

## アメリカ的なイメージへの視線 コラージュ作家ドナルド・バーセルミの初期短編を読む

足立 伊織

### 1. 「不安な物」と紋切型の浮上——「風船」とコラージュ都市ニューヨーク

#### a.) 「不安な物」としての風船

「風船」はバーセルミの短編群においても極めて有名な短編である。この短編はニューヨークの都市空中に突然出現した巨大な風船に対する人々の反応を描くものである。そして当時、このように街中に突如わけのわからない物を据えてみせるパフォーマンスアートが流行していたため、この短編はとりわけ美術との関わり合いの中で論じられてきた。

当時極めて影響力の強かった美術評論家のハロルド・ローゼンバーグ<sup>1</sup>は、このようなわけのわからない物を「不安な物」(“anxious object”)と名付けた。バーセルミは、この「不安な物」を以下のように定義する。

芸術においても、不可思議な物、あるいはハロルド・ローゼンバーグの用語によれば「不安な物」がある。不可思議なものは、必ずしもなにかを物語ってみせはしない。ハロルドが指摘するように、それはしばしば、質問を投げかける。彼が実にうまく言ってみせるところによれば、その最初の質問は自分自身に関するものだ。ハロルドは、それを確かこんな風に表現していたように思う。「私は偉大な芸術作品なのだろうか、それともゴミの山なのだろうか?」。不可思議な物は、また別の質問をあれこれと投げかけることもできる。<sup>2</sup>

「不安な物」の第一の特徴として挙げられるのは、それが何も語らないということだ。近代の美術作品はその表象する世界によってその価値を計られたが、「不安なもの」はなにも表象しない。バーセルミはその原因として、作家と作品の受け取り手が共通の基盤として持っていた有機的で単一の共同体(宗教的なものであれ政治的なものであれ)がもはや存在せず、表象されるべき指示対象の世界が失われたということを挙げる<sup>3</sup>。安定した解釈のコードがない場において、もはや観客は素朴に作品を何かしらの世界を映し出す透明な鏡だとみなすことはできない。

自然で単一的な意味システムがなくなった後に残されるものは、複数化した専門的な言

説のシステムであり<sup>4</sup>、さらにパーセルミが「ある種の情報システムは他のものと比べた時により強制的である」<sup>5</sup>と述べる際、もはや不自然な言説システムであっても、そのうちのどれかが支配的なイデオロギーとして機能するという可能性が見て取られている。複数の言説は競い合って自らを自然化しようとする。そしてそのような社会において自然に見える文章とは、「すでに存在するレトリック」でしかない。パーセルミはファシズムやスターリニズム、また彼にとって同時代の問題であるベトナム戦争を例に、そこではある意味システムに「汚染された」言語があり、「これらの巨大な犯罪における言語による共犯」が行われていたと述べる<sup>6</sup>。つまり、ある物が意味を持つこと、なにかを表象するということが、イデオロギーの自然化の結果でもあり、またイデオロギーの自然化を進める機能も持つのだ。

ここで「不安な物」の第二の特徴、それが質問を投げかけるものだということが、以上のような諸言説システムの自然化に対する批判として機能する。パーセルミは、「この物の不可思議なところは、それがまずは我々を解釈に誘い、それから解釈を拒むところだ」<sup>7</sup>と言う。諸言説は「不安な物」が何かという解釈を与え、他の言説との競合に勝利すべく、自らの説得力を観客に示さねばならない。しかし、「不安な物」は、それに対するどのような意味付けも馬鹿馬鹿しいものになってしまうような、ゴミのようなものなのだ。ここにおいて、言説のシステムは自らの自然化に躓いてしまう。

この短編、「風船」において「不安な物」として機能するのは、ニューヨークの都市空中に現れる巨大な風船である。そしてニューヨークにある複数の言説システムの競合それ自体がこの風船に相對する。

作品の冒頭で、語り手によってニューヨーク市上に巨大な風船が浮かべられる。そこで言及される、風船をそもそも膨らませ始めた地点、それが膨らんでゆく段階で大きさの指標とされる地点、最終的な大きさを示すための街路の名前やブロック数、といった形のニューヨーク市の特定の地理的なポイントによって、風船はその物質性を与えられる。この風船は「南北に45ブロックを、また東西に関しては、場所によっては5番街の両脇に街を横断して6ブロックほどの、まちまちの領域を覆った」<sup>8</sup>ものにまでなる。そのあまりの巨大さを誰もうまく扱い得ず、またニューヨークという都市の四角四面な性格と風船という間抜けなものもうまく適合しない。風船はニューヨーク市民の生活において見過ごすことができない「不安な物」として機能し始める。

冒頭で与えられるこの設定を、語り手は「これがその時点での状況であった」とまとめてみせるのだが、そのすぐ後で以下のようにも述べてみせる。

しかしこの「状況」に関して、その言葉が一連の事件がある解決に向かってゆく、ある緊張からの脱出に向かってゆくものだ、といった含意を持つようにして語るのは間違っている。そこには状況などなく、ただ風船がそこに漂っているだけだったのだから。大部分がくすんだ暗い灰色と茶色からなり、くるみ色と淡い黄色と色の対照をなしている風船が。<sup>9</sup>

本短編は一箇所を除き語り手の切れ目のないモノローグによって構成されているのだが、ここ冒頭において、そのような一見すんなりと透明なものとして読めてしまうようなテキストからも、ある設定が与えられそれが一連の連続した事実の繋がりによって解決に向かう、といったクロノジカルな時間性を持つプロットが奪われているということが宣言される。

そこで残された、この短編を構成する素材としてまず挙げられるのは、この風船をなんとか自らの内におさめて、意味付けて見せようとする複数の言説システムからの断片的な引用である。「風船の意味するものは絶対的に知られ得ない」<sup>10</sup>と、また「風船の、一見しての無目的性は、人々を苛立たせるものだった（それが「そこ」にあるという事実と同様に）」<sup>11</sup>と語られる際、ここでこの風船は、自身を意味付けようという試みを一度誘発しておき、その意味付けに収まることは拒み、「物」としての性質を保ち続ける「不安な物」として機能している。その風船の周りには当然、「ある種の臆病さ、風船に対する信頼の欠如が見られた。さらにまた、幾分の敵意もあった」<sup>12</sup>と語られるような空気が流れるだろう。風船に対する反応のうち、最初に描かれるのは以下のようなものである。

いくつかの反応があった。ある人々は、風船を「興味深い」と思った。反応として、これは風船の巨大さ、それが街の上に出現した唐突さに対して、不適切であるようにおもわれた。一方で、ヒステリーやその他の社会的な不安がないということで、その反応は穏やかな、「成熟した」反応だとみなされるべきであろう。<sup>13</sup>

ここにおいてすでに、風船をある判断の基盤となる意味システムに取り込もうとする試みは「不適切」なものであるとして躓きをみせている。ここで、「成熟した」反応、とそれが引用符付きで語られることに注目しなくてはならない。人々は風船に対して、ある意味システムを当てはめてみようとする。これらの諸意味システムは、古い自然な秩序に取って代わろうと、メディア上で競合しあって自らを新しい秩序として自然化しようとするものである。その結果、それらの諸言説は、すでに飽和しきってしまい、どの言説も我々にとってあまりにお馴染みのものとなってしまふ。もはやそれらは新たな自然な秩序などではなく、「成熟した」ものであったり、またべつの何かであったりする、我々の頭の中で

カタログに登録され、様式化された既知のファッションでしかないのだ。

この後テキスト上には、種種雑多な風船の意味付けが引用されるように並べられてゆくこととなる。そしてその際、それらは全て風船を自らのシステムに取り込んで意味付けすることに失敗し、微妙な立場に追い込まれてしまっていることが明らかになる。

## b.) イメージとレトリック

それらの箇所を経た短編の後半においては、諸言説による風船の意味付けは、もはや文構造をなして引用されない。

批評家の意見は様々に別れた。

「怪物的な注入」

「ハーブ」

XXXXX 「より暗い部分との確かな対照」

「内的な喜び」

「巨大な、四角い角」

「現代の風船の意匠をいままでのところ支配してきた  
保守的な折衷主義」

：：：：「異常な活力」

「暖かく、柔らかく、だらけた通路」

「スプロール化する性質のために、統一性は犠牲にされたか？」

「なんたる破局！」

風船を意味付けようとする、そのシステムの強固さを疑われるような試みは、文の構造、<sup>システム</sup>文の連なりの構造といったものを壊された断片としての形で「物」としてテキスト上に現れる。諸言説は、その風船の周囲で立ちすくみ、システムから断片へと化してしまう。

上引用部のような箇所は、もともとの文脈からある形象がある程度の輪郭を保った紋切り型として引用されている。これらの紋切り型にはその紋切り型がもともと収まっていた意味システムの痕跡が、汚染として保持されている。その結果、これらの断片を作品上に並べることで、それらの意味システム同士が競合しあい、互いを平等に相対化しあう姿が描き出される。ここである輪郭を保った「紋切り型」、ということがどういったこととなっているかということ、例えば上で引用されていた各断片において見受けられる、形容詞＋名詞といったような「レトリック」についてそれが分析されうる。上断片においてそこに現れている名詞がある形象のモチーフをもたらしているとするならば、それに付与される形容詞はその描写であり、それに様式を与えるものとして機能している。例えば「内的な喜び」という既視感のある表現に関して言えば、その「喜び」は「内的」なものなのだ、とすんなりわれわれは既に頭の中にある表現のカタログのなかから、それが大体どのようなものなのかを把握することができる。そしてその大体の把握を支えるのは、その切り出されてきたレトリックが本来どのような文脈において機能していたかということもまた、われわれの頭の中のカタログに登録されており、例えばそこで「喜び」というものがある役割を占め、それが「内的」であるということがある意味付けの秩序においてその役割の場所をこのように示す、といった構図がすでに浮かんでいるからである。ある種の価値付けとしての機能を孕んだ形容詞とは、常にその価値付けをそもそも可能にする価値体系としての共同体性を刻印されたものであるのだ。それが「なんたる破局！」と言ったまさにレトリカルな感嘆であっても事態は同様であり、そこで「なんたる」には予めある回答が与えられており、ある認識の構図が確定されていることを我々は感じる。また「もぐもぐ」といったまったく意味の分からない「物」性がきわめて強い断片であれ、そのような言葉が使われる言説とは、そのような用語を自らの語彙に持っているような、あのような言説だな、とわれわれは感じる。

われわれのこのような認識の前提条件となっているのが、すでに触れた、言説が全てカタログ化されたファッションに過ぎないものになっているという事態である。古典的な秩序が崩壊したのちに、新たな真なる世界像を提出しようとする（あるいはモダニズム的な）試みが起こるのは当然のことではあろう。しかし、もはやそれらの新たなものであったか

もしれない言説も飽和しきっており、十分に展開されうる場を提供する新たな領域など（本短編のラストで触れられる「無意識」などといった領域においても）ありえない、といった感覚がここに見出される。諸言説は自らを、意識されずに自然化された世界像のシステムとして人々に強制することはできず、それ自体が世界の中における断片的な紋切型や、あるいは意味の分からない「物」としてしかあらわれない。そしてそれらの「レトリック」が互いを相対化しあうように配列することで、バーセルミはまさに言説同士が競合し、その結果互いが相対化してしまう羽目に陥る姿を描き出している。

バーセルミはこの一連の事態に意識的であり、もはや透明な表象、自然に見えるレトリックではなくなってしまった紋切型を扱って作品を作る。そのような作品は、決して新たな世界像を提出するものではない。プロットを支える時間もなく、システム化された秩序もそこにはない。短編のラストにおいて、この風船を作った語り手自身による唐突な風船の意味付けが行われる。

きみは、ぼくに風船はぼくのものなのかと訊いた。そうだ、とぼくは答えた。風船は意識せずに行われたぼくの自伝的な言説であり、きみの不在によってぼくが感じた不安や、性的な不満に関わるものだ、とぼくは言った、が、いまやきみのベルゲンへの訪問も終わったのだから、風船はもはや必要ないか、不適切かだ。<sup>15</sup>

ここにおいて、まず彼の語ってみせる風船の意味付けが、「精神的」な紋切型に過ぎないと読者は感じる。結果、この短編を構成している彼の語り、テキスト自体が相対化され、意識化され、「物」としての性質を帯びる。さらに、そこで彼がこのように述べて、問題は解決したのだから風船はもはや必要がなくなった、とすることは、作品の冒頭ですでに否定されたような、一連の事実の連鎖によって状況が解決される、という紋切型的なプロットだとも感じられる。ここにおいてはこの短編を一連の事実の連なりとして読もうとする際に現れる、作品内世界の連続した像が相対化され、意識化される。またさらに、風船という「物」を提出した語り手が、風船は自分のものであり、自分の内的な何かを表象するものである、という紋切型を提出する。風船という「物」を提出した語り手と、「物」としての性質を帯びたこの短編作品を提出したバーセルミを類比的に考えられるなら、ここではこの作品に対して行使しうる作者としてのバーセルミの権威自体が相対化され、作品が彼の意図といったものに還元され得ない「物」として現れる。そしてその作品はじつに、その物としての表面上にさまざまな「物」や紋切型が並べられたコラージュのようなものとなっているというわけだ。

### c.) 外部のないコラージュ都市

以上は、本短編の大部分を占める構成要素であるところの、複数の言説の断片的な引用に関する分析である。本短編はまた同時に、そのような言説による風船への反応だけでなく、風船が現れたニューヨークにおける、語り手を含んだ人々の風船に対する心情的な反応の記述も含んでいる。冒頭で語り手は風船を膨らませながら、「その自由な揺れの動きは、ふわふわと軽く、穏やかであった」<sup>16</sup>と語り、また風船が膨らむ過程で一度止まってしまった際には「止まってしまったことに対する、かすかな苛立ち」<sup>17</sup>を感じる。この風船は、静止から逃れて軽やかなものになろうという気分に基づいて生まれている。そしてこの作品は、ニューヨークの人々に以下のように受け入れられる。

風船の、その形を変えることができるという、違うものになれるという能力は、とても喜ばしいものだった。とくに、生活がきわめて厳密にパターン化され、仮に変化を望んだとしても、それが不可能であるような人々にとって。風船は、それが存在していた 22 日間にわたって、そのでたらめさにより、正確な網目に、われわれの足元にある方形の通路に逆らって、迷子になる可能性を、自己を忘れる可能性を提供してくれたのである。<sup>18</sup>

ニューヨークに住み、「現代で必要とされている専門化された訓練の量」<sup>19</sup>に悩まされる人々の姿とはまさしく、ニューヨークにひしめく諸言説が、自らの意味システムへの参入を強制的に迫ることに対し、彼らが違和の念や息苦しさを感ずる姿にほかならない。自然で有機的なシステムが崩壊したのち、それでもものごとに意味を見出し、普通に生活を行っていくためには、諸システムが物事を碁盤の網目のように規格化して秩序付けてくる、その教育を、自然化を受け入れてゆくほかない。そこにおいて彼らは、諸システムがあらかじめ準備した背景の構図を守って、はっきりした輪郭線の中に閉じ込められた交換可能な紋切型として生きてゆくしかない。それに対し、「風船に関して賞賛されるべきは、最終的に、それらが限定されたり定義されたりすることがないことだ」<sup>20</sup>と彼らによって語られる風船は、それらのシステムが与えてくる輪郭線による限定を、それを通じて意味秩序に収めようとする定義を逃れ、自由な無意味さを楽しんで見せている、というわけだ。

トニー・タナーは本短編に、アメリカ文学に通底する、意味を保証してくれる不自由なシステムか、意味を見失ってしまうが自由ではあるゼリー状のものか、という相剋が形象化されているのを見て取る<sup>21</sup>。相剋というのは、風船はこのようにシステムの中に押し込められているものに一時の自由を感じさせるものではあるが、けしてそれが抜本的な解決

にはならないということでもある。「より多くの人々が、自らの無能力に当惑しながらも、この風船が原型として、あるいは「草稿」として代表するような、解決策へと向かってゆくだろう」<sup>22</sup>と語られる際、ここにおいては短編前半部で見られたものとは逆転して、システムの飽和という問題含みの状況に対して、風船という解決策が与えられる、という問題—解決型のプロットが与えられているかのように見える。しかしこのプロットもまた相対化されている。短編の結びにおいて、もはや風船に対する作者の権威を失った語り手が、風船はウエスト・ヴァージニアの倉庫に収まって、また必要とされる時を待っている、と語る時、われわれはもはや風船が根本的な解決として現れることはなく、風船によって自由が与えられるといった「解決」は牧歌的な、ニューヨークの外部を夢見る幻想にすぎない、と感じることになるだろう。「物」の出現は自然化されたシステムを相対化し、そこに収まりきりはしない自由を示してみせる。しかし、既知の言説システムが飽和しきった都市の外に広がる、自由な領域、そこで新たな自然な秩序を見出せるような領域などというもの（その一つとして、かつて「無意識」の領域が見出されもしたわけだが）は、もはや存在しないのだ。もはや外部は存在しない世界において、「物」と紋切型とシステムを組み合わせる配列を探りながら、われわれはなんとか生きてゆかねばならない。パーセルミはさらにそれらの組み合わせを探求してゆく。

## 2. 増殖するイメージ——「キルケゴールはシュレーゲルに厳しすぎる」とパステューシュ

本論はこの短編「キルケゴールはシュレーゲルに厳しすぎる」を作品として真っ当に論じることはできない。ここでこの短編を取り上げるのは、ここにおいて「アイロニー」と「パロティ」という、パーセルミが紋切型を扱う手つきを考える上でその性格をまずは整理しなくてはならない語が、作品内に登場しているからである。この短編のある箇所、パーセルミによって準備されたある人物が、キルケゴールがシュレーゲルにおけるアイロニーの機能に対して行った批判を、以下のように整理する。

アイロニーとは、ある対象に関して話者の発した言葉の意味するものが、話者の意図とズレていたり、あるいは反対のものであったりすることである。結果、アイロニーはその話者に「主観的な自由」<sup>23</sup>を与え、話者はここで「否定的に自由」<sup>24</sup>な者となる。つまり、そこでアイロニーの対象である現実に対して述べられた陳述は、発言者が意図しないものとして現実性を失われ、発言者はその陳述に縛られないという点で現実より高次のレベルへと移行し、そこで自由を得る。しかし、アイロニーは自らが破壊した現実（性）の代



わりとなるものを提出しない。アイロニーは、新たな現実（性）に対するコメントではなく、古い破壊された現実（性）に対する否定的なコメントである。この機能が加速してゆくと、話者はさまざまな古い現実（性）の対象を破壊して、「より軽い、軽い」<sup>25</sup>ものになる。話者は、全てを否定することで成立する、世界に対して絶対的な高次のレベルにおける「自由に酔う」<sup>26</sup>。シュレーゲルがアイロニーによって最終的に構築したのは、「歴史的な現実（性）」<sup>27</sup>に取って代わるような高次の現実（性）であり、それによって現実（性）が置き換えられている。しかし、必要なのは世界に対する勝利ではなく、世界との融和ではないか。

ここで、「風船」において「軽い」「物」としての風船が、現実存在するシステムを相対化して、ニューヨークの住民たちに「自由」の感覚を与えていたことが思い出されるのは正しいだろう。シュレーゲルが行ったとしてキルケゴールに批判されるのは、まさにそのようにして、対象の否定によってのみ成立する空虚な自由を、実際にはどこにもなく、否定の身振りによってのみ成立する不在の外部の場である高次のレベルで楽しみ、満足するような態度である。これは、もしも風船が最終的な事態の解決策として提示されていたならば、「風船」に関しても当てはまりうる批判である。

しかし、パーセルミはこのような意味では、決してアイロニストではない。アイロニーの大家ウェイン・C・ブースは、まさにこの短編を例に、パーセルミなどにおいては、彼が「安定したアイロニー」(“stable irony”) と呼ぶものの安定性が崩れることを指摘している。

この短編において、以上のようなキルケゴールの論をまとめて展開した話者は、ここでキルケゴールによるシュレーゲルへの批判は不当だ、と述べ、すぐそのあとで、自分のその発言に対して、「ぼくはそんなことを全く考えていない」<sup>28</sup>と述べる。つまり、これは自分の意図と反するアイロニーの発言であるというわけだ。だが、続いて話者が述べるところによれば、そのアイロニーが求めるものは、キルケゴールが論じたようなアイロニーの否定性によって、キルケゴールによる否認に対する折り合いをつける、その否認を消し去ることだ、そしてその否認とは、シュレーゲルに向けられたものでなく、自分自身に向けられたものだ、という。ここにおいてはアイロニーが複層化され、あるいは矛盾しあっており、話者の本当の意図がどこにあるのかがわからなくなっている。ブースはこの箇所に関しこう言う。「今や明らかなのは、作者の意図を読み取らないすべての読者にとって、また、自身の意図に対するあらゆる推測をだめにしようとする、たとえばパーセルミのような、すべての作家にとって、目論まれた安定したアイロニーはすべて、潜在的に不安定だということである」<sup>29</sup>。すでに「風船」の末尾において作者の権威、作者の意図が「物」

としての作品によって相対化され、またある表象システムによって読み取りうるものではなく、なくなっていたことを見たのと同様、バーセルミのほとんどの短編において、語り手、あるいは作者であるバーセルミの意図は作品から読み取りうるものではない。そこにおいては、アイロニーによって、対象の現実性が破壊され、否定され、その身振りによってより高次の、外部の世界が仮構されてそこで話者が自由を楽しむといったことは起こりえない。

では、バーセルミが彼のテキスト内に、破壊された現実の断片をコラージュ的に引用して持ち込んでみせる態度は、いったいどのようなものだと考えたらよいのか。本来サタイア、パロディーとして読まれるべきものに、極めてよく似た彼の作品をどう捉えたらよいのか。この点に関して、ここではフレドリック・ジェイムソンが行った、「パロディー」と「パスティーシュ」の区分を援用する。

パスティーシュとは、パロディーと同様に、特有、固有、特異なスタイルの模倣であり、言語的な仮面を被ることであり、死んだ言語で話すことである。しかし、パロディが持っている表に現れてこない動機なしに、風刺的な衝動を刈り取られて、笑いをまったく欠いて、また、今臨時的に借りている異常な語りと比較して、よそになにか言語の健康な正常性がいまだ存在しているという確信もまったくなしで、そのような模倣を中立的に行うことがパスティーシュなのだ。<sup>30</sup>

「表に現れてこない動機」、つまり読み取られるべき作者の意図を欠き、よってアイロニーのような風刺が成立しないままで行われる、「死んだ言語」、つまりすでに過去のものとしてスタイルブックのカタログに乗せられてしまった言説システムの引用だけで語ることを「パスティーシュ」と呼ぶのなら、バーセルミの引用する紋切型は全て「パロディー」でなく「パスティーシュ」である。そしてその前提となっているのが、「今臨時的に借りている異常な語りと比較して、よそになにか言語の健康な正常性がいまだ存在しているという確信」の不在である。「言語の健康な正常性」を、複数化して飽和し競合しあうスタイルでしかなくなった言説以前の自然な単一の有機的なシステムに求めてもそれは帰ってこない。また、今すでにある諸々の言説のスタイルの外部に新しく真なる言説を見つけようとする試みも、すでに可能性が尽きている<sup>31</sup>。

ここで、この短編の中でパロディーという言葉が使われている箇所を見てみよう。子供たちが、軍隊から払い下げられた制服を買って着る。そこにはアイロニカルな意図などなく、また軍隊に憧れ、軍隊の権威を表象するものを身に運びようという意図もない。理由はそれが安いことと、「独特のスタイルを持っている」<sup>32</sup>ことによる。すると、「即座にこ

の、本物の軍隊をパロディーする巨大な道化軍隊が路上に出現する」<sup>33</sup>。彼らはその軍服がいつの時代のものかを気にせずに着て、「時代を混ぜこぜにする」<sup>34</sup>ことには、過去から未来に繋がる有機的なプロットが崩壊し、ただ各時代の「スタイル」が常なる現在における「物」や「イメージ」としてコラージュされるという流れが形象化されている。そして「この道化軍隊は、本物の軍隊を支える思考、そもそも軍隊を持つという基礎的な考えまでも含めたものに対する、極めて深刻な攻撃となる。政府が自分自身をこういったものに晒しているのだ、この自分自身の信頼性を低下させる事態に」<sup>35</sup>と述べられる。システムが自らを自然化しようとしても、それらは飽和しきった「スタイル」の一つでしかないものとして受け止められざるを得ない。別段外部からのアイロニカルな意図などなくとも、それらは内部から崩壊してゆき、その「信頼性」、つまりそのシステムの自然化の度合いを低下させる結果になる。ここにおいてバーセルミにおけるアイロニーの意図を欠いた紋切型の引用のあり方、そしてそこにおいてはもはやユートピア的な外部、またそこに存在する作者の意図が必要とされていないことが見て取られた。

ここにおいて、「コラージュ的」だと評されることが多いバーセルミの作品と、シュルレアリスムのコラージュを比較することが有益であるように思われる。シュルレアリストらは、ある背景のイメージに、いくつかの輪郭に沿って切り出された人物のイメージを貼りつけることで、しばしば作品を構成する。そこにおいてぶつけあわされているものは、物としての異質性ではなく、イメージの中に保持されている文脈の異質性である<sup>36</sup>。それらの人物のイメージは、本来そのイメージが収まっていたコンテキストから完全に切り離されているが、その厳密に守られた輪郭線のうちに、人物の身振りや服装のスタイルが認識可能に残されていることで、元々その人物がどのような文脈に位置し、どのような機能を果たしていたかが推測される。これはまさにすでに触れた、汚染された言語として作品内に持ち込まれる紋切型と同じものである。

一方で、シュルレアリストたちはそのように汚染の痕跡としてスタイル同士を作品内で衝突させあう作業を通し、「新しい」ものを作ろうとし、あるいは俗世間に満ちたスタイル<sup>37</sup>を超えた領域へとたどり着こうとした。それは例えばスタイルに汚染されていない無意識の領域である。つまりここでシュルレアリストたちが紋切型のイメージを引用する態度は、ある種のアイロニーを含んだものであり、それによって「俗な」現実に対する高次の（不在の）領域が目指されていた。

バーセルミがアイロニーなしに紋切型を機械的に反復する態度は、やはりシュルレアリストらの時代のものではなく、アンディ・ウォーホルと時代、文化を共有する作家のものなのだ。ウォーホルは、あたかも有名人の写真は有名だから複製する価値があるのだ、と

信じ切っているかのように、機械的に有名人の写真を複製する。一方で、ウォーホルのイメージはもはやその有名人の生きた肉体、人物像を表象しはしない。それらはあくまでも、有名人のイメージ、すなわちメディア上に飽和したイメージ自体からとられたコピーなのだ。イメージは表象すべき現実の指示対象から切り離され、そのイメージ自体としての固有の性格を強める。ウォーホルが作品内でそのイメージをさらに増殖させて左右に並べることにより、その性格はさらに強まる。

未来も過去も欠いた永遠の現在においてあたりじゅうに増殖し続ける「死んだ言語」としての紋切り型のイメージは、もはや高次のレベルから否定されることはない。イメージの「仮面」は、背後にその「意図」を読み取れるような作者の、あるいは生きたマリリン・モンローの顔も持たずに、そのつるつるした平面を晒してさらに増殖してみせる。時間的な方向感覚も、階層的な方向感覚も、遠近法的な奥行きも欠いたこのようなのっぺりした平面の上で、われわれの視線は、当惑したようにどこにも辿り着かない横滑りをしつづけるほかない。

### 3. イメージの氾濫＝反乱——「インディアンの反乱」とフロンティアの消滅

かつて「風船」において、町中に突如「不安な物」としての風船が現れたように、本短編「インディアンの反乱」においては、時代が混ぜこぜになり、町中にインディアンが出現し、ゲリラ戦を仕掛けてくる。この出現は短編作品のあるレベルにおいて「不安な物」として機能しているだろう。しかし、また別のあるレベルにおいて、それによって描き出される事態は「風船」における事態と大きく異なっている。

ベトナム戦争の時代に書かれたこの短編において、「インディアン」のゲリラ戦と向かい合う語り手たち「都市」の市民は、当然のようにしてアメリカ軍のパロディーとなっている。しかし、インディアンの出現という「物」に相對することで周りのシステムが揺らぐ、といった展開は本短編の中心にはならない。なぜなら語り手たちはすでに明らかに「道化の軍隊」でしかなく、もともとシステムがないからだ。「ぼくらの信用はもはや、かつてそうであったようなものではないのだ」<sup>38</sup>と、信頼できるアメリカのシステムに基づいた意義ある軍事行動などは失われている。残されるのはただの、アメリカの軍事行動に似た身振りでしかない。

ここで我々が思い出すべきなのは、シュルレアリストのコラージュにおける人物イメージの身振りである。それらの身振りはコンテクストから切り離されることで、意味を失っていた。元のコンテクストの中では、それらの身振りはある行為であり、その行為はある

対象に向けられていたが、コラージュの作業によってその対象も同時に失われている。一方で、それらの身振りは元のコンテクストからの汚染の痕跡をはっきりと残していた。この短編における身振りの性質とは、まさにこのシュルレアリストのコラージュにおける身振りの性質と同じものだ。

例えば短編内で何度も繰り返し描かれる、インディアンへの拷問行為は、その行為を正当化する意義も、それが何を狙っているものかも語られず、何の意味もなく反復される。これらの行為は、その表象する意味を持たない身振り＝スタイルの（アメリカ軍によるベトナム兵の拷問からの）引用にすぎない。またあるいは「南でぼくらは突然ヘリコプターとロケットですごく大勢の人々を殺したがそこで殺したのはみんな子供だったことがわかった」<sup>39</sup>と述べられる際などは、街にあるはずもないヘリコプターとロケットが、ただベトナム戦争におけるアメリカ軍のイメージがなぞられるためだけに出現する。その身振りは、子供だけを殺したという点で、軍事的な意味を果たすこともないのだし、なんらかの正義を代表するということもない。これらはそのイメージが指示対象として描き出しているはずの、あるいはそのイメージの構成材料となるべきものとしての、物質的な基盤から分離されたイメージそのものである。

また「都市」＝「アメリカ」に関しても同様に、「風船」で描かれたそれとはもはや全く違うものがみられる。そこには基盤の網目のような秩序などもはやなく、バリケードはゴミの集積であり、明確な輪郭線による分離を与えて外部に押しやることもできない汚物が飽和して氾濫している。テキスト上の文章においても、なぜここでその文章や会話が入るのかわからない記述が挿入され、なぜそこにこんなものが描写されるのかわからない物をごろごろと転がる。この「都市」は、あらゆるシステムが崩れ、全てがゴミとして「物」になっているような場でしかない。バーセルミはこのような段階を前提としてこの短編を駆動させ、そこにインディアンを招きこんでみせる。

いったいこのインディアンたちは何者なのだろうか。第一に、それらはインディアンのイメージに過ぎない。彼らのインディアンらしさは、テキスト上に決してその（たとえば肌の色といった）身体的特徴をあらわすことがない。そもそもテキスト上で実際に描写されるインディアンは、拷問行為のイメージにおいて現れるインディアンと、「きみ」と語りかけられる2人しかいない。インディアンによる攻勢は常に行われている。しかしそれは先に突然「ヘリコプターとロケット」が現れて物質的な基盤を持たずにアメリカ軍の空爆のイメージをなぞってみせたのと同様、行為を行う主体であるべき人間たちを欠いて、ベトナム兵のゲリラ攻撃の身振りがなぞられるように、どこからともなく現れてくるイメージにすぎない。

そして、テキスト上でそのイメージのインディアンらしさは、以下のようにして形成される。第一に、「インディアン」ととりあえず呼ばれること。これは一見当然のことのようと思われるが、実はすでに触れた、実際に描写される2人のインディアンは、それぞれ名前を「グスタフ・アッセンバッハ」と「シルヴィア」と呼ばれる。つまり「インディアン」とテキストが名を与える対象は、既に触れたようにテキスト上に現れることがないものか、あるいは彼らのように明らかにインディアンでないであろう名を持ったものなのだ。そして第二に、インディアンらしい身振り＝スタイルが、このテキスト上に現れる指示対象を持たない「インディアン」という名詞に付与されることである。インディアンの攻勢に関する描写において、例えば矢尻や棍棒、熊の爪のネックレスといった、インディアンを提喻的に示す彼らのスタイルの断片が引用される。これらがある攻勢に対する形容を行い、それらはインディアンらしいものとなる。インディアンの攻勢が、そのままベトナム兵によるゲリラ行為としてテキストに現れない理由は、すでに触れたようにそれらの指示対象を持たない空虚な描写において、ただ形式的に主語の位置に「インディアン」という語が与えられることと、スタイルの引用が形容的にテキスト上に描かれることである。すでに論じたように、名詞と形容のペアといったレトリックは、そこにスタイルを保持する、輪郭線を保ったイメージを作るのだ。

またここで触れておきたいのは、すでに市民による拷問行為に関して指摘した、その反復性である。イメージの指示対象の不在とも関わり、このような反復性自体が指示対象を持たないイメージの持つ特徴の一つと言える。シルヴィアにインディアンらしいイメージを与える身振りとして、以下の2つの描写、「彼女は甲高い叫び声をあげながら、シュェリル・ミニッツ道路を走り抜けていった」<sup>40</sup>と、「彼女は甲高い叫び声を上げながら、ジョージ・C・マーシャル小道を走り抜けていった」<sup>41</sup>といったものが挙げうる。ここにおいては、シュルレアリストのコラージュにおけるように背景が変えられて、甲高い叫び声を上げて走り抜ける、といったインディアンらしい身振りが形容的に反復されている。その身振りがテキスト上で全く同一であることにより、それにより描かれるイメージが現実の指示対象を模倣し表象するためのものでなく、互いを模倣しあうものだという感を強め、そのイメージそれ自体への注意を促す効果を持つこととなる。

では、なぜそもそもこの「インディアン」のイメージにおいて、その指示対象が欠けているのだろうか。その性格がどのようにして描き出されているかを、特に重要な形象であるシルヴィアに関して以下に整理する。

まず、インディアンと戦う兵士としての語り手が、どのようにしてテキスト上に「インディアン」である「きみ」(シルヴィア)を呼び込むのは、「この反乱のさなか、いまここ

で「ぼくが欲しいのはきみなのだ」<sup>42</sup>という、現在における欠如を示す「欲しい」という呼びかけによる。「ぼくが一番幸せなのは、君といる時なのだ」<sup>43</sup>と、語り手はきみの回復を望み、「ぼくは彼女の熊の爪のネックレスを掴んで、シルヴィアを引き止めた」<sup>44</sup>と、テキスト上にシルヴィアを呼び出してみせる。しかし、そこで呼び出されたシルヴィアは、あるいは彼が掴んだ「熊の爪のネックレス」は、「インディアン」のイメージにすぎない。彼が掴むことができなかったシルヴィアの指示対象としての肉体や、人物として表象すべき「精神」に関しては、「きみの肉体がかつてのままに輝かしかろうと、きみの精神がかつてのままに豊かで流動的で怒りに満ちていようと、それらの状態にひとがもう一度、あるいは二度、あるいはそれ以上の何度か、戻って行けるものだとは信じずに」<sup>45</sup>、あるいは類似した表現として「そして、決してかつてのような幸福な状態に、おなじやり方で戻ることはできない。あの輝かしい肉体へと戻ることは、一度、二度、あるいはそれ以上の何度か起こる、反乱や水の体験といった重要な瞬間を繰り返してみせる卓越した精神へと戻ることは」<sup>46</sup>といった2つの語りが見つかる。指示対象としての肉体を持たない「インディアン」のイメージは街中で氾濫—反乱しているのに、かつては彼と共にあって幸福な状態をなしていたものであるらしいかつての肉体や精神を再び手に入れることはありえない、と語られる。そして語り手は「インディアン」のイメージである彼女に対して、結局のところきみはどちらの味方なのか？と疑問を叫んでみせる。

以上のような性格付けと、そもそもここで都市の中に現れるイメージが、わざわざ「インディアン」のイメージであることから、ここでイメージの指示対象が欠けているという事態が、どのような重要性を持っているのかが明らかになる。消滅した指示対象とは、アメリカが失った、その理念の物質的な指示対象としてあったはずのフロンティアである。

アメリカとは、旧世界の社会のような構築物がなく、ただ広大に広がる物質としての大地が広がっている場に、歴史的に打ち立てられてきた国家である。結果として、その国家は、未来における約束に向かって組織された言説、理念として組織されたものだという性質を帯びる。同時に、その言説が掲げる立派な精神が「明白な運命」として受け取ると約束されていた肉体が、輝かしく西に広がる大地である。ヨーロッパ社会がすでに自然な構築物としての社会を持っていたのに対し、言説として人為的に自らを打ち立てたアメリカは、自らを自然化するレトリックを常に行使して、こうして物と言説がしっかり結びついたシステムを作らねばならなかった。そこにおいてたとえばインディアンとの戦いが、われわれの卓越した精神性がそれにふさわしい対価物を受け取るためのすぐれた身振りであるとして、共同体的に価値付けられたレトリックとなり、人々をまとめあげる。すなわち、かつてのアメリカにおいては、アメリカという言説が、アメリカ的な偉大な身振りと

してのレトリックによって、そのふさわしい指示対象としてのフロンティアに結びつく、という、システム、イメージ、物の幸福な和合状態があった。当時の人々はそうしたアメリカ的な生を、有機的な生として送ることができていた。しかし、われわれは既にそのようなシステムが飽和し、外部の新たな領域を失うことで飽和してしまい不自然な言説と化してしまう姿を、さらには内部から崩壊してしまう姿を見てきた。現在残されている生らしいものとは、スタイルでしかないものとなったアメリカ的な生なのだ。

ところが実に、語り手によって信用が無くなってしまったと語られる「ぼくら」アメリカは、もはや身振りでしかなくなってしまったパフォーマンスを繰り返すかのように、外部を求めてベトナムへ侵攻しているのだ。「インディアン」のイメージが都市に呼び出されるのは、まさに幸福な和合をもう一度と願う語り手の願望によってである。アメリカによる侵略がベトナム兵士によるゲリラ活動にじつは先行しているのと同様に、「インディアン」のイメージの反乱に先行しているのは、実はわれわれがアメリカ的な身振りをイメージとして繰り返しているということなのだ<sup>47</sup>。そして当然ながら、その物質的な指示対象であるフロンティアを失った「インディアン」たちの物質的な指示対象である肉体を、アメリカ市民たちは掴むことができない。ここにおいて死に絶えたフロンティアをその指示対象の欠如を介して突きつける「インディアン」たちは、まさに「死んだ言語」、つまり紋切り型のイメージであり、これはアメリカ的なイメージの陰画として、街中に、テキスト上に場を失って溢れ出てくる。この短編を読んで理解できることは、バーセルミ作品において反復されるイメージが、紛れも無くアメリカ的なものでなくてはならなかったということである。

アメリカというシステムは、その未来において受け取るべきとして準備された外部の指示対象であるフロンティアを受け取り終え、国土の上で、また未来に向かう時間性において飽和してしまった。その時、フロンティアとしての肉体を失って指示対象を欠いたイメージとなる「インディアン」が行き場をなくして街の内部へと、現在へと、コラージュのように氾濫してくる。そして彼らとそのイメージとしての性格を意識させるような形で現れて反乱してくるとき、「ぼくら」＝アメリカは、自らのベトナム侵攻がイメージとしての身振りに過ぎず、自らのシステムはすでに崩壊しているものだという事実をつきつけられることになる。イメージが自らの指示対象を欠いたぺらぺらの性格自体をあらわに示して見せる時、そこにある力が生まれるわけだ。短編の結びにおいて、実に語り手はどこからともなく大量に溢れ出るインディアンに包囲されきって、無力に「彼らの野蛮な目、絵化粧、羽、ビーズの中を」<sup>48</sup>覗き込む。ここにおいて、バーセルミはそれらの「インディアン」を構成する紋切り型を通し、イメージがイメージであることを真正面から捉え、そ



の深みを全く欠いた平面を覗きこんでいるのだ。

## 注

<sup>1</sup> バーセルミは彼の下で、美術と文学を結びつけるべくして創刊された雑誌 *Location* の編集者として働いていた経歴も持つ。

<sup>2</sup> Donald Barthelme, "Interview with Jerome Klinkowitz," Kim Herzinger, ed., *Not-Knowing: The Essays and Interviews of Donald Barthelme*, Counterpoint, 1997, pp. 218-19.

<sup>3</sup> Donald Barthelme, "Not-Knowing," *Not-Knowing*, p.17.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>8</sup> Donald Barthelme, "The Balloon," *Sixty Stories*, London: Penguin Books, 2005, p. 46.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp.46-47.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp.49-50.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp.50-51.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>21</sup> Tony Tanner, *City of Words: American Fiction, 1950-1970*, New York: Harper & Row, 1971, pp.404-405.

<sup>22</sup> Barthelme, "The Balloon," *op. cit.*, p.51.

<sup>23</sup> Donald Barthelme, "Kierkegaard Unfair to Schlegel," *City Life* (1970); New York: Pocket Books, 1976, p.94.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>29</sup> Wayne C. Booth, "The Empire of Irony," *The essential Wayne Booth*, Walter Jost, ed., Chicago: University of Chicago Press, 2006, p.107-8.

<sup>30</sup> Fredric Jameson. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991, p.17.

<sup>31</sup> 飽和、可能性の消尽からパロディーないしバスターシユへと文学が向かう流れに関して、バーセルミの同時代アメリカ作家のエッセイが思い出されるのは適当であろう。John Barth. "The Literature of Exhaustion," *The Friday Book*, New York, Putnum Adlut, 1984.

<sup>32</sup> Barthelme, "Kierkegaard Unfair to Schlegel," *op. cit.*, p. 91.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp.91-92.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> ここでは背景—前景といった遠近法のシステムは機能している。貼りあわされる図像どうしはその物質的な素材としては同質であり、そこで「物」としての機能が遠近法システムによる奥行きを表象を壊しはしない。むしろシュルレアリストらはしばしば、図像を貼り合わせたあとで、それをコピーしたものを完成品とすることで、貼りあわされた図像同士の間の物質的な異質性をとことん消し去ろうと努めた。

<sup>37</sup> 彼らが引用するイメージは、実際しばしば広告のイメージから取られたものであった。

<sup>38</sup> Donald Barthelme, “The Indian Uprising,” *Sixty Stories*, London: Penguin Books, 2005, p. 106.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp.107-108.

<sup>47</sup> バーセルミの短編群にしばしばあらわれる「大統領」もまた、このようなアメリカ的なイメージである。彼らはいかにも大統領らしい振る舞いを繰り返す紋切型として、しかし決してアイロニーではなく、作品内に引用される。

<sup>48</sup> Barthelme, “The Indian Uprising,” *op. cit.*, p.108.

## Donald Barthelme's Gaze into American images

ADACHI Iori

In this paper, I discuss Donald Barthelme's early short stories in connection with art. Harold Rosenberg, a highly influential art critic, introduced the term "anxious object." The anxious object first induces interpretations of itself, and then nullifies them. In "The Balloon," Barthelme proposes a balloon as an anxious object, and depicts failed interpretations by various discourses. Failed interpretations become mere clichés, and they are contaminated by discourses. Comparing these clichés with surrealist collages, I identify them with the images in the surrealist collages. However, in terms of the quantity of ironical intention, Barthelme's attitude towards clichés are different from surrealists' attitude toward images. The mode Barthelme proliferates clichés in his work is a "pastiche," in the sense given by Fredric Jameson. "The Indian Uprising" is a pastiche of American images, and those images lack referents. I find the origin of these images in the disappearance of the frontier.