

## W. Faulkner: *The Sound and the Fury* の 第一章の narrator の Style について

森 岡 力

フォークナーの文は主節, 名詞, 動詞が base となって関係節, Noun, cluster, Verb cluster が後方に添加されている場合が多い。これは cumulative sentence と呼ばれるもので構文も deep になっている。cumulative sentence はアイデアを吟味したり, 次から次へと説明をつけ加えるので mind thinking, speculation に適している<sup>(1)</sup>。語りは statement-plus-adjustment に従っているので cumulative sentence は語りの効果をもたらすのに適している<sup>(2)</sup>。その一例文に三様の語りから構成されている *Absalom, Absalom!* の中から取り上げ, Christensen の *A Generative Rhetoric of the sentence* を用いて分析してみる。

- 1 There would be the dim coffin-smelling gloom
- 2 sweet and over sweet (A+A)
- 3 with the twice-bloomed wistaria (PP)
- 4 against the outer wall (PP)
- 6 by the savage quiet September sun (PP)
- 5 impacted distilled and hyperdistilled (VC)
- 7 into which came now and then the loud cloudy (RC)

---

(1) Francis Christensen, *Note Toward A New Rhetoric* (New York: Harper & Row Publishers), p. 6.

(2) Frederick Crews, *The Random House Handbook* (New York: Rondon House), p. 201.

flutter of the sparrows

8 like a flat limber stick (PP)

9 whipped by an idle boy<sup>(3)</sup> (VC)

A+A, adjective series; PP, prepositional phrase; VC verb cluster;  
RC, relative phrase

この文は 9-level の deep な文である。フォークナー自身も彼の文が clumsy で読みにくい理由を次のように述べている。

...to crowd and cram everything, all experience, into each paragraph,  
to get the whole complete nuance of the moments experience, of all  
the recaptured light rays, into each paragraph<sup>(4)</sup>

Cumulative Sentence は art of being natural, direct sensuous apprehension of thought<sup>(5)</sup> と言われ、一つの対象を一つの言葉ではとらえきれないために色々言葉を重ね、あれこれ模索している表現法である。<sup>(6)</sup>

一九二九年に発表された *The Sound and the Fury* の第一章については賛否両論ある。批判的な人としては M. Cowly である。彼は四つの章が最も効果的に配置されているか自信がないし、他の三章を読むまでは第一章を読むことさえできないと言っている。<sup>(7)</sup> Vickery は *The Sound and the Fury* の章が private world→public world と進み、<sup>(8)</sup> Bleikasten は id→ego→super-ego と第一章から第三章まで進んでいると述べている。<sup>(9)</sup> Thompson は第一、第四章は第二、第三章を写す鏡となっていると述べている。<sup>(10)</sup> これ

(3) W. Faulkner, *Absalom, Abalom!* (Penguin Books, 1971), p. 5.

(4) Meriwether/Millgate, *Lion in the Garden* (Lincoln and London: University of Nebraska Press), p. 107.

(5) Christensen, *op. cit.*, p. 17.

(6) 高橋正雄, 『テーマと研究・フォークナー』, (研究社, 1971), p. 76.

(7) Frederick J. Hoffman & Olga W. Vickery, *William Faulkner: Three Decades of Criticism* (New York: Harbinger Book), p. 105.

(8) Olga W. Vickery, *The Novels of William Faulkner* (Louisiana State University Press), p. 30.

(9) André Bleikasten, *The Most Splendid Failure* (New York: Jonathan Cape and Harrison Smith), p. 79.

(10) Robert Penn Warren, *Faulkner* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, Inc.), *Mirror Analogues in The Sound and the Fury* by Lawrence Thompson, p. 121.

らの理由から現今の章の順序が適当と思われる。好意的なものは Millgate, Howe である。Millgate は第一二三章は tour de force,<sup>(11)</sup> Howe は Benjy の章は one of the few original efforts at experimental writing と述べている。<sup>(12)</sup>

第一章に特にふさわしいタイトル *The Sound and the Fury* が採用された *Macbeth* 五幕五場のマクベスの科白は次のようなものである。

Tomorrow, and Tomorrow, and Tomorrow,  
Creeps in this pretty pace from day to day,  
To the last syllable of recorded time.  
And all over yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief candle!  
Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more. It is a tale  
told by an idiot, full of sound and fury,  
signifying nothing.<sup>(13)</sup>

マクベスは人生を a walking shadow, a poor player と見なしている。しかしベンジーはどうであろうか。ベンジーは refusal of change, denial of life's motion<sup>(14)</sup> を生来的に運命づけられてしまっている。ベンジーによって語られる第一章は signifying nothing どころか paradoxical な意味を持っているように思われる。ベンジーは a kind of mirror となって、自己を哀れみ自己を正当化するコンプソン夫人、クウェンティン、ジェイソンを写

---

(11) Linda Welshimer Wagner, *William Faulkner: Four Decades of Criticism* (Michigan State University Press 1973), *William Faulkner: The Problem of Point of View* by M. Millgate, p. 182.

(12) Irving Howe, *William Faulkner* (Chicago: The University of Chicago Press), p. 157.

(13) *Macbeth* (Cambridge of the University Press 1947), p. 79.

(14) Bleikasten, *op. cit.*, p. 88.

し出している<sup>(15)</sup>。Bleikasten は第一章は第二章よりも objective であると述べているが<sup>(16)</sup>、Vickery が述べているように第一章は completely closed and private world<sup>(17)</sup> であると思われる。ベンジーにとって super-ego を暗示しているとも言われる黒人の子守役・垣根・門によって監視、隔離されて過す一九二八年四月七日の午後から就寝するまで central-I<sup>(18)</sup> を持たないベンジーがコンプソン屋敷内を移動しながら彼の深い悲しみを reduced style<sup>(19)</sup> で独白する。ベンジーは idiot で dumb, deaf であるのに、色々な人々の会話を聞いていたり、ベンジー自身聴覚による表現をしている。

I could hear him rattling in the leaves (4)

I could hear Queenie's feet... (9)

このことについて Bleikasten はベンジーの心の働きを強調している。

...the idiot's mind seems to function like a camera or taperecorder out of human manipulation and control. This is to say that Benjy is in a sense the most reliable narrator one can dream of.<sup>(20)</sup>

ベンジーの独白は sensory and emotional responses, perception without intellection, and a capacity for the raw intensities of pleasure and pain<sup>(21)</sup> に従って行なわれている。体の中に生暖かい血の流れるコンプソン家三男のベンジーが一人称の語り手として直接内的独白をしている。内的独白の特徴は無秩序と変移性である<sup>(22)</sup>。直接内的独白によって描かれているのはベンジーの意識の流れである。第一章はコンプソン家の家族、ディルシーの家族、ゴルファー、少女、洗濯女の reported conversation<sup>(23)</sup> とベンジー自身

(15) Thompson, *op. cit.*, p. 120.

(16) Bleikasten, *op. cit.*, p. 86.

(17) Vickery, *op. cit.*, p. 30.

(18) Bleikasten, *op. cit.*, p. 71.

(19) *Ibid.*, p. 69.

(20) *Ibid.*, p. 86.

(21) *Ibid.*, p. 71.

(22) ハンフリー『現代の小説と意識の流れ』, p. 47.

(23) Bleikasten, *op. cit.*, p. 68.

の独白から成立している。フォークナーはベンジーにふさわしい言語を作り出している。ベンジー自身の文章は全体の文章の約五分の一強と言われ、<sup>(24)</sup> 一般的なフォークナーの構文と異なりベンジーの内的独白の文は名詞、動詞、主節に添加の少ない thin な構文が多用されている。ベンジーの言語にも a closed system, a strictly private code が用いられていると思われ<sup>(25)</sup>。ベンジーの内的独白の文のスタイルを考察することによって第一章の理解の一助にしたいと思う。

Cecil によればベンジーは a working vocabulary of some 500 words を使っている。<sup>(26)</sup> patterns of speech も主部+述部だけの殆んど transformation を受けていない kernel sentence である。

Versh set me down in the wet grass. It was cold.

There were lights in all the windows <sup>(27)</sup> (36)

大部分が単文で adverbial modifier も例外を除いて文の末尾にきている。重文の場合、思考の変向を心要とする but, or は余り使用されず殆んど and を使った two or three unit compound sentence で 1-level の文である。

We went to the fire. (5) (one unit)

She helped me across and we went up the hills. (11) (two units)

残りは 2-level あるいは 3-level の thin な構文である。2-level あるいは 3-level の文は視覚からイメージをはっきりさせるかのように部分を描写している場合が多いと思われる。

Then

1 those on one side stopped at the tall white post

---

(24) Irena Kaluza, *The Technique of William Faulkner's "The Sound and the Fury"* (Norwood Edition/1979), p. 44.

(25) Bieikasten, *op. cit.*, p. 68.

(26) *Ibid.*, p. 218.

(27) William Faulkner, *The Sound and the Fury* (London: Chatto & Windus, 1974), 以下ページ数はこのテキストのものである。

2 where the soldier was. (9)

1 They looked at me,

2 walking fast

2 with their heads turned (49)

心地良いものに対しては形容詞が be 動詞ではなく action の動詞のあとに使われ表現が description と action を結びつけ生き生きしている。

1 the bright shapes went smooth and steady on both sides,

2 the shadows of them flowing across Quinee's back. (9)

又形容詞が同格の位置にあつて、より自由な description, action の描写のスタイルになっており、その上 like を用い比較によつてもっと表現が豊かになっている。

1 The ones on the other side began again,

bright and fast and smooth,

2 like when Caddy says we are going to sleep. (10)

抽象的な quality あるいは attribute<sup>(28)</sup> をあらわす形容詞に代つて名詞、現在分詞が使用され、事物に近い表現になっているように思える。

shirt tail (26), brick walk (33), cellar door (35)

parlour window (35), flower spaces (52), garden fence (2)

lightning bugs (34), *shining wind* (37), ...

quality・attribute を表わす形容詞はありふれたものが使用されている。

bright, cold, dark, smooth, fast, dry

副詞も抽象的な quality・attribute (manner) を表わすものよりは一般性、抽象性のレベルが少し下位の前置詞句、関係節が多用されている。

He went up the hill, where the cow was lowing. (17)

Jason came behind us, with his hands in his pockets. (18)

心地良い時は subclause よりも cluster, absolute が用いられている。

Then she was running, her book-satchel swinging and jouncing

(28) Christensen, *op. cit.*, p. 27.

behind her. (4)

kernel sentence の特徴とも言える動詞は能動態、肯定形が多い。時制は過去形である。常に過去形であることはベンジーには現在と過去の区別がないことを示している。能動態であることは agent-action-goal となり直接の表現となる。

文と文の関係は cause-and-effect relation<sup>(29)</sup> ではなく、asyndetic か paratactical<sup>(30)</sup> である。asyndetic なものは文と文の連結を示すもの、例えば、then, so のような副詞、又接続詞がわずかにしか存在しない。paratactical の場合は接続詞 and が simple sentence を結なぎ非常に単調である。asyndetic, paratactical な文の関係が description ではなく action に用いられた時 primitiveness, awkwardness が著るしいと言われる。<sup>(31)</sup>

She took my hand and we ran through the bright rustling leaves. We ran up the steps and out of the bright cold, into the dark cold. Uncle Maury was putting the bottle back in the sideboard. He called Caddy. (5)

単調なベンジーの独白の中において theme を強化するために同じ motif が少しづつ変化して繰り返されている。<sup>(32)</sup>

I began to cry. (52)

I hushed. (45)

from contentment to pain, from pain to contentment の小児的パターンである。名前の付け変えのシーンでは I could hear the roof が色々な形でてくる。これは静寂の motif である。

*We could hear the roof* (60)

*I could hear the clock and the roof and Caddy* (55)

(29) Kaluza, *op. cit.*, p. 52.

(30) Bleikasten, *op. cit.*, p. 69.

(31) Kaluza, *op. cit.*, p. 51

(32) *Ibid.*, p. 52.

I could hear the fire and the roof (62)

We could hear the roof and the five and a snuffling outside the door  
(65)

We could hear them (66)

We could hear the roof and the fire and Jason (66)

We could her the fire and the roof (66)

またベンジーがキャディの帰りを無駄に待っているベンジーの主観的時間が示されているとも言われる。<sup>(33)</sup>

次は第一章に良くでてくる *She smelled like trees.* はベンジーの姉キャディに対する愛情, 好感を抱く時に使われ, 逆の場合はこの motif がでてこなかったり, *I couldn't smell trees anymore.* がでてくる。

*reported conversation* においても疑問符, 感嘆符は使用されていない。

'How do you know' Quentin said...

'How do you know' (15)

ベンジーの独白は全て大文字で始まり, ピリオドで終わっている。句読点の例外としてキャディの結婚式のシーンではベンジーの心の叫びを表すため *Caddy* と *Caddy* の間, また *Caddy* と *wall* が同一であるかのように *Caddy* と *wall* の間にピリオドは使用されていない。

*Caddy Caddy*<sup>(34)</sup>

I clawed my hands against the wall *Caddy*<sup>(35)</sup>

これについて *Bleikasten* も次のように述べている通りである。

Beneath the still surface of Benjy's speech we can detect a wild undercurrent of emotional intensities of pleasure and pain.<sup>(36)</sup>

色々な主語に一つの動詞が使用されている。これは表現の *simplicity* を

(33) Kaluza, *op. cit.*, p. 53.

(34) William Faulkner, *The Sound and the Fury* (New York: Vintage Books), p. 46.

(35) *Ibid.*, p. 47.

(36) *Bleikasten, op. cit.*, p. 71.

示し、又無生物、生物の区別のつかないベンジーの animistic な世界観を示しているといわれる。<sup>(37)</sup>

The fire came behind me (58)

Steam came off the bowl (68)

We came to the branch. (11)

Charlie went away (45)

They (flowers) went away (52)

ベンジーにとって相対立する重要な motif: キャディに対する動物的愛、「死」に対しても同じ動詞 smell が用いられ、又 bright (shape) が相対立する感覚に用いられている。

I could smell it. (32-33)

Caddy smelled like tress.

The shapes flowed on, ...bright and fast and smooth, like when Caddy says we are going to sleep. (9)

...the bright shapes were going again, ...and I fell off the hill into the bright, whirling shapes. (51)

unusual lexical sequence が印象的効果をもたらすために使用されている。ベンジーは自分と他人が区別できないために急に代名詞が複数形になっている。<sup>(38)</sup>

Caddy stooped and lifted me. We staggered. (61)

英語らしく英文の構造にあっているが理屈にあわない、子供の話にしかあらわれない文章がでてくる。感覚が混乱していると言うよりはベンジーにとっては視覚と触覚に区別がないと思われる。

*I couldn't see myself, but my hands could see the slipper.* (70)

次はキャディが初めて化粧して、ベンジーを抱こうとした時の表現である。

*Benjy, Caddy said, Benjy. She put her arms around me again, but I*

<sup>(37)</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>(38)</sup> Kaluza, *op. cit.*, p. 58.

*went away.* (38)

この“*I*”は“*consciousness*” “*interest*” “*emotional involvement*”を示していると述べている。<sup>(39)</sup>このことはこのシーンの前のシーンで *I couldn't smell trees anymore and I began to cry* と表現されているので理解できるが文字通り距離的に少し離れるという物理的意味もあるのではないかと思われる。

ベンジーの *high tension* と *excitement* を表すため目的語を欠いた *broken motif* が使用されている。<sup>(40)</sup> *Kaluza*, <sup>(41)</sup> *Bleikasten* は二つの文をその例にあげている。最初の例はキャディの結婚式のシーンである。 *I couldn't stop.* (19) は何を *stop* できなかったのか述べられていない。目的語はベンジーがティー・ピーらと *sasprilluh* をワインと間違って飲み酔っぱらい、ふらふらして倒れること、又シンボリックな意味でキャディがハーバートと結婚することが暗示されていると言われる。このシーンの文のリズムは短文の続く *staccato rhythm* である。

*I couldn't stop, Quentin and T. P. came up the hill, fighting, T. P. was falling down the hill and Quentin dragged him up the hill. Quentin hit T. P. I couldn't stop.* (19)

次はたまたま門の掛け金がはずれていた時、門の前を通る女生徒を *yesterday's Caddy* と間違えて何か伝えようとするシーンで、その文は *I was trying to say,* (51) である。過去の牧歌性、過去のコンプソン家<sup>(42)</sup>を象徴するキャディがコンプソン家を去った後の空白を埋めるために女性徒に話しかけようとする。又 *Bleikasten* によれば性衝動が暗示されていると述べている。このシーンも *staccato rhythm* の文である。

*They came on. I opened the gate and they stopped, turning. I was*

(39) *Ibid.*, p. 57.

(40) *Ibid.*, p. 54.

(41) *Bleikasten*, *op. cit.*, p. 71.

(42) 西川正身, フォークナー (KENKYUSHA : 20世紀英米文学案内16), p. 59.

trying to say, and I caught her, trying to say and she screamed and I was trying to say... (51)

第一章のベンジーの混乱した内的独白にあらわれているベンジーの世界観は simple, monolithic, mechanical, instinctive<sup>(43)</sup> である。ベンジーの“ordered place”, “used to be” への欲求が thin な構文: reduced style, 限られた語いであらわされている。このために一層ベンジーの深い情感がでていいる。第一章の一日後の第四章でラスターがジェファソンの町の中央にある南軍丘土記念像に対していつも右回りする代りに左回りした時のベンジーの声の響きにも上に述べたことがあらわれている。

There was more than astonishment in it, it was horror; shock; agony eyeless, tongueless; just sound...with Ben's voice mounting toward its unbelievable crescendo... (320)

第一章でベンジーによって二三四章と続く *The Sound and the Fury* 全体のアウトライン, 本質的なテーマは語られ, signifying all there is to know<sup>(44)</sup> がなされているように思われる。

---

(43) Kaluza, *op. cit.*, p. 58.

(44) Bleikasten, *op. cit.*, p. 89.