

呪縛と解放

—Fanshaweは赤いノートブックでいかに書いたのか—

中谷ひとみ*

1. 呪縛と解放

Paul Auster (1947-) の創作活動は詩作から始まった。生活のためにフランス語の詩の翻訳や評論、書評などを発表しながら、自分の言葉の不完全さを意識しつつ、それと闘いながら詩を書いていた。「始めは短く濃密で解しがたく、デルポイの神託のように簡潔で神秘的な詩」(Hutchisson ed. 23) だったが、1970年代半ばからはそれを抜け出して、息がより長く散文調のような詩も書くようになった。それでも、彼の母語である英語の不毛さや詩を書くことの困難などを吐露する詩も多く、否定的で陰鬱な言葉も散見される。メタフィクション的関心がうかがわれる詩も少なくない。一年近くも、主として言語をめぐる創作上の苦闘や、人間関係の問題や精神的／経済的危機のために詩を書けない状態が続く。しかしこの絶望的状况の最中、1978年12月、友人のダンスの公開リハーサルを見て「目の前に突然新しい可能性の世界が開けた。」「ダンスの圧倒的な流動性、フロアを動き回るダンサーたちの流れるような動き」を眼前にして、彼は「途方もない喜びに満たされ」(24) る。ダンサーたちの身体の揺れや共振や反発などのなかで交錯し響きあう〈こえ(声)〉を、そしてそれが自分に語りかける、制度的言語とは異なる〈ことば〉を聞いたのだ。この体験を制度的言語の言葉で表現しようとしたのが、翌日書かれた“White Spaces” (*Collected Poems of Paul Auster* pp.285-303) である。『全詩集』のなかに収録されているが一見説明的な散文で、散文詩といえるだろうか。オースター自身の言では「ジャンルの特定は困難」(Hutchisson ed. 24) なものだが、書くことや言葉などに関する彼の思念が開陳されている。この後、彼は散文に転向する。彼にとって詩は「いわば単声表現の探求であり、物事の本質や根本的信念をテーマとし、言語の純粋性と一貫性を獲得したいと思いながら」彼は詩を書いた。一方、「散文は自分のなかの葛藤や矛盾をはっきり言語化する手段」(25) だと気づいたからである。「白い空間」のみならず、最初の散文で伝記的と言われる *The Invention of Solitude* (1982) や、評論・序文・インタビュー集である *The Art of Hunger* (1992) でも、詩や散文や言語などへの関心や考察が読み取れる。最も興味をひくものの一つが、制度的言語を使ってどんな詩や小説を書くか、どんな〈ことば〉なら十全たる表現が可能かという問題意識である。詩から散文に転向したオースターは制度的言語の呪縛と無力感から解放されたのであろうか。

本論のきっかけとなったのは、メタフィクション作家といえるオースターのニューヨーク三部作

* 岡山大学大学院社会文化科学研究科教授

の第三作 *The Locked Room* (1986) で、登場人物の小説家 Fanshawe が赤いノートブックに書いた言説である。元々彼は小説家の素質があった。彼自身言うように、他の人たちが必要とするものも、生き方も彼とは無縁であった。大学を退学して船員などをしていたときでも、ほとんど理解不可能な詩を書いて幾束も故郷の15歳の妹に送る。それを理解しようと何時間も考え込むうち、彼女は分裂病を発症したから、彼は妹に対して負い目を感じていただろうし、書くことや文学の機能について深く考え、思い悩むことにもなっただろう。書いたものを公刊しようなどとは露程も思わなかった。しかし詩や小説を書くことに真摯に取り組み続けたファンショーは、約一年間南仏の片田舎の自然のなかで修道士のように禁欲的で孤独に生きるうちに大きな飛躍を見せる。そこからの手紙を読むと「彼の眼が信じられないほど鋭敏になって新しい言葉が次々と湧いてくるようで、あたかも見ることと書くことがほとんど同じになったようだ」 (*The New York Trilogy* 326) と、語り手には感じ取れる。そこでの生活が「彼を作家として成熟させた」 (327) のだ。しかし、自分が書いたすべての原稿を公刊するか否かは友人の判断に任せると言い残して、彼は妻子のもとから突然姿を消す。その友人であり、自分には彼ほど小説家の才能がないことを悟って、小説を書くことを諦めた語り手・主人公は、彼に秘かに呼び出されて失踪後の生活について告白された後、ドアの向こうで「『疲れた。もうたくさんだ』」 (367) という彼から赤いノートブックを渡されたのだ。

ファンショーの言から、このノートには失踪以後の彼の行動、意図、思いなどが「説明」 (367) されていることがわかる。彼が六か月かけて書いたこの約二百ページは、小説のように登場人物や人物関係、背景やストーリー／プロットなどの要素から構築されていて、読めば失踪の理由をはじめとする事実が判明するはずだし、「説明」というからには合理的な言説だと思われる。語り手はびっしり書き込まれた「ページを前後にめくって行ったり来たりしながら、約一時間、意味を捉えようと苦闘する。しかし、ほとんど何一つ理解できない。言葉はすべて見慣れたものだが、その組み合わせ方が奇異で、まるで言葉同士が互いを打ち消すことがその最終目的であるかのような印象を与える。」ひたすら意味を求めて読み、厳密に言葉の意味を特定して彼の状況を把握しようとしても、ロゴスあるいは合理的解釈を拒絶する、あるいはそれを超える言説なのだ。しかし奇妙なことに、「この上なく明晰 (“*lucidity*”) である。」 (370) 小説中にこの文章の引用はなく、語り手はどんな言説か具体的に説明するのも困難だと断りながら、この印象を語るだけだ。南仏で物語の語り手として大きく飛躍したファンショーの最終的言説は、完璧なものではないにしても、この時点での制度的言語の呪縛からの解放であろう。これが解放の一段階に過ぎないのは、言語芸術家にとって言語の探求は終わりのない旅だからだ。実際、ファンショーは自分が書いた小説が公刊されて評判になっても、駄作であると思っているから、これらが世に出たことや公刊を判断した語り手に憤慨する。オースター自身、評論などを書きながら小説を書いたから、ファンショーも、今は評論家として身を立っている語り手も、彼の分身と考えてよい。彼らは不完全な制度的言語と苦闘しながら書いている。ゆえに、オースターのメタフィクション的関心に、そして

ニューヨーク三部作につながったのだ。しかし、英語の母語話者ではない本論の筆者には、このファンショアの言説が具体的にどのような英語言説だったのか、彼はどこまで十全な言語に近づくことができたのか、気になっていた。「言葉はすべて見慣れたものだが、その組み合わせ方が奇異で、まるで言葉同士が互いを打ち消すことがその最終目的であるようだ。しかし、奇妙なことに、この上なく明晰」な言説がどんなものか、想像もつかなかった。

もう一つ疑問に思うことがあった。語り手は「赤いノートを一ページずつ読んでは破り捨て、くしゃくしゃに丸めてプラットホームの屑籠に捨てた。ニューヨーク行きの列車がまさに出発しようとするとき、最後のページにたどり着いた。」(371) 小説はここで終わる。彼はファンショアの元妻と息子たちが待つニューヨークの家に帰っていくだろう。赤いノートの言説を棄却して彼の人生に戻っていくこの行為を、オースターは彼が「自分が何かにどれほど魅せられ、どれほど取り憑かれていようと、現実をありのままに受け入れねばならないと悟り、ノートを破棄するという決断を自ら下した」と説明している。自分にとって大きな存在であり続けたファンショアという「ドラゴンが自分の家に越してくることを許し」、語り手はおそらく評論家を続けるのだろう。作者が説明するように「内にあいまいさを抱えこみながら」家庭/社会生活を続ける「人生を受容した」

(Hutchisson ed. 10) のかもしれない。しかし筆者にはメタフィクション的意義のほうがはるかに大きな関心であった。Nathaniel Hawthorne が最初に出版したものの若書きで不満足ゆえに回収しようとした小説 *Fanshawe* (1828) と同名の、『鍵のかかった部屋』のファンショアは、「書くことに疲れた」と言う。今後語り手が家庭を維持しながらどんな生活を送ろうとも、奇妙だが不思議なほど明晰な、それほど衝撃的な言説を破棄することに、どのようなメタフィクション的意味があるのだろうか。小説家を目指すも挫折し、それでも評論家としてはかなり評価されるようになっていた語り手が言語活動を続けるなら、どんな言葉で語るのだろうか。ファンショアの言説の洗礼を受けた彼が今後どんな言葉でいかに書くかという、興味ある問題に対してはいかなる示唆も与えられない。我々はファンショアが残した言説と、いかなる言葉が可能かという古くて新しい、典型的なメタフィクション的問いとともに置き去りにされるのである。

このような問いに対する答えの一つが *Moon Palace* (1989) で示唆される。主人公のコロンビア大学生で、Marco Poloや Henry Morton Stanleyなどの探検家/探検者のイメージが付与されている Marco Stanley Fogg が、盲目の老人に世界の事物を言語で説明する際、「言葉を積み重ねすぎると面前の事物の姿を明かすどころか、隠してしまう。」要は、盲人の彼が自分で物を「見る」のを助けることであり、言葉を尽くして説明してはならない。むしろ言葉を最小限にして、それが「発音された瞬間に消滅するように工夫すること、自分が語る一握りのヒントを基に彼がイメージを構築できるように援助すること、言葉による描写を聞きながら盲人が自分の心を事物に接近させていくように工夫すること」(123) が重要なのだと、青年フォッグは知る。発せられる自分の言葉は即座に消えて、聞き手の老人が主体的・積極的に明晰なイメージを自ら構築できるような語り

方をしなければならない。これが盲人の彼が「見る」ということなのだ。それから主人公は、ヨーロッパで前衛絵画などにも触れて画家として円熟したこの老人によって、真に「見る」訓練をさせられる。「自分では自覚しないままに規範づけられている〈見ること〉から抜け出し、もっと身体的なもの（感覚性、生理性、それに伴う情感・情念）そのものに即して〈見る〉ようにならねばならない。」（湯浅 26）ロゴスによる世界理解から脱する必要があるのだ。

『鍵のかかった部屋』のなかで、語り手は「ニューヨーク三部作の三つの物語は究極的にはみな同じ物語であるが、徐々に状況を把握していく過程におけるそれぞれの段階の意識の産物である」（346）と述べている。言語についての語り手たちの、さらにオースター自身の考察をも提示すると考えてよかろう。彼の作品には彼自身の作家生活や、既に行った小説の素材の使いまわしや過去の自作小説への言及がよくある。例えば *Travels in the Scriptorium* (2006) である。また、現代人の生活様式や意識、あるいはアメリカ政治の問題が主要なテーマであっても、メタフィクション的関心が後退したわけではない。このようなオースター世界の全体像から考えれば、そして詩を書いていたころから言語と格闘していた事実からも、ファンショアの言説の持つ意味は大きいはずだ。いかなる言語が可能か、言語を使って物語る以前に重要なこととしての、対象を真に〈見る〉こと、〈見る〉ことと書くことが同じである言説、「明晰さ (lucidity)」、所与の制度的言説（英語）を最小限に用いて、用いた瞬間にそれが消滅して、言語システムによって構築される論理の網に取り込まれないようにすること、そして読者が「自分の心を事物・語る対象に接近させていくように工夫すること」が、いかに書くかについての一つの答えであるようだ。語る対象を制度的言語の一貫した論理のなかに取り込むことは、世界のなかでのその存在を分別することである。あたかもその全体性を明確に提示しているつもりでも、ロゴスで部分や要素に還元してその一面性を切り取っているだけで、その物自体の豊かな存在感や生命を奪っている。それを避けるためにはどのような方策があるのか。ロゴス起源の言語ではない、どんな〈ことば〉なら物自体をありのままに、より十全に語るができるのだろうか。ダンスのリハーサルで体験したような〈ことば〉か。いや、むしろ、対象自体にみずから語らせる方法を会得すればいいのかもしれない。対象自体、雄弁な〈ことば〉を持ち、我々に語りかけるではないか。このような問いをめぐって、オースターのメタフィクション世界が展開するとすれば、語り手がファンショアの不思議な言説をわからないまま受容して家族のもとに帰ったという作者の解説だけでは、不十分だと思われる。ファンショアの言説をこそ、明確にしなければならないのではないか。

本論ではまず、書くことの苦渋が感じ取れるオースターの詩、ダンスのリハーサルでの体験直後に書きとめた、メタフィクション的要素が色濃い「白い空間」、そして『孤独の発明』や『空腹の技法』をたどって彼のメタフィクション的問題意識を明確にする。次に、制度的言語の呪縛と無力感からファンショアが一時的にせよ解放されたとすれば、それを可能にした要因を考察するために、Maurice Merleau-Ponty, Mikhail Bakhtin、そして Julia Kristevaの思想を検討する。その

後、ファンショーが赤いノートブックに失踪以後の彼自身の物語をどのように書いたのか、彼の最終的言説を考える。この際、小説以外の芸術様式や日本語による文学作品からの推測を試みる。

2. メタフィクション作家オースターの憂鬱—「白い空間」における石の壁

オースターは「創作ノートの書きこみ」で、「人間の墮落とは…言語が経験を征服してしまうことである。世界が言葉へと落ちるのであり、経験が眼から口へと下るのだ」(“Notes from a Composition Book” in *Collected Poems of Paul Auster* 386、以後 CP と省略する)と書いている。そして、その墮落した我々がロゴス起源の言語である英語で「世界のことを／語ったとしても／世界を語らないでおくことに／／すぎない。」(“Facing the Music-Narrative” in CP 260)「我々の名は真のわれわれとは／全く異なり」(“Wall Writing-Heraclitian” in CP 174)、「…言葉の響きは／死と結ばれ」、オースターの「内なる力である／命 (life) は／消滅してしまった。」(“Wall Writing-Interior” in CP 98) こう嘆く彼が詩を書くことに困難を感じる理由は、見ることと語ること／書くこと(言語実践・詩作)が一致していないからである。それらが一致したままの状態—見ることが同時に語ることである領域—にとどまりたい。見たままを言語で十全に表現したい。しかし詩人として英語で語るとなると、それができない。対象をありのままに語る〈ことば〉、ダンスのリハーサルで聞いたような〈ことば〉も〈こえ〉も、まだ内在化されていない。あるのは「石の言語」(“Disappearances” in CP 188)であり、ロゴス起源の言語である英語で書くことは、対象の存在感や生命を剥奪することになってしまう。そして、その石・言葉の一つひとつが恐るべき総体を形成する。「壁すなわち死」(190)、そして「無 (“nothing”)」(198)である。彼も死であり、無である。しかし無だからこそ、その事実を知れば、彼は新しく生き始めることが、再び語り始めることができよう。自分がいる無という〈場〉が自ら語る〈ことば〉を聞くことができるようになれば、新生が可能だとも言える。詩情 (poetry) を表現する言葉とはロゴス起源の言語では決してないし、詩人が在る・存在すること自体が物語を語る。彼を含むその〈場〉自体が語る。その言説と同じ〈ことば〉を持てば、その〈場〉を共有する彼も物語自体になって共に語れる。そんな語り方や〈ことば〉を学び取ればよいのだが、制度的言語を通してでは不可能だ。身体の〈ことば〉と言えるダンスの語り—無声の雄弁な〈こえ〉、あるいは冷徹なロゴスで構築されるのではなく身体化された言語の声—を聞いて、制度的言語のどんな問題が明確になったのだろうか。どんな言葉や語り方に、より十全な表現の可能性があるのか。英語で語るなら、どう語ればよいのか。

ダンスのリハーサル後に書かれた「白い空間」に、その答えの一つが示唆されている。「肉眼の領域では、始まりも終わりもないものなど起こらない。しかし、何の疑いもなくここが始まり、ここが終わりと言い切れる場所も瞬間もない。」(“White Spaces” in CP 290) 出来事は線的時間のなかのある一点で生じそして消滅し、一見確固とした始まりも終わりもあるようだが、それらを

特定することは不可能だ。人によってもその認識は異なる。また制度的言語では、常に変化しているものや流れや感覚などを十分に表現することはできない。いや、描写できるにしても「あまりに多くの言葉が必要になり、言葉は起こった出来事よりいつも遅れをとる。そしてすべて終わっても、言葉はまだ無様に語り続けている。」(288-90) 制度的言語の始原には、語られるものの存在としての〈ちから〉にあふれた沈黙という〈ことば〉があるが、ロゴス起源の言語で説明的に語るなら、その〈ちから〉は伝わらない。見るという問題を考えると、何であれ目の光景に集中して、その先に行かないことが大切だ。今・ここ・この瞬間に、見る対象とともに存在し、そして「できる限り単純なことを言うこと」(290)が重要なのだ。そして、じっと見続けてはならない。ここにある／なしの二元論に陥ってしまうからだ。瞬間なら時間の長さも、ある／なしの二元論的概念もない。

また、「動きとは体の機能のみならず精神の延長と考えること、そして語ることは精神の延長のみならず体の機能と考える」(“White Spaces” in *CP* 288) 必要がある。

To think of motion not merely as a function of the body but as an extension of the mind. In the same way, to think of speech not as an extension of the mind but as a function of the body. Sounds emerge from the voice to enter the air and surround and bounce off and enter the body that occupies that air, and though they cannot be seen, these sounds are no less a gesture than a hand is when outstretched in the air towards another hand, and in this gesture can be read the entire alphabet of desire, the body's need to be taken beyond itself, even as it dwells in the sphere of its own motion. (288)

精神と身体の二元論的思考とは異なるマトリックスに移行しなければならない。そしてこの場合、見ることは、見る者／語り手と語られるものとの交流・対話であり、そこには両者の身体性が介在する。具体的には、語り手の〈肉体〉＝声が空中に入り込み、そこにある語る対象＝〈肉体〉＝声を囲み、ぶつかってそのなかに入り込む。そこで〈肉体〉＝声同士が対話するのだ。したがってこのマトリックスでは語る者が語られるものと共に語れる。その声ともなれる。実際の声に限らず、有音／有声であれ無音／無声であれ、そして沈黙の〈こえ〉であれ、身体性を持つ〈ことば〉ならそれが可能である。一方、ロゴス起源の言語では不可能だ。身体性を持たないからである。ロゴスは語る対象を外から包囲し封じ込める。この意味で、対象の力／命を奪い取るのだ。〈肉体〉＝声としての言語なら、対象とセクシュアルというよりは原エロスの的な交感をし、対話できる。語り手も対象も、それができるためには〈肉体〉—言葉の身体性—が必要なのだ。

言語を超えるものは名づけなくておくことも有効だ。例えばヘブライの不可視の神は発音不能の名前を与えられたり、99もの名前が付けられたが、いずれも「『語りえないもの』、『見えないもの』、『理解できないもの』と認めているにすぎなかった。」“that-which-cannot-be-spoken”

あるいは“that-which-cannot-be-seen”あるいは“that-which-cannot-be-understood”という
 ような言説でしか表現できないのだ。よって、何らかの名詞で封じ込めて（pin down）、一見合
 理的に表現して真実の姿を伝えたつもりでも、嘘以外の何物でもない。もっと卑近な例は“it is
 raining.”や“How is it going?”の“it”である。it を特定せずとも意味が伝わるし、言おう
 とするのは言う必要のない何か、あるいは言うことのできない何かを表している。忘れてならない
 ことは、制度的言語の始原には沈黙があり、それが雄弁に語る一物事が自ら語る一ということだ。
 「口はそれを言うための道具にすぎない。」（292）よって、物語に自ら語らせればよいのだ。

3. 詩の匠たちから類推される見ることの極意

3-1. 『孤独の発明』：LycophronとFrancis Ponge

「白い空間」と同様に、『孤独の発明』（1982）の「記憶の書」でも様々なメタフィクション
 的問題系に関する議論が展開する。ここで明らかになり、あるいは議論されるのは以下のような点
 である：詩で示唆されたのと同様に、見ることはオースターにとって大きな課題であり、見る行為
 と書く行為との間に隔たりがない言説を彼は探求している；「書くことは記憶すること」（142）
 である。「たとえ見られるべきものもはやそこになくても、記憶の物語とは見ることの物語であ
 る。」（154）；「単語が示す事物を足して合計すれば、その和が世界に等しいわけではなく...それ
 は無限に錯綜した有機体」である。言語はライブニッツの「モナド」のようなものなのだ。「各々
 の言葉が他の言葉によって定義されるから」（160）、ひとつの言葉に分け入ることはその言語シ
 ステム全体に、そして世界全体に入ることであり、「世界をさまようことは我々自身のなかをさま
 ようことである。つまり、記憶の空間に足を踏み入れることは、世界のなかに入っていくことなの
 だ。」（166）このように、見る・記憶する・書くことは自分のなかをさまようことであり、自分
 を知る／語ることであり、世界に参入すること、世界に〈ある〉ことである。

「自分もまた自分の物語を語るために、自分自身を他者として語っている」（154）のだと主人
 公が「記憶の書」を書きながら気づくように、自分を語るということは確固たる主体が物語／客
 体を語るというようなマトリックスにおいて行われるものではない。内なる対話を通して構築され
 る、無秩序だが生き生きした、様々な声の併存であり応酬なのだ。そして「言語は真理ではなく、
 我々が世界において存在するそのあり方である。」言語と同様に、世界とは「その一つひとつの部
 分の総和ではなく、結びつきのネットワーク」であり、関係性の織物のなかで、見えるものの背後
 に見えないもの、その背後にまだ見えないものが限りなく存在するのだ。興味深いことに、世界
 の言葉も、人々も、そして自分のみならず他者の人生における出来事も「〈韻を踏む〉ことがあ
 る。」同じような事柄や出来事が繰り返されるように、言葉も人間も出来事も〈韻を踏む〉。「世
 界の中にその事実—〈押韻〉というかたちで世界があるということ—を垣間見る瞬間にのみ、人の
 精神はそれ自身から飛び出し、時空を超えて事物の橋渡し役を務め、見ることと記憶とを結びつけ

る。」(161) こうして、人は一つひとつの事物や事象の不可分で連続し輻輳した有機体—世界や歴史—のなかで、自分の位置や存在や価値を見出していくことができ、その物語を語ることができる。世界＝記憶＝自己であり、見ることと語ることが一致した言説がオースターの希求する〈ことば〉である。一つひとつの言葉が言語システム全体、世界全体、記憶全体、自分自身への入り口であり、〈見る〉こと、すなわち語ることはこれらすべてに関わるのだ。

このような考察に際してオースターが「記憶の書」の7と9で議論するのが、獄中で絶叫する預言者カッサンドラの独白を書いた紀元前300年頃の詩人リュコフロンと、真に〈見る〉ことができる詩人ポンジュである。

リュコフロンの「濃密で読む者を混乱に陥れずにはおかない詩では、物は何一つ名付けられず、すべてのものは他の何かを指し示す。読者はその連想の迷路の中に迷い込む」ことになる。それでも「読者は Cassandra の声の力につき動かされるままに読み進む。怒涛のように言葉が噴出する、火を呼吸し、火によって焼き尽くされ、意味の果てにおいてみずからを抹消する詩だ。… Roystonによる英訳でも憤激に満ち、巧みで軽業的な構文が縦横無尽に駆使されている。」(128-29) 「すべてのものは他の何かを指し示す」という点は、ファンショアの言説と共通するようだ。書かれた言葉と音声言語／声の力とそれが孕む可能性が相まって、リュコフロンには独特な力強さがある。読者はこの詩を、文字と音声を通して共感的に受容する。

恐るべき記憶力の持ち主ポンジュ (1899-1988) が『孤独の発明』の語り手に教えるのは、彼が「対象を真に見ることができる詩人 (“the master poet of the object”）」であることだ。見ることがすなわち書くことなのだ。彼にとって、「書く行為と見る行為の間には何の隔たりもない。いかなる言葉も、まず見られることなしには書かれえず、言葉がページにたどり着く〔一書かれる一〕前に、それは彼の身体の一部になっている。心臓や胃や脳と同じように、見るもの／書くものが彼の身体のなかに抱え込まれている。」見られるもの、そしてそれが自ら語る物語とそれ自体の〈ことば〉が「物理的存在として」彼の身体のうちにある。人は「真に世界に存在するためには自分を忘れなければならない。自分のことを考えるのではなく、自分が見るものを考えなければならない。そしてこの忘却から記憶の力が湧き上がる。記憶とは人が今を生きる道である」(138) :

He [The narrator of the book, A=Auster] realized that for Ponge there was no division between the work of writing and the work of seeing. For no word can be written without first having been seen, and before it finds its way to the page, it must first have been part of the body, a physical presence that one has lived with in the same way one lives with one's heart, one's stomach, and one's brain. Memory, then, not so much as the past contained within us, but as proof of our life in the present. If a man is to be truly present among his surroundings, he

must be thinking not of himself, but of what he sees. He must forget himself in order to be there. And from that forgetfulness arises the power of memory. It is a way of living one's life so that nothing is ever lost. (138)

ボンジュは対象を真に見て、見る対象がみずから語る物語とその言葉を自分の身体の内^{うち}に抱え込むことができるゆえに、肉眼の領域にとどまりながら、制度的言語でもより十全に表現することができる。見ることと書くこと／語ること（言語表現）が一致しているということは身体性^{からだせい}の問題である。リュコフロンとボンジュは自分を忘れ／放棄し、真に〈見る〉ことができる。見る対象がみずから語る物語とその〈ことば〉を身体の内^{うち}に抱え込むことができる。それを許す、あるいは可能にする身体性^{からだせい}を持っている。世界＝記憶＝自己となれる身体性^{からだせい}をもつことができる詩人であったと、オースターは論じていると思われる。

3-2. 『空腹の技法』で紹介される実作者たち

『空腹の技法』においても、真に見ることを体得した文学の実作者たちがエッセイで紹介される。このエッセイ、序文、インタビュー集は主に1970年代から1980年代に書かれたものの集成であるが、詩や詩人についての論はほとんど1978年のダンスのリハーサルでの体験以前に書かれている。詩人として言葉と格闘していたオースターが称賛する詩人たちを通して、彼の理想と考える詩作、詩の言葉、フランス語と英語、文学ジャンルや言語音声などについての考えが窺い知れる。まず注目しなければならないのは、1974, 1976, 1978年に書かれたエッセイ「決定的瞬間（“The Decisive Moment”）」に詳述される「眼の詩人（“a poet of the eye”）」（35）、Charles Reznikoff（1894-1976）である。彼は抒情的な短詩で有名だが、オースターはまず三篇を紹介する：

April

The stiff lines of the twigs / blurred by buds.

Moonlit Night

The trees' shadows lie in black pools in the lawns.

The Bridge

In a cloud bones of steel. (*The Art of Fiction* 36)

オースターによれば、「これらの詩が目指すのはごく単純に明晰さ（“clarity”）一見することの、そして語りの明晰さである。」（36）レズニコフが「写象主義^{イマジズム}から学んだのは、エゴの要求や主張に飾られない、イメージそれ自体の価値であり力である。」方法を学んだわけではなかった。彼にとって、「詩は想像する（“imagine”）というより写像する（“image”）こと」であり、彼はロゴスの言語の最も精巧な文彩の一つと考えられる「暗喩とは全く異なる方向へ、手に取れる

物自体、ものそのものの方へと向かう。」決定的瞬間をつかんで、ただ単に、見たもののありのままの姿を、見たままに書き記す。事実をありのままに提示しようとするだけだ。そのように「見るためには、詩人は消えなくては、透明にならなくてはならない。」(38) 自我など無用なのだ。そして「すべてを伝える適切な細部を正確に選んで、できるだけ多く言わないようにする。出来事や物自体に語らせようとするのだ。」(49) 写象主義は「フランスの象徴詩や漢詩、俳句などの影響のもとに、イメージの具象性・表現の凝縮・生きたリズムの扱いによって、英米詩の刷新を図った1910年代の運動」(亀井・川本 編 185-86)である。レズニコフの詩法を知るために、その代表作といわれる Ezra Pound (1885-1972) の詩と比べてみよう。

“In a Station of the Metro”

The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough. (184)

作者がパリの地下鉄の駅に降りた時の風景である。雑踏のなかに現れた人々の顔と、濡れた黒い枝に張り付いた花びらという「二つの異質のイメージが唐突に『重ね合わされる』ことで、「『外的・客観的なものが内的・主観的なもの』に変わる、あるいは突入するまさにその一瞬」が伝えられる」(186-87)とパウンドは語る。パウンドや Charles Olson (1910-70) などと比べても、レズニコフは「気取りや虚飾とは無縁であり、彼ら同時代詩人のような学者的アクロバットには全く関心がない」(*The Art of Hunger* 45)とオースターは主張する。また、レズニコフの「出来事それ自体に語らせようという姿勢、すべてを伝える細部を正確に選んで、できるだけ多くは言わずに済ませようという」(49)点で、彼はチャーホフや初期のジョイスと共通点があるという。しかし現前の風景を提示しただけのように見える“The Bridge”や“Moonlit Night”とは異なり、レズニコフの“April”は音声の特徴と効果をかなり意識しているのではないかと思われる。/s/, /z/, /t/, /g/, /b/のような堅い音を用いてアクセントをつけ、第2行では/b/音を三度重ねながら“ur”のくぐもった音と“bud”の強音の母音を併置するなど、巧みに音声選択を行っているように思える。そうは言っても、パウンドのように意表を突くような、異質なイメージの並置などはないし、俳句や漢詩の影響を受けながら漢詩の英訳もし、「英米詩の刷新をはかった」(亀井・川本 編 185)彼の技巧とは無縁だ。

エッセイ“Private I, Public Eye”(1976年)のGeorge Oppen (1908-84)は「全身全霊を傾け、何物にも心乱されず一心に対象を〈見る〉ことのできる」(*The Art of Hunger* 108)詩人である。オースターは以下の詩を引用する:

There is no beauty in New England like the boats. / Each itself, even the paint
white / Dipping to each wave each time / At anchor, mast / And rigging tightly
part of it / Fresh from the dry tools / And the dry New England hands. (108)

オースターによれば、「この詩の核には『物自体 (“the thing in itself”)』という発想があり、物質界への畏怖や、物の物性 (“the sheer this-ness of things”)に対する驚きを、人

間社会の混乱や野蛮と対比しながら提示する。」(108) 初期の「明晰と[物自体への]敬意の実体ある言語」の希求から、「物や個人的知覚に固執する姿勢が次第に薄れて、社会をめぐるより大きな問題や、共同体の可能性などに[オープン]の関心は移っていく」(109)が、「彼の詩を支える認識上の基盤と、より広範な形而上学的問いかけとの間には、何の亀裂もない。見ることは単なる身体的行為ではなく、同時に心のなかで対象とかかわりあうことだからだ。」(110)人は主体・客体の二元論のうちにあるのではなく、世界を見る—世界に入っていく—必要があり、そのためには、「措定した瞬間、人は他の人々のあいだに入っていく覚悟をしなければならない。」見ることはオープンにとって、詩を書く基盤に存在する基本的問題であり、「語ることは倫理の領域に属していた。」(110-11)湯浅によれば、「『知性の観念』に基づく規範による拘束を破って、もっと身体的なもの(感覚性、生理性、それに伴う情感・情念)そのものに即して〈見る〉」こと、「ある種のエクスタシス(恍惚=脱自)の経験」に立ち戻る必要がある。全身体を通して世界・事象・物事などを「在るがままに見る」のだ。湯浅は「つまり『詩的に見る』べき」(27)と論じるが、詩的という曖昧な言説はここでは使わずにおこう。〈見る〉ことは見る者の身体・肉体と見られる対象のそれとの原エロスの交流であり、倫理であると言いたい。

もう一つ、エッセイ“Northern Lights—The paintings by Jean-Paul Riopelle” (1976年)を取り上げよう。リオペル(1923-2002)はカナダ出身の抒情的抽象と言われる画家であるが、彼の絵画で語られるのは「地の果て、そして自らの消滅のなかで自分自身に出会う男の物語である。また、地の不在のなかで見出すのが、まさにその地である。」小見出し「身体の空間(“THE BODY'S SPACE”)」(182)で、オースターはこう記述する:「森の、そのなかの一本の木の、そのなかの風にはためいている一枚の葉が、見るべきものだ。だが、それは常に動くものゆえ、単にそれを眼で見るだけでは不十分だ。」一枚の葉は地球であり、空でもある。森で葉が一枚はためくとき、そのまわりで森全体も、空も、そして地球と宇宙もはためいている。共に動いている。共振しているからだ。そして「男も彼自身のまわりをめぐるっている」。よって、行為主体として対象を見るために「目を開けるだけでは不十分である。見るのならまず、動いているものに向かってこちらから動いてゆかねばならない。見るとは全身で取り組む作業だからだ。」しかしひとたびその一步を踏み出せば、見る者は風でそよぐ一枚の葉の動きに、森の動きに参入することになる。この「動きに、自己と対象[一葉や森そして空や宇宙すべて—]の境などはない。」(184)見るものであり同時に見られるもののなかで、世界のなかで、見る者/主体などは消散する。「見ることは世界にある—存在する—手段である。」(186)リオペルの絵画を見ることは、「その絵に入っていく」ことを意味する。全身で取り組むこの動きからなる力の場に、場の力に巻き込まれることを意味する。動きのなかでは見るものと見られるものとの境界も、見る主体もその実体性もない。よって、この絵画は単なる自然風景の描写ではなく、世界との「遭遇の記録」であり、「浸透と相互依存の過程」であり、ゆえに「自己の果てに立つ人間の姿である」(187)のだ。自他の二元論的分別以前

の世界に全身で入っていくとき、世界と彼との新しい存在様式が始まる。そして語り手が新しく生まれる。

これらの真に〈見る〉ことのできる詩人たちへの言及から推測できるのは、見る事が身体全体で行う、相互に依存している世界に「浸透」していく行為であること、したがって触覚的経験であること、また視覚や聴覚など感覚が個々に発達する以前の共感覚的な交感の世界と詩人／語り手、さらに世界／詩人／読者との間で行われるということだ。この交感の存在様式にあつては、乱暴な等式のようなが言語＝世界＝記憶＝自己であり、〈見る〉ことは生きる手段であり、存在証明なのだ。〈見る〉ことは身体と身体同士の原エロスの交感であることをここで再び強調したい。それではなぜ我々はこのように真に〈見る〉ことができないのか。「主体と客体との分割によって対象を正しく認識させるカメラ・オブスクーラのパラダイム」(Foster ed. 6)、あるいは遠近法が示唆するような、「視覚を『純粋な視線の放射、純粋な透明性、純粋な自己意識』の領域として希薄化(あるいは物象化)するモダニズム」(7)のパラダイムに取り込まれているからだ。自分では自覚しないままに行っている見る行為、つまり近代の視覚様式から抜け出して身体の復権を図るべき、そして一見各感覚が独立してはたらくように見える以前の共感覚的身体に立ち戻る必要があるのだ。このことの正当性は「現実を頭でつかむのではなくて、声でつかむとか、手ざわりでつかむとかしないと、世界とはこういうものだという現実認識が浮き上がったものになってしまう」(大岡・谷川 209)という詩人・谷川俊太郎の言でも明らかだろう。ロゴスの理解は浅薄な恐れがある一方、上記のような身体による理解や意思疎通コミュニケーション一語る主体と語られる客体の二元論を超えた身体的／触覚的／ひいては共感覚的応答／対話一は力強い。それは自ら自身を語り、制度的言語などは不要だ。所与の言語が発せられる以前の、その始原に存在する沈黙はかくも雄弁なのだ。制度的言語に言い換える一翻訳する一必要があるとすれば、それを語る我々の口は媒体、道具でしかない。

オースターがエッセイ“Dada Bones”(1975年)で Hugo Ball (1886-1927)を論じるように、彼の「音声詩」あるいは「音響詩」は「人間の墮落以前の言葉を取り戻したい」、つまりロゴスの制度的言語以前の〈ことば〉を回復したいという希求から生まれた。それ自らが自らを語る雄弁な〈ことば〉の例である。「我々は、ジャーナリズムが濫用し墮落させた言語を全面的に退け」、「言葉がその深奥に持つ、変容の魔力に戻らねばならない」(*The Art of Hunger* 58)と考えた点に、彼の功績がある。レズニコフ、オッペン、バルなどオースターが紹介する詩人／芸術家たちにあつては、〈見る〉ことあるいは経験することと語ることがほとんど同一であると考えられる。彼らはそれぞれ独自の方法で〈見る〉ことを実践し語った、いや、物語自体に語らせたのである。

4. オースターの思想家詩神たち^{ミューズ}

4-1. Maurice Merleau-Pontyの身体論

オースターが賛美する「レズニコフの詩で起きるプロセス」は、*The Phenomenology of*

Perception (1945) でメルロ＝ポンティが〈熟視〉について記述した文章の中に、ほとんどそのまま描写されている」 (*The Art of Fiction* 37) として、オースターは援用する：

... when I contemplate an object with the sole intention of watching it exist and unfold its riches before my eyes, then it ceases to be an allusion to a general type, and I become aware that each perception, and not merely that of sights which I am discovering for the first time, re-enacts on its own account the birth of intelligence and has some element of creative genius about it: in order that I may recognize the tree as a tree, it is necessary that, beneath this familiar meaning, the momentary arrangement of the visible scene should begin all over again, as on the very first day of the vegetable kingdom, to outline the individual idea of this tree. (*The Art of Fiction* 37)

「対象が自らの存在の豊かさを提示するさまを見届けようとするとき気付くのは、すべての知覚がそれぞれ独自に、理知というものの誕生を再演しているのであり、したがって、知覚は創造的天才にも通じる要素を備えている」 (37) ということである。いやむしろ、メルロ＝ポンティは知覚の優位性を強く主張する。見ることは網膜上における光の粒子の「接触刺激の作用」であるとみなすこともできる。しかし「悟性＝知力による捕捉、区別、カテゴリーづけ」なしでは明確に分別された視像にはならないことが示すように、我々は真に、ありのままにものを「〈見ている〉」のではなく、ほとんど〈考えている〉」 (湯浅 28) のだ。これに対してメルロ＝ポンティは、見ることがこのようなロゴス起源の抽象的なものではなく、極めて具象的で全身的な体験であると主張する。

メルロ＝ポンティにとって、身体とは分子の集合体でも作用のプロセスが組み合わさってできるものでもない。「身体はそれがあるところに〈ある〉のではないし、それがあつたもので〈ある〉のものでもない。身体は、自らのうちに『意味』を分泌し…この『意味』をその物質的な環境に投影し、受肉した他の主体に伝達するからである。」 (中山 編訳 51) また具体的な感覚について言えば、我々が物を見る目や物に触れる手は「同じように見られ、触られる」。この意味では、目や手は「見えるものを内側から見ており、触れるものに内側から触る」 (103) のである。そして「世界が現前することは、それは世界の〈肉〉がわたしの〈肉〉に現前すること」であり、「わたしは『世界に内属する』ものであり、世界そのものではない」 (110)。見ることについて言えば、見るものと見えるものの間には「織地のようなもの」—事物というよりは「事物の可能性であり、潜在性であり、肉であるようなもの」 (120) —が存在する。「見ることと見られること、触れることと触れられることは、このような織地のなかで、キアスム (交叉) として行われ、織地を織りなおし、たえず再構成することにもなる。」 (宇野 9-10) メルロ＝ポンティの〈肉〉とは「偶然的なものでも、混沌としたものでもなく、自らに立ち戻り、自己にふさわしいものとなる肌理^{きめ}である。」 (中山 編訳 146) また、「奥行きをもつ存在、複数の葉層をもち、複数の顔をもつ存在と

して、潜在性の存在である」（126）ともメルロ＝ポンティは説明している。しかし、我々にとってより興味深いことは、それが「言語という〈身体〉を含みながら、さらに言語そのものを可能にするようなもの」（中山 編訳 296：編訳者解説「メルロ＝ポンティの〈身体〉の思想」）であることだ。

メルロ＝ポンティは身体的なもの、特に感覚性そのものに即して〈見る〉ことを主張したが、さらに知覚の真理は運動の中にあり、「見る者と見られるものが互いに逆転し、もはやどちらが見ている者であり、どちらが見られているものであるかがわからなくなる」（中山 編訳 132-33）と考えていることも注目に値する：

見るということは、自分が住みついている身体の輪郭を、他人が見るように、外界において見るのではない。外界から見られること、外界において存在すること、外界に移り住み、幻影に誘惑され、まるめ込まれ、錯乱させられることであり、ついには見る者と見られるものが互いに逆転し、もはやどちらが見ている者で、どちらが見られているものであるかがわからなくなることである。これまで〈肉〉と呼んできたものは、この可視性、この感じ取られるものそのものにおける一般性、「自我」そのものに生まれつきそなわるこの匿名性にほかならない。（中山 編訳 132-33）

見ることにおける見る者と見られるものとの身体の交感—換言すれば、キアスム（交叉）—をより具体的に表現した段落が、絵画を論じる『眼と精神』にある。プールの中の水を例に引きながら、〈見えるもの〉がその本質を見る者に送り届けていること、その内的躍動と放射という運動・身体的はたらきがみられること、そして画家はその内的躍動と放射を求めるのだと、メルロ＝ポンティは主張する：

水はどこかほかのところにあるわけではないのだが、しかしプールのなかにあるのでもない。水はプールに住みつき、そこで物となつてはいるのだが、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、画家が奥行き・空間・色彩という名のもとに求めているものなのだ。

(289)

メルロ＝ポンティは見ること・見えることを主体・客体の二分法を超える、あるいはそれ以前の〈場〉の中に位置づける。（宇野 161 参考）となれば、場そのものが自ら語る言説・物語があり、その語る声が聞こえるはずだ。したがって、「言語とはだれの声でもなく、物体や、波や、森の声そのもの」（中山 編訳 162）だというのが彼の言語論である。プールの水が世界に向けて送り届けているそれ自体の本質が〈こえ〉であり、〈ことば〉であり、物語であると言ってよからう。メルロ＝ポンティは見る者と見られるもののありようやはたらき、運動のみならず、言語とい

うものをも脱構築する。言語については空海の言語論とも通底する点が興味深い。

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〉として現われるもの」である。眼前の対象・客体として主体が対峙するのではない。世界は目の前にあるのではなく、我々一人ひとりのまわりにある。「視覚はそのつど世界への〈問いかけ〉」であり—したがって対話が生まれる—この「〈謎〉を解消するのではなく、表現へともたらす」(4) のが、セザンヌたち近代絵画の探究者であった。メルロ＝ポンティは哲学についても言及し、「反省や直観が手にいれた道具を投げ捨て、まだ反省も直観も区別されていない場所に身をおくこと、『主観』と『客観』、実存と本質が混ざりあったまま、一挙にわたしたちに与えられ、まだ「『加工されていない』経験のうちに、これらをふたたび定義しなおせるような場に身をおく必要がある」(中山 編訳 116) と主張する。ロゴスの呪縛をかけられる以前の経験が重要であり、それに戻る必要があるのだ。見ること、語ること、さらに哲学のような考えることまでもがこの原初的な経験に根差している。この経験が可能なのは、我々が身体を持ち、受肉した存在であるからだ。見る者が同時に見られるものでもあることが可能であるためには、見て同時に見られる身体性を持つことが必要なのだ。

最後に、身体と言語について、内部・外部や「開け」やエロスという観点から、メルロ＝ポンティの議論を見てみよう：

事実についても本質についても重要なのは、問題としている存在を外部から眺めるのではなく、その内側に身を置くことであり…その〈開け〉に内側から立ち会うことである。これはわたしの身体の〈開け〉に似たものであり、存在を自らに開き、わたしたちを存在に開くものである。本質にかかわりながら、話すことと思考することの〈開け〉なのである。見えるものの一つであるわたしの身体は、同時に自らを見るものであり、これによって、自らの内部に見えるものには開きながら、自らを自然の〈光〉とする。そしてわたしの身体はわたしの〈見え〉となり、いわゆる「存在」から「意識」への奇蹟的な昇格、わたしたちの用語では「内側」と「外側」の分離が可能となるのである。…言葉は他のすべてのものの器官であり、共鳴器であり、そのために思考可能なものと同じ広がりをもつものである。言葉は見えるものの〈肉〉と同じように、意味作用の全体にかかわる一部であり、〈肉〉と同じように、存在者を通じて「存在」にかかわるものであり、同じようにナルシズム的であり、エロス化されている。(中山 編訳 93-94)

言葉は「見えざるもののうちに深く根を降ろし、存在への身体の帰属と、あらゆる存在者への身体の適合性を、意味論的な操作へと延長する」。実際に存在するのは、「言葉と身体の平行関係や類似関係よりも、連帯性であり、絡み合い」であり、これが「ナルシズム的であり、エロス化されている」(94) のだ。真に〈見る〉＝語るためには、見る者であり同時に見られるものの身体性と

その〈開け〉、また同時にそれが語る者であり同時に語られる物語の〈ことば〉でもあることを可能にする身体性が不可欠である。この身体性ゆえに、見る者と見られるもの、語る者と語られるもの〔物語〕、そして物語とその〈ことば〉は、原エロスの享樂のなかにある。言語の身体性、あるいは身体化された言語が語り手には必須なのだ。

オースターが考える詩人や小説家たちの営為とはただ対象をみて語るのではなく、自らの身体を語る事物や世界に向けて、まずは自分がそちらのほうへと動いていくことであり、その内奥深くまで浸透し、両方の身体性である〈肉〉が融合してもはや二元論的マトリックスでなくなるなかで、身体性を保ちながら物語の〈ことば〉自体になることである。世界＝語り手＝物語＝その〈ことば〉である。このとき、身体を持つ精神としての我々は「奥行き＝深み」へと開かれており、全身的な、身体性に根ざした知覚は諸感覚の協同—換言すれば、個別の感覚以前の共感覚—として全身的にはたらくのだ。例えば河野哲也は、メルロ＝ポンティの思想の難点に関して「他者についてメルロ＝ポンティに欠けているのは、〔常に相互的で〕、非対称的な関係性を他者に対して認めていなかったのではないかということ」（加賀野井秀一と松葉祥一との討議「身体論の進化と拡張—メルロ＝ポンティのアクチュアリテ」：『現代思想』 85）だと述べているが、それでもオースターのメタフィクションの議論に与えた彼の影響は大きいと言ってよい。

4-2. バフチンのポリフォニー小説論—声の対話

メルロ＝ポンティのプールの水の例が示唆するように水の一滴滴が、あるいは森の木の葉の一枚一枚が、〈こえ〉を発して物語を語っているとすれば、世界には声や物語があふれているはずだ。しかも、それらの声は刻一刻と変化する。これらの声・物語は制度的言語以前の沈黙の〈ことば〉の雄弁さであると言ってもよからう。オースターは『空腹の技法』で、神経生理学者 Oliver Sacksの言—「首尾一貫したアイデンティティを持つ人は皆、内なる自分自身と常に対話しながら生きている」（300）—を引用するが、メルロ＝ポンティと同じような構造で、声を通して世界や文学世界をとらえたのがバフチンである。小説や芸術をめぐる様々な理論のなかでも、オースターが最も評価しているのがバフチンだ。（289 参考）オースターが、詩はいわばモノローグ的言説であり、単声表現の探求であり、物事の本質や根本的信念をテーマとし、言語の純粋性と一貫性を特徴の一つとする芸術様式であると考えたことは先述した。「散文は自分のなかの葛藤や矛盾をはっきり言語化する手段」（Hutchisson ed. 25）である。この散文の効果やほたらきの理解は、ドストエフスキーの小説がポリフォニー小説であると指摘したときにバフチンが考えた特徴と共通する。いや、この点にこそオースターは深く共鳴したのだろう。

ポリフォニー小説の特徴は、自立的な声／意識たちの併存つまり多声性、論争を含めた対話性、多元性、舞台や背景の同時的発生つまりカーニバル性、あるいは登場人物たちの未完結性などである。（阿部 編 35 参考）あるいは「内的に対話化された二声性や、他者の言葉の反映、論争性や

告白性」(41)である。モノログ小説なら「作者が神のごとくにすべてを統括し、主人公たちに対する作者の支配がすみずみにまで行きわたっていて、彼らの意識は閉じられて完結的であり、作者から付与された一定の限界内でしか思考したり行動したりしない。」(48)「一般に、詩は求心化、モノログ化する傾向があるのにたいして、小説は脱中心化であり、対話を志向する。」(桑野 171)また、「小説は他のジャンルとは異なり、唯一、生成中の、いまだ出来あがっていないジャンルであ」り、「『より深く、本質的に、敏感に、速やかに、現実そのものの生成を反映する』」(177)ことができる。

バフチンの思想は広範囲にわたるが、川端香男里によれば「基本的に大切な三つの概念—表現、語りかけ (govorenje)、実存—は、美学、言語学、本体論あるいは宗教論へと彼を向かわせた。そして彼流の哲学的美学、言語哲学、宗教哲学の交差するところに、バフチンのカテゴリー (モノログ性、ポリフォニー性、対話、カーニヴァル) が生まれ、それが彼の全思考を一貫して流れている。」(せりか書房 編 23) そもそも我々は互いに対話/交流しながら生きている。「『生きるとはすなわち対話に参加すること—たずね、耳を傾け、答え、同意したりすることであ』」(阿部40)り、「『言葉は、対話の中で、その生きた応答として生まれ、対象における他者の言葉との対話的な相互作用の中で形成されて行く』」(41)。したがって確かに、ポリフォニー小説によって人間存在の複雑性や対話的交流という側面をもとらえ、モノログ的な言説では表現できない、人間の内部意識や葛藤、複数の声あるいは内的対話、錯綜した世界や多様で複雑な人間関係を記述することが可能になるであろう。「人間の生そのものが対話的であるし、言葉の全構造、その意味と表現のあらゆる層が内的対話性に貫かれている」(49)から、モノログ小説とポリフォニー小説の優劣については疑問の余地がないであろう。しかしモノログ的と、ダイアログ的あるいはポリフォニックの二元論でとらえることは単純すぎる。モノログ的な小説の言説にもポリフォニックの要素が見られるであろうし、逆の場合もあろう。「バフチンが述べるように、ポリフォニー小説の最重要な要件として対話性があり、また、われわれの生と人間存在が本質的に対話的であり、生きた言葉がすべからず対話的ないしは内的対話性に貫かれているとするならば」(50)、ドストエフスキーの小説のみならず他の作家の小説にもポリフォニー性はみられるはずだ。それでも、個人も人間関係も社会/世界も複数の声による対話から成り立っているという事実には疑問の余地はなかろう。構造はいかなるものかと問われれば、間主観性の網でできていると答えられよう。その網がポリフォニー小説によって表現可能であるというバフチンの考えは小説家たちに大きな影響を与えるだろう。

カーニバルという、バフチンの重要概念の一つにも言及しなければならない。一般的に、カーニバル性の特徴としては「非日常的でアブノーマル、常軌を逸した考えや行動(あべこべの世界)、意外で場違い(場所柄をわきまえない)、自由で滑稽、笑いと歓喜、激情、罵詈雑言、スキャンダラスでエクセントリック、不合理、暴露等」が挙げられる。「カーニバル的な世界では常軌を逸し

た生、あべこべ、両面価値性（相反する感情の共存）等の要素が特徴的」（阿部 45）だが、オースター小説にはあまり見られない。ポリフォニー性という点が、バフチンの思想のなかでもオースターが最も共感する考えであろうし、この対話という方法—人物内部における分裂した声同士のミクロの対話と、他者たち相互の間や社会のなかでみられるマクロなレベルの対話という二重構造—を彼も自作の小説で用いたと考えられる。様々な対話のなかから、物語が立ち上がってくる。このことが物語に自ら語らせるということなのだ。対話の効用は小説作法以外にも、オープンダイアログを用いた精神療法の現場でも現在使われている。それ程、対話という概念は汎用性がある：

バフチンがいうように、対話はそのつど異なった社会的文脈においてなされ、そのつど新しい意味を生み出します。同じテーマ、同じメンバーであっても、毎回異なった意味が生まれます。また人々は、同時に多くの言語の中で生きています。…「自己」を内的で孤立したものとしてではなく、ポリフォニックな声から構成されたものとして理解することが、「間主観性」の分析につながります。（斎藤 監訳 25）

Martin Buberと比較しながら論じる桑野によれば、「バフチンにあっては〈対話〉は何よりもまず、脱中心化であり、〈論争〉あるいは〈闘争〉でもある。それは、両面価値的な〈生成〉の〈場〉であり、『生きた中心』よりも、むしろ〈民衆の笑い〉のもつ開放力とむすびつく。」

（130）世界はこのような〈場〉であるから、世界というテキストを制度的言語で織紡ぐためにはポリフォニー性や対話が最適な方法の一つとなるのである。また、バフチンの「一般に、詩は求心化、モノログ化する傾向があるのにたいして、小説は脱中心化であり、対話を志向する」

（171）という考えは、そのままオースターの考えといえる。望月哲男によれば、バフチンの視野や詩学には「欲望や感情のメカニズムに対する顧慮が欠けている」、また「心理学的なアプローチを拒絶している」（「ドストエフスキー論をめぐって」、せりか書房 編 112）という問題があるとしても、バフチンは文学の実作者であるオースターにとっては大きな存在であり、彼の小説作法に大きな影響を及ぼしたのだ。

4-3. Julia Kristeva—始原の言語である沈黙に何が起きているのか

『空腹の技法』に言及があるように、オースターはメルロ＝ポンティとバフチンの思想・理論への共感を明言している。しかし取りたてて言及していないものの、我々がファンショーの言説を考えるうえで参考になるのが、クリステヴァの詩的言語及びサンボリック／セミオティックという概念であろう。英語などの制度的言語の始原にある沈黙—制度的な文字言語とも音声言語とも無縁だが、逆説的にこの上なく雄弁な言説であり、異言としての〈ことば〉であり〈こえ〉であるもの—を考えると、彼女の理論も考慮しなければならない。森田亜紀の要約によれば、クリステヴァは「ル・サンボリック（le symbolique 記号象徴態＝記号体系）の手前あるいは外部に、ル・セミオティック（le sémiotique 原記号態）というそれを揺さぶるはたらきを想定し、そのはたらきが詩

的言語におけるリズムや抑揚としてあらわれて既存の記号体系に収まらない意味を生成させると考えた」（渡辺 他編 151）。彼女の「詩的言語」とは「『社会』とその『コード』、『主体』とその『享楽』…がせめぎあう場」（原田 訳者あとがき341）である。原田はこのキーワード理解のために、原著裏表紙からクリステヴァ自身の言を引用している：

言語の構造にさえ刻印されている社会コードの拒絶、社会コードからの自由を求める常軌を逸した言語素材との接合、詩的言語とは享楽がコードを変革することのみを視野にいれてコードに身を委ねる場にほかならない。

詩的言語は、だから言語構造と語る主体の形成のなかに、否定性を、破断をもたらす。

このような「言語」は**実践**として読みとらねばならない。言語に固有の体系とともにそしてそれを突き抜けて、主体がこうむる危険と社会総体のなかに積み上げる賭け金の方に向けて。つねに**セミオティック**である欲動の侵入、それが否定性の契機、リズムによる意味構造の炸裂、主体の流動化だ。**シンボル**秩序のなかへのセミオティックの配置、それが境界、言表行為、意味作用の時点をなす。弁証法によって結ばれ切り離しえないこの二つの運動は、詩的言語をいかなる実践の理論をも再考させずにはおかない実践にしているのだ。（原田 訳 341）

彼女は続いて、19世紀末に Lautréamont と Mallarmé が「調音法、語彙、統辞、論理関係と『超越的自我』とをひとまとめに顛覆させる実験」（341）を行ったと論じているが、セミオティックとは制度的言語のシンボル性や言語や主体を揺さぶり、既存の記号体系に収まらない意味を生成させる力でありはたらきであると言ってよかろう。そしてそれは詩的言語におけるリズムや抑揚（音声や音楽・文章などの調子を上げたり下げたり、また強めたり弱めたりする、その調子：『大辞林』第2版、2002参考）というかたちをとって現れる。セミオティックやリズムという概念が、メルロ＝ポンティの身体論や言語論、バフチンの対話あるいはポリフォニー小説の概念と同様に、あるいはそれ以上に、ファンションの最終的言説の検討には参考になると思われる。

5. 身体化された〈ことば〉とその力をいかに回復するか

5-1. 音楽と絵画

オースターの評価では、Laura Riding (1901-91) は「抽象概念を雄弁に操れる」（*The Art of Hunger* 66）という点で稀にみる詩人である。「装飾をはぎ取られ、むき出しの本質に還元された彼女の詩は、一種のレトリックとして、音楽のように機能する。純粋な議論体系として立ち現われ、テーマと反テーマの相互作用を生み出し、音楽がもたらすものと同じ、形式から生じる喜びをもたらす。」（66-67）オースターはここで詩と音楽の共通する機能に言及しており、彼には *The Music of Chance* (1990) という小説もあるが、音楽が語る〈ことば〉がファンションの言説を議論する我々に教えることが何かあるだろうか。音楽の力—その〈ことば〉の雄弁さ—についてはこ

れまでも様々に言われて来た。それが人の「心を動かす力」を、Pete Seegerは「歌においては媒体と意味が組み合わさるから…形式と構造が感情的なメッセージと一体化するからだ」(Levitin 17)と説明している。また、「歌詞に旋律、和声、リズムがあわさって、ことばだけでは伝えられない意味のニュアンスや色合いがもたらされる」(47)からでもある。制度的言語の文字と、音声やメロディを聞く聴覚的感受性がもたらす感情や印象の協働のおかげであろう。我々が共感覚的に受容しているから、と言ってよい。また、重要なことは「特定の作曲家やジャンル、調、協和音、リズムの音楽が、人に何らかの効果を与えるのではなく、「音楽が聞こえたにせよ演奏されたにせよ、その音楽に埋め込まれている事実は、日常の行動で脳を駆動する基本的なリズムとプロセスである」(Horowitz 182)ことだ。このリズムとプロセスによって、我々の身体が音楽にも反応すると考えてよさそうだ。となれば、思い出すが、クリステヴァのセミアティックである欲動のシンボル秩序への侵入であり、「リズムによる意味構造の炸裂」と「主体の流動化」だ。こうして語り手と彼／彼女の主体と語る意味構造や言葉が変わる可能性が生じるのだった。リズムという点で、セミアティックの概念と音楽には共通点があるのだ。セミアティック性をうちに持つ音楽は雄弁に物語るし、そのラディカルなリズムは意味構造の炸裂と主体の流動化をもたらし、何らかの変化を引き起こす。このような音楽と同じ作用が期待できる英語言説なら、同様の効果を生むであろう。

次に音楽・文芸批評家の小沼純一による、絵画の〈ことば〉を論じた『日本経済新聞』の一連のコラムを見てみよう。「音楽のリズムや空間の動きを強く感じさせるアートの魅力とは」何かを考察する、「目で感じる音空間十選」である。最も興味を引くのが、「目で感じる音空間十選(6)」(2019年12月19日(木) p.40)で、Paul Kleeの「赤のフーガ」(1921)を論じている。音楽のフーガ(遁走曲)では、テーマが奏でられると別のパートで少し遅れて同じテーマが奏でられ、この追いつ追われつが最低三回、変形／発展しながら続く。玄人並みにヴァイオリンを弾くことができたクレアのこの絵画を見ると、繰り返される〈かたち〉に対して、様々な想像がはたらく。形を分別しようというロゴスの誘惑である。何かの生物の動きか、宇宙空間を進む宇宙船の航跡か。しかしここに「あるのは、動き、運動、変化。その痕跡。ずれ、であり、残像であり残響。テープの逆回しのように、急激なクレッシェンドと突然の終結…」このキャンパスのなかにはかたち、うごき、リズム、そしてクレッシェンドの音楽性があり、それが様々に見え、かつ聞こえる。

「赤のフーガ」は視覚と聴覚の協働効果が期待できる、共感覚の世界であり、そのなかから聞こえる〈ことば〉や対話や物語を我々に示しているのである。彼は「絵画は色彩とフォルム(形)であらわされる芸術だが、音楽を形作る二つの要素、リズムとメロディを絵のなかはどうやって取り入れるか…腐心した。」(新藤 2)「さまざまな色調と色彩、線が共鳴するクレアの点描画は、まさに、ポリフォニーそのもの」であり、観る者は「『絵画を聴く』かのような体験」をするのである。クレアが自ら「ポリフォニー絵画」(53)と呼ぶ、雄弁な〈ことば〉を持つ絵画は共感覚に訴えるのだ。

5-2. 日本文学逍遙

以上の音楽と絵画の例が示唆するのは、セミオティックや共感覚世界が制度的言語の世界やロゴス的な世界理解に先立つ可能性の世界ではないか、そこで聞こえる〈ことば〉＝リズム、そして対話やポリフォニー性がファンショアの言説理解のために役立つのではないかということだ。そこで、視点を変えて、日本文学の例からファンショアの言説にアプローチしてみよう。

俳句のようにたった十七字では、大きな事柄を写實的にありありと詳細に描写したりすることも、考えや思想を具体的に提示することも、議論を戦わせることも、面白い展開や複雑な人生模様や歴史を語ることも、できない。しかし俳句の十七字からでも、読者は深い意味や情感を読み取れることがある。言葉にならない、あるいは困難な事柄を感得できることがある。川本によれば、「少ないことば数で豊かな暗示を与え」られれば、あるいは「読者の想像を掻き立て考えさせて、深い余韻を残すための強力なことばのヒント、表現の刺激」があれば、それが可能なのだ。「刺激とは...読者の強い関心を誘うような、新鮮なことば遣いであり、ことば続きの斬新さ、言い換えれば意外性」（25）である。ことばに対する驚きであろう。また、音のしらべがすーっとところに入ってくることも必要だ。世界が変わってくるから、語順も重要なのだ。ごちゃごちゃしたイメージを喚起する語順なら、読者のなかで立ち上がるイメージもごちゃごちゃしたものになってしまう。この俳句論とファンショアの言説が示唆することに共通するのが、言語選択とことば続きの意外性と適切な提示法の可能性と重要性だ。

冷徹・厳密に対象を記述しようとするロゴスの言説の始原にあつて、「リズムによる意味構造の炸裂」をもたらすというクリステヴァの理論や、語り手が物語自体のなかに浸透してそれ自らに語らせることができるという身体論や、単一の作者の声ではなく世界に併存する様々な声の対話—それ自体の内なる他者の間のマイクロなレベルでも、世界のなかでの他者相互のマクロなレベルでも—のなかから物語が立ち上がるという主張にかなう言説を、また意外な言語使用—特に語の奇異な組み合わせ—によって、むしろ明晰さ（*lucidity*）が残る言説を、日本語で書かれた詩などで探すことはできるであろうか。

石原吉郎の詩「自転車にのるクラリモンド」はそれができる例の一つであり、物語自体が語る〈こえ〉が読者の身体に生れ出る例であると思われる。

「自転車にのるクラリモンド」
 自転車にのるクラリモンドよ
 目をつぶれ
 自転車にのるクラリモンドの
 肩にのる白い記憶よ
 目をつぶれ
 クラリモンドの肩のうえの

記憶のなかのクラリモンドよ

目をつぶれ

目をつぶれ

シャワーのような

記憶のなかの

赤とみどりの

とんぼがえり

顔には耳が

手に指が

町には記憶が

ママレードには愛が

そうして目をつぶった

ものがたりがはじまった

自転車にのるクラリモンドの

自転車のうえのクラリモンド

幸福なクラリモンドの

幸福のなかのクラリモンド

そうして目をつぶった

ものがたりがはじまった

町には空が

空にリボンが

リボンの下には

クラリモンドが (郷原 23)

石原はこの時期の詩作を回想して「『一つの流れるようなリズムがいつもあって、そのリズムにのればいつでも詩が書けた』」と語っている。郷原も論じるように、この詩はそのリズムによって書かれた、散文による説明文で「パラフレーズすることをゆるさないエクリチュールの快樂が感じられる。」(23)「エクリチュールの快樂」を論じるにはそのための言語が必要ではあり、本論では深く議論しないが、この詩を制度的言語で逐語的に吟味して「厳密な」意味を探そうとしても

無意味であろうし、挫折するだろう。また、詩人・石原にとって「白い記憶」なら彼のシベリアでの収容体験を連想させるが、この詩に陰鬱さや悲壮感や絶望感などは感じられず、むしろウキウキした様子が想像される。「記憶のなかの／赤とみどりの／とんぼがえり」や空にあるリボンは唐突で、その意味解釈や意義／効果を推測するのは困難である。しかしそれでも、この詩が運ぶ物語は読者の身体に確かに運ばれる。それを提供しているのが、様々な言語的文彩（修辞技法）である。例えば、しりとりのような明るい遊戯性とテンポの良さ、「幸福なクラリモンドの／幸福のなかのクラリモンド」や「顔には耳が／手には指が」というような対句、繰り返しと変奏、眠くなるような、しかしどこかへ誘うような単調さとリズムである。「クラリモンドよ、クラリモンドの、クラリモンド、そしてクラリモンドが」と続いてきて、物語の始まりに接続する。クラリモンドの身体、町が喚起する記憶、背景の空などの様々な物語言説が、詩のなかで対話するうちに、自転車に乗った、幸福そのもののクラリモンドが…町で、空の下で…、と物語が立ち上がるのだ。リズムは、文字のみならず、タイポグラフィカルな文字印刷上の工夫からも生み出される。8行から始まり、より短い9行で想像力を喚起して、目をつぶれば物語が見えてくることを2行で宣言する。そして主人公を提示する4行があり、再び物語が始まったことを宣言し、具体的な背景へと続く。これらの詩の文字と音声と視覚的なイメージによって「次第にリズムが生まれ、そこから自然に『物語』が流れだしたのだ」（郷原 25）。この詩におけるポイントは、上述したような言語的工夫から生まれるリズムや抑揚—論理的記号体系を揺さぶるセミオティックのはたらき—であり、作者・石原の身体が物語の身体に浸透し、同時に物語の身体が彼の身体に浸透し交叉する動きと交感であり、物語内のさまざまな言説の対話である。「一つの流れるようなリズムがいつもあって、そのリズムにのればいつでも詩が書けた」と石原は言うが、何の造作もなく、直感的にそれを自分の身体のうちを感じ取ったのだろう。

読者はロゴスの理解に頼るといふより、それぞれの身体のなかにこの詩の音声とリズムと奇異な言葉の組み合わせを転がし、共感覚的に主人公クラリモンドを、そして彼の物語を発見する。物語が読者の身体に根付くのだ。読者は、リズムに乗ってはいるが時に奇異な単語の組み合わせを体験しながらも、明快なイメージに出会う。これを可能にするのが、実際に声に出して読まれなくても音声として復唱／内在化され、そして文字列として見られる、身体化された言葉である。詩を、自転車に乗るクラリモンドの物語を、受容する読者も自らの身体性としてこの詩に相対する。この詩の受容は上述したメルロ＝ポンティが論じるプロセスの例であると言えるであろうし、パフチンの対話やクリステヴァのセミオティックの要素を含むと考えられないだろうか。

視点を変えて、同じ作者の別の詩と比較してみよう。『ロシナンテ』第三号に掲載された、この詩の「草稿ともいべき先行作品」（24）である。題名は「クラリモンド」だ。

それから クラリモンド／僕らはいっしょにつまづいたね／いっしょにころんだね／アドリア海の波の上に／いくつも宝石がばらまかれた／僕らはみつけたね／大きな黒いかぶと

虫／僕らはかざったね／美しい不幸のように／そうして僕らは挨拶した／たがいに祈祷書を交換した／僕らは出かけたね／大きなショーウインドの／フランスパンを見るために／
 イスパニアの麦畑に／いくつもいくつも灼けて落ちる／大きなきれいな落下傘／笑ってばかりいたね／口まねばかりしていたね／かわりばんこに おんなじことを／マリオノフカの町には／いまでも人が住んでいる（郷原 24）

この詩ではクラリモンドに語りかける形式で、共に過ごした過去を想起しながら、エピソードを確認している。奇異な言葉は使われていないし、イメージもアドリア海やイスパニアの麦畑やマリオノフカの町にそれぞれみられる土着の自然であり風景であり、人々の暮らしである。構造も単純だ。世界の様々な声が対話するというよりモノローグ的であり、ひとつの視点がゆっくり回想の場を移動しているという印象を持つ。ゆえに、「自転車にのるクラリモンド」のイメージ提示や物語の立ち上がり方が、ファンショーの最終的言説を考える参考になるのだ。

次の例は、須賀敦子によるイタリア詩の訳詩である。

『ミラノ 霧の風景』（パスコリ 作、須賀敦子 訳）

月はどこだっけ？ 明けゆく／真珠色のなかで、空はたしかに見えていた。／アーモンドとリンゴの木が、もっとよく見ようとして／すらりと伸びたかにみえた。／ずっとむこうの雲の暗さから／稲妻が風に乗ってくる。／そのとき、野良から声がひとつ。／キウ…

中井は彼女の訳文の音声上の巧みさを以下のように解説・分析している：

「ずっとむこうの雲」の母音uとo、子音z、t、m、kの暗さ。それが「の暗さから」とちょうど雲が下から曙光に照らされているように次第に明るく、o、uに変わってaが続くようになり、rが繰り返されて次の二行の音が準備される。そして「そのとき…声がひとつ」の二つのi音とu音が、「キウ」というミミズクの啼き声である。それは鋭いk音で始まり、iにひきつがれ、uと暗くくぐもってゆく。（283-84）

このような、それぞれの音表象の特徴の採用と組み合わせ、そしてハーモニーやリズムが可能にするのは、この詩全体のテーマ・物語—遠くで稲妻が鳴って、暗い雲と明け行く真珠色の空のなかで、みみずくのひとときわ甲高い声が響く風景描写—の成功した言語的实践である。音声選択とあたかも生命を持つ螺旋のように最終的なみみずくの鳴き声に収斂していく、音声システム自体のはたらきである。詩の書かれた文字に、そしてそれが喚起するイメージに音声言語が効果的に絡み合わされて、中井も指摘するように、須賀の「詩感覚は共通感覚にまで到達する。朗読すれば、口腔感覚も発音筋運動感覚も翼となって軽々と『詩』を運んでくれるのが実感できる。」（284）このような音楽的な詩は言葉に出して発音して初めて、その良さも、効果も、文学的戦略もわかる。この意味では「暗誦によって詩は受肉する。」（285）身体化された言語として物語が立ち上がるのだ。この訳詞は書き言葉の視覚と音声・聴覚という共感覚が、あるいは音声化することが（voicing）、詩の受肉化を可能にする例であり、身体／肉体化された〈ことば〉が自ら物語として生成される例

であると言えよう。ジャズを演奏するような要領で文章を作っていたと述べている村上春樹も、共感覚的な作風の小説家である。ジャズで最も重要な要素である「的確でソリッドなリズムを終始キープ」しながら、コード（和音）—換言すればハーモニー—「綺麗な和音、濁った和音、派生的な和音、基礎音を省いた和音」などを工夫する。「しっかりとしたリズムとコード（あるいは和声的構造）の上に、自由に音を紡いでいく」こと、そして自由な即興演奏である「フリー・インプロビゼーション」（村上 123-24）である。これが彼の小説の文章作法の要だという。これも文字と音声の共感覚的営為を利用したもので、実作者の具体的な説明ゆえに説得力がある。

5-3. 小学校の日本語授業で

視点を变えて、日本の小学校での教育実践から、合理的理解と「気持ちを込めて」の浅薄さ・欺瞞の問題、そして言語の身体性の回復方法を考えてみよう。言語の身体性がメルロ=ポンティの理論と関係が深いことは想像がつく。教育学者の佐藤学は、戦後教育の著しい特徴の一つとして「言語教育における『言葉の力』の喪失」を挙げている。それまでは「肉声を基本とする身体性を保持していた。」（342）身体性を持つ言葉は力強かった。単純かつ単調で自発性のなさを指摘されるが、逆説的なことに、暗誦によって、暗誦者は言葉の身体性を自身の身体性の上に身につけて、言葉と一体になることができた。その結果、彼／彼女の身体自体もそれから発せられる言葉も、同じく力強く、物語や言葉の生命力や力を共有することができた。一方、現代社会は「言葉が個性的な生命力を失って記号化している社会、知識が経験から離れて情報化している社会、モノログの言葉は氾濫してもダイアログの言葉が成立しにくい社会」（350）である。ここでも、ダイアログの必要性が指摘される。そして「この危機は、学校文化においてだけでなく、むしろ、高度成長期に普及したマスメディアによる言葉の氾濫によって、いっそう深刻化した」（344）のだが、学校現場に議論を集中させよう。佐藤は続ける：

…生命力を剥奪され無機的な記号へと転落した教科書の言葉は、音声化するときには、過剰に感情移入する不自然な朗読を教室に浸透させし、その文章を理解するときには、一義的な正解に向けて過剰に解釈を重ねてゆく不自然な読みを教室に普及させている。言葉に密着していながら、その実、言葉との生々しい交歓が欠落しているので、言葉と出会うことも言葉と訣別することもないのである。（344）

教育現場においてのみならず社会全般においても「言葉との生々しい交歓」（344）が可能で、メルロ=ポンティも示唆するような、言葉の身体性をとりもどすことが再生の鍵となるのである。言葉を音声／肉声化すると「否が応でも日本語の均質なシステムの破碎と言葉の蘇生へと立ち向かうことができ」、それを通して「言葉と出会い、モノと出会い、自分自身と出会い、他者とも出会う言葉の力を体得することができる」（345）からである。それには、「モノと言葉、言葉と身体、言葉と声の生きた関係を取り戻」（356）す必要がある。「生きた関係」とは身体同士の交感でも

ある。「日本語の均質なシステムの破碎と言葉の蘇生」で想起されるのが、クリステヴァのセミオティックであろう。これがあれば、日本語の論理システムもそれを話す主体も、変わる可能性があるのだ。

佐藤はこの確信を得たきっかけとして、1986～1988年にかけてある研究会で報告された教育実践を紹介している。『にほんご』（谷川俊太郎・大岡信・安野光雅・松居直・福音館、1979）を活用した言語実践の検討会の継続研究会であり、『にほんご』の中の「ことばとからだ」という一節を使ったものだ：

こうていにて、あおぞらを見あげながら「そら」っていってごらん。かぜになった／つもりで、はしりながら「かぜ」っていってごらん。どんなきもち？／ことばはからだのなかからわいてくる。／きのそばにたって、きということばをからだでかんじてみよう。あしはねっこ、から／だはみき、てはえだとはっぱだ。／ちいさなこえ、おおきなこえ、たかいこえ、ひくいこえ、みんなでいろんなこえで／「き」っていってごらん。もりになったようなかんじがしないかい？（佐藤 345-46）

これをテキストとする授業が小学3年生の2クラスで行われる。一つのクラスでは、まず教室の中で青空をイメージして、そのイメージを「そら」という声で表現させる。子供たちは自分がイメージする「空」を「そら」という音声でなかなか表現できず、教師が「『気持ちを含めて』」と指示／要求すればするほど、「ほとんど絶叫に近い声」になるだけである。教室から外に出て青空を見上げて試みても、やはり絶叫のような声である。つまり、教科書の「そら」という言葉は、空を「そら」と自分自身のことばで「名づけ直すことによって主体の身体で蘇生されなければ、空との関係をとり結ぶことはできないのであり、空と身体との生々しい関係なしには、『ソラ』という音をいくら発しようとも『そら』という言葉とはならないのである。」（347）制度化された言語—空という単語—と子供たちが自身の身体で感受しているモノとの感覚が乗離したままなのだ。

もう一つの教室では、まず「『気持ちと言葉と身体を一つにして』」（346）という教師の指示のもとに、一人ひとりに自分が知る具体的な空の姿を想起させ、それを「ソラ」と音声化させたうえで、校庭に出て自分の「身体感覚が感受する空に『そら』という言葉で呼びかけ」させる。このクラスでは「身体から生まれる『そら』という言葉による子どもと空との生々しい交歓の関係が成立している。」（347）言葉は「それぞれの身体感覚で探り出しながらいねいに音声化され」（346）る必要がある。「空を『ソラ』と呼ぶことを知りながら、そういう言葉以前のこころとからだの動きを自分のうちに呼び覚ま」（349）さねばならない。このような積極的な自身の記憶の掘り起こし、「空」という記号内容の想像、記号表現（空という文字や音声）の音声化の過程を通して、言葉の身体性を自分のからだに内在化／実現させる。言葉は身体化されて初めて、生き始める。

このことはオノマトペが持つ力からも証明される。感覚的でわかりやすい（納得できる）こと、場面全体をオノマトペ一つで表現が可能であること（簡潔）、声音や速い発話やリズムなどで人の

感情を乗せやすいこと、劇場的な効果が作れるなどの理由で、子供は言葉に興味を持ちながら楽しく学び、言語の様々な性質を知ることができる。(窪園 116参考) 絵本でも、オノマトペを効果的に使いながら、「ことばを自分の身体感覚につなげて、それを楽しみながらストーリーを展開させている。」オノマトペは「文化を肌で感じる媒体でもある。」(118) 音声を介在させることなしに制度的言語も文化の内面化も困難だと言ってよかろう。成功した言語表現とは身体感覚や共感覚にうったえるものなのだ。

コーダ

ファンショールが赤いノートブックに自分の失踪にまつわる顛末の物語をいかに書いたか、その不思議なほど明晰な言説はどんなものだったのかは、英語ではなく日本語が母語である筆者にとっては難解なメタフィクションの問題である。よって、彼の言説を可能にするような要素／条件を考えるために、本論ではオースターが共感した思想家であるメルロ＝ポンティとバフチン、そして同様に重要と思われるクリステヴァの考えを検討し、そののち音楽や、音楽のリズムや空間の動きを強く感じさせる共感的なクレーの絵画世界、俳句、日本の詩、訳詩、そして小学校における詩の授業という点からアプローチした。「自転車にのるクラリモンド」における言語選択と語／イメージの組み合わせやリズムを分析して、この詩が物語自体に語らせることに成功していると議論した。また、この詩がファンショールの言説を可能にする条件を示唆する根拠として、以下の点を挙げた：

(1) メルロ＝ポンティが主張するような、ロゴスの支配以前の、見る／経験することと語ることが同じである状態を可能にする身体性を持つこと、そして身体の〈開け〉すなわち個々の身体の拡散と世界のなかへの浸透が可能であること (2) バフチンが考えるような、受肉して創造主をもった言葉すなわち「声」たちが相互に対話しながら、物語言説が自らその身体を開示するのを促すこと、別言すれば、作者の視点や意図が一貫して言説を統べるモノログ性ではなく、ポリログ性と対話が展開していて、この意味では前者のような支配と収束ではなく拡散のイメージでとらえられること (3) クリステヴァが論じるような、制度的言語システムの秩序のなかに入り込んで意味構図を炸裂させ、主体の流動化をもたらすセミオティック—これはリズムや抑揚のなかに胚胎／展開しており、振動であり、物語自体が語る声の息づかいでもあるはずだ—という欲動であり、否定性が存在することだ。

ロゴスの一方的な支配や近代的視覚の呪縛を離れて真に〈見る／語る〉ことができ、見ることと語ることがほとんど同一である作者の身体性も、作者の支配が行き渡っているというより言説のなかに様々な声を感じ取れるポリフォニー性も、そしてロゴスのサンボリック体系を揺さぶるセミオティックの力強さも、「自転車にのるクラリモンド」の言述は備えているように思われる。より厳密な論証が必要なら、洗練かつ緻密な文体論的分析や、近年の文学研究でも行われるようになった形態素解析なども、今後の研究方法として視野に入れておく必要があるかもしれない。しかしもう一

つ、この点とは異なる問題があることを考えねばならない。ファンショアの言説が散文であるとすれば、「自転車にのるクラリモンド」で考察した議論が、散文にも適用できるかという問題だ。散文とはいっても、オースターが言うように、「白い空間」が伝統的な意味でのいかなるジャンルにも特定できない言説であることを思い出せば、ファンショアの言説も同様に、伝統的ジャンルを超えるものである可能性がある。しかしそうであれば別の問題が生じることになり、本論ではそこまで考えることはできない。長編詩という形式もあるが、一般的に詩では短い言説の中でイメージを結ぶ。物語が立ち上がる。一方、小説では、特にその写実的で密度の濃い描写を考えると、登場人物、背景、ストーリー／プロット、様式、テーマが付随するのが普通だ。それらに反対して実験的な小説も書かれたりするが、長い散文叙述では、むしろ小説という形式がファンショアの言説の実現に対して妨げとなる可能性もあるかもしれない。短編やミニマリズムの小説なら可能であろう。しかし長大で複雑な人間関係や輻輳したプロットなどの特徴を持つマキシマリズムの小説では、それが可能だろうか。新しい、メタフィクション的問題である。ファンショアの最終的言説はいかに書かれているかという問いに対しては、今は別の問いで答えるしかない。

小説という形式は限りなく「自転車にのるクラリモンド」のような詩の言説に近づいて、物語が自ら語ることを可能にできるのか。登場人物、背景、ストーリー／プロット、様式、テーマなどの、小説独自の要素と考えられてきたものが足枷とならないのか。

この論文に関しては、拙論「すべては白から始まった—Paul Austerを魅惑する詩神、テルクシノーエー」（『岡山大学文学部紀要』第72号、2019年12月pp. 39-52）も参考にさせていただきたい。議論に一部重複する部分があることをことわっておく。

引証文献

Auster, Paul. *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1992.

---. *Collected Poems of Paul Auster*. 『壁の文字—ポール・オースター 全詩集』。飯野友幸 訳。東京：T0ブックス、2005。

---. *The Invention of Solitude*. New York: Penguin, 1988.

---. *Moon Palace*. London: Faber and Faber, 1992.

---. *The Music of Chance*. New York: Penguin, 1991.

---. *The New York Trilogy*. New York: Penguin, 1990.

---. *Travels in the Scriptorium*. London: Faber and Faber, 2007.

Foster, Hal ed. 樽沼範久 訳。『視覚論』。東京：平凡社、2000。

- Horowitz, Seth S. 安部恵子 訳。『「音」と身体の不しぎな関係』。東京：柏書房、2015。
- Hutchisson, James M. ed. *Conversations with Paul Auster*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.
- Kristeva, Julia. 原田邦夫 訳。『詩的言語の革命 第一部 理論的前提』。東京：勁草書房、1991。
- Levitin, Daniel J. 山形浩生 訳。『「歌」を語る—神経科学から見た音楽・脳・思考・文化』。東京：P-Vine Books、2010。
- Merleau-Ponty, Maurice. 滝浦静雄・木田元 訳。『眼と精神』。東京：みすず書房、1966。
- . 中山元、編訳。『メルロ＝ポンティ・コレクション』。東京：筑摩書房、1999。
- Seikkula, Jaakko and Arnkil, Tom Erik. 斎藤環 監訳。『開かれた対話と未来—今この瞬間に他者を思いやる』。東京：医学書院、2019。
- 阿部軍治 編。『バフチンを読む』。東京：日本放送出版協会、1997。
- 宇野邦一。『映像身体論』。東京：みすず書房、2008。
- 大岡信・谷川俊太郎。『詩の誕生』。東京：岩波書店、2018。
- 亀井俊介・川本皓嗣 編。『アメリカ名詩選』。東京：岩波書店、1993。
- 川本皓嗣。「十七字で言えること」。『図書』第852号（東京：岩波書店、2019年12月）：24-29。
- 窪菌晴夫 編。『オノマトペの謎—ピカチュウからモフモフまで』。東京：岩波書店、2017。
- 桑野隆。『バフチン新版—〈対話〉そして〈解放の笑い〉』。東京：岩波書店、2002。
- 郷原宏。「岸辺のない海—石原吉郎ノート14 クラリモンド」。『未来』第594号（東京：未来社、2019年1月）：22-31。
- 小沼純一。「目で感じる音空間十選（6）」。「『日本経済新聞』2019年12月19日p. 40。
- 小林康夫。「形という生命—ミケル・バルセロとともに3」。『未来』第553号（2012年10月）：1-5。
- 佐藤学。『教師というアポリア—反省的实践へ』。東京：世織書房、1997。
- 新藤真知。『もっと知りたいパウル・クレー—生涯と作品』。東京：東京美術、2011。
- せりか書房 編。『ミハイル・バフチンの時空』。東京：せりか書房、1997。
- 中井久夫。『関与と観察』。東京：みすず書房、2005。
- 松葉祥一・加賀野井秀一・河野哲也。「身体論の進化と拡張—メルロ＝ポンティのアクチュアリテ」。『現代思想』36-16（東京：青土社、2008）：70-90。
- 村上春樹。『職業としての小説家』。東京：スイッチパブリッシング、2015。
- 湯浅博雄。「身体性=感覚性の復権V—ランボー「言葉の錬金術」の詩学を探求するために5」。『未来』第596号（2019年7月）：24-33。
- 渡辺哲男 他編。『言葉とアートをつなぐ教育思想』。東京：晃洋書房、2019。

