



Title	蒐集のアレゴリー：ポール・オースター作品における語りの進行と破綻
Author(s)	植村, 真未
Citation	大阪大学英米研究. 2018, 42, p. 157-173
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99425
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

蒐集のアレゴリー

—ポール・オースター作品における語りの進行と破綻—

植村 真未

1 序論

ポール・オースター (Paul Auster, 1947-) の作品には度々、蒐集家が登場する。『ムーン・パレス』 (*Moon Palace*, 1989) に登場する巨漢の大学教授 ソロモン・バーバーは帽子を蒐集し、『ブルックリン・フォリーズ』 (*Brooklyn Follies*, 2005) の語り手ネイサン・グラスは人々の愚行を書き留め、それを集めることを習慣にしていた。中でも、蒐集行為が物語の展開においてダイナミックに描かれている作品として『偶然の音楽』 (*The Music of Chance*, 1991)、『最後の物たちの国で』 (*In the Country of Last Things*, 1987)、『オラクル・ナイト』 (*Oracle Night*, 2003) の三作品が挙げられる。それぞれ、石の集積、壊れかけの物の拾い集め、物語もしくは文字の蒐集とその作業は多岐に渡っている。このようにオースターの複数の作品で蒐集という行為が見られるが、これまで蒐集行為に焦点化した議論はなされていない。そして作品内で描かれるこのような蒐集行為は、オースター作品について論じる際にしばしば用いられるアレゴリーの機能と通底するものであると考えられる。機能においてアレゴリーと類似するシンボルが、意味内容とその形式との照応関係において成り立つ一方で、アレゴリーは複数の事物の間の進行する関係を描くことにより、言葉では言い表せないものを表現しようとする。こういったアレゴリーの機能は、物語の進行と共に蒐集された事物がそれだけでは意味を成し得なかつたにもかかわらず、蒐集されることで、全体としての文脈を付与され意味を持ち始める、オースター作品で描かれる蒐集行為と極

めて親和性の高い構図であると言えるのではないだろうか。またオースター作品における蒐集物は、登場人物たちにとって意味を持たない、明確に言葉で表現できない物たちであり、そういうしたものに、物語が進むにつれ意味が付与されるという構成に鑑みれば、メタファーとは異なると言えるだろう。こういった観点から本論では蒐集行為におけるアレゴリカルな作用に焦点を当て、『偶然の音楽』、『最後の物たちの国で』、『オラクル・ナイト』を分析する。蒐集行為が語りのアレゴリーとなっていることを確認した上で、蒐集された事物への意味の付与とその後に起こる破滅的展開を考察する。アレゴリー的作業に続く破滅的展開について考察する上で、アレゴリーを悲しみと結びつけて論じたヴァルター・ベンヤミン（Walter Benjamin, 1892-1940）の論を参照し、蒐集と破滅的展開、そしてその後の蒐集物たちの散逸という点からオースター作品をベンヤミン的アレゴリーには収まりきらない新たなアレゴリーとして提示することを試みる。

2 『偶然の音楽』—石の語り

物語の最後に、複数の人物の死という破滅的展開を迎える『偶然の音楽』では、石を積み上げていくという蒐集行為が描かれる。主人公ジム・ナッシュはジャック・ポツツィと共に、大富豪フラワーとストーンとのポーカーゲームに参加するが惨敗し、負債を抱えることとなる。結果としてナッシュらはフラワーとストーンの屋敷で、古城であった石を壁として再建するという労働を強いられ、二人はひたすら石を積む生活を送る。当初は石の集積を二人で行っていたが、中盤でのポツツィの脱走計画により、物語後半からナッシュは一人で黙々と作業をすることとなる。

ひとり孤独に石の集積を続け、集積作業も終盤に差し掛かった頃、ナッシュはその日に積んだ石の数を書き留めるようになり、それを日記のようなものとして考えるようになる。

Every night before going to bed, he [Nashe] would write down the number of stones he had added to the wall that day. The figures themselves were unimportant to him, but once the list had grown to ten or twelve entries, he began to take pleasure in the simple accumulation. . . . At first, he imagined it was purely statistical pleasure, but after a while he sensed that it was fulfilling some inner need, some compulsion to keep track of himself and not to lose sight of where he was. By early December, he began to think of it as a journal, a logbook in which the numbers stood for his most intimate thoughts.

(*The Music of Chance* 185-86)

積み集めた石の数を書き連ねていく行為が、内なる思考を語る日記を書く行為と重ねられており、石の集積行為が語りのアレゴリーになっていると言える。ティム・ウッズも石を積む作業について、「労働が道徳的な正しさの教練」(Woods "Music," 153) となったと述べているように、石の集積作業が、ここで精神的な意味合いを帯びていることが分かる。更にナッシュはこの頃、返済額と労働時間を綿密に計算し、自身の誕生日に負債を完済するように計画し始めていた。このように目標を設定することは、終わりの見えない集積作業に、意義を与える行為であると言えるだろう。

上述の例に加え、この頃のナッシュには更なる変化が見られる。ナッシュはポーカーのゲームを始める前、屋敷を案内された際に見たフラワーの蒐集品のことを頻繁に考えるようになるのである。フラワーが自身のコレクションとして所蔵する品々は以下のようである。

The telephone that had once sat on Woodrow Wilson's desk. A pearl earring worn by Sir Walter Raleigh. A pencil that had fallen from Enrico Fermi's pocket in 1942. General McClellan's field glasses. A half-smoked cigar filched from an ashtray in Winston Churchill's office. A sweatshirt worn by Babe Ruth in 1927. William Seward's Bible. The cane used by Nathaniel

Hawthorne after he broke his leg as a boy. A pair of spectacles worn by Voltaire.
(*The Music of Chance* 76)

石の集積作業を始める以前のナッシュはこのコレクションについて、“It was all so random, so misconstrued, so utterly beside the point” (76) と述べ、無意味な物品の集まりと考えていた。イラナ・シャイローはこの頃のナッシュを、フラワーとストーンの資本主義的価値観に影響を受ける前の状態と分析し、これらの物品はナッシュにとって “sheer materiality” (Shiloh 187) を持ったものであったと述べる。ガラスケースに入れられ、おのれの重要性を宣言しているからこそコレクションと呼ばれてはいたが、これらは脈絡の無い物質の集まりであったのだ。このようながらくたとしか思えなかつた物たちが、集積作業が進んだ物語終盤ではナッシュを魅了し、コレクションの品々が一つずつ彼の脳裏に浮かびあがってくる。

In the long run, however, the impression that lingered of that room was quite different from what Nashe had imagined it would be. In the weeks and months that followed, he often found himself thinking back to what he had seen there, and it stunned him to realize how many of the objects he could remember. They began to take on a luminous, almost transcendent quality for him, and whenever he stumbled across one of them in his mind, he would unearth an image so distinct that it seemed to grow like an apparition from another world.
(*The Music of Chance* 75-76)

石の集積を行う以前のナッシュには、意味のないコレクションであったものが、石の集積という語りの行為を経た後のナッシュにはそれらの物は魅力を持ち、存在意義のあるものとなったと言える。

物質の蒐集、そしてそれへの文脈付与の後に、物語は破滅的結末へと向かうこととなる。負債を完済した日にナッシュは交通事故を起こす。屋敷の

使用人であり、集積作業の管理者でもあったカルヴィン・マークスとその義理の息子フロイドと出掛けた帰り、彼らを道連れに猛スピードで対向車へと衝突するのである。このような物質への意味づけによって引き起こされる破滅的展開を考えるにあたり、ベンヤミンのアレゴリー論が参照可能であろう。ベンヤミンはアレゴリーの作用について、自身の初期の言語論を発展させつつ説明している。ベンヤミンは初期の言語論において、言語の恣意性を指摘し、その上で物質としての言語を回復させようと試みる。恣意的に「意味を付与される以前の言語」は、乐园喪失以前のアダムとイヴの幸福に喩えられる一方で、「意味を付与された言語」は逃れがたい悲しみの状態にあると言う。その悲しみの状態に追いやるものこそがアレゴリーの作用に他ならない。ベンヤミンは意味を付与される以前の言語を、意味を付与された言語と区別し、「名づけられた状態」にあると説明している。そしてアレゴリーが行う意味の付与は、法悦的な「名付け」とはかけ離れたものである。

名付けられることなくただ読まれるだけであること、しかもアレゴリカーによって不確実に読まれ、ただアレゴリカーによってのみ意味を重く担わされたものとなってしまっていることは、いかにより深く、悲しみの予感であることだろう。

(ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション1』302)

ベンヤミンにおける悲しみの状態というのが、オースター作品における破滅的展開を考えるのは難しくないだろう。元来意味を持たなかった事物への意味の付与というアレゴリーの作用が、物語を破滅的展開へと導いているのである。『偶然の音楽』における、元来城であったものの破壊、解体、そしてそれを新たに壁として再建する作業は、新たな意味の付与と言えよう。同様に、偉人たちの使用した品々を集めたフラワーのコレクションは、その人物の歴史においては存在意義を持っていたであろうものを、そこから引きはがし、新たな文脈のもとに置く作業に他ならない。そしてこういった元の文脈

から逸脱した物質に対するアレゴリー的な意味付けが、ナッシュによる石の集積作業を通し、『偶然の音楽』で描かれているのである。

しかしながら、オースターの用いるアレゴリーはベンヤミンの説明するアレゴリーに則ってはいながらも、その範疇には収まらないものであると考えられる。なぜなら、ベンヤミンの説明するアレゴリーは基本的に事物が帯びる恣意的な意味を破壊し、その上で新たな意味を付与、そしてその意味の定着により、事物が「名付け」の状態へと回帰することを目指している一方で、オースター作品における事物は、意味の定着を拒み続け、根源的状態へと回帰することがないからである。『偶然の音楽』においては、ナッシュによる石の集積作業を通し、元来の意味をはぎ取られた事物が新たな意味を帯び始めたときに物語は破滅的展開を迎える。オースター作品においては、蒐集とそれに伴う意味づけの作業が完遂される一歩手前で、事物は新たな意味の付与を逃れ、散逸するのである。こういった従来的なアレゴリーに収まらない展開が後述する二作においても見られる。

3 『最後の物たちの国で』—物拾いの物語

『最後の物たちの国で』はオースター作品の中では異色とされるディストピア作品である。語り手アナ・ブルームは、兄を探すために次々に物が無くなっていくディストピア世界「最後の物たちの国」へと渡る。そこでのアナの生活には物質の蒐集行為が伴い、その蒐集行為の規模は物語終盤にむけて増大していき、ウォーバン・ハウスでの銃乱射事件という破滅的な展開を迎えることになる。

物語の舞台である「最後の物たちの国」においてアナが生計を立てるために選んだ職業は物拾いであった。物拾いは、ほぼごみ同然でありながらもなんとか再生業者に売れるものを探し、それらを拾い集めるのである。物拾いの仕事についてアナは以下のように語る。

For nothing is really itself anymore. There are pieces of this and pieces of that, but none of it fits together. . . . A pulverized apple and a pulverized orange are finally the same thing, aren't they? You can't tell the difference between a good dress and a bad dress if they're both torn to shreds, can you? . . . It is a clump, a mote, a fragment of the world that has no place: a cipher of it-ness. As an object hunter, you must rescue things before they reach this state of absolute decay.

(In the Country of Last Things 35-36)

物拾いの仕事は、先述した『偶然の音楽』におけるフラーのコレクションの如く、意味を為さない断片の蒐集行為であると言えるだろう。そして留意すべきは、シャイローも “the broken and discarded objects littering the streets of the city of last things are somehow retrieved, mended, and put to new use” (Shiloh 153) と指摘している通り、拾われた物は再利用される点である。再生業者の手によって、これらの物たちは新たな意味を付与され、また何らかの新しい物として再生している。『最後の物たちの国で』においては、蒐集とそれに続く売却が、意味を失った物に対する新たな意味の付与というアレゴリー的作業となっていると考えられる。そして、こういった蒐集行為が語りの代替行為になっていると言える。アナが本作の内容を語るのは、物拾いとしての仕事を終えた後のことである。ジェイムズ・ピーコックが指摘している通り、“to string units of language together into sentences and paragraphs is a physical act of traversing space” (Peacock 88) であるならば、アナにとって書くことは動くことを意味し、街を練り歩き行う蒐集は、語りの代替的な働きをしていると考えられる。更に物拾いとしての技量が言語能力と重ねられていることも指摘しておくべきであろう。物拾いとしての仕事を始めしばらくした頃、アナはイザベルという同じく物拾いをしている女性に出会う。イザベルは物拾いの仕事において特異な才能を持っており、アナは彼女と共に蒐集作業を行うことで、物拾いとしての技術を学んでいくのである。そしてその技術を吸収していく過程について、アナはその要領を “the

same way you learn a new language" (*In the Country of Last Things* 56) と説明する。断片的な物を蒐集し再生する行為が、言語に准えられていることはアナの蒐集行為のアレゴリー性をより色濃く写しだすよう働いていると言えよう。

『偶然の音楽』と同じく、断片的な物の蒐集とそれへの意味づけというアレゴリー的行為を辿ってきたが、『最後の物たちの国で』における蒐集と『偶然の音楽』における蒐集には差異が見られることは、付け加えておくべきだろう。『偶然の音楽』では物質の蒐集作業が進むにつれ、破滅的な展開へと物語は向かうが、『最後の物たちの国で』におけるアナの蒐集作業は日常的な行為であり、蒐集し再生業者に売るという行為を繰り返し行っている。『偶然の音楽』における石の集積作業が物語終盤においてやっと語りの性質を帯び始めるのに対し、『最後の物たちの国で』における蒐集した物質への意味づけは、物語序盤から短い間隔で繰り返し行われている。これはアナが身を置く世界が、ほぼ恒久的に破滅的世界であることに起因していると考えられよう。常に破滅という状態がそこにある世界では、物質の蒐集によるそれらへの文脈付与も常に行われていると考えてよいだろう。

しかし、既に破滅が常態化している「最後の物たちの国」においても幸福があり、それを奪う更なる破滅的な展開が用意されている。破滅的世界で、物質の蒐集とそれに付随する意味の付与が常態化していながらも、蒐集行為は物語が進むにつれて規模を拡大していき、またその中でも「意味の付与」という作用が描かれてくる。物語序盤でアナは物拾いとして蒐集を行っていたが、物語後半においてウォーバン・ハウスに移り住んだ後には物を売る作業を行う。「最後の物たちの国」において、病院として機能するウォーバン・ハウスの資金はウォーバン家の所蔵品により賄われていた。資金調達のためにウォーバン家の所蔵品を売る役目を担っていたのが、ボリス・ステパノヴィチであった。ボリスの部屋は蒐集物であふれている。そこは長年集めてきた物の集積として描かれ、中でも注目すべきは帽子のコレクションである。ボリスはそれらに関する説明を与えようとしない。

There were cowboy hats and derbies, fezes and pith helmets, mortarboards and berets—every kind of headgear you could imagine. Whenever I[Anna] asked Boris why he collected them, he would give me a different answer. Once he said that wearing hats was part of his religion. Another time he explained that each of his hats had once belonged to a relative and that he wore them in order to commune with the souls of his dead ancestors.

(*In the Country of Last Things* 153)

上記の引用にあるように、アナが帽子を集める理由を聞くたびにボリスは異なった答えを返してくる。ボリスのコレクションは、『偶然の音楽』のフラーのものとは違い、帽子という共属関係の下に蒐集されてはいるが、所有者である彼はそれらへの意味づけを拒んでいると考えられるだろう。質問される度に違った答えを返す様子は、コレクションに確固たる意味が定着することを拒む姿勢の表明と言えよう。

蒐集家のボリスに付き添い、アナは物を売るという行為を行っていく。ここで重要なのが、彼らが再生業者に物を売る際、ボリスがその物品一つ一つにつき、物語を語ることである。物語序盤では明示されなかったアナとボリスの蒐集と、それに伴うその物品への意味づけがここでは具体的に示されている。

Boris indulged them all, lying through his teeth without the slightest twinge of conscience. But that was part of the game, and not for a moment did Boris ever think it was not a game. His stories were preposterous, but he invented them so quickly, came up with such elaborate details, kept talking with an air of such conviction, that it was hard not to find yourself getting sucked in.

(*In the Country of Last Things* 149)

ウォーバン家の所蔵品は、物語序盤でアナが売っていたごみ同然のようなも

のではなく高級品であった。しかし「最後の物たちの国」においてそういう一つの贅沢品の需要はほとんど無かったのである。アナはボリスの売り付けの決め手は、“[t]he trick. . . was his ability to make inert things come to life” (*In the Country of Last Things* 150) であったと述べる。もはや必要とされない物たちに意味を付与し、生命を吹き込む作業は、アレゴリー的作業であると言えるだろう。

物拾いをしていた頃や、ボリスとの売り付けを行いながらウォーバン・ハウスで生活していた頃には、アナは破滅的世界においてさえ、ほとんど幸せと思えることもあった。しかし、ウォーバン・ハウスの仲間が亡くなり、その遺体を埋葬するという罪を犯したことが明らかになったことから、物語は破滅的展開へ向かい始める。「最後の物たちの国」では違法とされる遺体の埋葬による刑を逃れるため、ウォーバン・ハウスはその資金のほとんどを使ってしまう。所蔵品は全て売りつくされ、その過程で先の引用で見たように、それらの物品にあらゆる意味づけが為されたと考えられる。全ての収蔵品に意味が付与されたところで、ハウスでの銃乱射事件が起こるのである。数名の死者、負傷者を出し、ハウスは閉鎖し、その後もアナはハウスでの生活を続けるが、そこはかつてアナが幸せを感じた場所とは程遠く、廃墟のような場所と化している。

We've kept ourselves warm by dismantling portions of the house and throwing the pieces into the furnace. . . . We've taken apart the banisters, the door frames, the partitions. There was a kind of anarchic pleasure to it at first—chopping up the house for fuel—but now it has become merely grim. Most of the rooms have been stripped bare, and it feels as though we are living in an abandoned bus depot, and old wreck of a building slated for demolition.

(*In the Country of Last Things* 185)

ここで想起されるのは、ベンヤミンがアレゴリーを廃墟と重ねて考えていた

ことである（ベンヤミン、『ベンヤミン・コレクション1』219）。断片的な物の集積が文脈を付与された後に物語は破滅へと向かい、その後には廃墟的世界が提示されるのである。そしてアナが意味を付与された物品で満ちたこの国からの脱出を試みていることから、意味を付与された物質は再び捨て置かれ、新たな物捨いに拾われるのを待つことになるだろうと考えられる。

4 『オラクル・ナイト』—物語の搔き／書き集め

『オラクル・ナイト』において蒐集される物は先述の二作において蒐集行為の対象となった物とは異なり、物質的文脈を対象としていると考えられる。作家であるシドニー・オアの病からの回復期を描いた『オラクル・ナイト』は、シドニーの物語であると同時に、多くの物語が入れ子的に組み込まれている。シドニーは退院後青いノートの購入を契機に多種多様で、それら自体関連の無い「物語」を書き集めていくのである。このようにして蒐集された「物語」がつながりを持ち、文脈が付与されたときに、物語はジェイコブによるグレースの暴行、それによる墮胎とジョン・トラウズの死という破滅へと展開していく。

ここで文字の物質性について述べておく必要があるだろう。ベンヤミンはそのアレゴリー論によって、文字の物質性を回復させることを目的としていた。これについて道旗泰三はベンヤミンのアレゴリーにおいて問題になるのは、「言葉の記号性に対立するものとしての文字、図像としての文字がもつ反乱性に他ならない」（67）と説明している。アレゴリーは、意味を持つことが役割である言葉の物質としての文字に焦点を当てることにより、その言葉の物質性を奪還しようとするのである。

アレゴリーが文字的性格を持つのはこのためである。アレゴリーはひとつの図式であり、このような図式として、それは知見の対象となるのである。アレゴリーは固定した像としてはじめて、すなわち、固定された

イメージであると同時に固定する記号であるものとしてはじめて、知見にとって失われることのない対象となる。バロックの知見の理想、つまり収集して納めおくことは、文字像によって実現される。

(ベンヤミン、『ベンヤミン・コレクション 1』 230-31)

文字はアレゴリカーによって本来の意味をはぎ取られ、新たな意味を付与されたところで、理想的な知となるのである。このことに鑑みても『オラクル・ナイト』における文字、あるいは一つ一つの物語を蒐集されたものとして考えることは、本作をアレゴリーとして分析する上で妥当であろう。

『オラクル・ナイト』では、文字と物語の物質性は以下のような点に示されている。シドニーが物語を書き集めていく青いノートには、そのページ数や書いた個所などが示され、ノートの上に集まっていく物としての文字を想起させる。また、『オラクル・ナイト』には注釈が付されており、読者は注が付される度に視点を移すことになる²。ピア・マシエロ・マルコリンが“Much of the details of characterization is entrusted to the footnotes” (Marcolin 189) と指摘している通り、注釈内には重要な内容が記されているため、半ば強制的に読者はテクストに読まされ、物理的に視点を動かされる状態になるのである。物質的文としてのもっとも顕著な例は、物語内で起こる文字の移動である。H. G. ウェルズ (H. G. Wells, 1866-1946) の『タイムマシン』 (*The Time Machine*, 1895) の翻案作品においては、文字の物理的移動が描かれる。時間旅行をした人間が過去の人間の行動に干渉すると、現代の書物に書かれた文字が変化するのである。

The name Lee Harvey Oswald, for example, would suddenly disappear from every work on the Kennedy assassination. Imagining that scene, I understood that those alterations could be turned into a striking visual effect: hundreds of words scrambling around and rearranging themselves on printed pages moving back and forth like tiny maddened bugs. (Oracle Night 136)

文字の物質性が強調された描写と言えるだろう。更に『オラクル・ナイト』には物質的・文字の集合体とも言える電話帳の蒐集家が登場する。シドニーが描くニック・ボウエン物語で、主人公ニックが出会うタクシードライバー、エド・ヴィクトリーは電話帳を蒐集している。これら蒐集された電話帳は日記等とは違い、それ自体では歴史を立ち上げ得ない、意味をはぎ取られた物であると考えられる。電話帳に記載されている名前と電話番号の羅列は脈絡のない、物質的な文字と言えるだろう。

ここからは、青いノートに集められた物語の断片性を見ていこう。青いノートには、シドニーが書く小説ニック物語、ニック物語の主人公ニックが編集者として読んだシルビア・マクスウェルの小説『オラクル・ナイト』の物語、トイレで死んだ赤ん坊についての新聞記事に関するエッセイと、そして厳密には青いノートに書かれはしないが、ノートの購入により創作欲が触発され書いたウェルズの『タイムマシン』の映画翻案、そしてついにはノートに書かれることなく終わる、ジョン・トラウズの短編「骨の帝国」といった、それら自体はつながりの無い多くの物語が寄せ集められている。注目すべきはこれらのほとんどが、作品として完成していないことである。ニック物語では、ニックが地下シェルターに閉じ込められたところで、シドニーは物語を進められなくなる。マクスウェルの『オラクル・ナイト』についてもアウトライนを示すに留まり、『タイムマシン』の翻案は映画会社から却下され、世に出ることはない。物語終盤でジョンがシドニーに翻案することを勧め、譲渡した「骨の帝国」についても、原稿の紛失によりその全貌を知ることはできず、その要約が提示されるに留まる。また、これらの物語が先行する作品の翻案であることもその断片性を強めるだろう。そしてこれらの集められた翻案作品は、原作の文脈から離れていることが強調されている。ニック物語は、ダシール・ハメット (Dashiell Hammett, 1894-1961) の『マルタの鷹』(The Maltese Falcon, 1930) での逸話フリット・クラフト物語に案を得てはいるが³、フリット・クラフトをモデルにしたニックの世界を描くだけでなく、意図的にそこから逸脱し、残された妻イーヴァの物語も描いて

いることが明示されている。『タイムマシン』の翻案についても、原作に論理的な欠陥があることを指摘し、登場人物の人数や時間旅行の設定という物語の大筋に関わる内容を変更していく。マクスウェルの『オラクル・ナイト』は翻案ではないものの、物語内での実在の作家、シルビア・モンローの作品との違いが強調されている。物語終盤、破滅的展開への準備が整いつつある頃に回収が試みられる、ジョンの「骨の帝国」に関しては、原稿を失くし、手に入れることは不可能となる。このように『オラクル・ナイト』で描かれる翻案作品においては、原作の文脈からの意識的な逸脱が描かれているのである。『オラクル・ナイト』に組み込まれた物語は、『偶然の音楽』における石やフラワーのコレクション、『最後の物たちの国で』における蒐集物と同様に、従来の文脈の中に納まることを拒否した物の集まりであると言えよう。

断片的な物語が蒐集され、これらの断片が意味を為してきた物語終盤において、『オラクル・ナイト』は破滅的展開を迎える。シドニーはこれまで、それぞれの物語を関係づけることなくかき集めてきたが、ジェイコブによる暴行の直前にそれらの物語に曖昧ながらも繋がりを見出す。

I was a lost man, an ill man, a man struggling to regain his footing, but underneath all the missteps and follies I committed that week, I knew something I wasn't aware of knowing. At certain moments during those days, I felt as if my body had become transparent, a porous membrane through which all the invisible forces of the world could pass—a nexus of airborne electrical charges transmitted by the thoughts and feelings of others.

(*Oracle Night* 223)

この後に全てが繋がったように感じ、物語をかき集めていたノートの破棄、ジョンの死、グレースへの暴行とそれによる墮胎という破滅的な展開が繰り広げられる。蒐集された物語は意味づけされ、納め置かれることが拒み、ノ

ートが紙片に戻るよう散逸するのである。

5 結論

『偶然の音楽』、『最後の物たちの国で』、『オラクル・ナイト』の三作品を蒐集という観点から分析し、その蒐集行為がベンヤミンの言うアレゴリー的作用であることを見てきた。これら三作において、語りと運動してなされた蒐集は物語を破滅へと向かわせるのである。オースター作品において、蒐集行為は物語の駆動力となりながらも、それらの物質が蒐集され、納め置かれることはない。ベンヤミンによって理想的とされたアレゴリカーによる対象への意味の付与、そしてその意味の定着は、オースター作品においては訪れることなく、その到来は引き伸ばされ続けるのである。それらの物質は破滅の後に散乱し、再びアレゴリカーによって意味を吹き込まれ、新たな文脈の内に置かれる可能性を孕んだまま漂っているのである。従来的なアレゴリーのように安定することはなく、常に意味の組替え可能なままにするオースター作品におけるアレゴリーは、これまでのアレゴリーの範疇には留まらない、ポストモダン的な新たなアレゴリーであると言えよう。意味の定着を拒み、散逸したままにするオースター的アレゴリーは、その散逸的な性格故に、幾通りもの解釈を可能にすると同時に、定着し、収束しないからこそ、アレゴリカーである作家を更なる語りへと誘っていくのである。

注

- 1 オースター作品の分析においてベンヤミンの思想を用いた研究では、『ガラスの街』(City of Glass, 1985)における都市を彷徨する人フラヌールの概念を用いて論じる物がある。その他、ノーマン・フィンケルシュタインは、『最後の物たちの国で』のアナが図書館で出会うラビの発言にベンヤミンの歴史の天使の概念を用い、分析している。
- 2 注の機能についてマーク・ブラウンは “Auster continually draws attention to the practice of writing by punctuating the narrative with footnotes, which shift backwards

and forwards from book's present, and between Sidney's 'real' world, created by Auster, and the fictional worlds which Sydney, as a writer is creating" (Brown 95) と、視点の物理的移動だけでなく、物語のフェーズの移行が為されていることを指摘している。

3 ブラウンはこれについて、更にナサニエル・ホーリー（Nathaniel Hawthorne, 1804-64）の短編「ウェイクフィールド」("Wakefield," 1835) からの影響も指摘する (Brown 95)。

参考文献

Auster, Paul. *In the Country of Last Things*. Faber and faber, 2005.

———. *Oracle Night*. Picador, 2003.

———. *The Music of Chance*. Faber and faber, 2006.

Barone, Dennis. "Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel." *Beyond the Red Notebook*, edited by Dennis Barone, U of Pennsylvania P, 1995, pp.1-26.

Bewes, Timothy. "Against the Ontology of the Present: Paul Auster's Cinematographic Fictions." *Twentieth Century Literature*, vol.53, no.3, 2007, pp.273-97, 230, *Research Library*, <https://search.proquest.com/docview/221530451?accountid=16714>.

Brown, Mark. *Paul Auster*. Manchester UP, 2007.

Finkelstein, Norman. "In the Realm of the Naked Eye: The Poetry of Paul Auster." *Beyond the Red Notebook*, edited by Dennis Barone, U of Pennsylvania P, 1995, pp.45-59.

Irwin, Mark. "Memory's Escape: Inventing *The Music of Chance* – A Conversation with Paul Auster," *Denver Quarterly*, vol.28, no.3, 1994, U of Denver, 1994, pp.111-22.

Kirkegaard, Peter. "Cities, Signs, and Meaning in Walter Benjamin and Paul Auster, or never sure of any of it." *Orbis Littereraum*, vol.48, 1993, pp.161-79.

Marcolin, Pia Masiero. "Notes on/in Paul Auster's *Oracle Night*." *RSA Journal*, vol.14, 2003, pp.181-96.

Peacock, James. "Last Chances." *Understanding Paul Auster*, The U of South Carolina P, 2010, pp.84-115.

Shiloh, Ilana. *Paul Auster and Postmodern Quest*. Peter Lang Publishing, 2002.

Woods, Tim. "Looking for Signs in the Air": Urban Space and the Postmodern in *In the Country of Last Things*." *Beyond the Red Notebook*, edited by Dennis Barone, U of Pennsylvania P, 1995, pp.107-28.

———. "The Music of Chance: Aleatorical (Dis)harmonies Within 'The City of the World.'" *Beyond the Red Notebook*, edited by Dennis Barone, U of Pennsylvania P,

1995, pp.143-61.

秋元孝文「インタビュー 孤独の再発明－ポール・オースター」『ユリイカ』、2002年4月号、pp.158-65.

フレッチャー、A. ほか『アレゴリー・シンボル・メタファー』高山宏ほか訳、平凡社、1987年。

ベンヤミン、ヴァルター『ベンヤミン・コレクション1』浅井健次郎編訳、筑摩書房、1995年。

———『ドイツ悲劇の根源』川村二郎、三城満喜訳、法政大学出版、1975年。

道旗泰三『ベンヤミン解説』白水社、1997年。

森野和弥「フラヌールの街：ポール・オースターの『シティ・オブ・グラス』」『静岡大学教育学部研究報告 人文社会科学編』2000年、165-77。

山口裕之『ベンヤミンのアレゴリー的思考』人文書院、2003年。