

クエア理論はポストモダニズムか？ —Donald Barthelme の小説技法について—

三 浦 玲 一

ポストモダニズムの現状について

ポストモダニズムについて論じる際は、その定義の困難さから始めるのが常套かもしれないが、本論は基本的に、三つのポストモダニズムを考える。メタフィクションをポストモダン小説と呼ぶときのポストモダニズムが、まず一つ目である。アメリカ文学におけるポストモダニズムとは、例えば、Vladimir Nabokov, John Barth, Thomas Pynchon, そして Donald Barthelme であるという考え方は、確にかつてはあった¹。

しかし、現在、この語は、全く異なった意味で使われるのが普通である。文学研究に対する文化研究、作品への美学的アプローチに対するテキストの政治的読解、キャンノンの創造に対する複数形の諸文学史への読み直し、本質主義に対する文化構成主義—およそここ十年に起きたアカデミズムの地殻変動の気運のなかで、アンファン・テリブルを、新しい流行を、総称としてポストモダンと看做す考え方は、はっきりとした定義のないまま、それなりの市民権を得ているよう思われる²。

前者は70年代のポストモダニズムであり、小説或いは芸術の美学である。それが、90年代のアカデミズムにおいてポストモダニズムとは批評意識の謂となり、ポスト構造主義を含んだいわゆる理論からの文学読解という「不自然な」読みの革命を、更には、差異の理論から出発した多元性の称揚をその名で呼ぶようになった。だがここで、事態は些か複雑になる。例えば、後者の輪郭を最も明快の論じて見せた本の一つは、Terry Eagleton の *The Illusions of Postmodernism* である³。この本は、そしてもちろん、「ポストモダニズム」の徹底的な批判であり、更に言えば、*Literary Theory* や *The Ideology of the Aesthetic* の作者によってなされた批判である。

Eagleton は、ポスト植民地主義やフェミニズムの進展やテキストの理論の個別の成果を否定しようとしているのではない。即ち我々は、彼の主張を、ポストモダニズムと呼ばれうる批評の営為への道を開いた批評家による、ポストモダニズムのある面への誠実な自己批判と理解しようと思う。というのも、彼の奇妙な身振りは、その語の変遷から来たひとつの必然のように思われるから。

脱構築の発展的継承を目指す Gayatri Chakravorty Spivak も亦、Fredric Jameson が *Postmodernism* で提出した社会文化の認識に対し、深く批評的な視点を提出することで近

著を締め括る⁴。Eagleton と Spivak が共有する論点の一つは、手放しの多様性称揚の安直さへの批判である。つまり、その本質は、流行としてのポストモダニズム、それが個人の主体的な営為ではなく時代の流れであることへの批判のように思われる。ポストモダニズムはファッションでは（そして現在ファッションナブルでも）ないが、それは二人の批判が的外れだという意味でもない。

80年代、ポストモダニズムは時代状況を示す言葉として膾炙した。それは、日本的に言えばバブルの時代精神としてのポストモダニズムであり、アメリカ的に言えば "Don't Worry, Be Happy" のそれであり、もう少しアカデミックに言えば Jean Baudrillard の言う現実の消滅がリアリティを持ったことであり、正しく Jameson の述べる、資本主義の論理がそのまま美学の根底を支配する（ように思われる）事態である⁵。

現実を互いに交換可能な記号の連鎖と認識すること。このテーゼを倫理性の放棄と看做すならば、ポストモダニズムは批判されなければならない。しかし、記号と現実に対して主体が結びうる関係についての本質的な考察は、他方、ポストモダニズムの要諦、その意味の変遷のなかでの中心であるようにも思われる。Donald Barthelme の作品を現在の視点から読むことを通して、7、8、90年代のポストモダニズムを論理的に関連付け、その語の含意を少しでも鮮明にしようと試みることで、その過程で、倫理や責任の問題に関わった主体性への考察としてその概念の毀誉褒貶を整理すること、そして具体的には、Judith Butler の理論を借りて、Barthelme のポストモダニズムがどのように男性性の読み直しであったかを読みとること、以上が本稿の見取図となる。

ポストモダニズムを批判することこそが、世紀末のアカデミズムではトレンドであるように思われる。ただ、要するにつまり、例えば Barthelme の研究者は、だからといってそれがなかった振りをすることはできないのであった。

ポストモダンのアメリカ的美学

本稿で扱う作品は、1979年に出版された Barthelme の短編集 *Great Days* に収められた "Concerning the Bodyguard" である⁶。一般に、60年代後半に絶頂期を向かえたと看做される彼の業績のなかでは、この作品も作品集も比較的等閑視されている⁷。

彼の作品は、その奔放で破天荒なスタイルの実験を特徴とするが、その実験性が湛える諧謔は、むしろ通常の解釈をこぼれ落ちることこそ諧謔なので、まず、作品の冒頭、中間、末尾をそのまま引いてみる。5 頁程の極めて短い短編である。

Does the bodyguard scream at the woman who irons his shirts? Who has inflicted a brown burn on his yellow shirt purchased expensively from Yves St. Laurent? A great

brown burn just over the heart. (107)

Does the bodyguard read the newspaper of his principal's party? Is he persuaded by what he reads there? Does the bodyguard know which of the great blocs his country aligned itself with during the Second World War? During the First World War? (110)

Is it the case that, on a certain morning, the garbage cans of the city, the garbage cans of the entire country, are overflowing with empty champagne bottles? Which bodyguard is at fault? (112)

作品は、"the bodyguard" と呼ばれる匿名の主人公についての文章の羅列である。基本的にそれは彼の日常生活を記述する。が、ただ、文章の9割方は疑問文で記されている。引用部がナンセンスなのは抜き出されたからではなく、引用部に象徴されるようなかたちで作品の全体がナンセンスなのである。

60年代から70年代にかけての新しい、実験的な小説技法の問題としてのポストモダニズムの美学を、我々は Ihab Hassan の有名な表に見ることができる。

Modernism	Postmodernism
Romanticism/Symbolism	Pataphysics/Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Art Object/Finished Work	Process/Performance/Happening
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispersal ⁸

モダニズムの合目的性と総合と中心化に対して、遊戯性と偶然性と散乱を美学として採用すること。それが Bartheleme の戦略であり、かようにしてこの作品はポストモダンであるのだと、ここでまず言うことができる。

この表の問題点は、美学の意味について、モダニズムとポストモダニズムの非対称的部分を指摘できない点にある。簡単に言えばその問題は、秩序立てられた有機的全体がモダニズムの優れた作品であるのに対し、それでは、非秩序的で、場当たりで、破綻していれば優れたポストモダニズムなのかという疑問で表わされる。Hassan の考察は正しいが、具体的な作品解釈の知見たることに失敗している。

このような事情も踏まえて、小説におけるポストモダニズムの考察は、メタフィクションという概念に一旦収束していくことになる。Patricia Waugh は、その特徴をこうまとめた。1) それは「メタ政治学」、「メタレトリック」、「メタシアター」等の概念と同根で、つまり60年代の諸制度の根本的な再検討という思潮と関係していること。2) 世界認識が言語によって成り立っているという認識を前提とすること。3) ハイゼンベルグの不確定性原理に代表されるような、観察される客体は観察する主体と相互関係にあり、客観性とはフィクションであるという認識の影響下にあること⁹。

Waugh のメタフィクションとは哲学的な懐疑の形式である。その根本的懐疑が言語に向かうことによって、小説が小説自体の成り立ちを吟味するようになること。それをメタフィクションと考えるとき、遊戯性、偶然性、散乱といった戦略は芸術の革命として意味を持つ（と理解される）ことになる。それは、モダニズム芸術において特権の意味を持っていた美学そのものを再検討してみる批評的な芸術行為と言えるだろう。

しかし、美的統一をゆるがすことの意味を時代精神に還元する Waugh の議論で、Hassan に見い出されたジレンマが解消するわけではない。それは要するに、70年代のポストモダニズムは、革命的に新しいこと即ち反体制であること、そこに意義を認める価値観なのだからと言えるだろう。この「新しさ」の美学は、肯定の美学として意味があるので、つまりは定義において尻抜けであるしかない。戦後アメリカ文化の美学のジレンマがここに象徴されているようにも思われる¹⁰。70年代ポストモダニズムとは、モダニズムに対するアメリカ的なオルタナティブなのだ。

芸術の「進歩」の方向性の問題が「新しさ」の価値であり、それは最終的に、表現という概念の意味と関わる。ポストモダンの作品を、ポストモダニズムだからポストモダニズムとして価値があると同語反復的に称賛するのではなく、具体的に解釈し説明しなければこの問題は解決されない。この後アメリカは、表現を政治と読んでいくことになる。

ポストモダニズムの政治性

ポストモダニズムを政治的な運動として解説した代表は Linda Hutcheon である。メタフィクションではなくパロディこそが、ポストモダンの芸術形態なのだと彼女は論じる。定義はこのようなものである。

What I mean by "parody" . . . is *not* the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic *practice* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity.¹¹

批評的距離を伴った反復。Hutcheon にとってパロディとは、旧来の意味での、ある作品を模倣し揶揄することではなく、ポスト構造主義影響下の差異の理論である。

それは、このような意義を持つ。

As form of ironic representation, parody is doubly coded in political terms: it both legitimizes and subverts that which it parodies. This kind of authorized transgression is what makes it a ready vehicle for the political contradictions of postmodernism at large. Parody can be used as a self-reflective technique that points to art as art, but also art as inescapably bound to its aesthetic and even social past. Its ironic reprise also offers an internalized sign of a certain self-consciousness about our culture's means of ideological legitimization. How do some representations get legitimized and authorized?¹²

Waugh において哲学的な懐疑であったものを、Hutcheon は表象への意識と読み変える。ポストモダン・パロディとは、表象との共犯関係を結び、その表象をゆるがすことで、「ある表象がどのように合法化され、正当化されるか」を前景化することにある。ポストモダニズムという「革新」の意味が、ここで初めて、積極的に言語化される。

"Concerning the Bodyguard" とは、あるボディガードについてのリアリスティックなスケッチを書き、そこで各文に疑問符を付すことで、小説或いはリアリズムという制度の政治性を批評している。Hutcheon の議論を援用すれば、作品はこのような理解される。メタフィクションとは美学ではなく政治なのだと言破するこの議論は凡そ正しい。

Roland Barthes に言及しながら、「公の意見、『自然の声』、同意事項としてのドクサ」を転倒させること、「我々の文化的表象とそれが必然的に持つ政治的意味合いを脱ドクサ化」することが、ポストモダン・パロディの意義なのだと Hutcheon は言う¹³。表象そのものが政治的だと考えることは、つまり政治性とは必ずしも個々人の主体的主張の問題ではなく、イデオロギイ構造として非主体的に遍在するものだと考えることである。Hutcheon の出発点にはこのような認識があり、そしてこのような認識があるからこそ、各文の末尾に疑問符を付けるという Barthelme の実験が、小説の伝統に対する政治的営為と解釈しうる事態が訪れる。それは、単に新奇なのではなく、意味を持って「不自然」

なのだと。

この種の政治性の認識は、Michel Foucault の言説概念、Barthes のテキスト概念、そして Jacques Derrida の脱構築とその西洋ファラス / ロゴス中心主義批判に共有された意識であろう。これらに共通するのは、言語を、ある種自律的な、それ自体が（我々の認識を決定する）力を持った存在と捉える前提である。Foucault にとって言説とは権力の審級であるし、Barthes にとってテキストとは作品概念を破綻させる言語の自律性であり、Derrida の脱構築とは言語それ自体によって起こる運動だ¹⁴。

70年代のポストモダニズムと90年代のそれは Hutcheon によって連結された。「政治的である他はない」彼女のポストモダニズムは、そのなかにポスト植民地主義やフェミニズムや文学史の読み直しを包含する¹⁵。この議論の魅力は、ポストモダニズムを既存の権威、権力に対するマイノリティの政治的反抗の表現と看做すことで、20世紀後半の（アメリカの）主な芸術運動を概ね統一的に整理する視点を提出する点にある¹⁶。要約すればそれは、ポスト構造主義の知見を踏まえ、文化構成主義のイデオロギィから、我々が自然と看做すものの不自然さ、その政治性を暴く営為である。確認すれば、この思考は、構成主義に極めて近い Waugh の考察を発展的に展開している。

だが、Hutcheon の称揚する政治的な芸術は、どうしてパロディでなければ—言ってみれば、表象の内側からの組織内革命でなければ—ならないのだろうか？この問は、言説なりテキストなりエクリチュールなりの、その外部はいかに措定されるのかという問と繋がっている。ここにポストモダニズムがポスト構造主義の批判となる契機がある、ように筆者には思われる。

記号は浮遊する？

ポストモダン・パロディは「表象を合法化し且つ転覆する」と Hutcheon が言うとき、この二面的な曲芸を行う作者は、どのように措定されるのか？美学概念であったメタフィクションを、政治性の概念の拡張から意味付けた Hutcheon の危うさは、主体概念の曖昧さに表われる。表象が必然的に持つ政治性の発見。「自然」な表現が、例えばゲイ、レズビアンに、例えばエスニック・マイノティに対して行う差別を顕在化させるこの指摘は、それ自体として非常に価値がある。だが、ポストモダン・パロディが「不自然さ」の戦略によってそれを批判する言うとき、我々は、それを額面通り、正当な政治的告発と呼ぶには些かためらいを禁じえない。パロディの政治学とは、対象を主体的に批判することを諦め、表象が持つ政治性には同じ表象をもって抗しようという発想だから。そこで主体はむしろ、自身の、他でもない自らの政治的声を諦めている。

Hutcheon の議論がはらむジレンマは、ただし、ポストモダニズムの或る側面を正確に

捉えることで生まれている。「批評的距離を伴った反復」とはオリジナルを批判するための反復ではなく、ポストモダンの営為が必然として反復的に、オリジナルではなく何か既にあるものの繰り返しのようになることによって、結果として批評的になることを意味している。このような認識によって、例えば John Barth の "Literature of Exhaustion" を引き受けていることに、彼女の論の要諦はある¹⁷。

最初に述べた80年代的ポストモダニズムの問題がここで登場する。ポストモダニズムは必然としてパロディ的でなければならない理由は、Jean Baudrillard の議論に発見される。

Today, where the real and the imaginary are intermixed in one and the same operational totality, aesthetic fascination reigns supreme. . . . This is no longer a space of production, but a reading strip, a coding and decoding strip, magnetised by signs. . . . A kind of unintentional parody hovers over everything, a tactical simulation, a consummate aesthetic enjoyment, is attached to the indefinable play of reading and the rule of the game. Travelling signs, media, fashion and models, the blind but brilliant ambience of simulacra.¹⁸

世界は現実と想像の分別を失い、全ては記号の連鎖となる。世界のテキスト化がそのように極点まで進んだ状態、それが Baudrillard にとってのポストモダン状況であり、それが彼がシミュラクラと呼ぶものである。

そしてそれをまた彼は、"a kind of unintentional parody" と呼ぶ。実際、彼の言う "consummate aesthetic enjoyment" は、Jameson がポストモダニズムの特徴的な美的経験として提出した「分裂症的主体の多幸症」や、Barthes の快楽の対象としてのテキストの体験と大枠を共有する。それらは皆、言語が自律的なものと看做されることによって、言語活動が作者主体の表現行為と言うよりはむしろ、記号それ自体が戯れ、増殖し、反復を繰り返すことと感じられるようになるという状況をその前提とする¹⁹。

これらを踏まえて Hutcheon の理論は意味を持つ。しかし、Barthes は良く知られているように「作者の死」を宣言したし、上でも Baudrillard は "This is no longer a space of production" と、創造行為の不可能性を確認する²⁰。言語活動が不可避免的にパロディになる（と思われる）文化状況が前提されたとき、Hutcheon はそこでの言語行為が、むしろ反復的で奇矯であることによって脱自然化の政治的な営為となるという逆説を発見した。だがそれは、そもそも表現行為、芸術と呼べるのだろうか？「表象を合法化し転覆する」と詭弁を弄するより、むしろ Barudrillard のように、サーカスティックな反語と共に「ここで全ては芸術となったのだ」と宣言したほうが誠実ではあるまいか？²¹

テキストが自律した記号の自己増殖のように見えてくる状況を、"Concerning the

Bodyguard" は、規則的且つナンセンスに繰り返される疑問符を通じ、的確に映し出している。そしてそのことで、芸術であるより冗句に過ぎないと思わせる身振りを作品は同時に伴っている。現実とは記号の戯れだし、世界は等価交換の市場の支配下でモードの体系として続いていくのだから、そう「文学的」に深刻にならず、この表面的な繁栄と添い遂げよう。そんな、現実への気の利いたコメントとしての80年代型ポストモダニズムを読みとらせる契機は、確かに作品に含まれている。作品末尾のシャンペンへの言及を例としても良い。無論、作者は登場時 "black humour" の一派と看做されたのだから、軽薄さの背後には決定的にニヒリスティックな絶望があり、それこそが彼をして敢えてこの作品を書かしたと考えることは可能だろう²²。が、それで作品理解の大枠が変わることはない。つまりメッセージは、社会への有意なコミットメントの放棄であり、"Don't Worry, Be Happy" という倫理性と責任概念の棄却なのだ。

問題となるのは、ポストモダニズムのイデオロギイである。Jürgen Habermas は、ポストモダニズムとは、理性によって現実を改善しようとするモダニズムの放棄であり、最終的には現状肯定の保守的な営為でしかないと批判した²³。或いは、話題を呼んだ Francis Fukuyama の議論は、歴史の放棄であるポストモダニズムにおいて、そこに進歩の概念は存在しないと暗示していた²⁴。

パロディ誕生の由来を説明する Baudrillard の議論は、同時に、ポストモダニズムが政治的な運動と看做されるために解決されねばならぬ問題を提示する。それは、作者性、創造性、全体性といった相互に関連した概念の統一的な再定義と言えるだろう。理論的に言えば「作者の死」とは、芸術の消滅ではなく作者概念の変更であり、それは即ち、作者の作品への支配 / 統御 / 総合の様式を変更する。"Concerning the Bodyguard" は、「全てが芸術である」という意味で芸術なのではない。それが正しく読解されれば。

テクスチュアリティの誕生

Margaret Rose も亦、ポストモダン・パロディという概念を提出した研究者である。建築におけるポストモダニズムに深く依拠する彼女の議論は、ポストモダニズムとはそもそもどのようなイデオロギイなのかを考察する好材料となる。

ポストモダニズムという概念が今使われる意味で使われ出した最初を、70年代後半のアメリカ建築の運動と考えても良いだろう。それは引用の形式を意味していた。マニフェストである *Complexity and Contradiction in Architecture* において Robert Venturi は、新しい建築家の姿を "the role as combiner of significant old clichés in new context" を引き受ける者と語る²⁵。ここにあるのは、モダンな建築の機能主義とモダニスト建築家の特権的な表現者というイメージへの意義申し立てである。モダニズムのテーゼ、"less is more" を

"less is a bore" と揶揄し、"more is not less" と提唱する彼にとって、ポストモダン建築とは、モダニズムの調和と統一性の強調が抑圧した「複雑と矛盾」の復権であり、それは過去の多様なスタイルを引用する断片によって得られるとした²⁶。

Venturi 自身はそこで、ポストモダンという語を使ってない。いわゆるポストモダン建築の理論的整理が行われるのは、例えば、Charles Jencks においてである。Venturi を受けて、ポストモダニズムを "either/or" のモードから "and/more" のモードへの転換であるとする彼において、ポストモダニズムは歴史或いは進歩の概念との関係において位置付けられるようになる。

The challenge for a Post-Modern Hamlet, confronted by an *embarras richesses*, is to choose and combine traditions selectively, to *eclect* (as the verb of eclecticism would have it) those aspect from the past and present which appear most relevant for the job at hand. . . . Post-Modernism is fundamentally the eclectic mixture of any tradition with that of the immediate past: it is both the continuation of Modernism and its transcendence.²⁷

Jencks ははっきりと、ポストモダニズムは「新しさ」、創造性の変更であると認識している。その折衷主義は、Venturi の提案をそのまま受け入れた上で、ポストモダニズムにおいて、建築というテキストが、美的統一性であるというよりむしろ、ある種過剰で錯綜した意味の多様性の場であること、そしてそのことで、ポストモダニズムはモダニズムの超越であり且つ継続でもあると論じる。

Margaret Rose は、この議論を文学作品に応用する。Jencks の "double-coding" の概念を軸に、彼女はパロディを説明する。

[I]t[postmodern parody] is specifically the double-coding of the modern with some other code, where the modern becomes both a part of the post-modern and the object which the latter is transforming, which makes sense of the post-modern building called 'post-modern.'²⁸

Jencks のポスト・モダン折衷主義の要諦が「二重コード化」であり、それは例えば、モダンな建物の正面に装飾的な円柱が配されることで古典主義というコードが加えられるという意である。それと同じことが文学作品について起きたとき、それはポストモダンな文学になるのだという Rose の意見は単純だが、極めて分かり易い。

Venturi から Jencks を経てパロディに至る Rose の議論は、"code" の行使者としての作者という概念の提出である。それは作者即ち創造者という前提を変更して、作品の創造

性と全体性の価値基準を変える。表象を「正当化し転覆する」作者、Hutcheon 自身も "doubly coded" と言ったそのパロディの作者は、このような引用 / 折衷者なのだ。以下に論じるように、二重コードに分裂し捻れた引用する作者は、作品に、そのような主体の表現の場としての意義を与える。

二重コード化は "Concerning the Bodyguard" の中心構造である。簡単に言えば、作品はボディガードについてというコードと疑問符というコードによって二重に統御されている。単一コードで成り立った「自然な」テキストに、そのコードから基本的に無関係なコード（疑問符）が付け加わることで、テキスト上に「不自然」な意味形成の歪みが生じる。その結果、自律的な言語（の幻想）が誕生する。伝統的な「作者」とは別の第二コードの行使者は、「作者」からの他者性である言語の自律性を生み出す者だ。

例えば、こんなふうに。

Has the bodyguard ever enjoyed a serious political discussion with his principal?

Is the bodyguard frightened by the initials D. I. T.?

Is the bodyguard frightened by the initials C. N. D.? . . .

Is the bodyguard frightened by the slogan *Remember 17 June*? Is the bodyguard frightened by black spray paint, tall letters ghostly at the edges, on this wall, on this wall?

At what level of education did the bodyguard leave school? (107-8)

基本的にナンセンスであることで全体が「浮遊」しているのみならず、"D. I. T."、"C. N. D."、"*Remember 17 June*"、"tall letters" 等、意味不明な「浮遊する記号」の具体例をこの引用は示す。

Barthelme 研究において、彼の諧謔の性質は常に大きな論点であった。複数の批評家が様々に論じているが、それは「皮肉」でありつつも、モダニズムにおける「皮肉」が持っていた主体的な批判の契機を欠くという考察に要約される²⁹。この特異な性質と二重コード化との鮮明な関係が引用部に表われている。

C. N. D. とは Campaign for Nuclear Disarmament の略称であり、17 June とはウォーターゲート事件の日である。つまり、前者を核軍縮運動と後者をウォーターゲート批判と読み替えるとき、引用の全体は、権力の手先であるボディガードはデタントや政治腐敗の告発にやはり怯えるか？という辛辣な皮肉と読み解かれる。だが、この皮肉の作品内での意味、その文学的意味は、それが「浮遊する記号」に囲まれてあり、そのなかで意図的に不明瞭に提出される点にある。皮肉がモダンな第一コードであり、それを表現する「作者」の意図に反した第二コードが付加され、そしてこのテキストは「浮遊」する。Rose は、二重コード化によってポストモダン・パロディは "*both comic and metafictional*"

になると言うが、まさにその通りの事態である³⁰。

Barthelme のテキストの戦略は、皮肉が主体的な表現となる契機を解体する、その "metafictional" な次元にある。作者の主体的な表現が、自律したテキストのシミュラクラ、その言語の牢獄のなかで、むしろ表現の可能性への懐疑、表現の可能性を阻む構造の提示になることが彼のポストモダニズムである。これがその諧謔の本質であり、これが彼のリアリティの質であり今日性である。

この構造が主体と表現の意味をその深奥部で変質させる。「彼は核軍縮運動が嫌い か？」と問うのではなく「ボディガードは C. N. D. という頭文字を恐怖するか？」と問うこと。そのような問を機械的、ナンセンスに繰り返すこと。それはどのような小説の技術なのか？反復が言語の自律性を強調するとき、反復される非直接的な問が、作品の主人公である匿名の「彼」にではなく、彼の職業的アイデンティティである「ボディガード」というレッテルに向かっていることに、我々は作中のどこかで気付くだろう。「ボディガードは C. N. D. という頭文字を恐怖するか？」という問はそこで、「彼は心底ボディガードというアイデンティティを受け入れ、そのように振る舞うのか？」という問に変質する。字義通りの定言的な問から、言葉とものの関係、表象の問に、つまりメタフィクショナルに。疑問群はそこで、「ボディガードというイメージについて」となる。

作品冒頭がシャツの焼け焦げに彼は痛みを感じるか（とも読める）奇妙なナンセンスであったように、こうして作品は、主人公の名と体を分離するテキストの諧謔の営みとなる。主人公は一言語によって提示され、そして言語によってしか提示されていないのだが—ナンセンスで自律した言語によって、読者から隔てられている。そしてひいては "bodyguard" というレッテルによって。テキストは、疑問の反復のなかでその強迫反復が届きえぬ主体、表象しえぬ主体、彼のその呼称以前の「彼」の存在を暗示している。

ちょうど、作品の疑問文に全て否と答えたときの、テキストの論及からは切り離され、それでもテキストの空虚な中心に、言及不可能なまま存在する「彼」のような。言説の外にいるこの「彼」の問題には、表象の政治学でしか到達することができない。

政治的公正さとその主体

言葉における差別の問題、いわゆる political correctness の問題を、表現者の立場から誠実に論じた例に、Toni Morrison の *Playing in the Dark* がある。人種は今日 "metaphorical" なものとなり、そのことで人種差別は更に悪質になったという構成主義的な見解から出発する彼女の "African Americanism" とは、"an investigation into the ways in which a nonwhite, Africanlike (or Africanist) presence or persona was constructed in the United States,

and the imaginative uses this fabricated presence served" であり、具体的には、アメリカ文学が Africanist の "signs and bodies" をどう扱ってきたかの探求となる³¹。

自身でそれを "not about a particular author's attitudes toward race" というように、このようなアメリカ文学の全体構造への視点は、自然と文化研究的色彩を帯びることとなる³²。そしてここで、彼女の戦略は奇妙な曖昧さを生む。みずからの批評が、アメリカ文学における人種の表象の批判ではあっても、アメリカ文学史全体の否定ではないことを彼女は注意深く強調する。各論において彼女は古典を読み直し、転倒させるが、そのプロセスを "My project rises from delight, not disappointment" とまず最初に宣言する³³。アメリカ文学がアフリカ系アメリカ人をいかに抑圧してきたかを発見し、証明することは、彼女にとって「喜び」だったのであるのか？

Morrison の立場がはらむ問題は、Hutcheon のポストモダニズムが持つ矛盾と相似である。或いは、前者の批評の戦略は、後者の定義するポストモダニズムであると言ったほうが良いかもしれない。それは、既存のドクサと共犯関係を結び、それを「合法化し且つ転覆」しようとする。Morrison の不満と喜びは、そのまま、彼女の態度がアフリカとアメリカに二重コード化されていることに由来する。人種とは言説であると看做すこと、それは煎じ詰めれば、アイデンティティを表象であり文化構成物であると考えることである。ではそのとき、Morrison の批判の声、ジレンマではなく主体的な批判の声は、どこから発せられていると言えるのか？

超越的であるべき表現主体の同一性が、実はそもそも、言説と表象とイメージによる構成物であるという認識、それは「女は生まれるのではなく、作られるのだ」という宣言から出発したフェミニズムが爾来問題としてきたアポリアである。ジェンダーの発見とは、主体を形成する表象イメージの発見だ。そして、既存のポストモダン・パロディについての議論とは全く異なった立場から、ポストモダニズムにおけるパロディの意味と意義を説いたのが、Judith Butler であった。

後に gender performativity と呼ばれることになるクイア理論の基本概念は、*Gender Trouble* においては「パロディの政治学」と呼ばれていた。

[S]urely parody has been used to further a politics of despair, one which affirms a seemingly inevitable exclusion of marginal genders from the territory of the natural and the real. And yet this failure to become "real" and to embody "the natural" is, I would argue, a constitutive failure of all gender enactments for the very reason that these ontological locales are fundamentally uninhabitable. Hence, there is a subversive laughter in the pastiche-effect of parodic practices in which the original, the authentic, and the real are themselves constituted as effects. . . . The parodic repetition of gender exposes . . . the

illusion of gender identity as an intractable depth and inner substance. As the effects of a subtle and politically enforced performativity, gender is an "act," as it were, that is open to splittings, self-parody, self-criticism, and those hyperbolic exhibitions of "the natural" that, in their very exaggeration, reveal its fundamentally phantasmatic status.³⁴

セックスはジェンダーから逆立する「本質」の幻想であるという Butler の主張の要旨を理解しなくては、この「絶望の戦略」の意味は理解されない。彼女にとって、ジェンダーに外部はなく、だからこそ、ジェンダー自体を追い越すようにジェンダーを振る舞いパロディすることしか、それに対処する術はない。ジェンダーとはここでシミュクラだ。

実際「行為」と「行為者」の分別に拘泥する彼女のジレンマを引き起こす基盤は、ジェンダーではない「私」の発見である。その「私」は、ただし、「自然な私」でなければ「現実の私」でもない。なぜなら、そのようなものは全て、ジェンダー化された表象のなかにある「私」だから。更に言えばそれは、ジェンダー以前の「私」でもない。「根源的なものや正当なものやリアルなもの」は全て、ジェンダーの効果として生まれる表象（の幻影）なのだから。かようにジェンダーは、主体を形成する言説は、「私」と不可分に結び付いている。だが、「私」はジェンダーからはみ出している。「私」はジェンダーでありジェンダーでない。ジェンダーは—Morrison の人種も同様だが—「私」にとってただ偶有されており、そして、表象に留まる限りこの「私」は差異でしかない。

ポストモダン・パロディはそこに生まれる。Morrison と Butler の政治的批判の立脚点は共に、表象されえない「私」の発見にある。その「私」こそが言説の外部、その批判の声の主体なのだ。ただし、その声は声なき声であり、その発話は—発話である限り—表象された、言語構成物である主体からなされる他はない。表象との共犯関係は、こうして必然となる。ポストモダニズムとしてのパロディとは、言説概念の誕生と共に、主体性が他者的な言語がつくる言語構成物としか感じられなくなったとき、言葉ではない「私」の声なき声の発信として誕生したのである。それは、世界がテキストとなったときに唯一可能な、そしてまた、最も不可能な場所から発せられた「表現」でもある。

このような単独性としての「私」とはどのように記述されえるのか？表象に苛まれない「私」、たとえ言説と表象が無かろうともそこにある個としての「私」、それはどのような場に仮託されうるものであろうか？それは身体だろう。*Gender Trouble* の作者が次に *Bodies That Matter* を著したように。精神分析が理論化するような言語構成物としての主体、或いは、近代の民主主義と啓蒙主義が作り上げた政治的単位としての個人、それらから決定的にはみ出している主体性が、表象不可能な個として身体性に宿る。

クイア理論は Hutcheon のポストモダニズムがはらむジレンマの論理的解決である。

イメージの外へ

そしてそのように読むとき、"Concerning the Bodyguard" は、まさしく Butler の言うジェンダーのパロディとして、男性性の読み直しとして立ち現れる。

Is there on the wall of the bodyguard's small room a poster showing Bruce Lee in a white robe with his feet positioned in such-and-such a way, his fingers outstretched in such-and-such a way? . . . Is there a pair of dark-blue trousers plus a long-sleeved white shirt (worn once already) hanging in the dark-brown wardrobe? Is there a color foldout of a naked young woman torn from the magazine VIR taped inside the wardrobe door? (110)

質問は、ボディガードについてステレオタイプのイメージを辿って続いていく。主人公が日常生活でも「ボディガード」であること、つまり「ボディガード」というアイデンティティからは一人がジェンダーから抜けでえないように—抜けでえないことを確認しつつ、引用は、つまりその記号がマッチョな男性性の象徴として機能していることを読者に認識させる。

そして作品は、この一節を迎える。これは、^{ミソジニイ}女性嫌悪であろうか？

Is the bodyguard frightened by young women of good family? Young women of good family whose handbags contain God knows what? Does the bodyguard feel that the situation *unfair*? (111)

もちろん、質問に否と答えて、主人公は女性嫌悪を持っていないと強弁することができる。しかし、フェミニスト達の考察は、声明の表層ではなく、その思考枠を成立せしめる言説の構造こそが女性嫌悪の本質的問題であることを当に発見した³⁵。テキストの無意識において、上は性差別的だ。「ボディガード」という比喩が見事に機能して、更に言えば引用はむしろ、力と支配と保護を司る父権的、男性的アイデンティティが、他者としての女性を嫌悪しなければ成り立たないことを鮮明に描き出している。我々の社会が今日持っている男性性、父権性が、構造的にはらまざるをえない女性嫌悪を。

だが、作品の主人公は「ボディガード」ではない。「コミックでメタフィクショナル」な質問の列を織る Bartheleme の熟達が、言葉を浮遊する記号に、作者のものではなく自律した言語に、作者の創造ではなく我々の認識の無意識を支配する言説そのもののように見せるとき、我々は、その言説から決定的に乖離した、自由の主体「私」を発見する。それは、「ボディガード」という名/アイデンティティしか与えられないが、それでも

そこからはみ出した「ボディガード」ではない「私」だ。この「私」の存在それ自体が、「私」を覆う言語の牢獄としての「ボディガード」、即ち男性性、父権性の構造と機能を、そのフィクショナルリティを、露呈させ批評する。諸謔と共に。

それは言語イメージを打ち破り、その外へ出ようとする意志だ。以上のような差異としての「私」とは、上述のように、言語的同一性に対する問題として現れる身体的な主体（という比喻）として理解されるべきだろう。作品の真の主人公は、表象からこぼれ続ける、彼の名もなき一名ではない—身体である。つまり、こうして、ポストモダン・パロディとは「^{ボディガード}身体^{トラブル}の保護者について」なのだと我々は結論付けることとなる。

注

- 1 Larry McCaffery, *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass* (U of Pittsburgh P, 1982) 3-24. この四名を取り上げて論じた本は無いように思うが、例えばこの本の序論は、このようなメタフィクション / ポストモダン観を典型的に表している。
- 2 例えば、Niall Lucy, *Postmodern Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1997). この本は、ポストモダニズムをだいたいそのような意味で使っている。
- 3 Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (Oxford: Blackwell, 1996).
- 4 Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, Mass: Harvard UP, 1999) 312-421.
- 5 Walter Truett Anderson, ed., *The Fontana Postmodernism Reader* (London: Fontana Press, 1995). このアンソロジーが、敢えて言えば、私が80年代と呼ぶポストモダニズムの精神を良く表わしている。
“Don't Worry, Be Happy” は、Bobby McFerrin 自作の88年の大ヒット曲（発売元はEMI）。同年、共和党の大統領選挙キャンペーン・ソングともなり、Bush は当選した。また、このヒットが、六十年代のいわゆる“smile”マークの復活とも関連したようだ。Nan Ellin は、以下のように言っている。“At the same time, the contemporary challenge to Enlightenment ideals and the corresponding privatism may also devolve into fetishism, or the disguising of what is really happening. Postmodern culture lends to mask disturbing or disruptive facts of life through-irony, humor, or shallow optimistic sound-bytes, as epitomized by Bobby McFerrin's popular tune which hypnotically repeats “Don't worry; be happy,” a message rapidly appropriated by the T-shirt industry and emblazoned upon people's chests.” Nan Ellin, *Postmodern Urbanism* (Cambridge, Mass: Blackwell, 1996) 116.
- 6 Donald Barthelme, “Concerning the Bodyguard,” *Great Days* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979) 107-12. 以下、この作品からの引用は頁数を括弧に入れ、本文に収める。
- 7 Barthelme 評価の基本的な流れについては、Richard F. Patteson, Introduction, *Critical Essays on Donald Barthelme*, ed. Richard F. Patteson (New York: CK Hall, 1992) 5-21.
- 8 Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (Columbus, Ohio: Ohio State UP, 1987) 91. 引用は表の一部である。

- 9 Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (1984; London: Routledge, 1988) 1-4.
- 10 例えば、Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (New York: Horizon Press, 1959).
- 11 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York: Routledge, 1988) 26.
- 12 Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (New York: Routledge, 1989) 101.
- 13 Hutcheon, *Politics* 3.
- 14 例えば、Roland Barthes, "From Work to Text," *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977) 155-64. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976). なお Foucault については、作者のテキストの支配の様態の変化という我々の後半の議論は、その身体論も含めて、彼が『性の歴史』で論じた権力構造の君主性からテクノロジーへの変化という考察を実は踏まえている。Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol I: *An Introduction*, trans. Robert Hurley (1978; New York: Vintage, 1990) 81-91.
- 15 Hutcheon, *Politics* 3.
- 16 逆に言うとしかし、Hutcheon の議論は、ポストモダン作家とビートニク—例えば、Allen Ginsberg や Jack Kerouac—との違いを、説明できない。双方とも、六十年代の反体制の精神をバックボーンにした、男性白人作家による既存の文学への反抗であるという意味で。Michael Moon は、Andy Warhol について、彼のポップ・アートが持つ queerness がその前世代の男性的な抽象表現主義者に嫌悪され、そのことが彼の評価に大きな影響を及ぼしたことを指摘している。一般的に認められているポップ・アートのポストモダニズムとの近似を踏まえつつ、例えばメタフィクション作家とビートとの違いを、その queerness とマチスモとの類比から考察しようという企図が、この論考の補助線となる。Michael Moon, *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol* (Durham: Duke UP, 1998) 95-116.
- 17 John Barth, "The Literature of Exhaustion," *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. (New York: Putnam, 1984) 64. 以下では Baudrillard に言及するが、これは言語それ自体の反復性の問題と考えても同様である。Butler は *Bodies That Matter* で、Derrida の "iterability" を参照しつつ、実際そう論じる。Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993) 12-16.
- 18 Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, trans. Ian H. Grant (London: Sage, 1993) 76.
- 19 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke UP, 1991) 25-31. もちろん、Jameson は、ポストモダン・パロディの概念に比しうる、ポストモダン・パシュティーシュの概念を提出している。議論展開の便宜上、それには言及しなかった。それについては、この本の17.
- 20 Roland Barthes, "The Death of the Author," *Image-Music-Text* 142-148.
- 21 Baudrillard, 76.
- 22 Max F. Schulz, *Black Humour of the Sixties: A Pluralistic Definition of Man and His World* (Athens, Ohio: Ohio UP, 1973). Charles B. Harris, *Contemporary American Novelists of the Absurd* (New Haven: College and University Press, 1971).
- 23 Jurgen Habermas, "Modernity—An Incomplete Project," trans. Seyla Ben-Habib, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983) 3-15.

- 24 Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (New York: Free Press, 1992).
- 25 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1977) 44.
- 26 Venturi, 16-17.
- 27 Charles Jencks, *What is Post-modernism ?* 3rd ed. (London: Academy Editions, New York: St. Martin's Press, 1989) 7.
- 28 Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern* (Cambridge: Cambridge UP, 1993) 242.
- 29 Maurice Couturier and Regis Durand, *Donald Barthelme* (London: Methuen, 1982) 31; Lance Olsen, *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision* (Detroit: Wayne State UP, 1990) 19; Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination* (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1987) 185 等。
- 30 Rose, 273.
- 31 Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge, Massachusetts: Harvard UP) 6, 63.
- 32 Morrison, 90.
- 33 Morrison, 4.
- 34 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990) 146-47.
- 35 例えば、Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington: Indiana UP, 1978).