

# クリシェと外部の問題

## ——分身のスタイル学に向けて——

藤井 光

### はじめに——Millhauser、自動人形のレッスン

現代文学において「新しく」あろうとすれば、クリシェという問題を避けて通ることはできない。しかし、クリシェとの闘いと言うことは簡単であるが、具体的にクリシェの世界とは何であるのかを見極めることがまずは必要だろう。Steven Millhauser による短編 “Kaspar Hauser Speaks” は、クリシェの世界を探求するにあたって格好のレッスンを授けてくれる作品である。19 世紀のドイツで「野生児」として発見された Kaspar Hauser の物語は良く知られているが、この物語での Kaspar は数年かけてすっかり「人間らしく」なり、彼が暮らす街の住民を相手に語り始める——“Ladies and gentlemen of Nuremberg. Distinguished guests. It is with no small measure of amazement that I stand before you today, on the occasion of the third anniversary of my arrival in your city” (201)。長年に渡って地下の牢獄に監禁されていたために、発見された時には言葉も解さなかった彼は、身体的および文法的訓練の結果、ついにこうして礼儀正しく語るまでになったわけである。人前に出ても恥ずかしくないレベルにまで達した Kaspar は、聴衆と同じ人間として自らをアピールし始める——彼は「人間性」の分身として姿を現すのだ。“I have been formed in your image. I am you – and you – and you – I who only a few short years ago was lower than any beast” (202)。

彼の語りにおけるクリシェの役割はここにある。聴衆から期待されるルールを破ることのないように気を配りながら、Kaspar は現在の自己を彼らと変わることのない、ごく平凡な男として提示しようとする。全編が彼の台詞のみで構成される物語の中で、しつこく繰り返される “ladies and gentlemen of Nuremberg” (201, 204, 205, 209, 210) というフレーズ、関係者への謝辞、その他礼儀正しく、

受けのよいスピーチの決まり事を絶えず喚起しながら、彼はクリシェをひたすら反復し、その分身として自らを構成していく。Anton C. Zijderfeld はクリシェを現代社会の特徴であるとし、単に単語やフレーズだけではなく、身振りや行動もその一部であると指摘している (12) が、Kaspar もまた自らの存在の隅々までをクリシェによって規定しようとするのである。

しかし、それは正確に実行されるためにかえって疑念を呼び起こすものである。クリシェにはある種「匿名の腹話術」めいたものがある、とは Christopher Douglas の言葉だが (153)、Kaspar による独白は徹底して機械的であり、その点で Millhauser の十八番である自動人形のヴァリエーションの一つであると言える。次第に精緻になっていくにつれて崩壊し始める自動人形のように、自らを完璧に他者に似せて構成しようとするほど、Kaspar はその他者の存在に疑問符を突きつけ始める。彼が模倣しようとする理想像である紳士淑女は、なぜ自分たちに比べて劣った Kaspar に興味を持つのか？ そこには完成品であるはずの近代的な自己に対するある種の不満が潜んではいないのか？

For after all, you know yourselves through and through, you who are not enigmas; perhaps you are tired of yourselves; perhaps you come to the end of yourselves; you have filled yourselves with yourselves to the very edges of you being; so that now it is time for – let us say, for Kaspar Hauser. (208)

こうして、クリシェを通じて必死に「人間性」に参入しようとする Kaspar を合わせ鏡のようにして、物語は彼のモデルたる普遍的人間性なるものを反復し、その中に不穏さを忍ばせてみせる。ただし、その行為が場のコードに触れる前に、Kaspar は “But I mention this only in passing” (208) と付け加えて素早く型通りのスピーチへと立ち戻り、クリシェを積み重ねて締めくくるとの——“Thank you for listening to me today, and if in the course of my remarks I have said anything to offend you, please forgive poor Kaspar Hauser, who would not harm the meanest insect that crawls in dung – far less you, ladies and gentlemen of Nuremberg” (210)。

この簡潔ながらも豊かな物語は、これから検討するクリシェの世界に関する視点をいくつか与えてくれる。Zijderfeld が、クリシェの反復によって、その機能が意味に取って代わるという点を強調しているように (17)、ここで問題となる

のはクリシェの定義や意味ではなく、そのプラグマティックな側面である。

- 1) クリシェは主体性の構成と不可分である。Kaspar はその独白において、「人間的」な語り手として、他者から期待されるであろうフレーズを懸命に援用しつつ、自己を構築していく。“My thoughts are yours,”と彼は言う。“These words are yours. Even my black and bitter tears are yours” (209)。言い換えれば、Kaspar はクリシェの分身となっていく。
- 2) クリシェは「光の領域」とでも呼びうる空間を作り上げる。Millhauser の短編は劇場の舞台に似た場所を設定し、そこで唯一の役者である Kaspar がひたすら独白を繰り返るのである。クリシェによって彼は他者から認識可能な存在としてスポットライトを当てられる。したがって、この可視性の空間は共同体という概念とも結びつく。Kaspar は「普遍的な人間性」という近代の共同体に自らの場所を確保しようと苦闘しているのだ。
- 3) 完全に自足しているように見えながら、クリシェの世界は「外部」に取り憑かれている。聴衆は Kaspar が単に自分たちと全く変わらないことを確認するために集まっているわけではない。話者である彼自身が、ロウソクが何であるかも分からなかったといったエピソードの数々を紹介しているように、ここで興味の対象となるのは聴衆が体験したことのない、彼の「非人間的」側面である。したがって、Kaspar はクリシェの世界の「外部」を同時に指し示しているようにも見えるのだが、しかしこの領域は、その実 Kaspar の成長物語において「獣性」というもう一つのクリシェに取り込まれている。「動物のようだった」過去の自らを振り返る Kaspar は、その過去を現在進行中の人間性獲得というプロセスの中に取り込んでみせる。その先には、寸分の狂いもない人間性の模倣というゴールが待ち受けているはずだ——“My deepest wish is not to be a curiosity, an object of wonder. . . . To become you – to sink into you – to merge with you until you cannot tell me from yourselves” (209)。こうして、一見外部だと思えたものはクリシェ世界が持つ特有の時間性の内部に位置づけられている。単純な外など存在しないのだ。

こうしたクリシェ世界への考察は他の現代作家にも見いだすことができる。ここではアメリカ文学から、Jeffrey Eugenides、Stephen Wright、そして Richard Powers の小説を検討していく。いずれの小説も郊外の住宅街というありきたり

な光景から出発し、クリシェと自己という同一の主題を取り上げながら、それぞれが独自の視点とスタイルでクリシェ世界と「外部」との関係を模索している。

### 1. Eugenidesと「あの日の出来事」

デトロイト郊外ウェイン郡。どの家も同じ芝生を見せる風景に凝縮される、平凡な郊外の生活にブラックホールのように出現した五人姉妹の自殺という出来事が、Jeffrey Eugenides の小説 *The Virgin Suicides* の語りの中心となる。語り手である“we”は姉妹の近所に住んでいた十代の少年たちであり、1970年代の前半に起こった姉妹の自殺を、20年以上経った時点から回想し始める。このミステリー仕立ての青春小説において、語り手は証拠を次々に提出していき (Exhibit #1~#97)、姉妹の両親を始めとする関係者への聞き取り調査も紹介しつつ、物語を進行させていく。Millhauser が一人芝居の舞台を作り上げてみせる一方、Eugenides の語りはいわば法廷の空間めいた場を作り出していると言えるだろう。そこで語り手は不特定多数の陪審員に向けて事のあらましを再現してみせるのだが、その語りを通じて、様々な区分が喚起される。僕たち／彼女たちという隔たりはほぼそのまま、生／死、理性／狂気、共同体／逸脱といった一連の図式を呼び寄せている。しかしここで重要であるのは、語り手が語りの中で、こうしたクリシェを自在に利用しながら、姉妹と自分たちとの距離を操作しつつ、他ならぬ自分たちの自己を作り上げているという点である。

語り手の視線と言葉には、文化的に慣れ親しんだイメージ群および言い回しが満ちあふれている。冒頭において“we”はLisbon家の末娘Ceciliaの最初の自殺未遂の模様を描写するが、その光景全体が宗教画になぞらえて構成されている(6)。Ceciliaはその後家の二階から庭のフェンスに身を投げて自殺するが、そのフェンスを近所の父親たちが除去しようとする姿は硫黄島に星条旗を掲げる海兵隊員を喚起している(53)。その他、Abraham Lincolnから高校のダンスパーティー、どの学年にも一人はいそうな「進んだ」同級生まで、広く共有されたイメージ群を夥しくつぎ込むことによって、語りは細部に至るまで鮮明な像を描き出してみせる。“We”の仲間たちの少年のキャラクターに関しても、ステレオタイプをそのまま引き延ばしたような描写は際立っている。最たるものはイタリア系のPaul Baldinoだろう。家の前には防弾仕様の黒のリムジンが姿を見せ、庭にあるバーベキューセットと言われるものは実は脱出用のトンネルらしいなど、語り手

の提示するイメージはイタリア系＝マフィアというステレオタイプにどこまでも忠実である。小説全体を通じて既視感が絶えず喚起され、Steven Shaviro がとある映画について指摘しているように、語り手も含めた登場人物の行動と言葉のすべてはどこか引用符にはめ込まれているようだ (14)。

こうしたデジャヴに満ちた世界において、姉妹は大きな謎として描かれるのだが、彼女たちとの距離感を作り出すのもまた、クリシェ的なイメージである。「進んだ」同級生、Trip Fontaine は Lux Lisbon と短い間付き合っており、Trip の証言をもとに二人が体験した唯一の性的瞬間における彼女を再現する語り手は、“like a starved animal” (86)、“the ravenous mouth of the animal leashed below her waist” (86)、“Two beasts lived in the car” (86) と、立て続けに Lux の「動物性」を強調する表現を採用する。Trip および語り手の作業は女性身体＝動物性という使い古された思考のパターンを利用しつつ、姉妹との交流を「他なるもの」との遭遇として構成してみせる。

しかし、彼女たちが最初から語り手とは決定的に離れているだけでは、この物語は成立しない。語り手は、姉妹を知ることなど不可能だと思えるときと、すぐそこ、手の届くところに彼女たちがいるように思えるときを交錯させる。ダンスパーティの夜、Lux が門限を破って以降、Lisbon 家は外界との交流をほぼ全面的に絶ち、語り手が姉妹を目にする機会はほぼなくなってしまう。この時点から、語り手は“closed” (141) や“incarcerated” (141, 142)、“confinement” (146)、“imprisoned” (170) といった表現を多用し、青春の物語として進行してきた語りにおいて、「囚人」の主題が明確にされ始める。同時に、Lisbon 家にはわかにゴシック小説を思わせる語彙によって描写されていく。“The house receded behind its mists of youth being choked off, and even our own parents began to mention how dim and unhealthy the place looked” (145)。こうして、少女たちの様子を知らうと奮闘する語り手の努力は、不気味な建物（そこからは正体不明の悪臭すら漂ってくる）に囚われ、脱出して自由になりたがっているであろう美女を救い出さんとするヒーローものの物語を自動的に喚起し、語り手は姉妹との距離を縮め始める。

姉妹は自分たちに向けて解読不可能なメッセージを発していた、と語り手は言う。それに応えようと、少年たちは思い切って Lisbon 家に電話をかける。しばらくして姉妹の誰かがそれに応答したとき、語り手たちは自分たちが彼女

たちと「共に」いるという感覚を覚える——“we hung on together – her, them, us” (194)。彼らは姉妹へのメッセージを歌に託し、姉妹もまた歌で返答する。語り手が提供するリストによれば、Lisbon 家からは“Alone Again, Naturally”、“Candle in the Wind”、“So Far Away”といった曲が届けられ、それに対し少年たちは“You’ve Got a Friend”、“Dear Prudence”、“Time in a Bottle”をかけている (196-97)。君たちには友だちがいる、出ておいで、という語り手、また独りになってしまった、人生なんて儂い灯火のようなもの、という姉妹。ここで両者ともに、60年代後半から70年代前半にかけてのヒットソングという他者の言葉に自分たちの声を譲り渡し、クリシェを交換している。そして、語り手にとっては何よりも重要なことに、“Make It With You”が姉妹から届けられることによって、彼女たちが自分たちに好意を抱いているということすら仄めかされる。これによって、両者の距離は一気に縮まっていく。

まもなく、少女たちは荷造りを始める。ついに彼女たちは「外部」である自分たちの元へと逃れる準備を整え始めた、と語り手たちは感じる。そしてある真夜中、姉妹たちの合図で少年たちは Lisbon 家へと入っていく——このサスペンス劇において、彼女たちを救出しようと意気込む少年たちの動きは、任務に着く兵士になぞらえられる (“like paratroopers,” “army-style” [205]) が、しかし同時に、その晩の街路の明かりを暗くする虫の死骸を同時に描写することで、悲劇はすでに予期されている。家に入った彼らを待っているのは Lux であり、彼女が時間を稼ぎ、少年たちが姉妹との逃避行を想像している間に、彼女たちはそれぞれの方法で自殺してしまうのだ。少女たちは閉じ込められた状況からの「出口」として死を選んでしまった、と彼らは言う。語り手にとっては、救出劇が完結することで姉妹は囚われの身からの「外部」である人生へ、自分たちのもとへと帰還するはずだった。それは果たされず、逆に姉妹たちが語り手にとって最後まで手の届かない「外部」となってしまう。

自殺はなぜ起こったのか？ これに関しては様々な説が紹介される。医師は PTSD 説を唱え、後に脳内物質のセロトニンの不足という説明を試みる。一方で、隣人たちは社会的な側面に目を向ける。“Something sick at the heart of the country had infected the girls” (231) というのがその要旨である。近隣の自動車工場での大量解雇、デトロイトで1967年に発生した暴動が語りの中に登場し、1970年代に共有されていた社会の衰退という空気が自殺につながったとされる。

しかし、こうしたありきたりな説明はどれ一つとして語り手を満足させることはない。それ以外の、クリシェの世界に回収されない何かがあるはずだ、と“we”は言うのだが、それを名指すことはできないままである。

理由も告げずに死へと向かう少女たち——ここで問わねばならないのは、このような「外部」を提示する語り手の身振りそのものがクリシェに過ぎないのではないか、ということだろう。「出来事は言語の外部である」(何があったのか言葉では説明できない、と多くの証言者は語る)、「理性にとって狂気は他者である」(語り手は最後に姉妹の自殺を“madness”と呼ぶ)、果ては「男に女は分からない」(彼女たちの理解不能性を語り手は絶えず喚起する)まで、さまざまな文脈で語られる「外部」の姿を彼女たちは背負わされている。*The Virgin Suicides* の語り手は、Lisbon 姉妹を他者として繰り返し描きながら、そのような「外部」に憧れ、手を伸ばし続ける自らの身振りを再確認するのである。

したがって、語り手は姉妹の思い出に取り憑かれ、受動的に「囚われて」いるのではない。回顧の言葉はそれを発する者を慰める衝動に動かされていると Denise Riley が指摘するように (34)、語れば語るほど、語り手は自らが作り上げるクリシェの世界に進んで閉じこもっていくのだ。このクリシェ世界はノスタルジアという時間性を作り上げ、語りは過去に情感を与えるという作業を見事に実践している。触れることができそうなのに手が届かない、自分たちに好意を持っているのかもしれないのにはつきりとは分からないままの彼女たち——語りはひりひりするような青春の感覚を作り上げ、極度に増幅してみせる。出来事を解明する試みの失敗は、逆に過去のやりきれない美しさによって規定される現在を作り上げる。姉妹は語り手の現在のノスタルジックな主体性を保証する、ある種の“negative horizon”なのだ。

クリシェであるがゆえに、よりよく伝わる感情というものがあることを Eugenides の小説は教えてくれるのだが、それは個人の枠を越えて共有される広がりを持っている。語り手である少年たちが具体的には誰で、何人いるのかは最後まで明確にされないことがこの点をさらに際立たせるだろう。彼らが作り出す感覚は境界線を持たずに溢れ出し、語り手が作り出す情感に共感すればするほど、読者もまたクリシェ世界に取り込まれていくのだ。したがって、*The Virgin Suicides* は単なるクリシェの繰り返しではない。語りにつきまとう見慣れた図式の数々だけではなく、年齢が一歳違いで、かつ月経の周期が一致している五人姉

妹という設定、住宅街を覆う短命なヘビトンボの死骸や、切り倒されるニレの木といった、死のメタファーのあからさまな使い方などによって、語り自体が構築物であるということが至る所で示唆されている。このことによって、小説は語り手が「何を描いているのか」ではなく、語りによって「何がなされているのか」というレベルを仄めかし、語り手の物語行為を絶えず客観視しているのだ。

これほど多くのジャンルの要素を詰め込み、ノスタルジーを誘うクリシェをつぎ込みつつそれに対する醒めた視線を崩さず、なおかつ *Eugenides* は優雅とすら言える語りを作り上げてみせる。ただし、ここでもう一つの疑問が浮かぶ。*The Virgin Suicides* は「外部」に憧れる身振りを繰り返しつつ、その実内部に充足し続ける「僕たち」を提示するのだが、クリシェの世界はそれほど居心地のいいものなのか？ この点を抉るような筆致で追求していくのが *Stephen Wright* である。

## 2. Wrightと再放送劇場

シカゴ郊外ウェイクフィールド地区。これまた平凡そのものの住宅街から一人の男が失踪し、旅を開始する。*Stephen Wright* が1994年に発表した小説 *Going Native* は、クリシェ世界からの脱出を試みる男の姿を通じて、「外部」という問題に接近していく。ハリウッド映画やテレビシリーズ、さらには漫画への言及に満ちた *Wright* の小説を貫く原理は「再放送」である。*Eugenides* がノスタルジーを捫り糸として、過去に「もう一度」浸ろうとする感覚を引き出してみせたのだとすれば、*Wright* はそれが過度に反復された「再放送数十回目」の世界を提示していると言っていいだろう。どこか見覚えのある光景は、一度ならばある種の甘美さを喚起するとしても、それを数十回立て続けに見せられたとすれば、その世界にはただ耐え難さのみが生じるのではないか？——*Going Native* が行うのはそのような反復の作業だと言えるだろう。これにより、*Riley* が言うところの “linguistic structure of feeling” (46) は *Eugenides* の世界から一気に暗転する。この点は *Wright* の文体における「濃さ」によって徹底して実践されていると言っていい。しばしば一文は長大になり、そこにクリシェが詰め込まれ、息が詰まるような過剰さが繰り返される。どこか透明感を漂わせる *Eugenides* の語りとは異なり、*Wright* における過剰さは濁流のようであり、その渦はやがて耐え難さを生み出していく<sup>1</sup>。



小説がまず提示するのは Rho と Wylie の Jones 夫妻である。娘たちと共に郊外の住宅街に暮らす彼らの近辺はどれも同じ造りの家であり、その他彼らの生活は陳腐そのものである——“middle income, middle of the road, middling middleness” (5) という反復が全てを要約していると言えるだろう。ある晩、Rho が友人の Tommy Hanna と妻の Gerri を招いて庭で夕食しているところに、夫の Wylie が仕事から戻り、テーブルに着く。この直後の会話は彼らの生活を凝縮して見せてくれる。

“So,” he asks, “what’ve I missed?”

“Only everything,” replies Gerri.

“Fine cuisine,” says Tommy.

“Witty repartee,” adds Gerri.

“My feet are sore from all the boogying,” says Rho. (19)

この会話が全てお約束の台詞で構成されていることに典型的に見られるように、彼らの生活はことごとくクリシェの産物である。小説全編に溢れている映画イメージへの言及はこの点をさらに強化している。レンタルビデオの数々 (Wylie のお気に入りにはアクションものであり、夫妻は前日の夜立て続けにその手のビデオを三本観ている) や、Wylie が友人との会話で Robert De Niro の物まねを頼まれるくだりに留まらず、登場人物の名前の多くが漫画文化から由来しているという Michael Porsche の指摘を合わせれば、登場人物たちもまた、現代アメリカの生活という陳腐な映画的空間における、どこか見覚えのある役回りを演じているに過ぎないのだ。

そして Wylie は席を外し、子供たちの様子を見に行く——誰も見ていないテレビは再放送を流しており、息子は *Teenage Mutant Ninja Turtle* のシートで寝ている。一家の父はおもむろに双眼鏡を取り出し、下に見える庭で会話に興じる三人を眺める。“He can’t hear a word through the sealed window of this climate-controlled house, only meaningless squawks of laughter, the perpetual rumbling machine of Tommy’s baritone. . . . He can see [Gerri’s] darting tongue. Pan to Tommy. Nose looming suggestively out of bland everyday mask” (29)。ありきたりな会話を延々と続ける彼ら、そして自らの生活のグロテスクさを Wylie は一瞬垣間見る。そして彼は唐突に姿を消す。突然いなくなった夫を探し回る Rho は、自分がまるでビデオの中にいるように感じている——

“she reruns the tape: she sees herself moving from room to room and she sees herself watching herself” (31)。Wylie はこのビデオ世界からの脱出を目指し、フォードのギャラクシー車を盗み、さらに友人 Tom Hanna の名を騙り、西に向けた旅を開始する。彼は仮面を身に纏い、自らに関するでっち上げのストーリーを語りつつ、自己を一から再創造しようと試みる。

しかし、これもまた一つのクリシェであることは明白である。日常の社会生活にうんざりし、独りで旅に出る男——アメリカ文学／映画はそのような「路上」ものに溢れているし、Ruth Mayer が指摘しているように、Wright も含めた現代作家においては、旅はもはやスタイルの実験性や、文学の慣習からの断絶といった革新性を導いてはおらず、逆にこのジャンルの過去からの引用、反復、パロディに支配されている (369-71)。日常を離れ、西へと向かう彼の旅は、既知の世界の外部へと拡張していったアメリカの歴史的運動をなぞる旅でもあるのだが、この旅人は各エピソードにほんの少し姿を現す程度になり、そのたびにありきたりなアメリカの風景の中で見慣れた役回りを演じていく。

そんな彼の旅路が交錯する他者たちの生活は、これまた陳腐そのものである。Tom Hanna こと Wylie が会おうのは、麻薬をやりつつ看護婦プレイなどにいそしむ腐れ縁カップルであり、理由もなく殺人に走るヒッチハイカーであり、コロラド州でモーテルを経営しながらハリウッドに売り込む安っぽい脚本を練っている父にうんざりして恋人とラスベガスに駆け落ちしようとしている娘であり、コロラド州デンバーでポルノ映画のスタッフとして働きパーティー会場ではしばしば上院議員や映画スターと間違われながら自宅では隣人のセックスを盗撮している男であり、ラスベガスでろくでもない男たちとの関係を断ち切って女性同士でパートナー関係を結んで教会で結婚式のスタッフとして働いている二人であり、インドネシアでのヴァケーションで思い切ってボルネオ島の奥地に行ってみたものの結局現地の部族と一緒に *Batman* を鑑賞しガイドブック通りにペニスの手術と豚狩りを体験してカリフォルニアに帰ってきて友人相手にインドネシア料理を振る舞って武勇談を聞かせている夫妻であり……。そこに登場する旅人 Tom Hanna の姿もまた、平凡そのもの、あるいはクリシェをさらに突き詰めたものでしかない。彼は車泥棒でありヒッチハイカーにとっては “a guy who looked like any other guy” (84) であり儀式めいたセックスの果てに殺人を犯す男でありごくありきたりなカップルとしてラスベガスで結婚式を挙げに来て指輪を盗ん

でいく泥棒であり銃を手にカリフォルニアの邸宅に押し入ってくる強盗殺人犯であり……。

登場人物たちはしばしば映画俳優や政治家と間違われる。Wrightの世界においては誰もがB級映画のチョイ役であるか、テレビで目にした有名人の分身なのだ。彼らは個性や人物としての深みを徹底してはぎ取られ、巨大な再放送劇場のキャストに名を連ねている。そしてこれもまた予測可能なことに、その劇場においてはセックスがかなりの頻度で登場するが、それはセックスをめぐる登場人物たちの想像力の凡庸さを際立たせるのみである。すべては「またか」という感覚を雪だるま式に増幅させていくのだ。

最後のエピソードにおいて、西を目指す運動はついにカリフォルニアの海岸沿いの家という、地理的限界にたどり着いている<sup>2</sup>。冒頭の彼の姿は、旅が行き詰まったことを的確に述べている——“the man leaned in idle solitude upon the rail, gazing fixedly out to sea, out to the edge where the world stopped” (275)。Wylie Jonesとして出発した彼は、今ではWill Johnsonと名乗っている。Tom Hannaという仮面はもはやどこかに捨てられているのだが、カリフォルニアでの彼は「オリジナル」に戻っているわけではないことを、Will Johnsonという似て非なる名前は物語る。彼はまた新たな仮面を装って生活しているのだ。彼は整形手術を繰り返す女の四人目の夫である。スポーツクラブで汗を流して充実感に浸る。カツラに付け髭をして地元の女性をデートに誘っては失敗する。仮面から仮面へ——こうして、出発点であった“Wylie Jones”がオリジナルであるということも価値を失う。そもそもクリシェ世界において何もかも平均的だった男に「本来の」姿などあるのだろうか？と言わんばかりに。

この日も誘惑のゲームに無惨に敗れ、彼は家に戻ろうとするが、近所の道路はちょうど映画撮影のクルーに塞がれており、助監督が新しい映画のチョイ役に彼をスカウトする。Willは今しがた女性を相手に最低の演技を披露してきたばかりなのだが、それが生かされる場、刑事もののアクション映画——“Bang, boom, bong. Public can't get enough” (294)と助監督が説明することからも、おなじみのパターンの焼き直しであることは明白である——にありついたので。

しかし、そんな彼の生活にも、単なるクリシェではない何かを求める衝動は生きながらえている。ただし、もはやそれは逃避行という単純な「外部」ではない形で登場する。Wrightのスタイルによって極度に凝縮されかつ反復されたクリ

シェはそれ自身の耐え難さと重みによって軋み、亀裂を走らせる。

Sometimes, despite the alluring, unflagging flow of images, the surface tension would be broken for an instant, by an especially obnoxious commercial perhaps, or an overripe cliché, and he would discover himself slipping down inside himself, below decks, into a complex of passageways of no clear design or intent, gray steel corridors, . . . and there the hatches were bolted and access denied to all, even he who roamed the tunnels like a fugitive expecting to find – what? (296)

ここまで追求されてきた車と道路による自己創造が地理的な限界に行き当たったとき、クリシェ世界は内部に向けて一瞬軋み、単なる地理的外部ではなく、自己の更なる奥底に存在する何ものかとしての「外部」を仄めかすのだが、それと同時に、今度は航海に乗り出す船のイメージが喚起されることで、新たな領域を目指して旅に出るというクリシェはわずかに姿を変えて生きながらえるのだ——“You hoped you had embarked on the correct mission” (296)。車から船に乗り換えることによって、生じたかに見えた亀裂はまた塞がれ、また同じ光景が繰り返される。こうして、小説は時間の一切がクリシェの洪水によって定義された世界を作り上げる。登場人物が幾度となく実感するように、彼らの生につきまとう永續性は、すべてがいつ終わるとも知れない再放送プログラムの中にあるという点に由来している。

極度に凝縮されたクリシェ世界はあちこちでその耐え難さを露呈し、そこに囚われた者を疲労させ苛立たせ自問させ、「外部」を探し求めさせる——しかし、クリシェは旅人をその永遠なる現在において捕獲してしまう。もはや動かなくなったギャラクシーに再び乗り込んだ彼は、そこにあたかも自分の人生が映し出されているかのようにフロントガラスを凝視する。

All he wanted now was to come to a stop, but even here, in the dark confinement of this garage, the Galaxie was moving on beneath him. . . . There was no self, there was no identity, there was no grand ship to conduct you harmlessly through the uncharted night. There was no you. There was only the Viewer, slumped forever in his sour seat, the bald shells of his eyes boiling in pictures . . . that will not fade, he's happy, he's being entertained. (305)

一度喚起された航海のイメージは最終的に拒絶され、かつクリシェの時制は過去から未来、現在、現在進行形へと移行していくことで彼を飲み込んでいく。「外部」への旅を始めたはずだった運転席は、アメリカン・ライフという映画が延々と上演され続ける劇場の座席に姿を変えた——そもそもの始めからそうだったので。

それでは、「外部」など全くの幻想に過ぎず、クリシェ世界の住人にできることといえば、好むと好まざるとに関わらず、そこに囚われていることだけなのだろうか？ Wrightが一瞬提示してみせたクリシェ世界の内部における軋みは、別の形の「外部」の可能性を仄めかしてはいないだろうか？ この疑問に取り組むには、シカゴ郊外の町におけるもう一つの家族の光景から始まる小説を取り上げてみなければならない。

### 3. Powersと「始まり」への変容

イリノイ州デカルブ。Richard Powersの小説第二作、*Prisoner's Dilemma* (1988) は、これまた中西部のごく平凡な町における Hobson 家の光景から幕を開ける。1970年代後半の冷戦期の核家族から出発するこの小説において際立っている洞察は、およそ次のように言い表しうるだろう——もし我々がクリシェの機能によって囚われているのだとしたら、クリシェに別の使い方を見いだすことができるのではないか？ クリシェから隔絶することなく「外部」を探求するという作業を *Prisoner's Dilemma* は繰り返すのだが、その基本となるのは変容の原理である。クリシェの内部にはいまだ実践されていない「外部」、すなわち別の機能があり、小説、あるいは物語行為はその変容のポテンシャルを顕在化するのだ<sup>3</sup>。

Wrightが提示した、クリシェが構成する映画的な世界というアイデアは Powersにおいても見ることができる。Hobson家の娘の一人、Lilyが散歩から戻ってくる時、彼女の目にデカルブの街は“more movie-proppish than ever” (52) と映り、街そのものが映画セットなのではないか、と小説は仄めかしている——そんな舞台において展開する家族ドラマの主演となるのは父 Eddie Sr. であるが、彼を特徴付けるのは彼が長年抱えている病およびクリシェの数々である。子供たちの目には、父は世界への希望をとっくに失い、その代わりに矛盾した警句を次々に繰り返す人間として登場する。“There's more to any of us than any suspects”、“We sometimes need coaxing to act on our own”、“Tell me how free I am” (153)、

等々。こうしたクリシェの数々は、慣れ親しんだパターンの永続性を保証すると同時に、もはや動くことを放棄した主体性を作り上げる——“*whenever the world threatened to do us in, whenever we most needed him to assure us that life could still be reinvented, he would instead resort to one favorite saying or another*” (153)。こうした無力感 は父のみならず、家族全体を覆っている。父の病気すら “*Illness As Usual*” (142) と見慣れたクリシェになっている家族において、あらゆる行動主義を否定するような父の態度は母や子供たちにも伝染し、彼らのキャラクターを規定している。Gilles Deleuze の言葉を借りれば、それは “*the reign of clichés internally as well as externally*” (209) であると言えるだろう。しかし今回、父は入院検査を受けることに同意する。家族ドラマに投げかけられた影はこうして解決に向かっていく。

ただし、小説内に挿入されているもう一つの物語、“Hobstown” が登場すると、そうした日常の光景は異なる様相を見せ始める。父が 1950 年代から録音してきた物語の最新版である “Hobstown” は、1939 年の万国博覧会から開始され、そこを訪れる少年時代の Eddie Sr. の姿と、万博のユートピア的なヴィジョンやハリウッドの全盛とは裏腹に忍び寄る戦争の影を提示する。そして真珠湾攻撃から日本との全面戦争が開始されると、11 万 2 千人に上る日系アメリカ人が強制収容される。そして同じく日系であるという設定の Walt Disney は、彼らを救出すべく、一大プロパガンダ映画 *You Are the War* の企画をぶち上げ、そのスタッフとして収容所に囚われた日系市民を動員するのだ。

父 Eddie は物語の中で、自らの生活を取り巻く要素を物語の中に取り込みつつ、別の物語へと練り直していく。平凡そのもののデカルブの街をめぐるエピソードの一つは有刺鉄線の誕生の地であるということだが、“Hobstown” の物語においてその鉄条網は強制収容所を取り囲んでいる。また、Eddie 版 Disney のお気に入りのフレーズは “*there’s more to any dwarf than any of us suspects*” (184) であるし、日系アメリカ人を救おうと奮闘する中で彼はスタッフにこう口走る——“*Tell me how free we are, Ralph. You tell me*” (185)。そして、映画 *You Are the War* で Mickey の相方を務める実写キャストとして、まだ十代半ばの少年 Eddie が登場してくる。言い換えれば、父 Eddie は自己をめぐるクリシェを物語に投入し、過去を語り直すことで、戦争への抵抗物語を作っていく。だが、それは中西部の平凡な日常とどういう関係があるのか？

父の物語は次第にその核心へと入って行く。*You Are the War* の企画を持ち込んだ Disney に対し、陸軍長官 Henry Stimson は、その映画が今日の敵に対してだけではなく、その後も繰り返し効果を持ちうるものであることを要求する。ドイツ、日本の後にはソ連との戦争が、そしてその後には……と際限なく続く、“*the world of the permanent threat*” (179) が出現しているのだ。戦場に赴くかどうかには関わらず、市民はその巨大な映画のキャストとなり、与えられた役を演じていくのである。*You Are the War* の中で、Mickey と共に飛翔した少年 Eddie が目撃するのはそのような世界に他ならない。“*For all the hoopla of Victory, Eddie now sees that the war has decided nothing. It continues: that much is obvious, even in Silly Symphony. It simply changes from massive stroke to slow cancer. It spreads from titanic fronts to steady brush fires smoldering everywhere he looks across the earth’s fragile crust*” (309)。戦争は形を変え、継続し、偏在化する。

この世界においては、すべてが囚人に他ならない。父が提示する「囚人のジレンマ」はまさにこの点を指摘しているのだが、それは娘の Lily がセキュリティの不安に怯えながら暮らす隣人に宛てた手紙の中にも見いだすことができる。隣人の習慣について、彼女は “*Only your audible insistence that outside forces threaten you reassures me that none has yet carried out the threat*” (204) としたためているのだが、この表現は日系アメリカ市民の強制収容を決定するにあたって、准将 John L. DeWitt が 1942 年 2 月 14 日に提出した報告書で主張する日系市民の「脅威」——“*The very fact that no sabotage has taken place to date is a disturbing and confirming indication that such action will be taken*” (Commission 6)——という論理を反転させたものである。脅威を名指ししつつ、それが現実のものとなる前に強制収容を主張する DeWitt の報告書に対し、隣人のケースにおいては脅威は潜在化したままであり、不確かであるために自らが閉じこもるという結果を生んでいる。戦争のロジックはこうして形を変えつつ日常生活に潜り込んでいるのだが、Lily の言葉はそのような囚人の論理をあぶり出しつつ、その無根拠を暴いている。

クリシェと化した戦争は日常の言葉の中にも見いだすことができる。  
パープル・ハート  
 名誉負傷章、ミサイルになぞらえられるフットボールのパス……。Hobson 家の日常には戦争の語彙が溢れているが、彼らがそのことを意識することはない。父の物語はそのようなクリシェを改めて取り上げて語り直す試みである。

Disney が着手する映画、*You Are the War* は、Frank Capra による第二次大戦中のプロパガンダ映画の代表作 *Why We Fight* の変形と言うべきものである。その撮影セットである World World のゲート上に掲げられる標語はアウシュヴィッツの“WORK WILL SET YOU FREE”ではなく、それに対する返答、“IT AIN'T NECESSARILY SO” (185) が選ばれている。“*I Have Seen the Future*” (85)——1939年万博のこの標語もまた、父の物語においては異なる働きをすることになる。それは万博が謳うユートピアではなく、Eddie が Mickey と共に目撃してきた、戦争が姿を変えながら継続していくという未来を照らし出している。

それでは、すべての市民がこの巨大な戦争映画の囚人であるとするならば、そこからの「出口」は存在するのだろうか？ 父の物語において、Disney のスタッフの一人 Ralph Sato は映画製作という戦略に疑問を投げかけ、別の「外部」があるはずだと主張する。強制収容所か映画製作か、という二者択一ではないはずだと彼は言い、志願兵としてアメリカ軍に入隊することを選ぶ。それによって彼は確かに収容所から出るのだが、それは戦場に参加することによってもたらされる自由であり、戦争そのものからは一歩も出てはいないのだ。

父 Eddie は唐突に病院から姿を消す。シカゴから失踪した彼は南へと向かい、セントルイス郊外から、そしてその後テキサスのアマリロから家族に電話をかけてくる。その旅路は“Route 66”の歌詞をなぞっていくように見える。Nat King Cole から The Rolling Stones までが歌ったこの歌詞に従えば、Eddie Sr. はやがては——ちょうど Wylie Jones の旅路をなぞるように——カリフォルニアにたどり着くことになるはずだ。しかし、父の旅はここから逸脱し、現代史を暗く彩る出来事へと Hobson 家を導いていく。彼を追う一家の末っ子 Eddie Jr. がニューメキシコの核実験場近くにたどり着いたとき、そこには父がいた形跡が残されている。案内係の引き出しの中には“Ed”という名のついたマウスの耳セットが忍ばせてあり、核実験の説明映像にはナチの制服に身を包んだ Donald Duck の映像が紛れ込んでいる。父はここでも戦争と Disney との関係という物語を続けているのだ。原子爆弾——父の病変はそれが原因であったことに一家は気づく。戦争という過去は父の身体において生き続け、彼の現在を規定している。

Artie が発見するように、日系アメリカ人の強制収容は史実だが、Walt Disney がそこに関係していた旨は父の創作である。物語において、父は Disney を愛国者から戦争に抵抗する人物に変容させる。さらに、自らの過去をそこに混ぜ込み



変容させることによって、Eddie Sr. は戦争の囚人となった自己の役割を変容させようと試みる。物語を語ることはクリシェ、そしてそれに囚われた主体性の変容を生産する行為として機能しているのだ。父のテープを聞いた子供たちは、自らもまた囚人であることに気づかされる。Artieはテープを巻き戻し、“*Somewhere, my father is teaching us the names of the constellations*” (344) と語り始める。父に説得されるように、彼は行動を始めるのだが、この語り始めは小説の冒頭に登場する文章である。彼らはずいに「始まり」にたどり着いたのだ。こうして、子供たちによる語りは父の語りを包み込み、Eddie Sr. の声を自らの声に接続することで、彼らは家族内に新たな関係性を築いていく。「始まり」を複数化することにおいて、クリシェそのものである家族——“*one of the blamelessly median houses where they raised blamelessly median family*” (249)——から出発した物語は、その内部に異なる共同体を形成し始める。

こうしてクリシェはその機能を変えていく。父、子供たちには物語において自己を変容させるポテンシャルが存在し (“*There is more to any of us than any of us suspects*”), そのようなアクションの始まりの前には他者の物語がある (“*Sometimes we need coaxing to act on our own accord*”). 自由とは先行する他者を必要とし、それに応えることで行使されるものである (“*Tell me how free I am*”). かつては現在に縛り付けられた無力な自己を構成するのみだったクリシェは、物語において抵抗と自由という原理へと組織され直し、未来へと開かれる。

ヒロシマのニュースが映画セットにたどり着き、“Hobstown” 物語も終わりを迎える。戦争は終わり、また別の戦争が始まる。*You Are the War* は未完成のまま放棄され、少年 Eddie は誰もいないオフィスで Disney の録音機を見つけ、自分の物語を吹き込み始める。“*Let’s start again, from scratch. Let us make a small world, a miniature of a miniature, say an even half-dozen, since we screw up everything larger*” (333). こうして “Hobstown” もその始まりにたどり着く。Eddie は戦争に抵抗するという Disney のプロジェクトに協力するのだが、社会全体に訴えようとする彼のヴィジョンからは逸脱し、家族という共同体を変容のユニットとして提示する。彼はそんな家族の姿を描写し——“*It’s one of those unrepeatable days in mid-May, and all those who are still at home sit down to dinner*” (333)——この文章はそのまま、小説の最終章において父を欠いた Hobson 家の食事風景の冒頭の文章として繰り返される。したがって、最

最終的に提示される家族の姿は父の言葉の分身に他ならないのだが、このときすでに子供たちは自分たちの語りを始めている——家族はクリシェによって彩られた父を別様に語り直し、それによって自分たちの自己も変容させていく<sup>4</sup>。したがって、死んだと思われていた父 Eddie が唐突に現れ、それとともにクリシェの数々が蘇ってきたとしても、すでにそれらはヴァリエーションの運動の中にある。

*“What?” the specter demands. “What am I?” The trademark, sardonic, challenging smile. It occurs to them all that there is more to any of them than any of them suspects. But sometimes we need coaxing to act on our own accord. At last Artie masters the apparition. “Tell us how free we are, Pop,” he says, through the side of his mouth. Tell me how free I am. (348)*

語り手たちは幾重にも重なり合い、その中で互いの姿を変容させていく。小説のデザイン、という言葉が Powers ほど似合う作家も珍しいが、*Prisoner's Dilemma* は (“Powers” すら含めた) それぞれの語り手の声が境界線を次第に失い、互いに触発し合う空間を構成するようにデザインされている。Powers にはこの物語空間に対する賭けがあると言っていいだろう。家族の光景を構成する要素——Hobson 一家とクリシェ——は何一つ変わっていないが、一つ一つの要素は新しい関係を築き、別の物語へと差し向けられることによって、見慣れたクリシェ世界の「内部」にそれまでなかった異質な空間を構成する。“There is more” は常に未来を待ち受けている。

### 終わりに、ではなく

Eugenides が見事に示して見せるように、クリシェには匿名性があり、それがゆえに境界を持たず、次々に伝染し分身を生産していく。したがって、クリシェへの抵抗にはある小説の、そして同時に、ある自己の特異性への賭けが存在する。Powers において絶えず喚起される「個人の価値」はこのことだと言っていい。いずれの小説もクリシェに対する批判的な視線を孕んでいるが、それはクリシェを拒絶し、放棄するようなポーズとは異なる次元で繰り広げられる。Millhauser から Wright までが主張するように、完全に隔絶した「外部」などないのだとすれば、「内部」からすべての試みは開始されねばならない。“[C]ritique becomes a matter of attempting to extend, broaden, or saturate certain effects within a given field, while trying to constrict, limit, or downplay other effects”

(95) と Jeffrey T. Nealon が指摘するように、どの小説もクリシェ世界の内側に潜り込み、それを独特のスタイルで凝縮することによって、単なる反復でもパロディでもなく、「オリジナル」の光空間において不可視のまま留まっているポテンシャルを引き出す創造的な実践を展開している。陳腐さから思いもよらない分身を引き出すこと、それは決して簡単な作業ではないのだが、Eugenides は過去、Wright は現在、Powers は未来を原理とするクリシェの再編成を行うことで、それぞれのプラグマティックなスタイルで優れた小説を生み出している。クリシェ世界の「耐え難さ」を容赦なく追求する Wright でさえ、凡庸さとは程遠い語りを生み出している。クリシェは「死んで」いるわけではないのだ。Powers にならうならば、クリシェ世界の探求は、四つの物語を旅することによって、ある種の「始まり」にようやくたどり着いたと言えるのかもしれない。

(注)

1. この小説に限らず、Wright の全作品がクリシェ世界の探求となっている点は指摘に値するかもしれない。ベトナム戦争を扱った彼の第一作 *Meditations in Green* (1983) は、戦場全体をクリシェに覆われた映画的世界として描き出している。二作目 *M31: A Family Romance* (1986) はアメリカの田舎に暮らす UFO 信仰の教祖の一家におけるエディプスのドラマであり、最新作 *The Amalgamation Polka* (2006) は南北戦争を舞台として、その名も Liberty という主人公が南部に従軍する物語であり、「アメリカ」につきまとうてきた、自由というクリシェへの視線を読み取ることができる。
2. 特に東から西への移動という、アメリカの歴史自体を特徴づける運動は、現代作家においても多くの亜種を生み出している。代表的な例としては Paul Auster の *Moon Palace* (1989) が挙げられるが、William T. Vollmann による *The Atlas* (1996) と Annie E. Proulx の *Postcards* (1992) は共に運動の開始地点に暴力を設定し、西への運動を目的のない迷走へと変換している点において際立っている。また、*Rubicon Beach* (1986) を始めとする Steve Erickson の諸作品におけるロサンゼルスは、西を目指す運動が地理的な限界に行き当たった地点、「夢の終わり」の場所として登場する。
3. Wright や Eugenides 以上に、Powers はクリシェがどう機能し、何を生み出すのかというプラグマティクスに注目しており、小説にはそれを示唆する表現があちこちに見いだされる。父 Eddie が「囚人のジレンマ」を家族に提示する際に “There’s only practical outcome” (72) と主張することや、Walt Disney が “the American Pragmatist” (183) と形容されることが典型的な例と言えるだろう。
4. Powers におけるこのダイナミクスは、見慣れた図式の一つであるエディプスの父子関係にも変形の原理を持ち込むものとして考えられる。Powers における「父なるもの」はアイデンティティを形成する基盤ではなく、最終的には主体性を変容させる契機として機能するからである。同様の試みとしては、Denis Johnson による *Already Dead: A California Gothic* (1997) と Michael Ventura の *The Zoo Where You Are Fed to God* (1994) が挙げられる。

#### 参考文献

- Commission of Wartime Relocation and Internment of Civilians. *Personal Justice Denied: Report of the Commission of Wartime Relocation and Internment of Civilians*. Washington, D.C.: The Civil Liberties Public Education Fund, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. 1983. trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Douglas, Christopher. *Reciting America: Culture and Cliché in Contemporary U.S. Fiction*. Urbana: U of Illinois P, 2001.

- Eugenides, Jeffrey. *The Virgin Suicides*. New York: Warner, 1993.
- Hurt, James. "Narrative Powers: Richard Powers as Storyteller." *Review of Contemporary Fiction*. 18.3 (1998): 24-41.
- Mayer, Ruth. "'Just Driving' Contemporary Road Novels and the Triviality of the Outlaw Existence." *Space in America: Theory History Culture*. Eds. Klaus Benesch and Kerstin Schmidt. Amsterdam: Rodopi, 2005. 369-84.
- Millhauser, Steven. *The Knife Thrower and Other Stories*. New York: Vintage, 1998.
- Nealon, Jeffrey T. *Foucault Beyond Foucault: Power and Its Intensifications Since 1984*. Stanford: Stanford UP, 2008.
- Porsche, Michael. "Stephen Wright: Going Native (By Car)." *The Holodeck in the Garden: Science and Technology in Contemporary American Fiction*. Eds. Peter Freese and Charles B. Harris. Urbana: Dalkey Archive, 2004. 225-37.
- Powers, Richard. *Prisoner's Dilemma*. New York: Harper, 1988.
- Riley, Denise. *Impersonal Passion: Language as Affect*. Durham: Duke UP, 2005.
- Shapiro, Steven. "Clichés of Identity: Chantal Akerman's Musicals." *Quarterly Review of Film and Video* 24 (2007): 11-17.
- Wright, Stephen. *Going Native*. New York: Vintage, 1994.
- Zijderveld, Anton C. *On Clichés: The Supersedure of Meaning by Function in Modernity*. London: Routledge, 1979.

## Clichés and the Outside

Introducing something “new” always involves a struggle with the reign of cliché, a problem which constantly confronts contemporary fiction. Steven Millhauser’s story, “Kaspar Hauser Speaks,” shows some of clichés’ products – the speaker’s subjectivity, a visible space where s/he is recognized, and fascination with the “outside.” These insights are shared and explored in different ways in contemporary American novels like *The Virgin Suicides* by Jeffrey Eugenides, *Going Native* by Stephen Wright, and Richard Powers’ *Prisoner’s Dilemma*. In Eugenides, the anonymous narrators, “we,” reconstruct their high school days in the 1970s using familiar cultural images and conventional narrative styles. The narrators obsessively describe the enigmatic Lisbon sisters as the unreachable “outside,” but this sense of otherness is only a construct of the clichés “we” deploy. The “outside” ultimately belongs to the nostalgic cliché-world where the narrators immerse themselves. Wright’s style, on the other hand, condenses clichés that define the characters’ everyday lives in the American suburb in order to extract a sense of the unbearable from them. Wylie Jones, the protagonist, tries to break out of his banal life by going “on the road,” yet another cliché in American culture. Jones is eventually stranded on the California coast, his whole life seized by clichés – for him, the national myth of the “outside” no longer works. Unlike Eugenides’ cliché-world or Wright’s somber conclusion, Powers offers a different idea of the “outside” – it is an undiscovered or unpracticed function inherent in clichés themselves. In the story of the Hobson family, the ordinary clichés that characterize the family’s post-WWII life are re-directed to produce a different mode of self, community, and time. Taken together, these novels point to the principle of re-organization of clichés which enables the unforeseen “outside” or the new to emerge.