

## 英詩と映画における記憶 —— ワーズワスの『不死の暗示のオード』 & ヴェアホーヴェンの『トータル・リコール』

今 泉 容 子

英文学史のなかでロマン主義の時期がはじまったのは十八世紀後半、終わったのは十九世紀なかばとされる。しかし時期としてのロマン主義が終焉したあとも、その時期に形成されたイデオロギーの多くは消失することなく、現代にいたるまでえんえんと継承されてきた。ロマン主義のイデオロギーの代表的なものとして、物質にたいする精神の優位を信じること、人間（もしくは詩人）の想像力に絶対性をおくこと、自己の内部とその外部（自然）を対立項ととらえること、表層下に隠ぺいされた「真の自己」の存在を想定すること、などがあげられるが、それらは現代でも有効期限が切れていない。むしろ、とりたてて述べることもないほどあたりまえのこと、として浸透している。

その証拠に、イギリスロマン主義の代表的な詩作品であるウィリアム・ワーズワスの『オード——幼少時代の記憶による不死の暗示』（1807）のなかでくりひろげられる「真の自己」についてのロマン主義のイデオロギーは、たとえば興行的大成功をおさめたハリウッドのSF 娯楽映画、ポール・ヴェアホーヴェン監督による『トータル・リコール』（1990）にもあらわれる。どちらの作品においても、抑制され隠ぺいされた「真の自己」というものが想定されていて、それを回復しようとする努力が、失われた「記憶」をとりもどすことによってなされる。ワーズワスの詩は格調高いスタイルで神のいる風景を描いている。いっぽうヴェアホーヴェンの『トータル・リコール』は、SF を駆使してポストモダンの消費社会を描いている。たしかに比較にならないほど異質にみえるふたつの作品である。しかし「真の自己」の探求というロマン主義のイデオロギー、およびそれを表象するためにもちいられる「記憶」のテーマを手がかりに読解してみると、不思議なほど共通点がきわだってくる。「記憶」とは、脳のなかにコード化されて「記録」されたものが取り出される（「想起」される）プロセス全体をいうが、その取り出しがうまくいかなかった「記憶障害」が、ふたつの作品を比較するカギになっている。

ワーズワスにかぎらず、もともとロマン主義には、「夢をはじめ天才、精神病、超心理学、運命の隠れた力など、無意識のありとあらゆる現象形態に関心をよせ」<sup>1</sup> するという特徴がある。「記憶」もその例にもれない。ロマン派詩人のひとりジョン・キーツは、夢と現実が交錯した詩『ハイペリオンの失墜』において、「記憶」を擬人化し、ギリシア彫刻を思わせる美しい巨大な女性神モネタとして描き出している。おなじくロマン派詩人S・T・コウルリッジは、記憶の働きを詩作に関連づける。現世ばなれした宮殿が描き出される幻想的な詩『クブラ・カーン、あるいは夢のなかのヴィジョン——断片』は、夢のなかで詩作したものを「はっきりと思い出す」ことによっていっきに書きあげられるはずのものだった、と述べられる。しかし訪問客によって作業が中断されたあとは、「ヴィジョンのおおざっぱな趣意をぼんやりと記憶している」だけで、もはや鮮明な詩行は「消え去ってしまった」。だから、詩は断片のままだという。<sup>2</sup> ワーズワスはさらにすすんで、「記憶」を詩作の根本原理とした。『リリカル・バラード集』につけた「序文」のなかで、ワーズワスはつぎのように詩を定義している。「詩は力強い感情が自発的にあふれ出たものだ。それは静ひつのなかで思い出された感情から生まれてくる。」<sup>3</sup> 「思い出す」という行為が、ワーズワスの詩作の基盤になっているのがわかるだろう。思い出せなかったら、忘却してしまったら、詩人のいとなみは不可能になる。記憶の力が減退していくことにたいする恐怖が、「神」や「自然」などを巻きこんで宇宙的規模で語られているのが、ワーズワスの『オード——幼少時代の記憶による不死の暗示』である。

ヴェアホーヴェン監督の『トータル・リコール』は、1982年に亡くなったSF作家フィリップ・K・ディック(Phillip K. Dick)の短編『追憶売ります』(“We Can Remember it for You Wholesale”)を翻案したものである。だから無意識の探求、現実と夢との交錯、記憶の操作によるアイデンティティの変化など、ディック特有のテーマが『トータル・リコール』にみられるのはとうぜんだ。もっともディック特有というより、SFに共通したテーマといったほうがいいかもしれない。なぜなら、SFが未来の地球あるいはほかの惑星を舞台に描き出していることは、フロイトが意識／無意識、正常／異常、顕在／潜在、日常／非日常、現実／夢といった二項対立でとらえたうちの、あとのほうの項目だからである。無意識や夢や非現実といった領域への旅立ちがあるから、SFはおもしろい。そして、そうした人間の暗黒の領域こそ、ロマン主義が関心をもったことなのだ。ロマン主義とSFは通じている。

ただ、『トータル・リコール』が暗黒の領域とかかわっているのは事実でも、原作の『追憶売ります』とは異なったストーリーの展開になっている。記憶を商品化して売る会社の設定は原作どおりで、現在の自分に満足できない平凡な男がその会社を訪ねるのも原作どおりだが、そのあとは原作とまったくちがう。このちがいをジェイムズ・モノコ(James Monaco)は嘆いて、「SF ファンならこの失敗作『トータル・リコール』」を避けて、かわりに本を読んだほうがいいだろう。故フィリップ・K・ディックは自分の短編『追憶売ります』がこんなふうにく翻案>されて、墓のなかでむかついているにちがいない<sup>4</sup>と述べている。しかしむしろ原作にはない部分に、ワーズワスの『オード——幼少時代の記憶による不死の暗示』と比較しうる「記憶」の洞察がみうけられ、映画は小説とはひと味ちがった作品として楽しめる。モノコの批判は、よく読んでみると、主演のアーノルド・シュワルツェネッガー(Arnold Schwarzenegger)に集中していることがわかる。「醜悪で、愚鈍で、騒々しく、不快で、必要もないのに暴力的(遠慮せずにいおう)。この映画は『トータル・リジェクト』[まったくの失敗作]と呼ばれるべきだ」、なぜなら「[シュワルツェネッガーが]興味深いSFを騒々しく愚かなくみんな殺っちまえ>の殺人ものに変えている」からだ。<sup>5</sup> この叙述は、シュワルツェネッガーにたいするモノコの偏見によるところがおおきいだろう。たしかに血なまぐさい場面は随所にあるが、それよりも消失した記憶をめぐる主人公が翻弄され、自己のアイデンティティが危機にひんするだけでなく、観客までもがリアルとリアルでないものとの区別がわからなくなってくる、という映画の醍醐味がうまわって、血なまぐさなどどうでもよくなってしまふのだ。

消失した記憶を手がかりに探求される真の自己。現在のすがたとは異なる真の自己があるはずだとするロマン主義のイデオロギーが、ワーズワスの詩にみられるだけでなく、ヴェアホーヴェンの映画のようなポストモダンな作品のなかにさえ温存されていることを、このエッセイのなかであきらかにしたい。それは、現代思考がロマン主義のイデオロギーから抜け出ていないことの、ひとつの証明になるはずだ。もっともイデオロギーの表象のされかたには、十九世紀初頭と二十世紀末という時代や文化のちがいがみられることはたしかで、そのことにも言及していくが、おなじイデオロギーがふたつの作品の中核となっていることのほうを強調したい。

## 『不死の暗示のオード』 1. 詩の構成

『オード——幼少時代の記憶による不死の暗示』は長いタイトルである。だから略して、『不死の暗示のオード』あるいは『不死のオード』あるいは『暗示のオード』と呼ばれる。また、英文学史上オード形式で書かれた最大の詩だと考えられているため、『ジ・オード』でも通用するし、わざわざ『偉大なオード』と「偉大な」をつけて呼んだりもする。

その偉大な『不死の暗示のオード』は、成長することについての詩だといわれる。<sup>6</sup> たしかに赤ん坊、子ども、青年、おとな、という人生のプロセスがたどられる。しかし語り手が固執する動きは、過去から現在そして未来という前進的な動きではない。それとは反対に、現在から過去へという後退的な動きである。かれは過去へ目をむけ、現在と過去のあいだに連続性を見出そうとする。幼少時代の自己（過去）から断続してしまった現在の自己を、「記憶」の力によって過去に連続させようとする。この詩が「記憶」についての詩であることは、わたしには明白に思える。タイトル『オード——幼少時代の記憶による不死の暗示』にも、「記憶」が明確に指示されている。これまで「記憶」という点から読まれなかったのは、ふしぎなくらいである。『トータル・リコール』の主人公も、過去と現在の非連続に苦しむ。そしてその時間的連続をとりもどすために、「記憶」にたようろうとする。ちょうど『不死の暗示のオード』の語り手が「記憶」にたようろうするのとおなじように。

『不死の暗示のオード』は「わたし」の嘆きではじまる。一連から四連までは、喪失感が描かれる。「天上の光」や「栄光」がもはや自分の生活から消えてしまったという嘆きが、濃厚な霧のようにたちこめる。「過去にみえていたものが、現在はみることができない」（一連）とか、「どこへ行っても、地上から栄光は消え去ってしまったのがわかる」（二連）とか、「わたしにだけ悲嘆の思いがおとずれた」（三連）といった調子が続く。この悲嘆の原因は、のちになってあきらかになるのだが、思い出すことができないという「記憶喪失」である。しかしここではまだ、「記憶」の方向へ話はすすまない。悲嘆に言及したあと、「時機をえて声に出したことで悲嘆の思いがなくなって、わたしはふたたび強くなる」（三連）と陽気になって、「この五月の甘美な朝、大地が美しく着飾っているというのに、わたしが不機嫌でいるようなことがあったとしたら、わざわざいあれ」（四連）と精神の高揚をみせる。さらに「歓喜」（四連）しさえする。ところがそれもつかのま、つぎの瞬間にはまた喪失感にとらわれて、

「ヴィジョンの輝きはどこへ行ったのか、栄光と夢はいまどこにあるのか」（四連）と悲嘆にくれる。この落胆と高揚のくり返しは、一連から四連までの基本パターンである。そううつ病のように精神の高低の波がうねっているのだ。

そのパターンは五連で破られて、新しい動きがはじまる。誕生のときへ、幼少のときへ、「記憶」の問題へ、いっきに思考がとぶ。五連がつくられたのは、一〜四連がつくられた1802年から二年もの歳月が過ぎてからだから、時間のギャップが変調に影響をあたえているのかもしれない。その五連は、人間の誕生と記憶にかんする衝撃的なステイトメントではじまる。

わたしたちの誕生は眠りであり忘却にすぎない。

生まれることが忘却だとすると、生まれるまえの存在があって、そのときの記憶が忘却されることになる。はたして続く詩行では、生まれるまえの「魂」という存在が描かれる。

わたしたちといっしょに立ちあがる魂、生命の星は、

どこかべつの場所にその住処があって、

遠くからやってくるのだ。

まったくの忘却にしずむわけではなく、

完全に裸というわけでもなく、

栄光の雲の尾をひきながら、わたしたちは

わたしたちの家である神からやってくるのだ。

わたしたちの誕生は、「家」と呼ばれる「神」から移動してくることである。「神」が環境だったわけだ。ちょうど胎児にとって母親そのものが環境であるように。その「神」という環境の記憶は、誕生と同時に忘れられる。ただ、「まったく忘却にしずむわけではない」というから、多少の記憶は残っているらしい。その記憶の残像は「栄光の尾」と呼ばれている。「栄光」という語は、誕生以前の記憶と結びつけられて、詩全体にくり返し出てくる。

五連で詩の調子が変わることを述べたが、じつは変調はもう一度おこる。五連から八連までのひとかたまりのなかで「誕生は記憶の喪失」というテーマが展開されたあと、九連になると、新たな出発の意志が示される。これから生きていく力の源を、「わたしたちの燃えさし」（九連）のなかに、「わたしたちの

過去の歳月を思いやること」(九連)のなかに、「ぼんやりした記憶」(九連)のなかに見出そう、という決意が語られる。

草の輝きや花の栄光の時を  
とりもどすことはできないけれど、  
わたしたちは悲しまずに、むしろ  
あとに残されたもののなかに力を見出そう。(十連)

この新たな出発のテーマは詩の最後の十一連まで続き、九連から十一連までのひとかたまりを形成する。

したがって、詩全体は三つのかたまりから成り立っていることがわかる。一連から四連まで、五連から八連まで、九連から十一連まで。この三部構成は、詩が「オード」であることと関連がある。オード(ode)という語は、ギリシア語で「歌う」をあらわす *aeidein* から生じているが、その語源が示すように、オードはもともと踊りながらコーラスで歌われるためのものだった。左回りに踊りながら合唱した第一部は「ストロウフ」(*strophe*)と呼ばれ、つぎに「アンティストロウフ」(*antistrophe*)と呼ばれる反対回りの踊りと合唱の第二部が続く。そして静止して歌う第三部の「エポード」(*epode*)。紀元前六、五世紀に活躍したピンダー(Pindar)がこのかたちを確立したので、のちの紀元前一世紀になってホレース(Horace)が確立したホレーシャン・オードと区別されて、ピンダリック・オードと呼ばれる。パブリックな性質をもつピンダリック・オードは、記念すべきことを歌うという目的をもっていた。たとえば、重要なひとの誕生日を祝うとか、死をいたむとか、業績をたたえるとか。ワーズワスの『不死の暗示のオード』は、三部構成という詩形からいえばピンダリック・オードに属するが、「そのプライヴェートな、黙想的な、沈静な性質のためはるかにホレーシャン的である」<sup>7</sup> という指摘もある。

「ストロウフ」「アンティストロウフ」「エポード」の三部構成は、はっきりと『不死の暗示のオード』にみられるので、『詩形とイギリスロマン主義』をあらわしたスチュアート・カラン(Stuart Curran)も、ピンダリック・オード形式の代表例としてこの詩を解説している。<sup>8</sup> ただ、ジェフリー・ハートマン(Geoffrey Hartman)のようなワーズワス批評の権威が、一連と二連をストロウフ、三連と四連をアンティストロウフ、五連をエポードと小刻みに考えている例がある。しかしそんなとらえかたでは、全体図がみえてこないだろう。じ

じつハートマンは、ワーズワスの落胆と高揚という精神の高低のパターンにふりまわされて、「たえず逆転がおこる可能性」を必要以上に強調している。<sup>9</sup>

## 『不死の暗示のオード』 2. 記憶を消す犯人

生まれたばかりの「幼児」のころにまだ多少残っているはずの記憶は、やがて「少年」「青年」「おとな」となるにつれて消えていくことが、五連の後半で語られる。消えていくというより、消されるのである。

大地は自分のひざを快樂でみたと。  
自然の流儀の熱望をいだく。  
そして母のような心さえもって、  
また無価値ではない目的をもって、  
家庭的な保母はできるかぎりのことをする。  
かのじょの養子、居住者となった人間に  
その人間が知っていた栄光を、  
出生地だったあの宮殿を忘れさせるために。(六連)

人間の記憶を消そうとする犯人は、「大地」である。「自然」といってもいい。「母親」とか「家庭的な保母」と形容されるように、女性として擬人化されている。「自然」は「神」の子であった人間を養子として引き取り、自分のふところに住まわせながら、人間がもつ過去の記憶を、つまり自分のところにくるまへの神や宮殿の記憶を消去しようと心をくだく。それが功を奏して、人間は成長するにつれて誕生以前の記憶を——誕生と同時にだいふ失ったのだが——ますます失っていく。

「自然」はこのように、人間がもつ魂時代のわずかな記憶まで抹消して、人間を「栄光」ある魂時代から完ぺきに切り離そうとする。この「自然」は人間の「外部」に存在して、「魂」とか「想像力」といった人間の「内部」を表象するものと二項対立をなす。ハロルド・ブルームは「[ワーズワス] 自身の想像力のじゅうぶんな……発達にとって隠れた敵対者である自然」<sup>10</sup>と述べているが、ここでも「外部」(自然) vs 「内部」(想像力)の図式が設定されている。そしてこの二項対立は、ロマン主義のイデオロギーによると、「外部」にたいする「内部」の優越あるいは勝利というかたちで終結することになってい

る。

『不死の暗示のオード』では、それほどかんたんな終結になってはいない。最終の十一連が「自然」への屈服と読めるからだ。九連では、たとえ「ぼんやりした記憶」であっても、思い出せるのなら「悲しむまい」と、落胆から抜け出しかけていた。十連でも、失われた「時を取りもどすことはできない」のだから、せめて「あとに残されたもの」のなかに、つまり幼少時代の記憶のなかに、慰めと希望を見出そう、と述べていた。そして十一連は、その希望をいだいた調子を継承しているように表面的にはみえる。

そしてああ、あなたがた泉よ、牧草地よ、丘よ、森よ。

わたしとあなたがたの愛が断ち切られることを予言しないでくれ。

それでもわたしの心の奥底では、あなたがたの力を感じる。

わたしはひとつの喜びを放棄しただけだ。

あなたがたのもっと常習的な支配のもとで生きるために。(十一連)

「自然」からの「愛」を求める「わたし」。しかし、その「愛」は「力」といいかえられ、もっとはつきり「支配」といわれる。母親あるいは保母としての自然は、「わたし」を完全にわがものとしたわけだ。そして語り手は、「ひとつの喜びを放棄し」て、「自然」の「常習的な支配のもとで生きる」ことを決心する。この「ひとつの喜び」こそ、記憶をとりもどすことによって得られたはずの喜びではないだろうか。語り手は記憶をとりもどすことを放棄し、誕生以前の真の自己のすがたを想起することを放棄したわけである。

『不死の暗示のオード』を当時の政治的コンテクストのなかで解釈するマージョリー・レヴィンスン(Marjorie Levinson)も、「自然」を監視人とか抑圧者ととらえている。この詩がフランス革命についてであるとするレヴィンスンは、つぎのように「自然」の意味を説明する。ワーズワスは「自然」がフランス革命派たちにとって「革命の女神」<sup>11</sup>の象徴であったことを知っていた、それを承知で『不死の暗示のオード』のなかでは、「牢屋の監視人」として表現した、なぜならワーズワスはフランス革命によって幻滅を味わわされたからだ。<sup>12</sup>

「自然」のなかに政治的な意味を読みとることが、どれほど詩の理解に貢献するかは疑問だが、「自然」を監視人ととらえることは的確である。人間の内部精神の自由な飛翔をさまたげるもの、それが『不死の暗示のオード』に描き出された「自然」である。この「自然」は、ワーズワスの詩にしばしば登場す



るべつの「自然」と顕著な対照をなす。べつの「自然」とは、人間にとって人生の導き手となり、心のよりどころとなる「自然」のことである。『1798年7月13日の旅行中、ワイ川の川岸をふたたびおとずれて、ティンターン寺院より二、三マイル上流でつくった詩』の「自然」がその例である。「自然」はつぎのような形容詞で描かれる。

わたしの最も純粋な思考の拠点、保母、  
導き手、わたしの心の守護者、そして  
わたしのモラル的存在すべての魂。

使われている語彙に注目すると、おもしろいことに気づく。ここでも「自然」は「保母」と呼ばれているが、おなじ「保母」という語で形容されても、『不死の暗示のオード』の「保母＝自然」とちがって、人間内部の「拠点」と定義されている。「魂」の記憶を人間から消し去ろうとしていたオードの「自然」とは反対に、「魂」というまさにその言葉に「自然」が結びつけられているのだ。『ティンターン寺院』にみられるポジティブな「自然」と『不死の暗示のオード』のネガティブな「自然」とが異質であることを、確認しておくべきだろう。

### 『不死の暗示のオード』 3. 子どもの意味

生まれることは、「天上の光」や「栄光」につつまれていた「魂」の状態をあとにすることであり、おおきな喪失をともなうことである。生まれないのが一番いいわけだ。しかしいったん生まれてしまったら、できることはふたつしかない。ひとつは、詩の第二部に描かれているように、「魂」のころからまだそれほど遠くに引き離されていない「子ども」を賞賛すること。八連には、「子ども」の賞賛が展開されて、子どもが所有している「魂の無限さ」に焦点が当てられる。

きみよ、みせかけの外見は  
きみの魂の無限さにふさわしくない。

相続した財産をいまだ所有している最高の哲学者よ。

きみ、盲目者のあいだに存在する目よ、

きみは聞かず黙しているが、永遠の心が  
つねに宿っている永遠の海を読む。  
有能な予言者よ、祝福された透視者よ、  
きみの身には、わたしたちが生涯をかけて  
探し出そうとする真実がやどっている。(八連)

「魂の無限さ」とは、まさに「わたし」が「生涯をかけて」とりもどしたいと切望しているものだ。それを子どもは、誕生まえの時代から「相続遺産」としてもっている。もっている子どもは「栄光ある能力をもつ小さい子ども」(八連)と呼ばれ、「予言者」とも「透視者」とも呼ばれるので、「魂の無限さ」とはすなわち超能力だと言える。ただ、なにを予言できて、なにを透視できるかについては、あきらかにされていない。『トータル・リコール』のなかでは、その超能力がはっきりと人間の記憶をよびおこさせる力として描かれるのであるが。

生まれ落ちてしまった「わたし」にできることのふたつ目は、「幼少時代」を「思い出すこと」である。幼少時代の記憶を想起することによって手に入るものは、「不死のしるし」である。『オード——幼少時代の記憶からの不死の暗示』というタイトルにある「暗示」(Intimations)という語は、ブルームが指摘しているように、「しるし」とか「証拠」という意味もあり、この詩は不死の「しるし」の探求の詩ということになる。<sup>12</sup> 「しるし」を探し求めることは、旅行の比喩で描かれている。

わたしたちは一瞬だけれど、海がみえる海岸にまで旅することができるという。子どものころ遊んでいた海岸に。海は出生以前の領域であり、そのかなたには「神」の宮殿がある。だから「不死の」海と呼ばれる。海から陸へあがるのが、誕生である。海岸は海と陸の境界線であり、子ども専用の空間なのだ。子どものころは海岸で遊ぶことができるが、成長するにつれてどんどん陸へ入りこみ、海からは遠のくばかり。それでも——

内陸へ深く入りこんでいても、  
わたしたちの魂は、あの不死の海の光景をみることができる。  
わたしたちをここへ運んできたあの海の。  
一瞬、そこへ旅することができ、  
子どもたちが海岸で遊んでいるのを、みることができる。

力強い水がたえずうねっているのを、きくことができる。(九連)

「不死の海」とそこに遊ぶ「子どもたち」こそ、詩のタイトルにある「不死の暗示」、つまり「不死のしるし」なのである。

誕生を陸(地球)へやってくることを考えることは、『トータル・リコール』にもみられる。その主人公は、宇宙という大海のかなた(火星)からやってきて、地球上に新しい人間として誕生した。誕生という現象を地球上陸として表象することは、「真の自己」がどこか未知の空間にきつと存在するはずだ、とするロマン主義のイデオロギーを裏づける。

#### 『不死の暗示のオード』 4. 母親の不在

詩が探求する「不死のしるし」である「海」について、精神分析的な解釈が可能なことを述べておきたい。生まれるとき胎児がわたってきた「海」は、母親の子宮内の羊水とも解釈できる。そして語り手「わたし」が忘却してしまったと嘆いている「記憶」は、ひょっとしたら出生時の記憶のことかもしれないし、かつて住んでいた「宮殿」は「子宮」のことかもしれない。フロイトの友人でいっしょに仕事をしたことがあるオットー・ランクは、子宮を原初のパラダイスととらえ、出生によってそれを失うと考えた。<sup>14</sup> 出生時の記憶は保持されることがあって、そういう記憶をもった子どもたちの研究が1980年代から本格的になされているし、「出生前・周産期心理学協会」もある。<sup>15</sup> 『不死の暗示のオード』の語り手は羊水のなかを泳いだ記憶がかすかにあって、「海」を連想したのかもしれない。

ワーズワスは、フランシス・ファーガソン (Frances Ferguson) が要約したように、「まさに自分自身の誕生のオードを書いている」。<sup>16</sup> ミルトンが書いたような『キリスト誕生のオード』ではなく、ロマン主義者らしく自分自身を詩の主題として、自分の誕生について書いている。さらに具体的にいうなら、誕生のときに消去された「記憶」について書いている。有名な五連の「誕生は忘却にすぎない」という節が示すように、誕生は「記憶(の消去)」の問題であるからだ。

誕生の詩である『不死の暗示のオード』でひとつ注目したいことは、誕生と一番深くかかわるはずの母親がこの詩には不在だということ。記憶を消去しよ

うとする母親がわりの「自然」はいる。海が母親の体の一部を連想させもする。しかし母親そのひとはどこにも登場しない。出生時のできごとを記憶する子どもたちがまず語るのは、母の表情やしぐさや言葉だと報告されているが、『不死の暗示のオード』の「わたし」は母親についてなにも語らない。ひとの歴史は母親からはじまる。はじまるはずだ。ロラン・バルトは、歴史を逆行していくと「わたしのまえ、母が生きていたとき」にたどりつく、といっている。<sup>17</sup> 自分の存在の一番たしかな証拠は、母親である。母親の存在が人間の「現在」と誕生以前の「過去」を連続させる連結点である。その連結点の欠如が、『不死の暗示のオード』において「記憶」への過度の執着を生み出すのかもしれない。じつは『トータル・リコール』においても母親が不在であり、やはり「記憶」への粘着性の執着が出てくる。

## 『トータル・リコール』 1. ふたつのアイデンティティとひとつの肉体

「きみがもっとも信頼できる人物」といわれて、『トータル・リコール』のダグラス・クウェイドは「ぼくのおふくろ」と答えている。自分を生み出してくれた母親ほど、たしかな存在はほかにあるだろうか。しかし、クウェイドには母親がいない。かれは母親の胎内から生まれはしなかった。六週間まえ、人工的に誕生させられたのだった。

記憶を消去することも、また虚構の記憶を植えこむことも、たった数分でできてしまう近未来のできごと。建設現場で働く平凡な肉体労働者であり、ローリーという女性と恋愛結婚して八年、というクウェイドの歴史は、じつはなにからなまでに人工的に組み立てられたものだった。人工的な「記憶」がある男性の肉体に植えこまれて、「クウェイド」という人間が誕生したのだ。「クウェイド」本人はそれを知らない。だから、真相を知っている妻ローリーが「あなたの人生はぜんぶ夢だったってわけよ」ともらしたとき、いいようのないショックをうける。「ぼくがぼくでないのなら、だれなんだ？」この疑問に答えるべく、クウェイドは自分の過去を思い出そうとする。つまり「クウェイド」として人工的に誕生させられるまえの過去を。しかしクウェイドには「クウェイド」としての記憶しかインプットされていないのだから、いくら思い出そうとしても「クウェイド」の歴史しか出てこない。どこまで何が思い出せるか、それが

この映画のテーマである。「クウェイド」以前の過去を完全にすべて思い出すこと（トータル・リコール）が、はたしてできるのか。

記憶についてのこの映画には、記憶を商品として売る会社「リコール」が登場する。クウェイドは火星へ行きたいという願望をもっているが、妻の猛反対にあって、じっさいに行くことはできない。せめて火星へ行ったという気分だけでも味わいたい、とリコール社をたずねる。そして、火星旅行の記憶を二週間分つめこんだ記憶のパッケージを買うことになる。「火星へ行った」という記憶を脳に植えこめば、脳はそのシミュレーションをほんとうの体験から識別できないため、火星へ行ったと信じることができるという。

しかし、火星の二週間分の記憶パッケージを植えこむ直前に、リコール社はクウェイドの脳に、おそろしい処置がほどこされているのを発見した。クウェイドはじっさいに火星に行ったことがあるということ、しかもその火星の記憶が何者かによってすっかり抹消させられたということ。リコール社は気味悪くなり、睡眠状態のクウェイドをタクシーにのせて送りかえす。このとき以来クウェイドは、友人に、妻に、そしてナゾの一味に命をつけねられ、大組織の陰謀に巻きこまれていく。

クウェイドの肉体の本来の所有者は、ハウザーという名前の男性で、火星でコーヘイゲンという独裁者の右腕のエリート情報員として活躍していた。革命軍のリーダー、クアターを殺害するための作戦の一環として、ハウザーの肉体からかれの記憶が消され、かわりに架空の人間「クウェイド」という記憶を植えこまれて地球に誕生させられたのだった。知的な情報員とは正反対の肉体労働者として。単純な肉体労働者としての人生にあきたらないクウェイドは、心にくすぶる強い願望を口にしていた——「ひとかどの人間になりたい」(I want to be somebody)。この言葉はアイロニカルだ。文字どおりには「だれかになりたい」という意味で、やがて自分が「クウェイド」ではなく「だれか（べつの人間）」(somebody else)であることを知らされたからである。

クウェイドの人工的な誕生には、ワーズワスの『不死の暗示のオード』における誕生観とのおもしろい符合がみられる。「誕生は忘却だ」と『不死の暗示のオード』の語り手は断言していた。誕生と同時に、記憶が消える。これはクウェイドにも、そのままあてはまることだ。誕生以前のハウザーとしての記憶は、消去されてしまった。クウェイドが存在するためには、ハウザーの記憶は残っては不都合である。別個のアイデンティティなのだから。

ハウザーとクウェイドはおなじ肉体を共有するが、異なったアイデンティ

ティをもち、別人である。ふたりの人間が同時に存在することはできない。心理学では、過去の記憶を失ってまったく別人として生きはじめことは、「多重人格」のひとつの例とされて、心理性の記憶障害のなかに分類している。それは力動精神医学では「未知の心性へ」接近するひとつの方法と考えられているように、<sup>18</sup> 意識をこえた未知の領域への序曲となる。

しかし『トータル・リコール』の場合は、じっさいに脳に操作を加えられる。故意に記憶を植えこんだり消し去ったりして脳をいじることは、戦争下のような非日常的空間での洗脳などをべつにして、わたしたちの現実社会のなかではあり得ないから、心理学では説明できないケースだ。

映画では一般に、ある人間がべつの人間の肉体に入りこむという手法はよく使われる。たとえばジョン・ベリー監督の『天使のささやき』(*Angel on My Shoulder*)では、地獄におちた好色でいいかげんな男の魂(記憶といってもいい)が、仕事ひとすじの厳格な議員の肉体に入るよう命じられる。この入れかえをくわだてたのは、地獄の魔王。公正で厳格な議員が次期の選挙戦で勝利をおさめて、世の中から悪行が減少すると、魔王としての居心地が悪くなる。そこで議員を失墜させようとたくらんだわけである。しかし、たくらみは失敗する。好色な男の魂が議員の肉体に入るや、議員は冗談をとばすようになり女に関心をもつようになり、厳格すぎることによって民衆から敬遠されていこれまでとちがって、きゅうに人気上昇するのである。好色な男の記憶が肉体に入っているあいだ、議員の意識は眠りの状態におかれている。ふたりの男の記憶が同時に存在することはない。さいごには侵入者である好色な男のほうが、肉体を議員に返して、霊界へ(ただし善行をなしたという理由で、地獄ではなく天国へ)もどっていくのである、未練をのこしながら。

ひとつの肉地を共有するふたりは、同時には存在できない。しかし『トータル・リコール』では、現代のテクノロジーがふたりの対面を可能にする。ハウザーの記憶が肉体から取り除かれるまえ、ハウザーからクウェイドへの語りかけがあらかじめビデオテープに収録された。クウェイドがそのビデオをみることによって、同じ肉体をもつふたりの「出会い」が可能になる。「出会い」は二度、実現されるが、『トータル・リコール』の構成のうえで重要な機能をはたしている。ふたりの対面がおかれている箇所が、映画の構成上の分節点になり、全体が三つのパートにわかれる。クウェイドとハウザーの対面が、状況を転換させるシグナルとして機能しているのである。

第一部は地球での物語。リコール社をおとずれたときから命をつけねられ

るクウェイドが、逃亡中、ナゾの男からスーツケースをわたされる。そのなかにあったラップトップ・コンピューターのスクリーンに映し出されたものは、なんとクウェイド自身の顔で、その顔が「火星へ飛んでくれ」と依頼する。この対面がクウェイドを火星へ飛行させ、火星が舞台となる第二部への引き金となる。二度目の対面は火星での物語が一段落したところで実現し、クウェイドが過去を断ち切って（つまりハウザーという過去の自己を捨てて）未来を指向する出発点となっている。

最初の対面では、ビデオのなかのハウザーは、ふたりの関係をこう説明する——「きみはきみではない、きみはぼくなのだ」。「きみ」は虚像であって、「ぼく」という実体の一時的なすがた、と解釈されている。いっぽうクウェイドは、そうしたハウザーの解釈を無視して、自分にとって都合のいい部分だけに耳を傾ける。ひとかどの人間になりたい、平凡な肉体労働者で終わりたいと願っていたクウェイドは、重大な使命をおびた「真の自己」がみつかったような気がしたのである。だから感動して、「いいぞ」とつぶやく。クウェイドにとってハウザーは、自己を探究するうえで有益な情報を与えてくれるが、しょせんは消去された過去の残骸にすぎず、スクリーンのうえの映像にすぎない。

クウェイドとハウザーの虚実をめぐる見解の相違は、かれらの二度目の対面のとき噴出する。この対面のときまでに、火星の革命軍のリーダーであるクアターが倒され、クアターの居場所をつきとめるために一時的につくり出されたクウェイドは用済みになる。用済みになったクウェイドは、ふたたび記憶装置にかけられてハウザーにもどされようとする。クウェイドとハウザーの二度目の対面がおこるのは、そのときである。いまでは邪魔なクアターがいなくなり、得意の絶頂にある独裁者コーヘイゲンが、クウェイドにハウザーの映像をみせてやろうと、コンピューターのスイッチを入れる。スクリーンにハウザーが映し出され、最初の対面で主張した「ぼく」と「きみ」の関係をさらに強調する。「きみ」を本来のすがたである「ぼく」にもどすべきだ、と。「きみの体はぼくのものだ。返してもらおう。取りもどすつもりで贈ったのは悪かったが、ぼくのほうが最初にいたのだ。」ひとつの肉体をめぐる、ハウザーとクウェイドが抗争する。肉体はもともとハウザーのもの、ちょっと貸しただけだから返してくれ、というのがハウザーの主張だ。それはもっともなように聞こえる。

しかし二度目の対面場面におけるカメラの動きは、クウェイドのほうに軍配をあげる。そこでのカメラは、最初の対面場面のときとは異なった動きをみせる。最初の対面は、ラップトップ・コンピューターのスクリーンに映ったハウ

ザーの顔をクウェイドが見つけるショット（図1）ではじまり、ハウザーの顔がクウェイドの肩越しに観客に向かい合うショット（図2）に続く。観客がみているものは、クウェイドがみているものだ。つぎにカメラはクウェイドの肩を通り抜けてハウザーの顔にどんどん近づき、ハウザーのクローズアップ・ショットをとる（図3～4）。観客は完全にクウェイドの視点におかれ、ハウザーと向かい合うことになる。しかしつぎの瞬間、ハウザーの位置からクウェイドがおなじくクローズアップでとられて（図5）、観客はハウザーの視点に立つことになる。それに続くロング・ショットでは、フレームの中心でハウザーとクウェイドが向かい合い、それがミディアム・ショットになった（図6）あと、クウェイドとハウザーが交互にとられるショット／カウンターショットが8回起こる（図7～22）。このカメラの使いかたから、はじめクウェイドの視点からハウザーをみるように導かれた観客は、やがてそれを修正して両者の視点に交互に立つよう要求されていることがわかる。クウェイドとハウザーは、対等に比重がおかれるのである。対面場面の終わりのショットが、それを急押しする。向かい合ったふたりのミディアム・ショットが、第三者的視点からとられているのである（図23）。

ところが二度目の対面場面では、ハウザーとクウェイドのショット／カウンターショットが三回くり返され（図24～29）たあと、カメラはクウェイドの肩越しにハウザーをとることに集中しはじめる（図30）。つまり観客はクウェイドの視点に立って、ハウザーをみるように期待される。会話のなかでハウザーがいくら自分の優先権を主張しようとも、カメラは観客をクウェイドの側につけているのである。

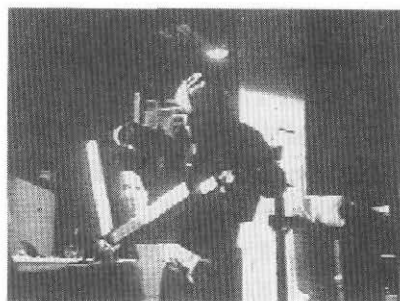


図1

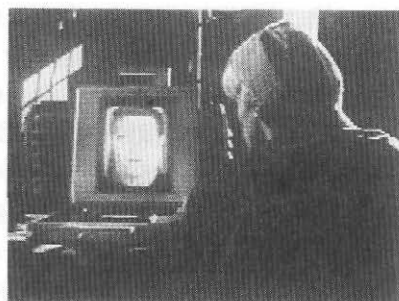


図2



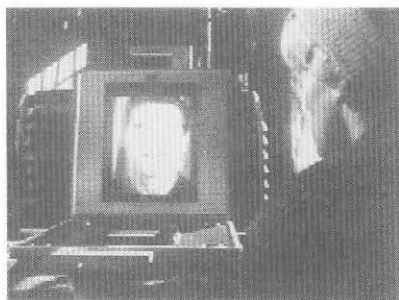


図 3



図 4



図 5



図 6



図 7



図 8



図 9



図10



図11

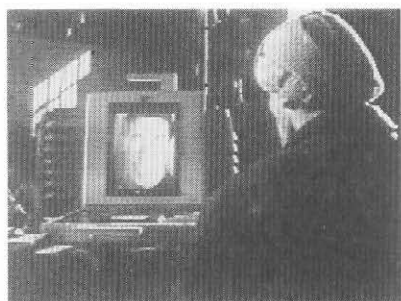


図12



図13



図14



図15



図16



図17



図18



図19

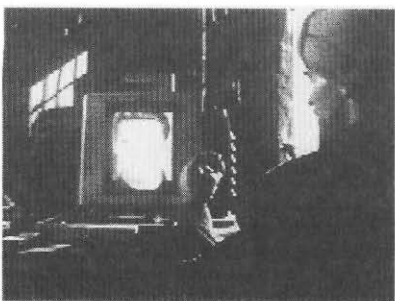


図20



図21



図22



図23

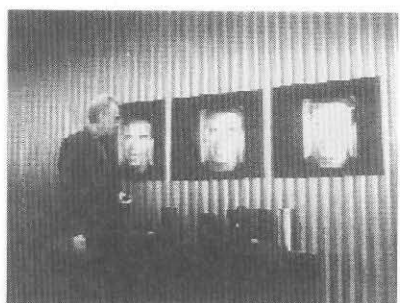


図24



図25



図26



図27



図28



図29



図30

## 『トータル・リコール』 2. 父親

火星の独裁者コーヘイゲンは、クウェイドの誕生以前（＝ハウザー）の記憶を消し去った犯人である。しかし視点をずらすと、ハウザーの肉体のなかに「クウェイド」という記憶をつくりあげて植えこんだのだから、コーヘイゲンが「クウェイド」の父親にあたるといえる。記憶を消去する者は、『不死の暗示のオード』の母親的イメージの「自然」とは対照的に、父親的イメージをもつ。

しかしその「父親」は、クウェイドをあくまで虚構とみなし続ける。ハウザーのほうを実体のある存在とみなし、「わたしの親友」と呼ぶばかりでなく、「きみもハウザーになるのが気に入るはずさ」とクウェイドに価値観をおしつけ、かれをハウザーにもどそうとする。しかしクウェイドがあくまでも「ぼくはクウェイドだ」と宣言して、ハウザーにもどる可能性をきっぱりと否定したとき、コーヘイゲンはクウェイドを射殺しようと決心する——「こんなふうに結末を

むかえたくなかった。わたしはハウザーを取りもどしたかったのに、おまえはクウェイドでいたいらしい。……おまえはなんでもない、だれでもない、ただの愚かな夢だ。夢はかならず最後にさめるものだ。

ハウザーとコーヘイゲンの関係が「現実」で、クウェイドとコーヘイゲンの関係は「虚構」。コーヘイゲンのプログラムではそうになっている。しかしクウェイドとハウザーの二度目の対面場面の最後に、コーヘイゲンのプログラムを裏切るショットが提示される。図30でクウェイド側に立ってハウザーをみていた観客は、ハウザーが映っているコンピューター・スクリーンの視野に、コーヘイゲンのすがたが入るのをみる（図31）。ハウザーとコーヘイゲンは肩を組み合って、仲がいい。おもしろいのはつぎの瞬間で、仲のいいふたりが映っているスクリーンの左側と右側に、現在のコーヘイゲンとクウェイドが口をへの字にまげて、敵意をむき出し合っているのが映し出される（図32）。中央のスクリーンには、コーヘイゲンとハウザーがまだ笑みに満ちた友愛関係をみせている。ハウザーとの友愛のほうが現実だとコーヘイゲンは考えているが、じっさいのショットではそれは現実のなかにおかれた虚構（コンピューター映像）として、劇中劇として提示される。劇中劇をながめるクウェイドとコーヘイゲンのほうが、現実なのである。コンピューターのなかのハウザーとコーヘイゲンの友愛関係は、じっさい、現実になることはなかった。クウェイドをハウザーにもどす記憶装置がクウェイドによって破壊されたあとには、つめたく敵対し合うクウェイドとコーヘイゲンの「現実」がのこる。



図31



図32

### 『トータル・リコール』 3. 女性

クウェイドの記憶を消したのはコーヘイゲンだが、記憶がもどらないように日常生活においてクウェイドを監視したのは、妻ローリーである。妻とは名ばかり、ほんとうはコーヘイゲン組織の一員で、クウェイドの言動を報告する任務をあたえられている。クウェイドがハウザー時代の記憶をとりもどさないように、つまり火星時代の記憶をとりもどさないように、ローリーはクウェイドの関心を自分にひきつけておこうとする。そのためセックスにはげむ。セックスだけではない、クウェイドの関心が火星へとむかおうとすると、ローリーがかれに提供したのは、「自然」の広大なイメージである。部屋の壁一面をおおう巨大なTVスクリーンに映った火星のニュースにクウェイドが熱中しているとき、ローリーはそれを「自然」の風景のチャンネルに切りかえた。火星からクウェイドの関心をそらせて、「現実にはひきもどす」のがローリーの役である。「現実にはひきもどす」(to bring [him] down to the earth) という句は『トータル・リコール』の原作『追憶売ります』で、二重の意味に使われている。「現実にはひきもどす」という意味と、文字どおり「地球にしばらくつけておく」という意味に。火星を忘れさせて地球にしばらくつけておくことが、ローリーの使命である。

それはワーズワスの「自然」の使命とおなじである。『不死の暗示のオード』における「自然」は、養子にした人間が過去の記憶をとりもどさないように、地上のありとあらゆる快楽をあたえながら、監視をおこたらなかった。女性が「自然」と切り離しがたいこと、無意識や夢を抑圧して現実にはひきもどそうとする存在であることは、女性の表象のひとつとして、あらゆる芸術につねにあらわれる。

『トータル・リコール』には『不死の暗示のオード』にはみられないタイプの、もうひとりの女性が登場する。その女性はクウェイドと結びつくことになる主要な登場人物であるが、原作には描かれていない。ハリウッド映画が好んでとりあげてきたテーマのひとつは、男女のカップルを生み出すことであって、『トータル・リコール』も例外ではない。原作にない女性をつくりあげて、冒頭のクウェイドの夢ではやくも登場させている。荒涼とした火星をブルネットの髪の女性と歩くクウェイド、ところが足をすべらせて転倒した瞬間、身につけていた宇宙服の顔面ガラスが割れて、露出したクウェイドの顔は両目が飛びだし舌が突きでてむごい形相になるという悪夢。クウェイドがこの夢のキー

ワード、「火星」と「女性」にこだわるどころから、ストーリーが展開していく。じっさいに火星へ行くことは、妻の強い反対があつて実行できないので、記憶を売るリコール社をおとずれ、火星のパッケージツアーの記憶を脳に植えこんでもらおうとする。植えこまれる記憶の内容は、「美しい女性を手に入れ、悪いやつらを殺して、惑星[火星]全体を救う」というもの。記憶装置の椅子にすわったクウェイドに、火星で出会うことになる女性をかれの好みにあわせてつくってあげよう、とリコール社員がコンピューター画面に女性のイメージをシミュレートしていく。できあがった女性は、奇しくもあの夢のなかのブルネットの女性だった。

じっさいに火星に行つて、ブルネットの女性と出会つたクウェイドは、火星の独裁者コーヘイゲン vs 革命軍の指導者クアターの戦いに巻きこまれる。革命軍の戦士であるブルネットの女性——メリーナという名だが——といっしょに、コーヘイゲンとその幹部を倒したクウェイドは、空気を送りこむ装置を始動させて火星の全住人を救う。大役をはたしたクウェイドとメリーナは、火星の丘にたたずむ。あとはハリウッド好みのロマンティックなエンディング。ロングショットで撮られていたふたり（図33）は、しだいにクローズアップされる（図34～35）。そしてキス・シーン（図36）。最後は余韻をのこしてフェイドアウト（図37～38）。

たしかにメリーナという原作にない女性の創造は、ヒーローとヒロインが結ばれることを期待する観客を満足させる。しかしかのじょの存在の意味は、それだけではない。メリーナはクウェイドにとって、「リアルなもの」を表象する。火星へ飛んだクウェイドを、妻ローリーとリコール社員とがおとずれる。そして警告する。いま起こっていることはすべてリコール社が植えこんだ記憶

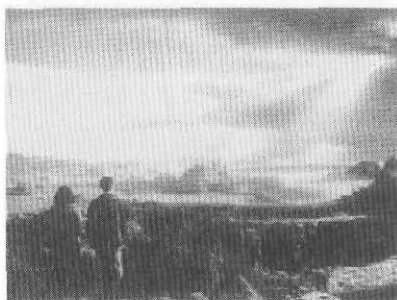


図33



図34





図35



図36



図37



図38

パッケージによる幻想で、リアルなものではない、われわれはみなリコール社に  
 いるのだ、ただちに覚醒しないと分裂症がすすんであなたは再起不能になる、  
 さあこの錠剤を飲みなさい、と。そのときクウェイドはなにがリアルなのか、  
 判断をせまられる。リコール社にいて記憶操作による虚構の旅行をしているの  
 か、それとも火星にいて命をつけねらう敵と対峙しているのか。クウェイドが  
 判断のよりどころとしたのが、メリーナの存在だった。いま火星で起こって  
 いることすべてが、リコール社の記憶装置による虚構だというのは、ウソだ。な  
 ぜなら火星で出会ったメリーナは、リコール社へ行くまえから夢に出ていたか  
 ら「リアル」な存在だからだ。「夢に出ていたからリアルですって？」とリコー  
 ル社員はバカにするが、自分の「現実」が虚構だと宣言されたクウェイドにとっ  
 て、夢のなかにくり返し出てくるもののほうが、自己の真実を反映しているの

である。メリーナこそ自分にとって真実の指標だと判断したクウェイドは、リコール社員を射殺する。

夢と現実とはかんたんに転換しうる。『不死の暗示のオード』の語り手にとっても、「現実」は真実であるどころか、むしろ真実を「忘却」させてしまうものであった。現実によって抑圧された光景が一瞬、脳裏によみがえるが、その光景こそ真実ととらえられていた。ただクウェイドの場合とちがって、その真実へ導いてくれる指標としての女性には存在しない。そのかわり、真実を忘れさせる「女性」が「自然」というかたちで登場していた。

クウェイドにとっての真実と虚偽をあらわすふたりの女性、メリーナとローリーが対決する。ふたりは素手で格闘するが、なかなか勝負がつかない。メリーナに勝利をもたらしたのは、クウェイドがローリーの額に撃ちこんだ一発だった。クウェイドははっきりと真実と虚偽の選択をしたのだ。

このローリー殺害以降、クウェイドのかたわらにはメリーナがいつも存在する。かのじょはクウェイドの命をコーヘイゲンの銃から救うばかりでなく、かれに「クウェイド」として存在することに自信を与える。「真の自己」を探求する旅行（はじめは自分がほんとうにやりたいことの探求、それから自分の正体そのものの探求）に出たかれは、クウェイドとして生きていることがまぎれもない真実だという確信を得ていく。その確信は、最後に一瞬ゆらぐ。メリーナといっしょに火星の丘にたたずんだとき、クウェイドはいう。「おそろしい考えがうかんだ。もしこれが夢だったら……」。ここで観客は、クウェイドが火星で行ってきたことは、あらかじめリコール社が記憶商品の内容として説明していたこととぴったり一致することに思いいたる。「右にも左にもあなたを殺そうとするひとびとがいる。あなたは美しいエキゾチックな女性に出会う。……旅行の終わりまでに、あなたはその女性を手にいれ、悪いやつらを殺し、惑星全体を救うのです」。リコール社員が記憶パッケージのなかで起こることを説明するこれらの言葉は、すべて実現する。火星でクウェイドが体験することは、じっさいに起こったことなのか、それともリコール社がセットした記憶プログラムをなぞっているだけの幻想なのか。現実と夢の境界がまたもや溶解しはじめる。しかしメリーナが、もう一度大きな役割をはたす。クウェイドの緊張をジョークに変えて、こういう——「それならあなたが目覚めるまえにはやくキスして」。このひとことは最後の不安をかき消し、甘い安心感を映画にもちこむ。じじつ『トータル・リコール』は、ヒーローとヒロインの結合という、映画が与えるもっとも安定した着地で終わるのである。

## 『トータル・リコール』 4. 超能力と子ども

クウェイドにとっての真実への導き手は、メリーナのほかにもうひとり存在する。クアターである。これも原作にはない。クアターは革命軍のリーダーで、コーヘイゲンの独裁政権に反抗している。コーヘイゲンは火星の空気をひとり占めすることによって、住民たちを支配下においている。住民たちの多くは、じゅうぶんな空気を供給されないため奇形として誕生する。じゅうぶんな空気を火星全体に送り出す方法は、コーヘイゲン政権のごく少数の幹部しか知らない秘密である。ハウザーは秘密を知るひとりだ。いまでは記憶を消去されてクウェイドという別人に変えられているが、それでも革命軍の戦士たちはクウェイドに望みをたくす。そしてクウェイドをクアターに会わせる。

クウェイドだけでなく、観客もクアターのすがたには息をのむ。ジョージという革命軍戦士が上着のボタンをはずし、肉体の前面をあらわにすると、その腹部にもうひとつの小さな肉体がくっついているのがみえる。その小さな肉体がクアターなのだ。顔と二本の細い腕だけで、下半身はない。胎内から出たばかりで体液がまだべつっているような、そんな赤ん坊のかっこうである。

このクアターはクウェイドに自分の小さな両手をとらせて、「ぼくにたいして心を開いてください、心を開いて、心を開いて」、とうながす。クアターとクウェイドの顔を交互に映すショット／カウンターショットが三度くり返された(図39～44)あと、クウェイドの額がイクストリーム・クローズアップになって画面をおおう(図45～47)。やがて額はたくさんの扉があるブルーの空間となり(図48)、それらの扉をとおって観客はブルーの奥へ、奥へと入っていく(図49)。そこは原子炉の風景で、いろいろな構図のショットが連続した(図50～53)あと、ついにコーヘイゲンが隠していた空気送出の始動スイッチにたどりつく(図54)。そのスイッチはクローズアップされ(図55)、クアターのかたほうの目とオーヴァーラップされる(図56)。クアターの「目」によって、「クウェイド」が誕生以前にもっていた原子炉スイッチの記憶が透視されたのである。クアターがなぜ子どものすがたで描かれているかは、ワーズワスの『不死の暗示のオード』で子どもの意味を考察したわたしたちには理解できる。子どもは「目」であり「予言者」であり「透視者」であって、特別な力をもった存在だととらえられていた。子どもに超能力をみとめるロマン主義を、『トータル・リコール』も共有しているのである。



図39



図40



図41



図42



図43



図44



図45



図46

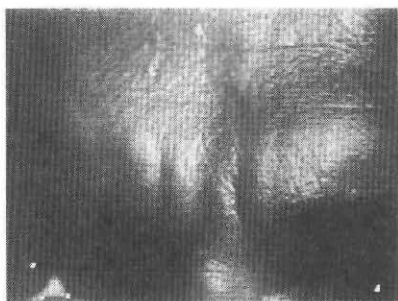


図47

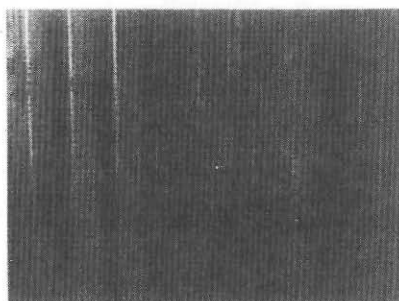


図48

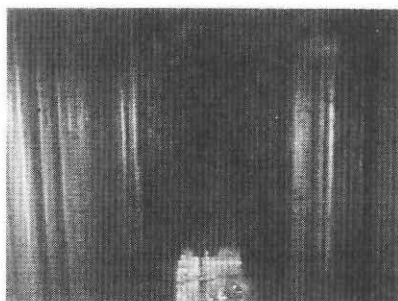


図49

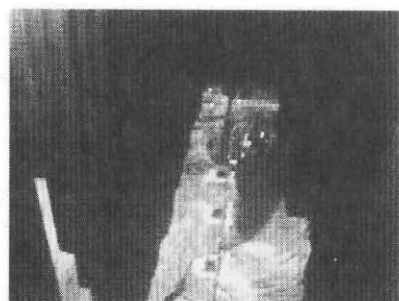


図50

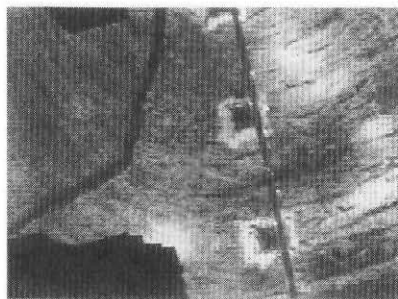


図51



図52

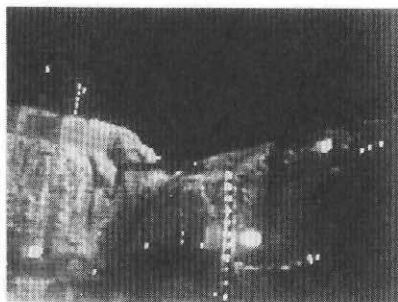


図53

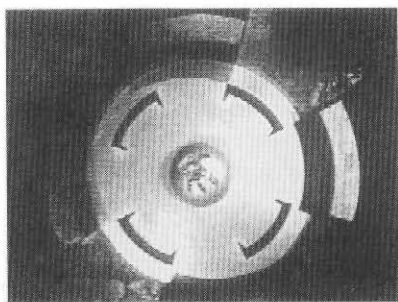


図54

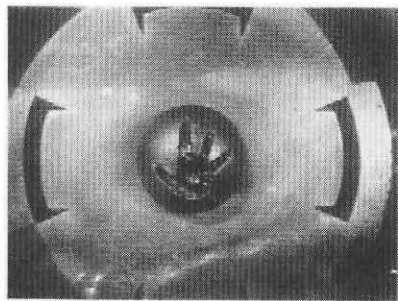


図55

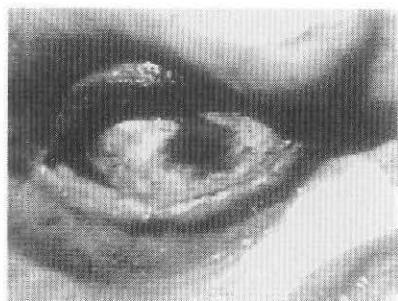


図56

\*

\*

\*

トータル・リコール（完全に記憶をとりもどすこと）はついになされなかった。むしろクウェイドは、過去の自己ハウザーをきっぱりと捨てて、記憶への執着を断った。記憶がもどらないことは、もはや問題ではなくなった。メリーナに伴われて、現在のクウェイドのまま過去へではなく未来へすすむ暗示が、最後のキス・シーンにある。

記憶障害をもったクウェイドと『不死の暗示のオード』の語り手。消去された記憶への執着はどちらの場合も強かったが、クウェイドはある時点でコンピューターのプログラム変換をするように、過去の自己から現在の自己へ関心を切り換えた。ワーズワスの詩では、切り換えはうまくいかず、思考は過去へもどっていく。このちがいは、メリーナのような指針となる女性の存在の有無と関連があるかもしれない。あるいは、「自己」が詩の主題となることを発見したばかりで、自己の過去・現在・未来の連続性にとりつかれていたロマン主義と、コンピューターのシミュレーションに慣れたポストモダン文化とのちがいだろうか。そうしたちがいはあっても、『トータル・リコール』の中核をなすのが「真の自己」の探求というロマン主義のイデオロギーであることは、現代にたいするロマン主義の魔力の強さを思いしらせる。

### 注

- 1 アンリ・エレンベンガー『無意識の発見——力動精神医学発達史』上、木村敏・中井久夫監訳（東京、弘文社、1980）、238頁。
- 2 『クブラ・カーン』にコウルリッジ自身がつけた「まえがき」のなかに述べられている。Harold Bloom and Lionel Trilling, eds., *Romantic Poetry and Prose* (New York: Oxford University Press, 1972), pp. 254-255.
- 3 Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads 1798*, ed. W. J. B. Owen (Oxford: Oxford University Press, 1969), p. 173.
- 4 James Monaco, James Pallot and Baseline, eds., *The Second Virgin Film Guide* (London: Baseline II, Inc., 1993), p. 963.
- 5 Ibid.
- 6 Geoffrey H. Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787-1814* (New Haven: Yale University Press, 1964), p. 274; Bloom and Trilling, eds., *Romantic Poetry and Prose*, p. 175.
- 7 Marjorie Levinson, "Wordsworth's Intimations Ode: A Timely Utterance," in *Historical Studies and Literary Criticism*, ed. Jerome J. McGann (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), p. 69.
- 8 Stuart Curran, *Poetic Form and British Romanticism* (Oxford: Oxford

University Press, 1986), p. 78.

- 9 Hartman, *Wordsworth's Poetry*, p. 273.
- 10 Bloom and Trilling, eds., *Romantic Poetry and Prose*, p. 126.
- 11 Levinson, "Wordsworth's Intimations Ode," p. 53; pp. 57-58.
- 12 Ibid., p. 62.
- 13 Bloom and Trilling, eds., *Romantic Poetry and Prose*, p. 176.
- 14 デーヴィッド・チェンバレン『誕生を記憶する子どもたち』(片山陽子訳, 春秋社, 1991, David Chamberlain, *Babies Remember Birth* [New York: St. Martin's Press Inc., 1988]), 142頁。
- 15 チェンバレン『誕生を記憶する子どもたち』を参照。
- 16 Frances Ferguson, *Wordsworth: Language as Counter-Spirit* (New Haven: Yale University Press, 1977), p. 103.
- 17 Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), p. 65.
- 18 エレンベンガー『無意識の発見』上, 150~168頁。