

「奇想」のフォークナー

— 詩人から作家へ、そして日本での足跡 —

森 有礼

序

ノーベル賞作家ウィリアム・フォークナー (William Faulkner 1897-1962) を「奇想の人 (a man of conceit)」と呼ぶのは、些か奇妙に聞こえるかもしれない。故郷のアメリカ南部を舞台として創造した「ヨクナパトーフア・サーガ (the Yoknapatawpha Saga)」の壮大な物語と膨大な登場人物群は、度々バルザック (Honoré de Balzac) やディケンズ (Charles Dickens) のそれにも比される。フォークナーの「代表作」としてしばしば言及されてきた『響きと怒り』 (The Sound and the Fury [1929]) や『アブサロム・アブサロム!』 (Absalom, Absalom! [1936]) 等の晦渋なモダニスト作品に窺われる、所謂リアリズム小説の慣習を大きく逸脱する文体、或いは二つの物語が一章毎に交互に提示された「二重小説」『エルサレムよ、我もし汝を忘れなば』 (If I Forget Thee, Jerusalem [1939]) や、小説と戯曲が交互に並ぶ『尼僧への鎮魂歌』 (Requiem for a Nun [1951]) のような「奇を衒った」構成の作品を見れば、フォークナーの作家としての活動が、南部の歴史と現実とを描き出そうとする飽くなき、しかも殆ど破天荒な実験の繰り返し

であったことが窺える。自らを「挫折した詩人」と称する彼は、「作家はまず詩を書こうとするが、それが無理だと悟ると短編小説に挑み…それにも失敗すると漸く長編小説を書く」(Meriwether and Millgate 217) と述べているが、この言葉は、少年時代からの度重なる挫折と、それを耐え忍ぶ自尊心とも自惚れともつかぬ矜持との板挟みになりながら創作を続けてきた彼自身の人生を反映しているようだ。最初の詩作を試みた十代の頃から、亡くなるまでの四十余年に亘る作家としてのキャリアの中で、フォークナーは弛まず新たな創作の形式に挑戦してきた。その中で彼が抱いた自惚れ、或いは自負が、どのようにしてその独創的な「奇想」へと花開いたかを見てみたいというのは、一フォークナー研究者としては当然の関心と言えよう。更に奇妙なことに、フォークナーと日本との繋がり——彼は 1955 (昭和 30) 年に米国国務省の文化使節として来日し、長野、京都及び東京に凡そ三週間滞在している——があることは、日本のフォークナリアンにとっては看過できない関心事でもある。

本論はフォークナーの人生とその創作との関連を、「奇想/自惚れ (conceit)」をキーワードとして考察する。具体的には、若き日のフォークナーが抱いた自身への誇りとも自惚れともつかぬ気持が、転じてどのように創作へと昇華されていったかを、特にその初期の代表作である『響きと怒り』を採り上げて確認する。その上で、フォークナーの「奇想」がその作家としてのキャリアの後半生でどのような成果へと繋がったかを確認し、彼がその日本訪問の間に交流した日本人との間に築いたある種の共感的関係 (rapport) について、当時の日本人が抱えていた太平洋戦争のトラウマとも絡めて論じたい。

フォークナーの生涯を概観する前に、本論のキーワードとなる conceit の意味について簡単に確認しよう。OED によれば、conceit とはまず “ That which is conceived in the mind, a conception, notion, idea, thought ” とあり、「心に浮かんだ想念や概念、考え」を指す。特に “ A fanciful, ingenious, or witty notion or expression ” (空想的、独創的、或いは機知に富んだ考えや表現) とも定義され、そこでは “ A fanciful action, practice, etc.: a trick ” (空想的な行為や実践等、トリック) とも説明されている。これらは序で述べた「奇想」の定義に当て嵌まるが、同時にこの語は “ An overweening opinion of oneself; overestimation of one's own qualities, personal vanity or pride; conceitedness ” (自己についての傲慢な意見、自己の過大評価、虚栄心や自惚れ) という意味も併せ持つ。してみれば、conceit とは個人の思い付きであり、それは論理や道理を超えたある種自由で、時に人を惑わすような空想である。それ故それはどこまでも主観的であり、自分自身をも欺くような、或いはそうするための機知でもあり得る。その意味で、奇想とは独創的でもあり、また時に (自己) 欺瞞的でもあり得るような観念と言えよう。

フォークナーの中にこうした conceit が芽生えたのは、恐らくその少年期の比較的早い時期だった。十九世紀の終わりにアメリカ南部ミシシッピ州ニュー・オールバニーで、四人兄弟の長男として父マリー (Murry Cuthbert Falkner) と母モード (Maud Butler Falkner) の間に生まれ、五歳の時に同州のオクスフォードに移り住んで終生そこを故郷としたフォークナーは、母親や父方の大叔母の影響もあり、幼い子供の頃からディケンズやクーパー (James

Fenimore Cooper) 等の作品に親しんでいた (Blotner 111)。また彼の曾祖父ウィリアム (William Clark Falkner) は地元ミシシッピ州リプリーの名士だった。彼は南北戦争中に南部歩兵連隊の大佐として活躍し、戦後は鉄道会社を興して成功すると共に、作家として『メンフィスの白い薔薇』(The White Rose of Memphis 1880) というベストセラーも物した。更には州議会議員になり、政敵に銃殺されるという最期を迎えたが、幼いフォークナーは常々この偉大な曾祖父のような作家になりたいと言っていたという (Blotner 105)。だが成長するにつれて、年齢の近い二人の弟よりも背も低く、身体も小さかったフォークナーは、家族を含めた周囲の人々から少しずつ距離を置き始めた。小学校六年生を留年して二度繰り返した頃——それは彼が思春期に差し掛かった時期だった——から、自分のほっそりした体形を意識したためか、洒落た格好をし、学校をさぼり始めた彼は、町の少年達に「変人 (quair [queer の意])」と呼ばれて嘲笑されるようになった (Williamson 169)。だがそうしたポーズは、フォークナー自身にとってはこの後その生涯に亘って続くある種の自己韜晦の始まりだった。確かにこの時期、彼は自らに対する誇りと高い自己評価と、恐らくはそれに見合わぬ現実の自分との矛盾に対する葛藤とを自覚するようになる。高校も中退した彼は 1916 年に祖父の銀行で帳簿係を務めるようになるが、丁度この頃、後にオクスフォードで弁護士として働くようになったフィル・ストーン (Phil Stone) —— 彼はイエール大学法学部の卒業生で、フォークナーにモダニズム文学やフランス象徴主義を教えた、言わば私的な師匠であった —— や、出入りするようになったミシシッピ大学の演劇クラブで知り合った同大学の法学部生ベン・ワッソン (Ben Wasson) 等の影響で、フォークナーは絵画や文学作品の創作に急速に傾倒してゆく。この時期に彼が同大学の文芸誌に掲載し

た詩作や文芸批評、そして演劇クラブのために書いた一幕劇『操り人形』(The Marionettes [1920])からは、「詩人」たろうとしていたフォークナーの、作家としての最初の段階に当たる conceit が窺える。

思春期から青年期にかけてのフォークナーは度重なる挫折に見舞われるが、その都度胸の中で密かにあの conceit を育てつつ、作家への道を歩んでいった。彼の父マリーは、オクスフォードに引っ越してきてから商売で失敗を繰り返し、フォークナーが成人する1918年にはミシシッピ大学の事務員だった。またこの年、フォークナー自身も大きな失恋を経験する。幼馴染で恋人でもあった町の名家の娘エステル・オールダム (Estelle Oldham) が、両親に説き伏せられる形で弁護士のコネル・フランクリン (Cornell Franklin) と結婚し、オクスフォードを離れる。その痛手を振り切るためか、彼は故郷を逃れるように英国空軍に志願し、カナダで士官候補生として訓練を受けるが、実際に前線に出征する前に第一次世界大戦が終戦を迎え、戦争の英雄として故郷に凱旋し、名誉を挽回する機会を失ってしまう。同じくこの戦争に出征し、フランスで名誉の負傷をした弟マリー (Murry Charles Falkner, Jr) に対する面目を保とうとするかのように、帰郷後のフォークナーは英国空軍の軍服を身に纏い、手にはステッキを携えて「戦傷に悩む飛行兵」というペルソナを演じるようになる。その一方、彼は再び創作に勤しむようになるが、その際にはみすばらしい身形で髭を蓄えた「ボヘミアン作家や芸術家や詩人」といった別の「ペルソナ」(Williamson 186) も用いるようになった。そうした自己韜晦の様子からは、「目の前の世界から身を引き、実際にそこに生きているような別の世界を創造する」フォークナーの「作家としての天賦の才」が感じられるが、一方で「先の展望もないのに尊大な態度を取

るみっともない様子」は、町の人々から「役立たず伯爵 (Count No-Count)」と揶揄される結果となった (Williamson 186)。こうした身の丈に合わない不遜な態度が、若きフォークナーが抱いていた conceit の反映であったならば、二十代のフォークナーはそうした尊大さに見合った自己像を求めて彷徨していたと言えるだろう。実際、彼は単に虚勢を張っていただけでなく、処女詩集『大理石の牧神』(The Marble Faun) を出版した 1924 年にはニューオーリンズに滞在し、当代の流行作家であったシャーウッド・アンダソン (Sherwood Anderson) との交流を経て小説家としての活動を始める。「挫折した詩人」フォークナーの誕生である。更に翌 1925 年には最初の長編小説『兵士の報酬』(Soldier's Pay 1926) を執筆し、夏にはパリを訪問し、当地の文芸サークルを遠巻きに眺めてもみたりする。だがこの後に続く二作目の長編小説『蚊』(Mosquitoes [1927]) も、第三作『土にまみれた旗』(Flags in the Dust [1928]) — こちらはベン・ワッソンによって大幅に編集され、最終的に『サートリス』(Sartoris) と改題して出版される — も、物心両面において、フォークナー自身が期待したような評価を得ることはなかった。その結果に深く落胆したフォークナーは、遂に売れる本を書こうという希望を捨てて『響きと怒り』を執筆した。それは彼自身が、1933 年に再版された『響きと怒り』の序文として準備した以下の文章の中に窺える⁽¹⁾。

[小説を書く中で] 私は二つのことを試みていたようです。[南部の現実から] 逃れようとしながら、[その現実を] 告発しようとしていたのです。五年経って『響きと怒り』を振り返ると、この作品が岐路だったと分かります。この本で、私は二つのことを一度に行っただけです。それを書き始めた時、私には何の計画もありませんでした。本を書こうとさえしていませんでした。

それ迄に三冊の本を書いていましたが、書く毎に次第に楽しみも喜びも、その恩恵も儲けも萎んでいったのです。三作目 [『土にまみれた旗』] の時には、出版が決まるまで三年かかり、その間私は原稿をあちこちの出版社へと送ってみたのですが、それはせめてその話を書くのに費やした紙代と時間に見合ったものが欲しいという、頑固で消えゆく望みがあったからでした。遂にそうした希望は失われたに違いありません。何故ならある日突然、自分と出版社の住所や出版リストとの間の扉が静かにパタンと、永遠に閉まったように思われ、そして私は自分に、さあ、これで書けるぞ、と呟いたのです。これでただ書くことができるぞ、と。すると私は、三人の弟がいて、妹は持たず、最初に生まれた娘を幼くして亡くす運命にあった私は、小さな女の子について書き始めたのです。(Minter 230)⁽²⁾

この時期のフォークナーは既に三十歳を過ぎて尚、ミシシッピ大学に間借りしていた両親の下で暮らしつつ、厳しい現実に押し潰されそうになりながら苦闘していた。こうした生まれた『響きと怒り』は、モダニズム文学の傑作であるのみならずアメリカ文学を代表する作品となるが、それは彼が抱いてきた conceit が、驚くべき「奇想」の形を採って顕現した瞬間でもあった。それは1928年の2月だった。だがその詳細は次節に譲り、ここではその後のフォークナーの生涯を簡潔に確認しておこう。

フォークナーの人生にとってもう一つの転機は家庭を持ったことだった。1929年の6月、前夫と離婚してオクスフォードに戻ったエステルと、十年越しにフォークナーは結婚する。その後彼は家族——妻エステルとその二人の連れ子、義母とその妹、そして彼自身の母——を養うため、創作に明け暮れる。両親の下を出て、ミシシッピ大学の発電所で夜勤を続けながら、自ら「力技」と称する『死の

床に横たわりて』(As I Lay Dying [1930])等の長編小説や、様々な短編小説を執筆する。1930年にオクスフォードに自宅となるロワン・オークを購入し、そこで漸く自らを家長とした暮らしを始めるものの、生活の負担は彼を長く苦しめた。そのため1932年からは映画脚本家としてハリウッドに赴き、二十年近くに亘って断続的に映画業界でも働く。その間にも『八月の光』(Light in August [1932])、『アブサロム・アブサロム!』、『行け、モーセ』(Go Down, Moses [1942])といった大作や、『標識塔 パイロン』(Pylon [1935])や前出の『エルサレムよ、我もし汝を忘れなば』のようなポストモダニズム的実験作を発表するものの、彼が作家としての地位を確固たるものとしたのは、第二次世界大戦後の1946年に、文学批評家マルカム・カウリー(Malcolm Cowley)によって過去の作品選集である『ポータブル・フォークナー』(The Portable Faulkner)が刊行され、また戦後の冷戦イデオロギーの中で、その高踏派的作品によって、共産主義陣営の全体主義体制に対抗する西側自由主義陣営を代表する「文化エリート」として再評価されるようになってからだった(Schwartz 73)。

こうした第二次大戦後のフォークナー・リバイバルと、それに続く1949年度ノーベル文学賞の受賞によって、フォークナーの国内外における評価は押しも押されもしないものとなる。1950年代以降のフォークナーは、アメリカを代表する文学者だけでなく、その良識を代弁する文化人としても持て囃されるようになり、またそれによって彼の生活も経済的に漸く安定する。この時期の彼は「教養ある者の嗜好品としてマス・メディアの格好の標的」となる一方、「個人主義にもとづいた人類の普遍性を説く」、「万人の理想的な祖父のイメージ」を纏うようになる(山本 205)。そうした文化人としての側面に、後節で扱う日本への訪問もあるが、次節では若きフォー

クナーの中に芽生えた conceit が、どのような奇想を以て、彼の代表作を文学的偉業として開花せしめたかを確認したい。

『響きと怒り』の物語は、南部の旧家の没落を巡る悲劇である。コンプソン家の四人きょうだい——長兄クエンティン、長女キャディ、次兄ジェイソン、そして末弟で精神遅滞児のベンジー——のうち、思春期に入ったキャディの性的不品行が同家の没落の契機となる。十七歳で父親の分からない子を身籠ったキャディは、彼女の兄と同じ名を付けられた娘クエンティンを出産後、コンプソン家から追放される。キャディの失踪は同家の三兄弟それぞれに心理的な痛手を与える。長兄クエンティンは妹の不品行が家名に与えた不名誉を心理的に克服しようと妹との近親相姦を夢想するが、結局その重荷に耐えられずに入水自殺する。次兄ジェイソンは残された家族（母、弟のベンジー、キャディが残っていた、長兄と同名の姪クエンティン）を養いながら、キャディが送金してくるクエンティンの養育費を長年に亘って横領しつつ、この姪を精神的に虐待している。末っ子のベンジーは、その知的障碍のためにキャディが何故自分から去ったかも、時間の経過も理解できないまま、永遠に姉を喪失した悲嘆に苦しみつつ、姉との別離以降、二十年の時を自宅で無為に過ごしている。

前節でも触れたように、『響きと怒り』は小説家フォークナーの独創と奇想の発露と言える。それは彼が出版の期待を諦め、世界への扉を閉ざして書き始めた話であり、前節でみた、「世界が自らにとって閉ざされたように思えた」時に彼の心に芽生えた幼いきょうだいたちの姿から生まれた物語である。前出の「序文」でフォーク

ナーは、物語の発端となった断片的情景について次のように説明している。

その時には自分が、自分にはいたことのない妹と、自分が失うことになる娘を作り上げようとしていたのだとは気付きませんでした。尤も前者について言えば、キャディという少女に三人の兄弟がいたことは、その名を原稿用紙に記すその時には明らかだったかも知れませんが。私が書き始めたのは、小川の中で水を撥ね掛け合う兄と妹の姿で、妹は転んで服を濡らし、末の弟が、彼女が誰かに奪われたか、もしかすると怪我をしたかも知れないと思って泣き出す場面でした。或いはひょっとするとこの子は自分が赤ん坊であって、姉は自分を宥めるために水の掛け合いをとにかく止めてくれると考えたから泣いたのかも知れません。彼女がそうした時に、つまり争いをやめて、濡れた服を着てその子の方に身を屈めた時に、この小さな弟が語る第一部の物語全体が、眼前の紙面に炸裂したのです。(Minter 230)

幼い兄と姉の争いを巡って末弟が泣くというイメージは、フォークナーの中で更に膨らんでいった。彼は姉のキャディが幼い弟を慰めることができない所へ消えて行くという「別離、分断だけでは全然足りないの、彼女を不名誉と恥辱へと突き落とさねばならない」と感じたと同時に、末弟の「ベンジーはここから先のことを決して知ることはなく、全ては激しく喘ぎ、争いを止めて身を屈めてくる、樹の匂いがする [姉の] 濡れた姿で始まり又終わる」のだが、その物語は永遠に結晶化された「喪失の悲嘆」(Minter 230) の記憶であるべきだと考えた。こうして彼はキャディを伝統的な「南部淑女」の規範から逸脱した墮落女性として描き出した。ソルボンヌ大学の学生であったジーン・スタイン (Jean Stein) とのインタビューで、

フォークナーはキャディと、その娘クエンティンとが共に墮落を宿命づけられた少女であることを述べながら、本作の「原風景」について、次のように説明している。

それは一つの心象風景から始まりました。最初はそれが象徴的なものだったと気づかなかったのです。それは梨の木に登った少女が窓から祖母の葬儀の様子を見て、地上にいる兄弟達に何が起きているかを説明している様子で、その少女の下着の臀部の辺りが泥で汚れているというものでした。彼等が誰か、何をしているのか、どうして下着が汚れたのかを説明しようとする頃には、その話は短編小説には纏められないので、一冊の本の長さになるだろうと分かったのです。その時私には汚れた下着が何を象徴しているかが分かったのですが、その心象は父母もいない少女 [キャディの娘クエンティンのこと] が、彼女の唯一の家から雨樋を伝って抜け出す様子に置き換わったのです。その娘はその家庭で、一度も愛情も慈しみも理解も与えて貰えなかったのです。その話を、私は既に白痴の子供の目を通して語り始めていました。何が起きているのかだけは分かってても、何故そうなるのかが理解できない者にそれを語らせる方がより効果的だと感じたからです。しかしそれでは上手く話を伝えられないことに気がきました。そこで私は同じ話を、もう一人の兄の目を通して語ってみたのです。それでもまだ上手くゆきませんでした。そこで三度目には、三人目の兄の目を通して語ったのです。それでも尚上手くゆかなかったので、今度は自分自身を代弁者として、話の断片をつなぎ合わせ、欠落を埋めてみたのです。それでもまだ完璧ではありませんでした。なのでその本が出版されてから十五年後に、もう一度別の本の付録として、その話を最後にもう一度語って、すっかりその話を

忘れてしまおうとしました。そうすることで、幾らかでも心の平穩を得ようと思ったのです。その本は私の琴線に最も深く触れているのです。その話を手放してしまうことはできませんでしたが、さりとして決してそれをきちんと語ることもできなかったのです。それでも私は何とかそうしようと試みましたが、機会があればもう一度語ってみようと思います。恐らくまた失敗するでしょうけれどね。(Meriwether and Millgate 245)

ここからは作者の断片的なイメージが、どのようにして『響きと怒り』という一冊の本へと（そしてその先へと）具体化してゆくかという説明と共に、その物語の創作の過程が、フォークナー自身の言葉を借りれば、どこまで描いても捉え切れないものを形にしようとする果てなき挑戦であり、それ自身が「壮大な失敗 (the most splendid failure)」(Gwynn and Blotner 77) の芸術であることも窺える。

だが同時に強調しておきたいのは、フォークナーがここで用いた表現上の conceit (奇想) である。南部の旧家が名誉と体面を失って没落してゆくその悲劇的過程が、最愛の姉キャディの喪失という象徴的手法によって、「白痴」の弟ベンジーの目を通して語られることで、それは時の流れの中で忘却されることも、新たな時代の到来と共に克服されることもなく、永遠に記憶の中の現在として留まる悲嘆となる。そしてこの「白痴の視線」から描かれた物語——それは言うまでもなく、シェイクスピア (William Shakespeare) の『マクベス』(Macbeth) 第五幕第五場の、「白痴が語った物語、騒ぎと怒りに満ちてはいるが、何の意味もない話 (a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing)」(Act V, Scene 5 16-18) という一節のヴァーバルエコークである——は、それが理解や認識の限界を内包するが故に、一種の客観的相関物として

喪失の悲嘆を読者に提供することとなる。些か長くなるが、フォークナーが描いたベンジーの喪失の恐怖の原体験の場面を、『響きと怒り』第一章から引いてみよう。

彼女 [キャディ] は濡れていた。僕 [ベンジー] 達は川の支流で遊んでいて、キャディはしゃがんでいて、服が濡れていた。なのでヴァーシュが言った。

「あんたの母ちゃん、服を濡らしたってんで鞭で打つよ。」

「母さんはそんなことしやしないわ。」キャディが言った。

「何でそんなこと分かるんだ。」クエンティンが言った。

「どうして分かるかなんてどうでもいいでしょ。」キャディが言った。「兄さんこそ、どうして分かるのよ。」

「母さんは、打つって言ったんだ。」クエンティンが言った。

「それに、僕はお前より年上だぞ。」

「私は七歳よ。」キャディが言った。「私にも分かるもん。」

「僕はもっと年上だぞ。」クエンティンが言った。「学校に行ってるんだ。そうだよ、ヴァーシュ。」

「私だって来年学校に行くわよ。」キャディが言った。「その時になればね。そうでしょ、ヴァーシュ。」

「服を濡らしたら、あんたの母ちゃんは鞭で打つって分かってるだろ。」ヴァーシュが言った。

「濡れてないもん。」キャディが言った。彼女は水の中で立ち上がると服を見た。「脱いじゃうわ。」彼女は言った。「したら乾くわよ。」

「脱げやしないだろ。」クエンティンが言った。

「脱ぐわよ。」キャディが言った。

「脱いだら非道いぞ。」クエンティンが言った。

キャディはヴァーシュと僕のところに来て後ろを向いた。

「ボタンを外して、ヴァーシュ。」彼女は言った。

「やっちゃ駄目だぞ、ヴァーシュ。」クエンティンが言った。

「おいらの服じゃないんで。」ヴァーシュが言った。

「ボタンを外しなさいったら、ヴァーシュ。」キャディが言った。「さもないとディルシーに、あんたが昨日したことを言いつけるわよ。」それでヴァーシュはボタンを外した。

「脱げるものなら脱いでみるよ。」クエンティンが言った。キャディは服を脱ぐとそれを川縁に投げた。すると彼女はシャツとパンツしか着てなかった、そこでクエンティンが彼女の頬を打つと彼女は足を滑らせて水の中に転んだ。立ち上がると、彼女はクエンティンに水を掛け始めた、そしてクエンティンもキャディに水を掛けた。幾らかはヴァーシュと僕にも掛かって、ヴァーシュは僕を連れて岸に上げた。彼はキャディとクエンティンのことを言いつけると言った。そこでクエンティンとキャディはヴァーシュに水を掛け始めた。彼は繁みの後ろに隠れた。

「二人とも、母ちゃんに言いつけてやるからな。」ヴァーシュが言った。

クエンティンは岸に上がってヴァーシュを捕まえようとしたが、ヴァーシュが逃げたので捕まえられなかった。クエンティンが戻ってくると、ヴァーシュは言いつけてやると大声で言った。キャディは彼に、言いつけないなら戻ってもいいわよといった。そこでヴァーシュは言わないと言った、そして二人はヴァーシュを川に戻らせた。

「もう気が済んだら。」クエンティンが言った。「もう僕等、二人とも鞭で打たれるぞ。」

「気にしないわ」キャディが言った。「逃げちゃうから。」

「怖いんだろ」クエンティンが言った。

「逃げて二度と戻ってこないわ。」キャディが言った。僕は泣き始めた。キャディはこっちを向いて「シッ」と言った。それで僕は黙った。それから皆は小川で遊んだ。ジェysonも一緒だった。彼は一人で川の向こうの方で遊んでいた。ヴァーシュが藪から出てきて、僕を水の中にまた降ろした。キャディは全身濡れて、お尻に泥が付いていた、そして僕が泣き出すとこっちに来て水の中にしゃがんだ。

「ほら、静かに」と彼女は言った。「どこにも行かないから」それで僕は泣き止んだ。キャディは雨の中の樹の匂いがした。

(SF 17-19)

ここに引用された一節は、所謂「意識の流れ」の手法によって書かれている。この場面は、実は三十三歳になったベンジーが、二十八年前に体験した幼児時代の記憶であるが、彼の心の中にはその時の一連の光景が一片たりとも失われることなく留まっている。読者はベンジーの遠い過去の記憶を、ベンジーの視点から恰も再現フィルムを見るかのように追体験するのだが、しかし同時に我々は充分な語彙も表現力も持ち得ないベンジーの知的な限界のために、ここで何故彼が姉の「失踪」に対してこれ程狼狽するかが把握できない。一方でこの後更にテキストを読み進めると次第に理解できるのは、「樹の匂い」のする姉キャディは、ベンジーにとって唯一の愛着の対象であり、冷淡な母の代わりに彼を慰め「無私的愛」(Baum 43)を注ぐ存在であるという事実である。従って上掲の引用において、その彼女が水に濡れた服を脱ぎ棄て、自分の下から「逃げて行ってしまふ」と言い出すのは、ベンジーにとっては原初的な喪失の恐怖そのものに他ならないことを読者は次第に悟ってゆく。更に彼がキャディの言葉を聞いて泣き出す時、その眼には例の「汚れた下着」が映っている。これらはフォークナーの「序文」から推察できるよう

に、過去の（年少時代の）ベンジーの安寧と、その喪失への恐怖と不安、そして来るべき姉の性的墮落と失踪とを予感させる象徴とに満ちている。その象徴性は、誰のものとも分からぬ子を身籠ったキャディが、急な結婚式を挙げてコンプソン家を去るその婚礼の日に明らかとなる。婚礼衣装を纏ったキャディは、ベンジーの目には「花を髪に着け、長いベールが輝く風のように閃いて」（SF 39）いるように見える。だが両手で彼を抱擁するキャディからは「もう樹の匂いがしなかった」（SF 40）ため、ベンジーは泣き叫ぶ。白痴故に言葉を発することのないベンジーにとって、それは姉が永遠に失われることを直感的に察知したが故の嘆きである。樹の匂いは姉の無垢さを暗示し、その喪失は彼女の純潔の喪失を意味する。小川での原風景において既に予見されていた「無垢の喪失」と「愛着対象の消失」は、それを言葉で言い表せない白痴の語り手に絶望の叫びとして語らせることで、その喪失の痛苦を読む者に切実に訴える。キャディがベンジーの元を去ってから凡そ十八年後の、物語中の「現在」においてベンジーが抱いているのは、決して失われることのない過去の最愛の姉の記憶とその喪失の瞬間であり、それは彼の手に唯一残った「今や黄色くなり、ひび割れて汚れた」キャディの「白いサテンのスリッパ」（SF 316）——それはベンジーにとって、同時に姉の齎す安寧と、その姉の喪失の悲嘆の客観的相関物である——によって表象されている。こうした「語り得ない語り手」を用いて愛する対象の喪失を象徴的に描き出すフォークナーの驚くべき「奇想」は、ここにその成果を遺憾なく発揮してみせる。フォークナーが本作に強い愛着を抱くのも当然であろう。何故なら、それは彼が少年期から長年胸中に温めてきた conceit が、遂に比類なき天才として開花した唯一無二の瞬間だったのだから。

『響きと怒り』刊行から更に二十年後、1949年度のノーベル文学賞受賞によって、フォークナーの文学者としての地位は遂に盤石となる。ノーベル賞受賞式において「核の時代における芸術家のあるべき姿」を語って絶賛された彼は、既に述べたように、以降アメリカを代表する作家として広く国内外のマスコミに取り上げられ、アメリカ的文化と良心のスポークスマンとしての言動を期待されるようになる（山本 30, Williamson 273-74, 296-99）。そうした彼の文化人としての活動の一つが、米国国務省の人物交流プログラムによる「文化使節」としての各国歴訪であった（相田 17, Williamson 297-99）。言うまでもなくそれは米ソ冷戦を背景とした西側自由主義陣営のプロパガンダの一部であったが、その一環として彼が1955年に日本を訪問したことは、その後の日本のフォークナー研究、延いてはアメリカ文学研究の趨勢にも大きな影響を与え、殊にその脱政治的且つ人間主義的視点からの研究を推進する結果となった（森 2021: 15-21）⁽³⁾。

その訪問の経緯については別の論文でも詳しく述べた（森 2019, 2021, 2022）が、ここでは相田洋明の論文を参考にしつつ、簡潔にその滞在中の状況を確認しておこう。8月1日に羽田に降り立ったフォークナーは、4日まで都内で記者会見に応じたり、川端康成、伊藤整、大岡正平、高見順、青野季吉及び西村孝二といった日本人作家との対談に参加したりした後、5日早朝に長野市に入った。16日まで長野の老舗旅館五明館に滞在しながら、後に「長野セミナー」と呼ばれるようになる文学セッションを、長野に集った日本の英米文学者を相手に数次に亘って開催した。更にこの滞在中に市内の日本文化センターを不意に訪れて、そこにいた学生とも対話した。ま

たこの滞在中、長野市民との対談も行った。16日の夕刻京都に入ると、17日には病床にあった湯川秀樹を見舞い、その翌日から京都アメリカ文化センターで三日に亘って文学者や学生を相手とする座談会にも出席した。20日に再び東京に戻ると、そこでも対談やサイン会を行った。23日にマニラに向けて出発するが、離日直前に「日本の若者たちへ」(■To the Youth of Japan■)というエッセイを、米国大使館文化交流局員で、フォークナーに帯同していたレオン・ピコン (Leon Picon) に託した (相田 19-24)。その翻訳は同交換局の機関誌『米書だより』の1955年9月号に原文と共に掲載された (相田 27) が、それは当時の日本人にとっては非常に感銘を受けるものだったことが推察される。以下、具体的にその内容を確認してみよう。

先述のピコンによれば、「日本の若者たちへ」は、文字通り日本の若い世代に対するフォークナーからのメッセージである。フォークナーは滞在中のセミナーや座談会において、繰り返し「日本の若い作家達、若者達へのメッセージはないか」と問われ、内心辟易しつつもその答えを模索していたという。そして8月21日の東京アメリカ文化センターでの講演会でも同じ質問を受けた際に、それが敗戦の痛手に基づいた問いであることに思い至った時、彼はこのエッセイをその質問に対する答えとして記したという (Picon)。それ故フォークナーは、このエッセイを南北戦争に敗北した南部の記憶から始める。

今から百年前、私の故郷である合衆国は、経済面でも文化面でも、一つではなく二つに分かれ、激しく対立し、九五年前にはそのいずれが勝ち残るかを試すべく戦争を始めました。私の側であった南部は敗れましたが、その闘いは大海原のような中立地帯ではなく、私達の家や庭先や農場で行われたのです。それ

は沖縄やガダルカナルが遠い太平洋の島々ではなく、本州や北海道の一部であったようなものです。私達の家や土地は征服者に侵略され、彼等は敗戦後もそこに留まり続けました。私達は敗戦によって打ちのめされただけではありません。この征服者は敗戦と降伏の後も十年間そこに留まり、戦後に残った僅かなものすら奪ってゆきました。...しかしこれらは全て昔のことです。今や私達の国は一つになっています。私達の国は、こうした古い苦悩故により強くなったと確信しています。何故なら、正にこの苦しみから、戦争で傷ついた他人への憐憫の情を学んだからです。こんなことを申すのも、南部出身のアメリカ人なら、未来に絶望しかなく、頼るものも信じる者もない今日の日本の若い方の気持ちを、少なくとも理解できることをお伝えしたかったからです。(■To the Youth■ 185-86)

南北戦争での敗北と、それに続く「再建期」に亘って北部からの「占領者」に故郷を蹂躪されたその苦難の記憶を振り返りつつ、それを太平洋戦争の敗戦という日本人の悲痛な記憶と並列させ、未だ希望を見失ったままの日本の若者に寄り添ってみせることで、フォークナーは自らと日本人とを、共に悲劇的な「戦争の犠牲者」と見做す。南部が「奴隷制という悪」故に敗北し、未だにその呪いから解き放たれていないというフォークナーの宿命的南部観は、『アブサロム・アブサロム!』に代表されるフォークナーの南部悲劇を構成する主要な要素であるが、しかし彼は文化使節として「今や一つとなったアメリカ」の代表でありながら、敗戦国の国民として「戦争で傷ついた」日本人に自己を同一化させる。偉大な文豪であり、アメリカの良心の代弁者たるフォークナーが、「戦争犯罪の加害者」として指弾され、敗北の怨嗟も喪失の悲嘆も表白できなかった日本人の心情に共感してみせることで、多くの日本人がフォークナーに

対する親近感と信頼、そして多大な尊敬の念を抱いたことは想像に難くない。しかもフォークナーは続けて、新しい日本の将来について予言めいた言葉を口にする。

私は、人に己の忍耐と不屈の精神の記録が必要だと思ひ起こさせるのは、戦争と災害だと強く思っています。それこそが戦禍の後、私の故郷である南部で優れた文学が復活した理由なのです。その文学は、他の国の人々が南部の「地方」文学について語り始め、遂には私のような田舎者が、日本の皆さんが話をしたいと思われるような一流どころの作家となるまでに至ったのです。

これから数年の内に、日本でもこれに似たことが起こるだろうと信じています。皆さんの経験された厄災と絶望から、日本の真実ではなく、普遍的な真実を語り、世界中がその言葉を聞きたいと思うような日本の作家達が登場することでしょう。何故なら人類の希望とはその自由に根差しているからです。作家が語る普遍的な真実は、自由を希求しそれを信じる点にあるのです。何故なら、自由の中にのみ希望はあるのですから。(■To the Youth■ 187)

再び戦後の南部と日本とを併置させ、フォークナーは南部ルネッサンスの興隆と、それが齎した自らの成功について言及しつつ、アメリカ的な自由の信念と結び付けながら、新たな日本における文学の復興を予言する。このように南部と日本とを想像的に同一化してみせることで、フォークナーは悲惨な過去の敗戦の記憶を超克し、将来への希望と、失われた国家の誇りの恢復の展望ナショナルイズムとを提示する。その意味で「日本の若者たちへ」というエッセイは、何よりも強く当時の日本人の心情に訴えかけたに違いない。訪日時¹⁹⁵⁶の彼が単なる有名作家としてではなく、恰も人間の不変の真理を説く大賢人の如く

称えられたのは、正にこうした彼の歩み寄りの姿勢によるものであった。その意味で、このエッセイを通じてフォークナーは、敗戦に纏わる国民的な恥辱の過去を、より積極的な未来への転換の契機として再解釈する道筋を、日本の若者に提示してみせたとも言えるだろう。

だがそうしたフォークナー一流のレトリックが、やはり彼独特の「奇想」に基づいていることも看過できない。嘗ての「占領軍」がその先触れとして送り込んだ「文化使節」が、日本人と同じく屈辱的な敗戦を経験し、その過去を踏まえて日本人に歩み寄り、その心情に共感し激励することは、日本人にとっては深い感謝に値する感動的な体験ではあるだろう⁽⁴⁾。だがこうしたフォークナーの日本人への同一化の身振りは、仇敵であった筈のアメリカを、というよりはその代理人であった筈のフォークナーその人を、一気に旧知の友にして指導者^{メンター}たらしめる。勿論厳密に言えば彼は南北戦争における敗北を経験した訳ではなく（南北戦争を実際に体験したのは彼の曾祖父の世代だった）、寧ろその過去を伝説化しつつ批判的に回顧して己の創作の素材としており、また彼自身南部ルネッサンスの代表的作家と見做されはしていたものの、自身を「日本の皆さんが話をしたいと思われるような一流どころの作家」と呼ぶ辺りには、若かった頃のフォークナーを髣髴させる「自惚れ／自尊心」が垣間見える。それ故フォークナーが示した日本の若者への憐憫と共感は、それが仮に敗戦という共通の記憶に根差していたとしても、やはりリップサービスの誹りを免れ得ない部分もあるだろう。それでも尚、自由と民主主義を標榜しつつ、同時にその期待し得る成果を日本人の自尊心^{ナショナリズム}と国家の誇りに訴えかけるフォークナーの奇想は、老境にあったこの作家の文筆家としての業であり、その本質だったに違いない。

勿論こうしたフォークナーの奇想を、当時の日本人が強く希求せざるを得ない状況があったことも忘れてはならない。先述したように、進駐軍による占領とそれに続く東京裁判は、日本人に敗戦の責任と戦争の有罪性に基づく加害者としての罪悪感を強く植え付ける結果となった。これが所謂「ウォー・ギルト・インフォメーション・プログラム」(金 34) に基づく GHQ の日本民主化政策の一環であったことは金志映の指摘する通りであるが、それは同時に戦争の犠牲者・被害者として日本人が声を上げることを心理的に封殺することにも繋がった。特に戦後間もない 1945 年 9 月から 1949 年 10 月まで GHQ が実施していたメディアの検閲は、戦時下及び戦後における日本人の悲惨な実態を長く抑圧する結果となった。その反動として、占領統治終了後の 1952 年以降、戦争や原爆体験についての本や映画が一気に刊行・公開されてゆく。それは占領統治中に抑圧されていた戦争体験について語りたいという日本人の願望を反映している。モニカ・ブラウによれば、検閲下の四年間で原爆に関する書籍は僅か 18 冊しか刊行されなかったのに対し、検閲終了後の 1950 年から 51 年には 14 冊が、また占領統治終了後の 1952 年から 55 年の間には 33 冊が出版された (132-33)。その中には、例えば 1950 年に公開された『日本戦歿学生の手記きけ、わだつみの声』や、沖縄戦に取材した 1953 年の『ひめゆりの塔』、そして広島・長崎の原爆体験を描いた 1950 年公開の『長崎の鐘』、及び 1952 年に公開された独立系映画である『原爆の子』等の原作が含まれる。これらの映画はいずれも、戦争もしくは原爆の原体験に肉薄しその現実と惨状を表象している。『きけ、わだつみのこえ』や『ひめゆりの塔』は学徒部隊や沖縄県の女学生達の挺身隊員の悲劇的全滅の様子を、ま

た『原爆の子』や、1953年にやはり独立系映画として封切られた『ひろしま』は、原爆投下が齎した未曾有の惨禍を、それぞれ克明に描き出す。それは当事者にとっては文字通りトラウマ的な体験の再現であると同時に、個々の戦争の記憶を、それを直接体験しなかった他者と共有することで忘却に抗い、それを共同体の記憶として保持する試みであると言える。

一方で、太平洋戦争そのものの記憶を総体として追体験することは、1954年公開の『ゴジラ』によって初めて可能になった。その意味で同作は原爆と太平洋戦争の新たな表象を創出したとも言える。映画『ゴジラ』が、1954年3月にビキニ環礁で行われた水爆実験による第五福竜丸、第十三光栄丸の被爆事件に触発された反原水爆作品（赤坂 1992; 13-14, 小野 23, 小林 21-25, 佐藤 91-92）であることはよく知られている。赤坂憲雄はこの事件を契機に「原水爆禁止を求める国民運動が、杉並区の女性たちの署名運動をきっかけに始まった」（2014: 130-31）のは、「占領期には、徹底した検閲によって」封じ込められていた「日本国民の反核感情」の「噴出」（2016; 131）であったからだと指摘している。また佐藤健志は、「アメリカの水爆実験によって誕生した怪獣ゴジラが、水爆実験とは何の関係もないはずの日本を荒らしまわる」（92）という本作の粗筋に、日本人の「戦災にたいする被害者意識」（93）を看取している。また『ゴジラ』のプロデューサーであった田中友幸は本作を「核兵器への警鐘」（山口 18）として企画し、原作者の香山滋に到っては「僕はゴジラに対して同情しているんだ、あれだけ災害を及ぼした彼自身もまた水爆の犠牲者だった」（258）とまで述べている。同作の宣伝ポスターにある「放射能を吐く怪獣の暴威は日本全土を恐怖のドン底に叩き込んだ!」という惹句は、切迫した新たな核と戦争の脅威と共に、日本人があからさまに口にすることが未だ憚られた「戦

争の犠牲者」という自己像も反映していた筈だ。実際、本作が「ついでこのあいだの戦争」を描いた「戦災」「戦禍」の映画（川本 74）であることは一目瞭然である。劇中でゴジラ出現の報に接した女性が電車の中で話す「いやね。原子マグロだ、放射能雨だ、その上今度はゴジラと来たわ」「せっかく長崎の原爆から命拾いしてきた大切な体なんだもの」という台詞も、その話し相手のサラリーマンの「あーあ、また疎開か。全くいやだな」という返答も、迫り来るゴジラの襲撃が太平洋戦争の再来であることを示唆する。またゴジラの襲撃が昭和 20 年 3 月 10 日の東京大空襲及び広島、長崎への原爆投下を強く連想させることは既に多くの指摘があるが（川本 73-88, 小野 69, 151-57, 志水 142-67, 小林 28-35, Napier 9-14, Anderson 21-29）、そのリアリティは当時の人々が共有していた太平洋戦争の記憶に裏打ちされている。ゴジラの東京襲撃によって焦土と化す帝都は、東京大空襲を経験した人々のトラウマ的な記憶を想起させたに違いない。その迫真性を否が応にも強調するのが、銀座松坂屋前で三人の幼い娘と共にゴジラを見上げる母親の絶望した様子である。炎上する百貨店を背に、「もうすぐ...もうすぐお父ちゃまの所へ行くのよ」と語りかける様は、彼女が所謂戦争未亡人であることを思わせる（川本 83, 志水 113, 小林 29）。戦争被害者の悲惨さを表すこうしたクリシェが、本作の息を呑むような切迫感溢れるリアリティを作り上げているのだ。更にそれは現実の広島・長崎の原爆投下とも不可分な形で結び付けられている。川本三郎は『ゴジラ』が「ついでこのあいだの太平洋戦争の記憶がもたらす恐怖と、この映画が公開される八ヶ月前にピキニ環礁で行われたアメリカの水爆実験がもたらした、近い将来起こるかもしれない第三次世界大戦の恐怖とが重なり合」（80）った作品であると述べているが、事実この二つの恐怖は、ゴジラの東京襲撃の翌朝、ガイガー計測器で幼い被災児の

被曝線量を測定した医師が無念そうに首を振る場面に窺える。彼等は戦災の犠牲者であり且つ被爆者でもある。かくして『ゴジラ』は空襲と原爆の体験を水爆怪獣ゴジラに仮託してスクリーンに現出せしめる。それを可能ならしめるのは、ゴジラによって再現/再演された太平洋戦争の記憶である。

同時に『ゴジラ』は、こうした太平洋戦争のトラウマに対する一種の治癒的機能をも果たす。スーザン・ネイピア (Suzan Napier) は、そうした本作の「文化セラピー」の機能についてこう説明している。

私自身を含めて多くの研究者が確信しているように、ゴジラは——核実験と放射能汚染との関連において——多くの意味で原子爆弾を言い換えたものである。ゴジラの物語とその最後には上手くいった結果——ゴジラは日本の科学の力によって倒される——は、それ故一種の文化セラピーとして読みうる。それは戦争に敗れた日本人に、戦時の空襲の恐慌と破壊が齎すトラウマと向き合い、更には映画のハッピーエンドと共にあの壊滅的な敗北を再想像し書き直す機会を与えるのだ。(10)

ネイピアは、映画『ゴジラ』は先の戦争が齎した国民的トラウマを癒すためにその記憶を反復し、更にはその克服と再生の物語を提示していると主張する。またマーク・アンダーソン (Mark Anderson) はフロイト精神分析の観点から、本作を「国民的な喪の行為」(23)を描く作品であると看破する。

怪獣ゴジラの登場とこの映画シリーズの息の長い人気を、少なくとも部分的には、日本の国民的憂鬱症の症候として読まないというのは難しい。憂鬱症患者は他者に対する愛憎半ばする感情を抱く。合衆国による破壊と敗北を経て、[大東亜]解放戦争が人道への罪とされた後、また曾て美德の規範とされた日本

軍が戦争犯罪で告発された後、合衆国と、自国の戦争犠牲者に対する日本人の感情が、こうした両面価値的感情を含んでいたことに疑念の余地はない。...ひと度戦争における日本の行為が不正義とされるや、日本の植民地帝国と国際的覇権の喪失について公的に哀悼の意を表明することは極めて困難となったのだ。(26-27)

アンダーソンは日本の国民的憂鬱症の原因を、敗戦による文化的抑圧に帰している。それはアメリカによる占領下の文化外交戦略、わけてもGHQの検閲を思い起こさせる。アンダーソンに先立つこと二十有余年、川本三郎は『ゴジラ』全編を覆う「暗さ」について次の様に述べている。

『ゴジラ』は「戦災映画」「戦禍映画」である以上に、第二次大戦で死んでいった死者、とりわけ海で死んでいった兵士たちへの「鎮魂歌」ではないのかと思ひあたる。“海へ消えていった”ゴジラは、戦没兵士たちの象徴ではないか。...生き残った戦中派は、『ゴジラ』を作り、一度、死者たちに詫びる必要があったのだ。それをやらないと先に進むことができなかったのだ。『ゴジラ』という徹底的に「暗い」映画を作って死者に贖罪する必要があったのだ。(86-88)

川本の指摘はネイピアの文化セラピー論に通じる。それは後のゴジラ英霊論の嚆矢でもあるが、戦後の民主化によって、国家や天皇の名における英霊の鎮魂が許されない中で日本が戦争の痕をどう癒すかという問いがそこには窺える。それ故、本作が科学者芹澤博士によるゴジラへの「特攻」で終わることは示唆的である。彼は戦争で酷い傷を負い、以降他人との関わりを絶って大量破壊兵器オキシジェン・デストロイヤーの研究に没頭している。彼は遅れてきた帰還兵であり、それ故ゴジラとの戦いを終結させ得るのは彼しかなく、ま

たその死は戦没兵士達への殉死となる。ゴジラが斃れた後、現場に赴いた人々が黙祷ではなく敬礼しているのは、文字通り芹澤博士がゴジラとの戦いに殉じた戦没者であるからだ。

だとすれば『ゴジラ』の政治的含意は明らかである。前出のアンダーソンは1954年の『ゴジラ』公開を、「1952年にアメリカ進駐軍による検閲が終わって以降、日本人が広島と長崎で起こった事実について知り始めた最初の契機」(22)と述べているが、原爆投下の悲惨な状況を再現した二本の映画——1952年の『原爆の子』と翌年に公開された『ひろしま』——を考慮すれば、このコメントはほぼ正しい。だが『ゴジラ』がこれら二作と決定的に異なっているのは、本作には被爆体験を直接的に再現/表象する場面が存在しない点である。日本人が戦争加害者として「国民的憂鬱症」を受忍せねばならなかった以上、その痛苦を和らげる「喪の行為」のために自らを被害者として定義することは必須であり、それを虚構の怪獣の姿に仮託して成し遂げたのが映画『ゴジラ』であった。だがそのためには、戦禍の体験を国民全体の記憶として再現前化する必要がある。その舞台に相応しいのは帝都東京以外になく、また国民一人一人が広島、長崎の原爆被害者であり得るという自己認識を日本人に共有せしめたのが、第五福竜丸被爆事件であった。そしてそこから天皇とアメリカという「戦争犯罪」を連想させる要素を慎重に排除することで、映画『ゴジラ』は成立している。かくして原水爆反対のメッセージを帯びた映画『ゴジラ』は、戦中と戦後の時間的断絶を超え、また東京と広島及び長崎とを空間的に架橋し、人類史上初の被爆体験を太平洋戦争時の空襲体験と融合することで、「戦禍/被爆を体験した日本人」を普遍化する。このようにして『ゴジラ』は、アンダーソンの指摘する太平洋戦争のトラウマを反転させ、それを日本人が抱く（そして日本人が克服すべき）戦争/核被害の症

候として表象した。敗戦とその被害の具体的な原因を核／戦争のメタファーである水爆大怪獣に昇華して葬ることなしに、戦後の日本の自己形成はあり得なかった。戦後初めて太平洋戦争の記憶が国民レベルで共有されたという意味で、『ゴジラ』は戦後日本にとっての国民映画となった。但しそれは以降の日本において、太平洋戦争が空襲と原爆という新たなクリシェで代表されるようになったことも意味する。その意味で同作は戦後の太平洋戦争表象を確立した文化的一大契機であり、日本の戦争映画史上におけるエポック・メイキングな作品となった。

ここで敢えて『ゴジラ』を、日本人が望んでいた「戦争の再演とその望ましい形での終息」を描いた物語と呼ぼう。ネイピアの指摘を繰り返せば、それは戦後の日本にとって必須の文化セラピーであり、戦争のトラウマを再演し、それを精神分析的な症候として具体化し、且つ戦後の「民主化された」日本人にとっては決して表象されてはならないアメリカと天皇とを抑圧するために必須の過程であった。映画『ゴジラ』が見事にその役割を果たしたことが、現在に到るまで「太平洋戦争」の記憶が空襲と原爆という「悲劇」のクリシェで語られる——そこには大東亜共栄圏の拡大の夢想に酔い、戦勝に湧く植民者や侵略者としての日本人は登場しない——ことから明らかであろう。

だとすれば、長年フォークナー研究に携わってきた筆者も、この老作家に倣って一つの奇想を提示して本論を終えよう。『ゴジラ』によって戦争のトラウマを症候化しつつその核を抑圧した日本人が求めていたものは、戦争の責任を負うことなく消えていった現人神でも、日本に無条件降伏を突き付けた呵責なきアメリカでもなく、新たな国家、新たな国民として生まれ変わったと信じようとしている日本人に共感し、その敗戦の痛みを共有する指導者^{メンター}にして友人で

ある、「私達にとっての望ましいアメリカ」である。フォークナーはそうした虚構の、或いは日本人の空想の中の、そして理想のアメリカ人を見事に演じ切った。1954年の『ゴジラ』は、翌年の夏、水爆被曝事故によって掻き立てられた日本人の不安と恐怖を鎮めるべく、再び日本に上陸してくるもう一人の怪物的芸術家を予見していたのだと。

* 本論文は、科学研究費助成事業 基盤研究 (C) (一般) 課題番号 19K00404 「冷戦期の日米文化外交と国民文学の必要性 国民作家フォークナーの創生」の研究成果の一部である。なお本論文は市立長野図書館講演会 長野を訪れたノーベル賞作家ウィリアム・フォークナー第2部 フォークナー研究の苦勞と楽しみ (2023. 12. 17. 於長野市立長野図書館) での講演「『奇想』のフォークナー」、及び日本比較文学会第54回中部大会 (2023. 5 27. 於中京大学) での研究発表「太平洋戦争をいかに表象するか：「国民映画」としての『ゴジラ』(1954)」を基に、大幅に加筆修正を行ったものである。

註

- (1) この「『響きと怒り』序文 (An Introduction to The Sound and the Fury)」は、『響きと怒り』が1933年にランダム・ハウス社から再版される際 (1929年に刊行された際には、ハーコート・ブレイス社から出版された) に、フォークナーがその序文として用意したものが元になっている。実際には再版された版にはこの序文は掲載されず、最終的にはフォークナーの死後 Mississippi Quarterly 26 (summer 1973): 410-15 で公開された (Minter 228)。
- (2) フォークナーは男性ばかりの四人兄弟 (長男 William [Bill]、次男 Murry [Jack]、三男 John [Johncy]、四男 Dean) の長男であり、

姉や妹はいなかった。また彼は、妻エステルとの間に 1931 年に生まれた最初の娘アラバマ (Alabama) を、生後十日で亡くしている (Blotner 682)。その後彼は娘ジル (Jill) を 1933 年に儲けたが、彼女がフォークナーの唯一の子供となった。

- (3) 梅垣昌子は、フォークナー来日時日本人の反応や印象を、次のように纏めている。

フォークナーは一九五〇年にノーベル文学賞を受賞、その五年後の一九五五年に、米国国務省の文化親善大使として来日し、東京、長野、京都の各地でセミナーや座談会などに参加した。到着翌日の新聞で「アメリカ文壇の巨匠」と紹介されたフォークナーの素朴な佇まいは、事前の触れ込みとのギャップから、日本の文人たちに鮮烈な印象を残した。当時四十六歳だった大岡昇平は、フォークナーとの出会いに際し、「ウィリアム・フォークナー氏は一九八七年の生れだということからもう五十七歳、五尺三、四寸の小柄な老人」と描写しており、この「ひたむきな文学者」に好感をもった様子である。他方、瀧口直太郎はフォークナーを「謙虚な非社交性の人」と表現し、「伝説の衣」の下に「赤裸な人間を発見した」と綴る。フォークナーの単独インタビューに臨んだ高見順も異口同音に、フォークナーを「ハニカミ屋」と呼び、さりげない所作のなかに「真の偉大さが輝いて」と振り返る。第二次世界大戦後、十年が経過した日本で、人びとに親近感を与えたのは、作家としての名声が高まるなかフォークナーが折にふれて便利に用いた、^{ファーマー}農夫のペルソナだった。(16-17)

梅垣がこの引用で要約しているように、フォークナーは日本人から非常に好意と称賛を以て迎えられたが、そこには彼が身に着ける「^{ファーマー}農夫」というペルソナが大きな効果を果たしたことが分かる。それは老境に達したフォークナーが得た新たな自己韜晦の姿であると共に、彼を質朴で謙遜した人物に見せるであるが故に一層「偉大な人物」とらしめる結果を、日本人の間に齎したと言えよう。

- (4) 相田はその論文中で、「当時大学三年生であった高坂正堯」が日本の若者たちへ」を読んで「『感激した』と回想している」ことを紹介し、「高坂に感銘を与えたのは『フォークナーの南部人としての誇り』であ

り、『この自信に満ちた発言こそ、戦後アメリカが日本にくれた最大の贈り物である』とまで述べている」(28)ことを示している。この例が表すように、本エッセイは当時の日本人に、フォークナーとアメリカに対する深い謝意と尊敬とを抱かせた。

引用文献

- Anderson, Mark. "Mobilizing Godzilla: Mourning Modernity as Monstrosity." *Tsutsui* 21-40.
- Baum, Catherine B. "The Beautiful One': Caddy Compson as Heroine of *The Sound and the Fury*." *Modern Fiction Studies* 13 No. 1 (Spring 1967): 33-44. Rpt. Harold Bloom, ed. *Caddy Compson. Major Literary Characters Ser.* Chelsea House, 1990. 39-49.
- Blotner, Joseph. *Faulkner: A Biography*. 2 vols. Random House, 1974.
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. 1929. Vintage, 1990.
- . "To the Youth of Japan." Ed. Robert A. Jelliffe. *Faulkner at Nagano*. Kenkyusha, 1956, 185-88.
- Gwynn, Frederick L. and Joseph Bloter, eds. *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia 1957-1958*. Vintage, 1959.
- Meriwether, James B. and Michael Millgate, eds. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1929-1962*. Random House, 1968.
- Minter, David, ed. *William Faulkner The Sound and Fury: An Authoritative Text Backgrounds and Contexts Criticism*. 2nd ed. Norton Critical Edition. Norton, 1994.
- Napier, Susan. "When Godzilla Speaks." *Tsutsui* 9-19.
- Picon, Leon. "Faulkner-The Man." MS. The Louis Daniel Brodsky Collection in the Kent Library at Southeastern Missouri State University. Leon Picon to Louise Brodsky. N.d.
- Schwartz, Lawrence H. *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism*. U of Tennessee P, 1988.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. 1606. Arden, 1997.
- Tsutsui, William M. and Michiko Ito, eds. In *Godzilla's Footsteps:*

- Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- 赤坂憲雄. 『ゴジラとナウシカ 海の彼方より訪れしものたち』 イーストプレス, 2014.
- . 「ゴジラは、なぜ皇居を踏めないか 三島由紀夫『英霊の聲』と『ゴジラ』が戦後天皇制に突きつけたものとは何か?」 『怪獣学・入門!』別冊宝島 映画宝島 vol. 2. JICC 出版局, 1992. 13-17.
- 梅垣昌子. 『フォークナー 語りの力 ― その創造性の起源へ』 名古屋外国語大学出版会, 2023.
- 小野俊太郎. 『ゴジラの世界史』 フィギュール彩. 彩流社, 2014.
- 香山滋. 「探偵作家の座談会 科学空想映画『ゴジラ』を観て」 『ゴジラ』1955. ちくま文庫. 筑摩書房, 2004. 257-61.
- 川本三郎. 「ゴジラはなぜ『暗い』のか」 『今ひとたびの戦後日本映画』1994. 岩波現代文庫. 岩波, 2007. 73-88.
- 金志映 (Kim Jiyoung). 『日本文学の 戦後 と変奏される アメリカ ― 占領から文化冷戦の時代へ ―』 ミネルヴァ書房, 2019.
- 小林豊昌. 『ゴジラの論理』 中経出版, 1992.
- 佐藤健志. 「ゴジラはなぜ日本を襲うのか 『ゴジラ』(第一作)から『ゴジラ vs キングギドラ』まで」 『ゴジラとヤマトとぼくらの民主主義』 文藝春秋, 1992. 83-110.
- 志水義夫. 『ゴジラ傳 ― 怪獣ゴジラの文藝学 ―』 新典社選書. 新典社, 2016.
- 相田洋明編著, 『ウィリアム・フォークナーの日本訪問 ― 冷戦と文学のポリティクス』 松籟社, 2021.
- 相田洋明. 「日本におけるフォークナーの足跡と『長野でのフォークナー』」 相田編 17-38.
- ブラウ, モニカ. 『検閲 原爆報道はどう禁じられたのか』 繁沢敦子訳. 時事通信社, 2011.
- 森有礼. 「太平洋戦争の記憶、『ゴジラ』、そしてフォークナー訪日の意義」 相田編 121-42.
- . 「日米における国民作家フォークナーの創生 ― Faulkner at Nagano からみる合衆国の文化外交戦

- 略とその受容——『中京英文学』第41号(2021):1-24.
- .「フォークナーの日本訪問と、アメリカ文化外交における「戦後」
——フォークナーの「日本の印象」及び「日本の若者へ」を『ゴジラ』
(1954)と共に読む——」『国際英語学部紀要』第24号(2019):17-32.
- 山口理.『ゴジラ誕生物語』文研出版,2013.
- 山本裕子.『フォークナーの晩年様式——その展開と変容』レイト・スタイル松籟社,2023.