

現実らしさと虚構らしさを描出するFaulknerの語りの技法（2）

— *Requiem for a Nun*における現実世界の虚構らしさの分析 —

Faulkner's Narrative Techniques for Representing the Reality of Fiction and Presenting the Fictitiousness of Reality (2): An Analysis of Fictitiousness of Reality in *Requiem for a Nun*

重 迫 和 美

SHIGESAKO Kazumi

キーワード：米文学概論・英米文学講読・William Faulkner・*Requiem for a Nun*・Narratology・
Narrative Structure・Fictitiousness of Reality

序

（1）Faulknerの語りの技法研究のために

William Faulknerは、モダニズム文学を代表する作家として語りの技法が高く評価されている。しかし、問題として、それらの研究の多くが、モダニズム文学で典型とされる、例えば、内的独白や意識の流れのような技法が多く使われる前期作品に集中し、後期作品にはほとんど無関心であることがある。また、多くの議論がなされてきたにもかかわらず、依然分析できていない、いくつかの奇妙な語りの現象があるのも問題である。筆者の考えでは、Faulknerの技法研究におけるこれら2つの問題は、語りの技法の分析方法が不十分なことから生じている。物語の語りの技法研究に一般的に使われる、Gérard Genetteが中心となって体系化した物語論の分析方法は、平石貴樹が、Faulkner作品の語りは「機械的なナラトロジー分類が適用されえない」(94)と述べているように、Faulkner作品にしばしば見られる奇妙な語りの現象を十分に分析するのが困難なのである。

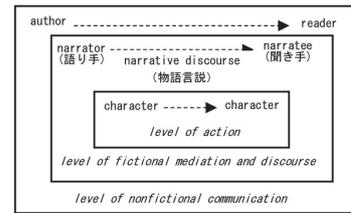
これらの問題を解決するには、Faulknerの語りの技法を全作にわたって分析できる分析方法が必要である。前稿¹で、筆者は、現実らしさと虚構らしさの描出というFaulkner作品全般に見られる技法の観点から、Faulkner全作品を見渡して分析するための方法を提案した。さらに、前稿では、提案した方法によって前期作品に見られる虚構の現実らしさの描出の一例として、*Absalom, Absalom!* 第8章のQuentin CompsonとShreve McCannonによる共同想像の場面を分析し、これまで物語論では解明できないとされてきたFaulknerの語りの技法を明らかにした。本稿では、前稿で今後取り組むべき課題としていた、後期作品の現実らしさと虚構らしさを描く技法について、*Requiem for a Nun*（以下、*Requiem*）を取り上げて論じる。具体的には、前稿で提案した分析方法で本作を分析し、本作においてこれまでの方法論では分析が不十分なFaulknerの語りの奇妙な現象を解明するとともに、後期Faulknerが物語作品の現実世界に虚構性を与えるという新たな技法を実験していたことを示す。

（2）古典派物語論の分析方法の見直し—聞き手の機能と語り手の視点—

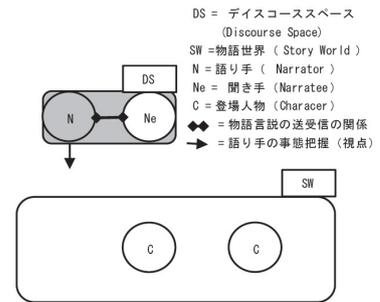
ここで、前稿で提案した、Faulknerの語りの技法を分析する方法について述べたい。前稿で論じたように、Faulknerを分析する上で、Genette流「古典派物語論」²は、2つの問題を抱えている。1つは物語言説の水準で「語り手（narrator）」と交流する「聞き手（narratee）」の機能が受動的にとどまっている点である。聞き手は、「物語コミュニケーションの基本構造」（図1参照）の物語言説の水準で語り手と交流する機能主体を意味する。前稿では、古典派物語論の聞き手に関する問

題点を解消するため、ポスト古典派物語論の Monika Fludernik に倣い、聞き手を語り手の物語言説を感知し聞き取る能動的な機能主体と考えるよう提案した³。通例の物語状況では、図2①で示すように、語り手(N)が発信した物語言説を聞き手(Ne)がディスコーススペース(DS)で聞き取り、結果、物語世界(SW)が生産され、物語世界の中で登場人物(C)が行動する。しかし、Faulkner 作品には、語り手が沈黙し登場人物の声しか聞こえない物語状況が多くある。このように語り手が沈黙し、語り手と聞き手の水準が潜在化する場合は、図2②のように、聞き手は聞くべき声を能動的に探して物語世界の中で語っている登場人物の声にたどり着き、水準をまたいで語り手の代わりに登場人物の声を聞き取っていると考えられる。ただし、図にも表したように、語り手が潜在化しても聞き手は物語世界の水準を完全に超えることはできない。図2③は、図2②の「聞き手と登場人物兼語り手」の関係を、垂直軸から水平軸に変更して、図2①の聞き手—語り手の関係と比べやすくしたものである。

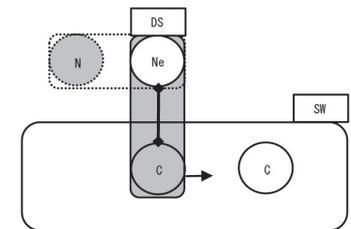
もう1つの古典派物語論の問題は、語り手の視点を十分に考慮していない点である。この問題に関して、前稿は認知言語学を参照し、語るだけでなく語る事態をどのように捉えるかという、語る事態を把握する認知の機能を持つことを語り手に認めるよう提案し、池上嘉彦と Ronald W. Langacker を参考に、語り手に3種類の事態把握モードを設定した。第1の池上(2011)の「主観的把握」モード(図3①)は、語り手が「言語化しようとする事態の中に身を置き」、「あたかもそこに臨場する当事者であるかのように、体験的に事態把握」する。第2の池上の「客観的把握」モード(図3③)は、語り手が「言語化しようとする事態の外に身を置き」、「傍観者、ないし観察者であるかのように、客観的に事態把握」する(318)。これらの中に、前稿は、Langacker(1991)が区別した、もう1つの主観的把握モード(図3②)を設定し「対自主観的把握」⁴モードとした。「対自主観的把握」では、語り手が自分を対象化して自分の視野に入れ1人称として表すが、「主観的把握」では、事態に没入している語り手は自分自身の視野の中に入らず、言説中に1人称として表れないという特徴がある。



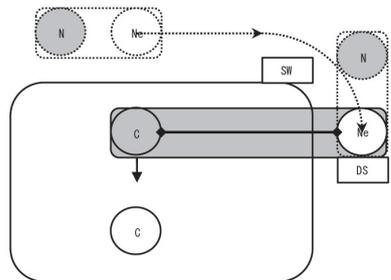
(図1) 物語コミュニケーションの基本構造 (the standard structure of fictional narrative communication : Jahn 参照)



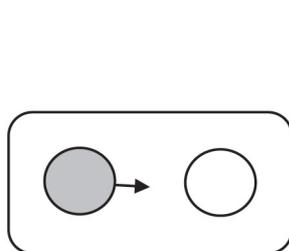
(図2①)



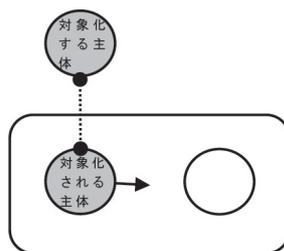
(図2②)



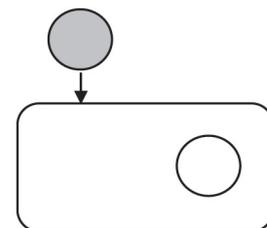
(図2③)



(図3①) 主観的把握
臨場する当事者のように体験的に
事態把握する



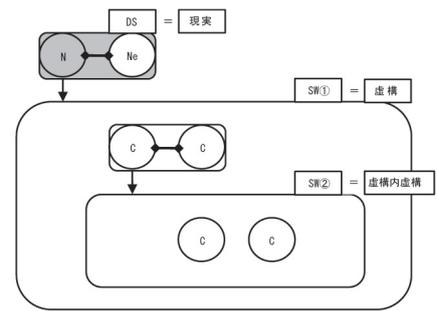
(図3②) 対自主観的把握
主観的に事態把握する自分を対象化
して事態把握する



(図3③) 客観的把握
傍観者、観察者のように客観的に
事態把握する

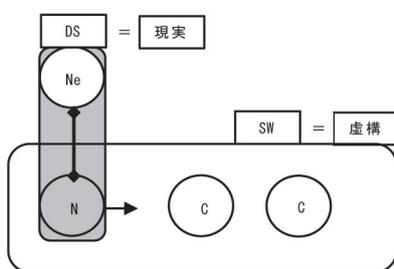
(3) (物語作品の)「虚構世界／現実世界」の「現実らしさ／虚構らしさ」を分析する物語構造モデル

前稿では、「虚構世界／現実世界」の「現実らしさ／虚構らしさ」を分析するための物語構造モデルも併せて提案した。一義的には、「虚構世界」は作られた世界を、「現実世界」は作られていない、既にある自立した世界を意味する。虚構か現実かの判断基準を聞き手とすれば、「虚構世界」は語り手によって作り出された物語世界である。「現実世界」は、聞き手にとって既に存在している世界であり、聞き手が住んでいる世界とも言える⁵。「虚構世界」と「現実世界」を物語構造モデルに示したのが、図4である。図4は「入れ子式」の物語構造を表している。まず、外側に位置する語り手が事態を把握して物語言説を発信し、聞き手がそれを聞いて物語世界が生産されている。その物語世界の中の登場人物がさらに物語を語り、別の登場人物がその物語を聞いて、内部にも物語世界が生産されている。外側の物語世界を「第1次物語世界 (SW①)」⁶、埋め込まれた物語世界を「第2次物語世界 (SW②)」と呼ぶ⁶。「語り手／聞き手」と「登場人物」とは異なる「水準」の存在であり、互いに交流することはない。この図において、聞き手にとっての現実世界は、聞き手にとって既にある世界、聞き手が住むディスコーススペースである。聞き手にとって、語り手に生産される第1次物語世界は作り物の虚構世界に、登場人物による第2次物語世界は虚構内虚構世界となる。

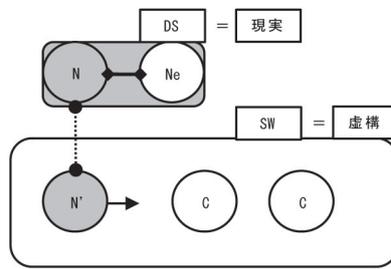


(図4)

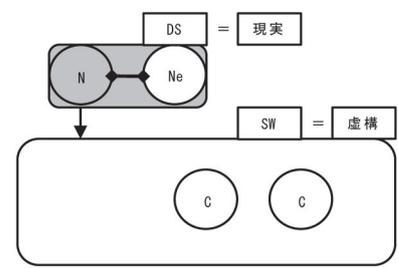
一方、「虚構らしさ／現実らしさ」は、事態をどのように捉えるかの主体的解釈である。事態が虚構らしいと解釈される時、それは虚構世界で起きていると捉えられており、現実らしいと解釈される時、それは現実世界で起きていると捉えられている。解釈の主体は聞き手であるが、聞き手の捉え方には、語り手の捉え方(事態把握モード)が影響する。聞き手にとっての世界の現実らしさや虚構らしさを物語構造モデルで表したのが図5①～③である。図5①は、語り手の事態把握モードが主観的である場合で、聞き手は自分が中に没入しているものとして物語世界を把握する。聞き手にとって、その世界内の事態は臨場感のある体験的な現実らしさを帯びる。図5②の対自主観的把握モードでは、聞き手は自分がその中に存在し、観察できるものとして物語世界を把握する。聞き手にとって、その世界内の事態は客観的な現実らしさを帯びる。図5③の客観的把握モードでは、聞き手は自分が外にいるものとしてその世界を把握する。聞き手にとって、その世界内の事態は虚構として理解される。



(図5①)



(図5②)



(図5③)

以上のように、聞き手が語り手の物語言説を聞き取る物語構造上の位置から、聞き手にとっての現実世界と虚構世界を理解できる。さらに、物語言説に組み込まれた語り手の事態把握の3つのモードから、聞き手が物語世界を現実らしく、あるいは、虚構らしく把握しているかをたどることができるのである。

I *Requiem for a Nun* (1951) の分析

(1) 独特の構成と奇妙な語りの現象

本章では、前稿で提案した物語構造モデルを使って *Requiem* を分析し、従来の技法研究では分析が不十分な、奇妙な Faulkner の語りの現象を解明したい。*Requiem* は3幕7場の戯曲部分と各幕冒頭におかれた3つの物語部分から成る。Faulkner 自身は本作を小説だとしているが⁷、物語部分は戯曲のプロローグとしては長過ぎ、戯曲部分の事件に直接の関係がなく、それぞれ独立した短編小説と戯曲のようにさえ見える⁸。この独特の構成を、“the most daring but perhaps the least successful solution of the structural problems attempted by Faulkner in any of his novels” (140) と述べて批判したのが、Faulkner 作品に対して概ね好意的な Cleanth Brooks である。Brooks 以降の *Requiem* 研究は、彼の酷評に対抗すべく、物語部分と戯曲部分の関係づけを目標に行われることとなった。両者を関係付けるものとして作品のテーマを論じる研究者が多い中⁹、物語構造の分析によって両者を関係づけようとしたのが Hugh M. Ruppersburg である。彼は、Genette の物語論の方法で *Requiem* を分析し、“A critical principle underlying the narrative structure of this novel is that the dramatic sections are narrated.” (133) と述べて、本作の戯曲部分と物語部分は同じ語り手に語られているとする理解を示した。彼の理解に基づけば、物語構造上、物語部分と戯曲部分は同じ小説の部分として関係づけられたと言える。

しかし、問題は、彼が語り手について論じる際に指摘した、本作の奇妙な語りの現象が、戯曲部分が物語部分と同一の語り手に語られているという、物語部分と戯曲部分の関係づけの彼の根拠を無効にしかねないことである。彼が “he [the external narrator] seems at times almost a character, as indeed he becomes in the third prose narrative” (138) と述べるように、本作の物語部分の語り手は登場人物のように見えるどころか、実際に登場人物になってしまう。彼が言うように、本作の物語部分の語り手が、登場人物とは存在の水準が異なる物語世界外の語り手 (“the external narrator”) であるとすれば、この語り手が物語世界内の登場人物になることは、物語論上、あり得ない。戯曲部分と物語部分を語るのが同じ語り手でないならば、先の物語構造上の両者の関係づけの根拠は崩れてしまう。

戯曲部分についても、彼は奇妙な語りの現象を指摘している。彼の言うように、戯曲部分は語り手に語られている。しかし、一般的には、戯曲部分は、物語世界を語り手が聞き手に語っているのではなく、戯曲のように戯曲の登場人物の声が観客としての読者に直接届くと考えられている。実際には語り手に語られているのに、語られていないように見えるのは実に奇妙な現象である。Ruppersburg は、この現象については、“A usually unseen, uninvolved narrator observes events, comments on them in the stage directions, identifies speakers, and relays dialogue directly to the reader.” (133) として、語り手の潜在化によって説明しようとしているが、問題は、彼の議論が十分な検討をせず語り手を物語世界外語り手であると前提している点である。戯曲部分の語り手が物語世界外であるかは、物語部分と戯曲部分両方の語り手が同じであるとする立場からは、両部分の関係づけを考慮して慎重に検討すべきである。語り手を物語世界外とするならば、それが物語部分で登場人物と見える仕組みを、語り手を登場人物とするならば、それが物語部分で物語世界外語り手に見える仕組みと、また、戯曲部分は登場人物に語られていないように見える仕組みを説明できなければならない。

さらに、Ruppersburg は、“Making the reader a listener, forcing him to identify with the town by imagining his presence there, the narrator leads the reader towards a participatory understanding of Cecilia Farmer and Jefferson, an understanding which

more conventional narrative methods could not allow.” (147) と述べて、もう1つの最も奇妙な語りの現象を指摘している。ここで彼が指摘するのは、読者—本稿の用語では「聞き手」—が物語世界の中に参加して鑑賞するという現象である。Ruppersburg 自身が述べるように、この事態は通常起こり得ない。聞き手は物語世界の外にあるはずだからである。しかし、なぜ、このような現象が起きるのかについては、Ruppersburg は、語り手が強制するとしか述べておらず、不十分である。語り手が聞き手に何を強制するのか、物語構造上の問題として答えるべきだろう。

以上に挙げた本作の3つの奇妙な語りの現象が物語構造上の問題であることを、Ruppersburg は物語構造の精緻な分析によって気づくことになった。しかし、彼は、持論の整合性を担保した上で、これらの現象を十分には分析できていない。彼の議論が依るところの Genette 流の物語論がこれらをうまく分析できないからである。そこで、これら奇妙な語りの現象が起こる仕組みを、筆者が前稿で提案した物語構造モデルを使って解明しよう。

(2) 第1の奇妙な語りの現象—物語部分を語る登場人物—

本作の物語部分の語り手が物語世界外語り手であると一般的に理解されてきたのは、物語言説が3人称記述のためである。しかし、既に筆者 (2020a, 2020b) が指摘したように、本作の物語部分は登場人物が語っていると言える。本作の第1幕物語部分には、Faulkner が雑誌 *Harper's* で既に発表していた短編小説の文章がほぼそっくり使われている。もとの短編小説では、少年 Charles Mallison (Chick) が、彼の叔父の Gavin Stevens から聞いた昔話を1人称で物語っているという設定だった。Faulkner は、この短編小説を小説の一部として用いるにあたり、誰が誰に語っているという設定を示す文章を削除した。その結果、本作では、叔父の話聞いて Chick が語り直すという、短編小説では明らかな構造が潜在化し、登場人物が語っているにもかかわらず物語外語り手が語っているように見えるのである。

この奇妙な語りの現象を、物語構造モデルを使って分析しよう。まず、第1幕物語部分の冒頭、中盤、結末から、物語言説を引用し、物語構造を確認したい。

引用 (1) 第1幕物語部分の冒頭

The courthouse is less old than the town, which began somewhere under the turn of the century as a Chickasaw Agency trading-post and so continued for almost thirty years before it discovered, not that it lacked a depository for its records and certainly not that it needed one, but that only by creating or anyway decreeing one, could it cope with a situation which otherwise was going to cost somebody money;

The settlement had the records; even the simple dispossession of Indians begot in time a minuscule of archive, let alone the normal litter of man's ramshackle confederation against environment—that time and that wilderness;—in this case, a meagre, fading, dogeared, uncorrelated, at times illiterate sheaf of land grants and patents and transfers and deeds, and tax- and militia-rolls, and bills of sale for slaves, and counting-house lists of spurious currency and exchange rates, and liens and mortgages, and listed rewards for escaped or stolen Negroes and other livestock, and diary-like annotations of births and marriages and deaths and public hangings and land-auctions, accumulating slowly for those three decades in

a sort of iron pirate's chest in the back room of the postoffice-tradingpost-store, until that day thirty years later when, because of a jailbreak compounded by an ancient monster iron padlock transported a thousand miles by horseback from Carolina, the box was removed to a small new leanto room [...]. (475)

引用 (2) 第 1 幕物語部分の中盤

Now Pettigrew stood up, very slowly. They looked at one another. After a moment Pettigrew said, 'So?'

'Ratcliffe says your name's Jefferson,' Peobody said.

'That's right,' Pettigrew said. 'Thomas Jefferson Pettigrew. I'm from old Ferginny.' (492)

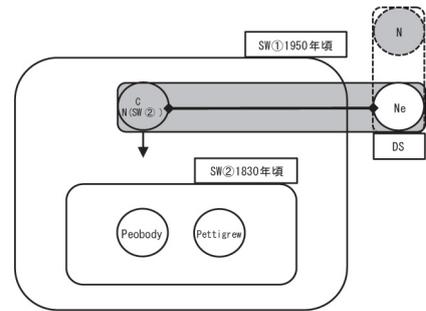
引用 (3) 第 1 幕物語部分の結末

Because they—the sparrows and the pigeons—endured, durable, a hundred years, the oldest things there except the courthouse centennial and serene above the town most of whose people now no longer even knew who Doctor Habersham and old Alec Holston and Louis Grenier were, had been; centennial and serene above the change: the electricity and gasoline, the neon and the crowded cacophonous air; even Negroes passing in beneath the balconies and into the chancery clerk's office to cast ballots too, voting for the same white-skinned rascals and demagogues and white supremacy champions that the white ones did, —durable: every few years the county fathers, dreaming of bakhshish, would instigate a movement to tear it down and erect a new modern one, but someone would at the last moment defeat them; they will try it again of course and be defeated perhaps once again or even maybe twice again, but no more than that. Because its fate is to stand in the hinterland of America: its doom is its longevity; like a man, its simple age is its own reproach, and after the hundred years, will become unbearable. But not for a little while yet; for a little while yet the sparrows and the pigeons: garrulous myriad and independent the one, the other uxorious and interminable, at once frantic and tranquil—until the clock strikes again which even after a hundred years, they still seem unable to get used to, bursting in one swirling explosion out of the belfry as though the hour, instead of merely adding one puny infinitesimal more to the long weary increment since Genesis, had shattered the virgin pristine air with the first loud dingdong of time and doom. (504-05)

物語部分は、冒頭から中盤及び結末まで、全て 3 人称記述である。物語論では、3 人称記述を語り手が物語世界外にある根拠と考えるため、人称にこだわれば、物語部分は第 1 次物語世界を物語世界外語り手が語っているとしか分析できない。しかし、人称のみではなく時制に注目すると、異なる結論が得られる。冒頭からの引用 (1) の 1 行目では“is”という現在時制が、結末からの引用 (3) の後半には、“is”の他にも“strikes”や“seem”といった現在時制が使われているし、発話の現時点での話者の推測を表す法助動詞“will”も使われている。一方、それ以外の残りの多くの部分では、中盤からの引用 (2) も含めて、過去時制が使われている。第 1 幕物語部分の、町の名前

の由来に関する中心エピソードは過去時制で、中心エピソードの描写の前後で現在時制が使われているのである。語り手が過去時制で言及する物語世界と現在時制で言及する物語世界があり、前者が後者に入れ子式に埋め込まれていると言える。現在時制は物語の事態の生起と物語言説の発話時が一致しているのを示すため、語り手は物語世界の中にいると言える。一方、過去時制は物語の事態が発話時より過去に起こったのを示すため、語り手は物語世界の外にいると言える。

以上の分析を、物語構造モデル（図6）に表し、登場人物が物語世界外語り手に見える仕組みを説明したい。入れ子式に重なった2つの物語世界の時間は、作品内の記述から、ある程度確定できる¹⁰。外側の第1次物語世界の時間は1950年頃、埋め込まれた第2次物語世界は1830年頃である。第1次物語世界に現在時制で言及する言説の主体は、その物語世界内の存在である登場人物である。物語言説はこの登場人物に発せられ、聞き手は潜在化した第1次物語世界外語り手の代わりに登場人物の声を聞き取る。この登場人物は、物語部分の大半を占める第2次物語世界を、発話時より過去に起こったものとして外から語る。つまり、それは、第1次物語世界に対しては登場人物として中にあるが、第2次物語世界に対してはそれを語る登場人物として外にある。このような構造ゆえに、本作の物語部分は、登場人物が語っているにもかかわらず、物語世界外語り手が語っているように見えるのである。



(図6)

(3) 第2の奇妙な語りの現象—戯曲部分を語る登場人物—

物語部分を登場人物が語っていると結論付けた以上、物語部分と戯曲部分両方の語り手は同じとする立場からは、戯曲部分も登場人物が語り手であることを示す必要がある。最初に、第1幕第1場冒頭を引用してこの点を検討しよう。

SCENE I

Courtroom. 5:30 P. M. November thirteenth.

The Curtain is down. As the lights begin to go up:

MAN'S VOICE (behind the curtain)

Let the prisoner stand.

The curtain rises, symbolising the rising of the prisoner in the dock, and revealing a section of the courtroom. It does not occupy the whole stage, but only the upper left half, leaving the other half and the bottom of the stage in darkness, so that the visible scene is not only spotlighted but elevated slightly too, a further symbolism which will be clearer when Act II opens—the symbolism of the elevated tribunal of justice of which this, a County court, is only the intermediate, not the highest, stage.

This is a section of the court—the bar, the judge, officers, the opposing lawyers, the jury. The defense lawyer is Gavin Stevens, about fifty. He looks more like a poet than a lawyer and actually is: a bachelor, descendant of one of the pioneer

Yoknapatawpha County families, Harvard and Heidelberg educated, and returned to his native soil to be a sort of bucolic Cincinnatus, champion not so much of truth as of justice, or of justice as he sees it, constantly involving himself, often for no pay, in affairs of equity and passion and even crime too among his people, white and Negro both, sometimes directly contrary to his office of County Attorney which he has held for years, as is the present business.

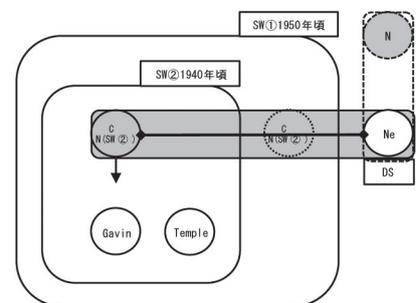
The prisoner is standing. She is the only one standing in the room—a Negress, quite black, about thirty—that is, she could be almost anything between twenty and forty—with a calm impenetrable almost bemused face, [...]. (505-06)

引用した第1幕以外も、戯曲部分は全て、物語部分と同じく3人称記述である。しかし、時制は全体として主に現在時制が使われており、戯曲部分も物語部分と同様、語り手は物語世界の中にいる、登場人物であると言える。

では、戯曲部分が語られていないように、戯曲の登場人物の声が直接届くように見える語りの現象を、物語構造モデルで検討しよう。戯曲部分の語り手である登場人物が言及する物語世界は2つあり、物語構造は入れ子式になっている。引用1行目で示される、11月13日、午後5時30分の法廷という舞台上の物語世界と、2行目で示される、幕が降りて照明が点き始める舞台外の物語世界の2つである。舞台上物語世界の時間は、Gavinの年齢が“about fifty”と設定されていることから1940年頃¹¹、舞台外物語世界は物語部分の語りの現在の1950年頃である¹²。男の声の後の丸括弧内の注釈は舞台外世界について述べている。男の声は舞台上の世界で響く。“The curtain rises”で始まる段落は舞台外の世界についての描写である。“This is a section of the court”で始まる段落は舞台上の世界を描き、その世界にはGavinが登場している。舞台外の物語世界に、舞台上の物語世界が埋め込まれていると言える。物語部分同様、戯曲部分を語る主体は、第1次物語世界に対しては中の、第2次物語世界に対しては外の水準に存在しているのである。

登場人物が語り手として第2次物語世界を把握するモードは、物語部分とは異なっている。物語部分では第2次物語世界に言及する際に過去時制が使われていたことから、語り手としての登場人物が物語世界の外に身を置く客観的把握モードであると言える。一方、戯曲部分では、舞台上の第2次物語世界の登場人物の描写に現在進行形が使われている上、現在完了形も使われる¹³。語り手たる登場人物は、物語世界の中に臨場して事態を把握する主観的把握モードで語っていると言える。

以上の分析を図示した物語構造モデル(図7)は、聞き手を基準に、舞台上の第2次物語世界がどのように把握されるかを教えてくれる。聞き手は、第1次物語世界の外の語り手の代わりに物語世界内の登場人物に発せられた物語言説を聞き取る。ただし、第2次物語世界を語っている、この登場人物兼語り手は第2次物語世界内の事態を現在目の前で起きているものとして、第2次物語世界に臨場する主観的把握モードで語る。聞き手は、聞き手にとっての語り手である登場人物の事態把握モードで第2次物語世界を把握する結果、舞台上の第2次物語世界の中で目の前で話すGavinやTempleの声を直接聞くかのように理解すると言えるのである。



(図7)

(4) 第3の奇妙な語りの現象—物語世界に参加する聞き手—

最後に、聞き手が物語世界に参加して鑑賞するという Faulkner 作品でも他に類を見ない語りの現象を物語構造モデルで明らかにしたい。以下は、この現象が生じている第3幕物語部分からの引用である。

—until suddenly you, a stranger, an outlander say from the East or the North or the Far West, passing through the little town by simple accident, or perhaps relation or acquaintance or friend of one of the outland families which had moved into one of the pristine and recent subdivisions, yourself turning out of your way to fumble among road signs and filling stations out of frank curiosity, to try to learn, comprehend, understand what had brought your cousin or friend or acquaintance to elect to live here—not specifically here, of course, not specifically Jefferson, but such as here, such as Jefferson—, suddenly you would realise that something curious was happening or had happened here: that instead of dying off as they should as time passed, it was as though these old irreconcilables were actually increasing in number; as though with each interment of one, two more shared that vacancy: where in 1900, only thirty-five years afterward, there could not have been more than two or three capable of it, either by knowledge or memory of leisure, or even simple willingness and inclination, now, in 1951, eighty-six years afterward, they could be counted in dozens (and in 1965, a hundred years afterward, in hundreds because—by now you had already begun to understand why your kin or friend or acquaintance had elected to come to such as this with his family and call it his life—by then the children of that second outland invasion following a war, would also have become not just Mississippians but Jeffersonians and Yoknapatawphians: by which time—who knows?—not merely the pane, but the whole window, perhaps the entire wall, may have been removed and embalmed intact into a museum by an historical, or anyway a cultural, club of ladies,—why, by that time, they may not even know, or even need to know: only that the windowpane bearing the girl's name and the date is that old, which is enough; has lasted that long: one small rectangle of wavy, crudely-pressed, almost opaque glass, bearing a few faint scratches apparently no more durable than the thin dried slime left by the passage of a small, yet which has endured a hundred years) who are capable and willing too to quit whatever they happen to be doing—sitting on the last of the wooden benches beneath the last of the locust and chinaberry trees among the potted conifers of the new age dotting the courthouse yard, or in the chairs along the shady sidewalk before the Holston House, where a breeze always blows—to lead you across the street and into the jail and (with courteous neighborly apologies to the jailor's wife stirring or turning on the stove the peas and grits and side-meat—purchased in bargain-lot quantities by shrewd and indefatigable peditation from store to store—which she will serve to the prisoners for dinner or supper at so much a head—plate—payable by the County, which is no mean factor in the sinecure of her husband's incumbency) into the kitchen and

so to the cloudy pane bearing the faint scratches which, after a moment, you will descry to be a name and a date; [...]

And again one sense assumes the office of two or three: not only hearing, listening, and seeing too, but you are even standing on the same spot, [...] (642-45)

この引用に、聞き手が物語世界に参加して鑑賞するという現象が4つの技法によって起こっていることを観察できる。第1に、第1次物語世界外語り手の潜在化である。本章第2節で確認したように、引用の後半では現在時制が多用されており、この部分は1950年頃の第1次物語世界の中の登場人物が語っている。このため、第1次物語世界外の語り手は潜在化し、物語世界外で語り手と交流しているはずの聞き手は、物語の水準をまたいで、第1次物語世界内の登場人物の声を聞き取っている¹⁴。

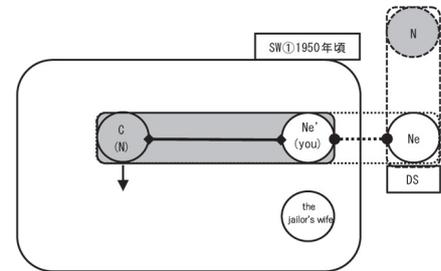
第2に、第1次物語世界内の登場人物兼語り手による、自分の聞き手に対する“you”での呼びかけである。引用1行目で、第1次物語世界内の登場人物である語り手は自分の語りに耳を傾ける相手に“you”と呼びかけ、その後も頻繁に2人称代名詞を使う。登場人物である語り手が“you”で呼びかける相手は、この登場人物兼語り手と同一水準にある第1次物語世界内の登場人物であり、第1次物語世界外にある聞き手とは存在の水準が異なる。しかし、ここでは、第1次物語世界外語り手が潜在化している状況が既に生じているため、聞き手は、直接は第1次物語世界内の登場人物“you”に向けられた登場人物兼語り手の呼びかけを、自分への呼びかけとして受け取る。結果として、第1次物語世界外にあるはずの聞き手は、自分を物語世界内で語り手と交流する登場人物兼聞き手“you”と同一視するようになる¹⁵。

第3の技法は、第1次物語世界内の登場人物兼語り手による、“you”の行為者としての対象化である。引用で、“you”は、語り手が語る物語世界内で、町の住人に案内されて監獄に行き、台所を通過して、曇ったガラスに残る微かなかき傷を見ている。ここで“you”は、語り手の物語を受動的に聞くだけでなく、語り手が描く物語世界内で行動する積極的な行為者となり、語り手の描写の対象となっている。既に“you”と自分を同一視している聞き手は、この第3の技法によって、第1次物語世界内の登場人物兼語り手が描く物語世界の中の登場人物として自分を把握するようになる¹⁶。

最後の第4の技法が、Ruppersburgが通常起こり得ないとした物語状況を実現する。第1次物語世界内の登場人物兼語り手が、“you”が行動する物語世界を主観的把握モードで語るのである。引用の物語言説は、物語世界の中の今ここに臨場して事態を把握している語り手を想定できる表現に溢れている。“here”や“now”といった、時と場所の直示的表現や、現在時制や現在完了形の時制表現である。これらの時と場所を示す表現は、物語世界の中の今ここで起きている事態を、その場で知覚している認知の主体なくしては成立しない。物語世界内の登場人物兼語り手は、事態が起きている現場に臨場して、事態を把握する、主観的把握モードで物語世界を描出していると言える。登場人物兼語り手が主観的把握モードで語ることによって、聞き手は、対自主観的把握モードで物語世界を把握するよう方向づけられる。聞き手が、既に第3の技法によって、自分を物語世界内の登場人物として対象化している上に、自分が聞いている物語言説に組み込まれた主観的把握モードを取るよう方向づけられるからである。引用部分最後の“you are even standing on the same spot”で“you”の行動が現在進行形で描写される時、物語世界内の登場人物兼語り手は、自分の聞き手としての“you”を、行動する描写の対象として、現前で臨場的に把握している。この時、この物語言説の聞き手は、“you”で指示された自分が今ここで行動している様を、その場

に居合わせて把握するよう促されている。

以上の4つの技法によって実現される奇妙な語りの現象を物語構造モデルで示したのが、図8である。本来は、第1次物語世界外の存在であるはずの聞き手は、第1次物世界外語り手の潜在化によって、物語世界内の登場人物の声を聞き取る。しかも、聞き手は、この登場人物兼語り手の“you”を使っての呼びかけにより、自分を物語世界内の登場人物“you”の位置において、その声を聞く。さらに、この登場人物兼語り手が、“you”を対象化した上で、物語世界を主観的把握モードで描くことにより、聞き手は、自分が今この場で声を聞き取っている相手が指示する“you”を、自分が対象化して自分の視野に入れた2人称として捉えるような、対自主観的把握モードを強制される。その結果、第1次物語世界の外にあるはずの聞き手は、物語世界の中で生起する事態を、その物語世界の中に自分も臨場して体験的に把握しているように理解するのである。



(図8)

結論

—Requiem for a Nunにおける現実世界を虚構として描出する語り—

本稿は、Faulknerの後期作品の中から、*Requiem*を取り上げ、これまでの物語論の方法では分析できなかった作中の奇妙な語りの現象が起こる仕組みを物語構造モデルによる分析によって明らかにした。具体的には、Ruppersburgが指摘しながらも、自身によっては十分に説明できなかった3つの奇妙な語りの現象—物語世界外の語り手が登場人物に見えること、戯曲部分は語られていないように見えること、物語世界外の聞き手が物語世界の中に参加するように鑑賞すること—が、どのように生じているのかを論じた。

物語部分で語り手が登場人物に見えるのは、第1次物語世界に登場人物として含まれる主体が、第2次物語世界に対しては語り手として、その物語世界を外から語るからである。戯曲部分が語られていないように見えるのは、舞台上の世界である第2次物語世界を語る登場人物が、第2次物語世界で生起する事態を主観的把握モードで認知しているからである。これらの2つの現象の分析は、物語部分と戯曲部分の両方が、第1次物語世界の登場人物に語られていることをも明らかにしてくれる。すなわち、本稿は、Brooksが本作の構成を批判して以来未だ論争の的である、1つの小説作品としての物語部分と戯曲部分の関係付けを、物語構造上も果たしたと言える。

第3に論じた、参加型の鑑賞とも言える奇妙な語りの現象は、語り手の潜在化、“you”を使っての語り手による聞き手への呼びかけと聞き手の対象化、さらに、聞き手を登場人物とする物語世界の事態の主観的把握モードによる認知といった4つの技法が生みだしていた。Faulkner作品全体を見渡した時、*Requiem*以前には見られないこの現象は、筆者の考えでは、前期作品によく見られる虚構世界を現実として描く語りの技法とは対照的な現実世界を虚構として描く語りの技法と評価できる。そこで、ここで最後に、本論で分析した技法を、現実世界を虚構として描出する技法という観点から評価し、本稿の結論としたい。

第3の語りの現象についての物語構造モデル(図8)は、この特異な物語構造において、聞き手が語り手の物語言説を受け取る物語構造上の位置とその物語世界の事態把握モードを明らかにしてくれる。本来、聞き手は、第1次物語世界外の語り手の物語言説を物語世界外のディスコーススペースで聞き取る位置にある。しかし、この構造では、物語世界外の語り手の沈黙によって、聞き手は物語世界内の登場人物の物語言説を聞き取っている。結果、聞き手は物語水準をまたぎ、物語世界

内の登場人物を語り手として、その登場人物とディスコーススペースを共有する。ディスコーススペースが見かけ上移動した結果、本来は虚構世界であるはずの第1次物語世界は、聞き手から見ると、水準が1つ上の現実世界に位置づけられる。一方、聞き手にとって語り手となった登場人物は、第1次物語世界内の今ここで自分が登場人物“you”に語っている事態を主観的把握モードによって物語言説化する。聞き手は、物語言説に組み込まれた語り手の主観的把握モードによって、その場に臨場するようにして事態を把握する。ただし、重要なのは、この時、聞き手が、語り手が指示する“you”として自分を対象化する、対自主観的把握モードをとることである。このことによって、聞き手にとって、自分が埋没的に住んでいる現実世界であるはずの第1次物語世界は、自分が登場人物として含まれていることが観察可能な世界として把握され、虚構らしさを帯びて見えるのである。

謝辞 本研究はJSPS 科研費 JP17K02578 の助成を受けたものです。

* 本稿は、2020年12月5日に開かれた令和2年度中・四国アメリカ文学会冬季大会での研究発表「現実らしさと虚構らしさを描出する Faulkner の語りの技法—*Requiem for a Nun* における現実世界の虚構らしさの分析を中心に—」を大幅に加筆・修正したものです。

注

¹ 重迫（2021）参照。

² 「古典派物語論」“classical narratology”の名称はHerman（1999）による。Genetteの理論を積極的に見直す現代の物語論をHermanは「ポスト古典派物語論」“postclassical narratology”と名付けた。

³ 語り手や聞き手という用語は人のイメージを喚起するが、必ずしも人として形象化されるわけではない。

⁴ 本稿での「対自主観的把握」は、筆者（2021）の「対人主観的把握」を、より文脈に適切な用語に変更したものである。

⁵ 本稿の現実の定義は、David Lewisの現実の指標理論に大きく負っている。可能世界实在論を提唱したLewisは、現実（actual）を発話が行われる文脈の特徴に関連する指標的用語（indexical term）として分析するのを提案し、無数にある可能世界の中の1つである現実世界は、我々が住んでいる場所、発話が行われている場所であると考え（85-88）。

⁶ 本論で用いる「第1次物語」「第2次物語」はShlomith Rimón-Kenanの用語である（92-93）。筆者の別の論考においての用語、「枠物語」「枠内物語」と同じ意味。

⁷ 例えば、Robert K. Haasに宛てたMonday 22 May 1950の手紙（*Letters* 305）を参照。

⁸ 実際、第1幕物語部分は小説と同じ“A Name for the City”の題で*Harper's* 1950年10月号に、第3幕物語部分も小説と同じ“The Jail (Nor Even Yet Quite Relinquish—)”の題で*Partisan Review* 1951年9-10月号に短編小説として掲載された。戯曲部分は、1957年にAlbert Camusの物語部分を削除した脚本によりParisで上演されている。

⁹ 早くはOlga W. Vickery（1959）の研究や、本作に一冊の研究書を充てたNoel Polk（1981）の充実した研究、比較的最近の藤平育子（Fujiihira 2005）の研究など、本作の独特の構成をテーマ論的に扱う研究は枚挙にいとまがない。

¹⁰ 物語部分の語りの現在は、“now, in 1951”（642）とされていることから、正確に1951年と考えられる。町名由来を示すエピソードの時間は、第1幕に“the turn of the century”から“almost thirty years”（475）経った頃とあること等から、1830年頃と考えられる。

¹¹ 本作の法廷場面が *Sanctuary* (1931) で起こった事件の 8 年後と設定されていることから、法廷場面の時間は 1940 年頃と推定できる。

¹² 後に、実際に上演可能な戯曲の脚本として出版された、Ruth Ford との共作 *Requiem for a Nun: A Play* (1959) では、法廷場面の時間設定について、奥付けに “the present time in the town of Jefferson, Yoknapatawpha County, Mississippi” とあり、小説とは時間設定が異なっている。戯曲の脚本と異なり、小説の戯曲部分の時間設定が語りの現在である 1950 年頃よりも過去の 1940 年頃に設定されていることは、戯曲部分の語り手（登場人物）が第 2 次物語世界（法廷場面）に対しては外に位置するという本論の主張を裏付けていると言える。

¹³ また、戯曲部分の第 2 次物語世界の描写には、現在進行形に加えて現在完了形も使われる。一例として、第 2 幕第 1 場 “Temple and Stevens have just entered.” (548) が挙げられる。

¹⁴ この物語状況は、本作以前にも、例えば、*The Sound and the Fury* (1929) の Benjy セクションなど他の Faulkner 作品にしばしば見られる。

¹⁵ この物語状況は、20 世紀以前にも、例えば、Nathaniel Hawthorne の *The Scarlet Letter* (1850) に見られ、“you might have recognized, honored reader” (125) と語り手が読者に呼びかける箇所がある。

¹⁶ この物語状況は、古くは Laurence Stern の *Tristram Shandy* (1759-1767) に見られ、例えば “—You dropped a curtain at the stair-foot—I thought you had no other way for it—” (260) と 1 人称の語り手が “you” を行為者として描く箇所がある。

引証文献

Brooks, Cleanth. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. 1963. Louisiana State UP, 1990.

Faulkner, William. *Requiem for a Nun*. 1951. Vintage International, 2011.

___. *Selected Letters of William Faulkner*. Edited by Joseph Blotner, Random House, 1977.

___. *William Faulkner: Novels 1942-1954: Go Down, Moses, Intruder in the Dust, Requiem for a Nun, A Fable*. The Library of America, 1994.

Faulkner, William, and Ruth Ford. *Requiem for a Nun: A Play*. Random House, 1959.

Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge, 1996.

Fujihira, Ikuko. “The Theater for Forgotten Scenes in *Requiem for a Nun*” *History and Memory in Faulkner's Novels*, edited by Ikuko Fujihira, Noel Polk, and Hisao Tanaka, Shohakusya, 2005, pp. 246-269.

Genette, Gérard. “Discourse du récit, essai de méthode.” *Figures III*. 1972 (花輪光・和泉涼一訳『物語のディスコース—方法論の試み』水声社, 1985).

___. *Nouveau discours de récit*, 1983 (和泉涼一・神郡悦子訳『物語の詩学 続・物語のディスコース』書肆風の薔薇, 1985).

Hawthorne, Nathaniel. *Nathaniel Hawthorne: Collected Novels: Fanshawe, The Scarlet Letter, The House of the Seven Gables, The Blithedale Romance, The Marble Faun*. The Library of America, 1983.

Herman, David, editor. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ohio State UP, 1999.

Jahn, Manfred. *Narratology 2.1: A Guide to the Theory of Narrative*. www.uni-koeln.

de/~ame02/jahn narratology2.1.pdf, 2020. 閲覧日 2020.9.25.

Langacker, Ronald W. *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*.

Mouton de Gruyter, 1991.

Lewis, David. *Counterfactuals*. 1973. Revised ed., Blackwell Publishers, 2001.

Polk, Noel. *Faulkner's Requiem for a Nun: A Critical Study*. Indiana UP, 1981.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 1983. 2nd ed.,
Routledge, 2007.

Ruppensburg, Hugh M. *Voice and Eye in Faulkner's Fiction*. U of Georgia P, 1983.

Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy: Gentleman*. Oxford UP, 1961.

Vickery, Olga W. *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation*. 1959.
Revised ed., Louisiana State UP, 1964.

池上嘉彦「『主観的把握』とは何か—日本語話者における『好まれる言い回し』」『言語』35巻, 5号,
2006, pp. 20-27.

___「日本語話者における〈好まれる言い回し〉としての〈主観的把握〉」『人工知能学会誌』26巻,
4号, 2011, pp. 317-322.

重迫和美「現実らしさと虚構らしさを描出する Faulkner の語りの技法 (1) —*Absalom, Absalom!* 第8章における虚構の現実らしさの分析を中心に—」『比治山大学紀要』27号,
2021年3月掲載予定(2020年10月30日受理・印刷中).

___「*Requiem for a Nun* の語り手の特異性—短編“A Name for the City”との比較検討から—」
『比治山大学紀要』26号, 2020a, pp.85-98.

___「*Requiem for a Nun* の語り手の特異性—Faulkner の引用符と時制の用法が明らかにす
ること—」『比治山大学・短期大学部教職課程研究』6巻, 2020b, pp. 88-97.

平石貴樹『小説における作者のふるまい：フォークナー的方法の研究』松柏社, 2003.