

メタフィクションにおける自己言及的転説法

—ディディエ・マルタンと筒井康隆の作例から—

岩 松 正 洋

I ディディエ・マルタンの *Il serait une fois...*

本稿では、メタフィクションの典型的な技法である虚構内虚構を利用した転説法の作例を取り上げ、物語論の観点から分析する。すでに別稿で、虚構内虚構の作中人物が虚構内の「現実世界」の人物と接触する型の転説法を分析した(岩松 1999b。また同 1999a も参照)。いわばそこでは虚構内虚構の作中人物の「自由」が問題とされていた。本稿ではこれとはことなり、虚構内虚構の語り手・書き手の意図あるいは事故によって、物語階層の混淆が生じる例を比較する。取り上げる作例は、フランスの小説家ディディエ・マルタン¹⁾の長篇小説 *Il serait une fois...*²⁾ (1976) と、日本の小説家筒井康隆の中篇小説『驚愕の曠野』(1987) である。

マルタンの未訳の長篇 *Il serait une fois...* は、どこともしれないが、どうやらオリエントらしき世界を舞台としている。

-
- 1) ディディエ・マルタンは1970年代から活躍しているフランスの小説家で、マジックリアリズム的な、あるいはファンタジー寄りの小説をさかんに書いている。日本語訳に、1977年の長篇小説『飛行する少年』(村上香住子訳、サンリオ SF 文庫、1979年)がある。
 - 2) 昔話の語り出しの決まり文句 *Il était une fois...* (むかしむかし、あるところに……がいました) の直説法半過去形を条件法現在形に変えたもの。条件法は現在の事実に対する仮定の帰結を表現する。英語で言うならば *Once upon a time there would be...* ということになる。「(条件さえ違っていたら、) いま、あるところに……がいるだろうに (現状はこうだからいない)」、ということだろう。

裕福な若い領主である〈私〉は、知事アジメールの娘スニヤ（空、ゼロの概念のもととなったサンスクリット語の形容詞 *sūnya* を想起させる）に懸想し、彼女を略取しようとする。アジメールは〈私〉の計画を阻止して、娘と逃げ、知事邸への〈私〉の遠征は失敗に終わる。第5章の終わりで〈私〉は、お抱えの少年語り部奴隷であるドゥマに、この遠征を〈あたかも成功したかのように〉（Martin 1976, p. 32）語るように命じる。いわば、思わしくない現実を改変した願望充足用の修正版を物語るように言うわけである。嘘をつくことを強制するのはよくない、虚構と嘘とは違うものだ、とドゥマは主人である〈私〉を諭す。

もしご主人さまが「ドゥマ、僕が好きになった女の子が父親に嚴重にガードされていて、いっしょに完璧な愛を紡ぐためにその子を僕がさらう、と想像してみてください」とおっしゃっていたならば、いっさいを創作する自由があると私も感じたことでしょう。しかしそのお嬢さまを私は知っています。そのお父さまも存じ上げています。しかも、知事に忠実でない召使いひとり連れ帰ただけで遠征が終わってしまったということ、私はあなたさまといっしょに遠征に加わったがために知っているのです。現実以外のすべてを捏造できたところで、この遠征にたいして私ができることはなにもありません。[p. 47]

虚構と嘘との違いは、架空世界を指示対象とするか、それともこの現実世界を指示対象とするか、という違いである（Ryan 1991, pp. 26-29）（少なくとも、理念上は）。

虚構や空想といった「非実際のもの」は、つねに「実際のもの」である人間の意識活動の産物である。そうである以上は、「非実際のもの」は「実際のもの」を基底としてのみ存在しうる。以下、この小説では、条件法の架空世界への出入口が何度も開き、ついには「実際のもの」と「非実際のもの」との様相的階層状態が、危険なまでに曖昧になってしまう。フロイトは夢を

願望充足の活動とみなしたが、〈私〉がドゥマに要請しているのは、まさに願望充足小説を作り上げることなのだ。

ドゥマは〈私〉を前述のように論しつつも、〈私〉に請われるまま、遠征の成功ヴァージョンを物語る。しかし〈私〉はこの成功ヴァージョンを気に入らず。結局アジメール一行を追跡することにする。道中、ドゥマは主人のために〈恋に悩むものを夢へと誘う […] 物語〉(Martin 1976, p. 61)を語ってやる。このヴァージョンのなかでは、ドゥマと(三人称で)呼ばれる登場人物が、アジメールに捕えられてしまう。その物語を語ったあと、この若い語り部は、ほんとうに知事によって囚われの身となってしまった。以下、小説の後半では、主人である〈私〉がドゥマを探し求める。

第15章の冒頭の文は、〈『私の主人は馬鹿ではない』とドゥマは話しはじめた〉(p. 118)である。この章は三人称の語りで、この少年囚人と知事との対話を報告する。章の最後に、ドゥマはひとつの物語を披露することになる。この章の最後の文は、〈それから彼は口を開いて語り始めた〉(p. 126)であり、これは語り手および物語水準の移行——三人称で語る人格を持たない語り手から、その語りのなかに存在するドゥマという語り手への移行——を知らせるものである。

第16章と第17章が、その物語であり、そのなかで領主はドゥマ探索のために、アムド (Amoud) なる少年奴隷を短期契約で雇う。この名はドゥマ (Douma) のアナグラムである。

「お前を雇うのは、お前がドラ鉱山を知っているからというだけの理由でだ……」

「ということは、あなたがドゥマを見つけた時点で契約終了ということですね？」

「そういうことだ」

「いいでしょう。あなたが彼を見つけたら、すぐに私はいなくなります」
とアムドが快活に立ち上がったので、私のご主人さまは、その晩がこの

契約成立に向けて進んできたのだという感じがした。[p. 141]

ドゥマが話し終わると、知事は、いまの物語の前半（第16章）には一人称の指示詞〈私〉があったのに、後半（第17章）にはそれがない（＝三人称の語り？）とはどういうことか、と尋ねる――

「〔…〕第1話では、〔…〕そなたは自分の主人を「私のご主人さま」と呼んでいたのに、第2話では、「ドゥマの主人」と呼んでいたな」

「第1話では私は彼のもとを去ったばかりだったし、第2話ではアムドが私の代わりを務めていたからです」[p. 171]

この小説の語りはこのようにしばしば、一人称と三人称のあいだで揺れる。したがって読者は、自分がいま読んでいるのが、一登場人物による非事実的な発話なのか、同じく一登場人物による架空の物語なのか、それとも小説世界でじっさいに起こっている事態なのか、わからなくなっていく。第18章の末尾でも、ドゥマはふたたび話を始める。この章はやはり、つぎのような文で終わる――〈ドゥマはくつろいで座り、それから目を閉じ、口を開いて語り始めた〉(p. 179)。第19章は、虚構であるはずのつぎのフレーズで始まる――〈「よろしい」と主人は言った。「お前の約束どおり、いまのお前の物語はあまり長くなかった」〉(p. 180)。

主人（領主）は少し休憩を取るために横たわり、眠りに落ちる。語りは領主の夢の記述へとすべりこむ。この夢のなかで、彼は〈アジメールの宮殿の広間を見下ろす回廊の、木工細工の壁〉(p. 186)を認識する。ドゥマがそこにおいて、アジメールが彼を招いた。なぜかアジメールは、この客が自分の敵であると認識していないようだ。客にドゥマを見せて、身柄を確保したばかりのこの少年が、自分の娘を誘惑しようとしている思い上がった金持ち青年領主のお気に入りの語り部であることを、客に告げた。章の終わりでこの主客は、ドゥマが〈息を吸って〉物語を〈始め〉るのを聞くことになる (p.

199)。その物語が次章を占める。〈私がアジメールの宮殿のなかで眠っているのと同じように、私のご主人さまは山のなかで眠っていた〉(p. 200)。第20章の冒頭でドゥマが言うには、夢だけが領主とドゥマの通信手段であり、そしてドゥマは〈夢の魔力〉(201)によって、アムド少年の体を借りている。

アムドはドラ鉱山の換気用縦穴に主人をつれていく。領主は囚われのドゥマを探すために、ひとり鉱山へと入っていく。時間の観念を失うほどに長く暗い道のりの果て、領主は、地下に突出していた大岩にぶつかって気を失う。ついで物語は領主の意識が戻るところに続くのだが、以下奇妙なことに、その物語は領主の一人称〈私〉で続けられる。ここまでの小説の構造を律儀に追うならば、この語りは、主人の夢枕に立ったドゥマが語る物語のなかの主人が一人称で語っていることになるのだが、いずれにせよ領主は苦勞してひとつの扉を発見する。それを開けると、なかは人気のない豪華な広間だ。しかしそこに、よく知っている声が聞こえてくる。

私は忍び足で進んだ。

突然、身震いに襲われた。あの声は……ありえない……

私は両開きの扉へと行き着き、その陰に身を寄せ、ベルトからピストルを抜いて、全身を耳にして聞いた。[p. 236]

そのつぎの章では三人称の語りに戻る。そこではドゥマがアジメールとその客の前で語りを披露している。ドゥマは前章末尾のくだりを、〈私〉を〈彼〉=〈私のご主人さま〉と三人称に変えて発話し、扉の陰の冒険者を記述している(ストーリーと作中物語との同時進行は、ガルシア・マルケス『百年の孤独』の結末を思わせる)。アジメールはドゥマの話を制止しようとするが、できない――

「私のご主人さまは忍び足で進んだ。突然、身震いに襲われた。あの声は……ありえない……」

アジメールはとつぜん立ち上がった。〔…〕
「やめろ！ 黙れ！ 中止を命じる！ 〔…〕」
「どうなさいました？」と今度は客が立ち上がって尋ねた。
「わからないのですか？ こやつが主人がここに、邸内にいるのです」
「本気で言っているのですか？ そんな嘘くさい話を信じているとでも？
あのドラの坑道が砂漠の地下を通過してここまで来ているだなどと？
いやいや、知事殿……」
ドゥマは話を中断しなかった〔…〕。
「…彼は両開きの扉へと行き着き、その陰に身を寄せ、ベルトからのピストルを抜いて、全身を耳にして聞いた」
「やつはそこにいる！ 回廊の扉のところに！」とアジメールは叫びだした。〔pp. 237-238〕

ここで客は短刀をアジメールの喉に突きつけ、敵であることを明かす。客は、知事の異母兄弟バフィルの息子アフマド、通称アムドと名乗る。これには知事だけでなく読者も驚く。読者はこの客を領主だと思っていて、扉の影の領主が踏みこめばふたりの領主が鉢合わせするのではないかと予想していたはずなのだ。そこに領主が踏みこみ、ドゥマを連れて逃げる。

「私をご主人さまを一步一步この街まで案内してきました。この街をご主人さまは離れてはならなかったのです」
「〔…〕いま私を助けてくれたのはむしろ、下でアジメールを威圧した若者だが」
「驚くほどのことではありません。あれはアムドです」
「なんだって？」と主人は言った。〔p. 239〕

奇妙なことに、アジメールが振り返ると、彼は仰天した召使いたちのなかにひとり立っているのだった。このアフマド＝アムドの消失は、アムドが登

場時に最初に領主と交わした契約（〈あなたが彼を見つけたら、すぐに私はいなくなります〉(p. 141)）の履行とみなされるべきものだ。しかし、どんでん返しはそれだけではない。この作品の末尾には、アンドレ・ジッドの『ユリアンの旅』（1893）やエリック・マコーマックの『パラダイス・モーター』（1989）の末尾に似た、完全な「前言撤回」がある。最終章に以下の一節が存在する――

「さあ、これでおしまい……」と言って、ドゥマ老人は歯の抜けた口を閉じた。

老人は汚れたぼろきれを自分の前に広げた。

聴衆は鼻から息をついて、そこにいくばくかの小銭を投げ、それから人の輪がゆっくりとほどけた。[p. 245]

読者はこれを読むことで、小説の最初のページが〈ドゥマは口を開き、語りはじめた〉(9) という一文だけでつぎのページに移っていたことを思い出す。そして、自分がプロローグかなにかだとばかり思っていたものが、じつは第ゼロ章以外のなにもものでもなかったということ、そしてその第ゼロ章がこの衝撃的な最終章とともに物語の枠を作っていたのだということ、そしてこの枠部分だけが物語の基底階層、この小説の他のすべての章よりも「現実」である唯一の基本的現実^{エビグラフ}に位置している可能性に思っていたのだ。

読者は最後にまた、この作品の題辞として選ばれた、『彼自身によるロラン・バルト』（この小説の前年に刊行されたばかりだった）の一節、〈以下はすべて、小説の一登場人物の発言とみなされるべきものである〉(p. 7; Barthes 1975, p. 81) が意味していたことにも思い当たる。この題辞だけが印刷された、ほとんど真っ白な第1ページのあとに、じつはさきほど紹介した、〈ドゥマは口を開き、語りはじめた〉(Martin 1976, p. 9) という一文だけの、やはりほとんど真っ白なページがつづいているのだった。

この〈ドゥマは口を開き、語りはじめた〉に類する文は、小説のなかで、

ドゥマやアムドが自分の物語を語り始めるたびに登場する。小説の最終章を読んだ読者は、いま本稿に引用した冒頭の文とともにその最終章が枠を形成し、その枠だけが小説世界のなかで実際の世界としての物語階層であるという可能性を知る。主人とその少年語り部との冒険全体が、ドゥマ老人による長い引用あるいは作り話にすぎないらしいのだ。

II 筒井康隆の『驚愕の曠野』

Il serait une fois... では、作中の話者が虚構内虚構を口頭で、いわば即興で発話するうちに、語られた内容が現実化するという型の転説法が見られた。続いて、すでに書かれた物語を作中人物が朗読することによる虚構内虚構の転説法の例として、筒井康隆の『驚愕の曠野』の構造を挙げておこう。

『驚愕の曠野』の基底階層は、ページの上部を大きく開けて、下半分にだけ印刷されている。冒頭はこのようになっている。

この長いながいお話、とうとうこんなに読んできてしまいました。ほうら。こっち側に、天井まで届くほどに積みあげてあったご本が、半分近く、こっち側へ来てるのよね。[...] 今までのお話の中で、皆さんは誰がいちばん好きだったかしら。鹿歩^{かほ}かしら。おねえさんはね、鹿歩がいちばん好き。でも、鹿歩は死んじゃったわね。今は影二のお話が続いています。次の巻もやっぱり影二のお話です。では、読みはじめましょうね。〔筒井 1987、184-185頁〕

基底階層の話者〈おねえさん〉は、子どもたち(?)に、巻数の多い長大な物語を読み聞かせているらしい。『驚愕の曠野』はその朗読が〈半分近く〉進んだところから始まる。ページをめくると〈第332巻〉とあり(187頁)、総巻数は800くらいだろうかと思わせる。

〈第332巻〉では影二(視点人物)、蒲生^{がもう}、マンタ、小清の四人が一夜の宿を求めて、廃屋の座敷にあがっていく。彼らは瘴気と害虫に満ちた終末的な

世界を生きているし、何度も人を殺してきている。外から不気味な唸り声が聞こえてきて、蒲生はくぶち殺してきてやる(192頁)と言って出て行ったまま戻らない。残された三人は廃屋を出て月夜を歩き、べつの二階家を目指す。影二は野の隅の掘建小屋に残してきた五英猫という人語を話す猫のことを懐かしく思い出す。このように、読み聞かせられている書物の物語世界は殺伐としていて、くおねえさん)の優しい語りかけとは対照的であり、その落差が否応なく強調されている。

二度目の基底階層部では、くおねえさん)が物語を註釈する(く乱暴者の蒲生が、とうとう死んでしまったみたいですね)。また、聴き手である子どもたち(?)の反応を誘導する(く悪いひとでも、死んでしまうとちょっと、やっぱり、可哀想ね)。これはまた作者・筒井が読者の反応を誘導しているということでもある³⁾。そして、意味深長な疑問を提示する(くでも、ほんとに死んだのかしら)) (204頁)。そして、く次のお話ではあの洞六の弟で、洞七という人が少しだけ出てきます。だいぶあとになってからまた出てくるんですけどね。ここではちょっぴり出てくるだけ(204-205頁)とあるように、くおねえさん)は物語のくだいぶあと)まで、あるいは全貌を、すでに把握しているようでもある。

く第333巻)では、明け方に四人は二階家にたどりつく。ぎっしりと男たちが寝ている。翌日、家の西の土手でく十八神将のひとり、いちばん若い武趾摩天) (210頁)が奇乎竜に乗って兵卒たちに檄を飛ばしている。二階家の一階広間では、そこに参加しなかった20人足らずの男たちがいてそれを聞くともなしに聞いている。影二はそのなかに洞六によく似た洞六の弟を見出す。この世界では蚊が急速に巨大化している。影二と小清は旅立ち、小清は

3) このような技法は、物語論で評価 (evaluation) と呼ばれる現象 (Labov 1972; Pratt 1977) と密接に関係する。評価とは、物語命題が指し示す事態が、物語られる価値 (tellability) を持つものであることを強調し、要点 (point) がどこにあるかということを示すものである。しかし話者の評価は必ずしも物語価値だけには関係しない。語り手のく可哀想)のような言明がむしろ、想定される読者の反応を先取りすることによって、読者に「いかに反応するべきところであるか」を示すということを本稿では指摘しておく。

かつて自分がネズシという魔物（小清曰く〈猫が二度死ぬと、ネズシになるのかもしれない〉[221頁]）に襲われ、26、7人殺されたが自分ひとり助かった話をする。ネズシが自分が飼っていた玉に似ているから自分は助かったのだと小清は考えている。ふたりは別れる。このあと、〈おねえさん〉のコメントに続く〈第334巻〉が始まってまもなく、場面は小清の冒険に移る。巻末で小清は需妥仏じゅだぶつとともに蚊の大群に襲われ、ふたりしてぼろぼろになって、川を目指して歩き続ける。

このつぎの基底階層部で、語り手が交替する。〈おねえさんが死んでしまったので、途中からぼくがかわりに読みましたけど、うまく読めなくてごめんなさい〉(245頁)。ここで読者は、読み聞かせがおこなわれている基底階層の世界も、けっして安穩無事な世界ではないことを知ることになる。〈ぼく〉は、〈これ本当は、地獄なんじゃないか〉、〈ぼくたちのいるここだってやっぱり同じようなものなんだよね。[…] 曠野が広がっているだけだしさあ。家はここだけにしかないみたいだし〉(245頁)と、自分（たち）が住む現実世界（読者にとっては作中世界）と書物の作中世界（読者にとっては作中作の世界）との類似を指摘する。

〈第335巻〉の視点人物はマンタだ。マンタは食用に塩漬けにされた洞六の首が、洞七に話しかけるのを目撃する。自分はいま〈爛界ランカイ〉＝〈この峻界サカイにいた者が死んだのち、魔となった者だけが行く、魔界ケツカイ〉にいると洞六は語る。〈この峻界サカイとて、そもそも訣界ケツカイにとっての魔界ランカイだ〉。〈爛界ヒカイの下にも、まだ批界というところがある。そうした階層が何段階あるのかわからぬ〉(255-256頁)⁴⁾。洞六の証言で洞六殺害の疑いをかけられたマンタは洞七に斬りつけられ、死を覚悟する。ついで場面が小清の物語に移る。需妥仏を岩で叩き殺してきた小清が壁のない破屋に入ると、若い娘が着る布地を纏った白骨死体と、積み上げられた和綴じの書物を見出す。各巻の表紙に巻数が書かれて

4) 他生と空間的移動の主題は、筒井の先行作品では短篇小説「旅」(1968)に見られ、短篇小説「平行世界」(1975)では平行世界、また長篇小説『夢の木坂分岐点』(1987)では夢という装置を用いてこの主題を取り上げている。他生という主題は短篇小説「九生虫」(1990)、長篇小説『ヘル』(2003)にも見られる。

いる。小清がそのなかの痛みの少ない一巻を手に取り、読み始めるところでこの巻が終わる。

ついで〈第599巻〉に移る。あいだに基底階層の語りはない。これは〈第335巻〉と同じ階層にある〈第599巻〉なのか、それとも〈第335巻〉の〈上〉に積まれた別階層なのか。ここで洞六の首が漏らした作中作の世界構造ヒカイ ランカイ サカイ ケツカイ（批界・爛界・唆界・訣界の階層構造と、下位世界の上位世界への干渉）が、『驚愕の曠野』という小説自体の階層構造とアナロジカルな関係にあることがわかる。作中作の各界はマリー＝ロール・ライアンマリー＝ロール・ライアンの言う〈存在論的〉な境界線によって仕切られ、小説の語りヒカイの階層は〈発話論的〉な（かつ〈存在論的〉な）境界線（Ryan 1991, p. 176）によって仕切られている。

〈第599巻〉には〈老人の元げん〉が登場する（264頁）。これは〈第332巻〉の影二の階層のなかで、影二の同行者・五条市が殺した老人の名である（200頁）。〈第599巻〉の視点人物シロウは元げんに〈殺されたあんたが、なんでここにこうして生きているんだい〉（267頁）、〈別の世界で殺されて、さらに別の世界に生まれ変わって、最後にはこの世界に生まれ変わってきたというのかい〉（268頁）と訊く。ふたりの目の前で奇乎竜の卵が割れ、なかから腐竜が出てきてふたりを食い殺すと、視点が腐竜に移行し、その前生が〈蒲生と呼ばれ、サルタや狷王と並んで少しは恐れられる存在〉だったことが判明する。ついで腐竜は場所を変えて、堯とカニノフチ（後者は〈第334巻〉の二階家で影二と言葉を交わした男）を見つけ、カニノフチを食い殺す。堯はその場を逃げ、廃墟にたどり着き、そこに散らばった紙片を読み始める。

つぎのページは、〈おむけに倒れた〉（280頁。原文ママ）から始まる。以下、ばらばらの紙片にふさわしく、物語は切れ切れとなる。長くて3ページあまり、短くて14文字の断片が、14篇続く。第1断片（本文ではもちろん数字をつけていない。便宜的にそう呼ぶことにする）と第2断片の間に空白の1ページがあり（287頁）、第4断片と第5断片の間に空白の2ページがあり（293-294頁）、第5断片以降はそれぞれ1枚の紙の表裏であることが、偶数番目の断片の冒頭に〈裏面〉とあること、また各ペア（第5-6、7-8、9-

10、11-12、13-14断片)を構成する文字数がほぼ同じであることからわかる。また各ペアは、初出(掲載誌《文藝》1987年冬号66-67頁)ではふつうに並べられているが、以降の既刊のすべての版(88年の河出書房新社版149-158頁、91年の河出文庫版177-186頁、2002年の新潮文庫版295-304頁)で、作中の紙片を再現するために、奇数ページとその裏面である偶数ページに印刷されている。

第1断片(3ページ強)では鹿歩と五英猫の会話、第2断片(2ページ強)では爛界での魔物たち(五条市とサルタの後生)の会話で進む。第4断片(約2ページ)では、〈本体は^{ヒカイ}にありながら頭部のみ^{サカイ}にあらわれた〉(筒井1987、291頁)ネズシが影二に襲いかかろうとしている。第6断片は紙片のもととなった書物の——同時に読者が手にとっている小説『驚愕の曠野』自体の——構造を明らかにする自己言及的な一節である——

(裏面)

と同じようなことが言える。つまり、これから始めようとするこの長いながい物語は、ただこれを書き綴っている筆者のためにのみ書き綴られるものではないということだ。それはたとえば、この物語の筆者が当然たったひとり人間ではなく、この物語に登場する多くの人物の数だけ存在することになるかもしれないということからもわかるであろう。また、逆に言うならばそれら多くの筆者がいつの間にかこの物語の登場人物となり、物語の中で次つぎと死んで行くこともあり得るのだ。さらにこうした事実は、この物語の読者にすら同じことが言えるという〔296頁〕

〈この物語の読者〉は、『驚愕の曠野』の基底階層にいた〈おねえさん〉や〈ぼく〉や子どもたち(?)、あるいは作中作(中作?)で書物や紙片を読む小清や堯だけでなく、象徴的には、『驚愕の曠野』を読むわれわれ生身の読者をすらさしめそうとしている。第9断片〈界では放射性物質と呼ばれ

てい〉(原文ママ)とその裏面である第10断片〈因子がそれら無数の蚊の血液中〉は、作中(作の)世界設定をSF的に示唆する。

『驚愕の曠野』の最終2ページである第13-14断片は、つぎのようになっている――

代の記憶はすべて奪われてしまっていた。五英が立ちあがる。子供たちの中ではいちばん年長の元

(裏面)

しいこと。みんな揃ったのね。ではおねえさんと一緒に、これからみんなで^{サカイ}唆界へ行きましょう」〔303-304頁〕

この結末は、死に死を重ね、転生に転生を重ねた登場人物たちが、最終的に〈おねえさん〉と〈子供たち〉となったことを意味する。しかし〈^{サカイ}唆界へ行〉くとはどういうことだろうか。集団自殺でもするのか。ここは^{サカイ}唆界のひとつく上^{ケツカイ}である訣界なのか。すべてを説明することなく『驚愕の曠野』は終わる。

III 理論的展望——転説法的意識

物語階層違犯(転説法)の戦略は、存在論的パラドックスの意識に支えられている。マルタン作品においては作中人物の口頭の発話によって、また筒井作品においては、作中人物による書物の朗読あるいは黙読によって、あらたな階層の虚構内虚構が発動する。そしていずれの作品でも、そのあらたな階層は、改ページ後のあらたな文字列としてのみ提示される。そもそも小説のテキストが文字列である以上、あらたな階層はそのようにして提示するしかない⁵⁾。

5) むろん、引用符のもとに提示することは可能だが、引用符はヒラク(あらたな階層の開始)とトジル(その階層の終了と、基底階層への回帰)とがセットになった視覚記

筒井作品の例に顕著だが、こういった小説では、登場人物は自己の存在論的地位を意識している。たとえばボルヘスの短篇小説「円環の廃墟」の主人公は、最後に〈おのれもまた幻にすぎないと、他者がおのれを夢みているのだと悟った〉(ボルヘス 1940, 80頁)。このような意識はまた、自分が虚構の人物であると自覚している登場人物たちにもみられる。またレーモン・クノーの最初の長篇小説『はまむぎ』(1933)における、ピエール・ル・グラン(ピョートル大帝という意味の名前)とナルサンスとの対話を、ここで引いてみよう。

「[...] あと何日かはここにいますよ。ある男を見張ってるんでね」

「へえ。小説家？」

「いや。登場人物」⁶⁾ [Queneau 1933, p. 36]

同じ小説の結末で、エティエンヌ・マルセル(14世紀の英雄的パリ市長と同じ名前)、サテュルナン・ベロテル、シドニー・クロシュ(別名エトルリア女王ミス[のちミズ]・オーリニ)が、彼らが住んでいる書物(つまり『はまむぎ』それ自体)について、自分が気に入くない挿話は抹消すれば(raturer)いい、あるいは文学すれば(littérature)いい、と話している(pp. 429-430)。

このように口の軽い幻術師としての作者像を強化するのは、虚構世界において不可視的に偏在する造物主としての作者たらんとしたフローベールや初期ジョイス(Joyce 1916, p. 242で自伝的主人公スティーヴンは、作者は作品の創造神として不可視であるべきだと述べている)の「リアリズム」志向

号であり、あらたな階層がある程度以上の長さを持つばあいの使用には適さない。ヒラクの存在が忘却されてしまうのだ。

6) ここで登場人物と訳した *personnage* は著名人の意味もある。現実に見張ることができるのが著名人であるのにたいして、問いの「小説家」という語と対になる意味は、通常の意味で「見張る」ことができない「登場人物」である、ということから、ダブルミーニングのパラドクシカルなおかしみが出てくる。

に、真っ向から反対することになる。メタフィクションの登場人物は、ホフスタッターが以下の譬え話で見せたように、作者の傀儡にすぎないとも言える——

Z、T、Eという3人の作者がいる。しかしZはTの小説のなかにしか存在しない。同様に、TはEの小説のなかにしか存在しない。そして奇妙なことに、Eはただひとつの小説のなかにしか存在せず、それはもちろんZによって書かれたものである。このような「作者の三角形」はほんとうに可能なものだろうか？〔…〕

むろん、そこには仕掛けがある。Z、T、Eという3人の作者もまた、Hによって書かれた別の小説の登場人物なのだ！ 三角形ZTEは不思議の環あるいはもつれた階層とみなせるが、作者Hはもつれ空間の外にいる〔…〕。Z、T、Eが〔…〕各自の小説のなかでおたがいにどんなにひどい目に遭わせ合うことができたとしても、3人のうちだれひとりとしてHの人生に介入することはできないのである！ それどころか、Hのことを想像することすらできない。あなたが、自分が登場人物を演じている書物の作者を想像できないのと同じだ。〔Hofstadter 1979, p. 689〕

この観点から見ると、メタフィクションはバルザックやフローベール、モーリアックやサルトルの小説よりも登場人物に自由を与えているとは、簡単には言えない。ただ言えるのは、あらゆる型の小説のあらゆる登場人物が作者の操り人形だったとしたら、メタフィクションはその事実をはっきりと明言する型の小説だということである。そしてその操り人形のなかには、ボルヘスの「刀の形」(1942)における〈ボルヘスさん〉、ミラン・クンデラの『不滅』(1990)における〈クンデラさん〉、『緩やかさ』(1995)における〈ミランク〉のような、固有名によって特定できる生身の作者の分身さえ存在している(私小説の問題はここでは追わない)。

19世紀的な幻想小説のあと、いかなる「想像的なもの」が小説の世界に存在したのか。20世紀小説は、しばしばこの「実際」と「非実際」との戯れをめぐって書かれている。

美学者ケンドール・ウォルトンは『ミメシスとごっこ遊び』において、虚構をごっこ遊びに喩えた (Walton 1990, p. 214)。それに倣って言うならば、虚構テキストがみずからの虚構であるという存在論的地位を明言する瞬間に読者が感じる快とは、苦勞の末に作り上げたばかりの砂の城をいきなり壊してしまうときの子どもが感じる快に似ているといえるだろう。ボルヘスが述べたように、〈物語の作中人物たちが読者や観客になることができるのなら、彼らの観客であり読者であるわれわれが虚構の存在であることもあり得ないことではない〉(ボルヘス 1949, 85頁)。ボルヘスやクノー、ミヒヤエル・エンデ、ディディエ・マルタン、筒井康隆らが夢見た物語のウロボロスは、アラン・チューリングが1936年に説明した「停止性問題」を思い起こさせる。

メタフィクションにおける自己言及的転説法は、いうなれば、物語のプログラム自体をインプットデータのひとつへと変えてしまうのだ。

(筆者は関西学院大学商学部教授)

引用文献

- Barthes, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes III : 1974-1980*, éd. établie & présentée par Éric Marty, Le Seuil, 1995.
- Flaubert, Gustave (1852), Lettre à Louise Colet, le 9 décembre 1852 in *Correspondance II*, éd. établie, présentée & annotée par Jean Bruneau, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1980.
- Hofstadter, Douglas R. (1979), *Gödel, Escher, Bach : An Eternal Golden Braid*, Vintage, 1989.
- Joyce, James (1916), *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. By Hans Walter Gabler and Walter Hettche, Garland, 1993.
- Labov, William (1972), *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, University of Pennsylvania Press.
- Martin, Didier (1976), *Il serait une fois...*, Gallimard, coll. «Folio», 1979.
- Pratt, Mary Louise (1977), *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press.
- Queneau, Raymond (1933), *Le Chiendent*, Gallimard, coll. «Folio», 1974.

———— (1968), *Le Vol d'Icare*, Gallimard, coll. «Folio», 1994.

Ryan, Marie-Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana University Press.

Walton, Kendall (1990), *Mimesis and Make-Believe*, Harvard University Press.

岩松正洋 (1999a) 「転説法と物語論的パラドックス クノー、パンジェ、クンデラの虚構内虚構」『フランス語フランス文学研究』75号、62-72頁。

———— (1999b) 「物語の不法越境 転説法その他の現象をめぐって」『文芸学研究』2号、1-40頁。

筒井康隆 (1987) 『驚愕の曠野』『驚愕の曠野 自選ホラー作品集2』新潮文庫、2002年。

ホルヘ・ルイス・ボルヘス (1940) 「円環の廢墟」鼓直訳『伝奇集』岩波文庫、1993年。

———— (1949) 「『ドン・キホーテ』の部分的魔術」中村健二訳『続審問』岩波文庫、2009年。