

On Paul Auster's Genealogy

About His Mid-Period Works

OMIYA Kanichiro

Paul Auster's works in the 2000s are marked by two characteristics. One is the foregrounding of their genealogical structure of—sometimes very stratified—narratives, in which not only characters and objects but also the narrator himself is unknowingly compelled to reiterate the former events and affairs. All of them have to live the life of another, as it were. There is no “origin” which can be confirmed in the chain of such iteration in an archaeological sense; instead one is only able to trace the series of events in documents, histories or in one's own dreams or phantasies retroactively—i.e. genealogically. The other characteristic is that there are two modes of violence in Auster's work during this period, which diverge gradually from each other. Violence has been always the integrative factor of Auster's narrative world, but such integration will be more and more threatened by outbreaks of the other mode of violence which disintegrates the genealogical succession in his narrative world. Nevertheless a weak tie of a small group of ‘follies’ still survives such destructive violence. The ethics of Auster's narrative is to inherit the history from this kind of survival.

遡行と憑依

カーヴァーの“*So Much Water So Close to Home*”を読む

小澤 英実

はじめに

アメリカ文学のなかに描かれる登場人物の移動や旅は、それによって彼らが成長するにせよしないにせよ、従来の教養小説の枠を超えて成功や自由にまつわるアメリカの精神と深く結びついた特別な意味をもつ。ジムとハックの逃亡から、近年ではたとえばコーマック・マッカーシーの『ザ・ロード (*The Road*)』まで、移動する男たちの物語はいくらでも思い浮かぶが、女たちの移動となるとその不動性ばかりが目についてしまう。はたしてアメリカ文学のなかで女たちの移動はどう描かれてきたのだろうかという問題意識を出発点に、本稿ではレイモンド・カーヴァーの「足もとを流れる深い川 (“*So Much Water So Close to Home*”)」を読み解きながら、適宜ほかのアメリカの短篇に触れつつ、女と移動の問題ならびにカーヴァーの作品の特質を考えてみたい¹。

カーヴァーのリアリズムにもミニマリズムにも収まりきらない独特の魅力は、一見ありふれているようできわめて特異な時空間のなりたちが支えているように思う。柴田元幸はそれを「宙づりにされた時空」(166)と表し、次のように指摘する²。カーヴァーのほとんどの小説において、時間は「大きな歴史の流れから切りはなされているだけではなく、それ自身の流れからも切りはなされ」、「孤立した現在が次から次へと生起する」「一種無時間的ともいうべき時間」(158)として描かれている。また空間も同様に、実際の地名が描かれていてもそれは「アメリカじゅうに無数にある町のひとつ」、「「エヴリプレイス」とでもいえそうな場所」(160)である³。そして、こうした時空のなかで生きる「限りなく無名に近い人間」を描く(160)ところに、柴田はカーヴァー文学の核心をみる。このことは、カーヴァーの小説がこうした無名性＝遍在性ゆえに、私たち誰のでもありうる物語として成立しているともいえるだろう。本稿では柴田のこの論を足がかりにして、「足もとを流れる深い川」における時空間を検証してみたい。

物語はクレアとスチュアートという夫婦が遭遇する殺人事件を軸に展開する。スチュアートは男四人でシーズン恒例の釣り旅行に出かける。山中を数マイル歩いてようやくキャンプ地点に辿り着いたところで、一行は川に浮かぶ全裸の少女の溺死体を発見する。すで

に時間も遅く、疲れていた彼らは相談の結果、通報を遅らせ旅行を続行することにする。死体が流れていかないよう紐で繋ぎ、ウィスキーを飲みカードをして夜を過ごし、死体のすぐそばで使った食器を洗いさえる。そのようにして彼らは死体を放置して二日間を過ごしてから帰宅する。そしてこの一部始終をクレアが知ったところから、二人の関係に亀裂が入る。

最初に確認しておくべき点は、ギンター・ライポルトが言うように、クレアが信頼できない語り手であるということだ⁴。息子ディーンが生まれたあと、午後四時になるときまって頭痛が起こるようになったクレアは医者薦めで家を離れて施設に入るが、二、三週間で家に帰ってきてしまい「すべてを台無しにしてしまう」(122)。彼女のこの過去はさらりと語られるため軽視されてしまいがちだが、物語そのもののフレームを決定する重要な前提条件である。産後に精神に異常をきたす点や、愛情深く庇護的なふるまいによって妻を追い詰める夫、信頼できない女の一人称の語りといった特徴がまず、シャーロット・パーキンズ・ギルマンの「黄色の壁紙 (“The Yellow Wallpaper”）」との類似を思わせる。ギルマンの匿名の語り手が監禁された結果人間性を崩壊させてしまうように、シルヴィア・プラスの『ベル・ジャー (*The Bell Jar*)』しかり、ジェフリー・ユージェニデスの『ヘビトンボの季節に自殺した五人姉妹 (*The Virgin Suicides*)』しかり、女と狂気を描く物語には、ヒロインの閉塞状況を表すものとして彼女たちを拘束し窒息させる何らかの物理的・比喩的空間が呼び起こされる。そしてこの約束事は「足もとを流れる深い川」にも踏襲されている。

1. カーヴァー的時空の再検討

本作には「ナッチーズ川」「サミット」「エヴァーソン・クリーク」といった地名が登場し、主な舞台がカーヴァーが青年期を過ごしたヤキマ周辺であることが宣言されてはいるものの、その固有性にはここでも重きが置かれてはいない。この物語における空間はむしろ、表題が宣言するとおり「近さ」「遠さ」という相対的な距離を示すものとしてある。表題はクレアが夫と近くのを眺めながら“家からこんなに近いところに水場があるのに夫はなぜ遠く離れたナッチーズ川に釣りになど出かけるのだろう”と訝しむ一節から取られているが、ここで重要になる川と池の違いは、水が一方向に流れる川に対し、池の水は一カ所に滞留するという点にあるだろう。スチュアートら男たちが出かける遠くの川とクレアの家のある池という対比は、彼女の親密圏がそうした滞留する場であることを思わせる。またこの“close”という言葉はのちに死んだ少女との関係性を指す言葉として再びクレアの口から語られる。ミリーに誰が死んだのかと訊ねられ、クレアは“A girl. We

weren't all that close, you know, but still”(126)と答える場面であるが、ここでも物理的な距離と心理的な距離がそれとなくつながり合っていることに留意したい。

いっほう時間のほうも、この短篇にも特定できる年号はなく、メモリアル・デーのある週末の一週間前の日曜というおおよその時期が指定されているだけだ。だがその代わり、一日の時刻が律儀に挿入されている点が特徴的である。これは事件が起きた現在の時間の流れを整理するためだけの道具立てではない。というのも、前述のように「午後四時になるときまって頭痛が起きる」という過去のクレアの状態にも及んでいるからだ。クレアが折に触れ時刻を告げるのは、混沌とした内的時間を分節化しようとする試みのようにも思えるが、その内的時間とは「午後四時になるときまって」というフレーズが端的に示すように、反復し循環する円環としての時間であり、彼女はそのなかに囚われていることを示していると考えられる。つまりクレアの認識する世界は、空間と時間とが混然一体となった堅牢な不動性をもって彼女を捕らえており、その意味でひどくゴシック的な世界なのである。

この閉塞状況のターニングポイントとなるのが、少女の溺死体の発見である。クレアは“go on”という言葉を繰り返す使うが、この「先に進む」という言葉も“close”と同様、物理的であると同時に比喩的な意味をもつ。事件を知らされたクレアは動揺しながら“I must get over it; put it out of sight, out of mind, etc., and ‘go on.’”(115)と考える。一方、スチュアートたちが少女の死体を放置したまま二晩を過ごすのは、少女が「どこかに行ってしまうわけではない (“the girl wasn't ‘going anywhere.’”[116])」からだ。川の流れの途中、木の枝に引っかかり先に進むことのない死んだ少女(さらに男たちによって流されないよう括り付けられるという二重の暴力に曝された少女)のイメージはまさしく、生きている現在のクレアを映し出すものとなる。ゆえにクレアが少女の死体に自己を重ねていくのはしごく自然な帰結なのである。池を眺めながら、クレアは死体となった自分をこう想起する。

I look at the creek. I float toward the pond, eyes open, face down, staring at the rocks and moss on the creek bottom until I am carried into the lake where I am pushed by the breeze. Nothing will be any different. We will go on and on and on and on. We will go on even now, as if nothing had happened. (120)

この“on”の執拗な繰り返しをはじめとして、作中には同じ単語の反復が随所にちりばめられている。この特徴はカーヴァーの(そしてヘミングウェイの)文体の特徴ともいえるが、後述するように本作ではとりわけそれが強調され、重要な意味を帯びているように思う。ここで“we”とはスチュアートとクレアを指すように思えるが、だがその直前まで死んだ少女に同一化していたクレアが語るこの“we”とは、同時に死んだ少女と自分を指すダブ

ルミーニングの人称であるだろう。やがてクレアが少女の葬式に参列すべく、自身の運転する車で川沿いの道を走るとき、その移動はすなわち、死んだ少女に近づいていく（物理的にも、関係的にも）儀式であると同時に、クレア自身の人生を遡る旅となる。ゆえに道中、背後から来たピックアップトラックをやり過ぎたあと林の中の路肩に車を止めるという一種みずからを窮地に追い込むような不可解な行動は、川の途中に引つかかる少女に同化するための擬似体験として必要な通過儀礼なのである。このとき彼女は象徴的に死ぬそして男に“I am smothering, can’t you see?”(129)と答えるとき、自分を取り囲む時空間の閉塞性にリテラルに気づくのである。

2. クレアはどこから来てどこへ行くのか

性的な誘惑と暴力とが窓ガラス一枚の距離まで近接するという、クレアが直面する危機とよく似た状況が、ジョイス・キャロル・オーツの「どこへ行くの、どこ行っていたの? (“Where Are You Going, Where Have You Been?”)」のクライマックスにも描かれている。オーツの物語において、殺人鬼かもしれない男と十五歳の少女コニーを隔てるものは、玄関の扉にある一枚の薄い網戸であり、その網戸が示すのは、「どこへ行くの」と「どこ行っていたの」というふたつの問いを隔てるもの、すなわち未来と過去のあいだにある「現在」である。そして、男に連れられて家から外界へと旅立つコニーの物語が「少女から大人の女への移行」にまつわるイニシエーションの悪夢であったとすれば、カーヴァーの「足もとを流れる深い川」は、オーツと同じ主題を「大人の女から少女への遡行」という形で描いたものであると考えることができるだろう。

クレアの場合、過去と未来のあいだを隔てる現在という境界は当初、漠然としている。滞留する無時間を生きる彼女にとって過去は混沌とし、未来は想像できない(“The past is unclear. [...] After a short while they decide to get married, but already the past, her past, is slipping away. The future is something she can’t imagine.”[122])。そのささやかな抵抗として彼女は時刻を繰り返し語り、時間を切り分けようとする。カーヴァーの特徴である現在形の語りも、本作では過去と未来の不明瞭さや、過去がまるごと現在に含まれているような感覚を生み出す効果を加えている。ディーンへの置き手紙にまつわる一見ささいなディテールも、この部分に繋がっているように私には思える。手紙を書き終えたあと、クレアはふいに“backyard”という単語が一語か二語かわからないことに思い至る。今までそんなことを考えたこともなかったとクレアは思い、考えたのち単語の間に線を引いて二語に分けるのだが、ここには“backyard”という前後の空間を意味する言葉を分節化することで、空間や時間のあるべきかたちを取り戻そうとするクレアの姿が描かれているように思う。

死んだ少女に同一化し、物理的な空間の移動を通してみずからの少女時代に遡る途中、クレアはオーツのコニーのように、車の窓ガラス一枚を隔てて男と対峙する。その危機的な状況のなかに、それまで境界が曖昧であった「現在」がはじめて出現する。だが男の恐怖に触れることで、かつては閉塞感の源であった家のなかで彼女を守る安全な空間であったことに気づくコニーと違い、すでに大人の女に移行済みのクレアは、男に対峙することによってはじめて、車の中が窒息させる閉塞的な空間であることに気づく。クレアは少女に起きた出来事をこだまのように追体験していく。葬式に参加することで一度自己を葬り去った彼女のもとにスチュアートから届けられたのは、少女の棺の上に置かれていたのと同じ、手向けの花束である。彼女は少女の死を契機に自分自身の少女時代へと遡行していきながら、通過儀礼として象徴的な死を迎える。だから物語の最後、うたた寝から目覚めたクレアは、少女と自分の双方を意味して「彼女はまだほんの子供だったのよ (“For God’s sake, Stuart, she was only a child.”[133])」と呟くのである。だが重要なのは、カーヴァーのほかの作品同様、クレアが一度象徴的に死を迎えたからといってその後にはたしかな再生の希望が描いているわけではないことである。現状は何も変わらないようにみえる。

クレアが「これからどこに行くのか」を想像すると、私にはまず「引っ越し (“Boxes”）」に登場する引っ越し魔の母親の姿が思い浮かぶ。夫の死後、つねに今いる場所に不満を募らせ引っ越しを繰り返す母親にとって、彼女のいる場所はどこに行っても同じという意味で「エヴリプレイス」であり、それは自分の身体的な移動にどこまでもついてまわる。クレアと同様、この母親も精神を病んでいる可能性が匂わされているが、ふたりが重なるのはその点よりもむしろ、ふたりが自分の運転する車で長距離を移動するところ、そしてその物理的な移動が人生の経過に重ねられている点にある。息子のもとを離れる出発の朝、全身からつま先まで白づくめの母親がみずから運転する車で遠い新天地へと旅立ってゆく情景は、『欲望という名の電車 (*A Streetcar Named Desire*)』でブランチ (フランス語で「白」を意味する) が精神病院へと連れられていくラストシーンを彷彿とさせるとともに、死への旅路を想起させもする。こうしてみると、ふたりの移動はむしろ、物理的な空間の移動をもってしても動かない空間 (それは究極的には自己の肉体である) のなかで刻々と推移する人生の時間を表していると言える。

3. 存在の耐えられない軽さに耐えて

クレアやスチュアートといったありふれた名前や、登場人物の会話で多用される紋切り型の表現から柴田は、カーヴァーの作品における固有名詞はむしろ個性をはぎ取る役割を果たし、そこから「無個性の存在感」(165)が生まれることを指摘している。柴田は「ささ

やかだけれど、役に立つこと (“A Small, Good Thing”）」に登場する黒人の老人の台詞を例に、彼の使う紋切り型が生きていることを挙げ、「類型になってしまうぎりぎりの地点で作者は老人に紋切り型を生きさせている」(166)と述べるが、これは逆に言えば、紋切り型を使うことによって老人がぎりぎりの地点で生きていることにほかならない。「足もとを流れる深い川」ではそれが、クレアが美容師のミリーに対してアイデンティティにかんする突飛な質問を投げかける場面にあらわれている。

“Millie, did you ever wish you were somebody else, or else just nobody, nothing, nothing at all?”

She looks at me. “I can’t say I ever felt that, no. No, if I was somebody else, I’d be afraid I might not like who I was.” She holds my fingers and seems to think about something for a minute. “I don’t know, I just don’t know ... Let me have your other hand now, Mrs. Kane.” (126)

クレアは、「誰か他の人」から「誰でもない人」、はては「何もない、一切の無」へと段階的にスライドさせ、最後には人間の存在を無にまで希薄化してしまう。発見後しばらく身元不明であった少女にクレアがみずからを重ねたのも、そこに自身の過去が人ごとのように思える自分を見たからであるが、引用したクレアの発言は、殺された少女に同一化し、はては少女と同じ死を呼び込もうとする彼女の願望をなぞったものだ。それに対してミリーは「別の誰かになったらその自分のことが好きになれないかもしれない」とクレアの問いを否定する。このふたりの問答にあらわれているのは、“somebody else”でも“nobody”でも“nothing”でもない、そのぎりぎりの一線で踏みとどまろうとする生のあり方だろう。とすればこの物語は、柴田の言葉を借りれば、「完全な無」から薄い皮一枚のところまで「限りなく無名に近い」個別性を保持しようとする人間の姿を描いているように思う。

紋切り型とは繰り返されるたびに形骸化してゆく言葉だが、それは本作において、前述した“go on”のような言葉の繰り返しの多用や、クレアが少女をこだまのように模倣していく様子にも繋がっている。カーヴァーの「紋切り型を生きさせる」語りとは、アルコールのような悪癖にせよ出口のない日常の牢獄にせよ、登場人物たちを窒息させるゴシック的な空間のなか、ぎりぎりのところで生き延びようとする人々に残された唯一の武器なのではないだろうか。そして願わくばそこにささやかな変化を、という一縷の望みを読み取るのはややロマン主義的に過ぎるかもしれないが、私にはそれが、物語の最後、クレアがスチュアートの電話を話の途中で一度切ったあとで、もう一度かけ直すという行為に表れているように思える。

『ぼくが電話をかけている場所 (Where I’m Calling From)』のエピグラフには“*We can never know what to want, / because, living only one life, we can neither / compare it with our previous lives / nor perfect it in our lives to come.*”というミラン・クンデラの『存在の耐えら

れない軽さ』の一節が置かれている。この小説がニーチェの永劫回帰と一回限りの人生を、重さと軽さの対比として捉えて人間の個別性を問うたことを考えれば、やはりカーヴァーもまた無の一步手前の無名性を生きること、ループする日常を受け入れながらなお、いかにしてささやかな抵抗ができるかを考えていたのではないだろうか⁵。

おわりに

死んだ少女にみずからを重ねていくクレアに、物理的な空間の移動を通して人生の時間を遡行していく姿を読み取るとき、私はこの物語のバトンを、カーヴァーが生前最後に前に発表した短篇「使い走り (“Errand”)」に渡してみたい欲求にかられる⁶。「足もとを流れる深い川」では生きている中年のクレアが死んでいる若い少女に同一化していくのに対し、「使い走り」では、語りの視点の移行を通して、死んでゆくチェーホフから生きている若いホテルのボーイへ遡行していくという逆の道筋を辿る。カーヴァーがこの偉大な作家にみずからを重ねているとすれば、無名のボーイ（「名前は記録されていない。可能性として、第一次大戦で戦死してしまったかもしれない」[523]）もまた、私たちの誰でもありうる可能性をもつカーヴァーである。歴史的過去と現在、作者としての神の視点とチェーホフをめぐる登場人物たちすべての心のなかとを自在に往き来する三人称の視点は、やがてあたかも「憑依」するようにふわりと青年に着地する。クレアが死んだ少女に同一化しようとする行為、誰か別の人間になりたいという願いはここで、語りの視点を通して実現される。チェーホフという偉大な劇作家を見つめる三人称の語りが、無名のボーイの青年の視線へと手渡されるそのとき、チェーホフの一部がホテルのボーイへと憑依して彼のなかで生きつづけるようだ。最終的に薔薇を挿した花瓶を葬儀屋に手渡す青年は、ひょっとするとクレアに花束を届けた若い青年の前世の姿かもしれない。こうして考えてみると、名もなき登場人物たちがさまざまに繋がりながら特異な世界を作り上げているカーヴァー的時空のあり方が、「足もとに流れる深い川」から「使い走り」にいたる軌跡にたしかに見て取れるように思う。

注

¹ 本論の考察はすべて『ビギナーズ』版を元としている。Raymond Carver, “So Much Water So Close to Home,” *Beginners*, London: Vintage, 2009. 引用は村上春樹訳を参照し、本論の文脈に沿うよう必要に応じて変更を加えた。

² 柴田元幸「無名性の文学 カーヴァー的世界のなりたち」『ユリイカ』第22巻第7号、青土社、158-67。

³ カーヴァーの訳者である村上春樹が、フィッツジェラルドの小説が「ヒルグリメイジ」したくなるのに対しカーヴァーがそういう気を起こさせないのは、それが「どこにでもある場所」だからだと述べている点も柴田の指摘を裏づける。村上春樹「カーヴァー・カントリーの持つ意味」『カーヴァー・カントリー』中央公論社、1994年、165-66。

⁴ Günter Leypoldt, “Reconsidering Raymond Carver’s ‘Development’: The Revisions of ‘So Much Water So Close to Home,’” *Contemporary Literature*, vol. 43, No. 2 (Summer, 2002): 317-41.

⁵ カーヴァーの作品の根幹にかかわるもうひとつの大きな特徴は、その生々しい身体性にある。“The Cathedral”において手が果たす役割はその端的な例だが、“Water”においては手、さらには指が大きな役割を占めている。物語の冒頭から、クレアはスチュアートの指に特別な注意を払っている。前の晩のセックスで自分を愛撫したスチュアートの指、スチュアートが死んだ少女の指を握って死体を木に括り付けたこと、そして引用部にあるようにクレアが爪の手入れをしてもらう場面など、すべての重要な場面で指への言及がある。これをどう捉えるかは本作の読解の鍵となるポイントであり、またそこから本作がサリンジャーの「バナナフィッシュ日和」と多くの共通点がみられることが指摘できるのだが（冒頭、妻が電話をしながらマニキュアを塗っていること、そこにおけるシーモアの精神異常のほのめかし方、そして繰り返される足への言及など）これについては稿を改めて論じる必要があるだろう。カーヴァー文学における身体性については、Kohei Furuya, “Every Breath You Take: Reading Raymond Carver’s ‘Where do you do in San Francisco?’” *Strata* 20 (2006): 85-100 や三浦玲一「クロスは殺せない カーヴァーの名付けられないコミュニケーション」『レイ、ぼくらと話そう』南雲堂、2004年、135-55を参照のこと。

⁶ Raymond Carver, “Errand,” *Where I’m Calling From*, New York: Vintage, 1989.

Going Upstream, Ghostly Possession

Reading Raymond Carver's "So Much Water So Close to Home"

OZAWA Eimi

One of the distinctive characteristics in Carver's works is that neither the characters nor the settings claim their own uniqueness. Their lack of uniqueness paradoxically places the characters onto the very edge of life. This essay examines how Carver describes women's mobility by a close reading of "So Much Water So Close to Home" in terms of its spatio-temporality. Claire, the unreliable narrator, is trapped in immobility of her inner time and space, and the author implies this entrapment by contrasting the flow of the river with the water in the pond. While Joyce Carol Oates' "Where Are You Going, Where Have You Been?" describes a nightmarish initiation of a girl into womanhood, in "Water" the heroine achieves her metaphorical return to her youth through physical and spatial movements. Her identification with the dead young girl can be read as her unintentional strategy for survival, as an attempt to avoid her death drive. This impulse for identification with somebody else, the need to put yourself in another's shoes in other words, eventually leads to the ghostly possession of the narrative point of view, the technique seen in Carver's later works such as the brilliantly developed "Errand."