

資質と出発点

—ワイルド, 芥川, フォークナー—

森本真一

Talents and Starting Points: Wilde, Akutagawa and Faulkner

Shin-ichi Morimoto

Abstract

Oscar Wilde observes in "The Decay of Lying" that life imitates art rather than art imitates life. Akutagawa Ryunosuke was interested in Wilde. He made the protagonist of an autobiographical work wish to catch an aerial spark even at the risk of his life. Wilde and Akutagawa tended to attach more importance to fictitious worlds than the reality. William Faulkner was influenced by Wilde. A character in his novel named Faulkner declares that he is a liar by profession. Joe Christmas in Faulkner's *Light in August* finishes his life feeling unsure of his relationship to white and black people as he thinks he may be part Negro. He is lynched after many years of violent disobedience. According to Akutagawa, Christ is likely to be bound by the Holy Spirit as an eternal seeker of transcendence. Joe seems to be a powerless Christ vainly striving to get over something. Akutagawa compared artists to climbers and confessed his yearning for the foot of the mountain he was ascending. He called Christ an ultra idiot who kept fighting for poetic justice. This is presumably Akutagawa's reflection on his own fantastic mentality. Wilde was also conscious of a connection between Christ and artists. It may be that artists' passion leads them to ordeals just as Christ's life led him to be crucified. *The Picture of Dorian Gray* by Wilde is a story of a man who kills himself by means of stabbing his portrait. Likewise Akutagawa was distressed by his shadow and feared that his death might come to his second self. After he committed suicide, a writer lamented that he made a short romance of his life. Sherwood Anderson, who found an excess of talent in Faulkner, warned that he might not write anything because he could write in too many ways. He advised Faulkner to have somewhere to start from and Faulkner wrote a magnificent series of novels with his birthplace as its model. Wilde spent two years in jail on the charge of his homosexual love. Wilde and Akutagawa were tremendously talented. Readers must grieve that Akutagawa did not try to live and write further. As for Wilde, they may ask if he could show his uniqueness only through his fiction. Wilde and Akutagawa, in a sense, never attained their proper starting points from which they could set to work and fully demonstrate their abilities.

1927年の7月24日未明に自殺を遂げた芥川龍之介は遺書に「君は新聞の三面記事などに生活難とか、病苦とか、あるいはまた精神的苦痛とか、いろいろの自殺の動機を発見するであろう。しかし僕の経験によれば、それは、動機の全部ではない。のみならずたいていは動機に至る道程を示しているだけである。(略)それは我々の行為するように複雑な動機を含んでいる。が、少なくとも僕の場合はただぼんやりした不安である。何か僕の将来に対するただぼんやりした不安である」(注1)と記し

た。

芥川はわが国の説話などのほかに中国やヨーロッパの文学にも精通していた。「或阿呆の一生」の冒頭に次の件が見られる。

それはある本屋の二階だった。二十歳の彼は書棚にかけた西洋ふうの梯子に登り、新しい本を探していた。モオパスサン、ボオドレエル、ストリントベリイ、イブセン、ショウ、トルストイ、……

そのうちに日の暮れは迫り出した。しかし彼は熱心に本の背文字を読みつけた。そこに並んでいるのは本というよりもむしろ世紀末それ自身だった。ニイチェ、ヴェルレエン、ゴンクウル兄弟、ダスタエフスキイ、ハウプトマン、フロオベエル、……

彼は薄暗がりと戦いながら、彼らの名前を数えていった。が、本はおのずからものうい影の中に沈みはじめた。彼はとうとう根気も尽き、西洋ふうの梯子を下りようとした。すると傘のない電灯が一つ、ちょうど彼の頭の上に突然ばかりと火をともした。彼は梯子の上に佇んだまま、本の間に動いている店員や客を見下した。彼らは妙に小さかった。のみならずいかにもみすぼらしかった。

「人生は一行のボオドレエルにも若かない」

彼はしばらく梯子の上からこういう彼らを見渡していた。……(注2)

同じ作品の結末近くでは「彼は彼の迷信や彼の感傷主義と闘おうとした。しかしどういふ闘いも肉体的に彼には不可能だった。『世紀末の悪鬼』は実際彼を虐んでいるのに違いなかった」(注3)と告白している。

彼はこの不気味な文章に1927年6月20日付の久米正雄への手紙のようなものを書き添えた。久米と芥川は『新思潮』の同人だった。芥川は「或阿呆の一生」を刊行すべきかどうかの判断を久米に任せるとして「僕はこの原稿の中では少なくとも意識的には自己弁護をしなかったつもりだ」(注4)と述べた。「或阿呆の一生」は芥川龍之介の自伝もしくは遺書と解釈することができよう。芥川はぼんやりした不安と世紀末の悪鬼に青春から最晩年までずっと脅かされていたのかも知れない。

オスカー・ワイルドはしばしばイギリスの世紀末の退廃を具現する存在と見られる。リチャード・エルマンによる大部なワイルド伝の緒言に「まだ彼が20代終わりだった1881年から40歳になる1895年の中盤まで、ロンドンの文壇はダブリンから(オックスフォード経由で)来たこの途方もないアイルランド人に当惑させられた。この男は自分が社会主義者だと明言して同性愛者だと仄めかし、あらゆることについての金言をからかって真似た。社会人としても儀礼的な生活においても、収入の範囲で暮らすことや慎み深く振る舞うことや年長者を敬うことや自然と芸術などの伝統的なあり方を認めることを拒否した」(注5)と書かれている。

ワイルドは「芸術が人生を模倣するより遥かに多く人生が芸術を模倣する」(注6)と対話形式の評論「嘘の衰退」(“The Decay of Lying”)に記した。この評論でワイルドは「ロンドンの気象に最近10年の間に起きた驚くべき変化の原因は正にほかでもなく芸術の一派なのだ。(略)自然は我々を造った偉大な母ではない。我々が自然を創作したのだ。(略)現在人々が霧を見るのは霧があるからではなく、詩人と画家がそうしたものの趣の不思議な魅力を教えたからだ」(注7)とも主張した。芥川は明

らかにこの作品を知っていた。彼は「ワイルドは印象派の生まれぬ前にはロンドンの市街に立ち昇める、美しい^{とびいろ}霧などは存在しなかったと云っている。青あおと燃え輝いた糸杉もやはりゴッホの生まれぬ前には存在しなかったのに違いない。少くとも水水しい耳隠しのかげに薄赤い^{ほお}頬を光らせた少女の銀座通りを歩み出したのは確かにルノアルの生まれた^{のち}後、——つい近頃の出来事である」(注8)と述べて「実際また自然や人生はワイルドのアフォーリズムを応用すれば、甚だ不正確に複製した三色版と云わなければならぬ。就中銀座街頭の少女などは最も拙劣なる三色版である」(注9)と付言した。

オスカー・ワイルドと芥川龍之介は実生活より芸術に重要性を見出す傾向が強かった。芥川の「或阿呆の一生」にこんな一節がある。「架空線は相変わらず鋭い火花を放っていた。彼は人生を見渡しても、何も特に欲しいものはなかった。が、この紫色の火花だけは、——すさまじい空中の火花だけは命と取り換えてもつかまえたかった」(注10)。定まった形を持たない霧を絵に描き瞬時に消える火花を捉えること。これらは文字通り幻影を追うような極めて為し遂げ難い仕事であろう。芥川はそのための努力によって磨耗してしまった。

ところでアメリカの小説家ウィリアム・フォークナーが「作家の唯一の責務は彼の芸術に対する責務です。優れた作家とは全く非情なものです。彼は夢を持ちます。その夢は彼をひどく責め苛むので彼はそれから逃れなくてはなりません。そうしない限り平穩はないのです。名誉も誇りも体面も安定も幸福も、あらゆるものが犠牲になります。作品を書き上げるために」(注11)と語った。もし芥川がこれを聞く機会があったら、フォークナーと使命感や苦悩を分かち合えたと感じたのではなからうか。

ウィリアム・フォークナーは己が生地を背景に壮大な連作長編を物してノーベル文学賞を授与された。だが著名な小説家となった後にすら自分を挫折した詩人と呼んだ。マイケル・ミルゲートによればアイルランドの詩人兼小説家ジョージ・ムーアとオスカー・ワイルドとは一時期のフォークナーに重大な影響を与えたそうだ。ミルゲートはフォークナーが小説『蚊』(Mosquitoes)に盛り込んだ「ヘルマフロディトス」(“Hermaphroditus”)と題するソネットとワイルドの「イティスの苦難」(“The Burden of Itys”)の第21連との比較は興味深いと指摘している(注12)。

ヘルマフロディトスはギリシア神話で商業、奸智、弁舌などの神であるヘルメスを父として美と恋愛の女神アフロディテを母として生まれた。エーゲ海に接するカリアの泉の妖精がこの美しい若者に激しく魅せられた。ヘルマフロディトスが泉で水浴びしていたとき、妖精は彼を水底に引き入れて彼と永遠に結ばれるよう神に頼んだ。ふたりの体はひとつになり男女両方の性質を備えた人間ができた。

「物憂げな君のなかでも特に物憂い唇が／一層物憂くなる。それは髪をカールして青白くいたずらで／静かな謎めいた顔と君の／独特の病的な絶望のためだ。胸に少年のような手を当てず、言い張るな／微笑む木の葉が君の疲れた口を安らげると。／そのように断言したところで欺かれるだけなので。／君の女らしい乳房の秘密の喜びのことで。／微笑んで口を疲れさせ、君は妻にできるか／自分自身を。また自分に口付けして満足できるか。／身内の処女が目覚めが嘲笑う。／鋭い不眠で目が冴えて。／また君の口元には並んだふたつの心の嘆きが隠されていて／間に乳房がないからそれは途切れることがない」(注13)。これがフォークナーの「ヘルマフロディトス」の試訳である。ワイルドの「イティスの苦難」の21番目のスタンザは次のようである。「男でも女でもないのにその両方なのは誰だ。／ふたつの炎に煽られながら満たされない。／激し過ぎるふたつの情熱を嫌い／正しく恋のために

相手から離れ／隔たることによって恋を殺した。思い起こすのは／月下の静かな木の葉の間から覗く山の精」(注14)。

フォークナーは『蚊』を1927年に出版したが、そのなかに「嘘を吐くのが仕事だ」(注15)と口ずさむフォークナーという名の男を配した。ワイルドの「嘘を吐くこと。事実ではなく美しいことを語るのが芸術本来の目的だ」(注16)との理論に共感してのことだろうか。渡仏した折フォークナーはオスカー・ワイルドの墓を見に行つた旨を母親に手紙で伝えた。またオーブリー・ビアズリーが幻想的な挿絵を付けたワイルドの戯曲『サロメ』(Salomé)の本に自分の名前を書いて持っていたことが知られている。ワイルドは同性愛の関係にあったとされる青年の父と裁判沙汰を起こして2年ほど監獄に入れられた。フォークナーがワイルドのこのような面にまで魅力を感じたかどうかはわからないが、『蚊』の作中人物のひとりに「ヘルマフロディトス」に関連して「それは暗い倒錯だ。燃料を必要とせず自分の熱で生きている火のようなものだ。要するに現代の詩は全て一種の倒錯なのだ。健全な詩情の時代が終焉を迎え、現代人はもう詩を書かない。ほかのことはともかく、詩は作らない。今では男は異様なものにかかわるのに十分な男の機能を持っていない。言い換えれば不妊の種族だ。女たちは妊娠するには男っぽ過ぎ、男たちは妊娠させるには女っぽ過ぎる」(注17)と論評させた。

『蚊』には次のような件もある。

ジェニーはもう一度動いてパトリシアに身を寄せ、妙な感じで顔に息を吹き掛けた。パトリシアの腕にジェニーのだらりとした裸の体が触れ、パトリシアは肘から先を動かして手の甲でジェニーの脇腹の膨らみをゆっくりと撫でた。そしてジェニーは猫のように仰向けで受け身になって横たわっていた。手はなおもゆっくりと動いていた。……「肉が好きなの、私。温かくて滑らかな」とパトリシアは呟いた。「古代のローマに住みたかったわ。……オイルを塗って戦う男たち。……ジェニー」とパトリシアは不意に言った。「あなた処女なの」(注18)。

ドイツの作家であり現代文学の研究者ジョアキム・ゼイペールがそのフォークナー論に「両性具有」(“The Hermaphrodite”)という章を設けて「ここでフォークナーは何やら未発達な女性間の同性愛を書いているが、そのこと自体が目的ではなく、パトリシアのほっそりした冷たい清純さと官能的なジェニーの肉感とが相俟って完全に成熟した女性が作られるのを明らかにしようとしている」(注19)と推察した。因みに「フォークナーはどれ位まで両極性や対立や逆説や役割の逆転を用いるか。創作の原理としてどの位隠された(または公然とした)弁証法的路線を採用するか。こうした問題を検討することで批評がまだ解明していない彼の作品の法則性が発見されるかも知れない」(注20)とニュー・クリティシズムの担い手のひとりロバート・ペン・ウォレンが1946年の時点で提言した。1927年に刊行された『蚊』の登場人物が交わす文学や政治についての会話は、創作に行き詰まり混乱した作者自身の暗い倒錯を露呈しているとも見られる。しかしゼイペールの説に従えば、フォークナーが方法は稚拙でもウォレンが問題にしたような作品構成の意匠を、このころ既に垣間見せつつあったと言うべきであろう。

フォークナーの傑作のひとつ『アブサロム、アブサロム』(Absalom, Absalom!)は広大な農地、壮麗な屋敷そして奴隷を持つことへの異常な執念のために全生涯を費やすトマス・サトペンという男の

物語である。サトペン少年は少年のころ家族とともにヴァージニア州の山間の辺鄙な所から沿岸地域に下って行った。そこで一家は小屋に住み、父親は農園で働くことになる。貧富の差もなく土地を区画して私有するという感覚もないような未開の地に生まれたサトペンは、ここで土地を持っている者とその土地で働く者との格差をまざまざと知らされて屈辱を覚えるのである。それから鬼か魔物の如く彼は自分自身が土地の所有者になろうと望み、遂に100平方マイルの農地を購入した。晩年には財産を継承する白人の男児を得ようと躍起になり、使用人の孫娘を懐妊させるが、生まれた赤ん坊は女子だった。サトペンは分娩を終えたばかりの女を「お前も雌馬だったらよかったのに。納屋に立派な個室を作ってやるものを」(注21)と罵り、この女の祖父に鎌で殺される。願望充足のため人を隷属させ道具と同然に扱うサトペンの姿はアメリカ南部の歴史上地主たちが黒人に対して働いた横暴を連想させる。同時に彼は無垢な生い立ちの故に悪辣さが何たるかわからぬまま我欲に操られて破局を迎える、かなり複雑な意味で悲劇的な人物として描かれている。

旧約聖書においてアブサロムはイスラエルの王ダヴィデの息子だが、妹を犯した異母兄弟を殺して逃げた後ダヴィデの臣下に殺される運命を辿る。サトペンの息子ヘンリーは黒人の血を持つ異母兄チャールズ・ボンを妹と結婚させまいと銃で撃ち殺す。チャールズ・ボンは混血の女との間に子供をなしていた。その女がボンの墓を訪ねた様子を作品のナレーターのひとり「1870年のある夏の午後、ここにある墓のひとつが（そのころ墓はみっただけだったが）本当に涙で濡れたことがあった。（略）未亡人の儀式めいた華美で芝居掛かった虚飾。（略）それはアイルランドの詩人ワイルドの庭の叙景にさぞ似ていたに違いない。午後遅く夕日が暗い杉の木立の向こうに行くところで（略）みっつの墓の大理石は（略）芝居の道具方に磨かれて並び、黄昏が過ぎればまた道具方が戻って来て中空の脆くて軽い墓石をもう一度入り用になるまで倉庫に仕舞うように見えた。野外劇のその場面に現れたのは木蓮そっくりの顔をして今では少しふっくらしたが、暗闇から暗闇によって暗闇のために作られた女だった。画家のピアズリーが着付けをしたかのような、死別や寡婦の暮らしを仄めかすのではなく破壊的でけだるい執着と肉体の飽くなき激しい渴望の劇を演じるための柔らかく流れるガウンを身に付けてレースの日傘を差し、絹のクッションを持った大柄で艶やかな黒人の女を従え、ピアズリーが着付けをしただけでなく絵に描いたのではないかと思えるか細く優美で滑らかな象牙で拵えたような性別のはっきりしない顔の男の子を連れていた。その子は母親が黒人の女に日傘を渡してクッションを受け取り墓の傍らに跪きスカートを調べて泣いた後も黒人のエプロンから手を放さず静かに瞬きしながら立っていたが、生まれてからずっと覆いの掛かった蠟燭が点る絹の牢獄に住んで空気の代わりに母親が毎日弛まず発散させる乳のようで隠微な淡い光を吸い、戸外の木や草や土は言うに及ばず日光すら殆ど見たことがなかった」(注22)と回顧あるいは空想する。

フォークナー研究の世界的権威大橋健三郎氏はフォークナーがワイルドとピアズリーに言及したことを重視して、ここに表されているのは「チャールズ・ボンの奥底にあった一つの『深淵』に繋がるものであり、その意味ではピューリタンのヘンリー・サトペンの世界と根源的な対立をなしているものにほかならない」(注23)と指摘し、この小説の「黙示録的とは言わぬまでも一つの終末の様相——においてさえ、フォークナーは、たと思いつきのようであれ『世紀末』を思い浮べたのである」(注24)と論じている。

アメリカ南部のおぞましさに纏わるバイブルめいた小説の重要な場面にヨーロッパの世紀末的な退廃の雰囲気とりわけワイルド流の、さらにはピアズリー流の怪しげで倒錯した性的イメージを用いて

いるあたりに、この作家の特異な感性の働きを見て取ることができるかも知れない。

『8月の光』(*Light in August*)はフォークナーの複雑に構成された小説のひとつである。ジョー・クリスマスはミリー・ハインズとサーカス団員との間に生まれた。白人の優越性を狂信するミリーの父ユーフェイズはそのサーカス団員が黒人だと決め付け、ミリーが産褥死したしばらく後にジョーを孤児院の入り口の階段にそっと置いた。ユーフェイズは肌の色が黒くないジョーを黒ん坊と呼ぶよう子供たちを唆す。まもなくジョーはサイモン・マクイーチャンに引き取られる。マクイーチャンはジョーに教義問答書の暗唱を課すが、ジョーは頑なに拒む。マクイーチャンがダンス・パーティーでジョーと一緒にいた女を淫売と罵ると、ジョーはこの冷酷な養父を椅子で殴って逃げ去る。15年ほどの放浪の末ジョーはフォークナーの多くの作品の舞台になるジェファーソンの町で、ある中年の女と関係を結ぶ。女は奴隷廃止論者の後裔で、ジョーに黒人学校で法律を学ばせようとする。しかしジョーはその考えに同調しない。女はジョーに跪いて懺悔するよう勧める。ジョーは女を殺して何日か逃走するが、捕えられてリンチされ極端な民族主義者に去勢されて死んでしまう。

『8月の光』にはジョーが殺されるのと同じころジェファーソンを訪れるリーナ・グローヴのことも書かれている。リーナは臨月間近の体でアラバマからミシシッピまで、生まれようとしている子供の父親に当たる男を捜して長い距離を旅して来る。無事にお産を済ませたリーナは町で知り合った善良な若者とともに立ち去って行く。フォークナーはミシシッピで8月のなかごろに突然古代ギリシアのオリュンポスから射して来るような太陽の光を感じることがあると述べ、『8月の光』という題名は「私にそのころを、キリスト教文明より古い輝かしさを思い起こさせます。それはあらゆることへの寛容さ、あの子供に父親がいなくても恥じずに子供を欲した何やら異教的な性質を持つリーナ・グローヴと関係あったのでしょう。(略)子供を産みさえすればよかった。そして題名はそれを意味していた。私たちの時代より古い光り輝く性質を」(注25)と説明した。

リーナがジョーと会って対話を交わす場面はない。ジョーはリーナの投げ掛ける光が届かない所に身を置いていた。例の中年の女への憎悪を抱いてさまようジョーは「地獄から出て来て道に迷った幽霊に似て」(注26)いて「石油ランプに照らされて朦朧とした小屋の佇まいをあたかも深く黒い穴から見上げているかのようだった」(注27)と書かれている。「そして更に遠く道路と直角に町の区画があり、その手前に彼が心臓を轟かせ唇をきらめかせて逃れて来た黒い穴があった。(略)それは太古以来の石切り場か底知れない深淵のようだった」(注28)。女を殺害して彼は「30年走り続けた道路へと再び入って行く。(略)それは円を描いていて彼は依然そのなかにいる。この7日のうちに(略)彼はそれまでの30年よりずっと遠くへ旅していた。それでもなおその円のなかにいる」(注29)。

リーナは自分を妊娠させて姿をくらました男を追うときにすら、ゆったりしたペースで移動する。その行程は「平和な長い廊下になり、揺るぎない静かな信念を敷き詰められ、名も知らぬ親切な人たちの顔と声に満ちている」(注30)。一方ジョーについては「如何にも根を張っていないという感じで、どの町や都市の住人でもなく、どんな街路も広場もこの男の故郷ではないようだった」(注31)と作中人物のひとりが言っている。自分は本当は黒人なのか白人なのか、一体何者なのかを執拗に問い詰め過ぎたため、ジョーは安楽に身を置く場所をなくしてしまったのだろう。絶えず放浪しながら透明の円筒のようなもののなかに閉じ込められてもいるジョーは中年女から結婚を迫られたとき「もしここ

で降参したら私は私になりたいものになるために生きてきた30年を全部打ち消すことになる」(注32)とを感じる。この人物は何を求めてどこへ向かって必死に解き放たれようとしていたのか。数発の銃弾を浴びせられたジョーの臨終はこう記されている。「しばらく彼は安らかで不思議で耐え難い目をしてこの男たちを見上げていた。その後顔も体もすべて崩れ落ちて来るかの如く、尻や腰の引き裂かれた服の間から鬱積した黒い血が堰を切ったように流れ出た。それは飛び立つロケットのきらめきのように青ざめた体から迸った。彼はその黒い奔流に乗ってこの男たちの記憶のなかでいつまでも登り続けるようだった。男たちは断じてそれを忘れることがないだろう。どれほど平和な谷間に住もうと、どんなに穏やかで心の和んだ老年を仄めかす流れの傍らにいても。子供たちの鏡のような顔を目にしても、古い惨事とより新しい希望について考える度に、それは彼らとともにあるだろう。瞑想に耽るようにひっそりと落ち着いて薄れもせずことさら居丈高でもなく独特の静けさを持って勝ち誇るように」(注33)。

ジョーは自分を手に掛けた者の胸に深い痕跡を留めて、底なしの穴あるいは筒の形の檻から抜け出して行った。この件からは反抗と猜疑に貫かれたジョーの生涯を締め括るのにふさわしい激烈さが感じられる。しかし「リーナが重なる不幸を克服する力には法外で腹立たしいものがある。あまり法外で腹立たしいのでこの小説は結局歪められた喜劇的な効果を狙ったと判定されざるを得ない」(注34)との批評もある。燦燦と降り注ぐ光と果てしなく深い闇。明暗の強いコントラストにフォークナーが託した意図は容易に計り知れまい。カトリックとの関わりが深い作家の津島佑子は「フォークナーという作家はかたくななまでに、“時”の流れに忠実に生きている“現実的”な人たちの盲目ぶりを強調し」(注35)していると述べた。また津島は自作の短篇を論じた文章に「我ながら、よほど、垂直性の運動エネルギーが好きだとみえる。別の言葉で言えば、私にとって、現実とは、そうしたエネルギーのなかにしか感じられない」(注36)と記した。なるほど未婚の母になろうとしながら大地を悠然と歩むリーナには水平方向の動きが顕著だと言えるだろう。これに対してさしずめジョーは周囲から隔離して垂直の世界にのみ生きていたことになるだろう。

ヴァージニア大学での質疑応答の際ジョー・クリスマスがキリストの象徴となるよう目論んだのかと尋ねられたフォークナーは、キリストの物語は人間が考え出した最良の物語でキリスト教的な背景を持った作家ならこの素材を用いるときがあるだろうとしながらも、『8月の光』においてそれを意図してなぞった訳ではないと答えた。が少なくともジョーが受難するだけで救済をもたらさない無力なイエス像だと言うことはできると思われる。

ジョー・クリスマスとキリストとの類似性に関連して、芥川龍之介が「西方の人」並びに「続西方の人」で打ち出した独特のキリスト観に着目したい。キリストの母マリアは「永遠に守らんとするもの」(注37)で「忍耐を重ねてこの一生を歩いて行った」(注38)のだと芥川は書いた。他方キリストは父である聖霊に捉われる危険を持っていて、「聖霊は必ずしも『聖なるもの』ではない。ただ『永遠に超えんとするもの』である」(注39)と規定している。芥川の永遠に守らんとするものとしてのマリアと永遠に超えんとするものとしてのキリストもしくは聖霊という図式は、『8月の光』のリーナとジョーの対比を説明するのに役立つように感じられる。

フォークナーは1954年に『寓話』(A Fable)を上梓した。『寓話』は第一次世界大戦下のフラン

スで12人の部下とともに攻撃の命令に反して部下のひとりの裏切りに会い、ふたりの窃盗犯と一緒に処刑される伍長を主人公としている。「真珠湾攻撃と第二次世界大戦勃発からまもない1942年のある日その考えが浮かんだ。あの名もない兵士は誰だったのか。あの兵士がキリストの再来だったとしたら。永遠の炎が燃え上がるあの立派で大きな空の墓の下の。キリストがもう一度十字架に掛けられ、そして私はやむを得ず——あの作品は力業になった」(注40)とフォークナー自身が解説した。

『寓話』の伍長は敢えて武器を捨て戦闘を中止させた。ジョー・クリスマスは彼を殺した者どもに強い衝撃を残して死んだ。作中人物のこうした犠牲はフォークナーの作家としての苦渋を表象しているかに見える。ノーベル文学賞受賞記念の演説でフォークナーは「今日の悲劇は漠然と広く行き渡った肉体的恐怖が長く続き過ぎ、我々がそれに耐えられるようになったことです。精神の問題はなくなりました。あるのは自分がいつ吹き飛ばされるかという懸念だけです。このため著作に携わる若い世代は苦闘と努力に値し優れた作品を生み出すことができる唯一の素材としての葛藤する人間の心の問題を忘れてしまっています」(注41)と憂慮した。

恐らく弱い人にとっては信仰が超自然的な力への依存であるのと同じように、文学は虚構の世界に耽溺することを通じての実生活からのかりそめの逃避だと言うこともできよう。だが文学は、そして宗教は、漫然として成り行きに身を委ねている人たちに警告を送って、人間を取り巻く現実に対して鋭角に楔のようなものを打ち込み隠れた奥底のものをえぐり出す、多分に過激な活動ともなり得るのではないだろうか。

作品にキリストか贖罪の山羊のような人物像を配したというだけの理由ではなく、精神性が希薄な時代の人間にも心の疼きはあったのだと思わせるために、人柱にでもなろうかとする一際強い使命感を燃やした意味合いにおいて、ウィリアム・フォークナーを宗教的芸術家と呼ぶのは不当ではなからう。

既に紹介したとおり芥川龍之介は聖霊またはキリストを永遠に超えんとするものと見ていた。彼はまた「キリスト教はあるいは滅びるであろう。少くとも絶えず変化している。けれどもキリストの一生はいつも我々を動かすであろう。それは天上から地上へ登るために無残にも折れた梯子である。薄暗い空から叩きつける土砂降りどしやぶの雨の中に傾いたまま」(注42)と書いた。「天上から……」の箇所は「地上から天上へ登るために」の誤りだと解釈できようが、ともかく芥川はキリストの生涯の活動を上昇への努力として捉えていた。なお彼は別の随想において「僕等が芸術的完成みちの途へ向おうとする時、何か僕等の精進さまたを妨げるものがある。偷安とうあんの念か。いや、そんなものではない。それはもっと不思議な性質のものだ。ちょうど山へ登る人が高く登るのに従って、妙に雲の下にある麓なつかが懐しくなるようなものだ」(注43)と告白した。この作家がキリストと芸術家の類似を意識していたのは間違いなさそうだ。「キリスト教はキリスト自身も実行することの出来なかった、逆説ぎやくせつの多い詩的宗教である。彼は彼の天才のために人生さえ笑って投げ棄ててしまった。ワイルドの彼にロマン主義者の第一人を発見したのは当たり前である。彼の教えた所によれば、『ソロモンの栄華きわの極みの時にだにその装い』は風に吹かれる一本の百合の花に若かなかった。彼の道は唯詩的に——あすの日を思い煩わづらわずに生活しろと云うことに存している」(注44)。芥川は更に「しかしキリストは彼自身も『善き者』でないことを知りながら、詩的正義のために戦いつづけた。この確信は事実となったものの、勿論彼の虚栄心

である。クリストもまたあらゆるクリストたちのようにいつも未来を夢みていた超阿呆の一人だった」(注45)と論じる。これは多分芥川の詩的心情を備えた彼自身への戒めか省察と考えてよかろう。

オスカー・ワイルドはクリストがとてもロマンチックだと『深い淵から』(De Profundis)で述べている。「もしも私が芸術作品を生み出すという意味で再び書くことがあれば、私が自らを表現する題材と媒介はふたつだけだ。ひとつは『人生におけるロマンチックな運動の先駆者としてのクリスト』、そして今ひとつは『行動とのかかわりで考えた芸術的生活』だ。ひとつ目の題材が魅力的なのは言うまでもない。私はクリストに極めてロマンチックな原型のみならず、ロマンチックな気質の偶発いや自発性をすら見るからだ」(注46)と記し、「クリストの真の生涯と芸術家との間にはずっと親密で直截の関連が見られ」(注47)、「クリストの位置は正に詩人のそれだ」(注48)とまで言い切った。「クリストはロマンチックな運動の先駆者にして最高の芸術家で、古代の世界でのワイルド的タイプの逆説の達人だ」(注49)。これはリチャード・エルマンの見方である。他方で木村克彦氏は「おそらく出獄後の現実世界は、ワイルドにとって監獄にも等しかったであろう。否、もしかすると、現実には以前からも、ある意味で、ワイルドにとって監獄であったかもしれない」(注50)として、「ワイルドは、自己の芸術家としての運命を選んだとき既に、一種の牢獄に入ったと言うこともできよう。芸術の奥義は、誰の目にも見えるものではない。ひとの見えぬものが見えるということも、しかし、一種の孤立であろうか。芸術家は、ひとが見るようには見ない。しかし芸術家は、ひとが見るようには、見ることができな」(注51)と如何にもワイルドの研究者らしく穿った推論をしている。芸術家は過剰な感受性の故に直面する現実には圧迫され拘束されて受難する定めなのだろうか。

自らに対する病的な凝視と夢想的な性向とは明らかに芥川龍之介の破局の主たる原因だった。「影」で中国人の貿易商陳彩は妻房子が男と情を交わしているのではないかと疑う。ある日陳彩が帰宅すると寝台の前に房子と何者かがいた。けれどその男は陳彩にはほかならなかった。「部屋の隅にいる陳彩と、寸分も変わらない陳彩であった。これは房子だった『物』に重なりながら、爪も見えないほど相手の喉に、両手の指を埋めていた。そうしてその露わな乳房の上に、生死もわからない頭をもたせていた」(注52)。彼は一度体を起こしたがすぐまた椅子に腰掛けた。

椅子の上の陳彩は、彼以外の存在に気がつくが早いか、気違いのように椅子から立ち上がった。彼の顔には、——血走った眼の中には、すさまじい殺意がひらめいていた。が、相手の姿を一目見るとその殺意は見る見るうちに、いいようのない恐怖に変わっていった。

「誰だ、お前は？」

彼は椅子の前に立ちすくんだまま、息のつまりそうな声を出した。

「さっき松林の中を歩いていたのも、——裏門からそっと忍びこんだのも、——この窓ぎわに立って外を見ていたのも、——おれの妻を、——房子を——」

彼のことは一度とだえてから、また荒々しいしわがれ声になった。

「お前だろう。誰だ。お前は？」

もう一人の陳彩は、しかしなんとも答えなかった。そのかわりに眼をあげて、悲しそうに相手の陳彩を眺めた。すると椅子の前の陳彩は、この視線に射すくまされたように、無気味なほど大

きな眼をしながら、だんだん壁ぎわの方へすさり始めた。が、その間も彼の唇は、「誰だ、お前は？」をくり返すように、時々声もなく動いていた。

そのうちにもう一人の陳彩は、房子だった「物」の側にひざまずくと、そっとその細い頸へ手を廻した。それから頸に残っている、無残な指の痕に唇を当てた。

明るい電灯の光に満ちた、墓笥よりも静かな寝室の中には、やがてかすかな泣き声が、とぎれとぎれに聞こえだした。見るとここにいる二人の陳彩は、壁ぎわに立った陳彩も、床にひざまずいた陳彩のように、両手に顔を埋めながら……(注53)

次いで芥川はこう記す。「突然『影』の映画が消えた時、私は一人の女といっしょに、ある活動写真館のボックスの椅子にすわっていた」(注54)。女に映画は終わったのかと尋ねると、女がプログラムを渡してくれるが、『影』という表題は見当たらない。「するとおれは夢を見ていたのかな。それにしても眠った覚えのないのは妙じゃないか。おまけにその『影』というのが妙な写真でね」(注55)と断って男が映画の梗概を話すと房子を思い起こさせる女は自分もその映画を見たと言げ「お互いに『影』なんぞは、気にしないようにしましょうね」(注56)と応じる。

ところがこうした影もしくは分身の出没は芥川を深刻に悩ませた。彼が書き残した「齒車」で、作者その人と思しい主人公は「僕は久しぶりに鏡の前に立ち、まともに僕の影と向かい合った。(略)僕はこの影を見つめているうちに第二の僕のことを思い出した。第二の僕、——ドイツ人のいわゆる Doppelgaenger は仕合わせにも僕自身に見えたことはなかった。しかしアメリカの映画俳優になった K 君の夫人は第二の僕を帝劇の廊下に見かけていた。(略)それからもう故人になったある隻脚の翻訳家もやはり銀座のある煙草屋に第二の僕を見かけていた。死はあるいは僕よりも第二の僕に来るのかもしれない」(注57)と告白する。

「何ものかの僕を狙っていることは一足ごとに僕を不安にし出した。そこへ半透明な齒車も一つずつ僕の視野を遮り出した。僕はいよいよ最後の時の近づいたことを恐れながら、頸すじをまっすぐにして歩いて行った。齒車は数の殖えるのにつれ、だんだん急にまわりはじめた。同時にまた右の松林はひっそりと枝をかわしたまま、ちょうど細かい切り子硝子を透かして見るようになりはじめた。僕は動悸の高まるのを感じ、何度も道ばたに立ち止まろうとした。けれども誰かに押されるように立ち止まることさえ容易ではなかった」(注58)と語る主人公と芥川に脅迫神経症的な兆候が見られるのは疑う余地がなからう。「先生、A 先生、——それは僕にはこのごろで最も不快な言葉だった。僕はあらゆる罪悪を犯していることを信じていた。(略)僕はつい二、三か月前にもある小さい同人雑誌にこういう言葉を発表していた。——『僕は芸術的良心をはじめ、どういう良心も持っていない。僕の持っているのは神経だけである』」(注59)。

オスカー・ワイルドの長編小説『ドリアン・グレイの肖像』(The Picture of Dorian Gray) でヘンリー・ウォットン卿が見たドリアンは「実にすばらしく魅力的で、曲線が優美な真紅の唇と率直な青い目と縮れた金色の髪を持っていた。その顔には彼を即座に信じさせる何かがあった。青春の潔癖と純粹さのすべてがあった。世俗の汚れから隔たっているのが感じられた」(注60)。ヘンリー卿が庭に出るとドリアンはライラックの花に顔を埋めてワインでも飲むように香りを吸い込んでいた。

「君のしていることは正に妥当だ。魂を癒せるのは感覚だけだ。感覚を癒せるのが魂だけなのと同じように」(注61)とヘンリー卿は呟き、「時は君に嫉妬する。そして君の薔薇と百合に戦いを挑む。君は血色が悪くなって頬がこけ腫も淀んで酷く悩むだろう。……ああ、若さを保っている間に若さの何たるかを悟りたまえ。貴重な日々を退屈なことを聞き絶望的な過ちの是正を試み無知で凡庸で野卑な者どもに命を投げ与えて浪費するなかれ。我々の時代には不健全な目的と欺瞞的な理想がある。生きるのだ。君に宿った驚くべき命を。如何なるものをも失ってはいけない。常に新たな感動を求めよ。恐れることなどない。……新しい快樂主義——今世紀が欲するのはこれだ。君はその顕著なシンボルたり得る」(注62)とドリアンに説く。その後ドリアンは彼の肖像画を描いているバジル・ホールウォードに「私は美しさを失わないものすべてに嫉妬する。あなたが描いた私の肖像を妬む。何故あの絵は私が失わなくてはならないものを維持するのだ。過ぎ行く一瞬一瞬が私から何かを取り去り、あの絵に何かを与える。おお、その逆ならよいのに。絵が変化して私はずっと今のままだったら」(注63)と訴える。

次第に退廃的な生活に陥りよからぬ噂の的になっているドリアンをホールウォードが訪れ、彼の魂を見たいと言う。するとドリアンはこの画家を人が何年も住んでいなかったような部屋に連れて行く。「微かな光のなかでカンバスの上の恐ろしい顔が自分になりと笑い掛けるのを目にしたとき、画家の唇から戦慄の叫びが発した。その表情には彼を強い嫌悪で満たす何かがあった。どうしたことだ。そこに彼が見たのは正しくドリアン・グレイの顔だった。恐怖は名状し難かったものの、あの驚くべき美しさをまだ損ないつくしてはいなかった。薄くなりつつある頭髮は幾分金色を留め、淫らな口には赤みが残っていた。生気を失った目にも魅惑的な青さの面影は残り、気品ある線は輪郭のはっきりした鼻腔や柔らかい喉から完全に消えてはいなかった。そうだ、それはドリアンに違いなかった。だが誰がこんなことをしたのか。画家は彼自身の筆致を認め、額縁をデザインしたのも彼だった。点された蠟燭を掴み、絵に近づけた。左の隅に長く鮮明な朱色の文字で書かれた自分の署名があった」(注64)。ドリアンは「何年も前、私がまだ少年だったころ、あなたは私に会って自惚れさせ、私の美貌を誇ることを教えた。ある日あなたが私に引き合わせた友人が私に青春の不可思議を説明し、あなたは私の肖像画を仕上げ美の不可思議を暴いた。狂乱した瞬間に私は、それを悔いているかどうかかわからないけれど、あなたなら祈りと呼ぶだろう願い事をした」(注65)と言う。彼は「その絵が私を破滅させた」(注66)と考え、バジル・ホールウォードへの制御し難い憎悪を覚えてこの画家をナイフで殺してしまう。

ドリアンは行方が知れなくなっているホールウォードは実は自分が殺したのだとしたらどう思うかとヘンリー卿に尋ねながら、おぞましい行いはやめる決意を語る。だがヘンリー卿はドリアンが肖像画がホールウォードの最盛期を示し「あれ以後彼の作品は、英国を代表する芸術家と呼ばれる条件としての悪い画法とよい意匠の奇妙な混交になった」(注67)と評して画家の生死に関心を示さず、紛失か盗難に遭ったとドリアンが言う肖像画を手に入れたいと漏らす。ヘンリー卿はまた「人生とは神経と繊維、それにゆっくりと形成された細胞に潜む思考と夢見る情念の問題なのだ。君は自分が安全だと夢想して強固だと考えているかも知れない。けれど部屋のなかとか朝の空が偶然帯びた色合い、かつて気にいって微かな思い出を今なおもたらす香水、再び目にした忘れたはずの詩の一行、弾かなくなった曲のリズム——我々の人生はこういうものに支配されている。(略)君は時代が探し求めるタイプで、時代は君を見つけてしまったことを恐れてもいる。私は君が何もしなかったことを、彫刻

を刻まず絵も描かず、自分のほかに何も生み出さなかったことをとても喜ぶ。人生が君の芸術だ。君は君自身を音楽にした。君の日々がソネットにほかならない」(注68)と唱える。

そして作品の結末近くには「新たな生活。彼はそれを欲した。それは彼が待望したことだ。事実既に始めていた」(注69)と記されている。「彼はいつものように後ろの扉の鍵を掛け、肖像画から紫の布を取り払った。苦しみと怒りの叫びが発せられた。眼差しの狡猾さと偽善者らしい口元の曲がった皺のほかは何も変わっていなかった。それは依然として忌まわしかった——前よりもなお忌まわしかったかも知れない——」(注70)。ドリアンはバジル・ホールウォードを刺したナイフに目をやる。「それは画家を殺したように画家の作品とその意味するものをも殺すだろう」(注71)と目論んでナイフを握り肖像画を突き通す。

叫び声とすさまじい音響に召使たちは仰天して目をさます。「なかへ入ると壁に彼らの主人の肖像が、召使たちが最後に見た驚くべき非の打ち所がない若さと美しさのまま壁に掛かっていた。床には夜会服を着てナイフで心臓を刺された男が死んでいた。衰えて皺だらけで胸が悪くなる風貌だった。指輪を調べてみてその男が誰だかようやくわかった」(注72)。

こうしてドリアン・グレイは肖像画を抹殺するつもりで自分を滅ぼしてしまう。絵がモデルになった青年の若さの絶頂の姿を留めているのに比して、ドリアンは恐るべき醜悪さを晒して死ぬ。ヘンリー卿が吹き込む「新しい快樂主義」に現を抜かした挙げ句の非業の最期と言わざるを得まい。またオスカー・ワイルドも倒錯した性的享樂を追究した結果投獄され悲惨な晩年を辿った。自殺行為に及ぶ直前のドリアンにとってあの絵が「彼の良心の呵責のようなものだった。そうだ、それは良心の呵責だった。彼はそれを破壊しようとした」(注73)とワイルドは書いている。絶命間際のドリアンが良心の呵責を免れたかどうかはわからない。ただ残された絵に良心の呵責など感じていたはずのないまばゆい青年像が確かに映し出されている。ワイルドは実生活での自らの末路を幾許か予見したうえでホールウォードのように創作に携わり、その一方でヘンリー卿に近い世界観を抱き続けてドリアンさながらに暮らそうとしたのだろうか。

ドリアンに人生とは神経と繊維と細胞の問題だと教えたヘンリー卿と同じように芥川は「僕は芸術的良心をはじめ、どういう良心も持っていない。僕が持っているのは神経だけである」と語り「死はあるいは僕よりも第二の僕に来るのかもしれない」と予言していた。ことによると致死量の睡眠薬を服用して芥川が殺そうとしたのは、彼の目にだけ見えていた第二の芥川だったのであるまいか。人の死についての無責任な憶測は避けるべきだが、私はふとこのような思いに駆られる。そして芥川が滅ぼしたいと願ったのは、創作に真摯であろうとするあまり感じた芸術家としての良心の呵責だったという気もする。

半自叙伝的な「大導寺信輔の半生」で芥川は「本に対する信輔の情熱は小学時代から始まっている」(注74)で「実際彼は人生を知るために街頭の行人をながめなかった。むしろ行人をながめるために本の中の人生を知ろうとした。それはあるいは人生を知るには迂遠^{うゑん}の策だったのかもしれない。が、街頭の行人は彼にはただ行人だった。彼は彼らを知るためには、——彼らの愛を、彼らの憎悪を、彼らの虚栄心を知るためには本を読むよりほかはなかった。本を、——ことに世紀末のヨーロッパの産んだ小説や戯曲を。彼はその冷たい光の中にやっと彼の前に展開する人間喜劇を発見した。いや、

あるいは善悪を分かつたため彼自身の魂をも発見した」(注75)と回想している。命を断った昭和2年の評論「文芸的な、余りに文芸的な」では「模倣」と題する章に「日本人は模倣に長じている。僕等の作品も紅毛人の作品の模倣であることは争われない」(注76)と認めている。

そもそも文学を含む芸術の諸分野の産物が現実の模倣だとすれば、オスカー・ワイルドはむしろその逆だと考えていたが、幼少のころから書籍それも外国の文学に多大の関心を寄せた芥川龍之介は二重の意味での非現実性に深くのめり込みすぎたと見ることもできよう。次第次第に本のなかの世界が膨張したため周囲の事物の存在意義への疑問が生じたのが芥川にとっての悲劇だったと察せられる。「或阿呆の一生」で芥川自身とらしい男が西洋ふうの梯子に登って洋書を読んでいた。その姿を彼が「西方の人」において「クリストの一生はいつも我々を動かすであろう。それは天上から地上へ登るために無残にも折れた梯子である」と評したイエスと重ね合わせることはあながち突飛とも思われない。

ところで「芥川龍之介が芸術上のライバルとしたのは、佐藤春夫にほかならず、芥川を時代の神経とすれば、佐藤は時代の感覚であった」(注77)と言われる。その佐藤春夫は芥川について「僕の目には彼の文字は肌の色も白く目鼻立も整然とはしてあるけれども、しかしどうしても人形を思はせるのであった。この意味では彼は正しく『傀儡師』ではなかつたらうか」(注78)と述べた。「傀儡師」は「くぐつし」とも「かいらいし」とも読まれるが、いずれにせよ「傀儡」は操り人形、そして「傀儡師」はそれを操る人のことである。熱い血の通う人間が奔放に動き回るのではなく、作者が登場人物を制御し規矩に填める傾向は芥川の文学には確かに認められよう。そのことを巧みに言い当てた佐藤はさすがに鋭い感覚の人である。なお佐藤は芥川を「作品の人といふよりもむしろまた作中の人であり、態度の人であった」(注79)と捉え「彼は『幸福ではないまでも平静』だと言つて、彼の生涯を短かい一篇のロマンスにしてしまった」(注80)と概括している。「しかも最後には、すべてのものがそれぞれに労れることによつて彼のなかの喧嘩は納まり、彼の気質上のロマン主義が勝利を制した。僕としては彼の中の人生観上の現実主義が勝利を得たのであらうことをどんなに希望するか知れないのだのに！」(注81)と哭する佐藤。「芥川龍之介の一生はいつも我々を動かすであろう。それは彼の生涯を短かい一篇のロマンスにするために無残にも折れた梯子である」と考えることはできまいか。

フォークナーは一時シャーウッド・アンダーソンと親交を持ち、アンダーソンが1925年に発表した「南部との出会い」(“A Meeting South”)に登場するデイヴィッドという若者のモデルはフォークナーに相違なさそうだ。フォークナーが後年挫折した詩人を自称していたことは既に記したが、「南部との出会い」のデイヴィッドも「シェリーのような詩が書けたら幸せでしょう。私の身に何が起きても構いません」(注82)と告白する。しかしアンダーソンと会ったころフォークナーが上梓した『大理石の牧羊神』(*The Marble Faun*)には「牧歌の様式が古代ギリシアの理想郷やイギリスやミシシッピの風景、さよなきどりとはなみずきと羊とまねしつぐみと絢交になって品格のない稚拙な使われ方をしている。ほかの作家たちから借りて来たものが未消化のままだ」(注83)などとけなされている。フォークナーはまたオックスフォードで町の人や学生にカウント・ノ・カウントすなわち役立たずの伯爵という渾名で呼ばれていたことがある。それは「多分彼が戦争が終わってからも軍服の一部を身に着け、詩を作り、尊大な様子で、何かに打ち込む素振りを見せなかったからだろう」(注84)とフォ

ークナーの初期の作品を編集したカーヴェル・コリンズが書いている。

「南部との出会い」でアンダーソンその人と見られる語り手はデイヴィッドをサリーおばさんなる女性の所へ連れて行く。「我々が来てみんなが中庭の小さなテーブルに向かって座ったとき、サリーは家のなかへ走って行ってまもなくひと瓶のウィスキーを携えて戻って来た。おばさんは彼のことがすぐにわかって、無駄な会話を交わさずあの小柄な南部の男が常に黒い苦痛の家に住んでいてウィスキーが彼の疼く神経を少なくとも一時的には鎮める効き目があると悟ったらしい」(注85)。デイヴィッドは家の外でないと眠れないそうで、父親の農園で夜眠れるかどうか昼間ずっと考えていなくてはならないと言う。「私は酒の瓶を手にして黒人たちに見られないように畑へ行きます。瓶を持っていますからたくさん飲んで地面に横たわるんです。少し蚊に刺されますが、さほど気になりません。その位酔っているんでしょう。些細な痛みと大きな苦悩が一種のリズムを作ってくれるんです。ちょうど詩みたいに」(注86)。

アンダーソンは「ときどきちらりと見る人の顔がその人の全生涯を語っているように思えて、うなだれて歩道に目を落として歩かなくてはならないことがあ」(注87)り、「それは間違いなく物語作者としての視点のせいだ。夜中に私の目の前に現れるのは自分たちの物語を語って欲しいと思ったのを私が無視してしまった人々の顔だという気がする」(注88)と述べた。なお彼は「物語作者」(“The Story Teller”)と題する詩を書いて「物語は私の心の家の戸口で階段に座っている人たちだ。／外は寒いのに物語たちは座ったまま待っている。／(略)私は思考の糸から暖かい布を織ってやるべきだ。／物語たちは服を着せられるべきなのだ」(注89)と嘆いている。こうして作話と表現に悩んだアンダーソンがフォークナーを見たとき、その言動からフォークナーがどんな感性や悟性の働きを持った人物かいち早く見抜いたのは想像に難くない。そして詩情に流れがちなフォークナーのような人の頭のなかでは、妄想や幻覚が外界の現実を駆逐し止めどなく広がる危険性についてもアンダーソンはよく知っていたはずだ。

後にフォークナーはアンダーソンから「君には才能があり過ぎる。君はあまりに容易に幾通りものやり方で書くことができる。気を付けないと何も書かないことになりかねない」(注90)と忠告されたと記している。更にアンダーソンはフォークナーを「君はどこかに出発点を持たねばならない。それによって学ぶだろう。(略)君は田舎の青年だ。知っているのは出身地ミシシッピの狭い地域だけだ。だがそれでもいいんだ。それもアメリカなのだから。小さくて知られていないけれど、それを取り除いたら壁から煉瓦が引き抜かれたように全体が崩れる」(注91)と論じた。アンダーソンが注意したのは素材の選び方と処理の仕方についての主として技術的なことだったのであるが、それだけではなく文筆に携わりながら人生を歩む姿勢そのものを説こうとしたとも察せられる。この助言を受けたフォークナーは1929年に第3作目の小説『サートリス』(Sartoris)を刊行した。群がる敵機の直中へ突っ込んで撃墜された弟に引け目を感じる男の自暴自棄な生き方を題材にしたものだが、この作品を契機に「私自身の郷里の郵便切手ほどの広さの土地が創作の素材としての価値を持ち、私がそれを使い尽くすほど長く生きられはしないことを悟りました」(注92)とフォークナーは語った。

フォークナーは『サートリス』の出版から僅か半年余り後にしばしば彼の最高の傑作と評される『騒音と怒号』(The Sound and the Fury)を物した。フォークナー家と同じような南部の旧家の没落が扱われている。この家の主人はアルコールに溺れ、主婦は神経を病んで気力をなくし、長男は家の衰微と南部の混迷に悩むうち絶望的になり自殺を遂げる。知力に障害のある三男は凄まじい呻き声を

立てている。こんな家族とともにありながら、黒人の召使ディルシーはひたすら彼らの生命を維持して将来に希望を繋ぐことに専念している。ある年復活祭での牧師の説教に感涙を流して帰宅し賛美歌を歌いながら「私は始めと終わりを見た」(注93)と口ずさむディルシーは、すべてを包み込む深い慈愛を表現していると思える。

以後30年以上に亘りフォークナーは20篇近い長編小説を書いた。この豊饒にして重厚極まる作品群において、フォークナーは土地の私有や奴隷制度が原因になったアメリカ南部農本社会の宿罪を執拗なまでに暴き出しつつも、呪われて惨状を呈するこの地にやがて救済がもたらされる期待を仄めかせている。そしてノーベル賞を与えられて「人の心を高揚させ過去の栄光だった勇氣と名誉と希望と誇負と共感と憐憫と犠牲を思い出させることによって耐え忍ぶのを助けるのは、詩人や小説家の特権です。詩人の声は人間についての単なる記録ではなく、人間が耐え抜いて勝ち誇るのを助けるための支えとなるべきです」(注94)と受賞記念演説を締め括ったとき、彼は不滅の人間性への強い信頼を堅持していた。これはひとつには彼が本来備え持っていて初期の詩作などを通じて顕著に示したロマン主義的な性向が然らしめたのではないだろうか。

ではこの詩的な夢想家はもしもシャーウッド・アンダーソンに会うことがなかったなら、どんな芸術家としての道を辿っていただろうか。もとより仮説の域を出ないが、『大理石の牧羊神』に見て取れる雑駁な作風に限界を感じながら酔えない酒の杯を重ね、売れない詩人のまま埋もれてしまった可能性もある。牧歌の世界に詩情を羽ばたかせ当て所なくさまよっていた悩めるフォークナーに故郷ミシシッピの大地に確固として足を据えさせる大きな切っ掛けになったのは、この若者の創作の腐心を理解したであろうシャーウッド・アンダーソンのやさしさと細やかさだったに違いない。アンダーソンがフォークナーを「黒い苦痛の家」から救い出し畢生の仕事の出発点に導いたと言ってよいだろう。

オスカー・ワイルドと芥川龍之介があり余るほどの文才に恵まれていたのは言うまでもない。今なお多くの人が芥川の巧みな短編の構成を楽しみ、ワイルドが見せる怪しげな美に魅了される。だからこそ何故芥川はもっと生き続け書き続けてはくれなかったのか、そしてワイルドには倒錯と退廃は作品のなかだけに留めておく訳にいかなかったのかと問いたい読者は少なくないのではあるまいか。彼らはアンダーソンが考えていたような意味での出発点、言葉を変えれば資質を十分に発揮して虚構の世界を築くための適切な基盤の上に立つことなく苦悶のうちにその創作活動を終えたと見ることができるかも知れない。

注

1. 芥川龍之介『或阿呆の一生・侏儒の言葉』(角川書店 1990年) 191ページ
2. 同書 119ページ
3. 同書 144-145ページ
4. 同書 118ページ
5. Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (Penguin Books, 1988), p. xiii. 英文からの邦訳は筆者による。なお以下本論考中の英語の文献からの引用はすべて筆者が日本語に訳した。
6. Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, (Perennial Library, 1966), p. 982.
7. *Ibid.*, p. 986.
8. 芥川龍之介『芥川龍之介全集7』(筑摩書房 1989年) 75-76ページ

9. 同書 76 ページ
10. 『或阿呆の一生・侏儒の言葉』123 ページ
11. James B. Meriwether and Michael Millgate, eds., *Lion in the Garden*, (University of Nebraska Press, 1980), p. 239.
12. Michael Millgate, *The Achievement of William Faulkner*, (Vintage Books, 1971), p. 300.
13. William Faulkner, *Mosquitoes*, (Boni and Liveright, 1955), p. 252.
14. *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 739.
15. *Mosquitoes*, p. 145.
16. *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 992.
17. *Mosquitoes*, p. 252.
18. *Ibid.*, p. 147.
19. Joachim Seyppel, *William Faulkner*, (Frederick Ungar Publishing Co., 1971), p. 30.
20. Frederick J. Hoffmann and Olga W. Vickery, eds., *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, (A Harbinger Book, 1963), p. 124.
21. William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, (Random House, 1964), p. 286.
22. *Ibid.*, pp. 192-193.
23. 谷口陸男編『アメリカ文学の世紀末』(南雲堂 1983年) 56 ページ
24. 同書 56 ページ
25. Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner, eds., *Faulkner in the University*, (The University of Virginia Press, 1959), p. 199.
26. William Faulkner, *Light in August*, (Penguin Books, 1971), p. 87.
27. *Ibid.*, p. 87.
28. *Ibid.*, p. 89.
29. *Ibid.*, p. 255.
30. *Ibid.*, p. 7.
31. *Ibid.*, p. 25.
32. *Ibid.*, p. 199.
33. *Ibid.*, pp. 349-350.
34. Irving Howe, *William Faulkner: A Critical Study*, (The University of Chicago Press, 1975), p. 205.
35. 津島佑子『私の時間』(人文書院 1982年) 17 ページ
36. 同書 159 ページ
37. 『或阿呆の一生・侏儒の言葉』291 ページ
38. 同書 291 ページ
39. 同書 291 ページ
40. *Faulkner in the University*, p. 27.
41. James B. Meriwether, ed., *William Faulkner: Essays, Speeches and Public Letters*, (Random House, 1965), p. 119.
42. 『芥川龍之介全集7』465 ページ
43. 芥川龍之介『文芸的な, 余りに文芸的な』(講談社 1978年) 104 ページ
44. 『芥川龍之介全集7』445-446 ページ
45. 同書 474 ページ
46. *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 931.
47. *Ibid.*, p. 922.
48. *Ibid.*, p. 923.
49. *Oscar Wilde*, p. 483.
50. 木村克彦『ワイルド作品論』(新樹社 1992年) 191 ページ
51. 同書 192 ページ
52. 芥川龍之介『杜子春・南京の基督』(角川書店 1985年) 203-204 ページ

53. 同書 204-205 ページ
54. 同書 205 ページ
55. 同書 205-206 ページ
56. 同書 206 ページ
57. 『或阿呆の一生・侏儒の言葉』77-78 ページ
58. 同書 91 ページ
59. 同書 62 ページ
60. *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 27.
61. *Ibid.*, p. 31.
62. *Ibid.*, p. 32.
63. *Ibid.*, p. 35.
64. *Ibid.*, pp. 120-121.
65. *Ibid.*, p. 121.
66. *Ibid.*, p. 121.
67. *Ibid.*, p. 161.
68. *Ibid.*, pp. 162-163.
69. *Ibid.*, p. 165.
70. *Ibid.*, p. 166.
71. *Ibid.*, p. 167.
72. *Ibid.*, p. 167.
73. *Ibid.*, p. 166.
74. 芥川龍之介『少年・大導寺信輔の半生』（角川書店 1979年）146 ページ
75. 同書 147-148 ページ
76. 『文芸的な、余りに文芸的な』43 ページ
77. 吉田精一『近代日本文学概説』（秀英出版 1983年）122-123 ページ
78. 後藤明生他『群像日本の作家 11 芥川龍之介』（小学館 1991年）15 ページ
79. 同書 17 ページ
80. 同書 18 ページ
81. 同書 18 ページ
82. Maxwell Geismar, ed., *Sherwood Anderson: Short Stories*, (Hill and Wang, 1962), p. 180.
83. Richard P. Adams, *Faulkner: Myth and Motion*, (Princeton University Press, 1968), p. 20.
84. Ben Wasson, *Count No 'Count*, (University Press of Mississippi, 1983), p. 19.
85. *Sherwood Anderson: Short Stories*, p. 175.
86. *Ibid.*, p. 178.
87. Jack Salzman, David D. Anderson and Kichinosuke Ohashi, eds., *Sherwood Anderson: The Writer at His Craft*, (Paul P. Appel, Publisher, 1979), p. 380.
88. *Ibid.*, p. 380.
89. *Ibid.*, p. 380.
90. *William Faulkner: Essays, Speeches and Public Letters*, p. 7.
91. *Ibid.*, p. 8.
92. *Lion in the Garden*, p. 255.
93. William Faulkner, *The Sound and the Fury*, (Random House, 1984), p. 297.
94. *William Faulkner: Essays, Speeches and Public Letters*, p. 120.

(もりもと しんいち 英語コミュニケーション学科)