



Title	メタフィクションとしての『旅路の果て』
Author(s)	渡辺, 克昭
Citation	大阪外大英米研究. 1990, 17, p. 101-124
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99143
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

メタフィクションとしての『旅路の果て』

渡辺克昭

Assigning names to things is like assigning roles to people : it is necessarily a distortion, but it is a necessary distortion if one would get on with the plot and to the connoisseur it's good clean fun.

——ジョン・バース 『旅路の果て』

I

「ある意味で、ぼくは、ジェイコブ・ホーナーだ」、という書き出しが始まる『旅路の果て』(*The End of the Road*, 1958)は、ジョン・バースの作品群の中で、最もリアリズム的色彩が濃い虚無主義的な小説としてこれまで位置付けられてきた。次作の『酔いどれ草の仲買い人』(*The Sot-Weed Factor*, 1960)や、『やぎ少年ジャイルズ』(*Giles Goat-Boy*, 1966)と比較してみれば、まだこの時点ではリアリズムの残滓を完全には払拭していないように見える。それゆえ、この初期の代表作が、常に斬新な手法を模索しながら物語の虚構性をことさら意識的に浮彫りにしてきた、バースらしからぬ印象を与えて驚くにはあたらない。だが、『旅路の果て』は、伝統的なリアリズム小説の限界を突き崩す力をどこかに秘めていないだろうか。果たしてこの小説には、バース流に言えば、「可能性の尽きた文学」をめぐる状況を逆手に取る、何らかの「非リアリズム」“irrealism”的戦略が見られないであろうか。

このような疑問を解明するためには、まずこの作品の姉妹篇とでも言うべき処女作『水上オペラ』(*The Floating Opera*, 1956)を考察することから、議論を始めることが妥当であろう。テクスト間の相互作用に注目するインター

渡辺克昭

テクスチュアリティの観点に立てば、明らかに『水上オペラ』は『旅路の果て』のプレテクストとして作用する。1955年に『水上オペラ』を三か月で仕上げたバースは、同じ年に『旅路の果て』を同じく三か月で一気呵成に書き上げた。著者自身がかつて述べたように「虚無的な喜劇」と「虚無的な悲劇」として、しばしば比較対照されてきたこの二作は、ある意味でバース好みの「双子」のような関係にあり、¹ 前者のトッド＝ジェイン＝ハリスンという三角関係が、後者のジェイク＝レニー＝ジョーという三角関係に引き継がれていることは改めて指摘するまでもない。むしろ、われわれが注目しなければならないのは、語りの手法という点で両作品の間に見られる技巧上の連関性、もしくは対照性である。最初の姉妹作が世に出てから約30年を経て、Doubleday Anchor 版の『水上オペラ、旅路の果て』への序文でバースは、これらの二つの作品においては、語られている虚無的な内容もさることながら、いかに語るかという語りの方法こそが重要であると示唆している。²

物語の虚構性を際立たせるか否かという観点に立てば、プレテクスト『水上オペラ』は周到に読者に仕掛けられた隠喩の連鎖から成り立つ技巧の宝庫であるのに対して、それがコード変換されたテクスト『旅路の果て』には、あたかもそれらの技巧を削ぎ取ったかのようにさり気なく隠蔽したという観がある。虚構性をめぐる過剰な仕掛けと隠蔽された仕掛け、このような一見全く逆方向とも思える一対の作品の語りのありように通底しているものがあるとすれば、それは、虚構を紡ぎ出す語り手の、語ることに対する強烈な自意識なのではないだろうか。

主人公トッドが語る『水上オペラ』では、作品自体が水上オペラ号というショーボートに喩えられ、読者は、川を往来する水上オペラの舞台の上で際限なく繰り広げられる浮き世の「見せ物」＝「作品」を、両岸から観覧するという構図になっている。読者は、見え隠れするショーボートの甲板で催される、人生の催し物（トッドの物語）の断片を想像力で補いながら注意深く繁ぎ合わせ、それぞれの「水上オペラ」を組み立てていくという趣向である。趣味のボート造りに余念がないトッドにとっては、自分について書くという

メタフィクションとしての『旅路の果て』

新たな冒險的試みは、まさしく自前の書物『水上オペラ』号を構築し進水させることを意味する。そして、アダム船長が得意気に彼を水上オペラ号に案内したように、トッドは「船長」として自らの「船」に読者を誘い歓待することになる。そればかりか、既に明快な指摘がなされているように、「船上で演じられる演し物はすべて何らかの形でこの小説の他の部分と照応する仕掛けになっており」、³ 水上オペラ号での出来事は、作品『水上オペラ』と相同関係をなす挿話としてテクストに内蔵されている。

このように複雑かつ緻密に計算された入れ子構造の奥に見え隠れするのは、トッドの「演じて見せる」ことへの徹底したこだわりである。もう少し具体的に例を挙げてみよう。水上オペラの開幕と同時にまず舞台に登場するT・ウォレス・ウィッティカーは、「すべてこの世は舞台。男も女も皆んな役者に過ぎぬ。それぞれに退場があり登場があり、その一生のうちに様々な役を演じて……」という『お気に召すまま』の第二幕でジェイキーズが口にするあの有名な台詞を朗読し始める。作品『水上オペラ』の脚本家でもあり役者でもあるトッドは、この時、作品の中の水上オペラの観客の一人として、役者ウィッティカーが罵倒されて舞台から退場するのをつぶさに見る。さらにまた、オペラのクライマックスではジェイムズ・B・テイラー号の大爆発が舞台で演じられる一方で、皮肉にもトッドの水上オペラ号爆発計画は、彼のジェインとの肉体関係と同じく自意識に呪縛されたかのように不発に終わり、彼は自殺の計画を断念する。その結果、作品としての『水上オペラ』号もまた語り手自身による爆破を免れ、自爆の決意と翻意の顛末そのものが物語化される。言ってみればトッドは、作品という現実世界を思わせる舞台で演じつつも、演じている自分の姿を見せ物として客席から措定し、虚構としての作品という全体に収斂せざるを得ないのである。『水上オペラ』に見られるこのような込み入った一連の自意識的な語りの仕組みはまた、『旅路の果て』でジェイクがドクターから受ける神話療法“mythotherapy”という巧妙な仕掛けを分析する際、有効な手掛かりを与えてくれるはずである。

Linda Hutcheonによれば、メタフィクションにおけるテクストは、読者に

渡辺克昭

そのテクストが実は虚構なのだということを明確にすると同時に、読者が知的に想像力を働かせて、その虚構の世界を構築する共同作業に加担するよう要求する。したがってメタフィクションのパラドックスは、テクストがそれ自体の内部へと自己回帰していく一方で、読者という外部に対しても同じように働きかけるように方向付けられているところにある。⁴ 本稿の目的は、『旅路の果て』をメタフィクションとして捉え、自意識的な役割演技を主な手掛かりにしながら、今述べたようなパラドックスが、具体的にどのようにして展開されるのかを探り出すことにある。

II

『旅路の果て』は、割り当てられたどのような役柄もそれなりに演じおおせるが、その本質は何者にもなり得ない男の自意識の物語である。変幻自在に姿を変えるジェイクは、何にでも身をやつすことができる“everything”であると同時に、その本質に奇妙な希薄感が付きまとつ“nothing”でもある。ジェインの次のような言葉が何よりも端的に、彼の存在における中心の真空性を言い当てている。

....I think you don't exist at all. There's too many of you. It's more than just masks that you put on and take off — we all have masks. But you're different all the way through, every time. You cancel yourself out. You're more like somebody in a dream. You're not strong and you're not weak. You're nothing.⁵

ジェインの目に、彼がまるで「夢の中の人物」のように「姿を消す」捉えどころのない人間と映るのは、まさしく彼が自らを根源的に無化し、気分の推移に応じて多種多様な存在に次から次へと自分をずらしていくからに他ならない。彼の中には、夥しい数の「小人」(p. 30) のホーナーたちが棲むばかりで、恒常的なホーナーは常に不在なのである。

このように見れば、「ある意味で、ぼくは、ジェイコブ・ホーナーだ」(傍線筆者) という保留条件付きの冒頭の自己紹介は、物語の開始に先立って自

メタフィクションとしての『旅路の果て』

分の名前の無化することによって、実は自己否定を宣言しているに等しいことがわかる。「ホーナー」という呼び名はあくまでも空疎な記号以上のものではなく、物語内に閉じ込められている彼に作者から便宜上与えられている名称に過ぎないということを、彼はさり気なく冒頭で伝えている。「今日はどこにもジェイコブ・ホーナーなんていないみたいだ」(p. 35)とか、「電話が鳴り、はっとしてジェイコブ・ホーナーなる人物に戻り」(p. 37)などという記述もまた、彼が、本来持つて然るべき固有の名前を喪失した、無内容の存在であることを示唆している。

Patricia Waughは、「多くのメタフィクションに共通しているのは、登場人物が自分は存在していないこと、死亡できないこと、生まれたことのなかったこと、行動できないことを、突如として理解していることである」⁶と指摘している。このことを言い換えると、作中人物が、自分には現実の人間のような固有の名前も一定の性格もないことを直観的に自覚しているということになろう。バース自身の言葉を借りるまでもなく、ジェイクは自他ともに認める“a walking ontological vacuum”⁷なのである。

ところで、このような自我の不在性を認識するうえで、ジェイクが見た次のような奇妙な夢は、作品を通じて一つのメタファーとして重要な役割を果たしている。すなわち、ある夢の中で彼はどういうわけか翌日の天気予報をどうしても知りたくなる。新聞もラジオも電話の予報案内も要領を得ず、思いあまって彼は気象観測主任の自宅に通話して直接問いただす。そして、観測官が不機嫌に「あしたは天気なし」と言うところで彼は夢からさめる。天候から気分を連想するジェイクは、天気のない日などというのは考えられないが、少なくとも自分には何の気分もない日がしばしばあることに思い当たる。彼はそのような呆然自失の虚ろな状態を“without weather”と表現し、次のように述べている。「そういう日にはジェイコブ・ホーナーは、無意味な新陳代謝的な意味を除いて完全に存在をやめた。なぜならば僕は人格がなくなってしまうのだから」(p. 36)。生物学者が観察する顕微鏡の標本は、染色されて初めて可視的になる。それと同じように、彼は、自我という内容に何

らかの気分的色付けが施されなければ、自分が一切の人格を喪失した単なる生理的存在へ退行しかねないことに思い至る。

こうした「天候なし」の状態になるとジェイクは、完全な肉体的固定状態をもたらす麻痺に襲われ、いかなる行動へも移行不能のまま硬直姿勢で椅子に座り続けざるを得なくなる。その典型的な事例は、彼がまだ大学院生であった頃、自分のあらゆる活動を一瞬たりとも継続するに足る理由がないことを悟って、誕生日に当てもなく旅に出ようとした時に起こる。どこへ行く理由も何をする動機も見い出せずに、突然彼は、ペンシルヴェニア駅の構内で身動きが取れなくなる。ちょうど操り人形が人形師に操られる時が来るまで同一姿勢で放置されるように、彼は翌朝ドクターに遭遇するまで微動だにせず、一晩中駅のベンチで麻痺状態を余儀なくされる。かくしてジェイクは、ドクターと劇的な出会いを果たすことになる。

「旅路」の始まりと終わりを暗示する駅での興味深いこの事件は、第六章になって初めて彼によって語られるのであるが、ある意味で物語がそこから生成し発展しそこへまた回帰していく原点を形成していると言える。物語はこの原点を中心にして、ありとあらゆる方向へいつ進展しても良いように開かれている。⁸『水上オペラ』では、トッドが自殺を目論み思いとどまつた1937年6月21日が、物語が収束していく終点としてあらかじめ用意されていた。それに対してジェイクの物語では、彼の28歳の誕生日である1951年3月16日の夜から17日の朝にかけての肉体的硬直とその停止をめぐる挿話が、語り手=主人公である「ホーナーなる人物」の、言わば〈物語内での誕生の過程〉を読者に現前させる、物語の起点として設定されている。そして語り手ジェイクは、架空の人物である自分自身を、物語における彼の誕生日と言うべき1951年3月16日以前には麻痺していたか死んでいた人物、つまり過去の影を背負わない人物であるかのように取り扱う。彼の履歴や過去には何の興味も覚えないと言うドクターの言葉に象徴されるように、この日に至る彼の経歴は、口頭試問にパスしながら英文学の修士号を取り損ねたということを除いては、何一つ語られないままテクストの空白となっている。逆に言えば、性格に關

メタフィクションとしての『旅路の果て』

して少なくともある程度の首尾一貫性と継続性を持って然るべき主人公の過去についてのテクストの不在こそが、彼の存在の核心に常に付きまとつ空白を保証していたのである。⁹

確固としたアイデンティティーを欠いているために、主人公としての彼は、一たび「天候なし」の状態に陥れば、始源的なカオスを孕んだ、抽象的存在としての宇宙に、虚ろで巨視的な眼差しを向けるより他ない。駅のベンチで瞳孔も動かさずに「永遠を凝視し、究極を見据える」ジェイクが取りつかれた病いは、彼によれば「コスモプシス」“cosmopsis”、つまり「宇宙観の病い」(p. 74)である。コスモプシスは、宇宙の核心は無だという虚無的な認識が引き起こす単なる精神的、肉体的虚脱状態とはいささか次元を異にする。宇宙のブラックホールが空白と同時に超密度の充満という両義性を帯びているように、彼の麻痺は、内部であらゆる運動を潜在的に拮抗させていることからまさしく生じている。逆説的ではあるが、言葉という宇宙の「究極的流动性」(p. 120)こそがコスモプシスの麻痺状態をもたらしていると言える。停止しているジェイクに何よりも欠けているのは、自分の内部で対立する種々様々な運動のベクトルの中から特定の一つを選択し、物語という言語宇宙の中で自分が開始すべき次の運動に明確な方向性を付与することなのである。

III

さてここで、いよいよジェイクとドクターとの関係へ議論を進めてみよう。「ベンチに腰をかけていたあの時、君は主役でも脇役でもなかった。役が何も無かったんだ」(P. 89)と、ドクターは言う。コスモプシスに取りつかれたジェイクには、言語宇宙において物語作者によって生を受ける以前の、混沌として未分化の作中人物の祖型をどことなく暗示するものがあった。そこで、物語開始前夜の仮死的なトランク状態に陥っていたジェイクを再び活性化し、登場人物として物語の枠組みの中に蘇らせる者がいるとすれば、それは作者の代理人を思わせるドクターその人であろう。作品を通じて本名が伏せられ、大文字化されて常に“the Doctor”としか呼ばれないこの黒人の正体は、ジェ

渡辺克昭

イクに劣らず不明である。ただ少なくとも確かなことは、ジェイクが魔神のようなドクターによって動く術を授けられ、彼の指導の下に神話療法を実践するようになることである。

駅で偶然彼に見いだされて固定状態を解かれたジェイクは、その日のうちにドクターの私設療養所、「再生始動院」“Remobilization Farm”に収容され、連日「進歩指導室」“Progress and Advice Room”でカウンセリングを受ける。そこで、「動くこと！動くこと！いつでも動くことを意識していなければならない」(p. 84)と叱咤激励するドクターは、とりあえずジェイクに「もし選択物が左右に並んでいたら左のを取ること。時間的に並んでいたら早い方を選ぶこと。これがだめならアルファベット順で早い方の文字で始まる名前の選択物を選ぶこと」(P. 85)という＜左側原則＞、＜先行原則＞、＜アルファベット順原則＞を授ける。反発を感じながらもやがて二人の間には、奇妙な「同盟」(p. 78)関係が生まれ、ジェイクは検診を受けるために定期的に彼の診療所へ訪問を重ねるようになる。

二人の面談は、既に述べたように必ず「再生始動院」の中の「進歩指導室」という、言わば特殊な密室で膝をつき合わせて行われる。専ら「進歩指導室」を舞台とする第一章と第六章は、テクスト内に他の部分とは異質な空間を提供しているが、そこでの彼らのやりとりは、彼とジョーやレニーとの係わりを扱った他の部分に対してメタ的に作用している。読者の側から言えば、読者は作家の創作の現場に立ち会わされ、作者と共にジェイクを作動させ物語を創り出す作業に加担することになる。つまり、この部屋は、作者がドクターを介してジェイクに登場人物として作品の中でいかに演じるべきかを納得させ、演技指導するワークショップなのである。コスマオプシスから覚醒したばかりで、物語の中でどのように動いてよいのか当惑気味のジェイクは、この＜枠組みの物語＞の中でドクターによってリモビライズされ、振り付けられ、＜物語の中の物語＞、つまりジョーやレニーがいる神話世界へと送り込まれる。第一章で手始めにドクターは、ある程度治療計画を達成したジェイクに、メリーランド州のウィコミコ州立教育大学の規範文法の教職に就くように説

メタフィクションとしての『旅路の果て』

得する。そして、これを契機として、同僚ジョー・モーガンやその妻レニーとの交際が始まる事になる。彼らとジェイクが織りなす〈物語の中の物語〉については後ほど論ずることにして、ここではまず、第六章で取り上げられているドクターの神話療法に焦点を当て、それがいかなるものか考察しておこう。

ドクターの説明によれば、基本的に神話療法は、「人間の実存は人間の本質に先行し・・・人間は自分の本質を選択する自由のみならず、それを意のままに変える自由がある」(p. 88)という優れて実存主義的な二つの前提に基づいている。そもそも実存が本質に先立つとすれば（このことはまさしく主人公ジェイクの置かれた状況であるが）、必然的に誰でも自分のライフ・ストリーというドラマにおいて常に主人公の位置を占める。

“In life,” he said, “there are no essentially major or minor characters. To that extent, all fiction and biography, and most historiography, are a lie. Everyone is necessarily the hero of his own life story. *Hamlet* could be told from Polonius’s point of view and called *The Tragedy of Polonius, Lord Chamberlain of Denmark*. He didn’t think he was a minor character in anything, I dare say” (p. 88).

また仮に、主人公が脇役に回っているように見えることがあったとしても、それは彼が一步退いて脇役の役を演じたり、変装したりすることをわざと選択しただけのことに過ぎない。したがって、彼はあくまでもライフ・ストリーの主人公としての立場を自ら譲ることなく、逆に現実の方を自分の方へ手操り寄せてそれに対処することになる。「この意味では、小説は全く嘘ではなく、誰もが人生を歪曲しているということを忠実に表現したものなのである」(pp. 88-89)。

ここで言う「人生を歪曲している」とは、すなわち、主人公としての役柄にうまく合致するように、想像力を働かせながら自分の人生のドラマのすべてを再構築し、明確に物語化していくことを意味する。これは紛れもなく、一方的に自己を劇化し歴史化する神話作用に他ならない。

渡辺克昭

Now, not only are we the heroes of our own life stories —— we're the ones who conceive the story, and give other people the essences of minor characters. But since no man's life story as a rule is ever one story with a coherent plot, we're always reconceiving just the sort of hero we are, and consequently just the sort of minor roles that other people are supposed to play (p. 89).

主人公は、他人に脇役を振り当てるばかりではなく、常に自分の役どころと脇役たちの役どころを再検討して、刻々と変化する状況にぴったりと一致するよう、人生の物語の脚本を書き換えてもいかなければならない。このような「役の振り当て」“role-assigning”が自意識的な「神話作り」“myth-making”なのであるが、この作業では、演じながらその演技を断続的にフィードバックして、自分の台本を書き直していくという臨機応変さが要求される。神話が神話であり続けるためには、一つの神話が崩壊する前にあらかじめ素早く別の神話に乗り換え、それに応じた仮面を付け変えなければならない。そのためには主人公は、主役でありながら、配役を割り振りする「舞台監督」“casting directors”(p. 28) や脚本家の役もこなさねばならないのである。こうした神話療法を実践させるにあたってドクターは、いかにもプラグマティストらしく、最後にジェイクに次のような処方箋を与える。

It's extremely important that you learn to assume these masks wholeheartedly. Don't think there's anything behind them If you sometimes have the feeling that your mask is *insincere*—impossible word!—it's only because one of your masks is incompatible with another. You mustn't put on two at a time. There's a source of conflict, and conflict between masks, like absence of masks, is a source of immobility. The more sharply you can dramatize your situation, and define your own role and everybody else's role, the safer you'll be (p. 90).

ドクターがここで力説しているのは、言い換えれば、同時に二つ以上の台本で事に臨んだり、台本なしに臨むべきではないということである。また、自

メタフィクションとしての『旅路の果て』

分が振り当てた役柄から逸脱する要素は思い切って切り捨て、演技に没頭せよということである。そうすれば、規範文法に基づいて経験を変換して言語化する際に必然的に起こるよう、複雑な現実を裏切り、恣意的に歪めることになるかも知れない。だが、そもそも神話というものがフィクション以外の何ものでもない以上、それは避けられることであろう。神話作りには、「神話合成樹脂のカミソリを鋭く砥ぎ澄まして」(p. 119)、巧みに現実を切り取っていく必要があるのだ。

IV

以上の<枠組みの物語>においてジェイクは、「振り付け師」であるドクターに神話療法という自意識的な役割演技の指導を受ける。しかしながら、ドクターは、『旅路の果て』の主人公としてのジェイクに、彼のライフ・ストーリーの脚本の書き方を伝授したまで、実際に彼が作品で演じる脚本そのものを手渡したわけではない。したがって、自らが演じるべき<物語の中の物語>の中心人物として、自分を具体的に神話化していく作業は、ジェイク自身に委ねられる。これまで論じてきた部分は、「演じることについての物語」であったわけだが、ここに至って自分の神話を創作し自作自演する彼は、主人公でありながら、にわかに「物語作者」“taleteller”(p. 28)に匹敵する地位を獲得することになる。

そのうえさらに、この物語がジェイク自身の口からは後日語られたものであるという点に着目すれば、語っている現時点での語り手ジェイクは、文字通り物語作者の立場にあることを忘れてはならない。実際彼は、この物語を自伝的な「筆記療法」“scriptotherapy”(p. 84)の一環として、事件が起こってから約2年の歳月を経た1955年10月4日の夜から書き始めていることになっているが¹⁰、これを書いているジェイクは、現実に起こった出来事の忠実な記録者でもなければ再現者でもない。

To turn experience into speech—that is, to classify, to categorize,

渡辺克昭

to conceptualize, to grammarize, to syntactify it — is always a betrayal of experience, a falsification of it ; but only so betrayed can it be dealt with at all, and only in so dealing with it did I ever feel a man, alive and kicking (p. 119).

言語の自立性を何よりも尊ぶ物語作者として彼は、当然のことながら、物語を演じていた当時の自分からは距離を置いて随所に脚色を施し、また時には自分の語りに自己言及することによって語りと戯れさえする。¹¹ 彼が現在、ドクターの指導の下に実践している筆記療法が依然として、彼をかつて規範文法の教師に仕立てあげた神話療法の延長線上にあることは論を待たない。したがって、神話療法を素材とする筆記療法が創りあげた『旅路の果て』のテクストは、これらの二つの演技療法の枠組みによって二重に包摂され、二重にデフォルメされているわけである。

物語の中で、ジェイクはふと次のような言葉を口にする。

What had been done had been done, but the past, after all, exists only in the minds of those who are thinking about it in the present, and therefore in the interpretations which are put upon it. In that sense it is never too late to do something about the past (p. 112).

彼にとって、過去は固定的なものではなく、常に新たなる解釈を試みることが可能である。よって語り手ジェイクは、自分が演じた神話を再編成し、われわれに再演して見せようとするのである。

だが、物語作者としてのジェイクは、<物語の中の物語>のプロットの展開の細部に渡ってまでフリーハンドを確保したのではない。なぜならば既に述べたように、作者バースがこの物語を書くにあたってプレテクスト『水上オペラ』を意識的に下敷きにしている以上、物語の中に閉じ込められているジェイクは、作者が与えた骨組み、すなわち三角関係と姦通のモチーフからは逃れようもない。“Horner”という名前が暗示している通り、彼は、妻を寝取られた夫に「嫉妬の角」“horn”を生やさずにはおかない間男の役柄を、あらかじめ作者によって押し付けられている。

メタフィクションとしての『旅路の果て』

そこでまず問題になってくるのが、三角関係の一端を担うジョー・モーガンのアイデンティティーである。理性的精神の権化とも言うべきジョーは、不条理極まりなく見えるジェイクと一見したところ好対照をなすにもかかわらず、二人の間に何らかの親近性を探り当てることはさほど困難ではない。E. P. Walkiewicz が言うように、彼らが『水上オペラ』の主人公トッドの二つのペルソナの発展したものである可能性は十分考えられる。¹² いずれにせよ、彼らが互いに補完的な「分身」“double”の関係にある双子のような存在であることは間違いない。対極に位置する二人の狭間で常に宙吊りの状態を強いられるジョーの妻レニーは、ジェイクにいみじくも次のように告白している。

What scares me sometimes is that in a lot of ways you're *not* totally different from Joe : you're just like him. I've even heard the same sentences from each of you at different times. You work from a lot of the same premises (p. 64).

彼らは、同じテーマに関して同じ前提から議論を出発させながら、いつも完全に異なった結論に達着する。ジョーは、絶対的な価値が不在ならば、それに取って代わる相対的倫理観に基づいて世界を体系化し、経験や行動を理路整然と説明し尽くさずにはおれない。他方ジェイクは、やはり彼と同じ相対的認識の基盤に立脚しながらも、ジョーが主張するほとんどあらゆることを論理的に切り崩し反駁することができる。ここで彼らの議論を思想小説を読むがごとく読むことは適当ではない。議論の中身よりもむしろ、分身同士が繰り広げるゲームとしての論戦という形式に注目すべきであろう。明らかにバースの狙いは、ある特定のイデオロギーを評価したり否定することにあるのではなく、ディベートという言葉のゲームを通じて、ある論述の基盤をいかにその論述そのものが自ずと侵食し、脱構築するかという過程を示すことにあったのである。

その時、いかにも二律背反的な彼らの舌戦は、本来は一人の人間に本質的に内在する二つの全く矛盾したペルソナが責めぎ合う声のように聞こえる。「人間に潜む複数の自我に魅了されてやまない」バースは、あるインタビュー

で、「私の小説に・・・幾度となく出てくるイメージの一つは・・・相反するものの組み合わせであり、三角形を形成する二人の男たちは、たいてい正反対の関係にある」¹³ と述べている。『酔いどれ草の仲買人』の主人公エベニーザー・クックとヘンリー・バーリングームなども、作者が言う対比的なペアードの好例であろうが、ジェイクとジョーの場合、ネガとポジの対照があまりにも鮮やかでしかも徹底している。その結果、彼らの白熱した議論の応酬は、批判家たちが示唆しているように、主人公であり語り手であるジェイク自身の心の中であたかも密かに進行している「心理ドラマ」¹⁴ の様相さえ呈してくるのである。

このような視座に立てば、「一定の主題について少なくとも両極の意見を同時に持つ」(p. 120) ことを自負するジェイクの自己反映的な心理空間こそが、実は彼の神話が演じられる劇場であったとも考えられる。神話、すなわち「物語の中の物語」を創造するためにジェイクは、言うなれば自分自身の心の中を旅することになる。そして、その世界には、彼の分身であるがゆえに妙にリアリティーが乏しいジョーとその妻レニーの、ただ二人の登場人物しか配されていない。だが、「あなたはジョーみたいな現実の存在じゃないわ」(p. 68) というレニーの言葉が示すように、ここでは訪問者ジェイクの方が逆に非現実的な異邦人となる。自室でラオコーンの胸像を前に振り椅子に腰かけ、ややもすれば無天候状態に逆戻りしそうな彼を、彼らの世界へと誘うのは、レニーからの電話である。がらんとしていて必要最小限の家具しか見あたらぬ彼らの部屋の内部は、ただ二つの椅子が向き合っているだけのドクターの殺風景な「進歩指導室」を想起させるところがある。¹⁵ このことは、ジェイクが神話療法を受けられた「進歩指導室」が、今度は装いも新たに、彼が演じる神話のアレゴリカルな心理空間の中に組み込まれて、再び物語の舞台を提供することを意味している。

Tony Tanner は、「バースの初期の作品には環境がほとんど存在していない」と苦言を呈しているが、¹⁶ 物理空間を心理空間にうまく変容させるためには、外的環境としての空間よりもレトリックとしての空間の創造が優先され

メタフィクションとしての『旅路の果て』

るのは止むをえないところであろう。ジェイクの閉じ籠もるアパートの部屋が、何よりもまず彼の自意識の砦であるとすれば、彼が導かれる殺風景なモーガン家の居間は、夫妻の生活空間である以上に、何よりもレニーのための「進歩指導室」として設定されている。ある時、彼らの部屋でジェイクがジョーに対して、「君の話を聞いていると、彼女〔レニー〕はまるで君の患者みたいだな」(p. 44) と何気なく言う場面があるが、「患者」という言葉が紛れもなくその事実を裏付けているように思われる。そればかりか、「完全に白紙の」(p. 58) レニーを対話療法によってドクターのように「進歩指導」しようと試みるのは、夫のジョーにとどまらない。彼の提案でレニーに乗馬の手ほどきを受けることになり、遠出して二人きりで会話を交わす機会を得たジェイクは、さながらジョーのように彼女を詰問する。そして、「私は自分ってものを完全に消し去って無になってしまったの、ジェイク。再出発できるように」(p. 62) と自嘲気味に言うレニーを評して、ジェイクは、「僕には彼女の選び方が、僕の進歩指導室における自分の立場の選択に似ていると思われた」(p. 62) と、読者に漏らす。

断片的ながらここに挙げた台詞は、ジェイクが「進歩指導室」におけるかっての自分の立場にレニーを置き換え、分身のジョーと競い合いながら彼女を操作するという＜物語の中の物語＞の基本的構図を浮彫りにしている。ドクターに操られた者が、今度はレニーという登場人物を操る時、＜枠組みの物語＞は、それ自身の構造を模倣し再生産しながら、首尾よく＜物語の中の物語＞へと転換されていくのである。

ところで、このような構図が出来上がるまで、ジェイクの神話作りはかなり順調に進んでいたと言ってもよいであろう。ある時はおずおずと就職の面接に臨む好青年、またある時は年増の女教師を誘惑するプレイボーイ、また教室ではティーチング・マシンを思わせる有能な文法教師という具合に、彼は場面場面に応じて台本を書き改め、比較的うまくそれを演じ分けてきた。そして、モーガン夫妻との交際が始まってもしばらくの間、ジェイクは状況を巧みに脚本化することに成功している。

渡辺克昭

Joe was The Reason, or Being (I was using Rennie's cosmos) ; I was The Unreason, or Not-Being ; and the two of us were fighting without quarter for possession of Rennie, like God and Satan for the soul of Man.... it had the triple virtue of excusing me from having to assign to Rennie any essence more specific than The Human Personality, further of allowing me to fornicate with a Mephistophelean relish, and finally of making it possible for me not to question my motives, since what I was doing was of the essence of my essence (p. 129).

「悪魔の代理人」(p. 63)を自認するジェイクが、「神」の仮面を被ったジョーと熾烈な覇権争いを演じ、「人間」であるところのレニーの「神」への信仰(ジョーへの愛)を試した挙げ句、彼女の魂を堕落させるというドラマの筋書きは原初的かつ壮大であり、神話作用の持つ効用を十分保証するはずであった。

しかしながら、ジェイクの神話作りは、ある日ジョーの実像を垣間見てしまつたレニーとの姦通を契機として次第に混迷の度合いを深め、彼女の懷妊に及んで決定的に挫折する。レニーの胎児というテクストの意外な副産物を孕んで、神話作りがそのように破綻していく経緯と、演技者としてのジェイクの自意識の薄れとは軌を一にしている。自分を主人公とする物語作者として、フィクションを現実に押し付ける主導権を徐々に失いつつある彼は、苦悶するジェイコブ・ホーナーを外部から眺める余裕がないばかりか、一人の登場人物として逆に物語の展開に絡め取られていくようになる。これは、「人間」の堕落を描いた脚本が、第二幕である堕落以後の事態の推移にはもはや通用しなくなつたことによる。姦通を再演させるべくレニーをジェイクのもとへ通わせるジョーは、「神」というよりはサディスティックなサタンに近く、悔恨の念にさいなまれながら関係を続けざるを得ないジェイクは到底「悪魔の代理人」とは言い難い。また、妊娠という肉体的事実を突き付けられたレニーは「人間」という平板な抽象的存在からは大幅に逸脱してしまつたのである。

ドクターが危惧した通り、ジェイクが全く矛盾する意見を同時に併せ持ち、

メタフィクションとしての『旅路の果て』

「心から」「wholeheartedly」ではなく「気乗りしないで」「halfheartedly」演技しがちである以上、このような中途半端なドラマの展開は決して予測できなかったことではない。ジェイク自身が悟っているように、「困ったことに、一定の人間について知れば知るほど、ある情緒的な状況において効果的に処理できるような性格を振り当てることが難しくなるようだ・・・だから一人の人間をよく知って、その人間について相矛盾する意見を持つようになってしまうと、神話療法などはおしまいになってしまうのだ」(p. 128)。

そればかりか、ある言説なりある脚本を構築すると同時に、「また別の意味では、もちろん、僕はこんなことを全然信じていない」(p. 119)という具合に前言を完全に翻すことによって、積極的にそれらを骨抜きにしようとする衝動が、作品の至る所に満ち溢れていることにも留意すべきであろう。これらが集積された結果、そもそも同質的な分身関係にあったジョーとジェイクの役割演技の区分は益々曖昧になり、彼らに振り付けられるレニーに至っては、かつてのジェイクがそうであったように「もうほとんど麻痺症状と言える状態に陥る」(p. 129)。そして、完全に行き詰った三者の間には、三角形の頂点から等距離の位置に、45口径のコルト銃が不気味な影を投げかけるという緊迫した状況が訪れる。

このような膠着状態を打開するためにレニーの堕胎を思いついたジェイクは、それを実現する手はずを整えるために一人で東奔西走することになる。ここに至ってジェイクは、全く皮肉なことに、かつてないほど手際よく神話作りを遂行し、次々に見事な役割演技の台本を創作する。中絶医を信用させるために、まず偽名を騙って鬱病の妊婦の夫を演じ、次に妻の精神分析医の声色を使って中絶医を欺き、挙げ句の果てには堕胎を早急に要請する精神分析医の宣誓供述書をでっち上げる。にもかかわらず、あまりにも完璧な彼の演技と嘘言は、かえってレニーの拒否するところとなり、彼の努力は水泡に帰す。「医者」と「患者」というお馴染みの題材で、彼が必死の思いで創った最後の脚本は、結局のところ上演を見送られ、幻のドラマに終わったのである。

ここからにわかに脚光を浴びるのは、例のドクターに他ならない。バースは、本来この小説に対して『ドクターが現れるまでどうするか』*What To Do Until the Doctor Comes* という題名を考慮していたが、出版社 Doubleday から応急手当の解説書と紛らわしいという指摘を受け、『旅路の果て』に変更することを承諾している。¹⁷ このエピソードは、本来バースが、作品の結末近くにおけるドクターの再度の出現をプロットの重要な転換点として意図していたことを窺わせる。ジェイクが神話作家として比較的自由な裁量権を与えられていたのは、あくまでも「ドクターが現れるまで」に過ぎない。つまり、それまで神話作りに腐心してきたジェイクは、ドクターの再出現によって元通りに彼の「患者」に逆戻りし、彼に物語の結末を司る権利を全面的に委譲してしまう。それに伴い、これまで言わば舞台の袖にいてジェイクの演技を見守っていたドクター自身が、今度は舞台の上に踊り出るわけである。

新たな事態の進展は、次のような経過を辿る。脚本家としても登場人物としても万策尽きたジェイクは、自室の揺れ椅子の上で軽い麻痺に襲われ、コスモポシスが本格的に再発する兆候を感じ取る。身動きの取れなくなった彼は、急遽「再生始動院」へ駆け込み、ドクターに診断を仰ぐ。この時点で、つまり第十一章の後半においてジェイクは、八方塞がりの〈物語の中の物語〉から一時的に抜け出し、「進歩指導室」に一旦退いて、作者を思わせるドクターと善後策を協議することになる。悪漢役に徹し切れずに、場違いな懺悔人の役を演じ続けたジェイクの御粗末な演技を叱責した後、ドクターは、自らが中絶医となってレニーに堕胎手術を施すことを引き受ける。さらに、この時もう既に作品の帰着点を見越したかのようにドクターは、二つの事を一方的に彼に申し渡す。すなわち、「再生始動院」を引き払い移転することと、登場人物ジェイコブ・ホーナーを創作のワークショップとも言うべき自分の療養所に再び引き取ることである。一方ジェイクも、この作品の主人公としての自分の寿命がほとんど尽きたことを悟って、次のように述懐する。

メタフィクションとしての『旅路の果て』

... I was ready to leave Wicomico and the Morgans. In a new town, with new friends, even under a new name—perhaps one could *pretend* enough unity to be a person and live in the world ; if one were a sufficiently practiced actor ... (p. 186).

彼は、心機一転して新たな名前で新天地を別の物語に求める可能性を摸索するが、常に一定の役柄を演じることを要求される「登場人物」という自分のさがを自嘲せざるを得ない。ジェイコブ・ホーナーの名前と役柄はこの作品と共に解消されるとしても、彼は、物語から物語へと果てしなく遍歴する不器用で矛盾に満ちた「役者」であることにいささかも変わりはない。

物語は、いよいよ大詰めへと向かう。最後の第十二章で、ついにジェイクは、ドクターを伴ってレニーとジョーが待ち構えている神話世界へもう一度帰還する。ところが、物語の主要な舞台はもはやモーガン家の居間でもジェイクの部屋でもなく、ドクターの「再生始動院」の中の手術室へと移行する。ここで注目すべきことは、ドクターが彼らの領域へ侵入したその瞬間、今まで内側の＜物語の中の物語＞であったはずの世界はメビウスの輪のように反転し、外側の「再生始動院」での＜枠組みの物語＞へといつしか変貌してしまうということである。ドクターの介入によって中断された神話は無惨な形で幕が引き降ろされ、レニーはむごたらしい中絶手術を受けると同時に自らの命までも失う。Charles B. Harris は、レニーの墮胎と死の模様を描写するこの最終章が、文体的にも技巧的にも他の章とはかなり異質であることを指摘している。¹⁰ つまり、例外的にこの章では、虚飾を剥ぎ取った自然主義ばかりの冷徹かつリアルな筆致によって、ドクターに搔爬されるレニーのグロテスクな肉体が、詳細に渡ってあからさまに描き立てられているのである。それによって、苦痛のあまり悶絶するレニーは、かつて彼女が演じた「人間」の魂とは対照的な一個の肉体の塊になり果て読者の目に曝される。ここに見られる最終章でのレニーの急激な変容は、先程述べた＜物語の中の物語＞の解体を何より雄弁に物語るものではないだろうか。そのように考えてみると、診察台の上で嘔吐物にまみれて横たわる彼女の死体は、ドクターによって外

渡辺克昭

部から中絶された＜物語の中の物語＞のテクストの最期の姿でもあったのだ。

レニーの死によって神話のテクストは完全に溶解した。悲劇の責任を一身に負う懺悔人の役柄さえ奪われたジェイクは、恐るべき不完全さに身をさいなまれながら、「抽象的で焦点の定まらない」(p. 196) コスモプシスのカオスにまたもや飲み込まれることになる。もはやジェイクもジョーも、演じるべき脚本は何も持ちあわせていない。今後の身の振り方を打診してきた分身のジョーに対して彼は、「どこから手をつけたらいいのか、何をしたらいいのかわからない」(p. 197) という苦渋に満ちた言葉を繰り返すばかりで、電話の向こうのジョーの声も言葉にはならない。彼らは、役柄演技の停止とともに、言語世界の住人としての存在基盤である語るべき言葉を喪失したのである。「ジェイコブ・ホーナーは、言語表現を行っている間しか存在しない」¹⁰ とすれば、当然ジェイクはもうここで退場しなければならない。以前のようにすっかり「天候がなくなってしまった」(p. 197) 彼がタクシーに乗り込み、ただ一言「ターミナル」と告げて姿を消すところで、物語は終着点にたどり着く。そこで物語は一巡りし、物語の起点であったコスモプシスへとまた再び回帰していくのである。

このように作品の軌跡を辿っていくと、『旅路の果て』が実は、物語の枠内に閉じ込められている「登場人物」という不安定な存在それ自体を巧みにテーマ化し、主人公の自己照射を通じて、神話作りという物語作成の過程を物語化したメタフィクションであったことが明らかになる。その意味で、ドクターがジェイクを振り付ける「進歩指導室」という仕掛けが作品で果たした役割は大きい。バースは、物語が生成されていく過程を開示するにあたって、自らは直接姿を現すことなく、「進歩指導室」という作家の架空の工房に語り手を招き入れて読者に提示することに成功している。この創作の現場でドクターによって行われた演技指導は、経験を言語に変換することによって経験を裏切る、作家の「書く」という営為を敷衍したものに他ならない。ジェイクは、「仕事中の芸術家のような高揚に胸を躍らせて」(p. 119)、神話というフィクションを創作していく一方で、演じ手としての自意識を棄て切れないまま、

メタフィクションとしての『旅路の果て』

逆に自ら神話を根底から突き崩していく。この過程で彼は、幾度か「進歩指導室」とモーガン家の間を揺れ動くが、この運動のたびに「演じることについての物語」と「演じている物語」のそれぞれが、ある時は表になったり裏になったりしながら、最終的に錯綜した円環を形成してきたことは否めない。

この作品には、後の『びっくりハウスの迷い子』(*Lost in the Funhouse*, 1968) の「メネラウス譚」や『キマイラ』(*Chimera*, 1972) などを始めとする、バースの典型的な物語内物語が持つ重層的なメタ性や遊戯性はまだ見当たらないにしても、<枠組みの物語>と<物語の中の物語>が相互にねじれ合って、ゆるやかながらもメビウスの帯を完成させているという点で、『旅路の果て』は何よりもバース文学の長い旅路の始まりであったと言わねばならない。

註

1. 自分自身も双生児であり、かつてはジュリアード音楽院でオーケストレーターを志したことのあるバースは、ジョン・ホークスとのインタビューで次のように述べている。“One day I realized to my delight (I'm an opposite-sex twin) that all my books come in pairs.... I believe that just as being a twin has been important to my imagination in certain basic ways, so too this early ambition to be an orchestrator. It's been my career, in general, to take something received—a melody line, let's say, from narrative or some other literary convention—and re-orchestrate it to my purposes.” “Hawkes and Barth Talk About Fiction” *The New York Times Book Review*, April 1, 1979.
2. John Barth, *The Floating Opera and The End of the Road* (New York : Doubleday, 1988), p. viii.
3. 若島 正「書物としての世界 — ジョン・バース『水上オペラ』号見物 —」『関西アメリカ文学』第20号 (1983) p. 39.
4. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox* (New York : Methuen, 1980), p. 7参照。
5. John Barth, *The End of the Road*, rev. ed. (New York : Bantam Books, 1983), p. 67. 以下、本文中と註の引用文の括弧内の頁数は、すべてこの版による。
6. Patricia Waugh, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London : Routledge, 1984), p. 91.
7. Barth, *The Floating Opera and The End of the Road*, p. viii.
8. この点に関して次の論評は特に示唆に富む。「『水上オペラ』では、目標があるにもかかわらず始点を確定しえなかったのに対して、『旅路の果て』では肉体的麻痺という負の終点にゆきつかないために、始めることを繰り返さねばならないのである。この作品では、始めることは無限に自由であるのに、終えることは許されていないのである」。富山太佳夫

メタフィクションとしての『旅路の果て』

「手法としての失敗」『ユリイカ』1981年4月号（特集ジョン・バース）
162ページ。

9. 前掲の序文でバースは、“Jacob Horner, of *The End of the Road*, embodies my conviction that one may reach a degree of self-estrangement as to feel no coherent antecedent for the first-person-singular pronoun.”と述べている。Barth, *The Floating Opera and The End of the Road*, p. viii.
10. David Morrell によれば、これには伝記的事実が反映されている。すなわち、ジェイクがこの物語を書き始めている1955年10月は、バースが『旅路の果て』を書き始めた時期と一致し、またジェイクが規範文法の教職に就いた1953年秋に、バースはペンシルヴェニア州立大学英文科で教えていた。このような時間的符合は、『水上オペラ』においても見られる。David Morrell, *John Barth : An Introduction* (University Park : The Pennsylvania State University Press, 1976), p. 24n. 参照のこと。
11. ジェイクは、自分が語りを操作していることに読者の注意を喚起して、例えば次のように論評する。“Now it may well be that Joe made no such long coherent speech as this all at once...” (p. 47). “Here is what she told me, edited and condensed...” (p. 57). “... this history of the Morgans' domestic problems was not delivered to me all in so handy a piece as I've presented it here” (p. 65).
12. E. P. Walkiewicz, *John Barth* (Boston : Twayne Publishers, 1986), p. 31.
13. Alan Prince, “An Interview with John Barth,” *Prizm*, (Sir George Williams University, Spring 1968), pp. 56-57.
14. 例えば、David Kerner, “Psychodrama in Eden,” *Chicago Review* 13 (Winter-Spring 1959), 62 ; Jac Tharpe, *John Barth : The Comic Sublimity of Paradox* (Carbondale : Southern Illinois University Press,

渡辺克昭

1974), p. 24 ; Charles B. Harris, *Passionate Virtuosity : The Fiction of John Barth* (Urbana : University of Illinois Press, 1983), p. 32 などが言及している。

15. Walkiewicz, *John Barth*, p. 35 参照。
16. Tony Tanner, *City of Words*, (London : Jonathan Cape, 1971), p. 240.
17. Barth, *The Floating Opera and The End of the Road*, p. vii.
18. Harris, *Passionate Virtuosity*, p. 42.
19. Tanner, *City of Words*, p. 239.