

Norris の文体的特徴と文学理念の関連

—The Octopus 第一部六章、barn dance のシーンを中心に—

松岡 信哉

1.

1899 年 3 月 14 日、Frank Norris(1870-1902)は、*Louisville Times* 文芸欄編集者 Issac F. Marcossion に宛てて手紙を書いている。その手紙は、Marcossion の *McTeague*(1899)評価に対する返答である。

あなたの *McTeague* 評で私を最も喜ばせたのは、「文体への配慮のあるゆる見せかけを軽視し」というものでした。まさにそれこそ、私が周到に避けようとしたものだったのです。私は「美文」、「修辞」、「優美な英語」といったものを嫌悪しています。一体誰が、「美しい文体」など気に掛けるのでしょうか！熱望を告げ、文体は悪魔にくれてやりなさい。われわれは文学を欲しているのではなく人生を欲しているのだと。（*Frank Norris: A Biography* 55-56）

Marcossion による指摘を受け、また当の作家自身、まさにそれこそが *McTeague* 執筆における構成理念のうちで最も重要なものと認めたものは、機能性を持たぬ、単に審美的な「文飾」を放棄することである。

このような考えは、その文学的キャリアを通じて Norris の中で一つの信念として維持されたものであるようだ。たびたび言及されることだが、Norris は、1902 年 1 月 15 日付けの *Boston Evening Transcript* に掲載された“Simplicity in Art”において、ある事物や事柄について述べる際、過度の修辞で形容辞を積み重ねてゆくやり方は、その事柄の真実に近づくよりも、むしろそれを取り逃がすように作用するものだとして記している。その上で彼は聖書の英語を引き合いに出し、一切の無駄な言葉を排し、物事を簡潔でしかも正確に描き出すその文章が強い喚起力を持つことを主張している。理論的レベルにおい

ては“simplicity”が彼の格率であったことに疑いの余地はなく、それは本論が対象とする*The Octopus*(1901)執筆にあたっても、彼の意識の中に確かな場所を占めていたという想定に、さほどの無理があるとは考えられない。

しかしNorrisのこのような批評的著述を知った上でその実作に接するならば、少なからぬ読者が、その理論的な言説と、実際に書かれたものが齟齬をきたしている、という印象を抱くはずである。なぜならば、彼の文章のうちには反復して現れる「型」が認められるからであって、それはいわゆる「美文」には遠いにしても、Norrisが敬遠していたはずの修辭的レベルでの「文体」に似ていなくもない。

評論的な文章において、繰り返し、文体の簡潔と、自己目的としてのレトリックへの軽蔑を口にする作家のその小説が、一見して彼の説くところと矛盾するように思えることを、一体どのように理解すれば良いのであろうか。確かに、ある小説家において理論と実作が明らかに食い違っているといったことはまみ見受けられることで、それはその作品の優劣とは、直接には関係のないことである。しかしながら、*The Octopus*を取り上げる本稿では、作中に頻出する文章上のパターンはNorrisの理論的認識と何らかの形で対応しているとする(methodology)を表出する意義を担っているという前提からテキストを検討した。結果、その顕著な文体的なパターンは、大まかに三点に分類される主題上のtargetを実現するために構造的に組織されているという印象を得た。すなわち、1. ある情景、状況を全体性の内に表現すること。2. 事柄を刺激－反応という関係の対を単位にして提示すること。3. 運動をその持続において表現すること、である。

このように、機能性のレベルでNorrisの文章の語彙的、統辭的特質の意義を把握した上、本論ではその群衆表現とそこで持ち上がる騒動の描かれ方において、主題－形式の連携が典型的な効果を發揮している*The Octopus*第一部第六章、ことにbarn danceのシーンを中心として取り扱い、その例証の作業を進めることとする。

2.

彼の網膜は、非日常的なもの、暴力的なもの、冒険に満ちたもの、「平凡な人生から逸脱したもの」を取り込む。彼は、割れるティーカップのドラマには関心がない。それは彼にとってドラマではないからだ。だが、割れた陶器が彼の目を逃れることはない。しかし彼の関心が引かれるのは、たくさんの陶器が一度に割れたときである。(Frank Norris: *A Biography* 80)

1896 年7月4日、明らかに Norris の手になると思える、"Stephen Crane's Stories of Life in the Slum"と題する *Maggie* (1893)と *George's Mother*(1896)についての書評が *Wave* に掲載されている。

作者は・・・外部から描くのである。Crane 氏は彼が描く人々について知っているようには思えない。彼は人物達の人生にまで入り込んでいっているようには思えないし、彼が自分の周囲に見るものを描いたようにも見えない。彼の人物たちは類型であって人格ではなく、個々のシーンや出来事は固有化されていない。彼にとっては、より広範で茫洋とした人間的な関心こそが主要なものであって、人生の個々の様相の詳細な細部には興味がないのである。(Frank Norris: A Biography 133)

ここで彼が論じているのは、人物を描く際の焦点化(focalization)の問題と、描き方の二つの極、すなわち人物を一般的に抽象化し類型として示す方向と、詳細なディテールを書き込んでそれを個別化する手法である。

まず第一点の焦点化の問題から見て行くと、Craneの作品の欠点を難ずる Norrisは、そこでは人物が単に外側から描かれているに過ぎないので、その造型が皮相的で浅薄なものになっていると主張する。小説家は「人物達の人生にまで入り込んで」ゆくべきであり、「彼が自分の周囲に見るもの」を迫真性をもって描き出さなければならない、と Norris は考える。*The Octopus*第一部第六章のテキストを検討すると、同様の意味内容を異なった表現で数度言い換える畳句法的な言い回しが目に留まるが、このことは、意識の流れへの焦点化をレトリックと関連付ける作家の企図を示すものであるように思われる。次の二つの文章を見てみたい。

(1) . . . (that faint, far-off, unseen tremble in the darkness)₁, (that intangible, scarcely perceptible stir)₂. (Something neither heard nor seen, appealing to a sixth sense only)₃. (209)

(2) Annixter was at last driven to confess to himself that (he could not get the thought of Hilma Tree out of his mind)₁. (Finally she had "got hold on him")₂. The thing that of all others he most dreaded happened. (A female girl had got hold on him, and now there was no longer for him any such thing as peace of mind)₃. (The idea of the young woman was with him continually)₄. (218)

(1)はこの作品の中心的意識を担うPresleyの友人として登場する羊飼いの

Vanmее の独白。(2)について言うと1行目のthat以降はすべて Annixter の思考の流れが描出話法(represented speech)で記述されたものと解釈される。ちなみに、that以降の三人称heはすべて一人称で読み替えることができる。(1)、(2)のそれぞれにおいて、括弧でくくり数字を付した部分は、ほぼ同様の内容を意味していることが分かるであろう。これは人間の思考の流れとは、このような反復を繰り返して進むものだ、とする作家の認識を反映したものと考えることができるであろうし、特に(2)の文については明らかにそのようなことが言える。

第二点は人物造型や情景描写、または出来事を叙述する際の手法の問題である。実際Norrisの文体でとりわけ人目を引くのは、描写における執拗なまでの細部の書き込みであって、例えば押谷善一郎氏はそれを「冗漫と思われるほどの克明さ」と形容している。「彼の文体の中に見出せるのは、次々と頭の中に浮かんでくるイメージを十分整理することなしに、紙面に並びたてていく一種の粘着性と過度の修辭癖であり、現実をライフサイズ以上に描き上げる彼の壮大さ好みから来る誇張癖である。彼の文体の中に圧縮や整理はまず見られない」(押谷善一郎、「フランク・ノリスとスティーブン・クレイン」67)。このような指摘を踏まえ、次のような文章を見てみよう。

(3) The faint hum of the insect, the intermittent murmur of the guitar, the mellow complainings of the pigeons, the prolonged purr of the white cat, the contended clucking of the hens—all these noises mingled together to form a faint, drowsy bourdon, prolonged, stupefying, suggestive of an infinite quiet, of a calm, complacent life, centuries old, lapsing gradually to its end under the gorgeous loneliness of a cloudless, pale blue sky and the steady fire of an interminable sun. (Italics mine 206)

この種の構成は、今回検討の対象としたテキストにおける一つの典型を凝縮した形で示している。前半部では情景を構成する要素が順を追って几帳面に列挙されてゆく。しかし引用部真ん中で“all these noises mingled together to form a faint, drowsy bourdon”とあるように、それは一つの全体的な印象のうちにまとめ上げられる。ここでは丹念な細部描写の積み上げは、結果として一つの有機的な全体を提示するための手続きになっている。次に“a faint, drowsy bourdon”という統一的印象を形容するための句が続く。そして最後に“under the gorgeous loneliness of a cloudless, pale blue sky. . .”と、有機的なまとまりとして捉えられたその情景は、より大きなコンテキストである空や太陽との対比という関係のうちに位置づけられ、さらなる外部と結びつけられる

のである。

ある状況に關与する要素を *juxtapositional* に描き出してゆく Norris の語り口は、断片的なイメージへのフェティッシュと、叙述やプロットレベルでの構成の不在を証明するものと見なされるかも知れない。しかしそれは、*Boston Evening Transcript* 1901 年 12 月 4 日号掲載の “The Mechanics of Fiction” で述べられているような方法論的自覚に、かなりの程度符合したものである。その論文について言及するための導入として、先ず *The Octopus* 第六章での群衆表現を、個々の記述と、目標としての全体という先に述べたような観点から見てみよう。

盛大に *barn dance* が催された *Bonneville* でのある一日の様子を描いた *The Octopus* 第六章では(以後 “*barn dance* の章”と呼ぶことにする)、ホストである *Annixter* に招かれた数多くの近隣の農場主達とその家族を伴って登場してくるが、例によって Norris の筆は、登場させた人物一人一人の着衣からそのグループ内の姻戚関係の明示と、もどかしいまでに丹念に運ばれていく。このような箇所では Norris は情景を、部分の記述を積み上げて行くことで網羅的に描き出そうとするが、そこには常に、先行する全体の印象が存在している。人々が次々と会場に到着し、やがてダンスが始まって徐々に興奮が高まってゆく様子は、あの人からこの人へとくまなくその描写の対象を移しながら語られてゆくが、しかししばしば描写の焦点は、ふいに全体へと戻って行く。例えば次のような箇所である。

(4) For a long time the guests huddled close to the doorway; the lower end of the floor was crowded, the upper end deserted; but by degrees the lines of white muslin and pink and blue sateen extended, dotted with the darker figures of men in black suits. (231)

集団を構成する個人を順々に辿っていた描写の焦点は、ここでふいにマクロのレベルに移り、群衆は色相とその運動性において捉えられるが、その技法はなにか印象派の絵画手法を思い起こさせる。このような焦点移動の構図は *barn dance* の章を通して見られるものである。

また個人個人についての記述の積み上げは、Norris が言うところの “*pivotal event*” の到来を最高に効果的にするための下準備である。偉大な作家達の小説を見ると、その前半三分の一では主要な出来事など何も起こらないことに、われわれは気づく、と “The Mechanics of Fiction” の中で Norris は言う。人々が何気なしに前景を行ったり来たりし、舞台となる場所の特色が語られ、その地に住む人々が紹介される。事件の前触れはほんの一瞬影を見せるばかりで、小説

は特にこれと行った進展もないままに進んでいく。しかしこのような下準備を通して読者は物語の中へと自然に導かれてゆく。劇的な出来事の到来はいまだにサスペンドされているが、われわれはやがて来る事件に関与するであろう主要な人物達に徐々に慣れ親しむ。そしていよいよ事件が起ころうとするが、「この時までにはすべての人々は舞台上に登っている。またすべての準備も整っている。われわれは舞台となる場所を知悉しているため、闇夜でもけって道に迷わぬほどである。ヒーローとヒロインはすでに親しい知人である」。

Norris においては、その細部描写や個人個人についての記述の丁寧な積み重ねは、確かな目標に到達するための手段である。そしてここでの目標は、一つには、barn danceに招かれた農場主達一人一人を明瞭な輪郭を持った人格として描きあげた上で、それをさらに集団のレベルで捉え返し、ある種の一般性において「搾取される入植農民」を表現することである。またストーリーテラーとしてのNorrisは、barn danceの章におけるプロットレベルでのクライマックス、すなわちDelanyとAnnixterの決闘、および鉄道トラストに対抗するLeague結成の場면을効果的にするため、さまざまな予兆や伏線を周到に配し、それに関係することになる人物達を綿密に描き込んで、リアリティを備えたものにしておこうとするのである。このような、種々の目標に到達するための“tedium of meticulous elaboration”を厭うのは往々にして未熟な作家である、とNorrisは述べている。また彼が、そのキャラクター、老Brodersonの話がとりとめもない些事の構成なき羅列に落ち込んでしまう様を、“[Broderson] losing himself in details, involving his talk in a hopeless maze of trivialities to which nobody paid any attention.” (236)と形容していることにも、簡単に注目を払っておきたい。

3.

細部に関する記述をより大きなコンテキストに結びつけるという観点から、まずは次の二つの文章を見てみよう。

(5) The barn faced the west and through the open sliding doors was streaming a single bright bar from the after-grow, incongruous and out of all harmony with dull flare of the kerosene lamp. (221)

ここでは倒置構文の利用によって屋内と屋外、その関係性と対照が一つの流れの中で表現されている。また(6)はディテールとコンテキストを結び合わせる一つ

のパターンとしてレトリックを考える上で、興味深い例であるように思われる。

(6) From out the little crowd that persistently huddled about the doorway came Osterman. He wore a dress-suit with a white waist coat and patent-leather pumps—what a wonder! A little qualm of excitement spread around the barn. (231)

上に掲げた文を 1. で述べた焦点の移行という観点から見てみたい。最初の文は前置詞句を前に出し、動詞と主語を倒置した形になっているが、これによってこの箇所では焦点のスライドは、全体 (the little crowd) — 個 (Osterman) — 全体としての crowd を包含する場所 (the barn) とループを描いて、群衆とある個人についての叙述の間でバランスをはかりつつ、二項を一つの関係性において捉える (このような倒置構文を情報構造の観点から、旧情報から新情報へと情報の流れを整えるという働きにおいて理解することもできる。また事実、上の文を情報の流れの調整という視点で説明することも可能であろう。しかしその場合、ことは Norris 個人の文体的特徴というより小説テキスト全般に妥当する一般論と変わってしまうし、焦点の移行という観点は情報構造という観点と重複する部分を含みつつ立場を異にするものである)。

今回検討の対象にした範囲では (5)、(6) のような倒置構文の例が幾つか見られたが、それらは概ね同様な目的のため用いられているという印象を持った。すなわち、叙述の焦点の移行を極力自然にするため、その技巧が用いられているということである。barn dance の章で、物語内容レベルでのとりあえずの中心は Annixter であるが、描写の焦点は一向にそこに止まらず、あの人からこの人へと移るかと思えば、ふいに俯瞰の絵として全体を写し出す。先項においてはこのような頻繁な焦点移動の技巧を、個々の人間を描きそれを積み上げることで一般者としての「搾取される入植農民」を現出させる、という推定される企図と重ね合わせた。そのためにも、目標に到る手段としての各記述は、常に全体性との関連を意識させる形で進む必要がある。(6) のような倒置構文の例は個と全体 (この章では crowd という語は明らかにキーワードとして据えられている) の間で重心が均等に割り振られていることを示唆しつつ、戸口付近の群衆の中から登場した Osterman がその奇矯な衣装で皆を驚かせるという連鎖によって全体から個、個から全体というフィードバックの図式を描き出している。またここで行われているような両項の関連付けを、この項では刺激 (stimulation) — 反応 (reaction) という枠組みで捉えることにする。(6) の例で言うと、個人 (Osterman) による S (奇抜な衣装) と全体 (crowd) の R (a little qualm of excitement) ということになる。このような図式において最も重要なのは、あるものとあるものを「結び

付ける」ということ、あるものとあるものを「結び付き」において提示するということである。

「一個の宝石は非常に優美であり、ある女性の腕もまたそのように美しいかも知れない。しかしそのブレスレットが女性の腕をより美しくするのではなく、その逆も然りである。人はそれらを別々に誉めるに違いないが、しかしその宝石が腕を飾っているという意義を失う瞬間こそがより好ましいのである。そこではそれらは、「分割されることのない注目」(undivided attention)を享受するであろう」(“Simplicity in Art” 247)。生き生きとしリアリティを備えた多数の個を構成要素とする、さまざまな関係性の束としての「入植農民たち」を描き出すため、Norrisは先ず部分としての個々を描き、次にそれらを関係付け、結びつけて、一つに織り上げてゆこうとするのである。そこでは全体としての群衆は、匿名の人々の集まりとして抽象的かつ静的に捉えられるのではなく、明瞭な輪郭を持った実体としての「個」同士が織りなす複数の相互関係を動的に、そしてまた「分割されることのない注目」(undivided attention)において、把握したものと提示される。

まず最初、その人のひととなりに関する、律儀なまでの描写と共に個々に登場させられてきた人物達は、次に他の人物とのある関係の内に捉えられ、そのローカルな関係性の一つの項として機能している様子が描かれることになるのである。それでは、部分と部分がどのように関連付けられているかということを、もう少し具体的な例で見てみよう。

(7) The Spanish-Mexican family, a father, mother, and five children and sister-in-law, sat rigid on the edges of the hired chairs, silent, constrained, their eyes lowered, their elbows in at their sides, glancing furtively from under their eyebrows at the decorations or watching with intense absorption young Vacca, son of one of the division superintendents, who wore a checked coat and white thread gloves who paced up and down the length of the barn, frowning, very important, whittling a wax candle over the floor to make it slippery for dancing. (227)

この箇所がこれほどの長さであるのに一つの文で表現されているということは、ここで表されている関係が一つのまとまりをなす「単位」として取り扱われていることを示すように思われる。1行目を見ると、“The Spanish-Mexican family”はまるでそうしなければ気が済まないとも言わんばかりにその構成員すべてが列挙されている。家族がこぞって同じ動きをしているのがいかに奇妙で滑稽な

感じだが、これはこれらの人々すべてに違う動作を付けたのではあまりにも煩瑣な文章になってしまうという理由にもよるのではなかろうか。そして彼らの視線が送られる先に Young Vacca がいる。ここで視線のリレーによって、見るものと見られるものが一つの対にして提示される。彼の出自、着衣が述べられ、次に彼の行動を示す関係詞節が来るが、“frowning”、“whittling”と二つも付加された分詞節によって、Vacca の行動は複眼的に記述される。(7)の文では前半部の The Spanish-Mexican family の記述と、後半部の young Vacca のそれが質的にも分量的にも並行をなしている。そしてその二つの要素は「見る一見られる」という関係のうちに結びつけられ、一つのまとまりとして一息で表現されるのである。

また次に引用する例では文の構成のレベルにおいて、非常にわかりやすい形で action-reaction が対になっていることが見て取れる。

(8) (1) In a search for his handkerchief , . . . he [The clerk] had inadvertently wandered into the feed room, set apart as the ladies' dressing room, / at the moment when Mrs. Hooven, having removed the waist of Minna's dress was relacing her corsets. . . . (2) The clerk was ejected forcibly, / Mrs. Hooven filling all the neighborhood with shrill expostulation. (3) A young man, Minna's "partner" . . . waiting for her to come out, had invited the clerk, with elaborate sarcasm, to step outside for a moment; / and the clerk, breathless, stupefied, hustled from hand to hand, remained petrified, with staring eyes, turning about and about, looking wildly from face to face, speechless, witless, wondering what had happened. (245)

(8)は三つのセンテンスを含むが(括弧を付したアラビア数字で各文を隔てた)、それぞれの文が(7)の例で見たような S-R の図式を示していることが分かる(S と R の区切りはスラッシュで示した)。(1)では clerk が女性達の更衣室に使われている feed room にうっかり飛び込むと、おりしも Mrs. Hooven が Minna の衣服を直してあげているところである。前半が働きかける側についての記述、後半が働きかけられることになる側についてのそれであるが、双方の長さはほぼ等しく描写の重心が均等に割り振られている。(2)でもスラッシュの前後の文は同じぐらいの長さを持ち、(1)で clerk が更衣室に飛び込んだ結果生じた両者の反応が描かれる。中略が入るので少しばかり分かりにくい(3)の文にも同じことが言え、さらに几帳面に前半部と後半部の区切りをセミコロンで明示することまでしている。“a young man”の皮肉たっぷりの誘いかけ(S)と、それに応じ

茫然として外に出てきた clerk の様子(R)である。

ある文が働きかけを行う主体(agent)と働きかけられる対象を含むのは普通のことである。しかしここで注目していることは、前者を情報構造で言う topic にするところのまつまり(A)と、後者をそれにするまつまり(B)の二つの part から一つの文を構成していることの意味である。概括すると、(A)では文頭で topic になる人物が導入され次にその人物の描写が続く。そして最後にその挙動が、もしかしたら複数の分詞構文によって多角的に記述されて、働きかけられる対象へと焦点が移ってゆく。それを受けて(A)文の object を topic にする(B)文が、(A)とパラレルな構成によって展開してゆく。

このような文の構造は、通常の SVO 文における S と O がそれぞれいつばいの関係詞節や分詞節を加えられることによって、二つの意味単位にまで膨張したものと考えても良いだろう。そのような現象が示唆するところとは、原因－結果、刺激－反応という、一かたまりのイベントを構成する二つの要素それぞれに対して、分け隔てなく、しかも普通よりも大きな注目が払われているということであって、これは映画の技法における「パンフォーカス」という用語によって上手く名指すことができるように思える。そのような特徴的な文構造は、あるイベントの中の要素すべてに焦点を置こうとする、情熱的なまでの「記述(描写)への意志」が、ある形式をとって具現化したものだと言えよう。

各シーンはパンフォーカスによっておさえられるので、情景中のエレメントはそれぞれスタティックな情報(着衣、出自等)と、身振りや動作というダイナミックな情報を抱え込んで一つの文を構成する域にまで肥大するが、そもそもあるイベント中の一つの関係性を示すことが主眼であるから、その複数の意味単位は一文において表現されるわけである。多数の焦点を「分割されざる注目」において形にすること、この項において取り扱う類の文章を、このような観点から捉えることが私の主張したいことである。

ところが、ことはあるイベントを記述する各シーンにおける二つの関係項に、平等に重い焦点を置くということに留まらない。ある場面が叙述されるということは、場面中の関係項をあるパースペクティブの内に配して認知することである。そのパースペクティブの中で手前に配されたものが文のレベルの topic になり、それを通して、それとの関係の中で、画面奥にある対象が据えられ、文レベルでは、その対象は文の動詞の前方に位置させられる。パンフォーカス用のカメラは、遠くにあるものと近くにあるものに、同じ精度で照準を合わせることができる。そして言葉を用いたパンフォーカスは、Norris の文体において見られるように、少しばかりいびつな形をとって実現されている。さてここで、仮に、あるパースペクティブの中で画面手前に配されたものを、そのパースペクティブにおいて「プライオリティがある」と考えると、Norris はフォーカスにおける重心を均等にする

ばかりでなく、パースペクティブにおけるプライオリティも平等に割り振ろうとしているかに見える。次に見ていきたいのは「パースペクティブの交換」という現象である。

(9) Once well inside, Delaney hauled up on the cruel spade-bit, at the same time driving home the spurs, and the buckskin, without halting in her gait, rose into the air upon her hind feet, and coming down again with a thunder of iron hoofs upon the hollow floor, lashed out with both heels simultaneously, her back arched, her head between her knees. [It was the running buck, and had not Delany been the hardest buster in the county, would have flung him headlong like a sack of sand.] But he eased off the bit, gripping the mare's flanks with his knees, and the buckskin, having long since known her master, came to hand quivering, the bloody spume dripping from the bit upon the slippery floor. (Emphasis and underlines mine, 248)

ここで、Delany は buckskin を非常に乱暴な仕方はいさめようとし、逆に buckskin は必死の抵抗で騎手を振り落としそうとしている。角括弧で挟んだ仮定法の文をとりあえず考慮から外すことにするが、(9)では一連の叙述の中で、文の行為主体(agent)の交替が数度起こっている(アンダーラインによってその移行を示した)。“Once well inside . . .”と“But he eased off the bit, . . .”から始まるそれぞれの文は、(7)、(8)の例で見たのと同様の S-R 構造を持っていることが分かる。お互いが他方を自分の意に添って制しようとする争いにおいて、Delanyが、手綱を引くのと同時に拍車を入れてbuckskinを挑発すると、buckskinは後足で跳ね上がってDelanyを払い落としそうとする。このbuckskinの反応がフィードバックしてDelanyが再反応し、ついにはbuckskinが降参するという流れである。これを図式化すると S-R+S'-R'となり R と S'は S-R の関係であって全体が一つの連続を作る。二者が関与する相互連鎖的なイベントが逐次的に叙述されているのであるから、agentが替わるのに対応して視点も替わって行くことは当然だと考えることもできるだろう。この場合にはむしろ、受動態の形などがとられて文の topic の一貫性が保持されるような時にこそ、ある対象へ持続的に焦点化するという、作家の意図が見て取られるべきかも知れない。またここでは語りのモードは三人称客観体で出来事に対して外的に焦点化しているのであるから、行為の主体の移行とパースペクティブの交代はごく自然な形で連動しているとも言える。

しかし “Delany . . . and the buckskin . . . , But he [Delany] . . . and

the buckskin . . .”と続く叙述の流れは、構成の論理性という観点から見て、なにか不自然なほどに律儀だという感じを与えないだろうか。先程来述べてきていることと関連することだが、今度は単に焦点の移行にとどまらぬ Dealny から buckskin への文の agency の移動は、そのたびごとに、接続詞 and(イタリックで示した)で結びつけられた一つのまとまりとして取り扱いを受け表現を与えられる。このような点を指して、作家はある共通のイベントに関与する要素それぞれの立場を通してそのイベントを描き、それらを結びつけて提示することで、ある事象を複眼的に捉えようとしている、と主張することはいささか言い過ぎであるかも知れない。(7)や(8)の例の場合には、ある内容を表現する際のその表現の仕方に明らかな工夫が見られ、そこに作者の作為と意図が嗅ぎ取られうるように思われたわけであるが、(9)の例においては、記述される内容とその表現形式との結び付けはとりたてて不自然と言うほどのものではない。

何をもって自然主義的と呼ぶかというとても大きな問題をとりあえずやり過ぎしておくとするれば、一般的には、Frank Norris の *The Octopus* は自然主義文学というジャンルに分類される作品だと言われている。そして、この作品がその枠組みに、搾取される農民達の悲劇と、抑圧し収奪する鉄道資本の対立という図式を採用しているにも関わらず、作中 Norris が「農民」たちのみならず、「鉄道」の側にも共感と理解を示していることについて幾様もの意見が出ている。ある種の批評では、この作品が大枠において自然主義的文学の範型に則っているという限りにおいて、作中 Norris が「抑圧する側」と「抑圧される側」の双方に対してシンパシーとアンティパシーを共に表明したことは、物語の構造的な一貫性を乱すものであり、作品の明らかな欠陥でもあるという風に言われる。このような意見に与するかどうかは別として、そのような特徴こそが、とりあえず自然主義というジャンルに属する Norris という作家を、全体の中の特異点として際だたしめているところの要素である、と言っても間違いではないだろう。

そして、この項で幾つかの論点から見てきた Norris の文体的特徴は、今述べたような作品レベルでの図式と、そして文体というよりミクロなレベルとの間に、ある種の対応が認められる、という観点から進められてきたのである。すなわち Norris は、ある事象の中のさまざまな要素に焦点を当て、またその焦点化されたさまざまな対象を通してある事象を記述し、そしてそれを「分割されざる注目」において一つに結びつけ、複合的で重層的なイメージとしての情景やイベント全体を描き出そうとするのである。

4.

これまでに述べてきたことの流れを引き継ぎこの最終項において着目するの

は、すでに少しだけ触れた分詞構文である。ここでは運動性の表現と Norris の文体における分詞構文の多用の意義とを結びつけて考えてゆきたい。

先の二つの項においては主に個と全体という観点から考察を進めたが、そこで主張したことは、個々の要素それぞれについて analytic に言及することである事象を分解して示しながら、同時にそれらを一つに結びつけ、そもそも諸々の関連性の束として存在するある一つの事象を wholistic にも描き出そうという、相反する二つの方向を止揚せんとする Norris の推定される企みであり、それと彼の文章の構造とは連携して機能しているということだった。そしてこの項において、分詞構文が多用される幾つかの例を分析することによって明らかにしたいのも、この「分解しつつ結び合わせる」という目的との関わりである。

次の例を見てみよう。

(10) Young Vacca indefatigably continued to the rounds of the barn, paring candle after candle(physical action), possessed with this single idea of duty(mental state), pushing the dancers out of his way(action), refusing to admit that the floor was yet sufficiently slippery(cognitive status: mental state). (244-5)

ここでは分詞構文の多用は、心と体の動きをそれぞれ個々に説明した上で、それらを一つのアクションとして総合的に表現するための機能を担っている。納屋の床をつるつるに仕上げようとして室内をぐるぐる回り続けている Vacca においては、実際の彼の目に見える振る舞い以上に気ぜわしく、激しく動いているのは彼の心理であるはずだ。周りの人間から見ればもう充分ではないかと思われるのに依然として床磨きを続ける Vacca の義務感、強迫観念に境を接するほどである。磨き上げれば磨き上げるほどにもっともつとつるつるになるまで磨かねばという彼の強迫観念は高まり、その強迫観念が彼をさらにさらに床磨きという行為へ没頭させる。そのような身体運動と心理との正のフィードバックが、身体のアクションと心理的なアクションとを交互に説明していく一連の分詞節によって表現されている。そもそもはダンスのために床の滑りを良くしていたはずなのに、作業に夢中になるにつれ床を磨くという行為それ自体が Vacca の中で自己目的と化してしまう。いまや彼は床磨きのためにダンサーたちを邪魔者扱いし、脇へ追いやりもする。そのような本末転倒ぶりの滑稽さは、連続した分詞節による、説明することで分解しつつも一文で一息に表現することで結果として再び結び合わせるという働きによって、効果的に表現されているように思われる。

そしてまた連続した分詞構文は、持続するアクションを微分的なまなざしで分析し細かく分断しつつも、語りの経済性の要求や、ある時間的な持続を一つの

連続体として提示しようとする意図がある場合に、その持続を完全に分解して示すことを回避するため用いられている。

(11) Twenty men promptly sprang to the buckskin's head, but she broke away, and wild with terror, bewildered, blind, insensate, charged into the corner of the barn by the musicians' stand. She brought up against the wall with cruel force and with impact of a sack of stones; her head was cut. She turned and charged again, bull-like, the blood streaming from her forehead. The crowd, shrieking, melted before her rush. An old man was thrown down and trampled. The buckskin trod upon the dragging bridle, somersaulted into a confusion of chairs in one corner, and came down with a terrific clatter in a wild disorder of kicking hoofs and splintered wood. *But a crowd of men fell upon her, tugging at the bit, sitting on her head, shouting, gesticulating.* For five minutes she struggled and fought; *then, by degrees, she recovered herself, drawing great sobbing breaths at long intervals that all but burst the girths, rolling her eyes in bewildered, supplicating fashion, trembling in every muscle, and starting and shrinking now and then like a young girl in hysterics.* At last she lay quiet. The men allowed her to struggle to her feet. (Italics mine, 253-4)

最初の一文 “Twenty men promptly sprang to the buckskin's head, but she broke away, and wild with terror, bewildered, blind, insensate, charged into the corner of the barn by the musicians' stand.” に集約されるこのシークエンス全体の持つ特徴とその流れは、既に見てきた幾つかの例との類似を感じさせはしないだろうか。20 人程の男たちと、騎手を失いとめる者としてない暴れ馬との繰り広げる騒動は、一方の action に対する他方の reaction、そしてその reaction への reaction と両者の行動をパラレルに映し出す形で進んでゆく。また “she broke away”、“and wild with terror, . . .”、“charged into . . .”という描写の流れにおいても、先に見た例のごとく物理的アクションの描写の合間には心的状態の記述が挿入されている。さらに若干の私的な印象を付け加えるならば、一つのイベントを表現するこのシークエンス全体をどのように区切って提示していくのか、そしてまたフォーカスの切り替えをどのように行ってシーン全体にアクセントを付けるのかというような観点から(11)のような例を見ると、“She turned and charged again, . . . The crowd, shrieking, melted before her rush. An old man was thrown down and

trampled”のような叙述の流れは、映画におけるカットバックとモンタージュの技法を連想させずにはおかない。そもそも鉄道という存在が初期映画における特権的な被写体であったことや、さらには時代的な並行性を考え併せてみても、このことは示唆的である。先程来パースペクティブの交換などと言う言い方で私が述べようとしているのは、このような映画的な技法との類似の印象である。

だがしかしより重要なのは引用箇所後半のイタリックで示した二つの文である。“... then, by degrees, ...”で始まる後の方の文は分かりやすい例なので先に触れておくと、そこでは押さえつけられた暴れ馬の興奮が次第次第に収まって、ついには落ち着きを取り戻すまでの状態の変化が描かれている。一連の叙述が追ってゆく馬の様子の変化は、同質的な時間の内における継起として捉えられるので、現在分詞節を次々に付加してその状態の変化を記述してゆくという形がとられる。つまりある状態から別の状態までという馬の様の移りゆきが、一つのまとまりをなす出来事として区切られ認識されて、そして一つの文という形の中に収められたのである。この連続する分詞節の使用は、ある継続する時間的延長を一つの連続体として表象するという働きを持っている。

より微妙なところを含むのはイタリックで示した前の方の文 “But a crowd of men fell upon her, tugging at the bit, sitting on her head, shouting, gesticulating”である。一連の現在分詞節によって記述されている男たちの一連の行動は、先に見た例のごとく、ある認知的時間の範囲で起こった出来事を、時間的に順を追って示しているものとも考えることもできる。またここで行為の主体が “a crowd of men”と複数であることから、大枠で叙述の流れはクロノロジカルな順序に従っていると考えるのが自然なのかも知れないが、並行して起こっている複数の出来事がパノラマ的に描写されていると解釈することもできよう。仮に時間的な広がりや垂直性に、空間的な広がりや水平性にたとえると、ここでは連続した分詞構文によって、縦方向と横方向の広がりが一挙に、しかもたやすく獲得されていると言っても言い過ぎだろうか。

もう一つ次の例を見てみよう。

(12) In a second of time the dance was a bedlam. The musicians stopped with a discord, and the middle of the crowded floor bared itself instantly. It was like sand blown from off a rock; the throng of guests, (carried by an impulse that was not to be resisted)₁, bore back against the sides of the barn, (overturning chairs)₁, (tripping upon each other)₂, (falling down)₃, (scrambling to their feet again)₄, (stepping over one another)₅, (getting behind each other)₆, (diving under chairs)₇,

(flattening themselves against the wall)₉--*a wild, clamouring pell-mell, blind, deaf, panic-stricken*; [a confused tangle of waving arms]₁, [torn muslin]₂, [crushed flowers]₃, [pale faces]₄, [tangled legs]₅, that swept in all directions back from the centre of the floor, leaving Annixter and Hilma, alone, deserted, . . . (Italics mine, 249)

3行目に主語となる名詞句が現れるところから見ていくと、その群衆の心理状態を示す過去分詞節 1'が最初に来て次に“bore back”と動詞が来る。そしてそれに続く8つもの現在分詞節が、“bear back”という漠然としたイメージしか持たない言葉を具体的な動作や行動で次々に満たしていく。2行目のセミコロンの前ではこのような群衆の行動は“It was like sand blown from off a rock”と、その全体的な印象が予め比喩的に表現されていることにも注目しておきたい。その後全体に運動性を抽象的に述べる“bear back”という動詞が来て、そして、引き続き分詞節が、先行する語のやや一般的な内容を次々に具体化するように展開していく。個々の細かい運動に拡散していった描写は次に“a wild, clamouring pell-mell, blind, deaf, panic-stricken”と名詞句によって圧縮され、単一の印象にまで還元されるが、またもやセミコロンによって区切られ、その“a wild, clamouring pell-mell, blind, deaf, panic-stricken”を構成するさまざまな断片的なイメージが列挙されていく。逃げまどう群衆の動揺の波が引いていき空っぽになったフロアの中央には Annixter と Hilma だけが残され、ここで焦点は全体から再び個人のレベルへと移っていく。

本稿において Norris の文体的特徴として論じてきたものは、(12)で見られるような圧縮と展開の手際の内に集約されているように思われる。それは表面的には、対象を描き出す際の *reductive* な筆致や、描き出す対象の細部細目へのフェディッシュな密着性として現れている。しかしそれは、この *barn dance* の章でのモチーフである「入植農民たち」の集団を抽象的でない群像として描き上げるために、その構成要素となる個人個人をくまなく具体的に書き込んで生彩のあるものとし、そしてそれを織り上げるようにして全体を捉えてゆこうとする作家の意図が裏返して現れたものであるというのが、本稿がそれに基づいて検証の作業を進めてきたところの仮説であった。間断のない描写の焦点の移動と、その焦点の移っていった先々での入念な書き込み、そしてその個々の描写をより大きな記述とより合わせる仕方と、適宜挿入される全体の図柄をおさえる映画でいうロングショット、これらがその仮説の妥当性を主張するための材料として今回提示したものであり、またそのような論証が正しいのであれば、Norris の細部への執着はそれが過剰に見えれば見えるほどに、彼の全体性の描出への意志を証するものとなる、という結論を導かせることになるのである。

Works Cited

Norris, Frank. "The Mechanics of Fiction" *The Responsibility of the Novelist ~ The Joyous Miracle Complete Works of Frank Norris* Vol. VII New York: Kennikat Press, 1928. 113-117.

——— *The Octopus: A Story of California Complete Works of Frank Norris* Vol. I . Vol. II . New York: Kennikat Press, 1928.

——— "The Simplicity in Art" *The Responsibility of the Novelist ~ The Joyous Miracle Complete Works of Frank Norris* Vol. VII New York: Kennikat Press, 1928. 185-189.

押谷善一郎、「フランク・ノリスとスティーブン・クレイン」、『アメリカ文学の自己形成——二十世紀のアメリカ文学 I ——』尾形敏彦編、山口書店、1981年。

Walker, Franklin. *Frank Norris: A Biography* New York: Russell & Russell, 1932.