

“エルサレム”は「ヨクナパトウファ」か

—『野性の棕櫚』についての一考察—

井 上 勝

I

『野性の棕櫚』(*The Wild Palms*, 1939)はフォークナー(William Faulkner, 1897~1962)の作品群にあっては、ある意味での問題作であったといえる。それは、しかし、『響きと怒り』(*The Sound and the Fury*, 1929)が、また『アブサロム、アブサロム!』(*Absalom, Absalom!*, 1936)が、あるいは『行け、モーセ』(*Go Down, Moses*, 1942)が問題作であるという意味においてではない。ここで言う『野性の棕櫚』の孕む問題とは、相互間の関連がまったくないと思われる、あるいは慎重に読まなければ、そのようにしか解釈のしようがない二つの物語[「野性の棕櫚」(“The Wild Palms”)と「オールド・マン」(“Old Man”)]が交互に配置されていることによって生じたものである。

このことはどうやら出版の時から問題になっていたようで、トーマス・L・マックヘイニー(Thomas L. McHaney)によれば、⁽¹⁾『野性の棕櫚』には「エルサレムよ、もし我なんじをわすれなば」(“If I Forget Thee, Jerusalem”)というタイトルが付けられていたという。ところが、出版元ランダム・ハウス社の編集者サックス・コミンズ(Saxe Commins)がフォークナーの意志を無視して、現在出版されているタイトルに変更したというのである。フォークナーは、後になって、「あれは一つの物語であった——シャーロット・リトンメイヤーとハリー・ウィルボーンの話で、二人は愛のためにすべてを犠牲にし、そのの

ち愛を失ったのです」⁽²⁾と『野性の棕櫚』について、まるでそれが「野性の棕櫚」を主軸とする物語でしかないように語っているが、彼はサックス・コミンズにたいしてもおそらくこれと似たようなことを言っていたのであろうし、そのためにコミンズは「エルサレムよ、もし我なんじをわすれなば」という慎重に読まなければ、作品全体との、そしてまたフォークナーとの関連性が定かにはならないタイトルであるよりは、後のフォークナーの言葉から類推が可能であるように、より一層理解しやすい「野性の棕櫚」(“The Wild Palms”)をタイトルとして選びとったのであろう。このことは、現在に至ってもなお『野性の棕櫚』(このタイトルで出版されているので、「エルサレムよ、もし我なんじをわすれなば」とあえて書くわけにもいかないのだが)を理解するうえで大きな障害となっている。

また一方においては、フォークナーに新たな光を当てて現在のフォークナー研究の礎を築いたマルカム・カウリー (Malcolm Cowley) でさえ、当初はこの作品を誤解していた。彼はフォークナー再評価のきっかけとなる『ポータブル・フォークナー』(*The Portable Faulkner*, 1946)を編纂していたとき、その是非はともかくとして、この作品を「二重小説」(double-novel)であるとしつつも、「オールド・マン」がその主軸をなす物語であると解釈し、⁽³⁾『ポータブル・フォークナー』には「野性の棕櫚」をまったく無視して、「オールド・マン」だけを組み入れている。そのときのカウリーには自らが埋れた作家フォークナーの発掘者であるという自負があったし、⁽⁴⁾それは多くの作品が相互に関連しあって形作る小宇宙「ヨクナパトウファ」(Yoknapatawpha)というフォークナーの作品の磁場の発見ということにほかならなかったのであるから、あるいはやむをえないことであった。そのときのカウリーの解釈に従えば、その場がミシシッピ州にある作品はすべて「ヨクナパトウファ」ものとしてそこに組み入れられなければならなかったのである。しかし、現在は、『野性の棕櫚』は「二重小説」としてではなく、二つの物語が交互に配置されることによって相乗的效果を発揮しているあくまで単独の作品であり、それぞれを別々に切り離

「エルサレム」は「ヨクナパトウファ」か

すことは出来ないものであるとしての解釈が定着している。そして、冒頭で述べた意味においての問題は解決している。タイプ原稿や手書きの原稿の研究が進み、本来のタイトルである「エルサレムよ、もし我なんじをわすれなば」が発見されたこともその一助となっていると言ってもいいであろう。

ところで、「エルサレムよ、もし我なんじをわすれなば」についてであるけれども、断るまでもなく、それは聖書の詩篇 137 の 5 節からとられたものである。詩篇 137 は、捕囚としてバビロンという異郷の地にあって、今でははるかかなたの地となってしまった自らの故国シオンに限りない想いを馳せることによってしか故国との結びつきを確認することができなくなってしまったイスラエルの民の嘆きの歌である。そして、この詩篇 137 の意味していることを一つの手懸りとして、『野性の棕櫚』についての新たな解釈がなされようとしている。それは究極的には「エルサレム」とは何かということを問うことにほかならない。

イスラエルの民が故国シオンに限りない想いを馳せることによって故国との結びつきを確認しようとしているのが詩篇 137 であるのならば、それを「野性の棕櫚」と「オールド・マン」という表面的にはまったく関係がないと思われる二つの物語を結び合わせる手懸りとして理解するのは極めて自然なことである。そして、その理解は的を射ている。しかし、もし「エルサレムよ、もし我なんじをわすれなば」という本来のタイトルの発見、そしてその意味付けがそれだけのことでしなかいのであれば、それはそれまでになされてきた二つの物語の間の類似あるいは照応についての指摘が正しかったということを改めて確認する手懸りとなったにすぎない。少なくとも、今までに、一方はリーナ・グローヴ (Lena Grove) の、そして他方はジョウ・クリスマス (Joe Christmas) のというダブル・プロットからなる『八月の光』 (*Light in August*, 1932) を、あるいはローザ・コールドフィールド (Rosa Coldfield)、ジェイソン三世 (Jason III)、クエンティン・コンプソン (Quentin Compson) = シュリーヴ・マッカノン (Shreve McCannon) という 4 人 3 脚の重層的な語りからなる『アブサロム、アブサロム!』等、それまでのフォークナーの作品を読み知った読者にとっては

それは何ら新しい意味は持たない。

また、例えば、マイケル・ミルゲイト (Michael Millgate) はその著『ウィリアム・フォークナーの偉業』(*The Achievement of William Faulkner*, 1963) において、「エルサレムよ、もし我なんじをわすれなば」に続く「わが右の手にその巧をわすれしめたまえ」というくだりを引き、主題との関連において、「エルサレム」とは「理想的な生の概念」(the ideal conception of life) であると述べている。⁽⁵⁾ この指摘は「野性の棕櫚」についてだけ見るかぎりにおいてはまったくその通りである。「野性の棕櫚」において、シャーロット (Charlotte Rittenmeyer) は夫と子供二人の平穩無事であった家庭を、ハリー (Harry Wilbourne) は2年のインターンを20カ月は勤め、あとわずかで医者になれるという平凡な可能性をともに投げうって、二人はシャーロットが「本で読んだことのある〔愛〕」(p. 48)⁽⁶⁾ のために当てもない旅に出る。しかしながら、二人の愛のためには子供は要らないし、また本当に愛し合っていさえすれば、決して子供が出来るはずはないと信じていたシャーロットは妊娠する。⁽⁷⁾ そこで、シャーロットは医者であるハリーに墮胎の手術をするよう強要する。ハリーは拒否しながらも、ついにはシャーロットに従う。ところが、その手術は失敗に終り、その失敗が原因となって、シャーロットは死んでしまう。ハリーはそのために監獄へと送られる。

詩篇 137 においては、バビロンにおけるイスラエルの民は、彼らを捕囚とした者が彼らに琴を与えてエホバの歌をうたえと強要するのを拒否する。彼らを苦しめている者のたんなる歓びのために、こともあろうにエホバの歌をうたわなければならないのであれば、むしろその手から琴を弾く技両がなくなってしまふことをイスラエルの民は願う。彼らにとって故国シオンは、エホバは如何なる状況にあっても決して軽んじてはならないものであったからである。

ミルゲイトは、医者としての、そしてまた琴を奏でる者としての両者のその技両の活用の仕方に着目して、「エルサレム」とは如何なる状況にあっても決して見失ってはならないもの、すなわち「理想的な生の概念」であるとしている

「エルサレム」は「ヨクナパトウファ」か

のである。たしかに、この指摘は正しい。しかし、そうであるとしても、それだけの解釈ではまだ不十分な要素が出てくる。『野性の棕櫚』の全体にその解釈を適応しようとするとき、いささか明確さを欠いているように思える。「エルサレムよ、もし我なんぢをわすれなば」を解く鍵はそれとは少しく違うところに潜んでいるように思われる。

各登場人物には名前が与えられているという意味において、「野性の棕櫚」が〈名付けられたもの〉の世界であるとすれば、それぞれの登場人物はその存在を示すために、便宜的に彼らの与えられた任務（例えば、刑務所長代理はその個人の名前によってではなく、一貫して「刑務所長代理」としか呼ばれない）、あるいは彼らの形態的な特徴（背の高い囚人は一貫して「背の高い囚人」としか呼ばれない）によってしか呼ばれない「オールド・マン」の世界とは〈名付けられぬもの〉の世界であると言える。それならば、〈名付けられたもの〉の世界の人物であるハリー・ウィルボーンが最後になって、「ウェブスター」(Webster) とか「ウィルソン」(Wilson) とか「ワトソン」(Watson) とか「モリソン」(Morrison) といったように役人からは間違えた名前では呼ばれているにもかかわらず、そのいずれにたいしても返事をしているのみならず、彼がそのいずれでもありうるような態度をとっていること、言い換えるならば、結果的にはそのいずれでもなくなってしまい、〈名付けられたもの〉の世界から〈名付けられぬもの〉の世界へと移行させられていることの意味を、そしてそれと同じ意味において〈名付けられぬもの〉の世界の「背の高い囚人」が服役しているところと同じ「パーチマンの州立刑務所」(the State Penitentiary at Parchman) にハリー・ウィルボーンもまた入れられてしまうということの意味をどう解釈したらいいのであろうか。

「二重小説」を思わせるようなこの作品の構造はただたんに対位法の効果を目論んだだけであり、「エルサレムよ、もし我なんぢをわすれなば」という本来のタイトルは、ただたんに慎重に読まなければ関連がないと思われる二つの物語を結び合わせるだけの役割をしか果たしてはいないのであろうか。あるいは、そ

れはミルゲイトの解くように、如何なる状況にあっても見失ってはならないものを見失わせないように常に意識させておくためにだけあるのであろうか。あるいは、その見失ってはならないものとはたんに「理想的な生の概念」だけでしかないのであろうか。

II

ミルゲイトは『野性の棕櫚』が「ヨクナパトウファ」にその物語の場を有していないことについて触れ、あるいは「野性の棕櫚」のハリ・ウィルボーンが「実話雑誌」(the confession magazine)にいかがわしい内容の物語を書いて金を稼いでいるということがストーリーの展開のうえでは必然性がないばかりか、まったく不必要であることを指摘し、このようなことに関しては、フォークナー自身が彼の作家としての在り方から言えば必ずしも本意ではなかったハリウッドで脚本書きの仕事についていたことなどについて言及しつつ、「『野性の棕櫚』にはこの作品のテーマや登場人物の心理の面からでは十全な説明が見つからないものが多々ある」⁽⁸⁾と論じ、「フォークナーの三番目のニュー・オールリズものである『野性の棕櫚』にはある種の自伝的な、もしくはとりわけ私的な意味を読み込んでみたい気にさせるものがある」⁽⁹⁾と述べている。

『野性の棕櫚』が「ヨクナパトウファ」ものではないということについては、それがその前年に発表された『征服されざる人々』(*The Unvanquished*, 1938)はともかくとしても、『アブサロム、アブサロム!』の後に発表された作品であり、『村』(*The Hamlet*, 1940)の、そしてとくに『行け、モーセ』の前の作品であるということは注目に価する。これは『標識塔』(*Pylon*, 1935)が「ヨクナパトウファ」ものではないということとは意味が違うようである。このことについてはIIIで述べることにする。

ハリ・ウィルボーンが「実話雑誌」にいかがわしい内容の物語を書くことによって食扶持を稼いでいることは、確かに構成上の破綻である。彼が「実話雑誌」にいかがわしい内容の物語を書く者であっても、それはそれでいいと言え

「エルサレム」は「ヨクナパトウファ」か

ば、いいのではあろうが、それまではインターンであり、インターンであるということは医学生として医者になるための勉強をしてきたのだということを考え合わせて、作品の内的必然性に照らして言えば、ミルゲイトが指摘しているように如何にも不自然であり、説明がつかない。ミルゲイトはそれを構成上の破綻とし、その原因となったものを補足説明するために、「自伝的な」要素を加味してみせる。ハリウッドでの生活を余儀なくされたフォークナーと関連づける。ハリウッドでの生活が自らの才能の切り売りでしかなかったということを考えれば、確かに一応の説明はつく。しかし、『野性の棕櫚』が『アブサロム、アブサロム!』の後の作品であり、『行け、モーセ』の前の作品であるということを考えるならば、それとは違った「自伝的な」意味付けがなされうるであろう。その違った意味付けがなされる時、別の角度から「エルサレムよ、もし我なんじをわすれなば」への新たな意味付けがなされうるはずである。

ショーペンハウエルの『意志と表象としての世界』(1819)を援用しつつ、『野性の棕櫚』について詳細に論じているトーマス・L・マックヘイニーはミルゲイトの『野性の棕櫚』論を踏まえたうえで、その著『ウィリアム・フォークナーの『野性の棕櫚』：一つの研究』(*William Faulkner's The Wild Palms: A Study*, 1975)において、『野性の棕櫚』の素材の領域にも筆を進めている。そのなかで彼は第一章として「アンダーソン、ヘミングウェイ、及び『野性の棕櫚』の素材」という項目を設けて、フォークナーとアンダーソン(Sherwood Anderson, 1876~1941)あるいはヘミングウェイ(Ernest Hemingway, 1899~1961)との関係について述べ、また彼らと『野性の棕櫚』との関係について述べている。

フォークナーは、ヘミングウェイと同じように、アンダーソンを通して処女作(『兵士の給与』——*Soldiers' Pay*, 1926)を出版させてもらうなど様々な恩恵をアンダーソンから受けていた。ところが、アンダーソンの文体をもじったり、二作目の『蚊』(*Mosquitoes*, 1927)においてアンダーソンをモデルとした人物(フェアチャイルド)を登場させたりすることによって、こういったことは彼らの間ではよく行なわれていることではあったが、⁽¹⁰⁾二人の親交は崩れてしま

う。こういったようなアンダーソンとの関わり等が『野性の棕櫚』の素材となっているという。マックヘイニーが指摘しているとおりに、『野性の棕櫚』とアンダーソンの『黒い笑い』(*Dark Laughter*, 1925) との間には多くの類似点が見出される。例えば、その向かうところは逆ではあるが、『黒い笑い』のブルース・ダッドリーはシカゴを離れてニュー・オールリンズへやって来、ハリーとシャーロットはニュー・オールリンズを去ってシカゴへ向かうというふうに、いずれにおいても主人公たちは何かを求めて今までいた土地を離れてしまう。また、いずれにおいても、愛を得ようとして、結局は失ってしまうという同じパターンが見られる。そして、『黒い笑い』がアンダーソンの自伝的要素を多分に含んだ作品であれば、『野性の棕櫚』の「野性の棕櫚」において、ハリーとシャーロットがブルース・ダッドリーと同じような軌跡を描いて、結局は愛を失ってしまうということは、つまるところは、フォークナーのアンダーソンの人と作品とにたいする一層辛辣なあてつけになっているということである。⁽¹¹⁾ また、アンダーソンの二番目の妻テネシー・ミッチェル (*Tennessee Mitchell*) がシャーロットのモデルとして幾分か影を落しているという。⁽¹²⁾ したがって、シャーロットが絵を描くと言ってみたり、粘土で胸像を作ったりしているのはもっともであるということである。

また、ヘミングウェイについては、彼の出身地である「オーク・パーク」(*Oak Park*) (p. 89) を挙げてみたり、あるいは「『なんじら武装せる息子たちよ、ヘミングウェイヴの海へ出発せよ!』」 (“Set, ye armorous sons, in a sea of heming-wave.”) (p. 97) とあるように、当時売れっ子の作家であった彼に対してかなりの意識を持っていたことがわかる。さらに、マックヘイニーは『武器よさらば』(*A Farewell to Arms*, 1929) との関連について詳しく言及している。

このようなことから、『野性の棕櫚』を書いていたとき、フォークナーが誰を意識し、あるいは誰をモデルとしていたか、そしてそのようなことが作品にどのように投影されているかについてはわかる。しかし、問題となるのは、そのようなモデルが手近かにあったとしても、あるいはそのように意識せざるを

“エルサレム”は「ヨクナバトウファ」か

えなかった人物が身近にいたとしても、なぜフォークナーは自称芸術家としてのシャーロットを登場させて、粘土で色々な物を作らせ、医者になるための勉強しかしていないハリーに「実話雑誌」にいかがわしい内容の物語を書かせているのか、ということである。ただたんにモデルがいたからであるというだけでは十分な説明とはならない。書き手は自らの書こうとすることに合わせて素材を選び出していくのであり、モデルに合わせて何かを書き進めようとするのではないからである。少し長くなるけれどもフォークナー自身の言葉を引いておこう。

南部という私の素材は、私にとってはむしろたいして重要なものではないと
考えたい。たまたま私はそれを知っているというだけですし、一度の人生で
は、同時にほかのものを知り、かつそれについて書く余裕などないのです。
たとえ私の知っているものが、おそらくほかのものと同じようにいい素材だ
としても、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争ばかり
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。⁽¹³⁾

III

『兵士の給与』のドナルド・メアン (Donald Mahon) は戦場で重傷を負い、
意識も定かではない人間に変わりはてて、故郷へ帰って来て、死ぬ。彼が死ぬと
いうことは「フォークナー」というコンテクストにおいてみるとかなり示唆
的である。それは作家フォークナーが現実の世界にたいしてどのような形で対
処しようとしていたかを物語っていると思えるからである。かつて彼は『兵士
の給与』でもって、書くということが面白いものであるということがわかつた
と語ったことがある。⁽¹⁴⁾それは、しかし、文字通りに、書くということが面白
いことであるということだけを意味しているのではないだろう。極めて孤独な

作業である書くという行為のなかに、逆に孤独であるがゆえに、そのなかにあつては如何なる者によっても邪魔されることなく、自らの存在を見つめ、存在することの意味を問うことを可能ならしめる独自の領域を持ちうるということを見出したということであろう。ドナルド・メアンが意識の定かではない負傷兵となっているのは、現実の世界にたいしては語りかけようにも語りかけることができないという自己についての認識を投影したからであろうし、語りかけずしてその兵士が死んでいくということは、彼自らが独自の世界に入ってしまった外にたいしては扉を閉じてしまったということの意味しているであろう。しかし、ドナルド・メアンは重傷を負っており、意識が定かではないといっても兵士である。兵士であるということの意味とは、独自の領域が自然に与えられたものではなくて、自らが戦い、勝ちとったものであるということになるであろう。『兵士の給与』とは、ある意味においては、作家フォークナーの現実の世界にたいする訣別の書であり、「兵士」ドナルド・メアンの死の意味するものとは作家としての独立宣言であると言いうるのである。繰返すまでもなく、『兵士の給与』がフォークナーの処女長編であるから、それが独立宣言の書であると言っているのではない。それは、あくまでもその処女長編において、兵士ドナルド・メアンが語りかけえずして死んでいったという意味においてである。実際、その後のフォークナーは『蚊』を経て、結果においては彼が「唯一の所有者であり、占有者」(sole owner and proprietor)である世界において、所有者として、また占有者として骨を折りながらも動き回るのである。

しかしながら、フォークナーの主要な登場人物で死んでいくのはなにもドナルド・メアンだけではない。戦場での負傷が大きな要因となっているとはいえ、メアンのような死に方はむしろ珍しいと言ったほうがいいたろう。『サートリス』(Sartoris, 1929)のヤング・ベイヤード (Bayard Sartoris III) は、第一次世界大戦から帰って来て、生きていることの意味を見出せず、自暴自棄的な日々を送ったのち、欠陥のある飛行機に、その飛行機には欠陥があるということを知りつつも、乗って飛び、あえて無謀な操縦をして事故死してしまう。これは、

“エルサレム”は「ヨクナパトウファ」か

しかし、たんなる事故死ではなく、自殺といった方がより相応しい死に方である。

ヤング・ベイヤーダを見るまでもなく、『アブサロム、アブサロム!』に至るまでの主要な作品の主なる登場人物たちは必ず死んでいると言っている。しかし、彼らの場合においては、ドナルド・メアンの場合とは違って自らの生の意味を求めて模索し、様々な苦闘を繰返し、ついには絶望して死んでいくのである。あるいはより正確に言えば、自殺するのである。『響きと怒り』のクエンティン・コンプソンは、表面的には妹キャディー (Caddy) の処女喪失が要因となっているのであるが、その精神の奥深いところではキャディーの処女喪失に象徴される深南部ミシシッピが、あるいはさらにはアメリカがもはや、というよりも当初から「新しいカナン」ではなかったという問題に直面して、何らかの手段によってアメリカを「新しいカナン」として回復しようとするが、しかしそれが不可能なことではかないことを知って、大自然そのもの、つまりは彼の幻想の「新しいカナン」に自らを溶解さすべく、川へ身を投げる。したがって、フォークナーは今一度、南部の、アメリカの意味を問おうとするとき、クエンティンを再び登場させ、重要な役割を担わせるのである。クエンティンの死の、もしくは自殺の原因とは彼が自らの存在の意味をアイデンティファイできなかったことである。

『八月の光』のジョウ・クリスマスは、黒白の人種問題が大きな位置を占めているアメリカ南部に、白人の子と思われるかたちで生まれるのであるが、狂信的な祖父ドック・ハインズ (Doc Hines) によって黒人に仕立てあげられる。彼は白人の姿をしているにもかかわらず、その祖父の策謀のために自らが白人であるのか、あるいは実際に自分の体内には黒人の血が混っているのかまったくわからない、人間としては宙吊りの状態になってしまっていて、そのいずれであるにせよ、どちらかに自己規定をしなければならなくなる。そして、そのことが、結果としては、黒人か白人かという疑問にさいなまれる人間から、自己の実体を求めて模索する人間へとクリスマスを変身させる。クリスマスは、今ま

さに生きているという自らの存在には目を閉じ、日々の仕事に、過去への幻想に、あるいは宗教的狂熱に身を委ねることによって、かろうじて日々を維持しているにすぎない『八月の光』の世界の他の人々とは著しい対照をなしている。終局に至って、殺人を犯したクリスマスはしばらく逃亡するが、一度社会という共同体を離れ、大自然とでも言うべき森に足を踏み入れて7日間を過したとき、生れて初めて充足感を覚え、自らが生きているということの意味、つまり自己であることの意味を悟る。このとき、彼にとっては黒人か白人かというそれまでの大きな問題は意味を失ってしまい、彼は逃亡し続ければ、さらに生きながらえることも可能ではあったのだが、そのことを放棄し、まるで結婚式に出かける男のような出立で町に現われ、わざと捕えられでもするかのようにして捕って、私刑にあって死ぬ。たしかに、クリスマスは私刑によって殺害されるのではあるが、彼の一連の行動との関係からすれば、彼もまた自殺したといったほうが妥当である。

さて『アブサロム、アブサロム！』であるが、この作品はサトペン (Thomas Sutpen) の物語であるというよりも、サトペンとクエンティンの物語であるといったほうがいい。まずサトペンについて見てみたい。サトペンは山の背の中腹の小さな僻地にある原始共産主義的な生活を営む村で生れた。彼の一家はあるとき低地へと降りて行った。そして、少年期に彼は父の使いとしてある大農園へ行く。ところが、彼が使いとしての用件を伝えようとしてその表へ現われたとき、黒人の女中に裏へ回るように言われ、表では聞いてもらえない。白人である彼が、こともあろうに黒人の女中に何故に表では用件さえも聞いてもらえないのかという問題に直面し、大きな衝撃を受ける。このとき、白人であるサトペンは極めて愚直に自分もいずれは大農園主となって、彼らのような生活がしたいという野望を抱く。彼はその目的達成のためには何如なる辛苦も厭わず、自分の行為が他人にどのような結果をもたらすのかも考えず、壮絶な意志をもって努力を重ねる。そして、実際成功したかに思えたとき、彼はそれまでに様々なかたちで他人にたいしては人間性を無視したやり方で害悪を及ぼ

“エルサレム”は「ヨクナパトウファ」か

していたがために、自らのそういった悪事が彼に襲いかかり、彼の野望を打砕いてしまう。そのために、もはや生きる意味を失ったサトペンが出生においては彼と同じ「屑」(Trash)でしかない使用人の白人ウォッシュ・ジョウンズ(Wash Jones)をけしかけて、自らを殺させる。このサトペンに見られるのは、一つには生きていくことの、あるいは生きていくことの意味の追求ということであり、もう一つにはサトペンに象徴されるような過去において栄華を誇ったという、いわゆる南部貴族であることの意味の追求である。つまり、南部人が誇りであると思っている過去においての彼らの農本貴族社会の栄耀栄華とはその実体としては本来的なものではなくて、アメリカに渡ってきた「屑」ども、すなわちヨーロッパの澱としてのアメリカ人のはかない野望のうえに建てられたおぞましい虚構でしかなかったということの確認だったのである。しかし、このことは、サトペンについて、あるいはサトペンを通しての南部の、あるいはアメリカの過去の意味についてのみ見た場合である。『アブサロム、アブサロム!』とは、ともすれば、このようにサトペンに焦点を合わせて読まれることによって、たんに南部の、あるいはアメリカの過去の意味を追求した作品であるとされがちであるが、必ずしもそうではない。一面においてはそうであるとは無論言いうる。がしかし、素直に作品を読めば、それはサトペンの物語であると同時に語り手であるクエンティンの物語でもあると言わなければならないのである。そしてクエンティンに視座を据えて(そうしなければ、『アブサロム、アブサロム!』を読んだということにはならないのだが)この作品を読めば、それは現在から過去を断絶しようとしてもしえない、つまり過去を過ぎ去ったものとして葬りさろうとしてもしえなかった人間の苦悩を表した作品であると言いうるのである。したがって、この作品において重要なのは、語りの中心に据えられているサトペンを重層的にいくつかの角度から照らし出したということではなくて、無論その作業なくしてはクエンティンの物語であるということの意味をなさないのだけれども、もはやこの世には、少なくとも「ヨクナパトウファ」にはいないと思われていたサトペンの嫡子ヘンリー(Henry Sutpen)

が現在（ここでは1910年のことである）でもまだ生きているという事実を確認した点にある。過去は過ぎ去ったものではないのだ。例えば、クエンティンの南部との関わりかたについてあまりにもよく引用される「私は憎んじやいない。憎んじやいないんだ。私は南部を憎んでなんかいない。私は南部を憎んでなんかいないんだ」（『アブサロム、アブサロム！』p. 378）という彼の絶叫とも言うべき心のなかでの叫びがあるが、この叫びは過去においての南部の在り様との関連において意味を持つのではなくて、もはやいわゆる過去の人物でしかなくなってしまったはずの悪鬼とでも言うべきサトペンが、その嫡子であるヘンリーを通して現在にその存在の息吹きを未だに伝えている人間として彼クエンティンの眼前に現われたという、まさにその一点との関連で意味を持つのである。このことは、しかし、一登場人物であるクエンティンの問題でしかないというよりも、作者フォークナーの問題であると言ったほうがいい。『あった』というようなものはない——『ある』ということだけである。もし『あった』ということが存在するとすれば、苦悩も悲哀もないだろう」とフォークナーは後に語っているが、⁽¹⁵⁾このことからわかるように、彼は過去を扱う場合にあって、それをたんに過ぎ去ってしまった、したがって現在とは何の関係もないものとして処理しているのではなくて、あくまでも現在との関わりにおいて捉えようとしているのである。『アブサロム、アブサロム！』がサトペンの物語であるのみならず、語り手クエンティンの物語でもあると言っているのはこの意味においてである。そしてそのクエンティンが自殺したということについては前に述べた通りである。

このように、『アブサロム、アブサロム！』に至るまでの幾人かの主要な登場人物たちは自殺、あるいは自殺といったほうが相応しい死にかたをする。ヤング・ベイヤードも、クエンティンも、クリスマスも、そしてまたあのサトペンでさえもがなんとかして自己の意味を見出そうとし、あるいは何らかの方法で現在に自己の場を確保しようともがくのであるが、そしてそれを成遂げようとする彼らの行為が結果的には彼らの個性を形成し、読者に迫ってくるものを示し

てくれるのではあるが、究極的には彼らにはそれができない。あるいは彼らが自己の意味を見出し、自己の場を確保しえたと思えたとき、彼らの追い求めていたものそのものの意味が変質してしまい、彼らは生きていくことよりは死ぬ方を選ぶ。例えば、クリスマスのように、あるいはサトペンのようにあれほどの意志力で自己の意味を模索してきたのであれば、当然それを見出した後の彼らは以前と同等の、あるいはそれ以上の逞しきで生き抜いていってしかるべきであるのだが、内的変化を遂げた、つまりその意味を知ってしまった彼らは知ってしまったことを契機にしてあまりにも唐突に死を選んでしまう。どうやら、このことは彼ら登場人物の問題であるというよりも、むしろ書き手であるフォークナーの問題であるらしい。書き手フォークナーには生き延びえた後の彼らの在り方が見えすぎていたがために、というよりは逆に彼にはその後の彼らを生き延びさせる方法が見出しえなかったがために、彼らに唐突な死を選ばせたのである。彼らの生き方には、例えばクリスマスやサトペンに見られるように烈しい個性を感じさせるものはあっても、したたかな生命力を感じさせるものがないのはおそらくこのためであろう。生き延びることとは現実を、よしんばそれが混沌に満ちた虚妄でしかないにしても、その不可知な諸々を引受けていくということであって、それを拒否するということではない。しかし、フォークナーの登場人物たちは、あるいは作者フォークナーはそれを拒否し、絶望する。したがって、『アブサロム、アブサロム！』に至るまでのフォークナーの主要な登場人物たちは自らの生命を絶たざるをえない。彼らにとって生延びる方法は死ぬこと以外にはありえなかったのである。この意味において、ヤング・ベイヤードの死も、クエンティンの死も、クリスマスの死も、サトペンの死でさえもが処女長編『兵士の給与』のドナルド・メアンの死と深く結びつくのであり、メアンの死が作家フォークナーにあって大きな意味を持っていることもまた明らかになるのである。

それならば、『アブサロム、アブサロム！』に至るまでの主要な登場人物のなかにはしたたかな、というよりは豊かなと言い換えるべきかも知れないが、生

命力を持った者はいないのか、ということになるが、そうではない。『響きと怒り』のキャディー、あるいはディルシー (Dilsey)、死んでもなお他を圧した『死の床に横たわりて』 (*As I Lay Dying*, 1930) のアディー・バンドレン (Addie Bundren)、『八月の光』のリーナ・グローヴがいる。あるいはそれに『聖域』 (*Sanctuary*, 1931) のテンプル・ドレイク (Temple Drake) をも加えていいかも知れない。一見して明らかであるように、彼らはみな女性である。しかし、ここでは豊かな、もしくはしたたかな生命力を持った者もいるのであり、それはすべて女性であるということを指摘するにとどめておこう。

ところで、IIにおいて、『野性の棕櫚』が「ヨクナパトウファ」ものでないのは『アブサロム、アブサロム!』の前に発表された『標識塔』がそうでないというのとは意味が違うということを書いた。そのことを明らかにするためには、「ウィリアム・フォークナー、唯一の所有者にして占有者」と記して『アブサロム、アブサロム!』の巻末に付せられた地図の意味を考えてみなければならぬ。そしてこの作業を一步進めれば、本論文の表題である「"エルサレム" はヨクナパトウファか」の意味もいくらかは明らかにされるはずである。

この地図には、『アブサロム、アブサロム!』をも含めて、それに至るまでの「ヨクナパトウファ」ものと言われる作品の各登場人物たちの家、「ヨクナパトウファ」の主な建物及び様々な事件の起った場所等が細かに記されている。こういった事実からして、地図がたんに『アブサロム、アブサロム!』のためにだけ作成されたのではないということは明らかである。そして、多くの批評家たちはこの地図が付せられた『アブサロム、アブサロム!』をもってして、フォークナーの一大連作の全体的構想が確立されたとしている。『アブサロム、アブサロム!』が南部の、そしてアメリカの過去の意味を抉りだし、それを歴史的に跡づけた作品であるという意味においては確かにそうではあるが、そうであったとしても、地図はその全体像をただ明らかにするためにだけ作成されたのであろうか。今までに、ヤング・ベイヤード、クエンティン、クリスマス、そしてサトペンと「ヨクナパトウファ」にその物語の場を持つ登場人物たちの死の意味

“エルサレム”は「ヨクナパトウファ」か

について考察してきたわけであるが、彼らの死の意味との関連において地図の果す役割について考えるとき、地図が「ヨクナパトウファ」の全体像を明示するためにだけあるとは考えられない。この地図は『響きと怒り』が1928年の物語でありながらも、その時間的な広がりを示すために、それから20年近くも経た後に『ポータブル・フォークナー』に寄せられた「付録」（それは、コンプトン家の遠くは1700年初期のイギリスのグラスゴーでの先祖のことについて触れ、近くは1943年のキャディーについて触れている）と同じく重要であるのである。

フォークナーの登場人物たちは作者フォークナーが作品を書いている時点を現在として生きているのであるが、『アブサロム、アブサロム！』はその観点からすると奇妙な事実を呈している。1936年というこの作品が発表された年には主要な登場人物である語り手たちは「ヨクナパトウファ」にとっては部外者であるシュリーヴを除けば、ローザは1910年に、ジェイソンIII世は1912年に、そしてクエンティンは1910年にというように皆死んでしまっている。これは南部が、そしてアメリカが過去においても「新しいカナン」ではなかったことを見てとっていたフォークナーが過去を死者たちの語りのなかに、したがってそれをあくまで過去として葬りさろうとした結果にはほかならない。しかし、このことはおそらくフォークナーにとっても矛盾したことであるのには変りなかった。そういったことを一気に解消するためにも「ウィリアム・フォークナー、唯一の所有者にして占有者」になる埋葬の場は必要だったのである。こうしてフォークナーはしばし「ヨクナパトウファ」を去る。ここで、『野性の棕櫚』の世界が現われるのである。『アブサロム、アブサロム！』と『野性の棕櫚』のあいだにはそれまでに雑誌等に発表した短編を再編してできた『征服されざる人々』を除いては作品は発表していない。もっぱらハリウッドでの脚本書きの仕事にたずさわっていたのである。

IV

今までは、『アブサロム、アブサロム！』に至るまでの主要な登場人物たちが自己の意味を見出そうとしても果しえず、そのために苦悩し、見出したと思えたときには唐突に生きていることよりは死ぬことを選んだということについて見てきた。そして、それは『兵士の給与』のドナルド・メアンが死ぬということと深く関わっているということについても見てきた。ところが、『野性の棕櫚』を境にしてこれ以降の作品においては主要な登場人物たちは『アブサロム、アブサロム！』までとは逆に、現実が如何に混沌とし、如何に無意味であるのかを知ってしまっても、自らの醜体を晒しながらも死ぬことよりは生き延びることを選び、よしんば死ぬにしても、生きることに積極的な意味を確保しつつ死んでいく。こういった人物として、自らが相続すべき土地が、過去の罪深い奴隷制度のゆえに、あるいはそもそも人間は土地を所有すべきではないにもかかわらず所有しているがゆえに、「穢されて」(tainted) おり、「呪われて」(cursed) いるとして、その相続権を放棄し、大工となり、ついには老醜を晒すこととなった『行け、モーセ』のアイザック・マッキヤスリン (Isaac McCaslin), 白人殺害の下手人として逮捕されるが、自らの無実を証明するために敢然と立向い、それは彼が黒人であるがための濡衣であったことを明かす『墓地への侵入者』(*Intruder in the Dust*, 1948) のルーカス・ビーチャム (Lucas Beauchamp), さらに自らが仕える主人夫婦の壊滅寸前の夫婦愛を救うために、あえて彼らの子供を殺し、裁判においては一言の弁明をすることもなく、ただ「信じなさい」(Believe) という言葉だけを残して死刑に処せられる『尼僧への鎮魂歌』(*Requiem for a Nun*, 1951) のナンシー (Nancy), あるいは殺人を犯し、裁判において彼を弁護してくれると信じていた一族の者が弁護に来てくれず、終身刑を宣告され、出所後その者を復讐のために殺害したのちは大地に溶入るかのようにして死んでいく『館』(*The Mansion*, 1959) のミンク・スノープス (Mink Snopes) を挙げることができる。

このように、現実の混沌を前にしては生よりは死を選んでいく「ヨクナパト

“エルサレム”は「ヨクナパトウファ」か

ウファ」の人物たちは死よりは生を選ぶようになる。あるいはよしんば死ぬにしても生を肯定したうえで死ぬ。こういった人物たちの境目に位置しているのが非「ヨクナパトウファ」の人物であるハリー・ウィルボーンであり、「背の高い囚人」である。同じく非「ヨクナパトウファ」の人物であったドナルド・メアンの死が『アブサロム、アブサロム！』に至るまでの「ヨクナパトウファ」の人物たちの方向性を決定していたのであるとすれば、ハリー・ウィルボーン、そして「背の高い囚人」の生もまたその後の「ヨクナパトウファ」の人物たちの方向性を決定しているといっている。そして、『野性の棕櫚』以降、『寓話』(A Fable, 1954)を除けば、作品の場は「ヨクナパトウファ」にあるということをも留意しておかなければならない。ここにフォークナーの作品群にあって『野性の棕櫚』の持つ意味がある。ある意味では『野性の棕櫚』はフォークナーのもう一つの処女作であるといっているのである。

『野性の棕櫚』は多くの批評家が指摘しているように、またフォークナー自身も言っているように現在の不毛な愛についての物語ではある。しかしながら、フォークナーの作品群にあっての位置（作品発表の年代順においてという意味）について考えるとき、そこに違った意味を見出しうるであろう。

自称芸術家のシャーロットは粘土で様々なものを作る。彼女の作るものは「やせて、牝牡どちらともとれる複雑で奇怪な、幻想的でひねくれたところのある鹿や猟犬や馬や人間の男や女」(p. 87)であり、「瘦せて、狂気の、夢見るような、ゆがんだ顔をしたドン・キホーテ」(p. 91)であり、「梅毒にかかった床屋みたいに憔悴した顔つきのフォールスタッフ」(p. 91)である。どれ一つをとっても、まともなものではなく、すべては「奇怪な」(bizarre)、「幻想的な」(fantastic)、「ひねくれた」(perverse)ものである。彼女はそれをデパートで売り、二人の生活費にあてる。二人が生きていくためにはそうしなければならないことは当然のことではあるけれども、ここで問題となるのは彼女の作るそういったものが作品として世に出されているということである。あるいはまたハリーが「実話雑誌」にいかがわしい内容の物語を書いており、それも同じように生活のために世に

出されているということである。こういったことは前にも述べたように、この作品においての内的な必然性はない。やはり、作者の「自伝的」要素が投影されていると考えるほかはない。『アブサロム、アブサロム！』に至るまで、フォークナーは現実における自己の意味を模索する人物を登場させて作品を書いてきた。しかしながら、そういった登場人物たちを唐突に自殺させることによって物語を終らせてきた、あるいは終らせるよりほかに方法が見出せなかった。しかし、彼の指向するものはそういうことではなかった。そしてそこから脱却するためには新しい糸口を見出さなければならなかったのである。そのためにもそれまでの自己の在り方を顧みなければならない。シャーロットの作るものが「奇怪な」、「幻想的な」、「ひねくれた」ものであるというのは彼が必ずしも本意なものであるとは思っていない自らの作品に与えた評価であると言っていいであろう。それらは目新しい、新奇なものではあったから、デパートに並べられ、売れるには売れた。だが、いつかは売れなくなるときが来る。シャーロットの作ったものは「『飽和点に達した』」(p. 89) がために引受け手がいなくなってしまう。このことはカウリーが『ポータブル・フォークナー』を編集しようとしたときのことについて触れ、少々大袈裟に「彼の十七冊の書物は事実上絶版同様になってしまい、なおもそのままの状態が続く形勢にあった。一般の読者からの需要がまったくなかったからである」⁽¹⁶⁾と述べていることと相通ずるものがある。それでも彼女は何かを作っていく。そして最後に作りあげたのが「人形の高さは三インチもなく——愚かな、しまりのない顔、害のない痴呆のような道化師の顔をした、小さい不恰好な老人」(p. 95) であり、彼女はそれを「悪臭」(Bad Smell) と呼ぶ。この「悪臭」とは自らの埋葬のために描かざるをえなかったあの地図であると言っていいだろう。これを作りあげてからは彼女は何も作らない。彼女が作ろうとしていたのはそういったたぐいのものではなかったからである。そして彼女はその後に疾走する雄鹿を見たとき、「『あれだわ、わたしが作ろうとしていたのは！』」(pp. 99-100) と叫び、「『動物、犬とか鹿とか馬とかといったものじゃないわ。あの動き、あの速さなのよ』」(p. 100) とい

う。ここに至って、シャーロット（とハリー）が作者フォークナーの一つの自画像であることがわかる。後になって彼は「あらゆる芸術家の目的は、芸術的手段によって動を、つまり生をつかまえることだ。そして、百年後にそれを異邦人が見たときに、それは生なのだから、再び動きだすように固定することだ」⁽¹⁷⁾と語っているからである。『野性の棕櫚』とはこの意味からすれば、フォークナーが作家としての再生をはかろうとした作品であると言える。シャーロットが自称芸術家であるのは、モデルとおぼしき人物がいたからでもあろうが、むしろこの点との関連において説明がつくし、ハリーが「実話雑誌」にいかがわしい内容の物語を書いているというのも同じような解釈が可能であろう。二人は、例えばハリーが「『ぼくたちはだれも半陰陽じゃないですよ』」(p. 129) という言い方をしていることから、逆に「半陰陽」的存在であることがわかるからでもある。そして、あまりにも図式的な解釈になるが、「悪臭」を作ったシャーロット、すなわちそれまでのフォークナーは死に、シャーロットにひきずられながらも「『今の世の中じゃ、愛の存在する余地はないんだ』」(p. 136) とか「『この紀元 1938 年という年は、愛をいれる余地はないのだからね』」(p. 140) ということを知りつつも、耐えてきて、耐えていこうとするハリーは生き延びる。彼もまた一方においてはいかがわしい物書きでしかなかったのだが、物書きであるという可能性を持つことによって、現実という監獄を生き延びなければならぬのである。なぜならば、殺人のかどで投獄されたハリーは獄中であってなお「悲しみと無の間であって、おれは悲しみを選ぼう」(p. 324) と決意しているからである。そして作者フォークナーはまた「ヨクナパトウファ」に場を有する作品を書き続けていく。

「オールド・マン」の世界では、「背の高い囚人」が、人命救助のために氾濫したミシシッピー川へ小舟を乗出して悪戦苦闘の末、元の刑務所へ戻ってくるのを描いているが、この世界は「ノアの方舟」の世界を連想させるように出来ている。このことはミシシッピー川の氾濫の史的事実を踏まえて書かれているとはいえ、あえてそれを選びとっているということは旧来のものを洗い流すこ

とを目論んだがゆえであろう。そして、ハリー・ウィルボーンが、前にも指摘したように、最後には「名もない人間」となって、「背の高い囚人」が入っているのと同じ刑務所に入れられるということは「オールド・マン」的世界へ彼が入っていくということを意味し、「オールド・マン」がミシシッピー川の別名であることを考えるとき、フォークナーがこの非「ヨクナパトウファ」ものを書くにあたってアメリカの大地を、更に狭めて言えば「ヨクナパトウファ」の世界を念頭においていたことは明らかである。非「ヨクナパトウファ」の世界を描きつつも、「ヨクナパトウファ」を意識し続けていたのである。したがって、『野性の棕櫚』の本来のタイトルである「エルサレムよ、もし我なんじをわすれなば」の「エルサレム」とは作家としての自分の場がそこよりほかにはない⁽¹⁸⁾と彼が信じていた「ヨクナパトウファ」であると言わなければならないのである。もう一度言えば、その後のフォークナーが「ヨクナパトウファ」ものを書き続けたということを考えるとき、そのことが一層明らかになるであろう。フォークナーは、よしんば異郷の地に作品の場を求めたとしても、「ヨクナパトウファ」へは限りない想いを馳せていたのである。

註

- 1 Thomas L. McHaney, *William Faulkner's "The Wild Palms"—A Study*, p. xiii の脚註 1 参照。
- 2 Malcolm Cowley (ed.), *Writers at Work*, p. 123.
- 3 Malcolm Cowley, *The Faulkner—Cowley File*, p. 61. 参照。
- 4 *Ibid.*, p. 1.
- 5 Michael Millgate, *The Achievement of William Faulkner*, p. 171.
- 6 文尾のページは William Faulkner, *The Wild Palms*, New York : Random House, 1939 の版のページ数を示す。なお訳文は富山房版、井上謙治氏の訳をお借りした。以下同じ。
- 7 William Faulkner, *The Wild Palms*, p. 205. 参照。
- 8 Michael Millgate, *op. cit.*, p. 179.
- 9 *Ibid.*, p. 179.

“エルサレム”は「ヨクナパトウファ」か

- 10 例えば、アンダーソンはフォークナーをモデルにした人物 (David) を “A Meeting South” (1925) に登場させている。
- 11 Thomas L. McHaney, *op. cit.*, p. 8. 参照。
- 12 *Ibid.*, p. 11. 参照。
- 13 Malcolm Cowley, *op. cit.*, pp. 14-5. 訳文は大橋健三郎・原川恭一氏訳をお借りした。以下同じ。
- 14 Malcom Cowley (ed.), *Writers at Work*, p. 141.
- 15 *Ibid.*, p. 141.
- 16 Malcolm Cowley, *The Faulkner-Cowley File*, p. 5.
- 17 Malcolm Cowley (ed.), *op. cit.*, p. 139.
- 18 *Ibid.*, p. 141. 参照。

テキスト

- Faulkner, William, *The Wild Palms*, New York : Random House, 1939.

参考書

- Cowley, Malcolm, *The Faulkner-Cowley File*, New York : The Viking Press, 1966.
- Cowley, Malcolm (ed.), *Writers at Work*, New York : The Viking Press, 1968.
- McHaney, Thomas L., *William Faulkner's The Wild Palms—A Study*, Jackson : Univ. Press of Mississippi, 1975.
- Millgate, Michael, *The Achievement of William Faulkner*, New York : Random House, 1966.