九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

20世紀後半におけるウィリアム・ゴールディングと読むことの意味

宮原，一成

https://doi.org/10.15017/1485070

出版情報：九州大学，2014，博士（文学），論文博士
バージョン：
権利関係：全文ファイル公表済

20 世紀後半における
ウィリアム・ゴールディングと読むことの意味

宮 原　一 成

2014 年 8 月

目　　次

序　章　　ウィリアム・ゴールディングと読むことの意味　1

各章論考　初出情報一覧　18

第１部

第１章　読者の拘禁と解放 ―むき出しの人を見るために　20

第２章　捨てきれない／捨てさせない意味の標識 ―『ピンチャー・マーティン』(*Pincher Martin*)に見る拘禁と解放　40

第３章　『後継者たち』(*The Inheritors*)に見る「獣」へ向けての架け橋 ―拘禁と受け入れ　56

第２部

第４章　『尖塔』(*The Spire*)における読み手の自負と偏見、そしてその教化　75

第５章　白紙から読む『ペーパー・メン』(*The Paper Men*) ―「作者の死」が死なせたもの　95

第６章　読み手の革命の貧弱さ ―James Colley の手紙から読む『通過儀礼』(*Rites of Passage*)　112

第７章　『海洋三部作』(*A Sea Trilogy*)にみる「信頼できる語り手」と「読んで書くことの魔性」　137

第８章　「1」を目指す「2」 ―『可視の闇』(*Darkness Visible*)に見る複製と復元願望としての解釈行為　156

第３部

第９章　『蠅の王』(*Lord of the Flies*)の覗き窓 ―ビルのふるまいを読むこと　178

第10章　読み書きの時間 ―『自由落下』(*Free Fall*)における書く行為の純粋持続(アエウム)と読む行為　199

第11章　結び ―「読魔」と味わう「知られざる神」との遭遇体験　230

引用資料　240

序章　　ウィリアム・ゴールディングと読むことの意味

1.

1993 年に急逝した英国人作家 William Golding がこの世に生を受けたのは 1911 年 9 月だが、小説家としてのデビューは遅咲きで 1954 年、あと 2 日で彼が 43 歳になるというときだった。そして没年においても、未完成の小説原稿（『二枚の舌』(*The Double Tongue*)と題して 1995 年に死後出版される）を抱えていたというから、出版作家としての彼のキャリアは、20 世紀後半のほとんどをカバーしていたことになる。

英国文学において、この 1950 年代から 20 世紀末までという期間は、どのような意味をもっているだろうか。ポストモダニズム文学の時代、またポストコロニアル的諸問題が文学的関心を集めた時代、さらには 20 世紀初頭に萌芽したフェミニズムの高まりと先鋭化の時代など、さまざまな見方が可能だが、本論文では、この時代を、読者と作者の関係に大きなうねりが生じた期間だととらえる観点をとりつつ、そのなかにゴールディングという作家を位置づけてみたい。

周知のように 20 世紀後半という時代は、読書および意味解釈の場において作者の権威が失墜し、読者の自由と権利意識が、英国を含む西洋諸国において高まっていった時代である。この新しい読者論については、本論文の第 5 章第 1 節や第 6 章の第 1-2 節および第 4-5 節において、ゴールディング作品を検討するなかで詳しく紹介することにするが、ここ序章でも簡単に流れをまとめておさえておこう。

まず 1930 年代に文学界を席巻したいわゆるニュー・クリティシズムの影響を挙げねばならない。テクストの自律性を主張するニュー・クリティシズムにおいて、作者が作品を書いた際の意図を最重要視する姿勢は、否定されるようになった。そして 1960 年代が終わる頃、Roland Barthes がかの有名な「作者の死」を宣言し、作者の権威に真っ向から異議を申し立てると、その後、受容美学や読者反応理論が花盛りとなった。バルトは、テクストの意味を創出するのは、作者ではなく読者の《読み行為》の役割であるとし、しかもその読み行為は、テクストを単一の意味に固定するのではなく、多方向に解釈を開くのだと 1967 年に唱えた。その際のスローガンが「作者の死」宣言である。「作品に対して恐るべき父性を発揮」(バルト,『テクストの快楽』 83)していた作者は葬られ、その「『作者』の死によってあがなわれ」る形で、真の決定権者たる読者が誕生する(バルト,「作者の死」89)、というのである。たとえば Wayne C. Booth のように、読者が解釈の自由を振り回

すことに懸念を示す動きも一部にはあったが（詳しくは第 6 章第 5 節に譲る）、1970 年代以降、テクストの意味や読み方を決定するのは作者ではなく読者、あるいは読者とテクスト間の相互作用の場である、とする考え方が一般に受け入れられるようになっていった。バルト流の「作者の死」と読者の完全な解放という旗幟をほぼそのまま受け継いだのは、おそらく David Bleich だろう(Harkin 416)。そのブライヒをいわば最左翼として、読者個人の読みにどの程度の自由存立を与えるかについては、Norman Holland や Wolfgang Iser、Stanley Fish、Louise Rosenblatt ら、中道派から慎重派まで、さまざまな態度の学者が顔を並べるようになり、Robert Dale Parker の言葉を借りれば、「読者反応理論の流行の短い燃え上がり」（“The brief flame of the vogue of reader-response criticism” (Parker 317)）という時代が到来した。

そうした時代の潮流に置いてみたとき、ゴールディングはどのような位置づけを受けることになるだろうか。それが本論文「20 世紀後半におけるウィリアム・ゴールディングと読むことの意味」の探究する問題である。本論文の題目にある「ウィリアム・ゴールディングと」のなかの「と」には、英語で言うと and の意味と with の意味の両方を込めた。ゴールディングを一種の反射鏡として、彼が生きた時代における「読む行為」の意味について考察するとともに、ゴールディングの思想や視線に私たちも身を寄せ、一体化するようにして、作品を一緒に読むという経験の意味も、あわせて探っていきたいと考えている。

読者-作者（あるいはこれに第 3 項として「テクスト」を加えることもできようか）の関係という視点からゴールディングを本格的に論じた研究は、これまでほとんどない。筆者はかつて、研究論文集『ウィリアム・ゴールディングの視線 ―その作品世界―』（開文社出版，1998 年）が出版されるにあたって、「William Golding 関連文献書誌」の作成を担当し、1996 年度末までに英語圏および日本で発表された単行本や論文を網羅的に調査した。その書誌を再度見渡してみても、20 世紀後半期の読者論の立場からゴールディングを論じた研究は目にとまらない。

ゴールディング作品に着想を与えた材源についての調査や、ギリシャ悲劇や古典的キリスト教文学とのテクスト間相互関連性に着目する研究ならば、これは数多く存在する。なるほどこれらも一応は、読んだり書いたりする行為と連関した研究といえなくもないかもしれない。また、1979 年の『可視の闇』(*Darkness Visible*)や、1980 年発表の『通過儀礼』(*Rites of Passage*)に始まる三部作を、一種のメタフィクションやメタナラティヴと捉える読みを展開した研究論文も、わずかながらある。上記の書誌には盛り込まなかったが、

新聞書評という場でならば、読者論に言及した例もそれなりに見られる（特に、1984 年の『ペーパー・メン』(*The Paper Men*)に対する書評では、「作者の死」概念に軽く触れていく議論が散見される)。だが、20 世紀後半期に隆盛を極めた受容美学や読者反応理論のような読者論の立場からのゴールディング評価に、正面切って取り組んだ例は、まず見あたらない。

こうした状況は、上記の書誌の完成後も大して変化していない。残念なことに、そもそもゴールディング作品研究自体に、あまり新しい展開が加わっていないのである。1997 年以降の研究動向を見ると、目にとまる大きな仕事としては、英語圏で Paul Crawford による『ウィリアム・ゴールディングにおける政治と歴史 ―転覆した世界』(*Politics and History in William Golding: The World Turned Upside Down* [University of Missouri Press, 2002])が発表されたこと、そして日本では『ウィリアム・ゴールディング ―痛みの問題―』（安藤聡、成美堂, 2001 年）と坂本仁による『ゴールディング作品研究』（鳳書房, 2003 年）が世に出ていることくらいで、それ以外は活況と言いがたい。そして今挙げた 3 冊のモノグラフの内容も、作者-読者の関係論をゴールディング作品において考察するものではない。というわけで、本論文は、ゴールディングに関する先行研究から不思議にも欠落してしまっている重要な部分を充填する試みとなるだろう。

2.

話をゴールディングの伝記的研究に限って言えば、1997 年から今日に至るまでに、大きな収穫が 2 つあった。Faber and Faber 出版社から 2 種類の伝記が相次いで出版されたのである。ひとつは John Carey による 2009 年出版の伝記『ウィリアム・ゴールディング ―「蠅の王」を書いた男』(*William Golding: The Man Who Wrote* Lord of the Flies)で、もうひとつはゴールディングの実娘 Judy Golding による 2011 年出版の回想録『恋人たちの子ども』*(The Children of Lovers*)だ。これらの伝記から浮かびあがるゴールディング像のうち、本論文にとって興味深い像をひとつあげるなら、それは、作家としての自分と、自分の作品を読む読者との関係のあり方を、一生涯にわたって気に病み続けた人間の姿である。

意に染まない教員稼業で生計を立てながら、デビューまでに長い苦節を味わったせいか、ゴールディングは自分の作品の読まれ方や読者の理解度、そして世評を極度に気にかける作家だった。ケアリによる伝記には、小説を出版するたび、直後の書評を目にするのを恐

れてびくびくする――1959 年出版の『自由落下』(*Free Fall*)が「過去最悪の書評」(“the worst [reviews] he had ever had” (Carey 233)）に晒された後は、特に怯えがひどくなり、そして 1964 年の『尖塔』(*The Spire*)がラジオで無理解なコメントを受けて以来、ゴールディングは「間歇的な舞台負け」(“a sort of intermittent stage fright”）に苦しみ、「初期の驚嘆すべき作品群を生み出してきた思考の自由や〔中略〕自分の想像力に、強い恐れを抱くようになった」(“he became most strongly frightened about his imagination, [. . .] that freedom in thinking which had produced the remarkable early novels” (Judy Golding, 188)）そうだ――臆病なゴールディングの様子や、妻 Ann や昵懇の編集者 Charles Monteith が好意的な書評だけを一生懸命ピックアップしてやる姿が、克明に描かれている。また、ゴールディングは脱稿した原稿をフェイバー・アンド・フェイバー社にいったん渡した後も、読者からの反応をくよくよ考えては、何度も原稿を手許に送り返させていた。それもケアリの伝記に詳述されている。ゴールディングは、出版前、いな執筆の最中から、強迫観念に駆られるように読者からの反応を想定し、一種の（自虐的な）「対話」をする作家だったと言っていいだろう。

ゴールディングは読者反応を恐れた。その反面で、彼の小説には、読み方にひとつの道筋をかっちりと想定し、その読み方を、いわば読者の首根っこを捕まえるようにして強制するようなところもある。本論文第 1 章で詳しく論じるが、ゴールディング作品の大きな特徴のひとつは視点の操作であり、読者はある視点への同化を強力に迫られ、そしてかなり唐突な形で、そのせっかく慣れ親しんだ視点から引きずり出される、という経験をさせられることが多い。ゴールディング研究の代表的な批評家であり、私生活においてもゴールディングの夫婦生活に影を落とすことになった Virginia Tiger は、ゴールディングの読者操作の手腕を次のように要約している――「ゴールディングのあらゆる小説においては、読み手と書き手双方の反応が入念に考慮され、また先読みされており、それはチェスのゲームに喩えることができる」(“any Golding novel, in which the responses of both reader and writer are carefully studied and anticipated, can be likened [. . .] to the game of chess” (Tiger, *Unmoved* 256)）。チェスの対戦者の一手一手を見切るようにして、読者の自由を封じ込め、ある視点――往々にして、切り替わる複数の視点――からの体験を強いる、その拘束力が異様なほど高いという点が、ゴールディングという小説家の一大特徴なのである。

読者反応を支配すると同時に、読者反応にある意味で支配されていた作家ゴールディン

グは、当代の新しい読者論に対し、どのような態度をとっていたか。まずは対談記録や伝記などの文献によって検証可能な事実を並べてみよう。

作品の著者よりも読者のほうが作品をよく理解できる、という可能性について、1950年代のゴールディングは、明確に否定的な立場をとっていた。1959年8月28日のBBC第3局の番組における対談で、Frank Kermodeが「ここであの、D・H・ロレンスが発した有名な警告の言葉、『物語を語る者を信用するのではなく、物語を信用せよ』を引き合いに出してもいいでしょうか」（“may I introduce the famous Lawrence caveat here, ‘Never trust the teller, trust the tale’?”）と問いかけたのに対し、ゴールディングは「そんなのは、ナンセンスの極みです」（“Oh, That’s absolute nonsense”）と、言下に否定している(Golding, Interview with Kermode 9)。[1] 同対談でゴールディングは言葉を続け、「当然、物語を語る人間は、〔中略〕自分が書いていることを正確にわかっているものだし、芸術家のことを、天啓を受けるおめでたい夢想家で、〔中略〕自分が地べたに残す足跡がどんな風になっているか本当にはわかっていない生き物だ、なんて考えるようなたぐいのことは、まったくもって真相からかけ離れていますよ」（“*of course* the man who tells the tale [. . .] will know exactly what he is about and this business of the artist as a sort of starry-eyed inspired creature [. . .], not really knowing what sort of prints he’s leaving behind him, is nothing like the truth”）と断じた(9)。

同年9月12日に収録されたBBCテレビ番組『モニター』(*Monitor*)においても、ゴールディングは同様の発言をしている。インタビューアーが「読者のほうがあなた自身よりも、あなたの小説をよく理解している、ということは、起こりうると思いますか」(“Do you think it’s possible that a reader may understand your novels better than you yourself?”）と尋ねたとき、ゴールディングはこう応じている――

> 読者は、作者とは違った理解の仕方をすることはあり得るでしょうが、よりよく理解することはできない、と思いますね。なぜなら、〔中略〕作者は自分の本を書いているときには、〔中略〕どんな批評家も知り得ないような、たとえ20回再読しても知り得ないようなほどに、その本を知るようになるからです。芸術家を、自分のやっていることの制御もできないし理解もしていないおめでたい幻視者、というイメージで捉える見方には、私は賛成できません。

He can understand it in a different way, but I would guess that he can’t

[1] Jack I. Bilesとの対話でもこの発言は引用されている。 Biles 54参照。

understand it in a better way, because [. . .] when he [the author] is writing his book [. . .] he gets to know his book in a way no critic can possibly know it, even if he reads it twenty times. I'm against the picture of the artist as the starry-eyed visionary not really in control or knowing what he does. (Biles 53)

だがその後、ゴールディングは宗旨替えをしたらしい。じっさい、ゴールディング自身の言葉も、その「宗旨替え」を裏書きしている。1976 年に「動く標的」(“A Moving Target”)と題してフランスのルーアンで行った学術講演のなかで、ゴールディングは『蠅の王』(*Lord of the Flies*)着想にまつわるエピソードを語った後、執筆の意図についてこうコメントしている――「少年や人間が、現実に行動するとおりに行動するところを描く物語を書こうだなんて！　なんたる傲岸！　《作者の神授の権利》なるものを振りかざす、その厚かましさ！〔中略〕では、私はどうやって主題を選んでいるのだろうか？　選んだとして、自分がやっていることの意味を、私はちゃんとわかっていたというのか？」(“A story about boys, about people who behave as they really would! What sheer hubris! What an assumption of the divine right of authors! [. . .] How then do I choose a theme? Even then, did I know what I was about?” (Golding, “Moving” 163))。ここでゴールディングは、「作者の神授の権利」を当然視していた自分の過去の行状に、自分でもあきれている、という様子を見せている。これを読む限り、1976 年時点では、もうすっかり過去の考えから脱皮しているかのようにも思われる。では、その 1976 年に至るまでの態度の軌跡は、どのようになっていたのだろうか。そして、1976 年以降には、もう態度の変化は生じなかったのだろうか。

3.

読者論の観点からゴールディングを読むというアプローチの事例は、先に述べたとおりほとんどないし、作者至上主義からの卒業、というゴールディングの心境の変化をたどった研究は、筆者の知る限り 2 点しかない。S. J. Boyd が、小説『尖塔』を論じる下準備としてざっとおさらいしているのと、あとは Betty Jay の論文があるばかりだ。そのボイドもジェイもそろって、ゴールディングが心境の大きな転機を迎えたと考えているのが、1959 年である。上に見たカーモードとの 8 月の対談を経た影響や、1959 年末に『自由落下』が酷評に晒されたことが原因だというのだ。そして 1976 年には、上に見たような

心境へ移行している、としている。

ただし面白いことに、その 1976 年より後にゴールディングの姿勢がどのように変化したかについては、ボイドとジェイは意見を異にしているのである。

ジェイは、1964 年の小説『尖塔』を、ゴールディングが作者の絶対的権威を最終的に放棄するに至るプロセスを劇化した小説、と読む解釈を提示している。ジェイは、この小説を「書き手の絶対的権威を手放した結果をテクストで記録したもの」（“a textual record of the consequences of relinquishing the absolute authority of the writer”）と位置づける(Jay 157)。『尖塔』が、キリスト教の教義と半ば対立する形で精神分析的な解釈モデルを包含したために、著者の意図までも精神分析的手法によって解体されていく、その様を記録しているのがこの小説だ、というのである(163-64)。小説の主人公ジョスリンは尖塔建築計画を推進した自らの意図についても、自分でわからなくなっていくということを認めざるを得ない。それと同様に、小説の著者も、自分の意図による作品のコントロールが破綻していっていることを、白状しているのだ(168)、と論じている。ジェイによれば、『尖塔』で自らの心変わりについて気持ちの整理をつけた後、ゴールディングは、作者の意図の優越性を否定する立場に身を置くようになり、そこからぶれることはなかった。その意思が表明されたのが、1976 年のエッセイ「動く標的」だ、とジェイは言う。

一方ボイドは、ゴールディングの 1980 年の講演原稿「信条と創造力」(“Belief and Creativity”)の文章には、「小説家と読者のあいだで続けられなければならない広範囲の協力関係」（“that extended co-operation that must go on between the novelist and the reader”）の重要性を強調する主張があるのと同時に、「神に比肩する著者が、自分の為したことを知悉していることに関する尊大な断言」（“the grand assertions about the godlike author knowing what he has done”）という「所有権を声高に申し立てる精神」（“a pugnacious, proprietary spirit”）の表明も併記されている、と指摘している(Boyd, “There” 83-84)。ボイドにしたがえば、1980 年時点でも、ゴールディングの姿勢は揺れているというわけだ。かように、ゴールディングの態度は読み取りづらいものがある。

ただこの勝負は、ボイドのほうに軍配が上がるように思われる。「動く標的」には確かに姿勢の揺らぎが見てとれるし、John Haffenden との 1980 年 10 月の対談でも、ゴールディングは完全に宗旨替えしたとは思えない発言を残している。これらの場でのゴールディングの発言を総合して言えば、作者は書き始めの時点では意図を抱いているのだろうが、その意図に従って書いている最中は、部分部分しか見えておらず、最終的完成形は作者に

とって意外なものと化すので、作者は書き終えたらその意図を忘却すべきであるから（“The writer probably knows what he meant when he wrote a book, but he should immediately forget what he meant when he’s written it” (Haffenden 109)）——もしくは書き終えるまでには意図が霧散しているから——その結果、作者自身の読みと読者の読みに優劣が無くなるのだ、という(Golding, “Moving” 166-67、Haffenden 108-09)。なんとも微妙な言い方である。ゴールディングは、作品の解釈権を全面的に読者に譲り渡したつもりではなさそうだ。

同時期のゴールディングのスタンスを示す稀覯資料を、もうひとつ示しておこう。『通過儀礼』を書き上げて間もない 1980 年、ゴールディングは以前教師を務めていたソールズベリの Bishop Wordsworth’s School の学校新聞『ニュー・ワーズワーシアン』(*New Wordsworthian*)紙向けに、インタヴューを受けている。対談者の Colin Pridham と David Stoner から、「人びとは、あなたの本からあなたが意図した以上のことを読みとっているのでしょうか？」（“Do people read more into your books than you intended?”）と質問されたとき、ゴールディングは次のように答えている——

> それは答えるのが非常に難しい問題ですね。というのも、作家がどのくらいを意図に沿って書き、どのくらいを運任せで書いたのか、そのくらいが無意識の産物で、どのくらいが意識的な成果なのか、本人があとから言明することはできないと思うからです。ある意味でそれは、意味のない質問です。しかしその一方で、そんな問題は意味がないと何度も何度も言い続けていると、まあたぶん私もそう言い続けている口ですが、そんなことを続けていたら、文学界全体が音を立てて崩れ落ちてしまうでしょう。なぜなら、そうなったら書くためのタネを誰も全然持てなくなってしまうことになるからです。だから、その質問に対する答えを見つけ出す必要はあるわけですが、ただ、人は私の本を、ちょっとこまかく切り分けすぎているんじゃないか、と思うこともあります。
>
> That is the $64,000 question, because I don’t think a writer can say how much he did intend and how much is luck, how much was unconscious and how much was conscious. It is, in a sense, a question without meaning. On the other hand, if you go on, as I am afraid I do, saying so often that these questions are without meaning then the whole literary world would fall down with a crash because nobody would have anything to write about. So the

answers to such questions have to be found but I think they sometimes slice my books a bit small. (Rpt. in Cox 22)

ここでゴールディングは、作者の意図を忖度するような読み方の無意味さを指摘しているが、同時に、作者の意図探しがまったく否定されたら、文学研究は成立しなくなってしまうだろうと茶化してみせながら、さらに続けて、読み手が作品をあまりにも細かく分解し分析することに愚痴ももらす、というかなり複雑な心境を口にしている。作者の意図の権威について、ゴールディングはこのような正逆入り交じった心情をかかえて揺れていた。

4.

さらにつけ加えるなら、1959 年から 1976 年までの期間においても、ゴールディングの姿勢は一定していたわけではない。1962 年時点において興味深い事例があったことを、ケアリの伝記は報告している。アメリカでの講演ツアーのなかで、講演会場である学生が『蠅の王』の独自解釈を述べ立ててきたのに対し、ゴールディングは、作者としての意図と計算の深さを声高に主張した、というのである――

〔前略〕自説に自信満々の男子大学院生が、作品の象徴性やイメージ群や主題の展開法について、彼が瑕疵だと見なしている点を指摘しはじめたとき、ゴールディングは、文章やイメージを引用しつつ、その本のありとあらゆる細部や暗示はすべて入念に考え抜いたものだ、と言明して、その学生に反撃を加えた。

[. . .] when an opinionated male graduate student began pointing out what he saw as flaws and contradictions in the symbolism, imagery and thematic development, Golding hit back, citing passages and images, and making it clear that he had thought out every detail and implication in the book. (Carey 257)

この逸話をさらに興味深くする事実がある。ゴールディングは、この同じ講演ツアー用に書き上げた朗読原稿「寓話」(“Fable”)においては、自分は、作者の意図を至上とする態度を悔い改めたのだ、とかなりしおらしいことを書いているのである。

というのも、『蠅の王』を書いたときの立場から、私は少々考えを変えたのです。もはや私は、著者が頭から誕生させた作品に対して《父の力》のようなものを持っているとは思わなくなりました。いったん印刷されてしまえば、その子たちは、成年に達したようなものです。批評家は作品と新鮮な形で向き合い、著者がそうなって

ほしいと願うような姿ではなく作品のありのままの姿を見るものですが、作品が世に出たあとは、著者といえども、そういう批評家以上の権威を作品に対して揮うことはありませんし、批評家よりもよく作品を理解することもないでしょう。ひょっとしたら批評家たちよりもわかっていないようになるのかもしれません。

For I have shifted somewhat from the position I held when I wrote the book [*Lord of the Flies*]. I no longer believe that the author has a sort of *patria potestas* over his brainchildren. Once they are printed they have reached their majority and the author has no more authority over them, knows no more about them, perhaps knows less about them than the critic who comes fresh to them, and sees them not as the author hoped they would be, but as what they are. (Golding, "Fable" 100)

しかしその「寓話」の最後には、読者（特に、『蠅の王』についてレポートを課されている生徒たち）が、「作者の意図」を教えてくれとしつこくせがんでくることに対する揶揄の言葉も添えられている――「私の処女小説のおかげで、私は残りの人生のあいだずっと相変わらず学校教師として扱われるということが決定してしまいました。せいぜい、つなぎ紐が長くなっただけですね」（"My first novel ensured that I should be treated for the rest of my days as a schoolmaster only given a longer tether" (101)）。実態としてはむしろ、「作者の意図」を説明することを皆が望んでいるではないか、というわけだ。作者は王座から退位して、自由を与えられてなどいない。何かにつけ、読者から（やや長めにしてもらったとはいえ）首縄で引っ張り出される状況は、今後もずっと続きそうだ――と、ゴールディングはそういう憎まれ口を叩かずにはいられないのである。

ゴールディングは揺れた。ケアリによる伝記を主な情報源として、こうした心境の変遷の見取り図を表 1 としてみた。表には、本論文の後の章で言及する予定の事項もすでに書き込んであるが、とりあえずここでは大まかな流れを見ていただきたい。

年.月	Golding に関する出来事	「作者の意図」の権威に対する Golding の姿勢	備考
1911.9	誕生		
			I. A. Richards,『実践批評』(*Practical Criticism* [1930])

			R. Ingarden,『文学的芸術作品』(独語原典[1931]、英訳版 *The Literary Work of Art* [1973])
1934.秋	詩集 *The Poems* 出版		
			L. Rosenblatt,『探求としての文学』(*Literature as Exploration* [1938])
			Wimsatt & Bearsley, 「意図に関する誤謬」(“Intentional Fallacy” [1949]) Wellek & Warren,『文学の理論』(*Theory of Literature* [1949])
1954.9	*Lord of the Flies* 出版	(＋)	
1955.9	*The Inheritors* 出版	(＋)	
1956.10	*Pincher Martin* 出版	(＋)	
1958.2	戯曲 *The Brass Butterfly* 初演	(＋)	
1959.8	Frank Kermode と対談、「作者の意図」第一主義を公言、Kermode にたしなめられる	＋	
1959.9	BBC インタヴュー、やはり「作家の意図」泰一主義を公言	＋	
1959.10	*Free Fall* 出版、当初は酷評だらけでいたく傷心する	±	
1961.4	*The Spire* の着想を得る		
1961.9-	Writer in Residence として米国 Hollins 大学に招かれる、歓待を楽しむ、米国を講演旅行		
1961.秋	初の米国講演ツアーで、作家はすべてを計算して書く、と発言	＋	
1961.12	第 2 回の米国講演公演ツアー、読者のほうが作者より理解が深いことがある、と発言、このときの講演原稿がのちにエッセイ“Fable” (*The Hot Gates* 所収)となる	－	
1964.4	*The Spire* 出版		
1964. 年末頃	Jack I. Biles との対談、そこで、1959 年の Kermode との対談の直後に、Kermode の主張のほうに理があるかも、と自分は考えはじめた、と Golding が明かす(Biles 57-58)	－	
1965.10	エッセイ集 *The Hot Gates* 出版		
1967.6	*The Pyramid* 出版		R. Barthes,「作者の死」(仏語原典[1967]; 英訳版“The Death of the Author”の初出も同年、ただし英語圏でこの著述や概念が広く普及したのは、1977 年の単行本 *Image-Music-Text* に収録された形としてである) H-R. Jauss,『挑発としての文学史』(独語原典[1967]、英訳版 *Literary History as a Challenge to Literary Theory* [1982])

			J. Derrida, 『グラマトロジーについて』(仏語原典[1967]、英訳版 *Of Grammatology* [1976])
			N. Holland,『文学的反応の力学』(*The Dynamics of Literary Response* [1968])
			M. Foucault,「作者とは何か」(仏語原典[1969]; 英語版"What Is an Author?" [1970]) L. Rosenblatt,「読書の交流理論に向けて」("Towards a Transactional Theory of Reading" [1969]) J. Kristeva,『セメイオチケ』(仏語原典 *Séméiôtiké* [1969]; 英訳版 *Desire in Language* [1980])
1971.9	*The Scorpion God* 出版		
1971.10	自分の見た夢を日記につけ始める		
			W. Iser,『暗示される読者』(独語原典[1972]、英語版 *The Implied Author* [1974])
1975.10	*Darkness Visible* に着手		D. Bleich,『読書と感情—主観主義批評入門』(*Readings and Feelings: An Introduction to Subjective Criticism* [1975])
1976.5	仏 Rouen 大学で講演(その講演原稿が後の"A Moving Target")、作者の権威の神授説と言って、自分が過去に「作者の意図」第一主義だったことを反省する発言	−	W. Iser,『行為としての読書』(独語原典[1976]、英訳版 *The Act of Reading* [1978]) S. Fish,「異本版解釈」("Interpreting the Variorum" [1976]
			W. C. Booth,「規範を維持すること」("Preserving the Exemplar" [1977])
1979.1	*The Paper Men* の着想を得る		
1979.10	*Darkness Visible* 出版、主に米国で好評を博する		
1980.	昔の勤務校の学校新聞でインタヴューに答え、作者の意図の重さに関する複雑なコメント	±	J. P. Tompkins, ed. 『読者反応批評』(*Reader-response Criticism* [1980])
1980.10	*Rites of Passage* 出版、英国 Booker 賞受賞		
1980.	John Haffenden との対談、*Rites* では読者を abuse するほどの意図を持っていたと発言	＋	
			Iser と Fish の論戦 (*Diacritics* 誌上 1981)
1982.5	随筆集 *A Moving Target* 出版		
1983.10	ノーベル文学賞受賞、しかし選考委員の一部が否定的コメント		
1984.2	*The Paper Men* 出版	＋?	L. Hutcheon,『パロディの理論』(*Theory of Parody* [1984])
1987.6	*Close Quarters* 出版		

1988.6	ナイト爵位を授かる		
1989.3	*Fire Down Below* 出版		L. Hutcheon,『歴史記述的メタフィクション―パロディと歴史のインターテクスチュアリティ』(“Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History” [1989])
1993.1	*The Double Tongue* に着手（未完）		
1993.6	死去		

表 1　Golding の作家人生と「作者の意図」至上主義の揺らぎ

「作者の意図の権威」に対する＋－の落ち着かない変動ぶりに見られる、このようなゴールディングの姿勢の振幅は、ある意味で、当時隆盛だった新しい読者観を相手にして行われた「対話」の軌跡だった、と見ることができよう。そして、これが対話であれば、ゴールディングの心理という一方の側をつぶさに検証することは、ゴールディングという作家がこの時代においていかに希有な存在であったかをつまびらかにするばかりでなく、その対話の反対側にある位置する者――すなわち20世紀後半当時の読者論――の性質をも、浮かびあがらせることに貢献するだろう。

5.

ゴールディングは、読者論など当時の文学理論そのものに、どの程度まで通暁していたのだろうか。正確に判断することは難しいが、理論に関する研究書を集中的に読んだり、文学理論の研究者と深く交わったりしたことはなかったようだ。ケアリの伝記を通読しても、そのような活動に従事した形跡は見られない。2011 年 9 月中旬に、筆者はゴールディング生誕百周年記念国際学会に出席し、来場していたジュディ・ゴールディングら遺族にこの点に関する質問をぶつけてみた。やはりゴールディングは、当時の文学理論の精緻な理解にはさほど関心がなかったそうである。

作家ゴールディングが、1970-80 年代の受容美学や読者反応理論とのあいだに「対話」を交わしていたとしても、それは、フランスやドイツ生まれの理論を原語で読んだり、それら理論のロジックや用語定義を精確に頭で消化したりした上での論争というよりも、時代の雰囲気を肌から吸収した上でのおおざっぱな談義、とでもいうべきものだっただろう。だがそういう、大掴みなあり方でなされた「対話」を考察するのも、決して無意味な実践ではない。というのも、読者中心の読者論の論争自体が、ある意味で大掴みと呼ぶべき状況に急速に変貌していったからである。

作者に死の宣告を突きつけて読者を主役の座につける読者論は、バルトやブライヒに見られたような革命的過激さをまもなく減じ、穏健な中庸派（フィッシュやローゼンブラットなど）に主流の位置を渡すようになり、それによってかえって浸透力を増していった。1998 年に Antoine Compagnon は「文学理論の全体は、すべて作者の死という前提条件に結びつけることができるのだ」(コンパニョン 50)と言い切っている。そして、読者を主役とする受容美学や読者反応理論などの考え方は、現代文芸批評において当然視されるような共通の基盤と化していった。Patricia Harkin は、やや時代が下った 2005 年の時点で、次のように述べている――「今や読者反応理論の諸概念は、実際に言及されるかどうかは別問題として、カルチュラル・スタディーズにとどまらず、パフォーマンス理論やポストコロニアル理論、クィア理論などなど、英語文学研究に従事するためのその他たくさんの方法論においても、ほぼ自明の理として、議論の前提条件という現れ方をしている」（“Reader-response conceptions appear now, semi-explicitly, whether or not they are actually cited, as assumptions in cultural studies, as well as in performance, postcolonial, and queer theories and a host of other ways of doing business in English studies” (Harkin 412)）。2014 年出版の *The Routledge Handbook of Stylistics* において、第 4 章“Reader response criticism and stylistics”の執筆を担当した Jennifer Riddle Harding も、まさに同様の指摘をしている(Harding 74)。

ハーキンやハーディングに付け加えるなら、読者反応理論は、理論自体を精緻化・先鋭化するための論争の場を超え、国語教育や図書館学の現場、聖書研究、今脚光を浴びている認知的・進化心理学的文学解釈、あるいは医療や看護における物語セラピーの研究や医療関係者育成などの実践的分野へも広がり、重要な思想的土壌を提供し続けている。

だが、そのようにさまざまな分野に浸透し、それら分野にとって自明の前提と見なされるようになるにつれ、読者論は背景化し意識に上りづらくなるという現象が生じるようにもなる――「その考え方は今では完全に規範的なものとなったため、興奮を惹起することもおおかた止んでしまった」（“Now that that notion is thoroughly normalized, it has more or less ceased to be exciting” (Harkin 413)）というわけである。ハーディングも口をそろえている――

> 21 世紀においては、読者反応理論が専門だと称する批評家に出会うことはまれになっているかもしれないが、そうなった理由はおそらく、読者反応理論が忘れ去られたからではなく、その運動が非常に影響力を持っていたからだろう。注意を読者に

向ける営みは、接点を共有しないきわめて多くの興味深い批評方法論のなかに織り込み済みになっている〔後略〕。

While it may not be common to meet someone who identifies as a reader-response critic in the twenty-first century, that is perhaps because the movement has been very influential, rather than because it is forgotten. Attention to readers has been folded into [. . .] many disparate and interesting approaches [. . .]. (74)

ハーキンは、読者論がこのように下火になった時期を 1980 年代後半とし(Harkin 417-18)、衰勢の一因を、文学理論研究家が持つエリート意識に求めている。読者論が教育や医療の実践という現場へ拡散した結果、深遠な理論的構築物が希釈されて大衆化してしまった――「(見かけ上) 非常に理解しやすいものになったので、この理論の信奉者が平均的な人間に比べて知識が豊かだとか、本質的に知性がより高いとかいうことを示す指標としては役立たずになった」(“(apparently) *so easy to understan*d that they [theories] no longer serve to demarcate their adherents as more knowledgeable or *more intrinsically intelligent* than the average person” (415)) ――ため、教育を研究より下に見たがる知的エリート層が、この読者論自体を価値なきものとして捨てた。そのため、「今日の文学理論の営みのほぼすべてが、意味を作るのは読者であるという前提に基づいているにもかかわらず、読者反応理論自体が話題に上ることはどんどん少なくなった」(“reader-response theory as such was talked about less and less, in spite of the fact that virtually everything that literary theory does today depends from the premise that readers make meaning” (420))、というのである。ハーキンの推理は一面の真理を突いている。そして、読者中心の読書理論がいまや一門を構えた専門領域限定でなくなった、ということならば、ゴールディングが精緻な理論的知識を携えることなく、いわば素人の感覚で、この理論に対峙していた、そのスタンスを考察することにも、むしろ積極的な意義が見いだせるのではないか。

今現在の読者中心の読者論の主要な生息地は、教育の現場における応用や医療の実践的現場である。しかし、そのように、(非専門化した) 読者中心理論が息づくところには、個々の読者の自由を重視するあまり悪しき個人主義に陥り、個々の読み (あるいは意味創造) へ固執してしまう懸念とか、読みを共有するもの同士の人間力学の問題などといったような、1970 年代にすでに顕在化していた昔ながらの論争点もやはり引き継がれていて、古

くて新しい問題として存在し続けている。

たとえばWanda Brooks and Susan Browneは2012年に、教育現場でアメリカ人生徒がアフリカ系アメリカ人作家による作品を読む際の「読み」を、読者反応理論に読者の民族的・文化的背景への配慮を盛り込んだアプローチを用いて分析したが、彼女は論文の結句として、「文化や人種や民族といった要素が〔中略〕文学に対する反応を可能にするとともに制約もすること、そうしてそれらが文学の理解を形成すること」（“how culture, race, [and] ethnicity . . . both enable and constrain response to literature, and thus shape literary understanding” (Brooks and Browne 84)についてリテラシー教育学者Lawrence Sipeが2008年に発した警告を引用している。同様に、新任前教員に文学教材の読者反応理論的扱い方を指導した結果を報告するMelissa B. Schiebleの論文(2010年)も、新任前教員が生徒に向き合う際、解釈に関して「権威と権力の座にある」（“The pre-service teachers, who occupy a position of authority and power” (Schieble 376-77)）という事実をかなり無邪気に指摘し、それをうまく発揮することを推奨するのみで終わっている。また、看護師教育において、100年以上昔の看護師にまつわる物語を、読者反応理論を意識して文学教材として使用することの価値を主張するPamela J. Woodの2014年の論文は、看護実践という共通の関心を持つ生徒たちが、物語解釈のための背景を共有していることを指摘しつつ、生徒たちの読みをその枠内で「質問やきっかけになる発言を使って、促進し導く」（“facilitate and guide it with questions and prompts” (Wood 5)）する教育者の役割を強調している。生徒個人の自由な読みを、（善意をもってではあるが）ある特定の方向に誘導する強制力の問題が、これらの論考の深層に潜んでいることは明らかだろう。

コンパニョンは、「読書をめぐって提起される疑問は数多いが、それらはどれも結局、自由と拘束の絡み合いという決定的な問題に行きつく」と喝破していたが(コンパニョン165-66)、その状況は今も変わらない。本章はすでに、読者に読みの自由を与える運動は過激さを減じ、今では穏健な中庸派（たとえばフィッシュやローゼンブラット）の考えが、読者中心の読者論の素地となっていることを指摘した。しかしそのフィッシュの理論にも、じつは読みを拘束したいという支配欲が潜んでいた。本論文第6章で見るように、ゴールディングの小説は、その秘められた支配欲を暴き出す潜在力を持つ。読書をめぐる拘束や支配の欲望は、現在の読書論の各種実践のなかにも持ち越されている。であれば、拘束と解放をテーマとして、ゴールディングが読者とのあいだで展開した主導権争いの軌跡をい

ま再検討するこの作業には、特定の時代を超えた批評力も潜在しているかもしれない。

6.

本論文では、作品ごとの詳細な検討を通じて、上に述べた主旨を展開していくつもりだが、必ずしもゴールディング作品を発表年順に読んでいくことはしない。上で「軌跡」という言葉は使ったけれども、ゴールディングの作家人生における考え方の変遷を時系列でたどるのでなく、彼を突き動かした幾つかの力の正体を突き詰めていくのに最適と思われる順序で、小説をひとつひとつ検討していくことにしたいと思う。

本論文の第 1 章から第 3 章までを「第 1 部」とし、ゴールディングが読者の視点を強力に操作する手腕とその性質を確認することにあてる。小説家としてのデビュー作『蠅の王』と、ゴールディングが自分の最高傑作と評している第 2 作『後継者たち』(*The Inheritors*)、そして第 3 作に『ピンチャー・マーティン』(*Pincher Martin*)をとりあげる。次に、ゴールディングが「読み手」の存在を強く意識していることが伺われる作品群を論じる「第 2 部」（第 4 章から第 8 章まで）を置く。第 2 部で扱うのは、本論文の章構成順に言うと、『尖塔』、『ペーパー・メン』、『通過儀礼』、およびこの小説を劈頭とする『地の果てまで ―海洋三部作』(*To the Ends of the Earth: A Sea Trilogy*)、そして『可視の闇』である。そして、締めくくりに第 3 部として、第 9 章で再度『蠅の王』を、そして第 10 章で『自由落下』を読み、第 11 章「結び」において遺作『二枚の舌』にも言及しながら、本論文の結論を提示したいと考えている。

なお、本論文の各章を構成する論考のいくつかは、何らかの形で既発表のものである。初出情報については、この「序章」の次に置いた「初出情報一覧」をご覧いただきたい。

本論文をこのような 3 部構成にしたのは、ある流れを想定しているからである。まず、作者の意図と操作を至上と考える信条が色濃く見える作品群。そして、その信条に揺らぎが生まれ、その信条と懐疑と反発との葛藤がさまざまな形で表出する作品群。最後に、その葛藤の行き着くところを示すような作品群である。一種の、宗教信仰の葛藤の物語のような構成パターンを意識して並べてみた次第だ。果たしてこれが、ヘーゲル的弁証法のような展開をたどるのか、それとも対立する二者のいずれかが勝利を収める決着になるのか、対照的に、ポストモダン的に未解決で玉虫色の結末をよしと見なすことになるのか、はたまた、どれとも異なる一種独特な結末を迎えるのか。筆者としては、本論文の結論において、ねがわくは最後に挙げた選択肢の終わり方を実現できれば、と考えている。

各章論考　初出情報一覧

既発表の論考については、以下に初出時の書誌情報を記すが、既発表論考を本論文に再録するに際しては、大幅な加筆修正を施していることをお断りしておきたい。また本論文において、英文文献から引用したテクストに伏した邦訳はすべて、筆者が今回訳出したもの、もしくは、筆者が翻訳出版に携わった既出の邦訳書の文章をベースにしたものもある。

序章　書き下ろし。

第 1 章　書き下ろし。

第 2 章　論文「捨てきれないもの —*Pincher Martin* 論—」．吉田徹夫・宮原一成編著『ウィリアム・ゴールディングの視線 —その作品世界—』（東京：開文社出版，1998 年）．63-76.

第 3 章　論文「*The Inheritors*: 「獣」に向けての架橋」．『英文学研究』（日本英文学会）74 巻 1 号（1997 年）．15-27.

第 4 章　英語口頭発表 “Pride and Prejudice of Readers in and of *The Spire*”. 国際学術会議 The William Golding Centenary Conference (16-18 Sept, 2011) (英国 University of Exeter, Cornwall Campus にて). 発表日は 2011 年 9 月 17 日。なお、この作品からの引用の邦訳に際しては、『尖塔 —ザ・スパイア—』宮原一成・吉田徹夫訳（東京：開文社出版，2006 年）を参照した。

第 5 章　論文「William Golding の *The Paper Men* を白紙から読む」．『*The Kyushu Review*』（「九州レヴュー」の会）第 14 号（2012 年）．11-24.

第 6 章　書き下ろし。

第 7 章　書き下ろし。

第 8 章　書き下ろし。なお、この作品からの引用の一部を翻訳するに際しては、邦訳に際しては、『可視の闇』吉田徹夫・宮原一成訳者代表（東京：開文社出版，2000 年）を参照した。

第 9 章　論文「『蠅の王』管見 —ビルのふるまい—」．『英語青年』（研究社）第 151 巻第 1 号（2005 年 4 月号）．28-32.

第 10 章　英語論文 “The Tripartite Time-Structure and the Patternlessness of *Free Fall*”. *Studies in English Literature: English Number*（『英文学研究 英文号』) 46 号（2005 年）．137-56.

おわりに　書き下ろし。

第１部

第１章　　読者の拘禁と解放 ――むき出しの人を見るために

1.

ゴールディングは、あらゆる意味で読み応えのある作家だ。吉田徹夫は、「読者にとって決して親切な作家ではない」と断じ、「作者が提示する状況説明によって私たち読者は、その状況にいる人物たちよりも事態がよくわかっている筈なのに、説明が出し惜しみされているためにわずかしか有利な位置を占めてなくて、人物たちの視線と殆ど同じ高さにたって、彼らと一緒に事態を把握しなければいけない」と述べている(吉田,「小説家 Wilfred」258-59)。まさに然り、ゴールディング作品が備えているずっしりと重い読み応えと、しんどい読書体験の原因のひとつは、読者を作中人物たちの視線と同じ高さに立たせる、語りの視点の強引とも言える操作ぶりにある。

William Boyd は、ゴールディングの主要作品がこぞって閉塞した世界を舞台としている、と看破したという(安藤 135 参照)。ゴールディングの常套手段は、あるひとりの特定登場人物の狭い視点のなかに、読者を押し込んで拘留してしまうことである。それは、『ペーパー・メン』や『自由落下』、『通過儀礼』、『二枚の舌』のような第一人称語りの小説で実行されるだけではない。語りの人称の違いによらず、第三人称語り小説、たとえば『蠅の王』や『後継者たち』、『ピンチャー・マーティン』、『尖塔』、『可視の闇』などの作品でも、同様に実行される。その結果、ゴールディングを読む読者は、ほぼ例外なく、閉所恐怖症誘発的ともいえるほど強烈な閉塞感を味わわされる。そしてその閉塞感に圧迫されるようにして、読者はごく深いレベルでその作中人物と密着し、感覚神経への訴求力が非常に強い形で、体験を共有することになる。読むという行為が持つ「没頭」という側面を、読者はこうして強く惹起されるのである。これが、もうひとつのゴールディングの常套手段――すなわち作品の結末部における唐突な視点転換と、それによって発動される「没頭からの覚醒」および読む行為に従事する自己への客観的洞察――と相まって、彼の小説特有の迫力を生み出すのに大きく貢献している。

2.

英米文学研究において「視点のとり方」という問題を取りあげるのに、Henry James (1843-1916 年)に言及するのは、いまさらの感が強すぎて気が引ける。だが、しかしゴールディングの視点操作は、「つながりを持たない別々の窓」という比喩で語られるジェイム

ズ流の視点観が、きわめて先鋭化された到達点のひとつとも思えるものである。

周知のように、ジェイムズは、1901 年発表の小説『使者たち』(*The Ambassadors*)で、ひとりの作中人物の視点だけを借りてすべてのことを書く、という方法を考案し、実践した。ジェイムズ自身はこれを、ひとつの視点に固定した「出しゃばらない語り」(“effaced narration”）という言葉で表現している。これは、第一人称語りではなく、あくまで第三人称の語り手なのだが、人間としての存在感を表に出さない「出しゃばらない語り手」が、あるひとつの意識のなかだけに身を置き、この作中人物が見聞きできることのみを報告するという形式である。こうすることが、文学としての高い芸術性を生む、とジェイムズは考えた。『ある貴婦人の肖像』(*The Portrait of a Lady*)(1881 年)の序文(1907-9 年)に付した自著による序文で、彼は次のように述べている。

> 要するに、小説という家には、窓がひとつだけではなくて百万も空いている、いやむしろ、空けられる可能性のある窓の数は、数え切れないほどあって、家の巨大な前面壁のどの窓も、個人の視野の要請や、個人の意志の圧力によって貫通されたもの、もしくは貫通される可能性をいまだに秘めているものである。これらの開口部は、形も大きさも異なっているが、〔中略〕それでもせいぜい窓でしかなく、のっぺりした壁に空いたただの穴、互いに断絶して、高いところにおさまっているだけだ。人生に向かって開いている、ちょうつがい付きのドアなどではないのだ。〔中略〕その窓のひとつの側にたたずむ男は、隣の窓に立つ男が見ているのと同じ光景を眺めているが、片方の男にはあまり見えないのにもう一方の男には多くのものがよく見えたり、黒と見えるものが別の男には白と映ったり、大きく見えるものがもうひとりの男には小さく見えたり、粗野と見えるものが別の男の窓からは洗練だと映ったりするものだ。
>
> The house of fiction has in short not one window, but a million—a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will. These apertures, of dissimilar shape and size, [. . .] are but windows at the best, mere holes in a dead wall, disconnected, perched aloft; they are not hinged doors opening straight upon life. [. . .] He [a man standing at one of the windows] and his neighbours are watching the same show, but one seeing more where the

other sees less, one seeing black where the other sees white, one seeing big where the other sees small, one seeing coarse where the other sees fine. (James 46)

ゴールディングはこの、作中人物の目という私的な「覗き窓」を借りる出しゃばらない語り手の視点、というジェイムズ的な視点観に、その私的な視点がそれぞれに孤立して「断絶している」（“disconnected”）という、これまたジェイムズ的な視点観を、ジェイムズ本人以上に密接に縒り合わせた視点観を持っている。視点という問題に対するこのようなスタンスのとり方が、ゴールディング作品の屋台骨を形成しているのである。

3.

たとえば、ゴールディング作品のなかでも、視点転換のショーケースとも言える処女小説『蠅の王』を見てみよう。以下に引用するのは、小説冒頭場面の第 1 段落の途中からの一節である。旅客として乗っていた飛行機が撃墜され、無人島に不時着した翌朝、金髪の少年 Ralph が、胴体着陸の爪痕が残る地面を歩き回っているシーンだ。

金髪の少年が、蔓草や折れた木の幹のあいだを、のろのろとよじ登っていくと、赤と黄のヴィジョンともいうべき一羽の鳥が、体をきらめかせて飛び上がりながら魔女のような声をあげ、その鳴き声に応じるように別の声が響いた。

「おーい！」とその声は言った。「待ってくれよ！」

地面にできた裂け目の側面に生えている下生えが揺れ、無数の雨だれがパタパタ音を立てて落ちてきた。

「待ってくれよって」と声は言った。「絡まっちゃったんだ」

金髪の少年はよじ登るのをやめ、靴下を引っ張り上げたが、その動きがあまりにも自然だったので、一瞬のあいだこのジャングルが、あたかもホーム・カウンティのように見えたほどだった。

先ほどの声がまたしゃべった。

「この蔓草やらのせいで、ぼく、動けやしないんだ」

声の主は、後ずさりの格好で下生えのなかから出てきたが、そのため、油染みのあるウィンドブレーカーが小枝でこすれて、いくつもひっかき傷ができた。むき出しの膝裏のくぼみにはむっちり肉がついていて、そこもとげが刺さったりとげに引っかかれたりしていた。その子は前屈みになると、そっととげを抜き取って、それ

からくるりとこちらに向き直った。金髪の少年よりも身長が低く、とても太った体つきだった。その子は前に歩み出て、足を置いても安全そうな場所を探し、そして分厚い眼鏡の目でこちらを見あげた。

「メガホン持ってたあの男の人はどこ？」

金髪の少年は首を横に振った。

[The fair boy was] clambering heavily among the creepers and broken trunks when a bird, a vision of red and yellow, flashed upwards with a witch-like cry; and this cry was echoed by another.

"Hi!" it said. "Wait a minute!"

The undergrowth at the side of the scar was shaken and a multitude of raindrops fell pattering.

"Wait a minute," the voice said. "I got caught up."

The fair boy stopped and jerked his stockings with an automatic gesture that made the jungle seem for a moment like the Home Counties.

The voice spoke again.

"I can't hardly move with all these creeper things."

The owner of the voice came backing out of the undergrowth so that twigs scratched on a greasy wind-breaker. The naked crooks of his knees were plump, caught and scratched by thorns. He bent down, removed the thorns carefully, and turned around. He was shorter than the fair boy and very fat. He came forward, searching out safe lodgments for his feet, and then looked up through thick spectacles.

"Where's the man with the megaphone?"

The fair boy shook his head. (Golding, *Lord* 7-8)

この文章全体として、視界の主は「金髪の少年」ことラルフであるが、この一節の前半においては、語りはまだ客観性を残してもいる。靴下を引っ張り上げるラルフのまわりの風景が、一瞬ホーム・カウンティに変化して見えるというのも、ラルフの心にそう映っているわけではない。あくまでラルフを外部から客観的に観察する語り手の受け取った印象である。

ところが引用部の後段に来ると、語りはすっとラルフの目と一心同体となる。「肥った少

年」が茂みから後ろ向きに出てくる様子は、ラルフの網膜がとらえたままの光景である。「肥った少年」の顔、および度の強い眼鏡をかけているという外見的特徴は、彼がこちらへ向き直るまではラルフにはわからない。ラルフの目に見えているのは、慎重に後ずさりして出てくる「肥った少年」の背中と、肉付きのよい膝の裏だけである。「肥った少年」の正面にぐるりと回りこんで描写するような視点は、ここでは採用されていない。[2]

このようにして、小説開始早々にラルフが視点人物として選抜されたわけだが、上に引用した一節の最後の文では、語りはまたラルフの目を離れる。そして、「ラルフ」という名が語り手にはわかっていないという前提に立って、彼を「金髪の少年」としか呼ばないのである。一瞬だけ、語りは読者の目をラルフの目のなかに拘束したのだが、その後はまた、読者を全知の語りのなかで泳がせている。

小説が先へ進むにつれ、語りはさまざまな作中人物を視点人物として採用する。ラルフ以外には、島に不時着した少年集団のなかでリーダーの座をラルフと争う少年 Jack Merridew、そのジャックが率いる少年聖歌隊の一員で、夢想癖のある Simon、そしてジャックがラルフからリーダーの地位を奪った後に、ジャックの片腕となる Roger、それからラルフやジャックたち年長組の少年から軽視されている年少組のひとりである Henry などが、入れ替わり立ち替わり視点人物になる。

このように複数の視点人物を用いていることに関して、興味深い点がふたつある。ひとつ目は、それぞれの視点人物を中心とする箇所において、彼らが何かを凝視する行為に没頭する場面が、必ずと言っていいほど含まれていることである。ヘンリーは、波打ち際で遊んでいるときに、磯だまりの生き物を棒でつつき回しながらじっと見つめ、周囲のことがすっかり目に入らなくなるほど集中する――「自分以外の生き物に対して自分が支配を行使しているのだと実感し、彼は単なる幸福感を越えた感情に夢中になった。〔中略〕潮の流れに押し戻され、彼の足跡は湾のようになり、そのなかで生き物たちは虜になって、それが彼に支配権の幻想をもたせた」（“He became absorbed beyond mere happiness as he felt himself exercising control over living things. [. . .] Driven back by the tide, his footprints became bays in which they were trapped and gave him the illusion of mastery” (66)）。ロジャーは、「肥った少年」こと Piggy の頭上めがけて岩を落とす直前

[2] 目下のところ『蠅の王』の邦訳は 1 種類しか出版されていないが、そこには“naked crooks of his knees”を「裸の膝頭」とした誤訳が見られる。「膝頭」だと、語りの視点は、「肥った少年」の体を正面からも眺めることができていたことになってしまう。だが原文では、このときの語りの視座は、ラルフの目という一点に固定されていた。

に、敵側の少年たちを見下ろしながら、相手を「ぼさぼさの頭だけになった」(“diminished to shaggy heads” (194)）とか、ただの「脂肪の袋」（“a bag of fat” (199)）とか見なす心境になる。ジャックは、豚狩りのために自分の顔と体に迷彩を施すが、その顔を水鏡に映したとき、自分が仮面をかぶった「畏るべき他人」（“an awesome stranger” (69)）へと変貌しているのを驚愕しながら見つめ、そして異様な興奮を覚える。サイモンは、ジャックたちが豚狩りの後に残していった豚の頭部を凝視しているうちに、その切断された頭と言葉を交わし、その「内部の暗黒、拡大する暗黒」(“blackness within, a blackness that spread” (159)）を湛えた口のなかに吸い込まれる幻覚に襲われる。

もうひとつ興味深いのは、これら視点人物の視覚的体験が、視線の先にいる相手とのコミュニケーションが不可能だという状況を強調したり、個人の視覚的体験を別の人間に伝えることの不可能性を示す場面につながっていったりする点だ。ヘンリーやロジャーの視線の先にあるのは、意思疎通の価値もない非人間的な物体である。水鏡がジャックに示すのは、「畏るべき他人」である。例外はサイモンの場合で、なるほどサイモンだけは視線の先の物体と会話を交わしてはいる。しかし、普段のサイモンは仲間の少年たちから「変人」（“batty”）扱いを受けていて、発言をまともに聞いてもらえない。そして、切断された豚の頭と会話と啓示から得られた人間観を仲間の少年たちに伝えようとしたとき、サイモンは問答無用で、少年たちから槍でめった突きにされて殺されるのである。

『蠅の王』の視点人物たちは、それぞれに凝視の視線を個別に発しているが、それぞれの「窓」から得る視覚的体験は、相互に「断絶されている」。少なくとも、視点人物本人たちは、めいめい自分の視座にとらわれており、それを他人に伝えることはできない。視点の切り替えは、この断絶性を無言のうちに物語る。ゴールディングは、1980 年 4 月に行った講演「信条と創造力」において、以下のような決意表明を行っている――

> 人間とは何か、天の目から見た人間とはいったいどのようなものなのか、それを私は知りたくてたまらないし、そして、それを知ったあとはその知識に耐え抜く覚悟があります。今のことは、軽い気持ちで口にしたのではありません。私のその目的、そしてその最優先課題から芽を吹いた私の創造力にとって、最も近しい主題とは、その知識に私をちょっぴり近づけてくれそうなたぐいのものでした。その主題というのは、極限状態に置かれた人間、という主題です。そこでは、人間はまるで建築資材のように、実験室に持ち込まれ破壊に至るまで酷使されるという試験に晒されることになります。たとえば、他人から孤立させられた人間や、執着に凝り固

まった人間、文字通りの海のなかで溺れている人間や、自分自身の無知という海のなかで溺れている人間などが、私の主題でした。

> What man *is*, whatever man is under the eye of heaven, that I burn to know and that—I do not say this lightly—I would endure knowing. The themes closest to my purpose, to my imagination have stemmed from that preoccupation, have been of such a sort that they might move me a little nearer that knowledge. They have been themes of man at an extremity, man tested like building material, taken into the laboratory and used to destruction; man isolated, man obsessed, man drowning in a literal sea or in the sea of his own ignorance. (Golding, “Belief” 199)

列挙されているテーマのなかでも、「孤立させられた人間」、「断絶された人間」のテーマの比重は、特に大きい。

やがてラルフの味方は脱走や死亡によってひとり減りふたり減りしていき、ラルフは「孤立」と「断絶」を深めていく。それに伴って物語の視点人物も、ラルフへと絞り込まれていく。ラルフが完全に四面楚歌となり、「断絶」が確定した後は、没人格的な第三人称語りの地の文部分以外の視点はもっぱらラルフの目に固定されてしまい、読者は、ラルフの目を唯一の窓として世界を見るよりほかなくなる。視点の孤立と拘束は、ここに極まる。そして読者が、ラルフという窓から再び抜け出るには、ひとつの力業――ゴールディングが作者として、そして実験試料を上から見下ろす実験者として、作中人物に対して行使する力業――をまたなければならない。

4.

ここで、たったひとりの視点人物という状況の重さを考察するため、『蠅の王』をいったん離れて、ゴールディングの 3 作目の小説『ピンチャー・マーティン』を見ることにしよう。『蠅の王』と同様に無人島に漂着するという設定の小説だが、漂着者はたったひとりで、しかも、島といってもたぶん四畳半程度の広さしかなく、草一本生えていない、岩場と呼んだほうがいいような島に流れ着く、という極限状態に主人公は置かれている。さらに悪いことに、島にたどり着く前、海を流されているあいだに右目の横を岩にぶつけてしまい、その負傷のせいで右目の視力はかなり低下している。

小説第 6 章に次のような文章がある。

彼は海を凝視した。とたんに彼は、自分がまた、ひとつの窓越しに見ているのだ、と気づいた。彼は自分の内部の、てっぺんのほうの端っこにいるのだ。窓は、上辺が皮膚と両の眉毛の毛が入り交じったぼんやりした境界線になっていて、そしてふたつの鼻の輪郭あるいは影によって、3 つの明るい区画に仕切られていた。だがその鼻は透明なのだった。向かって右側の明かりにはもやがかかっていて、3 つの明かりはすべて下辺ではつながっている。岩場を見下ろすと、彼はその岩の表面を、生け垣みたいな無精ひげの生えた上唇越しに見ているのだった。窓は謎めいた暗闇に取り囲まれていて、その暗闇は彼の体中へと広がっていた。窓枠の周りを覗いてやろうと、前にかがんでみたものの、そうすると彼にあわせて窓も動くのである。彼は顔をしかめ、少しのあいだ窓枠を変形させた。彼は水平線をなぞるように 3 つの明かりをぐるっと動かした。しかめ面のまま、彼はしゃべった。

He looked firmly at the sea. All at once he found that he was seeing through a window again. He was inside himself at the top end. The window was bounded above by the mixed, superimposed skin and hair of both brows, and divided into three lights by two outlines or shadows of noses. But the noses were transparent. The right-hand light was fogged and all three drew together at the bottom. When he looked down at the rock he was seeing the surface over the scrubby hedge of his unshaven upper lip. The window was surrounded by inscrutable darkness which extended throughout his body. He leaned forward to peer round the window-frame but it went with him. He altered the frame for a moment with a frown. He turned the three lights right round the horizon. He spoke, frowning. (Golding, *Pincher* 82)

主人公の視点が「窓」にたとえられている。ゴールディングがこれを書くときにジェイムズを意識していたのかどうか、確かめるすべはないが、興味深い符合である。また、その視野はまるで、現象学の祖とも言われる Ernst Mach が描いた有名な絵“Inner Perspective”を彷彿とさせるような展望である。

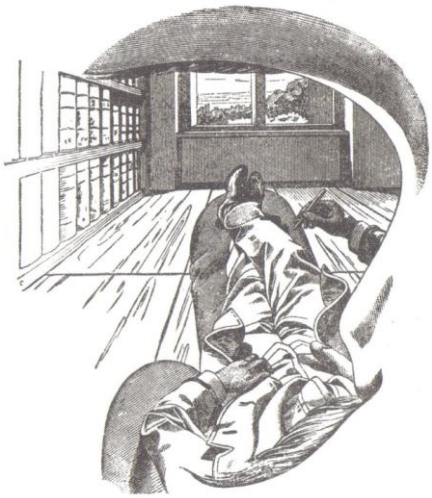

図 1　Ernst Mach, “*Innenperspektive*” (出典：Wikimedia Commons)

主人公 Christopher Martin（愛称クリス）のこの状態は、人間が世界を見る際の視点や見え方は、他の人とは決して共有できない独特固有の窓越しのものだ、ということを例証しているのかもしれない。

しかもその例証のしかたがきわめて先鋭的である。語りの視点は、主人公の目のそばに立っているどころではなく、主人公の眼窩のなかに入り込んでいる。『ピンチャー・マーティン』には次のような描写がある――「あらゆる画像と痛みと声の中心に、鋼の延べ棒のような事実、というか、ひとつのものがあった。そいつは、あまりにも露骨なくらいにすべての中心をなしているので、自身を検分することさえできないものだった。頭蓋骨の暗黒のなかに、そいつは存在し、より暗い暗黒で、他に頼ることなく存在する、破壊不能なものだった」（“There was at the centre of all pictures and pains and voices a fact like a bar of steel, a thing—that which was so nakedly the centre of everything that it could not even examine itself. In the darkness of the skull, it existed, a darker dark, self-existent and indestructible” (45)）。語り手は、主人公の頭蓋骨の奥に住み着いていて、「頭蓋骨内の暗さよりさらに暗い闇」だ、と表現されている。それが、まぶたの奥から、ちょうど窓枠から外を眺めているようにして、この主人公の肉体の周囲を観察し、報告している。

この語りは、小説を読んでいる読者を、視点人物の眼窩の奥へと道連れにする。視界を縁取る眉毛や鼻梁までにも言及する細かい筆致が、この一節を読む読者を強力に牽引する。

読者は思わず、自分自身の視界の縁取りも同じようになっているのを、視界の際に意識を送って確かめたくなるはずだ。この衝動は、ほとんど本能的なものと言っても過言ではない。ゴールディング一流のこのような肉体感覚の詳細な視覚的描写は、人間の精神生活の基底をなす感覚器官・感覚神経のレベルで読む者に訴えかけ、共同体験を強烈に促す。

この強い訴求力を、先祖返り的もしくは新生児期回帰的、と言ってもいいのではないだろうか。発達心理学や進化心理学がいう「注意共有の機構」、あるいは発達心理学者 G. E. Butterworth and N. L. M. Jarrett の用語で表現すれば「共同注視」（“joint visual attention”）のような、発達成長あるいは進化のきわめて初期段階で人間の心のなかに形成されるという機能や、[3] 霊長類の脳内に存在するとされるミラー・ニューロンという神経細胞に、こうした描写は直接働きかけている、と考えてもいいかもしれない。そして、ピンチャーが実はいったん死んでおり、自分の死を受け入れるのを断固拒否して、自分の肉体と意識を意志の力だけでゼロから再構築している、という小説の設定を考慮するならば、発達段階の初期に獲得される「共同注視」機能が、ここで活用されるのも、いかにもふさわしいこととも言えるだろう。

このような、まさに人間の根源的・原初的な部分に働きかける磁力を発揮して、ゴールディングによる視覚的行動の迫力ある描写は、読者を否応なく主人公クリスの頭蓋骨のなかに取り込み、拉致してしまう。その結果、読者は、語り手が徐々に感じ始める拘束感とフラストレーションをも、共有することを余儀なくされる。そして、外殻みたいな肉体の壁の内側に、自分も虜にされているという隔絶感が募るにつれ、外界を見る見方のなかに、フラストレーションの要素が忍び込んでくる。

『ピンチャー・マーティン』の第 9 章でも、主人公クリスは「窓越しに」自分の体や手を眺めてみるのだが、彼はこの状況にだんだん腹を立て、次のように愚痴り始める――

> 「鏡無しで、どうやって完全なアイデンティティが保てるというのだ？　そのせいで俺は変わってしまったんだ。かつての俺は、自分の写真を 20 枚は持っている男だった。あの役この役と扮した姿で、写真の右下にはスタンプと封印代わりに署名も書いていた。海軍に入ってからも、俺の ID カードには写真があったから、ときおりそれを眺めては、自分が誰かを確認できたんだ。〔中略〕それから、鏡もあった、三面鏡だ、この窓の 3 つの明かりよりももっとバラバラに別れていた鏡だ。横

[3] 彼らの研究によれば、「共同注視」の力は、生後約 6 ヶ月から 18 ヶ月という早い段階で発達するという。

の鏡をうまく調節して二重反射をさせてやれば、映った鏡のなかに、まるで他人を見るみたいにして、自分を横からとか後ろからこっそり覗き見ることだってできたものだ。〔中略〕体のなかにいれば、俺は役柄になることができた。でも今じゃあ、俺はこの内側のこいつでしかない。〔中略〕俺の窓の 3 つの明かりは、世の中じゃあ十分役に立つんだろうが、この俺の正体を特定するには、それくらいじゃあ足りやしない。〔中略〕ただ、世の中だったら、俺がどんな風なのかを俺に向かって伝えてくれる他の奴らがいてくれた。俺に恋したり、俺を褒めそやしたり、この体を愛撫したり、俺のためにこの体を定義づけしてくれた。〔中略〕ここじゃあ、俺には喧嘩相手すらいない。俺は定義を失ってしまいそうだ。〔中略〕自分の顔についても、わかっていることといったら、無精ひげのちくちくする感じだの、かゆみだの、ぴりぴりした暖かみの感覚だの、せいぜいそれだけだ。〔中略〕こんなのは、人間の顔とは言えない！　視野だって、まるで懐中電灯で夜を爆破しているみたいにしか見えやしない。頭のぐるりを全部見渡せるようでなきゃ――

“How can I have a complete identity without a mirror? That is what has changed me. Once I was a man with twenty photographs of myself—myself as this and that with the signature scrawled across the bottom right-hand corner as a stamp and seal. Even when I was in the Navy there was that photograph in my identity card so that every now and then I could look and see who I was. [. . .] There were mirrors too, triple mirrors, more separate than the three lights in this window. I could arrange the side ones so that there was a double reflection and spy myself from the side or back in the reflected mirror as though I were watching a stranger. [. . .] I could be a character in a body. But now I am this thing in here [. . .]. The three lights of my window are not enough to identify me however sufficient they were in the world. [. . .] But there were other people to describe me to myself—they fell in love with me, they applauded me, they caressed this body, they defined it for me. [. . .] Here I have nothing to quarrel with. I am in danger of losing definition. [. . .] The most I know of my face is the scratch of bristles, an itch, a sense of tingling warmth. [. . .] That’s no face for a man! Sight is like exploring the night with a flashlight. I ought to be able to see all round my

head—" (*Pincher* 132-33)

自分は、自分という現象のなかにとらわれの身になっている「内側のこいつ」("this thing in here") であり、自分が障害物になっているため、「内側のこいつ」には、外界や他人をしっかり把握して客観的に理解することができないでいる。そして自分という存在の「定義を失いそうな危険」というひりひりするような焦燥と、自分自身からの疎外感にさいなまれている。

そうした「自分」体験を、ゴールディングはクリスを通して読者に味わわせる。読者を、自分にとらわれ視界がきかないクリスの視点のなかに拘留し棲み着かせ、クリスの憤懣を共有するようにしむけるのは、そのためである。[4]

その視野狭窄の目のなかに拉致された状態から読者を解放し、「三面鏡」の代用品として、「自分の頭の周囲をぐるりと見回す」遠近法を得る機会を読者に提供するために、ゴールディングが重用したのが、小説の結末近くになって唐突に視点を切り替えるという手法である。ギリシャ悲劇に造詣が深く「機械仕掛けの神」(*deus ex machina*) の効果にも詳しい(Dick 13)ゴールディング自身は、この手法を自嘲気味に「ギミック」("gimmick") と称したが、じつはこの技法はゴールディングにとって本質的な意味を持っている。[5]

第一人称語りの場合のように、完全に視点人物がひとりに固定されているのであれば、視点を鮮やかに切り替えることはさほど難しいことではない。章が変わるのを契機にして別の作中人物を語り手に据え直したり、主人公が他人の書いた手記や手紙を目にするとか、何気ない他人の発言を立ち聞きするとかいったプロット展開を用意したりすれば、事足りる。実際ゴールディングは、後者の手法も『通過儀礼』や『ペーパー・メン』で採用している。やや手の込んだやり方としては、忘れていたつもりの記憶が不意に主人公の意識に立ち上り、主人公の反省を促す、という場面を描くこともできる。これは、『自由落下』に見られる手法だ。

それに対し、第三人称語りの小説では、さらに周到なやり方が必要になる。たとえば、

---

[4] ここで読者をクリスの頭蓋内にある「どす黒い中心」と同じ視点を持たせることのもうひとつの目的は、人間のどす黒い獣性と同じ側に読者を配置することによって、読者が心の闇を他人事にせず、我が事として捉える内省を促す、という点にある。これは『蠅の王』のサイモンが口ごもりながら述べた「獣って、もしかしたら、ただ僕たちのことにすぎないのかも」という真理を、読者に突きつけるための工夫である。詳しくは、本論文第 3 章の『後継者たち』論を参照されたい。

[5] 軽薄なごまかしというニュアンスを持つ「ギミック」という言葉を使ったことを、ゴールディングはのちに大変後悔している。Golding, Interview with Kermode 10 および Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 45 を参照。

『ピンチャー・マーティン』におけるように、ひとつの視点しか採れないことが不自然ではない状況を設定し、そこでほとんど第一人称語りかと見紛うほどに、語りをひとりの人物の視点に集中させておいて、最終章で、何の前触れもなく別人の視点を持ち込むという、意表を突いた力業を用いること。もしくは、『蠅の王』のように、複数の視点をとるのも可能である状況において、ストーリーが進行するにつれ、視点が主人公以外へ移住する回数を徐々に減らしていき、読者の居住区域を狭めて主人公の目のなかへ追い込んで拘留しておいて、その後一気に読者を主人公の目の外へ引っ張り出すこと。いずれにしても、解放の前の拉致の段階にこそ、強力な読者操作が要求される。その読者拉致の段階において、感官を鮮烈かつ根幹的に刺戟する文体で、見るという行為を描写するという技法を用いるのが、ゴールディングの伝家の宝刀なのである。

5.

『ピンチャー・マーティン』における読者拉致と「ギミック」についての詳しい考察は次章に譲り、『蠅の王』に戻ってみよう。本作における最後の「ギミック」に到達するまでの展開は、次のようになっている。不時着した無人島で数ヶ月を過ごすうちに、少年たちはルールに縛られることを拒否するようになって、ラルフはリーダーの座を追われる。その代わりに隊長になったジャックは、野生の豚を狩るハンティングの興奮という快楽と、暴力と恐怖による独裁という、飴と鞭の使い分けで少年たちを掌握する。ジャックたちの「部族」（“tribe”）により、ピギーを含む数少ないラルフの味方は次々に殺害され、ついにはラルフが標的になる。ジャングルに隠れたラルフを燻り出すために、ジャックの部族は島のジャングルに火を放つ。大火事になった炎と、槍を持った少年たちに追い詰められ、ラルフが絶体絶命に陥る。結局この火事を発見した英国海軍の船が島に接岸し、ひとりの軍人が上陸してラルフはすんでのところで救われる。その瞬間、この海軍士官の視点や、さらに大きな客観的パースペクティヴが持ち込まれるのである。

この「ギミック」の効果は絶大で、Mark Kinkead-Weekes and Ian Gregor によれば、あたかも「劇場の幕が下りきってしまう前に客席照明が点灯し、そして、観客を魅了していた演技から役者たちが急に抜け出てくるかのように」（“like turning on the lights in the theatre before the curtains close, and letting the cast suddenly step outside the action that had mesmerized us” (Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 45)）というほどの、意識転換を読者に迫る構造である。再びジェイムズ流の比喩を借りれば、「ギミッ

ク」とは、ゴールディングが建設する「小説という家」において、それまで窓越しに外を覗くしかなかった読者を解放するための隠しドアなのだ。

本章第3節で見たように、ゴールディングは講演「信条と創造力」において、自分が創造した作中人物を極限の実験の試料にたとえていた。「ギミック」において発生するのは、主人公に対して行われてきた極限的な実験を唐突に終了し、実験試料だった主人公を、実験室内あるいは顕微鏡のレンズの下から解放する行為である。主人公はあまりの急展開に戸惑うか、もしくは解放された事実さえ認識できないでいるのだが、読者はその主人公の当惑と、客観的で冷徹な実験者――「出しゃばらない語り手」――の観察眼の両方を、いちどきに体験することを強いられるのである。視点転換で揺さぶられるだけでなく、解放後には二重の視点を持つことを、急に要求される。読者に多くを強いるというのは、こういうことである。

視点の転換に至るゴールディングの下準備は入念だ。救出の直前、敵の少年たちに追い詰められたとき、ジャングルのなかの、蔓草が絡まってトンネルのようになった茂みに身を隠す。そのトンネルから、しばらくのあいだラルフは、どきどきしながら外の様子を窺っている――

> 誰かが大声をあげた。ラルフは地面から頬を上げ、鈍い光のなかを覗き込んだ。奴らはもう近くに来てるに違いない、ラルフはそう思い、彼の胸は動悸を打ちはじめた。隠れるか、隊列を突破して逃げるか、木に登るか――結局のところ、ベストの選択肢は何なんだ？　悩ましいのは、チャンスが一回きりということだ。〔中略〕
>
> 声が急に近くなったので、ラルフはびくっと体を起こした。体に縞模様を施した蛮人が、緑がもつれたところからせかせかと出てきて、ラルフが身を隠している草の茂みのほうへやってくるのが見えた。槍を持った蛮人だ。ラルフは地面に指をめり込ませて、ぎゅっと握った。準備をするんだ、万一のために。〔中略〕
>
> 蛮人はここから15ヤードのところで歩を止め、合図の声をあげた。
>
> 火が燃える音なんか関係なく、たぶんあいつには、僕のどきどきが聞こえてるだろう。悲鳴をあげるな。準備するんだ。
>
> 蛮人がさらに前に歩いてきたので、腰から下しか見えなくなった。あれはやつの槍のこじりだな。もう、膝から下しか見えない。悲鳴をあげるな。〔中略〕
>
> あと5ヤードのところで蛮人は立ち止まり、茂みの真横に立って、合図の声をあげた。ラルフは膝を胸に寄せてしゃがむ姿勢になった。両手には棒きれが、両端を

削いで尖らせた棒が握られていたが、棒は手に負えないくらいやけに震えていて、長くなったり短くなったり、軽くなって次に重くなってまた軽くなった。

甲高い遠吠えのような声が、海岸からもうひとつの海岸まで響き渡った。蛮人は茂みの端にひざまずき、彼の背後の森では光がちらちらきらめいていた。膝が沃土をぐちゃぐちゃにしているのが見える。次にもう一方の膝。手がふたつ。槍だ。

顔だ。

蛮人は、茂みの下の、はっきり見えないあたりを覗き込んだ。あいつが、こっち側には光が見えて、あっち側も明るいのに、真ん中の、あそこだけは光がない、と見てとっているのがわかる。真ん中には、暗闇の塊があって、蛮人は眉根を寄せながら、その暗闇の意味を解読しようとしていた。

1 秒 1 秒が長くなっていった。ラルフは、蛮人の両目とまともに向かい合っていた。

悲鳴をあげるな。

君はきっと帰れるよ。

今、見られてしまった。確認してる。とがらせた棒。

ラルフは悲鳴をあげた、恐怖と怒りと絶望の悲鳴を。ラルフの両脚はまっすぐになり、悲鳴は途切れなく、口からは泡が飛んだ。茂みを蹴散らすようにして前に飛び出し、開けたところに出て、悲鳴と咆吼をあげながら、血を流していた。

Someone cried out. Ralph jerked his cheek off the earth and looked into the dull light. They must be near now, he thought, and his chest began to thump. Hide, break the line, climb a tree—which was the best after all? The trouble was you only had one chance. [. . .]

The cries, suddenly nearer, jerked him up. He could see a striped savage moving hastily out of a green tangle, and coming toward the mat where he hid, a savage who carried a spear. Ralph gripped his fingers into the earth. Be ready now, in case. [. . .]

The savage stopped fifteen yards away and uttered his cry.

Perhaps he can hear my heart over the noises of the fire. Don’t scream. Get ready.

The savage moved forward so that you could only see him from the waist

down. That was the butt of his spear. Now you could see him from the knee down. Don't scream. [. . .]

Five yards away the savage stopped, standing right by the thicket, and cried out. Ralph drew his feet up and crouched. The stake was in his hands, the stake sharpened at both ends, the stake that vibrated so wildly, that grew long, short, light, heavy, light again.

The ululation spread from shore to shore. The savage knelt down by the edge of the thicket, and there were lights flickering in the forest behind him. You could see a knee disturbing the mold. Now the other. Two hands. A spear.

A face.

The savage peered into the obscurity beneath the thicket. You could tell that he saw light on this side and on that, but not in the middle—there. In the middle was a blob of dark and the savage wrinkled up his face, trying to decipher the darkness.

The seconds lengthened. Ralph was looking straight into the savage's eyes.

Don't scream.

You'll get back.

Now he's seen you. He's making sure. A stick sharpened.

Ralph screamed, a scream of fright and anger and desperation. His legs straightened, the screams became continuous and foaming. He shot forward, burst the thicket, was in the open, screaming, snarling, bloody. (Golding, *Lord* 218-20)

ラルフが身を潜めている蔓草のトンネルの描写は、『ピンチャー・マーティン』においてクリスがまぶたの奥からの外を眺める、あの視点を想起させずにはおかない。狭い穴のなかにいて、小さな窓口だけから外の世界を覗くしかないという自分存在のあり方――「内側のこいつ」の感覚、といってもいいだろう――と、読者を拉致するというゴールディン

グの手法の原理が、こうして小説中の印象的な場面に劇化され具現化されている。[6] 『蠅の王』冒頭で見た、ピギーが「この蔓草やら」のトンネルから後ろ向きにがさごそと出てくる場面は、ある意味で、この劇的場面の予示となっていたわけだが、この「蛮人」は、はなから背中を向けていたピギーとは違って、まともにラルフと視線を合わせているというのに、そこに意思疎通はない。相互に断絶された関係しかない。ヘンリー・ジェイムズ流に言えば、ここで蛮人と呼ばれる少年の視点の窓と、ラルフの視点の窓は、同じ窓を内と外から見ているにもかかわらず、「断絶されている」のである。本章第 3 節で触れた、視線を交わす相手との断絶という構図が、ここで最大級の効果を上げている。

ラルフのトンネルから見た「蛮人」は、山火事の光を背にした暗い影だ。同様に、トンネルのなかを覗き込む「蛮人」にとっては、ラルフのほうこそ「闇の塊」である。この瞬間においては、双方にとって、相手は視線が到達できない不可解な存在でしかなく、相互理解の余地はない。「蛮人」もラルフも、極端に私的な視野狭窄のなかに拘留されている。

ここでゴールディングは読者をもっぱらラルフの意識内に、あるいは頭蓋のなかに、拘留するよう手を尽くしている。「準備するんだ、万一のために」「悲鳴をあげるな」「みられてしまった」などといった自由直接話法の使用や、「両手には棒きれが、両端を削いで尖らせた槍が、握られていたが、槍は手に負えないくらいやけに震えていて、長くなったり短くなったり、軽くなって次に重くなってまた軽くなった」というくだりの、息切れしたようなセンテンスの断片化による切迫感の演出、そして、手に持った槍がラルフの動悸に応じて顫動し変形するといった肉体的実感の直喩による再現などが、非常に高い効果をあげている。が、何よりも、「蛮人」の体が片膝、もう片方の膝、両手、顔、という具合に、部分部分しか視野に入ってこないという視界の狭さを、そのまま描出してみせる技法が、何とも息苦しい臨場感を生み出している。この描出を通して読者の視点取得機構をフル稼働させることで、ゴールディングは、読者とラルフの眼窩の一体化を促している。

これは、次に別の視点を導入する前の、周到な下準備である。いったん読者を強烈な吸引力でラルフの意識のなかに閉じ込め、視覚神経をほぼ完全にラルフと共有させておいてから、ラルフが蔓草のトンネルから外に飛び出すと同時に、読者の視界をぱっと開き、解放する。このラルフの脱出と救出は、拉致されていた読者の救助と解放に直結している。

---

[6] ヴァージニア・タイガーは、ゴールディング作品の大きな特徴を、不可解なもの・理解を阻むものと対面する場面の劇的提示だと指摘し、これを「表意的構成」(“ideographic structure”)と命名した(Tiger, *Dark* 16)。そのタイガーは、本章がここで注目するこの場面を、「表意的構成」の一例と考えている(62)。

解放されるラルフは、個人の限定的視点から外に出た、人間や物事を立体的に見る客観的パースペクティヴのなかへと、読者をも引き連れていく。このような視線の操作が、ゴールディング作品を読む醍醐味の大きな部分を占めているといってもいい。

解放感と開かれたパースペクティヴは、爽快な解決をもたらすとは限らない。むしろゴールディング作品の場合、解放感のなかに、まるで脱皮したての甲殻類生物のような、寄る辺ない感覚が含まれることが少なくないし、開かれたパースペクティヴも、実は断絶の構図を再確認するために提供されていることが大半である。

たとえば『蠅の王』の場合、「ギミック」において「機械仕掛けの神」として登場したはずの海軍士官は、解放者であると同時に、断絶の構図を決定的にする役回りも帯びている。士官の出現によって命拾いしたラルフだが、この善意の士官にはラルフの視点と内心の絶望が理解できない。士官と視線を交わしても、ラルフは意思疎通の言葉を持てない――「ラルフは押し黙って士官を見た」（“Ralph looked at him dumbly” (223)）。やがてラルフが「無垢の終わりと人間の心の闇」（“the end of innocence, the darkness of man’s heart” (223)）を思って嗚咽し始めたとき、士官が感じるのは共感や理解ではなく、「少々当惑」（“a little embarrassed” (223)）なのである。そして直後に、士官は視線をそらすという行動をとる――「彼はよそを向いて、〔中略〕向こうに浮かぶ準備万端整った巡洋艦に目をやりながら待った」（“He turned away [. . .] and waited, allowing his eyes to rest on the trim cruiser in the distance” (223)）。私たち読者は、人間の心の暗い真実に目覚めてしまったラルフの目から引き離され、その心の暗部の発露である戦争の道具――しかも“trim”「全速で出撃できる準備を整えた」状態の戦艦――を心地よく眺める士官の目へ移動させられる。この視点の転換は解放をもたらすとともに、その解放感とは裏腹な断絶の認識をも連れてくる。その落差の意味は、ゴールディング自身が明快に解説しているとおりだ。

> 〔前略〕実を言うと大人の生活は、〔中略〕象徴的に書かれたこの島の少年たちの生活を、網のように包み込んでいたのと同じ邪悪に、包まれているのだ。人間狩りを阻止した士官だが、彼が少年たちを島から連れ出してやるつもりの巡洋艦は、近い将来、その人間狩りと同様の無慈悲なやり方で、敵を狩りに出撃することになる。では、この大人と巡洋艦を救う者はいるのか？
>
> [. . .] adult life [. . . is] in reality enmeshed in the same evil as the symbolic life of the children on the island. The officer, having interrupted a man-hunt,

prepares to take the children off the island in a cruiser which will presently be hunting its enemy in the same implacable way. And who will rescue the adult and his cruiser? (Epstein 278)

ラルフの覚醒した視点は孤立した状態に放置される。「機械仕掛けの神」までも引っ張り出しておきながら、『蠅の王』は幸せな結末どころか、最後の最後に、視点間の断絶をだめ押しして終わる。キンケイド=ウィークスとグレガーは、「私たちは、完結した経験から距離を置いたうえで、これまで自分たちがどれほどの道のりを歩んできたのかを測定するように仕向けられる。その測定のために、ゴールディングにはラルフの目が必要だったのだ」（“We are forced to distance the completed experience, and measure how far we have travelled. For that measurement Golding needed Ralph’s eyes” (Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 45-46)）と指摘している。しかし必要だったのは、読者を拘束するラルフの目だけではなく、そのラルフの目とは未だに断絶しているもう一組の目への強制移動なのである。

6.

有り体に言ってしまえば、視点操作など、他の作家もいくらでもやっている当たり前の手法に過ぎない。しかしゴールディングの場合、それは単なる手法ではない。本章第 3 節で見た、彼が作家人生を賭けて追究しようと志す人間観――「知りたくてたまらない、そして知ったあとはその知識にしっかり耐え抜く覚悟」の人間観――に直結する探究の方法であり、結果であり、彼にとって唯一の表現形象である。拉致と解放という、読者と視点の操作は、ゴールディングという作家の本質そのものだ。その操作と管理の実践の意義を、個別的に考察するだけでなく、包括的方略として捉えることは、この作家が同時代の世界に対して持ちうる深い意義を、劇化された形で――タイガーの言葉を借用して言えば「表意的」（“ideographic”）に――読みとることでもある。

次章では、読者操作の強力さでは無二の作品とも言える『ピンチャー・マーティン』をさらに精読し、その読者操作の手腕と意義を深く考えてみたい。そしてその後には、『後継者たち』を取りあげることにする。断絶した「窓」たちのあいだに関係性の「橋」を渡す

という融和の試みと、そのために読者を「窓」の向こうに拉致するという操作、[7] この意図と手法の緊張した関係がもっとも如実に読み取れる作品だと思われるからである。

[7] 読者は、窓の向こうに拘束されつつ、個々の視点をつないでいく融和的解釈を実践するという、ふたつの作業を課せられることになる。後者の作業には、読者の側の主体的な関与と、それなりの読みの手腕が要請される。たとえば、ヘンリーが上から磯辺の生物を見つめた視点と、ロジャーがピギーたちを上から眺めた視点を関連づけて読むのも、ヘンリーが生き物を棒でつつき回す行為に、少年たちが夜の海辺でサイモンをめった突きにする行為との共通性を見いだすのも(吉田,「光と闇」36 参照)、読者の読みの能力に対する挑戦を含んだ仕事である。ヘンリーが自分だけの視界内世界に没入して、視界内の諸物に対し、権威(オーソリティ)者としての王権を夢中で発揮する様子――ジェイムズ流に、これを「個人の意志という圧力」と言ってもいいだろう――を、小説の読者は一歩距離を置いた視点から第三者的に観察し、ヘンリーのその「支配力」（“mastery”）が「幻想」（“illusion”）に過ぎないことも、見てとらねばならない。こうした作業を挑まれた読者は、それをうまく成し遂げた際には自然と自分の読解力の卓越ぶり（“mastery”）に対し自負を抱くようになる。その自負もまた、実は作者ゴールディングの操作が生み出す結果なのだが、この点については、本論文第 2 部で詳しく述べることにしたい。

第２章　　捨てきれない／捨てさせない意味の標識
――『ピンチャー・マーティン』(*Pincher Martin*)に見る拘禁と解放

1.

『ピンチャー・マーティン』を初めて読んでいる途中の読者にとって、この小説は、主人公の海軍士官クリストファー・マーティン（愛称クリス）が漂着した島でのサバイバル譚である。乗っていた駆逐艦が魚雷攻撃を受け、海中に放り出されたクリスは、海面に顔を出した小さな岩によじ登り、そこで孤独と窮乏の 6 日間を過ごす。傷ついてぼろぼろの身体をむち打つようにして、笠貝やイソギンチャクなどを食料として採集し、雨水を確保しようとナイフで硬い岩に溝を掘り、救助の目印となるように、痛む手足で岩を運んで積み上げ「小人像」（“Dwarf”）をこしらえる。このクリスの痛々しい苦闘は、読者の同情を、肉体レベルでかき立てずにはおかない。

だが、クリスの回想という形でゴールディングは、クリスが過去に犯した悪行――姦通、強姦、殺人計画など――を徐々に暴露していく。それにつれて、読者のクリスを応援する気持ちは減じていく。やがて孤独に耐えかねてクリスは正気を失い始め、過去の行状を告発するような幻覚と岩場での現実の生活との区別がつかなくなり、ついには精神錯乱状態のまま、「絶対的な無」（“the absolute nothingness” (Golding, *Pincher* 201)）に吸い込まれるような死を迎える。読者は、この小説が強力な倫理観に基づいた一種の道徳説話であるという印象を受けると同時に、人間が正気を失っていく様をその人間の内部から克明に描ききったゴールディングの手腕に感心させられる。この小説を第 13 章まで読み進めてきた大抵の読者の反応は、およそこのようなものだろう。

ところが、最終章（第 14 章）を読んで、読者は驚愕する。この章はクリスの死体をめぐっての、Mr. Campbell と Mr. Davidson の会話が中心になっている。ある島に漂着したクリスの水死体を数日間保管していたキャンベルは、肉体の物理的な死とは別の次元の、形而上的な生の可能性を考えながら、「あなたは私の、いわば、公式の信仰をご存じではないでしょう、デイヴィッドソンさん。でもね、こうして何日も、あの哀れな遺棄物と隣り合わせで暮らしていると、思いがわき上がってきてね――デイヴィッドソンさん。いくらかでも、生き残っていたことが、あったとはお思いになりませんか？　それとも、あれで全部なんでしょうか？」（“You know nothing of my—shall I say—official beliefs, Mr. Davidson; but living for all these days next to that poor derelict—Mr. Davidson.

Would you say there was any—surviving? Or is that all?" (208)）と問いかける。だが、海軍士官デイヴィッドソンは、来る日も来る日も死体処理ばかりやらされて無感覚気味になっており、この問いをごく即物的にとらえる。彼の返事は、「あなたがマーティンのことを、つまり、死の間際に彼が苦しんだかどうかを気にかけていらっしゃるんでしたら、〔中略〕案ずることはありませんよ。死体を見たでしょう。彼は、ブーツを脱ぎ捨てるいとまもなかったくらいなのですから」（"If you're worried about Martin—whether he suffered or not— [. . .]. Then don't worry about him. You saw the body. He didn't even have time to kick off his seaboots" (208)）というものだ。この台詞が小説の結句になっている。

初めてこの小説を読む読者のほとんどは、ここで虚を衝かれることになる。小説が始まってから 4 ページ目で、海中でもがくクリスは溺死を免れるためにブーツを脱ぎ捨てていたはずだからである。それなのに、小説の最後になって読者は、ブーツが脱ぎ捨てられる第 10 ページの場面から第 13 章末までの約 200 ページ弱のあいだ、主人公クリスが実はずっと死んでいたのだということを知らされるのだ。[8] これが、本作品における「ギミック」である。

クリスが初めから死んでいるという点について、小説の結末部で意外感をもたなかった読者もいないわけではない。Leighton Hodson は「はじめからヒントはふんだんにあった」（"Sufficient clues are given at the outset" (Hodson 57)）とする。また、Angus Wilson も、「あの結末は、私にはとっくにわかっていた全体の事情に、何かの情報を増やしてくれただろうか？」（"did it [the pay-off at the end of the novel] really add to all that I had known already?" (Qtd. in Biles 69)）と問いかける。しかし、数の割合から見ると、小説の結句で不意打ちを食らったと感じる読者・批評家のほうが圧倒的に多い。

クリスが脱ぎ捨てたつもりで実は捨ててはいなかったこのブーツは、小説の読者に対して、クリスの生死の標識という役割を果たしている。ブーツを脱ぎ捨てた（と思った）時点で、クリスは死んでしまった肉体を離れ、強烈な意志力で仮想現実の世界を創り出し、そのなかで「生き残り」（"surviving"）をはじめたのだった。そして、ブーツを脱ぎ捨て

---

[8] *OED* 第２版で "die" の成句の項を見ると、"to die in one's boots"や"to die with one's boots on"という慣用句は、「むごい死に方をする」（"to die a violent death"）の意味だと解説されている。とすれば、デイヴィッドソン士官の「ブーツを履いたまま死んでいるから、苦しい死に方ではなかっただろう」という言葉には、自家撞着的でアイロニカルな響きがあると考えられる。「苦しみながら死んだのではない」というのは、やはり誤りだ。

ていなかったという事実が判明する時点で、彼の死が厳然たる事実として宣言されるのである。大半の読者が意表を突かれるのは、この「ブーツ無し」という標識が、小説の第 1 章と最終章で、指示する意味を唐突に 180 度逆転するからだ。そこに一種のアンフェアなごまかしという印象を抱く向きもあるのは、仕方のないことかもしれない。

だが、ここで唐突な逆転という印象を熟成させていったのは、そこまでの語りの視点がクリスにだけ限定されて、読者の目がクリスの視点に同化するよう拉致されているせいである。「海中で溺れかけているとき、泳ぎの邪魔になるブーツはさっさと脱ぎ捨てるのが、生存への第一歩だ」というロジックのもと、なんとしても生き続けたいクリスの意識は、自分はさっさとブーツを捨てたはずだと自分を説得したのだ。従って、クリスの視点から見える自分の両足は、ブーツの無い靴下姿になっている。この視点を読者もずっととっているため、「ブーツ無し」という標識は、読者にとってクリスの考えだけを反映したものになっているわけだ。しかし、クリスの視点が霧散して、読者が客観的な展望のなかに身を置くようになった瞬間、ブーツ無しという標識自体がクリスの捏造だったことを読者に突きつけるようにして、ブーツありの姿という標識が出現するのである。

実は、このブーツだけではない。小説のなかには、クリスが捨てたつもりでも捨てきれていないもの、捨てた後でも付きまとってくるものが他にも存在する。そして、ブーツが彼の生死に関わる標識となっていたように、これらの「捨てても捨てきれないもの」たちも、クリスの「生」のありさまを読むうえで、また、この小説における作者の意図と計算を、「表意的構成」(Tiger, *Dark* 16)として読み解くうえでも、[9] 大きな意味を持っているのである。

2.

主人公クリスの性格は「貪欲」の一言に尽きる。クリスは、過酷な漂流者生活をおくりながら、自分の過去のエゴイスティックな行状を、白昼夢として順不同に回想する。海軍に入隊するまでは俳優であった自分が、首になった劇団に復職しようとしてプロデューサーの妻と寝たこと。友人 Alfred の恋人を寝取り、それが発覚するとかえって情事の現場を見せつけてアルフレッドをなぶりものにしたこと。片思いの相手 Mary Lovell を車の助手席に乗せてセックスを強要し、断ればこのまま助手席側から壁に激突してやると脅したこと。こんな強欲なクリスのことを、劇団プロデューサーの Pete は、道徳寓意劇の配役を

[9] 本論文第 1 章の注 6 を参照されたい。

決める場面で、クリスに「貪欲」（Greed）の仮面をあててみて、「おまえさん、こいつは君そのものだ！」（“Darling, it’s simply you !” (Golding, *Pincher* 119)）と、わざとらしく感心してみせた。この明瞭なレッテル張りにより、ゴールディングはクリスの人物造形を読者の心にしっかり焼きつける。

そのピートはまた別の場面でクリスをたとえて、ひとつの缶のなかに押し込められ、そのなかで共食いするウジ虫たちのうちで最後まで生き残った「成功して丸々太った 1 匹の巨大ウジ虫」（“one huge, successful maggot” (136)）と評した。じっさい、クリスは「食べる」という行為に非常にこだわっている。彼にとって「食べる」という行為は行動原理そのもので、「貪欲」という本質の最大の表現だ。あるときクリスは、漂着して以来一度も排便していないことを思い出しながら、次のような独白をする。

> 食うという行為は、奇妙な意味で重要なのだ。〔中略〕殺されて食われること。そして言うまでもなく、口を使って食うというのは、ある普遍的なプロセスであるものを、粗雑な形で表現したに過ぎない行為だ。ペニスを使って食うことだって、拳を使って食うことだって、声を使って食うことだってできるのだ。鋲を打ったブーツで相手を食ったり、売り買いしたり孕ませたり間男をしたりして食うことだってできる――
>
> The whole business of eating was peculiarly significant. [. . .] Killed and Eaten. And of course eating with the mouth was only the gross expression of what was a universal process. You could eat with your cock or with your fists, or with your voice. You could eat with hobnailed boots or buying and selling or marrying and begetting or cuckolding— (88)

クリスの「食べる」行為は、他者を踏みつけにして支配したいという自己本位な欲望の比喩である。そして、最後まで他者を食べぬくことこそ、彼のアイデンティティ発露のひとつなのである――「あと残り 2 匹となったとき、その片割れのウジ虫には、相手を喰うこと以外他に、何ができる？　自分のアイデンティティを失えとでも？」（“what can the last maggot but one can do? Lose his identity?” (184)）。

この文は、クリスの友人 Nathaniel Walterson（愛称ナット）を前にしてクリスがつぶやいた言葉である。どこか超然とした宗教家のナットは、折に触れてはクリスに向かって、今のままの罪深い生活を改めるよう何度も諭す――「今のままの僕らなら、天国はただひたすら否定の体験でしかない。形もない、虚無だよ。わかるかい？　黒い稲妻みたいなも

のが、僕らが命と呼んでいるものすべてを破壊していくだけのことだ」（“Take us as we are now and heaven would be sheer negation. Without form and void. You see? A sort of black lightning destroying everything that we call life” (70)）。そしてナットはクリスに「死んだときに天国へ行くための技法」（“the technique of dying into heaven” (71)）を伝授したいと切望している。その理由は、ナットにはクリスが数年後に死を迎えることが予知できたからだという――「天国のこと、つまり死ぬってことを、理解するのは、君個人にとって大切なことなんだと、僕にはわかっているんだよ、なぜってほんの 2、3 年後には――」（“I know it is important for you personally to understand about heaven—about dying—because in only a few years—” (71)。このダッシュの後に続く言葉は、クリス自身が補っている――「ほんの 2、3 年後には、君は死ぬんだ」（“in only a few years you will be dead” (72)）。クリスは、「俺は死なない。死ぬわけがない。この俺は。俺は貴重な存在なのだ」（“I won’t die. I can’t die. Not me—　Precious” (14)）と、自分の存在価値を信じきっており、現世での自分のアイデンティティを変える必要など全く感じていない。そのクリスにとって、ナットは何とも煩わしい、しつこい危険な侵犯者だったのである。

3.

クリスは相手を「食べる」ことで相手を支配しようとする。そして、食べても消化しきれなかったものは、排泄して捨てるのである。便秘に苦しむクリスは、イソギンチャク類を食べて食中毒になったのが原因だと考え、自ら浣腸を施して、海中に勢いよく排便する。この行為はまさに彼の人生哲学の縮図である。ナットがもたらす脅威も、クリスは食中毒と同様に処理しようとする。ナットがクリスにとって、消化しきれないばかりか危険な毒物であることは、「ナットに向けた愛情だって？　そいつはつまり、この悲しみが憎悪に染み通って溶けていき、そうしてできた新しい溶液が、胸や腹のなかで命取りな代物になっている、ということだ」（“Love for Nat? That was this sorrow dissolved through the hate so that the new solution was a deadly thing in the chest and the bowels” (103)）というクリスの感想のなかにはっきり書かれている。そこでクリスは、命取りのナットを事故に見せかけて船の甲板から海中へ突き落とす。いわば、「排泄する」のである。

そしてナットを排泄するこの行為は、神を捨てる行為に直結する。ナサニエル（Nathaniel）という名の語義は「神が贈ったもの」（“God’s gift”）であり(Dickson 46)、

ナットの後ろ盾に神がいることがうかがえるような命名になっている。

ゴールディングは、小説『ピンチャー・マーティン』の解釈を、次のように自ら明白に説明している――

> 生き続けることに対する貪欲さがクリスの本性の主動力であり、その貪欲さが、死という自己を放棄する行為を拒否するよう、クリスに強いるのです。彼は自分の殺人的本性で創りあげた世界に、隔絶されて存在し続けます。〔中略〕彼は、肉体的に生き続けるために奮闘しているのではなく、彼のアイデンティティをたたき壊して一掃してしまうものに対して立ち向かって、自分の持続的アイデンティティを守るために苦闘しているのです。彼の戦いの相手は、黒い稲妻、すなわち神の憐憫です。
>
> The greed for life which had been the mainspring of his nature forced him to refuse the selfless act of dying. He continued to exist separately in a world composed of his own murderous nature. [. . .] He is not fighting for bodily survival but for his continuing identity in face of what will smash it and sweep it away—the black lightning, the compassion of God. (Qtd. in Kermode, “Intellectual” 60)

死ぬということは、「個人としてのアイデンティティを失う行為」(“selfless act”) である。だがその“self”を保つことこそがクリスの最大の関心事であり、彼は、現在の生がいくら貪欲の罪にまみれたものであっても、これをそのまま保つことを選び、神に連れていかれることを拒否するのである。その結果、本当の最期の時になってクリスが見るものは、優しい手でも光でもなく、ナットが予言したとおりの「黒い稲妻」、つまり、向こう側に「虚無」（“void”）をのぞかせている「諸事の本性全体に向かって開いた裂け目」(“a split into the whole nature of things” (Golding, *Pincher* 179)）だった。

3.

クリスはナットを捨て、神を捨てて、自分のアイデンティティを護ろうとする。では、捨てられたナットや神は、捨てられたまま忘却の彼方に葬られるのかというと、そうではない。最後に神がクリスを消去する「黒い稲妻」として再登場するのはすでに見たとおりだが、それ以前から、神やナットは捨てられてもクリスの白昼夢や幻影という形で彼に付きまとい、彼の世界やアイデンティティを脅かすのだ。

クリスがナットや神を捨てきれない理由は、そもそもクリスにも神やナットに通じる部分があったためである。クリスは否定するが、神もナット的要素もクリスのアイデンティティの一部だったからである。クリスがナットに対して抱く感情は憎悪だけではなく、深い愛着も共存する。ナット殺害計画を回想するクリスは、ナットの存在が消えてしまったところを想像して「驚愕と恐怖」（“astonishment and terror”）を感じ、「これほどまでに俺はあいつのことが大好きだったのだ！」（“And I liked him as much as that!”）と叫ぶのだった(183)。また、ゴールディングは、この小説のテーマを説明する際に「神から授けられたクリスの本来の魂、すなわち《神の燠火》は、神から離れた個としての命を望むこの渇望のせいで、絶望的にぼやけてしまっているのです」(“His [Chris’s] original spirit, God-given, the *Scintillans Dei*, is hopelessly obscured by this thirst for separate individual life” (Qtd. in Oldsey and Weintraub 83)）とも述べている。[10] つまり、罪にまみれたクリスも、人間であるからには、そのなかに神の要素が生来宿っていると考えているのである。ゴールディングが主人公に“Christopher, the Christ-bearer” (Kermode, “Intellectual” 60)という名を与えた理由はこれだ。

捨てられたはずのナットや神は、クリスが岩場に漂着してからの 6 日間、何度となくクリスの世界やアイデンティティを脅かしに来る。あるときはクリスの過去の回想のなかでナット本人の姿をとって、あるときは「諦めよ。手放せ」（“Give up. Leave go” (Golding, *Pincher* 45)）と呼びかける姿無き声となって、またあるときはクリスの創った世界を空から押さえ込もうとする圧力となって、クリスに付きまとう。クリスは、自分が創った世界の尖った岩の上を裸足で歩く苦痛のため、何度も「ブーツを脱がなければよかった」と後悔するのだが、前述したとおりブーツを履いた姿とはクリスの死体の標示物であり、その姿を自ら願うつぶやきを発したということは、「（生を）諦めよ」という神からの働きかけとその効果がここにも見られるということだろう。

4.

これらの脅威に対抗してクリスは、きわどいところで何とか持ちこたえる。何回かは、防戦に疲れた理性と意志の力が危なく死を容認しかけたこともあった。「生を諦めよ、手放

[10] *Scintillans Dei*「神の燠火」という表現は、1989 年の小説『底の燠火』(*Fire Down Below*)において、空想的社会主義者 Prettiman が主人公に熱く語りかける台詞のなかに、印象的に再出現する。

せ」という幻聴を聞き、「死んで天国へ行くための技術」についてのナットの講義を回想したところで、さすがのクリスもアイデンティティ保持の自信が揺らいだのか、首にかけている金属製の軍籍認識票を取り出し、じっと確認するように見つめる。そこには彼の名前と所属、つまりアイデンティティの標識が刻まれていたからだ――

彼は刻まれた文字を、ひとつずつ、何度も繰り返して読んだ。〔中略〕

「クリストファー・ハドリー・マーティン。マーティン。クリス。俺はこれまでどおりの俺だ！」

そのとたん彼は、自分が自分の球状の頭に幽閉された奇妙な状態を抜け出し、普通に自分が自分の体いっぱいに広がっている、と思えるようになった。

He read the inscription again and again, cut by cut. [. . .]

"Christopher Hadley Martin. Martin. Chris. I am what I always was!"

All at once it seemed to him that he came out of his curious isolation inside the globe of his head and was extended normally through his limbs. (76)

だが、その後も神の攻撃は続き、アイデンティティの標識も崩壊し、意味を失い始める――「クリストファーとハドリーとマーティンはばらばらの断片と化し、中心は、その 3 つのものが封印で密着されずに勝手に離れて行ってしまったことに、鈍重に憤慨する気持ちをくすぶらせていた」（"Christopher and Hadley and Martin were separate fragments and the centre was smouldering with a dull resentment that they should have broken away and not be sealed on the centre" (161)）。名前に関してクリスは、「名前を与えられたものは、封印や鎖を与えられたのと同然だ。〔中略〕俺はこの岩場を名前でがんじがらめに縛り上げてやる」（"What is given a name is given a seal, a chain. [. . .] I will tie it [this rock] down with names" (86-87)）という考えをもち、岩場の各所に名前をつけてまわっていたのだが、その彼が自分の名前すらコントロールできなくなっているということは、危機的な兆候だといえよう。

それでも クリスは自我を保持するための闘いをやめない――「クリストファーとハドリーとマーティンは、遠く離れた断片になってしまったけれども、中心はまだ自我が存在することを知っていた」（"The centre knew self existed, though Christopher and Hadley and Martin were fragments far off" (161)）。だが、既に死んでしまった頭脳で自分の世界を創造し防衛することには限界がある。白昼夢がクリスに「死を認めよ」と迫る力はい

よいよ強くなっていく。そこで彼が考えたのは、食中毒と極度の便秘のせいで、頭が一時混乱しているのだというもっともらしい理由であった。彼は自分に浣腸を施して事態の収拾をはかるが、その直後またも幻影を見せられる。赤いロブスターが海中を泳いでいるのを見るのだ。茹でて赤くなった、ということはすなわち死んだはずのロブスターが、生きているつもりで動き回っている姿は、そのままクリスの姿のパロディである。このロブスターを見てクリスは驚愕し、いったん死を受け入れかけてしまう――「一瞬、彼は自分が落ちていくのを感じた。そして何者も存在しない暗黒の裂け目が訪れた」(“For an instant he felt himself falling; and there came a gap of darkness in which there was no one” (167))。これも、神がクリスに「諦めよ」と呼びかける勧告のひとつの形であった。

これもまたクリスは聞き入れない。クリスは、自分のアイデンティティに危機が迫ったと見るや、自分にとって都合のいい新しいアイデンティティの仮面を次々に採用する。俳優というキャリアを十分に活用し、彼は新しい自分像を演じてみる。漂流生活を理性の力で乗り切った先達としてのロビンソン・クルーソーに始まって、神の理不尽に挑戦する者としての巨神アトラスやプロメテウス、ギリシャ神話中の英雄アイアース王などに自分を次々になぞらえている。ついには、幻覚を見るのは自分が狂人になりつつあるからだという筋書きまで考えはじめる――「まだ演じられる役柄は残っている――狂人の役だ、『リア王』の哀れなトム役、それで黒い稲妻の兆しを知らないで済む」(“There was still a part that could be played—there was the Bedlamite, Poor Tom, protected from knowledge of the sign of the black lightning” (177-78))。錯乱状態のリア王の台詞をそらんじてみたり、貴重な飲み水を意図的に台無しにしてみたり、彼は何とか自分の狂気を証明しようとする。ところが、まさにこの「証明しよう」という理性的な意図の存在が証明しているように、彼は正気を、すなわち自分が死人であるという認識を、捨てようとして捨てきれないでいるのである。[11]

クリスが見る幻覚のなかでもっとも印象に残る形態は、第 13 章でクリスと対面して「もう十分だろう、クリストファー？」(“Have you had enough, Christopher?” (194)) という問いかけで問答をはじめる男の姿の幻影である。この幻影の最も興味深い特徴は、ブーツを履いていることだ。すでに見たように、ブーツとはクリスにとっては生死を分かつ

[11] John Peter もこの狂気が言い訳であることを指摘している――「彼は《圧倒的で疑問の余地がない無》におびえるあまり、その無を否定するために狂気という口実にしがみつく」(“So terrified is he of ‘the positive, unquestionable nothingness’ that he seizes on the alibi of insanity to deny it” (Peter 43))。

標識である。ブーツを履いているという事実は、死の刻印なのだ。ブーツ男は、肉体的には既に死んでいるということをクリスに見せつけるためにやってきた神の姿である(Baker, *Critical* 38、Tiger, *Dark* 111、Surette 224 などを参照)。そのために、この幻影は、片目を怪我し、1 週間分の無精ひげをはやしたクリスの外見を真似ている。また、ナットが不格好な大足――“those great feet of his” (51) ――という肉体的特徴を持った男であることを思い出せば、この神の「黒いブーツを履いた大足」(“the enormous black-booted feet” (Tiger, *Dark* 111)) は、この幻影がナットの再来でもある可能性を暗示してもいると言える。このブーツ神は、自我を捨てて死を受け入れるようにと、何度もクリスに向かって「とくと考えよ」(“Consider”) と呼びかけ、再考を促す。しかし、クリスは「考えたさ。それで選んだんだ、黒い稲妻よりも、〔中略〕あれの方がいいって、苦痛やら何やらも込みでな！　だから帰れ！　立ち去れ！」(“I have considered. I prefer it, pain and all [. . . t]o the black lightning! Go back! Go back!”) と(Golding, *Pincher* 197))、このときもまた神を捨てる。しかし、神は捨て去られずに、「黒い稲妻」となって最後に再来するのだ。

5.

「捨てようとして捨てきれないもの」は、私たちの人生のなかでどういう意義を持つのか。文化人類学者 Mary Douglas は、人間や社会が汚物や汚れを忌避する行動について、それは「積極的に自らの環境を再調整してそれをある理念に一致させようとしているのだ」(ダグラス 20)と説明する。「不浄もしくは汚物とは、ある体系を維持するためにはそこに包含してはならないものの謂いである」(87) からだ。汚物や不浄は、「明らかに場違いなものであり、善き秩序に対する脅威であるが故に、厭うべきものと見做されて強く排除される」(297)。[12] クリスがナットや神を捨て去った行為は、この排除行為にあたると考えていいだろう。山口昌男はこれを「排除の原則」(山口 64)と名付けている。クリスは自分のアイデンティティを後生大事と抱え込み、これを護るため「排除の原則」に従って、神やナットを捨てたのである。

神を「穢れ」と同列に考えることに抵抗を感じる向きもあるかもしれない。だが、クリ

[12] Julia Kristeva のアブジェクシオン論も、これに通底するところがある。アブジェクシオン論も、秩序にとっておぞましいものを棄却するという行為の文化的・心理的効果を論じたものである。

スのなかでは好悪の判断は逆転しているということを思い出さねばならない。クリスにとっての「善き秩序」とは、どんなに罪深いものであろうと現世の生を維持することなのである。クリス自ら創り出した岩場の上の地獄状態からクリスを救い出そうとする神の「憐憫」（“compassion”）に対し、クリスは「この、弱い者いじめの親玉め！」（“You bloody great bully!” (Golding, *Pincher* 191)）とののしる。クリスにとって神は、排除せねばならない脅威的な汚物なのである。クリスが神に向かって「吐いた」（“vomit” (200)）最後の言葉は、「おまえの天国に糞をたれてやる！」（“I shit on your heaven!” (200)）であった。ここにも神を「糞尿、排泄物、汚物」と位置づけようというクリスの心情が見てとれる。

しかし、「汚物」や「無秩序」を完全に捨て去ることはできない。山口が言うように、「除外され切り捨てられた『混沌』の部分は、〔中略〕知覚の周辺をさまよって、秩序化された意識に対して、幻想、或いは無意識を通して働きかける」(山口 65)。切り捨てられたはずの神やナットは、異様な過去の幻影という形をとりながら、何度もまたクリスのもとを訪れる。そして彼の個人としてのアイデンティティや、彼が作り上げた仮想現実の世界の秩序をおびやかす。ナットや神はクリスに付きまとい、アイデンティティを無に帰する死を受け入れよ、とクリスに迫り続ける。ちょうど、脱ぎ捨てたつもりで結局はずっと足に履いたままであったブーツ――死の標識――のように。

しかし、それでもクリスはナットや神、そして彼らが送り込む白昼夢のなかの幻影たちを捨て続け、自分だけの岩場の世界を作り上げる努力をやめない。仮想現実の岩場を作り自分のアイデンティティを守りぬこうとする際の、クリスの武器は言葉であった――「しゃべることこそがアイデンティティだ」（“Speech is identity” (115)）。だが、ナットそして神はクリスの独白に干渉する。Mikhail Bakhtin が明らかにしたように、人間の思考や言語やアイデンティティは、その主体となる個人ひとりだけの声だけでできるものではない。そもそもアイデンティティは、他者から自分がどう見られているかという認識を伴って、はじめて成立するものだ。[13] バフチンの思想を欧米に紹介する際に Michael Holquist が使った言葉を借りれば、「ダイアロジズム」（“dialogism”）の原理こそが、あらゆる意味や存在の基盤なのである。クリスが他者の声を捨て去り、缶のなかの親玉ウジ虫よろしく、

[13] たとえば『ドストエフスキーの詩学』において、バフチンはこう述べている――「言葉と同様イデエも、別の立場に立つ別の声によって、聞き取られ、理解され、《答えられる》ことを期待している」、「イデエの生きる場所は人間の孤立した個人的意識の中ではない。孤立した意識の中にのみ取り残されると、イデエは退化し、死んでしまう」(バフチン 180, 179)。

自分の声だけでアイデンティティ世界を構築しようとするのは、いわば「独話的」（“monologic”）な、自分だけの視点の窓に引きこもり続けようという試みであり、その失敗は宿命的な必然だったのだ。

じっさい、彼の独白はすべて「吸い取り紙」（“a blotting paper” (80)）のような大気に虚しく吸い取られていく。クリス自身、「ここじゃあ、おれには喧嘩する相手すらいない。俺は定義を失ってしまいそうだ」（“Here I have nothing to quarrel with. I am in danger of losing definition” (132)）と愚痴をこぼしていた。彼の精神は完全に 「他に依存しないで存在する」（“self-existent” (45)）状態だったのだ。『ピンチャー・マーティン』という小説は、途方もなく貪欲なひとりの男が、「自己の存在には他者の存在が不可欠である」という摂理を知りつつもそれに逆らい、他者を排除し続けて自己の世界を創り出そうと努力する姿と、やはり自分も他者存在によって創られたものだということを思い知らされ、必然的に敗北する過程を、ドラマとして描いているのだ。[14]

6.

では、このおぞましい小説を私たちが読むという行為の意義は何なのか。この疑問に対する答えの鍵は、そのおぞましさにある。このように、クリスの物語のおぞましさは、私たちを不快にし、何かしら不安にする。つまり、クリス（の物語）が、私たちの秩序にとっての汚物・不浄・混沌となる可能性がある。そして、クリスが忌むべき存在として書かれ、おぞましさが増していけばいくほど、クリスを排除したいという感情と、クリスを無視できないという気持ちの両方が、読者のなかで募っていく。フランク・カーモードが報告しているように、実際、ゴールディングはクリスのおぞましさを描写する努力をやりすぎたのではないかと懸念さえしていたらしい――「じつを言うと、できる限りピンチャーを呪わしい男に描こうとして、筆が走りすぎたのです」（“In fact, I went out of my way to damn Pincher as much as I could”）。だが、クリスのおぞましさを見て「うんそうだ、私たちもそのような人間だ」（“Well, yes, we are like that”）と感じた批評家が多いこと

[14] 造物主は自分であり、自分は神さえも創造したと豪語するクリスだが、彼は自分が創られた存在であることを心の底ではずっと知っていた。ブーツを履いた神に向かって「俺がおまえを創造したんだ、だから俺は俺用の天国だって創れるんだ」（“I have created you and I can create my own heaven”）とクリスは言い放つが、ほんの半ページ後には自分の貪欲さについて「俺はあいつらを食ってやったさ、でもその口を俺に与えたのは誰だ？」（“If I ate them, who gave me the mouth?” (196-97)）と問いかけている。貪欲な口を持つ存在として何者かによって創られたということを、クリスはちゃんと自己認識している。

を知り、ゴールディングは「かなり嬉しく思った」（“I was really rather pleased”）という(Golding, Interview with Kermode 10)。著者の意図がほぼ十全に伝達されたことに、そして自分が読者をうまく操作しおおせたことに、ゴールディングは著者として満足しているわけである。

また、クリスのサバイバル生活の苦痛を克明に書けば書くほど、私たちのなかにクリスに対する同情の念が生まれ(Oldsey and Weintraub 169、Babb 67 を参照)、クリスを「捨てきれない」という感情も生じる。私たち個人の、そして私たちの社会の秩序を健全に保つには、クリスのような存在は捨てられなければならない。しかし、捨てられながらもクリスは、同情心を足がかりとしながら、私たちに呼びかける。このおぞましい貪欲や自己本位は、おまえのなかにも本質の一部として、いくらかは宿っているのではないか、と。

もちろん、クリスのことを、あくまで「極端な例」として、私たちと切り離して排除することは可能である。クリス自身、「俺は自分がしでかしたことのせいで、ひとりぼっちのアウトサイダーになった」（“Because of what I did I am an outsider and alone” (Golding, *Pincher* 81)）と自覚している。しかし、ゴールディングは、海中に放り捨てられたクリスを捨てられたままにはしなかった。ゴールディングは最終章でクリスの死体をキャンベルの住む島へ漂着させ、キャンベルとデイヴィッドソンの眼に触れさせた。ナットや神が捨てられてもクリスをしつこく訪れたように、捨てられたクリスも読者を再訪するのである。また、マーク・キンケイド=ウィークスとイアン・グレガーが、「本を再読すれば、またまるっきり比較的新しい経験と意識が待ち受けている、ということを開陳することにより、私たち読者に挑戦する」仕掛け（“this challenges us with the disclosure that a whole relatively new experience and consciousness still lie ahead if we will read the book again” (Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 129)）と説明しているように、この小説の結末には、小説をもう一度初めから読み直すことを要請し、読書体験の修正を読者に迫る働きがあるが、この再読誘導作用もまた、読者にクリスのおぞましい物語を簡単に振り捨てさせないようにする方策だと言える。捨てても捨てきれずつきまとう存在という性格を、クリスと彼の物語に与え、それによってゴールディングは小説の読み方の方向を強力に指定している。

海中に放り出され、それでもまた私たちの前に戻ってきたクリスの死体に対する私たちの反応は、大きく分けて 2 通りある。死体のおぞましさに嘔吐感を催すものの、すぐにその死体を片づけて処理する（捨てる）よう命令を出し、後は酒でも食らって忘れようとす

るだけのデイヴィッドソン士官のような態度をとるか。それともキャンベルのように、クリスの死体――「あの哀れな遺棄物」（“that poor derelict”）――を身近に置いたことを契機にして、死生観や人間存在のあり方について深く思いをめぐらせるか。後者の姿勢のほうがゴールディングの希望に近い読みであることは言うまでもない。また、読者がそう読むように、視点の操作によって作品全体をかけてゴールディングが読者を誘導していたことも、はっきり感得できることだろう。

キャンベルは、もちろんクリスの死後の闘いについては何も知らない。そのキャンベルにさえ、クリスというおぞましい「遺棄物」は、上のような思索を誘っている。一方私たち読者は、一部始終を読み、眼窩をクリスと共有することによって知っている。その私たちに向かっては、クリスは、キャンベルがした以上の思索と内省――どんな人間のなかにも巣くっている罪深い「貪欲」と、それを自分とは無関係のものとして切り離しがちな人間の性向への内省――を、「捨てられても付きまとうもの」として、迫っているのである。まず、罪深いクリスを一種のスケープゴートとして排除し、私たちの持つ秩序としての倫理観を強化すること。そして、それと同時に、目を背けて捨てたくなるほどおぞましい人間のなかの罪深さを、捨てずに我が身の醜い一部分として受け入れる覚悟をもつこと。この両面的な体験を、この小説は与えてくれる。

すでに見たように、小説の末尾でキャンベルはためらいがちに、またそのためらいゆえに強い印象を小説の読者に残す問いかけを、デイヴィッドソンに投げかけていた――「何か――後に残ったものはなかったのでしょうか？」(208)。まさにクリスという作中人物の存在のありかたこそは、この小説を読み終えた後にも、「残存する」はずである。

また、食べることと、排泄すること（神をも排泄して捨てること）という一対の行為は、意味の権威者たる作者もしくはテクストが実施するふたつのプロセスの比喩とも見ることができるだろう。つまり、食べる行為は、特定の視点に読者を拘禁するプロセスに、そして、排泄や廃棄は、その閉鎖的視界から読者を解放するギミックのプロセスに相当するのである。「缶のなかに閉じ込められ、仲間を食らいつくして生き残った 1 匹のウジ虫」という表現を思い出そう。そこにふたつのプロセスの比喩的意味が凝縮されていたのである。缶のウジ虫は拘禁された視点人物を表象する。そしてクリスというこのウジ虫は、あたかも缶の壁に穴を開けてそれを窓として外界を見ているつもりだったのだが、実は窓などまったく開いていないのである。主体である自分は、既に世界から消滅している。それでもクリスは、外界を見るのに自分唯一の視点が存在していると、自分に思い込ませ、読者に

思い込ませようと努めてきた。しかしその思い込みと認識自体が、捏造された虚像でしかない。この事実を、クリスの死の公式宣告とともに、「ギミック」は暴露するのである。

7.

ホドソンやウィルソンのように、クリスの死を「ギミック」以前に看破したという読者にとっては、看破した後なのに視点を拉致され拘禁されることになる。彼らは、叙述されている内容に反する事実をあらかじめ知っているのに、拘禁の牽引力に抗いきれない、という立場に置かれる。手品のタネを見破ったからといって、席を立つことは認められない。こうした読者にとっては、視点操作のギミックも、ブーツ足という標識も、意図された解放の働きをしないが、それ以外の要素が彼ら専用のギミックとして働いたことになる。この小説が示す作品世界を著作する作者（クリスそしてゴールディング）が、なぜここまで執拗な意志をもって、読みの方向を指定し続けるのか、その謎に対する好奇心を、共同注視機構の原始的な力が強力に惹起するのである。最終章よりも前に「ギミック」を体験する読者の場合も、その後の拘禁的文体の迫力は働きかける。本を捨てでもしない限り、クリスの死を早めに見抜いた読者は、そのままクリスの苦闘と汚れた人生を読み続ける。それは、拘禁の文体がこのクリスを、「捨てきれないもの」にするからである。

この小説において、主題の上でも構成の上でも文体の上でも前景化してくる「捨てきれないもの」たち。これはゴールディングの、著者としての権威の刻印であり、方向標識である。そして、ここに私たちは、ゴールディングの強力な読者操作とその手腕の確かさを見てとる。[15]

そしてまた、ここに私たちは、なぜこの小説が第一人称語りではなく第三人称語りを採択したのかという理由を、うかがい知るのである。『ピンチャー・マーティン』という小説の、少なくとも最終章のひとつ前の章までは、クリスが、いわば書き手として「独話的」に構築してきた物語である。視点がクリスの頭蓋のなかに固定されているのであれば、いっそ第一人称語りこそふさわしいのに、と考えたくなっても当然だろう。ところが、この小説は第三人称語りで綴られる。それは、ほとんど第一人称語り的なクリスの「独話」と意味構築作業が進行しているその裏に、別の「書き手」が常に存在していることを、小説の読者にうすうす意識させるための方策だったのではないか。

---

[15] そして本論文の結論を先取りして言えば、この、読者を支配する権力と武器を、ゴールディングは最後まで完全には「捨てきれなかった」のである。

独善的に自らの意図を万物に押しつけるようにして、意味と世界を英雄的に作り上げているつもりの「書き手」クリスと、そのクリスの意図に時として反旗を翻し、クリスの非英雄的な本性を読みとって、クリスのパターン構築に皮肉な意味を独自に付与する「読み手」としての小説読者。その相互作用の現場を超越した外側に、神に比すべき著者ゴールディングの意図があって、これが「読み手」の読みを導いている。こうした構図を示すのが、一見すると第一人称語りが適切に思われる物語に対して、あえて第三人称語りが選択されたゆえんだと思われる。第三人称語りは、陰から読者を操作する著者の権威の、見えざる存在証明なのである。

この点についての補強材料として、次章では、『ピンチャー・マーティン』の一年前に発表された小説『後継者たち』における読者操作の構造化の事例を検証したい。『ピンチャー・マーティン』での、捨てても舞い戻る応酬の構図は、『後継者たち』では、「橋」のイメージによって展開されている。これは、作者もしくは作品と、読者とのあいだの双方向インターフェイスのあり方を、『ピンチャー・マーティン』よりも穏やかな形で、象徴的に表象したものといえる。穏やかな宥和と嫌悪さえ招くほどの強請、この両極端の手法をそれぞれ卓越した手腕で行使できるという点もまた、ゴールディングの読者操作力の非凡と幅広さを感じさせる点なのである。

第３章　『後継者たち』(*The Inheritors*)に見る「獣」へ向けての架け橋
――拘禁と受け入れ

1.

ゴールディングの作品において、ふたつの異なる世界・領域のあいだの疎通や断絶は大きな意味をもっている。それは、ある作中人物が２領域を往来したり、そのはざまで逡巡したりすることで表現されることが多い。処女作『蠅の王』では、サイモン少年が、「蠅の王」と呼ばれている豚の頭に恐怖の呪力を提供しているのは、他ならぬ少年たち自身の内なる精神構造なのだということを洞察して、それを仲間の少年たちに伝えようとする――「獣って、もしかしたら、ただ僕たちのことにすぎないのかもしれないよ」（“maybe it's [the beast is] only us” (Golding, *Lord* 97)）。しかし、少年たちは自分たちを脅かす魔的存在は自分たちの外にいるのだとする合理論を固持し、サイモンは結局仲間たちの手に掛かって非業の死を遂げる。1959 年の『自由落下』の主人公 Sammy Mountjoy は、科学の合理的因果の領域と宗教道徳の精神的な領域のあいだで選択を迫られ、自分がその仲介者になれるかもしれないという可能性――「統計学的確率。〔中略〕倫理的不文律。〔中略〕このふたつは私の内で出会う」（“Statistical probability. [. . .] The moral order. [. . .] They meet in me” (Golding, *Free* 244)）――を自覚しながらも、「架け橋などない」（“There is no bridge” (253)）とうそぶく。『通過儀礼』の舞台となる艦の甲板には、移民や下級水夫たちが住まう領域と、中流以上の階級に属する乗客らが生活する区域を隔絶する白線がくっきりと引かれており、その境界を牧師 James Colley が踏み越えていく。『通過儀礼』続編の『密集』(*Close Quarters*) (1987 年)では、高慢な青年貴族 Edmund Talbot が、卑しい移民の East 夫人の歌を聴いて感極まり、身分差を越えた感性を示す「理解の涙」（“tears of *understanding*” (Golding, *Close* 338)）を流す。また、1995 年に遺稿として発表された『二枚の舌』は、「物理的宇宙（ユニヴァース）と精神的宇宙（コスモス）を仲介できるという適性」（“suitability for mediating between the physical universe and the spiritual cosmos” (Golding, *Double* 70)）を有している――と周囲に思われて当惑している――デルポイの神託巫女の自叙伝、という形式を採っている。

2 世界間のコミュニケーションという問題は、ゴールディングが生涯を通して追いかけたテーマだと言えよう。そしてこのテーマは、彼自身が「お気に入り」（“My favorite” (Haffenden 114)）とか「自分の最高作」（“my finest” (Tiger, *Dark* 91)）とか呼ぶ第２

作の小説、『後継者たち』において最も存分に展開されている。そこに観察されるのは、ゴールディングが作者として自信たっぷりに揮う創作手法の冴えである。

『後継者たち』は、2 世界間の疎通というテーマを「架橋」というコンセプトとし、そのコンセプトをまず「丸太(橋)」(“log”) というライトモチーフによって提示する。しかし、こうしたキーワードの撒布という手法などは序の口である。「架橋」の概念は、主人公が獲得する「比喩の使い方」という言語表現・思考様式上の形而上的な「橋」となって読者の前に登場する。それでもまだ終わらない。まさに芋づる式に、読者の視界をぐいぐい広げるような形で、「架橋」は小説全体の語りの手法や構成、そして読者との関係構築という外枠の次元にまで、読者の思考を牽引していき、ついにはこの小説の包括的な主題の源であるゴールディングの人生観や根本哲学へと読者を連れていくのである。

2.

『後継者たち』では、冒頭早々から「橋」が登場する。主人公の Lok が、[16] 去年までは自分たちネアンデルタール人の橋として機能していた丸太が、今年はなくなっていることを発見するのである。つまり、橋の喪失が物語の起点になっているわけだ。Bernard F. Dick は、このなくなった橋について、「生き残ったネアンデルタール人一家に、橋の喪失に対し、めいめい違った反応をさせることによって、読者にひとりひとりを紹介する方策」（“a means of introducing the remaining members of the family by having each of them react to its disappearance in a different way” (Dick 34)）と説明するが、ここには単なる登場人物紹介以上の意味が込められている。本小説の作中人物はすべて、大別すればネアンデルタール人――「人」（“the people”）と称されている――と、このあと登場する「よそ者」（“other”――“Not one of the people” (Golding, *Inheritors* 71)）――とか「新しい人」（“the new people”）とか呼ばれるホモサピエンスとに分類されるのだが、橋の喪失は、両者のあいだに厳然たるギャップが横たわっていることを示す、不吉な予兆となっている。この予兆は後に現実となる。ロークたちは別の丸太を探してきて新たな橋を架けるのだが、長さが足りず 「ギャップ」（“gap” (17)）が残ってしまい、そこから水に落ちてしまった長老 Mal は命を落とし、一家は緊急時に頼るべきリーダーを失うのである。

---

[16] ジョン・ケアリとのインタヴューでゴールディングは、“Lok”という名は“smoke”と韻を踏むように発音するのだと明言している(Golding, Interview with Carey 188)。

そもそも橋としての丸太は「危なっかしく」（“perilous” (202)）、たとえ橋を架けることに成功しても、できあがった橋は不安定で剣呑なものだ。しかし、ネアンデルタール人が「よそ者」とのあいだに絆を築こうとするなら、この危なっかしい丸太に依らざるを得ない。ネアンデルタール人一家は、強い「紐」（“strings” (78)）のような絆で生来的に結びついているが、ネアンデルタール人とホモサピエンスのあいだには、そのような絆がないからだ。

また、橋を架ける行為はロークたちの側から一方的に行われるのみで、「新しい人」から橋を架けようとすることは一度もない。このことも重要な意味をもっている。「新しい人」にとっての丸太は、燃料もしくは輸送手段としてしか機能しない。彼らは丸太をくりぬいてカヌーを作り、これに乗って水上を移動する。このカヌーは、橋に言及するときと同じ「丸太」という語を使って「うつろな丸太」（“hollow log”）と呼ばれるが、こちらの「丸太」は、架け橋になるどころか、ロークたちに死をもたらす凶器となるのである。

この作品において、「流れる丸太」は死のイメージに明瞭に結びつけられている。ホモサピエンスがカヌーの材料とする丸太は「木の幹、すなわち長年の腐敗をまとわりつかせた、巨大な死んだもの」（“tree-trunks, huge, dead things with the decay of years about them” (103)）と表現される。また、ロークの連れ合い Fa が、「新しい人」の襲撃で仲間が惨殺されたことを悟っておびえたとき、そのファをやさしく抱くロークの目には、滝を流れていく「黒い丸太」（“dark logs” (118)）が映っている。そのときロークは、母（the old woman）の水死体が不気味に流れてくるのを目撃したときのことを連想し、「おばばが水のなかにいた」（“The old woman was in the water” (118)）とつぶやく。この時点ではロークにはまだわかっていないことだが、彼の母を殺害して、死体をそれこそ丸太でも捨てるように川へ流したのも、「新しい人」の仕業だった。

「新しい人」は、自分の意のままに操ることができるカヌー「流れる丸太」を、友好を目的とした越境手段としては用いない。カヌーは相手との接触を恐れて避けるための逃亡手段であり、相手の根絶を目指す侵略の力――「踏査という形で、人類のフロンティアを押し広げるための力」（“the power to push out the human frontiers in exploration” (Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 76)）――である。ファが、新しい人は「うつろな丸太みたいにあたしたちの上を踏んづけていった」（“have gone over us like a hollow log” (Golding, *Inheritors* 198)）と看破したように、カヌーは断絶の道具であり、蹂躙の

道具なのだ。[17] 「新しい人」は丸太を絆の橋としては使わない。

それに対し、ロークとファは流れてきた丸太さえも橋として使う。彼らは、流れる丸太が偶然つくった橋を渡って「新しい人」の島を偵察しに出かける。流れる丸太と橋とがここで結びついたわけだが、この橋は、流れ去って再びネアンデルタール人の死を招くかもしれない、という危険性を孕んでいる。のちにロークたちが「新しい人」の毒矢に追いたてられたとき、この橋は流れてきた丸太群のせいで、橋どころか「通行不能な障壁」（“an impassable barrier” (213)）となってしまう。水際で逡巡するファは、流れ出した巨大な丸太の枝に引っかけられて、丸太もろとも滝壺に飲み込まれる。ひとり残されたロークは、愛娘 Liku の死を確認したのち、異世界への架橋の試みが徒労に終わったことに絶望して、静かに孤独な死を迎える。

こののち小説中では“log”という語は二度と使用されず、「新しい人」のカヌーも“dug-out” (224)という具体的名辞で言及されるようになる。物理的な丸太の橋は失われ、二度と回復されることはない。

3.

「橋」としての丸太には、別のヴァリエーションがあることを付記しておこう。ロークとファは、「新しい人」の野営地を見下ろす朽ち木に登り、そこから「新しい人」の外見、宗教儀式、飲酒騒ぎなどを観察する。この朽ち木に関しては、多くの批評家がエデンの楽園にある知識の木のイメージを嗅ぎ取っているが(Green 87-88、Dick 39、Dickson 31 など)、木の一方の端にロークたちが陣取り、もう一方には「新しい人」がいるというこの構図は、いわば橋を垂直に立てた状態と見立てることもできるだろう。この確固として立つ、流されない「橋」を通し、私たち読者は、ロークがこれまで「新しい人」に対して「恐怖交じりの愛」（“a terrified love” (191)）を抱いてきたのは間違った姿勢ではない、と知る。ロークはこの「橋」を通じて「新しい人」との接点とギャップの両方を見いだすのだ。この朽ち木の下で、すなわち垂直の「橋」の向こう側で、「新しい人」の「人間」性と「獣」性の両方が開陳されることになる。

たとえば「新しい人」たちが談笑し、協調して働くこともある。その場面を木の上から

[17] James Gindin は、「新しい人」が操る丸太のカヌーに「《知識の木》の暗示」（“suggestions of the ‘Tree of Knowledge’”）を感得している。そして、この知識の力によってネアンデルタール人をうち負かしたのだとする(Gindin 36)。一方、Arnold Johnston は、小説冒頭部でロークたちが架けた丸太橋のほうを「知識の木」と解釈する(Johnston 27)。

見たロークは「彼らに対する愛情の唐突なほとばしり」（“a sudden gush of affection for them” (144)）を感じる。また、さらわれたリクーが、「新しい人」の一員である少女 Tanakil と食べ物を分け合い、一緒に遊ぶ微笑ましい姿を見て、ファでさえ表情をゆるめている。この場面には暖かい人間性と共感がある。ここには心の通う架け橋が確かに存在している。

他方、この「橋」の向こう側では「新しい人」の恐るべき側面も明らかになる。タナキルの母親は、タナキルがリクーからもらったキノコ――ホモサピエンスからすれば「悪魔」の食べ物――を食べているのを見て、金切り声をあげてふたりの交流を断ち切ってしまう。地面の上でカヌーを引きずって運ぶ重労働に倦んだ「新しい人」のあいだには、不穏な空気が漂い始め、それは族長 Marlan に対するリンチにまで発展しそうになる。タナキルでさえ、リクーが自分の思い通りのおもちゃになってくれないことがわかると、リクーをひどく打ちすえるのだ。そして、「新しい人」の獣性開示は、彼らがリクーを殺害して食用に供するところをファが目撃する場面で、クライマックスを迎える。直立する「丸木橋」は、その下方に位置する「新しい人」のほうがより「堕落した」（“fallen”）種であることを図解してもいる。ロークは、「橋」の向こう側を見ることによって、「新しい人」のなかには、「愛」に値する部分と、恐怖に値する部分とが共存していることを確認する。

4.

恐れるに値する残虐性のほうを前面に出した「新しい人」から狩りたてられるさなか、ロークは第 10 章の半ばで「比喩」という思考様式を獲得する。物語上これは非常に重要なターニング・ポイントになっている。Janet Burroway が「比喩は、事実の表明とは違って、単一のテンションのうちに逆説を含みうる」（“unlike a statement of fact a metaphor can contain paradox in a single tension” (Burroway 54)）と指摘するように、比喩とは、異質な二者のあいだに類似点を見いだし、それを手がかりにその二者をひとつの文のなかに結びつけて共存させる、「橋」のような機能をもつものだからだ。この点で、比喩は丸太橋と共通する。つまり比喩とは、物理的な丸太橋(log bridge)に通ずる、言語思考の橋(*log*os bridge)なのである。

> ロークは「みたいだ」を発見した。これまで生きてきたなかでも、意識せずに「みたい」を使っていたのだった。木に生えているキノコは、耳だが、耳という言葉自体は同じだが、状況によって、彼の頭の横にくっついている感覚器官には決して当てはまらないような弁別的特徴を獲得するのである。今や、〔中略〕「みたい」は、

あの白っぽい顔の狩人たちを手で把握して、新しい世界のなかへ置くことができるようになったのだ。その世界でなら、彼らはもう野放図で他の何とも関係のない侵入物ではなくなって、思考の対象にすることができるのである。

Lok discovered “Like”. He had used likeness all his life without being aware of it. Fungi on a tree were ears, the word was the same but acquired a distinction by circumstances that could never apply to the sensitive things on the side of his head. Now, [. . . l]ikeness could grasp the white-faced hunters with a hand, could put them into the world where they were thinkable and not a random and unrelated irruption. (Golding, *Inheritors* 194)

本章では既にロークとファが登った木を直立した「橋」と見ることができると指摘したが、直喩を示す記号の“like”を強くにおわせる名前をもったリクー（Liku）がその木に紐でくくりつけられ、タナキルたちを相手に「新しい人」の魅力的な面と残酷な面を例示するエピソードを展開するのには、大きな意味がある。リクーは、ネアンデルタール人と「新しい人」とのあいだの断絶と融和を示す表象物、すなわちギャップと橋を表す仲立ちの直喩記号だったのである。

直喩と隠喩の差は、単に“like”や“as”のような単語が発話文中に現れるかどうか、といった皮相的な違いだけではない。これが隠喩であれば、主語の位置に置かれた主旨（tenor）と、述語の位置に置かれた媒体（vehicle）を一体として認識したいという意識がより強く働く。だが一方、直喩の場合は、類似点を指摘しながらも、あくまで二者は別物であるという前提が、“like”という隔壁のような語の存在によって厳然と示されている。ではありながら、同時にこの直喩記号“like”は、一体ではないことを承知のうえで、それでも隔壁を越えて二者をどうにかして結びつけようという試みをも示している。すなわち、隠喩のほうは、異質な二者の一体化を無邪気に信じている幸福な思考様式であり、それに対し、直喩のなかには、前提としての絶望とともに、絶望することへの抵抗や、一体化への郷愁が共存しているのである。[18]

以前のロークは「新しい人」も、自分たち「人」（“the people”）と同族だと考え、「人は互いにわかり合えるもんだ」（“People understand each other” (72)）と、一体化の可

[18] この、一体化願望の屈折ぶりは、『可視の闇』において表現されている一体化願望の希求と絶望の共存に、比すべきものであろう。本論文第 8 章第 2-5 節を参照。

能を無邪気に信じていた。今やロークは「新しい人」の獣性と人間性の両方を知ってしまったが、それでもなお、「新しい人」との接点を求めようと、意識下で努めている。そのためには、直喩的思考という飛躍が必要だったのである。

ロークは、この直喩を様々な方向にのばして「新しい人」の正体を「把握」（“grasp”）しようと試みる。彼は「新しい人」の攻撃性を「木のうろに潜む飢えた狼のようだ」と表現し、彼らの協調性と慈しみを「岩の裂け目からこぼれる蜂蜜」にたとえ、彼らの知性を「死体と火のにおいがする蜜（酒）に似ている」と考え、彼らの侵略・殺戮行為を「なんぴとも抗うことができない川や滝のようだ」と思う。そして最後に、「新しい人」が持つ創造力を思い出して、ロークは「新しい人は Oa 母神のようだ」と、結論めかしてつぶやいている(194-95)。

だが、こうして比喩を重ねていっても、ロークの思考はなかなか一点に集束していかない。ここが、ファとは違う点だ。ファは後に「新しい人」を「山火事」（“a fire in the forest” (197)）や「冬」（“a winter” (198)）に喩える。徹底して負のイメージに絞り込んでいくのだ。[19] 隠喩であれ直喩であれ、比喩というものは使い方によっては、ファがやったような分析的「演繹思考」（“reasoned deduction” (77)）の手段になりうるものだ。[20] しかし、ロークの比喩は、「新しい人」に対する彼のアンビヴァレンスをそのまま映し出している。

結論的に彼がたどり着いた「新しい人はオア神のようだ」という比喩は、実は演繹（deduction）の役にはまったく立たないものである。ネアンデルタール人一家が信仰するオアという大地母神は、地中からロークたちのために食べ物を産み出してくれる慈母という側面と、山肌に張りついた氷壁のようにロークを畏怖させる「氷女」（“an ice woman” (27)）の側面を併せ持っている。ロークにとって愛の対象でもあり、恐れの対象でもあるオア神に喩えるということは、「把握して、思考の対象にできる世界へ連れ込む」、という当初の目的からは遠く離れた行為なのだ。つまり、この場面にあるのは、「新しい人」がやるような分析的思考をロークが獲得する行為ではなく、むしろ、それをいったん試した後

---

[19] ファはここで直喩を使っている。ファの心理にあるのは、比喩の主旨と媒体を一体化させて「新しい人」という存在を早く把握したい、という気持ちと、「新しい人」の恐ろしさはひとつの比喩には収めきれないという「一体化への絶望」である。同じように直喩を使っていても、ファの直喩のなかの「一体化への絶望」と「絶望への抵抗」の質と混合比率は、ロークの場合とは大きく異なる。

[20] バロウェイはファのことを「演繹思考の実践者」（“the deducer”）と呼んでいる(Burroway 64)。また、名前からして、“Lok”は橋の“log”につながる存在で、向こう側へ渡っていく可能性を秘めているのに対し、“Fa”にとって「橋」の向こう側は、所詮“far”なのである。

また放棄するというプロセスなのである。

Valerie Shepherd は、『後継者たち』を「適者生存」（“the survival of the fittest” (Shepherd 11)）についての物語だと読み、そこにはネアンデルタール人とクロマニヨン人の言語操作能力の差が大きく作用したと述べている。とりわけ比喩は、「未知のものを既知化できるようにして」（“make the unknown knowable”）、「比喩の使い手が、状況や感情をコントロールするのを助ける」（“help [the] users gain control of situations and feelings”）する力をもつものとして特に重要であり(19)、ロークたちが比喩操作能力を身につけるのが遅すぎたために、彼らの種族は絶滅の道をたどったのだとしている。しかし実は、ロークの「不適切な」比喩の使い方のほうこそ、私たち「進化」した現代人も学ぶべき「架橋的態度」なのではないだろうか。[21] ロークの直喩は合理的「演繹思考」のためにあるのではない。ロークは、善悪両方の顔をもち恐ろしくもあり魅力的でもある「新しい人」を、多層的な存在としてそのまま受け止めている。つまり、「把握」して支配下に置くのではなく、あるがままの姿を容認し、それを受諾しようという姿勢がここにはある。それは侵攻ではなく、インターフェイスの開放であり、拘禁というよりも受容だ。それは関門開放であり、架橋なのだ。

5.

本章はこれまで、ロークが「新しい人」に向かって行う架橋の試みを追ってきた。では、これらの試みを見ている私たち読者は、その橋のどちらの端に位置するのか。その答えは私たちが作品から受ける読書体験のなかにある。

よく指摘されるように、この小説の語りはかなり晦渋だ。ネアンデルタール人のロークという、私たちとは大きく異なるパターンを使って外界を認識する者を視点人物に据えていることが、難解さの原因である。キンケイド=ウィークスとグレガーは、「ゴールディングは、ネアンデルタール人たちの視点に自分を徹底的に寄り添わせ、通常の意識から自分を引き離すことを確実にするために最善を尽くすことによって、ゴールディングは、新しいものを見るばかりでなく、ものを新しく見てやろうと企てている」（“By committing himself so radically to the view point of his People, by doing his utmost to ensure

[21] ゴールディングは、“evolution”という言葉のもつ“progress”という含意を嫌い、自分の作品に歴史観的なテーマがあるならそれを「進化」ではなく「変化」の問題と呼んでほしい、と述べている(Golding, Interview with Baker 158)。

that he is kept out of his normal consciousness, Golding does contrive to see things new, not merely see new things" (Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 50-51)）と正しく指摘している。ロークたちが前例のない事態に直面する場面では、読者にとっては自明の現象ですら、まるでまったく未経験の事件であるかのように、驚きを込めて、また詳細に語られるため、読者は、初体験の事物に向かうネアンデルタール人の無理解や驚愕や不安を、実感として共有させられる。

たとえば、第 1 章においてロークたちが新しい丸太を使って橋を架ける場面には、およそ 2 ページもの紙幅が費やされている。必死で思案する長老マルの漠然とした指示に従って、青年 Ha は、自分では何をやっているのかわからないまま、水を怖がりながら丸太を向こう岸へさし渡そうとする。その戸惑いがちな行動や、そのときの丸太の動きが、新鮮な驚きをもって細大漏らさず描写されている。その 2 ページをすべて引用することはできないが、抜粋で紹介しておく。

> 皆が水辺のほとりまで来たとき、長老は立ったまま、向こう岸のぐちゃぐちゃに崩れた地面を見て、顔をしかめた。
>
> 「丸太を泳がせよ」
>
> これは細心を要する難しい作業だった。そのびしょ濡れの丸太をどんな向きにしてみても、自分たちの足は、水に触れずには済まないのである。ようやく丸太は水面に浮かび、ハアが身を乗り出して、丸太の端をつかんだ。逆の端が少し水面下に沈んだ。ハアは片手で重さを支えながら、もう片方の手で引っ張った。幹の、枝の付いている先端がゆっくりと動き、向こう岸の泥にぶつかって止まった。〔中略〕もう一方の端は、たぶん人間の体ふたつ分くらいの長さが水面下に浸かっていて、しかもそこが丸太の一番細い部分だった。ハアは尋ねるような顔つきで長老を見、長老は再び頭をかかえ、咳をした。ハアはため息をひとつつき、片足を慎重に水のなかへ突っ込んだ。ハアのやっていることを見て、人たちは共感をおぼえて呻いた。〔中略〕ハアの手は、幹の腐った皮をくしゃくしゃになるまで握りしめた。次に彼は、片手で押し下げ片手で持ち上げた。幹はぐるりと回転し、枝が巻き上げた茶と黄色の泥が、まるで魚の群れみたいな木の葉と一緒に渦を巻いて持ち上がり、幹の先がよろめくように動いて、向こう側の土手に引っかかって落ち着いた。〔中略〕それでもなお、向こう岸のほうには、幹が曲がって水面の下に潜ってしまっている部分が残った。

When they came to the edge of the water the old man stood frowning at the tumbled earth on the other side [of the river].

"Let the log swim."

This was delicate and difficult. However they handled the sodden wood their feet had to touch the water. At last the log lay floating and Ha was leaning out and holding the end. The other end sank a little. Ha began to bear with one hand and pull with the other. The branched head of the trunk moved out slowly and came to rest against the mud of the other side. [. . .] The other end of the trunk was under water for perhaps twice the length of a man and that was the slimmest part. Ha looked his question at the old man who pressed his head again and coughed. Ha sighed and deliberately put a foot into the water. When the people saw what he was doing they groaned in sympathy. [. . . H]is hands gripped the rotten bark of the trunk till it rucked. Now he bore down with one hand and lifted with the other. The trunk rolled, the boughs stirred brown and yellow mud that swirled up with a shoal of turning leaves, the head lurched and was resting on the further bank. [. . .] There was still a gap where the trunk curved under water on the farther side. (Golding, *Inheritors* 16-17)

このように物体を凝視する描写が、読者の視点と語りの視点の一体化を促進する。そして、「たぶん」（"perhaps"）といった認識様態モダリティ（epistemic modality）を示す陳述緩和的な副詞を添えることによっても、語りは個人的な人間性をまとうことになり、それが読者の共鳴をさらに誘い、テクストのなかに読者は受容されていく。生来水を恐れる種族である彼らの一員が、あえて水に片足を突っ込むときの皮膚感覚の共有は、ロークたちだけでなく、私たち読者へとも広がっていく。

また、「新しい人」の一員が岩陰から頭を出したり木に登ったりしながら、ロークたちの様子をうかがっているという場面も、語り手はロークの側に立ち、「向こうに見える岩のひとつが形を変えはじめた。〔中略〕岩のてっぺんが膨らんだ」（"one of the farther rocks began to change shape. [. . .] The top of the rock swelled"）とか、「棒にくっついた血液のしずくのように、暗黒の塊が、茎の部分の周りに凝固していくようだった。その塊は、伸びて、また厚みを増したと思ったら、再び長くなった」（"The blob of darkness seemed

to coagulate round the stem 1ike a drop of blood on a stick. It lengthened, thickened again, lengthened" (79)）といった、謎めいた表現を用いている。その他、「新しい人」がロークめがけて弓を引き矢を放つところを、「その棒は、両端からじわじわ短くなった。次に、凄い勢いで元どおりの長さになった」（"The stick began to grow shorter at both ends. Then it shot out to full length again" (106)）と描いたり、カヌーを漕ぐ様子を「ふたりの男が棒を持ち上げたが、棒の先には大きな茶色い葉っぱが付いていて、男たちはその先端を水のなかへ突っ込んだ。丸太は安定し、その下を川が流れているのに同じところに止まっていた」（"The two men lifted sticks that ended in great brown leaves which they stuck into the water. The log steadied, remained in the same place with the river moving under it" (115)）と表現したりと、この種の異化効果を狙った描写は枚挙にいとまがないほどである。

こういった描写手法は、確かに読者を遠ざける一因にもなり得る。ロークたち作中人物と読者の意識・思考パターンとのあいだには明確な相違が厳然として存在する、という距離感をはっきり感じさせてしまうからである。しかし同時に、これは主人公ロークたちの心理や精神状態を読者に体感させるための、この上なく効果的な手法でもある。難解さに耐えながら読み進んでいけば、私たちはいつの間にかロークと同じような認識パターンを獲得し、ロークに対する直裁的な共感・共鳴を体の底からかきたてられ、ロークにどんどん近づいていく。そこにはやはり、視線を同一対象へ合わせることで本能的に感覚を共有するようになるという「共同注視」（"joint visual attention"）の活動から働きかけて、深いマインド・リーディングを作動させようという、ゴールディングの戦略がある。[22] 読者は、まるでクリス・（ピンチャー・）マーティンの場合のように、作中人物の眼窩のなかに拘禁されるのである。

この語りは、読者と作中人物のギャップを認識させながらも、同時に読者を作中人物の側へ招き入れているのである。すなわち、これは語りによって読者からロークへ向けた架橋行為を誘っているのだ。物語冒頭における丸太橋づくりの緻密な描写は、そのままロークと読者のあいだの橋作りの開始を意味していた。

6.

読者に語りかける力や、読者をコントロールする力は、なにも作品の描写の質によって

[22] 「共同注視」については本論文第 1 章第 4 節を参照されたい。

のみ発揮されるわけではない。作品構成の妙もまた同様に、読者が作品に向かう姿勢を条件づける力のひとつである。[23]

初期のゴールディング作品の特徴である「ギミック」――作品終盤の唐突な視点の転換――は、『後継者たち』でも数回起こっている。ゴールディングはエピグラフに H. G. Wells の『世界史概略』(*The Outline of History*)(1920 年)からの抜粋を引用している。そこで「極端な毛深さと醜悪さ、もしくは、低い額の上部の容貌やせり出した眉、猿のような首、そして劣悪な体格などが醸す不快きわまる異様さ」(“an extreme hairiness, an ugliness, or a repulsive strangeness in his appearance over and above his low forehead, his beetle brows, his ape neck, and his inferior stature”)に読者の注意を向けることで、私たち現代人とネアンデルタール人のあいだにはっきりとした生物学的境界線があることを、読者にまず確認させた。そうしておいて、そこから 10 章あまりのあいだゴールディングは、先ほど論じた語り口による架橋の手法を用い、ロークの視点を借りて物語を進行させた。それにより、私たちの心中にネアンデルタール人に対する共感を植えつけてきた。従来見落とされがちであったが、エピグラフと第 1 章のあいだにも、実は視点の転換があったのである。これを第 1 の視点転換と呼ぶことにしよう。

丸太が結局は物理的な架け橋にならなかった事実が象徴するように、エピグラフすなわちウェルズのいう「ゴリラのような怪物」(“gorilla-like monsters”)の獣的外観を呈するロークたちと、「人間」とのあいだには、肉体的・物理的なつながりは存在しない。それでもゴールディングは、現代人読者とネアンデルタール人のあいだの境界線に、精神的な「橋」を築こうとしてきた。10 章あまりを読み進んできた私たち読者は、ロークの内的世界に十分なじんでいるはずだ。つまり、私たち現代人の読者は、ロークに向けた架橋を成し遂げているはずなのだ。

ロークの最期の様子が語られる第 11 章最終セクションの直前で、視点は再び転換される。語り手は突然ロークのことを、「赤い生き物」(“The red creature” (216))という「獣」として言及し始め、徹底的に客観的な描写をするようになる。しかし、たとえこの第 2 の視点転換によってロークが精神性をもたない 1 匹の動物のように描かれようとも、私たちは彼の精神世界までが消滅したわけではないことを知っている。ロークの精神世界に対する私たちの共感は、ヴァージニア・タイガーが「緩叙的情感表現」(“Emotional

[23] 前々章注 6 で取りあげた、タイガーのいう「表意的構成」(Tiger, *Dark* 16)も想起されたい。発想上は通底するものがあるからである。

understatement" (Tiger, *Dark* 74)）と呼ぶこの手法のために、かえって強くなる。Kevin McCarron も、「文章のなかでロークが《それ》呼ばわりされればされるほど、私たちはますますロークを《彼》と見なすようになり、それに伴ってこの場面はいよいよ感動を増す」（"the more Lok is referred to as 'it', the more we see him as 'he', and the more moving the scene becomes" (McCarron, *William Golding* 13)）と指摘している。

もし読者がここでウェルズの視点に戻ってしまって、この「橋」を断ち切ったなら、それは『後継者たち』という小説を読む意義を完全に否定することになる。ゴールディングは、ここまで読み進んできたあとでもまだウェルズ的視点に戻ることができるか、と読者に問うているのだ。Philip Redpath などは、この問いに対し、ゴールディングの犬嫌いを根拠に、「ネアンデルタール人は人間ではなく、〔中略〕私たちがあたかも人間同士のように彼らに対して共感を覚えるとしたら、それは誤りだ」（"the Neanderthals are not human and [. . .] we are mistaken if we sympathize and pity them as one human being for another" (Redpath, "Dogs" 34)）という解答を提示しているが、これは視点共有・共同注視という設定の効果を見くびった誤解と言わねばならない。

だが他方、「新しい人」に対して嫌悪しか抱かなくなるというのも、同様に誤った姿勢である。ゴールディングは私たちにロークに対する共感をもたせようとしてきたわけだが、そのロークは「新しい人＝獣」に向けて「恐怖混じりの愛」を抱き、常に何らかの「橋」を架けようとしてきた。読者には彼のこの姿勢を受け継ぐ――"inherit" する――ことが期待されている。

そのことは、第 12 章で「新しい人」の一員 Tuami の内的世界が開陳されるところに表れている。つまり、この小説は第 12 章に入るところでも、視点の転換を迎えているわけだ。これが第 3 の視点転換となる。

これまで「新しい人」のメンタルな獣性を読者は強く印象づけられてきたが、ここでは「新しい人」の内心にある恐れや迷い、良心の呵責といった「人間性」を垣間見せられる。ロークに共感してきた読者が、今度は「新しい人」との連帯を迫られるのだ。この章では、ロークの代わりに私たち読者が、「新しい人」と自分たちとのギャップを乗り越える道を模索していくことが求められている。

これまでロークたちに肩入れしていたぶん、「新しい人」に共感することはかなり難しいことかもしれない。ロークとは違って、私たち読者は「新しい人」がリクーを殺害したことをファとともに知っているだけに、なおさらそうであろう。リクーの死――そしてそれ

が象徴する「みたい」（“like”）という比喩がもつ可能性の喪失――を知ったとき、さしものロークも完全に絶望してしまった。だが、私たち読者にはローク以上の精神的強靭さが求められている。

テュアミの内的思考を覗き込んでみると、獣とされる「新しい人」も、じつは結局ネアンデルタール人という「獣」におびえていただけだった、ということがうかがい知れる。そして「新しい人」も、他者であるネアンデルタール人（の赤ん坊）に対して、「愛と恐怖の両方において開放された感情の泉」（“a well of feeling opened in love and fear” (Golding, *Inheritors* 231)）を感じ始めていることがわかってくる。これはネアンデルタール人が「新しい人」に対して感じていた「恐怖交じりの愛」と同質のものと見ていい。「新しい人」はロークと本質的には変わりはないのである。

7.

獣と同一視してきた「新しい人」のなかにも人間的な部分が見いだされたところで、私たちはこれまで半ば意図的に目をそらしてきた事実にきちんと直面しよう。実はロークたちはやはり獣だった。それも、第２の視点転換が焦点とした外見の問題ではない。ロークたちの内面にもやはり「獣」が巣くっているのである。

小説の第３章に戻ってみると、そこには、ロークとファが牝鹿の死体を見つけて、それを食用に解体する場面がある。ゴールディングは、この場面を克明に、きわめて肉感的に描いている。ロークたちは音を立てて肉の腱を引きちぎり、顎をこじ開けて舌を引っこ抜き、頭蓋骨を叩き割って脳味噌を引きずり出す。この血なまぐさい作業に、ふたりは我を忘れたように夢中になっている――「ファは興奮で唸り、ロークは、巨大な手で腱を裂き、ねじり、ちぎりながら、ぺちゃくちゃしゃべった」（“Fa was grunting with excitement. Lok talked as his great hands tore and twisted and snapped the sinews” (53)）。また、この作業にあたって、ふたりにはおずおずしたところなど微塵もない。彼らの慣れた手際の良さは、彼らが同様の作業を何度も経験していることを暗示しているし、この場面で使われる解剖学用語の正確さは、この場面が第２の視点転換と同じく、ロークの獣性に読者の目を向ける効果を狙っていることを示唆する。この場面は、その場の空気が「暴力と汗、肉の芳醇な匂いと邪悪さが漂う不気味なもの」（“forbidding with violence and sweat, with the rich smell of meat and wickedness” (54)）だった、という言葉で締めくくられる。「邪悪さ」という語は、目の背けようがないほど明瞭に、この解体作業の性質

を物語っている。

ロークはこの作業について「これはよくない」（“This is bad” (54)）と認めている。情状酌量の余地はあるように思えるかもしれない。しかし彼の行為は、Lewis Carroll の『鏡の国のアリス』(*Through the Looking-Glass*)(1871 年)のなかで Alice が聞かされる詩「セイウチと大工」(“The Walrus and the Carpenter”)に登場するセイウチのようなものだ。セイウチは大工と共謀して、言葉巧みに牡蛎を海岸までおびき出した後たらふくむさぼり食う。そうして満腹したところで、牡蛎に対する哀れみを示すように目にハンカチを押しあてるのである。このセイウチの姿と、ロークの姿は重なって見える。自分の欲望をさんざん満たしたあとになって、餌食に対して同情したとしても、罪は消えるものではないだろう。[24]

また、このときロークたちが解体したのが牝鹿であったことは、小説内でまた別の連想を喚起する。「新しい人」が雄鹿を神と崇め、その像のもとで血に飢えた儀式を繰り広げていたことを、読者に想起させるのである。ロークたちの餌食を牝鹿としたのは――雄鹿は stag で牝鹿は doe という、厳密には別種の鹿ではあるが――この連想を意図したゴールディングの仕掛けなのかもしれない。

牝鹿解体の場面は、ロークたちの獣性を強烈に暴露し、「ネアンデルタール人＝善玉」という一面的解釈から読者を引きずり出す力がある。こうして「人間」と「獣」という振り分けは不分明なものとなり、そして読者は、ネアンデルタール人とホモサピエンスのいずれに共感をもとうとしても、彼らのどちらもが内にもつ「獣」に向き合わなければならなくなる。

ロークの内なる獣性は、これまで看過されてきたきらいがあるが、ロークを徹頭徹尾善人にしてしまわねばならぬ理由はない。「新しい人」には、獣性と人間性の両方が見られた。同様に、ロークたちにもその両方があるというだけのことだ。歴史上一度でも完全に無垢な人間が存在したなどと考えるのは 「自己欺瞞」（“Self-deception”）だ、というのがゴールディングの持論である(Biles 40)。獣と同一視してきた「新しい人」のなかに人間性が垣間見えたことを足がかりにして、「新しい人」との架け橋を築くことができるのであれば、豊かな好ましい人間性をもつと考えられてきたロークに獣性が見つかったからといっ

[24] キンケイド=ウィークスとグレガーは、ロークが罪を認識しているからという理由で、ネアンデルタール人に情状酌量を施す批評家の代表格である。Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 60-61 参照。

て、ロークたちとの絆に致命的な破綻が生じたとか、その破綻を無視しなければ絆を保てない、とか思いこむ必要はない。むしろ、獣性という闇を心中にもつ仲間同士という共通点があるからこそ、絆の橋を架けることができるはずではないか。第 3 の視点転換はそう読者に語りかけている。そしてその認識は、獣的な貪欲の権化を主人公とする次回作『ピンチャー・マーティン』で、さらに深く考察されることになる。

第 1 の視点転換は、現代人読者とネアンデルタール人（すなわち肉体的獣）とのあいだの架橋開始宣言であった。第 11 章に訪れる第 2 の視点転換は、現代人読者とネアンデルタール人のあいだの物理的・肉体的ギャップをまたぐ精神的な「橋」の強度確認である。そして第 3 の視点転換は、読者にロークが「新しい人」に向けて努めてきた架橋行為を振り返らせ、その作業を辿らせる。そうすることで、現代人読者・ネアンデルタール間の架橋作業のせいで広がってしまった現代人と「新しい人」（＝精神的獣）とのギャップに、橋を渡すことを誘っている。この視点転換は、読者がロークたちだけでなくテュアミたちに対しても共感を覚えなければならない、と要請するが、このとき同時に読者は、テュアミたちの獣性と共通するものがロークたちにも宿っていたことを、思い出さなければならない。視点転換を区切りとする小説構成は、こうしてあらゆる「獣」――テュアミたちのなかの「獣」、ロークたちのなかの「獣」、そして自分以外のものに獣性を押しつけてしまいたがる私たち読者ひとりひとりのなかにも宿っている「獣」――に向けて、橋を架けるように読者を仕向けているのだ。『蠅の王』のサイモン少年が投げかけた洞察に富むあの指摘は、ここでも鳴り響いている――「獣って、僕たちのことにすぎないのかもしれない」。

8.

小説の最後の場面では、恐怖に駆られてネアンデルタール人たちを殲滅させたテュアミたちの部族が、逃げるようにカヌーで湖を航行している。テュアミが目をやる眼前の湖岸には、「細い線のように、水面上に広がる闇」（“darkness stretch[ing] along above the water like a thin line” (Golding, *Inheritors* 230)）が横たわっている。そして小説は、テュアミが「闇の線に終わりがあるのかどうか」（“if the line of darkness had an ending” (233)）を見極めることができなかった、という結句で終わる。そのため、この場面に、テュアミらを始祖とする新しい人類が、これから底なしの闇へと転落していくことの予言を読みとる向きも多い。しかし、この「線」（“line”）という語を見ると、闇に「終わり」（“ending”）があるかないか、という見極めにおいては、垂直方向の下降あるいは奥行きを云々するば

かりではないようにも思われる。むしろ横への伸長にも、強調が置かれているのではないか。この黒い線は、どこまでも延びる境界線をも示しているとは考えられないだろうか。そして、境界線やギャップが「終わり」をもたず、どこまでも続くというのなら、目の前のギャップを迂回しようとしても、それは無意味だろう。前に進みたいのであれば、いまここで眼前のギャップに橋を架けるより他に手段はない。

人間の心中に巣くっている獣性を目にして、たとえば「純然たる悲嘆、悲嘆、悲嘆」（“sheer grief, grief, grief, grief”[25]）にくれるだけにとどまる者なら、この「終わりの無さ」を絶望としか捉えないだろう。だが、他者のみを闇の所有者と見なし、その闇を拒否して自分とのあいだに境界線を引こうとする行為自体、厭わしい闇が自分のなかにもあることを認めずに、闇を自分の外部に投影しようとする暗い心理の所産なのである。だが、その心理をわきまえる者にとっては、闇でできた境界線はむしろ、架橋によって乗り越えるべき対象となり、また、そうしてギャップをなくすことにより、その闇をもう一度自分の内部に取り込んで融和させる作業を誘うものとなりうる。

いまや私たちの視座となったテュアミは、制作途中のナイフを手にしながら、境界線を見据えている。このときのテュアミにとっては、獣性や攻撃性を示す「刃」（“blade”）よりも、融和や愛を象った彫り物をきざみつける予定の「柄」（“haft”）のほうが、重要になったと思えている。テュアミは、このナイフを一種の「パスワード」（“a password” (233)）だと考える。「パスワード」という言葉に、境界線を越えるという意味が込められていることは想像に難くない。作者ゴールディングの共感が、絶望の悲観者と希望の架橋者のいずれに寄せられているかは、自ずと明らかであろう。

境界線というギャップは、いまや「獣」という存在について認識を新たにした読者が、自らの眼前の、しかし実は自分のなかに巣くっている「獣」に向けて、架橋することで埋めなければならない。ゴールディングは作家として、モチーフと視点操作と作品構成という、自家薬籠中の武器を存分に駆使しながら、しかし『ピンチャー・マーティン』の場合とはまったく趣を異にした読者操作力によって、読者にそう示し、導いている。

このように、視線の拘禁と解法と転換によって、読者の読みを操作することが作家ゴールディングの本領なのだが、時代は作家の意図の権威に対して逆風を吹きつけていた。次

[25] これは「動く標的」と題した 1976 年の講演のなかで、ゴールディングが自ら『蠅の王』のテーマを表現した言葉である(Golding, “Moving” 163)。

の第 2 部からは、ゴールディングの執筆姿勢を 20 世紀後半という時代のなかに位置づけつつ、彼の作家としての哲学とその独特の意義を考察していこうと思う。ふたたび執筆順を無視することになるが、問題点の明確化を優先し、1964 年発表の小説『尖塔』に着目することから始めたい。その前回作『自由落下』に、読みに関する問題意識が見られないというわけではないが、『尖塔』においてこそ、ゴールディングは、読み手あるいは読む行為をパースペクティヴのなかに配置した小説を、はじめて世に問うたのである。

第２部

第４章　　『尖塔』(*The Spire*)における読み手の自負と偏見、そしてその教化

1.

『尖塔』は、ゴールディングの作家人生前半期の掉尾を飾る重要な作品であり、自身も「自分のベスト３に入る小説」(“one of his three best” (Judy Golding, *Children* 187)) と評価している。原稿の完成には約３年を要し、[26] 1964 年４月 10 日に発表された。本論文の序章において見たように、この時期のゴールディングは、前回作『自由落下』が酷評を受けたショック(Carey 233-34)もあって、作者中心の考えに揺らぎを見せていた。そしてその動揺の一部は、作品のなかに「読み手」という機能をもつ作中人物を配置する、という形になって『尖塔』に滲出している。

『自由落下』では、自叙伝を書きつづる主人公サミー・マウントジョイにとって、読み手は実体感の希薄な存在でしかなかった――

> 意志を通わせる行為は、私たちの情熱であり、私たちの絶望でもある。
>
> では、誰を相手に？
>
> あなたとか？　〔中略〕
>
> といっても、そもそもあなたは誰なのか？　あなたは内情を知る立場の人間か？校正刷りを手にしている編集者？　私はこなすべき仕事なのか？〔中略〕ひょっとしたらあなたはこの本を、本屋の陳列台で見つけたのかもしれないな、今から 50 年経った時点に、だがそれもまた、別の今なのだけれど。
>
> To communicate is our passion and our despair.
>
> With whom then?
>
> You? [. . .]
>
> And who are you anyway? Are you on the inside, have you a proof-copy? Am I a job to do? [. . .] Perhaps you found this book on a stall fifty years hence which is an-another now. (Golding, *Free* 8)

『自由落下』の問題意識は、読まれるのか、読まれているのかという、そもそものことであり、そのうえで主人公は、畢竟するところ自分の執筆行為に没入することを選択する

---

[26] ジョン・ケアリのペンによる伝記は、ゴールディングが『バーチェスターの尖塔』(Barchester Spire)という仮題とともに作品の初期構想を得たのが、1961 年６月から７月のことだ、としている(Carey 249-50)。

だが、それに比べ『尖塔』には、他人が書いたものを読む行為に携わる作中人物が、確実に存在する。そして彼らの具体的な読み行為が、問題意識の焦点となっているのである。

2.

『尖塔』は中世イングランド南部の聖堂を舞台とした小説で、主人公は聖堂参事会長で主席司祭の Dean Jocelin である。ジョスリンは神に授けられた幻視（vision）に従って、聖堂の屋根の上に高さ 400 フィートもの石の尖塔を、新たに建築しはじめる。尖塔は高さを増すごとに、みずからの重量に堪えきれず徐々に傾ぎ出す。また、工事は金銭的費用のみならず人的犠牲も強いてくる。軟弱な泥しかない地盤を固めるための呪的儀礼として、堂守 Pangall は異教徒の職人たちから人柱にされて埋められる。ジョスリンが「神におけるわが娘」（“my daughter in God”）と呼んで愛してやまない Goody は、パンガルの妻であるにもかかわらず、尖塔工事の現場責任者である Roger Mason との不倫の子を宿したのち、産褥死する。ロジャーは酒浸りになり、しまいには職場放棄して逃走、職人人生を絶たれ、捨て鉢になって自殺を企てる。ジョスリンはこれらの犠牲から目を背け、ひたすら建設に邁進するが、葛藤に苛まれるなかで、彼もまた心と体をむしばまれていく。異教徒を工事にあたらせているという Anselm 神父の内部告発により、ジョスリンはローマ教皇の使者から参事会長の地位を剥奪され、民衆からも嘲罵を浴びせられるようになる。しかも、自身は気づいていないものの、ジョスリンは脊椎の結核に罹患しており、急速に憔悴し死に近づいていく。小説内では、こうした複数のプロセスが、迫力ある筆致のなかで絡み合わされている。

本小説については、これまでいくつかの有力な読みが提示されている。『尖塔』出版後まもなく Samuel Hynes は、この小説をヴィジョン及び見ること全般についての本だと読み、そのヴィジョンの意味が徐々に現出していくプロセスが書かれている、と看破した(Hynes 43)。では、『尖塔』が示すヴィジョンとはいかなるものか。アーノルド・ジョンストンやマーク・キンケイド=ウィークスら多くの批評家が指摘しているとおり、『尖塔』において展開されているゴールディングの哲学とは、正反対の二極にあるものがじつは分離不可分なのだ、というヴィジョンである(Johnston 80、Kinkead-Weekes 79、Hallissy 330)。不浄な塵埃と神聖な光明、邪教とキリスト教、世俗的肉欲と崇高な愛、罪と無垢、こうした種々の対立する両極構図が、「永久に互いに混じり合った二律背反物の保留状態」（“a suspension of perpetually interfused antinomies” (Tiger, *Unmoved* 166)）のな

かで渾然一体となって交わり合うことこそ、じつは世界の真のありようだというのだ。この認識こそ、小説の結末において臨終のジョスリンを訪れる不可思議な《林檎の木》（“*appletree*”）の幻が伝えんとする意味だった。今際のきざみになって、聖職者ジョスリンは、聖俗を区別する思考様式から離脱するのである。

この認識が結実したヴィジョンに向けて、ゴールディングは視点の操作により読者を強力に導いていく。しかも、その導き方は、読者にあえて誤らせた上で正道を再発見させるという、きわめて手の込んだやり方なのである。レイトン・ホドソンや Howard S. Babb、ジョンストンといった批評家たちは、『尖塔』を「自己理解の物語」と読んだ(Hodson 89、Babb 139、Johnston 69)。だが、その「自己理解」は、主人公だけが体験するものではない。この小説を対象にして読みという行為を実践する読者の側においても、発生することなのである。その発生をより確実にするために、ゴールディングが選んだ戦略が、読み手という役割を担う人物を作中に配置することだった。

3.

「読む行為」は『尖塔』の重要なモチーフである。舞台となっている聖堂自体が、「石で象った聖書」（“the bible in stone” (Golding, *Spire* 51)）や「豊かに書き込まれた書物」（“a richly written book” (192)）というふうに、《読まれるべき存在》と表現されている点にはじまり、工事のための材木を寄進した功績によって聖堂参事会員に取りたてられた粗野な平民の Ivo が、じつはラテン語聖書を一句も読めないことが仄めかされる小逸話(71-72)、さらにはアイヴォだけでなくジョスリン自身もまた、参事会長に就任した当時は「主の祈りさえまともに読めなかった」（“you could hardly read Our Father” (201)）ではないかとアンセルムになじられる場面にいたるまで、「読み」に関する言及はさまざまな形で散見される。

「読み」に関する言及が散在していると書いたが、当然のことながら、もっとも頻出するのは、当の主人公であるジョスリンが行う「読み」行為である。ふたつみっつ例を挙げよう。まず第 1 章には、堂守のパンガルがジョスリンに、軟弱な地盤の上に尖塔を増築する無謀さを、仏頂面で訴える場面がある。このときジョスリンは、面と向かっているパンガルの心中を、あたかも書かれた文字を読みとるように感知する――

> 〔前略〕この男と目を合わせているうちに、いらだちがまた突風のように戻ってきた。パンガルの頭のなかにある言葉が見えたからだ、まるでそこに文字で書かれて

いるみたいにくっきりと――基礎になる土台がないからな、だからジョスリンの酔狂沙汰は、てっぺんに十字架を据える前に、倒れるだろうよ。

[. . .] as he looked at the man eye to eye, the irritation came back in a sudden flurry. For he saw the words in Pangall's head, as clearly as if they had been written there; *because there are no foundations, and Jocelin's Folly will fall before they fix the cross on the top*. (20)

単に表情を見るのではなく、書かれた文字を読みとる行為として描かれている点が、私たちの注意を引く。パンガルに関しては後にも同様の場面がある――

〔前略〕ふたりの〔ジョスリンとパンガルの〕あいだの宙には、口にされないままの言葉がぶら下がっていた――職人連中にだって無理な仕事だ、誰にもできるものか。泥やら洪水やら基礎の筏やら高さの問題やらあのか細い柱やらのせいでな。不可能だ。

[. . .] in the air between them [Jocelin and Pangall], hung the words unspoken: and neither will they [the workmen] be able to do it, no one can do it. Because of the mud and the floods and the raft and the height and the thin pillars. It is impossible. (61)

やはり、尖塔建築を愚挙だと考えるパンガルの無言の抗議を、ジョスリンが文字として読みとっている。

さらに第 2 章でジョスリンは、今度はアンセルムと対峙する。ジョスリンとは 30 有余年来の旧友で、修道院時代の先輩でもあるのだが、今のアンセルムは聖具保管役の要職にあり、尖塔建設には反対だ。ジョスリンは異を唱え続けるアンセルムにいらだち、参事会長としての地位をかさに着て、アンセルムに上長命令を発して反論を押さえ込む。まもなく後悔に駆られ前言撤回を申し出るが、アンセルムは態度を硬直し、命令撤回を正式な文書にするよう、杓子定規な要望を出す。アンセルムは参事会の法規文をわざとらしく諳んじてみせる――

4 名の主要参事のうち 2 名のあいだにて決せらるべき案件が定めらるる場合には、書面をもつて証せらるべし――まるで、文面がふたりのあいだに目で読めるように宙にぶら下がっているかのごとく、アンセルムは法規を引用してこの案件に決着をつけた。「書面に書かれしものに変更ある場合には、再度書面をもつて証せらるべし」

When it is ordained that a matter shall be so decided between two of the four

Principal Persons, let it be written—As if the statute hung there legibly in the air between them, Anselm clinched the matter by quoting from it. '*What has been written, if there is a change, let that also be written.*' (49)

ここで、ジョスリンがパンガルに対面した場面と同じ「ふたりのあいだの宙に〔中略〕ぶら下がっている」（"hung [. . .] in the air between them"）というフレーズが使用されている点が、ふたつの場面の共通性を演出している。ジョスリンは、相手とのあいだの空中に引っかかっている「読解可能な」（"legible"）語として、敵対者の心を読みとる。

心を「読む」と言っても、ジョスリンが読むことができるのは、尖塔建設に直接的に関与する者たちの心だけである。ジョスリンは、こういった者たちの心なら、完璧に読み取る能力が自分にはあると確信している――「わが住処、わが家、わが民よ。〔中略〕私には、この者たちのことなら何でもわかる。今何をしているのかも、これからすることも、これまでしてきたことも」（"My place, my house [i.e., the cathedral], my people. [. . .] I know them all, know what they are doing and will do, know what they have done" (8)）。この確信は、自分が神に選ばれ神から啓示を受けた特別な高次の存在だという自負――「あの者たちにはわからない、この私に訪れたヴィジョンを伝えてやるまでは、わかりようもないのだ」（"They don't know, he thought, they can't know until I tell them of my vision!" (8)）――から生じている。

一方、ジョスリンには、尖塔に関わりの薄い人間の心は読めない。これは彼の偏見のせいである。そもそも、そういう連中の心などいちいち読むに値しない、と決め込んでいた。聖堂内の礼拝堂付き司祭であるアダム神父に対する態度が好例である。アダムはおそらく聖堂参事会員ではなく、尖塔建設についての発言権を持っていない。そのため、ジョスリンはアダムの顔から何の言葉も読み取ることがない。ジョスリンの目には、アダムの顔はのっぺりした洗濯物干しピンの先端としか映らない――「この男には顔というものがない。まるで洗濯物干しピンのように、どの角度も同じだ」（"he has no face at all. He is the same all round like the top of a clothespeg" (26)）。アダムのケースと、パンガルやアンセルムのケースを比較すればわかるとおり、ジョスリンの読み行為には高慢と偏見によるバイアスがかかっているのである。

小説のはじまりの部分において、ジョスリンの読みの視野は極度に狭い。この時点のジョスリンは、いわば「拙い読み手」である。だが、第 10 章にくると、ジョスリンの読みの能力に劇的な変化が訪れる。一連の屈辱的体験を経たおかげと、また、彼に対するアダ

ムの態度が一変することにより、ジョスリンはそれまで歯牙にもかけなかったアダムの顔の上に、文字を認識するのである。

> アダム神父は頭を上げた。にっこりした。ジョスリンは、この人には顔がないと考えていた者たちがいかに間違っていたかを、即座に見てとった。ただそれは、その顔に書き込まれていることというのが、細かく繊細な書法で書かれていたために、とっくりと傾注する気のない者や、病人がやむを得ず寝床からものを見つめるときの集中力で凝視する覚悟のない者なら見落としてしまうから、というだけの理由に過ぎなかったのだ。
>
> 叫んでしまいそうだと自覚するより前に、ジョスリンはその顔に向かって叫んだ。「助けてください！」
>
> Father Adam raised his head. He smiled. Jocelin saw at once how mistaken they were who thought of him as faceless. It was just that what was written there, had been written small in a delicate calligraphy that might easily be overlooked unless one engaged oneself to it deliberately, or looked perforce, as a sick man must look from his bed.
>
> He cried out to the face before he knew he was going to.
>
> “Help me!” (196)

同情と理解を示してくれるアダムの前で、ジョスリンは我知らずのうちに謙虚さを獲得し、その結果、それまで気づかなかったアダムの顔の文字を読めるようになる。

ジョスリンの「読解力」は、彼の自負と偏見の程度を表示する物差しである。高慢であるうちは、尖塔に関わる事柄（たいていの場合、それは反対者という形をとって顕現するのだが）しか読みとることができない。謙遜を身につけ偏見をなくしはじめると、ジョスリンの読解の視野は尖塔建設という焦点の外側へと大きく拡がり、もっと人間的な意味で重要なものをも、取り込めるようになる。

4.

小説に登場する「読み手」はジョスリンだけではない。ジョスリンに読まれる存在だったアダムもまた、「読み」を実践する登場人物である。実際、ジョスリンとともに作品に導入された「拙い読み手」というモチーフをフル稼働させるのは、このアダムなのである。

アダムは、ロジャー・メイソンに次いでジョスリンと一緒にいることが多い作中人物で、

それだけに、ジョスリンのことを間近で観察できる機会に恵まれている。アダムは、私たち読者と似た立ち位置をとり、小説中ジョスリンのさまざまな行動に立ち会う。工事現場にまでついていくことはなかったが、それでも、ローマからの使者団によるジョスリンの裁判にも臨席するし、民衆の暴行にあったジョスリンを救出したのもアダムである。そして、病の床についたジョスリンを看護し、病床にやってきたジョスリンの叔母 Alison やアンセルムとの会話にもつきそっている。ジョスリンの臨終に際して終油の秘蹟を執り行うのもアダムだ。冒頭で紹介したように、この小説はジョスリンの自己理解のプロセスを描くものと読める。だとすれば、ジョスリンの自己理解の精度と深度を外から計測する視点として、小説の読者にとってのアダムの存在意義は決して小さくないはずだ。

そのアダムは「読み手」でもある。アダムは礼拝堂付き司祭ではあるが、主席司祭たるジョスリンの秘書的な役割も担っているらしく、ジョスリン宛の公的書簡にも私信にも目を通せる立場にある。アダムがはじめて小説に登場するとき、彼はジョスリン宛てに届いた手紙を携えている。差出人は、先王の愛妾だったアリスンで、彼女はジョスリンの叔母である。ジョスリンはアダムに手紙を音読させ、アダムは、アリスン本人（と代書役の Godfrey）と受取人ジョスリン以外は本来知りようもない手紙の内容を、一言一句正確に知ることになる。第 2 章でもアダムはジョスリン宛ての手紙を持ってくる。今回はアリスンからではなく Walter 司教からの書簡である。このときアダムはジョスリンに向かって「すぐにお読みになりたいとお思いになると思いまして」（“I thought you would wish to read it at once” (46)）と前置きしている。これは、アダムがジョスリンよりも先に手紙の封を切り、中身を読むことが許されていた、ということを物語る。このようにアダムは、読む行為を通して、ジョスリンの置かれている状況や心中を知る機会を、数多く与えられている。

さらに重要なアダムの読み行為が、第 10 章に描かれている。ジョスリンが尖塔建設を着想するに至った経緯と当初の真意を、アダムが知る場面である。

教皇の使者から参事会長職を剥奪されたジョスリンは、アダムの監視のもと役宅に謹慎するよう命じられ、床につく。監視兼看護役のアダムはここで、ジョスリンが尖塔建築の幻視を授かった様子を記録したジョスリンの手稿を読むことになる。これは、尖塔落成のあかつきにジョスリンが説教壇から読み上げるつもりにしていた原稿である。

この原稿を目にするまでは、アダムもまた他の者たちと同様に、尖塔建設はジョスリンの自己顕示欲と権勢の愚かしい誇示に過ぎないと感じていた。ところがジョスリンの手書

き原稿を読むことにより、アダムは自分の判断が誤っていたことを知らされる。尖塔建設計画は、「取るに足らぬしもべ」（“unworthy servant” (194)）として神から真正な啓示を授かったと純粋に信じたジョスリンの、邪心無き一意専心に由来していた。アダムたちの推測に反して、尖塔計画には、少なくとも最初の段階においては、なんら下劣な要素は無かったのである。[27] アダムは驚愕する――「しかし、これだけなのですか？」（“But was this all?” (194)）。そして心を揺さぶられたアダムは、しばし顔を両手で覆って全身をふるわせながら、「神よ、われらすべてをお憐れみください！」（“God have mercy on us all!” (196)）と祈りをつぶやいた後、ジョスリンのほうに向き直って笑顔を見せる。以後アダムはジョスリンに対する考えを改め、大いに思いやりを示すようになる。前述のように、これがジョスリンの「読解力」向上の契機となったのだった。

このようにアダムは、手紙や私的な文書を読むことによって、隠されていた文脈と、ジョスリンの胸のうちに収められていた内奥の考えを、少しずつ発見する。[28] アダムがこれらを発見するペースが、そのまま、この小説を読む私たち読者の発見のペースである。私たち読者も、ジョスリンの説教原稿を目にするまでは、この尖塔建設計画の裏には、自らの権勢を誇りたいというジョスリン個人の世俗的な欲望が潜んでいると思っていた。アダムがジョスリンの手稿を音読してくれたおかげで、私たちもアダムと同時にジョスリンの真実に気づくのである。いわばアダムは私たち読者を導く案内人のような読み手であり、アダムの読む行為は、私たちにジョスリンの秘密を啓いてくれる。

5.

だが、問題点がある。私たちがこの案内役の「読み手」を、完全には信用できないという点である。アダムは「信頼できない語り手」ならぬ「信頼できない読み手」なのだ。アダムもまた、ジョスリンと同じく視野が限られた「拙い読み手」である。そしてその視野狭窄の原因も、ジョスリンのケースと同じ、自負と偏見なのである。

---

[27] ゴールディング自身も、最初ジョスリンが受けとったこのヴィジョンは真正なものだった、という見解を示している――「もちろん、私の個人的見解は、ジョスリンは尖塔建設のために使われたのであって、もとのヴィジョンは完全に真正のものでした」（“of course my own personal belief is that Jocelin was used to make the spire, and that his original vision was absolutely right” (Haffenden 109)）。

[28] 他人の手稿を読むという手段によって他人の心の奥をはじめて理解するという構図を、ゴールディングは 1980 年の小説『通過儀礼』でさらに大々的に展開する。そのことは、本論文の第 7 章で詳述する。

アダムの自負と根深い偏見は、中世カトリック教会の教条を絶対視し、盲信するところから生じている。このことは、たとえば彼の女性蔑視の姿勢に顕著である。

第 1 章末尾で、アダムがアリスンからの手紙を朗読し終えた後、ジョスリンは女性全般に対するコメントを求める。答えてアダムは、「女とは危険で不可解なものと呼ばれております」（“They have been called dangerous and incomprehensible, my Lord” (29)）と発言している。アリスンの手紙の内容は、ジョスリンが無心してくる尖塔建築費への寄付金とひきかえに、自分の墓を聖堂内の特権的な位置に確保してくれという図々しい要求だったから、アダムがこういう応答をするのも、ある程度納得がいくところではある。

しかし、これを第 10 章のある場面と比較してみよう。謹慎処分中で床に伏せっているジョスリンを、アリスンが唯一の身内として見舞いに来る。ここでジョスリンに邪険な扱いをされたアリスンは癇癪を起こし、意趣返しとして、ジョスリンが異例の出世で参事会長になれたのは、自分の巧みな淫戯に対する王からのご褒美がわりだったのだ、というスキャンダラスな事実をすっぱ抜く。これは確かに、聖職者に嫌悪感を抱かせるに十分な態度ではある。だが同時に彼女は、肉親として心からの情愛をジョスリンに注いでもいる。聖堂内に墓を用意する話のためにここへ来たのかと問いかけるジョスリンに、アリスンは「まったくもって、そんなことではないのよ！　そんなこと考えないでちょうだい！」（“No indeed! Don’t think of them!” (183)）と言下に否定する。甥の容態を案じ、疲弊しきった姿に驚嘆し、口づけをした後そっと手を握ってやり、いくら神父が女色を避けるべき身だとはいってもせめてこれくらいの世話はしたいと言いながら、親身になって頬を優しくぬぐってやる。ジョスリンはアリスンの情愛に戸惑いながらも礼を言う。

一方、アダムの女性嫌いは揺るがない。アダムはジョスリンの監視役として、このやりとりの間ずっと同じ部屋で眺めていた。それにもかかわらず、アリスンが去った後にジョスリンから意見を求められると、アダムは次のように答えるのみである――「あの女の足はまっすぐ陰府に下っておりますな」（“Her feet go down to hell” (187)）。アリスンが示す肉親の情を見た直後だというのに、アダムのこの返答に見られる女性蔑視は、第 1 章末尾と本質的にまったく変わっていない。アダムは、中世カトリック的女性嫌悪を金科玉条として後生大事にしているのである。

アダムの言葉は、旧約聖書箴言第 5 章第 5 節「〔娼妓の〕足は死に下り　その歩は陰府（よみ）に赴く」（“Her feet go down to death; her steps take hold on hell”）の変形で、これは遊女に惑わされることへの警告文とされる。その後もアダムはアリスンのような女性たちに

ついて、「寧ろ大いなる碾臼を頸に懸けらるるべき者どもです」（“It were better a millstone were tied about their necks” (Golding, *Spire* 195)）と、これまた聖句（新約聖書マタイ伝福音書第 18 章第 6 節他）を引き合いに出しつつ、苦々しく吐き捨てる。このようにことさら聖句を口にするところは、アダムの女性蔑視が中世教会の教えによって強固に支えられたものであることを物語る。

だが、アダムのこうした聖句引用は、アダムにとってむしろ皮肉に働く。なぜなら、ジョスリンの頬をぬぐうアリスンの行為もまた、聖書のある挿話を下敷きにしたものと考えられるからである。ルカ伝福音書第7章第36-50節の「罪深き女に香油を塗られるイエス」において、イエスは娼婦が自分に近づき足を髪でぬぐうのを拒まないばかりか、敬愛の口づけまで受け入れる。それを見たファリサイ派のシモンはあきれ果て、イエスの預言者としての資質を疑問視するが、イエスは女の真心を汲み、女に赦しを与える。福音書においてシモンの姿勢はイエスとの対比において非難されているわけだが、王妾だったアリスンがジョスリンの顔をぬぐう場面では、敬虔なキリスト者を自負するアダムが、恥ずべきシモンの役回りを担っている。このように、アダムを「論語読みの論語知らず」として描き出しているところを見ても、ゴールディングがアダムの偏狭さを批判的するスタンスをとっているのは明らかだろう。

救済という概念に関しても、アダムは教条にとらわれた狭量ぶりを見せる。それは、第 10 章以来、彼がジョスリンに対して思いやりの感情を抱くようになった後でも、依然として変わらない。第 11 章でジョスリンは自分の傲岸さをアンセルムに詫び、和解を図るが、アンセルムは相変わらず冷ややかな態度を崩さず去っていく。悲嘆に暮れるジョスリンは、そばに控えているアダムを頼る――

> 「助けてください、神父！」
>
> するとアダム神父がすぐそばに来て、いろいろなものをほどき始めた。引っぱってはほどく動作を繰り返してくれはするが、役には立たない、なぜなら物はすべて混ざり合って、その混雑のなかから邪悪な植物が伸び、すべてを覆い隠してしまうから。〔中略〕それにアダム神父は理解していないから、キリスト者にあらざる人たちからでも赦しをいただくことが本当に必要であることを、そしてそのためには、そういう人たちを理解することが本当に必要であることを、そしてそういう人たちを理解することが本当は不可能ではないかということを。
>
> “Help me, Father!”

Then Father Adam came close and began to unravel things. He pulled and unravelled but got nowhere because all things were so mixed and the evil plant grew among and over them all. [. . .] Nor did Father Adam understand how necessary it was to have forgiveness from those who were not christian souls; nor how for that it was necessary to understand them; nor how impossible understanding them was. (203)

先に見た、アダムの顔に微細な文字を読みとった場面のときと同じように、ジョスリンはアダムに向けて「助けてください」（“Help me”）と呼びかけ、救いを求めている。だが、今回もまた、アダムは役に立ってくれない。なぜなら、このときすでにジョスリンのほうは、中世カトリシズムの枠を踏み越えたヴィジョンに向かって歩みを進めていたからだ。ほどなくしてジョスリンは、ひとつの達観に至る。

地獄の存在を願うとは、あの者たちは何という傲慢な望みを抱いているのだろう。〔中略〕天国も地獄も煉獄も、小さくてきらきらした、祭りの日にだけ身につけようとポケットから取り出す宝石程度のものにすぎない。〔中略〕それに、片手であの男をつかみ、もう一つの手であの娘（こ）をつかんで、入っていくのでなければ、天国なんて私にとって何の意味がある？

How proud their hope of hell is. [. . .] Heaven and hell and purgatory are small and bright as a jewel in someone’s pocket only to be taken out and worn on feast days. [. . .] And what is heaven to me unless I go in holding him by one hand and her by the other? (222)

異教の地母神への生け贄に供されたパンガルもしくは自殺を試みた異教徒のロジャー・メイソンと、そしてキリスト教道徳からすれば罪深い姦通者であるグッディとを、一緒に連れだって入ることのできる天国でなければ、天国など何の意味もない。そうジョスリンは知るのである。

一方、善意の人ではあるが固陋な聖職者アダムには、非キリスト者であるロジャーたちをも理解し、彼らからも赦しを受けることの切実な必要性は、決して理解できない。ジョスリンに救いを求められても、せいぜいアダムにできるのは、カトリックとしての正しい祈り方の手ほどきを、「いちばん低いレベル」（“the lowest level” (197)）から教科書的におさらいしてやる程度のことでしかない。この圧倒的なまでに太平楽なアダムの無力さは、『蠅の王』の結末において、無人島に漂着した少年たちを救出にやって来た海軍士官が、

島で繰り広げられた地獄図の凄惨さと、主人公ラルフの悟りをまったく洞察できないままでいる、あの無理解ぶりにも匹敵する。

6.

こうしたアダムの限界を考えると、小説結末で描かれる「読み」行為の場面にも、きわめて皮肉な意味がこめられていると見なすべきだろう。結末においてジョスリンは衰弱死を迎えるが、絶命の瞬間に、自分が見た神秘的な林檎の木やカワセミのヴィジョンを何とか言葉にして残そうともがく。その唇の震えをアダムは読み違える。

> 恐怖と歓喜とはいったい何だ、ふたつはどうして混じり合うのだろう、なぜふたつは同じなのだ？　光が閃くこと、恐慌が放った闇のなかを、水の上を飛ぶあの青い鳥のように飛ぶことと、同じことではないのか？
>
> 「せめて同意の仕草を――」
>
> 潮の流れに乗って、青い鳥のように飛び、もがき、叫び、金切り声を発する、飛び立ったあとに、魔術と不理解のあの言葉を残すために――
>
> あれは林檎の木にそっくりだ！
>
> アダム神父は体をかがめていたが、何も聞けなかった。だが唇の震えを見ると、神(ゴッド)よ！神よ！神よ！と叫んだように解釈できそうだった。そこでアダム神父は、慈悲を施用する権限において、死んだ男の舌に聖餅を載せた。
>
> What is terror and joy, how should they be mixed, why are they the same, the flashing, the flying through the panicshot darkness like a bluebird over water?
>
> “A gesture of assent—”
>
> In the tide, flying like a bluebird, struggling, shouting, screaming to leave behind the words of magic and incomprehension—
>
> *It’s like the appletree!*
>
> Father Adam, leaning down, could hear nothing. But he saw a tremor of the lips that might be interpreted as a cry of: *God! God! God!* So of the charity to which he had access, he laid the Host on the dead man’s tongue. (223, 空

白行は原文のまま)

臨終の床に横たわるジョスリンは、おそらく中世カトリックの教義が解明する言葉を持たないような、神秘と不可知の領域にすでに入り込んでいる。尖塔のヴィジョンを得た当時のジョスリンは、純心ではあったけれども、キリスト教の教義にどっぷりつかっていた状態だった。そのまま彼は徐々に自負と偏見を身につけてしまったのだが、臨終間近のジョスリンの心は、もはや一宗教にのみ通用するだけの教条とは違う次元――「《われは信ず、唯一の神》などという抽象的な信経の陳述のレベルとはまったく異なる、はるかに深いレベル」（“a different and altogether deeper level than an abstract creedal statement like 'I believe in one God'" (Kinkead-Weekes and Gregor, 2nd ed. 199)）――にある。しかし他方アダムは、この期に及んでもなお、秘蹟を形式どおりに執り行うことが「天国へ入ることを手助け」（“help you into heaven" (Golding, *Spire* 222)）すると信じて疑わない。

間近でジョスリンの行動を観察し続け、そしてジョスリンに関係する文書を独占的に読むという特権を有していながら、アダムは最後の最後にもジョスリンを理解し損ねた。アダムにとって、ある意味でジョスリンは、読むべきテクストそのものでもあり、また同時に、読むべきテクストの著者でもある。「読み手」アダムは、このテクストに対して、自分の宗教的バイアスをそのまま持ち込んで、恣意的な読みを行う。上で見た小説の結末部は、読者と作者の関係を皮肉に描いたタブローだと見ることができるだろう。自己主張の強い読者が、「死んだ男」と宣告された作者を見下ろしているという図は、ロラン・バルト流「作者の死」の概念を時代的に少々先取りした戯画と読むことも可能だ。

すでに見たように、ジョスリンはアダムを生命のない道具――「洗濯物干しピン」――として扱う見方を改め、思考や感情を備えた人間だととらえ直した。ジョスリンは、アダムの内的精神活動を、「微細な書法」となって顔に浮かぶテクストとして認識できるようになったのである。そしてその次に、いよいよ臨終が迫ったとき、ジョスリンはその認識をも踏み越えていく。ジョスリンは、カトリックの狭い教義に囚われているアダムをテクストとして読むことを止める。アダムの顔に「微細な書法で書かれたテクスト」として浮かんでいた教条には、読む価値がないと見切るのである。そうなると、アダムの高慢と偏見の源泉であった宗教的学識のテクストは、透明になって消えていく。

〔前略〕穏やかな関心を感じながらアダム神父を見た。〔中略〕〔ジョスリンの頭の考えは、〕アダム神父がなんとも途方もない生きものだと知った、ほら、頭から足ま

で羊皮紙のような皮で被われているし、その皮は場所によって突っ張っていたり、たくし込まれていたりして、てっぺんには奇妙な髪が乗っかってて、骨の組み合わせは奇妙きてれつ、皮をバラバラにしている。すると間を置く暇もなく、自分とその顔の間に割り込んできた夢のなかで眺めているみたいに、ジョスリンは、すべての人たちが裸で、明褐色の羊皮紙のような皮に被われた生きものであって、その皮のなかに種々の管や支柱が納まっているだけなのだと見てとった。

[. . . Jocelin] looked at Father Adam with mild interest; [. . .] he saw what an extraordinary creature Father Adam was, covered in parchment from head to foot, parchment stretched or tucked in, with curious hairs on top and a mad structure of bones to keep it apart. Immediately, as in a dream that came between him and the face, he saw all people naked, creatures of light brown parchment, which bound in their pipes or struts. (222)

ジョスリンは、人間存在自体を神秘や驚異としてそのまま受けとっている。人体を覆う皮膚である「羊皮紙」には、元来なにも書き込まれていないものだ、という根源的な認識に、彼は至っている。

こうしたジョスリンの認識の深化とはまったく対照的に、アダム本人は変化しない。いったんはジョスリンから人間として見直されたアダムだが、じつは彼は、中世教会システムの歯車のひとつとして盲信的に義務を遂行する機械的な道具のままである。実態は、洗濯物干しピンと大差ないままなのだ。私たち小説の読者にとっての案内人である「読み手」アダムは、小説の終結という土壇場で主人公ジョスリンを読み損ねる。その読み損ないの原因は、アダムが自らの宗教知識について抱いているナイーヴな自負のせいであり、彼の固陋な宗教的偏見のせいなのである。

7.

ここで私たち自身の読み行為に目を向けよう。当たり前のことではあるが、私たち読者は、小説作品の世界の外に位置しており、それゆえ、アダムが最後にジョスリンの唇を読む行為も、外部者の目で観察し、アダムが読み損ねていることを読みとることができる。しかし私たちは自問しなければならない。私たちは、読みの能力において、常にアダムより明確に勝っていると言い切れるだろうか？　たとえば、尖塔建設を計画した当初のジョスリンの意図には、邪な私心など含まれていなかったという事実を、私たちはアダムより

先に知っただろうか？　私たちがこれを知ったのは、アダムの音読と同時だった。そしてこの事実を、アダムと同様私たち読者の大半も、驚きをもって受けとめたはずだ。私たちは、自分で思っているほど、優秀な読者ではないのである。

ところが、この小説は、特にその最初の数章においては、私たち読者が、自分は優れた読者であるという自負を抱くように誘導する。第 1 章のはじめの部分は、得意満面で宗教的に高揚したジョスリンの姿を描いている。ジョスリンは、高らかに「歓喜」（“joy” (7)）と「聖なる歓楽」（“holy mirth” (8)）を表現する笑い声をあげながら、自分の視界に入ってくる人間に、次々と慈愛をこめた視線を送る。しかし、ある程度の経験を積んだ読者なら、主人公がこれほど極度に無邪気な自己満悦ぶりを見せているからには、この後彼に関する何らかの恥ずべき汚点が曝かれるという展開が待ち受けているにちがいない、と予測するだろう。じっさい S・J・ボイドやヴァージニア・タイガーは、笑うジョスリンの顔に、参事会室のステンドグラスから差し込む陽光があたって、アブラハムとイサクの図像を投影している点を手掛かりとし、この後には悲劇的な人間的犠牲の物語が展開されるだろうと推測するのが、当然の読みの道筋だとしている(Boyd, “There” 84、Tiger, *Dark* 178)。

また、たいていの読者は、聖堂の建築模型が「仰向けに寝そべっている男」（“a man lying on his back” (Golding, *Spire* 8)）に喩えられたとき、聖堂中央部に屹立する尖塔の模型に男根のイメージが付せられていることを、読み落とすことはないだろう。工事が始まった聖堂内で、陽光のなかを漂う塵埃や建築資材の山積ぶりを見て、ここが「なんだか異教徒の寺院らしきもの」（“some sort of pagan temple” (10)）と化したかのような印象をジョスリンが抱く場面は、聖堂を汚す要素がすでにして忍び込んでいるという読みへと私たちを誘い込む。ふたりの助祭が、「傲慢」（“proud”）で「無知」（“ignorant”）で自分を「聖人」（“a saint”）だと思い込んでいる人物の悪口をささやくのをジョスリンが聞きとがめる場面では(13)、小説の読者は、ジョスリンこそが噂の人物だ、と過つことなく読みとり、それに気づかないジョスリンの浅薄さを嗤う。ジョスリンが自らの読解力を誇るのを読み、それが虚栄であることを見透かして嗤うのである。

ポイントは、これらの「隠された」事実が正しく読者に伝わるかどうか、ではない。重要なのは、これらを大半の読者がほぼ確実に読みとった結果、自分の鋭敏な読解力に自信と自負を持ってしまう、という点である。この自負が、読者の読み行為にバイアスをかける。小説を読んでいる途中、しばしば読者はジョスリンのことを、周囲のことも自分のこ

ともまったく見えてない夜郎自大の司祭として捉えるよう方向づけられる。読者は、テクストから汚点の暗示をいくつも読みとり、いよいよジョスリンの虚栄を確信する。読者はその確信に励まされ、また別の汚点の暗示を探し出す読みに乗り出す。

小説のテクストは、汚点や醜聞を含んだ「謎」を読者の前に次々と繰り出す。パンガルの不可解な出奔（じつは生き埋め）やジョスリンの背中に宿る不思議な暖かい天使（じつは結核性脊椎炎）、生ぬるい沼でのたうつ悪夢（じつは夢精）など、書き方が迂言的ですぐには理解しづらい描写を並べてくる。これも読者の眼力についての自負と偏見を助長する。読者の読みは一定方向に偏向され、私たち読者は、聖なるものの描写を見かけると、その裏に暗く穢れたイメージが潜んでいないかと、その探査にばかり気持ちが向いてしまう。

ところがその読みは、私たちを小説のテーマに近づけるどころか、むしろ遠ざけるのである。本章第 2 節で見たように、この小説が伝えようとしているのは、聖俗や清濁、正邪などの二律背反の渾然混交であった。そうであれば、作品にとって肝心かなめのこの渾然混交のヴィジョンは、じつは小説の第 1 章においてすでに提示されていたことになる。尖塔に潜む男根のイメージや、光のなかで漂う塵埃が聖堂内に醸し出す異教の寺院のイメージなどは、秘めた汚点ではなく、混交のヴィジョンの予示だったのだ。第 1 章末尾で、アダムが読み上げるアリスンの手紙に書かれた世俗的な欲望の言葉（聖堂内の特権的な位置に埋葬されたいという希望）と、聖母礼拝堂から漏れ聞こえる早禱のニケア信経の言葉が交差して聞こえる場面も、同様に読むべきだった。

> 「〔前略〕『本当ならウィンチェスター大聖堂で、王侯たちと枕を並べる墓をちゃんとあてがってやる、とあの人約束してくれたのに、私は追い払われてしまって、でも、私がいっしょに永眠する相手としてふさわしいのは亡王たちだけだということが、連中にもわかる日がきっと来ることでしょう。』」
>
> （生ける人と死せる人とを裁きたもう。）
>
> 「〔中略〕『私が天国に入る見込みは低いとおまえは思っているんでしょうけれど、私は望みは十二分だと思ってます。聖歌隊席の南側、プロヴォスト家の礼拝堂と誰だか古い司教の像の間に、日当たりのいい場所があるでしょう〔中略〕。そこなら、主祭壇にも私の墓がちゃんと見えるし、たぶん主祭壇は私の犯した罪について、おまえほどには目くじらたてないと思うのよ、罪と言ったって、それの何を悔い改めよと言われているのか、納得しきれないのだけれど。』」
>
> （罪の赦しと、終わりなき命。）

"'[. . .] I was to lie in Winchester, among the kings, I had his [the late king's] word for it, but they have turn me away, though the time will soon come when dead kings are all I am fit to lie among.'"

(To judge the quick and the dead.)

"'[. . .] You may say I have small prospect of heaven, but my hope is better. There is a place [. . .] on the south side of the choir, where the sun comes in, between some old bishop and the Provoste Chantry. I think the High Altar could see me there and perhaps be more absent-minded than you about those faults I still find it so difficult entirely to repent of.'"

(The forgiveness of sins and the life of everlasting.) (28)

これは、最終章のジョスリン臨終の場面、すなわち、別次元の悟りを模索するジョスリンの心中の言葉に、アダムが聖なる終油の秘蹟を行う典礼の形式的文句がまとわりついている、あの場面との見事な対照において、読まれるべきなのである。

ふたつの目は滑ってゆき、一緒になった。

それはあの窓になり、明るく、開け放たれている。何かがそれを分けている。その仕切りの周りには空の青さが広がっている。ふたつに仕切っているものは静止し、沈黙しているが、空の果ての点に向かって上へ突進し、声なき叫びをあげている。それは女の子のようにほっそりしていて、半透明だった。薔薇色の物質でできた種から成長していて、滝のように、上に向かう滝のように、きらきら輝いている。その物質はひとつの物で、無限へと向かっていくうちに、狂喜の小さな無数の瀧に分かれて、なにものも拘束することはできない。

恐慌は獲物を求め、忍び込み、窓を打ちつけて、ガラス片が飛び散り、ふたつの目の前で舞った。恐慌をきたし目が見えなくなったが、それでも恐怖と驚愕は小さくなることはなかった。

「今——私は何も知らない」

だが、渦巻く恐怖と驚愕を、いくつもの腕が下へ抑え込もうとしている、下へ、下へと。思いの狂乱した閃きが闇を引き裂いた。私たちの石たちが大声で叫んでいる。

「われは信ず、ジョスリン、われは信ず、と」

恐怖と歓喜とはいったい何だ、ふたつはどうして混じり合うのだろう、なぜふた

つは同じなのだ？　光が閃くこと、恐慌が放った闇のなかを、水の上を飛ぶあの青い鳥のように飛ぶことと、同じことではないのか？

「せめて同意の仕草を――」

The two eyes slid together.

It was the window, bright and open. Something divided it. Round the division was the blue of the sky. The division was still and silent, but rushing upward to some point at the sky's end, and with a silent cry. It was slim as a girl, translucent. It had grown from some seed of rosecoloured substance that glittered like a waterfall, an upward waterfall. The substance was one thing, that broke all the way to infinity in cascades of exultation that nothing could trammel. [. . .]

"Now—I know nothing at all."

But arms were laying down a whirl of terror and astonishment, down, down. Wild flashes of thought split the darkness. Our very stones cry out.

"I believe, Jocelin, I believe!"

What is terror and joy, how should they be mixed, why are they the same, the flashing, the flying through the panicshot darkness like a bluebird over water?

"A gesture of assent—" (223)

アダム神父たちがジョスリンに、ニケア信経を復唱させようと試みているのをよそに、ジョスリンはぐいぐい新しいヴィジョンのなかへと、視点の窓を突破して突き進んでいく。ピンチャー・マーティンことクリスが、頭蓋内に自らを拘禁して眼窩の窓からのみ外界を睥睨していたのに対し、『尖塔』はジョスリンを視点の窓から引きずり出す。こうして秘蹟の典礼という閉鎖的な権威の絶対性が否定されていく。ここで「恐怖」と併存している「歓喜」（"joy"）は、宗教的に見て純粋なものである必要はない。この「歓喜」がもしかして、小説 7 ページで見たジョスリンの、多分に独りよがりな要素を含んだ「歓喜」であったとしても、それはそれでいい。それこそ、聖俗混交のヴィジョンであるからだ。

これと同じことが、じつは第 1 章末尾においても、もう起こっていたのだ。アリスンの煩悩まみれの手紙とニケア信経、このふたつのテクストを対照的に絡ませる書き方は、下卑たアリスンの財布から出る金が尖塔を支えているという汚点を際立たせる手法ではなく、

むしろまさに聖俗混交のヴィジョンの提示だったのである。

しかし、私たち読者の大半は、この混交のヴィジョンを初見で読み解くことはできなかった。初回の読書の途中では、私たちは小説から穢れの要素を見つけ出す作業に勤しんでいたからだ。そして、こうしたあら探しの読書が誤りだったということが、小説の最後になって、もしくは再読したときになって、はじめて読者に認識される。この小説はそう設計されている。

私たちが小説を読んでいる最中、私たちはアダムと同様の、視野狭窄の「拙い読み手」なのである。その視野狭窄の原因も、私たちを先導する読み手アダムと同じだ。アダムも私たちも、キリスト教的な意味で神聖であるふうに描かれているものには、全体的な善のイメージを付与したがる傾向をもち、ジョスリンは下劣な人間であると決めつけながらジョスリンを読む。そして私たちは、そうした読みの偏向のせいで、作品の究極的ヴィジョンの予兆を読みとり損ねる。

8.

小説の後半、特に結末を読むとき、私たちはジョスリンがスピリチュアルな成長をとげ超越的な高みへと歩を進めるのを見て、不意を突かれる。そうして私たちはジョスリンに関する偏見と誤解を翻然と振り捨て、すんでのところで、ジョスリンに大きく後れをとることなく視野狭窄を脱し、アダムと同レベルの読み手に留まることをどうやら免れる。

畢竟なんとか「拙い読者」にならずに済んだ私たちは、自分の読書の過程が、作者ゴールディングによっていかに周到に画策されていたかを、改めて痛感せずにはいられない。後にして思えば、作品の究極的ヴィジョンの予示は、作品冒頭から数カ所に仕掛けられていた、ということなのだから。『尖塔』は、作品の読まれ方を作者としてかっちり統制する手綱さばきを誇示しているのだ。

『尖塔』という小説は、まず私たちが自分の読解力に自負を持つように、案内役の「読み手」登場人物まで準備して周到に誘導し、私たちの読み行為に偏見のバイアスをかける。そうしておいたうえで次に、蒙を啓くべき発見を私たちに体験させることにより、「読み手」としての私たちの自己認識に変革を迫る。この小説は、私たちの高慢を減少させ、私たちを謙虚な読み手へと成長させる。何のことはない、私たち小説の読者はずっと、ジョスリンが学ぶ読み方のレッスンと同じレッスンを――そしてアダムが落第するのと同じレッスンを――策定されたカリキュラムどおりに、受けていたのだ。1980 年に発表される小説

『通過儀礼』の主人公トールボットが、自分の早合点を諫める言葉は、私たち読者も肝に銘じておくるべきものらしい――「勉強が足りないぞ！　今度はそこでつまずいてしまったな！　最初にうまくいったからといって、その成功体験に独りよがりに浸りきって我を忘れるなんてことは、もう二度とするんじゃないぞ！」（“Learn another lesson, my boy! You fell at that fence! Never again must you lose yourself in the complacent contemplation of a first success!”(Golding, *Rites* 128)）。

第５章　　白紙から読む『ペーパー・メン』(*The Paper Men*)
――「作者の死」が死なせたもの

1.

ゴールディングは、1984 年２月、つまりノーベル文学賞を受賞した４ヶ月後に『ペーパー・メン』を発表したのだが(Tiger, *Unmoved* 242 4n)、この作品の反響は芳しくなかった。ケヴィン・マッカロンのまとめを借りて言うなら、「ゴールディング全作品中もっとも受けが悪かった」（“the most poorly received of any of Golding’s novels”）とのことで、特に小説発表当時の書評は、こぞって「学界に向けた、自伝的要素を含む貧弱な風刺」（“a weak and autobiographical satire on academia”）という評価を与えるにとどまっていたようだ(McCarron, *Coincidence* 145)。

では、その諷刺の対象とされた「学界」、特に文壇と文学研究界は、当時どのような状況だったのか。本論文序章で予告したように、前章で見た『尖塔』の発表年(1964 年)から『ペーパー・メン』出版までの 20 年間における文壇の状況を、読者論の勃興を中心にここで素描しておこう。

読者論にとって 1960 年代に起こった一大革命と言えば、いわずとしれたバルトの「作者の死」宣言、そして Michel Foucault の「作者とは何か」という問題提起であろう。バルトは 1967 年、フーコーは 1969 年に発表したそれぞれの論文において、テクストの意味は、多方向に解釈を開く読者による《読み行為》こそが創出するのであり、作者が専横的な権威を持って作品の意味を一義的に決定していた体制は転覆された、と宣言した。

これ以前にも、文学作品解釈において作者の執筆意図が最優先される大原則に対し、異議を申し立てる傾向の胎動はあった。Wilhelm Dilthey 流の「作者の想」回復というロマン派的解釈学を、Edmund Husserl が批判し論争となった 1910 年代にも、「作者の死」概念の萌芽はあったし、また、ニュー・クリティシズムの「意図に関する誤謬」(“intentional fallacy”）という考え方も、「作者の意図」を汲み取るタイプの読み方をはっきり否定したという点で、「作者の死」につながっていくものだった――外山滋比古がいうとおり、「1920 年代になって、作者からほぼ完全に絶縁された読者がはじめてはっきりと意識された。『読者』の発見である」(外山 13)というわけである。また、1980 年に編まれた名論文集『読者反応批評 ―フォルマリズムからポスト構造主義へ』(*Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*)の序文に、編者 Jane P. Tompkins は、「読者反

応批評は、1920 年代に I・A・リチャーズが展開した《感情的反応》に関する議論、もしくは、D・W・ハーディングやルイーズ・ローゼンブラットの 1930 年代の著述に端を発していると言えよう」（“Reader-response criticism could be said to have started with I. A. Richards’s discussions of emotional response in the 1920s or with the work of D. W. Harding and Louise Rosenblatt in the 1930s” (Tompkins x)）と書いている。そして 1949 年には、René Wellek と Austin Warren が、共著『文学の理論』(*Theory of Literature*)において、作品の意味について「個々の読者の心のなかで進行するプロセスの外には何もない」（“nothing outside the mental processes of individual readers”）と捉えるアプローチのことを、「きわめてありふれた」（“very common”）営みだと指摘するほどになっていたという(Qtd. in Booth, “Preserving” 409)。

バルトやフーコーは、作者の意図の権威を脱却しようとする 20 世紀前半からの動きに、いわば決定的なキャッチフレーズと推進力を供給し、革命という色で彩りを加えたのである。バルトに呼応するかのように Jacque Derrida が 1967 年の著述『グラマトロジーについて』（英訳：*Of Grammatology* [1976]）で、あの有名な「テクストの外は何もない」（“there is nothing outside the text (*il n’y a pas de hors de texte*)” (Derrida 163)）という挑発的宣言とともに、テクストを、書き手の「言いたいこと」の隷属物という身分から解放した。1969 年には、Julia Kristeva がインターテクスチュアリティ概念を大々的に提示し、作者の意図という独創性を否定した――「どのようなテクストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テクストはすべて、もうひとつの別なテクストの吸収と変形にほかならない〔中略〕バフチーンのいう〔中略〕対話関係に突き合わせれば、『個人＝エクリチュールの主体』という考えは明確さを失いはじめ」る(クリステヴァ，『記号』61-65)。そして同 1969 年にはローゼンブラットが、読書体験をテクストと読者のあいだの「交流」（“transaction”）と捉える理論を提唱する。

こうした地殻変動の結実のひとつとして、1970 年代から 80 年代にかけて、「受容美学」や「読者反応理論」が一世を風靡する。読みという行為における主導権・決定的権威を作者から奪いとり、読者の側へ譲り渡そうという運動である。Hans Robert Jauss やイーザー、フィッシュらが代表格として挙げられるだろう。ウェイン・ブースのように、この動きに難色を示す向きもあったが、おおむね読みと解釈における意味の創出と決定の場は、作者の側にはなく、読者側あるいは読者とテクストの相互作用にある、という見方が定着

したのである。[29]

ただし 1984 年には、Linda Hutcheon が『パロディの理論』(*A Theory of Parody*)を世に問い、「あらゆる叙述の状況には、テクストの受け手だけでなく言述する発信者とコード化する人が関わっている」と主張してもいる(ハッチオン 196)。ハッチオンによれば、インターテクスチュアリティに連なるパロディは、単なる引用ではなく、「独自の解釈学的機能」を備えた「批評的改訂」であるという(44, 40)。そしてハッチオンは、読者反応理論家の代表格のひとりである Michael Riffaterre との比較において自説を展開した――

> リファテールの〔中略〕相互テクスト性に対する見解では、文学の経験とは、テクスト、読者、その反応を含むし、反応は読者の心の中で連想により結合する言葉の体系という形をとる。しかしパロディの場合には、この連想による結合が注意深く管理されているのである。(53)

ハッチオンは、パロディや引用的言説を行う者の管理力、すなわち能動的な主体性を否定しない――「パロディは芸術家に、現在と過去に対するひとつの展望視座を与えてくれるように思われる。その展望に立てば、あるディスコースの内部にいながらも完全にそのディスコースに回収されることなく、そのディスコースに向かって語りかけることが可能になるのだ」(“Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak TO a discourse from WITHIN it, but without being totally recuperated by it” (Hutcheon, “Parody and History” 206))。パロディを実践する芸術家は、先行テクストの内部に取り込まれつつも、自分という主体を巧みに保持し続ける、というわけだ。ハッチオンにより、作者の存在が部分的に復活するという、若干の揺り戻しが生じたと見ていいだろう。ゴールディングの『ペーパー・メン』は、このような流れを経て確立された読者論の概要を踏まえた上で、ハッチオンとはまた違って文学的諷刺という形で、ハッチオンと同じような揺り戻しを図ったという状況だ、と言えるかもしれない。ただしゴールディングが試みた揺り戻しは、弱々しいものだったと評価されているわけである。

『ペーパー・メン』に対する否定的書評に見られるもうひとつの評語、「自伝的」という点においてはどうだろう。気むずかしさ、批評家嫌い、大酒飲みなどの特徴が重なることもあって、主人公 Wilf Barclay には確かにゴールディングを彷彿とさせる部分がある。た

---

[29] 読者論の流れや個別の研究者についてのさらに詳細な紹介と議論は、本章の第 5 節および次章以降で展開することにする。

だしフィリップ・レッドパースは、主人公をゴールディングと単純に同一視する読みを披露した書評者として、4 名の名前――Derwent May、Melvyn Bragg、John Bayley、Denis Donoghue――を挙げ、その浅慮を嘆じてもいる(Redpath, *Structural* 182)。

だが、この小説を、フィクションという隠れ蓑の下で、文壇・文学研究界の主潮に対する作家ゴールディング自身の当時の姿勢を、かなり直裁的に表明しているものと見るならば、広義の「自伝」という部分も、確かに含まれていると考えていいだろう。そして私見によれば、その姿勢表明は、作品結末の仕掛けに凝縮して込められているのである。

2.

この作品の結末――いわゆる「ギミック」――の衝撃に、早くから着目した批評家のひとりが、慧眼の David Lodge である。ロッジは 1984 年の『ニュー・リパブリック』(*The New Republic*)誌の書評においてすでに、次のように正確な評価を下していた――「ゴールディング氏の書く小説は、最後の土壇場でプロットや暗示的意味が逆転することで知られている。今回の作品では、氏は文章のまさに最後の単語に至る時点まで、その効果を先延ばしにしたのである。その効果たるや、息をのむ出来映えだ」(“Mr Golding’s novels are famous for their last-minute reversals of plot or implication. This time he has delayed the effect till the very last word of his text—and it is a stunner” (Rpt. in Lodge 179))。その後、この作品を「学界を当てこする貧弱な自伝的風刺作品」と見なすことなく、本格的に議論しようという姿勢をとる批評は、必ずといっていいほどこの結末の工夫に言及している。

本章でもその結末の効果を扱うのだが、まずは小説のあらましを紹介しておこう。主人公は、自堕落で横柄、露悪傾向もある英国人有名作家ウィルフ・バークレイである。この彼にしつこくつきまとっているのが、アメリカ人の愚鈍な若手文学研究者 Rick L. Tucker で、彼はウィルフの公認伝記作家になることを切望している。過去の悪行――女性遍歴、車でのひき逃げ、作品の剽窃などなど――をあばかれてはかなわないと、ウィルフは世界中を逃げ回る。

しかし旅の途中でウィルフは、追う者と追われる者の関係を逆転しようと決心する。立ち寄ったイタリアのリパリ島の聖堂で、自分は「宿命的に呪われし者のひとり、というか、唯一の者」(“one of the, or perhaps the only, predestined damned” (Golding, *Paper* 124))なのだという決定的啓示を受けた、と確信する。その後は、無慈悲な傍若無人さを

自制することなどすっかり放棄し、リックに伝記執筆を認める契約書をちらつかせては、代償に屈辱的な無理難題を吹きかける。たとえば、伝記作者としての認可をもらうひきかえにリックが新妻 Mary Lou をウィルフの閨の相手として差し出したことも、包み隠さず伝記に記載せよと命じたり、リックを犬扱いして、ワインを皿から舐めることを強要したり。こうしてしばらくリックをなぶったあげく、結局、おまえに伝記は書かせない、自分で自伝を書くと言い渡す。その結果、激怒したリックがウィルフに銃口を向ける[30]——というのがプロットだ。そしてこの顚末全体が、ウィルフの自身の筆による手記に記録されているという体裁をとって書かれている。

さて肝心の結末の工夫だが、小説の結句（つまり、ウィルフの自著による手記の結句ということにもなる）はこうなっている——「リック・L・タッカーの奴、一体どんな入手経路で、てっぽ」(“How the devil did Rick L. Tucker manage to get hold of a gu” (191))。主人公兼語り手のウィルフはここでリックの狙撃を受ける。リックが発砲したときウィルフは、「自分で書く」と宣言した自伝の縮約版としての手記を、タイプライターで作成している途中だった。その作業が暴力的に中断された様子を、「鉄砲」（“gun”）という単語の途中までタイプして途切れた文が、鮮烈に物語る。小説がここで終わることにより、“u”の文字までが印字された紙がウィルフのタイプライターに挟まっている、という画像を、読者はまざまざと思い浮かべることになる。

このイメージ喚起力が、『ペーパー・メン』という小説の結句が持つ効果を形成していることは言うまでもない。加えて、ここまでのプロットが作者（ウィルフ）と読者・批評家（リック）の主導権争いを描いていたという事実、そして作者ウィルフが死ぬという終わり方をふまえるなら、この結末の工夫によりゴールディングが小説の読者を導いて、小説発表当時隆盛だった「作者の死」の概念に引き寄せる形でこの作品を解釈させようとしている、という読みへと展開するのも、当然と言えば当然の流れではある。実際、先行研究のうちかなり多くが、「作者の死」の概念——特にバルトが展開した「作者の死」論——に全面的もしくは部分的に依拠している。[31]

だが、考えてみれば、上で見たように、英国の書評文壇において、小説を「自伝的」と見なすことが当たり前の読みとして通用していたという事実は、当時の英国文学界におい

---

[30] このシーンは、ゴールディングが 1979 年 1 月にこの小説の着想をうっすらと得た際に、最初に書き留めた断片であったという(Carey 408)。
[31] マッカロン、安藤、クローフォード、Chourova などがその代表である。

ては、「作者」は、死ぬどころか、しぶとく存在感を見せて読者や批評家を睥睨していた、ということの間接的な証拠とも見ることができるわけだ。

さらに留意しておきたい点もある。ゴールディングを知る読者なら、『ペーパー・メン』を読む際にも、彼の過去の作品の残響を頭のなかに響かせることだろう。おもしろいことに、主人公の人物造形は、『ピンチャー・マーティン』のクリスを強烈に連想させる。この点は多くの研究者が指摘するところである。[32] また、レッドパースが手際よくまとめているように(Redpath, *Structural* 196-201)、『ペーパー・メン』のなかには、『ピンチャー・マーティン』以外にも、『自由落下』や『蠅の王』、『通過儀礼』や『可視の闇』、『後継者たち』等々、これまでの彼の小説をほとんどあからさまに想起させる要素が、ふんだんに盛り込まれている。[33] 『ペーパー・メン』の不意打ちのような「ギミック」についても、読者は、ああ、ゴールディングの伝家の宝刀がまた振るわれたのだな、と認識するはずだ。

このように、『ペーパー・メン』という小説は、読者に向かって、これでもかといわんばかりに、小説の作者は他ならぬゴールディングその人なのだ、という事実を突きつけてくる。しかもゴールディングは、この小説を批評家が「自伝的」と解釈するに任せているだけではない。みずから積極的に、この小説を作者と不可分なものとして印象づける手だてを尽くしているのである。「ギミック」を見せつけ、しかも自作への仄めかしを多数ちりばめることによって、読者は否が応でも、自分が今読んでいるのはゴールディング印(じるし)の本なのだ、という感覚を抱かされる。つまり、作者の存在感を感得せずにはいられないように、あえて仕向けているのである。

そうなると、『ペーパー・メン』をタネにして「作者の死」を論じるというのは、一筋縄では行かない営みであるはずだ。つまるところ、『ペーパー・メン』の結末が備えている潜在的な読みの喚起力は、まだまだ汲み尽くされていないのではないか。そして「作者の死」概念を持ち出す読みは、その潜在力が顕在化するのを、むしろ妨げているのではなかろうか。そして、そうした妨害現象を描き出すことで、ゴールディング作品は「作者の死」概念を相手に、巧みな抵抗を示すのである。

3.

---

[32] Redpath, *Structural* 199、Friedman 161、Crawford 178-79、Tiger, *Unmoved* 228 など、枚挙にいとまがない。

[33] また、ゴールディング作品以外の作品への言及についてもレッドパースが詳しい(Redpath, *Structural* 198-99)。

ゴールディングの十八番とされる「ギミック」は、『蠅の王』、『後継者たち』、『自由落下』、『尖塔』、『可視の闇』などに見られる手法だが、本論文第 2 章でとりあげたとおり、おそらく『ピンチャー・マーティン』の「ギミック」が、ゴールディングの全小説のなかで最大級の効果をあげたものだろう。だが、『ペーパー・メン』の「ギミック」である“gu”もまた、印象度においては『ピンチャー・マーティン』に迫るものがある。

この「ギミック」が強力に印象的なだけに、「作者の死」概念に依拠する評論はもちろん、「作者の死」をあえて前景化しない批評でさえも、[34] 『ペーパー・メン』の結語“gu”の“u”のキーを打った直後にウィルフが絶命した、と信じて疑わない。

だがそこでは、ある読みの可能性が切り捨てられている。それは端的に言うと、『ペーパー・メン』の結末においてウィルフが死ななかった、という読みである。リックの放った弾丸はウィルフに命中せず、今ふたりはまだ睨み合いを続けている、という図を、小説の結末として思い描くことである。筆者の知る限り、まだこういう解釈を提示した先行研究は存在しておらず、それだけに奇想と思われるかもしれないのだが、理路を辿ればそれほど突飛な読みではないはずだ。

4.

「ギミック」に加えゴールディングの得意技をもうひとつあげるなら、ライトモチーフのリズミカルな出現に代表される、「反復と変奏」の手法である。変奏を加えつつリズミカルに反復される諸要素が響き合い、これによって主題が効果的に、あたかもクレッシェンドするようにして、読者に伝導されるのだ。たとえば処女作『蠅の王』の場合は、石投げのライトモチーフであり、また「角張ったもの」と「丸いもの」の対比イメージだった。[35] 『後継者たち』であれば、本論文第 3 章で見たように「丸太と架橋」である。

『ペーパー・メン』という小説を構成する主要なリズムは、アンチクライマックスのリズムと笑劇（farce）のパターンだ。一例を挙げれば、アルプス登山中、ウィルフが濃霧の山道から谷底へ転落しかけたところをリックが身を挺して救ってくれた、というエピソードがある。その結果、ウィルフは癪なことにリックに恩に着せられることになったのだが、

---

[34] バルト的「作者の死」概念を、正面切って振りかざさない批評としてあげられるのは、キンケイド=ウィークスとグレガーや Lawrence S. Friedman、タイガー(*Unmoved*)やレッドパース (*Structural*)、Sugimura など。

[35] 石投げがエスカレートするリズムについては吉田,「光と闇」を、角と丸のリズムについては Delbaere-Garant, “Rhythm”を参照されたい。

のちに、あのときウィルフの足のすぐ下には、じつは安全な草原が広がっていた、という拍子抜けの事実が判明する。ウィルフは憤慨し、そして自分を「木馬にまたがる老ドン・キホーテ」（“Old Quixote on the wooden horse”）や「道化」（“clown”）に見立てて、自嘲の言葉を並べ立てる(Golding, *Paper* 135)。

じっさい、この手記に記録される最初の逸話においても、ウィルフは道化を演じる羽目になっている。小説の結末からさかのぼること 10 数年前、ウィルフはリックを自宅に泊めてやったのだが、翌朝未明リックは、ウィルフの破り捨てた書きものを入手するために台所のゴミ箱をあさる。ウィルフはそれをアナグマと勘違いして空気銃を向ける。正体がリックだと判明するが、ウィルフは安堵した拍子にうっかり引き金を引いて発砲する。リックは自分が撃たれたと思い込み、悲鳴を上げてへたり込む。ウィルフは安否確認のためにリックに近づくが、ゆるかったパジャマのズボンが途中でずり落ちてしまう。ウィルフがリックの寝間着を脱がせて体をまさぐり、ほんのかすり傷だと確認しているところへ、ウィルフの妻 Liz が入ってくる。彼女はてっきりふたりが同性愛行為に及んでいるのだと思って、あきれ果てる。

この低俗な笑劇をもって、『ペーパー・メン』（そしてウィルフの手記）は開始され、[36] その後も同種のエピソードが繰り返されてきた。ウィルフ自身、「私専属の大敵（ネメシス）〔因果応報を司る女神〕」（“my personal nemesis”）は「笑劇の霊」（“the spirit of farce”）だと述べ(11)、自分が書いている手記のことを「道化のズボンがずり落ちたさまざまな場面のまっとうな記録」（“a fair record of the various times the clown’s trousers fell down” (189)）と呼んでいる。くだんの断崖転落の一件についても、「何かの笑劇の連鎖に新しく加わったこの一環」（“this added link in some chain of farce” (90)）と見なし、そして「この生来の道化の人生は、だいたい 10 年おきに、生来のサーカス芸をやらされるのだ」（“Once every ten years or so the life of the natural clown met with a proper, natural circus act” (135)）と冷笑している。このように、ウィルフの人生の記録には、アンチクライマックスを原理とする笑劇が、ある程度の間隔を置いて演じられる、というリズムがある。

---

[36] キンケイド=ウィークスとグレガーは、この冒頭のエピソードの笑劇性を、「このエピソードは、一級品の笑劇であることを保証する特徴をいくつも備えていて、今やゴールディングは笑劇において名人の域に達している」（“The episode has many of the hallmarks of classic farce, of which Golding has now achieved a mastery” (Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 275)）と激賞している。

そうであれば、小説冒頭の笑劇が結末においてアレンジを加えて〈再演〉される、と考えることもできよう。レッドパースと Lawrence S. Friedman はそろって、リックをウィルフの「分身」（“alter ego”）だと表現するし(Redpath, *Structural* 188-89, Friedman 162)、安藤聡や Margarita Chourova は、リックがウィルフにとっての鏡像だという見解を示している(安藤 152-52、Chourova 94-95)。マッカロンによれば、小説の結末部でリックがウィルフを撃つことにより、ふたりは「役割交換」（“role swapping”）をしているのであり、「このラストシーンは、小説冒頭のシーンを逆転している」（“this final scene reverses the opening scene” (McCarron, *Coincidence* 187, 193)）のである。『ペーパー・メン』発表直後の書評で、早くも Eva Figes は作品構造の「対称性」（“symmetry”）を指摘していたし(Redpath, *Structural* 196 参照)、ヴァージニア・タイガーも作品のシンメトリ性を指摘し、「アリストテレス的な意味において“circular”な構造」だと述べている(Qtd. in Tiger, *Unmoved* 224)。バーナード・ディックもまた、「バークレイによるエア・ガンでのタッカー銃撃とともに幕を開けた小説が、ぐるっと一周して元に戻り、タッカーによるライフルでのバークレイ襲撃とともに決着する」(“The novel that began with Barclay’s shooting Tucker with an airgun comes full circle with Tucker’s shooting Barclay with a rifle” (Dick 142))、と指摘している。

であれば、この手記の締めくくりにもうひとつ笑劇が付け加えられ、ウィルフとリックの腐れ縁が続くことになる、というもう一歩踏み込んだ読みを考えたとしても、それほど不自然な展開ではないだろう。Julia Briggs は、ウィルフは小説の結末に至ってさえも、「神格的存在との遭遇でさえも、彼の本性や方向を変えることができないという、存在の様態に固定されている」（“fixed in a state of being in which even encounters with the divine seem unable to alter his nature or direction” (Briggs 174)）と見抜いている。[37] そうであれば、ウィルフが「私専属の大敵（ネメシス）」と呼んだ「笑劇の霊」の力と方向性が、小説の結末でも変わらずに作用している、と考えてもいいはずだ。[38]

小説第12章には、ウィルフが契約書を餌にしてリックを飼い犬扱いする場面があった。ウィルフはリックに命じてワインを平皿に注がせ、床に置いたその皿からワインを舐めさ

---

[37] そしてタイガーは、多くの批評家や読者がブリッグズと同意見だという (Tiger, *Unmoved* 238)。なおブリッグズのいう「神格的存在との遭遇」とは、ウィルフがリパリ島の聖堂のなかで、キリスト像とも冥界神プルートーとも知れぬ神像に向き合って、幻視体験をしたことを指している。

[38] ただしブリッグズもタイガーもその他の批評家も、ウィルフがまだ生きているという読みは、まったく念頭にない。

せる。屈辱に堪えかねてリックは皿を投げつけるが、狙いは外れる。ウィルフはこの皿が自分に当たらなかったことについて、「自分の本性」（“Who I was”）のせいだ、と考える――「彼は弾かれたように立ち上がり、平皿を私の顔めがけて放り投げたが、私には自分の本性がわかっており、皿は耳の横をかすめていったのだった」(“He leapt to his feet and hurled the saucer in my face but I knew Who I was and the saucer passed by my ear” (Golding, *Paper* 150))。このエピソードを、リックの発射するものが命中しない前例、と読むことも可能だろう。また、その命中しないという成り行きが、笑劇的人物というウィルフの本質に由来することを示す材料でもある。

さらに間接的な論拠をあげるなら、ポール・クローフォードは、ウィルフが『ペーパー・メン』の末尾で自分に銃口を向けられていることの意味をなかなか飲み込めない点を、『後継者たち』において主人公ロークが、自分めがけて毒矢が今まさに飛んできていることを理解していない場面を強く連想させるもの、という興味深い見解を示している(Crawford 178)。もしこの読みが当たっていて、『ペーパー・メン』の結末場面と、『後継者たち』で殺意をこめた毒矢が無邪気なロークを逸れて横の木にささる顚末とが、密接に結ばれるというのなら、《発射物が命中しない》と読むべき根拠が、インターテクスチュアルな前例を引き合いに出す形で見つかった、と主張しても、一定の妥当性があることになるだろう。[39]

結末は、リックによる弾丸が命中する悲劇ではない。小説の冒頭部をなぞるようなアンチクライマックスと泥仕合の笑劇がもうひとつ、小説が終わった後に追加上演されているのである。小説冒頭では、ウィルフにとって不都合な伝記的事実の発覚という危機が、外れた弾丸という笑劇的展開のおかげでいったん回避された。他方、小説末尾では、今度はリックの不都合な伝記的事実――妻メアリ・ルーを用いた色仕掛け等々――の暴露が、これまた外れた弾丸のおかげで、とりあえず今のところまだ実行されずにいる。そして残された手記の向こうでは、ほぼ無傷のウィルフとリックが、書類や手記の所有権と処遇をめぐって手記の隣で今もみ合っている最中である。このふたりの《トムとジェリー》的関係は今後も継続し、同様のエピソードがこれからも永劫回帰のごとくまたもや上演されていく――こういう笑劇的円環構図が浮かび上がる。

---

[39] ゴールディングの過去の作品への仄めかしが生み出すインターテクチュアリティについて指摘する先行研究も、これまた枚挙にいとまがない。たとえばLodge 178、Redpath, *Structural* 196-201、安藤 153-56, 161 ほか。

5.

しかし従来は、どの読者も例外なく、小説結句の“gu”の後の空白においてウィルフが絶命したのだ、と想定した。その読みを否定するつもりはない。ただ、『ペーパー・メン』が、「作者の死」概念と密接に関連づけて読まれ、「作者の死」概念をドラマ化した小説とさえ見なされることが多い作品であることを考慮すると、結末に関してこれほど読者の読みが統一されていることが、少々奇異にも思えてくるのである。

すでに触れたように、「作者の死」とは、作者が専横的な権威を持って作品の意味を一義的に決定していた体制は転覆され、多方向に解釈を開く読者による読み行為こそがテクストの意味を創出するようになった、とするフーコーやバルトの宣言が基礎になっている。「『作者』の死によってあがなわれ」る形で「読者の誕生」が生起する (バルト,「作者の死」 89)。その結果「王位を失った彼［作者］の人格はもはや作品に対して恐るべき父性を発揮することはない」(バルト,『テクストの快楽』 83) という状態が到来した、とされる。エクリチュールは、「テクスト（およびテクストとしての世界）に、〔中略〕ある究極的意味を与えることを拒否し、反神学的とでも呼べそうな、まさしく革命的な活動を惹きおこすのである。というのも、意味を固定することを拒否することは、要するに、『神』や『神』と三位一体のもの、理性、知識、法を拒否することだからである」(バルト,「作者の死」88)。

だが、『ペーパー・メン』の結末の、少なくともひとつの様相に関しては、「恐るべき父性」の強権発動など受けていないにもかかわらず、小説の読者はことごとく「右へならえ」の読みをしている。繰り返して言うが、『ペーパー・メン』という小説は、「作者の死」概念を劇化したものと見なすこともできる作品だ。そのような性質の作品だというのに、この一点においては、多方向への解釈が活性化されていないのである。

せっかく生まれたはずの新しい力を持つ読者が、その力を使わない。これはある意味で、読者の自死と呼べるかもしれない。リックを避けて世界中を逃げ回っていたころ、ウィルフは、自分をつけ回すリックと自分との関係を逆転させることを思いついたとき、「哲学的もしくは神学的に気の利いた」（“philosophically, or rather theologically, *witty*” (Golding, *Paper* 130)）やり方でリックを殺してやろう、と決意した。これは社会的に抹殺するというほどの意味なのだが、このウィルフのフレーズを借りるなら、解放されたはずの読者が画一的な読みしか行使できないとき、それは神にも等しい作者によって、「哲学的もしくは神学的に」死なされているのである。

ここでバルトから目を転じ、「読者反応理論」の一翼を担う「受容美学」の創始者のひとりであるヴォルフガング・イーザーも、参照してみることにしよう。イーザーはやはり作者の執筆意図の重要性を著しく減じ、読書を、書かれたテクストと読者（テクストの受容者）との相互作用の場として捉えている――「作品は、テクストと読者との間の潜在的な位置を占めるため、この両者が相互作用を起こした結果、初めて作品の顕在化がなされる。そこで、もしも作者の技法か、読者の心理かのいずれかに考察が集中すれば、読書過程そのものを明らかにすることはできなくなる」(イーザー,『行為』34)。イーザーによれば、その相互作用の場においてフィクションのテクストは、伝達情報の「空白」を読者にわざと見せ、テクストと読者の対話関係に一種の白紙状態をこしらえるという戦略をとる。社会的コミュニケーションにおいて空白は、「偶発性と他者の経験の経験不可能性から生じており、結果的にコミュニケーションの原動力として働いている。同様に、テクストと読者との基本的な非対称は、読書過程でのコミュニケーション作用を起こす空白ととらえられる」(286)。そして「こうした白紙状態が、テクストと読者の間の対話関係では、原動力として働き、了解の条件を生み出し、テクストと読者とが出会う場面の枠を作り上げる」(110)。

さらにこの白紙は、読者が読みとっていく言葉をひとつのイメージへと滑らかに統合していく作業を、あえて疎外し、読者の注意を引きつけ想像力をかきたてる。「テクストは遠近法的に構成されているために、そのさまざまな叙述の遠近法を絶えず相互に結合することを求めている」のだが、「空所は結合の可能性が除去されたところに生じる」(315, 312)。そこで、「テクストは〔中略〕さまざまな組合せからなる一システムであるからには、組合せを具体化する読者のための場もシステム内に用意されているのが当然と考えられる。その場が空所であって、特定の省略の形をとってテクスト内の飛び地（enclave）を作り出し、読者による占有をまつ。〔中略〕空所は読者の想像活動をひき起こすが、その活動はテクストの示す条件に従うように求められる。〔中略〕空所はテクストにおけるさまざまな叙述の遠近法の間の関係を空白のままにしておき、読者がそこに釣り合いを作り出すことでテクストに入り込むようにする働きをもつ」(291)。こうした空白、空所や白紙状態を、イーザーは「テクストの呼びかけ構造」（die *Appellstruktur* der Texte (the appeal-structure of the texts)）とも呼ぶ。第 4 章第 7 節で見た、ジョスリンの背中の「天使」や泥の「悪夢」などは、読みとりづらさと読みとりやすさを巧妙に計算したうえで仕掛けられた、「テクストの呼びかけ構造」の好例と言えよう。

『ペーパー・メン』の「ギミック」すなわち結句が“gu”で途切れた後に残る白紙の部分

は、この「呼びかけ構造」に他ならない。すなわち、フィクションを読むプロセスを起動させる機能を引き受ける重要な構造であり、受容美学や読者反応理論にとって肝心かなめの鍵になる部分である。

しかしこれまでの読者は、この白紙の呼びかけに十分な注意を払わず、いわば惰性力に乗っかった形で処理するばかりだったのではないだろうか。イーザーはこう述べている——「テクスト受容に当って進行する意味形成過程は、つねにテクストの選択的な具体化でしかありえない。生起性が特徴となるテクストの多義性は、加工され選択を経るに従って一義的になる。〔中略〕つまり、生起性をもった多層的な意味のすべてが具体化されることはありえず、そのため、読書とともに進行するテクストの意味形成過程は、いつも顕在化しうる要素のなにがしかを見落すか切り捨てている」(xi)。まさにしかり、『ペーパー・メン』の結末がもつ読みの可能性も、実は大きな切り捨てが行われているため、一義的になってしまっているのではないだろうか。

6.

小説の最後にウィルフが落命したという読みは、もちろん可能だし、妥当なものである。一般に受け入れられている読みは、リックが発射した弾丸が、最後の聖痕としてウィルフの命を奪う、というものである。確かに説得力があり、魅力的な読みである。イタリアの教会で啓示を受けて以来、両手と両足の激痛に悩まされるようになったウィルフは、それを磔刑のイエスがこうむった聖痕に相当するもの——ただし赦しの救世主としてではなく、不寛容の神に聖別された子として受けた聖痕——と思い込んでいた。そのウィルフにとどめの一撃を加えるべく、リックの銃弾が 5 つめの皮肉な聖痕として飛んできて脇腹に命中する。[40] この解釈は多くの読者を満足させるに違いない。

しかしそれは、啓示の意味を、ウィルフが柄にもなく真剣に考えている姿勢を、読者もそっくり引き継いだ結果にすぎない、という可能性もある。ウィルフは、自分が昔から非常に感化されやすい——「催眠術的暗示には非常にかかりやすい」（“*very receptive to hypnotic suggestion*” (Golding, *Paper* 21)）——性質だったことを何度も繰り返し述べている。[41] ゴールディングがウィルフをこういう性向に造形したのは、これから小説『ペ

---

[40] 吉田ははっきり「脇腹」と断言している(吉田，「小説家 Wilfred」270)。

[41] この“receptive”という言葉を、イーザーらの「受容美学」“reception aesthetics”という学問名に関連づけるのは、うがちすぎだろうか。

ーパー・メン』を読む読者が宗教的物語の枠組みに感化されるだろうと見越して、その読者の皮肉な鏡像をウィルフの性向に忍ばせておこう、という魂胆だったのかもしれない。ロッジが言うように、この小説は深層に「精神の危機に関する寓話」（“the fable of spiritual crisis”）および宗教的啓示の物語、という様相を秘めている(Lodge 174)。マッカロンも、この作品を「第一義的には文学にはまったく関心を寄せず、むしろ精神的なものに関心を抱いている寓話的作品」（“an allegorical work which is not principally interested in the literary at all, but in the spiritual”）と捉え、書く者と読む者の二分法の解体を経て、最終的に善悪の二分法が解体される寓話として読むことを推奨している(McCarron, *Coincidence* 145-46)。それは的を射ている。

深読みができる読者ほど、深層のそういった要素を感知し、そして自分が読みとった物語展開から影響を受け、感化される。そして、5 つめの聖痕の皮肉な到来という宗教的物語の一貫性を期待し、期待が高じてリックの弾丸が命中したと思い込む。確かにそれも物語の構成にのっとった解釈ではある。だがその解釈は、やはり作品のもつリズムとパターン――すなわち笑劇のリズムとパターン――を根拠にする本章の読みと、同程度の妥当性しか持っていないのではないか。

また、あくまでウィルフが死んだという前提に立ちながら、新しい読みの可能性を顕在化することが、できないわけではない。新しい研究ではシュロワが、最終的にこの手記がウィルフに関する資料のひとつとして、批評家たちの偏りのない客観的なコメントを付せられたうえで、アーカイブに収録されて公開可能な状態になっている、というプロット展開を、「かすかな可能性」（“distant possibility”）として示唆している(Chourova 99)。残念ながら、シュロワはこの可能性に軽く触れるだけで、具体的な論拠を示していない。

ただ、道理に従って考えてみると、そういう読みをするなら、前提として、リックの心境はラディカルに転回していなければならない。この手記には、彼にとって不名誉極まりない行状も記録されているのだから、リックが手記を保存するというのは、大変な覚悟を要する行為のはずである。

リックは、この凶行に及ぶ数日前から、ウィルフ邸の屋敷の敷地内を徘徊しつつ、ウィルフの様子をうかがっていた(Golding, *Paper* 189)。だから、ウィルフがこの手記原稿をタイプライターで制作しつつあったことは知っている。そして、書かれている内容の性質も、以前ウィルフに見せられた契約書の記載と内容説明を通して、かなり正確な推測ができている。契約書に書かれる内容は、以下のようなものだった――

私は君に、何事も包み隠さず、私の人生の完全で率直な記録を渡すし、君はそれを元に、何でも好きなことを書いてよろしい。ただし君は、君が私にメアリ・ルーを差し出したときのことも、そして、ハリデイにメアリ・ルーを差し出して受け取らせたときのことも、明瞭に記述するのだ。じっさい、その伝記は二重唱になるんだよ、リック。ふたりして世間に見せてやろうじゃないか、私たちの実像を。紙人間（ペーパー・メン）、そう言ってもいいだろうな。これをタイトルに使うってのはどうだい？

I shall give you a full and free account of my life without concealment and you can write what you like about that. But you will also give a clear account of the time you offered me Mary Lou and of the time you offered Halliday Mary Lou and had the offer accepted. In fact the biography will be a duet, Rick. We'll show the world what we are—paper men, you can call us. How about that for a title? (152)

リックが妻メアリ・ルーをウィルフに差し出す色仕掛けを試みたことはすでに触れたが、そればかりか、彼は短気なアメリカ人富豪の Halliday――ウィルフ作品の熱狂的愛読者で、リックがウィルフの伝記を書くための多額の調査研究費を支給してもいるが、作業の進捗については「厳しい作業監督」（“hard taskmaster” (144)）でもある――に、伝記プロジェクトの遅れを詫びるため、メアリ・ルーを囲い女として渡してもいた。こうした不名誉極まりないリックの行状もまた、今ウィルフがタイプしている手記に掲載されることは、リックにとって火を見るより明らかなことである。

ウィルフが絶命したとき、リックの眼前には、彼にとって極度に不都合な手記原稿と、それから庭に積み上げられて火を付けんばかりになっている書類の山がある。手記と日記等の紙の山、これら 2 種類の書きもののうち、リックが後者を保存するのは自明の理だろう。リックは、ウィルフが紙の山を焼却処分したがっていたのとまさに同じ理由で、この手記を始末したくてたまらないはずだ。タイプライターの手記は、他人の目に触れる前にリックが処分する。そう考えるのが自然だろう。

だが、この先に更なるひねりがある。『ペーパー・メン』という小説を読んでいる私たち読者は、今ウィルフの手記だけを読んでいるわけだ。つまり残ったのは、手記原稿のほうなのである。

殺人現場には自分とウィルフの死体しかいない。他人の目に触れる前に手記を即座に処分するのは、造作もないことだ。しかしそうすることを選ばず、手記の資料的価値を第三

者的に冷静に判断し、自分の恥をあえてさらす道を選んだとするなら、リックは伝記作家・批評家としての自己のあり方に誠実に殉じたのである。つまり、唐突に高潔な人物へと劇的な変身を遂げたことになる。その変身は、たとえるなら、ウィルフがリパリ島で受けた啓示と再生の体験に匹敵するほど強烈な転回だった、と考えなければなるまい。

そうすると、この愚鈍な伝記作家は、今私たち読者が目にしているこのテクストを、保存し読書に供するために自己犠牲をも厭わなかった英雄、ということにもなるのではないか。バルトの「作者の死」論文において、批評家に与えられた地位はそうとう低い。批評家は「作品の背後に『作者』（または、それと三位一体のもの、つまり社会、歴史、心理、自由）を発見することを重要な任務としたがる」存在であり (バルト,「作者の死」 87)、「作者の死」が高らかに宣言される時代の到来とともに、作者と枕を並べて討ち死にするべき存在と規定されている。リックのような伝記作家とは、徹頭徹尾テクストの書き手（作者）を見据え続ける人間だから、バルト的な意味における批評家の一種である。しかし、上で展開した読みに従えば、この批評家は、テクストを読まれる形で提供するために、我が身を捨てて活躍していることになる。「作者」の死後、批評家が批評家としての使命を完遂することで、読者ははじめて読書の場を得る、という構図が描かれていると読めるだろう。このような読みは、「作者の死」概念の理論枠に拘禁されているうちは、顕現し得ない読みなのである。

7.

本章で示した解釈が絶対だと強弁する気はさらさらないし、従来の読みに比べて妥当性が高いと主張するつもりもない。ただ単に、妥当性の優劣は度外視したうえで、これまで見落とされ続けている潜在的な読みを、いくつか明るみに出してみた次第である。問題の焦点は、こうした読みの顕在化を妨げていた障害物とは何なのかを考察することにあった。

皮肉なことに、その障害物とは、他ならぬ「作者の死」という概念だったのではないだろうか。「作者の死」概念においては、読者の読み行為がクローズアップされ、解釈の可能性が最大限に開かれる。しかし、その「作者の死」概念がある意味で金科玉条となってしまった状況では、作者ではなく、今度は「作者の死」概念が、いわば「恐るべき父性」を読者の上に発揮して、テクストの読みをひとつの方向だけに導いてしまった。読者とテクストを作者の軛から解き放ったはずの「作者の死」概念は、結果として、解釈の多様性が十全に発現することを妨害する軛となったのである。

本章が提示した読み、すなわちウィルフ（作者）が死ななかったという読みは、2014年の今日に至るまで、まったく浮上していない。このことは、読者が「作者の死」概念に従おうとするあまり、異質な可能性を無意識のうちに排除してしまったという事態を物語っているだろう。「作者の死」という狭い窓・視点に自分が拘禁されていることに読者自身が気づかないうちは、「作者の死」概念が喧伝する自由と解放に近づくこともできないのだ。

この小説が世に出た1980年代中葉という、「作者の死」そして「読者反応理論」「受容美学」の論議が華やかなりし時代においては、それも致し方ないことだったかもしれない。しかし、これらの学説の議論が一段落した観のある21世紀の今に生きる私たちなら、この読みの可能性を無理なく引き出すことができるはずだろう。こうした現象や時代の事情についても今、内省させるような「呼びかけ」の力が、『ペーパー・メン』結末の「ギミック」である白紙の部分には潜在していた。その潜在を顕現させるには、「作者の死」概念の強力な磁力と拘禁力を読者がまず意識し、そこからいったん自分を解放し、自分という読書の場を白紙に戻すことが必要だったのである。

『ペーパー・メン』の諷刺は貧弱だというのが、この小説に対する一般的な評価だったことを、本章の最初に紹介した。だが貧弱だったのはむしろ、自分が属する依拠枠に閉じこもることを選択し、せっかく譲り受けた読みの権威と意味の自由な決定権をきわめて限定的にしか発揮しない、そういう読者のほうかもなのしれない。

そうした読者像を作中人物に描き込んだ小説として、次章では『通過儀礼』を検討することにしよう。

第6章　読み手の革命の貧弱さ

――James Colleyの手紙から読む『通過儀礼』(*Rites of Passage*)

1.

ゴールディングが1980年に発表して大好評を博した小説『通過儀礼』は、18世紀初頭のイングランドを出港して植民地オーストラリアを目指す老朽船の艦内を舞台とする物語だが、そのなかに次のような場面がある。航海が始まって4日目に、乗客の英国国教会牧師ジェイムズ・コリーが、勤務中の乗組員にみだりに話しかけた咎で艦長Andersonに面罵され、甲板に突き倒されるという場面である。

アンダソン艦長はコリーを一方的にさんざんなじったあげく、「暗記するまで艦長命令を読み返せ」と命じる――

「あなたは、はた迷惑なのですよ。何の断り書きもなくこの艦に持ち込まれてきた、厄介ものです。あか汲み柄杓や小樽を積み込むのだって、もうちょっと私にそれなりの挨拶があるものなのだが。しかもだ、あなただってせめて字くらい読めるだろう、と私は思っていたのに――」

「読める、ですって、アンダソン艦長？　もちろん字は読めますとも！」

「だのに、はっきりわかりやすく書いた命令書があるにもかかわらず、あなたは船酔いから回復した途端、2度も士官に近づいてはうるさく邪魔をしたのだ――」

「そのことは何も知りません、何も読んでいないのです――」〔中略〕

「知らないことは理由になりませんな。〔中略〕行きなさい――命令書をしっかり読んでくるんだ！」

「私の職権として――」

「読んできなさいと言っているのです。そして、読んだらしっかり暗記しなさい」

「なんという口の利き方をなさるのです！　私を学童扱いなさるおつもりですか？」

「私はやりたいようにやる。あなたを学童扱いしたいときはそうするし、鉄の足枷を嵌めたいときはそうするし、むち打ちの刑に処したいときにはそうするし、桁端から吊したいときにはそうするのだ。〔中略〕私の権威を疑うのかな？」

“You are a nuisance, sir. You was put aboard this ship without a note to me. There is more courtesy shown me about a bale or a keg, sir. Then I did

you the credit to suppose you could read—"

"Read, Captain Anderson? Of course I can read!"

"But despite my plainly written orders, no sooner had you recovered from your sickness [i.e., sea-sickness] than you have twice approached and exasperated my officers—"

"I know nothing of this, have read nothing—" [. . .]

"Your ignorance is no excuse. [. . .] Go—examine the paper!"

"It is my right—"

"Read it, sir. And when you have read it, get it by heart."

"How, sir! Will you treat me like a schoolboy?"

"I will treat you like a schoolboy if I choose, sir, or I will put you in irons if I choose or have you flogged at the gratings if I choose or have you hanged at the yardarm if I choose— [. . .] Do you doubt my authority?" (Golding, *Rites* 174)

この場面で注目したいのは、"to suppose you could read"や"read it"など、《読む能力》《読む行為》へ頻繁な言及がなされている点、そしてそのことが艦長の「権威」("authority")の示威行動やコリーの「権利」("right") の問題と密接に結びついた形で提示される点である。

すでに多くの批評家の意見が一致しているように、『通過儀礼』という小説は、上下関係や階級にまつわる問題を正面から見据えた小説だが、[42] そのメインテーマである階級や支配・被支配関係の問題に取り組む際、この小説は、《読む行為》への言及を絡めることが少なくない。そしてそのひとつの側面として、『通過儀礼』は、《作者（あるいは読書解釈における権威保有者)》対《反逆する読者》の構図を利用している。

それはまた、本小説が執筆された当時の読者論、[43] すなわち 1970 年代に隆盛を極めた読者論が、本質的に抱えていた問題点をあぶり出す。この小説は、フランス革命直後の影

---

[42] Crompton, 135-39、Boyd 155-57, 162-64、Friedman 139-46、Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 256-58、Tiger, *Unmoved* 251-54, 262、Crawford 190-95, 201-03, 211-16 など。また、ゴールディング自身も James R. Baker との対談で、階級問題がテーマであることを明言している(Golding, Interview with Baker 136, 160)。

[43] 『通過儀礼』は、1976 年 7 月から 1979 年 11 月までの期間において、断続的に執筆された(Carey 339, 388)。

響で民主化運動がイギリスの旧体制をじわじわ脅かしていた時代に設定されているが、[44] それは、偶然ではない。1970 年代頃に読書論が爆発的に発展したのも、1968 年のヨーロッパにおける学生による革命運動の高まりが契機だったのだ。[45] ローレンス・フリードマンは、『通過儀礼』の舞台となる 1812-13 年という時代が、[46] 「ゴールディングが頻繁に活用する、ふたつの世界のあいだにある境界域としての第二次世界大戦」（“World War II, Golding's usual zone of demarcation between two worlds” (Friedman 141)）に並列されている、と考えている。だが、ゴールディングが並べて見せたのは、第二次大戦期とではなく、1970 年代末という時代なのである。キーワードは「革命」だ。『通過儀礼』は、フランス革命の向こうを張るような《革命》性を謳った 20 世紀中後期の読者論を、展望するひとつの視点を私たちに提供しているのである。

2.

乗員全員の命を預かる身として、艦長には乗員に対する絶対的な命令権が付与されている。それを端的に表現するのが、艦内に掲示されている「艦長による永続命令書」（“the captain's Standing Orders”）である。航行の業務を遂行中の士官に話しかけるなど、安全な航行に支障を生じるような行為は一切厳禁だ、と乗客に告示する内容――本小説の主

---

[44] フランス革命直後の時代の特徴的風潮については、フィリップ・レッドパースが以下のように要領よくまとめてくれている――

> 歴史的に見て、18 世紀末と 19 世紀初頭は、政治と社会において大変革が起こった時期である。アメリカ独立戦争のときであり、フランス革命のときであり、ジョン・ウィルクスと「自由、45 号」運動のときであり、ゴードン擾乱のときであり、クリストファー・ワイヴィルのヨークシャ連合運動のときであり、その他議会や選挙制度の改革を目指す数多くの運動のときであった。こういった運動のすべては、少数派である支配階級が確保していた権利にとって、脅威だった。政治的勢力として「大衆」が到来したのである」
> Historically, the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth century was a time of great political and social upheaval. It was a period that saw the American War of Independence, the French Revolution, the Wilkes and Liberty movement, the Gordon Riots, Wyvill's Yorkshire Association, and various movements for Parliamentary and electoral reform. All these were a threat to the entrenched rights of the ruling minority. The 'mob' had arrived as a political force. (Redpath, *Structural* 65)）。

また、小説の舞台設定としてこの動乱期を選択したことの意味については、Don Crompton がいち早く論じている(Crompton 140-41)。

[45] 西川長夫が主張しているように、バルトが「作者の死」を宣言した背景にはパリ五月革命があった。受容美学の開拓者ヤウスもまた、受容美学の機運について、「ドイツにおいて六〇年代に起きた『学生革命』の際、『市民的な学問理想』が批判にさらされることによって、この関心は促進された」、と『挑発としての文学史』の「日本語版への序文」に記している（ヤウス vii）。

[46] 『通過儀礼』の時代設定については、ゴールディングの明言がある。Golding, Interview with Baker 161 を参照。

人公である青年貴族の主人公エドマンド・トールボットの言いぐさによれば、「艦長が、《乗船を認められた紳士淑女の振るまいに関する命令書》と題して掲示した、横柄で不躾な禁止項目一覧」（“the peremptory and unmannerly prohibitions the captain has displayed in his ‘Orders regarding the Behaviour of the Ladies and Gentlemen who has been afforded [. . .] Passage’” (Golding, *Rites* 40)）――となっている。しかし、コリーは乗船直後に極度の船酔いになってしまい、これを読むのを怠ってしまった。そのためコリーはうっかり士官に会話をしかけ、アンダソン艦長の逆鱗に触れたのである。

永続命令書というテクストの書き手・作者であるアンダソンは、権威ある自分の意図が「平明に書かれた」テクストを、その意図に忠実に沿った読みをすることを権柄づくに強要する。そして、それに従わない怠慢な読み手コリーを蹂躙した。教師の言いつけどおりにテクストを読む「学童」（“schoolboy”）の分際をコリーに思い知らせたわけである。[47]

コリーの迫害劇は、ほとんど間を置かずに第 2 幕となる。アンダソンにどやしつけられたコリーはあたふたと自分の船室に戻り、ドアの横に掲示されていた「永続命令書」を読む。コリーは永続命令の「肝心な部分」（“material part”）を書き写し、それで「大切な文言を易々と素早く記憶にとどめた」（“I therefore easily and quickly committed the essential words to memory” (176)）と自己判断する。

しかし、それは誤りであった。船尾甲板が艦長の勢力圏域であり、何人も招かれることなくこの領分を侵してはならないという、何より「肝心な文言」を、コリーは読み飛ばし

---

[47] この構図からは、当時の読書論の主流派のひとつだった受容美学を知る日本人なら、いっそう強烈な皮肉を読み取ることができる。受容美学の立役者イーザーは、著書『行為としての読書』に付した 1981 年 10 月 3 日付けの「日本語版への序文」のなかで、作者の地位を転覆する読者論の展開について、「問題は学問史ばかりか政治にもかかわっていた」と総括し、正典文学の解釈について「秘教を明かす調子で口授」する特権を持つ大学講師に対し、受容美学の礎となる「学生の反乱」が勃発した「一九六〇年代のドイツにおける大学の歴史状況」を、背景として挙げている(イーザー,『行為』iv, vii)。さらに Terry Eagleton も、新しい読者論は「学生の暴動」（“student insurgency”）を含む「大衆の参与という政治的関心」（“political concern with popular participation”）という風潮に深く根ざした動きのひとつであることを指摘している(Eagleton 24, 53)。自由な読みの権利を要求する学生たちの民主化運動・解放運動が、権威者だった書き手と、その書き手の意図を金科玉条とする代弁者たる批評家とが享受してきた特権を突き崩す――読者を主役とする新しい読書論では、このような民主革命を推進する学生のイメージが利用されることが少なくないが、アンダソン艦長は、いわばその「民主化学生運動」以前の状態へ復旧させるべく強権をふるっている、といえるだろう。対するコリーは、旧態依然とした読み手――テクストの意味の決定権を握る講師たちの口授を畏れ入って受け取る「学生」「学童」――としての役回りをアンダソンから押しつけられ、震え上がっている。またついでに言うと、序章で見たように 21 世紀の現在、受容美学や読者反応理論の主な活用の場が、教室内の教育現場となっているという現実は、何とも皮肉な展開と言うべきか。

てしまった。[48] 結果、コリーはまたもや不用意に艦長の永続命令に違反することになる。コリーは艦長に対して謝罪の言葉を述べようと船尾甲板にとって返し、そこでもう一度アンダソンの憤怒を浴びる。アンダソン艦長は、当直士官のいる前でコリーを突き飛ばし、甲板に這いつくばらせる。そして艦長はコリーに、先ほどの指示どおりちゃんと永続命令を記憶できたどうか、諳んじてみろ——“repeat your lesson, sir!” (177)——と怒鳴る。

読者反応批評の礎石のひとつと言える「交流理論」（“Transactional Theory”）を提唱したローゼンブラットは、1969 年の論文において、昔ながらの読み行為における読み手の役割を「出来合いのメッセージを登録する空の録音テープ」（“a blank tape registering a ready-made message” (Rosenblatt 34)）と表現したが、コリーは今まさにその役割を強要されているわけだ。こうして、権力発動の場面において《読む行為》《読む能力》がまたも前景化される。そして、放恣な読み、あるいは書き手の意図を無視するだらしない読み方のせいで、読み手が書き手から譴責される図が、続けざまに繰り広げられる。

作者の意図を読者に押しつける場面が、このように描き込まれているという点は、『通過儀礼』という小説が書かれた時代を思い返してみると、なかなか興味深いものがある。周知のとおり、そして前章で示したとおり、1970 年代後半当時の思潮としては、上のアンダソン対コリーの構図が示すのとは逆の傾向のほうが、確実に優勢だった。すなわち、文章解釈における書き手・作者の意図の権威の絶対性がこれまでになく大きく揺さぶられ、受容美学や読者反応批評が文芸批評界を席巻し、読者やテクストの地位がかつてないほど高められていた、そういう時代だったのである。だが、コリーとアンダソンが演じる《作者-対-読者》の関係図は、そうした時代背景とは正反対の構図で描かれている。

前章で引用した箇所と一部重複するが、1970 年代読者論の隆盛の礎石を布いたロラン・バルトの主張を見てみよう。

> ［多元的な］エクリチュールはたえず意味を提出するが、それは常にその意味を蒸発させるためである。エクリチュールは、意味の組織的免除をおこなう。まさにそのことによって文学（というよりも、これからはエクリチュールと呼ぶほうがよいであろう）は、テクスト（およびテクストとしての世界）に、ある《秘密》、つまり、

[48] じつはその直前に、コリーはアンダソン艦長から、「乗客が船尾甲板に来るのは、艦長に招かれたときのみだ」（“Passengers come to the quarterdeck by invitation” (171)）と口頭で注意され、しかもその逸話を自ら記録している。コリーはこれをしたためて、いったんペンを置いてから、再び艦長のもとへ向かっている。自分で書いたものをしっかり記憶にとどめていなかった、という粗忽も、コリーの不幸の一因だったのだ。

ある究極的意味を与えることを拒否し、反神学的とでも呼べそうな、まさしく革命的な活動を惹きおこすのである。というのも、意味を固定することを拒否することは、要するに、「神」や「神」と三位一体のもの、理性、知識、法を拒否することだからである。(バルト，「作者の死」87-88)

バルトの主張を踏まえて『通過儀礼』に戻ってみたい。コリーは、意図的にではないにしろ、アンダソン艦長が書いた「作品」の意味を「蒸発」させ、「意味の組織的免除」を行い、永続命令書というテクストを「エクリチュール」にしてしまったわけだ。

だがコリーの「革命的な活動」はすぐさま尻すぼみになる。艦長の暴威に震えあがるコリーに、革命家の雄々しさは微塵もない。コリーにとって艦内での生活は、乗客と乗組員の動向を一手に掌握する権限を揮う艦長と、宗教者として受けるべき敬意と尊厳を何とかして確保し続けようとする自分との、確執――コリーの言葉でいうと「一種の抗争」(“It is a kind of contest” (Golding, *Rites* 175)）――の場と化したわけだが、その抗争においてコリーは連戦連敗である。コリーは、覚悟もないまま、艦長命令に対する革命家の位置に身を置いてしまった、貧弱な邪魔者でしかなく、這々の体で泣きながら船室に帰る姿は、17 歳かそこらの士官候補生 Taylor からさえも失笑を買うほどだ。

3.

ゴールディングは、ある登場人物の口を借りて、作者の意図が権威を持つことの正当性を主張してもいる。艦内で唯一バランスのとれた道徳規準の持ち主として描かれている Charles Summers 副艦長は、トールボットに向かって、永続命令の存在意義を以下のように諄々と説明する――

艦長の永続命令書は、あなたには艦長の人柄同様に無愛想だと思えるでしょうね。でもじつを言うと、あれはまったく必要なものなのです。乗客に向かって発せられている箇所も、他の箇所と同じだけの必要性と、同じだけの切迫性を持っているのです。〔中略〕あなたは、危機的状況に陥った船を見たことなどないでしょう。船は、ほんの一瞬のうちにまるっきり裏帆になって沈没したりすることだってあるのですよ。そんなとき、事情のわかっていない乗客がのこのこ出てきて業務を妨害して、そのせいで乗組員が必要な命令を聞きとれなくなったりしたら――

The captain’s Standing Orders would seem to you as brusque as he is, sir. But the fact is they are wholly necessary. Those applying to passengers lie

> under the same necessity, the same urgency, as the rest. [. . .] You have not seen a ship at a moment of crisis, sir. A ship may be taken flat aback and sunk all in a few moments. Ignorant passengers, stumbling in the way, delaying a necessary order or making it inaudible— (116)

永続命令を書いた作者である艦長の意図が忠実に読みとられず、読み手である乗客たちが、てんでに勝手な動きをするようなことがもしあったならば、艦内は、戦艦にふさわしい言葉で言うなら「反乱」（mutiny）に等しい無秩序状態となり、船全体が針路を見失って沈没という事態になりかねない。Don Crompton の言うように、水夫たちのあらゆる行動は、「水夫たちにとって、聖書にも等しい力のすべてを備えた権威ある文書によって、根拠づけられ、解釈されている。その文書こそ艦長の永続命令書であり、そこには艦内業務に関するありとあらゆるしきたりや慣行や禁止事項が銘記されている」（“supported and interpreted by a document whose authority has all the force of holy writ for the seamen—the Captain’s Standing Orders, in which are inscribed all the rites, practices and taboos relating to ship procedure” (Crompton 144)）のであり、艦内の無秩序状態を回避するためには、「永続命令」の書き手（作者）の意図を遵守することが必須条件なのである。[49]

このサマーズの分別ある諭旨とあわせ見るとき、コリーの情けない姿には、ゴールディングの作者観・読者観の一端が、かなり意地悪な形で表出している、と思えてくる。ここには、読者が書き手の王位を簒奪することを唆すような、1970 年代後半当時の読者論全般に反旗を翻して、読者に冷水を浴びせてみようという、[50] ゴールディングの意図的もしくは無意識的な意思表明が、込められているのかもしれない。

本論文序章第 3-4 節で述べたとおり、1960 年頃から 80 年代中頃に至る期間のゴールディングは、作品解釈においては作者の意図が最重要な位置を占める、という考え方を、じつはなかなか完全には手放さなかった。ゴールディングは、1970 年代後葉当時の新説

---

[49] 『通過儀礼』の続編『密集』において、この永続命令への違反は、実際に惨事をもたらす。士官 Deverel が命令に背いて当直業務を軽視したため、風の急変に対応できなかった船体は大打撃を受けるのである。

[50] ジョン・ハッフェンデンとの対談においてゴールディングは、『通過儀礼』執筆にあたっては「読者を虐待するのに近いくらいの、読者に対するいくつかの企み」（“designs on the reader, to the extent of abusing him”）を抱いていたと発言している(Haffenden 104)。作者としての意図性を言明した発言だ。また、ジェイムズ・ベイカーとの対談では、ゴールディングは、この本を「ただただ笑える」（“just funny”）「娯楽」（“entertainment”）ととらえる見方がもっとあっていい、とも述べている(Golding, Interview with Baker 164)。

の重要性と、一定の説得力は感じていたものの、作者の意図を完全にないがしろにするような読みについては、その意義に疑念を抱いていた。その心情の揺れが、『通過儀礼』におけるコリーの描き方にも見え隠れする。アンダソン艦長による 2 度のコリー迫害の場面には、作者の意図の重要性や、作者の権威に与する気持ちのほうに傾いだゴールディングが顔を出している。そして、1970 年代当時の各種読者論が転覆した作者と読者の力関係を、再逆転してみせるのだ。[51]

艦内のコリーいじめは、出帆後 46 日目の、赤道通過祭の無礼講で頂点に達する。艦長の黙認のもと、乗組員たちはコリーを衆人環視の甲板に引っ張り出し、小便や汚水を満載した即席の水槽にコリーの顔を何度も突っ込む。ポール・クローフォードはこの場面を、ゴールディング作品の特徴であるバフチン的カーニヴァル状態――階級や聖俗の価値観が逆転される儀礼的興奮の機会――の、非祝祭的な形での現れを描いたものと見る(Crawford 214)。だが、《書き手》アンダソンと《読み手》コリーという関係において、アンダソン寄りの観点から見るならば、この場面はむしろ、カーニヴァル状態から正常な日常を回復する儀礼とも考えられるだろう。ゴールディングは、コリーを世の読み手たちの代表と見たて、アンダソンをいわばマウスピースとして、地位を簒奪され貶められた作者の側から読み手にこっそり返報しているのではなかろうか。

4.

艦長との抗争において敗北を重ねるコリーは、正面切って立ち向かって屈辱を味わうよりも、別の方面に慰めを見いだすようになる。自分が艦長の暴威を耐え忍ぶことを、屈辱と解釈するのではなく、聖職者として当然の職分と解釈することにする、という自己正当化を行うのである――「隠忍こそ、私の職分のまさに本質に沿うものに違いない」（“forbearance must be in the very nature of my calling” (Golding, *Rites* 176)）。アンダソン艦長は、自分が書き記したテクストすなわち永続命令書の読み方の徹底的な遵守を強要し、その読み方は、艦長を頂点とした艦の乗組員には、完全に浸透している。[52] し

---

[51] この点に関するゴールディングの姿勢の原形を、『ピンチャー・マーティン』に見ることができるかもしれない。本論文第 2 章第 4-5 節で見たように、主人公クリスは捨てようとしても神を捨てきれない。自ら意味と世界を捏造する作業に勤しむクリスにしてからが、神という現著者の権威を拒否しきれず、否定しきれないのである。

[52] 士官の Cumbersham やデヴェレルなど、アンダソン艦長に個人的反感を抱く乗組員もおり、艦長が発令した服務命令をときに軽視することもあるが(Golding, *Close* 260)、制度としての艦長の「永続命令」の権威を疑う乗組員はいない。

かしコリーは、永続命令を読むコードを共有する共同体にとっては、完全に部外者なのである。この孤立無援状態にあって、コリーがすがるのは、自分が本来所属している共同体だ。それは、聖書というテクストを中心とし、その読み方のコードを強固に共有するキリスト聖職者の共同体である。

ここでいう「共同体」を、読者反応論学者スタンリー・フィッシュの用語を使って「解釈共同体」(“interpretive communities”）と言い換えてもいいだろう。コリーは自分の所属する解釈共同体とそのコードの領域に駆け戻って、慣れ親しんだそのコードをフルに活用し、自分の屈辱に対して、キリスト教徒的「隠忍」の精神に沿った解釈を施すことにより、アンダソンの主宰する解釈共同体に対抗したわけだ。

フィッシュのいう「解釈共同体」とは、あるテクストを読むのに必要な解釈方略（もしくは、テクストの意味を生成するための方略）を共有している、実在もしくは仮想の読者集団のことを指している(Fish, “Interpreting” 483)。フィッシュは、ひとつの解釈共同体が別の解釈共同体の正当性を否定する傾向はあるが、それは誤った認識であること、そして、同時に複数の解釈共同体に身を置くことも十分に可能であることを、注意書きとして付言してはいる(483-84)。しかし実態としては、自分の解釈共同体の解釈方略こそ万能で唯一正しいと信じたがり、その解釈コードを何にでも当てはめたがる傾向は、非常に強いものだ。[53]

皮肉にも当のフィッシュ本人が、我知らずその好例を演じたことがある。1981 年に『ダイアクリティックス』(*Diacritics*)誌第 11 巻において、フィッシュとイーザーが交わした論戦のことである。フィッシュは、イーザーの主著『行為としての読書』(*The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*)に対する書評を、“Why No One’s Afraid of Wolfgang Iser”と題して第 11 巻第 1 号に掲載した。これを受けてイーザーは同誌第 11 巻第 3 号に、反論記事“Talk like Whales: A Reply to Stanley Fish”を発表したのである。フィッシュはイーザーを相手どり、読書や解釈作業の土台になる「所与の現実」や「不確定要素」のとらえ方と、文学の読者の主観的読み行為が恣意に走るおそれについて、激しい批判合戦を繰り広げた。フィッシュとイーザーは、学説の方向性としては同じほうを向

[53] イーザーは 2000 年になって、この状態を「解釈の市場」と表現し次のように解説している――「解釈の市場に認められる〔中略〕ひとつの傾向は、かつてリクールが「解釈の葛藤」と名づけたものである。これは競争者として現われたそれぞれの型が、自らの重要性と洞察と範囲の広さと深さを実証するために、他の型を犠牲にして自己を主張しようとする」(イーザー,『解釈』14)。無論このような傾向は、読者反応批評が根ざしているはずのポストモダン的思考とは対立する風潮なのだが、今はそれはさておくとしよう。

いていた。にもかかわらず、概念や言葉の解釈について自分のほうこそ正しい、と不寛容に主張して譲らなかったのだ。

このような、自分の持つコードの優位を信じ込み、コードの拘束力に喜んで身を置いた結果の独りよがりぶりは、コリーの人物造形のなかにも描き込まれている。たとえば、海の上の艦内であっても、それを統べる最高権威者は神であると自分に言い聞かせているところ――「主はあちらにおわすのと同様にこちらにもいらっしゃるのだ、というか、主の目には、ここもあちらも同じ場所なのかもしれない、と私は自分に言い聞かせる」（“I tell myself that OUR LORD is here as much as there; or rather that here and there may be the same place in HIS EYES!” (Golding, *Rites* 165)）――そして、自分が正式な聖衣をまとってさえいれば、乗客も乗組員も艦長さえも敬意を示すに違いない、と無邪気に信じ込んでいるところなどには、コリーの解釈共同体コードへの心酔ぶりが如実に顕れている。この心酔ぶりには、本論文第 4 章第 5 節で見た、『尖塔』のアダム神父を連想させるところもある。

そしてコリーの解釈共同体とコードへの忠誠は、アンダソン艦長を頂点とする別種の解釈共同体と対抗する状況に置かれると、いっそう強度を増す。アンダソンの目を恐れるコリーは、船尾甲板だけではなく後甲板までも立入禁止を自らに課し、行動範囲を船室とサロンと中央甲板だけに制限する。士官 Deverel に言わせると、「船尾甲板どころか――後甲板も船尾楼も全部ひっくるめてだ！　おかげで奴さんは、上甲板中央部に監禁されたみたいになっているのさ」（“The quarterdeck—the afterdeck, poop and all! So he is confined more or less to the waist” (78)）という状態だ。これに伴い、コリーの視野も狭い範囲にいよいよ拘禁されてしまう。この拘禁という状況が、自分の解釈共同体コードを絶対視するコリーの傾向に拍車をかける。自分が拘禁された行動範囲をコリーは「わが王国」（“my *kingdom*” (181 他)）と呼び、絶対的独裁君主のようなアンダソンの価値体系に対し、自分も自分の圏域では王なのだぞ、と心中でひそかに反抗の火を燃やすのである。

アンダソン艦長の権力の圏域も、小説内では同様に「王国」と表現される。トールボットは、最初の会見でアンダソン艦長をへこませた後、アンダソンが「自分のちっぽけな王国に存在すると思い込んでいる安寧」（“the imagined security of his little kingdom” (28)）を脅かされて苛立っているのを見て、少々哀れに思ったものだ、と書くのである。コリーの圏域とアンダソンの圏域が同じ語で言及される点、しかもその権力域の有限性が共通して示される点は、コリーの反抗がじつは似たもの同士の抗争であることを物語って

いる。

5.

ここには 3 つの問題が見てとれる。ひとつは、解釈共同体のコードと解釈共同体構成員とのあいだに支配の構造があるということが、コリーの姿のなかに描き込まれている点。次に、解釈共同体同士のあいだに覇権を争う関係が厳然と存在する点。そして第 3 点は、解釈共同体の内部における上下関係の問題である。

読者寄りの読書論が勃興する以前は、作者と読者のあいだには、講師-対-学生の関係を彷彿とさせるような、歴然とした上下関係があった。その上下関係を解消するための道具として「作者の死」概念が導入された。しかしまもなく、たとえばウェイン・ブースが 1977 年に発したような批判の声も聞かれるようになる。ブースによれば、バルトのように「作者の死」宣言を称揚する方向性は、「珍妙で破壊的な新しい反コギト、すなわち、《われ新しい読みを発明する、ゆえに汝作者は在ることを止める》という原理」（“a strange and destructive new contra-cogito: ‘I invent new readings, therefore, you, the author, *are not*’” (Booth, “Preserving” 420)）という独善的な原理を生み、作者と読者が作る共同体を一方的に破壊してしまう、という。あらゆる読み手のあらゆる読みを等価値と見なすバルトの、「《意味作用を解放する》という努力」（“effort to ‘liberate signification’”）の過激さは、「《民主的》そして反ブルジョワ的な批評の最悪の形、すなわち、平等主義的で還元主義的で自己中心的で好き勝手し放題で、それゆえに批評力を弱めてしまい、テクストを《平均的人間には理解不能》のレベルにまで貶めてしまうような批評」（“a criticism that is ‘democratic,’ anti-bourgeois in the worst sense: egalitarian, reductionist, egocentric, self-indulgent and thus enervating, the reduction of texts to the level of *l’homme moyen insensible*” (423)）につながるだけだ――ブースはそう非難した。

読者寄りの読書論は、自己中心的で放縦なテクスト解釈につながる、という非難は、ローゼンブラットがすでに予見していた批判でもある。彼女は、テクストと読者のあいだの能動的相互の働きかけという「読みにおける動的交流」（“dynamic reading transaction”）(Rosenblatt 43)としての《読み行為》を重視し、テクストの作者の意図を尊重する読みを退けたが、そうした新しい姿勢が、「無責任な印象主義」（“an irresponsible impressionism”(35)）だとの誹りを受けることになる、という懸念を、1969 年にすでに表明していた。実際、ブライヒやホーランドなどは個々人の読みを最大限に容認する立場

をとり、ローゼンブラットの懸念を体現することになった(Harkin 416 参照)。

ミシェル・フーコーも同じことに気づいていた。1969 年の論考「作者とは何か？」（英訳：“What Is an Author?”）を、1970 年にニューヨーク州立大学バッファロー校で読み上げた際、フーコーは結末部分を 1969 年のフランス語版から少し書き直している。その改訂版の書き直し部において彼は、機能としての作者を「意味の繁茂に対する倹約の原理」（“the principle of thrift in the proliferation of meaning” (Foucault, “What” 118)）と定義し、それは、「われわれの文化において、人が限定を加えたり除外したり選択したりする際の、ある種の機能的原理であり、要するに、フィクションの自由な流通や自由な操作、自由な制作と破壊と再制作に、妨害を加える際の機能的原理」（“a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short, by which one impedes, the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of fiction”）であり、つまり「われわれが意味の繁茂に対してどのような恐れ方をするか、その様態を人間の姿で表現するためのイデオロギー的形象」（“the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning”）なのだ、と喝破した(118)。そしてその上で、「作者の意図」の権威はなるほど、歴史の経過に従って失墜し消滅するだろうが、それで読者の完全な自由が到来するというのは幻想――「純然たるロマンティシズム」（“pure romanticism”）――に過ぎず、「作者の意図」や「作者という機能」に代わって、また別の、新しい時代に応じたイデオロギー形象、すなわち、何かある別の様式とはいえ、あいかわらず何らかの「抑制のためのシステム」（“a system of constraint”）が出現するだけだろう(119)、と予言していた。

フィッシュの「解釈共同体」とは、「作者の死」概念を、アナーキー的で「無責任な印象主義批評」とする反論から予防するために考案された装置である。この装置は、「作者の死」宣言が目指す読みの完全な民主化を一部制限する。フィッシュによれば、読者は完全に自由にテクストを知覚することはなく、常に解釈共同体のコードという「最大限に知覚可能なものに前もって制限をかけるような、ひとそろいの想定」（“a set of assumptions that preconstrains what could possibly perceived”）に条件付けられているのであって、そのため、「観察者は、独自とか私的といった意味において個人であることは決してない。その人はつねに、当人が所有している理解のカテゴリーの産物なのであるが、そのカテゴリーを彼は、当人がある解釈の共同体の構成員だという理由によって、所有している」（“the

observer is never individual in the sense of unique or private, but is always the product of the categories of understanding that are his by virtue of his membership in a community of interpretation”）のだというのである (Fish, “Why” 11)。フーコーの予言は、フィッシュによる「解釈共同体」概念の案出という形をとって、的中したとも言えるだろう。[54]

ただ皮肉なことに、フィッシュがそういう対応をしたことで、作者と読者のあいだにあった支配・被支配構造の解消を図ろうとする試み自体が、解釈共同体コードとそこに従属する読み手という、別の支配・被支配構造に立脚することになったのである。

その支配構造の好例を『通過儀礼』のなかに探すなら、アンダソン艦長が「永続命令」などのコードによって統率する乗組員集団がまさにそうである。この集団は、単純にコードの強制力によって掌握されるのではなく、フーコーが監獄のイメージを通して考える権力のあり方、すなわち、集団において規律が内面化するようになって、構成員相互の監視によって互いを牽制するという、複雑に発達した支配の形で統率される権力構造の場になっている。アンダソン艦長は、艦内には相互監視と情報密告のネットワークがあることをトールボットに明言している――「こういった艦に、一体どんな情報の経路があるものか、想像もつかないことでしょうな」（“You cannot guess what channels of information there are in a ship such as this” (Golding, *Rites* 216)）、「召使いに耳あり、ですよ、ミスタ・トールボット！」（“Servants have ears, Mr Talbot!” (221)）。また、『通過儀礼』の続編『密集』(1987 年)においても、副艦長サマーズがトールボットに、あっけらかんと「艦のなかでは、隠し事なんてできないのだよ」（“Nothing can be hidden in a ship” (Golding, *Close* 243)）と諭す場面が見られる。

---

[54] 読者の自由な読みに一部制限を設けるために案出された方策は、「解釈共同体」だけではない。たとえばイーザーの場合なら、読者の読みを誘導する「テクスト内の空白」「テクストの呼びかけ構造」というのが、これに相当する(イーザー,『行為』110, 286, 291 参照、また、本論文第 5 章第 5 節も参照)。本章本文で触れたように、1981 年に批判合戦を繰り広げたフィッシュとイーザーだが、読者の自由を制限する必要は、ふたりそろって感じていた。ふたりそろって、読者の自由を拘束する方策を競っているだけなのであった。他にも、現実の読者の自由を一部拘束する仕掛けとしては、Erwin Wolff のいう「意図された読者」（*Intendierter Leser* (an intended reader)）概念、そして Umberto Eco の“the model reader”などが挙げられる。リファテールが一時期提唱していた「超読者」（surlecteur (super reader)）も、「読者反応を最大限に引き出す部分を特定するテクニック」（“a technique for spotting the segments of the text that drew most reader response”）のことだというから(Riffaterre 12)、イーザーの「呼びかけ構造」にかなり近い概念だ。どれも、「解釈の歯止めとして内密に作者の意図を再導入する」(コンパニョン 89)方策といわれても仕方のないものだろう。

このように内部で支配・被支配の構造をじゅうぶんに発達させた解釈共同体は、他の解釈共同体の存在を間近に感じたとき、ほぼ必然的に覇権争いを互いにしかけることになるのである。結局、読む行為にまつわる支配・被支配構造の根深さが立証されただけで、コリーの姿は、このような実情を戯画化した素描だといえるだろう。

6.

加えて『通過儀礼』は、コリーと同様の機能を果たす人物をもうひとり盛り込むことで、戯画の効果を増強してみせた。それが、この艦に乗り込んでいる「危険人物」、空想的社会主義者の理神論者 Prettiman である。フランス革命に強く影響されたプレティマンは、クローフォードの言葉を借りれば「万民平等の理想的共同体」(“a pantisocratic community” (Crawford 208)）の実現を使命と自任しているのだが、その彼があらゆる非合理的な迷信を極度に嫌忌する不寛容な人物として、滑稽に描かれているのだ。たとえば Samuel Taylor Coleridge の長詩『老水夫行』(*The Rime of the Ancient Mariner*)(1798 年)を詩的・美学的に鑑賞する目を、プレティマンはまったく持たない。この詩が立脚する愚かな迷信をこの手で打ち砕いてやると宣言し、アホウドリを撃ち落とす機会をうかがって、古色蒼然たるラッパ銃を担いで甲板をのし歩いては、衆人の失笑を買うのである――「合理主義の哲学者が、本当はどれほど非合理になれるものかを、思慮深い人間の目の前にさらけ出してみせた」（“He demonstrates to the thoughtful eye how really irrational a rationalist philosopher can be!” (Golding, *Rites* 64)）。プレティマンは、自分にとって異質な解釈共同体コードを徹底して傲然と見下す。「民主化」運動の万民平等思想に陶酔しきっているくせに、自らは反リベラルで強権的な態度をとる。そんな彼の言行不一致には、解釈共同体間の覇権争いの構図が片腹痛い形で現れている。

《読む行為》において、「作者の死」宣言と新しい読者論により、マクロ・レベルでは解消されたかに見えた支配階級と被支配階級の抗争は、決して民主的平等状態を生み出したりはせず、解釈共同体という構造のなかに、分散した局地戦として持ち越された。現実問題として、複数の解釈共同体は互いを認め合う共存共栄的なあり方をとることはまずない。各人の心中において、複数の解釈共同体のあいだには、優劣の差がつけられている。そもそもが、アンダソン艦長があれほど苛酷にコリーの違反行為を面罵したのは、その直前に貴族トールボットが同様に永続命令を無視する行為――解釈共同体コードに背く読み――に及んだ際、トールボットの後ろ盾が超大物の貴族だという事情のため、トールボットに

は手出しができなかった、その腹いせだった。つまりアンダソンの頭のなかでは、コリーの解釈共同体コードなど、いくらでも対抗可能で、こちらから同調圧力をかけていけば威圧できる程度の力しかないものだが、トールボットの解釈共同体コードに対しては、悔しいことに平身低頭するしかない、そういう連続不等式ができあがっているのである。[55] そしてこの優劣差の認識は、権力抗争を解決するどころか、順送りの負の連鎖を作動させ、聖書解釈共同体の代表者コリーへの迫害は激化することになる。そのような屈辱とルサンチマンの連鎖こそが、1970 年代に読者論が盛り上がった機運の原動力の現実なのだ、とゴールディングはほのめかしているのかもしれない。

7.

また、いったんは艦長をへこませたトールボットだが、獲得した自由を謳歌するように艦内を闊歩するトールボットは、相手方の解釈共同体コードの同調圧力を、うかつに挑発してもいる。調子に乗って軋轢を徐々に鬱積させているのである。

艦長に対峙するトールボットは、艦長の「永続命令」に関してだけでなく、アンダソン艦長が艦内の日々の出来事を記録する航海日誌に対しても、反逆的な解釈を実行し表現しようとする。艦内の迫害を受けたコリーが引きこもって食を絶った件の真相の一端を知ったため、アンダソン艦長の捏造する「真相」解釈と張り合うための、自分なりの正しい解釈を別途につくり上げる作業を実行に移す。その実践の場が、トールボットの日誌である。ここにいたってトールボットとアンダソンの関係は、コリーの絶食と変死の顛末という事件――デリダにしたがって一切をテクストと見なすのなら、[56] コリー変死という《テクスト》――に対する 2 通りの解釈が繰り広げる、覇権争いの様相を呈してくる。[57]

---

[55] このような解釈共同体間の権威序列は、ゴールディングの遺作『二枚の舌』 (1995 年)において、やや穏やかな形で再演されている。アポローンの神託を受ける巫女である主人公 Arieka は、彼女なりのやり方で神との交信を行い、そのメッセージを解釈し、ついにはアポローンにではなく女性神と対話する（“I had taken, indeed, not to addressing an Apollo out there [. . .] but that woman’s image” (Golding, *Double* 163)）という独自の読解コードを開発していく。だが、アリエカの教育係でもある神官 Ionides Peisistratides は、アリエカの伝える「神託」を、もっと政治家的なコードに沿うよう内容を書き換えつつ――“*rig*”しつつ(84)――読み、公表するのである。しかし、イオーニデースの政治活動はやがて露見し、ローマ兵に逮捕監禁された彼は、ギリシャの支配者であるローマ帝国に服従する方向のコードを強制され、拒否すれば舌を抜くとの脅迫を受ける。釈放後、すっかり落魄したイオーニデースは、アリエカを冷淡にあしらうようになる。

[56] 本論文第 5 章第 1 節を参照されたい。

[57] S・J・ボイドは、「トールボットは無邪気でごく自然な質問《だあれが殺したコリー神父》を突きつけられるが、答えは曖昧模糊としてまったく単純には出せない。〔中略〕トールボット

トールボットは何気ない会話にかこつけて、自分も航海中の出来事に関する自分なりの記録をつけているのだ、ということを艦長に意図的に知らせ、艦長が「微笑んだものの、笑顔は震えており、まるで、拷問のような歯痛をそのままにするより抜歯したほうが苦痛は少なくて済むとわかっている人のような表情だった」（“smile, but quiveringly, like a man who knows that to have a tooth pulled is less painful than to have the exquisite torturer left in” (123)）という反応を示すところをしっかりと確認する。自分の日誌が、ゆくゆくは政界の大物貴族の目にゆくゆくは触れるものだ、という情報も巧妙に混入し、トールボットは自分の解釈の破壊力をちらつかせてみせる。

これに対してアンダソン艦長は、トールボットを彼自身の解釈――すなわち艦長の航海日誌――のなかの作中人物のひとりとして拘禁してやろう、そして意のままに操ろうと躍起になる。アンダソンは、絶食して衰弱するコリーに対し、艦長として必要な医学的配慮をきちんと施したと主張し、しかもその配慮の行為にトールボットを巻き込もうという企みを、トールボットに誇示してみせる――「患者を――あの神父は患者と呼ばざるを得なくなったと思うが――患者を君、サマーズ君と、あなた、ミスタ・トールボットが見舞った、と、そう航海日誌に記載することにしますよ」（“I shall enter in the ship’s log that the patient—for such I believe we must consider him [Colley]—has been visited by you, Mr Summers, and by you, Mr Talbot” (141)）。そして、トールボットが日誌に記載する内容をコントロールしようとする。その企みをトールボットはちゃんと見抜き、日誌のなかで名付け親に宛てて、「艦長が、あの男に対して自分はできるかぎりの手を尽くしたということを、私の日誌をとおして私から閣下に報告させようとしている、その力ずくのやり口をとくとご覧ください」（“Observe how he is forcing me to report to your lordship in my journal that he has taken every care of the man [Colley]” (142)）と、自分と艦長との心理戦を実況報告してみせる。この時点のトールボットは、自分の解釈共同体の最高権威者の威を巧みに借りつつ、艦長の「航海日誌」という絶大な権力から身をかわしている。

だが最終的にトールボットは、アンダソンと結託することになる。ふたりの解釈共同体

の抱える簡単な質問への答えは、事実の陳述ではなく、ひとつの解釈と、判断行為という形を取ることになるだろう」（“Talbot is asked the innocent and natural question ‘Who killed cock Colley’ but the answer is elusive and anything but simple. [. . .] The answer to Talbot’s simple question would not be a statement of fact but an interpretation, and act of judgement”）と論じている(Boyd, *Novels* 159)。

には、共通の保守的な基盤があることが判明するからだ。コリーの自殺の原因を探る調査のなかで、なんとしても真相を日誌に載せてやると息巻いていたトールボットだが、アンダソン艦長はトールボットの一番の弱点とも言える階級制度保全願望を逆手にとって、トールボットを制する。コリーの死の要因について、乗客や乗組員が事情聴取されるなかで、コリーへの性的暴行の中心人物だという嫌疑をかけられた水夫 Billy Rogers は、男色にふける船員のなかには高級士官も含まれているということをすっぱ抜いてもいいんですよ、とほのめかすことで逆襲する(219)。その大胆不敵な発言は、アンダソンばかりでなく、トールボットをも震撼させる。アンダソンは、「あいつは、その度胸さえあれば私たちみんなを破滅に追い込むだけの材料を手中に収めている」(“the man has it in his power to ruin us all if he be brazen enough” (220)）と述べ、トールボットも「何か間違ったことをするか言うかしてしまいそうな恐れと、しかしその《間違ったこと》が、いわばより強い力に、つまり、怖さのあまり向こう見ずな振る舞いを始めかねないほどの力にまで、達してしまいそうな」感覚（“the fear of doing or saying the wrong thing; yet the ‘wrong thing’ would be, so to speak, raised to a higher power, to such a power as to be fearful and desperate” (219)）を必死にこらえている。

「力・権力」（“power”）という言葉の頻出が物語るように、これはそれぞれの支配権力がもろともに動揺させられる問題である。アンダソン艦長が頂点となっている共同体も、トールボットの名付け親が最上層に鎮座する共同体も、身分序列制度を存在基盤としている。そのため、ビリーの問題提起は、艦長とトールボットの共同体双方にとって、ゆゆしき脅威なのである。共通の的を目の前にしたトールボットは、階級制崩壊の危惧のため、コリーは熱病で死んだとする隠蔽工作を呑むことにする。

ここがトールボットの限界である。ビリーが、高級士官の男色をばらしてもいいのか、と脅しをかけたことについて、トールボットはアンダソンに向かって「あの水夫は追いつめられて、最後の武器を引っ張り出したんですね。強請まがいの、虚偽証言という武器を」（“The man was at bay and brought out his last weapon; false witness, amounting to blackmail” (220)）と比喩的に描写する。じつは、この描写は、航海が始まったばかりの頃に、船尾甲板に闖入したことをアンダソンに叱責されそうになったときのトールボットの対応と、オーバーラップするものだ。あのときトールボットは虎の威を借る狐よろしく、後ろ盾の貴族の名前をアンダソンに突きつけたが、その名前の威力を「二丁拳銃」（“a brace of pistols” (27)）に喩えていた。自分の立場を守るために、目の前にある既存の権

力構造を転覆させるような「武器」をちらつかせた点で、トールボットはビリーと相通じるのである。だが、かつて自分も、既存の権力構造の破壊者としてふるまったことをトールボットは想起することなく、居心地の良い権力構造の保全に荷担するばかりである。

アンダソンのテクストに対しては革命的になることができても、その革命の波が自分のテクスト解釈を支える解釈共同体の基盤にまで伸びてきそうになると、泡を食って逡巡する。自由と解放と権力をめぐるこのようなダブル・スタンダードが、解釈共同体という概念が根源的に抱えている矛盾点であることを、トールボットはものの見事に体現している。

8.

第 3 の問題点を見るために、もういちど視線をコリーの行動に戻してみよう。一個の解釈共同体内部における上下関係という問題である。艦長の永続命令書というテクストを取り巻く解釈共同体のコードに対抗するには、自分はなるほど非力だが、信仰心と、キリスト教の教えというテクストを中心とする解釈共同体コードの把握に関しては、自分が他人にそうそう引けをとらない地位を占めている——そうコリーは自負している。

> 私は聖職者で、対蹠地では、慎ましいものとはいえそれでも名誉ある地位に就く人間だ。艦長には、私に向かって尊大な態度を取ることなど、大聖堂参事会員のお歴々と同様、許されないはずだ、いやむしろ、そのようなことはなおさら許されないはずだ、主教様のテーブルで 2 回も同席し、まみえた聖職者たちに比べても！
>
> I am a clergyman, bound for an honourable if humble situation at the Antipodes. The captain has no more business to look big on me—and indeed less business—than the canons of the Close or those clergy I have met *twice* at my Lord Bishop's table! (172)

この引用の途中までは、アンダソン艦長とその解釈共同体に対抗するため、英国国教会という後ろ盾にすがろうとするコリーの努力を示している。引用の後半で、自分が高位聖職者に「2 回も」まみえた、と自慢げに述べるのもその表れだ。しかし引用の締めくくり部分にいたってコリーは、自分を実際に見下したのであろう教会内権力者たちに対し、畏れ入る服従も確かに見せてはいるが、より強い口調で、自分は決して高位聖職者にも劣らないぞ、という矜恃を示すのである。マッカロンがいうように、コリーには、「僧侶としての美徳をきらめかせ、現実との接触によってもまったく穢されていないコリー」（“a Colley who is resplendent with all the priestly virtues and is completely unsullied by any

contact with reality”）という高潔すぎる自己像を抱く、きわめて「高慢」（“proud”）なところがある(McCarron, *Coincidence* 96)。そしてこの自負の供給源とは、権力の階級制に関わる遺恨なのである。

コリーの自負は、重大な問題をあぶり出す。解釈共同体の内部において、読みの能力に応じた位階が存在する可能性があること、つまりそこに秘法を口伝する権威ある教師と生徒というような上下関係・支配関係が前提として存在することが、露わになるのだ。すなわち、作者・読者の関係を転覆してできたはずの読者論、そしてその弥縫策ともいうべき「解釈共同体」においても、上下関係のヒエラルキーがしっかり組み込まれているのであって、「作者の死」をスローガンとする民主化運動など、幻想に過ぎないことがすっぱ抜かれるのである。

この艦には、薹（とう）がたった独身女性 Miss Granham も乗船しているが、彼女は、もとはエクセター大聖堂参事会員の娘だったものの、父親が零落してしまったため、はるかオーストラリアでの家庭教師という職に就くことを余儀なくされた、という経歴を屈辱だと感じている人物である(Golding, *Rites* 43)。これは、聖書というテクストを核とする解釈共同体、すなわちコリーやグレナムの所属する解釈共同体のなかにも、れっきとした序列が存在し、しかもそこでの権力争いに敗れた者たちには遺恨が深く刻まれるという現実を示している。

アンダソン艦長の書いたテクストとその一意的解釈の強制にあらがうために、コリーは教会という別の権威が信奉するテクストである聖書に頼る。そしてその過程において自分でも気づかないうちに、宗教的解釈共同体内の序列のなかで、上層に自分を置こうとしたのである。キンケイド=ウィークスとグレガーは、『高慢と偏見』(*Pride and Prejudice*)(1813 年)の牧師 Mr Collins を引き合いに出しながら、コリンズ（Collins）と名前の綴りがよく似ているコリー（Colley）にも、コリンズを彷彿させる「社会的上位者に対する大仰な敬意」（“exaggerated respect for his social superiors” (Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 257)）を抱く癖があることを正しく指摘している。このようにそもそもコリーは階級制にどっぷりはまっている。教会内の序列構造を転覆しようという気などさらさらない。既存の階層を維持したまま、その階梯を登っていきたいだけである。社会階級的な意味においてコリーが強い成り上がり志向を持つ者であることは、トールボットや多くの批評家たちも重々指摘しているとおりだが、聖職者集団という自分の解釈共同体内においても、コリーは上昇志向が強いのである。

これは、解釈共同体がデモクラティックなものなどではなく、そのなかに、権威を持った者たちを頂点とし、その解釈をありがたく押し頂く新米牧師――「学童」に毛が生えた程度の存在――を底辺とするヒエラルキーが厳然と残留していることを物語る。パトリシア・ハーキンは、読者反応理論が内包する階級制度を見抜き、読者反応等の理論を行使する専門家たちが、自分たちの読み手としてのエリート特権を固持するプロセス（「技能も学術的訓練も不足している読者を排除する経済システムの仕組み」（“the workings of an economic system that excludes inept, underprepared readers” (Harkin 417)）を暴いた――「作者の意図の権力が打ち砕かれた後になっても、特異的な読みを生産する（そして一般商品化する）能力を持つ人間に権力を帰する一種の階級制度は残っている」（“Even when the power of authorial intention is broken, there remains a class system in which power is ascribed to those persons who can produce (and commodify) idiosyncratic readings”）(417)。ハーキンによるこの 2005 年の指摘を、ゴールディングは 1980 年以前にすでに先取りしていた。そして、その階級制の階梯を昇降することには強烈な虚栄や遺恨が伴うものだ、という現実も、ゴールディングはここに描き出したのである。

9.

しかしコリーはある瞬間、聖書という絶対的な価値を持つはずのテクストと、キリスト教教会が規定する聖書の読み方からさえも逸脱する、過激な放埒さをもった読み手へと変貌する。

艦内で迫害を受け続けたコリーは、聖書を手に取ると、思わず、「書物占い」――「一種の《ヴァージル占い》というか、神託にお伺いを立てる行為で、神のしもべとしては、たとえ最も聖なる位にある者が行う場合でも、問題視されるものだと私が常々思っていた行為」（“a kind of *Sortes Virgilianae*, or consultation of the oracle, a process I had always thought to be questionable even when employed by the holiest servants of the Lord” (Golding, *Rites* 192)）――に走ってしまう。そして無作為に開いたページに、まつらわなかった非イスラエル人たちをソロモン王が奴隷にする箇所を見つけて、アンダソンたちを彼らになぞらえ、心のなかで意趣返しをするのである。

その行為についてコリー自身は、「この軽微な違反を記録しておく」（“I record this trivial offence” (192)）と自己弁護する。だがこの違反は、「軽微」では済まされない。コ

リーが身を置く解釈共同体は、聖書を一意的に、教会の権威が指定したとおりに読むことを求め、コリーもこれまでは諾々と従ってきた。しかし、コリーは、たとえ解釈共同体の上層部であっても破るべきではないと彼自身考えているはずのコードから、逸脱してしまうという「違反」を犯したのである。しかもこの仕返しは、彼自身が自らに言い聞かせたはずの、キリスト教聖典が説く「隠忍」と赦しの精神にまったくそぐわない読みである。[58] コリーはすぐさまこの行為を反省し、神の赦しを請う。だが、一瞬のことではあるものの、コリーは、自分が本来所属するはずの解釈共同体のコードからも離れた部外者になってしまっていた。

さらに重大な侵犯行為もある。コリーは、艦内でたくましい水夫の肉体美を眺めているうちに、自分でも気づいていなかった同性愛的性向を滲出しはじめるのだ。もろ肌脱いで仕事に励む平水夫たちを、自分がときおり惚れ惚れと眺めていることを、コリーは妹宛ての手紙に書き綴っているのだが、その筆致たるや、「くびれた腰で、お尻はきゅっと引き締まっているのに肩幅は豊かな、海神ネプチューンの落とし子」（“a narrow-waisted, slim-hipped yet broad-shouldered *Child of Neptune*”）だの、「真に英雄にふさわしいプロポーションの体躯を持った、半人半神の者たち！」(“beings of such semi-divinity, of such truly heroic proportions!” (186)）だのと、エロティックなことこの上ない。コリーは、美丈夫の水夫ビリー・ロジャーズに目を奪われて以来、自分の「王国」の王座にビリーを据えたい、と考えはじめる――「私は喜んで退位し、彼の前にひざまずきたいと願った。この若者を、われらの救い主のもとへ連れて行きたいという燃えるような願望のさなか、私の心は彼に惹かれていった」（“I abdicated freely and yearned to kneel before him. My whole heart went out in a passionate longing to bring this young man to OUR SAVIOUR” (187-88)）。

問題は、コリーが自分の欲望に、キリスト教のコードに沿うような文言で粉飾した解釈を施している点である。キリスト教の聖職者が行う読み行為（もしくはテクストの意味生成行為）としては、解釈共同体のコードを大いに逸脱する侵犯だったと言わざるを得ない。キリストの御前に新しい信徒を導くかのような宗教的修辞で隠しているが、コリーの動機は肉欲的エロティシズムである。その証拠に、コリーの「ビリーの前にひざまずきたい」

---

58 この逸脱行為に関する詳細かつ正確な分析については、吉田,「自己認識」220-21 を参照。また、『後継者たち』において主人公ロークたちが、いったん肉食に耽った後に我に返って自己正当化する場面(本論文第 3 章第 7 節参照)にも、通底する部分がある。

という願望は、後にコリーがラム酒に酔っ払い、他の水夫たちが面白がって見物するなか、嬉々としてビリーの前に膝をつき口腔性交に及ぶという形で、実現するのである(Crompton 134 参照)。

バルトなら、聖書のコードを利用しつつ放埒な逸脱を行うコリーについて、聖書というテクストをエクリチュールへと転じ、「ある究極的意味を与えることを拒否し、反神学的とでも呼べそうな、まさしく革命的な活動を惹きおこす」行為に身を投じているのだ、とでも評価するだろうか。確かに、陶酔したコリーは自分の侵犯行為を大いに喜び、その解放感を謳歌してみせている。ビリーに口淫を施した後、コリーは船首楼から出て艦の全員の眼前にほぼ全裸の姿をさらし、「なんたる歓喜！　歓喜！　歓喜！」（“Joy! Joy! Joy!” (100)）と、自分の侵犯行為を賛美する。さらに念の入ったことに、淑女の目をはばからず放尿し、しかもそれを洗礼の聖水になぞらえ、これ見よがしに乗客全員に向かって神の恩寵を祈ってみせる、という揶揄的な行動にまで及ぶのである。

だが、コリーの「革命」が長続きしないことを見落としてはならない。酔いが醒めて彼は自分がしでかした破廉恥な逸脱に気づくやいなや、すさまじい悔恨の念に駆られる。コリーの逸脱――反神学的革命――礼賛は霧散する。いまや彼はキリスト者の解釈共同体のコードへと駆け戻って、コードとそのなかのヒエラルキーを、全身全霊で信奉する姿勢を回復する。そして最終的には「自己堕落という最下層の地獄」（“the lowest hell of self-degradation” (239)）に自分は身を投じたと考え、自分の乱痴気をキリスト教のコードに照らして断罪する。L. L. Dickson は、「皮肉なことに、彼の苦境は、彼が宗教的価値観に一意専心する姿勢から生じるのだ」(“ironically, his predicament develops from his commitment to religious values” (Dickson 124)）と、正しく指摘している。コリーは、キリスト教価値観のコード（キリスト者たちの解釈共同体コード）に殉じた、とさえ言えるかもしれない。

フーコーは、初期のヘブライ的「司牧者権力」から「規律訓練型権力」の集団へと変貌したキリスト教の本質を、次のように描写した――「キリスト教は〔中略〕真理と教義と戒律にかんする非常に厳格な義務を、異教の宗教にもまして厳しく課している。〔中略〕一連の義務を受け入れるべし、ある種の書物を永遠の真理と見なすべし、真理にかんする権威ある決定を受け入れるべし、ある種の事柄を信じるだけでなく信じているのだということを示すべし、制度上の権威を受け入れるべし、以上の義務はことごとくキリスト教の特性である」(フーコー,『自己』55)。コリーの所属する聖書=解釈共同体は、構成員に個人

的快楽を放棄することを強いる――「キリスト教においては、修行生活は自己並びに現実の何らかの放棄とつねにかかわっている」(47)。

キリスト教徒が皆、この特性を完全に受け入れているかはさておくとして、少なくともコリーの信仰姿勢はまさにこのとおりである。特定の書物を絶対的に正しいコードだと信じ、それを説法する権威者に無条件に追随する。

ところが、『通過儀礼』においては、コリーが身を置く解釈共同体が構成員をコードに従わせる拘束力は、元来さほど強くはないらしいのである。コリーを司祭に任じる聖職按手式で、主教はわざわざコリーに「几帳面さは控えなさい、コリー」(“Avoid scrupulosity, Colley” (Golding, *Rites* 194)）と忠告している。主教は、自分にも他人にもコードの厳密すぎる遵守をせまるコリーの気質を案じていたようだ。コードの原理主義的過剰遵守というコリーの姿勢は、当時の共同体から圧力をうけた結果というだけではなく、コリーの側の個人的事情、つまり聖職者集団内での上昇志向と、艦内で受ける迫害に対する心理的防衛機制にも、起因すると思われる。

最終的にコリーは一切の食事を絶って自殺する。この自殺行為には、ふたつの相反する側面がある。解釈共同体コードに対する大きな違反という側面と、解釈共同体コードを貫徹する殉教という側面である。

聖職者コリーの自殺は、サマーズ副艦長も言うように、きわめて反キリスト教的な行為だ――「正気を失ったか、さもなくば、自分の宗教のことが何もわかっていないかですよ。〔中略〕キリスト者に絶望は許されないのですから！」(“Either his wits are gone or he knows nothing of his own religion. [. . . A] Christian *cannot* despair!” (133))。キリスト者たるもの、とりわけ衆生を導く牧師たるものは、絶望することは許されない。人生というテクストのどのような状況を突きつけられても、それを絶望そして自害への道として読むことは許さないのが、キリスト教聖職者の解釈共同体のコードである。その意味では、コリーの自死は最大の違反行為である――「コリーの死は、地獄行きの大罪のなかで最も甚だしい罪である自殺に等しい」(“Colley’s death is tantamount to suicide—the greatest of mortal sins” (Friedman 144))のだ。

だが、これは同時に、キリスト教聖職者の共有価値観というコードを極限まで重視した結果の選択でもある。トールボットが述べるように、余人、特にトールボットが所属する解釈共同体コードを共有する者たちであれば、「数日後には喜劇的な幕間狂言として笑い飛ばせる」武勇伝になるところだ（“In a day or two we shall all laugh at your comical

interlude together!" (Golding, *Rites* 132)）。[59] しかし、聖職者の規範に照らし、コリーはそれを軽んじる行為は断じて許容しなかった。これは一種の殉教行動でもある。

10.

このようにコリーの自殺は、1970 年代読者論の語彙と文脈で表現した場合、違反と殉教という両義的二面性を持ってしまう。それは、当の読者論自体に二面性があるからだ。作者に対して読み手が仕掛ける革命・反乱・民主化運動というスローガンの裏で、読み手側の陣営に、権力を強要する階層構造と内部抗争を密かに保持させているせいなのである。

バルトは『テクストの快楽』において、新しい読書論はあらゆる「至高の価値」――フィッシュの「解釈共同体のコード」に相当すると考えていいだろう――の下落を目指し、ニヒリズムを志向するものだとしたうえで、「最も首尾一貫したニヒリズムは、おそらく仮面の下にある。何らかの形で、制度や順応的な言述や目的性の外見の内部に」(バルト,『テクストの快楽』83-84、強調は原文のまま)と書いた。だが、実態は、仮面の内と外が逆なのではないだろうか。そしてコリーという読み手は、この内と外のあいだの亀裂に落ち込んで命を落とす。S・J・ボイドはこの小説における階級意識の扱い方を、「階級とは人生の有り様の現実であるが、命取りのものでもある」（"Class is a way of life, but also a killer" (Boyd, *Novels* 157)）と正しく総括している。階級制度を安直かつ浅薄にしか扱わない「作者の死」概念が、作者から権力をもぎ取って革命を起こしたはずの読者に、自死をもたらしたのである。

『通過儀礼』が、イギリス人心理のなかで常態化している階級制度の問題を正面から扱った作品であることは、すでに述べた。これに私見を付け加えるなら、『通過儀礼』の階級制度の問題視という方向性のなかには、《読む行為》にまつわる種々の階級間抗争の現象の戯画的素描と、その現象が新奇な読者論で解決可能だと思い込む学派の無邪気な姿勢に対する批判もが、取り込まれているのである。

---

[59] すべての事情を解明できた後でも、トールボットは、コリーのフェラチオ行為について、「ばかばかしい学童のいたずら」（"the ridiculous, schoolboy trick" (238)）という軽い表現を使っている。コリーにしてみれば所属共同体コードに対する究極の背信行為であっても、トールボットのような部外者にとっては、さほど深刻なものではない。そういう価値観のギャップがここからは読み取れる。さらに言うと、トールボットが何気なく使っている「学童」という言葉が、コリーの上にはきわめて皮肉に作用しうることも、私たちは見逃すべきではない。あらゆる意味で「学童」の分際と考え方に立ち戻ったほうが、コリーにとっては身のためだったのである。

艦内唯一の好漢サマーズは、平水夫から異例の昇進を遂げて副艦長になった男だが、その彼も、英国社会が執拗に保持する階級構造と差別意識について、「階級は、大英帝国の共通言語なのですよ」(“Class is the British language” (Golding, *Rites* 108)) と嘆息する。イギリスにおいて、階級制度が存在するということは、万人の心理に深く根を張る共通認識であって、イギリス人の日常生活にあってどこまでもこの共通語はつきまとう。

サマーズの言葉を借用して、『通過儀礼』が暗示する読み手の反乱の顛末を描写するとしたら、次のようにまとめられるかもしれない――階級こそが読者論の言語である、と。1970-80 年代の読者論がこれ見よがしに掲げる民主化宣言とはうらはらに、支配・被支配の階級構造と差別意識は、受容美学や読者反応批評を推進する際にも、どこまでもつきまとう。読み行為における権力抗争構図の解消であるかに喧伝された「作者の死」も、つまるところ実態は、権力構造の移転といった程度のことだ。戯画的寓話として読まれるとき、『通過儀礼』――*Rites of Passage*――は、この小説が出版された当時にもてはやされていた読者論の本質が、単なる「権力の移動」すなわち“passage of rights”にすぎないことを暴露するのである。

第７章　『海洋三部作』(*A Sea Trilogy*)にみる「信頼できる語り手」と「読んで書くことの魔性」

1.

ゴールディングは、1980 年の『通過儀礼』にふたつの続編――『密集』(1987 年)と『底の燠火』(*Fire Down Below*) (1989 年)――を書き加えた後、1991 年に、3 つの作品を『地の果てまで ―海洋三部作』と題した 1 冊にまとめた。[60] 三部作では、第 1 巻から第 3 巻までずっと、主人公と語り手（書き手）は一貫してひとりの人物が務めている。青年下級貴族トールボットが、[61] 1813 年とおぼしき年に、旅客船へと転用された老朽軍艦に乗り込んで、植民地ニュー･サウス･ウェールズを目指して船出する。その約 1 年弱の航海の顛末をトールボットはみずからのペンで綴っていく。

トールボットが船旅の詳細を記録するのは、自分の名付け親からそう指示されていたからである。この名付け親は英国内でも指折りの大物貴族であり、今回トールボットが植民地での高級官僚の職を得たのも、この名付け親の口利きによるものである。名付け親はトールボットの船出に際して、錠前付きの豪華な日記帳を贈り、「すべてを洗いざらい語ってくれよ！　何事も包み隠さずにな！　おまえを通して人生をもう一度味わわせておくれ！」（“Tell all, my boy! Hold nothing back! Let me live again through you!” (Golding, *Ends* 10)）と笑いながら命じた。これを忠実に守ってトールボットは、航海終了のあかつきには高覧に供しようと、日記のページをせっせと埋めていく。やがて書くという行為は強迫観念に近いほどの習い性となり、トールボットは自分が「書魔の餌食」(“victim to the *furor scribendi*” (39)）になってしまったようだ、と感じる。そして、第 1 巻の末尾で日記帳の紙幅を使い切った後も、艦内で紙を調達し、延々と執筆を続けるのである。

ただし、トールボットの書きぶりには不満足な部分がある。生身の体を持つ第一人称語り手の宿命として、自分が直に体験したり伝聞したりしていないことを記述できないのは致し方ない。だが他にも、まだ大学を出て間もない若輩であること、そして特権階級の恩恵にどっぷりつかっているため階級社会の弊害に目が届かないことが原因で、書き手トー

---

[60] 本章では、他の章のように 3 つの作品を個別に扱うのではなく、三部作というひとつの作品と見なすことにし、作品引用箇所のページ表示も、『海洋三部作』1 冊の単行本によって行うものとする。

[61] キンケイド=ウィークスとグレガーは、航海開始時のトールボットの年齢を 21 歳くらいと見積もっている。Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 296 参照。

ルボットの視野や洞察力はかなり限られている。その限界が、トールボット自身が書くテクストにも、図らずも滲出するのである。

2.

この点をよく例証してくれる場面をひとつ引いてみよう。第 1 巻でトールボットは、親しくなった副艦長サマーズから、貴族として下々の者たちの厚生にも気を配るよう諭されたとき、つんとしながら「僕はフェア・プレイの信奉者だよ！」（“I believe in fair play!” (112)）と返答する。このやりとりが、のちに第 3 巻になってから、別の人物との会話のなかで言及される。今度の会話の相手は、移民や現地人からなる理想の平等社会をニュー・サウス・ウェールズで建設しようと企図する反政府活動家プレティマンである。彼は「ミスタ・サマーズは、君が《フェア・プレイ》を信奉する者だと少なくとも自認はしている、と教えてくれた。その言葉は青臭いものではあるが――」（“Mr Summers told me that you claimed at least to believe in ‘fair play’. The phrase is juvenile—”）とトールボットに言う。それに対しトールボットは「その言葉はいい言葉ですよ、ミスタ・プレティマン。学童たちが《フェア・プレイ》と呼んでいるものは、大人の言葉で言うと《正義》にあたりますからね」（“The phrase is a good phrase, Mr Prettiman. What is ‘fair play’ in the slang of schoolboys is ‘justice’ among adults” (545)）と応じる。

これを聞いてプレティマンは「君が正義を信じている、だと」（“You believe in justice” (545)）とつぶやいて言葉を切る。プレティマンは、トールボットが享受する特権を、むしろトールボットが本当の意味での公正さや正義を学ぶうえでの「生まれや育ちがもたらす不利な点」（“the disadvantage of his birth and upbringing” (237)）だと見なしており、おまえは未熟な若造にすぎない、と言いたげなのだが、トールボットは、暗黙のうちに自分の世間知らずと無邪気さが非難されていることにまったく気づいていない。気づかない自分のその無邪気さを、プレティマンとの会話を記録するなかで、トールボットはこれまた無邪気に自分のペンで記録してしまっているのだ。

こうした点をもって、トールボットを「信頼できない語り手」と呼ぶことができよう。バーナード・ディックは、『通過儀礼』におけるトールボットの行動半径と視野の限界だけを根拠に、「ヘンリー・ジェイムズの水準に照らせば、トールボットは信頼できない」（“By

Henry James's standards, Talbot is unreliable" (Dick 124)）と断じているし、[62] L・L・ディクソンも、トールボットを「信頼できない語り手」（"an unreliable narrator" (Dickson 117)）と見る。

だが、語り手・書き手としてのトールボットの信頼度を評価するには、信頼度の測り方についてさらに細かい検討が必要であるように思われる。その理由のひとつは、トールボットの執筆行為が、ある特定の人物に読まれることを明確に想定したものだからだ。語り手の信頼性をうんぬんする際には、それが誰にとっての信頼性なのかという問題を考慮に入れなければならない。

単純な言い方で一般論を述べるなら、「信頼できない語り手」という現象は、テクストを書く書き手（あるいは語り手）の現状認識と、そのテクストを読む読み手の解釈結果とのあいだに、小説の作者が意図的に齟齬を生じさせることで生まれる。「テクストを読む読み手」は、作品世界の外で生活している現実の読者であることが多いのだが、小説が作品中に作中読者を配置している場合は、事態が複雑になる。私たち現実の読者は、自分の読みと解釈を進めるのに加えて、作中読者はどんなふうにこのテクストを読むのかを想像し、さらに作中執筆者が作中読者にどう読まれることを予想しながら書いているのかを忖度する、という多重的作業を求められるのである。

また、語り手の信頼度を測るのには、少なくともふたつの側面があることも、[63] 考慮しなければならない。「信頼できない語り手」という概念を世に送り出したのはウェイン・ブースだが、そのブースは、語り手の信頼性とは、語り手の「倫理的特質と知的特質」（"moral and intellectual qualities"）が「作品の基準（すなわち、暗示された作者の基準）に一致している」（"in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms)"）かどうかによって判定される、とした(Booth, *Rhetoric* 158)。すなわち、語り手の信頼性の議論には、道徳の面と知性の面とがある、とブースは言っているのである。[64]

---

[62] ここでディックはヘンリー・ジェイムズを引き合いに出している。ジェイムズ流の視点観については、本論文第 1 章第 2 節を参照されたい。

[63] James Phelan は語り手の「信頼性のなさ」（"unreliability"）を 3 種類に分類し、「事実や出来事の軸」（"the axis of facts and events"）と「理解・知覚の軸」（"the axis of understanding/perception"）と「価値観の軸」（"the axis of values"）とに沿った分析を提唱する(Phelan 10)。妥当性のある提唱だが、読者選択との関係性があまり定式化されていない憾みがある。

[64] Ansgar Nünning は、ブース以降に「信頼できない語り手」を研究する大半の学者は、「信頼できない」という性質が、「物語中の出来事を表象し損ねること」（"misrepresenting the

読み手と語り手の関係に関するブースの設定は単純すぎる、と難を示したのが、Peter J. Rabinowitz である。語り手の信頼度の検討に入る以前の問題として、ラビノウィッツは読み手(audience)をまず 4 種に分類してみせた――

(1) the actual audience　(＝現実世界に生きる生身の読者)

(2) the authorial audience (＝小説の作者が想定している“hypothetical”な読者)

(3) the narrative audience

(＝語り手のナラティヴを聞く同時代の聞き手としてテクストが想定する“imaginary”な読者で、現実の読者が物語を体験するためには、この第 3 タイプに参加することが要請される)

(4) the ideal narrative audience

(＝語り手のナラティヴを無批判に受容してくれる、と語り手が期待している読者)

そのうえでラビノウィッツは、「語り手のどこが信頼できないのか」を検討する手順を指示する。彼によれば、ある語り手が、科学的事実や現実の出来事の有無の記載に関して信頼できない場合（つまりブースの言う知性に関わる面での信頼性が欠如している場合）、それは(2) the authorial audience と(3) the narrative audience の隔たりとして表出するのだ、という。[65] 他方、(3) the narrative audience と(4) the ideal narrative audience のあいだの隔たりは、「解釈の倫理」（“ethics of interpretation” (Rabinowitz 135)）、つまり善悪や正邪の判断に関わる、というのである。ラビノウィッツは、ブースがほのめかした知性と道徳というふたつの尺度の所在を、書き手と各種読み手の関係のなかに明瞭に位置づけた、と言えるだろう。

---

events of the story”）を指すのか、それとも、「語り手の判断や解釈に怪しいところがあること」（“the narrator’s dubious judgments or interpretations”）の問題なのかを(Nünning 36)、厳密に区別することを怠っている、と苦言を呈している。

[65] 詳しく見れば、ラビノウィッツの分類も包括的図式とは言い切れない。(1)と(2)のあいだにも信頼性の問題は表出しうるし、また「(1) 現実の読者」の読解力も一様ではないから、(1)のなかでも、ある読者は事実面において語り手を信頼するが、別の読者は事実面の信頼性の薄さを看破する、ということも起こりうる。たとえば『海洋三部作』から例をとるなら、サマーズ副艦長はトールボットに友情以上の好意を寄せているが、そこにある「チャールズ・サマーズの抑圧された同性愛傾向」（“Charles Summers’s repressed homosexuality” (Carey 489)）に、トールボットはまったく気づかず、それを文章化しない。ところがこのサマーズの同性愛傾向に、Peter Kemp を除くあらゆる書評家――「現実の読者」の大半――は、気づき損ねたのである(Carey 488-89)。

1970 年代読者論においては、テクストの読者についての概念分類や呼称が乱立され、百家争鳴のきらいがあった。とりわけ、現実世界の読者ではない“ideal”な読者を指すための術語は、“ideal”という語に「想念上の」と「理想的な」の両義があるせいもあって、混乱や混同を招くものが少なくなかった。W. Daniel Wilson が 1981 年の論文「テクストのなかの読者たち」（“Readers in Texts”）で、その呼称を交通整理することを試みた。すなわち、作品・テクスト中になんらかの形で作中人物化されており、テクスト外には存在しないタイプの読者を“characterized (fictive) reader”と称し、他方、テクストが現実世界の読者に対して要請してくる「態度」や「判断」をそのまま表現するものを“implied (fictive) reader”あるいは“intended (fictive) reader”と呼ぶ、という方式を提唱したのである。“characterized reader”が“implied reader”を兼ねるときももちろんあるが、それは語り手がその読者を特定個人のイメージで直接に呼びかけたりしていない場合のことである。特定個人として直接的に作中人物化されている読者は、むしろ現実の読者に期待されている読みとは違った読みを展開するための煙幕になっていることがある、とウィルソンは言う(Wilson 855-56)。このウィルソンの成果も踏まえながら、本章では、小説中に語り手の文章を読む役割を持つ作中人物が配置されているような場合にあてはまるように、ラビノウィッツの 4 分類を発展させ、それぞれ順に以下のような改称を施したいと思う。

(1) 「現実の読者」

(2) 「作家が想定する読者」

（これはウィルソンの言う“intended reader”に相当する）

(3) 「作中読者」

（ウィルソンの“characterized reader”に相当）

(4) 「無批判の作中読者」

※ また、(3)の下位区分として、本論文では「(3)′ 批判力を有する作中読者」を置き、必要に応じてこの分類名も使用することにしたい。この批判力が、「作中読者」独自の存在感を主張する源になる。公式風に表示するとしたら、(4)＝(3)－(3)′ という関係である。

4.

ではこの命名法にしたがって説明してみよう。第 1 巻『通過儀礼』の「書き手」トールボットにとっての「作中読者」とは、トールボットが今書いている日記を将来献上する予

定の相手、すなわち彼の名付け親のことであり、この名付け親以外には誰も存在しない。またトールボットは、この名付け親に心底心酔しており、また、名付け親と自分とはまったく同じ価値観を共有していると信じて疑わない。つまりこの時点のトールボットの頭のなかでは、名付け親という具体的な人物のなかで、「(3) 作中読者」と「(4) 無批判の作中読者」とは、一体化しているのである。それだけではない。小説家ゴールディングが『通過儀礼』という小説を書いている、という外側の構造にはいったん目を伏せて、トールボットがこの日記を書いているという内側の状況だけに視界を絞り込めば、「書き手」トールボットにとっては、「(2) 作家（書き手）が想定する読者」の機能も、この名付け親が引き受けていることになる。

「何事も包み隠さず、すべてを語り聞かせてくれよ」という要請に従って、トールボットはまず、出来事を正確にひとつ残らず伝達するという意味での「信頼できる語り手」になることを目指す。しかし、(2)(3)(4)という 3 種の読者タイプが、名付け親の影のなかに吸収されてしまったゆえに、事情は込み入っている。ラビノウィッツの整理に従えば、事実関係にかかわる語り手の信頼性は、(2)と(3)のあいだのギャップとして表出する一方、倫理的な意味での語り手の信頼性は(3)と(4)のあいだで表現されることになっている。だがトールボットにとっては、(2)から(4)まですべてが同一人物であるから、ギャップのありようがないのである。そのため、語り手の信頼性の問題がそもそも表面化しづらい構図になっているのだ。したがって、私たち「(1) 現実の読者」が語り手の信頼性を検討するには、それ相当の洞察力と読解力が求められることになる。表面化しづらいだけでなく、事実を語るという意味での信頼性と、倫理や道徳という意味での信頼性とのあいだに、奇妙な混乱が生じかねない可能性が、ここには含まれているからである。

問題をさらに複雑にするのは、『海洋三部作』が巻を追うごとに、トールボットが「作中読者」相当者を劇的に交替させていく、という構成だ。事実性に関する信頼度の表現と、倫理性に関する信頼性の表現の、両方にとってピボット点となる「(3) 作中読者」が変化してしまうわけだ。であれば、それに伴って、語り手の信頼度の性質が微妙に転換していくことになる。信頼できる語りを展開するために、事実性と倫理性のどちらを選ぶか。いわばトールボットの執筆行為は、「書魔」「書くことの魔性」と結託した「すべてを隠さず書き尽くす」という衝動と、「フェア・プレイ」精神が後押しする正義と倫理判断のあいだで、危ないバランスと難しい選択で揺れ動くのである。その動揺のなかにトールボットの人間性が表れる。

5.

上で述べたように、第 1 巻ではトールボットはもっぱら名付け親に宛てて文章を綴ってきた。第 2 巻『密集』でもトールボットは日記をつけ続けるのだが、今度の日記は一転して私的なものとなる。トールボットは、サマーズ副艦長に次のように述べている――「これは前の続きじゃなくて、新しい試みなんだ。今度の日記は、航海の記録で一杯になったら、僕の手もとに置くだけにして、誰にも見せないつもりだ」(“This is not a continuation, but a new venture. When this is filled with an account of our voyage I mean to keep it for myself and no one else” (243))。

こうして「(3) 作中読者」は交替したが、相変わらずその「作中読者」は、実情としては「(4) 無批判の読者」でしかないように見える――『通過儀礼』では名付け親、『密集』はトールボット自身だ。トールボットという書き手に対峙する読み手が、「無批判の作中読者」ひとりしかいないという状況では、倫理性の問題はなかなか表面化しないだろう。

Beatrice Didier の『日記論』によれば、日記を書く者は自分の内部に向かって進んでいくのであり、その内部とは「日記のおかげで発見し発達させることができる――あるいは創造することができる、と懐疑的な人は言うだろう――幸福な内面性」という、自分にとって心地よい姿をした自我なのだが、「日記作者たちがおのれの自我を表現するとき、結局は誤った視点にとらわれている」のである。なぜなら、「問題は、隠蔽されているかのような自我を表現することではなく、言語活動、つまり書かれたもののおかげでひとつの統一性、ひとつの全体性を創造することにあるから」(ディディエ 109, 139)だ。しかし、『海洋三部作』はそのとおりには進まない。トールボットは必ずしも、「幸福な内面性」という「ひとつの全体性」のなかに安住し続けるわけではない。むしろ彼は、「(3)′ 批判力を有する作中読者」としての性格も、帯びるようになっていくのである。

ラビノウィッツにしたがえば、トールボットの語り手としての信頼度を倫理面において表現するには――つまり、日記作者の「誤った視点」のどこが誤っているのかを表面化するには――「(3)′ 批判力を有する作中読者」を何らかの形で導入しておいて、「(4) 無批判の作中読者」しかいない場合の状況との相違点と、相違の程度を見せる必要がある。作品のなかに「無批判の作中読者」ではない「作中読者」が出現するときにはじめて、語り手の語り行為の倫理性という問題に光が当たる。アメリカのロマン派文筆家 Ralph Waldo Emerson は随筆「友情」(“Friendship”) (1841 年)に、「人は誰しも、ひとりのときは誠実

である。ふたり目の入場とともに、偽善がはじまる」(“Every man alone is sincere. At the entrance of a second person, hypocrisy begins”）と書いた。それを逆向きかつ遡及的に観察することこそ、『海洋三部作』が第 1 巻から第 2 巻に移行する際に起こることである。

第 1 巻『通過儀礼』が名付け親宛ての日記で、第 2 巻『密集』がトールボット本人宛ての日記に切り替わったという変化は、じつは単に「無批判の作中読者」の役割がバトンタッチされた、ということを示すだけではない。ケヴィン・マッカロンは、その影響が「自分の文学的知識をひけらかしたい〔中略〕という持続的衝動からトールボットを解放し、さらに、自分が実際に面と向かっている媒体について、より深く沈思するようにトールボットを仕向けている」（“releas[es] Talbot from the constant impulse [. . .] to demonstrate his knowledge of literary form, and also allows him to be more ruminative about his actual medium” (McCarron, *Coincidence* 104)）と指摘する。[66]

第 2 巻冒頭のトールボットは、自分が書いた第 1 巻の記載内容に対して批判的で内省的になっている。トールボット本人の言葉に耳を傾けよう。

> 名付け親を楽しませそうな警句をひねろうと頭のなかを探し回ったり、いわば、婚礼用の肖像画を描いてもらうときの花嫁よろしく、映りのいい角度でしっかり顔を見せようと画策したりする必要はないのだ。名付け親閣下に宛てた日記では、ひょっとしたら僕は正直に書きすぎたのかもしれない。だから、僕がいかに高潔な人間であるかを閣下に納得させるどころか、僕が書いた言葉の意味を閣下がそのまま真に受けて、自分の愛顧にはふさわしくないことが自ら露呈している、と確信させる結果になったとしても無理はない、と、ときには思えるくらいだ。〔中略〕僕は馬鹿だった。いや。計算違いだったのだ。
>
> I do not have to look round me for witticisms which might entertain a godfather, or make sure that I present, as it were, my better profile like a bride sitting for her marriage portrait. I was, perhaps, too honest in the journal for my godfather and I have sometimes thought that instead of persuading him to think what a noble fellow I am, he may well have agreed

[66] この指摘は銘記しておきたい。自分が書く書きものについて沈思するという行為は、解釈する読者という側面をもつという意味だからである。トールボットに与えられた読者としての役割が、彼を動かしているのである。

with the literal meaning of my words and decided that I have shown myself unworthy of his patronage! [. . .] I have been a fool. No. I have miscalculated. (Golding, *Ends* 252)

つまり第 2 巻の冒頭において、トールボットという「(3)′ 批判力を有する作中読者」が、第 1 巻のテクストに向けてこうして新しく供給されたわけである。《読み手》トールボットは、第 1 巻に対する批判的な読みを展開し、名付け親からの愛顧を保持するための粉飾という、倫理的に問題のある行為を読みとっていく。

6.

だが倫理問題は、じつはさらにめまぐるしいほど複雑だ。トールボットは、事実伝達の点で信頼される語り手になろうと張り切ってしまい、書くことに我を忘れて夢中になりすぎたあまり、等身大ではない姿をさらす虚偽を働くことになったと言う。書き方が「正直すぎる」（“too honest”）であるが故に、等身大の人間像が隠されてしまった、という逆説的な表現は、トールボットの打算という非道徳的な性向の証左となる、といったレベルを軽く超えるような作用もしている。それは、書き手の身の破滅さえ招きかねない、「書くことの魔性」の力がここに作用していたことも物語っている。

この点を別の事例からも観察しておこう。第 1 巻には、この日記とは別に、トールボットのペンによるテクストが、まもなくもうひとつ産み出されることが示唆されていた。乗客のひとりコリー牧師の死を彼の妹に知らせるために、上陸後トールボットが書く予定の手紙である。コリーは、乗組員から嘲罵と虐待を受け続けたあげく、赤道通過祭の無礼講のなかで無理に泥酔させられ、破廉恥な痴態を公衆の前で繰り広げてしまい、自分の恥辱に耐えられず食を絶って自殺する。その顛末をコリーの妹に手紙で知らせることになったトールボットは、事実をそのまま伝えるのはあまりに残酷だと考え、「一片の真実すらない手紙！」（“A letter that contains everything but a shred of truth!” (238)）を書くことにします――と、名付け親宛ての日記に記している。

手紙の具体的な内容が小説中に明示されることはないが、この手紙を巡る書き手と読み手との構図は明確だ。つまり、書き手・語り手トールボットにとって、彼が書く虚偽のテクストをそのまま真実として受け取るであろうコリーの妹が「無批判の作中読者」であり、トールボットとコリーの妹のあいだのやりとりを俯瞰的な立場から読み、そのやりとりが虚偽だと知る位置にいるのが、名付け親である。

これで書き手トールボットの倫理的問題点を糾弾するお膳立ては整ったわけだが、話は一筋縄ではいかない。ここでは、虚偽を語り事実をすべて伏せておく、という、事実関係の情報伝達という側面においては信頼の置けない行動をとった語り手トールボットが、まさにその非信頼性によって、コリーの妹へ対する気遣いという倫理面の気高さと信頼性を証明しているのである。構図上に「作中読者」を配置したことで、コリーの妹宛ての手紙というテクスト作成の場におけるトールボットの倫理性が、浮き彫りにされる。

ここまでの議論を踏まえれば、第 1 巻『通過儀礼』において、トールボットが、航海中コリーが書き溜めていた手記をコリーの死後に発見し、これを読むという行為に及んだときの書き手・読み手の構図も、おのずと了解されるだろう。書き手としてのコリーは、第一義的には自分の妹や、そしてときには神を「(4) 無批判の作中読者」としていたが、想定されざる読み手であるトールボットは、そこに「(3)′ 批判力を有する作中読者」として入り込んだわけだ。

トールボットはコリーの文章から、コリー自身が気づいていなかった潜在的男色願望までを読みとり、深い感慨を受ける。[67] そしてトールボットは、コリーが死に至った経緯に対する判断を、自分の「無批判の作中読者」である名付け親にゆだねるため、トールボットはコリーの手記を自分の日記帳に膠で貼付する。これが事実伝達のうえでも正義感のうえでも最善の方法だ、と考えたためである――「私はこれを隠蔽したりはしません。正義――英国法における自然正義、[68] という意味です〔中略〕――に向かう唯一の道を選びます。すなわち、この証拠を閣下の手に委ねようと思うのです」(“I do not suppress it. I take the only way towards justice—natural justice I mean [. . .]—and lay the evidence in your lordship’s hands” (158))。

ところが皮肉にも、このコリー兄妹への配慮という点が、トールボットの倫理的信頼性の欠陥を暴露することにもつながってしまう。そこに働く暴露の力はまたもや、「作中読者」

---

[67] ここで、本章注 65 の後半に記したことをふり返ってみるのも興味深いことだろう。そこで述べたように、大半の書評家や研究者――「(1) 現実の読者」――は、『海洋三部作』を読んだとき、サマーズの同性愛傾向を読み落とした。これはちょうど、トールボットがコリーの同性愛傾向をしっかり読み取ったことと好対照をなす。つまり、事実関係に関する読解力において、「現実の読者」が「(3)′ 批判力を有する作中読者」としてのトールボットに敗北した、という図が成立するのである。これでは、いちばん外側から諸事情を俯瞰してトールボットの信頼性をうんぬんする資格はないことになるわけで、「現実の読者」としては面目丸つぶれだろう。

[68] 英国法における“natural justice”の原則とは、「利害関係にある者は裁きに参加しないという原則」(“*nemo iudex in causa sua*”) と、「双方の言い分を聞くという原則」(“*audi alteram partem*”) のふたつを指す。

の切り替えが生む力なのである。

第 2 巻『密集』は、第 17 章を最終章として、まだ航海途中という段階で終わるのだが、その直後に「追而書（おってがき）」（“*Postscriptum*”）と題された 10 ページほどの一節が添えられている。この「追而書」を執筆した時点は、「私の日記本体の末尾とこの追而書のあいだには、かなりの時間の隔たりがある」（“A considerable length of time separates the ending of my journal proper and this *postscriptum*” (477)）というトールボットの言葉が示すとおり、第 17 章からかなりの時間――おそらくは 3～4 週間[69]――が経過した後である。ここでトールボットは、日記形式から回想録形式へと書き方を変えている。彼は、「あたかも艦内で書かれたものというふうに見せかけて、いわば回顧的に日記をそのまま書き続ける」（“continuing the journal retrospectively so to speak, pretending to have written it in the ship”）という弥縫策は選択しなかったと証言し、その理由を、「しかし、時間の隔たりが大きすぎた。そのような試みは〔中略〕まったく不正直な行為だろう。〔中略〕文体も変わってしまうだろう。直裁性も失われてしまう。〔中略〕第 1 巻は、コリーの痛ましい未完の手紙を組み込んだことで、得られるものが大きかったのだ、と気づいた」（“But the distance in time is too great. The attempt [. . .] would be plain dishonest. [. . . T]he style [. . .] would change. Immediacy would be lost. [. . .] I found [Talbot’s “book one”] had gained a great deal by the inclusion of Colley’s affecting if unfinished letter” (477)）、としている。語り手としてのフェア・プレイを強調しているわけだ。[70]

一方「追而書」には、「読者は、少なくとも私は、航海を生きて乗り切ったということを見てとっていることだろう」（“The reader will have grasped that I, at least, survived the voyage” (476)）という言葉も書かれている。この“the reader”という呼びかけが示すように、航海が完了して「追而書」が書かれた時点で、「作中読者」はまた変更されている。トールボットは、「自分のためだけに書くと、何度か口にし、しばしばそのように考えていたのだけれども、それよりももっと頻繁に、私は自分がこれを誰に宛てて書いているのだろうと不思議に思ったことがあった」（“though I have sometimes said and often thought that I wrote only for myself I have more often wondered to whom I was

---

69 『底の燠火』に書かれている航海部分の記述を点検すると、そこには「夜が明けた」「2 日かかった」などと経過日数が明示されているところだけでも 14 日間分あり、他に「数日間」「かなりの日数」などの曖昧な記述が数箇所ある。

70 そのフェア・プレイのもととなる認識は、読む行為が発動した省察である。

writing" (478)）と告白し、[71] 「半分本気で、公刊したい、という気持ちになっている！」（"I am in half a mind to publish!" (478)）と宣言、航海の残りの記載を第 3 巻とする三部作を物してそれを「そこら辺の普通の物書き」（"a common writer" (478)）のように公刊する、という企画を意識しはじめる。トールボットは、自分が想定する作中読者について、「私に近しい人たちだけでなく、もっと広汎な読者層」（"not just by those dear to me but by a far wider audience" (478)）とも書いているから、第 17 章以前からすでにして、日記の読者を自分ひとりとは考えなくなっていた、という可能性すらある。

しかし、トールボットが三部作としての公刊を構想しており、しかも関係者が存命している時点なのに近日公開を企画しているという点は、[72] ある問題を胚胎してもいる。第 1 巻『通過儀礼』に書かれている内容をも、公表するということになるからだ。『通過儀礼』に書かれているコリーに関する記述――そこには虐待を記録したコリー本人の悲痛な手記も膠で貼付されたままだ――がもたらすだろう衝撃を考慮すると、公表を企画するトールボットの倫理性は、非難されて然るべきレベルにあると言わざるを得ない。

トールボットは想定する読者をすべて「(4) 無批判の作中読者」だと思い込んでいるのだが、コリーの妹が兄の手記を読むことになるという展開が「(3)′ 批判力を有する作中読者」として機能し、トールボットの倫理問題を暴く働きをするという可能性には、まったく思い至っていない。トールボットは第 1 巻ではコリーの妹を気遣った。第 2 巻第 14 章末尾で、コリーが受けていた仕打ちの詳細を水夫 Wheeler から聞いた後も、自分ではこれを書かない――「情報の性質からして、この日記に記すことは見送ることにする」（"The information was of such a nature that I do not propose to commit it to this journal" (427)）――と遠慮した。そんなトールボットの倫理的高潔さは、第 2 巻末尾で姿を消す。公刊に意欲満々のトールボットの態度には、「書くことの魔性」に取り憑かれ、体験したことをすべて吐き出さずにはいられない、事実伝達者としての信頼性のみを過剰に優先する語り手の姿しか見えない。

---

[71] 本論文第 10 章で取りあげる『自由落下』における作中読者の不明確な設定と、それに対する語り手の困惑ぶりについての議論を参照されたい。

[72] 同乗の画家 Brocklebank は下船間際トールボットに「ごきげんよう、ミスタ・トールボット。聞くところによると、この航海の記録を、挿絵無しで公刊するつもりだそうだね」（"Goodbye, Mr Talbot. I hear you propose to publish an unillustrated account of the voyage" (710)）と挨拶している。トールボットは航海中のうちからすでに、早期の出版を目指していたのである。

7.

第 3 巻『底の燠火』は、「追而書」を引き継いだ回想録形式で書かれている。この巻をトールボットが書いた執筆の現時点を厳密に見定めることはできない。テクスト執筆の現時点がいつなのか、という問題に連動して、「作中読者」もめまぐるしく交代していく。その連動には、トールボットによる操作の痕跡も残っていることがあり、この痕跡がトールボットの信頼性を判断する材料を提供する。

第 19 章では、まだ出版計画が進行中で、南極海航海中に遭遇した巨大氷壁に関する科学的事実確認のために、トールボットが大学教授に問い合わせをした、その結果が書かれている。教授からは、南極に大陸が存在する可能性と、「君の書いた記述を出版するなんていう軽率な人間」（“someone rash enough to publish your description” (629)）が存在する可能性を、まとめて一笑に付され、トールボットはその嘲笑を甘受する(692)。南極大陸が西洋人に確認されるのは 1820 年のことである。つまり、第 19 章は 1820 年よりも前の時点に書かれたものと設定されている、と推定できるわけである。ということは、このときトールボットは 20 歳代後半もしくはそれよりも若い、ということになる。

第 21 章冒頭には、出版が実現しないことについて「イングランドの出版業者の腰抜けぶり」（“the pusillanimity of English publishers” (709)）をなじる言葉がある。第 22 章には、くだんの南極の氷壁に衝突しかけた冒険をトールボットが「つい先日」（“only the other day”）に「再読」（“reread” (726)）し、その描写をやり直したいと感じた、と書かれている。一般大衆に宛てた公刊に向けて意気軒昂な時期だと見ていいだろう。

しかし、こうして部分部分では執筆時期の推定は可能なのだけれども、第 3 巻全体について、これをトールボットがいつ書いたのかを同定するのは、きわめて困難なのである。その原因は第 23 章にある。この章は、それまでの章とは違った感触を呈している。

トールボットはこの章でも、「つい先日」（“Only the other day” (736)）に起こった出来事を、2 件記録している。ひとつめは、あの航海をともにした Oldmeadow から手紙が届いたということ、もうひとつは航海の体験談をまたぞろ持ち出して首相を辟易させた――「なあトールボット、その航海の話をするときの君は、いまいましいくらいのうんざり野郎になってきたぞ」（“Talbot, you’re becoming a deuced bore about that voyage of yours” (736)――ということである。このふたつの「つい先日」の出来事が、混乱を招く元凶なのである。

航海当時、オールドメドウはトールボットと同じ年格好の「長身の若い陸軍士官」（“tall

young army officer” (41)）だったが、今では「当然、孫もいる」（“He has a grandson, of course” (736)）という年齢に達している。トールボットも相当の高齢に達していることが、これで判明する。

高齢者に似つかわしく、トールボットは自分の記憶力の減退を愚痴ってみせる。第 23 章の冒頭は「それから後は？　最近は物忘れがひどくなって、それが困りものだ」（“And then? I forgot so much these days, that is the trouble” (736)）というものだし、「つい先日」読んだオールドメドウの手紙の中身でさえ、「オールドメドウが書いていたのは——一体なんと書いていたっけ？」（“Oldmeadow said—what the devil did he say?” (736)）という具合で、どうにも覚束ない。航海の乗客の名前もなかなか思い出せないし——「それよりも以前に手紙も来ていた、差出人は、ええと、ご老体のミスタ・ブロックルバンクだった」（“there was the letters years before that, from what’s his name, Old Mr Brocklebank” (737)）——オーストラリア大陸暮らしの記憶同様、航海の体験も、今では事実かどうか完全には確信が持てていない様子だ——「思うに、すべては実際に起こったことなのだろうし、あの航海も、現実だったのだろう」（“I suppose it all happened, the voyage too” (736)）。

このようにトールボットは、事実伝達の面で自分は「信頼できない語り手」になってしまった、と盛んに喧伝する。しかも、もはや事実関係の正確さを点検するために再読する気力も失った——「もう再読することはないだろう」（“I shall not reread them” (736)）——といい、読み手からの信頼を回避する姿勢を前面に押し立てている。

信頼性低下の原因は老齢だと主張するトールボットは、それを強調するかのように「作中読者」も切り替える。第 23 章では、トールボットの作中読者たる「まだ生まれていない我が読者たち」（“my unborn readers” (750)）は、自分の末孫たちである。そして第 23 章は、末孫というその「作中読者」（「無批判の作中読者」と呼んでもいいだろう）に向かって、婚約者 Marion のことを「おまえたちの曾曾曾曾曾祖母」（“your great-great-great-great-great grandmother” (751)）と表現しつつ、彼女がトールボットの腕の中に飛び込んでくるという、絵に描いたように甘美なハッピー・エンディングを成就して終わっている。

しかし、航海についてのトールボットの記憶が寄る年波のせいで衰えている、という点には疑義がある。第 23 章のトールボットが第 22 章のトールボットより年老いたことは間違いないだろう。しかし、航海の記憶は第 23 章を書きはじめる時点では、まだ鮮明だっ

たはずだ。でなければ、「つい先日」航海についての長広舌で首相をうんざりさせることなど、不可能である。トールボットは事実伝達面での自分の信頼性が低下していると主張したがっているが、その理由とされる耄碌というのは、口実にすぎない。これが口実であることを暴くには、トールボットが持ち込もうとしない「(3)′ 批判力を有する作中読者」になり代わって、私たち、すなわち「(2) 作家（ゴールディング）が想定する読者」と自分を重ねる「(1) 現実の読者」の出番となる。

第 22 章と第 23 章のあいだにはかなり長い年月の隔たりがあり、そこで「作中読者」の存在時点を百数十年分変動させるという大きな変更もあった。にもかかわらず、トールボットはこの章のあいだがスムーズに連続しているかのような粉飾を施していた。(1)及び(2)のタイプの読者は、その粉飾を見破らねばならない。トールボットは、第 23 章の幸せな結末について「あの《おとぎ話》の結末まで」（“the ‘fairy tale’ to the end” (747)）というふうに定冠詞と引用符付きで表現しているが、それは、第 22 章冒頭で「おとぎ話が知らぬ間にはじまっていた、というわけだった！」（“a fairy story had begun!” (726)）という文言を書いていたことを承けたからであり、その連続性を、文法的にも読者に意識させるためだ。第 23 章が「それから後は？」（“And then?”）と、前章からの流れを意識させるセンテンスで幕を開けているのも、連続性の演出だ。第 2 巻「追而書」で「直裁性」（“immediacy”）の粉飾を避けていた高潔さは姿を消し、第 23 章執筆開始時のトールボットは擬態という不公正に手を染めているのである。

トールボットは、「(3) 作中読者」と「(4) 無批判の作中読者」を区別しないという方略により、「(3)′ 批判力を有する作中読者」を除外した。(3)と(4)のあいだに浮かび上がったであろう倫理的信頼性の怪しさを、埋没させたのである。私たち(1)及び(2)のタイプの読者は、その方略に惑わされてはならない。(2)と(3)のあいだで表現可能なのは、事実関係における「語り手」の信頼性の問題である。読者はまずそれを活用して、事実伝達者としてのトールボットの信頼性の低さを詳しく見抜く必要がある。高齢という口実を事実関係において否定し、そして次にその成果によって、今度はトールボットの倫理的問題を検証するのである。彼は、本人が申告するような、事実伝達面での「信頼できない語り手」というだけではなく、倫理面における「信頼できない語り手」なのだ。

8.

第 3 巻『底の燠火』は、第 23 章では完結していない。この第 23 章で粉飾的演出を凝

らしせっかく幸せな大団円を設けたにも関わらず、第 3 巻の最終章の座は、第 24 章に譲っている。この、ごく短い第 24 章が、きれいに整った結末をざわつかせているのである。

第24章は、第23章で言及されていたオールドメドウの手紙を受け取った当日のことと、そして、その夜にトールボットが見た夢の内容を記した章である。つまり、あのオールドメドウの手紙を読んだ日のことを、「つい先日」のこととして回顧できるようになる時点よりも、数日過去の時点のことが書かれているのである。時系列的に並べ替えるならば、第 24 章は、第 22 章と第 23 章のあいだに置かれるべきなのだ。

オールドメドウの手紙は、プレティマン一行が理想社会建設を目指してオーストラリア奥地へ分け入っていく最後の姿を、トールボットに伝えるものだった。トールボットは手紙を読んだ同日の夜、悪夢を見る。自分が首まで地中に埋められ、それを尻目にプレティマンのキャラバンが祝祭気分で密林へと進んでいく場面を見て、うなされて戦慄きながら目覚める。そして、航海中にプレティマンの活動への参加を促されたのに応諾できなかった自分の迷いを再体験する。

この夢と追憶の衝撃をトールボットは現在時制でこう記録する――「あれがただの夢以上のものであってほしくはない。もしそんなことになったら、私にとって正気や安全と同義であるこの宇宙とは、似ても似つかぬ宇宙のなかで、人生を一からやり直さなければならなくなるからだ」（“I do not wish it to have been more than a dream: because if it was, then I have to start all over again in a universe quite unlike the one which is my sanity and security” (752)）。第 24 章に記録された内容は、彼の精神の「正気や安全」を脅かす性質と強度を持っており、それがトールボットに与えたショックが悪夢を招き、トールボットのペンを一時的に止め、トールボットの記憶力を一時的に減退させた。少なくとも、記憶障害のふりをしてでもこの追憶を遠ざけたい、という強い欲求をトールボットに持たせる結果にはなったはずだ。昔書いたものを読み返す気持ちも霧散した。トールボットは、第 24 章を書くことをいったん回避して、第 22 章のすぐ後に第 23 章を配置し、継ぎ目をわからないように糊塗したうえに、「嘘っぱちのハッピーなエンディング」（“bogusly happy ending” (Crawford 195)）でこの本を一度締めくくった。そこにあるのは、第 24 章の悪夢の衝撃を前に、事実伝達もフェア・プレイの倫理性もかなぐり捨てる「信頼できない語り手」の究極の姿だ。

このように、第 24 章が、第 22 章と第 23 章のあいだに存在していない、という事実は、信頼できない語り手トールボットの欺瞞的操作の痕跡である。しかし、秘匿されたはずの

第 24 章は、畢竟するところ第 3 巻の締めくくりとして現存し、大団円を一部破綻させている。トールボットが思い出させられたプレティマンに対する後ろめたさが、トールボットに恐怖をこらえさせ、第 24 章を書き足させたのである。トールボットのフェアな精神が、ぎりぎりのところで顔を出した結果だと言えるだろう。

それはひょっとすると、制御不能な「書くことの魔性」がフェア・プレイ精神と合体したということかもしれない。ここにおいて、語り手としての信頼性の 2 局面――事実を漏らさず書き尽くすことと、書くことへの倫理的判断を適切に揮うこと――は、微妙にずれながらも重なり合う。James Phelan は信頼できない語り手の問題を、読者を語り手から心情的に遠ざける効果を持つ（“estranging unreliability”）と近づける効果の（“bonding unreliability”）に分類したうえで(Phelan 9)、このふたつが「組み合わせ」(“combination”)(20)で複雑に作用する事例を、Vladimir Nabokov の『ロリータ』(*Lolita*)(1955 年)に見出しているが、同様の複雑な複合作用が、トールボットの語りにおいても発生しているのである。

『底の燠火』第 24 章は、第 2 巻前半に戻ったかのような私的な日記体で書かれている。これは第 23 章のテクストが、“My dear readers”や“dear readers”、“the reader”、“My readers”などと(Golding, *Ends* 747, 749, 750)、作中読者への直接の呼びかけを連発していたのとは好対照をなす。第 24 章には日記体としての「直裁性」（“immediacy”）の感触がある。トールボットは、いったんはこの「直接体験性」「即時性」を恐れて第 24 章を隠匿しようとしたものの、考え直して、この章の恐るべき「直裁性」をそのままに記録して対峙したのである。[73]

ゴールディングは、日記という書きものの特性について考察した「内密の関係」(“Intimate Relations”)というエッセイを 1982 年に発表している。[74] そのなかでゴールディングは、Samuel Pepys の日記を評して、「不正直さの正直な記録、隠さねばならないことの自己暴露」（“an honest record of dishonesty, a self-revelation of what must be concealed” (Golding, “Intimate” 110)）と述べた。トールボットが書くことを選択し

---

[73] 本論文第 5 章第 6 節で『ペーパー・メン』のリックが、自分にとって不都合な手記をあえて保存したと読む可能性にふれたが、トールボットのほうは同様の行為をはっきりと実行に移しているわけである。

[74] エッセイ「内密の関係」は随筆集『動く標的』(*A Moving Target*)に収められている。1982 年に出版された『動く標的』は、ゴールディングが過去に発表した記事や講演録を 1981 年頃からとりまとめていって完成したものだが、「内密の関係」だけは、この随筆集のために書き下ろされたものである。Carey 410 参照。

た『底の燠火』最終章が日記体でつづっているのは、まさに「隠さずにはいられないことを自ら露呈する、不正直さの正直な記録」なのだ。

9.

第 2 巻「追而書」で、私的な日記から脱却したときのトールボットは、「読者よ、私を責めないでほしい、だって、意思を交わすことを願わぬままに物を書く人間など、かつていたためしがあるだろうか？　読み手の存在を否定する言葉を書いているときでさえ、その言葉を読む読み手を想定しているものだ」（“Come, my dear reader, who has ever written without the desire to communicate? We assume a reader of our words even when we use them to deny his existence” (Golding, *Ends* 478)）と書いていた。バフチン流のダイアロジズムを強く連想させるこの理念にしたがえば、きわめて私的な日記として書かれた三部作最終章にも、自分という「無批判の作中読者」以外の読者が想定されている、と考えてもおかしくない。

その作中読者とは、プレティマン夫妻なのではあるまいか。コリーは自分の手記の読者を妹と設定していたが、同時に、現世を越えた神に宛てて書くこともあった。ゴールディングが「内密の関係」で述べたように、私的な日記の書き手と読み手の、「人が自分自身に話しかけているものと定義されることもあったほど、きわめて内密な関係」（“a relation indeed so intimate that it has sometimes been defined as a man talking to himself”）は、「人間が神に対して抱く感覚」（“the sense that men have of God”）へとダイレクトに発展しうるものである(Golding, “Intimate” 110)。それと同じように、今では消息もまったく不明で二度とまみえることもないだろうプレティマンたちではあるが、トールボットは、超越的な理念と化した彼らを「批判力を有する作中読者」として配置し、彼らがこの第 24 章に対して突きつけるであろう批評と向き合って、彼らを相手にダイアログを試みている。その試みが、トールボットの人間性の基底に息づく「信頼できる語り手」としての倫理的高潔さを、かろうじて証明する。

第 1 巻の作中読者だった名付け親は、出航前のトールボットに向かって「おまえを通して人生をもう一度味わわせておくれ！」と依頼したが、一方でプレティマンから目を離すな――「ところでな、トールボット。〔中略〕あの男から目を離すなよ」（“*By the bye, Talbot.* [. . .] *Keep an eye on him*” (Golding, *Ends* 648)）――と指示していた。かなり脳天気なところのあるトールボットを密偵としてうまく利用し、階級秩序にとって不都合な危険分

子プレティマンをこっそり監視しようという、邪な意図があったからである。第 3 巻の結末第 24 章においてトールボットは、名付け親からのこの不公正な依頼を変質させ、トールボットはプレティマン夫妻を相手にして公正な形で履行し、プレティマンたちと対面し続ける。トールボットは第 24 章を明文化して自分の目の前に突きつけることで、プレティマン夫妻と、この夫妻の記憶が糾弾する自分の不公正な打算から目をそらせないでいる。そしてトールボットは、みずからの精神衛生を危険にさらしてでも、プレティマンたちを作中読者とし親密な対話の相手とすることで、まさに「自分の存在を通して」、プレティマンたちをよみがえらせ（“live again”）、生き長らえさせる。三部作を書き上げた「語り手」トールボットの「真正な倫理的自我の基盤」（“the basis of an authentic moral self” (Stape 226)）を判断するというのであれば、私たち「現実の読者」が判断の指標とするべきなのは、「書くことの魔」、「読むことの魔」そして「読んで書くことの魔性」に導かれたこの行為の意義なのである。

ゴールディングは他の小説でも、読む・解釈するという行為の意味を作中人物に模索させることを通して、「読むことの魔」のテーマを探究している。そのような作品のひとつとして、次章では『可視の闇』を検証してみよう。

第８章　「1」を目指す「2」 ――『可視の闇』(*Darkness Visible)*に見る複製と復元願望としての解釈行為

1.

ゴールディングが 1979 年に発表した小説『可視の闇』の主人公のひとりである Matty は、自分が生まれてきた意味について思い悩み、小説第 4 章から第 5 章にかけて、その問いの形を「ぼくは誰だ？」（“Who am I?” (Golding, *Darkness* 51)）から「ぼくは何ものだ」(“*What* am I” (56)）へ、そして最終形として「ぼくはなんのためにいるのか？」(“*What am I for?*” (68)）へと先鋭化させていく。Martin Heidegger 流に言うならそれは、「理解において企投されたさまざまの可能性を仕上げる」という意味の「解釈」、あるいは「見廻し（Umsicht）」による発見を通じて、「手もとにあるものが、それが『なんのため』のものであるかということに関して、〔中略〕解き明かされ、このようにして眼に見えるようになった解き明かしに従って手もとにあるものが配慮される、という仕方」を、自己理解において実現しようとする試みということになろうか(ハイデッガー,「解釈学的循環」120-21)。

だが、その試みにおいてマティは、自分という存在の目的を自ら考案し創造し、ハイデガー的解釈学的循環――あるいは弁証法によって、自己反省し今の自己を訂正して創り続ける、という道――には向かわない。ケヴィン・マッカロンは「《差異性における同一性》というハイデガー的原理が〔中略〕『可視の闇』には充満している」(“the Hegelian principle of ‘identity in difference’ [. . .] permeates *Darkness Visible*” (McCarron, *Coincidence* 50)）と指摘する。それは途中までは正しい。しかしマティは、そして『可視の闇』という小説は、発展的な弁証法としての解釈を目指さない。マティは、天から（つまり自分以外のものから）課せられ、宗教的運命によって規定されているはずと彼が信じる計画を、厳正に読み取り感得し復元しようという試みにばかり専心するのである。

Paul Ricoeur の説明によれば、20 世紀後半時点の解釈理論と、その理論における「理解」という概念のあり方には、初期ハイデガー哲学の影響が強く働いており、「解釈学的循環」という言葉も、従来の意味を脱し、「存在者が先取の構造を出発点として理解されるという形」(リクール,『現代』64)を指すものとなった、という。Otto Pöggeler も、ハイデガーの解釈学の要諦を、「先視［(Vorsicht)］は、『先行把持』［(Vorhabe)］のなかに取り入れられているものを、一定の解釈可能性に向けて『照準を合わせる』。解釈はつねに或

るものを或るものとして把握しようとする。だから、或る『先行把握（Vorgriff)』において一定の概念性を選んでしまっている」(ペゲラー,「歴史と現在」24-25)と解説している。ハイデガー自身の言葉によれば、「解釈は、その都度すでに、最終的にか、あるいは留保つきでか、或る特定の概念性に対して態度を決めてしまっている。つまり、解釈は、或る先行把持（Vorgriff）に基づいているのである」(ハイデッガー,「解釈学的循環」 122-23)、となる。乱暴な単純化とのそしりを恐れずに換言するなら、解釈という行為には、実現形を予測しておいて、そこに重ね合わせるような形で理解しようとする性質を本質的に持つ、という一面があるのだ。

むろんハイデガーは、単にぴったり重ねてそれで終わり、というだけの行為を想定しているのではなく、「その後、この先行把握は個々のものの解釈をとおして分化され訂正される」(ペゲラー,「歴史と現在」25)と考えている。「具体的な状況と企投から出発し、〔中略〕存在の問題を問う 1 つの存在としての世界内存在にほかならぬ現存在（ダーザイン）の一構成契機として」(リクール,『現代』64)、解釈という行為を捉えているのである。ハイデガーにとって解釈は、解釈者個人の存在の再構築につながっていくはずのものである。「釈意を通して今日的な状況がひとつの根源的な体得の可能性に至るのに手を貸そう」(ハイデガー,『アリストテレス』45, 40)という方向性を持った「事実性の現象学的解釈学」を構想しはじめた頃のハイデガー自身の言葉を引くなら、「**理解する**とは、ただ単に何かを確認して知識として承知しておくの謂いではなく、理解したことを自分にとって最も固有な状況に即して、またこの状況からして根源的に**反復する**ことを意味する」、「解釈とは過去を理解しつつ体得することであり、解釈の状況はつねに生きいきとした現在の状況である」というわけだ(16, 11-12、強調は原文のまま)。Friedrich Kümmel も同様の主張を展開する。キュンメルは、Friedrich Schleiermacher の「先取り的前理解（antizipierendes Vorverständnis）」の概念を踏まえ、解釈学的な問題の核心にあるのは、「理解は、持参された前理解（das mitgebrachte Vorverständnis）の閉鎖的世界を打ち破り、そしてその当の人間をして、自分では産み出しえず、手にしていなかった新たな現実へと直面させる力を理解そのものが持っているのかどうか」という問題だ、とする(キュンメル 22-23)。20 世紀後半の解釈学が想定する解釈行為は、なるほど、「すでに存して」いる概念性への重ね合わせによる表明化行為という側面を持ってはいる。だが、それはマティのように、先行把持されたオリジナルの意味を復元するだけ、というものではないのだ。

ところが、そうした自己の発展につながる姿勢に対し、ゴールディングは懐疑的である

らしい。それは始原の意味から無限後退する営みでしかない、とゴールディングは考えているのである。『可視の闇』第 3 部の主要作中人物 Sim Goodchild の慨嘆に、その思いがよく現れている。シムに言わせると、自己解釈とは、「あの男が言っていたように、《存在》の非情な事実であり、また、彼が実在するものと信じているのは〔中略〕自分自身以外にない、そのわけは、果てしもなく続く意識を自分が感じているのだと自分自身が考えているのを感じていると自分自身が考えているのを感じているからだ、という非情な事実」（“the brute fact of Being and the brute fact that all he believed in as real [. . .] was himself as the man said because he felt himself thinking that he felt himself thinking that he felt awareness without end—” (Golding, *Darkness* 200-1)）の働きしか持たないものである。自分はこう思うと自分はこう思う、という主観の無限反射の迷宮に入り込んでしまい、始原の姿には到れないむなしさが、ここには述べられている。

『可視の闇』のなかで展開されるのは、オリジナルの完全な復元という意味における解釈行為の意義の追究である。そして、ハイデガー流の解釈学的循環をもってしては到達できない始原的存在へ向けた、悲観的で切羽詰まった、そしてそれだけに鬼気迫る迫力をもった回帰願望でもある。リクールは解釈学における初期ハイデガー思想の影響として、真理という概念が「命題学的機能から解釈学的機能へ」、つまり「一致対応としての真理から露呈としての真理へと見方を転換」(リクール,『現代』65)した、と概括する。だが、解釈と真理について、『可視の闇』が実践する思索と希求は、このような時流に真っ向から抗うもののように見える。それはある意味で、「一致対応としての真理」という考え方へと退行することを強く指向する、強烈な郷愁に似た解釈論なのである。

2.

『可視の闇』は、ゴールディングの全作品のなかで最も謎めいた小説といわれる。その不可解さは、この小説を執筆した経緯や意図についてゴールディングが完全黙秘していることによって、さらに増幅されている。従来ゴールディングは、インタヴューなどで興がのれば、作品の背景や作者自身のデザインの、かなり突っ込んだところまでを喜んで開陳してきた。しかし、こと『可視の闇』に関するかぎり拒絶を貫いている(Crompton 11、Crawford 152-53、Carey 364, 383)。それだけになおさら、この小説の読者は解釈行為を自分なりに実践するよう、強力に誘われる。

作品解釈の手がかりを探し求める読者は、この小説が冒頭部から、「2」という数をあか

らさまに印象づけようとしているらしい、と気づくだろう(Dick 96、Crawford 158-59)。第 1 章第 1 セクションは、第二次世界大戦時の大空襲に遭っている最中のアイル・オヴ・ドッグズ地区を舞台としているが、そこには「2 軒のパブと 2 軒の店舗を含むみすぼらしい家が建ち並ぶ 2 本の街路」(“two streets of mean houses with two pubs and two shops among them” (Golding, *Darkness* 9)）がある、と描写されている。いきなり「2」という数が連発で読者に突きつけられるわけだ。そして、その 2 本の街路の先で、投下爆弾が残した巨大な戦火が、「2 筋の光る煙の柱」(“two pillars of lighted smoke” (13)）をあげながら燃えさかり、その「鉛を溶解し鉄をぐにゃりと曲げつつある火炎」(“a fire that is melting lead and distorting iron” (13)）のなかから奇跡のように、マティ少年が全身を焼かれつつ出現する。

その後も『可視の闇』は、ストーリーのなかで「2」や「二重性」を極端に重視し続ける。天涯孤独のマティは左半身に重度のやけどを負い、顔が「2 色」(“two-toned” (22, 175, 265)）になっている。マティは長じて聖書マニアになり、日常生活から超然とした精神生活を送りはじめ、霊の訪れの幻視さえ体験するのだが、その霊もふたり連れである。

小説のもうひとりの主人公である少女 Sophy は、生い立ちからして二卵性双生児と、やはり「2」という数を宿命的に背負っている。ソフィは姉の Toni との関係を、周囲から「ソフィとトーニ・スタンホープという双子は、お互いがすべてという関係」(“The twins, Sophy and Toni Stanhope, were everything to each other” (105)）と決めつけられているが、そのことについて、反発と一体願望という、相反するふたつの強い感情を抱いている。

ソフィの悲劇は、元来不可能であるはずの一体化の可能性を、感じとってしまったことに由来する。トーニとのあいだに、「本当にお互いがすべてとなり、しかもそれが楽しいという稀な瞬間」(“rare moments when they really were everything to each other and enjoyed it” (114)）を味わえた経験も、皆無ではなかったのである。そのトーニと疎遠になるにつれて、ソフィは、全世界から隠されている闇の世界が自分だけには与えられている、という空想を真剣に抱くようになり、そのトンネル状の闇の世界にもうひとりの自分——「自分専用のトンネルの口のなかに座っているソフィたるもの」“the Sophy-thing that sat inside at the mouth of its private tunnel” (131)——がいるという想定のもと、もっぱらその「ソフィたるもの」との会話に没頭するようになる。ちなみに、自分がふたりいるとソフィが認識するくだりは、ソフィとマティというふたりの主人公を結びつける

材料ともなっている。第 1 章で入院時の少年マティが、彼の看護にあたった看護師に、「マティったら、あたしがいっぺんにふたつの場所にいることができると思ってる」(“There’s Matty thinking I can be in two places at once!”)、「マティはあたしがふたりだと思ってる」(“Matty believes I’m two people”)、そしてついには「マティはあたしが誰かとふたり連れだと信じてる」(“*Matty believes I bring someone with me*”) という存在のモードの繊細な感覚を与えた (18-19)、という一件を連想させるものがあるからだ。

ソフィにとって、「お互いがすべて」であることを実感できる「双子の片割れ」(“twin”) を求める願望は、パラノイア化していく。ソフィは、トーニが民族闘争支援の国際テロ活動に手を染めてイギリスから出奔すると、しばらく無軌道な生活を送った後、反社会的な若者 Gerry と恋仲になるが、そのジェリーをソフィは「巡り会った双子の兄」(“this discovered twin” (154)) と表現する。そして、テロ活動をイギリスに持ち込むために帰国したトーニと再会したソフィは、すぐさま姉の活動に協力することを申し出て、嬉しそうにこう呼びかける――「いとしのアントニアちゃん。また元どおりね！ 私たち、お互いがすべてって関係になるのよ」(“My deah, deah, Antonia. All over again! We’re going to be everything to each other” (190))。

この呼びかけにある「元に戻って繰り返す」(“all over again”) というフレーズが示すとおり、「2」という数は「再現」と「回復」のニュアンスを帯びている。そしてこの一体の回復を予期したソフィの喜びぶりは、この作品において、2 であるものが統一を目指す志向の強烈さを物語っている。

3.

このように、『可視の闇』における「2」や「一体化を目指す二重性」は、明瞭なライトモチーフとなっているわけだが、他に明瞭かつ強力なライトモチーフがもうひとつある。そのライトモチーフとは、「解釈」という行為そのものである。

作品のテーマが解釈という営みだということも(Redpath, *Structural* 56)、小説のはじめからじわじわと読者に伝わっていくように、『可視の闇』は書かれている。第 1 章第 1 セクションからして、いろいろな登場人物が解釈行為に携わるさまを描いており、読者の注意を解釈という営みのほうへさりげなくたぐり寄せ、作品の下地を周到に固めている。まず解釈行為に関わるのが、第二次世界大戦のロンドン空襲のさなかで臨時消防団員を務めているふたりの男で、それぞれが平時の仕事柄を、この戦時下の現状認識に反映させて

いる。音楽家は自慢の耳を、爆弾の飛来音を聞き分けて落下地点と自分との距離を解釈する用途に使用し、書店主は爆撃後の廃墟をポンペイになぞらえ、戦火が照らす石ころの輝きを見ては、『失楽園』(*Paradise Lost*)(1667 年)で John Milton が描き出した地獄の様子になぞらえる解釈にしばし耽っている。

その後の展開においても、解釈行為は頻出する。『可視の闇』とは、世界について、そして世界を裏側から操作している何ものかについて、登場人物たちが実践する解釈を読む小説だともいえる。つまりこの小説は、作中人物たちを解釈行為に携わらせ、その解釈行為について小説の読者がどう解釈するのか、さらには、読者は自分のその解釈行為をどう解釈するのかという内省を促すテクストだ、とみなせるだろう。『可視の闇』はいわば、メタ解釈についてのテクストなのだ。

マティは第 3 章で、シムが営む稀覯本古書店の店先で、占い用のガラス玉を見つめながら「ものとものをつなぐ縫い目の見える側が示される」(“He was shown the seamy side where the connections are” (Golding, *Darkness* 48)）という異次元体験を経た後、自らを聖書の預言者に列する存在と信じ込むようになって、聖句――特に黙示録の記載――をまったく字句どおりに解釈しながら、世界の終末のヴィジョンを現実の現代社会に読み込もうと奮闘努力する。

この行為に見られるように、『可視の闇』の主要作中人物たちが実践する思惟や解釈行為は、創造的行為というよりも、復元のほうを圧倒的に志向するのである。第 3 部の主役を張る知識人シムは、その第 3 部の幕開きで、「第一のこと」(“First Things”）について哲学的に思考しようと精神を集中してみるが、それを彼自身「回帰」と呼んでいる――“getting back, he sometimes called it” (193)。しかし、書店の業務や日常の些事に関する思いに邪魔されて、「第一のこと」への回帰は不可能と、なかば諦めてもいる――「そうさ。こんな喧噪のなかでも、思いをめぐらせることくらいはできるだろうさ、でも、第一のことについて思索するのは無理だ」(“Yes. You could brood on that for all the rumpus, but not on First Things” (193))。それでもシムは、超越的な始原――「智慧のはじまり」(“the beginning of wisdom” (217)）――への再到達を、完全には諦めきれないでいる。

ソフィもまた、現象的世界を裏側から支配していると思しき破壊原理を、知的にというより感性的に解読し、解釈したその原理を現実の世界に実現することに没頭していく。子供時代のソフィはこの原理を「《コースどおりの進路》を進むこと」――“‘Of course’ way”

(108)――と表現した。これは、彼女が 10 歳の時に、何か不可解な運命に操られるようにして、彼女が石を拾ってろくに狙いもつけずに水鳥の雛に投げつけ、雛を撃ち殺した経験をしたときに感得した原理である。あらかじめオリジナルの意図として人知れず策定されていた計画を実現すること――換言すれば、規定のコースや計画を一分のずれもなくなぞるという復元行為によって、この計画の意味を実現すること。もしくは、まだ表現を持たず、そのために意味も持たない意図だけがあったところに、その意味を解釈することによって現実の表現を与えること。それが、彼女のいう「コースどおり」の進行に積極的に身を委ねることである。

そして幼少期に一度、完璧にこの「コースどおり」になぞって意図を解釈し復元することに成功した、という感覚を経験したことで、ソフィの一体化希求はいよいよ熾烈なパラノイアとなっていく。成人になってからのソフィはこれを、熱力学的エントロピーの法則にも似た「すべてが運動をゆるめていく。〔中略〕あらゆるものが元の姿から外へじわじわと滑り出てきては、もっと単純なものになっていく」（“Everything’s running down. [. . . I]t slides out of itself bit by bit towards something that’s simpler and simpler” (167)）方向性だと解釈し、その方向性は、自分がトランス状態に陥ったときに垣間見える「光なき空間たちが奏でる原初的な反オーケストラ」（“the inchoate unorchestra of the lightless spaces” (167)）という暗黒空間において指し示されるのだ、と感得するようになる。ここで「始原」を意味する“inchoate”という語が使用されていることに留意しておきたい。ソフィが瞥見した世界は、マティが見たのと同じ、「世界の裏側」（“seamy side”）であり、そこは「始原」の「単一」（“simple”）さが志向される場なのである。

4.

『可視の闇』における解釈行為においては、始原の「単純・単一」（“simple”）だったはずのものに重ね合わせるという作業が、第一義的な重要性を帯びている。第 1 部第 1 章で、戦火をものともせずマティ少年を救出する消防団長は、マティが救急車で搬送された後、頭のなかで救助の場面を再現してみる。そこで彼は時間関係と位置関係を「頭のなかで行う幾何学みたいなもの」（“a kind of interior geometry” (16)）で正しく解釈し、自分が駆け出すタイミングがずれていたら、自分は遅延式爆弾の爆発にちょうど巻き込まれて命を落としていたはずだ、という事実を発見し、「物事の仕組みを覆い隠している幕がふるえてずれた」（“the screen that conceals the workings of thing had shuddered and moved”

(16)）と感じて、今さらのように戦慄する。そして、「そんなことをあまり詳しく検分しても仕方がない」（“it just didn’t do to examine such things too closely” (16)）と自分に言い聞かせ、おそらくマティやソフィが見た「縫い目の見える側」（“seamy side”）と同じ次元を見たという体験を否定し、精妙な解釈行為の続行を打ち切る。

団長の幾何学的解釈行為は、『可視の闇』における解釈行為のひな形である。すなわち本小説においては、解釈という営みは第一義的に、オリジナルである事象[75] に重ね合わせる再現・復元の行為として想定されているのだが、大半の人間にはそれを追求し続ける精神的集中力と持久力がない、ということも、同時に想定されているのだ。

ソフィがトーニを本当の意味で「お互いにとってすべて」であるものと見なして、一体化したがっていることは先に見た。あの願望の裏には、じつは父親 Robert Mellion Stanhope の愛を得たいという強烈な渇望がある。ソフィはトーニと父親を重ね合わせ、そして父親という自分の始原のひとつに向かって、回帰しようと願っているのである。ソフィはトーニと父親のあいだに、自分にはない類似点を見出す。トーニは世事からまったく自分を隔絶する独特の人生態度を持つ少女だが、チェス評論家の父も同様の態度の持ち主なのだとソフィは気づく。そのことをソフィは「パパはもっと遠くまで行ってしまうことだってできる、トーニと同じことをして、チェスのなかに姿を消すことができるんだ」（“he could go further, do a Toni and disappear into his chess” (123)）と表現している。また、トーニの透けるような白い肌にソフィは一種の劣等感を持っていたのだけれども、上半身裸の父を偶然見たとき、「ソフィはパパを見て、そしてなぜトーには肌があんなに白いのかを理解」（“She looked at him and saw why Toni had such a white skin” (131)）する。ソフィにとってトーニは、渇望の源泉であり自分の起源でもある父親の複製品、それも、劣化した複製である自分より精密度の高い複製なのである。ソフィはトーニを通して、父ロバートを近親相姦的なほどに渇望する。その態度は、『可視の闇』における復元と始原回復を願う希求の表象のひとつである。ここにおいて、「2」と「解釈」と「始原回復」のモチーフは、「複製」（“duplicate”）という主題に回収されることになる。

始原の回復という不可能に望みをかける行為の意義は、もうひとつ、「波」のライトモチーフによっても提示される。周期性をもつ波は、再現や回帰といった概念の表象としては、ごく自然な選択といえるだろう。波のイメージはまず小説第 2 章に出現する。マティの教

[75] オリジナルとまで言い切らずとも、少なくとも、「先行把持」の照準を向ける対象となる事象、とは言えよう。

師だったSebastian Pedigreeが抱えている、抑えきれない小児性愛衝動の周期性が、「波」のイメージで描かれるのである。その後、波のイメージが持つ定期的な再来という性質が、回帰や復元の希望をつなぐよすがとして機能するようになる。ソフィとトーニは幼い頃に海岸で高波にさらわれかける体験をするが(116)、その後ソフィは(トーニも同様らしいが)、リズムや波の感覚にきわめて敏感に反応するようになるし、そして小説の結末では、公園のベンチで息を引き取る寸前のペディグリーを、死んだはずのマティがどこからともなく訪い、金色の光と海でペディグリーを包み込み力ずくで現世から連れ去るのだが、そこに波のライトモチーフが現れる。ペディグリーはまず自分の体に当たる「波のような陽光」（“sunlight like waves” (263)）を感じ、やがてそれが光の海であることを知り、マティが腰まで光の海に浸りながら迎えにくる幻視を見る。マティの波のような動きは、「マティ・ウィンドローヴをひとつところにとどめるためにリズミカルに動かしている、この素晴らしい光と暖かさ」（“this wonderful light and warmth that kept [Matty] Windrove moving rhythmically in order to stay in one place” (264)）の作用だと理解する。ここには、波の周期性に託した始原回帰の可能性が凝縮しているといえるだろう。

『解釈学の成立』を著し「理解の分析としての解釈学」を目指したディルタイは、「理解が、歴史的に自己を構築する生の文節化的表現としての法律の連関ないしは芸術作品がもつ意味を獲得しうるとすれば、それは作品の所定の（集団的あるいは個人的な）創作者へ心理主義的な仕方で立ち返ることによってではない」という点を強調した(ペゲラー,「歴史と現在」13)。だがゴールディングが絶望的に目指してみせているのは、実はまさにその、創作者への心理主義的な立ち返り、という理解のあり方なのである。解釈行為にまつわる『可視の闇』の問題意識は、あえて「閉鎖的世界」内部にとじこもり、留まっている。

5.

そのうえで、再現や複製物、復元の成果物がオリジナルとぴったり重なり合わないというずれが、苦悩の根源として問題視されるのだ。1966年6月6日、この日付が示す6という数字の連なりに、黙示録のサタンを読みとったマティは、周囲の人々に世界の終末への警告を伝えようと町を練り歩いたが、誰からも理解されず、しかも当日何ら大事件は起こらなかった。部屋に閉じこもったマティは自分の心境を日記につづっているが、その言葉はまさに、始原の意味を複製できなかった苦悩を端的に物語っている――「私は大いなる悲嘆を感じる悲嘆を感じないときは大いなる虚ろさを感じるそしてあの問いが舞い戻る。

私は何のためにあるのか、私は自分に問う。徴を示すためなのならなぜその後に裁きが起こらないのだろう。他にやることもないからやり続けるけれども虚ろさを感じる」（“I feel a great grief and when not a grief I feel a great emptiness and my question comes again. What am I for, I ask myself. If to give signs why does no judgement follow. I will go on because there is nothing else to do but I feel an emptiness” (Golding, *Darkness*, 90)）。

解釈行為がイコール再現・復元であるということは、論理的に考えると、原本たるオリジナルが、今はそのまま完全無欠の形で入手できない状態にあることを前提とするはずだ。解釈者を含む人間たちからは遠く隔てられているか、もしくはその不完全な複製しか手に入らない状態があるからこそ、再現なり復元なりという手順を経る必要が生じるわけである。

ずれた二重性という主題を担うのは、この不完全な複製というモチーフである。そもそも複製は、ほぼ必然的に劣化を伴う。情報を伝達する際、エントロピーは増えることはあっても負の方向に進むことはないからだ。[76] そしてその劣化は、複製技術の普及と複製行為の頻発化によって、いよいよ促進されてしまう。

もっと正確に言えば、すでに何らかの劣化を被った後のものが、進化した複製技術によって大量に吐き出され、劣化品が拡散し氾濫していくのだ。そのプロセスも、『可視の闇』第 3 章において、マティが短期間勤務する Frankley’s 金物店の建物や在庫品の変遷のなかに、象徴的に描き込まれている。店舗は古い中世時代の漆喰と木造建築で、店内は「フランクリー金物店は、各時代各世代から、各製品ロットの、沈殿物というか売れ残りを抱え込んでいた」（“Frankley’s held from each age, each generation, each lot of goods, a sediment or remainder” (Golding, *Darkness* 38)）という状態だった。そしてやがてそこに、金物店の「回避不能な没落」（“an inevitable decline” (41)）と歩調を合わせるようにして、「釘、ピン、鋲、鉄器、真鍮のネジ、ボルト」といった金物を押しのけ、大量複

---

[76] ノーベル文学賞受賞記念スピーチのなかで、ゴールディングはエントロピーという概念がほとんど神格化（“the great god Entropy”）されてしまっている現状を嘆いている(Golding, “Nobel Lecture” 150)。また、1963 年の雑誌『ホリディ』(*Holiday*)掲載の記事のなかでも、ゴールディングは、「私たちの宇宙論における悪魔とは熱力学第 2 法則のことであり、それは、すべてが運動をゆるめていって、仕舞いにはゼンマイの切れた時計みたいに止まってしまう、という意味だ」（“The Satan of our cosmology is the Second Law of Thermodynamics which implies that everything is running down and will finally stop like an unwound clock”）と書いていた(Qtd. in Carey 182)。

製の権化とも言うべきプラスチック製品が「乱入」（“burst in” (41)）してくるのである。

このあたり、Jean Baudlliard が『象徴交換と死』第 2 部第 2 章「漆喰の天使」に書いた内容を、ちょっと連想させるものがある。ボードリヤールはプラスチックのことを、「全宇宙を射程におさめる記号論をめざす野心が凝縮されている」「前代未聞のシミュラークル」(ボードリヤール,『象徴交換』 108)である材料と見なしたうえで、漆喰に始まってついにはプラスチックに至る複製材料の変遷が、複製（シミュラークル）生産技術が進化し変質していく歴史を反映していることに対して、深い感慨に浸っていた。その感慨は、『可視の闇』の問題意識と、部分的に共通の基盤をもっているように思われる。

上の引用で見た「製造ロット」（“lot”）という語が示唆するように、もともと在庫されていた金物ですら、大量生産された複製品であった。『可視の闇』においては、複製行為は、大量生産・粗製濫造のイメージと結びついている。そしてその大量複製は、オリジナルを忠実に再現するのではなく、ずれや歪曲を伴う行為として描かれる。

象徴的な場面が、小説も結末に近い第 16 章の冒頭にある。ソフィとトーニが少女時代を過ごした元居室を使ってマティが交霊会を催した際、マティに心酔するようになった軽信家の友人 Edwin Bell に誘われて、シムも半信半疑で参加する。だが、警察当局は札付きのテロリストとなったトーニをマークしており、この部屋の天井にも監視カメラを取りつけていた。監視カメラが記録した交霊会の様子は、トーニとソフィが誘拐事件を起こした直後、ニュース番組で全国に放映される。

交霊会ではシムは儀式に集中できず、おまけに鼻がかゆくなる。マティとエドウィンに両手を握られていたので掻くことができず、テーブルに鼻を押しつけてかゆみを散らした。ほっとした直後に、ようやく神秘的な幻聴体験らしきものもうっすら味わったのだったが、しかしその様子を隠しカメラの映像で見た英国中の者たちは、シムのことを、最初から非科学的なオカルト行為にどっぷり浸ってエクスタシーに達した愚かな老人、と嘲笑する。記録映像は何度も繰り返し放映され、第 16 章冒頭は、電気店のショーウィンドウにずらりと並んだテレビ受像器が、一斉にその映像を流すところを描いている。シムはそれを見て、「そんなんじゃなかったんだ」（“It wasn’t like that!” (Golding, *Darkness* 256)）と思わず叫ぶ。15 台以上の画面が同一の絵を複製して提示しているが、それは本来的な真実を伝えない。大量生産の複製物たちはむしろオリジナルを歪曲するのである。

6.

『可視の闇』に描かれる複製行為や、劣化した複製物の大量生産のなかでも、とりわけ重大な意味をもつのが、言葉の複製の問題である。キンケイド=ウィークスとグレガーは、『可視の闇』が、『尖塔』以来の重要主題である「言語の限界の感覚」(“sense [. . .] of the limitations of language”）の問題を、さらに深く追究した作品と評しているが(Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 239)、正鵠を射た指摘である。問題視されるのは、言語の表象機能のなかでも、複製や復元に関わる機能だろう。マティの姓が Windrove、Windgrave、Windy、Wildwort などと、作品中つねに不安定で定着しないという奇妙な設定が端的に示すように、言語による伝達や複製は、ずれや誤りの可能性をつねに含んでいる。

ハイデガーは、アリストテレスの『霊魂論』第 3 巻を読み解いて、次のように述べていた——

> 存在者が端的にそれ自身において志向されておらず、かくかくしかじかのもの**として**、というように、ひとつの「として」という性格において志向されている場合、直覚は**併せ取る**、**一緒に取る**という様態においてある。感覚的な直覚が、その対象を何々として言明し論述するという仕方で（語ること(レゲイン)において）遂行されるときにかぎり、対象は、**その際**、自らを自分が［実は］そうでないものとして呈示してくることがある。「として」において対象的に向かうこの思念傾向こそ、そもそも誤り(プセウドス)の可能性の基礎をなすものにほかならない。（ハイデガー,『アリストテレス』 62、ルビや強調は原文のまま）

始原の姿を見ようとしても、そこに、誤りの可能性を必ず含んだ複製の姿を重ね合わせてふたつ同時に見るしかない——「一緒に取る」しかない、そしてそこにずれを見出すしかない——のが、人間の感覚の宿命なのである。

マティは成長するにつれて、言葉の複製がいかに無為な営みであるか、という理解をじわじわと深めていく。彼をおとなう聖霊が示す啓示に従って、人と言葉を交わす行為を神への捧げ物としてほとんど放棄し、やがて超俗的な一種の威厳さえ備えるようになったマティは、シムやエドウィンに向かって、複製された言葉に信を置かないよう無言で指示する。軽信の使徒ともいうべきエドウィンが説明した言葉を借りれば、マティの態度は、「プリントされ、ラジオ放送され、テレビで流され、テープに撮られ、レコードに保存されした、記録された言葉すべてから慎重に身を離すこと」(“the deliberate turning away from the recorded word, printed, radioed, televized, taped, disced—” (Golding, *Darkness*

200)）というものである。

今の箇所以外にも、小説の随所に“print”という言葉がちりばめてあって、これもひとつのライトモチーフとなっているのだが、“print”は、忌避されるべきものというネガティヴなニュアンスをはっきり帯びている(Crawford 168 参照)。第 3 部第 13 章で、シムはソフィの私室に入る機会を得るが、そこに置かれたロープつきの椅子などの道具を偶然発見し、ソフィには秘密の SM 趣味があるのだ、と深い幻滅を覚える。実はこれはまったくの誤解で、ロープはソフィとトーニが計画した幼児誘拐のための装備だったのだが、このときのシムにとっては、ロープなどの道具は、ソフィの秘めた「真実」を「まるで活字体（プリント）でつづったように明快」（“as clearly as they had spelt it out in print” (246)）に物語っていたのだった。ことほどさように、『可視の闇』における“print”とは、事実を語らず歪曲するメディアなのであり、劣化した複製物を、オリジナルに立ち返るという希求もないまま再生産し続ける営みの無益さを、強調するライトモチーフである。

複製物――シミュラークラといってもいい――がこれほど蔓延している現在の人間社会にあって、オリジナルを正確に複製したものが手に入らない。そのもどかしい現状を、マティはエドウィンに、そしてシムに深く悟らせる。マティはエドウィンが持っていたペーパーバック本を没収する。本に書かれている言葉は「人間たちの果てしないガサガサした騒音を物理的に複製したもの」（“physical reduplication of that endless crackle of men” (47)）だ。それは劣化版が仮のオリジナルとなって、機械的に複製されてきただけのことである。複製の複製は劣化しか生まず、さかのぼってオリジナルを指し示すこともない。

始原の次元は人語では表せない。ここでマティとの交霊会におけるシムの体験を詳しく検討しよう。隠しカメラに撮影されているとも知らず、交霊会に臨んだシムは、マティが彼の手相を調べるのに任せながら、時間が止まった次元に入り込んだような感覚を覚え、そして自分の手のひらが、文字ではないものが書き込まれた書物になった、と感じる――

> 〔前略〕彼は空間を通り抜けて落ちていき、自分自身の手を意識するだけになり、その意識は時間の周転を止めた。その手のひらは得も言われぬほど美しく、光でできていた。貴重なものであり、芸術を越えた確かさと巧緻さで、貴さを込めるようにして文字が刻まれ、十全な健やかさをもって、どこか別の場所に据えられているものだった。
>
> [. . .] he fell through into an awareness of his own hand that stopped time in its revolution. The palm was exquisitely beautiful, it was made of light. It was

precious and preciously inscribed with a sureness and delicacy beyond art and grounded somewhere else in absolute health. (231)

ここで描写されているのは、言葉ならぬ言葉で刻み込まれたオリジナルのテクストである。“print”という複製と拡散の手段を離れた、オリジナルな状態のテクストが、垣間見えた瞬間である。消防団長やマティそしてソフィがそれぞれに一瞬体験した始原の次元を、シムもまた、つかの間ながら体験した。

そして小説の最後にペディグリーを現世から引き離すときも、マティは、ペディグリーに「自由」（“*Freedom*”）という死の宣告をする際、「人語ではないもの」（“not in human speech” (265)）で語りかけるのである。始原の姿がヴェールのむこうにきっと存在するという信念と、少なくとも自分はその始原を瞥見できたらしいという微妙な感覚が、マティとソフィとシム、そしてゴールディングを突き動かしている。

だが一方エドウィンは、マティを擁護する熱弁を揮うあまり、やれ「他者性の静謐な次元」（“*still dimension of otherness*” (48)）だ、やれ「原言語」（“*Ursprache*” (204)）だ、「秘儀」（“Secrecy” (206)）だなどと、次々に解釈の言葉をまとわせてしまう。マティやシムは、文字による複製や解釈を付して「として」のレベルに引きずり下ろされる前の始原の次元を体験しているのだが、それを伝達するのに文字による複製や解釈を伏してしまうのである。エドウィンの主張は「名前なんて使っちゃダメだ。〔中略〕言語のせいで僕らがどれほど〔中略〕ハチャメチャになったか、そして僕らが言語をどれほどハチャメチャな状態に追い込んだかを、考えてごらんよ」（“No names. [. . .] Think of the mess [. . .] that language has made for us and we have made for language” (199)）というものだが、その主張を、言葉を駆使して展開してしまう。エドウィンは、いかにも「ほとんど語漏症」（“almost logorrhea” (204)）を自認する彼らしく、信頼できないはずの言葉の描写力で、描写してはいけない始原の次元に、解釈という不透明なヴェールを幾重にもかぶせてしまっている。第 1 部第 1 章でマティを介護した看護師は、自分がふたりいるのではという微妙な感覚を、マティを通して獲得した際に、その感覚を言葉にしようとすると、「彼女の頭が不用意にかぶせてしまった言葉のせいで、それまで感知していたものが吹き払われてしまうか、芯の芯まで不正確なものへと変じてしまうかする」（“what she had noticed was blown away or rendered massively inaccurate by the words her mind had accidentally wrapped round it” (18)）と直観していた。まさにその、看護師が避け

るべきだと考えた当の活動に、エドウィンは精を出している。[77] しかしそれは、むしろ始原から遠ざかる一方の営みなのである。

7.

そのことは、ものを書くという行為には必ずつきまとう宿命であって、それはゴールディングが『可視の闇』という小説を書く行為においても同じだ。それゆえ、この小説の語り手は全知の語り手でありながらも、妙に、奥歯に物の挟まったような語り方をすることが少なくない。たとえばマッカロンもこの点には気づいていて、「『可視の闇』の語り手は時として、今何が起こっているのかについて奇妙なほど断言を避け、そして小説内の作中人物に関しても、不思議にあやふやにしかわかっていないように見える」（“At times, the narrator of *Darkness Visible* seems oddly unsure of what is happening, and curiously vague about the characters within the novel” (McCarron, *Coincidence* 8)）と訝っている。それは、上で述べた宿命を表象しているからなのである。

第 1 章の締めくくりの 2 文を見てみよう――「マティの来歴については調査に調査が重ねられたけれども、成果は上がらなかった。しらみつぶしに丹念な身元照会がなされたものの、もしかしたら彼は、燃えさかる都市の純然たる惨苦から産み落とされた子なのかもしれなかった」（“His [Matty’s] background was probed and probed without result. For all that the most painstaking inquiries could find, he might have been born from the sheer agony of a burning city” (Golding, *Darkness* 20)）。「燃えさかる都市」に付された不定冠詞“a”は、マティを世に送り出したのが、第 2 次大戦時のロンドンという特定の都市ではなく、古代ギリシャや旧約聖書期、そしてさらにさかのぼった太古の時代から現在に至るまでの、不特定のありとあらゆる「戦火に焼かれる都市」をひとつに集約したような、非歴史的、普遍的かつ根源的存在が、マティを生み出したという解釈を示している。枝分かれした個別ではなく始原の次元への肉迫を願うかのような解釈である。だが同時にそれは、“might have been”という陳述緩和効果を持つ法助動詞を使うことでしか、表現できないのだ。

---

[77] 小説『自由落下』においてもゴールディングは言葉の無力を嘆き、人間の内部に人類誕生時から巣くっている始原の存在と、言葉という発明品の古さ比べという形で表現していた――「人間の言語なんて〔中略〕、母の暗闇と暖かさに比べれば、数万年も幼い」（“words [. . .] are ten thousand years younger than her darkness and warmth” (Golding, *Free* 16)）。本論文第 10 章第 9 節を参照。

ここで想起したいのが、マティがオーストラリアの原生林の沼で、真夜中に自分に浸水式の洗礼を自分に施す場面である。マティがやってくる前のこの現場の描写は、人間がまったく入り込んでいないという点で、まっさらの自然に最も近いものだと言えるだろう。いわばここは、人間の解釈行為や言語による描写行為をこうむる以前の、始原の世界次元に比することができる場所なのである。しかしそれでも、それを描写するには人間の言語を介在しなければならない。その点で、この現場の風景描写はきわめて興味深い。この場面においては、「もしここに人間がいたら」という条件節を介しないことには、描写が進まないのである。

> だが視覚以外の感覚器官は、捉える対象には事欠かなかっただろう。人間の足を突っ込めば、半ば水で半ば泥の、〔中略〕柔らかく粘着性の感触が、足のぐるりへ押しのけられながらも、すばやく足首まで、そしてもっと上のほうまで昇ってくるのを捉えただろう。鼻は植物や動物の腐敗する徴をすべて感じ取っただろうし、口とそして皮膚は、こういった状況では皮膚も味覚を持つようで、生暖かく濡れそぼった空気を、〔中略〕味わっただろう。耳は、蛙の鳴く轟きと夜鳥の苦悶の声で満たされ〔中略〕るのだろう。〔中略〕それから十分な時間が経って目が慣れ始めたら〔中略〕、やがて目も視覚のために用意されている徴を見出すだろう。〔中略〕しかし今は誰もその場所にいない。昼のうちに遠くからここを観察していた者にとっては、人類誕生以来ここを人間が訪れたことなどあり得ない、と思われた。
>
> Yet every other sense [than sight] would have been well enough supplied with evidence. Human feet would have felt the soft and glutinous texture, half water half mud, that would rise swiftly to the ankles and farther [. . .]. The nose would have taken all the evidence of vegetable and animal decay, while the mouth and skin—for in these circumstances it is as if the skin can taste—would have tasted an air so warm and heavy with water [. . .]. The ears would be filled with the thunder of the frogs and the anguish of nightbirds [. . .]. Then, accustomed to the darkness by a long enough stay [. . .] the eyes would find what evidence there was for them too. [. . .] But there was no man in that place; and it seemed impossible to one who had inspected it from far off and in daylight that there ever had been a man in the place since men began. (72-73)

「人間（による解釈を受ける）以前の世界」は、直説法では描写しきれない、「もし人間が足を踏み入れたら」というような、人間的感覚経験に関する仮定法を承けた“would have been”の世界でしかない。さもなくば、たとえばエドウィンによる釈義のような人語を付与するしかない。マティが日記に記した言葉を借りれば、始原とは、楽器による演奏（解釈）を受けつけない音楽――「弦を擦り切れさせて断ち切ってしまうような音楽」（“the music that frays and breaks the string” (238)）――であるが、[78] 演奏により復元されなければ人間の耳には届かない、というジレンマが常につきまとう。

8.

小説第 3 部には「1 は 1」（“One Is One”）というタイトルが付されている。これは、シムが社会における人間関係の薄さと個人主義の蔓延を嘆きながら、ナーサリーライムの一節を引いてみせた「1 は 1、ただそれだけひとつきり、そしてずっとずっとひとつきり」（“one is one and all alone and ever shall be so” (225)）という言葉を根拠にして、個人がそれぞれに隔絶された現代社会のありさまを指摘するタイトルだ、と解されることが多い。[79] 本章はその理解に異を唱えるものではないが、それに加えて、むしろ統一や単一性の価値――「《統一》、すなわち唯一者、唯一にしてすべてである存在、個にして二面を有しない者」（“‘the unity’, the One, All-Oneness, individuality and non-duality”）――を表現した言葉だというマッカロンの観点(McCarron, *Coincidence* 68)を、強く支持したいと思う。解釈と複製によって無限分岐を開始する前にあった単一の始原を、“one is one (and all alone)”は指し示している。その始原の単一性を、マティの場合は滑稽なほど純真に、ソフィの場合はグロテスクなほどの集中力をもって、そしてシムの場合は瑣事や邪念の妨害にさらされながら、追求していく行程が、『可視の闇』という小説を形作っているのである。

その小説を書くにあたって、ゴールディングは大いなる矛盾に突き当たっている。単一であり人語による表現や解釈を寄せ付けないはずの始原のありのままを、人語によって表現しようというのだから。そこで彼が頼った表現手法は、「もし人語を解して表現するなら」という仮定法での記述と、そしてライトモチーフを多用するという、大して目新しさのな

---

[78] 音楽の複製および大量生産に対する嫌悪は、1967 年の小説『ピラミッド』(*The Pyramid*) において、音楽教師の Bounce の父親 Mr Dawlish が、レコードと蓄音機を憎悪し、破壊して庭で燃やすという行為のなかにも、象徴的に示されていた。

[79] Crawford 153 や McCarron, *Coincidence* 68 によるまとめを参照。

い手法だった。「2」、「解釈」、“print”、「波」といったキーフレーズの反復や、複数場面の類似性を連想させる並列、登場人物間にある共通要素の前景化[80]——たとえば、書店主シムは、第 1 部第 1 章で消防団員だった匿名の書店主の複製なのかもしれない——などが、『可視の闇』の主な小説作法である。昔懐かしの E. M. Forster の用語で言うなら、「反復と変奏」である。

ライトモチーフをこれ見よがしに並べてみせて、読者の解釈を操作するというのは、ひとつには、作者の権力行使という意味合いを持つ行為である。と同時に、ゴールディングが『可視の闇』において「反復と変奏」という古色蒼然たる手法を取ったのは、主題提示のためにそうせざるを得なかったからでもあるだろう。不完全な複製という主題を、みずからの文学作法にも反映させようとしたのだ。[81] 何かと何かがぴったり重なり合いそうになっては、ずれのために二者は結局二者のままである。その宿命を、「反復と変奏」の手法が浮き彫りにするのである。

『可視の闇』に登場する作中人物名と数字の象徴性を論じるヴァージニア・タイガーは、主要作中人物の名前や数字の「7」に関する解釈の可能性を網羅的に披露し、「本小説のネーミングや数つけの方略は、読者を物語生成の中心に連れ込み、そこで読者は不可解きわまりない謎に悩まされ、その結果、その謎の意味のいくつかを断定し、いくつかの意味は拒否——ある意味を拒否するということも意味生成の一様式だ——するように仕向ける」（“[The novel’s strategies of naming and numbering] place[d] the reader in the

---

[80] なかでもマティとソフィの共通点に関しては、特に Crompton 104, 113-14、Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 248-49 や McCarron, *Coincidence* 36-37, 46-50 などが詳しい。

[81] 『可視の闇』の小説作法は「反復と変奏」だけではなく、たとえばメタフィクションのようなポストモダニズム的趣向もある。だがそのポストモダニズム手法も、やはり単一に統合しない複数の解釈がもたらす無為の感覚を伝達するために使われている——

> ゴールディングは〔中略〕、ポストモダニズム的手法の過剰が、認識論的な難題に対する均衡のとれた探究につながるどころか、競い合う解釈同士の行き詰まりと物語論的頓挫という不幸な結果につながる可能性があることを暴露する。
>
> Golding [. . .] reveals how their [postmodern techniques’] excess can lead to an unfortunate logjam of competing interpretations and narratological collapse rather than any balanced scrutiny of epistemological difficulties. (Crawford 168)）。

またアーノルド・ジョンストンは、「『可視の闇』を何らかの反動的な作品と評するのであれば、反動の対象とはゴールディング自身のヴィジョンや手法である。なぜなら『可視の闇』には、彼の他の小説に含まれる要素の残響や作り直しや精錬が満ちあふれているからだ」（“In fact, if *Darkness Visible* represents a reaction of any sort, it is to Golding’s own vision and techniques, for it is full of echoes, modifications, and elaborations of elements from his other novels” (Johnston 109)）と指摘し、ゴールディングが自分自身の過去の作品を変奏しつつ反復したと述べている。いわばずれた複製を意図的に実践したわけだ。

center of narrative production, the reader being badgered so by baffling puzzles that he either resists—itself a mode of constructing meaning—or determines some of their implications" (Tiger, "Namings" 289)）と指摘する。けれども、ゴールディングが『可視の闇』で行っているのは、自由な解釈行為と意味決定への着手（あるいは拒否）を通して読者に「物語生成」（"narrative production"）への参画を促す行為ではない。むしろ、物語の「再製・復元」――narrative ***re***production――を指向させることだ、と考えたほうが正確だろう。自由に意味を作製するのではなく、もともとあったはずのオリジナル・デザインを復元しようと望み、その手がかりを捜索すること。『可視の闇』の作者たるゴールディングは、その捜索活動の現場に、小説読者をも引っ張り込もうと奮闘している。

こう考えてみると、ゴールディングがこの作品の解釈について口を閉ざしていることにも合点がいく。作者本人によるものとはいえ、ゴールディングにとって解釈とは、オリジナルな意図の劣化版である。劣化したものの複製物を世間に拡散させることを、ゴールディングは忌避したのだ。ゴールディングは解釈と複製、復元に関する考察を、物語外の世界にまで持ち込んだ。すなわち、作中読者による実践の世界にとどめずに、現実の読者と作者ゴールディングやテクストが関係を切り結ぶ実世界にまで、持ち出したのである。[82]

『可視の闇』というメタ解釈の物語は、そのメタ解釈の構造を、この小説と読者の間にも持ち込んでいる。読者に解釈の解釈というジレンマ構造を迫り、深い内省に持ち込む。読者に体験を迫るのがゴールディングの本領だが、『可視の闇』はその傾向の極北である。読者は引き込まれ、解釈行為に自ら身を投じることになる。そしてその先には、読者が自分自身の解釈行為についても内省させられる、という展開が待ち受ける。たとえば本章においてさえも、さきほどエドウィンの解釈行為を説明するに際して、第 1 章の看護師の言葉を引き合いに出すことで解釈を施した次第である。始原の意味をダイレクトに示すのではなく、複製の原理に寄りかかった解釈行為を行ってしまったわけである。だがそうしないことには、解釈や釈意説明はそもそも不可能だった。このような皮肉な構造に対する内省を、『可視の闇』は誘っているのである。

---

[82] ジョン・ケアリはゴールディングが沈黙する理由のひとつとして、『可視の闇』の原稿を何度も書きなおしたために多くの「版」（"version"）が生まれてしまったことから来るゴールディングの「心中の当惑」（"inner bewilderment"）を挙げている(378)。ケアリの推察も、本章が問題視する「複製の大量生産」という論点と、同じ方向にある問題を見据えているといえる。

9.

引用した『可視の闇』を世に問うて間もない 1980 年 4 月の講演「信条と創造力」において、ゴールディングは次に引用する言葉を残した。冒頭部は本論文第 1 章第 3 節でも引いたが、その後を見ていただきたい――

> 人間とは何か、天の目から見た人間とはいったいどのようなものなのか、それを私は知りたくてたまらないし、そして、それを知ったあとはその知識に耐え抜く覚悟があります。今のことは、軽い気持ちで口にしたのではありません。〔中略〕一般的に、人間は、自分の似姿にあわせて神をこしらえる、と言われます。〔中略〕ここに私たちなりの記述を付け加えて、神とは、なによりもまずは、芸術家なのであって、それも、何ら強制を受けることもなく、自分自身の無限の創造力の赴くところにのみ従って、作品を作る芸術家なのだ、と言いましょう。私たちは、ある意味で、神が書いた小説なのではないでしょうか？　私たちは神の似姿にあわせて作られたと言われています。だから、もし私たちが、ひとりひとりの心に宿っているそれぞれの創造力のきらめきを、理解することさえできたならば、究極の創造主のもつ創造力の一端を覗き見ることができるかもしれません！
>
> What man *is*, whatever man is under the eye of heaven, that I burn to know and that—I do not say this lightly—I would endure knowing. [. . .] Commonly men make God in their own image [. . .] Let us add our quota of description and say that he is of all things an artist who labours under no compulsion but that of his own infinite creativity. Are we, in some sense, his novels? We are said to be made in his image and if we could but understand our flashes of individual creativity we might glimpse the creativity of the ultimate Creator! (Golding, “Belief” 199-200)

現代においてそれは滑稽な幻想なのかもしれない。ボードリヤールにいわせれば、「単一者を原則とする」根強い幻想に過ぎず、「世界は単一なのだから、その状態に戻る必要がある」と私たちに思い込ませ、「二重性に関するあらゆる幻想［を］異端」と見なすよう仕向ける全体主義的な暴走を招くとともに、たとえば善と悪の二重性が善の側に一方的に回収されるという「善によって、善の名において遂行される犯罪」に見られるような、「単一の原則による徹底的な統合」を容認する、悪しき幻想ということにもなるだろう(ボードリヤール,『不可能』 132, 142, 142)。また、20 世紀後葉の一般的な解釈学の構図に当ては

めれば、ゴールディングの挑戦も、ゴールディングが神の視野をどのように先行把持しているのか、そしてそれに関わる解釈と理解をゴールディングという個人に固有の状況にどのように活かすのか、という解釈学的循環パターンのなかに収めて捉えることだって可能ではあろう。しかしゴールディングは、単一性を悪しき幻想と呼び二重性を称揚する風潮に抗っている。

その姿勢は、1970-80 年代の、作者から権威を剥奪する読者論に逆らうものでもあった。バフチンのダイアロジズムからインターテクスチュアリティの発想を得たクリステヴァは、「バフチーンにあっては、物語は禁止、独話関係であり、―神―へコードを服従させることなのである」(クリステヴァ,『テクスト』148、強調は原文のまま)と述べ、その禁止というのは、すなわち「一（神、法、定義）のこと」(147)だとしている。バフチン同様クリステヴァも対話性を重視しており、意味の一元化を忌避する――「エクリチュールは個人を否定する」し、「一主体により包囲されることを拒絶する」(165)と説いた。しかし、その一なる神という一主体がもつ意図に肉迫することこそ、ゴールディングの切望するところなのである。彼は、非現実的な幻想家という誹りを甘んじて受けてでも、単一の神的原則を追求し、完璧に一致する復元という不可能を実現することに挑み続ける。

『可視の闇』にはエピグラフとして、「聞いてきたことを我に語らせ給え」（“SIT MIHI FAS AUDITA LOQUI”）という、ウェルギリウスの『アエネーイス』(*Aeneis*)から引かれた祈りの句が置かれている。これは、聞いたままを再現して語るという不可能な芸当を、なんとかして遂げさせてほしいという、ゴールディングのごく私的な、そして人間には到達し得ない次元をめざす覚悟を持ったひと握りの人間たちを代表した、叶わぬ願いであり、絶望的で鬼気迫る祈りの言葉なのかもしれない。

第３部

第９章　『蠅の王』(*Lord of the Flies*)の覗き窓
――ビルのふるまいを読むこと

1.

本論文第２部は、第４章から第８章までの５章を費やし、書く行為と読む（解釈する）行為の意味や、読む行為と読まれる行為の意味の探究において、ゴールディングが、始原にあったはずの意味を回復したいという願望を捨てきれず、解釈の多相性や多義性のなかで動揺し、もがく様を観察してきた。『尖塔』、『可視の闇』、『地の果てまで ―海洋三部作』、『ペーパー・メン』と、読む行為を実践する作中人物や、読んで解釈する行為の意味を考察するテーマを盛り込んだ作品を、ゴールディングは何度も何度も書いている。その執拗さは、ゴールディングが一種の無限連続状況に置かれていたことを示唆するものであろう。作品を書くことで作り上げる解が、問題を解決するどころか、解ともとの問題とあいだのずれを際立たせる結果になってしまうため、ゴールディングは再び新たな解の模索を迫られるのである。

本論文第３部では、ゴールディングを突き動かした《書くこと》と《読むこと》の無限連続作用を探究してみたい。これが動揺ともがきの状態へゴールディングを追い込み、そして、逆説的ではあるが、その動揺のなかに新しい意味の次元を萌芽させもしたのである。検討の俎上に載せるのは、ゴールディングの原点というべき処女作と、動揺のたびに一種の回帰点となった作品『自由落下』である。まずこの章では、ゴールディングの小説デビュー作『蠅の王』(1954 年)を論じることにする。

2.

『蠅の王』は、出版後次第に大きな反響を呼ぶようになり、文学研究者の耳目を集め、やがて英米の大学・高校などで教材として盛んに採りあげられるようになった。Neil McEwan が 1981 年に報告したところによれば、「世界全体のなかで最も教材にされることの多い小説のひとつに違いない」（“must be one of the most taught of all novels [. . .] in the world as a whole” (McEwan 147)）という状況だ。大きな要因としては、戦後文学としての「同時代的重要性を備えているという高評価」（“a reputation for contemporary relevance” (147)）を有している点とともに、そのテーマ性が「ヴィクトリア朝風価値観に対する反駁」（“a refutation of ‘Victorianism’” (147)）として提示され

ている点が挙げられる。しかもそのヴィクトリア朝的価値観の論駁が、具体的にひとつの作品との意図的なインターテクスチュアリティを活用して提示されている。そうした点が、教育的読み物としての魅力を高めているのである。

周知のように、『蠅の王』の発想材源のひとつは R. M. Ballantyne による 1875 年の小説『珊瑚島』(*The Coral Island*)である。『蠅の王』結末部には、この小説へのはっきりとした言及もある。ラルフらを救助する海軍士官が、これまでこの島の子どもたちが送ってきたであろう「とっても楽し」げな孤島生活を、かのヴィクトリア朝期の少年冒険小説にたとえてみせ、2 作品間のまごうことなき相互関連性を読者に明確に伝えている――「わかるよ。とっても楽しくやってたんだね。珊瑚島みたいにね」(“I know. Jolly good show. Like the Coral Island” (Golding, *Lord* 223))。

いわば『蠅の王』は、ゴールディングが『珊瑚島』をどのように読んでどのように解釈したのか、という結果から生まれてきた作品だ、という側面があるわけだ。そうして『珊瑚島』の上に盛りつけられた解釈に、ある種の作為を嗅ぎ取る目利きの読者もいる。特にポストコロニアニズムに関する意識が高い読者は、鼻がきくようである。

上で引いたマキューアンは、『蠅の王』を賞賛するあまりに『珊瑚島』の価値観を過剰に単純視するナイーヴな読者の傾向――「過剰に単純視する強い傾向」(“a strong tendency to oversimplify” (McEwan 150)) ――に対して警告を発した。また、坂本公延は当のゴールディング本人のなかに、『珊瑚島』の単純化という作為性を見てとっている。ゴールディングは 1962 年に、『蠅の王』制作の意図や裏話を、「寓話」と題する講演原稿にまとめて書き記したのだが、そこでゴールディングは、1961 年に Carl Niemeyer が発表した『蠅の王』評を引き合いに出している。そのうえで、ゴールディングはニーマイヤーに便乗する形で、『珊瑚島』の楽天的価値観――子どもは無垢だとか、白人が非文明人に優越するとかいうことを、きわめて無邪気に信じる価値観――を指弾した。けれども坂本の指摘によれば、実はニーマイヤーは記事のなかで、「バランタインが子供っぽい性質に内包された或る暗い相に気付いていたことを暗示」する内容の一節も書いていた(坂本 35)。[83] しかしゴールディングはあえてそこには頬被りをし、『珊瑚島』の価値観を単純化して示したのだ、という。坂本はその作為を「不可解」と評し(39)、「二人の作家の視力の広さと深度の相違は認めねばならないが、〔中略〕この二人の作家の目は同じものを眺めていた」はずだ、と書く(41)。

[83] ゴールディングの講演原稿「寓話」において該当するのは、88-89 ページの記載である。

ゴールディングの意図のなかでは、『蠅の王』は『珊瑚島』の価値観を逆転させた作品である必要があった。その逆転した関係を成立させるための操作において、ゴールディングは、バランタインが持っていた作者としての意図（少なくとも意図の一端）を軽視するか、あるいは故意に誤読するという解釈を、『珊瑚島』の読者として行使した――と、そういう構図も、確かに読もうと思えば読みとれる。そのような理解のうえに立てば、1950～60年代のゴールディングは、読者が自由に解釈を展開する権利に対しては、「作者」の立場からは疎ましく思いながらも、読者という立場になるとその自由と権利を大いに享受し、バランタインやニーマイヤーのテクストに対して、彼らの作者としての権威を軽視している、ということにもなるし、ゴールディングのそのようなダブル・スタンダードと作為を指摘するのも、さして間違ったことではない――

現時点で、すでに語り尽くされた読み物教材の観さえ呈するようになっている『蠅の王』に対し、百戦錬磨の小説読みが何か意義あるアプローチを試みるとしたら、少なくとも上で述べた程度には、テクスト外部の状況への目配りをしないと、話にならないということかもしれない。

だが、それでも『蠅の王』のテクスト内部には、未解明の小さな謎がまだ残っている。その謎は、面白いことに、まるで初心者のナイーヴな読者のように、理論の枠組みなど無しで――自らの所属する解釈共同体のコードや、ヤウスがいう「期待の地平」[84]をできるだけ抑えるようにして――テクストを虚心坦懐にたどることによってのみ浮かび上がってくるものであり、それは作者の意図の完全な埒外へと読者を連れ出すとともに、その意図を、作者の意表を突く形で、裏書きもするのである。

3.

謎の糸口は、舞台となる無人島にたどり着いた少年たちの総数にある。英語圏の国語の授業では、『蠅の王』を教材にするとき、作中人物の数をきちんと数えてみなさい、といった宿題を出したりするのだろうか。出したところで、その宿題は、結局「わからない」という答えに行きつくばかりだ。『蠅の王』の主要作中人物のひとりピギー少年が愚痴ってい

[84] ヤウスによれば、「これまで知らなかった作品を初めて知るという文学的経験にも、『予知』が付随して」いて(ヤウス 36)、それが「ジャンル、様式、あるいは形式の約束によって規定されている読者の期待の地平」である(38)。そして、「新しいテクストは、読者（聴き手）に対して、それより前のテクストで親しんでいた、さまざまな期待とルールの地平を呼びおこす。次いでその期待とルールは変異型を与えられ、修正され、変更され、あるいはまた単に再生産される」(37)。

るように、特に年少の子どもたちがひとつところにじっとしていないものだから、人数が明確に把握されることはない。名前すら記録してもらえない少年も、相当数いるのだ。もしかすると、「わからないように書かれている」という点に、何らかの意義を見出すよう生徒を導く、という高次の意図をもって、生徒に精読を課すこともあり得るかもしれない。だが本章が目指すのは、そのような賢しいアプローチではない。

では、虚心坦懐に愚直な作業を始めてみよう。作品中、名前や個別性が特定できる少年たちを、登場順に列挙してみる。まず主人公ラルフが登場、そしてほぼ同時に、ピギーというあだ名の少年が、島の海岸縁に姿を見せる。ラルフが吹き鳴らすホラ貝の音に誘われて、ラルフたち同様に遭難した少年たちが三々五々と集まってくる。そのなかで最初に名前が判明するのは、まだ親指をしゃぶる癖がなおっていない「おそらく 6 歳くらいの少年」（“a boy of perhaps six years” (Golding, *Lord* 18)）の Johnny である。ピギーは他の子どもたちの名前も次々に聞き出している様子だが――「ラルフは、よく通る短い音を連続して吹き鳴らした。ピギーは集まった子供たちのあいだを動き回って、名前を尋ねては、それを暗記しようと顔をしかめていた」（“Ralph continued to blow short, penetrating blasts. Piggy moved among the crowd, asking names and frowning to remember them” (19)）――その名前はテクストには明示されていない。次に名前が出るのは Sam と Eric の一卵性双生児である。そこへ今度は少年聖歌隊の一団が登場する。尊大な隊長の名はジャックで、最年長らしい 12 歳のラルフと年齢はおそらくあまり変わらない。ピギーが、ホラ貝の合図の理由を説明して、「だからラルフがミーティングを招集したんだ。これから何をしたらいいか決められるようにさ。名前はもう聞いて回ったんだよ。あいつはジョニーだ。そこのふたりは、双子なんだけど、サムとエリックさ。どっちがエリックだっけ――君か？　あ違うのか、君はサムのほうなんだね――」（“That’s why Ralph made a meeting. So as we can decide what to do. We’ve heard names. That’s Johnny. Those two—they’re twins, Sam ’n Eric. Which is Eric—? You? No—you’re Sam—”）と、すでに集まっていた面々の名前をだらしなく紹介し始めると、それを承けてラルフもジャックに向かって、「みんな名前がわかってたほうがいい」（“We’d better all have names”）と述べる(22)。ジャックがそれに応じて聖歌隊員の紹介を始め、Maurice、ロジャー、Bill、Robert、Harold、ヘンリーといった面々の名前が明らかになる。聖歌隊員のうち、ラルフたちの前に姿を見せるやいなや、疲労と熱気で卒倒してしまうのがサイモンである。第 1 章で人名が紹介されるのはここまでだ。

第 2 章には、印象的な少年が登場する。テクストが「約 6 歳のちびっこ」(“a shrimp of a boy, about six years old”) と紹介する、顔の片側に赤紫色の母斑 (“mulberry-coloured birthmark”) のある幼児である(38)。この子が、島には不気味な巨大な「蛇っぽいもの」(“snake-thing”) もしくは「獣」(“beastie”) が棲んでいる、と言い出す子である(39)。しかしこの子は、名前の特定すらされないうちに、山火事に巻き込まれて焼死する。新しく名前が判明するのは Percival で、彼は最年少の座をジョニーと争うほど幼い、と第 4 章にある――「島じゅうでいちばん年少の子どもたちであるパーシヴァルとジョニー」(“Percival and Johnny, the smallest boys on the island” (65))。ジョニーは「おそらく 6 歳」なので、少年たちの最低年齢は、ほぼ 6 歳だと推定できる。以後、年少の子どもたちは、「幼年組」(“littluns”) という呼び名で十把一絡げの扱いを受けることが多くなる。

第 5 章では、「幼年組」の Phil が、会議で発言している姿が描かれている。第 6 章でジャックは、会議で発言させても何の役にも立たない人間として、サイモンやビルの他に、Walter の名を挙げている。話は進んで、ラルフとジャックの決裂は修復不能となり、第 10 章になると、ジャックの「部族」(“tribe”) は、島の先端部にある岩場 Castle Rock に居を移している。そこで部族の掟に違反したとして、最初に殴打の刑を受けるのが Wilfred である。間をおかずに開かれた部族の会議で、仕留めたはずの「獣」の生死について確認する発言をする少年は、名を Stanley という。

名前がはっきりしている少年の数は以上で全部であり、しめて 18 名。顔に母斑のある例の子を入れるなら、存在が個として確認された子どもは 19 名ということになる。ただし、幼年組の一人ひとりについては、年長組の少年たちが普段ほとんど気にも留めないため、全体の人数は誰も把握できていない。

面白いのは、第 1 章でラルフとジャックのどちらがリーダーになるか全員の挙手で決めたとき、「ラルフは数えた」(“Ralph counted”) と明記されていることだ(24)。この時点でいったんは、ラルフも子どもたちの総数を把握していたということなのだろうか。それとも、ラルフへの票が圧倒的多数だったので、数えるのを途中でやめたのかもしれない。ともあれ小説の最後では、ラルフは、救助に来てくれた海軍士官に「総数はわからない」と返答している(222)。島内の秩序維持のためには人員を掌握する必要があると、ことあるごとに力説していた「統率者」としては、何ともしまりのない体たらくである。この事実は、ラルフのリーダーとしての適性について判断材料を読者に提供している、とも言えるだろう。これで、子どもの人数がわからないように書いてあるのはなぜ？という課題に、

一応の答えが出せた、ということになろうか。

だが、子どもたちの人数に関する話はそう簡単におしまいにはできない。子どもたちの行動を詳しくたどってみると、名前の出てくる者たちさえ、どうしても「18 人」と言い切れなくなってしまうのだ。原因はビルにある。

4.

『蠅の王』の材源とされる『珊瑚島』にも、実はビルという名前の人物が登場しており、プロット上けっこう大きな役割を務めていた。『珊瑚島』のビルは海賊の一味で、仲間からは「血まみれビル」（“Bloody Bill”）と呼ばれている大柄な男性である。『珊瑚島』において無人島に漂着するのは、18 歳の Jack Martin を頭とする 3 人の少年たちで、そのうちのひとりで、語り手も務める 15 歳の Ralph だけが、島にやってきた海賊に拉致される。ラルフは海賊たちからいくら脅迫されても、ジャックらの情報について頑として口を割らない。そんなラルフの根性に感心した海賊船の船長は、ラルフを殺さずに自分たちの仲間に取り込もうと考える。そんな船内の荒くれ海賊たちのなかにひとりだけ、思慮深さを感じさせる男がおり、ラルフはその男と親しくなる。それがビルで、身を崩して海賊になって 3 年、「血まみれ」の異名を頂戴してはいるが、海賊稼業に嫌気がさしている男だった。

ふたりは船からの逃亡を図るが、ビルは船長に胸を撃ち抜かれて重傷を負う。それでもビルはラルフを助けて逃亡を成功させる。やがてビルは、ラルフから聖書の文句――「汝らの罪は緋のごとくなるも雪のごとく白くならん」（イザヤ書 1 章）、「ただ信ぜよ」（マルコ福音書 5 章、ルカ福音書 8 章）――を聞かせてもらいながら、生前の罪を悔いつつ、他界していく。このように『珊瑚島』のビルは、ラルフの救出というプロット上の重要な転換点を演出するばかりでなく、しかも自らも聖書の教えにより改悛するという、なかなか印象的な変化を遂げる作中人物なのである。

ひるがえって、『蠅の王』のビルの動きを追ってみよう。こちらのビルも、なるほど主役級ではないが、脇役のなかではそれなりの存在感を放っている。なにしろ、少年たちの恐怖心と秘めた暴力性を納受して怪物化した豚の頭である、あの悪の呪力の権化「蠅の王」（Lord of the Flies）が、第 8 章末尾でサイモンと幻視的な対話をかわすなかで、ジャックやラルフ、ピギー、ロジャーらの名に並べて、このビルにも言及するほどなのだ――

> 警告しておくよ。このままなら、私はキレるよ。わかるか？　おまえは要らない奴なんだ。わかったか？〔中略〕だから、私の我慢の限界を試そうなんて思って、刃

向かってみせるような、心得違いはするんじゃないぞ、小僧。さもないと〔中略〕私らみんな、おまえをただではおかないよ。わかったね？　ジャックとロジャーとモーリスとロバートとビルとピギーとラルフとで。ただじゃおかない。わかるな？ I'm warning you. I'm going to get waxy. D'you see? You're not wanted. Understand? [. . .] So don't try it on, my poor misguided boy, or else— [. . .] we shall do you. See? Jack and Roger and Maurice and Robert and Bill and Piggy and Ralph. Do you. See? (159)

さてこの聖歌隊員ビルは、第 1 章でジャックたちと一緒に小説に登場する。ここでは名前を紹介されただけだが、この後、第 4 章では、ジャックが粘土と消し炭による「迷彩」（"dazzle paint"）を、自分の顔にはじめて施す場面に立ち会っている。この「仮面」のおかげでジャックは「恥の感覚と自意識から解放され」（"liberated from shame and self-consciousness"）、興奮して小躍りし、「血に飢えたようなうなり声」（"a bloodthirsty snarling"）のような笑い声を上げながら、ビルに近づいてみせる(69)。ビルは初めのうちこそ笑っていたものの、急に黙って、あたふたとジャックから逃げていく――「赤と白と黒に彩られた顔が、宙を揺れるように跳ね回り、ビルに向かって飛んできた。ビルはびくっとして笑い声をあげたが、すぐに急に口をつぐんで、茂みのなかをあたふたと逃げ去った」（"The face of red and white and black, swung through the air and jigged towards Bill. Bill started up laughing; then suddenly he fell silent and blundered away through the bushes" (69)）。つまりビルは、「仮面」の恐怖の呪力を最初に感知し、怖じ気を感じた少年なのである。

第 6 章ではジャックが民主的合議制を疎んじるようになり、会議での発言権を示すホラ貝を、役立たずの人間に持たせても意味がない、と言い出すが、その際ビルはその役立たずのひとりだと指弾される――「ホラ貝なんてもう要らない。発言していいのは誰かってことぐらい、みんなもう知ってるさ。サイモンとか、ビルとかウォルターが発言したって、何の役にも立ちゃしないだろう？」（"we don't need the conch anymore. We know who ought to say things. What good did Simon do speaking, or Bill, or Walter?" (111)）。第 7 章では、サムとエリックが山上で目撃したという「獣」――実はパラシュート兵の死体――を確認する探険に、ビルも同行するものの、森へ単独で分け入るのを怖がったり、途中でもう帰るよと弱音を吐いたりしている(129, 131)。ここまでのビルは、かなり弱腰なところが目につく少年で、ジャックとの間には距離があることを感じさせる。

ジャックは第 8 章で、ラルフなどリーダー不適格だとして反旗を翻す。このときは支持が集まらず敗北したジャックは、屈辱の涙を浮かべながら「もう一緒につるんでなんかやるもんか。おまえたちとなんか。〔中略〕ラルフの仲間に入るつもりなんてないぞ――」(“I'm not going to play any longer. Not with you. [. . .] I'm not going to be part of Ralph's lot—” (140)）と言い捨てて立ち去る。その後しばらくしてからビルは、ジャックの部族に加わるためにラルフのもとから姿を消す。実はここからビルの動きが追いづらくなるのだが、詳述は後にして、今は物語の最後まで見ておこう。第 10 章では、すっかりジャックの配下に入ったビルが、ジャックに火をどうやって調達したらいいか質問している。

> ビルが手を挙げた。
>
> 「酋長」
>
> 「何だ？」
>
> 「火をつけるのに、何を使えばいいんですか？」
>
> Bill put up his hand.
>
> “Chief.”
>
> “Yes?”
>
> “What'll we use for lighting the fire?” (178)

最終章である第 12 章は、ジャックの部族が総がかりで、唯一残った非服従者のラルフを狩り出すところを描いているが、森に身を隠すラルフがちらりと見かけるビルは、茶と黒と赤の縞の迷彩を体中に施しており、「半ズボンとシャツ姿の少年という、遙か昔の姿とはどうしても一致しない」外見だった、と書かれている――

> ラルフにはそのなかのひとりの姿も見えていたのだった。体に茶色と黒と赤の縞模様が施してある子で、そのときラルフは、あれはビルだな、と見分けたのだった。でも本当は、こいつはビルじゃないんだ、とラルフは思った。こいつは、大昔に見た半ズボンとシャツの男の子の姿とは、イメージがどうしてもひとつに混じり合ってくれない蛮人なのだ。
>
> He [Ralph] had even glimpsed one of them, striped brown, black, and red, and had judged that it was Bill. But really, thought Ralph, this was not Bill. This was a savage whose image refused to blend with that ancient picture of a boy in shorts and shirt. (202)

第 4 章で迷彩の「仮面」に怯えた昔のビルとは、まさに好対照をなす姿だ。ジャックとそ

の「仮面」は、放縦なアナーキーに見せかけた専制的恐怖政治がもつ支配力を体現しており、ビルはその力のバロメーターとして大切な機能を果たしている。

『珊瑚島』の「血まみれ」ビルは、いったんは海賊として殺戮などの暴行に手を染めたものの、ラルフの導きによって、胸中に眠っていた善なる資質を徐々に発現させ、キリスト教に帰依した。一方『蠅の王』のビル少年は、もともとキリスト教会の聖歌隊員だったのにもかかわらず、暴力と享楽の魅力に次第に目覚め、キリスト教的人生態度とラルフとから手を切るのである。

『蠅の王』は『珊瑚島』の価値観を（作為的に）逆転させた作品だったとするなら、あるいはその逆転操作と呼応する形で、ふたつの作品における各々のビルの姿も逆向きになったのかもしれない。『珊瑚島』の頼れる好青年ジャック・マーティンと『蠅の王』のジャック・メリデューの対照ぶりは、Peter Green の「ウィリアム・ゴールディングの世界」(“The World of William Golding”)(1960 年)をはじめとする諸先行研究によって何度も指摘されてきた。だが、このジャックほどではないにしろ、ビルという作中人物名もまた、『珊瑚島』と『蠅の王』の対称軸をなしているのである。ゴールディングはフランク・カーモードとの 1959 年の対談で、『蠅の王』と『珊瑚島』の関連性について「この小説〔『蠅の王』〕は、可能な限りのあらゆる面で非常に綿密に計画されている作品です」（“It was worked out very carefully in every possible way this novel” (Golding, Interview with Kermode, 10)）と自慢していたが、[85] ビルの扱いについても、綿密に計画されていたのだろう。であれば、ビルという人物は、ゴールディングの根源的な意図――人間は悪にこそ惹かれるものだという事実[86] を読者に突きつけようという意図――を汲みとって表現する意匠と

---

[85] これは、ゴールディングが読者の解釈やテクストの自立性を軽視し、作者の意図を最優先する見解を示した、くだんのインタヴューである。またゴールディングは、ジョン・ケアリとの 1985 年の対談で「『蠅の王』のことはわかっています。あの本はとても綿密に計画したのです」（“I knew about *Lord of the Flies*. I planned that very carefully” (Golding, Interview with Carey 187)）と豪語している。

[86] この性悪説的思想については、講演原稿「寓話」のなかにゴールディング自身が書き記した言葉を見るにしくはない――

> 第二次大戦前後の時代を生きてきて、それで、人間はまるでミツバチが蜜を作るのと同じように邪悪を作り出すのだということが理解できていないような人がいるとしたら、その人はきっと盲目なのか、もしくは頭がどこかおかしいのだ、と言わざるを得ません。〔中略〕人間は堕落した存在です。原罪に首根っこを押さえられています。人間の本性は罪深く、人間の生の状況は危険なものです。
>
> I must say that anyone who moved through those years [the period just before and after World War II] without understanding that man produces evil as a bee produces honey, must have been blind or wrong in the head. [. . .] Man is a fallen being. He is gripped by original sin. His nature is sinful and his state perilous.

して、大きな使命を担っていることになる。

5.

ただ、このようにある程度の重みをもつ人物であるはずなのに、小説内のビルの出没にはどうにも解せない箇所がある。特に第８章と第９章に、筋の通らないところがあるのだ。詳しく見てみよう。

ビルは第８章でジャックの部族に加わるため、ラルフのもとからこっそり姿を消す――

「でもリストは必要だよ！　まず君だろ、僕だろ、サムネリックだろ、それから――」

ラルフはピギーを見ようとはしなかったが、さりげなくこう言った。

「ビルとロジャーはどこかなあ？」

ピギーは身を乗り出して、木ぎれをひとつ火のなかにくべた。

「たぶん行っちまったんだろう。あいつらも、つるむ気がなくなったんだろうさ」

"But we've got to have a list! There's you and me and Samneric and—"

He [Ralph] would not look at Piggy but spoke casually.

"Where's Bill and Roger?"

Piggy leaned forward and put a fragment of wood on the fire.

"I expect they've gone. I expect they won't play either." (145)

その後、部族に合流したビルの存在が確認されるのは数ページ後である。豚肉を焼くために燃えさしをラルフの火から強奪する計画で、ヘンリー、ロジャー、モーリスと並んでビルはジャックから任命を受けている――「俺たちは奴らを襲撃して火を奪う。4 人要るな。ヘンリーとおまえ〔ロジャー〕、ビル、それからモーリスだ。迷彩を塗って、忍び寄るんだ。それから、俺が言いたいことを演説するから、そのあいだにロジャーが燃えさしを抜き取る」（"We'll raid them and take fire. There must be four of you; Henry and you [Roger], Bill and Maurice. We'll put on paint and sneak up; Roger can snatch a branch while I say what I want." (150)）。ビルはジャックの信任を得ているわけだ。

さて、このへんからややこしくなる。燃えさし奪取作戦遂行班は、上の４名（ヘンリー、ロジャー、モーリス、ビル）にジャックを加えた５人編成のはずである。燃えさしを持って逃げるようジャックから命じられたのは、そのなかのロジャーだった。襲撃はほぼ計画

(Golding, "Fable" 87-88)）。

どおりに進行する。5 名は、火を囲むラルフたちを襲い、威嚇するように一斉に森から飛びだし、そのうちふたりが燃えさしをつかんで、いち早く浜辺を逃げ去る――「ふたつの人影が火のほうへ突進し〔中略〕燃えかけの枝をひっつかむと、海岸を向こうへ走り去った」（“Two figures rushed at the fire [. . .] grabbed half-burnt branches and raced away along the beach” (154)）。残った 3 名は酋長ジャックの威光を声高に喧伝してから立ち去るが、その 3 名を見て、ラルフは「あれはジャックとモーリスとロバートだった」（“That was Jack and Maurice and Robert”）と述べているのだ(156)。字面をそのまま信用するならば、いつの間にかビルがロバートと入れ替わったとでも考えなければ、説明がつかない。ビルはどこで何をしているのだろう？

さらに事情を複雑にするのは、このときラルフ側にも、ビルという少年の存在が確認できる、という事実である。ラルフが「あれはジャックとモーリスとロバートだった」と言った、そのほんの 1 ページ後には、襲撃直後にショックもさめやらぬラルフたちが、善後策を話し合う場面がある。そこにはなんと、集会の規則どおりにホラ貝を抱えたビルがいるのである。

> ラルフが話すのを止めたとき、誰も口をきかなかった。まさにこの場所で、これまでいくつもの素晴らしい演説がなされてきたのだが、それに比べると今のラルフの発言は、幼年組みにさえ下手くそだとわかるような出来映えでしかなかった。
>
> ようやくビルが、ホラ貝に手を伸ばした。
>
> 「もう山の上では狼煙の火を焚けなくなったんだから――だってもう山の上では焚けないだろう〔**訳注**：そこには「獣」が棲んでいるので〕――火を焚き続けるには、もっと人数が要るよ。ジャックの宴会に行って、そこで、残った僕らだけじゃ火を保つのは難しい、って、言ってみたらいいんじゃないかな。それにさ、ハンティングとか何だとか、つまりさ、蛮人になってみるってことだけどさ、あれってきっと、とっても楽しいよ」
>
> When he [Ralph] stopped no one said anything. After the many brilliant speeches that had been made on this very spot Ralph’s remarks seemed lame, even to the littluns.
>
> At last Bill held out his hands for the conch.
>
> “Now we can’t have the fire up there—because we can’t have the fire up there [because of the beast]—we need more people to keep it going. Let’s go to

this feast [proposed by Jack] and tell them the fire's hard on the rest of us. And then hunting and all that—being savages I mean—it must be jolly good fun." (157)

ジャックの部族に加わって蛮人になってみるのは、きっと「とっても楽しいよ」("jolly good fun") と言って、ビルはラルフを促す。結末部の海軍士官の台詞「とっても楽しくやってたんだね」("Jolly good show") を予示するような、印象的な言葉遣いは、このビルの発言が、作品のプロット展開にひとつの転機をもたらす重みを持っていることを示唆する。

「饗宴や肉なら僕たち自身で調達すればいいじゃないか」とラルフが反論すると、ビルは「僕らは、ジャングルに入っていくのはいやだもの。〔中略〕ジャックはハンターだよ。あいつらみんなハンターなんだ。そこが違うよ」("We don't want to go in the jungle. [. . .] He's a hunter. They're all hunters. That's different" (157)) と返事している。ここを読むかぎり、ビルとジャックとの心理的距離感は、微妙ではあるがやはり大きいという印象だ。ビルはまだラルフ側の人間である。

はたしてその後も、ビルはしばらくラルフの集団と行動をともにし、第 9 章ではラルフやピギーより一足先にジャックの宴会に向かったことが書かれている。

「みんなはどこ？」

ピギーは体を起こした。

「たぶん小屋で横になってんだろ」

「サムネリックはどこに行った？」

「それにビルもだ。どこ行ったんだろ？」

ピギーは、〔集会所の〕演台の向こう側を指さした。

「あいつらが行ったのはあっちのほうだろ。ジャックのパーティさ」

「行きたければ行くがいいさ」不安げにラルフが言った。「知るもんか」

"Where's everybody?"

"Piggy sat up.

"P'raps they're lying in the shelter."

"Where's Samneric?"

"And Bill?"

Piggy pointed beyond the platform.

"That's where they've gone. Jack's party."

"Let them go," said Ralph, uneasily, "I don't care." (163)

そして最終的には、すでに見たようにビルはすっかりジャック側の人間として、まったく違和感なく体に迷彩を施した蛮人のなかに位置づけられるのである。

素直にテクストを読むなら、ビルはラルフ・グループとジャックの部族とのあいだを複雑に行ったり来たりする動きをしており、その複雑さによって、ビルはより長くラルフ側に所属することになる反面、1 回だけではなく 2 回もラルフを見捨てることにもなっているわけだ。これはいったいどういうことだろうか。

6.

まずは、テクストに矛盾がないと前提する見地をとってみよう。そうすると、第 8 章でビルは、二重スパイのようなふるまいをしたことになる。ジャックの部族に加わり、いったんは特別任務を指導者ジャックから拝受しておきながら、ジャックにはだまって特務班からうまく姿をくらまし、ラルフ側に舞い戻った。そして、今度はできるだけ円満にラルフ側の少年たちをジャック側に引き込むような演説をぶった。だが同時にそのなかで、自分とジャックたちとは明らかに別種の人間だと主張もした。

そう読むしかないが、それだけの複雑な役割を果たしたにしては、テクストはビルについて、何ら特別な描写をしていない。この説はあまり説得力がなさそうだ。だが、『珊瑚島』の「血まみれ」ビルが、船長についていく気になれず、船長を欺いて裏でラルフ側についていたことを考慮に入れると、この説も無碍に切り捨てるには、少々惜しい気がしなくもないのだが。

それでは、ビルがふたりいる、と考えることはできるだろうか。つまり、もともと聖歌隊に在籍していたビルの他に、別のビルが存在する、と想定する説をたてることは可能だろうか。この説も妥当性を声高に主張するのは難しい。『蠅の王』には、外見が瓜ふたつの双生児サムとエリックが登場するが、ふたりが双子であるがゆえの混乱と、ふたりひっくるめて Sam 'n Eric そしてやがては Samneric と呼ばれるようになる経緯とが、それなりにきっちり描写されている。ビルという同名の者がもしふたりいたと設定するなら、やはりサム・エリックのケースに準ずる程度には、経緯説明や言及があるのが自然だろう。[87]

[87] ゴールディングは Shakespeare 崇拝者で、ことあるごとにシェイクスピア作品からの引用を口にしていたと自ら言明している(Golding, Interview with Baker, 131-32)。しかしだからといって、『間違いの悲劇』(*The Comedy of Errors*)よろしく、2 組の双生児（うち 1 組は名前まで同じ）を登場させたとするなどと主張したりしたら、それはいくらなんでも強弁が過ぎ

結局は、ゴールディングの単なる筆の誤り、とする説がもっとも妥当性が高い。第 8 章でこっそりラルフ陣営を離れ、ジャックから燃えさし奪取作戦の任を受けるのはロバートの役目であったのだが、それをゴールディングがうろ覚えで勘違いし、先走ってビルの心変わりと絡めて書いてしまった、と考えるのである。

間接証拠はある。そもそも、『蠅の王』のテクストには他にも誤謬が見つかる。ピギーの近視用眼鏡で太陽光を集めて火をつけるのは、光学的に不可能な芸当だ、というのは、早くから指摘されていた矛盾で、Julian Barnes も『フローベールの鸚鵡』(*Flaubert's Parrot*) (1984 年)の第 6 章でコメントしている、有名な誤謬である。ゴールディングは、この点について Stephen Medcalf との対談で「ピギーは近視ではなく、凸レンズ眼鏡をかけねば遠くのものがぼやけるという特別な眼疾だ」などと強弁するふりをしながらも、結局は自分の勘違いを認めていることが、坂本公延によって報告されている(坂本 23-24)。

いったい、ゴールディングはあまり周到な書き方をする人ではなかった。1980 年の長編小説『通過儀礼』では、トールボットらが乗り込むオーストラリア行きの艦の構造が、正しく描かれていない。この点についてはゴールディングもあっさり誤りを認め、『通過儀礼』を『密集』と『底の燠火』とあわせて『海洋三部作』にまとめたときには、該当部分を書き改めている。[88] それから、第 2 作『後継者たち』においても、筆者の見る限り、主人公のネアンデルタール人一家が春の住処とする崖地の登坂道の、滝に対する位置関係が、少なくとも 1 箇所で内部矛盾している。

こうした「余罪」から判断すれば、筆がすべったという可能性がもっとも高いように思われる。しかし、それでもこの説に決めて問題を片づけてしまうのに、いささかのためらいが残る。それはビルという名前のせいである。

ゴールディングの正式なファースト・ネームはウィリアムだが、ゴールディングは家族や親しい友人からは「ビル」（幼少期は「ビリー」）と呼ばれていた。彼の 75 歳を記念した論文集『ウィリアム・ゴールディング ―人と作品』(*William Golding: The Man and His Books*)所収の複数の友人による回想録や、ゴールディングの随筆集『熱い門』(*The Hot Gates*)(1965 年)に収められている自身の回顧的随筆「ビリー・ザ・キッド」(“Billy the Kid”)、さらにはジャック・バイルズとゴールディングの対談『談話 ―ウィリアム・ゴールディングとの会話』(*Talk: Conversations with William Golding*)(1970 年)などを読めば、私生

るというものだろう。

[88] 『海洋三部作』序文の viii-ix を参照。

活におけるゴールディング本人にとって、自分の名前は「ビル」だったことが容易に確認できる。実の娘ジュディによる回想録にも、「父は自分をビルもしくは〔ミドルクラス流の呼び方である〕ダディと呼ばれるもの、と見なしていた」（“He thought of himself as Bill or Daddy” (Judy Golding, *Children* 186)）とある。

作家が自分と同名の作中人物を小説に描く場合、どのような心理状態になるものだろう。この点に絞った詳しい先行研究があるかどうか、筆者は寡聞にして知らないのだが、それでも想像するに、作家は自分と同名の作中人物にあまりぞんざいな扱いはしないのではないだろうか。自分の分身だという意識を、少なくともいくぶんかは持ちながら、その登場人物を描くのではないか。

だとすれば、たとえビルの不自然な出没が作者の書き誤りであったとしても、すべった筆の後ろに控えている作者の心理や思い入れに、もっと注意を払う必要があるだろう。ここで Sigmund Freud の『精神分析入門』を持ちだすのは、ゴールディングの意には添わないかもしれない。彼はフロイトを「還元主義者」（“reductionist”）として毛嫌いしていたからだ(Golding, “Belief” 186)。しかしそれでも、言い間違いや書き間違いの裏にこそ、無意識的な願望や意図が隠れている可能性がある。必ずしも性的な要因に結びつけずとも、フロイト流の解釈をあてがってみてもいいはずだ。ビルはなぜ、ジャックとラルフの両方に、しかも同時に、与する形を無意識に書いてしまったのか。

7.

Patrick Reilly は、『蠅の王』という小説は「あらゆるものが 2 回出現するテクスト」（“a text in which everything appears twice” (Reilly 98)）だと指摘する。それは、「道徳的な乱視状態を矯正して」物事の真実を見極めるには、（別々の視座から）2 回見ることが必要であり、二重のヴィジョンを持つことが肝要だ（“To see true we must look twice; only a double mirror can correct our moral astigmatism” (92)）という、ゴールディングの主張の表れだ、という。そうしてライリーはさまざまな再演の例を挙げているが、残念ながらビルの二重登場には触れていない。しかし、ビルがラルフとジャックの両陣営に同時に身を置いてしまったのも、つまるところ同じ原理に基づいた現象と見なせるのではないだろうか。

『蠅の王』は、確かに一面においては、人間に本来的に備わっている邪悪さへの考察であり、道徳的な寓話である。『蠅の王』の寓話的側面を重視する人は、ときとしてゴールデ

ィングに超然とした道学先生ぶりを嗅ぎとって、鼻持ちならないと感じるようだ。ジャックの部族をナチスの寓話的表象と見て、そのうえで「ゴールディングが人間の邪悪さをすべてドイツ人に背負い込ませるやり口は、人類全体が邪悪さを病んでいるという主張と齟齬をきたしている」と考える向きもあるし、ジャックらがいったん迷彩を施して槍を持つ「蛮人」に扮した上で残虐行為を楽しむという展開から、白人優越主義が作者に残っているしるしだ、と主張する向きもある(Tiger, *Unmoved* 27-28, 34-35)。

だが、ポール・クローフォードは、ジャックの部族の黒い制服が、ナチス親衛隊を仄めかすだけでなく、1930 年代のイギリスにおける Oswald Mosley の《英国ファシスト連合》（BUF; British Union of Fascists）の衣装も示唆していることを指摘し、ゴールディングが邪悪を自分たちの外部に投影して頬被りしているわけではない、と主張している(Crawford 13, 55-57)。

おそらくそちらが正解だろう。1963 年、「小説の置かれた状況」(“The Condition of the Novel”)と題してレニングラードで開かれた「ヨーロッパの作家による会合」(“Conference of European Writers”)の席で、ゴールディングはこう述べていた——

> 私はいよいよ確信を強めているのですが、人間は——私たち人間、私たちが日頃会っているような人間という意味ですけれども——人間は、恐るべき病に冒されつつあるのです。私はこの病を調べてみたいと思っています、というのは、この病を知ることによってのみ、病を抑制できるようになる見込みも生まれるからです。そして、この病の症例を見つけようと周りを見渡すとき、私は私にとって最も入り込みやすい場所を探すことにしています。その場所とはつまり、私自身のことです。
>
> I am becoming ever more convinced that humanity—the people we are, those we meet—is suffering from a terrible disease. I want to examine this disease, because only by knowing it, is there any hope of being able to control it. And when I look around me, to find examples of this sickness, I seek it in the place where it is most easily accessible to me, I mean in myself. (Golding, “Condition” 34)

また、ゴールディングの実娘ジュディが発表したエッセイのなかでも、ゴールディングは「自分自身も冷酷になりうるということを認めながら」、『蠅の王』を執筆したのだ、と強調されている——「父は、人間がいかに無情になりうるかを痛感しつつ、そして自分もまた無情になりうることを認めつつ、『蠅の王』を書いたのである」(“he wrote *Lord of the*

Flies knowing just how cruel human beings could be, and acknowledging that he could be cruel too" (Carver 51))。それは、ゴールディング自身の戦争体験を通じて得られた認識でもあるが、それ以前に、ゴールディングが、別の女性（妻となるアン）と結婚するために、その前の婚約を、女性側にとって残酷な形で破棄した体験も、きわめて大きく影響しているらしい。この婚約破棄に伴う罪悪感は、悪夢という形をとってゴールディングを長期間にわたって苦しめた、とジュディは報告している――

> 婚約破棄は不面目きわまりない形で行われ、父の両親を憤慨させた。父は婚約者の惨めな気持ちと、自分の両親の失望と不興を感じ、そしてその結果生じた罪悪感は、後に自分で原罪と呼ぶことになる自分のなかの意識と相俟って、1970 年代になってもなお、思考や悪夢のなかに幾度となくよみがえった。
>
> The break [of his engagement with his former fiancée] was an ugly one and angered his parents. He felt his fiancée's misery, his parents' disappointment and displeasure, and the resultant guilt—combined with awareness in himself of what he would later call original sin—recurred in thought and in terrible dreams at least as late as the 1970s. (47-48)

婚約破棄の一件は、長編第 4 作『自由落下』の主人公サミーの人物造形に影響した、というのがジュディの説明だ(48)。だが実はサミーのみならず、1967 年の『ピラミッド』(*The Pyramid*)に登場する Henry Williams――ウィリアムズ、である――さらには 1979 年の『可視の闇』のジェリー――ジェリーとは、ゴールディングのミドルネーム Gerald の一般的な愛称だ――らの姿にも反映されている、と考えられるのではないだろうか。サミーもウィリアムズもジェリーも皆、恋人を非道な手口で見捨てる男たちである。[89] ゴールディングが、我が身を顧みず高みから道徳を説く寓話家として、のうのうと筆を執っていた、とする見方は、どうもあたっていないようだ。

ビルは、ピギーやサイモンほどではないにしろ、サム・エリックと並んで、かなり後の

---

[89] ついでに言えば、『可視の闇』のジェリーは強盗を生業としているが、その相棒の名前は Bill である。また、『海洋三部作』にも美丈夫の平水夫ビリー・ロジャーズが登場する。ベイカーとの対談でゴールディングは、この水夫ビリーの命名に、Melville の『ビリー・バッド』(*Billy Budd*)(1924 年)の主人公との好対照性という意図を込めたことを明かしているが(Golding, Interview with Baker, 162-163)、ゴールディングのビリーは同性愛者コリー牧師に口淫をさせ、それを笑い事として水夫たちに吹聴し、恥辱のあまりコリーが自殺した後も、毛ほども罪の意識を感じない男である。その点でビリー・ロジャーズもまた、サミー・ウィリアムズ・ジェリーの系譜のなかに位置づけていい人物かもしれない。

段階になるまでラルフに味方する人物である。そうしておいて、これまたサム・エリックと並んで、結局はジャックに惹かれて部族に身を投じてしまう人物である。だがラルフからジャック側へ鞍替えするにあたっては、サムネリックよりもビルのほうがはるかに積極的だ。

ここには、『珊瑚島』の「血まみれ」ビルの逆転も念頭に置いたうえでの、「自由からの逃走」の寓意ともいうべき姿がある。だが、その寓話的計画より先にゴールディングは、テクストの内部矛盾さえもたらす形で、ビルをジャックの部族に加えてしまった。この勇み足は、ビル・ゴールディングが自分のなかに見いだしていた邪悪さ・弱さを、ビル少年の行動に、フライング気味に書き込んでしまった結果、とは読めないだろうか。

先に見た、サイモンと「蠅の王」の対話場面を思い出そう。「蠅の王」はサイモンに向かって、少年たちの名前のリストを示していた――「ジャックとロジャーとモーリスとロバートとビルとピギーとラルフとで。ただじゃおかない」。いつも受け身のサム・エリックがリストから抜け落ちているのはそれなりに象徴的だが、そのことよりも、このリストが形成するキャストの序列におけるビルの位置に注目したい。ロバートとピギーのあいだに入っている。もともとビルは、ジャック部族とラルフ・グループのはざまに立って、どちらにもくっついてしまいそうな、微妙な位置取りをしている作中人物だったのである。「ビル」は、邪悪さからさほど隔たっていない人間だ。その立ち位置は、サイモンの「獣は本当にいるのかも。〔中略〕獣って、もしかしたら、ただ僕たちのことにすぎないのかもしれないよ〔中略〕。僕らだっていくらかは……」（“maybe there is a beast. [. . .] maybe it’s only us. [. . .] We could be sort of . . . .” (Golding, *Lord* 97)）という洞察を、ゴールディングがまさに我が身のこととして捉えている、ということを、ゴールディングの意図の埒外で表現しているのである。

8.

『蠅の王』の少年集団は、ゴールディングが教師として勤務していたグラマー・スクール――主に、ソールズベリのビショップ・ワーズワース・スクール（Bishop Wordsworth’s School）――で観察した生徒たちの姿の反映だ、と見なされることが多い。しかし、年齢層を考えるなら、11 歳から 18 歳を対象とするグラマー・スクールよりも、むしろゴールディングが 8 歳の頃から通ったモールバラの女教師学校（a dame school）がモデルになっていると見てもいいだろう。

ゴールディングが回想記「ビリー・ザ・キッド」に描いたこの学校は、5 歳から 11 歳の子どもを 20 人くらいひとまとめにして教えた学校で、ここでゴールディングは征服欲を思い切り発露させ、他人の気持ちなどお構いなしの横暴さで「人を痛めつけるのに喜びを感じ」（“enjoyed hurting people”）、気づかぬうちにクラスの鼻つまみ者になってしまったという(Golding, “Billy” 161-63)。グラマー・スクール教師として、少年たちを上から監督するビル・ゴールディングの態度は、大人君子然と筆を進める道徳寓話家のイメージに、確かにつながるのかもしれない。だが、女教師学校時代の生徒ビリーとしての認識は、自らも邪悪な専制への憧れを胸に抱く罪深い人間のひとりだという痛感につながっている。その過去を詳細に告白するゴールディングは、単なる道学先生ではない。上で見たように、「獣とは、私のことかもしれない」という自己認識をしっかり胸に刻み込んだ人間である。

ついでに言えば、「ビリー・ザ・キッド」の幼いビリー少年が、クラスから総スカンを食って驚き、「憤慨と侮辱、恥辱と挫折感」（“Indignation and affront, shame and frustration” (162)）を抱えて、泣きじゃくりながら学校から独りで帰る描写には、興味深い洞察が添えられている。まず書き手ゴールディングは、帰宅途中の少年ビリーの悲嘆が「長く響く咆吼」（“a sustained howl”）から「空にとどろく巨大な悲しみのセレナーデを歌う声」（“my voice serenading a vast sorrow in the sky”）、さらには「サイレンのように甲高く一定した悲嘆」（“grief as shrill and steady as a siren”）へと、胸中でどんどん募っていく様子を描きかけておいて急に中断し、そこへ自分の執筆行為に向けたコメントを挿入する――「記録を書いているときに、でっちあげを盛り込まずにいられる人間などいるだろうか？」（“How can one record and not invent?” (162)）。

そして、当時の心理の分析をやり直し、実際は、悲しみは歩いているうちに募ったのではなく、むしろ、やや減じたのだ、と明かす。悲嘆はまぎれもなく本物だったが、その悲嘆を自分で取り扱える程度のレベルにする低減措置を講じる冷静さも一方にあって、さらには傷ついた哀れな少年を演じて、いじめの被害者をよそおう打算さえ、ビリー少年の胸には生じていたことを、告白するのである――

> いまだに憤慨し、いまだに屈辱を感じ、いまだにジグザグ歩行を続けながら、ひっきりなしの衝動と時おりやってくる中断の瞬間に誘われて、私は自分の悲嘆を、手に持って眺める――ほらこれを見てみろよ！という具合に――ことができるような場所に持ち込んでいた。人間の本性の何らかの複雑な仕組みが、私の心中に巣くう 7 匹の悪魔〔**訳注**：自分の邪悪な 7 つの性格のこと〕にもう 3 匹を加えていた。と

いうか、7 匹のうち 3 匹を、私に見えるところまで連れ出した、というべきかもしれない。1 匹目は心の底まで打ちひしがれ悲嘆に暮れるビル。もう 1 匹は、この悲嘆を延々お家まで持ち帰ってママにじっくり検分してもらう羽目になったことに、不当さを感じているビル。そして最後の 1 匹は、それに関するノウハウを素早く身につけつつある科学者ビルである。

Still indignant, still humiliated, still moving *zigzag* [along the streets], with little running impulses and moments of pause, I had my grief where I could hold it out and see it—look! Some complexity of nature added three persons to my seven devils [self-proclaimed evil propensities]—or perhaps brought three of the seven to my notice. There was Billy grieving, smitten to the heart; there was Billy who felt the unfairness of having to get this grief all the way home where his mother could inspect it; and there was scientific Billy, who was rapidly acquiring know-how. (162)

このときの語り手ウィリアム（ビル）・ゴールディングは、『海洋三部作』の語り手トールボットと同じことをやっている。語りのうえできれいに形を整えるため捏造行為に手を染める、という不道徳に走りつつ、ふと心に浮かぶ声に導かれ、捏造の事実を告白しそれをフェアに記録に残すことによって、語り手としての深い信頼性を獲得するというわけだ。この自発的内省のプロセスの記録が、ビル・ゴールディングを教訓的寓話作家という固定したイメージから解放する。

また、このときのビリー・ゴールディング少年の外見的行動は、『蠅の王』第 8 章でジャックがリーダーに再立候補したとき、誰の支持も受けられず、「屈辱の涙」を流し、ひとりで走り去る姿にぴたりと重なる。そしてビリーの内心の動きに対する詳細な分析もまた、『蠅の王』の読者にジャックを連想させ、「屈辱から立ち直ろうとするジャックの胸中も、まさにこのようだったのではないか」と読者に思わせるだけの説得力を持っている。『蠅の王』においてゴールディングは、分身ビルをこしらえるだけにとどまらず、ジャックにさえも、自己投影していたのかもしれない。

『蠅の王』のビル少年のふるまいを、ビル・ゴールディングが書く描写に見られる揺らぎは、たぶん意図的なものではなかっただろう。それでも、その揺らぎがもたらす二重のヴィジョンは、人間の邪悪という真実に至る道筋を示すとともに、根本のところでは作者

ゴールディングの意図と同じ方向を目指しながらも、彼の実人生における実像までを、彼が意図した以上に垣間見せてしまう。ビルという名を背負った少年は、その重層的な像に向かって開いた、小さな覗き窓になっているように思われる。そしてその窓をあけたのは、読み手が思わず持ち込んでしまいがちな既存の解釈コードの力を封印して、なんら枠を設けずに読むという行為であった。その行為は、あくまで作者の意図に添いつつ、その意図の埒を超えたところへと、読者と作者を運んでいく、《虚心坦懐に読んで書くこと》の力なのである。

第10章　　読み書きの時間

——『自由落下』(*Free Fall*)における書く行為の純粋持続(アエウム)と読む行為

1.

1959 年 10 月 23 日にゴールディングは小説『自由落下』を上梓したが、本論文第 4 章冒頭で軽く言及したように、当初から数多くの無理解な書評に晒された(Carey 233-34)。この、評価が不当なほど低い小説にいくぶんかでも批評の目が向くとしたら、その際、議論の焦点は、本作の特徴的な時間構成に向けられることがほとんどである。

『自由落下』は、主人公である中年の画家サミー・マウントジョイの自伝的語り、という形式で書かれているのだが、彼の過去の諸場面は、時系列を無視した順序で並べられている。第 1 章から第 7 章までは、1917 年のサミー誕生から、1940 年代半ばに彼がナチスの戦争捕虜収容所に収監されるまでの出来事を、ほぼ時代の流れに沿いながら記述していくのだが、第 8 章になるとストーリーは唐突に 1920 年代へと逆戻りし、第 9 章と第 10 章では再び 1940 年代半ばの頃へ飛び、そして第 11 章と第 12 章においては、読者はサミーが 1920 年代から 30 年代にかけての自分の行動と不行状を物語る声に耳を傾け、第 13 章に入ると読者は、1947 年に、とある精神病院でサミーが昔の恋人 Beatrice Ifor に面会する場面へと連れて行かれる。

小説の冒頭近くで語り手サミーは、自分がなぜこのような非直線的な語り方をするのか、その理由を説明している。サミーによれば、人間の時間認識は 2 部構成になっているという——

> 時間とは、煉瓦の列のように果てしなく並べられるようなものではない。しゃっくりみたいな最初のおぎゃあから、最後に引き取る息に到達するまでのあの直線は、死んでいる代物だ。時間はふたつのモードである。ひとつは、鯖にとっての水と同じように、われわれが生まれつき備わった、やすやすと行っている知覚である。もうひとつは記憶だ。シャッフルや折り重ね、蜷局(とぐろ)の感覚とか、あの日のほうがこの日よりも大切だから距離も近いとか、あの出来事はこの出来事の反映だとか、あるいは今述べた 3 つをバラバラに置くとか、そういうモードであり、例外的でまるっきり直線から外れたモードである。
>
> [. . .] time is not to be laid out endlessly like a row of bricks. That straight line from the first hiccup to the last gasp is a dead thing. Time is two modes. The

one is an effortless perception native to us as water to the mackerel. The other is a memory, a sense of shuffle fold and coil, of that day nearer than that because more important, of that event mirroring this, or those three set apart, exceptional and out of the straight line altogether. (Golding, *Free* 6)

大半の読者や研究者たちは、サミーのこの説明を額面どおりに受け取ったうえで、後者のモード、すなわち記憶のモードに注意を傾けてきた。しかし、小説の次のページを見ると、サミー自身、「シャッフルと折り重ねと蜷局」のモードで自分の過去を回顧するのでは、もう飽き足らなくなっていることがわかる。サミーは、自分の心のなかの限られた空間――これを彼は象徴的に「芝生の区画」（“lawn”）と呼んでいる――で、取り出しやすい記憶だけをいじくり回すことに、満足できなくなった、と明言するのである――

それではなぜ私はこれを書き留めているのだろう？　芝生の区画をぐるぐる歩き回って、意味をなすまで思い出を再構成し、時間の柔軟な流れをほどいては編み上げる、といった活動に、なぜ満足しないのだろう？　この出来事とあの出来事を一緒にまとめたり、時間をひとっ飛びしたり、そういうこともやろうと思えばできるのに。あの芝生を歩き回ることについてのシステムを見つけて、そしてまた次の日には別の新しいシステムを見つける、そんなこともあるだろう。しかし、芝生のなかをぐるぐる思案して回ることでは、もはや不十分なのだ。ひとつには、その芝生が画布の長方形みたいなもので、どれほど絵筆を巧妙に揮ってみても、そこは境界線で区切られた区域に過ぎない、ということがある。人の心は、その区域以上のものを抱えてはいられない。それはそうだが、理解には、回想される時間の全体を取り込んで、それから一瞬止まって待つような《総ざらい》が必要なのだ。もしかしたら、私の人生の物語を、私に向かって立ち現れるとおりに書いていけば、立ち戻って選択することができるかもしれない。

Then why am I writing this down? Why do I not walk round and round the lawn, reorganizing my memories until they make sense, unravelling and knitting up the flexible time stream? I could bring this and that event together, I could make leaps. I should find a system for that round of the lawn and then another one the next day. But thinking round and round the lawn is no longer enough. For one thing it is like the rectangle of canvas, a limited area however ingeniously you paint. The mind cannot hold more

than so much; but understanding requires a sweep that takes in the whole of remembered time and then can pause. Perhaps if I write my story as it appears to me, I shall be able to get back and select. (7)

であるならば、私たちは、自分の記憶を「総ざらいして取り込む」（“sweep”する）のだと宣言している当の本人、すなわち「自伝の書き手」としてのサミーが存在している時間モードにも、注意を向けねばなるまい。

2.

サミー自身は時間をふたつのモードにおいて捉えている。だが、私たち小説の読者は、『自由落下』に関しては、時間を 3 部構造で考えるべきなのだ。まずは、時間が「シャッフルと折り重ねと蜷局」によってランダムに表象されるモードで、これをサミーはもっとも重視している。次に、「死んだような煉瓦が無限に並んでいる」と表現される、時系列どおりに進行する時間のモード。そして 3 つ目として、自伝作家サミーが執筆に勤しんでいる時間モードである。

3 つ目のモードは、語りの現在である。A. A. Mendilow が用いた言葉を借用するなら、「書く行為の時系列的持続期間」（“the chronological duration of the writing”）であり、これは、「小説の主題の疑似時系列的な持続期間」（“the pseudo-chronological duration of the theme of the novel”）（別名「架空の時間」“fictional time”）とは、明確に区別されるものだ(Mendilow 65-71)。そしてこれは、ずらりと並んだ「時間煉瓦」の最後の一個でもあるわけだが、他の「死んだ」煉瓦たちとは、質的にまったく異なる煉瓦である。書き手サミー、すなわち第 3 の時間モードに属するサミーは、ときとして、自分が回想する過去の意義について思いをめぐらし、そこで考えたことや見解も、自分の語りのなかに記録していく。それは、ポール・リクールの言うように、「物語を語る行為はすでに、物語られる出来事を《省察する》ことである」（“to narrate a story is already to ‘reflect upon’ the event narrated”）からだ(Ricoeur 2: 61)。じっさいサミー自身も、あるとき語りのなかにこう書き込んでいる――「私が今まで書いてきたこのページは、私に多くのことを教えてくれた」（“These pages I have written have taught me much” (Golding, *Free* 184)）。メンディローを再度引用して表現するならば、サミーは、「過去をそのまま機械的に再構築あるいは再現するのではなく、むしろ出来事を感情を込めて解釈する行為であるような回想という行動によって、さまざまな出来事を思い出しているのだが、そのような

解釈は、解釈の主体である自己が、時間経過のなかで成長したり自分の解釈によって変化したりするのにつれて、変化し変動するものだ」（“recalls the various happenings [. . .] by act of memory which is not a mechanical reconstruction or recapitulation of the past as it was but is rather an emotionally charged interpretation of events which changes and shifts as the interpreting self grows in time and is altered by it” (Mendilow 31–32)）というわけなのである。ここには《解釈》という、読み手が担う役割が混じっていることは、記憶しておきたい。

そして、当たり前のことだが、『自由落下』という小説は、サミーがペンをとって書き始めたときに始まり、彼が書き止めたときに小説も終わる。ということは、第 3 の時間モードは、第 2 の時間モードにおいては最後の一個の煉瓦というだけに過ぎない存在でありながら、1917 年から 1950 年代にわたる主人公の追憶をつづるこの本全体の長さを覆ってもいるわけだ。すなわち 3 つの時間モードは、互いに併走する形でそれぞれに、小説『自由落下』の全 248 ページをカバーしているのだ。

こうした時間の 3 層構造を意識化したのは『自由落下』が嚆矢である、などと主張したいわけではない。何であれ自意識的な自伝語りには、時間の 3 層構造に関する認識は潜在的に取り込まれている。たとえば Graham Greene の『情事の終わり』(*The End of the Affair*)(1951 年)などにも、同様の認識は感じられる。しかし『自由落下』は、このような時間構造認識と、それが宿命的に具えている根源的な葛藤を探究する、その徹底ぶりにおいて、他の追随を許さない深さを持っているのである。

3.

『自由落下』の時間構図を、3 種の時間哲学にしたがって整理してみたい。まずフランク・カーモードの時間理論にあてはめてみると、「死んだ煉瓦の列」は、*chronos* と呼ぶのがふさわしい。カーモードによれば、クロノスとは「単純な時系列性」(“simple chronicity”)であり「人間的関心を呼ばない羅列的継起」（“humanly uninteresting successiveness” (Kermode, *Sense* 46)）を指す時間モードである。そのうえでカーモードは、*kairos* という時間モードをクロノスに対置する。このカイロスは、「意義を孕み、結末との関係から引き出される意味を負っている、時間のなかの点」(“a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end” (47)）であり、これはサミーの言葉で言えば、彼がこうして回想して――「取り戻しと蜷局」（“retake and coil”

(Golding, *Free* 46)）をして――拾い上げている思い出のひとつひとつに相当している。これら有意義な時間の点たちは、[90] やがて成長してひとつのパターンもしくはパラダイムを形成するようになり、そしてうまくいけば、このカイロスは、クロノスを *pleroma*（「達成された時間」“fulfilled time”）へと変容させるのである(Kermode, *Sense* 50-52)。[91]

したがって、サミーの自伝を、カーモードの概念を使って表現するとしたら、サミーが、クロノスにおいて起こった出来事をペンで表現しながら、いつかはプレーローマを作り上げたいという願望に導かれつつ、[92] その出来事をカイロスへと変えていこうとする、その試みをサミー自身がつづった記録、ということになる。そして、その試みが成功した暁に作り出されるだろうプレーローマは、サミーがどうして今のようなサミーになったのかを解明してくれるはずなのである。サミーは「責任がはじまるところ、暗闇のはじまり、私がはじまったところを探す」（“looking for the beginning of responsibility, the beginning of darkness, the point where I began” (47)）という活動に携わっている。となれば、プレーローマとは、始原に関わる意味と一致するような、究極にして唯一の解釈の達成だ、と考えてもいいだろう。はじまりを探すサミーは、自分の半生におけるいくつかの時点へ「立ち戻って選択する」（“get back and select”）できるようになることを熱望している。そうなれば、その時点たちをカイロスへと変容させて、何らかの意義を持つパターンへと織り上げることができるようになる、と考えているからである。

カーモード流の用語を用いてもうひとつ言えば、自伝作家サミーは、*aevum* に身を置くことを切望している。このアエウムとは、Henri Bergson が提唱した「純粋持続」（“*durée réelle*”）と同一のものだ、とカーモード自身が説明している(72)。というわけで、今度はベルクソンの用語でも、ここまでの議論を整理してみよう。

「死んだ煉瓦の列」であるクロノスは、ベルクソンの言う「等質的時間」（“homogeneous time”）、すなわち「等質な環境という幻影的形態をまとった持続」（“Duration [which has] assume[d] the illusory form of homogeneous medium” (Bergson 110)）と等しいものである。[93] そこでは「空間における場合と同じように、私たちの意識の状態が隣り合わせ

---

[90] 厳密に言えば、*kairos* の複数形で *kairoi*「カイロイ」と呼ぶべきなのだが、本章では煩雑さを避けるため、カナ表記では単数も複数もすべて「カイロス」と呼ぶことにする。

[91] リクールなら *pleroma* のことを「人間的時間」（“human time” (Ricoeur 1: 3)）と呼ぶだろう。

[92] その希望が達成したときの結果は、本章が第 1 の時間モードと呼ぶ層において顕現することになる。

[93] 中村文郎訳から引くならば、「空虚な空間のうちに並べられた数学的点の系列」(ベルクソン

に並べられ、中身はバラバラのひとつの多様性を形成する」（“our conscious states are ranged alongside one another as in space, so as to form a discrete multiplicity” (90)）という事態になる。一方、本章で第 3 の時間モードと呼んできたものは、「純粋持続」の感覚に相当すると考えられる。純粋持続とは、過去と現在の状況が浸透し合い統合して「ひとつのメロディを構成する音符群を想起するときに発生するのと同じような、いわば互いに溶け合うひとつの有機的全体」（“an organic whole, as happens when we recall the notes of a tune, melting, so to speak, into one another” (100)）となる、すなわち「心的統合」（“mental synthesis” (120)）である。[94] 『自由落下』の第 3 の時間モードとは、その純粋持続を発生させようという試みがなされている現場領域、ということになるだろう。別の言い方をすれば、「真の持続であり、互いに浸透し合う非等質の瞬間の集合」（“real duration, the heterogeneous moments of which permeate one another” (110)）を生成しようと、サミーは第 3 の時間モードにおいて悪戦苦闘しているのである。残った第 1 の時間モード（すなわちカイロスの領域）とは、目指すべき第 3 モード「アエウム（すなわち純粋持続）」を生み出そうという努力の結果として出来た、試作品たちの領域、といえるだろう。

『自由落下』にとって意味深い時間哲学がもうひとつある。それは聖アウグスティヌスの時間哲学であり、これはベルクソンやカーモード、そしてリクールの時間論の礎石になったものだ。アウグスティヌスの『告白』(*Confessiones*)(397-401 年)第 11 巻第 23-24 章によれば、時間とは、いわゆる学識豊かな者たちがいうような、太陽や月や星などの天体の運行や物体の動きによって測定されるようなものとはまったく別物だ。時間とは心の「延長」（“protraction” (95; bk. 11, ch. 20)）である、[95] とアウグスティヌスは言う。なぜなら、過去・現在・未来という時間の 3 要素は、それぞれ記憶と直観と期待という形を取りつつ、現在の心のなかにしか存在していないからである、と同書第 11 巻第 20 章は説明する。[96] 時間に対する人間の理解は“distended” (98; bk. 11, ch. 29)されている。[97]

---

101)である。

[94] ベルクソンは純粋持続の経験を記述するのに、このように「メロディ」という比喩を持ち出すことが多い。

[95] この“protraction”という英訳語にずばりと対応する言葉は、服部英次郎訳『告白』にも宮谷宣史訳『告白録』にも出現しない。

[96] このうち「直観」については、服部訳では「直覚」(下 123)、宮谷訳では「直視」(239)と訳されている。

[97] この英訳語“distended”に対応する箇所を、服部訳は「分散」あるいは「飛散」(下 140)とし、宮谷訳は「分解」あるいは「分散」(263-64)としている。

なぜなら、人間の感覚は過去・現在・未来へと分散しているからだ。アウグスティヌス研究家の Brian Stock の説明を借りれば、自叙伝をつづるという場合だと、書き手の心そのものは「思い出すという人間的行為」（“the human act of remembering”）であるのに対し、過去の領域のほうへと心が「膨らんでいった」（“distended”）状態が、「記憶の中身」（“the content of memory”）に相当する。ストックがアウグスティヌスの『告白』第 10 巻第 8 章を解説して語ったところによると、人間の心が過去を回想する際には――往々にして「シャッフル・折り重ね・蜷局」という形態をとるわけだが――、「さまざまな時点に発生した出来事の心像を一緒に織り込む」（“Weaving together the images of events that have taken place at one time or another”）という事情があるため、「あたかもその過去の出来事がいまだに現存しているかのようにして、それらを包む媒体となることができるし、またそれゆえに、回想者の心にそれが及ぼしうる影響について予測することもできる」（“able to mediate on them as if they were still present and, as a result, to speculate on their potential influence on [itself]”）ということになる(Stock 218)。

整理のため、本章が検討している 3 つのモードに関する用語と概念をまとめておこう。

	第 1 モード	第 2 モード	第 3 モード
Free Fall 構成	サミーが回想した過去の逸話が、時系列を無視した配列で並んでいる	時系列どおりに並べたと想定したサミーの過去（小説では表面化していない）	自伝の書き手サミーが存在する時間、語りの現在 time-brick の最後の一個
Sammy にとって	shuffle fold and coil	a row of dead time-bricks	ほぼ意識できていない
Kermode	*pleroma* への期待に基づいて構成された *kairoi*	*chronos*	*aevum* が達成されうる場
Bergson		homogeneous time	*durée réelle* 「純粋持続」
Augustine	“protraction” of the mind	天体・物体(body)の動きに基づき測定される時間	the “mind”

表 2　『自由落下』における 3 種の時間モード

サミーは、自分の人生をつづるのに第 2 のモードは採用しない、と宣言する。第 2 モードは、無情なまでの直線性に凝り固まっているからである。幼少期のサミーは、寝室でひ

とりきりにされたとき、「情け容赦のない、〔中略〕有無をも言わさず急き立てるように先を急ぐ」（“inexorable, [. . .] hurrying on, driving irresistibly” (Golding, *Free* 26)）時計の時間が耐えられなかった。サミーは自分の過去に起こった出来事を、第 1 モードの次元のなかに展示しようと務めており、そしてときおり、その出来事たちに対し、第 3 モードという高みから論評を加える。その第 3 モードでは、自分のこれまで全生涯を「総ざらい」（“sweep”）する作業をすでに終えている、という想定のもと、サミーは自分が、意識に上る思い出にせよ、上らない思い出にせよ、すべてひっくるめた「信じられないくらい大量の種々雑多な思い出の束」（“an incredible bundle of miscellaneous memories” (46)）を携えているのだ、と自認しているのだ。

4.

サミーが自分の半生を書きつづっている目的は、自分が行動の自由を失った瞬間を特定するためである。彼は自分の人生において、「制約を受けずになされ、その結果、私が代償として自由を失う原因となった決断」（“the decision made freely that cost me my freedom” (7)）が一体いつなされたのか、という問いに答えられる唯一で決定的な解を得ることに、血道を上げている。これはある程度は理にかなったことである。というのも、ベルクソンの論に従えば、書くという行為は、自分の人生を書くという目下の行為に、「純粋意識」（“pure consciousness”）もしくは「熟慮」（“deliberation”）を通して集中することにより、自由を獲得する方策になり得るからだ――「私たちの行為が私たちの人格全体から出てくるとき、行為が全人格を表現するとき、行為が作品と芸術家のあいだに時おり見られるような定義しがたい類似性を全人格とのあいだにもつとき、私たちは自由である」（“we are free when our acts spring from our whole personality, when they express it, when they have that indefinable resemblance to it which one sometimes finds between the artist and his work” (Bergson 172、ベルクソン 206)）。

画家すなわち「芸術家」（“artist”）であるサミーは、自伝という「作品」（“work”）に今取り組んでいるわけだが、その彼が第 3 の時間モードと不可分的に一体化していることを考えると、ある興味深い一致が浮かび上がってくる。『自由落下』の 3 つの時間モードは、人間の心の 3 つの活動領域に一致しており、その 3 つの領域がまた、小説の主要な作中人物 3 人によって象徴されているのである。

上で見たように、第 3 モードは芸術的な創作という精神活動の場を提供する時間モード

であり、これを体現するのが画家サミーである。他方、「人間的な意味において興味を惹かない」時間の規則的な経過であるクロノスは、合理的な理性の活動に相当するだろう。その体現者は、サミーが通ったグラマー・スクールの親切な理科教師 Nick Shales である。ニックは、たとえば星の不変の運行（アウグスティヌスの言った「天体」を想起されたい）や、エネルギー保存の法則、機械的な因果律など、物理学の法則に対し熱狂的とも言えるほどの盲信を見せる。バーナード・ディックの言を借りるなら、ニックはゴールディング作品に頻繁に登場する、「とっちらかっていることの多い人間の心を整理整頓しようとして、過剰に単純視してしまう者たち」（“oversimplifier[s] trying to tidy up a human heart that is often in disarray” (Dick 3)）のひとりである。ニックの明快な論理性にサミーは強く惹かれ、「肉によらない親」（“parents not in the flesh” (Golding, *Free* 250)）のひとりとまで呼ぶほどになり、長いあいだニックの合理主義をよしとし続ける。

しかし同時にサミーは、スピリチュアルな世界にも憧憬を抱かずにはいられない。精神性の世界は彼にとって、「私が生まれながらに棲み着いている世界、すなわち奇跡が起こりうる世界が、私を強く惹きつける」（“The one I inhabited by nature, the world of miracle drew me strongly” (217)）という次第であるからだ。これを体現するのは、宗教学の教師 Rowena Pringle である。プリングルは聖書の物語を生徒に語り聞かせて魅了する力を持つ一方で、「物語の不穏当な部分を勝手に改変しながらも、同時にそれでも、話に含まれている教訓の意味は、私たち生徒にはっきり伝えわるように残すという、見たところ不可能にしか思えない両立」（“the apparently impossible by bowdlerizing the stories and yet keeping their moral implications clear to us” (196)）という芸当をやってのける女性だ。後に見るように、サミーのカイロスとプレーローマの時間モードは、宗教的神秘へと傾倒すると同時に、それと相反するような、きれいに整った道徳的パターン化にも強く惹きつけられている。よって、プリングルを第 1 の時間モードの体現者と見なしても差し支えないだろう。先ほどの表に項目を付け加えてみよう。

	第 1 モード	第 2 モード	第 3 モード
Free Fall 構成	サミーが回想した過去の逸話が、時系列を無視した配列で並んでいる	時系列どおりに並べたと想定したサミーの過去（小説では表面化していない）	自伝の書き手サミーが存在する時間、語りの現在 time-brick の最後の一個
Sammy にとって	shuffle fold and coil	a row of dead time-bricks	ほぼ意識できていない
Kermode	*pleroma* への期待に基づいて構成された *kairoi*	*chronos*	*aevum* が達成されうる場
Bergson		homogeneous time	*durée réelle* 「純粋持続」
Augustine	“protraction” of the mind	天体・物体(body)の動きに基づき測定される時間	the “mind”
Free Fall 作中人物	Rowena Pringle	Nick Shales	Sammy Mountjoy

表 3　『自由落下』における時間モードと対応する作中人物

B. R. Johnson は、直線的な語りを「合理思考のモード」（“the rational mode”）に結びつけたうえで、「時間を行ったり来たりする語り口は、スピリチュアルな洞察に由来している」（“leaps backward and forward in time derive from [the] spiritual insight” (Johnson 67-68)）と正しく主張している。ジョンソンは、「合理思考」のモードがニックに、「スピリチュアル」なモードがプリングルによって表象されているとほのめかしており、それも正しい。付言するなら、サミーとニックとプリングルの関係もまた、3 つの時間モードの関係に対応しているのである。第 3 モードは第 2 モードのなかに（時間煉瓦の最後の一個として）自分の居場所を見いだしているが、それにもかかわらず第 3 モードは、第 1 モードへ目を惹かれてしまい、自らの存在についての説明を提供してくれるようなパターンを築き上げることを希望しつつ、第 1 モードに手出しをせずにはいられない――そのような関係構図があるのだ。

5.

第 1 時間モードにおけるサミーの調査活動は、ゴールディング研究家から一定の注目を集めており、サミーが自分の「感情を込めて出来事を解釈する行為」（“emotionally charged interpretation of events”）を展開する際に用いるテンプレートも、すでにいく

つか指摘されている。その多くは宗教的なテンプレートである。たとえば、キンケイド=ウィークスとグレガーや、アーノルド・ジョンストン、ディック、マッカロンなどは、サミーの第 1 時間モードにおけるパターン構築に関して、アダムの堕落の物語やダンテの『新生』(*La Vita Nova*)(1295 年)が活用されている可能性を見ている(Kinkead-Weekes and Gregor 3rd ed. 147, 150-52、Johnston 50-60、Dick 61、McCarron, *Golding* 18-19)。これに加えて、ジョンソンやフリードマン、Inger Aarseth は、『神曲』(*Divina Commedia*)(1321 年)の名を挙げている(Johnson 60、Friedman 73)、Aarseth 326-31)。ギンディンが論文「ウィリアム・ゴールディングの《ギミック》とメタファー」("'Gimmick' and Metaphor in the Novels of William Golding")で注目するのは、Faust の物語だ。David Leon Higdon は『自由落下』をアウグスティヌスの『告白』と同じ範疇に分類しているが、その主張は本章にとって特に当を得たものである。ヒグドンによれば、サミーは、宗教的な回心の物語という因習的な枠組みを利用し、自分自身もアウグスティヌスばりの「自分だけに固有の《ダマスコへの道》体験」("his own private 'road to Damascus' experience" (Higdon 55)) したのだと主張している、[98] という。

サミーは小説のはじめのほうで、自分の人生行路を解釈するためのありとあらゆるパターン化思考法を、「一列に並べられた役立たずの帽子」("a row of useless hats" (Golding, *Free* 6)) 呼ばわりし、そのうえで次々にそれらを放棄してみせた——「あのマルクス主義という帽子、〔中略〕キリスト教聖職者のビレタ帽はほとんどかぶりもしなかったが、〔中略〕それから、ニックの合理主義者の帽子、そして小学生の学帽」("That Marxist hat [. . .] the Christian biretta that I hardly wore at all [. . .] Nick's rationalist hat [. . . and] a school cap" (6))。しかし今回の自伝執筆にあたっては、現時点のサミーは、いわば「ビレタ帽」——とりわけ、キリスト教的回心物語のパターンという帽子——を、ためしにかぶってみようとしているのである。

『告白』に代表される回心の物語は、3 部構成をとるのが定石である——第 1 に、過去の誘惑や罪状についてのエピソード紹介があって、次に、奇跡のような変容の体験が続き、そして最後に、その体験以降の心穏やかな生活の描写で締めくくられる。それが定型のパターンだ。『告白』の例に倣って、サミーは自分の物語の最初の部分を、女性、あるいは女

---

98 「ダマスコへの道」とは、新約聖書使徒行伝第 9 章に描かれているエピソードの呼称で、キリスト教徒を迫害することを生き甲斐とするサウロが、ダマスコを目指して旅をしている途上で、突然天からキリストの光と声を受け、地に打ちのめされ 3 日間盲目となった後、回心してキリスト者パウロになる、という内容である。

性っぽい作中人物によって扇動された悪行の記述にあてている。こうした女性像はすべて、アウグスティヌスが誘惑女の原型と見なした、あのイヴの系譜に連なるものである。アウグスティヌスは『神の国』(*De civitate dei*)(413-426 年)において、アダムのことを「罪を犯す前に男の体から創られた女性を通して、罪を犯したのだ」（“fell into sin through the woman who was made from him before the sin”）と見なしていたという(Teske 58-59 参照)。また、Neil Forsyth がアウグスティヌスの『創世記逐語注解』(*De Genesi ad litteram*)(419 年)を要約したところによれば、「人類に罪をもたらしたのはイヴである。〔中略〕転落の前には得意満面の状態があるものだ、とするアウグスティヌス自身の道徳体系においては、イヴはすでにして罪深い者なのである」（“it was Eve who introduced sin to mankind. [. . .] She was, according to Augustine’s own moral system, in which pride comes before the Fall, already sinful”）と断罪されているという(Forsyth 435)。

サミーの幼なじみ Evie は、その示唆的な名前が示すとおり、どこか妖精めいたところもある誘惑的な少女で、年下のサミーを手もなく騙して架空のお話や怪談を信じ込ませる力を持つ「生まれながらの嘘つき」（“a congenital liar” (Golding, *Free* 33)）だった。彼女はまた、葬儀に参列を認められ死体に触るという体験をしたことを、得意げにサミーに語り聞かせ、サミーを死ぬほど羨望させる。イヴと同じくイーヴィは、男性の相棒よりも先に、命と死に関わる秘密に関する知識を手にしているのだ。数年後友人となった Johnny Spragg は、サミーが「かつてイーヴィに捧げていた献身」（“the devotion that I had once given Evie” (39)）を捧げた相手で、彼にもやはりイヴ的な性質が与えられている。ジョニーはサミーを誘って、まずは「神聖にして禁断の土地」（“sacred and forbidden ground” (39)）である空軍飛行場への侵入を敢行し、次に空軍将官の屋敷の庭という「禁じられ、危険」（“forbidden and dangerous”）な「天国」（“paradise” (45)）へと忍び込むのである。

サミーは母親の死後、Watts-Watt 神父の庇護下に置かれるが、彼もまた「誘惑女」の系譜に連なっている。この神父は同性愛的小児愛の性衝動と必死に戦っている男で、神父にとって自分は「禁断の実」（“a forbidden fruit” (76)）のように見えたことだろう、と長じたサミーは振り返っている。もうひとりの友人 Philip Arnold は「予想のつかない女性的な権力」（“unpredictable female strength” (61)）の持ち主で、サミーをそそのかして教会の祭壇に小便を引っかけさせようとする。イヴの末裔にふさわしい、神への挑戦行為である。

そしてサミーにとって究極のイヴの生まれ変わりが、ビアトリスである。彼女は、美術の授業中にモデル役を指名されたとき、自分でも気づかぬうちにサミーの芸術創作意欲に火をつける。以来、ビアトリスはサミーの熱烈な執着の対象となる。アダムとイヴよろしく木の根元に腰掛けて、19 歳のサミーは必死にビアトリスを口説く。しかしサミーの頭のなかでは、誘惑者は自分ではなく彼女のほうなのである――彼女には「きっと何かを秘蔵しているはずの、あの謎めいた体のなかに潜んでいるに違いない人間のほうへ、サミーを否応なく引き寄せる方術」（“way to force [Sammy] towards that wonderful person who must be hidden somewhere in her body [which] must enshrine something” (120)）が備わっている、とサミーは確信している。サミーの熱望はときに悪魔的な強烈さを帯びるようになり、いっそビアトリスを殺してでも我がものにしたいと願うほどになるが、たとえそうしたところでビアトリスは、死の秘密を自分より先に知ったあのイーヴィと同様に、「私より先に門をくぐり抜けて、私の知らないことを先に知る」（“go through a gate before me and know what I did not know” (225)）羽目になるだけだ、と思い直す。すべては、サミーにはまだ手が届かない生と死の秘密に関する知識を、ビアトリスが密かに所有していると思われるからである。

回心物語の定石として、誘惑の次に来るのは奇跡的変容の段階だ。いったんビアトリスを我がものにした後、サミーは彼女を捨ててしまう。彼には「彼女はもはや私の上に立つ者ではない」（“She wasn’t the boss any more” (119)）と思われ、そしてもう自分は「彼女を理解したいとも、彼女が何かの秘密を手にしているとも思わなくなった」（“no longer desired to understand her, no longer believed that she had some secret” (127)）と感じたからだ。彼は軍に入隊し、ナチスの捕虜収容所送りになる。そこでサミーはドイツ軍医で心理学者の Dr Halde から、英軍捕虜たちの脱走計画に関して苛酷な尋問を受ける。尋問のさなかサミーは卒倒して、小部屋に監禁される。この、サミーが拷問部屋だと思い込んだ室内で、彼の神経はむき出しになり、サミーは自分自身の「内的なアイデンティティ」（“own interior identity” (190)）と向き合わされる。

回心の物語パターンに従えば、この経験は、サミーの「ダマスコへの道」体験、および、失われて久しい無垢の回復へとつながる準備段階を提供するわけである。真っ暗な小部屋のなかで、いやが上にも強烈になったサミーの想像力は、人間の死体や蛇のイメージを妄想する。最終的にサミーは、小部屋の床の真ん中に、人体から切断された体の一部が転がっていると思い込む。恐怖のあまりサミーは絶叫し、そうすることで彼は、冷酷な「今こ

こ」の現実を逃れて、まだ知らぬ未来の死と、その後に待ち受ける再生の領域を選ぶことを余儀なくされるのだ。

小部屋から解放されたサミーは、自分が新世界に「復活を遂げた男」（“a man resurrected” (186)）として生まれ変わり、聖なるヴィジョンを授かった、と感じている。小説第 10 章には、奇跡的変容のイメージが満載されている。あたりのものはすべて「創造されたときのままの本性が放つ無垢の光」（“the innocent light of their own created nature”）で光り輝き、サミーの目から大粒の涙がこぼれ落ちると、涙が落ちた土埃は「ひとつの宇宙〔へと変じ〕、その宇宙を形作る光輝ある幻想のような結晶は、生まれた途端にその存在において奇跡によって支えられている」（“a universe of brilliant and fantastic crystals, that miracles instantly supported in their being”）という不思議を産み出し、そして彼は「奇跡的でペンテコステ的な炎の薄片」（“a flake of fire, miraculous and pentecostal”）の訪れを受け、その火が「私を、不可逆的に変容した」（“transmuted me once and for ever”）した、という具合だ(186-88)。この時点までは、サミーが書くアウグスティヌス的回心のプロットは、順調に進行している。

だが、自伝執筆とは自己賛美や自己正当化に陥りやすい行為でもある。Northrop Frye が言うように、「大半の自伝は、書き手の人生のなかから、一貫したパターンを構築するのに適した出来事や経験のみを選択したいという、創造的で、それゆえに架空に傾く衝動によって鼓舞されたもの」（“Most autobiographies are inspired by a creative, therefore fictional, impulse to select only those events and experiences in the writer’s life that go to build up an integrated pattern”）であり、「このパターンというのは、書き手の実像よりも誇張されたものかもしれず、その誇大な像に書き手は自分を重ねることになるのかもしれない」（“This pattern may be something larger than himself with which he has come to identify himself” (Frye 307)）という事態につながりがちだ。Barbara Everett は、サミーの語り口にある人工的で「手作りのおもちゃ」（“like a hand-crafted toy” (Everett 122)）のような、粉飾の感触に気づいている。ディックもまた、サミーがハルデ博士を描写する筆致が、あたかも大衆映画のなかで Erich von Stroheim が演じるような典型的すぎるナチス軍医を彷彿させることを指摘する(Dick 59)。

さらにサミー自身も、この描写については、わざとらしい人為性を白状している。回心物語のパターンにしたがって、罪状を書き連ねる第 1 段階を構築しようという自身の意に反し、サミーは第 3 章の終わりで、自分がイーヴィにもジョニーにもフィリップにも悪影

響を受けていなかったことを認めざるを得なくなっている――「ここに描き出したどの絵にも、堕落の感化の病根を見出すことはできない」（“There is no root of infection to be discovered in those pictures” (Golding, *Free* 78)）。そしてビアトリスのことも、誘惑者として描き続けることはできなくなっていく。堕落の道へと誘惑したのは自分のほうだと、彼にはわかっているのだ――「彼女はいまだに、拷問台にかけられた犠牲者のままだ」（“She remained the victim on the rack” (118)）。サミーは自問する――「あれほど長いあいだ彼女のことで苦悶してきた私の人生、私の地獄は、人生のどんな経験にも劣らずリアルなものだったが、でもあれは、私みずからが生みだしたものだったのか？」（“was that long history of my agony over her, my hell—real as anything in life could be real—was that self-created?” (122)）。

第 3 の時間モードに身を置く書き手サミーは、自分が自由と無垢を喪失した決定的な瞬間を見つけ出そうとして、自分の過去の出来事を第 1 の時間モードのなかに再配列し、コントロールする努力を、ここまで続けてきた。しかし、第 3 モードから書き手サミーが、それらしい瞬間を見つけては「この時点か？」（“Here?”）と問いかけ、吟味するたびに、その時点ではまだ自分は無垢だった――“Not here”――と認めなくてはならなくなる。このように連発される否定の返答は、第 3 の時間モードのサミーが、探究作業を続けるあいだじゅうずっと、自分が瞞着行為を重ねているという意識を持っていたこと、そして、やがて自分のプレーローマが破綻を迎えることにも気づいていて、常に不安を覚えていた、という心理を示している。回心物語のパターンの第 3 段階は常に、そして今なお、実現しないままなのである。

6.

留意しておきたいのは、3 つの時間モードのあいだには、複雑な心理的相互作用が働いているという点である。第 3 モードは第 1 モードの進行を常に促進するが、一方で同時に監視も行っている。第 3 モードに存在するサミーは、心の底では、あらゆるパターン構築作業とは、「一列に並んだ役立たずの帽子」のように無為で欺瞞的な活動だ、と知っているからである。キンケイド=ウィークスとグレガーが「サミーは、選択するということは変造することだとわかっているし、いかなるパターンも還元的なものだと知っていた」（“he knows that to select is to falsify and that any pattern is reductive” (Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 143)）と看破しているとおりだ。サミーが構築

を試みるパターンはすべて、パターンたるものの宿命どおりに破綻していく。

しかし第 12 章の末尾において、サミーはひとつの重要なエピソードを切り出す。グラマー・スクールを卒業する日、校長がサミーの強烈すぎる執着癖の兆しを懸念して、次のように忠告したというのだ――「もし何かを欲しいと思う気持ちが十分強かったら、それに見合う犠牲を払う覚悟があるのだったら、いつだってそれは手に入るものだよ。〔中略〕けれどね、そうして手に入れたものは、思っていたものとまったく同じにはならないし、遅かれ早かれ、その犠牲を後悔することになるに決まっているのだよ」（“If you want something enough, you can always get it provided you are willing to make the appropriate sacrifice. [. . .] But what you get is never quite what you thought; and sooner or later the sacrifice is always regretted” (Golding, *Free* 235)）。サミーは、校長の言葉を頭のなかで響かせつつ、その忠告を逆手に取る。そして、ありとあらゆる犠牲を払ってでもビアトリスを自分のものにする、と決意する――「何を犠牲にする？　《すべてをだ》」（“What will you sacrifice? ‘Everything’” (236)）。このエピソードを書き終えたところで、第 3 モードのサミーは再度自問する――「この時点か？」（“Here?”）。だが、今回に限っては、いつもの否定的な返事が返ってこない。

読者の多くは、ここで“Not here”の返事がないのを見て、小説の劈頭から探し求め続けていた当の時点――すなわち、自分の自由を喪失して罪深い人生へと舵を切ることになった、「自由を犠牲にしようと、自由意志で決めた決断」の瞬間――に、サミーが今度こそ到達したのだ、と解釈している。しかしそれは完全に正しい解釈ではない。「ここではない」という返事ができないのは、イエスかノーに決められない優柔不断を表している可能性もあるのだ。サミーの決断は、1935 年あたりの卒業の日になされたものではあるが、その決断に「決定的」という感触をまとわせているのは、1950 年代後半という時点に身を置いている書き手サミーである。「自由を犠牲にした決断」は、第 1 の時間モードで発生しているのではない。執筆行為の即時的現場である第 3 モードで発生しているのである。だから、「ここか？」「この時点か？」という問いかけに対して出される返答は、第 1 モードではノーだが、第 3 モードにおいてはイエス、というものなのだ。

皮肉なことに、第 3 モードのサミーは、自分の置かれている実情に気づいていない。彼は自分が第 1 モードのなかで「責任がはじまるところ、暗闇のはじまり、私がはじまったところを探す」という活動を行っている、と思っている。しかし本来、彼の探究の目は、自分が第 3 モードで実施している「書く」という現在の行為へ向けられるべきなのだ。だ

がサミーは、自分の「責任」が生じている時点に向き合うことを、下意識では避けている。第 3 モードのサミーは、自分がビアトリスに激しく懸想したことを描写しながら、第 1 モードにおける自分自身とビアトリスを、あらかじめ定められたプロットに従う「自動人形」（“automata” (115)）にたとえたことがある。だが第 3 モードのサミーには、その「人形」の操り糸を引いているのが他ならぬ自分の手だ、ということが見えていない。

7.

キンケイド=ウィークスとグレガーは、「選択と責任の瞬間を求めてサミーが過去を探せば探すほど、彼の持つ決定論的世界観がいよいよあらわになる」（“the more that Sammy searches his past for moments of choice and responsibility, the more determinism he reveals” (Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 139)）と、誠に正しく指摘する。それと同時に、サミーによる「決定論」の選択は、サミーがパターン構築に奮闘する現場、すなわち第 3 モードで起こっているということも、理解しておく必要がある。

先に見たように、メンディローは記憶について、「出来事を、感情込めて解釈した結果」と看破した。これはアウグスティヌス以来受け継がれてきた記憶観でもある。『告白』第 10 巻でアウグスティヌスは、回想という行為は、なんらかの一貫性の型を課す行為であるとし、回想は「過去の出来事を、生きたり関係を持ったりしてきた物語の一部として、その文脈のなかに入れる」（“contextualizes past events as parts of narratives that have been lived or related” (Stock 223)）のだ、という内容の議論を唱えている。「決定論」もまた、「型」を課しパターンを押しつけるものに他ならない。サミーの「決定論」は、自分の人生における出来事を押し込もうとしているその「型」や「パターン」の別名である。ジョンストンは、「ピンチャー･マーティンとは違って、サミー･マウントジョイはパターンを押しつけようというのではなく、パターンを見つけ出したいと切望しているのだ」（“unlike Pincher Martin, Sammy Mountjoy aspires to find, not to impose, pattern” (Johnston 53)）と指摘しているが、それは間違っている。サミーもまたクリス・「ピンチャー」・マーティンに劣らず、パターンを押しつけることに躍起になっているのである。前章第 8 節で私たちは、エッセイ「ビリー・ザ・キッド」(“Billy the Kid”)において、成長した書き手のゴールディングが、泣きじゃくって家路を急ぐ幼少期の自分の心境を描写しながら、自分のその描写行為について、「記録を書いているときに、でっちあげを盛り込まずにいられる人間などいるだろうか？」（“How can one record and not invent?” (162)）

と自問するところを見た。それと同じ問題意識が、《書き手》だったサミーが、自分の書きものに対する《読み手》として省察を働かせる解釈行為に携わることによって、浮かび上がってきた。そして同様の問題意識を、『自由落下』の読者も持っておく必要があるのだ。

第 3 モードのサミーは小説冒頭部で、次のような哲学めかした所見を披露している――

> 私たちが犯す過ちとは、自分たちが抱えている限界を、可能性の限度と混同してしまい、宇宙を合理思考の帽子か何かのなかにさっさと押し込めてしまうということだ。しかし私は、私自身を含められるようなパターンの気配は見つけられるかもしれない。たとえ、周縁部分はぼやけて無知の領域へと交じり込んでしまうとしてもだ。
>
> Our mistake is to confuse our limitations with the bounds of possibility and clap the universe into a rationalist hat or some other. But I may find the indications of a pattern that will include me, even if the outer edges tail off into ignorance. (Golding, *Free* 9)

サミーは、一貫したパターンを発見する見込みについて、希望と絶望のあいだで揺れ動いている。パターンを放棄するかのような態度を取りつつ、サミーは自分の人生を決定論の枠によって再検討しているのであり、そのことが第 1 の時間モードと第 3 の時間モードの相互作用という形で表出するのだ。

たとえば第 3 モードのサミーは、昔下宿していた老人が亡くなったとき、第 1 モードのサミー少年が死体の目に置かれたペニー硬貨を盗もうかと一瞬思った、という件を書いたうえで、「もしここで、この 2 枚の硬貨が私の霊的視力が死んだ後の両目に置かれたのだった、というような具合に、この物語を成型して書いたとしたら、それは文学趣味だといわれるだろう」(“I should be literary if I shaped my story how those two pennies have lain on the dead eye of my spiritual sight” (25)）と続けて書き、因果応報のパターンに従った物語作りを拒否してみせる。だがそのくせ、第 3 モードのサミーはパターン構築に未練を持たずにはいられない――

> 今の無知な当て推量を、何かのパターンにはめ込もうという努力を私が即座に払ったことに気づいて、われながら皮肉なおかしみを感じている。しかしそうは言っても、あらゆるパターンは次々に破綻を迎えてきたこと、そして人生とはランダムなものだ、ということを思い出してもいる。〔中略〕では、私はなぜ書くのか？　まだ何かのパターンを期待しているのか？

> I notice with a wry amusement my instant effort to fit that uninformed guess into a pattern. But then I remember that all patterns have broken one after another, that life is random [. . .]. Then why do I write? Do I still expect a pattern? (25).

前章で見たような、予断無きナイーヴな読みの境地、あるいは、期待の地平を出現させないような読みの実践は、実際に突き詰めるとなると、きわめて困難を伴うものである。

サミーが決定論のパターンに頼ってしまう例をもうひとつ挙げよう。終戦後サミーは、ビアトリスに謝罪して赦しを得ようと、行方を捜す。だが見つかった彼女は、早発性痴呆を患って意思疎通ができない状態であった。痴呆の発症は 7 年前で、サミーに捨てられたことが主因であるらしかった。サミーは昔を思い出させようと強引に迫るが、問い詰められたビアトリスは床の上に失禁するばかりである。

すっかり滅入ったサミーは、思わず「Maisie、Millicent それとも Mary、というわけか」とつぶやく(245)。ここでサミーはビアトリスを、幼い頃の同級生で、自分の名前すら答えられない重度知的障害児だった Minnie と結びつけている。当時ミニーは、教室で自分の名前を言うよう迫られ、M で始まるいくつかの名前を誘い水として突きつけられたとき――「メギー？　マージョリー？　それともミリセント？」（“Meggie? Marjorie? Millicent?” (35)）――、ストレスのあまり教室の床に失禁したのだった。Patrick O’Donnell は、サミーが「パターンを創作し、のちにビアトリスと対面するクライマックスの場面において完成を見る、一連の予示を敷設している」（“creates a pattern and establishes a series of prefigurations which find their fulfillment in the climactic scene with Beatrice” (O’Donnell 87)）、と正鵠を射る指摘をしている。サミーは、予型論的とも言えるようなパターンづくりを、常に念頭に置いていたのである。

Gary Saul Morson は、文学手法のひとつである「伏線」（foreshadowing）について、これを一種の「逆向きの因果関係」（“backward causation”）だと説明し、さらに、「運命決定論を信じる作家の場合、そういった時間感覚を伝えるのに、伏線は理想的な方策である」（“if a writer should believe in fatalism, foreshadowing is an ideal way to convey this sense of time” (Morson 7)）と主張している。まさにこれこそサミーの手口である。自分の人生を書くに当たって「伏線」をフル活用し、自分にまつわる小宇宙（“universe”）のすべてを運命論的・決定論的な展望――「帽子」（“hat”）――のなかに「さっさと押し込む」――“clap”する――のである。

カーモードの論じるところによれば、人間は詩人と同様に、「誕生するときには《物事のまっただ中へ＝イン・メディアス・レス》に飛び込み、死ぬときも《物事の途半ば＝イン・メディイス・レブス》で死ぬのであり、そのあいだの道のりについて意味を理解しようとするには、人生や詩に意味を与えるのと同じような、始原と終末との架空の調和が必要になる」（“rush ‘into the midst,’ *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems” (Kermode, *Sense* 7)）する存在だという。よって、人間は「事実によるよりもパターンに依存して生きるという永続的な必要性」（“a permanent need to live by the pattern than the fact” (11)）を抱え込んでいる、とする。

よく似たことをゴールディングも、『自由落下』のなかに印象的な比喩で書き込んでいる。人間にとって「生きることは何ものとも似ていない、というのも、生はあらゆるものを意味するからである。何の補助も無しで思索するには、あまりに微妙であまりに内容が詰まりすぎている」（“Living is like nothing because it is everything—is too subtle and copious for unassisted thought”）ので、人は「拳でしたたかに殴りつけてくるその打撃に、日々生きる暮らしの実践でもって対処し、なんとか愛撫という程度にまで和らげる」（“trying to adjust the brute blow of the fist that daily existence dealt them till it became a caress” (Golding, *Free* 7, 162)）という行為を求めるのだ、というのである。これを再びカーモードの言い方で言い直せば、「いかなるプロットも決定論的パターンの存在を示唆するものだが、その決定論的パターンと、そのプロット内部で個人が選択を実践し、それによって初めと中間部と結末の関係からなるパターン構成に変更を加えるという自由との、葛藤のなかにわれわれは身を置く」（“we concern ourselves with the conflict between the deterministic pattern any plot suggests, and the freedom of persons within that plot to choose and so to alter the structure, the relations of beginning, middle, and end” (Kermode, *Sense* 30)）ということになる。ゴールディングとカーモードの考えは面白いほど一致し、呼応している。

ここで、カーモードがカイロスのことを「結末との関係に由来する意味を負わされたもの」と規定していることを想起したい。サミーの場合でいえば、変えようのない「結末」として厳然と存在しているものとは、現在のビアトリスの悲しい現状である。これとの関係性が、サミーのカイロスに意味を付与しているのである。たとえば先ほど見たミニー失

禁の挿話の回想も、既定の「結末」に説明をつけるのに役立ってくれそうなカイロスを、サミーがなんとか作り出そうとする努力が生んだ結果のひとつである。ここにはベルクソンの解説が見事にあてはまる――「ある概念が生まれるとき、その概念は自らの出現を正当化するために、その概念の説明を提供する一連の前触れ的事象をも召喚するのであるが、その事象は、当該の概念の原因のように見えて、じつはその結果の産物なのである」（“in order to justify its emergence, [a new idea] call[s] forth a series of antecedents which explain it and which seem to be its cause, but are really its effect” (Bergson 157)）。こうして、痴呆のビアトリスは、サミーのパターン構築を、転覆すると同時にまた始動してもいるのだ。

モーソンが提唱した用語にしたがって、サミーの人生物語構築法を「バックシャドーイング（“backshadowing”）――「事実が発生した後での伏線」（“foreshadowing after the fact” (Morson 234)）――と呼んでもいいだろう。そのバックシャドーイング（＝後付けの伏線）にも 3 種の時間が関わっている、とモーソンは主張する――

> 《バックシャドーイング》手法は、意義深い 3 つの時間に基づいていると言えるかもしれない。第 1 に、検分の対象となっている時間。第 2 に、その時間の結果の産物である時間、そして最後に、現在という時間である。その現在において、《バックシャドーイング》を実践する観察者は、以前の時間に対する判断を下すのである。〔中略〕第 1 の時間は、第 2 の時間を目指す矢印標識を含んでおり、第 3 の時間を読み込んだのである。
>
> backshadowing may be based on three significant times: the period under examination; the outcome of that period; and the present, in which the backshadowing observer passes judgment on the earlier period. [. . .] The first period contained signs pointing to the second and read in the third. (234)

この「意義深い 3 つの時間」のうち 3 つ目に相当するものが、本章の分類によれば、第 3 の時間モードである。サミーによる自伝執筆の試みとはバックシャドーイングの行為に他ならず、その行為においてサミーは、これまでの人生の現実という「結果の産物」にうるさくつきまとわれつつも、決定論という枠組みにすがることで、自由喪失という出来事に関する自己正当化を試みているのである。

8.

サミーは、出来事のなかからいくつかのエピソードを取り出して自伝のなかに再現してきたわけだが、再現されたエピソードが有意義である理由は、「それがふっと出現したから、という、ただそれだけの理由」（“simply because they emerge”）というもので、しかも「私の物語の直線的進行にはほとんど貢献しない」（“They contribut[e] very little to the straight line of my story”(Golding, *Free* 46)）のだと、そうサミーは明言する。しかしそれはあたっていない。たとえ下意識的にではあっても、そして、たとえ「直線的な進行」は志向されていないとしても、彼はプレーローマという一貫性のあるパターンを構築する材料とするために、特定の出来事をカイロスとして選り抜いていたのである。

しかし、たったひとつだけ、彼の心のなかに真の意味で「ふっと出現」（“emerge”）してきた記憶がある。それは、例の小部屋からついに解放されたときのエピソードであり、小説のまさに最終ページにぽつりと配置されている。

『自由落下』の最終章のほとんどは、成人したサミーがニックとプリングルを再訪したときの様子を描写する内容である。この訪問も、ビアトリスとの再会に負けぬほど陰鬱なものだった。サミーは、自分が今のような人間になった責任は、サミー自身と彼らの双方にあることを告げ、そしてそのうえで、自分がビアトリスからは得られなかった赦しを、今度はこのふたりの教師に与えようという意図を抱いていた。しかし、再会したニックもプリングルも、意思疎通の望めない厚い壁の向こう側にいた。このひとつ前の章においてサミーは、ニックの世界とプリングルの世界が「私のうちで出会う」（“Both worlds meet in me” (244)）という認識を固めていたのだが、この訪問によりサミーはすっかり失望し、ふたつの世界には「橋などない」（“There is no bridge” (253)）のだと諦めてしまう。

「架け橋はない」というこの発見こそ、サミーが自伝を書くことでこれまでずっと探究してきた人生の結論であり、すべてを包括しうる「私自身を含められるようなパターン」（“pattern that will include me”）を創ろうと努めてきたそのあがりとして、サミーは結局こういう敗北宣言に至ったのだ――と、一見したところ確かにそのようにも思われる。しかし、物語はそこで終わらない。

「架け橋はない」という一文の後には、空白の行が置かれている。この空白行は、サミーがここでいったんペンを擱き、ポケットにしまったことを意味する(Kinkead-Weekes and Gregor, 3rd ed. 166、Johnson 68 参照)。これはサミーが、自分の物語の書き手そして操作者であることを止める行為であり、すなわち第 3 の時間モードの終了である。第

3 の時間モードは第 2 モードの最後の一片であるわけだから、ここで第 2 モードも同時に終了することになる。そして、サミーが人生を再検討して意図的なパターン構築を行う生産物としての第 1 モードも、やはりここで途切れる。

このように、3 つのモードは、まったく同じ時点で終わるわけだが、その 3 つのモードがそろって終わった後に、付け足しのような一節が湧いて出たかのように続けられる。サミー自身がこれで自分の人生物語を語り終えたと思った後に、ひとつの記憶がサミーを訪れたのである。実はこれこそが「単に emerge するだけ」の記憶であり、この本を書く前にサミーが記憶を「総ざらい」したという、彼のその“sweep”に引っかからなかった記憶の場面である。アウグスティヌスの表現を借りれば、これこそが、「別のものを欲して探し求めているときに、群をなして飛び出し、あたかも《ひょっとして私をお捜しですか》といわんばかりにしゃしゃり出る」（“rush out in troops, and while one thing is desired and required, they start forth, as who should say, ‘Is it perchance I?’” (74; bk. 10, ch. 8)）というたぐいの記憶のひとつだ、と言えよう。[99]

空白行の後の一節が描くのは、拷問部屋と思われたものを解放後に振り返ると、それはただの掃除用具入れにすぎず、床に転がる死骸の肉片とサミーが思い込んでいたものは、他の掃除用具が取り出された後に「忘れられたか〔中略〕あるいは故意に〔中略〕そこに残していったか」（“forgotten [. . .] or perhaps left [. . .] deliberately” (Golding, *Free* 253)）の単なる湿った雑巾であったことが判明するという、アンチクライマックスである。時系列を守るとすれば、この発見は小説の第 9 章と第 10 章のあいだに位置するはずだ。だが、この一節を書く筆致にこもっている荒涼とした幻滅は、前に見た第 10 章の高揚した文体――「ペンテコステ的」だの「復活した人間」だのの、過剰なまでにスピリチュアルな言葉遣い――へ、そのまま直接続いていくとは到底思えないものである。

> まばゆい光が三角形になって、コンクリートの床を照らしだし、急に見えるようになった床の上を総ざらいするように伸びた。〔中略〕膝をつく姿勢から立ち上がり、私はズボンをたくし上げるようにして押さえながら、覚束ない足取りで裁き人〔ハルデ博士〕のほうへ歩いた。しかし、裁き人はいなくなっていた。
>
> 司令官が戻ってきた。
>
> 「マウントジョイ大尉。これは起こってはいけないことでした。申し訳ない」〔中

[99] 本論文第 7 章第 8 節で見た議論を是非参照されたい。『底の燠火』の第 24 章もまた、いったんは秘匿されかけたが結局明示されることになった断章なのであった。

略〕

司令官は尊大な態度で、収容所へ戻るドアを指さした。次に司令官が発した言葉は不可解で、まるでスフィンクスの謎かけのように、その後私が頭を悩ませることになる言葉だった。

「あの博士先生には、人々たちのことがわかってないのです」

The bright light became a triangle sweeping in over a suddenly visible concrete floor. [. . .] Rising from my knees, holding my trousers huddled I walked uncertainly out towards the judge [Dr. Halde]. But the judge had gone.

The commandant was back.

"Captain Mountjoy. This should not be happening. I am sorry." [. . .]

The commandant indicated the door back to the camp dismissively. He spoke the inscrutable words that I should puzzle over as though they were the Sphinx's riddle.

"The Herr Doctor does not know about peoples." (253)

使徒行伝第 2 章によれば、ペンテコステ体験とはあらゆる言語の壁を打ち砕く力を持つもののはずだが、その「ペンテコステ」体験などと言っておきながら、サミーは司令官の言葉を「不可解」("inscrutable") なものと書いている。サミーが言い張る「ペンテコステ的」変容も、かなり真偽のほどが怪しくなってくる。

上の引用で、光の三角形が「総ざらい」("sweeping") するように差し込んでくる、という描写があるのも、サミーに対してはきわめて皮肉な効果を持つ。サミーは、この本を書くにあたって自分の過去の「総ざらい」("sweep") を済ませていたつもりだったのだから。しかし自分では本を書き上げた気持ちになったところへ、彼の「総ざらい」を逃れたひとつの記憶の断片が、3 つの時間モードの全領域の外側から、「明るい光」のように「総ざらい」しながら飛び込んできたのだ。おかげでサミーのペンテコステ体験の信憑性にも、そして決定論を選んだ彼の選択の欺瞞にも、光が浴びせられるのである。

じつを言うと、サミーのうっすらとした懸念は、小説の冒頭からすでに見え隠れしていた。そこには、ちょうど自伝の序章のような形で、「ペンテコステ的体験」への軽い言及があった。そのときのサミーの口調には、ヴィジョンに酔いしれる興奮よりも、むしろ幻滅と当惑の色合いのほうが強かった――「炎の薄片が降り注ぐのを感じ、それはまさに奇跡

的でペンテコステ的だった。〔中略〕なのに私は不合理で支離滅裂なるものに今も引き裂かれていて、自責の念に駆られ狂ったように捜索を続けている」（“I have felt the flakes of fire fall, miraculous and pentecostal. [. . .] Yet I am [. . .] torn by the irrational and incoherent, violently searching and self-condemned” (5)）。つまり、回想録のまさに劈頭において、あの「ペンテコステ的体験」の正当性は、サミー自身の目にとってですら、疑わしいものだったのだ。しかしそれでも、サミーはこの当初の懸念にふたをして、自分の物語をつづってきたわけである。

9.

『自由落下』の末尾に置かれたこの幻滅体験の一節は、もちろんゴールディング一流の「ギミック」である。本作における「ギミック」利用については、批評家の多くが当然気づいているのだが、その重要性と絶大な効果を十全に理解している批評はほとんどない。たとえばヴァージニア・タイガーはこの「ギミック」は「調和的な役割を何ら果たしていない」（“plays no consistent part” (Tiger, *Dark* 159)）だと断じているし、ギンディンに至っては、小説の最後の 2 章分をまとめて「ギミック」と見なしており、問題の一節が単独で発揮する転覆効果を見損ねている。

だがサミーにはその潜在力がわかっていた。だから彼は、第 9 章を書き終えて第 10 章へ筆を進める際に、幻滅をもたらすアンチクライマックスを書くことを回避したのだ。自分がせっかくつくり上げてきた回心の物語を、この一節が破壊してしまうだろうことを、第 3 モードのサミーが感づいたからである。

J. Delbaere-Garant は「床の上の雑巾という証拠があるにもかかわらず〔中略〕、ペンテコステ的体験をサミーは確かに味わったのであり、そこで見たヴィジョンは永遠にそのままの姿でサミーのもとにあり続ける」（“in spite of the evidence [of the floorcloth . . . t]he experience has been made and the vision will stand with Sammy for ever” (Delbaere-Garant, “Time” 364)）と主張するが、実情はむしろその逆だ。床の上の雑巾は、サミーのパターン構築がきわめてご都合主義によるものだったことを暴露する。「ギミック」場面は、サミーの監禁体験の意味についての再検討を、読者に迫る効果を持っている。というのも、この「ギミック」の効果を理解している数少ない批評家である小沼孝志がいうように、サミーの「ペンテコステ的」ヴィジョンの信憑性は、サミーが掃除道具入れで味わった恐怖の質と重み次第で決まるからである――「光輝あふれ、歓喜の音楽をか

なでる宇宙というヴィジョンは、他ならぬ独房での深刻な苦悩が裏付けとなっている以上〔中略〕、肝心な場面をはさんで見なおすと、その前後のクライマックスはパロディーと化してしまう。〔中略〕ここに作者ゴールディングの意識的な配慮がある」(小沼 14)。「ギミック」部分が描くエピソードは、サミーが企画しているプレーローマにとってはきわめて不都合なものとして、忘れられたか無視された（あるいは、作者ゴールディングが「故意にそこに残していった」）断片なのだが、それが突然表面に「浮上」（“emerge”）して、サミーの決定論的なパターン構築を壊乱する。くだんの雑巾は、「ギミック」場面を濃縮した縮図的物体だとも考えられるだろう。

この重大な「ギミック」セクションと、3 つの時間モードとの関わりを再整理しておこう。「ギミック」セクションが明かす内容は、第 1 モードがつくり上げてきた一貫性のある物語の進行からは隠蔽されていた。そして、一方向に直線的に流れる第 2 モードからは、取り残されていた。第 3 モードも、この下意識で目を背けていた。「ギミック」セクションは、クロノスの一部になることを拒否し、またサミーにとって都合のよいカイロスになることも拒絶する。このセクションは、サミーの下意識がいくら忘れようとしても、常に直接関与を迫る現在的な厳然たる事実として、ひっそりと存在し続けてきたのである。

目に見えない中心部を秘めた、あの暗い監禁部屋すなわち掃除用具入れは、始終パターン構築作業が続けられている心のなかのうつろな空間を象徴している。サミーは幼少期にワッツ=ワット神父の牧師館に引き取られ、寝室をあてがわれたとき、その部屋の壁に空いたひびに目を奪われる。そのひびは、「そこから想像力がいくつもの人の顔を作って引き出してくる生（なま）の素材」（“the raw material out of which imagination had constructed so many faces” (Golding, *Free* 153)）だった、とサミーは言う。掃除用具入れはちょうどそのような存在である。掃除用具入れの描写はこうなっている——

> 小部屋の暗闇はいろいろな物影で充満していた。そいつらはうごめき、自己増殖するのだ。つっとやって来て、原始の混沌の目の前でゆらゆら漂う。〔中略〕一般化されたのっぺりした暗黒以上のものとなって、小部屋の中央部は、憶測が産む形象でごぼごぼ煮えたぎっていた。まるで井戸だ。
>
> The darkness [in the cell] was full of shapes. They moved and were self-supplying. They came, came and swam before the face of primordial chaos. [. . .] Now more than the generalized dark, the centre of the cell boiled with shapes of conjecture. A well. (174-75)

その暗黒のなかで、さまざまな妄想――老下宿人の屍体、蛇、肉片――がサミーを襲うが、それら「原始の混沌」の前に浮かぶイメージや「形象」（“shapes”）は、すべてくだんの暗い空虚感に由来するものである。そもそもサミーは、人間の心の普遍的な状態について、「彼の中央部に腰を据え、理解しそして理解されることを絶望的に切望している〔中略〕名状しがたい、計り知れない不可視の暗闇」（“the unnameable, unfathomable and invisible darkness that sits at the centre of him [. . .] that hopes hopelessly to understand and to be understood” (8)）と考えていた。「理解しそして理解される」ために、心は一貫性のある何らかのパターンを紡ぎ出そうとする。「ギミック」セクションのサミーの場合、パターンや「形象」を創出することができたのは、あの暴露的な雑巾が目に見えないあいだだけだった。存在が確認された途端、雑巾はすべてを幻滅に追い込む。司令官の言葉を借りれば、サミーのパターン創出こそ、「起こってはいけないこと」（“should not be happening”）だったのである。これと同じことが、自分の半生全体を説明するパターンを探すサミーの試みについてもあてはまる。

サミーは、第２の時間モードという、不条理で空疎で「人間的な意味において興味を喚起しない」時間進行によって人生を見ることに耐えられず、いくつものパターンや物語を構築してきたわけだが、『自由落下』には、サミー以外にも、数名のストーリーテラーが登場する。たとえば虚言癖のイーヴィや、被害妄想ゆえにさまざまな虚偽の話をこしらえてしまうワッツ=ワット神父、学校時代にサミーをいじめておきながら今では画家サミーの形成期に自分がよい影響を与えた――「自分がサミーに注いだ厚情が、サミーが世の中に送り出し得る美の数々を、育む役割を負っていた」（“her care of [Sammy] had been responsible for the things of beauty [he] was able to give to the world” (252)）――と本気で考えているプリングルなどである。だが、サミーに最大の影響を及ぼしたのは、なんと言っても彼の母親である――「すべてのことの奥底には、もちろん、私の誕生や架空の恋人に関して母が捏造した奇想話があるのだった」（“At the bottom of it all, of course, stood Ma’s fantasy of my birth and her fictitious steady” (162)）。

サミーによれば、彼の母親は、その向こうには虚無しかない「後ろ向きのトンネル」（“the backward tunnel”）を埋めてくれそうな「暖かい暗闇」（“the warm darkness” (15)）だ、と表現されるような、非物質的な存在である。彼女を言葉で描写することはできない。なぜなら、「人間の言語なんて〔中略〕、母の暗闇と暖かさに比べれば、数万年も幼い」（“words [. . .] are ten thousand years younger than her darkness and warmth” (16)）

からである。前述した「原始の混沌」を体現する人物と見ていいだろう。その混沌――「黙ったまま真ん中に存在している母という名の空隙」（“the gap that was Ma existing mutely in the middle” (16)）――が、パターンを紡ぎ出す源泉の原型だった。母親は私生児サミーの父親の正体について、自分でさえ本当だと思えない物語を語って聞かせていたが、それをサミーは喜んで受け入れていた――「私たちふたりとも信じてはいなかったが、そのぎらつく神話は汚れた床の真ん中に置いてあって、ふたりともそれをありがたく受け入れたのだ」（“We neither believed it but the glittering myth lay in the middle of the dirty floor, accepted with gratitude” (11)）。

ゴールディングがここで、「汚れた床の真ん中に置いてある」という言葉を周到に使用していることに、私たちは注目しなければならない。このフレーズによって、母親の虚言は、掃除用具入れの幻滅という「ギミック」セクションへと結びつくのである。サミーはいわば母親に倣って、中心部の空白を恐れつつも活用し、都合のよい「形象」やパターンを捏造し、そのままでは意味をもたない人生を埋めようとしたのだ。

「ギミック」が連想の力で暴くのは、サミーのこの捏造行為だけではない。かつてサミーは、ビアトリスへの熱情が急激に冷めた頃、以前彼女をモデルにして描いた絵を見ながら、「心が心自身をだます力」（“the power of the mind’s self-deception”）を痛感したことがあった――「むろん、彼女の顔に光など宿っていなかった。皮膚の下にはシミや汚点があるのだった。〔中略〕いまでは彼女が持っている唯一の力とは、告訴人としての力だけだ、世間に知られたくない恥ずべき過去を棚に隠していることを思い知らせてくるのだ」（“Certainly there was no light in her face. There were blemishes under the skin [. . .]. Her only power now was that of the accuser, the skeleton in the cupboard” (128)）。サミー自身は気づいていないが、第 3 モードの彼がこのことを記す執筆行為には、皮肉が潜在している。まず、「棚に隠した骸骨」（“the skeleton in the cupboard”）というフレーズは、後に精神病院に収容され世間から忘れ去られる痴呆状態のビアトリスをうっすら予示しているという点。そしてさらに重要な皮肉は、このフレーズが、掃除用具入れのなかに転がっているとサミーが想像した死体の肉片――つまり、最後にサミーのパターン構築の努力を完全に転覆させるきっかけになる、あの虚像――を想起させる点である。

これらの皮肉や相互矛盾を包括する、「床の真ん中に置いてある」忘れ去られた雑巾のイメージは、ふたつのことを象徴していることになる。第 1 に、サミーのパターン構築作業を破綻に導くべく、はじめから内在していた瑕疵。そして、それと同時に、自らを埋める

ためのパターンを次々に産み出す、創造的で虚ろな空隙である。

10.

こうして「ギミック」セクションに書かれている内容を吟味した結果、上のような結論が導かれた。しかし、「ギミック」セクションが、サミーが自分の物語を終えたと思った瞬間に自然に浮上する、という現象の面に注意を向けるならば、また別の結論が加わってくることになる。そしてその結論は、サミーを解放し自由の身にする可能性を携えているのである。

「ギミック」セクションは、サミーが設定した物語・パターンの枠の外から、ふっと出現したものだ。ということは、サミーの執筆行為には、何らかの境界線がはじめから前提されていたことになるだろう。サミーはこの回想録を書くにあたって、「記憶された時間のすべてという無限の広がりを「総ざらい」する、という新しい試みを宣言していたのだが、実はそこは、またもうひとつの「芝生の区画」や「有限の空間である画布」に過ぎなかったのである。つまり今回のサミーの自伝執筆も、本人の言に反して、単なる枠組み作りだったのだ。だが、その枠組み造りの完遂を、くだんの「ギミック」セクションが阻止する。唐突な「ギミック」の出現は、物語完結を回避する可能性と必要性を示している。決定論のフレームで形成されてきたサミーの人生物語は、こうして未完に終わるのである。小沼は、「ギミック」と小説冒頭部を関連づけて精緻に読みながら、「サミーの意図する探究は終りのない繰り返しになるほかないことを暗示している」構成だ、と断じている(小沼 18)。炯眼と言うべきだろう。

だが、小沼がその構成に、作品の曖昧さとある種の弱さを見ている点については、少々異議を申し立てたい。サミーの物語は、まず周到なパターン構築によって作られ、そして次に、きわめて想定外の形で破壊される必要があった。破壊によってサミーはまた苦悩を負うことにはなるのだけれども、しかしその破壊を経ることによってのみ、彼の人生は自らが課した決定論のパターンを脱し、また別の形で書き直され解釈され直す可能性に向かって開かれる。第 3 の時間モードで、サミーは自分の人生を再度書く行為に没頭することで、その行為のあいだだけとはいえ、自由を取り戻せるのである。それも、「ギミック」セクションが彼に提供してくれる空隙のおかげだ。

アウグスティヌスの『告白』において、放蕩者だったアウグスティヌスに回心をもたらすきっかけになったのは、近所の子どもが歌う遊び歌のなかの「手に取って読め」(“*tolle,*

lege”）という文句に誘われて、聖書を手にとって読むという体験である(第 8 巻第 2 章第 29 節)。この「手に取って読め」経験と同様の契機が、サミーにとっては予期せぬ形で、しかも彼の意図を裏切る形で、サミー自身に向かって発動されたのである。掃除道具入れに監禁されたとき、サミーは第 9 章では床の上に死体や蛇が横たわっているという妄想を繰り広げたが、じつは興味深いことに、そこでふと「私があらゆる答えを読みとるのを待っている本」（“a book waiting for me to read all the answers” (178)）のイメージが、サミーの頭をよぎっている。アウグスティヌス的「手に取って読め」体験が、そこに待ち受けていることを、サミーはうっすらと予感していたのである。そのときは、サミーは自分の意図する回心物語パターンを構築する作業を優先して、この予感を封じ込めていたのだが、ふっと立ち上る「ギミック」は、「手に取って読め」体験と化し、サミーに自分の回心物語を読んで再確認することを要請し、そしてその物語の枠を打ち砕き、書き直しを迫る。

書き直しに携わるあいだ、第 1 モードのサミーと第 3 モードのサミーは、自分の人生に対する解釈の重力場において、「自由落下」（“free fall”）のような無重力状態のエアポケットに宙吊りになる苦悩を、またもや味わうことになるだろう。しかしそこはまた、書く行為の持つ忘我的アエウム「純粋持続」を体験できる場でもある。そしてその状態でこそ、「立ち戻って選ぶ」（“get back and select”）という選択の自由も、与えられる可能性が生じるのである。[100]

---

[100] 少々長くなるが、ベルクソンの『存在と自由』結論部から引用しておこう――

> 私たちは深い反省によって第一の自我〔真の自我〕に到達し、この反省は、私たちの内的状態を、絶えず形成途上にある生き物として、測定には従おうとはせず、相互に浸透し合い、持続におけるその継起が等質的空間における併置とは何ら共通点をもたないような状態として、把握させるのである。しかし、私たちがこのように自分自身を捉え直すのは、稀であり、この故に、私たちが自由であるのは稀なのだ。たいていの場合、私たちは自分自身に外的に生きており、自我については、その色褪せた亡霊、純粋持続が空間のなかに投影する影〔本章で言う「第 2 の時間モード」〕にしか気づかない。〔中略〕自由に行動するということは、自己を取り戻すことであり、純粋持続のなかに身を置き直すことなのである。(ベルクソン 275-76)。

また、読者論に関連づけるなら、ここでは石原千秋の言葉を借りよう。石原は、フィッシュの解釈共同体やヤウスの期待の地平という概念を参考にしながら、「内面の共同体」という概念を提唱する。これはすなわち、解釈コードを実際に共有するという実感すらなく、「何かを共有している感覚」だけを共有する、という、読者の幻想の共同体である。その上で石原は言う――「間主観的な内面の共同体が、個別的な解釈の更新によって食い破られていく〔中略〕。しかし、もともと小説は解釈の更新を許すジャンルだという社会的な共通認識がある。その結果、内面の共同体は常に未完のまま、来たるべき内面の共同体を待ちこがれなければならない。内面の共同体は、間主観性と個別性とが共存する奇妙にねじれた形で形成されるのである」(石原 210)。石原のこの説明は、本節で述べているサミーの状況と、少なからぬ親和性を持っている。

それは完全な自由ではない。ゴールディングは小説『自由落下』を発表した 3 年後に、講演原稿「寓話」を書いた。そのなかで、読み手に自由な解釈をする権利が与えられたため、小説の書き手にも執筆意図を詰問されないで済む自由が与えられたように見えるが、それも「せいぜい、つなぎ紐が長くなっただけ」（“only given a longer tether” (Golding, “Fable” 101)）というくらいのものだ、と述べた。[101] サミーに与えられる自由もその程度のものであり、「手に取って読む」という「読み手」サミーが実行する再解釈行為によって、「純粋持続」は突き崩される時を迎えることになる。しかしそれでも、その「つながれた自由」は、書いて読み読んで書くという行為の魔性にとりつかれた者のために、『自由落下』が密かに用意している恩寵なのである。

[101] 本論文序章第 4 節を参照されたい。

第11章　結び ――「読魔」と味わう「知られざる神」との遭遇体験

1.

『自由落下』の語り手、そして自叙伝の書き手であるサミーは、自分が今書いているテクストを将来読むことになる人間を想像しながら、「これを読んでいるあなたは、そもそも誰なのか」（“who are you anyway?” (Golding, *Free* 8)）と問いかけた。前章の議論によれば、その相手となる作中読者とは、畢竟するところ、自分自身のことだった。自分の人生のパターンを意図的に創作しては、そのパターンが必然的破綻を迎えるのを見守る。そしてその破綻によって再度、自分の人生を解釈し直す――読み直す――自由を得る。そうした積んで崩しのプロセスが束の間提供してくれる「アエウム（純粋持続）」を目指して、まず自らを拘禁し、そこで共同作業を行うためのダイアログを開始する相手としての自分自身――ひとつあるいはそれ以上の既存の解釈共同体コードに染まっていた自分自身――であった。

その「純粋持続」の魅力と没我の呪力を、『通過儀礼』でトールボットがふと書いたラテン語のフレーズを借用して、「書魔」（“*furor scribendi*” (Golding, *Rites* 39）と呼ぶことがもし許されるなら、戯れにそれをもじって、「読魔」（“*furor legendi*”）というものを想定しても許されようか。書いたものを読む、あるいは再読する行為によって、書いてあるものの内容や性質について省察する機会を突きつけ、「純粋持続」を突き崩し、そしてまた新たに「純粋持続」構築を目指すように仕向ける魔的な作用のことである。サミーは、一種の神格的な「読魔」――それは自分自身による読み直し行為という形をとる――の思いがけない介入によって、キリスト教的回心物語のパターン構築に失敗するが、そのおかげをもって、「書魔」という力の恩寵にまた身をゆだねることになるのだ。「書魔」と「読魔」は、二段構えで働く「機械仕掛けの神」、あるいは「ギミック」なのである。

この展開は、ゴールディングの遺作となった『二枚の舌』(1995 年に死後出版)を連想させるところがある。主人公で語り手の Arieka は、アポローンの神託を受ける巫女としてスカウトされる前、父親の取り決めた縁談を不履行にするという、男性原理の支配体制をかき乱す規則違反を犯した。当時 15 歳のアリエカは、アポローンやその他の男性神たちが自分に背を向けてしまった、と痛感し、その向こうの空間には今や暗い、「さっきまで神々がいらっしゃったのにくるりと背を向けて立ち去ってしまった後の空虚」（“a void when the gods have been there, then turned their backs and gone” (Golding, *Double* 23)）

しかない、と悲嘆した。そして男性神との和解を切望したのだった。しかしやがて、彼女は男性神への回心を目指す気持ちを失っていく。一時は「違うわ。空虚は空虚よ。ただの虚無だわ」（“No. A void is a void, a nothingness” (125)）と思いこんでいたアリエカだが、この自叙伝の末尾近くになって、その「空虚」に関する認識を改める――「あの空虚を思い出し、奇妙なことに、そこに一種の優しさがあったと感じている」（“remembering the void—and feeling strangely that there was a kind of tenderness in it” (165)）。[102]

この「空虚」は、『自由落下』のサミーが拘禁された掃除道具入れに相当すると見ることができるだろう。そして、サミーの母親の存在様態にも相当している。彼女は、「暗い中心」と表され、多くの虚言によってパターンを紡ぎ出す源泉の原型だったのだから。さらには、パターン構築作業が延々と続けられているサミーの心のなかの、うつろだが意味創造の可能性が充満してもいる「アエウム（純粋持続）」の時空にも、相当しているだろう。

その「純粋持続」のなかにこそ、それまで信じ切っていた帰属の解釈共同体コードをひっぺがされた、むき出しの新しい自分が誕生する可能性も生じる。このむき出しの自分自身のことを、ゴールディングが『蠅の王』執筆時の仮題としていたフレーズを借用して、「自分の内なる他者」（“Stranger from Within”）と呼んでもいいかもしれない。そして、むき出しになったアリエカが感じ取った「優しさ」は、その「純粋持続」とその「純粋持続」が消えたあとの空虚がもたらした、自由という恩寵である。

アリエカは『二枚の舌』の結末において、新造される祭壇に刻む碑銘として、「知られざる神へ」（“TO THE UNKNOWN GOD”）というフレーズを指定した(165)。それは、彼女が和解を求めたアポローン神ではない、別の神との交信を念頭に置いていることを示している。それは、「空虚」の「優しさ」を与えてくれる神である。『二枚の舌』と『自由落下』の重なりを指摘する拙論の主張が認められるなら、『二枚の舌（ダブル）』において自伝作家アリエカが交信する相手の神とは、「書魔」と「読魔」のダブルの語りかけによって裸になった新しい自分自身のことである、と言えまいか。

2.

遺作『二枚の舌』においてアリエカがたどったこの道程は、作家ゴールディングが『自由落下』以後に歩んできた軌跡とも重なる。すなわち、両方とも、いわば破綻した回心物語なのである。

---

[102] 本論文第 6 章第 6 節の注 55 における議論と、宮原,「押し隠された声」も参照されたい。

ゴールディングは、『蠅の王』で 1954 年にデビューして以来しばらくのあいだ、作品の意味に関しては、神にも等しい作者本人の意図が絶対的な権威を持つと信じていた。その信念が自信となって、作者による操作という痕跡をまざまざと残す「ギミック」――結末部の視点転換――を、堂々と駆使する小説作法を磨きあげ、『後継者たち』や『ピンチャー・マーティン』といった衝撃作を矢継ぎ早に世に送り出していた。

ところが、『自由落下』に対する読者の無理解に直面したため、その信念が揺らいだようだ。さらにいえば、『ピンチャー・マーティン』や『自由落下』で、意図的パターン構築が構築者の意に反して崩壊する様を描いてしまったことも、下意識のどこかに引っかかっていたのかもしれない。以降ゴールディングは作者の権威に反抗する読者という、（彼にとっては）新奇な信条を、全面的にではないにせよ受け入れるようになった。

その受容を、時代も後押しした。神権政治的な作者の絶対王政に対して革命を仕掛ける読者というバルトらの考え方に、ゴールディングも同時代人として影響され、一定の共鳴も覚えるようになったらしい。だがゴールディングは作者第至上義信仰の残滓も引きずっており、全面的に「革命」に身を投じることに逡巡していたように思われる。読者革命を揶揄する「貧弱な」風刺作品と評された『ペーパー・メン』や、『海洋三部作』はその現れの典型だろう。

一方『可視の闇』では、造物主すなわち作者のオリジナルの意図に迫りたい、なんとしても一体化したいという圧倒的な渇望が、顔を覗かせる。そうして、読者の革命から身を離し、もとどおりの作者＝神という考え方に回帰する――かと思いきや、『二枚の舌』にいたるまでには、「神が立ち去ったあとの空隙」に意義を読み込み、知られざる神――読魔と書魔の力を受けた見知らぬ自分――のもたらす間歇的な「純粋持続」の効能に帰依する姿勢をとるようになる。[103] いわば、『自由落下』の時点まで、不定周期的に回帰する試みに活路を見いだすのである。これが、ゴールディングの作家としての人生にとって、「再読」を促す大がかりな「ギミック」として――いわば、「読魔」が「手に取って読め」と呼びかける声のように――機能している、と言うこともできようか。

このように、作者の権威という概念に関して動揺を続けたゴールディングの作家活動自体が、作者＝神の意図をあがめる作者第一主義信仰をテーマとする回心物語となっている。

---

[103] それは、ちょうど『ピンチャー・マーティン』のクリスの前に立ち現れた神が履いていたブーツのような死の標示物、すなわち（権威ある作者＝神としては）死んでいるのだという刻印を、こうむっているゴールディング自身だ、と言えるかもしれない。

それも、サミーやアリエカの人生のように、途中で破綻する回心物語である。回心物語のパターンを途中まで踏襲し、そこでパターンは破綻を迎え、その破綻のなかからまったく別の「神」から意外な恩寵を得る。そういう進展をゴールディングもたどっている。

彼の作家人生が、一本の筋道をこのように歩んだといっているのではない。ゴールディングは、《読む行為》を主題とする作品を書くたびに、作者たる自分の意図を遵守するパターン構築に取り組んでは、その意図が破綻し、自分を意外な方向へ連れ出していくのを味わう経験を繰り返すのである。サミーやアリエカの体験は、作家ゴールディングのそのような不定周期的反復活動の寓話なのだ。

サミーやアリエカのように自分を突き詰め、そして意外な自分を目にするというプロセスを、精神分析学的な文脈に置いて捉えることが許されるなら、このプロセスは、2000年にイーザーが提示した、解釈活動の範型(パラダイム)のひとつになぞらえることができるだろう。イーザーは1965年にリクールが『フロイトを読む —解釈学試論』で展開した理論を借りつつ、精神分析学的解釈について次のように説明する——被験者が自分自身に到るためには「被験者は、なりえない者と同一視される。同一視されるのは自分自身、つまり『始原(アルシェ)』と『目的(テロス)』のみのはずだからである」(イーザー,『解釈』100)。リクールの言う始原とは、「始まりにして、被験者の目的を現実化する努力においてずらされたものを示すもの」(100)であり、よって「『始原』とは起源であり、かつずれの貯蔵庫である」(101)。ずれがあるからこそ、始原を元の姿のまま回復したいという欲求も再生産される。一方、「目的」のほうも「始原」と同じく二重的な構造になっていて、内部に「始原」志向をはらむものである——「『目的』とは、『始原』に埋め込まれた無意識の目標であり、かつ奮闘の継続への誘因でもある」(100)し、「かつ始まりへの回帰である」(101)、とイーザーは述べている。

精神分析学的な範型における解釈とは、この始原と目的の「交流(トランズアクショナル)のループ」(3)——リクールの用語でいうと、「『考古学と目的論』〔中略〕の絡み合い」(100)——をという形をとる。[104] このループが生じる場をイーザーは、解釈される主題が、主題を処理するための「レジスター〔登録域〕」に「転置」される際に、二者のあいだに生じる「閾空間」と呼ぶが(4, 8, 17, 191)、その閾空間は、ちょうどサミーの母親が体現する闇のように、空白

[104] リクールはこの絡み合いを「弁証法」と呼ぶが、同時にそれが Hegel 的な意味での弁証法とは異なるものだということも強調しているし(リクール,『フロイト』511-22)、イーザーもその相違については了解している(イーザー,『解釈』103-4)。

でありながらもパターンを次々に産出する創造性を持っている――「結局、閾空間は空虚である。しかし何かがそこから生じるように思われる。〔中略〕閾空間には、自分自身を放出して何かになろうと苦闘する力動性が充塡されている」(192-93)。このようにイーザーが説明する構図は、『可視の闇』や『自由落下』そして『二枚の舌』などの作品が感じさせるゴールディングの解釈観、そして「読むこと」をめぐってゴールディングの作家人生がたどった苦闘の軌跡と、非常によく合致している。イーザーは 1990 年頃から 10 年間以上を費やして(9)、この構造の理論に到達した。1950 年代から 90 年代のゴールディングは、それを先取りして、自らの人生と実践をもって示していた、とも言っていいかもしれない。

3.

恩寵たる「純粋持続」あるいは「交流のループ」は、書いて読む体験のなかに自分を拘禁し、没我の状態に自分を追い込むことを要求する。確かにそれは自閉的な行動ではある。読者が蜂起する「革命」や、意味を創造・決定する主権の「民主化」といった、華々しい読書観が持つ社会参加性――ゴールディングの同時代人 Jean-Paul Sartre にならって、「アンガージュマン」と言ってもいい――に比べれば、そういう読書のあり方は、没交渉的であり、個に耽溺するマスターベーションのように見えるかもしれない。

しかしそれは、決して安穏とした経験になるとは限らない。「純粋持続」の拘禁状態のなかで自分の生み出したテクストと向き合ううちに、それまで自分が信奉してきた解釈共同体のコードが、果たして万能かつ正当なものなのか、疑念を持たされることがある。その疑念がバネとなり、意図的に、もしくはやむにやまれぬ事情に背中を強く押されるようにして、コードから我が身を引きはがす顚末にひたすら追いやられることもある。解釈共同体コードというものが一種の「パターン」や固定的視点と同義だと考えられるなら、そのコードに疑義を抱きそこから身を離すという行為は、いわば視点の転換であり、パターンの崩壊であり、固着した視点からの解放でもある。

ゴールディングは 1962 年の講演用原稿「寓話」において、『蠅の王』執筆時の経緯を紹介するなかで、教訓を読者に伝えるための《寓話》の緻密な計画性――「厳密に限度を設けたなかでこそうまく作用する」(“it works within strict limits”)――と、ほとばしる想像力に歯止めが利かなくなってその「寓話」の境界と枠組みが破綻していく展開――「だがまさにこの時点で、想像力は埒を外れていくことができるようになるのだ」(“Yet it is at

this very point, that the imagination can get out of hand”）——とを対比してみせながら、後者の経験を自分は歓迎するし大切にしたい、と述べている——「それこそが、小説家に体験してほしいと私たちが期待し願うものではないだろうか？」（“is it not the experience which we expect and hope the novelist to have?” (Golding, “Fable” 96-97)）。ここで言われている前者、すなわち寓話という緻密な意図設定のことを、「作者・書き手」としての自分が「執筆意図」をもってある視点に読み手を拘禁する行為と、同列視するのは、さほど牽強付会なことではないだろう。であれば、後者、すなわち意図を破綻させる奔放な想像力とは、「作者の意図」に逆らって、硬直した視点から飛びだす「読み手」としての自分のことだ、と位置づけてもいいのではないか。そして、講演「寓話」を1962 年に書いた時点のゴールディングは、後者の体験に大きな価値を見いだしているのだ。

このように、そしてサミーの場合のように、パターンの崩壊は、新しい解釈と（読者＝書き手としての）意味創造に向けて常に自分を開いておく自由の構えにつながることもある。そしてそれは、読者の期待の地平は読書活動によって常に更新されると説いたヤウスの考えや、テクストの交流によって読者も自己変革を繰り返すと考えたローゼンブラットの発想と、大きく隔たってはいないように見える。だがゴールディングは、その自己変革や更新に伴う痛みが生半可ではない、という点を執拗に強調するのだ。その痛みがついには自分を崩壊へ追い込むおそれさえあると、ゴールディングは考えている。たとえば『通過儀礼』のコリー牧師のケースのように。

ある時点でコリーは、それまで夢中で書きつづってきた自分の手記を読み返す。そして、これは妹には見せられないと判断する。

> 親愛なる妹よ——
>
> でもこれは変だ。これまで書いてきたことだけだって、もうおまえの——いや彼女の——目には、あまりにつらすぎる内容だろう。修正や書き換え、表現を和らげることをしなければならない。だがしかし——
>
> 妹に宛ててでないとしたら、誰に宛てているのだろう？　主よ、あなたにか？　主の聖人たち（とりわけ聖アウグスティヌス）と同じように、私もまた、あなたに直接語りかけているのでしょうか、ああ、誰にもまして慈愛に満ちた救世主たるあなたに？
>
> My dear sister—

Yet this is strange. Already what I have written would be too painful for your—for her—eyes. It must be amended, altered, softened; and yet—

If not to my sister then to whom? TO THEE? Can it be that like THY saints of old (particularly Saint Augustine) I am addressing THEE, OH MOST MERCIFUL SAVIOUR? (Golding, *Rites* 179-80)

同様の読み返しは、その後にも実行され、それは将来の書き直しに向けて道を開く。

だが、これをおまえに読ませるわけにはいかない！　状況はますます逆説めいてきた——いつか私は、自分が書いたものを自分で検閲することになるかもしれない！

But you shall never read this! The situation becomes increasingly paradoxical—I may at some time *censor* what I have written! (207)。

コリーのテクストはそれまで、コリーの妹を「無批判の作中読者」の役割にあてていたのだが、この疑問と同時にその役割は「神」へ振り替えられる。「無批判の作中読者」という概念を、スタンリー・フィッシュの用語を使って定義し直すとしたら、「解釈共同体のコードを完全に共有できる者」ということになるだろう。であれば、「無批判の作中読者」を変更するということは、それまで信奉していた解釈共同体コードを、ある程度棄却することを意味する。そうしてコリーは、新しい（より先鋭化された）解釈共同体コードに我が身を置くのだが、水夫ビリーへの口淫によって、そのコードからも自分自身を放逐しなければならなくなる。

聖職者から迫害に対する抵抗者へ、そして同性愛者へと、次々に自分でも知らなかった自分に転身していき、自己否定を繰り返すなかで自分と折り合いがつかなくなって、ついにコリーの自己は崩壊せざるを得なくなった。それは、自分の書いたテクストに対し、自分自身が「現実の読者」の役割を担うことによって召喚した「読魔」の仕業である。読むことがもたらす「純粋持続」は、自己の壊滅の危険と隣り合わせでもあるのだ。

サミーは自由を犠牲にして執着の対象を手にしたが、読む行為にひたる者は、ときとして、自由を得る代償として、執着の対象（自分が信奉する解釈共同体のコード）を犠牲にすることを強いられる。その未練の苦痛は、『可視の闇』の結末部でペディグリーが死を迎えるときの様子を連想させる。ペディグリーは、色つきゴムボールに象徴される罪深い執着の対象をマティから強奪される形で——「〔マティの〕両手が彼の手をすり抜けてふところに入ってきた。その手は鼓動しているボールを取りあげ、ボールを引きはがしたので、ボールを彼につなぎとめていた紐がちぎれ、彼は悲鳴をあげた」（“the hands [of Matty]

came in through his. They took the ball as it beat and drew it away so that the strings that bound it to him tore as he screamed" (Golding, *Darkness* 265)）――ようやく最後に人生から解放され、「自由」（"*Freedom*" (265)）を与えられるのだが、セバスチャンにとってそれは究極の苦痛でしかない。彼は「なぜだ？　なぜ？」("Why? Why?") そして「いやだ！　いやだ！　いやだ！」("No! No! No!") と絶叫と悲鳴を上げながら(265)、自己を失って「自由」のなかに融解していくのである。[105] 「純粋持続」への間歇的帰依は、自由と引き替えにアイデンティティが消滅する危険と苦悶を伴う、大変革なのだ。

4.

ページのうえの文字に向き合って意味を解読・解釈していくときに、拘禁状態に置かれる読み手と、「作者」とテクストとが協働して形成する「内密の関係」が、書く者と読む者に、読みの自由を与える原動力を提供することがある。しかしその自由は、自分というもののアイデンティティの核を構成していた既存の解釈コードを棄却する代償としてしか得られない。その体験をゴールディングは、自ら書き綴り、そして自分も体験したようだ。そして彼は、破綻する回心物語における自由と苦悶を、私たち小説読者にも体験させようとしているように思われる。

1970 年頃以降の受容美学や読者反応理論を承けた読者論においては、読者は意味の創作や決定に積極的に関わるという意味において、作者の機能を持つ（少なくとも作者機能の一端を担う）という考え方が普及した。つまり機能の面においては、読者も作者と肩を並べたのである。であれば、作者に対して権威の独占を責め立てた読者論の非難は、巡りめぐって今度はテクストの読者にも向けられることになった、と言っても、非論理的なことではないだろう。[106] 《読み手の意図》の権威は、《作者の意図》の権威が浴びた譴責に

---

[105] この場面において、テクストは 264 ページまではずっと、彼のことを Mr Pedigree という名で言及していたが、彼が臨死の幻影のなかでマティに向かって「助けておくれ！」("help me!" (265)）と叫ぶと、次にテクストは Sebastian Pedigree とフルネームを用い、5 行後からはしばらく Sebastian という呼称を使うようになり、執着対象のボールに向かって手が伸びてきた後は、名前もなくなって he とのみ言及されるように変化していく。こういうところにも、アイデンティティの変化と消滅が表現されている。

[106] これは読者論に限らず、個の自由と蜂起を基盤とする文化・思潮についての「理論」全体についてもいえる顚末だったのではないか。Elliott and Attridge が 2011 年に概観しているように、「1980 年代から 90 年代初頭にかけて、理論と政治的実践の関係は絶えまない葛藤の関係であった。〔中略〕政治的主体に関する啓蒙主義的なモデルに取って代わるモデルとして、左派がよく提示してきたマルクス主義からアイデンティティ・ポリティクスに至る各モデルは、多くの人の目には、その新モデルも、旧モデルと同じく全体主義的で目的論的な作業過程を再

さらされることを深く自覚すべきだし、「記録を書いているときに、でっちあげを盛り込まずにいられる人間などいるだろうか？」（“How can one record and not invent?” (Golding, “Billy” 162)）という反省を、「読んでいるときに、でっちあげを盛り込まずにいられる人間などいるだろうか？」と変形したうえで、読者も自らの意味創成行為の怪しさや覚束なさを思って悩むべきではないのか。そのような批難と反省の鏡を、ゴールディング作品を読むという体験は、新しい読者論の信奉者たちに向かって掲げている。

ゴールディングは――特に『自由落下』以降のゴールディングは――読者の権利と自由について、なるほど譲歩はしたものの、一方でこの読者という新しい「作者」に対して、獲得した解釈・解読の自由を安易に行使するばかりでなく、作家が権威とひきかえに背負っている苦難と、自己変革を強いられる苦悶を、応分に味わうことを求めているのではないか。ゴールディングは自分の文体について、「私は何かを単に描写するようなことはしない。私は読者を導いて鼻面を引っ張り回し、新しく発見させるように書くのだ」（“I don’t simply describe something. I lead the reader round to discovering it anew”）と説明したことがある(Qtd. in Tiger, *Dark* 18)。ゴールディングは読者に詰め寄り、今や「書く者」ともなった読者に覚悟を迫る。書く者すなわち創造主であるとはどういう体験なのかを知る覚悟と、それを知った後に「その知識に耐え抜くという、軽い気持ちでは向き合えない覚悟」とを、[107] 読者の鼻先に突きつけるために、「読者を導いて」新しいむき出しの状態へと拉致する、その手綱を放さない。

こうしてゴールディングは、作者の権力圏域から解き放たれたはずの読者に、獲得した自由の意味を考察するよう強いる、という操作を行使する。それは、自分自身が作者として苦悩しそして享受もした「純粋持続」にまつわる経験を読者に移譲することである。こ

生産する傾向があり、その傾向によって価値が貶められていると思われた。そもそも理論とはそうした全体主義的・目的論的な操作に反抗することを目指していたはずなのに」（“In the 1980s and early 1990s, the relationship between theory and political practice was a matter of continual struggle.[. . . C]ommmon Left alternatives to Enlightenment models of political subjectivity, from Marxism to identity politics, came to many to seem compromised by their tendency to reproduce the same totalizing and teleological operations that Theory aimed to resist.” (Elliott and Attridge 6)）という状況が、ちょうどゴールディングの作家人生末期と重なる時期に、存在していたのである。

[107] 本論文第 1 章第 3 節と第 8 章第 9 節でも引いた文章を、ここで再度繰り返しておきたい――「人間とは何か、天の目から見た人間とはいったいどのようなものなのか、それを私は知りたくてたまらないし、そして、それを知ったあとはその知識に耐え抜く覚悟があります。今のことは、軽い気持ちで口にしたのではありません」（“What man is, whatever man is under the eye of heaven, that I burn to know and that-I do not say this lightly-I would endure knowing” (Golding, “Belief” 199)）。

の移譲は、ある意味では苦痛の意趣返しという側面をもつ。《作者の死》宣言によって死に追いやられた作者が、今度は先達として、読者に死の運命をほのめかすのである。だが、またある意味では、解放をもたらし、始原の意味を一時なりとも回復する、神秘的合一にも似た秘儀の伝授でもある――『ピンチャー・マーティン』のナット風の言い方をするなら、「死にかた」の技法に関する強制的レッスンを読者に施しているのだ。ゴールディング作品を耽読し、作品のなかに囚われの身になって、「読魔」のもつ解放と「書魔」が揮う求心的牽引の、相反する力の重力場に身を置く。それは、ゴールディングという人間の体験を追体験させられることであり、それが、ゴールディングをゴールディングと読むことの意味だと言えるだろう。

引用資料　（特に断りのない場合は、印刷媒体の資料を使用）

Aarseth, Inger. “Golding’s Journey to Hell: An Examination of Prefigurations and Archetypal Pattern in *Free Fall*.” *English Studies* 56.4 (1975): 322–33.

Augustine. *The Confessions*. Trans. Edward Bouverie Pusey. *The Confessions, The City of God*, *On Christian Doctrine*. Great Books of the Western World 18. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1952.

Babb, Howard S. *The Novels of William Golding*. Ohio: The Ohio State UP, 1970.

Baker, James R. *William Golding: A Critical Study*. New York: St. Martin’s, 1965.

Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. 4th ed. Trans. F. L. Pogson. London: George Allen, 1921.

Biles, Jack I. *Talk: Conversations with William Golding*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970.

Bleich, David. *Readings and Feelings: An Introduction to Subjective Criticism*. Urbana: National Council of Teachers of English, 1975.

Booth, Wayne C. “The Limits of Pluralism: ‘Preserving the Exemplar’: or, How Not to Dig Our Own Graves.” *Critical Inquiry* 3.3 (1977): 407-23.

——. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: U of Chicago P, 1983.

Boyd, S. J. “‘There Are No Foundations’: *The Spire*, the Lexicon and the Interpretation of Scripture.” *Fingering Netsukes: Selected Papers from the First International William Golding Conference*. Ed. Frédéric Regard. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1995. 83-92.

——. *The Novels of William Golding*. 2nd ed. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Briggs, Julia. “*The Paper Men* (1984).” Don Crompton, *A View from the Spire: William Golding’s Later Novels*. Oxford: Basil Blackwell, 1985. 157-84.

Brooks, Wanda, and Susan Browne. “Towards a Culturally Situated Reader Response Theory.” *Children’s Literature in Education* 43 (2012): 74-85.

Burroway, Janet. “Resurrected Metaphor in *The Inheritors* by William Golding.” *Critical Quarterly* 23.1 (1981): 53-70.

Butterworth, G. E., and N. L. M. Jarrett. "What Minds Have in Common is Space: Spatial Mechanisms Serving Joint Visual Attention in Infancy." *British Journal of Developmental Psychology* 9 (1991): 55–72.

Carey, John. *William Golding: The Man Who Wrote* Lord of the Flies: *A Life*. London: Faber, 2009.

Carver, Judy. "Harbour and Voyage: The Marriage of Ann and Bill Golding." *Living with a Writer*. Ed. Dale Salwak. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. 44-55.

Chourova, Margarita. "'The Death of the Author' and the Tragicomic Allegory of William Golding's *The Paper Men*." *Theme Parks, Rainforests and Sprouting Wasteland: European Essays on Theory and Performance in Contemporary British Fiction*. Eds., Richard Todd and Luisa Flora. Amsterdam: Rodopi, 2000. 89-101.

"The Condition of the Novel: A Selection from a conference of European Writers at Leningrad, Summer 1963." *New Left Review* 29 (1965): 19-40. (Golding を含む 8 名の作家の講演原稿が、個別のタイトルなしで収められている。ゴールディングの分は 34-35 ページに所収)

Cox, John, ed. *William Golding at Bishop Wordsworth's School*. N.p.: n.p., 1993.（教職を退いたゴールディングと入れ替わるようにしてビショップ・ワーズワース・スクールに勤務するようになったジョン・コックス氏が、ゴールディング逝去に際して私家版として作成・頒布したパンフレット）

Crawford, Paul. *Politics and History in William Golding: The World Turned Upside Down*. Columbia: U of Missouri P, 2002.

Crompton, Don. *A View from the Spire: William Golding's Later Novels*. Ed. Julia Briggs. 1985. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Delbaere-Garant, Jeanne. "Rhythm and Expansion in *Lord of the Flies*." *William Golding: Some Critical Considerations*. Eds. Jack I. Biles and Robert O. Evans. Lexington: The UP of Kentucky, 1978. 72-86.

——. "Time as a Structural Device in Golding's Free Fall." *English Studies* 57.4 (1976): 353–65.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins UP, 1976. (フランス語原典：*De la grammatologie* [1967])

Dick, Bernard F. *William Golding*. Rev. ed. Boston: Twayne, 1987.

Dickson, L. L. *The Modern Allegory of William Golding*. Tampa: U of South Florida P, 1990.

D'hoker, Elke, and Gunther Martens, eds. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.

Eagleton, Terry. *After Theory*. 2003. New York, Basic, 2003.

Elliott, Jane, and Derek Attridge. "Introduction: Theory's Nine Lives." *Theory after 'Theory.'* Eds. Jane Elliott and Derek Attridge. Oxon: Routledge, 2011. 1-15.

Emerson, Ralph Waldo . "Friendship." 1841. Digital Emerson: A Collective Archive. Manuscripts, Archives, and Special Collections Library at Washington State University. 12 Feb. 2014 <http://digitalemerson.wsulibs.wsu.edu/exhibits/show/text/first-series/friendship> Online.

Epstein, L. L. "Notes on *Lord of the Flies*." 1959. Rpt. in *Lord of the Flies: Casebook Edition*. Eds. James R. Baker and Arthur P. Ziegler, Jr. New York: Pedigree, 1983. 277-81.

Everett, Barbara. "Golding's Pity." *William Golding: The Man and His Books: A Tribute on His 75th Birthday*. Ed. John Carey. London: Faber, 1986. 110–25.

Fish, Stanley E. "Interpreting the Variorum." *Critical Inquiry* 2.3 (1976) 465-85.

——. "Why No One's Afraid of Wolfgang Iser." Rev. of *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* by Wolfgang Iser. *Diacritics* 11.1 (1981): 2-13.

Forsyth, Neil. *The Old Enemy: Satan and the Combat Myth*. Princeton: Princeton UP, 1987.

Foucault, Michel. "What Is an Author?" Trans. Josué V. Harari. 1979. *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. 1984. New York: Vintage, 2010. 101-20. (フランス語原典：講演 "Qu'est-ce qu'un auteur?" [1969])

Friedman, Lawrence S. *William Golding*. New York: Continuum, 1993.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1957.

Gindin, James. "'Gimmick' and Metaphor in the Novels of William Golding." *Modern Fiction Studies* 6 (1960): 145–52. Rpt. in *William Golding: Novels 1954–67*. Ed. Norman Page. Basingstoke: Macmillan, 1985. 66–75.

——. *William Golding*. London: Macmillan, 1988.

Golding, Judy (Judy Carver と同一人物). *The Children of Lovers: A Memoir of William Golding by His Daughter*. London: Faber, 2011.

Golding, William. "Belief and Creativity." 1980. *A Moving Target* 185-202.

——. "Billy the Kid." *The Hot Gates* 159-65.

——. *Close Quarters*.1987. *To the Ends* 241-479.

——. *The Double Tongue*. London: Faber, 1995.

——. *Darkness Visible*. London: Faber, 1979.

——. "Fable." 1962. *The Hot Gates* 85-101.

——. *Fire Down Below*. 1989. *To the Ends* 481-753.

——. *Free Fall*. London: Faber, 1959.

——. *The Hot Gates*. Comp. William Golding. London: Faber, 1965.

——. "Intimate Relations." 1982. *A Moving Target* 104-24.

——. *The Inheritors*. London: Faber, 1955.

——. *Lord of the Flies*. London: Faber, 1954.

——. *A Moving Target*. Comp. William Golding. London: Faber, 1982.

——. "A Moving Target." 1976. *A Moving Target* 154-70.

——. "Nobel Lecture 1983." *Critical Essays on William Golding*. Ed. James R. Baker. Boston: G. K. Hall, 1988. 149-57.

——. *The Paper Men*. London: Faber, 1984.

——. *Pincher Martin*. London: Faber, 1956.

——. *Rites of Passage*. 1980. *To the Ends* 1-239.

——. *The Spire*. London: Faber, 1964.

——. *To the Ends of the Earth: A Sea Trilogy*. Comp. William Golding. London: Faber, 1991.

——. Interview with Frank Kermode. "The Meaning of It All." *Books and Bookmen* 5 (Oct. 1959): 9-10.

——. Interview with James R. Baker. "An Interview with William Golding." *Twentieth Century Literature* 28.2 (1982): 130-70.

——. Interview with John Carey. "William Golding Talks to John Carey: 10-11 July 1985." *William Golding: The Man and his Books: A Tribute on his 75th Birthday*. Ed. John Carey. London: Faber, 1986.

Green, Peter. "The World of William Golding." 1963. Rpt. in Page 76-97.

Haffenden, John. *Novelists in Interview*. London: Methuen, 1985.

Hallissy, Margaret. "Christianity, the Pagan Past, and the Rituals of Construction in William Golding's *The Spire*." *Critique* 49.3 (2008): 319-31.

Harding, Jennifer Riddle. "Reader Response Criticism and Stylistics." *The Routledge Handbook of Stylistics*. Ed. Michael Burke. Abingdon: Routledge, 2014.

Harkin, Patricia. "The Reception of Reader-Response Theory." *College Composition and Communication* 56.3 (2005): 410-25.

Higdon, David Leon. *Time and English Fiction*. London: Macmillan, 1977.

Hodson, Leighton. *William Golding*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1969.

Hutcheon, Linda. "The Politics of Postmodernism: Parody and History." *Cultural Critique* 5 (1986-1987): 179-207.

Hynes, Samuel. *William Golding*. New York: Columbia UP, 1964.

Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art*. Trans. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern UP, 1973. (ドイツ語原典： *Das literarische Kunstwerk: Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* [1931])

James, Henry. "Preface to 'The Portrait of a Lady'." *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. Comp. Henry James. 1934. New York: Charles Scribner's Sons, 1962. 40-58.

Jay, Betty. "The Architecture of Desire: William Golding's The Spire." *Literature & Theology* 20.2 (2006): 157-70.

Johnson, B. R. "Golding's First Argument: Theme and Structure in *Free Fall*." *Critical Essays on William Golding*. Ed. James R. Baker. Boston: G. K. Hall,

1988. 61–72.

Johnston, Arnold. *Of Earth and Darkness: The Novels of William Golding*. Columbia: U of Missouri P, 1980.

Kermode, Frank. "Golding's Intellectual Economy." 1962. Rpt. in Page 50-66.

——. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. 1966. New York: Oxford UP, 2000.

Kinkead-Weekes, Mark. "The Visual and the Visionary in Golding." *William Golding: The Man and His Books: A Tribute on His 75th Birthday*. Ed. John Carey. London: Faber, 1986. 64-83.

Kinkead-Weekes, Mark, and Ian Gregor. *William Golding: A Critical Study*. 2nd ed. London: Faber, 1984.

——. *William Golding: A Critical Study of the Novels*. 3rd ed. London: Faber, 2002.

Lodge, David. "Life between Covers." 1984. Rev. of *The Paper Men*, by William Golding. Rpt. in David Lodge, *Write on: Occasional Essays 1965-1985*. 1986. London: Penguin, 1988. 174-79.

McCarron, Kevin. *The Coincidence of Opposites: William Golding's Later Fiction*. Sheffield: Sheffield Academic, 1995.

——. *William Golding*. Plymouth: Northcote House, 1994.

Mach, Ernst. *Innenperspektive*. Wikimedia Commons. 2 Feb, 2014 <http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AErnst_Mach_Inner_perspective.jpg> Online.

McEwan, Neil. *The Survival of the Novel: British Fiction in the Later Twentieth Century*. London: Macmillan, 1981.

Mendilow, A. A. *Time and the Novel*. 1952. New York: Humanities, 1972.

Morson, Gary Saul. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven and London: Yale UP, 1994.

Nünning, Ansgar. "Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches." D'hoker and Martens 29-76.

O'Donnell, Patrick. "Journeying to the Center: Time, Pattern, and Transcendence

in William Golding's 'Free Fall'." *Ariel* 11.3 (July 1980): 83–98.

Oldsey Bernard S., and Stanley Weintraub. *The Art of William Golding.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1965.

Page, Norman, ed. *William Golding: Novels, 1954-67*. Basingstoke: Macmillan, 1985.

Parker, Robert Dale. *How to Interpret Literature: Critical Theory for Literary and Cultural Studies*. 2nd ed. New York: Oxford UP, 2011.

Peter, John. "The Fables of William Golding." 1957. Rpt. in Page 33-45.

Phelan, James. "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*." D'hoker and Martens 7-28.

Rabinowitz, Peter J. "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences." *Critical Inquiry* 4.1 (1977): 121-41.

Redpath, Philip. "'Dogs Would Find an Arid Space round My Feet': A Humanist Reading of *The Inheritors*." *Critical Essays on William Golding*. Ed. James R. Baker. Boston: G. K. Hall, 1988. 31-41.

——. *William Golding: A Structural Reading of His Fiction*. Totowa: Barnes and Noble, 1986.

Reilly, Patrick. *Lord of the Flies: Fathers and Sons*. New York: Twayne, 1992.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. 3 vols. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: The U of Chicago P, 1983–88. (フランス語原典：*Temps et récit* [1983-85])

Riffaterre, Michael. "Interview." *Diacritics* 11.4 (1981): 12-16.

Rosenblatt, Louise M. "Towards a Transactional Theory of Reading." *Journal of Literacy Research*. 1.1 (1969): 31-49.

Schieble, Melissa B. "Reading between the Lines of Reader Response: Constructing 'the Other' through the Aesthetic Stance." *Changing English* 17.4 (2010): 375-84.

Shepherd, Valerie. *Literature about Language*. London: Routledge, 1994.

Stape, J. H. "'Fiction in the Wild, Modern Manner': Metanarrative Gesture in William Golding's *To the End of the Earth Trilogy*." *Twentieth Century*

Literature 38.2 (1992): 226-39.

Stock, Brian. *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*. Cambridge, MA: Belknap P, 1996.

Sugimura, Yasunori. "Psychic Tragedy amidst Farce in Golding's *The Paper Men*." 『小樽商科大学研究報告 人文研究』第 102 輯 (2001 年): 41-57.

Surette, Leon. "A Matter of Belief: Pincher Martin's Afterlife." *Twentieth Century Literature* 40.2 (1994): 205-25.

Teske, Roland J. *Paradoxes of Time in Saint Augustine*. Milwaukee: Marquette UP, 1996.

Tiger, Virginia. *William Golding: The Dark Fields of Discovery*. London: Calder and Boyars, 1974.

——. "William Golding's *Darkness Visible*: Namings, Numberings, and Narrative Strategies." *Style* 24.2 (1990): 284-301.

——. *William Golding: The Unmoved Target*. London: Marion Boyars, 2003.

Tompkins, Jane P. "An Introduction to Reader-Response Criticism." Introduction. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980. ix-xxvi.

Wilson, W. Daniel. "Readers in Texts." *PMLA* 96.5 (1981): 848-63.

Wood, Pamela J. "Historical Imagination, Narrative Learning and Nursing Practice: Graduate Nursing Students' Reader-responses to a Nurse's Storytelling from the Past." *Nurse Education in Practice* 30 (2014): 1-6. <http://dx.doi.org/10.1016/j.nepr.2014.05.001/> Online.

アウグスティヌス.『アウグスティヌス著作集　第 5 巻Ⅱ』. 宮谷宣史訳. 東京：教文館, 2007 年.

聖アウグスティヌス.『告白』. 上下巻. 服部英次郎訳. 東京：岩波書店, 1976 年.

安藤聡.『ウィリアム・ゴールディング —痛みの問題—』. 東京：成美堂, 2001 年.

池園宏.「Golding の小説における結末のあり方とバランス意識」.『ウィリアム・ゴールディングの視線 —その作品世界—』吉田徹夫・宮原一成編著. 東京：開文社出版, 1998 年. 352-69.

ヴォルフガング・イーザー (Wolfgang Iser).『解釈の射程 —〈空白〉のダイナミクス』.

伊藤誓訳. 東京 : 法政大学出版局, 2006 年. (英語原典 : *The Range of Interpretation* [2000])

W・イーザー (Wolfgang Iser).『行為としての読書 ―美的作用の理論―』. 轡田収訳. 東京 : 岩波書店, 1982 年. (ドイツ語原典 : *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [1976])

石原千秋.『読者はどこにいるのか ―書物の中の私たち』. 東京 : 河出書房新社, 2009 年.

F・キュンメル (Friedrich Kümmel).『現代解釈学入門 ―理解と前理解・文化人類学』. 松田高志訳. 東京 : 玉川大学出版部, 1985 年. (本論文で用いた箇所を含むドイツ語原典 : "Verständnis und Vorverständnis—Subjektiv Voraussetzungen und objektiv Anspruch des Verstehens" [1965])

ジュリア・クリステヴァ (Julia Kristeva).『記号の解体学 ―セメイオチケ 1』. 原田邦夫訳. 東京 : せりか書房, 1983 年. (フランス語原典 : *Séméiôtiké: Recherches pour une sémanalyse* [1969])

――.『テクストとしての小説』. 谷口勇訳. 東京 : 国文社, 1985 年. (フランス語原典 : *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* [1970])

小沼孝志.「ウィリアム・ゴールディング試論 ―「自由なる転落」の構造と意味をめぐって」.『人文学報』(東京都立大学) 86 号(1972 年): 1-25.

ウィリアム・ゴールディング (William Golding).『可視の闇』. 吉田徹夫・宮原一成（代表）＋福岡現代英国小説談話会訳. 東京 : 開文社出版, 2000 年.

――.『尖塔 ―ザ・スパイア―』. 宮原一成・吉田徹夫訳. 東京 : 開文社出版, 2006 年.

アントワーヌ・コンパニョン (Antoine Compagnon).『文学をめぐる理論と常識』. 中地義和・吉川一義訳. 東京 : 岩波書店, 2007 年. (フランス語原典 : *Le Démon de la théorie: littérature et sens commun* [1998])

坂本公延.『現代の黙示録 ―ウィリアム・ゴールディング』. 東京 : 研究社出版, 1983 年.

坂本仁.『ゴールディング研究』. 東京 : 鳳書房, 2003 年.

メアリ・ダグラス (Mary Douglas).『汚穢と禁忌』. 塚本利明訳. 東京 : 思潮社, 1995 年. (英語原典 : *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* [1966])

ベアトリス・ディディエ (Béatrice Didier).『日記論』. 西川長夫・後平隆訳. 京都 : 松籟

社、1987 年．(フランス語原典： *Le Journal intime* [1976])
外山滋比古.『近代読者論』．東京：みすず書房，1969 年.
西川長夫.『パリ五月革命私論 ―転換点としての 68 年』．東京：平凡社，2011 年.
マルティン・ハイデガー (Martin Heidegger).『アリストテレスの現象学的解釈 ―「存在と時間」への道』．高田珠樹訳．東京：平凡社，2008 年．(ドイツ語原典：*Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles* [1922])
マルティン・ハイデッガー (Martin Heidegger).「解釈学的循環の問題」．溝口兢一訳．ペゲラー編，『解釈学の根本問題』，119-39．(ドイツ語原典： "Verstehen und Auslegung / Die Aussage als abkünftiger Modus der Auslegung" from *Sein und Zeit* [1927])
リンダ・ハッチオン (Linda Hutcheon).『パロディの理論』．辻麻子訳．東京：未來社，1993 年．(英語原典： *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* [1985])
ミハイル・バフチン (Mikhail Bakhtin).『ドストエフスキーの詩学』．望月哲男・鈴木淳一訳. 東京:筑摩書房, 1995 年. (ロシア語原典:Проблемы поэтики Достоевского 第 2 版 [1963])
ロラン・バルト (Roland Barthes).「作者の死」.『物語の構造分析』．花輪光訳．東京：みすず書房，1979 年. 79-89. (フランス語原典論文：*"La Mort de l'auteur"* [1967])
――.『テクストの快楽』沢崎浩平訳．東京：みすず書房，1977 年．(フランス語原典： *Le Plaisir du texte* [1973])
ミシェル・フーコー (Michel Foucault).「作者とは何か」．清水徹・根本美作子訳.『ミシェル・フーコー思考集成Ⅲ　歴史学／系譜学／考古学』．小林康夫・石田英敬・松浦寿輝編. 東京:筑摩書房, 1999 年. 223-66. (フランス語原典論文："Qu'est-ce qu'un auteur?" [1969])
――，他.『自己のテクノロジー ―フーコー・セミナーの記録』．田村俶・雲和子訳．1990 年. 東京:岩波現代文庫, 2004 年．(英語原典： *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, by Luther H. Martin, Huck Gutman, and Patrick H. Hutton [1988])
O・ペゲラー (Otto Pöggeler)編.『解釈学の根本問題』．現代哲学の根本問題第 7 巻．瀬島豊他訳．京都：晃洋書房，1978 年．(ドイツ語原典： *Hermeneutische Philosophie*

[1972])

——.「解釈学の歴史と現在」. 瀬島豊訳. ペゲラー編『解釈学の根本問題』, 1-97. (ドイツ語原典： "Einführung" in *Hermeneutische Philosophie* [1972])

ベルクソン (Henri Bergson).『時間と自由』. 中村文郎訳. 東京 : 岩波書店, 2001 年. (フランス語原典： *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889])

ジャン・ボードリヤール (Jean Baudrillard).『象徴交換と死』. 今村仁司・塚原史訳. 東京 : 筑摩書房, 1982 年. (フランス語原典: *L'Échange symbolique et la mort* [1976])

——.『不可能な交換』. 塚原史訳. 東京 : 紀伊國屋書店, 2002 年. (フランス語原典 : *L'Échange impossible* [1999])

宮原一成.「押し隠された声 —ゴールディングの *The Double Tongue* について」.『*The Kyushu Review*』(「九州レヴューの会」) 2 号 (1996 年) : 7-16.

——.「William Golding 関連文献書誌 (原則として 1996 年度末まで)」. 吉田・宮原『視線』 370-419.

H. R. ヤウス (Hans-Robert Jauss).『挑発としての文学史』. 轡田収訳. 東京 : 岩波書店, 1976 年. (*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [1967])

山口昌男.『文化と両義性』. 東京 : 岩波書店, 1975 年.

吉田徹夫.「自己認識への言葉の旅 —*Rites of Passage* 論」. 吉田・宮原『視線』 214-27.

——.「小説家 Wilfred Barclay の自画像 —*The Paper Men* 論—」. 吉田・宮原『視線』 258-75.

——.「光と闇の逆転の構図 —*Lord of the Flies* 論—」. 吉田・宮原『視線』 27-46.

吉田徹夫・宮原一成編.『ウィリアム・ゴールディングの視線 —その作品世界』. 東京 : 開文社出版, 1998 年.

ポール・リクール (Paul Ricoeur).『現代の哲学 II』. 坂部恵・今村仁司・久重忠夫訳. 東京 : 岩波書店, 1982 年. (英語原典： *Philosphy* [1978]. この書は、Unesco による *Main Trends of Research in the Social and Human Sciences* 刊行事業の成果第 2 巻として、英語版とフランス語版が同時出版されている。翻訳は主に英語版に基づくもの)

——.『フロイトを読む —解釈学試論』. 久米博訳. 東京 : 新曜社, 1982 年. (フランス語原典： *De l'interpretation, essai sur Freud* [1965]. なお英訳版 *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation* は 1969 年の刊行)