

多様性の中の統一 (E Pluribus Unum) :

The Sound and the Fury における文学形式の考察

森 本 奈 理*

はじめに

この論文の目的は、「なぜ William Faulkner は、最初の傑作 *The Sound and the Fury* (1929) を 4 章仕立てで書きあげたのか」という問いに答えることである。ここでは、「4 つ」という数に強調点があり、2 章でも 3 章でもなく、4 章で 1 つの作品が構成されているところに意味があるのである。そして、この問いは、私自身の *The Sound and the Fury* を読んだときの「とまどい」、それぞれの章が一見ばらばらでありながら、それでいて、深層では密接につながっているとしか感じられない「居心地の悪さ」から出てきたものである。正直に告白すると、私は最初 Quentin の語りだけで論文を書こうと試みた。しかし、その後、それだけで、私は *The Sound and the Fury* の研究論文を書いたと言えるのであろうか、これだけの傑作をものした作者 Faulkner と真剣に向き合ったことになるのであろうか、という疑念が湧いてきた。答えは「ノー」であり、結局、私は論文をそれ以上書き進めることができなくなってしまった。

そのとき、私が抱えていた難問は、「文学の本質は、その『形式 (form)』と『内容 (content)』のどちらにあるのだろうか」というものであった。正しい答えは、「どちらでもある」、あるいは「どちらでもない」である。

*専修大学ネットワーク情報学部兼任講師

身も蓋もない言い方をすれば、そもそも、文学の「本質」などというものは存在しないのであり、このことは、Stephen Greenblattのような「新歴史主義者」が主張する「文学の歴史性」という概念に最もドラマティックに反映されているのではないだろうか。しかし、このように、「歴史」という補助線を引いてみると、「文学の本質」は、「内容」よりも「形式」の方にあるのではないかと私は感じるのである¹⁾。「文学」は、「歴史」よりも時間的に古く、書き言葉のない時代に、「物語」を記憶する装置として、韻律を持った「詩」という「形式」が登場した。「形式」の発明と同時に、「文学」も誕生したのであり、この「形式」を、それに先行する「内容」に一致させようというのが、古代から現代に至るまで連綿と続く全ての文学者の「夢」であって来た。そして、この「夢」を極めて明示的に意識した最初の世代が、Faulknerの属する「モダニスト」たちだったのでないだろうか。(そして、この「夢」を逆手にとってパロディー化してみせたのが、彼らの後にくる「ポスト・モダニスト」である。)

Faulknerは、*The Sound and the Fury*の後にも、*Light in August* (1932)、*Absalom, Absalom!* (1936)といった傑作を書いているが、前者が後2者よりも優れている点があるとすれば、この作品において、Faulknerが、全ての文学者たちの「夢」を(かなりの程度にまで)実現してしまったことである。すなわち、*The Sound and the Fury*は、その「形式」こそが「内容」であると言いうる作品の最たるものであり、それゆえに、私の当初の悩みはあったのである。「形式」の観点からすれば、*The Sound and the Fury*の4章は、それぞれ全くばらばらの語り口である。それでいて、この作品は1つの「統一された」ものであるのだから、一体どうすれば、「形式」に注目しながら作品全体を分析するなどということが可能になるのか?

この難問を解くカギは、「4」という数に注目することであった。実を言うと、この解決策は、私にとって、「先祖がえり」であり、その意味で

多少心苦しいものがある。今ほど意識的ではなかったものの、私は大学学部卒業論文で *The Sound and the Fury* を題材に同じ問題を扱っていた。そのときは、Jacques Lacan の「トポロジー (topology)」, 「現実界」「想像界」「象徴界」「症状」という人間精神の辿る4つの審級、をそれぞれの語りに当てはめてしまった。このやり方の問題点は多々あるが、中でも一番の失敗は、Lacan 理論において「語り得ないもの」である「現実界」を、実際に語られて存在している Benjy の語りに適用してしまったことだ。すなわち、かつての私の取り組みは、少なくとも Benjy に対してフェアでない、ということだ。そこで、この論文の1つの目標は、彼の語りをも説明するモデルを提示しなければならない、ということでもある。

今回、私が援用するモデルは、歴史家 Hayden White が *Metahistory* (1973) で提出したそれである。あらゆる歴史家の「歴史記述」の深層に、文学的「物語」構造をあぶり出す White は、「歴史学」の黄金時代である19世紀ヨーロッパの「歴史記述」を、それぞれが無意識的に依拠している「物語」構造に従って、4つのパターンに切り分けている。その4つのパターンとは、「ロマンス (Romance)」「悲劇 (Tragedy)」「風刺 (Satire)」「喜劇 (Comedy)」であり、それぞれが、Jules Michelet, Alexis de Tocqueville, Jacob Burckhardt, Leopold von Ranke という歴史学者、Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Benedetto Croce, G. W. F. Hegel という歴史哲学者、の (アプリオリな) 世界観に対応している²⁾。これらをそれぞれ Benjy, Quentin, Jason, Dilsey セクションの「語り」に割り振って、分析の補助道具としたい。

ここでいきなりとってつけたように、歴史家 White の「トポロジー (tropology)」が登場することを危ぶむ向きもあろうことかと思うので、まず、なぜ White の「歴史の文学性」分析を参照枠にするのか、そうした分析が *The Sound and the Fury* とどのような関係を切り結んでいるのか、という問題に触れておきたい。それは、Jean-Paul Sartre が喝破したよう

に、この物語が、「時間」の形而上学、「現在」と「過去」は分離不可能であるという Faulkner の「時間意識」に支えられており、この「時間意識」を扱うこともこの論文の目標だからである（180）。もっと正確に言えば、小説において、「形式」と「内容」の接合部分として現れるのが「時間」である以上、「形式」こそが「内容」である小説 *The Sound and the Fury* の分析の際に、「時間意識」について触れずに済ませることは絶対に不可能である³⁾。そして、こうした「時間意識」を極めてプラグマティックな形で用いているのが、「歴史学」と呼ばれる学問分野だと私は確信しているのである。ちなみに、「歴史学」において、「現在」「過去」は分離不可能であるという、「歴史」の相対主義につながるテーゼを初めて提示したのは E. H. Carr であり、こうした「歴史記述における客観認識の不可能性」についての立場を徹底させたのが Hayden White である。

そして、このこと以上に重要だと思うのは、*The Sound and the Fury* がある意味で「アメリカ文学史」になっている、ということである。もちろん、これは「意識」の産物ではなく、「偶然」の結果にすぎないのだが、そこにこそ作者 Faulkner の「天才」が見て取れるような気がしてならない。Faulkner の *The Sound and the Fury* に遅れること12年、文学研究者 F. O. Matthiessen は、アメリカ文学の黄金時代「19世紀半ば」を1冊の大著 *American Renaissance* (1941) にまとめた。注目すべきは、彼の記述も4人の作家を中心に構成されている、という事実である。Matthiessen が彼の「アメリカ文学史」で扱わねばならないと考えた作家は、Edgar Allen Poe, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Walt Whitman の6人であった。最終的に、彼は、このリストから Poe を除外し、Emerson, Thoreau を一緒くたにしている。すなわち、彼も、19世紀半ばというアメリカ文学の黄金時代を4つに区切って論じているのである。Matthiessen は、なぜ彼の文学史が4巻から構成されるのかについて詳しく語っていないが、私に言わせれば、これはいか

にも適切な判断である。それぞれの「文学」を「形式」面から分析すれば、Poeと彼以外の作家には厳然たる違いが存在する。Poeは、他の作家に比べて、はるかに文学の「形式」に意識的であり、このことは、ややもすると、彼の文学的業績の欠陥にもなり得る。良くも悪くも、Poeは、「まず理論ありき」なのだ。そして、いわゆる「文学的想像力」というものは、「理論」の外側に位置しており、それによって回収できない(されない)何物かだ、と私は信じているし、私がHayden Whiteに惹かれるのも、これが彼の主張の根幹をなしているからである。こうしたことから得られる結論は、おそらく、Matthiessenは、それぞれの巻が分析対象にする作家の「形式」が全く異なることに気づいていたのであろうし、これら4つの文学「形式」で、およそ全ての「物語構造」になっていることも知っていたのであろう⁴⁾。したがって、私は、Emerson, Thoreauに「ロマンス」を、Hawthorneに「悲劇」を、Melvilleに「風刺」を、Whitmanに「喜劇」を、彼らの「ドミナントな」語りのモードとして、割り振ってみたい⁵⁾。

そして、このことについて、「言わずもがな」の自己弁護をすることによって、このイントロダクションを締めくくりにする。ポストモダン「文学批評」の見地からすれば、「意味」のある言説などというものは存在せず、あらゆる言説の「意味」は決定不可能であり、したがって、私が問題にする「ドミナントな語りのモード」などというものも存在しない、ということである。しかし、私の意見では、「決定不可能性」などというものは、人間存在の「前提」条件であって、それを「結論」に据えることは不条理にすぎるのである。人間存在の「根源」(これの存在を、ポストモダン理論家は否定するのだが)こそが、決定不可能な「カオス」であり、こうした混沌の中から、何らかの「意味」「秩序」を紡ぎだそうとしてきたのが、人類の営為ではないのか。「精神分析」を参照してみよう。Sigmund Freudの「イド」にせよ、Lacanの「現実界」にせよ、人間の初期状態は「カオス」であると定義しているではないか。あるいは、これら思弁

的な「精神分析理論」を「歴史化」してみせた Michel Foucault の理論でも良い。おそらく、この世に存在する全ての「理論」が、人間の初期状態をこのように定めていることだろう。

「文学」も、それが人間の営みである以上、混沌から「意味」を紡ぎだそうとする作家の努力の痕跡である。そうした高貴な努力の全てを、「無意味」として退けてしまうのは、作家に対してあまりにも敬意を欠く「傲慢」ではないのだろうか。要するに、作家とて、人間である以上、さらには、「理論」が指摘するように、「言語」という不完全な体系を利用しなければならない以上、紡ぎだした「物語」に、何らかの「意味のゆらぎ」があるのは、ごく当たり前のことであり、それをわざわざ指摘することが果たして「知的な作業」と言いうるのであろうか。私は、そうは思わない。思えない。「脱構築」という作業は、むしろ、「意味」を紡ぎだそうとする「強者」に対する、「弱者」のルサンチマンでしかないのではないか。私は、Faulkner の文学を「分からない」と言ってこの世を去るよりも、それを「理解した」と信じてこの世を去ることの方を選びたい。確かに、Gayatri Spivak が指摘するように、「他者」を理解することは途方もなく困難な作業である。簡単に、「理解できた」などと言ってしまうことは、「傲慢」の極みである。それでもなお、「分からない」という、究極的には「他者理解拒否」の身振りよりも、「理解できた」と確信しつつも、その理解の当否を常に問い続ける反省的態度で、文学批評、Faulkner 批評に取り組みたい。これは、ある意味で、Spivak の言う、「戦略的本質主義 (strategic essentialism)」に似た行動方針かもしれない。

もちろん、だからといって、私は「脱構築」批評の全てを否定しているわけではない。後で見るように、Barbara Johnson が提出する「決定不可能」の結論は、この事例において、むしろ「生産的」である。私が拒否するのは、全ての現実に闇雲に「決定不可能」のレッテルを貼り続ける批評の「不毛」である。私にとって、このような試みは「ニヒリズム」以外の

何物でもない。しかも、これは、他人のみならず自己にも欺瞞的態度で接する、二重の「ニヒリズム」であるだけに、一層罪が重い。Richard Rorty が喝破したように、「脱構築」も、既存の構造にゆさぶりをかける1つの「メタファー」であり、私は、これを全ての事象に適用することは「害悪」でしかない、と言いたいのだ⁶⁾。「決定不可能」のレッテルを貼りつける前に、そうすることで得られる「利益」と、そうすることで生じる「損失」を、比較考量してもらいたい。「脱構築」批評といえども、それが「歴史的構築物」である以上、無敵ではないのだ。Foucault 風に言えば、これも、時とともに移ろい行く、1つの「エピステーメー (episteme)」なのだ。現代の文学批評にあまりにも幅を利かせすぎている「理論」的思考を「いったん停止 (エポケー)」することにより見えてくる新たな「地平」、その発見が私の批評の目標であり、とりわけ、Faulkner という作家は、私にそうするように常に励ましてくれているような気がするのである。

I. ものごとをありのままに見る

ここからは、*The Sound and the Fury* の (主に) 「形式」面を、物語の順序に従って分析していく。まずは、第1章のベンジーの「語り」だが、結論を言ってしまうと、我々はそれを読むことができない。白痴ベンジーにできることは、ものごとをありのままに見ることだけであり、それをありのままに語ることはできない。我々が実際に読むのは、ベンジー自身による語りではなく、ベンジーの見たものを可能な限り忠実に報告しようとする、作者 Faulkner の言葉なのだ。このように、我々とベンジーの間には、絶対に埋められない大きな溝が横たわっているため、究極的には、我々は、いつもベンジーの意図を捉え損なう。すなわち、ほぼ絵画的なレベルにまで「還元」された私的な言語を使用するベンジーとの「言語ゲーム

(language game)」において、我々は常に敗者の側に立たされるのである。こういった状況下にある場合に限って、「脱構築」という判断保留の態度も価値を持つ、と私は考える。そして、最初に断っておきたいのだが、我々が常にベンジーに対して敗れ去るという条件下で、彼の「語り」を分析しなければならない、ということは、その分析を記述する際に、他のどんなものの記述にもまして、「たぶん」「おそらく」という断り書きをつけなければならない、ということである。ここからの記述において、そのような断り書きをいちいちつけることはしないが、それでも、全ての私の主張には、こうした婉曲表現が潜在しているものとして理解していただきたい。

ベンジーの「語り」は、Whiteの言う「ロマンス」のカテゴリーに分類される。「アメリカン・ルネサンス」の作家では、Emerson, Thoreauと同じタイプである。従って、彼ら2人を手掛かりにして、この章を論じていくことにする。Emerson, Thoreauは、文学作品を執筆した「作家」というよりも、文学はいかにあるべきかについて論じた「批評家」に近いので、まずは彼らの「言語」観を分析することから始めていきたい。Thoreauの*Walden* (1854)の冒頭には、以下のようなくだりが「脈絡なく」現れる：

I long ago lost a hound, a bay horse, and a turtle dove, and am still on their trail. Many are the travellers I have spoken concerning them, describing their tracks and what calls they answered to. I have met one or two who had heard the hound, and the tramp of the horse, and even seen the dove disappear behind a cloud, and they seemed as anxious to recover them as if they had lost them themselves. (336)

この難解な文章の意味、とりわけ、「獵犬」「鹿毛の馬」「キジバト」が象徴するものについて、数々の批評家の説を紹介したあと、Barbara Johnsonは次のように説明している：“In order to communicate the irreducibly particular yet ultimately unreadable nature of loss, Thoreau has chosen to use three symbols that clearly are symbols but that do not symbolize anything

outside themselves” (53)。何かを「象徴」するものでありながら、それ自体以外のものを「象徴」しないようなものとは、一体どういうものなのだろうか。「言葉」に関する限り、これは、ものを名指す記号である「シニフィアン」と、名指されるものである「シニフィエ」が完全に一致する、理想形態の「言語」だと言えよう。

この理想形態の「言語」について留意すべきは、次の1点に尽きる。シニフィアンとシニフィエが完全に一致するという事は、その言葉には、シニフィアンしか存在しない、ということでもある。そして、この「シニフィエなきシニフィアン」の、想像しうる1つの形態は、絵画・視覚的なものであり、それゆえに、第三者に「意味」を伝達できないものである。要するに、Thoreauが「猟犬」「鹿毛の馬」「キジバト」を持ち出すことで示そうとした「意味」は、我々読者には「分からない」ということである。「猟犬」「鹿毛の馬」「キジバト」は何らかのメタファーであるのだが、我々はその意味を知ることはできないのである。

そして、この「シニフィエなきシニフィアン」「解釈不能なメタファー」こそ、Emersonの考える「あるべき文学の姿」なのである。彼の代表作*Nature* (1836)の最も有名な一節を見てみよう：“I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God” (10)。この箇所に限らず、我々がEmersonを理解することは不可能である。なぜなら、イントロダクションにあるように、彼の思想の中心に位置する「自然」は、この世のありとあらゆるものがそこに含まれ、このことは同時に「自然」が何も意味していないことにもなるからである：

Philosophically considered, the universe is composed of Nature and the Soul. Strictly speaking, therefore, all that is separate from us, all which Philosophy distinguishes as the NOT ME, that is, both nature and art, all other men and my own body, must be ranked under this

name, NATURE. (8)

「超絶主義」というレッテルのついた、全ての二項対立を超越しようとする Emerson のこの試みを、最も簡潔に表現するメタファーが「透明な眼球」である。従って、このメタファーは、世界のありとあらゆるものを意味すると同時に、全く何もかも意味しない。そして、我々読者は、それをありのままに受け取って満足するしかないのだ。我々に必要なことは、この Emerson の「分からなさ」に耐える、「分からない」まま読み進んでいくしかないのだ。これが正しい Emerson の読み方なのだ。

しかし、同時に、Emerson のこのメタファーがあまりに秀逸であるために、私はどうしてもそこに意味を読み取りたくなくなってしまふ。というのは、「透明な眼球」というメタファーこそが、「シニフィエなきシニフィアン」という理想言語の象徴になっているからである。「透明な (transparent)」が意味するのは、シニフィエの「喪失」であり、「眼球 (eye-ball)」が意味するのは、「視覚」の絶対的優位性、物事を絵画的に認識すること、である：“[. . .] the primary forms, as the sky, the mountain, the tree, the animal, give us a delight in and for themselves; a pleasure arising from outline, color, motion, and grouping” (14)。あるいは、次のような記述である：“As we go back in history, language becomes more picturesque, until its infancy, when it is all poetry; or all spiritual facts are represented by natural symbols” (22)。先ほど引用した Johnson の言葉を利用すると、このメタファーは、「これ以上還元できない固有性を持ちながら、究極的には解説不可能な、(人間の認識を含めた) 存在の本質」を伝えるためのものなのである。もちろん、ここで「存在」は、全でもあり無でもあるのだから、「喪失」と置換可能であることは、言うまでもない。

そして、「時間意識」の観点からすれば、我々の知る、「過去」「現在」「未来」からなる、科学的・直線的な「時間」は、(永遠の)「現在」(という1点)に還元、一種の「現象学的還元 (phenomenological reduction)」,

を受ける：

Whilst we behold unveiled the nature of Justice and Truth, we learn the difference between the absolute and the conditional or relative. We apprehend the absolute. As it were, for the first time, we exist. We become immortal, for we learn that time and space are relations of matter ; that, with a perception of truth, or a virtuous will, they have no affinity. (37-38)

要するに、「過去」「未来」のない(永遠の)「現在」というのは、「時間」が全く存在しない、ということでもあり、「時計」や、見えないところからその存在を後援する「時間意識」などといったものは、人間の産み出した「制度」に他ならず、存在の「本質」とは全く関係がない、ということである。これと同じ趣旨のこと、すなわち「現象学的還元」を行うために、Waldenの森へと向かった、とThoreauは述べている：“In any weather, at any hour of the day or night, I have been anxious to improve the nick of time, and notch it on my stick too ; to stand on the meeting of two eternities, the past and future, which is precisely the present moment ; to toe that line” (336)。

それでは、前置きが長くなったが、「シニフィエなきシニフィアン」「視覚の絶対的優位性」「永遠の現在(に至る現象学的還元)」という分析装置が出揃ったので、実際に、ベンジーの「語り」を読んでいくことにしよう。繰り返すが、究極の意味において、ベンジーの「語り」は、「読めない(unreadable)」テキストである。我々は、ベンジーのような「白痴」の知覚から疎外されているので、そこには、必ず、我々の分析からすり抜けてしまう何かが存在する。しかし、この「分からなさ」に耐えながら、ベンジーの言わんとすることに何とか接近を試みることは、彼もこの世の存在物として、我々と同等の生存権を持っている以上、必要なのではないか。

ベンジーの知覚・存在に関して、最も重要な要素は、彼が「永遠の現在」

に生きており、彼の兄弟のように、「時間意識」を持っていない、ということである⁷⁾。彼の周りにはいるアフリカ系アメリカ人（黒人）は、このことに気づいているので、「ベンジーは、30年間3歳児のままだ」と評する(889)。また、彼には「時間意識」が欠落しているので、(3度言及される)「時計」も、2本の針が数字を指し示し、チクタクと音を立てる、ただの「もの」にすぎない：“I could still hear the clock between my voice” (922)。このことを考慮に入れると、ベンジーの「語り」に、「過去」「現在」という2つの時制が現れるのは、真に奇妙と言う他はない。ベンジーの報告文のほとんど全ては、物語の通常の法則に従って、過去時制になっているのだが、その中に3つ、現在時制の文が紛れ込んでいる：

Caddy smelled like trees and like when she says we were asleep.
(881)

The shapes flowed on. The ones on the other side began again, bright and fast and smooth, like when Caddy says we are going to sleep.
(886)

Then the dark began to go in smooth, bright shapes, like it always does, even when Caddy says that I have been asleep. (934)

現在時制が使用される場面をよく見てみると、「幼少期に愛する姉キャディーと添い寝をした経験」「きらきら光り蠢く模様 (shape)」という、ベンジーに心の平静を与えることのできるものが登場していることに気づく⁸⁾。(ただし、最後の引用において、itが直接受けるものは、shapesではなく、the darkである。)

ここで重要なのは、これらの現在時制が、ベンジーの「今ここ」にある存在を指し示しているわけではない、ということである。どういうわけか、彼は、1928年4月7日の「現在」に、キャディーが自分のそばにいないことを認識しており、この喪失感が彼を、言葉を持たない白痴でありながら、語ろうとする「欲望」を構成しているのである：“I was trying to say, and

I caught her, trying to say, and she screamed and I was trying to say and trying and the bright shapes began to stop [. . .]” (917)。この「彼女」は、姉キャディーではなく、近所の小学生なのだが、それだけいっそう、キャディーに対するベンジーの想いは切実である。ベンジーはキャディーの喪失を知っているものであり、(彼はポストモダン的な「信頼できない語り手」でない以上、)彼の現在時制が、キャディーのいない「現在」を意味している、と考えることはできない。結論を言えば、これらの現在時制は、その意味するものを持たない「シニフィエなきシニフィアン」であり、「過去」と対比できる「現在」ではなく、「永遠の現在」なのである。すなわち、これ以上還元できない特殊性を持ちながらも、究極的には解説不可能な、存在の「本質」「核」という、特権的な場所を占めるものなのである。もちろん、ベンジーの「模様」も、Thoreauの「猟犬」「鹿毛の馬」「キジバト」と同じ「意味作用」を持っているので、我々読者は、これが何を象徴しているのか、全く分からない。(言うなれば、あの瞬間、Thoreauは「白痴」のように語る事ができた、ということか。)

最後に、ベンジーの知覚が、他の何よりも、「視覚」に基礎を置いていることを確認しておこう⁹⁾。ベンジーが言葉を持たないののいいことに、彼の面前で淫らな行為に及ぼうとする恋人チャーリーに対して、キャディーは「見ることはできるのよ (He can see)」と反駁する (913)。面白いことに、ベンジーの「知覚」を曲がりなりに認識できるのは、黒人や女性といった、この時代に(徐々に台頭しつつあったが)依然マージナルな存在であった人々である。

しかし、ベンジーの操る「理想言語」にも弱点が存在する¹⁰⁾。それは、彼ができるのは、ものごとをありのままに見ることだけであり、そのことと、ものごとをありのままに語ることは、全くの別物なのである。ベンジーの「語り」は、もちろん、十分に「文学」たりえる資格を持っているが、それでも、同時に、それは、「日常言語」を全く使用していない、という

意味において、全く「文学」的でない。それは、文学であると同時に、メタ文学でしかないのだ。ここで、再び Emerson の「言語」観を見てみよう：

The corruption of man is followed by the corruption of language. When simplicity of character and the sovereignty of ideas is broken up by the prevalence of secondary desires, the desire of riches, of pleasure, of power, and of praise, --and duplicity and falsehood take place of simplicity and truth, the power over nature as an interpreter of the will, is in a degree lost ; new imagery ceases to be created, and old words are perverted to stand for things which are not ; a paper currency is employed, when there is no bullion in the vaults. (22)

現代に生きる人間は、墮落してしまっているのだ、絵画的な「理想言語」を持っておらず、代わりに、「恣意的」「因習的」にのみ、シニフィアンとシニフィエが一致する「日常言語」を用いざるをえない状況にある。こうした苦い認識のせいから、Emerson は、Matthiessen の言うように、「文学」を実践するというよりは、「文学とはいかにあるべきか」という方針を示した人物である (xii)。

そして、ここにこそ、作家としての Faulkner の天才があると言っている。彼は、ベンジーという「理想言語」の使い手が紡ぎだす物語に飽き足らず、「日常言語」を使った冒険に乗り出すことに躊躇しなかった。彼は、「コミュニケーション」を拒否する身振りでもある「理想言語」に見切りをつけ、「日常言語」という「コミュニケーション」世界の中で芸術的完成を目指すことになるのである。

II. 標準時に対する知的ラッダイト運動

ベンジーの次に分析をするのは、クエンティンである。クエンティンの語りは、自殺直前の錯乱状態にあるものの、ベンジーの「それ」とは質的に全く異なり、それを読んでいく際に、特別な配慮は必要ない。また、彼の語りの「形式」は、「悲劇」モードであり、「アメリカン・ルネサンス」の作家では、Hawthorne に一番近い、と断言しても、特に異論が出てくるとは思えない。実際、クエンティンと Hawthorne、この2人に共通する特徴は数多いが、中でも一番重要なものは、現状に不満がありつつもそれを前面に押し出す強さに欠けており、彼らの視線は、(アメリカという共同体の)「現在」よりも「過去」に向いている、ということである。クエンティンが、こうした「歴史」に強い関心を示すのは、*The Sound and the Fury* よりも、後に出版される *Absalom, Absalom!* においてなのだが、それでも、「北部」「南部」という対立に、「(墮落した)現在」「(理想的な過去)」という断絶を投影させているのである。Hawthorne に関して言えば、最初3作の長編 *Fanshawe* (1828)、*The Scarlet Letter* (1850)、*The House of the Seven Gables* (1851) は、全て「歴史的過去」を題材にしており、これらに続く作品 *The Blithedale Romance* (1852)、*The Marble Faun* (1860) においても、前者は、社会主義共同体という、アメリカにありながら全くアメリカ的でない空間に舞台を設定しており、後者の舞台はイタリアである。ただし、ここでは、彼らが捉われている「過去」一般にスポットを当てると、話が広がり過ぎる恐れがあるので、「過去」と「現在」をつなぐ「時間の流れ」、すなわち、ピューリタンの「直線的な」それについてだけ考えていくことにする。

ベンジーのような白痴でない限り、我々人間は、「時間」という自らが生み出した制度に捉われ、意識する、せざるにかかわらず、何らかの「時

間意識」を持つことになる。こうした「時間」の認識の仕方には、大きく分けて、2つのものがある。1つはより伝統的なそれで、「日時計」に始まり、共同体の象徴としての「時計台」を頂点にする、1日の太陽の動きと連動した「時間」のあり方である。もう1つは現代的なそれで、「懐中時計」の一般大衆への普及に伴う、都市労働者としての個人を律し、最終的には、効率性の観点から全国統一の基準を打ち立てるために、太陽の支配から離れてしまう「時間」のあり方である。すなわち、前者は、カトリック・農村社会の「時間」であり、後者は、プロテスタント・工業社会の「時間」である。そして、クエンティンは、アメリカ「南部」封建社会に生きる貴族として、「北部」的な工業社会の「時間」に反発を覚え、Hawthorneは、ピューリタニズムに対する愛憎半ばする想いから、同じく、工業社会の「時間」(の罪悪)に興味を抱いている。そういうわけで、クエンティンの「語り」は、Hawthorneという文学的「先達」の導きに倣いながら、こうした「北部的時間」を象徴する「(懐中)時計」に対する、彼の知的なラッダイト運動として、特徴づけることができる。

さらに注目すべきは、クエンティンの生きた時代以上に、「時間」という制度の恣意性が明らかになったことはなかった、という事実である。彼は、1910年の6月2日に、21歳の若さで入水自殺を遂げるが、アメリカにおいて、この時代は、「時間」が、「神」とそれを象徴する「太陽」の庇護から外され、工業社会の「中産階級」のおもちゃに成り下がってしまった「悲劇」の時代だったのである。クエンティンはまだ生まれていないが、それでも、彼の内面に大きな影響を与え続けることになる、父が青年期であった1883年11月18日に、「鉄道」輸送の便宜を図る目的で、アメリカ本土を4つの「時間帯」に統一する「標準時」が導入された¹¹⁾。「標準時」がなかった時代には、それぞれの地域で、太陽の南中時刻を「正午」とする「局地時」が使用されていた。新しい「時間システム」が導入された当日は、標準時の正午に合わせて、時計の時刻調整を行ったので、「2つの

正午」がある日になった。ここに初めて、「時間」は、人間が太陽を仲介に神から授かる「神聖なもの」ではなく、人間が自らの意図次第でいくらでも変更ができる「ただのもの」としての本質をはっきりと見せたのだ。(ちなみに、この「標準時」にお墨付きを与えたのが、ハーバード大学の天文台である (O'Malley 117-118)。)

また、これはクエンティンの死後のことだが、アメリカの第一次世界大戦参戦後の1918年に「夏時間」の導入が行われた。表向きは、戦時中のエネルギー逼迫状態に、国家総動員で対応するためということであったが、実際のところ、「夏時間」の賛成者は、都市に住む中産階級であり、ゴルフをするための「(仕事の後の) 余暇」を求めているのだった。皮肉なことに、クエンティンがハーバード大学に行く学費のために売った「ベンジーの牧草地」は、こうした中産階級のためのゴルフ場にされてしまうのである。

このように、都市産業文明が横暴を極めた時代だからこそ、それを象徴している「時計」をクエンティンは破壊するのである。「語り」の冒頭で、朝目を覚ましたクエンティンは、まず、最も古い時代の時間計測法、すなわち、太陽光が作る影の長さから、今が何時であるかを把握しており、「時計」の音を意識するのはその後のことである：“When the shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight oclock and then I was in time again, hearing the watch” (935)。クエンティンは、無意識のうちに、「時間」の歴史をおさらいしているのだ。そして、「時計」への意識を再開させたクエンティンは、「時計」とそれを支える「(ピューリタンの) 直線的時間意識」が社会にもたらしつつあるものを正確に理解している。「時間」が頂点に君臨する都市産業文明は、「階級」「人種」「性別」にある、あらゆる「差異」を解消し、全ての人間を中産階級化する作用を持っているのである。こうした「均一化」の作用がなかったならば、貴族である彼の妹キャディーが、街のならず者によって墮落させられ、

婚外子を出産するような事態は起こり得なかったのである。

こうした「均一化」の流れに抗うために、クエンティンは「時計」を破壊する：“I went to the dresser and took up the watch, with the face still down. I tapped the crystal on the corner of the dresser and caught the fragments of glass in my hand and put them into the ashtray and twisted the hands off and put them in the tray” (938)。クエンティンのこの行為は、ある意味で、知的な「ラッダイト（機械打ちこわし）運動」である。産業社会において、最新の機械が導入され、熟練工員と未熟練工員の「差異」がなくなるたびに、規模の違いはあれ、前者の機械に対する反感は生じてきたのだ。機械によって、作業がより単純化されると、それまでは取り換えがきかなかった熟練工も、取り換え可能な「部品」になってしまうのである。また、「時計」という機械は、その誕生の時期から、支配階級のための道具であり、カトリックの聖職者が祈りの時刻を把握するために使い始めたのを皮切りに、ヨーロッパ中世後期に、「時計台」として俗世間に出ようになると、権力者が都市の住民の生活を律するために使用したのである。「時計」は、権力と結びついていたために、ひとたび住民の反乱が起こると、その第一の敵にされ、反逆者たちは、真っ先に「時計台」を占領し、「自由の鐘」を打ち鳴らすのであった (Rossum 200)。ハーバード大学の現役学生でもある知識人クエンティンは、当然、こうした歴史的事実を知っていたにちがいない。

「時計」からその2本の針をもぎ取るクエンティンの意図は、「時計」、とりわけ、「標準時」導入以降のそれが示す「時間」など、人間による人工物にすぎないのだから、無意味なのだと主張することである。「北部」は、そうした「にせの時間」に雁字搦めにされており、その行きつく先は「地獄」である：“When I was little there was a picture in one of our books, a dark place into which a single weak ray of light came slanting upon two faces lifted out of the shadow” (1010)。クエンティンの解釈によれば、こ

の2つの顔は彼の両親で、彼らより1世代後のクエンティンとキャディーは、1筋の光もささないもっと深い底にいる、ということである。ピューリタンの「直線的時間」という枠組みの中では、それが約束する「将来の救済」などというものは人類に決して訪れず、時が経つにつれ、「地獄」に近づく。

そして、クエンティンの認識の中で、「直線的時間」の罪悪を最も雄弁に示している存在は、「北部」在住の黒人である。大学周辺をうろつく、「執事」というあだ名の黒人は、「南部」出身の(白人)学生をカモにしており、初対面では Uncle Tom ばりの卑屈な態度を取るが、自分の意図が勘付かれ、これ以上金品を引き出せなくなる頃には、(ハーバードの学生が愛用する) Brooks Brothers のスーツを着込み、かつての「主人」と対等な立場を主張する「トリック・スター」である。自殺の当日、クエンティンは、ボストンの市街電車を何度も利用しているが、その客層については常に注意を払っており、そこに黒人の姿があることを嫌悪している。彼は、「白人・黒人それぞれ専用の客車 (Jim Crow car)」がある「南部」で生まれ育ったので、白人貴族が黒人と列車内で同席するやり方に慣れてはいないし、慣れる予定もないのだ。

だからこそ、冬休みの帰省列車がヴァージニア州にさしかかったところ、踏切停車中に窓の外の黒人と交わしたやり取りは、クエンティンにとって、この黒人が「身の程をよくわきまえている」という意味で、望ましい「人種」関係なのである。要するに、クエンティンは、ある種の「復古主義者」なのであり、「時計」が規定する産業社会の「時間」のあり方ではなく、それがなかった時代の農村社会の「時間」、日の出とともに労働を開始し、日の入りと同時に休息に移るのみならず、四季の移り変わりとともに作業を進捗させる「円環的時間」に価値を見出しているのである¹²⁾。

しかし、クエンティンにおいて、「北部」「南部」の対立軸で表現される「(墮落した) 現在」「(理想の) 過去」の二項対立も、彼自身の専売特許

という代物ではなく、人類の歴史とともに古い概念なのだ。「文明」と「荒野」、**「都会」と「田舎」という対立軸でも置き換え可能なこの概念の源流をさぐってみると、Henry Nash Smith が *Virgin Land* (1950) で明らかにしたように、アメリカ文学においては、James Fenimore Cooperのナッティー・バンポーということになる。さらに遡ってみると、Raymond Williamsが *The Country and the City* (1973) で明らかにしたように、起源は、「聖書」の「エデンの園」である：“One answer, of course, is Eden [. . .]” (12)。クエンティンの「告白」では、「エデン」への言及が執拗になされるが、事はこういう次第なのである。**

そして、おそらく、ここにおいて、我々は Sartre がクエンティンの破滅の原因を正しく見抜いていたことを理解できる。Sartre は、クエンティンの語りこそが作者 Faulkner 自身の声を反映していると誤解し、Faulkner の形而上学には「未来」がないとの感想を述べたが、この発言で Faulkner をクエンティンに置き換えると、それは完全に正しい¹³⁾。クエンティンは、知的ではあるが行動力に欠け、「理想の過去」についての知識を「未来」に投影することができない。悪く言えば、クエンティンの語りは、全て何らかの「クリーシェ」からできており、「言葉」をその「クリーシェ化」から救い出すことができないのだ。我々が現在使用する「言葉」は、何らかの「意味」を持っているがゆえに、必ず「クリーシェ」でもあるのだが、この「クリーシェ」を惨めな状態から救い出してやるのが、「文学」の最大の目的なのだ¹⁴⁾。すなわち、彼がいかに雄弁に語ろうとも、究極の意味において、クエンティンは「文学言語」を作り出すことに失敗する。したがって、彼が自殺という選択をすることはやむを得ない。彼にとって、「未来」は、あるにしても、「地獄」と同義なのだから。

クエンティンの語りの分析を終えるにあたって、「時計」と並び、それを構成する不可欠な要素である「鉄道」について、もう少し触れておきたい。実は、彼の語りに出てくるほとんどの「鉄道」は、「標準時」の導入

を必要とした長距離列車ではなく、ボストン近郊を繋ぐ「市街電車 (inter-urban)」である。しかし、そうであったにしても、「鉄道」が象徴するのは、クエンティンにとって、限りなく大きなものである。彼が市街電車移動するボストンは、それと手を揃える形で発展してきた街であり、市街電車が登場する前には、必ず、宅地造成を目的に「地ならし」が行われた¹⁵⁾。鉄道は極端に勾配を嫌う乗り物であり、鉄道のあるところには、必ず、土地の「均一化」「平坦化 (leveling tendency)」があるのだ。鉄道はすぐれて民主主義的な乗り物で、人も物もあらゆるものを「均一化」してしまうのだ。この点において、クエンティンは、彼の偉大な先達 Hawthorne の“The Celestial Rail-road” (1843) を参照したにちがいない。この「天国行きの鉄道」を利用する語り手の案内人を務めるのは「均して取り除く氏 (Mr. Smooth-it-away)」であり、彼の語るところによると、かつての「絶望の沼 (the Slough of Despond)」も、以下のように埋め立てられたのである：

“You observe this convenient bridge. We obtained a sufficient foundation for it by throwing into the slough some editions of books of morality, volumes of French philosophy and German rationalism ; tracts, sermons, and essays of modern clergymen ; extracts from Plato, Confucius, and various Hindoo sages together with a few ingenious commentaries upon texts of Scripture, --all of which by some scientific process, have been converted into a mass like granite. The whole bog might be filled up with similar matter.” (809)

現代都市文明と、それと手を携える「科学」からすれば、過去の賢人の言葉も「がらくた」程度のものにすぎず、沼地を埋め立てるのに格好の材料にされてしまうのである。当然、Hawthorne からすれば、このような「鉄道」の目的地は、「天国」ではなく、「地獄」なのであるが、惜しいことに、語り手は最後に「悪夢」から目を覚ますのである¹⁶⁾。

III. あくまで「モダン」な守銭奴

ジェイソンの語りは、現状に対する「怒り (outrage)」「皮肉」で満ちている。奇妙なことに、彼自身が、金銭以外のものに価値を見出さない物質主義者であるにもかかわらず、物質主義を含めた現代文明の全てを辛辣にこき下ろすのである。現状に対するアイロニカルな視点を持つことから、ジェイソンを Melville になぞらえることにするが、この組み合わせは、他のペアほどには上手くはまっているわけではない。というのは、Melville がれっきとした「文学者」であるのに対して、ジェイソンは文学作品を重んじるような人物では決してないからである。ジェイソンという存在は、徹頭徹尾、文学的ではないのだが、にもかかわらず、ジェイソンの「語り」は、十分に「文学」の名に値する、というところに、その独特の魅力と難しさがあるように私は感じている。

ところで、Melville と Hawthorne は、アメリカの「進歩」の中に「闇」を見出した作家として同類のように扱われることが多いが、それでもやはり、彼らの間には厳然とした違いが存在する。社会批判の強度において、Melville ははるかに徹底しているのだ。Hawthorne が、現状の共同体の全てを批判することを避け、「過去」や「アレゴリー」に逃げ込むのに対し、Melville は全てを批判することを厭わない。むしろ、全てを否定し尽くした結果、一種の「自己批判」「相対主義」にまで行き着くことが、文学者 Melville の最大の特徴であると言っていい。Melville の「相対主義」を示す文章は枚挙に暇がなく、最も長々とこの問題を扱ったものが *Pierre* (1852) にある「プリンリモンのパンフレット」だが、ここでは、もっと短いが同じように雄弁に語りかけてくるものを、*White-Jacket* (1850) から引用しておく：

In our man-of-war, this semi-savage, wandering about the gun-deck

in his barbaric robe, seemed a being from some other sphere. His tastes were our abominations: ours his. Our creed he rejected: his we. We thought him a loon: he fancied us fools. Had the case been reversed; had we been Polynesians and he an American, our mutual opinion of each other would still have remained the same. A fact proving that neither was wrong, but both right. (471)

文明国アメリカの人間のものの見方と、南海の野蛮人のそれは異なるが、その2つの間に優劣はなく、どちらもそれを持つ人々にとって同程度に正しい、と、「明白なる天命 (Manifest Destiny)」で知られる (アメリカ・) ピューリタンの普遍主義を批判しているのである。

ジェイソンも、彼の住む世界のありとあらゆるものに「皮肉」な視線を投げかけるものの、このように、自己反省的な認識に至ることは決してない。例えば、ジェファソンの辺境のやせた土地を耕作する「貧農」が「見世物」見物にやってくることに、ジェイソンは批判的なコメントをするのだが、彼の雇用主アールが言うように、彼らがいるからこそ、ジェイソンら町の人間がやっていけること、ジェイソンも何らかの形で彼らの「搾取」に加担していることを認識できていない。あるいは、もう少し正確に言うと、ジェイソンといえども、自分がどのような状況に置かれているかに薄々気づいているのだが、そうした自己認識の苦い味を打ち消すかのよう、に、「批判」の鋒先を自分以外のものに向けているかのようである。知り合いとのやり取りの中で、ジェイソンは、自分が野球の神様 Babe Ruth を嫌っていて、彼より優れた野球選手をいくらでも挙げることができるとうそぶいているが、こうしたやり取りの中に、ジェイソンの内に秘められたコンプレックスが透けて見えるのである。

簡単に言ってしまうと、共同体におけるジェイソンの立場は、中途半端なのである。ジェファソンという田舎町の住民だけを問題にする限り、ジェイソンは、経済的意味で、最高の「やり手」「錬金術師」である。とりわ

け、女性・黒人といった当時の社会的弱者に対してそうであり、姉の私生児を手元に留めることで、彼女からの養育費を全額着服している。こうした「やり手」ぶりを評して、彼の勤務する雑貨店の使い走りのジョブじいさんは、次のように言う：“You’s too smart fer me. Aint a man in dis town kin keep up wid you fer smartness” (1069)。そうであるだけに、田舎者に対する批判は熾烈を極め、「田舎式の経営では、田舎はいつまでも田舎のままだ」とジェイソンは言い切る。

このように、ジェイソンの田舎に対する「皮肉」「不満」は徹底的なのであるが、こうした不満が非常に大きなものであるだけに、我々は、なぜジェイソンがジェファソンという田舎町を離れて、都会で自己実現を試みないのか、訝しく思うのである。姉の離婚によって、ハーバート・ヘッドの銀行に就職することは叶わなかったが、ジェイソンほどの才覚があれば、そうした「コネ」がなくとも、都会で十分上手くやっていけそうなものである。しかし、彼がそうしないのは、おそらく、田舎では「やり手」の彼も、都会では「カモ」にされてしまうことを勘付いているのからなのであろう。要するに、先ほどの Babe Ruth は、ジェイソンより上手の都会人の典型なのであり、こうした人間に日々やり込められているからこそ、ジェイソンは Ruth を嫌うのである。実際、彼の批判の対象は、田舎者だけにとどまらず、東部の都会に住むユダヤ人もそこに含まれている：“I dont see how a city no bigger than New York can hold enough people to take the money away from us country suckers” (1057)。ジェイソンは、綿花の先物取引に手を染めているのだが、東部ユダヤ資本のために、いつも損ばかりしているのである。

そして、ジェイソンの都会嫌いを決定的にするのが、「見世物」をやって田舎者から小銭をちょろまかす「渡り者」風情の男たちである。おそらく、彼らは都会人の最下層を形成する、けちなごろつきなのだろうが、この程度の人間にさえ、田舎町の「ボス」ジェイソンは手玉にとられてしま

うのである。姉の私生児クエンティンは、ジェイソンが着服した、自分の養育費を持って、赤いネクタイをした「見世物」の男と駆け落ちをするが、おそらく、ジェイソンの「錬金術」のからくりを見抜いたのは、クエンティンではなく、この男のほうで、彼のアドバイスに従って、クエンティンは動いたのだろう。(こうした「持参金」目当てでなければ、男がクエンティンと駆け落ちをするメリットはどこにもない。) ジェイソンは、田舎では敵なしだが、都会では「カモ」になってしまうことを承知しており、そうした「疎外感」「被害者意識」があるからこそ、いっそう、「弱い者苛め」に精を出すのである。そうした「弱み」が表面に出ないように、彼はあれほど雄弁に「当てこすり」をするのだ。彼は、単に「自己批判」をしない主体なのではなく、こうした「自己批判」の芽を予め摘んでおくために、周囲に「怒り」をおちまけるのだ。

最後に、ジェイソンの「時間意識」を確認しておくと、彼は「時間」の虚構性などというものに思いを馳せることは全くなく、近代国家が制度として定める「時間」をありのままに受け入れている。それどころか、産業社会の「時間」を率先して内面化しているので、彼の「時間意識」は、Benjamin Franklin の「時は金なり」、Marx の「労働 (時間が賃金になる)」、Frederick Taylor の「効率性」と同義である：

I went on to the back, where old Job was uncrating them [cultivators], at the rate of about three bolts to the hour.

“You ought to be working for me,” I says “Every other no-count nigger in town eats in my kitchen.”

[. . .]

I opened her [Caddy’s] letter first and took the check out. Just like a woman. Six days late. Yet they try to make men believe that they’re conducting a business. (1022-23)

こうした「資本主義のエートス」を根拠に、ジェイソンは、それを持って

いない田舎者（上の引用では、黒人・女性）を辛辣に批判できるのである。そして、彼と同じように、Melville の作品の登場人物たち（例えば、*Redburn* (1849) の主人公）も、賃金の安さに閉口することはあっても、労働「時間」が賃金に結実することには寸分の疑いも持たないのである。

IV. おらは始まりと終わりを見ただ

第4の「語り」は、他の3つとは異なり、「3人称」による語りである。ジェyson、ベンジーらも登場するが、主に焦点があるのは黒人老婆のディルシーであり、彼女の「おらは始まりと終わりを見ただ」という発言で、物語はクライマックスに達するので、この章も、従来通り、ディルシーの「語り」としておきたい(1106)。このディルシーの「語り」は、形式的に、Whitman のそれになぞらえることができ、「喜劇」のニュアンスに彩られている。まずは、Whitman の文学的特徴を確認し、それを手掛かりにディルシーの「語り」を読み解いていくことにする。

Whitman の文学的特徴は、何よりも、Emerson の「メタ文学」を「文学」で実践してみせたことにある。彼の文学的意図は、「形式（自由詩）」で「内容（民主主義）」を表現することであり、存在物の「物質」面を謳い上げることで、その「精神」面もそこに包含してしまうことである。こうした特徴をよく表した詩として、“One’s-Self I Sing” (1867, 1871) を取り上げてみよう：

One’s-self I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse.

Of physiology from top to toe I sing,
Not physiognomy alone nor brain alone is worthy for the Muse, I say

the Form complete is worthier far,
The Female equally with the Male I sing.

Of Life immense in passion, pulse, and power,
Cheerful, for freest action form'd under the laws divine,
The Modern Man I sing. (165)

Whitman の詩の特徴は、一種の「オクシモロン (oxymoron)」にある。彼が定義する「現代人 (The Modern Man)」とは、「個人主義者 (separate)」でありながら、「集団としての友愛 (Democratic)」も持ち合わせている。そして、このように全てを謳い上げるときのムードは、滑稽なまでに「楽観的 (Cheerful)」なのだ。さらに重要なのは、Whitman はここで「人相 (physiognomy)」という言葉を使っていることである。この言葉は、「骨相学 (phrenology)」とほぼ同義であり、「骨相学」とは、人間の「外見」(主に「頭部」) 的特徴に、その人の「性格」を見て取ろうとする疑似科学である。すなわち、「骨相学」とは、人間の「形式」を見ることで、その人の「内容」までも理解してしまう、「形式」と「内容」を一致させる試みなのだ。ちなみに、これは一種の「決定論」「運命論」なのだが、Whitman は、同時に、「自由意志 (freest action)」という対概念にも言及している。

こうした「オクシモロン」的手法の最大の見せ場は、「生」の全体を肯定することのみならず、それを否定する「死」までも肯定してしまうことにある。初版の *Leaves of Grass* (1855) には、以下のような節がある：

And to die is different from what any one supposed, and luckier,

Has any one supposed it lucky to be born?

I hasten to inform him or her it is just as lucky to die, and I know it.

(32)

このように、「誕生」と「死」を一緒くたにしてしまえば、両者の間に存在する「時間」は消失する。もっと正確に言えば、「時間」に支配されていた存在が、「時間」を自在に操る主体に変身するのだ。初版の前書きには、こうある：

Without effort and without exposing in the least how it is done the greatest poet brings the spirit of any or all events and passions and scenes and persons some more and some less to bear on your individual character as you hear or read. To do this well is to compete with the laws that pursue and follow time. [. . .]. Past and present and future are not disjoined but joined. The greatest poet forms the consistency of what is to be from what has been and is. He drags the dead out of their coffins and stands them again on their feet he says to the past, Rise and walk before me that I may realize you. (12-13)

そして、「時間」を我が物にするとき、「喜劇」は誕生するのだ。このことを、ディルシーの「語り」を分析しながら考えていこう。

その「語り」の冒頭で、ディルシーは以下のように記述される：

She had been a big woman once but now her skeleton rose, draped loosely in unpadded skin that tightened again upon a paunch almost dropsical, as though muscle and tissue had been courage or fortitude which the days or the years had consumed until only the indomitable skeleton was left rising like a ruin or a landmark above the somnolent and impervious guts, and above that the collapsed face that gave the impression of the bones themselves being outside the flesh, lifted into the driving day with an expression at once fatalistic and of a child's astonished disappointment, [. . .]. (1081)

肉が落ちて骨格が浮き上がった、彼女の「外見」は、彼女の「不屈の精神」を表しており、こうした「骨相学」的な特徴づけを裏打ちするかのよう

彼女の表情には(老いた)「運命論者」の諦念が刻み込まれている。しかし、それと同時に、そこには、運命を超越する「幼子の(最初の)失望による驚き」という、無垢なる者の「自由意志」も漂っているのである。こうしたオクシモロンは、Faulknerの得意技であるが、とりわけ、全てを肯定的に受け入れるディルシーを描写するのにもふさわしい。キャディーの墮落、彼女の娘クエンティンの失踪など、他のコンプソン家の連中が「不吉」「不幸」というレッテルを貼り絶望しているのを尻目に、ディルシーは物事を「たいしたことはない」ものとして捉える楽観的な姿勢を絶対に崩そうとはしない。

ディルシーの「時間意識」は、クライマックスの発言に表れている。発言の中の「始まり」「終わり」を、彼女自身の「誕生」「死」だと捉えると、これらは我々が通常の「時間」に留まる限り、見ることのできないものであることからして、彼女の「時間意識」は、通常のそれではないことが分かる。Whitmanと同じく、ディルシーも「時間」を超越し、それを自在に操る「想像力」を持っているのである。実際、彼女は、壊れて針が1本しかなく、鐘の打つ回数も本当の時刻からずれている「時計」から、現在の「時刻」を正確に知ることができる。こうした「時間意識」は、彼女と同時代のコメディ映画で表現されるそれと相通ずる。*The Haunted House* (1921)では、銀行員に扮するBuster Keatonが、8時に窓口にやって来た美女の懇願に負けて、9時にならないければ開かない金庫を開けて、大金を引き出させてやる。彼のやり方はこうだ。金庫に付属する「時計」の針を9時に合わせて、金庫を開くのである。あるいは、*Safety Last!* (1923)では、Harold Lloydが勤務先の販売促進のために自社高層ビルの壁登りをやってのけるが、屋上への途上で、危うく落下しそうになった彼は、「時計」の針につかまり、一命をとりとめるのである¹⁷⁾。Poeに言わせれば、大鎌のように人間の首をちょん切り殺してしまう「時計」の針も、「喜劇」の世界では、人間を生かすための道具になるのである。

従って、*The Sound and the Fury*の最後の場面、広場の南軍兵士像の「時計廻り」に馬車を向けさせられたベンジーが大荒れをし、急いで「反時計廻り」で廻り直す場面も、それがディルシーの「語り」の中で語られることからして、「悲劇」ではなく「喜劇」なのである。馬車で自宅に帰るベンジーに訪れる束の間の「平静」を肯定的に捉えながら、物語を閉じることを Faulkner は選択したのであり、こうした「喜劇」モードを十分に書き尽くすために、彼はこの章で満を持して「3人称」の語りを導入したのだ。「形式」でもって「内容」を表現せんとする言語の実験、それは、「3人称」で「1人称」小説を語ることをも含んでいるのだ。

おわりに

イントロダクションが長くなったので、結論は簡潔に済ませたい。*The Sound and the Fury*は、「形式」こそが「内容」とでも言うべき、すぐれて「モダニズム」的な文学作品である。そして、「モダニズム」は、ヨーロッパに源流を持つ概念であり、この小説を書いた時点での Faulkner は、未だ、こうした「普遍性」の強い影響下にあったのだ。この論文では、多くのヨーロッパの思想家を手掛かりに議論を進めてきたが、それは、「モダニズム」文学者としての Faulkner の位置関係を再確認するためである。前作 *Sartoris* (1929) で、彼は描くべき題材としての「故郷」を発見したが、本作 *The Sound and the Fury* において、こうした「地方色」は薄くなっている。おそらく、「アメリカ南部」の特殊性の理解を深めていく過程で、Faulkner は、この「不備」に気づいたので、「モダニズム」の強度を希釈し、*Absalom, Absalom!* でもう1つのコンプソン家の物語を語ることにしたのだろう。

注

- 1) 新歴史主義者にとって、「文学」は、逆説的に、より「形式」的に見えてくるのかもしれない。アメリカにおける新歴史主義の第一人者 Walter Benn Michaels は、いわゆる「理論」をぶった切った論考で、「物語論 (narratology)」をそこから除外している。ちなみに、彼に対する、「理論」擁護派からのよくある批判の1つは、なぜ「物語論」を「理論」から除外するのかを全く説明していない、というものであるが、Michaels は、直観的に、「物語論」を排除しては、「文学」が立ち行かなくなることに気づいていたのだろう。
- 2) こうしたパターンが、「内容」ではなく「形式」に当たるのは、データを集めるのにアーカイブに入る前に、「予め持っている」先入観だからである。要するに、「内容」に先行するものが「形式」であり、こうした「形式」は、文学記述にも存在する、と私は思う。
- 3) 「形式」「内容」と「時間」の関係については、Jean Pouillon の *Temps et roman* (1946) を参照のこと。
- 4) Matthiessen は、その著書のイントロダクションで、文学の本質は「形式」にあると主張している：“[The critic’s] obligation is to examine an author’s resources of language and of genres, in a word, to be preoccupied with form.” (xi)。
- 5) Matthiessen は、どうしてこの順序で文学史の記述を行ったのかを、こうまとめている：“It would be neater to say that we have in Emerson and Thoreau a thesis, in Hawthorne and Melville its antithesis, and in Whitman a synthesis” (179)。また、彼が歴史哲学にも興味を持っていたことは、イントロダクションで Croce の名前を挙げていることから分かる (xi)。White によれば、この Croceこそが、19世紀の歴史哲学者の中で最も才能のあった人物であり、彼自身もそこから最も大きな影響を受けて、*Metahistory* を執筆している (378)。
- 6) すなわち、「脱構築」理論は、その他の理論の「補助的な位置 (supplement)」にとどまる場合にのみ効果を有する、ということである。それが「真理」にまで格上げされ、他の解釈を抑圧・排除するようになった瞬間、それはその起源に有していた「しなやかさ」「酸化力」を失い、「ミイラ取りがミイラになってしまう」のである。これと同じ趣旨の発言は、Emerson の *The American Scholar* (1837) にもある：
Books are written on it by thinkers, not by Man Thinking ; by men of talent, that is, who start wrong, who set out from accepted dogmas, not from their own sight of principles. Meek young men grow up in libraries, believing it their duty to accept the views, which Cicero, which Locke, which Bacon, have given, forgetful that Cicero, Locke, and Bacon were only young men in libraries, when they wrote these books. (57)

また、「文学」とは対照的に、「歴史学」の主流派は、White の理論を既存の「歴史学」にゆさぶりをかける「メタファー」として割り切り、方法論的懐疑に必要以上に捉

われず、従来からの「歴史記述」を継続しているようである。

- 7) Cleanth Brooks は、このように説明している：“Benjy, of course, is unconscious of time. Past and present jumble together in his mind, and [. . .] for Benjy events are related only through some casual and accidental association” (328)。
- 8) 長じては、キャディーは、ベンジーが寝入るまでの間、添い寝をしてくれるだけになる。
- 9) その意味で、ベンジーの知覚は「直観像記憶 (eidetic memory)」に近いかもしれない。
- 10) もちろん、この辺りの術語は、Nietzsche, Ludwig Wittgenstein の「言語論」を念頭に置きながら使用している。
- 11) コンプソン氏は、息子クエンティンに、「時間」の恣意性についても語っている：“Father said that constant speculation regarding the position of mechanical hands on an arbitrary dial which is a symptom of mind-function” (935)。
- 12) 南部の「時間」が、太陽の動きと連動していたことは、黒人奴隷史家 George Rawick の本のタイトル *From Sunup to Sundown* (1973) によく表れている。
- 13) 同様の指摘は多々あるが、例えば、George Bedell を参照のこと (186)。
- 14) 言葉は全て「クリーシェ」であるというのは現代言語論の常識であるが、例を挙げると、先に見た Foucault の「エピステーメー」も、要は、この種のことを言っているのである。
- 15) ボストンの宅地造成と市街電車の関係については、Sam Bass Warner Jr., *Streetcar Suburbs* (1962) を参照のこと。
- 16) さらに言えば、「鉄道」の発達は、南北戦争の一因でもある。Abraham Lincoln が生涯の大部分を過ごしたイリノイ州は、「鉄道」により、ミシシッピ川という水路を利用した南北の繋がりが弱まり、「共和党」の台頭を準備することとなった (Foner 83-84)。
- 17) なぜ、こうした「時間」「時計」を自在に操る意識が生じてきたのかは、イギリスの作家 H. G. Wells が *The Time Machine* (1895) という、「時間」を自由に移動できる SF 小説を書いたことにも答えを求めることができるだろう。あるいは、(1893年に歴史家 Frederick Jackson Turner が指摘した)「空間」におけるフロンティアの消滅以降には、「時間」が、新たなフロンティアとして、人々に意識されるようになったのかもしれない。

Works Cited

- Bedell, George. *Kierkegaard and Faulkner: Modalities of Existence*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1972. Print.
- Brooks, Cleanth. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. New Haven: Yale UP, 1963. Print.

- Emerson, Ralph Waldo. *The American Scholar*. 1837. *Ralph Waldo Emerson : Essays & Lectures*. Ed. Joel Porte. New York : Lib. of America, 1983. 51-71. Print.
- . *Nature*. 1836. *Ralph Waldo Emerson : Essays & Lectures*. Ed. Joel Porte. New York : Lib. of America, 1983. 5-49. Print.
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. 1929. *William Faulkner : Novels*, 1926-1929. Eds. Joseph Blotner and Noel Polk. New York : Lib. of America, 2006. 877-1141. Print.
- Foner, Eric. *The Fiery Trial : Abraham Lincoln and American Slavery*. New York : Norton, 2010. Print.
- Hawthorne, Nathaniel. "The Celestial Rail-road." 1843. *Nathaniel Hawthorne : Tales and Sketches*. Ed. Roy Harvey Pearce. New York : Lib. of America, 1982. 808-24. Print.
- Johnson, Barbara. *A World of Difference*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1987. Print.
- Matthiessen, F. O. *American Renaissance : Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London : Oxford UP, 1941. Print.
- Melville, Herman. *White-Jacket : or The World in a Man-of-War*. 1850. *Herman Melville : Redburn : His First Voyage ; White-Jacket : or The World in a Man-of-War ; Moby-Dick : or, The Whale*. Ed. G. Thomas Tanselle. New York : Lib. of America, 1983. 341-770. Print.
- O'Malley Michael. *Keeping Watch : A History of American Time*. New York : Viking, 1990. Print.
- Rossum, Gerhard Dohrn-van. *History of the Hour : Clocks and Modern Temporal Orders*. 1992. Trans. Thomas Dunlap. Chicago : U of Chicago P, 1996. Print.
- Sartre, Jean-Paul. "On *The Sound and the Fury* : Time in the Work of Faulkner." *William Faulkner : Critical Assessments*. Volume II. Ed. Henry Claridge. Mountfield : Helm, 1999. 180-86. Print.
- Thoreau, Henry David. *Walden ; or, Life in the Woods*. 1854. *Henry David Thoreau : A Week on the Concord and Merrimack Rivers ; Walden ; or, Life in the Woods ; The Maine Woods ; Cape Cod*. Ed. Robert F. Sayre. New York : Lib. of America, 1985. 321-587. Print.
- White, Hayden. *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1973. Print.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. 1855, 1891-92. *Walt Whitman : Complete Poetry and Collected Prose*. Ed. Justin Kaplan. New York : Lib. of America, 1982. 1-672. Print.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York : Oxford UP, 1973. Print.