Paul Auster, *City of Glass* における「偶然」の表すもの

福田泰子

Paul Auster は頻繁に偶然の出来事を描く作家である。 Mark Irwin は Auster との対話で、Auster 作品、特に The Music of Chance (1990) において登場人 物たちが示す偶然の概念への執着を、彼らが偶然と記憶とに交互にもまれ、 それらを原動力としていると評し、他方でこの作品には寓話として読める感 があり、一見とりとめのない細部が全て意味をもち、最終的に関連性を与え られることと偶然の関係について説明を求めているが(Irwin, 112)、確かに Auster 作品における「偶然」の描かれ方は、登場人物のもつ偶然性への敏感 な感覚によって読者が「偶然」の不可解性に囚われることが必須となるとい う類のものである。それと同時に、その「偶然」の背後の作者の存在が前景 化されており、それでいながら、その作者による作為性は、彼のフィクショ ンにおける「偶然」に、リアリズム小説にありがちな予定調和的偶然の陳腐 さをもたらすものではないと言える。Auster の作品が物語の寓話的、倫理的 な意図や大団円をめざす作者の意図を示唆すること無しに、作者のプロット の操作性を「偶然」によって描こうとするとき、その作品の偶然性とは具体 的にどのようなものであるのかについて考察したい。Auster 作品は偶然性を その特徴とするが、Auster はフィクションにおける偶然性の概念と機能を巧 みにずらすことで、作者としての自己を持つ主体と書かれる者としての自己 をもつ主体と交換可能にする。そのためにフィクションにおける偶然性は、 物語を創造すること自体を物語化する Auster にとって必要不可欠な戦略の一 つとしてこの点に注目し、その重要性を説き明かすことをめざす。

そこで小稿は、まず第一節で、フィクションにおいて表象される偶然性の

独特の位置を整理する。簡略化して言うと、フィクションにおける偶然の出来事は、フィクション中で表わされる偶然性という意味をそのまま示す役割と、プロットの材料となり作者の操作性・意図の存在が現れる局面を示す二通りの役割を果たす。この様なフィクションにおける偶然性の特徴を論じるに当たって、第二節で、偶然性の意味が小説に与える魅力について触れる。というのも、この点について Auster 自身の言葉があるからである。そして、Auster が偶然をどのようなものと定義しているかを明確にする。Austerの偶然性の定義は、哲学的定義や通常我々が「まぐれ」と呼ぶような出来事の非論理性を正当化する論理を指すのではない。彼の小説 In The Country of Last Things (1987) の言葉を借りて言うなら、"Anything can happen." (ICLT, 37) という他はないのである。

次に、第三節で、Auster 自身の発言から読み取れる、フィクションにおけ る偶然のリアリティへの Auster の傾倒とは対立する作者の意図として現れる 偶然を、Auster がどのように描いているかを分析する。具体的には City of Glass (1985) を分析することになる。それは、この作品では探偵小説の形式 が意識的に採用されており、ジャンルとしての探偵小説は、偶然と意図を作 者と探偵という構図に投影している形式だからである。Auster は偶然の作為 性を偶然のリアリティへと、また別のものへとすりかえ、ずらしていると言 える。具体的に述べるなら、Auster は二つの方法で偶然の作為性をずらして いる。一つは探偵小説の枠組を採用することで、探偵小説における偶然の出 来事と手がかりとなるものとの関係において、このジャンルがもつ偶然の特 徴的な描かれ方をデフォルメし、二つ目にその偶然の出来事を認識する主体 の認識をカメラ・アイの手法で表現することで、物語の作者とその登場人物 における、作者である主体と描かれる対象としての主体の自己とを交換可能 にする。これらの方法で Auster は偶然のリアリティを描出している。以上 の点を考察することで、City of Glass における Auster の偶然性についてのア イディアが特異であることを明かにし、偶然性に Auster がどのような魅力 や可能性を発見しているかということ、そしてフィクションにおいて偶然性

とそれを認識する主体を描くことで、Austerがフィクションと現実の一つの関係を創造していることを示したい。

1. フィクションにおける偶然の位置について

作家は物語を創作する上で、それがリアリズム小説であれ、短編長編を問わず様々な偶然性を用いる。では、作家は偶然性をどのように作品の中に描きこんでいるのであろうか。例えば、リアリズム小説において、偶然性はあくまで現実に起こりうる可能性を超えず、また SF であれば偶然の蓋然性はその世界のリアリティを支えるものである。その偶然の蓋然性や起こる頻度、規模が有り得ないと思われるものはその物語自体の価値を下げることになる。読者が物語内の偶然性を肯定的に読める事が、虚構である小説世界に偶然性を持ち込む前提条件であると言える。つまり、「偶然」とは現実の世界の感覚を虚構の世界において最も如実に表すものであると言える。そしてフィクションにおける偶然性は、現実世界のそれと同様に、登場人物達によって意味づけられ人生の流れ、物語の流れを彼らが取り込む契機として働く。

他方で、物語においてプロットを繋ぎ前進させる動機として偶然性は働く。 作者は偶然性を操作してプロットを進める。例えば、探偵小説において、犯 人のアリバイを崩す証拠を探偵がしばし偶然手に入れることに必然性や論理 性がない場合、そのプロットの登場は物語内の他のプロットと関係に因って なされるのではなく、作者の意図に拠るものであるという面が前景化される。 このジャンルにおいて、小説の成功の鍵の一つは偶然性が小説において操作 され意図的に配置されるという事実が読者の意識から巧みに隠されることと なる。

探偵小説における偶然性については後で述べるが、フィクションにおいて 表象される偶然性という概念は相反する二重の位置をもつと言える。一つに、 偶然性という概念が示す「たまたまそうなってしまった」という意味のフィ クション内における作用であり、これは、その「偶然」が人間の目にどのよ うに映り人間の行動を左右するのかを、想像力において読者に提示する働きを持つ。もう一方は、作者によって組み立てられるプロットの材料としての局面である。小説において、フィクションが語られたり書かれたりすることによって成立するという面が、つまり作者が存在するという面が前景化される場所として現れる偶然性は、そのフィクションのその場所でたまたま起こったという現象ではもちろんなく、この偶然が起こったものではなく作者によって意図されたものであることを露呈する。

2. 偶然性のリアリティのフィクションへの効果について

フィクションにおいて表象される偶然性について Auster は Larry MaCaffery と Sinda Gregory との対話で次のように答えている。Auster 自身は偶然の要素をフィクションに導入することは、多くの問題を生じさせると考えるが、自分をリアリストであるとし、偶然は現実の一部であると述べる。(*Art*, 287)

"Chance? Destiny? Or simple mathematics, an example of probability theory at work? It doesn't matter what you call it. Life is full of such events. And yet there are critics who would fault a writer for using that episode in a novel. [...] As a writer of novels, I feel morally obligated to incorporate such events into my books, to write about the world as I experience it —not as someone else tells me it's supposed to be." (Art, 290-291)

Auster にとって虚構の中に「偶然」を描く事は、まず一つは、何事も説明できるはずであるという幻想を生み出すためではなく、「偶然」や世界の神秘そのものを取り扱うことであり、二つには、リアリスティックな「偶然」を書くことであり、三つ目に「偶然」について書くことは道徳的使命であるという三点において、Auster の筆を進める動機の一つとなっている。このような Auster のフィクションにおける偶然性に対するスタンスは、"The unknown is rushing in on top of us at every moment. As I see it, my job is to keep myself open to these collisions, to watch out for all these mysterious goings-on in the world." (*Art*, 291) とあるように、小説における偶然の尊重

であり、偶然性を恐れないことによって現実をそして現実の人間を描くことができるという立場である。Auster の発言は現実の mysterious な出来事をそのまま描いているという側面が、強調されているが、彼が偶然性を小説に持ち込むことを否定的にみる批評家を、次のように批判していることを考えると、Auster は想像力において偶然のリアリティを描くことが重要であると考えていると言える。

"In some perverse way, I believe they've spent too much time reading books. They're so immersed in the conventions of so-called realistic fiction that their sense of reality has been distorted. Everything's been smoothed out in these novels, robbed of its singularity, boxed into a predictable world of cause and effect." (*Art*, 288)

偶発的事件の多発やストーリーの意外な展開などで偶然性がその小説の特 徴とされる作家 Iris Murdoch は、次のように、偶然性は人格の本質であり、 偶発的事件の局面において人が取る行動自体が問題なのではなく、即ち偶然 性の介入に単に分別し反応するだけではなく、その人物の反応を通した我々 読者の想像力の働く場所がフィクションにおける偶然にはあると考える。 "Only, since we are contingent beings in situations which are 'given' to us, the meanings which we impose are not arbitrary but share that contingency." (Sartre, 93) 偶然に対する両者の態度は似ており、主観主義的でない想像力 により現実や人間を描くことができるという点で、小説における偶然性は小 説に豊かさや複雑さを与えるといえる。このようなフィクションにおける偶 然のありかた、つまり偶然がリアリティをもって描かれることが重要である。 しかしながら、両者はその偶然の具体的な表現方法において大きくことなっ ている。 Murdoch が "Too much contingency of course may turn art into journalism."("Against Dryness", 50)と偶然性の分量("the amount of contingency" (Dawson, 332) について問題提起したのとは異なり、Auster は、フィ クションにおける偶然の意味作用と作者の意図を示す操作性という二重性に

魅かれていると考える。

Auster 作品の偶然性はそれが持つ二重性を読者に常に感じさせる。虚構の世界における「偶然」は、偽物の存在であり、常にそれが書かれたものであること、そして書いた人間の意図を登場人物に意識させる一方で、それは偶然性の本物らしさ、本当らしさ、つまり真実味をもった存在として登場人物に認識される。 City of Glass においてプロットの展開における作者の作為性に読者の目を向けさせるための仕掛けは、この物語の作者と称する語り手と主人公 Quinn が書いた red notebook との入れ子構造の関係にある。そしてフィクションにおける「偶然」の作為性が前景化されると同時に、フィクション中の「偶然」にリアリティを持たせる仕掛けは、Quinn の言う「作者」と「探偵」とのアイデンティティの相互交換性や彼の「別の人間になる」という自己のあり方が、Paul Auster になる、つまり自分を書いている人物になるということを考慮するなら、偶然の出来事を物語の外で操作しているのはその物語の中の主体であるという事態になる。Auster はカメラ・アイの描き方によって偶然を物語の中で描くことでこれを可能にしている。

Quinn の「別の人間になる」という自己が、操作する側の作者と操作される登場人物の間で描かれていることは、まず、書いている作者と書かれている人物との間の関係を読者に強く意識させる。それは創造者とその作品という関係、フィクションが現実の模倣品であるという関係である。しかしQuinn が自分の創造者である者やまた自分が創造した者になることは、その関係を転覆する。書かれた者が書いている者であるという事態を引き起こす。この起源がない増殖する物語としてのフィクションにおける偶然性は、物語の創造の場としての可能性に溢れている。

次にAuster の偶然性についての定義を明確にしたい。Auster の小説で度々描かれる偶然は登場人物が偶然の出来事、例えば遺産という思いもかけない形で大金が転がり込んでくることで、彼がそれまでの生活を去ることにつながる。例えば *The Music of Chance*(1990)の主人公 Nashe におこる偶然につ

いて Tim Woods は次のように述べる。"Chance disrupts the logic of causality, and there are now no reasons for Nashe to do one thing another: *chance opens up the possibility of anything, or indeterminancy.* (Woods, 146)(強調は執筆者による。)

Auster は *The Invention of Solitude*(1982)で、"Coincidence:to fall on with; to occupy the same place in time or space.(*IS*, 162)と説明し、"The Book of Memory"の章でいくつかの例話を提示している。それらの中で、Auster の特異な偶然観を表す主人公 A の言葉は二つの観点から成り立っている。A の友人 M が語った次の話。戦争中ユダヤ人である M の父親がパリの女中部屋で潜伏生活を送っていた。やがて彼はアメリカへ逃亡し結婚し息子が生まれる。その息子(M)が成長してパリに留学し、偶然彼の父が潜伏していた部屋に住むことになる。

この偶然に対し、Aは

"It begins, therefore, with this room. And then it begins with that room. And beyond that there is the father, there is the son, and there is the war.[...] And to remember that the man who hid in that little room was Jew.[...] And beyond that, to understand—this most important of all—that M.'s story has no meaning.

Nevertheless, this is where it begins. The first word appears only a moment when nothing can be explained anymore, at some instant of experience that defies all sense. To be reduced to saying nothing. Or else, to say to himself: this is what haunts me. And then to realize, almost in some breath, that this is what he haunts." (IS,80) (強調は執筆者による。)

と述べる。ここで表される A の偶然への妄執は、偶然の出来事に意味がないということと、それにもかかわらず、それが何かを思い出させる働きをもつことで別の物語が始まるという二点にある。この and then と and beyond that で表現される、別の物語が思い出されるまたは生まれ出ることに A はとりついている。それは、別の "commentary on the nature of chance" (IS, 88 – 89, 94 – 97, 134 – 135) に表される例話において、パリの A の友人 S について思

い出すことから彼がロシアの詩人 Marina Tsvetayeva の息子と友人であったことへと、そしてその息子が生まれた時の Tsvetayeva の逸話へ、そしてその時彼女のお産に立ち会った医師がニューヨークの A と同じ建物に住む隣人の一人であることへ、また彼女のその後の生活、ロシアへ戻り自殺したことへ、彼女の息子が二十歳で西部戦線で亡くなることへと物語が偶然と記憶を媒介に繋がることや、同様に、スーパーマンの映画を見た A の息子がスーパーマンに熱狂し S の字が胸に入った T シャツを着ていたとき、A が次のように捉えていることからも明らかである。

"A. was amused by all this,[...]. It was not this obsession that struck him; nor, even finally, the coincidence of knowing the men who had made the film that led to this obsession. Rather, it was this. Each time he saw his son pretending to be Superman, he could not help thinking of his friend S., as if even the S on his son's tee-shirt were not a reference to Superman but to his friend." (*IS*, 135)

つまり、Auster にとって偶然性の魅力とは、ある出来事がある出来事と同時に起こるとき人がそれらを結びつけてしまうこと、つまりそこに物語と物語(この場合プロットの素材としての個々のストーリー)を繋ぐプロットが創造されることを意識させるからであると言える。そしてAusterがユニークであるのは、その場所がすり替えのトリックであるところである。

"And he wondered at this trick his mind continued to play on him, this constant turning of one thing into another thing, as if behind each real thing there were a shadow thing, as alive in his mind as the thing before his eyes, and in the end he was at a loss to say which of these things he was actually seeing. And therefore it happened, often it happened, that his life no longer seemed to dwell in the present." (IS, 135) (強調は執筆者による。)

Steven E. Alford は、Auster の偶然への態度はフィクション中の偶然に対する時と現実における偶然に対するときとでは異なると主張する。Alford は

The Invention of Solitude について、この作品が Auster の他のフィクションという区分けに入る作品と違い、自伝的ノンフィクション作品であると分類できるが故に、そのことを考慮するならば、

"For Auster, the mystery lies in the conflict between our understanding of lived experience as an unfolding temporal sequence and the ultimately "psychological" character of time: time is not a property of the "real" world, a world that, while it contains us, exists independently of both our intentions and attempts to understand it. In the real word there is no time; all events that apparently occur sequentially in fact coexist simultaneously. (Alford, 116)

と述べる。人間心理においては時間がなくなり何もかもが同時的にあると言 えるので、物語と物語を繋ぐ媒体が記憶である点に注目し、Alford は現実に 経験される偶然に対する Auster の態度としては、"The key quality of a coincidence, any coincidence, is that in it two seemingly divergent events are in fact the same event, changing only the actors who engage unconsciously in seeming repetition." (Alford, 117) であると定義し、その結果このような事態が "lived experience"として表される偶然の意味作用は、世界の meaninglessness を明 らかにすると考える。一方で、Alford は Auster のフィクションにおける偶然 についての態度は一見矛盾するものであるかに見えると主張する。彼は "The "brave" Auster sees the world as it is, meaningless. The "weak" Auster gives in to the impulse to paper over the world and its randomness with acts of understanding that obscure the world's fundamental meaninglessness." (Alford, 116) とし、この "weak" な Auster が supplementary なものと知りながらも "Life is meaningful," (Alford, 130) というための物語を紡いでいくと考えノンフィク ションとフィクションにおける Auster の偶然性についての態度の違いを分析 している。

Alford は偶然性についての Auster の態度をノンフィクションとフィクションに分けることで、彼が描くその偶然の出来事について、世界に意味がない

ということとを直視する態度で臨むか、いや、世界は何か訴えかけているのだということに気づくのだという態度で臨むかという区別をつけている。しかし、これに従うなら、このような態度で描かれたものを読む上で重要であるのは描かれた偶然の意味であり、または世界の事物をありのままに見たときの描写そのものである。Auster は果たしてその事物のありのままの姿そのものや偶然の出来事から生み出される多様で興味深い、Alford の言葉を借りるなら"mystery"としての意味そのものに惹かれているのであろうか。上で引用したように、執筆者はAusterが憑かれているのは、偶然の出来事の意味そのものではなく、それが物語と物語を繋ぐ作用、つまりプロット創造の場であることであると考える。ただし、Austerのプロットの繋がりの場は、この節の冒頭に述べたような"Anything can happen."(*ICLT*, 37)であると表現できるが、それは"trick his mind continued to play on him, this constant turning of one thing into another thing"(*IS*, 135)であることに尽きると言える。次の節からは、具体的に *City of Glass* を取り上げ、プロット創造の場として偶然性がどのように取り扱われているかを見てみる。

3. 探偵小説における手がかりと現実効果について

探偵小説において、偶然性が自然に読者に提示されることは重大技巧の一つである。では探偵小説において偶然性はどのような形で現れるのであろうか。例えば、最も簡単に読み取れるものとして、偶然、探偵は手がかりを見つけることを挙げられる。しかし探偵小説において、その偶然性は事件の解決へと繋がる出来事を結びつける作者の意図であり、偶然を装った偶然性として現れる。探偵小説は強固な因果性によって要請される語りをもつ形式であることを考慮すると、言表は一貫した論理的図式に従って連鎖する。作者はプロットの提示方法によって作為的に全てを操る。また探偵小説は、探偵による犯罪者が仕組んだトリックの解明と、同時に読者もまた作者の仕組んだトリックを解こうとして読み進むという構造をもつ故に、探偵と読者が事件を解決する過程は全て犯人と作者に操られている。つまり、手がかりとな

り作品全体において論理性をもつような出来事の偶然性が操られているという感覚を、読者は拭い去り難い。そこで、まず探偵小説における手がかりと 偶然の描写について考察してみる。

手がかりとは一体どのようなものか。探偵小説における手がかりの特徴と して Jacque Dubois が挙げるのは次の三点である。手がかりとは作者が故意 に隠蔽し、消し去ろうとした犯罪の痕跡である。その特徴とは、周りのもの に対して特異性を持つものであること。微細で取るに足りないものであるこ と。そして、それ自体において価値を持つのではなく、それが指示しうるも のによってのみ価値が決まること、つまり、推論に従属することである。ま ず、周りのものより目をひくという特徴は、場違いなもの、唐突であること を示し、本来不在のものが存在しているかのようにみえることである。次に 三番目の特徴についてだが、これは唐突な細部を因果的連鎖の上に移し変え る作業を探偵に要求する。(Dubois, 165) この探偵による解明 = 発見の作業 は媒介的な記号の上で行われる。物事という記号の間に成立する状況に応じ た偶発的な結びつきによって、発見された手がかりは、その起源へと遡及す る助けになる。この作業を通して、痕跡は「確実な不在者の否定的な現存」 となる。(Dubois, 165-167)。このように、唐突に偶然見つけ出される犯罪 の痕跡から犯人の計略を推論、因果性に基づいて探偵は解釈する。ここで犯 人と作者は同一の働きをし、探偵と読者が同一の働きをすることになる。そ して、手がかりとは、犯人が犯罪を隠蔽しようしたにも関わらず「確実な不 在者の否定的な現存」として現れる、つまり犯人の意図の否定的な現存であ ると同時に、作者によって事件の解決へと導かれる指示対象である。

City of Glass において手がかりとして偶然に探偵役の Quinn に見つけられるものの一つに Stillman の足取を図式化した文字群がある。Stillman が毎日ニューヨークの街を歩き回り、そしてその足取りを尾行した Quinn が夜一人でその行為の意味を考えるシーン。ここで Stillman の行程に OWEROFBAB という文字を、Quinn は見つける。これらの文字群は、Stillman のかつての犯罪と関連する彼の論文の内容から Stillman の意図を読める手がかりである

かのように思われる。ここで表される Stillman の足取りの図は、この後の展開において、事件の真相へとは明確に結びつかないが、読者は Stillman の足跡を手がかりとして感じる。なぜなら、この足跡は探偵小説における手がかりの特徴を持っているからである。

ところが、これらの文字を並び替え [THE T] OWER OF BAB [EL] と解釈 しかけた Quinn は次のようにこれらの痕跡を否定する。

"But on second thought this did not seem apt. For Stillman had not left his message anywhere. ...It was like drawing a picture in the air with your finger. The image vanishes as you are making it. There is no result, no trace to mark what you have done."

"The letters were not letters at all.It was all an accident, a hoax he had perpetrated on him." (CG, 71).

Quinn は発見した図を偶然であり意味がないものだと考える。Quinn は同様に手がかりであるように振舞う出来事が、例えばグランドセントラル駅で消えたもう一人の Stillman について、または Peter Stillman が Quinn の名前の韻について執着していること、Quinn の息子の名前もまた Peter であること、Stillman. Sr. の論文の中に示されている Henry Dark なる人物が予言しているアメリカ新大陸と新しいエデンの創造を結び付ける予言や、バベルの塔が洪水の340年後に建てられたこととメイフラワー号入植の340年後の1960年に Stillman. Sr. が息子を彼の堕落前の言語を取り戻すという実験のために監禁したという事実が、それぞれの物語を結びつきがあるように思えるのに、決して一つの論理性をもたないことを偶然と捉える。

では、探偵小説において偶然とはどのような言説をさすのか。探偵小説は 論理性に頼り、結びつくプロットを持ち、一方で、リアリズム的言説の編成 に組み込まれることで、リアリズムに内在する様々な前提を伴う言表を持つ。 Dubois によると、「新聞連載小説の持つある種のロマン主義から出発した探 偵小説は、しだいに表象についてきわめて模倣的な考え方へと向かい、多く の場合に社会的世界の証言者であろうとするようになる。」(Dubois, 160)。 Dubois は探偵小説のリアリズムの傾向が Roland Barthes のいう現実効果によって支えられていると主張する。「物語の流れの中ではほとんどあるいはまったく機能しないことが明らかであるような一切の言表は、常にこの種の効果に対応している。……現実効果は必然性を持たずに導入された細部や断片から生まれる。それは一種の偶然性の中に現れる。」(Dubois, 160 – 161)。つまり、探偵小説は論理を指示する言表と現実効果を生む言表とを持つ。そして偶然性は細部として描かれる後者の付随的言表に現れるといえる。手がかりとなるものが、作者の作為的な指示対象であり、そうではない細部が偶然性を指示するのなら、City of Glass において Quinn が読み取るものは手がかりではない。Quinn が発見した足取りの図は、まさに痕跡の特徴を持つものであり、手がかりとなるものである。ところが、この偶然のいたずらだとQuinn が捉える痕跡は、探偵による捜査による犯罪物語の再構成とならないために、作者に操られた手がかりとはならない。つまり、この小説において偶然性が表されている言表となる。

このような「ずらし」は Quinn が次のように言うことで、さらに一ひねりが加えられる。

"In effect, the writer and the detective are interchangeable. The reader sees the world through the detective's eye, experiencing the proliferation of its details as if for the first time. He has become awake to the things around him, [...] as if, because of the attentiveness he now brings to them, they might begin to carry a meaning other than the simple fact of their existence." (*CG*, 8)

ここで Quinn の言う探偵と作者の交換可能性と事物が単なる存在以上の意味を持つことは、作者が手がかりを表現するとき持つその作為性が消し去られ、まるで自動書記かのように、作者もこれから起こることや書かれることを知らない、もしくは思いがけなく作者の意図を超えた意味を事物の存在が持つ瞬間があると言っていることになる。このような瞬間は、まさに前節で述べた Auster の偶然の性質であるところの「ずらし」のトリックである。

"this trick his mind continued to play on him, this constant turning of one thing into another thing, as if behind each real thing there were a shadow thing," (*IS*, 135) 作者の意図性を偶然性のトリックへとずらすことで、Auster にとって 偶然性とはあらゆることが起こる可能性を潜在的にもつものとして描かれる。この anything can happen という潜在的可能性として表される偶然は、次 のような形でも Quinn によって小説の冒頭から意識される。

"In the good mystery there is nothing about wasted, no sentence, no word that is not significant. And even if it is not significant, it has the potential to be so —which amounts to the same thing. The world of the book comes to life, seething with possibilities, with secrets and contradictions. 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. Everything becomes essence; 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." (CG, 8).

読者は探偵小説を読むとき、冒頭から手がかりとなるものを探している。 探偵小説において遡及的にみて、すべての細部が潜在的な説明能力を持ち、 手がかりとしての価値を含んでいる可能性に経験上気づいている。ここで、 それ自体で意味を持ち、文脈の中で明確なつながりをもたないはずであり、 偶然そこにあるとるにたらない事実であるはずの細部は、読者によって報告 し収集されることになる。

Dubois が指摘するように、ここで問題になっているのは、「手がかりは探偵が利用し、描くものであるだけでなく、小説家がその物語の中にサスペンスを作り出すために設定する、語りの秩序に関する」ものであることである(Dubois, 176)。偶然に存在する細部がリアリズムの企てに参加するだけでなく、探偵小説の「作家たちが倒錯的なまでに微細な指示物を戦略として意図的に用いることを、読者は経験的に知っている」ので、「手がかりと現実効果とは自ら交換可能なものとなり、分かちがたいものとなる。」(Dubois, 177)

と述べる。

そして、City of Glass の語りの構造が探偵役の Quinn が犯人役の Stillman を尾行しその逐一を記録した赤いノートを Quinn が成りすました探偵 Paul Auster と同じ名前を持つ作家 Paul Auster の友人が復元し小説 City of Glass として書き直したものであるということによって、この手がかりと現実効果との見分けがたさ、交換可能性が強化される。つまり、Quinn が引き受けた Stillman. Jr. の保護という a case と、語り手が冒頭で the event と呼びわけているように Quinn のアイデンティティが喪失されていく物語とを分け、さらにそこに Stillman. Sr. が追い求める失われた神の言語についての物語を読み分けようとするならば、現実効果として働いている偶然の出来事なのか事件における犯人や作者の作為的手がかりとして働く出来事なのか。 City of Glass において、Quinn が見つける手がかりが Stillman 事件の犯罪者(=作者)の意図を示すように見えて、実は語り手の描く Quinn の物語を呼び起こす偶然性の言表であり、逆にその文脈において何の意味もないような「偶然」の描写に、別の次元の作者の戦略や操作を読者(=探偵)は見るという事態が起こっていることがわかる。

Auster はこの探偵=作者という論理を持ち込むことで作者の意図を偶然の連想力へとずらし、手がかりを現実効果と区別がつかないようにずらしてしまうことで別の次元の作者の戦略を持ち込み、その行為を偶然の連想力であると探偵に解釈させるということを行う。これは作者と探偵いう自己を行き来する主体を描く Auster ならではの自己の存在形式によって支えられている。そしてこのような偶然の連想力は、偶然のリアリティを描出し、物語と物語を繋ぐ力として働き City of Glass において主題化されていると考える。

4. 偶然のカメラ・アイによる表現について

City of Glass には今まで述べてきたような手がかりであるかのように描かれているにも関わらず、偶然の出来事として影の様につらなる事態が多々ある。Auster はそこに物語の増殖する場所を表現しているわけだが、Auster は

それらが因果性によってある方向へと収束しないことで潜在的可能性としての偶然性の連想力を保っているのと同時に、それらの出来事が偶然のリアリティをもつためにある方法でそれらの出来事を描き出している。その方法とは、カメラ・アイで描くことである。具体的に City of Glass を見てみるなら、まず、冒頭部分で描かれる Quinn の NY の町を歩きまわるという趣味については次のように説明される。

"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 street, I always left him with the feeling of being lost. 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. The world 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. By wandering aimlessly, all places become equal and it no longer mattered where he was. And this, finally, was all he ever asked of things: to be nowhere. New York was the nowhere he had built around himself,...." (CG, 3-4)

ここで、語り手は無目的に歩き回ることと Quinn の認識の視点について語っている。まず、無目的に歩くという事は、その行為は恣意的であり、そのため主体の認識する世界は意味を持たず、偶然的なものとなる。人が目的地を目指して歩いていく時、例えば買い物をしにある店まで行く時、そこにははっきりとしたゴールがあり、そこまでの道程にあるものは目的との関係において存在する。つまり郵便局の隣の店であるとか、店に行くにはあの交差点を右折しなければならないといった店の位置との関係において、主体はその道筋にある物を捉える。この場合、目的地までの地図に全ての建物や道を書く者がいないように、主体にとって目的地以外のものは副次的な存在、または目的地と関係がなければ存在しないものとなる。ところが、目的の店

での用事が済んだ後、散歩がてらに歩く場合はどうであろうか。歩いていく途中で見つけるものは、主体が偶然目にとめたものである。Quinnの無目的に歩くという趣味はまさにこの偶然の世界を生きることである。

この偶然の世界を、主体性のない一つの目という Quinn の視点、つまりカメラ・アイで描いている点に注目したい。この視点は以下のように表される Quinn のアイデンティティを構成している。

"Whereas William Wilson remained an abstract figure for him, Work had increasingly come to life. 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. (CG, 11-12)

Quinnのアイデンティティは書く主体と書かれている主体の自己を往来しているのであるが、Auster はこのアイデンティティを表現するのに、探偵 Auster のアイデンティティを身に着けて事件の捜査へ乗り出す点において、voyeur という誰かの視点を通して盗み見するという映画のカメラの視点を用いている。Auster はこのようなカメラ・アイの手法で書くものと書かれるものの自己を行き来するアイデンティティを創作する事で、偶然の出来事を認識する主体の認識において、作者による偶然の操作性を認識している主体と認識しない主体の間を行き来する主体を描き、偶然のリアリティを創作している。

また Quinn の趣味を wandering として描くという事は、彼の空間を広げ開く。これはカメラが pan によって見る者に空間の広がりの幻想を作り出すのと同じ手法であるといえる。広いスペースは Quinn の孤独を示し、どこから来たのかが分からない非在の場所は、対象を関係性でなくありのままに見るカメラ・アイに映った世界であると言える。 Smoke and Blue in the Face (1995) の主人公 Auggie は妻が銀行強盗の巻き添えを食って死亡したことを彼女が店をあと少し遅く出ていたらと偶然を悔やんでいるのだが、その彼の

趣味が毎日ブルックリンの街角を同じ時間に同じ角度で写真にとることである。何かに焦点をあわせて風景を切り取るのではなく、ただ同じ風景の中、毎日偶然写り込む人々の暮らしを撮るのである。カメラ・アイという point of view の特徴は、中立の立場でおそらく目の前にあるすべてを取捨選択せずに撮るという点である。この点を小説で物事を描くことに転用すると、出来事はまったくばらばらに起こり、それぞれが固有の筋道をもち、全く別個に展開すること、もしその各々がその各々の道筋以外から影響を受けることがあったとしても、その影響が各々の固有の枠を決して壊すことはないという状態を生み出す。

このようなカメラ・アイの手法で描かれるものは、小説の中で一つに東ねられているように見えても相互に関係がないとも言える。小説 City of Glass において偶然かかってきた間違い電話や、張り込み中に Quinn の書いた小説を読んでいる女性に Quinn が気づく事も、Quinn が Stillman. Jr. の家の前を一ヶ月もの間見張っていたために家賃滞納で住んでいたアパートを退去させられており偶然にもその女性らしき人物が後の入居者であることも Quinn が Stillman. Sr の足跡に事件の解決への手がかりとなりそうな文字を読み取ることも、Quinn と Stillman. Sr. との三回の会談も相互に関係はないものとして描かれている。

それにもかかわらず、我々が一つの固有の輪郭のようなものをこの小説に感じるのは、我々が騙されているからである。我々はたまたま隣り合わせただけのもの、偶然に放り込まれて接しているに過ぎないものに、まるで神の定めた宿命に従っているかのような共振性を感じ取る。そしてその前もって宿命付けられた関係として、知覚する全ての事柄の関係をシンクロニシティとして妄想する。Auster は、この一つのものであるかのように見せるトリックとして時間の経過という装置を使用している。Auster は Quinn や Stillman. Jr. の忘却を通して時間を持ち込み、Quinn が一つの時系列で書き記していったノートをそのまま Auster の友人である書き手が再現したという方法で時間の流れを作り出し、読者はまるで関係のない偶然の出来事を一見一つに纏め上

げようとする。

つまり、予定調和的物語が提示する偶然の一致というシンクロニシティでもって、読者は唯一一つの線的時間の経過を要請している。ところが、Austerは予定調和的物語の提示する偶然性をカメラ・アイの手法で共時的偶然性として描き出し、時間の経過による通時性を補完するような偶然のあり方を否定する偶然の描き方を持ち込む。

通時性の補完を否定する偶然とは、具体的には、Quinn が Virginia Stillman から受け取った捜査報酬としての Auster 名義の小切手が、Quinn の手から偶然に登場人物である Auster に渡されていたのだが、後になって Quinn の要請で Auster が換金しようとしたができなかったというエピソードがある。通貨という時間が経過しても通用することを前提とするものが何の説明もなしにその信用を失うことで、Quinn が小切手を受け取った際にそれは Paul Auster 名義のものなので、自分が換金する事ができないので偽の探偵として Virginia Stillman を不当にだますことにはならないと考えていたことを、図らずも達成してしまうことになる。この偶然は、時間の経過による予定調和的偶然を否定する不可思議な偶然の一致である。これは Stillman. Sr. と Quinn の三回目の会話での Stillman. Sr. の次のような台詞にも表れている。

"A lie can never be undone. Even the truth is not enough. I am a father, and I know about these things. Remember what happened to the father of our country. He chopped down the cherry tree, and then he said to his father, "I cannot tell a lie." Soon thereafter, he threw the coin across the river. These two stories are crucial events in American history. George Washington chopped down the tree, and then he threw away the money. Do you understand? He was telling us an essential truth. Namely, that money doesn't grow on trees. This is what made our country great, Peter. Now George Washington's picture is on every dollar bill. There is an important lesson to be learned from all this" (CG, 85)

そして書き手である Auster の友人が度々、"In his dream, which he later

forgot, he found himself" (*CG*, 9, 72, 106) と言うが、Quinn 自身が忘れてしまった夢が、この物語の流れにおけるその時点での Quinn の立場を的確に示すというエピソード。これらの一致は論理的ではなく、非論理的な偶然の一致である。このように、Auster はカメラ・アイの手法を用い偶然性を描くことで、偶然性の共時性を表し、物語に時間を導入することで物語を一つに収束させながらも、通時性を否定する偶然性を描くことで、予定調和的偶然を、つまり偶然をつなぐ論理を解消し、偶然のリアリティを描いている。

Works Cited

Auster, Paul. "City of Glass." The New York Trilogy.: London, Faber and Faber, 1987.

- —, The Art of Hunger: Harmondsworth, Penguin, 1993.
- —. The Invention of Solitude: Harmondsworth, Penguin 1988.
- —. In The Country of Last Things: London, Faber and Faber, 1992.
- —. Smoke and Blue in the Face: New York, Hyperion, 1995.
- Alford, Steven. E. "Chance in Contemporary Narratives: The Example of Paul Auster." *Paul Auster. Harold Bloom's Modern Critical Views*, Ed. Harold Bloom: Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2004.

Dawson, S.W. "A Question of Contingency," Essays in Criticism, XVI, 3 July, 1966.

Dubois, Jacques. Le Roman Policier ou La Modernité: Paris, Nathan, 1992.

邦訳『探偵小説あるいはモデルニテ』、鈴木智之訳、法政大学出版、東京、1998年。

Irwin, Mark. "Memory's Escape: Inventing *The Music of Chance*—A Conversation with Paul Auster." *Denver Quartely* 28. 3, 1994.

Murdoch, Iris. Sartre. New Heaven, Yale University, 1967.

- —. "Against Dryness: A Polemical Sketch." *Revisions Changing Perspectives in Moral Philosophy*. Eds. Stanley Hauerwas & Alasdair MacIntrye. :Notre Dome, U of Notre Dome Press, 1983.
- Woods, Tim. The Music of Chance: Aleatorical (Dis) hormonies Within "The City of the World.", *Paul Auster. Harold Bloom's Modern Critical Views*, Ed. Harold Bloom.: Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2004.