

スーザン・ソントグの〈沈黙〉について

青木純子

Poraloid's SX-70. It won't let you stop.
Suddenly you see a picture everywhere you look.¹⁾

これはスーザン・ソントグ (Susan Sontag, 1933—) の『写真論』 (*On Photography*, 1973) の巻末を飾る「引用の小文集」 (“A Brief Anthology of Quotations”) の中に収められた広告コピーである。こうした広告文を収録するにあたってソントグは多大な皮肉をこめているように思われる。彼女は写真という現代社会に大きな位置を占めている物に焦点をあて、瞬時に物を生み出す機械がその物を「クリネックス」²⁾ 的価値に落としていることを指摘している。そしてさらに、物の価値下落が現代文明にいかなる現象をもたらすことになるかを分析する。

The final reason for the need to photograph everything lies in the very logic of consumption itself. To consume means to burn, to use up — and, therefore, to need to be replenished ... Our oppressive sense of the transience of everything is more acute since cameras gave us the means to “fix” the fleeting moment. We consume images at an ever faster rate and, as Balzac suspected cameras used up layers of the body, images consume reality³⁾.

写真のもつ性格をひとつつたんねんに解き明かしながら、彼女は現代の感受性を浮きぼりにしていく。「写真を収集するということは世界を

収集すること」であり、すなわち「自分のものにする」とあり、「時間だけでなく空間の薄片」化であると彼女は言う。そしてその簡便さをもたらすイメージの公害を危惧すると同時に、現代の過剰生産への危機感をも示唆している。ここから生まれる彼女の「反生産の哲学」⁴⁾は、これから考察を進める上でひとつの鍵となる。

ところで、ソングの文壇デビューは小説『恩恵者』(*The Benefactor*, 1963)だが、それ以前からあちこちの雑誌に書いていた諸エッセイを一冊にまとめ『反解釈』(*Against Interpretation and Other Essays*, 1966)として出版したものが注目を集め、小説家としてよりむしろ批評家としての彼女の方が高く買われている⁵⁾。確かにこのエッセイ集は現代のアメリカ批評界に叩きつけられた挑戦状でもあるかのようにさまざまな物議をかもしだし、彼女をしてニュー・ウェイヴの批評家とかモダニストとか、与えられたその肩書きは数多い。確かに批評家として果たしたソングの役割は小説家としての彼女の影を薄くしてしまうほどに刺激的であることは否めないが、彼女の批評に流れる思想が小説にも脈々と息づいていることもまた真実なのである。

本論は、言葉と沈黙をソングがどうとらえているかを出発点に、『恩恵者』を構築している彼女の精神を再確認することを目的とする。

まず初めに考えねばならぬことは彼女の言語認識であり、それを明らかにしないうちは彼女の芸術活動が自己矛盾をはらむものとして不当な扱いを受けることになる。なぜなら彼女の創作や批評は全て言葉が媒体となっているのだから。

彼女はまぎれもない現代の芸術家である。現代という時代の中で自己の芸術を模索しつづける芸術家である。どの時代の芸術家も自己表現のための芸術をいかなる手段で生みだすかについて各自の新しい芸術理論を確立し、その理論に基いて作品を創造する。それと同じように、彼女もまた自らの理論を確立した。それが『反解釈』である。ここで彼女がやり玉に挙げているのはフロイト主義批評とマルクス主義批評である。

The most celebrated and influential modern doctrines, those of Marx and Freud, actually amount to elaborate systems of hermeneutics, aggressive and impious theories of interpretation⁶⁾.

彼女が解釈という言葉を使う時、それは「自覚的に精神を作用させて、ある一定の解釈の法則・ルールを例証すること」⁷⁾という狭義の解釈を意味しているのであり、それに対して against しているのである。そうなれば当然彼女の理想とする批評というのが存在する。

The best criticism, and it is uncommon, is of this sort that dissolves considerations of content into those of form⁸⁾.

「内容への考察を形式への考察の中に溶解せしめる類の批評」という時、彼女の中には現代という時代を流れる精神性に表出した言語感覚が前提としてある。この点について『ラディカルな意志のスタイル』(*Styles of Radical Will*, 1966) から彼女の言語概念をひろってみよう。

Language seems a privileged metaphor for expressing the mediated character of art-making and the artwork. On the one hand, speech is both an immaterial medium (compared with, say, images) and a human activity with an apparently essential stake in the project of transcendence, of moving beyond the singular and contingent (all words being abstractions, only roughly based on or making reference to concrete particulars). On the other hand, language is the most impure, the most contaminated, the most exhausted of all the materials out of which art is made⁹⁾.

「言語のこの二重性格」¹⁰⁾をソントグは指摘する。そして言語を用いることで成り立っている芸術に残された道は〈沈黙〉であり、そこに芸

術家自身の解放が存在する、と現代芸術の方向を洞察する。つまり現代芸術が芸術たりうるのは〈沈黙〉によってのみ可能であると考え。この〈沈黙〉は、ソンググがしばしば言及する二人の芸術家の作品の中に見いだすことができる。

サミュエル・ベケット (Samuel Beckett, 1906—) は『ゴドーを待ちながら』 (*Waiting for Godot*, 1954) で現代の作家像の一面を見せてくれる。

ゴドーを待つ二人の浮浪者。彼らにはゴドーを待つことしかすることがない。しかしいつまで経ってもゴドーは来ない。そこで二人は言葉のキャッチボールを始める。言葉によって沈黙を埋めるのだ。次第に交される言葉の意味は失われ、うわごとのような彼らの無意味な対話が続いていく。

ここでは言葉の充満した沈黙の世界が構築される。ベケットが「何も表現するものがないという表現、たよれるものがないという表現、出発点は何もないという表現、表現する力も表現したいという欲望もないという表現、しかも絶対に表現しなければならないという強制だけはある表現」¹¹⁾ にこだわりつづけた結果生まれた表現方法である。

ジャスパー・ジョーンズ (Jasper Johns, 1930—) は彼の『カンヴァス』 (*Canvas*, 1956) で現代の画家像の一面を見せてくれる。

『カンヴァス』と題するオブジェは、全体が灰色の絵の具で塗りこめられたカンヴァスの上に、それより小さなカンヴァスをむこう向きに張りあわせてだけの作品である。すなわち、本来は見られるべき絵をカンヴァスとカンヴァスの間に封じこめることによって、見えない絵を見る者に見せる。すなわち、絵は何かを表現しているという意味性から離れて沈黙することで意味以上のものをそこに表す。

〈沈黙〉はソンググによって次のように述べられる。

A genuine emptiness, a pure silence are not feasible—either conceptually or in fact. If only because the artwork exists in a

world furnished with many other things, the artist who creates silence or emptiness must produce something dialectical: a full void, an enriching emptiness, a resonating or eloquent silence. Silence remains, inescapably, a form of speech (in many instances, of complaint or indictment) and an element in a dialogue¹²⁾.

〈沈黙〉のもたらす充満性が意味を超えた意味を生みだし、そこに現代芸術が抱える表現の行きづまり状態の突破口を見いだせるのだとするソング自身が、芸術家としての自己表現の道を〈沈黙〉に向けることに専念し、言葉の意味性を偏重する立場に訣別をしているのは当然の成行きである。

となると『反解釈』において、作品を構成する言葉の外に意味を追い求めることの無意味さを彼女が訴えるのも、まず自分を含めた現代の芸術家の活動の一部分に反響させた上での見解であるということがわかる。誤解されるのを承知の上で彼女の『反解釈』をあえて解釈すれば次のようになるだろうか。ソングいわく、「現代の芸術はその形式に重点を置くことによって芸術の行きすぎた内容偏重を改め芸術の回復を模索している。言いかえれば、内容は形にあらわれたもの以外の意味は持っていない。だから存在しない内容を追い求めるような解釈はやめて、ひたすら感性を磨くことで作品のありのままの肌あいを感じとってほしい」と。

彼女が希求しているのが〈沈黙〉という、芸術の究極状態からの言葉のよみがえりであるということを考えれば、言葉を絶望視するというよりは、むしろその可能性を信じていると言った方がよいのではないか。芸術の歴史を「成功した一連の逸脱行為の歴史」(avsequence of successful transgressions)¹³⁾としてとらえる彼女を見ても、模索しつづける芸術が、たとえその時代の中で受けいれられなくてもそれが次代の新しい価値を生むことになる可能性を内包していると確信していることが明ら

かである。してみれば、『反解釈』で表明した彼女の言葉に対する高飛車なものの言いは、それへの深い共感に根ざしたものであり、ソントグ特有のポーズであると見るのが妥当であろう。

〈沈黙〉を背景にした言葉の持つ奥ゆきの深さをソントグはエッセイの中で訴えてきたが、それらに先立つ最初の小説『恩恵者』においてもこの言葉と沈黙の密接な関わりが認められる。

物語は老境にさしかかった男イポリット (Hippolyte) が自らの過ぎさった日々を回想するという形で進行していく。第二章から第十六章にかけての回想はイポリットの日常生活の断片と夢の超現実的な語りと、現実と夢の混沌とした幻想的な出来事の三つから成りたっている。とはいうものの、この区別も不必要なほど全てが溶けあい、あるいはバラバラの断片でしかない。それは起こった事実があるままに語られてはいるが解説めいたもの(つじつまをあわせるもの)は一切ない。ただおびただしい数のエピソードがイポリットの口から語られるだけである。文章の時制は乱れていて、視点も一定していない。そして人物たちの意識は他者によって浸食され、それと同時に他者の意識を浸食している。めまぐるしく飛びかう言葉の論理ゲームに圧倒されながら、結局読者は何ひとつその意味を摘みとることができない。この言葉でふくれあがった世界の極限が〈沈黙〉である。

第二章から第十六章までの言葉が支配する世界を構成するエピソードには〈繰り返し〉がモチーフとして用いられている。

まずその断片をひろってみる。

イポリットは第一の夢「二つの部屋の夢」(the “dream of two rooms”) で黒い水着姿の男に踊るように命ぜられるが踊れない。隣の部屋で白衣の女が彼にこう言いわたす。

“You must learn to take things before you ask”, she said sharply, “and dance before you are bidden, and surrender your shoes, and compose your face”¹⁴⁾.

彼はこの意味の解釈を試みた結果、それ以後に見る夢に従って現実の世界を生きていこうと決心する。それゆえ彼は男友達に同性愛を与え、彼の出入りしていた名士会 (salon) の女主人アンダース夫人 (Frau Anders) に愛を与え、彼女をアラブの商人に与える。つまり〈恩恵を施す人〉 (the benefactor) として生きること、目覚めている時の自分と眠っている時の自分を統一することに励む。「夢によって実人生を解釈するのではなく、むしろ実人生によって夢に意味を与える」¹⁵⁾ といったフロイトの夢判断を逆手にとったような行動をとることになる。この talkative な夢の繰り返しは彼の人間存在すなわち意識を衰退させる。最後の夢の中で自らがあやつり人形となって、夢の支配者に身をゆだねているイポリットの姿がそれを物語っている。この夢は第一の夢への答えとして現われ、やはり踊るように命じられる。

But in the first, I cannot dance, my confinement is irksome, and the two personages of the dream are angry with me. In this dream, which I called "the dream of the puppet," when I am asked to dance, I am finally able to; my chains actually assist me, for they have become the end of wires which move my body gracefully; and I please the masterful personages of my dream.

また、イポリットとアンダース夫人の愛人関係の繰り返しの中に見られる衰退は存在感のそれである。二人の関係はそれぞれ異った期待で始っている。イポリットは「自分の夢を沈澱する器」¹⁶⁾ として彼女を必要としていたのに対し、アンダース夫人は彼の性愛によって不満を解消するためだった。ある時二人はアラブへ旅に出る。その地でイポリットは、アンダース夫人の情熱がさらに発輝できるようにとおもんばかり、彼女をアラブの商人に売り渡す。そして彼だけが帰国するが、何年かのちにアラブの地で虐待を受けて容貌をくずした夫人が帰国する。この顔のく

ずれが夫人の存在感をまず危くしている。二人の関係が再開されると彼は彼女に家を与える。しかし夢のお告げは今度は彼女の殺害をほのめかす。彼は彼女の住む家に放火するが、そこにいたはずの彼女の焼死体は発見できず、彼女はよみがえる。イポリットの罪も問われずにこの件は落着いてしまう。彼は自らを「罪深い恩恵者」(the guilty benefactor)¹⁷⁾と名付けるが、そこには罪への追求はないのだから、果たしてこの殺害計画は本当に行なわれたのか、またアンダース夫人は実在していたのかどうかすら曖昧になってくる。イポリットが二人の関係についてこう語っている。

“She is my shadow. Or else, I am hers. It doesn't matter. In either case, one of us doesn't really exist.”¹⁸⁾

この実在か否かを暗示するもう一つの例として、夫人が書いたイポリットへの手紙の“A Ghost”¹⁹⁾という署名を挙げるができる。

つまりイポリットにしてもアンダース夫人にしても存在感はつかめない。さらに、アラブの出来事から二十年以上も経って、本物かにせ物かわからない、裕福な境遇のアンダース夫人がイポリットの元を訪れるに至っては、その前に出現していた夫人の存在は全くくつがえさしてしまうことになる。ここにイポリットの意識の衰退とアンダース夫人の存在感の衰退が二重映しになっている。

イポリットの夢の解釈に手を貸す三人の男の中にも〈繰り返し〉は描き出されている。彼らはイポリットの夢をそれぞれの持つ論理の網で彼をからめとろうとする。ホモの作家ジャン・ジャック (Jean-Jacques) はさまざまな逸話を披瀝する。古代宗教を研究する教授ブルガロウ (Professor Bulgaroux) は自らの研究テーマを駆使する。そしてトリソタン神父 (Father Trissotin) は宗教的立場から夢を解き明かす。しかしイポリットがそこに見い出すのは空転する論理の繰り返しでしかない。

もうひとつ例をあげて終わりにする。イポリットが映画製作に加わっ

た時、彼は連続殺人犯である主人公を次のように解釈する。

“He repeated himself—that is, his crimes—extravagantly. He became a machine”²⁰⁾

ここでは、ごく普通の人間が残虐な殺人を繰り返していくうちに、その人間性が失われ機械化し、行為の帰結のみに執着することで殺人そのものもつ意味が失われていくことが示されている。

このように〈繰り返し〉のモチーフが充満した回想は最後の夢「あやつり人形の夢」(the “dream of puppet”) からイポリットがひとつの突破口を見つけることによって、その結末へと向かう。すなわち、イポリットは夢を不条理なものとしてあるがままにとらえ、解釈するものではなく行為として受けとめることに落ち着く。自己の存在は夢の表わしている自己のはかりしれない内面を抱えていて、自己の全存在を統一することは不可能であると彼は思い至るのである。

青年時代の夢と現実の混乱を経て、自己存在の解放に至る老人イポリットの姿を私たちは最終章で見ることができよう。

More than quiet, I should say. I am fulfilled. For the true test of fulfillment is silence—as the meaning of fulfillment is not being filled, but becoming empty. Dreams filled my mind, I emptied them out. In order to accomplish this, it was necessary for me. to give way to my dreams. And when they had done with me, they left me beached upon the shore of my old age.²¹⁾

夢を現実の行動と切り離す作業は、言葉と夢の関わりを切断することでもある。言葉が担う意味の追求に終止符がうたれ、その極限に横たわるのは儀式という無意味な行為の繰り返しである。

Ritual is that way of performing an act which guarantees the need of doing it again.

Consider my dreams. They consisted of acts which had to be performed repeatedly, hence their recurrence. Further, the emotional tonelessness of the dream after successive repetitions and variations had just this familiar quality of ritual: ...²²⁾

〈繰り返し〉が招く意味の消滅については先にも触れてきたが、この儀式における行為の繰り返しにはそれとは異なった役割があると考えの方が妥当である。儀式の行為は言葉と違ってそのもの自体には意味がない。意味の失われた意味が存在しているといってもよい。イポリットの見た夢が現実をおびやかしていったのは夢に意味を与えようとしたからであり、意味が内包する無意味を露呈してしまうのである。それに反して儀式の繰り返しにはある種の救いを見いだすことができる。儀式の単純な繰り返しは、思考すなわち言葉を要求しない。言いかえれば儀式は意味を問われることのないものである。そこには行為そのものがあるだけなのだ。「行為は思考を浄化する」²³⁾とイポリットが語るとき、ソングが「沈黙は芸術を浄化する」と語っていたことに気づくであろう。すなわち儀式は〈沈黙〉の支配する世界なのだ。儀式の繰り返しは摩耗した感覚を蘇らせ、知識では解決できない人間存在の不条理を中和する効能がある。

こうして老年期を迎えて、言葉の呪縛から解放されたイポリットは第一章に立ち現われ、沈黙から語りはじめる。

The truth is always something that is told, not something that is known. If there were no speaking or writing, there would be no truth about anything. There would only be what is. Thus, to me, my life and my preoccupations are not the truth. They are, simply, my life, my preoccupations. But now I am engaged in

writing. And in daring to transpose my life into this narrative, I shoulder the dreadful responsibility of telling the truth.²⁴⁾

青年時代の自己をあるがままに物語ることで人生を真実ならしめようとしながら、物語ることに不安を覚えるイポリットの心境には言葉への反発と共感が複雑にからみあっていることがわかる。ここにソンググの言語認識を見ることができよう。

語るという行為について考えるために再びイポリットに登場してもらおう。

In dreams, assaults happen. We kill, we fall, we fly, we rape. But things are as they are. We accept them in the dream; they are irrevocable, though often without consequences. When someone disappears from the stage of the dream, one does not in the dream wonder where he has gone. Anyone relating his dream who says, "The clerk left me at the counter. I believe he went to consult his supervisor about my request," is telling the dream wrong. He is not being honest: he is trying to persuade. One says, "I was at the counter talking to a clerk. Then I was alone." I should like to describe my life to you with the same evenness that one recounts one's dreams. Such a narration would be the only honest one.²⁵⁾

イポリットのありのままを語ろうとする姿勢は、そのままソンググの書く姿勢に照らし合わせることができる。言葉でありのままを述べることがいかに曖昧であるかをソンググは知っている。曖昧さをなくそうと多くの言葉によってつじつまを合わせる努力が、かえって真実のもつ意味を失う方向へ向かわせることをも痛感している。もしその曖昧さを何らかの形で昇華させるとしたら、最も究極的な状態にまで言葉を追いこ

んでみることでとソニグは考える。つまりイポリットの人生の中にソニグの思考過程だけでなく、芸術の歴史さえも投入されているのではないか。

最後に『恩患者』の作品構成に目を向けてみよう。

作品そのものの流れは現在から過去を眺める語りの形式が用いられ、反時間的に直線的に一方方向へ向かっている。しかしその一方で、第二章を起点として、イポリットの過去の出来事が現実の描写であるかのように進行し現在の時点に至るといふ時間的な流れを作り、その流れはさらに最終章へと続いて行く。この作品を読み進み、終わりまで達した読者は、再び第一章から、今度は語りとして今までの物語を反復することになる。これは循環が生みだす重層構造によるものである。この大きな時間の流れの中で、言葉と沈黙の循環を読者は肌で感じとることができよう。

ソニグの「内容をスタイルに溶解せしめること」という言葉に再び目を向ければ、『恩患者』のフォームはそのまま彼女の概念を表現していると結論することは、あながち不当ではなからう。

Notes

- 1) Susan Sontag, *On Photography* (New York: A Delta Book, 1973), p. 197
- 2) 日本の雑誌『遊』(工作社)の中の「戦闘速度に乗って」と題するソニグとの対談で、彼女が使用した言葉。「使い捨て」を意味する。
- 3) Sontag, p. 179
- 4) 『遊』
- 5) Elaine H. Baruch, "Susan Sontag" from *American Women Writers* vol. 4 p. 128
- 6) Susan Sontag, "Against Interpretation" from *A Susan Sontag Reader* (New York: Farrar Straus Giroux, 1982), p. 98
- 7) *ibid.*, p. 97
- 8) *ibid.*, p. 103
- 9) Susan Sontag, "The Aesthetics of Silence" from *Styles of Radical Will* (New York: A Delta Book, 1966), p. 14
- 10) *ibid.*, p. 14

- 11) ベケット「詩・評論・小品」(高橋康也訳, 白水社), p. 225
- 12) Sontag, "The Aesthetics of Silence", p. 11
- 13) *ibid.*, p. 8
- 14) Susan Sontag, *The Benefactor* (New York: A Delta Book, 1963) p. 17
- 15) *ibid.*, p. 41
- 16) *ibid.*, p. 35
- 17) *ibid.*, p. 192
- 18) *ibid.*, p. 142
- 19) *ibid.*, p. 130
- 20) *ibid.*, pp. 107-108
- 21) *ibid.*, pp. 272-273
- 22) *ibid.*, p. 248
- 23) *ibid.*, p. 250
- 24) *ibid.*, p. 11
- 25) *ibid.*, p. 116