

タブローの中の女：

「エミリーの薔薇」再読

山田 富貴

本稿において「エミリーの薔薇」を読む視点は、エミリーというひとりの女性の生涯を読むそれではない。「南部の女性」の生涯をめぐる物語として読む、という点に強調を置いたものである。南部の過去/現在の軋轢がもたらす悲劇、その一点から、「薔薇」とは何の象徴であったのか、といった議論からはこの際はずれる。文化的構築物としての女性、言い換えればエミリーの物語に先立って、あらかじめ語られた「物語」を、「エミリーの薔薇」に重ね合わせることで、テキストそのものを再構築していくことが狙いである。ではどのような「物語」があらかじめ語られていたか。以下に略述する。

南部は元来コード(掟)化された「社会」であり、法の下に成り立つ近代的な市民社会とは、概ね無縁であった。その基軸をなすのは「家(ファミリー)」であり、あらゆる価値、規範はこれを源とした。父権は強固に「家」を支配し、文化の主体として言説を取り仕切った。女たちはそうした言説の中に閉じ込められた。さらにそうした「家」という「閉ざされた空間」の構図そのものが南部という共同体とそのまま重なり合い、二重に女たちを取り囲んだ。女たちは、南部の伝統(物語の体系)という「密閉された空間」の中で、様々な「物語」を割当てられ、閉じ込められたのだ。例えば「南部淑女」として、「貞淑で、信仰心に厚く、慈悲に溢れ、性的な欲求を持たず、

純粹にして、無垢、等々……」といった、理念の枠の中で、欲望のあり方や生き方があらかじめ語られることとなった。いわば、かくあるべき「像」として、南部の女たちは、張りめぐらされた細かなコード網の目の中で、「生きる」ことを余儀なくされた。

そうした理念の本質は、裏返せば、言説の支配者が抱く欲望そのもののことであり、あくなき秩序への願いでもあった。しかしながら、そうした、表層的安定、秩序の背後には、無意識の状態で、あるいは言語化されることなく、常に抑圧された者たちの思いが身を潜めていたことも想像に難くない。奴隷の歴史が、支配と抑圧の歴史としてのみ語り尽くせるものではなく、同時に反乱と抵抗の歴史でもあったように、女たちもまた、父-娘というあてがわれた関係の密室性の中で、切り取られた額縁絵に描かれた女を諸々として演じ切ったのではなく、幾重にも分裂していく自己と向き合いながら、自らの欲望を見つめ、その行方を追いかけた、と考える方が自然である。女たちは「家」にこもりつつ、誰にも気づかれぬように自らの「物語」を語り、誰の侵入も許さない「密室」にそれを秘匿したのだ。

エミリー・グリアソンもまた、そういう女のひとりであった。エミリーは自らの言葉で語ることはなかった。が、語られたはずの「物語」がどこかにあるはずだ。それを探ること、つまり、南部という「家の秘密」(family skeleton)として隠された「物語」の行方を探る、そういう観点から、この物語を再読していくことにしたい。

I

エミリーの物語は、ジェファーソンの町に住んでいたとおぼしきひとりの人物によって語られる。その概要をここで迎ればこうなる。町に、父と娘がかつての南部に見られた上流の暮らしを営み、父は厳格に娘を育て、言い寄る男たちを分不相応とはねつけた。そうこうするうち、娘は結婚しないまま

父に先立たれる。先立たれた娘は暮らしにも事欠き、婚期も遅れ、自立の道さえ危ういかにように思えた。そこで、こともあろうに北部から来た素性もわからない男と「恋に落ち」、町中の評判になる。「結婚」するであろうという大方の予想（期待）を裏切って、男は娘を捨ててどこかへ立ち去る。以後、家を閉ざしたまま、外部との交渉を一切避け、移り行く社会の趨勢には目もくれず、娘は黒人の使用人と二人きりの生活を送り続け、やがて死を迎えた。語られている物語の概要は、物語の背景となっている当時の南部では、とりたてても珍しい出来事でもなく、とりわけ南北戦争後の、南部社会の価値が大きく転換していったような時代ではありがちな話だったと受け取っていいだろう。ありきたりの小説素材、とは言わないまでも、「かつてレディーと呼ばれた女が零落し、寂しく世を去る」という、南部の町のそこここでしばしば耳にする「話」を、語り手は「ありふれた話」として表面上は語っているに過ぎない。だが、その描写（語り口）はエミリーの心理描写をはじめとして内部描写は割愛される、徹底した外面描写の手法（カメラアイ）がとられ、「閉ざされた空間」を描くのに効果をあげている。とりわけ、「密室」をめぐる物語とし、暴力的な侵入を試みる最後の場面を導くのに極めて効果的な手法たりえた。エミリーの家に向けて備え付けられたカメラの「目」は、確かにその外面だけを追っただけのもの、執拗にその内部の「密室」を覗く、あるいはドアを蹴破ってまで覗こうとする、ある性急さをも含んだ、意志的な目の働きを備えていた。すなわち語り手は、物語そのものにおいてではなく、物語る行為において、あらかじめ確実に語られたはずの秘匿された物語の在りかを暴きだす目的と意志を隠し持っていた。有体には、閉ざされた部屋に隠された物語を語るためだけに、エミリーの生涯についての物語を語った¹⁾。

語りの構成は、物語の現在であるエミリーの葬儀の場面から語り起こされ、集まった参列者が、「閉ざされた部屋」を蹴破って侵入を試みる場面が最後に描かれ、再び物語の現在に戻る。このふたつの場面を取り上げて、考

察してみることにする。

語りの冒頭の部分をここに引用してみる。

ミス・エミリー・グリアソンが死んだとき、町中の人がある葬式に出かけた。男たちは倒れた記念碑とも言うべき彼女への一種の敬愛の情から (a sort of respectful affection for a fallen monument), また女たちは主としてこの女の家の内部を見たいという好奇心から出かけたのだが (mostly out of curiosity to see the inside of her house), その内部は、少なくともここ 10 年間は、庭師とコックを兼ねたひとりの老僕以外は、誰ひとり見た者がなかった。

その家は大きな角ばった木骨造りの家で、かつては白く塗られ、1870 年代のあのどっしりしているが、優美なスタイルの、キューボラとか、尖塔とか、渦模様をほどこしたバルコニーなどで飾られており、かつては町が目抜き通りであったところに建てられていた²⁾。

そして、結末部において町の人たちが蹴破って入った部屋の様子は以下のように描かれる。

われわれには最初から (Already we knew ...), 階段上のあの閉ざされた場所に、40 年来誰ひとり見たことのない、そしておそらくこじ開けなければ開けられないひとつの部屋があることがわかっていた。だが人々はミス・エミリーが丁重に埋葬されるまで、その部屋が開けられるのを待った。

その部屋のドアを乱暴にぶちこわしたために、部屋にはいちめんほこりが舞い上がったようだった。まるで墓の中のような、薄い、つんと鼻をつくほどの幕が、新婚の部屋として飾り付けられ、調度を備え付けたこの部屋のいたるところにつもっているように思えた。色あせたバラ色の寝台の垂れ幕の上にも、バラ色の笠のしてあるランプの上にも、化粧台の上にも、その上にきれいにならべられたガラス器や、すっかり変色していたので、刻まれた頭文字はぼやけてよく見えなくなっている銀で裏打ちされた男物の化粧道具の上にも。(129—30) (傍点筆者)

語り手は、エミリーの葬儀に参列した町の人々をその動機によって男女に

分けた。例えば、「男も女も一様に、彼女の死を悼んで……」とは書かなかった。そのことは、男/女によってエミリーへ注がれる眼差しの差異を言い表している、と同時に南部という文化的共同体の深層において、どのような意識が横たわっていたかを知るための、鍵を提示しているとも読める。なぜ「男たちは倒れた記念碑とも言うべき彼女への一種の敬愛の情から」、そして女たちは、「この女の家の内部を見たいという好奇心から」、葬儀に出かけたのだろうか。

男たちの物語の枠の中では、エミリーは、男たち自らがその手で作り上げた町の伝統と歴史を、「正しく」生きた、という意味において「記念碑」でありえた。その死に敬意を表し、葬儀に参列することは男たちにとっての義務であり、ある種の儀礼的行為でありえた。彼らにとって、ひとりの女の完結した物語をことさら詮索する必要もなく、ただ「倒れた記念碑」としてそのまま、物語の棺の中に納めればそれでよかった。一方、女たちは「好奇心 (curiosity)」から葬儀に出かける。ここで言う *curiosity* は単なる事の真相・理由を見たい、知りたいという無害な欲求だけではなく、*inquisitive* (根掘り葉掘り、他人事を詮索する)、*prying* (他人の秘密をこまごまとしつこく調べる) といった物見高き、覗き見趣味の要素も含意されている。女たちだけが見たいと思ったその心根には、エミリーが犯したであろうコードへの侵犯を嗅ぎだすことへの執心があったことは否定できない。それは「秘匿する」行為への隠された共感がそこにはあるからだ。すなわち、「こじ開けなければ開けられない部屋」の所在をあらかじめ、彼女たちは知っていたのだ。女たちがエミリーと同じように枠づけされた欲望の範囲の中で生きたが故に持つことができる、逸脱の試みと、それに伴うある種の共犯者意識が、こうした「好奇心」を生んだのだ。「閉ざされた部屋」に向けられた眼差しは、有体には「解き放たれた欲望の行方」に向けられていた。女たちは、下世話な言い方をすれば、*Virginem eam tenemus*—‘We declare her to have been a virgin.’ という企図の下にほこりにまみれた部屋を覗こうとしたの

だ。すなわち、そうした行為は、エミリーが与えられた「物語」の枠に納まりえたかどうかの検証でもありえたが、また、コードの逸脱、客体から主体への反逆のドラマを垣間見てみたい、という正直な（より正確には、露骨な）思いの表れでもあった。女たちは、自らの内にも秘匿された欲望を重ね合わせ、戦慄をもって葬儀に臨んだのだ。

強調された「あらかじめ (already)」という言葉は、単なる時間の経過だけでなく、始終注がれていたであろう、女たちの眼差しの執拗さを示唆する。女たちはエミリーから目がはなせなかったのだ。それは共同体の中で求められる監視する目の動きだ。語り手が使った“we”にはジェファーソンという町の住人全ての眼差しが込められている。C.ブルックスは強く根を張った南部の共同体意識に触れ、『町』という作品の中で、チャールズ・マリソンが「私が“we”と言い、“we thought”と言うときには、その we はジェファーソンの人々を指しているのでありジェファーソンの人々が考えたと言っているのだ³⁾」と述べる箇所を引用している。個の視点は、自ら全体の眼差しへと収斂していく。したがって、下に掲げる引用は、語り手個人の観察ではなく、また、一個人のエミリーに対する感慨でもない。

時おり、階下の窓のところに——彼女は二階を全部ふさいでしまったようだった——彼女の姿は見かけられたが、それはあたかも壁龕におかれた彫像の胴体みたいで (like a carven torso of an idol), こちらを見ているとも見ていないともわからなかった。こんなふうにして彼女はひとつの世代から次の世代へと——なつかしい (dear), どうにもならない (inescapable), かたくなな (imperious), もの静かな (tranquil), そしてひねくれた (perverse) 姿で——移っていったのである。(128)

女たちの目は南部淑女として像化（「彫像の胴体」）されたあの「なつかしい」、父権が支配する「家」という「囲み」の中から一步も「逃れられない」エミリーの姿を追い続けた。その一方で、彼女がふさいだ部屋の在りかを見

届けていた。二階の部屋をふさいだことへの言及は、もちろん物語構成上、最後のドアを蹴破る場面への所謂伏線として読める。その意味では単なる構成上の技巧（約束事）として見過ごすこともできる。しかし、「あらかじめ」知っていたことの説明としては、そこに見よう、探ろうという意志の反映があったしか考えようがない。階下の窓に限定された、彼女が現れるその位置どりの変化を観察し、40年間に亘って二階をふさいだ、と気づくからには、エミリーの中に隠されてあるはずのものをあらかじめ予知していた。だから、時の変化に超然として「かたくなに」孤塁を守ろうとするその姿に、像の彼方にある生身の人間の「秘匿された物語」を探し出してみたいという熱情にも似た思いを、とりわけ、女たちは、注ぎ続けたのだ。

そして、ほこりにまみれ、閉ざされたままの部屋の中に、女たちは隠された「物語」を見いだした。しかし、それはただ「好奇心」を満足させるだけではなく、女たちの想像をはるかに超えていた。南部の女として、レディーとしての枠の中でしか語る言葉を持たなかったはずのエミリーが、かくも雄弁に語り尽くした彼女自身の「物語」をそこに見た。他者の想像の中でのみ語られた客体がこのとき、想像を超えて語りだしたのである。

II

エミリーがいかに南部の文化的呪縛の中で生きたかについて、この章で見してみる。

「サートリス大佐に会えばわかる（See Colonel Sartoris）」。(121) 滞納になっていた税金を取り立てにきた町の代表者に向かって、エミリーは高飛車な命令的口調でもってかれらの要求を退けた。取り立てにきた町の代表は、近代的な法と秩序を信奉する「新しい世代の人間」であり、その時点で10年前に物故しているサートリス大佐がかつていかなる存在であったかについて、何ひとつ知る術もなかった。語り手は、サートリス大佐が「ミス・エミリー

の父が町へ金を貸しており、町はその金を返済するのに、事務上、税金免除という方法をとるのだという主旨の、手の込んだ話をでっち上げた」、さらに、「こうした話はサートリス大佐の世代に属し、同じ考えを持っている男だけがでっち上げることができるものであり、そして女だけがそれを真に受けることができたのであろう。」(120)と、語った。男だけが「捏造し」、女だけが「真に受ける」というサートリス的「社会」構造の中で、「真に受けた」女、エミリーがいたことは間違いない。が、語り手の中の語り口の「戦略」として、恬淡として「事実」だけを伝えただけ、というよりも、「真に受けた」女の背負いこんだであろう悲喜劇に同情的な口吻を読むことができる。さらに、税金免除の話をしらせることに、一見共同体的な「美德」が示されているかのように見えても、その真意は、言説の支配に向けて、それを巧みに隠蔽するための心配りの一端が見え隠れしているに過ぎないことへの揶揄が込められている、と感ぜられよう。

では、サートリス大佐とは何だったのか。サートリスの世代に属するとはいかなる意味あいを内包していたのか。サートリスというのは、フォークナーのテキストにあっては、南部の共同体的価値を象徴する「人物」であり、南部全体を「家」(＝プランテーション)と見立てたとき、その父を象徴しえた。すなわち、この名前が、一ファミリーを指すものである、と同時にプランテーションの名としてしばしば使われたということを含意する。さらに、「大佐」というのは、ブラウンのグロッサリー (*A Glossary of Faulkner's South*) によれば、「軍人たると否とに拘わらず、純粹に南部に特有の尊称であり、かつまた、南北戦争に関わった者たちが世襲的に受け継ぐ敬称たりえた」⁴⁾としている。すなわち、「サートリス」とは文化的な力であり、制度であり、「家」を治め、薫陶を施し、支配する力の謂であった。文字どおり、「手の込んだ話」をでっち上げることができる言語的主体 (author-ity) であり、父の「言葉」であることによって権威を保ちえた。だから、「サートリ

ス」は同時代の者にとっては、奴隷制をめぐり、南北戦争を戦った南部に受け継がれたひとつの「(父の) 歴史」として受容されていたのである。エミリーもまた、そうした歴史を受容した、とは言わないまでも、その歴史を生きた「女」だったのであり、すでに物故しているにも拘わらず、「サートリスに会え」という物言いを考える際に、一見、時代錯誤の異常さ、延いては、狂気の沙汰とも読める一方、与えられた「歴史」を真に受けた「女」の至極素直な反応であったに過ぎなかった、とも言う。これを異常と言ひ、狂気と言う、としたところで、その他にいかなる物言いが可能だったのだろうか。実際のサートリスが生きていようがなかろうが、エミリーはサートリスという制度の下で生きることを余儀なくされた「女」であった、という意識は消えることなく残っていた。その意味では彼女の意識の中ではサートリスは生き続けていた。だからその一方で、もはや存在しないが故に、「サートリス大佐に会え」というのであればどうであろうか。そうした破綻した論理構造の中に、そして破綻そのものに強調を置いてみるとするなら、真に受けてしまった女の内部にわだかまった幾許かの怨嗟の思いを嗅ぎとらない訳にはいくまい。破綻した論理こそがエミリーの「論理」だと措定するなら、サートリス、及びサートリス的文化に対する深いアイロニーが伝わらざるをえない。

先に、エミリーを南部の「淑女」と位置づけたが、こうした彼女の置かれた位相は、いわば上述した歴史の必然とも言うるものだった。エミリーを「ミス・エミリー (Miss Emily)」と呼ぶ習わしはこうした歴史の反映である。同じく、ブラウンによれば、「南部の女性に与えられたミスという称号は家名に付けられた場合よりむしろ名前に付けられた場合、多様な使われ方をする称号である、それは奴隷によって主人の娘に対して使われたり、年下のものが年配のものに対する一般的な尊敬の表現として使われたりする。そして、名は結婚後も変わらないので、ミスという呼び方は結婚後もその名に適用され続ける。……『アブサローム！ アブサローム！』の中での、「クライ

ティーが私をローザと呼んだ」という事実についてのローザ・コールフィールドの複雑なコメントの問題点は、ファーストネームで呼んだことにあるのではなく、ミスという称号を使わなかったことにある。クライティーは彼女をミス・ローザと呼ばなくてはいけなかったのだ。『アブサローム！ アブサローム！』(204)では同様の指摘が、以下のようになされる。「あなたの祖父は“ミス・ジュディス”とは呼べないと考えていた。これはなによりも、[ボンの体に流れる黒人の] 血のことを前提にしているからだ。……そこでかれはミス・サトペンと呼んだのだった。」⁵⁾

南部の共同体において女を何と呼ぶか、という問題は単なる呼称の問題ではなく、「大佐」という呼称が持つと同じように、ひとつの文化的クレドを維持することに関わる問題であり、支配構造(父権構造の強化による、人種的支配の徹底を期する)をより強化していくひとつの方策であった。

町の老嬢たちは、エミリーを「ミス・エミリー」と呼んだ。だから、そう呼ばれるに相応しい「女」としてエミリーを見た。そう呼ぶことで「ミス」という称号に相応しい資質、貞淑で従順な、南部の伝統を踏み誤ることのない資質を見ようとした。そこに、清純というイメージを求めるなら、燃えるような赤い薔薇の花よりも、南部の花「マグノリア」の白い花の方が先ずいで、エミリーに相応しいエンブレムとなりえた。町の人々が、「彼女を憐れみ」の思いで接するようになるのは、エミリーが、父の死後、もはや頼る術とてない境涯に陥ったと思った、その時であった。だが、彼(女)らの心の中には以下のような父-娘の関係が根強くあった。

町の人たちはエミリーとその一族をひとつのタブロー(一枚の絵、活人画)として、長く思い描いた。白い服を着てほっそりしたミス・エミリーが背後におり、その手前には、背中を彼女の方に向けて、手に上馬用の鞭をにぎりながら両股をぐっと開いて身構えた父親の姿が影絵として描かれている。(123)

タブローの中に切り取られた関係、——父親が家父長的威厳をもって娘の

前にたちはだかる、という位置を占め、「白い服」と「ほっそり」した体が、清楚で、ひ弱な感じを抱かせるエミリーは、父親の庇護を必要としている「女」、という姿で父親の背後に位置どる——こうした関係はグリアソンの一族に限らず、南部の貴族的な階層に属する一家の典型であった。父親はいかにも支配者然とし、娘は、表向きはその庇護の下、諾々として父親の価値と一体となっているかのように見え、一方、その意識の深層においては見えざる（性的）抑圧の下に置かれ、擬制の中で取り結ばれた関係の中に自己を埋没させている。こうした解釈が、「タブロー」を通して開示されているのは興味深い。

本文中のタブロー (tableau) は通常、額縁に納められ部屋に飾られるよう完成された「絵」のことを指す。もしくは「活人画」(tableau vivant) を指すと考えられる⁶⁾。もともとこの語は、一枚の平板な板に始まり、それを取り囲むことによって生じる「食卓」という空間になり、さらに一枚の板に書かれた「法」、あるいはタイム・テーブル (時刻表) において示唆される「表」へと、様々に分化していった英語の table と同じである。

『終末のオルガノン』(高山宏著) の中で指摘される「テーブルの文化史 (タブローとしての空間)」では次のように語られる。

実際テーブルという主題は単に「卓」のファッション史には絶対なりえない。テーブルは、混沌を構造化・秩序化する一文化の身振りのこの上ない象徴なのである。中心に一個の卓を置いたときその一空間が即ち「部屋」となるように、また一群の人々が中心に卓を置くか、彼らそのものが卓をまねてまるい輪を描いて並ぶとき、その人々が「ファミリー」となるように、テーブルは一世界を一世界たらしめる、文化人類学などで言うアクシス・ムンディ (世界軸) ないし「世界のへそ」なのである。——集め、秩序化するとは、即ちこれ権力の構造そのものであろう。絶対主義の成立、ファミリー観念の成立を図像化して十七世紀、十八世紀に大流行した一族団欒図、集会的肖像画、言うところのキャンヴァセーション・ピースーズで、テーブルが中心的な役割をはたすのも、こうしたメカニズムがあるからである⁷⁾。

テーブルを囲むことに始まり、「家」の構造化がなされ、権力が築かれ秩序が生まれる。これが文化形成のひとつのあり方として説かれる。父を絶対とすることの確認は「テーブル」においてなされ、その権威は視覚化することで日常化、恒久化が計られる。画布の中に静止した関係を描き込み、それを室内に飾ることで、視覚化された中心をつくりだす。「タブロー」、——室内を飾るための完成された一枚「絵」は、団欒という疑似的安定を巧みに伝え、ひとつの世界を提示するための、権威を示そうとする側にとっての極めてまっとうな戦略たりえた。

しかし、その一方で「秩序化できないものは集めさえしないという、排除の論理が、テーブルとしての理性にはつきまとう。テーブルという表面空間は意味論的に〈内〉であることにおいて、その〈外〉にあるものを排除する。〈テーブル〉はそうした排除のシステムのことに他ならない。テーブルがつくりだす世界は従ってきわめて恣意的な秩序幻想の世界である。』⁸⁾という指摘がなされる。あらゆる意味の成立が、同時に外からの崩壊を促す力に拮抗する力学の上に立つように、文化的意味もまたその内なる安定と、その安定を生んだ外側の排除された構造とのせめぎあいの上に成り立つ。安定は排除する力の強さによって維持され、排除された力の外側からの圧迫によってさらに安定を維持しようとする。そのような意味からして、文化的に構築された意味論の世界は基本において「秩序幻想」に過ぎないのだ。

タブローに描き出された女エミリーに移ろう。「テーブル」の周辺に浮遊する家族の、延いてはそれを核とする社会の安定を表象する一枚の「絵」の中に、あくまで彼女は納まりきっていた。町の人々の記憶に極めて直截に思い浮かぶ程にエミリーの姿は「絵」になっていた、と言ってもよいだろう。しかし、人々は意識の奥底で、余りに「絵」になり過ぎた家族の肖像に、瞞着に満ちた擬態を見、いずれ崩壊するであろう予兆を同時に見た。記憶に浮かぶタブローは単なる「秩序幻想」であり、家族という内なる排除構造を捏

造するための手段であることを、意識の二重性の中でとらえていた。秩序を見る、と同時に崩壊を重ね合わせるような、粘り着くような眼差しを町の人々は送り続けた。額縁の中に納まり切った従順な娘と厳格な父親、その見せかけの安定の中に抑圧された欲望をあらかじめ見ていた、というより、はじき出された構造としての欲望そのものを、実は、苛酷なまでに詮索的な目で見ていたのだ。有体に言えば、町の人々はどこか理念型に潜む嘘に敏感であった、ということだ。南部淑女を取り込んだタブローは、巧妙に枠づけされ、類型化された視覚のシステムであり、一種の見ることのレトリックたりえたのだ。

III

エミリーが「語る」物語についてこの章で見ていく。その始まりは、父親の死である。展開は、ホーマー・バロンの出現から、結婚の噂、砒素の購入、屋敷を閉ざし世間との途絶、そして、最後のバロンの死骸の発見へと続く。

父親が死んだとき、町の人々はお悔やみを述べ、援助を申し出るため彼女の屋敷を訪れるが、エミリーは父親の埋葬を拒み、「父親は死んでいない」(123) と言い張る。エミリーのとった最初の不可解な言動であった。人々はこれを寄る辺ない身の上から来る一時の不安と片付け、「彼女から奪い取ったもの (that which had robbed her) にすがりつかずにはいられなかったのだろうか」(124) と思った。さらに、この言動が一時の心の乱れに起因するものであり、「その時は気違いだとは思わなかった」(124) のだ。しかし、エミリーの「物語」の中では父-娘の関係がどう語られていると考えるべきだろうか。それに対する答は、次の諸点について見るのがその手掛かりとなる。「奪う (robbed)」とはいかなる行為であり、奪った主体は誰 (あるいは何) であり、一体何を奪ったというのか。この点が明確にされなくてはならない。文脈上からはその主体が、言い寄る男たちをはねつけた父親であると

推察されるが、あえて父であるという明示を避け、that which という迂遠な言い回しをすることで、死者への幾分かの配慮がなされたと考えられる。しかし、エミリーの「物語」の中ではこの判然としない「主体」と「奪われた内容」こそが問題なのだ。その主体とは、ひとつの局面として、実際の父であるとされる。すなわち、主体が曖昧にされたのは、死者への幾分かの配慮とは別に、そこにインセストな関係性への言及があるからだ。「父親は死んでいない」と言い張った裏には、言い寄る男たちに向けられるはずだった「愛」の対象としての父親がいた。特殊なかたちで隔絶された世界、つまり、男性（父性）に基づくテキスト構造の中ではその欲望を注ぐ対象として父親は極めて現実的でありえた。「恋人」として現れた「ホーマー・バロン」なる人物が、いささか野卑な趣があるにも拘わらず、「バロン」という名を冠せられているのも、父親の属する貴族的な上流階層を連想させる。そして、ホーマー・バロンは本当の愛の対象であったのではなく、父親への愛の代替物だったのであり、愛が続いていることへの幻想に浸るための方途に過ぎなかったのだ。そして何よりも、「父親は死んでいない」という言葉が、そのまま最後の場面で示唆されるエミリーのネクロフィリアへの嗜好へと連なっていく、奇妙にも「バロンは死んでいない」という響きに変わる点に注意すればよいだろう。

もうひとつの局面として、奪った「主体」が「もの」(that which)であることからすれば、むしろ観念、すなわち南部の理念として称揚されてきた「父性（父なるもの）」、あるいはそれに付随（または従属）する南部の女に課せられた淑女としてのコード（桎梏）、を読み込むことも考えられる。町の人々はこれで「一文の金の多い少ないにこだわり」、世俗の煩わしさにかかずらわって生きなければならなくなるだろう、と予想した。しかし、エミリーには「父なるもの」に支えられた生き方に「すがりつく」以外に生きる術はなかったのだ。薬局で砒素を買い求めるときの彼女の態度は、そうしたストイシズムが投影されたものだ。砒素を売り渡すことをしぶる店主に向かって

「胸をそらし、その顔をぴんと張った旗のようにして、相手を見返す」（126）ことで、相手を承服させようとするある種の驕慢さは、貴族だの上流だのといった実体のないものをふりかざす、時代遅れの女そのものを浮き彫りにしている。「ぴんと張った旗」のような顔というのは唐突な表現だが、しかし即座に南軍旗（rebel flag）を想起させ、またその滑稽な（多分に漫画的な）比喩は引きずっている過去をある意味で戯画化したもの、と読める。店主はエミリーが自ら死を選び、「グリアソン家のような家柄」の女として額縁に納まったまま生涯を終えるであろうことへの暗黙の了解として、砒素を黒人の使用人に手渡させる。

そして、何を奪ったのか。「奪う」とはどういうことだったのか。この間に答えることがエミリーの心の内奥に隠された「物語」を審かにすることになるだろう。

買収求めた砒素が何のためであったのかについては、一言も触れられていない。ただ、半ば願望を交えて、これが自殺のためだと人々は信じた。それは、エミリーにあらかじめ用意された「物語」に、より合致していたからであり、そうなることが文化の持つある種の統語論的法則にかない、論理的帰結となりえたからだ。しかしエミリーは案に相違して自らの死を選ばなかった。ただ、砒素の用途に関する特定はさておき、砒素によって暗示される、死、あるいは破壊に向けられた秘められた意志が彼女の生に寄り添っていたのは確かだ。

「かわいそうなエミリー（Poor Emily）」（125）、町の老嬢たちは日曜の午後の日差しを避けるために閉じられた板簾の陰から囁いた。尊称であるはずの Miss Emily という呼称は、いつのまにか「かわいそうなエミリー」に変わった。そのとき老いた女たちはまるで「鍵穴を覗くように」、板簾の陰から隠された秘密を見た。タブローに表象された父-娘の肖像が引き裂かれるのを目のあたりにしたのだ。有体に言えば、解き放たれた欲望の行方そのものを見た。「かわいそうなエミリー」という呼び方は、彼女がもはや南部の

「淑女」たりえないことを意味し、「よくない見本」として指弾されることを意味したが、一方、エミリーの内部にあっては、内なる差異化が生じていたに過ぎなかった。「淑女」という意味の境界を侵犯し、意味のゆらぎ (fluctuation) の中で生きていた。額縁の世界 (=非在) から抜け出した主体として、自らの欲望をつくりだし、有りうべき存在の可能性を求めようとしていたのだ。買い求めた砒素の意味を象徴的にとらえるなら、エミリーの内なる破壊への衝動は捕われた自己を打ち砕くことに向けられていた、と見ることができよう。バロンとの間の恋愛は、エミリー自身が純粋な愛の対象としてバロンを求め、その愛を全うしようとした、という体のもではなかった。そのことについてはすでに若干触れたが、バロンは基本的には愛の対象であった、というより、欲望の対象、すなわち解放された欲望を振り向けるのに必要な対象であり、南部の文化が持つ論理的、統語論的整合性を破るのに必要な対象であるに過ぎなかった。そうであるならば、バロンでなくても、そのような対象であれば誰でも構わなかった。だが、バロンが幾分、反倫理的で、解放的な性向を持ち、かつ何よりも北部人であったという点で、エミリーにとっては桎梏から自らを解放し、そこに生じるであろう新たな欲望をさらにかき立てていくのに好個の対象たりえた。なぜなら、エミリーの内部における内なる差異化の過程において、自己の内部により多くの、より刺激的な欲望との遭遇を期待することができるからであり、言い換えれば、より多くの内なる他者との遭遇を期待できるからであった。

町中の人が見守る中、エミリーは誇らし気にバロンと馬車を駆って通りをドライブしてみせた。さらに自ら宝石店に向き男用の化粧道具を買い求め、H. B というイニシャルを刻み、そして新婚の寝屋をばら色の垂れ幕で飾った。こうした一連の行為はエミリーが内に見いだした他者の存在と、そうした他者との戯れを物語る。「ふしだらな女」「貞淑な女」「結婚に憧れ、夢をつなごうとする女」等々——、タブローの中の女は幾重にも解体され、「淑女」に課せられた統語論的拘束を逸脱していったのである。それは、自

己の中に新たな欲望を発見することであると同時に、自己についての「物語」の新たな発見であった。が、そのような発見それ自体が、裏がえせば、サートリス的な文化による「文化的構築物」たることを強く意識し、そうした意識を媒介として客体から主体への転換を計ったことの結果である。したがって、論理構造の転倒、統語構造の乱れは、それに伴う当然の結果であったとも言えるだろう。

エミリーが「奪われた」ものとは、主体として語る行為そのもののことであり、物語を創出するための手段としての言語であった。「奪う」行為とは「父性による文化」の統語論的法則に女たちを馴化させ黙従を強いることに他ならなかった。that which robbed her— に示されるように、本来 of によってつづくはずの奪われた中身（あえて補えば「一人の女として主体的に語る能力」）が意図的に消されてある所からすると、奪ったものが元々あったというより、書き記すまでもなく、歴史的に奪われてあったことが了解される。そして、文化の全体にわたって、このような「奪うこと」—「奪われてあること」の相関性にあっては、ある種の暗黙の了解が横たわっていたことも頷ける。老嬢たちが板簾の陰から送った眼差しは、共同体において相互に了解されている、例えば *noblésse oblige*（高い身分に伴う義務）のような事柄を無視することへの非難であった。と同時に、老いた女たちは板簾の陰から (behind jealousies) 実には嫉妬 (jealousy) に満ちた眼差しをエミリーに注いだ。「鍵穴から覗く」ような、俗な好奇心と、自らの絶ち切られ、封印されたかつての「欲望」を重ね合わせ、誇らし気に通りを行くエミリーに心密かに嫉妬した。それは、南部という共同体において女たちの間に言葉にされることなく、共有されてあった思いであった。タイトルの「薔薇」になぞらえて言うなら、*sub rosa*（秘密めいた様子で）、隠され続けてきた秘密の在りかを確かに手繰り寄せたのだった。が、閉ざされ続けた「部屋」を蹴破りそこに見たものは、女たちの想像をはるかに超えた、自らと、自らの欲望を解放し尽くした、悽愴なまでの南部の女の生き方だった。

以上が秘匿された「物語」の全てである。エミリーが「語る」物語を悲劇と呼ぼうが、ゴシック風と呼ぼうが勝手であるが、一定の文化によって課された男の支配/女の従属という関係性はそのまま、異常/正常のノームにパラレルに移行される、とすれば、あらがしようもなく、南部の女であることによって怪異なる者の相貌を帯びることにもなる。南部にいくつかあるステレオタイプのひとつである「南部淑女」について、Kathryn L. Seidel の研究 (*The Southern Belle in the American Novel*) は「社会と人格」(personality and society) という観点から、南部の神話(化)における陥穽を追求している。Diane Roberts の *Faulkner and Southern Womanhood* は person (生身の人間) / personification (人格化) の対比からステレオタイプとしての Belle を追求し、フォークナーが描く女は類型化の中であって、かつ類型化を破壊すると述べる。いずれも傾聴に値し、興味が涌いた。いわゆる誰でもが知っているような「タイプ」について実はわれわれはその内実に関しては何も知らないのが常である。フォークナーは南部に終生を送り、森も河も空も空気も知り尽くし、そして、同じくらいにそこに住む人間について知り尽くしていた。フォークナーに人間のタイプという思考枠があったかどうかはさておき、一般に南部的と言われる人物像と実際の南部の人間との隔たりは書くに値すると考えていた。

〔註〕

- 1) “A Rose for Emily” は短編集 *These 13* に掲載されたときは改訂版として出され、改訂以前のカーボンマニユスクリプトには以下のような、死の床にあるエミリーと黒人従僕との会話が4章の終わりに挿入されていた。

エミリーが従僕に向かって、自分が死んだら町の人たちを家の中に招き入れ、二階の部屋に上げて中にあるものを見せてやれと言う。エミリーは、二階の閉ざされた部屋を開けたときに町の人たちが受けるであろう衝撃を予想していた。一方従僕は部屋の中にあるものはすでに知っていると答える。さらにエミリーが、自分が死んだら家屋敷を売り払って予てお前の望みだったようにシカゴに行って暮らせと言う。すると従僕は、自分は金も家もいらぬ。貧窮院に行って、丘の上に一日腰を下ろして下を汽車が行くのを眺めて暮らすと答える。

Michael Millgate はこの一節を挿入したことで、話の中身、とりわけ結末の部分が ghoulis (墓の中を暴くように、あらいざらい表に出す) なものになる、としている (Michael Millgate, *An Achievement of William Faulkner*)。ここで家の内部を提示することで、同時に人物の内面も開示することになり、作者がとってきたカメラアイの技法が壊れ、町の人たちがエミリーの屋敷に向けて注いでいる視線がもたらす緊張感が弱められる、という点でテキストの削除改訂は納得がいく。

She died in one of the downstairs rooms, in a heavy walnut bed with a curtain, her gray head propped on a pillow yellow and moldy with age and lack of sunlight, her voice cold and strong to the last.

“But not till I’m gone, “Dont you let a soul in until I’m gone, do you hear?” Standing beside the bed, his head in the dim light nimbused by a faint halo of napped, perfectly white hair, the negro made a brief gesture with his hand. Miss Emily lay with her eyes open, gazing into the opposite shadows of the room. Upon the coverlet her hands lay on her breast, gnarled, blue with age, motionless. “Hah,” she said. “Then they can. Let ’em go up there and see what’s in that room. Fools. Let ’em. Satisfy their minds that I am crazy. Do you think I am?” The negro made no reply, no movement. He stood above the bed, motionless, musing: a secret and unfathomable soul behind the death-mask of an ape and haloed like an angel. “Let ’em go up there and open that door. And you wont be the last one, either. Will you?”

“I wont have to,” the negro said. “I know what’s in that room. I dont have to see.” ...

(*William Faulkner Manuscript 9*, pp. 13-14)

- 2) William Faulkner, *The Collected Stories of William Faulkner* (London: Penguin Books Ltd, 1989), p. 119. 以後この本からの引用はかっこ内の数字によって示される。
- 3) Cleanth Brooks, *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country* (New Haven and London: Yale University Press, 1963), p. 377.
- 4) Calvin S. Brown, *A Glossary of Faulkner’s South* (New Haven and London: Yale University Press, 1976), p. 56.
- 5) *Ibid.*, p. 129.

- 6) 「タブロー」の訳語について、高橋正雄訳『エミリーに薔薇を』（福武文庫）では「一枚の絵」と訳出され、龍口直太郎訳『フォークナー短編集』（新潮社）では「一個の活人画」と訳される。
- 7) 高山宏『終末のオルガン』作品社、1994年、13-14頁。
- 8) 同上書、19頁。