



Title	フォークナーの晩年様式（レイト・スタイル）—その展開と変容—
Author(s)	山本, 裕子
Citation	大阪大学, 2024, 博士論文
Version Type	
URL	https://hdl.handle.net/11094/96182
rights	
Note	やむを得ない事由があると学位審査研究科が承認したため、全文に代えてその内容の要約を公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、 https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed 大阪大学の博士論文について

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

論文内容の要旨

氏名	(山本 裕子)
論文題名	『フォークナーの晩年 ^{レイト・スタイル} ——その展開と変容』

論文内容の要旨

本論文は、20世紀アメリカ・モダニズム文学を代表する作家ウィリアム・フォークナーの後期作品群の分析をとおして、その〈レイト・スタイル〉の展開と変容を明らかにすることを試みるものである。フォークナーにレイト・スタイルはあるのか、あるとしたらそれはいかなるものか——これが論文全体を貫く一つの問い合わせである。

従来の批評において無視されるか低い評価しかされてこなかった後期作品群を読み直す本論文は、これまで見過ごされてきたフォークナーの晩年におけるモダニズム性に光を当てる。各章で取り上げる作品は、雑誌小品（「ミシシッピ」「南部の葬送」）と長編小説（『尼僧への鎮魂歌』『寓話』『町』『館』『自動車泥棒』）である。これらの後期作品を、初期作品との間テクスト性、雑誌初出時の写真との関係といった多角的な視座から、アーカイブ調査の結果等も踏まえ、冷戦下の大量消費社会・印刷文化という共時的コンテキストにおいて分析することにより、そのジャンルやメディア混合の形式実験や語りの技法、前衛芸術性を、作家の生と創作との結びつきを立体的に浮かび上がらせつつ明らかにする。本論文は、序章と終章のほか、全三部七章で構成される。

序章 レイト・フォークナー

序章では、本論文の学術上の位置づけと独自性を確認し、論文の全体像を示す。はじめに、フォークナーブリット史を辿り、始まったばかりの後期作品研究の現状を明らかにする。フォークナーの後期作品群は、今日においても批評的評価が定まっていない。これまで多くの研究者の関心は、彼の全盛期とされる1929年から1942年の間に発表された中期の作品群に集中してきた。だが、彼の作家人生は、1962年に64歳の生涯を閉じるまで、なお20年ほどが残されている。その間、短編集3作と小説5作を世に送り出し、6作目の小説『自動車泥棒』（1962年）を出版するなど、死の直前まで旺盛な執筆活動を続けていたにもかかわらず、フォークナーの後期作品に関する批評は驚くほど少ない。こうした批評の偏向は1990年代初頭にはすでに指摘されており、後期作品を再評価しようという機運が高まっていたが、「フォークナーにレイト・スタイルはあるのか」という問い合わせに対する一応の回答には、テレサ・タウナー『人種境界線上のフォークナー——後期小説群』（2000年）を待たなければならなかった。そして、現在までこれにつづく後期作品研究は出ていない。フォークナー研究には、大いなる「批評の空白」が残されている。本章では、このような状況を踏まえ、後期作品をとおしてフォークナーの〈レイト・スタイル〉を探ることで批評的空白を補填するという本論文の目的を明らかにするとともに、ノーベル賞受賞が決定的な契機となり後期キャリアへの移行が完了したと考え、『尼僧への鎮魂歌』（1951年）以降の長編小説を主たる議論の対象とすることを説明する。そして、フォークナーの〈レイト・スタイル〉を考える糸口として、後期作品にみられる老いのペルソナと自伝的様式（本論文では、これをメモワール形式と呼ぶ）を考察すれば、これまで筆力の衰えや想像力の枯渇として捉えられてきた要素こそ、むしろフォークナーの〈レイト・スタイル〉に他ならないといえると主張する。晩年のフォークナーが、エドワード・サイードのいう「新しい表現形式」を会得するに至ったと仮定して、その模索の道程を辿り、フォークナーの後期作品を、その作風および発表時期の両面から、ハイ・モダニズムでもポスト・モダニズムでもないレイト・モダニズム作品として捉えるものである。

第I部 リ・メモリー 《追憶》**第一章 老境のフォークナー 酒と女と馬と**

第一章では、1950年代におけるスタイルの変容がフォークナーの老いの意識とそこから生まれたアイデンティティの不安と密接に関係していることを論じる。50年代のフォークナーは、初期中期時代以上に、複雑で実験的な語りの構造をもった形式を追求しつづけていた。後期作品にみられる物語の繰り返し、複雑な形式、冗長な文章とい

ったスタイルは、老いの意識と深い関係があり、これこそ〈レイト・スタイル〉と呼ぶべきものである。

50年代におけるフォークナーの創作は、その老境と不可分であった。当時のフォークナーは、自己イメージを大幅に書き換える必要に迫られていた。1947年に50歳になったフォークナーは、その後数年のうちにノーベル文学賞受賞により作家としての頂点をきわめた。それまで社会の周縁にて気楽なボヘミアン作家を演じていた人物が、突如として「世界の文豪」として振る舞うよう国内外から求められたのである。急激な環境の変化が、自己イメージの修正を迫る外圧となり、その後の作品スタイルにも多大な影響を及ぼした。だが、そこには社会の要請だけではない、彼個人の問題もあったのだ。50歳を過ぎたフォークナーは、老いの先にある死が忍び寄ってきているのを感じとり、執筆に残された時間があまりないと繰り返し述べるようになった。しかし、用意周到な行動や健全な言葉とは裏腹に、フォークナーは自己破壊的な行為を続けたのである。50年代のフォークナーは、アルコール中毒の症状、骨折に関連する治療や検査、うつ状態ともいえる不定愁訴から入退院を繰り返した。その直接的あるいは間接的原因となったのが、酒と女と馬であった。

フォークナーは、批評家達以上に、自身の加齢と創作活動の衰退とを観念的に結びつけ、老化が進行するにつれて書けなくなってしまうのではないかと怖っていた。彼は、創作活動の資本であり創作の源である自身の身体を、液体を貯めておく容器に喩えて「貯水庫」や「樽」と表現した。そして、いつかはその源泉が「枯れて」しまうのではないかという精神的不安を抱え、その不安を払拭し身体を満たすかのように酒を飲んだのだ。また、この頃、フォークナーがジョン・ウィリアムズやジーン・スタインといった娘ほどの年齢の女性との恋愛に励んだのも、創作のインスピレーションの源たる詩の女神を追い求めたのだとすれば理解できなくもない。フォークナーは、女性の生殖力を奪う代償行動であるかのように作品を産み続けたのである。さらに、彼は何度も無茶な乗馬と落馬を繰り返して身体を痛めつけたが、それは彼が気性の荒い暴れ馬を「征服する」ことにこだわったことに起因する。フォークナー作品においてしばしば馬がセクシュアリティの象徴として登場することを鑑みれば、馬を御すことは彼にとって若さを維持することと同義であり、ひいては創作への活力を保つことと同義だったのかもしれない。おそらく、飲酒、恋愛、乗馬とは、フォークナーにとって若さとマスキュリニティの象徴であった。それらへのあくなき挑戦は、他人からは年甲斐もない無分別な行動に見えようとも、当人からすれば、多分に形而上学的な奇想に基づいているとはいえ、創作への活力を得るための正当な行動であったのだ。だが、これらの行動は、心身の健康状態を悪化させて死を早めるという物理的な結果を招き、彼の人生には64歳でピリオドが打たれた。しかしながら、身体的な「老い」よりも作家としての「老い」を怖っていたフォークナーは、背中の激痛に耐え、ときには作家特有のスランプに陥りながらもなお、書くことを止めはしなかったのである。

第二章 老いの線言 「ミシシッピ」にみるメモワール形式

第二章では、これまで重要性が看過されてきたフォークナーのメモワール構想に注目する。フォークナーのいう「回想録（メモワール）」は、伝記的な形式をもつ虚構作品であり、伝記・隨筆・短編小説といったジャンルのみならず、文学・写真・絵画といったメディアをも横断する混合的な表現形式をもつものである。こうした混合形態をもつ自伝的様式は、1954年に雑誌に掲載された、フォークナー最後の短編小説「南部の葬送」と、『ホリデイ』誌の依頼によって執筆した小品「ミシシッピ」という二つの作品に顕著にみられる。本章では、「ミシシッピ」を取り上げ、ジャンルとメディアの混合形態をもつ自伝的様式の詳細を確認し、その伝記的な語りから見いだされる作者と南部の姿を検討することにより、フォークナーの記憶によって媒介される語り／騙りは、老年期に顕著にみられる記憶の様相を新しい文学形式へと転化したものであると示唆する。

「ミシシッピ」には、「この作品はフィクションです」という読者への免責条項のような導入記事「ミシシッピへの入門」がつけられている。ところが、『ホリデイ』の誌面に配された写真は、「ミシシッピ」がノンフィクションであるという見た目を補強する。これらの写真と文章との間には関連性はほぼみられないが、フォークナーの回想録が実生活における観察や思い出に基づくエッセイでありノンフィクションであるという体裁を整えた。そして、その見せかけの自伝的様式こそが、フォークナーの企図した「メモワール」であった。彼の回想録とは、そのジャンルが前提とする読者との暗黙の約束を逆手にとり、あえて裏切る形式なのだ。

では、事実と虚構をないまぜにする自伝的様式を用いることにより、フォークナーはどのような自己と世界を物語ろうとしたのか。「ミシシッピ」は、通常の回想録とは異なり、全知の語り手による三人称の語りによってプロットが展開するが、そこには作品を自伝的な色合いで読むよう読者に促す仕掛けがしてある。それが、〈作家フォークナー〉を彷彿させるペルソナの採用である。回想録「ミシシッピ」において、フォークナーは自己と世界について語る／騙る。「ミシシッピ」においては、南部という土地の開発史と主人公「少年」の成長（身体の老成と精神的円熟）という二重のプロットがゆるやかに交差しながら時系列に沿って進行していく。そして、この語りに差

し挟まれるのがフィクションによって「改良」された断片的な挿話であり、これこそがフォークナーの意図を解説する鍵である。若かりし頃はアウトローであったという「改良」は、大人になった今では立派に家父長としての務めを果たしている事実を強調する効果がある。全知の語り手は、無垢な子供から無法者の青年、模範となる大人へと変貌する、自己の成長を強調しているのである。より重大な「改良」は、フォークナーハウスの黒人使用人にまつわるものである。あたかもフォークナーハウスにおいては白人と黒人との間に平等で対等な関係が成り立っているかのように提示されるのだ。フォークナーが見せたい自己像の裏には、南部の「改良」したい実態があった。フォークナーにとっては、自身の言説が紡ぎ出す白人と黒人の関係こそが、そうあってほしいと願う南部のあり様であった。

この回想録「ミシシッピ」においてフォークナーが試みたのは、老年期に特有の記憶作業を新しい文学形式によってあらわすことだった。回想録というジャンルを成り立たせているのは、過去を思い出す行為である。「ミシシッピ」においては、この過去の振り返りにおいて、南部の歴史と自身の個人史とを重ねあわせて成長物語として語る統括的な視点と、過去のエピソードを刹那的に語る生成的な視点という二つの性質の異なる視点が同時に用いられている。メモワールの根幹を成すのは記憶であり、記憶作業には「人生回顧」と「回想」という二つの形態がある。「ミシシッピ」においては、この二種類の視点が共存することによって、俯瞰的な自伝と断片的なライフ・ライティングとが融合した見事な形式が成立している。メモワール形式は、これまでも一貫して自己と世界とを語ってきたフォークナーが、人間の逃れられない運命である〈死〉が差し迫ってきたと意識した時、老いやく自己と変わりゆく世界を語るにあたって到達した表現方法であった。老いやく自己の表象と自己語りの手法は、作家が意識的に老化現象を投影したからそこにあるのである。そして、人生回顧と回想という二つの視点を用いることにより老年期特有の記憶作業を文学形式に転化させ、「伝記の体裁」とライフ・ライティングを融合させた作品構造をもつ独自のメモワールを編みだしたのである。批判的となったペルソナの使用、自伝的要素の援用、登場人物の再登用、自作品への言及は、作家としての老化現象を示しているわけではない。フォークナーは、50年代においても形式上の実験を続けていたのであり、メモワール形式はこうした挑戦の一環であった。後期作品においては、意図的に作家フォークナーを思いおこさせる装置が仕掛けである。その結果、たとえ語り手や主人公に三人称の名前が与えられても、読者は、本当は作者自身のことなのではないかと想像しながら読み進めることになる。こうした読者反応は、伝記的情報がある程度知られ、著作も読まれている高名な作家でなくては生まれない。この手法は、職業作家として成功した者だけに許され、しかもそのキャリアの後半になってはじめて試みることができる、特権的な〈晩年のスタイル〉なのである。

第Ⅱ部 リ・ヴィジョン 《再視 = 修正》

第三章 愛の技法ふたたび 『操り人形』から『尼僧への鎮魂歌』へ

第三章では、フォークナー唯一の戯曲形式の小説『尼僧への鎮魂歌』（1951年）を、習作戯曲『操り人形』との関係から検討する。『尼僧への鎮魂歌』においては、習作戯曲の作劇術が再度用いられているものの、30年にわたる創作の研鑽と実生活の変化を反映した変更が加えられており、その執筆こそが、芸術ジャンルを横断する自伝的様式をフォークナーにもたらした。『尼僧への鎮魂歌』は、戯曲と隨筆と小説をあわせたような形式をもつために「小説とも戯曲とも呼べない」「下手な実験作」と評されてきたが、フォークナー自身が「面白い形式上の実験」と述べたように、その「構造自体」にこそ意味がある。『尼僧への鎮魂歌』は、混合形式という点においてメモワール構想に通じる作品と考えられるのである。

創作の出発点において、若きフォークナーは、詩、短編小説、散文スケッチといった多様な文学ジャンルを試すだけでなく、ビアズリー風ペン画、アールデコ調グラフィック・アートといった視覚表現にまで挑んでいた。このように様々な表現様式を模索するなか、1920年、彼は、最初の戯曲と思われる『茶碗を口につけるまで』を完成させ、さらに『操り人形』を執筆したが、これらの戯曲は未上演に終わった。『操り人形』は、上演に適した戯曲（ビューネンドラマ）ではなく、見て読む戯曲（レーゼドラマ）であった。その創作は、言語と視覚の戯れが前景化されたモダニスト的前衛芸術の試みの一つと言える。この『操り人形』が、最終的に前衛的な戯曲となったのは、後に伴侶となったエスティルのおかげである。フォークナーの崇高な「芸術のための芸術」の試みは、世俗的な人妻への恋慕の情と密接に絡みあっていた。『操り人形』の創作において、エスティルはフォークナーの演劇の女神（ミューズ）であった。演劇の女神への奉げ物として執筆される過程で、『操り人形』は、韻文、散文、挿絵という、文学ジャンルと芸術ジャンルを横断する形態になった。そして、フォークナーの作劇術には、エスティルへの複雑な愛憎感情の痕跡が残っている。この前衛芸術作品の創作は、他の男性と結婚して母になったエスティルの「裏切り」に対する複雑な感情を昇華したものであった。そして、この芸術への昇華は、彼独自の作劇術を生む。『操り人形』にみられる作品の構成、筋の組立、登場人物の造型は、後の小説作品の原型となる。本戯曲の最も顕著な形式上の

特徴は、本筋とは一見関連しない部分が間に挟まれているという構造である。この技法は、中後期の小説作品において確立され、30年後の『尼僧への鎮魂歌』において完成する。

『尼僧への鎮魂歌』の作品構想は、遅くとも1933年に遡るが、それから15年後、フォークナーは、『尼僧への鎮魂歌』を『サンクチュアリ』の続編として構想し直す。そして、フォークナーが「劇的」と感じたテンプルの結婚生活を描くために、実に30年ぶりに戯曲という形式が選ばれた。『尼僧への鎮魂歌』は、女優ルース・フォードがテンプルを演じることを念頭に、上演に適した戯曲として企図されたが、最終的に「小説とも戯曲とも呼べない」作品となったのは、ジョーン・ウィリアムズとの実現しなかった共作の計画のせいである。作家志望の彼女に、フォークナーは『尼僧への鎮魂歌』の共作をもちかけ、それを盾に執拗に関係を迫った。結局、実質的な共同執筆活動が行われることはなかったが、その過程で『尼僧への鎮魂歌』は複雑な作品構造を持つに至る。フォークナーの崇高な「芸術のための芸術」の試み、「面白い形式上の実験」は、女子大生への懸想から生まれたのである。演劇の女神への捧げ物として執筆された戯曲『尼僧への鎮魂歌』は、戯曲というジャンルを超える新しい文学形式となった。そして、『尼僧への鎮魂歌』には、『操り人形』での作劇術が応用されているが、そこには、フォークナーの30年にわたる研鑽の成果と、ウィリアムズとの恋の痕跡が見てとれる。『尼僧への鎮魂歌』においては、『操り人形』で初めて試された作品の構成、筋の組立、登場人物の造型が、原型として用いられている。『操り人形』は、本筋とは一見関連しない場面を挟む構造になっており、戯曲の文字テキストと挿絵は、並行して別の物語を語る。『尼僧への鎮魂歌』の複雑な作品構造は、物語の本筋となるテンプルの結婚生活を効果的に語るために編み出された。初期の習作戯曲『操り人形』において初めて試された手法は、30年の時を経て、複雑な入れ子構造とジャンル混合の語りへと発展したのである。また、『尼僧への鎮魂歌』においては、『操り人形』で用いられた誘惑と墮落の筋と登場人物の三角関係が再登用されているが、ピエロとニンフの力関係だけは逆転している。この自伝的ピエロ像の変化に、フォークナーの実生活における社会的立場の上昇が反映していることは想像に難くない。

習作『操り人形』が、言語と視覚の混合によるモダニスト的前衛芸術の試みの一つであったように、後期キャリアにおける『尼僧への鎮魂歌』も、文学ジャンル横断の混成形式による実験作である。初恋が『操り人形』に結実してフォークナーに原型となる作劇術をもたらしたように、老いらぐの恋は『尼僧への鎮魂歌』に結実し、その作劇術は一つの発展形をみる。フォークナーにとって戯曲とは、「誘惑のツール」であると同時に、総合芸術作品に近づくための文学形式であった。総合芸術を目指していたフォークナーの創作が、文学ジャンルと芸術ジャンルを超える混合形式へと向かったのは必然の帰結であったといえよう。そして、総合芸術としての演劇への憧憬は、晩年のフォークナーに、よりジャンル横断的で自由な形式への希求を呼び覚ました。『尼僧への鎮魂歌』の執筆は、老いたフォークナーに、原点回帰ともいえる文学ジャンルと芸術ジャンルを横断する前衛的な形態を志向させ、後期様式への移行を促進したのである。

第四章 南部再訪 エヴァンズとフォークナーの後期様式

第四章では、フォークナーの創作の源となったウォーカー・エヴァンズの1枚の写真を結節点として、1950年代におけるフォークナーとエヴァンズの〈レイト・スタイル〉を考察する。フォークナーとエヴァンズを結びつける言説はほとんど存在しないが、二人はキャリアの形成期に同じパリの空気を吸っていた。ヨーロッパ・モダニズムに触発された二人は、その後、アメリカ南部表象によって名を挙げ、女性ファッショングラフィーと芸術ジャンルを横断する前衛的な形態を志向させ、後期様式への移行を促進したのである。

『ヴォーグ』誌に発表されたエヴァンズのフォトエッセイ「フォークナーのミシシッピ」と、『ハーパーズ・バザー』誌に発表されたフォークナー最後の短編小説「南部の葬送」とを比較検討すれば、二人が編集者や大衆の欲求を満足させる大量生産社会への迎合と自分自身の芸術性を満足させる初期作品への自己オマージュという共通のスタイルをとっていることがみえる。そして、彼らが、全盛期とされる1930年代ではなく、遅れて1950年前後という時期に出会うのは偶然ではない。二人の邂逅は、戦後の印刷文化のダイナミクスから生みだされた決定的瞬間である。それは、「失われた」世代、否、「遅れてきた」世代の同時代芸術家たちの共通の後期様式でもあった。

『ヴォーグ』誌の「フォークナーのミシシッピ」には、フォークナー文学を解説する文章とともに、エヴァンズ撮影の14枚の写真が紙面を飾った。フォークナーのアポクリファをアクチュアルへと翻案するにあたってエヴァンズが参照したのは、マルカム・カウリーの『ポータブル・フォークナー』だった。エヴァンズが引いたアンダーラインや書き込みからは、『響きと怒り』が作者の一番の「お気に入り」であることに注目したこと、フォークナーの風景描写、とりわけ近代化による風景の変化に注目したことなど、興味深い事実が浮かんでくる。彼は、この南部の撮影旅行において、与えられた任務以外に、1950年以降の後期作品に顕著にみられる〈レイト・スタイル〉へと繋がる私的な目的をもっていた。それは、30年代に訪れた南部という場所を50年代に再訪すること、制作の原点に戻ることだった。その結果、「フォークナーのミシシッピ」は、フォークナー的虚構世界を写真によって表現す

る翻案であると同時に、初期の自作品へのオマージュともなっている。そして、この過去の自作品へのオマージュは、若き頃の足跡を文字どおり辿り直すというかたちでもあらわれている。フォークナー作品に触発された彼は、自分が訪れた南部を再発見すると同時に、写真家としての出発点を再視=修正 (re-vision) したのである。

「フォークナーのミシシッピ」から6年後、今度はフォークナーが、エヴァンズの現実世界を虚構世界へと翻案した。『ハーパーズ・バザー』誌の誌面では、「南部の葬送」の物語冒頭の反対側のページに、創作の源となったエヴァンズ撮影による墓地の写真が配されている。このエヴァンズの写真は、フォークナーに過ぎ去った南部を思い起こさせた。彼は、切手ほどの大きさのヨクナパトーフアを「発見した」第二小説『サートリス』(1929年)へと立ち返る。短編小説「南部の葬送」は、南部の伝統的な葬儀様式を題材とする虚構の物語であるが、『ハーパーズ・バザー』の読者にはノンフィクションのエッセイとして提示され、エヴァンズの写真は作家フォークナーの回想の真実性を担保する証拠としての役割も果たした。1枚のモノクロ写真が、フォークナーの想像力を刺激して物語を書かせ、さらにはその物語の挿絵のように掲載されることで、メディア混合形式の自伝的作品を完成させた。

「ミシシッピ」に続いて、メモワール構想が実現されたのである。フォークナーもエヴァンズ同様、『ハーパーズ・バザー』誌の委託仕事において、編集者を満足させるという目的と、自分を満足させるという目的を同時遂行した。「南部の葬送」における少年の祖父の彫像の描写は、エヴァンズの写真の影響がみられるが、『サートリス』におけるジョン・サートリス大佐の描写を彷彿させる。「南部の葬送」における家父長の追悼は、初期の自作品『サートリス』へのオマージュといえる。フォークナーはエヴァンズの写真を通して、作家としての出発点である最初のヨクナパトーフア小説の記述を再視=修正 (re-vision) したのである。

初期作品への自己オマージュという原点回帰こそがフォークナーとエヴァンズに共通する〈レイト・スタイル〉だったが、これはモダニストを「再発見」した後期モダニズムの晩年の様式でもあった。二人のモダニストを全盛期の1930年代ではなく遅れて1950年前後に女性ファッショントレンド上にて間接的に出会わせたのは、戦後の出版業界であった。『ハーパーズ・バザー』誌でのフォークナーとエヴァンズの間接的なコラボレーションは、世紀中葉の出版業界によるモダニズムの大衆化を指し示している。『ヴォーグ』誌におけるエヴァンズの「フォークナーのミシシッピ」が、当時のフォークナーの最新作であった『墓地への侵入者』の販売促進のための特集記事であったことを思い出す必要があろう。さらに、二人の間接的な協働は、国内外にアメリカのハイ・モダニズムを宣伝するための冷戦期ならではの総合型マーケティング・コミュニケーションの一環でもあった。戦後の主流のアメリカ人芸術家として両者が広く一般に認知されていたからこそ、エヴァンズとフォークナーの道は交差したのである。第二次世界大戦後、アカデミアとマス・メディアは強力なタッグを組み、1920年代から30年代のハイ・モダニズムへのトリビュートを盛んに行っていた。これらのモダニズムの宣伝活動に関わった文芸関係者たちの多くは、若い頃にパリで過ごした経験をもっていた。戦後の出版業界は、いまや安定した地位を手に入れたかつての「失われた世代」の集まりでもあったのだ。彼らは、自分たちと同世代の芸術家を「失われた世代」のハイ・モダニストとして「再発見」することで、自らの青春時代を回顧し、原点回帰を図った。フォークナーとエヴァンズの商業誌での出会いは、二人の芸術の親和性と後期様式を明らかにするだけでなく、その「再発見」に尽力した、戦後の失われた(ロスト)世代、否、遅れてきた(レイト)世代による自己オマージュという後期様式を示している。

第五章 失われた世代の神話と寓話 『兵士の報酬』と『寓話』

第五章では、フォークナーのデビュー小説『兵士の報酬』(1926年)と後期の大作『寓話』(1954年)とを比較検討する。批評的評価が作品の解釈に影響を及ぼすという観点から、28年という時を隔てたフォークナーの印刷文化における地位の変化に留意し、無名の「失われた世代の作家」と著名な「ノーベル賞作家」という看板のもと、フォークナーが、『兵士の報酬』においては戦争を経験していない「若い連中」の生と復活を描く一方、『寓話』においては戦争の不条理を経験する「失われた世代」の死と絶望を描いていると論じ、従来の解釈とは反対に、前者では世代の交代が、後者では世代の断絶が作品テーマとなっていると結論づける。

「『戦争文学』ではありません」——これは、フォークナーのデビュー小説『兵士の報酬』の英国版が1930年に出版されるにあたり、作品タイトルの真上に付け加えられた宣伝文句であるが、これは、かえって『兵士の報酬』の「戦争文学」としての受容を可能にした。それから28年後、フォークナー自身が、世に出なかった「寓話の覚え書」の冒頭に「これは平和主義文学ではありません」と書いたが、出版元は、『寓話』をむしろ人類の救済を希求する究極の平和主義文学だとした。いずれにしても、フォークナーは、『寓話』において28年ぶりにデビュー小説『兵士の報酬』で扱った第一次世界大戦という素材に立ち返った。多くの伝記作家は、フォークナーが生涯を通して公的人格(ペルソナ)を演じ続けていたと指摘するが、若きフォークナーによる第一次世界大戦後の「傷痍勇士」の演技は、フォークナーの戦争体験が議論の俎上に載せられる時には、お決まりのように唱えられるエピソードで

ある。この不謹慎なフォークナーの行動について、批評家は、間に合わなかった戦争体験に対するトラウマが在ると仮定し、得られなかつた英雄的な体験を求めて逐語遂行的(パフォーマティヴ)に「傷痍勇士」を創作したと結論づけた。かくして『兵士の報酬』は、当時の出版ニーズに合わせながらも、作家の「深層にある個人的な動機」から生まれたとされた。幻滅と断絶を経験した「失われた世代の作家」としてのフォークナーが誕生したのである。しかし、軍服の写真においてフォークナーは「傷痍勇士」のポーズなどしていない。批評家が負傷した足を支える「杖」と思ったものは、英国人兵士が伝統的に用いたステッキなのである。その写真は、母親孝行な息子による精一杯の背伸びではあるかもしれないが、彼の深刻なトラウマを映しだすものではない。そして、『兵士の報酬』における若者世代に注目すれば、フォークナーが失われた世代の幻滅や断絶など描いていないことが見えてくる。作品には、これまで批評家が指摘してこなかつた、失われた世代言説を攪乱する要素が含まれている。『兵士の報酬』は、戦争体験からもたらされた〈失われた世代〉の幻滅を描きつつも、戦争を知らない若者の市民生活への没入についても語っているのである。フォークナーは、傷痍勇士ドナルド・マーンを「不在の中心」に据えながら、自分の眞の姿とも重なる、戦争を体験していない若者世代の戦争からの再出発を描いている。この意味において、『兵士の報酬』は、戦争文学ではない。

28年後にノーベル文学賞を受賞したフォークナーの『寓話』は、発売前から話題作として雑誌にて特集を組まれるほど注目された。フォークナーの「ノーベル賞作家」というイメージ構築に重要な役割を果たしたのは出版業界である。『ヴォーグ』誌は、フォークナーを、現代人のおかれた状況をうたうモダンな吟遊詩人として提示する一方、親しみやすい「物書く農夫」として見るよう誘う。さらに、フォークナーの新作の一部を先んじて読むことができるという特典により、文学好きな大学生の女性と大人の男性を新たに購読者に引き入れようとした。フォークナーの文学的名声の確立に寄与する一方で、彼の社会的プレステージの恩恵を享受しようとしていたのである。『兵士の報酬』は、第一次世界大戦によって幻滅した「失われた世代」を描いたとされたが、西部戦線におけるイエス・キリストの再臨を描いたとされる後期の大作『寓話』は、内容よりもノーベル賞受賞者の作品という点がクローズアップされ、晩餐会スピーチにおける有名なフレーズである「人間は打ち勝つ」によって特徴づけられた。しかし、『寓話』にこそ、まさに第一次世界大戦によって人生に幻滅する〈失われた世代〉の若者たちが描かれている。本作における若者世代に注目してみれば、フォークナーが人間性への根源的な信頼や人間の救済など描いていないことが見えてくる。『寓話』の傷痍勇士である伝令兵の傷跡は、〈失われた世代〉の幻滅や断絶といった精神的トラウマを象徴するものであると同時に、ヨーロッパの戦禍を換喻的に体現するものでもある。それは、テクスト全体に通底する〈失われた世代〉の社会からの疎外や戦争の欺瞞を体現する。作品を特徴づけるのは世代交代ではなく世代の断絶であり、そこから見いだされるのは、生や復活などではなく、死と絶望なのである。兵士たちの「反乱」——自發的停戦——をめぐる物語である『寓話』は、『兵士の報酬』とは正反対に、若者世代の死と絶望を描いている。この意味において、『寓話』は、平和主義文学ではない。

『兵士の報酬』は「失われた世代の作家」による当世風の戦争文学として受容されたが、その過程で、フォークナーが「若い連中」の等身大の肖像を描いていることは見落とされてきた。他方、『寓話』は、偉大なる現代作家フォークナーによる不朽の名作と喧伝され、人間愛の勝利を標榜した平和主義文学として受容されたが、その過程で、彼が〈失われた世代〉の群像を描いていることは見落とされてきた。『兵士の報酬』と『寓話』は、フォークナーの批評上のレッテルをなぞるかたちでの作品解釈がなされてきたのである。しかし、実際は、『兵士の報酬』は、駆け出し作家による、初々しい感性と未来への希望を感じさせる作品であり、『寓話』は、円熟の域に達した作家による、苦々しい諦念と未来への絶望を醸し出す作品であった。

第三部 レトロ・スペクタクル《幻視》

第六章 夢のあとさき スノープス三部作とアメリカの夢

第六章では、スノープス三部作に描かれるアメリカン・ドリームの行方を読み解く。フレム・スノープスの興亡物語を伝える語り手の操作に注目することで、フォークナーが後期に取り組んだ「アメリカの夢に何が起つたのか?」という問い合わせているかを明らかにする。1955年、フォークナーは、「プライヴァシーについて——アメリカの夢に何が起つたのか?」と題したエッセイを発表した。17年ぶりにスノープス続編を執筆するこの時期、フォークナーはアメリカン・ドリームの行方を大真面目に憂慮していた。『村』(1940年)においては、過去から現在までの個人の夢の行方と南部の変貌の様相が立ち現われていたが、続編である『町』(1957年)と『館』(1959年)において、フォークナーは、新南部の夢から開拓時代の夢へと、その起源を探るように遡っていく。スノープス三部作には、開拓時代の夢から新南部の夢へと向かう〈アメリカン・ドリーム〉の変容とその行方が描かれている。晩年のフォークナーにとって、アメリカン・ドリームは変わりゆくアメリカを捉える鍵概念であった。

スノープス三部作の起源である『父なるアブラハム』の草稿からは、フレムをアメリカン・ドリームの申し子として描こうとする作者の明確な意図がうかがえる。そして、三部作では、自らの最大利益の獲得だけが「幸福追求」であるフレムの姿に、アメリカ建国以来の夢の行方が示されることとなる。『村』の冒頭に描かれるのは、南部開拓時代の夢のなれの果ての姿である。旧南部の大農園主のフロンティア精神と、その敷地を分割して転売する新南部の銀行家の営利行為とが対置され、理想郷の建設を目指す夢が単なる土地投機の手段に成り下がってしまったことが描き出される。ここには「アメリカの夢に何が起ったのか?」という問い合わせが提示されており、フレムの立身出世は、ここで象徴的に提示された南部の夢の変遷を辿るものなのである。

物語現在のフレンチマンズ・ベンドは、ウィル・ヴァーナーが独占する小作農経済の支配にあり、白人小作農民の「生命、自由及び幸福追求」の権利は著しく制限されている。『村』の三人称の語り手によって、ベンドの経済学は旧ヨーロッパの植民地政策に類するものであると示唆され、新南部がフロンティア精神やデモクラシーといったアメリカの理想とはほど遠いものとなってしまった現状が提示される。だが、その実、ベンドの小作農経済は、開拓時代の大農園経済と非常に似通ったものである。新旧二つの経済システムの差は、人種レトリックの違いでしかない。従来の批評は、スノープス一族を、農本主義から資本主義へと南部を変革させる外部勢力、つまり「北部的勢力の象徴」とみなしてきたが、スノープス一族は南北戦争時代からヨクナパトーファに住んでいる南部人であり、決してよそ者ではない。また、フレムのキャリアは、これまで指摘されてきたサトペンよりも、町の創設父祖の一人であるコンプソン一世のそれと酷似している。とりわけ、フレムの土地投機は、コンプソン一世の行為を繰り返すものである。この意味において、フレムは南部の夢の非嫡出子である。彼は、原初の罪を体現する〈内なる他者〉なのだ。しかし、主要登場人物兼語り手であるラトリフとギャヴィンは、ジェファソンの創設父祖たちの後継者を自負し、フレムとコンプソン一世との類似を認めることを拒否する。スノープス三部作の語りにおいて、フレムは黒人と先住民に近い人種的階級的他者として表象される。盲目的にアメリカの夢と理念を信じるフレムは、出自を偽る必要などなく、銀行の副頭取として相応の家に住み相応の行動をすれば、ジェファソンの上流階級の一員になれるとしているが、それこそがギャヴィンの感じるスノープシズムの脅威である。結局、フレムは社会的地位を自助努力によって手に入れ、その成功は、階級は先天的に血縁によって決まるのではなく不断の努力によって獲得するものだということを証明する。三部作の結末において、フレムは、何人にも社会上昇を約束するアメリカン・ドリームの申し子となる。そして、その夢の起源は、北部ではなく、南部の開拓時代に遡るのである。こうしてフレムの夢を辿るうちに、フレムを黒人や先住民に異化する語りは、白人優越主義者であり階級主義者であるギャヴィンのような南部白人の密かなる恐怖を現実のものにしてしまう。その一方で、語りの操作がなければ、フレムの経済活動は町の創始者コンプソン一世のそれとの類似を思い起こさせる。スノープス三部作の間に出版されたフォークナーの作品群で共通して語られるのは、開拓時代、白人が先住民から土地を奪い黒人奴隸の労働力を搾取して大農園を築き、ジェファソンの町を建設したという創世記であり、ジェファソンの創設は、むろんアメリカ建国のアナロジーである。三部作は、フレムの立身出世を通して、アメリカ建国の夢と罪との表裏一体の関係を告げる。この意味において、スノープシズムは、その起源から矛盾を抱え込んでいるアメリカの国家的トラウマである。アメリカの夢と理念を信じたいという願望と、その夢と理想からはかけ離れた現実を認識してしまう理性との狭間で揺れる作家の想像力は、スノープス・ジレンマとして三部作に表出する。フレム・スノープスは、アメリカ建国の夢と原罪の間から生まれ落ちた、まさにアメリカン・ドリームの申し子なのである。

アメリカン・ドリームは、一般的に、人種・階級・性にかかわらず努力さえすれば誰でも成功することができる事だと理解されている。フォークナーは、人種と階級の差異の存在を認めつつも、誰もが平等に同じ出発地点に並ぶことができる権利が与えられていること、また、その平等の権利は、「個人の勇気と誠実な仕事ぶりと相互責任」によって保たれることこそがアメリカン・ドリームだと述べる。彼の立場は、個人の自由権をすべての人民に保障し、教育を受ける権利や経済的独立が可能な土地を与えようと夢見るジェファソン的アメリカン・ドリームと同じである。現代におけるアメリカの夢の変容を嘆くフォークナーは、夢の起源を求めて、アメリカ建国の父トマス・ジェファソンに立ち返る。しかし、ヴァージニアの大農園主でもある第三代大統領が掲げる理想のアメリカが、奴隸制度を保持して先住民を駆逐したことは紛れもない事実である。夢の行方を追うために夢の起源に遡るフォークナーは、このアメリカの理想と現実との矛盾に目を向けざるを得ない。後期作品において、ジェファソン大統領からジャクソン大統領へとデモクラシーの系譜を追うフォークナーは、その政策の裏に隠された先住民に対する国家的犯罪を意識しないわけにはいかなかった。「アメリカの夢に何が起ったのか?」という問い合わせに対するフォークナーの答えは、アメリカの夢の矛盾はすでにその起源から始まっていたというものである。スノープス三部作は、アメリカの自由と平等の理念が孕む矛盾に気づきながらも、アメリカン・ドリームという夢をいまいちど信じたいという作者のジレンマから生み出された作品であった。

第七章 老いの幻影 『自動車泥棒』における作者のペルソナ

第七章では、遺作小説『自動車泥棒』を取り上げ、フォークナーの〈老いのペルソナ〉を検討する。『自動車泥棒』の語り手の「賢明なる老人」としてのパフォーマンスには、資本主義のもとでの自由意思と民主主義を礼賛しながら、その仮面の下にある高度消費社会のスペクタクルを暴き出す、リベラル・ヒューマニズムへの迎合と攪乱などが見いだされる。そして、その老いの幻影は、後期モダニストとしてのフォークナーの生存戦略を示している。

『自動車泥棒』は、その副題「ある回想(リミニシェンス)」が示すように、フォークナーのメモワール構想にもっとも近い作品である。「おじいさんは語り始めた」という孫の前口上で始まる本作には、彼の5人の孫への献辞がつけられている。これだけで、読者は、物語の語り手兼主人公であるルーシャス・プリーストがフォークナーの自己ペルソナなのだとと思われるのである。自伝的要素を作品に援用するのは初期作品から一貫したフォークナーのスタイルであるが、後期フォークナーの集大成である『自動車泥棒』は、1897年生まれのフォークナーがはじめて「祖父」という自分とほぼ同年齢の人物を語り手に据え、自身の人生と重なる時代の南部を描いた作品である。

『自動車泥棒』は、遅くとも1940年には、両親が代表する中産階級的価値観を否定する若者の反逆物語として構想されていた。約20年後に完成した作品では、反抗して乗り越える存在としての「両親」ではなく、傲い敬う対象としての「祖父」がクローズアップされるが、少年を主人公とする教養小説（イニシエーションによる精神的成长）という枠組みは残された。遺作にみられる単純明快な教訓への志向は、従来、円熟もしくは老衰の証として捉えられ、批評家は、老いたフォークナーが現実世界から南部神話に逃避したと示唆する。しかし、円熟期に到達して人生を受容した作家、過去の旧き良き時代を懐かしむノスタルジアに耽溺する作家といった見方では説明しがたい反抗的な要素が、『自動車泥棒』には存在している。本作には、ブルジョワ的リベラル・ヒューマニズムを体現するボス・プリーストと、その理念のもとにある現実をさらけだすネットという対照的な教育者が登場し、二人の指導を受けた主人公が語り手へと成熟して、孫（読者）を教育するのである。作者のペルソナである語り手は、少年の成長と南部の老成を二重写しにしながら物語を紡いでいく。彼は、1961年（67歳）の時点から56年前の1905年（11歳）の旅の体験を思い出して語る。ここでは、人生経験や知識にもとづいて過去を統括する老人の視点と当時の限られた知識から現在進行形で物事を見ている子供の視点とが共存する。第二章で紹介した「人生回顧」と「回想」の二種類の記憶のあり方である。これによって、語り手は、1905年の社会を語りながら、同時代のスペクタクル社会への批判を差し挟む。現代社会の発展についていけず高度消費社会の行きつく先に世界の終焉を見る彼は、この終末的ヴィジョンにおいて「自動車」をひきあいに出し、その移動手段としての実用性よりも見世物的価値が尊重されるようになったことを批判する。しかし、そもそも物語で語られる旅は、少年ルーシャスが祖父の自動車を押借したこと始まる。彼も車を盗むことによって、高度消費社会の出現に「始まりのどこかで」手を貸したのである。ルーシャスの語りの行為は、過去の行為の責任をとるという「紳士の捷」の実践であり、物語の時点では学べなかった消費社会について学習したことの証である。そして、作品冒頭の言葉は、本作の「二重の語り」の構造をさらに複雑なものにしている。語りの現在である1961年、かつて少年だった主人公ルーシャスは67歳になっており、ありし日の祖父ボス・プリーストやまわりの人々について語るが、この思い出話を読者とともに聴くのは、孫のルーシャス・プリースト三世である。一方、フォークナーのペルソナと想定される語り手兼主人公のルーシャス・プリースト二世は、内包された作者ということになろう。しかし、フォークナーと同時代の読者は、この差延する語りによって、プリースト三世が父親や祖父になった姿、さらにプリースト四世の姿を幻視することになる。

『自動車泥棒』は、ジェファソンの貸馬車屋からメンフィスの壳春宿、パーシャムの競馬場へと移動する旅程がプロットとなっている。この空間移動は、象徴的に馬車の時代から自動車の時代への移行を表す。語り手は、自身の消費社会へのイニシエーションと重ね合わせて、南部社会の高度消費社会への老成を描きだす。『自動車泥棒』の語り手を通して我々が幻視する作家像は、若者に知恵を授ける老賢者である。しかし、その作者のペルソナからは、支配的文化イデオロギーへの迎合と攪乱との両方が見えてくる。主人公は、旅をとおしてボス・プリーストの「紳士の捷」、すなわち自分の行為の責任をとることを実践的に学びとるが、ノブレス・オブリージュが自己欺瞞であったことを孫（読者）に正直に話す。語り手が孫（読者）に授ける真の教訓は、「自分の嘘は最後まで守りとおすものだ」ということであった。彼は、資本主義文明のもとでの自由意思の行使というリベラル・ヒューマニズムのヒロイズムを表向きは支持しながらも、裏ではそれに迎合する自身のパフォーマンスにも言及しているのである。このような『自動車泥棒』における語り手の「賢明なる老人」としてのパフォーマンスは、アメリカの国家理念となったブルジョワ的リベラル・ヒューマニズムを体現する存在として家畜化／教化(ドミスティケート)された「国民作家」フォークナーのパフォーマンスと重なる。リベラル・ヒューマニズムに表面上は迎合しながら、裏側では、この支配的文化イデオロギー／啓蒙主義的イデオロギーが隠蔽する消費社会のスペクタクルを暴きたてる。

老境のメモワールとは、高度消費社会アメリカの主力商品となった作家の最後の抵抗であった。柔軟な老いの幻影から見え隠れするのは、したたかな計算のもと交渉するモダニスト作家の晩年における生存戦略である。

終章 死に向かって「否」と告ぐ フォークナーの晩年様式

終章では、各章の検結果討を踏まえ、フォークナーの〈レイト・スタイル〉がいかなるものであったかを論じ、晩年のフォークナーにとって、生を物語ることこそ自らの生を刷新しつづけることであったと示唆する。

1952年、テレビ番組『オムニバス』は、ノーベル賞作家フォークナーの「私生活、自宅の内部、家族」を全米の視聴者に届けた。ノエル・ポークは、このマス・メディアによる「主流化」がモダニスト作家フォークナーを支配的な消費文化に迎合させるイデオロギーとして機能したことを正しく指摘する一方、作家自身がその加担を楽しんでいるようにさえ見えることには困惑を隠さない。ポークは、フォークナーは消費文化やその商業的価値を拒否し続けた作家だと評価するが故に、彼の商業的行為への加担を「矛盾」と捉える。しかし、フォークナーと大衆商業性との間に対立はない。1950年以降の後期資本主義時代、モダニズムは、高級文化としての外見を保ちつつ、エンターテイメント業界の主翼を担い大衆に消費される大量生産商品となっており、モダニストと消費社会とは協働関係にあった。ノーベル賞作家フォークナーは、教養ある者の嗜好品としてマス・メディアの恰好の標的だったが、これは、1940年代にはほぼすべての著作が絶版という憂き目にあっていた彼には歓迎すべき現象であったのだ。

『オムニバス』は、リベラル・ヒューマニズムを再生産しつつ、モダニスト作家と消費社会との共犯関係を自己開示している。俳優フォークナーは、モダニスト作家たる高尚さを保つ。映像が提示するのは、ブルジョワ的リベラル・ヒューマニズムを若者に教示する老賢者の姿である。ところが、同時にこの映像には、「無垢な」作家の消費社会へのイニシエーションを見世物にし、そのスペクタクル性を見せつけるポストモダン的自己言及の手法が見られる。受賞を機にフォークナーへの関心が高まり、彼に関するものすべてがプレミア的商品価値を帯びるという、消費社会におけるモダニズム商品化の過程がクローズアップされ、フォークナーの意識的なパフォーマンスがモダニズム成立の前提となる芸術創作と商業行為との距離を解消する。この「ドキュメンタリー」映像には、支配的な文化政治学への迎合と自己暴露による攪乱という奇妙な共存がみられる。この手法は、遺作『自動車泥棒』におけるフォークナーの自己ペルソナ「賢明なる老人」（第七章参照）を先取りするものである。

『自動車泥棒』が出版された1962年、アンディ・ウォーホルは、マリリン・モンローの顔写真を転写した作品を世に送り出し、一躍ポップアート界の寵児となった。日常生活に溢れる大量生産商品の写真を複製可能なシルクスクリーンに写す技術は、ポストモダンの誕生を宣言するのにふさわしい手法であった。芸術と日常生活との距離を完全に解消するウォーホルの空虚な引用は、芸術作品の自律性に依拠するモダニズムの権威性／作家性(authority)を嘲笑する皮肉さえ欠いていた。そのような時代に「時代おくれ」になったモダニズムの行き着くところは円熟か、老衰か。フォークナーが遺作において選択した手法は、そのどちらにも回収されない新たな方向性を示す。『自動車泥棒』に見いだされるのは、社会との和解という円熟でも、旧南部への退行という老衰でもない。柔軟な「老い」の仮面をつけて、したたかに交渉する狡猾な老人の姿である。フォークナーが遺作で見せた回顧／懐古的な眼差しは、加齢のせいで旧南部神話に回帰したという誤解を招いたが、それこそがフォークナーの狙いだった。レトロスペクティヴな身振りの背後には、「国民作家」として飼い馴らされたふりをしながら自己のパフォーマンスに際限なく自己言及するゲリラ的戦略が隠されている。『自動車泥棒』の世界は、南部神話喪失のリアルな認識にもとづいたシミュレーションである。フォークナーは、ジェファソン的理想的神話性をはっきりと認識したうえで、見せかけのノスタルジアをもって「理想郷」を（再）現前させ、そのスペクタクル性を暴くのである。本論文がみてきた後期作品群は、過去作品との弁証法的な間テクスト性のうちにこのことを顕著に示す。モダンの終焉を感じる後期資本主義時代、モダニズムは、意図的にモダン以前の「失われた時」に退却して遡及的に系譜を紡ぐ。フォークナーの晩年のスタイルは、もはや時代遅れになったモダニストの生存戦略であった。

フォークナーは、書くことにより「死に向かって〈否〉と告げる」と述べる。彼の〈レイト・スタイル〉であると本論文が結論づけるメモワール形式は、人生回顧と回想という過去を振りかえる二重の視点を用い、伝記的な成長物語（ビルドゥングスロマン）と細部を構成する自伝的なエピソードを融合する作品構造をもつ。この老年期における記憶作業を文学形式に転化した構造は、50歳を契機とした自己葛藤から生じた。新しい文学形式は、老いゆく自分を客観視し、アイデンティティを刷新する必要性から生まれたのである。フォークナーがペルソナによって自己と世界を物語る行為は、老境の作家が、老いていく自己と変わりゆく世界と折り合いをつけるものでもあったが、その行為は必ずしも消極的なものではない。フォークナーは、老いゆく自分を語り、作品に新たな命を吹きこんだ。彼の〈レイト・スタイル〉とは、人生を書くことにより生命を宿らせるライフ・ライティングであったのだ。本論文は、フォークナーの後期作品群の展開と変容を考察し、以上のことと明らかにするものである。

論文審査の結果の要旨及び担当者

	氏名(山本裕子)	
	(職)	氏名
論文審査担当者	主査 教授	渡邊 克昭
	副査 准教授	岡本 太助
	副査 教授	畠田 美緒
	副査 教授	中村 未樹
	副査 名誉教授	貴志 雅之

論文審査の結果の要旨

本論文『フォークナーの晩年様式——その展開と変容』は、20世紀アメリカ・モダニズム文学を代表する作家ウィリアム・フォークナーの後期作品群に照準を合わせ、従前、等閑視されてきた彼の晩年の様式が如何なるものであったかを緻密に検証することにより、フォークナー批評の見取り図を刷新しようとする野心的な論考である。フォークナーの全盛期ともいべき1929年から1942年の間に発表された中期の作品群を専ら批評の対象としてきたこれまでの研究史において、彼が没するまでの20年にわたる旺盛な文筆活動は必ずしも十分な評価がなされず、大いなる批評の空隙が生じていた。こうした状況を覆すべく本論は、それまでの彼の作品との比較において筆力の衰えや想像力の枯渇として否定的に捉えられてきた要素こそが、冷戦下の大量消費社会・印刷文化という新時代の文化的コンテキストを強く意識したノーベル賞作家、フォークナーの斬新にして老齢な戦略であり、それが彼の「晩年様式」と呼ぶにふさわしい「新しい表現形式」であることを明晰に論証している。本論文は、「ミシシッピ」「南部の葬送」、『尼僧への鎮魂歌』、『寓話』、『町』、『館』、『自動車泥棒』といった彼の後期作品を組上に載せ、緻密なテクスト分析を行うことにより、それらが紡ぎ出す初期作品との間テクスト性、雑誌に掲載された初出時の写真との関係性、ジャンルやメディアの混淆性、語りの技法、作家の伝記的事実といった多角的な視座より、後期フォークナー文学の特質を立体的に炙り出すことに成功している。老境に入ったフォークナーの作家としての営みが、自らのアイデンティティを更新するべく、ペルソナによって変わりゆく世界と折り合いをつけ、生命を宿らせるライフ・ライティングの戦略であったという結論には、フォークナー批評において新規軸を打ち出した点で、大いなる学術的価値を認めることができる。

本論文は、序章と終章のほか、第I部「リ・メモリー 《追憶》」、第II部「リ・ヴィジョン 《再視 = 修正》」、第III部「レトロ・スペクタクル 《幻視》」の全III部7章によって構成される。序章「レイト・フォークナー」では、『尼僧への鎮魂歌』以降の後期作品を通してフォークナーの〈レイト・スタイル〉を探ることにより、批評史の空白を埋めるという本論文の目的が明らかにされている。その上で、ノーベル賞受賞が契機となり後期キャリアへの移行が完了した晩年のフォークナーが、サイードのいう「新しい表現形式」を会得するに至ったとの認識を踏まえ、彼の後期作品をハイ・モダニズムでもポスト・モダニズムでもないレイト・モダニズム作品として捉えるという、本論文の立場が明快に提示されている。

第1章「老境のフォークナー 酒と女と馬と」においては、1950年代におけるフォークナーのスタイルの変容が老いの意識と自らのアイデンティティをめぐる不安と密接に関わっていることが、彼の伝記的事実を丹念に掘り起こすことによって明らかにされている。50歳を過ぎ、老化が進行するにつれて、自らの創作活動の源泉が枯渇するのではないかという精神的不安を抱えたフォークナーは、大酒を飲み、若い女性との恋愛に励み、暴れ馬を乗りこなすことによって若さとマスキュリニティを追求してきた。だが、1949年のノーベル文学賞受賞により、突如として「世界の文豪」として振る舞うよう求められ、自己イメージの修正を迫られたことが、彼の晩年のスタイルに大きな影響を与えたという本章の指摘は説得力に富み、後期フォークナー文学が誕生する背景を鮮やかに描出している。

第2章「老いの縁言 「ミシシッピ」にみるメモワール形式」では、これまであまり論じられてこなかったフォークナーの伝記的な虚構作品、「南部の葬送」と「ミシシッピ」に着目し、伝記、隨筆、短編小説といったジャンルだけでなく、文学、写真、絵画といった多様なメディアをも横断するこの混淆的な表現形式が、語り／騙りを通して、老年期に顕著に見られる記憶の様相を「人生回顧」と「回想」によって新しい文学形式へと転化したものであることが緻密に論述されている。この手法は、職業作家として成功した者だけに許され、しかもそのキャリアの後半になってはじめて試みる

ことができる、特權的な〈晩年のスタイル〉であるという指摘は独創性に富み、注目に値する。

第3章「愛の技法ふたたび『操り人形』から『尼僧への鎮魂歌』へ」は、戯曲と隨筆と小説を併せたような形式をもつ『尼僧への鎮魂歌』と、初期フォークナーの前衛的な戯曲、『操り人形』との間に見られる間テクスト性を考察することにより、習作において初めて試された手法が、30年の時を経て、複雑な入れ子構造とジャンル混合の語りへと発展したことを実証的に論証した野心的な論考である。総合芸術を目指していた老フォークナーが、原点回帰ともいえる前衛的な形態を志向することによって、文学ジャンルと芸術ジャンルを横断する混淆形式へと向かい、後期様式への移行が促進されたという結論は斬新であり、創見に富む。

第4章「南部再訪 エヴァンズとフォークナーの後期様式」は、『ヴォーグ』誌に発表された写真家ウォーカー・エヴァンズのフォトエッセイ「フォークナーのミシシッピ」と、『ハーパーズ・バザー』誌に発表されたフォークナーの最後の短編小説「南部の葬送」を比較検討することにより、キャリアが形成される同時期にパリに在住していたこの二人の芸術家が、1950年以降、間接的に協働を行ってきたことに着目し、大量消費社会への迎合と自らの芸術性を満足させる初期作品への自己オマージュという点で、共通の晩年の様式をもつことを実証的に論証している。互いを意識した彼らのジャンル横断的な営みが、アメリカのハイ・モダニズムを宣伝するための総合型マーケティング・コミュニケーションの一環でもあったという指摘は、冷戦期フォークナー批評に新たな文脈と視座を与えるものとして高く評価できる。

第5章「失われた世代の神話と寓話『兵士の報酬』と『寓話』」は、フォークナーのデビュー小説『兵士の報酬』と後期の大作『寓話』を比較検討することにより、前者が無名の「失われた世代の作家」による若者の幻滅を描いた戦争文学であり、後者が偉大なノーベル賞作家フォークナーによる人間愛の勝利を讃えた平和主義文学であるという、従来のフォークナーの批評の受容が誤っていることを、説得力をもって論述している。『兵士の報酬』が、駆け出しの作家による、初々しい感性と未来への希望を感じさせる作品であり、『寓話』が、円熟の域に達した作家による、苦々しい諦念と未来への絶望を醸し出す作品であったという結論は、通説を覆すものとしてフォークナー批評のパラダイムを刷新するインパクトがある。

第6章「夢のあとさき スノープス三部作とアメリカの夢」は、晩年のフォークナーが「プライヴァシーについて——アメリカの夢に何が起こったのか？」と題するエッセイを発表し、『村』、『町』、『館』というスノープス三部作において、開拓時代の夢から新南部の夢へと向かう〈アメリカン・ドリーム〉の変容とその行方を追求したことを取り上げ、南部アメリカン・ドリームの申し子ともいるべきスノープス一族に個人の夢の行方と南部の変貌を探り当てている。アメリカの自由と平等の理念が孕む矛盾に気づきつつも、アメリカン・ドリームという儂い夢を今一度信じたいというジレンマからこの三部作が生み出されたという本章の結論は、やや奥行きに欠ける面もあるが、フォークナーの晩年の様式におけるアメリカ建国の夢が、罪の意識と表裏一体であることを明らかにした点で評価に値する。

第7章「老いの幻影『自動車泥棒』における作者のペルソナ」は、後期フォークナーの集大成、『自動車泥棒』に見られる語り手の「賢明なる老人」としてのペルソナを取り上げ、ブルジョワ的リベラル・ヒューマニズムの体現者として飼い慣らされた「国民作家」フォークナーが、それに抵抗すべく、支配的文化イデオロギーに隠蔽された消費社会のスペクタクルを敢えて暴きたることによって、生き残り戦略として反逆的なパフォーマンスを仕組んでいたという、従前の晩年のフォークナー像を覆す大胆な解釈が説得力をもって展開されている。

終章「死に向かって「否」と告ぐ フォークナーの晩年様式」では、ノーベル賞作家フォークナーの「私生活、自宅の内部、家族」を全米の視聴者に公開した1952年のテレビ番組『オムニバス』を取り上げ、この「ドキュメンタリー」映像におけるフォークナーの意識的なパフォーマンスに、モダニズム芸術と商業主義や消費文化との新たな共犯関係、並びに支配的な文化政治学への迎合と攪乱を探り当て、書くことを通じて「死に向かって〈否〉と告げる」老作家の〈レイト・スタイル〉を明快に浮き彫りにしている。

審査委員からは、「リ・メモリー 《追憶》」、「リ・ヴィジョン 《再視 = 修正》」、「レトロ・スペクタクル 《幻視》」といった3部構成の相互関係性、並びに各タイトルの概念について質疑が行われた。記憶を「人生回顧」と「回想」に範疇化することの妥当性、並びに何をもって作家の原点回帰とするかについても精査が必要であるという意見が提示され、フォークナーの晩年の様式が、既にプレポストモダン的様相を帶びているのではないかという指摘もなされた。しかしながら、本論文は、膨大なテクストと先行研究を綿密に読みこなし、フォークナー批評に鋭い問題提起を行った点で高く評価できる。

本論文からは、執筆者が、アメリカ文学・文化に関して広い視野と問題意識を有していることが窺え、アメリカ研究への寄与も顕著である。上記考査に基づき、総合的に判定した結果、本審査委員会は全会一致で、本論文が博士（言語文化学）の学位を授与するのにふさわしい論文であるとの結論に達した。