

*Light in August* における現実描写<sup>(1)</sup>

菊池 昭

## I

作家というものが、E. アウエルバッハのいうように文学的描写という「模倣」を通して現実を解釈するものであるにしても、<sup>(2)</sup> 少なくとも第一次大戦以降の現代文学において、その「模倣」ということばはもはや「対象の忠実な模倣」を意味するものではなくなっている。

理由の第一はいうまでもなく、映画、写真の進歩にある。対象のできるだけ正確な像を得ることだけが目的であるならば、ソシュールのいわゆる線的に継起する聴覚的 signifiant<sup>(3)</sup>——言語記号が、同時多次元的に知覚に働きかける視覚的 signifiant の力に及ばないのは明らかなことである。

つまり、一つの「描写」を受けとる側からいえば、あるものが映写されるということは、そのもののもつさまざまな相（外面的な諸特徴）を、即時的に一挙に認知するということであるのに対し、言語によって描写されるときは、対象の特徴が分断的に記述されることになり、読者はそれを一つ一つ順次に読み進んで行って、ようやく目ざす対象に到達するという経過をたどることになる。従って言語的描写が精緻になればなるほど、対象までの距離は遠ざかり複雑にならざるをえない。

「模倣」の意味を質的に変化させたもう一つの理由は、とりわけ第一次大

(1) 本稿は日本アメリカ文学会第9回全国大会 (November 28, 1970) で発表したものを整理発展させたものである。

(2) Erich Auerbach, *Mimesis*, trans. Willard Trask (Garden City, N. Y., 1957), p. 489.

(3) Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale* (Paris, 1968), p. 103.

戦以降に急激にその速度を増した人間の知識，経験の多様化である。生の可能性の多様化によって目まぐるしく変動する社会生活は，そのあらゆる分野で，前時代まではまだ一応存続していた統一的な判断基準からはみ出し，全体が混沌と錯雑したものになり，客観的にそれを写しとろうにも，もはやそこに明確な輪郭を見出すことができなくなったということによる。

かくして，文字によって現実の「忠実な似姿」を求めることがいまや不可能であることを知った作家は，文学なるものをもう一度根源的にふりかえり，それが言語以外の何ものによってもつくられはしないこと，文学とはまさに「言語そのもの」であることを認識しなおすことを余儀なくされる。

すなわちこの作家たちは，ことばそれ自体のもつ潜在的な生命力を探り，あるいは相並ぶ二つのことばの共鳴反撥を検討してみるというような，ただことばそのものに対する働きかけの中から，現実を模写するのではなく，いわば「喚起」することにつとめることになるのであるが，とすれば当然，こうした作家によってなされる文学的描写——模倣とは，書かれているものがどのくらい日常的な世界に似ているか——つまり，彼の描き出す世界と日常世界の距離をできるだけ縮めることを意味するのではなく，ことばの自律的な動きによって作り出される世界を裏側から支えるものとして日常世界を利用するという，ただその意味において日常世界に模倣的であるということになる。この種の作家にとって，フィクションとは「日常世界に似た絵そらごと」であるが故に虚構なのではなく，「ことばによる存在」というまさに日常の生身の存在とは根本的に異なるものが意図されるが故に虚構なのである。

フォークナーという作家を眺めてみると，事実的に彼もまた最も尖鋭な言語探求者の一人として，ことばの潜在的な意味を探り，その潜在的な意味と，表層的な（あるいは日常的な）意味との対立の中から，可変的ないしは多面的な現実の姿を，暗示的に浮かび上げようとしていることを知るのである。

ところでこのように考えてくると，当然ながらそれではヘミングウェイは

どうなのかという問題につき当る。彼の文章中の形容詞、副詞の欠除は一見彼における言語の力に対する不信を示しているようにみえるからである。だが結論を先にいえば、ヘミングウェイが形容詞、副詞を極力排したという事実こそ、（他の現代作家同様）現実をあいまい不安定なものとする彼の現実観と共に、彼の「言語」に対する信頼が示されているのである。

ヘミングウェイのいわゆる「行動」には少くとも二つの要因が考えられる。一つはいうまでもなく死に対する全力的な「生」の主張であるが、いま一つは、現実のあいまいさ不安定さの拒絶ないし反撥というかたちでの現実そのものとの闘いである。死が「無」であるならばヘミングウェイにとって現実という生の基盤は、まさに最も実質ある確固としたものでなければならなかったはずである。だが事実として彼をとりまく現実が人間が真に「生きる」にふさわしい実質ある場ではなかった。

彼の形容詞、副詞の拒否はまさしく彼のこの現実観に由来していると考えざるをえない。裏返していえば、彼の語法は彼にこの現実観がなかったならば起りえなかったとさえいえるものであろう。

ヘミングウェイの言語に対する考え方は、「語それ自体は、一般の物や事象に直接結びついているのではない<sup>(4)</sup>」というランガー的な考慮をもたない、あるいはためらいのない、いわば名と物の間には少しもへだたりがないと信ずるところの、そういう意味では最も素朴で直線的な、しかしそれだけに絶大なことばに対する信頼があったと考えられるのだが、このヘミングウェイの言語観からすれば、形容詞、副詞という結局抽象的な語は、現実描写のためにそれらを使うならばまさにあいまい模糊たる現実にぴったりなものであり、それ以上でもそれ以下でもない——つまりあいまいな現実をあいまいなままにして少しも実体化するものではなかったのである。

別様にいえば、ヘミングウェイにとってこのあいまいな現実の中で価値あ

(4) Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (New York, 1951), p. 61.

るものは、ただ決然たる意志的行為だけであつたと同じ意味で、言語的には concrete な名詞と動詞だけが信ずるに足るものであり、現実を何ら明確にしない抽象的なことばはわいせつなものでしかなかつたのである。<sup>(5)</sup>

だが彼の言語観を仮に素朴であるというにしても、しかし彼もまた混乱した現代を直視しつつ、言語のもつ力を信ずるが故に敢然として形容詞、副詞を切り捨て、名詞と動詞の力によって己れの世界を構築しようと苦闘したことにおいて、やはり間違いない現代作家の一人だつたといわなければならない。

## II

言語に対する現代作家の働きかけ、いわば彼らの純粹に言語的な苦悩を以上のようなものとして先ず捉えた上で、さて言語をその定まった意味、設定された意味の拘束力から解放すればどういうことが起るかを考えてみよう。当然ながらそのとき、直接的な意味の下に埋もれていたもっと自由で動的な意味が、いわばそのことばの発生時の創造的な生命力と共に甦って来ることになる。そうするとそのことばの意味はもはや定まった一方向にだけ動くのではなく、放射的にあらゆる方向に働くことができるようになる。 *Light in August* の中に見出されるおびただしい例から、ほとんど任意に引き出した次のような表現に、こうして発掘された一つの語の潜在的な意味が、それに対置された他の語の潜在的な（また時として顕在的な）意味とあるいは共調しあるいは互いに争いつつ、そこに新しい多様な意味を獲得して行くさまをはっきりみることができよう。

- (1) The cabin now stood sharp against the increasing east, ...  
(p. 84)<sup>(6)</sup>

(5) Cf. Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1965), p. 144.

(6) Citations from Faulkner in my paper are to *Light in August* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1967).

ここでは“the increasing east”だけを取り上げよう。物に命名するということは、その物を自己の言語活動の中に組み入れる——その物の言語的な自己化ということであろうが、命名がなされるためには、その物のもつ諸特徴を概念として把握することが先ず行われ、次いでそれらの概念を総合して一つの名前が与えられるものである<sup>(7)</sup>。

逆の言い方をすれば、我々が「日の昇る方角」を「東」と命名するならば、それは「日の出」という現象とその現象の起る「方角」との概念綜合なのである。つまり、「東」なる語は単なる方角だけを示すものでもないし、また「日の出」という現象を直接に示すものでもなく、まさにその二つ（あるいはそれ以上）の要素の包含されたものだということになる。

従って“increasing east”は、語を逆にその発生の根源に送り返し、そこで洗い直してことばに本来の生命力を取り戻させながら、かくかくの「方角」に「日が昇る」こと、その方角に明るい部分が疑いようもなく「増大して来る」ことの事実を的確に表現しているものだといえる。

例えば「明るくなる東」‘the lightening east’ということは、上述の分析からしてただのトートロジーになるにすぎないし、「夜明けの明るさの中で」‘in the dawning light’は方向指示がないという意味であいまいな表現でしかないであろう。

(2) Beyond the open window the steady insects pulse and beat,  
drowsy and myriad. (p. 70.)

“pulse”と“beat”との間の微妙な意味の差は、一連の「うねり」‘undulation’と連続的な「短打」‘stroke’の違いであろう。それは虫それぞれの鳴き方の違いを示すと共に、遠いところの百千の虫の声は集まって一つのうねりのように聞こえ、近いものは一つ一つの音がはっきり聞こえることも暗示する。しかもこのリズムカルな“pulse,” “beat”は、同時に生命の内的な

(7) Cf. 中島文雄, 『意味論』(研究社, 1966), pp. 138-39.

動きそのものを示しているものでもあるのだ。

- (3) ... the summer smell and the summer voices of invisible negroes. (p. 87.)

前述の“east”と同じく“summer”という語は、暑さ、太陽、光と影、汗、すえた飲食物、活気あるいは逆の倦怠感——そうしたものの一切の総合概念である。一つの季節の上に貼りつけられた名札が本来含蓄している要素を喚び起してみれば、“the summer smell,” “the summer voice”という表現が、広範でしかも的確な実体描写であることがわかる。なぜなら、例えば「汗のにおい」や「けだるい声」は、においや声がそれだけに限定されるが故に実体を語るのには狭すぎるといえるからである。

- (4) They held Hines, cursing, his old frail bones and his string-like muscles for the time inherent with the fluid and supple fury of a weasel. (p. 259.)

常識的な語法からすれば、ここで使われている名詞“fury”は形容詞形にされ、二つの形容詞“fluid,” “supple”は名詞となって、それぞれの位置が交換されるかたちをとるだろう。つまり修辞学でいう Hypallage に類するものだが、もしこれを“furious fluidity”あるいは“furious suppleness”として示されるならば、このときの“fluidity” “suppleness”という抽象概念は“furious”「猛烈な」という形容詞によってその本質に何らの変化も受けるものではない。つまり、そういう意味においてこの場合の“furious”は、H. リードのいわゆる冗語、あるいはむしろ presumptuous な形容詞<sup>(8)</sup>でしかないのである。

だが、原文のようなかたちになると事情は一変する。“fluid”あるいは“supple”という形容詞の示す性質は、“fury”という抽象名詞の示す概念

(8) Herbert Read, *English Prose Style* (Boston, 1966), p. 16.

と本来同じレベルにあるものではないということに先ず注目させられる。つまり、形容詞は一つのイメージをその構成要素に分解したときに現われるものなのだが、“fury”という概念の中にはこれら二つの形容詞によって示される要素(属性)はないからである。

つまりここで働いているのは、数個の異なった要素を互いにぶつけあってそこに総合的に新しい心象をえようとする一つの隠喩的精神だが、原文のような語配列では当然名詞“fury”が強調される一方、更に「流動」「しなやか」ということを名詞形で示されるとそれらは抽象的に頭でだけ判断することを強いられるのに対し、形容詞形であるときには一種視覚的な具体性を持ち、これがこの一句にパラドクシカルなリアリティを与える原因になっているのである。

- (5) He can remember ... how that fading copper light would seem almost audible, like a dying yellow fall of trumpets dying into an interval of silence and waiting, ... (p. 350.)

“copper light”と“audible”, “trumpet”と“yellow”の結びつきは、「視」が「聴」へ、「聴」が「視」へ置き換えうる、ないしは相互移動の可能性を示している。(この相互移動については、p. 357. にあらわれる次の文“as though about to embrace all seeing, all life, with one last terrible glare of frustration ... and that when that finally happened, he would hear it: it would be a sound, like a cry.”——ハイタワーが病床にあった母親の顔を思い出すくだりにも見ることができよう。“he would hear it”の“it”は“one last terrible glare”をうけているのである。)つまり、人間の感覚を視覚、聴覚と区別して、それぞれ別個のものとするのではなく、人間の内部にたどりついた外界の印象は、それが耳から入って来たものであろうと目からのものであろうと、外界の事実そのものだけを意識にとどめさせるということで同一のものという、フォークナーの意識重視

の考えを示しているといえるだろう。

ところで *Light* に限らずフォークナーの作品には“yellow”の語がひんばんに出現し、精神的肉体的疲弊、弱さを示すものとして使われているといえるのであるが、この例文中の“yellow”も「衰弱」のイメージをもつものとして読みとられなければならない。しかもここでの“yellow”は更に“trumpet”との関係において、その中にいわゆる類韻、あるいは一種 eye-rhyme のようなかたちで“yell”を含んでいると理解することも必要であろう。

### Ⅲ

だが実をいえば、テキスト全体から切り離された個々の表現の分析は二次的なものなのである。なぜならば、上述した“yellow”と作品全体との関係にもかいま見られるように、言語芸術とは一つ一つのことばの持つ能力を下から積み上げて行って有機的な全体をつくること、一つ一つの表現をからみ合わせて組織的で精緻な環境——一つの作品をつくるものである以上、個々の表現は全体との関連、少くとも文脈の中において捉えられ眺められなければならないからである。

- (6) He [Christmas] didn't even look at her [Mrs McEachern],  
at her face, at the stif movement of one half lifted hand in  
stiff caricature of the softest movement which human hand  
can make. (p.113.)

“stiff caricature of the softest movement”における“stiff,” “soft”という正反対の意味の形容詞を含む二つの名詞句の対置に、母親らしい素振りを見せようとむなしく努力する気弱いマクイーチャン夫人の全てが示される。すなわちこの二つの句の対置によって示されるものは、「やわらかいも

(9) Cf. 拙論「多様ななかの統一——*Light in August* について (VI)」、『アメリカ文学研究第7号』(日本アメリカ文学会, 1971)。

の、やさしいもの」に人間は必ず心を動かされるはずだという彼女のいかにも女らしい計算、あるいはまたこの10数ページあと (p. 128.) で、クリスマスに “She is trying to make me cry.” と簡単に見すかされるその底意であり、しかもそうした計算もしくは底意は、外に表われるとただ漫画的に、やわらかさの「下手な模倣」‘poor imitation’ にしかならないという、この老女の小心さ、あわれさなのである。

ところで p. 126. には “an air baffled and alert” 「とまどいつつもはしっこい」、あるいはまた「はしっこいくせに不手ぎわ」という彼女の態度を修飾する一見矛盾した二つの形容詞があるが、これもまた当然、上に分析した表現と比較しながら理解すべきものなのである。

一つの描写を文脈との関係において考えるならば、作中人物についての描写は、上記のようにその人物の内面に対する手がかりを与えることになる。次の例は幼いクリスマスの意識を明らかにしている。

(7) A match scraped, sputtered; the flame steadied upon the wick, beneath the globe upon which the man's [McEachern's] hand appeared now as if it had been dipped in blood. (p. 116.)

この叙述が “as if it were dipped” であれば、単なる修辞ととることもできよう。だが “had been dipped” という過去完了形であることは、この中に主動詞 “appeared” で示される時点までに起こった様々な事柄が含蓄されているといえるであろうし、その意味で「血に浸されていたよう」だと見るのは、マクイーチャンとの可酷な心理的闘いを朝から続けて来た、強情だがしかしやっと8才のクリスマスの疲れ切った意識なのだ。そしてまた、“as if” に続く過去完了形がもついわゆる感情的主観性 ‘emotional subjectivity’ をも考慮に入れるならば、それは目に映ったものが「血」であるというクリスマスの驚きを示すであろうが、この「血」と「血に浸され

た手」は、小説構成上、最終場面における血まみれのクリスマスの死と、血まみれのパーシー・グリムの手として再現されるのである。

フォークナーにおいては、こうして外界を意識との関連において捉える、あるいはむしろ登場人物の意識を通して眺めるからこそ、<sup>(10)</sup>情景描写と心理描写とが簡潔的確に一センテンスの中に融合されるのである。次もその最も適切な例の一つであろう。

- (8) The house too seemed filled with familiar sound, but mostly with inertia, a terrible procrastination as he gazed down the dim hall, thinking *Why dont she come on. Why dont she come on.* (sic) (p. 64.)

バイロンがリーナをつれて自分の下宿へ戻り、その薄暗いホールで女主人のビアド夫人が現われるのをじりじりしながら待っている場面であるが、リーナという女の出現とその後の思いがけない事の成り行きにすっかり動転し、一刻も早く誰かにすがりつきたい思いになっているバイロンの困惑ぶり——ふだんと変りないはずの下宿の物音さえ、いまは焦りの気持に一層拍車をかけるばかり、というその困惑ぶりを“mostly”というたった一語の副詞が簡潔に示しているし、更にここで余り日常的ではない“inertia”という物理用語、あるいはラテン語系統の硬い語である“procrastination”を使用することは、例えば“inaction,” “delay”という同義の語を用いるよりも心理的な一種の緊張、余裕のなさともいえるべきものを感じさせ、バイロンの困惑ぶりを一層強く印象づけるのに役立っているといえる。

#### IV

*The Sound and the Fury* のような内的独白体ではない *Light* では、人物の意識は上述の例のように、主として言語そのもの、つまり語の選び方や語

(10) Peter Swiggart, *The Art of Faulkner's Novels* (Austin, 1967), p. 23.

と語のからみ合わせ方のうちに示される。従ってそれは単なる技巧的な文——ことさらな撞着語法 ‘Oxymoron’ や置換法 ‘Hypallage’ のためのものでないことは明らかであるが、こうしたことから言ってもこの作品では、イタリック体表示は必ずしも常に内部意識を示すものとはなっていないことに注意しなければならぬ。それは時に思考の速さを視覚的に表わすもの (例 p. 203. など) であったり、あるいは一人の人物の叙述の中に挿入された他者の声を示すもの (p. 165. など) であったりするのである。

とはいうものの、フォークナーの技法から言ってこの作品でも、イタリック体部分がまだ依然として人物の内部意識を示すために数多く使われていることは否定しえない事実なのであるが、しかしここでより重要な問題は、そのイタリック体部分の前に置かれる “thinking” という語である。

(9) ‘She’ll have the lamp this time,’ he thought thinking *If I were to look now, I could see the light under the door* As his hand swung up and back. (sic) (p. 179.)

この文における “thinking” 以下の役割を、ただ常識的に “thought” の付帯的な状況説明とのみ見るならば、わざわざイタリック体を使ったことの意味は理解できない。これは明らかに、“he thought” で示されるローマ字体部分が表層意識——かたちの整った自覚的な思考を示すものであるとすれば、ここでのイタリック体はその思考の底にあって瞬間的に動いた自覚を伴わない潜在意識の流れを示すということなのであり、そしてこのように理解すると、“thinking” という語は、この文の中でさえも意味解釈上の問題とは別に、何か潜在意識提示のサインとでもいうように働いている印象をうけるのである。

一体に *Light* における ing-Form は、しばしばこのように流動的でまだ固定していない意識、あるいは内部思考を予告するために置かれているような趣きがあるといえる。

- (10) *Thinking If I can just get it outside, into the air, the cool air, the cool dark* He watched his hands fumbling at the door, ...  
 ‘Anyway, they didn’t lock it on me,’ he thought. (sic) (p. 168.)

このことは先ず現在分詞に固有の表現力を活かしたものだといえるが、いわゆる動名詞にさえこの現在分詞的流動感を含みもたせているように思われるのである。つまり常識的な文法的粹にとらわれずに、ing-Form というただ一つのかたちとして、流動感ある名詞あるいは名詞的な現在分詞として機能しているといえる。例えば次の文の“Knowing”はまだ整理されていない知識、まだ思想としてはっきりかたち造られていないもの、形成途中のものを示している。（“grieving”も同じように受けとめることができる。）

- (11) *Knowing not grieving remembers a thousand savage and lonely streets.* (p. 166.)

つまり、この文があらわれる第10章の冒頭では、クリスマスは「荒寥としたさびしい幾千の道」が、自分の内的生活とどのようにかかわり合うものなのかまだわかっていない——自覚できていないのであり、それが彼に真に理解されるのは第14章の終りで自分の過去を整理し終えたときなのである。

もちろん文章構成上、“thinking”が表層意識（概ねローマ字体表示）を導く、いわゆる分詞構文のかたちをとって“thought”に書きなおせる場合もしばしば見出されるが、その場合フォークナーは必ずその“thinking”の後に句点を置くことで、意識提示のサインとしての“thinking”と区別する。

- (12) *It seemed to him that he could actually hear the words inside him: You should have read that note. You should have read that note thinking, ‘I am going to do something. Going to do something.’* (p. 207.)

このことを更に突っこんで考えれば、フォークナーは“thinking”で流動的な形成途上の思考を示す一方、“thought”では「整理されて固まった思

想」を表示しているといえるように思う。このことは、ソシュールが概念と聴覚映像にそれぞれ “signifié,” “signifiant” の語をあてたこと<sup>(11)</sup>を思い出させるが、このように思考型態に区別を与えるフォークナーの意図は、意識のうちの潜在的なもの——というよりは、意識としてまだはっきりかたち造られていないものが、人間の行為の決定に実は強く作用するものであることを忘れまいとする態度の表われといえよう。潜在的なもの（おそらく、過去とか伝統とかいうものも含めて）は、人間にひそかに、だが逃れがたい力で影響を与えるものであることはたしかなのである。（“thought” がイタリック体と共に用いられた少数の例 (p. 323. など) でも、それは実際の声で喋られなかったことを示すイタリック体で、思考の方はすでにはっきり固まったものだといわざるをえない。）

(13) Thought too swift for thinking, until he [Byron] and the doctor returned to the cabin. (p. 299.)

この文は決して、バイロンが何も考えられなかった——空白状態であったと言っているのではない。作品自体が示すように、事実としてバイロンが医師を伴ってリーナの待つ小屋に戻るまでの間、さまざまな思い ‘thinking’ が彼の胸のうちを横切っているのだ。しかしこの thinking はその最終到達点——「本質的なもの」へ向って進んで行くのではなく、まるで油のように本質の表面をにぶく流れて行くもの ‘as oil is spread slowly upon a surface above a brewing storm.’ (p. 301.) である。

このように考えてくれば、この文が真に意味するところは、固まった一つの思念がすでにバイロンの心中にあるのだが、しかし彼はそれをその形成過程にまで引き戻して分析的に吟味しなおすことができないと言っていることが理解される。そしてこの「固まった思念」 ‘thought’ とは、リーナが分娩するという事実——もっと端的には “she is not a virgin” (p. 302.) とい

(11) Saussure, p. 99.

う事実のいまさらながらの衝撃的な認識であり、この動かしがたい事実が形成のプロセス——つまり“thinking”——なしに突如として頭の中でかたちをとり、それが脳中で跳びまわっているということなのである。

## V

ing-Form が *Light* のナレーションにおいて大きな役割りを果している——つまり、語として可能な限りに深く広い機能を荷わされていることを知れば、次には当然、いわゆる分詞構文というかたちにおいて利用される ing-Form もまた、このフィクションを支える重要な叙述方法になっているであろうことを考えないわけには行かない。実際のところ、フォークナーの分詞構文の使用量は極めて大きいのだが、しかしそれは米語が一般的にこの構造を好むというただそれだけのためではなく、次のような例をみれば、それがまさに彼の創る小宇宙を語るための「彼の声」そのものになっていることを知るのである。

- (14) Diminishing, his white shirt pulsing and fading in the moonshadows, he ran as completely out of the life of the horse as if it had never existed. (p. 159.)

ナレーターが最初に知的な認識力を働かせたとすれば、叙述は先ず彼という人物の「行為」から始められたらう。つまり、この文は“he ran”から始まり、“Diminishing ... the moonshadows”はうしろにまわされたはずである。だが現実の我々の経験は、頭での理解力が働くより前に先ず目が眺めているものだと伝えるのであって、その目が受けとった印象の順序に従えば、最初は当然眺めている対象が「小さくなって行く」という印象であり、その次に白いシャツが脈を打つように「ふくれたりしぼんだり」しているという印象が来るはずである。そのように見えるのは、月の光と影の中を

(12) Bonamy Dobrée, *Modern Prose style* (Oxford, 1964), p. 3.

出たり入ったりしているせいだということを認識するのは更にそのあとなのであり、ここまで来てようやく、彼が走っているということを頭でも理解するのである。

しかもまた、文頭から始まる分詞構文のもつ流動感、それらの行為と主動詞“ran”とが途切れ目なくつづいていることを示すのに役立つのであって、もしこれを“*He ran ...*”で始めたならば、行為は当然“ran”のところで一度途切れた感じになり、全体的な統一感を損うことになるだろう。

- (15) For a short time the dogs moiled, whimpering, then they set off again, fulltongued, drooling, and dragged and carried the running and cursing men at top speed back to the cabin, where, feet planted and with backflung heads and backrolled eyeballs, they bayed the empty doorway with the passionate abandon of two baritones singing Italian opera. (p. 223.)

ここにフォークナーの、例えば *Writers at Work* 中のハリウッドに関する挿話<sup>(13)</sup>にみられるようなユーモア精神が、彼の特色の一つである饒舌と英語の語法そのものとのからみ合いの中で、効果的にあらわされている例をみることが出来る。しかもそれは音韻上の工夫によっても助けられているのであるが、動詞変化型のうちの二つの型、ed-Form と ing-Form とをこれほどたくみに利用している例はそれほど多くはないのではないかと思う。

これに先行する文で、我々は警察犬が犯人クリスマスの臭いを追うために、先ず彼のいた小屋‘cabin’から出発したことを知らされている。冒頭から“at top speed”までいくつかの[t]音を混ぜた[d]音の連続は、トットッと走りまわる犬の感じをあらわすが、それは更に ing-Form の[n]及び他の語中にある母音に後続する[n]音(合計12箇)によって弾みのついた感じを添えられ、いかにも勢い込んで駆け出した犬を感じさせる。この

(13) “William Faulkner,” in *Writers at Work*, ed. Malcolm Cowley (New York, 1968), pp. 126-29.

勢いこんだ感じは“back”という固い音の語にぶつかって文字通り引き戻され、結局我々は犬と共にまたもや“the cabin”の前でぼんやりしているわけなのである。“carried”と“back”の間に“the running ... speed”の長い句の介在することが、奔走のバカバカしさの効果を高めるのに役立っているといえよう。

“where”以下“eyeballs”までの句中に余韻的に残るいくつかの[d], [n]音は、まだ勢いを抑え切れない感じであろうが、次の節の“they,” “bayed,” “doorway”の[ei], “empty”における[m]のやわらかい、ゆるやかな音はバカバカしさによる一種の空白感、抜けたような感じを喚起するのに役立っている。

対象を、目に映った瞬間の姿において一挙に正確に描出しようとした絵画上の工夫が、印象主義のいわゆる「色彩の分割」手法であるならば、フォークナーにおける分詞構文は、また、いわば流動的線的タッチとでもいうべきものになって、対象の諸特徴を「分割」的に描き出しながら、一つの統一的なイメージを浮かび上らせようとしていると考えられることで、技法的に印象主義絵画からの影響、<sup>(14)</sup> 少くともそれとの近似を感じさせる。

(16) At seven o'clock that evening he was in town, in a restaurant on a side street, eating his supper, sitting on a backless stool at a frictionsmooth wooden counter, eating. (p. 86.)

「分割」手法とはいってもなく、対象をバラバラに解体してしまうのではなく、あくまでも対象の総合的な全体像を得ることを目的とするものであるが、冒頭に述べた通り、言語の性質は線的に延びるだけのもので、ある対象の特徴が言語的に記述されるということは、例えば絵に対したときに我々の知覚が同時多次元的に働くのとは異なり、述べられる特徴の数がふえれ

(14) Cf. 拙論「多様のなかの統一 (IV)」

ばふえるほど、先立つ記述の記憶があいまいになるという不都合が生じる。上記例文の末尾で強調的にくり返される“eating”の語は、言語の線的特質をわきまえた上でしかもなお総合的全体像をえようとする作者の意図を示していよう。

このように、対象を「正確に」描写しようとして反って全体の印象をあいまいにする虞れがあるとすれば、特徴記述をできるだけ簡略にして、記述相互の関係がはっきり記憶に残るようにした方が効果的な場合もある。

(17) He stood so, erect, his face and the pamphlet lifted, his attitude one of exaltation. (p. 114.)

ここでの形容詞、名詞句、あるいはいわゆる Dangling Participle を単に adverbial に働くものとしてのみ読むことは、前後の文脈が明らかに求めている“*He*”，つまりクリスマスの不屈な反抗心を理解するのにほとんど役立たない。これらの各要素（語、句）は、対象をつくり上げる動きそのものの中にあってもまだそれぞれに強調された独自のものを保存しているのである。つまり、瞬間的印象をできるだけ素早く描出しようという意図が絵画上の点描法になったのであれば、上記の“*erect*”以下のような印象の点綴こそは、まさしく対象を全体的にとらえようとする文学上の点描法といわねばなるまい。

こうした文形態が英語に通常的なものであるにしても、フォークナーの文脈は、彼がこの古い革袋に印象主義美学という新しい酒を盛っていたと判断させるのに十分なのである。

あるいはまた、こうした Nominative Absolute, Dangling Participle などの効果は印象主義音楽の垂直的独立的和音の効果にも比較できるであろう。たしかに言語と音符とは、共に線的継起的に配列されて終末に向うということで本質的な類似関係があり、更に印象主義音楽が事象の客観的描写そのものを目指すよりも、事象の存在を暗示し、その雰囲気をつくり出すもの

であるということは、印象主義絵画と比較する以上にフォークナーの文体を理解する手がかりになるように思われる。例えば任意に次のような文章を取り上げることができるのであるが、しかし対象の輪郭をとるよりも一つの雰囲気をつくるものという見方をすれば、これまでに引用したすべての文がその例文たりうるといえるであろう。

(18) Byron's face cracks with that grimace faint, fleeting, sardonic, weary, without mirth. (p. 293.)

(19) Her [Mrs Beard's] eyes were not exactly cold. But they were not warm. (sic) (p.65.)

## VI

印象主義音楽理論によるフォークナー文体の観察はもう少し先へ進められなければならないが、その前にここでいう「雰囲気」ということばの意味を明確にしておかなければならない。

印象主義での「雰囲気」とは、外側から眺められた何かしらそこにあるもの、かたちの定かではないあいまいなもの、なのではなく、内側の中心、まさに事物や事件の「ただ中」に身を置くことによって受けとるその事件事物のエキスなのである。つまり作家側から、ある「雰囲気を示す」とは、M. ビューバーの<sup>(15)</sup>ことばを借りていえば、人が対象を「内側から探り、自分自身における筋肉組織の知覚でもって物体の構成と、“motoriality”『運動性』を理解すること」、すなわち、人が対象に自己の感情を移入してその物の本質を一挙に把握することを容易にさせる手段なのである。

読者に、描かれている事件や光景あるいは行動に直接参加しているように感じさせる、このいわば「感情移入」のための手法としては引用(14)のような文も適切な例といえるが、なおまたフォークナーの叙述にしばしば現わ

(15) Read, p.155.

れる「倒置体」の文章の効果も無視することはできない。

- (20) Ahead, rising from out a close mass of trees, he could see one chimney and one gable of the house. (p. 81.)

これに先行する文で “he [Christmas]” はすでに家の戸口に向かって歩いていることが語られているのだから、表面的な意味解釈からいえば, “rising ... trees” は副詞句的なものではなく当然目的語 “chimney,” “gable” の補語でなければならない。しかし原文のように “rising” 以下が前置されると、それはまるで一つの分詞構文のように機能し出す。つまりこの分詞句は主語 “he” にもかかってその状況説明の役を果すようになる。目は先ず木立ちの茂みを眺め、次いでそこから突き出ているものに沿うて動いて行く。目が上って行くにつれ、彼（そして同時に読者）は自分のからだ自体が引き上げられ、茂みの上に抜け出て行く感覚をもつだろう。

突き出た高いものが煙突であるというような認識はあとまわしになってよいものなのだ。

- (21) He was watching the sheriff's face as a man watches a mirror. Perhaps he saw it, as in a mirror, before it came. Perhaps he did not, since if change, flicker, there was in the sheriff's face it was no more than a flicker. (p. 219.)

“Perhaps ... a mirror,” の部分で先行する文 “He was watching ... a mirror.” のヴァリエーションが奏でられている。従ってこの中の “it” は “the sheriff's face” を受けているように考えられるのだが、しかし冒頭の “Perhaps” の存在がそのような理解の仕方をするに心理的なためらいを感じさせる。果せるかな, “before it came” の出現によって, “it” が「未だ」何も指示していないことが明らかになる。当然そこに “it” が何であるかという心理的期待が生じる。

次のセンテンスの冒頭にあらわれる二番目の “Perhaps” は、音韻的に直

前の文の残響といえるが、“if”以下での倒置は不分明のままである“it”の指示するものを、できるだけ“it”に近づけて提示し、かつ強調する意図が盛られているといえよう。

更にこの倒置には正常の文形態では望みえないリズム上の配慮——それによって感情の移入をなめらかにさせるための工夫もなされていることが認められる。（“sheriff”の下線部は発音の實際上、曖昧母音となり、韻律法的に言えば縮読‘elision’されて一音節のように発音されることになる。）

Perhaps he did not, since if change, flicker, there was in the  
sheriff's face it was no more than a flicker.

つまり、弱弱調‘Pyrrhic’と強強調‘Spondee’の綜合された×× / / のリズムに、×× / ——Anapestをかなり規則的に導入している。次のフォーマルなかたちの場合の無統一と比べればよくわかつた。

Perhaps he did not, since if there was change, flicker, in the  
sheriff's face ...

## VII

上記の例は、リードのいうように「対象のかたちが感情のかたちを決め、感情の型がレトリックの型をきめるが、…ことばによる表現の違いは結局リズムの違いによる<sup>(16)</sup>」ものだということを如実に示している。

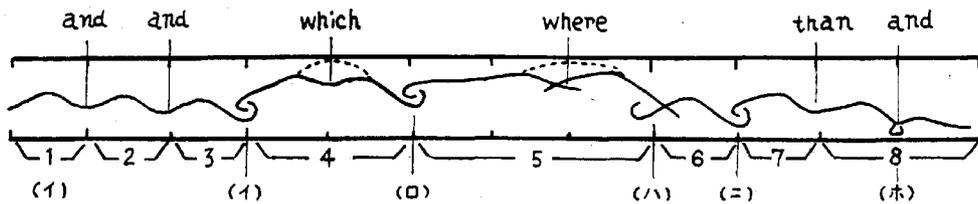
感情が昂揚すれば発話に自然なリズムが生まれる。感情とリズムとは生物学的な関係があるのだが、作家はこの自然的なリズムを整え、対象から与えられた印象を鮮明に保持するために、その印象につり合った構造をつくり出す。

印象主義音楽における旋律が、古典的ドイツ音楽のそれのような展開性を

(16) Read, p. 146.

もたず、いわば線的断片というような性質で不規則・断続的に示されるということもまた、語の最も広い意味でのリズムの新しい創造であるといえよう。次のフォークナーの文では、いわば旋律的断片とでもよんでいいようないくつかの語が、不規則断続的に、しかし全体的統一の中で、相互に暗示的な関係でからみ合いながら微妙なリズムをつくり出しているさまに注目したい。

(22) <sup>1</sup>(He opened the door at last) and <sup>2</sup>(passed out) and <sup>3</sup>(closed the door behind him), <sup>4</sup>(arguing again with his body which did not want to bother to close the door), <sup>5</sup>(having to be forced to close it upon the empty house where two lights burned with their dead and unwavering glare), <sup>6</sup>(not knowing that the house was empty and not caring), <sup>7</sup>(not caring anymore for silence and desolation) <sup>8</sup>(than they had cared for the cheap and brutal nights of stale oftused glasses and stale oftused beds). (sic) (p. 168.)



いささか煩雑であるが、視覚的な理解を計るために全体を節ごとに分割してみる。(いわゆる分詞構文は、カームのいう Adverbial Clause<sup>(17)</sup> とみる。なおここでは、接続詞 “than” に導かれる副詞節は、関係詞 “which,” “where” が導く形容詞節よりも、意味的に独立性が強いと考える。)

それぞれの節の長さも考慮に入れると、三つの小波が次第に大きくなるとなるとなると最頂点に達し、また次第に小さくゆるやかな波へと変わって行くこと

(17) George O. Curme, *Syntax* (Boston, 1931), p. 30.

がわかるだろう。

このことは、一センテンス中の語と語の間についてのみいえるのではなく、当然もっと大きな構成、ある量をもつ叙述と叙述相互の間についてもあてはまる。そして単一語を線的な旋律になぞらえるならば、こうしたより大きな叙述は、それぞれが独立した垂直体としてそれ自体の美的価値を有し、対象の象徴的な雰囲気を生み出す効果をもつ印象主義音楽の和声に比較できる。

(23) They have thundered past now and crashed silently on into the dusk; night has fully come. Yet he still sits at the study window, the room still dark behind him. (p. 58.)

冒頭の“*They*”は文章構造の上からいえば何ものも指していない。おそらく心理的に言って、上記引用文の直前までつづくバイロンの独白中にある“*the dead folks*” (*the dead ones*) とはいえるであろう。だが問題のこの部分は、すでにバイロンから離れてハイタワーに関する叙述に変わっているのである。このかなりあいまいな“*They*”という語は、しかし後続する“*thunder*”という動詞によって補足されるというか、支えられる。

なぜなら、我々はこの語がハイタワーの過去を述べている部分、3,000字以上前に“*God and salvation ... thundered, ...*” (p. 51.) として現われていたことを記憶しているからである。

だが、おそらくこの“*They*”はその p. 51. の文中にある“*God*”や“*his grandfather*”などと直接に対応しているものでもなく、また心理的にだけ言ってバイロンの“*the dead folks*”だけを受けているのでもない、それら全体を含めての暗示的な「過去」なるものを受けていると考えるべきものであろう。それは、突如として再提出された“*thunder*”という印象的な語と共に極めて暗示的な雰囲気をつくるのだが、遠い過去が現在に立ち現われる

というストーリーの展開は、何千語も前に使った語をもう一度喚び戻して使うというこの技法によって、文章上からもリアリティを与えられているのである。これこそまさに、印象主義音楽の旋律の用い方に照応するものといえるであろう。

しかも実は、ここでの“he”がハイタワーであることを正確に知るのは“study window”の語を見てからであり、その直前、つまりこの引用文の前までは前述の通りバイロンの回想ということになっているのである。従って構成上からいえば、この部分は実は約5,000字前(p. 47.)の“Now, soon”という、ハイタワーの興奮の呟きに直接続くものなのである。つまり、アウエルバッハふうにいえば「途中で放棄された場面が、突然に、まるで取り残されたことなどなかったかのように、あるいは、中断は誰かわからない誰かが時間の深みに投げた一瞥にすぎない、というようにして<sup>(18)</sup>」再び現われるのである。

“Now, soon”と“*They ...*”との間にいささかの時間の経過があったことは、“have thundered”という現在完了形によって示されるが（そしてこの形がまた、バイロンの回想部の過去形を次のハイタワーの叙述部の現在形にスムーズに移行させる橋渡し役になっているのだが）、この微小な時間経過の中で行われたバイロンの回想を「叙べている」者——時間の深みに一瞥を投げた者は誰なのであろうか。バイロン自身でもなく「作者」でもない、まさにハイタワー自身の「意識」なのである。

更にハイタワーによるこの前後二つの現在形叙述とバイロンの回想的叙述をそれぞれ一つの和音とみるならば、内的・隠微な関係を保持しながらなされるそれら相互の唐突な入れ換え、交換は、まさに和音それぞれの独立した美的価値を主張する印象主義音楽の手法を偲ばせるに十分なものといえるであろう。

(18) Auerbach, p. 471.

## VII

人間意識のこうした描き方の根底にあるものは、一人の人間が自分自身の意識をも含めてさまざまな意識によって取り囲まれているのだという認識、真の客観的事実への接近は多角的に（さまざまな個性，あるいはさまざまな時点から）なされねばならないという考えである。<sup>(19)</sup> 逆からいえば、「現実」は決して単一の面，単一の色調，単一の音調でつくられているものではなく，複雑多面的でむしろ混沌としたものだという信念である。かくして絵画，音楽，そして文学を通じて，Polytonality「多調性」はその最も本質的な技法となる。

例えば先にあげた(19)の文にみられる正反対の概念のぶつけ合いは，えたいの知れない同性に対したときに，堅実に暮して来た人のよい中年女のみせる表情——まさにそうした場合の「現実」そのものを示しているのだ。

語法上からみた，フォークナー文体の Polytonality は先ず，(18)に例示されるような多数の形容詞の並列であるが，それはまたしばしば，次の諸例のように相反する性質を対置させるということによって特徴づけられるのである。

(24) His [Hightower's] face is at once *gaunt and flabby*; ...  
(p. 58.)

(25) He saw that at the same time it [Mrs Hines's face] was both *peaceful and terrible*, as though the peace and the terror had both died long ago and come to live again at the same time. (p. 298.)

(26) It [Lena's cry in labor] was a moaning wail, loud, with a quality at once *passionate and abject*, ... (p. 300.)

イタリック体は筆者。この「対立」(“with tumult and *soundless yelling*”

(19) Cf. Auerbach, p. 473.

they sweep past like a tide ...” (p. 370.) のようないわゆる撞着語法も含めて)は何を意味するだろうか。明らかに両極から進んで来た力がぶつかって均衡を保つところ、動と静の微妙な変り目、まさにそのところで、多角的な「現実」の姿を示そうという意図にほかならないであろう。あるいはまたむしろ、「現実」とはそうした対立するいくつかの要素によって出来上がっているものだという認識である。このことは、人間精神をももちろん例外とはしない。それは例えば次の文のように、「品物に瑕は必ずある」という確信と、しかし瑕は瑕としてその品は「必ず買う」という決心とが、何の葛藤も起さずに共存する態のものなのである。

- (27) It was the same stare with which he might have examined a horse or a second hand plow, convinced beforehand that he would see flaws, convinced beforehand that he would buy.

(p. 108.)

## IX

馬なり中古の鋤なりはたしかに目の前に見えるが、しかし正確に言えば———ということは、ここでは最も意識的には、ということなのだが———それは対立する二つのところの恰度中間のところに、つまり正反対からの二つの力の影響が等同になるそのところに、まさにその二つの力によって吊り下げられて在るものなのである。

*Light* において “suspend,” “hang” 及びそれぞれの名詞形が頻繁に現われるのは、上述のようなフォークナーの「現実」観と無縁ではあるまい。

- (28) It [the vehicle] seemes to hang suspended in the middle distance forever and forever, ... (p. 8.)

- (29) He [Christmas] is not sleepy or hungry or even tired. He is somewhere between and among them, suspended, swaying to

the motion of the wagon without thought, without feeling.

(p. 255.)

上例は溝のふちに坐っているリーナの目に映る、いわば外側から見た馬車の姿であり、下は逃亡に疲れたクリスマスが黒人の馬車に便乗して自失状態のまま Mottstown に向うときの叙述である。宙吊りになった馬車に入りこんで、それを内側から眺めたときの表現といえよう。

「宙吊り」状態——「中間」地点では一つの物はいつでもすでに何らかのかたちで他のものであり、多数の他のものである。ことばを換えていえば、この地点にある物は多面的な顔、一種の遍在性をもつといえる。だからこそ宙吊りの馬車が、リーナ、クリスマスの両方にまるで因果的にその外と内の姿を見せながらあらわれうるのである。

だが、この「一つの物が同時に多数の他のものである」状態は、その状態にあることにおびえる者、少なくともこうした中間地点の外側にいるものにしてみれば、ただのあいまいさ、よきにしろ悪しきにしろ亡霊的な現実ばなれのしたもの、あるいは許しがたくうさんくさいものにしか見えないことはたしかである。この作品中にほとんど無数に出てくる“ghost,” “phantom”に類する語は、間違いなくこのことに関係しているのであって、それは昼と夜の境い、過去から未来への替り目にあらわれ、ハイタワーをはじめすべての登場人物にとりついているもの、あるいは彼らをおびやかすものとして示されているのである。

この作品の主人公クリスマスの悲劇とは、まさにこの一つのもは同時に他のものであるという、「中間」に位置した者<sup>(20)</sup>に生じた悲劇である。

しかし作品自体をしっかりと見究めれば、作者がこの作品を通してひたすらに語っていることは、この中間地点というもののもつ真の意味、もしそれ

(20) Alfred Kazin, “The Stillness of *Light in August*,” in *Faulkner*, ed. Robert Penn Warren (Englewood Cliffs, N. J., 1966), p. 151. “an abstraction seeking to become a human being” は「中間地点」に位置するクリスマスの別表現といえる。

に不分明ということばを使うならば、黒か白か不分明なのはただにクリスマスひとりの問題ではなく、ひろく現代という時代に生きる人間すべての問題であること、人間の生きているこの世界が不分明なのだと言っていることを知るのである。

例えば次の文の“Now”は、ハイタワーの待ち望んでいる「その瞬間」であると同時に、一般的な意味で「現在」を示しているだろう。そしてそれは、過去と未来の中間にぶら下り、実質のない空虚なものであるからこそ、「現在」たりうるのだ。

(30) It spins now, fading, without progress, as though turned by that final flood which had rushed out of him, leaving his body empty and lighter than a forgotten leaf and even more trivial than flotsam lying spent and still upon the window ledge which has no solidity beneath hands that have no weight; so that it can be now Now. (p. 370.)

ハイタワーにとっては、馬にまたがって現われる「過去」が、更に夜に向かって疾駆し去ろうとするその替り目の一点としての「いま」が唯一の「現実」なのであるが、たしかに「現在」とはそこで日常の生活が営まれているという意味で「現実」とよぶべきものであろう。

とすれば、我々は上述の文中にフォークナーの「現実」に対する考えを明らかに読み取ることができる。<sup>(21)</sup>つまりフォークナーにとって、少くとも現代という「現実」は軽っぽい実質のないものだったのである。

---

(21) ハイタワーはたしかに一種戯画化されてはいるが、しかし単なる脇役、狂言廻わしにしかすぎないのではなく、ある意味で作者の「時間」観を誇張的に代弁していると考えなければならない。

Cf. Kazin, p. 155.

Lawrance Thompson, *William Faulkner: An Introduction and Interpretation*, 2nd ed. (New York, 1967), p. 77.

## X

文学的描写のためになされる「観察」とは、比喩的にいえば、対象の上っつらを外側からただなぞってみるということではない、対象の中枢に入りこんでそのものの本質をつかむこと——いついかなる時代であろうと、このことには変りはあるまい。

フォークナーが現実を描写しようとして現実のただ中に身を横たえる、これは作家として当然の行為である。しかし描写の対象があいまい混沌としたものであるとき、事物の中間地点に位置することだけが、この混乱した現実を真に把握する道であるという積極的な意図のもとに、そこに身を横たえるとすれば、そのときその行為はもはや単なる作家の一般的姿勢を越えて、まさに彼の美学そのものになり切るのだといえる。<sup>(22)</sup>

ことばを換えていえば、「中間地点」こそがフォークナーが作家としての自己の全生命をかけた位置であるということなのだが、<sup>(23)</sup>更に彼が、この中間地点にいて一切の形式的な枠からはなれ、真に人間たらんと苦闘するクリスマスなる人物を描き出してみせるとき、この位置に生きるということはまさに彼における人間としての生き方の姿勢——彼の人生観ないし世界観というものと一致することを知るのである。

人は混沌の中を漂い動いていることに耐えられない。ロングリー, Jr. ふうにいえば、<sup>(24)</sup>混沌の中で自分を define できないことは破滅につながるのである。だからこそ、人は何でもいい何かにすがりつく。つまり自分を何かの枠の中に納めて安心するわけだが、しかしこのとき人間という実を捨てて、

(22) Cf. Kazin, p. 161. クリスマスの像をあれほど鮮明にしえたのは、フォークナーにおける “the poet's sense that he has not only to show, in the modern realistic sense, but to say” というとき、この “say” は明らかに「事物のただ中からなされる発言」を意味している。

(23) Cf. Swiggart, p. 44. “The suspended or transfixed emotional violence ...”

(24) John L. Longley, Jr., “The Hero in the Modern World,” in *Faulkner*, ed. Robert Penn Warren (Englewood Cliffs, N. J., 1966), p. 164.

名という虚をとることになりかねないのだ。そして今度は逆に、たまたま枠に入っていない者——両極のどちらか一方に納まっているのではなく中間地点というようなくさいところにいる者を見つけると、そうした人間をもはや許そうとはしないのである。

従って、この混沌の時代において、一切の「形式」を拒否し、ただオーセンティックに人間であるために中間地点に生きることを選ぶということは、まさに一つの苦渋に満ちた闘いなのである。

この「人間として生きる」ために闘わねばならぬという意味において、人生はフォークナーのいう通りまさしく「事実として悲劇的<sup>(25)</sup>」なわけだが、彼が長野で語ったことばを使えば、「人間は、みずからつくり出した苦悩にもかかわらず、己れに可能な限界を越えてつとめ<sup>(26)</sup>」なければならない——つまり、現実にはびこる形式主義との戦いを闘いぬき、中間地点にもしあまいさというものがあるならば、そのあまいさを昇華して普遍にまで高めること、あるいはまた別な言い方をすれば、「アクチュアルなものをアポクリファルなものにまで昇華する<sup>(27)</sup>」ことによって、人間は真に「人間」としての自己を確立しなければならないこと、それがこの *Light* という作品に一貫して流れているフォークナーの声であるとみて間違いないと思われるのである。

---

(25) *Faulkner at Nagano*, ed. Robert A. Jelliffe (Tokyo, 1966), p. 4.

(26) *Ibid.*, p. 28.

(27) *Writers at Work*, p. 141.