

Paul Auster の作品における 部屋の気密性と老い⁽¹⁾

内 田 有 紀

▶ キーワード

ポール・オースター、老い、
『ボウムガートナー』、
『リヴァイアサン』

▼ 要 旨

「私が物書きの生活（a life of making sentences）という判決を言い渡されたのは17歳になって間なしのことだった。その判決から半世紀以上が過ぎたが、私は今も鍵のかかっている部屋で大変な苦勞をしながら文をつくり続けている」。これは Paul Auster（1947-2024）の長編小説 *Baumgartner*（2023）の中で72歳の主人公 Baumgartner が書く短編小説“Life Sentence”のさわりである。この短編の語り手のモデルと同じく、執筆を生業とするだろうことを Auster が悟ったのも17歳の頃のことであり、彼は以降50年以上にわたって文をつくり続けてきた。くわえて、彼の職業選択は強い意志によるものではなく、物書きになるよりほかにないという諦念によるものだったという。この意味において、Auster は自分を a life sentence（書くという営為に生涯服する刑）を言い渡された「受刑者」とみなしていたといえよう。主体的に進路決定をするのではなく、成り行きに従って、しぶしぶ事態に深入りし、最終的に「鍵のかかっている部屋」に自らを閉じ込めるという態度は、Auster 作品における多くの登場人物に共通して認められる。本稿では、Auster の複数作品を取り上げ、登場人物たちが諦念的に閉じこもる部屋の気密性の変化について、とくに「老い」というテーマとの関連で論じる。

I はじめに—Auster 作品における 「部屋に閉じこもる孤独な男性」たち

まずは、Paul Auster（1947-2024）の生前に発表された最後の長編小説となった *Baumgartner*（2023）に挿入される、72歳の主人公 Seymour Baumgartner が書く短編作品

“Life Sentence” の冒頭を共有することから始めたい。

I had barely turned seventeen when the presiding judge of the Northern District handed down his verdict and sentenced me to what he called *a life of making sentences*. That was more than half a century ago, and since then I have lived alone in a cell on the third floor of Correctional Facility No. 7. I admit that the punishment was harsh, but to give the authorities their due, the door of my cell has never been locked, and there is little doubt in my mind that I could have walked out of here anytime I wanted. It's not that I haven't been tempted, but for reasons I have never fully understood, I have chosen to remain. (*Baumgartner* 104)

短編 “Life Sentence” では、語り手が閉じこもる部屋は「独房」と表現され、自ら入ることを望んだわけではなく、誰かに判決を言い渡された結果この部屋に閉じ込められており、何かしらの罰として執筆をしているということになってはいるが、ポイントは、この独房には「鍵はかかっておらず、出ようと思えば出られる」点だ。つまり、自分ではない誰かの意思によって部屋に閉じ込められたものの、そこにとどまることを決めたのは彼自身なのである。この短編の語り手のような男性、つまり、成り行きに従って、しぶしぶ事態に深入りし、最終的に鍵のかかっていない部屋に閉じこもる孤独な男性を、Paul Auster はその作家人生において多く生み出してきた。たとえば *City of Glass* (1987) では、探偵小説家 Daniel Quinn のもとに探偵 Paul Auster 宛ての間違い電話がかかってくる。Paul Auster のふりをして依頼を受けて高齢男性を尾行する Quinn は、ターゲットを見失い、依頼人も音信不通になってしまうと、依頼人が入居していたはずのアパートに閉じこもり、開けても暮れても執筆にふける。彼が部屋の中で筆を進めるにつれて、つまりノートの余白部分がなくなるにつれて、なぜか日照時間も短くなる。暗闇に占拠されていく部屋の中で Quinn は「ノートの余白部分がなくなったらどうなるだろうか」(132) と自問し、それを最後に彼は消息を絶つ。また、*Leviathan* (1992) では、友人 Benjamin Sachs に打ち明けられた秘密についての守秘義務を自らに課す Peter Aaron が、息を止めているような苦痛を感じる。

And even if there was an end, it seemed doubtful that I would ever know about it—which meant that the story would go on and on, secreting its poison inside me forever. [...] You can hold your breath for just so long, after all. Sooner or later, a moment comes when you have to start breathing again—even if the air is tainted, even if you know it will eventually kill you. (*Leviathan* 242)

つまり Aaron は密閉空間に閉じ込められているのに似た身体的苦痛を感じている。

彼らが自らを幽閉し続ける部屋とはどのような空間か。この問いを考察するにあたって、Paul Auster 名義の散文 18 作品の中から、部屋に閉じこもる男性が登場する作品をいくつか取り上げて比較検討する。なかでも、物語の中心が明白に二人の男性の関係性に置かれた作品、*The Invention of Solitude* (1982)、*The New York Trilogy* (1987)、*Leviathan* を便宜上

「前期作品」と呼び、それ以降の、とくに老いというテーマが前景化してくる作品、*Travels in the Scriptorium* (2006)、*Man in the Dark* (2008)、*Baumgartner* を「後期作品」と位置づけて、Auster 作品で頻出する父子関係のモチーフの変化を確認し、その議論を補助線として、部屋の密閉性と老いについて考察する。

Ⅱ Auster 作品における父子関係

Auster は作中人物に彼自身の個人情報をつづけることでよく知られる。とくに「部屋に閉じこもる孤独な男性」たちには Auster との共通点が多く、イニシャル、出身大学、職業、家族構成など枚挙にいとまがないが、年齢も同様にほとんど符合していることが多く、したがって作品の発表年を追うごとに「部屋に閉じこもる男性」たちの年齢は上がる傾向がある。とりわけ、彼らは父親コンプレックスを Auster と共有しているが、Auster 的父親コンプレックスはいわゆるエディプスコンプレックスとは異なる。この点について、1982 年に出版された *The Invention of Solitude* を参照する。

この小説の第一部 “Portrait of an Invisible Man” は、語り手が父親の他界をきっかけとして、父はいったいどういう人物だったのかを探求する、その思索の軌跡である。作中では語り手とその父親の名前の言及が巧妙に避けられているが、ほかの家族の名前から、語り手のモデルは Paul Auster その人であることは自明だ。語り手にとって、父は寡黙で、息子に関心を示さず、近くにいても遠い存在であった。語り手は父に対して相克する感情を抱えている。語り手は父を少しでも理解したい、父とのあいだに意味のある親子関係を構築したいという欲求に駆られて、父という謎を解き明かさんと奮闘するが、その探求は結局頓挫し、息子としてのアイデンティティに傷を負う。彼をどこまでも遠ざける「見えない存在」(*The Invention of Solitude* 5) としての父は、その不在の圧倒的な存在感をもって、語り手のアイデンティティを、苦悩する不安定な「疵ものの息子」の状態にとどめておくのである。

Auster 作品における「手の届かない父を探求する、地理的、心理的、隠喩的な旅」(Benziman 464)、あるいは息子になるための旅は目的地への到達をつねに遅延されることになるが、これは不在の父によってあらかじめ運命づけられたものである。このことを象徴するエピソードが *Baumgartner* に認められる。主人公 Seymour には Tecumseh というミドルネームがある。これを名づけた Seymour の父は、植民地拡張をもくろむ合衆国の白人たちに戦いを挑んだアメリカンインディアンのショーニー族の戦士 Tecumseh を尊敬しており、息子には人生という長い旅において Tecumseh のように善戦 (fight a good fight) してほしいとの願いをミドルネームにこめたのだった (*Baumgartner* 124)。ここで、善戦 (fight a good fight) というフレーズが、すでに敗北することを前提としているということ、「敗北ではあるが内容のある戦い」を意味することから、Seymour の父は息子が生まれた瞬間に息子の敗北をその名に刻んでいたということになる。

Auster 的父親コンプレックスー父の不在に起因する息子としてのアイデンティティの欠損ーを抱える作中人物らは、父探求の旅が始めから負け戦となることを運命づけられているという真実にある時点で到達するも、父探求のプロセスに従事し続けることを選ぶ。そして、息子としてのアイデンティティが損なわれた男性たち (以降、損なわれた息子たちと呼称する) が

父探求のプロセスに「それでもなお」従事することが、彼らの部屋への自己幽閉によってメタフォリカルに表される⁽²⁾。前章でも言及したとおり、彼らが閉じこもる部屋は決して快適ではない。にもかかわらず、その空間にとどまろうとする諦念的なメンタリティは何に由来するのか。このことについて、次章では Auster 前期作品から *Leviathan* を取り上げて考察する。

Ⅲ 不在の父についての証言と部屋の気密性

先行研究においても論じられるように、こうした父子関係－追われる父と追う息子の関係、および息子による探求の頓挫－のモチーフは、Auster の全散文小説を通して確認できるが、それはいつも血縁上の父子関係というわけではなく、ときには作者・作中人物の関係であったり、友人関係であったり、またあるときは探偵・ターゲットの関係が Auster 的父子関係の変種と認められる。

Leviathan を例にとると、作品の中心となる二人の男性登場人物－Aaron と Sachs－は血縁関係ではなく、同年代の友人関係にある。語り手 Aaron は、自作の爆弾の暴発事故で死亡した男性の身元 (identity) が世間をにぎわしているテロリスト「自由の怪人」であり、その「自由の怪人」の正体 (identity) が友人 Sachs であることを唯一知る人物として、小説家 Sachs がテロリストになるまでの真の物語を執筆するため、部屋に閉じこもる。この意味において、両者のあいだには、「Sachs＝不在の父、Aaron＝父を探求する息子」とする Auster 的父子関係を認めることができる。

ウィスコンシン州で爆死した人物の唯一の遺留品をもとに FBI 捜査官らが訪ねてきたとき、Aaron は、自由の女神像のレプリカを爆破してまわるというテロ活動中に友人 Sachs が命を落としたことを悟る。FBI 捜査官にはしらを切る Aaron だが、彼らが死者の身元 (identity) を突きとめて再び彼のもとに事情聴取にくるときにそなえて、また「自由の怪人」こと Sachs についてメディアで好き勝手な報道がなされることを懸念して、Sachs について彼が知る真実を余すことなく執筆するために部屋に閉じこもる。Aaron が部屋に閉じこもるのは、自分こそが文字どおり不在の父となった Sachs の現前 (identity) を証し立てる唯一の証人であると自負しているからだ。

As of today (July 4, 1990), no one seems to have any idea who the dead man was. [...] In the end, there's no doubt they'll [the FBI agents will] think of something, but until they can establish the identity of their mangled victim, their case has little chance of getting off the ground.

[...] It's not that I want to defend what he did, but since he's no longer in a position to defend himself, the least I can do is explain who he was and give the true story of how he happened to be on the road in northern Wisconsin. (*Leviathan* 1-2、下線は執筆者による)

不在の父 Sachs の身元／現前 (identity) の唯一の証人と自負しながらも、Aaron はどんなに真実に忠実であろうと努めても、間違いや誤解を避けることはできないことを読者に念押しし

ながら筆を進める (*Leviathan* 22)。Adam Kelly によれば、ここに示されている Aaron の不安は、Derrida のいうフィクションと証言の本質的共可能性、つまり、証言が本質的にフィクションである可能性にとり憑かれていることの自覚から生じている。

So while Aaron initially claims to be committed to univocal and referential forms of truth—as we have seen above, his very justification for writing Sachs's story relies upon such a commitment—he comes to acknowledge this essential compossibility of fiction and testimony in several passages. (Kelly 61)

Derrida によれば、証言において真実と主張される内容は、客観的に証明可能な真実とイコールではない。仮に証言内容が客観的に証明可能な真実と一致すれば、そもそも証人による証言の必要はないからである。したがって、証言は、本質的に、それがフィクションであるかもしれない可能性にとりつかれている (デリダ 38-9, 59)。また Derrida によれば、厳密な意味においての証言の条件とは、その証言する当のものを秘密にしておくことだ⁽³⁾。公にされた瞬間にそれは、読み手／聞き手によって嘘とも偽証とも文学とも証言とも規定される危険にさらされるからである。だからこそ *Leviathan* の語り手 Aaron も Sachs についての執筆原稿／証言を秘密にしておけるならそれが最善だと考える。

If by some chance the mystery remains unsolved, I'll simply hold on to what I have written, and no one will need to know a thing about it. That would be the best possible outcome: a perfect standstill, not one word spoken by either side. (*Leviathan* 2)

言い換えると、Aaron が Sachs の身元の唯一の証人であり続けるためには、Sachs の身元を証し立てるために書かれた原稿／証言を彼の部屋の中にとどめて流出を防ぐことが必要となる。Aaron が不在の他者について執筆／証言するために閉じこもる部屋には必然的に文字通り気密性の高さが求められる⁽⁴⁾。秘密のままとどまることになると知りながら、Aaron は Sachs という不在の他者の現前 (identity) を証し立てるという完遂不可能な試みに自らを閉じ込めるが、この気密性の高い部屋／秘匿性の高い物語の中で、彼自身のアイデンティティの感覚が希薄になっていく。

Wherever he was, I was with him now. I had given him my word to say nothing, and the longer I kept his secret, the less I belonged to myself. God knows where my stubbornness came from, but I never breathed a hint to anyone. (*Leviathan* 237)

このことから、Auster 作品において Aaron のような損なわれた息子たちが部屋に閉じこもることは、不在の父の探求を不可能であるが不可避であることとして引き受けることであり、それによって自らが父よろしく不在の人間と化すことを諦念的に受け入れることを意味するといえる。彼らがそれでもなお部屋から出ようとしないのは、不在の父の現前を証言するという負け戦において善戦することが不在の父に接近する唯一の手立てであることを彼らが承服してい

るからにはかならない。不在の父に接近し続けるために、彼らは部屋に閉じこもり、終わることなければ表に出ることもない証言行為に従事し、無欠の息子になるための不断的努力に身をささげる⁽⁵⁾。

Ⅳ 部屋の気密性と老い

Auster 前期作品において損なわれた息子たちがひとり閉じこもる部屋は気密性が高い。たとえば、*The New York Trilogy* 第1作目の *City of Glass* では、探偵 Paul Auster が失踪した Quinn の居場所を突きとめるものの、部屋の中に入ってみると Quinn は姿を消しており、「ノートの余白部分がなくなったらどうなるだろうか」と書き残されたノートが一冊あるだけだ。三部作第2作目の *Ghosts* (1986) では、主人公の探偵 Blue が自室で執筆ばかりしている男性 Black を向かいのアパートから見張って調査報告を作成するが、何の事件性もないことを不審がり、Black の部屋を訪問する。そこで彼自身についての調査報告書を発見し、ターゲットの Black が依頼人 White と同一人物であったことを知った Blue は Black を殺害したうえで、部屋を立ち去る。三部作の第3作目の *The Locked Room* (1986) では、語り手が失踪した友人 Fanshawe の居場所を突き止め、彼が閉じこもる部屋の扉越しに呼びかける場面が作品のクライマックスとなるが、Fanshawe は頑なに扉を開けることを拒み、もし語り手が無理に扉を開けることがあれば自分はピストルで頭を撃ちぬいて自殺すると脅迫する始末である。このように、前期作品において損なわれた息子たちが閉じこもる部屋は、外からの他者の侵入を許さず、あるいは外からの侵入があった場合は、部屋の中の男性は不可解な死あるいは消失を遂げる傾向がある。前章で確認したとおり、損なわれた息子たちは不在の父に接近することを試みるうえで、不在の父の現前についての証言をしながら、その証言内容を秘密にとめておく必要があるという二律背反に陥っており、それが彼らが閉じこもる部屋の気密性に表象されているのだから、不在の父に接近しようとすればするほど、部屋の気密性が高くなるのは当然である。

ところが、Auster の後期作品、たとえば、*Travels in the Scriptorium* では記憶障害を抱えた高齢男性 Mr. Blank が療養施設と思しき一室に閉じ込められているが、彼の部屋には外からの部屋への出入りがあるし、どうやらドアに鍵はかかっておらず、部屋を出ようと思えば出られるような状況である。

For once, Mr. Blank has been paying attention, and to the best of his knowledge he heard no sound of a lock being opened—nothing that resembled the sound of a bolt or a latch or a key—which would suggest that the door was unlocked to begin with, unlocked all along. (*Travels in the Scriptorium* 98)

また、*Man in the Dark* では、不眠症のために眠れぬ夜を過ごす主人公 August Brill の部屋のなかに、同じく不眠症の孫娘 Katya が入ってくる。つまり、これらの作品における部屋は、前期作品で男性らが孤独に閉じこもる部屋にくらべると、明らかに風通しがよい。

2000年以降に発表された Auster 作品において、損なわれた息子たちが自ら閉じこもる部

屋の気密性に変化をもたらすものは何か。Auster 後期作品において部屋に閉じこもる男性たちに共通してみられる大きな不安がこの問いを考察する手がかりとなりそう。それは、老いに対する不安である。*Oracle Night* の主人公 Sydney Orr (34 歳)⁽⁶⁾も、*Sunset Park* の中心人物のひとり Morris Heller (62 歳)⁽⁷⁾も、*Man in the Dark* の主人公 August Brill (72 歳)⁽⁸⁾も、*Baumgartner* の主人公 Seymour Baumgartner (72 歳) もことごとく自分の老いを悲観する。Sydney が 34 歳である点に明らかであるが、作家 Auster の老いに対する不安と共鳴する彼らの不安は高齢と直接関係があるというわけではない⁽⁹⁾。では、彼らが悲観する老いとは何か。

A new book has been taking shape in him over the past several months, [...] and he wants to devote as much time as possible to it, since time is of the essence now, and he has no idea how much of it he has left. Not just how many years before he kicks the bucket but, more to the point, how many years of active, productive life before his mind or his body or both begun to fail him and he is turned into a pain-racked, imbecilic incompetent, unable to read or think or write, to remember what someone just said to him four seconds ago, or to muster the oomph to get it up anymore, which is a horror he does not wish to contemplate. (*Baumgartner* 67、下線は執筆者による)

Seymour が老いについての不安を吐露する場面を参照すると、まず彼の不安が時間の有限性に由来することがわかる。72 歳の彼は、彼に残された時間が執筆中の本を書き終える前に尽きてしまうかもしれないことを危惧している。これは先ほども取り上げた Auster の前期作品 *City of Glass* の主人公 Quinn が抱える不安（「ノートの余白部分がなくなったらどうなるだろうか。」）と共鳴しているといえる。不在の他者についての証言行為を時間に限りがあるために途中で終えなければいけないことへの不安は、Auster の全作品をとおして観察されるのである。一方で、上の引用からは Seymour の不安の原因が別にあることもみてとれる。つまり、記憶力の低下、書く能力の低下である。34 歳の Sydney が彼自身に老いを見出すのも、彼が書く能力の衰えを自覚するときである。実際彼は、「ただ彼自身にまだ書く能力があることを証し立てるため」のリハビリとして執筆行為にいそしむ。

I put a fresh ink cartridge in my fountain pen, opened the notebook to the first page, and looked at the top line. I had no idea how to begin. The purpose of the exercise was not to write anything specific so much as to prove to myself that I still had it in me to write—which meant that it didn't matter what I wrote, just long as I wrote something. (*Oracle Night* 11)

書く能力の低下に対する不安は、Auster の前期作品においては確認できず、後期作品すなわち作中人物が閉じこもる部屋の気密性が低下する作品において顕著な特徴であるといえる。これまでの議論をふまえれば、記憶力や書く能力の衰えに対して Seymour や Sydney が抱く不安は、不在の他者の現前を証し立てるプロセスに従事し続けるための能力の衰えへの不安と捉えることができる。前期作品には認められなかったこの記憶力や証言能力の低下への不安が、

後期作品において男性が閉じこもる部屋の気密性の低さに反映されているのではないだろうか。前期作品においては損なわれた息子たちが不在の父についての証言を秘密にしておくことが証人／息子になるための最重要課題であり、その秘匿性が部屋の気密性の高さに象徴されていた。では、後期作品における部屋の気密性の低さは損なわれた息子たちによる不在の父を探求する試みにどのような影響を与えることになるのだろうか。この点について、次に *Baumgartner* を取り上げて考察する。

主人公 Seymour は、定年を間近に控えた 72 歳の大学教員である。妻 Anna は 10 年前に他界したが、彼は目の前の仕事にのめりこむことで、その現実と向き合うことを避けてきた。夫婦のあいだには、「Anna = 不在の父、Seymour = 不在の父の現前を証し立てようとする損なわれた息子」とする Auster 的父子関係を認めることができる。というのも、妻の不在という現実を拒む Seymour は、幻影肢に似た現象で、彼が「幻影人 (phantom person syndrome)」(55) と名づける現象を頻繁に経験する。

そもそも幻影肢とは、事故などの後で切断された身体の一部が切断後もまだ存在していると知覚される現象である。Merleau-Ponty の幻影肢論を廣瀬浩司の論を手がかりに参照すると、たとえば脚を不意に切断された動物は、残されたほかの脚を使って正常に歩きつづけようとする。これにともなって、新たな歩行スタイル、新たな全体性が確立される。これが適応と呼ばれる。この適応に失敗したときにその代償としてあらわれるのが幻影肢である (廣瀬 35)。そして幻影肢という現象は、「同一の世界に向けて存在し続けること (= 同一の世界内存在であり続けること) (continuer d'être au même monde)」によって動機づけられているという (廣瀬 36)。Merleau-Ponty の幻影肢論をふまえると、Seymour が経験する幻影人痛は、妻が他界する前の世界と「同一の世界内存在」でありつづけることを希求する彼に、その代償としてもたらされる痛みである。逆に言えば、Seymour は、不在の妻 (= phantom person) の現前を証し立てる証人となることと引き換えに、自ら痛みを引き受ける。つまり、幻影人痛は不在の父の現前の証人であろうとする Seymour の不斷の努力によって引き起こされた現象にほかならない⁽¹⁰⁾。

妻が他界して 10 年目に彼が経験する奇妙な出来事 - Anna からの電話 - も幻影人現象の一つに数えることができるだろう。ある晩、Seymour のもとにかかってきた電話をとると、受話器の向こうから Anna が語りかけてくる。Anna によれば、彼女はいま死後の世界にいるのではなく、生でも死でもない中間地帯、偉大なる「どこでもない場所」(the Great Nowhere) という空間に閉じ込められているのだという。さらに Anna 曰く、生者が死者へ思いを寄せるかぎり、死者は偉大なる「どこでもない場所」にとどまることになる (*Baumgartner* 60-2)。翌日 Seymour はこの電話の一件をふりかえり、死者から電話がかかってくるはずはなく、したがって Anna から電話がかかってきたというのは真実ではない、眠っているあいだに見た夢だったという合理的な判断をくだす。しかしいっぽうで、彼にとって Anna からの電話は「現実としての実感をともしなう経験」だったのであり、この意味においてそれを事実ではないが「感情的真実 (emotional truth)」と呼ぶことのできるものとして納得することにする。

[...] and if he has now conjured up an alternative world in which she [Anna] knows

that he is thinking about her, can think about him thinking about her, who is to say there isn't some truth to it? Not a scientific truth, perhaps, not a verifiable truth, but an emotional truth, which in the long run is the only thing that counts—what our man feels, and how he feels in relation to those feelings. (64、下線は執筆者による)

Seymour のこの姿勢は、*Leviathan* において真実にできる限り忠実であろうと努めた Aaron の姿勢と大きく異なる。この違いは、前者が真実に忠実であるために必須の記憶力の低下に悩まされていることと大いに関係があるだろう。短期記憶の衰えが進行すれば「生きていても死んだも同然」(*Baumgartner* 109-10) だとする高齢男性の悲哀は、Aaron には認められない。しかし、Seymour にとって不快な老いの症候こそが、物語の転換をつくる素地となる。実際、死んだ妻からの電話という「感情的真実」をきっかけとして、Seymour の心の中にある「窓のない地下室」には格子付きの窓が現れ、その窓から部屋の中に日が差しこむ。

After Baumgartner dreams that dream, something begins to change in him. [...] He is no longer trapped in a windowless, subterranean chamber but is somewhere aboveground, still stuck in a room, perhaps, but at least this one has a barred window at the top of the outer wall, which means that light pours in during the day, [...]. In the same way that a person can be transformed by the imaginary events recounted in a work of fiction, Baumgartner has been transformed by the story he told himself in the dream. (63-4)

その6日後には、Seymour の心の中の「地下室」の窓の格子が消え、つづいて四方の壁も消える。そして、彼自身が、その部屋の外へ、彼が「広大な内的草原 (the vast internal meadow)」と呼ぶ空間へと足を踏み出したような気分になる。

Six days after that, the bars in the window disappear. Before he can figure out a way to climb up and wriggle his body through the hole, the walls of the room have disappeared as well, and he finds himself standing out in the open. He is in a meadow somewhere in the middle of the country, [...]. He shoves his hands into his pockets and begins to walk. (65、下線は執筆者による)

その心地よい内的草原を歩きながら、彼は Anna から解放されたと感じる。

The dream has finally made this possible after two years of growing intimacy with her, the sudden release of Anna's hold on him after a decade of self-inflicted torment that blocked him from tumbling whole hog into any of the several liaisons he formed with the widows and divorcées [...]. (*Baumgartner* 68)

刻々と変化する Seymour の心象風景の描写から、次のように考えることができる。まず、

Anna から電話がかかってくるという夢を見るまでの彼の精神状態は、気密性の高い部屋に閉じこもっている状態として描かれている。もちろんこの「窓のない地下室」は、Auster 作品における部屋に関するこれまでの議論をふまえれば、Seymour が Anna の不在（という現実）を拒み、Anna という不在の他者に限りなく接近するために彼自身が作り出した幽閉状態である。しかし、Anna からの電話という夢をきっかけとして、状況は一変する。「部屋」の外に出たあとの場面で、Seymour が幻影人痛をふくむ幻影人現象を経験するという描写はない。このことは、その夢を契機として Seymour が不在の父 Anna の探求（生者でも死者でもない宙ぶりの状態に Anna を滞留させる探求）に固執しなくなったことを示唆している。Anna からの電話という夢を感情的真実として現実と接合することで、Seymour には Anna を死者として受け入れる素地ができたといえよう⁽¹¹⁾。Anna が生きているはずの世界を探求して「部屋」に引きこもり幻影（phantom）と戯れていた Seymour だが、彼がその「部屋」の外へ出るには、Anna 不在の現前する世界に戻るには、ある種の虚構を経由する必要があったのである。そして、虚構を現実と接合して受け入れるという芸当は、真実をストイックに追い求める Aaron (*Leviathan*) にはできないことである。記憶力が衰え、証言能力が低下している 72 歳の Seymour だからこそ、彼が自らを閉じ込めていた部屋—すなわち Anna という不在の父の現前を証し立てるための不断の努力—の気密性が損なわれ、それが彼に感情的真実で妥協するという態度変化を引き起こしたといえるだろう。

V おわりに—感情的真実で妥協する諦念的メンタリティ

以上、Auster の散文作品の中でも、とくに主人公が部屋にひとり閉じこもるというモチーフが明らかな作品をいくつか概観し、なぜ彼らが鍵のかかかっていない部屋から出ようとしなかったのかについて考察してきた。彼らが自らを部屋に閉じ込めるのは、外部との接触を断った空間で不在の他者について執筆に明け暮れる行為が、不在の他者へ限りなく接近するための唯一の手立てであることを諦念的に受け入れるからであった。前期作品に観察される部屋の気密性の高さは、不在の他者（あるいは絶対的真実）に対する彼らの固執を表している。ところが、この部屋の気密性は後期作品においては低下する傾向がある。これは、その部屋に閉じこもる男性らの不在の他者への忠誠心が希薄になったことを示すのではなく、部屋の中の男性の老い、すなわち不在の他者についての証言行為に必要な能力—記憶力や認知機能—の低下（への不安）がみられることに起因する。後期作品において Auster が深く関心を寄せた老いこそが、部屋に閉じこもる男性の態度変化、すなわち真実に固執する態度から感情的真実で妥協する態度への変化を招いたものといえるだろう。

Auster の生前に発表された最後の長編小説 *Baumgartner* において Seymour は最後に読者の前から姿を消す。この結末は、Auster の初期作品における登場人物らの不可解な失踪とはわけが違う。

[...], he concludes there is nothing to be done but to turn up the collar of his jacket, thrust his hands into his pockets, and begins walking through the dim winter light toward the houses he passes earlier. And so, with the wind in his face and blood still

trickling from the wound in his forehead, our hero goes off in search of help, and when he comes to the first house and knocks on the door, the final chapter in the saga of S. T. Baumgartner begins. (202、下線は執筆者による)

Baumgartner は、「われらがヒーロー」 Seymour が新たな扉をノックするところで幕を閉じるが、作品の結びの文には「S. T. Baumgartner のサーガの最終章の幕開けだ」とある⁽¹²⁾。真実に固執する能力の衰えという受け入れがたい老いの現実が、不在の父との痛みをともなう戯れではなく、現前する世界との交流という可能性をひらくのである。

注

- (1) 本論は日本英文学会関西支部第 19 回大会（2024 年 12 月 14 日）において発表した原稿に加筆修正したものである。
- (2) Auster 作品で男性たちが閉じこもる部屋は彼らにとって居心地の悪い外の世界を締め出す空間であり、したがって他者（他者性）の侵入を徹底的に排除した空間である。*City of Glass* の Quinn や *The Locked Room* の Fanshawe のように、部屋に閉じこもった者が外の者からアクセスできない、到達不可能な存在と化すことがこの部屋の独善性を物語っている。そしてこの部屋の独善性は、「損なわれた息子」たちが部屋の中で執筆に没頭することにも示唆されている。他者からの接触を断ち、他者から到達不可能な空間で物書きにふける作者（＝父）となることで、損なわれた息子たちは、彼ら自身が父的存在へと転ずる。つまり損なわれた息子というアイデンティティを負った男性たちが「見えない存在」としての父を探求した末に、今度は自らが「見えない存在」となる。これを Auster 作品にみられる二人の男性間の関係の特徴づける構造として、Auster 的孤独の連鎖循環と名付けるならば、この連鎖循環の閉鎖性こそが、彼の作品に頻出する「部屋」の密閉性によってメタフォリカルに表されていると考えられる。
- (3) 「私は私が証言するまさに当のものを秘密にしておくことができなくてはなりません。それは厳密な意味での証言の条件なのであって、したがって偽りの誓いや嘘が実際に行われたのだということを、理論的証明や基底的判断力の意味で論証することはけっしてできないでしょう」（デリダ 40）。なお、Peter Aaron の語りにおけるこの証言的性格は“Portrait of an Invisible Man”にすでに先取りされていたものといえる。（“I can remain silent, or else I can speak of things that cannot be verified.”（*The Invention of Solitude* 18））
- (4) Sachs が彼の秘密を Aaron に打ち明けるのはまさに Aaron が Sachs について執筆をしている小屋のことだったが（そもそもこの小屋は Sachs が執筆時にこもっていた部屋である）、そのとき Sachs は「僕が言ったことは一言でもこの部屋の外に出してはいけない」と Aaron に口止めする（“[...] he made me promise not to let his secret go beyond the walls of this room. Those were his exact words: that nothing he said should escape this room.”（9））。部屋の気密性が秘匿性の保障を表象することがここに示唆されている。Aaron は秘密を保持する彼自身をその部屋に閉じ込めることで、Sachs の秘密がその部屋の外へ出ることを防ぐのである。
- (5) Aaron は本質的に完遂不可能だと知りつつも不在の父（＝Sachs）を求めるが、同様の姿勢は Sachs にも認められる。そもそも Sachs が「自由の怪人」を名乗りアメリカ中の自由の女神像のレプリカを破壊してまわるというテロ行為に乗り出したのは、1980 年代レーガン大統領の時代のアメリカにおいて、アメリカの起源の理念が希薄になり見えなくなり不在となったことに対して失望をしたことが契機となっている。つまり Sachs もまた、到達不可能と知りながらも、不在の父＝理念としてのアメリカの探求に従事しているのであり、その探求のプロセスに彼自身を縛る（あるいは閉じ込める）ことによって彼自身が（理念としての）アメリカの息子になることを希求する。Auster 作品においてはこのように、探求対象となる不在の父は、つねに彼自身が損なわれた息子である（Auster 作品においては「無欠の息

子である」というステータスに恵まれた男性は登場しない)。

- (6) “I was only thirty-four, but for all intents and purposes the illness had turned me into an old man—one of those palsied, shuffling geezers who can’t put one foot in front of the other without first looking down to see which foot is which.” (*Oracle Night* 1)
- (7) “[...], and Morris feels that Renzo is looking tired, more haggard than usual. How did they get to be so old? He wonders.” (*Sunset Park* 145)
- (8) “Odd that those figures should have stuck, but with so many other things slipping away from me now, I cling to them as proof that I’m not quite finished.” (*Man in the Dark* 81)
- (9) 後期作品においては老いというテーマへの関心が顕著になる。老いはとくに作中人物の不安の種として描かれるが、これは作家 Auster 自身の抱える不安のあらわれだといえる。2012 年に発表された回想録 *Winter Journal* に Auster の老い観を知ることができる。たとえば、Auster は 64 歳目の彼自身が「もう若くないというのは疑う余地のない事実 (an incontestable fact that you are no longer young)」(2) としたうえで、「すべて話し尽くすまで話し続けたいが、時間は限られている (Speak now before it is too late, and then hope to go on speaking until there is nothing more to be said. Time is running out, after all.)」(1) と悲嘆する。Auster の不安の種は、厳密に言えば、「老い」にあるのではなく、「若くない」ということと「書けなくなること」にあるという点は重要である。
- (10) 妻の死後、Seymour は彼の身体の一部が切断され失われたと感じる。文字通り「損なわれた」状態である。そしてその切断された部分 (“the phantom part” (55)) に痛みを感じることで、不在の父であり幻影人 (phantom person) の Anna の現前を文字どおり痛感する。Seymour が「生きることは痛むことだ (To live is to feel pain.)」(55) とつぶやくとき、それは痛みを引き受けることで不在の父を近くに感じることができるということをあらわしているのかもしれない。ちなみに、不在の父探求が物理的な痛みを引き起こすという現象は実は Auster 名義で発表された最初の小説作品 *The Invention of Solitude* に登場する。

There has been a wound, and I realize now that it is very deep. Instead of healing me as I thought it would, the act of writing has kept this wound open. [...] Instead of burying my father for me, these words have kept him alive, perhaps more so than ever. I not only see him as he was, but as he is, as he will be, [...]. (*The Invention of Solitude* 30)

- (11) 注(10)では、幻影人現象についての考察のなかで、Seymour が「生きることは痛むことだ」(55) とつぶやいていたことに言及したが、Anna を死者として受け入れる素地ができたあとの Seymour ならば「生きることは悼むことだ」とつぶやくだろう。ともに痛みはともなうだろうが、死者をただ不在の者とする 것과死者を死者として弔うことのあいだには、生きている者が現前する現実世界に従事しているかという点において大きな違いがある。
- (12) Seymour が読者のまえから姿を消す場面の直前で彼はポケットに手をつっ込む。彼が心の中の「窓のない地下室」から「内的草原」に足を踏み出したときにも同じ仕草をしていたことをふまえると、Auster は彼自身が *Baumgartner* というフィクション作品 (という部屋) に Seymour を損なわれた息子として囲い込んでいた不在の父であることをメタ的に示唆しているのかもしれない (この仕草については *Baumgartner* の 65 ページからの引用と 202 ページからの引用のそれぞれ下線部を参照のこと)。

引用文献

Auster, Paul. *City of Glass*. In *The New York Trilogy*. Faber and Faber, 1987.

———. *Leviathan*. Faber and Faber, 1992.

———. *Oracle Night*. Henry Holt, 2003.

———. *Travels in the Scriptorium*. Henry Holt, 2006.

———. *The Invention of Solitude*. Penguin, 2007.

———. *Man in the Dark*. Picador, 2008.

———. *Sunset Park*. Faber and Faber, 2010.

———. *Winter Journal*. Faber and Faber. 2012.

———. *Baumgartner*. Faber & Faber, 2023.

Benziman, Galia. "Author, Father, President: Paul Auster's Figures of Invisibility." *Canadian Review of American Studies*, vol.43, no.3, 2013, pp.462-79.

Kelly, Adam. *American Fiction in Transition: Observer-Hero Narrative, the 1990s, and Postmodernism*. Bloomsbury, 2013.

ジャック・デリダ『滞留 [付／モーリス・ブランショ「私の死の瞬間」]』湯浅博雄監訳、未来社、2000年。

廣瀬浩司「身体の幻影と道具の生成－メルロ＝ポンティの幻影肢論の射程」『筑波大学現代語現代文化学系言語文化論集 56』、31-49頁、2001年。