

フォークナーの鏡の家 ——“New Orleans”における語りの円環——

梅 垣 昌 子

ウィリアム・フォークナーは、ヨーロッパへ渡航する前に立ち寄ったニューオリンズで、雑誌 *Double Dealer* に散文を寄稿している。1925年1月からの約半年間に、*Double Dealer* 誌や、その地の代表的な新聞である *Times-Picayune* に掲載されたフォークナーの短編やスケッチは、後に Carvel Collins の編集によって、*New Orleans Sketches* というタイトルの本となって出版された。

この時期に書かれた短編は、そのうちの11編が *Mirrors of Charter Street* として1953年に、また2編が *Jealousy and Episode* として1955年に限定出版されたが、これらを含む16編をまとめたものが、*New Orleans Sketches* である。1957年に出版され、翌年に改訂版が出された。この本の冒頭には、1925年の1月から2月という日付がつけられた、“New Orleans”という題のスケッチ風の小品が収められている。

“New Orleans” は一般的に、「さまざまな階級 (class) や人種 (race) を代表する11人の独白から成り立ち、多様な視点 (point of view) でニューオリンズという都市を描き出そうとしている」¹⁾ 作品とみなされている。また、これらの11人は “various people one might meet on the streets of the city” であって、中には “outsider characters” も多く含まれており、のちにフォークナーの長編に現れるクエンティン・コンプソンやジョー・クリスマス、さらに、キャディー・コンプソンやテンプル・ドレイクなどといった重要な登場人物の原型をそこに見ることができるという指摘もある。²⁾ だが作品そ

のものとしては、“New Orleans”はこれまで、あまり注目されてこなかった。経済的理由から執筆されたものとして、作品自体の価値を認めていない批評家が多かったのである。しかしながら、“New Orleans”の語りの手法と、その枠組みの中で用いられている数々のイメージリーに注意すると、この作品が重要な意味を含んでいることが明らかになる。それは、渡欧直前のフォークナーが、詩人から小説家へと変貌をとげる過程を見事に凝縮しているという意味においてのみではない。この作品は、作家としてのフォークナーが、言語とそのリズムへの鋭敏な詩的感覚を駆使して、アイデンティティの形成とゆらぎの問題を鮮やかに織り込み、時代を超えるテキストのありようを示したという意味で、極めて重要なものと見ることができる。

この作品において重要な点は、少なくとも2つある。第1に、11に分かれたそれぞれのテキストには、どのような語りの手法が用いられているのかということである。第2に、それぞれの部分が、そこで用いられているレトリックによって、どのような関係を保っているのかということである。そこから、この作品が叙情詩の性格を色濃く備えた散文形式の発話であると同時に、ひとりの語り手が11のペルソナを用いて、主体のありかたを探ろうとする試みであることが見えてくる。これにより、フォークナーの語り手が他者を内在化しながら幅広い視点を獲得するプロセスが浮き彫りにされる。このプロセスは、とりもなおさず、詩人から小説家へと飛翔を遂げたフォークナーの、語りの技法の深化を考察することにつながるのである。

本論ではまず、“New Orleans”の11のセクションを分析し、個々のペルソナの独自性を確認する。それをふまえた上で、各セクションを結ぶイメージおよび語りの構造を読み取る。そうすることにより、フォークナーがこの作品において、いかに小説家としての足場を築いたのかを考察する。フォークナーは、この後に続く豊かな作品群の中で、その屋台骨とも言える緻密な語りの技法を完成させ、架空の土地ヨクナパトーファ郡の重要な

構成員を、次々に創造していったのである。

1

“New Orleans”のテキストの考察に入る前に、フォークナーがニューオーリンズを訪問することになった経緯に触れておかなければならない。ニューオーリンズ滞在時の彼の立場と精神状況は、アイデンティティの問題に焦点をあてて作品の持つ意味を考えてゆく時、それを背景から支える重要な要素となり得るからである。ここではフォークナーが、ミシシッピ州オックスフォードの故郷を離れる以前に、どのように詩作と関わっていたのかを述べる。

Carvel Collins は *New Orleans Sketches* の序文で、ニューオーリンズを訪れることになったフォークナーが、自分の詩作活動の方向性についてどのように考えていたかを示す、以下のような文章を紹介している。これは、フォークナーの到着早々、*Double Dealer* に掲載されたものである。

Of course there are in America critics as sane and tolerant and as soundly equipped, but with a few exceptions they have no status: the magazines which set the standard ignore them; or finding conditions unbearable, they ignore the magazines and live abroad…³⁾

これを見ると、フォークナーはこの時点で、文筆で身をたててゆくことに対し、かなりの挫折感を味わっていたのではないかと推測される。

フォークナーは10代の初めから詩を書き始めた。高校を中退した後、一時祖父の銀行に勤めたが、このころには既にスウィンバーンやキーツの詩に触れていたという。ロマン派の影響を色濃く受けた詩作に意欲を傾ける一方、ミシシッピ大学の年報にスケッチを投稿して掲載されたのも同じ時期である。当時思いを寄せていたエステル・オールダムが結婚したことに

失望し、アメリカ空軍に志願するが体格の問題で叶わず、故郷を出てトロントのイギリス空軍に入隊した。第一次世界大戦終了間際の1918年のことであった。除隊後、GI法によってミシシッピ大学の特別学生となったフォークナーは、学生新聞に短編や詩を発表しはじめる。この時期に *New Republic* 誌に掲載された“L'Après-Midi d'un Faune”は、フランスの詩人マラルメの作品を思わせるものである。世紀末文学、ロマン主義、象徴主義などの色彩を帯びた劇や詩、および書評や評論を次々に執筆する一方で、大学を離れ、1921年にはニューヨークに移って書店で働いた。ここで世話になったのが、後にニューオリンズで再会することになるエリザベス・ブロールであった。シャーウッド・アンダソンの妻となる女性である。このあとミシシッピに戻って大学の郵便局長となったが、職務怠慢のため退職することになる。これが1924年の秋であり、渡欧のためにニューオリンズに入ったのは、翌1925年の1月であった。

ここに至るまでに、フォークナーは詩集を2冊出版しているが、資金不足で断念したものもあった。ミシシッピで“Count No 'Count”という徒名で呼ばれていたフォークナーは、その気取った風に見える態度から周囲となじまず、飲酒や職務怠慢が理由で、定職に就くこともなかった。ニューオリンズにやってきた27才のフォークナーは、この地においてシャーウッド・アンダソンを始めとする文人達と交わり、自らの方向性を見いだしてゆく重要な中継地点にさしかかることになるのである。

2

ジョナサン・カラーは、文学ジャンルの分類法として、ギリシャの方法である3分類を簡潔に説明している。⁴⁾ その3つとは、「語り手が1人称で話す詩、抒情詩、語り手が自分自身の声で話すと同時に、登場人物にそれぞれの声で話させる叙事詩や物語、登場人物がみな自分の声でしゃべる劇」である。現代では、これにももちろん、「本を通して読者に語りかける小

説」を加えなければならない。ギリシャの3分類を区別する方法として、カラーが挙げているのは、「語り手と聴衆との関係に焦点を合わせる」ことである。具体的にいえば、吟唱のある叙事詩の場合、「詩人は聴衆と直接向かいあう。」劇の場合は、「作家は観客の前から姿を隠し、舞台上の登場人物が語る。」抒情詩の場合は、「詩人は歌を歌うときには聞き手にいわば背を向ける。」そのうえで、「自分自身か、誰かほかの人に—自然界の精、詩の女神、友人、恋人、神、擬人化された抽象概念、自然物に—話しかけているふりをする。」

カラーは更に、抒情詩が提示する話し手の発話行為の特徴である「突飛さ」に注意を向け、話し手が「実際の聞き手をさしおいて、ほとんど何にでも・・・話したがっているように見える」⁵⁾と説明する。また、この話し手の行為は、「崇高なもの」への憧れから発したものであるとし、それを言語化する方法としてのレトリック、すなわち、頓呼法、擬人法、活喩法などを挙げている。このように、「実際の聞き手ではないものに話しかけたり」、「人間ではないものに人間の性質を賦与」したり、「無生物に言葉を与え」たりするという「儀式的行為」により、話し手は自らを「崇高な詩人または幻視者」に仕立ててゆく。カラーは、これらのテクニクが、語り手から強烈な感情がほとばしり出ていることの証左であると同時に、詩人の「手口」であると説明する。

フォークナーの“New Orleans”を構成する11のセクションは基本的に、抒情詩の語り手の性格を備えている。読者はもちろん、書かれたテキストを通して語り手の発話を受け取るのであるが、“New Orleans”の語り手の発話行為は、抒情詩の語り手を模倣したものであると見ることができる。それぞれの発話で用いられている詩的言語、頓呼法、擬人法などは、フォークナーの作品に特徴的なメタファーの使用と相まって、独特の調子を醸し出すことになっている。ここに、ニューオリンズという土壌が提供する道具立てが加わり、この作品全体に統一的な構造を与えていると言ってよいだろう。それでは、このような装置を通して、どのような像が作品から浮

かび上がってくるのだろうか。以下、作品の装置の内部を観察し、そこに見えてくる作家の姿を追う。

3

“New Orleans”の最初に登場するのは、“Wealthy Jew”である。「金持ちのユダヤ人」は、自らの民族の歴史を俯瞰し、異教徒であるキリスト教徒を凌駕すると主張するその勢いについて、饒舌に、畳みかけるように毒舌を吐く。その発話で用いられている言語は、頭韻を踏む単語や反復を特徴とする。また、大文字の“Destiny”や“Death”が繰り返し現れると同時に、“Phonician” “Syrian” “Ahenobarbus” “Passchendaele” “Alexanders” “Caesars” “Napoleons”⁶⁾などの固有名詞が次々と並べられ、聞き手を一息に壮大な時空間に引き込んでゆく。このような世界を提示しつつ、語り手の“Jew”は、“Let them roar...Let them” “O ye mixed races,” “Let them!”のように呼びかけを行ない、ユダヤ民族の偉大さを誇示する。

語り手であるユダヤ人にとっては、中東の砂漠から第一次世界大戦の戦場に至るまで、“No soil is foreign” (4)である。その理由として彼は、ユダヤ民族が世界を征服したからだと高らかに謳いあげるが、発話の冒頭では、キリスト教徒の勢力が全世界に広がり行く様子を、押し寄せる波のイメージになぞらえて、次のようなやり方で表現している。“The waves of Destiny, foaming out of the East where was cradled the infancy of the race of man, roaring over the face of the world.” (3)このような事態を、自らの勢力を誇示するレトリックで逆転的にからめとるべく、彼は発話の終わり近くにおいて、“No soil is foreign to my people, for have we not conquered all lands with the story of your Nativity?”というかたちで疑問を投げかける。ユダヤ人の中から生まれたイエス・キリストの降誕の物語が世界に広がってゆくことにより、それが排除しようとするユダヤの土台そのものが、逆説的に世界を征服したのだという論法である。

ここで興味深いのは、このセクションの語り手である“*Wealthy Jew*”が、壮大な歴史的・空間的絵巻物を聞き手の前に広げつつ、ユダヤの民を押さえ込む勢いで世界に広がったキリスト教徒への呼びかけという体裁をとりながら、これを自らに内在する形で問いかけを行っている点である。いわば、他者にさまざまなイメージを投影してその実体を拡大し、かかる上で自己に内在化して主体の一部とし、この二者の相克をから入り出るエネルギーを、詩的レトリックを用いて言説に織り込んでいるのである。

この流れを形づくるイメージとして、水、土、星にまつわるメタファーが反復して用いられているが、これらは他のセクションにも現れる。これらのメタファーは、各セクションを結び付けて統一した全体像を浮かび上がらせる効果を生んでいるのである。また語りの流れのなかで、太陽の“*rise*”と“*set*”に集約される浮き沈みのイメージが形成されるが、これも他のセクションに波及してゆく。このイメージは、各セクションにおいて更に、上昇と下降を基本に据えたさまざまなバリエーションとして立ち現れる。他にも、この冒頭のセクションに含まれる“*fire*” “*phoenix*” “*blood*”などのイメージは、同一の単語、またはそれと関連する意味を持つ単語というかたちを取って、11のセクションの方々にちりばめられている。

“*Wealthy Jew*”の発話を囲み込む枠組みについても、類似した構造が他のセクションに見られる。ユダヤ人の語りは、次のような文句で始まり、これと正確に同じ文句で締めくくられている。それは、“*I love three things: gold; marble and purple; splendor, solidity, color.*”⁽³⁾ というものである。「自分は3つのもの、すなわち、金・大理石・紫色を愛する。それは壮麗さと堅固さと色彩を象徴する」というこの発言は、セオフィユ・ゴーチエの作品からの引用であるという指摘がある。⁷⁾ この発言に含まれる“*gold*”という言葉は、他のセクションにも繰り返し現れる。“*gold*”は、そのセクションの語り手の状況により、それぞれ異なるものの象徴として機能している。各語り手のアイデンティティを浮き彫りにする1つの要素、別の言い方をすれば、その語り手の主体のありようを示す印として、光を放っている。

以上に述べたように、冒頭の“*Wealthy Jew*”のセクションには、その後に続くセクションにも共通して見られるメタファーがちりばめられており、頓呼法のレトリックも、続くセクションに受け継がれている。また語り手が、呼びかけを通して他者へのイメージを膨らませながら、それを自らに内在化して痛みをにじませるといった構造についても、このあと他のセクションで次々にその類似形が観察される。“*Wealthy Jew*”の語りは、冒頭に現れた一文を再度繰り返すことによって、その発話の終了を読者に知らせると同時に、次の語り手に交代の合図を出す。以下、ユダヤ人の語りで考察した内容を踏まえつつ、残りの10人のセクションに新たに現れる特徴に焦点をあてて、“*New Orleans*”の全体像について論じてゆく。

4

次のセクションは“*The Priest*”と題されている。冒頭のセクションにおいては他者として現れたキリスト教徒が、ここでは語り手となって、神への呼びかけを反復しながら、禁欲とエロティシズムという双方の意味合いを帯びたメタファーの間で、揺れ動く主体を提示する。この語りをとりまいているのは、尼僧や少女のイメージを纏わりつかせた、“*twilight*”の光である。この黄昏の弱い光は、“*lilacs*” “*hyacinths*” “*Lesbos*” “*rose*”などといった、ギリシャ神話やロマン派の詩を想起させる語群に援護されつつ、“*moon*” “*silver sickle*” “*silver boat*” “*shoreless sea*”という言葉の積み重ねによって、広がる空と海、加えてそこに流れる時間の感覚を、このセクション全体に行き渡らせている。語り手であるキリスト教の聖職者は、聖母マリアに呼びかけると同時に、幼子イエスの痕跡を我が身に感じるマリアの感覚を、自分の肉体に重ねようとする。神に呼びかける聖職者は、同じく神の名を口ずさむマリアと同一化し、更にはその感覚を共有する幻想を抱くことによって、彼女を内在化する。このセクションにも“*gold*”が現れるが、ここでは、他のセクションにも共通する飛翔する鳥の翼の色として、輝きを

放っている。

続く“Frankie and Jonny”と題されたセクションは、そのタイトルが注意を引く。はじめて固有名詞が現れ、しかもそれは、2人の人間の名前のようである。1つめのセクションから、詩的言語を駆使したユダヤ人や聖職者の独白が続いて来たわけだが、ここでどのような変化が生まれているのだろうか。

このセクションでは、“one of them ferry boats”や“it was like...”といった口語的な表現が発話に混じっているが、一方で、“yonder”などの単語や“crossing and crossing,...acrossing and acrossing...”などのリズムを刻む語句の一連の流れが、明確に感じられる。また、要所に用いられる呼びかけや、水・空・金といったモチーフを考慮すれば、このセクションと、冒頭の2つのセクションとの間には、連続性が強く保たれていることがわかる。このセクションの発話に見られる口語的表現は、詩的独白という形式面の断層の現れではなく、むしろ別の点での興味深い変化の印と考えるのが自然であろう。それは、語り手の社会的階層の段階的变化という点である。このセクションを皮切りとして、これに続く“The Sailor” “The Cobbler” “The Longshoreman”では、過酷な航海の中休みに、港町で酒場に入り浸る船乗りの男、若き日の恋人を永遠に胸に抱きつつ、皮革の匂いのこもる部屋で仕事をする老いた靴職人、照りつける太陽のもとで白人達にこき使われながら、見えない翼の歌を歌う黒人港湾労働者が、次々に内面の独白を行なう。この後の“The Cop”では、幼いころの夢をかなえて警官になったものの、現実には昔の理想を失って保身に走る毎日を過ごす語り手が登場するが、続く8番目のセクションは“The beggar”と題され、人生の落伍者となった物乞いの、自己憐憫と悲哀に満ちた独白となっている。

このように、3番目のセクションから徐々に、語り手の社会的立場は、周縁に位置づけられるものへと移ってゆく。それに従って発話の様式は、叙情詩的なものから小説に近いものへとずらされてゆく。しかし、冒頭の2つのセクションで見たように、いずれの語り手も自分の中に他者を内在

化し、セクション間に共通する水や空や大地、さらに金のイメージを織り込んで、架空の聞き手に向かって語りかけているのである。

3つめから8つめのセクションまでの流れを辿ったところで、再び“Frankie and Johnny”のタイトルに考えを戻してみる。一見したところ、このセクションは、酔っ払いにからまれた少女を助けて一目惚れし、荒れた人生に新たな光を見いだした青年の物語のようにも見える。しかし、前後のセクションとつながる独白の形式を意識して注意深く読んでみると、少女 Frankie は、ここでは青年 Johnny に内在化された他者、あるいは、他者の幻影ではないかと判断するに足る材料が仕掛けられている。そのような視点でタイトルを見直すと、これが他のセクション同様、一人の人物を指しているものであると納得がゆくのである。Johnny は、“Listen, baby:”と呼びかけながら、雑踏の中で己を見失い、目的のない日々を過ごしていた自分が、ある日、如何に啓示の瞬間を体験したかを語る。この語り手の最後の呼びかけは、“Oh, Johnny! Baby!”である。語り手は、“Listen, baby”と Frankie に呼びかけているが、それは同時に自分への呼びかけだったのであり、ここに、Frankie という分身を内在化して人生の節目にたった青年の物語が浮上してくることになる。

9番目と10番目のセクションは、それぞれ“The Artist”と“Magdalen”と題されており、主体のあり方という観点から見て、対照的な語り手が並置されている。芸術家と娼婦、いずれの語り手も、肉体と精神のありかを強く意識しているが、どちらに自分の本質を見いだすかという点で、対照をなしている。芸術家は、自らの肉体と精神について、以下のように語る。

A fire which I inherited willy - nilly, and which I must needs feed with the serpent which consumes its own kind, knowing that I can never give to the world that which is drying in me to be freed.

For where is that flesh, what hand holds that blood to shape this dream within me in marble or sound, on canvas or paper, and live? (12)

芸術家は、自ら制御しかねるほどに燃えさかる内面の情熱を強く意識し、それに悴をはめてしまうものとして、自分の肉体を捉えている。蛇に例えられている内面の炎と、それを抑制しようとする別の力との相克が、如何に自分の安寧をさまたげているかを吐露しているのである。芸術家は、抑制の力を肉体とみため、それを内在化する創造力の矛盾した働きに、主体のありようを重ねている。これに対して娼婦の方は、以下のような入り組んだ内面の構造を暴露する。

And ah! My body like music, my body like flame dying for silken sheens a million worms had died to make, and that my body has died a hundred times to wear them. Yes, a thousand worms made this silk, and died; I have died a thousand death to wear it; and sometime a thousand worms feeding upon this body which has betrayed me, feeding, will live. (13)

以前は、太陽のまばゆい光が自分にとって“gold”であったが、現在はそれが逆に苦痛となり、夜こそが自分の世界になっている。そのような彼女にとって、愛や悲しみといった感情はもはや過去のものとなり、絹のドレスや金の指輪に代表される物質欲が、自分のありようを証明する道具である。彼女は、肥大化してゆく物質欲を肉体になぞらえ、それを更に肥大化するために犠牲にした諸々の蠢く感情をひっそりと抱え込む。これを犠牲にすればするほど、ますます肉体は肥大化し、その存在を主張する。しかし逆説的なことに、その肥大化を支えているのは、愛や悲しみといった感情を犠牲にしているという事態そのものに対する意識なのである。

ここまで見てきたように、各セクションの語り手は、共通する語りの様式を用いて、それぞれを結び付けるメタファーを織り込みながら、順番に独白を交代してきた。各セクションは膨大なイメージの負荷を担っているが、その中でも注目すべきは、あちこちに顔を出す“gold”という言葉であろう。冒頭で「金持ちのユダヤ人」が放り投げた金貨は、階段を弾んで転

がりおちるように各セクションをめぐり、そこで様々な効果を生んで、10番目の娼婦のセクションにまでたどり着く。“gold”は、あるセクションでは抑圧の象徴であり、また別のセクションでは逆に、解放の合図となっている。

5

最後に、11番目に置かれたセクションの内容を踏まえつつ、作品全体を統括する主体について、考察を加えたい。最後のセクションは“The Tourist”と題されている。このセクションの語り手は、訪れる者を捉えて離さないニューオリンズの魅力を、黄昏のイメージに絡ませながら、畳みかけるように謳い上げる。反復して現れる“New Orleans”というフレーズは、ニューオリンズの町に呼びかけているかのような印象を与える一方で、語り手自身へのつぶやきとも解釈できるように思われる。その枠組みの中で、ニューオリンズの町は高級娼婦に例えられている。

フォークナー自身がそうであった旅行者の立場から、ニューオリンズの町のもつ影響力を語るこのセクションは、“New Orleans”という作品を締めくくるのに相応しい。と同時に、このセクションで閉じられた円環は、11の語り手をロザリオの数珠玉のようにつなぎとめる役割を果たしている。これらの語り手は、ニューオリンズという場所で自らの展望を探ろうとしたフォークナー自身の鏡像ではないだろうか。セクションからセクションへ、次々に自己を投影するペルソナを浮かび上がらせ、順に内面を語らせる。各ペルソナは、それぞれに他者あるいは失われた自分自身を内包しているゆえに、それらすべてを包み込む作家の主体は、複雑な構造をともなった姿で、読者の脳裏に像を結ぶ。

しかしその像は、作家にはっきりと見えていただろうか。最後のセクションで語り手は、過去の栄光の輝きが色あせないように、あえて太陽の光を避けて優雅にソファに身を沈める“courtesan”の姿を描写してみせる。

それに続いて、その家の中を次のように披露する。“The mirrors in her house are dim and the frames are tarnished; all her house is dim and beautiful with age.” (13) ニューオリンズの鏡は、曇っているのである。それを覗き込んだフォークナーは、その地がもつ独特の雰囲気の中で、自己を多角的に分裂させ、後の作品に現れる登場人物たちの原型を掴んだ。しかし、詩人としての主体が、いかにそのエネルギーを物語の作者として制御してゆくかという方法については、模索の途上にあった。ニューオリンズで構築したミラーハウスを胸におさめ、故郷のミシシッピに戻ってそれを磨く段階が、次に待っているのである。

註

- 1) 『フォークナー事典』、p.437。
- 2) *A William Faulkner Encyclopedia*, p.269.
- 3) William Faulkner. *New Orleans Sketches*. Ed. Carvel Collins. Jackson: University Press of Mississippi, 2002. xii。以下、この本からの引用は、そのページ数を本文中の引用文の後につけた括弧内に示す。
- 4) ジョナサン・カラー、p.109。
- 5) 上掲書、p.113。
- 6) Ahenobarbus (ネロ) を始めとするローマ時代の統治者の名前に、Passchendael という第一次世界大戦の激戦地の地名が並置されている。
- 7) 小山、p.71。ユダヤ人のセクションの冒頭の一文は、「芸術至上主義者のセオフィユ・ゴーチェの『モーバン嬢-愛と情熱のロマンス』(*Mademoiselle de Maupin*) からの直接の借用である。」と説明され、ゴーチェの作品に関しては、「両性具有の持つ理想美と愛をめぐる物語」であると紹介されている。ユダヤ人が信条とする3つのものに関しては、「物質的な側面を捉えて否定的に解釈している」という批評家の間の一般的な見方を挙げつつ、「当時のフォークナーの捉え方は、シモンズの解釈通り、『強固な芸術表現』という純粋な芸術探求としての肯定的なものであろう」という判断を下している。

参考文献

- Brown, Calvin S. *A Glossary of Faulkner's South*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Cowley, Malcolm. *The Faulkner - Cowley File: Letters and Memories, 1944 - 1962*. New York: The Viking Press, 1966.
- Dabney, Lewis M. *The Indians of Yoknapatawpha: A Study in Literature and History*. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1974.
- Faulkner, William. *The Collected Stories of William Faulkner*. New York: Vintage Books, 1977.
- Faulkner, William. *William Faulkner: New Orleans Sketches*. Ed. Carvel Collins. Jackson: University Press of Mississippi, 2002.
- Ferguson, James. *Faulkner's Short Fiction*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1991.
- Hamblin, Robert W, Charles A. Peek eds., *A William Faulkner Encyclopedia*. Westpoint: Greenwood Press, 1999.
- Harrington, Evans and Ann. J. Abadie eds. *Faulkner and the Short Story: Faulkner and Yoknapatawpha, 1990*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992.
- Jones, Diane Brown. *A Reader's Guide to the Short Stories of William Faulkner*. G.K.Hall & Co: New York, 1994.
- Skei, Hans H. *Faulkner: The Short Story Career*. Universitetsforlaget: Oslo, 1981.
- Skei, Hans H. *Reading Faulkner's Best Short Stories*. South Carolina UP: Columbia, 1999.
- 小山敏夫『ウィリアム・フォークナーの詩の世界－樂園喪失からアポクリファルな創造世界へ』関西大学出版会、2006年。
- カラー、ジョナサン『文学理論』岩波書店、2003年。
- 日本ウィリアム・フォークナー協会編 『フォークナー事典』松柏社、2008年。