

ウィリアム・フォークナーの小説構造の原点を巡って —「ライラック」の人称代名詞と語りの構造を中心に—

鈴木 章 能

On the Origin of the Structure of the Novels by William Faulkner
—With a Focus on the Personal Pronouns and the Structure of “The Lilacs”—

SUZUKI Akiyoshi

Abstract

William Faulkner is referred to as a modernist writer. This is clearly expressed in the intricate technique used in his masterpieces, such as *The Sound and the Fury* and *As I Lay Dying*, but he began the technique even before becoming a novelist. Faulkner wrote romantic poetry early in his career, and Margaret Yonce recognizes the technique even in “The Lilacs,” one of his earliest poems. However, Yonce does not analyze the personal pronouns, which are used extremely ambiguously in the poem. In this paper, by identifying the antecedents of the pronouns, I will clarify the structure of the narration, which is the origin of the structure of Faulkner’s novels.

1.

ウィリアム・フォークナーの諸作品は、その斬新かつ特異な実験的技法のために、昔から一般に、難解だと言われる。フォークナーの文体研究は、この難解な技法や文体を各作品のテーマに結びつけるかたちで1960年代ごろ本格的にスタートし、これまで数々の成果が発表されてきた¹⁾。

フォークナーが難解である点は、その文体研究のバラエティさに比例していくつもある

平成18年6月30日 原稿受理

大阪産業大学 教養部

1) その後70年代に入り、フォークナーの用語や統語、隠喩、物語構造、時間と時制、視点、語りの技法と南部といった主題との関係等、多角的な研究が行われ、作者のスタイルを

が、その大きなもののひとつとして、リチャード・ゴドゥン (Richard Godden) ら、最近のカルチャル・マテアリストやフェミニストたちも指摘する「行き過ぎとも言える隠蔽癖」 (“penurious habit of secretion,” Zender, 4-6) が挙げられる。つまり、読者は一読しただけでは、ときには何度読んでも、作品内の言説や事実の不透明さに頭を抱えることになる。

フォークナーが作品内の言説や事実を不透明にする、あるいは言説や事実が不透明になる理由はいくつか考えられる。たとえば、彼がプライバシーに対する意識の高い作家であったこと、また、客観性とは主観性の多数決状態であるといった考えをもつモダニズム作家の一人であったことが挙げられる。これらに加えて、フォークナー特有のモラルの問題も指摘できよう。たとえば、最晩年の作品『館』 (*The Mansion*) には、リンダ・スノープス・コール (Linda Snopes Kohl) が愛するギャビン・スティーブズ (Gavin Stevens) に対して発する語りとして、“But you can me.” と記された後、ナレーターが “The explicit word, speaking the hard brutal guttural in (her) quaking duck’s voice” と述べる部分がある。リンダはもちろんのこと、空白部を埋める単語を明言する者は誰もいないものの、ナレーターやスティーブズの語り等のコンテクストから、彼女は空白部で性交渉を意味する言葉を述べていると考えられている。

フォークナーが性交渉の単語を空白にし、ナレーターらに示唆させ、コンテクストに依存させるにとどまったことについて、フォークナーと同時代の作家、ヘミングウェイの作品と比較してみると面白い。ヘミングウェイのハードボイルドは、事実を転写する一種の「スケッチ」と言える。その限りでは、我々は彼の作品にあるジェンダーパフォーマンスを、まさにその時代のジェンダーの法を利用して、そのまま読むことができる。すなわち、ヘミングウェイは同時代のジェンダー研究に資するという意味でも分かりやすい作品を書いたと言える²⁾。一方、フォークナーの場合は、一筋縄にはいかない。第二次世界大戦後の世界を舞台とする『館』において、リンダはトランスジェンダー的存在であるとともに聾者となっているが、そのことが問題なのではない。問題は、リンダが明言したと思われる性交渉に関する単語を、フォークナーが一度隠蔽するとともに、ナレーターやスティーブズを通して、すなわち男性の声を通して、復元しようと努める、しかも、示唆する程度

2) 彼のビジョンの表現とする考えが文体研究を引っ張っていく。80年代は、ジャック・デリダ (Jacques Derrida) の脱構築やジェラルド・ジュネット (Gerard Genette) の物語論、ケネス・バーク (Kenneth Burke) の象徴行動の概念やミハイル・バフティン (Mikhail Bakhtin) の対話理論等からフォークナー作品における情報の欠如に注目した研究が展開されていく。90年代に入ると、小説の語りの分析を通じた表象と主体性の関係の分析や語りの技法と共同体概念との関係性などが注目されていく。

2) 三浦「アウラなき人間」を参照。

にとどめつつ、という点だ。ここに透けて見えるのは、フォークナーのジェンダーの法、そしてその法の表象への意識の鋭敏さ、すなわち、彼自身のモラルである。このモラルによって、ジェンダーの法とパフォーマンスが作中人物自身のものとその表象との間でずれる。それによって、言説や事実が不透明になる、あるいはそれらを不透明にする。そして、そのことは結局、言説の決定不能性の問題としてのみ現われることになる。こうした、不透明さならびに決定不能性へと向かう「操作」が、フォークナーの文学を難しくしている。

フォークナーは、ある人物が言っているはずの言説を、彼自身の独断で隠蔽し、彼自身の判断で、その言説を口にするのにふさわしい別の人物に、言説をふりわけていく、あるいは示唆させる、もしくは沈黙させる。こうした、モラルやプライバシーの重視等から生まれる言説の不透明化の「操作」に、彼特有の言語上の様々な技法や使用法が加わり、「隠蔽」はさらに度を増すことになり、読者は作品に近寄り難くなるのである。

たとえば、フォークナーの人称代名詞の使い方について。カール・ゼンダー (Karl Zender) は、フォークナーの用いる人称代名詞にも作品内の言説や事実を隠蔽あるいは不透明にする特徴があると指摘した (44-52)。たとえば、「エミリーへの薔薇」 (“A Rose for Emily”) や『八月の光』 (*Light in August*) で使われる “we” や “they” は、外部から内部が計り知れない集団を隠蔽したまま示すために用いられる (Zender, 47)。あるいは、『響きと怒り』 (*The Sound and the Fury*) や『死の床に横たわりて』 (*As I Lay Dying*) では、彼のモダニズム作家の特徴をよく表わす多重視点が用いられる。三人ないし十五人の登場人物が各々 “I” という一人称の代名詞で語るのだが、それによって作品世界を各自の主観に任せる形で提示するばかりか、各語り手の内面を明白に表象するどころか、かえって不透明にするといった効果も見取れる。

ところで、もっぱら散文への偏向のきらいがあるフォークナーの文体研究だが、上に述べたような人称代名詞を用いた「隠蔽癖」は、難解な技法を用いるモダニストたるフォークナーの小説だけではない。フォークナーはもともと詩人として作家としてのキャリアをスタートさせた。その詩は一般に、ロマンティシズム色濃い作品だと言われているが、そうした初期の詩にもすでに見取れる³⁾。たとえば、1921年に書かれた初期の詩のひとつ、「肖像」 (“Portrait”) は、“You” と呼ばれる女性が中心に書かれるが、彼女の頭は常に下を向き、まなざしは見えず、顔は白くぼんやりとし、最後にはその顔が消えていく。つまり、「肖像」という詩は、一読して、そのタイトルに反し肖像が最後まで判然とせず、“You”

3) たとえば、ジュディス・ロックヤー (Judith Lockyer) は、フォークナーの文体研究の対象がもっぱら小説に偏向している状況に対し、フォークナーの小説の語りには彼の詩的独白への憧憬が見られると論じ、詩の文体研究の重要性を示唆している。

という一向に具体的にならない人称代名詞を使用することによって肖像の対象を、ひいては「肖像」が何についての詩であるのか、さらに不明確にする⁴⁾。

こうした「隠蔽癖」はいつから始まったのだろうか？ どうやら、彼のキャリアの最初期からの「癖」であるようだ。フォークナーの最初期の詩の一つに「ライラック」(“The Lilacs”)という作品がある⁵⁾。1920年に、商業出版されなかったものの彼の実質的な第一詩集としてまとめられた『ライラック』(*The Lilacs*)の冒頭に置かれたタイトル詩である。「ライラック」は、三人の兵士がライラックの木のもとに座り、第一次世界大戦で戦闘機に乗って出撃し、撃墜されたときのことを回想するという内容の詩である。この詩の特徴の一つは、人称代名詞が多用されている点である。しかも、それらの人称代名詞は曖昧な使われ方をし、単数形と複数形が混在したり、誰を指して使用されているのかわかりにくく、詩の内容に迫りにくくなっている。詩の第1連に「私たち三人がここにいるだけで楽しいか悟られないように」(“Lest we let each other guess/ How pleased we are/ Together here...”)とあるが、文字通り、読者にも「悟られないように」語られているかのようである。

この詩は、フォークナーにとってかなり重要なものであったようだ。彼は後に、「ライラック」を別の複数の詩集の冒頭等、重要な部分に繰り返し収めていったからだ。にもかかわらず、多用される人称代名詞の曖昧さによる「悟られ」にくさのためか、これまで、この詩自体の本格的な研究は少ない。めぼしいものとしては、マーガレット・ヨンス(Margaret Yonce)とジュディス・センシバー(Judith L. Sensibar)によるものぐらいである。とくに、ヨンスは「ライラック」について、一見三人の兵士が語っているように見えるものの、実際には一人の兵士が語る「劇的モノローグ」の詩であり、「自我の分裂状況」を示す詩だとし、語りの謎を明かした点で大きく評価できる。だが、ヨンスは詩で複雑かつ曖昧に多用される人称代名詞について詳しい分析を行わずして、この詩の語りの謎に挑んだ。いや、複雑で分析し得ず、近づき難いことにこそ、「自我の分裂状況」を指摘したと言った方がいいかもしれない。

だが、果たして、それでいいのだろうか？ 「ライラック」の人称代名詞は、支離滅裂というより、むしろ、ある程度まで整然と分析できるように思えてならないからだ。そして、この分析を通じて「ライラック」というテキストに近づき、人称代名詞の曖昧な使用法が事実の隠蔽につながっている点について最初期の詩にすでに認められ、その後のフォ

4) もっとも、ひるがえってみれば、実は肖像は“You”という不特定の女性のまなざしを期待して詩を書く作者自身の肖像であることを示唆することにもなるのだが (cf. 鈴木)。

5) “The Lilacs”を本論末尾に掲載したので、それを参照のこと。

ークナー文学の作品構造の原点を見ることができると思われる。

フォークナーは「ライラック」において人称代名詞を曖昧に使用し、作品に近づき難くさせることで、何を隠蔽したのだろうか？ 逆にいえば、何を密かにもらそうとしたのか？

本論では、人称代名詞の曖昧性をフォークナーの最初期からの文体の特徴として確認した上で、紙面の許される範囲内で、その人称代名詞の指示者をできる限り具体的にしながら、詩の構造を解き明かし、この詩に埋もれているものを掘り出してみようとする。

2.

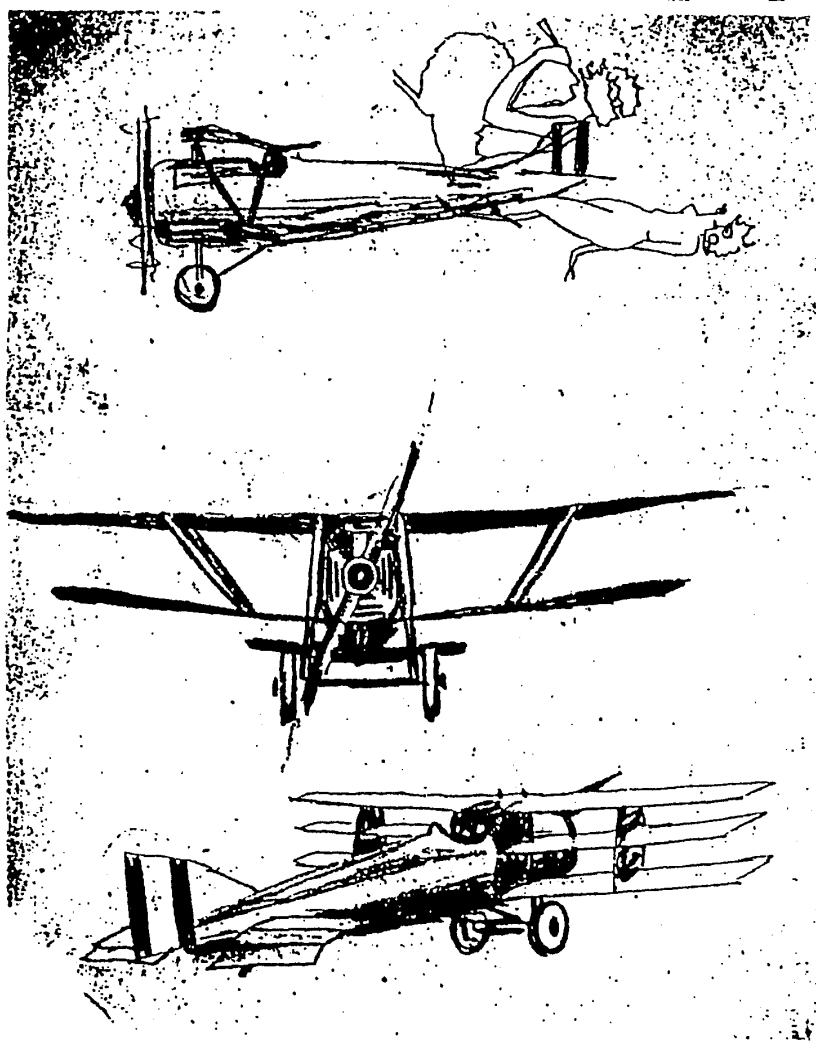
テキストを見ていく前にまず、「ライラック」の内容に関連し、この詩の執筆に関わることを述べておく。先に、「ライラック」は第一次世界大戦の負傷兵三人が、ライラックの木の下で、戦闘機に乗って撃墜されたときの思い出を語る詩であると述べたが、戦闘機に乗って飛び立った理由は、第4連2行目にあるように「一人の白い女」(“a white woman”)であり「白い浮気女」(“a white wanton”)なるニンフ(“nymph”)を追いかけるためであり、撃墜は、そのニンフを巡り、第5連7行目からにあるように「彼女の両腕とひんやりとした息を感じた。／白い雪の上の赤い薔薇、死の接吻」(“We felt her arms and her cool breath/ A red rose on white snows, the kiss of Death”)がきっかけとなっている。つまり、この詩は戦争の詩であるとも失恋の詩であるとも読めるし、実際そう読まれてきた。このことは、フォークナーが第一次世界大戦に志願した経緯と関連する。フォークナーは第一次世界大戦に参戦する前、恋していた女性が結婚する。この失恋が大戦への志願参戦の直接的なひきがねとなった。終戦後、フォークナーは故郷に戻ると、戦闘機に乗って「名誉の傷」なるものを負ったといわんばかりに、杖をついて足を引きずって歩く。しかし、後の伝記研究から、フォークナーはどうやら戦闘機で一度も出撃することなく終戦を迎えたようだとされている。失恋を乗り越えるために志願した大戦であったが、実際には大戦に参加することなく帰還し、彼の心の痛手はさらに深まっていたと推測される。「ライラック」が戦争の詩とも失恋の詩とも読めるのは、そのような事情があるためである⁶⁾。

さて、テキストを概観しておこう。第1連で、三人の負傷した帰還兵の中の一人が語り手となって、ライラックの木の下で三人が座っていることが語られると、第2連でその語

6) このことは、以下にあるフォークナー自身の手による、戦闘機とニンフの恋が重ねられて描かれた絵にも表れている。↗

り手が近くにいる女性から話しかけられ、「撃墜されたの」(“Shot down”), 「かいわそうに、彼の心」(“Poor chap—Yes his mind”) と言われる。そして、第3連に入り、語り手が「私たちはだまって友情の中に坐っている」(“We sit in silent amity”) と、三人が黙って座っていることが明言される⁷⁾。

問題は続く第4連から始まる戦争時の回想部分である。回想部の語り手は、第4連の5行目で「私はね、きみ、日の出前に出かけたんだ」(“I, old chap, was out before the day”) と、同席するほかの一人の兵士に呼びかけながら、「一人の白い女」(“a white woman”) であり「白い浮気女」(“a white wanton”) なるニフを「愛機」(“machine”) に乗って捕まえようとしたと語る。しかし、第5連の3行目で「私たちはどんどん上昇し」(“We mounted up and up”), 「彼女を見つけ」(“found her”), 「彼女の両腕とひんやり



(Brodsky, 17)

7) 本論で日本語訳に付される傍点はすべて筆者によるものである。

した息を感じた」(“felt her arms and her cool breath”)と、戦闘機に乗って飛び立ったのは複数の「私たち」だったことが明かされる。ところが、すぐ後の10行目では「弾丸が私にあたった」(“The bullet struck me”), 「弾丸が殺した、私の小さな耳のとがった／愛機を。私はそれが落ちるのを見た」(“The bullet killed my little pointed-eared/machine. I watched it fall”)と、再び戦闘機に乗っていたのが「私」一人であったかのようなことが語られる。続く第6連に入ると、「弾丸が私にあたった」(“The bullet struck me”) ことについて、「人はこんなふうに死ぬべきではない」(“One should not die like this”), 「人はエトルリアの槍みたいなものにあたって／死ぬべきだと思う」(“One should fall I think to some/ Etruscan dart”)と嘆き、最終行で「しかし、その代わりに私は、弾丸に心臓を貫かれた」(“Instead, I had a bullet through my heart”)と、再び戦闘機に乗って撃墜されたのは「私」一人であったと言う。

果たして、「私たち」(“we”)と「私」(“me”)とは誰で、単複混在の理由は何であろう？

「ライラック」は、このように人称代名詞の曖昧な使用に読者が翻弄される形で始まっていく。いま現実には三人の負傷兵がいるのだが、戦闘機には一体何人が乗ったのか？ 乗らなかった兵士がいるとすれば、彼はなぜほかの兵士同様負傷しているのか？

続く第7連の1行目では、第6連の「人はこんなふうに死ぬべきではない」(“One should not die like this”)という語りに対し、「—そうだ、きみは正しい」(“—Yes, you are right”)という同情の言葉が発せられ、別の語り手が登場するが、この語り手は最終行で「私たちはあまりにも若すぎた」(“We were too young.”)と、先の「弾丸が私にあたった」(“The bullet struck me”)という単数形表現に反し、あたかも彼もまた戦闘機に乗って弾丸に当たって負傷したかのようなことを述べる。

次の第8連に入ると、「それでもやっぱり」(“Still”)と語りが始まった途端に「—彼は両眼を手で／ふく」(“—he draws his hand across/ his eyes”)と、語り手を極めて冷静に傍観している別の語り手の言葉が差し挟まれる。この言葉は、誰の言葉で、テキストにおける言説の存在意義は何なのか？ また、「それでもやっぱり」(“Still”)と語り始めた語り手は、4行目で「私たちは／マンハイムを空襲していた」(“We had been/ Raiding over Mannheim.”)と、今度はマンハイム空襲時の撃墜の思い出について語り始めるが、マンハイムの空襲に行ったのは三人全員なのか、それとも二人なのか？ この連の語り手は、5行目で「きみ(きみたち?)は／その場所を見たことがありますか?」(“You’ve seen/ The place?”)と、同席するほかの兵士に話しかけているが、ここにおいて、もしも三人の兵士が一緒に戦闘機に乗ったと考えれば、同乗したほかの二人の兵士に話しかけていると考えられるし、二人しか乗らなかったと考えれば、マンハイムに行かなかったほ

かの一人の兵士に話しかけているとも考えられる。後者の場合、残った一人はなぜほかの兵士同様、負傷しているのだろうか？ 先に触れたニンフを追いかけて墜落したためだろうか？ しかし、ニンフを追いかけて戦闘機に乗った兵士もまた複数いた可能性がある。

このように、「ライラック」、とくに中心となる回想部では、人称代名詞が多用され且つ曖昧に使用されるために、語り手や過去の事実に関与した人物が特定しづらく、ずいぶん読みづらくなっている。戦闘機に乗った兵士と乗らなかった兵士がいるのか、乗った兵士は何人いて、それは誰だったのか？ この疑問は、回想部はどの兵士の思い出なのかという疑問に繋がる。そして、回想部が詩の中心部をなすことから、この詩はいったい誰の何のための回想なのか、という詩全体の内容と構造に関する疑問に発展する。

このように人称代名詞の曖昧な使い方と、それから生じる作品への近づき難さは、フォークナーの最初期からの文体的特徴となっている。先に、この詩はフォークナー自身の失恋に絡んだ戦争の詩として読まれてきたことに触れたが、上に述べたことから、人称代名詞の謎を解明しないまま、詩それ自体について、それ以上述べることはできないと考える。これまでに触れなかった部分にも色々と謎のある作品であるが、紙面の都合から、そろそろ各連の語り手たる「私たち」(“we”)あるいは「私」(“I”)について、同定できる部分から解決の糸口を探していくこととする。

3.

まず、回想部冒頭の第4連と5連と6連の語り手はすべて、戦闘機に乗って弾丸にあたったと言っている「私」なる一人の同一人物が語り手であるということは少なくとも言えるであろう。そして、第7連の1行目では、第6連で語られる「人はこんなふうに死ぬべきではない」(“One should not die like this”)に対し、「—そうだ、きみは正しい」(“—Yes, you are right”)という同情の言葉が発せられることから、第7連の語り手は回想部冒頭の第4連から第6連までの語り手とは異なる人物であることがわかる。たしかに、第7連の語り手は、語る内容も表現も「兵士1」のロマンティックなものに比べ、家庭のことなど、現実的なもの、その意味で非ロマンティックなものであり、性格を異にしている。ここで、話が複雑になるのを避けるために、第4連から第6連までのロマンティックな性格の語り手を「兵士1」、第7連の現実的で非ロマンティックな性格の語り手を「兵士2」と呼ぶことにする。その後、「兵士2」はしばらく「兵士1」への同情を示し続ける。

回想部が「兵士1」と「兵士2」の会話へと発展した後の第8連では、マンハイムの空襲の話が唐突に始まることもあり、第8連自体からは語り手が誰なのか全く同定できない。

しかし、次の第9連が大きなヒントになりそうである。まず、第8連の最後にある3つのピリオド、続く第9連の冒頭にある「彼の声は落ちてしまい、風は／彼の言葉を口にする／一方ライラックは頷く…／彼が話しているのにあいづちをうって」（“His voice has dropped and the wind/ is mouthing his words/ While the lilacs nod their heads.../ Agreeing while he talks”）、その3行下にある「彼の声が聞こえようが聞こえまいがとんちやくせず」（“And care not if he is heard, or is not heard”）、さらに第9連の下から4行目にある「人はこんなふうに死ぬべきではない—」（“One should not die like this—”）などを合わせて考えると、第8連の回想部は、「兵士1」か「兵士2」のもので、それ以降も語りはまだ続いていたことがわかる。と同時に、第9連の下から4行目以降にある「人はこんなふうに死ぬべきではない—／半ば聞こえ、半ば沈黙した声／それは灰色の鳥のようにはばたく／私たちの頭のまわりを」（“One should not die like this—/ Half audible, half silent words/ That hover like grey birds/ About our heads”）の部分から、第8連の回想部は第7連までの会話を発展させる形で語られ、かつ語りはその後も続いていくものの、その語りがあるで夢の中の出来事であったかのごとく次第に消えていくのを、回想部における会話と距離をとって傍らで冷静に聞いている人物がいることがわかる。たしかに、すでに見たように、第8連冒頭には、「それでもやっぱり」（“Still”）と語りが始まった途端に「—彼は両眼を手で／ふく」（“—he draws his hand across/ his eyes”）という冷静な傍観役の存在を示す言説があった。

ではその聞き役は誰なのか？ 「兵士1」でも「兵士2」でもないであろう。二人は回想部における会話にのめり込んでいる。とすれば、回想に参加せず聞き役に徹していた人物が一人おり、それは三人のうちの残った一人の兵士だと言える。彼をいま、「兵士3」と名づけよう。ここから、第8連の語り手は、「兵士1」か「兵士2」のいずれかであると言える。そして、マンハイムに行ったのは「兵士1」か「兵士2」か、あるいは「兵士1と2」のいずれかと言え、その回想を聞くだけの役割の「兵士3」は少なくとも、マンハイムの空襲には行かなかったと考えられる。

では、第8連の語り手は「兵士1」なのか「兵士2」なのか？ またマンハイムには「兵士1」と「兵士2」の二人が行ったのか否か？ さらに、「兵士3」は何ゆえに回想を聞くだけの傍観者として存在しているのか？ そして、先に残した疑問、すなわち回想部冒頭にあった、ニンフを追いかけたときに戦闘機に乗った兵士はなぜ「私たち」（“we”）と「私」（“I”）の単複両形が混在して表されるのか、すなわち本当は誰が乗ったのか？ これらのことは、次の第10連の冒頭がヒントとなって、同時に解けそうだ。第10連の冒頭には「私たちはだまって友情の中に坐っている」（“We sit in silent amity”）とある。回想

部が始まる直前にも全く同じ「私たちはだまって友情の中に坐っている」(“We sit in silent amity”)という同一文があることから、この文は回想部と現実の場面を区切る役割があると考えられる。だが、回想部の区切りとして使われるこの一文は、これまで以上の謎を我々につきつける。三人の兵士は終始、黙って座っている。ならば、回想部で「兵士1」と「兵士2」が語り合うことは不可能である。「ライラック」はテレパシーについての詩なのか？ それとも読みを不可能とするパロディ詩のような詩なのだろうか？

しかし、黙った状態で三人の会話が可能になることがひとつだけある。それは、一人の人物による心の中での会話だ。つまり、「兵士1」「兵士2」「兵士3」が実は一人の人物であり、「兵士3」であるということである。具体的にいえば、「人はエトルリアの槍みたいなものにあたって／死ぬべきだと思う」(“One should fall I think to some/ Etruscan dart”)と述べる「兵士1」は、「兵士3」の心の中の悲しみを嘆くロマンティックな詩人のような「兵士3」の声、「兵士2」はロマンティックな詩人の嘆き悲しむ声に対し、「兵士3」が自らを慰める現実的で非ロマンティックな声であると。そうであればこそ、ヨンスも指摘したとおり、戦闘機に乗ったというのが「私たち」(“we”)であっても「私」(“I”)であってもおかしくはないことになる。「兵士1」も「兵士2」も同じ、「兵士3」の心の中の声であるのだから⁸⁾。

このことを裏づける証拠が「ライラック」の草稿原稿にある。1918年に書かれた「ライラック」の草稿原稿によると、回想部と現実の場面を区切るかのように2箇所置かれた「私たちはだまって友情の中に坐っている」(“We sit in silent amity”)という文のうち、最初の方の文の後ろには [John the poet, James the [motor del.] motor del.] salesman, and myself/ John the poet, talks to James and me” (Broadsky, 37) という一文がもともとあり、その後で回想が始まる形をとっていた。つまり、第1連から3連まで続く現実の場面の語り手である「私」(“I”)は草稿原稿における「私」(“me”)という一人の人物であり、回想部冒頭の第4連から6連までのロマンティックな性格の語り手である「兵士1」が「詩人ジョン」(“John the poet”)であった。現実の場面は第10連以降最後まで続くので、ここもまた草稿原稿における「私」(“me”)が語り手であると考えられる。そして、第7連で「兵士1」に同情の声を発する現実的で非ロマンティックな「兵士2」が「(自動車)セールスマンのジェームズ」(“James the [motor] salesman”)であると言えよう。すな

8) センシバーは回想部について、ヨンスの指摘の後に再び、冒頭の現実の場面の語り手とは異なる“other characters comment on the ‘we’ as if we here only one person” (*The Origins*, 67) と述べ、語り手の複数説を唱えたが、それでは“in silent amity”で互いに語ることはできないため、語り手の単数説の方が有効であろう。

わち、第1連から第3連は「私」、回想部は「私」の中にある「詩人」と「(自動車)セールスマン」なる性格の声、第9連、10連以降は再び「私」が語るということである。

とすれば、「ライラック」は、人称代名詞を曖昧かつ多用することによって、草稿原稿にあるところの「私」という一人の人物が、一見他人のように見える二人の人物から「私はね、きみ、日の出前に出かけたんだ」(“I, old chap, was out before the day”)と、戦闘機に乗って出撃したときの思い出を語られる、もっと言えば、戦闘機に乗って出撃した二人の人物が、戦闘機に乗らなかった一人の人物に思い出を語る、という形をとりつつ、実際のところは、戦闘機に乗らなかった「私」なる一人の人物が、戦闘機に乗って出撃し、負傷したことを、ただ空想する詩であると言える。先に戦闘機には「私たち」(“we”)という複数の人物が登場し、弾丸があたったのは「私」なる「兵士1」であったことを確認したが、それは草稿原稿における「私」なる人物のロマンティックな空想を語る面が撃墜されたということになる。それを、「私」の別の面である「(自動車)セールスマン」なる非ロマンティックな面が慰めるということだ。

もちろん、この見解には次のような疑問がわく。三人の兵士は全員負傷しているはずではないか、と。それについてはこう答えられる。「私」が負傷したのは肉体ではなく、心だと。実際、「兵士3」すなわち「私」なる人物が語り手となっている第2連で、周囲の女性が単数形で表される彼に対し、「撃墜されたの」(“Shot down”),「かいわそうに、彼の心」(“Poor chap—Yes *his mind*” [斜体筆者])と言っていた。

さて最後に残ったマンハイムの空襲だが、先にニンフ追走時、語り手は戦闘機が墜落して死んだも同然になったと言われていた。そのような兵士が再び戦闘機で出撃するのはまず不可能であること、また、マンハイム空襲について触れられる第8連の後半部で飛行機が墜落したことが再び示されていること、さらに、その後でニンフ追走時の撃墜を巡って発せられる「人はこんなふうに死ぬべきではない」(“One should not die like this”)という言葉が再び繰り返されていることから、最初のニンフ追走時の墜落と同じ墜落であり、それを別の表現で語ったと考えられそう⁹⁾。

4.

さて、こうした語りの構造から、「ライラック」に隠されていたはずのいくつかの事実

9) たとえば、エロスとタナトスの欲望をマンハイム (Mannheim = Mann + heim) という言葉に担わせ、マンハイムへの攻撃 (attack) が失敗に終わったとすることで、失恋と戦争における不名誉をにおわせたとも考えられる。

が掘り出せる。まず、「兵士3」、すなわち詩全体の語り手たる「私」が作者フォークナーの語りであるというのであれば、「私」は戦闘機に乗らず、戦闘機での出撃を空想しているだけであるのだから、フォークナーはジョーゼフ・ブロットナー (Joseph Blotner) らの伝記研究を待たずして、第一次世界大戦で名誉の傷を負ったといわんばかりに足を引きずって歩いていたのはウソであり、戦闘機で出撃することさえなかったという事実を、この詩の作成時に早々と、それとなく告白していることになる。そして、その事実が人称代名詞の曖昧な使用によって不透明になっていた。したがって二点目として、これまで小説の文体研究において指摘されてきた、人称代名詞の曖昧な使用法が事実の不透明化や隠蔽につながっているという点は最初期の詩にすでに確認できる。

三点目として、フォークナーは、センシバーの言うように、詩作の時の自らの仮面から徐々に距離を置くことによって詩人から小説家への転向をはかっているとは言い切れないということである。「ライラック」において、語り手は自らの空想の声の聞き役になっていることから、フォークナーははじめからロマンティックな空想行為に距離を置いていたことになる。事実、我々は先に、「私」が、「私」の中にあるロマンティックな声 (= 「兵士1」あるいは「詩人ジョン」) が「撃墜」されたという空想を巡らせていることを確認した。同様にして、ロマンティックな声と対照的な非ロマンティックな声からもフォークナーは距離をとっている。彼の詩はロマンティックな空想を展開したものでも非ロマンティックな現実的な声を展開したものでもなく、キャリアのはじめから、いずれの声も無力であることを書いていることになる。「ライラック」はT.S.エリオット (T. S. Eliot) の『荒地』 (*The Waste Land*) の影響がしばしば指摘される (i.e. Sensibar, 66)。その指摘が正しいのなら、ライラックの木は再生のシンボルとなるはずだが、「ライラック」におけるライラックの木は、先に見た通り、空想する声の主の頭上で、「彼の声が聞こえようが聞こえまいがとんちゃくせず」 (“And care not if he is heard, or is not heard”) の状態にあり、ライラックの木は語り手に関心がない。つまり、再生を約束しない。フォークナーは、この「約束されない」こと、すなわちロマンティックな性格の声であろうと、現実的で非ロマンティックな性格の声であろうと、声、すなわち言葉には再生の力がなく、ただ「追憶に欲情をかきまぜる」にすぎないことを詩に書いたと言っていいだろう¹⁰⁾。

さて、フォークナーは後に、小説を書き始める。彼の小説には、ロマンティックな空想をする詩人のような人物と、車好き、あるいはセールスマンに代表される資本主義の申し子のような實際家が対称的な中心人物として描かれるという特徴がある。そうした対象的

10) 後にフォークナーは、言葉の無力さを詩や小説で訴えていく。

な二人を登場させつつ、多重視点による語り等をとくに用いて、小説を書いた。それは、モダニズムの小説家としての彼の特徴であるのだろうか？ いや、それは最初期の詩「ライラック」にすでに見て取れる。つまり、彼は詩に決別して小説を書いていったのではなく、彼の小説は、彼の第一詩集の冒頭にある「ライラック」の変奏曲となっていると言ってもよかろう。第一次世界大戦で戦闘機に乗ることなく帰還したフォークナーは、故郷で、あたかも戦闘機に乗って出撃して名誉の傷を負ったと言わんばかりに足を引きずって歩きつつ、その一方で、戦闘機に乗って出撃しなかったという経験を人称代名詞を曖昧に使用することで不透明にし、かつ悲哀に満ちた語り手を描いた。このことから、ジェームズ・G・ワトソン（James G. Watson）らが指摘したフォークナーの作品内容だけでなく、彼の技法の難解さもまた、彼自身の世間の目を気にした「格好づけ」のパフォーマンスから生まれたものと考えることができそうだ。他者のまなざしや声への期待として自らの身体を劇化することによって生まれたと。

*本稿は日本文体論学会88回全国大会（2005年11月19日（土）於：大阪産業大学）において発表した原稿に加筆・修正を加えたものである。

“The Lilacs”

I We sit drinking tea
 Beneath the lilacs on a summer afternoon
 Comfortably, at our ease
 With fresh linen napkins on our knees
 We are in Blighty
 And we sit, we three,
 In diffident contentedness
Lest we let each other guess
How pleased we are
Together here, watching the young moon
 Lying shyly on her back, and the first
 star.

II There are women here,

 Smooth shouldered creatures in sheer
 Scarves, that pass
 And eye me strangely as they pass.
 One of them, my hostess, pauses near.
 —Are you quite all right, sir?—she stops
 to ask.
 Will you have more tea? Cigarettes?
 No?—
 I thank her, waiting for them to go,
 To me they are as figures on a masque.
 —Who?—Shot down—
 Yes, shot down—Last spring—
Poor chap—Yes, his mind—
 Hoping rest will bring—
 Their voices come to me like tangled
 rooks

III Busy with their tea and cigarettes
 and books.
We sit in silent amity

IV —It was a morning in late May
A white woman,
A white wanton at the edge of a brake

A rising whiteness mirrored in a lake
 And I, old chap, was out before the
day
 Stalking her through the shimmering
 reaches of the sky
 In my little pointed-eared machine.
 I knew that we could catch her
 when we liked

V For no nymphs ran as swiftly as
 they could.
We mounted up and up,
And found her at the border of a wood
 A cloud forest,
 And pausing at its brink
We felt her arms and her cool breath
A red rose on white snows, the kiss
of Death.

The bullet struck me here, I think,
 In my left breast
 And killed my little pointed-eared
machine. I watched it fall
 The last wine in a cup...
 I thought that we could find her when
 we liked.
 But now I wonder if I found her, after
 all.

VI One should not die like this
 On such a day
 From hot angry bullets, or other mod-
 ern way. From angry bullets
One should fall I think to some
Etruscan dart
 On such a day as this
 And become a tall wreathed column;
 I should like to be
 An ilex tree on some white lifting

isle.
Instead, I had a bullet through my heart—

VII —Yes, you are right
One should not die like this,
And for no cause nor reason in the
world.
Tis right enough for one like you to
talk
Of going into the far thin sky to stalk
The mouth of Death, you did not
know the bliss
Of home and children and the se-
rene
Of living, and of work and joy that
was our heritage,
And best of all, of age.
We were too young.

VIII Still—he draws his hand across
his eyes
—Still, it could not be otherwise.

We had been
Raiding over Mannheim. You've seen
The place? Then you know
How one hangs just beneath the stars
and seems to see
The incandescent entrails of the Hun.
The great earth drew us down, that
night. The black earth drew us
Out of the bullet tortured air
A black bowl of fireflies...

IX There is an end to this, somewhere;
One should not die like this—

One should not die like this—
His voice has dropped and the wind

is mouthing his words
While the lilacs nod their heads on
slender stalks,
Agreeing while he talks
And care not if he is heard, or is
not heard.
One should not die like this—
Half audible, half silent words
That hover like grey birds
About our heads

X We sit in silent amity
I shiver, for the sun is gone
And the air is cooler where we three
Are sitting. The light has followed
the sun,
And I no longer see
The pale lilacs stirring against the
lilac-pale sky.

XI They bend their heads toward me
as one head
—Old man—they say—
When did you die?...

XII I—I am not dead.
I hear their voices as from a great
distance—Not dead

He's not dead, poor chap; he didn't
die—
We sit, drinking tea.

（下線ならびにローマ数字は鈴木。なお下線部は引用部を示す）

Bibliography

- Blotner, Joseph. *Faulkner: A Biography*. New York: Random House, 1974.
- Brodsky, Louis Daniel and Robert W. Hamblin (eds). *Faulkner: A Comprehensive Guide to the Brodsky Collection. Volume V: Manuscripts and Documents*. Jackson: UP of Mississippi, 1988.
- Faulkner, William. "The Lilacs." Louis Daniel Brodsky and Robert W. Hamblin (eds) *Faulkner: A Comprehensive Guide to the Brodsky Collection. Volume V: Manuscripts and Documents*. Jackson: UP of Mississippi, 1988. 46-50.
- Godden, Richard. *Fictions of Labor: William Faulkner and the South's Long Revolution*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Lockyer, Judith. *Ordered by Words: Language and Narration in the Novels of William Faulkner*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1991.
- Sensibar, Judith L. *The Origins of Faulkner's Art*. Austin: U of Texas P, 1984.
- Yonce, Margaret. "'Shot Down Last Spring': The Wounded Aviations of Faulkner's Wasteland." *Mississippi Quarterly* 31 (summer 1978): 359-368.
- Zender, Karl F. *Faulkner and the Politics of Reading*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2002.
- 鈴木章能 「肖像の振る舞い (パフォーマンス) —William Faulknerの "Portrait"」 大阪産業大学人文科学編第116号(2005): 167-180.
- 三浦玲一 「アウラなき人間：ジェンダー・イメージと「文学」の変容」 名古屋大学大学院・国際言語文化研究科『言語文化研究叢書』創刊号「イメージと文化」(2002) : 123-138.