

20世紀文学の自伝化に関する若干の考察

大 熊 榮

1

フランスで自伝文学が隆盛だという文章を読む⁽¹⁾。しかし、それは最近の現象なのかと疑問を感じる。自伝および自伝的文学はフランスにおいても20世紀になってから顕著なのではないかと、プルーストやヌーヴォー・ロマンの作家たちを連想しながら、思うからだ。少なくとも20世紀の英語文学は自伝的になってきていると痛感する。それを裏付ける証言として、マーティン・エイミスは次のように言う。

西洋文学の現局面は不可避的に、極めて自己観察的な「より高度な自伝」の局面になっている。この局面は（アメリカ詩におけるローウェルなどの）告白主義という唾吐きとともに始まったが、それが定着し、持続している。もはや物語には用はない。作家はいやまに私的存在に関わっている。ペローの場合、あらゆる種類のぎごちなさや、ざらざらした縁や、途轍もない拡張とともに、最高の装備を備え、博識でユーモアたっぷりに、自己の経験が、どんな現代作家よりも印象的に反響するようにしてきた。(Amis 175)

これはエイミスが1983年に書いたソール・ペロー論の冒頭部分で、これを自伝『経験』に自己引用している。「告白主義という唾吐き」the spittle of Confessionalism, 「ざらざらした縁」rough edges, 「印象的に反響する」resonate more memorably など、エイミス独特な言い回しによる分かりにくさにもかかわらず、西洋文学の自伝化という指摘は明快である。

「告白主義」Confessionalism という名称は1950年代から1960年代にかけてのアメリカのある種の詩人たちについて使われている。推測にすぎないが、この名称が使われるきっかけとなったのはマイケル・ハンバーガーの『詩の真実』（1969）ではないかと思われる。そこには「プライベートな告白」を特色とす

る詩集として、ロバート・ローウェルの『ライフ・スタディーズ』、シルヴィア・プラスの『エアリエル』、ジョン・ベリマンの『ドリーム・ソングズ』が挙げられている (Hamburger 290)。これらが「告白主義」の詩集だが、ほかにアン・セックストンやビート詩人が「告白主義」に入ると見なされている。

エイミスは「告白主義の唾吐き」と表現していて、「告白主義」を必ずしも好意的に見ていない。彼はベローについて言うように「自己の経験」が「印象的に反響する」ことをよしとする。この場合、「反響する」のであって、必ずしも作者の経験が言葉で模倣されるわけではない。キリスト教社会においては、「告白」は罪の懺悔を意味する面もあり、自分が犯した罪をありていに曝け出すことが「告白主義」ということにもなる。その面では、これはアウグスティヌスやルソーの系譜に連なるのである。エイミスはその種の告白をよしとしない。おそらく彼は自らの最初の小説『レイチェル・ペイパーズ』(1973)で経験を「反響させる」という高等技術を実践したと考えているのである。なにしろ、上に引用した文章は1983年に書かれたもので、最初の作品の成功がまだ反響をやめていない時期のものなのだ。彼は比較的最近、自伝『経験』(2000)を刊行し、その中で『レイチェル・ペイパーズ』の自伝的要素、つまりレイチェルのモデルを告白している。ユダヤ人の女性で、医者となり、現在イスラエルに住むひとだ。しかし、小説ではそういう事実があからさまに分かるように書かれていない。若者の非行も告白されているが、告白して悔いるようなようすはない。彼はミシェル・ビュートルの『時間割』を意識して『レイチェル・ペイパーズ』を書いた。自己の経験を手の込んだ方法で書くということが「反響」という言葉になっていると考えられる。

手が込んでいるにせよ、20世紀文学が自己の経験に密着して書かれていることに変わりはなく、『レイチェル・ペイパーズ』も自伝化の流れの中にある。この流れはアメリカ詩における「告白主義」に始まるというのがエイミスの見方で、それはつまり1950年代から始まったということだが、はたしてそうだろうか。もっと早くから流れは始まっていたはずなのだ。もちろん1950年代にはマーティン・エイミスの父親のキングズレー・エイミスが『ラッキー・ジム』(1954)を書いていて、この作家が自己の経験を作品に「反響」させたことはつとに知られている。その前にはマーティン・エイミスが私淑するソール・ベローの『宙ぶらりんの男』(1944)があり、さらにはマーティン・エイミスが敬愛するナボコフの作品もある。ナボコフの第一作『マーシェンカ』のロシア語版がベルリンで出るのは1926年だ。『ロリータ』も1955年に出ている。さらにそ

の前にはD・H・ロレンスやジェイムズ・ジョイスがいる。ジョイスと同年の1882年生まれのヴァージニア・ウルフもいるという具合だ。

それ以前はどうだったのか？この疑問は当然起こる。

19世紀のリアリズム小説を支えていた要素としてクロノロジーがあったことは、例えばジャスティン・ウィーアがブルガーコフ、パステルナーク、およびナボコフの研究書『主人公としての作者』(2002)において、マンデリシュタームの「小説の終焉」というエッセイに言及しつつ明らかにしている。ツルゲーネフの『父と子』の主人公バザーロフのような典型的な19世紀小説の主人公は「世界の歴史舞台上の役者」であり、「高度に構造化された独自の人格的特徴を持つ個人であると同時に、歴史的進展や一定の歴史的瞬間における社会的相互交渉にかかわる典型的代理人」なのである。バザーロフは個人として「1860年代の典型的なロシア人ニヒリスト」であると同時に、「ロシア史における重要な政治運動の代表」なのだ。このような主人公を生み出した『父と子』を構成するのは「伝記」的要素と「歴史」的要素である。伝記は「個人的生活での出来事の順序」を描き、歴史は「社会や国家に影響を与える出来事の順序」を描く。両者がクロノロジカルに描かれて、初めて小説の主人公ができあがる(Weir xiv)。トルストイの『戦争と平和』もそのようにして書かれている。

伝記と歴史が19世紀小説の車の両輪であったとすれば、20世紀小説は歴史的要素を失い、どちらかと言えば、伝記的要素の色彩を強めてきたと言えるだろう。「個人的生活での出来事の順序」に主眼を置く書き物が伝記だが、伝記というものは、通常、自分でなく、他人のことを書く。ところが、20世紀はもはや他人ですら書いていられなくなるのだ。ウィーアは20世紀における「個人伝記の喪失」についても語っている。その原因は「20世紀の大変動的出来事」である。ジャスティン・ウィーアがブルガーコフ、パステルナーク、ナボコフについて論じていることを考慮すれば、この「20世紀の大変動的出来事」がロシア革命や二度にわたる世界大戦を意味することは明らかである。そういう出来事は、もはや個人の手には負えない歴史であり、理解可能な歴史を背景とすることが前提となる伝記は書けなくなる。伝記も歴史も姿を消し、小説が築かれる基盤そのものが失われたというのが、ジャスティン・ウィーアの主張になっている。

もちろん、これに取って代わったものが自伝的方法である。小説も詩も自分のことを書く、自己の経験を書くことに専念しはじめる。詩のほうは逸早くロマン主義の時代にすでに個人の経験を書くジャンルへと変わってきた。その記念碑的な詩作品がワーズワースの『プレリュード』だ。コールリッジはアヘン

の力を借りて、非経験的な幻想世界を幻視し、『クーブラ・カーン』を書くが、それはおそらく自己の経験があまりにも凡庸で詩にならないと考えたからなのである。P・B・シェリーのように神話の枠組みを借りる詩人もいたが、メアリ・シェリーはコールリッジと同様に自己経験という素材から逃れるために『フランケンシュタイン』のようなファンタジーを散文で書いた。しかし詩の素材は20世紀に入ると急速に「告白主義」的になるのである。T・S・エリオットはその流れに抗して「伝統と個人の才能」という名高いエッセイを書き、ロマン主義的告白よりも古典主義的伝統重視の姿勢を打ち出した。彼によると、経験は「情緒と感情」からなるものであり、この経験と「創造する精神」を切り離さなければならない。つまり、詩人はすべからく「創造する精神」になりきるべきであり、経験にかまけてはならないのである。そうしなければ詩人は伝統に貢献できないし、伝統こそが最も偉大なものだというわけである。このエッセイは1919年に書かれていて、人類はまだ「20世紀の大変動的出来事」(ウィーア)を一部しか経験していない時期である。

ミハイル・バフチンは『美的活動における主人公』の中で、叙情詩においては「主人公はいないで作者だけがいる」(バフチン 104)と指摘する。マヤコフスキーの「ズボンをはいた雲」にいるのはマヤコフスキーだけというわけである。これこそが20世紀の詩において強まる傾向なのである。これと同じことが20世紀小説にも言えるのではないかというのが、ここでの仮説である。20世紀の作家たちはは叙情詩を書くようにして小説を書いているのである。作家たちは自己の経験を、時には泥臭く反映させ、時には巧みに「反響」させる。

ジェームズ・ジョイスの場合、『ダブリン市民』のいくつかの短編には自己の経験の巧みな「反響」があり、『若き芸術家の肖像』には泥臭いほどの反映がある。ウルフの『ダロウェイ夫人』にあるのは彼女の経験の「反響」であって、反映ではない。ロレンスの『白孔雀』と『息子と恋人』にはジェシー・チェインバーズとの経験の泥臭い反映がある。そしてナボコフの第一作『マーシェンカ』—これもまた経験の泥臭い反映のほうである。これについては他のところで書いたことがあるが^⑩、もう一度少し詳しく見ておきたい。

2

『マーシェンカ』はきわめて自伝的な作品とされていて、われわれは自伝『記憶よ、語れ』とつき合わせて作品を読む誘惑に駆られる。自伝的ということは、

自伝の中身と作品の中身が一致しているはずだということを暗黙のうちに語る。しかし、それだけのことであれば、作者はどちらか一方を書けばすむことで、読者のほうもどちらか一方を読めば、知りたいことは知りうるわけである。問題はそれだけなのかということだ。それを検証するために『マーシェンカ』と『記憶よ、語れ』の関係について考察し、両者の関係を分析する際に、中立的な証拠としてジェイン・グレイソンの伝記を使ってみようというわけだ。グレイソンの伝記は、ナボコフの伝記としては最も新しく、そしてなによりも写真が豊富である。

グレイソンによれば、マーシェンカのモデルはヴァレンティナ・シュルギーナ(通称「リュージャ」)という名前で、写真も知られている。ナボコフより8ヶ月だけ年下の女である。彼らは16歳の1915年夏にナボコフの叔父の別荘がある田舎で出会って、牧歌的な場所で情熱的なデートを繰り返した後、サンクトペテルブルグへ帰ってから関係を続け、1年後にもう一度別荘のある田舎でいっしょに夏を過ごしたが、9月には別れている。学校をさぼって冬の公園や博物館や映画館の暗がりデートしたことなどが知られている。これがグレイソンの伝記によって知りうる「事実」である。

ナボコフ自身はこの経験を第一作の素材としたばかりでなく、『記憶よ、語れ』の第12章にも書いている。その12章では彼女をタマーラと呼び、黒目、茶髪の美少女として描いている。名前は仮名になっていることになる。つまりその点はフィクションということだ。1916年9月に別れた後、1917年の夏に偶然郊外を走る電車の中で彼女に会ったと、ナボコフはそこに記している。これはグレイソンの伝記にはない追加の事実だ。その時タマーラはすでに区役所勤めの仕事をしていることがわかる。区役所勤めの是非は別として、区役所に勤める若い女性という姿には、ナボコフが永遠に惚れ込むような要素はなさそうだと邪推される。おそらくナボコフは夢のような初恋が急に現実的になってしまったことを痛感したはずなのだ。ナボコフが家族とともに革命後にクリミアへ移住した後も、彼らの文通は続いた。しかし一家が1919年にクリミアからギリシア経由で西洋へ逃げ延びるに及び、文通も途絶える。

『マーシェンカ』という作品に見られる自伝的要素は、作者が16歳の1915年に経験した初恋ばかりではない。作品の主人公ガーニンがベルリンで経験する仕事の中には映画のエキストラが含まれているが、これは、まさにナボコフ自身が体験したことである。ナボコフは映画のエキストラをした時にヴェラと知り合い、結婚することになる。

映画のエキストラに加えて、ガーニンの女関係にも、ナボコフの体験が反映されている。ガーニンはいまリュドミーラと付き合っているが、同じペンションに住むクララからも慕われている。これに関連する伝記的事実としては、グレイソンによれば、1922年6月におけるスヴェルタナ・ジーヴェルトとの婚約とその破棄、および1923年5月におけるヴェラとの出会いと1925年4月における結婚がある。スヴェルタナは17歳の金持ちの娘であったが、彼女の親がナボコフの将来を危ぶんで破談にしたのであった。その直後に2歳年下のヴェラが現れる。このような事実からして、『マーシェンカ』におけるリュドミーラはスヴェルタナがモデルであり、クララはヴェラをモデルにしているのではないかと考えたくなる。作品には作者の経験がかなり泥臭く反映しているのではないかというわけである。

以上は『マーシェンカ』における自伝的要素である。しかし明らかに自伝的事実と食い違うことがらもある。ガーニンは24歳の1923年にベルリンへやってくる。これに対し、ケンブリッジを卒業したナボコフが家族のいるベルリンへ住み着くのは、ガーニンより少し前の1922年である。また、ガーニンはイギリスからでなく、ロシアからやってきて、さまざまな仕事をしながら暮らす。ロシアの革命難民で、明らかにナボコフ自身よりは貧しい男である。

以上のような、伝記、自伝、作品を使つての事実確認作業の後では、いったいナボコフはなにゆえにわざわざ小説を書いたのか、自伝的記述だけでは満足できなかったのか、という疑問が湧き起る。

ナボコフ自身、同じ初恋について、『マーシェンカ』には自伝『記憶よ、語れ』では表現できなかったものが表現されていると「序文」で認めている。それは「個人的リアリティの薰り高いエキス」と彼が呼ぶところのものである。これは一見分かりやすいようで、分かりにくい弁明である。「個人的リアリティ」とは伝記的事実のことだろうか。どうも、モデルの女性が実はだれであったかというようなことではなさそうなのだ。なにか初恋への思い入れのようなものがあり、それがここで「個人的リアリティ」と呼ばれ、作品はその「エキス」だということのようだ。

『マーシェンカ』における作者の「個人的リアリティ」の「エキス」とは、作者における処女性へのこだわりであると私は考える。その詳細については、すでに触れた拙論を参照していただければ幸甚である。要点を言えば、まずマーシェンカという名前である。英語版ではメアリーとなっている。ごくありふれた名前の代表ということでそれを選んだと、ナボコフ自身が「序文」で述べて

いる。名は体を顕すとすれば、ありふれた名前はありふれた女を意味する。逆に言えば、マーシェンカという他者のもつ個性を認めない傲慢さが小説の作者に認められる。このありふれた名前はナボコフにとって女の処女性を意味する徴なのである。さらには、彼にとって女は処女か娼婦のどちらかなのであって、それ以外は存在しない。この性的偏見にこそ社会的構築物としてのナボコフの自我の構造が潜んでいる。

『マーシェンカ』には絶え間のない象徴化への衝動とでもいうべきものがある。ガーニンが住むペンションのエレベーターの故障にも、ペンションそのものにも、象徴的意味合いがあるように、リュドミーラとクララーもまたそれぞれ娼婦と処女の象徴として登場する。ガーニンにしても、ナボコフの分身という役割よりはもっと積極的役割を担っている。

彼は自分が望み、達成し、凌駕したいと思うものすべてを手に入れられるような種類の人々 (= 階級) に属していた (Nabokov 1989 19.)。

これは『マーシェンカ』に見出される唯一のガーニンに関する定義だが、この定義に当てはまる人々は、作者のナボコフ自身の出自が示すロシアの富裕階級、革命が攻撃の標的にした階級を暗示しないではない。貧乏とはいえガーニンは破壊された階級の代弁者、あるいは表象なのである。物語における彼の横柄で傍若無人で礼儀知らずの行動の数々は、そこに特権階級の表象性が溶かし込まれているのだと考えることによって、納得される。彼がリュドミーラの身体を性的に楽しんだ後、彼女を平然と捨てるのも、クララーを勝手気侷にあしらうのも、彼女たちが娼婦や処女の象徴であるいっぽうで、ガーニンのほうも特権階級の表象だからであり、彼らすべてが生身の人間であるよりは、どこか抽象的な存在だからである。

マーシェンカそのものについても同じことが言える。彼女もまた生身の人間ではなく、ガーニンとの性的関係をもつにもかかわらず、処女の象徴であり、処女に期待される振る舞い、ガーニンの言いなりに付いて回る振る舞いを続ける。マーシェンカは処女の象徴であるがゆえに、アルフォーロフの妻となってベルリンへやってくる姿、そういう現実的姿を見る必要はない。そのためにガーニンは彼女が到着する直前にベルリンを去るのである。

作品に見られる明らかな女性差別に、社会的構築物としてのナボコフの自我の構造が潜んでいると、先ほど触れた。小説が自伝化することによって、歴史

も伝記も失われた小説に残るのは、「順序」立てられた自己の経験の記述、もしくは自分で書く自分の「伝記」などではない。すでに伝記は歴史とともに小説の中身として破綻しているのである。『マーシェンカ』におけるように、作者の自我の構造が露呈することこそ、小説の自伝化の現実である。

3

文学が自伝化すれば、そこに必然的に剥き出しにされるのは、自我にほかならない。その自我とはなにかを考えておく必要がある。

朝永三十郎の『近世における『我』の自覚史』によれば、近代的自我が意識されるのは中世の神秘主義者たちによるという。この後に「われ思う、ゆえにわれあり」のデカルトが来る。彼の『方法叙説』が書かれるのは1637年である。さらにはカント、フロイト、ラカンなどの自我論がわれわれの前にある。フッサール、ハイデガー、サルトルなどの実存主義的自我論もある。しかし、私がとりわけ関心を持っているのは、ウィリアム・ジェイムズ、チャールズ・ホートン・クーリー、ジョージ・ハーバート・ミード、マーヴィン・ミンスキーなどの社会的自我論である。

ウィリアム・ジェイムズは自我を「知られるものとしての自我」The Self as Known すなわち「ミー」Me と「知るものとしての自我」The Self as Knower すなわち「アイ」I に分け、「社会的自我」The Social Me は「ひとが友人から受ける認知」だと定義する (James 176)。他者の目が自我を作る。

チャールズ・ホートン・クーリーは「姿見の自我」という議論を展開する。これも他者のまなざしが重要なポイントになっている。クーリーは「私」に含まれる他者性について次のように指摘している。

あるものが、自分が意識するほかのものになんの関係もなければ、そのものについて少しでも考えてみようとするなどありえないだろうし、考えてみたところで、それをことさらに「自分のもの」と見なすことはできないように私には思える。領有感覚は常に、言わば普通の生活の影なのであり、私たちがその種の感覚を持つとき、それと関係する普通の生活の感覚を持つのである。(Cooley 193)

「領有感覚」が「普通の生活」の投影だという点を、さらにいっそう明確にし

ているのがクーリーの次の文章である。

大部分の興味深い事例において、社会的言及は、自分の自我が、つまり自分が領有するなんらかの観念が、特定の心にどう映るかということについてのやや明確な想像力という形を取り、自分が持つことになるような自我感覚は、この他人のものとされる心への態度によって決定される。この種の社会的自我は反映的自我もしくは姿見の自我と呼べるだろう。
(Cooley 164)

このような主張から、クーリーの自我論は「姿見の自我論」と呼ばれているが、これに続けてクーリーはこの種の自我には「3つの主要な要素」があると指摘する。すなわち「自分が他者にどう映るかということについての想像力。その鏡像に対する他者の判断についての想像力。誇りや屈辱など、ある種の自我感覚」(Cooley 164)である。なお、クーリーは「姿見との比較からは、想像される判断という第2の要素はほとんど示唆されないが、これは重要な要素である」(Cooley 164)と付け加えている。

「社会的自我」の概念を明確化し、定着させたのはジョージ・ハーバート・ミードとされている。論文「自我の発生と社会的コントロール」(1924)において彼は「いかなる自我も社会的自我である」(Mead 292)とし、その理由を論文の中で詳細に述べる。重視されているのは、自我形成に際しての他者の役割である。「私たちが自分自身に戻る come back to ourselves ことができるのは、他者の役割を取得することによってのみである」(Mead 284)とミードは言う。「自分自身に戻る」というのは、日本語では「われに返る」ということでもあるが、その表現にある「自分」や「われ」が他者からできているということである。自我の発生に関して、ミードは「プレイ時期」と「ゲーム時期」があることを指摘する。「プレイ時期」には他者のすべての役割を模倣するということが、ワーズワースの言う「際限のない模倣」(「オードー不滅の模倣」より)がこれに当たるとミードは説明する。「ゲーム時期」にはゲームのルールとして正邪の判断を身につけるのである。

社会的自我の視点から文学を取り込んだ例として、クーリーの『コライオレーナス』についての寸見がある。「文学に描かれる自己主張の心的状態」(Cooley 157)についてクーリーは言及し、シェイクスピアの『コライオレーナス』を一例として挙げる。クーリーは『コライオレーナス』において「自己主張の心的

状態」が読み取れる一人称単数の「私」に注目し、該当箇所を引用する。

If you have writ your annals true, 'tis there,
That, like an eagle in a dove-cote, I
Flutter'd your Volscians in Corioli:
Alone I did it. Boy!

もし正しい記録がとってあるなら、そこに書いてある。
鳩小屋の鷲のように、このコリオライで
ヴォルサイ人たちをふるえあがらせたのは、このおれさま、
おれさまひとりの所業なのだ。それを洩垂れ小僧だと！

オフィーディアスから「洩垂れ小僧」“Boy”と呼ばれて屈辱を覚え、コライオレーナスは、自分が領有する武勇談に言及しつつ「自己主張」をするのである。しかし、母のヴォラームニアと妻のヴィルジーリアの説得によってローマへ攻め込むことを彼がためらったことが、オフィーディアスによる非難の原因であれば、彼には優柔不断な側面があることが示唆されている。オフィーディアスという他者が指摘する彼の一面は、確かに彼の「自我」の一部なのだと解釈できる。「自己主張の心的状態」を指示する「私」が登場する瞬間は、そのような「自我」の複合性を垣間見させるのである。

ここで注目されるのは、クーリーの議論からすると、コライオレーナスが「武勇の人」であるということは、「洩垂れ小僧」であることと同様、実は彼の自己認識であるよりも、他者の見るコライオレーナス像だということである。

クーリーの自我表象に関する議論で気になるのは、勇気や怯懦という道徳的観念に収斂する社会的自我論になっている点である。社会的自我はもっと幅広く形成されると考える必要がある。ホーマー・オービド・ブラウンはジョイスの自我を「受動的観察者」「判事」「調停者」「ヒーロー」「エゴイスト」の五つに分割している。「判事」という部分は、「外部的現実を前にして芸術家が明白に自我を削除すること」に関係し、「とりわけ傲慢な姿勢、つまり判事の姿勢で自我を肯定するという結果を生む」とし、ジョイスにおけるこの側面は、彼が若い頃に熱狂したイプセンの影響だとブラウンは見る (Brown 26, 27)。いずれにせよ、自我の分割という見方は、私の「複合自我」論にきわめて近い⁽³⁾。自伝的文学における自我表象は、自我の複合性を明らかにする傾向にあることは、サルマン・ルシュディの作品ばかりでなく、マーティン・エイミスやジャ

ネット・ウィンターソンなどのイギリス現代作家の事例からも明らかである。

4

20世紀は自伝的小説だけでなく、W・B・イエーツの『自伝』(1914)、ヴァージニア・ウルフの『存在の瞬間』(1907)、ナボコフの『記憶よ、語れ』(1967)、V・S・ナイポール『人生の半分』(2001)など、自伝そのものがたくさん書かれている。ここで自伝そのものの世界へ目を向けると、20世紀の自伝は、いやロマン主義以降の自伝は、たいてい「ゲーム時期」(G・H・ミード)から始まることが判明する。J・M・クッツェーの『見知らぬ岸辺—文学的エッセイ』(2001)には次のような一節がある。

子供時代を扱う自伝においては、最初の^{モラル・クライシス}道徳的危機、すなわち子供が善行と悪行の間の選択に初めて直面する瞬間が、しばしばクローズアップされる。それは自伝作者が後から振り返ってみて、人格形成に影響があったと認める瞬間である。

そのような瞬間のひとつは、ジャン＝ジャック・ルソーの『告白』第2巻にあるリボン盗みである。若いジャン＝ジャックはリボンを盗むが、白状するどころか、下働きの娘が盗みの廉で責められ、解雇されるのを、黙認する。

若いウィリアム・ワーズワースにとってその瞬間が来るのは、彼が無断でボートを借り出し、湖へ漕ぎ出す時である。想像力豊かな少年にとって、周囲のすべての自然界が自分を叱責するために力を合わせているように思われる。宇宙が道徳の力で満ち溢れていることを彼は学びかけるのである。(Coetzee 184)

ジェイムズ・ジョイスの描くスティーヴン・ディーダラスにとってその瞬間は、彼が学校教師に不当に罰せられ、校長に訴えるべきか、自分以外の生徒たちについての、皮肉だが正しいかも知れない見方を受け容れるべきか、どちらかに決めなければならない時に訪れる。

それぞれの場合において、大人となっている作家は、道徳的成長に際しての重要な瞬間と認められるそのような危機的エピソードを中心に、子供時代の物語を構成しているのである。(Coetzee 2001 184)

ここで言及されているワーズワース、ジョイスの「モラル・クライシス」はいずれも10歳前後の子供時代の「ゲーム時期」に起こっている。ルソーの場合は別で、少し年をとってからの話である。『告白』によると、ルソーは16歳の頃、世話になっていた家で「バラ色と銀色」の小さなリボンを盗み、それが見つかり、下働きの小娘マリオンからもらったと言い張る。結局マリオンは盗みの罪を着せられ、解雇されてしまう。ルソーはこの出来事が後々まで心の傷となって残る。

自伝的詩『プレリユード』によると、ワーズワースは9歳の頃、アルスウォーター湖の湖畔の地パターデイルに滞在し、ボートに無断で乗り込み、湖へ漕ぎ出す。湖の中ほどへ進むと、周りの大自然が彼を咎めているような気がする。

ルソーとワーズワースはいずれもロマン主義者らしく罪を告白している。悪は子供の中にもあるということの証言である。G・Hミードの別の用語である「プレイ時期」であれば、泥棒のまねをしているというだけで話がすむが、「ゲーム時期」となるとルールが問題になるわけである。

ジョイスの場合は、告白であるよりも、告発に近いエピソードになっている。彼の自伝小説『若き芸術家の肖像』において、極度に近視の主人公スティーヴン・ディーダラス（作者の分身）は10歳の時に眼鏡を壊し、教室での勉強ができなくなる。それを怠け癖と見なされ、罰棒で仕置きを受ける。これを不当と見なすスティーヴンは校長に直訴するのである。

『若き芸術家の肖像』的自伝小説としてはサミュエル・バトラーの『万人の道』*Way of All Flesh* (1903) があり、これも告発調の自伝的小説である。

J・M・クッツェーの『少年時代』(1997)は多分にジョイスの『若き芸術家の肖像』を意識した、三人称による自伝だが、彼自身の記憶にある10歳の頃の「モラル・クライシス」に焦点を当てている。とりわけその最初のエピソードには「モラル・クライシス」のテーマが色濃く立ち込めている。それは母親が自転車に乗る話である。1950年前後の南アフリカでは女性が自転車に乗ることは社会通念上許されなかった。クッツェーの母親はイギリス人で自由な考えの持ち主だったこともあり、社会通念に挑戦したのだが、挫折する。その大きな原因は夫の無理解と、その尻馬に乗った息子、つまり少年クッツェーの態度にあった。ふだんは母親の味方をする少年が父親といっしょになって母を冷やかしたのだ。

自転車に乗った母の記憶は彼から去らない。母はペダルをこいでポプラ

通りを走り、彼から逃げる。自分自身の欲望に向かって逃げる。彼は母にいつも家において、帰宅する自分を待っていてもらいたい。彼は父親と組んで母に歯向かうことはあまりしない。彼のすべての気持ちは母と組んで父親に歯向かうことにある。しかし今度の場合、彼は男たちの側についたのだ。(Coetzee 1998 4)

この場合、「ゲーム時期」のゲームの中身は男女の社会的役割、つまりジェンダーに関係している。書き手は少年時代の自分のジェンダーに関する無理解を悔いているのである。この種の悔悟はつとにポストモダンなもので、ロマン主義の時代はもとより、モダニズムの時代にも見られない。クツツェーは人種とジェンダーについて新たな枠組みを模索する作家なのであって、その最近の実例が小説『恥辱』である。G・C・スピヴァクの指摘によれば (Spivak 55)、コンラッドの『闇の奥』に対する解答、「先住民になる」ということの意味はどのようなことかという問題への解答だということの小説は、セクハラ小説にしてレイプ小説という、エンターテインメント小説的趣があるが、セクハラ教授デヴィッド・ラウリーの娘で、先住民にレイプされるルーシーが問題解答の鍵を握っている。語り手のラウリーは脇役で、中心はルーシーだとすれば、この小説のメッセージは明らかだ。都市のセクハラ予備軍に対する人種とジェンダーの新たな枠組みの提供である。ここに自伝的要素を嗅ぎつけるとすれば、『少年時代』で示すジェンダーについての無理解という悔悟の念が、この『恥辱』にまで残っているということである。

『若き芸術家の肖像』と『少年時代』が告発という点での共通項をもつとしても、20世紀の自伝がすべてある種の告発のために書かれてきたわけではない。グレーム・グリーンはその自伝の冒頭を次のように書きはじめている。

自叙伝というものはいわば“一種の伝記”に過ぎない—伝記よりは事実の誤りは少ないかも知れぬが、事実の取捨は必然的に一層はげしくなる。自叙伝は晩く始まって、時が熟さぬうちに終るのである。(田中西二郎訳 Greene 9)

この場合、自伝は記憶を取捨選択した回想である。実際この『自伝』は中産階級の子供らしい断片的な思い出を語ることで始まる。乳母や召使に囲まれての生活である。中産階級の子供は夏休みに田舎へ長期滞在に出かける。ハート

フォードシャーのバーカムステッドに生まれ育つグリーンが出かけたのはケンブリッジシャーのハーストンだった。そこには伯父の大きな邸があり、子供たちはそこで夏休みを過ごした。ある年、父親が校長を勤めるバーカムヘッド・スクールの校医の息子がハーストンへ招かれて、いっしょに夏を過ごすことになった。グリーンはこの時その少年に対して取った自分の態度を次のように回想する。

わたしは彼を賤民あつかいし、いっしょに遊んでもやらないし、ほとんど口をきいてやる気にもならなかった。泉水から水を取る方法も僕には教えてやらなかったし、彼にはとても見つけられない隠れ場所を知っていたので、彼はひとりぼっちで当てもなしにうろついているほかなく、時には退屈なあまり泣きだす始末だった。その怖ろしく長い八月の経験は二度とくりかえされることはなく、それ以後はわたしはひとりでいることが許された。(田中訳 Greene 22)

これは一種の「モラル・クライシス」である。しかし、ルソーやワーズワースと違って、グリーンの場合、とりたてて反省するようすはない。彼はちょっとした「盗み」もするが (Greene 34-35)、反省はしない。それらは事実として回想されるだけである。しかし、それらはいずれも「ゲーム時期」のエピソードであり、ルール違反として記憶されているものと思われる。

だれかの記憶の中にある事柄が記されていて、それをどう読むかという問題がある。われわれは他人の記憶にそれほど関心があるわけではない。しかしグレアム・グリーンの中の記憶の中にあるものは、それがグレアム・グリーンであるがゆえに、一定の意味を持つ。彼は有名な作家であり、「正統な自伝階級」(Anderson 8) に所属しているのである。その階級に属さず、言わば自伝を書く資格のないものが自伝を書く場合、なにかしら現代人の問題意識に訴えるものがなければならない。ジョイスやクッツェーはそうしたケースに当てはまる。今日、彼らが「偉大な作家」と見なされていることは、この際関係がない。彼らは普通の人間として自伝的作品を書いたのである。

5

『マーシェンカ』がナボコフの心の秘密を打ち明けているとすれば、E・M・

フォースターの『ハワーズ・エンド』については逆のことが言える。E・M・フォースターもまた、伝記と歴史という二つの基盤を失った後の作家で、19世紀的作法での小説は書けないと自覚していた。ただ、彼はアンドレ・ジッドやジョイスに反発し、普通の個人の不始末のようなことに目を向けず、普通の個人を乗せて流れる運命のようなものに焦点を当てる。その点では、ジョージ・オーウェルの『動物農場』(1945)や『一九八四年』(1949)のようなイデオロギー小説に似ているのである。

『ハワーズ・エンド』はイデオロギー小説そのものではないが、価値観先行型の小説であり、ラオネル・トリリングは『E・M・フォースター』(1944)においてそれを「イギリスの運命についての小説」(Trilling 102)であり、「階級戦争の物語」だと断定している。B・ローズクランズも『ハワーズ・エンド』を「明らかに人間関係の理想に捧げられた小説」と見る。つまり「理想」先行型の小説というわけである (Rosecrance 107)。

そもそもこの小説は「主人公」を中心に展開するようには書かれていない。主人公はいないのである。冒頭に登場するヘレン・シュレーゲルは、姉マーガレット、弟ティビーとともに、リベラルで教養豊かな上流階級を代弁する。一方、ウィルコックス家のものたちは当時のイギリス帝国主義を体現している。「帝国西アフリカゴム会社」というのがヘンリー・ウィルコックスとその長男チャールズが経営する会社である。この家族は帝国主義を当然のものと考えているだけでなく、近代化主義者でもあり、車社会の実現、道路の舗装、家屋内の生活設備の改善、老朽建造物の建て替えなどの物質的近代化を推進する。彼らを支えているのはヘンリーの妻ルースで、彼女は女の選挙権などに興味がなく、「議論は男に任せればいい」という考えである。ルースは旧体制そのものの象徴なのだ。

ところで、イギリスの国策としての帝国主義、近代化に伴う開発と環境破壊、人権への無関心などは、無条件で受け容れられるものでなく、改革が必要だというのが作者の考えであり、それを物語の中で訴える手立てとして、マーガレットと、妻が死んだ後のヘンリー・ウィルコックスを結婚させる。女性蔑視の身勝手な男と、男女平等主義者の女の結婚である。これによって、ルースという旧体制と入れ替わり、マーガレットという新体制となって帝国は続く。

レナード・バストとその妻ジャッキーは社会の不安定要素として登場する。レナード・バストは下層階級の人間ではないけれども、限りなく下層に近い人たちであり、当時大量に溢れていた失業者の群を表象し、彼を通じて社会の暗

い現実が作品に反映される。レナード・バストがチャールズ・ウィルコックスに殺されることをもってこの作品を悲劇と呼ぶならば（そして実際、作者自身がそう呼んでいるのだが）、それはまさに社会的悲劇にほかならない。その原因が「失業」にあるからだ。作者はこの悲劇で社会への警鐘を鳴らすとともに、自らの理想を生命の誕生に託す。レナードの死と入れ替えにヘレンの子宮から誕生するこの生命、この男の赤ん坊は、富裕者と貧困者の協力を是とする表象として、社会改革の表象として、生まれてきたのである。

『ハワーズ・エンド』においては、このように作者の抱く「イギリスの運命」への見通しや理想の人間関係がドラマ化されている。

ジョイスやナボコフは内面の秘密に踏み込み、E・M・フォースターは観念を絵解きする。そのどこにもツルゲーネフの『父と子』の主人公パザーロフのように伝記と歴史が併合して、ある時代の典型的存在となることがない。典型であるよりは、個別的なのである。

19世紀から20世紀にかけての文学の自伝化的傾向については、ロラン・バルトが別の視点から指摘している。エクリチュールという視点である。

文学のエクリチュールは歴史と結びついていると、ロラン・バルトが言う時、19世紀から20世紀にかけてのエクリチュールの変質が意識されている。ブルジョワジーの時代（すなわち古典主義とロマン主義の時代）には、意識が引き裂かれていなかったために、形式が引き裂かれることもありえなかった。つまり、ブルジョワジーのイデオロギー的単一性が単一的なエクリチュールを生み出したと、バルトは見る。古典主義的なエクリチュールは1850年ごろから粉砕されはじめるのである。この現象にかかわる作家や詩人としてポール・ヴェルレーヌ、ステファン・マラルメ、マルセル・プルーストなどの名が挙げられている。彼らは実証主義に反抗する書き手たちであった。実証主義こそ、クロノロジー信仰と手を携えてわれわれを支配する価値観である。

6

実証主義とリアリズムもまた手に手を取って20世紀の現実生活を支配している。その中で、リアリズムの対蹠的な地点から伝記も歴史も回復しようという試みがなされている。魔術的リアリズムがそれである。ガブリエル・ガルシア＝マルケスの『百年の孤独』はその代表的な作品であり、サルマン・ルシュディの『真夜中の子供たち』は英語圏での魔術的リアリズムを代表する。

ここでは、『百年の孤独』をやや詳しく見ることで、魔術的リアリズムの威力を検証することに代えたい。

「長い歳月がすぎて銃殺隊の前に立つはめになったとき、おそらくアウレリャーノ・ブエンディアー大佐は、父親に連れられて初めて氷を見にいった、遠い昔のあの午後を思い出したにちがいない」(5)と始まる『百年の孤独』の最初の三分の一ほどはサスペンスの形式になっている。なぜなら読者はいつアウレリャーノ・ブエンディアーが銃殺隊の前に立たされるのかと気を持たされるからである。しかもなぜ彼は銃殺隊の前に立たされるのかという疑問が残る。この疑問が解消されるまでに読者はブエンディアー家の創設と展開に深く巻き込まれる。

ホセ・アルカディオ・ブエンディアーとその妻ウルスラはマコンドという山の中の土地に仲間とともに住み着き、村を作っていく。彼らは従兄妹同士で、近親相姦からは「豚の尻尾」のついた子供が生まれるという迷信を固く信じるウルスラはしばらく夫を寄せつけない。しかし、やがて三人の子供を産む。そのうちの一人がやがて銃殺隊の前に立つアウレリャーノである。

ホセ・アルカディオ・ブエンディアーの采配によって村は発展し、やがて町になると、政府任命の町長ドン・アポリナル・モスコータが妻と娘二人を引き連れて町へやってくる。この時から町長が体現する保守主義と、開拓者精神と同義語にほかならない、ホセ・アルカディオ・ブエンディアーたちの自由主義の確執が表面化するが、両陣営の確執は小さなマコンドの町だけでなく、全国的に偏在し、20年に及ぶ内戦となる。(これは1899年から1903年にかけてのコロンビアにおける「千日戦争」を連想させる。)

その戦争で主役になるのは、ホセ・アルカディオ・ブエンディアーの次男アウレリャーノだが、彼はこともあろうに保守派ドン・アポリナル・モスコータの娘レメディオスと恋仲となり、結婚する。すでにマコンドの創設という役割を終えたホセ・アルカディオ・ブエンディアーのほうは突然狂気に陥り、家族の手で栗の木にくくりつけられ、息子が宿敵の娘と結婚しても気にせず、栗の木の下で信じがたいほど長生きする。アウレリャーノは自由主義陣営の指導的役割を演じ、大佐の肩書きで革命軍総司令官となる。しかし保守派の政府は、全土に戒厳令を敷いて優勢に立ち、自由主義革命派の指導者たちを逮捕して処刑しはじめる。アウレリャーノ・ブエンディアー大佐も捕まり、ここでようやく彼は銃殺隊の前に立たされる。ここに至るまでに妻レメディオスの死という

「悲劇」も発生している。それが「悲劇」であるのはアウレリャーノが妻を愛していたからであり、また、その死が誤って毒を盛られた結果だからである。

銃殺隊の前に立たされたアウレリャーノのその後だが、銃殺寸前に兄ホセ・アルカディオとその妻レベカとの機転で助かり、仲間とともに逃亡する。彼は12年間に各地で17人の私生児を行きずりの女に産ませ、大義名分というよりは自分のために戦争を続け、友人さえ処刑するような残酷な人間となる。彼が起こした反乱は20年間に32回に及び、保守派政府から大いに恐れられるが、革命軍総司令官としてしだいに独裁者的になり、孤独を味わうようになる。やがてアウレリャーノ大佐が革命軍を代表してネールランディア協定と呼ばれる停戦協定に署名し、自らは政府側への譲歩の責任を取るべくピストル自殺を図るが、銃弾が心臓に当たらなかつたために生き延びる。しかし、彼は社会の表舞台からはしだいに消えていく。

戦争に次ぐ戦争で、だれもが心を荒廃させていく中で、アウレリャーノの母親ウルスラだけは夫のように狂気にも見舞われず、息子のように残酷にもならず、まっとうで気丈な女としてブエンディアー家のみならず、一時はマコンドの町をも統治する。戦争で犠牲になった若者たちの中にはウルスラの孫アルカディオも含まれるが、平和が戻ってくるにつれて曾孫たち（アルカディオの忘れ形見）が成長し、一家の担い手になる。その一人アウレリャーノ・セグンドは愛人ペトラ・コテスとともに企てる畜産業で成功し、山育ちながらスペイン人貴族の血を引くフェルナンダと結婚する。彼女は保守的な考えを持っていて、祖先伝来の自由主義的考えのアウレリャーノ・セグンドとは意見が合わない。彼の自由主義は放蕩三昧のそれで、結婚早々にペトラ・コテスのものとへ戻り、フェルナンダを放ったらかしにする。それでも彼らの間には娘二人と息子一人が生まれ、すでに百歳を越えたウルスラに生き甲斐を与える。体や視力に衰えが生じているものの、ウルスラの気力は旺盛で、玄孫ホセ・アルカディオを聖職者にしようとはりきるのである。これは「神」が不在の家であったことを反省してのことで、彼女の夫ホセ・アルカディオ・ブエンディアーは「神」の不在を銀板写真によって証明したほどののだ。不死の女ウルスラとは対照的に、自由主義のために戦った息子のアウレリャーノ大佐はついに力尽きて死ぬ。

ブエンディアー家のこうした変化のみならず、変化は社会全体にも生じつつあることが示唆される。それを象徴するのがマコンドでの鉄道敷設、電気、映画、蓄音機、電話などの新技術の利用開始である。これに加えてアメリカ資本の流入があり、マコンドにバナナ農場ができて、大量の農場労働者が集まって

くる。しかし、労働条件や待遇が極端に悪く、労働者の不満が募る。労働組合が作られ、その指導者のひとりにブエンディアー家の別の玄孫ホセ・アルカディオ・セグンドが就任する。彼はブエンディアー家の反骨精神を最も強く継いでいて、暴動を扇動する。その結果、軍隊が出動しての大量虐殺が行われ、三千の死体がバナナ運搬用の汽車で海へ運ばれたとホセ・アルカディオ・セグンドは言い張るが、だれも信じないし、政府は暴動の事実を否定する。(アメリカ資本のバナナ農場とそれをめぐる暴動は、実在したユナイテッド・フルーツ・カンパニーとそれをめぐる暴動を暗示している。)

自分が目撃したものを否定されるということがあって、ホセ・アルカディオ・セグンドは傍から見れば狂気に見舞われたように、しかし実際は狂った世間に嫌気がさして蟄居し、祖先から伝わるサンスクリットで書かれた「メルキアデスの羊皮紙」の解説に没頭する。「メルキアデスの羊皮紙」とはマコンド草創期に毎年訪れるジブシーの一団の中にいた博識のメルキアデスがホセ・アルカディオ・ブエンディアーに与えた羊皮紙のことである。

ホセ・アルカディオ・セグンドの双子の兄弟アウレリャーノ・セグンドは甲斐性のない男で愛人ペトラ・コテスと本妻フェルナンダ・デル・カピオの間をうろろうするだけだが、彼の子供たち(ウルスラの玄孫たち)が成長すると、新たな物語が展開する。まず、レナータ・レメディアス(メメ)の場合、母親フェルナンダの厳格なしつけに反発し、自堕落な父親の影響も手伝って自由奔放な行動に走る。その典型がバナナ農場労働者マウリシオ・バビロニアとの恋である。この恋は保守的な母親に認められるわけがなく、彼らは文字通りの密会を続けるが、やがて男が鶏泥棒と間違えられて射殺されるという結末を迎える。その時メメはすでに身ごもっていて、修道院に入ってから私生児を産む。その子はアウレリャーノと名づけられて、ブエンディアー家に引き取られ、祖母フェルナンダや曾祖母サンタ・ソフィア・デ・ラ・ピエタやさらには五代前に遡る血縁者のウルスラなどによって育てられる。この私生児の誕生と同じころに、フェルナンダが三人目の子供アマランタ・ウルスラを産むため、この二人の子供は途轍もない年の老女たちに囲まれ、彼女たちに手酷い悪戯を繰り返しながら育つ。メメの兄ホセ・アルカディアはブエンディアー家に「神」を呼び戻したいというウルスラの願いを叶えるべくローマの神学校へ行く。これに加えて4年11カ月もの長い期間にわたって雨が降りつづき、マコンドの町は壊滅的な被害を受け、バナナ会社も潰れる。雨期の後に10年に及ぶ日照りが始まるころ、ついにウルスラが死ぬ。彼女が何歳になっていたかはだれにも分から

ない。彼女よりも長生きしてブエンディーア家の衰退を最後まで見守るのはピラル・テルネーラである。このトランプ占い師はウルスラの長男ホセ・アルカディオと密通してアルカディオを産み、レメディオス、ホセ・アルカディオ・セグンド、アウレリャーノ・セグンドの三人姉弟の事実上の祖母、ホセ・アルカディオやメメやアマランタ・ウルスラの曾祖母なのであるが、そのことを知るものはだれもいない。

アウレリャーノ・セグンドは末娘のアマランタ・ウルスラを溺愛し、ブリュッセルへ留学させてやろうと考える。そのために富くじの商売に精を出すのが、娘の留学直後に喉頭癌で死ぬ。一方、アウレリャーノは私生児であるがために学校教育を受けられず、家の中にとじこもっているうちに、世間に嫌気がさして蟄居し、「メルキアデスの羊皮紙」解読に励む伯父ホセ・アルカディオ・セグンドと意気投合、サンスクリットを教わるだけでなく、マコンドの歴史とそれにかかわるブエンディーア家の反骨精神の系譜をも教え込まれる。しかしホセ・アルカディオ・セグンドは双子の兄弟アウレリャーノ・セグンドと同時期に死に、ブエンディーア家の住人はしばらくアウレリャーノと祖母フェルナンダおよび曾祖母サンタ・ソフィア・デ・ラ・ピエタの三人だけとなるが、女たちが死に果てると、アウレリャーノひとりだけになる。

母親フェルナンダの死を知ってホセ・アルカディオは、聖職者になり損ねた少年愛者として、ローマから戻る。マコンドの生家で偶然見つける財宝を元手に、少年たちに囲まれて贅沢の限りを尽くすけれども、結局、財宝狙いの少年たちに殺される。

こうして最後の物語の主人公たちが準備される。留学したアマランタ・ウルスラはブリュッセルでモダン・ガールに変身し、15歳年上で飛行機マニアのガストンと恋仲になり、結婚してマコンドへ戻る。二人の仲は睦まじく、その上アマランタ・ウルスラは陽気な働き者で、倒れかけたブエンディーア家を立て直すかに見える。しかし、同じ屋根の下に住む同年の「甥」で、「メルキアデスの羊皮紙」解読に明け暮れるアウレリャーノとの秘められた灼熱の恋が芽生え、夫のガストンがベルギーへ帰ってしまうと、古く大きく腐りかけた家に二人だけとなって愛欲にふけり、やがて「豚の尻尾」が生えた子供を産んで、産褥死する。ウルスラが百年以上も前に恐れた近親相姦の報いが現実のものとなるわけである。しかも生まれた子供は蟻の大群に食い殺され、どこかへ運び去られる。アウレリャーノは「メルキアデスの羊皮紙」解読に最後のエネルギーを注ぎ、やがてそこにブエンディーア家の運命がすべて書かれていることを突

き止める。彼自身の死までもがそこに予言されているのである。彼が「メルキアデスの羊皮紙」解読を終える瞬間、マコンドという「蜃気楼の町」は「人間の記憶から消えてしまう」(307)のである。

これは歴史の復活に焦点を合わせた魔術的リアリズムの実例である。この新たな文学的方法の鍵を握っているのは、ファンタジーの要素である。軽く百年以上生きて、ほとんど年齢不詳のウルスラ、4年11ヶ月に及ぶ雨期と10年に及ぶ日照り、3000人の死者を乗せた列車など、現実離れた人物や出来事が物語りに満ちている。これに対し、サルマン・ルシュディの『真夜中の子供たち』は伝記に焦点を合わせている。そこでも方法的に鍵を握っているのはファンタジーなのである。つまりそれは『ロード・オブ・ザ・リング』や『ナルニア国物語』と方法的に親近性をもつということだ。このテーマについては稿を改めたい。

注

- (1) 郷原佳以『『虚構の自伝』の拡がり―『方法の物語』と自伝文学の隆盛』図書新聞、2005年12月24日号、4頁。
- (2) 「ナボコフの『マーシェンカ』と「複合自我」表象」日本ナボコフ協会紀要『Krug』第4巻第2号、2003、1-7頁。
- (3) 拙著『サルマン・ルシュディの文学』(2004) 参照。

References

- Amis, Martin. *Experience*. London: Jonathan Cape, 2000.
- Anderson, Linda. *Autobiography*. London: Routledge, 2001.
- Roland Barthes: *Le Degré Zéro de l'écriture*, 1953 (Writing Degree Zero)
- Bloom, Harold. ed. *E. M. Forster*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- Brown, Homer Obed. *James Joyce's Early Fiction: The Autobiography of a Form*. Hamden, CT: Archon Books, 1975.
- Coetzee, J. M. *Boyhood*. 1997. London: Vintage, 1998.
- Coetzee, J. M. *Strange shores: Literary Essays*. New York: Penguin Books, 2001.
- Cooley, Charles Horton. *On Self and Social Organization*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. 1932. London: Faber and Faber, 1972.
- Forster, E. M. *Howards End*. 1910. London: Penguin Books, 1989. E・M・フォースター『ハワーズ・エンド』小池滋訳、みすず書房、1994.

- Grayson, Jane. *Vladimir Nabokov*. Woodstock, NY: Overlook Press, 2001.
- Greene, Graham. *A Sort of Life*. London: The Bodley Head, 1971. グレアム・グリーン『自伝』田中西二郎訳, 早川書房, 1974.
- Hamburger, Michael. *The Truth of Poetry*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1969.
- James, William. *Writings 1878-1899*. New York: The Library of America, 1992.
- Mead, George Herbert. *Selected Writings*. Chicago: The University of Chicago Press, 1964.
- Nabokov, Vladimir. *Mary*. Translation of *Mashen'ka*, by Michael Glenny in collaboration with author. New York: Vintage International, 1989.
- Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory*. 1947. New York: Everyman's Library, 1999. ウラジーミル・ナボコフ『ナボコフ自伝 記憶よ、語れ』大津栄一郎訳, 晶文社, 1979.
- Rosecrance, Barbara. "Howards End." Bloom, 107-134.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.
- G・C・スピヴァク『ある学問の死』上村忠男・鈴木聡訳, みすず書房, 2004.
- 朝永三十郎『近世における『我』の自覚史』角川文庫, 1952.
- Trilling, Lionel. *E. M. Forster*. London: The Hogarth Press, 1944. ライオネル・トリリング『E・M・フォスター』中野康司訳, みすず書房, 1997.
- Weir, Justin. *The Author as Hero: Self and Tradition in Bulgakov, Pasternak, and Nabokov*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2002.
- ガブリエル・ガルシア＝マルケス『百年の孤独』鼓直訳, 新潮社, 1972.
- ミハイル・バフチン『全著作第一巻 行為の哲学によせて 美的活動における主人公』伊東一朗・佐々木寛訳, 水声社, 1999.
- ロラン・バルト『エクリチュールの零度』森本和夫・林好雄訳, ちくま学芸文庫, 1999.
- 拙著『サルマン・ルシュディの文学』人文書院, 2004.