



Title	ポール・オースターのニューヨーク三部作における写真：『ガラスの街』、『幽霊たち』を中心に
Author(s)	久保, 和真
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2020, 2019, p. 35-46
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/76999
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ポール・オースターのニューヨーク三部作における写真

——『ガラスの街』、『幽霊たち』を中心に——

久保 和 眞

1. はじめに¹

1982年に出版された『孤独の発明』(*The Invention of Solitude*)以来、現代アメリカ文学を代表する作家のひとりであるポール・オースター (Paul Auster) の作品では、ときに大胆にときに控えめに写真という視覚メディアが様々な形で物語と関わってきた。例えばデビュー作として位置付けられる『孤独の発明』において、写真の存在を無視することはできない。『孤独の発明』には2枚の写真が掲載されている。1枚はオースターの父の若い頃の写真である。1940年代にアトランティックシティのトリック写真館で撮られたものであるらしく、そこには誰一人視線を交わすことのない同じ顔をした5人のオースターの父が写っている。もう一枚は、ウィスコンシン州ケノーシャの生家でオースターの父がまだ1歳にも満たない子供のころに撮影された家族写真である。その写真では、オースターの祖父ハリー・オースターの映る部分が意図的に破り取られている。2枚の写真は、被写体がかつてそこにいたことを証明するよりも、父という存在の不確かさや、あるいは祖父がいかにして家族の歴史から抹消されるに至ったのかという問いを、書き手であるオースターと読み手である鑑賞者の双方に投げかける。しかし、父の寝室のクローゼットで発見された、オースターがそれまで見たこともなかった父の何百枚もの写真群をめぐる省察や、祖母がなぜどのようにして祖父を射殺するに至ったかというオースター家の因縁を記録した新聞記事や裁判の証言も、掲載された2枚の写真に漂う不在への確かな回答とはならず、むしろそれを一層混沌とさせる。ある一個の人生を語ることがいかに不可能であるか、そしてそれを語ろうとする中で物語や虚構がいかに必要とされるかという問題——オースターの諸作品を貫く中心的なテーマのひとつ——は、言語表象のみならず、そのような写真とのテキストの摩擦によってこそ、『孤独の発明』においてより死活的な問題として前景化するのである。

ただしオースターの長編小説において、写真とテキストを並列させる手法は頻繁に採用

¹ 本稿で使用するテキストは Auster, Paul. *The New York Trilogy*. Penguin Books, 2006. であり、数字のみの本文引用はこのテキストから行ったものである。また引用文献について既訳のあるものは参照しつつ、本文中の和訳は筆者による。

されてきたわけではない。² 写真とテキストの併用は、『孤独の発明』以降、2004年の『オラクル・ナイト』 (*Oracle Night*) まで待たなければいけないし、2013年に出版されたエッセイ『内面からの報告書』 (*Report from the Interior*) では写真だけの独立した章が設けられているが、ここで写真とテキストの緊密な関係が実現しているとは必ずしも言い難い。そもそもあるインタビューによれば、双方への好ましくない影響を考慮して写真とテキストを並列することをオースターは基本的には好まないという³。また写真と映像という比較についても、別のインタビューで、詩と散文はいかに違うかという問いに対して、前者が写真のようであれば、後者は映像として捉えられるという回答を見る限り⁴、長らく散文作家として活動し、ときに映像作品の制作にも携わってきたオースターの写真への関心を明確に読み取ることは難しい。このような発言の影響もあってか、彼の作品において写真の重要性がはっきりと認識されることがこれまでほとんどなかったという事実は、オースターの小説作品における写真の在り方について論じた先行研究の乏しさにもはっきりとあらわれている。しかし、『七破風の屋敷』 (*The House of the Seven Gables*, 1851) において写真家ホールグレイブを登場させ、同時代の写真をめぐる状況に鋭敏な反応を示したナサニエル・ホーソーンや、写真と深く関わる探偵小説なるジャンルを確立させた一人であるエドガー・アラン・ポーの影響が色濃いオースター作品における写真の独特な機能を無視してしまうことは拙速な判断だろう。

例えば作中人物として登場するアマチュア写真家たちの存在がある。映画『スモーク』 (*Smoke*, 1995) でハーヴェイ・カイテル演じるオーギー・レンは、タバコ屋を営む傍ら毎朝同じ時刻に同じ場所の写真を撮影し続ける。多くの失業者を生み出した 2008年のリーマン・ショックの影響が色濃い『サンセット・パーク』 (*Sunset Park*, 2010) に登場する青年マイルス・ヘラーは見捨てられたものたちの写真を撮り続ける。なかでも、1992年に出版された『リヴァイアサン』 (*Leviathan*) において、主人公の友人で各地の自由の女神像を爆破して回るベンジャミン・サックスの死に深く関わる写真家 MARIA・ターナーの存在感は際立っている⁵。

² 例えば現代ドイツを代表する作家のひとり W・G・ゼーバルトは、『移民たち』 (*Die Ausgewanderten*, 1992)、『アウステルリッツ』 (*Austerlitz*, 2001) など様々な短編、長編に写真を利用し、写真研究の領域で議論の対象となることも多く、同じく記憶や世代といった主題を取り上げる際にもゼーバルトとオースターによる写真の扱い方の違いは歴然である。

³ 飯野, 264-265 を参照。

⁴ Auster, 2013, 25 を参照。

⁵ 『リヴァイアサン』において、写真家と限定することにためらいを覚えるほど多彩な活動を行うターナーおよび作中で紹介されるいくつかの彼女の奇妙な実践・ゲーム——道で拾ったアドレス帳の持ち主を探す、毎年友人に匿名で衣服をプレゼントする、私立探偵を雇って自分を尾行させるなど——のモデルが、1980年代以来現代美術の領域で興味深い作品を生み出し続けてきたアーティストであるソフィ・カルと彼女の実践であることは、よく知られるところである。両者のコラボレーションは『リヴァイアサン』という物語のなかに留まらない。散文「ゴサム・ハンドブック」 (“Gotham Handbook”, 1999) でオースターがカルに向けてニューヨークで生きるためのいくつかの指南を彼女に頼まれて書けば、カルが1999年に発表した『ダブル・ゲーム』 (*Double Game*) は、それらへ応答であるとともに、『リヴァイアサン』のターナーを演じ直して写真作品

しかし、『孤独の発明』において萌芽的に示された写真の機能をめぐるオースターの認識の発展およびフィクションという形式のなかでの自覚的な利用は、キャリア最初期の長編小説で「反探偵小説」とも称されるニューヨーク三部作において既に指摘することができる。以下で論じるように、写真をおよそ信頼に足るメディアとは考えていない探偵たちには、オースター独自の写真認識が示唆される。本稿では、ニューヨーク三部作のなかからとくに『ガラスの街』 (*City of Glass*, 1985)、『幽霊たち』 (*Ghosts*, 1986) を取り上げ、それぞれの「尾行」と「監視」という行為の中で写真がいかに用いられ、物語を通して写真の「インデックス性」がいかに利用され、解体されていくかという問題を考察していきたい。

これら2作品の分析・考察を踏まえた上で、最終的な目的は、3作目『鍵のかかった部屋』 (*The Locked Rooms*, 1986) を含めたニューヨーク三部作における写真の機能(不全)が、「私」について語ることの困難さを中心とする、オースター作品の表象不可能性の問題のなかで果たす役割を明らかにすることである。ただし、伝記の執筆というモチーフによって「私」を語ること自体を真正面から主題化する『鍵のかかった部屋』に対して、まずは他者を見ることで物語が展開する前2作品を、本稿では独立させて論じたい。各作品での写真の在り方を比較して論じることで、ニューヨーク三部作内部の写真に対する多様な認識を浮き彫りにしておきたい。

2. 『ガラスの街』

『ガラスの街』の物語の始まりが「間違い電話」という不確実性に依拠するように、ニューヨーク三部作の様々な点で起源というアイデアそのものに懐疑が向けられているということについては、多様な観点からこれまで繰り返し指摘されてきた⁶。そもそも、ピーター・スティルマンを彼の父親から守って欲しいという依頼のために、その父親を徹底的に「尾行する」 (“a kind of glorified tail job”) という主人公クインの選択についても、読者としては、その不確実性に単純な戸惑いを覚えざるを得ない (29)。実際、「彼を入念に見張っていてほしい」と依頼するヴァージニア・スティルマンも (29)、しばらく後には、「誰だって1日24時間他人を見張ることなんてできないのよ。不可能よ」と、「尾行」の物理的な非効率性と不確実性をあっさり認め (88)。しかし、クインの尾行の不確実性とは、時間的あるいは身体的な制約以前に、尾行を開始するための唯一の手掛かりとなる写真によって既に決定づけられている。そこで写真への暗黙の期待が巧みに悪用されている。

写真への暗黙の期待とは、写真論において絶えず議論的になり続ける写真の「インデックス性」への期待である。例えばここでは、ロザリンド・クラウスが1970年代アメリカ

としたものである。現代美術と小説という異なる領域ながらも、戦後世代としてほとんど同じ時代を共有してきたカルとオースターは、失踪、偶然、分身といったモチーフで現実と虚構の境界を横断する作風を共有し、『リヴァイアサン』は両者の交錯が実現したという点でも重要な作品に位置付けられる。

⁶ デリダ的な言語哲学を参照した Russell, 2004、ポストモダニティの特徴として論じた Martin, 2008、ユダヤ系アイデンティティの喪失をめぐる問題として論じた君塚, 1992 など。

美術の特質を説明するなかで、記号論の用語を援用しながら示した以下のような解釈を参照したい。

Every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object. (Krauss, 1977)

こうした理論的な主張は、「写真映像の存在論」 (“The Ontology of the Photographic Image”, 1960) におけるアンドレ・バザンの見解やロラン・バルトの有名な「かつて・そこに・あった」という標語によって浮き彫りとなる写真の存在論的特質を念頭に置いたものであり、その核には、写真に映るものは現実に存在する、あるいは存在していたのだという極めて素朴な期待が見え隠れする。しかしながら、そのような期待に対して、1980年代の写真史におけるフィルムからデジタルへの技術的移行期に噴出した社会的・文化的・倫理的不信を持ち出すまでもなく、上述したオースターのデビュー作『孤独の発明』の2枚の写真が、被写体の存在をめぐる疑念の中核にあったことは改めて思い出されるべきである。『ガラスの街』では、写真のインデックス性は、フィクション内部の現実と虚構の境界をあいまいにさせる手段の一つとして流用される。

ヴァージニアに渡されたスティルマンの一枚の写真にクインは「何か突然の啓示」や「この人物を理解する助けとなる隠れた知」を期待しながらも、「写真は何も語らず、もはや「それは一枚の男の写真で」しかなく、「誰の写真だといっても通る」とまで語られる (31)。しかし、クインがスティルマンの尾行を始めるための唯一の瞬間とその手段は、その20年ほど前のスティルマンの写真とグランドセントラル駅にあらわれる予定の現在のスティルマンの相貌とを一致させること以外にない (54)。そしてクインは、写真を凝視してその被写体と一致する実像を見つけ出すという最も重要な作業に失敗する。ひとりの老人が「写真に似ていることは間違いなさそうだ」 (“The resemblance to the photograph seemed unmistakable”) と考えたのもつかの間、その老人の背後にもうひとりスティルマンにそっくりな人物をクインは発見する (55)。

What happened then defied explanation. Directly behind Stillman, heaving into view just inches behind his right shoulder, another man stopped, took a lighter out of his pocket, and lit a cigarette. His face was the exact twin of Stillman's. (55)

クインのまなざしの動きを追えば、第一の人物は写真との類似関係にある人物であり、第二の人物は写真と類似した人物との類似関係にある人物である。クインは第二のスティルマンを尾行しようとして一端は決断するものの、結局第一の老人スティルマンを尾行することを決める。その後の物語を通してもおそらくクインの選択に誤りはなかったと推察される

が、しかし、クインの選択にすぐさま語り手が介入し、「何を選んだとしても——そして何かを選ばないわけにはいかず——偶然に任せた恣意的な選択でしかない。不確実性が最後まで付きまとう」と指摘するように (56)、この人違いの可能性をクインは——そして読者も——結局追いかつことはできない。

クイン自身、物語の最終局面に「第一のではなく第二のスティルマンを追っていたらどうなっていたか」と異なる物語を夢想する (127)。しかし二人のスティルマンとは、物語の解釈の複数性を読者に示唆し得るのだろうか？もし写真がなければそのような物語の開かれた可能性を読者は見出すこともできるかもしれない。しかし、写真を手にしたクインに対する、あるいはクインが利用する写真に対する期待によって、読者は、二人のスティルマンの間に生じる視差に、複数性よりも同一性を欲望し、創造的な読みに向かうよりも誤認の不安に付きまといわれることとなる。このことはスティルマンの写真を目の前にしてそれを赤いノートに書き写そうとするクインの試みに漂う欲望と不安にも指摘できる。

Stillman's face. Or: Stillman's face as it was twenty years ago. Impossible to know whether the face tomorrow will resemble it. It is certain, however, that this is not the face of a madman. Or is this not a legitimate statement? To my eyes, at least, it seems benign, if not downright pleasant. A hint of tenderness around the mouth even. More than likely blue eyes, with a tendency to water. Thin hair even then, so perhaps gone now, and what remains gray, or even white. He bears an odd familiarity: the meditative type, no doubt high-strung, someone who might stutter, fight with himself to stem the flood of words rushing from his mouth. (39)

「あるいは」、「ようである」など推定や疑問が繰り返され、再度写真に目を落としてもそこに浮かび上がるのはやはり次のような不確かな認識に到達するのみである——「再びスティルマンの顔。何分か前から、どこかで見たことがあるように思えてきた。ひょっとすると何年も前に、逮捕以前に近所で見かけたのか」(40)。スティルマンの写真がクインに、物語に、そして読者にもたらす不確実性に比べれば、尾行の不連続さがもたらす不確実性など取るに足らない。しかし写真の周囲に生じる存在の複数性とは、ドッペルゲンガーを題材としたポアの短編小説のタイトルであり、クインの仮名であり、メッツの有望な若手プレイヤーの名前である「ウィリアム・ウィルソン」が単に「互いが打ち消しあうだけのこと」だというクインの言葉に示唆されるように、アイデンティティの開かれた可能性よりもその否定を強調するものである (126)。

写真に漂う誤認の可能性は、書物というメディアにおいて、「隅々まで意味が」詰まって「どんなに些細で取るに足らないことでも物語の結果につながる」ような矛盾しあう言語の創造性と対比することでもより明瞭となる (8)。『ガラスの街』をはじめとするニューヨーク三部作においてオースターは、疑似探偵としてのクインだけでなく実際に探偵を職業とする『幽霊たち』のブルーにさえ、記録という行為にあたって、カメラを一切使わせな

い。もっぱら記録は言語実践による。『ガラスの街』においては、赤いノートブックへの書き込みがそうである。クインは、スティルマンを尾行するにあたって、彼を見失わずに同時にノートに彼の行動を記録することを試す。歩きながらノートを持つためのいくつかの姿勢が試行錯誤されるなかで、ノートを顔の前に掲げて眼だけをノートの上から出してみるパターンが言及される。そのような姿勢では、視線の客体からノートというメディアを経由して見る主体の眼までが一直線の関係で結ばれ、まるでハンドカメラを構える作法へ近づく。しかしそのような位置関係を結ぶ記録法はクインにとって「実践的ではない」(“this proved impractical”) という (62)。最終的にクインが選ぶこととなる、ノートを腰のあたりに据えて、対象を垣間見ながらノートに目を落とすという動作をなめらかにつなげるという姿勢が、「画家がパレットを持つ要領」であると表現される点に、探偵仕事において最も重要とクインが考える「細部を綿密に観察すること」 (“a close observation of details”) と、創造性との近接性が示唆される (65)。このようなプロセスの中で、改めてカメラを構えるような姿勢が却下される段階を強調すれば、写真あるいは写真的な描写法が、事実の記録においても、事実は何らかの統一的な意味を与えるという創造的実践においても採用されていないことが認められる。

『ガラスの街』において写真はフィクションの紡ぎ手となれる言語とは異なり、そのインデックス性はいまだ崩壊の一手手前に留まる。こうした写真の位置付けは、同じくニューヨーク三部作を構成する他の 2 作品よりも、むしろ『孤独の発明』に指摘される、疑似自伝的作品における写真のそれに近いとも言える。

Photography and autobiography exist in a particularly conditional representational status, one that no amount of discussion about mechanical reproduction or subjective agency can quite resolve—hence, their power to reveal and conceal simultaneously. Neither the presence of fiction within autobiography nor the advent of computer digitalized photographs—retouching the world—has in the long run dislodged autobiography or photography from its referential claims. Even if we consider a borderline autobiographical text such as Paul Auster’s *The Invention of Solitude*, a book with deliberate generic confusion and intriguingly trick photographs, the force of Eakin’s assertion that “autobiography is nothing if not a referential art” is not diminished. (Adams, 12)

ただし同論考の結論部分にて主張されるように、オースターは写真のインデックス性を単に現実や事実との関係だけに捉えるわけではない。自伝的要素の強い『孤独の発明』において、オースターは写真と言葉の関係を巧みに利用して、「資料を名付けなおし、他の氏名記録との混在」させることで、自伝というジャンルの可能性を広げたと指摘されるように (Adams, 20)、『ガラスの街』においてもとくにクイン自身の過去を語る場合にあつて、写真の機能は独特である。

『ガラスの街』の物語において写真がもたらすのは誤認の可能性のみである。しかし写

真が虚構へと容易に接続されるシーンが『ガラスの街』にも見つけられる。それは風景写真をめぐる、もっぱら「私」としてのクイン自身の過去が語られる場面であり、『幽霊たち』の議論へ進むために二つのシーンを比較して検討しておきたい。写真の誤認可能性とはそもそも、スティルマンの写真とともにその被写体が——いくぶんの年月が経っていたとしても——実体的に登場する瞬間⁷が存在するからこそ生じる問題でもある。物語の終盤でクインが浮浪者となったのちの彼の部屋の住人として登場する女性も、スティルマンのほかに唯一、写真と同時にその存在が認知される人物として言及に値する。

On a table near the bed there was a framed photograph of a blond, beefy-faced young man. Another photograph showed the same young man smiling, standing in the snow with his arm around an insipid-looking girl. She, too, was smiling. [...] Fifteen minutes later he heard footsteps coming up the stairs, a jangling of keys outside the door, and then the girl from the photograph entered the apartment. (121-122)

女性は、クインにとって、自分の部屋であると主張する非現実的な存在でもある。しかしまるで写真から部屋に現れたかのような写真の女性について、クインが陥るのは、スティルマンと同様に、彼女が誰であったのかあるいは誰ではなかったのかという問題——「いまあのアパートメントに住んでいる女はグランドセントラル駅で見かけた彼の本を読んでいた女と同じか」という同一性の問題である (128)。そしてその問いは決してそれ以上へは進まず、ただ問いとしてあらわれるだけである。スティルマンがどちらであったかについて写真を手にして決定不能に陥るクインと同様、女性の写真を共有されない読者にとって、クインが並べる事実の関連性が果たして妥当であるか、クインの夢が現実であるか虚構であるかの判断は宙づりのままとなる。

一方で、クインは、グランドセントラル駅にてコダックの宣伝として飾られていた「ニューイングランドのどこかの漁村の街路」の写真を見て、それが「ナンタケット」であろうかと推察する。それは数年前亡くなった彼の妻とお腹の中の子供とともに訪れたことのある、彼自身の過去の記憶に他ならない (51)。クインは自身のトラウマを抑圧するために、自らが扮装する見知らぬ「オースター」の眼でその写真を見ようとすると、写真はたちまちフィクションの世界へ接続される。

“Look at it through Auster’s eyes,” he said to himself, “and don’t think of anything else.” He turned his attention to the photograph again and was relieved to find his thoughts wandering to the subject of whales, to the expeditions that had set out from Nantucket in the last century, to Melville and the opening pages of Moby Dick. (52)

⁷ 写真のイメージとそのイメージの指示対象となる被写体が同時にあらわれるというのは、NY三部作の他2作品では起こらない『ガラスの街』だけの現象である。

身体をもってあらわれる（二人の）ステイルマンや見知らぬ女性の人物写真に対してクインがほとんど従属的であったのに対して、オースターでも、ウィリアム・ウィルソンでもなく、クインという「私」自身の過去を構成するような原風景としての一枚の風景写真に対して、鑑賞者クインは主体性を保とうとする。その写真がどこであるかという問題に対して、クインは同一性を探るのではなく、自らがそれを決定し、それを物語ろうとしさえる。ここからは『幽霊たち』へ議論を進め、このような写真のフィクション性がいかに物語を構成し、そのような作り物のような写真たちが主人公ブルーのアイデンティティの形成と崩壊にいかに関わるかという問題について論じたい。

3. 『幽霊たち』

クインが疑似的な探偵であったのに対して、『幽霊たち』で見張りを依頼されるブルーは職業としての探偵であるが、彼の荷物にもカメラが見当たらないところを見ると (134)、ブルーもまた写真を日常的に利用していないようである。依頼者であるホワイトと名乗る人物から与えられたアパートの一室から向かい合うアパートの一室で原稿の前に座ってほとんど動くことのないブラックなる人物を監視することと、その行動の詳細を定期的に報告することを命じられてもなお、『幽霊たち』の探偵ブルーがカメラを手にすることはしない。しかし、「監視」を中心に展開する『幽霊たち』のテキストでは見ることに對するオブセッションが、見るという動作についての言語表現の豊かなヴァリエーションに伺えるように⁸、『幽霊たち』については他 2 作品よりも、見ることと語ることの緊密な連関がある。とくにその中心的な場所となるブルーの「部屋」自体に注目するとき、写真が、物語構造の原理として援用されていることに気づくことができる。

ホワイトに与えられる一室とその中でブラックについての行動を記録するブルーの存在はそれ自体写真の原理的構造を示す。「窓のカーテンをかすかに開いて」ブラックの姿を監視するとき (135)、あたかも窓とカーテンがレンズとシャッターの機能を担う。その構造を強調すれば、部屋は「書物そのものである」と言うよりも (167)、写真の原理のひとつ——カメラ・オブスキュラの構造を体現していると考えの方がよっぽど容易い。ジョナサン・クレーリーは、人が中に入り、ピンホールから投影された像を確認することのできるカメラ・オブスキュラを以下のように描き出す。

⁸ 以下はそのほんの一部である。“keep an eye” (132), “gazes out the window” (135), “a blank stare” (135), “looks through the binoculars” (137), “see what he is thinking, and that of course is nothing” (137), “visibility is poor” (139), “constant surveillance” (141), “spying out at” (142), “the little glances” (149), “unobstructed view” (151), “ex-private eye” (158), “bystander” (166), “seeing the world only through words” (166), “can no longer trust what he sees” (167), “dead eyes” (176), “watch him with my eye closed” (178), “needs my eyes looking at him” (178), “observe the observable” (181), “studies the man’s face” (187), “goes on staring at the vacant spot” (187), “not even bothering to give Black a last look” (191)

First of all the camera obscura performs an operation of individuation; that is, it necessarily defines an observer as isolated, enclosed, and autonomous within its dark confines. It impels a kind of askesis, or withdrawal from the world, in order to regulate and purify one's relation to the manifold contents of the now "exterior" world. (Crary, 39)

観察者が、このようなカメラ・オブスキュラによって外部世界から切り離されるのは、クレリーによると、「世界に対する知を成立させるための所与の条件として」機能するといふ (Crary, 46)。クレリーは、カメラ・オブスキュラの最も有名なイメージの一つを提供したとされるロックの『人間悟性論』からデカルトの知覚論へと進み、カメラ・オブスキュラという内部空間を、「お互いに絶対的に異なったものであるデカルトの『思惟するもの』と『延長するもの』を——観察者と世界を——つなぐ接合面なのである」と主張する (Crary, 41-47)。がしかし、写真というモチーフにさらに注視してブルーの部屋を読み解くうえで一層重要な指摘は、こうした一室の内部にあって観察者が外部世界を観察するための方法がレンズ——ブルーにとっての窓——に限定されているわけではないというものである。クレリーは、「デカルト的なカメラ・オブスキュラのパラダイムが明晰に表象されている、フェルメールによる二枚の絵」を例証として引き合いに出す。それらの絵画では、学究に勤しむ男性の孤独な姿が描かれているが、しかし彼らが知のために観察の道具とするのは「レンズ」ではない。観察者たちのまなざしは部屋の内部に存在する表象に向けられる。

The astronomer studies a celestial globe, mapped out with the constellations; the geographer has before him a nautical map. Each has his eyes averted from the aperture that opens onto the outside. The exterior world is known not by direct sensory examination but through a mental survey of its "clear and distinct" representation within the room. [...] The production of the camera is always a projection onto a two-dimensional surface—here maps, globes, charts, and images. (Crary, 46-47)

ブルーの部屋においても、見ることは窓によってのみ行なわれるのではない。ブルーは探偵として写真を撮らない一方、折に触れて、壁に飾られた 11 枚の写真たちに目をやる。しかしそれらは、フェルメールの絵画にある地図や天球儀のような外部世界にとっての「『明晰で確実な』表象」ではない。部屋の壁に配置された 11 枚の写真たちを、ブルーは「ささやかなギャラリー」(his little gallery) と形容する (186)。物語の終盤、ブルーは、壁に貼られたそれらの写真を鑑賞し直すことで、「元の彼自身と思しき姿」に戻ろうと務めるが、テキストにおいて示唆されるように、写真を見ることによって「ブルーがやがて全面的に回復するかどうかは」全く疑わしい (185)。それらは、自分というアイデンティティを構築する写真たちであるとともに、それがいかに不確かで虚構的であるかを暴き立てるような写真たちでもある。

何よりもそれらの写真たちに収められた人々に強調されるのは、彼らがブルーにとって

の現実を構成する事実であるというよりも、寓意的で作り物のような存在にはるかに近いということである。まず、写真たちに映る登場人物たちが色という不安定で漠然とした記号によって名付けられているという点である。見る・見られるの主客関係および分身関係にあるブルーとブラックだけでなく、監視の対象ブラックとその依頼主たるホワイトが同一人物であるように、本作で色と色はしばしば入れ替え可能であり、アイデンティティの可変性を示唆する。例えば、ブルーの担当した失踪事件の一つでは、記憶喪失となって行方不明となったグレーがグリーンと名を変えて現れる。ブルーはグレーの写真を持っていたので彼をグレーであると判別する。しかし、グレーはグリーンとして生き続け、自らをグリーンとして同定する。あるいは1枚の写真を見ながら、犯人を捜し続ける警察官ゴールドが担当する事件の被害者の子供は、自分だったかもしれないとブルーは想像する(140)。あの写真の事件の被害者の子供はブルーかもしれず、グレーはグリーンでもありえる。駅にあらわれた二人の人物のどちらが果たしてスティルマンであるかと混乱するクインに対して、「人が自分の人生をどうしようと、本人の勝手じゃないか」と語るブルーのまなざしにあって、写真のインデックス性はあっさり棄却されるのである(138)。

そして部屋に飾られた11枚の写真がすべて、直接的かつ間接的ながらブルー自身の人生を構成するという点で、写真の虚構性の問題は彼のアイデンティティにとって切迫したものとなる。それらはブルーの外部世界——つまりブルーの部屋とブラックの部屋の内部とその間で展開する限られた物語の外部に広がっていたはずの現実を明晰に確実に証明するイメージたちとならない。例えば、作中で、ソローやディケンズらとともに「幽霊たち」(“there are ghosts all around us”)に数えられるホイットマンの肖像写真(171)、「小説より奇なり」と題されるスキーヤーの父子の写真、映画『過去を逃れて』の主人公ロバート・ミッチャムのスチール写真に関してはそれ自体フィクションのなかの人間を映し出したものに他ならない。そうしたなかで、父親と歩いたブルックリン橋の写真、ブルーの父親の写真、ブルーの師匠たるブラウンの写真が同列で飾られるとき、監視行為と無関係に存在するはずのブルーの現実が作り物であるかのように再認識されることとなる。

監視行為の外側の世界に属する存在たちの中で、父親は既に死に、師と仰ぐブラウンも現れないなかで、未来のミセス・ブルーの生々しい身体性は特異である。彼女は、ブルーのアイデンティティの崩壊を決定づけるという点で一考に値する。物語のちょうど半ばで、ブルーは「これまで以上に大胆にブラックから離れて」マンハッタンへ向かう(161)。酒場、街路、地下鉄、そして「一つひとつのものが他からくつきりと浮かび上がり、それぞれが完全に独立して固有の境界線を持っている」野球場などが広がるマンハッタンという都市のなかで、ブルーは、窓と写真に限定されていた外界との関係を取り戻すかのようにあり、ブラックとの主客関係によってのみ規定されていた自己のアイデンティティを、都市を歩くことで回復を試みるかのようなのである(170)。その矢先に、それまで「脳内のイメージ」にしかいなかった未来のミセス・ブルーが(143)、声と身体的な接触を伴ってブルーの前に突如現れ、眼の前のブルーが「幽霊であると認識」したことで「本当の終わりが

始まる」(161-162)。

ただしブルー自身の現実性を否定するとともに、ブルーとの関係を断つ未来のミセス・ブルーの重要性は、そのような物語上の役割以上に、その表象不可能性においてこそ認められるべきである。ブルーを構成するささやかなギャラリーのすべてが幽霊写真のように不確かであるなかで、未来のミセス・ブルーの写真だけがそこに存在しない。

There is no picture of the ex-future Mrs. Blue, but each time Blue makes a tour of his little gallery, he pauses in front of a certain blank spot on the wall and pretends that she, too, is there. (185-186)

さらに写真の存在しない未来のミセス・ブルーとは、ブルーあるいはオースターは物語を語るができないと自覚する対象でもある。

If he is able to invent a multitude of stories to fit the facts concerning Black, with the future Mrs. Blue all is silence, confusion, and emptiness. (144)

なぜ、未来のミセス・ブルーは不可視であると同時に、父の思い出が語られていたりブラウンの手紙が届けられたりするのに対して唯一、ブルーにとってこのように沈黙であるのか。あるいは部屋という限られた世界において不可視な彼女は、作家たるオースターにとっていかにして沈黙であり続けるのか。こうした問いは『幽霊たち』を越えて、オースター作品に潜む、「私」と断絶された存在を語ることの困難さと明らかに接続されるものであり、本稿での議論の射程を超えてしまっている。少なくとも、筆者は、ニューヨーク三部作の最終章となる『鍵のかかった部屋』の中心に位置しながら、追われる立場でありながら物語でついにその姿を見せることのないファンショーに、未来のミセス・ブルーをめぐる表象不可能性の問題が引き継がれると推察する。そして『幽霊たち』において、虚構を産出するメディアに留まり、未来のミセス・ブルーを映し出すことが叶わなかった写真というメディアは、不可視なファンショーを表象するにあたって、いかなる様態を見せることとなるのか。このような問いをもって、本稿の結論へ向かいたい。

4. おわりに代えて

NY三部作の結末にあたる『鍵のかかった部屋』は、前の2作品と異なり、見ることと見られることの問題に先立って、語ることもある。

I was piecing together the story of a man's life. I was gathering information, collecting names, places, dates, establishing a chronology of events. Why I persisted like this still baffles me. Everything had been reduced to a single impulse: to find Fanshawe, to speak to Fanshawe, to confront Fanshawe one last time. (263-264)

『ガラスの街』でクインが、「尾行」の依頼を受け、ノートへの記録を開始し、『幽霊たち』では「監視」せよという依頼に見ることと（報告書を）書くことが共存していた。しかし、最終作では、まず伝記の執筆に始まり、語ること、語られたことを集めて整理することで、「ファンショール」を「見つけ出す」という目的に到達するという。しかし物語の中心に位置しながら、作中で一度も姿を見せない行方不明者のファンショールは、その不可視性に対して、過剰ともいえるほどの言葉——手紙、証言、声によって表象される。アンバランスな語ることと見ることの間を通して、ファンショールは、見えないものはいかに語られないのか・語られるのかという未来のミセス・ブルーをめぐる問題を引き継ぐと言えるのである。そしてそこには「私」という統一的なアイデンティティあるいは「自伝」というジャンルへの懐疑に留まらず、そのような主題を乗り越えようとする作家の模索を見つけることができるのではないだろうか。

そして何よりもそのような広がりを持った表象の問題の中で写真はいかなる役割を果たすのか。このことについては稿を改めて論じたい。少なくとも、ニューヨーク三部作の一応の決算が果たされる『鍵のかかった部屋』のなかで登場する写真とは、『ガラスの街』、『幽霊たち』における誤認可能性及び虚構性を経由したものであることは間違いない。ニューヨーク三部作という（メタ）フィクションの形式における写真の位置づけと変遷をめぐる考察が、オースター研究のみならず、同時代の写真をめぐる言説空間の検証にも新たな視座を提供できることを期待する。

引用参考文献

- Adams, Timothy Dow. "Photography and Ventriloquy." G. Thomas Couser, and Joseph Fichtelberg. *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*. Greenwood Press, 1998, pp. 11-22.
- Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. 1982. Faber and Faber, 2012.
- . *The New York Trilogy*. 1987. Penguin Books, 2006.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press, 1992.
- Hutchisson, James M. ed. *Conversations with Paul Auster*. University Press of Mississippi, 2013.
- Krauss, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America." *October*, vol. 3, 1977, pp. 68-81. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/778437. Accessed 21 April. 2020.
- Martin, Brendan. "Dislocation, Ambiguity, Indeterminacy: The Postmodernity of *The New York Trilogy*." *Paul Auster's Postmodernity*. Routledge, 2008, pp. 103-144.
- Russell, Alison. "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction." *Paul Auster*, edited by Harold Bloom, Chelsea House, 2004, pp. 97-112.
- 飯野友幸編著『現代作家ガイド1 ポール・オースター 増補改訂版』彩流社, 2013年.
- 君塚淳一「ニューヨーク三部作におけるアイデンティティの喪失への危機感——ポール・オースター論——」『英米文化』22巻, 英米文化学会, 1992年, pp. 39-49.