

無意識からのメッセージ

——女性原理の元型としてのキャディー——

進 藤 鈴 子

『響きと怒り』における語りのテクニックは、初めの3章が意識の流れの手法を駆使した主観描写であり、第4章のみが作者が語り手としての客観描写である。意識の流れの手法とはいっても、意識そのものを言語化することはどのような偉大な作家でもおそらくは不可能であり、もし可能であるとしても、それは人間の思考の流れだけであろう。思考以外の知覚、感覚、感情、イメージ等は再現されることはなく、何らかの形で作者が文章化しなければならぬものである。⁽¹⁾ その点で、ジョイスとフォークナーの内的独白の方法は明らかな相違を見せている。ジョイスの方は“スタカート”の文を頻繁に使用して、常に意識の流れと心理状況へと向かうのに対し、フォークナーの場合はレトリカルな独白へと向かう傾向があることが認められる。⁽²⁾

例えば、普通、内的独白においては、読者は作者を介さずに意識主体の内的経験の中に入ってゆく。ところが、『響きと怒り』を詳しく読んでみると、ここに作者の姿を想定せざるをえないことに気がつく。とは言っても、明白な形で存在しているというわけではもちろんない。初めの3章は1人称主語による内的独白の形をとってはいるけれども、時制は過去である。そのために、一般に主観小説が“now and here”を描くために現在形を用いるのに対して、この方法は、現在の意識ではなくむしろ過去の回想という感じを与えてしまうのである。⁽³⁾ 過去時制を使うことにより、当然のことながら、“語る私”と“経験する私”との間に時間的な距離が生まれることになる。その結果、1人称主語の語りという形をとって、“語る私”と“経験する私”とが自己同一性を獲得ことになる。ところが、事実上この作品については（とは言っても、ジェイ

ソンの章は例外と言えるかもしれないが) この等式は成立しない。第一の理由は、1人称主語の内的独白は“語られる”ものではなく、⁴⁴⁾ “示される”ものであるということ、第2は、口がきけなく、ただうなるだけのベンジーと、この日のうちに死にゆくクウェンティンに、時間的距離をおいて“語る”こと自体が不可能であるということである。それでは一体、現在における(各章の初めに記された日付に表わされる現在ではない。それはむしろ、すでに過去である。)この“語る私”とは誰であろうか。それは、まぎれもなく作者フォークナー自身である。しかし、彼は、短編『熊』における語り手のようには、その姿を物語の中に現わすことはない。決して見ることはできないが、この手法の裏に必然的に隠れているのである。従って、『熊』の語りが本来“he”を“I”に替えて読むべく1人称主語の物語であるのに比して、『響きと怒り』は逆に“I”を“he”に替えて読むべく作者の語りの物語であるとみることが可能である。

以上のような理由から、『響きと怒り』という作品が、たとえ意識の流れの手法を使った画期的な作品として位置づけられることがあったとしても、彼のこの手法の功用は、例えばジョイスの『ユリシーズ』に見られるような、人間の複雑な意識構成とその過程のユニークさに主眼を置いたものではなく、あくまでも、プロットを生かすための一つの手段、一つのレトリックとしてのものなのである。しかし、そのレトリックはそれ自体ですでに内容でもある。意識の流れの手法を使った内的独白という形式、それによってしか描けないものを彼はこの作品の中に創造したのである。それは、この形式が示す通り、意識そのものである。といよりむしろ、意識と無意識とを含みもつ人間の心そのものを描いたのである。

初めの3章に描かれるものは、各々の意識主体に割り当てられたある一日のうちの数時間の自己体験である。しかし、最終的に描かれることは過去の30年近くをおおうものである。過去と読者とを結びつけるために、回想という手法が使われているのである。⁴⁵⁾ 1人称主語の内的独白においては、共時的現実が

描かれるのは不可能に近いが、通時的事実は可能である。何故なら、意識は時間化されるからである。しかし、コンプソン三兄弟の現在の意識の中に圧倒的な力を持って侵入してくるこのもう一つの次元を鮮明な回想と呼ぶよりは、私はむしろ白屋夢と呼びたい。それは、なる程過去の事実かもしれないが、その意図は過去の再現にあるのではない。同一の対象が三人の意識の中で異った現われ方をするということからわかるように、物事に対する我々の心理的反応は、その時点までの我々の世界経験の総和なのである。⁶¹ つまり、このもう一つの次元は各意識主体の個性によって様々な潤色を受けているのである。さらに、回想はほとんど意識的なものであって、自分がそれを想起していることを自覚しているものである。ところが、この第二の次元の出現の仕方は奇妙に突発的であり、現在を描く第一の次元における認識行為と同時進行とさえ言えるのである。第一と第二の次元の転換の契機は主に観念連合によってもたらされている。登場人物の名前や地名、また、場面などの類似性はただ単に読者を混乱させるためばかりではなく、必要な手段なのである。この余りにも自由な、しかも突発的な次元の交替は、意識的というよりは無意識的と呼べるものである。もう一つ機能的な理由をあげれば、先にも述べたように、第一の次元が過去時制で描かれるのに対し、第二の次元もやはり同じ過去時制の世界なのである。第二の次元を回想とするならば、第一の次元よりも一つ時制を過去に遅らせねばならない。本来現在形にすべき内的独白を過去形にし、回想部分にも同じ時制を用いたフォークナーの手法が特異であるとするよりも、第一の次元と第二の次元は本来同じ地平にあると考えるべきではないだろうか。つまり、自我が過去を回想しているのではなく、無意識というもう一つの自分が白屋夢という形で表象したわけであって、その根底においてこの夢は何らかのメッセージを有しているのである。加えて、第二の次元は異常な力で第一の次元を圧倒してゆく。言い換えれば、彼等の自我は何かの障害によって分裂の危機に瀕しているのである。この白屋夢の意味と機能が何であるかを調べることは、この作品の意味を解く大きな鍵となるものである。

さて、無意識は何らかの使者を介して表象することが多い。この作品においては、第二の次元に現われる、コンプソン三兄弟の姉妹キャディがその機能を有しているように思われる。一体、彼女は何であり、無意識からどのようなメッセージを運んでいるのかを、以下、見てゆきたいと思う。

キャディは、コンプソン三兄弟にとっては、多かれ少なかれ今は失われてしまった姉妹として彼等の心の中にある。それにもかかわらず、三人はともに、現在もなお彼女に魅かれ、また、彼女によって彼等の現在が決定されているとも言える。この回想という形に似た白昼夢に登場する彼女は、画一的な性格、姿、態度をとっているわけではない。彼女は単に彼等の共通の姉妹というばかりではなく、彼等各々にとっての一人の女性として現われる。言わば、彼女は、彼等の心の中の女性原理、女性性の元型としてのアニメ形姿なのである。

神話や童話の中に現われるニンフや白鳥の乙女といった自然存在、要素的存在は、アニメ形象として把えうる形姿とみなされるが、キャディにもそういった極めて自然に近い存在としての描写が多い。最も典型的なのは、ベンジーの白昼夢に現われる彼女の特性である。ベンジーは、彼女の肉体がいつも“雨の中の木”の匂いを発しているのに気付いていた。しかも、彼女はまるで水の精でもあるかのように、どの章においても水との強い関連をもって登場してくる。水は、心理学では、人間の理性を襲う怪物が住む無意識を表わしている。従って、水とキャディとの関連、あるいは水と意識主体との関連は、それが強ければ強い程、無意識の力が強大であることを示しているのである。そのために、ベンジー、クウェンティン、ジェイソンと章が続くにつれて水のイメージが除々に変化してゆき、第4章のジェイソンは真昼の乾燥のさ中に、疲れ果てたまま車の中にいるのである。こうして、彼女は彼等の無意識の中に潜むアニメとして、水とはきってもきれない存在なのである。

ベンジーの章においてキャディの姿が最も鮮明なアニメ像を呈するのは、彼等の祖母の葬式の日々の場面であり、また最も早い時期のものである。彼等は式の進行中家から出されて近くの小川で水遊びをしている。

“I’ll run away and never come back.” Caddy said. I began to cry. Caddy turned around and said “Hush.” So I hushed. Then they played in the branch. Jason was playing too. He was by himself furtehr down the branch. Versh came around the bush and lifted me down into the water again. Caddy was all wet and muddy behind, and I started to cry and she came and squatted in the water.⁽⁷⁾

この時彼女は6才である。すでに小川の中に入ってドレスを濡らしてしまい、今は下着姿のまま、まさに水の中にいる。初めのキャディの言葉は未来を暗示するものであるが、これも、白鳥の乙女の特徴の一つである“未来を告げる女”⁽⁸⁾としての機能を併せ持つためとみられる。クウェンティンの章におけるキャディのアニメ形姿もベンジーと同じ背景を持っている。キャディ17才の処女喪失の直後、クウェンティンは彼女を追って、例の小川へ向かう。

...she was lying in the water her head on the sand spit the water flowing about her hips there was a little more light in the water her skirt half saturated flopped along her flanks to the waters motion in heavy ripples going nowhere renewed themselves of their own movement I stood on the bank I could smell the honeysuckle on the water gap the air seemed to drizzle with honeysuckle and with the rasping of crickets a substance you could feel on the flesh...⁽⁹⁾

キャディはこの時もやはり水の中に漬かっている。クウェンティンは、ベンジーの章に出てきた小川の場面でも彼女に水から上がるように命ずるが、ここでも早く岸に上がるようにと言う。しかし、彼女はなかなか出ようとはしない。この後、彼女が岸に上がると、クウェンティンは彼女の喉にナイフを突きつけて殺し自分も死のうとするが、やがて泣き出してしまい、ナイフを地面に落としてしまう。ナイフは、“靈的な” 剣とは逆に、人間の中の本能的な力を意味

し、また男根ファルスを象徴するものである。ナイフを失ってしまうクウェンティンは一種の去勢状態にあり、彼女を殺すことも、彼女と結ばれることも内的な破滅へとつながっている。ジェイソンの章で一度だけ現われる彼女も、やはり水と関係がある。彼女は父の葬儀を見るために、こっそりとジェファソンの町に戻って来る。そこでジェイソンに100ドルを渡し、走りゆく馬車の中に娘のクウェンティンを垣間見る彼女は、そぼつく雨の中をヴェールをはおったまま通りを駆け続ける。我子を見ることの許されぬ母親の悲しみを表わすような雨の描写である。

コンプソン三兄弟と水との関係も多様である。この日に自殺をするクウェンティンは最も無意識からの侵入を受けやすくなっており、それは、彼が水を極度に意識しているところからも伺われる。彼はボストンからケンブリッジへ戻る途中で市電を降りると、ある橋の上からチャールズ川を見降ろす。また、彼が死場所と定めたもう一つの橋からも同じように川を見降ろして、一匹の大きな鱒を見守る。郊外バスの行きにも帰りにも、窓越しに川を垣間見ている。水は魂を映す鏡でもあり、従って川を見つめることは自己についての一種の冥想でもある。彼は無意識の底をこうして見つめ、かつそれに魅了されながら、やがてその夜の自殺で川底に沈むことにより、完全に無意識に圧倒されてゆくのである。ジェイソンは、クウェンティンとは対極にあると言ってもよい程、現実的で自我意識の強い人間であり、彼の価値判断は金銭的利益にのみ基づいている。彼は、キャディと出会った時の描写以外では、ほとんど乾燥状態に近い。

また、第四章で輪郭のはっきりするコンプソン家敷そのものも水に囲まれた状態で現われてくる。冒頭、黒人の召使いディルジーが“冷えびえとした物悲しい夜明け”にドアをあけると、横なぐりのこぬか雨が降っている。さらに、この家の裏側、表門のちょうど反対側には、キャディ達が幼い頃遊んだ小川が流れている。⁴⁰⁾ 四角い家屋敷は人間達の住む意識化された世界であり、その向こうに流れる小川は自然というカテゴリーに属する無意識の世界である。そ

して、コンプソン屋敷は、家の回りをフェンスによって囲むことにより、自然界との直接の接触を不可能にしているのである。ただ、小川やそれに通じる小道を行き来できるのは、意識が未分化の状態にある子供や白痴達だけなのである。

ところで、こうした無意識からの使者であるアニメは、普通その男性の母親によって形成されるものであるが、この三兄弟と母親との関係は決して望ましいものではない。彼等の母キャロラインは、ジェイソンだけがバスコム家の血を引き継ぐただ一人の子供で、ベンジーやキャディやクウェンティンのような子供を授かったことは、自分に対する神の罰であるという考えをもち続けている。また、クウェンティンの独白部分では、“If I could say Mother. Mother”という言葉の響きが妙に重々しく感じられる。神経衰弱で、いつも樟脳を浸した布を額に載せている母は、幼いベンジーを腕に抱くことさえまれで、むしろ、キャディの方が彼の世話をやいているような状態である。クウェンティンとベンジーには、本当の意味で母親的存在が欠如しており、逆にジェイソンは、母親のエゴイスティックな愛の唯一の対象となっているのである。このために、彼等三人には、キャディは実際の母親の逆転した姿をとることになるのである。ベンジーとクウェンティンはキャディに異常な愛情を求め、ジェイソンは彼女に対して憎悪の目を向けるのである。

一方、アニメ形姿は現代人の夢や積極的な想像の中でも、しばしば父の形姿と共に現われることがある。無意識的精神の中の自然的・女性性の背後には男性的一精神的要因がある。既述の自然存在が隠れたものについてもっている知識はたぶんこの男性要因のおかげなのであろう。⁴¹⁾ コンプソン三兄弟がキャディの性的成長を阻止できないのを知り、精神的苦痛を経験するのに対して、この家族の中で唯一人、彼女の行動を肯定的に理解する人間が父のジェイソンなのである。クウェンティンがキャディの性的行動に対して何らかの理想的な理由付けを試みている時、父ジェイソンは彼に対して次のように答える。

And Father said it's because you are a virgin: dont you see? Women are never virgins. Purity is a negative state and therefore contrary to nature. It's nature is hurting you not Caddy and I said That's just words and he said So is virginity and I said you dont know. You cant know and he said Yes. On the instant when we come to realise that tragedy is second hand. ⁽⁴²⁾

この時彼は、女性の自然性に関して深い認識を持っていることを示している。父ジェイソンは《老賢者》あるいは《意味の元型》として、《生命の元型》としてのキャディに対して後見人としての働きをするのである。しかし、彼自身の現実には、妻キャロラインとその弟モーリーに対して長い不和状態にある。彼はキャディと同じレベルにあって、本来二人は救われなければならない存在であるのだが、結果的に、全てにおいて正常な働きをしなくなったこの家から追放される運命にある。彼は分裂症的な家族の中でその犠牲となり、酒に溺れながら死んでゆくのである。

しかしながら、コンプソン家の崩壊を決定的なものとするのは、実際にはキャディの娘クウェンティンである。キャディの分身である彼女は、夜の雨の中ジェイソンの金と共に二階の部屋の窓から外へ出てゆく。窓が“意識”の象徴であることからわかるように、全体性の意識化された形である“四角い”⁽⁴³⁾ 家屋から外の世界へ、夜と雨の無意識の世界へと消えてゆくのである。キャディがコンプソン三兄弟の白昼夢の中だけに登場するアニメ形態としてとらえられるのに対して、クウェンティンは、それが現実の世界に表象したものとして把握される。

自我はこうした自己の中の異性に対し一定の場を与え、かつそのエロス原理、関係の原理を承認し実現することにより、個性化の過程におけるこの段階の完全な停滞を防止できるのである。⁽⁴⁴⁾ ところが、この三兄弟におけるようにアニメとの関係がうまくいっていない時には、自我はその男性性質を失い、ついには死に至ることになる。⁽⁴⁵⁾ ベンジーは白痴ではあるが、彼の動物的嗅覚は

キャディの性的成長と変身のための脱皮時期を敏感に感じとることができる。やがて彼女は結婚のためにこの家を去るけれども、以後現在に至る18年間彼が追い求めるのは彼女の姿だけである。こうしてアニメの魅力に捕えられてしまった彼の最終的な姿は、ベンジーの章の最後に明らかとなる。一日の終わりに子守役のラスターが着替えをさせる時、ベンジーは去勢された自分の体を見て泣いているのである。クウェンティンは、ベンジーの場合よりも積極的に彼女との関係を深めようとする。彼女との近親相姦を事実として自己暗示にかけようとしたり、彼女の恋人ドールトン＝エイムズとの決闘を企てたり、さらに小川で彼女を刺そうとまでする。しかし、先に述べたように、ナイフを失うことにより、彼はここですでに心理的な去勢を受けていたのである。これは、ハーヴァード大学において彼が女性に対して潔癖過ぎる態度をとる一つの動機となっている。彼の男性性は弱められ、ついには死へと追いやられる。ジェイソンの意識は前述の二人程激しい混乱状態にはない。それは彼の内的独白における第二の次元が、白昼夢というよりは積極的想像に近いところからもわかる。また、第一と第二の次元の錯綜が以前の二人程激しくはない。観念連合を契機とする場合も比較的少い。だが、彼とアニメとの関係は決してうまくはいっていない。彼でさえもキャディにとりつかれているからである。彼が金とクウェンティンを追い駆けるのは、“それが二つ一緒になって、彼が手に入れる前に奪われてしまったあの銀行の仕事象徴していた”からである。それはキャディの結婚が彼にもたらすはずのものであった。彼にとって、クウェンティンと金は見事にキャディを具現していたのである。さらに、恋人ローレインには、同じように娼婦として身を立てざるをえないキャディの姿が投影されている。そのために、彼は彼女との結婚を真剣に考えることができないのである。彼がこの後も独身生活を通すことにより、コンソン家の男性は皆不毛に終わるのである。

こうしてクウェンティンの逃亡により、朽ちかけた家屋に残された家族は神経衰弱の母親キャロライン、去勢された白痴のベンジー、エディブスコンプレ

ックスのジェイソンの三人だけであって、今、コンプソン家はまさに絶え果てようとしている。最後のシーンで、ラスターの馬車はいつもと逆方向に南軍兵士の像の回りを回ってしまう。それに対するベンジーのうなり声は一家の崩壊を予知した空しい“響き”であり、ラスターを叱って正しい方向に向けさせるジェイソンの叫びも救いのない“怒り”である。一方、この家を追放されたキャディは1943年の現在⁽¹⁶⁾においてさえ、時流に乗るかのようにナチの将校との生活の中で“生命の泉”を潤渇させることがない。男性に比べて自然存在に近いメカニズムを持つ女性との好ましい内的関係を樹立することに失敗したコンプソン一族が崩壊してゆくのは、言ってみれば当然の成行かもしれないのである。

フォークナーは南部農業社会を描く時、土の豊饗性をたたえる場合が多いが、これに類するものが生殖能力のある女性、及びアメリカ大陸に奴隷として移住して以来土に働くものとして生きてきた黒人達である。このカテゴリーに入らないものが、生殖能力のない女性と、合理性を重んじ無意識に対して心を閉ざした末、極度に自我意識を発達させてしまった男性、及びその文明である。この二つの対立は彼の他の作品においても見ることができる。一例を挙げれば、「野性の棕櫚」のシャーロットと「オールド・マン」の妊婦、『八月の光』のリーナ＝グローヴとクリスマスの去勢を執行するパーシー＝グリムなどである。土や女性原理は“生命の泉”として、豊かな創造性と共にたゆまなく生き抜いてゆく力を有している。フォークナーの描く南部社会の危機は何かと云えば、それは去勢と不毛の危機であり、生命の潤渇を意味するものである。自然存在に表わされる無意識からのメッセージを、自我意識がいかに理解し意識化してゆくかが、人間の存続そのものにかかわっているのである。

〈注〉

- (1) Franz Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, trans. James P. Puskas (Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1971), p. 145.
- (2) Robert Scholes and Robert Kellog, *The Nature of Narrative* (London:

- Oxford Univ. Press, 1968), p. 185.
- (3) Cf. Stanzel, p. 148: "Faulkner puts the verb of the interior monologue in the epic preterite. This tense lends the interior monologue something of the aspect of a retrospection on the part of the monologizing character. In order to avoid the appearance of this sort of guidance and control of the interior monologue many authors prefer to use the present tense rather than the epic preterite."
- (4) Stanzel は、意識描写の3つの方法を、thought report (internal analysis), interior monologue, the presentation of consciousness in narrated monologue とし、各々 indirect discourse, direct discourse, narrated discourse に対応するものとしている。(各々さらに、the authorial, the first-person, the figural narrative situation に含まれる。)
- (5) Leon Edel, *The Modern Psychological Novel* (Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1972), p. 15.
- (6) *ibid.* p. 20.
- (7) William Faulkner, *The Sound and the Fury* (N. Y.: Vintage Books, 1954), p. 21.
- (8) E・ユング著『内なる異性—アニムスとアニマ』笠原嘉・吉本千鶴子訳、(海鳴社) p. 76.
- (9) Faulkner, p. 186.
- (10) George R. Stewart and Joseph M. Backus, "Each in Its Ordered Place: Structure and Narrative in 'Benjy's Section, of 'The Sound and the Fury,'" *American Literature*, 29 (January, 1958), p. 445のコンブソン屋敷及びその周辺の地図を参照。
- (11) E・ユング, p. 114.
- (12) Faulkner, p. 143.
- (13) C. G. ユング, M. -L. フォン・フランツ, J. -L. ヘンダーソン, J・ヤコビー, A・ヤッフエ著『人間と象徴—無意識の世界』(下) 河合準雄監訳 (河出書房新社) のフランツ著「個性化の過程」pp. 102-3 「円 (マンダラの主題) は一般に自然の全体性を象徴する。これに対し、正方形は全体性の意識における自覚を示している。」及びヤッフエ著「美術における象徴性」p. 161 「円は心を象徴している。(プラトンでさえ、心は球体だという風に述べている。) 四角 (そしてしばしば長方形も) は、地に根ざした物質、つまり身体や現実の象徴である。」
- (14) 同, フランツ, p. 56参照。
- (15) E・ユング, p. 112.

(16) Cf. William Faulkner, *The Portable Faulkner*, ed. Malcolm Cowley, rev. (N. Y.: The Viking Press, 1967), pp. 712-13: "...A picture, a photograph in color clipped obviously from a slick magazine...A Riviera backdrop of mountains and palms and cypresses and the sea, an open powerful expensive chromium-trimmed sports car, the woman's face hatless between a rich scarf and a seal coat, ageless and beautiful, cold serene and damned; beside her a handsome lean man of middleage in the ribbons and tabs of a German staffgeneral..."