

## シェヘラザードの魔人 初期 Barth の ポストモダン小説論における形式と社会性

長畑 明利

### 1

ポストモダン状況をめぐる一つの解釈にリオタールの読解がある。<sup>1</sup> ポストモダンの状況は、モダンの時代の文化を規定していた「大きな物語」に対する不信感の現れであるというのがそれである (xxiv)。「モダン」の特徴は、たとえば、キリスト教の終末論的ビジョン、知による進歩という啓蒙主義以来の進歩史観、絶えざる弁証法的止揚による精神の解放というヘーゲルの物語、搾取からの解放というマルクス主義の物語、貧困からの解放という資本主義の物語といった「大きな物語」に依拠して正当化を行うことにあるが、ポストモダン状況下では、これらの「メタ物語」がその権威を失い、代わって、ときに対立関係にある複数の小さな物語が共存することになるというのである。

この状況は、たとえば「西洋の没落」、「文明の瓦解」等の文脈において、すでにモダニズムを巡る議論の中にも見出されたものであるとも言える。しかし、ポストモダニズム芸術の場合とは異なり、モダニズム芸術の理念は、支配的物語の失墜に対して、同様の支配的物語の回復、あるいは、新たな支配的物語の探求でもって答えた、と説明される。たとえば、T. S. Eliot が自らを宗教と伝統と国家という古い秩序によって規定しようとし、Ezra Pound が個人崇拜とファシズムというモダニズムの最も危険なディスコースにその秩序回復の道を求めたように、モダニズム芸術の担い手たちには「秩序への渴望」があり、失われた「大きな物語」を回復しようとする強い傾向が見られるというわけである。

これに対し、ポストモダニズムの芸術理念は、支配的言説の権威失墜及び言説の複数化という状況に対して、新たな「大きな物語」の追求は不可能だと措定するところから始まるとされる。この前提の一つの帰結は、複数の言説のいずれを選択すればよいかという問いに答えを見出せないという、いわゆる「決定不能」の状況の提示だが、<sup>2</sup> ポストモダニズムの知は、このような決定不能の

状況に対し、互いに自己を主張し合う複数の言説のいずれかを選択しそれに囚われるのではなく、むしろ様々な言説の間を軽やかに移行することを促す、あるいは、いわばゲームに対するごとく、それらの言説と「戯れる」ことを促すのだという主張がなされることになる。<sup>3</sup>

本稿で採り上げる John Barth の芸術理念もこのようなポストモダニズム論の枠組みと無縁ではない。以下に、まずはバースの小説論の特徴を素描し、その反映を初期から中期の作品に見た上で、*Chimera* 中の“Dunyazadiad”の一場面を取り上げ、彼のポストモダニズム観を検討してみたい。

## 2

60年代から70年代におけるバースの小説観の一つの特徴は、先行する手法を再利用することの自由を主張する点にあると言えるだろう。たとえば、1967年の“The Literature of Exhaustion”で、バースは、文学における手法的可能性は先行する諸作家によってすでに尽き果ててしまったが、この消尽への打開策として、それら先行の方法をパロディーとして再利用することが残されていると主張している (FB 69-70)。<sup>4</sup> 一方、1975年の“The Spirit of Place”及び1979年の“The Literature of Replenishment”では、小説の死を肯定するが如き“The Literature of Exhaustion”の余りにもネガティブな響きを撤回すべく、バースはポストモダン小説の生産的側面を強調しているが、これら70年代の後半に出版されたエッセイにおいても、ポストモダンの選択の自由をうたうバースの主張には基本的に変化はない。

たとえば“The Spirit of Place”において、彼は「場所」への言及から話をずらして、以下のような論を展開する。すなわち、「場所」のリアリスティックな使い方に関しては三つの基本的立場があり、ポストモダン作家は、これらを自由に選ぶことができる。第一は19世紀的リアリズムの手法 (Henry James、Emile Zola あるいは John Galsworthy の試みを継続しようとする態度)、第二は反リアリズムの採択 (メタフィクション、サーフィクションといったモダニズムの遺産としての実験的手法の採択)、第三は、リアリズムとも反リアリズムとも、直線性とも非直線性とも、あるいは、連続性とも非連続性とも新たに自由な関係を結んでよいと考える態度である。この第三の立場について、バースは、「『ポストモダン』という語が少しでも値打のあることを表示するものなら、そういう自由が首尾よく行使されることを表示するのです」(FB 128-129)<sup>5</sup>と書いてい

る。ポストモダンの作家たちは、19世紀的リアリズムの手法で小説を書いても、20世紀初頭のモダニズムに見られた反リアリズムの手法で書いても、はたまた、その混淆でも構わないという自由な選択状況にいると言うのである。バースが、“The Literature of Replenishment”で、“Exhaustion”の意味を「手法的限界(消尽)」の意味から「手法的可能性の追求」の意に改変しているのは、小説の死という言葉説を否定するためであることは疑いないが、この変更はポストモダン小説における選択の自由というテーゼを強く打ち出すものと言える。

もともと、バースにとっての手法的選択の自由というテーゼは、実質的には、リアリズム以外の実験的手法を持ち込むことにつながるものではある。たとえば、1972年に発表された Joe David Bellamy とのインタビュー<sup>6</sup>で、彼は、自分が好きな作家として、ボルヘス、ベケット、ナボコフなど「形式や手法の実験をし、図やテープを使って「フィクションの手段をさえ実験してきた」(313)作家を挙げ、手法的実験を高く評価している。彼はその理由を「イ・リアリズム」という概念を使って説明するが、これは、リアリズムを完全に否定することなく、リアリズムとは異なる手法でフィクションを書く姿勢として理解できる。それは「アンチ・リアリズムでもアンリアリズムでもない」(313)とバースは言うが、同時に彼は、「リアリズムこそ文学がつねにめざして来たものだと考える批評家たちと違って、ぼくは、文学の歴史においてリアリズムは一種の脱線だと考える傾向を持つ」(313)とも述べている。

バースはまた、自分が考える「真の実験」は次の様なものだという。「たとえばコンクリート・フィクション コンクリート・ポエトリーに相応する叙述を案出しようとする試みだ。これの印象的な例をぼくは見たことがあるし、さまざまな種類の三次元フィクション、アクション・フィクション、テープや図などによる例も見て来た」(313)と。抽象表現主義における「アクション・ペインティング」を思わせる「アクション・フィクション」という言葉が同じ範疇に入れられていることからすれば、バースが「コンクリート・ポエトリー」という言葉を必ずしも「視覚詩」の意で用いているとは思われないが、この発言には、視覚詩におけるように、意味作用のみならず、その形式もまた独自の価値を持つような作品を作り出したいという彼の願望を見て取ることができる。実験的小説の究極的な姿として、バースは自己完結的なオブジェとしての芸術作品を想起していると言ってもいいだろう。

## 3

初期から中期にかけてのバースの小説スタイルの変化は、支配的言説の死言説の複数化 決定不能性 ゲームという筋道を辿る類のポストモダニズム芸術論と興味深い平行性を露呈する。単純化すれば、バースの変化は、社会的問題を考えるリアリズム小説から自律的実験小説への移行と言えるが、その変化は、社会的閉塞状況に対するポストモダンの知的戦略を体現するものとも捉えうる。処女作から *Chimera* までを簡単に復習してみよう。

バースは、自分の作品が二作ごとに変化すると言っている（「小説とは何か」352）が、最初の二作 *The Floating Opera*（1956）と *The End of the Road*（1958）は、どちらも実存主義をテーマにした小説とみなし得る。ともに、支配的言説が失われたアブサードな状況を物語空間内に「再現」し、その状況の克服を考えるものだからである。

たとえば、*The Floating Opera* の主人公 Todd Andrew は、行動に際してあまりにも多くの選択肢を想定してしまうため、それらの中のいずれかを選択するための理由を措定することができない。行動の指針となるべき理性は全く無力となっていて、すべては何らかの偶然と自身の非理性的（あるいは動物的）衝動によって決定される。たとえば、戦場で、彼はドイツ兵と心を通わせあった直後に相手を殺害してしまう。また、自殺の試みも偶然によって失敗する。理性的決断を断念できぬハエカー同様、トッドも生に意味を見出すことができない。しかしハエカーとは異なり、彼は自殺の失敗後、死ぬことも無意味だと感じ “There’s no final reason for living (or for suicide)” (*FO* 250) 敢えて再度の自殺に踏み切ることもなく生き続ける。この小説は、従って、究極の虚無主義が結果としての生につながるという皮肉な物語となっている。

一方、*The End of the Road* の語り手 Jacob Horner も “there is no reason to do anything” (*ER* 74) と呟く決定不能の人物である。それゆえ、どこかへ旅行に行こうとしてニューヨークのペン・ステーションまで来ても、行き先を決定できぬために、切符売り場で、“I have thirty dollars or so to take a trip on. Would you mind telling me some of the places I could ride to from here for, say, twenty dollars?” (*ER* 73) と頼む有様である。彼を治療しようとする黒人の医師は彼にこうアドバイスする “If the alternatives are side by side, choose the one on the left; if they’re consecutive in time, choose the earlier. If neither of these applies, choose the alternative whose name begins with the earlier letter of the alphabet. These are the

principles of Sinistrality, Antecedence, and Alphabetical Priority” (ER 85)。そして *The End of the Road* は、ホーナーが、徹底した理性の信奉者である Morgan と、二人の間のどちらの生き方に自己同一化を果していいのかわからぬその妻 Rennie を巡る三角関係に巻き込まれることによって、彼（ホーナー）に対する治療が失敗する物語、つまり状況に対処することの失敗の物語となっている。

バースの変化を考える上で重要なのは、次作 *The Sot-Weed Factor* (1960)<sup>7</sup> である。この小説でも、実存状況としての決定不能性のテーマは確かに扱われている。主人公 Ebenezer Cooke は、行動の選択が要請される場面で選択の理由を見出せぬまま体が硬直してしまうが、これはペン・ステーションで行き先を決定できずに、やはり麻痺状態に陥るジェイコブ・ホーナーに共通する事態である。しかしこの小説では、社会的・時代的問題である実存状況を小説内に「再現」し、それについて考えるという目的に加えて、小説を書く上での手法的実験への自己目的的な興味が強くなっているように見える。ここにはブラック・ユーモアがあり、18世紀小説の文体上の模倣があり、エベニーザー・クックという実在の詩人を題材にしたニュージャーナリズム的手法、過去の文学作品のパロディー、物語内物語という語りの入れ子構造の利用といった数々の手法的実験がある。現代の問題は18世紀の登場人物たちによっていわばアレゴリカルに扱われてはいるが、そこでは、支配的言説失墜後の選択不能の状況の問題よりも、むしろ小説を書く方法 いかにしたら、その小説を自律的芸術品として高めるかという問題 に対する関心の方が前景化されていると言える。物語の主たる特徴であるブラック・ユーモアも、*The Floating Opera*、*The End of the Road* に見られるような、問題への対処の意志とその失敗が醸し出すアイロニカルな笑いではなく、たとえば、Captain Smith の性的成功と Burlingame, I の失敗の対比 (SWF 151-155, 256-260, 557-565) に見られるように、問題そのものを笑い飛ばしてしまうような、本能的にして、おおらかな笑いである。こうした点で、この小説は、バースの作品が社会的問題を社会に酷似した虚構空間の中で考えるというリアリズム小説の機能を半ば放棄し、それとは無関係な、読者に喜びを与える一種の craft へ移行しつつあることを示すものとなっている。

手法的実験への関心は、次作の *Giles Goat-Boy* においてさらに強くなる。ゴシックロマンス的入れ子構造、テープの利用、エディプス神話の利用、非現実的なSFの物語設定など、この物語の実験性は高い。*The Sot-Weed Factor* の場合と同じように、手法的実験性が社会的問題の存在を希薄にしているという印象

も拭い難い。確かに、社会はこの物語内にアレゴリカルに表象されている。大学は世界の比喻であり、そこでの抗争は第二次大戦後の世界状況のパロディーともなっている。しかし、社会そのものがすでにアレゴリーとして SF 的空間に表現されており、この点が最初の二篇とは異なる。

ポストモダン状況への取り組みという問題意識が希薄化し、それに代わって自律的なフィクションへと向かうバースのエクリチュールの特性は、*Lost in the Funhouse* (1968)、*Chimera* (1972) という二冊の実験小説で明確になる。この二冊の作品集において、バースの創作はリアリズムと完全に訣別し、アレゴリーによる社会状況への対処の試みも放棄されているように見える。代わってそこに見出されるのは、書くこと自体への自己言及的な問い、さらには、ゲームとしてのエクリチュールの提示である。

たとえば、*Lost in the Funhouse* の“FRAME-TALE”は、ページの中の指定された箇所を切り取り、その両端を貼り付けるとメビウスの帯となって“ONCE UPON A TIME THERE WAS A STORY THAT BEGAN ...”という文を永遠に繰り返す (*LFH* 1-2)。“AUTOBIOGRAPHY: A Self-Recorded Fiction”では、擬人化された「語り」(あるいは voiced text)が“You who listen give me life in a manner of speaking” (*LFH* 33) と、読み手が自身を読んでいる時に生まれる束の間の生について語り、虚構とその著者性 (authorship) についての自己言及的な問いを提示する。“ECHO”、“GLOSSOLALIA”、“MENELAIAD”、“ANONYMIAD”は、ギリシャ神話を利用した語りの実験である。

一方、*Chimera* 中の“Perseid”は、まず、ペルセウスが自分の人生の一部をいかにカリュクサに語ったかを、次に、ペルセウスが自分の人生の一部をカリュクサに如何に語ったかをメデューサに如何に語ったかを、次に、それをカリュクサと別れた後で如何にメデューサに語ったかを、読者に語るという具合に、物語内物語が重奏化していく入れ子構造の実験となっている。一方、“Dunyazadiad”では、物語内の登場人物シェヘラザードが、彼女が登場する物語の作者であるバースと相まみえ、語り合い、バースがシェヘラザードに、彼女がこれから自分の命を守るために王に語ることになる物語を教えるという「内」と「外」の交錯するメビウスの輪の構造に基づく実験がなされている。

言うまでもなく、これらの実験の多くは、語られる内容 (fabula) よりも、語る行為そのもの (syuzhet) の方に比重を置くものであり、またそれらは、人生あるいは現実についてのフィクションではなく、フィクションについてのフィ

クション、すなわちメタフィクションであり、物語の中でその物語が如何に書かれたか、あるいは如何に書かれつつあるかが自己言及的に語られるという構造を示している。そしてそれによって、書くこととは何か、物語を始めること、終えることとはどのような意味を持つかといった疑問が投げかけられることになる。つまり、この段階に到達したバースのエクリチュールは、先行する物語をパロディーとして用いることを除けば、物語る行為あるいは書く行為そのものの以外の対象を全く放棄したかのように見えるのである。

#### 4

*Chimera* に収められた “Dunyazadiad” の中の以下の有名な挿話は、社会状況を問題にするしばしばリアリスティックなエクリチュールから、自律的、自己言及的エクリチュールへ移行したバース自身の変化を再演するものとして読める。シェヘラザードは、女性不信から一晩に一人の処女の純潔を奪い、翌朝に処刑する行為を繰り返しているシャーリアー（王）の次の犠牲者に成らねばならない。国中に犠牲者として選ぶべき処女が見あたらなくなってしまい、処女調達役であった彼女の父が苦境に立たされたためである。この状況は、突如として彼女に降り掛かった、理性的説明を受け付けぬアブサードな状況であり、まさに現実世界における不条理の投影であると言える。同時に、物語中には60年代のアメリカの大学の状況がアレゴリカルに表現され、シェヘラザードは “Homecoming Queen, valedictorian-elect, and a four-letter varsity athlete” (*Ch* 13) であったとされる。彼女の言葉遣いも現代のものとなっている。シェヘラザードは、この状況に対処すべく、恐らくは大学で会得した政治科学的アプローチを、次には心理学的アプローチをとり、そして、いずれもが失敗した後、最後の手段として、神話とフォークロアのアプローチを試みるが、それは、*The End of the Road* で黒人の医師がジェイコブ・ホーナーに勧める Mythotherapy の応用と言える。シェヘラザードはその内容を妹の Dunyazad に語る。

“Little Doony,” she said dreamily, and kissed me: “pretend this whole situation is the plot of a story we’re reading, and you and I and Daddy and the King are all fictional characters. In this story, Scheherazade finds a way to change the King’s mind about women and turn him into a gentle, loving husband. It’s not hard to imagine such a story, is it? Now, no matter what way she finds--whether it’s a magic spell or a magic story with the answer in it or a magic anything--it comes down to

particular words in the story we're reading, right? And those words are made from the letters of our alphabet: a couple-dozen squiggles we can draw with this pen. This is the key, Doony! And the treasure, too, if we can get our hands on it! It's as if--as if the key to the treasure is the treasure!" (Ch 15-16)

彼女の考えは、何らかの問題　この場合は実存的問題　に対処するために、その問題を再現する物語を作り、その中で解決策を模索するというものである。その意味で、彼女はバースがその最初の二冊の小説で行ったことをここで再演しているとも言える。だが、“no matter what way she finds” という表現が示すように、もちろん彼女は解決策に到達してはいない。そこで彼女は論理的な飛躍を行う。解決策として何を選べばよいのかわからないけれども、彼女は、解決策は少なくとも言葉の中にあるに違いないと断定するのである。それは、物語、あるいは物語を構成する言葉が、社会状況の問題に対処しようという信念を象徴するものと言える。しかし彼女は、この着想、すなわち、解決策は言葉に依存しているという信念が当の問題の解決策への鍵であること、を認めるのみでなく、実際には問題の解決を与えてくれていないにも関わらず、その信念こそが問題の解決策そのものでもであると断定する。何らかの目的のための手段に過ぎなかった言葉の組み合わせが目的そのものになりかわり、二次的な言語の地位が一次的なそれに格上げされるのである。

興味深いのは、この“the key to the treasure is the treasure” という自律芸術論宣言が、それ自体、この芸術論的命題を表現する透明な言語ではなく、何らかの効果を持つ発話、あるいは「呪文」となり、それによって魔人バースが呼び出されることである。J. L. Austin の用語を用いれば、この文は locutionary act から perlocutionary act を司るものへと　あるいは、constative から performative へと　解釈しなおされていると言える。<sup>8</sup> 魔人バースの物語空間内への出現は、この文の performative force、あるいは呪文の効果に他ならない。

言い換えれば、作者バースはここで、小説の言語が現実の問題を再現し、あらかじめ作者が考え出した問題の解決策をなぞるというリアリズム小説に特徴的な手法と訣別し、小説の言語自体が再現性とは別個の独自の価値を持ち、さらに、その独自の価値が現実の問題の解決そのものにも成り代わる力を持ち得るという主張を、願望とともに、物語っているのである。テキスト空間に出現した魔人バースが、この後、シェヘラザードに『アラビアンナイト』の物語を教え、彼女の困難を解決することになることはその証である。



しかし、さらに興味深いのは、物語中のバース自身がシェヘラザードと遭遇するのは、彼が、作家としての自身の行き詰まりを振り返るうちに、創作方法としての自己言及的メタフィクションに思い当たり、それを表現する言葉として“the key to the treasure is the treasure”という言葉の口にしたためだということである。物語中のシェヘラザードと同じく、バースもまたこの performative force を担う呪文を唱えたのであるが、その結果、彼はシェヘラザードとの邂逅を果たし、彼女を自身の物語の主人公に据えることにより、自らの作家としてのジレンマを解決することになるのである。

この邂逅は象徴的である。なぜなら、シェヘラザードは彼女にとっての現実的、あるいは社会的状況をめぐる問題 実存的問題 に対する解決策を求めてこの言葉に辿り着いたのに対し、バースは創作における手法上の問題に考えを巡らしている間にこの言葉を思い付いたのだから。社会的問題の解決を求めると手法的問題の解決を求めるとが接続され、互いが互いの問題に解決をもたらすのである。言い換えれば、手法上の思索において、実存状況を投影するリアリズムのエクリチュールを捨てようとしているバースが、魔神として、シェヘラザードの直面する実存的問題に解決を与え、一方、シェヘラザードに会うことで、バースは彼女が語ることになる物語と同類のメタフィクションを書くことを自らの手法上の問題の解決とするのである。ここに見られるのは、メタフィクションが社会的問題に解答を与え、リアリズムがメタフィクションを生み出すと言う相互依存の構成である。“the key to the treasure is the treasure”という呪文を唱えることが、実際に二人が直面していたそれぞれの問題の解答、すなわち「宝」となる ここにリアリズムとフォルマリズムの融和というバースの願望が潜んでいることは間違いないだろう。それは、バースの言う「イ・リアリズム」としてのポストモダン小説論の表象に他ならない。

## 5

ポストモダニズムは、その名称からも示唆されるように、常にモダニズムとの関係を迫られる概念と言えるだろう。モダニズム芸術を近代化の芸術的表出と見ようが、それへの反動と見ようが、ジェイムスンが言うように (ix-xxii)、ポストモダニズムはモダニズムを継承するか、あるいは、それを否定するかといういずれかの立場に立たされる。バースのポストモダン小説論とその実践は、自律芸術の称揚と方法的実験への評価から判断する限り、モダニズムにおける

手法的実験を継承するものと見える。確かに、彼のポストモダン小説は、初期の小説において扱われた社会的・時代的問題への取り組みを希薄にしていくように見えることは否定できない。リアリズム、反リアリズムのいずれを用いてもよいというポストモダン作家の自由というテーゼにしても、目的論的にみると、あくまで小説というジャンルにおける手法的可能性の追求というコンテクストの中で論じられているように見える。バースのポストモダン論は、彼の想起する自律的クラフトの完成に至る過程というコンテクストから一步も外へ出ないように見えるのである。

しかしながら、注意を要するのは、“Dunyazadiad” の上記の箇所に見られるように、彼にとっての自律的クラフトが、社会的な問題の解決と全く無関係なものでもないということである。たとえ非現実的なものではあっても、彼のフォルマリズムの成り立ちには、初期の小説で扱われた実存的問題への解決の欲求が隠されている。そこには、つまり、バースが前景化させる形式的特徴の中には、バースが求めた政治・社会的問題へのユートピア的な解決の願望が見出されるのであり、それを見落とすことはできない。1960年代から70年代にその軌跡を描くバースのフォルマリズムへの転向は、同時代の、また、それ以後現代にまで続く文学世界における政治的前景化と際立った対称性を示すように見えるが、形式性の強調という彼のポストモダン小説の戦略自体に孕む政治性は、今日の読者が再吟味すべき課題と言えるだろう。

\* 本稿は1991年4月に行われた日本アメリカ文学会中部支部大会におけるシンポジウム「ポストモダニズムとフィクション」のための発表原稿に加筆訂正を施したものである。

## 註

- 1 “postmodern” という概念の歴史を描く文献は夥しいが、ここでは一例として Bertens を挙げておく。ポストモダン社会の定義をめぐる議論、ポストモダン状況とポスト構造主義との関係に関する議論には立ち入らない。
- 2 一例として「分裂病」をめぐる Jameson の議論 (25-31) を参照のこと。
- 3 例えば、ドゥルーズ/ガタリの言う「リゾーム」、浅田彰の「逃走」の勧め、あるいは、バルトの“*juissance*”、ポストモダン文学論における「パロディー」あるいは「パステイッシュ」の強調を、この文脈に置くことも可能であろう。Barthes 4、Deleuze and Guattari 10-11、浅田 10-16、Hutcheon 93、Jameson 16-19 を参照。
- 4 本論中の引証に際し、バースの著作には以下の略語を用いる。

*Ch: Chimera. ER: The End of the Road. FO: The Floating Opera. FB: The Friday Book. LFH: Lost in the Funhouse. SWF: The Sot-Weed Factor.*

- 5 志村正雄訳 (『金曜日の本 エッセイとその他のノンフィクション』 [筑摩書房, 1989]) を使わせていただいた。
- 6 文献中の Bellamy に再録 (1-18)。ここでは志村正雄訳(「神話的祖型に向かって」) を使わせていただく。引証も「神話的祖型に向かって」に拠る。
- 7 ここでは 1967 年出版の改訂版に拠る。
- 8 locutionary act、perlocutionary act については Austin 98-101 を参照。

### 引用文献

- 浅田彰. 『逃走論 スキゾ・キッズの冒険』. ちくま文庫, 1986.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. 2nd Ed. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Barth, John. *Chimera*. New York: Random House, 1972.
- . *The End of the Road*. New York: Doubleday, 1967.
- . *The Floating Opera*. New York: Doubleday, 1967.
- . *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1984.
- . *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*. New York: Doubleday, 1968.
- . *The Sot-Weed Factor*. Revised Ed. New York: Doubleday, 1967.
- バース, ジョン. 「神話的祖型に向かって」. 志村正雄訳. 『海』 9月号, 1979. 312-320.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. Oxford: Blackwell, 1990.
- Bellamy, Joe David. *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*. Urbana: The University of Illinois Press, 1974.
- Bertens, Hans. "The Postmodern Weltanschauung and Its Relation with Modernism: An Introductory Survey." In *Approaching Postmodernism: Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Eds. Douwe Fokkema and Hans Bertens. Amsterdam: Benjamins, 1986. 9-51.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. London: Athlone Press, 1988.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Lytard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1984.