



Title	プロセス・ライティング・フィクションの試み：オートフィクションとメタフィクションの理論について
Author(s)	桑原, 拓也
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2022, 2021, p. 17-26
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/88352
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

プロセス・ライティング・フィクションの試み

——オートフィクションとメタフィクションの理論について——

桑原 拓也

1. プロセス・ライティング・フィクションについて

本論文では、オートフィクションとメタフィクションの目的の差異を検討し、そのうえで、作家がオートフィクションで試みる実験性について論じる。現在の研究では、狭義では作品内の語り手が作者と同一の名をもち、かつ伝記的な事実が一致する場合にオートフィクションに区分されるが、広義では匿名の語り手であったとしても、伝記的な事実が作者と部分的に一致している場合でもオートフィクションとみなされうる。私がはじめに論じることは、オートフィクションがメタフィクションと形式的な特徴を共有しており、さらにはしばしば両者が混同されている、ということである。そのため、私はまずオートフィクションとメタフィクションの間の形式的差異を明らかにしたうえで、本論文で取り上げる3作品に共通する、作品が誕生する過程を書く行為とその目的について明らかにする。

オートフィクションに関する研究はしばしば Philippe Lejeune による “Autobiographical Pact” を参照するが、ここではメタフィクションとの差異に焦点を当てるため、Alison Gibbons らによる論文 “Reality Beckons” を参照しながら議論を進める。Gibbons らは、Marie-Laure Ryan による論文 “Postmodern and Doctrine of Panfictionality” における “the crisis of the dichotomy [between fiction and nonfiction] is due to the expansion of fiction at the expense of nonfiction” (165) という一文を引用し、フィクションと事実の境界線が消失しつつあることを示す。そのうえで、Ruth Ozeki による小説 *A Tale for the Time Being* を取り上げる。この小説ではアメリカに住む Ruth が日本に住む Nao の日記を拾う場面から始まり、作品は Ruth の一人称の語りと Nao の日記の内容が交互に展開される。Gibbons らは、この語りが “This repetition is a typically postmodernist self-referential device, foregrounding the constructedness of the fiction *within* the fiction” (178 強調原文) であると指摘している。続けて、語りの手法について、 “Rather than alienate readers from the fictional world, the effect is to make the fictional world *feel more real*” (178 強調原文) と主張する。そのため、“*A Tale for the Time Being* adopts both autofictional and metafictional strategies” (180) であると指摘する。よって、Ruth Ozeki によるこの小説は、メタフィクション的な側面とオートフィクション的な性質を兼ね備えることで、読者のより強い共感を引き出すことができると結論づける。

オートフィクションとメタフィクションの間に、作家的な自意識が共通項としてある限り、両者の差異を明確にすることは困難な試みである。しかし、この 2 つのフィクション形式について考える場合、メタフィクションが、現実を写し出す鏡であると考えられてきた伝統的なリアリズムの虚構性を告発することで、読者にフィクションが虚構の産物であることを認識させる一方で、オートフィクションは作者と語り手の心的な距離を限りなく近接させることにより、作中の出来事が現実に起きたと読者に認識させることに重きを置くという差異がある。¹ この差異が決定的に重要なのは、メタフィクションがフィクションの虚構性を際立たせる一方で、オートフィクションはフィクションとノンフィクションの境界を曖昧にするためである。つまり、両者は作家的な自意識の強調という点で共通するが、その目的は大きく異なっている。

しかし、実際的な批評において、オートフィクションとメタフィクションの差異はしばしば見落とされる傾向にある。例えば、Majorie Worthington はポスト・トゥルースとオートフィクションの関係についての論文で、オートフィクションは “the constant reference to the ‘actual’ writer outside the text” (6) を特徴とするという。テクスト外の実在的な作者に対する言及の例として、Bret Easton Ellis の *American Psycho* と *Lunar Park* を取り上げ、後者の作中登場人物の Ellis によって前者が批判されていると述べる—— “the autofictional novel [*Lunar Park*] thereby allows for the insertion of authorial interpretation, but under the cover of the author-character, rather than the author himself” (10)。確かにオートフィクションは作者と作中の語り手の近接性を強調することにより、実際の作者が物語を語っているように見せることができる。しかし、これは Paul Auster や Philip Roth、David Foster Wallace といった作家たちが使用する語りの技法との間にどのような差異が生じるのか、つまり、ポストモダン的なメタフィクションにおける語り手の介入と何が異なるのか、という問題を生むことになる。オートフィクションとメタフィクションの目的は大きく異なるが、両者の語りの方法や特徴はしばしば混同されている。

オートフィクションが物語外部の作者と登場人物の作者についてのメタ的な言及を常に含むものならば、それはおそらくメタフィクションの一形態であり、オートフィクションに固有の特徴は失われてしまう。Gérard Genette が指摘するように、前提として、オートフィクションはフィクションの一形式であるため、作者と作中の語り手が名前と伝記的特徴を共有していたとしても、フィクションである以上、私たちはその二者は別の存在だと言わざるをえない—— “For let us recall that what defines narrative identity is not numerical identity in the eyes of the state, but the author’s serious adherence to a narrative whose veracity he assumes”

¹ Patricia Waugh は、メタフィクションの試みは “What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers” (18) であると述べる。さらに、フィクションが作る世界は虚構であることを “the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’” (18) と続けている。

(68)。² しかし、物語外の作者と登場人物の作者についての混同は、オートフィクションの研究でしばしば起きている。そこで私は、オートフィクションの形式は、メモワールやノンフィクションといった事実的な物語言説の枠内ではなく、むしろメタフィクションの発展と応用であると仮定して議論を進める。オートフィクションの作品は、語り手が現実と作中に共時的に存在すると示すことにより、現実との近接性を高め、読者を作品世界に引き込むことを意図し、より強い共感を引き出す可能性を持つ。その過程で、オートフィクションの作品は、メタフィクション的な一人称の自意識的な語りを応用することで、語りの方法論を拡張している。この方法論的な実践を明らかにするため、私は、Ben Lerner による *10:04* (2014)、Aleksandar Hemon による *The Lazarus Project* (2008)、Valeria Luiselli による *Lost Children Archive* (2019)を取り上げ、それぞれの作品で再現される架空の創作過程について論じる。

本論文で取り上げる 3 作品は、語り手が自身の創作過程や執筆に至る経緯を述べており、それが作品そのものの骨子になっている。こうした作品の形式を、本論文ではプロセス・ライティング・フィクションと呼ぶ。プロセス・ライティングは本来、教育の場で教員が学習者と執筆の過程を共有することで、最終的に作品を書くプロセスを指導するという意味で使用される。ここでは教員と学習者の関係性を応用し、作家が作品創作のプロセスを提示することにより、読者が擬似的な創作風景を体験することをプロセス・ライティング・フィクションと定義する。この 3 作品では、語り手が自らの創作過程と向き合い、ときに解説し、ときに否定するプロセスが書き込まれている。語り手が創作のプロセスをメタフィクション的に語るのはいかなる効果があるのか。あるいは、書くことの試みを提示することは、既存のストーリーテリングと何が異なっているのか。こうした疑問に対して、私は、語り手自身の存在の不安と語りの対象に対する責任を取り上げて論じる。

2. 現実の不在、未来の存在——Ben Lerner, *10:04*

Ben Lerner の *10:04* は、Teju Cole の *Open City* などと同様に、フラヌール小説と呼べる特徴をもつ。フラヌール小説では、語り手が街中を遊歩し、街の象徴的な風景などを切り口に、街そのものや地域、国の歴史のみならず、語り手自身や家族、第三者の記憶や回想を語る形式をとる。Ben Lerner と Teju Cole の作品には一人称の語り手が登場し、彼らは作者と伝記的特徴を共有している。特に、*10:04* の語り手は Ben であることから、オートフィクションの形式的な特徴は備えている。そして、オートフィクション的なフラヌール小説において最も重要なことは、作中で作家が試みる遊歩と語りが既存の文学作品における常識を裏切っていることである。Pieter Vermeulen は、一般的な小説の特徴として、平凡な

² Genette は、作者・語り手・作中人物の関係において、作者と語り手が等号で結ばれる場合は事実的な言説を作り出すとしているが、その場合でも “nothing prevents a narrator who is duly and deliberately identified with the author by an onomastic feature” (74) と述べる。ここで Genette は、オートフィクションの本質的特徴には触れず、この三角形の例外にあることのみを示している。よって、オートフィクションにおいて作者と語り手の完全な切り分けは難しい場合もある。

日常を変化させ発展させることにより、情動的な揺らぎをもたらすとしているが、その一方でフラヌール小説はこうした変化を起こさないという点で文学の伝統に挑戦的であると指摘する—— “Stories in which nothing happens, therefore, or in which a character refuses to be transformed, constitute massive challenges to the meaning-making mandate of the novel” (6)。³ *10:04* で Lerner が実践することは、メタフィクション的な構成や語りの人物の変更を用いることで、自らの存在的な揺らぎ、ひいてはこの世界の存在的な揺らぎを、能動的に浮かび上がらせることである。多くの小説を構成する中心的な要素としての物語の動きを極端に抑えることにより、語り手が抱える存在的な不安を提示している。

この作品は、メタフィクション的な仕掛けが用いられていること、さらに終盤で読者に二人称で語りかけることから、New Sincerity の小説であるとしばしば論じられる。New Sincerity には様々な定義があるが、ここでは Adam Kelly が David Foster Wallace の *Infinite Jest* を分析した際に使用した概念を念頭においている。Kelly によると、New Sincerity は、ポストモダン的なアイロニーやシニシズムから逃れようとする作家の試みである (whether you have really managed to escape narcissism, solipsism, irony and insincerity; 146)。作家は読者に対して誠実で対話的なアプローチを行うが、その成否の判断は読者に委ねられているため、作家は自らの誠実な意図の成否を知ることはできない。言い換えると、決定不可能で答えのない対話に自らを導くことでもある—— “In Wallace’s terms, the greatest terror, but also the only true relief, is the passive decision to relinquish the self to the judgment of the other, and the fiction of the New Sincerity is thus structured and informed by this dialogic appeal to the reader’s attestation and judgment” (145)。Jacqueline O’Dell は、*10:04* に読者との対話的なアプローチを見出し、さらに作中で言及される新自由主義的な考え方との共通点を探っている—— “New Sincerity and neoliberalism are both ‘new,’ sharing an interest in temporality that is crucial to understanding how *10:04*’s repetitions attempt to trouble the connections between sincerity and the market” (3)。また、Alexandra Effe は、作中で繰り返される未来への言及と読者への語りかけを、New Sincerity の実践であると考え、作品が実際の現実世界を変える可能性について論じている—— “*10:04*’s performative claim to be a fictional world that is or becomes real reveals the power of fiction to assert effects strong enough to be visible and felt in reality” (752)。しかし、たとえ *10:04* に “I’ll work my way from irony to sincerity” (4) というセンテンスがあったとしても、Lerner 自身がインタビューで “Most of us start from that position of irony now and what I wanted to do...was move towards something like sincerity” (Interview) と語っていたとしても、その言葉を字義的に解釈し、批評することは難しい。なぜなら、こうした議論は、Lerner が *10:04* で用いたオートフィクション的な実験と実践を、フィクションと現実の架橋という、繰り返されてきた議論に位置づけてしまうことになるためである。

³ Ben Lerner や Teju Cole のように、文学・文化理論を活用し、作品内で意識的に使用する作家は、Nicholas Dames が言うところの Theory Generation であるため、彼らの文学の伝統への挑戦も意図的であるかもしれない—— “Theory, it turns out, might be most interesting not when it changes the form of fiction, but when it becomes an uneasy part of fiction’s content” (159 強調原文)。

こうしたある種のユートピア的な議論よりも、むしろこの作品で書かれていることは、より実際的で実存的な現在の問題である。語り手は映画 *Back to the Future* と Jules Bastien-Lepage の絵画 *Joan of Arc* を比較し、前者の手は過去の不在に、後者の手は存在に飲み込まれていると語る。映画の *Marty* は自らの過去を消したことで、手が消えていくため、不在に飲み込まれる一方、絵画に描かれる *Joan of Arc* は現在の状態から、未来の聖母になるため、未来のあるべき存在に飲み込まれる。ここで注目すべきは、*Back to the Future* が映画の中で示した、未来に対する主体的な関与の可能性ではなく、自身の存在が消えてゆく危うさを強調している点である。この作品に通底しているのは、主体的に選択可能な未来の存在の危うさであり、現在の自らの主体位置すらも曖昧な語り手の姿の提示である。

こうした未来への危うさは、公的な領域と私的な領域に分けられている。例えば、語り手は、ブロントサウルスが実在しなかったことや気候変動、資本主義的な社会の持続性について危惧する。また、語り手は自身の心臓の血管の致死的な肥大を通して、自らの生命の危機を感じている。さらに、語り手は、友人の女性 Alex の人工授精に協力するが、子どもが生まれたとしても彼の役割は不安定であることを自覚する—— “But I hadn’t really decided if I was prepared to be a donor or a father, especially since Alex and I were still trying to figure out how much I’d be merely the former or the latter” (91)。父親とドナーの曖昧さは、作中でも度々繰り返される。語り手は Alex との話し合いで “whether I’m a donor or a father” (136) と語り、さらに Alex の母との会話で “‘She [Alex] can’t decide if she wants her kid to have a father.’ I felt my presence flicker” (201) と述べる。この作品を形成する漠然とした不安の雰囲気は、公的で地球規模にも及ぶ未来の危機を背景に、語り手自身の未来に対する私的な不信感によって醸成される。

この不安感に対して語り手が行うことは、自らの創作過程を記録することである。作品を通して、語り手は自身の短編小説を発展させた 2 作目の長編小説に取り組んでいるが、作品の完成は作中で提示されない。*Back to the Future* における未来は全てが順調に進んだ未来であるが、*10:04* ではブロントサウルスの不在やチャレンジャー号の墜落といった未来の不安定さに焦点を当てている。そのため、*10:04* の中で語り手が書いているものは、未来を変えるための作品ではなく、むしろ現在の日常を記録するための作品である。2 つのハリケーンという自然災害を背景に、語り手の危うげだが、確かな実存を提示する。そこには介入可能な未来も過去も存在せず、ただ現在だけが連なる場である。

3. 同一化と責任——Aleksandar Hemon, *The Lazarus Project*

Aleksandar Hemon による *The Lazarus Project* は、作者によく似た語り手 Vladimir Brik が、1908 年にシカゴで銃殺されたユダヤ人 Lazarus Averbuch の足跡をたどる過程を描いた作品である。この作品で Hemon は、Lazarus の生涯を伝記的に語っていくのではなく、2008 年のシカゴから東欧へ向かう Brik と、1908 年に東欧からシカゴに移住し銃殺された Lazarus を交錯させ、並行して語ることで、時空間を超えた同質性を暴き出している。この作品で、

Brik は Hemon と伝記的事実を多くの点で共有している。Brik は旧ユーゴスラビア（現在のボスニア）出身のライターであり、作品の冒頭で、ある社交パーティーで Lazarus について執筆するための助成金を得る場面がある。作者 Hemon もボスニア出身であり、さらに *The Lazarus Project* を執筆するにあたり、Guggenheim Fellowship と MacArthur Foundation の助成を受けている（*The Lazarus Project* 294）。さらに、作中で Brik の東欧への旅に同行する写真家 Ahmed Rora は、Hemon の友人の写真家 Velibor Božović をモデルにしているうえに、作中に挿入される写真は、彼が個人的に撮影した写真と *Chicago Daily News* に掲載された Lazarus の報道写真である。こうした歴史的な資料や Hemon の伝記的事実が投影されていることは、この作品における事実と虚構の関係性が曖昧であることを示している。

この作品は、伝記的事実や史実が反映されていたとしても、フィクションであり、事実ではない。また、Brik がいかに Hemon と伝記的事実を共有していたとしても、語り手として登場する創作上の人物であり、作品外の作者とは異なる。そのため、私がここで論じることは、事実とフィクションの境界や作者と登場人物の伝記的事実の一致ではなく、語りの主題に対する作家の責任の問題である。するために、語り手がさまざまな人物に同一化することの危うさを踏まえたうえで、プロセス・ライティングの技法が Lazarus の生涯を修正する可能性を持つことを示す。

語り手 Brik は、旧ユーゴスラビア出身であるが、内戦が激化する直前にアメリカに渡ったことが語られており、結果として内戦の最も悲惨な時期を経験していない。そのため、彼は常に “my question [about the war] could easily lead to a lengthy monologue about the horrors of the war and my inability to understand what it was really like” (18) という疎外感を抱いている。さらに、彼は “I did not want to be American” (189) と語り、アメリカにも帰属していない。こうした帰属意識の不確かさが示すことは、Lazarus について書くことは、Brik の自己探求の側面を多分に含んでいるということである。これは、1908 年の章で Lazarus の姉 Olga が、彼の死の真相とアナキズムへの傾倒の真否を探求することとパラレル構造になっている点からも明らかである。その過程で、Brik は語りの対象である Lazarus に “that's me” と同一化し、さらに取材旅行で出会った多くの人々に同一化する。この同一化は、曖昧な境界に属する Brik にとっての自己救済の手段でもあり、時空間を超えた共感と想像力を喚起するための Hemon による実践でもある。語り手 Brik による自己の探求と、Olga による真実の探求を並行させることにより、2 つの時代を結びつける手法はある程度成功している。

そのうえで、Hemon は同一化のユートピア的な普遍性を超えて、書くことの責任に対して自意識的であるように思える。Brik の “that's me” は、時代や地域を超えた共感の可能性を生むが、個別的な出来事を道徳的な普遍性に還元する危うさを抱えている。しかし、Hemon は、語り手 Brik が Lazarus について調査し、三人称の物語に書き換えるという実践を通して、Lazarus がアナキストの代名詞になっていることに疑問を投げかけている。⁴ 東浩紀は、

⁴ Walter Roth と Joe Kraus は “The name of Averbuch was, to the mass of Chicago's populace, synonymous with anarchy, communism, malevolent foreigners, and violence” (25) と書いている。

「悪の愚かさについて 2」と題された試論で、チェルノブイリが原発事故の代名詞になっていることを指摘し、「チェルノブイリという名を原発事故の代名詞として使うことは、ほんとうは繊細さを欠いている。チェルノブイリすなわち事故の土地としてしまうと、その前史が見えなくなるからである」(14) と述べる。そのうえで、固有名の意味の更新の可能性について、次のように述べている。

特定のひとやものの固有性に向かいあうということは、その名のイメージの更新に対してつねに開かれているということである。たとえばソクラテスについて真剣に考えるということは、ソクラテスがじつは女性だろうと、じつはペルシア人だろうと、じつは書物を残していくと、それでもともかくは「かつてソクラテスと呼ばれた哲学者がいたこと」の意味について考え続けるということを意味している (25)

Hemon は、*The Lazarus Project* で、東がいうところの「固有名の訂正可能性」(29) について思考している。つまり Hemon は、Lazarus=アナキストという固有名の訂正可能性をひらき、真実や虚構という枠組みを超えて、ある固有名について問い合わせをやめないことを、文学の場で実践している。それは、作中で繰り返される “stop asking question?” (161; 194; 209) に対して、Brik も Olga も問い合わせをやめないことにも現れている。問い合わせを停止しないことは、ある出来事が記録されることに対する訂正の可能性をひらくことでもある。この作品がプロセスを重視している理由は、ここにある。Lazarus についての問い合わせをやめない Brik と Olga の姿を示すことで、明確な結末や答えを提示するのではなく、Lazarus という固有名の訂正可能性を提示する。同時に、Hemon は Lazarus について書く際に、直接的に Lazarus を書くことはできない。なぜなら、直接的に Lazarus の生涯について書くことは、Lazarus についての開かれた問い合わせを自ら閉ざしてしまうことになるためである。よって、プロセス・ライティング・フィクションの形式は、歴史的に決定不可能な人物についての断定的な書き方を避け、その開かれた問い合わせに向き合う作家の実践である。

4. 想像力を超える——Valeria Luiselli, *Lost Children Archive*

メキシコ出身の作家 Valeria Luiselli による長編小説 *Lost Children Archive* (以下 LCA) は、メキシコとアメリカの国境間で行方不明になる難民の子どもたちについて書いた小説である。⁵ LCA は家族によるロード・ナラティブの形式をとったオートフィクション的な作品であり、この作品の語り手は Luiselli と似た女性の I である。作品は語り手 I と夫 husband、さらに彼の連れ子 boy、そして語り手と husband の子 girl の 4 人が、ニューヨークを出発し、アリゾナ州に向かうロード・トリップの記録という形で進む。I はアメリカ国内で逮捕され

⁵ アメリカは米墨国境を超えて不法に入国する人々を、法的には移民であり、難民ではないと位置づけている。しかし、私は、Viet Than Nguyen が “The immigrant is the one who wants to come, unlike the refugee, who is forced to come” (214–215) と言及していることを参照したうえで、エルサルバドルやホンジュラス、ニカラグアの実態を踏まえ、難民と表記している。

た難民の子ども 2 人の行方を探しに、*husband* はアパッチ族の失われた痕跡を探すためである。この作品の特徴的な点は、作品の前半までは語り手 I が難民の子どもたちについて思考し、その思考を記録する方法を模索する過程が示される一方で、後半では *boy* が語り手になり、彼自身と *girl* が砂漠であえて行方不明になることで、難民の子どもたちを再演 (reenactment) していることである。これは、語り手 I による事実を基調にした作品から、語り手 *boy* による想像的な物語へ変化していることを示す。この転換は、語り手 I が *boy* に物語を託すことであり、そこに Luiselli の作家的な応答を見出すことができる。

LCA の語りは、事実的な物語と虚構的な物語の境界線を排除することに意識的である。作中には、実在の哲学者やミュージシャン、Cormac McCarthy による *The Road* や William Golding による *Lord of the Flies* などの文学作品が登場する。しかし、こうした固有名詞の中に、*LCA* には想像上の小説 “Elegies of Lost Children” が現実の小説であるかのように現れ、語り手によって朗読される作中小説として機能する。この作中小説では場所や年代は明かされず、子どもたちが、ある大人に連れられ、列車の屋根で寝泊まりしながら目的地を目指す行程が描かれ、最終的に子どもたちの多くは砂漠で射殺されることになる。*LCA* の主題と関連させて読むならば、この作中小説の物語は、米墨国境を越えようとする子どもたちのアレゴリーとして読むことができる。しかし、この作中小説を時代と場所を限定したアレゴリーとして読むことは、*LCA* そのものの読解の幅を狭めることになると私は考える。むしろ、作中小説は、*LCA* で作り出される時空間を超えた豊かな歴史性とともに、時代と場所を超越した普遍的な難民の物語として位置づけられる。

しかし Luiselli は、この普遍性を文学的想像力の産物として称賛することはせず、その先の語りの責任にも目を向けている。当事者ではない語り手 I が難民の子どもたちについて語るには、事実的で実証的な語りが有効であるが、“the story I need to tell is the one of the children who are missing, those whose voices can no longer be heard because they are, possibly forever, lost” (146) と語るように、痕跡を残さずに消えてしまった子供たちについて語ることは、限りなく不可能な試みになる。そのため、Luiselli は、*boy* が難民の子どもたちを再演することを通して、難民であるとはどういうことか、という問いに応答している。ある書評は、I から *boy* への語りの移行は、“if one can imagine one's own children facing such horrors, one might care more about the horrors that other children face” という共感を呼び起こすが、同時にある疑問を見落としていると指摘する—— “to ask, what if it were me? elides a more uncomfortable question: why is it not?” (Alvarez)。難民の危機的状況が自身に降りかかってきたことを想像し、共感の可能性を喚起することは重要であるが、自身が難民の当事者ではない理由を自省することを難しくするという指摘である。しかし、難民の当事者ではない人々が自らの意志で難民になることはできず、難民は環境要因に依る部分が大きい以上、これは不可能な問い合わせであるというほかない。それ以上に、この作品における作家の想像力は、事実的な問い合わせを超えて、ある困難に対する応答=責任として読まれるべきである。

この困難に対する応答は、作家による直喻という形で表出する。作品の前半において、*boy*

はロード・トリップの車内で、難民の子どもたちが本国に移送されるニュースを聞き、husband によるアパッチ族の涙の旅路の物語を聞き、さらに I による “Elegies of Lost Children” の朗読を聞くうちに、 “Finally there my own children, one of whom I might soon lose, and both of whom are now always pretending to be lost children, having to run away, either fleeing from white-eyes, riding horses in bands of Apache children, or riding trains, hiding from the Border Patrol” (155) というように、子どもたちは物語を混ぜ合わせ、再演する。後半になると、時代や場所を超えて、子どもたちは物語を混ぜ、最終的には “They [Apache] walked in a single line, held as prisoners, like the lost children we saw in Roswell” (204) というように、直喻で 2 つの出来事を結びつける。この素朴な直喻が意味することは、直喻は論理性と必然性を必要としないということである。隠喻がある事象と語を結びつける必然性を持ち、そこに多義的な意味が生産されるならば、直喻は、時代や空間を超えた結びつきを語と語、さらには出来事と出来事の間に生成する。直喻は、隠喻の機械性とは別の次元の主観的な意図によって支えられた結びつきである。こうした結びつきが主観によって支えられていること、論理のみによって支えられているわけではないことを、 Luiselli の実践を通して、私たちは知ることができる。そして、私は、その主観を引き受けことこそが作家の責任であり、接近不可能な対象に向かう終わりのない応答になることを、 Luiselli は示していると考える。

5. プロセス・ライティング・フィクションの可能性

私が論じた 3 作品は、たとえフィクションという枠組みの中だとしても、創作の過程に伴う困難を提示する。Lerner は短編小説をもとにした長編小説が生まれるまでの苦難と経験を、Hemon は歴史的な人物と語り手の人生を重ね合わせることで、語り手が自らの人生を再発見していく様子を、 Luiselli は難民の問題について語る方法を模索し、最終的に語りを子どもに委ねることで、作家の責任に基づいた想像力の可能性を、それぞれ模索してきた。その結果として、ここで私が主張することは、こうした過程の提示は、語り手と語りの対象の間の共約不可能性を見出すことが目的であるということである。特に、Hemon と Luiselli は歴史や道徳、倫理といった応答が困難な対象を本質的に語りの題材にしているため、作家が誠実であればあるほど、語りの対象をフィクションに還元することの困難に直面する。プロセス・ライティング・フィクションは、語り手が自らに課した困難に対してパフォーマティブに応答する場であると同時に、語り手はその困難と常に向き合うために自らの存在の不安を常に抱えることになる。これは Lerner の作品に顕著であるが、語り手の Ben は創作に対する可能性と不安を常に問いかけている。そこにあるのは、単なる語りや創作を超えて、自身の存在に対する不安である。プロセス・ライティング・フィクションは、自らの語りの可能性と語る対象が共約不可能であり、還元しがたいものであるからこそ、こうしたプロセスを記録にすることに意味を見出す。私は、作家によるプロセス・ライティングの試みは、当事者以外が、ある出来事について語ることをやめないための方法的な実験であると考える。語りの対象を直接的に語るのではなく、語りの対象に近づく過程を語

ること。この二重化された語りによって、作家は自らの責任のもとで、ある出来事について言及できるのである。

引用文献

Alvarez, Ana Cecilia. “Valeria Luiselli’s Impossible Novel.” *The New Republic*, 4 April 2019. <https://newrepublic.com/article/153460/valeria-luisellis-impossible-novel>. Accessed 21 Jan. 2022.

Dames, Nicholas. “On the Theory Generation.” *n+1*, vol. 14, 2012, pp. 157–69.

Effe, Alexandra. “Ben Lerner’s *10:04* and the ‘Utopian Glimmer of [Auto]fiction.’” *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 67, no. 4, 2021, pp. 738–57.

Genette, Gérard. *Fiction and Diction*. Translated by Catherine Porter, Cornell UP, 1993.

Gibbons, Alison, et al. “Reality Beckons: Metamodernist Depthiness Beyond Panfictionality.” *European Journal of English Studies*, vol. 23, no. 2, 2019, pp. 172–89.

Hemon, Aleksandar. *The Lazarus Project*. Picador, 2008.

Kelly, Adam. “David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction.” *Consider David Foster Wallace*, edited by David Hering, Sideshow Media, 2010, pp. 131–46.

Lerner, Ben. *10:04*. Granta, 2015.

———. “An Interview with Ben Lerner.” Interview with Tao Lin. *The Believer*, 1 Sept. 2014. <https://believermag.com/an-interview-with-ben-lerner/>. Accessed 4 Jan. 2022.

Luiselli, Valeria. *Lost Children Archive*. Knopf, 2019.

Nguyen, Viet Than. “On Being a Refugee, an American—and a Human Being.” *The Refugees*. 2017. Grove Press, 2018, pp. 211–218.

O’Dell, Jacqueline. “One More Time with Feeling: Repetition, Contingency, and Sincerity in Ben Lerner’s *10:04*.” *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 60, no. 4, 2019, pp. 447–61.

Roth, Walter, and Joe Kraus. *An Accidental Anarchist: How the Killing of a Humble Jewish Immigrant by Chicago’s Chief of Police Exposed the Conflict Between Law & Order and Civil Rights in Early 20th-Century America*. Rudi, 1998.

Ryan, Marie-Laure. “Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality.” *Narrative*, vo. 5, no. 2, 1997, pp. 165–87.

Vermeulen, Pieter. *Contemporary Literature and the End of the Novel*. Palgrave Macmillan, 2015.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, 1984.

Worthington, Marjorie. “Fiction in the ‘Post-Truth’ Era: The Ironic Effects of Autofiction.” *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 58, no. 2, 2017, pp. 471–83.

東浩紀「悪の愚かさについて2、あるいは原発事故と中動態の記憶」『グンロン11』, 2020, pp. 11–96.