

〈書評〉 林文代著『迷宮としてのテキスト——
フォークナー的エクリチュールへの誘い』

(東京大学出版会、2004年5月)
定価(本体価格6,200円+税)

國 重 純 二

1

林文代氏は冒頭で、フォークナーの代表的な短編「エミリーに捧げるバラ」を取り上げ、「ミス・エミリー・グリアソンという一人の年老いた女性の死が、個人的な経験」にとどまらず、「一個人の死のレベルを超えて、南部が南北戦争によって北部に敗北したという集团的、歴史的認識を再確認させる〈出来事〉なのである」と語り始める。個人の体験が南部全体の歴史に関わるという後の長編作品への巧みな導入部である。

林氏は、続けてフォークナーがモダニズム作家であること、時間をテーマにする作品を多く書いたこと、フォークナーの主要作品の舞台となったジェファソンは、エミリーが時間と戦う戦場であったことに触れる。

戦場という言葉に触発され林氏は、1990年代のフォークナー批評合戦を要領よく紹介しながら、本書における姿勢を明らかにする。フランスのフォークナー研究者アンドレ・ブレिकासタン(André Bleikasten)の講演に触れ、彼がニューイデオログを批判し、彼らは「フォークナー研究の現場においては、緻密な読みと深い考察をないがしろにして、アメリカおよび西洋文化を非難するというあらかじめ決められた狭隘な視点からテキストを読むこと、そして人種差別主義、性差別主義、階級主義、資本主義、植民地主義、帝国主義といった〈イズム〉によって全てを包括的に片付けてしまう」と述べたことを明らかにする。そしてフォークナー自身の言葉を引用する。

『兵士の報酬』を書いて、書くことが楽しいことがわかったのです。でもその後、一冊の本だけでなく作家の作品全て、作家の仕事全体にはデザインが必要だということに気付いたのです。(中略)『サートリス』では小さな切手のような自分の故郷の土地が書くに値するものであること、しかもこの土地について死ぬまで書き続けたとしても書く材料が枯渇することがないこと、そしてアクチュアルなものをアポクリファルにサブリメート(昇華)することによって、自分が持っているかもしれない才能を極限まで使い切る完全な自由を手に入れることができるかもしれないことを発見したのです。多くの人物を生み出す金山を掘り当てたので、私は私の宇宙を創造したのです。私は神のようにこれらの人々を、空間的にだけでなく時間的にも自由に動かすことができるようになったのです。(略)私は自分が作り出した世界を宇宙のキーストーンのようなものと考えたいのです——つまり、それはとても小さいものですが、それを取り除いたら宇宙全体が崩壊するようなものなの

です。

林氏は、この発言を、「ニュークリティク的にフォークナーの活動を偉業として崇めるのでもなく、ニューイデオログ的にそれを白人中心主義と非難するのでもない立場を取るならば、ここにはやはりフォークナー文学を読むにあたっての貴重な手がかりが多く認められるだろう」と評価し、自身の立場がどちらの派にも属していないことを明らかにする。さらにウンベルト・エーコ (Umberto Eco) の言葉を参考にして、本書の目的を宣言する。「神ならぬ作家が逃れられない制約の中で何をなしえたかを確認すること。方向を見失い、途方に暮れることがあっても、わずかな拠所を元に推論の網の目を追ひ、フォークナーのテキストが構築する知的空間の迷宮を一步步歩いていくこと。あるいはむしろ、それが当初予想した迷宮のようなものであるのかどうかをも疑いながら、テキストのディスコースに思考の回路をゆだねてみること。そうした試みによってフォークナーのテキストの有り様を探ること」。これは本書における林氏の文体の特徴をよく現している。と言っても文体は後半になるほどますます錯綜を極めるのではあるが。語りたいたことが無尽蔵にあり、それを全て語り尽くしたい、それも絶対に誤解されないように丁寧に語り尽くしたいという意気込みに溢れた文体と言い換えようか。しかも活字は普通より小さい。読者は、こうした文章に300頁近くつき合わされるのだから、かなりの覚悟が必要である。書評子も、出来るだけ林氏の文章を借用し、林氏自身に自作を語って貰う方法をとって、この苦痛と快樂をともにしたいと思う。

2

第1部「フォークナー的迷宮についての覚え書き」では先ず、フォークナーの最初期に属する短編「丘」を取り上げる。主人公は丘の上から眼下を見下ろし、必死に自分の内面を探って「自分とは異質の何ものか」を掴みかけ、結局は掴みきれないまま終わる。ポストモダニズムを代表するトマス・ピンチョン (Thomas Pynchon) の『競売ナンバー49の叫び』の主人公エディパは、高い坂の上から眼下に広がる土地を見下ろし、それには「一種神聖文字的な感じがあって、意味を秘めているよう、何かを伝達しようとしている」ように思う。時代と場所を異にする二つの作品の類似から、高層建築に象徴されるようにアメリカ人には高みに達し、そこから下を眺めて「何か」を見つけようとする気質があることを他の例も引きながら抽出する。そしてこのささやかな作品「丘」には、フォークナーの主要作品の舞台となるヨクナパトーファの原型ばかりでなく、「推論の抽象的なモデルとしての迷宮」というデザインの原型もあると続ける。この主人公が、長編作品『響きと怒り』のクエンティン・コンプソン、『八月の光』のジョー・クリスマス、『アブサロム・アブサロム!』のクエンティンとシュリーヴなどに変身することを指摘するが、後の議論によって納得させられる。

さらに「ニンフォレプシー」を取り上げ、主人公が「異質なもの」を見いだしてそれを追いかけることに読者の注意を促す。謎の存在の発見とその追跡がこの作品のプロットを成立させているので、「このテキストを謎の解明を辿る過程を描いたもの」と位置づける。主人公がフォークナーの多くの主要人物の属性となる探求者の原型をなしているわけである。

『メーデー』にも当然探求者が主人公として現れるが、彼は「<何も書かれていない状態>から<何かが書かれた状態>への移動」という軌跡を辿り、彼もまた後の主要人物たちの原型となる。さらにもっと根本的な意味で彼らの原型と言いうるのは、このテキストが、「人の欲望とその対象を得ることにあるのではなく、それを欲望すること自体にある」という認識を示しているからと林氏は強調する。さらにプレイカスタンの説を援用して念を入れる——「読みながらわれわれ読者は、根元的謎の周りをぐるぐる回るのだが、(主人公と同じように)われわれにとってもまた、謎が明らかになる瞬間は永遠に延期されているのである。(謎の)源は秘密を明かされることはない」。

最初期に属する三つの短編作品は、丘の上から眼下を眺め、そこに自分が読み解くべき何か異質なものを見つけ、それを謎として探求し、しかもそれが「推論の抽象的なモデルとしての迷宮」の形をなし、<何も書かれていない状態>から<何かが書かれた状態>へ移動していく。つまり謎の解明を迫る過程を描いたテキストとなっている。しかしその「謎が明らかにされる瞬間は永遠に延期」される。林氏は、これだけでは満足せず、自分の解釈をさらに充実させようとする。フォークナーが『響きと怒り』の再版のために用意した「序文」を引用する。

『響きと怒り』のベンジーのセクションを書くことによって私が得た、明確で身体的なものでありながらも、描写するには漠然とした感情——あのエクスタシー。私の手の下のいまだ傷つけられていない紙によって、神聖なまま確実に保たれている、あの熱烈で喜び溢れる信頼と驚きの予感——は、二度と再び戻ってこない(後略)

ここから書くという行為が、いまだ傷つけられていない紙、つまり「何も書かれていない状態」に傷をつける行為であることを作家自身の言葉によって導き出す。そして「カルカソヌ」と「ブラック・ミュージック」を取り上げる。先行研究を肯定的に引用して、この二作品が、謎の存在を発見し、それを追跡して解明しようとするというパターンを「丘」、「ニンフォレブシー」、『メーデー』と共有していることを指摘する。そして「カルカソヌ」は挫折した詩人フォークナーの残骸を色濃く残すテキストであり、「ブラック・ミュージック」はフォークナーの多くの長編小説の根幹をなす探索という機能／行為を予告するテキストであると結論づける。

ポーの短編「群集の人」と「ブラック・ミュージック」の類似を指摘したあと、ローゼンハイム(Shawn James Rosenhaim)の言葉を借りて、探求の途中で姿を現すのが記号だけであり、その記号なるものは、解読不能なクリプトグラフ(暗号)であって、「決して真実そのもの」に到達することはできないことを強調する。

繰り返し言及されるのは、「追跡する対象が実体のないイメージ／影に過ぎないかもしれないのに」、フォークナーの語り手兼主人公たちは「追跡する」ということである。その結果は火を見るよりも明らかで、彼らが対象の実体を掴むことはない。彼らは、「イメージ／影の背後には深さがあるのではないかという幻想に囚われている」からである。つまり、追跡者の「探求がそのままテキストを形成するフォークナーのテキストとは、従って、虚構を形成する小説という形態において、イメージ＝虚構がどのように作られ、その虚構性を暴き出そうとする論理的思考もまたいかに虚構によって構成されているかということ

を暴露するものであるといえる」ことになる。それを代表的な三作品によって実証するのが第2部の仕事である。

3

第2部の第1章は『響きと怒り』である。この作品は4つのセクションに分かれ、最初のセクションの語り手は、33歳の誕生日を迎えたものの3歳児の知能しか持ち合わせていないベンジーである。彼は、時間の枠に囚われることなく過去の出来事を語り、現在を語る。彼は1928年4月7日、守り役のラスターと一緒にラスターが無くした25セント貨を捜しながら過去に実在した姉キャディのイメージを捜す。この硬貨の探索は、テキスト全体のテーマである「無くしたものの探索」に関わっていて重要である。ベンジー・セクションで行われる、歩きながら捜す行動は二番日以降のセクションでも繰り返される。

各セクションの日付が現在と過去に分けられ、しかもその順序が時間順でないことなどは、フォークナーをモダニズム作家として位置付ける確証といえる、と林氏は言う。キャディについてフォークナー自身が語った言葉や、「序文」などから、一見ロマン主義的に見えるフォークナーだが、実は、「作者の非個人化と作品への不介入というモダニストの姿勢」を持っているとも主張する。シュロスマン (Beryl Schlossman) も言うようにモダニズムの基本的な女性像は聖と俗の一体化にあるのだとすれば、キャディは確かに、聖にして俗という面を持っている。

ベンジー・セクションでは、時間の支配は及んでいないが、1910年6月を舞台にするクエンティン・セクションでは、時間の影響を許さない努力が語り手によってなされる。ベンジーは25セント硬貨を捜して歩き回りながら語るが、クエンティンもまた、自殺に至るまで一日中歩き回っている。

クエンティンは少女誘拐未遂犯に仕立てられ罰金を支払って釈放されたあと、丘に登ってゆく。「丘」の男が黄昏の丘に登ることで想像力と現実の分岐点に立ったように、クエンティンもまた黄昏の丘に登ることによって生と死の分岐点に立ったという指摘は鋭い。最終セクションでのジェysonもまた車で丘に登ることを思えば、丘に登るという行為が重い意味を持っていることは納得がゆく。歩くという行為についても、それが「群集の人」の語り手と同じであり、クエンティンもまた失った妹（の幻影）や、自分の存在の意味を捜しながら歩くという指摘にも感心させられる。同じようにして序論や第1部で取り上げた作品の中に存在する「影」や、「追跡」、「謎」などが後の主要長編にどのように現れているかが事細かに語られる。

それ故、ある行為の解釈が強引になるおそれもある。たとえば、クエンティンがつきまとして離れない少女の家を探す行為を、「群集の人」の語り手と同じように探偵に見立てたり、ベンヤミンを援用して、犯罪が「探偵物語がまとっている衣装」であるのならば、少女誘拐未遂という犯罪（のようなもの）が存在するクエンティン・セクションを一種の探偵物語として読むことができるというような部分である。林氏も指摘しているが、ここは妹を盗まれた兄としてのクエンティンが、他の男から妹を盗んだ男として告発されるというねじれとして捉え、<妹を盗まれた>被害者としてのクエンティンのアイデンティティが揺らぐと解釈するだけで十分ではないのか。

一番問題になるのは、何故キャディに語らせないかということだろうが、林氏は、フォー

クナーは、「この小説において三人の兄弟と作者による語り、どのようにモダニズム的な女性を生み出すかという実験」を行っており、『響きと怒り』の最大の関心事は、「男性の語り手たちが彼らを捕らえる強烈な強迫観念に影響されながらキャディという人物を<創り上げる過程>を描くことだった」と結論づける。

第2章は『八月の光』を取り上げ、フォークナーの特殊な時間観を明らかにする。荷馬車が近づくという空間的な現象を、「現在の中に未来、未来の中に未来における過去」を挿入することによって時間的なものとして捉えなおし、「時間は常に現在、いまという瞬間のうちにあり、それが人物の存在によって現われる」のがフォークナー的時間だという。従って、時間の空間化と空間の時間化が『八月の光』では頻繁に行われる。

もう一つの特徴として『八月の光』は人物関係などを二項対立として表現している。歩くリーナに対しジョーは走るというふうにはあるいは追跡するグリムと逃げるジョー。逃げるルーカスと追うリーナ、逃げるブラウンを追うパンチ。そしてジョーが白人か黒人かという二項対立の解答は永遠に隠蔽される。作品内でバイロンがハイタワーに語ることは、真実とは断定しがたく、客観的事実を述べているのではない、と指摘する。しかし物語の語り手は、多くがそういうものであって、フォークナーに特有のものではない。しかし、ブラウンの口から出た<でまかせ>が<真実>に変わる瞬間として、ブラウンと保安官や警察署長とのやりとりを使う部分は説得力がある。ブラウンが、ジョーは黒人だと言ったとたんに、それまでブラウンの言うことを信じていなかった署長たちが、信じ始める瞬間は、間違いなく<でまかせ>が<真実>に変わる瞬間であるからだ。ジョーが黒人であるということは、こうして署長たちに認知され、社会に認知され、<真実>として記憶されてゆく。林氏は、こうした<真実>の胡散臭さに現代社会の有り様を見ているようだ。

様々な人が、自分や他人の物語を語り、それによって物語が生成されてゆく過程を辿ることからテキストが生まれるという試みは次の『アブサロム、アブサロム!』に継承される。

第3章は『アブサロム、アブサロム!』である。これは「物語について語り、語りながらそれを語り直す作業、物語を語り手の想像力によって脚色し、想像し直し」ている。『八月の光』では物語／虚構の生成を辿る作業が行われたが、『アブサロム、アブサロム!』ではそれだけでなく「物語／虚構そのものが生成される」のである。二人の人間が対面し対話を交わしたとする。この作品にあっては、その場面に居合わせない人間がその時の様子を再現しようとする。だからこの作品は「再現できないもの」を再現する試みでできている。コンプソン氏の話には空隙がいっぱいあるが、それは聞き手のクエンティンを語り手／推察者／謎の解明者へと変身させるためであり、結果として語られるサトペンの物語は語るクエンティンの物語へと変化する。エントロピーの理論に従えば、オーダーから混沌へ方向と言える、というのが林氏の主張の根底にある。

北部のハーヴァード大学の学寮の一室で、カナダ人シュリーヴを相手に、南部とはどういうところかという問いに答えて、クエンティンがサトペン一家の物語を語り、シュリーヴと一緒に物語を作り上げていく。40年以上前に既に故大橋吉之輔氏が指摘しているように、テキスト全体が目指しているのは南部というものの本質の追求であり、意味づけである。

林氏も、そのことは十分承知の上で、作品の構造からそれに迫ろうとする。エントロピー

の概念を使って、サトペンは、オーダーのない生まれ故郷からオーダーのあるミシシッピーに入ってきたことを説明する。そして「ドア」に拘泥する。ドア、玄関、門が登場する様々な場面を抽出して、それが今までの世界とは次元の違う世界への入口であり、テキストの質の変化を象徴するものでもあり、越えられないことによって隠されているものを逆照射する装置でもあることを解き明かす。『響きと怒り』では中心の位置を占めていたクエンティンとキャディの関係が、『アブサロム、アブサロム!』では全く無視されていることに触れ、無視されていることが、その空白を逆に際立たせていると説く。それはコンプソン氏の推論であるヘンリーの持っている近親相姦願望と同性愛の傾向の緻密な分析に結びつく。結局、クエンティンの持つホモセクシャル的性癖を隠蔽していたことを暴き、それが子供から大人へと成長することへの抵抗、つまり時間への抵抗につながり、だとすれば、『響きと怒り』でクエンティンが自殺するのは、そうした時間の拘束を切断するためにはやむをえないことだった、と言う。

ドアを越える場合もある。それはクエンティンが、ヘンリーの部屋に入って、ヘンリーからボンの出自について聞く場面である。祖父のコンプソン将軍から父へ、そして自分へと伝えられてきた情報に空いていた空白部分を、つまりボンの出自についての情報をクエンティンが父に知らせることで家父長的順序を壊す結果となる。同じように、家父長制を守るためにボンを殺したヘンリーが、結果的には父サトペンの、白人の長男が代々家督を継承する名家を作るというデザインの実現を阻むのみならず、間接的に父親殺しに加担し、長子相続によるサトペン家の永続の可能性にとどめをさす。順序の崩壊がサトペン家、コンプソン家で起こっており、それを関連づけているのがクエンティンのヘンリーの部屋へ入って（おそらくは）祖父と父の知らなかったことを知ったことである。そればかりではない。つまりローザさえ知らないボンの出自を知ってしまったクエンティンは、「なぜローザは自分に話すのだろうか」と問うことを許されないと悟る。

サトペンのデザインは、人間を白人と黒人、男性と女性、富者と貧者に分け、前者を後者より優れたものとする価値観にしたがっていた。つまり差異化の方向である。結婚した妻に黒人の血が混じっていることが分かると、「ミステイク」と受けとり、それを訂正する唯一の方法は証明書つきの白人女性と結婚することと考え、実行に移す「イノセンス」の持ち主でもある。確かにそのようにテキストはなっている。サトペンのこういう姿勢がサトペン物語のダイナミズムを生み出しているとするれば、それは差異化、秩序化に対して、一方で差異の融合化、一体化、混合化という力が働いているからと林氏は言う。しかし、「人種や階級の差が存在しない山の中から差が歴然とした土地に移動したことが、その後の彼の行動を決定したのだから、彼のデザインにはもともと差異化に向かう力とそれに抵抗する力が共存していた」とまで言えるだろうか？ 差異化のない世界を全否定するところから、彼のエネルギーは生まれるのではないのか。差異化を目指すサトペンと、融合を認めよと父に迫るボンが対決し、ボンは自らの死によってサトペンに勝ったのではないのか。もちろん、林氏も詳しく論じているように、サトペンのデザインを失敗に導いたのは数多くの原因が関わっており、あくまでもその中のひとつという限定をつけなければならないが。林氏は、「サトペンの破滅とデザインの崩壊は、人種差別を越えようとしないうサトペンをボンが間接的に殺し、性差別を越えようとしないうサトペンをウォッシュが直接的に殺し、越えてはいけぬ階級差別を自分から越えてしまったサトペンをサトペン自身が

滅亡へと導いたという複合的原因に帰する」とまとめる。

語り手たちは、自分が見ていないことでも推測で語るし、語ったことが後に訂正されるので、事実がどうであったかは不明というしかない。従って、テキスト自体が一つの問いであり、解答の与えられない謎のようなものとなる。

クエンティンが探る人であるのは、「でも僕は見なければいけない、そうしなければいけない」と思う9章まで判然とししない。それは1909年9月のある夜、ヘンリーを見つけたときのことだ。そしてどうしてローザがクエンティンに話すのかという疑問に解答が与えられるのは、時間的に言えば、1910年1月、故郷を遠く離れたハーヴァードの学寮でシュリーヴと話したあとのことである。

クエンティンは、父から来たローザが亡くなったことを知らせる手紙を初めは判読できないが、最後に「読み終わる」ことができる。何が分かったかということは書かれていないので、読者が答えを捜さなければならない。その解答の一つは、林氏によれば、「個人的には無関係と信じていたサトペン家の物語＝南部の歴史（人種差別、階級差別、性差別の歴史）と無関係でいられないという認識をクエンティンが獲得した」ということである。しかしその明確な証拠はないという。林氏の結論は、「何であれ謎というものは解明されるために存在するのではなく、解明を目指して追跡するために、その追跡の痕跡を残すために、そしてそのような痕跡が未知の読み手の元にメッセージとして届けられ、そこから新たな物語が紡ぎだされるために存在するのだという実感である」ということだ。

4

最後に「とりあえずの終章」がくる。林氏は、フォークナーのテキストが、解読／判読を目指しつつも決してそれをさせることがないと、言い切り、続けて次のように締めくくる。

彼のテキストは、必然的にエーコが三番目の迷宮と定義する迷宮、すなわち網状の迷宮、一つの路が他の路へとつながっていくリゾームの迷宮、中心も周縁も出口もなく「構築できるが、決して限定的な形で構築されるものではない」ような、潜在的に無限であるような迷宮となったのである。したがってフォークナー的迷宮を辿るものは、読み手でありながら書き手となり、決して解読／判読に成功することのないまま、テキストの構築に自ら身をゆだねるという快楽を手に入れることができるのである。

40年近く前、大学院の学生だった頃、『アブサロム、アブサロム！』を読んだ友人が「この作品は凄いね、最後になって南部が立ち上がってくる」と興奮気味に語ったことを今も覚えている。一緒に読んだ筆者も同じような感想を抱いた。つまり、どのような南部かが問題なのではなく、シュリーヴとクエンティンの語りの中で読者が目にする南部、理不尽なことも、非人間的なことも含め提示される南部がフォークナーの南部なのである。フォークナーの提示する南部を読者はそのまま受けとめるのが肝要だと思う。

林氏は文中で何度もフォークナーをモダニズム作家だと言っている。そしてそれは十分説得力を持っているが、リゾームのように増殖する迷宮では、構造そのものが作品と化す

ことになり、まさにポスト・モダニズム的な作品の特質も備えていることにならないだろうか。というより、名作と呼ばれるものは、みんな今日の世界で問題となっているような事柄を先取りしているからこそ名作なのではないだろうか。

それにしても林氏のこの著書は、細部に徹底的にこだわることによって、新しい作品の読みの可能性を示してくれた。実に多くの先行研究や関連研究を渉猟し、縦横に援用しながら独自の文学研究法を確立していることに改めて敬意を払いたい。最後に、林氏の言及があまりにも多岐にわたり、その一つ一つが全て絡み合っているため、割愛した斬新な指摘も多かったことをお詫びしておく。