

回転するテキストとオプティカル・サウンド

——『第三の警官』の^{メディア・テクニク}媒体技法

今 関 裕 太

ブライアン・オノーランが1939年から40年にかけて執筆した¹『第三の警官』(*The Third Policeman*)は、自らが語られたものではなく書かれたものであることを絶えず主張するテキストだ。この小説の〈語り手〉は、彼にのみ聞こえる「魂の声」をイタリック体で表記するだけでなく、彼による一人称の言述として提示される小説の本文に頻繁に脚註を付しており、その点で〈書き手〉と呼ぶべき存在と言えるが、これまでそのような呼称は一度も用いられてこなかった。それは単に、この小説を扱ってきた研究者および批評家たちが、文学作品を論じるにあたっての約束事を律儀に守ってきたためかもしれないが、〈書き手〉という呼称の使用を避けることは、テキストが内包する大きな問題から目を背けることにつながっているようにも思われる。

この小説の書き手は、金目当ての強盗殺人を犯した後で共犯者に裏切られて爆死することになるのだが、自分が死んでいることに気がつかないままに、一見すると20世紀初頭のアイルランドの片田舎にしか見えない小さな教区をさまよう。物語の終盤、たまたま共犯者と自分が住んでいた家を訪ねた際、彼は自分が既に死んでおりしかもそれは16年も前のことだったと知り、茫然自失の状態になりながらその場を後にして歩を進めるうちに奇妙な建物を目にし、その描写を始める。この描写は小説の冒頭付近で読者が目にしていたものと全く同一のものであり、作者の言葉を借りれば、「こうしたことが永遠に続くと思われるようになる」（*The Collected Letters of Flann O'Brien* 69、拙訳）。しかし、彼が自身の行動や発言・思考を書き記しているのであれば、彼は手元にある記録、つまり私たち読者には『第三の警官』として提示されているテキストを読み返しさえすれば、少なくとも自分が直前までどのような行動をとっていたのかを把握することはできるはずだから、記憶の忘却すら認識できないような完全な意識の断絶と、それによって可能となる円環構造はありえない。たとえ書き手が、自らの書記行為を完全に忘れて地獄巡りを繰り返すとしても、彼の傍らには同じことが記された文書が積み重なっていくはずだ。つまりこの

小説は、語られたものではなく書き記されたものとして読まれることを要求しながら、特定の人物（＝書き手）によって書かれていると想定することのできない仕方で構成されているのだ。〈語り手〉という曖昧な用語を用いている限り、こうした矛盾が真剣に考察されることはないだろう。

ただし、この小説の舞台である教区を、語り手の欲望と欲動が創り出した反復強迫的な閉回路と捉えるメープ・ロングは例外的に、テキストの書記性を強調したうえでこうした時間的矛盾を明確に指摘している。しかし、彼女はそれでもなお〈語り手〉という言葉を用いて次のように書いている。「『第三の警官』は墓から書かれた暗号文＝^{クリプトグラフィ}納骨堂書記であり、二重の意味で死の書記である。^{タナトグラフィ}死の書記とは死について書くことだけでなく、タナトスつまり死の欲動による書記も意味する。死の欲動はそれ自体を書いては中断し、消滅することでループを形成する。語られた話として自らを提示すること（脚注はそれを徹底的に拒否する）を拒む書記において、読む行為はまるでウイジャ板を通して行われる降霊会となる。^{アンデッド}完全に死んでいない語り手は書くのだが、次の周回の導きとなるような台本がその手元に残ることはない」（77、拙訳）。このような読解は、テキストが突きつける時間的矛盾と折り合いをつけるうえでのひとつの方法にはなるかもしれないが、1930年代に書かれたオブライエンのテキストを精神分析とポスト構造主義の基本的な枠組みに回収して満足することになりかねないし、そうした言説の前提となっていたかもしれないメディア史的コンテクスト²に目が向けられているわけでもない。回顧的・還元的な読みに陥ることを避けながら、この小説が突きつける時間的あるいはメディア的矛盾を解き明かすことは可能だろうか。

1. 回転するテキスト

「フィリップ・メイザーズ老人を殺したのはぼくなのです」（『第三の警官』五＝TP 7）。テキストはこのように唐突に書き出されるが、この時点において書き手は記憶と時間感覚をしっかりと保持しているようだ。「勤づいている人はめったにいないはずですが、このぼくがシャベルを揮って老人の顎を打ち砕いたのです。でも、ジョン・デイヴニィとの付き合いに先ず触れておくのが話の順序というものでしょう。なにしろメイザーズ老人の首根っこに最初の一撃、それも手荒い一撃を加えたのはあの男なのですから」（五＝7）と、「話の順序」を意識する書き手は、彼がデイヴニィと出会うまでの経緯を、記憶の及ぶ時点まで遡って記述しはじめる。彼の説明によれば、自作農の父親は土地の有力者

であり、母親は居酒屋を経営していたが、書き手の物心がつくつかないかの時期に二人は死んでしまい、彼は寄宿学校に送られる。後に罪を犯す原因を招くことになる思想家ド・セルヴィを書き手が知ったのはこの学校にいる時期のことである。そして、残された農場の経営を彼の卒業までという期限つきで任されたのがデイヴニイだったが、書き手が卒業後の旅行を終えて帰郷し数ヶ月が経っても、デイヴニイは一向に農場を離れる気配を見せない。しかし、ド・セルヴィの研究に没頭する書き手はそれをさして気にせず数年が立つ。ある時、彼が打ち込んできた、「かの賢者の人と作品のあらゆる面についてこれまでに発表された諸見解を余すところなく調査照合した」ものである「ド・セルヴィ研究目録」(一六 = 14) が遂に完成するが、あいにく書き手にはこれを出版する資金がなかった。そんな折、書き手はデイヴニイに、五十年にわたる牧畜業で大きな資産を築いてきたメイザーズ老人を襲撃する計画を持ちかけられる。当初は真面目に取り合わなかった書き手だが、一年近くその計画を話題に出され続けるうちにいつの間にか気が変わり、犯行を決意する。二人はある日の夕暮れ時に首尾よく老人を殺害し金が入った黒い金庫を奪い取るが、書き手が死体を埋めている間にデイヴニイは金庫とともに姿をくらまし、書き手にはその場所を明かさずしなす。以後三年間、二人は互いを監視しながら生活するが、ある時デイヴニイは、金庫はメイザーズ邸に隠してあると打ち明け、書き手はそこへ向かう。彼は金庫を見つけ手をのばすが、「まさに銭箱に手が届くかと思われた瞬間、何かが起こったのです」(三二 = 23)。

この時点を境に、書き手の身には不可思議なことが起こりはじめる。目の前には死んだはずのメイザーズ老人が現れ、頭の中では彼の「魂の声」が話しはじめ、書き手は自分の名前を思い出すことができない。「ぼくは自分の名前を知らない、自分が誰なのか思い出せない。自分がどこから来たのか、何のためにその部屋にいるのか、われながらはっきりしないのです。自分について確信が持てるのはただ一点、黒い箱を探しているということだけでした。それでも相手の名前はメイザーズで、空気ポンプとシャベルで殺された男だと心得ていました」(四七 = 31)。途方に暮れた語り手は、何百年も生きていくという三人の警察官の話をもメイザーズ老人から聞くと、「何でも知っている連中のようですから、ぼくに黒い箱のありかを教えるくらいは何の造作もないことでしょう」(五五 = 36) と思い立ち、彼がジョーと名付けた「魂の声」とともにひとまず警察署を目指すことにする。テキストはここまで、最初の一文を除いて全て過去時制で書かれており、回想的な書記行為を想定することができる。つまり、書き手は自分の置かれていた状況に関してある程度まとまった認識を得ている

時点、場合によっては記憶を回復した時点から振り返って、自身の生き立ちやメイザーズ老人殺害に至った経緯、そして自分が記憶を一時的に失っていたことを説明している、と。しかし、問題なのは次の箇所である。警察署を目指す書き手は、ある曲がり角を廻ると「異様な光景」を目にする。

歩き続けてはいるのですが、足の運びは遅くなっています。近づくにつれ、その家の様相が変わってくるようでした。最初それは普通の家の形と折り合う気配を全く見せなかったのですが、やがてさざ波の立つ水面下にすかして見える物のように輪郭がゆるぎ、ぼやけてきました。暫くして再び形が落ち着いてくると、それに裏手らしいものがつきはじめるのが認められました。建物の正面の裏側にわずかな空間がへばりついてそこに部屋があるらしい。普通の場合ならば家の側面があるはずの角度から歩み寄っているせいで建物の正面と裏手とが同時に目に入ってくるのだとほくは推測しました。そうは言っても側面なぞ目にとまりませんから、これはどうやら三角形の建物でその頂点がほくの方に向いているに違いないと思いました。ところがあと十五ヤードばかりというあたりまで近づいてみると、小さな窓がほくと向かい合っているのが認められました。とすればこの家にも側壁らしいものがあるはずです。いつの間にかほくはこの建造物の影に入っていました。(『第三の警官』 八六 = TP 53)

この建物こそが書き手の目指していた警察署なのだが、この描写とその前後一ページほどの記述はテキストの最終部分においてほとんど同じ形で反復される(最終部分では、ジョーに代わってディヴニイが歩みをとみにしている)。物語の終盤で書き手は、自分とディヴニイが暮らしている家に、彼の感覚としては二、三日ぶりに戻ることになるが、そこで目にするのは明らかに年齢を重ねたディヴニイと妻、その子どもらしき少年の姿である。書き手の姿はディヴニイにしか見えておらず、彼はそこで自分が死んでいたことを知る。「おれがああ屋敷の床下に置いたのは黒い箱なんかじゃなくて地雷なんだ、爆弾だったんだと彼[ディヴニイ]は言います。[……] 屋敷は粉々に吹っ飛んだ。[……] お前は十六年前に死んだ男だ」(三三六 = 197)。茫然自失とした書き手はディヴニイの家を後にし、「自分が何者なのか、いま何処にいるのか、いったいこの世にどんなかわりを持っているのか、ほくはまるで思い出せない」(三三八 = 197-98)という状態に陥りながら歩を進める。間も無く読者はテキストの序盤で一度読んだ描写を再び目にし、書物としての『第三の警官』を読み終わる

ことになる。

導入部で確認したように、このような円環的なテキスト構造は回想的な書記行為の想定を許さない。自身の生い立ちやメイザーズ老人殺害に至った経緯、そして自分が記憶を一時的に失っていたことを含めた記憶を書き手が回復している時点、すなわち回顧的な書記行為の端緒となる時点があるとすれば、それは上で引用した、ディヴニイから自分の死の事実を知らされた時以外にはあり得ないが、そのあと彼はまたすぐに記憶を失い、自分が一度行った描写を繰り返してしまっている。したがって、書き手が大方の記憶を回復し、その内容を書き記しているような時間を想定することはできないのだ。

2. オプティカル・サウンド

こうした謎を解くための手掛かりを、オノーランはテキストの中に仕込んでいるように思われる。警察署の一室に軟禁されているとき、書き手は、一見すると衣類用の「大型皺伸ばし仕上機」であるらしい奇妙な装置を、マクリスキー巡査が操作している様子を目にする。

彼 [マクリスキー巡査] は壁の薄暗い隅から古ぼけた大型皺伸ばし仕上機を引きずり出し、その上にかぶせてある毛布を引きはがすと、加圧用バネのネジを締め、手動ハンドルを廻し、熟練した手つきでこの機械を操っています。やがて彼は衣裳箆筒に歩み寄り、引出しから乾電池のような小さな部品と熊手に似た道具、内部に電線が仕込まれている樽状のガラス器具、それに州議会使用の強風用カンテラそっくりの不細工なしろものを取り出しました。彼はこれらの部品を装置のあちこちに押し込みました。それがうまい工合にすっかり嵌め込まれると、その機械は洗濯物の皺伸ばし機というよりはむしろものものしい科学実験装置のようにみえました。(『第三の警官』 一七七 = TP 106)

書き手とマクリスキーは警察署の一室におり、時刻は黄昏時である。彼はマクリスキーの操作する機械の用途も仕組みもわからないままに、次第に暗くなる部屋の中で巡査の様子を見守るが、いつの間にかこの機械から「局所的な光」が現れ出る。

つぎに起きた事態は驚くべきものでした。[……] 彼 [マクリスキー]

は腰をかがめ、この鉄製器具の下半分に取りつけられた装置を巧みな手つきで調整しています。やがて腰を伸ばすと、警察署の周辺いっぱいには軋り音をぎりぎり響かせながら、ゆっくりと、皺伸ばし機のハンドルを廻し始めました。[……] ハンドルが廻転するたびごとに、光は輝きと強さを増し、なんとも微妙に震え出し、そのあげくいまだ嘗て例をみない不動静止の状態に落ち着きました。[……] マクリスキーンはハンドルをゆっくり廻し続けています。すると突然、光は爆発し、一瞬のうちに姿を消したかのように、ぼくは恐怖のあまりむかつきを覚えました。それと同時に、部屋一杯に大きな叫びが響き渡りました。人間が発したとは到底思えない叫びです。(一七九 = 107)

マクリスキーンが説明するところでは、あらゆる事物は「オムニウム」でできており、「皺伸ばし機とあたしのこの深靴もそうだし、それに煙突を吹き抜ける風も例外ではない」(一八三 = 109)。そして、「光もオムニウムであることに変わりはないのだが、波長は短い。その波長が長くなると音あるいは響きという形態をとる。私の特製装置 [= 皺伸ばし機] を用いれば、光線を引き伸ばして音響と化すことが可能なのだ」(一八四 = 110)。また、「叫び声を電線付きのあの箱の中に閉じこめておけば、それを圧搾して熱を絞り出せる」という。「あたしと巡査部長は夏の日の余暇を利用して音響収集にいそしむ。そうしておけば暗い冬の勤務時間用の光と熱は事足りるわけだ」(一八四、一八五 = 110)。マクリスキーンによればオムニウムを「エネルギーと呼ぶ人もいる」(一八四 = 110) そうだが、彼の皺伸ばし機はそうしたものを介して光と音を相互変換する装置であることになる。この警察官が説明するような「オムニウム」は未だに発見されていないが、音声を電気信号に変える技術は 1870 年代に実用化され、光を電気信号に変える光電管は 1890 年代初頭までに発明されていた。そこで「オムニウム」あるいは「エネルギー」を「電気」に置き換えてみると、マクリスキーンが操作しているのは、電気を介して音を光に、また光を音に変換するメディア、すなわち光学録音装置であると考えることができないだろうか。もちろん、当時の技術者たちはマクリスキーンとは異なり（なぜ「光線を引き伸ばして音響と化す」ことが必要なのか彼は説明していない）、音声と映像の同期という明確な目的を持ってそうした装置を操作していた。

光学録音が実用化されるのは 1920 年前後のことだが、聴覚的情報と視覚的情報の同期自体は映像メディアの発明当初から試みられており、たとえばエディソンはスクリーンの裏側に設置したフォノグラフを紐と滑車を用いて映写

機と連動させる仕組みを考案し、1913年にはニューヨークのコロニアル座で数カ月にわたり音声付きの映画上映を行なった (Neale 63-64)。またウェスタン・エレクトリック社は、1秒あたり24コマのフィルムと1分間に33と1/3回転するディスクをセルシン・モーターで連動させて撮影・録音を行うヴァイタフォン (Vitaphone) と呼ばれるシステムを開発し、1926年8月26日にはこれによって撮影・録音された『ドン・ファン』が公開されていた (Neale 72-73)。しかし、このようにフィルムの外部に音響装置が置かれるサウンド・オン・ディスク方式による音声と映像の完璧な同期は困難だったため、1930年以降は音声フィルム上に光学的に保存するサウンド・オン・フィルム方式、すなわち光学録音技術に取って代わられていった (Salt 212)。この方式は可変濃淡式と可変面積式という二つの下位方式に分けられる。前者は、音声をマイクによって電気信号に変換した後に変調器によってその信号を光の濃淡に変換し、再生時にはそれを光電管によって再び電気信号に変換してスピーカーに送るもので、早くも1907年には英国で特許が申請され、1920年代半ばまでには米国およびヨーロッパにおいて複数のモデルが実用化されていたが、最も成功したのはアメリカ人のセオドア・ケイスが開発したシステムと、ケイスに技術的支援を行っていたウェスタン・エレクトリック社のシステムである (Neale 66-74)。1914年から本格的な開発が行われていたケイスのシステムは1926年の7月にフォックス・フィルム社に買い取られてムービートーン (Movietone) という名を与えられ、ウェスタン・エレクトリック社のシステムは1928年5月までに、MGM、パラマウント、ユナイテッド・アーティスト、ワーナー・ブラザーズ、ユニヴァーサルといった企業に採用されていた (Salt 187)。一方、ジェネラル・エレクトリック社とウェスティングハウス・エレクトリック社が開発し、RCA社が販売を担当してフォトフォン (Photophone) として売り出されたものに代表されるシステムは可変面積式と呼ばれる。これは、音の強弱をフィルム上の白い部分と黒い部分の面積比として記録するもので、1920年代後半から徐々に商用化が行われていた (Neale 74-75)。可変濃淡式も可変面積式も、電気信号を媒介として音を光に、次いで光を音に変換するという点では同一の原理に基づいているが、フィルム上に中間色のない後者は露光や現像の不手際に影響されにくく、また現像の際に濃淡を明確にできるため映像を記録したフィルムへの焼き付けを行いやすいといった長所があったことから (Neale 75)、1930年代後半から次第にトーキー映画の主流となっていく (Salt 212-13)。オノランが兄たちと一緒に西部劇やチャップリンを観に行ったり、オイルランプと厚紙の箱を用いて字幕入りの映画を自作したりしていた1910年代

の後半においてはアイルランドでもほとんどの作品がいわゆるサイレントだったが (Cronin 21-22)、1920年代後半から徐々にトーキー映画の上映が始まり、1932年には国内最初のトーキー作品である *The Voice of Ireland* が制作され、また1934年にはトーキーで最初のフィクション作品となる *Norah O'Neale* が制作・公開されていた (McIlroy 23-25)。

ここで前節の議論を思い出そう。私たちが直面していたのは、メディアの形式とメディアが伝達する内容の時間性をめぐる問題だった。過去を振り返る書き手は、自分の言葉を直線的な時間軸上に、断絶をつなぎ合わせながら配置しているはずなのに、実際に読者が目にするのは円環的な時間軸上に断絶とともに配置された言葉である。そこで、書き手の行動・発言・思考がサウンド・オン・フィルム方式で撮影・録音されているかのように表象されていると考えてみたらどうだろう。つまり、上記で引用した、書き手が最初に警察署を目にする場面から、カメラとマイクを通して彼の様子が視聴覚的に記録されていく (ちなみにある批評家は、ここで警察署が、現実の建物にあるはずの深さを欠いたものとして読者と書き手の前に現れてくることに着目し、「ハリウッドの小道具」を想起している [Shea 123])。あるいは、撮影と録音はすでに語り手が爆死した直後から始まっていると考えてもよいかもしれない。というのも、彼の前に現れるメイザーズ老人の目は「ほんものの目ではなくて、電気仕掛けか何かで動く義眼」のようで、「その「瞳」の中心にはちっほけな針穴があいており、ほんものの目はその穴を通して冷やかな眼差しでひっそりと外の様子を窺っている」ように思われ (三五 = 24)、また書き手が口を開いても「言葉はまるで機械仕掛けの大量生産品のように溢れ出る」(三八 = 26) のであり、つまり彼の周囲にはカメラとマイク、スピーカーがセットされているかのようなのだ。また、キース・ホッパーが指摘しているように (119)、そもそも書き手の迷い込んだ教区全体がどことなく作りものめいている。「あたりの様子には何とも言えず異様な感じがあるのです。初めての土地では誰でもどこか勝手が違うという感じを味わうものですが、この土地に漂っているのはそれとは全く別種の異様さなのです。全てがあまりにも快適すぎる、完璧すぎる、あまりにも見事に整いすぎている感じなのです」(六一-六二 = 39)。ただし、このような「現実の人工的な作り直し^{リメイク}」を行う装置として、ホッパーのように「文学機械^{リテラリー・マシン}」(Hopper 119、拙訳) なるものをわざわざ想定する必要はないだろう (この批評家によれば『第三の警官』は、読者の注意を作品世界のこうした人工性に頻繁に向ける点でポストモダンを先取りしたメタフィクションであり、テキストの書記性を強調する脚注はメタフィクショナルな装置のひとつ

つだ)。いずれにせよ、書き手がデヴィニイの家を出て茫然自失とし、それまでの記憶を無くしてしまう時点まで撮影と録音は続く。私たちが読むテキストの大部分はこのようなフィルムとして構成されており、結末部分に達すると巻き戻されて再び同じ物語を映しはじめる³。そのように考えれば、「連続した、ということはつまり時間的な経過に従ってずれてゆくデータの流れを、文字によってコントロールするような芸術」が従わざるをえないような形式=静止を出し抜くことができる。「フォノグラフとキネマトグラフ。どちらの場合にも〈グラフ〉=〈書く〉という単語が名称のなかに含まれているのがいかにも意味深長だが、このふたつによって記憶できるようになったのは、とどのつまり時間というものであった」(『グラモフォン フィルム タイプライター』上・二三-二四 = *GFT* 10)。

ただし、俳優の大仰な身振り手振りや弁士の語り、オーケストラの演奏や観客の野次といった「俳優のイメージと会話の同期」(Neale 95、拙訳)を妨げる要素を排除して、映画が「その物語の伝え方において19世紀の小説に近づく」(Neale 96、拙訳)には、キットラーの記述するグラモフォンとフィルムのメディア結合、すなわちサウンド・オン・ディスク方式では不十分だ。キットラー自身も認めているように、「一次元の信号プロセッシングと二次元の信号プロセッシングがシステムからしてすでにしてちがうという事実は、理論だけでは如何ともしがたかった」し、実践においても「データの流れをシンクロさせることは困難をきわめた」(下・九七 = 252)。聴覚データが電気を媒介に二次元の信号へと変換され、視覚データとともにリールに巻きつけられてはじめて、あたかも生身の人間の実際の人生の一部を眺めているかのような「リアルではなくてもリアリズム的」(Neale 96、拙訳)な表現形式が可能となる。

そうすると、「メディアとはそもそも、幽霊の出現をししか伝達しないものなのだ」(上・四〇 = 22)という定式も、少し柔軟に捉え直す必要がある⁴。キットラーがこのように述べる前提として押さえておくべきは、19世紀の後半まで「読む行為のあらゆる情熱は、文字と文字のあいだ、行と行のあいだで白昼夢に耽ることに賭けられていた」が、フォノグラフとフィルムの登場によって「想い出や夢、死者や亡霊が技術で再生可能になれば、書物の書き手や読み手が白昼夢をみる力はもう必要でなく」なった、という見方だが(上・三七-三八 = 20-21)、彼が別の箇所「死者の国は、ひとつの文化が持ちうるデータ保存の可能性とデータ送信の可能性に応じていくらでも広大なものになる」(上・四三 = 24)と書いていることにも留意する必要がある。そうだとすれば、サイレントあるいはサウンド・オン・ディスクからサウンド・オン・フィル

ムへの移行によって視聴覚の同期が洗練されるのに伴い^{スペクター スペクトラム}幽霊の範囲も広がると考えられるからだ。たとえば、『クリスマス・キャロル』(A Christmas Carol, 1910)に登場するような終始無言で半透明の幽霊から、『トッパー』(Topper, 1937)に登場するような、自分自身の声を持ち、多重露光の処理を施されていなければ生者と見分けがつかない幽霊まで。

『第三の警官』の書き手が書き記す行為を行っているとすれば、それは行間に浮かび上がる記憶とともに己の意識の現前性を確保するためのものであると考えられる(「いわゆる人間という存在とその意識は、己れが喋るのを聞き、あるいは己れが書くのを見ることによって形作られる」[『グラモフォン フィルム タイプライター』上・六三 = GFT 39])。度々確認してきたように、この小説の脚註は書き記すという行為そのものを前景化する装置であると言えるが、そのほとんどがド・セルヴィとその註釈者たちに関するものであることは示唆的だ。彼が物語を通して追い求めるのは自身の記憶の手がかりとなりそうな黒い箱であるが、そもそも彼がこの金庫を狙ってメイザーズ老人の殺害に及んだのは、「ド・セルヴィ研究目録」出版の資金を得るためだった。そして、しばしば指摘されてきたように、この思想家の名‘de Selby’は‘der Selbe’つまり「自分自身」を意味し得る(Hopper 209)。

しかし読み手は、書き手が「ド・セルヴィ研究目録」という^コ集積資料^バ資料^スを手に入れることができただけでなく、自身の^コ身体^バを失っていること、つまり彼が意識を持った生ける人間ではなく幽霊であることを知っている。絶えず書記行為を遂行する書き手は自らの意識の現前性を主体的に探し求めているようだが、フィルムはそうした人間の主体性の裏を書き、意識の現前ではなく不在を、^{リア}現実的な^ル身体そのものではなくその痕跡のみを保存する。名前を思い出せないために死んでも死んだことにはならないという理不尽な理由からブラック巡査部長に死刑を宣告された書き手は、「火照る顔の輝き、手足にゆったりと宿る人間性、勢いよく走り回る豊かな鮮血の脈動、どれもこれもほくにとっては現実のものなのです。然るべき理由もなしにそれらすべてに別れを告げ、この小さな帝国を粉碎してこまごまとした断片に還元してしまうのはあまりにも無惨です」(一七一 = 102)と考えるが、実際には彼の体はすでに粉々になっており、人間の視聴覚を欺く技術的メディアによってつなぎ合わされているにすぎない。一般的なトーキー映画においては周知の通り、フィルムは1秒あたり24コマという人間の目が捉えきれない速度で映し出され、音声は10,000ヘルツ以上の周波数帯をカットされたうえで再生される(Neale 97)。ちなみに、「ド・セルヴィの定義によれば、人間存在は「それぞれの無限の短時間裡に存在する

静的経験の累積」である。彼がこの着想を得たのは、おそらく彼の甥の所有にかかると推定される古い映画フィルムを綿密に調査した結果であるとされている」(八一= 50)⁵。

*

ディケンズの有名な幽霊物語のアダプテーションのひとつである『スクルージ』(*Scrooge*, 1935) に登場するマーリーの亡霊は、姿は見えないものの声を聞くことはできる存在として表象されているが、この映画はひとりの男がハードカバーの『クリスマス・キャロル』を書棚から抜き出して机の上に置く場面から始まる。男の手によって表紙が開かれると、まず著者名と表題が印刷されたページが現れ、それがめくられるとクレジットを記したページがいくつか続き、その後でディケンズの序文が印刷されたページが現れる。次いでそのページの下部に印字された‘December, 1843’ という文字列がクローズアップされ、その画面がディゾルブしてようやく、ロンドンの家々の屋根が映し出される。つまり、ここでは映画が書物の物質的形式を模倣しているわけだが、『第三の警官』で行われているのはその逆だ。オノーランは、幽霊である書き手が自らの経験を回想的に書き綴っているように見せかけながら、まさにその書くという形式に課される時間的制約を打ち破る視聴覚メディアの形式を模倣するという書記行為を実践し、書き手と読み手の裏をかいている。『第三の警官』は、視覚情報の保存・再生メディアと聴覚情報の保存・再生メディアの結合という技術的背景のもとで映画が小説的なリアリズムを獲得しつつあった1930年代において、映画の物質的形式を模倣することで小説のメディア的限界を押し広げようとした作品と言えるのだ。それは、ホッパーの言うようにポストモダンを先取りしたメタフィクションというよりは、複合メディアの時代のメタメディアのテキストとみなされるべきではないだろうか。

注

1 オノーランは、*At Swim-Two-Birds* が出版されて間もない1939年5月には『第三の警官』の構想を固めていたようで (*Letters* 48)、1940年1月18日付けのロングマン社宛の手紙では早くもその完成を報告している (*Letters* 67)。同月中にはタイプ原稿が代理人に送られロングマン社との交渉が始まるが、3月に同社は出版を断り (*Letters* 68-71)、同年中に他の数社にも契約を拒否される (*Letters* 72)。以後オノーランはこの作品のことを訊かれると、ドニゴールの田舎道を自転車で走っていたとき気づかないうちに後ろの荷台から原稿が落ちて行ってしまい、手元にはほとんど残らなかったと煙に巻くように

なる (Cronin 112-13)。しかし、実際には原稿は彼の自宅に保管されており、1967年に英国の MacGibbon & Kee および米国の New American Library から出版されることになる。

2 フリードリヒ・キットラーが『グラモフォン フィルム タイプライター』において行ったことのひとつは、19世紀後半に登場した三つのアナログメディアを、精神分析とポスト構造主義を可能にした歴史的条件として記述することだったと言える。キットラーによれば、人間の意識と無意識を「心的装置」とみなす精神分析は、視聴覚と言語を保存・処理するグラモフォン・フィルム・タイプライターと同時期に登場しており、言語使用の逆説的受動性と脱主体性という概念をポスト構造主義者たちに提供したニーチェやカフカはタイプライターを用いてテキストを生産していた。

3 ただし、冒頭でも触れたように、「二周目」の物語ではジョーに代わってディヴニイが書き手の地獄巡りに付き添うと考えられるため、全く同じフィルムが再生されると想定することはできない。ただ、同じく冒頭で引用した「こうしたことが永遠に続くようになる」という作者の言葉を信用する限り、一周目から二周目への変更はごくわずかなもので、たとえば前者においてはジョーのものとして提示されていた声が、後者においてはディヴニイの声として提示されるようになるという程度にとどまる、と考えることはできるだろう。

4 この部分は、原文では 'Medien liefern immer schon Gespenstererscheinungen' (22) という書き方になっているが、ジョナサン・スターンは『聞こえる過去』において、こうした見方に対する間接的な批判を行なっている。スターンによれば、19世紀末に登場した録音技術は「死者の身体を缶詰にして防腐することを学んだ文化の産物だった」(三六五 = 292)。「死者の声を聞きたいという欲望は習得されなければならなかった。それは所与のものではなかったのだ。[……] 死者の声はある意味で、死者の身体を流通のために拡張したものだ」(三六八 = 294)。スターンによれば、ヨーロッパにおいて死体の防腐処理は中世以来広く行われていたが、特に葬儀を目的とした防腐処理は19世紀における新しい実践だった。1840年頃、それまで個人の住居で行われていた防腐処理は葬儀場で行われるようになり、合衆国政府は防腐処理業者の認可制度を開始した。1865年から1869年までの間に化学的防腐処理に関連する11の主要な特許が登録され、南北戦争の終結後から世紀末までに化学的防腐処理の人気は、冷蔵庫や密閉された金属製の棺といった、死者を保存する他の方法を追いやるまで達した。「遺体の表面的な見た目を保存することの望ましさは、人体の内的構成を改造することへの懸念を上回った[……] 別の言い方をすれば、競合する手法が内的要素、つまり死体を元のかたちで保存することに関わっていたのに対して、化学的防腐処理は外的要素、つまり死体の見た目とその社会的機能を果たす潜在能力にのみ関わった」(三七一 = 296-97)。そして、「録音による死者の声の保存が暗に含んでいる論理は、死んだもの全般を保存するこの新しいやり方が辿ってきたのと同じ道を後追いしている。すなわち、声を元のかたちのままで保存することを無視して、その代わりに、社会的機能を果たし続けるようなかたちで声を保存することを目指しているのだ」(三七一 = 297)。

5 ホッパーはこの箇所を踏まえながら、『第三の警官』のモニタージュ的構成はその様式において本質的に映画的であり、実際にいくつかの映画的主題や映画からの引

用を取り入れている」と指摘したうえで、具体的な作品として『オズの魔法使い』(*The Wizard of Oz*, 1939)を挙げているが(190、拙訳)、「モンタージュ的構成」が具体的に何を意味するのかについては詳述していない。

引用文献

- Cronin, Anthony. *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O'Brien*. Paladin, 1990.
- Hooper, Keith. *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*. Cork University Press, 1995.
- Kittler, Friedrich. *Grammophon Film Typewriter*. Brinkmann & Bose, 1986. (フリードリヒ・キットラー『グラモフォン フィルム タイプライター』上・下、石光泰夫・石光輝子訳、ちくま学芸文庫、2006年。)
- Long, Maebh. *Assembling Flann O'Brien*. Bloomsbury, 2014.
- McIlroy, Brian. *Irish Cinema: An Illustrated History*. Anna Livia Press, 1988.
- Neale, Steve. *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. Macmillan Education, 1985.
- O'Brien, Flann. *The Collected Letters of Flann O'Brien*. Edited by Maebh Long, Dalkey Archive, 2018.
- . *The Third Policeman*. Dalkey Archive, 1999. (フラン・オブライエン『第三の警官』、大澤正佳訳、白水社、2013年。)
- Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2nd ed., Starword, 1992.
- Shea, Thomas. *Flann O'Brien's Exorbitant Novels*. Bucknell University Press, 1992.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003. (ジョナサン・スターン『聞こえる過去——音響再生産の文化的起源』、中川克志他訳、インスクリプト、2015年。)