

フラヌールの街：ポール・オースターの『シティ・オブ・グラス』

A *Flâneur* in the City: Paul Auster's *City of Glass*

森野和弥

Kazuya MORINO

(平成11年10月4日受理)

0. プロローグ

ポール・オースター (Paul Auster) の『ニューヨーク三部作』(*The New York Trilogy*) の最初の一編『シティ・オブ・グラス』(*City of Glass*) は、ダニエル・クイン (Daniel Quinn) を主要な登場人物とした物語である。本作に関するこれまでの批評は、間テクスト性、ポストモダニズム性、反探偵小説の三つを主要な切り口として展開してきた。物語構造を重点的に検証するこれらの批評に対して、ここでは、主人公クインのアイデンティティを巡る物語を、より広い文化的コンテクストとの関連から捉え、「散歩すること」を軸に読み解いていく。

1. 散歩者の系譜

本編が、古典的探偵小説やアメリカの文学伝統への様々な言及から成り立っていることは広く認められていることであり、それはクインが散歩するという行為についても同様である。歩くことは、とりわけ十九世紀アメリカルネサンスにおいては重要な意味合いを担っていた。それは自我獲得のための哲学的思弁に通じるものだった。たとえば逍遙するエマソン (Ralph Waldo Emerson 1803-82) は、「透明な目玉」(“a transparent eyeball” Emerson 1957: 24) として世界と対峙しようとしたが、これは、彼にとって「輪郭や表面が透明になった」(“outlines and surfaces become transparent” 43) 彼方に、「自己信頼」(self-reliance) によって宇宙との「独自の関係」(“an original relation to the universe” 21) を結ぶことであり、己の理性を至高者の位置に据え、他の一切を自分を中心とした秩序に従わせる (“every object in its relation to myself” 16) ことだった。ホイットマン (Walt Whitman 1819-92) においては、歩くことは「ぼく」の中に宿る「生命の愛撫者」(“the caresser of life” Whitman 1959: 32) が、世界と関係を結び精神の隠喩として世界を獲得することであった。ソーロー (Henry David Thoreau 1817-62) がウォルデン (Walden) の森の中で散歩者となったのも、「無限の世界を悟る」(“realize... the infinite extent of our relations” Thoreau 1966: 115) ためだった。彼らはルソー (Jean-Jacques Rousseau 1712-78) 的な孤独な散歩者として、自然の中を彷徨し、世界と自我との関係を思索しながら、世界を自分を中心としたコスモスとして再構成することを至上命題としたのである¹。

一方十九世紀の都会においては、歩くことの意味は変容する。ロンドンを舞台にしたポオ (Edgar Allan Poe 1809-49) の『群衆の人』(*The Man of the Crowd* 1840) では、主人公

は都会の雑踏の中で偶然出会った男の後を追跡する。この追跡という行為には、好奇心以外何か特別な意味があるわけではないし、追跡される男も単に夜の街を徘徊するだけである。都市においては、個人は他者や外界ともはや有機的な関係を結ぶことはできず、断片化した自我の間隙を埋めるために群衆の中に埋没し、目的もなく歩くのである。ベンヤミン (Walter Benjamin 1892-1940) は、このような新しいタイプの都会の遊歩者を「フラヌール」(flâneur) という言葉で捉えた。フラヌールは、十九世紀のパリのパサージュに消費文明の作り出した商品に目移りしながら彷徨する。そこでは自立性を失って交換価値として相互に規定し合う事物が「まるで鏡どうしのように虚ろに反射し合う」(道旗 1997: 208)²。眼にしたものを時間を超えて定着しコピーとして大量に流通させる、機械の目としてのカメラが発明されたのも十九世紀である。「画家によるイメージが全体的なものであるのに対し、カメラマンによるイメージはばらばらに寸断されたものであり、その諸部分は、のちにある新しい法則にしたがって集められる」(ベンヤミン 1995: 616) のであり、世界は統一のとれた全体性を喪失して、断片化していく。身体の動きとは無関係に次々と新たな風景をパノラマとして眼前に提供する鉄道も発達し、これらは見るという経験の現代に至る変化をもたらしている。見る欲望に快楽を見いだしってしまったフラヌールの眼は、次から次へと目新しい対象を求めて移ろって行く。見ることはもはや対象の存在を見据える真摯なまなざしではありえず、対象の上に焦点を結ぶことはない。そしてこれが散策者としてのクインの「眼」(“a seeing eye” Auster 1985: 4) である。

2. どこでもない場所へ散歩すること

クインが何より好きなのは散歩である (“More than anything else, however, what he liked to do was walk.” 3)。彼は毎日どんな天候でも街を縫うように歩く。散歩とは、自分の家という基点を離れることである。玄関という物理的境界を越え、より広い空間へ彷徨っていき、ニューヨークという迷路で迷い、場所の意識をなくすことである。

New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighbourhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost... By wandering aimlessly, all places became equal and it no longer mattered where he was. On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. New York was the nowhere he had built around himself, and he realized that he had no intention of ever leaving it again. (3-4)

クインにとってニューヨークを散歩することは、ニューヨークをどこでもない場所にするのであり、自分の周りの空間をどこでもない場所(“nowhere”)に変容させることにより、どこにもない場所(“nowhere”)に身を置くことなのである。そして最終的にこの散歩は帰る場所を失ってしまう。クインが何ヶ月か留守の間に彼のアパートは他人が借り受けてしまうからだ³。

クインにとって散歩は、もう一つ重要な意味を持っている。自己という精神の基盤(ホーム)を越えていくことである。自己意識が自分を抜け出て、自分の中に何も見いだせない状態が至高の状態となる。通りのリズムに自分を合わせることであり、どこにもない場所では、自己も周囲の中へ溶けだし消滅してしまう。

Lost, not only in the city, but within himself as well. Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. (4)

絶対的内面性を否定し (“usurp the sovereignty of inwardness” 61)、単なるレンズのような一個の眼に化したクインは、ソーロー的散歩者よりもフラヌールに近いと言えよう。

フラヌールとしてのクインは、消費文明の生み出した商品たちに埋められたショーウィンドーや摩天楼に囲まれたガラスの街、ニューヨークという迷宮 (“a labyrinth of endless steps”) を目移りしながらさまよい続ける。それは大衆の中にとけ込み、眼としての身体を、変化していく周囲のスピードと同調させることに他ならない。

The world was outside of him, around him, before him, and the speed with which it kept changing made it impossible for him to dwell on any one thing for very long. Motion was of the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body. (4)

動き続けることを信条とし偶然に左右される散歩は、目的も目的地もなく、どこへも行き着くことがない (“never really going anywhere, but simply going wherever his legs happened to take him” 3)。散歩とはクインにとって、作者に割り当てられたキャラクター、自己、境界を、内面的にも外面的にも越えていく行為なのだ。それは、近代的自我、固定された定点としての、主体としての自我が否定されていくことでもある。

To be inside that music, to be drawn into the circle of its repetitions; perhaps that is a place where one could finally disappear. (109)

このアイデンティティの揺らぎは、クインが自分の分身に会っていくことで振幅を増していく。登場人物は皆何らかの形でダニエル・クインの分身⁴と考えることができる。たとえば推理小説家であるクインのペン・ネームはウィリアム・ウィルソン (William Wilson) だ。これは、分身をテーマにしたポオの小説『ウィリアム・ウィルソン』の主人公と同姓同名であり、「シティ・オブ・グラス」の中では、本名がウィリアム・ウィルソンであるムーキー・ウィルソン (Mookie Wilson) という野球選手の名も挙げられる (128)。ウィリアム・ウィルソンを作者とする小説の主人公である探偵はマックス・ワーク (Max Work) という。この三者は自己の三角形 (“triad of selves” 6) を構成しているとされる。この三角関係においては誰がオリジナルで誰がコピーなのか、もはや判然とはしない。それぞれがそれぞれの分身なのである。まず、クインのアイデンティティは語り手によって、重要でないこととされ与えられることを拒否されている。

As for Quinn, there is little that need detain us. Who he was, where he came from, and what he did are of no great importance. (3)

クインが社会との関係を絶ち、ますます孤独に死後の生といったようなものを生きているのに対して (“somehow living a posthumous life” 5)、作品（ワーク）に過ぎないワークの方は小説世界の中で、そして作品の読者の中で生き生きとした生活を送っている。

He had, of course, long ago stopped thinking of himself as real. If he lived now in the world at all, it was only at one remove, through the imaginary person of Max Work. His detective necessarily had to be real. The nature of the books demanded it. If Quinn had allowed himself to vanish, to withdraw into the confines of a strange and hermetic life, Work continued to live in the world of others, and the more Quinn seemed to vanish, the more persistent Work's presence in that world became. Whereas Quinn tended to feel out of place in his own skin, Work was aggressive, quick-tongued, at home in whatever spot he happened to find himself. (9)

クインの存在の根拠は、ワークが読者の世界 (“world of others”) の中に存在することで与えられる。たとえクインは消え入ってしまったとしても、ワークの方は常にどこにいても自分の基盤、住処を失うことはないのである。クインとワークの関係は逆転してしまう。クインは、ワークの生に満ちた声 (“the animated voice”) が通過する操り人形でしかないことが示される。

In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist. Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise. (6)

しかしワークが「現実」に見えるのも、本という虚構の世界の要求によることが確認されている (“The nature of the books demanded it.”)。クインの存在は二重に危うくなっていく。

ウィリアムとクインの関係についても、クインは二人が同一人物でなく (“he never went so far as to believe that he and William Wilson were the same man.” 5)、自分自身は作者ではないと明言している (“he did not consider himself to be the author of what he wrote” 4)。Rowen (1991) が指摘するように、クインは言葉を失ってしまっていて (226)、これもクインのアイデンティティの希薄さを指し示している。クイン、ウィリアム、そしてワーク。この三者を一つのアイデンティティの下に統一する一者、中心は存在しない。

この三者の関係を複雑にするのが偶然にかかってくる間違い電話である。電話の主は、クインをポール・オースターという探偵と勘違いして事件を依頼する。クインは自分と同じイニシャルD.Q.のドン・キホーテ (Don Quixote)⁵が騎士に扮装したように、「群衆の人」で語り手がパリの街を彷徨うように⁶、オースターという仮面をつけてピーター・スティルマン (Peter Stillman) という男を追跡することになるのだが、彼もまたクインの分身であることが明らかにされていく。クインが最初にスティルマンを確認するのは、セントラル・ステーションだ。彼

は会ったこともないスティルマンを群衆の中から見つけださなければならない。既視感を持っているクインは (“I have seen it [Stillman’s face] before.” 40)、一人の男を求めていた人物だと確信することができる (“Surely this was his man.” 56)。“Surely”とあるのは、クインとスティルマンの関係の密接さを語るものだろう。またスティルマンが自分と同じ赤いノートブックを持っていることを、クインは秘密の絆であるかのように喜んでいる (“it pleased him to know that Stillman also had a red notebook, as if this formed a secret link between them.” 59)、スティルマンの方も共謀するような口調で二人の親密さを述べる (“in a conspiratorial voice, I think we’re going to get along.” 74)。そしてクインは、スティルマン Jr.を自分の死んだ息子のように思うのである (“Quinn thought of his own dead son.” 14)。

彼らの行為にも共通項を見つけることができる。ニューヨークをふらふらと歩き回るスティルマンは、道ばたのがらくたを拾い集め、もともとの機能を果たさなくなったものたちに、新たにふさわしい名前を付けようとしている。彼によれば、それは今はもう失われてしまった楽園の言語、シニフィアンとシニフィエが必然的に結びついた言語を取り戻すことなのである。言葉をもと一致させようとする行為は、言葉による推論を事実と照合させる探偵の手続きそのものである。がらくたという現場に残された限られた手がかりから事実を再構築する点で、クインも述べているように考古学者とも類似している⁷。

Indeed, every now and then he would stoop down, pick some object off the ground, and examine it closely, turning it over and over in his hand. It made Quinn think of an archaeologist inspecting a shard at some prehistoric ruin. (59)⁸

後述するようにクインはスティルマン Jr.の分身にもなり、スティルマン父子と錯綜した関係を取り結んでいくのだが、これはポール・オースターという作家（もちろん、『シティ・オブ・グラス』の作者オースターの分身でもある）にクインが会いに行ったときも同様である。ただ今回クインが出会うのは、現在のクインの状況を照射する分身ではなく、自分が過去に失ってしまった楽園の現在の住人である。クインのアパートからほど遠くない所に居を構えるオースターは、クインが訪ねると無精ひげを生やして万年筆を手に戸口に現れる。オースターは作家として、妻子ある家庭人として、クインが失ったもの、あるいはこうなれたかもしれないものを体現するキャラクターで、息子の名前はダニエル。クインと同じである (“I’m you and you’re me.” 102)。

He felt as though Auster were taunting him with the things he had lost, and he responded with envy and rage, a lacerating self-pity. Yes, he too would have liked to have this wife and this child, to sit around all day spouting drivel about old books, to be surrounded by yoyos and ham omelettes and fountain pens. He prayed to himself for deliverance. (101-02)

自分のあるべきイメージが分身である他人に生きられていく (“Goodbye myself!” 102)。分身の幸せな生活と引き替えにクインは存在の基盤を失い (“Quinn felt a little more of himself

collapse.” 102)、存在しなくなってしまう (“Quinn was nowhere now.” 104)。クインとオースターが分身関係にあることは二人の会話がモノログと書かれていることから伺われる (“Auster, who had listened attentively to Quinn’s monologue.” 95)。この関係を確認するかのように、クインはオースターの息子の手を引いてブロードウェイを散歩している夢を見ることになる (“In his dream, which he later forgot, he found himself walking down Broadway, holding Auster’s son by the hand.” 106)。

クインの散歩に目的地、終わりがなかったように、分身に出会うことにも終わりが無い。分身たちの鏡の街。鏡に至る所に立てかけられ、オリジナルを辿ることは不可能であり、オリジナルの存在さえ確認できない。シュミラクルに出会う行為に終わりはない。これは Alford (1995)も指摘するように、失楽園後の言語によって構成される自己の宿命であるとも言える。常に差延され、自己と他者の区別はなくなっていく。

The New York Trilogy argues that the self -- within the novels and without -- is a textual construct, and subject to the difference and deferral inherent in language. (17)

そしてこれは父である作者によって仕組まれた行為であり、自由に止めること (“through”) はできない。作者に操られると言う「定め」 (“fate”) なのである。

He had tried to contact Virginia Stillman in order to tell her that he was through, but the fates had not allowed it. Quinn paused to consider this. Was ‘fate’ really the word he wanted to use? (111)⁹

スティルマン Sr.という作者から自由になろうとしたスティルマン Jr.は、糸を切られた操り人形 (“a marionette trying to walk without strings” 15) のようになってしまっている。作者の意図から自由になることはできないのであり、それを知る由もない。クインは間違い電話がかかってきたとき、ポール・オースターはいないと答えている。作者の存在を知ることはないのである。

‘Is Paul Auster?’ asked the voice. ‘I would like to speak to Mr Paul Auster.’
 ‘There’s no one here by that name.’

 ‘There’s nothing I can do for you,’ said Quinn. ‘There is no Paul Auster here.’
 ‘You don’t understand,’ said the voice. (7)

3. 探偵として歩くこと

散歩することは、クインにとって意味を求める行為、自己を中心に世界を再構成することではなかった。散歩の目的、あるいは作者の意図はない方が良かった。しかしクインの散歩は、ポール・オースターという探偵を名指す偶然の間違い電話をきっかけに変容していく。クインは探偵オースターの仮面を被り、依頼通りにスティルマン Sr.を尾行することにする。探偵とし

て歩くことは、今までのように「どこでもない場所」に「考える義務」から自由になって彷徨うことではない。しっかりと目を凝らして対象をまなざしていなければならないからだ。クインは自分の探偵小説の主人公ワークをモデルに世界と関わり始める。

探偵小説の良き読者でもあるクインは、探偵小説の魅力は明晰で統一の取れた世界観にあるという。無駄なものは一つもなくどんな些細なことも結末の謎解きに向かって意味を発信している。

In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. . . . Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked. . . . The centre, then, is everywhere, . . . (8)

この様な世界ではクイン自身が経験している自己の三角関係は起こることはない。物語は作者によって完璧に支配されている。探偵の眼 (private eye) は、探偵 (investigator) の、私の (I)、そして作者の目 (physical eye of the writer) と同一である。Hühn (1987) によれば、探偵小説においては、犯人の用意する第一のストーリー (signs) を探偵の書く第二のストーリーが暗号解読 (decode) する¹⁰。そして両者の間で意味を巡る闘いが繰り広げられる。

. . . the central contest acted out in all classical formula novels, the contest between author (criminal) and reader (detective) about the possession of the meaning of the (first) story. (459)

最終的には探偵の読みの正当性が認められ、物語という記号の集積体は安定を取り戻すことになる。つまり、探偵とは読む人であると同時に書く人なのである。スティルマン Sr. を追うことにより、クインは探偵小説の作者になることも要求されるのである。クインは、何年かぶりで自分の名前を、作者の覚え書きともいえる赤いノートブックに記し (39)、探偵と作者を兼ねようと試みる。探偵小説の作者となることはクインにとって、失っていた言葉をウィルソンから取り戻し、物事を支配することだ (“It would be helpful to have a separate place to record his thoughts, his observations, and his questions. In that way, perhaps, things might not get out of control.” 38)。それは、存在を確認できない作者としての父を、無意識的に求める行為でもある。意味を付与する中心として物語を書くことで、全てを明晰に構築する結末 (“the idea that will pull all these things together and make sense of them.” 8) を探り出すことなのである¹¹。

探偵小説を書き実践することは、クインにとって現実の混沌に秩序を与える作業になるはずだった。ところが、クインはこのような物語の作者／探偵になることに失敗していく。作者とキャラクターの仮面を自由に付け替えながら、物語に結末を付けることができない。最初は、この分身関係は心地よいものと感じられる。身体 (“the body of Paul Auster” 51) と意識は分離し、クインはいつでも自由に分身間を移動できると考えているからだ。

Although he still had the same body, the same mind, the same thoughts, he felt as though he had somehow been taken out of himself, as if he no longer had to walk around with the burden of his own consciousness. . . . He had not really lost himself; he was merely pretending, and he could return to being Quinn whenever he wished. (50)

しかしこの確信は徐々に揺らいでいく。帰るべきクイン (“return to being Quinn”) は、消滅していくように物語は仕組まれているのだ。スティルマン Sr.と最初に話を交わすとき、クインは追う者であるポール・オースターの素性を守るため、クインという本名を名乗る (74)。クインは、帰るべきオリジナルだったはずの自分自身の名前を偽名として否定するわけである。クインという名前に対してスティルマン Sr.は「双子 (ツイン) と韻を踏んでいる (“Rhymes with twin.” 74)」し、様々な言葉に置き換えられるので気に入ったと答える。クインという名前は韻を踏む他の言葉にどんどん置き換えられてゆく。二回目にスティルマン Sr.に会ったときクインは、置き換えられてしまった自分の名前の代わりに、自分はスティルマン Sr.の本の中に実在の人物として登場するヘンリー・ダーク (Henry Dark) だと名乗る。これに対しスティルマン Sr.は、彼は自分が創造した人物に過ぎないので存在するはずはないと語る (“there is no Henry Dark. . . . you’re not *the* Henry Dark.” 79)。そしてH.D.のイニシャルは、卵として生きているのに、卵故に生まれていないハンブティ・ダンプティのものだと言う。クインの存在もオースターの仮面の下に在と非在を含む矛盾したものになっていく。三回目の会話では、クインは今度は自分はピーター・スティルマンだと言い、スティルマン Sr.は彼を同姓同名の息子と勘違いする。帰るべき自分を失っていたクインは、自分が追っていた、つまり、まなざしの対象だったはずのスティルマン Sr.によって息子の役回りを与えられ、息子としてまなざされることに安住の地を見いだすことができたかのようだ。二人は父子として会話を続けていく。

Oh. You mean my son. Yes, thats possible. You look just like him. . . . One minute were one thing, and then another another. (84)

しかし、ピーター・スティルマン Jr.自身も自分に様々な名前を与え (Mr.Sad、Peter Rabbit、Mr.White、Mr.Green、Peter Nobody)、アイデンティティが崩壊していることは、クインに事件を依頼したときにすでに示されている。彼は「私の名前はピーター・スティルマン。それは私の本当の名前ではない」 (“I am Peter Stillman. That is not my real name.” 15, 18, 22) という台詞を繰り返し、クインが「自己の三角形」により、ワークを通じて自分を見つめていたように、彼の語りは一人称と三人称が混沌としているのである。

Peter was a baby. They had to teach him everything. . . . That wasn’t bad. Even when I bit them, they didn’t do the boom, boom, boom. Later, I even stopped tearing off my clothes. (17)

クインは内面をなくし、色々な人物と同一化し、Barone(1994)の言うように文字通り消え去ってゆく。

First he becomes Paul Auster ; later he quickly becomes in succession Henry Dark and Peter Stillman. Quinn empties himself; literally, he thins away to disappearance. (34)

そしてここにおいて Holzapfel (1996) の指摘するように散歩の時と同様のことが起こっているといえよう (34)。探偵クインはどこにもない場所 (“nowhere”) に至ったのであり、対象を追いつめていく主体という中心にとどまることはできないのである。クインは赤いノートブックに、探偵の仕事に関するポーの有名な一節を引用し、スティルマン Sr.にも適用しなければと書いている (“An identification of the reasoner’s intellect with that of his opponent. But here it would apply to Stillman senior.” 40)。クインのスティルマン Sr.との同一化は知性 (“intellect”) に留まらない。クインはスティルマン Sr.の歩くペースが身体にしみこんでしまう。スティルマン Sr.がいなくなると、クインは自分の半身をなくしたように感じる。

... he was no longer following Stillman. It felt as though he had lost half of himself. For two weeks he had been tied by an invisible thread to the old man. Whatever Stillman had done, he had done ; wherever Stillman had gone, he had gone. His body was not accustomed to this new freedom, and for the first few blocks he walked at the old shuffling pace. The spell was over, and yet his body did not know it. (92)

しかし、このようにスティルマン Sr.の人生をなぞるように生きたとしても (“He had lived Stillman’s life.” 67)、謎 (“the man’s impenetrability”) が解明されるわけではない。

それは同時にクインの紡ぐ物語が、探偵小説として成り立たなくなっていく過程でもある。ポストモダン小説を反探偵小説という視点から解釈した Tani (1984) はその特徴として、中心の欠如、統一したシステムの拒否、終わりあるいは解決の不在を挙げている¹²。

The main difference that separates postmodernism from modernism, then, is postmodernism’s lack of a center, its refusal to posit a unifying system. Postmodernism’s new awareness is the absence of a finality, a solution. This is exactly what the anti-detective novel is about. (39-40)

中心であるはずの探偵のアイデンティティが崩壊し、犯人と目されるスティルマン Sr.の犯罪も特定されない。現在彼が企んでいるのは、人類のために楽園の言語を取り戻すことであり、むしろ善行とも呼べるからだ。Tani (1984) の言うように、自分を消滅させる「殺人者」は探偵自身の中に潜んでいると言えよう (76)。そしてクインの物語も謎の解明をすることなく終わってしまう。謎はいくつか用意される。たとえばスティルマン Sr.の足跡だ。スティルマン Sr.は毎日滞在先のホテルを出てニューヨークを歩き回りながら、がらくたを集めている。クインは、スティルマン Sr.が毎日歩き回るルートそれぞれに謎、意味 (“coherence, an order, a source of motivation” 67) が隠されているのではないかと考える。探偵物語の作者として、結末を見いだそうとするわけである¹³。これをクインは地図に描いてみる。map は plot の原義であるこ

とから、地図を描くこと (map) は物語に筋を付けること (plot) に通じる。そこに彼は TOWER OF BABEL の文字を見いだすのだが、これが「正しい」答えかどうか保証されることはない。クインが恣意的に選んだ解答に過ぎないとされ (“He had seen them only because he had wanted to see them.” 71)、クイン自身も意味があるかどうか確信を持つことはできない (“He had to admit that nothing was sure: it could well have been meaningless.” 70)。スティルマン Sr. の言うように全ては断片と化し (“the world is in fragments” 76)、これを統一する術はない。そしてこの件は再び持ち出されることはなく、スティルマン Sr. も突然姿を消してしまう。『シティ・オブ・グラス』では謎は謎のまま放置され、意味に満ちた探偵小説の世界は崩壊してしまう。それどころか推理小説の作者としてのクインは事件を構成する要素の客観性そのものを疑いだしてしまう。

- Quinn wondered, for example, why he had not bothered to look up the newspaper reports of Stillman’s arrest in 1969. . . . He asked himself why he had taken Auster’s word for it that Stillman was dead. . . . He wondered what would have happened if he had followed the second Stillman instead of the first. . . . He asked himself why he had taken Auster’s word for it that the cheque had bounced. (129)

残されたのは、混沌とした解読しがたいテキスト (“a jumbled, illegible palimpsest” 62) のみである。そして最後のページで語り手は、『シティ・オブ・グラス』のテキストそのものも解読困難 (“difficult to decipher” 132) と告白する。全てを解決する秘密の鍵である父の言葉が、スティルマン Sr. の赤いノートブックに隠されているとクインは考える (“Quinn suspected that Stillman’s red notebook contained answers to the questions that had been accumulating in his mind, and he began to plot various stratagems for stealing it from the old man.” 59)。しかしスティルマン Sr. は (そしてスティルマン Jr. も) 突然クインの前から姿を消し、赤いノートブックを手に入れることは不可能となる¹⁴。そしてクインの赤いノートブックも紙面がつきてしまい、「赤いノートブックのページが尽きてしまったらどうなるのだろう」 (“What will happen when there are no more pages in the red notebook?” 131) という最後のページの書き込みと共に彼自身も『シティ・オブ・グラス』という小説世界から姿を消してしまう。

しかしこれは「終わり」ではない。赤いノートブックも探偵クインも三部作の最後を飾る『鍵のかかった部屋』 (*The Locked Room*) で再登場する。つまりオースターは古典的な探偵小説のような結末のある閉じたテキストを否定しているのであって、小説の目的は一定の真実に到達することを目指すのではなく、書くことを通じて世界としての読者と関係を結ぶことであると考えているのであろう。完結しないことによって、クインは永遠にニューヨークの街を彷徨し分身と出会い、外界に意味づけを与えようという行為を繰り返す。それはロマン主義者の散歩のように確たる啓示を与えてくれるようなものではないにしろ、クインに世界と繋がっているという感覚を瞬時でも持たせてくれるのである。

It [the Stillman’s case] had been a bridge to another place in his [Quinn’s] life, and now that he had crossed it, its meaning had been lost. . . . He wrote about

the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower. . . . He remembered the moment of his birth and how he had been pulled gently from his mother's womb. He remembered the infinite kindness of the world and all the people he had ever loved. Nothing mattered now but the beauty of all this. (130-31)

読者にとってもスティルマンやクインの謎は根本的に解決されないが、そのこと自体がこの物語を自分で意味づける、すなわちキャラクターの分身として読むことを可能にしているのであり、その意味で正に誰もがダニエルとなり(“Everybody's Daniel! . . . And around and around it goes” 102)、作品の中を永遠に遊歩するのである。

注

1. たとえばエマソンの森は事物と「神秘的な関係」(“an occult relation” 24)を結ぶ場所であり、理性と信仰へ立ち戻る場所だった(“In the woods, we return to reason and faith.” 24)。
2. ベンヤミン(1993)はめまぐるしく産出されてくる商品について以下のように観察している。「新しいものは、商品の使用価値から独立した質をもつ。…この新しいものの発する光は、鏡が他の鏡に映るように、絶えず同一なるものという仮象として映る」(22)。
3. この点クインは現代のウェイクフィールド(Wakefield)と言えよう。ホーソーン(Nathaniel Hawthorne 1804-64)の主人公は永遠に帰る場所を失ってしまう(“by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place for ever.” Hawthorne 1987: 82)。
4. クイン自身は『シティ・オブ・グラス』を執筆当時のオースターと同年齢で、同じく妻子との別れを経ており、息子の名前はダニエルである。あるいは詩を書くことで文筆業を始め小説に転向するところなど、作者オースターの分身と言えよう。また『シティ・オブ・グラス』の執筆のきっかけは探偵事務所との間違い電話だったとオースターは述べている(Auster 1992)。
5. オースター探偵事務所のことを依頼人であるスティルマン夫妻に教えたのは、マイケル・サヴェドラ(Michael Saavedra)であり、ドン・キホーテの作者ミゲル・デ・セルバンテス・サヴェドラ(Miguel de Cervantes Saavedra 1547-1616)に通じている。
6. 世紀末のパリに魅せられたベンヤミンは、『パサージュ論』でポーの作品中にフラヌールを見いだしている。

哲学的な散歩者のタイプからまったく離れ、社会の荒野を落ち着きなく放浪する狼男の様相を呈する遊歩者をポーは最初に「群衆の人」で決定的な形で描ききったのである。[M1, 6] (ベンヤミン 1994: 72)

7. Tani (1984)は探偵と考古学者の類似を以下のように指摘している。

The detective is a scientist, but a particular kind of scientist, a humanist, an archeologist. In fact both the detective and the archeologist “dig out,” and their reconstruction is only partial, limited to what is left after (after the end of a civilization, after a murder. (47)

8. クインの連想は、ニューヨークをがらくたの街とするスティルマン Sr.の以下の発言に呼応する。

I have come to New York because it is the most forlorn of places, the most abject. The brokenness is everywhere, the disarray is universal. (78)

9. クインが操られている感覚を持っていることは、“I seem to be going out.” (12)、“I seem to have arrived.” (13) などのように自分の行動に対して ‘seem to’ を多用している点にも示されている。
10. 探偵小説が二つのストーリーから成り立っていくことなど構造の分析に関しては、Todorov (1977) も参照のこと。
11. Holzapfel (1996) は『シティ・オブ・グラス』の「作者」として以下の六人を挙げている。
1. 犯罪者としてのスティルマン Sr. 2. 探偵としてのクイン 3. implied author としての語り手 4. 読者 5. 登場人物であり、語り手の友人としてのポール・オースター 6. ポール・オースター。『シティ・オブ・グラス』が書くことに意識的であることは、登場人物ポール・オースターが、ドン・キホーテは誰が書いたかをテーマとするエッセイを書いていることから伺われる。
12. Lewis (1994) はオースターの小説群は反探偵小説として最も正確に定義できると述べている。そして謎解きが不首尾に終わる過程は、常に自己の崩壊を伴っており、「消滅」は肉体的かつ精神的なものであるとする (“the breaking down of the detection process is always accompanied by a breakdown of the self. The ‘disappearances’ his books present are mental as much as physical” 60)。
13. Zilcosky (1998) は、Foucault (1984) を援用しつつ、作者とは無秩序を収めるために作られたものだったことを説明している (198)。
14. スティルマン Sr.の求めている楽園の言語、言葉とももの一致は訪れることはない。しかし Russell (1990) と共に、この探求こそがスティルマン Sr.の犯している罪、ロゴス中心主義だと言うことができよう。

Logocentrism, the term applied to uses and theories of language grounded in the metaphysics of presence, is the “crime” that Auster investigates in *The New York Trilogy*. (72)

参照文献

- Auster, Paul. *The Art of Hunger : Essays, Prefaces, Interviews*. New York : Penguin, 1992.
 *City of Glass*. In *The New York Trilogy*. London : Faber and Faber, 1985.
- Alford, Steven E. "Mirrors of Madness : Paul Auster's *The New York Trilogy*." *Critique*, 37. 1. 1995, 17-33.
- Barone, Dennis. "Auster's Memory." *Review of Contemporary Fiction*., 1994, 32-4.
- ベンヤミン, ヴァルター, 『パサージュ論Ⅰ パリの原風景』, 今村仁司他訳, 岩波書店, 1993年.
- , 『パサージュ論Ⅲ 都市の遊歩者』, 今村仁司他訳, 岩波書店, 1994年.
- , 『ベンヤミン・コレクションⅠ 近代の意味』, 浅井健二郎編訳, 久保哲司訳, 筑摩書房, 1995年.
- Emerson, Ralph Waldo. *Selections from Ralph Waldo Emerson*. Ed. Stephen E. Whicher. Boston : Houghton Mifflin, 1957.
- Foucault, Michel. "What is an Author?" Trans. Josué V. Harari. In *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York : Pantheon, 1984, 101-20.
- Hawthorne, Nathaniel. *Wakefield*. In *Nathaniel Hawthorne's Tales : Authoritative Texts Backgrounds Criticism*. Ed. James McIntosh. New York : Norton, 1987.
- Holzappel, Anne M. *The New York Trilogy : Whodunit ? Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1996.
- Hühn, Peter. "The Detective as Reader : Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction." *Modern Fiction Studies*, 33.3. 1987, 451-66.
- Lewis, Barry. "The Strange Case of Paul Auster." *Review of Contemporary Fiction*, 14. 1. 1994. 53-61.
- 道旗泰三, 『ベンヤミン解説』, 白水社, 1997年.
- Poe, Edgar Allan. *The Man of the Crowd*. In *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York : Random House, 1965, 475-81.
- Rowen, Norma. "The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam : Paul Auster's *City of Glass*." *Critique*, 32.4. 1991, 224-34.
- Russell, Alison. "Deconstructing *The New York Trilogy* : Paul Auster's Anti-Detective Fiction." *Critique*, 31. 2. 1990, 71-84.
- Tani, Stefano. *The Doomed Detective : The Contribution of the Detective Novel to Post-modern American and Italian Fiction*. Carbondale : Southern Illinois UP, 1984.
- Thoreau, Henry David. *Walden and Civil Disobedience*. Ed. Owen Thomas. New York : W. W.Norton, 1966.
- Todorov, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction." In *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. New York : Cornell UP, 1977, 42-52.
- Whitman, Walt. *Complete Poetry and Selected Prose by Walt Whitman*. Ed. James E. Miller, Jr. Boston : Houghton Mifflin, 1959.
- Zilcosky, John. "The Revenge of the Author : Paul Auster's Challenge to Theory." *Critique*, 39.3. 1998, 195-206.