

サトペンの^{ホーム}家

『アブサロム、アブサロム!』における家事と描写

小林 久美子

はじめに

フォークナーの作品世界において、サトペンは最も意志的に叙事詩的世界に身を投じる人物の一人だと言えるだろう。アンドレ・ブレイカスタンが述べるように、サトペンは「途方もないエネルギー」、「不屈の意志」、「非情なまでの計画追求志向」という力への意志を強烈に滾らせることによって、「フォークナーが産み出した父親的人物のなかで最もヒロイックな存在」となりえたのだ (139)。サトペン＝叙事詩的英雄＝父権制の象徴という構図は、彼自身の名を冠する広大な荘園の永続的繁栄を目論む飽くなき野心として描かれている。以下の引用にあるように、小説冒頭からサトペンの荘園創設というプロジェクトは、「天地創造」へと昇華されることによって、それが観念的なロマンスの世界に属するものであることが早々に印象づけられる。

Out of quiet thunderclap he would abrupt (man-horse-demon) upon a scene peaceful and decorous [...] 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 [...] creating the Sutpen's Hundred, the *Be Sutpen's Hundred* like the oldentime *Be Light*. (4 斜字体原文)

こうした神話的な空間の中心に位置するのがサトペンの大邸宅であり、それは小説前半、彼のデモニッシュな野心の具現化そのものとして屹立する。柴田元幸はサトペンの大邸宅が作中、home ではなく house と呼ばれる傾向にあることに注目し、それは「house は成立しても home は成立しにくい」というアメリカ文学全般の特徴を顕著にあらわす一例であると指摘する (84)。柴田によると、サトペンは妻や子供と「心の交流のようなものはいっさいない」ため、彼の家は「“home” では断じてない」のであり、むしろ「人に背をむけて世界と向きあう」ような「自分自身のアイデアというべきもの」を体現しているのであ

る(82-4)。つまりサトペンの野望の根幹を成す house は、叙事詩的な存在として立ち現れるのだ。

かくしてこれまでの批評では、サトペンといえば叙事詩的な英雄であり、苛烈で抑圧的な父性そのものであり、その象徴が彼の house であるとする見解が主流だったが、本論では少し異なった角度からサトペンと彼の家を眺めてみたい。確かにサトペンは父親のイメージが圧倒的に強いのだが、彼は生まれながらにして神話的人物であったり、父権制の体現者であったりするわけではなかった。サトペンは何よりもまずは弟であった。彼のこの側面は、己を叙事詩的存在へと創りかえる際に葬り去った彼自身である。つまり、サトペンの自己創出はすなわち自己喪失でもあるということだ。その結果、壮大な計画を抱いたはずのサトペンは、自分の一生が何であったのかがわからずに、疑問符を背負ったままこの世を去る。

本論では、サトペンの自己喪失のありさまが、どのように作品の内容および形式に示されているのかということを追って行く。議論の途上、われわれは『アブサロム、アブサロム!』という小説が喚起するジャンル論的な問題にも取り組まねばならない。というのも、サトペンの自己は、^{エピック}壮大なヴィジョンとリアリスティックな描写的視点の併存によって成立しているからである。無限に拡大する展望と、眼前に置かれた事物を羅列する傍観者のまなざし——本論の最終的な目的は、こうした二重の視点を獲得することによって、自己を構築すると同時に自己疎外を体験するサトペンという人物が、われわれ読者に喚起する感情——それはかなしみとしか形容できないのだが、とにかくそのかなしみの在処をつきとめることにある。

1. サトペンの姉と家事の系譜

サトペンを論じるにあたって避けては通れないエピソードが、彼の少年時代のトラウマ的体験である。近代的競争原理からまったく乖離したアパラチア山脈の小さな共同体出身のサトペンは、十代前半の頃、なかば浮浪者のような父に連れられてタイドウォーターエリアへと移動し、プランテーション文化を目の当たりにする。ある日、プランテーションの大邸宅に訪問した際、黒人執事から裏口にまわるように命令されたサトペンは、自らの社会的価値の欠如に初めて直面する。己が奴隷よりも低い身分の「くず白人」であることを痛切に認識したサトペンは、この屈辱的体験の復讐を果たすために必要な物を揃えることを決意する。すなわち、サトペン特有の箇条書きのような表現を引用すると、「金、家、^{ハウス}プランテーション、奴隷、家族——もちろんついでに妻」(212)¹。この場面に関する先行研究は多数存在するが、基本的にはサトペンにとっての「原初的体験」であると措定す

るのが、ダーク・カイクをはじめとした論者の共通理解である。例えば最新のアブサロム論のうちの一つにおいて、本場面は“Sutpen’s primal scene”と形容され、「この瞬間こそが、彼の社会経済的状况を自身に決定的に知らしめるものであり、嘆き、衝撃、怒り、そして復讐への欲望を引き起こした」との見解が示される (Hurley 66)。この場面が「根源的」と称されるゆえんは、サトペンが荘園創設という叙事詩的なクエストに乗り出す端緒となるからであり、サトペン神話のオープニングを飾る極めて重要なエピソードとして、小説内で特権的な地位を有しているからなのだ。

だが、house と home の違いに着目する本論で注目したいのは、この直後に展開する場面である。サトペンがプランテーションから帰宅する様子を捉えた短いシークエンスは、プランテーションでの劇的な認識の転換を経たサトペンの視点が克明に描かれている。やはり再三解釈が行われてきた箇所ではあるが、その認識の転換が「家」を軸にして発生するという点については十分に検討されていないように思われる。この場面はプランテーションで衝撃を受けたサトペンが、放心状態で大邸宅を離れ、自宅に向かわず、森の中に入っていくところから始まる——“All of a sudden he found himself some distance from the house, and not toward home. [...] He went into the woods” (188)。引用にあるように、ここでは the house と home が明確に区分されている。当然、この段階のサトペンにとって house (プランテーションの大邸宅) は遠き彼方の「アイデア」でしかなく、彼の帰るところは home でしかありえない。しかし、いったんアイデアを垣間見たサトペンは home にすんなりと戻ることはもはや不可能、よって中間地点の森に入るとりあえず一人になり、自分の身に起きた事を反芻する。その結果、彼はプランテーションの主と同じまなざしで自分の家族を眺めるようになる——“he himself seeing his own father and sisters and brothers 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)。ここで示されるのは、サトペンが荘園創設という壮大な目的を抱くためには、自らの家族を目的を持たない家畜として眺めるほかはないという、視線の二重化現象である (これに関しては次セクションで詳しく考察する)。かくして house と home を二項対立として捉えるにいたった少年サトペンは、空腹に耐えかねていよいよ帰宅する。以下、少々長くなるが引用する。

Now he was hungry [...] But his stomach had already told him it was late and that it would be later still when he reached home. And then he said he began to think *Home*. *Home* and that he thought at first that he was trying to laugh and that he kept on telling himself it was laughing even after he knew better; home, as he came out of the woods and approached it, still hidden yet, and looked at it—the rough partly rotten log walls, the sagging roof whose

missing shingles they did not replace but just set pans and buckets under the leaks, the leanto room which they used for kitchen and which was all right because in good weather it didn't even matter that it had no chimney since they did not attempt to use it at all when it rained, and his sister pumping rhythmic up and down above a washtub in the yard, her back toward him, shapeless in a calico dress and a pair of the old man's shoes unlaced and flapping about her bare ankles and broad in the beam as a cow, the very labor she was doing brutish and stupidly out of all proportion to its reward: the very primary essence of labor, toil, reduced to its crude absolute which only a beast could and would endure[.] (190-91 斜字体原文)

house についての言及があふれかえる本作において、home が意義深い形で用いられるのは唯一この場面のみである。最も house とつながりの深い、というよりも house を自身のアイデアと規定するサトペンこそが、最も強く home のことを意識するというアイロニカルな状況は、「アイデアとしての house を希求すればするほど、自分の家を恥ずかしいと思うようになる」という心の動きであるから、至極当然なものだと考えられよう。だが、ここで注目すべきなのは、サトペンにとっての家が、姉のイメージへと一点集約されていることだ。本場面で最初に描写されるのが、「粗末な丸太の壁」、「たるみかけた屋根」、煙突のない「差掛け小屋」という、大邸宅とは真逆のあばら家の光景である。そして登場するのがサトペンの姉——shapeless な更紗の一枚服に身を包み、弟に背を向けて、水を汲むためにひたすらポンプを上下する、牛のように愚鈍に働く若い女の後ろ姿。すなわちサトペンにとっての home とは、「あばら家で、家事労働に汗水たらす姉の後ろ姿」として描出されるのだ。

この文脈で触れておきたいのが、『アブサロム、アブサロム！』の原型の一つとされる単行本未収録の短編“The Big Shot”である。この話では、サトペンのトラウマ的体験とほぼ同種の屈辱を味わう少年が登場する。帰り道、少年は自らの出自と南部貴族の格差を如実に示す光景に出くわすのだが、それは彼の家族全員がプランテーションで木綿の収穫労働に励む姿だった。

He ran down the road and into the woods and hid there all day, lying on his face in a ditch. He told me that now and then he crawled to the edge of the field and he could see his father and his two older sisters and his brother working in the field, chopping cotton, and he told me it was as though he were seeing them for the first time. (508)

少年が自分の家族を大農園所有者の目線で眺めるという点においてはサトペンと同じだが、後者の場合、一家全員が農作業を行う姿ではなく、姉が一人きりで家事労働に明け暮

れる姿を目撃するという一対一の関係へと収斂されている。その結果、house と home、プランテーション経営と家事労働、サトペン自身と姉、といった種々の二項対立が浮き彫りとなり、「家」と「家族」を軸にしたサトペンの内面で起こった劇的な認識の変化がより深く描かれることになった。すなわち、house がプランテーション労働に支えられた大多数の人間が集う繁栄の場であるならば、home は姉が単独で家事労働に身を粉にする崩れかけた小屋である、と比較対照することによって、サトペンは house との壮絶な距離感を認識するだけでなく、それまで近しく感じていたはずの home と姉に対して決定的な壁を築くことになるのだ。

house と home の違いを認識したサトペンにとっての家事労働とは、“out of all proportion to its reward” とあるように、「割に合わない作業」と定義づけられる。ここで想起すべきなのが、クエンティンの祖父がサトペンとの会話を回想する場面だ。コンプソン将軍は、サトペンの本質的な天真爛漫ぶりを説明するにあたって家事の比喻を用いるのである——“that innocence which believed that the ingredients of morality were like the ingredients of pie or cake and once you had measured them and balanced them and mixed them into the oven it was all finished and nothing but pie or cake could come out” (211-2)。ジョン・ロデンが“Sutpen’s utilitarian success recipe” と呼ぶように (27)、サトペンの成功哲学が、「レシピに従ってきっちり材料を量って作れば狙い通りのパイが焼ける」という実に無駄のないケーキ作りの比喻を用いて語られることによって、対価にまったく見合わない姉の家事労働と対照を成す。当然、荘園創設というクエストに乗り出したサトペンが、実際に家事に勤しむことはない。家事とは反エピック的な無駄／余剰として切り捨てられるのである。

かくして家事とそれに勤しむ姉は棄却された存在となり、プロット上においても姉のその後がフォローされることはない。だがサトペン以外の登場人物に目をやると、余剰あるいは無駄 (“out of proportion”) としての家事が、いわば「遺産」のようなものとして継承され、ハウスキーパーの系譜とでもいうべきつながりを形成していることに注目せねばならない。小説内において最初に登場する家事労働者はローザだが、彼女は叔母が家を出た後、“I was keeping house for papa” と述べるように、生活不能者と化した父の世話をし、家事を一手に引き受けるようになる (19)。ローザは自らの家事能力を “the only gift [...] in her power” と捉え、ジュディスに家事のノウハウを継承させようとする——“she offered to teach Judith how to keep house and plan meals and count laundry” (56)。この申し出が却下されると、今度は自身の家事能力をジュディスの花嫁衣装製作に注ぐ。だがそれもやはりジュディスが袖を通すこともなく、徒労に終わる。ローザの針仕事が “two tedious and clumsy stitches on garment which [Judith] would never wear” とあるように、この作業はあくまでも不格好なものであることが強調される (61)。つまり、ちょうどサトペンの姉が “brutish and stupidly” に水汲みを行うのと同様に、ローザも “tedious and clumsy” に縫い物をする。両

者の家事は“out of all proportion to its reward”にすぎないのだ。

ジュディスとクライティの家事もやはり「割に合わないもの」として示される。サトペンとヘンリーが戦争で留守にすると、姉妹は家庭菜園を作り、自給自足の生活を送るのだが、両者ともに料理をすると「食べられる量の二倍、予算の三倍」ぶんにものぼる量の食事を作り、「誰にでも与えてしまう」といった具合に、“out of proportion”な家事を行う(125)。藤平育子はローザ、ジュディス、クライティが三人で暮らす様子を「女たちのコミュニケーション」と形容するが(116)、これは以下の描写に示されるように、人種の壁を越えた平等主義的な共同体が形成されるからである。

[W]e grew and tended and harvested with our own hands the food we ate, made and worked that garden just as we cooked and ate the food which came out of it: with no distinction among the three of us of age or color but just as to who could build this fire or stir this pot or weed this bed or carry this apron full of corn to the mill for meal with least cost to the general good in time or expense of other duties. (125 斜字体原文)

女たちのコミュニケーションに関する説得的なフェミニズム的解釈は前掲の藤平やサディアス・デイヴィスを含めてすでに十分に行われてきたが、本論の文脈においては、このコミュニケーションが家事労働を基盤とすること、そしてそのつつましい平等主義的共同体がサトペンの故郷のありかたに酷似しているということに注目したい。サトペンの出身地であるアパラチア山脈の村は、所有の概念がまるでない、プリミティブな平等主義に貫かれていた。

[W]here 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; [. . .] So he didn’t even know there was a country all divided and fixed and neat with a people living on it [. . .] because of what color their skins happened to be and what they happened to own [.] (179)

サトペンの故郷に人種や階級の差がないのと同様に、ローザ、ジュディス、クライティの三者間に人種や年齢による階層秩序が存在しないのは、ひとえに三人が同程度の家事能力を保持するからである。つまり、サトペンのプランテーションが、彼の留守中に、徐々にジュディスたちのキッチン・ガーデン(家庭菜園)へと変容していくにつれて、サトペン荘園はサトペンの故郷に近接する。家事労働はサトペンの家^{ホーム}につながる手段なのだ。諏訪部浩一は、本作の前半がサトペンの神話化に傾倒しているのに対し、後半では「脱神話化」が行われていると指摘するが(378)、それは本論の文脈に言い換えれば、サトペンの

house が home となること、アイデアとしてのブランテーションから反エピックとしての家事労働の場へと回帰すること——つまり、サトペンが捨てたはずの姉の家事労働の姿が、ジュディス、クライティ、ローザを通して再現されることだと言えるだろう。その結果、サトペンにとっての「家事」——余剰として、あるいは、「そぐわない」感覚を喚起する行為としての家事が、彼の周囲の人物に脈々と受け継がれ、いつの間にか彼を包圍していくという構図が展開されるのである。

サトペンの姉の“out of proportion”な家事労働はこの三者にとどまるものではなく、小説終盤まで継承される。チャールズ・エティエンヌ・ボンは母の死後、クライティによってサトペン荘園に連れて来られるのだが、彼はそれまで着ていた絹織りの服ではなく、ごわごわして不格好な(“shapeless”)デニムの服を身に着けさせられる(160)。そしてクライティは「薪の割り方や、菜園の作り方」や「鋤で耕すことまで教え」るのだが、エティエンヌは「細い骨と女のような手」の持ち主であるがゆえに、女だてらに畑を耕すジュディスたちの姿に類似するし、さらに言えば、サトペンの姉が男物の靴を履いて家事を行う姿と鏡像を成す(162)。そしてエティエンヌ、ジュディス、サトペンの姉は全員“shapeless”な洋服を着ていることが繰り返し言及される点においても共通する。

とりわけジュディスとサトペンの姉は両方とも“shapeless calico dress”を着る点からも近似性が高い。クレアンス・ブルックスがジュディスを“one of Faulkner’s finest characters of endurance”と称賛するように、彼女は父親が引き起こした悲劇の後始末を一手に引き受ける(“History” 41)。エティエンヌが黄熱病に罹った際、ジュディスは献身的に看護するが、結局それもやはり徒労となり、共に同じ病でこの世を去る。ローザがジュディスに捧げた墓碑銘には“Suffered the Indignities and Travails of this World”との言葉が刻まれているが、ここに「労苦」を示す“Travails”という言葉が含まれていることに注目したい(171 斜字体原文)。成人後のジュディスが、常に家の世話に追われていたことを“Travails”が示唆するのであれば、先の引用部で、サトペンの姉の家事労働が「労力、労苦の根源的真髓」(“the very primary essence of labor, toil”)と表現されていることと響き合う。家事労働という枠組みを通して考えると、サトペンの娘の墓碑銘は、姉の生きざまに捧げることも十分可能なのではないだろうか。

ジュディス亡き後も姉の家事姿は他の登場人物へと憑依する。サトペン一族の末裔、ジム・ボンドは「不格好で口元の締まりのない」若い男で「小さすぎるオーバーオールを着て、小屋のわきの菜園で作業をする」とあるように、やはりサトペンの姉と同様に「不格好」な身なりで、「小屋のわき」で家事労働に従事する若者である(173)。さらに注意すべきなのが、ボンドとクライティという、サトペン荘園の崩壊に立ち会う二人が常に清潔な衣服を身にまとっていることだ。ほぼ廃屋となった屋敷を舞台に、よだれをたらした大男と、小鬼のような老婆が人知れず暮らす様子というのは、終焉の気配が濃厚に漂う。し

かしそんな状況でも、ボンドのシャツやオーバーオールが“clean”であり、クライティの頭巾が“immaculate”であると再三言及されることによって（174, 296, 300）、家事労働の痕跡が最後まで残ることが暗示される。

サトペンの house が刻々と姿を変えていくのに対し、そこで行われる家事労働は、最後まで途切れることなく存続する。ローザがジュディスとクライティと暮らしていた日々を次のように語るのには、家事労働にまつわる特有の時間感覚を示している——“we waked and fulfilled the endless tedious obligations which the sheer holding to life and breath entailed; we would sit before the fire after the supper [...] and talk, talk of a hundred things—the weary recurrent triviatia of our daily lives”（127 斜字体原文）。サトペンの計画の根幹に有限性があった（自分が生殖可能である間に一族繁栄を企てること）のとは対照的に、家事の日々は永遠に、劇的な盛り上がりもなく、ただひたすら退屈な労苦として続く。家事の永続性はボンドの清潔な身なりとなって、サトペン亡き後も、作品の最後までその痕跡を残すのである。

2. 家事の描写性

かくしてサトペンが棄却したはずの家事をする姉の姿はさまざまな登場人物にのりうつり、常に彼に寄り添い続けるのだが、当人はそのことにまったく気付かないまま人生を終える。どうして気付かないのだろうか。この問題を考察するにあたっては、サトペンがどのように姉を眺めていたのか、という彼独自の認識のメカニズムを解明しなくてはならないだろう。そのためにわれわれは、前セクションで取り上げた、あばら屋で家事に励むサトペンの姉の場面へと再び戻り、今度はその表現面に注意をはらう必要がある。

本場面はこれまでのアブサロム批評においてほぼ等閑視されてきたのだが、数少ない例外としてアーヴィング・ハウが称賛の言葉を寄せている。興味深いことに、彼は本場面における主題的な側面には関心を示さず、ひたすら表現面に注目している。以下、繰り返すことになるが、ハウによる本文引用も含めて呈示する。

The prose can specify place and thing, forming a sensuous composition of objects, as in this description of the Sutpen cabin. The boy Sutpen sees it after being humiliated at the planter's house:

... home, as he came out of the woods and approached it, still hidden yet, and looked at it—the rough partly rotten log walls, the sagging roof whose missing shingles they did not replace but just set pans and buckets under the leaks, the lean-to room which they used for kitchen and which was all right because in good weather it didn't even

matter that it had no chimney since they did not attempt to use it at all when it rained, and his sister pumping rhythmic up and down above a washtub in the yard, her back toward him, shapeless in a calico dress and a pair of the old man's shoes unlaced and flapping above her bare ankles and broad in the beam as a cow, the very labor she was doing brutish and stupidly out of all proportion to its reward: the very primary essence of labor, toil, reduced to its crude absolute which only a beast could and would endure. . . .

A tumbling series of images is suddenly pulled short by a colon and then capped by a general statement, Faulkner's language summarizing what the boy has already seen as picture. (227)

この場面でのフォークナーの文章は、ハウが“this description of the Sutpen cabin”と述べているように、リアリスティックな描写に徹している。つまりハウが“the prose can specify place and thing”と言うように、あくまでも描かれる場と事物に寄り添った文章となっているのだ。これは登場人物が悪魔や風船にたとえられるなど、ややもすれば幻想的な方向へと抽象化される傾向にある本作において、かなり珍しい事態だと言える。

本作が具体から抽象へと飛翔する傾向にあることは、これまで幾度も指摘されてきたが、それはブロートンやデイヴィスのように政治的観点から読み解かれる場合が多かった。つまり、サトペンやヘンリーといった白人男性登場人物が、黒人や女性登場人物を、自らの欲望やイデオロギーを投影する対象と見なすことによって、生身の人間としての後者の苦悩が消去されるという指摘である (Broughton 56-77、Davis 221-2)。しかし、本作において抽象化されるのは、社会的に周縁に位置する人々に限ったことではない。例えばローザが、“my father, my sister, Thomas Sutpen, Judith, Henry, Charles Bon——called honor, principle, marriage, love, bereavement, death”と周囲の人々をそれぞれ抽象化していくのは、本作の典型的ふるまいであり、主要登場人物は総じて何らかのシンボルとしての役割を担うことになる (131)。この抽象化傾向は、本作を長いスパンに位置づければ、『緋文字』や『白鯨』といった歴代のアメリカ文学における「象徴主義 (という困った伝統)」を引き継いでいると言えるだろうし (平石、『アメリカ文学史』12)、より同時代的な芸術思潮を考えれば、モダニスト・フォークナーとしてのリアリズム主義に対する anti-mimetic な反発だと捉えられるかもしれない。さらにフォークナーの生い立ちを考慮すれば、とりわけローザの発言に顕著に見られる「名誉」や「英雄」といった大文字的な言葉の数々は、いわゆる南北戦争後の「失われた大義」運動でさかんに用いられたものであり、フォークナーにとっては幼い頃からごく身近に聞き慣れたレトリックとして、自身の創作に再利用しているのだと解釈することもできるだろう²。いずれにせよ、本作では人や事物が、超自然的な存在やイデア的なものへと容易に置換される傾向にあるため、サトペンの家^{ホーム}の場面におけ

る、どこにも飛翔しない地を這うような描写性は特異なものだと考えられる。

留意したいのが、例外的にリアリズム小説の文体が展開されるこの場面が、サトペンの視点を経由して描かれているという点である。姉がサトペンから背を向けていることからわかるように、この場面において彼と姉は、観察者と被観察者に二分化されている。サトペンが傍観者であるがゆえに本場面における描写性が成立するというのは、やはり作品内でも特異な現象であると言わざるを得ない。というのも、シュリーヴとクエンティンに特徴的に見られるように、過去を語る人間と語られる対象がいつの間にか一体化するという、主体と客体の融合化現象こそが本作の持ち味の一つだからだ³。

すでに述べたように、サトペンは「X と Y を揃えれば Z が完成する」というレシピ的思考の持ち主だが、そこから読み取ることができるのは、彼の思考スタイルが本質的に併置 (juxtaposition) で成立しているという形式的特徴である。19 世紀リアリズム小説の文体が、事物の併置を旨とすること、とりわけ室内の調度品の描写が重要な位置を占める傾向にあるのは、これまでのリアリズム文学研究で指摘されてきたことである⁴。サトペンは家事こそしないが、家具集めには熱心であり、シャンデリアやウェッジウッドの椅子といった重厚な家具を選ぶ傾向からいって、彼のテイストは典型的なヴィクトリアン趣味だと思われる。ブルックスはサトペンを、「ハドソンの河岸にルネッサンス朝の宮殿を建てるような、金ぴか時代における泥棒男爵そのものである」と評しているが、これはサトペンが滑稽なまでにリスpekタビリティと見た目を重視するヴィクトリア朝的価値観を内面化していることを示している (“Absalom” 547)。以上のことを考え合わせると、サトペンの計画の一部には、リアリズム文学で描かれる世界を自ら創出するところにあると言えるだろう。つまりサトペンの家具集めは、彼の併置的物の見方を如実に示す行為であり、それは作品が執筆された当時のハイ・モダニスティックなモードというよりは、むしろサトペンの生きた 19 世紀的リアリズムの世界に属するものなのだ。サトペンが姉の家事姿を目撃する場面が重要なのは、こうした彼の併置的な物の見方が、姉を「あばら屋で、家事という徒労に愚かしく従事する者」と規定した瞬間に確立したと考えられるからなのである。

『アブサロム、アブサロム!』というモダニズム文学の到達点とも目される小説におけるリアリズム的瞬間を考察するにあたっては、本作と同じく 1936 年に発表されたジョルジュ・ルカーチの「描写」をめぐる論考が有益な示唆を与えてくれる。ルカーチは “Narrate or Describe?” と題するエッセイにおいて、ゾラやフロベールによる描写に満ちた 19 世紀のリアリズム小説を、単なる傍観者による記述にすぎないと手厳しく批判する。彼らの作品には、人間の苦悩や葛藤、そしてそれを乗り越えようとする主体的能動性が描出される気配がまったく存在せず、ひたすら静物画的描写の羅列が続くとルカーチは述べる——

“In Flaubert and Zola the characters are merely spectators, more or less interested in the events. As

a result, the events themselves become only a tableau for the reader, or, at best, a series of tableaux. We are merely observers” (116)。ルカーチはこのような描写偏重の小説を叙事詩と対置し、後者を理想的な物語形式だと主張する。というのも彼にとって叙事詩とは、出来事 (event) と人々の行動がダイナミックに絡み合うさまを描くことによって、大きな物語のうねりを発生させる形式だからである。一方、彼が描写的小説を批判するのは、登場人物が静物のように描写の檻に閉じ込められ、さながら室内の調度品のように単なる置物と化しているからなのだ。ここでハウがサトペンの姉のシーンの描写を称賛するにあたって、“A tumbling series of images” や “picture” と絵画の比喻を用いていることを想起すると、ハウが称賛するまさにそのピクチャレスクな要素こそが、ルカーチにとっての描写的小説における閉塞的状况を指し示すと解釈することができるだろう。

かくしてルカーチにとって叙事詩と描写というのは相反する叙述形式なのだが、『アブサロム、アブサロム！』において両者は不即不離の関係にある。というのも本作における描写は、サトペンが姉の家事姿を眺める場面に最もふんだんに盛りこまれており、それは彼が家^{ホーム}を捨てて叙事詩的なクエストに乗り出そうとするまさにその瞬間に発生するからだ。サトペンは過去のない神話的存在となるために、まず描写的なまなざしを手に入れなくてはならなかった。家と姉を描写的枠組みに収めることによって——つまり、事物の併置を文章化する際に用いるあのコンマとコンマの間に姉を閉じ込めることによって——サトペンは叙事詩的人物へと自己創造することが可能になったのである。

描写的存在となった姉は、「雌牛みたいに太い胴回りをしていて、いかにもぶざまな格好に見えたし、家畜か馬鹿がやるみたいにやっていた労働が (中略) 獣にしか我慢できないような、ひどさの極致だった」とあるように、自分の労働の価値も理解できない愚鈍な存在へと変容する。ここで「変容する」という表現を用いたのは、この場面に先行して起こる出来事において、サトペンの姉は異なった姿を見せているからである。

[O]ne afternoon when he [=Sutpen] coming up behind them and stepped off the road and then realized that his sister was not going to give way to it, that she still walked in the middle of the road with a sort of sullen implacability in the very angle of her head and he shouted at her [...] “Hoo dar gal! Git outen de way dar!” and then it was over, gone: the carriage and the dust, the two faces beneath the parasols glaring down at his sister: then he was throwing vain clods of dirt after the dust[.] (187)

少年サトペンは馬車の気配を感じた際、ためらわずに脇に寄ったのに対して、姉は頑固に道を譲ろうとせずにいる。事態がよく把握できないサトペンは、ひたすら退くように姉に叫びかける。そして姉を怒鳴りつけた黒人の馭者や、彼女を言葉もなくにらみつけた馬車

の持ち主に対して、むなしく泥を投げつけようとする。ここで描かれるサトペンはまさにイノセンスそのもの、つまり己と、己に最も近い存在である姉との関係性のみの世界に生きており、泥を投げつけたのも、そこに社会的抗議の意図はまったく存在せず、ひたすら姉への愛慕の念に突き動かされたからにすぎない。このように、プランテーションでの屈辱的体験以前では自意識が希薄なのはむしろサトペンであって、姉のほうが自らの境遇に対する断固とした対決姿勢を示している点において、彼女を潜在的に叙事詩的要素を有した人物として見て取ることは十分に可能なのである。だが、サトペンは姉と同種の体験をするやいなや、傍観者のまなざしでもって、彼女を^{ホーム}家という名の描写的枠組みに取りこみ、一つの^{タブロー}絵画へと転じるのである。

こうして描写的まなざしを獲得したサトペンは、姉のいる^{ホーム}家を捨てて叙事詩的な探求の旅に出る。彼は壮大な目的を志すにあたって、最も近い姉を何の目的も持たない静物的存在へと創りかえる必要があった。そうすることによって、彼は姉を置き去りにし、過去のない神話的存在へと自己創造することが可能となったのである。だが、自身の姉をリアスティックな併置的描写の一項目とすることは、自己疎外へと通じるものでもあった。自らについて語る時ですら、他人について話しているような感じになるという彼の特異な語り口は、それを如実に示している。

[H]e was not talking about himself. He was telling a story. He was not bragging about something he had done; he was just telling 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, if it had been told about any man or no man over whiskey at night. (199)

サトペンの自己語りというのは、いわば一人称の三人称化とでも言うべき現象である。これは超越的視点の獲得を目指すリアリズム小説においては理想的境地のはずなのかもしれないが、本作においては、透徹した視点を持つがゆえに己の事態を把握できないという矛盾を内包した状態として表現される。つまり、サトペンの三人称的視点は、一人称の喪失の結果として描かれるのだ。

You see, I had a design in my mind. Whether it was a good or a bad design is beside the point; the question is, Where did I make the mistake in it, what did I do or misdo in it, whom or what injure by it to the extent which this would indicate. I had a design. To accomplish it I should require money, a house, a plantation, slaves, a family—incidentally of course, a wife. (212)

まさにサトペン節全開の併置的語り口である。“I had a design”のリフレイン、do系の動詞の多用により力強い音感を産み出す疑問文の羅列、さらには成功のための「材料」の列挙——すがすがしいまでにきっぱりとした口調で、彼は半生を振り返ろうとする。この箇所は、サトペンの併置的口調が際立つがゆえに、最もかなしく読者の心に響く瞬間である。

「おれの人生はいったい何だったんだ？」——上記の発言の最中、サトペンの脳裏を占めているのはこの疑問であり、サトペンのかなしきは彼がその答えを本当にわからないでいるところにある。このかなしきは、チャールズ・ボンが出現して、サトペン莊園を崩壊させたことに由来するものではまったくない。それはもっと昔のこと、サトペンが弟であることをやめたとき——姉を^{ホーム}家の描写に置き去りにし、叙事詩へと足を向けたときに発生したかなしきである。彼は姉を捨てることによって一人称を喪失し、自分の人生を振り返ることができなくなった。振り返ろうとすると、どうしても疑問形となって行き詰まってしまうのだ。サトペン神話の根幹には、家事に勤しむ姉の^{イメージ}姿が横たわっている。それはサトペン自身が描いた^{イメージ}絵画なのだが、もはや彼自身、見るすべを失った存在なのだ。サトペンのかなしみは^{ホーム}家にある。

注

1 『アブサロム、アブサロム！』の日本語訳は基本的に藤平訳を参照したが、論の文脈に応じて一部変更した。

2 フォークナーと「失われた大義」の関係についてはエイケンおよび小林を参照。

3 これに関しては平石『小説における作者のふるまい』第3章「歴史を理解するということ——『アブサロム、アブサロム！』三人称場面』を参照（173-202）。

4 代表的論考としてはサヴォイを参照。当時の家具収集のオブセッションを描いた文学作品としてはヘンリー・ジェームズの『ポイントンの蒐集品』が挙げられる。また、イーディス・ウォートンは『室内装飾』という本を手がけるぐらいにこの分野に精通していた。後進のウィラ・キャザーは“The Novel Demeublé”と題する重要な短いエッセイにおいて、“The novel, for a long while, has been over-furnished”と家具の比喩を用いて（834）、前世代のリアリズム作家が過剰に事物の描写に耽る傾向にあることを批判している（ただし、名指しで批判されているのはバルザックであって、上記の二人ではない）。このエッセイには、他にも“We have had too much of the interior decorator”という一節や（835）、“How wonderful it would be if we could throw all the furniture out of the window”という慨嘆が含まれており（837）、リアリストの描写偏重主義が、室内装飾に関する過剰な描き込みに最も顕著に見て取れるというのが、すでに当時の文学者たちの共通理解となっていたことを示すものだと言える。キャザーやルカーチと同時代を生きたフォークナーもこの認識を共有していたことは想像に難くないだろう。

参考文献

- Aiken, Charles. *William Faulkner and the Southern Landscape*. Athens: U of Georgia P, 2009. Print.
- Bleikastan, André. "Fathers in Faulkner." *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text*. Ed. Robert Con Davis. Amherst: U of Massachusetts P, 1981. 115-46. Print.
- Brooks, Cleanth. "Absalom, Absalom: The Definition of Innocence." *The Sewanee Review* 59.4 (1951): 543-58. Print.
- . "History and the Sense of the Tragic." *William Faulkner's Absalom, Absalom!: A Casebook*. Ed. Fred Hobson. New York: Oxford UP, 2003. 17-46. Print.
- Broughton, Panthea Reid. *William Faulkner: The Abstract and the Actual*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1974. Print.
- Cather, Willa. "The Novel Démeublé." 1922. *Cather: Stories, Poems and Other Writings*. Ed. Sharon O'Brien. New York: Library of America, 1992. 834-7. Print.
- Davis, Thadious. *Faulkner's "Negro": Art and the Southern Context*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1983. Print.
- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* 1936. New York: Vintage, 1990. Print. 『アブサロム、アブサロム!』藤平育子訳 岩波文庫、2012。
- . "The Big Shot." *Uncollected Stories of William Faulkner*. New York: Vintage, 1979. 504-25. Print.
- Howe, Irving. *William Faulkner: A Critical Study*. Fourth Edition. New York: Ivan R. Dee, 1991. Print.
- Hurley, Jessica. "Ghostwritten: Kinship and History in *Absalom, Absalom!*" *The Faulkner Journal* 26.2 (2012): 61-79. Print.
- Kobayashi, Kumiko. "'Only the Flat Irons': Counter-monuments in *The Sound and the Fury*." *The Journal of the American Literature Society in Japan* 12. Forthcoming, 2014.
- Kuyk, Dirk. *Sutpen's Design: Interpreting Faulkner's Absalom, Absalom!* Charlottesville: U of Virginia P, 1990. Print.
- Lukács, Georg. "Narrate or Describe?" 1936. *Writer and Critic, and Other Essays*. Ed. and trans. Arthur Kahn. New York: Grosset, 1971. 110-48. Print.
- Rodden, John. "'The Faithful Gravedigger': The Role of 'Innocent' Wash Jones and the Invisible 'White Trash' in Faulkner's *Absalom, Absalom!*" *Southern Literary Journal* 43.1 (2010): 23-38. Print.
- Savoy, Eric. "The Jamesian Thing." *Henry James Review* 22.3 (2001): 268-77. Print.
- 柴田元幸『アメリカ文学のレッスン』講談社現代新書、2000年。
- 諏訪部浩一『ウィリアム・フォークナーの詩学 1930-1936』松柏社、2008年。
- 平石貴樹『アメリカ文学史』松柏社、2010年。
- 『小説における作者のふるまい——フォークナー的方法の研究』松柏社、2003。
- 藤平育子『フォークナーのアメリカ幻想——『アブサロム、アブサロム!』の真実』研究社、2008年。

Sutpen's Home

Housekeeping and Description in *Absalom, Absalom!*

KOBAYASHI Kumiko

This essay examines Thomas Sutpen's idiosyncratic vision that is at once manifestly epic and highly descriptive. By focusing on a hitherto unattended aspect of him, namely, Sutpen as a younger brother, I contend that his epic vision is made possible by turning his older sister into a still life object that is not unlike a piece of furniture in realist fiction. The fact that Sutpen strenuously makes distinction between "house" and "home" seems to suggest that, while the former belongs to the realm of epic (the one which offers expansive prospect), the latter belongs to the realm of description (the one that delimits and forecloses any possibility of change or development), thereby allowing himself to leave behind the latter and move toward the former. By placing his sister in the realm of description (i.e., "home"), Sutpen can recreate himself into an epic patriarch of a huge plantation. However, such an act of self-recreation also entails self-alienation, preventing himself from making sense of his own life, a poignantly ironical situation for a man with a clear vision who ends up with an utter sense of disorientation. Various kinds of housekeeping activities appearing throughout the novel emphasize the persistence of what Sutpen has abjured and exorcised, namely, his own home.