

Absalom, Absalom! における 語りが目指したもの

有働 牧子

ウィリアム・フォークナー (William Faulkner, 1897-1962) の長編 *Absalom, Absalom!* は、1936年に発表されて以来、アメリカのみならず世界的にも重要な作品として位置付けられている。例えば Lind が “it is not too much to claim that in point of technique it constitutes the last radical innovation in fictional method since Joyce” (Hoffman 278) と述べているように、この作品の傑作たる所以が、その内容もさることながら内容と構造との密接な相補関係にあることは明白である。

また、Brooks は、作中で少なからず見られる矛盾について述べながら “Faulkner deliberately confuses his reader since a main theme of his novel is the “elusiveness of truth”” (264) と指摘しているが、作者がこうした仕掛けを「故意に」用いるのは、この作品の主題が、語り手たちによって紡ぎだされるサトペン (Thomas Sutpen) の物語ではなく、その捉えがたい過去について語る行為そのものであることを示すために他ならない。例えばリクールは、ある出来事ないしは行為は筋立てられ、物語られることによって「人間的時間」となり、そのように時間の流れに乗せられて初めて「その完全な意味に到達する」と考えた (99)。そうして、時間と物語との関係について考察を進める中で、「筋の制作は行動の世界の先行＝理解」、すなわち「構造的、象徴的、時間的」性格についての理解 (102) に基づくと述べている。中でもここでは象徴的理解に関する記述を挙げておきたいが、リクールは、「行動が物語られ得るのは、行為がすでに記号、規則、基準において分節されているから」、すなわち「行動はつねにすでに象徴的に媒介されている」として (106)、次のように書いている。

こうして、一つの象徴体系は個々の行為に対してわれわれがあるしぐさを、あれかこれかを意味するものと解釈するのは、何らかの象徴的

慣習に<応じて>である。同じ腕をあげるしぐさが、前後の状況によって、挨拶する、あるいはタクシーを呼び止める、あるいは賛成投票する仕方として理解される。象徴は解釈にかけられる以前に、行動に内的に連関する^{インタプレタント}解釈項なのである。(108)

Absalom, Absalom! で展開されるサトペンの物語もまた、大部分において、語り手たちが身を置く「象徴体系」を通過したものだと言える。さらにその語り手は一人ではなく複数存在するのだから、サトペンの行為よりも語られる対象としてのそれ、あるいは語りの行為そのもののほうがより重要だと考えるほうが自然である。

そこで本稿では、まずサトペンに着目して、後に語り手たちを引きつけ、同時にその捉えがたさのために悩ませもする所以を考察する。そして、そのようなサトペンと周囲の人々の物語を前にして、ローザ (Rosa Coldfield)、コンプソン氏 (Mr. Compson)、クウェンティン (Quentin Compson)、そしてシュリーヴ (Shreve) ら語り手たちはそれぞれどのように向き合い、どのように語り、何を成し遂げたのか、明らかにしたい。

サトペンはもともと “where he lived the land belonged to anybody and everybody and so the man who would go to the trouble and work to fence off a piece of it and say ‘This is mine’ was crazy” (179) と描写されるような小さな共同体で暮らしていたので、後に一家で移住した大農園の屋敷で黒人の召使いから「裏口へ回れ」と言われた衝撃は、それまでにはなかった領域の概念、当時の社会を支配していた階級という概念を彼に植え付けた。岸田秀は「空間は屈辱に発する」(219) として、次のように述べている。

かつては、いわば全宇宙が自己であった。幼児は全知全能であり、宇宙にあまねく偏在していた。しかし、フラストレーションの経験が重なるにつれ、そのうち幼児は、不快なもの、思い通りにならないものとして、自己ならざるものの存在に気づく。・・・かつてはすべてが自己であった世界のなかに、自己ならざるもの、汚いものがふえてゆく。それは、自己の領域が徐々に着実に狭められてゆく過程であり、その一步一步が、幼児にとって耐えがたい屈辱である。「人間は

憎悪のうちに現実を発見する」とフロイドが言ったのも、同じことを意味している。・・・ついに幼児は、その心に屈辱を刻みつけつつ、自己ならざるものに転化していったもろもろの対象を閉じ込めるための容器として、空間を発明する。(227-228)

サトペンもまた、もともとは「みんなのものである土地」で暮らしていた。これは、見方を変えれば「すべてが自己であった世界」である。そのような中、思いもよらなかった不快な経験を通して初めて「外」の世界を、翻って「家」という空間をも「発明」したのである (he began to think *Home*. *Home* [190])。

しかしながら、このときサトペンは「家」(自己) から「外」(自己ならざるもの) を眺めるのではなく、自らの家族を次のような目で見つめた。

... he himself seeing his own father and sisters as the owner, the rich man (not the nigger) must have been seeing them all the time—as cattle, creatures heavy and without grace, brutally evacuated into a world without hope or purpose for them. . . (190)

彼がこのようにせざるを得なかったのは、「外」の世界と同時に自分の無力さを思い知らされていたからである。黒人の召使に門前払いされて用件を果たすことができなかつたばかりか、そもそも彼に用件を与えたはずの父親に咎められることもなく、サトペンは、自分がこの「生きた世界」に善はおろか害さえももたらすことのできない無能な人間であることを痛感していたのである (“there aint any good or harm either in the living world that I can do to him” [192])。フロイトによれば、母親との二者関係が父の出現によって脅かされ、去勢不安に晒されたとき、子供は、邪魔者であるはずの父を「掟」として取り込み、母に対する性的願望を自ら抑圧することで解決を図るといふ。自分の無力さに苛まれたサトペンが次のような結論に達したのも、これと同じプロセスだったと言える。

‘. . . So to combat them you have got to have what they have that made them do what he did. You got to have land and niggers and a fine house to combat

them with. You see?’ (192)

絶望的に無力であったサトペンは、厳しい現実の突然の襲来を受けて怯みながらも生き延びようとして、まずはそこに厳然と立ちはだかるルールを自ら受け入れ、それに則って自己を強化すべく踏み出したのである。

こうして、父を「掟」ないしは「自我理想」として取り込んだ後には、一般的には自我の葛藤が待ち受けている。

自我理想はエディプス・コンプレックスの遺産であり、したがってエスのきわめて強力な興奮と、もっとも重要なリビドーの運命を表現するものである。自我理想を形成することによって、自我はエディプス・コンプレックスを支配し、同時にみずからエスに服従する。自我が本来、外界現実の代表者であるのにたいして、超自我は内的世界、つまりエスの代理人として自我に対立する。われわれが述べようとする自我と理想とのあいだの葛藤は、結局は現実と心理、外界と内界の対立を写すものなのである。(『著作集6』282)

自我理想がエスと密接な関係にあるのは、それが「エディプス・コンプレックスの遺産」であるため、すなわち、その成立が母親に対する性的願望の抑圧と関わっているからである。この形成にともない、「道徳的であるように努力」する自我は、「まったく無道徳」なエスと、「過度に道徳的で、エスに似て非常に残酷になる可能性がある」自我理想との間でつねに葛藤しながら生きていくことになるのである(『著作集6』296)。ところが、サトペンにはこうした葛藤はまったく見られない。つまり彼には自我がないと言ってよく、ただ単純にエスや自我理想と関係をもつ「内的世界」だけに従って生きる人間として描かれているのである。既に引用した通りサトペンが「掟」を取り込むことに決めたとき、作中には同時に“just a limitless flat plain with the severe shape of his intact innocence rising from it like a monument” (192) という表現があるが、この「無傷の純粹さ」こそ、その後とくに葛藤もなく生きてゆくことになるサトペンの単純さを表すものである。

サトペンのこうした単純さは、かつて住んでいた共同体から大農園への移住を境に人生の連続性が絶たれたことに起因している。後にサトペン自身も

「よく覚えていない」と振り返る、一家でのその移動は次のようなものだった。

He didn't remember if it was weeks or months or a year they traveled . . . whether it was that winter and then spring and then summer overtook and passed them on the road or whether they overtook and passed in slow succession the seasons as they descended or whether it was the descent itself that did it and they not progressing parallel in time but descending perpendicularly through temperature and climate. . . (181-182)

もといた小さな共同体を出るにあたって、サトベン家を率いる父親から理由や行き先について何の説明もなく、ただ有無を言わず「減衰」していくように歩みを進める日々がしばらく続いた（“an attenuation from a kind of furious inertness and patient immobility . . . to a sort of dreamy and destinationless locomotion” [182]）。したがってその移動には「明確な始まりも、明確な終わりも存在しなかった」（“it didn't have either a definite beginning or a definite ending” [182]）。そしてこれ以降サトベンは自分が何歳なのか正確に言えなくなったという（“that was when he became confused about his age and was never able to straighten it out again” [184]）。つまり、引越しを境に過去から切り離された彼はまさに「見渡す限り平らな平原」だったのであり、そこに、既に引用したように何ものにも邪魔されることなくただ「掟」だけが「無傷の純粹さ」を湛えて聳え立ったのである。

自分に屈辱を与えた者と同等の所有物を自らの手中に収めようというサトベンの野望について、安河内秀光は、そうした者を指す作中の“when it said *them* in place of *he* or *him*, it meant more than all the human puny mortals under the sun” (192) という記述に着目しながら、「“*them*” が plantation owners 以上の意味をもつものならば、その『やつら』とは人間の価値を所有物によって決定する大農園社会の諸制度と倫理規範を包含する『神話』という生きもの以外にはない」(31) と指摘し、次のように分析している。

彼の “dynasty” の設立という「夢」は彼自身を王にすることであり、そして大農園制度という「神話」のエッセンス——土地と黒んぼ

うと立派な家——を「夢」の構成要素、いかえればその手段としたのであるから、彼の「夢」は、外面的には大農園社会のいかなる plantation owner よりも純粹で完全で、かつ巨大な plantation owner 像を自ら体現すること、なのである。このことは・・・彼の意識的な戦いの相手が plantation owner 以上のもの、すなわち大農園制度という「神話」と考えなくとも、彼には無意識的であったかもしれないが、彼が自らなろうとした姿そのものは、「神話」への挑戦を意味するものであると言えるのだ。南部共同体に住んで、他の plantation owner と協調してゆく姿勢をとらずに最後まで違和感を保ったまま、より純粹で完全で、かつ巨大な plantation owner になろうという彼の「夢」は、方法的には毒を以って毒を制す方法と同じであり、plantation owner、ひいては大農園制度という「神話」を検証する意味をもってくるのである。(32)

確かに、当時のサトペン純粹さを反映して純化されているという意味では、彼が取り込んだのは「神話」であると言える。また、取り込むことによってそれに寝返ったのではなく、あくまでそれを誇示する「やつら」と戦おうとしたのであるから、「挑戦」ないしは「検証」であるに違いない。ただし、「純粹で完全」であるだけに単純とも言える闘いの代償として、本来あるべき複雑な葛藤、たとえ弱くても地に足の着いた、たとえ苦しくても豊かな生が蔑ろにされたことも付け加えなくてはならない。そのことは、作品の中でサトペンの人生が“a story about something a man named Thomas Sutpen had experienced, which would still have been the same story if the man had had no name at all” (199) と表現されていることから窺える。

このようにしてサトペンは、第1章の冒頭でローザの語りによって出現するときには、その莊園の創出が「光」に例えられるほど日常的な時間の流れから逸脱した、神と見紛うほど超自然的で非情な存在となっていたのである。

Then in the long unamaze Quentin seemed to watch them overrun suddenly the hundred square miles of tranquil and astonished earth and drag house and formal gardens violently out of the soundless Nothing and clap them down

like cards upon a table beneath the up-palm immobile pontific, creating the Sutpen's Hundred, the *Be Sutpen's Hundred* like the oldentime *Be light*. (4)

サトベンは、何よりもまず「神話」という純化された形で取り込まれた南部の大農園制度——作品の語り手たちが生きる南北戦争後の時点からみれば、南部の過去——を象徴している。しかしそれだけでなく、日常的な時間の流れから転落して「光」の中に生きているかのような、近寄り難く孤独なその姿がいみじくも突き付けてくるのは、単なる時間の経過に加えて南北戦争での敗北によって決定づけられた現在と過去の途方もない断絶である。そうして、まるで「音もない『無』から暴力的に、テーブルの上にカードを叩きつけるように」莊園を創出したサトベンの物語は、フロイトの言う「強迫神経症の症候」のように、当時の町の人々はもとより、その死後に生きるクエンティンらの心をも掴んで離さなかったのである。

・・・神経症のこれらの症候、つまりこれらの観念や衝動——それらはどこから由来するものか分からないままに浮かび上がって来て、その他の点では正常な心生活の一切の勢力に抵抗し、患者自身に対してさえ、あたかもそれが未知の世界からやって来た強大な力を持つ人間であり、死すべき者の群にまじった不死なる者であるかのような印象を与えるのですが——そういう観念や衝動の中に、心生活の或る特殊な区域、それ以外の領域から隔絶された区域の存在することが、極めて明瞭に示されているのは確かであります。(『精神分析入門(下)』59)

作中の語り手たちは、サトベンが象徴するもの、すなわち、戦争という暴力によって不自然に破壊され切り離された過去を前に、外的な「何か」を解明すべく語っているように見えて、じつのところ極めて内的な対象について語っていると言える。つまり、サトベンの人間離れした人物像は、彼と語り手たちとの遠さではなく究極的な近さを表現しているのである。したがって、彼らの語りをフロイト流に言えば、抑圧された無意識的なものの意識化を目指す非常に困難な作業だと言えるが、「意識からの拒絶と隔離」(『選集 10』109)を意味する無意識下への抑圧は、無論そう簡単に解消されるはずはな

い。そもそも、語り手たちの抑圧ないし拒絶は、甚大な犠牲を強いてきた南部に生きる者が宿命として背負う強い罪悪感ゆえのことだからである。作品の中で語り手が複数用意されているのは、この困難さの表現でもある。

第1章において展開されるローザの語りは、聞き手であるクウェンティンに次のような印象を与えた。

It (the talking, the telling) seemed (to him, to Quentin) to partake of that logic- and reason-flouting quality of a dream which the sleeper knows must have occurred, stillborn and complete, in a second, yet the very quality upon which it must depend to move the dreamer (verisimilitude) to credulity—horror or pleasure or amazement—depends as completely upon a formal recognition of and acceptance of elapsed and yet-elapsing time as music or a printed tale. (15)

ローザの語りが湛える「夢と同じように論理性や理由に乏しく、一瞬のうちに起こってしまうような」印象には、彼女が生きる世界の無時間性が表れている。サトペンと同様に彼女もまた、別の意味で日常の時間から転落した生活を送っていたのである。つまり、「すでに過ぎ去って、しかもまだ過ぎ去っていない時間の承認の上に成り立っている」この語りの主は、かつて受けたサトペンの衝撃を未だ解決できずにいて、その心は当時に固定されたままなのである。このことは、ローザとクウェンティンが向き合って座る“office”の描写にも表れている（they sat in what Miss Coldfield still called the office because her father had called it that—a dim hot airless room with the blinds all closed and fastened for forty-three summers [3]）。第1章がこうしたローザの語りで構成されているのは、語りの重要な動機である過去の犠牲をまず提示すると同時に、今もなお暗い場所でひたひたと続くその息づかいを感じさせるためである。ちなみに、このときのローザは、過去の犠牲者の一人で行方知れずであるはずのヘンリーが、じつはサトペンの屋敷にかくまわれていることを知る唯一の人物でもあった。

無意識的なものの意識化、すなわち、語りによって内奥に潜む「過去」を明らかにしようという試みは、この後に続く第2章から本格的に始められる。第2章から第4章にかけては主にコンプソン氏の語りが展開されるが、

「恐ろしいほど血まみれで不幸な出来事のおおげさな背景」に縁取られた過去の人々について、これまでに見聞きした材料をもとに理路整然と語りながらも、彼は次のように嘆く。

We have a few old mouth-to-mouth tales. . .we see dimly people, the people in whose living blood and seed we ourselves lay dormant and waiting, in this shadowy attenuation of time possessing now heroic proportions, performing their acts of simple passion and simple violence, impervious to time and inexplicable—Yes, Judith, Bon, Henry, Sutpen: all of them. They are there, yet something is missing; they are like a chemical formula exhumed along with the letters from that forgotten chest. . .the writing faded, almost inexplicable, yet meaningful. . .you bring them together in proportions called for, but nothing happens; you re-read, tedious and intent, poring, making sure that you have forgotten nothing, made no miscalculation; you bring them together again and again nothing happens: just the words, the symbols, the shapes themselves, shadowy inscrutable and serene, against that turgid background of a horrible and bloody mischancing of human affairs. (80)

コンプソン氏が「おぼろげながらもその生きた血や種の中でわれわれ自身が横たわり、眠るように待っている」人々について語りながらも、「時間を感じさせず、不可解で、何が足りない」と言って嘆くには、第一に、物語の設定上の理由が挙げられる。つまり、彼自身は何度も「何も忘れていないし、計算違いもないことを確かめながら」語っているつもりだったが、じつはこの時点で彼はサトペンに纏わる悲劇の決定的な要因——ヘンリーがボンを殺害する原因となった、ボンの中に流れている（かもしれない）黒人の血——を知らなかったのである。このせいで彼の「化学式」は「おおげさな背景」に到底釣り合わない的外れなものとなっていて、後半の章ではシュリーヴもそれを指摘している。このようにコンプソン氏が「黒人の血」を知らないまま語るという設定は、それが南部の過去における最大の罪として、その後生きる南部の白人たちにとって重大なトラウマになっていることの強調である。つまり、強い罪悪感のもと、流された「血」の記憶は忘れたことも忘れるほどの状態にまで抑圧されていることを示しているのである。

また、上の引用部の“nothing happens: just the words”という言い方に表

れているように、コンプソン氏の嘆きは言葉そのものの限界にも起因している。言葉は単なる「象徴」(the symbols)でしかなく、人物や出来事の氷山の一角しか表現できない。そのせいでいくら言葉を並べても「何も起こらない」、すなわち人物や出来事という言葉による完全な再現は不可能だと言って嘆いているのである。これに関連して、フォークナー自身、自分の作品について語りながら“desiring, if not the capture of that world and the feeling of it as you’d preserve a kernel [or] a leaf to indicate the lost forest, at least to keep the evocative skeleton of the dessicated leaf” (Blotner, 122-123) と述べているが、Bielawskiはこの発言を引用して次のように考察している。

Faulkner’s “at least” speaks to this sense of writing as absence and serves as a lament that the text can only offer a corpse, “an evocative skeleton.” However, the skeleton *is* evocative; what it evokes is the truth of writing: its inevitable lack and its inevitable implication in death. (38)

そしてBielawskiは、こうした性質をもつ言葉の意義について、“writing becomes the murder of the textual subject and reading its revivification” (38) と述べるのである。確かに、もし言葉を紡ぐことが本当に何の意味もなく、対象の不在と再現の不可能性しか明らかにしないのであれば、このあとに続くクウェンティンやシュリーヴの語りは無用のはずである。しかしながら、コンプソン氏自身、先の引用部で語りの対象を古い手紙に例えて「(そこに書かれた文字は)消えかけていてほとんど解読不可能であるが、意味深長である」と言い、Ramosが“Especially wherever history falls silent before inexplicable horror or injustice, the ghost embodies the haunting presence of the silent, invisible victims from the past” (50) と述べているように、言葉は、たとえ消えかけているかのごとく不完全で、「亡霊」と同じように死と密接な関係にあるとしても、無用ということにはならないのである。実際に、コンプソン氏という言葉が聞き手であるクウェンティンに影響を及ぼしたことを物語るように、クウェンティンとシュリーヴによる語りが本格的に始まる直前の第6章は、コンプソン氏の語りとクウェンティンのそれが交互に織り成される構成となっている。

そして、指示内容が曖昧であれとにかく“evocative”なコンプソン氏の語

りが果たした役割について、的確に指摘してみせたのはシュリーヴだった。

But you were not listening, because you knew it all already, had learned, absorbed it already without the medium of speech somehow from having been born and living beside it, with it, as children will and do: so that what your father was saying did not tell you anything so much as it struck, word by word, the resonant string of remembering. . . (172)

この指摘によってクウェンティンの主体性が引き出されると同時に、過去が生きた彼自身の中に存在していること、言い換えれば、それが今なお生きていて終わっていないことが意識されるようになった。そしてこのあと、クウェンティンは次のように悟るのである。

Yes. Maybe we are both Father. Maybe nothing ever happens once and is finished. Maybe happen is never once but like ripples maybe on water after the pebble sinks, the ripples moving on, spreading, the pool attached by a narrow umbilical water-cord to the next pool which the first pool feeds, has fed, did feed, let this second pool contain a different temperature of water, a different molecularity of having seen, felt, remembered, reflect in a different tone the infinite unchanging sky, it doesn't matter. . . Yes, we are both Father. Or maybe Father and I are both Shreve, maybe it took Father and me both to make Shreve or Shreve and me both to make Father or maybe Thomas Sutpen to make all of us. (210)

これは、第一に、南部に生きる白人として自らもその歴史のただ中にいることの自覚である。「自分たちも父親である」という言葉は、たとえ時代が変わり、「見たことも感じたことも覚えていることも違う」世界に生きていようと、父と同じように自分にも語る責任があることへの気づきを意味している。そして、思考はさらに巡って、自分も含めた人々が互いに混じり合い、ついには「誰もがサトペンからできている」という考えに至る。ここにおいてクウェンティンは、抑圧され、沈黙の中に沈んでいった過去の亡霊の「存在」を意識し始めたのである。このことは、徹底的に切り離されたはず

の過去が、クウェンティンを媒介としてついに現在とのつながりを回復させ始めたことを意味している。

ローザやコンプソン氏の語りはクウェンティンを聞き手とした一方的なものだったが、そのあとに始まるクウェンティンの語りは、シュリーヴという相手を得て「話すことと聞くことの幸福な融合」を可能にした。

“And now,” Shreve said, “we’re going to talk about love.” But he didn’t need to say that either, any more than he had needed to specify which he meant by he, since neither of them had been thinking about anything else. . . . That was why it did not matter to either of them which one did the talking, since it was not the talking alone which did it, performed and accomplished the overpassing, but some happy marriage of speaking and hearing wherein each before the demand, the requirement, forgave condoned and forgot the faulting of the other—faultings both in the creating of this shade whom they discussed (rather, existed in) and in the hearing and sifting and discarding the false and conserving what seemed true, or fit the preconceived—in order to overpass to love, where there might be paradox and inconsistency but nothing fault nor false. (253)

このような彼らの語りは、「物語的思考様式」によるものだと言える。森岡正芳は次のように述べている。

・・・物語の思考様式は、出来事の体験に意味を与えることが目標にされる。具体的事象と事象の間をつなぐ筋道の立て方、説明の真実さ、信憑性が重視される。・・・範例的思考様式がよい理論を前提とするのに対応して、みごとなストーリーがめざされる。物語は経験を秩序立て、意味を与えていくひとつの有効な手段である。物語としての力はそれが事実かどうかということとは独立して論じられる。対象記述は観察者を含む文脈が重視され、意味はその場でたえず構成され多元的なものとなる。(192)

一方的ではなく「聞くことと話すことの幸福な融合」であったということ

は、クウェンティンとシュリーヴの語りが、まさに対象のみならず「観察者を含む文脈が重視され」、コンプソン氏のように不毛だと言って嘆く間もなく「意味はその場でたえず構成され」ながら進んでいくものだったということである。

このような語りの成立には、シュリーヴが南部出身ではないことが大いに関係している。ローザ、コンプソン氏、そしてクウェンティンは皆、言ってみれば南部の傷を負った患者である。一方でシュリーヴは、自分では何一つ体験しておらず、南部に関して好奇心はあっても罪悪感などないまったくの他所者であり、フロイトの言う「分析医」のようなものだったのである。

分析医は、問題となっている諸現象を何一つ体験したわけでもなければ抑圧しているわけでもない。彼の課題は、何かを想起するといった類のものではあり得ない。……彼は忘れられてしまったことを、それが残した兆候から推定しなければならない。もっと正確に表現するならば、構成しなければならないのである。(『選集15』220)

既述のように、コンプソン氏のときに「黒人の血」が抑圧されていたのは、そうしなければ耐えられないほどの責任と罪悪感が南部社会にあることを強調するためだった。ところが、シュリーヴの無責任さの前ではタブーなど存在しないかのように、欠陥だらけだったはずの物語はここにおいて加速度的に再構成が進んだのである。

先の引用にあるとおり、こうした再構成の中でシュリーヴとクウェンティンが「他のことなど考えもせず」語っていた、いや「むしろその中に存在していた」のは“love”、すなわち「恋」だった。『恋愛論』という著書の中で、橋本治は、恋愛という他人との濃密なる関係は感性の成熟の上に成り立つものだと述べている。つまり、恋愛対象はする側の必要に迫られて「発明」されるものであり、そこで必要になるのは「陶醉能力」なのである。「陶醉」ないしは「感動」とは、他者に無防備にのめり込むことができる能力を指すが、自分の無防備な状態をさらけ出すようにして感動できる感性は、何かにつけて理屈や説明を求める姿勢とは対照的なものである。というのは、感動に理屈を持ち出そうとする行為は、陶醉し感動することへの不安や拒否の表れだからだ。感動という、いわば「訳のわからないもの」に身を委ねること

ができるか否か、このことが、恋愛の成立に密接に関わっていると橋本は言うのである。

作品の中でクウェンティンらが「恋」と呼ぶのは、言うまでもなくボンとジュディスの恋である。しかし、橋本の理論をもっと大きく解釈するならば、そこには語り手と語られる対象との恋も成立している。既に述べたように、ここで解明されなければならないのは現在から徹底的に切り離され、沈黙の世界に沈んでしまった「訳のわからない」対象である。先の引用部にあるとおり、クウェンティンとシュリーヴは「他のことなど一切考えていなかった」し、「それについて議論しているというよりもその中に存在している」ようなものだった。さらに、語りながら「本当らしいところやまとの考えと一致しているところ」を選び取り、その内容に「矛盾や不一致はあっても、欠陥や間違いは一切なかった」。こうした描写は、彼らが「恋」という主題を見出すことでいかにその対象に陶醉し、しかもその対象がいかに彼ら自身の「発明」によるものであったかを表している。

当然のようにして、クウェンティンとシュリーヴの語りは、語り手同士の融合だけでなく語り手と語られる対象との融合、言い換えれば、過去の現在の獲得をも可能にした。

[Shreve] ceased again. It was just as well, since he had no listener. Perhaps he was aware of it. Then suddenly he had no talker either, though possibly he was not aware of this. Because now neither of them was there. They were both in Carolina and the time was forty-six years ago, and it was not even four now but compounded still further, since now both of them were Henry Sutpen and both of them were Bon, compounded each of both yet either neither, smelling the very smoke which had blown and faded away forty-six years ago. . . . (280)

彼らが嗅いでいたのは、南北戦争も終わりに差ししかかった頃の、夜に露営を張る南軍の焚火から立ち上る煙のおいだった。攻勢を強める北軍の野営地で揺らめく炎をはるか遠くに見やりながら、南軍の兵士たちは皆、もはや避けられない敗北に抗うこともやめて南部のほうに顔を向けていた。そのような中、同じ戦地に赴いていた父サトペンと息子ヘンリーが4年ぶりの対面を

果たすのである。

—Henry, Sutpen says. —My son.

...

—I have seen Charles Bon, Henry.

...

—You are going to let him marry Judith, Henry.

...

—He must not marry her, Henry. His mother's father told me that her mother had been a Spanish woman. I believed him; it was not until after he was born that I found out that his mother was part negro. (282-283)

ここにおいてついに設定上抑圧されていた「黒人の血」が明らかにされた。サトベンがボンの中に流れていると主張する、あるいはクウェンティンとシュリーヴがそう主張したと語る「黒人の血」が真実であるかどうか定かではなく、曖昧なままである。しかしながら、無論、それは問題ではない。かつて南部で夥しい「黒人の血」が流されたことは誰もが知る事実であり、作品における重層的な語りはその告発のためではなく、その犠牲の上に生きる人々のあり方を提示するためのものだからだ。クウェンティンらが語りの果てに「黒人の血」に辿り着いたことは、その成功を意味している。

フロイトは、精神分析治療がうまくいったあとのことについて、次のように記している。

現実的な性質のものにせよ、心理的な性質のものにせよ、抑圧されていた出来事が、ありとあらゆる抵抗を受けたにも拘らず意識によって承認され、いわばその本来の存在権を回復するのに成功した後で、患者は次のように話すことがある。「今、私はそれを今までいつも意識していたのだという感じがします」と。これで分析の課題は解決されたのである。(『選集 15』 117)

クウェンティンはすべてを語り終えた後で “I am older at twenty than a lot of

people who have died” (301) と漏らす。こうした発言は、やはりクウェンティンが、語ることで過去の犠牲者たちの「存在権を回復するのに成功した」ことを示唆するものである。「20歳にして、死んでいったたくさんの人たちの誰よりも年上だ」という感慨は、その死者たちが経験した出来事を「今までいつも意識していたのだという感じ」の表明であると言えよう。そして、語り手たちの“声”で紡がれてきたこの物語は、最終的に、サトペン一族の唯一の生き残りであるジム・ボンド (Jim Bond) が発する声で終わりを迎える。

They could hear him; he didn't seem to ever get any further away but they couldn't get any nearer and maybe in time they could not locate the direction of the howling anymore. . . and there was only the sound of the idiot negro left. (300-301)

その声が「遠ざかることはなかったが、近寄ることもできなかった」のは当然である。それは、クウェンティンら語り手たちが織りなす声によって現在に甦った、いまは亡き過去の犠牲者たちの無数の声を表現しているからである。

引用文献

- Bielawski, Tim. “(Dis) Figuring the Dead: Embalming and autopsy in *Absalom, Absalom!*” *The Faulkner Journal*. 24-2 (Mar. 2008) 29-54.
- Blotner, Joseph. “William Faulkner’s Essay on the Composition of *Sartoris*.” *Yale University Library Gazette* 47 (Jan. 1973) 122-23.
- Brooks, Cleanth. *William Faulkner: toward Yoknapatawpha and beyond*. New Haven: Yale UP. 1978.
- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* 1936. New York: Vintage International. 1990.
- Lind, Ilse Dusoier. “The Design and Meaning of *Absalom, Absalom!*”. Hoffman, Frederick J. and Olga M. Vickery. Eds. *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, inc. 1963. 278-304.
- Ramos, Peter. “Beyond Silence and Realism: Trauma and the Function of Ghosts in *Absalom, Absalom!* and *Beloved*.” *The Faulkner Journal* 23-2 (Mar. 2008) 47-66.
- 岸田秀『ものぐさ精神分析 (改訂版)』(中央公論社、1996年)

- 橋本治『恋愛論（完全版）』（イーストプレス、2014年）
フロイト、ジークムント『フロイト著作集 6 自我論・不安本能論』井村恒郎、小此木啓吾、他訳（人文書院、1970年）
-----『改訂版フロイド選集 10 不安の問題』加藤正明訳（日本教文社、1969年）
-----『フロイド選集 15 精神分析療法』小此木啓吾訳（日本教文社、1969年）
森岡正芳『物語としての面接 ミメーシスと自己の変容』（新曜社、2002年）
安河内英光「William Faulkner's *Absalom, Absalom!* — 「夢」と「現実」の間で—」『中村学園研究紀要 2』（1969年12月）
リクール、ポール『時間と物語 I』久米博訳（新曜社、1987年）