

発話状況へのパラドクシカルな自己言及 —カルヴィーノ、クリストフ、オースター、尾辻克彦の 作例をめぐる—

岩 松 正 洋

要 旨

モダニズム以降の小説では地の文が「発話」であることを隠蔽される。小説は透明な言語によって作中世界を隠し撮りし、とりわけ作中人物の内面を盗聴する装置として欲望された。しかしいわゆる「ポストモダン」小説においては小説本文のコミュニケーション的側面が、ときに批判的・揶揄的に前景化された。本稿では、イタロ・カルヴィーノ、アゴタ・クリストフ、ポール・オースター、尾辻克彦の作例を取り上げ、その遊戯・挑発をつうじた慣習の前景化について検討する。

キーワード：小説 (fiction)、物語論 (narratology)、メタフィクション (metafiction)、アゴタ・クリストフ (Agota Kristof)、イタロ・カルヴィーノ (Italo Calvino)

I 序

モダニズム以降の小説（散文による虚構物語）において、その地の文の発話はしばしば「発話」であることを隠蔽される。ウェイン・C・ブースが『フィクションの修辞学』において作者の介入を擁護しなければならなかったのは、モダニズム以降の小説が透明な言語によって作中世界を隠し撮りし、とりわけ作中人物の内面を盗聴する装置として欲望されたことへの反論である (Booth 1961, p. 50)。

しかしフローベール以前の小説では、語り手が作者の顔をして読者に語り

かけ、作中人物の行動にコメントし、作品のべつのページを参照した。さらに18世紀英国、フランス、ドイツにおける書簡体小説の流行をみるならば、小説本文の発話のコミュニケーション的な側面がクローズアップされた時期があった。発話のコミュニケーション性の隠蔽は、小説においてつねに要請されてきたわけではない。

第2次世界大戦後のいわゆる「ポストモダン」小説においては、モダニズム以降のフィクションにおいて隠蔽されがちなこのコミュニケーション的側面が、ときに批判的・揶揄的に前景化された。本稿では、イタロ・カルヴィーノ、アゴタ・クリストフ、ポール・オースター、尾辻克彦の作例を取り上げ、その遊戯・挑発をつうじた慣習の前景化について検討する。

II イタロ・カルヴィーノ『不在の騎士』

イタロ・カルヴィーノの《我々の祖先》3部作（各篇の内容は完全に独立しているの、どういう順番で読んでもかまわない）の完結篇である『不在の騎士』（1959）の実験性は、作品の主題に要請されたものである¹⁾。

『不在の騎士』はまず、騎士アジールフォの事績を報告する三人称物語として始まる。閔兵中、なぜ胄の目庇を上げないのかとフランク王シャルルマーニュ（カール大帝、742-814）に尋ねられた騎士は、「わたくしは存在しないからでございます、陛下」と答える。「アジールフォはなご一瞬、ためらうかに見えましたが、それから決然と、しかしゆっくりと、手で目庇を持ち上げました。胄は空っぽでした。玉虫色の羽根飾りを胄につけた白い甲胄のなかには、だれも入っていないのです」(Calvino 1959, pp. 310-311)。

シャルルマーニュ麾下の若い騎士でアジールフォを尊敬するランバルド青年は、父の仇討ちのあと敵襲にあったところを、ブラダマンテという少女戦士に救われ、彼女への恋心を抱く。しかしブラダマンテはアジールフォ

1) 本章の議論は別稿（岩松 2008, 200-203頁）の議論と一部重複する。そちらではいわゆる語りの「人称」に重点を置いたが、本稿では発話状況の自己言及に重点を置いている。

に想いを寄せていることが知られている。そのアジールフォは異教の سلطانの妃にさせられそうになった貴婦人ソフロニアを救出に向かい、ソフロニアの息子を自称する騎士トリスモンドは、父である聖杯の騎士を訪ねる。

同じ騎士道物語と言っても、シャルルマーニュの事績はフランスの武勲詩『ローランの歌』（11世紀?）に代表されるカロリング物語群（いわゆる「フランスの素材」）に属し、いっぽう聖杯伝説はトマス・マロリーの『アーサー王の死』（1470?、キャクストン版は1485刊）に代表されるアーサー王物語（≡「ブリテンの素材」）に属する。なお、伝説上のアーサー王はだいたい5世紀後半から6世紀初頭に位置づけられていて、いっぽう史実のシャルルマーニュは8世紀から9世紀初頭と、300年もの懸隔がある。

この小説は、物語を書くことについて書かれた小説でもある。ちょうど、近代小説の出発点とされるセルバンテスの『ドン・キホーテ』（正篇1605、続篇1615）が、物語を読むことについて書かれた小説だったように。カルヴィーノが騎士道物語の活躍を題材にしたのは、『ドン・キホーテ』を意識したものであろう。

『不在の騎士』は三人称の語りによる伝奇小説としてスタートしながら、第4章がはじまってまもなく、そのテキストが、「私、聖コロンバヌス修道会の尼僧テオドラ」が「古文書や、談話室で耳にしたおしゃべりや、その場に居合わせた人たちの稀少な証言から推測して、庵室で」（p. 329）書いているものだということを、書き手テオドラみずから明らかにする。

小説の文面はこのように、騎士たちの世界の過去の冒険の経緯を「本筋」として記述したかと思えば、記述の現在である庵室での、記述者テオドラの状況や感情を自己言及的に記すこともある。語りの階層としては後者が基底階層に当たり、「本筋」と見なされる前者が語りの第2層となっている。この記述作業が上役の尼僧から割り当てられた勤めである、始めたときに想像していたより労力を要するものである、といったように、発話状況に言及している。野遊びの若者たちを庵室の窓から見おろして、「私だってあそこにも悪くないのではないのでしょうか」（p. 357）と思ったりもする。テオ

ドラが書く物語のなかで、甲冑のみで内部が空っぽな不在の騎士アジールフォに憧れる少女騎士ブラダマンテは、自分に思いを寄せる青年騎士ランバルドの求愛を振り捨てるように彼の前から姿を消す（そこで騎士たちの物語はこのまま中断してしまう）。

続く最終章で書き手テオドラは、「私は全速力で書き始めています。〔…〕なにかを待っているみたいに」（p.408）と述べる。やがて修道院の門を叩く音がして、ランバルドの声がする。「もし、親切な修道尼のみなさま、もし、お聞きください！」。このとき、書いているテオドラの世界と書かれているランバルドの世界が地続きのものとして姿をあらわす。

ここで、書き手であるテオドラは突如として、書く以外の行動に出る。その行動は現在形で、つまり実況中継のスタイルで記述される――

いま、私が窓辺に走り寄り、声を張り上げます。「そうよランバルド、私はここにいます。待ってて。来てくれるってわかってたから。すぐ降りるね。私もランバルドといっしょに行くから！〔…〕待っててねランバルド、ここよ、私だよ、ブラダマンテだよ！」

〔…〕この物語を語っていたシスター・テオドラと勇者ブラダマンテは、同じひとりの女なのです。〔pp.408-409〕

過去形で語られていた騎士たちの物語が、こうして物語状況の現在形の記述に追いつき、そこに介入してくる。それにしても、彼女は窓辺に走りよりながら、どのようにしてこの文を書くことができたのだろうか²⁾。それまでこ

2) それともこの文章は、作中世界でテオドラがそれまで書いていた文章の続きであるというわけではなく、現代の読者が小説の語り＝「地の文」として通常思い浮かべがちな、どこへともなく実況中継される視点人物の意識のようなものなのだろうか。ジェラルール・ジュネットは、このことについてつぎのように書いている。「『行動主義的』でひたすらできごとばかりを語る型の、現在形で語る物語は、究極の客観性を示すかのように見えるかもしれない。なにしろ、ヘミングウェイ式物語にも残っていた言表行為の最後の痕跡――過去形を使うことで必然的に孕んでしまう、物語内容と物語行為との間の時間的距離の徴――が、物語言説の全面的な透明さのなかに消えてしまい、

の小説の文章をペンで記述してきたテオドラが、いまや「窓へ走り寄って」しまっているというのに、この小説はなぜまだ書きつづけられているのか?³⁾

道を駆け巡らせるあの歓びに駆け立てられて、ペンは走ります。どんな話を物語ることになるのかまだ知らない書きかけの章はまるで、修道院を出て、そこに待っているのが龍か野蛮人の軍隊か魔法の島か新しい恋かも知れぬまま曲がろうとしているあの角のようなものです。[p. 409]

それまで「異質物語世界的」存在（本の外にいる存在）だったはずの語り手＝年代記作者は、むしろこのとき自分が本のなかにいることを逆説的にも知っている登場人物へと変化するのだ。

Ⅲ アゴタ・クリストフ『悪童日記』

アゴタ・クリストフの3部作の第1部『悪童日記』（1986。原題は *Le Grand Cahier* 『大きなノート』）は戦争小説である。「ぼくらの学習」と題された章によれば、戦時下、主人公で語り手である幼い双生児は、「おばあちゃんの家に着する」「ぼくらの労働」などとたがいにお題を出して作文をし、相手の作文を採点しあっている。相手のチェックを経た断片だけが「大きなノート」（作品の題同様、大文字で *le Grand Cahier* と書かれている）に清書される（Kristof 1986, pp. 32-33）。いわばお互いに相手の編集者をつとめているのだ。

作品自体もまた「ぼくら」の語りによる短い断片の集積である。そして作

物語言説は物語内容を遺して自らを消滅させるにいたるからだ」（Genette 1972, p. 231）。しかし『不在の騎士』を虚心に読むなら、書く行為の状況をテオドラ自身が同時に記述していた部分が、ジュネットの言う同時的な語りの「全面的な透明さ」を唐突に帯びうるようには見えない。

3) この作品をブラダマンテ＝テオドラをプリンセスとしてディズニーでアニメ化するとしたら、ラストのこの部分は、テオドラが書きかけの原稿の上にペンを投げ捨て、窓辺に駆け寄り、そしてペンは持ち主がなくとも紙上を自走して文章を綴り続けるということになるだろう。

品の題は『大きなノート』であり、ここで言及されたノートそのものである。つまり相互編集の結果が小説の本文そのものなのだ、と取りあえずは受け取ることができそうだ。つまりこの小説は、幼い双生児の戦争体験を、ふたりが1冊の大きなノートに書き綴った日記という体裁に（いちおう）なっている⁴⁾。

『悪童日記』の地の文は一人称ではあるが、地の文には「ぼくら」という複数が出てきても単数の「ぼく」（兄弟と自分の違いを言い立てる印）はまったく登場しない。ふたりが別行動をとるときには、ふつうなら「ぼくがこうして、弟がこうした」と書くところを、「ぼくらのかたほうは目が見えない振りをして、もうかたほうは耳が聞こえない振りをする」（Kristof 1986, p. 43）と書き、両者の交換可能性、というより区別不能性を、徹底して強調することになっている。自分がやったことも、三人称単数で書いているということだ⁵⁾。

ふたりは両親から離れて、国境の祖母のもとに疎開している。やがて母も祖母も死に、戦争も終わる。国境には地雷原があり、越えることができない。ある日父が会いにくる。ふたりは国境を越えたがっている父を騙して、父に地雷を踏ませる。ふたりのうちのかたほうがその死体を踏んで国境を安全に越え、もうひとりが家に戻るところで『悪童日記』は終わる。

4) これには反論も考えられる。作文に主観を交えないために、「おばあちゃんは魔女に似ている」ではなく「人びとはおばあちゃんを〈魔女〉と呼ぶ」（“Les gens appellent Grand-Mère la Sorcière.” [p. 33]）と書き、「従卒は親切だ」ではなく「従卒はぼくらに毛布をくれる」（“L’ordonnance nous donne des couvertures.” [同]）と書くのが「大きなノート」の方針だ、と書いてあるのだが、『悪童日記』本文の該当箇所の文は必ずしも一字一句同じではなく、「人びとは彼女を〈魔女〉と呼ぶ」（“Les gens l’appellent la Sorcière.” [p. 12]）強調引用者）「彼は灰色の軍用毛布を二枚持ってきてくれる」（“Il nous apporte deux couvertures militaires grises.” [p. 23]）となっている。それに先述「ぼくらの労働」（“Nos travaux” [p. 33]）は『悪童日記』本体の章題ではただ「労働」（“Les travaux” [p. 14]）となっている（「おばあちゃんの家に着する」の章 [p. 7] はある）。この程度の字句の変更を誤差の範囲と見なして軽視していいのかどうか、悩ましいところである。

5) 一人称複数の語りで一人称単数がない、という形式はマリオ・バルガス・リヨサの『小犬たち』（1967）を思わせる。ただし『小犬たち』の一人称単数はもっと人数が多くて、そのなかに含まれる三人称単数の固有名が多数出てくる。

3部作がメタフィクションとしての顔をはっきりと見せはじめるのは、第2部『ふたりの証拠』（1988）も終盤にかかってからのことである。とはいってもこの3部作は、第2部『ふたりの証拠』・第3部完結篇『第三の嘘』（1991）だけがメタフィクショナルなのではない。そもそも第1部にすでに問題の種が周到に蒔かれている。それはなにかといえば結末の、双子の別れの場面である。

そうだ、国境を越える方法がひとつある。前にだれかを歩かせればいいのだ。

ほくらのかたほうが布袋を持って、足跡の上を、ついでもう動かないおとうさんの体の上を歩いて、向こうの国に行ってしまう。

残っているほうはおばあちゃんの家に戻る。[p. 191]

語られる筋の展開に目を奪われているとなかなか思いつかないことが、そもそもこの「大きなノート」（先述のとおりこれは『悪童日記』の原題だ）の文章はどうやって読者のもとに届いたのか、という問を立てることができる。ノートは国境を越えたのか、それとも国内にとどまったのか。

布袋の準備をしているときにノートに言及されなかった⁶⁾ということは、国内にとどまったと思いたくなる⁷⁾。その証拠は小説末尾の一文にある。国境を超えずに「残っているほうはおばあちゃんの家に戻る」とあるが、国境を超えたほうはあとに残った兄弟がほんとうに祖母の家に戻ったかどうか確証がない以上、この一文は国境を超えずに残ったほうが書いたものとみなされなければならない。

6) 「おばあちゃんの宝物を土の中から掘り出す。金貨や、銀貨や、たくさんの宝石だ。その大半を、亜麻布の袋に入れる。一人一個、手榴弾も身につける」(p. 188)。

7) 事実、続篇『ふたりの証拠』を読みはじめるといったんはその想像が補強される。しかし3部作をさらに読み進めていくなれば、青天の霹靂ともいべき壮大な前言撤回(palinodie)によって、ことはそれほど単純ではないということを思い知らされてしまうことになる。

そして「大きなノート」の執筆方針では、どちらかいっぽうが書いたら、他方がそれをチェックするはずではなかったか。もし想像されたとおり、作品の本文が作中に言及された「大きなノート」と一字一句同じだとするなら（先述のとおり、ほかでもない「ぼくらの学習」の章に、それを疑わしめる理由らしいものがないわけではない。註4参照）、この最後の章だけは、どちらかいっぽうが書いたままで他方のチェックを受けていない、ということになる。

IV ポール・オースター『リヴァイアサン』

もうひとつの例が、ポール・オースターの長篇小説『リヴァイアサン』（1992）の結末だ。

『リヴァイアサン』の話者である「私」は小説家ピーター・エアロン。本文の記述は、ウィスコンシン州北部の道路での、ある男の爆死事件から始まる。捜査当局は男の身元を明らかにできないでいた。ここで話者エアロンは重要なことを記している——「私としては、捜査に手間取ってもらったほうが助かる。なにしろ語らなければならぬ話ときたそこそこ込み入っているし、警察が答えにたどり着くより先に仕上げないと、これから書く言葉の意味がなくなってしまうだろう」（Auster 1992, p. 177）

つまりこの小説の語りは、話者の意識を実況中継したものではなく、話者が書き手として、肉体を使って、ある長さの文章を作中世界で、時間をかけて記述しているものだという事だ。つまり書き手エアロンが自らを置いている立場は、『不在の騎士』の記述者テオドラのそれと共通している。

それだけでなく、テオドラはランバルドが「来てくれるって […] わかっていた」（Calvino 1959, p. 408）以上、自分の記述行為がランバルドの訪れという「締切」に追われていることを彼女は知っていた。読者がそれを知るのはその「締切」が訪れたそのときだった。いっぽうエアロンの記述行為にも「警察が答えにたどり着く前に」という「締切」が設定されている。そしてテオドラと違ってエアロンは、その「締切」の存在をこのように、まず記

述の冒頭で読者に明示しているのだ。

エアロンは事件の一報を目にした瞬間から、その爆死者が1年近く逢っていない友人ベンジャミン・サックスに違いないと確信する。爆死事件の3日後（新聞報道からは2日後）、FBIの捜査官が爆死者の遺留品からエアロンのもとにたどりついたが、エアロンは知らぬ存ぜぬの態度をとる。

エアロンの回想によれば、彼は1975年にサックスと知り合った。サックスには兵役拒否による服役経験があった。サックスが書いた小説『新コロッセ』はその後、映画化の話が出る。その後エアロンは1979年にニューヨークのサックスのアパートでマリア・ターナーというマルチアーティストと出会う。彼女の作品（パフォーマンス？ インスタレーション？）は作品外の現実と地続きで、近代芸術的な「額縁」を持たない⁸⁾。

エアロンがサックスの妻ファニーと不倫関係になったことがきっかけで、エアロンとサックスは疎遠となる。1986年の建国記念日、サックスはパーティー会場の4階の非常階段から地上階に落下して重症を負ってしまう。その非常階段にはマリアがいた。

しかし落下事故の経緯について、サックス本人を含む関係者たちの証言は、まるでアンブローズ・ビアスの短篇小説「月明かりの道」（1907）や、それを『今昔物語集』本朝部の1話に応用した芥川龍之介の短篇小説「藪の中」（1922）のように食い違っている。このような証言者による、あるいは時期による証言の食い違いは、『リヴァイアサン』作中に他にも見られる。

さて、あるときサックスは森で道に迷い、ヒッチハイクで若いアメリカンフットボール選手ドワイト・マクマーティンの車に乗る。途上、トラックに寄り掛かって喫煙中の男にふたりが声を掛けると、男がマクマーティンを銃で射殺、サックスは野球のバットで男に反撃してこれを撲殺、男のトラックで逃走した。車内にはリード・ディマジオ名義のパスポートと大金、そして爆弾の材料があった。帰宅すると妻ファニーが別の男と性行為に及んでいる。

8) この人物の経歴は、現代フランスの写真家・映像作家・パフォーマンスアーティスト・文筆家であるソフィ・カル（1953-）をモデルとしている。

サックスは成り行きから、自分が殺したディマジオの妻リリアンと親しくなり、ディマジオが書いた論文を読んで、その過激な環境保護思想に染まってしまう、その遺志を受け継ぐべく行動に出ることを決意する。

1988年1月16日、オハイオ州ターンプルの自由の女神像が爆破されたのを契機として、全米で「自由の怪人」のテロが連続し、注目を集める――。

さて、エアロンの回想は編年体で進み、やがて冒頭の FBI 捜査官の訪問の場面に追いつく。そして捜査官の訪問を受けたその「翌朝」から2か月かけて (p. 380)、自分がサックスとその周囲にかんするこれまでの回想 (= 『リヴァイアサン』の本文) を書き進めてきたということを「私」エアロンは明らかにする。

「第二稿が四分の三 (第四章中盤) にさしかかったところで、執筆中断を余儀なくされた。これが昨日のことで、これがどれほど急なことだったかということに、いまでもまだ直面しようと骨を折っている。事件が終わった以上、本も終わりだ。この最終ページを書き込むのは、彼らがどうやって答えを見つけたかを記録し、最後のちょっとした驚き、ストーリーを締めくくる最後のオチを、書きとめる、たんにそのためだけだ」 (p. 380. 傍点は引用者)。

FBI のハリス捜査官がエアロンの家を訪れる。ハリスはサックスと「自由の怪人」との関係、またサックスとエアロンの関係を割り出していた。以下は小説の最後の数行である――

「ああ」とハリスは言った。「なかなかの食わせものですね。その人について、もう少しお聞かせくださいますよね」

「はい、お話できることはたっぷりあります。死んでるわけだし、もう大丈夫ですよ?」

そして私は仕事場を指さし、それ以上はなにも言わず、暑い午後の陽ざしのなか、ハリスを連れて庭を横切った。いっしょに階段を昇り、なかに入ると、私はハリスに本書の原稿を手渡した。〔pp. 381-382. 傍点は引用者〕

ハリスがエアロンを訪れ、エアロンが「ハリスにこの本の原稿を渡した」のが「昨日のことである」なら、なぜそのことを記述者エアロンは「この本」に書きこむことができたのか？ いや、そもそも、ハリスの最後の訪問を記述すること自体、いったいどうやって可能だったのか？ 長篇小説をさり気なく締めくくるかのように見えて、最後の一文はそれまでの本文全体の信頼性を一挙に掘り崩す。

V 尾辻克彦「短篇」。

『リヴァイアサン』が刊行される前年、小説家・尾辻克彦（＝美術家・赤瀬川原平）は《群像》1991年3月号に「短篇」と題する短篇小説を発表した。その書き出しは、

「何か短篇を一つということである。私の小説なんて自分勝手なことを書くだけなのに、それを先方から注文されるのだから、こんなしあわせなことはない」（尾辻 1991、213頁）

となっている。

尾辻の小説のほとんどはこのように、身辺雑記エッセイ的な私小説というか、そのふりをした文章芸であり、しばしばみずからの語りについて自己言及的である。エッセイならば非虚構発話なのでいくらかでも自己言及的になることができるが、この「短篇」は虚構と非虚構のあわいに遊ぶかに見えて、じつは虚構にしかできないことを結末でやってのける。そういう意味で、筒井康隆が言う「超虚構」なのだ。なお、尾辻の赤瀬川原平名義の小説論に『超私小説の冒険』（岩波書店《作家の方法》、1989）がある。

尾辻克彦＝赤瀬川原平は、『リヴァイアサン』作中人物マリア・ターナーのモデルであるソフィ・カル同様に、額縁なきパフォーマンスアートと「メタ私小説」とのふたつの領域にまたがって活動した。近代芸術的な「額縁」を持たないカルの、つまりはマリア・ターナーの芸術活動には、尾辻克彦＝赤瀬川原平の1960-1970年代の作品につうじるところもあるのがおもしろいし、またカルの著作『本当の話』も尾辻の小説も自己言及的な「メタ私小説」

として読める。他に写真というテクノロジーへの問いかけがあることもまた、両者の共通点である。

『リヴァイアサン』と「短篇」との縁はまだある。両者ともに戦争とテロリズムへの言及があることだ。

前回書いたように、この「短篇」は虚構と非虚構のあわいに遊ぶかに見えて、じつは虚構にしかできないことを結末でやってのける。語り手というか、作者の分身である書き手は、自分にこの短篇小説を依頼された経緯を語ったり、短篇小説は通常は400字詰原稿用紙で何枚くらいか、といった自己言及的な話を蜿蜒と書いていく。書くことがないので字数を稼ぐために書いているような文章であるかのように、書き手自身が読者にそう思わせようとしているのではないかとも感じさせる（のちの中原昌也の小説に見られる切迫感はなく、志賀直哉的な透明な語りになりたいする挑発的揶揄のようにも思われる）。

いっぽうその書き手が置かれた1991年初頭という歴史状況においては、迫りくる湾岸危機の緊張感が漂っている。尾辻克彦本人にかぎりなく近い書き手は、いっこうに字数のはかどらぬ原稿を埋めながら、さらに字数稼ぎのように、遠く離れた湾岸危機に説き及ぶ。

「もうじき二時だ。アラブの湾岸危機が迫っていて、アメリカとイラクが一触即発の態勢で向き合っている。今日のこの時間がタイムリミットである。思わず目の前のラジオをつけてみた」(214-215頁)

と、リアルタイムの世界情勢をわざとらしく持ち出すのだ。

1991年1月15日という日付は、国際連合安全保障理事会が前年末にイラク軍にクウェートからの撤退期限として提示した締切である。文芸誌3月号の発売日は2月上旬なので、文中の自己申告を信じるなら、雑誌発売まで3週間ほどしかない時期にこの本文は書き始められたことになる。

引用最終部に続いて、つぎのような文が続く。

「今日のこの時間がタイムリミットである。思わず目の前のラジオをつけてみたが、二時だからといって一、二分でどうなるということもないわけであり、すぐにラジオを消した。まずこの短篇を書くことが先決である」(215頁)

小説の本文というより、まるで小説家が仕事の合間に気分転換に身のこたを発話したかのような文面だ。このあと書き手は、担当編集者に、依頼された短篇小説の長さの目安を質問する。

「で枚数の問題を訊いてみたのだけど、今回の担当の富士さんも、「まあふつうは三十枚からですね。それ以下もないことはないけど……」というくらいの感じである」

書き手はどうやら、入稿する短篇小説の字数をなんとか少なくしたいらしく、担当編集者とのやり取りもどこか値切りモードと言った感じだ。このあとも作品の本文は、いまこの瞬間書かれ（発話され）つつある短篇小説＝当該文章そのものの進捗への自己言及（マイクロ）、身辺雑記（等身大）、湾岸危機（マクロ）の3つの局面を何度も往還する。局面のスイッチングはまったく予想もつかないタイミングでやってくる。たとえば、

「もう二時である。イラクの近辺では無数の弾薬が発火を待っているわけだが、短篇は十五枚でも可能だろうか」（216頁）

のように、短い文のなかで、脈絡なくマクロ局面からマイクロ局面へのスイッチングが起こる。

この短篇小説は題が「短篇」であることも特殊だが、さらにその題が決定したいきさつも作中で語られる。

「締切りは二十三日だというが、目次を急ぐので二十日までにタイトルだけでも決めてほしいという」

「その場合書く方の形としては見切り発車となるわけだけど、締切り日というのは多少の幅がある。ムリをすれば少しずつ伸びるもので、ゆっくり丁寧に伸ばしていったり十日ぐらい伸びるということもある。いやゴムの場合は伸びるだが、この場合は延びると書くのだろう。湾岸のことにしても、国連が決めた撤退期限の十五日のゼロ時を過ぎたとして、そこですぐにミサイルが発射されるというわけではないらしい」（218頁）

書き渋ってとうとうぎりぎりになってしまった入稿締切と、国連が決めた湾岸の撤退期限とが、同じ「タイムリミット」という形で同列視されている。

「湾岸のことにしても」の係助詞「も」は、直前の話題である入稿締切と新しい話題である軍の撤退期限とが「タイムリミット」という共通点を持っていることを意味している。まず締切を延（伸）ばすのを「ゆっくり丁寧に」と書いているのも独特な表現だ。

先に題を求められて、書き手はこう返す。

「じゃあ短篇でいきましょう」

「ええ、もちろん今回は短篇で……」

「いや、だからタイトルを『短篇、』というので」

「え」

それから二日たった」

もしこのやり取りがじっさいになされたものだったと仮定したばあい、作者は題名をこれに決めてから、そこから作品をこのような超自己言及的なものにすることに決めたのではないかと想像される。その2日間というのが、世界が湾岸の動静に聞き耳を立てていた緊迫した2日間だったということが述べられたあと、

「短篇を書くにしてもテーマが必要である」(222頁)

となるのだが、この「書くにしても」の「も」は、いちおう218頁で話題にしていた「湾岸のことにしても」の「も」と同じように使われている。通常であれば、直前に話題にしていた「湾岸の動静に聞き耳を立てている世界」のことに、短篇小説にテーマが必要であるということとのあいだにどこかで共通点があるはずである。しかしその共通点を見出すことはできない。

このあと書き手は1970年代の中東戦争・石油危機が惹き起こした紙不足で雑誌がいくつもなくなったことを思い出す。終盤、書き手は手書き原稿用紙をファックスで入稿する。

「富士さん〔担当編集者〕はこの原稿を取りに来ると言っていたけど、私はファックスで送ることにした。〔…〕

いまの段階で、イスラエルは報復を控えている。イラクはすでに三回のミサイル攻撃をおこなっており、その先行きはまるでわからない。この短篇が

印刷される可能性もあるし、あるいはこのまま原稿用紙にとどまる可能性もある。たしかに、もしイスラエルが出て中東戦争の様相を呈してきても、前のように紙不足に直結するとは限らないだろう。〔…〕 だけどイラクのミサイルには、核がある。いったんそれに引火すると〔…〕 地球上の核のリンケージが開始される。この雑誌の発売日までまだ二週間ほどあるが、もしリンケージがはじまれば、論議は崩壊する。〔…〕 その場合この短篇はもちろん印刷物にまで到達できないだろうし、たぶんこの原稿用紙からも脱落している」(236-237頁)

ここまで、この「短篇」という短篇小説の特異な自己言及について述べてきた。しかしそもそも、ここまで述べてきた自己言及はすべて、もしこれがノンフィクション(随筆、手記、ブログエントリなど)だったなら、むしろまったく当たり前の特徴に過ぎなくなる。このことは、いくら強調しても強調し足りないだろう。

ではこの「短篇」という短篇小説は、たんにフィクションとして流通する制度的な文脈に置かれた、ただの随筆なのだろうか。たしかにそのような小説は、それこそ志賀直哉の短篇小説以降、複数存在した。そういった作品は文芸誌の目次で「創作」欄に配置され、あるいは「短篇集」に収録される、といった、本文外の条件でフィクションとして位置づけられる以外のフィクションらしさを持たない。尾辻の「短篇」はその、極端に自己言及的な一例にすぎないのだろうか？

しかしそうではない。尾辻の「短篇」は、先に引用した部分のあと、本文の最後の6行(単行本での換算)で、虚構どころか筒井康隆のいう超虚構——フィクションにしかできないことをやる虚構——としての姿を見せる。

「でもいまは別に何ごともないわけで、とりあえず短篇を送ってみた。原稿用紙は一枚ずつファクシミリの中を潜り抜けていった。結局三十五枚が潜り抜けて、最後は、

「ピー……」とってランプが消えた。消えたから「消えた」と書いたわけで、その前からもう短篇は終わっているはずなのだけど、私はまだこれを書い

ている。この不思議がちょっとよくわからない。書くたびに、短篇はまだじりじりと延びてきている」(237頁)

これで尾辻克彦の「短篇」という短篇小説は終わる。この作品はカルヴィーノの『不在の騎士』よりはあとに書かれたが、オースターの『リヴァイアサン』よりは1年早い。そして「短篇」の結末のパラドックスには、『不在の騎士』『リヴァイアサン』の結末のパラドックスと比べて、大きな違いがある。それは、「短篇」の書き手が、これがパラドックス（ここではフィクションのコミュニケーションにおけるルール違反）であるということを明言しているということだ。この違反は「筋立てられた」違反である。

VI 結論

尾辻はこの2年前に、べつの雑誌に発表した「砂糖」（同じ『出口』に収録されている）というやはりメタフィクショナルな短篇小説でも、このパラドックスを筋立てている（ただし結末ではなく途中で）。ここで書き手はやはり小説を書いている。

「まだチャンスはあるさ。この間はタイミングが悪かったんだよ」

秋彦は、こんなことに美智子が思いのほか強く反応するので……。

私はペンを置いた。なんだかちょっと飽きてしまった。この先書いていくと、[...] その間に何か面白いことが、あるにはあるだろうが、それを面白がっていける自信はない。[...]

しかしペンを置いたのに文章だけはつづいている、というのはどうしたことだろう」（尾辻 1989, 165-166頁）

フローベールは1852年12月9日ルイーズ・コレ宛書簡で、「作家は自作において宇宙のなかの神同様に随所に偏在しつつどこにも姿をあらわさずいなければならない」と書いた（Flaubert 1852, p. 204）。ジョイスの自伝的長篇小説『若い芸術家の肖像』（1916）のなかで、作者自身の若いころをモデルとしたスティーヴン・ディーダラスは「芸術家というものは創造神みたいなもので、自分の細工ものの内部だけ背後だけ彼方だけ上だかにいて、生活

感ゼロになるまで純化されて、なにものにも関心を寄せず、爪切りかなんかしてものなんだよ」(Joyce 1916, p. 233) と述べている。

モダニズム以降の小説は、ノンフィクションの言語伝達であればまったく不思議ではないあらゆる自己言及の要素、ロマン・ヤコブソンであれば「交話的」(phatic) な要素と呼んだであろうもの (Jakobson 1960, p. 355) を、隠蔽してきた。しかし小説が文字で書かれる以上、文字のすることなら小説はなんでもして(できて)しまう。小説のこの可能性は近代小説において隠蔽されがちである。モダニズム以降の小説において不文律となったこの隠蔽の慣習に意図的に違反することによって、この可能性をパフォーマンスに前景化するようになったのは、第二次世界大戦後、さらに言えばとりわけ「ポストモダン」の時代になってからのことであった。

(筆者は関西学院大学商学部教授)

参考文献

- Auster, Paul (1992), *Leviathan in Collected Novels*, vol. 2, Faber & Faber, 2005.
- Booth, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, 2nd ed., University of Chicago Press, 1983.
- Calvino, Italo (1959), *Il Cavaliere inesistente in I Nostri Antenati*, Oscar Mondadori, coll. "Oscar grandi classici", 1996.
- Flaubert, Gustave, lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852 in *Correspondance II*, éd. établie, présentée & annotée par Jean Bruneau, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade".
- Genette, Gérard (1972), "Discours du récit : Essai de méthode" in *Figure III*, Seuil, coll. "Poétique".
- Jakobson, Roman (1960), "Closing Statements : Linguistics and Poetics" in Sebeok, Thomas A. (ed.), *Style in Language*, with a foreword by John W. Ashton, Massachusetts Institute of Technology Press.
- Joyce, James (1916), *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. with an introduction & notes by Seamus Deane, Penguin, coll. "Penguin Twentieth Century Classics", 1992.
- Kristof, Agota (1986), *Le Grand Cahier*, Seuil, coll. "Points", 1988.
- 岩松正洋 (2008) 「叙述トリック「以前」——ナボコフ、ボルヘス、カルヴェーノにおける人称の騙り」成蹊大学文学部学会編『ミステリーが生まれる』風間書房, 183-211頁.
- 尾辻克彦 (1989) 「砂糖」『出口』講談社, 1991.
- (1991) 「短篇」同上.