

メタフィクションの入れ子構造

山 田 仁

ポストモダン以降の小説で、メタフィクション的特性から完全に自由でいられる作品は不可能になっている。ますます膨張する自意識。眠りにつく瞬間を見極めようと意識を凝らしているうちに回復不可能な不眠症に陥った患者よろしく、「書くこと」そして「読むこと」に対する自意識は眠ることを拒絶されてしまっている。ほとんど知覚過敏に陥っているといっても過言ではない。『冬の夜ひとりの旅人が』(Se una notte d'inverno un viaggiatore, 1979)の中で、イタロ・カルヴィーノは作中小説家サイラス・フラナリーの口を借りて、自意識に拘束された小説家の苦悩を吐露させている。

自分というものがなければどんなによく書けることだろう！ 白い紙とそして自然発酵し、形造られ、誰もそれを書かずに消えて行く言葉や物語の間にあの厄介な私という存在が介在しなければ！ 文体や、好みや、個人的哲学や、主体性や、教養や、生活体験や、心理や、才能や、作家としての粉飾など、私が書くものを私のものとして認めさすことになるこうしたあらゆる要素が私の可能性を限定してしまう檻のようなものに思えるのである。私がただ一本の手だけだったなら、ペンを握りしめ、ものを書く、切断された手であったなら・・・(『冬の夜ひとりの旅人が』238)

しかし反面、この慢性的な知覚過敏は入れ子物語の鉱山からメタフィクションという鉱脈を再発見し、この有望な鉱脈を不眠不休で開発してきたということもできよう。第18世紀にスターンの『トリストラム・シャンディ』(The Life and

Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1759-67) によって単発的に試掘されたメタフィクションは、その後第 20 世紀後半まで休眠状態に入る。しかし第 20 世紀に至って、この鉱脈は、伝統的なりアリズム文学の自己完結性を揺るがす自己拡散型の力学を秘めて、200 年の眠りから醒めることになる。

古代から現代に至るまで、入れ子物語は変幻自在に変容しながら、文学に豊かな恵みをもたらしてきた。本論の目的は、入れ子物語の多様なヴァリエーションにおいてメタフィクションの占める位置を定めることにある。メタフィクションは入れ子物語の構造的特性をどのように活用したのだろうか。具体的技法に注目しながら考えてみたい。

I. 入れ子物語の基本的構造：『オデュッセイア』

メタフィクションは入れ子物語の一変異体とされるが (Currie 5, McHale 112-30)、そもそもその根拠はどこにあるのだろうか。このことについて考えるためには、まず入れ子物語の基本構造を確認しておく必要がある。

入れ子物語は、いうなれば古代に発見され現代に至るまで採掘が続けられている無尽蔵の鉱山である。いつどこで発見されたのかは定かではない。ホメロスの『イリアス』(*The Iliad*) において、既に小規模の試掘が確認できる¹⁾。その後『オデュッセイア』(*The Odyssey*) で大規模の採掘が開始されると、この物語形式は後続する叙事詩にとって必要不可欠の一大コンヴェンションとして揺るぎない地位を確保することになる。それほどに、主人公オデュッセウスがアルキノオスの宮殿で、宴の客人に語った諸国冒険談は、内容と形式の両面で魅力に満ちたものであった。ホメロスやウェルギリウスの叙事詩では、入れ子物語は、語り手 (詠い手) が物語の進展を中断し、物語行為を一時的に登場人物に委ねることによって挿入される物語

1) 例えば第 11 歌の後半において、老将ネストルがバトロクロスに語る若き日の手柄話などが挙げられよう。

内物語の形態を呈していた²⁾。英国文学に限っていえば、中世の『カンタベリー物語』(*The Canterbury Tales*, c.1387-1400)では、語り手が物語行為の大部分を複数の登場人物に委ねてしまい、彼らに順番に語らせるという新たな形態に変容する。シェイクスピアも劇中劇という手法で、入れ子物語の一支脈を積極的に開発した。第18世紀に確立した小説は、入れ子の大規模開発を促進することになるが、この鉦山は一向に枯渇することなく、それどころか、その潜在的な埋蔵量の膨大さを誇示するかの様相を呈している。「書簡体」は、この時代に発見された入れ子物語の有力な新鉦脈である³⁾。第19世紀にみられる多重に入れ子にされた構造 (*mise-en-abyme*) も、入れ子の恵みといえよう⁴⁾。そして第20世紀。ポストモダンの状況が、入れ子鉦山にメタフィクションという有望な新鉦脈を発見することになる。このように概観するだけでも、入れ子物語の潜在力と変幻自在性が垣間見られよう。

入れ子構造の歴史的展開からもわかるように、ある程度の規模と完結した内容を有する物語を挿入することが叙事詩のコンヴェンションとなったのは、『オデュッセイア』の威光によるところが大きかった。この知略に長けた主人公の語る挿話は、まさに入れ子物語のプロトタイプとみなしてよかろう。そこでまず『オデュッセイア』を例に採り、入れ子物語の基本構造を確認し、物語論的に注目すべき点を整理しよう。そして、メタフィクションの入れ子物語的特性を探りたい。その際、ジュネット⁵⁾によって提唱され、バル⁶⁾やリモン・キーナン⁷⁾によって修正された物語論

2) 英語で Chinese-boxes narrative, Russian doll narrative, embedded narrative, nested narrative, frame (d) narrative などと呼ばれる所以である。本論では「入れ子」で通す。

3) 『モル・フランダース』(*Moll Flanders*, 1722) のような俗称されるころの「一人称の語り」も入れ子の変異体である。

4) 『フランケンシュタイン』(*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818) や『嵐が丘』(*Wuthering Heights*, 1847) がその好例であるが、時代をさらに遡れば『千一夜物語』に行き着く。

5) 『物語のディスクール』(*Discours du recit*, 1972)。ネリスは、ジュネットの構築した物語論体系が、今もお入れ子物語研究の規範であり続けていると述べている (Herman, Jahn and Ryan 134)。

6) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 1985.

7) *Narrative Fiction*, 1983.

体系を援用する。

このプロトタイプの入れ子物語は『オデュッセイア』第九歌から第十二歌にみられる。オデュッセウスはトロイアでの戦いに勝利した後、故国イタケへの帰途にあった。幾多の苦難を克服した英雄はパイエクス人の住むステリエ島に漂着し、この国の王アルキノオスに迎えられる。宴席で自らの正体を明かした後、オデュッセウスはこの島に漂着するまでに降りかかった苦難と冒険をアルキノオスと彼の臣下に披瀝するのである。『オデュッセイア』全二十四歌のうち都合四歌、全体のおよそ六分の一を占めるこの長大な挿話は、主人公オデュッセウスの物語行為によって埋め込まれる入れ子物語である。

物語の水準 (narrative levels) 入れ子構造を分析する際に注目すべき最も重要な概念がジュネットのいう「物語の水準」であることに異論を唱える者はいないであろう。オデュッセウスが語る冒険物語は、どのような経緯を経て、彼が今のステリエ島で語りを行っているのかをつまびらかにする。従って、彼が第十二歌の結びで冒険談を語り終えることにより、彼の語る冒険談の内容は、時間と空間の両面において彼が物語を行っている時と場に追いついたことになる。しかしジュネットの指摘を待たずともなく、実際にはオデュッセウスが語る内容と、彼の行為としての語りが行われている世界との間には、ある種の隔たりが存在する。これは時間や空間には還元し得ない存在論的な隔絶であって、ジュネットや他の多くの批評家が指摘する「水準の差異」なのである (Genette 266)。

入れ子物語は、このような複数の水準によって重層化された物語構造を有する。そこには最低でも三段の階層が存在する。『オデュッセイア』の場合、詠い手が物語行為を行っている世界が最も外側の階層として存在する。第一歌において詠い手が詩神ムーサへのインヴォケーションを行う世界がこれに相当する。ジュネットはこの世界を *extradiegetic level* と呼ぶ (Genette 267)。次にその一段深部の階層として、詠い手によって語られる物語内容の世界が従属する。オデュッセウスの苦難と冒険、それに今問題となっているパイエクス人を前にしてのオデュッセウスによる物語行為は、まさにこのレベルで生起する出来事である。ジュネットはこの

世界を intradiegetic level と名付けた (Genette 267)。入れ子物語の場合にはさらにその下位に、オデュッセウスによって語られる物語世界が埋め込まれることになる。オデュッセウスによるキュクロプス征伐やキルケの誘惑、セイレンの克服などはこのレベルで生起する。ジュネットはこれを metadiegetic level と呼んだ (Genette 267)⁸⁾。『オデュッセイア』の長大な入れ子物語は、最小限の三段のヒエラルキーから成り立っているという意味でも、まさに入れ子の基本的構造を呈しているといえよう。

一方メタフィクションの水準構造はどうか。メタフィクションには、幾重にも階層化された水準構造を有する作品もあるが、最小限の二重構造にとどまっているものも多い。たとえばジョン・ファウルズの『フランス軍中尉の女』(*The French Lieutenant's Woman*, 1969) をみてみよう。20世紀の存在である語り手が最も外側の次元で読者に物語を行い、この物語行為によって生起した内枠の世界で、19世紀における男女の情事が繰り広げられるという単純な構造である。これはまさに最も単純な二重の水準構造にすぎない。専ら水準構造からする時、メタフィクションには入れ子物語が最低条件として要請する三重構造を見いだすことはできない。「入れ子」という以上、箱の中に今ひとつの箱が収納されていなければならないが、メタフィクションの水準構造は、必ずしも多重構造を呈しているわけではないのである。ならば、なぜメタフィクションは入れ子物語の一種なのであろうか。

人称 (person) オデュッセウスが自ら語る冒険談では、オデュッセウス自身も登場人物として登場する。つまり彼は自ら語る物語世界に存在の基盤を有し、物語内容に関与的である。このような語り手の主体をジュネットは「等質物語世界的な語り手 (homodiegetic narrator)」と呼ぶ (Genette 288)。またオデュッセウスのように、中心的な人物として物語世界に極めて大きな存在感を有する入れ子物語の語り手には、「自己物語世界的語り手 (autodiegetic narrator)」という名称も用意されている (Genette 289)。一方、入れ子物語の語り手は、必ずしもオデュッ

8) 今日では、バルの考案した「下部の」あるいは「従属した」を意味する接頭辞を冠した hypodiegetic level が使われることが多い (Rimmon-Kenan 140)。

セウスのように自ら語る物語世界に関与的であるとは限らない。例えば、『オデュッセイア』には、オデュッセウスによる諸国放浪談に先立つ第八歌で、楽人デモドコスによる吟唱がみられるが、この楽人は彼の詠うトロイア陥落の物語とアレスとアプロディーテの情事には全く非関与的で存在性は零度に保たれている。このデモドコスのような語り手は異質物語世界的語り手 (heterodiegetic narrator) という (Genette 288)。デモドコスのように不在は常に絶対的であるが、存在の様態は多様である。オデュッセウスのように高度に物語世界に関与的な語り手から、『楽園喪失』 (*Paradise Lost*, 1667) において天上の戦いと天地創造の挿話をアダムに語り聴かせるラファエルのように、物語世界に関与的ではあるものの、関与の程度が低い語り手まで様々である。このように、語り手の存在の様態は、出来事に対する語り手の関与の度合いに比例していて、読書体験を媒介にして初めて把握できるものである以上、読者反応論の領域に踏み込む議論である。

メタフィクションの語り手は、「異質物語世界的な」語り手を採用する例もあれば (『フランス軍中尉の女』や『冬の夜ひとりの旅人が』など)、『トリストラム・シャンディ』のように、トリストラムという「等質物語世界的な」語り手を採用する例も多く見られる。『スローターハウス5』 (*Slaughterhouse-Five*, 1969) の語り手も、自ら語る内容に登場する機会は最小限に制限されているけれども、「等質物語世界的な」語り手の一例である。問題は、語り手の存在感である。いうまでもなく、等質物語世界的な語り手の方が、語り手としての存在感を強く発揮するという一般的傾向がみられるけれども、メタフィクションの場合、語り手は「等質物語世界的な」語り手の場合と同様、たとえ「異質物語世界的な」語り手であっても、強度の存在感を誇示するという共通の特性がみられる。例えば、『フランス軍中尉の女』の異質物語的な語り手は随所で、自らの物語行為に関する思案や迷いを吐露することによって、強度の存在感を発揮する。『冬の夜ひとりの旅人が』の場合は、語り手ではなく読者の存在感と読書行為が強く意識されるように工夫されている。

「語りの水準」の観点では、メタフィクションは入れ子物語的特性を示さなかったが、「人称」と語り手の存在の様態からすると、この特性の手がかりがみえて

きた。実は入れ子構造を論じる際、「物語の水準」に注目しすぎるあまり、「人称」に対する配慮が薄れる傾向があるというのが現実である。メタフィクションの入れ子物語的特性を探るとき、「物語の水準」よりもむしろ「人称」の方が重要な手がかりとなることを付言しておきたい。

登場人物兼語り手の存在の様態について、「人称」と「物語の水準」とを絡めながらさらに議論を進めよう。語り手オデュッセウスは、終始語り手としての強い存在感を読者に印象づける。それは、彼が自ら物語る内容に深く関与する中心的な人物であることと密接な関係がある。なぜなら自伝的な語り手は、自らを中心に据えて物語を展開させる以上、自らへの言及の頻度と持続性が高まることになり、結果的に語り手の存在と語り手の物語行為を読者に強く意識させざるをえないからである。それに対して、デモドコスのような「異質物語世界的な」語り手や、ラファエルのような「等質物語的」でありながら関心の中心から遙か遠く外縁にとどまる語り手は、語り手としての自らの存在を読者に微弱にしか印象づけることができない(Chatman 196-262, Rimmon-Kenan 96-100)。「物語の水準」と絡めていえば、語り手の存在感は、登場人物兼語り手が物語を行っている水準の世界に対する読者の意識の程度と密接に関係するのである。つまり、オデュッセウスのような「自己物語世界的な」語り手の場合、そしてメタフィクションの語り手も全般的に同様なのであるが、彼が物語を行っている水準を読者に強く意識させることになる。一方、デモドコスやラファエルのような存在感の弱い語り手は、彼らが物語を行っている水準を読者に微弱にしか印象づけることができないのであって、読者の関心は専ら語られる内容に向けられることになる。

II. メタフィクションの入れ子物語的特性

この章では、メタフィクションとそうでない(とされる)作品を比較することによって、メタフィクションの入れ子物語的特性に迫りたい。

1. 『フランス軍中尉の女』と『テス』との比較

前章の『オデュッセイア』との比較で述べたように、物語の形式論からすると、『フランス軍中尉の女』などのメタフィクションは、リアリズム小説にありがちな最も単純な水準構造を呈している場合が多い。例えば『フランス軍中尉の女』とハーディの『テス』(*Tess of the D'Urbervilles*, 1891) とを比較してみよう。水準構造は両作品とも、外枠の水準で語り手が読者に物語を行い、その一段下部の水準でテスの苦難やチャールズとセアラの情事が繰り広げられるという最もシンプルな構造であって、いずれにも入れ子物語の特性を見出すことはできない。「人称」に関しても、両作品とも語り手は物語世界には不在であり「異質物語世界的」である。このようにジュネットらが提唱する物語論体系からすると、両作品は全く同じ構造を有しているといえる。ファウルズも随所で明かしているように、『フランス軍中尉の女』は19世紀リアリズム小説を意識的にパロディ化した作品である。その意識は物語の内容ばかりではなく、物語の構造にも向けられているのである。

メタフィクションはアンチ・リアリズム小説といわれる。この対抗軸「アンチ性」はテーマ論的特性に見いだされるばかりではなく、物語の形式に求めることもできる。先述したように、「物語の水準」や「人称」の点では、『テス』と『フランス軍中尉の女』は同じ構造を有していた。リアリズム小説では、ハーディの語り手がそうであるように、匿名性の強い「異質物語世界的な」語り手は、自らの存在と物語行為を読者から隠蔽する傾向がある。そうすることによって、語り手は読者の関心を、自らが物語を行っている（読者からすれば読書行為を行っている）外枠の次元ではなく、事件が繰り広げられる内枠の世界に傾注させることができるからである。リアリズムの目指す身近さと迫真性（*verisimilitude*）の効果は、このように外枠の世界を極限にまで読者の意識から隠蔽し、外枠と内枠との間に本来介在する境位を希薄化することによって、読者が内枠の世界の住人であるかのような錯覚を起こさせることにある。換言すれば、内枠の世界が外枠の水準に包含されているという水準構造自体を読者の意識から抹消することこそ、リアリズムの果たすべき目的な

のである。その効果は書簡体小説において究極にまで高められる (Lodge 21-24)。

一方、「人称」の項で述べた語り手の存在の様態について思い起こしてみよう。メタフィクションは語り手の、そして物語行為の存在を前景化する。仮にファウルズが存在感を誇示しない謙虚な語り手に語りの仕事を委ねていたなら、『フランス軍中尉の女』は間違いなく『テス』同様にアリズム小説になっていたことだろう。ファウルズが語り手の存在感を強く打ち出すのは、そうすることによって物語行為が行われている外枠の世界に読者の意識を繋ぎ止めることができるからである。まさにこの物語行為（『冬の夜ひとりの旅人が』の場合は読書行為）が行われている外枠の水準への意識を高いレベルで覚醒し続けることこそメタフィクションの生命線であり、メタフィクションが入れ子物語であることの証左なのである。あらゆるメタフィクションが物語行為に関する弁解や迷い、それに逸脱などの趣向を凝らすことによって、外枠の水準に読者の意識を繋ぎ止めようとするのはこのためなのである。『フランス軍中尉の女』から一例を引いておこう。語り手である「私」が、物語の展開と登場人物の次の行動について自問する箇所である。

Now the question I am asking, as I stare at Charles, is not quite the same as the two above. But rather, what the devil am I going to do with you? I have already thought of ending Charles's career here and now; of leaving him for eternity on his way to London. But the conventions of Victorian fiction allow, allowed no place for the open, the inconclusive ending; and I preached earlier of the freedom characters must be given. My problem is simple – what Charles wants is clear? It is indeed. But what the protagonist wants is not so clear; and I am not at all sure where she is at the moment. Of course if these two were two fragments of real life, instead of two figments of my imagination, the issue to the dilemma is obvious: ... (405-06)

このように語り手が自らの語りについて語る結果として、内枠で生じた出来

事は、外枠で行われている物語行為を媒介として受容されるという前提を読者に認識させ、出来事は外枠で語られることによって初めて生産させるという認識を読者に植え込むことができるのである。内枠で展開する物語内容の虚構性は、このようなメタフィクションに共通のメカニズムで形成されるのである。外枠の世界と内枠の世界の境位を読者に強く意識させる、言い換えれば、出来事が生じている内枠の世界は、物語が行われている外枠の世界に埋め込まれていることを読者に意識させる、このことがメタフィクションに共通の戦略なのである。メタフィクションが、入れ子構造なくして存立できない所以はここにある。『フランス軍中尉の女』が入れ子物語であって『テス』がそうでないのは、まさにこの戦略の有無に依る。

2. 『宿命の交わる城』と『カンタベリー物語』の比較

深い森の中にたたずむ一軒の城。行き暮れた旅人が一夜の安息を求めて訪れる。食卓をともにする見ず知らずの旅人たち。晚餐が終わると、城主とおぼしき人物が旅人たちに思い思いに札を並べると言わんばかりに、テーブルにタロットカードを投げ出す。イタロ・カルヴィーノの『宿命の交わる城』(*Il Castello Dei Destini Incrociati*, 1973) の冒頭は、『カンタベリー物語』と非常によく似ている。イングランドの陰鬱な冬がようやく終わり、生命が再生されることに対する喜びと神への敬虔な感謝が英国人をして巡礼に赴かせる。巡礼者たちはカンタベリーへの道すがら、陣羽織屋(ザ・タバード)に宿泊する。宿の主人は「皆様(巡礼者)はめいめい旅のつれづれを慰めるために、この旅行で、カンタベリーへ行く道で二つ話をし、家にかえる道でさらに二つ話をなさる」(総序の歌 58) と取り決めたあと、巡礼者は一人ずつ物語を始めるのである。だが『カンタベリー物語』にあって『宿命の交わる城』にはないものがある。まず再生された生命の喜びがない。そもそも会話がない。カンタベリー寺院への巡礼者たちは饒舌な語り手で、彼らの交流は健全なコミュニケーション空間を形成している。だが城での晚餐は終始無言に貫かれている。タロットカードに興じる際にも、城主や旅人は言葉を発しない。旅人の一人である語り手は、縦横に展開するカードを解説し言語化して読者に伝達する。だがその解

読は恣意的で、旅人の間で解釈を共有するという物語行為の本来の目的を満たしてはいない。語り手による解説は解釈の一例なのであって、最終的な判断は読者に開かれている（McHale 196）。

物語の形式論からすると、『宿命の交わる城』と『カンタベリー物語』は全く同一の入れ子構造を有している。「人称」についてしてみると、両者とも語り手は等質物語世界的である。「わたし」と自らを指示する語り手は、各々カンタベリー寺院への巡礼者と城を訪れた旅人の一人だからである。ただ『カンタベリー物語』の場合、挿話を語る登場人物兼語り手は異質物語的なケースもあれば（騎士の物語）、等質物語的な場合もある（免罪符売りの話）。それに対して『宿命の交わる城』では、挿話の語り手（正確にはタロットカードを並べる人物というべきなのだろうが）は、第一義的には異質物語世界的である⁹⁾。「水準」に関して、両作品とも全く同一構造である。語り手乃至詠い手が読者に物語を行っている水準が最外殻を占めている。『カンタベリー物語』の「総序の歌」で詠い手が騎士や免罪符売りなどの語り手を紹介している世界、『宿命の交わる城』の冒頭、語り手が旅人の集う城の様子を描出する世界がこの水準に相当する。その下部の階層で巡礼行や巡礼者による物語が行われる。『宿命の交わる城』では、この階層で旅人による物語行為の代替行為であるところのタロットカードを並べるという行為が行われるのである。さらにその下位の次元に、巡礼者と旅人によって語られる物語内容の世界がくる。アルシーテとパラモンのお姫様争奪戦という出来事、そして『宿命の交わる城』の場合では薄情者や錬金術師の破滅などは、この階層で生起する。両作品とも、複数の語り手が物語る挿話がパッチワークよろしく並列的に配置されている手法であり、ネリスならこれを「水平的埋め込み」(horizontal embedding)と呼ぶであろう（Nelles 132）。

このように、『カンタベリー物語』も『宿命の交わる城』も三重の水準構造を有する入れ子物語である。オデュッセウスの挿話と決定的に違うのは、『カンタベリー

9) もっとも、各々の挿話はカードの並べ手本人の宿命を予告するという意味で、挿話の語り手は第二義的には擬似等質物語世界的なのであるが。

物語』も『宿命の交わる城』も、最下部と中間の物語世界が水準構造の大部分を占めていて、最上部の階層が小規模にとどまっている点である。両者の違いを探してみよう。『カンタベリー物語』では、読者の関心が、巡礼者の語る物語の内容（最下部の水準で繰り広げられる出来事）に向けられる。これは、最下部の水準が規模的に長大であること、そして大部分の語り手はその存在感を發揮しない慎み深い語り手であることが大きな要因であろう。したがって、巡礼行という中間階層で起っている出来事は、めいめいの挿話を包む淡い基調にとどまることになる¹⁰⁾。それに対して、『宿命の交わる城』の場合では、確かにタロットカードの配列から解読される物語内容（最下部の水準）への読者の関心は維持されてはいるものの、その関心の強度は、『カンタベリー物語』の場合と比較すると格段に弱い。読者の意識は、むしろ語りの代替行為であるところのカードの配列と語り手による解読に注がれることになる。『宿命の交わる城』では、『カンタベリー物語』には欠如している中間階層で生起する出来事、例えば、旅人によるカードを並べるという行為（『カンタベリー物語』では巡礼者の物語行為がこれに相当する）、それを見守る旅人たちの表情（『カンタベリー物語』における物語の聞き手の反応）、それに語り手による解読のプロセス（『カンタベリー物語』では巡礼者による物語を語り手が書き取るという書記行為が想定されよう）の記述が頻発する。そのことによって、読者の意識は、これらの行為が生起する中間の水準に引き留められ、『カンタベリー物語』の場合のように、最下部の階層で生起する出来事に集中することを許されないのである。さらに次々に並べられるカードの図柄とその配列が図示されては、『宿命の交わる城』の読者の意識は最下部の水準よりもむしろ中間階層に釘付けになるのも自然ではないだろうか。

『宿命の交わる城』の斬新さは、『カンタベリー物語』のように巡礼者兼語り手による平凡な物語行為ではなく、タロットカードとその配列をして語らしめるという

10) … the characters gather at an inn and set off on a journey towards Canterbury together, agreeing to pass the time by telling one another tales. This primary story world acts as a frame in places *very lightly invoked*, in which Chaucer embeds the tales of the various Canterbury pilgrims. (Keen 109, my italics)

着想にある。語らずして語るという意表をつく仕掛けは、読者の関心を否応なく惹きつける¹¹⁾。この結果、『宿命の交わる城』の読者の関心は、語り手による解説内容ばかりではなく、恣意的な解説行為とタロットカードの図柄と配置行為、そしてそれらが行われる水準に向けられることになるのである。『宿命の交わる城』をメタフィクションにし『カンタベリー物語』をそうさせない要因は、『フランス軍中尉の女』をメタフィクションにし『テス』をそうさせていない要因と同一であることがわかるだろう。物語行為とその行為が行われている水準を読者に意識させるというメタフィクション共通の戦略が、『宿命の交わる城』と『カンタベリー物語』の比較においても顕在化する。

ここまでメタフィクションの基本的な物語構造を観察してきたが、その際たびたび「読者の意識」とか「語り手の存在感」という概念を援用してきた。リアリズム小説とメタフィクションの構造的な相違は、ジュネットの物語論体系である「水準」や「人称」という構造主義的な概念から派生するのではなく、むしろ「読者の意識」とか「語り手の存在感」という読書体験の力学的な概念に由来するという付言しておきたい。メタフィクションがポストモダンの一現象である所以はここにも見いだせるのである。

III. 結論：ポストモダンと入れ子物語

メタフィクションとそうでない（とされている）作品を比較しながらメタフィクションの構造的特徴を探ってきたが、語り手の物語行為と語り手の所在を読者に意識させるという点で、メタフィクションの物語構造はその根元でつながっていると見てよい。特に受容体験を除外した議論が成り立たないポストモダンにおいては、語り手が物語を行っている外枠の世界に物語内容が入れ子にされているという

11) マッケールもカルヴィーノの斬新さについて同様の指摘を行っている。彼によると、配列されたタロットカードの挿し絵は、物語伝達の補完的な役割を担っているのではなく、むしろイラストこそが物語伝達の主要な任務を遂行していて、言語テキストは意味の再構築と解釈の方向付けという注釈的な役目を果たしているに過ぎないという (McHale 196)。

構造を読者に意識させた時点で、その物語はメタフィクションの領域に足を踏み入れたことになるかと断定してよからう。その意味で、オデュッセウスによる挿話や『ロビンソン・クルーソー』(*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719)、それに『モル・フランダース』にみられるように、登場人物兼語り手が自ら語る物語世界に関与性を持っている物語は、物語行為を意識させるといふ点で、メタフィクションとしての潜在性を秘めているといふことができる。冒頭で「メタフィクション」と「そうでない作品」というあいまいな表現を使ったが、今日二者を隔てる境界は厳密に峻別する線ではありえず、広大なグレイゾーンのごとき様相を呈しているといふ認識が正しいのである。

そればかりではない。ポストモダンの読者は、たとえリアリズムをめざす小説であっても語り手の物語行為を意識してしまうほどに慢性的な自意識の知覚過敏に陥っている。ジョン・バースが『レターズ』(*LETTERS: a Novel*, 1979) で書簡体というリアリズム志向の形式を採用したのも、ポストモダンの自意識過敏を沈静化させる毒消しの意図があったと思われる。バースをして鎮静剤を打たしめるほどに、ポストモダンの読者の自意識は研ぎ澄まされているのである。このような読者にかかれば、古代から受け継がれてきたすべての物語は、たとえ作者にその意図がなかったとしても、入れ子構造の枠組みで受容されることになるといってもあながち言い過ぎではないであろう。つまり、メタフィクションの到来によって、古今のあらゆる物語は入れ子物語になったのである¹²⁾。なぜなら、自意識が究極の段階にまで高められている時代にあつては、物語行為と読書行為が行われている世界への意識を極小化することは現実的に不可能であつて、語られそして読まれた瞬間からすべての物語はすでに入れ子にされる宿命にある。つまるところ、「入れ子」とは所与の構造物ではなく、受容者の意識の産物であることをメタフィクションは知ら

12) ウォーは枠組み“frame”について次のように述べている。Modernism and post-modernism begin with the view that both the historical world and works of art are organized and perceived through such structures or ‘frames’. Both recognize further that the distinction between ‘framed’ and ‘unframed’ cannot in the end be made. Everything is framed, whether in life or in novels. (Waugh 28)

しめたとと言ってもよいのではないだろうか。入れ子物語を論じる際、「語りの水準」にばかり論点を絞る傾向がみられるが、メタフィクションの入れ子物語的特性を探るためには、「語りの水準」ではなく、「人称」と語り手の存在の様態が重要な手がかりになるのも、受容者の過敏な意識の所産なのである。まさに自意識の慢性的な知覚過敏の代償として、入れ子物語はメタフィクションという豊かな恵みを施してくれたのである。入れ子物語は、過剰な自意識と共犯関係を築くことによって、第20世紀後半にメタフィクションという形で無限の潜在力を発揮した。これはもはや環境への順応性どころの話ではない。あらゆる物語をメタフィクションに、そして入れ子物語にする増殖力というべきであろう。

Works Cited

Works of narrative fiction

- Barth, John. (1979) *LETTERS: a Novel*. Normal: Dalkey Archive Press, 1994.
 カルヴィーノ, イタロ. (1973). 『宿命の交わる城』河島英昭訳 東京: 河出書房 2004.
 —————. (1979). 『冬の夜ひとりの旅人が』、脇功訳 東京: 筑摩書房 1995.
 チョーサー, ジェフリー. 『カンタベリー物語』榊井迪夫訳 東京: 岩波書店 1995.
 Defoe, Daniel. (1719) *Robinson Crusoe*. New York: Norton, 1994.
 —————. (1722) *Moll Flanders*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
 Fowles, John. (1969) *The French Lieutenant's Woman*. Boston: Little, Brown and Company, 1998.
 Hardy, Thomas. (1891) *Tess of the D'Urbervilles*. London: Penguin, 2003.
 ホメロス. 『オデュッセイア』松平千秋訳 東京: 岩波書店 1994.
 —————. 『イリアス』松平千秋訳 東京: 岩波書店 1992.
 Milton, John. (1667) *Paradise Lost*. Ed. Alastair Fowler. London: Longman, 1971.
 Sterne, Laurence. (1759-67) *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
 Vonnegut, Kurt. (1969) *Slaughterhouse-Five or the Children's Crusade*. New York: Delacorte Press, 1994.

Theoretical studies

- Bal, Mieke. (1980) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Trans. Christine van Boheemen. Tronto: University of Toronto Press, 1985.
- ジュネット、ジェラルド. (1972) 『物語のディスクール』花輪光、和泉涼一訳、東京：水声社 1985.
- Chatman, Seymour. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Currie, Mark, ed. (1995) *Metafiction*. New York: Longman.
- Herman, Jahn, and Ryan, eds. (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- Keen, Suzanne. (2003) *Narrative Form*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lodge, David. (1992) *The Art of Fiction*. London: Penguin.
- McHale, Brian. (1987) *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.
- Nelles, William. (1997) *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York: Peter Lang.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Waugh, Patricia. (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.