

【引用文献】

Faulkner, William. *Essays, Speeches and Public Letters*. Ed. James B. Meriwether. New York: Modern Library, 2004.
大橋健三郎『頭』と『心』——日米の文学と近代』研究社出版、一九八七年。

奥野健男『日本文学史——近代から現代へ』中公新書、一九七〇年。

柄谷行人『フォークナー・中上健次・大橋健三郎』ウィリアム・フォークナー『フォークナー全集二七』（大橋健三郎他訳、富山房、一九九五年）、三五五―六五。

菅野昭正『横光利一』福武書店、一九九一年。

黒田大河『横光利一とその時代——モダニズム・メディア・戦争』和泉書院、二〇一七年。

横光利一『愛の挨拶・馬車・純粹小説論』講談社文芸文庫、一九九三年。

——『家族会議』講談社文芸文庫、二〇〇〇年。

◎諏訪部浩一（すわべこういち）東京大学准教授。著書に『アメリカ小説をさがして』（松柏社、二〇一七年）など。

主観共有の誘惑

——フォークナーから谷崎潤一郎、今村夏子まで

阿部公彦

本論ではフォークナーと日本文学との関係をさぐるために、主観共有と感情移入の問題に焦点をあてて考察を行う。この問題の端緒として注目したいのは谷崎潤一郎の『細雪』である。日本のフォークナー研究者の中にもなぜか愛着を持つ人が多いと言われるこの作品を出発点とすることで、フォークナー作品において「人の心がわかる」とはどういうことかという、一見素朴ながらなかなか簡単には答えの出ない問題について、少しでも糸口をつけられればと思っている。主に言及するフォークナー作品は『響きと怒り』と『アブサロム、アブサロム!』。他に今村夏子の『こちら、あみ子』も取り上げる。

（一）『細雪』の冒頭部

『細雪』という作品を読んだことがあるという方は多いだろうが、さあ、じゃあ、『細雪』の話をしようとなったときに、ふと気づくのは、ストーリーそのものが今一つまとめにくい、ということである。『細雪』とはいったい何が、どう起きる小説なのか。

もちろん雪子のお見合いが失敗した、とか、大雨が降って妙子が遭難しそうになったとか、牡蠣にあたって妙子が死にそうになったとか、ひとつひとつのエピソードは思い出されるのだが、それらはプロットというほどの骨格をつくるわけではなく、浮かんでは消え、浮かんでは消えるマイナーな事象という印象がある。もちろん最大の関心事は雪子の結婚であり、そのお見合いの行く末を見守るのがこの小説の最大のプロットだという意見もあるだ

ろうが、このお見合いにしても——まあ、何しろお見合いだから当たり前だが——別に血湧き肉躍るような活劇的な展開があるわけではない。たとえばジェーン・オースティンの一連の作品はほとんどが「お見合い小説」のようなものだが、よくまあ、結婚するとかしないとかいうだけの話でこれだけ秘密の暴露だの裏切りだのスパイだの悪意だのをたっぷり盛りこむよ、と思うほど緊張感に富んだ展開になっている。そこからプロットらしき生まれ出ている。『細雪』には、明らかにそうした構築性はない。

しかし、考えてみれば、この粗筋のまじめにくさこそが『細雪』の最大の特徴なのであり、もつといえ、売れどと言えぬものかもしれない。その特質はすでに作品の出だし部分によく出ている。

「こいさん、頼むわ。——」

鏡の中で、廊下からうしろへ這入って来た妙子を見ると、自分で襟を塗りかけていた刷毛を渡して、其方へ見ずに、眼の前に映っている長襦袢姿の、抜き衣紋の顔を他人の顔のように見据えながら、

「雪子ちゃん下で何してる」

と、幸子はきいた。

「悦ちゃんのピアノ見たげてるらしい」(上九、傍線は引用者)

「こいさん」とは大阪弁で良家の末娘を指すとのことなので、この場合は蒔岡シスターズの末娘の妙子のことになるのだが、このごく短い冒頭部のスペースの中に次女の幸子、三女の雪子、四女の妙子の名前がいつべんに出て来て、さらに続くセリフでは幸子の一人娘の悦子まで登場している。この箇所をどう考えたらいいのか、つまり冒頭部をネタに『細雪』という語りにくい小説へのとっかかりにしよう、というのが私の最初のもくろみである。

ところで、フォークナー協会の刊行物でこうした論法をとると、かつて『名作はこのようにはじまる』という本

の中で、ほかならぬこの『細雪』の冒頭を詳細に論じたフォークナー協会会長の平石貴樹氏に喧嘩を売っているかのように見えてしまい、いささか具合が悪いということに私も気づいている。平石氏はすでに一〇年ほど前に、「お前が一〇年後に言うことなんかすべてお見通しさ。ばかめ」とあざ笑うかのようなメッセージをこめ『細雪』論を展開しておられるのである。その鋭い洞察ぶりにはうならざるをえない。そこで平石氏が焦点をあてる「見る」「覗く」という行為にしても、谷崎の語り手の間接話法的な介入にしても、氏は私がこれから言おうとすることをとつての昔に指摘されておられるのだ。

とはいえ、そんな一〇年前の平石氏の高笑いを横目で見やりつつも、やや迂回ぎみに話をもとに戻すことで話を前に進めたい。『細雪』の冒頭部では——とくに最初のセンチンスは——あらためて読み直してみても、とてもではないが意味がすつと頭に入るような書き方にはなっていない。その最大の理由は、文の主語であり、行為の主体である幸子が最後まで出てこないために、「見る」という行為がどのエージェントにも属さないまま浮遊してしまい、ここで行われているのがいったい誰の行為なのか、誰の視点のもとにまとめられるべきなのか、といったことが宙づりにされていることにある。

おそろくここに見られるのは主体性と行為の乖離である。つまり世界を認識する「目」と、世界に働きかける「手」とが連動していない。となると、『響きと怒り』のベンジー・セクションなどを想起する人もいるかもしれない。行為そのものが、その行為を行う主体によって必ずしも統御されていないような事態が、ベンジー・セクションではきわめて印象的に描かれている。有名な冒頭部でもそれははっきりと示されている。

くるくる巻いた花たちのすきまから、柵のむこうでその人たちが打っているのをボクは見る事ができた。その人たちは旗があがるところへやってきていて、ボクは柵にそって歩いた。ラスターが花の木の下で草むらの中を探していた。その人たちは旗を抜いて、打っていた。それから旗を戻し、テーブルに行つて、一

人が打ち、もう一人が打った。それから歩いていき、ボクは柵にそって歩いた。ラスターが花の木からやってきて、ボクたちは柵にそって歩き、その人たちは止まり、ボクたちも止まり、ボクが柵のむこうを見てみると、ラスターは草むらの中を探していた。(SF 八七九)

描かれる風景のひとつひとつはぶつ切りで、意味のある全体にまとまっているようには見えない。たとえば「could see them hitting」という節が入っていても、あるいはだからこそ、「ぼく」がそれを何らかの形でまとめているという印象が薄い。「ぼく」はほんとうの意味ではこの風景を見ていないとも言える。離人症の患者に見られる症状とも類似していると言えるだろう(註1)。

このベンジー・セクシヨンの場合は、ベンジーが知的障害を持っているという設定が大きな意味を持っているわけだが、他方で、同時代に活躍したガートルード・スタインの『やさしい鉛』やT・S・エリオットの『荒地』、ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』をはじめ、モダニズム期の実験的な作品では、必ずしも知的障害を持ちこまなくとも、行為やことばを統一的な視点やわかりやすい「主体」から切り離し、ことばの暴走をゆるすかにさえ見える書き方をする作品が多く見られる。ときにはそうした描写法は、「ハードボイルド」と呼ばれるような、感情移入を抑える書き方や感情喪失、虚無といった心境の表現と連動しているように見えることもある。

しかし、あらためて谷崎に話を戻すと、言うまでもなく『細雪』に描かれる世界を「ハードボイルド」と呼ぶ人はまずいないだろう。むしろ『細雪』ほど「ハードボイルド」から遠く離れた世界はない。この小説では感情が抑制されるどころか、あきらかに感情が過剰なのである。では、『細雪』で主体と行為が乖離することには、いったいどのような意味があるのだろうか。

(二)『細雪』の気分

このことを考えるために、もう一度『細雪』の冒頭部の書き方を見直してみたい。なぜ、誰が何をしたというところがわからなくなるような書き方をするのか。日本語としてかなり無理があるので、正直言って読解力のテストでもされている気になる。しかし、こういう強引な書き方をするので、語り手が妙子、雪子、幸子という重要人物をいっぺんに登場させることができるというのは大事なポイントである。

この描写は、明らかに『細雪』という小説の粗筋のわかりにくさとも連動している。『細雪』では、誰が中心にいるのかがとても見えにくい。関心の中心は雪子の結婚だが、雪子には『細雪』という長編のプロットはやや荷が重い。何しろ雪子はお見合い相手の橋寺に、「あのお嬢さんは内気で陰気な性質のように思われるが、その点はどうかしらん」などと言われ、間に入った井谷がとりつくるように「正直云って、内気と云うことは云えるかも知れませんが、陰気ではない」というのは絶妙の形容だが、ともかく雪子はかなり不活発で影の薄い人なのは確かだ。

これに対し、四女の妙子は、雪子とは対照的にとても活発である。今や死語となった「おてんば」という語が合うだろう。男づきあいは派手で、頭の弱いぼんぼんにみつがせてきらびやかなファッションに身を包み、家族の目のとどかないところでさまざまな遊びを楽しんでいる。あぐくの果てに牡蠣にあたり妊娠したりと、きわめて冒険的で充実した生活を送っている。

そういう意味では妙子は『細雪』の影の主役なのである。しかし、私たちは彼女の行動を現在進行形で追うことはほとんどない。あくまで遅れて、そして間接的に知るだけ。『細雪』の世界では、妙子は中心にいないことを許されないのだ。逆にいうと、妙子が主人公になったら、『細雪』はまったく違う小説になっただろう。谷崎がやりたかったのは、「内気かもしれないけど、陰気ではない」と言われるような雪子が表に立って、冒険的な生活を

送る妙子が影でしか主役になれない小説世界を構築することだったのだ。

『細雪』の「今」を支配するのは次女の幸子である。幸子はほとんどの場面で視点人物となり、姉として雪子や妙子の行く末を心配し、そのふるまいにいちいちコメントしたり不満をもらしたりしながら、あれこれと動いて彼女たちの生活を支配している。何と言っても特徴的なのは、「思いやり」という名の彼女の情緒性である。しかもその情緒は、幸子が視点人物ということもあり、地の文と分けがたく混じり合うことになる。冒頭部にもそれはよくあらわれている。さきほどのつづきは以下のように書かれる。

——なるほど、階下で練習曲の音がしているのは、雪子が先に身支度をしてしまったところで悦子に掴まって、稽古を見てやっているのであらう。悦子は母が外出する時でも雪子さえ家にいてくれれば大人しく留守番をする児であるのに、今日は母と雪子と妙子と、三人が揃って出かけると云うので少し機嫌が悪いのであるが、二時に始まる演奏会が済みさえしたら雪子だけ一と足先に、夕飯までには帰って来て上げると云うことでどうやら納得はしているのであった。（上九、傍線は引用者）

下線を引いたように、「である」系の表現が頻出している。こういうふうに「である」という語の断定調の中に主人公の気分と語り手の判断とをあいまいにブレンドするのは日本の近代小説の大きな特徴で、英語の自由間接話法とも近い方法だと言える。何より大事なことはしばしばそれが情緒的な重なりや一体化の呼び水になるということだ。ちょうど英語の自由間接話法で、視点人物の態度が、それを読み取る語り手の微妙な「すり寄り」や「共感」や「断罪」などの態度とまじりあうように、日本語小説のあいまいな「である」には、人物の態度と、それを外から見守る視線とが混交している。こうして「である」ならではの、詠嘆や瞠目などのジェスチャーがそこに盛り込まれることにもなる（註3）。

『細雪』という小説では、誰が行為をしているのか、プロットの内容は誰かといったことがあいまいにされ、主体性の所在は隠されたり、見えにくかったりする傾向がある。全般に主体性というものが抑圧されているのである。しかし、上記の「である」にもあらわれているように、「態度」や「情緒」が欠落しているわけではない。単にそれが誰の情緒なのかははっきりしないだけなのである。そのため、「気分」は誰のものとも知れないガスのようなものとして全体に充満することになる（註4）。

（三）『細雪』と病氣

このことについて別の視点から確認してみよう。

『細雪』はプロットがはっきり見えにくい小説だということにはすでに触れたが、これはそもそも行為があまり行われないということでもある。少なくともこの小説では、行為が行為として描かれることは少ない。行為はこつそり行われていたりして、たいていすでに起きてしまっている。人物たちが直面するのは、そうした行為の結果や余波である。そもそも蒔岡家が没落商家であり、その栄華は過去の物にすぎないという設定にも、こうした傾向がよく出ている。すべては「後の祭り」なのである。

しかし、行為や出来事のかわりに、頻繁に「現在起きていること」として描かれるものがある。病氣である。『細雪』のプロットがまったく思い出せないという人も、最後の場面で雪子が下痢をすることだけは覚えているだろう。長い小説の最後の最後で、主人公の女性に下痢をさせて喜んでいるというのはいかにも谷崎的だと言えるかもしれないが、このような体調不良にみまわれるのは雪子だけではない。雪子も、下痢以外の身体的な不具合にも見舞われる。人物たちの主な体調不良を以下に列挙してみる。

幸子、黄疸。眼の不調。流産。

妙子→B足らん。食中毒。死産。

雪子→B足らん。顔のシミ。下痢。

悦子→神経衰弱。

亡くなった母→肺病。

板倉→中耳炎と感染症、死。

お春の父→痔。

国島夫人→風邪をこじらせて肺炎。

この中でも図抜けて印象深いのは、板倉の悲惨な死に方かもしれないが、妙子の食中毒や死産もかなり強烈だ。なぜ『細雪』ではこれほどに病が蔓延しているのだろうか。あるいはそのせいで『細雪』はどんな小説となっているのか。

まず言えるのは、先ほどの行為と主体性の抑圧ともセットになっているのだが、病を通して登場人物たちの受け身性が強調されるということである。『細雪』は受苦に満ちたパトスの小説として描かれているのだ。「もののあわれ」の情感とも通ずるような、共同的な苦しみの共有を土台としてこの小説は成り立っている(註5)。

これを踏まえると、さらに見えてくることがある。それは『細雪』では実は病そのものが多いのではなく、病が多いように見える、あるいは病のことが話題にのぼりやすいということである。

そもそも『細雪』という作品は情緒過多である。人物たちはつねに「いややわあ」などといいながら、社会に対して情緒的に反応するのが習いである。語り手もそれをけしかけて、一緒になって情緒的になっているように見える。だから小説中にはあふれんばかりの情緒が浮遊し、つねに行き場を求めることになる。そうした情緒がとくに向かいやすいのが、弱いものや不幸なものであり、病はその格好の磁場となる、ということのように思える。病人

に対して憐れみやいたわりを示したり、あるいは板倉の場合であれば嫌悪や恐怖を感じたり、場合によっては病に不便さや忌まわしさをおぼえたり、というのが『細雪』に登場する人物たちの心の基本構造なのである。彼らは病におののくことでこそ、人となる。

こうした情緒には必ずしも明確な形が与えられているわけではない。それが「誰」のものかあいまいだ。しかし、まさにこのように主体性のあいまいな気分の描き方において、この作品は傑出しているのである。プロットがあるのかないのかわからないにもかかわらず、なぜか作品として充足感や完結感があるとしたら、この不明朗な気分のおかげなのである。

そう考えると、『細雪』という作品は、一見行き遅れた娘の結婚に伴う悲喜こもごもを昔ながらの情感と共に描き出したきわめて通俗的な小説のように見えるかもしれないが、実際には、近代小説であたりまえのように実践されてきた、「登場人物の心理への立ち入り」という小説的慣行を上手にはぐらかしつつ、もつとちがうレベルに私たちを導こうとしているようにも思えてくる。近代小説では比較的抑えられてきたような、「気分の共有」をこそ実現しようとした作品ではないかということだ。

(4)『こちら、あみ子』と気分共有の危機

さて、この『細雪』をめぐる考察を頭にいたううえで次に検討したいのは、今村夏子の『こちら、あみ子』という作品である。主人公のあみ子は明示されていないものの、おそらく何らかの知的障害をもっている。秩序を守れず授業にいけない、風呂に入ろうとしない、靴をはかない、といった行動は発達障害を思わせるもので、さらに相手の意図や感情が読み取れず、うまくコミュニケーションがとれないといった症状も描かれる。あみ子と世界の間にはあきらかにギャップがあるのだ。しかし、小説はこのあみ子を視点人物にして展開されるので、小説を読む私たちとしては世界に感情移入できないでいるあみ子に感情移入するという、いささか珍しい回路で作品世界を

理解することになる。ちょうど『響きと怒り』のベンジーにとって世界の見え方がいささかフラットだったのと同じように、あみ子にとっても世界の見え方は少し異っているのである。

あみ子の共感困難症がもつとも印象的に描かれるのは、母親が流産した直後の場面である。あみ子の家の庭には、プランタのはざまに『金魚のおはか』『トムのおはか』といった木の札が立っている。あみ子はそのわきに、『弟の墓』と書いた木の札を立てて、落ち込んでいる母親に得意そうに見せるのである。そして「手作りよ。死体は入つとらんけどね」などと言う。母親はあみ子に背を向けたままその場にしゃがみこみ、声を上げて泣き出ししてしまう。

「これこれ」あみ子は立ちどまって指差した。

「なあに」母が腰を屈めて、娘が指し示す先を見つめた。

外は薄暗いけれど、文字が読み取れないほどではない。白いプランタの中、『金魚のおはか』『トムのおはか』と並んで土に埋めこまれている木の札に、母が顔を近づけた。中腰になって背を丸めている母の後ろで、シューシューと吹けない口笛を吹きながら、あみ子は母の反応を待った。だがなにも返ってこなかった。冷凍されて固められたかのように、中腰になったままの母はぴくりとも動かない。

「きれいいじゃろ」声をかけてみたが振り返ろうともしない。「ねえきれいいじゃろ」すごいね、きれいいね、と言ってもらえると思ったのだ。「手作りよ。死体は入つとらんけどね」

母はあみ子に背を向けたままその場にしゃがみこみ、声を上げて泣きだした。最初、咳をしているのだと思った。高い音でコンコンと言っていたから。それが呻き声のようなものになったかと思うとすぐに確かな発声へと変化した。泣き声は大きく響き渡り、兄が玄関から飛びだしてきた。「どうしたん。お母さんどうしたん。あみ子」(五一―五二)

母親はこれをきつかけに「やる気をなくし」、鬱病になってしまった。しかし、あみ子にはそれがどうということなのかまったくわからない。

しかし、家族の「心」がわからないあみ子だが、では彼女に「心」がないのかというと、そんなことはない。それどころか、あみ子にも過剰なほど「心」はあり、感じたり、考えたり、意図したりしている。家族も含め、周りの人にはそれは計り知れないもののだが、語り手はそのデリケートな持ち味をこわさない程度に翻訳して、私たちに伝えてくれる。

次に引用するのは、あみ子が同級生の男の子に告白したせいで散々なぐられ、歯が折れてしまったあとの場面である。

抜糸までは四日、抜糸を終えて三日が経つころには、あみ子はこれまでと同じようにしゃべることができ、るまでに回復した。縫ったあとの皮膚は引きつり、たまにやだれが垂れることもあるが、不便だとは思わなかった。三本の歯は完全に抜けたわけではなくて、根っこが残っているから差し歯をお作りすることもできますよ、と担当医は言った。しかしあみ子は舌先でなぞったときに伝わる、歯茎と穴のこぼこが気に入った。何度も繰り返すうちにそれは新しい癖となり、べつにもう歯はいらん、と担当医にそう伝えた。

(二〇一)

このあたりの語り手の介入具合は絶妙だ。「不便だとは思わなかった」とか「歯茎と穴のこぼこが気に入った」といった心理は、おそらく通常の常識では考えられないものである。しかし、あみ子ならあるだろうな、と思った時点で、私たちはすでにあみ子の「心」がわかりつつある。しかし、わかりつつあるとは言っても、理解で

きるとか、共感できる、というのとはかなりちがう。ゼッタイ自分ではそう感じないだろうとも思っている。ここではいったい何が起こしているのか。おそらく私たちは、「心」というものは違和感があつてよくわからないものだ、という気分とともにあみ子を理解している。つまり、むしろわからない、という感覚を確認することこそ、あみ子という人物の实在感や質感のようなものをとらえている。しかもそれをあみ子の視点を通して行っているのだ。

『こちら、あみ子』の持ち味は、まさにこの違和感にある。あみ子があちこちで私たちに對して引き起こすびりつと電気の流れるような違和感は、私たちに「心がわかる」と「心がわからない」の境界のようなものを思い出させ、私たちは心がわからないという事態に戦慄するとともに、どこか安心もする。おそらくそれは、小説というジャンルが「心がわからないかもしれない」という緊張感のなかでこそ、精彩を放つものだからではないだろうか。

(五)「人の心などわからないかもしれない」からくる情緒共有の予感

そこであらためてフォークナーの話になる。たとえば『死の床に横たわりて』にしても、『アブサロム、アブサロム!』にしても、あるいは『響きと怒り』にしても、誰が何を思っているかわからないどころか、誰が何を言っているのかさえ分からないことが非常に多い。なぜ、フォークナーはそんなところでわかりにくくするのだろうか、というのが私の長年のナイーブな疑問だった。そこでわかりにくくしていったい何がおもしろいのか。何をおもしろがらせようとしているのか。

たとえば『アブサロム、アブサロム!』には次のような一節がある。コンプソン氏がローザの振る舞いについていろいろ憶測をめぐらす箇所だ。

恐らく彼女は、父親が死に、その結果孤児ばかりか貧民になり果てたわけだから、近い血縁に衣食住と保

護を求めなければならなくなった時——近い血縁と言っても、それは姉から救うようにと頼まれた姪のことなのだが——恐らく彼女は、この成りゆきに、運命が、姉の臨終の願いを叶える機会を自分に与えてくれたのだと理解したのだろう。恐らく、自分を報復の道具と見なしさえたのだろう、たとえ彼と太刀打ちできるほど強力で積極的な道具でなくても、せめて消極的な象徴となって、彼に、婚姻の契り床なる犠牲の石壇から、血の氣をなくし、実体もなく立ち上る姉の姿を否定なく思い出させるようにしてやりたいと思ったのかもしれない。なぜなら、彼は一八六六年にヴァージニアから帰ってきて初めて、彼女がジュデイスとクライティと一緒にその屋敷で暮らしているのを知ったのだが——（そうだ、クライティも彼の娘で、正式の名はクライテムネストラといった。彼がそう名づけたのだ。彼ら全部を、自分の子供たちも、みんな自分名前をつけたんだ。ミス・ローザは、あの日、馬車に積んできた黒人のうち、二人は女だったという話はしなかったかい? (AA 六二)

英語の「perhaps」はなかなか不思議な振る舞いをする語である。「たぶん」と翻訳してしまうと、単にあいまいさや不確かさを示すだけのようには思えるかもしれないが、実際にはもつとえぐるような強気の推量を表明することもあるし、「perhaps」とともに発せられるコメントが、相手に強い同意を迫るような切迫感を伴うこともある。ここでもまさに「恐らく(perhaps)」が連続して使われることでコンプソン氏の発言には熱がこもっているようにだが、同時にそれを通して個という枠を越えた情緒の横溢のようなものも感じ取れる。つまり、発話者であるコンプソン氏にも、あるいはローザにも占有されないような、誰のものともつかない情緒、あるいは「心」「もののはれ」とまではないかなくとも、フォークナーはそうした共同的な受苦のようなものをとらえようとしていたのではないだろうか。そのためには心は特定の個人に属するよりは、そうした個の枠を越える必要があつたのではない

しかし、そうした視点は当然ながら「心などわからないのかもしれない」「心などないかもしれない」といった緊張感なくしては到達できないものでもある。「心があるのは当然」「いくらでもその中はお見通し」というように個人の内面を自明視する世界では、個をこえた情緒などという視点は生まれ得ないからだ。

『アブサロム、アブサロム!』や『響きと怒り』といったフォークナーの作品に見られる視点の限定性は、「人の心などわからないのかもしれない」という緊張感を生み出すものである。でも、だからこそ、そこには誰のものともつかない情緒が横溢する。「わからないかもしれないもの」をわかつとうとする強烈な姿勢が際立ち、個を超えてページ面にあふれだし、人物たちの間に蔓延するからである。そんな世界は、結果的に「人の心がわかりすぎる」ように見える『細雪』の作品世界の受苦の横溢と、どこか似通っているように思えてくる。一見対照的なフォークナーの世界と『細雪』の世界とは、ともに登場人物の視界が限定されることを通して、世界を共同情緒的なレベルで把握する術を示唆しているのだ(註6)。

しかし、くだいようだが、そうした情緒共有の予感のもとにあるのはあくまで「人の心などわからないかもしれない」という緊張感であることも忘れてはいけないう。だからこそ、それをわかつとうとする欲望が生ずるのだし、また『こちら、あみ子』で印象的に示されるように、「ひとの心」をめぐる鋭いズレが発生し、びりつと電気の走るような違和感を私たち読者も感じるようになる。このズレは、『細雪』でもお見合い相手の男などをめぐってちらつと出て来るし、フォークナーの世界では扉の向こうにある得体の知れないものとして、ほとんどゴシック的な闇として描き出されている(註7)。フォークナーの南部と谷崎の大阪は遠いと思えるかもしれないが、「心の不在」を探求する場所としては両者は意外に近いところにあったのかもしれない。

＊本論の一部は、拙著『名作をいじる——「らくがき式」で読む最初の1ページ』(立東舎、二〇一七年)の谷崎潤一郎『細雪』を扱った章の議論と重なることを付記する。

【註】

1 この問題についてはさまざまな批評家がすでに指摘している。たとえばレオナー・トーカーは、視点人物による「対象把握の困難」とか「陳述上の換喻(propositional metonymy)」といった言い方で説明し、そうした情報の欠如がむしろレトリックとして効果を生んでいるとしている(Toker)。

2 このあたりの姉妹の描写の違いについては、たとえば小田垣に丁寧な説明がある。

3 平野芳信は『細雪』の語り手が「作中人物の内面にたちいらす、かといって三人称の全知的客観的視点からでもなく、常にその場面で第三者的立場にいる作中人物の眼と声を借りて——あるいは重なって——、そのエピソードの中心人物の行動を描写したり心理を忖度したりしているのである」(八〇)と指摘している。

4 このあたりは九〇年代から「emotional contagion」という用語で話題にされることになった、個を超えた情緒の蔓延という状況を思わせる。

5 ちなみに柴田は、人物たちの病にさまざまな寓意を見て取っている。たとえば板倉については、アメリカでカメラの技術を学んだ「モダン」な部分と、伝統的な主従関係にしたがったもとの主人の奥畑の顔をたてようとする「前近代」の部分とを共有しているとし、そうした分裂が板倉と妙子との「同質性」を示すとともに、それゆえ板倉は妙子の「死すべき運命」を引き継ぐことになる、というのである(一〇九)。最終的に板倉の悶死は、日本の滅亡と重ねられている、というのが柴田の読みである(一一六)。

6 また雪子の下痢については、密かな《家長》として生きてきた雪子が「旧来の《家》を破算にする」ために「カオス的な状況に立ち返るべく最後に「下痢」を繰り返さなくてはならない」という解釈がなされる(一二二)。これは物語が前景化しない『細雪』という小説の中で、いかに病が物語を担うか、という読みの可能性を示すとも言える。

7 『響きと怒り』や『アブサロム、アブサロム!』の境界逸脱に関してはすでに多くの評者がそれぞれの角度から論じている。最近ではたとえばチャールズ・ボンに焦点をあてたシュートや(Scuito)、フォークナー作品全体を見渡した大地の研究がある。

8 フォークナーの語りのところどころに生ずる不明さが、「閉じられた扉」という隠喩でとらえられるという議論としてはRyanを参照。

【引用文献】

- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* (4A). New York: Random House, 1986. (フォークナー、ウィリアム『アブサロム、ア
ブサロム』藤平育子訳、上下巻、岩波文庫、二〇一一年)。
——. *The Sound and the Fury*. (SF). *Novels 1926-1929*. Ed. Joseph Blotner and Noel Polk. New York: Library of America,
2006. 877-1141. (フォークナー、ウィリアム『響きと怒り』平石貴樹・新納卓也訳、上下巻、岩波文庫、二〇〇七年)。
Ryan, Heberden W. "Behind Closed Doors: The Unknowable and the Unknown in *Absalom, Absalom!*" *Mississippi
Quarterly* 45.3 (1992): 295-312.
Sciuto, Jenna Grace. "Postcolonial Palimpsests: Entwined Colonialisms and the Conflicted Representation of Charles
Bon in William Faulkner's *Absalom, Absalom!*" *Ariel* 47.4 (2016): 1-23.
Toker, Leona. "Diffusion of Information in *The Sound and the Fury*." *College Literature* 15.2 (1988): 111-35.
今村夏子『「うちら」あみ子』筑摩書房、二〇一一年。
大地真介『フォークナーのヨクナパトーフア小説——人種・階級・ジェンダーの境界のゆらぎ』彩流社、二〇一七年。
小田垣有輝『谷崎潤一郎「細雪」論——異なった語りのレベルによる物語』『大学院研究年報』四四号(二〇一五年二月)、一〇一—
一。』
柴田勝二『「作者」をめぐる冒険』新曜社、二〇〇四年。
谷崎潤一郎『細雪』上下巻、中央公論社、二〇一五年。(旧字旧仮名遣いは適宜変更した)。
平石貴樹『谷崎潤一郎「細雪」』『名作はこのように始まる』中村邦生・千石英世編、ミネルヴァ書房、二〇〇八年、一一三—一二。
平野芳信『細雪』の〈語り〉——近代的手法としての物語』『山梨英和短期大学紀要』二四号(一九九〇年二月)、六一—八四。

◎阿部公彦(あべ まさひこ) 東京大学教授。著書に『史上最悪の英語政策——ウンだらけの「4技能」看板』(ひつじ書房、
二〇一七年)など。

「歴史離れ」の方途

——鷗外とフォークナー——

新田啓子

はじめに 鷗外とアメリカ文学

森鷗外は一九二二年に没しており、最後の小説の刊行は一九一七年のことである。これはフォークナーが最初の
長編小説『兵士の報酬』(一九二六)を出す一〇年も前のことであるから、ある程度重なった年月を生きたとはい
え、二人を同時代作家ということは不可能である。鷗外はフォークナーより一世代以上前の作家であり、その人生
を厳密に歴史化すれば、むしろヘンリー・ジェイムズ(一九一七年に死後出版された『象牙の塔』が絶筆)、ある
いはイーディス・ウォートン(生年が同じ一八六二年)と比較されるのが適当な作家ということが出来る。しかし
作風を踏まえると、彼らとの比較はしっくりこない。ひるがえって、なぜ鷗外とフォークナーを並置することに意
味があるのか。まずここから論を起してみたいと思う。

二人の創作年代が少しでも重なっていたら、鷗外は必ずやフォークナーを見つけ出し、その作品を——おそらく
短編とはなるだろうが——精力的に翻訳しただろうと想像せずにはいられない。周知のごとく軍医であった鷗外
は、四年のドイツ留学を終えて帰国した翌年の一八八九年、バイロンやシェイクスピアなど一七編の訳詩を雑誌
『国民之友』に発表し、文学者としての第一歩を踏み出した(註)。その詩は後に『於母影』としてまとめられ、新
体詩の確立に大きな貢献を果たしたといわれる(加藤三九五—九六)。

同時に彼は、弟の三木竹二とともに西洋文学の紹介を趣旨とした『しがらみ草子』を発刊し、そこにドイツ、英
米、フランス、ロシアなど西洋の作品の翻訳を矢継ぎ早に収録した。発刊の年である八九年には早速、ワシント

◆ 巻頭エッセイ

聖書とウイスキー——ロシア人はフォークナーをどう読んできたか—— 沼野充義

4

特集Ⅰ フォークナーとアジア系アメリカ文学

「ノーノー・ボーイ」ズ——フォークナー、ジョン・オカダ、エドワード・ミヤカワ—— 山下昇

15

イノセンスと債務代償——『アブサロム、アブサロム!』をめぐる日系アメリカ文学—— 前田一平

29

「エミリーへの薔薇」を貫く〈ディープ・タイム〉

——アジア系アメリカ文学へと連なる時空を超越したテクスト的連続性を読み解く—— 山本秀行

49

メタモダニズムとトランスパシフィック・モダニティの時空

——チャナン・リーの『ジェスチャー・ライフ』におけるフォークナーへの遡行—— 中地幸

65

特集Ⅱ フォークナーと日本文学

回顧と展望——「フォークナーと日本文学」をめぐる—— 諏訪部浩一

85

主観共有の誘惑——フォークナーから谷崎潤一郎、今村夏子まで—— 阿部公彦

97

「歴史離れ」の方途——鷗外とフォークナー—— 新田啓子

113

水の匂い、キャディの行方——津島佑子再論—— 千石英世

131

◆ リレー連載 フォークナーと日本文学

小説と「フィロソフィー」——徳田秋声『懺』とフォークナー『八月の光』—— 小林久美子

151

◆ 投稿論文

『サンクチュアリ』におけるテンプル・ドレイクの不可解な振る舞い

——「南部白人女性」像の呪縛と解体—— 新井純美

遅延するホレス、矛盾しあう語り手たち——『サンクチュアリ』改稿におけるテクストの再配置—— 岡田大樹

170 182

◆ 連載

アメリカ文学におけるリージョナリズム 我が研究余滴 田中久男

195

◆ 書評

樋渡真理子・島貫香代子・桐山大介・山根亮一・田中敬子 209 214 219 226 231

投稿(寄稿)の書式について

投稿規定

編集後記・フォークナー協会からのお知らせ

237 238 240