

消えゆく双子/分身の帰還

スティーヴン・キング・分身物語・書くこと

The Return of the Vanishing Twins/Double:

Stephen King, Doppelgänger, and Writing

西山智則

NISHIYAMA, Tomonori

孤独な深夜の密室、作家が机に座り執筆に向かう。扉が開き、もう一人の自分が入ってくるような雰囲気である。書くことは自己との対話であり、何かを生み出す旅となる。それは分身が呼び出される格好の状況だ。2003年の映画『アダプテーション』では、主人公の兄チャーリー・カウフマンは映画の脚本を依頼され悩んでいる。分身的存在の弟は、連続殺人犯人が精神病の二重人格者だったというスリラーを考えている。兄は「連続殺人犯よりも使い古された唯一のアイデアは多重人格さ」と皮肉る。この台詞は、双子や分身という繰り返された題材を利用している『アダプテーション』の自己言及的パロディでもある。たしかに多重人格のテーマはもう古臭い。1960年の『サイコ』の時点では、殺人犯は自分が殺害した母の人格を宿したノーマン・ベイツだったというトリックに観客は騙された。そして2005年になっても、京極夏彦原作『姑獲鳥の夏』で、梗子と涼子のよく似た姉妹、涼子の名を京子と書き違え、梗子と取り違いが起こる設定、三重人格が謎の核として使われ、映画化されている（これらのト

リックは過去、江戸川乱歩、横溝正史が使い古している）。

だが、現在、二重人格に対する驚きは少ない。まして善と悪の分身では物語にならない。では分身物語はどう進化して、帰ってくるのか。本論では、分身/双子の文化史を眺めた後、キングが作家を主人公にした分身物語を考察したい。オリジナルという概念が揺らぎ、分身物語が時代遅れになった今、幾度となくずらされ、複製されてきた分身物語が、鏡に映った自分を眺めるかのように、「書くこと」を意識したパロディに近づいてきたのではないのか。

「双子/分身/多重人格」の文化史 進化と適応の旅

なぜ分身/多重人格の物語に人は魅惑されるのか。膨大な数の分身物語¹⁾。その数は逆に人々が「本当/一人だけの自分」を堅く信じていることを示しているのかもしれない（その反面、精神面で「私とあなたは似ている」と、よく他者との近親性を強調する。自分を完全に理解してくれる分身を人は求めてやま

キーワード：スティーヴン・キング、分身、『ミザリー』、『ダーク・ハーフ』、『秘密の窓、秘密の部屋』
Key words：Stephen King, Doppelgänger, *Misery*, *The Dark Half*, *Secret Garden*, *Secret Window*

ない。分身物語は自分探しの旅なのだ。

世界最古の英雄叙事詩『ギルガメッシュ』には、既に分身のテーマを発見できる。ギルガメッシュに苦しめられている人々は、創造の女神に訴え、こうお告げがある。「彼と同じものをつくれ。それを彼と瓜二つのものとし、彼のもう一人の自分となし、嵐のような心臓に対する、嵐のような心臓とせよ。二人を闘わしめ、ウルクを平穩にせよ」。かくして、ギルガメッシュと瓜二つのエンキドゥが誕生し、二人は争う。エジプト神話のオシリスとイシス、わが国のイザナギとイザナミのように、双子としての創造神は多く、何かが生ずる時には、双子という対のイメージが使われることは珍しくない。双子の神話は精子と卵子の隠喩として創造につながるのだろうか。対の世界貿易センタービルも、アメリカ型経済を生み出す神だったのだろう。グローバル「双子伝承は、意識から無意識が生まれ、天と地が分かれる、その分岐点に位置している。数の神秘学風にいえば、一から二が生じ、一と二をふくむ三という聖数に昇華し、万物が生まれるといった、根源的創造と産出のシェーマである」と私市は言う。また双子伝承は、その片われの死で終る場合が多い。それは都市などの建設のために生贄を捧げる風習と関係する。「双子や二人兄弟は…対から生まれる豊饒な産出でもって生活と文化を生み出すが、その時の生贄が片われの死なのだ」という²⁾。双子の片われの抹殺は、創造のための犠牲であった。それは集団の悪が投影された生贄である。

双子（特にシャム双生児）は、自己と他者、一人か二人かの区分を揺るがす。そんな双子が引き起こす笑いも数限りなく書かれてきた。シェイクスピアの『十二夜』では、「一つのり

ンゴを割ってもこの二人ほど似てはいまい」と言われる妹と兄が、難破により生き別れとなり、妹が男装し混乱が起こる。『間違いの喜劇』では、二組の双子の取り違いから混乱が起こり、大団円で双子たちが「俺こそは本物だ」と主張しだす。瓜二つのものが自分こそが本物であることを訴える状況は、視覚的に面白く、映画が繰り返し映像化してゆく。双子のテーマはクローンを題材にする映画が継承した。永遠の生命を得るためのクローン密造をアーノルド・シュワルツェネッガーが暴いてゆくの、『シックス・ディ』である。ある日主人公アダムが帰宅すると、自宅には自分とそっくりな人物がおり、妻とセックスしそうになるのを目撃する。しかし、瓜二つの双子もそう目新しくはない。むしろ逆が面白い。たとえば、『ツインズ』では同じくシュワルツェネッガーが出演している。だがその双子の兄はダニー・デビートである。二人は一卵性双生児だが、全く外見の違う双子なのだ。ノーベル賞受賞者やスポーツ選手など、優秀な六人の父の精子の混合で、優秀な子孫をつくる計画が実行される。だが事故で双子が誕生する。弟に優秀な遺伝子を吸収された兄は失敗作だった。双子だが差異ある存在。これがポストモダン時代の双子だろうか。

また双子は政治的象徴として利用されてきた。イサウとヤコブの物語のように、国家の分裂が兄弟の亀裂で表現されることは珍しくない。インドとパキスタンの国境の五十周年を祝う1997年のニュースでは、五十年間生き別れになった兄弟が、誕生日に再会し、キャンダルを吹き消すシーンが添えられた。同じ1997年のドキュメント『オスカーとジャック』では、1933年に生まれ、ナチスとユダヤ系に育てられてきた兄弟が再会し、互いの政治信

条の相違に悩みながらも、理解しあう様子が描かれた⁽³⁾。こうした表象に対して、ヨーロッパの東西の壁に隔てられた兄弟たちの離別と再会を描くアゴタ・クリストフの『悪童日記』『ふたりの証拠』『第三の嘘』では、幾つかの矛盾をおり込み、何が「嘘」で、何が「証拠」であるのかを曖昧にしている。政治的に使われる兄弟の表象に揺さぶりをかけるかのように、アナグラムのLucasとClausという名の双子の存在についての考察を促すのだ。だが、双子が政治的表象であることを止めることはない。北朝鮮と韓国、イスラエルとパレスチナ、これらが和解することを夢見て、双子の表象は使われ続けるだろう。

十九世紀なかば米国では、催眠術の原型となり、「自分の知らない自分」という「無意識」の発見につながるメスメリズムが流行し、分身というテーマは黄金時代を迎えた。最も有名なのは、ポオの「ウィリアム・ウィルソン」だろう⁽⁴⁾。アメリカで1825年には、金貨に代わり、一枚のマスターから、無限に複製される紙幣が初めて使われた。また1839年に、銀板に画を焼き付け人物をそっくり複製する写真^{ダグレオタイプ}が導入される。こうした時期、作家たちも複製ということに注目せざるをえない。ハーマン・メルヴィルの短編「書記官パートルビー」は作家のアレゴリーだと言われている。語り手の法律事務所で雇われた蒼白な顔のパートルビーは、視力を失うまで忠実に法律文章を「筆写」していた。だが突然その作業を拒否しだす。なぜパートルビーは書くことを拒むのか。しばしば、不毛な商業主義社会を批判するために現れた語り手の分身が、パートルビーだと指摘される。パートルビーの姿に、『タイピー』のように経験を写實的に写し、商業的リアリズム小説を書くことを拒

み、難解な『白鯨』の執筆に向かうメルヴィル自身の姿勢を見出したくもなる。写真がアメリカに導入された1839年に書かれた「ウィリアム・ウィルソン」では、ウィルソンと同じ容貌のもう一人の男が出現し、分身は語り手の特徴を模倣する。語り手独自の服装、仕草が「模倣者」に真似され、それが盗まれてしまう小説である。まだアメリカでは本格的に著作権という権利が確立されておらず、海賊版が横行していた。それゆえ、作家の個性が刻印されたテキストが、無断で複製されたり、盗まれる著作権^{コピーライト}や盗作などの問題が、自分を盗まれるウィルソンの姿に反映されていると推測できるだろう。南北戦争以前の分身小説には、すでに「複写」「著作権」など「書くこと」への自己言及がなされている。後に分析するキングは、それを継承しているのである。

自己の内部で認識されない悪が、外部に投影されて分身となる。こうした善と悪の物語が、19世紀末に英国で、ウエスト・エンドとイースト・エンドのように、二極化した都市が発展し、ダーウィンの進化論が受容されてゆくと、多数執筆される。スティーヴンソンの『ジキル博士とハイド氏』では、ハイドに変身する薬で良心の呵責に悩むことなく、上流階級のジキルが、イースト・エンドで切り裂きジャックの事件を彷彿させる連続暴行を重ねてゆく。「畸形」と形容され、『人間の起源』の猿を思わせるハイドは、人間の内部に潜んでいた猿としての過去が薬で目覚めた分身である。フランケンシュタインは実験室で怪物を生み出したが、変身の瞬間が出産の苦痛にたとえられるように、ジキルという男が解剖室で生み出した創造物がハイドなのだ（ネモ船長、トム・ソーヤー、ドリアン・グレイなどを集めた映画『リーグ・オブ・レジェ

ンド』に登場するハイドは、猿というより、2003年リメイク映画『ハルク』的なイメージである⁽⁵⁾。ジキルはハイドに身体を乗っ取られ入れ替わるが、「自分の性質（original character）」として、その手記に書かれた筆跡だけは残ってゆく。ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』では、ドリアンの若さと美貌を保つ代わりに、部屋に封じ込めた肖像画が醜く老いてゆく（永遠の若さを求め分身を造り出す発想は、クローンに関する映画が引き継いでいる）。肖像画にナルキッソスのようにキスするドリアンと彼をとりまく男性たちはホモセクシャルの問題を、「畸形」と形容される肖像画は世紀末の人種の退化論を示唆している。そして結末に肖像画というテキストがドリアンと入れ替わってしまう。

世紀末の分身物語の流行は、フロイトのいう無意識の発見と共振している。しかし、『現代文化における双子』によれば、皮肉にも、「フロイトの主張が広く知られると、自己の分裂も定説となった。分身の表象もありきたりになり、文学的価値を失ってゆく」。エゴ、イド、超自我、ユングのいう影、後にラカンの鏡像段階などで人間の心理が説明されだすと、分身というテーマが衰退し、分身物語の定番装置の鏡も割られることになる。似ていない浮浪者をそっくりな分身だと思い込み、身代わり保険金殺人を企む男を描く1966年のナボコフの『絶望』は、「分身物語の流行の終焉を示している」⁽⁶⁾。ところが、一時はリアリズム小説に押されたが、「分身という考えは、多くのポストモダン作家の想像力を魅惑しだしている」⁽⁷⁾。消えゆく双子の帰還。皮肉やパロディの形で、統一され一貫性のある自己が虚構であり、主体も断片的な存在にほかならないことを示すために、未だに分身物

語は使われている。

二重人格は『イブの三つの顔』やクレックレーとセクペンによる共著『私という他人』で有名になる。1952年、貞淑な人妻イブ・ホワイトの人格に、抑圧された部分の放埒なイブ・ブラックが出現した。さらにこの二つを調停するための第三の人格も誕生する。しかしながら、現在、二重人格は古めかしくなった。1981年には、もう一人の自分が存在するどころか、二十四人の自分が報告されたのだから。ダニエル・キイスのノン・フィクション『24人のピリー・ミリガン』が注目を集めた。連続レイプ犯として逮捕されたピリー・ミリガンには、二十四人の人格が潜み、その中で犯罪的傾向の人格が犯罪を引き起こしていたのだ。ピリーは養父による性的な虐待を受け、暴力を受けたのは自分ではないと信じるために、様々な人格に分裂していたのである（治療側は、アラビア語やセルビア・クロアチア語まで話すピリーの多様な人格を統一することを目指す。それは「多文化的」な人格を一つに「同化」する試みが挫折した記録でもある）。

一人のなかの二十四人。さらに、ジュディス・スペンサーの『ジェニーのなかの400人』においては、ジェニーは四百人に分裂していた。母親に疎まれ、悪魔崇拝の教団による性的虐待の記憶を回避せんとして、複数の人格を構成していたジェニー。三人、二十四人、四百人と、ますます分裂する自己。「自分探し」が流行する時代に、可能性を秘めた新たな本当の自分がどこかに眠っているのではないかという願望が、多重人格の物語に人気を集めているようだ。中島梓によれば、多重人格の物語は、悪い親の虐待が生んだ無数の人格が、セラピストの愛で統合され、「一人の人格に

生まれ変わる…再生の神話」にほかならない。しかし、なぜ複数の可能性を秘めた人格を一つに統合する必要があるのか、と中島は疑問を投げかける⁽⁸⁾。

分裂物語は何もノン・フィクションだけに限らない。そもそも、「物語」とは、「事実」を「語ろう」が、「虚構」を「語ろう」が、それが「語り直し」の再構成であるかぎり、すべて「騙り」でしかない。であれば、双子のどちらが「本物か」を決めるような、このテキストは**ほんもの**事実で、これは**にせもの**虚構だという態度よりも、分裂物語の根底にある言説の分析が望まれる。少女に宿り男性的な声を発する悪魔を身体から祓う1973年の『エクソシスト』も、阪神大震災によるPTSDの増加とカウンセリングブーム後の貴志祐介原作『ISOLA多重人格少女』も、多重人格少女がセラピストの自己犠牲で、一人の人格に陶冶される「愛による再生の神話」である。『ISOLA』では、幽体離脱の実験中に震災に見舞われ、瞑想タンク内で死亡した弥生が、十三番目の人格ISOLAとして、多重人格少女千尋にとりつく。両親をなくし叔父に性的虐待を受ける千尋に、自分と同じ境遇を見出したボランティアの女は、この分身的少女を救おうとする。千尋は父の形見の漢和辞典を熟読しており、「忍」は耐えるための人格、「陶子」は人格全員を陶冶するための人格というように、名前の漢字の意味が十三の人格を決めている⁽⁹⁾。『雨月物語』の「磯良」という名前の怨霊に由来すると思われたISOLAの名は、弥生が最期に目にした瞑想タンクのIsolation Tankという文字から生まれたものであった。ISOLAの名は震災後の人々の「孤独」と「精神隔絶」(Isolation)を示唆している。もう一人の自分どころか、四百人に分裂した自己が報告される時代、二重

人格の映画はもう受けない。となると、パロディに向かうしかない。ジム・キャリー主演のコメディ『二人の男と一人の女』では、黒人の障害者に白人の妻を寝取られ、混血の子供を育てる警官に、暴力的でマッチョな第二の人格が目覚める。白人に黒い血が混じるといふ米国の強迫観念を、ジム・キャリーが笑い飛ばすこの映画は、なかなか威勢がよい。

レイプ犯を追跡した結果、犯人に二十四人の人格が発見されるのが『24人のピリー・ミリガン』だった。同様のプロットがケン・フォレット原作の『第三双生児』でも使われる。『第三双生児』では、犯罪が遺伝性かどうかを分析するために、別々の環境で育てられた一卵性双生児の行動の違いを調査する大学助教授が、レイプ容疑をかけられた青年の追跡を続ける。その結果、軍が最高の兵士を造りだすために、攻撃性をそなえた青年の分身が、クローンとして一人ではなく八人生産されていた事実を発見する。レイプ犯に二十四の人格が潜んでいたどころか、実際にクローンとして生産された八人の自分がレイプを実行していた『第三双生児』は、まるで『24人のピリー・ミリガン』のパロディのようである。

保存されたヒトラーの血液からクローンを計画する1979年の映画『ブラジルから来た少年』あたりから、クローンの映画が量産されている。最新の2005年度の『アイランド』では、自分たちが臓器移植のために製作されたクローンであることを知ったトム・リンカーンとサラ・ジョーダンが、管理社会を脱出する。まるで神の楽園を追われ自立してゆくアダムとイブのようだ。全ての文学が聖書を原型するその変形だとすれば、トムがクローンたちを解放する『アイランド』も、アダムとイブの物語にリンカーンの奴隷解放の神話を

加えたものである。映画では、管理者がクローンに記憶をすり込ませるが、記憶パターンは十二種類しかなく、細部が違うだけだと語られる。あたかも、映画『アイランド』が聖書を元に、それをずらしたコピーであると言わんばかりの自己言及だ。これまでのパターンでは、人間である主人公に対して、クローンが製作されるが、逆にこの映画ではクローンが主役となっている。オリジナルよりも模造品の方が本物らしくなるシュミラークルが主流を占める現代、「^{オリジナル}獨創性の神話の死」を迎えた。本物と偽物の区別が消えゆく時代、自己の存在を認識し始めたクローンさながらに、分身小説は、そのテーマを意識して言及し、「書くこと/生み出す」ことに注目したメタフィクションに接近しているのだろうか。

二重人格や分身談を好む作家がいる。ホラーの帝王、^{キング}スティーヴン・キングだ。『シャイニング』で冬山の隔絶されたホテルで精神に異常をきたす主人公が執筆に向かうように、キングは「書くこと」をよく扱う作家である。「秘密の窓、秘密の部屋」の序文でキングはこう述べている。『ミザリー』では「小説がどれほど強く読者を支配するか」をさぐり、次の『ダーク・ハーフ』では「小説がどれほど強く作家を支配するか」を試みた。そして『『ダーク・ハーフ』に全く違う角度から近づき、この二つのストーリーを同時に語る可能性を考えた¹⁰⁾。その結果が「秘密の窓、秘密の庭」だという。「分身」「作家」「書く」というテーマを考察した三部作『ミザリー』『ダーク・ハーフ』『秘密の窓、秘密の庭』を分析したい。

『ミザリー』における sexuality/textuality 男と女・作者と読者・逆転

「作家」と「書くこと」を扱った最も有名な

ものが『ミザリー』(1988)である。シドニー・シェルダンをもじったような主人公ポール・シェルダンはベストセラー作家である。商業作品を書くことを「売春的行為」(72)と考えるポールは、ミザリーという名の女性を主人公とした歴史ロマンス・シリーズに嫌気がさしている。そこでミザリーを小説の中で死亡させ、シリーズを終了させたばかりだ。これで自由だと開放感を味わい、純文学の傑作『高速自動車』を完成したポールは、冬山で自動車事故に遭遇する。そして『ミザリー』シリーズの熱狂的ファンで元看護婦のアニーに看護されることになる。シリーズの終了を許せないアニーは、彼女からインスピレーションを得て、彼女のために『ミザリーの生還』を書くことを強要する。両足を骨折したポールは、狂気の看護婦に看護されるという悪夢に加えて、小説を書かされるために監禁される「^{ミザリー}苦境」に陥るのだ。『千一夜物語』の「シェヘラザードの役はアニーではない。ポールなのだ」(66)とあるように、アニーという読者の支配のもと、ポールは小説を紡ぎ続けることで、命を保証された存在となってゆく。

『ミザリー』でキングは書くことを意識し、読者と作者の一種のパロディを試みている。自動車事故で大破したポールは、何をすべきか教えてあげると、アニーに純文学の『高速自動車』まで焼かれてしまう。そしてアニーの指示に従い、『ミザリー』シリーズの続編を書かなくてはならない。アニーという「読者の期待」どおりに、作品は書き直しを命じられる。作者としての作品に対する自由と権利は、彼にはない。ひとたび語れば、自由奔放な想像力で言葉を進らせ、尽きぬ意味をうみだす詩神であるべき作家像から、彼は失墜してしまったのだ。『ミザリー』は、作品を

売るために、編集者や読者の嗜好に合わせ、作品を執筆せざるをえないベストセラー作家の「苦境」を皮肉ったものである。ポールが執筆する『ミザリーの生還』の支配権はアニーにある。アニーという読者(Reader)が、指導者(Leader)として作品の方向を決定するのだ。かつてロラン・バルトは高らかに「作者の死」を謳った。作家の意図という言葉で、テキスト生成の起源を作者だけに限定し、豊饒な作品の意味を制限する作者に対して「死」を唱え、意味を自由に生産してゆく読者を作者に代えたのである。バルトはこう締めくくる。「作者の死は読者の誕生をもって贖われなければならない」⁽¹¹⁾。作者ポールがその地位を失い、読者アニーに実際に取って代わられる『ミザリー』は、「作者の死」と「読者の誕生」のパロディのように思えなくもない。

見逃してはならないのが、アニーに監禁されたポールが、アニーという人物を何とか「解読」して、脱出しようとする事だ。作品執筆の助けとして、ポールは精神分析に関する知識を備えていた。ポールという「作家」は、精神分析を用いて、文字どおりに狂った「熱狂的読者」アニーの心理を読み解く「読者」となる。まるで精神分析のパロディみだいだ。自己と他者が入れ替わる分身小説のように、作者と読者が入れ替わる。監禁から逃れようと策略を企むポールだが、時にアニーの行動を「読み誤った」結果、足を潰される。ハロルド・ブルームの文学理論によれば、テキストの意図的な誤読は新しい解釈を生むというが、アニーの行動を誤読した結果として、ポールは足を奪われるという去勢を象徴する罰を受ける。また、引き出しに隠された『追憶の小道』というアニーのスクラップブックを、ポールは発見する。そこには、アニーが

犯した三十以上に及ぶ完全犯罪の記事が収集され、ポールが行方不明の記事も含まれていた。このノートはアニーが自分で人生を構成した、一種の自伝的なテキストだと見なすことができる。ポールという作家は、アニーが作者として自分の人生の出来事を集めた物語『追憶の小道』の登場人物の一人になりさがってしまった⁽¹²⁾。それどころか、ポールが引出しを開けることを予測していたアニーは、罠を仕掛けていた。引き出しに髪の毛を張り、開かれたかどうかをチェックしていたのである。ポールがどう振舞うかは、アニーという作者のシナリオによって書かれていたのだ。

アニーの監禁下で執筆している最新刊は「ゴシック小説になりそうだ」(167)と、ポールはジェンダーの逆転を実感する。ポールが、ゴシック・ロマンスの迫害される乙女という女性の役割を担うからだ。一方、アニーは、ワシントン・アーヴィングの「リップ・ヴァン・ウインクル」から、ずっとアメリカ文学において継承されてきた男を束縛する悪女のイメージを凝縮した存在である。ポールの境遇は、足が壊疽に罹り、パトロンの妻と最期の瞬間を過ごす作家ハリーを描いた、ヘミングウェイの「キリマンジャロの雪」とも重なってくる。執筆を強制されたポールがタイプライターに向かう。「空白が『第一章』に下に広がっている。それはポールがそこに落ち凍死するかもしれない、雪の吹き溜まりのようだった」(115)。「あの鳥はアフリカからきたのよ」、「鳥のために泣くことはない。鳥はすぐキリマンジャロの向こうに沈む夕陽のことなど忘れるのだから」(161)という声が頭をよぎる。キリマンジャロの白い頂きで、ハリーの魂は、死が妻と金という腐敗から解放し、無垢なものへと昇天するが、ポールの状

況もハリーに劣らず過酷なのである。

また、アニーはボールの血管にチューブを差し込むが、そのファリック・ウーマンのイメージにも、キングはフロイトのパロディを持ち込んでいる⁽¹³⁾。フロイトは「不気味なもの」という論文で、子供たちが眠らないと、目に砂を投げつける砂男と去勢恐怖について述べていた。夢でボールは砂男の影をアニーに見出す。ドアが開いてアニーが入ってくる。「腕に柳細工の籠を下げている。籠にはタオルが掛けてあった。見守っているうちに、アニーは籠に手を入れ、何かを掴み出し、眠っているボールの顔に投げつけた。砂だった。」アニーは「砂男ならぬ砂女」(32)である。だが、アニーは恐怖の女だけでは終らない。これまでキングの描く女性は「アメリカ的ステレオタイプ」であり、「悪魔的な魔女が無力な犠牲者かという範疇でしかなかった」という批評家たちの不満が寄せられてきた⁽¹⁴⁾。こうした批判に答えるべく誕生したのが、アニーという女性像である。もしアニーが深みのある女性を生み出そうとするキングの努力の賜物であれば、商業作品を書くのではなく、純文学を目指す作家ボールはキング自身であり、『ミザリー』はキングの創作姿勢について新たな意思表明とも言えるだろう。

アニーが買ってきたタイプライターには“n”の文字が欠けており、完成原稿の“n”の文字をアニーがひたすら埋めていた。「僕の好きな看護婦の名前には二つ入っている」(60)と、ボールが皮肉る“n”の欠落は、Annieの存在を消し去りたいボールの願望かもしれない。またアニーは逆に、自己の存在を確かにするように、“n”を書き込む⁽¹⁵⁾。イザラらの読者反応論では、テキストに書かれていない解釈の決定不能な箇所があれば、読

者の想像力が刺激され、空白部分を解釈で埋めるために能動的な読みが発生すると、穴(gap)や空白(blank)の価値が評価された。だが『ミザリー』では、文字どおりアニーが機械的に原稿の空白の“n”を埋めてゆく。この行為は読者反応論のパロディのようだ。自称ナンバーワンの読者だが凡庸なアニーに対して、子宮を借りず、自己の精神から「子としてのテキスト」を出産する「ただ一人の^{フューザー}父/創造者」としての作家。そうした作家像を、ボールはとり戻そうとするのだ。

テキストを産出する男としての作者にボールが復帰するには、セクシャリティの問題が関わってくる(キングは『骸骨乗務員』の序文で、長編を読むことは「長く続く情事を楽しむこと」に似ており、短編を読むことは「つかの間のキス」だ、「さあ私にしっかり掴まりなさい。私が案内しよう。暗闇であなたにキスするかもしれないが、気にしないで。あなたを愛しているのだから」⁽¹⁶⁾)と、作家を「誘惑者の男」、読者を「デートを待つ女」に喩えている。「物を書くことに自慰の側面があることは、心理学者の指摘を待つまでもない。ペニスの代わりにタイプを打つのだが、どちらも、想像力を使い、敏速に手を動かし、回りとどい技巧に熱中するのだ」(244)とボールは考える。そしてアニーの要求を満たすために書いているのだから、アニーとは「性的な関係なのかもしれない」(245)という。アニーに従うだけのボール。だがその関係は変わる。『ミザリーの生還』が完成に近づくと、ボールはタイプの使用を止め、アニーが尖らせた鉛筆を使い始める。pencilとpenisは語源的に繋がるが、ボールは、種をまき擬似的生殖行為によって、テキストという子供を産出するのだ。かくして、鉛筆というファルスの方で、

完結編で死んだはずのミザリーは再生する。アニーを「殺害する武器」が、テキスト創造のための「生殖の道具」であるタイプライターと紙なのは皮肉である。隙を見てポールは、力の限りアニーの背中にタイプをぶつけ、その上に乗りかかる。「彼は強姦するかのよう
に、顔を接近させ、彼女の上に乗る押さえ込んだ」。わめくアニーの口に紙を突っ込み、「さあ、私の原稿をなめろ、しゃぶって窒息してしまえ」(317)と叫ぶ。何とか「右足で立ち上がり (elected) よろめき歩く」ポール。床で「うめき」「のたうつ」アニー。逆転していた二人の関係は、「能動的な作家/男」と「受動的な読者/女」の軌範へと回復された。なんとかこうしてポールは「^{ミザリー}苦境の(から)^{リターン}帰還」を果たす。

ミザリーの服装をまねるアニーは、『ボヴァリー夫人』のように、小説の読み過ぎで虚実の区別を失った読者というだけではない。アニーはミザリーと一体化し、分身的関係を結んでいる。作品は作家の「我が子」「分身」と呼ばれるが、その意味で、ポールの作品と一体化した読者アニーは、ポールの自己の延長にある。書き手と読み手という対関係にあるアニーは、ポールが誕生させた分身だと考えてよい。アニーのノートを読んだ時、「ポールの想像力の一部はアニーになりきっていた。アニーになった部分が明白な乾いた声でノートを読みあげる…。『あの女が深夜にラジオをつけるから殺したのよ』」(188)。この影を抹殺することで、消されそうになったポールは傑作『ミザリーの生還』を完成させ、無事に帰還する。双子の片われの殺害を通して、創造を成就させるというあの双子伝承の型が、ここにある。『ミザリー』も分身物語なのだ。しかし、前述したように、アニーは恐ろし

き女だけでは終らない。監禁を通してポールは、新たな自己の可能性を発見してゆく。アニーの命令で書き、気乗りもしなかったはずの『ミザリーの生還』は意外な傑作になる。『ミザリー』の第四部のタイトルは「女神」だが、アニーこそが詩神であったのだ。またアニーという複雑な人間を解読し、読者になるという新たな体験を通し、ポールには深い洞察力が備わった。映画版では「アニーとの体験は私を助けてくれました」と語られる。アニーにより成長したポールを描いた『ミザリー』は、生身の女を描いたという点で、キングの作品群でも転換点に位置するのである。

『^{オーサー}ダーク・ハーフ』における作家の死 作品・ペルソナ・父/^{ファーザー}創造者

『ダーク・ハーフ』(1989)の主人公サド・ポーモンは、大学講師を勤めながら、売れない小説を書いている作家である。またサドはジョン・スタークのペンネームで犯罪小説を書き、作品にふさわしいマッチョな姿に変装し写真も撮影している。スタークの犯罪小説の印税という財産を手にしたサドは、これからは文学的作品を目指している。そこでスタークの正体を公表し、死亡宣言をした。ところが、架空のジョージ・スタークが、サドと同一の指紋、声紋の分身として出現してくる。「これをウィリアム・ウィルソン・コンプレックスと呼ぼう」(132)と笑うサド。だが、過去、母の子宮内でサドには双子がいて、その双子はサドの身体に吸収され、脳内の腫瘍となっていた。腫瘍は手術で抹殺されたはずだ。それが^{ダーク・ハーフ}邪悪な分身となり^{リターン}帰還してきた。『ミザリー』の中止を許さないアニーのように、スタークの小説の執筆を要求してくる。サドに小説を書かせ、スタークは消えゆく自分の

復活を企むのだ。

『ダーク・ハーフ』の着想は、キングも序文で認めているように、ペンネーム問題からである。「リチャード・バックマン」のペンネームで、キングは『痩せゆく男』など、数編を出版していた。これは、キングというブランド名に頼らず、自分の小説が認められるかどうかを確かめる試みだった。だが、バックマン名義の小説の著作権がキングであることが見つかってしまう。また『痩せゆく男』には、「まさにキングそのもののスタイル、構文、キャラクター…しかも技法の過ちまでも含まれている」と発表され、テキストに刻印された「キング印」が暴露されてしまったのである⁽¹⁷⁾。テキストに刻み込まれた作家の^{オリジナリティ}独創性の問題は、剽窃をテーマにした「秘密の窓」でも考察される。しかしながら、作家と作品の関係はそう単純ではない。

そもそも、これまでの研究によれば、プロットを神話、伝説、歴史から取らず、『ロビンソン・クルーソー』のように、個人の^{オリジナル}独創的かつ斬新な^{ノベル}経験を題材にしたものが小説の誕生である。かつての作家は神から啓示を受けて書くと言われていた。そうした作家像から、自己の内部や体験からわきあがる独創的な^{ジューニアス}思いを綴る^{オリジナリティ}独創的天才へと、作家像が変化した。テキストも伝統が刻まれたものよりは、個人の人格が刻印された作家の作品、アイデンティティの一部へと変貌してゆく。それは、個人としての作家の台頭であり、^{オリジナリティ}独創性の神話の成立であった。かくして、「作家とその作品」式の批評の形が整ってくる。映画『ライ麦畑をさがして』は、こうした作品のただ一人の生みの親としての作者像を問題にしている。J.D.サリンジャーの小説『ライ麦畑でつかまえて』を愛読する少年は、自分の分身

だと信じる登場人物ホールデン・コーンフィールドのその後を知りたくて、作者サリンジャーに逢うために旅に出る。「答えを知っているのは、この世でただ一人だ」と。

だが、作品に対する答えは作者という父しか知らないのか。作品は父から旅立つ存在ではないのか。近年「作家」について膨大な研究が進行中である。作家に対するとらえ方が違ってきた。「作者の死」でバルトが作者は「資本主義イデオロギーの賜物」(147)だと指摘したように、作家は近代の産物だったからだ。過去には誰が書こうと作家個人が問題にされず、作家の名前がなくても文学が通用したし、逆に、科学テキストは作者名がなければ、真実だと受け入れられない時代も存在した、というフーコーたちの言葉も忘れてはならない。「作家とその作品 (Man and His Work)」の“His”は個人の^{オリジン}起源から創造された作品が、作家の「所有物」であることを示している。他人とは違う^{オリジナル}独創的な発想を所持する「^{オーサー}作家」は、自分の生産した作品の「^{ファーザー}生みの親」として、その「^{オーナー}所有者」となる。子は父に従え。テキストは作家の意図のもとに読まれるべきだ。そういう発想が発生する。テキストの^{オリジナリティ}独創性、作家という概念は、資本主義の所有という考えと共に、父権主義の下で構築されたものだった。それは「近代の発明」であった。

『ダーク・ハーフ』では、腫瘍となった双子を取り除く手術は「中絶手術」(11)と呼ばれているが、ジェンダー的にも曖昧な危機にあるサドは、自分が産み落とし抹殺したはずのマッチョなペンネームの男に支配されかかる。ポストモダン時代のポール・オースターの分身小説『シティ・オブ・グラス』で、「ウィリアム・ウィルソン」のペンネームで探偵小説を書く作家ダニエル・クインは、「自分がその

作品の作家だと考えず、作品に対しても責任を感じない」が¹⁸⁾、『ダーク・ハーフ』においては、スタークに「俺を作り出したのはお前だ」と責められ、サドはフランケンシュタインと同じ苦悩を味わう。サドはこう嘆く。「ジョージ・スタークを誕生させた自分であり、その責任がある。だがそれは不当だ。悪意でジョージを生み出したのではない。自分がジキル氏やフランケンシュタイン博士の同類だとは思えなかった。怪物を造りだそうと思ったわけではない」(394)。「ポーモンドの想像力の子宮のような監獄」(285)にいたはずの創造物ジョージ・スタークが、作品の「生みの親」でその「所有者」であるべき「作家」サドの手を離れ、独り歩きを始めるのだ。『ダーク・ハーフ』は、『フランケンシュタイン』を「書く/生む」ことをテーマに、語り直した作品である。

メアリー・シェリー原作『フランケンシュタイン』において、雑多な人間の身体の継ぎ合わせで創造された怪物は、幾つかの書簡体の寄せ集めによって構成された『フランケンシュタイン』というテキストそのものによく似ている。創造者フランケンシュタインの手を離れ、独り歩きを始める怪物という「創造者」と「創造物」の関係は、「作者」と「作品」の関係に、読み解いてよい。『フランケンシュタイン』では、テキストが作者の意図を離れ、読者に自由に解釈されるテキストの自立が示唆された。復讐を望む怪物は、まさしく「作者の死」を迫るのだ。また原作者の意思を離れ歩きだす怪物は、映画の成立を象徴してもいる。怪物のイメージを決定したのは、何と言っても1932年の映画のボリス・カーロフの姿だろう。カットとモンタージュによる^{つぎはぎ}編集で製作され、登場人物に生命を与え動き

出させる映画という媒体を、雑多な人間の身体の継ぎ合わせで創造された怪物にたとえる研究は少なくない。原作の知能の高い存在と異なり、たどたどしく歩き、ようやく言葉を話しだす怪物は、サイレント映画からトーキー映画に移行し、歩き始めた映画自体を表していた(怪物の歩き方は無声映画のチャップリンの軽快な歩き方の対極にある)¹⁹⁾。原作とは全く違う怪物のイメージは、映画のなかで独り歩きを始め、^{スクリーン}白い幕に増殖してゆく。原作の序文で、流産したメアリー・シェリーは作品にこう呼びかけていた。「醜い我が子よ。世に出てゆけ、そして栄えよ」。

結末で、スタークには腫瘍のような斑点ができ、歯も抜け、膿が流れ出ている(この描写は老化に対する恐怖でもあり、九十年代のエイズ患者に対する恐怖の表象でもある)。しかし、腫瘍で腐食した体で独り歩きを始めたスタークは、サドが創造した作品的存在でもあった。「読者はサドの作品が気に入ると、彼のことを神に近い存在だと思った」(168)。サドという作者は創造主的存在だった。だがフーコーの「作者とは何か」によれば、無尽蔵に生み出される意味の起源となる作品を創出する超越者的存在が作者なのではない。むしろ逆である。作者は「意味の増殖を恐れる我々」が必要とする「イデオロギー的存在」である。テキストの^{オリジン}起源である作者はこう意図したのだ、という^{ゆいいつ}究極の説明により、「癌のような意味の無限増殖を抑制することを可能にする」装置、それが作者だったのだ⁽²⁰⁾。皮肉にも、作者はテキストの解釈を制限し、その動きを止める。それゆえ、腐敗したスタークの動きを制止するのは、作者であるサドしかない。争いに敗れた分身は、黄泉の国の案内者である大群の雀に体をついばまれ、消

えてゆく。「作者」の意図から外れ独り歩きし、自由に解釈される「作品」の関係を、「作家」サドと「創造物」ジョン・スタークの作家殺しになぞらえてたのが、『ダーク・ハーフ』である。だが、分身が二重人格ではなく実際に現れる『ダーク・ハーフ』は、分身小説の幻想的な雰囲気欠き、成功作ではない。無数の解釈でついにまれば、消えゆく作品ではない。

・「秘密の窓、秘密の庭」における消えゆく作家 オリジナリティ 独創性・剽窃・アイデンティティ

「秘密の窓、秘密の庭」の序文で、毎日見ていたはずの庭が、突然新鮮で全く違うものに見えた体験をキングは語っている。それは普段は使わない「秘密の窓」に体を押し込み、眺めたからであった。見慣れた風景でも角度次第で新鮮に見えてくる。「秘密の窓、秘密の部屋」も、分身という使い古された題材を、新たな角度から語り直したものである。

作家モートン・レイニーは妻の浮気が原因で離婚している。ジョン・シューターという男が「秘密の窓、秘密の庭」の原稿を持ち、「俺の小説を盗んだな」と抗議にくる。シューター作の「秘密の窓、秘密の庭」を剽窃し、モートが「種まきの季節」を執筆した、というのだ。自分の愛を裏切った妻を庭に埋めるという物語と文体は、モートの小説と同じだった。じつはモートは過去に一度剽窃をしていた。シューターはモートの罪悪感が誕生させた良心を表す分身のようだ。フロイトのいう「抑圧されたものの帰還」である。二人の特徴の類似が示唆される。シューターの忘れた帽子をモートが被り、「鏡の前に立つと、笑い出しそうになった。モートは、まるでグラ

ント・ウッズの絵画『アメリカン・ゴシック』の熊手を持った男みただった。絵の男は帽子を被ってないが、よく似ていた。帽子はモートンの髪の毛全体を覆っている。シューターの髪の毛を覆っていたように…。それは滑稽だった(333)。鏡に映った自分の姿を見てモートは苦笑するが、「秘密の窓、秘密の部屋」は、ポオの「ウィリアム・ウィルソン」を代表とするアメリカン・ゴシックの分身物語を眺め直したパロディのようではないか。

剽窃を訴えるシューターは、キング自身の独創性に対する不安が表出したものだ、とも言える。もともとキングも独創的な作家ではない⁽²¹⁾。「秘密の窓、秘密の庭」には、キングが皮肉にも自分について語っているような箇所がある。剽窃についてモートが自問自答する。「モートの作品に対する多くの書評は、彼は独創的な作家ではない、ありふれた作品ばかりを書く…彼の本はテンポがよく読みやすいが、プロットに独創性がないのだ、と批判していた」。この批評について、妻エイミーは「だから何なの。批評家は知らないよ。本当にいいストーリーなんて、ほんの五つくらいしかなくて、作家はただ登場人物を変えて、そのアイディアを繰返して使っているだけなのに」と不満を漏らす。「剽窃だと言い出せば、作家の誰れもが盗みをしていることになるじゃないか」(319-320)とモートも言う。

これはインターテキスト論に近い。テキストは、他のテキストからの引用の変形であり、そのテキストはまた別のテキストからの引用である。いかなる独創的なテキストでも、引用符のついていない無数の引用の織物インターテキストではない。こう考えたとき、作者の独創性オリジナリティは消失してゆく。バルトはいう。「書くことは、全ての声、全ての起源を破壊する。書くことは、

様々なものが入り乱れ、我々の主体が消え去り、アイデンティティが失われ、書くことのアイデンティティが始まる複雑な行為である」(146-47)。極言すれば、全ては借り物、盗品である。誰の物でもない。だから起源を追求する探偵行為も意味をなさないのだ。オースターの『シティ・オブ・グラス』はここを突いている。探偵に間違われた主人公ダニエル・クインは、ある男の尾行を続けるが、何も起こらない。追跡を通じて追う対象と一体化してゆき、主体の私(I)が消えてゆく。私立探偵(Private Eye / I)となったクインの「私(I/my)の追及」という「自分探し/他者の追跡」は、彼の名のD.Q.というイニシャルが示すとおり、ドン・キホーテの旅のように、無意味である。追い求めても到達しない起源。作者の独創性は神話でしかない。起源としての「作家/神」が死んで、既にしばらくになる。

シューターは剽窃の代償に、小説を書くことを要求する。対してモートは、自分が先に書いた証拠として、「種まきの季節」が初めて掲載された雑誌を、取り寄せようとする。しかし、手に入った雑誌は、「種まきの季節」が切り取られていた。テキストは自己に近い存在とされるが、モートとシューターはどちらが先に書いたかについて、自己を賭け争い、互いの存在を消し去ろうとする。だが、二人が一体ならば、それは二人の消滅を意味する。ページを切り取った「彼は自分の痕跡を入念に抹殺したのです」(377)。しかし、もともとテキストにモートは存在しなかったのかもしれない。どちらが先かという起源の探究は無意味だし、全ての作品が剽窃だと考えた時点で、独創性の神話は死に、作家も消えるからだ。分身のシューター(Shoot her)という名前に従い、妻を殺害しようとしたモートは、

逆に射殺されてしまう。

「秘密の窓、秘密の庭」で興味深いのは、作者の自己がテキストの文体ではなく、実際の原稿に刻まれる点である。家政婦は捨てられたシューターの原稿をモートのものだと思い込む。そのタイプライターの活字の状態がモートの原稿によく似ていたからだ。「モートは長い間ロイヤルのタイプライターを使っていた。長い年月によりそれは磨り減り、タイプした時に、老人の歯のような歪んだ文字が打ち出される」(362)。ハイドに自己を奪われたジキルの筆跡だけは残されていたが、「秘密の窓、秘密の庭」では、アイデンティティがタイプ原稿に刻まれているのだ。テキストのオリジナリティは存在しない。それはタイプ原稿にくらいにしか見出せないのだ、とまるでキングが嘲笑しているような気がしてならない。

小説の誕生は、個人としての作家という独創性の神話の成立であった。危機に陥る作家の神話、作者を復讐させたい願望。キングの分身小説は、揺れ動く二つの動きを書き記す。読者アニーと作者ポールが入れ替わる危機に陥る『ミザリー』、分身としてのテキストが独り歩きし、文字どおり「作者の死」を迫る『ダーク・ハーフ』、この二作では分身殺しで作者が再生する。「秘密の窓、秘密の庭」は、独創性の神話の揺らぎを示し、それと共に消えゆく作家を描く。キングのテキストは、書くことについての考察を我々に促すのである。

最後に、書くこと、双子、分身、多重人格、全てのパロディである『アダプテーション』を見てみよう。『アダプテーション』では、兄チャーリー・カウフマンは、「蘭に魅せられた男」の映画の脚本を依頼されている。何も起

こらない映画の方が現実を反映していると信じるチャーリーは、カーチェイスや銃撃戦の暴力的なハリウッド映画ではなく、これまで製作されたことのない何か新しい映画の脚本を模索している。一方「俺のジャンルはスリラーだ。兄貴のは何だ」と尋ねる双子の弟は、大衆向けする二重人格者の刑事が犯人だったという筋で、割れた鏡を分裂した自己を表す象徴として使うことを考えている。『マルコピッチの穴』の脚本を書いた実在のチャーリー・カウフマンが脚本を書き、主人公カウフマンという実名でニコラス・ケージに演じられ、「蘭に魅せられた男」の脚本を依頼される。この複雑な『アダプテーション』は、脚本家の書く苦悩についてのメタフィクション的作品である。また弟に刺激的な殺人のアイディアを聞かれた兄が、文学の教授が被害者の肉を切り取りバラバラにして、^{ディコンストラクショニスト}「解体屋/脱構築主義者」と名のる映画はどうだ、と答える現代思想のパロディすら試みられている。

映画の結末では、カーチェイス、銃撃戦、夜の湿地帯、ワニの襲撃と、チャーリーが否定していた要素が展開する。異質なスリラーのジャンルが吸収されたのである。ジャンルの混淆だ。映画では、「進化の旅は適^{アダプテーション}応の旅だ」とダーウィンが言及され、「植物を交配させ突然変異を起す人物」が描かれていた。『アダプテーション』は、既存のジャンルを交配させ、突然変異を起し、新しいジャンルを誕生させるといふ、映画の「脚本/適^{アダプテーション}応」と進化についての映画である。また、双子という陳腐なテーマをいかに新しく使ってゆくのか、についての映画でもある。「フェリーニがモキュメンタリーを発明して以来、新しいジャンルは存在しない。今はジャンルの中に

^{オリジナリティ}独創性を見つけなくてはならない」と、チャーリーが受講した脚本講座の講師は語る。木々に寄生し栄養を得る幽霊蘭のように、異種混淆によって新たなものを創造する。これが^{オリジナリティ}独創性であり、書くことのあり方だ。双子/分身のジャンルは、淘汰されることなく、時代に適応し、進化してゆく。書くことはもう一人の自分との対話であり、^{テキスト}分身の創造である。また無数の他者との混淆^{テキスト}でもある。それゆえ、分身小説は幾度となく帰還^{リターン}を果たす。書き続けるかぎり。

注

- (1) タブロイド新聞では、シャム双生児同士の結婚、双頭のペット豚、世界で一番似てない双子など、双子に対する無数の記事が散見される。わが国でも2005年の目立つところでは、コミック原作で、死んだ和也の夢だった野球を双子の達也が引き継ぐ『タッチ』、同じ電車で隣に座り、上京してきた同じ名前の双子的存在の二人がたどる青春を描く『NANA』が公開される。
- (2) 私市保彦『幻想物語の文法「ギルガメッシュ」から「ゲド戦記」へ』(ちくま学芸文庫、1987年)17、45、46。
- (3) Juliana de Nooy, *Twins in Contemporary Literature and Culture: Look Twice* (Palgrave: 2005) 114-118.
- (4) 「ウィリアム・ウィルソン」は多くのパロディに使われる。ジョイス・キャロル・オーツの「双生児」では、双子の弟は印刷業に携わり、「ウィリアム・ウィルソン」の新装版を手がけている。ジョン・バースの『サバティカル』では、「アメリカ文学的想像力における双生児、分身と分裂症」を研究テーマとする大学教授が登場する。
- (5) 『ハルク』では、主人公が、人間の限界を超えようとする父に実験中の変身の細胞を植え付けられ、怒れば自己の奥底に眠っていた人格が目覚め、超人となってしまう。この映画は、父が母を殺し

- た記憶を抑圧した主人公の自分探しの物語でもあり、彼を救おうとする恋人の物語でもある。同じ細胞を植えつけ超人に変身した父と息子が乱闘するクライマックスは、壮大なオイディプス・コンプレックスのドラマであり、『ギルガメッシュ』の巨人の対決を彷彿させる。
- (6) Nooy, 12, 13.
- (7) Gordon E. Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction* (Carbondale: Southern Illinois UP, 1993) 1.
- (8) 中島梓「新しいフォークロア<多重人格>」『ダニエル・キイス読本』(早川書房、1995) 189.
- (9) 「千尋」という名前は、『千と千尋の神隠し』でも使われる。名前の「尋」を奪われ、「千」となった少女が、自己を「尋」ねてゆく自分探しの旅を体験するのである。
- (10) Stephen King, *Misery* (Signet, 1987). *The Dark Half* (Nel, 1989). 「秘密の窓、秘密の部屋」は以下に収録の中篇である。*Four Past Midnight* (Signet, 1990). キングからの引用はこの版からにより本文中に項のみを記す。
- (11) Roland Barthes, “The Death of Author,” *Modern Criticism and Theory: Second Edition*, ed. David Lodge (Longman, 2000) 150. バルトからの引用はこの版からにより本文中に項のみを記す。
- (12) Lauri Berkenkamp, “Reading, Writing and Interpreting: Stephen King’s *Misery*,” *The Dark Descent: Essays Defining Stephen King’s Horrorscape*, ed. Tony Magistrale (New York: Greenwood P, 1992) 203-11.
- (13) Karin Coddon, *Readings on Stephen King* (Thomson: Greenheaven P, 2004) 159.
- (14) Tony Magistrale, *Hollywood’s Stephen King* (Palgrave, 2003) 51.
- (15) 言葉と欲望は絡み合う。「猿の手」の現代的なキングの「神々のワードプロセッサー」では、画面に打ち込んだ文が、神の言葉のように実現するワープロを売れない作家が手に入れる。息子を憎む作家は、「私の息子はセスである」という文を「削除」^{デリート}することで、息子を消し去り、「私の息子はジョナサンである」という文を入力し、
- 「^{エクスキュート}実行」して死んだ甥を再生させる。
- (16) Stephen King, *Skeleton Crew* (Signet, 1985) 21, 23.
- (17) 風間賢二『スティーヴン・キング—恐怖の愉しみ』(筑摩書房、1996年) 101.
- (18) Paul Auster, *The New York Trilogy: City of Glass, Ghost, The Locked Room* (Penguin, 1990) 5.
- (19) William Nestrick, “Coming to Life: *Frankenstein* and the Nature of Film Narrative,” *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley’s Novel*, eds. George Levine and U. C. Knoepfelmacher (Berkeley: U of California P, 1979) 296.
- (20) Michael Foucault, “What is an Author,” *The Foucault Reader: An Introduction to Foucault’s Thought*, ed. Paul Rabinow (Penguin, 1984) 118.
- (21) 仮死状態に陥った男が誤って解剖されかかるキングの「第四解剖室」は、ポオの「息の喪失」のパロディである。「息の喪失」では、「息を切らした」というイディオム “out of breath” の状態が実際に起こり、声を無くした主人公は、周囲から死亡したと思われ解剖される。マリー・ボナバルトは、息を生殖能力と結び付け、この短編で、ポオが不能を告白したと考えた。「第四解剖室」で、キングの仮死状態の主人公は、解剖中に女医にベニスを握られ、反応することで、生きていることを証明する。