

ジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』の「テレマキア」における動物のイメージャリー — 食屍鬼、獣、亡霊 —

小林 広直

序

ジェイムズ・ジョイス (James Joyce, 1882-1941) は、『ユリシーズ』(Ulysses, 1922)の最初の挿話「テレマキア」(“Telemachia”)において、ステイヴン・デダラスが母の死という「トラウマ的体験」(“traumatic experience”)に取り憑かれ、囚われ、苦しむ姿を繰り返して描いている⁽¹⁾。『若き日の芸術家の肖像』(A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916)の最後で勇ましくヨーロッパ大陸に飛び立ったはずの若者は、一転してダブリンで失意の底にあり、『ユリシーズ』の一日である一九〇四年六月一六日、彼は母親の亡霊に取り憑かれている。前年に肝臓癌で死んだ母は、亡霊となって彼の夢に現れ、彼の信仰の喪失を責め立てるのである。おぞましい姿で母親の亡霊が現れる夢は、彼にとって悪夢に他ならない。

「歴史とは……僕が何とかして目覚めたいと思っている悪夢なので

す」(“History . . . is a nightmare from which I am trying to awake.”)

(U 2377)とステイヴンが、歴史観を異にするアングロ・アイリッシュの校長デージーに対して言い放つとき、悪夢という比喩は二重性を持って提示されている。すなわち、悪夢は母の死という個人史の反映であると同時に、政治と宗教の二重支配に苦しんでいたアイルランド史の反映なのだ⁽²⁾。かくして、「悪夢」という比喩は、個人と社会の両面に取り憑くトラウマである。第一挿話で「僕はぶたりの主人の召使いなのだ。……イギリス人とイタリア人の」(“I am a servant of two masters. . . an English and an Italian.”) (U 1638)と自嘲的に述べるステイヴンの意識には、大英帝国の政治的支配と、カトリックの宗教的支配の両者が一体となって表象されている。

終日、母の亡霊に取り憑かれているステイヴンにとって、母の死はトラウマである。彼は第一挿話で、「『我は仕えず』」(“Non serviam! (=I will not serve)”)と叫び、娼館のシャンデリアをトネ

リコのステッキで叩き壊すが (U15:428-44)、それによって彼がトラウマから解放されたとは言い難い。しかし、テクスト内の出来事ではなく、語りのレヴェルから見た場合、ステイーヴンのトラウマの意義が見出される。すなわち、作家の分身でもあるステイーヴンがトラウマに囚われている様をジョイスが描くことの意義を考えることで、我々は一つの視点を手にすることが出来るだろう。つまり、テクストレヴェルで、ステイーヴンは亡霊リトラウマの再帰(反復)に対して、フロイトが言うところの「徹底操作」を試みているとすれば、作者レヴェルにおいて、ジョイスはアイルランドの二重の植民地経験というトラウマを、創作(書くこと)によって「徹底操作」している、という類推が可能なのだ。

本論は上記の問題を検討するために、テレマキアにおける動物のイメージアリーに着目し、精神分析の観点を導入する。なぜなら、バーナード・ベンストックが述べるように、「動物のイメージアリーは、テレマコス挿話に有機的な統一を与えると同時に、『ユリシーズ』の主要なモチーフの一つを拡大する道を開いている」からである。ベンストックは、中でもマリガンがステイーヴンに向けて放つ二つの台詞“*O, it's only Dedalus whose mother is beastly dead*” (U1:198-99) と “*bullockbrenning bard*” (U2:431) の中に、最も強力な動物のイメージが現れていると述べている (Bernard Benstock 10-11)。「ユリシーズ」には、全編に渡って動物が比喩的に描かれるが、とりわけテレマキアにおける動物のイメージには、ステイーヴンの

個人史とアイルランドの社会史とを架橋する要素が多い。本論はまず、マリガンの台詞における *beastly* という言葉が、いかにステイーヴンの母の亡霊と重層的に関わっているかを検討し、次に、ステイーヴンが *fox* と *dogsboddy* という動物表象の中に自己の姿を見出していることを指摘する。最後に、彼が詩作において亡霊となった母を一人の女性として見つめ直そうとする契機があるとして、そこに作者ジョイスが『ユリシーズ』でステイーヴンを描いたことの本来的な意義の一つが読み取れるというのが、本論の結論である。

1 fearful jesuit a beastly ghost

第一挿話に最初に登場する動物のイメージは、マリガンの綽名 Buck (男鹿) であり、続けてマリガンは「馬面」(“equine”) (U1:15) であることが明かされるが、冒頭の場面で見なければならない朝の髭剃りにかこつけてキリストの聖体拝領をパロディ化する彼は神父の役割を果たし、階下にいるステイーヴンに「上がってこいよ、この恐るべきイエズス会士め!」(“Come up, you fearful jesuit!”) (U1:8) と呼びかけることだ。この *fearful* という単語の意義については後に検討するが、ステイーヴンが自虐的に自らを召使いの地位に置くとき、前提になっているのはマリガン＝神父という教会のヒエラルキーである。かつてクロンゴーズ校でミサの侍者をしていたステイーヴンは、ここでもマリガンという疑似神父に仕えている。

ステイーヴンが「今の僕は別の人間でありながら、同じ人間だ。相変わらず召使い。召使いの召使い」(“I am another now and yet the same. A servant too. A server of a servant.”) (U.1.311-12) と述べる²とき、神に仕える神父に仕える侍者、という入れ子構造的・二重権力は注目に値するだろう。家賃はステイーヴンが支払っているにも拘らず、マリガンはステイーヴンに対して威圧的に振る舞う。さらに塔にはもう一人、オックスフォード大学でマリガンが知り合ったイングランド人ヘインズがいる。彼は、アイルランドの民話を収集するために滞在しており、英国による植民地支配を「悪いのは歴史らしうね」(“It seems history is to blame.”) (U.1.649) と切り捨ててしまふことから推察されるように、軍事・政治的ではなく文化的に支配しようとする英国人の象徴だ。さらに、マテロ塔は、ナポレオン戦争の際フランス軍の上陸を阻むために英国が作った砲塔であり、言うなれば植民地支配と戦争の象徴である。Oxford というまさしく「雄牛」が表象するところの男性性で繋がれた、マリガンとヘインズの両支配者を前にして、ステイーヴンは「召使い」の役を甘受しなければならない³。

自分に心を開こうとしないステイーヴンに苛立つマリガンは、その理由を問う。するとステイーヴンは、マリガンに「母が死んだあと、僕が初めて君の家に行ったときの日を覚えているかい？」 (“Do you remember the first day I went to your house after my mother’s death?”) (U.1.189-90) と尋ね返す。全く覚えていないと言

うマリガンに、彼は率直に憤りをぶつける。「君は言ったんだ、とステイーヴンは答えた。《なあに、母親が酷い死に方をしたデダラスでよ》》 (“You said, Stephen answered, O, it’s only Dedalus whose mother is beastly dead.”) (U.1.198-99) ）。ここにベンストックが着目した第一の台詞があるが、beastly という単語の意味の重層性に目を向けよう。マリガンは先に見たようにステイーヴンを fearful jesuit と呼んでいた。さらに、ふさぎ込んで沈黙するステイーヴンを見て「しかしまあ、愛すべき無言劇の役者だよ」 (“But a lovely mummer!”) と呟く (U.1.97)。どうやら、マリガンの fearful や lovely という表現は、あくまでも冗談めかした誇張法として用いられているようである⁴。覚えているのは、観念や感覚だけだと述べ、自分の言葉はその場限りだと言うマリガンは、こころでも beastly の中に「酷い」という意味を込めただけなのである⁵。肝臓癌で苦しんだ母親の死は、さぞかし酷いものであっただろうと。言うなればマリガンはシニフィエのレヴェルで発話したに過ぎないのだが、ステイーヴンにとって beast はシニフィアンのレヴェルで多義的な含みを持つ。つまり、マリガンはあくまでも「酷い」(beastly) と言うつもりでしかなかったのに、ステイーヴンは人間性が奪われて「獣」(beast) のようになってしまった母親の悲惨な最期の姿に beastly を重ね合わせてしまうのだ。

「コッピ」ベンストックを始め多くの批評家が述べるように、この台詞にマリガンの悪意を見て取るのは誤りであろう。なぜなら、マ

リガンは上記の台詞をステイーヴンに指摘されたとき、顔を赤らめているからである。彼は明らかに動揺している。先に示したヘインズの発言（「悪いのは歴史らしいね」）を考え合わせれば、マリガンとヘインズは自らの発言に対して無自覚であるというその点において、ステイーヴンを傷つけていると言えよう。ステイーヴンの指摘に対してマリガンは興奮気味に弁解するが、ここにも彼の動揺が見て取れる。医学生のマリガンにとって、死とはありふれたものであり、自分は解剖のために何度も死体を見ているし、それはただ物質的なものでしかないと言う。マリガンは「ゴッペ」beastlyとゴウ単語をさらに二度も使う。言うなれば、彼が死の日常性を強調すればするほど、死の獣性は際立ってしまう。ここには確かな悪意があるかもしれない。しかし、ステイーヴンが問題にしているのは、マリガンの一度目のbeastlyである。堰を切ったように語られたマリガンの弁明に対してステイーヴンは、「あの言葉が彼の心にはぐくりと開けた傷を隠して」（“shielding the gaping wounds which the words had left in his heart”）(U 1. 216-17) 冷淡に言い放つ。マリガンの発言は、母への侮辱ではなく、僕への侮辱なのだ。ここでの「あの言葉」とは“O, it's only Dedalus whose mother is beastly dead”に他ならぬ。

何故ステイーヴンが過剰なまでにbeastlyという単語に反応するのか、そのことは読者にのみ明かされる。母親の亡霊は第一挿話で二回登場するが、ここではマリガンが歌うイエイツの「ファーガン

ンと共に行くのは誰だ」によって喚起された、二度目の場面を引用する⁽⁶⁾。

In a dream, silently, she had come to him, her wasted body
within its loose graveclothes giving off an odour of wax and
rosewood, her breath, bent over him with mute secret words, a
faint odour of wetted ashes.

Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend
my soul. On me alone. The ghostcandle to light her agony.
Ghostly light on the tortured face. Her hoarse loud breath
rattling in horror, while all played on their knees. Her eyes on
me to strike me down. . . .

Ghoul! Chewer of corpses!

No, mother! Let me be and let me live. (U 1.270-79)

夢の中で、黙ったまま、彼女は彼の元へとやって来たのだ。彼女の衰弱した体は茶色のだぶだぶした経帷子に包まれ、蠟と紫檀の臭いを放っていた。彼女の息が無音の秘められた言葉と共に吹き掛かり、濡れた灰の微かな臭いがした。

彼女の霞んだ眼は、死の中から凝視していて、僕の魂を揺さぶり折り曲げてしまう。僕だけをじっと見ている。母の苦しみを照らす亡霊のような蠟燭の光。苦しみに歪んだ顔を照らすの

は亡霊のようにぼんやりとした青白い光。しわがれたうるさい息づかいが恐怖にがたがたと震えるその間に、皆が跪いて祈っていた。僕を見る母の目は僕を打ちのめす。……

食屍鬼め！ 死体を貪り食う者！

いやだ、母さん！ ここにいさせてくれ、生きさせてくれ！

「*ghost*」という単語が、二度繰り返されている。ステイヴンにとって母親とは他ならぬ亡霊なのだ。それを裏付けするように、「*Silently*」と「*In a dream*」が入れ替わったのち、「*she had come to him*」と「*her wasted body within its loose graveclothes giving off an odour of wax and rosewood*」までの箇所は、一度目の想起の時と同様にそっくりそのまま繰り返されている（U.1.102-04）。「繰り返し」の技法はジョイスにあつては珍しくないが、まるで亡霊が持つ再帰性や反復強迫性を指し示すように、地の文体もまた彼の意識をなぞっていると見えよう。

ステイヴンの意識に反復して現れる母の亡霊。そして彼にとつての「トラウマ的体験」とは、母の臨終の祈りを拒否したという一点にある。一度目に母の亡霊が現れた際、マートロ塔から眺める海が、母親が嘔吐の度に吐き出す胆汁の濁った緑色に重なって見えてしまうことから、それは窺える。しかしなお注目に値するのは亡霊が持つ異様なまでの身体性である。ジェフリー・ウエインストックが述べるように、ステイヴンの母の亡霊は「ハムレットの父の

ような認め知ることのできる声ではなくて、強烈な身体性、圧倒的な肉体的感覚によってその姿を現すのだ」（Weinstock 68）。先に確認したように、ステイヴンはふたりの主人、すなわち大英帝国とローマ・カトリック教会の召使であるという自意識を持っている。食屍鬼として描写され、強烈な身体性、つまり「不気味さ」を持つ母親の姿は、ジュリア・クリステヴァの概念を援用するならば、何よりも「おぞましいもの」として「棄却」したいと望むものである（^②）。しかし、ステイヴンにはそれができない。打ちのめされたまま、「生きさせてくれ！」と悲痛に叫ぶのみである。彼は自らが祈りを拒否したことで、母親が死にきれずに亡霊となって今なお彷徨っていることを自覚している。それこそが自らが召使であるという劣等感に苛まれた自意識と深く結びつくのである。

彼女が食屍鬼としてイメージされる理由は、第一五挿話で明かされる。彼女の旧姓は「グールドディング」（“*Goulding*”）なのだ（U.1547A）。テクスト内で彼女の亡霊が最後に登場するこの箇所でも、またしてもマリガンが現れ、言い放つ「彼女は酷い死に方をした」（*She's beastly dead*）（U.154170）。ジョイスは明らかにシニフィアンの音的繋がりを利用している。すなわち、*ghost* は *ghoul* と *beast* が合体した形で重層化されているのだ。⁽⁸⁾ここから遡及的に考えを進めれば、ステイヴンが自己意識に獣を見出すのは必然だったと言えるかもしれない。カトリックにおける臨終の祈りは、言うなれば死にゆくものを人間として天国に送り届けることである。し

かし、彼が詩人になるためには、そのカトリック的世界観を拒否し、自らの獣性を引き受けなければならない。次の二節で、ステイーヴンの自己意識に関わる動物表象を見てゆこう。

二 fox

ステイーヴンは、ドーキーの海沿いにある小学校で臨時教師をしている。この小学校はアングロ・アイリッシュのディージーが校長を務め、イギリス式の教育を生徒に施している。彼はこの場でも疎外感を抱いている。ステイーヴンは生徒達から幽霊のお話 (A ghost-story) をせがまれるが、興味深いのは、彼は代わりに謎々 (riddle) を出すことだ。「雄鳥が鳴き／空は青かった／天の鐘が／一一時を打っていた／この哀れな魂が／天に召される時間だ」 (“The cock crew. / The sky was blue: / The bells in heaven / Were striking eleven. / 'Tis time for this poor soul / To go to heaven.”) (U 2.102-07) の謎々はギフォードの注釈にあるように、答えを既に知る者にしか解くことの出来ない、意味不明な謎である。しかし、その答えに抑圧の痕跡が見出せる。ステイーヴンは本来の答えである「柵の木の下に母親を埋めてくる狐」 (“The fox burying his mother under a holly tree”) をはななく (Gifford 33) ‘柵の低木の下に祖母を埋めてくる狐」 (“The fox burying his grandmother under a hollybush.”) (U 2.115) と、母親を避け祖母にすり替えているのだ。すなわち、

彼は幽霊の話ではなく謎々を出そうとするとき、彼の無意識は反復強迫的に母の亡霊に繋がる謎々をステイーヴンに思い浮かべさせる。ただし、そこに精神分析学のいう「置き換え」が起こる。彼は答えを母ではなく祖母にすることで、母の亡霊を忌避している。彼は紛れもなく「置き換え」という抑圧 (防衛機制) をかけたのだ。

母の死体を埋める狐。しかし、抑圧したものは回帰する。ステイーヴンは授業のあと、算術の解法を訊きに来たサージヤントを見つめながら、自分とこの少年を重ね合わせる。すると、狐がステイーヴンの脳裏に思い浮かぶのだ。

Ugly and futile: lean neck and thick hair and a strain of ink,
a snail's bed. Yet someone had loved him, borne him in her
arms and in her heart. But for her the race of the world would
have trampled him underfoot, a squashed boneless snail. She
had loved his weak watery blood drained from her own. Was
that then real? The only true thing in life? . . . She was no
more: the trembling skeleton of a twig burnt in the fire, an
odour of rosewood and wetted ashes. She had saved him from
being trampled underfoot and had gone, scarcely having been.
A poor soul gone to heaven: and on a heath beneath winking
stars a fox, red reek of rapine in his fur, with merciless bright
eyes scraped in the earth, listened, scraped up the earth.

醜く何の役にも立たない。ほっそりとした首、もつれた髪の毛、インクのしみ、かたつむりの殻。だが、誰かが彼を愛したのだ。彼女の両腕に抱き、胸に抱いた。彼女がいなかったならば、世界の競争は彼を踏みつけたことだろう。つぶされた骨なしのかたつむり。彼女は自分の血が流れている彼の弱々しくも水っぽい血を愛した。では、あれは本当に起きたことだったのか？ 人生で唯一の真実のこと？……彼女はもういない。小枝のようになった骨と皮ばかりの震える骸は火の中で焼かれた。紫檀と濡れた灰の匂い。踏みつぶされてしまわないように彼を救済してくれていたのに、逝ってしまった。もう存在していたなどとほとんど言えないくらいに。哀れな魂は天国へ逝く、そして瞬く星の下の荒れ地で、一匹の狐は、毛皮に強奪した獲物の血の臭いをさせて、慈悲のない光った目をして大地を削り取り、耳を澄ました。大地を掘り起こし、耳を澄ませ、掘り返しては、また掘り返す。

獐猛で無慈悲な狐のイメージがここにはあるが、謎々にあった「哀れな魂」が死んだ母親であるのは自明であるとして、獲物の血の臭いをさせた狐をステイヴンと同一視した場合、一つの疑問が浮かぶ。先に見たように食屍鬼となった母親の亡霊はステイヴンだけ

をじっと見て、今にも襲いかからんとしているかのようであった。しかし、ここでは獲物の肉を食らっているのは狐の方である。つまり、食う者と食われる者のイメージの反転が起こっている。夢の中では母の亡霊がステイヴンの肉を食らおうとするが、ここでは自分が、臨終の際に拒否したことで母親を殺したのではないか、という良心の呵責が働いて、自らを被害者ではなく加害者の立場に置いていることがわかる。

この箇所ではもうひとつ着目すべき点がある。「僕も彼のようにだったのだ。このなで肩、この見苦しい姿。僕の少年時代が僕のそばでかがんでくる」(“Like him was I, these sloping shoulders, this gracelessness. My childhood bends beside me.”) (U 2168-69) と考える彼は、疑いなくサージャントに自らの幼少期を見出している。言うなれば、二人は鏡像関係にある。愚鈍な弱い存在であるサージャントであっても、愛し守ってくれている「誰か」＝母がいることを想起したときに、ステイヴンは、眼前の少年と幼少期の自己の境界が揺らいでくるのを意識する。ここでもジョイスはシニフィアンを巧みに利用している。動きがのろく (slowly) 勉強の出来ないサージャントの耳は “snail’s bed” という比喻で描かれるが、これは子どもの耳の形がカタツムリの殻に見えるが故であると同時に “as slow as a snail” という慣用表現を想起したとき “as cunning as a fox” というもう一つの慣用表現との関連が見出せる。つまり、ステイヴンとの鏡像関係は、シニフィアンのレヴェルでも結びついているのだ。

三 dogsbody

ここでもうひとつのステイヴンの綽名、dogsbodyを考えよう。一度目に母の亡霊が現れた後、ステイヴンの追想を妨害するかの如く、マリガンは「ああ、何とも哀れな使い走りだよ!」(“Ah, poor dogsbody!”)と叫んでいた(U.112)。この箇所は、マリガンがステイヴンになぜ臨終の祈りを拒否したのかと問う場面なので、dogsbodyとどうシニフィアンにおいて、主人に忠実な犬のイメージも相まって「使い走り」「下っ端」というシニフィエでマリガンは使用しているはずだ。つまり、カトリックの厳命に忠実に付き従うべき者であるのに、それに素直に従うことの出来ない哀れな男である。言うまでもなく、ここには召使いとしてのステイヴンの苦境との関連が見出される。

しかし、このdogsbodyは、第三挿話プロテウスに登場する二匹の犬によってもう一つ別のシニフィエを付与される。海岸を元気に走り回る犬を見ながら「あの犬もあそこに何かを埋めたのか、祖母を。砂の中に鼻を埋めて探し回っている。水をパチャパチャさせて、ほじくり返しては、立ち止まって大気に耳を澄ませ、そしてまた砂をさへぐひつ掘る……」(“Something he buried there, his grandmother. He rooted in the sand, dabbling, delving and stopped to listen to the air, scraped up the sand again...”) (U.3.360-61) とステイヴ

ンは考える。謎々の答えを回顧しながら語られるこの犬は、先のfoxの要素を持つと共に、海岸に打ち上げられた「水を吸って膨れ上がった犬の死体」(“A bloated carcass of a dog”) (U.3.286) と対比的に登場している。ステイヴンの想像の中で、熊、狼、牛、豹、黒豹、禿鷲へと、まさしくプロテウスの如く次から次へと姿を変え、この生きた犬は (U.3.342-64) 、テレマキアにおける動物表象の極点を成すと言えるかもしれない。この点についてロバート・アダムズは「死んだ犬と出会ったまさにそのときに、この生きた犬の性質が戻ることは明らかに意義深い」と述べ、「犬の死体が、この犬とステイヴンの両者に犬としての特性 (doginess) を認識するよう迫るのだ」と続ける (Adams 108)。つまり、foxであるところの生きた犬とステイヴンの両者が、犬の死体 (dog's body) に出会うとき、ステイヴンは自らのdogsbodyとしての役割を改めて痛切に自覚するので。

生きた犬はやがて、死んだ犬の臭いに引きつけられる。「犬の頭が、犬の鼻が、地面に向けられた目が、一つの偉大な目的に向かって進む。まあ、哀れな使い走りだよ! ここには哀れな使い走りの犬の死体がある。」(“Dogskull, dogsniff, eyes on the ground, moves to one great goal. Ah, poor dogsbody! Here lies poor dogsbody's body.”) (U.3.350-51) カッコではひきりこdogsbodyに「犬の死体」という意が与えられていることがわかる。ステイヴンの脳裏に、デージー校長とマリガンの台詞が同時に登場するわけだが、ディ

ーリーのキリスト教的且つ目的論的歴史観（「あらゆる歴史は一つの偉大な目的に向かって進んでいる、つまり、神の顕現に向かつて」）（“All human history moves toward one great goal, the manifestation of God.”）（U 2.380-81）における神の意志は、歴史を悪夢と捉えるステイーヴンには到底受け入れることができない。生きた犬が辿る先の goal が溺死した犬の死体であるとすれば、（ここで彼は溺死した犬の死体に自らの姿を見出していると言えよう。召使いであり、母の屍肉を食らう狐であり、溺死して海岸に打ち上げられた使い走りの犬である——これがステイーヴンの重層化された自己意識なのだ。

しかし、死んだ犬が生きた犬へと引き戻すように、死体はステイーヴンに詩人としての役割を思い出させる。なぜなら、この直後に彼は詩を創作しようとするからである。言うまでもなく、dog は God の逆を綴りであり、God と creator の関係がステイーヴンと poet のアナロジーとなっている。

She trudges, schlepps, trains, drags, trascinés her load. A tide
westering, moondrawn, in her wake. Tides, myriadislanded,
within her, blood not mine, *oinopa ponton*, a winedark sea.
Behold the handmaid of the moon. In sleep the wet sign calls
her hour, bids her rise. Bridebed, childbed, bed of death,
ghostcandled. *Omnis caro ad te veniet*. He comes, pale vampire,

through storm his eyes, his bat sails bloodying the sea, mouth
to her mouth's kiss.

Here. Put a pin in that chap, will you? My tablets. Mouth
to her kiss. No. Must be two of em. Glue em well. Mouth to her
mouth's kiss.

His lips lipped and mouthed fleshless lips of air: mouth to
her moomb. Oomb, allwombing tomb. (U 3.392-402)

彼女はとぼとぼ歩き、労して、ずるずる、のろのろ、荷物を引いてゆく。潮は月に引かれるようにして、彼女の目覚めの中で西へと向かう。幾つもの潮流が、無数の島を成して、彼女の体の中を。その血は、僕ものではない。《葡萄酒色をした海》、濃いワイン色の海。月の女中を見よ。眠りの中で、湿ったしるしが彼女の時を告げる、起きるのだ、と。花嫁のベッド、出産のベッド、そして死の床は亡霊のような蠟燭の光に照らされている。《生きとし生けるものが汝の元に》。奴がやってくる、青白い顔をした吸血鬼が。嵐を通り過ぎて光る目。蝙蝠の羽根の形をした帆が海を血の色に染める。口は彼女の口に、キス。これだ。ちょっとばかりそいつを黙らせろ。僕の文字盤に。口を彼女のキスに。いや。エムはふたつあった方がよい。エムをくつつけるんだ。口を彼女の口のキスに。

彼の唇は唇に触れる、形を持たない空気の唇に口をつける。

唇のような彼女の子宮に口を、ムーム、ウウム、あらゆるものを孕む墓^{トウイム}。

このステイーヴンの詩作において着目すべきは、誕生の象徴である子宮 (womb) が、音声的な繋がりの中で墓 (tomb) に隣接されることで、生と死が文字通りくっつくということである。Moonb とは womb と tomb の合成語であり、ここに moon が忍び込むことで女性性の象徴も同時に込められているのかもしれない。ただ、彼は母と明言こそしていないが、引用部の後半で繰り返される B の音¹⁰が示すのは mother への無意識的な想いであろう。

子宮については、これより先にステイーヴンは「僕もまた罪の闇の中で子宮に生まれたのだ。作られたのであって、造られたのではない。ふたりによって、僕の声と目を持つ男と、口から灰の臭いのする亡霊となった女によつて」(“Wombed in sin darkness I was too, made not begotten. By them, the man with my voice and my eyes and a ghostwoman with ashes on her breath.”) (U 3,45-46) と想起していた。Beget が必ずしも性行為を伴わない父子関係を指しているのに対し、made と womb が指し示すのは、自らの出自が父と母との性行為によってなされたという生物学的、言うなれば動物的事実である。Bridebed が初夜における処女の出血を、childbed が出産における出血を示すのであれば、血は父と母から不可避的に受け継がれざるを得ない繋がりである。第二挿話でサージャ

ントという自己の分身に見た、子に流れる弱い血を愛する母という記述から、あるいはその際に思い浮かべた Fox の毛に血が付いていたことからわかるように、ステイーヴンは自らの出生の起源を、詩の創作において自らに対し突きつけて見定めようとしている。

道木一弘は、吸血鬼のイメージに関して「両義性」を読み取っている。すなわち、この吸血鬼とは、母の亡霊がステイーヴンを苦しめる食屍鬼であると同時に、「吸血鬼は死体を墓場から蘇らせることもできる」が故に、ここには亡骸を埋めるのではなく、地面を掘り返す狐のイメージに派生して、「死んだ母の人生を語り直し、彼女を「生き返らせ」ようとする」ステイーヴンを表すという。ステイーヴンの詩作におけるキスには近親相姦的な欲望が托されており、「ジプシー女から女性一般へと変化した「彼女」というプロテウスは、一人の理想化された女としてステイーヴンの前に姿を現すが、それを捉えた瞬間、女は母であったとわかるのだ」(道木 七〇—七一)。ステイーヴンには母親を蘇らせたいという隠された欲望がある、という彼の議論は実に興味深いが、ステイーヴンにとつて母親の存在は、彼の行く先々に海が常に存在するように、また、まさしく亡霊がそうであるように、彼の意識に終始付きまとい続けているイメージである。むしろここで女(母)というプロテウスは、変化し続けてその姿を捉え切ることができないということに力点はあるはずである。ミッチェル・モースが述べるように、「ステイーヴンは不明瞭ではあるが不可避的な様態を通して永遠なる様々な形が明る

みに出る瞬間を追求する。この章において彼はそれを成し遂げることはない。ステイーヴン・デダラスは決して成功することはない。

将来成功を収めるのはジョイス自身なのである」(Morse 31)。モ

ースはステイーヴンの無力さを強調しすぎるくらいがあるが、本論がむしろ強調したいのは、ステイーヴンが母という「彼女」をその詩作において初めて捉えようとしたという、試みそれ自体を積極的

に評価すべきではないかということである。

つまり、ステイーヴンの意識とは無関係に、テキストはステイーヴンに一つのことを要求している。それは母の亡霊を直視せよ、という厳命である。個人史と社会史が一体となった悪夢からステイーヴンが目覚めるためには、獣となった母の亡霊を直視し、それを描かなくてはならない。しかし、使い走りにして、召使いであり、溺死体である *dogbody* のステイーヴンには、少なくとも『ユリシイズ』のこの時点においては、為す術がない。しかし、彼は何とか抵抗を試みる。それが彼の詩作において、女性としての母を、動物的な血と子宮という点から想起することの意義である。彼はトラウマ的体験を忌避するのではなく、それを出来る限り明視しようとする。その試みはテキスト内では失敗に終わっている。しかし、作者ジョイスが失敗するステイーヴンを執拗に描くことの意義は確かに存在するはずだ。言うなれば、ジョイスは、亡霊に取り憑かれる若き日の自己のネガティヴな分身を描くことを通して初めて、作家ジョイスに生成変化したのだ。

結論

Non serviam と「狡猾」、どちらもステイーヴンを代表する二つの特性である。神に仕えよ、という母の厳命に従いながら、且つ拒絶する狡猾な方法がひとつだけある。それは、神をカトリックの神ではなく、美学の神にすり替えることだ。美学の神に仕えるならば、彼はふたりの主人に仕える召使いの役割を放棄することができるようだ。すなわち、大英帝国とカトリックの支配からの、悪夢からの解放である。ここから視点をステイーヴンからジョイスへと切り替えよう。すると、ジョイスが、失敗する若き芸術家、イカロスのように海に溺れるステイーヴンを描いたことの意義が見出せる。リチャード・エルマンが述べるように、ステイーヴンは二つの支配に對して、拒絶という手段を以てしか抵抗することはできない。「しかし、拒絶することを超えたところに彼の唯一の忠誠は存在する」、つまり、実の母ではなく「別の女性、すなわち彼のミューズに対する忠誠」、これである (Eliaman 11)。

フロイトは、患者(被分析者)と分析者が共同して、反復強迫を「徹底操作」することこそが、精神分析技法の核心であると述べている。つまり、分析医が患者のトラウマの源泉を探り当てる(解釈する)だけでは不十分で、患者に自身の「抵抗をさらに熟知させる

ために、その抵抗を徹底操作し……(分析医は)患者に時を与えなければならぬ」のだ(フロイト 五七)。ステイーヴンを患者に、ジョイスを分析医に当て嵌めた場合、なぜステイーヴンが『ユリシイズ』の一日において、トラウマ的記憶から解放され得ないのか、その理由はここにあるのではないだろうか。『ユリシイズ』の最後に置かれた一九一四―二一という執筆に要した歳月は、言うなればジョイスがステイーヴンに自身の悪夢に関して「徹底操作」を重ねさせた時間、すなわちステイーヴンがジョイスになるために要した、「与えられた時間」なのだ。

註

『ユリシイズ』からの引用はすべて拙訳だが、『ユリシイズ』I(丸谷才一・永川玲二・高松雄一訳、集英社文庫、二〇〇三年)、及びその訳註を参照した。また、引用の後の括弧には挿話数と行数を記した。

- (1) 本論はキャシー・カールスのトラウマ論に強く示唆を受けている。「トラウマ的体験は、その中に心理的苦痛という局面を含んでいるのだが、それを超えたところにさらに一つのパラドクスを提示している。暴力的出来事を最も直截的に目撃するとき、それは出来事について認識する力を完全に奪われているという状況の中で体験されるということ、つまり、直截性というものが、遅延というかたちでしか実現しないというパラドクスがここに出現することである。」(カールス 一三三―一三三) 言い換えれば、トラウマ的体験は常に「事後的に」解釈されるということである。本論が着目するのはこの遅延/事後性であり、それはステイーヴンからジョイスに至る時間の隔たりに関連すると結論する。

(2) 作家は一九〇四年の八月に、出会ったばかりの―後に妻となる―ノラ・

バーナクルに、以下のような手紙を送っている。「僕の母はゆっくりと殺されたのだと思います。父からのひどい扱いや、長年にわたる苦労や、僕の余りに露骨で世を拗ねた行動によって。棺に横たわる母の顔を見たとき、その顔は灰色で、癌の痛みによってぼろぼろになっていましたが、僕はそれが犠牲者の顔であるとわかり、彼女を犠牲者にしたシステムを呪ったのです。」(“My mother was slowly killed. I think by my father's ill-treatment by years of trouble, and by my cynical frankness of conduct. When I looked on her face as she lay in her coffin — a face grey and wasted with cancer — I understood that I was looking on the face of a victim and I cursed the system which had made her a victim.”) (*Letters II* 48) ジョイスが「システム」と言うとき、そこに見ているのは政治と宗教の二重支配のことである。ステイーヴンと同年齢の一九〇四年におけるジョイスは母の死についてステイーヴン以上に自覚的であると言えるかもしれない。

(3) マリガンとハインズに冠された雄牛(ox)の比喩が、支配と主人に基づいているとすれば、朝のミルクを届ける老婆は雌牛(cow)に対応する。ステイーヴンによって冷淡に眺められる老婆は、「夜明けに青々とした野原で我慢強い雌牛のそばで跪く」(“[crouching by a patient cow at daybreak in the lush field]” 魔女と描写されている (U 1,400-01))。

(4) ショーン・シーハンは、第一挿話において過剰なまでに多く副詞が使われていると述べ、その例として、“He [Mulligan] shaved evenly and with care, in silence, seriously” (U 199) とどう一文を上げ、ついに「役を演じるマリガンの気質」の反映と、「因習的な語りの声を支配していた言語的規範を弄ぶ」ジョイスの姿を見出している (Sheehan 26)。彼の指摘はマリガンが誇張法として副詞や形容詞を多用しているとする本論の主張に繋がるであろう。

(5) *OED* には *beastly=exceedingly* の用例として、ディケンズの日記から “so beastly dirty” が引用されている。

(6) 「ファーガンソン」の歌詞にある「愛の苦々しい不思議」(Love's bitter mystery)が「食屍鬼」を生み出すメカニズムは、「良心の呵責 (agenbite of inwit)」と chewer of corpses という言葉の重層性に依る、という指摘をしているのは小島基洋である。彼の論を要約すると、ジョイスが愛読していたスキートの『英語語源辞典』の bitter の項には、初期の用例として、「良心の呵責」(Agenbite of Inwit) という中世の道徳書が掲げられており、biter は bite (噛む) に由来することから、「死体 (肉体) を何度でも噛む者 (chewer of corpses)」とステイヴンの「良心の呵責」は密接に結びついていると言う(小島 七七一―〇五)。

(7) アブジェクシオン (abjection) (ab 分離すべく + ject 投げ出されたもの) とは、クリステヴァが「恐怖の権力」の中で展開した概念である。ジョイスについてクリステヴァは、第一八挿話におけるモリーの独白に主として着眼するが、以下の記述はむしろステイヴンにおいて相応しい。「自己のアブジェクシオン」(棄却行為、おどましき)とは、主体のある経験、つまり彼の対象がことごとく、彼の固有な存在の基礎となっている発端の喪失にしか根拠を置いていないことが主体に暴露されるような、そういって経験の最高の形態なのである。」(クリステヴァ 八、傍点原文)

(8) また、第一五挿話でステイヴンは「食屍鬼め! ハイエナ!」(“The ghoul Hyena!”) 叫ぶ (U15.420)。次節で見る残忍な fox としての加害者意識は、「屍肉を食らうハイエナの性質を反映していると言えるだろう。

(9) Fox としての自己意識は、彼が「肖像」の中で芸術家であるために必要であると語った三つの武器「沈黙、亡命、そして狡知」(“silence, exile, and cunning”)(P 247)との関連で分析することもできよう。また、シャリ・メンストックは、第九挿話のステイヴンのシェイクスピア論にも触れながら、a fox=artist という図式を分析しているが (Shari Benstock 407-408) これについては項を改める必要がある。

(10) ちなみに、テレマキアにおいて海が母親に幾度も擬えられていることを知っている読者は、a winddark sea という表現にステイヴンの母への意識を

読み取ることができる。メリッサ・エドモンドソンが述べるように、「母と海の両者はステイヴンが自らのナルシズムを投影することのできるもの」であり、それは彼を「恐怖させ、取り囲む」のだ (Edmundson 547)。第一挿話でマリガンはステイヴンを慰めようと「海を見ろ」(“Look at the sea.”)(U 1.231)と述べるが、ひび割れた鏡を差し出しながら彼が言う別の台詞「自分の姿をよく見るんだ……自分がとんでもない詩人だ(ってことを)」(“Look at yourself, . . . you dreadful bard!”)(U 1.134)に関連づけたとき、それは海=母なる鏡を用いて自己を見よ、とこうひびくの読みの可能性を示させる。しかし、ここもまた確定的ではないが、マリガンが悪意を持ってステイヴンを苦しめようと母=海の比喩を用いたというよりは、小さなことでふさぎ込まずに大自然に目を向けよ、と述べたのではないかと思われる。ここでも dreadful という形容詞は、大仰な物言いをするマリガンの姿を写している。

引用文献

- Adams, Robert Martin. *Surface and Symbol*. New York: Oxford UP, 1962.
- Benstock, Bernard. “TELEMACHUS.” Ed. Clive Hart. *James Joyce’s “Ulysses”*. *Critical Essays*. Berkeley: U of California P, 1974.
- Benstock, Shari. “Ulysses as Ghoststory.” *James Joyce Quarterly* 12 (1975): 396-413.
- Edmundson, Melissa. “Love’s Bitter Mystery.” Stephen Dedalus, Drowning, and the Burden of Guilt in *Ulysses*. *English Studies* 90 (2009): 545-56.
- Ellmann, Richard. *Ulysses on the Liffey*. London: Faber & Faber, 1972.
- Gifford, Don and Robert J. Seidman. “Ulysses” *Annotated: Notes for James Joyce’s “Ulysses”*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Joyce, James. *Letters of James Joyce*, vol. 2. Ed. Richard Ellmann. New York: Viking Press, 1966.
- . *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes*. Ed.

- Chester G. Anderson. New York: Viking Press, 1968.
-. *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior.
New York: Random House, 1986.
- Morse, J. Mitchell. "PROTEUS." Ed. Clive Hart. *James Joyce's "Ulysses":
Critical Essays*. Berkeley: U of California P, 1974.
- Sheehan, Sean. *Joyce's Ulysses*. London: Continuum, 2009.
- Weinstock, Jeffrey A. "The Disappointed Bridge: Textual Hauntings in Joyce's
Ulysses." *Ulysses: James Joyce*. Ed. Rainer Emig. New York: Palgrave
Macmillan, 2004.
- 小島基洋 『シヨイス探検』ミネルヴァ書房、二〇一〇年。
- 道木一弘 『物・語りの『ユリシイズ』』南雲堂、二〇〇九年。
- カールス、キャシー 『トラウマ・歴史・物語』下河辺美知子訳、みすず書房、
二〇〇五年。
- クリステヴァ、ジュリア 『恐怖の権力』枝川昌男訳、法政大学出版局、一九
八四年。
- フロイト、ジークムント 「想起、反復、徹底操作」『フロイト著作集6』井村
恒郎、小此木啓吾他訳、人文書院、一九七〇年。