

「年代記」とフォークナー三部作の生成

平 石 貴 樹

これからフォークナーのスノープス三部作¹⁾について、とりわけ『町』を中心として、幾つか考察を重ねたいのだが、初めに保留事項として、これからの議論の枠組を規定している二つの問題点に触れておきたい。それらは、『スノープス』を批評する方法に関してと、『スノープス』への所謂文学作品としての評価に関してのものである。それらはいずれも、フォークナーに慣れた読者にとっては、あたり前の事柄のむし返しにすぎない面もあるだろうが、暫らく贅言を許して戴きたい。

まず方法に関して、これはフォークナーの外の多くの小説についても当てはまるけれども、一つの文学作品を完結した全体と見なし、そこに内在するもののみを批評の対象とする、という、近年の批評の命題が、あいにくここでは成立し難い、という事がある。その理由は、一つにはフォークナーが『スノープス』を書いた経過がまずもって尋常ではなく、彼の草稿を調べた研究者達によれば、十年以上ものあいだそれを書こうとして中断したり、一部を短篇として纏めたり、という事を彼はくり返していた訳で、しかもその間に、言わば傍らで、『響きと怒り』から『野性の棕櫚』迄、僕が今回彼の「傑作」群と呼んでいこうと思っている小説を書いてしまったのだ。ここで取りあえず、J・プロットナーの浩瀚なフォークナー伝²⁾を参照しつつ、今後の議論に有用な事項を配して、『村』出版に至る迄のフォークナーの簡単な年譜を拵えておけば、次のようである。

1926 後に『サートリス』として出版される長篇『埃にまみれた旗』を書き始める（三年後出版）。同時に、スノープス物語の最初の草稿『父なるアブラハム』を書き始める（完成に至らない）。

1928 『響きと怒り』を書く（翌年出版）。スノープスものの短篇（斑馬の話）を幾度か書く（出版に至らない）。

1930 ギャヴィン・スティーヴンスが初めて登場する短篇『紫煙』を書く（二年後出版）。スノープスものの短篇（宝探しの話、斑馬の話、ヒューストン殺しの話）を書く（出版に至らない）。

1931 スノープスものの短篇（斑馬の話、発電所の話）を書く（この頃からスノー

プスものの短篇は少しずつ雑誌掲載の形で出版されていく。³⁾『八月の光』を書く(翌年出版)。

1934 スノープスものの短篇(ＩＯ・スノープスとラバの話)を書く。スノープス物語を長篇として改めて構想する⁴⁾(完成に至らない)。『アブサロム、アブサロム!』の草稿を書き始める(二年後脱稿、出版)。

1935 スノープスものの短篇(パット・スタンパーの話)を書く。

1937 チャールズ・マリスンが初めて現われ、叔父ギャヴィンの扱う事件を叙述する短篇『マンク』を書く(四年後出版)。『野性の棕櫚』を書く(二年後出版)。

1938 スノープスものの短篇(アブの放火の話)を書く。スノープス三部作を計画し(但しフレムが最終的に勝利を収めるという筋立てである)、草稿『父なるアブラハム』を利用して書き始める(三部作の第一部『村』は二年後出版)。

この年譜からも窺われるように、『スノープス』は、フォークナーの後期に属するとは迂闊には言えず、寧ろそれは、彼の小説家としての仕事の全体を貫く脊椎の如きものだ、と言ってもいい位なのだ。そこでこういった事情を斟酌するにつけても、個々の小説に内在するものだけを論うという立場に拘わるのは、『スノープス』を前にしては余りにも了簡が狭いように思われ、結局のところ、草稿や彼の他の小説類をも視野に収めつつ、議論は作家論の筋道を辿って、悪く言えば旧態依然たる、折衷主義的な批評に逆戻りしていかざるを得ない事になる。つまり、この度の僕の話それ自体は、草稿研究といった大層なものではないが、今まで行われてきたその種の研究の成果は僕にしても時おり参考にする積もりでいるし、その気持が、そもそもやはり、スノープス三部作それ自体というよりはそれを書いた作者フォークナーへの興味に由来するものである事、しかもそういう興味が、『スノープス』の場合、小説自体への興味とある程度重なってきてしまっている事を、僕としては最初に明らかにしておきたかった訳だ。こう言って良ければ、旧い批評のあり方を『スノープス』という小説群自体が要求しているのであって、その辺がいかにもフォークナーの面白さの一端なのではないか、と思うし、僕としては寧ろ旧式な方法、という一見芳しからぬレッテルの下に、この際却って自由に、フォークナーを巡っていろいろと考えてみたいと望んでもいいのだ。

それから更に、フォークナーが得意としていた例の同一人物再登場という手法、これは内在的な批評にとってある意味で一層深刻な問題である。というのも、ある小説を論じていく場合に、その中の人物が別の小説に二度三度と再登場するという事は、もち論当の小説にとって外在的な出来事であるから、内在的な批評はこれを無視せざ

るを得ない、という仕儀になってしまうからだ。こういう態度にしても、原則としてはやはり正しいのであって、例えば『アブサロム』を読まなければ『響きと怒り』のクウェンティンは判らない、と頭から断定するとすれば却って無理だろうと僕なども思うのだが、フォークナーの小説は実際、それ程独立した、相互依存の度合いの少ないものばかりではない。いや、正確に言えば、同一人物の再登場は、小説相互間の独立とか依存とは別の次元の現象であるように僕には結局思われるし、いずれにしろ、こういった面白い問題を無視せざるを得ないというのは、やはりどうしても勿体ない気がする。しかも、これから論じていくべきスノーブス三部作は、そういう問題にかけは極端な事例を提供している訳で、そもそも三部作、というものからして内在的な概念かどうか、これは実に微妙なところだ。例えば『村』なら『村』を手にした場合、その続篇として『町』や『館』が控えているという事は、当の『村』にとって外在的な事実である筈だが、それでは後の二つの小説は一旦放棄すべきなのだろうか。一方、もしこの三篇が一冊として纏めて製本してあれば、全体というのはこの三篇の全体を指す事になるのだろうか。等々という具合に考えてみると、いっその事、三部という数に拘わらず、フォークナーの所謂ヨクナパトウファものを全部ひっ括めて、例えば十五部作として眺めるようにした方がいいのではないか、とさえ思われてくる。そう迄はしないにしても、とも角厳密な意味での内在性は一旦棚上げて、三部作をもっと柔軟な、広い視野から検討する事が望ましい事は明らかだろう。もち論、内在的な意味での文学作品の全体というものの範囲を、きちんと画定してみる事も、興味深い作業ではあろうけれども、僕にとって今それ以上に興味深い作業は、フォークナーがなぜ、そういう内在的な批評の枠組に収まりきれないような小説を好んで書いたのだろうか、そちらの方を考えてみることだ。

こう言うと、内在的な批評というものが乗っかっている前提、つまり文学作品の自立性や完結性が、もともと一種の虚構であって、故に個々の小説がその枠組に収まりきれないのも当然である、と、身も蓋もない断言をする人がいるかもしれない。だが僕としては、そういう虚構を、だからと言って初めから捨ててしまう気はないし、フォークナーにも決してなかっただろうと考える。これは本論において取りあげるべき問題点であるが、彼は、個々の小説の相対的な独立、及びそれとは別の、ある意味ではより高度な次元でそれらの小説を一望する視野との、二重化された枠組でもって自分の小説の世界を考慮していた筈なのだ。こうして、この点から言ってもやはり、僕も在来の多くのフォークナー研究と同じように、フォークナーの小説を畢竟するところ折衷的なやり方で読んでいく羽目になる。

さて、もう一つ、こちらは簡単な言及と予告に留めておきたいが、一体スノープス三部作が面白いのかどうか、という問いがあり、そういう問いが生じるという事はつまり、その辺が実は疑しくもある訳だ。最近の批評は普通、対象である文学作品の価値を問わないが、僕としては、作品の面白味を少しでも直接論じたいという欲求を捨てざる事ができない。但し、対象となる小説が例えば『響きと怒り』であれば、こちらの欲求の有無に関わらず、その面白味は論ずるにつれて自ずと溢れでてくるだろうが、それにひきかえ『スノープス』は、余り面白くない、というのが通り相場で、僕としても今般その相場を、少しは修正したい意向だが、根底から覆そうという意図はない。結論を先に言えば、『町』は従来評されているよりも面白い重要な小説だが、『館』はその逆で、結局『村』と『町』がフォークナーの代表作として数えられるだろう、というのが僕の意見だ。

ところで、以下の第二節で、フォークナーの四つの「傑作」について、私見を述べてさせて戴く事にしたが、これは、そちらも併せて、作家論としてフォークナーの、僕なりに捉えた輪郭を提出しておくためと、それに、その四小説は誰が見ても文句のない出来栄であるので、それらと『スノープス』との関係を見通す事によって、『スノープス』についての議論が一層確かなものになるだろうと慮ったためである。

保留事項として述べるべき事はこれだけとして、以下、次のような段取りで議論を進めていきたい。

1 『村』——時間の停滞する場所

- (1) 反復とエピソード・1 (その様態) (2) ユーラとフレム (3) 孤独と結婚
- (4) 反復とエピソード・2 (その評価)

2 四大「傑作」——人物と作者のアイデンティティ

- (1) アイデンティティ (2) 『野性の棕櫚』 (3) 『響きと怒り』 (4) 『八月の光』
- (5) 『アブサロム、アブサロム!』

3 『スノープス』への道——アイデンティティと年代記

- (1) アイデンティティとしての過去 (2) 非歴史としての過去 (3) 年代記としての過去

4 『町』——語りの帰属する場所

- (1) スノープスとは何か・1 (その様態) (2) スノープスとは何か・2 (その由来) (3) チャールズとは何か (4) ギャヴィンとは何か

5 『館』——小説の帰還する場所

- (1) ミンクとプロット (2) リンダと現実 (3) フレムと役割

そこで第1節は、主として『村』にまず充てられる事となる。

1 『村』——時間の停滞する場所

(1) 反復とエピソード(その様態)

『村』の最も重要な特徴は、まず、時間が明確には流れていない点だろう。もち論、ここには豊かな自然があって、季節は巡るし、その事がきちんと描かれてもいる訳で、そういう意味での自然に巡る時間は確かに認められるし、それはそれで注目しなければならないのだけれども、一方、直線的に進む時間というか、『村』の全体を一つの因果関係の展開として結びつけて、くり返しや後戻りを許さないような、一回限りの時間は、どうも流れていないようなのだ。この因果関係の連鎖の有無、という問題は、実は僕の話の中でも最大の主眼である年代記という概念に直接関わっていて、第三節でそれを些か詳しく考察してみる積もりだが、取りあえず今のところは、因果関係というものが小説中の時間の流れに深く関わっているという事を念頭においた上で、『村』の世界の実際を眺める事にまず暫し専念したいと思う。

さて、確認すべき事は、『村』においては時間というものがないか、あるいは直線に対する意味での円の時間の方がどうも優勢である、という事だ。この図式に基づいて『村』の世界の様々な事象をこれから整理してみたいのだが、まず、無時間や円の時間を身をもって表わす最大のものはもち論自然であるが、自然や季節の移りかわりについて作者がこの小説において非常に深い注意を傾けている事、つまり自然が、普通想定されるような物語の背景ではなく、立派な前景をなしている事、これは既に幾度も指摘されている。⁵⁾ また、人びとの生活の中で動物達の占める比重が大きい事、とりわけ馬が色々な形で人物に劣らぬ役割を果たしている事も、この小説を自然というものに固く結びつけている。

だが、一層興味深いのは、こういう時間の流れの欠如と、人物達との関係である。例えば、人物達の生活が時間を欠落させているとか、円を描くようだ、というような事が言いうるのだろうか。これは、もち論比喩的にはあるけれども、結局のところ言いうるように思うのだが、これについて今、動作や出来事の反復と、エピソードの集まりにも似た構成のあり方と、この二つの面を検討していってみたい。

例えば最初にミンク・スノーブスの事を考えてみると、彼は、傷つけられた誇りの故に殺人を二度くり返す、という点で反復的であり、⁶⁾ 生涯変化がない、とすら言ってもいいだろう。おまけに彼の場合は、この三部作の結末での二度目の殺人の後、つまりフレム・スノーブスを殺した後で、故郷のフレンチマンズ・ベンドへ帰ってきて、

そこで死ぬ訳で、そうやって自分の人生の環を閉じつつ、フレムを軸として展開してきた三部作全体の環をも閉じ、ヨクナバトウファの世界をもう一度スノーブスの脅威のない姿に戻す、という役割を担っているのだから、二重三重の意味で円のイメージに近づいていると評して良いかもしれない。だが三部作全体のプロットに関しては、今はこれだけにしておいて、取りあえず僕達としては、反復、という事の方にもっと注意を集めていきたいのだが、気をつけて見ると、ミンクに留まらず、『村』の中に僕達は実に様ざまな、無時間や、無変化や、反復の例を更に見出していく事ができるのである。

ところで反復と言うと、E・M・フォースターの所謂扁平人物という観念がすぐに思いうかぶし、⁷⁾ 実際『村』の人物たちの多くは、フレムも含めて、どちらかと言えば扁平人物であると言えるだろうが、⁸⁾ ここで僕が取りあげていきたいのは、人物の性格には還元されないような、あるいは物語の全体に関わるような、規模の大きな反復であり、ミンクの殺人はその一例である訳だ。ここで面白い事は、ある同じ種類の動作や場面の反復が、同一の人物には必ずしも帰せられず、別の人物が、前に誰かがなした事を、知ってか知らずか反復する、という現象がしばしばこの『村』の中に認められる事である。ちょうど花が、個体としては次つぎと交替しても同種類の花を毎年変わらず開くように、『村』の人物達は、平均した質の小さな社会において、しばしば、個体を取りかえつつも全体として同じ動作をくり返すのだ、という風に、これは了解していいのだろう。例えば、アブ・スノーブスは放火をくり返すが、これは彼の個人的な反復であると同時に、傷つけられた誇りに対する復讐としての犯罪、という風にこれを見ると、彼の行為はミンクにおいて反復されていると言う事もできる。⁹⁾ また、アブとアームスティッドは、共に妻から預った金を馬のためにはたいてしまうという愚行を犯す点で呼応しあっているし、一方今度は、裁判、という形で出来事を類別していくと、アブとミンクがそれぞれ二度裁判に関わっているだけでなく、斑馬の事件を巡っても裁判が二件開かれている。更に出来事の中身に眼を向けると、アブとパット・スタンパーの交渉からVK・ラットリフらの黄金捜しに至る迄、全体を通じて欺しあう、あるいは欺そうとして逆に欺される、という形が反復的に認められるし、そういう形が実現するために取りひきや売買という場面はもち論くり返され、その形の背後にある人物達の動機は、これまた常に変わらぬ金銭欲、物質欲である。こうして、放火、誇り故の犯行、馬、裁判、欺しあい、売買、それに物質欲と、こういう風に反復されるものを見ていくと、その抽出のし方は一様ではないけれども、これだけで『村』の物語の半分以上を優に被っている事を考えあわせるなら、やはり『村』

の一番の特徴は反復である、という結論は避けられないだろうと思うのだ。

しかもここですぐに、反復という事に劣らず肝要な問題点を一つ、考慮に入れておかなければならない。それは今の議論が暗黙のうちに前提としてきた事なのだが、『村』の物語の全体は、幾つかのエピソードの集積として分解されうる、という事だ。これは、この事自体としては、この本の章の分け方からも窺える事であるし、これ迄多くの議論が寄せられてもいる。但し実際問題としては、それでは『村』は本当にエピソードの集積としてのみ眺めて良いのかどうか、つまりフレムの出世を軸とする筋の流れの方をどう位置づけるべきか、その辺を考慮しなければならないのだが、それは今暫らく後回しにして、『村』にいくつものエピソードがある、という認定から取りあえず先へ進むならば、先程も簡単に触れておいたように、エピソードという事は個々の出来事が因果関係によって直線的に結ばれていかない、という事だから、こういう物語のあり方は、反復の多い、時間の停滞する世界に、明らかに相応しい訳で、片や物語の構成のあり方、片や題材の選択のあり方として、エピソードの集積状態と反復とは、表裏一体と迄は言えないにしても、それらが共存する事はごく自然であるだろう。換言すれば、エピソード式の構成は、小説の、叙述の時間に関してその流れを欠いたものであり、これが小説の中身、つまり人物たちの生活の時間の流れの欠如を的確に反映するのだ、という事が一まず言える訳だ。

さて、このように『村』を眺めてくると、まだ眺め始めて間もないにも関わらず、これを書いた時点での作者フォークナーの、人間観といったものが、おおよそのところ推測されるように思う。つまり、一口で言うとそれは、人間は変わらないもので、誰もかれも相変わらず同じ欲望につき動かされてはくり返し同じ行動、特に愚行や犯罪に走るものだ、という、一種の諦観である訳だが、これを裏付けるようにフォークナーは、『村』出版の四年後、編集者に宛てた手紙の中で自作について語りながら次のようにしたためている。

人生とは一つの現象であって、けっして目新しいものでもなんでもありません。

どこを見ても、同じむなしい、狂気じみた障害物競走ばかりですし、人間は、場所などどこであれ、やがては、みな同じ悪臭を放つことになるのです。¹⁰⁾

もち論、こういう種類の意見が、フォークナー独特のものだったとは到底言えないだろうが、それが反復なりエピソード構成なりを大胆に打ちだしていく上での内面的な基礎であった事は間違いないさそうだ。また、『村』の中の数々の反復を全てフォークナーが自覚的にしつらえた、とここで必ずしも強弁する必要はないが、少なくとも結果としてこれだけ多様な反復を書き連ねていって、作者がそれに気づかない筈もな

く、結局それでいいんだ、人間の方で反復するのだから小説もそうするのだ、と彼が判断を下したと、そういう風に解釈する事は許されると思う。

さて、今提示した二つのもの、反復とエピソードとは、実は『村』だけに個有の特徴ではなく、その現われ方がある程度異にしつつも、『町』にも『館』にも認められる。つまりジェファソンは、フレンチマンズ・ベンド程には自然に恵まれていないとしても、時間の流れ方に関しては似たりよったりである訳で、結局反復とエピソードとがスノーブス三部作を貫く原理の一部なのだと言っても差障りないと思われる。まず反復についての主な例を拾ってみると、ユーラとド・スペインを筆頭に、トム・トムの妻とタール、IOと二人の妻、そして十四歳の少女とウェズレー・スノーブスとのあいだにくり返される姦通や密通のモチーフがあり、ユーラとリンダという、ギャヴィンが所謂プラトニック・ラブを反復する相手である母と娘を契機として、彼女達の恋人、ド・スペインとマット・レヴィットとの自動車の騒音によるギャヴィンへの嫌がらせ、ギャヴィンに対する殴打、¹¹⁾ 彼女達とギャヴィンとの密会、彼への肉体提供の申し出などがそれぞれ対応する形でくり返される。¹²⁾ エピソードの構成に関しては、僕の話の中心部分であるので、今は論じないでおきたいのだが、一つだけ、この件に関する証拠の如きものをここで挙げておくなら、後に若干の修正を経てスノーブス三部作に収録される事になった、フォークナーの雑誌掲載の短篇は、元はスノーブスものではなかった二篇迄含めると、実に九篇にも上る。¹³⁾ しかも、まず第一に、それらの書かれたり発表されたりした順序が後に三部作に挿入されていく順序に対応していない事は、増々それらの物語のエピソード性を印象づけるし、また一方において、それら九篇の収録先の内わけが、『村』が五篇、『町』が三篇、『館』が一篇であり、『館』には予め短篇として書かれた題材が少ないのだが、この事は最終節で僕が展開する積もりの議論、つまり『村』や『町』と違って『館』は、再び普通の、言わば小説的な小説の方へ戻っている、という議論とも照応する事になる。ただ反復やエピソードについて、それらが小説の原理である事と、その効果や評価とは自ずから別問題だが、その辺の事はこの節の結びにあたって取りあげる事として、話の筋道としてはここで、『村』の主役の二人に注意を集めていきたい。

(2) ユーラとフレム

『村』の多くの人物達が体现しているところの、自然の中の、変化に乏しい人物像を、仮りに極端に迄おし進めてみると、遂には全くの停滞、不動、という像が想定されてくるが、ユーラに当てはまるものはそれである。時間の流れないフレンチマンズ・ベンドの世界にあって、これを取りしきる頭領たるヴァーナー家の人々は、尤もな

事に、全員怠惰によって特徴づけられるが、中でもユーラはその極点の如き存在だ、という事にどうやらなりそうだ。

もち論ユーラの性格を規定するものは怠惰だけではないが、ここで一旦視線を廻らせてみると、彼女の外にもう一人、徹底した停滞とも形容すべき人物がいて、それは牛に恋するアイクである。彼と牛との交遊関係がこの小説の大きな一部を占めているという事実が、この小説の性格をかなり鮮かに照射しているように思われる。アイクには「きのうもなく、きょうもなく」(H. 166)、この無時間の故に彼の物語は一部現在時制で叙述されてさえいる(H. 180—86)。自然を相手の営みだけを連綿と続ける彼を叙述するに際して、この小説の文章が所謂詩的な、また牧歌的な高み、即ち時間を超えた普遍的な世界に達している事は、しばしば指摘されている通りだと思う。¹⁴⁾

さて、今度は直線型の人物の方を検討する手順で、もち論それは主としてフレムを指しているのだが、考えてみるとラボーヴもまたこちらの型に属しているようだ。というのも、彼はフレムと同じ勤勉な、上昇志向を備えた人物であるからだし、実際ある意味ではフレム以上に彼は努力を重ねるのだ。だが、正にそれ故にこそ彼は、ユーラという怠惰の存在に拒絶されざるを得ない。つまりここに見出されるものは、一面においてフットボールにおける見事な疾走によって印象づけられるような直線的進捗と、不動の力との角逐なのだ。ラボーヴに代わってユーラの心と肉体とを勝ちとる憎らしい青年は、親ゆずりのプレイボーイで、ユーラを誘惑する事が正しく親の人生(H. 133—34)の反復であるような、どちらかと言えば非直線型の人物なのである。

こうしてフレムが残る。彼は、周知のように、怠惰に対する勤勉、停滞に対する上昇であり、もち論彼とユーラとは正反対の対照をなしている。だが彼としても、既に触れたように、扁平人物的な特徴を備えてもいるし、幾つかの反復的なエピソードにも登場するのであるから、『村』の世界にうまく収まっていない訳ではない。いや寧ろ、具に眺めてみると、彼の直線型の上昇は、『村』の世界の言わば合い間を縫うようにして、辛うじて確保されているに過ぎない、というのがどうも実態のようで、ここで彼について二つの点が注意を引く。その第一は、ヴァーナーの配下での彼の出世の様子や、更には彼とユーラの結婚の詳しい経緯が、小説の中で直接には叙述されていない、という事である。作者は、外の幾人もの人物達についてはかなり詳しく、遠慮なしに、と言ってもいいと思うが、その個人的な生活や内面生活を追いかけるのに、フレムについてはそれをせず、言ってみれば粗雑に扱っているので、フレムは恰も、村人達の眼から隠れるばかりでなく、読者の眼からも隠れたところでこそそこそと動き回るようにして出世の糸口を掴まえるに過ぎないのだ。そうであってみれば、一

見矛盾し対立しあうように見える無時間と直進する時間とが、実際にはどんな風に接合しているのかを見てとるのはた易い事で、表面上無時間が全体を支配していながら、その自然そのものがついもたらしてしまう変化、と云っていいような、ユーラの妊娠を最大の契機として捕えて、それまで鳴りを潜めていた直線の時間としてのフレムが介入し、事態を一気に不可逆な方向へ決定づけてしまう、というのがその基本的な構図である。そしてこれは、今言っておけば、『町』においても維持される構図である。

ここで一点追加しておけば、『町』の冒頭の発電所を巡るエピソードにおいて彼は失敗を犯し、悪巧みが裏目に出て却って出費を強いられてしまうが、この件は、彼がともすると与えがちな直線的に上昇する主人公という印象が、実態からは隔たっているという事を端的に示している。確かに彼はその後も地位の上昇を続けるが、彼の出世というプロットの無駄のない進展よりも、面白いエピソードの方をここでフォークナーは優先し、彼を一敗地にまみれさせて迄も尚それを挿入しようと図ったのだ。つまりは『村』においても『町』においても、フレムの上昇は遠慮がちに行われ、無時間的なエピソードの方が幅を利かす、という事で、この点は更に幾度か議論を加えていきたいと思っている。

このような事情をふまえて、忘れてはならない事がもう一つある。それは、いかに彼が勤勉で、且つ狡智にたけた人物であるとしても、彼の出世を促した実体は結局のところ彼の努力や実力ではなく、彼にとっては偶然とも言うべき外からの事件の積み重ねだ、という事である。ジョディがアブの放火癖を懸念しなければ、ユーラが妊娠しなければ、あるいは恋の相手がまともな男であれば、ヴァーナーが急いでユーラを嫁がせて家名を守ろうとしなければ、そして最後に、ラットリフがフレムの策略にひっかからないだけでもう少し、つまり普段通りに賢くあれば、という風に数えあげられる仮定の、どれか一つでも実現されていれば、フレムのジェファソン進出はあり得なかったか、少なくとも相当に遅れていただろうという事は、はっきり確認しておく必要がある。しかも、こういった事情は『町』になってからでも同じで、ユーラがド・スペインと浮気さえしなければ、そしてそれが十八年も持続するの でなければ、フレムの銀行支配はやはり到底あり得なかっただろうと推測される。要するにユーラとフレムとは車の両輪の如きもので、この二人の組みあわせの妙についてもち論賛辞を惜しむべきではないとしても、物語の縦糸を担うべき主人公がこれ程迄に言わば他力本願的であるという事は見過されてはならないだろうし、それがまた、今しがた述べた事の一環として、主人公が主人公らしくなく、時間の流れない世界に閉じこめられ、

ある意味でないがしろにされている、という印象に正しく呼応しているのである。

そして、このような了解に基づいてであれば、僕達としてはユーラの人物像に再びたち帰って、その小説的な役割なり意義を、別の角度から見直す事ができそうだ。つまりユーラは、フレンチマンズ・ベンドの無時間、及びその精神としての怠惰の化身でありながら、他方においてフレムを巻きこみつつ、不可逆な一本道をジェファソンへと進んでいかななくてはならないわけで、この理窟の上では矛盾した役割を引き受けるべく、彼女は言わば人間以上のものとして、初めから特別な光を浴びて描き出されていると考えられるのである。この光とは、第一に全ての男たちの視線であり、第二に、周知の如き、フォークナーの彼女に対する神話化、とも言うべき叙述上の工夫である。これらのもののせいで彼女は、フレンチマンズ・ベンドの残りの人々から質的に区別され、余りにも自然である故に却って不自然な、いずれは村を出ていくべき人物として、周囲からもまた読者からも見なされる事になるのだ。後年フォークナーがユーラについて次のように語った時、恐らくこのような事を彼は意味していただろう。

彼女は人間以上だったんです。つまり一つの時代錯誤で、そこに占めるべき場所はなく、つまりあの小さな村は彼女を留めてはおけなかったし、ジェファソンへ移ってみても、そこも彼女を留める事ができませんでした。¹⁵⁾

こうして彼女は、作者自身も述べているように、『町』即ちジェファソンにおいても同様の光を浴び、幾ばくかの性格の変化は示すにせよ、基本的にはやはり、自然そのものであり、且つまたその事によって却ってフレムの出世を幫助する事になる。そして更には、もしユーラの魅力がなければギャヴィンやラットリフがどれ程真剣にフレムに対して関心や敵愾心を抱いたか疑問である、と考えるにつけても、彼女の大きさ、及びそういう彼女を中心部に抱えこんだこの三部作の無時間的な性格と言うか、今後僕達が吟味していくべき特殊性が、明らかに思い知らされる訳である。

さて、以上迄で一応『村』の諸特徴を『町』や『館』にも照応させつつ概括してみた訳だが、次節以降の議論の予備作業を更に進める意味で、もう二点いくらか検討を加えておきたい。それらは、先程話に出てきたフォークナーの人間観と、それから『村』という小説の最後の評価とである。

(3) 孤独と結婚

先程フォークナーが人間は変わらないものだと考えていたらしい旨述べておいたのだが、今や僕たちとしては、彼が変わらないと思ったその人間というものがどういう人間像を帯びているのか、それを少々突っこんで考えてみなければならない。

この件を念頭に置いて『村』を改めてふり返ると、まず気づかされる事は、そこでの人物達の多く、アブ、ミンク、ヒューストン、それにラボーヴも含めて、彼らが言わば個人主義の権化の如き人物達で、基本的に社会や他人を必要としていなく、寧ろ人間嫌いと言ってもいい位で、しばしば単なる頑迷と区別し難いような、過剰な自尊心と自信を携えて孤独に暮らしている、という事だ。但し、すぐつけ加えねばならないのだが、そういう彼らであるのに、フォークナーは彼らに恋愛をさせ、ラボーヴを除いては結婚までさせている。つまり彼らは、他人である女と、深い人間関係を結ぶという、本性に反するような行動を敢えて取らされる訳で、その次第がどのようなのかといえば、彼らにとっては、他人に惹きつけられる事が自分で我慢できず、自分の恋愛感情から逃げ出したり、それを敵に回して闘おうとすらして、愛と憎悪との区別がなくなるけれども、終いには運命に対するような敗北感を味わいつつそれに屈服する、という、極めて味わい深い経過を辿るのだ。例えばミンクが結婚する、と言うよりさせられる女は、自から男を選ぶ「雌ライオン」(H. 238)として描かれているし、ヒューストンは、自分が「定められた過去と未来からもう逃げたくはないと認めた」(H. 213)時に、妻となるべき女のもとへ帰るのだ。そしてラボーヴは、この愛と憎悪の合致というフォークナー的現象を、ユーラに向けて最も鮮明に表わす事になる。彼女に挑みかかりながら、

「そうだ、」と彼は言った。「力だ、力ずくだ。それなのさ結局。男と女が力ずくで闘うんだ。憎しみだよ、殺すんだ、但しもう一方が、死んでからも永久に覚えていなくちゃならんようなやり方だな。……」(H. 121)

このラボーヴは別にして、ミンクとヒューストンは少なくとも一時期家庭というものを持つ。『村』の自然の世界の中では、人間もまた太古からの、言ってみれば生物学的な自然の形態に従って、結婚と出産とを営んでいく訳で、この辺がフォークナーの人間観のもう一つの原点であつたらしく、結婚は、フレムとユーラとを含めて、『村』の人物達の状況設定の大きな基本となっている。

ただし、人間が結婚して家庭生活を営む事が自然だ、というのは、いかに生物学的であるとしても、やはり一つの意見に過ぎず、逆に、例えばジョー・クリスマスのように一生涯暴れ回る方が人間の本来のあり方なのだ、という意見も、意見として同じように成立はする筈だ。実際フォークナーは、この後の方の意見に初めは傾いていたと考えられ、『村』よりも前、「傑作」時代の彼の小説の主要人物達は、たいてい結婚などしないし、もしすれば、ハイタワーやサトペンの場合のように、それが却って悲劇の原因だったりしていた位なのだが、『村』では、アームスティッドの場合に印象

的に示されているように、家庭からの逸脱が寧ろ不幸の始まりであり、ここにフォークナーの変化、社会的よりも生物的な自然を選んだという、一口で言えば保守化が見てとられる。無論こういう事に関して保守的になったからと言って、それ自体は小説の価値とは直接何の関係もないけれども、そういう変化は、今後の議論の中で露わにされる筈の彼の変化の他の諸側面と、やはり歩調を合わせていると考えられる。

一方、『村』の人物達の第二の顕著な特徴を挙げるならば、それは物質的な欲求である。フレンチマンズ・ベンドの人物たちの欲望が徹底的に地上的、物質的である事は、見易いところでもあるが、後にスノープス一族の全体を考慮に入れる上で有益な論点となるだろうと思う。更に補足しておけば、「傑作」時代のフォークナーの人物たちは、精神的なもの、既に失われたものを追求するのがほとんど常だったのに、『村』にはそういう種類の人物は現われず、この点もまたフォークナーの保守的な変化の一端であろう。言ってみれば、『村』における人間像の有力な原型は、個人主義、自然としての結婚、物質欲によって大ざっぱに定義され、この最後のものが所謂マイナス要因として作用して人物たちを苦しめるのだ、と解される事になる。言う迄もなく僕は、こういう人間観が『村』に至ってフォークナーの中で急に成長してきたのだと主張する積もりはない。そうでない事は実例を顧る迄もなく、スノープス物語が既に「傑作」時代以前に発想され、「傑作」群のあちこちの隅にスノープス家の誰かれやフレンチマンズ・ベンドの人物達が登場してきているという事実から明らかである。但し、「傑作」時代と比べて、フォークナーの小説の主役のタイプが交替したという事、これを『村』に則して強調しておく事にはそれだけの価値があるだろうと思う。というのも、この主役交替の動きは、単調なやり方ではないが、『町』や『館』において一層推進される事になるからである。

(4) 反復とエピソード（その評価）

さて、本節の結びとして『村』を手係りに三部作の評価を巡って一端を論じておきたいが、今迄述べてきたところから推測されるように、この件に関してさし当たり問題になるのは、くり返しの多さと、それからエピソード的な構成の緩みであろう。もち論これらは、今も触れたばかりのフォークナーの人間観に深く関わっているので、いずれにしてもこれらを、修正すべき、また修正しうる欠点だと軽々しく見なして片付ける訳にはいかない。それを承知の上で、敢えて発言する事がもし許されるのなら、僕としてはまず、エピソード的な構成の方は、一部の世評にも関わらず、そもそも欠点と見なす必要はないと思う。というのも、構成に緩みがあってはならない、という命題は、もとより、数ある小説観のうちの一つを表わしているに過ぎない訳で、エ

ピソードの面白さに依拠する小説というものも当然あって然るべきだし、それに加えて興味深いのは、冒頭で触れた執筆の経過などから見て、フォークナーがこの両様の小説観、小説の統一や構成の緊密さについての二つの態度を、同時に持ちあわせ、一方で『アブサロム』のような弛緩するところのない悲劇の小説を書き、他方で『村』のような小説をも書き得た、という事態である。この点は、既に幾度も予告する事になってしまったが、僕としては後になるべく詳しく考えてみる予定である。

第二の問題、反復については、話は微妙にならざるを得ない。つまり、反復は文学に限らず一般に広く愛好されているのだが、ある限度を越えると単調に、退屈になってしまい、しかもその限度を理窟で定める事は多分無理だと思われる。ただ僕には、この三部作における様々な水準での反復の夥しさは、愛好されるべき許容範囲を越えているように感じられる。既に挙げておいた幾多の例の外にも、例えば本来印象的な、フォークナー的個人主義者達にしても、そういう人物が幾人もどっと『村』の狭い世界へくり出してくるとなると、単調さは結局免れきれないのではないだろうか。反復というものがフォークナーの人間の不変性についての意見に根ざしていると認めた上で、それにしても小説を支えるために余り効果的でない、もしくは弊害のある人間観というものはやはりあるのだろうし、これだけの反復を生じてしまうとすればそれは、例えば『響きと怒り』や『アブサロム』の人間観と比べて多少とも劣ると言っているのではないかと思うのである。

さて、それでは今比較の基準になった「傑作」群におけるフォークナーの人間観とはどういうものか、という事にもなるが、もち論それらの小説を正面切って論う事は今回の僕の任ではないと自覚した上で、節を改めて、『村』に至る前の、フォークナーの「傑作」群について私見を若干披歴してみたいと思う。

2 四大「傑作」——人物と作者のアイデンティティ

(1) アイデンティティ

まず申し述べておかなければならないが、嘗て僕は「アイデンティティの危機とフォークナーの主要作品群」という題目の下に『響きと怒り』、『八月の光』、『アブサロム』、『野性の棕櫚』の四つの小説を巡って小論をものした事があって、¹⁶⁾ この節でこれから話す積もりの事柄の半ばは、その要約となるだろうと思う。これは一つには、それが出版されたものではなく、たやすく誰にでも利用して戴く訳にいかないせいである。

さて、アイデンティティの危機、という用語は、現代人の精神状態についての便利

な説明の手段として、最近ではかなりの流行語になってきているようで、この語を論の題目に載くとなると、そういう現代的な精神の徴候をフォークナーの人物達に次々に認めていくといった、心理分析的なものがその内容なのではないかと予想されるかもしれないが、僕の志は必ずしもそうだったのではなく、寧ろそこを出発点と言うか、主題と方法がそこから分岐していく基底点と見なし、そこからフォークナーの小説の諸側面を考えていきたいと企てていたのだ。早い話が、アイデンティティとは、ある人間について、内面的には自分というものの一体性や一貫性の自覚を意味し、外面的には自分と他者や社会とのあいだの一体感、つまり価値感の合致なり、自分の奉仕する任務の意義なりについての自覚を意味する、と言っていいたろうから、¹⁷⁾ さし当たってはこれは若い、所謂ロマンチックな青年の問題意識であろうし、フォークナーのこのような意味でのロマンチズムについては後にまた触れる折りもあるが、とも角も原理としては、アイデンティティという事は何も青年や一般人などにばかり当てはめて考える必要はなく、小説作者について当てはめてそのアイデンティティを問題にする事も十分に可能な筈である。それと言うのも、作者も、小説を読者へ手渡す社会的な存在であると、普通には了解されるからで、その際彼のアイデンティティは、小説に反映する限りでの読者への信頼感や奉仕の意欲として仮りに定義されうるだろう。これらの事のもっと詳しい検討には後程立ち入る事にして、取りあえず以上のような前提を掲げた上で本論を始めていきたい。最初に取りあげるのは、四大「傑作」のうちでは一番最後に書かれた『野性の棕櫚』であるが、それは、フォークナーの主題や方法の問題点をこれが最も端的に、言わば、図式的に、開示してくれているからである。

(2) 『野性の棕櫚』

『野性の棕櫚』は奇妙な二重小説である訳だが、まずハリー・ウィルボーンの話の方を見ると、これはアイデンティティの危機と喪失の物語の典型的な特徴とでも言うべきものを示している。つまり、ハリーの悲劇の出発点は彼が社会の中に価値を見出す事ができず、孤独のうちに新たな価値を求めようとしたところにあるのだが、¹⁸⁾ そもそもアイデンティティは、社会的存在としての人間に初めから与えられているべきもので、それが疑われ、苦悩のうちに追求される事自体が既に危機の、ひいては破滅の徴候なのだし、増してや、それが元の社会とは隔絶した、全く別の場所に見出される事は到底あり得ないからだ。こうして、ハリーとその恋人は、自分達のアイデンティティとして理想の愛を求めるが、求めればそれはない、という悪循環の中で、尚確かなものを手探りするうち、苦悩で愛を値ぶみするという、¹⁹⁾ いかにもフォークナ

ーらしい逆転に陥って、最後恋人は死に、ハリーは苦悩のみを道づれとせざるを得なくなる。このようなハリーの失敗を、愚行と呼ぶ事はとてもできないけれども、物語の輪郭として、自己破壊への一本道をそれが辿っている事は、やはりここから確認しておいて良いだろう。そしてここで言うておけば、ジョー・クリスマスは、ハリーと同じこの破壊への一本道を単独に、しかももっと凄まじく突進する事になるし、ベンジーとクウェンティンは、社会に背を向けたまま既になす術もなく破壊しており、失われたアイデンティティへの挽歌のようなものだけが彼らに残されているに過ぎない。また『アブサロム』においては、サトペンと息子のチャールズ・ボンは、社会的な価値感に呼应しながらも、それぞれのアイデンティティの追求が他を否定して初めて成立つ、という正面衝突にあって、結局共にそれを喪失せざるを得ない。「無と悲しみのあいだにあって、僕は悲しみを選ぼう」と最後にハリーは決意するのだが、²⁹⁾ 考えてみればこれは、彼の最初の決意だった筈なのであって、この小説のアイデンティティの主題の枠組の中では、もし社会が彼にとって無であれば、後には悲しみしか残らない道理なのである。そして、論ずる迄もなく、今名を挙げたフォークナーの主人公達も、ハリーと同じように無より悲しみを選んだのだった。

一方もう一つの、背の高い囚人の方の物語は、ハリーの物語ともち論著しい対照をなしている。今この対照を項目毎に点検する暇は惜しみたいのだが、要するにハリーが思索型の人間で、様々に考え、苦しみ、その事によって破壊していくのに対して、囚人の方は余りものを考えず、苦しむこともなく、最終的に安らいでいる訳で、ハリーが失っているアイデンティティを、この囚人が保持している事は明瞭である。つまり彼の場合アイデンティティとは、囚人としての立場と役割であって、彼はそれを、洪水の中で生命を賭けて守ろうとするのである。

このようにフォークナーは、アイデンティティを主題とするにあたって、それを失った人物達を中心としつつも、それを保持している人物をも小説の中に取りこんだし、しかもその両者を一つの物語の中に組みあわせるのではなく、二つの別々の物語として提示した。まず、アイデンティティの有りと無しとの二種類の人物の対照という事については、それが『響きと怒り』や『八月の光』にも共通する原則になっている事が指摘されうる。即ちアイデンティティを失った主人公は、ベンジー、クウェンティン、ジョー、それにハイタワー牧師などであり、アイデンティティを保持している主人公は、ディルシー、リーナ・グローブなどである。ここで「傑作」群以外のフォークナーの小説をも考慮に入れるならば、『サートリス』の若いベイヤード・サートリスやハウレス・ベンボウは第一の種類の人物達に近いし、『村』と『館』のミン

クなどは、これはすぐ後でも論じる事だが、第二の種類の人物達、とりわけ背の高い囚人に近い。

ところで、こういう二種類の人物をフォークナーが『野性の棕櫚』でなぜ一つの物語の中で組みあわせて表現しなかったのか、という問いを立ててみると、その発想の経緯がどうであれ、これ程にも珍しい、世の標準的な読者の趣味や感性を逆撫でするような二重小説の形式を採用しようと決めた彼の判断の中には、読者の趣味や感性と彼のそれとのあいだに亀裂が生じていて、彼としては自分のものの方を優先させた、という事情がやはり確実に含まれているだろうと思われる。換言すれば、物語のあり方というものについて、彼の想像力は、まるでハリーのように、世間とは別の価値基準を設けて、自分だけのものを追求していた訳で、しかもこの事は、当然ながら、『野性の棕櫚』の二つの物語にだけ当てはまるのではなく、ベンジーやクウェンティンとディルシーとのあいだ、ジョーとリーナとのあいだにも、やはりあてはまるのだ。というのもこれらの両者のあいだにも、共通の基盤や直接の意志の疏通といったものが殆どないからである。そして、例えばこういった、両極分解したような複数の物語の姿を、僕としてはフォークナー独特の、作者としてのアイデンティティの危機に対処する力業的な方策として考察していきたいと思っているが、ここでは危機とは言いながら、もとよりそれが不幸な事だとか、増してや避けるべき事だとかいう含蓄を籠めている積もりはない。危機のさ中であって、それを如実に反映させつつ書く事が、広く現代の小説作者の、果たし甲斐のある課題であると思うからだ。だが、『野性の棕櫚』の場合には、際立った対照が二つの物語をある意味で統一していると言って良く、この点は後述するが、とも角「傑作」群の中で、彼の想像力の働きが読者を最も困惑させ、拒絶しさえする例は『響きと怒り』の初めの二章であるので、これ以上の事はそれらを扱うに際してまた論じる事にしたい。

ところでたった今、物語の並置について、その発想の経緯がどうであれ、という言い方をしたが、フォークナーの小説を通時的に眺めようとする場合には、この小説の形式は、彼の幾多の方法上の実験の中でも最も重要な位置を占める事になるし、その限りで今後の僕の話の中心にも、それは深く関わっている。実際のところ、二つ、あるいはそれ以上の数の物語の並置は、見方によっては処女作以来一貫してフォークナーが愛用してきた方法であるとも言え、それが、構成の弛緩や統一感の欠如といった指摘によって応々批判され、後でもまた触れるように、彼の小説の出版を妨げてもきたのだし、しかも他方においてそれは、前節でも述べたが、後にスノーブス三部作において年代記的な、とでも呼ぶべき小説のあり方を形成する基礎ともなっていくと考

えられる。それだけにこの方法は、究極的には、作者のアイデンティティの危機といった時代状況に染まる以前の、フォークナーの作家としての体質の如きものに帰着されるべきだろうし、次節で僕はそのような文脈を設置する積もりでもいるのだが、いずれにせよ今の段階では、それがアイデンティティの危機への対抗策としていかに有効であり得たかを、まず確認しておけば議論の進行上充分であろうと思う。その際にとりわけ強調されるべき事は、物語の並置が、アイデンティティの喪失の物語だけの一方的な列举として実現される事はなく、アイデンティティを保持する人物の物語が、『野性の棕櫚』、『響きと怒り』、『八月の光』を通じて見出される、という事で、これは『響きと怒り』のディルシーの章に関してすぐ後で再説されるが、つまりはそういう種類の物語は、作者自からのアイデンティティの回復の意欲に則して、本来の主題であるアイデンティティの喪失の悲劇に対置されていく事になるのである。

さて、背の高い四人の物語を巡って、特にスノープス三部作の解明を当面の課題としている僕達が留意するべきもう一つの事は、アイデンティティを保持し安定した主人公が四人である、という事実だ。つまり彼を安らがせている社会とは、そもそも社会とは呼び難いような刑務所の狭い領域であって、本物の社会ではない。しかもこの囚人は、不思議な事に、と言ってもいいと思うが、釈放されて本物の社会の方へ復帰する事を望んでいない。フォークナーがこのような人物に、ハリーのアイデンティティの危機に対立するべき地位を与えた、という事の意味は非常に大きいように思われる。それは多分こういう事だ。アイデンティティの危機はフォークナーにとって全ての人間の置かれた基本的な状況で、社会と人間との亀裂は余りにも深く、そのために、アイデンティティを失った人物に留まらず、それを保持した人物にも、彼は社会の中で順当な位置を与えてやる事ができなかった。醜く考えれば、ディルシーも自由の乏しい召使いの女で、しかもその事に異を唱えず、リーナは放浪を重ねるばかりだし、フォークナーのアイデンティティの保持は、一般に所謂社会人としての活躍とは裏腹の関係にあり、アイデンティティの本来のあり方から見れば逆説的な事だが、それは非社会的な人物、単純な生活を送る多少とも動物的と言っていいような人物によってのみ辛うじて保持されていくのである。こういう人物のアイデンティティは、従って、言わば定義通りのものではなく、奇形であり、彼らに目立つものは必竟社会化する契機のないままに膨らんでいった自己の一体性についての確信だけだという事になる。そしてこの事を僕が指摘してみたいのも、恐らくこれこそが、フォークナーがとりわけ後年になってから強調した、人間の尊厳だとか誇りだとかいう徳目の源泉なのである。それと言うのも、フォークナーの誇りの観念は、殆ど常に、余りにも頑

固な個人主義の謂でしかなく、それはフォークナーの精神の中では、アイデンティティが、社会性を欠いたまま内面的なものだけでもって、言わば一本足で立ちあがろうとする際の、意志の力の強靱さに凡そ対応しているように思われるのだ。この過程は、「個人というものが、それが属しているどんな集合や団体よりも重要なのだ」²¹⁾という信念に彼が到達する過程に、当然含まれていただろう。一方、彼のもう一つの重要な徳目である忍耐、これはその時その時複雑に設定された状況を反映するので増増一概には言えないが、少なくともミンクが経験するような、自覚された忍耐について言えば、それは自尊心の裏面であるに過ぎず、「忍耐が誇りだ」(M.22)と言っている訳で、こうして、自尊心の強い者程よく忍耐する、というフォークナー的テーマもまた、ここで見通しておく事が許されるだろう。

さて、以上のような考察を経た上で、背の高い囚人と『村』のアブやミンクを結びつけてみる事は自然であろうし、事実、『野性の棕櫚』と『村』の出版は一年しか隔たっていない。背の高い囚人が自分の物語のあいだ中もと来た場所、刑務所へ戻ろう戻ろうと努めて帰還の円を描き出すのも、ミンクの精神の所在を照らす彼の円との近親性の印として良いだろう。

最後に確かめておきたい事は、ハリーと囚人との二つの物語の、叙述の進行のし方の相違である。ハリーの物語は所謂フラッシュバックで展開し、物語の叙述の始まりにおいて事件は殆ど全て終了しているが、背の高い囚人の方の物語は、事件に伴って叙述が進行していく。そして面白い事に、このような相違は、アイデンティティの喪失と保持の二種類の物語について、一般的に当てはまってしまうわけで、例えば『響きと怒り』ではベンジーやクウェンティンの章が極めて特殊な種類のフラッシュバックを用いているのに、ディルシーの章と通常呼ばれるこの小説の最終章はそういうものとは無縁で、しかもディルシーは、コンプソン家の壊れた時計を見て正しい時刻を言いあてるといふ、幾分わざとらしい程に時間に関して正当であるところを見せるのだ。また『八月の光』では、ジョーやハイタワーの物語がフラッシュバックを用いているけれども、リーナの物語はそうではなく、寧ろ小説全体の現在時制を彼女が司っている点ディルシーとよく似てもある。そして『アブサロム』においては、アイデンティティを保持する人物の物語がないだけに、案の定小説全体の時間の流れは錯綜を極める、という結果になる。

さて、こうして、アイデンティティという、作業仮説的な枠組の下に、『野性の棕櫚』の二つの物語から一般化できそうな幾つかのフォークナー的特徴を取りだしてみただけだが、言う迄もなく僕達が相手にしているのはそれぞれの個性に富んだ小説群な

のだから、こういう一般論が対象に厳密に当てはまる事はもともと期待できない。ただ僕としては、ある程度までそれが、フォークナーの想像力や思索の傾向を明るみに出してくれば、それで良しとしたいと思う。次の『響きと怒り』を巡って今度は作者のアイデンティティという事を検討してみたい。

(3) 『響きと怒り』

僕の見るところ、『響きと怒り』において問われるべき最大の問題は、アイデンティティの危機にあって、社会との絆を断たれ、あるいは自から進んで断ち、閉塞の思いに浸りつつ例えばフォークナーという作者がそれでも何かを書こうとする時、それは何を、どのように書く事になるのか、つまり、自分の書いたものが社会に理解されるだろうという期待や、理解されたいという願望が、稀薄、あるいは欠けている場合に、その事がフォークナーの表現にどのような影響を与えるのか、という問題である。実際、一見逆説的なのだが、自分の書くものが読まれない、という確信が、フォークナーにとって『響きと怒り』の成立のためにいかに重要な契機となったかは、次のような彼の回想にありありと窺われる。

この本を書き出した時、見通しは全然持っていなかった。僕は本を書いているのでさえなかった。それ迄僕は三冊の小説を書いていたが、次第に寛ぎも喜びも、褒美や報酬も少なくなってきた。三番目のものは三年に亘って買い手を求め、その間僕は、それを書くのに費した紙と時間の分はせめて賄いたいという、頑固ながら薄れゆく希望の如きものを持って、出版社から出版社へとそれを送り続けていた。この希望も遂には絶えてしまったようだ、というのも、ある日突然、僕とあらゆる出版社の住所や書籍目録とのあいだの扉が、静かにそして永久に鎖されたように思われて、僕は独り呟いたのだ、これで僕は書く事ができる。これで僕はただ書く事ができる、と。そこで、弟は三人いたが妹がなく、しかも最初の娘を生まれたてで亡くすという定めにあった僕は、一人の女の子について書き始めたのだった。²²⁾

ここに語られているものは、フォークナーにおける、個人的な不遇と、時代状況に起因する作者の閉塞との、結果的に見て極めて幸運な重なりあいである。

但し言う迄もなく、このような閉塞に身を置いていた作家はフォークナー一人ではなく、寧ろそれは今世紀前半の欧米の文学世界の雰囲気確かに繋がっていた筈で、ロスト・ジェネレーションとか、モダニズムという概念などをもちだす事によって、その辺の話はもっとずっと複雑になりうると思うのだが、今はただ、そういう状況にフォークナーが浸っていた事情だけを確認して、それに対する彼独自の対処の方法を専ら眺めていく事にしたい。『響きと怒り』で発見され、実践されたその方法と

は、まず第一に、白痴の意識の流れによる語りであり、また自殺者のそれである。意識の流れという事も、これを言いだすとやはり話が広がってしまいがちだけれども、そしてその事自体、フォークナーが現代の文学の傾向や共通の課題にいかにもともに向かいあっていたかを示唆しているのだけれども、それはそれとして、今重要な事は、意識の流れの方法において、意識が所謂無意識に近づいていて、自覚も目的もなしにひたすら流れるものだと思なされる事、及び、そういう前提に立って、作者が人物の意識に語り手の役割を譲り渡してしまうと、小説が、外見上目的なしに、無論相手もなしに自然に成立してしまい、作者としては自分の孤独や読者の存在を閑却して、そこで自由に自分の想像力の展開を愉しみうる、いう事である。²³⁾ この方法はもち論、このような原則的な機能だけを担っているのではないが、フォークナーはこの原則を、恐らく外のどの作家にも増して重要視していた。というのも、『響きと怒り』の最初の二章の語り手達は、意識の流れの無目的性を考えられる限り徹底的に引き受けた意識のあり様を示す事になったからだ。つまり白痴のベンジーと、狂気の寸前に迄追いやられた自殺者のクウェンティンと、彼らは二人共、自分が何を、なぜ語っているのか、言いかえれば何を、なぜ意識しているのか、また思い出しているのか、を全く自覚し得ず、更には意識と記憶とを区別する事さえできずに、自分の中を移ろいゆく現在と過去の物語をただ、言わば傍観者のように手を拱ぬいて、語ってしまうばかりなのだ。

こうして得られる一人称の叙述が、所謂クロノロジー、出来事の時間的な順序を無視する結果になった事は自然である訳だけれども、寧ろこの事は逆に言えば、大胆に、つまり通常の読者を面喰わせるところ迄、物語の時間を混乱させてやる事を通じて、フォークナーは、自分が読者や社会からは縁の切れた場所で、永久に扉を鎖されて仕事をしている、という、アイデンティティの危機に対応する実感を得られたであろうから、この混乱は『響きと怒り』の成立にとって充分支払い甲斐のある代償であったと言えるだろう。

この点を更にはっきりさせておけば、この小説の意識の流れの語り、及びフォークナーが外の小説で試みた様々な方法上の実験は、紛れもなく現代的であるけれども、そこに最終的に見出されるものは決して、よく言われるような物語の崩壊や消失そのものではなく、物語を叙述する整然たる順序の、クロノロジーの崩壊や消失に過ぎないのだ。またこの事に関連して、意識の流れの語りを用いておきながら、フォークナーが究極的に目指していたものは、人物達の意識の中身そのものだけではなく、それを取りまく周囲の世界であり、そのせいでベンジーもクウェンティンも、自分の思い

もさる事ながら、周囲の出来事をも丁寧²⁵に報告するのだし、だからこそそもそも、白痴だとか自殺者だとか、限界状況に身を置く人物の意識が、つまりはその透明さの如きものが、それ程有効だった訳なのである。

さて、このような方法、と言うよりも寧ろ戦略、を保って展開するこの小説の主題に眼を転じれば、それはやはり、アイデンティティの危機に根ざしていると言ってい
 いだろう。ベンジーにとってもクウェンティンにとっても、キャディが、そのアイ
 デンティティを賭けた相手であり、しかも彼女は失われた存在である。クウェンティ
 ンの哀しみがアイデンティティの喪失の思いに最も鮮かに結びついている部分を引用し
 ておくと、

やがて僕は眠りでも目覚めでもないままに横たわり長い廊下の灰色の薄明を見下
 していると全て不変のものは影に矛盾になり全て僕のしてきた事も影に全て僕の感
 じ苦しんできた事も奇怪にねじけた目に見える形となって本来の一貫性もないまま
 それらが保証する筈だった意味を拒みつつ己れを嘲り僕はあった僕はなかった誰が
 なかったなかったのは誰だと考えているようだった²⁶

ところで、ここで注意したい事は、クウェンティンが、ドールトン・エイムズを初め
 とするキャディの恋人達が彼女の純潔や家族の名誉を穢した事に対して激しい義憤を
 感じていた、といった形跡は格別認められない、という事だ。苦悩や絶望はそのよう
 な名誉や道徳心に直結したものではなく、だからこそ、キャディが本当に恋人達を愛
 しているかどうかを彼はひどく気にかけるのだし、彼らの性の場面を生々しく想像す
 るのだし、²⁷ またエイムズに対して彼が言いうる事は、結局「君は妹を持った事がある
 か」という情緒的な問いかけでしかないのだ。²⁸ これらの経過の全体が指し示すク
 ウェンティンの人間像は、やはり過度に妹を愛してしまった不幸な兄のそれであり、
 その姿がキャディとの駆け落ちや、更には近親相姦といった、完全に不名誉で不道徳
 な提案の内実を支えている訳なのだ。

僕がこの点に注目を促しておきたいと考えた大きな理由は、時として行われている
 乱暴な解釈とは裏腹に、クウェンティンが妹の存在に何か実際以上のものを認めてい
 るとは思えないし、ひいては、コンプソン家が現実の南部というものに象徴的に対応
 しているとも到底思えない、という事を確認したいからに外ならない。コンプソン家
 にしても、崩壊するという結末それ自体は南部に似ているかもしれないが、肝心なそ
 の原因は、個人的な、非歴史的なものが多いのであって、ベンジーが白痴である事、
 コンプソン氏の酒浸り、夫人の病弱、キャディの妊娠、更にはジェイソンのガソリン
 アレルギーなど、どれも殊更に南部に結びつけるべき筋合いのものではないのだ。た

だこのように、一見すると、歴史的、地理的な刻印を背負っているようだが、実際には寧ろ時空を特定しない、非歴史的な出来事のみ積み重ねによって物語が推し進められていく、という傾向は、フォークナーの小説に広く見出されるので、僕としては後にまた、この事に立ち返りたいと思っている。

ところで、先程触れておいたように、この小説においてフォークナーの狙いは結局二重になっていて、一方はベンジーとクウェンティンのアイデンティティ喪失の物語を意識の流れの語りによって、叙情的に、と言ってもいいと思うが、提出する事、他方は、彼らの物語を包摂する形で、人物達の意識や情緒の外側に、コンプソン家の悲劇的な全体像を提出する事だった訳だが、この二重性は、『野性の棕櫚』が二重小説である、と僕達が言う時の二重性と、根本的には同じものであるように思われる。というのも、コンプソン家の悲劇は、作者が、人物たちの意識の内部から脱け出て、語り手の役割をとり戻し、人物達とのあいだに寧ろ一定の距離を置く事によって初めて描き出す事が可能になったのだが、彼はそれを、最終章で、ディルシーというアイデンティティを保持した人物に依拠しつつ、時間の軸に沿うた行動上の中心や、叙述の上での所謂視点や、中でも、コンプソン家の悲劇を見つめる観客としての立場や能力を彼女に与える事によって、なし遂げたからである。²⁷⁾

ディルシーの前にはジェイソンの章があるが、彼の語りは所謂ソリロキーで、聞き手の存在を暗黙の前提としている点で意識の流れの語りとは異なるし、彼の物語の中身も、遠く過去へ遡る事もなければ、前の二章から窺い得ないような新たな人物像を描き出してもいない。また彼は、籐の外れたコンプソン家の、ある意味では最大の被害者であるが、自からアイデンティティの危機に臨むところ迄は自分を突きつめていない。だから言ってみれば、前の二章で意識の流れの語りを通じて自分自身のアイデンティティの危機を表明した作者が、それをあく迄土台としつつも、作者としての本来のアイデンティティを再び回復しようと努め、最終章においてとも角も三人称の叙述でもってそれをなし遂げる、というこの小説の過程において、ジェイソンの章は、内容においても叙述の方法においても、その両者を橋渡しする中間物として機能しているのだし、そういう風にこの小説の四つの章を、作者のアイデンティティの回復の過程として眺める事、そこに見透される作者の側の精神の動きを、コンプソン家の物語とは別次元の、もう一つの物語として辿っていく事は、この小説の些か特異な面白さ、と言うよりも寧ろ偉大さに、接近していく道であるだろうと思う。

但し、些か論点先取になるが敢えて言っておけば、片方でアイデンティティの危機を抱えながら、片方で明確なクロノロジーを有する物語を目論んでいた、という、自

己矛盾的とも言えるような態度の中から、フォークナーは、個々の物語やその主題のあり方に則しつつ、絶えず乾坤一擲であり、絶えずやり直しであるような、そういうぎりぎりの方法を「傑作」群において次々に発見していく事になるのだから、ここで言うアイデンティティの回復も、あく迄もコンプソン家の悲劇の物語の表出に限っての、一回限りのものであるに過ぎない。矛盾が彼を安らがせないのだ。そこで彼はその後、少しずつ別の形で、アイデンティティの危機に対処する戦略を模索し続ける事になる。

さて、以上のような諸点をふまえた上で、フォークナーの「傑作」群に現われるアイデンティティを保持する人物、ディルシー、リーナ、背の高い囚人を比較してみると、彼の小説の描く通時的な軌跡の一面が浮かびあがってくる。つまり、フォークナーの小説の世界の、アイデンティティを喪失する人物を主役としながら、それを保持する人物を傍らに配置する、という構図の中で、アイデンティティを保持する方の人物の役割が、次第に増大していくのだ。ディルシーは悲劇の目撃者であるに留まるのだが、リーナは小さいながらも彼女自身の物語を担い、しかも小説の全体に、その題名からも想像されるような光を投げかけているし、更に背の高い囚人となると、アイデンティティの喪失の物語に対して量においても質においても拮抗するだけの自分の物語を獲得するに至っているのだ。そしてこの事の延長として言及しておきたいのだが、僕の見る限り、次第に重みを増していくアイデンティティの保持の人物像が、初めてフォークナーの小説の主役を勤めるのは、『行け、モーゼ』の中篇『熊』においてであり、そこでは、既にミンクや背の高い囚人に関して述べておいた事情と軌を一にして、主人公アイザック・マッキヤースリンは、社会や制度の側から与えられたアイデンティティを拒否し、自然の中に改めてそれを求める力強さを秘めており、それがアイデンティティの元来のあり方に鑑みて成算のある選択行為とは言えないにしても、とも角も彼が自分の拠って立つ場所を確認する姿は、フォークナーのアイデンティティの主題の系譜の中で看過されるべきではないだろうし、彼や彼の選ぶ自然が、ミンクやフレンチマンズ・ベンドの自然の世界と通じあっている事も間違いはないだろうと思う。

『響きと怒り』について論じるべき事はまだまだ尽きないが、僕なりの見方をおおよそ露わにし得たと思うので、ここでもう一步先へ進んでみる事にしたい。

(4) 『八月の光』

『八月の光』のジョー・クリスマスが、アイデンティティの喪失に悩みぬく悲劇の生涯を送った事は明白だろうと思うので、それ自体をここで更に追及する必要はない

だろう。²⁸⁾寧ろ今注目すべき事は、例えば、ジョーの物語は、彼の意識に蓄積する過去を抉り出す意図で大がかりなフラッシュバックを用いているけれども、とも角も全体が三人称の叙述でもって語られていて、この点がベンジーやクウェンティンの物語と違ってきている、という事がある。これは実は、アイデンティティの中身の変化、つまり人物達が何を失う事によってアイデンティティ全体の喪失に落ちこむのか、というそのかけがえのない対象の変化に対応しているものであって、一口で言えば、それは身内の娘から人種問題を孕んだ血への変化であり、個人的なものから社会的なものへの変化である。作者フォークナーにしてみれば、恐らく、この度主人公を社会状況の中に据える事によって、アイデンティティの喪失に苦悩する彼を主として外側から眺めるだけの、心理的な距離とでも言うべきものを保ち得たのだろうし、この変化に対応して、物語の基調は、大ざっぱに言えば叙情から叙事へ、即ち社会に反逆し続ける主人公の行動の叙述へと変化している。こういう次第で、社会に立脚している点で、ジョーが喪失するアイデンティティはベンジー達のものよりもアイデンティティの原義に近い訳だが、この事はもち論、『アブサロム』のサトペンについて一層よく当てはまる。彼が求めるアイデンティティは社会的地位そのものであるからだ。こうして結局、「傑作」群の中で、アイデンティティを保持する人物の人間像と同じく、それを喪失する人物の側にも、やはり方向づけられた変化が認められる事になる。やや比喩的な言い方を憚らずにここで纏めておけば、アイデンティティを喪失する人物像がサトペンにおいて最も社会化し、一つの頂点に達した後、それははっきりと社会を拒んで下向線を辿り、ハリーという、観念的な形でアイデンティティを追求する都会型の主人公に至るのだ。

さて、作者のアイデンティティの危機として今しがた述べておいた事情はどうなったのかと言えば、まず、意識の流れの語りの代わりに、複数の物語の並置が、特にアイデンティティの喪失と保持の物語の対照として顕著に認められる。これは『野性の棕櫚』を巡って指摘しておいた通りであるのだけれども、スノープス三部作の考察に役立つ幾つかの論点を更に引き出せそうであるので、ジョーやリーナの物語をざっとふり返ってみる事にしたい。

リーナの物語には、事新しく注目すべきものは少ないが、ただ、彼女はジョーの暗く長い物語に対して明るさをもって独りで対抗し、また小説の頭と結びの場面を担当したり、現在時制を支配したりするという、ふらりとやってきて私生児を産んで去る田舎娘には重すぎる程の任務を帯びているために、やや美しく描かれ過ぎているかもしれない。だが今の場合、美し過ぎる事は明らかに美しさの不足よりも良さそうだ。

そうなる後は、僕たちとしては、旅についての彼女の感慨、「人間ってあちこち行くのね」という科白が、小説の頭と結びとで反復される事などから、²⁹⁾ 彼女が変化の乏しい、反復型の人物であり、背の高い囚人やフレンチマンズ・バンドの住人たちの仲間である事を再確認しておけばそれでいいだろう。

そこでジョーの方が、彼は一切を拒絶して死へ向かう人物だから、基本的には彼の物語は、所謂物語性に乏しく、単調な筈である。それなのにそれが単調に見えないのは、もち論、ジョーの前に次々に現われる人物達のお蔭で、ジョーと彼らとの関係は結末においては全て破滅するにしても、彼らはそれぞれ短い物語を担うだけの生活や来歴を抱えていて、それがジョーの物語に言わば花を添える訳だ。面白い事に、それらの人物達の物語が展開するあいだジョーは、自分のアイデンティティの苦悩のほうは暫らく棚上げにして、彼ら脇役達に時を与える訳で、その結果、ジョーが初めに収容された施設の栄養士から、養い親マッケカン、恋人のボビーを経てジョアナ・バーデンに至る迄の、ジョーを巡る人物達の物語はたつぷりと織り込まれる事になる。たつぷりと、と言うのも、まず第一に、彼らはフラッシュバックを形成するところのジョーの記憶の中だけに現われる人物達であるにも関わらず、ジョーの側からの所謂視点の維持は必ずしも励行されていないし、ジョーがその場にいないような場面さえ彼らのために与えられている、という事がある。ここでは作者は、人物達がジョーの物語の中へ一旦はいりこむや、彼ら自身の物語の方を興味深く描こうとして一時的に何よりもそちらを優先したのだ、という風に見える。この種の物語を抱えた人物達は、ジョーの記憶の外にも、パーシー・グリムやハインズ夫妻などがいるし、後の方の、ジョーの祖父母達に関しては、ジョーは偶然にも、彼らの住みついた町で逮捕される事によって、彼らに物語の表面へ浮上してくる機会を与えるのである。

こういった点を巡って今注意を引く事は、ジョーとジョアナとの関係の結末のあり方である。ジョーがジョアナを殺さねばならないという気持と、ジョアナがジョーと心中せねばならないという気持とは、並行して高まっていく訳だが、その土壇場の場面では、ジョアナが先に銃の引き金を引き、それが偶々不発だったために辛うじて立場が逆転し、ジョーの方が彼女を殺害しうる、という事態が起こる。³⁰⁾ ジョーの物語に即して考える限りここで彼が殺されてしまう事は余りにもあっ気ない幕切れであるだけに、これは作者が、ジョアナを主役とする物語の方へ肩入れし過ぎて、そこから本筋のジョーの物語へ戻ってくるために、銃の不発というぎりぎりの偶然を利用せざるを得なかった事をどうやら示している。その偶然のせいで、ジョアナはジョアナで銃を発射しようとする事で最後まで自分を表現しつくし、それにも関わらずジョーの

方は生きのびて、自分の物語へ戻る事ができた訳である。

ジョーの物語にはいりこむ人物のうちで最大の物語を抱えているのはハイタワーであるが、彼とジョーとに関して、今述べたのと同じ種類の偶然がまた起こっている。ジョーが、死に場所を求めてハイタワーの家へ偶然逃げこむのだ。こう言い出してみると、そもそもハインズ夫妻がどのような伝を通じてパイロン・パンチに出会い、ハイタワーを訪れる事になったのかも釈然とはしないのだが、そういう事も含めて、ジョーとハイタワーの関係が、結果としては並々なぬ深みを備えるにも関わらず、ジョーの側から見た彼の物語の枠組からそれが直接導きだされるものでない事は否定できない。寧ろこの小説の後半におけるハイタワーの活躍ぶりに鑑みると、問題は単なるジョーの寄り道ではなく、言ってみれば主客がいつの間にか交替して、ハイタワーがジョーを支配する主人公になっているのだ、と見直した方がいいのかもしれない。それと言うのも、これにはジョーの生涯についての解釈も絡んできていて、ジョーは黒人の血が混じっているのかどうか判らない故に烈しい苦悩の生涯を送るのだが、ハイタワーなどは、一貫して彼を黒人の血の所持者と規定しており、人種差別の社会が時おり「喜んで」「磔に処し十字架を立てる」生け贅と見なしている。³¹⁾更に、ハイタワーの立場から見ると、ギャヴィン・スティーヴンスも言っているように、ジョーは最後の救いを求めて彼の家へ逃げこんできたのだろう、とさえ考えられてくるのだ。

このように、『八月の光』では、リーナ、ジョー、ハイタワーの三人の物語が一応主要な位置を占めていて、そのうちリーナとジョーの物語の対照は確かに印象深いのだが、仔細に眺めてみると、ジョーとハイタワーの物語は部分的に対立を孕み、人物の解釈にも齟齬を来しているし、また彼ら三人以外の人物達も、多かれ少なかれ他からは独立した物語を携えていて、結局のところ、その構成は『野性の棕櫚』のように物語の対照に収斂するのではなく、増してや統一された主題を戴く事もない。フォークナーはここで、複数の物語を緩やかに関係づけておいて、後は『野性の棕櫚』の場合よりも一層気儘に、想像力の放縦に自からを委ねているように見えるし、そういう想像力の放縦が、ジョー程壮絶にではないにしても、やはり文学の世界を暴れ回って、物語、構成、主人公といった、小説についての既成概念の廃棄、ないしは再検討を迫っているようなのだ。

ここで議論全体の流れを整えるべくつけ加えておきたいのだが、『野性の棕櫚』以下の小説群に関して指摘された物語の対照や並置というものと、『村』に関して指摘されたエピソード式の構成というものは、要するに同じものの二つの現われであるに過ぎない。つまり、そこに共通して見出されるものは、直線的な因果関係や時間進行

やプロットへの軽視である。物語とエピソード、この二つの概念を厳密に区別する事は至難だろうし、敢えて区別する必要もないと思うのでこれ迄通りこれからも二つながらに用いていきたいが、要は、フォークナーがそれらのものを数多く小説の中へもち込む事を、先程の言い方で言えば体質的に愛好していた、という事である。そしてこういう観点から改めてふり返れば、僕達は、例えば、『村』と『八月の光』の構成の類似に驚かされる。主題や基調の相違の陰に、緩やかに繋がれた複数の物語、という骨組が共通して潜んでいるのだ。

さて、『八月の光』においても一つ活用されている方法は、所謂語りの手法である。これもまたフォークナーに愛用されたものだが、『村』にラットリフが住み、その他語りを担う村人達が住んでいたように、『八月の光』にはバイロン・パンチが、また最終章の家具商人がいるし、何よりも噂の場とも言うべきジェファソンの町があるという訳で、今しがた述べた緩やかな構成と、このような語り手達の存在とはこの二つの小説において重なりあっている。これはもち論偶然ではなく、それらは『町』などにおいては一層鮮かに重なりあっているのだが、その辺を検討する前に、僕達としては『アブサロム』を見渡しておく必要がある。そこでは語りは、利用という域を越えて、徹底的に、しかもフォークナー的に、使いこなされているからだ。

(5) 『アブサロム、アブサロム!』

南部の貴族としての堂々たる家系を創始したい、というサトペンの要求は、アイデンティティの要求と呼ばれるのに相応しいばかりでなく、既述のように、「傑作」の四小説の主人公達のアイデンティティの中で最もその原義に近いと言えるだろう。しかもそれが、彼の息子の側の、これも立派なアイデンティティの要求、つまり息子としての認知の要求と正面衝突せざるを得ず、事態は破局への不可避な道を辿る。この事だけからも想像がつくように、『アブサロム』の物語はフォークナーが書いたものの中で最も劇的に凝縮している。しかも、考えてみれば、フォークナーの小説においては、家族や家系というものが主題的に常に重要な意味を帯びているのだが、その事は案外自覚的な検討を施されていなくて、人物達が自分の家に執着していく理由や過程は描かれる事が少なく、それらは通常所与として、物語の前提となっていた。例えば、なぜベンジーやクウェンティンがあれ程迄キャディーに拘わったのか、なぜハイタワーがあれ程祖父の偉業に気を奪われたのか、という問いは、それに答える事がどれだけ重要であるかは別として、やはり答えられないまま残されていると言っているだろう。³²⁾ところが、サトペンにとって彼のアイデンティティの対象が家でなければならぬ、という事情はこの小説で誰の眼にも明らかに書かれているし、その事によ

ってこの小説は、フォークナーが好んできた家、という小説上の設定の、基盤そのものを照射してくれてもいる訳だ。但し、このように悲劇として完成された小説を創りだすに当たって、それ故にこそまた、フォークナーは現代の作者としての苦闘なり方法の探求をやはり強いられた筈で、その結果発見されたものが、もち論、クウェンティンを中心とする語り手達の介在という設定なのである。

語り手達の件に関して常に問題となる事は、この小説の本当の主人公はサトペンなのかクウェンティンなのか、というやや不毛な二者択一なのだが、これが意味を持つ限りでは、僕の基本的な意見は、作者フォークナー自身の意見とも等しく、³³⁾ この小説の中心はサトペンだという事である。そう判断する理由は、クウェンティンのサトペン物語への執着は作者によって分析される方向へは向かっておらず、彼は結局語り手や聞き手としてしか存在を許されていない、という事、彼や外の語り手たちの余りにも長々しい饒舌や微細を極める出来事の想像は、人物としての現実感に背き、寧ろ作者の機能的な代理物としてのみ辛うじて許容されうるだろう、という事、語り手達の語り口も、現実感を与える程に変化に富んでいなく、殊に語る事への烈しい情熱とその持続という最も本質的な一点において共通している、という事、などである。従って僕としては、『アブサロム』の中心をサトペンの物語だと一旦規定した上で、改めて、それではなぜ語り手達の介入がここで必要だったのか、しかも例えばクウェンティン一人では済まなくて複数の語り手が必要だったのか、という風に考え進んでいきたいと思う。

そこでまず、今しがたも触れたが、留意すべきものは作者のアイデンティティの危機で、この小説の場合、『八月の光』や後の『野性の棕櫚』においてのように、複数の物語が並置されて自ずから既成の形式を破るのではなく、書かれるべき中身が纏まりを持ち、そればかりか全体が充分に凝縮して世に言う悲劇の形に近づいてきてさえいた訳だから、それだけ増々、それを書こうという作者の意欲は、読者を期待せず、却って読まれないものを、世に抗うものを書こうとする彼の孤独感によって一旦は封じこめられてしまわざるを得なかった筈だ。その結果彼の天才が発見した方法は、悲劇に対する自分の意欲をそのまま語り手達へ、語る情熱として投影し、それ自体を、悲劇の物語とは一段異なった水準で書き表わしてしまう事だった。そうする事によって、恐らくそうする事によってのみ、作者は、凝縮した物語を展開しながら、尚且つ、やはりそれについての責任を人物達に肩代わりさせる事ができたのだ。従って事情は、半ばまで、『響きと怒り』の意識の流れの語りの場合に似ている。ただ、『アブサロム』の物語は、語り手達の生活とは一応切れた別個の人物達の物語であるから、

語り手達としても、作者の身代りを勤めるためには、それを語るというその事について、無自覚でいるどころか、寧ろ厳しく自覚し、しかも自分が語る動機や情熱を、説明によってではなく、語る行為そのものの中で露わにしていかなければならない。というのも、今の場合説明は情熱を弛緩させ、それこそ語り手達の物語を悲劇の外側に余剰に作りだして、作者の本来の意欲と意図から大きく外れてしまうだろうからで、だからこそ彼らとしても、普通の意味での登場人物と化する事を慎みつつ、ひたすらに語り継いでいくのだ。こうして語り手達を選ばれた訳だが、ローザ・コールドフィールドは四十三年間も悩みぬいた挙句に自分を理解したいとまたされたい、という止むに止まれぬ動機をもって語り、³⁴⁾ クウェンティンは、ローザの語りに引きずりこまれる形で、南部とその精神について深く思索に沈潜しつつ更に語る。語り手の残る二人、クウェンティンの父コンプソン氏と友人シュリーヴとは、どちらかと言えばクウェンティンを補助する立場に立つが、コンプソン氏の、自からの父より受けついで過去の物語を息子の世代へ更に伝えたいという欲求、そしてシュリーヴの、彼の育ったカナダとは全く異質な世界の物語へ、想像力において参画したいという欲求は、物語の進行に情熱を与え続けるべく大いに資する事になる。そして、こうして持ち分を分担しあう語り手達の協同作業が、全体に亘って語る情熱を維持する上で、一人の語り手による単独の作業よりも有利である事は論ずる迄もないだろう。

これに付随して、物語を語る情熱が、物語の、クロノロジーの破壊を伴っている事に注意を払っておかねばならない。語り手達に、通常の形の、読者にも親しみ易い、順序立った物語を語らせる事が初めからできる位なら、却って寧ろ、作者としては彼らの助力を必要としなかっただろう。つまりここでは物語は、それを語る情熱の支配下であって、そのクロノロジーは副次的にしか考慮されないのだし、逆に言えばクロノロジーの混乱によってこそ、語る情熱は一層鮮かに印象付けられるのである。そこでこの小説では、例えば、物語の主な出来事が第一章の中で全て提示されてしまうという事も起こる訳なのだ。

ところで、情熱を込めて語る、という事態の内実へもう少し立ち入ってみると、そこには、物語の細部への想像、推測や、人物の行動の動機などについての解釈が、自然に含まれる事になる。一般に、小は例えば『響きと怒り』の二人のクウェンティンという謎から、大はこの『アブサロム』のなぜヘンリーがボンを殺したのか、という謎に至るまで、フォークナーの小説では推理小説的な要素が終始端睨し得ない役目を果たしていて、それはやはり、ごく普通の意味での物語の愉しみ、といったものを彼が閑却しなかった事を裏付けているのだが、ここで彼は明確に、語られるべき物語が

時間の壁に隔てられて謎を孕み、語り手達はそれ故自からの情熱をもって真相究明の努力を怠り得ない、という、彼の方法論をも推理小説の嗜好をも同時に満足する構造を確立した訳だ。ただしこれも、ベンジーやクウェンティンの語りなどと同様に、一回限りの構造である事は明らかで、なぜならそれは、元来は方法の意識にもち論由来するものでありながら、情熱と解釈という、主題的な内容を含みこんでいる以上、やはりくり返し用いる事はできないからだ。つまりこの小説の方法も結局は、それを通じて作者フォークナーがアイデンティティの危機に対処し、作者としての自己を前例の見出せぬ地点へまで追いつめていったという事が、物語そのものとは別の次元で、やはり一定の意味として、作者についての物語の如きものとして伝達されてくる、そういう稀有な方法である訳なのだ。

但し、留保として言いたいのだが、既に触れておいたように語りの手法をフォークナーは頻繁に用いたし、語り手の情熱的な推測や解釈、という形に限定して言っても、それを小説全体の構造とも呼ぶべき水準まで大胆に用いた小説は『アブサロム』より外にはあり得ないにしても、ある程度迄それを取り入れたと考えて良い小説を、彼は『アブサロム』の前後に書いていて、僕としては実は、そちらへも関心を寄せたい気がある。それというのも、それらの、『アブサロム』に似たところのある小説群のうちでも重要なものは、まず主人公が祖父の記録帳を読みとり、解釈していく中篇『熊』であるが、ギャヴィン・スティーヴンスを探偵とする『駒さばき』も、そしてギャヴィンを中心とする語り手達がフレム達の物語を究明していく『町』なども、その仲間に加えて良いと思われるからだ。「傑作」として評価の定まった『アブサロム』と、通常フォークナーの批評家達から一瞥すら与えられない『駒さばき』などを、類似点に基づいて単純に同日の談とする事は危険であるとしても、他方、前者と後者との創作方法上の関係を考慮に入れなくては、スノーブス三部作もフォークナーの全貌も、くっきりと浮かびあがってこないだろうとも思う。それは恰も、「傑作」群の一つ『八月の光』の大胆な物語の並置と『村』の構成との類似を論ずる場合と同様である筈だ。

これ迄、人物と作者のアイデンティティの危機、というものを要として、フォークナーの「傑作」四小説を概観してきたが、それらの小説相互の類似や相違に加えて、それらとスノーブス三部作との深い間柄もまた、少しは明らかになっただろうと思う。次節では、『町』の内容に立ち入る前に、「傑作」小説群を、理窟の上でも通時的にももう少し広い視野の下でもう一度顧みつつ、三部作全体の発想や成立の根拠を、幾分か質してみたい。

3 『スノープス』への道——アイデンティティと年代記

(1) アイデンティティとしての過去

前節で触れておいたように、作者のアイデンティティの危機に対処するフォークナーの方法の、一つの中心部分は、クロノロジーの混乱に関わっている訳だが、今この辺りの事から改めて考えてみたい。アイデンティティの危機と共に、時間についての意識の深化もまた、今世紀前半の欧米の文学思潮に広く根づいていた、と考えられるので、³⁵⁾ これら二つのものが現代の小説作者の問題意識の中で密接に結びつけられる事も不思議ではないのだが、それにしても、アイデンティティの危機を時間という側面からとり扱う事にフォークナー程熱心だった作家、そしてその結果、物語のクロノロジーを彼程混乱させる事になった作家は外に見当たらないように思われる。そこで彼の時間についての思索ぶりが注意を引くのだが、周知のように、従来からそれは様々な研究の対象になってもあるので、僕としてはここで、二、三の要点のみを闡明するように心がけたい。

時間というものについてフォークナーは、同じ趣旨の発言を数回くり返しているが、それらのうちでも代表的なものは、次のようである。

私の見るところ、どんな人間もその人だけという事はなく、人はその過去の総体なのです。実際には、あった、というようなものは存在しません。過去は今あるからです。³⁶⁾

ここから窺われるように、フォークナーにとって時間は、言ってみれば過去が現在にのり移る、という事態の中に問題を宿しているのだが、これだけを額面通りに了解するなら、何もこれはフォークナーに個有の意見ではなく、文学の世界においても日常生活においても、僕達がよく耳にする意見であるに過ぎない。重要なのは、彼のこのような断言ぶりに籠められた含意、即ち過去の現在へののり移り方の圧倒性、あるいは暴力性を認識する事であるだろう。実際彼の人物達、とりわけ「傑作」群の主人公達は頻繁に、今ある、と言う外ない過去によって現在をすっかり蹂躪され、軀は現在に置きながら精神は過去をさ迷う、といった二重性を帯びる事になる。ベンジー、クウェンティン、ハイタワー、それにローザは、過去にのり移られた人物の典型的な例、つまり過去によってアイデンティティさえをも危くされるか奪われた例であるだろう。特に初めの二人は、意識の流れによる語り手であるので、このような彼らの精神のあり方は彼らの物語のクロノロジーの混乱に大いに関与したと言える。またこの点、ハリーやジョーの物語に用いられているフラッシュバックにしても、単なる便宜

上の処置にしては余りにも大がかりであり、ここでの文脈に照らしてそれは、彼らの人生が既に過去において本質的には終焉し、現在にはただ形骸だけが残って、その過去ののり移りの場を提供しているに過ぎない、という事情を物語の方法が反映した結果である、という風に理解して良いだろう。

またこういう次第であるから、今しがた引用したフォークナーの時間についての意見は、一見すると所謂ベルグソンの持続の観念に類似しているように見えるけれども、そしてその事を全面的に否定する必要はないけれども、それとは別に彼の時間は、実は現在と、現在にのり移る過去との、質的な断絶に寧ろ基づいているのだ、という事を確かめておきたいと思う。つまり、卑近な言い方をすると、人の現在の生活が能動的で充実してさえいけば、ベルグソンの意味で持続していようといまいと、過去がそれ程重大視される筈はないのであって、フォークナーの人物達の時間的二重性は、過去の方の充実と現在の空虚との、あるいはジョー・クリスマスの場合などには、運命を決めた過去と決められた運命に従う現在との、截然たる質の差を前提としているのだ。そしてここで言う現在の空虚や受動性が、彼らのアイデンティティの危機の状況に直結している事、それ故アイデンティティを模索する彼らの精神が充実した過去へと赴きがちである事、などは論ずる迄もないだろう。

更に、こういう事情があればこそ、フォークナーが描くもう一つ別の種類の人物達が、過去と現在との断絶、従って自分達のアイデンティティの危機を、認めようとせず、失われた筈の過去の文字通りの持続を幻想の中に死守して、時代錯誤に陥りながら辛うじて己れを維持する、という事にもなる。こういう人物の印象的な例は、恐らく、人生の後半におけるサトペン、ウォッシュ・ジョーンズ、それにローザの父親など、『アブサロム』の面々であろうけれども、外にも、短篇『エミリーへの薔薇』のエミリーや、『館』のタグ・ナイチンゲールの父親などがある。

こうして僕達は、特に「傑作」時代のフォークナーの時間論の、最終的な局面に接近するのだが、結局のところ、彼の小説には確かに所謂時間の感覚が豊かに息づいているが、流れて変化を齎す時間に人物達や物語が整然と対応している場合は案外少なく、多くは、流れや変化とは相容れない種類の、過去への強すぎる憧憬や強迫観念、あるいは頑迷な時代錯誤に支配されて、時間に対して憤り、挑み、必ず敗れ、最後には悲しむ外なくなっている、というのがその真相なのではないだろうか。とりわけここでは、『響きと怒り』のクウェンティンの自殺の過程が思い出される。キャデットの処女喪失と、それから結果する自分のアイデンティティの喪失そのものではなく、それを基底としつつも、そういった二重の喪失感がそれ自体時間の経過によって

押しやられ喪失されてしまうという、時間の力に屈する個人の絶望の認識をつけ加える事によって、彼は遂に死を選んだのだった。³⁷⁾

ところで、ここに述べたようなフォークナーの人物達の鋭い時間意識や過去の圧倒性は、彼らの現在の空虚さやアイデンティティの危機が取りざたされなくなるにつれて、言い換えれば「傑作」時代の後には、彼の小説の表面から一応姿を消すのだが、しかしアイデンティティを過去に求める、という姿勢は、何も彼の人物像にばかり認められるのではない。寧ろ初めから僕などの念頭にあった事は、それがフォークナー自身、彼の創作態度の根本にも見出されるのではないか、という事である。そしてもち論、フォークナー自身の過去とはヨクナパトウファ郡、ジェファソンの過去である。見出しを改める前にこの点について一つだけ、資料の如きものを掲げておけば、ジェファソンを初めて舞台に設定した、ヨクナパトウファものの第一作『サートリス』の執筆の動機を巡って、彼は、そこで自分は「自分が失い、また悼むことを既に覚悟しつつあった世界を、一冊の書物の内部に再創造すべく、全力を挙げて試み」たのだと、二年後に回顧している。³⁸⁾ つまり彼は作者として、進んで過去に蹂躪される事を欲していたように思われるのだ。

(2) 非歴史としての過去

『サートリス』にはスノープスの人物達が幾人か登場するし、話の冒頭でも触れておいたように、この小説を書き進めながら初めフォークナーは、それと並行して、フレム・スノープスを主人公とする『父なるアブラハム』をも計画していたらしい訳だが、³⁹⁾ これらの事の意義は非常に大きいように思われる。というのも、彼のヨクナパトウファものが、そもそもの初めから、人物関係に関して互いに入り組み、同一人物再登場の手法を前提として出来上がっている、という事をそれらは証しているからである。換言すれば、ジェファソンという町は、全体としては、初めから一篇の長篇小説には収まりきれない広がりをも有する場所としてフォークナーによって想像されていた事になる。もち論、ジェファソンを思いついたばかりの時点で、コンブソン家やサトペン家の物語など、後に書く事になる一切のものを彼が同時に一挙に発想してしまっていた、などという事はいずれにしてもあり得なかっただろうけれども、そういった物語が後に次々に追加されてくるのを許すだけの容量と柔軟性をも、彼の胸の中のジェファソンはとも角も備えていた訳だ。

ここで気をつけるべき事は、フォークナーがジェファソンの町に、ひいてはそれが所在する南部に、その社会や歴史に、主題的な関心を寄せ続けたからこそ、そこを舞台とする小説が続々書かれたのだ、という推論は、当然のようでありながら当然でも正確で

もなく、実際は寧ろ逆に、彼にとってジェファソンが第一義的な関心の的ではなかったからこそ、この町は舞台背景として、今述べたような容量と柔軟性を保つ事ができたのだ、という点である。フォークナーは後年、自分はただ物語を書いているだけで、南部という現実とは作家としての自分の大工道具の一つのようなものに過ぎない、という意味の事を幾度か述べているが、⁴⁰⁾ 結局それを僕達は、そのまま額面通りに受けとって良いのだと思う。

ところで、このようなジェファソンや南部がフォークナーの第一義的な関心ではなかった、という理解は、彼のものの見方が、言わば個人中心的であって、社会や歴史が彼の人物達の生活や生涯に占める割合は意外に小さい、というもう一つの理解を直ちにさし招く。僕の議論にとっては歴史というもののフォークナーにおける役割の大きさがとりわけ興味を誘う訳だが、結論を言えば、それは寧ろ余り重大な役割を果たしてはいないのであって、フォークナーの過去には妙に歴史感覚が欠けているのだ。この点は微妙でもあり、慎重に議論を進めねばならないが、これ迄に概括を済ませておいたところの、フォークナーの人物たちの一群に認められる反社会性や極端な個人主義が、フォークナーの世界における歴史性の稀薄さに密接に結びついている事は、まずた易く納得されるだろう。また、『響きと怒り』のコンプソン家の崩壊の原因が主として歴史や社会に関係のない家庭内の事情に求められる旨も既に述べておいたが、通常フォークナーが最も集中的に現実の南部を描きだしたと見なされている『アブサロム』にしても、その悲劇の根本は家族間の、非歴史的、普遍的な感情にこそ根ざしている訳で、だからこそ作者も読者も共に、それをギリシャ悲劇に擬えて応々語るのだし、⁴¹⁾ 早い話が、この小説に一見深々と介入してくる歴史的現象としての南北戦争、及びそこでの南部の敗北は、サトペンの破滅への道に実質的な影響を与えてはいないのである。⁴²⁾ 一般に、『サートリス』から『アブサロム』迄、フォークナーは南北戦争やそこにおける南軍の兵士達を幾度か描いてはいるが、そこで強調されているものは、南軍の勇気とか誇りとかいう、あく迄も個人主義的な特質であり、戦争や敗戦の理由として与えられるものは、せいぜい運命の観念であるに過ぎないし、『アブサロム』が最良の例を提供しているように、フォークナーの場合の運命は、言わば歴史を非歴史化しつつ、出来事を普遍的な、あるいはギリシャ的な、相貌の下に眺める事にのみ資するのである。

更に、もう少し話を広げて言えば、折りに触れて述べてもおいたように、フォークナーの物語の中心には、ベンジーとアイクとの二人の白痴を含めて、姦通だの、妊娠する未婚の娘だの、あるいは妹を溺愛する兄だの、といったような、劇的ではあるが

歴史的な変化を甚だ蒙り難い人間関係の事象が中心主題を担ってくり返し現われる。そして最後に、『村』の、無時間の世界を想起すればいい。凡そ十五年間も題材を温存してきた『スノープス』の第一作を、フレンチマンズ・ベンドという歴史の波に洗われにくい小村から出発させ、しかもあれ程に非歴史的なエピソードをつみ重ねていく、といった創作活動ぶりは、所謂社会派の作家には到底望むべくもないだろうと思う。⁴³⁾

このようにして、フォークナーの小説の非歴史性を一旦大いに強調した上で、改めて僕達としては、今の段階で予想される反論をも考慮に入れつつ、この問題を検討しなおしてみなければならない。つまり、もし歴史でないのなら、フォークナーの過去とは一体何なのか。あるいはまた、もし第一義的な、主題としての関心がないのなら、なぜ彼はジェフソンという特定の町に拘わったのか。例えば任意の南部の町を小説ごとに創りだしていても良かったのではないか。等々の問いが考慮されねばならないだろう。

(3) 年代記としての過去

フォークナーが、「傑作」群をものしていくあいだ、アイデンティティの危機を主題においても方法においても如実に反映しつつ、しかも尚それに惑溺しないで、他方において人物像としても作者のあり方としても、アイデンティティの保持ないしは回復の方向を追求し続けた、という、前節全体に亘って論じた事情がここで想起される。止むなく抽象的な言い方になるが、思えば、既に触れた推理小説的な要素や、豊かな物語性への彼の愛着も含めて、小説なり物語なりの長い伝統の中で彼が見出したであろうその原型の如きもの、そして人がアイデンティティを気遣う惧れもなく最も素朴な形でその原型的な物語を提示し始める際の、始原の作者像のようなもの、これらの原型のイメージを彼が胸中に抱き続け、小説が様々な意味で行きづまった現代の状況にも関わらず、いや寧ろそうであるからこそ、再出発すべき拠点としてそのようなイメージを守り、つまりはそれを彼の小説作者としてのアイデンティティの原点として据えて、それらを自からの小説の中に積極的に、あるいは強引に、実現しようとしていた事を、彼の「傑作」群は一面において示唆しているのではないだろうか。ここで言う物語の原型について、すぐに連想されるのはやはり物を語るものとしての語りの手法だろうし、これはこれで確かにフォークナーの小説の基幹の一部を占めるのだけれども、それはまた後で改めて吟味するとして、今それにも増して重要だと思われるものは、物語そのものの原型としての、過去の出来事の一連の連鎖であり、それを素朴に叙述していく形式としての、年代記である。⁴⁴⁾ 年代記への執着、これが、フォークナーの過去への興味の源泉であり、また先程彼の作家的な体質として述べてお

いたものの実態でもあり、彼がアイデンティティの危機に対処していく際の最大の根拠であった筈だ、と僕は思う。⁴⁵⁾

今さし当たり、素朴とか原型的、という表現を用いたが、それでは年代記の概念と小説の概念とはどう違うのか。厳密な答えは得られそうもないにせよ、敢えて答えらしきものを捜せば、ここで鍵となるものは因果関係の有無であるように思われる。つまり、少なくともフォークナーの年代記は、因果関係なしの出来事の羅列であり、当然の傾向として、有機性や統一感の欠如、更に誤解を恐れずに言えば、中心主題の欠如を伴っている、と言って良さそうだ。

但し、言う迄もなく僕はここで、フォークナーが絶えず因果関係や統一性のない小説を書いた、あるいは書こうとしていた、と主張しようとしているのではない。年代記とは例えてみれば、フォークナーの小説において、文法理論で謂うところの深層構造の如きものであって、多かれ少なかれ変形を加える事なしには実現しない、抽象的な存在物であり、フォークナーにとってそれは二次的な関心の対象であるに過ぎない。つまり、結局フォークナーは、年代記そのものではなく、年代記を秘めた小説、年代記的な小説を書いたのだ。但し僕としては、年代記、という概念に助けられつつ事態をそのように把握する事によって、齎されるものは決して新たな混乱ではないと思う。一方で社会に眼を向けながら個人主義的な視点を貫き、また、一方で歴史に眼を向けながら普遍的なものを守ったフォークナーの創作姿勢は、実際、年代記的、と形容されるのが最も相応しいだろう。それと言うのも、過去の素朴な記述である限りにおいて、年代記とは正に歴史や現実から文学が立ち現われてくる、その中間の段階を指すと考えられるからだ。社会と個人、歴史と普遍との双方に眼配りを怠らないのはフォークナーに限らず小説家の一般的な義務に過ぎない、という反論を想定してもっと正確に言えば、フォークナーは、年代記に固執するという彼独特の着眼によって、つまり題材を歴史の脈絡、あるいはもっと広く言って因果関係の連鎖から、とり外しつつ、擬似歴史性の如きものとして、本来普遍的であるような出来事の連続として積み重ねていく、という基本的な戦略によって、そのような小説家の一般的な義務を全うしたのである。そして、彼がなぜ、どのようにしてこの独特な基本戦略を身につけるに至ったのか、彼の体質とも言うべき部分を巡って敢えて推測を重ねるならば、それはやはり現実への関心の故と言うよりも、今しがた述べた事情の下、年代記が、そこにおいて作者としてのアイデンティティを彼が確立するべき拠点だったからではないかと僕は思う。つまり年代記は、この意味でも、彼の小説の表面下に潜む深層構造だった訳で、年代記的なものが彼の小説として実現されていく際の変形の手順

は、彼のアイデンティティが、その危機を如実に反映した現代的な相貌の下に、それでも尚、根強く持続しようとする意欲も露わに保持されていく手順と、異なるものではないのだ。僕達としては当然、それではここで言う年代記的なものの変型の手順とは具体的に何か、それを論及せねばならないが、その前にまずもう少し、フォークナーにおける深層構造としての年代記の実態を煮詰めておいた方が良いだろう。と言うのも、もはや容易に想像がつく事だと思うが、かのヨクナパトウファ郡こそは、結局のところ、自からの個々の小説を産出する母胎たる深層構造に対してフォークナーが与えた名前であり、彼の個々の小説の深層の年代記と彼のヨクナパトウファものの全体を覆う年代記とは、すぐ後で述べるように、年代記の本質上重なりあっているのである。

機会を失わないうちに、これ迄述べた年代記についての仮りの定義をここで補足しておけば、年代記とは、やや混みいった年表のようなものだ、と言っていいだろう。もち論、ここで僕達が想起するのは、フォークナーがしばしば、自分の小説の覚え書として、そこに展開すべき物語についての基礎的な年表を作成した、という事実である。⁴⁶⁾ その際に、年表そのものは確かに彼の目標ではなかったが、それは彼の小説のために、まず深層において画定されねばならなかった何かであるように思われる。

さて、フォークナーの小説に関して、その因果関係の稀薄さや欠如の面を強調しつつ、年代記という形でそれらを初めて把握したのは、実はフォークナー自身である。僕達の当座の課題であるスノーブス三部作の一つ『町』について、それが出版された年に、彼はこう説明した。

あれは小説じゃなかったのです。私は一冊の標準的な長さの本の中で話しきれないようなものは小説じゃないと思います。つまりそれは、かなり厳格な規則、小説が小説として凝縮されていかねばならない、その際の規則に、従う事ができないのです。今度のは実際は年代記で、それが一貫性についてのどんな規則を破らねばならないとしても、私には書くに足るだけ十分面白いし真実だと思えた訳で、その意味であれば小説じゃなく、年代記なのです。⁴⁷⁾

この彼の発言は大いに重視されるべきだ、と僕などは考えるのだが、それにしても彼の言う小説から年代記への移行には、ここで語られ得ないような複雑な、規模の大きな変化が伴っていたと忖度される。その辺を明るみに出すためにも、フォークナーのここでの含意、及び彼の小説の諸特徴を勘案しつつ、今この年代記という用語を一層活用すべく仮りの定義を下してみた訳だ。直ちに察知される事だが、ここで最大の問題は、物語の原型であるからこそ年代記は、フォークナーも自覚している如く、一貫性についての規則を破るものであり、従ってもしそのままに書き連ねるとすればそ

れは所謂小説らしい小説とは相容れない形状を呈してしまう、という事である。もとより現代の小説家にとっていかなる年代記にせよそれをそのままに書き連ねる事は望むべくもないので、彼はそれを何らかの形で変形していかなければならず、その点では『町』も、もち論例外ではない。つまり次節で詳しく述べるように、『町』は小説ではなく年代記だ、とフォークナーが言う意味は、僕達の文脈に照らして言えば、『町』においては、年代記の因果関係の欠如を隠蔽する方向ではなく、寧ろそれを保存したままでもお且つ現代的でありうるような、つまりは年代記を現代に蘇生させるような方向で、深層構造に対する変形が行われている、という事である。

ところで、小説と年代記を区別する基準としての因果関係という概念も、考えてみれば随分適用範囲が広く、その限りで曖昧である。ベンジーに関して問題になるように、例えば火に手を翳せば火傷する、という単純な事態の中にも明らかに因果関係は含まれているし、他方、例えばヘンリーのボン殺害の事情には、一冊の本を必要とする程複雑な因果関係が潜んでいる。だが、結局のところ、火と火傷の関係を呑みこめないベンジーの語りと、ボン殺害事件の錯綜した謎との、二通りの因果関係の欠如を、同一の作者が発案したというその事は、やはり偶然とは思えない。それら二例の背後に共通して、叙述が自ずから統一性と主題を形作っていく、言わば小説らしい小説に対する、フォークナーの背反の姿勢を認める事、そしてそれらの二例を両極端として、そのあいだに位置するものとして彼の外の多くの物語の特質を把握していく事も、許されて然るべきだろう。

また、年代記的なものを書くに際して、問題になるのは、それが何についての年代記か、という事である。換言すれば年代記は、その物語が展開するための場を、必ず与えられねばならない。ここからフォークナーの小説における場というものの重要性が理解されるだろう。例えばまず家がそれである。フォークナーの家はつまり、既に二度三度と触れた主題としての意義を有するのみならず、彼の小説の方法的な根本とも関わりあっている訳で、年代記的な小説を目指す場合、あるいはもっと卑近に言って、凡そ彼の書くものが始まりと終わりを持ちうるためには、物語が因果関係を欠き、その結果統一や有機性を欠くならば、それらにとって代わるような、年代記的な、緩やかな全体とでも言うべきものの輪郭を、彼としてはまず用意しなければならないのだが、家という機構は、この意味での全体のための恰好の目安を提供する。それは、まず物理的な基準、つまり同居と別居、血の繋がりの有無、などによって、物語の世界の外延を画然と区切るのだ。家族の成員達の生活がたとえばばらでも、端的に言って、同一の祖先、同一の姓が彼らを統一する訳だ。こうして、『サートリス』

『征服されざる者』、『響きと怒り』、『アブサロム』、『行け、モーセ』、そしてスノーブス三部作などを、僕達は家によって場を仕切られた年代記として把握しうる。言う迄もなく、以下に述べるように、これらの小説の因果関係の欠如の度合は一樣ではないし、物語の主題や基調も多様であるけれども、例えば『響きと怒り』について、語り手達が、自分達の内面に直接関係のない過去の出来事を、恰も偶然のように思い出している点、後になってからフォークナーが、コンプソン家の長い系譜を補遺として書き加える余地があった点、更には今触れた、ベンジーの語りが因果関係を殆ど完全に欠いてしまっている点など、年代記的な要素としてここで改めて注目しておいていいだろうと思う。

但し、年代記を支え、物語を内容的にではなく物理的に統一する、という役目に対して、家は、最も有力ではあるけれども、唯一の手段ではもち論ない。その役目は、土地、即ちジェファソンの町やフレンチマンズ・ベンドや、更にはヨクナパトウファ郡全体によっても担われうる。例えば『八月の光』においては、ジョーやジョアナやハイタワーの個人的な年代記を孕みつつ、全体としてはジェファソンという町が、物語の外延を区切っていると理解しうるし、『八月の光』と類似する『村』も、フレンチマンズ・ベンドを年代記の場としていいと言っても良い。どちらの場合にも、原則として人物達が場として定められた領域に留まる限りにおいて描きだされている、という事は、困難なく見てとれるだろう。しかもこれらのような小説においては、後でまた論ずる所存だが、言わば場である土地そのものが部分的に物語の語り手となり、自からの年代記をますますその名に相応しいものにしているのだ。

一方、今僕はジョーの個人的な年代記、などという言い方をしたけれども、ある個人の生涯の全部あるいは一部についての年代記的な物語というものもやはりここで考えられてくる。と言うよりも、火傷から殺人事件迄因果関係が様々な水準で想定されるのと全く同じように、その因果関係の欠如と統一の欠如を補う物理的な場もまた、本来様々な水準で想定されうるのだ。ただ実際には、物語を支える場として自然に想定されるものは、今挙げた人、家、土地、の三つの水準であり、フォークナーの年代記もこの三つのものを中心として出来上がっているが、いずれにせよここで僕達が銘記すべきは、これらのものが、丁度ピラミッド形を描くように層を成している事である。この重層性が、年代記的な場の本質的な性格であり、従ってフォークナーの数多の物語を支える原理の、あるいは先程の用語で言えば深層構造の、性格でもある事は明らかだろう。だから例えば、『村』はスノーブス家の年代記としてまず位置づけられると同時に、フレンチマンズ・ベンドの年代記としても読まれ得る。どちらにして

も、ここで肝要なのは、『村』という小説が、内的な統一性ではなく、家なり、家の属する土地に依拠しつつ、エピソードを緩やかに繋いだ、年代記的なあり方を示している事であるが、その実情は第一節で確認した通りだ。

また、別の角度から言えば、ある一つの事件は、その当事者の年代記にも、その者の属する家の年代記にも、更にその家の属する土地の年代記にも記録されうる。例えば、サートリス家の年代記として一応考えられる『サートリス』の若いベイヤードの死が、ジェファソンの年代記という相貌を持つ『館』で再び言及されているが、この事はこのような重層の結果の一つであると言えるだろう。更に、この重層性がそのまま小説の構成に反映している例も見出され、『征服されざる者』などは、南北戦争時代のサートリス家の諸事件に題材を取った短篇小説の集成という外観を呈しているのだが、一方全体としての『征服されざる者』もまた、特定の一家の年代記として認定する限り、それなりの、つまり緩やかではあるが他とは区切られた、纏まりを持っていると言える訳だ。この種の構成の二重性は、フォークナーの創作過程とももち論対応していて、彼は初め幾つかの短篇をそれぞれ別個に雑誌に発表し、後にそれらを、一冊に纏める観点から大いに修正、加筆したのである。⁴⁸⁾『行け、モーセ』もまたこれと同断で、⁴⁹⁾ その統一性については議論のやかましい所なのだが、内的統一といった理念に惑わされず、実態に即して考えれば、その纏まり方はやはり二重だと言うべきだろう。またフォークナーはしばしば、『スノープス』においては特に顕著に、短篇小説を多少の変更と共に長篇の中へ挿入したが、この傾向も、ここで述べている場の重層の、必然的な結果ではないとしても、疑いなく自然な結果であると言えるだろう。つまりそういう際にはたいいてい、同じ出来事を捉える場の水準が、例えば人から家へと、重層のピラミッドを下るのである。

だが結局のところ、年代記の重層性に照らして見れば、『征服されざる者』や『行け、モーセ』が示す構成の二重性も、実は言わば序の口に過ぎない訳で、例えば同じサートリス家を扱った『征服されざる者』と『サートリス』とを組みあわせて、仮りに一冊として製本したなら、それは新しい年代記的な長篇小説と呼べないだろうか。あるいは『響きと怒り』と、その二十年後に書かれた例の『補遺』ならどうだろうか。と、こういう風に、可能な組みあわせを案じてみれば際限がなく、結局僕が話の冒頭で触れたように、スノープス三部作ももち論含めて、フォークナーの世界の複雑さに足を取られる思いがするばかりだ。

以上の事からも確認されるように、年代記の物語が基本的にピラミッド型の重層の中に位置づけられている以上、仮りにその展開の場として作者が家の水準を選んだと

しても、彼としてはその水準が定める範囲を余り厳密に守る必要はなく、寧ろ最終的には、自分の書くものの一切が、重層するピラミッドの底辺、また深層構造の最深部とも言うべき、土地、即ちヨクナパトゥファ郡に帰属するのだ、という安心感を、彼は抱く事ができたし、実際抱いていたように見える。だからある意味では、通常の小説作者が小説の一つ一つについてその都度全体というものを設定していくのに対して、フォークナーは一度だけ、自分の全小説に通用すべき全体をヨクナパトゥファとして設定した訳だが、確認のためにくり返せば、通常の小説の全体というものは主題などによって統一された有機的全体であるが、フォークナーのそれは年代記的な全体であって、ここには量ばかりでなく質の相違があるのだ。従って彼の土地が、一つの小説、たとえどんなに長いものでもとに角小説という、因果関係の支配する統一体に収まりきるものでない事は、誠に当然だった訳である。

この事を今別の角度から眺めると、フォークナーは、自分にとっての文学を成就するためには、ヨクナパトゥファを舞台としつつ、言わば純粋な年代記、即ち纏まりをなさない、夥しい物語やらエピソードの連綿たる絡まりあいの如きものを片っ端から果てしなく書き綴るか、それとも何らかの纏まりをと角設定して、一作毎の小さな完成を重層的に積み重ねていくか、どちらかを選ばねばならなかった筈で、結局彼としては、大本においては後者の態度を選び、更にその際の暫定的な纏まりのための場の水準として、原則として家を選んだと想像される。この家という水準の選択には、言う迄もなく、既に触れたような主題上の要請が関与しているが、元来が年代記を目指すフォークナーであってみれば、土地ではその場が広すぎるとしても、人ひとりが範囲ではやはり却って狭すぎて、構成の緩やかさが必ずしも充分に発揮されない恨みが残った筈である。

こうして彼は家の年代記を選んだが、もち論、彼の小説の実作においては、それを選ぶ事によって問題が解決したのではなく、寧ろ解決すべき問題が設定されただけに過ぎなかっただろう。つまり彼は、既述のように、そもそも小説の規則に反するような、年代記的なものを深層構造としつつ、今度はそれを変形して小説に仕立てあげねばならなかったのだから、話は個々の小説に応じてどうしても微妙になってくる。誤解を避けるために言うが、丁度僕達が話す際に、まず深層構造を思い浮かべ、然る後にそれを自覚をもって変型して発言すべき文を得るのではない、それと同様に、フォークナーにしても、まず年代記があって、それを小説に変型すべく後で工夫した、と僕は言おうとしているのではない。一切は同時に起こった筈の事だし、年代記と、それを変型する小説化、とでも呼ぶべき過程との順序は、だから、フォークナーの側の

発想の順序ではなく、僕達の側の考察の、理窟の上での順序である。だが、それにしても、このような小説化の過程が、外部的な証拠によって跡付けられるような小説の例はない訳ではない。既に触れた、『征服されざる者』と『行け、モーセ』において、フォークナーは、年代記的な重層性をそのまま構成へ反映させたが、それぞれを出版するに際して、彼が最も長い、また主題の上で重みを持つ短篇をつけ加えた、という事実は、それらの小説を年代記的に緩やかな全体に依拠させながらも、彼が小説的な中心を出来るだけ与えようとした事を表わしているように思われる。ただ、言っておけば、その成功の如何は、もち論、別問題である。今組上にある二小説において、フォークナーが、構成の二重性という興味深い工夫を除いて、年代記的な小説のあり方を最大限に活用しているとは思われない。年代記的な緩みは、ここでは単に小説の欠陥として結果しているようだし、こう言って良ければ、それだからこそフォークナーとしても大幅な、小説的な加筆の労を取ったのだろう。

話を僕の印象の水準に留めないためにもう一つ例を挙げると、プロットナーによれば、後に『サートリス』となる『埃にまみれた旗』を書いた時、フォークナーは、最初サートリス家の過去について夥しく書きこんだのだが、後になって、小説全体の有機的連関を重視する観点から、それを削除した。⁹⁰⁾ だがそれにも関わらず、その後彼が一応完成した小説は、依然として有機的連関から程遠い代物で、物語やエピソードは数多く並置され、少なくともこの点で、多くの出版社がそれを拒絶したのも尤もな事だと思われる。⁹¹⁾ つまりはそれ程に彼の体質は年代記の方へ傾いていた訳だ。

『征服されざる者』、『行け、モーセ』、そして『サートリス』の例は、結局、フォークナーが自らの体質である年代記的なものへの指向性と小説的完成の要請との板挟みにあって、これを免れる事が容易ではなかった事、そして結局、加筆や削除といった、言わば単純な手段を用いて、年代記的なものと小説的なものとの妥協を図る途を、フォークナーは時として選んだけれども、それは成功しなかった事などを示唆しているように思われる。彼における年代記的なものがそのままの形で活かされ、しかも小説として成功するための、独特の変型の手順とでも言うべきものの発見は、やはりスノーブス三部作と共に彼を訪れたのではないだろうか、と思われてくる所以である。

だが、『スノーブス』よりも前に、彼は「傑作」群を書いている。ここでは彼は、前節での議論からも窺われるように、物語の年代記的な要素を、特長でこそあれ短所とはもはや見なし得ないところ迄、変型し、所謂小説的な小説とはあく迄も異なるが強烈な一体感を有するようなものへ、一切を収斂してしまっている。だから言ってみ

れば、「傑作」群と『スノーブス』とでは、基底をなす年代記からの変型の方向が逆で、前者は小説的なものを目指し、後者は年代記的なものの保存を目指しているのだ。そこでまず、前者の変型の原則とでも言うべきものを挙げれば、それは大ざっぱに言って三つあるが、それらはいずれも、個々の現象としては僕達のこれ迄の議論の中で取りあげられてきたものである。まず第一は、年代記の場である家や土地そのものに大きな主題を見出す事であるが、この点については既に論じられた以上に僕としては追加すべき事はない。第二は、因果関係なしに並べられた物語に際立った対照を与える事、換言すれば、対照関係を因果関係の代役とする事である。フォークナーにおける人物や物語の対照の意義も、これ迄頻繁に論議されてきているし、僕自身も前節で一枚加わったのだが、論じられる時の気安さとは裏腹に、対照による統一という方法が実はいかに逆説的な方法であるか、立ちどまって考えてみれば、彼の年代記的な物語群を小説として練成していく上でそれがいかに巧妙に役立ったか見当がつくだろう。因果関係が時間上の関係であるのに対して対照関係が空間上の、場における関係であり、それだけ増々、場を基礎とする年代記的物語に相応しい事は論ずる迄もない。実際、フォークナー程対照を大規模に用いた作家はいないだろうが、その事にはそれだけの理由があるのだ。『野性の棕櫚』の二つの物語はもち論、共通の年代記的な場に支えられてはいないが、彼の対照好みの端的な発現として、年代記的なあり方の小説に数えて良いだろう。

年代記的なものを小説化する第三の手段は、この節の冒頭で述べた、過去の現在へののり移りであり、その結果としてのクロノロジーの混乱である。つまりフォークナーは、少なくとも四大「傑作」において、年代記への憧れを、昔話としてあるいは単純な歴史小説の形で、実現しようとしたのではなく、現在との対比において過去を見つめ、現在の物語の中で年代記として与えられるものの意味を問おうとしていた訳なのだが、もち論この事は、過去への執着によって現在の問題であるアイデンティティの危機に対処しようとする、既に触れたような彼自身の姿勢を直接反映しているのだから、年代記的なものを彼がそもそも求めていく動機とクロノロジーの混乱とは結局不可分である。つまりクロノロジーの混乱は、フォークナーが年代記的なものを小説化する一つの手段、と呼ぶには余りにも重要なのだし、事実四大「傑作」の全てを通じて認められもするのだ。

だが、そう言い出せば、家の主題にしても、物語の対照にしても、やはりアイデンティティの危機に密接に結びついている事は、前節での議論が明らかにした筈である。そこで僕の観点からこの件に関して結論を言えば、スノーブス三部作、とりわけ

『町』の成功を稀有の例外として、フォークナーの、家の主題、物語の対照、現在にのり移る過去、といった手段を用いていない小説、即ちアイデンティティの危機を深刻に引き受けていない彼の小説は、言わば変形の操作を怠り、あるいは仕損じ、その年代記的な性格を必ずしも有効に機能させていなく、それ故に「傑作」として評価されていないのだと思う。

小説と年代記との微妙な均衡は、これ以上具に検討しようと思えば、通時的な観点を捨てて、個々の小説について精密な議論を重ねていくより外ないだろうが、いずれにしても、これまで見てきたところから、フォークナーが抱えていた二つの問題、アイデンティティの危機と年代記への憧れと、この二つが結託する事によって「傑作」群は生まれた、という事情は確認されたと思うので、僕達としては、そろそろここで踏み止まって、議論の梶を『町』と『館』の方向へ取っていくべきであろう。

ただ一点、後に改めて触れる機会のない事を惧れて言っておけば、『スノープス』においても、年代記的なものと小説的なものとの均衡は当然フォークナーにとって懸案となっている。結局彼は、『スノープス』を三冊で一繋がりのお話とする意図を初めから持ちながら、それらのどの一冊を単独に読んでも物語の辻褄が合い、事情が呑みこめるように配慮した。そのため、『町』は『村』の粗筋の、『館』は『村』と『町』の粗筋の、くり返しの部分を相当多量に含んでいる。とりわけ『館』の冒頭において彼は、ミンクの誇りや忍耐といった小説的な主題をそこに浸透させるべく、『村』で一旦叙述した彼のヒューストン殺しの事件を、別の角度から、しかも細部を敢えて変更しながら、再現している。⁵²⁾ またM・ミルゲイトによれば、『村』を脱稿した折りに初めフォークナーは第一巻了、と記し、後にそれを削除した。⁵³⁾ この事実なども、三部作を企てながら一篇毎の独立性をも重んじた、あるいは、連繋と独立のあいだで微妙に揺れ動いていた、フォークナーの態度を如実に反映しているのではないだろうか。ただ、ここでまた僕の評価を挿んで良ければ、スノープス三部作は、作者が各部それぞれの独立性を重んじる事によって、大きな利益に与っているようには思われな。というのも、年代記的なこの三部作は密接な繋がりとは初めから縁遠く、各部は、正確に言えば『館』を例外として『村』と『町』は、独立性や完結性が今更問題にならない程、自らも他とのあいだでも緩やかに出来上がっているからなのだ。

『町』を、それでは検分してみたい。

4 『町』——語りの帰属する場所

(1) スノープスとは何か(その様態)

前節で引用したフォークナーの発言が端的に示しているように、『町』こそは彼の小説の中でも年代記的小説と呼ぶに最も相応しく、従って、これ迄の僕の議論が的外れでないとすれば、様々な意味で彼の文学世界の中心に座すべき小説である。

但し、この小説が年代記的であって、因果関係を欠いたエピソードの連なりをふんだんに含む、というその事自体については、見易いところである上に、フォークナーの如上の発言もあるし、また僕達としても第一章で、エピソードと反復とを巡って、基礎的な議論を既に済ませてもあるので、改めてそれを確認する必要はないと思う。そこで、今は少し視角を変えて、スノープス一族とは何か、という問いから考察を始めてみたい。というのも、スノープス家の有り様は、彼らを主人公集団として戴くこの小説の年代記的な有り様に直結している筈だからだ。

ギャヴィンやラットリフなどの語り手達は、周知のように、スノープス一族をフレム一人に代表させた上で、これを悪だとか貧欲だとか定義づけているけれども、そしてフォークナー自身このような定義を支持しているふしがあるけれども、⁵⁴⁾ やはりそれは一面的な定義であって、スノープスはもち論フレム一人ではないし、全員がフレム的なものでもない。寧ろ虚心に眺めれば、スノープスというこの一族は、一族とは実は名ばかりで、例えばサートリスやコンプソンやサトベンとは異なり、そこに属する人物達の性格や運命に関して共通点などまず見当たらない、という判定に誰しも傾くだろう。この点についてギャヴィン達は、譲歩するかの如く、好人物のエックやウォールなどは例外のスノープスだ、などと言っている(T. 31, 79 など)が、無論これは一種の冗談であって、裏を返せば彼らにしても、例外的な人物達をも含めたスノープス全員を、一族として支える内面的な共通性は、やはりない、と認めているに等しいのだ。

だが一方、彼らを繋ぐ共通なものももし全然ないのであれば、なぜ彼らは同じ姓のもで現われる必要があったのか、それが問われてくる訳で、その事を勘案して僕はここで、スノープス一族を一族たらしめている所以を改めて思い巡らし、二つばかりそれを挙げてみたいと思うのだが、一つは年代記という小説のあり方に直接関わり、今一つは彼らの人物像に関わっている。

まず、スノープスはフォークナーの年代記のために創りだされた一族であり、だからこそ彼の長い作家活動の脊椎として書き続けられてきた。従って彼らが齎すべきものは、緩やかに繋がれてはいるが本質的には因果関係を欠いたエピソードの束であり、この目的にとって一番好都合であるような彼らの特徴は、一族の特徴としては実に逆説的な事だが、W・ベックも指摘する「家族の絆に対する共通の無関心」であ

る。⁹⁹ 彼らは平気で互いに利用しあい、嗤みあうい、そこに「スノーブスでさえスノーブスからは安全でない」(H. 351) 状況が生まれる。ところが一方、こういう彼らにも、一族としてある程度の繋がりはやはり残されていて、現にフレム以下彼らは「断ち切れぬ鎖」(T. 8-9) のように踵を接して村へ町へとくり出してくるのだし、彼らにも一族の名を守る気はある(H. 201-04) し、ミンクのカムフラージュ殺しももち論、彼らが血縁である事が前提となっている。こうして、不和と因縁とが相俟って、結局のところばらばらでもなく親密でもない、作者の望み通りの緩やかな繋がりが、彼らのあいだに首尾よく実現される事になる。フォークナーとしては、スノーブス一族を活用する事によって、彼らの個々を巡る多様なエピソードを積み重ね、寧ろその多様性を愉しみながら、それでいて小説としての筋を失わずに済んだ訳なのだ。だから確かにスノーブス家は、フォークナーの他の家々と同じく、年代記の場を提供しているのだが、そう指摘するだけでは充分ではなく、それは、専ら年代記の場として好都合なように初めから設定された家であるのだ。スノーブス一族の発見が、従ってフォークナーにとって、最も年代記的な小説へ向けての変型原則、あるいは変型回避のための原則の、第一である。

こういう事情であってみれば、『村』や『町』に至って、それ迄のフォークナーの小説の中では端役として見え隠れしているに過ぎなかったスノーブス一族が遂に、言わば雌伏の期間を終えて、主役の座に就いた事と、やはりそれ迄、対照という事も含めて、所謂小説的な主題と統一性の陰に潜んでいて目立たなかった年代記的なものが、小説の構成を明確に支配するに至った事と、この二つの変化が同時に実現したのはもち論偶然ではないのだ。それではなぜ、最初からでなく、「傑作」時代を経た後で漸く彼はスノーブスの年代記が書きたくなったのか、それが問題になるが、それを考える前にまず、スノーブス一族の第二の特質を一瞥しておきたい。

彼らの第二の、人物像に関わる特質は、フォークナー自身や、「傑作」群の主人公達などに見られるロマンチズムの如きものの決定的な欠如であり、またこれに当然関連した、過去や伝統の意識の欠落である。この件に関して格別注意すべき事は、スノーブスが、フォークナーの創造した数々の家の中でも、唯一つ先祖を持たない家だ、という事だ。彼らは、従兄弟という、正しく年代記にうってつけの曖昧な絆に結ばれつつ、横へ空間的に広がっているものであり、これを敢えて縦に、時間的に辿っても、僅かにアブ、フレム、リンダ、あるいはウェズレー、パイロン、残酷な子供達と、三代を数えられるだけだし、三部作が始まる時点で既に死者となっている祖先は一人も言及されていない。

もち論ロマンチックでなかったり、過去に思い煩っていなかったりする登場人物は、一般には珍しいところではないが、フォークナー的な視点から見ると、そういう人物達が主人公の集団として設定されている、という事態は、やはり丹念な検討に値するだろう。まず、スノープスの誰もが、アイデンティティの危機やそれに由来する悲劇的な破滅に無縁である事は明らかだ。彼らはアイデンティティを疑っている暇などないように見える。それでは彼らはそれを保持しているのか、とえば、している、と判定する事は可能だが、考えてみるとどうも、そういった判定には大した意味がなさそうだ。というのも、アイデンティティの主題が『スノープス』にはそもそも欠落しているからで、強いて言えば、スノープス一族のアイデンティティとは、牛や馬にアイデンティティがあるとして、そういうものに寧ろ近づいている。つまりフォークナーがここで見出している人間像は、もはやアイデンティティが問題にならないような、一種動物的な種類のもので、そうであれば夢や悔恨、過去や時間を、背負いこんで呻吟する筈もないのだ。ここで動物、という比喩をもち出したのは根拠がない訳ではなく、牛と恋するアイク、犬を食べてしまうパイロンの残酷な子供達がまずスノープスの一環として了解されるし、スノープスについての描写が動物の比喩をしばしば伴っている事はつとに指摘されているが、⁵⁶⁾ その点もまた勘案される。ただここでは、以上の話の総纏めとして、ギャヴィン・スティーヴンスの発言を引いておきたい。

彼らは誰一人、互いにはっきりした縁戚関係を持つてはいなかった。彼らはただスノープスというだけで、鼠や白蟻の群れがただ鼠や白蟻というのと同じ事だった。(T.40)

(2) スノープスとは何か(その由来)

スノープス一族を巡ってアイデンティティを喋々する事はさして有意義でない、と今述べたけれども、ここで一つだけ想起しておきたい事があって、それは、前述のように、ディルシーから背の高い囚人迄、「傑作」群においてアイデンティティを保持する人物達は、もともと教育も地位もない地道な人達で、ちょうどスノープスのように、多少とも動物的である、という事だ。もち論ディルシーに理想がないとか、リーナが貧欲であるとかの主張は馬鹿化しているにしても、過去に頓着せず、与えられた現在の現実にいる点はスノープスに共通しているし、彼らを支えている主題と対照の枠組である、アイデンティティという内容を仮りに取り外して、彼らの生活ぶりに焦点を当てると、それが、南部の片田舎の下層の人々の生活ぶりであって、スノープスの世界から隔たっていない事は明らかである。これを言い直せば、南部の片田舎

の下層の人々はフォークナーに二種類の人物像を提供している事になるが、但しこれは、そういう二種類の人物像が別々に存在するのではなく、フォークナーの主題上の関心や視点の違いによって同じ人物像の異なる二側面が拡大され強調されて現われた結果であろうとやはり推測されるから、筋道としては、スノープス的人物像は、アイデンティティという主題、及びそれに対応するものの見方がフォークナーの中で消失した時点で改めて大きく浮かびあがってきた、と言って良さそうだ。

スノープス的人物像をこのように追跡してみる事は、格別困難ではないが、その成果は意外に大きいように思われる。というのも、まず、スノープス一族の一般性、つまり彼らがヨクナパトゥファの多くの人々と同質の人間である事がここで改めて確かめられるからだ。実際、夢もなく自分勝手に地上的な欲望を追求する生活は、既に述べたように、ヨクナパトゥファだけではなく、言ってみれば世界中の誰もが送っているもので、ただスノープスはそれを徹底化し、そうする事によって話題や笑いの対象になっているだけに過ぎないのだ。⁵⁷⁾

例えばフレムの出世にしても、ヴァーナー家やラットリフや、市長ド・スペインの、物質的、性的な欲望と自尊心を利用してのし上がっただけの事だし、ついでに言えば、彼が他から抜きん出た現代精神の担い手であるかのように見なす事はやはり大きな誤解で、この点は次節でもまた触れるけれども、端的に言って、発電所のバルブを外して金を儲けようと謀るような男が、どんな観点からであれ、現代的である筈がないのだ。だから、増してや外のスノープス達、特に真面目派のウォールなどはジェファソンに難なく溶け込んでいった筈で、スノープスが、部分的にであろうと全体的にであろうと、ジェファソンに対して異質だと判定する根拠はない。⁵⁸⁾

ここでもう少し別の次元で興味深く思われる事があるが、それは、スノープスものの最初の草稿が『サートリス』と同時に書かれた、という既述の事実に関わっている。後に三部作を形成する程にフォークナーにとって重要だったスノープス家の物語が、これ程早くから発想されていたながら、第一部が出版されるまで約十五年、完結するまで更に二十年近くを要したのは一体なぜなのか、これは『スノープス』を作家論的な視座から眺める上で最も重大な疑問の一つなのだが、僕のこれ迄の議論に沿って考え進めて良ければ、それはどうも、アイデンティティの主題の出現と消失とに規定されているように思われる。つまりフォークナーは、彼の周囲の特に下層の人々に興味を抱き、『埃にまみれた旗』と共に『父なるアブラハム』を書き進めながら、スノープスを中心とした彼らの物語に、自分の作家としてのアイデンティティを賭けた年代記の実現の可能性を垣間見ていたが、ところが彼の胸中には、彼のもう一つの内面

的な要請と言うか、アイデンティティの維持を自分自身容易には許さないような危機の感覚があって、下層の人々の年代記にはそれを担う基盤がなく、結局彼としてはその創作を中断せざるを得なかった。そしてアイデンティティの主題が本格的に追及されているあいだ、スノーブスは時おり彼に短篇小説の材料を提供し続けたが、そしてその事は彼がスノーブスに託した年代記の夢が消失していない事を裏付けるが、全体としては、量においても彼が注いだ精力においても、彼らの物語は明らかに脇に回り、彼らの周囲の農民達などが僅かに、アイデンティティを保持する人物として造型されてフォークナーの世界の表舞台へ出ていく事があるに過ぎなかった。そして後年、アイデンティティの主題の消失に連れて、改めてスノーブスが、かねてよりのフォークナーの念願通り、年代記の主人公として、主役の座に就いた。これが僕達が粗描しうるフォークナーの創作の筋道ではないだろうか。

アイデンティティの主題を軸としてこのようにフォークナーの小説群を通時的に眺めると、「傑作」時代に彼の創作の中心を占めていたその主題が、なぜ、どのようにして消失していったか、ある程度推測されてもくる。尤も、まず通俗心理学風に言うが、彼がアイデンティティの主題を手放した最大の理由は、彼が若さやロマンチズムを失う地点まで永く生きのびてしまった、という単純な事実であるだろう。アイデンティティを喪失する彼の主人公達は、ロマンチックなままに、死ぬか、ベンジーやハイタワーやハリーの場合には、死に等しい生を決定づけられる。だが、こういう人物を描きながら作者フォークナーは生きてしまう訳だから、これを矛盾などとは呼べないにしても、年月の経過につれて目立ってくる作者の内部の齟齬である事は間違いない。こうしてフォークナーは、老いていく彼自身に相応しい、したたかに生きのびていく種類の人物像を自然に重視し始めるが、彼がそれをする道は、今からふり返って言えば二通りあって、一方はギャヴィン・スティーヴンスという人物像を追求する道、他方はアイデンティティを保持する人物達の人物像を追求する道だった訳だ。ギャヴィンについては後で論じる機会があるし、フォークナーの小説群の流れを読みとる上では後者の人物群の方がもち論重要であるので今はそちらに注意を集中したいが、まず彼らに関して最も重大な変化は、アイデンティティが自尊心や忍耐力といった徳目取って代わられた事である。アイデンティティはある意味で健康のようなもので、喪失の危機にあってこそ問題視されるものの、ただ保持しているだけでは生活の信条にも性格の特徴にもなり得ない。そこで、第一節でミンク・スノーブスを巡る議論の中で概略を辿っておいた経路をふまえて、それは人物を支える徳目へと変質していったのだと思われる。

ただ、このような変化がいつ生じたのかを厳密に画定する事は難しい。例えばミンクの物語には来歴があって、初めヒューストン殺しを担った主人公はアーネスト・コトンという人物で、『村』はこの人物の状況設定を殆どそのまま利用して主人公の名前だけをミンクに変えたと言っていいのだが、このコトンが登場する短篇『猟犬』は、フォークナーの「傑作」時代の中頃に発表されていて、この事はアイデンティティの主題と自尊心の主題とが決して両立し得ないものではなかった事を示している。⁵⁹⁾ またここで社会学的な背景を考慮に入れてみると、フォークナーが描こうとして観察していたであろう南部の下層の人々の中に、注目すべき自尊心の下地は既に見えていたらしい。彼の旧友の一人はミンクについて、「凡そどんな連中であれ、ミシシッピーの貧しい奥地の無教育な人々程、こういう種類の強烈な独立心を持つ事はない」と書き記した。⁶⁰⁾ 従ってフォークナーは、アイデンティティの主題とは一応別箇に、自尊心の主題を目のあたりにしうる位置に立っていたようだ。

だが、以上のような実情を認めた上で、それでも尚、フォークナーの小説の路線の重大な変更が、彼の「傑作」時代の終りから『村』にかけて起こっている、あるいは起こり始めている、と判定する事は、許されて良いだろうと思われる。つまり僕としては、一短篇小説の中でのコトンの成立よりも、彼の人物像を吸収したところの、三部に亘る長大作の主人公の一人であるミンクの成立の方を、やはり重く見たいのだが、それは、フォークナーの精力の傾注の度合いの差が彼らの現われる小説の長さの差に反映していそうだと、という事の外に、もち論幾つかの根拠を有している。

まず、既に触れた事を含めて、『野性の棕櫚』の背の高い囚人とミンクとの深い関係を眺め直すならば、彼らは本質的に相同であるにも関わらず、囚人があく迄もアイデンティティの喪失の物語の対照物として描かれ、アイデンティティの主題の枠組の中にいたのに対して、ミンクはそのような主題を担わず、独立して描かれ、彼の自尊心は一層強調されている。彼らの物語の中での主要な行動も、任務の遂行から殺人へと、受容から拒絶へと、積極性を増している。フォークナーが『野性の棕櫚』を最後に「傑作」時代を終え、アイデンティティを最高の主題とする小説をもう書かなくなった事、それと入れ代わりに、『村』においてスノーブス三部作を書き始めた事、この点を考慮すると、このような囚人からミンクへの変化は、跡付けておくに値するもののように思われる。

ここで、C・ブルックスの立言に従って若干補足すれば、彼は、特に『館』におけるミンクについて、「彼はアイデンティティと、そのアイデンティティを守るべき粗野な自尊心と、価値を置くべきものを二つしか持っていない」と述べている。⁶¹⁾ こう

いう次第であれば、この粗野な自尊心が、実はアイデンティティが内面的に硬化したものである事、しかもそれによって、彼の性格を決定する主要な力ともなり得ているという事は、見易い道理だろう。

しかも、このような人間像を身に纏うのはミンクだけではなく、アブも、またミンクに殺されるヒューストンも、自尊心にかけてはミンクにひけをとらない。⁶²⁾ ここでとりわけ、アブとミンクというスノープスの中でも最も早く三部作中に現われる人物のうちの二人が、このように自尊心を基調とした性格を与えられている事は、スノープス一族の年代記が成立するために、アイデンティティの問題が、彼らのような人物の造型を通じて言わば発展的に解消する必要があったことを示唆しているのではないだろうか。

更に、このような文脈を設けてみると、『村』におけるスノープスは、既述のように、地上的で動物的存在である点は『町』のスノープスと変わらないにしても、まだ彼らのような完全な主役でもなく、小説の相当多くの部分はユーラを初めヒューストン、ラボヴ、アームスティッドら、スノープス以外の人物達によって占められている事が注意を引く。つまりここでは、年代記的な一族であるスノープスも確かに登場し、構成も全体に弛緩してきてはいるのだが、作者の関心はまだそれらのものへ集中せず、その内面や経歴を概して深刻に、孤独に、興味深く描けそうな人物については、スノープスであろうとなかろうと、個々に、個人単位で、物語を与えて描きだしていった、という感がある。だから、特にアブとアイクとミンクの三人について彼らは、背の高い四人の如き、アイデンティティを保持する個人的、小説的な人物像と、『町』のスノープスの如き集团的、年代記的人物像との中間に位置する、過渡期的な様相を呈していると言えるだろうし、一方、『村』は小説的なものから年代記的なものに至る中間形態を示しているとも言えるだろう。

更につけ加えれば、フレンチマンズ・ベンドの事情通であり、所謂語りの能力も備えたラットリフが、『村』に登場する事はしても、その全体に亘って活躍するのではなく、今挙げたような人物達の物語の背後に退けられて、結局やや中途半端な位置に甘んじているのも、この小説の過渡期的な様相に当然関係している。尤も彼は、『町』においては、今度は別の理由で、その主役の語り手の座をチャールズに譲ってしまうのだが、この事はすぐ後で論ずる積もりだ。とも角もこうして、ミンクの登場だけではなく、スノープス一族の成立、そしてそれに伴う年代記的な小説のあり方の成立、あるいはそれらのものの成立の開始、という大きな転換が起こっている以上、『村』をフォークナーの小説群の大きな転換の要と見做す事は、やはり妥当であろうと思わ

れる。⁶³⁾ フォークナーは『村』の執筆に当たって、自分の文学の再出発の積もりで、胸にある人間像の自分なりの原型を、提出しようとしたのではないだろうか。

さて、『村』のスノーブス達がかうであるのに対して、『町』のスノーブス達の場合には、アイデンティティどころか、自尊心や個人主義さえも主題としてもはや問題になっておらず、それらの徳目は普通の意味での利己主義へとずり落ちている。アブやミンクにはフォークナー的個人主義の一つの証しとして反社会性とも言うべきものがあったが、『町』のスノーブス達は、先程述べたように、生活においても考え方においてもジェファソンの社会に癒着していて、彼らの犯罪も到底放火や殺人など、重大な、命がけのものではあり得ない。囚みに、『町』の物語が展開するあいだ、ミンクは服役中であるし、アブは半ば狂人となってジェファソンの外縁に住み、地理的な意味でも小説的な意味でも、『町』の世界へ侵入しては来られないのである。更に、ユーモアの要素が『村』と『町』を大きく隔てている事は言うまでもない。これらの距離を渡って、増々年代記的色彩の強いものを書きうるようになった事が、結局、スノーブス三部作に照らしてみたところの、『村』と『町』とのあいだのフォークナーの十七年の内実であるだろうと思われる。

さて、以上のところ迄、『町』の年代記としての特質とスノーブスという一族の特質とを併せて幾らか考察してみたが、年代記的なものは、いかにそれが要諦であると言えども、この小説の骨格に過ぎず、この小説が年代記的小説として完成するためには更に、言わば血であり肉であるものが、先程言った変形操作の過程でつけ加えられねばならなかった。それらに相当するものが、チャールズ・マリソンの語りと、フレムに対決していくギャヴィン・スティーヴンスの物語である。

(3) チャールズとは何か

『町』においてスノーブス一族の様々なエピソードを最も多く語るのは少年チャールズ・マリソンであり、彼の語りは、この小説の基調をなしている。⁶⁴⁾ 幼い彼がなぜ重要な語り手に選ばれたのか、その理由を察知する事は困難ではない。即ち、語りの対象となるような、大人達の事件について、彼としては複雑な関わりあいや感想を持たず心理的に距離を置いた立場から、つまり一人称の語り手でありながら三人称の作者に比較的近い立場から、言わば客観的に語る事ができる、という訳で、⁶⁵⁾ この点で彼の語りは、冒頭に掲げておいた年譜に示されているように、長いあいだフォークナーの愛用品の一つだった。また、ギャヴィンに対するド・スペインの時として猥褻な恋の鞆当て、更にモンゴメリー・ウォード・スノーブスの経営するボルノグラフィーの店の事件など、子供向きでない出来事に際しては、大人達はそれをチャールズの眼か

ら慌てて隠そうとして、ユーモアある騒動が副産物としてもちあがる事にもなるが、彼の語りはそれをも充分に利用している。

だが、これだけの事であればチャールズは、小説の世界では少しも珍しくない少年の目撃者兼語り手と変わりがない。彼について特筆すべき点は、彼が、自分の語るエピソードを殆ど何一つ直接には目撃しておらず、それどころか、その約半分のエピソードについては、それが起った時点では彼は生まれてさえいないか、生まれたての赤ん坊だった、という事である。⁶⁶⁾ 従って彼の語りは、まず誰かが彼に語った事柄の語り直しとしてしか成立し得ないし、しかも、彼にそれを語ってくれる誰かというのも、実際には直接の目撃者ではなくて、彼自身別の誰かから話を聞いた、という場合が珍しくなくて、結局チャールズは、語り手と聞き手の連鎖の中の三番目か四番目の輪であるに過ぎない事になる。例えばこの小説の冒頭の、発電所の話の一部(T. 19など)は、トム・トム、ギャヴィン、ハーカー氏、ガウアン、それからやっとチャールズ、という風に語り伝えられたのだと推定される。

このような設定の意味するものは非常に大きいと僕は思う。つまり、フォークナーはここで、所謂南部の語りの伝統を利用しているのだが、そうするに際して、それをただ単に踏襲してその一例を追加するのではなく、言わばその伝統、人々の語り伝える連鎖を丸ごと再構成し、卓抜な小説の方法として定着して見せているのだ。この南部の語りの伝統について、僕には全く独自に論じ直す準備がないが、⁶⁷⁾ いずれにしても、それにただ則る積もりでいるのなら、フォークナーとしては全てをVK・ラットリフに語らせてやれば良かった筈で、それと言うのも、『村』のパット・スタンパーの話から『館』のクラレンス・スノーブスの失脚の話迄、ラットリフの語る部分の多くは、内容の滑稽味にしても、口語の言葉使いにしても、伝統的な語りの充実した再現であると考えられるからだ。ブルックスなどは彼を「生まれながらの語り手」とも呼んでいる。⁶⁸⁾ しかも忘れてはならない事だが、チャールズに色々な話を聞かせる人物の一人はラットリフなのであり、実質的に彼が語り手であると言える部分は非常に多いのである。ところが、それにも関わらずフォークナーは、ラットリフに実際に語らせる割合を意外な程切り詰めた。

一方、一読して明らかなように、チャールズは、自分が一つの輪として加わる語りの連鎖について自覚的で、自分が今語っている事が誰を経由した話であるか、あるいは、細部の推測や修正を行う際には、それが誰によって提起されたか、語りの端々で小まめに報告しておくのを忘れない。この意味でも読者は、語りの伝統の成立過程そのものに立ち会っていると書いてもいい訳なのだ。また、事件の後何年も経ってから

チャールズがそれについて初めて耳にするような場合はとくにそうだが、チャールズの語る事件の顛末はたいてい既に町の人々に知れ渡っていて、彼の語りには従って彼の個人的な色彩と言うか、彼独自の情報や見解が介入する余地がない。そこでそれは、ジェファソンの町の公的な記録の如きものとなって、彼は言うのだ、「僕が『僕達』とか『僕達は思った』とか言う時、それはジェファソンとかジェファソンが思った事という意味なんだ」(T. 3)。⁶⁹⁾ こうして、スノープスの様々な事件が、それが起こった時点でもなく、初めて語られる時点でもなく、町に語り伝えられる伝統の一部として、「スノープス伝説 (Snopeslore)」(T. 146) として定着する時点で、語り手チャールズは現われる。

さて、一般に語りの手法というものは、聞いてくれている聞き手を前提としている点で、確かに物を語る物語の原点を成していると考えられるけれども、正にその点故にこそ、アイデンティティの危機にあって読者の存在を期待しえない作者にとっては、それは余りにも素朴な、実情に沿わない手法であっただろうし、増してや、伝統的に行われてきた語りは、喜劇的な内容、ユーモアある語り口に負うところの大きい、一種の娯楽であったために、それによって深刻なアイデンティティの危機の世界を把握する事は不可能だっただろう。そこでフォークナーはベンジーの意識の流れの語りによって彼の「傑作」時代を始めたのだったが、考えてみれば、ベンジーの無自覚な、聞き手を知らない悲しみの語りとは、チャールズの自覚的な、聞き手を愉しませる語りとは、同じ語りと言えども正反対の極にあると言っても良く、フォークナーはこの両極のあいだを、三十年を費して渡ってきた事になる訳だ。『八月の光』の最終章の家具商人の語りにおいてのように、語りの手法は「傑作」時代、あるいはそれ以前にも、フォークナーによって部分的な愉しみとして用いられてきていたが、前にも触れたように、それが本格的に重要視され始めるのは、アイデンティティの主題の消失に伴って、ユーモアある語り手ラットリフが活躍する『村』においてであり、そこでは、アイデンティティの主題が消失して、ユーモアや明るい語り口を受け入れる下地が整い始めていた。だが、この『村』では、孤立した人物達を作者が直接描くという、小説的な方法がまだ随分幅を利かせていた訳で、それ故語りの手法が質においても量においても十分に活用されるに至ったのは『町』においてだったのである。

こういう経過とこれ迄の僕達の議論から、語りの手法が、フォークナーにとっては、年代記という物語のあり方に密接に結びついていた事は容易に想像されるだろう。ジョーの年代記、あるいはコンブソン家の年代記などの例を俟つ迄もなく、年代記的な小説が一般に深刻でないとか、ユーモアに溢れているとか判断する事は許され

ないし、そもそも年代記と語りの手法とのあいだには必然的な関係があるとはいい難いが、これら二つのものをフォークナーは、作者のアイデンティティが希求する物語の原型の二大要素として、絶えず手放さずに来たのだ。そして『町』において、それらが同時に全面的に展開する時、それらの相乗作用によって、物語は増々因果関係を欠き、一方増々ユーモアと明るさを増していく。というのも、アイデンティティの主題も更には自尊心の主題も失って、フォークナーはここでは、内面的な葛藤や緊張よりも行動、所謂活劇だとかドタバタ喜劇を描きだす事を目指したが、⁷⁰⁾ 横へ広がって因果関係を欠くスノープス一族について語り手が愉しみつつ語る、という構成上の設定は、そういう種類の目的に正にうってつけだからである。しかもたった今述べたように、チャールズは町を代表して語っている訳で、こうして二重三重の意味で、フォークナーの念願の年代記は、遂に『町』において完成するに至ったのだ。

チャールズが愉しみながら語る、という事態を今、先程論じた問題点に結びつけてやや強調しておきたいのだが、結局最も重要な、あるいは驚くべき事は、ジェファソンでは誰もが語っているように見える、という事だ。ジェファソンは語りの空間である。そしてそういう前提があればこそ、いや、もっと正確に言えば、そういう前提を小説そのもののの中に産みだしつつ、この町で生まれ育ったチャールズが、また何番目かの聞き手、次に語り手として、語りの連鎖の中に自然に組みこまれうる事にもなるのだ。彼はそこで、言ってみれば読者がやはり同じジェファソンの市民であるかのように振舞いつつ、寛いで、愉しみつつ語り始められるし、彼の語りの背後には、物語というものが人間の基本的な愉しみなのだ、という、正にフォークナー的だと僕が考える物語の原型のイメージが、ジェファソンの町全体によって共有されたイメージとして、潜んでいるのだ。実際チャールズの語る物語は面白おかしいものが多いのだが、それよりも意義深いのは、語る事、そして聞く事が、彼にとってもはや少しも困難でも不自然でもない事で、安定した語りの空間の中で彼は、語り手としてのアイデンティティを疑う事なく、語りに語ればいい訳だ。こうして、年代記を語るチャールズは、フォークナーにとって、作者のアイデンティティが最も十全に保持された姿を表わしている。ラットリフが語り手であっても、同じような効果は当然ある程度まで得られていただろうが、成人で、スノープス一族へ敵愾心も抱き、しかも一方において特権的な熟練の語り手である彼は、やはりチャールズのように、巧まずして町の声を代表しつつ、自らそこに浸るべき語りの空間として町を設営し直し、年代記に相応しい一市民としての語り方による語りを実現する事は望み得なかっただろう。念のために言えば、チャールズはフレムを初めとするスノープス一族への深い敵意を抱いて

いなく、そういうものが彼を語りに駆りたてているのでない事は明らかである。『アブサロム』においてクウェンティンなどは、アイデンティティを賭けつつ情熱的に、真剣に語ったが、チャールズはそれと反対で、アイデンティティなど、それを確保している故にこそ、どこ吹く風という調子である。既に触れたように、『アブサロム』にも、『八月の光』にも、ジェファソンの人々の語りとも言うべき、ジョーやサトペンについての噂は物語の中にとり入れられているし、それは彼ら、ジェファソンにとっての異邦人達の姿を印象付ける上で大いに効果的であるのだが、小説の構造に関わるような基本的な方法にまでは膨らんでいない。フォークナーにとって、町が語り手として機能しうるためには、まず個人の次元でのアイデンティティの危機の、即ち破滅的な孤立の、消失が必要だったのだろうと考えられる。

こうして、僕達が『町』において見出すものは、年代記と語りの手法との見事な迄の合致であるが、それらは、単に緩やかな構成とか語り手の活躍といった水準には留まらず、両々相俟って一つの、これはまたこれでもくり返し of 困難な独特の戦略として完成されている、と言って良いだろうと思う。『町』を、『響きと怒り』や『アブサロム』に並べない迄も、従来与えられてきた低い評価に抗ってフォークナーの傑作の一つとして数えたい所以はここにある。

(4) ギャヴィンとは何か

ギャヴィンに関しては、まず彼がフォークナー流の、あるいはこう言ってもいいと思うが、フォークナーそっくりの、ロマンチックな主人公であるという、よく指摘される点から話を始めたい。⁷¹⁾ 彼は、ロマンチックな気性に関してはフォークナーの外の主人公に引けをとらないが、彼らに比べて反社会的な要素に乏しく、極めて地味で保守的な生活を送る。法律を志すと、クウェンティンのように途中で自殺したり、ホウレス・ベンボウのように恋愛に溺れたりせず、フォークナーの町ジェファソンの番人として最後まで活躍する彼は、つまるところ、フォークナーが生きのびるに従って生きのびねばならず、そのせいで現実的にもなり社会的にもならねばならなかった、そういう主人公なのだ。だから彼は、自分のロマンチックな理想を倫理へと変貌させつつ、夢見がちな視線を、愛や死へではなく、社会の進歩へ向けるのだし、一見皮肉な事に、法律が彼の希望となる。戦後の世界では「人間性と正義にとって、残されたものは法律だけだ」という事になるだろう」(M. 207) と彼は言うのだ。

こういう次第で、ギャヴィンとフレム・スノーブスとの対立は、結局は、ロマンチスト対夢なき現実主義者の対立であり、ギャヴィン自身がその事を自覚している様子は次のような発言から窺える。

愛だとか道徳だとか、スノーブスにならないようにするためならどんな機会でも見つかる限り跳びつくというのは、ただ詩人のロマンチックな夢なのさ……。 (T. 228)

ギャヴィンのこの夢もまた、フォークナーの殆ど全ての主人公達の夢と同様に、敗れるのだが、彼の場合その敗北は一段と滑稽である。というのも、彼は結局のところ、スノーブスの横行する物質の、夢も原則もない世界に精神を、夢を、道徳を与えようとし、剩えスノーブス一族を一纏めにして有機的な悪の組織であるかのように扱おうとしている訳で、これを一口に言えば、彼は年代記の世界に小説的なものを持ちこもうとしているのだから、場違いの無様さを曝けださざるを得ないのだ。具体的に言えば、スノーブス対町の闘い、という図式は、彼の頭の中にしか存在せず、スノーブスに対するジェファソンは、丁度貞操の危機に対するユーラと同じ事で、当人が守ろうと思ってもいないのにギャヴィン一人が憂慮を募らせ既に失われたものを尚守らねばならないと大騒ぎする、といった恰好なのだ。現実には、彼は少しもスノーブスの進出を食い止める事ができないし、一方、それだからといってジェファソンが大きく変質する事もない。

だが、ギャヴィンが無力で滑稽である事と彼の『町』における意義とは自ずから別問題である。フォークナーが、自分自身にも近く、彼が描き続けてきたロマンチックな主人公達の流れを汲むギャヴィンを、ただ嘲弄するだけのためにここに起用した、と考えるのは不自然だ。寧ろこれ迄のように彼の実情を探ってくれば、彼は、『町』という年代記的な小説の、小説の部分、即ちフレムの出世というプロットに生彩を与えるべく起用されたのだと考えられてくる。換言すれば、フォークナーは、年代記的な小説というものをここで実現するに当たって、年代記的なエピソードばかりでなく、それらを繋いでいく小説的なプロットの方からも、出来るだけ多くのもの、更なるエピソードと更なる人間の理解を得ようとして、ギャヴィンをフレムに対して全面的に対立させ、そうやってプロットを補強したのだ。言ってみれば、これも『町』の、年代記に対する変型操作の一つである。『町』の本質から言って、二人の対立の結果は明らかで、ギャヴィンは敗れるが、それを通じてフレムは、強力な人物として十分に印象づけられる訳だ。フォークナーは既に『村』で基本的に同じ試みに赴いて、フレムとラットリフとを対立させているが、語り手ラットリフよりもロマンチックな詩人ギャヴィンの方が、フレムを小説的に膨らませる上で適材である事は論ずる迄もないだろう。

この件に関して看過し得ないギャヴィンの役割は、フレムを、それからユーラを、

解釈してみせる事である。ギャヴィンはもともと、フォークナーの世界に解釈者として登場したのだったし、⁷²⁾ 彼が活躍する最初の長篇小説、あるいは短篇小説集と呼ぶべきか、『駒さばき』では、彼は探偵として多くの犯罪を解決するが、ここでも彼は、本格的な探偵小説の手順に従ってというよりは犯人の人間像を解釈する事によって解決を導く。そしてこれらの例や、更に『アブサロム』をも含めて、そこで行われる解釈は、解釈される人間に対する同情や共鳴や、自己同化さえをも時には籠めた上での、かなりロマンチックな、あるいはこう言って良ければ、小説的な了解の行為である。ギャヴィンは『町』でもそれを試みている訳で、今フレムについてのみ言えば彼のフレムの出世欲についての解釈は、飽くなき貧欲の結果である、という最初のものから次第に深まり、彼自身の専売特許であった筈の「夢と希望」をフレムの中に認めて(T: 289)、最後には性的不能者の復讐、という動機を想定するに至る。

ところが、解釈がフォークナーにおいて単なる事実関係の暴露ではなく、人物の内面へ肉迫する、それ自体小説的な行為である、という事になると、解釈が実は誤解に過ぎない、という結果も生じかねない。解釈が解釈者クウェンティン達のアイデンティティをも巻きこんだ非常に深刻な営みだった『アブサロム』においては、彼らの最後の認識が誤解であるという可能性は、客観的にはあっても小説の意味の上では無視しうる程度のものだった。だが『町』において、第一義的には年代記を書いているフォークナーは、ギャヴィンの解釈をしばしば明白な誤解へ走らせ、それを例えばラットリフの批判を通じて笑う事によって、ギャヴィンの解釈が本質的には場違いである事をあからさまに打ち出している。フレムが出世によって性的不能への復讐を果たそうとしているのだ、という彼の解釈も、説得力はあるけれども、恐らくは誤解なのだ。こうして、ギャヴィンのなしうる事は結局、フレムの物語に脇から膨らみを添える、という程度に留まるが、このような、悪く言えば中途半端な工夫が許されるのも、考えてみれば年代記的小説の構成の緩やかさの賜物であるに違いない。

従って僕達としては、ギャヴィンの効用を味わいつつも、やはり彼は『町』においては脇役に過ぎない事を確認すべきだろう。次節で改めて論じる積もりだが、『館』において、その実質が年代記的なものから小説的なものへと云わば元の道を逆戻りするに際して、小説的な人物であるギャヴィンの役割は量的にも質的にも増大しているのだが、それ故にこそ『館』は退屈になってしまっているように僕には思われる。それに引きかえ『町』では、彼は分限を守り、チャールズの陰にあって控え目である。

この点に関して、彼は語りの有り様を考慮してみると、彼が小説的な人物であるのに比例して、彼の語りも小説におけるそれ、即ち個人的な告白にある程度迄接近して

いる。彼はユーラへの恋とフレムへの憎悪という、大きな内面の問題を自分で抱え、それらが彼の、解釈を含めた語りの動機を形成しているし、一方彼はチャールズのように観察者であるに留まらず、しばしば事件の渦中の人となって、彼以外には誰も知らない出来事、つまり彼とユーラやフレムとの会見などを語る。だが、それら全てにも拘らず、彼の語りの基調はあくまでも寛ぎを含んだ、年代記的な語りである。例えばIO・スノーブスと二人の妻の話や、少女と密通したウエズレー・スノーブスの放逐の話を語るのは彼であり、それを語る時、少なくともマリソン家の食卓では、

まるで彼は自分に向かって話しているみたいで、巻きあげられたら止まるどころかはぐれ切る事もないネジみたいで、誰よりも何よりも本人が、自分の止まるのを望んでいるみたいだった。(T. 45)

ユーラへの思いなど、心の内を縷々述べるに際しても、要するに彼は聞き手の存在を忘れる事がなく、クウェンティンが陥るような興奮や没我状態からは終始縁遠いままである。つまり、こういった原則については彼はチャールズの流儀に従っているわけだ。ここで面白いのは、チャールズ、ギャヴィン、それにラットリフの三人の語り手達が、しばしば前の語り手が終えたところから自分が始める、という具合に連携している事で、説明のための比喩をJ・W・リードから借りて言えば、彼らは、聴衆を前に三人並び、交互に語るが、一人が語っているあいだ残る二人はそれを聴衆と共に聞いている、というのが如き様相を呈している。⁷³⁾ この事は、ギャヴィンやラットリフの語り、部分的には深刻な、暗い調子を含むにせよ、全体としてはやはり明るく親しげで、公的な性格とでも言うべきものを帯びている事を端的に示している訳で、もち論この種の性格は、チャールズがその代表であるところの、町の年代記の語り到此の上なく相応しいのである。言ってみれば、交互に語り手、聞き手、また時に物語の渦中の人となる事によって、ジェファソンの町の一つの縮図、ないしは見本として、三人のあいだに語りの空間をますます強固に定着するべく、彼らは積極的に一役買っているのだ。『町』と『館』に時として現われて僕達を愉しませ、次のような、言い直しの場面とでも呼ぶべきものも、語りの空間のための、語り手と聞き手の親密な関係から生ずる副産物と見なして良いだろう。以下は訳さないでおくが、語り手はラットリフ、話し相手はチャールズである。

“……And even if he located them ten minutes later and dragged her——”

“Drug,” I said.

“——back, the——what?” he said.

“Drug,” I said. “You said ‘dragged.’” (T. 260)

以上、『町』の小説としてのあり方と魅力とを僕なりに考察してきたが、これがこの小説の評価を少しでも高める上で役立てば幸いである。次節では『館』をざっと見渡して締め括りとしたい。

5 『館』——小説の帰還する場所

(1) ミンクとプロット

『館』は、『村』や『町』に比べると面白味に劣る小説であるように僕には思われるが、それはここでフォークナーが、年代記的なエピソードの集積よりも寧ろ小説的なプロットの展開と主題の追求の方に力を入れているからである。

『村』や『町』にも、ユーラを利用してのフレムの出世というプロット、更には補助的な意味で、ラットリフやギャヴィンのフレムとの対抗というプロットが確かにあったのだが、既に論じてきたように、これらの小説はそういったプロットからの多様な逸脱を抱えこんでいて、全体としては年代記的な小説という、必ずしも斬新ではないにしても通常とは異なった小説のあり方を提示するところまで行っていた。ところが『館』においては、プロットからの逸脱、あるいはスノープスのひき起こす事件やチャールズの語りなども含めて、年代記的なものは、確に残っていて、その限りではこれ迄も触れてきたのだが、比較的少なく、その代わりに、ミンクのフレムへの復讐、そして他方にリンダとギャヴィンとの関係、そしてこれらのものを結びつけるリンダのミンクへの援助、といった小説的なプロットが、ここでは明確に貫かれているのだ。早い話が、刑務所を出てから殺人に成功する迄、この小説でミンクは常に、ジェファソンの外にいるし、目撃する者もない単独行動をとっており、それ故作者によって直接叙述され、そのようにして結局年代記的な形式を反古にしている。

しかも、ミンクを中心とするこのプロットの意義を強調するために、フォークナーは、ミンクの復讐の成功が不可避の運命である、という印象を与えるように配慮している。ミンクの方は運命や摂理の観念に外ならないものを自分で「わしらの主 (Old Master)」(M. 398 など)と呼んで固く信じこんでいるし、一方ギャヴィンやラットリフも、予測されるミンクの復讐を、早々と回避不能と見なし始めてしまうのだ(M. 367 など)。かくして、スノープス三部作千ページの結末は、恰もそれ迄の緩やかな、因果関係を欠いた構成を忘れたかのように、必然的なプロットの展開として大団円を迎える訳だ。

このようにプロットを担ったミンクが、いかにフォークナー的主人公の地位に堂々

と就いているかは、次の一事によっても端的に知られる。即ち、過去を持たないスノープス一族の中で唯一の例外として、ミンクは既に『村』でフラッシュバックによる叙述を与えられ、そこで彼の結婚の経緯が披露されていたのだが、『館』で彼は改めて、もっと幼い頃を回想する機会を与えられて、そこで、彼にとって最大の自己表現の行為である銃の発射をまたも反復しつつ、第三節で触れたような意味でフォークナーの最大のテーマとも言うべき、過去についての思いを、表白するのである。

人が戻っていきたがるのは場所じゃねえ。場所なんかもうなくなってたって構わねえんだ。人が無性に戻っていきたがるのは思い出の中なんだよ。(M. 106)

『村』や『町』と『館』のあり方はこのようにも異なっているが、見方を変えて、この三部作を今一つの全体として眺めてみると、フレムを殺すミンクは、『村』においてその原因を作り、『館』においてその結果を実行する、という形で、三部作全体に亘る最大のプロットを一身に担っている事になる。この点では『町』が残りの二作と違い、そこではミンクが服役中で、従って三部作を貫くプロットが一時中断しているあいだに物語が展開する訳で、このような三部作中の位置の特殊性が、『町』の年代記的な性格を増々鮮かに照らしだしている。実際に、『町』に見出される限りのプロット、フレムの出世やユーラの死などは『館』においてだいたいのところ語り直されてもいるので、三部作を、プロットに従って、一続きの物語としてのみ読もうとするなら、ブルックスが提案しているように、¹⁴⁾『町』を読まずにいきなり『村』から『館』へ進めばそれで良いのだ。つまりはプロットの面から見るとそれ程『町』は無駄だ、という事だが、但し、『町』を無駄と見なす観点、小説に構成や統一を無条件で求める観点から見れば、『村』にせよ『館』にせよ随分無駄がやはり多い筈で、だからこそ寧ろ逆に、読み方を変えて、無駄の一番多い『町』を、フォークナーの独特の年代記的小説の試みとして、僕などは却って認めていきたいと望む次第なのだ。

しかも、ミンクのプロットを重視する事によって、『館』が、そもそも年代記的なものから出発したスノープス三部作の方向を転換させて、首尾よく小説的なものへと逆戻りできているのかどうかは、また別問題で、小説としての完成度、例えばプロットの自然な流れ、などに照らしてみるとこの小説には少なからぬ無理が生じているようだ。つまり、これ迄幾度も確認してきたように、小説と年代記とは、少なくともプロットに関しては正反対の方向を目指すものである。年代記から小説への転換は、却ってどちらから見ても中途半端な結果を齎してしまう事が懸念されるが、『館』ではその懸念が的中しているように僕には思われる。この小説のプロットの流れに関して生じている無理の主なものを挙げれば、まず第一に、そもそもミンクが、ヒュー

ストンを殺しておきながら、なぜフレムに助けて貰おうと考え、また助けて貰えるだろうと予想したのかが不明だという点がある。ミンクは、殺人を犯すにも関わらず基本的には自分でも言っているように「法は守る方」(M.29)なのであるから、殺人の後は進んで刑に服するのが寧ろ彼らしい態度なのではないだろうか。しかもミンクとフレムに限らず、スノーブス一族は既述のように元来仲が悪く、その事はミンク自身熟知しているので、フレムが自分を助けてくれそうかどうか、正しく判断できても良かった筈だ。更に、万一フレムが彼を助けようとしたところで、もともと余所者でやっとヴァーナーの娘婿に納まったばかりのフレムに、殺人犯人の処遇を左右する程の権力が備わっていたとも思えない。こうして結局、ミンクのフレムへの復讐心は、実際には一方的な逆恨みに基づいているに過ぎない、という事が指摘されねばならないだろう。

第二に、第一の点に鑑みて、ミンクの復讐の決意は明らかに理不尽であるのに、なぜフレムはこれを正しく予測し、しかも怖れてモンゴメリー・ワードを遣わしたりしたのか、という点である。ミンクの復讐が正当化されない以上、フレムは姑息な手段によってではなく、堂々とこれに立ち向かっていった良い筈だし、彼の機智をもってすれば愚直なミンクを撃退する事は容易だった筈ではないか。第三に、フレムばかりではなく、ギャヴィン、リンダなどにおいても、ミンクの復讐の決意が共通して、しかも暗黙のうちに了解されているが、一体どうしてそんな事が可能だったのか。たとえ初心がどうであろうと、刑務所に四十年近くいた男の心を読む事は、特にミンクに全く面識のないリンダにとっては、至難だった筈である。

第四に、いくら刑務所で噂を聞いていたとしても、約四十年ぶりに訪れた町でその日のうちに狙い通りの殺人に成功してしまう、などという事態はやはり蓋然性が低い。例えばフレムの新しい住居やその間取りやフレムの居場所など迄をミンクが知りつくしていたのは、もはや不自然と評されるべきだろう。

これらの諸点から、どうもミンクのフレム殺しは実際には起こり得そうもないように見える。この事は明らかに、『館』の大きな欠陥であるだろう。だが翻って、このような欠陥を産みだしてしまわざるを得なかったフォークナーの側の事情は、理解できないものではない。恐らく彼は最初、三部作の全体を年代記として構想していたために、プロットは言わば糸巻きの芯のようなもので、中心には位置すれど重要ではなく、その組み立て方が少々粗雑でも構わないし、寧ろプロットの粗雑さは年代記に相応しい、と判断していたのだろう。事実、『村』と『町』におけるプロット、即ちフレムの出世は、既に論じたように、粗雑に、しかもその粗雑さを隠すかのように隠微

に、とり扱われてきた。そのような調子と、年代記という物語のあり方とを、フォークナーが『館』においてももしそのまま維持していたなら、どんな小説が出来上がっていたか、推測する事は難しいが、はっきりしている事は、ミンクがフレムを殺す、という結末それ自体は、いかにも年代記的な結末である、という事だ。ミンクとフレムとは、今しがた述べた事だが、例えばジョーとジョアナ、ヘンリー・サトペンとボンのように、根本的に対立しあう事情を何ら与えられていない訳で、⁷⁵⁾ ミンクが単なる逆恨みでフレムを殺す、という事になれば、フレムの側から見れば恰も偶然の事故に斃れるようなものだし、そのような形で三部作の主人公が死に、死んだから三部作が終わる、という事態は、意味や必然性、主題や統一に殆ど関知しないものであるだけ、いかにも年代記を閉じるに相応しいのだ。別の言い方をすれば、フレムが悪であろうとなかろうと、逆恨みを買って殺されるのでは彼に関して何の精神的問題も新たに提起しないし、解決もしないから、家と町という物理的な場に立脚する年代記は、こうして主人公の死によって物理的にのみ終焉する事ができ、それは実に首尾一貫した話なのである、と恐らくフォークナーはそんな風に考えて、こういう結末のための布石を『村』で打っておいたのだろう。⁷⁶⁾ だが、実際に『館』を書く段になると、彼は予定を変え、ミンクのフレム殺しに、小説的な意味を与えようとした。多分この時迄に、ミンクの人物像、個人主義や誇りや忍耐力などへの彼の評価が増々高まって、三部作の完結に当たり、彼を一種の道徳的なヴィジョンの柱として、つまりは勧善懲悪の立役者として、描きだし、彼が生涯に亘って愛着しつづけてきたジェファソンの町の、平和の意義を高めたいと願ったのだろう。従ってミンクの行動は、丁寧に、運命として、小説的に描かれ、フレムの死は、年代記的ではなく小説的な死として、意味を持ち、言ってみればフレムはジェファソンの贖罪の羊であるかのように、駆逐されるべき悪の象徴として死なねばならなくなってしまったのだ。今述べた諸点が難点として挙げられるのは、この故である。なぜならそれらは、意味的なものによって支配されるにはおざなり過ぎるのだ。

こうしてフォークナーは、この小説においてかなり強引にジェファソンを悪から守った訳だが、この点についてリンダの果たした役割は大きい。彼女はミンクに、フレムの悪、とりわけ母ユーラに対する非道の、断罪を期待したからである。だが、リンダの登用によってフォークナーがなし遂げた最大の事は、恐らくジェファソンを悪から守るよりも寧ろ、現実の世界から守る事だった。

(2) リンダと現実

ヨクナパトウファものの小説においては、ごく稀に、例えばマサチューセッツ州

ケンブリッジのクウェンティンなどが描かれる事があっても、まず全体として、物語の場がヨクナパトウファ郡を離れる事はなかったし、特に『村』と『町』では一度もなかった。そして年代記的な小説において場が積極的な役割を担っている事は既に強調しておいた通りである。だが『館』では、この慣例は頻繁に破られる。一方においてミンクの武器調達の旅があり、他方においてリンダや、彼女に付きそうギャヴィンとラットリフの旅があるからだ。こうしてこの小説は、年代記としての印象を決定的に薄めているのだが、更に今、リンダと旅について考えてみると、彼女は、フォークナーの世界には珍しい、外の世界に眼を向ける型の人物である事が判る。彼女はユダヤ人の共産主義者を夫とした上、その夫が死ぬとジェファソンへ帰って、共産主義や黒人解放運動を町に導入しようとする。このような彼女の活躍によって、これ迄外の世界の政治や思想の流れから比較的孤立していた田舎町ジェファソンは、ニューヨークやヨーロッパへと続く現実の世界の紛れもない一部として位置づけ直され、それ故物語の枠組にしても、ジェファソンにはもはや拘泥し得なくなっているのだ。

『館』におけるこの種の変化の原因は、一見すると、二十世紀の中葉に至ってアメリカのどんな田舎も、世界全体の潮流をそれと判る形で反映せざるを得なくなった、という事情にあるように思われるが、実際には作者の現実的なものに対する態度の変化の方が原因として重大である。つまり二十世紀だろうと十九世紀だろうと、小説の世界に外の現実を、顕著に反映させようと作者が思えばそれは可能だし、思わなければ果然として、それを反映させないで済ませる事もまた可能な筈だからだ。しかも、フォークナーに即して言えば、彼のこれ迄のヨクナパトウファものは、二十世紀の時代思潮を必ずしも鮮かに反映させていないとしても、南北戦争や奴隷制といった、現実の南部が長く抱えてきた問題の方は十分に反映させているのだから、今注目すべき事は彼の小説の現実反映の有無ではなく、反映する現実が過去から現在へ変化してきた、というところにある。つまるところフォークナーのヨクナパトウファは、リンダの功績によって、遂に現代に追いついた事になる。

だが、このような変化を通じて、『館』においてジェファソンの町が質的に変化したのか、と言えばそうではなく、町は保守的であり続ける。ヴィッカリーが注意を促しているように、

ジェファソンは外見上は変化を蒙ってきたが、その思想的本音の部分は、二十世紀の加速度的激変にも関わらず手つかずのままであるように思われる。⁷⁷⁾

そこで、リンダの急進的な政治活動は、町に定着するどころか、反感を買って空転するばかりなのだが、ここで本当の興味を引くものは、リンダよりも寧ろ作者フォー

クナーの態度である。それと言うのも、彼はこの小説において、町の保守性に同化しつつ、戦後的な思想を、専ら揶揄した上で退けるべく、リンダを通じてジェファソンの町へ引っ張りこんでいるように思われるのだ。もう少し正確に言えば、ジェファソンは政治に関して、単に保守的であるだけではなく、ド・スペインが一時期市長を勤め、クラレンス・スノーブスがこの地区選出の州議会議員を勤め、そしてフレムが銀行頭取を勤める、という事からも判るように、どこか田舎芝居じみた、冗談めいた雰囲気があって、この雰囲気のために政治的なものは全て言わば骨抜きにされ、予測された結果に従うようにしても笑いの種にされてしまうのだ。その挙句に平穩無事なジェファソンの姿が残るとしても、だからそれは、現実感のある平穩ではなく、政治問題の本当に深刻な部分を予め排除して予定調和的に仕組まれた平穩を示すに過ぎない。例えばリンダの活動は、甲を奏すには初めから余りにも単純だし、余りにも早く挫折しすぎる。しかもスペイン市民戦争から帰った彼女は耳が聞こえなくなっている。そこで彼女に関して、「本人にしてみれば囁きあるいは呟きであっても、悲劇的な事にまだ耳を持っている者にとっては昔のクラクソン型の警笛程に鋭くも凄まじい」(M. 241) 声音で語り、また人と話すには筆談の手間を取って貰わねばならない、という設定がなされていて、この設定の狙いは彼女の言動に絶えず滑稽な印象をつけ加える事にあるのだろうが、これはそれ自体としては秀逸な設定であるにせよ、一方で、リンダの思想やその実践を作者がまともにとり扱う意図を初めから持ちあわせていない、という事をも如実に示している。リンダの仲間になるところの、ジェファソンのたった二人の共産主義者が、共に移民で、片方は英語を満足に話せずらしい、という風に設定されている事も、やはり同様な効果を与える。

ここで推測される事は、どうやら、僕が『村』において既に兆しを見出しておいたようなフォークナーの保守性が、この小説では彼の老齢と共にいよいよ強固になっていて、却ってそこから生じる自信と硬化した感性の故に、現代的なものに対して自分の世界を開いてみせる、あるいは忌憚なく言えば、開くふりをしてみせる気になったのであろう、という事だ。この時点でやはり既に老人となっているギャヴィンやラットリフは言う迄もないとして、青年に達したばかりのチャールズも、この小説のそういう基調に呼応して妙に保守的に、おとなしくなっていて、町の黒人たちを「僕らの忠実なる黒人種」(M. 215)と呼んだりして敢えて黒人問題を問題として見ようとし

ない。

前節で述べるべき機会を得られないでいた事柄をここで一つ掘りおこせば、『館』に見られるような時代への肩すかし、という側面は、『町』においても紛う方なく見

出される。つまり、フレムがフレンチマンズ・ベンドを脱出して二十世紀のジェファソンに着いてみると、そこには発電所、自動車、汽車、銀行など、現代文化の堂々たる産物が彼を待ち構えている訳だし、それらは小説の中で、決して無視されてもいない。だが、それら文明の利器は、実は、この小説の世界に現代性を刻印するためと言うよりは、逆説的な事だが、その非現代性、あるいは前に用いた語で言えば、その非歴史性、そちらの方を際立たせるために利用されているに過ぎないのだ。発電所はドタバタ喜劇の舞台を提供するばかりだし、自動車は騒音を響かせる悪戯のために最もよく奉仕し、汽車はくり返しラバを轢いてIO・スノーブスの計略にひかかり、銀行はと言えば、フレムのような無学な者に狙われ、奪われ、そして立派に経営されうる程度のものではしかない。つまるところこれらの文明の利器は、物理的には、物としてはジェファソンに導入されているのだが、本来それらを産みだし、それらの運営に欠くべからざる筈の現代的な精神、即ち合理性の追究の精神がジェファソンには全く整っていないために、却って不調和な、でくの坊の如きものとして機能せざるを得ず、結局笑い話の種を提供するに留まってしまうのだ。こうして、一見いかにも二十世紀らしい装いの下で、第一節で論じたような意味での、相も変わらぬ人間達の反復的なエピソードが続発する事になる。

このように、現代的な題材を物語にとりこみながら、その精神を無視する、というフォークナーの方針が、彼の年代記の、歴史に携わりながら尚かつ非歴史的であり続ける、というあり方に、正確に対応している事は言う迄もない。そして、彼のこのような非歴史性が、保守性と紙一重の差のものである事もまた、これ迄述べてきたところから了解されるだろう。ただ僕が見る限りでは、『村』や『町』とは異なって『館』においては、目立つものは非歴史性やそれが支える年代記ではなく、保守性とそれを主題として訴える小説の方である。わざわざ共産主義や黒人問題を持ち出してそれを笑う事によって、ジェファソンの非歴史性は、そっくりそのままイデオロギーの次元へ、保守性として滑りこんでいるのだ。

こうして保守的に硬化した町ジェファソンは、やはり硬化した自尊心の持ち主ミンクを主人公として迎えるために相応しい土壌となる。政治活動を止めたリンダは、知らぬ間に言わば百八十度転換して、驚く程古めかしい道徳へ赴き、父フレムを処罰しようと企てる。その企ては成功し、ギャヴィンやラットリフの支持さえ最終的に取りつけて、物語は、フォークナーの予定通り、『村』の世界へ帰還し、そこで大地に、総ゆる人間の喧噪を超えた永遠の静謐を見出して終るのだ。

……深く深く大地へ沈めば苦しんだが今では自由な身の仲間達に既に満たされ

て、情熱と希望と怖れをもって悩み惑い呻かねばならなかったのがただ大地と土くれであったかのように……(M. 435)

(3) フレムと役割

以上に述べてきたような三部作の小説的な締め括りのお陰で、色々な意味で被害を蒙っているのが、年代記型の主人公フレムである。

まず彼は、『町』の最後で銀行頭取に就任すると、それ以上の地位は望もうとしないで蟄居の生活にはいる。その理由は、彼の野心の満足によってよりも寧ろ、年代記的な物語の設定上の事情によって説明される。つまり彼がもしジェファソンの名士以上のものを望むなら、彼はジェファソンを離れ、ラットリフもギャヴィンも目撃しえない場所へ出陣せざるを得ないだろうが、彼にはそういう自由は到底与えられないのだ。そこで人生半ばにして、彼は目標を達成し、その後するべき事がなくなってしまう。『館』での彼の主要な仕事は、ミンクを待つ事なのだ。

ところで、こうしてフレムの出世のプロットは『町』の段階で形がつくのだが、ちょうどその時、言わば折り良く、このプロットの内実を支えていたユーラが自殺する、という事は注目されねばならないだろう。彼女は、ラットリフなどの言うように自分の人生にうんざりしたのだとか(T. 358)、フォークナーが自分で言うように娘の名誉を守りたかったのだとか、⁷⁸⁾ そういう理由だけで自殺するのではない。もしそういう理由だけなら、彼女はもっと早く自殺しても良かった筈だし、もっと早くド・スペインとの関係を精算しても良かった筈だ。そこでどうしても、フレムが頭取になった丁度その時点を選んで彼女が死んだのは、そこで、フレムに利用されつくすという彼女の役割が成就したからに外ならないと思われてくる訳だ。もち論僕としても、彼女の自殺に必然性や同情の余地が感じられない、などと主張する積もりは全くないが、それにしても、彼女がプロットの側からの要請に従って自殺の時期を選んだ、という印象は拭い難いし、その印象は、先程述べた、年代記的な意味でのこの三部作のプロットの粗雑さと無関係ではない筈である。

フレムの場合には、プロットの側からの要請は一層厳しい。一篇の小説のあいだ中、主人公が何もしないでじっと殺されるのを待つ、という事態は、それだけでも随分奇妙だ。やはりユーラと同じように、彼も人生にうんざりしたのだらう、と僕達も自然に考える。この事はよく指摘されるし、⁷⁹⁾ またこれは、ミンクがフレムに向けて発射した銃が一度不発に終わった時、二度目の射ち直しを待ってフレムがその場を動かなかった、という事実にも良く符合する。だが、結局のところ、ここでもまた、フレムがプロット上の要請に譲歩したのだ、という印象は残る。一度であろうと二度であ

ろうと、フレムが従順にミンクの銃の前に坐っていてくれなければ、ミンクの執念もリンダの陰謀も、一切が水泡に帰してしまうからだ。有り体に言えば、スノープス三部作全体のプロットは、運命的な必然性や悪を罰する意志によって決まったのではなく、実はフレムの一存で決まったのであり、彼がうんざりしていたのだとしても、その事はミンクやリンダ、それにミンクの言う「わしらの主」とっては、僥倖であるに過ぎない。

この事が、このプロットの粗雑さの最終的な意味である。つまりそれはあく迄も年代記的で、主題を統一的に、況や運命的に、担いうる程の力を持ってはいないのだ。ふり返ってみると、当初は野心に燃え、一族を次々に登用しながら、途中から気持を変えて彼らを寧ろ追い払おうとし、スノープスを一掃する準備を自ら整えた上で、野心も失くし、遂には自分から進んで殺されようと迄する、というのがフレムの生涯であり、それは一言で言えば、いかにも年代記の主人公らしい一貫性に乏しい粗雑な生涯であるのだ。そしてこの点が、既に挙げた『館』のプロット上の難点と結びついて、この小説の小説的なものへの回帰について、その評価を困難にしている。結局のところは、『館』も年代記なのだが、それは、『村』や『町』のようにフォークナーの小説の新しいあり方を示唆する意味でそうなのではなく、小説としては弱すぎる、という消極的な意味でそうなのである。

以上、フォークナーのヨクナパトウファものについて見取り図を得るように心掛けつつ、スノープス三部作を概観した。議論の中でくり返し述べたように、僕としては『町』の評価に格別の関心を寄せているが、三部作である以上は、一冊だけ切り離して評価する訳にもいかず、例えば『館』に欠点が多い、という僕の意見が的を得ているとすれば、その責任は当然その前作の『町』へも及ばなければならないだろう。だが、寧ろこの事を逆に言って『町』の面白さと意義深さに免じて、『村』はもち論、『館』に認められる瑕瑾もある程度許容してやる事もできるのではないだろうか。そう願えて、『スノープス』全体をフォークナーの主要な業績の一つに算え入れてやれるのなら、些か長びいたこの話の目的はほぼ達せられた事になる。

- 1) William Faulkner, *The Hamlet* (『村』) (初版1940年), the third edn. (New York: Random House, 1964); *The Town* (『町』) (New York: Random House, 1957); 及び *The Mansion* (『館』) (New York: Random House, 1959). 以下の議論では、この三部作についての引用は全てこれらのテキストから引くものとし、それぞれ H, T, M の略記号とページ数を付記してどの本のどの場所かを指示する。
- 2) Joseph Blotner, *Faulkner: A Biography* (New York: Random House, 1974).

- 3) ここでスノーブスものと呼んでいるのは、後に修正を経てスノーブス三部作に取り入れられた物語の事である。それらが雑誌に掲載された年とその時点での題名については、注13)を参照して欲しい。
- 4) この頃フォークナーは出版社へ宛てた手紙の中で「やはり『スノーブス』は続けてやっても二年位かかると思います。もう一つの方はじきに仕上がるでしょう、ただスノーブスの方の話が静かにしてくれるのが条件ですが、そうはしてくれそうにありません。」と述べている（もう一つの方、とは『アブサロム』の草稿であつたらしい）。Blotner, p. 827.
- 5) 例えば, Olga W. Vickery, *The Novels of William Faulkner*, the revised edn. (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1964), p. 197; Michael Millgate, *The Achievement of William Faulkner* (1966; rpt. New York: Vintage Books, 1971), p. 189.
- 6) しかも O・W・ヴィッカーリーが注意しているところによれば、この二度の殺人のどちらにおいてもミンクは、法的義務を済ませてから犯行に及ぶ、銃の入手のために苦労を重ねる、そのため一晩を駅で過ごす、一発目の狙撃が発射である、などの共通点をもっている。Vickery, pp. 195-96. また、ここで彼のヒューストン殺しの過程をもう少し具に見ておけば、結果的に彼は、ヒューストンを二度射ち直すばかりか、彼の犬とも二度闘い、彼の屍体を二度捨て直し、一方ランプ・スノーブスを二度殴り倒し、斧をも二本入手してしまう。こうなってくると増々、彼の物語は円を描きつつ、螺旋的にしか進まないのだ、という印象が強まる訳だ。
- 7) 『小説とは何か』、米田一彦訳（ダヴィッド社、昭和四四年）、八三一九七ページ。
- 8) 例えば性格を反映するような口癖や動作の癖という事があって、ジョディ・ヴァーナーは「糞たれ (Hell fire)」を連発し (H. 16, 18 など)、IO・スノーブスは諺を連発し (H. 65 など)、そうかと思うとエック・スノーブスは「俺には判んないよ」を連発する (H. 278 など)。一方、フレムが絶えず何かを噛んでいたりと、同じ服装を守ったりする事は、言及する迄もない程印象的な反復である筈だ。
- 9) 特に、ミンク対ヒューストン事件とアブ対ハリス事件が両方共牛の越境行動から始まる事はここで注意を引く。
- 10) マルカム・カウリー『フォークナーと私』、大橋健三郎・原川恭一訳（富山房、昭和四三年）、二四頁。
- 11) 同様に、キャディを守ろうとするクウェンティンがドールトン・エイムズに撃退されリーナを守ろうとするバイロン・パンチがルーカス・バーチに撃退されるのを僕達はた易く思い出す。この事は、ギャヴィンがフォークナーのロマンチックな主人公の系譜を引いている事と、同時にもう一つ、フォークナーの物語がしばしばこういった脱歴史的な、と言うか、古来変わらぬ愛憎の劇としてパターン化され得る事を示唆するが、これらの点は両方とも後で更に審らかにされる筈である。
- 12) ヴィッカーリーは、僕のとは別の文脈から、この三部作の反復性にやはり着目して、僕がここに挙げなかったような幾つかの例を出している。Vickery, pp. 196-97 を参照して欲しい。
- 13) それらの題名と発表の年は、『村』に収録されたもの——“Spotted Horses”（斑馬の話）と“The Hound”（ヒューストン殺しの話）1931年、“Lizards in Jamshyd’s Courtyard”（宝探しの話）1932年、“Fool About a Horse”（バット・スタンパーの話）1936年、そ

- して“Barn Burning”(アブの放火の話)1939年。『町』に収録されたもの——“Centaur in Brass”(発電所の話)1932年、“Mule in the Yard”(I Oとラバの話)1934年、そして“The Waifs”(パイロン・スノープスの子供達の話)1957年。『館』に収録されたもの——“By the People”(クラレンス・スノープスの失脚の話)1955年。
- 14) 例えば、Vickery, pp. 128-29 を参照。また、別の角度からこれを言うと、この小説で作者が時に応じて文体を変え得ているという事は、全体の統一性をここで彼がさ程気にかけていなかった事を暗示するし、これはもち論、僕のこの節での指摘の内容に合致する。
 - 15) William Faulkner, *Faulkner in the University*, ed. Frederick L. Gwynn & Joseph L. Blotner (New York: Random House, 1959), p. 31.
 - 16) “Identity Crisis in William Faulkner’s Major Works”(修士論文、東京大学提出、昭和四九年)
 - 17) E・H・エリクソン、『主体性——アイデンティティ』、岩瀬庸理訳(北望社、昭和四四年)、五六頁などを参照して欲しい。
 - 18) ハリーは「この紀元一九三八年は愛のための場所を持たない」と宣言しつつ、世間を「今や愛なしで済ませるようになってしまった人間の生活の型に、僕たちを従わせようと、従うか死ぬかだと強いる力」として把握している。William Faulkner, *The Wild Palms* (1939) (New York: Vintage Books, 1966), p. 140.
 - 19) シーロットは言う、「愛と苦しみは同じもので愛の価はそれに支払わなきゃならないものの額で決まるのよ……。」*The Wild Palms*, p. 48.
 - 20) *The Wild Palms*, p. 324.
 - 21) *Faulkner in the University*, p. 100. 但し、この意見を彼は共産主義への批判の一環として述べたのであり、この実情を勘案すれば、彼の個人主義が、『村』に垣間見られ、『館』において顕著に現われる彼の保守性と、実際には表裏一体である事が了解される。
 - 22) William Faulkner, “An Introduction to *The Sound and the Fury*,” in James B. Meriwether ed., *A Faulkner Miscellany* (Jackson: Univ. Press of Mississippi, 1974), pp. 158-59. この序文は、結局実現しなかった『響きと怒り』の再出版計画に就いてフォークナーが一九三三年に認めたものであるが、七〇年代になってから漸く紹介された。尚、ここでフォークナーが三番目として言及している小説は、もち論『埃にまみれた旗』である。
 - 23) それはしかしあく迄も外見上の事に過ぎないのではないか、フォークナーにしても読まれる言葉で書いたのだし、書けば書いたで結局は出版を望んだではないか、という一種の混ぜ返しは、もち論ここで可能だろうけれども、簡略に言ってそれは、作者の社会的位置と想像力の様態との可変的な関係を捨象してしまう結果に終る。
 - 24) William Faulkner, *The Sound and the Fury* (1929) (New York: Random House, 1956), p. 211.
 - 25) *The Sound and the Fury*, p. 185.
 - 26) *The Sound and the Fury*, p. 199.
 - 27) 彼女の有名な発言「おらは始まりと終りを見ただ」を参照して欲しい。*The Sound and the Fury*, p. 371.
 - 28) 因みにフォークナー自身の発言だけ、ここで一瞥しておきたい。「それが彼の悲劇で、私にとって物語の悲劇的な中心主題だった訳です、つまり彼が、自分が何者であるか判ら

- ず、しかもそれを見出す術がこの世に全くない、という事が。それが私にとっては人間の陥る事のできる最も悲劇的な状況なのです。」 *Faulkner in the University*, p. 72.
- 29) William Faulkner, *Light in August* (1932) (New York: Random House, 1959), pp. 26, 48,
- 30) *Light in August*, pp. 267-270.
- 31) *Light in August*, p. 348.
- 32) もち論、これらの問いに対して小説の外部に答えを捜すとすれば、想定される有力な答えは、フォークナーが南部人であり南部人を描いているのだ、という事実だろう。というのも、南部における家族の位置の大きさがこれ迄度々指摘されてきたからである。
- 33) *Faulkner in the University*, p. 71 を参照して欲しい。
- 34) 例えばローザがクウェンティンを相手に語る次のような一節は、この小説における彼女自身の位置とクウェンティンの位置とを二つながらに浮きぼりにしているように思われる。「それは語りうるのです、私にはそれだけの文章を費し、あの人が話した通りのあの図太く空しく剥き出しで乱暴な言葉をくり返し、あなたにただ、あの人の胸中を理解した時に私の知ったあの仰天と激昂の疑惑だけでもそのまま伝えおく事が、あるいは幾千の文章を費してあなたに、私が殆ど五十年のあいだ尋ねまた耳傾けてきたあの何故？ 何故？ 何故？ だけでも残す事ができるでしょう。」 William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (1936) (New York: Random House, 1964), pp. 166-677
- 35) 例えばH・マイヤーホフに『現代文学と時間』と題する著作があり、の中で彼は、「文学作品は時間と自我という二つの統一体の間に相互依存関係が存在していることを常に認めてきた」と確認した上で、現代において時間が「人間の仕事や価値感にとって敵対的な媒体、苦悩と不安の源であり、絶望をもたらす原因と見なされるようになった」と述べている。『現代文学と時間』志賀謙・行吉邦輔訳（研究社、昭和四九年）、四八、一三五ページ。
- 36) *Faulkner in the University*, p. 84. 外に、William Faulkner, "Interview with Jane Stein Vanden Heuvel" (1956), in *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*, ed. James B. Meriwether & Michael Millgate (New York: Random House, 1968), p. 255 をも参照して欲しい。尚、これらの発言と同趣旨の意見をギャヴィン・スティーヴンスは述べている。「あった、という事は常に永久に、不可解に無感応に残るのであり、その事がその悲しみなのだ。」(T. 334)
- 37) クウェンティンは父の次のような発言を思い出す。「人はそんなに怖ろしい事はできないひどく怖ろしがる程の事など決してできやしないんだきょう怖ろしいと思えた事もあすには覚えてさえいられないんだよ」 *The Sound and the Fury*, p. 78.
- 38) Blotner, p. 531. これは出版されなかった草稿の一部である由。
- 39) Blotner, p. 526.
- 40) 例えば、*Faulkner in the University*, p. 3.
- 41) フォークナー自身の発言に「ギリシャが彼を潰したんです、かのギリシャ的な悲劇の観念がです」とある。*Faulkner in the University*, p. 35.
- 42) フォークナーが受けたインタヴューの一節に、「問：私はサトベンの転落の理由を探しているんですが、南北戦争がある役割を果たしているように思えるんです。それは当たっていますか？／答：ええ。／問：でもそれが主な理由ではありませんね？／答：ええ、私は南北戦争を、自分自身の都合のために使ったのです。サトベンの国は南北戦争で破滅しま

したが、それはサトベンを止めはしませんでした。……」とある。 *Faulkner in the University*, p. 73.

- 43) ここで一点追加しておきたいのだが、フォークナーの小説においては、火だとか水だとかの自然の力が殊更に重要な役割を果たしている。サトベン屋敷に、ジョアナの家に、そして『館』での報告によればコンプソン屋敷の場合にも、最後を遂げさせる火事、一方アブ・スノープスが自己表現としてくり返す放火、また水に関しては、『死の床に横たわりて』と『野性の棕櫚』の猛威を奮う川、などが、その実例の代表格であろう。もち論、このように火や水の力を利用しようと心がける小説家は少しも珍しくないで、強弁は憚られるが、僕が見る限りでは、フォークナーの自然は、例えばプロットに介入する度合において、とりわけ大きな位置を占めていると思う。また概して、火傷を負うベンジー、水死するクウェンティン、焼死するヘンリー・サトベン、嵐に立つハリーのように、アイデンティティを喪失した人物は、その証拠であるかのように自然の前に行きくれ、斃れ、放火するアブ、牛と遊ぶアイク・スノープス、大熊に学ぶアイザック・マッキヤースリンのように、アイデンティティを保持する人物は、やはりその証拠のようにして、自然の側に立つか、あるいは洪水に乗りだす背の高い囚人のように、これを克服する。
- 44) 因みに、百科事典『アメリカナ』の記述によれば、年代記とは「出来事をその起こった順序通りに並べた歴史的記録であり、そこには事実についての個人的な解釈や、表現の仕方における巧まれた文学的技法はない。」“CHRONICLE,” *Encyclopedia Americana*. 以下の議論において僕としては、小説との差異を強調する意図から、年代記について因果関係の欠如の面を強調していくが、もとよりここに掲げられた如き一般的定義に背馳する所存ではない。
- 45) この事情をふまえて、フォークナーは本質的に旧い作家だった、と結論づける事は可能であるだろう。だが、通常旧いと思われる方法なり様式を活用する事によって、自己の課題によく対処し、引いては小説の新しい可能性を開示した作家はフォークナー一人に留まらない。ここで僕が思い出しているのは、フォークナーの同時代人であるわが国の大作家、谷崎潤一郎である。この二人の取り合わせは一見すると奇妙に映じるかもしれないが、実際には類似点が少なくない。というのも、谷崎もまた、日本古典への造詣の深まりを経て、『卮』、『盲目物語』、『春琴抄』などにおいて語りの手法を大いに利用し、『蓼喰ふ虫』、『少将滋幹の母』などでは物語の対照や並置を試み、一方それらの努力の一つの結節点として『細雪』という年代記的な小説を、しかも源氏物語訳出の直後に書いているのだ。二人の作家達のこのような並行関係を審らかにする仕事は、到底僕がここでなしうる場所ではないが、それが決して偶然の産物ではなく、小説というものの、あるいは物語というものの新しいあり方についての同時代的な模索の結果である、という事は一瞥しただけでも明らかであろう。参考迄に、谷崎が年代記的なものを求めるに至った動機の一つが窺われる彼の文章を引いておけば、中国の長篇小説を好むの弁の中で彼はこう書いている。「もともと支那の長篇写実小説と云うものは、日本の源氏物語などと同様、長いわりに事件のヤマや起伏や波瀾重量と云うことが少く、非常に多くの人間がただ物静かに彼方へ行き此方へ行きして似たような場面が幾度か繰り返されると云う、見ように依っては随分退屈な読物なのであるが、その退屈で、同じようなことが繰り返されるところに、いかにも實際世界の縮図らしい感じがある。」『きのふけふ』(原文旧仮名、昭和十七年)、『谷崎潤一郎全集』(中央公論社、昭和四十二年)、第一四巻所収、四八二—八三ページ。旧い

と言えども論旧い小説のあり方が、谷崎によって改めて捉え直され、蘇生する可能性を秘めている事は、ここから見てとれる筈だ。そして事はフォークナーに関しても同じだし、例えばこの谷崎の文章はスノーブス三部作についての解説としても原則として通用するのではないかと僕などは思っている。そもそも場違いの感を惧れずに僕が谷崎の名をここで持ち出したのは、フォークナーの体質的な旧さが寧ろ彼にとって新しさへの武器になった事、従ってスノーブス三部作も、ヨクナパトウファの思い出の記であるどころか、最も年代記らしい小説として、彼の旧さと新しさの正念場として、結局は現代の小説の一つの位相を照射するものとして読まれねばならない事、などを確認し、僕の『スノーブス』への問題意識の根本を明らかにしておきたいために、手本を仰ぐようにして、僕の国の大作家を参照しなかったからである。

- 46) 『アブサロム』の年表は本文に添えて出版されたが、外に『響きと怒り』の年表もフォークナーの草稿の中から発見されている。Blotner, p. 572.
- 47) *Faulkner in the University*, p. 107.
- 48) 例えば『征服されざる者』の中で最長の短篇『美女桜の香』は外の諸短篇を一冊に纏めようという段階で書かれ、追加された。Blotner, p. 965.
- 49) やはり元来短篇群だったものを、大幅な修正や加筆、例えば『熊』を経て一冊に纏めた。Blotner, p. 1080.
- 50) Blotner, 557.
- 51) 例えば出版社リヴライトは、「もしこの本にプロットや構成があれば、我々も縮めるとか直すとか提案するかもしれないが、これは余りにも散漫で使いものになるとは思えない」とフォークナーに書き送った。Blotner, p. 559.
- 52) 例えば勇気や忍耐についてのミンクの意見を挿入したり (M. 22 など)、ヒューストンの使用人でミンクよりも暮らし向きのいい黒人を登場させてミンクの屈辱感を強めたりしている。
- 53) Millgate, p. 184.
- 54) *Faulkner in the University*, p. 34 を参照して欲しい。
- 55) Warren Beck, *Man in Motion: Faulkner's Trilogy* (Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1963), p. 20. なお、スノーブスが最初に現われる小説『埃にまみれた旗』において、彼らの間柄の疎遠は既にはっきりと言及されている。「スノーブス達は親密な関係を生じる程に互いを信用してはいなかった。」William Faulkner, *Flags in the Dust* (New York: Random House, 1973), pp. 217-18. 尚、この一節は『サートリス』には偶々含まれていない。
- 56) 例えば、Steven Marcus, "Snopes Revisited," in Frederick J. Hoffman & Olga W. Vickery ed. *William Faulkner: Three Decades of Criticism* (1960; rpt. New York: Harcourt Brace, 1963), p. 389.
- 57) 念のために言うておけば、ユーラもまた、所謂人間的なスケールの大きさは別として、基本的にこの、地上的な人物の集団に属している。彼女はフレムとの対照という観点から、ともすると愛の化身のように見なされがちだが、実際には、言わば地上化された愛としての、性の化身なのであり、他方実際の智慧にもよく長けた女性なのだ。そこに崇高なものを認めるのは、だから、ギャヴィンの誤解であると言わねばならない。
- 58) 従って、このような文脈に限定して言えば僕達は、スノーブス一族が「フォークナーが人

- 間というものを批評したり茶化したりしうるための方法であって、彼の考える平均的人間像を表現している」という J・ゴールドの見解に多いに賛成して良いだろう。Joseph Gold, “The ‘Normality’ of Snopesism: Universal Themes in Faulkner’s *Hamlet*,” in Linda Welshimer Wagner ed., *William Faulkner: Four Decades of Criticism* (East Lansing: Michigan State University, 1973), p. 326.
- 59) 高い自尊心と、それを傷つけられた故の犯罪、という物語を持つ人物としては、ほかにもち論、サトベンを殺すウォッシュ・ジョーンズもいる。彼は初め短篇『ウォッシュ』の主人公として一九三四年に現われた。
- 60) John B. Cullen のもの。Cleanth Brooks, *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country* (1963; rpt. New Haven: Yale Univ. Press, 1966), p. 220 に引用されている。
- 61) Brooks, p. 230.
- 62) ヒューストンについては、彼は「初めから傲慢と狭量と矜持の顔付きをして生まれてきた」(M.7) とある。
- 63) G・L・ストーナムなども、僕とは異なった文脈においてはあるが、『村』の出版された一九四〇年をフォークナーの変化の年と認めている。Gary Lee Stonum, *Faulkner’s Career* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1979), p. 156.
- 64) 彼の語りの重要性をさし当たり量で測っておけば、彼が語る部分は章の数で数えて全体の二分の一弱、ページ数で数えて二分の一強を占める。
- 65) この説明はフォークナー自身の説明とも合致している。*Faulkner in the University*, p. 116. を参照して欲しい。
- 66) 『町』の開始を告げるフレムとユーラのジェファソンへの移転が一九〇九年頃、チャールズの誕生が一九一四年頃、結末におけるユーラの死が一九二七年である。
- 67) 南部の語りの伝統についての手近な解説としては、赤祖父哲二、『言葉と風土、「新批評家」のフォークナー論をめぐる批評の問題』(開文社、昭和四四年)、特に第五章、を参照して欲しい。
- 68) Brooks, p.175.
- 69) 後で彼は「今では『僕達』というのは僕の事だ」(T. 111) と言い直すが、いずれにしても彼の視点が個人的でない事には変わりはない。
- 70) この事は当然、スノーブス三部作の全体に亘って、物語の題材が土地や金銭、それに身体や肉体など、物質的なものに主として関わっている事をも説明する。この最後のものについてもう少し言えば、ユーラなどの肉体関係を初めとして、馬や牛や犬の躍動とその制御の努力、殺人や動物の屠殺、そして屍体の処理など、精神の営為とは一旦切れた次元での、物理的な意味での肉体が、この三部作では好んで描かれている。
- 71) この点を最も詳しく論じている批評家はベックであろう。Beck, pp. 53-55, 70, 136, などを参照して欲しい。
- 72) ギャヴィンの物語のうち最初に書かれたものは短篇『紫煙』であるらしく、そこでは彼は探偵である。その後じきに、短篇『髪』や『八月の光』に、彼は解釈者として登場した。冒頭の年譜、及び Blotner, p. 644 を参照して欲しい。
- 73) Joseph W. Reed, Jr., *Faulkner’s Narrative* (New Haven: Yale Univ. Press, 1973), p. 245.

- 74) Brooks, p. 216.
- 75) アーヴィング・ハウは『『館』のプロットを厳密に調査すると、三部作全体の構想とフレム始末との間に、……いかなる必然的因果関係も存在しないということが明らかになる』と述べてこの点を指摘している。『ウィリアム・フォークナー』、赤祖父哲二訳（冬樹社、昭和五一年）、三二〇ページ。
- 76) プロットナーによれば、フォークナーは『村』の執筆の開始に当たって、スノープス一族がジェファソンを徹底的に蹂躪しつくすという形で三部作を終わらせる事を計画していたらしい。そうすると、フォークナーがミンクのフレム殺しのプロットを着想したのがいつなのか、考えてみたくなるが、僕としてはここで述べているように、ミンクがフレムを殺す行為がそもそも極めて年代記的である点と、その原因が既に『村』で叙述されている点から、『村』の執筆の半ばには彼は既にその着想を得ていたと推測する次第である。Blotner, p. 1006 を参照して欲しい。
- 77) Vickery, p. 194.
- 78) *Faulkner in the University*, p. 195.
- 79) 例えば、Millgate, p. 248, Vickery, p. 204.

（ひらいし たかき 英語 本学講師）