

『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』と平行する現実

田村理香

『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』(*I Thought My Father Was God: And Other True Tales from NPR's National Story Project*)は、ラジオ番組に投稿された実話を Paul Auster が編集したアンソロジーである。アメリカの42州に住む人々のおよそ4000の投稿の中から、オースターが選びラジオ番組で朗読した179編が集録されている。

逸話は多岐に渡り、編者オースターが目指したような“an archive of facts, a museum of American reality”となっている(xvi)。たとえば、自分の誤配が縁で男女が結婚したという郵便配達人の話がある。若いころ乗った長距離バスで生涯の友を得たという老婦人の回想がある。司祭服を着た最初の日がハロウィンだったという聖職者もいれば、車に乗せた男に何度も撃たれたのに死ななかったセールスマンもいる。死期の迫った父親が聞いたこともない地名を口にしたが、それはのちに彼の臓器が移植されることになる町の名だった。第二次大戦の終結に沸く中、一人の黒人兵を白人兵が集団で襲ったこと、行方不明の少女が20年以上経って胎児の骨とともに発見された話、早期退職してホームレス生活を選んだ女性のシンプルで合理的な日々、マティーニについての蘊蓄。中で、もっとも多くみられるのは家族にまつわる話である。平凡な日常を送る家族も、大恐慌や戦争の時代を生きた家族も、みなそれぞれで形をクリスマスを祝っている。

アメリカの現実を集めたこの本は、ただし、オースター的な色彩に彩られた記録文庫、博物館でもある。さまざまな職業や年齢の、さまざまなバックグラウンドを持つ人たちが書いたものでありながら、そしてアメリカの現実を描写するという共通項を持ちながら、逸話ひとつひとつにオースターの小説に見られるような特徴が垣間見られるのである。また、この本は、全体としてもオースターの小説を髣髴させるようなひとつの世界を作り上げている。それぞれの逸話にみられる、そしてこの本全体を覆うオースター的な雰囲気は、どこから生まれているのか。オースターが編集者として構築した世界を探ってみたい。

1. 小説と現実のパラレリズム

オースターによれば、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』は偶然から生まれ

た。始まりは彼が出演したナショナル・パブリック・ラジオ (NPR) のニュース番組“Weekend All Things Considered”である。インタビュー終了後、オースターは司会者から提案される、「番組でレギュラーを持ちませんか。月に一度、何か物語を語るとか」。引き受ける気はない。自分の仕事で手一杯、物語を量産することなど考えられない。札を失しないためだけにオースターは言った、「家に帰って考えてみます」。ところが、妻に話をした30秒後、ノーはイエスになった——「自分で作らなくてもいいじゃない。ラジオを聴いている人に書いてもらう。そしてそれを朗読する。どうかしら?」。こうしてナショナル・ストーリー・プロジェクトが始まった。やがてオースターは思う、これを本にまとめるべきではないか。そして『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』が出版された。

ひとつの偶然がべつの偶然を呼び、その積み重ねが思わぬ物語を生む。あたかもオースターの小説の中の出来事のようなこの経緯が語られるのは、「まえがき」(Introduction)においてである。Linda Hutcheonによれば、ノンフィクション小説とは、ドキュメンタリー的な現実にも根ざしながらもやはり想像された形式であり、そのまえがきやあとがきには、ある特定の観点からそれを変形させる作用がある。¹『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』のまえがきもこの例に漏れない。まえがきの書き出しと *City of Glass* のそれとを並置してみると、この本の「特定の観点」が浮き彫りになる：

I NEVER INTENDED TO DO THIS. The National Story Project came about by accident, and if not for a remark my wife made at the dinner table sixteen months ago, most of the pieces in this book never would have been written. (*ITMFWG*, xv)²

It was a wrong number that started it, the telephone ringing three times in the dead of night, and the voice on the other end asking for someone he was not. (*City of Glass*, 3)

どちらの書き出しも、予期せぬ出来事が語られる暗示に満ちている。『シティ・オブ・グラス』は、一本の間違い電話を受けたことから、探偵小説作家が一人の男を尾行し始め、やがては自己を失っていくという話である。『シティ・オブ・グラス』の語り手は、それをこれから語ると述べている。一方の『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』のまえがきでも、予期せぬ出来事が起こり、物語が生まれ展開していくことが示唆されている。ただし、その物語とは“pieces in this book”それ自体ではなく、それらの逸話が書かれ本になっていく経緯である。ここでの不可思議な物語とはこの本を編集するという物語であり、語り手ならぬ編集者であるオースターは、それを『シティ・オブ・グラス』の語り手の語りに対応するような編集行為によって語ると述べている

のである。

『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』は次のような話で始まる：「日曜日の朝、道を歩いていると前にニワトリが歩いていた。ニワトリは十字路を南に曲がり、4番目の家の玄関をびよんびよんと登り、くちばしでドアを鋭く叩いた。しばらくするとドアが開き、ニワトリは中に入っていった」。オースターの小説を思わせるような不思議な話である。そしてアンソロジーを締めくくるのは、落ち込んでいるときにしかラジオは聞かないという、オースターの小説のべつのキーワードである孤独をテーマにした話である。ここには、彼の小説のもうひとつの特徴であるメタフィクションの技巧も使われている：

Shivering, nervous, I turn on the radio, for the first time in months. Paul Auster is reading a story about a girl who lost her father, who dragged a Christmas tree down the streets of a midnight Brooklyn. He is asking us for our stories. / There are conditions: that they be both brief and true. (379)

読者は、ノンフィクション本の最終ページでメタレベルへと引き上げられ、今まで読んできた178の話のどれもが、実際にリスナーによって書かれ、本当にオースターによって朗読されたそのことを、最後の話の内側で確認させられる。同時に、話の中の現実と、いま読んでいるというその現実が巧妙にずらされていることも理解するのである。

このようなずれはすでに、オースターの小説ではおなじみである。たとえば、*Leviathan*では、作家である語り手 Aaron が、テロリストとなった友人の作家 Sachs の正体が FBI によって明かされる前に真実を書き記さなければならないという切羽詰った状態から始まり、サクスの物語とそれをアーロンが書いている過程とが同時進行的に書き進められる。しかし小説は、サクスの物語を書き終えたアーロンが、FBI にこの本の原稿を手渡すところで終わる：

Then I pointed to the studio, and without saying another word I led Harris [an FBI agent] across the yard in the hot afternoon sun. We walked up the stairs together, and once we were inside, I handed him the pages of this book. (245)

原稿を手渡したこの瞬間には、もちろん『リヴァイアサン』という本は存在していない。しかし『リヴァイアサン』の内部作者であるアーロンは、本の外側にも存在している。『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』で行われているのはこれと同様のことである。最後に据えられた逸話により、この本は、小説内小説ならぬノンフィクション内ノンフィクションを持つノンフィクションといった様相を帯びるのである。オースターは

このエピソードについて次のように述べている：“I had been hoping to capture bits and fragments of American reality, but it had never occurred to me that the project itself could become a part of that reality, too” (xix). たしかに、この話が朗読されたことで、ラジオのリスナーと朗読者の距離感は縮まったにちがいない。ただし、もしもオースターがそのことを強調したいのであれば、彼はこの話をアンソロジーのどこか途中に挿入していただろう。そうすれば、読者はこれから読む話を本の中の現実の中で読むことができるし、テキストは、朗読者とリスナーと読者によるハーモニーを奏で続けることになるからである。彼が、そうせずに最後のページに据えたのは、さらに野心的なことを行うためである。

II. フィクショナルな現実の構築

メタフィクショナルな逸話が最後に据えられたことにより、読者は、本の中の現実と、読んでいるという現実の二つの現実に生きているという不思議な感覚を抱いたまま、アンソロジーを締め終えることになる。ここで本を閉じた読者には、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』という本はそれで終わる。しかし次のページをめくった読者は、べつの経験をするようになる。それは「著者索引」(Index of Authors)によって行われる。ページをめくると、左ページには空白が、右ページには著者索引が現れる。アルファベット順に並べられた書き手たちの名前の無機質で整然とした羅列は次のページに続き、右ページの上部でZで終わっている。ここにあるのはJohnsonやStoneといった平凡な名前であり、父祖の土地の名残を残すMcCallumやO'BrienやVan Kooyである。HやRやSやWを頭文字とする名前の列は長く、K、N、V、Y、Zのそれは短く、Iは一行のみ。まさにアメリカの現実の記録を映し出す筆者たちのインデックスといった様相である。しかしここには、ある種の不自然さも感じられる。見事なバランスが、あまりにも見事であるために、事実であるということが強調されているようにも思えるのである。

もちろん読者は、この本が実話を集めたものであり、それぞれの実話には書き手がいることをすでに十分承知している。ことあるごとに書き手＝投稿者の名前が記されているからである。彼らの名前はまず目次(Contents)においてタイトルの後に記される。それぞれの話の末尾にも、居住する州と町の名とともに名前が明記されている。そしてこの端正な著者索引である。このような記載方法は、本ができた経緯を考えれば当然ともいえるが、その当然さを逆手にとってのさりげない強調、たとえば、『シティ・オヴ・グラス』で語り手が介入することで生じるのと同じような効果が生まれているようにも思われるのである：“Since this story is based entirely on facts, the author feels it his duty not to overstep the bounds of the verifiable, to resist at all costs the perils of invention” (135). そしてそれが、名前によって行われているということも暗示的である。作家オースターが登場人物の名前の扱いに凝ることはよく知られてい

る。自らの小説の中に Paul Auster という人物を登場させたり、William Wilson という探偵小説家のペンネームで Poe の小説をほのめかしたり、枚挙に暇がない。これらの現実の名前は、William Lavender が指摘するように、小説にリアリティを付与するためではなく、小説の非現実性を前景化するために挿入されている。³ もしもオースターの小説作法に倣うならば、この編集本においてもひとつの仮説が打ち立てられはしないだろうか——彼の小説の読者であるならば、彼の編集本にも同様の戯れを期待するだろうという予測がオースターにはあった。言い換えれば、オースターはこの実話集をフィクション化しようとしているのではないだろうか。たとえば *Ghosts* で行ったことと逆のことを、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』で行っているのではないか。『幽霊たち』は虚構性を前面に押し出した小説であるが、中でも、登場人物たちの名前にそれが顕著である。登場人物たちにはすべて、Blue や Black や White といった色の名前が与えられ、名前そのものが、小説の虚構性を前面に押し出す役割を果たしている。ただし、これらのメタフィジカルな名前は、逆説的に、小説に普遍性をも与えている。ブルーやブラックはだれでもないと同時にだれでもありうるからである。読んでいるわれわれもブルーたりえ、ブラックたりうるのだ。ブルーがブラックに自己投影を見るところというストーリーの展開はその象徴でもある：

For Blue at this point can no longer accept Black's existence, and therefore he denies it. Having penetrated Black's room and stood there alone, having been, so to speak, in the sanctum of Black's solitude, he cannot respond to the darkness of that moment except by replacing it with a solitude of his own. To enter Black, then, was the equivalent of entering himself, and once inside himself, he can no longer conceive of being anywhere else. But this is precisely where Black is, even though Blue does not know it. (*Ghosts*, 226)

『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』はノンフィクション集であり、著者索引も実名からなる。しかし、Davis や Watson といった本物の名前はこの本の中では空疎である。もちろんデイヴィスやワトソンは、ブルーやブラック同様、互いに交換が可能である。ただしそれは、交換のみであり、融合や浸透ではない。そしてそれが行われるのは本の内部に限られる。一方、ブルーやブラックという虚構の名前は虚構という殻を打ち破り、読んでいるわれわれの現実に入ってくる。あるいは、われわれを本という虚構の中に引き込んでいく。しかし、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』の実名はそこにあるのみであり、記号ですらない。それらの名前と読者とが行き来することはないのである。著者索引とはこれらの名前の統一体であり、本の中の現実と本を読んでいる現実との間をさえぎる、いわば壁である。この壁によって、本の中の事実はやるぎない現実となり、現実の本の中に閉じ込められるのである。

オースターは、最後の実話において、読者に二つの現実を生きているという感覚を抱かせた。著者索引はこの感覚を打ち消すものである。著者索引までたどり着いた読者は、本の中にはもはや進みうる現実がないということを知るからである。あるのは、著者索引を眺めている自分のいるこの現実のみである、と。このいわば小さな裏切り行為によって、読者は、この本を読んでいるという現実が「本物の」現実であり、集録された実話はそこにおいてのみ現実であるという感覚を、期待を持たされた分だけ強く抱くだろう。そしてここにこそ、編集者オースターの狙いはあるのではないだろうか。つまりオースターは、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』で語られている事実を、数多あるうちのひとつの現実として本の中に閉じ込め、フィクショナルな現実としてパッケージ化しようとしている。そのための方法が、二つの現実を並列させその中に読者を引き入れた上で、片方の現実のリアリティを希薄にするという手法である。これは、読者が、文字通り身をもって、片方の現実の喪失を体験することによって可能となる。『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』というノンフィクション本は、著者索引の挿入という編集行為により、読者が存在する現実から離れていくのである。

ノンフィクションのフィクション化はさらに続けられる。著者索引の最後のページをめくると、左側に空白ページ、右側に「編者について」(About the Editor) というレイアウトが現れる。さらにページをめくると、まったく同じレイアウトで、「活字について」(About the Type) が現れる。そして本は終わる。同じ体裁をとる About the Editor と About the Type は本のかたちとしては珍しいものではない。しかし、これら二つのレイアウトが同一であること、そしてこのレイアウトと直前に置かれた著者索引のそれとが違うことが、編集者と書き手との明確な区別となっていることも確かである。編集者と活字の並列は、活字なくしては本ができないように、編集者なくして本は成り立たないといった、控えめではあるが自意識的な編集者の主張である。自意識的な語り手が語りの中で自己言及するように、自意識的な編集者は、本というかたちを使って自己言及し、書き手たちを索引を構成するパーツとして本の中に沈み込ませているのである。⁴

III. 作者と登場人物との競演

以上見てきたように、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』でオースターは、本という形式を使いながら、小説で展開するような世界を構築している。Alison Russell は、『シティ・オヴ・グラス』と *Don Quixote* は本自体の権威を否定しつつそこで語られていることが真実であるという主張を行っている点で共通しており、前者は後者の書き直しであると論ずる。⁵ 語りに見られるこのような共通性を考えるならば、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』は『シティ・オヴ・グラス』の書き直しともいえる。そして、『シティ・オヴ・グラス』の中で登場人物たちが権力や権威、言語やロゴスといったものを探求しているように、『ナショナル・ストーリー・プロジェク

ト』における編集者オースターもこれらについて意識的であることは見てきた通りである。では、編集者オースターの「父親的なもの」に対する探求の手はどこまで伸ばされているのだろうか。⁶ 集録された実話についてはどうなのだろうか。

『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』に集められた実話は、ラジオのリスナーが投稿したものをオースターがリスナーに朗読したものである。オースターは編集者である以前に朗読者として、実話書かれる過程ですでに書き手とは深くかかわっている。そしてこのかかわり方は、ふたたびオースターの小説に見出すことができるのである。オースターとリスナーとの関係を予感させるようなその小説は *Moon Palace* である。『ムーン・パレス』の主人公 Marco は、経済的な困窮を打開するため、盲目で車椅子に乗る富豪の老人 Effing のもとで働き始める。マーコの仕事は、エフィングの目となり、手足となって、エフィングと世界をつなぐことである。このマーコとエフィングとの関係が、オースターとリスナーとの関係に重なるのである。まずこの二つのペアは、音によってつながれている。エフィングは盲目であるため、マーコとのコミュニケーションはすべて音を媒介になされる。オースターとラジオのリスナーをつなぐものも、もちろん音である。そしてこの関係を象徴するのが朗読である。エフィングはマーコにさまざまなジャンルのものを読ませるが、リスナーもオースターに読んでほしい話を送ってくる。マーコの声のエフィングと世界を結びつけるように、オースターの声もリスナーと世界の橋渡しをする：

The sound of my [Marco's] voice soothed him [Effing], he said, and even when he became too weak to say anything, he wanted me to go on talking. (*Moon Palace*, 218)

Then it strikes me: this moment is the friendly hand of solitude. The radio is inviting me back, back to the rooms it will fill with its voice of warmest flannel, back to the warm light of time spent alone. (*ITMFWG*, 379)

またマーコは車椅子を押しながら、目が見えず移動もできない、まったくの受動的な人間に町の様子や人々の姿を描写しながら、世界を描写するということ、そしてそれをどう行えばよいのかをエフィングから学んでいく。ここでのマーコはリスナーに相当し、エフィングはオースターに相当する。リスナーには、程度の差こそあれ、投稿する時点で、作家オースターに選ばれ朗読されるにふさわしい逸話を書くという意識が働いている。オースターは、投稿された話を選び朗読することで、リスナーに彼の要求基準を知らせる。エフィングのマーコへの要求は、オースターからリスナーへのそれであり、マーコの理解や実感はリスナーのそれと重なる：

[Effing] would say, “use the eyes in your head! I can’t see a bloody thing, and here you’re spouting drivel about ‘your average lamppost’ and ‘perfectly ordinary manhole covers.’ No two things are alike . . . I want to see what we’re looking at . . . I want you to make things stand out for me!” (120)

“I [Effing] want you [Marco] to keep your eyes shut. Think about as little as you can — nothing, if possible — and if that’s too much to ask, then think about your eyes and the extraordinary power you possess to see the world. Imagine what would happen to you if you couldn’t see it. Imagine yourself looking at something under the various lights that make the world visible to us: sunlight, moonlight, electric light, candlelight, neon light. Make it a very simple and ordinary something. A stone, for example, or a small block of wood. Think carefully about how the appearance of that object changes when placed under these different lights.” (134)

Forcing myself to keep my eyes closed, I [Marco] began to hunger for a glimpse of the world, and in that hunger, I understood that I was thinking about what it meant to be blind, which was precisely what Effing had wanted me to do. (136)

ラジオ番組のナショナル・ストーリー・プロジェクトは偶然の産物であるから、もちろんこの類似はオースターの意図を超えたところで起こっている。しかし、すでに『ムーン・パレス』を書いていたオースターには、マーコとエフィングの関係が当然頭に浮かんだはずであり、自分の小説の登場人物が行ったことをなぞっているという意識があったはずである。リスナーから送られた実話を本にするという発想も、このような共通点を踏まえて生まれたものかもしれない。聞き手であるエフィングからもたらされた話が話し手マーコによって記録されるということがすでに小説の中では行われているからである。その意味で、オースターが『リヴァイアサン』の中で語り手アーロンの次のようなことばをすでに述べさせていることは示唆的である：

If it still shocks me to report what happened, that is because the real is always ahead of what we can imagine. No matter how wild we think our inventions might be, they can never match the unpredictability of what the real world continually spews forth. This lesson seems inescapable to me now. *Anything can happen.* And one way or another, it always does.

(160)

そして、そのような事態が現実起こった。自ら書いた小説を作者自身が実際に生きるという偶然に遭遇した作家オースターは、それを書き記したいと思ったはずである。また、たんになぞり記すだけでなく、それ以上の何かを作り上げたいと思ったはずである。オースターの小説およびその登場人物を Aliko Varvogli は以下のように特徴付けているが、これらは『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』およびその編集者オースターの特徴でもある：

[*Moon Palace and Leviathan*] deal with characters who are self-mythologisers, while at the same time they are seen to be the products of their own historical time. The emphasis is on the weaving of plots, on writing and representation, and the strategies that Auster employs serve to blur the line between the extra- and the intra-textual. (19-20)⁷

こうして、小説の作者と登場人物の競演が繰り返されることになる。そしてそれは、小説を超えたところで行われる。

自らの死期が近いことを感じたエフィングは、自分の死亡記事を書かせるために、マーコに自らの半生を語り始める：エフィングは若かりしころ Julian Barber という名の画家だったが、西部で事故に巻き込まれ、その後 Thomas Effing という名前でべつの人生を生きることになった。マーコはこれを二つのヴァージョンに書き記す。ひとつは、エフィングが望んだ短い死亡記事である。もうひとつは西部での冒険譚を中心とした長いヴァージョンで、これは『ムーン・パレス』の小説内小説となっている。オースターとリスナーの場合、この記録に相当するのはもちろん『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』という本の中の逸話である。オースターの編集行為をノンフィクションと捉えるならば、逸話はノンフィクション内ノンフィクションとなる。

『ムーン・パレス』のマーコはエフィングの死後、短いほうの死亡記事を *NY Times* に、長いほうを *Art World Monthly* に送る。前者からの返事はなく、後者からは断りの手紙が送られてくる：

As the editor explained it to me in his letter, *no one on the staff had heard of Julian Barber "I don't know who you are either, Mr. Fogg,"* the letter went on, "but it sounds to me as though you've created an elaborate hoax. That doesn't mean your story isn't compelling, but I think you might have better luck publishing it if you dropped the charade and submitted it somewhere as a *work of fiction*." (231, *Italics mine*)

“I am willing to concede that there was once an American painter by the name of Julian Barber,” the editor wrote, “but that *doesn’t prove that Thomas Effing and Julian Barber were the same man. . . . Given his obscurity, it would be logical to assume that we’re not talking about a major talent.* If so, then it wouldn’t make sense for us to devote space to him in our magazine.” (232, Italics mine)

『アート・ワールド・マンスリー』が死亡記事を書かないのは、無名性と証拠の欠如による。まず、記事の書き手であるマーコが無名である。画家ジュリアン・バーバーとトーマス・エフィングをアイデンティファイするものもない。さらにバーバーが無名であることからすばらしい画家であったとは思えない。このような理由から、マーコの書いたものは“work of fiction”であると片付けられ、記事は掲載されないのである。書き手が無名で、事実であることを証明できない実話——ナショナル・ストーリー・プロジェクトを行うラジオ番組に送られてきた投稿と同じである。投稿者たちは無名の人々であり、エフィングがバーバーであるかどうかわからないように、彼らが本当にその名前の人物であるかは特定できない。彼らが本当の話を書いたかどうかを証明するすべもない。編集者オースターは、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』によって、いわば179人のマーコをすくい上げたのである。⁸

『アート・ワールド・マンスリー』の編集者とオースターという編集者が異なる点は、真実というものに対する姿勢である。客観的な事実を重視した前者は、『ムーン・パレス』の中でもっとも興味深い物語を葬り去り、それを問題にしなかった『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』の編集者は、本として出版させたばかりか、そこに彼独自の世界観までも注ぎ込んだ。重要なのは事実か否かではなく、それをどう描写するかであるということを、彼は本というかたちで——現実の中で——示したのである。かつて、登場人物にテキストと現実の間を行き来させてきた作家オースターは、編集者となることで、自らがテキストと現実の間を行き来する存在になったのである。⁹

オースターはこの後、*Oracle Night*という小説を書き、インターテキストュアリティの問題をさらに読者に突きつけている。『オラクル・ナイト』においては、まず、小説の主人公である作家の物語と彼の書く物語に類似点多々含まれており、これら二つの物語がパラレルに進行するため、読者は物語の境界線をしばしば見失うことになる。さらに小説には脚注も導入されている。もともとの入れ子構造が、それ自体テキストの内外の境界線を強調する脚注によってさらに明確に意識されることになり、『オラクル・ナイト』という小説とその主人公が書く小説のフィクショナルリティおよびリアリティが同時に強調されるということが起こっているのである。このような小説が書かれた一因を『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』の経験に帰することは可能であろう。ラジオ番組に出演したことから『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』という本を作り、さらにこの本を次作につなげていくオースターの積極的な偶然の使い方は、彼の小

説における偶然の使い方を思い起こさせる。彼の小説において、偶然はプロットを展開させるためのたんなる装置ではなく、登場人物たちに意志を問い、彼ら自身が人生を開拓していく第一歩を踏み出す場である。オースターは、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』という本において、自らの小説の登場人物さながら自分自身の人生を切り開いていったのである。

注

¹ Hutcheon 82 を参照。

² 以下、引用箇所では『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』(*I Thought My Father Was God*) を *ITMFWG* と記す。

³ Lavender 93-94 を参照。

⁴ 編集者は、読者への本の送り手であると同時に、作品の最初の読者でもある。『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』の逸話の最初の読者であるオースターは、Roland Barthes の述べる解釈の最終的な統合地という読者像をまさに体現している。ただし彼は、バルトのいうような個人的な要素から切り離された読者ではない。彼は、読みの中でそれらを存分に駆使し、その読みを本に組み込み、本の読者という次なる読者へと送る存在である。

⁵ 『ドン・キホーテ』を “a book that also denies its own authority while claiming to be a true story” と捉えている (Russell, 100)。

⁶ 『シティ・オヴ・グラス』における登場人物たちの「父親的なもの」への探求については、Shiloh 40-41 を参照。

⁷ Varvogli は、オースターには、『ニューヨーク三部作』や『ムーン・パレス』や『リヴァイアサン』のように重層的な物語構造を持ち複雑な語りによって語られる小説と『最後の物たちの国で』や『偶然の音楽』など減少に向かう動きをする小説があると論じている (69)。

⁸ 『ムーン・パレス』において、エフイングが生きていたことの証明は文字によっては残されなかったが、マーコがエフイングの息子に出会い実はエフイングの孫であったことが判明することで成し遂げられる。

⁹ 『アート・ワールド・マンスリー』の編集者は、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』の編集者によってパロディ化されていると捉えることもできる。さらにいえば、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』とは、『ムーン・パレス』の、そして『シティ・オヴ・グラス』の、『リヴァイアサン』の、『幽霊たち』の、パロディである。一般的にパロディの対象となるものが不可侵的な状態に置かれていることを考えるならば、『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』でオースターが使った技法はどれも、集録された逸話を不可侵的な状態に置こうとするものばかりであり、それにより『ナショナル・ストーリー・プロジェクト』に収められた逸話とオースターとのインターテキストュアリティについての疑問——集録された話は本当にラジオの投稿者によって書かれたものなのであろうか——もほのめかされることになっている。このような見方はおそらく穿ち過ぎであるが、テキストの内と外の境界線を曖昧にしてきたオースターの経験を、小説を読むという行為によって共有してきた読者に疑惑を抱かせるために周到に練り上げられたトリックであると考えれば、こうしたトリックがこのよう

「穿った」見方をさせることを可能にさせている。

引用文献

- Auster, Paul. *City of Glass*. 1985. *The New York Trilogy*. New York: Penguin, 1990.
- . *Ghosts*. 1986. *The New York Trilogy*. New York: Penguin, 1990.
- , Ed. *I Thought My Father Was God: And Other True Tales from NPR's National Story Project*. New York: Henry Holt, 2001.
- . *Leviathan*. 1992. London: Faber, 1993.
- . *Moon Palace*. 1989. London: Faber, 1990.
- . *Oracle Night*. New York: Henry Holt, 2003.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana, 1977. 142-148.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989.
- Lavender, William. "Paul Auster's City of Glass," Ed. Harold Bloom. *Bloom's Modern Critical Views: Paul Auster*. Philadelphia: Chelsea, 2004. 77-96.
- Russell, Alison. "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction." Ed. Harold Bloom. *Bloom's Modern Critical Views: Paul Auster*. 2004. 97-112.
- Shiloh, Ilana. *Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere*. New York: Peter Lang, 2002.
- Varvogli, Alike. *The World That is the Book: Paul Auster's Fiction*. Liverpool: Liverpool UP, 2001.