



Title	ポール・オースターTravels in the Scriptorium をめぐって
Author(s)	梅津, 彰人
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2007, 41, p. 95-110
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/10776
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ポール・オースター *Travels in the Scriptorium*

をめぐって

梅津彰人

はじめに

筆者はこれまでに安部公房作品の比較文学的考察を進めてきた¹⁾。本稿では、安部が一貫して取り組んだテーマ、即ち自分とは何か、他者との関係は可能か、といった問題に今現在取り組んでいる作家ポール・オースター (Paul Auster, 1947-) の最新の小説 *Travels in the Scriptorium* (2006, 以下 TS と略す) をめぐって論を進めオースター文学の方向性を確認したい²⁾。

後にも述べるが、TS の登場人物は主人公を除いて全て過去のオースター作品の登場人物であり、過去の作品への言及も多く、TS 考察においては過去の作品群との関係考察は欠かせない。そこで本稿では主に初期の『鍵のかかった部屋』(The Locked Room, 1986) との関係を取り上げる³⁾。

『鍵のかかった部屋』

『鍵のかかった部屋』では、若手批評家の「僕」が、幼馴染の友人でいまや妻と子を残して失踪してしまったファンショ (Fanshawe) の遺著管理人となり、ファンショの伝記執筆も手がけることになるが、失踪が自発的であることを知らせる彼からの手紙を受け取ったことを誰にも明かせないまま苦悩するうちに、現状打開のためにはファンショを見つけ出すことが不可欠であるという思いに至る。

ファンショは幼い頃から常に「僕」に影響を与えると同時に距離を感

じさせる存在であった。彼は成績や結果といった既存の価値体系に囚われることなく早くから「自分自身をつくり上げ」て内面的な生活を送り(026)、「自分をつらい状況に追いかむこと、未知のものを追究すること」の大切さを語っていた(035)。こうした彼は少年期の頃から「書くこと」を始めており、失踪するまでには大量の原稿を公にせぬまま書きためていたのである。ファンショーンが作家になったことは、少年期からの彼の「内面の厳しさ」から考えても「僕」とっては「ほとんど必然の要請」なのである(033)。後の「僕」の調査では、ファンショーンは滞仏時に過ごした別荘でもこうした内面的な生活を実践していたことがわかる。そこでは彼の眼は驚くほど鋭敏になり「見ることと書くことのあいだの距離が狭められたかのように、二つの行為はいまやほとんど同一のものとなり、(中略)孤独は彼にとって自己に至る通路となり、発見に至る手だけとな」り、早くも彼の作家としての成熟につながった(150-151)。ここで考えられることは、ファンショーンを作家にならしめた「内面の厳しさ」が、目下の彼の失踪の原因であるということである。ファンショーンの失踪は、作家としての孤独(既存の価値体系に囚われず内面的厳しさを維持する)の徹底の実践なのである。こうしたファンショーンのあり方は、オースターが小説を書く以前、即ち詩人として活動した1970年代に興味を惹かれ自身の評論的エッセイで取り上げた小説の登場人物または詩人たち⁴⁾の姿勢を受け継ぐものである。つまり、オースターが詩人時代に培い抱いてきた、創作においての理想の姿を具現化したのがファンショーンのあり方なのである⁵⁾。

さて、「僕」は調査を進めるものの、ファンショーンの失踪という「理解を超えた断絶」(161)を説明してくれるものには行き当たらず、遂には彼がかつて滞在したパリに向かうも大して収穫はなく、先述の別荘を訪れそこで数日間一人で過ごすうちに、ファンショーンは「僕」を超えたところにいるのではなく「僕の頭蓋骨の内側」にある「鍵のかかった部屋」の中に

存在するという認識に至る（180）。「僕」は別荘を訪れる前にも既に「物を識別することができなくなっていた」（175）が、パリに戻ります「自分自身のゆくえを見失って」いく（180）。そして、ある晩酒場で見知らぬ若い男性をファンショ一呼ばわりする。「もしこの男が誰でもないとすれば、この男はファンショ一であるにちがいない」というのだ（185）。なぜ「誰でもない男」＝ファンショ一ということが成り立つかといえば、いま「僕」が探し求めているファンショ一は、もはやかつての彼ではなく、「理解を超えた断絶」の向こうにいる彼つまり既存の価値体系及び過去のアイデンティティを脱却した存在なのであり、いわば無名性を帯びた「誰でもない」存在であるからだと考えられる（後の「僕」との対峙の場面では「僕」からファンショ一と呼ばれることを強く拒絕する）。そして酒場の若い男が偶然に選ばれた「恣意的な存在」にすぎない「白紙の存在」であるからこそ、「あらゆる意味をなし」得た（190－191）、誰でもない存在としてのファンショ一たり得たのである⁶⁾。こうした「百パーセントの偶然が生む眩暈」（191）に酔いしれながら、逃げ出した男を追い回すうちに「僕」は「自分が自分の中にいなくなってしまった」と感じる（192）。「生の感触」が「僕」の外に流れ出た代わりに「無というものの紛れもない匂い」を感じ、自分の死を意識する（192）。次の瞬間には男に追いつくが、ここでついに「僕」は自身のアイデンティティの喪失を通して、アイデンティティを喪失した存在としてのファンショ一に追いついた、つまりは彼と同化したのである。

しかし、『鍵のかかった部屋』において重要なのは、ファンショ一との同化以後である。ファンショ一呼ばわりした男に叩きのめされた後、「僕」はそのまま（アイデンティティを喪失したまま）無名の存在になってしまったのではなく、帰国し元の生活に戻る（ファンショ一の妻ソフィー（Sophie）と家庭を築いていく）。そして3年後にファンショ一から手紙を受け取り、

彼のいるボストンへ会いに行くのだが、ドア越しの対話のみに終わり、内側から鍵をかけて既に毒を飲んだというファンシヨーを残したまま立ち去る。帰りの駅で、ファンシヨーから受け取っていた、失踪を説明する内容が書き留められた「赤いノートブック」を読み終えると、「僕」はノートブックをくずかごに破り捨て、そこで物語は終わる⑦)。

こうした結末での一連の出来事(ファンシヨーとの対峙と別れ、及びノートブックの破棄)について、「僕」は予め次のように述べている(『鍵のかかった部屋』は「僕」の回想から成り立っている)。

この物語全体が、結末において起こったことに収斂している(中略)
 その結末がもしも僕の内側に残っていなかったら、僕はこの本を書きはじめることもできなかっただろう。この本の前に出た二冊の本についても同じことが言える。『ガラスの街』、『幽霊たち』、そしてこの本、三つの物語は究極的にはみな同じ物語なのだ。ただそれぞれが、僕が徐々に状況を把握していく過程におけるそれぞれの段階の産物なのだ。僕は自分が何か問題を解決したのだなどと主張するつもりはない。僕はただ、起きた出来事を振り返っても自分がもはや怯えなくなつた瞬間が訪れた、ということを伝えようとしているだけなのだ。(中略) 僕はこれまで長いあいだ、何かに別れを告げようと苦闘してきた。
 この苦闘こそが何にもまして重要なのだ。物語は言葉の中にはない。
 苦闘の中にあるのだ。(182 - 183)

『ガラスの街』(*City of Glass*, 1985) 及び『幽霊たち』(*Ghosts*, 1986) とは勿論オースターの作品であり、ここでは語り手「僕」と作者オースターの重なり合いを見て取れるのである⑧)。そして、「僕」が物語を書き通すことでの「別れを告げようと苦闘してきた」相手とは、物語の結末において別れた相手ファンシヨー(及び彼の失踪をめぐっての一連の出来事)であ

るが、「僕」に重なり合った作者オースターのレベルでこの「苦闘」について考えてみれば、それはファンショーン及び彼の失踪を通して表された作家としての姿勢（孤独の徹底）との「苦闘」として捉えることができる。

しかし、「苦闘」の末に「僕」はファンショーンと「別れ」たのではない。同様に、『鍵のかかった部屋』を書き通したことで作者オースターはファンショーンを通して表された作家としての姿勢、即ちオースターが詩人時代に培い抱いてきた理想と決別したのでもない⁹⁾。むしろその逆で、結末近くでは「ファンショーンとともに生きる」ということが語られており、同時にその言葉は、『鍵のかかった部屋』以後にオースターが語った自身の小説家としての「道徳的使命」即ち現実世界に見出せる偶然性を作品に生かすという「使命」¹⁰⁾をも示唆しているのである。

この何があっても不思議はないという事実、この事実の力こそが、物語を語ることを難しくしているのだと思う。なぜなら、何があっても不思議はないとき、そのときこそがまさに、言葉が失われはじめると間にほかないからだ。ファンショーンという存在が不可避であることに比例して、語られるべき対象としての彼はますます不在になってゆく。僕は次第にこの逆説を受け入れるようになった。自分自身の死をめぐる想いとともに生きていくのと同じように、ファンショーンとともに生きることを僕は学んだ。ファンショーンが死そのものだというのではない。だがファンショーンは死と似ていた。彼は僕の中に巣食う死の代名詞として機能していた。パリで神経衰弱に陥ることがなかったら、僕はこの事実を決して理解できなかっただろう。僕はパリで死にはしなかった。だが死の近くまでは行った。そしておそらくある瞬間、ある何度かの瞬間に、僕は死を味わい、自分自身の死を見たのだ。そのような遭遇を帳消しにする妙薬などありはしない。いったんそれが

起きれば、それはいつまでも起こりつづける。生きているかぎりずっと、人はそれとともに生きつづけるのだ。(傍点ママ、196 - 197)

先述のとおり、「僕」はパリで自身の死の体験、即ちアイデンティティの喪失の体験を通して、いまや「僕の中に巢食う死の代名詞」即ち無名性を有した「誰でもない」存在と化したファンショーとの同化を果たした。この同化の経験をしたことではじめて「何があっても不思議はないという事実の力」即ち偶然性の持つ力を理解できる、受け容れられるようになったのである。そして、偶然性の受容を可能にした、自分自身の死との「遭遇」即ちファンショーとの同化の経験は「生きているかぎりずっと」維持される、つまりは「ファンショーとともに生きる」のである。ここで注意すべきは、「ファンショーとともに生きる」という言葉が、ファンショーとの同化にとどまるることを意味するのではないということである。当のファンショーは幼い頃から内面的厳しさによる孤独に徹するあまり、自己閉鎖に陥りがちで他者との関わりは疎かにされた。そうした傾向が失踪につながり、無名性を得たわけだが、仮にファンショーとの同化にとどまつたままだと、失踪後のファンショーのように孤独であることが自己目的化し他者との関わりが希薄になってしまふのである。「僕」のように「ファンショートともに生きる」とは、内面的厳しさを保持しつつも自己閉鎖に陥らず、偶然性の受容のためにも他者との関わりを求めていくということである。

「ファンショートともに生きる」という言葉は同時に作者オースターの意志表明でもある。つまり、ファンショーを通して示された、オースターが小説家になるまでに培い抱いてきた創作者としての理想の姿勢（既存の価値体系に囚われず内面的厳しさの維持）を捨て去ることなく今後も維持していく、それによってはじめて可能になる先述の「使命」（偶然性の作品化）を果たしていくというオースターの決意をここに読み取れるのである。

Travels in the Scriptorium

TSは、とある部屋の中で一日を過ごす一人の年老いた男についての報告書という形を一応はとっている。冒頭から、テキストが部屋に仕掛けられた写真用カメラとマイクからの情報を基に書かれていると、その客觀性が強調されるのだが、実際には彼の心の内や追想が次々と記されるのであり、テキストは客觀的記述と彼の視点の記述の交錯により成り立っている。

男は、半ば記憶喪失の状態にあり、自分が誰だか、どこにいるのか、部屋の鍵は内からかけたのか外からかけられて閉じ込められているのかもわからずにいる。男は報告上ミスター・ブランク (Mr. Blank) と呼ばれる。彼の部屋を訪れる者たちも彼をそう呼ぶのだが、彼らは皆、過去のオースターの小説の登場人物たちなのである。たとえば、ミスター・ブランクの朝食を届けに来た中年女性アンナ・ブルーム (Anna Blume) は、かつて若い頃に破壊と死の地で苦しい日々を過ごしたが、数年後には辛うじて逃げ出せたと告白する。彼女の体験は『最後の物たちの国で』(*In the Country of Last Things*, 1987) の主人公アンナの体験と同一のものであると考えられ、そこで記されていたのは国外脱出を試みるところまでであったが、つまり「最後の物たちの国」からの脱出に成功したアンナが今ここでミスター・ブランクの世話係として再登場したのである (TSでは現在が2005年とされており、アンナも相應に年を重ねているのだ)。そしてアンナは、「最後の物たちの国」に彼女を派遣したのはミスター・ブランクであると言う。同様に、この後ミスター・ブランクのもとにやって来る者も皆かつて彼にそれぞれ任務を命じられ派遣されたことが彼らとの会話のなかで明かされていく。先述したとおり彼らは皆オースター作品の登場人物であるのだから、ミスター・ブランクが彼らを派遣するというのは、オースターが作品世界に彼らを登場させたということと重なるのであり、ミス

ター・ブランクが彼らについての報告書を作成したともあるが、それもオースターが作品を著したことと重なる。つまりミスター・ブランクはオースターの分身的存在であり、いわばここでは彼を通してオースターと自作の登場人物たちとの対話が行われているのである。

ミスター・ブランクはアンナに過酷な経験をさせたことに罪悪感を覚える。しかし、アンナは彼を恨んでおらず、むしろ擁護する。彼がいなければ自分は存在し得ず、彼はすべきことを行ったのであり、それは決して身勝手な理由からではなかったのだと。アンナの代わりに彼の昼食を届けに来た中年女性ソフィー（『鍵のかかった部屋』の登場人物）もまた、彼女の最初の夫ファンショーターが自己破壊願望の結果失踪したことに責任を感じるミスター・ブランクに対してあなたはすべきことをしただけだと答えて彼を擁護する。

だが、ミスター・ブランクが最初に任務に送り込んだ人物、即ち処女小説『ガラスの街』の主人公であり、今や彼の弁護士であるダニエル・クイン（Daniel Quinn）によれば、ミスター・ブランクは第一級殺人も含むあらゆる種類の罪で告発されており、彼の死を求める声も上がっているという。つまりはオースターが作品内で登場人物を苛酷な目に遭わせたことでミスター・ブランクが罪に問われているわけだが、彼は身の安全のためにも部屋に居続けるよう言われる¹¹⁾。

結末近く、一人になったミスター・ブランクは、自分は真実を伝えるために報告書を書いてきたのであり、それで非難されるいわれはないのだと自分に言い聞かせ、夕食を待つ間他にすることもなく、机の上の原稿を手に取る。原稿のタイトルは“Travels in the Scriptorium”、著者名は“N. R. Fanshawe”（ファンショーター）とある¹²⁾。数ページを読み進めるが、その内容は本作品即ち TS の冒頭数ページと一文字も違わないでのある。つまり、『幽霊たち』の結末部分で主人公のブルー（Blue）が（ブラック（Black）

作の)自分自身の物語を読むことになったのと同様に、ここでは結末部分でミスター・ブランクがファンショーン作の自分自身の物語を読むことになったのである。彼は怒りを爆発させて原稿を投げつけ¹³⁾、こんな馬鹿げたまねは一体いつまで続くのだと大声で怒鳴るのだが、その問いかけに応じるかのように、続いて「私」が登場し、次のように述べる。

It will never end. For Mr. Blank is one of us now, (...) Without him, we are nothing, but the paradox is that we, the figments of another mind, will outlive the mind that made us, for once we are thrown into the world, we continue to exist forever, and our stories go on being told, even after we are dead.

Mr. Blank might have acted cruelly toward some of his charges over the years, but not one of us thinks he hasn't done everything in his power to serve us well. That is why I plan to keep him where he is. The room is his world now, and the longer the treatment goes on, the more he will come to accept the generosity of what has been done for him. Mr. Blank is old and enfeebled, but as long as he remains in the room with the shuttered window and the locked door, he can never die, never disappear, never be anything but the words I am writing on his page. (129 - 130)

言葉の連なりは後には一つの物語（作品）となって語られ読まれることになり、我々生身の人間よりも生き長らえる。そして、我々は他者の記憶によってこそ、他者に語られる（書き記される）ことによってこそ生き続けることができるのであれば、ミスター・ブランクが伝達手段である言葉それ自体である以上彼は必要不可欠であり、彼には「鍵のかかった部屋」に居続けてもらおうというのである。よって彼の苦境が終わることはない

というわけである。また、ミスター・プランクは書き手（報告者）「私」が書き記す言葉それ自体であるというわけだが、（先にも彼がオースターの分身的存在であることには触れたが）言葉としての彼が送り出した者たちがオースター作品の登場人物である以上、「私」とは作者オースター自身のことであると考えられ、上述の、人は他者及び言葉（書くこと）によって生かされるという認識もオースター自身のものだと考えられる¹⁴⁾。

加えて、ミスター・プランクに「鍵のかかった部屋」に居続けてもらうという「私」の言葉からはオースターの更なる決意を受け取れるのである。

『鍵のかかった部屋』から *Travels in the Scriptorium* へ

「鍵のかかった部屋」にミスター・プランクが居続けるという状況は、『鍵のかかった部屋』で「僕」がファンシヨーの姿を想像した際に示された、「僕の頭蓋骨の内側」の「鍵のかかった部屋」の中でファンシヨーが一人「神秘的な孤独に耐えている」という状況を想起させる。と同時に、ミスター・プランク及び彼がいる「鍵のかかった部屋」は「私」即ちオースターの「頭蓋骨の内側」に存在するという考えにも至るのだが、ここでファンシヨーとミスター・プランクの関係について確認しておきたい。

先述のとおり、ファンシヨーは失踪することによって既存の価値体系・自身のアイデンティティを脱却し無名性を獲得したのだったが、TSでは、ミスター・プランクの部屋がファンシヨーの至った状況と同様、既存の価値体系にもはや囚われない空間であることを象徴的に示す出来事が起こっている。当初、部屋にあるものにはそれぞれの名前を表記したテープが貼られていたが（机には“DESK”、ランプには“LAMP”等）、彼の知らぬ間にそれらのテープが全て張り替えられてしまい、物とテープに記された名前が一致しなくなるのである。この出来事こそ、ミスター・プランクの部屋が既存の言語体系の崩壊する空間であることを象徴的に示すものであ

る。そして部屋の住人ミスター・ブランクは、その名においては（むしろ名の無いことにおいては）かの既存のアイデンティティを脱却した「誰でもない男」としてのファンショナーと同じく無名性を有しているのだから、テープの張替え（価値体系の崩壊）にも動じないはずだが、これまで報告書の作成にあたって精度と明瞭さを重んじてきた彼にとっては「机をランプと呼ぶ」こと、即ち物とテープ（名前）の不一致はとても許容できるものではなく、必死でテープを剥がして元の場所に貼り戻すのである。つまり、彼は半ば記憶喪失の状態にあるものの未だ既存の価値体系に囚われており、ファンショナーの域に達してはいないのである。こうした彼の状態は同時に、彼を「頭蓋骨の内側」に抱えるオースターにとっての、既存の価値体系に囚われずにいること、即ち「ファンショナーとともに生きる」との困難さもしくは不可能性をも物語っているように思えるのだ。

しかし、ファンショナーに近づくための（オースターの困難を克服するための）手段がミスター・ブランクには用意されている。彼にとっては耐え難い決まりなのであるが、それは記憶を喪失させる薬を食前に服用することである（本人は覚えていないが、過去に彼自身が毎日服用することを約束したという）。つまりミスター・ブランクに部屋に居続けてもらうと言うことはただ彼を閉じ込め孤独の状態のままにしておくだけでなく、『鍵のかかった部屋』の「僕」がパリで辿ったファンショナーとの同化へのプロセスと同様、自分自身を見失ってその名の通り空白（ブランク）の状態（ファンショナーの状態）に至ってもらおうと言うことなのである¹⁵⁾。

以上のことから、「私」即ちオースターの「ミスター・ブランクに部屋の中に居続けてもらう」という言葉は、先述した「ファンショナーとともに生きる」という言葉と同義であり、結末部分でそのように言うことによって、オースターは初志貫徹の決意を示しているものと考えられる。つまり、かつて「ファンショナーとともに生きる」という言葉を通して示した自身の

決意（内面的厳しさの維持とともに他者との関係の追求並びに偶然性の作品化）を再認識し、困難は承知の上で作家としての「使命」を果たし続けていこうというのである。オースターの作品である TS のもう一人の著者名がファンショーンとされていることからも、オースターは今後も「ファンショーンとともに生きる」のである。

注

- 1) 拙稿「安部公房とカフカ」（『阪大比較文学』創刊号、2003）、「リルケと安部公房」（『同』第2号、2004）、「安部公房『カンガルー・ノート』をめぐって」（『同』第3号、2005）
- 2) テキスト引用及び引用頁数（括弧内に示す）はすべて Paul Auster, *Travels in the Scriptorium* (Faber and Faber, 2006) による。また、中略記号及び下線はすべて筆者による。
- 3) テキスト引用及び引用頁数（括弧内に示す）はすべてポール・オースター『鍵のかかった部屋』（柴田元幸訳、白水Uブックス、1993）による。原文テキストは Paul Auster, *The Locked Room in The New York Trilogy* (Penguin, 1990) を使用。また、中略記号及び下線はすべて筆者による。
- 4) クヌット・ハムスン (Knut Hamsun) 著『飢え』(Hunger, 1890) の苦痛と逆境を求めて空腹と闘う主人公、見ることに徹し言語以前の世界を現出させる詩人チャールズ・レズニコフ (Charles Reznikoff) 等。これらの作品や詩人について書かれた70年代の評論的エッセイは『空腹の技法』(The Art of Hunger, 1992) に収められている。
- 5) ファンショーンの職歴や滞仏経験がオースター自身の実体験に基づいており、ファンショーンがオースターと同一年である（ファンショーンが初めて詩を書いたのが1963年で16歳のとき（050））ことからも考えて、ファンショーンを詩人時代のオースターの分身として捉えることもできる。
- 6) 酒場の若い男はピーター・スタイルマン (Peter Stillman) と名乗るが、その名は『ガラスの街』の依頼人とその父親の名でもある。父親のスタイルマンは、物と言葉が分離してしまった混沌とした現状に対応できる新しい言語を考案しようとする人物であるが、既存の価値体系に落ち着くのではなく現状の混沌性を認識甘受し新しい秩序の創出に向かう彼のあり方は、失踪するに至ったファンショーンのあり方と同質のものである。また、ファンショーンの「赤いノートブック」の文体はまるで「言葉同士がたがいを打ち消す」か

のようで「それぞれの文がその前の文を否定し、それぞれの段落がその次の段落を不可能に」するといったものであるが(220)、こうした特徴は、スタイルマンの息子ピーターが依頼主としてクインに事情説明を行った際の不可解な話しぶりの中にも窺えるものである。彼の話しぶりは、かつて幼い頃に父親スタイルマンの言語の実験（人間は自ら言葉を生み出せるか）のために9年間アパートの一室に鍵をかけられ閉じ込められたことによるものだが、いわばピーターがかつて強いられた状況（外部との関係が断たれた状態）にファンショナーは自らを投じようとしたといえるのである。つまり「僕」がファンショナー呼ばわりする男がスタイルマン親子と同じ名を名乗るということは、こうしたファンショナーとスタイルマン親子の関係を示唆しているのである。

- 7) 「赤いノートブック」の破棄という行為については、オースターの詩の創作と散文の創作を結ぶ役割を果たした散文詩「白い空間」("White Spaces", 1978) の最後の部分の「ここまで書いてきたすべてを破棄したいという欲望」についての記述を参考に考えると、「全部のことばを憎悪しているからではなく（それも可能性としてはあるが）、ものごとが決まった形で起こる必要性はない、良きにつけ悪しきにつけ、いつだって別の方向へ進み、ものごとができるがっていくものだ、ということをいつの瞬間も忘れないためである。最後には、どんな些細なことでも、それが起こることの結果を左右するには自分などはおそらく無力であると悟ることになる。それでも、意に反するけれども、そして盲信だととしてもいいから、十全の責任を負ってみようと思うのである。それゆえ、ここまで書いたものを手に取り、部屋じゅうにばらまきたいという欲望、というかとてつもない必然性があるので」(301) とあるように、書いたものを破棄したいという欲望は、「ものごとが決まった形で起こる必要性はない」という事実に「十全の責任を負」う、つまり偶然性を受け入れる意志に拠るものである。同様に、ファンショナーのノートを破棄するという「僕」の行為も、ファンショナーとの「別れ」を意味するのではなく、現実における偶然性を受け容れようとすると同時に偶然性の受容をもたらしたファンショナーと「ともに生きる」ことの表れであると考えられる。(詩の引用及び引用頁数は同詩所収の飯野友幸訳『壁の文字 ポール・オースターアルテラ全詩集』(TO ブックス、2005) による。)
- 8) 注5) ではファンショナーを詩人時代のオースターの分身として考えられる。としたが、「僕」は小説家としてのオースターの分身なのである。
- 9) 西川和宏氏は「発話と責任——ポール・オースター『鍵のかかった部屋』——」(『英文学』早稲田大学英文学会 83号、2002)において、「僕」はファンショナーと別れる、即ちオースターが自身の過去の芸術観と決別し「ファンショナーと

は逆の芸術」、「他者に対し「責任」を引き受けようとする過程において生じる芸術」を得るとしているが、やはり本稿で論じるとおり詩人時代に培った芸術観と小説家になってからの芸術観との間には連続性（詩人時代の芸術観を保持することでそれ以降の芸術観を作品に生かせるということ）を見出せるとするのが妥当であろう。

- 10) *Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory* (1989 – 1990) での発言。「どの瞬間にも、何だって起こりうる。(中略) 哲学的物言いをすれば、偶發性の持つ力ということだ。人生は実は私たちのものではない。世界のものだ。世界を理解しようといくらこっちが努力しても、世界は我々の理解を超えている場だ。我々はたえずこうした謎にぶつかっている。(中略) 小説家として、私にはそうした出来事を作品に組み込む道徳的使命があると思っている。世界はかくあるべし、と人から言われたとおり描くのではなく、自分の体験どおりに描く義務があるんだ。未知はいつでも、我々の上に降りかかっている。私の仕事とはそうした遭遇に対して受け入れ態勢を整え、世界で起きている不思議な出来事を見逃さないことだと思う。」(404 – 407) (引用及び引用頁数は同インタビュー所収のポール・オースター『空腹の技法』(柴田元幸・畔柳和代訳、新潮文庫、2004) による。)
- 11) TSにはこの他、『最後の物たちの国で』のサミュエル・ファー (Samuel Farr) がミスター・プランクの担当医として、そして元警官を名乗る男ジェームズ・P・フラッド (James P. Flood) が登場している。フラッドは、『鍵のかかった部屋』でファンシヨーの書いた小説の登場人物として名が挙がっているだけで、その扱いの軽さをミスター・プランクに訴える。また部屋の机の上には、TSに再登場する者たちやその他の過去の小説の登場人物たちの写真が置かれているが、ミスター・プランクは被写体がそれぞれ誰なのか (アンナを除いて) 思い出せずにいる。
- 12) “Travels in the Scriptorium” というタイトルはこの他、*The Book of Illusions* (2001) においても 2 度、即ち登場人物ヘクター・マン (Hector Mann) の自主制作映画のうちの 1 本のタイトルとして、及びヘクターの制作映画 “The Inner Life of Martin Frost” の登場人物フロストの作品原稿のタイトルとして登場している。そしてヘクターの制作映画のフィルムもフロストの原稿も最後は破棄されるのであり、オースターの破棄への意識の強さが窺える。
- 13) ここでのミスター・プランクの原稿を撒き散らすという行為は注 7) で言及した『鍵のかかった部屋』での破棄の行為及び「白い空間」の引用部分を想起させるが、それに続く「私」(オースター) による終わりの無いことの

宣言という流れは、先の「白い空間」引用部分に続く「さもなければ、続ける」という欲望。さもなければ、またはじめるという欲望。(後略)」(301)という言葉を想起させる。つまり、「白い空間」で表された書くことに対する破棄と続行という対立する欲望の併存が、TSの結末部分で再び表されているのであり、それは、小説家としての道に向かおうとするときに示された書くことに対する欲望のあり方が今もなお変わらずオースターのなかに存在していることを意味するのである。

- 14) こうした書くこと（語ること）の役割については、前作 *The Brooklyn Follies* (2005) の結末部分においても、語り手ネイサン・グラス (Nathan Glass) のアイデア（故人の物語（伝記）専門の出版社の設立）を通して述べられている。だが、オースターは単に書くことに対して楽観的であるというのではない。それを示すものとして TS の作中作、シグムンド・グラフ (Sigmund Graf) の物語を挙げることができる。物語は TS 全体の約 3 割を占め、内容は 1830 年代のアメリカを連想させる架空の国を舞台にした政治的寓話で、未開領域の侵略戦争を起こそうとする政府の計略のためにグラフの書いた報告書が悪用されてしまうのだが、それは、書かれたものが一旦書き手のもとから離れてしまえばその後どのような運命をたどるかは定かではないということ、即ち書き伝えることの脆さを示唆するものと考えられる。つまり、オースターは書くこと（語ること）の力を信頼する一方で、その脆さ（不可能性）にも自覚的なのである。
- また、任務に関わり閉じ込められた状態で報告書を作成するというグラフに課された設定は、ミスター・ブランクのおかれた状況と対応関係にあり、更にミスター・ブランクについての報告書を書いている「私」即ちオースターの状況とも重なるのである。
- 15) 彼が白尽くめの服装（『ガラスの街』の依頼人ピーターの服装と同じ）を着用させられるのもそのためである。着用を要求したのはピーターで、ピーターとファンショーンとの関係は注 6) で触れたとおりである。また、本作品のタイトル *Travels in the Scriptorium* は、「鍵のかかった部屋」の中でミスター・ブランクがファンショーンの状態に至るまでの道程、即ち作者オースターの創作行為それ自体を示唆するものと考えられる。

(大学院博士後期課程学生)

SUMMARY

On Paul Auster's *Travels in the Scriptorium*

Akihito UMEZU

I have been engaged in a study of Abe Kobo's works in the field of comparative literature. In this paper, I would like to take up *Travels in the Scriptorium* (2006), the latest novel by Paul Auster who works on the same theme as Abe had dealt with, and to elucidate Auster's posture as a writer.

Travels in the Scriptorium has close relationships with his previous works, for it has the same characters who had appeared in them. This time I would like to look into the work especially in relation to *The Locked Room* (1986).

In *The Locked Room*, the narrator "I" realizes that he has accepted the contingency of reality through assimilating to one of other characters, Fanshawe, who embodies an ideal posture (keeping himself in solitude) of a writer, Auster, in his days as a poet. The words, "to live with him [Fanshawe]", which "I" say, means Auster had decided that he would hold the ideal of his days as a poet and that he would search the possibility of relationships with others.

In *Travels in the Scriptorium*, the reporter "I" plans to keep Mr. Blank in his room for the same reason shown in *The Locked Room*, which means the writer, Auster, himself has also realized the decision of his own again.

キーワード： 安部公房，ポール・オースター，*Travels in the Scriptorium*，
『鍵のかかった部屋』