

父の肖像——Agee と Auster の表現

山 本 博

I

ここにテキストとして採りあげる二つの作品は、いずれも著者の父親の死を主題にしている。ひとつは James Agee (1909～1955) の *A Death in the Family* (1957)¹ であり、もうひとつは Paul Auster (1947～) の *Portrait of an Invisible Man* (1979)² である。一見して分かるように、両作品の書かれた年代はかなり違う。著者の生年や成長の背景も、当然のことながら、まったく異なる。それでもなお両作家が、時を隔てて、自身の父親の死を正面から見据えて作品に仕立て上げるにあたって採った方法には、もちろん相違もあるが、不思議な共通性もある。それがどのようなものか検討するのが小論のテーマである。

まず二つのテキストの成立の事情を概観しておこう。*A Death in the Family* (以下 *DF* と略す) は James Agee の最後の作品である。ハーバード大学時代から書くことに才能を発揮した Agee は、ジャーナリストとして優れたルポルタージュや映画批評を書くかわら、ハリウッドで映画の脚本に手を染めたり、詩集の出版もしている。*DF* は多彩な作家の集大成と言ってもよく、人生の原点である少年時代を過ごした南部を舞台にした作品である。1949年から執筆が開始され、ほぼ原稿が完成したとき、心臓疾患で Agee は急死してしまい、出版を見届けることができなかった。

一方 *Portrait of an Invisible Man* (以下 *PIM* と略す) は、Paul Auster の散文作家としての出発点となった作品である。Agee 同様、詩人としてはすでに出発していた。*PIM* は、もともとは *Invention of Solitude* (1982) という2部構成の作品として出版されたもので、その前半部に置かれている。ただし、作家自身が語っていることだが、³ もともとのような構成が考えられ

ていたわけではない。無名に近かった Auster に対して、出版社側が、別々に書かれた作品を合わせることを提案したというのが真相らしい。したがって、*PIM* は単独で読むことも可能である。

父親の死というテーマは、あまりに個人的であるがゆえに作家にとって採りあげにくいものであろう。多くの人間が一度は経験することという意味でありふれていると同時に、その事実を受け止める遺族の感情はきわめて深刻なものだからである。誰しも他人の家庭の感傷的な思い出話を好んで読もうとはしない。それにもかかわらず作品として提出しようというからには、それなりの理由と戦略があると考えられる。

Agee は 6 歳のとき父親を亡くしている。ジャーナリストとして成功していた彼が、40 歳で書き始めた小説が *DF* であった。その年齢からして、また *Fortune* 誌記者として、そして *Time* 誌に移ってからは批評家として、堅実な仕事をしてきた Agee であってみれば、小説とは何かを十分承知の上で始めた仕事であったろう。

作品を一読して分かるのは、Rufus 少年（作者の実際のミドル・ネーム）と事故死する父親の強い絆である。3 部構成の作品の第 1 部は、『あんな小男、気味がわるいわ！』““That horrid man!””（11）と言う母親の言葉で始まる。何かと思えば、Rufus を映画に連れて行こうとした父親に対して、その映画に登場するチャップリンを評した言葉であった。二人のおきまりのやりとりの後、出かけた父と息子は映画館で大いに笑う。帰る途中、父親は酒場に立ち寄り、Rufus をカウンターに抱き上げて、字が読めることを他の客に自慢する。店を出ると母親には酒場に立ち寄ったことを内緒にしてくれと言われ、Rufus は男同士の絆を感じる。こうした幸福な幼年時代の記憶が、40 歳になつてなお鮮烈に残り、この作品を書かせる第一の動機になったことは間違いない。裏返せば、当時は気づかなかつたであろうが、父の死は、作家の潜在意識に深く刻み込まれた衝撃だったことがうかがえる。

第 1 部は、幸福な家庭の団欒から、Jay (Rufus の父) が電話で父親 (Rufus の祖父) の容態悪化を知らされ、車で出かけるまでの一日が描かれている。第 2 部は、Jay の事故を知らされた Mary (Rufus の母) を中心に、一家や親類たちの動揺した一日が、そして第 3 部は、葬儀の日の模様が描かれている。

つまり、各部がそれぞれ事故前後の1日に当てられ、都合3日の出来事が時間の経過どおりに順に語られている。物語を統括するある決まった視点というものはなく、登場人物それぞれが、その時々視点となり、その思いや感情を通して語り、いわば、多角的視点ともいべき語り口で作品は進行していく。読者は、この物語がアメリカ南部の小さな町の、あまり裕福でない労働者一家に起きた出来事だということは分かるが、いつ起きたことなのかは分からない。年代や日付が一切書き込まれていないからである。それがこの作品のひとつの仕掛けであろう。これは思い出ではなく、常に蘇る「現在」として紙面に定着させようという著者の意思が感じられる。

DF が着手されるまで長い年月がかかったのに対して、Auster の *PIM* は父親の死を知ったときから書き起こされている。小説というよりは覚書といたほうがふさわしい体裁で展開され、登場人物名もほぼ実名と考えられる。父親の死は「わたし」の予期に反して、取り乱すことなく受け止められた。(Auster は *PIM* を「わたし」という一人称の語りで統一している。)むしろ「わたし」が愕然としたのは、父親の痕跡が意外にも心の中に見当たらなかったことである。その理由を作者は次のように書いている。

Devoid of passion, either for a thing, a person, or an idea, incapable or unwilling to reveal himself under any circumstances, he had managed to keep himself at a distance from life, to avoid immersion in the quick of things. He ate, he went to work, he had friends, he played tennis, and yet for all that he was not there. *In the deepest, most unalterable sense, he was an invisible man.* (7, emphasis mine)

34歳で結婚した父親は52歳で離婚をし、成長した子供たちが出て行った後も、15年間一人で大きな屋敷に住み続け、決して「自分をさらけ出さず、人生から一定の距離を保って生き」た、「見えない人間」(invisible man)であった。そんな父を再発見しようという動機によって本書は執筆された。

Agee の作品が幼い魂に刻まれた父との絆を核にして生まれたとすれば、Auster の作品は亡くなる以前から「不在」であった父の実像に迫りたいと言

う欲求を核にしており、いわば正反対の動機から成立した。そのことが、同じ主題でありながら、まったく趣の異なる二つの作品になった大きな要因とおもわれる。

II

ところで *Invention of Solitude* の巻頭に2葉の写真が置かれている。最初の写真は、車座になって互いに向き合って腰をおろしている5人の男の上半身が写っている。左右の端にそれぞれ左右の横顔を見せて向かい合っている2人がいて、そのやや内側、画面の向こう側に、それぞれ斜め右・左の角度で中央を向いている2つのプロフィールがある。そして中央には後ろ姿の男がいる。しかしよく見ると、彼らは同じ髪型・服装をした同一人物であることが分かる。つまり様々な角度からひとりの人物を写しているのだが、正面の像だけがない。中央の後姿が示しているように、この男の正面は「見えない」のである。⁴ これは「40年代にアトランティック・シティのスタジオで撮影されたトリック写真」“a trick photograph taken in an Atlantic City studio sometime during the Forties.” (31) であるとして、次のような感想が記されている。

There are five of him there, and yet the nature of the trick photography denies the possibility of eye contact among the various selves. Each one is condemned to go on staring into space, as if under the gaze of the others, *but seeing nothing, never able to see anything. It is a picture of death, a portrait of an invisible man.* (31, emphasis mine)

写っているのは若いときの「わたし」の父親である。なぜこのような写真が撮られたのか不明であるが、おそらく海浜リゾートとして有名なアトランティック・シティに、何かの折に出かけた若い頃の父親が遊び半分に撮影してもらったものであろう。しかし、「わたし」には、車座になった5人の父親

が互いに視線を合わせることなく、中央の空間に眼を凝らしている様子が、「死の似姿」にも通じる「見えない人間」の肖像とうつつる。

もう1葉は古ぼけた家族の写真である。中央に母親と思しき人物が、椅子に腰を下ろして乳飲み子を抱いている。その周囲に4人の子供たちが思い思いのポーズをとりながら、立ったり座ったりしている。よく見ると、右端のやや年長の少年とその隣の内側よりの小さな少年の間に亀裂が走っており、奇妙なことに亀裂の左右の背景が合致しないのである。つまり、別々の写真を強引にくっ付けたかのような感を与える。この疑問に答えるかのように、本文に次のような解説がある。

The first time I looked at the picture, *I noticed that it had been torn down the middle and then clumsily mended*, leaving one of the trees in the background hanging eerily in mid-air. I assumed the picture had torn by accident and thought no more about it. The second time I looked at it, however, I studied this tear more closely and discovered things I must have been blind to miss before. *I saw a man's fingertips grasping the torso of one of my uncles*; I saw, very distinctly, that another of my uncles was not resting his hand on his brother's back, as I had first thought, but against a chair that was not there. *And then I realized what was strange about the picture: my grand father had been cut out of it.* (33, emphasis mine)

つまり、この写真は「わたし」の祖父の家族のもので、乳飲み子（Austerの父）を抱えている女性は祖父の妻であり、当然写っているはずの祖父があの亀裂のかなたに削除され、指先だけがわずかに残されていることを発見し、「身震いした」ことが語られている。“The whole thing made me shake.” (34) 「わたし」の父を探す旅が、父の父を探す旅にまで遡及する転機となったのがこの写真であった。

「わたし」は、ふとした偶然から、祖父〔当時36歳〕が女性問題をめぐるトラブルから祖母に射殺されたことを知る。いところが機内でたまたま隣に座っ

た老人が、祖父の出身地と同じ町に住んでいることがわかり、話をしているうちに祖母を憶えていることが判明したのであった。後にこの老人から送られてきた当時の新聞のコピーから、事件の模様、祖母の逮捕、公判の経過、無罪判決、その後一家が町を離れたことなど、祖父が死んだ1919年当時の父〔当時7、8歳〕の身の回りの状況が明らかにされていく。新聞記事や情景描写を断片的に投げ出すような Auster の文章を読み進めるうち、読者は、例の家族写真から祖父の姿を破り捨てたのはおそらく祖母であり、家族に生前ついに実像を見せなかった父親の性格が形成された遠因をおぼろげながら知ることになる。

だがここで小論が問題にしたいのは、このような謎解きでも、父親の孤独の意味でもなく、この作品における写真と言語の関係である。Auster は何故2葉の写真を巻頭に置いたのか。児童向けの本によくある挿絵の効果を狙ったのだろうか。そうではあるまい。ここでの写真は本文の理解を助けるためでも、著者の郷愁を読者と共有できるようにと置かれているわけでもない。この写真自体を本文と同じように「読む」ことを、読者は要求されているのである。

すでに見たように、5人の父親がいるトリック写真にも祖父の姿を消し去って貼り合わせた家族の写真にも、何の解説もキャプションもついていない。つまり、読者はいきなり置かれた2葉の写真にとまどいながらも、なんらかの解説を迫られる。第1の写真の5人の男性が同一人物であること、第2の写真の亀裂の左右が合致しないことまでは分かる。だがそれがいったい何なのかという疑問を抱きながら、読者は本文を読み進めていき、先の「解説」に出会うのである。

かつてマクルーハンがメディアを Hot と Cool に分類した。⁵ Hot なメディアとは、高密度の情報を搭載するもので受け手の想像力をあまり使う余地がない。それに対して Cool なメディアとは、情報の密度がそれほど濃くないので、受け手が想像力を駆使して当のメディアが伝える情報形成に参加する余地があるものというものだった。漫画が Cool なメディアであるとすれば、写真はもちろん Hot なメディアである。だが、Auster の *PIM* において、写真は読者に想像力による参加を強いる。つまり写真はここでは Cool な

メディアとして機能しているのである。そして本文とは切り離せない作品の一部になっている。伝記などによく掲載されている対象人物の説明用の肖像写真とはまったく異なった役割を担っている。

ではこの作品における写真の意味とはなんだろう。作者は亡父の遺品を整理しているうちに、寝室のクローゼットの中に数百枚の写真を発見した。それらを自宅に持ち帰り、一枚一枚、真剣にそして熱狂的に見入ったと記している。

It seemed that they could tell me things I had never known before, reveal some previously hidden truth, and *I studied each one intensely, absorbing the least detail, the most insignificant shadow, until all the images had become a part of me.* I wanted nothing to be lost. (14 emphasis mine)

「わたし」は、「些細な細部やつまらない映像も吸収し、あらゆるイメージがわたしの一部となるまで、一枚一枚を食い入るように見つめた」と語る。さらに、「これらの写真の発見は、父親の肉体が存在したことを再肯定し、まだ生きていたようなイリュージョンを与えてくれるがゆえに重要なのだ」“Discovering these photographs was important to me because they seemed to reaffirm my father’s physical presence in the world, to give me the illusion that he was still there.” (14) という。またこの引用の直前で、ひとは死体となるともはや何の重要性ももたないが、同時に「理念として、イメージと記憶の集積として他人の心の中に生き続ける」“...implying that the man continues to exist, but only as an idea, a cluster of images and memories in the minds of other people” (14) と「わたし」は語る。こうして生前は「不在」であった父親を、写真を細部まで心に刻みつけることによって、逆に見出すにいたるのだ。「わたしは父親を失ったが、同時に見出しもしたのだ。」“I had lost my father. But at the same time, I had also found him.” (14)

通常、写真は記憶を確認するために使われる。だがこの「わたし」の場合

はいささか特異で、肉体として父親が存在していたことを確認するために写真が必要だった。生の痕跡を確認するための手段とは、一般通念とは異なる定義かもしれないが、意外に写真の本質を言い当てているかもしれない。スーザン・ソントグは「写真はたんなる映像（絵画が映像であるようには）や現実の一解釈ではない。それは足跡やデス・マスクのようにひとつの痕跡、現実から直接刷り取ったあるものである」⁶と言っている。芸術である前に光学機械による物理現象であり、人間にできることは対象にカメラを向けて、シャッターを切ることで、映像は光の作用によって作られるからだ。

III

実は、写真との共同作業を試みた先駆者がほかならぬ James Agee であった。大不況下の1936年、Agee は雑誌 *Fortune* の仕事で、写真家の Walker Evans (1903-1975) と組んで、アラバマ州に小作農の実態調査に出かける。この取材は採用されなかったが、このときまとめた記録が基になり、1941年、*Let Us Now Praise the Famous Men* を出版する。巻頭に Evans 撮影の3家族の農民の写真が配され、その後に Agee のルポルタージュ文が続くという構成になっている。Evans の写真は決して添え物ではなく、Agee の文章とつりあう重さを持っている。しわの一本一本まで容赦なく写された痩せこけた農夫の顔、何かを訴えるかのようにじっとこちらを見つめる子供、粗末な小屋のような住居、これら被写体に対して正面から克明に、ある意味では残酷に向き合って撮影された62枚の写真を順に見ていくと、農民たちの置かれた状況や生活が自然に浮かび上がってくる。Agee は、その序文で Evans との作業はどちらかが主で、片方が従であるような関係ではなく、まったく対等なのだということわっている。

The photographs are not illustrative. They, and the text, are coequal, mutually independent, and fully collaborative. By their fewness, and by the impotence of the reader's eye, this will be misunderstood by most of that minority which does not wholly ignore

it. In the interests, however, of the history and future of photography, that risk seems irrelevant, and this flat statement necessary.⁷

Agee は、「写真の歴史や未来のために」筋違いの誤解を受けないよう、ここでことわっておくと言っている。写真というメディアに対する彼の深い理解を指摘することとは別に、ここで言及したいのは Walker Evans のことである。

Evans は写真史上大きな足跡を残した写真家として知られている。彼の名声を決定的にしたのは、Agee との「共同作業」から2年後の1938年に、ニューヨーク近代美術館 (MOMA) で行った展覧会 *Walker Evans: American Photographs* と、その時刊行されたカタログ *American Photographs* である。19世紀から20世紀初頭にかけて、写真は暗室で手を加えるソフト・フォーカスが主流だった。この手法によってそれまで画家の仕事だった肖像画に、写真はとって替わっていた。このような写真のあり方に対して、あるいは巨匠 Alfred Stieglitz のような「芸術」写真に対して、Evans は異を唱え、カメラマンの自己主張を極力抑え、対象自体に肉薄する手法を迫及した。その成果のひとつが *Let Us Now Praise the Famous Men* であったわけだが、*American Photographs* で Evans が試みたのは、この手法をさらに発展させ個々の写真を一定の配列に並べ替え、それらを順に見ていくことによって、見るものの内部に統一的な意味を喚起するというものであった。アメリカン・スタディーズの重鎮アラン・トラクテンバーグは、「エヴァンズは一点の画面のなかでさまざまな意味を示唆する細部や、偶然同じ画面のなかに写り込んだ被写体や文字の配列の妙といったものすべてに周到に目を配り、写真と写真とを感性豊かに組み合わせることによって、ドキュメンタリー写真というものが一篇の優れた文章と同じように精妙で、安易な見方を撥ねつける代わりに実に奥行き深い世界を提示することができるものだという事を証明しようとした⁸」と語る。この言葉を敷衍すれば、Evans の試みは言語への近接を示すものと考えられる。これを写真史のなかに置いて考えると興味深い。肖像画にとって代わった写真が、絵画主義を離れて独自の表現を迫及する過程でたどり着いたひとつの方法が、文章表現への接近だったという意味で。

文章への接近とはなにか。単語と単語を組み合わせて統一した意味を持つ文章ができるように、写真と写真の間に流れをつくること、つまり、複数の映像を並置することで特定の概念や感情を生み出すことができるということであろう。トラクテンバーグは *American Photographs* について、「個々の画面は次に来る対照的な画面を予兆し、或る連繋（リンク）を生み出しているのだ⁹」と言っている。してみると、これは映画にも似ている表現方法だと言える。トラクテンバーグはさらに、Evansの方法が映画のやり方、つまり互いに無関係なショットを編集によってつなぎ、特定の物語を生み出す「モンタージュ」と通じるものがあると指摘して、「『アメリカン・フォトグラフス』の各パートを構成する映像の連続性は、映画の方法論によく似ている¹⁰」と言う。時間が介在する映画の表現は個別の写真や絵画よりも言語に近い。Ageeは、このようなEvansの *American Photographs* の方法を熟知した上で *DF* を書き始めているということを確認しておく必要があるだろう。

Ageeは生前、作家というよりも映画批評家として有名だった。*DF*の冒頭にもRufusが父親と共に見るチャップリンの映画と館内の観客の雰囲気描かれている。卵を盗んでズボンに隠した主人公が、女性に気を取られ、彼女の気を引こうとあれこれするうちに突き飛ばされてしりもちをつき、つぶれた卵の感触を身体に感じながら立ち上がるというごく単純なストーリーを、チャップリンの天才的演技で観客が大笑いする様子を描いている。Ageeは1942年から *Time* 誌や *The Nation* 誌に映画批評を書き始める。1950年には映画監督John Hustonへのインタビューがきっかけで、映画『アフリカの女王』(*The African Queen*, 1951)の脚本協力をはじめとして、何本かの映画の脚本も書いている。*DF*はこのように時期に書き進められたという事実を考えれば、映画の手法も作品に影を落としていると考えるのが自然であろう。

ところで、チャップリンの映画が終わった後も、Rufusと父親は席を立たない。それは途中から見たWilliam S. Hart主演のもう一本の映画の見逃した部分を見るためであった。その個所が来ると、父親は『ここで入って来たんだな』““Well, reckon this is where we came in,”” (14)と言う。この場面は映画とは何であるかということを端的に示している。つまり、望むなら繰り返し何度でも見ることができる時間の再生装置が映画だということである。

ここで言う時間とは、人やものの動きのことである。実人生では一回だけの「動き」が、映画では何度でも再現可能なのだ。

そうであれば Agee が、父親の死の前後 3 日間を、時間の経過順に描いている理由を単純に考えるわけにはいかないだろう。Fitzgerald, Hemingway, Faulkner といった前の時代の作家たちは、過去と現在が縦横に錯綜する作品を書いた。それに比べて Agee の *DF* は一昔前の自然主義時代に戻ったかのような第一印象を与えるのだが、「時間の再生」という観点からあらためて考え直す必要があるだろう。

Agee の幼年時代、映画はモノクロームで音も出なかった。また当時のフィルムは 1 秒間に使うコマ数が現在のものに比べて少なく、動きが滑らかでない。しかしチャップリンをはじめとする当時の無声映画のヒーロー達は、こうした制約を逆手にとって画面の中で大活躍をして拍手喝采を浴びた。Agee も 1949 年に *Life* 誌に載せた批評のなかで、これらヒーロー達の功績を論じている。そのなかのチャップリンに触れた部分で、『街の灯』(*City Lights*, 1931) を採りあげ、盲目の少女が主人公の尽力で見えるようになり、恩人が誰か分かったときの場面のカメラ・ワークについて次のように述べている。

She recognizes who he must be by his shy, confident, shining joy as he comes silently toward her. And he recognizes himself, for the first time, through the terrible changes in her face. *The camera just exchanges a few quiet close-ups of the emotions which shift and intensify in each face. It is enough to shrivel the heart to see, and it is the greatest piece of acting and the highest moment in movies.*¹¹
(emphasis mine)

「数ある映画の中でも、最高の演技と最高の見せ場」のひとつであるこの場で、「カメラはそれぞれの顔に、移り変わり、そして強まっていく感情の急激な変化を、クローズ・アップで何度かつつましく交互に写すだけである」と Agee は語る。つまり、それまでのシークエンスの流れさえしっかりしていれば、クライマックスでは、カメラはよけいな動きをせず、淡々と撮ること

に徹すればよいということなのだ。DF において、登場人物個々に焦点を当てる多角的視点や時系列に沿った物語展開は、このような方法論にのっとったものと解すればうなずける。もちろん単純に当てはめるわけにはいかないが、多角的視点とは、人物に密着するクローズ・アップの手法に通じ、時間順の展開は細部を積み重ね、劇的緊張を自然に高めるために採用されたのだと考えられる。

DF のクライマックスは第 2 部の後半にやってくる。第 12 章は、事故現場に出かけた Andrew (Rufus の叔父) の知らせを、Mary, そして彼女を気づかって集まった近くに住む両親や親戚たちが、不安の面持ちで待っている場面から始まる。やがて Andrew から電話が入る。覚悟していたとはいえ、望みを打ち砕かれた人たちの衝撃と、それによって高揚した精神状態が主に会話によって表現されていく。そしてある時点で突然 Hannah (Rufus の叔母) が、『静かにして、ジョエル、お願い。なにかがいるわ』““Be quiet, Joel, please. There's something.”” (185) と言い出す。すぐに「なにか」は Joel (Rufus の祖父) を除く全員に感じられる。Mary は「なにか」が夫 Jay であると感じる。やがて「なにか」は子供部屋に入り、Mary は後を追って二階に上がっていく。

When she came through the door of the children's room she could feel his presence as strongly throughout the room as if she had opened a furnace door: the presence of his strength, of virility, of helplessness, and of pure calm. (190)

子供部屋のドアを空けた瞬間、「まるで溶鉱炉の扉を開けたかのように強烈に夫の存在を感じて」、Mary は部屋の真中に跪き、「なにか」に呼びかけ、祈るのであった。一見小説のために作ったようなこの場面は、伝記的事実であるようだ。評伝を書いた Laurence Bergreen も、「活発な会話のさなか、Laura (Agee の母) は二階に足音がするのを聞いた」¹² として、作品とほぼ同じことが起きたことを伝えている。おそらく作者は綿密な取材のうえ、この場面を挿入することにしたと思われるが、書き方によっては、全体が台無し

になる危険をはらんでいる。Auster の *PIM* とはまた別の意味で、「見えない父親」を書かねばならないからである。父と息子の絆、夫婦間の愛情、母の信心深さ、そして何よりも、事故を知って集まった人びとの共有する恐ろしい不安と緊張、これらの要素を十分に書き込んでいなければ、この場面の説得力は生まれなかったはずだ。またこの場面は文章だからこそ表現できたとも言える。映像で「見えない父親」(invisible man) は文字通り「透明人間」(invisible man) になってしまうであろうし、俳優に演技させ、あとでフィルムに手を加えても、観客に見えることでかえって陳腐なものになってしまうだろう。写真や映画の表現を熟知し、その方法を採用しようとした Agee だからこそ、映像では表現できないもの、想像力に訴える言葉でしか表せないものを絶えず意識し、その結果この場面が生まれたのではないだろうか。

IV

映画だけでなく、20世紀初頭は様々なメディアが登場した時代で、実は *DF* にはそうしたメディアがあふれ、重要な役割も果たしている。Agee の子供の頃、映画は無声映画だったことはすでに述べた。写真の「静」に対して映画の「動」という相違はあるが、どちらも映像のみのメディアであった。これに対し音のメディア、音の痕跡を記録する装置がこの頃いくつか一般化した。ラジオの商業放送が始まるのが1920年代であり、*DF* にも登場する蓄音機 (phonograph, gramophone) が世に出たのはもう少し前であった。写真や映画がイメージの痕跡を記録する装置だとすれば、蓄音機は音の痕跡を記録する装置である。『グラモフォン・フィルム・タイプライター』を書いたフリードリヒ・キットラーは言う。「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。音響面では音の振動数が混ぜあわされたものとしての時間、視覚面では一枚一枚の写真を連続してうごかしたものとしての時間。時間はどのような芸術にとっても臨界点として存在する。」¹³

DF においてグラモフォンが登場するのは、第3部の葬儀当日、弔問にやっ

てきた一家の友人 Walter Starr と Rufus が会話する場面である。Starr は Rufus に蓄音機を聴いたことがあるかと尋ねるのだが、Rufus はこれをお祖母さんの電話 (Grandma phone) と聞き違えて、『(補聴器をかけている) お祖母さんは電話をかけても聞こえない』““She can't hardly hear when she does.”” (300) と、見当違いの答えをする。そのあと、Starr が Rufus とその妹 Catherine に gramophone の発音指導をするのだが、この場面に限らず、DF には様々な「音」があふれている。まるでこの書全体が音の記録装置であるかのように。その最たるものが、第 1 部で、Jay が父親の容態を案じて、早朝出発するときにかける車のエンジン音である。初めは寒さのためか、かかりが悪い。それを *uhgh—hy uh yu hy why uhy uh: wheek-uh-wheek-uh:* という具合に擬音語で表記し、これがしばらく続く。やがてエンジンがかかり、車が出て行き、だんだんと遠ざかっていく、つまり Mary にとっては夫との最後の別れとなる場面も、次のように全て擬音語で表現されるのだ。

RHRHRHRHRHRH R

H

R

H

R

H

rh

..... (6行省略)

rh

rh

rh

rh

rh

C utta wawwwwk:

Craaawrk?

Chiquawkwawh.

Wrrawkuhkuhkuh.

Craarrawwk.

Rwrwrk?

yrk.

rk:

She released a long breath, very slowly, and went into the house. (41)

これは音の視覚的表現とでも言うべきだろうか。車が動き出し、こちらを見る夫、遠ざかっていく車、じっと見送る妻。こうした早朝の風景がこの「音」の向こうに広がっている。あるいは、寝ぼけまなこの Rufus がベッドの中で耳にした音と解してもいい。Agee の音に対する敏感さはもっと以前から始まっていた。編集者の判断でこの作品の巻頭に置かれた “Knoxville: Summer of 1915” という断章は、1936年、つまり Walker Evans とアラバマに取材に出かけた年に書き始められた。この中で、幼い著者が夕方ホースを使って水遊びに興じる場面が描かれている。擬音語こそ使わないが、ホースに水が流れ込む音、勢いよく水が出ようとするときの音、ほとぼしる水音、これらを Agree はひとつひとつついでいねいに描き分けている。 *Let Us Now Praise the Famous Men* の序文でも、「テキストは頭の中で声を出して書かれた。勧められることではないかもしれないが、読者は、ページから写し取るものに耳で傾注するよう示唆されている。というのは、音や速度や形や力の強弱の変化は、ここでは眼には見えないというだけではない。それらが無ければ、多くの意味が逃げ去ってしまうのだ」¹⁴ とことわるなど、音にたいする関心の高さをすでにうかがわせていた。Agee の方法を研究した Alfred T. Barson が、「(Agee の最良の散文は)豊かだが抑制されていて、視覚だけというよりも、聴覚、味覚、触覚を連想させる」¹⁵ と指摘するとおりである。そして、DF においてもっとも重要な役割を果たしているのが「音のメディア」である電話である。

第1部では、深夜、Jay のもとへ父の容態の急変を告げる電話があり、第2部の冒頭、Mary のもとに Jay の事故を知らせる電話があるなど、電話はもっぱら悪い知らせを伝える媒体として機能している。アメリカの地方の町に電話が普及するのは、自動車の普及とほぼ同じ頃であり、それにつれて酒酔い運転による事故が増えたという研究もある。¹⁶ Mary が Jay の事故原因に飲

酒の懸念を示す箇所が物語るように、¹⁷ 急激に進むメディアの発達と近代化が Rufus の父親の死の背後にある。マクルーハンは、電話は「共同体的参加形態」(a form of communal participation) を特徴とするメディアであると言う。¹⁸ また、「電話が提供する聴覚イメージははなはだ貧弱だから、他のすべての感覚を駆使してそれを強化し補強しなければならない」¹⁹ とも述べている。Jay が父親の容態を気づかって出かけたのも、弟からの要領を得ない電話による知らせであったことがおおきい。結局心配するほどのことがないと分かったの帰途、事故を起こしてしまうのだ。その事故の第一報を Mary はやはり電話で受ける。事故発見者が Mary を気づかって Jay の死を隠し、誰か男性をよこしてほしいと言うので、弟の Andrew に電話で行ってくれるよう頼む。さらに電話によって両親や親戚たちにも知らされ、一同が Mary のもとに集まり、Andrew の帰りを待つのだ。この間様々な思いや想像がそれぞれの胸に広がり、不安と緊張がそれを増幅する。やがて Andrew からの電話で Jay の死が告げられ、一同の膨らんだ想像にとどめの一撃が加えられる。このような時に Jay とおぼしき「存在」が皆に感じられるのである。この、皆が共有する一種異様な精神の興奮状態が、その見えない「存在」を呼び出したのではないか。メディアすなわち媒体 (medium) としての電話が人びとの想像力を刺激し、交霊会のようなになったこの日の集まりで Jay を出現せしめるのに、霊媒 (medium) として一役かったのではないだろうか。

Agee の *DF* は Barson が言うように、直接感覚器官に訴えるような仕掛けに満ちている。それはここまで検討してきたように、写真や映画、蓄音機、そして電話といった、Agee が子供の頃一般化しつつあったメディアに対する関心から来ているようだ。つまり、視覚や聴覚に訴える刺激を個別に記録するのではなく、あらゆる感覚を総動員して父の死の前後3日間を小説という形で保存することを目論んだのではないかということだ。マクルーハンは「メディアは身体と感覚の拡張だ」²⁰ と言ったが、Agee はすでにそのことに気づいていて、先駆的な仕事に取り組んでいたと考えられる。

V

さて、あらためて Auster の *PIM* を検討できる立場に立った。ことメディアに関しては、第2次大戦後生まれの Auster は、Agee の時代に比べてはるかに身近に感じて育ったはずである。とりわけ映像に対する関心は高く、1990年代に入って立て続けに3本の映画の脚本・監督をこなしている。²¹ また19歳か20歳の頃、無声映画の撮影台本に没頭し、各コマごとの俳優の動きを綿密に書き込んだとインタビューに答えて語っている。²² このような映像に対する強い興味と理解を持つ作家であることを押さえておくことは、テキスト理解に無駄ではないだろう。

では Agee の *DF* と最も異なる点はなんだろうか。*DF* が純然たる小説であるのに対して、*PIM* は断片を組み合わせたエッセイという形式上の違いを除けば、ひとつは過去意識、もうひとつは視点の問題に集約できるだろう。Agee の *DF* には、作品の背景を示す年代が記されていないということはすでに述べた。（“Knoxville: Summer of 1915” という年号のついた巻頭の断章も、編集者の判断で組み入れられたもので、書かれた年代はもっと以前であるということは指摘したとおりである。）これは作品を一編の映画のように、何度でも再現可能な「現在進行形」にするための仕掛けのひとつと考えられる。ただし、無声映画やグラモフォンという要素から年代を割り出すことは簡単である。問題は具体的な年号や日付が極力抑えられていることなのだ。

これにたいして *PIM* には年代や日付や時の経過の記述があふれている。例えば、「父の死の知らせは3週間前に届いた。日曜日の朝のことで、わたしは、幼い息子ダニエルの朝食の用意をしてやっているところだった」“The news of my father’s death came to me three weeks ago. It was Sunday morning, and I was in the kitchen preparing breakfast for my small son, Daniel.” (5)から始まって、「1959年当時のことで、父の仕事はうまくいっていた」“It was 1959, and business was going well for him.” (8) など、きりなくある。このような日時にこだわる傾向は何を意味しているのか。通常このような書き方をした場合、センチメンタルな喪失感の記述に終わりがちだ

が、Auster の文章にそのような気配はない。それはむしろ次のように理解すべきだろう。写真が存在の痕跡を示すメディアだとすれば、過去の年号や日付を書き込むことも、文字というメディアによって人間の存在を確定しようとする意思なのだ。「父親は自分のことを決して話さなかった」「He never talked about himself,…」(20) ので、父に迫るためには、「最低限、事実を記し、できる限り率直に事実を提供し、事実が語ることに任せたい」「At the very least, I want to put down the facts, to offer them as straightforwardly as possible, and let them say whatever they have to say.”(20) とする著者の方法論でもある。もちろん、「事実ですら、真実を語るとは限らない」「But even the facts do not always tell the truth.”(20) ことは重々承知のうえで。かくして「わたし」の視線はひたすら「事実」としての過去へ向かう。Agee の小説 *DF* が、映画を意識した「カメラ・アイ」²³ という無私の視点で対象を写し取り、それを「現在形」で読者の脳裏に再現しようとするものだとなれば、Auster の *PIM* はより写真的なのだ。写真とは〔それを見る時点より〕常に過去の痕跡に他ならないから。

写真的であることのもうひとつの理由に視点がある。モノログによる断章を集めた形の本テキストは、当然のことだが作者の一人称の視点で語られている。だが、父親の遺品である数百枚の写真は誰が撮ったのか分からない。家族や友人、あるいは行きずりの人に撮られたものもあるはずだ。つまり写真を撮ったカメラの視点は複数である。それらに著者は、「些細な細部やつまらない映像も吸収し、あらゆるイメージがわたしのものとなるまで、一枚一枚を食い入るように見つめた」と記していた。その結果、著者の中で徐々に父親像が形づくられていったのだ。読者が読む長短の各断章は、そのようにして「わたし」という一つの視点で整理され、並べ替えられた「写真集」であると言っていい。スーザン・ソntagは、「個々の写真は断片にすぎないから、その道徳的、情緒的な重みはそれがどこに挿入されるかにかかっている。一枚の写真はそれが見られる文脈によって変わるものである」²⁴ と言っている。先に紹介した、5人の同一人が写っているトリック写真と、祖父の像だけ破り捨てられた家族写真の2枚は、ソntagが言うように、巻頭に置かれることによって「見えない父親」を表象するシンボルとなっている。そして

これは Walker Evans が *American Photographs* で試みた方法に他ならない。トラクテンバーグは言う。「『アメリカン・フォトグラフス』には、ごく普通の意味での語り手(ナレーター)というものが存在しないが、物語の話者(テラー)としての機能を果たす一貫した姿勢、もしくは視点というべきものが存在する。」²⁵あるいは次のようにも言う。「そうしてエヴァンズが早くから一つの規範としていたのは、このように特定のパースペクティブから撮られた個々の写真を組み合わせ、そのなかから〈一貫した姿勢〉を持った一貫した言説をいかに創造するか、ということであった。」²⁶この言葉に倣えば、「わたし」が父親の残した数百枚の写真を眺めながら、「わたしは父を失ったが、見出しもした」ともらした意味は、「存在としての父親は失ったが、父親を語る言説を見出した」ということに他なるまい。

「わたし」は写真以外のさまざまなモノでも父親の存在を確認しようとしている。「死んだ人間の残したモノと対面しなければならないこと以上に、恐ろしいものはないということが分かった」“There is nothing more terrible, I learned, than having to face the objects of a dead man.” (10) と言って、さまざまな遺品が列挙される。「ドアを開けて戻って来ることのない男に、再び着られることをひっそりと待っている衣装箆笥の衣服…」“What is one to think, for example, of a closetful of clothes waiting silently to be worn again by a man who will not be coming back to open the door?” (10), 「あるいは、下着や靴下であふれんばかりの抽斗の中に、散らばっているコンドームの包み」“Or the stray packets of condoms strewn among brimming drawers of underwear and socks?” (10) などなど。数多くの遺品を整理し、売れるものは売り、ひとにあげるものはあげたりしていくうちに、とりわけ印象的な遺品に出会う。それは百本以上もあるネクタイで、「わたし」が子供の頃見た覚えのあるものも数多くあった。「その柄、色、形、それらは、父親の顔と同じくらいはっきりと、幼い意識の中に埋め込まれていた」“the patterns, the colors, the shapes that had been embedded in my earliest consciousness, as clearly as my father’s face had been.” (13) ので、雨の中、それらを抱えて救世軍のトラックに投げ入れたとき、「わたし」は「初めて父が死んだことを理解した」のである。

More than seeing the coffin itself being lowered into the ground, the act of throwing away these ties seemed to embody for me the idea of burial. *I finally understood that my father was dead.* (20, emphasis mine)

「ネクタイを投げ捨てるという行為は、土の下に降ろされていく棺を見守ること以上に、埋葬という観念を体現しているとわたしには思われる」という逆説的な表現も、レトリックなどではなく、「わたし」にとっての実感なのだ。見覚えがない遺品にたいしては、父のプライバシーを覗き見したような気になるが、「わたし」の記憶を呼び覚ます遺品を眼にすると、それは父親のイメージと結びつき、その存在を確証する手助けとなる。

上記の引用が示しているのは、モノと人間の関係というよりも、モノと人間を繋ぐ記憶の作用についてである。実は *The Invention of Solitude* には *PIM* のほかにもうひとつのエッセイが含まれているということはすでに述べた。それは *The Book of Memory* と題されている。出版社の意向で合本になったということだが、同時期に書かれた *PIM* とは相補う関係、あるいは表と裏の関係にあると言っていい。どういうことかという、*PIM* では「見えない父親」を探求することを軸に副次的に語られていた「記憶」や「イメージ」や「偶然」が、ここでは主題として考察の対象になっているからである。著者の論旨を追っていくと、記憶の作用はイメージの機能と結びつき、イメージの機能は言語の機能と結びついていく。「ひとつの言葉はもうひとつのことばになり、ひとつの物がもうひとつの物になる。考えてみれば記憶と同じはたらき方である。」“A word becomes another word, a thing becomes another thing. In this way, he tells himself, it works in the same way that memory does.” (136)

The Book of Memory を開くと、古典的な記憶法についての断章がすぐに現れる。そこには、「場所やイメージを触媒として、別の場所やイメージを記憶する」“Places and images as catalysts for remembering other places and images” (76) とある。その具体的な例は、幾多の考察が断章という形で紹介された後、この書の終わり近く不意に示される。それは A. が幼い息子と

散歩の途中、ピザパーラーの前で息子の友だちに出会ったエピソードである。(*The Book of Memory* は、A. という記号的三人称による語りで統一されている。) その息子の友だちは一緒にいた父親に促され、照れくさそうに挨拶をした。それから数ヶ月が過ぎ、A. と息子はたまたま同じ場所を通りかかった。そのとき A. は、息子が以前ここで友だちの父親が挨拶を促した言葉をぶつぶつ反復しているのを耳にする。「ピザパーラーの前を通りかかったそのわずかな間、息子は文字どおり過去を見ていた」“For that brief moment, as they walked by the pizza parlor, the boy was literally seeing his own past.” (166) と A. は言う。場所が過去のイメージを喚起したのだ。これを発展させて、A. はブルーストを引用しながら、「過去は事物の中に隠れている。その事物に出会うか出会わないかは偶然による」のだと言う。このように、言葉にはあたりまえの「置き換え」の機能は事物にもあると言う。「存在の文法にも、言語の文法に備わる要素はすべて備わっている。直喩。暗喩。換喩。提喩。」“The grammar of existence includes all the figures of language itself: simile, metaphor, metonymy, synecdoche—…” (161) してみると、父親のネクタイを投げ捨てるという行為は、「存在の文法」にてらせば、「父親の埋葬」の換喩、もしくは提喩ということになるのだろう。

実は *PIM* 同様 *SUN* 版の *The Book of Memory* にも 2 枚の写真が掲載されている。²⁷ 1 枚は巻頭に、もう 1 枚は 116 ページ、つまり全体の中ほどに置かれている。どちらもやや左側（読者から見て右）を向いた、繊細な感じのする少年の顔を写したもので、最初の写真は何のキャプションもない。が、おそらく 4, 5 歳時の Auster の息子 (Daniel) であろう。もうひとつは古い写真で、やや年長で 7, 8 歳であろうか、キャプションには Anatole Mallarmé とある。本文に、A. の友人の詩人 R. が、本屋で立ち読みをしているときに見た詩人 Mallarmé の息子 Anatole の写真が、A. の息子にそっくりなのでびっくりしたというエピソードが紹介されている。²⁸ そして Anatole の写真が実際に掲載されていることから、最初の写真の主は Auster の息子と推測されるのである。

この 2 枚の写真が離れて置かれているのは意味がある。Daniel の写真を見てから、しばらく本文を読み進めていくと、やはり左側のページに同じ構図

の Anatole の写真が現れる仕掛けになっている。読者はよく似た写真だなという印象をもつに違いない。だが似ているのは外観ばかりではない。Anatole は小児性リウマチを長く患った後 8 歳で死んだ。その息子の死の床で Mallarmé が書いた「断片」を、A. は 1974 年に大まかに訳したまま放っておいた。ところが Daniel が 2 歳の時、喘息と肺炎を併発し危うく命を落としかけたことがあり、幸い必死の看病で回復したが、その時の痛切な、耐え切れない思いが、A. を再びあの「断片」の翻訳へ向かわせた。それは Mallarmé が書いてからちょうど百年後の 1979 年のことであった。さらに、友人の詩人が立ち読みして見つけた Anatole の写真は、実は A. の翻訳と共に掲載されていたのであり(友人はそのことに気づかなかった)、掲載するよう出版側に要求したのも A. なのであった。このように、この 2 枚の写真には二重三重の偶然が絡んでいる。2 枚が別々に離れて置かれているひとつの理由として、このような偶然を暗示、演出するための意図があったと思われる。

偶然によるエピソードや物語が、*The Book of Memory* には幾つか紹介されているが、そう言えば、*PIM* においても、祖父の死の真相が判明したのは、祖父の生まれ故郷出身の老人と「わたし」のいところが、機内の隣同士の座席にたまたま乗り合わせるという偶然からだった。このように偶然、記憶、イメージ、そして言葉について、*PIM* と *The Book of Memory* には著者の思考が相互浸透的に語られている。

シエラザードが『千一夜物語』を語り終えて、3 人の子供の命乞いをして、それを王が認めるというエピソードがこの書物に挿入されている。これが示すものは、「もし物語を語る女の声に、この世に子供を産み落とす力があるなら、子供は物語に命を吹き込む力がある」“If the voice of a woman telling stories has the power to bring children into the world, it is also true that a child has the power to bring stories to life.” (154) という認識である。シエラザードは物語を語り続けることで自らの処刑を引き延ばし、毎夜物語を語りながら王の子を宿したからだ。「父親の死」に触発されて書かれたのが *PIM* だとするなら、その帰結としての「息子の生」が *The Book of Memory* では語られる。闇の中で息子を寝かしつけるためにおはなしをしてやった後、A. はふと気づく。「自分の物語を語るためには、他者として自分を語るのだ。

自分を見出すためには、自分を不在にしなければならない。」“…, he speaks of himself as another in order to tell the story of himself. He must make himself absent in order to find himself there.” (154) この逆説的な言葉は、A. という記号の視点でこの書物が語られる理由を説明している。と同時に、「わたしは父親を失ったが、同時に見出しもしたのだ」という *PIM* におけるあの言葉と呼応しているだろう。そして、息子 Daniel の写真が *The Book of Memory* の巻頭に置かれた理由も、「生の象徴」として、父親の「死の似姿」である「トリック写真」と呼応させるためなのだと理解することができる。

このように写真を媒介として *PIM* と *The Book of Memory* は密接な関係にあり、一方は他方を理解するための重要な鍵となっている。*The Book of Memory* で語られた「存在の文法にも、言語の文法に備わる要素はすべて備わっている。直喩。暗喩。換喩。提喩」という言葉は、*PIM* における写真や、遺品の品々、新聞記事などが何を意味するかを語っているだろう。「見えない父親」を表現するために Auster が採用したのは、事物を比喩として用い、それらを記憶と想像力で結ぶことだった。父親の死後、「わたし」が数百枚の写真を見つけたときに同時に大きなアルバムも見つかった。しかし、それには一枚の写真も貼られていなかった。²⁹『見えない人間の肖像』*Portrait of an Invisible Man* とは、例えてみれば著者自身で選んだ断章という「写真」を一枚一枚周到に貼り付け、完成させた父親の「アルバム」に他ならない。それゆえ、巻頭の2枚の写真もこの「アルバム」の一部であり、その役割はトラクテンバーグが *American Photographs* を評した次の言葉で替えることができるだろう。「読者は個々の画面の細部やニュアンスを含むイメージ全体を、しっかりと記憶することを求められる。というのも、この写真集のなかでは、目立たない細部ほど後になって微妙に大事な反響や仄示(アリュージョン)を発生させているからである。」³⁰

A Death in the Family と *Portrait of an Invisible Man* という父親の死を扱った二つの作品は、今まで述べてきたように、その表現方法は大きく異なる。しかしさらに大きな観点から見れば、両者に共通する要素を指摘できるだろう。それは、メディア、それも特に映画や写真といった映像表現に両作

家とも深い関心を寄せ、その表現方法と切り結び、影響を受けつつ、言語独自の表現を追及している点である。両者に先行するロスト・ジェネレーションの作家たちもハリウッドに赴き、脚本に手を染めた。その経験が彼らの作品に少なからぬ影響を与えたことはまちがいない。AgeeやAusterの仕事は、新たな立場から言語と映像を繋ぐ文法の確立を予感させるものであり、文学の新たな可能性を垣間見せてくれる。

注

- 1 テクストは、James Agee, *A Death in the Family* (London: Quartet Books Limited, 1980) を使用。本文中の引用末尾の数字は、全てこの版のページを示す。
3部構成の本書を製本するにあたって、基本となるストーリーの設定期間〔3日間〕から外れる断章（6歳のRufusを視点とする家族や近隣の子供たちとの関係の描写）を、編集者の判断で第1部、第2部それぞれの後に置き、イタリック体で示したこと、また、巻頭の断章“Knoxville: Summer of 1915”はAgeeの遺稿にはなかったが、これも編集者の判断で加えることにし、イタリック体で示したと初めにことわりがある。小論でテキストという場合、“Knoxville”を除いた残りの文章を指すものとする。
- 2 テクストは、Paul Auster, *The Invention of Solitude* (New York: SUN, 1982) を使用。本文中の引用末尾の数字は、全てこの版のページを示す。なお訳文は私訳を心がけたが一部、柴田元幸訳『孤独の発明』（新潮文庫、2001）を借用した。
- 3 〔対話〕Paul Auster & Michel Contat, 飯野友幸（編訳）「書物の中の草稿」（『ユリイカ』1999年1月号所収）83-93.
- 4 この写真は、テキストのSUN版では表紙として使われている。faber and faber版 *The Invention of Solitude* (London: Faber and Faber Limited, 1988) でも表紙として使われているが、全体に縦長になり、水球のような模様が幾つか画面にあしらわれて、元の写真に手が加えられていることが分かる。
- 5 Marshall McLuhan, *Understanding Media—The Extensions of Man* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999) 22-32.
- 6 Susan Sontag, *On Photography* (Penguin Books, 1979) 154. スーザン・ソントグ 近藤耕人訳『写真論』（晶文社、1979）156.
- 7 James Agee・Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (London: Peter Owen Limited, 1975) xv.
- 8 Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (New York: Hill and Wang, 2001) 240. アラン・トラクテ

- ンバーグ 生井英孝・石井康史訳『アメリカ写真を読む—歴史としてのイメージ』（白水社、1996）403。
- 9 Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 259. トラクテンバーグ『アメリカ写真を読む』434。
- 10 Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 258. トラクテンバーグ『アメリカ写真を読む』432-433。
- 11 James Agee, “Comedy’s Greatest Era”, *Agee on Film* (London: Peter Owen Limited, 1967) 10.
- 12 Laurence Bergreen, *James Agee—A Life* (New York: E. P. Dutton, INC., 1984) 15.
- 13 フリードリヒ・A・キットラー 石光泰夫・石光輝子訳『グラモフォン・フィルム・タイプライター』（筑摩書房、1999）15。
- 14 Agee・Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, xv.
- 15 Alfred T. Barson, *A Way of Seeing—A Critical Study of James Agee* (University of Massachusetts Press, 1972) 68.
- 16 クロード S.フィッシャー 吉見俊哉・松田美佐・片岡みい子訳『電話するアメリカ—テレフォンネットワークの社会史』（NTT 出版、2000）180-184。
 ここには20世紀初頭、合衆国のごく普通の町で酒酔い運転や、自動車にまつわる犯罪が増加していった様子が記されている。また59ページには、1894年から1940年にかけての電話と自動車の普及状況を示すグラフが掲載されている。それによれば、後発の自動車が20年代半ばに電話に追いつき、それ以後は自動車がリードしつつ、両者が似たようなカーブを描きながら普及していく様子が読み取れる。
- 17 Agee, *A Death in the Family*, 184. 原文は以下のとおり。
 I even thought he was drunk, she said to herself. And if he was, why what in the world of it.
- 18 McLuhan, *Understanding Media*, 268.
- 19 McLuhan, *Understanding Media*, 267-268. M. マクルーハン 栗原 裕・河本仲聖訳『メディア論』（みすず書房、2000）276。
- 20 McLuhan, *Understanding Media*, 67-68. これはこの書全体の主張でもある。
- 21 *Smoke* (1995), *Blue in the Face* (1995), *Lulu on the Bridge* (1998) の3作品。
Smoke は Wayne Wang の監督で Auster は脚本のみ。あとの2作は監督・脚本とも Auster が担当。
- 22 ポール・オースター 柴田元幸他訳『スモーク&ブルー・イン・ザ・フェイス』（新潮文庫、1995）17。
- 23 Agee には、映画のカメラ・ワークの指示書を連想させる、位置取り、角度、焦点対象などを綿密に記した、カメラの視線で対象を描写するエッセイもある。

- “Notes for a moving picture: The House,” Robert Fitzgerald, ed., *The Collected Short Prose of James Agee* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1968) 151-173.
- 24 Susan Sontag, *On Photography*, 105-106. スーザン・ソントグ『写真論』112。
- 25 Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 250. アラン・トラクテンバーグ『アメリカ写真を読む』419。
- 26 Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 252. トラクテンバーグ『アメリカ写真を読む』422。
- 27 faber and faber 版 *The Invention of Solitude*, 1988では、2枚の写真は削除されている。*The Paris Review* 初出の Auster 訳 Mallarmé の詩のための「断片」も、faber and faber 版では110-113ページにまとめて掲載されている。それに対してテキストの SUN 版 *The Invention of Solitude*, 1982では、「断片」は110ページよりすべて左側の偶数ページのみに掲載され、その最後が116ページの Anatole の写真へと続いている。faber and faber 版でなぜ2枚の写真が割愛され、「断片」の掲載位置が変わったのか詳細は不明だが、初期の SUN 版の方がより写真を意識した構成であることは確かである。
- 28 Auster, *The Invention of Solitude*, 113.
- 29 原文は以下のとおり。
- One very big album, bound in expensive leather with a gold-stamped title on the cover—This is Our Life: The Austers—was totally blank inside. (14)
- 30 Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 259. トラクテンバーグ『アメリカ写真を読む』434。

参考文献

- Greenough, Sarah & Hamilton, Juan, eds. *Alfred Stieglitz—Photographs & Writings*. Washington, National Gallery of Art: Bulfinch Press, 1999.
- Keller, Judith, ed. *Walker Evans—The Getty Museum Collection*. Malibu, California: The J. Paul Getty Museum, 1995.
- Spears, Ross & Cassidy, Jude, eds. *Agee—His Life Remembered*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985.
- ジェンキンズ (リーズ・V) 中岡哲郎+高松 亨+中岡俊介訳『フィルムとカメラの世界史—技術革新と企業』平凡社, 1998年