

White Noise と *City of Glass*

80年代型ポストモダン小説への一考察

井崎 浩

White Noise and City of Glass

A Consideration of Postmodern Novels in the 1980s—

Hiroshi Izaki

I

過去数世紀間にわたって西欧の思想や社会を支え続けてきた理性、科学、進歩に対する信奉に基づく諸原理や諸前提は、いわゆるモダンつまり近代の中核をなすものであり、そこから、主体の概念や中心性、統一性、全体性、自律性といった観念が生じ、思想や芸術の領域のみならず、人間の行動のすべてにおいて大きな影響力をもつものであった。だが、20世紀の二つの世界大戦やベトナム戦争、東西の冷戦構造などによって、こうした概念や諸前提はその根幹が大きく揺らぎ始めたといっても過言ではない。特に1960年代以降においては、高度資本主義の浸透とあいまって、モダンが内包していた諸問題が極端なかたちで露呈するいわゆるポストモダンの社会が姿を現し始め、そこに至って、ジャン＝フランソワ・リオタールが、(モダンを成立させてきた)大きな物語はその信憑性をすっかり喪失してしまったと述べたことが代表するように、近代的な合理主義や理性の観念は徹底的な疑念と否定の対象となってきたのである。こうしたポストモダンの流れにおいては、先ほどの中心性や統一性などといった近代的な概念にかわって、分裂、不調和、多様性、流動、変容、差異、折衷、雑種性などが主要な概念となるに至り、結果的にそれまで信じられてきた価値観、人間観、国家観の土台が崩壊することにつながっていく。

おおよそ60年代から姿を現し始めたポストモダン小説は、いわば、その時代に潜在的に進行しつつあったアメリカ社会自体のポストモダン化を巧みに暴露し、その問題点を読者に突きつけるという一面をもつものであった。ジョン・バースは早くも1958年の*The End of the Road*において、主体概念の揺らぎを思弁的なかたちで明らかにしていたが、その後、さらに数多くの作家によってさまざまなポストモダン小説が書かれていくことになる。この時期のポストモダン小説に特徴的なのは非常に実験的な色彩が強いことであろう。モダンの価値観が根底から揺らいでいたため、小説の手法もモダニズムのそれを踏襲する必要はなく、逆にモダニズムの手法を破棄するような姿勢が広がった。これはある意味必然的なことであったともいえるだろう。すなわち、ポストモダンの状況を描くにはモダニズムの手法は必ずしも適切と

はいえ、それどころか足かせになりかねず、またいやおうなくモダンの価値観への疑念や否定を内包する以上、そのモダンの価値観を揺るがすようなある種新しい手法が要請されたのは当然のことでもあったはずだ。そして、そうした手法は結果的に、伝統的な手法による以上に、現代社会におけるポストモダン状況を鋭く描き出し、その問題点を抉り出すことに寄与することになったのである。

そのポストモダ的な手法とは、たとえば、時間感覚の侵食もしくは時間的無秩序、事実と虚構の曖昧化、メタフィクションなどに見られる間テクスト性・自己言及性、広範で無意味に思えるパスティーシュ（寄せ集め）観念同士の散漫な結合、パラノイア、循環論法、断片化、論理的に異なる言説レベルの区分消失等による言語の無秩序などである（Lewis 123）。

これでもまだ一部に過ぎないであろうが、こうした手法はそのまま、モダンの持つリニアな価値観や全体性や統一性といった観念を揺さぶるだけではなく、ポストモダン状況に生きる、断片化し混乱に陥った人間存在や社会のありかたを端的に表現することにつながった。こうした一種の狂乱状態というのは、マルカム・ブラッドベリも言うように、アメリカ特有の楽天主義やユーモアまたは「陽気なニヒリズム」（ブラッドベリ 87）でもって単なる流行や想像力の自由な活動として捉えた作家もいたであろうが、結果的にアメリカの現実に対して痛烈な批判を与える作品群をも生み出したのである。

上にあげた例は一見するところあたかも「精神分裂病（統合失調症）」が示す症状と酷似している印象を受けるが、ジル・ドゥールーズとフェリックス・ガタリは精神異常と現代社会とを日常的なものとして等式で結び、フレドリック・ジェームソンが精神分裂病を伝統的な社会経済構造の崩壊に類似するものとして用いている（Lewis 133）ことを考えても、こうした手法が使われることになった必然性が理解できる。ジョン・オールドリッジが言うように、フィクションそのものが、（ポストモダンがもたらした）混乱のメタファーとして存在しているともいふべき事態が生じていたのである（Lewis 123）。

こうした実験的要素の強いポストモダン小説は60年代後期にピークを迎え、70年代には衰退していく感があるが、この時点のポストモダン小説でもう一度強調しておかなければならないのは、あくまでも、アメリカにおけるポストモダン状況が大半のアメリカ人にとっては潜在的なものに過ぎなかった時期のものであるということだ。それが80年代に入ると、科学技術の爆発的な進展やメディアの発達と相俟って後期資本主義といわれるハイパーな資本主義の時代となり、それまでは潜在的にしか捉えられなかったポストモダン状況が一気に顕在化し、あくまでも日常的なものとして捉えられる時代になった。ここでは、そうしたポストモダン状況が自明なものとなった時代に書かれたポストモダン小説を取り扱うことになる。むろん、同じポストモダン小説として括られるとはいえ、微妙ではあっても何らかの違いがあるのではないかという仮定に基づいている。

II

Whereas William Wilson remained an abstract figure for him, Work had increasingly come to life. In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist, Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise. (*City of Glass* 6)

これはポール・オースターの *City of Glass* (1985) の冒頭に出てくる一節だが、小説の最初の段階からアイデンティティと主体の断片化や不安定さが明示されている。これを 60 年代のはじめあたりで書いたのであれば一種センセーショナルだったかもしれない。しかし、80 年代の段階では、すでにこのようなアイデンティティの断片化を暴き出すことはフィクションを書く目的ではなく、そうした主体の観念の揺らぎはいわば当然のことのように受けとめられている。

The edge of the earth trembled in a darkish haze. Upon it lay the sun, going down like a ship in a burning sea. Another postmodern sunset, rich in romantic imagery. Why try to describe it? It's enough to say that everything in our field of vision seemed to exist in order to gather the light of this event. (*White Noise* 227)

ドン・デリーロによる *White Noise* (1984) の一節で、化学物質放出事故の後で残存する物質の影響であろうと思われる異様なほど美しい日没を表現したもの。デリーロはコピーライターだったことが知られているが、まさに宣伝のコピー文句でもあるかのようにごく自然にポストモダンという言葉が使われている感じを受ける。この事故は、特に意識することもなくテクノロジーに席卷されているアメリカ人のポストモダンな日常が転倒した形でさらけ出されたものともいえるのだが、後にも述べるように、この事故は急速に一種のイベントと化し、シミュラクルやハイパーリアリティこそリアルであるというアメリカのポストモダンな日常のメタファーともなるものである。

マルカム・ブラッドベリは、80 年代のポストモダン小説は「成熟したことで色調はやや地味になり、華やかさは少なくなったが、これまで以上に細心の注意を払って、現実との関係を見つめ始めた」と述べ、リアリズムと実験がかつての(60 年代の)ように反目しあう関係ではなくなり、いわば「実験的リアリズム」(ブラッドベリ 167)とでも名づけられるようなものになったことを指摘している。ポストモダンな状況が顕在的な日常となった 80 年代は、たとえ括弧つきではあれ「現実」をリアリスティックに描けば、必ずやポストモダンな状況が映し出されることになるのだ。だから、ニュー・リアリズムの作家といわれるポピー・アン・メイソンの *In Country* (1985) で描かれるアメリカの地方の生活の中にさえ、さまざまなポストモダ的な要素が認められるのは当然のことであろう。

デリーロの *White Noise* にしても、60 年代のような実験的な手法が取られているわけではなく、伝統的な小説の形態に近いといえるだろう。その *White Noise* で描かれるのは、大学教授ジャックとその家族の日常である。さきほどの化学物質放出事故という大きな事件にしても、先述のように急速にイベント化し、テレビやラジオが日常的に伝えるさまざまな大災害のひとつとなにも変わらないかようになってしまう。デリーロは、そうした日常を生きる家族の姿にこの時代に生きるアメリカ人の様相を凝縮して提示してみせている。

ジャックとその妻バベットはあわせて 5 回の離婚を経験しており、その結果生まれたハイブリッドな子供たちとともに暮らしている。以前の伴侶や成長した子供たちは海外も含めて各地に散らばっている。非常にドメスティックな小説でありながら、グローバル化の波に巻き込まれたハイブリッドなポストモダン・ファミリーとして提示されている (Peyser 267-268) のでもあって、これも 80 年代のアメリカの一面なのである。

この小説に描かれるジャックの家族の日常は、大量消費文化、テクノロジー、メディアに完全に囲い込まれた、まさにポストモダンな日常である。そのハイブリッド性ゆえに、一見不安定に感じられるジャックの一家の安定を保つのは、巨大なスーパーマーケットでの買い物、ファストフードの食事、そしてみなで揃ってテレビを見ることである。消費文化とメディアの与える快楽に浸りきることによっていわばかうじて家族としての形態を保っている。

大量のモノと情報に囲まれた、一見満ち足りて何不自由のない生活なのだが、そこに亀裂があるとすれば、それは死および死への恐怖である。ジャックとバベットはお互い密かに死の恐怖におびえているが、大量消費やメディアの与えてくれる快楽と自由の幻想に浸りきっているため、表面上はそれが表に出ることはない。それでも、死の恐怖は折に触れて意識に上り、ひとたび死の恐怖が顕在化すると極端な方法を使ってまで死の恐怖をやわらげようとするのは、あらゆるものが商品化されまた情報化され、すべてがシミュレートできてしまうポストモダン社会の中にあっても、ジャン・ボードリヤールも言うように、死だけは体験することもできず、シミュレートすることもできないからだ。

表題のホワイト・ノイズの意味についてはいろんな解釈が可能であるが、ひとつには、現代の生活においてやむことのない「波動と放射」“waves and radiation”であり、それは電話、ラジオが発する人工的な音声、あらゆる家電製品が発するハム音、ハイウェイを走る車のタイヤの音、スーパーマーケットやショッピングモールでの絶えざる喧騒、そして昼夜を問わずテレビが24時間流し続けるボードリヤールの言うシミュラクルである映像と音声である。このホワイト・ノイズの偏在性は、現代人が大量消費文化やテクノロジーやメディアにいかに席卷されてしまっており、そこから逃げるすべのないことを示すメタファーとなっている。

さらに、科学的な定義によれば、ホワイト・ノイズとは、「耳障りな雑音を消すためにそれに被せる音」でもある。死および死への恐怖とは、まさに現代のポストモダン社会における「耳障りなもうひとつの雑音」であって、ホワイト・ノイズはその雑音を隠蔽し消してしまおうとする現代社会のシステムそのものであるともいえる。

だから、この小説の焦点のひとつは、現代社会のシステムが、このシミュラクル化しえない死および死への恐怖をいかにして隠蔽し、またそうした隠蔽によって現代人がいかに飼いならされてしまっているのかを暴露することにあるといつてよい。そうすることで、死および死への恐怖という究極の問題についてさえ「直接」的なかわりを持つことができず、すべてが「媒介」“mediate”されてしまうリアリティの喪失に瀕している現代人のポストモダンな状況が浮かび上がってくるのである。

ジャックとその家族は日常的にいわば大量消費文化の聖域ともいえるスーパーマーケットに入入りし、大量のモノを購入する。家にはモノがあふれかえっているが、こうしたモノや商品そしてその購入金額の合計という「蓄積」こそが彼に自己拡張感を与え、ひいては「不死」の幻想を与えている(Conroy 108)。ショッピングのためのショッピングを通じて死は中和され、死の恐怖が緩和されるという大量消費社会のからくりがそこにはある。

24時間休むことなくホワイト・ノイズを流し続けるテレビもまた、死および死への恐怖を隠蔽する重要な装置として作用する。一見、テレビには大災害や殺人、事故などの情報が繰り返し流れ、言ってみれば死のイメージで溢れかえっているかのように見える。しかし、繰り返し流されるメディアによってまさに「媒介」された死のイメージは、逆に、死にまつわるリアルな苦しみや恐怖を弛緩させてしまう。そこに流されるイメージや情報は、直接的な死の問題

と遊離し、シミュラクル化し、イベント化し、一種の娯楽と化す。ジャックの一家はテレビでこうした災害や事故の報道を見ながら、「もっと、もっと」と求めずにはいられない。その映像を見ているものは、「媒介された死のイメージ」の絶えざる反復によってマヒ状態となり、結果的に死の恐怖から自分を護ることができるのである。これはむしろ裏返せば、死のリアリティを喪失することにほかならない。

スーパーマーケットに象徴される大量消費文化もテレビに代表されるメディアも、ともにテクノロジーの発展に支えられており、それはそのまま現代人の生活がしっかりと捕捉されていることにつながる。小説中に起こる化学物質放出事故は、まさにその危険性と暴力性をさらけ出したものである。だが、この死および死への恐怖を直接的なかたちで突きつけるはずのこの重大事故も、メディアが“Airborne Toxic Event”と名づけたことが象徴するように急速にイベント化してしまう。ジャック自身、避難のため車で移動する最中に、「ラジオのスポットや、大量の印刷物と広告掲示板、テレビ放映される何百万ドルものキャンペーンに似ている」と感じるように、メディアに完全に毒された現代人にとって直接的な死の危険でさえ、テレビで散々見せられてきたイベントとしての事故や事件とかわるところのないもの、つまりシミュラクルと化してしまっただけといえる。さらに、この事故の場面に SIMUVAC という避難シミュレーションを行う組織が登場し、その場で、この現実の事故をシミュレーションの練習に使い始める。そして実際の被害者でもあるジャックの娘はそのシミュレーションの犠牲者の役柄で参加しさえするのである。その後この組織は実際の悪臭を使ったシミュレーションを行うが、前のシミュレーションに参加した人々は逃げようもしない。現実とシミュラクルとの混乱をここにも見ることができる。ここで放出された毒物の副作用のひとつはデジャビュだが、これも非常に象徴的だ。いまここではじめて体験したことに既視感をいだくということは、その初めての体験のオリジナリティが失われることだ。つまり、初めての体験でありながらコピーを見ている感覚、その既視感にはオリジナルな体験はなく、オリジナルなきコピーすなわちシミュラクルとしてしかその体験をみることができない。避難した住人たちは、この事故がメディアによってほとんど報道されないことに憤るが、これも、自分たちが体験していることなのに、テレビなどのメディアによって報道されなければ逆に現実感を失うという、メディアにおかされた現代人のひとつの症状なのだといえるだろう。

だが、この事故で放出された化学物質に数分間さらされていたジャックは、その影響での死を半ば公然と宣告されることになる。シミュレーションでもなんでもない死が直接的に自分の身に降りかかるのだ。しかし、その宣告はコンピュータ画面上のデータの総計という形で行われる。いわば、コンピュータというテクノロジーによって、数値的なデータとしてあらわれた、やはりテクノロジーによって媒介されデジタル化された記号としての死の宣告はその切実さの直接性を奪い去るものでしかない。

ジャックに死をもたらすのは放出事故というテクノロジーが引き起こした失敗なのだが、いままで潜在的だった死が突きつけられたジャックがまず頼ろうとするのはテクノロジーによる解決だった。パベットが死への恐れから手に入れたダイラーという薬を自らも手に入れようとする。この薬は、人間を神経信号の集積と捉え、死の恐怖に関連した脳の中の神経伝達物質に作用して死の恐怖を抑制しようという、徹底して合理的な思考によるテクノロジーの産物なのだが、デリー口は、巨大で非人間的な力を持つテクノロジーは、この事故のように死をもたらしかねない結果を引き起こす一方で、自らが引き起こした死の恐怖をやわらげる手段をも提

供するという、相当にアイロニックだが、その流れを断ち切るわけにはいかないほどテクノロジーに囲みこまれた現代人の置かれている状況(Moses 71)をドラマ化しているのである。

デリーロは以上のように、ポストモダンな状況に生きる現代人が、テクノロジーや大量消費文化、メディアによって囲い込まれ、その“mediation”によって生の直接性をいかに奪われているかを明らかにする。こうした後期資本主義におけるポストモダンな状況は、リオタールも述べるように、生の全体性をしっかりと補足してしまっているといえる。(ジャックのヒットラー研究は、一種の全体主義的な現代の状況への示唆(Duvall 128)を含むだろう。)

この逃げ場のない状況の中ではあるが、小説のラストの場面では、いわば、この時点ではその全体性には補足されない何かを感じさせるシーンが挿入されている。

- (1) ジャックの2歳半の息子ワイルダーが、車が猛スピードで大量に行きかう高速道路に三輪車で侵入し、あれよあれよという間に横切ってしまうシーン。目撃者の老婦人二人は言葉を失い、ドライバーたちは、「これはいったい何を意味しているのか？この世の何かの力がおかしくなってしまったのか」とやはり呆然としてしまう。
- (2) 冒頭にあげたポストモダンな夕日をジャック一家や付近の住人が眺めに行き、あまりの美しさに畏怖を抱き、どう感じればいいのかもわからず、陶然としてしまうシーン。
- (3) いつもの巨大スーパーマーケットの棚が何の知らせもなく入れ替えられ、人々は通路でパニックを起こし、一種の恍惚状態に陥るシーン。

いずれのシーンでも、あれだけ小説全体を通じて流れていたホワイト・ノイズがいわば止んでいる。人々はほとんど喋ることもなく、ラジオをつけるものもない。ジャックは誰からの電話にも出ない。この最後のセクションはナレーションも変化し、作品中執拗なまでに繰り返された対話が挿入されることもない。これはホワイト・ノイズに隠蔽されることのない、なにか直接的で、合理的な意味づけのできないことが起こっていることを示しているようだ。

これをリオタールの“Postmodern Sublime”という概念から説明することができるかもしれない。リオタールによれば、“Postmodern Sublime”とは「提示そのものの中から提示しえないものを引き出すようななにか」であり、概念と提示のギャップ、それも理性や合理的な思考では説明できないギャップのことだという(Lyotard 78-81)。リオタールの“Postmodern Sublime”との関連においてこの小説を分析したローラ・バレットによれば、この小説のラストの3つのシーンで覆されているのは、死を含めてあらゆるものをコントロールできるというわれわれ(および現代社会)のイリュージョン(Barrett 112)だということになる。

こうしたサブライムを喚起するものは、実は作品中にある意味いくらかでも出てくる。メディアで流される死にまつわる報道でも、本来説明できず媒介されえない死を伝えてもいるのだし、スーパーマーケット・タブロイドが伝える超自然的な噂の類もそうだ。化学物質放出事故で発生した巨大な雲に触発されたジャックおよび住人たちが感じる一種の畏怖の念なども。ただし、そうしたサブライムを触発する契機は、すぐさまホワイト・ノイズにかき消され、矮小化され卑小化され媒介されてその直接性を失っていたのだ。

ここで現れた“Postmodern Sublime”を引き起こした3つのシーンは、そうした全体性への回収をこの時点ではまぬかれ、意味づけや合理的な説明を受け付けないなにかを、その場に

るもの、そして読者に投げかけるものである。こうした「提示しえないもの」を引き出すことによって、(言語によっても)媒介されない直接的なリアリティや可能性に触れることができ、高度資本主義社会が押し付ける偽の合理性に対抗することができるのだ。「世界」を滞りなく流そうとするテクノロジーやメディアや大量消費文化の推進力に対する抵抗であり、すべてを一本化し、「決定済み」にすることによってその直接性を奪おうとする流れに逆らい、「未決定性」の側につくことによって“mediation”による直接性の篡奪を拒否する姿勢なのである。

3つのシーンはいずれもテクノロジーを土台とするものであることは間違いない。特にサンセットはそのテクノロジーの暴走から生まれたものに他ならない。しかし、*Postmodern Sublime* を書いたジョゼフ・タビーは、現代人の置かれている状況は、テクノロジーに対して単に対抗的だけであることを許さない、ただし、その現実を受けとめながらも、テクノロジーを究極のものとはみなさず、「システムの中の意味の裂け目、カテゴリーを越えた意味の境界」(上岡 40)に「提示し得ないもの」を求め、直接性を直感しようという姿勢は、ひとつの抵抗のディスコースとなりうるものだと示唆する(Tabbi 28-29)。ポストモダンの圧倒的な現実の中でその裂け目を提示して見せる作品のひとつがこの *White Noise* なのだ。

オースターの *City of Glass* もブラッドベリが言うように、「実験的リアリズム」と呼ぶのがふさわしく思えるほど、一見、極端な実験性は感じられないかもしれない。だが、冒頭にも触れたように、この作品は、さまざまなポストモダン小説が明らかにしてきた人間の主体の断片化を出発点として、ある意味一貫して人間のアイデンティティの不安定さを問題としている。探偵小説の構図を脱構築し、言語理論におけるシニフィエとシニフィアンとの不一致の問題を取り込み、バルトの言う作者の死を織り込むなどし、それらがすべて、アイデンティティのあいまいさや不安定さをドラマタイズするために用いられるという一種クールなポストモダン小説であるともいえるのである。

しかし、さらに掘り下げて検討してみると、いま言及したものだけでなく、実にさまざまなポストモダン小説に見られる手法や理論を取り込んでいることがわかってくる。非決定性や偶然、沈黙、否定、消耗へと向かう衝動、ポスト構造主義によく見られる、“absence”、“trace”、“erasure”、“difference”といったキーワードの反復、深みなき表層への関心、間テキスト性、強いメタフィクション性、スキゾフレニックなキャラクターの描写および語り的手法、入れ子構造、テキスト理論、ジャンルの横断または脱構築などである(Jarvis 82)が、さらに本作を含む3部作 *The New York Trilogy* まで視野にいれれば、その3作間、特に *City of Glass* と *The Locked Room* のあいだでの強い自己言及性といったものが認められる。

ダニエル・バロンがオースターの作品を「ポストモダンの事柄や問題の合成物」(Barone 22)と述べたように、いわば、ポストモダン小説およびその手法や理論についてのメタフィクションともいえる様相を呈していることがわかってくるのである。こうした手法の取り扱いについて特に示唆的なのは先ほど触れた「作者の死」にまつわる部分であろう。*City of Glass* でドン・キホーテについての言及がある意味唐突に出てくるのだが、これを語る人物はドン・キホーテの作者について複雑かつ奇想天外な理論をぶつ。彼がいうには、ドン・キホーテのオリジナルの作者はキホーテの冒険の目撃者サンチョ・パンサと、そのパンサの話を聞き書きし

た床屋と司祭、そしてアラビア語に翻訳したカラスコという 4 人の人物であって、それをシド・ハメテという人物が書いたことにした。その書物をセルバンテスが市場で発見して、さらにスペイン語に翻訳させた。つまりセルバンテスはエディターとしての役割で、さらにそのスペイン語への翻訳をしたのは自分を翻訳者としてセルバンテスに雇わせたキホーテ自身だというのだ。

このドン・キホーテの作者についての話が挿入されたのは「作者の死」に代表される“Authority”の問題を揺さぶるためであり、それはそのまま人間の主体をオーソライズできるのかという問題につながり、アイデンティティの不確かさを問う作品のテーマに直結するものである。ただ、ここで問題にしたいのは、シド・ハメテというドン・キホーテの作者がスティーヴン・アルフォードも述べるように 4 人の人物のパスティーシュになっている(Alford 19)という点だ。これはいわば *City of Glass* という小説の性格を象徴するものだといえるかもしれない。つまり *City of Glass* および *The New York Trilogy* はいってみればポストモダンやポスト構造主義の手法や理論の一種のパスティーシュとなっているということである。

本来、寄せ集め、ごった煮などの意味を語源とするパスティーシュとは切り貼りによってひとつの作品を生み出す手法であり、ジャンルの文体的特徴をごちゃ混ぜにすることだ。ポストモダン小説においては、この手法を用いることでモダンの価値観を大きく揺さぶることができるだけでなく、主体の断片化や社会の混乱を映し出すことができた。さらにパスティーシュとは、あらゆることがすでになされてしまったという挫折感から起こるものでもある。ポストモダン小説が登場する段階においては、ジョン・バースが“The Literature of Exhaustion”（「尽きの文学」1967）で指摘したように、それまでにリアリズムもモダニズムもフィクションの伝統的な手法が使い古されてしまったという認識があったらうし、もはやそうした手法ではポストモダンな社会を描ききれないという意識からパスティーシュが用いられていたようだ。

オースターが 80 年代に小説第 1 作目の *City of Glass* を書くに当たって、それまでにポストモダンやポスト構造主義などの手法や理論および実験は出尽くしてしまったという似たような認識を抱いていたとしても不思議ではない。それどころか、すでにそうした実験的な手法も大量消費文化やメディアによって回収され、テレビや映画で商品化され流通する時代を迎えてもいたのだ。そこで一種パスティーシュ的な手法を採用したといえるのではないだろうか。ただし、パスティーシュという手法にはその背後に強いパロディ感覚が秘められていたといっているだろう。ポストモダンの出発点ではパスティーシュを用いることが、そのまま先行のモダニズムへの強いパロディともなりえたのだ。

City of Glass の場合も、クールな中にも、このパスティーシュがなんらかのパロディ意識とつながっていることが否定できないのではないかと。先ほどのドン・キホーテの作者シド・ハメテのパスティーシュを語ったのは、作中人物としてのポール・オースターであり、作中人物としての彼はこの理論を語りながら皮肉な笑みを浮かべているのが象徴的ではある。つまり、オースターは、テーマ的にはポストモダン小説でなされてきたことを引き継ぎ深化させているかの感があるものの、ポストモダン小説の手法や理論のメタフィクションまたはパスティーシュを作り上げたという点において、そうしたポストモダン手法や理論に対する距離感ないしは批判意識を表明しているといえることができるのである。

先ほど作中人物としてのポール・オースターに触れたが、この人物の登場は「作者の死」や Authority の問題ともからんでさらに複雑な様相を *City of Glass* および *The New York*

*Trilogy*全体に持ち込むものである。*City of Glass*は基本的に三人称で書かれるが、最後の二ページだけ突如一人称のナレーションが挿入される。そこで突然、作中人物ポール・オースターの友人なる人物が語り手として現れ、この*City of Glass*を書いたのが自分であることを伝えるのである。さらに*The Locked Room*では、途中で*The Locked Room*の一人称の語り手は*The New York Trilogy*三部作を書いたのは自分であることを宣言する。読者はここにいたって大きな混乱に投げ込まれることになる。ではこの*The Locked Room*の語り手はポール・オースターそのひとなのか。しかし、*City of Glass*の作中人物ポール・オースターはどうなるのか。そうではなく、ポール・オースターが*The Locked Room*の語り手として設定した人物が三部作を書いたとなれば、*City of Glass*の作者はその人物ということになり、作者として署名のあるポール・オースターをどういうスタンスで考えればいいのか。

まるで複雑なゲームの只中に放り出されたような入れ子構造に戸惑わされるのだが、これはジェラルド・ジュネットの“Who Speaks?”というポストモダン小説にしばしば見られる混乱や複雑性に相通じるところがある。

こうした混乱は、しかし、*The New York Trilogy*のもたらす当惑の一例に過ぎないともいえる。*City of Glass*と*The Locked Room*には同じ名前の人物が少なくとも4人登場することによって、強い自己言及性を持つといえるのだが、それらの人物の関連性がどうなっているかを確定することは非常に難しい。*City of Glass*では数百年前の架空の人物だったのが現代を舞台とする*The Locked Room*に登場してくるシーンまでである。こうした混乱は、先ほどあげたこの小説においてパスティーシュとして集められた手法や理論の相互関係や整合性も含めて大きな問題となってくる。その点を捉えてブライアン・ジャービスは、特に*City of Glass*について、この小説には「解釈への深遠なる抵抗」が存在し、「迷宮的なテキストの迷路」で「解釈上の袋小路、デッド・エンド」を呈していると述べている(Jarvis 82)。

ポール・オースターの作品、それも*The New York Trilogy*には言語への強い関心が見られることがよく知られている。その中でも特徴的なのは、「始原の言語」「原初の言語」とも呼ぶべき究極の言語を追い求めるキャラクターが何人も出てくることだ。この言語は要するにシニフィアンとシニフィエが完全に一致するという意味での究極の言語なのだが、この言語に到達したと思われるキャラクターは例外なく姿を消し、その言語で書かれたと思いきテキストが読者に明示されることはない(というか、不可能)。このことが逆照射するのは、シニフィアンとシニフィエの結びつきは恣意的なものに過ぎないという構造主義もしくはポスト構造主義の言語理論にみられる認識である。突き詰めていえば、意味は記号同士の関係の中のみ存在し、なにか現実の指示対象とのかかわりの中にあるわけではない。すなわち、意味とはいかに記号が組み合わされるかという構造にかかわるものであって内容に関するものではない。世界それ自体がなにかを意味しているわけではなく、意味とは言語について語る言語のことであって、要するに記号と記号の関係がすべてであるということになり、言語は自己言及的なループを描くことになる(Bilton 58)。探偵小説の作者でもある*City of Glass*の主人公は、冒頭の段階で、自分の小説について気になることとは、世界との関係ではなく、自分の小説とほかの小説との関係であることを次のように表明する。

What interested him about the stories he wrote was not their relation to the world but their relation to other stories. (*City of Glass* 8)

この見解の裏には先述の構造主義もしくはポスト構造主義の言語理論があるとみることができ。そして、こうした認識は自己言及性の強い *The New York Trilogy* そのものの構造ともかかわってくることになる。合わせ鏡のように互いが互いを反射するこの三部作の行き着くところは、例えば次の一節が示すようなものとなる。

All the words were familiar to me, and yet they seemed to have been put together strangely, as though their final purpose was to cancel each other out. I can think of no other way to express it. Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible. (*The Locked Room* 370)

言葉が言葉を打ち消しあい、それぞれのセンテンスが前のセンテンスを消去し、パラグラフが次のパラグラフを不可能にしてしまうような自己言及性のデッド・エンドであり、それはそのままポスト構造主義やひいてはそれを下地としてきたポストモダン的な手法や理論が呈している、鏡の迷宮に閉じ込められたがごとき袋小路だったのだ。

オースターは、このようにこの三部作の自己言及的な構成を巧みに利用して、ポスト構造主義やポストモダンの抱える本質的なジレンマを浮上させてみせたわけだが、その彼のテキストがサブライムへのアピールを繰り返し行っている点は興味深い。*The New York Trilogy* においては、死の問題をはじめとして、「語りえぬもの」すなわち「提示し得ないもの」への言及が数多く見られる。この点を捉えたスティーヴン・バーンスタインは、特にこの三部作の結末に注目している。*City of Glass* も *Ghosts* も主人公がどうなったか、どこへいったのかはわからないという、オープン・エンディングであるとはいえ、一応の「決着」が着いている。しかし、三部作の最後の作品 *The Locked Room* においては、その決着が着いていないとバーンスタインはいうのである。*The Locked Room* の語り手は小説の最後で列車のターミナルにいて、最後には家族の元へ帰るという前二作とは対照的な結末が示唆されているのだが、確かにバーンスタインがいうように、テキスト上はその語り手がはっきり帰ったと確定することはできない書き方になっている。それをバーンスタインは、*The Locked Room* は結末を持たない、いやむしろ前二作が持っていたようなエンディングを「先送り」にしていると述べ(Bernstein 99)、その「先送り」という姿勢がサブライムもしくは“Postmodern Sublime”と結びつくという(Bernstein 102)。確かに“Postmodern Sublime”とは「提示しえないもの」を「提示しうるもの」として回収せず、意味の確定や決定を「先送り」にすることだとすれば、バーンスタインの議論にも妥当性が感じられる。そのバーンスタインも基本的には *The Locked Room* という作品はポストモダン・ナラティヴのデッド・エンドを呈していると述べるが、それでも、デリー口の *White Noise* がシステムの裂け目としての“Postmodern Sublime”を追求したように、オースターも、そのポストモダン・ナラティヴのデッド・エンドの裂け目を探そうとしていたと考えることができるのかもしれない。

IV

80年代となってポストモダン状況が一気に顕在化すると、60年代に予想された以上に大きな混乱を引き起こすものであり、大量消費文化、テクノロジー、メディアの席卷する後期資本主義社会は、経済というジャンルの言説に完全な主導権を許すという点において、リオータルも言うように、政治的な意味ではないが、一種の全体主義と呼ぶに等しい状況であった。デリーロは、現代人の生がそのポストモダン状況に全体的に絡めとられているさまをドラマ化してみせた。一方のオースターは、社会状況というよりも、ポストモダンおよびポストモダン小説や理論の抱える本質的なジレンマを引きずりだしてみせたが、その根本にあるのは記号をめぐる混乱であり、それはそのまま *White Noise* に描かれた現実とシミュラークルをめぐる表象“representation”の混乱に直結するものである。そういう意味では、オースターは、そうしたアメリカ社会における問題を言語の問題として還元してみせたのだともいえよう。

こうした両者の問題意識については、ケネス・ミラードがいうように、ポストモダンに欠落する認識論的な確かさのあった時代、すなわちモダンへのノスタルジア(Millard 185)が感じられなくもないだろう。しかし、両者ともに、たとえば“Postmodern Sublime”の追求というかたちにせよ単なるモダン回帰ではない道を選択しているといえるのではないだろうか。このようにみてくると、80年代のポストモダン小説は、ある意味60年代のそれが牧歌的にみえてくるような状況に置かれている感がある。モダンの抱える諸問題が極端なかたちで姿を現し始めた60年代は、モダンの価値観や手法に根本的な揺さぶりをかけ、ある意味極端な実験をおこなえば、それがモダン批判、ひいてはポストモダン批判にもなりえた時代だった。だが80年代のポストモダンな全体性は、そうした批判や実験性をも回収してしまうものであるといえる。それでも、80年代のポストモダン作家は60年代以降のポストモダン小説からその問題意識や手法を受け継ぎつつ、ポストモダン空間の裂け目を求めて細き道を進み続けていたといえるだろう。

“Postmodern Sublime”とは、リオータルによれば全体主義的なポストモダン社会のなかでその全体性に対する抗争、闘争の手段なのだという。その闘争は文学の中でも確かに続けられていたのだ。

Works Cited and Consulted

- Aldridge, John. *The American Novel and the Way We Live Now*. Oxford University Press, 1983.
- Alford, Steven E. “Mirrors of Madness: Paul Auster’s *The New York Trilogy*.” *Critique* 37:1, 1995: 17-33.
- Auster, Paul. *The New York Trilogy: City of Glass, Ghosts, The Locked Room*. New York: Penguin, 1985-86.
- Barone, Dennis, ed. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1995.
- Barrett, Laura. “‘How the dead speak to the living’: Intertextuality and the Postmodern Sublime in *White Noise*.” *Journal of Modern Literature*, 25:1, Fall, 2001: 97-113.

- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Atlantic*, 220:2, 1967: 23-34.
- Bernstein, Stephen. "Auster's Sublime Closure: *The Locked Room*." *Barone* 88-106.
- Bilton, Alan. *An Introduction to Contemporary American Fiction*. Edinburgh University Press Ltd, 2002.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Conroy, Mark. "From Tombstone to Tabloid: Authority Figured in *White Noise*," *Critique* 35:2, 1994: 97-110.
- DeLillo, Don. *White Noise: Text and Criticism* (Viking Critical Library). Ed. Mark Osteen. New York: Penguin, 1984.
- Duvall, John N. "The (Super) Marketplace of Images: Television as Unmediated Mediation in DeLillo's *White Noise*," *Arizona Quarterly* 50.3, 1994: 127-53.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- Jarvis, Brian. *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- Lentricchia, Frank, ed. *New Essays: White Noise*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Lewis, Barry. "Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960-90)." *Sim* 121-133.
- Lyotard, Jean-Francois. "Answering the Question: What Is Postmodernism?" Trans. Regis Durand. *The Postmodern Condition*. 71-82.
- . *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Millard, Kenneth. *Contemporary American Fiction: An Introduction to American Fiction Since 1970*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Moses, Michael Valdez. "Lust Removed from Nature," *Lentricchia* 63-86.
- Peyser, Thomas. "Globalization in America: The Case of Don DeLillo's *White Noise*," *CLIO* 25.3, 1996:255-71.
- Sim, Stuart, ed. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Routledge, 2001.
- Tabbi, Joseph. *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1996.
- 上岡伸雄 『ヴァーチャル・フィクション マルチメディア時代のアメリカ文学』 国書刊行会、1988.
- ジュネット、ジェラルド 『物語のディスコース 方法論の試み』 花輪光・和泉涼一訳 水星社、1985.
- ブラッドベリ、マルカム 『現代アメリカ小説』 英米文化学会編訳 彩流社、1997.
- ボードリヤール、ジャン 『シミュラクルとシミュレーション』 竹原あき子訳 法政大学出版局、1984.
- 『象徴交換と死』 今村仁司・塚原史訳 筑摩書房、1982.