

神 様 ゲ ー ム の 教 育 学

—— ジョン・ファウルズ『魔術師』試論 ——

板 倉 巖一郎

Fiction is the worst form of connection.

—MAURICE CONCHIS

長篇小説『魔術師』(*The Magus*, 1966; 1977) はファウルズ (John Fowles) にとって特別な意味を持つ作品であろう。1952年に執筆が開始され、初版の出版が1966年、大幅な加筆修正を経た改訂版の出版が1977年であるから、実に四半世紀ものあいだ彼は同じ作品にとりかかっていたことになる。

しかし、長期にわたる加筆修正にもかかわらず、『魔術師』は扱っている問題に対する明快な解答をあたえていない。なかでも読者が明快な解答を望むのは、主人公ニコラス (Nicholas Urfe) がフラクソス (Phraxos) での奇妙な体験——コンヒス (Maurice Conchis)¹⁾ が主宰した「神様ゲーム」(godgame) ——を通じて何を学んだのかという問題である。²⁾ というのも、『魔術師』には教養小説の枠組が借用されており、ニコラスの成長が小説の核心となっているからだ。³⁾ 『フランス人副船長の女』(*The French Lieutenant's Woman*, 1969) や短篇「黒檀の塔」('The Ebony Tower,' 1974) を引き合いに出すまでもなく、ファウルズの小説では男性の主人公の成長は女性に対する誠実さと不可分なものとしてあらわれる。ニコラスの場合、この誠実さは非常に怪しい。また、小説の結末がいわゆる開かれた結末であることも、彼の成長を確認しづらくしている。

本稿では、ニコラスが神様ゲームの後でどのように変化したかについて考察する。彼の強い自意識を分析し、その問題点を指摘する。そして、それがどのような経緯でどれほど解消されていくのかを検証し、最後にこの作品を読むという行為が読者に対して持ちうる意味に触れて結論としたい。

1

一言でいえば、ニコラスの欠点は人と人の関係を正視できないということである。これは、ニコラスが自分自身や周囲の状況を現実的なものとして認識できていないからである。彼は自分が作ったシナリオに雁字搦めになり、そこから抜け出せずにいる。そのために、漠とした虚無感を覚えている(19)。

たとえば、第一部で土地の藪医者に梅毒と誤診される場面を見てみよう。この事件を機に、つねづね日常に倦怠感を覚え、自己に失望していたニコラスは自殺を考える。ところが、自殺に対する彼の考え方には奇妙なところがある。

...and still, even then, I thought [my death] might accuse everyone who had ever known me. It would validate all my cynicism, it would prove all my solitary selfishness; it would stand, and be remembered, as a final dark victory. (62; ellipsis added)

ここに見られるのはニコラスの誇大妄想である。彼は自分の死が誰かに対する非難になると考えるが、何人もの女性を弄んできたことを考えれば、恨まれこそすれ同情される筋合はない。彼のシニズムにしても、他人にとってはどうでもいいことかもしれない。ここに展開されている空想は唯我論的な虚構の世界である。また、この妄想にはニコラスの自己演出への欲望をも露呈している。彼が求めていたのは自分の死が他人に「記憶される」ことであ

り、その意味で彼は自分の死を『ロミオとジュリエット』（*Romeo and Juliet*, 1594）のマキューシオに喩える（64）。ニコラスは自分の死を他人に読まれるべき作品として提示しようとしていたのだ。さらに言えば、「最終的な暗い勝利として」と読者の反応まで決めつけている。つまり、ニコラスは自分の独りよがりなシナリオ通りに状況を操作したかっただけである。

問題は、ニコラスがそういった唯我論的な虚構と現実の世界を混同してしまう点にある。⁴⁾ 彼は自分で拵えたシナリオ——彼の死が記憶され、シニシストとしての一貫性をつくる——を現実のものにしたいと考えるが、それ以上に問題なのは彼がそのシナリオの実現可能性の有無を度外視し、シナリオはすべて現実に関わりうるものだとは勘違いしている点である。逆に言えば、ニコラスはシナリオに束縛されているために現実を直視できないと言える。

そもそも、ニコラスにとってシナリオの捏造は日常的な行動である。彼がオックスフォード卒業までに「女を10人ばかり」引っかけたのは、自分のシナリオをうまく演じきったからである。ニコラスは「孤独」が「女を骨抜きにする武器」であることを知り、「孤独な人間」を演じることで戦果をあげてきた（23）。そして、目的を達成すれば「チェスターフィールド風の仮面」をかぶる。ニコラスにしてみれば、情事のすべては芝居である。この芝居がかった側面が顕著になるのは、彼がローズ（*Rose de Seitas*）に自分について語る場面である。彼女は謎めいた美女リリー（*Lily de Seitas*）の双子の妹であり、ニコラスは彼女がふたりの仲をとりもってくれることを期待している。そこで、彼は生身の自分ではなく「3人称」で語られるべき仮面を見せる（353）。

精神分析的に見れば、このようなペルソナの創造は青年期以前の父子関係に負うところが大きい。軍隊時代にアーフ准将の息子を演じなければならなかったニコラスは、退役後、そして父の死後も、父親に反抗するためだけに自分の仮面をつくりあげてきた（18-19）。⁵⁾ 「監視されている」という意識をつねに抱くようになる（17）。父の目、そして後にはコンヒスの目を彼は

「監視者の目」(watching eyes)と呼ぶ。この「監視者の目」をニコラスは父の死後やコンヒスと別れているときにも強く感じる。えせ裁判で読まれた報告書に倣えば、彼は「意識的に誘発された疑似分裂症 (paraschizophrenia)」に苦しんでいる、すなわち命令者としてのニコラスが行動者としての彼自身にペルソナを反復脅迫的に演じさせていると言えるだろう (518)。⁶⁾ ニコラスの「監視者の目」とは、つまるところ彼自身なのだ。父に対する恐れと敵意を解消できなかったニコラスが「監視者の目」となってシナリオを拵え、現実世界で行動しているニコラスをそれに縛りつける。この自己完結的メカニズムが、彼を現実世界の人間関係から遠ざけることになる (520)。

2

ニコラスが自分だけではなく他人をも自分の身勝手なシナリオに組み込むとき、他者は現実的な存在ではなく単なるシナリオにおける役柄に還元されてしまう。彼の舞台に登場させられる女性たちは古典的な聖女と娼婦という範疇に分類される。⁷⁾ しかし、彼の分類方法の特異さを言い表すには、美術品と実用品と呼ぶほうが正確だろう。そこには明らかに非人間化、物象化の傾向が見られるからだ。これは、彼とアリソン (Alison Kelly) の口論に典型的に示されている。

‘This experience. It’s like being halfway through a book. I can’t just throw it in the dustbin.’

‘So you throw me instead.’ (278)

リリーは最後まで読まねばならぬ芸術作品であり、アリソンは使い捨てでも構わない。ニコラスは実際にこの非難に言葉を返すことができない。

実用品に属するのはニコラスが泣かせてきた多くの女性、そして最初の別れまでのアリソンである。彼にとって重要なのは、彼のシナリオに従ってくられる従順さと、使い捨てがきく便利さである。ニコラスはアリソンを「淫乱

女かそれ以下だ」(32-33)と決めつけ、性交後に「スクーター代」といって金を払う(48)。彼にとってアリソンは娼婦なのだ。この思いこみは、彼女のもとを去る場面(50)にも、のちに彼女のことを説明するとき(212)にもあらわれる。使用後のアリソンにはまったく意味がなく、彼女の電文は「邪魔」であり(207)、彼女と過ごした記憶さえ邪魔者扱いである(215)。

性欲の充足以外に用いられる実用品もある。小説の後半部、ニコラスが街で拾ったジョジョ(Jojo)は性的魅力のない少女である(646)。彼は「欲情ではなく深い愛情を感じていた」(648)と説明するが、これは単なる人格者気取りの偽善でしかない。ニコラスはコンヒスに監視されていると考えており、「色恋抜きで生活できる」姿を見られることを期待している(644)。ジョジョは「ぼくが決めた役割に完璧にハマってくれる」便利な女であり、役割を演じた報酬として週に4ポンドの「給料」を払う(647)。男性経験のない年頃の少女が自分にどのような思いを抱くかなど彼は気にも留めない。ニコラスにとって、アリソンもジョジョも自分のシナリオにおける役割以外の意味を持たない。

美術品の代表はリリーであり、リージェンツ・パークで再会するまでのアリソンである。美術品には彼の美的感性を満たすという役割がある。リリーの容姿は「ネフェルティティの喉元」(177)、「一幅のルノワール」(198)と芸術作品に喩えられる。彼女との関係は『テンペスト』(*The Tempest*, 1611)に(178, 208-9)、次いで「ロレンスの小説」(a Lawrence novel)の1頁になぞらえられる(496)。⁸⁾しかし、彼の美的感性を損なうような疵物を掴まされたとなると、彼は激しい怒りを覚える。リリーの誘惑が演技だったことが明白になると、彼女は美術品を模倣した紛い物と化す。「酔いさまし」(disintoxication)の段階で彼が見たボルノ映画のリリーは『裸体のマハ』(*Maja Desnuda*, ca 1800)のグロテスクな模写、「人間に見紛うばかりの精巧な蠟人形」である(537)。彼が怒りを覚えるのは、何よりもまずリリーが美術品として疵物であったことに対してである。

アリソンにも芸術の比喩が使われる。ニコラスはアリソンの「詩的ではな

い」(unpoetic)側面を嫌い、「詩的」(poetic)側面を好む(271-72)。後に述懐するように、彼はパルナッソス山に登ったときにアリソンに対して真剣な愛情を感じていた(663)。にもかかわらず、彼はそれを美術品への愛着にすり替えてしまう。

She did not know it, but it was at first for me an intensely literary moment. I could place it exactly: *England's Helicon*. I had forgotten that there are metaphors and metaphors, and that the greatest lyrics are very rarely anything but direct and unmetaphorical. Suddenly she was such a poem and I felt a passionate wave of desire for her. It was... because I was seeing through all the ugly, the unpoetic accretion of modern life to the naked real self of her... Eve glimpsed again through ten thousand generations. (274; ellipses added)

アリソンをマーロウ (Christopher Marlowe) のニンフや聖書のイヴに喩えることで、ニコラスは彼女を自分の美的感性に合わせようとしている。⁹⁾ 彼は「詩的でない余計なもの」を除去したために、全体としてのアリソンを受け入れられずにいる。¹⁰⁾ この傾向は彼女の自殺を知らせる贋の手紙を受け取った際にもあらわれる。もちろん、彼女の表現を借りて「彼女はぼくを死一個分だけ好きだったんだ」と痛感するニコラスの後悔や哀しみを否定することはできない(406)。しかし、その一方でアリソンを美術品に還元してしまう認識のひずみも確かに存在する。彼は追憶に浸るのではなく、マーロウの詩を読み返す(407)。彼が彼女の死を悼むまいと決意したのは彼女の死から得た教訓によるものではなく、ダン (John Donne) のソネットを字義通り実行しているだけにすぎない(448)。彼が悼むのは詩的なアリソンだけである。さらに、ニコラスはアリソンを「小さく透明な水晶と化した永遠の誠実」(a tiny limpid crystal of eternal non-betrayal)と描写する(501)。この表現は悲哀に満ちたものではあるが、ニコラスの歪んだ認識の産物でも

ある。彼の思考回路において、アリソンは誠実を具現した水晶であり、文字どおり美術品なのだ。そのために、死んだ筈のアリソンを見たとき、彼は彼女と再会できるかもしれない胸を躍らせるのではなく、強い怒りを覚える。「水晶が砕けた」という表現は、彼の感じたショックだけでなく、水晶としてのアリソンが壊れ、もはや美術品としての価値がなくなってしまったことをも意味している（572）。

ニコラスの利己的な人生観は、デューカン伯爵（Count Alphonse de Deukans）が極端なかたちで表現したものである。¹¹⁾ この人形蒐集狂の伯爵は貞操と従順さを追求するあまりミラベルという「愛人機械」（*Maitresse-Machine*）を究極の愛人と考えるようになる（181-82）。愛人機械の寓意はサイタス夫人（Mrs Lily Montgomery de Seitas）の言葉によってより明らかなものとなる。彼女はニコラスを絵に恋をする「無節操な絵画コレクター」に喩える（613）。恋愛の対象がリリーであれアリソンであれ、彼は彼女たちの詩的側面、美術品的側面によって美的感性を満たしているに過ぎない。さらに言えば、そういった側面は彼女たちが本来持っているものではなく、ニコラスが押しつけたものだ。そこには彼特有の認識のひずみが見てとれよう。

3

今までニコラスの認識のひずみを見てきたが、そのひずみはコンヒスの「神様ゲーム」によってどのように変えられたのであろう。ニコラスが気づいたように、この神様ゲームには「教訓的」（didactic）要素と「美学的」（aesthetic）要素がある（165）。これはコンヒスなりの教育理論や演劇理論の実践なのかもしれない。だが、実質的に果たした役割から考えれば、神様ゲームはニコラスという特定の個人を教育するプログラムだと言える。¹²⁾ ここでは、神様ゲームがニコラスに対して持ちうる教育的な意味合いを考察する。

「神様ゲーム」という名のとおり、コンヒスは神を模倣する。彼は多くの芸術作品を含む莫大な財産を所有し、多くの俳優たちの指揮を執るカリスマ性を持っている。ファウルズが序文で語っているように、コンヒスは「人間の神についての考えをあらわすいくつかの仮面」を披露していると言えよう(10)。彼は自分をゼウスやプロスペローになぞらえており(83, 85)、そのことはその場限りの比喻以上の意味を持つ。「死者は生きている」(156)といった自分の言葉を配下の俳優たちによって実演させて(158) いることを考えれば、金であれ、神秘主義者的なカリスマ性であれ、催眠術によるもの¹³⁾であれ、コンヒスが何らかの力を持っていることは確かである。しかも、役者の演技中に芝居を突然中断するような素振りを見せ、自分が演出家であることを誇示している(189, 238, 412)。また、ニコラスにも演技を指示していることも、壮大な芝居を演じさせているコンヒスの姿を印象づけている(171, 226-27, 234, 287)。

コンヒスは超自然現象を壮大なスケールで実演するが、それらは嘘臭く見えるよう演出されている。たとえば、17世紀の悪徳牧師の復活は、ニコラスが牧師の告白録を読んだ直後というタイミングで、あまりにも即物的に演じられる(145-46)。ニコラスの推測どおり、これは嘘臭く見えるように意図された演出であろう(146)。アポロとディアナの仮面劇に至っては、コンヒスが読ませた『18世紀フランス仮面劇』(*La Masque Français au Dix-huitième Siècle*)との関係が露骨なので、ニコラスは「お見事、きみの友達に演技がうまいよ」と言ってリリーをからかおうとさえする(188)。このわざとらしさ、非現実性が頂点に達するのは神様ゲームの終幕を飾るえせ裁判である。アヌビスやインキュバスなどに仮装した裁判官たちの登場に、ニコラスは次のように感じる。

The fear I felt was the same old fear; not of the appearance,
but of the reason behind the appearance. It was not the mask I
was afraid of, because in our century we are too inured by science

fiction and too sure of science reality ever to be terrified of the supernatural again; but of what lay behind the mask. The eternal source of all fear, all horror, all real evil, man himself. (507-8)

多くの人間がニコラスという観客一人の前で荒唐無稽なシナリオを大真面目に演じているという事実には彼は衝撃を覚える。演じている内容の荒唐無稽さと俳優たちの真剣な演技には(511)大きなギャップがある。そこで、ニコラスは俳優たちの「仮面の背後の理由」に恐怖を覚えるようになる。

この「仮面の背後の理由」とはニコラスに対してどのような意味を持つものなのか。ニコラスはえせ裁判でリリーの処分を任されたとき、俳優たちの「仮面の背後」に共通の理解、互いの尊重を垣間見て奇妙な感覚にとらわれる(527)。サイタス夫人の説明によれば、彼らの共通の理解とは彼らが共有していた道徳観だと言えるだろう(614)。¹⁴⁾ ニコラスはそういった事実を理解したわけではなく、この点についてテキスト内に十分な説明があるかどうかとも怪しい。¹⁵⁾ しかし、重要なのは、俳優たちがコンヒスの傀儡ではなかったということにニコラスが気づいたことだ。俳優たちはコンヒスに押しつけられたわけでもないのに同じ認識を持ち、同じ目標へと向かっている。しかも、目的を理解せず反撥を覚えているようなニコラスでさえも受け入れている。そのことに、彼は自己の卑小さを感じて恥じ入ることになる(527)。

神様ゲームはコンヒスを神であるかのように見せかけるが、彼が絶対的な力を持っているというわけではない。コンヒスが神でありうるとしても、神様ゲームの枠組の中だけである。これはブルーニでニコラスが発見した「王子と魔術師」の寓話と重なり合う。この寓話の教訓は、魔術とは認識の問題だということだ(561-62)。ある者を王だと思うのは彼が王だからではなく、彼が王だと信じるように魔法にかけられているからだ。絶対的な真理は存在せず、個人の認識も絶対的なものではない。ニコラスの独りよがりなシナリオも神様ゲームも、すべては虚構に過ぎない。このふたつを隔てているもの

は虚構に対する意識である。ニコラスのシナリオは「監視者の目」から彼への、そして彼から他者への一方的な押しつけである。彼がダンの「人はすべて島にあらじ」(No man is an island)を肯定したのは、彼にとってすべての世界が彼の唯我論的世界というひとつの島であったからだ(149)。これに対し、コンヒスは個人は島に過ぎないと反駁する(149)。コンヒスの微笑みの哲学とは、個人が自己の認識に閉じこめられた島でしかないという事実を容認することに始まる。これは、人と人の「関係」を重ねたコンヒスの言葉と矛盾しない(420)。他者という別の島が存在するという事実を認め、そこで初めて相容れないものをも受け入れられる。¹⁶⁾ 個人の思い描くシナリオが単なる幻想でしかないという事実を認め、他者のシナリオが存在することを認め、そしてそのうえで他者を微笑んで受け入れる——このことによって初めてコンヒスの言う「物どうしの関係を見る」こと、そして人と人との関係を見ることができる。

神様ゲームの教訓的側面とは、ニコラスの生活における真の意味での「関係」の欠落を指摘し、それを彼に持たせようとするところなのである。そして、彼は自分のシナリオが幻想でしかないことを理解しはじめる。

What was I after all? Near enough what Conchis had had me told: nothing but the net sum of countless wrong turnings.... but all my life I had tried turn life into fiction, to hold reality away; always I had acted as if a third person was watching and listening and giving me marks for good or bad behaviour—a god like novelist, to whom I turned.... This leechlike variation of superego I had created myself, fostered myself, and because of it I had always been incapable of acting freely....

I sat by the shore and waited for the dawn to rise on the grey sea.

Intolerably alone. (549; ellipses added)

ニコラスはここで初めて自分が他者と関係を持てずにいた原因、そして真の意味で自由にふるまえなかった原因を理解する。「第三者」すなわち「監視者の目」が自分の内側に潜む「蛭のような超自我の変種」であること、そしてそれが登場人物のように彼を統制してきたことは、本稿第1節で見たとおりである。また、引用箇所の末尾部で感じる孤独は、文字どおり彼が孤独であることと同時に、孤島に過ぎない自己を理解したことを示していると言えよう。とすれば、ニコラスにとって次の課題は、コンヒスの言う「関係」を見ること、現実を「遠ざける」ことなく直視することであろう。

4

小説の末尾でニコラスはアリソンと再会するが、これは彼の成長を示す格好の場となるであろう。神様ゲームが彼にとって教訓としての効果を持っていたのなら、ニコラスはアリソンに対する今までの態度を変え、より人間的な関係を結ぼうとする筈である。ところが、『魔術師』の結末はニコラスの成長をあらさまに示すほど単純ではない。彼がアリソンに会いたいと思うのは、ふたりの関係を修復したいからだとは言いきれない。

But only she could give me...I couldn't call it love, because I saw it as something experimental, depending, even before the experiment proper began, on factors like the degree of her contrition, the fullness of her confession, the extent to which she could convince me that she still loved me; that her love caused her betrayal. (644)

ニコラスはアリソンを使って実験しようとしている、すなわち、自分のシナリオ通りに動いてくれるかどうか試そうとしている。勝手に文学作品のヒロインを押しつけるほど利己的には見えないが、それでもニコラスがアリソンにある一定の役割をあらかじめ規定していることに変わりはない。このため、

再会の場面では自分の思うようにことが運ばないことに苛立ち、ニコラスは「今度はぼくの決めた役を演じてくれ」(You have my part now) と言ってしまう (665)。「役」という語は比喩的な表現ではない。初版で露骨に表現されている¹⁷⁾ように、アリソンが自分を愛していると言ってくれ、それによってハッピーエンドになるというニコラスの独りよがりなシナリオにおける「役」である。これでは、神様ゲーム以前のニコラスとまったく変わらないのではないかという疑念が生じるのも無理はない。

しかし、サイタス夫人が「少しばかりまし (a little less imperfect) になった」と言ったように、ニコラスには何らかの変化が見られるのも事実である (638)。これは、初版と第二版の再会の場面を読み比べるとわかりやすい。たとえば、初版には次のような記述がある。

I thought, I will get her on a bed and I will ram her. I will ram her and ram her, the cat will fall and fall, till she is full of me, possessed by me. And I thought, Christ help her if she tries to shield herself with the accursed wall of rubber. If she tries to put anything between my vengeance and her punishment. Christ help her. (OV, 568)

ここに顕著に見られるのは性暴力正当化の論理である。ニコラスは後にアリソンに手を挙げることになるのだから、その彼が露骨に性暴力を正当化すれば、読者は彼のふるった暴力について悪い印象を持つだろう。第二版でこの箇所を完全に削除したことから窺えるように、力点は第二版でも大きな変更のなかった次の段落にある。そこでは、ニコラスは怒りに我を忘れそうになりながらも、アリソンとの関係において犯した過ちを理解しようとしている。重要なのは、ニコラスの誤った女性観ではなく、アリソンとの関係を修復しようとする彼の努力である。

再会シーンの山場、ニコラスがアリソンに平手打ちをあたえる場面も大きく変更されている。初版では、ニコラスはアリソンと喧嘩別れをしてパディ

ントン駅で落ち合う、というシナリオを示している（OV, 568-69）。彼にとってアリソンは役割でしかなく、それに従わない彼女を殴るということは、彼が成長していないということの証左である。¹⁸⁾ しかも、語り手ニコラスはそのことを正当化する。「自由（*Eleutheria*）。今度は彼女が知る番だ」（OV, 569）という表現はいかにもファウルズの語り手らしい警句的なものである。無名のギリシア人が発した「自由」という語は極限状況での第一原則であり（432-35, 440-42）、ニコラスはえせ裁判にその再現を見る（526）。この解釈は正しいが、問題は彼がその極限状況をアリソンに押しつけようとしている点である。彼はシナリオをコンヒス風に直したかもしれないが、シナリオの作成と実演という基本的構図に変化はない。これでは、アリソンとの関係は修復されないだろう。

これに対し、第二版ではニコラスはシナリオを押しつけるようなことはしない。まだ神様ゲームのシナリオを演じているのだという思いこみが彼を苛立たせ、それを否定したアリソンをニコラスは殴る。暴力は突発的な感情のぶつかりあいとして描かれ、そのぶんだけ彼のわがままさやシナリオへのこだわりは薄れている。¹⁹⁾ 彼は自分の行為を正当化しようとする（666）が、重要なのはその次の展開である。ニコラスがアリソンの瞳に「見たことのない、あるいは見ることを畏れてきた何か」を見ることで、転機が訪れる。

‘I understand that word now, Alison. Your word.’ Still she waited, face hidden in her hands, like someone being told of a tragic loss. ‘You can’t hate someone who’s really on his knees. Who’ll never be more than half a human being without you.’
(667)

「きみの言葉」とは、アリソンが「一緒に暮らしたいひとが自分から逃げて幸せそうにしているのを見届けること」と定義した「愛」である（278）。彼はアリソンの愛情が揺るぎのないものだということに気づく。今までの彼なら再会前に拵えたシナリオ通り一件落着を装って、虚偽に満ちた関係を続け

たことだろう。「きみなしでは半人前以下」と言うが、アリソンとよりを戻したところで過去の関係を繰り返すようでは人間以下である。ニコラスは彼女からの訣別を決意するが、これはまず彼自身がシナリオから解き放たれたことを意味する。そして、他者を受け入れたことをも意味する。「不必要な苦痛を与えるべからず」というサイタス夫人の戒律（611, 642）を受け入れたということでもあり、アリソンの「愛」に対する考え方を受け入れたことでもあるからだ。彼女と別れることで、ニコラスは初めて生身の人間としてのアリソンと対等に向き合ったと言えよう。²⁰⁾

別れという選択は悲劇的に見える。しかし、そこには彼の監視者すなわち超自我からの解放が、そして他者を人間として捉えはじめたという意味での彼の成長が垣間見られる。最終段落で、語り手ニコラスは自分を許さないアリソンの姿を現在形で記述する（667-68）。彼女の許しがつねに遅延されることで、彼の罪は更新され続ける現在となる。末尾のラテン詩はニコラスの他者との新たな関係を予感させる（668）が、それは予感でしかない。新たな関係によって得られるであろう報酬よりも、成長に向かうニコラスの現在こそ、ファウルズの描きたかったもののだろう。

ニコラスは神様ゲームという虚構の世界を体験することで自分の世界観の反省と変更を余儀なくされた。では、読者は『魔術師』を読むことで何を学ぶのか。もちろん、ニコラスが体験したであろう唯我論的世界からの解放の難しさを学びとるだろう。しかし、読者が気づかされるのはそれだけではない。読者は神様ゲームというテキストからも『魔術師』というテキストからも外側にいる。したがって、読者はふたつの事実——神様ゲームがニコラスに対して教育的役割を果たしていること、そして『魔術師』が読者に対して教育的役割を果たしうるということ——に気づくことができる。つまり、神様ゲームと『魔術師』がともに証明しているのは、虚構が教育的役割を果たしうるということなのだ。これはコンヒスの小説というジャンルの糾弾（98-99, 114）と相容れないだろう。しかし、ファウルズはそのコンヒスの

言葉さえコンヒスその人のように微笑んで受け入れているのかもしれない。

註

- 1) Conchis の発音は本文 75 頁で示される現地音 /'kɒnxɪs/ に従う。なお、テキストには John Fowles, *The Magus: A Revised Version* (1977. New York: Dell, 1978) を使用し、これ以降の参照の際には本文中に括弧書きで頁数のみを示す。
- 2) Frank G. Novak, Jr., 'The Dialectics of Debasement in *The Magus*,' *Modern Fiction Studies* 31. 1 (1985), 71.
- 3) Pamela Cooper, *The Fictions of John Fowles: Power, Creativity, Femininity* (Ottawa: U of Ottawa P, 1991), 70.
- 4) Katherine Tarbox, *The Art of John Fowles* (Athens: U of Georgia P, 1988), 18.
- 5) 親への反抗と自意識の過剰はファウルズの登場人物に共通するという興味深い主張もある。Susana Onega, *Form and Meaning in the Novels of John Fowles* (Ann Arbor: UMI Research P, 1989), 38-39.
- 6) えせ裁判は精神分析用語の濫用のためコミカルであるが、報告書は概ね正鵠をっている。Bruce Woodcock, *Male Mythologies: John Fowles and Masculinity*, 2nd edn. (Brighton: Harvester, 1984), 51.
- 7) Julius Rowan Raper, 'John Fowles: The Psychological Complexity of *The Magus*,' *American Imago* 45. 1 (1988), 70.
- 8) この比喩はリリーと性交した場面を回想するときに用いられているため、性交シーンのない 1966 年のテキストには存在しない。
- 9) Cooper 84-85. ニコラスが念頭に置いているのは Christopher Marlowe, 'The Passionate Shepherd to His Love' (1599) である。
- 10) Cooper 85; Paul H. Lorenz, 'Heraclitus Against the Barbarians: John Fowles's *The Magus*,' *Twentieth Century Literature* 42. 1 (Spring 1996), 83.
- 11) Tarbox 25.
- 12) Ellen McDaniel, 'Games and Godgames in *The Magus* and *The French Lieutenant's Woman*,' *Modern Fiction Studies* 31. 1 (Spring 1985), 36.
- 13) ニコラスが実際に催眠術にかけられたのは一度だけである (243-45) が、このために彼は催眠術にかけられているのではないかと何度も疑うようになる。
- 14) Lorenz 84.
- 15) Simon Loveday, *The Romances of John Fowles* (London: Macmillan, 1985), 40-41.
- 16) Loveday 43.
- 17) 1966 年のテキストによれば、アリソンと再会したニコラスがこれまでその再会を「和解し、腕を抱き合う」(a melting, a running into each other's arms) 場面になると考えていたことがわかる。John Fowles, *The Magus* (1966. London: Pan, 1966), 564. 以下、初版のテキストはこの版を使用し、参照は本

文中に括弧書きで OV に続けて頁数を示す。

- 18) Mahmoud Salami, *John Fowles and the Poetics of Postmodernism* (Cranbury, NJ: Associated UP, 1992), 100.
- 19) Thomas C. Foster, *Understanding John Fowles* (Columbia: U of South Carolina P, 1994), 59.
- 20) Salami 101.