

光学機器とメタフィクション

アドルフォ・ビオイ＝カサーレス『モレルの発明』と スティーヴン・ミルハウザー「幻影師、アイゼンハイム」

坪野 圭介

はじめに

小説内に光学機器が映し出す映像を描くことは、小説という虚構のなかにもうひとつ別種の虚構を描くことである。それは、ただ単純に文字媒体と視覚媒体という二つの表現形式（小説と映像）が重なり合うということだけを意味するのではなく、作品自体の虚構性が必然的に主題化してくることを意味している。むしろ、小説という形式自体、言語を通じて対象の視覚性や動きを表現することができる点で映像的であるとはいえるが、光を介して直接的に視覚情報を表現できる映像とは根本的な差異があり、小説中に映像を持ち込むことで表現上の様々な矛盾が顕わになる。小説の機能そのものが問題化するのだ。光学的作用を描く小説の多くは、そうした差異や矛盾を利用することで明らかになる虚構性自体を主題としたメタフィクションとなる。

たとえば、現代アメリカ作家ポール・オースター（Paul Auster, 1947-）の『写字室の中の旅』（*Travels in the Scriptorium*, 2006）は、主人公であるミスター・ブランクを監視カメラが撮影しつづけていて、＜語り手が得られる視覚情報＝カメラが捉えた映像＞であるという設定をもっている。だが、この設定は小説の序盤から矛盾をきたしている。カメラが映し出すのは「わずかに焦点が合わない白黒の画像」（Auster, 3; 訳は引用者。以下同様。）だという記述があるかと思えば、その直前には「[ミスター・ブランクは]青と黄の縞模様が入ったコットンのパジャマを着ている」(2) という色彩の描写が平然とあり、直後には「まだ小さな男の子だった頃に寝室にあった揺れる木馬を覚えている」(3) というミスター・ブランクの内面に入り込んだ記憶も描かれる。こうした矛盾は当然、作者のミスではない。ここで重点が置かれているのは、語り手の視点がカメラと同一であるという設定を厳密に守ることではなく、＜語り手は登場人物を見張っている＞＝＜語り手には登場人物が見えていて、登場人物には語り手が見えていない＞という三人称的な小説が基本的にもつ語りの仕組みを、カメラを用いて顕在化させることである。むしろ、容易に矛盾が見つかることで、読み手は物語の語り手がこの小説世界の設定さえも超越する力をもっている

ことに気づく。ミスター・ブランクは記憶を失っているが、それまで彼が小説のなかに書いてきた登場人物たち（これまでのオースター作品の登場人物たちでもある）によって閉じ込められ監視されているという状況が徐々に明かされていく。つまり、ここでは見るものと見られるもの、書くものと書かれるものの関係が逆転することで、見る側・書く側の暴力的な優位性が描かれている。小説の語りという機能をカメラの映像を用いることで顕在化させ、二者関係の不均衡を表現しているといえるだろう。

映像文化が発達した現代において、カメラやテレビ、映画などの光学装置を扱った小説は多数存在するが、文学史を辿れば、様々な光学装置が幻想文学などに取り込まれてきた過程がある。本稿では、アルゼンチン作家アドolfo・ビオイ＝カサーレス（Adolfo Bioy Casares, 1914-1999）の『モレルの発明』（*La invención de Morel*, 1940）と、アメリカ作家スティーヴン・ミルハウザー（Steven Millhauser, 1943- ）の「幻影師、アイゼンハイム」（“Eisenheim, Illusionist,” 1988）を主に扱いながら、伝統的な光学幻想がどのように現代文学に受け継がれているかを考察してみたい。

光学と文学

光の作用や様々な光学機器は、科学技術の発達とともに小説中にも登場するようになる。とりわけ 18 世紀末以降には、鏡や望遠鏡、顕微鏡などが幻想文学の重要な道具立てとみなされ、E. T. A. ホフマン（E. T. A. Hoffmann, 1776-1822）やルートヴィヒ・ティーク（Ludwig Tieck, 1773-1853）など、主にドイツ・ロマン主義の作家たちがこうした道具を作中に用いながら幻想文学のジャンルを積極的に切り拓いた。マックス・ミルネールは、『ファンタスマゴリア 光学と幻想文学』のなかで、光学機器の役割を以下のように述べている。

17、18 世紀における光学技術の発達、19 世紀の不透明な物質を透過できる光線の発見に至ることで、幻想の想像力にも新たな道がひらけた。そこに共通していた特徴は、無限に遠くに向かうのであれ、小ささに向かうのであれ、光が通らないとされていた方に向かうのであれ、人間の知覚の領域を拡大することだった。（Milner, 53）

ミルネールは、この知覚の領域の拡大や変化に注目しながら、精神分析を用いて文学作品の読解をこころみている。そこで重視されるのは、ごく簡単にいえば、主に光の作用を媒介とした視線のやりとりである。たとえば冒頭に取り上げた『写字室の中の旅』においても、一方的な視線と監視カメラの視点が重ね合わされていた。いたるところに監視カメラが設置され、映像文化もたえず発達しつづけている現在においては、精神分析を用いるまでもなく、光学装置を介して見るものと見られるものに不均衡な関係が生じることは誰も

が自然に了解できることであり、オースター作品もそうした前提のうえで成り立っている。監視カメラにしても、顕微鏡や望遠鏡にしても、映画にしても、見るものと見られるものの関係は常に対等ではあり得ない。光学装置は、距離やスケール、時間の隔たりを越えた先にある対象を可視化する。光学技術を扱った小説の第一の特徴として、不均衡な視線の関係を挙げることができるだろう。

同時に、ミルネールはそのような光学の作用と文学の「見せる装置としてのテキストの働き」(7) が類似していることを指摘している。『写字室の中の旅』は、まさに「語り」というテキストの働きと監視カメラの映像の働きを二重化していた。特にメタフィクションという手法が一般化した現在においては、こうした手法と主題の一致は頻繁に観察できる。たとえば村上春樹(1949-)の『アフターダーク』(2004)では、基本的に三人称の語りでありながら、「私たち」という語り手が、カメラの視点とともに登場することで、人称と語りの視点という小説の機能が物語内部で前景化する。ミルネールの指摘を敷衍するならば、小説中に光学機器の作用を描くことは、小説中に小説の作用を明かす自己言及的な所作になるといえる。ドイツ・ロマン主義の時代に光学幻想を描いた代表的な作家であるホフマンが、たびたび杵物語の構造を用いたり、望遠鏡などの光学装置が重要な役割を果たす「砂男」(“Der Sandmann,” 1817)を書簡形式からはじめたりしていることに、隔たりの先にあるものを「見せる」機能としての語りの役割に対する自覚の高さを読み取ることもできるだろう。

また、先のミルネールの引用は、光学機器が総じて「見えなかったものを見えるようにする」ものであることを示しているが、そうした原理は、想像力のうえでは、幽霊や死者など現実に存在しないゆえに見えなかったものまでも知覚の領域の内側に引き込んでしまうことになる。だからこそ、光学装置は幻想文学やゴシック小説と相性が良かったといえる。とりわけ、19世紀初頭にヨーロッパで流行したファンタスマゴリア興行は、そもそも幽霊を扱う装置であったために、文学作品に多大な影響を与えた。ファンタスマゴリアとは、幻灯機を利用してスクリーンや煙に様々な映像を映し出し、本物の幽霊であるように錯覚させる、映画の原型ともなったスペクトル・ショーである¹。この語は次第に、おどろおどろしく変化する幻像の様子を表す比喻表現として用いられるようになる。テリー・キャッスルは、「ファンタスマゴリアと近代の夢想の隠喩学」の中で、ファンタスマゴリアが果たした文化史的な意義と、この語自体が、エドガー・アラン・ポー(Edgar Allan Poe, 1809-1849)など多くの作家の詩や小説の中で隠喩として用いられるようになる過程を分析している。たとえばポーの「アッシャー家の崩壊」(“The Fall of the House of Usher,” 1839)にファンタスマゴリア的という比喻が使われている例が検証されているが(Catsle 160)、恐怖に満ちた屋敷を語り手が訪れ、死者の復活を目の当たりにするこの短編全体が、劇場に人工の幽霊を観にいく行為とほとんど同じ構造をもっているといえる。

キャッスルは、現代において、「精神は、少なくとも潜在的には、霊的な存在やまわりつく強迫観念にあふれた幽霊の領域となった」(144)と述べている。近代以降、合理化に向かっていったはずの人間精神は、幻像としてではあれ人間の技術によって幽霊を現出させたことで、霊的な想像力をむしろ合理性の裡にこそ抱え込んでしまったということである。ファンタスマゴリア興行は多くの場合、前口上としては、幽霊など存在しないことを合理的に証明するために人工の力でその正体を暴く、という理屈を繰り返し、当時のオカルト・ブームを批判さえしていた。しかし実際の上演では、観客を怖がらせる様々な仕掛けとともに幽霊の映像を投影していたのである。つまり、幽霊の正体を暴くということは幽霊を見せることに他ならず、観客は幽霊など存在しないといわれながら同時に幽霊を目撃させられ、矛盾をはらんだ恐怖を味わうことになった。合理性の先に、不合理な領域が見出されたのだ。たとえばイギリス作家のルイス・キャロル (Lewis Carroll, 1832-1898) も、幻灯機等によって人工的に幽霊を「作り出す」技術を熟知しながら、一方で真剣に心霊主義に傾倒していた。キャロルは「ファンタスマゴリア」(“Phantasmagoria,” 1869)と題した、小さな幽霊が登場する物語詩を書いてもいる。＜実際に存在する本物の幽霊＞と＜作り出された人工の幽霊＞という区別は常に曖昧であり、その境界上にファンタスマゴリアという人工の装置や、それを比喩として用いた文学作品が存在したのである。

以上のような、光学をあつかう文学がはじめから含んでいた文脈は、20 世紀以降の小説のなかにも生きつづけている²。発達した科学技術や合理主義が超自然を抱え込んでしまうというファンタスマゴリアに象徴される矛盾は、そもそも小説という記号を連ねただけの人工物が読み手に幻想性を呼び起こす原理と通底しているのかもしれない。しかし一方で、様々な光学機器が驚異とともに受け入れられ、ファンタスマゴリア興行がリアルタイムに上演されていたような 19 世紀における光学幻想を、現在そのまま感じとることは難しいだろう。光学機器をあつかった文学は、次第にその純粋な幻想性よりも、その装置が小説内で果たす機能的な役割により注目するようになっていったと考えられる。20 世紀以降のモダニズム文学、ポストモダニズム文学などが様々な実験的手法を試したことは、小説の人工性・虚構性を一層高め、光学装置の作用と小説の形式性との結びつきに一層自覚的な作品を生み出すことにつながったのではないだろうか。

『モレルの発明』

アドルフォ・ビオイ＝カサーレスの『モレルの発明』には、撮影したものの映像を質感まで完璧に再現できる、実体のあるファンタスマゴリア、あるいはフレームのない映画とでもいうべき装置が登場する。しかしこの小説は、いわゆる SF 小説のように安定した非

現実世界が設定されているのではなく、虚構のなかに虚構を描くことで、何が実際に起きているのかを、常に小説自体の構造を疑いながら読ませる作品になっている。ここで光学装置は、小説という虚構形式自体に意識を向けさせる機能も担っている。20 世紀の映画文化の発達の中かで、映像の働きを小説の機能そのものと結び付けていた初期の例のひとつであるといえるだろう。

『モレルの発明』は、なんらかの嫌疑をかけられて警察に追われ、無人島に逃げてきたある男の手記という形式をとった小説である。いまでは誰も暮らしていないはずの島で、手記の書き手である「私」は、数年前に流行したファッションに身を包んだ避暑客たちを目撃する。「私」は隠れながら避暑客たちの様子を観察し、ときには正面から遭遇してしまうこともあるが、不思議と彼らは「私」の存在を気に留めない。彼らの会話の断片から名前を知ったフォステューヌという女性に恋心を抱いた「私」は、覚悟を決めて彼女に話しかけさえするが、彼女もまた「私」を徹底的に無視する。暴風雨の中かで平然と踊っていたり、以前聞いたものとまったく同じ会話を繰り返していたり、避暑客たちの態度には異様な点が目立つ。ある日「私」は、博物館の地下室で、客たちの一人であるモレルが全員を集めて演説する場面を目撃する。モレルは、上述の映像装置を発明し、島に招いた全員の様子を一週間記録していたこと、潮位を利用した発電機によって今後は永遠に映像が再生されつづけることを説明し、また、映像に記録された者は魂が映像の方へ移ってしまい、本物の実体は死んでしまうことがほのめかされる。

この小説はそもそも「私」の手記であるという時点で、読み手が「語り」自体を疑うように仕向けられている。手記の外側にはさらに「刊行者注」が付され、ときには「私は疑いをもっている」(Bioy, 21)、「誤りである」(82)などと、「私」の記述に疑義を呈する。こうした仕掛けから、読み手はモレルの告白が描かれるまで、次々に起こる不可解な出来事が、「私」の妄想や虚偽の報告である可能性と、実際に「私」の前で異変が起きている可能性のどちらが真実なのかを決定しきれない。この時点で、小説の枠組み自体を疑わせるメタフィクションになっている。そうした逡巡の果てに映像装置の存在が明かされることで、メタフィクションのなかに新たに虚構の層が加わることになる。むしろ、モレルの告白も「私」の捏造である可能性はあるのだが、ここでは刊行者注が「私」の発言を否定しないことが、逆に記述の正当性を高める役割を果たすことになる。

モレルの告白によって、これまでの不可思議な出来事には一応の説明がつく。「私」からは見えているのに、「私」のことは見えないように振る舞う人物たちは、撮影された映像に過ぎなかったのだから、視線が不均衡なのは当然である。もともと無人島に追い込まれ、疎外されていた「私」は、映像のなかの人物たちという、同じ場所に居合わせながらもいわば位相の違うところにいる人工の幽霊に、再度疎外される。「私」は映画を観ているような状態であるとともに、観客が自分ひとりきりであるという奇妙な空間に置かれて

いる³。

さらに、モレルの説明は多くの矛盾や論理的な飛躍を含んでいるため、読み手はもう一度この小説のなかの世界を疑うことになる。たとえば、「私」は二つの太陽や二つの月を同時に目撃するという体験をしていたが、モレルの説明と照らし合わせれば、片方の太陽や月は映像としての偽物だったことになる。しかし、宇宙の遥か彼方にある天体を撮影して実体のある幻像として再現できるのであれば、「私」を取り囲んでいるあらゆる場所を映像化できていても不思議ではない。「私」が目に見ている世界、すなわち『モレルの発明』という小説のすべての内部空間に、光学装置に作り出された偽物の世界が覆い被さっている可能性が生じてくる。こうして、小説世界の虚構性は二層化する。

そして、たった一人の観客として作り物の人物たちと作り物の世界に入り込んでいる「私」、という立場は、小説の読み手の立場とも重なり合う。映像としての人物たちは、まるで書かれたテキストのように、決まった挙動を決まった長さで行うことしかできない。彼らは人間の魂をもっているようにリアルに造形されているが（現にモレルは自分たちの幻像が魂をもっていることを強調するが）、しかし人工の装置による作り物である。こうした特徴は、小説の作中人物の説明としても成り立つ。さらに、「私」のいる場所も同様に作り物に囲われているとすれば、小説的空間にただ一人投げ出されたのが「私」なのだといえる。むろん、小説的空間を映画的空間といっても上記の説明は成り立つし、単に虚構といっても良いのだが、手記のなかには、「私」が前後の脈絡とほとんど関係なく、本の読み手としての記憶を語る場面が描かれている。

子供の頃、私は本のイラストのなかに様々な発見をして遊んでいた。じっと絵を見ていると、様々なものたちが、いつまでも限りなく現れてくるのだ。（74）

「私」はここで明らかに、島での奇妙な経験を、本を読む経験と対比している。人工の世界で人工の幽霊たちの定められた行動を、たった一人で観察し読み解いていく「私」は、たしかに読書をしているに近い行為を行っている。また、『モレルの発明』という小説はそもそも、読むことの連鎖で成り立っているともいえるだろう。モレルによる種明かしを「私」が完璧に再現できたのは、モレルが残した原稿を「私」が発見して読んでいたからである。その「私」の手記を「刊行者」が読んで注釈を加えたという設定をもつ『モレルの発明』という書物を、読み手は読んでいくことになるのだ。

その一方で「私」の立場はさらに入り組んでいて、一面においては書き手の立場を担っている。もっとも単純な意味では、「私」は能動的にたえず手記を書いているからである。そして別の意味では、「私」は光学装置を通して虚構内部の世界を作っているモレルの一種の分身として存在しているようにも思えるためである⁴。「私」はモレルと同じ女

性フォステーンを愛している。そして、モレルと同じように、人間の永久保存、不死性について、昔から考察を行っていたことが述べられる。

私は、おそらく意識的ではなかっただろうが、モレルが人間を永続的に保存しようと試みた方向性に、大いに賛成する。彼はただ、感覚だけを保存しようとした。そして、間違いもあったが、真実を予言した。いつか人間が出現するだろうという真実だ。そうしたすべてのことから、私が古くから抱いていた理論が証明されたことがわかる。生きた身体をそのまま保存しようとするのは無駄なのである。(130)

こうした記述は、モレルと「私」の分身関係、共犯関係を想像させる。「私」が精神病院にいる夢を見たときには、モレルが院長であったり「私」自身が院長であったりしたとも述べられている(84)。さらに「私」はモレルの発明の続きを夢想しさえするのだ。

そしていつか、より完璧な装置が現れるだろう。生きているあいだ、あるいは撮影されているあいだ、私たちの思考や感覚はアルファベットのようなものとなり、それによって映像はあらゆることを理解しつづけられるようになるだろう。(130-131)

触覚を有し、視覚的にも完璧に実物と変わらないように再現され、決まった動作だけを繰り返す幻像の裡に、考えたことや感じたことまで再現されているかどうかは、おそらくたしかめようのない哲学的な問いであるが、「私」の想像する解決策は、思考や感覚を文字のようなものに置き換えることであるらしい。それは、書く行為と近似している。モレルと「私」はほとんど志を同じにして、ともに完璧な人間の複製保存を願い、その方法として理想化されるのが、人間の内面を文字にして外在化させることなのである。すなわちそれは、小説を書くことなのではないか。

「私」は、＜読み手―読者＞と＜書き手―モレル＞の両方の性質を担う存在であるといえるだろう。「私」自身、「役者と観客への自己の分裂」(147)を感じている。そして、そのような「私」の手記である『モレルの発明』という小説は、徹底して虚構についての虚構であるといえる。映像装置が鏡となって、『モレルの発明』という小説の小説性を作品内部に映し出しているのだ。「私」は最終的に、現実における死と引き換えに映像のなかでフォステーンとともに永遠に生きることを選ぶが、それは＜読み手＞と＜書き手＞のあいだを揺れていた「私」が、＜小説の登場人物＞になりきることを決める瞬間である。

「幻影師、アイゼンハイム」

スティーヴン・ミルハウザーは、光学幻想にこだわりつづけている作家である。ここで取り上げる「幻影師、アイゼンハイム」が収録された 1990 年の短編集『バーナム博物館』には特に、物語の細部に光学的なアイテムが意図的に散りばめられている。「アリスは、落ちながら」(“Alice, Falling”) のアリスが思い描く「ステンドグラスの窓か幻灯機のような、心を乱す青」(Millhauser, 178) という比喻や、表題作「バーナム博物館」(“The Barnum Museum”) のギフトショップに万華鏡と共に売られている「ファンタトロープ」(87) という造語のおもちゃ。「探偵ゲーム」(“A Game of Clue”) に登場する「色あせた幻灯機のスライド」(41)。「セピア色のポストカード」(“The Sepia Postcard”) の書店に置かれた「ステレオスコープ」(97)。「クラシック・コミックス #1」(“Klassik Komix #1”) の漫画のコマのなかに描かれる「明るく輝く映写幕」(149)⁵。「雨」(“Rain”) はポーター氏が映画館を出たところから物語がはじまる。「青いカーテンの向こうで」(“Behind the Blue Curtain”) は映画のスクリーンの裏側の世界に入り込んでしまう物語である。このように張り巡らされた仕掛けは、あたかも映像の世界が短編と短編を横断してつねにテキストの裏に潜んでいるような印象を与える。そのことと、この短編集が、キャロルの『不思議の国のアリス』(Alice in Wonderland, 1865) や T. S. エリオットの「アルフレッド・プルーフロックの恋歌」(“The Love Song of J. Alfred Prufrock,” 1910)、『千夜一夜物語』など、多くの既存の文学作品を下敷きとしたメタフィクションのコレクションにもなっていることは、おそらく深く関係している。光学装置は、それが置かれた空間全体が虚構であることを明かす役割を果たしているのだ。

「幻影師、アイゼンハイム」は、19 世紀のファンタスマゴリア興行が直接の主題となった短編である。主人公アイゼンハイムは、19 世紀と 20 世紀の転換期のウィーンを舞台に様々な奇術を行い、人々を魅了する。作中でファンタスマゴリアの原理が解説されたりもするが、アイゼンハイムの幻影を使った奇術は次第に洗練を重ね、完璧に生きた人間のように振舞う幻影を出現させるまでに至る。『モレルの発明』は、いまだ実現していない光学機器の未来を想定して描かれた物語であったが、「幻影師、アイゼンハイム」は、光学機器の過去を再現しようとする物語である。ともに似たような「幻影」を主題としながら、まだ存在していないものを「幻」と捉えるか、すでに失われてしまったものを「幻」と捉えるかに、両作品の本質的な違いがあるといえるだろう。『モレルの発明』が、主人公が置かれた状況を解釈する可能性を探っていく小説であったのに対し、「幻影師、アイゼンハイム」は、奇術という仕掛けが示されたうえで、そこにあったはずのものを回顧していく物語になっている。

物語の序盤では、近代奇術の父といわれるロベール＝ウーダンなどの実在する奇術師や見世物興行の歴史をアイゼンハイムの芸と比較したり、アイゼンハイムが上演した出し物のひとつ「幽霊肖像画」の仕掛けを科学的に解説してみせたりすることで (219)、奇術の

合理性が強調される。しかし、アイゼンハイムの芸がより高度になるにつれ、物語中の批評家の言葉を借りてそこに不合理なものが表象されていることが説明される。

ここに至って、この巨匠たる幻影師は、現代の奇術師たちに見られる仕掛けへの一層の傾倒を拒絶し、観客を心乱れる魔術へと連れ戻していた。限られた創意と仕掛けの世界を越えて、常軌を逸脱した闇の領域を熱望される魔術である。(229)

こうして人工の仕掛けの先に、ミルハウザーの描く魔術的な幻想は作られる。ここまでの設定は、前述した通りの、きわめて伝統的な光学幻想の描き方であるといえる。

しかし逆にいえば、この古風さにこそ、読み手と作品世界とのあいだに意図的に作られた距離が感じられるといってもよい。「幻影師、アイゼンハイム」の物語は、すでに過ぎた時代の出来事を、当時の人々の証言や舞台評、警察の文書、警察署長の個人的なノートなど、「書かれたもの」をもとに客観的に構成しなおしているという設定をもつ。人々の噂や、事実かどうか確かでない情報など、不確かな要素がたびたび明示される。それゆえ、『モレルの発明』の手記形式と同様、はじめから語りの形式そのものに注意が向けられることになる。そしてまた、『写字室の中の旅』のカメラの設定と同様、この語りは矛盾をはらんでもいるのだ。アイゼンハイムの奇術の様子は、たとえば次のように、聞き書きでは到底ありえない細かさで描写される。

がらんとした舞台に、簡素な椅子だけが置かれていた。アイゼンハイムは、青ざめて疲れているように見え、こめかみには影のある窪みが浮かんでいた。椅子に向かって歩き、腰掛けると、大きくて長い腕を膝のうえに置いた。視線を中空に固定して、40分間じっと座りつづけた。せりあがった頬骨に沿って滝のような汗が滴り、額には太い血管が浮かび上がった。徐々に空気が暗くなっていくのが確認できるようになり、ゆっくりと何かの姿が浮かび上がってきた。はじめ、それは波のように揺れる不明瞭な形をしていて、冬の日の暖房の上でちらつく陽炎のようであったが、すぐに色濃くなり、いつしか、ぐったりとした姿勢で座りこんだアイゼンハイムの前に、美しい少年が立っていた。大きな茶色い瞳は、黒いまつげに縁取られ、無垢な、夢から醒めきっていないような視線を湛えていた。ふさふさした干草色の巻き毛で、学校の制服の下には暗い緑色の半ズボンと灰色のハイソックスを履いていた。観客を前にして、びっくりしているようにも、恥ずかしがって落ち着かないようにも見えたが、歩き出すと次第にいきいきしはじめ、名前を名乗った。エリス。多くの人が、天使のような少年と暗く陰気な魔術師との印象的な対比について、ひそひそと話していた。少年の愛らしさは観客たちを虜にしていまい、一人の女性が舞台上に招かれるまでその魔法は解けなかった。彼女が屈んでエリスの髪を指でとかそうとすると、その手はからっぽの空気を通過した。呻くような悲鳴をあげて、彼

女はおびえきったままそそくさと舞台を降りた。(231-232)

このような詳細な描写は、語り手が実際に芸を見ているか、主観的な想像を含んでいなければ成り立たないはずである⁶。つまり、この三人称の語り手は、客観的に過去の情報や噂を提示するという設定をもちながら、実際には設定を逸脱して過剰な描写を行っていることになる。

ここで採られている矛盾を含んだ語りの形式とはつまり、見えなかったものを見えるようにする光学機器の役割そのものを語りの機能に適用したものではないか。本来この語り手の視点からは見えないはずのものを、強烈に視覚的に描く。むろんそれは、作中のアイゼンハイムの人工の幽霊をつくりだす奇術そのものと重ね合わされる。ファンタスマゴリアが、その合理性を主張しながら次第に不合理な心霊体験を見るものに強いるように、この小説の語りも、資料にもとづくという客観性を装いながらいつの間にか主観的な芸の緻密な描写を行う。語り手の視点の設定の逸脱によって、主題＝ファンタスマゴリアと形式＝語りを一致させているのだ。ファンタスマゴリアの幻想性を、19世紀に書かれたゴシック小説のように比喩的な領域に求めるのではなく⁷、語り手が見えないはずのものをむしろ鮮明に可視化させるという手法を用いて表現しているのである。

前節では『モレルの発明』について、まず語りの虚構性が問題となり、次に作品内の舞台そのものの虚構性が問題となることを述べたが、「幻影師、アイゼンハイム」にも同様の構造が見出せる。光学を扱う小説において視線が大きな役割を果たすこともすでに見てきたが、アイゼンハイムの芸が進化するとともに、その視線は虚ろになっていく。物語の序盤には「黒く張りつめた目」(220)と表現されていたアイゼンハイムの目は、終盤になると、「何も映っていない黒い鏡」(227)、「彼の目は、まるで視力を失ったかのような視線の向け方をしていた」(230)、「何も見ていない目」(236)などと表現されるようになる。観客はアイゼンハイムを見ているが、アイゼンハイムは何も見ていない。この視線の不均衡は、アイゼンハイム自身が彼によって生み出されている幻影と同様に、作り物の幻影であることを示唆している。そうであるならば、作中の舞台がどこまで現実でどこまで幻影なのかという境界は揺らぐことになる。実際に物語中でも、アイゼンハイムの逮捕に踏み切ろうと目論むウール署長のノートには、「境界の侵犯」の文字がたびたび記されていたことが語られる(234)。また、物語の序盤には次のような記述もある。

空中浮遊や斬首の芸がもてはやされた時代であり、また幽霊の出現と突然の消失がもてはやされた時代だった。それはまるで、崩れゆく帝国が、奇術師たちを媒介として、密かな破滅への願望を明かしているようであった。(215)

ここで指し示されている帝国とは、一義的には「ハプスブルク家の帝国」であるが、終盤では「現実の土台を揺さぶった」アイゼンハイムが「帝国を転覆しようとしている」とも書かれている（235）。ここでの「帝国」とは、具体的な国家だけではなく、物語内の舞台そのものを指しているといってもよいだろう。はじめから読み手にとって距離感がつくられていた「帝国」そのものが、人工的な幻影の領域と化してしまう。『モレルの発明』の「私」が見ていた世界がすべて作り物かもしれないように、アイゼンハイムが生み出した虚構内虚構と、語り手が生み出した虚構全体が、ファンタスマゴリアという仕掛けを通じてともに不確かな存在となって物語は終わるのである。

メタフィクションにおける消滅

本稿であつかった作品だけから、光学機器とメタフィクションの関係を定義づけることはできないが、光学の作用を主題とした複数の作品に共通した構造がみられることは事実である。たとえば、ロシア出身の亡命作家ウラジーミル・ナボコフ（Vladimir Vladimirovich Nabokov, 1899-1977）の、初期の光学機器がそのままタイトルになった『カメラ・オブスクーラ』（英語版タイトル *Laughter in the Dark*, ロシア語版 *Камера Обскура*, 1932）について、貝澤哉は、この小説の主題が見ること・見えないことであり、さらには盲目となる主人公クレッチマーが小説の読み手と重ね合わされる仕組みになっていることを述べている（342-348）。そこには明らかに、ビオイ＝カサーレスやミルハウザー、あるいはオースターの作品との類似を見てとれる。光学装置は、見るものと見られるもの、現実と虚構、生きているものと死んでいるものといった、様々な境界を仲立ちする。そして、小説という虚構と、その内部に作り出される映像などの虚構内虚構との境界が見出されるとき、その装置はメタフィクションの発生装置となる。

もう一点、ここまでに言及した作品の多くに共通している要素を挙げるとすると、物語の結末になんらかのかたちで死や消滅が描かれていることである。ホフマンの「砂男」ではナタナエルが自殺し、ポーの「アッシャー家の崩壊」では、一種の虚構空間である屋敷が崩れ去る。キャロルの「ファンタスマゴリア」は、語り手のもとを訪れていた幽霊が消え、二度と戻ってこなかったことが語られて終わる。オースターの『写字室の中の旅』では、光がなくなる消灯と物語の終わりが重ね合わせられ、『カメラ・オブスクーラ』のクレッチマーは最後に死んでしまう。『モレルの発明』の「私」も現実においては死ぬ。「幻影師、アイゼンハイム」では、最後の公演で自らの消失を演じてみせた後、アイゼンハイムは完全に姿を消してしまう。主人公たち、あるいは小説内に作り出された虚構は、なぜ消滅しなければならないのだろうか。これらの作品を、小説の機能そのものを作中で利用

するメタフィクションとして読解するならば、あらゆる虚構が読んでいるときにだけ存在して読み終われば必ず虚構は姿を消す、というもっとも基本的な小説のルールを物語内で実践しているのだといえるかもしれない。光学機器は、見えなかったものを見えるようにするものであったが、それはつまり、もともとは見えないことが自然であったということだ。ファンタスマゴリアが幽霊を見せたのは、それが見えないはずのものであったからだ。逆説的にいうならば、彼らは消えてはじめて、偽物として矛盾をはらんだ存在であることをまぬがれることができる。光が消えたとき、不均衡な視線は解消され、見えていた人工の幽霊は、見えない幽霊に戻る。多層化していたメタフィクションはそうして、メタレベルから現実の認識へと還ってくる。

注

¹ ファンタスマゴリアなどの興行が「魔術」を帯びたまま映画へと連なっていく過程は、エリック・バーナウ『魔術師と映画』(1981)に詳しい。ミルハウザーもまた、映画の黎明期に強い関心をもち、映画の先駆者である発明家エミール・レイノーについてのエッセイを書いている。“An Incident in the Life of Emile Raynaud,” *Yale Review*, 81, no. 3 (1995) pp. 74-83.

² たとえばマリア・ウオーナーは、『ファンタスマゴリア 21世紀までの霊的ビジョン、メタファー、メディア』(2006)において、様々な事物やメディアに、現在に至るまで霊的なものや不合理な精神が具現化されてきた過程を多数の小説や映画などにも言及しながら詳述している。

³ ミッシェル・カルージュ『独身者の機械——未来のイヴ、さえも……』(1954)では、機械と人間の孤独に注目して、『モレルの発明』の分析がなされている。

⁴ 「私」とモレルの分身関係については、『モレルの発明』訳書の解説において、清水徹が言及している。

⁵ この短編は、T. S. エリオットの詩「アルフレッド・ブルーロックの恋歌」を漫画化したという設定のパロディ作品だが、エリオットの詩の該当部分には、“magic lantern”の語が用いられている。「ブルーロック」の詩には、光や煙のイメージが多用されており、光学幻想を利用した詩として解釈することもできるだろう。

⁶ ペドロ・ポンスは、オーディエンス理論を援用しながら、ミルハウザーの語りが「劇場の観客」と同じ役割を果たすと述べている。“‘A Game We No Longer Understood’: Theatrical Audiences,” *The Review of Contemporary Fiction*, 26.1 (Spring 2006), pp. 90-109.

⁷ たとえばツヴェタン・トドロフは『幻想文学論序説』(1970)の中で、幻想を、現実の諸法則に従ったまま作中の現象を解釈できる「怪奇」(L'étrange)と問題の現象を説明できるような新しい自然法則を認めなければならない「驚異」(Le merveilleux)という二つのジャンルの間の「ためらい」(hésitation)のなかに存在するものだとしている。19世紀的なファンタスマゴリアの比喩はまさに、この両者の間にある「ためらい」を象徴的に見せる隠喩であったといえる。

参考文献

Auster, Paul. *Travels in the Scriptorium*. New York: Henry Holt, 2006.

Barnouw, Eric. *The Magician and The Cinema*. New York: Oxford UP, 1981.

- Bioi Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Barcelona: Destino, 2006.
- Carroll, Lewis. *Phantasmagoria and Other Poems*. Charleston: Bobliolife, 2002.
- Castle, Terry. “Phantasmagoria and the Metaphorics of Modern Reverie.” in *The Female Thermometer: Eighteen-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. New York: Oxford UP, 1995. pp.140-167.
- Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays 1909-1950*. New York: Harcourt Brace, 1967.
- Millhauser, Steven. *The Barnum Museum*. Springfield: Dalkey Archive, 1997.
- . “An incident in the life of Emile Raynaud.” *Yale Review*. 81. no. 3 (1995) pp. 74-83.
- Milner, Max. *La fantasmagorie: Essai sur l’optique fantastique*. Paris: Presses universitaires de France, 1982.
- Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London: Penguin Books, 2006.
- Ponce, Pedro. “‘A Game We No Longer Understood’: Theatrical Audiences,” *The Review of Contemporary Fiction*, 26.1 (Spring 2006), pp. 90-109.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Warner, Marina. *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*. New York: Oxford UP, 2006.
- カルージュ、ミシェル（高山宏、森永徹訳）『独身者の機械——未来のイヴ、さえも……』ありな書房、1991 年。
- ナボコフ、ウラジーミル（貝澤哉訳）『カメラ・オブスクーラ』光文社、2011 年。
- ホフマン、E. T. A（池内紀訳）『ホフマン短編集』岩波書店、1984 年。
- 村上春樹『アフターダーク』講談社、2004 年。

Optical Devices and Metafiction

Adolfo Bioy Casares' *La invención de Morel* and Steven Millhauser's "Eisenheim, Illusionist"

TSUBONO Keisuke

From the end of the 18th century, optical instruments such as the microscope and the telescope were frequently depicted in literature, especially in German Romantic writing. These instruments expanded the range of human cognition and the realm of representation beyond realism. During the same period, "phantasmagoria," which originally referred to a sort of magic ghost show using an optical device, became a metaphor for a phantasmic realm of existence in 19th century literature. Thus, technology and rationality paradoxically succeeded in reviving interest in unreal worlds and ghosts.

However, in contemporary literature, optical devices are used not only to achieve traditional effects but also as a metafictional technique. For example, in some metafictional novels, the viewpoint of the video camera plays an important role in the narrative. Video equipment in the story reveals the function of the novel itself.

Through an analysis of Adolfo Bioy Casares' *La invención de Morel* (1940) and Steven Millhauser's "Eisenheim, Illusionist" (1988), this paper explores the relation between the mechanism of optical trickery and the structure of metafiction fiction. These two writers are highly conscious of both the cultural history of optical devices and their use in the elaboration of fictional illusions.