

*The Wild Palms*の語りの技法 (3)

— 虚構の真偽を反転させつつ変奏する語り —

The Narrative Technique in *The Wild Palms* (3)

The Narrative Technique that Plays with Variations on a Theme,
Reversing the Values of Actuality and Fictitiousness in the Narrative

重 迫 和 美

Shigesako, KAZUMI

The Wild Palms (*WP*) has a unique structure in the form of two independent stories (“Wild Palms” and “Old Man”), which are alternately narrated chapter by chapter. Many Faulkner scholars have devoted considerable efforts to clarifying why the novel is so unusually structured. Owing to these numerous attempts, it has been established that the novel is composed in the form of a counterpoint in order to state its themes contrastively. In my opinion, however, there is still room for study of the novel’s form, as a full understanding of the term “counterpoint” has not been provided by earlier studies. The term “counterpoint” was originally used in musical composition. In the general view of western music history, the church modes, tonal music, and “atonal music” all have their own forms of counterpoint. A deep appreciation of *WP* requires an understanding of this “atonal music,” especially the 12-tone music by Arnold Schoenberg, a contemporary of William Faulkner.

My paper (2011) draws the conclusion that “unraveling variation” is a key to understanding the novel’s composition. This is a type of variation that unifies a musical work in the way the components unraveled from the original theme are reassembled in contrasting order. Repeated unraveling variation creates each voice part, and unites several voice parts in one work. My paper (2014) points to Nietzsche’s thought as the source of the original theme of *WP*. All truth is fiction, but an ordinary person needs fiction to live. This also shows that one of the components of the original theme, love, appears in each story and unites the two in a novel through unraveling variation.

The purpose of this paper is to show that modern counterpoint provides a unifying principle for *WP* from the perspective of form by examining Faulkner’s narrative technique. Chapter 1 describes the two perspectives (narrative structure and the narrator’s mood) so as to discuss the narrative technique of the novel. Chapter 2 observes how the two stories are narrated as “actual” and “fictitious” from the two perspectives. In conclusion, the form of *WP* is characterized as unraveling variation. Faulkner structures each story and unites the two in a novel with various variations on a theme, reversing the value of actuality and fictitiousness in narrative through his distinctive narrative technique.

序論

*The Wild Palms*¹ (1939) は“Wild Palms”, “Old Man”と題された二つの独立した物語が交互に一章ずつ語られる構成である。二つの物語を一つの作品として統一する規則、統一原理は何か、特異な作品構成という形式上の問題が暫くの間、Faulkner研究の主要なテーマだった。1949年のIrving Howeを始め、1956年のW. R. Moses, 1960年のJoseph J. Moldenhauer等がこの問題に取組み、1975年のThomas McHaneyに至って、多くの研究者達は合意に到る。研究者達は本作品に対位法的統一原理を認め、二つの物語は、形式上も主題上も対位法的な構造であるとしたのである²。以降のWP研究は、形式研究に対する関心が低くなった文学批評一般の動向の影響もあり、対位法的構成は当然の事として、対位法的主題について論じるのが主流となった³。

しかし、私は拙稿「作品統一原理としての対位法－Faulknerの*The Wild Palms*とShoenbergの12音技法」において、WPの形式は今一度検討されるべきであると主張した。従来のWP研究は対位法の意味を十分に理解していない。対位法は元来音楽用語で、音楽史的に言えば、教会旋法による音楽、調性音楽、「無調音楽」⁴、それぞれに特徴的な対位法がある。従来のWP研究は調性音楽の対位法理解に準拠しているが、作品統一原理としての意味を求めるのであれば、調性音楽以外の、とりわけ、WPと同時代の「無調音楽」に準拠するのがより適当なのである⁵。

音楽を、音を垂直軸上に並べる和声と水平軸上に並べる旋律からなる構成物としよう。調性音楽では、前者の技術・教則を和声法、後者を対位法と位置づけるのが一般的だ。そこでは、和声法が重視される⁶。和声は一時的な音の重なりとしてではなく、作品の始めから終わりまでの進行を決める機能と和声という意味を持つからだ。作品は、1オクターブ7音の一つを主音として、それを中心にまとめられる。和声法よりも軽視される対位法は、「独立性のある複数の旋律を組み合わせる技術」(角倉 224)と定義され、和声を意識しながらも旋律の独立性を工夫する技術となる。

他方、「無調音楽」では、和声はもはや調性音楽下の機能を持たない。代わって対位法が、「分解変奏」という独特の変奏によって、音楽の垂直軸と水平軸の両方を支配する、まさしく作品統一原理となる⁷。通例、作曲は主導的楽想を持つ構成単位である主題の着想から始まる。作曲の出発点となる主題を原主題とすれば、「分解変奏」とは原主題を分解して原主題より小さな構成要素を取り出し、その構成要素を模倣と呼ばれる変形を施して連結していく変奏である。「模倣」は、音の順序を逆にする逆行と鏡像のように音の高低が反転する反行、二つを組み合わせた逆行反行の三つの変形が基本である。「無調音楽」では、複数の旋律が共通の原主題の分解変奏によって対照的に組み合わせられるだけでなく、原主題が一つの旋律内においても分解変奏されるのが特徴である。

一般的な従来の研究は、調性音楽の対位法理解に基づき、二つの物語に共通する主題について、各物語のプロット(＝旋律)を対照させ、どちらかの物語の登場人物(“Wild Palms”のHarryか“Old Man”の「背の高い囚人(the tall(er) convict)」の人生の最終選択を高く評価する事で作品全体の解釈とする⁸。しかし、「無調音楽」の対位法理解に基づけば、二つの物語の対照関係を論じるだけでは不十分で、二つの物語に共通する原主題の分析(＝分解)と、原主題を分解した構成要素が変形(＝変奏)され、それぞれの物語を、さらに作品全体をも織りなしていくのを論じなければならない。

拙稿「*The Wild Palms*における語りの技法(2): 分解変奏される主題の一構成要素としての男女の愛とその虚構」は、分解変奏される本作の原主題が作品を統一している事を論じた。作品の原主題は、「人間の運命の究極的問題」に関するNietzscheの主張－「あらゆる真理は虚構であるが人間は生きるために虚構(「真理」)を欲する」－であると、それが分解された構成要素の一つとして、批評上よく論じられる「男女の愛」を取り上げ、模倣による変形を「反転」として、それぞれの物語内で、また、作品全体としても、男女の愛という虚構の価値が真理から虚偽へ、虚偽から真理へ、作品のプロッ

トに従って反転を繰り返している事を示したのである。

WPを「無調音楽」の対位法理解に基づいて論じる試みとして残された課題は、「無調音楽」の対位法の観点からの、形式の分析である。先述のように、WPの作品構成の研究は二つの物語プロットの対照を論じるに終始しているが、二つの物語プロットの対照という特徴は、本作を調性音楽の対位法の観点から観察したからこそ見えてきたものであり、この観点から見る限りそれ以上のものを見る事ができない。では、新しい観点からは、本作の形式にどのような特徴が見えるだろうか。

1 分解変奏される原主題の確認と本論における形式分析の観点

作品の形式分析の前に、原主題の分解変奏を確認しよう。重迫(2014)によれば、「*The Wild Palms*の二つの物語は、男女の愛に『真理』の価値を与えようとした男と、男女の愛を否定して別の虚構に『真理』を見出そうとした男の物語として考える事ができ」(64)、「それぞれの物語内で、愛の価値が真理と虚偽の間を反転しつつ、二つの物語が一つの物語に統一されていく」(64)。

WP全10章の奇数章を占める、“Wild Palms”は、主要登場人物HarryとCharlotteの恋愛物語である。Harryは「男女の愛」という虚構に真理という至高の価値を与えるために、価値あるものを次々に投げ出していく。恋愛に無縁だった彼は、まず、約束された医者への道を断念する。金、体面、自らが自らの美德とする「誠実(“honesty”）」(163)⁹さえも、彼は愛のために投げ出す。しかし、最後は、自らの手による中絶処置でCharlotteを死に至らしめ、彼女を殺した罪で刑務所に収監されてしまう。愛人を失ってもなお、彼は彼女との愛を信じようとする。逃亡や自殺の誘惑を振り切り、“*Between grief and nothing I will take grief.*”(273)と考え、罪人として苦悩しつつ、彼は彼女との愛の記憶を再生し続け、命ある限り彼女との愛に生きようと決意するのである。

偶数章を占める“Old Man”は、主要登場人物「背の高い囚人」の河での冒険物語が中心である。彼は恋人に裏切られた過去を持つ。彼が必要とするのは、男女の愛を否定する虚構としての刑務所の「正義(“justice”）」(21)である。「正義」は禁欲主義を正当化するから、「正義」が支配する人工世界の刑務所は彼の安住の地である。しかし、河での冒険が、彼の虚構を打ち壊す。彼は制御不能の自然という、あらゆる虚構が成立しない「生成」¹⁰の世界に投げ入れられる。そこは彼に自由の身になる機会を与えるのだが、その機会を投げ捨てて、彼は「正義」を求めて刑務所に自ら戻る。最後に彼が思わず声に出して““Women, shit,””(287)と女を罵っている事から、彼にとって男女の愛が最後まで否定されるべき虚構である事が分かる。最終局面でも、刑務所の「正義」は男女の愛を否定するという意味において、彼が真理を見出す虚構として機能している。

一つの作品としての本作の意味については、悲劇的“Wild Palms”ではなく喜劇的“Old Man”で本作が終わる事から、重迫(2014)は「Nietzscheが言うように、真理が全て虚構=誤謬であり、何らかの虚構に真理の価値を見出し生きていくのが人間である以上、真理にしがみつこうとする人間の生き様は、真理が虚構であると理解する者の目から見れば喜劇にしかならない。」(65)と解説している。「男女の愛」であろうと、「正義」であろうと、Harryも囚人も虚構に真理の価値を見出して生きている。囚人の生き様だけが喜劇になるのは、彼が信じる真理が虚構=誤謬であると作中で暴露されるからだ¹²。虚構が「真理」としての価値を持ち得る事、しかし、「真理」とされた虚構は依然虚構=誤謬(虚偽)である事、それでもなお、人間は真理を必要とし虚構を創造し続ける事、が原主題の分解変奏によって一つの作品として示されている。

原主題の分解変奏についての議論帰着点が形式面の議論出発点となる。実験的技法を駆使した作風のせいで、主題と形式が別個に論じられがちなFaulknerだが、彼自身は主題が形式を決定すると考えており、実際、私のこれまでの研究が示すように¹³、主題を踏まえた形式の議論でなければ不十分である。主題面では、二つの物語はそれぞれの内で虚構の価値を反転させながら、“Wild Palms”は虚

構を真理とする方向に，“Old Man”は虚構を虚偽とする方向に進み，作品全体としては，“Old Man”を最終章とする故に，真理の虚構性を暴く方向に進む。そこで，形式の問題としても，「虚構の（真偽の）価値付け」に注目してみよう。この場合の虚構を，主要登場人物の物語＝体験談とすれば，体験談が真とされるとは，体験談が現実とされる事である。偽とされるとは，体験談の虚構性が露になる事である。先のNietzscheに従えば，虚構は本来誤謬（虚偽）なのだから。

本論では，「物語構造」と「語り手の態度」の二つの観点から，物語の真偽（虚実）の価値変化を，形式の問題として検討する。物語構造は，主要登場人物の物語が虚構あるいは現実として設定されているかどうかの判断基準になる。彼らの物語が「三人称の語り手」による「枠物語（三人称の語り手が生産する一番外にある物語）」であれば，それは枠物語の中の現実として設定されており，登場人物による「枠内物語（枠物語内の登場人物が生産する枠物語内の物語）」であれば，それは枠物語の中の虚構として設定されている¹⁴。「語り手の態度」を計る基準には，語り手の視点の取り方によって変わる，「位置（語り手と主要登場人物との位置関係）」と「物語化度」がある。「位置」は語り手の視点の位置が物語の主要登場人物の「外」にある場合と「内」にある場合とに大別できる。「物語化度」は言説が物語化されている度合いである。古くから用いられている二分法では，語る（tell）と示す（show）が両極である。前者は，いわゆる「地の文」が中心の言説で，語り手の言葉が支配的となる。後者は登場人物の言葉が支配的で，直接話法や自由直接話法などが使われる。位置が「内」で物語化度が「示す」に寄る程，物語は直接，生々しく描かれ，現実らしい印象を作り出す。

2 語りの技法分析—物語構造と語り手の態度—

WPにおける物語構造と語り手の態度の型（以下「態度の型」）を表1に，各章の冒頭と特徴的な語りの技法が見られる箇所を分析した結果を表2にまとめた。

第一章の冒頭（引用1）とHarry登場場面（引用2）を検討しよう。

- 1) The knocking sounded again [...] while the doctor was descending the stairs, the flashlight's beam lancing on before him down the brown-stained stairwell and into the brown-stained tongue-and-groove box of the lower hall. (3)
- 2) he [the doctor] could still tell the approximate time by the staling smell of gumbo now cold in the big earthen pot [...]—the big pot of it which his wife had made that morning in order to send some over to their neighbors and renters in the next house: the man and the woman who four days ago had rented the cottage [...]. (4-5)

引用1にHarryは登場しない。ノック音（“The knocking”）に付く定冠詞から，この音は医者が階段を下りる時に聞いている音で，三人称の語り手が医者の視点から語っているのが分かる。引用2では，医者の視点を通して—語り手の視点はHarryの外に置かれ—Harryは“their neighbors and renters”，“the man and the woman”の一人として間接的に語られる。全体的に語り手の言葉が支配的で，語る言説の極に近い。態度の型は（1）である。Harryの行動する物語は枠物語である。

第二章も，囚人の行動する物語は枠物語で，態度の型は（1）である。冒頭の一箇所を引用しよう。

- 3) Once (it was in Mississippi, in May, in the flood year 1927) there were two convicts. One of them was about twenty-five, tall, lean, flat-stomached [...]. (20)

三人称の語り手が，“Once [...] there were two convicts.”と語り，昔話のようである。主要登場人物

表1 WPにおける物語構造と語り手の態度

物語構造	語り手	語り手の態度				
		視点人物	位置	物語化度	現実らしさ	態度の型
杵物語 = 現実	三人称	三人称or登場人物 (≠主要人物)	外	語る	低	(1)
				示す		(2)
		杵物語の主要登場人物	内	語る	高	(3)
				示す		(4)
杵内物語 = 虚構	杵物語の主要登場人物 杵内物語の登場人物	杵物語の主要登場人物 杵物語の登場人物	外	語る	低	(5)
				示す		(6)
		杵内物語の主要登場人物 杵物語の登場人物	内	示す	高	(7)
				語る		(8)

表2 主要登場人物の物語 (体験談) の物語構造と語り手の態度

章	頁	物語の現在・場所	物語構造	語り手	視点人物	位置	物語化度	引用	態度の型
1 "W.P"	3-19	1938.5・海岸	杵	3人称	医者	外	示<語	1),2)	(1)
2 "O.M."	20-26	1927.5・刑務所	杵	3人称	3人称	外	示<語	3)	(1)
3 "WP"	27-51	1937.3-5・ New Orleans	杵 杵	3人称	3人称	外	示<語	4)	(1)
				3人称	Harry	内	示>語	5)	(4)
4 "O.M."	52-68	1927.5・刑務所 →Mississippi流域	杵 杵 杵	3人称	囚人達	内	示<語	6)	(3)
				3人称	囚人	内	示>語	7)	(4)
				3人称	3人称	外	示>語	8)	(2)
5 "WP"	69-120	1937.5-1938.1・ Chicago→湖 →Chicago	杵 *杵/内 *杵内物語生産可能性	3人称	Harry	内	示>語	9)	(4)
				3人称⇔Harry 語り手の二重化	Harry	内	示<語	10)	(3)
6 "O.M."	121-149	1927.5.4-5.9・ Mississippi流域	杵 *杵/内 *杵/内 *杵/内 *杵に杵内的意味	3人称	囚人(5月)	内	示<語	11)	(3)
				3人称	囚人(5月)	内	*示<語	12)	(3)
				3人称	囚人(6月)	内	示<語	13)	(3)
				3人称[囚人(6月)]	囚人(6月)[囚人(5月)] 視点の二重化	内	示<語 *介入有	14)	(3)[(7)]
7 "WP"	150-191	1938.2-5・Utah→ SanAntonio→ New Orleans	杵 杵 *杵/内 *杵内の杵化	3人称	3人称	外	示>語	15)	(2)
				3人称	Harry	内	示<語	16)	(3)
				3人称/ Harry(見)	Harry(見) / Harry(見)	*内	示一語 *再現無 *介入無	17)	(9)
8 "O.M."	192-233	1927.5.10-6.23・ Mississippi流域→ 刑務所	杵 *杵/内 杵 *杵の杵内化	3人称	囚人(5月)	内	示<語	18)	(3)
				3人称/ 3人称	囚人(5月)/囚人(6月)	内	*示<語	19)	(3)
				3人称	人々	外	示<語	20)	(1)
						内	*介入有		
9 "WP"	234-273	1938.5-8・ 海岸→刑務所	杵 *杵/内 *杵内の杵化	3人称	医者	外	示<語	21)	(1)
				3人称/ Harry(見) 物語間境界の消失	Harry(見) / Harry(見)	内	示<語	22)	(3)
10 "O.M."	274-287	1927.6.24・刑務所	内 *杵/内 *杵の杵内化	刑務所管理者達	刑務所管理者達	外	示<語	23)	(5)
				3人称⇔囚人(6月) 語り手の二重化	囚人(5月)	内	*示<語	24)	(3)

* 「体験談の物語構造」は、杵物語は「杵」、杵内物語は「内」と記した。
 * 「位置」は、語り手の視点为主要登場人物外にある場合は「外」、主要登場人物内にある場合は「内」と記した。
 * 「物語化度」は「示(す)」と「語(る)」を両極として、どちらによりいっそう傾いているかを「<」「>」の記号で記した。
 * 「引用」は、本論の分析に用いる引用に振った通し番号を記した。

の背の高い囚人は“two convicts”の一人で、固有名では呼ばれない。語り手の視点は囚人の外にあり、語り手の言葉が支配的な語る言説の極に近い。

第三章は、Harryの体験談が杵物語で、三人称の語り手の言葉が支配的である点は第一章と同じだが、Harryに三人称の語り手の視点が置かれる点で異なる。

- 4) When the man called Harry met Charlotte Rittenmeyer, he was an intern [. . .]. (27)
- 5) He [Harry] seemed to see them: the empty years in which his youth had vanished – the years for wild oats and for daring, for the passionate tragic ephemeral loves of adolescence [. . .]; lying so he thought [. . .]; *I have repudiated money and hence love. Not abjured it, repudiated. I do not need it* [. . .]. (30)

冒頭（引用4）は第一章と同じ（1）の態度の型である。語り手はHarryを“the man called Harry”と呼び、視点を彼の外に置いている。引用5では、語り手の視点の位置が「内」になる（3）の態度の型が、さらに、彼の内面を示すイタリックで言説が「示す」に傾く（4）の態度の型になっている。

第四章も、囚人の体験談は終始梓物語で、三人称の語り手の言葉が支配的であるが、語り手の視点の位置と物語化度によって三つの態度の型ができる。

- 6) When the belated and streaming dawn broke the two convicts, along with twenty others, were in a truck [. . .]. Then and without warning they saw the flood about which the plump convict had been reading and they listening for two weeks or more. [. . .] now they saw that the pit on either side of the road had vanished [. . .]. (52-53)
- 7) When they reached the top of the levee they could see the long line of khaki tents [. . .]. Then the taller convict became conscious of another sound [. . .]. He stopped. The line of convicts behind jolted into him [. . .]. “Get on!” a guard shouted.
“What’s that?” the convict said [. . .]. *It’s another levee* he thought quietly. *That’s what we look like from there.* (60-62)
- 8) “All right,” the Warden said. “I’ll see about it. The main thing is to get his name off the books as dead before some politician tries to collect his food allowance.” (68)

冒頭（引用6）には“they saw”が二度あり、語り手の視点が「彼ら（“the two convicts, along with twenty others”）」の内に置かれている。物語化度が語る極に近い（3）の態度の型である。引用7では、“they could see”の「彼ら」から“the taller convict became conscious”の「囚人」だけに語り手の視点が置かれ、さらに「囚人」だけが特化され「彼」という代名詞で呼ばれる。引用最終部分で「囚人」の内面がイタリックで示され、物語化度が示す極に近い（4）の態度の型になる。しかし、章最後の引用8で、彼は他の人々の会話の中で間接的に言及される存在となり、態度の型は（2）となる。

第五章の引用9は態度の型（4）の梓物語だが、一部で語り手が二重化し物語構造が変わる（引用10）。

- 9) On the second morning in the Chicago hotel Wilbourne waked and found that Charlotte was dressed and gone [. . .]. he thought *It’s not the romance of illicit love* [. . .]. (69-70)
- 10) They [Harry and McCord] went to the station bar and found a table and then they were sitting again [. . .]—the same drinking faces, the same white jackets of waiters and barmen, the same racked gleaming glasses, only the steaming bowls and the holly (Christmas, McCord had said, the apotheosis of the bourgeoisie, the season when with shining fable Heaven and Nature, in accord for once, edict and postulate us all husbands and fathers under our skins, when before an altar in the shape of a gold-plated cattle-trough man may with impunity prostrate himself in an orgy of unbridled sentimental obeisance to the fairy tale which conquered the Western world, when for seven days the rich get richer and the poor get poorer in amnesty: the whitewashing of a stipulated

week leaving the page blank and pristine again for the chronicling of the fresh – and for the moment, horselike (“there’s the horse,” McCord said), breathed – revenge and hatred.) missing now, the waiter coming up as he had used to come – the same white sleeve, the anonymous featureless waiter – face you never actually see. (110-11)

引用10の、“the holly”と“horselike”の2箇所直後の丸括弧による挿入に注目しよう。丸括弧による挿入は通例、語り手が自分が述べた事について自分の言葉で補足説明する注の機能を持つ。しかし、丸括弧内で引用されたMcCordの言葉に引用符がなく、自由直接話法となっているため、ここでは、言説の言葉の主が登場人物Harryの可能性もある。第一の挿入前後の単語 – hollyとChristmas – から、挿入は、補足説明ではなく、連想によって起こっている事が分かる。第二の丸括弧内の丸括弧による挿入もまた、horselikeとhorseの連想で起こっている。連想は人間的な精神活動であり、三人称の語り手が丸括弧を使って自分の連想を語る例は本作では他にないので、この連想の主体はHarryと考えるのが妥当である。また、丸括弧内は直前部分の注の役を果たしていない。このように整理すると、ここでは、三人称の語り手と語り手Harryの語り手の二重化が起こっていると分かってくる。

語り手の二重化は物語構造に影響する。丸括弧内の言葉がHarryのものであれば、それは枠内物語となる可能性があるからだ。*Absalom, Absalom!*では頻出する現象だが、ここでは、挿入された言葉は「物語」としては発展しない。しかし、語り手の二重化は、語り手が三人称か登場人物か、物語が枠内物語か枠外物語か、どちらであるとも言える状況を生むので、注目しておきたい。

第六章は物語構造と視点の扱いに、特異な点が目立つ。

11) As the short convict had testified, the tall one, when he returned to the surface, still retained what the short one called the oar. He clung to it [. . .], because for a time he did not believe he would ever regain the skiff or anything else that would support him [. . .]. (121)

12) The convict didn’t know it. He wasn’t looking high enough above the water [. . .].

This is how he [the convict] told about it seven weeks later, sitting in new bedticking garments, shaved and with his hair cut again [. . .]. (133-34)

13) He [the convict] could have put her back into another tree at any time –

“Or you could have jumped out of the boat [. . .],” the plump convict said [. . .].

“Yah,” the tall convict said. – But he had not done that [. . .]. He told how the skiff fled on –

“Didn’t you pass nobody?” the plump convict said. “No steamboat, nothing?”

“I dont know,” the tall one said. – while he tried merely to keep it afloat [. . .]. (136)

14) he [the convict] even remembered the name of it, told to him two or three weeks later by someone: Atchafalaya –

“Louisiana?” the plump convict said [. . .]. “That aint but just across from Vicksburg.”

“They never named any Vicksburg across from where I was,” the tall one said. “It was Baton Rouge they named.” And now he began to talk about a town [. . .], appearing suddenly in the telling as it probably appeared in actuality, abrupt and airy and miragelike and incredibly serene before him [. . .]. And now he tried to tell that too: how he stood waist-deep in water [. . .] looking back and down at the skiff [. . .] and he looking down at her in a kind of furious desperation.

“How far will I have to walk?” she [the woman] said. (145)

冒頭（引用11）では、“he did not believe”とあるように、三人称の語り手が囚人の視点をとる、(3)

の態度の型で、彼の体験談は枠物語である。引用12は三人称の語り手のコメントによって、引用13はダッシュによって、枠物語と枠内物語が切り替わって物語構造が変わっている。引用12の、“This is how he [the convict] told about it seven weeks later;” で、“this” が指しているのは直前の今まで三人称の語り手が語ってきた囚人の体験談であるが、三人称の語り手はここで物語にコメントして、これまで自分が語っていた物語は、実は囚人が語っていたとするのである。それまで枠物語だった体験談が枠内物語の様相を帯びる。引用13では、一つ目のダッシュによって枠物語が6月に自分の体験談をする囚人の物語に切り替わる。二つ目のダッシュで5月の体験談に切り替わり、三つ目のダッシュで6月に、四つ目のダッシュで5月に切り替わる。

引用14では、視点の二重化が確認できる。語り手は体験談の登場人物にではなく、体験談を語っている語り手としての囚人に視点を置くからである。切り替え前の初出の“he”は、当時を思い出している6月の囚人である。“Atchafalaya”の後、ダッシュの切り替え後は、“appearing suddenly in the telling as it probably appeared in actuality”とあるから、6月の囚人の視点である。“How far will I have to walk?”で、語り手は5月の体験談の登場人物の言葉を引用するが、これまでと違って切り替えを示すダッシュがない。一見、5月の囚人視点で語り手が語っているように見えるが、実は、5月の囚人視点で6月の囚人が枠内物語として語る冒険談を、三人称の語り手が6月の囚人の視点から語る、視点の二重化が起きている。視点の二重化によって、枠物語である囚人の体験談は、態度の型が(7)の、枠内物語の様相を帯びる。

第七章は現実らしさが作中最も高い態度の型を持つ。三例を用い、そのことを示そう。

15) Neither the manager of the mine nor his wife met them [Harry and Charlotte][. . .]. (150)

16) *We should have brought the Bad Smell* Wilbourne was already thinking [. . .]. (155)

17) And now, [. . .] he [Harry] watched against his eyelids the cab (it had been told to wait) stopping before the neat and unremarkable though absolutely unimpugnable door and she [Charlotte] getting out of the cab in the dark dress carried a full year and better, for three thousand miles and better, in the bag from last spring and mounting the steps. Now the bell, perhaps the same negro maid: “Why, Miss –” [. . .] he could see them [Rittenmeyer, Charlotte, and their children], he could hear them:

‘Go speak to your mother, Charlotte. Take Ann with you.’

I don’t want to.’

‘Go. Take Ann’s hand.’ [. . .]

‘Let them go,’ Charlotte says. (186-87)

冒頭(引用15)で、Harryは枠物語の登場人物に設定される(体験談=枠物語)。三人称の語り手がHarryを外から見、態度の型は(2)である。引用16では、語り手はイタリックで彼の内面を示し、次第に彼の視点に近づく。態度の型は(3)になる。引用17では、“he watched against his eyelids”が語り手の視点がHarryにあるのを、さらに、彼の目に映る“the cab”と“she”に使われる現在分詞が三人称の語り手が彼と認知過程を時差なく共有しているのを示す。語り手とHarryの位置は非常に近い。一方、Harryの内面描写のイタリック部分は、伝達節も含めて全てイタリックになっており、登場人物の言葉が一重引用符で括られている事に注目したい。これらは、この部分がHarryの想像、すなわち、枠内物語である事を示す。Harryは、枠内物語の語り手でもある。

Harryは三人称の語り手の視点人物であり、同時に枠内物語の語り手兼視点人物である。しかし、彼は枠内物語の語り手としては顕在化しない。枠内物語の言説が枠内物語の登場人物の言葉で主に構

成されており、さらに、Harryの言葉であるはずのイタリック部分の伝達節“Charlotte says”の現在時制が、この映像が事後に再現されたものではない、再現過程を経ない映像であるかのような印象を与えるためである。三人称の語り手がイタリック部分直前に、“he could see them”, “he could hear them”と、あたかもHarryの想像が彼の想像という再現作用に関わりなく自立した映像であるかのように語るのも、この言説が再現されたものではないという印象を生む。枠内物語の語り手のはずのHarryは何も語っていないように見える。

語り手が見えない状況は物語構造に影響する。枠内物語を語るHarryの姿が見えなくなり、彼の想像が彼を介さず三人称の語り手によって提示されるように、枠内物語が枠物語であるように見えるのである。さらに、三人称の語り手も姿を消すように見える。Harryの想像を枠物語として見ると、イタリックのHarryの内声(想像)のみが示される、三人称の語り手が全く介在しない語りに見えるのだ。枠内物語としても枠物語としても、物語のどの水準から見ても、Harryと三人称両方の語り手の介在がなく、物語の枠が意識されない。Harryは三人称の語り手と自らの二重の視点として機能しているはずだが、第六章の囚人の視点のような二重化は起こらず、視点の同一化と言える事態が生じる。結果、Harryの想像物語は高い現実らしさを備えた枠物語の様相を呈する。この態度の型は表1にないので、(9)の番号を与えておこう。

第八章は、第六章のダッシュ以外の方法で物語構造が変わる。三つの引用で検討しよう。

- 18) When the woman asked him if he had a knife, [. . .] the convict felt exactly as he had in the fleeing skiff when the woman suggested that they had better hurry. (192)
- 19) “Good man,” the mild man said. “Plenty of life in the old carcass yet, eh? Plenty of good red blood too. Anyone ever suggest to you that you were hemophilic?” (“What?” the plump convict said. “Hemophilic? You know what that means?” The tall convict had his cigarette going now [. . .]. “That’s a calf that’s a bull and a cow at the same time.”
“No it aint,” a third convict said. “It’s a calf or a colt that aint neither one.”
“Hell fire,” the plump one said. “He’s got to be one or the other to keep from drowning.” He had never ceased to look at the tall one in the bunk; now he spoke to him again: “You let him call you that?”) The tall one had done so. (203)
- 20) there was a store at the levee’s lip [. . .] a handful of negroes sitting on the steps [. . .] and three white men, one of them a deputy sheriff canvassing for votes to beat his superior [. . .] all pausing to watch the skiff emerge from the glitter-glare of the afternoon water and approach and land, a woman carrying a child stepping out, then a man, a tall man who, approaching, proved to be dressed in a faded but recently-washed and quite clean suit of penitentiary clothing [. . .]. (232)

冒頭(引用18)に“the convict felt”とあり、囚人に視点がある(3)の態度の型で、枠物語である。その後、第六章で見たダッシュによる切り替えが2度あり、その度に囚人の冒険談は枠内物語的性質を帯びる。引用19は新しい物語構造である。丸括弧により物語が挿入される。挿入される物語は枠内物語となるのが普通だが、ここでは、挿入された物語の方が語りの現在がより新しいので、枠物語となる。枠物語の内側から枠物語が出現して、物語構造が変わるのである。丸括弧以前は枠物語だったはずの囚人の体験談は枠内物語になる。また、“The tall one had done so”に示される語り手のコメントも、枠内物語の存在を強く感じさせる。本章最後の引用20では、囚人は初体面であるかのように“a man, a tall man”と呼ばれ、「外」から「語る」言説で描かれる(1)の態度の型になる。

第九章には、枠物語と枠内物語の境界が消失する特異な物語構造がある。

- 21) the doctor and the man called Harry walked out of the door together [. . .] (234)
- 22) no sound in the hall but the wind murmuring against the door of the barren rented hall where he stood, quite with listening, thinking quietly, *I guessed wrong*. [. . .] not meaning the doctor, not thinking about the doctor now (With a part of his mind he was not using now he could see it. [. . .] he could even hear the voice [. . .] “And a policeman [. . .]” *He’ll wake her too* he thought. [. . .] *And maybe she will even be there too*.) (237)

引用21の章冒頭では、第一章同様、視点は医者にあり、Harryは“the man called Harry”とされる。しかし、この態度の型(1)は長く続かず、すぐにHarryに視点が置かれる(3)の態度の型になる。

本章で重要なのは引用22の丸括弧以下の言説である。“he could see it”から、(9)の態度の型同様に、この部分がHarryの想像による物語でありながらHarryの再現を必要としない自立した映像として示されている事がわかる。しかし、“he could even hear the voice [. . .] “And a policeman [. . .] . . .””でHarryが想像しているはずの声も二重引用符で括られており、想像物語の言説が三人称の語り手のものである点で(9)の態度の型とは異なっている。枠内物語が存在するはずであるが、枠内物語の語り手Harryの言葉が聞こえず、語り手としてのHarryは見えなくなり、枠内物語の存在を示す物語の境界も見えなくなり、枠内物語は枠物語の様相を呈す。

第十章では、語り手の二重化により、物語構造が変わる例がある。冒頭と、その例を引用し、加えてその例の特異性を明らかにする補足例二つを引用する。

- 23) One of the Governor’s young men arrived at the Penitentiary [. . .] “Seems straight enough to me,” the Warden said. “He [the convict] got swept away against his will. [. . .]”
 “He even brought that damn boat back,” the deputy said. “[. . .] He’s got to bring the boat back. ‘Here’s your boat and here’s the woman [. . .]’ ” (274-75)
- 24) now he [the convict] sat, [. . .] while the plump convict and four others listened to him [. . .] “All right,” the plump one said [. . .] “Then what?” So he worked there four days. He didn’t like it. Maybe that was why: that he too could not quite put credence in that much of what he believed to be sorghum [. . .] The man with the wagon told him about the sawmill and helped him drag the skiff up the levee; they wanted to leave it there but he would not so they loaded it onto the wagon too and he and the woman got on the wagon too and they went to the sawmill. They gave them one room in a house to live in here. They paid two dollars a day and furnish. The work was hard. He liked it. He stayed there eight days.
 “If you liked it so well, why did you quit?” the plump one said. The tall convict examined the cigar again, holding it up where the light fell upon the rich chocolate-colored flank.
 “I got in trouble,” he said. (280-82)
- 25) He [the convict] told it – of the next eight or nine or ten days, he did not remember which, while the four of them – himself and the woman and baby and the little wiry man [. . .] – lived in the room and a half. He did not tell it that way, just as he apparently did not consider it worth the breath to tell how he had got the hundred-and-sixty-pound skiff singlehanded up and across and down the sixty-foot levee. He just said, “After a while we come to a house and we stayed there eight or nine days then they blew up the levee with dynamite so we had to leave.” That was all. (211)
- 26) So they gave him the ten years more and the Warden gave him the cigar and now he sat, jackknifed backward into the space between the upper and lower bunks, the unlighted cigar in his

hand while the plump convict and four others listened to him. Or questioned him, that is, since it was all done, finished, now and he was safe again so maybe it wasn't even worth talking about anymore [. . .]. Then, suddenly and quietly, something – the inarticulateness, the innate and inherited reluctance for speech, dissolved and he found himself, listened to himself, telling it quietly, the words coming not fast but easily to the tongue as he required them [. . .] (280)

第十章冒頭の引用23で、囚人は他の登場人物のセリフ中、“he”で言及される。先の引用8と似ているが、囚人の言葉が一重引用符で括られる点が異なる。囚人は他の登場人物が語る物語（枠内物語）の登場人物になっており、態度の型は(5)となる。やがて三人称の語り手の視点は囚人に置かれ、引用24では彼の体験談が枠物語になる。体験談を語る囚人が語り手によって描かれ、体験談が始まると言説は語り手の言葉になる。引用24の“now he [the convict] sat, jackknifed backward into the space between the upper and lower bunks, the unlighted cigar in his hand”で、6月の囚人が描写されるようになり、“All right,” the plump one said [. . .]. “Then what?””の部分から6月の囚人達の会話が描かれる。この時点では三人称の語り手による枠物語で囚人達が話をする構造である。“So he worked there four days.”の前後で、6月の会話が5月の体験談に突然切り替わっても、語り手が5月の囚人に視点を移ただけで、物語構造は枠物語のままに見える。しかし、“He didn't like it.”以降、極端に短く単純な構文が多い点に注意したい。“The man with the wagon told him about the sawmill and helped him drag the skiff up the levee [. . .] and he and the woman got on the wagon too and they went to the sawmill.”のように長い文の時も、“and”や“so”の等位接続詞で結ばれた単純な構文である点、比喩などの装飾もない点で、先の引用14と比べると、極端に素朴な文である。5月と6月の切り替えを示すダッシュもない。

引用25と引用26を使って、引用14と24の違いをさらに検討しよう。引用25の“He did not tell it that way”から、語り手は、囚人が実際に口にした以上の事を物語っているのが分かる。囚人は実際には、“After a while we come to a house and we stayed there eight or nine days then they blew up the levee with dynamite so we had to leave.”の二重引用符のセリフしか発言していない。ところが、引用26では彼は不思議な状況、すなわち、“Then, suddenly and quietly, something – the inarticulateness, the innate and inherited reluctance for speech, dissolved and he found himself, listened to himself, telling it quietly, the words coming not fast but easily to the tongue as he required them [. . .].”の状況になるのである。先に検討した引用24の“So he worked there four days.”以降は、引用26で囚人が不思議な状況に陥った後の部分である。引用24は語り手の言葉である。それは3行目の“Maybe that was why: that he too could not quite put credence in that much of what he believed to be sorghum.”で語り手が語る事に明らかである。しかし、一方、囚人の言葉でもある。ここでは、第五章でも確認した語り手の二重化が起こっている。この特異な語りは、囚人の体験談を三人称の語り手が作る枠物語として提示すると同時に、今や語り手となった囚人が作る枠内物語としても提示しているのである。

結論－虚構と現実が反転する語り－

ここまでWPの主要登場人物の体験談の虚偽の価値付けについて、物語構造と語り手の態度を分析して検討してきた。最後に、分析結果を表2で振り返り、体験談の虚偽の価値が、主題の真偽の価値の反転にあわせて、各物語内で、一つの作品としても、形式上も変化して行くのを確認したい。

“Wild Palms”の章を見ると、第一章は枠物語（現実設定）で、語り手の態度の型は(1)の現実らしさが低い語りである。第三章は枠物語（現実設定）で、第一章より語り手の視点位置がHarryの内にあり、物語化度が示す極に傾く態度の型(4)まで、現実らしさが高くなる。第五章は、基本は枠

物語（現実設定）で、態度の型は（4）から（3）になるが、語り手の二重化により、枠物語の枠内物語化（虚構化）が起こる。第七章は枠物語（現実設定）で始まるが、視点の同一化により、枠内物語の枠物語化（現実化）が起こると同時に、語り手のない現実らしさが作中最も高い態度の型（9）に変化する。第九章も枠物語（現実設定）で始まり、態度の型は（1）（3）をとるが、物語間の境界が消えて、枠内物語の枠物語化（現実化）が起こる。第一章から第三章で現実らしさが高まり、第五章で一瞬虚構化に傾いた後、第七章と第九章は章内部で現実らしさは高く、現実化する方向に動いており、第一章から第九章まで全体を通して、葛藤しながら愛を選択していくHarryの、主題の分解変奏の動きにあわせて、物語構造と語り手の態度は体験談に現実の価値付けをする方向に動く事が分かる。

“Old Man”の章を見ると、第二章は枠物語（現実設定）である一方、語り手の態度の型は（1）で現実らしさは低い。第四章は枠物語（現実設定）で、態度の型は、（3）（4）（2）と、章内でいったん現実らしさが高くなりまた低くなる。第六章は枠物語（現実設定）で態度の型（3）で始まる。三人称の語り手の介入と視点の二重化によって、枠物語が枠内物語化（虚構化）するのが特徴である。第八章最初は枠物語（現実設定）で態度の型は（3）であるが、語り手のコメントと丸括弧の挿入で枠物語の枠内物語化（虚構化）が起こる。第十章は枠内物語（虚構設定）で態度の型（5）で始まる。語り手のコメントと語り手の二重化が、枠物語の枠内物語化（虚構化）を起こす。第二章、第四章で現実らしさはいったん高くなってまた低くなり、第六、八、十章は章内部で虚構化方向に動き、第二章から第十章まで全体を通して、男女の愛を否定して新たな虚構を創造する囚人の主題の動きにあわせて、物語構造と語り手の態度は体験談の虚構性を露にする方向に動く事が分かる。

作品全体では、第一章から第四章にかけて、現実らしさがいったん高くなった後また低くなり、第五章では現実らしさが再び高くなるとともに、章内部で一瞬の虚構化が起こった後、第六章で虚構化がおき、第七章は現実化が起こるとともに、高い現実らしさが実現される。第八章は虚構化、第九章は現実化、第十章は虚構化という流れがあり、主要登場人物の体験談虚実の価値が、全体としても反転を繰り返し、最後は体験談の虚構性を暴露して終わる事が分かる。

従来、WP研究において、対位法という言葉は、調性音楽の対位法概念に基づき、一つの作品に二つの対照的な独立した物語がある事を指して使われてきた。しかし、現代の「無調音楽」の対位法概念に基づけば、主題上も形式上も新たな発見があることを本論は示した。本作は、主題上もそうであったように形式上も、それぞれの物語内で、一つの作品としても、虚構の真偽の価値の反転が多様な語りの技法によって繰り返されている。「無調音楽」の対位法の分解変奏によって、形式上もWPは一つの作品として統一されているのである。

注

- 1 以下WP。本作品は出版事情により、*The Wild Palms*と*If I Forgot Thee, Jerusalem*の二つの表題で流通している（Faulkner (1995) の編集者注参照）。後者を用いるのが本論の趣旨に適っているが、前者を用いる。本論で参照した研究書や『フォークナー事典』で前者が使われている事を考慮したからである。
- 2 「対位法」が作品解釈の鍵とされてきたのは、Faulknerが作品構成の解説として「音楽の対位法」にしばしば言及した事に由来する（*Lion* 247 参照）。
- 3 ただし、最近では、Faulkner and Yoknapatawpha 2008のテーマが“Faulkner and Formalism : Returns of the Text”であった事に象徴されるように、「テキストの回帰」の動きもある。
- 4 本論では、「無調音楽」の「無調」を調性に基づかないという意味で使う。本論で「無調音楽」は広義には調性に基づかない現代音楽を、狭義にはSchoenbergの12音技法による音楽を指す。た

- だし, Schoenberg自身は自分の音楽が「無調」と呼ばれる事を好まなかった点は指摘しておきたい。
- 5 対位法の種類はフランコ・フランドル楽派, パレストリーナ様式など様々あるが, 本論では, WP研究で用いられてきた対位法の一般的理解が拠り所とする調性音楽の対位法と, Faulknerと親近性がある12音技法の対位法との違いが重要である。両者の親近性については, 重迫 (2011) を参照。
- 6 例えば, 1926年から1960年までHarvard大学で教壇に立ったWalter Pistonは, 著書*Counterpoint*の序文で, 対位法に先んじて和声法を修得するように求めている (12)。
- 7 本作の統一原理としての対位法の議論の詳細は, 重迫 (2011) 参照。
- 8 McHaneyなど, 本論とは違い, Harryより囚人の評価が低いのが批評の一般的傾向である。
- 9 William Faulkner, *If I Forgot Thee, Jerusalem [The Wild Palms]*. 1939. The Corrected Text. New York: Vintage International, 1995. 以下, *The Wild Palms*からの引用は全てこのテキストにより, 頁数は引用に続けて括弧内に示す。
- 10 Nietzscheの言う「生成」の世界の理解を, 本論は木村 (52-55) に負っている。
- 11 通例, 引用文中の二重引用符は一重引用符に変更するが, 本論では, テキスト中の記号を変更しない。本論で語りの技法を論じる際, テキスト中の記号 (“”, ‘’, —, ()) の種類が重要になってくるためである。
- 12 Manuel Broncanoの, “*Don Quixote* provides the thread that knits together the two apparently unrelated sections of *If I Forgot Thee, Jerusalem* as variations on a single theme” (106) という主張は, 変奏による統一という意味においては, 本論の主張と一致している。
- 13 重迫 (2005) 参照。
- 14 私の物語分析方法では, 通例, 物語の枠の水準をさらに詳しく分類するが (重迫 (2008) を参照), 本論では本論に必要な十分な分類に限定し, 「三人称の語り手」「枠物語」「枠内物語」という用語を用いている。

引用文献

- Broncano, Manuel. “Reading Faulkner in Spain, Reading Spain in Faulkner,” *Global Faulkner*. Ed. Annette Trefzer and Ann J. Abadie. Jackson: UP of Mississippi, 2012: 99-115.
- Faulkner, William. *If I Forgot Thee, Jerusalem [The Wild Palms]*. 1939. The Corrected Text. New York: Vintage International, 1995.
- _____. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962*. Ed. James B. Meriwether and Michael Millgate. New York: Random House, 1968.
- Howe, Irving. *William Faulkner: A Critical Study*. 1951. 4th ed. Chicago: Ivan R. Dee Publisher, 1991.
- Levinson, Marjorie. “What is New Formalism?” *PMLA* 122.2 (March 2007): 558-69.
- McHaney, Thomas L. *William Faulkner’s Wild Palms: A Study*. Jackson: UP of Mississippi, 1975.
- Moldenhauer, Joseph J. “Unity of Theme and Structure in *The Wild Palms*,” *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. Ed. Frederick J. Hoffman and Olga W. Vickery. East Lansing: Michigan State UP, 1960: 305-322.
- Moses, W. R. “The Unity of *The Wild Palms*.” *Modern Fiction Studies* 2 (Autumn 1956): 125-31.
- Piston, Walter. *Counterpoint*. New York: W. W. Norton & Company, 1947.
- ピストン, ウォルター『対位法』角倉一郎訳 音楽之友社, 2009.
- Trefzer, Annette, and Ann J. Abadie, eds. *Faulkner and Formalism: Return of the Text*. Jackson: UP of Mississippi, 2012.

木村敏『偶然性の精神病理』岩波書店, 1994.

重迫和美『Faulkner文学の「語り」の技法－巨きな実験の軌跡－』学位請求論文 広島大学大学院文学研究科, 2005.

_____. 「作品統一原理としての対位法：Faulknerの*The Wild Palms*とSchoenbergの12音技法」『比治山大学現代文化学部紀要』第18号 2011：13-30.

_____. 「*The Wild Palms*の語り技法（2）：分解変奏される主題の一構成要素としての男女の愛とその虚構」『比治山大学現代文化学部紀要』第21号 2014：55-66.

〈キーワード〉

William Faulkner, Narrative Technique, *The Wild Palms*, Modernism, Counterpoint

重迫 和美（言語文化学科国際コミュニケーションコース）

（2015. 10. 30 受理）