

『サンクチュアリ』におけるズレと欲望

大野 真

1. 『サンクチュアリ』におけるズレ (「A ≠ A」)

『サンクチュアリ』を読んだ読者は、この物語が実に多様なズレに満ちていることに気づくだろう。まず、この物語のテーマである「サンクチュアリ（聖域）」という言葉自体がこの物語では意味をずらされて使われている。「サンクチュアリ（聖域）」という言葉でとりあえず指し示されている場所はジェファーソンの町なのであるが、そこはルービーをめぐるのやりとりやグッドウィンの裁判をめぐるでも明らかなように、プロテスタンティズムの因襲の支配する町である。フォークナーがジェファーソンの町を「サンクチュアリ」という名で暗示する時にはかなり皮肉な意味がこめられており、「サンクチュアリ＝聖域」と単純に受けとることはできない。「聖域」には文字通りの「聖なる場所」という表の意味と同時に、その聖なる純粹さを保つために異分子を排除していく「排除の論理の支配する場所」という裏の意味がある。つまりフォークナーは「サンクチュアリ＝聖域」という等式を少しずらすことによって、表の意味よりも裏の意味を浮き上がらせている。

また、この様なズレの感覚は物語構造やプロットの面からも見てとれる。まずこの小説の主要プロットであるグッドウィンの裁判やボパイの死がそうである。グッドウィンはトミー殺しの容疑者という無実の罪のために裁判にかけられ、テンブルの偽証のせいもあって町の人によりリンチにかけられて死ぬ。そして、テンブルを犯してトミーを殺した容疑で処刑されてしまうのである。偽証、あるいは自分の犯した本当の罪ではなくて別の罪のために裁かれて死ぬ筋立て——こうしたプロットはいずれも、「自分の犯した罪のために裁かれて死ぬ」という通常の直線的なプロットをずらしていく効果をもっている。だから、『サンクチュアリ』を読み終えた読者は、たとえば『罪と罰』（自分の犯した罪のために裁かれ罪を受けて更生する物語）などを読了した時のような充実した感動とは別の、何かはぐらかされたような感じを受けるのである。しかし、こうしたはぐらかされたようなズレの感覚こそがこの小説の本質に属するものなのだ。

このズレの感覚は、この小説が主要プロット以外にもいくつかの脱線の逸話を盛り込んでいることによって更に強められる。例えば、ヴァージル・スノーブスとフォンゾーがミス・リーバの売春宿をホテルと「勘違いして」下宿するエピソードである。この逸話とはくに物語の本筋とは関係ないために、読者の注意をずらす。具体的には、テンブルとポパイをめぐる恐怖や暴力と罪といったシリアスな本筋から、スノーブスとフォンゾーの二人の間で交わされるユーモラスな会話の方へとずらす。しかしユーモアといっても明るいストレートなユーモアではなく、売春宿という暗い部分を暗示したブラックユーモアである点で、読者に煮えきらないとまどい感覚を与えるのである。また、このずれたユーモアは、スノーブスとフォンゾーの二人が売春宿をホテルと勘違いするという「勘違い」＝ズレの技法によって支えられているのだ。

さて、これまでに『サンクチュアリ』におけるズレの感覚をテーマや物語構造といった視点から考えてみた。しかし、読者が『サンクチュアリ』を読んでいる間に受ける奇妙な印象は、この小説における時間と空間が歪まされていることから生まれる。こうした時間空間の歪みを与えるために、フォークナーは知覚を通常の知覚からずらす技法を用いている。では『サンクチュアリ』においてとりわけ顕著に見られる知覚的ズレの問題についてしばらく考えてみたい。

まず、視覚について考えてみると、『サンクチュアリ』の冒頭はポパイとホレス・ベンボウが水面に映った相手の姿を見る場面から始まっている。水面とは一種の鏡であり、鏡は知覚にひそむ根源的な“delusion”を我々に示してくれるものである。しかも、この場合は水面に映ったポパイやベンボウのreflexionは水面の乱れのためにバラバラに砕けて歪まされている。（“the broken and myriad reflection” “shattered reflection” [3]）¹ 相手本人よりもまずその水面に映った姿、いわば影のズレた姿が注目されるこの冒頭シーンは、知覚の歪みによって独自の作品空間を作っていくとするフォークナーの姿勢を良く表している。

あるいは、視覚のズレ以外に聴覚のズレも活用されている。オールド・フレンチマンズ・ブレイスやメンフィスの売春宿におけるテンブルの恐怖を描く際には、テンブルが家の中にあふれる様々な音とりわけ人の雑多な声に部屋の内側から耳を澄ます場面がたびたび描かれている。テンブルにとってはオールド・フレンチマンズ・ブレイスの家や売春宿は未知の世界である。部屋の内側から部屋の外側の雑多な音に耳を澄ますという行為は、視覚を閉じて聴覚のみ

に注意を集中させるということである。つまり視覚と聴覚とが混然と一体化した通常の知覚をズラして聴覚のみに限定させることによって、感覚はむしろ異様に鋭ぎすまされ、テンブルの感じた未知の世界への恐怖と関心をより鮮明にしているのだ。

あるいはまた、感覚全体を根こそぎ狂わせてしまう様な体験として、フォークナーは「サンクチュアリ」において登場人物たちをしばしば酒に酔わせている。こうした奇異な程に繰り返される酩酊の場面が小説全体の雰囲気の中にうまく当てはまるのも、あらかじめこの小説の空間が知覚的な操作によってズラされているからであると言えよう。こうした知覚のズラしは通常の知覚やそれに基づく時空に対する暴力として機能する。「サンクチュアリ」において、酔っぱらった登場人物は最後には決まって嘔吐する。嘔吐とは一種の汚辱のイメージであり、汚辱とはきれいなものを穢なくすることである。つまり「A」に対して「反A」な暴力的存在をもち出してきて、「 $A=A$ 」という等式をずらしていくのである。その良い例が、トイレに書かれたテンブルの名前の落書きだ。テンブルという女性の名をトイレという汚れた場所を書くことによって、「女性=汚れなき処女性」という「 $A=A$ 」的な等式をズラしているのである。「トイレにおけるテンブルの名の落書き」はこの様なズレをもたらすための暴力であり、この暴力が表面に表れたものがポバイによるテンブルの「レイプ」である。レイプはまさに処女的なものを暴力によって汚すこと、「 $A=A$ 」が暴力によってズラされることに他ならないからである。（もっともこの作品の場合は実際のレイプの場面は描かれていなかったり、後述する様にポバイがインポテンツであったりすることによってさらに一ひねりずらされている。）

知覚の操作による独特の小説時空の創造は、フォークナーが独創的な作家として出発する際の重要な手法となっていたようである。たとえば、『響きと怒り』の第一章である白痴のベンジーの語る章においては、ベンジーの五感を見る聞くなどの個々の感覚にいったんバラバラに分解され（「感覚の原子化」）、かえってそれが幼児的白痴ベンジーのもつ一つ一つの感覚の鋭さを鮮明に印象づけている。このベンジーの章において、我々はいわば感覚を幼児のもつような原初の新鮮さにおいて感じとるのである。さらにフォークナーはベンジーの原子化された感覚を火・水などの太古の四元素の対象へと結びつけることによって、ベンジーの感覚の原初性をいっそう強めている。ベンジーは火

や水といった四元素の対象に異常な程の執着を示す存在として描かれているのである。

しかし、ここで我々が注意しなければならないのは、こうした白痴のベンジーの感覚が描き出す『響きと怒り』第一章の小説空間の原初性が、実はきわめて人工的な操作によって作られた空間だということである。通常我々の知覚においては五感が混然となった一体として受けとられていて、見る聞くといった個々の感覚がそれだけバラバラに独立して感じとられることはない。しかし、フォークナーは「原子感覚化」の操作において、通常の知覚をズラして別の世界を創り上げる。通常の知覚の場合の様に全体的な一体的感覚から個々の感覚に進むのとは逆に、フォークナーはむしろ個々のバラバラの感覚から全体的な感覚的世界へと進もうとしている。さてこの様に『響きと怒り』の第一章の小説空間は「原子感覚化」の手法によってズラされた世界であるのだが、そのズレはベンジーが鏡に強い関心を示すことにおいて表面に現れる。何故なら、鏡こそは我々の知覚に潜む根源的な delusion を示すものであるからだ。また、こうして通常の知覚からズラされた小説空間こそが、『響きと怒り』のとくに第一章における過去と現在が交錯する独特の時間処理の技法を容易にしていると言えよう。通常における一方向に直線的に進行する時間をズラすことによって、逆にフォークナーは時間のもつより深い意味を浮き彫りにしているようだ。

この様にフォークナーは、知覚に基づく時間・空間にせよ或いは時間に基づく物語構造にせよ或いは又小説の主題にせよ、通常のものを意識的にズラしていくことによってより深い意味を探っていく作家なのである。これをまとめてみるならば、フォークナーは「実体ではなくむしろその影を見る作家」なのであるということができるだろう。例えば、フォークナーは小説中において直接に重要事件そのものを描くことはあまりせずに、むしろその事件にまつわる前後の出来事やら他人の口から語られたその事件の後日談やらといった影の部分を描くのである。『響きと怒り』においてはクウェンティンの自殺そのものは描かれず、又、『サンクチュアリ』においてもボバイのレイプシーンはやはり直接描かれていない。この様に実体ではなくむしろその影を見て、実体と影の間のズレの中に事物の深い意味を見ていこうとするのである。

『サンクチュアリ』においては、こうしたフォークナーの「実体よりもむしろ影を見る」姿勢が描写のレベルで具体的に見てとれる。例えば、サンクチュアリでは“shadow”という言葉が実にしばしば頻出する。オールド・フレンチ

マンズ・ブレイスの家で日光の中にじっと座っている盲目の老人の姿（盲目の人間が光の中にいるというズレの効果！）の影やら、或いは、ランプの光の中で現れる様々なものの影等がその例である。これらにおけるフォークナーの描写を読むと、まずフォークナーがこれらの事物の実体よりむしろ影の部分に読者の注意を引きつけようとしていることが読みとれるのである。例えばフォークナーは“see Popeye’s hat”と書く代わりに“see the shadow of Popeye’s hat”（83）と書く様な描き方をしている。また、フォークナーはとりわけオールド・フレンチマンズ・ブレイスの家の描写においては、人物の動作をもその影を通じて描く様な書き方をする。テンプルは影のように動くのであるし（“Then she was gone like a shadow around the corner of the house” [70]）、動作がその影とことさらに対応させられて書かれたりもしている。（“Beneath the raincoat on Temple’s breast Tommy could see the movement of the other hand, communicating a shadow of movement to the coat” [79]）このように動作の影の部分に強調してみせたり或いは動作そのものを影としてとらえたりすることは、人物の動作からその実体を奪うことであり、更には動作が本来もつはずの人間性や生命を奪っていくことである。それ故に影の様に動くということは亡霊（“ghost”）つまり生命亡き者の様に動くということであり、フォークナーが“On their [Temple and Ruby’s] bare feet they moved like ghosts”（86）と書くときには“shadow”と“ghost”とを同意義に用いているのである。

さて、フォークナーの作品における“shadow”の意味について考えるときに、我々はIrwinにならって“shadow”と“double”を結びつけて考えていくことができるであろう。Irwinは、とりわけ『アブサロム・アブサロム！』において2人1組として現れてくる人物の対のうち、片方が他方の“double”となっていることを精神分析的に論じている。²『サンクチュアリ』においてポバイの“double”となっている人物は、とりあえずトミーであると考えられる。オールド・フレンチマンズ・ブレイスでの描写において、トミーは何よりもまずポバイの後をつまわす（“follow”する）存在として描かれていて、トミーの存在がポバイの存在を暗示するいわば影として扱われているからである。つまりポバイをつまわすトミーというポバイの影を描くことによって、逆にポバイの存在が強く逆照射されて浮かび上がるのである。

ところで人物の“double”という現象が生じるのは、人間精神自体において意識と無意識という光と影の二重構造が有るからである。フォークナーはフロ

イトによる無意識の発見を無論承知しており、それゆえ“shadow”を執ように描くと共にまた人間精神における影の部分つまり無意識の部分を強調して描いている。この小説の中でテンブルはボパイと出会った後には夢遊病者（“sleepwalker”）の様な放心状態に陥るのであり、この夢うつつの如きテンブルの精神状態は彼女の偽証に至るまで持続する。彼女はボパイのレイプという恐怖と暴力によって無意識状態へと突き落とされたのである。

テンブルがボパイの暴力によって無意識状態に突き落とされる、という物語構造になっていることは重要である。つまり、無意識はそのイド的な欲望によって意識の領域を侵犯するもの即ち意識に対する暴力として位置づけられるからである。また、無意識は人間性をずらしていくような装置としても機能する。無意識の存在によって人間は意識と無意識の欲望という二重の構造をもつことになる。こうした人間存在の二重化（“double”化）において、単一的な調和のとれた人間性という概念はずらされていく。

この様に無意識的“shadow”に着目して人間存在を二重化させずらしていく姿勢は、『サンクチュアリ』において登場人物の描写がその人間性を奪い取っていくような方向へと向かっていくことと関係してくる。いわば、登場人物たちは人間性を影の部分に侵犯されて“ghost”と化していくのである。

そのことは、まずこの小説における時間感覚において見られる。二十世紀の時間論において、物理的な時間に対して我々が生きている具体的な時間を復権させようとする傾向がある。こうした主張の代表者であるベルクソンは、後者の様な生きられる時間のことを我々の内部にある生命の流れと運動である「持続」（“durée”）と呼んでいる。つまり、ベルクソンにとっては人間的な生命ある時間とはどこおりのない流れと運動をその特徴とする。しかし『サンクチュアリ』における時間はむしろ凝固や停滞・反復を基本としており、流動とは反対の性格をもつものであると思われる。例えば、テンブルが売春宿において時計の音を聞き時計を見つつ現在の時間のことを考えたりする場面がある。この様に“sleepwalker”の如き放心状態のテンブルの中で時計＝時間だけがことさらに浮かび出てしまうことは、逆に時間のもつ「生きられる」流れを中断させてしまうことになる。時間を意識して対象化することは時間の外に出て時間の流れを「モノ」として対象化することであり、時間の「中」でその時間を生きることは反対なのである。それ故にこの場面において時計＝時間は本来の時間とは何の関係も無いような（“as though it had nothing whatever to do

with time”〔155〕）不気味な性格を持つことになるのだ。また、この小説での音の扱いにおいてもやはり生の流動とは反対の描写が目立つ。ベルクソンは持続の持つ流動の性格の例として音楽のメロディーの流れを挙げているが、『サンクチュアリ』の冒頭に何度か繰り返される鳥や車の音は“monotonous repetition”（4）として描かれている。こうした「単調な反復」は生の流動とは対照的に動きと生命とを持たないものである。実際にオールド・フレンチマンズ・ブレイスの家での描写においては、“motionless”という言葉がしばしば繰り返される。動かない対象は、例えば日の光のもとにじっと座って動かない盲目の老人の例の様に、生命を感じさせない不気味なものなのである。また、動きが描かれる場合も、前に述べた様にその影の部分が着目され、動きのもつ実体と生命は奪われている。

ところで、こうした「動きのなさ」はこの小説全体に漂う夢遊病的な雰囲気と関係してくるのである。例えばテンプルの描写において“Motionless, pale, like a sleepwalker she watched the woman transfer the meat to the platter and pour the gravy over it”（65）と書かれているように、“motionless”と“sleepwalker”は同位に使われている。冒頭において反復される鳥や車の音も夢遊病的な放心状態に近い意識のエア・ポケットの中でことさらに目立ってくる性格のものであり、すでに冒頭において我々読者はフォークナーの催眠術中に陥ちているのである。

この様な夢遊病的状態において視線は対象を凝固させる働きをもつ。例えば、半分放心状態にあるテンプルは同じ対象をじっと見つめ続ける行為をよくやる。『サンクチュアリ』では同じページにおいて“[Temple] gazed at the woman's back”という文が二度繰り返されて奇妙な感覚を与えている（61）。この場合“the woman's back”という対象はテンプルのじっと見つめる視線によって凝固され、更に記述のレベルで同一の文が反復されることによりその場面での時間が停滞した様な感覚を与えているのである。

さて、同一の文の反復と似たこととして、『サンクチュアリ』において登場人物の外面的な特徴が繰り返し反復して記述されるということがある。例えば、ポバイに関しては彼の“straw hat”や“a cigarette slanted from his chin”といった特徴となる持ちもの或いは“his hands in his coat pockets”という癖が何度も反復して描かれる。こうした外面的特徴の反復によってフォークナーは読者に人物に関する固着したイメージを与えていくのであるが、しかし考えてみ

るならばこうした手法はディケンズなどがよく用いたある意味では本来戯画的な「もの」としての人物の造形に適しており、人物の内面を深く探っていくのにはあまり向かないはずである。考えてみると、『サンクチュアリ』の主要人物であるポバイ或いはテンプルに関しては、彼らの内面的感情の描写がほとんど見当たらない。読者にとって、ポバイなど何を考えているのやら分からない人間的感情を奪われた存在として映る。ポバイは人間的感情という内声を独白という形で読者の前に明確に表す機会を持たされていないのである。フォークナーが『サンクチュアリ』のラストに改訂の際加筆したポバイの生い立ちに関する記述を見ても、それは彼の遺伝や環境に関する情報という外からの記述であり、ポバイの「内面」の描写とは異なるのである。ベルクソンは「持続の流動」を「人間の内部にある生命の流れ」と結びつけたのであるが、『サンクチュアリ』においては逆である。つまり停滞・固着・反復という夢遊病的な時間の中で、人間はその内的な生命を奪われて「モノ」と化していくのである。

さて、『サンクチュアリ』におけるこのような描写の姿勢は、結局「人間を人間からずらしていくこと」であるとまとめることができるだろう。「人間＝人間」という「 $A=A$ 」的な発想に基づく通常の小説とは逆に、フォークナーは「人間≠人間」という「 $A \neq A$ 」的な考えを持ち込むのである。まず、ポバイやその影であるトミーは肉体的欠陥（インポテンツ・体が小さいこと）や精神的欠陥（白痴的）といった欠陥をもつ存在として描かれている。いわば欠陥をもたせることによって普通の人間からずらされていくのである。さらに、もっと広く他の人物にも当てはまることとしては、『サンクチュアリ』の人物描写においてその人間を動物や又は鉱物などの無機物といった「人間以外のもの」に喩える記述が実にたびたび見られることがある。例を挙げていくときりが無いのであるが、例えばポバイがテンプルの体を探りながらよだれを流して馬のような高いなき声を立てる（“... , making a high whinnying sound like a horse” [167]）有名な場面があるし、また特に人物の眼はガラスやゴムなどの無機物に喩えられる。『サンクチュアリ』においては売春宿に機械仕掛けのピアノを置くなど無機的な機械への好みが見られるが、機械も例えば受話器の音を猿の鳴き声に喩えるなど有機的生命との境界があやふやになっている。

『サンクチュアリ』においては人間・動物さらには無機物は相互に転換の可能な同一平面上にあり、その中で「人間を人間以外のものへとずらしていく」機能が活きてくるのだ。そして、こうした「人間を人間以外のものとする」こと

の究極の形が「人間を‘ghost’とする」ことなのである。『サンクチュアリ』についての初期の評論では「ポパイは人間ではない」ということが言われているが³、これはむしろ当然のことなのである。『サンクチュアリ』のもつ恐怖小説としての側面は、「人間＝人間」の等式を「人間以外のもの」を導入させることによってずらしてそのズレの中で逆に人間を考えていくフォークナーの姿勢の中で評価されねばならない。

2. ズレ (「A ≠ A」) と欲望・暴力

さて、これまでに『サンクチュアリ』におけるズレを「人間を人間でないものとする」「人間を‘ghost’化すること」として考えてきた。このことを更に拡張して、この作品における性と欲望・暴力の問題を考えてみたい。

まず『サンクチュアリ』の重要事件であるテンブルのレイプが、インポテンツであるポパイによって行われたという一見矛盾したズレた点に注目する必要がある。つまり、レイプという欲望と暴力の極限にある行為が、インポテンツという肉体的欠陥(ズレ)と結びつけられてとらえられているのである。ポパイは肉体的な欠陥をもたらしされることによって社会の規範的な男性の理想からずらされた存在である。インポである以外にも、彼は小柄でありしかもそのことが彼の男性としての弱点であるかの様に描かれている。とりわけこのことが強調されるのはレッドとの対比においてであって、レッドが他の人間より頭一つ長身であるのに対してポパイはテンブルよりも小柄であることが描かれている。そしてテンブルはレッドのことをポパイよりも男性として優れているように言い(“He[Red]’s a better man than you[Popeye] are” [243])、ポパイのことを“You’re not even a man!” (244) とののしるのである。なぜならポパイはテンブルとの肉体的接触の際に馬のようにいななきよだれをたらすだけで“a real man” (244) とは言えないからだ。ポパイは人間ではないばかりか男でもない存在とされてしまうのである。ここで興味深いのは、テンブル自身も「女＝女」という等式からは微妙にずらされていることである。テンブルという名前は「男の子の名前」であると書かれていたりもするし、或いはまた、彼女はオールド・フレンチマンズ・プレイスにおける恐怖の夜の中で「自分が男の子だったら」とも考える。『サンクチュアリ』における「人間≠人間」というズレは更に「男≠男」或いは「女≠女」というズレへと拡大している。つまり、

【サンクチュアリ】でのポパイとテンブルは、男女の区分が未確定な領域・男女の役割分化がその理想的な形（例えば「男らしい男」と「女らしい女」との恋）からずらされた領域にいるのだ。

そしてまた、このような「A=A」的規範からズレた領域において【サンクチュアリ】での欲望と暴力は機能するのである。なぜなら本来欲望とは道徳などの社会的規範によっては制御されない過剰（ズレ）を表すものであり、またそうした欲望が「A=A」的な社会的コードである法を破る行為となって表れることが暴力に他ならないからだ。ポパイのレイプが“real man”によるレイプではなくてインポテンツの男によるレイプであるということが、暴力を生む欲望がズラされた欲望であることを物語っているのである。レイプと並んでポパイの暴力の表れである殺人も、例えばそれがレッドというポパイと比べて「男＝男」的な役割を持たされている人間を殺す場合には、「A≠A」による「A=A」への暴力と考えることができるだろう。

フォークナーは作中でしばしば倒錯した欲望を扱う。例えば、『響きと怒り』或いは『アブサロム・アブサロム！』における近親相姦の欲望がこうした倒錯した欲望の例である。また『埃にまみれた旗』の中では、ヴァージル・スノープスの変態性欲的な傾向に関する描写がある。こうした倒錯した欲望は共同体の中で或いは禁止され或いは異端とされる。共同体社会は欲望を一定の規範に従って秩序立てようとするのであるが、欲望はこうした規範からは常にズレていく過剰な存在である。社会の規範にのっとって秩序づけられたコード化された欲望に対して、コード化されない欲望のズレた側面をよく表しているのがこの様な倒錯した欲望なのである。例えば、『アブサロム・アブサロム！』においては、近親相姦的な欲望への禁止がヘンリーによるチャールズの殺害という極端な形で表れる。

Michel Gresset が *Fasnation* で指摘した様に欲望は視線と深い関わりがあり、視線が欲望を増幅させるのである。⁴ 例えば、ヴァージル・スノープスの変態性欲はのぞきという形で表れるのであるし、『サンクチュアリ』においてもポパイはテンブルを“watch”することによって欲望を強めている。ところで、こうした視線と欲望との関わりにおいても、そこには共同体社会における役割や地位の問題が介入してくるのである。例えば「のぞき」の行為を他人に見られてハッと我に帰ったりした場合には非常な羞恥心を覚える。その時彼は社会で一定の地位と役割（会社員・教師等）を持って生活をしている自分との

ぞきをしている自分との落差（ズレ）にきづくのであり、このズレとは社会的規範のコードとコード化されない欲望とのズレに他ならない。また、フォークナーの作品においては、二人の見知らぬ人間が会って相手がどういう人間であるかを見定めるかの様にじっと見る場面がある。例えば『サンクチュアリ』の冒頭で、泉においてホレス・ベンボウがポパイと会ってお互いに相手を観察し合う場面がある。ベンボウとポパイは別世界に住む人間であり、お互いに相手が自分の世界でどういう地位や役割を持つのか分からない。それ故に相手を“watch”するのである。つまり視る行為を強めるものは、相手が異世界に属していて自分の世界の規範からズレていることである。そして、共同体側の人間たちにとっては、こうした自分たちの規範からズレた異世界の人間は無意識に秘めた欲望と暴力を象徴する人間となって映る。『サンクチュアリ』におけるポパイがそうであり、更に典型的な例としては『八月の光』におけるジョー・クリスマスがそうである。『八月の光』でクリスマスが初めて登場するのは、町の工場で働いていた一組の男たちが目を上げると見知らぬ男が立っていて彼らを観察しているのが見えた（“... saw the stranger standing there, watching them” [33]）という記述においてである。ここでは、視線を喚起するものがジョー・クリスマスの“stranger”性にあることが端的に示されている。そして工場の人々（つまり共同体側の人々）は“stranger”であるクリスマスを観察しつついろいろと悪い噂をたてて、それが後のクリスマスのミス・バーデン殺しと町の人々によるリンチという暴力へと発展していくのである。フォークナーの作品において視線が深い意味をもってくるのも、共同体的規範と欲望とのズレが背景にあるからだ。テンブルが父が判事であることを自慢気に語ることも、判事という共同体における確定した地位（「A=A」）を強調することで、むしろポパイの欲望のもつ社会とのズレ（A≠A）を際立たせる装置である。ポパイがテンブルを“watch”する行為とそれによるテンブルの恐怖も、こうした見知らぬ欲望のもつ力から生まれてくるのだ。

3. 秩序（「A=A」）とズレ（「A≠A」）：神話の創成

さて、『サンクチュアリ』の物語の後半は、トミー殺しの容疑を着せられたグッドウィンに関する裁判をめぐる話である。裁判はとりあえず、共同体社会における秩序を守るための法律がその秩序を破った犯罪者を裁くこととし

て考えられる。つまり「 $A=A$ 」的な秩序のコードがその秩序からズレた欲望や暴力（「 $A \neq A$ 」）を裁くのである。ここで、「サンクチュアリ」においては裁く側の共同体の論理に対して絶対的な優越権は与えられていなくて、むしろ共同体の論理の因襲性に対しては批判的である。例えばグッドウィンの妻ルービーに対する町の人々の態度において、その因襲的なプロテスタンティズムの論理が表れている。「サンクチュアリ」においては共同体的論理のコードは正義とは一致せずにそこからずらされている。そしてこの様に共同体の論理と正義とがズレている点に、「正義の探求」というベンボウの物語は成立するのである。肝心の裁判にしても、裁かれるのは真犯人であるポパイではなくて無実のグッドウィンなのであるから、「裁く側=正義」「裁かれる側=悪」という図式はずらされているのである。

ここで、因襲的な固着した共同体的論理は自分達とは異質な存在を裁く場合に裁判を超えてリンチや殺害という極端な形をとり易いものとなっている。「サンクチュアリ」においてもテンブルの偽証がきっかけとなって、群衆は無実のグッドウィンを焼き殺してしまうのである。このことがより明らかになるのは、黒人という異人種に対する白人共同体社会の態度においてである。「 $A=A$ 」という固着した論理はそこでは黒人という異人種を排斥して純血を保とうとする論理となって働くのである。例えば『八月の光』において、クリスマスを黒人とみなしてリンチによって殺してしまう行為がそうである。また、『アブサロム・アブサロム！』においてヘンリーがチャールズを殺害するのも、近親相姦を防ぐと共にチャールズの持つ黒人の血が家系に混じるのを恐れたためである。黒人はフォークナーの作品群において白人の影（“shadow”）としての地位を与えられていて、それ故に黒人は「白人=白人」という白人社会に異化作用（ズレ）をもたらす重要な要因なのである。白人社会はリンチという極端な形でこの影を封圧することによって、かろうじて自分達の「 $A=A$ 」的な純血性を保とうとしているように思える。

しかし、本来ならば共同体の論理は秩序を守ることにあり、リンチや殺害はその秩序からズレた「 $A \neq A$ 」側にあるはずである。ところが共同体の論理が固着化して自らの「 $A=A$ 」的な純血性を守るために暴力という手段に訴えるときに、「『 $A=A$ 』は秩序、『 $A \neq A$ 』は暴力」という図式は逆転してしまう。いや、もともと「 $A=A$ 」という秩序の裏には必ず「 $A \neq A$ 」という暴力が二重に重ね合わさっていて、両者の厳格な区別は困難なのである。

『サンクチュアリ』において町の因襲的な論理が相対的視点の導入によってずらされ批判されるのも、「 $A=A$ 」の固執した論理が絶対的なものではないからである。つまり、「 $A=A$ 」は「 $A \neq A$ 」との関わりの中で生成変化するものであって固定的なものではない。「 $A=A$ 」の絶対性は実は見せかけであり相対的なものに過ぎないのである。この「 $A=A$ 」と「 $A \neq A$ 」の相対性は、例えばサクセス・ストーリーの物語の例を考えてみると分かる。サクセス・ストーリーは、既製の社会秩序における貧富の差や身分による地位から疎外された下層の人間がその身分や地位を獲得していく物語である。つまり「 $A \neq A$ 」的な人間が「 $A=A$ 」的社会に入り込んでいく物語だ。そのために、主人公たちは場合によっては犯罪や暴力という法的秩序から外れた「 $A \neq A$ 」的行動をとったりもする。この様にサクセス・ストーリーにおいては「 $A \neq A$ 」から「 $A=A$ 」への生成移行があるのだが、面白いのは「 $A=A$ 」的社会に首尾良く潜り込んだ「 $A \neq A$ 」的主人公たちが、今度は「 $A=A$ 」的秩序に固執して逆に「 $A \neq A$ 」的異分子を排除しようとするのである。例えば、『アブサロム・アブサロム』のサトベンは成功して土地を手に入れた後はむしろ自らの身分の純血性を守ろうとし、自分の過去とも関わる黒人的要素（チャールズ）を排除して「サトベン家」という「家」を守ろうとするのである。しかし、このように過度に「 $A=A$ 」の純血性を守ろうとすること自体、「 $A=A$ 」が絶対的なものではなく常に「 $A \neq A$ 」の異分子的要素の影に脅かされていることを意味している。また、「 $A=A$ 」的な社会は「 $A \neq A$ 」の異分子的要素を下敷きにせずには成立し得ないものなのである。例えば、アメリカ合衆国における白人社会は黒人ドレイの存在を抜きにしては成り立たないのだ。

この様に、「 $A=A$ 」が「 $A \neq A$ 」との関わりにおいてのみ相対的に成立して生成変化するものであるとすると、我々はフォークナーの作品における「 $A=A$ 」と「 $A \neq A$ 」の弁証法を考えることができる。フォークナーの物語の豊かさは、共同体や「家」に関わる「 $A=A$ 」的論理と共にその裏にある異端的な「 $A \neq A$ 」の強い影が共存していることにある。具体的に言えばそれはアメリカ社会における白人社会と黒人ドレイの共存ということなのだが、フォークナーの場合更にそれを男女の関わりにおいてとらえている様である。『サンクチュアリ』において、ベンボウが自然を女性に進歩を男性に喩える有名な箇所がある。“That’s why nature is ‘she’ and Progress is ‘he’ ; nature made the grape arbor, but Progress invented the mirror” (16) . この様に自然を女性に

進歩を男性に喩える視点は『埃にまみれた旗』から受け継がれたものである。これを時間の観点から見た場合には、女性は花などの自然の風物が持つ季節の推移を表わす。逆に男性の側は、ベイヤードが車を猛烈なスピードで飛ばすように、文明のもたらす時間を表わすと言える。そして、ベイヤードが走らせる車のスピードが周囲の風景を異化するように、文明の時間は異化する時間であると言えよう。前に引用した文章においても、「進歩が鏡を発明した」と書かれているが、「鏡」はまさに異化してズレをもたらす装置なのである。男性はズラし異化する「 $A \neq A$ 」的存在としてとらえられている。これに対して女性は「 $A = A$ 」的存在として位置づけられている。女性の表わす季節としての時間は循環性と反復、つまり、ベイヤードの死などの事件にもかかわらず結局のところ同じ所に戻ってきてしまうことを特色とする。『埃にまみれた旗』においては、とりわけこうした或る意味では図式的な男女観が目につくのであるが、この作品が同時にフォークナーにとって家と共同体の神話の出発点となっていることは注目される。つまり神話の創成においては家や共同体に対する「 $A = A$ 」的に純潔な論理が必要なのであり、それは「 $A \neq A$ 」的論理との関わりから生成してくるのである。それは言葉を変えれば「 $A \neq A$ 」的な男性と「 $A = A$ 」的な女性が関わることでもある。フォークナーにとって白人と黒人の二重構造をもつアメリカ南部社会は、「 $A = A$ 」と「 $A \neq A$ 」の弁証法において神話の創成を発見する正に格好の場所であった。「 $A = A$ 」と「 $A \neq A$ 」の共存と生成において、南部は根源であると言えるだろう。

注

1. William Faulkner, *Sanctuary*, Vintage Books Edition, 1987.
以下「サンクチュアリ」からの引用はこのテキストに拠るものとし、ページ数を括弧内に示す。
2. John T. Irwin, *Doubling & Incest: Repetition & Revenge* (Baltimore; The John Hopkins UP, 1975)
3. John L. Longley, *The Tragic Mask: A Study of Faulkner's Heroes* (Chapel Hill; U of North Carolina P, 1963) 等を参照。
4. Michel Gresset, *Fascination: Faulkner's Fiction, 1919-1936* (Durham and London; Duke UP, 1989) なお、Gresset が影響を受けているサルトルの「まなざし」論を批判して、まなざしにおける「役割存在」の重要性を強調したものとして廣松渉氏の論考がある。廣松渉, 「世界の共同主観的存在構造」(東京:講談社, 1991)を参照。