

## 消滅の技法（1）—

Daniel Quinn, Maria Turner, Sophie Calle を手がかりに

中 谷 ひとみ

### 1. 自己消滅はアイデンティティ／物語到達の鍵

自分は何者か、何ができるか、あるいは何をすべきか、どう生きるべきかなど、自己の「物語」を思い描くことは容易ではない。したがってアイデンティティ探求は文学のテーマとして興味をそそられることになり、文学から多くの示唆を得ることにもなる。例えば、工業化や機械・物質文明のなかで疎外感を抱きアイデンティティの危機に陥る近代人の苦悩が、小説の中で描かれる。時代と生きる場所が、危機をもたらす大きな要因となることを、我々は知る。何らかの「物語」に到達すれば、自分や世界に関して異なる見方ができる。それには人間観、世界観などについての意識変化が伴うだろう。その物語に、どうすれば到達できるのか。何を契機にアイデンティティの問題が顕在化し、また何をきっかけに解決の糸口を得、どのように意識や行動が変化するのだろうか。アイデンティティにまつわる様々な疑問が湧く。もっとも、そもそも確たる「自己」なるものが存在する／しなければならぬという前提が問題なのかもしれない。

産業化も熟し、生活も豊かになり、繁栄を享受するアメリカでは、1980年代ともなれば、その時代精神が自由・平等という建国以来の理想追求と齟齬をきたすようになり、矛盾を抱え込むようになる。とはいえ、自ら変革するエネルギーをアメリカは内に秘めている。新しい視点がアメリカを、また世界をも変える。政治／社会的変革に限らない。芸術の分野でもそうである。これまで抑圧されてきた人々が様々な分野で声を上げ始め、新しい方向を模索・提示する。自らのアイデンティティに意識的な女性芸術家たちがジェンダーや芸術に関する制度的規範を覆すような作品を発表する。写真なら Cindy Sherman<sup>1</sup> だろうか。

Paul Auster、*Leviathan* (1992) にも興味深い女性芸術家 Maria Turner<sup>2</sup> が登場する。フランスの前衛的芸術家 Sophie Calle<sup>3</sup> をモデルにしたことは周知の事実である。カルが実践したプロジェクトが小説中でマリアによって行われ、マリア独自の実験的試みを後にカルが実際に行い、オースターとカルのコラボレーション作品 *Double Game* (1999) として発表されている。しかし、様々なプロジェクトを試み、主として写真と文章で表現活動をするマリアも、写真家などと一つの既存の概念・命名ではとらえることが不可能な、それでも「コンセプチュアル・アーティスト」とみなされてはいるカルも、自身のアイデンティティや可能性—『リヴァイアサン』で「自己の流動的な性質 (“the shifting nature of the self” 78)」と言及されるものも同義であろう—を探求しているが、その「物語」にはまだ到達できない。内的／外的要因がそれを阻んでいると言ってよい。後者の一つは、時代や環境／都市空間で

あると言える。内なる混迷と、生活の場でありかつ作品の制作・発表の場である外部都市空間の混沌は相関している。

『リヴァイアサン』の背景はレーガン時代のニューヨークであるが、小説では「利己主義と不寛容、力こそ正義と信じて疑わぬ愚かしいアメリカ至上主義……民主党は力尽き、左翼はほぼ消滅、ジャーナリズムは沈黙」（104）した時代と言及される。内的混迷に加え、このような価値観の大きな変転のなかでは、人は自身の確たる「物語」を簡単に織り紡げない。「物語」の成就と言ってよい自己実現も困難だ。オースターの小説世界の主要なテーマの一つが、アイデンティティや、言葉や語ることというようなメタフィクショナルな問題であるが、この小説でもこれらが焦点となる。しかし、時代背景である1980年代に書かれたオースターの初期小説*City of Glass*（1985）ですでに、このテーマは彼独自のエピソードやプロットを通して示唆されている。この小説では、合理性・論理性を駆使して探偵小説を書く男性主人公Daniel Quinnが妻子の死後、孤独と混迷を生きている。彼を取り巻くのは、それが反映されたかのようなニューヨークの混沌・迷宮である。<sup>4</sup> クインのアイデンティティは探偵小説を書く際のペンネームWilliam Wilsonと小説の主人公である私立探偵Max Workに重層化している。これは、それぞれ、<sup>グミニ</sup>人形、腹話術師、人形の演技に生気を与える声という一体的腹話術パフォーマンスにおける重層性としても、小説中で言及される。さらに、推理小説家クインと言語実験に取り憑かれているPeter Stillman Sr.そして二人がそれぞれ持つ赤いノートなどダブリングのイメージも巧みに使われる。また、スティルマン老人と直接対決した時、クインは第一日目にはクインと名乗り、二日目は老人が著書の中で言及した言語研究者Henry Darkと、そして三日目は息子Peter Stillman Jr.だと名乗る。このようなダブリングやトリプル構造の重層性や分裂状態は、自己というものが最終的に一義的な同定が不可能であることやアイデンティティの多元性を示唆する。ガラス／鏡によって幾重にも反映されるイメージや、戦後以降ニューヨークの近代建築でガラス使用の高層ビルが多く建てられたことを考えれば、『ガラスの都市』はテーマにふさわしい小説タイトルと言える。

『リヴァイアサン』になると、興味深い女性登場人物が加わり、小説家から写真家にと、オースターのアイデンティティ・メタフィクション小説世界に広がりが見えてくる。主人公は、ある意味ではPeter AeronあるいはBenjamin Sachsであるが<sup>5</sup>、彼らに深く関わるのがマリアである。離婚の危機にある前者にはセックス・パートナーのみならず信頼できる友人として大きな影響を与える。内なる死への欲動や自己破壊欲求に気づき精神的危機に陥った後者に対しては、毎週木曜日共に過ごし、彼の表情・姿や行く先々での彼の様子を写真に撮る「ベンとの木曜日プロジェクト」を通して、彼が危機から脱出する手助けをする。芸術家として、マリアのテーマは眼であり、見ること／見られることのドラマを作品の中で描こうとする。現実のフランスの芸術家カルも見ること／見られることの二元論が、重要関心事の一つであり、なかでも有名なのが、尾行する／尾行されることをテーマにした作品である。マリアの尾行プロジェクトは、カルのその焼き直しなのだ。『ガラスの都市』のクインもスティルマン老人を尾行する。次作*Ghosts*（1986）では監視すること／されることの二元論が問

題となってくるから、見る／見られることなど二元論の問題がオースター世界で扱われている重要なテーマの一つ、あるいはそれが後の作品で展開／発展していくという見方が可能であろう。

本論で注目したいのは、妻子の死後自分の物語を紡げなかったクインが、尾行を通して、そして自身がニューヨークという混沌のなかに消滅することによって、新しい物語に到達したことである。尾行は、見る／見られることと歩く／歩かせることの同時進行であるが、歩く／歩かせることの変形と考えられる。見る／見られることに重点が置かれ、意識的に見る／見られることが強調される。この時、彼が到達した新しい物語は、もはや自分を中心とする悲哀の物語ではなく、世界の事物や星などの大きな自然の風景とその美しさに驚嘆し、そのなかに抱かれる心の静寂と幸福の物語である。自己の消滅と二元論的枠組みから超出したところに物語は待ち受けていた。他者を周到に注視しながら歩き、果ては、見張る／見張られる二元論的枠組みにおける自己・主体が消滅し、ニューヨークの街と化すほどになると、新しい物語が見えた。消滅の技法がそれを可能にしたのだ。この時、相互浸透—仏教用語の「相即」と同じ意味で—によってクインの個人的混沌が世界の混沌でもある一元論的構造であるから、「一粒の砂に世界を見る」ことができる。

アイデンティティの危機に陥っていたクインと同様に、芸術家としてそれを探求しているマリアとカルも、「物語」の一つに到達できたと言える。彼女たちが生き、作品を生み出し、そしてそれを促す上で重要な役割を果たす場であるニューヨークとヴェネツィアの地で、芸術作品という形で自らの一つのアイデンティティを実現できたからだ。アイデンティティは常に変化するプロセスだから、最終的な、唯一絶対的なものなどないことは注意しなければならないが、彼女たちにとっても、見る／見られることと歩く／歩かせる／尾行／監視することが、自己の消失やアイデンティティ探求と深い関連があることがわかる。そして、マリアの「ベンとの木曜日プロジェクト」を考えると、写真という芸術媒体も何らかの意味を持つだろうと推測できる。

本論「消滅の技法(1)—Daniel Quinn, Maria Turner, Sophie Calle を手がかりに」では、三人の人物たちを手がかりに「物語」に到達する方法の一つが自他の二元論的対立図式における自己の消滅であることを議論し、見る／見られることがオースターの初期からの関心事であったことにも注目する。まず『ガラスの都市』を中心に消滅の技法としての歩く／歩かせることと尾行・監視することを考察し、女性写真家たちへと議論を進める。続く「消滅の技法(2)—時間切り取りの美学と写真のダイナミズム」では、まず、写真という芸術メディアが自己物語探求にどのようにかわるのかを掘り下げる。写真がいかに見る／見られること／見られることというように二元論言説やアイデンティティ物語探求と関連するのか、写真という方法が物語到達に寄与するとすれば、どんな内在的性質かを考えたい。さらに、「消滅の技法(3)」ではカルの“Suite Venitienne”（「ヴェネツィア組曲」1979）において、二元論的枠組みでの自己消滅のプロセスがどのように彼女の写真作品で表象・示唆されているか、そしてこの作品や“La Filature”（「尾行」1981）が写真あるいは文字のみによるテキストとどのように異なるのかを考察したい。

## 2. クインの内なる迷宮、ニューヨークの混沌

『ガラスの都市』で描かれるニューヨークは「果てしない空間、出口のない迷路」(4)である。エデンの園で話されていたという始原の言語、事物とそれを表す言葉の間に断絶も齟齬もなかった理想の言語を今ここ、ニューヨークで作り出すことに取り憑かれているスティルマン（父）によれば、「ここは最も荒涼とし、最もみじめな場所で、あらゆる所に破壊が、いたるところに混沌があり、壊れた人々、壊れた物、壊れた思想／思いにあふれている。」(94) したがって自分が新しい言語を創造する最良の場所であると、彼は考える。さらに、クインの内的混沌とニューヨークの混沌が関連しているように、場所の混沌と、新しい現実に対応しきれない言語の混迷も関連している。ここで老学者は新しい命名法、言語を模索する。一方、主人公クインもニューヨークを「どんなに遠くまで歩こうと、またどんなによく隣人や街路を知るようになって、いつも自分が迷子になったような気がした。」(4)

New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighborhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well. Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within... Motion was of the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body. By wandering aimlessly, all places became equal, and it no longer mattered where he was. On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. (4)

35歳のクインが今の、そして将来の自分の「物語」—自分が何者なのか、何をなすべきか—を失っているのは、5年前に妻子に死なれて孤独の淵にいるからだけではない。混沌としたニューヨークという空間もその原因の一つだ。大都市にあっては、孤独な放浪者であり精神的な迷子たる現代人の多くが、存在の迷宮に、アイデンティティの危機に陥る。

しかし、この混沌とした空間はクインに出口も用意している。彼が無目的に歩きまわるとき、考えることもなく頭も心も空っぽ（“mindlessness” 74）になるまで一歩くこと自体になるまで一歩き、自分がどこにもいないような気になると、新しい状況が<sup>あ</sup>開けてくる。そして、尾行・監視と、浮浪者のように街の一部となった生活と、空っぽになった息子スティルマン家に入り込んでそれまでの出来事が現実であったか否かもわからなくなり、以後そこで昼夜の自然のリズムとニューヨークの息づかいと同調しながら過ごす、クインは外部世界に対する異なる見方に、新しい「物語」に到達する。

Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they

were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower. They no longer had anything to do with him. He remembered the moment of his birth and how he had been pulled gently from his mother's womb. He remembered the infinite kindnesses of the world and all the people he had ever loved. Nothing mattered now but the beauty of all this. (156)

これまでは確たる自分というものがあり、クインは自分とのかかわりで他者や事物を見、悲嘆も絶望もしてきたが、自分と自分の言葉との間に大きな断絶を感じていた。スティルマンの尾行報告のために疑問点や事実と思われることを書き綴ってきて残りスペースが少なくなった赤いノートに、クインは初めて星や地球や人類の希望について語る。しかし、論理的で緻密な推理小説のプロット作成が得意であったそれまでの彼とは異なり、この初めての行為の意味や、一見感情的な言説を吐露した心理的要因などを分析しようとはしない。彼はもはやロゴスに支配されてはいず、今・この確かな事実を記録しておきたいと思うのみである。書くのは希望であり、悲しみなどの否定的／消極的なことはもう書かない。この時、心の底からおのずと湧き上がってくる彼自身の言葉、希望の言説は、もはや恣意的な記号ではない。今の言葉で表現される星も地球の事物も、明白な世界の一部であり、かつ世界自体であり、同時に、それぞれがリアルで特別な存在である。そして、自分が優しい手によって闇から引き上げられて生まれたこと、世界が自分を包み込んでくれる暖かさ、自分が愛した人たち—これらを思い出すと、クインにはすべてが美しいと思える。彼は「物語」に、悲嘆や無感覚や無気力 (numbness) ではなく、悟りにも似た、心の平静と愛と希望に満ちた新しい物語に到達したので。

この認識に達したのは、電話で探偵 Paul Auster に間違えられたクインがそのまま探偵になりすまし、スティルマン老人を尾行・監視するうちに、ニューヨークの街自体になったからである。尾行・監視も長丁場になると、食べるものや排泄や睡眠などについて、細心の注意を払わねばならない。そうすれば「絶対的ゼロ (“absolute zero”）」(136) —存在の消失点 (vanishing point) —に近づくことも可能である。睡眠に関しては、クインは訓練の末、15分間隔で仮眠をとれるような体に変えてゆき、教会の鐘のリズムに合わせて暮らした結果、それと自分の脈拍がほとんど区別できないほどになる。かくしてクインはニューヨークの街の一部と、いや街自体と化す。「あたかも彼が街の壁に溶け込んだかのように、だれもクインに気が付かない。」(139) 妻子に死なれ、混沌とした大都会で孤独と混迷の日々を送っていたクインは、こうして街の中に消失する。しかし、消失点 [空間] は物語が自ら彼に語り始める瞬間 [時間] である。そこには場所・空間と時間の分化もない。嘆き苦しんでいた自己・主体が消滅すると、世界自体が語る言葉・物語を代弁、いや、共に語れるようになる。主体や自己がなくなると、自分は世界であり、世界は自分であるからだ。クインは一元論的世界に身を置いていけると言える。

これは、世界と一体になって生きる、本来の生のありようである。とはいっても、ロマンティックな回顧趣味でも理想主義でもない。自己が所与の分別的言語で事物を対象化してとらえ、表現するこ

と、それらを言語に還元することは、世界との一体的生存からの逸脱である。言語は全的存在から事物を「切り取る」。人の本来的な存在のありようは「君はあらゆるところに散らばっている」（90）とクインに語る老スタイルマンの言によって示唆される。

Quinn. A most resonant word. Rhymes with twin, does it not? …I see many possibilities for this word, this Quinn, this…quintessence…of quiddity. Quick, for example. And quill. And quack. And quirk. Hmmm. Rhymes with grin. Not to speak of kin. Hmmm. Very interesting. And win. And fin. And din. And gin. And pin. And tin. And bin. Hmmm. Even rhymes with djinn. Hmmm. And if you say it right, with been. Hmmm. Yes, very interesting. I like your name enormously, Mr. Quinn. It flies off in so many little directions at once. (89-90)

世界は事物の総体というよりは、各々の事物の「物語」のネットワークである。それぞれが一つの流動体である事物が、共に流れる大きな流れである。一つひとつの事物を表す言語システムもそうだ。その様態は頭韻、脚韻、類韻などの言語の音・踏韻システムのネットワークで表現することも可能である。ネットワークのシステムをずらして別のネットワークの言説で世界を表象することも、さらに駄洒落など遊びの要素を加えたネットワークで表現することも可能であろう。無数のネットワークが重なっているのが言語システムであり、世界なのだ。しかも、世界は自ら語る。引用した老スタイルマンの言説は世界が発する言葉、それが自ら語る自身の「物語」の一つである。<sup>6</sup>

『ガラスの都市』が示唆するのは、自己と他者・世界が二元論的に分化する以前、世界とひとつである本来の存在のありように戻り、世界が語る物語を自身も語れるようになる—新しい物語に到達する—ための自己消滅の三つの技法である：(i) 歩くこと自体になるまで、主体なども存在しないほどに歩くこと；(ii) 他者を尾行する—他者を注視しながら、眼自体になって（mindless）歩く—こと；(iii) さらに、ほとんど静止したような状態で監視し続ける—見ることに集中する、その極限を体験する—ことだ。ものを考えている時とは異なり、クインの散歩もうまくいくと、歩く主体などというものが存在しないことがあった。そして尾行・監視の訓練を積み、物理的身体が極限にまで達した後に、彼はニューヨークの街そのものになる。そのために彼は「見る」ことが、歩く時に自身が眼そのものになることが必要であった。人の流れに身を任せて自分が一つの目になることによって、考える義務から逃れることができ、健康的な空白が得られた。ただし注意しなければならないのは、これら三つの技法が段階的に進められるわけでも、実現の遅速、簡便、効果などに関して方法としての優劣があるわけでもないことである。いずれの方法でも、自己消滅が可能なのだ。

さらに、「音楽に浸りきること、その反復演奏の輪のなかに引き込まれること」（130）も同様に、「存在が消滅する」場ではないかと、クインは推測する。<sup>7</sup> 通りで年齢不詳のクラリネット奏者の演奏を聴いた時である。目前のゼンマイ仕掛けの二匹の猿のタンバリンとドラムの競演に合わせて、彼は即興的に軽快かつ奔放に演奏する。彼の体は猿のリズムに合わせて前後に激しく揺れ、「おもちゃの

友達と一緒にいることがうれしくてたまらないかのように、短音階でくるくと円を描く。」彼は「自分の創造した宇宙に浸りきって、顔を上げようとしなさい」(130)。この時、彼の自己、クラリネットを演奏する主体などは通りのなかに、そして音楽のなかに霧散霧消してしまっているとクインは思う。このように、音楽や歩くリズムに浸りきること、音楽や歩くこと自体になることが、自己消滅を可能にする。一元論的世界への参入・立ち戻りを促すのだ。

クインにとって見ることは、まずは思考に絡めとられないために感覚に主導権を渡して、堅固な口ゴスの力と誘惑に対する対抗策の一つであった。思考の悪しき大渦巻きに嵌り込まないための方法である。しかし、このことから見る／見られるという二元論自体も変化していく。見ることは、詩人として文筆活動を始めたオースター自身にとっても、彼のメタフィクション世界の登場人物たちにとっても<sup>8</sup>、我々のオースター小説理解にとっても、重要な問題・テーマである。『ガラスの都市』以後、この見ること／見られることの二元論とその超克が示唆されていくという読み方が可能ではなかろうか。その鍵となる人物の一人が『リヴァイアサン』の、写真と言葉を使う表現方法を通して芸術家としてのアイデンティティ物語を模索するマリア・ターナーなのだ。しかし、彼女について論じる前に、オースターのエッセイや序文から、見ることの重要性や見ること／見られることの二元論的図式からの超出についての彼の考えを検討しよう。

### 3. 見ること／見られることのダイナミズム

「写真の発明が大きくなるとなっていた」18～19世紀、「視覚が聴覚や触覚のような他の諸感覚から孤立して肥大化」してくる。「<見る>ことと<所有する>ことが直接的に結び付き、<見る者>を中心に世界を再組織化しようとする欲望が昂進してくる」。それを典型的に示すのがパノラマ、ファンタスマゴリア、ジオラマなどのスペクタクル装置である。(飯沢 78) かくして近代的視覚の横暴が始まる。現在、視覚は我々が情報を得る際に圧倒的に頻繁に使われる手段である。しかし、見ること／見られること、そしてこの二元論言説からの超出は、オースターにとって早くからの関心事であった。すでに *The Art of Hunger* (1992) の、主として三篇のエッセイにそのことが、そして見ることと詩を書く／語ることとの関連についての彼の洞察が示唆されている。この本には、1970年代、生活のため翻訳をしながら、自分が惹かれる作家／作品を真摯に、そして情熱的に論じたものが集録されているから、オースター自身の芸術観、言語観、世界観がうかがえるのである。各々の芸術家について、オースターの論点をまとめる。

「眼の詩人」(35) Charles Reznikoff (1894–1976) 論 (35–53) で、オースターは語る：詩とは見ることであり、眼から語る必要がある。したがってまずは、口で見る病から癒されねばならない。世界は当然あるものと考えてはならず、それに向かって動いていく行為の中にのみ世界は存在する。動いてゆくことが見ることであり、したがって見ることは全身的運動なのだ。そして、「レズニコフの手にかかると、詩は想像する<sup>imagine</sup>というよりむしろ、まさに写像する行為<sup>image</sup>となり、方向性としては、

metaphor  
暗喩から離れて、手にとれるもの (the tangible) へ向かう。」彼は「見たものを見たとおりに書き記す」のである。(38) 写真にHenri Cartier-Bresson (1908-2004) が言うような「決定的瞬間」があるように、見ることの明晰さ、語りの明晰さが十全に実現した瞬間—「詩的瞬間」(37)—がある。「見る営みの純粹さにより、瞬間一つひとつを、物一つひとつを、命なき物質界の混乱から引き出す、奪い取る」(36) のが詩である。もう一つ詩人が注意すべきこととしてオースターが挙げるのは、「詩人が見られてはならないということ」(38) である。レズニコフが不可視なのは、自己放棄によるからだ。彼の詩の大半が都会に根ざすのは、そこでは見る者は見られぬままに透明でいられ、自分が入り込んだ風景の一部と化しながらも、アウトサイダーでいられるからだ。「風景の一部でありながらアウトサイダーである」という、二元論的状况を超えた一元論的状况のなかで、詩人は「客観主義者としてよそ者が見るように見ることによって、自分の周りに世界を作り出す。」(39)

換言すると、こうも言える：「重要なのは物自体であり、見られたものが生命を帯びるためには、見るものが消える必要がある。」そうすれば、事物自体、出来事自体がおのずと語り始める。詩人はすべてを伝える細部を正確に選んでできるだけ多くを言わないことも大切だ。「見ることは存在を創り出そうとする企てであり、他方、物を所有することはその存在を消してしまうことだ。」(39) 詩について最も重要な真に「見る」行為は、見る者が消滅することであり、見るものを対象化して見るなら、見る主体はそれを消して／殺してしまうことになる。

「世界は単に事物の蓄積ではなく、ひとつのプロセス (“process”) である。」(39) 静止した、実体的あるいは不変の事物や事象の集積ではなく、無数のそれらの関係のネットワークであり、常に変化するひとつの流体である。アイデンティティの物語も同様だ。流動的で常に変化する自己についての物語を、マリアも探求していることを思い出そう。彼女は他者との関係性のなかでの、芸術家としての自身のアイデンティティと自己実現を希求し続ける。その物語に到達したいとがく。詩人もアイデンティティ物語の探究者も、その流体とひとつにならねばならない。自己の消失なくしてその状態には至れない。

レズニコフ、William Carlos Williams (1883-1963)、Louis Zukofsky (1904-78) とともにthe Objective Pressを設立したGeorge Oppen (1908-84) は真に見ること—「全霊を傾け、何ものにも心乱されずに」—一見ることができた詩人であった。「素晴らしい目を、正確で還元不可能な目を持っている。」(108) 「彼の詩にあって、見ることは単なる物理的行為ではなく、同時に、心のなかで対象とかかわり合うことでもある。」詩人は「世界を見る、すなわち世界に入っていく」(110) 必要がある。したがって、このことをはっきり自覚した彼の詩は、「抒情詩には極めて稀なほどの成熟さ」(111) がみられることになる。

見ることの秘密に達した三人目として、カナダの抽象表現主義画家Jean-Paul Riopelle (1923-2002) が挙げられる。序文“Northern Lights : The paintings by Jean-Paul Riopelle” (1976) でオースターは論じる：北極の白さに包まれ、すべてが消滅した地の果てで、自分の位置を見失った瞬間、は

じめて自分がどこにいるかがわかる。自身の果てで、失われたすべてを含む極北の白さを吸い込み、空虚・無から世界が、新しい「物語」が始まる。人はみずからの消滅のなかで自分に出会い、その不在のなかで自分を見出す。そして、見ることについてオースターは以下のように述べる。

To be seen : as if he could be here. But the eye has never been enough. It cannot merely see, nor can it tell him how to see. For when a single leaf turns, it is the entire forest that turns around it. And he who turns around himself.

He wants to see what is. But no thing, not even the least thing, has ever stood still for him. For a leaf is not only a leaf : it is the earth, it is the sky, it is the tree it hangs from in the light of any given hour. But it is also a leaf. That is to say, it is what moves.

It is not enough, then, simply for him to open his eyes. If he is to see, he must begin by moving toward the thing that moves. For seeing is a process that engages the entire body. And though he begins as a witness of the thing he is not, once the first step has been taken, he becomes a participant in a motion that knows no boundaries between self and object.

(*The Art of Hunger* 184)

見ることは眼を働かせることだけではない。「まず自ら見るものに向かって動いていく……全身で取り組む作業である。」なぜなら、森で「一枚の木の葉がはためいても、その周りで森全体がめぐっており、見る人も自分自身のまわりをめぐっている。…木の葉は単なる葉っぱではなく、大地であり、空であり、刻々変わる光を浴びてその葉を繁らせている木であり、かつ同時に葉っぱ、すなわち動くものでもある」からだ。ものを見るとき人は、二元論的世界における見る主体として、対象 [他者] の目撃者として見ることを始める。しかし「ひとたび第一歩を踏み出せば、動きの一参加者になる。」流動体としての自己が、その動きの一部、いや動き全体になる。これが、動き自体になるということだ。そうならば、「動きは自己と対象との境など知らない」(184) から、もはや自己と対象、自他の二元論的世界ではないのである。自己が消滅して二元論を超脱するクインの散歩を思い出そう。彼が歩くことそのものに、その動きに参入して動きそのものになる時、動きは自己と対象/他者との境など知らないから、彼も一元論的、全的 (holistic) 世界にあったのだ。歩くこと、動きそのものになるということの意味が明らかになった。

世界は関係性の網目から成り立っている。上述したように、例えば一枚の葉っぱがあれば、すべてのものが結びついて存在し、それを見る人もその結びつきの一部であり、かつ全体である。したがって、彼 (見る人) は一枚の葉っぱの、木の、森の、世界の動きに参入しなければ一そしてそのためには、まず動かねばならない。その意味で、見ることは「世界に在る手段」であり、「内部から湧き上がる力としての知識」(186) である。自分の極限に到達したとき、人は自分がどこにいるかを、自

分のアイデンティティの物語を、喜びのなかで知ることができる。

Seeing, therefore, as a way of being in the world. And knowledge as a force that rises from within. For after being nowhere at all, he will eventually find himself so near to the things he is not that he will almost be within them.

Relations. That is to say, the forest. He begins with a single leaf : the thing to be seen. And because there is one thing, there can be everything. But before there is anything at all, there must be desire, and the joy of a desire that propels him toward his very limit. For in this place, everything connects ; and he, too, is part of this process. Therefore, he must move. And as he moves, he will begin to discover where he is. (186-87)

リオオベルの「遭遇」(1956)のような抽象的な絵画は自然・風景の単なる再現ではなく、この絵を見ることは、それに入っていくこと、物の動きからなる場に巻き込まれること—「一つの出会いの記録であり、浸透と相互依存のプロセス（“an encounter, a process of penetration and mutual dependence” 187）なのだ。そのプロセスに参入し、それ自体になると、その物語—世界や自己のアイデンティティの物語—が自ら語る声がおのずと聞こえる。その意味では、人・アイデンティティ・物語は自分自身のなかからではなく、二元論的言説では自分の外部世界から、そしてことばのなかから生まれるのである。

最後にもう一人、フランスの詩人にも登場してもらおう。オースターは小説で生活できるようになる以前、フランス語の英訳、評論、書評などをしていて、フランス文学にも知悉している。“Twentieth-Century French Poetry”で彼はFrancis Ponge（1899-1988）に言及し、「見るという行為こそが、詩人として為すべき第一の行為」であり、「誰もまだそれを見たことがないかのように、物を見ること—結果として物が『幸運にも言葉のなかに生まれ落ちる』よう」（213）に見なければならぬと述べる。繰り返すが、詩人の関心は物それ自体であり、それに到達して、それがおのずから語る物語を聞くのである。詩人は物を、語る対象として語るのではない。対象化すると、物の命は消えてしまう。物自体から物語を引き出すために、物が自ら語る物語を聞くために、詩人も芸術家も、まず、物（対象）に向かって自ら動いていき、その流動体の一部に、いやその流れ自体になる必要がある。そのことを見ることであり、見ることは詩人や語り手が最初にすべきことなのだ。

二元論的図式における見る主体が消滅して、見られる対象とひとつになる。一元論的世界に立ち戻る。このことで想起するのが、オースターが耽溺した時期のある<sup>9</sup> Maurice Merleau-Ponty の思想だ。足立と田島の対談で明快になる彼の思想の要諦の一つは次の点である：見える世界の中に見る者自身が内属しているからこそ、それは見ることができる。見るものと見えるものが同じ一つの普遍的世界に組み込まれて、それらは差異でありながら同時に同一である。こういうふう自然の中にわれわれ自身が内属しているのだから、客観に対して主観があるのではない。主観・客観の図式などはない。

自然が自分自身を巻き込んでいるともいえる。そして現前ないし直接性という言説も存在しない。(田島節夫・坂部恵・足立和浩 133 参考) 世界はアприオリにそこにあるのではなく、共同主観—「間身体性」や「間主観性」と言ってもよからう—の中で作り上げられるものなのだ。(加賀野井 26参考) したがって、その世界に在って、見ることは、自他の二元論的世界の出来事ではなく、身体どうしの出会ひであり、浸透 (penetration) であるのだ。メルロ＝ポンティをオースターが耽読した事実から影響関係は当然であろうが、二人には、世界と見ることのありようを記述した点で、共通点を見いだせる。

さらに、もう一か所、本論の議論に役立つと思われるメルロ＝ポンティ自身の言葉を、今度は『眼と精神』(1954) から引用しよう。印象派絵画についての適切な言及と思われる文章である。プールの水を通して底のタイルを我々が見る場合、「水や反射光があるにもかかわらずそれを見るというのではなく、まさにそれらを通し、それらによって、このタイルを見ている」(289)。

水はプールに住みつき、そこで物となっはいるのだが、そこに<封じこめられて>いるわけではない。糸杉のスクリーンに水の反射光が網目をなして戯れているを見上げるとき、私はそこにも水が訪れていることを、少なくともそこに水がその活動的な生きた本質を送り届けているのを、否定するわけにはいかない。<見えるもの>のこの内的躍動、この放射こそ、画家が奥行・空間・色彩という名のもとに求めているものなのだ。

(289)

小林によれば、「メルロ＝ポンティにとって、視覚における空間は……ルネサンスが発明した遠近法という一技法によって一意的に表象されるような絶対的な<即自>なのではなく、そのつどの事実性において汲みつくしがたい<謎>として現れるもの」である。視覚は「世界への<問いかけ>」であり、画家は「特権的に」その「<謎>を解消するのではなく、表現へともたらず」(「形という生命—ミケル・バルセロとともに3」4)。さらに、「絵画とは、世界の声とも思われた『言葉なき叫び』、すなわち『通常の視覚のうちに眠っている』、視覚の『生誕以前の秘密』を呼び醒ますことにほかならない。」(「形という生命—ミケル・バルセロとともに4」2-3) ここで「絵画」は文学をも含む芸術全般に、「世界」や世界の「秘密」は物語に置き換えよう。<謎>は、語りえない／語ることが困難な物語であろう。視覚芸術も言語芸術も、世界自体が自ら語る物語を芸術家のなかに呼び覚ますこと、芸術家に対して世界に語らせること、芸術家の言述の中にその生命を誕生・顕在させることであり、それは近代的な二元論的営為である視覚による認知というよりは、いわば「触覚」によって可能になる。「見ること」がものに向かって動いていくことであり、物への相互浸透である所以である。

「歴史は絶えず生成と変化を続けていくリゾーム状の『生き物』」であり、「人間によって語り継がれてきた無数の物語文から成る記述のネットワーク」(野家 12, 13) である。世界という物語も個人の人生物語も同様だ。関わる様々な人々の無数の物語から成るネットワークなのだ。唯一の中心もなければ、主観・客観の二元論的図式のなかで捉えきれぬものでもない。『リヴァイアサン』や『月の

『宮殿』で示唆されるように、そのネットワークのなかでは一見偶然（chance, coincidence）と思えることも、すべて必然である。関係性の網の目（connection, correspondence）が張り巡らされているからだ。（*Leviathan* 51, *Moon Palace* 14 参考）世界、歴史、個人の物語は自らそれ自身の物語を語っている。それに近づくには、二元論的思考の枠組みやロゴス・理性をもってしても不可能である。ますます遠退くだけだ。明快な思考と思えるものでも、別の謎への入り口にすぎない。世界についての物語に近づきたいと願う人も、詩人や芸術家などの表現者も、まず第一にしなければならないことは、自身が消滅すること、そして見ること — まずは、見る対象に向かって全身体で動いていくこと — であり、そのあとで汲みつくしえない世界・〈謎〉・物語を所与の言語に翻訳して提示するのだ。このような洞察に基づきながら、オースターは眼が主題であり、見る／見られるドラマを作品で表現しようとしたマリアを、『リヴァイアサン』で登場させた。彼女と、彼女のダブルと言える現実のソフィ・カルはいずれも、見る行為の変種と言ってよい尾行によって作品を、そして芸術家としてのアイデンティティの確立・自己実現という彼女たち自身の「物語」のひとつを、構築できた。見ることが重要な要素である尾行というモチーフは必然的であったのだ。

#### 4. 消滅の技法—前衛的女性写真家の場合

##### 4-1. ニューヨークのマリア

主題は眼であり、見ること／見られることのドラマを自作で演出しようとした、写真家でもあるマリアは世界をいかに「見」て、彼女自身の「物語」を語った、いや、物語に自ら彼女に対して語らせようとしたのだろうか。彼女のどのような試みが功を奏したのだろうか。

14歳のころから一風変わった行動を続けた彼女は、美術学校をドロップアウトしてからも様々な「実験」を行う。プロジェクトを列挙してみると以下のようになる。

1. 「色彩ダイエット」、「アルファベット食品ダイエット」
2. 「L氏の服を選ぶ長期プロジェクト」
3. アメリカの各州に2週間づつ滞在する。19歳から始めて約2年間続いたもので、写真に手を染めた最初のプロジェクトと言える。
4. ニューヨークで他人を尾行し写真に撮り、帰宅後、尾行した見知らぬ人の足跡をたどり、彼／彼女の人生を想像したり、短い架空の伝記を作成する。同様のものとして、精神的危機に陥っているサククスにカメラの前で自分らしく振る舞わせたり、彼の後をマリアがカメラを持って追う「ベンとの木曜日・プロジェクト」がある。
5. 「ホテルのメイド・プロジェクト」
6. 「裸のレデイ・プロジェクト」
7. 拾ったアドレス帳に記載されている人物に会って話を聞き、各々の人生物語を構築しようとするプロジェクト。ただし、記載された唯一の名前Lilliが、親友で役者志望だが、今は

売春で生活費を稼いでいるLillianと分かり、彼女と役割／アイデンティティを交換するプロジェクトに変更する。

1～3は、前衛的な芸術家としてのマリアの試みがまだそれほど熟してはいない、試行錯誤の時代の気まぐれに満ちたものといえる。気分的で、一見他愛なく滑稽で馬鹿げた試みのように見えるが、彼女にとっては真剣な試みである。4、5は物語を語る訓練と言える。6はトップレスバーでパフォーマンスをしたもので、男の性的欲望の対象として自分の身体がどんなものか、その物性・リアリティを確認したいという欲望を満足させんがための試みであった。このように、彼女の特異な行動／プロジェクトは芸術作品を創造するというよりは、自分が生きたいように生きるという強い意志によって遂行された結果である。彼女の関心は、自分自身そして自分の可能性という「物語」なのだ。7では、役割交換とはいえ、売春しようとしたのであるが、いざとなって怖気づいてしまう。それでも自分の制作ポリシーに従って買春男性を写真に撮ろうとするが、見つかり、叩きのめされ、肉体的にも精神的にも初めての敗北を味わう。自分の弱さ、自己欺瞞、底なしの恐怖、自分が皆と同様いつかは死ぬべき、迷妄にとらわれた人間にすぎないことを知る。探究者であるとはいえ、その傲慢さにも気付かされる。7で彼女が到達した彼女自身の物語は彼女の覚醒・成長に決定的な影響を与えた。しかし、肉体的・精神的痛手も大きかったゆえに、そして協力者の不在ゆえに、以後彼女の芸術プロジェクトは挫頓してしまうことになる。サックスは彼女の手法を「ドキュメンタリーと遊びが融合したもの」であり、彼女の作品すべてが「物語」(Leviathan 127)であると分析するが、的を射た評である。どんなに奇矯な試みであれ、彼女のすべての試みは「物語」に通じている。

マリアの特に注目すべきプロジェクトは4と7である。4は物語る訓練でもあるが、もう一つ別の重要な意義がある。尾行により、彼女自身、見ること／見られることの二元論的状况を突破する契機となったことだ。同様の目論見は、多少異なる処方・方法で、サックスに対して行われた。自由の女神像建造百年祭の日、彼はマリアを誘惑しようとして非常階段から墜落する。邪な思いに自己嫌悪を感じ、また、死への願望と自己破壊欲という、言い知れぬ／表現しがたい内なる暗黒を知る。その語りえない「物語」を、彼は言語で表現しようとするが、至難である。自尊心も失い精神的危機と混沌にあった彼にマリアがさせたのは、カメラの前で自分自身を演じることであった。自分らしいと思う典型的な表情や行動をすることにより、他者が自分を見て創造する自分の像を、自ら作らせたのだ。何度も自分像のシミュレーションをすれば、それが実現するだろうことが予測できる。自己を失っていた彼は、自らに対する他者である。この位置から自身を見ること、他者の目に映る自身を想像する・見ること、そしてマリアの目を通して自分を見始めることによって、徐々にBenjamin Sachsという実体的存在が再構築されていく。他者の視線がそれを助けたのである。

マリアの主題である眼—見ること／見られることのドラマ—はサックスに自分自身を模倣し、それになりきることを促した。その結果、彼は二元論的思考と、世界から分断され自身も分裂したありようから脱して、<sup>ホリスティック</sup>全 的 世界のなかでの自分を一時的に、部分的ではあれ回復できたと言える。マリ

アも実験的芸術家、そしてアイデンティティ探究者としての自己の物語のひとつに到達できた。主体・客体の二元論的図式のなかの立ち位置の転換、見る主体の相対化、さらに二元論的図式を超脱して自己消滅を可能にする「尾行」が物語回復の有効な一つの方策であることが示唆されている。

#### 4-2. ヴェネツィアのカル

マリアのモデルであるソフィ・カル（1953-）は *The Hotel*（1994）、*Address Book*（1983）、*The Blind*（1986）、*Exquisite Pain*（2004）などの作品で、日本でも知られている。『ホテル』は、ルームメイドになったカルが、宿泊客の不在時に部屋の様子や客の持ち物をひそかに撮影した作品だが、オースターのマリアとの類似性がうかがわれる重要な作品の一つである。小説の方が、文字テキストにより大きな強調がおかれていると言えようか。『限局性激痛』は、彼女の実体験である失恋のインスタレーションで、第一部の恋人とやり取りした手紙と写真—恋人とインドのニューデリーで落ち会うはずの日までの日々の写真—と、第二部の失恋の痛みが表現される。後者には様々な人々の悲しい思い出が並置される。彼女の作品のキーワードの一つが、『『自己への問い』』（飯沢 監 149）、自・他そして見る／見られるの二元論であると言ってよかろう。7年の世界放浪を経て、1980年より作品を発表し始めた彼女にとっては、自分のアイデンティティ、流動的で謎そのものと言ってよい自分自身の存在が最大関心事であり、このことはマリアも同様である。彼女たちは自身の物語に到達していない。

ここで考察するのは、マリアの尾行プロジェクトと同類の、カルの実際の尾行作品「ヴェネツィア組曲」と「尾行」である。前者は、パリのパーティで偶然出会った男の後を変装してヴェネツィアまでつけていき、街を歩く彼を写真に撮ったもので、写真が組み込まれたパフォーマンスと、日記形式の現場の記録文書（1980年2月11日(月)～24日(日)）から成る。後者では探偵を雇い自分を尾行させ、彼が撮った写真と報告書、そして彼女の日記風の手記から構成される。カルは写真と文章の併存方法を探った「ヴェネツィア組曲」制作のいきさつを、「自分は写真家でもなければ、物書きでもない。数年旅をしてパリに戻ったが、自分が何をしてよいのかまったくわからないでいた。たまたま他人を尾行することが面白かったので実行したのであって、その人物に興味があったからではない」と語っている。講演会での「自分には写真にも書くことにも才能がない」<sup>10</sup>という彼女の言葉をそのまま信じるべきか否かは問題であるが、この写真と文字テキスト—新しく彼女が興味を持った写真という形式と、所与の芸術・文学制度の様式—の組み合わせは、ある意味、カルにとってはやむを得ない選択であった。彼女は当時、所与の芸術制度のなかで自分のアイデンティティについて、自分がすべきこと、できることなどについて、「物語」を失っていたからである。

カルの写真のヴェネツィアも、虚構世界でクインやマリアが生きるニューヨークと同様、迷宮である。象徴的な意味で彼女の心を反映する迷宮であるのみならず、実際、運河に行く手を阻まれ、迷路のような街だ。Jean Baudrillard（1929-2007）は『本当の話』の中の「プリーズ・フォロー・ミー—『ヴェネツィア組曲』のために」で、「ヴェネツィアは巨大な宮殿であり、無限に広がっていく都

市とはまったく違」う。その「対極をいく都市として考えられるのはニューヨーク以外にないが、面白いことに対極的でありながらもこれら二つの都市の魅力にはしばしば似通ったところがある」(190)と述べている。確かに人工都市ニューヨークは東西南北の通りに囲まれるブロックが碁盤目のように広がっており、さらに郊外に広がる余地があるという点では、運河に囲まれたなかで自然に形成された、迷路そのものと言ってよいヴェネツィアとは異なるであろう。しかし、ニューヨークでも、マンハッタン島はヴェネツィア同様、閉鎖的な空間だと言えるし、そこに住むマリアやカルにとっては、両都市は同じ迷宮であり、彼女たちは自分自身の物語を喪失し、暫定的にそれを獲得したとしても、さらに高次元の自己を目指して脱構築し続けている。内部の混迷とアイデンティティ探求や自己実現の強い欲求、そして外部の環境世界・外的迷宮の設定は整っている。一元論的世界観では、ニューヨークであれヴェネツィアであれ、都市の混沌はすなわち、人物の個人的、そして内的混迷であり、したがって「一粒の砂に世界を見る」ことができるのだ。

#### 4-3. 尾行の果てに喪失するもの、獲得するもの

本論に続く「消滅の技法(2),(3)」で詳述するが、マリアと同様カルにとっても、尾行という行為における見る／見られるの対立的立場の逆転、いや、見る者と見られる者の相互浸潤と同化—あるいは前述した、浸透と相互依存、もしくはメルロ＝ポンティの記述する世界のありよう—と、この自他対立の図式そのものの脱構築実験が、彼女を自己のアイデンティティ「物語」の語り手に仕上げた。現実の制度の下で芸術的試みとしての独自の作品を可能にした。これが尾行という行為に内在的な性質ゆえであることを、我々はボードリヤールの卓見から知ることができる。彼によれば、「重要なのは、<尾行それ自体が他者の二重の生となる>こと……他者に事実上二重の生を与え、並行する存在を与えること」(184)である。尾行は生が唯一絶対的なものであるという考えから人を解放する。尾行により、唯一の確たる生きる主体というものがないこと、生きる主体が複数あることに気づかされる。古典的な意味での主体が消滅するのである。

他者の後をつけること、それは彼の足取りを引き受け、彼の人生を彼の知らぬうちに見守ることであり、どこにでもついてきて太陽から守ってくれるという、古来影が果たしてきた神話的役割を演じることだ…それは自分自身の人生に対する責任という実存的重荷を軽くしてやること—そして同時に、他者の後をつける者もまた自らの重荷を軽減される。なぜならそれは他者の足跡へと盲目的に身を投じることなのだから。ここにもまた驚くべき相互作用がある。両者にとってそれは自らの固有の存在の解消であり、主体としての場所を保持するという耐えがたい務めの解消なのだ。他者の後をつけること、自分を他者と置き換えること、互いの人生、情熱、意志を交換すること、他者の場所と立場に身を置くこと、それは人間が人間にとってついに一個の目的となりうる、おそらく唯一の道ではないか。皮肉な、だがそれだけにいっそう確かな道。(188-89)

尾行されている人は、証拠もないのに、どういうわけか自分が尾行されているのではないかと不安になったり、他者の視線を感じることもある。自分は見ている人であり、見られている人でもあるのだ。このような複数の視線の存在は、見る／見られる二元論とは異なる関係／世界を生み出す。尾行する方もされる方も、各々の固有の存在が解消され、主体としての場所や態勢を保持しなければならないという義務感や自意識という重荷からも解放される。ゆえに、自由である。

この自由は『ガラスの都市』のクインも、最後に経験したことを思い出そう。歩くこと、他者を尾行し監視すること—見ること／見られること—の最終段階で身体の極限を経験した時、主体・自己が消滅して、彼はニューヨークの街自体になった。もはや妻子に死なれてアイデンティティ物語を見失っていたかつての自分はいない。この時、彼には自分の、そして世界の新しい物語が聞こえたのであった。これまで死と悲嘆の物語に抑圧されていた、星や空や自然の、そして生れ出てから体験してきた人々の愛についての美しい物語である。この物語に到達すると、彼の心はこの上なく自由になった。いや、心が自由になったからこそ、物語の声聞こえたのである。

ポール・オースター、『ガラスの都市』のダニエル・クインと『リバイアサン』のマリア・ターナー、そして現実のフランスのコンセプチュアル・アーティスト、ソフィ・カルを手がかりに、我々は自他の二元論的図式での自己消滅を通して、一元論的領域で新しい「物語」に到達できることを見てきた。消滅の技法は二元論超脱の方法である。その一つは、クインが示唆するように、歩くという動きそのものになることであり、そうなれば自分や他者というような要素はありようがない。動き・流れそのものになれば、物語という流れ自体になれる。別の方法—自己消失の作法と言ってもよかろう—は尾行／監視である。尾行／監視することは、見る／見られるの自他二元論的対峙関係から始まるが、ボードリヤールの言が示唆するように、尾行に内在する性質ゆえに、その二元論のマトリックスが脱構造化されるのである。尾行においては、尾行する方もされる方も、各々の固有の存在が解消され、主体としての場や体勢を保持しなければならないという義務感や自意識の重荷からも解放される。その結果、心はこの上なく自由である。この自由なしに物語が自ら語る声は聞こえない。尾行によって失う—消滅する—のは自己、そして獲得するのは心の自由であり、これなくしてはいかなる物語にも到達できないのである。

本論に続く「消滅の技法(2)—瞬間切り取りの美学と写真のダイナミズム」では、写真という芸術様式・表現媒体と「物語」到達のかかわり、写真の内在的可能性を、そして「消滅の技法(3)」ではソフィの「ヴェネツィア組曲」で消滅への足跡がいかに表象されているかを議論することにする。

## 註

1. 飯沢 監 123、犬伏 他編 127-28、大島 122-28、伊藤 218-20などが参考になる。シャーマンが自分を被写体にした一連の写真作品は、女性としての「私（シャーマン）」のアイデンティティ・イメージ形成が、帰属する文化の作り出すイメージ（ジェンダー表象）に大きく影響されているこ

- とを、父権制社会に示した。フェミニズム的観点からの異議申し立てという点で顕著である。また、1980年代以降の写真のポストモダニズムの全般の特徴については、飯沢 監 118が参考になる。
2. *Leviathan*が献呈されたDon DeLilloの*Underworld* (1997)にも、廃品芸術家Klara Saxが登場する。1950年代から1990年代初頭を舞台にした小説で、彼女は時代を反映した人物と言えるが、女性であることが興味深い。
  3. カルに言及している日本語文献は、飯沢 監 149, 犬伏 他編 198-99などと少ないが、CiNi Books: Booklet慶応大学9 (20020331)が本論の考察には参考になった。これには「ソフィのリアル・ストーリー (東京のソフィ・カル、ソフィ・カル: 歩行と芸術)」: 8-57, 「ソフィ・カル講演記録の読み方: あるいは、ソフィ・カル作品における写真」: 58-74, 「ソフィ・カルあるいは他者への依存」: 76-94, 「ソフィ・カル<ダブル・ゲーム>の世界: パートナー探しのプロジェクト」: 95-114, 「ソフィ・カルの<テキスト>を読む」: 115-23が含まれている。
  4. この時代のニューヨークの時空間については、様々な時代の多様な文学作品からニューヨークという都市を詳述した、上岡伸雄『ニューヨークを読む—作家たちと歩く歴史と文化』が参考になる。
  5. 小説の語り手ピーターは、アメリカ国民の精神的墮落を糾弾するため各地の自由の女神レプリカ像を爆破する過激な行動に走ることに至った親友サックスの人生物語を、できるだけ正確に記述しようとする。よって、彼が主人公であると言える。一方、この小説で顕著なのはオースターの政治・社会的関心であり、このテーマは*Mr. Vertigo* (1994)の人種問題などへと受け継がれる。作者オースターのアメリカに対する政治的メッセージをサックスが代弁し、彼の人生と思想を正確に記述することを通してピーターがそれを後付け (backup) するという意味では、サックスが主人公であると言える。しかし主人公は、ピーターにとってもサックスにとっても到達することが困難な「物語」自体であり、それに到達しようとするプロセスがこの小説の主題であるという解釈も可能であろう。このことについては、「語りえない物語は語り続けねばならない—Paul Auster, *Leviathan* (1992) の3人の語り手たちはいかに巨大な幻獣と戦ったか」として、日本英文学会中国四国支部第66大会 (平成25年10月19日山口大学) で、口頭発表した。また、口頭発表「ゲームをせんとや生まれけむ、翻弄ばれんとや生まれけむ—Paul Auster, *Leviathan* (1992) の語り手たちの野望はいかに潰えたか」(アメリカ文学会関西支部7月例会: 7月6日、近畿大学) では、一元論的世界、物語への到達、そして遊びとの関連を論じた。
  6. 『リヴァイアサン』でも、『ルーシー・ショー (the *I Love Lucy* show)』のレギュラーVivian Vanceが幼馴染であったことから、サックスは妖婦 (vamp) と地味な女 (frump)、扇情的な悪魔と野暮ったい主婦が同じアメリカはど真ん中の町に起源を持つことに気が付く。(23-24) 一見偶然 (chance) と見えて、世界の事物に繋がり (connection, correspondence) があることは、*Moon Palace* (1989) の主人公Marco Foggも気が付くから (14 参考)、作者オースター自身の世界理解と考えるとよからう。また、彼は*The Art of Hunger: Essays · Prefaces · Interviews* (1992) で「言

葉遊びを通して別の言語に引き入れることによって、それを新しい目で、いくらかなりとも重苦しさを少ない見方で、見ることができる」（30）と述べている。また、クインにとって、私立探偵（private eye）が調査員（investigator）、私（大文字のI）、身体のeyeを意味したことも一つの例である。

7. この小説の語り手は、私立探偵に間違われた登場人物である Paul Auster の友人であり、小説中の終盤で（作者／私 “The author” 141）と自己言及する人物である。オースターから話を聞いた彼が、クインの赤いノートを基に事件を忠実に再現しようとして、書かれたのがこの小説であるから、このクインの推測は、厳密には語り手の推測ということになる。
8. 例 えば、詩では “To see is this other torture, atoned for / In the pain of being seen : the spoken, / The seen, contained in the refusal / To speak, and the seed of a single voice, / Buried in a random stone. / My lies have never belonged to me.” (“Spokes” 『壁の文字—ポール・オースター全詩集』 32) ; “Unearth” (37-87) ; “Disappearances” (185-205, 特に 200) などの言及がある。小説では *Ghosts* (1986) や *Moon Palace* (1989) が挙げられる。
9. 『壁の文字』序文 (12) によれば、オースターにはメルロ＝ポンティや Wittgenstein や Charles Olson の散文に耽溺した時期があったことがわかる。
10. Booklet 慶応大学 9 「ソフィのリアル・ストーリー」による。

## 引証文献

飯沢耕太郎。『写真的思考』。東京：河出書房新社，2009。

---監修。『世界写真史』。東京：美術出版社，2004。

伊藤俊治。『20世紀写真史』。東京：筑摩書房，1988。

Auster, Paul. *The New York Trilogy: City of Glass, Ghosts, The Locked Room*. New York : Penguin, 1990. 山本楡美子・郷原宏 訳『シティ・オヴ・グラス』（東京：角川書店，1993）を参考にさせていただいたが、小説のタイトルは『ガラスの都市』とした。

---. *Moon Palace*. London : Faber and Faber, 1989.

---. *The Art of Hunger : Essays · Prefaces · Interviews*. Los Angeles : Sun and Moon Press, 1992. なお、柴田元幸・畔柳和代 訳『空腹の技法』（東京：新潮社，2004）を参考にさせていただいた。

---. *Leviathan*. London : Faber and Faber, 1993. なお、柴田元幸 訳『リヴァイアサン』（東京：新潮社，2002）を参考にさせていただいた。

---. *Mr. Vertigo*. London : Faber and Faber, 1995.

---. *Collected Poem of Paul Auster*. 飯野友幸 訳。『壁の文字—ポール・オースター全詩集』。東京：TOブックス，2005。

大島洋。『写真幻論』。東京：晶文社，1989。

犬伏雅一・森川潔・西尾俊一 編。『新世代写真術—世界を拓くフォトグラファー』。東京：フィルムアート社, 2007。

加賀野井秀一。「湧き続ける魅力—メルロ＝ポンティの思想を辿る」。『メルロ＝ポンティ—哲学のはじまり／はじまりの哲学』。東京：河出書房新社, 2010：15-34。

上岡伸雄。『ニューヨークを読む—作家たちと歩く歴史と文化』。東京：中央公論新社, 2004。

Calle, Sophie. 野崎敏 訳。『本当の話』。東京：平凡社, 1999。

小林康夫。「形という生命—ミケル・バルセロとともに 3」。『未来』 553 (2012.10)：1-5。

---。「形という生命—ミケル・バルセロとともに 4」。『未来』 554 (2012.11)：1-5。

田島節夫・坂部恵・足立和浩。「鼎談 メルロ＝ポンティの世界」。『メルロ＝ポンティ—哲学のはじまり／はじまりの哲学』。東京：河出書房新社, 2010：124-35。

DeLillo, Don. *Underworld*. London: Picador, 1999.

野家啓一。『物語の哲学』。東京：岩波書店, 2005。

Maurice Merleau-Ponty. 滝浦静雄・木田元 訳。『眼と精神』。東京：みすず書房, 1966。

慶応大学。Booklet 9 『ソフィ・カル 歩行と芸術』 (20020331) . Web. 2013/07/04