

ポール・オースターとフランツ・カフカにおける〈落魄〉・〈偶然〉・〈侵入〉：『シティ・オブ・グラス』と『変身』の posthumous life(1)Kriminalromanとしての『シティ・オブ・グラス』：ポール・オースターにおける〈posthumous life〉と小説の崩壊と誕生

Nitchu, Shizuo / 日中, 鎮朗

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

言語と文化 / 言語と文化

(巻 / Volume)

9

(開始ページ / Start Page)

93

(終了ページ / End Page)

118

(発行年 / Year)

2012-01-10

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00007755>

ポール・オースターとフランツ・カフカに おける〈落魄〉・〈偶然〉・〈侵入〉

—『シティ・オブ・グラス』と

『変身』の *posthumous life* — (1) :

Kriminalroman としての『シティ・オブ・グラス』

— ポール・オースターにおける

〈*posthumous life*〉と小説の崩壊と誕生 —

日 中 鎮 朗

本論(1)ではポール・オースターの『シティ・オブ・グラス』をあらためて Kriminalroman として読み、それによって読者に対して仕掛けられた謎があることを発見・確認し、それを解読することを試みる。またこの Entziffern の行為を通して獲得された新しい見方から、この小説がもつ意味、とりわけ〈失意〉・〈落魄〉と〈運命〉がこの小説中で果たす機能と意味を検討し、小説論の中に位置づける。『シティ・オブ・グラス』と状況や構造において類似が暗示されるカフカの『変身』との両者を本論の(1)と次に続く(2)の全体を通して比較研究することによって『シティ・オブ・グラス』および『変身』に新しい視点を与え、小説が現実に対して持ち得るそれぞれの小説上の意義を検討することを目的とする。

1. 〈消失〉— 表層のプロットと隠されたプロット —

『シティ・オブ・グラス』はまず小説内の観念上においては、小説内で主人公がユートピアを論じ、その建設の実行に努めるというユートピア小説の側面、次に登場人物の関係性や機能・役割においては作者オースターの実人生やその家族、とりわけ父と息子の関係を投影した家族小説の側面、三番目にそのプロッ

トにおいては探偵小説であるという三つの構造をもつ。探偵小説のプロット上の最小限の構造は〈事件—犯人—探偵—解決〉であり、さらに通常、プロットを貫く糸として作者によって仕掛けられた〈謎〉がある。これが場合によってさらに細分化されれば、トリック（推理小説）、恐怖感（怪奇小説、ホラー小説、サスペンス小説）、意外さ（ミステリー小説）があり、さらに物語全体のテクスチャとしての不思議さ、衝撃感が加わる。『シティ・オブ・グラス』は元来それが評価された場が示すように——エドガー賞の候補にもなっている——、いわゆる crime fiction (detective story/crime thriller/crime novel) に入るが、ここではこの作品のジャンルを超えた多様な要素や構造ゆえに推理・探偵・犯罪・ミステリー小説を広く意味する小説概念であるドイツ語の Kriminalroman という語を使うことにする。言うまでもなく、そのプロットにおいては探偵小説の構造をもつので、この作品にはこうした諸要素は揃っており、基本枠としての〈事件〉は父ピーター・スティルマンによる息子ピーター・スティルマンの殺害（のおそれ）、〈犯人〉は従って父、〈探偵〉はダニエル・クイン、〈解決〉は父の自殺（による未然の防御）である。むろん、これは表層的なプロットにすぎず、小説のテクスチャの不透明感と不条理感はずクインが元来、探偵ではなく、偶然かかってきた間違い電話で探偵ポール・オースターになりすまし、事件を引き受けたこと、犯人とされる父はユートピア論議を語るだけで何らの犯罪行為も行わないし、行おうともしないこと、またクインが最後には消失・失踪することなどから生じる。さらに、もう少し踏み込んで考えれば、そもそも父が息子を殺害に来るという動機・理由が不明であり（むろん、真偽も不明）、解決である〈父の自殺〉は依頼人であるオースターから聞いた話であり（COG 146）——そのときの会話でなされた、小切手が無効だったというオースターの話になぜ信じたのかとクインはその真偽を疑うが（COG 155）、それと同様にこの〈父の自殺〉の話も真偽は確認されず、疑わしさだけが残る——、父の散歩の足跡が記す THE TOWER OF BABEL という文字痕跡の意義はその前になされる長いユートピア論議の中に埋もれ、さらに途中で父が息子を殺す（のを阻止する）というこの小説全体の一番大きなプロットは〈父の消失〉（まず行方不明、のちに自殺とされる）、〈息子とその妻の消失〉（突然、アパートから荷物ごと姿を消す）、〈クインの消失〉（意図的な失踪なのか、死なのか不明）、ユートピア形成という〈モチーフの消失〉（この最大のモチーフはあれほど論議されたのにいつの間にか消えてしまう）という

四重の〈消失〉によって不透明になってゆく。こうして形式的にはオープン・エンドという形式で、読者に判断が委ねられたまま一応の決着をみるが、実体的にはこの〈消失・不明・あるいは不在〉が小説の内容を幾重にも掻き消してしまう。

ここに後述するパリンプセストが加わる。文学理論に関心が深い作者が意図的に行った文学上の手法といえるが、読者にとっては何もかもが宙に浮き、曖昧なまま終わることに導いてしまう。例えば、作者ポール・オースターという人物が作中に現れたり、三作目の『鍵のかかった部屋』ではソフィーの雇った私立探偵がクインという名で、やはり消えてしまう。さらにファンシヨーと思われる男がピーター・スティルマンと名乗り、ファンシヨーがヘンリー・ダークの名を使って（LR 366）外部との接触を断ち、生きる。また、クインの使用する〈赤いノートブック〉が『鍵のかかった部屋』でも使用され、時には色を変えて連綿と他の作品に使われた上に、副題も「本当の物語」と記した作者の自伝的作品のタイトル（『赤いノートブック — 本当の物語 —』）となる。この作品では、いくつも挿話が書かれており、その最後には「これは本当に起こったのだ。他の全ての事柄と同様に私はこの赤いノートブックに記した、それは本当の物語である」（R 58）と締めくくられているが、このように物語と世界、虚構と現実を結びつける試みが一作ごとの作品を超えてなされているのである。

この小説は Kriminalroman の形式をとってはいるが、こうした特性がこの小説を論じる際の中心的テーマや概念となり、むしろ〈純粋な〉文学作品として読まれる場合が多い。例えば、ニューヨーク三部作に共通して「どれにおいても謎が解決しない」とし、「探偵役の主体が揺らぐところなどとあわせて哲学的探偵小説とも呼ばれる」とされる（飯野 89）。しかし、こうした特性やその概念、文学上の手法は確かに分析すべき重要かつ必要なテーマではあるが、ジャンルの区別によって分析点があらかじめ規定されることはその小説の本質をあらかじめ規定することであり、それゆえに別のジャンルのものとして読んだときに得られるはずのものが失われてしまう。そうした見地に立てば、そもそも〈謎〉や〈探偵役〉という位置づけすら失わせるこの小説も元来、Kriminalroman の形式をとっているのだから、作者によって仕掛けられた〈謎〉と〈解決〉をまさに推理してゆくこと、つまり、Kriminalroman としての読解をしておく意義と必要があることがわかる。この作品の曖昧性、多義性、名前など

の象徴性ゆえに、またそれゆえ何よりもそもそも作者によって明示的な解決（事件—犯人—解決）が与えられていないので、唯一の〈正解〉は存在しえないことを前提にしつつ、しかし、それによって新たに見えてくるものを捉えてゆくことを試みておく必要があるだろう。こうして考えてみれば、ここですでに次のように言える。つまり、オープン・エンドという形式は〈純粹〉な小説においてはとりわけ珍しいものではないが、Kriminalroman として見れば、推理小説でありながら〈解答〉が与えられていないオープン・エンドの形式は推理小説の新しい潮流のひとつを採用しているといえる。

Kriminalroman として見る理由はさらにこの小説の本質および小説という形式それ自体の本質と関わる位相にある。即ち、小説世界が現実世界に与える意味と、現実世界のなかでの小説世界の意味の問題である。クラカウアーは探偵小説と芸術作品を区別して、次のように言う。

探偵小説は芸術作品ではないがゆえに、現実を失った世界に対して、その社会が他の場合に示すよりもより純粹にその社会本来の相貌を示してくれる。つまりその社会の担い手と機能、これらが探偵小説において自らについて釈明をし、自らの隠された意味を漏らすからなのだ。隠ぺいされた世界がこうした自己暴露をせざるをえなくなるのは、探偵小説がこうした社会によって限定化されていないという意識があり、それによって探偵小説は生み出されているからだ。(…)探偵小説の構コンポジション成は把握できない生を本来の現実性という翻訳可能なもう一方の対の像に変えるのである。
(Kracauer 118-119)

我々はおそらく〈発見〉の有効性から探偵小説と芸術作品の二つの区別を出発点とするが、元来、〈文学的なもの〉の現実世界に対する高踏性とそれゆえの本来的な排他性、および文学・芸術は余技にすぎないとする人々への無関心と排他性は、やがて逆に事実と現前性をエッセンスと考える現実世界から〈文学的なもの〉自体の排除を招きかねない危険性をもつ。クラカウアーは社会を単に理念に従っているだけのもの、自律的理性に支配されたものと考え、それゆえ、そうした理念が作り出す規範や法に従って人々は生きているゆえに、生の深部に触れる現実性を失っていると考えている。それはそうした規範自体が幻想であると考えてみればわかりやすいだろう。クラカウアーのこの区別は有

効だが、ただ、それを理解したうえで、我々の使用する〈現実（世界）〉という語はクラカウアーのいう現実といわば深部現実の両方を含意させることにする。というのは、我々は〈文学的なもの〉の現実世界からの排除に対する危惧の視点を保ち続け、それゆえ、現実のメタ化は一方ではメタ化された現実を置き去りにすることでもあることがわかっているからだ。まさにそのことがオースターとカフカでは問題となっているのである。〈現実〉に対するいずれにおける解釈にせよ、ここでは探偵小説のもつ力のベクトルの意味づけとしては変わらない。

探偵小説は社会によって境界を限定されていないゆえに、社会を、つまり、自律的理性によって構成されているから万全であるという前提のもとに様々な見せかけをまとう社会の隠された秘密を暴くことができ、またそれを可視化することができるのである。「探偵小説は知的なプロセスをゼロからはじめようと努める」(Kracauer 182)と言われるように、探偵小説の手法は理性に基づきながらもその理性が打ち立てたものを社会が意味付与したその意味に惑わされることなく、客観化された鑑定で見てゆくことにある。我々はこの作品のなかの世界を常に〈現実世界〉との相互関係のなかで捉えながら、解釈してゆくことになる。

2. Kriminalroman としての『シティ・オブ・グラス』

まず、読者がこの物語を Kriminalroman として見るができなくなってしまいう理由、言い換えれば Kriminalroman として見ることを妨げる構造を考えてみよう。それはテクスチュアの不条理感を醸し出す構造、即ち、実はクインが〈赤いノートブック〉の再現中の人物像にすぎず、〈わたし〉がそれを構成している（「わたしはできるだけ念入りに赤いノートブックをたどって書いた」(COG 158)）という構造と深く関わる。つまり、物語は三人称体で語られているし、またすでに物語冒頭に we (know) という言葉が三度現れ、物語の枠構造形式を予告しているので、厳密にはクインは物語全体の語り手ではないことは示されているものの、クインの書いたノートの再現なので、クインの思考や見方で考えられ、主人公＝探偵＝クインの視点で見られた世界を描いているので、読者はクインが唯一の語り手であるように錯覚する、いや、そのように構成されている。それゆえ主人公の消失とともに世界＝物語も存在しなくな

ると読者は了解する。ところが、物語の末尾で作中のオースターの友人である〈わたし〉が突如現れ、枠構造物語であることを示し——これは例えば『幽霊たち』でも同様で、物語の最後に〈我々〉と〈わたし〉が現れて枠物語であることを示すのと同じ構造である（G 232）——、クインの消失後も、物語は存在することがわかるが、それは同時に、物語全体が〈わたし〉の創作・想像にすぎない可能性をも示唆するので、二重に曖昧になる。そうなると、クインの理解の仕方ではしか〈事件〉を——そもそも〈事件〉は起こっていないという解釈を別にすれば——理解できなかつた読者は、すべてを〈探偵〉も〈犯人〉も〈被害者〉も明確ではなくなるということに収斂させてゆくことになる。ここから、解釈はこの作品を推理小説として見ることをやめ、別のジャンルとして扱う方向に向かう。これが、この作品を *Kriminalroman* として読ませない、作者オースターの最初の仕掛けなのである。作者が中立のナレーターで、犯人が探偵（あるいは、探偵が犯人）に挑むという形式をとりながら、読者に挑んでいるという一般的な構造ではなく、作者が読者にトリックを仕掛けたことを隠したまま、挑むのである。しかし仕掛けがあるゆえにこれは推理小説として存在し、そして *Kriminalroman* である限り、また読者に挑む限りにおいて、*Kriminalroman* の特性上、解決のヒントは作品中に与えられている／与えられていなければならないはずである。物語を曖昧性や不透明性・不条理性に収斂させないで、もう一度〈事件〉として見直してみよう。すると事件は一つだけ明白に生起していたことがわかる。即ち、〈事件〉以前はウィリアム・ウィルソン（推理小説の祖であるポーをただちに連想させる名である）をペンネームとして1年のうち5、6ヶ月は推理小説を書き、毎年一冊刊行し、その他は読書、絵画、オペラや野球を楽しみ、散歩を偏愛する男であったクインの零落・失踪・消失である。彼は家も仕事も収入も失い（ないしは、彼の意志を考慮すれば、放棄し）、路地やごみ箱に暮らし（ないしは、見張りを続け）乞食同然に落魄してゆく。とすれば被害者はクインである。但し、こうした状況を選びとってゆく点で、意志を常に考慮する必要がある、ただ受動的であるだけの対象という意味での〈被害者〉と区別しなければならない。息子のスティルマンと妻ヴァージニアも姿を消すが、クインのような落魄は言及されず、悲劇性は感じられない。むしろ、意図的に姿を消したと考えられる。被害者がいれば、加害者（犯人）がいる。クインがもぬけの殻になった彼らの家の暗い小部屋に泊まり込むようになったときに、毎日与えられる温かい食事は息子のスティル

マンと妻ヴァージニア夫婦が——他に不法侵入者がいない限りはである——、行っていると考えるのが妥当である。これを傍証とすれば、語られていることと隠された事実は逆転的で、犯罪のターゲット＝被害者はクインであり、加害者＝犯人は息子夫婦である。しかし、これはオースターにおいては珍しいことではない。実際、これに続く二作目『幽霊たち』では見張る者（追う者）（ブルー）が見張られ（追われ）、見張られていたと語られてきた者（ブラック）が実は見張っていたという構造になっている。ブルーが意を決してブラックのところに踏み込むと、ブラックは次のように言う。

「私は君をずっと待っていたんだよ」とブラックは言った。「とうとう君が来てくれてうれしいよ」（G 228）

また、前述の『鍵のかかった部屋』では、その登場人物の私立探偵クインに追跡されていたソフィーの夫ファンショーは実はクインを追跡していたと言う。

「クインは消えてしまったよ。奴の足跡を見つけることは出来なかったんだ。（…）クインは僕を追いかけけていると思っていたが、実のところは僕が奴を追っていたんだよ」（LR 362）

このように逆転的仕掛けはオースター作品の常套である。また、父親の関与の仕方は明白ではないが、クインが父親に近づいて三度目の会話をしたときに、クインはピーター・スティルマンを名乗って見せると、息子と勘違いした（あるいは、勘違いして見せている——この作品は常にそうした二重性を読書行為の中で読者に強いている——）父親はピーターと呼びかけながら、様々な教えを与える場面は父親の関与を暗示する。すでに父親は原初の言語の回復とユートピアの再建についてクインに語っていることに注意をして読んでみよう。

「私はそうした考えをたくさん頭の中にもっている。私の心は決して止まらない。お前はいつも利口な子供だったな、ピーター。お前が私のことを理解してくれてうれしいよ」

「はい、あなたのおっしゃることはよくわかります」

「父親というものは自分の息子に自分が学んだことをいつも教えなくて

はならない。そんな風にして、知識は世代から世代へと受け継がれていくんだ。そうやって我々は賢明になってゆくんだよ」(COG 103)

父親は息子に知識を与え、息子は父親を完全に理解していると父親は考えている。犯罪には動機と手法が存在し、後述するように、実験であるという視点から考えてみれば、父親の意図や指示があった、少なくとも父親の考えを息子が受け継いだか、意図をくんだとするほうが論理整合的である。またこの父から子へ〈教え〉の伝達があることこそがいわば最初の実験の被害者であったはずの息子が関与する理由ともなる。

ではいったいクインの陥ったこの状況、作者オースターが暗示する深層のプロットは何を意味しているのだろうか？ それは他の見方、ユートピア論や家族論などの論点と切り離されているのだろうか？ それともむしろそれらと関係し、全体として支え合っているのであろうか？

クインは路上やごみ箱から最後には小部屋の闇の中に至り、その闇の中で、もはや社会との、いや誰との接触もなく、〈赤いノートブック〉に言葉だけを書き連ねてゆく。この状況が相似的に暗示するものは息子のスティルマンが10歳まで暗闇に閉じ込められていた状況に——幼少時からではないという点でクインの場合は縮小版とはいえる——ほかならない。しかも、クインはヘンリー・ダークの冊子を要約した父スティルマンの著作（「(…)人は新しい人間となり、神の言語を話し、第二の永遠に続く楽園に住む準備をした」(COG 59))を読み、「この無垢の原初の言語」「エデンの園で話されていた言葉」「墮落以前の言語」(COG 57)の再生・創造の意図を知り、また実際に彼と会ってそれについて話している。つまり、クインにはあらかじめ、そうした〈原初の言語〉や〈ユートピア〉の喪失と再創造について刷り込まれており、またそれゆえクインにも父スティルマンの思想や意図が無意識の領域に入り込み、それを肯定的に理解する用意ができていたといえる。彼の寝入りばなの夢、現実と夢の間、即ち意識と無意識の間の知覚がそれを示している（「寝入りばなに考えたことは」最後の二文字が残っていた——EとLだ。（…）彼は断片のネヴァーランド（楽園）（…）に辿り着いた。彼は（…）ELは神を意味する古代ヘブライ語だとつぶやいた」(COG 87, 括弧内は引用者)）。暗闇に閉じ込め、原初の言語を獲得させる父の企てを実験というならば、それは息子スティルマンに強制的、暴力的に施した実験の再現である。つまり、クインは「新しい言

語」(COG 93)を作り出すための実験台、即ち、息子スティルマンで失敗したプロジェクトの再開の実験台となっているのである。エデンの園で話されていた無垢の言語の回復には他者や社会との隔絶が必要であり、逆にその密接な関わり・交流、また〈所有〉、とりわけ〈物の所有〉は禁じられた不可能事であることは言うまでもない。家、仕事、収入、友人を失うことは——むろん、意図的にそこに追い込まれるならば、この実験に強制性や暴力性がないとはいえない——こうした実験の当然の前提ともいえる。こうした二度目の実験に際して、父親の関与ないし影響は必然的前提であるといえる。さらに再実験という視点から、物語を最初から見直すと別の側面が浮かび上がってくる。

3. 〈赤いノートブック〉と書かれた物語

すべては間違い電話から始まった、とされる。偶然と必然の本質的同質ないしは表裏一体性が主要テーマの一つである作者オースターにとって、間違いという偶然は *Kriminalroman* においては必然の裏返し、あるいは必然の隠蔽ではないのか？ キンは息子夫婦と会う。「彼は半狂乱になってたの。こんなふうになった彼をこれまで見たことがなかったわ。待ち切れなかったのよ」(COG 16)と妻が言い、「あなたを頼りにしています」(COG 26)とピーターが言う。妻ヴァージニアの帰り際のキンへのキスはキンをこの事件に深入りさせるきっかけ、促しとなる⁽¹⁾。実際、キンはヴァージニアとのその後の展開を期待するが、これは元来、意図的な促しにすぎないのでその後の展開はなく、彼をさらに——この失望の段階的強化が重要なことは後述する——失望させる(COG 77)。彼は雇われる。なぜキンなのか？ それが実験台であれ、仮にただの探偵としてであれ、雇う限りにおいて条件があらかじめ存在しており、キンはそれに合致し、また人間的にもいわばこの面接で合致したことを示す⁽²⁾。キンが合致した条件とはなにか？ それはキンの現状と関係する。

キンは事故により妻と息子を失い、家族の喪失の悲しみを引きずり、やりきれなさや失意の中に生き、従って作家とはいえ社会の中では孤独でしかもほぼ匿名で暮らしている。絶望と現実世界からの孤立は犯人からすれば、必要かつ目的にかなった状況である。実生活においても感情においても世界に対して隔絶していることが実験台としての見極めの合致に必要な条件となる。これは

最初の実験の被験者である息子スティルマンの世界内の基礎的状況、つまり家族がないに等しいこと、悲しみ・絶望、孤独・匿名の状況と同じである。こうしてクインは第二の実験台となるための基礎的条件において合致し、息子ピーターと同じ〈隔絶された暗闇の中での言語の獲得〉へと追い込まれて／自らを追いこんで、ゆく。こう考えてくると、クインが小部屋の闇の中で書いた〈赤いノートブック〉に記された言語こそが「新しい言語」「この無垢の原初の言語」「エデンの園で話されていた言葉」であることがわかる。つまり、読者に提示されたこの物語、まさに読者が読み進めてきたこの物語こそが「神の言語」で書かれた物語なのだ。そうするためには〈赤いノートブック〉の記述を独立させる必要があり、それゆえこの物語は小説内に差し込まれた挿物語として――しかし読者にはそうだと最後に明かされるまで気づかれないような仕方でも――提示される必要があったのである。むろんすべてを小部屋の闇の中で書いたわけではないので、物語のすべてではない。それゆえ、物語の末尾で「わたし」が「敏感な読者ならわかるように、赤いノートブックは、もちろん、物語の半分にすぎない」（COG 158）というのである。こうして「原初の言語」で書かれる物語は夢物語ではなく実体化されるのである。言い換えれば、この物語は虚構と現実の間に立つのであり、この有機的相互関係ないしは融合はオースターの主要テーマの一つである。これで「神の言語」で書かれた物語はプロットにおいて理解できたが、質においてはどのような物語になるのだろうか？

クインは暗い小部屋でスティルマン事件について書きすぎたことを後悔する。彼にとってはその事件はもうはるかなものとなり、考えなくなっていた。では、スティルマン事件はクインにとって、あるいはこの小説にとってどんな意味をもっていたのか？

それはクインの人生の別の場所への橋なのだった。その橋を渡ってしまった今や、その意味は失われていた。クインはもはや自分自身にはどんな興味・関心もなかった。彼は星々、地球、人類に対する彼の希望について書いた。彼は自分の言葉が彼から切り離されると、そしてそれらは全体として世界の一部なのだと感じた。(…)彼は世界と彼が愛したすべての人々の限りない優しさを思い出した。これらすべての美しさ以外は今やどうでもよかった。(COG 156)

「そうして書かれた物語」はこの作品であるが、パリンプセストを意識している作者オースターはこの後の作品においても、これらの「星々、地球、人類に対する彼の希望」や「世界と彼が愛したすべての人々の限りない優しさ」「これらすべての美しさ」を描いていくことになる。前述のこの作品は「物語の半分にすぎない」というのはこうした文脈で読めるし、また読むべきであろう。だから「彼はわたしといつも一緒にいるだろう」(COG 158)と言われるのだ。

4. 落魄の生—〈死後の生〉(a posthumous life)—記憶と痕跡

こうして Kriminalroman として見た場合の解析はユートピア小説や家族小説としての位相をも統合する。小説内のユートピア論議という抽象的な次元からユートピア小説(ユートピアの言語でユートピアを求める小説。しかし、その意味では求められたユートピアの探求は結果的、客観的にはクインの落魄をはじめとする様々なディストピア的状況が伴うという様相を呈している)という実体が結実するプロセスに〈やさしさ〉という内容的質が統合されていくのである。まとめると、ユートピア小説の位相は思想面においては、父の息子への殺害という表面的な事件にユートピア形成や神の言語の回復というユートピア論が重なり、最終的には提示された小説がまさにそれであった。家族小説の位相では父子関係は作者オースターの実人生とクインのそれが———ということとは作中のオースターの家族構成とも(妻と別れ、息子ダニエルを失い、失意の中にいた作者オースターはやがてシリと再婚し、息子も取り戻すが、小説中の妻の名もシリであり、息子の名もダニエルである)———伝記的に重なり、そしてこの小説のコアを推進させる原動力として機能する。それがすでに指摘したヴァージニアの存在と誘惑、さらに小説中のポール・オースターの家族との邂逅である。

作中のオースターの家族構成はクインのかつてのそれと一致し、その息子ダニエルや妻シリを知ることでクインは忘れつつあった痛みを再び自覚する。彼はオースターの家族を羨望すると同時に、まさに羨望することによって失われたものを改めて意識化・現前化させ、こうしてあらためて絶望に陥る。クイン＝失意の者のさらなる失意は、ここに極まる。実際、クインが乞食に等しい落魄した見張りを続ける決意とその行為はここをきっかけに始まるし、実際、その

直後の11章は「クインは今やどこにもいなかった。彼は何も所有せず、何も知らなかった」(COG 124)という記述から始まり、クインが失踪し、絶望の極致にいることが示される。しかし、これは息子ピーター・スティルマンがこれは自分の本名ではないと繰り返し言い(COG 21, 22, 26),「僕は何も知らない」(COG 23)と言い、何も所有していないピーターの状況と同じなのである。

クインのこの変化、この落魄・失踪の決意の根本的動機は自分には失われた家族が他者にはあることを発見するという絶望にある。これがこの小説のコアである。その衝撃性を見逃してはならない。これが物語のコアを形成するのは、それが初めて〈生〉をこの与えられてある(これは、自ら築いていく、と言い換えてもかまわない。問題はそうした小説のコンヴェンショナルな価値付与的なモードにあるのではないからだ)。生ではなく、記憶(過去)が現在の中に生き、現在を構成しつつ、現在に起こる出来事が現在の生を揺り動かし、記憶と呼応したり、呼び覚ましたりしながら、絡まり、あるはずの生、あるべき生、ありえた生、今ある生との差異の中で形成されていくものを〈生〉と捉えているからである。クインの生は常にそうしたものとして呈示されている。それゆえクインの生はあれでもこれでもなく、あるべき生から逃走しつつ、しかしむしろそれ自体が生に他ならない、という〈生〉を生きているのである。つまり、それが生であり、しかし生ではないというような状態である。これは宙ぶらりんと言うよりは、後述するように〈死後の生〉(a posthumous life)というべきものである。彼の社会隔絶的な生は家族喪失の記憶に惹起され、そこから逃れる方向にあるが、同時に常に家族喪失によって構成され、それを追いつけているものでもある。これが彼の生を出来事から防衛させない。それゆえ、彼は探偵オースターになりきったのである。しかし、そもそもある生があって、そこに事件がおこるのではない。

確かに生は反復、痕跡、差延(différance/deferral)によっておのれ自身を防衛している。しかし、我々はこの表現には気をつけねばならない。というのは、まず最初に生が現前していて、それがその後、差延のなかで自己を防衛したり、延期したり、保留したりすることになるのではないからだ。差延が生の本質を構成するのである。あるいはまたこう言ってもよいだろう。差延は本質ではないゆえに、差延は何物でもないゆえに、存在

がウーシア (ousia 実有)、現前、本質／実在、実質、あるいは主体として規定されるならば、差延は生ではないのだと。(Derrida 203)

クインの生は出来事によって刻み込まれているし、刻み込まれてゆく。しかし一方で、生は記憶を源泉として変容し、次々と起こる出来事が次々と記憶と重なり、絡み合い、さらにそれ自体が記憶となってさらなる源泉を形成する。つまり、生はまずもって痕跡であって、痕跡である限り、生は侵犯されるそうした母体でもあるが、同時に侵犯が起こることそのこと自体が生であり、また侵犯それ自体も生の一部である。こうして侵犯も刻み込まれ、積み重ねられる(ここでもパリンプレストの状態にある)。こうして生は延期され、差延されて、いわば生き延びる。クインの生のあり方はまさにこれである。それではそうした生は従来型の世界観から言えば、過去に拘泥しているだけのものなのだろうか？ ハロルド・ブルームはフロイト理論に抗するファン・デル・ベルクをひいて次のようにいう。

あらゆるものがすでに過去の中に存在していて、まったく新しいものというのは二度とありえないという条件においてのみ、あらゆるものには意味がありうることになるのである。(ブルーム 238)

これは、ある人において過去にあらゆることの源泉があっても、つまり、そこにすべての発端や原因が遡及されえても、しかし、世界の、あるいは、その人のあらゆることには意味がある、と読み替えることができる。悲惨であるのに、なおひたすらに衰退してゆくというクインの生はその起源を家族の喪失、ないしは家族の幸福の記憶にもつ。差延されながら、現在に生き延びていく生は、出来事が積み重ねられてゆくなかでその都度、保留されたり、置き去りにされる。そうして置き去りにされることによって意味に満ちた生＝意味に満ちた死となる側面をもつ⁽³⁾。運命が幸福ではなく、不幸と結びつくのは、生のこうした位相のせいに他ならないであろう。クインの凋落は生そのものの姿であり、想定された生ではない。痕跡としての生、意味に満ちた生＝意味に満ちた死についてデリダが述べる様相はクインの生のありように他ならない。

存在が現前として規定される前に、生は痕跡として考えられねばならぬ

い。生は死であり、反復と快樂原則の彼岸は自らが侵犯するものに対して、起源的で先天的であるという唯一の条件がこれである。(Derrida 203)

クインの生が落魄を続けるのはこうした様相においてであり、家族小説の位相は Kriminalroman としての小説を推進させる大きな動機として機能しているのである。曖昧性や不条理性という小説のテクスチュアは Kriminalroman から見たいわば隠された構造においては、クイン自身が実験台となる一方、読者が新しい言語で書かれた物語の誕生を読んでいたことになるという、読者を意識し、読者を対象とした〈小説論〉へと収斂した。そもそも読者を意識し、対象とする典型的、古典的小説の様体は他ならぬ Kriminalroman であった。しかしいうまでもなく〈赤いノートブック〉の内容は、未知の言語や文字で書かれたものではなく、英語で書かれている。この物語のノヴェルティの本質は言語や文字のノヴェルティにあるのではなく、物語それ自体の新しい志向にあるのである。つまり、従来の小説のコンヴェンションの破壊とその結果としての崩壊、そして意図としての新しい小説の誕生である。

5. Kriminalroman から小説の崩壊へ

一般的に Kriminalroman は〈事件—犯人—探偵—解決〉というプロットや〈犯罪—謎〉という仕掛け・トリックにその特異性があり、物語の思想性、登場人物の人間的成长、人間の普遍的な心情、精神構造、感情に焦点を当てて描かれることはあまりない。これが Kriminalroman というジャンルをいわゆる一般的小説から区別させる理由となっている。また人物像の形成という点では犯人（探偵）像はユーモラスにせよ、ニヒルにせよ、作者によってあらかじめ与えられた型であり、その点において魅力的ではあっても紋切り型であり、社会の中の生き方の選択や自己形成のプロセスは Kriminalroman では目標とされていない。広範な読者層の洞察の深まりや共感を生むことが少ないのはそうしたところに一因があるだろう。では、この物語の登場人物の生、即ち、社会の中での人間としての生の履歴や選択を我々が見出したプロットの上にあらためて投影してみれば、何が現れ出るだろうか？

前述したように、クインの落魄の始まりはオースター家訪問を決定点とする。

そこではかつて所有していた家族像（夫—妻—息子）が幸福に、しかし他者のものとして再現されている。さらに作中のオースターの妻を見たときその美しさと優しさ、つまり、他者に与えられた幸福に「あんまりだ」とクインが思うときの羨望と絶望は、失意の人をさらなる失意に陥らせ、内面的な〈失意〉を外面的な、つまり現実世界の実生活の凋落へと至らせる。

クインが顔をあげると最初に夫人が見えた。その短い瞬間に自分が困った状態になったことがわかった。(…)それはクインにはあんまりのことだった。クインが失ったものでオースターが彼をあざけているように感じた。クインは羨望と怒りで切り裂くような自己憐憫に応じた。そう、自分もこんな妻とこんな子供をもつことを望んでいたのだろう。(…)彼は救済を求めて自分に祈った。(COG 121)

失意の者は救済されないままその絶望さやみじめさを深めてまるで「犬のように」(Kafka 241)、あるいは乞食のように死んでゆく、ないしは消失してゆく。むろん実生活での凋落しかクインの〈救済〉はなかった、凋落こそ〈救済〉であるという言説は可能ではあるが、こうした文学的言説にレトリカルな面白み以上のものを現実社会は見出さない。またこうした言説の反復は文学から現実世界における現実的な力を奪ってしまう。失意や絶望に具体的、実質的な〈救済〉がなく、絶望が絶望しか生み出さない状況、これがこの小説の核心的な、かつ物語推進的な部分を形成している。というのは、これまでの文学のコンヴェンショナルな失意の処理の仕方は、①失意が何らかの方法や要因で処理され、回復や解消される、②失意や絶望が深まり、解決されないとしてもそのこと自体や人物の内面の揺れ・葛藤・軌跡が詳しく、ときには哲学的に描写・考察され、それがテーマとなる、とまとめることができるだろう。例えば、『シティ・オブ・グラス』と同様に、ユートピアニズム、とりわけ、千年王国主義(millenarianism)をそのテーマとしている石川淳の『至福千年』では、貧(貧者)に特別な意味=〈聖なるもの〉を与え、やはり救済的な処理をしている、いやむしろ、救済的な主体にすらしている。千年王国主義は元来、ユダヤ教のメシアニズムの「普遍化」「精神化」(Kumar 7)であるから、メシア=救世主を必要とする。加茂内記は乞食のかしらである喜六の子、与次郎をメシアに選び、その理由を次のように言う。

与次郎の血の神秘にこそ聖は宿ったぞ。乞食の血。(…) 貧者のなかのもっとも貧なるもの。(…) 貧というものには神秘の値打ちがある。(…) まして、乞食は貧者の中の神秘きわまったものではないか。そのかたち、はなはだ苦行者に似て (…) 聖なる与次郎、一宗の祖となり乞食の王として立ったあかつきには、乞食みなみな (…) たちどころに業苦より救われるであろう。天上に位をうるのみならず、まのあたりに地上の榮を見ることあきらかじゃ。(石川 70)

乞食という貧なるもの、苦行者の最たるものとしての与次郎は逆に「聖なる与次郎」、「聖者」、「王」となることによって救済され、また与次郎が王となることによって乞食や一族血縁の者も「救われる」と言われる)。つまり、〈貧〉(貧者) という絶望なものにポジティブな意味を与えているのである。さらに、「千年王国の考えの特別な力は、千年王国においては終末論が未来論を完成させるという事実からきている」(Kumar 7) とクマーが言うように、千年王国は「黄金時代の栄光」を「回復」すると同時に「時の終わり」をもたらすのである。『至福千年』では、江戸幕府という現実世界の権力に対して、加茂内記—与次郎の勢力が集団主義的な戦いを挑み、江戸時代の終わりをもたらし、新しい時を作ろうとする。加茂内記によって救世主—聖者に据えられた与次郎がやがて加茂内記から離反することも考えれば、『シティ・オブ・グラス』において、父スティルマンが、時代に抗し、楽園時代を回復しようとし、クインが(はからずも) その一端を担う(担わされる) という状況は、『至福千年』のストーリー設定と重なり、その位置づけにおいて与次郎=クインといえるが、にもかかわらず、クインは救済されず、失意に失意を重ねてゆくだけなのだ。『シティ・オブ・グラス』が文学上のコンヴェンショナルな〈約束事〉から外れているのは、こうしたテーマにおいても登場人物の機能・位置づけにおいても似た小説と比べるとよく理解できるところである。

上記①②という形で、失意が処理されるのは、実は文学に限らず、倫理的であれ、美学的であれ、宗教的であれ、社会学的であれ、人間が社会に生きていく上で、実際には実現されないとしても、sollenの意味で社会一般の共通の理解である〈約束事〉に基づくものであるといえる。確かに「(…) 伝統的ジャンルとはちがって、(…) 小説には規律もなければ束縛もなく、あらゆる可能性に開かれており、いわばどんな方角にも無限定であ」り(ロベール 10)、「(…)

小説はその力をまさにその絶対的な自由から引き出している」(ロベール 12) とはいえ、しかしなお、「あらゆる進化した文学は(…) 経験的現実の権利と義務から引き写され、芸術にたえずその責任を想起させる権利と義務を定められる」(ロベール 18) のである。小説の様式や技法としての自由さと内容における規制(約束事)は異なるのである。従って「(…) その無規則性、その天性の無秩序のために、(…) 小説は古典的なジャンルよりも余計にその道徳的監視にさらされることになる」(ロベール 18) のであり、「道徳的監視」における道徳が時代の変化に伴ってその質を変化させようとも、また道徳に代わって希望や自由や慰めやあらゆる意味でのいわば上昇・飛翔などで代替されようとも、小説は〈約束事〉に基づく読者の期待像が織り込まれていること、そしてそれを反映させていることは免れない。ニーチェがキリスト教(宗教)の来世での救済を欺瞞的支配としたことや、また現実の世界観に見られるようにこの世界はカオスであり、因果法則も統合的なものもないとしたところで、そのこと自体が指摘すべき対象であり、テーマでありうるほどに、こうしたことは人間の積み重ねた理性と省察の果てにできた共有の了解事項、〈約束事〉であった。オースターのこの物語では不条理は実存主義ほどには劇的ではなく、美や崇高さとしての悲劇性は存在せず、ただ見捨てられ、落魄し、消失するというプロセスが存在するだけである。しかもそれはプロット上では追跡行為に覆われて見えなくなってゆく。いわばあからさまではあるが、隠されている。こうした悲劇性のない落魄だけの悲惨さの提示は文学のコンヴェンションを破る。むしろ、社会関係としては、「除外されるべきものにマークづけ(刻印)をして、その項の社会的位置を明々白々たるものに」し、差異化、差別化をはかったうえで、「除外・排除・抑圧」する(今村 72)という小説の形態、内容はありうるし、とりわけ珍しいわけでもない。実際、オースターやカフカの多くの作品が部分的にはそうであるともいえる。これはいわゆる第三項となるが、その性格を確認しておこう。

(…) 第三項たるかぎりでは、つねに市民社会の下方へと没落させられた状態にある。市民社会のあらゆる人々から、はずかしめられ、犯され、抑圧される奴隷状態、これこそ第三項の第一次の性格である。(今村 72-73)

クインが部分的にも第三項の性格をもつのは確かである。彼は「市民社会の

下方へと没落してゆく。スティルマン家の作為を考えれば、「没落させられた」といえるだろうし、あらゆる人々からではないが——従って、親戚・知人にも言えないと家族が思うような『変身』のグレゴールとこの点では異なっている——、路地やゴミ箱で暮らすクインは市民社会の被抑圧状態にあるだろう。しかし、一方では、それに——それがスティルマン家のいわば遠隔操作、罠であったとしてもなお——彼の意志や決断、選択が作用していることが重要である。

クインは家族の死を克服できないまま、なかば希望を失い、忘却しようとすることで生きている。「自分がどこにも存在しないこと、つまるところこれが彼が物事に求めてきたすべてであった」(COG 4)し——それを可能にするのがニューヨークという都市であり、そこでの散歩を偏愛する理由もこれであることがわかる——、「まるでなんとか自分を生き残らせているかのように、まるで死後の生 (a posthumous life) をなんとか生きているかのように」(COG 6) 生きているという生き方は明瞭にそれを示す。「死後の生」のなかにありながら／あるからこそ、なおクインは失意に失意を重ね、それが引き金となって落魄の道を選択するのだ。実際、クインは自分が転落していることだけが疑いのない事実であると知る。

しかし、孤独の本当の姿を分かり始めたのは、自分の人生が路地で続いている今になってようやくだった。(…)自分が転落しつつあること、これが彼が疑わなかったただ一つの事柄だった。(COG 139)

従って、クインが——そう考えてみれば、父ピーター・スティルマンもコロンビア大学教授を退職し、刑務所に入り、転落・消失してゆくし、『幽霊たち』において、主人公のブルーもブラックを見張り・追跡しているうちに、「かつての未来のミセス・ブルーの写真はもうない」(G 225)とと言われるように恋人＝二人の将来の生活をはじめ生活全体の基盤を失うのだ——第三項型にそのままあてはまるという小説の従来型ではないのは明白である。第三項型に意志が作用しているにも拘わらず——意志は小説作法においては一般的に積極的、打開的、肯定的、救済的なものとして扱われている——、クインの状況には悲惨さを打ち破るようなエネルギーな部分は見当たらないどころか、悲惨さには悲惨さが重く付きまとうばかりである。「死後の生」という観念やそれへ

の憧憬はユートピア論をも射程に組み込むが、一方でクインが自分は死後の生を生きているようなものだという意識はこの小説に漂う特殊な浮遊感、ある種のなげやりさや曖昧さをも形成している。それはこの小説の通奏低音であり、かつ同時にコアを構成する重要な要素であるにも拘わらず、やはり隠されるようにシンプルに言及されているだけである。

ここでそのプロセスを明示してみよう。クインの希望のなき生、いや生への執着のなさはまず、スティルマン家との接触、ヴァージニアのキスが象徴する愛欲の暗示によって——ともにクインの父—息子間、夫婦間の失われた愛情の投影である——、またいわゆる「探偵」役の仕事の引き受けによっていったん逆転し、活性化、強化される。これは生への肯定的な方向への転換に見えるが、実際には偽りの暗示に刺激されたものであり、クインは家族や愛情の見せかけの代替の可能性を与えられ、虚像に向かって奮い立つにすぎないのだ。それだからこそ、一見、ポジティブに見える転換が実は転落と絶望への一歩になる。その後のオースター家の訪問で零落の道をたどることは前述の通りである⁽⁴⁾。クインは文字通り、世界から姿を消し（「クインは今やどこにもいなかった」(COG 124)）、人間的交流・社会関係や名前を捨て——スティルマン家の小部屋で全裸となるのはその象徴的行為である——〈赤いノートブック〉に記述するだけの日々を送る。その記述が「神の言葉」「エデンの園で話されていた言葉」になるのは既述した通りだが、一般的には現実世界が楽園とは言い難いが、オースター家の幸福はクインには完全に見えた。完全なる幸福は楽園にあり、これをきっかけにクインの凋落が始まるので、象徴的に言えば、オースターの家族のありようは楽園の象徴であり、そこから追放されたクインは〈楽園追放〉のアダムである。アダムは「原初の言葉」「エデンの園で話されていた言葉」を話すのだ。この象徴を使えば、アダムが楽園を追放され、不死の人から（長命にせよ）モータルな人間⁽⁵⁾に変わるように、クインが現実世界から出て闇に入ったことは単に内面の変化にとどまらず、人間の〈本性〉において変化、変性が生じているはずである。〈本性〉とは決意、内面、生き方のクライテリオンである。本性が変わったとすれば、確かに「人間の悲劇的な状況の出発点は天国とエデンの園にある」（スタイナー 12）ということになるわけである。

6. 〈運命〉と典型的人物像の終焉

〈本性〉が変化すれば、人生も変化するゆえに、運命も変わる。あるいはその逆であるかもしれない。世界の読解可能性について、字母の比喻を——第二部で扱うカフカにおいても字母が「客観的な〈彼〉」と「彼の内面状態」とを関係させることをマルト・ロベールはカフカ自身の『判決』の分析文から抽出してみせている (Robert 13)——運命 (heimarmene) という大きな関連に組み込んだのはプロティノスであった。プロティノスはその一者 (万物の根源たる一者) からの万物の流出という考えから、宇宙的な因果性を「運命的」とは考えず、「世界には原因と結果とは異なる事物の関連、つまり有機的な相互依存の関係がある」 (Blumenberg 43) と考えた。しかし、有機的な依存関係が一者に帰されれば、自由意志や選択行為がなくなる。その結果、「決定論と自由のジレンマ——ギリシャ語では、コスモスとエートスとのジレンマを我々はどうに理解すべきなのだろうか？」 (Blumenberg 45) といういつもながらの疑問に到ることになる。ではクィンは、あるいはこの作品は〈運命〉それ自体とどう関わるのか？ 〈運命〉に関する言及は次のようにしてある。

クィンはヴァージニアに自分もはやだめになったことを伝えるために連絡を取ろうとしたが、そうできない運命だった。(…) 〈運命〉というのは本当に自分が使いたかった言葉だったのだろうか？ (…) その言葉がまさに正確に彼が言おうとしていたことなのだとわかった。(…) かつてそうだったこと、偶然そうなったことという意味での運命。(…) それは物事のかつてそうであったという一般化された状態、おそらくは、世界の出来事が生じた土台である〈ありよう〉の状態なのだろう。(…)

そういうわけでそれは運命だった。運命に対して彼が何を考えようと、それがちがったものであってほしいとどんなに望んだところで、彼が運命に対してできることは何もなかった。(COG 132)

ここには運命に対する (自由) 意志や挑戦はなく、従って、運命を〈切り開く〉や〈変える〉、あるいは人生を〈築く〉などというコンヴェンショナルな見方もないと同時に、〈変えようのない〉運命や運命を〈甘受する〉といった

悲劇的な、あるいは感傷的な受けとめ方もない。そうした意味では対極的にあるように見えるこれらの見方はいずれもクリシェな形式であるとはいえる。ここでは〈そこにすでにそうしてあるもの〉として運命が考えられており、その意味ではハイデガー的な被投企性と同質であるといえる。あるいは、プロティノスに関するブルーメンベルクの先ほどの議論を借りてくれば、これは一者に帰さないで存在しうる「予定調和」（但し、ブルーメンベルクはこの語をプロティノスの有機的な相互依存関係の説明の文脈だけで使用しているが（Blumenberg 43）、我々はライブニッツの本来的な意味で使用することにする）、即ち、そうなる以外はなく、それに対しては何もできない、という点でクインが考えるような運命だといえる。

ではクインの落魄は、コンヴェンショナルな小説における主人公の没落、あるいは悲劇の主人公／運命といったパターンとどこが異なるのであろうか？

コンヴェンショナルな小説における主人公はある種の類型として存在してきた。それは同時にそうした類型的性格人物であるので、そうした事態を招くといった因果律によりかかった、あるいはそのヴァリエーションとして描かれてきた。

類型的性格（生き方／志向性）の登場人物の配置と操作によって作者の意図を完成する小説のタイプは性格と運命を関連づけ、その運命を描くが、ベンヤミンは『運命と性格』においてこの両者が因果的な関係にあって、「性格が運命の原因だとよばれる」（Benjamin 171）ことに対して疑問を呈し、結論的にはこの二つの概念は「純粋に分離されねばならない」（Benjamin 173）とする。性格と運命を因果関係にあるものとしてみる見方は、運命は未来にあるのに対して、性格は現在と過去にあり、それゆえ認識可能であり、結局は運命を決めるものは現在に埋め込まれていると考えるからだとベンヤミンは分析している（Benjamin 171-172）。これは運命と性格を分離して時間軸に配置すること自体にあらかじめの結果が内包されることになるからだといえる。つまり、運命を未来におくこと自体がすでにもうあらかじめ運命を結果とし、性格を過去や現在に置くこと自体が性格を原因としているのだ。運命は過去、現在、未来を含めた総体であり、性格は可塑的で変わりうるか、たとえ変化しないとしても少なくとも判断や選択はその都度の諸状況によって変化するので、〈本性〉の変化とは根本的に異なっている。性格・判断・選択・決意の変化を総体的に包含した結果として起こる人間の変化が〈本性〉の変化であり、性格は本性の一部

分を構成するにすぎないのに対し、〈本性〉の変化は根源的なので、〈本性〉が変化するのに従って運命は変わりうる。ベンヤミンはギリシャ古典の考えからして、運命概念には「無罪」との関連が欠落しているという。このとき、ベンヤミンは本論にとっても、また運命論にとっても殆ど核心的な問いを發する。

従って運命には無罪との関係が出てこない。それでは(…)運命には幸福との関係が存在するのであろうか？ 疑いもなく不幸がそうであるように、幸福もまた運命にとって構成的なカテゴリーなのであろうか？ (Benjamin 174)

運命が罪過としか関連がないならば、運命は罰せられた人生、つまり悲劇や不幸としか関連がない。従って運命を描くことは、悲劇や不幸を描くことになる。しかし運命をこうした因果律から解き放つとき、運命は「偶然そうなったこと」になりうる。このとき、幸福・不幸というカテゴリーは人生の内容を指示しうるものではあるが、もはや運命を性格づける形容ではない。さらに幸福が運命と無関係と思えるのは、〈運命〉が〈運命的なもの〉=〈悲劇的なもの〉と微妙にずれているにも拘わらず、同一視されるからでもある。しかし、運命は〈運命的なもの〉=〈悲劇的なもの〉ではないが、価値内在的ではない変化だけの運命観念はありうる。それが、文学のコンヴェンションで見逃されがちな、あるいは伝統的にないことにされてきた事柄である。幸福・不幸という運命付随のカテゴリーをはずし、主人公が罪過なく不幸になってゆくことに悲劇性や不条理性を見ず、「そうなった」ということ、実際には失意に失意を重ねているにすぎない状況の発見と描写が『シティ・オブ・グラス』の試みなのである。言及はするが、明示的なテーマとせず、焦点を当てないことで隠すという構造は、情緒的な、センチメンタルな焦点化やそうした読者の反応を避けるためと考えられる。

7. 未来の〈パリンプセスト〉へ

没落／上昇にせよ、回復／死にせよ、人間（家族、夫婦、友人、恋人など）の〈変化〉は文学における普遍的なテーマである。その点においてこの作品はKriminalromanの枠を超えた特徴を備えるが、それはKriminalromanとし

て見ないと見えてこないという仕掛けをもつ。例えば、この作品中で楽園の言語回復について非常に多くの論議、思考、解釈がなされている一方で、クインの絶望の増大という内面の変化、〈本性〉の変化はほとんど描写されない、いや隠されているといってもよいところにコンヴェンショナルな型の〈小説の死〉はあった。その象徴的な例が暗闇の小部屋で〈誰かが食事を与える〉という場面描写である。小説内で議論や説明を多く用いるという特徴をもつこの小説中において、この場面だけ〈誰か〉も〈なぜ〉の説明も、またクインの内面の描写もない。作品全体の質において探偵小説から不条理小説へと変換する決定的な場面でその変化の内容やクインがその状況を受け入れていく決意やプロセスの描写・説明の欠如は突出して見える。我々は食事の供与を食欲の本能、〈赤いノートブック〉への記入への欲求のためであることを付随的に考慮しつつ、実験台としてのクインを生かし続け、神の言語を回復させるのに必要な措置であると解釈するが、小説論の文脈から見たとき、これはオースターが小説を、本を閉じれば現実に戻るといったその作品限りの完結のものと考えていないで、現実世界との関わりの中で小説の力や存在意義を問うていることの現れであると解釈できる。つまり、説明の欠如は別の作品で補われるのであるが、それは実人生にその都度、完全な説明が与えられるはずもなく、ときには別の時間や場所で説明がつくことがあるのとまったくパラレルなのである。つまり、オースターにとっては小説の諸作品は人生の諸段階なのだ。すでに述べたように、他の文学作品への言及、連想、類推、観念連合への促しや、例えば〈赤いノートブック〉やクインの名をはじめ、他の作品に登場人物（名）や事物が現れる「パリンプセスト」は、オースターの作品に共通の特性であった。『鍵のかかった部屋』では『シティ・オブ・グラス』や『幽霊たち』という作品名すら出して次のように言われる。

同じことがこの本の前に出た二冊の本についてもあてはまる。つまり、『シティ・オブ・グラス』と『幽霊たち』だ。これらの三つの物語はつまるところ同じ物語なのだ。ただそれぞれの作品が、それが何についてのことなのか僕が知ってゆくそのそれぞれの段階を示しているのだ。(LR 346)

ニューヨーク三部作、いやオースターの作品全体を通してその都度の作品の

世界が続くことによって、それが現実世界に拮抗して存立し、現実世界へと浸透し、溶融し、それ自体が現実世界となることが目指されている。これは小説論や視点の問題であると同時に、小説を現実と関わらせ、小説の力や存在意義を提示する方法であり、また逆にいわゆる現実世界の存在や意味を問う方法でもある。では、現実世界への嫌悪、絶望、暗い部屋に閉じこもること、食事が与えられること、根源的な〈変性〉、こうしたシチュエーションは何のプリンプセストか？ 何を表象・代理 (representation) するのだろうか？ 小部屋への食事供与のこの場面描写、状況は直ちにフランツ・カフカの『変身』を読者に想起させる。それによって、クインが本性において変性していることを指示する。と同時に逆にグレゴール・ザムザにとって〈変身〉は本性における変性であり、まさに外的・身体的に〈変身〉しているだけではなく、変身後は「死後の生」(a posthumous life) を送っているということになる。変身後にもグレゴールが通常の業務をしなくてはならないと考える奇妙さはよく指摘されるところだが、よく読むと実際には人間としての思考が社会との関わりから自己の過去へと収縮してきていることがわかる。〈虫への変身〉＝〈本性の変化〉＝〈人間としての死〉はそうしたところにも表出している。失意がいくつかの段階を経て絶望へと変わってゆき、ある段階で変性・変身し、それが最後に〈消失・死〉に収斂するという点でこの二つの物語は共通項をもつ。さらに、部分的な状況や構造において『変身』との類似が暗示されることは、その対比をもとに今度は全体性における相似も検証すべきであることを示し、こうして構造の対比をもとに新しい見方から、『変身』から『シティ・オブ・グラス』への逆照射がなされることにもなる。その新しい見方は〈突然性〉〈偶然性〉ということと〈侵入〉の関係、また現実性や日常性を破壊するその暴力性や圧倒的な〈力〉と密接に関係するが、これについては、(2)においてあらためて論じたい。

《注》

- (1) キス自体はクインの参加を促すエロティックな誘惑であるが、クインに対してだけではなく、夫であるピーターに対しても誘惑的なヴァージニアはその誘惑性においてアダム(＝クイン、ピーター)に知識の木の実を食べるように促すエデンの園のイヴに比せられる。そもそもエデンの園で話された言語の回復の物語であるから、この対照性は重要である。また、ヴァージニアは最初「言葉のセラピスト」として夫ピーターと出会ったこともこの文脈では重要な役割を果たしてい

る。さらに、バイロンの『カイン』に重ね合わせると、息子スティルマンが父と母親の所行に苦しむカインとすれば、父スティルマンが今度はアダムの位置にくる。このとき父の役割はアダムであり、ヴァージニアの役割はイヴ（エバ）+ アダとなる。アベルを殺したカインをイヴ（エバ）は憎み「カインの苦悶は／荒野の向こうへと彼を追いたてるのだ」（Byron 432）と非難することになるし、一方アダはカインに第3幕で「土地になる果实」をささげよと誘惑する。つまりヴァージニアは夫のピーターを憎む者であり、かつ誘惑する者である。

- (2) 偶然を必然ないし意図的と解釈すれば、これは単なる間違い電話ではなく、不特定多数への電話→面接→合致か、何らかの事情でクインの現状を知って電話してきた、と解釈できるが、その是非はともかく、こうした推理の領域を与えている点でもこの小説は *Kriminalroman* である。
- (3) ここでの「意味に満ちた」は空虚の反対であり、ポジティブで生産的、建設的な、という意味ではない。
- (4) 作者オースターの実人生でうまくいった場合の人生が作中のオースター家に、うまくいかなかった場合がクインの人生に反映されている。どちらも離婚時のオースターのありえた人生像であり、それゆえ両者ともにオースターの分身である。
- (5) 周知のように人類最初の死はアダムではなく、その息子アベルに訪れるわけだが、注(1)とは別に今度はこれをスティルマンの父子関係、ダニエル・クインの父子関係に重ね合わせれば、クイン=アダムが別の側面からも対比的に明確となる。バイロンの『カイン』ではカインは樂園を追放されたうえに、生命の木の実をとらなかった父アダムを非難し、そのように罰する神を恨むが、クインはむしろそうした苦悩をカインと共有しているといえる。

引証文献

ポール・オースター (Paul Auster) からの引用は『シティ・オブ・グラス』*City of Glass* は *COG*, 『幽霊たち』*Ghosts* は *G*, 『鍵のかかった部屋』*The Locked Room* は *LR*, *The Red Notebook* は *R* と略して本文中に記した。

Auster, Paul. *City of Glass (COG)* in: *The New York Trilogy*. New York: Penguin Books, 1990.

_____. *Ghosts (G)* in: *The New York Trilogy*. New York: Penguin Books, 1990.

_____. *The Locked Room (LR)* in: *The New York Trilogy*. New York: Penguin Books, 1990.

_____. *The Red Notebook (R)*. New York: A New Directions Book, 2002.

Benjamin, Walter. *Schicksal und Charakter*. Gesammelte Schriften II・I Werkausgabe Edition Suhrkamp Vierter Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

Bloom, Harold. *Ruin the Sacred Truths - Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Massachusetts: Harvard University Press Cambridge, 1987. (邦訳『聖なる真理の破壊』山形和美訳 法政大学出版局 1990年)

- Blumenberg, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 592. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1986.
- Derrida, Jacques. *Writing and difference*. (Translation of *L'écriture et la différence*.) Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Kafka, Franz. *Der Proceß*. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- Kracauer, Siegfried. *Der Detektiv-Roman*. Werke Siegfried Kracauer, Suhrkamp Band 1. Herausgegeben von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.
- Kumar, Krishan. *Utopianism*. Buckingham: Open University Press, 1991.
- Lord Byron, *Cain. A Mystery* In: *Three plays*, Oxford and New York: Woodstock Books, 1990.
- Robert, Marthe. *Einsam wie Franz Kafka* (Französische Originalausgabe: *Seul, comme Franz Kafka*) Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1985.
- _____. *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972. (邦訳『起源の小説と小説の起源』岩崎力・西永良成訳 河出書房新社 1975年)
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. (邦訳『悲劇の死』喜志哲夫 筑摩書房 1985年)
- 飯野友幸編著「探偵小説」(飯野)『現代作家ガイド「ポール・オースター」』(増補版) 所収 彩流社 2000年
- 石川淳『至福千年』石川淳全集 第8巻 筑摩書房 1989年
- 今村仁司『暴力のオントロジー』勁草書房 1982年

(ドイツ文学・比較文学／文学部教授)