

Paul AusterのSunset Park : 「物語」の万華鏡

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-10-26 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 森野, 和弥 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00009192

Paul Auster の *Sunset Park* : 「物語」の万華鏡

Paul Auster's *Sunset Park* : kaleidoscope of books

森 野 和 弥

Kazuya MORINO

（平成 26 年 10 月 2 日受理）

1. 3つの観点

オースター（Paul Auster, 1947-）の小説は、ポスト・モダンの観点から論じられてきた¹。たとえば、Martin（2008）が、自分自身をポストモダン作家とみなすオースター（“Auster is a self-consciously postmodern author”）に認めるのは、懐疑的な、そして確実なことは認識することはできないという姿勢である（“skepticism and a cognitive lack of certainty can be attached to his non-committal stance” 99）。また Herzogenrath（1999）は、オースターのテクストでは、主体も現実もその起源にさかのぼること、あるいは揺るぎない同一の自己、アイデンティティを保つことはできないとする（“neither the subject nor reality can be traced back to some origin, unity or autonomy” 213）。森野（2012）では特に、この存在の不確定性を軸に、Auster の *Invisible*（2009）を読み解いた。*Invisible* の1年後に出版され同じく New York を舞台として展開してゆく *Sunset Park*（2010）を、ここでは Currie（2011）が指摘する、「ポストモダン小説」が内包する3つの観点から論じていきたい。

1 点目は、「ポストモダン小説」では現実と虚構の関係が主要な関心事であるということである（“A postmodern novel takes the issue of the relationship of fiction and reality as a central concern”）。ポストモダン小説は、自らの世界が虚構であることをさらけ出し（“They construct fictional worlds only to expose them as artificial constructions”）、現実を懐疑し、現実と虚構もともにつくられたものであることを示唆する（“both the fiction and the reality are, in the end, fictional”）。自らの虚構性を暴くために、登場人物が虚構の世界を飛び出したり、作者が登場人物と関係を取り結んだりする（“a character steps out of a fiction, or an author steps into it to interact with characters”）。特に存在論的に、現実と虚構の境界を飛び越える作者の在り方は重要であり（“illusion-breaking devices, especially ones that highlight the presence of an author” 2）、*Sunset Park* におけるこのような作者、そして「語り手」の存在については、後述することにする。

「ポストモダン小説」の特徴の2つ目は、直接的物語進行に関してある。グローバル化した現代においては、テクノロジーの進歩による時間や場所概念の変容が小説形式を決定するとされ、それは「地球村」の同時性、直線的時間概念の欠如を表現するものとなる。

At the level of form, new experiences of time and place that derive from globalisation

and technological innovation produce experimental narrative forms, especially ones that reflect the simultaneity of a global village, the loss of linearity in temporal experience... (4)

Shiloh (2002) は、Auster の小説では、直線的な物語進行をする伝統的なプロットを選びつつも²、現代の混沌とした状況での生を語ろうとするために、最終的にはその構造が破綻することを指摘する。

The choice of a traditional linear pattern as the underlying structure of all the novels, and the subversion of this pattern, is Auster's solution to the conflict between art's requirement of form and the chaos of experience. (200)

「直線的な物語進行」では、主体が行動をすることによって最終的には有意義な目的を達成する。これに対して Auster の場合は、Becket の *Waiting for Godot* のように³、あるいは、*Moon Palace* の Fogg が見出すように、目的は達成されず、主体は混沌の中に残される。そしてそれは最初から宿命づけられているのにもかかわらず、希求せずにはいられない。

...it was the sheer hopeless of the venture...the idea of a useless quest, of setting out on a journey that was doomed to failure...We would search, but we would not find. Only the going itself would matter, and in the end we would be left with nothing but the futility of our own ambitions. (288)

直線的物語進行の破綻に加えて「ポストモダン小説」の特徴として3つ目にあげられるのは、間テキスト性である (“Postmodern novels are intertextual novels” Currie, 3)。これは、過去を再生産し、繰り返し、書きなおしていくという現在の文化的状況を反映しているといえよう (a more general cultural condition in which cultural forms recycle, repeat, reshape and rewrite past forms” Currie, 3)。間テキスト性の基本となる考え方は、簡単にいえば、すべての発話是对話的 (“dialogic”) であり、その意味や論理はそれ以前の発話、テキストや、それらがどのように他者によって受け入れられ評価されたかに関連付けて考慮されるということである⁴。

The most crucial aspect of language...is that all language responds to previous utterances and to pre-existent patterns of meaning and evaluation...All utterances are dialogic, their meaning and logic dependent upon what has previously been said and on how they will be received by others. (Allen, 19)

City of Glass で探偵小説を書いている作家 Quinn も、現実の犯罪について実際には何も知らず、本、映画あるいは新聞から知識を得ているが、彼はこれを不利なこととは考えていない。彼が興味を持っているのは、自分の小説と現実世界との関係ではなく、他の小説との関係だからである。

Like most people, Quinn knew almost nothing about crime...Whatever he knew about these things, he had learned from books, films, and newspapers. He did not, however, consider this to be a handicap. What interested him about the stories he wrote was not their relation to the world but their relation to other stories. (Auster, 1987, 7)

‘dialogic’ (あるいは ‘dialogism’) とは、Mikhail Bakhtin (1895-1975) の用語であり、すべての言語を構成する要素となるものとされる⁵。Bakhtin との関連については、Auster 自身、Larry McCaffery とのインタビューで述べている。詩と散文の違いについての質問に対し、散文には、詩と違って自分の多面性をそのまま書くことができ、それはまさしく Bakhtin の ‘dialogic’ に相当すると答えている。そして Bakhtin の小説理論への親密性を指摘している。

PA: Like everyone else, I am a multiple being, and I embody a whole range of attitudes and responses to the world. Depending on my mood, the same event can make me laugh or make me cry; it can inspire anger or compassion or indifference. Writing prose allows me to include all of these responses. I no longer have to choose among them.

LM: That sounds like Bakhtin’s notion of “the dialogic imagination,” with the novel arising out of this welter of conflicting but dynamic voices and opinions.

Heteroglossia...

PA: Exactly. Of all the theories of the novel, Bakhtin’s strikes me as the most brilliant, the one that comes closest to understanding the complexity and the magic of the form. (Auster, 1997, 304)

Bakhtin は、「多声」(polyphony) の観点から Fyodor Dostoyevsky (1821-81) の小説を論じた。そこでは様々の登場人物の視点から小説が構成される。Auster の小説群では、他の小説家、特に Nathaniel Hawthorne (1804-64)、Edgar Allan Poe (1809-49)、Henry David Thoreau (1817-62) など、アメリカンルネッサンス時代の作家との「対話」も多いが⁶、*Sunset Park* を論じるにあたっては、作品内の「多声」間の「対話」に焦点をあててみたい。そして、この「多声」の「対話」という構造、間テキスト性は、ポストモダン小説の特徴である他の2つの観点を取りこみながら絡み合い、*Sunset Park* の世界を練り上げてゆく。

2. 「多声」

Sunset Park は、「MILES HELLER」、「BING NATHAN AND COMPANY」、「MORRIS HELLER」、「ALL」という4部から構成される。「MILES HELLER」は「1」から「4」までに章立てされている。「BING NATHAN AND COMPANY」の各章は、「Bing Nathan」、「Alice Bergstrom」、「Ellen Brice」、「Miles Heller」と名前がついている。「MORRIS HELLER」は、「1」から「4」までに章立てされ、「ALL」は、「Miles Heller」、「Ellen Brice」、「Alice Bergstrom」、「Bing Nathan」、「Mary-Lee Swann」、「Morris Heller」、「Alice Bergstrom and Ellen Brice」、「Miles Heller」と名前のついた章で成っている。各章にはすべて登場人物の名前がつけられ、章の名前となっている人物(“he”あるいは“she”)の視点から「物

語」が語られる。各人物はAusterによって息吹を与えられるが、確かなものなど何もない世界に住んでいる現実世界のAusterには、各人物の「物語」に確証をあたえることはできない。Austerの小説は各人物たちのものであり、Austerは各人物に物語作家としてのお墨付き(“authorship and authority”)を与えることになる。つまり、「物語」を進めるのはそれぞれの人物の「声」(“the voice of the fictional character”)なのである。

Auster inhabits the minds of his various protagonists, but it is the voice of the fictional character that dictates the action of a plot...Auster maintains that his novels are the property of fictional characters. He rewards his fictive creations with authorship and authority. As the factual Auster inhabits a world in which lack of certainty is predominant, he is unable to verify the authenticity of each distinct narrative. (Martin, 99)

各章はそれぞれの人物の「声」による「物語」であり、前述の「多声」とは、ここでは「多章」と置き換えて考えることができよう。そしてそれぞれの「章」が「対話」をすることによって *Sunset Park* は構築されている。*City of Glass* の探偵小説家 Quinn は、小説の各出来事が、それぞれ「中心」となりながら物語は、出来事に沿って「中心」を移しながら結末へ向かっていくのである、と持論を述べているが、*Sunset Park* では「中心」と呼べるのはそれぞれの「章」である。

The centre of the book shifts with each event that propels it forward. The centre, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end. (8)

そして、「章」と「章」の「対話」を可能とするのは、同じ1つの「出来事」である。同じ「出来事」が、それぞれの「章」で、それぞれの人物の視点で語られる。たとえば、Miles が自分の名前を冠した「章」で行うことは、Bing の手紙に書かれ、Morrisの「章」で再現される。あるいはEllenは彼女の「章」で、Aliceの慈母愛あふれる笑顔から彼女を“a Mother Superior” (118) と想像し、裸婦のモデルになってほしいと頼む。Aliceはそれを断るが、理由の詳細は、170ページ後のAliceの「章」で、この「出来事」が繰り返された際、判明する。それぞれの「章」は直線的時間経過にしたがって順番に存在するのではなく、「地球村」の状況さながらに同時性のもとに存在する。1つの「出来事」が、他の「章」の同様の「出来事」と関係を取りむすびながら (“dramatizing their own relationship with the outside world” Currie, 3)、*Sunset Park* は練り上げられる。1つの「出来事」が繰り返し語られるが、違う人物の視点から描かれることにより、微妙なずれを生じながら、それぞれの「章」が入れ子のように、あるいは万華鏡のように照射し合いせめぎ合い、直線的な物語進行を阻んでいく。

On the narrative level, the linear progress of the plot-line is blocked by a mirroring, or “Chinese-box” effect, producing a fictional world in which everything seems to be repeating itself, ad infinitum. (200)

また、同じ「出来事」が複数の人物の視点で語られることによって、その「出来事」の存在が保障されていく。Austerは、人間が存在するのは他者によるとして、Jacques Lacan(1901-81)に言及する。Lacanは‘mirror stage’（「鏡像段階」）において、赤ん坊が鏡に映った、他者でもある自分の像（イメージ）を自己として認識するところから疎外がはじまるとする。同じように*Sunset Park*の各章は、独立した1つの「章」であると同時に、それぞれ他の「章」によって存在を定立されることになる。そして各章が登場人物の名前を冠することにより、これは各人物の存在、さらにはAusterも指摘するように、人間それ自体の存在の孤独を照射する。

We live alone, yes, but at the same time everything we are comes from the fact that we have been made by others...we can only see ourselves because someone else has seen us first. In other words, we learn our solitude from others. In the same way that we learn language from others. (Auster, 1997, 314-5)

3. 「物語」

Varvogli (2001) がAusterの作品群を分析した著書のタイトルで指摘したように、Austerの小説群を一貫して流れているテーマの1つは、「世界は本」(*The World that is the Book*)というものである。森野(2012)で論じたように、そこでは、存在することは「物語」を書いていくことに他ならない。

Austerの小説には、「書く人」がしばしば登場する。*The New York Trilogy*にはAusterという名前の作家が登場するし、*Invisible*では、Cecilの「日記」も含め各章は登場人物が執筆していることになっている。*The Brooklyn Folly*では主人公Nathan Glassは、*Book of Follies*を書くことで自分の人生を振り返る。*Moon Palace*に登場するVictor Foggは、人間はおしなべて自分の人生の書き手であると言う(“Every man is the author of his own life” 7)。Auster自身も、人間が一貫した自己同一性を保つためには、常に自分自身に自分の「物語」を語り続ける必要があると述べている。

Every whole person...every person with a coherent identity, is in effect narrating the story of his life to himself at every moment – following the thread of his own story. For brain-damaged people, however, this thread has been snapped. And once that happens, it's no longer possible to hold yourself together. (Auster, 1997, 314)

前節で述べたように、*Sunset Park*では、「多声」は「多章」であり、各章の間に「対話」が行われる。それぞれの章の「語り手」は、その章の名前となった登場人物の視点から「物語」を語っていくわけだが、その「物語」内において、各登場人物自身も「物語」(テキスト)を書く人であり、*Sunset Park*では、各章の「語り手」だけでなく、登場人物も自分の「物語」(テキスト)をつむいでいく。「物語」の入れ子である。たとえばAliceはFreedom to Write Program (83)に関わり、自身も*The Best Years of Our Lives* (97)という映画について論文を書いている(この映画はいくつかの「章」でしばしば登場し、その「物語」内容は繰り返され、登場人物の生活と重なっていく)。その恋人のJakeは小説家(“fiction writer” 83)であり、Ellenの家庭教師先だったSamuelsも専門書を執筆している(“writing books” 111)。

Pilar は、物語をつむぐこと (“tells the story”)、その語り手の重要性を *The Great Gatsby* の Nick を例に主張する。彼は物語を語り (“tells the story”)、彼以外の世界に目を配り (“the only one who can look outside of himself”)、思いやりを持って理解しようとする。*The Great Gatsby* の小説世界は Nick なしでは存在しない (“The book depends on Nick.”)。「全能の語り手」 (“an omniscient narrator”) ではなしえないことである、と。

...she began to argue that the most important character in the book was not Daisy or Tom or even Gatsby himself but Nick Carraway. He asked her to explain. Because he's the one who tells the story, she said. He's the only character with his feet on the ground, the only one who can look outside of himself. The others are all lost and shallow people, and without Nick's compassion and understanding, we wouldn't be able to feel anything for them. The book depends on Nick. If the story had been told by an omniscient narrator, it wouldn't work half as well as it does. (11)

Sunset Park では各人物は「物語」を書いている。このうち核をなすのは Miles と Morris の「物語」である。前述のように、*Sunset Park* を構成する 4 部のうち、Miles と Morris のみ自分の名前を冠した「部」を持ち、*Sunset Park* はこの 2 人を軸に展開していくからだ。以下、この 2 人の「物語」がどのように「対話」し、また *Sunset Park* の「語り手」とどのような関係を保っていくのか見てみたい。

4. Miles の物語

Miles が最初につむぐのは、「不在家族 (“absent people” 3) の物語」である。これは、廃屋に残されたモノの写真を撮ることである。*Sunset Park* の第 1 部「MILES HELLER」は、フロリダで Miles が従事している仕事の描写から始まる。彼の仕事は、何らかの理由で夜逃げ同然で見捨てられた家を整理することである。新しい住み手を探す銀行に雇われ、家を整理する仕事だ。そこで Miles は、誰も住まなくなったが、未だに持ち主だった家族の生活をしのばせる、見捨てられたモノたち (“abandoned things” 3) の写真を撮る。かつては、その家の住人との関係性の網の目の中で、意味を与えられていたモノたちは、家族のいなくなった今、その意味は「不在」である。写真を撮ることによって Miles は「不在」を埋めようとする⁷。

「不在」を埋めること、そしてその不可能性。これは Auster の小説群を貫くテーマである。たとえば自伝的な *The Invention of Solitude*。これは、'Portrait of an Invisible Man' (1979) と 'The Book of Memory' (1980-81) の 2 つの部分に分かれているが、ここで 'an Invisible Man' とは作者の父親のことである。この父親の死に対処する作者が描かれるが、この父親は生前から「不在」の父親だった (“Even before his death he had been absent” 4)。父親の死に際し、作者が行おうとすることは、この「不在」を埋めることなのだが、それは達成されることがない。「不在」を埋めるべき「父親」はどこにも見つからないからだ。

It was never possible for him to be where he was. For as long as he lived, he was somewhere else, between here and there. But never really here. And never really there.

.....

One could not believe there was such a man – who lacked feeling, who wanted so little of others. And if there was not such a man, that means there was another man, a man hidden inside the man who was not there, and the trick of it, then, is to find him. On the condition that he is there to be found.

To recognize, right from the start, that the essence of this project is failure. (15-6)

そして「不在」の父親を見つけられないことは、語り手の苦悩を物語るだけでなく、現実世界、そして書く行為において、「真実」へ到達できないことを示す (“an emblem of the unavailability of truth, in writing as in life” Varvogli, 9)。

I can remain silent, or else I can speak of things that cannot be verified. 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. But even the facts do not always tell the truth. (Auster, 2010, 16)

写真に撮ることは、この「不在」に枠組みをつけて虚像として固定することである。写真とは、「過ぎ去った出来事とある場所の歴史をひとつの絵に合成する」ことであり、「見る者は、人々の行動や思考の痕跡を通して、彼らの不在を知的に補っていく」(コットン、76) ののである。そして「そこにはいない不在の人間」(澤田、282) の物語を蘇らせる。モノに物語を与えることにより、「存在」が始まり、「不在の淵から救い出すこと」 (“be recovered from the edge of absence” Auster, 1997, 184) ができる。残された痕跡 (“lingering traces of those scattered lives” 3) から「不在家族の物語」をつむぐのであるが、これは確定的な起源、揺るぎない1つの「家族」に至ることではない。「不在」を埋めるべき「虚像」はいくら創られても「真実」に到達することはない。どのような言葉、「物語」を付与することも可能であり、Miles はこの廃墟の物語を「失敗の物語」 (“a story of failure” 3) と定義する。

「不在」に「物語」を付与すること。これはまさに、Austerにとって「書く」ということである。彼の小説の中心的テーマは、「不在」の探求とその不可能性であり (“the attempt not so much to recover even some of that meaning, as to fill the gap that its apparent absence leaves”)、いかに不可能であろうと、「不在」は言葉によって埋められるしかないという認識である (“Auster realizes that, no matter how inadequate his words are, they are the only means of filling the void”, Varvogli, 10)。前述したように、「不在」を埋めるべく進む物語進行は、始まりと同じ混沌に辿りつく。この意味で、Milesの「不在家族の物語」は、*Sunset Park*の部分集合のような相似形を成す。

次にMilesがつむぐのは、「Pilarの物語」、すなわちPilarのバラ色の未来を描くことだ。Milesは自分が果たせなかった道をPilarに歩ませるかのように、彼女に勉強を教える。Pilarの毎日の宿題に目を通し、SAT試験対策や彼女の学校では教えない微積分を教える。当面の目標はいい大学に入ること。彼女の目下の夢は公認看護師になることだが、Milesは、彼女が医学部へ進み、医者になるだろうと考える。いわば、Pilarの進むべき道筋、人生を設計し、彼女の物語を書いていく。

He, the young man without ambitions, the college dropout who spurned the trappings of his once privileged life, has taken it upon himself to become ambitious for her, to push her as far as she is willing to go. The first priority is college, a good college with a full scholarship, and once she is in, he feels the rest will take care of itself. At the moment, she is dreaming of becoming a registered nurse, but things will eventually change, he is certain of that, and he is fully confident that she has it in her to go on to medical school one day and become a doctor. (11-2)

実はMilesには、未だ書き上げられていない3つ目の「物語」があり、その代価物として「Pilarの物語」が存在するといえる。未完の「物語」とは、「Bobbyを巡る物語」だ。Milesは、義兄Bobbyを故意あるいは事故で死なせてしまった。故意か事故か、その出発点の「真実」が不明なため、この「Bobbyの物語」は先へ進めず完結することができない。これはMilesにとって致命的である。なぜなら彼の人生の「物語」は、この「真実」が判明し、「Bobbyを巡る物語」が完結すること（“the end of the story” 19）にかかっているからである（“The entire story of his life hinges on what happened that day in the Berkshires, and he still has no grasp of the truth” 18）。それまでMilesは、この「不確実な状態」（“limbo” 17）にとどまらざるを得ない。

They are his own private business, and until he finds an exit from the limbo that has encircled him for the past seven years, he will not share them with anyone. (17)

Milesは、「今ここ」（“here and now”）で写真という「物語」を書くことに満足し、未来など夢見ていなかった（“he is content to remain in the present and not look ahead” 6）。それは極めて個人的な「物語」で誰とも分かち合うことはない。しかし直線的な物語進行で「医者になる」という明確な目的を有する「Pilarの物語」を書くことによって彼は「物語」を分かち合い、未来を向こう（“look ahead”）とする。しかし、この「物語」は、あくまでPilarの「物語」であってMilesの「物語」ではない。Morrisの指摘するように、他人の「物語」を書くのではなく（“refrain from writing another person's future” Auster, 2010, 279）、自分の「物語」を書くべきなのであるが、「Bobbyの物語」が未完のため、Milesは混沌の中に取り残され、新たな自分の「物語」を書くことができない。そしてこのPilarの「物語」の結末は、Austerの小説同様、混沌としてしまう。

5. Morrisの物語

Milesの2つの「物語」、Pilarの物語」と「Bobbyの物語」は、Milesに関する「Morrisの物語」と「対話」しつつ呑みこまれていく。「Morrisの物語」は、常に「Milesの物語」を含有しているからだ。Morrisは、Bingとの手紙のやり取りを通してMilesの行動を把握している。「Milesの物語」に「Morrisの物語」が影響を与え始めるのは、妻Willaとの会話が発端である。Milesは、Morrisと継母Willaとの会話を図らずも盗み聞きしてしまう。そこでWillaはMilesの「怒りや冷たさが怖く、彼を憎んでもいる」（“There's an anger and a coldness in him that frighten me, and I hate him for what he's done to you” 27）と述べる。また2人はMiles

が悲しげで、うち沈んでいるとし、Milesは自分が死人として検死されているかのように感じてしまう。自分が、何の未来もない生ける屍であると見られている (“They looked on him now as a walking dead man, as someone without a future” 29) と思い込み、自分自身をそのような家族の「厄介者」(“black sheep”)として敗走の人生を送り続けようとする。

He has turned himself into a black sheep. That is the role he has willed himself to play, and he will go on playing it even in New York, even as he wanders back to the edge of the flock he left behind. (68)

Morris と Willa の書いた「物語」の役回りを自ら演じてしまうわけである。この間も Morris は、Bing との手紙のやり取りにより、「Miles の物語」を読んでいるのだが、それに加えて自分自身も、実際に Miles の様子を、まるで探偵のように陰からうかがう (*The New York Trilogy* の Quinn のように)。最初は Chicago で。それから Arizona、New Hampshire、そして Florida で、常に見られない場所から Miles を見ている (“always watching from a place where he couldn't be seen” 178)。Florida では、Miles と Pilar の出会いの場面にも遭遇している。前述したように Pilar は *The Great Gatsby* の語り手 Nick が、自分の外側の世界に目を配り、他人に対して思いやりをもっていて、彼が *The Great Gatsby* の世界を存在させていると指摘していた。Morris も外側から Miles の世界を見守るまなざしにより、「Miles の物語」を内包し存在させているといえよう。

そして Morris は陰から見ただけでなく、様々な人物に変装して Miles と実際に遭遇する「物語」を構想する。完璧に変装して別人になっているので、息子である Miles も気がつかない、変装に取りつかれたシャーロック・ホームズのような人物の「物語」だ。

...dressing up in costumes, disguising himself so thoroughly that not even his own son would recognize him, a demon of disguise in the spirit of Sherlock Holmes, not just the clothes and the shoes but an entirely different face, entirely different hair, an entirely different voice, an utter transformation from one being into another, and how many different old men has he invented since the idea occurred to him...a friendly old fellow who has lost his way and stops the young man to ask for directions, and then they would begin to talk, the old man would invite the young man for a drink, and little by little the two of them would become friends... (179)

“different old men” のうちの 1 つが「缶拾いの男 (“Can Man”) の物語」だ⁸。ニューヨークの街中に散乱する空き缶を換金目的で、リヤカーを引きながら拾って歩く男に変装することだ。

Morris は他の人物同様最初は “he” として述べられているが、これ以降、「缶拾いの男」(“the Can Man”) と書かれるようになる。“Morris Heller” の「章」で「缶拾いの男」(“the Can Man”) は日記を書いているが、ここでは通常の日記なら “I” と書くべきところを “you” と書かれている。*Sunset Park* の「語り手」が Morris に “you” と呼びかけているわけだが、これは同時に「語り手」が、現実と虚構の境界を越えて *Sunset Park* を読んでいる「読者」に語りかけていることに他ならない。Morris は「物語」の枠組みを一挙に飛び越え、存在論的に「読

者」と一体化し、Morrisの「物語」は読者の「物語」となる。「物語」を書くことは、それを書きながら読むことでもあり、「物語」を書くことと読むことは同じ位相に存在するともいえる。つまり「読者」は、Morrisとともに *Sunset Park* の世界で自分自身へ「物語」を書き (“it's the reader – or the listener – who actually tells the story to himself” Auster, 1997, 311)、混沌へと突き進む世界観を共有することになる。

The one thing I try to do in all my books is to leave enough room in the prose for the reader to inhabit it. Because I finally believe it's the reader who writes the book and not the writer. (Auster, 1997, 282)

そして、存在論的に特権的地位を獲得した「読者」である Morris は *Sunset Park* の「物語」を締めくくる。*Sunset Park* にある隠れ家が警察の取り締まりを受け、Miles はほうほうの体で逃げ出し、Morris にすがるなければならないからだ。警官を殴ってしまった Miles に Pilar とのバラ色の「物語」はない。そして Miles の「物語」は、Morris の「物語」に吸収され⁹、Miles は未来のない、混沌とした永遠の今へと戻っていく (“he wonders if it is worth hoping for a future when there is no future” 308)。それは Pilar の現れる前の Miles の状態に戻ることに、今ここに自分をとじこめ (“confine himself to the here and now” 6)、現在にとどまり未来を見ないことである (“remain in the present and not look ahead” 6)。Auster が、ここにも (“But never really here.”) あそこにも (“And never really there”), 不在の父親を探り当てることができなかつたように、Miles は *Sunset Park* の最後で、「不在」をうめられず永遠に過ぎ去りゆく今の中で生き続けることが示される (“live only for now, this moment, this passing moment, the now that is here and then not here, the now that is gone forever” 308)。Auster の他の小説同様、目的が達成されることはない。しかし敗北はわかっているにもかかわらず希求すること、「物語」を書き続けることはできる。ここは「物語」を構想する、「不確実な場所」(“limbo”)でもある。Miles は、「廃屋」(“abandoned house”)の写真を撮ることから始め、最後には、自分が住んでいた「廃屋」(“abandoned house”)を追われ、「物語」は最初に戻る。Miles が写真を撮ることによってつむいでいた「不在家族の物語」とは、実は自分自身の「物語」でもあった。Miles は誰も住まなくなり、他の家からは隠され (“invisible 81”), その存在がどこにもそぐわない家 (“would not fit in anywhere” 125) に、Millie の「不在」を埋めるため (39) にやってくる。「不在」の家が残ることによって *Sunset Park* は最初に戻る。太陽は沈む (“sunset”) が、また昇る。「物語」は繰り返す。Miles が警察に追われて逃げ出すのは、Green-Wood Cemetery (301)。死者の眠る墓地である。生まれ死ぬ、繰り返し。Morris は死にゆく母親を見て、自分がそこから生まれたことに思いをはせる。「不在」は埋められ、また「不在」となる繰り返し。常に流れて定点としては辿りつけない存在。Miles はまた新たな「物語」を紡いで生きていくであろう。たとえ辿りつけないと知りながらも、「不在」をうめるべく、いかに自分の「物語」を書いていくことができるのか。そして作者 Auster の「物語」も同様の軌跡を描いていく。

注

1. Brown (2007)、Herzogenrath (1999)、Martin (2008)、Shiloh (2002)、Springer (2001)、Varvogli (2001) など参照のこと。
2. Herzogenrath (214) など参照のこと。
3. Auster と Beckett、Kafka の関係については、Varvogli (69-115) 参照のこと。
4. Auster の intertextuality につながる考え方については以下を参照のこと。

At the heart of each language there is a network of rhymes, assonances, and overlapping meanings, and each of these occurrences functions as a kind of bridge that joins opposite and contrasting aspects of the world with one another. Language, then, not simply as a list of separate things to be added up and whose sum total is equal to the world. Rather, language as it is laid out in the dictionary: an infinitely complex organism, all of whose elements – cells and sinews, corpuscles and bones, digits and fluids – are present in the world simultaneously, none of which can exist on its own. For each word is defined by other words, which means that to enter any part of language is to enter the whole of it. (Auster, 2010, 137)

5. Bakhtin (1981)、(1984) 参照のこと。
6. たとえば *The New York Trilogy* では、Quinn は、Edgar Allan Poe の小説の題名である William Wilson という名前で探偵小説を書いている。*Ghost* は、Henry David Thoreau の *Walden: or, the Life in the Wood* (1854) をニューヨークに場所を移して書いているとされる。また *Blue* は、Nathaniel Hawthorne の *Wakefield* について話す。これは男性の疾走を扱っている点、Auster の *The Locked Room*に通じる。*The Locked Room* の主人公の名前は Hawthorne にちなんだ Fanshawe という名前である。*Sunset Park* では、*The Great Gatsby* が、Miles と Pilar が知り合うきっかけを提供するし、William Wyler の *The Best Years of Our Lives* (1946) は、Alice が論文に書いているだけでなく、他の様々な「章」で登場人物たちが鑑賞し、内容が議論される。また Samuel Beckett の *Happy Days* (1961) は、Miles が New York に戻ったときに上演されるが、主役 Winnie を演じるのは、Miles の母親であり女優の Mary-Lee Swann である。「Mary-Lee Swann」の「章」で、Miles は母親を訪ねるが、この「章」は、途中から演劇台本のように、ト書きと2人のセリフで構成されていく。地中に埋まり身動きできず、ただひたすら言葉を発する Winnie の状況は、「不確実な状態」(“limbo”)である「今ここ」にとどまらざるを得ない Miles をも暗示する。
7. 枠組みを与えることにより、モノに「不在」を語らせるのは、たとえば、第9回ヒロシマ賞 (2014) 受賞のドリス・サルセド (Doris Salcedo 1958-) の「プレガリア・ムダ」(*Plegaria Muda* 2008-10) や「ア・フロール・デ・ペイル」(*A Flor de Piel* 2013) も同様であろう。前者はコロンビア軍に殺された無名の若者たちの、後者は拷問の犠牲になった女性の「身体不在」が埋められていく。
8. Can Man は、Auster 特有の言葉遊びで Con Man (Confidence Man 詐欺師) にも通じる。
9. 息子である Miles の「物語」は父親 Morris の「物語」に吸収される。Auster は、単純な

事実ではあるが、歳を重ねると自分が何者かがよりよくわかるようになるため、よりよい「物語」を書くことができるとする。

It probably also explains why it's so rare for a young person to write a good novel. You have to grow into yourself before you can take on the demands of fiction. I've been talking about it in theoretical and literary terms, but there's also the simple fact of growing older, of acquiring a better sense of who you are. (Auster, 1997, 304)

参考文献

- Allen, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.
- Auster, Paul. *City of Glass*. In Auster(1987, 3-132).
- *Collected Prose*. New York: Picador, 2010.
- *Ghosts*. In Auster(1987, 135-96).
- *Moon Palace*. London: Faber & Faber, 1989.
- *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. New York; Penguin, 1997.
- *The Invention of Solitude*. In Auster(2010, 1-150).
- *The Locked Room*. In Auster(1987, 199-314).
- *The New York Trilogy*. London: Faber & Faber, 1987.
- Bakhtin, M.M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. C. Emerson(trans. And ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- *The Dialogic Imagination: four essays*. C. Emerson and M. Holquist(trans). M. Holquist (ed). Austin: University of Texas Press, 1981.
- Brown, Mark. *Paul Auster*. Manchester: Manchester UP, 2007.
- Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. New York: Palgrave, 2011.
- Herzogenrath, Bernd. *An Art of Desire: Reading Paul Auster*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A selection*. Alan Sheridan(trans.) New York: Norton, 1977.
- Martin, Brendan. *Paul Auster's Postmodernity*. New York: Routledge, 2008.
- Shiloh, Ilana. *Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere*. New York: Peter Lang, 2002
- Springer, Carsten. *Crises: The works of Paul Auster*. Frankfurt am Main: Peter Lang: 2001.
- Varvogli, Alik. *The World that is the Book*. Liverpool: Liverpool UP, 2001.
- コットン、シャーロット 『現代写真論 コンテンポラリーアートとしての写真のゆくえ』 大橋悦子・大木美智子訳 晶文社:2011. Cotton, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2004.
- 森野和弥. 「Paul Auster の *Invisible* : 書くということ」『静岡大学教育学部研究報告 (人文・社会科学篇)』 第62号、2012、71-84.
- 澤田直、「サルトルのイマージュ論 - 不在の写真をめぐって」 塚本 (2013 : 277-93)。
- 塚本昌則編、『写真と文学 - 何がイメージの価値を決めるのか』 平凡社、2013年。