

ジェイムズ・ジョイスの作品における

亡霊表象の研究——トラウマ、事後性、歴史

小林 広直

凡例

一、本研究の『ダブリンナーズ(Dubliners)』からの引用は、底本を Norton 版とし、「姉妹たち」の Irish Homestead 版は IH、完成版は S、¹「痛ましい事件」は PC、²「死者たち」は D の略号を用い、各作品の行数をそれぞれ記した。短篇集の他の作品からの引用については、作品名と行数を記した。

二、本研究の『若き日の芸術家の肖像(A Portrait of the Artist as a Young Man)』と『ユリシーズ(Ulysses)』からの引用は、それぞれ Norton 版と Gabler 版を用い、略号 P と U のあとに章／挿話番号と行数を記した。

三、引用部の斜字はすべて原文ママで、和訳においては太字で強調した。筆者による強調は引用部では下線、和訳及び本文では傍点で行った。また、本研究の日本語訳は既訳を参考に全て筆者が行った。

四、引用出典の頁数表記については、英語文献からは半角アラビア数字で、日本語文献からは全角漢数字で行った。同一著者から複数引用する際は、「1」／「1」内の数字に年号を記すことで区別した。同一著者で同年に発表されたものは a b c d で区別をした。

五、中略については、英文では半角ピリオド三つ(…)、和文では二桁に点六つ(……)で示した。

六、作品の略号は以下の通りである。

CW *The Critical Writings of James Joyce*. Ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann. New York: Viking, 1959.

D *Dubliners: Authoritative Text, Context, Criticism*. Ed. Margot Norris. New York: Norton, 2006.

P *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. John Paul Riquelme. Text Edited by Hans Walter Gabler and Walter Hettche. New York: Norton, 2007.

U *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. New York: Random House, 1986.

FW *Finnegans Wake*. London: Faber, 1975.

SH *Stephen Hero*. London: Jonathan Cape, 1975.

LI *Letters of James Joyce* I. Ed. Stuart Gilbert. London: Faber, 1957.

LII *Letters of James Joyce* II. Ed. Richard Ellmann. London: Faber, 1966.

LIII *Letters of James Joyce* III. Ed. Richard Ellmann. London: Faber, 1966.

SL *Selected Letters*. Ed. Richard Ellmann. London: Faber, 1975.

- JJ* Ellmann, Richard. *James Joyce*. New and rev. ed. New York: Oxford UP, 1982.
- MBK* Joyce, Stanislaus. *My Brother's Keeper*. New York: Columbia UP, 1987.
- WD* Scholes, Robert, and Richard M. Kain, eds. *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*. Evanston: Northwestern UP, 1965.

序論

第一節 本論文の目的と問題の所在

本論文『ジェイムズ・ジョイスの作品における亡霊表象の研究——トラウマ、事後性、歴史』の目的は、ジェイムズ・ジョイス(James Joyce, 1882-1941)の主要三作品『ダブリン人』(1914)、『ユリシーズ(Ulysses)』(1922) において登場人物が会う亡霊と、その表象の意義を分析することである。方法としては、テクストを徹底的に精読することに基礎を置きつつ、三つの文学理論(ポストコロニアル理論、トラウマ・スタディーズ、ゴースト・スタディーズ)を参考にする。そうすることで、ジョイスが自身と植民地アイルランド双方の「トラウマの歴史」を作品に書き込むことによって、死者／亡霊に対して倫理的な応答を試みていたことを明らかにする。

亡霊という主題は、ジョイスの第一作「姉妹たち」の卒中／麻痺(paralysis)で死んだ神父から始まり、自伝的教養小説『肖像』の背景に常に仄見える非業の死を遂げた政治的英雄チャールズ・スチュワート・パーネル(Charles Stuart Parnell, 1846-91)の亡霊、『ユリシーズ』の男性主人公ふたりが出会う亡霊——病死の母、自殺した父、生後十一日で突然死んだ息子——に至るまで、各作品に通底するモチーフである。ただし、これらの亡霊たちはいずれも単なる比喩形象に留まるものではない。それらは一方ではジョイスの実人生を反映し、一方では世紀転換期アイルランドの文化と歴史を反映している。とりわけ後者は、作者の分身であるステイヴン・デダラスが『ユリシーズ』で言うところのアイルランドの「ふたりの主人(two masters)』(U1.638)、教会権力によるカトリシズムと大英帝国によるコロニアリズムに因るものである。同時にジョイスは、亡霊との出会いによって主人公たちが他者を発見し他者に開かれてゆく、「歓待」の契機とも言うべき瞬間(エピファニー)も書き込んでいく。先行研究は、ジョイス作品の個別具体的な亡霊が、作家の人生に由来すると共に、教会と帝国に支配されたアイルランドのトラウマ的な歴史を反映していることを明らかにしてきた。これらは精神分析、およびポストコロニアリズム理論に基づく読解の成果である。本研究の特色は、(1)にジャック・デリダ(Jacques Derrida, 1930-2004)の「歓待論(hospitality)」及び「憑在論(hauntology)」を援用することで、他者の発見や他者への倫理的応答という問題を取り込んだ点にある。

(2)までをまとめておくと、ジョイス作品の亡霊表象は以下の二つの側面に区分できる。

- A ジョイスの個人史(personal history)の反映
- B 「植民地」アイルランドの民族史(national history)の反映
- C 亡霊との遭遇による他者の発見

本研究が論じる亡霊表象において常にA B Cすべての特徴が見られるわけでは勿論ない。だが、これらがいかに組み合わせられているかを検証することで、『フィンネガンズ・ウェイク (Finnegans Wake)』(1939)を除くジョイスの主要作品における亡霊の現れ方を大別することが可能になるはずだ¹⁾。

Aについてはジョイスの伝記及び弟や友人の証言を読み直し、従来「芸術至上主義者」と見做されてきた作家を、トラウマ的経験を持つ一人として捉え直す。例えば、二十二歳で故郷アイルランドから自発的亡命を果たしたことは、ジョイスの芸術家としての確たる自我と個人主義に裏打ちされていることは疑い得ない。だが同時に、彼の芸術至上主義の背景にはアイルランドにおける宗教支配と政治支配に対する強い嫌悪と失望、すなわちトラウマ(的経験)が存在することもまた事実である。ここでBのアイルランドの民族史の問題、カトリシズムと大英帝国の権力とそのイデオロギーが前景化する。ルイ・アルチュセール(Louis Althusser, 1918-90)が「イデオロギーと国家のイデオロギー装置」で明らかにしたように(三一九―七八)、イデオロギーは主体の形成に常に、既に、先行する。言い換えれば、個人はイデオロギーの「呼びかけ(Interpellation)」に応えること、つまり「従属する(subject to)」、²⁾よってのみ初めて「主体(subject)」として存在することが可能になる。『肖像』第五章や『ユリシーズ』のステイヴンの人物像に見られるように、ジョイスはこの主体化⇨従属化という問題に自覚的であった。アイルランドの人々が文化的な、あるいは社会的なイデオロギーに取り憑かれていたことは、作品の登場人物が出会う亡霊にも反映されている。しかし、ジョイス作品の登場人物たちは、亡霊に取り憑かれ、囚われているだけの受動的で無力な存在ではない。亡霊と出会うことによって彼らは「他者」を発見し、そして他者へと開かれてゆく——尤もそのときには不可能であったとしても、少なくとも未来において他者への「歓待」の可能性が登場人物には残されている(C)。それ故、死者が安らかな死を得られず亡霊となつて生者に取り憑くことの意義は、死者が生者に、自分たち亡霊の声に耳を澄ませ、なぜ自分たちが不遇な死を遂げたのかを考えるよう求めている点にあると解釈できる。

¹⁾ 本研究が『フィンネガンズ・ウェイク』をその分析対象から除外したのは、その超絶的な難解さだけが理由ではない。『フィンネガンズ・ウェイク』においては登場人物の個別性や歴史性が消え去り、すべてが象徴として描かれ、常に多義的解釈を誘導するが故である。図式的に言えば、ジョイスは『ユリシーズ』までの三作において、ダブリンという固有の都市とそれに付随する歴史(己が青年期までを過ごしたアイルランドでの個人史から、同時代の民族史を含む)を描き、『フィンネガンズ・ウェイク』においては、ダブリンを主たるモチーフとして使いながらも、人類史全体を神話的かつ象徴的に描いたと言える。キリスト教の原罪に比されるHCEの罪は、もはやジョイスやアイルランドの歴史を反映したトラウマとは呼べない。その意味でも、ジョイスがトラウマ的経験に対して、書くことを通じて自己治癒を試みた、という本論の主張は、『フィンネガンズ・ウェイク』には当て嵌まらない。

第二節 課題と視座

先行研究において、教会と帝国主義に対するジョイスの批判的精神は様々な分析されてきた。概括すればジョイス研究は、一九四〇年代から六〇年代の伝記的読解と新批評的読解に始まり、七〇年代以降は構造主義、ナラトロジー、フェミニズム、脱構築といった文学理論が応用されてきた。大きな転換点となったのは、九〇年代のポストコロニアル批評(Postcolonial Theory)の趨勢である。アイルランドを中心としてシェイマス・デイン(Seamus Deane)‘デ克蘭・カイバード(Declan Kiberd)‘イーマ・ノラン(Emer Nolan)の研究が、従来の「ジョイス＝芸術至上主義者」のイメージを覆し、植民地主義(と、その対抗手段としての暴力を是とするナシヨナリズム)に対する作者の政治的(無)意識や歴史意識を炙り出した。

今では自明となりつつあるジョイスのポストコロニアル的読解であるが、リチャード・ビーガム(Richard Began)が的確に分類しているように、初期の批評は、ジョイスを非政治的な作家と見なし、「文体(style)」や「技巧(technique)」とつった「形式(form)」的な側面への注目度が高かった(185-86)。然るに、ビーガムが九〇年代におけるジョイスのポストコロニアル批評として列挙した作品は、例えばヴィンセント・チェン(Vincent Cheng)の *Joyce, Race and Empire* (1995)やエンダ・ダフィー(Enda Duffy)の *The Subaltern Ulysses* (1994)などであるが、逆に政治性に特化した論になっている感は否めない(ビーガムはその点で特にダフィーを批判している)²。本研究はデ克蘭・カイバードの『ユリシーズ』論に強く示唆を受けているが、その主な理由は *Ulysses and Us* (2009)の中で、彼が『ユリシーズ』の美学的側面あるいは政治的側面を、「日常性(ordinariness)」の中に回帰させているからである。言うなれば、カイバードは美学と政治を越えて、シェイクスピアや聖書のように「普通の」人々の生活に役立つ書物をジョイスは企図していたのではないかと『ユリシーズ』を捉え直す([2009] 3-31)。これは大学のカリキュラムに組み込まれ、一部のエリートによって占有されてしまったジョイスの作品を一般読者のために奪い返そうという試みであり、世界的な人文学の凋落傾向の只中であって、二一世紀のジョイス批評が担うべき課題である。

例えばカイバードは、ペンギン版の『ユリシーズ』の「序文」で、ジョイスにおける政治

² この点については、マーク・ウォリガー(Mark Wollaeger)も同様の見解を述べている。ウォリガーは、一九九二年にジョイスのポストコロニアル読解の起源を見ている。しかし彼は、多くの批評は「真剣にアイルランドの歴史に関わることもなく、もしくは長年に亘り展開されてきたハイ・モダニストの創始者としてジョイスを見做す見方を根本から修正することもなく(without seriously engaging Irish history or substantially revising longstanding perspectives on Joyce as a high-modernist innovator)」([2008] 174)‘ただポストコロニアル主義の様式を当て嵌めているだけだと批判をしている。この指摘は重く受け入れられるべきであろう。つまり、ジョイス作品の(歴史的)内容と(モダニズム的)形式の両面を考察することが、真にポストコロニアルな批評でありうるということだ。

性を次のように説明している。ジョイスは『ユリシーズ』を、ヨーロッパ史においては「第一次世界大戦（一九一四―一八年）」期に、アイルランド史においては「イースター蜂起（一九一六年）」から対英独立戦争を経て「内戦（一九二二―二三年）」に至る大混乱期に執筆した。その暴力の連鎖は『ユリシーズ』の登場人物たち、とりわけブルームとモリーに「平和への強い願い(pacific musings)」を抱かせるに至ったとカイバードは主張する。折しも、一九世紀末から二十世紀にかけて、政治的には自治(Home Rule)を巡り独立への気運が高まる中、パトリック・ピアスや W・B・イエイツ、レディー・グレゴリーなどによってアイルランド文芸復興運動が展開されていた。その際、リヴァイヴァリスト達によってアイリッシュユネスの象徴として持ち上げられたのがケルト伝説の英雄、「クーフリーン(Cúchulainn)」であった。カイバードは言う。

しかし、挑戦と苦痛が緋い交ぜになったクーフリーンの姿は、英国のパブリック・スクールでしきりに説かれていた「男性的なキリスト教精神」の下手な見せかけに過ぎないと、ジョイスの目には映っていたに違いない。植民者によって認められた服従する人々の英雄的な過去とは、よくよく考えてみれば、英国の帝国主義の現状を隠蔽するためのものであることがわかったのだ。

To Joyce, however, Cúchulainn's combination of aggression and pain must have seemed but an ill-disguised version of the 'muscular Christianity' preached in Britain public schools. The heroic past allowed to the subject people by the colonizer turned out, on inspection, to be a concealed version of the British imperial present. ([1992] xiii)

カイバードがここで言いたいのは、当時の革命的気運が産み出したアイリッシュユネスへの回帰は、その不可避的な暴力性と軍事的英雄主義を見るなら、英国がこれまでアイルランドに押しつけてきた帝国主義の「物真似を繰り返している(repeated mockery)」とジョイスは見抜いていたということだ。F・フアノンの言葉を借りれば、ジョイスにとってアイリッシュユ・リヴァイヴァリズムは本質主義に基づく「土着主義(nativism)」に過ぎないというわけである。ジョイスは一九〇六年の弟への手紙で「もし、アイルランド文芸復興の目指す計画がアイルランド語を押しつけないなら、僕は自分をナシヨナリストと称しても構わないと思ってる」(If the Irish programme did not insist on the Irish language I suppose I could call myself a nationalist³)と述べているが(LII187)³カイバードが読み取るうとするのは、

³ 日本において、ジョイスのナシヨナリズムに早くから注目していたのは桶谷秀昭である。一九六四年という早い段階からジョイスの政治性に注目するべきであると力説している。桶谷は『ダブリナーズ』がリアリズムを、『肖像』が象徴主義を基調としていることを認め、『ユリシーズ』にそれらからの跳躍として『オデュッセイア』やギリシャ神話とのパラレリズムを読み込む批評に一定の理解を示しつつも、次のように続ける――「つまり、わたしのいいたいのは、ジョイスを芸術家、しかもきわめてヨーロッパ的(普遍的)な芸術家とみる

大英帝国の支配にもカトリックの支配にも反抗し、同時に当時のナショナリズムからも距離を取りつつ、それでも尚、自国の新しい文化的モデルを探求しようとする「ナショナルスト・ジョイスの姿である。

つまり、本論が着目する政治性とは、植民地下における（抵抗のヴィジョン）をジョイスの中に見出すことである。その意味において、ポストコロニアリズムという用語は戦略的なものでしかない。従来の政治的批評とポストコロニアル批評を隔てるのは、post という接頭辞の持つ意味である。勿論 post は「後の」という意味の接頭語であるが、決して「植民地支配後の」という意味ではない。植民地支配は政治的支配が終わった後も文化的な支配という形で継続されるのである。それ故、ポストコロニアリズムとは、植民地主義の終焉、すなわち「以後」ではなく、むしろ植民地主義が文化的な形で継続される「後期」を意味する。従って、ジョイスが作品の中で描いた世界を、独立以後すなわち政治的な支配が終わった今日の観点から見直し、帝国主義に荷担することなく、同時に、その反動としての土着主義にも陥ることなく、いかにしてジョイスは新しい文化的なヴィジョンを描こうとしていたのか、その点をポストコロニアリズムは問題にするのである。

本論はポストコロニアリズムが議論してきたこの問題を継承しつつ、亡霊の表象に着目する。その際に援用するのが、ジョイス研究では比較的参照されることのないトラウマ・スタディーズ(Trauma Studies)とゴースト・スタディーズ(Ghost Studies)である。前者についてはクリスティーン・ヴァン・ボヘーメン＝サーフ(Christine van Boheemen-Saaf)の *Joyce, Derrida, Lacan and the Trauma of History* (1999) があるが、この書は表題に見られるように理論に片寄っている感が否めない。また、亡霊を論じた先行研究については、雑誌論文としてはヒュー・ケナー(Hugh Kenner)やシャリ・ベinstock(Shari Benstock)、モード・エルマン(Maud Ellmann)、ジェフリー・ウェインストック(Jeffrey Weinstock)などの優れた論文があるが、単著レベルで包括的な議論が成されるのは、近年刊行されたルーク・ギボンズ(Luke Gibbons)の *Joyce's Ghosts: Ireland, Modernism, and Memory* (2015) が初めてである。

トラウマ・スタディーズの第一人者キャシー・カルース(Cathy Caruth)は *Unclaimed Experience* (1996) で、歴史自体を「トラウマの歴史(a history of trauma)」として捉えるべきであると主張した(詳細は後述する)。死者は言うに及ばず、トラウマ的経験をした「生き残り(survivors)」はその強い衝撃故に十全に証言することができないため、歴史はジャック・ラカンの言う「現実界」的な表象／理解不可能なものとなる。一方、亡霊研究を牽引し

まえに、西ヨーロッパの端の一植民地島の、被抑圧民族のインテリゲンチヤとしてみる視点を失ってはならないということである」(一二六)。桶谷の注目は、本論と同じく、悩める青年ステイヴンから後に作家へと至るジョイス自身が持っていた政治性である。ただし、桶谷の議論には、ジョイスの創作への野望を、アイルランドという固有の国家に限定しすぎている観はある。ジョイスは自国の文化的遺産だけではなく、まさしく英国を飛び越えてヨーロッパ大陸の方へと繋がってゆこうとしたのであり、「国民作家」というような近代的図式に還元することはできない。

たジャック・デリダの「憑在論」(『マルクスの亡霊たち』(一九九三))で初めて提起された)は、私たちの存在それ自体が過去の影響を受けた、取り憑かれたものであると述べ、過去から回帰した死者＝亡霊は、私たちに倫理的な「応答(responsibility)」を厳命していると主張した。従って両理論を総合すると、亡霊の呼びかけの声に可能な限り耳を傾けることは、歴史のトラウマに対峙する際の生者の責務であると結論づけられる⁵⁾。先述のギボンズの著作は、デリダの著作への言及はあるものの憑在論の意義については一切考慮していない。また、ジョイス作品の亡霊表象を、植民地アイルランド特有の近代性(modernity)という観点から分析する点においては名著であることに疑いはないが、トラウマ／ゴースト・スタディーズが焦点化した倫理的応答という視座は見られない。そこが本論文との大きな違いである。

以上見たように、本論の獨創性は、ジョイス作品における亡霊表象の分析を、理論的視座から植民地アイルランドにおけるトラウマ的歴史の問題へと接続することにある。ジョイスの歴史認識が、近代的な進歩史観に根ざしておらず、あり得たはずの歴史、すなわち「可能態」(アリストテレス)としての歴史認識であった、ということはこれまでもケナーやエルマン、カイバードなどによって指摘されてきた。しかし、先行研究で十全に分析されていないのは、あり得たはずの仮想的自己や歴史が、亡霊というジョイス作品に頻出するモチーフにこそ接続されるべきだという点である。なぜなら、亡霊が亡霊たり得るのは、彼らが皆安らかな死を得られずに、生者に「事後的な」解釈を求めるからであり、亡霊の出現とは、自分(たち)はなぜ非業の死を遂げたのか、それについて「応答」せよ、という生者への倫理的要請だといえるからである。また、アイルランドから自発的亡命を遂げつつも、生涯記憶の中で故郷ダブリンに思いを馳せ続けたジョイスにとっては、ダブリンそれ自体が亡霊であった。さらに、ホメロスから聖書、ダンテ、シェイクスピア、そして同時代の文芸復興運動(W・B・イエイツ、レディー・グレゴリー、J・M・シング)に至る過去の文学的達成を批判的かつ発展的に「遺産相続」しようとしたジョイスにとって、先行するテクストは亡霊であったとも言える。デリダの「憑在論」は、ハロルド・ブルーム(Harold Bloom)の言う「影響の不安」におけるエディプス的一対一の「父子関係」から、先行作家を亡霊たちとすることによって、複数の亡霊に取り憑かれた後続の作家が、いかに過去を遺産相続するかという問題に発展しうる(詳細は第一章第二節で検討する)。よって本論文は、文学研

⁵⁾ デリダは他の主要概念(「脱構築」や「差延」と同じく、敢えて明確な定義を避けているが、「憑在論」についてはコリン・デイヴィス(Colin Davis)の以下の説明が有用であろう——「憑在論はほぼ同音語である存在論に取って代わる。存在や現前の優越性を、存在するのでも存在しないのでもなく、死んでいるのでも生きていないのでもない亡霊の形象に置き換えるのだ(Hauntology supplants its near-homonym ontology, replacing the priority of being and presence with the figure of the ghost as that which is neither present nor absent, neither dead nor alive)」([2007] 9)。また次の指摘も重要である——「デリダが私たちに要請しているのは、生と死の間、あるいは現前と不在の間を彷徨う脱構築的な形象であるところの亡霊に語りかけ、その声に耳を澄ますことである(Derrida calls on us to endeavor to speak and listen to the spectre [which] is a deconstructive figure hovering between life and death, presence and absence)」([2007] 11)。

究全般に通底する亡霊表象の学術的探求においても新しい視座を提供することになるだろう。それと同時に、アイルランドのような旧植民地国家だけでなく、「戦勝国」や「敗戦国」の別を問わずあらゆる国民国家が、いかに過去の歴史(的トラウマ)と対峙し、倫理的な応答をなすべきかという学際的かつ今日的主題にも接続され得る可能性を秘めている。

第三節 ト라우マと事後性

ここで、本論全体の理論的枠組みとなる議論や問題点を整理しておきたい。本研究の主たる分析対象である「亡霊」を理論的に位置付けるために、「トラウマ」と「事後性」というふたつの精神分析の概念を検討する。いずれも精神分析の創始者であるジークムント・フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)が生涯に亘って追求した問題であるが、彼は著作において明確な定義を残すことはなかった。フロイトは身体的外傷(wound)に対して、心的外傷のためにギリシャ語起源のトラウマ(Trauma)という用語を対置したわけだが、その初期の思索においては、トラウマを「抑圧」という防衛機制の側面から、主体的には思い出すことができないというその可能性を強調した⁵。例えば、親から虐待を受けた子どもは、そのトラウマ的経験があまりにも衝撃的であるために、その記憶を抑圧し、無意識の領域に押し込

⁵ P・コフマン編の『フロイト&ラカン事典』によれば、初期の『ヒステリー研究』(一八九五年、フロイアーとの共著)においてフロイトは、父親による幼児期の近親相姦的な行為が女性患者の深層心理に外傷体験を埋め込んだと考えた。しかし、その論は一八九七年に放棄され、やがてトラウマは記憶喪失や抑圧、反復強迫あるいはエディプス・コンプレックスなどと関係づけられることになる(コフマン 三三二)。

フロイアーは『ヒステリー研究』で、以下のように述べている。

ある体験によって情動が生じ、そしてこのもともとの情動の興奮がそののち肉体的現象に転換されると、私たちは、その体験を心的トラウマと呼び、そして、こうして発生した疾病現象をトラウマを源泉とするヒステリー症状と呼んでいる(「トラウマ性ヒステリー」という名称はすでに別の現象を表すのに使われてしまっている。すなわち、これは、身体的な傷——これをもっとも狭い意味でのトラウマ「外傷」である——の結果として生じる「トラウマ性神経症」の一部をなす現象を表す名称となっているのである)。

(フロイアー『フロイト 四六一―四七)

ここからもわかるようにこの時点(一八九五年)では、トラウマは心的なものと肉体的なものに分けられていた。トラウマの概念が、心的トラウマ(psychische Trauma / Psychotrauma)へと重点が置かれるのは、後期のフロイトによる。小此木啓吾の編集した『精神分析事典』によれば、フロイトがエディプス・コンプレックスを展開するのは「患者の報告する外傷なるものが空想の産物にしか過ぎない」と知ったことによるという(小此木五六)。本論が第一章で引用するフロイトの「不気味なもの」は一九一九年の論文であり、二〇年発表の「快原則の彼岸」はその続編とも言われている。この二作で展開される「反復強迫」という概念もまた、無意識的な反復という点で、トラウマと関わりを持つことは明らかである。

むことを余儀なくされる。やがて青年期において神経症が発現して初めて（「抑圧からの回帰」、自分には過去に虐待された事実のあったことが分析医の助けを借りて遡及的に発見される。トラウマがしばしば想起不可能であるとされるのはそのためだ。

しかし、フロイトの思想において大きな転換点となったのは、第一次世界大戦（一九一四—一八年）からの帰還兵たちの経験であった。彼らは本来思い出さたくはないはずの痛ましい記憶に、繰り返し自らの意志で立ち返り、他ならぬ現在の経験として苦悩していることが観察された。ここからフロイトは、人間には無機物の状態に回帰しようとする、言うなれば自ら死を望む欲動を秘めた存在であることを発見する。これこそ「快原則の彼岸」（一九二〇年）において、「生の欲動（エロス）」と対置される「死の欲動（タナトス）」である。一九九〇年代からアメリカを中心に研究されているトラウマ・スタディーズは、以上のようなトラウマの二重性に着目している。すなわち、トラウマは記憶される（想起可能である）場合と記憶されない場合のふたつがあるということだ。

「事後性(Nachträglichkeit / Afterwardsness)」という概念もまたフロイトにおいては複数の意味を持つ。ジャン・ラプランシュ(Jean Laplanche)は「事後性についての覚え書き」において、その意義を三つに区分する——(一)単なる「後の(Later)」の意、(二)過去から未来への「前進的(progressive)」性格、(三)未来から過去への「遡及的／回顧的(retrogressive / retrospective)」性格。そして、フロイトにおいては、第二と第三の用法が組み合わさっていることにその「豊かさと同義性」があると述べた(261-65)。再び幼児虐待

ニラット

を例に取れば、親からの暴力や無視という痛ましい経験をしたすべての幼児が神経症になるわけではなく、のちに神経症が発症して初めてトラウマ的経験であるところの虐待が遡及的に発見される。つまり、虐待という過去の原因は「時間において」前進的に主体に影響を及ぼすと同時に、発症という結果が出て初めて原因が「遡及的」に見出されることもあるという、逆立した因果律（すなわち、原因から結果という因果律ではなく、結果から回顧的に原因が見出される因果律）を、フロイトは「事後性」という言葉に込めた。

トラウマと事後性という問題を推し進めて、トラウマ・スタディーズの中心的論客であるキャシー・カルースは、*Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*(1996)において、あらゆる歴史を「トラウマの歴史」として捉えることを提案する——「歴史的記憶は……常に歪曲という問題を孕む。すなわち、元の出来事はトラウマ的な反復による作られた物語によって濾過され、多くの部分を取り除かれてしまうのであり、元の出来事が知覚できるのはあくまでも間接的な方法によってのみなのだ([H]istorical memory... is always a

⁶ この点はコフマンのみならず、上記の『精神分析事典』やR・シエママとB・ヴァンデルメルシュ編の『新版 精神分析事典』でも同様の指摘がなされている(五七—五九)。

また、今日のPTSD(post-traumatic stress disorder)という用語が、ヴェトナム戦争の帰還兵のトラウマを観察することによって作られたことの経緯については、ジュディス・L・ハーマン(三—四五)、および岡野(二五—六二)を参照のこと。

matter of distortion, a filtering of the original event through the fictions of traumatic repetition, which makes the event available at best indirectly」(15-16)。ラカンの言えは、歴史とは十全に象徴化(言語化)し得ないリアルなもの(the real)であり、私たちは元の出来事の「効果」として歴史を受け取る。言い換えれば、いかに実証的な調査や記述を行おうとも、実際に起こったこと(歴史)は、トラウマの如く限定された物語としてのみ感得される。本研究の各章で見られるように、ジョイスはこの「歴史のフィクション性」に自覚的であった。

また、カールスはトラウマを簡潔に定義することの難しさを指摘した上で、次のように述べる。

一般的な定義においてトラウマとは、予期せざる出来事、あるいは圧倒的に暴力的な出来事に対する反応として、起こったときには十全に理解されないが、のちに繰り返されるフラッシュバックや悪夢やまたその他の反復的な現象の内によりみがえる出来事に対する反応として説明される。

In its general definition, trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena. (91)

この引用において本論が注目すべき箇所はもはや自明であろう。「起こったときに十全に理解されない」という「事後性」の問題、その認識の不可能性がトラウマの反復という形を取るということだ。「姉妹たち」がのちに大人となった語り手によって語られ、また『肖像』や『ユリシーズ』のステイヴン・デダラスが後に作家となったジョイス自身の手によって描かれるという時間的隔たりの中に、この事後性を見出すことは難しくない。それは過去の体験一般が、多くの場合事後的に(かつ遡及的に)総括され、解釈されることを思えば、作者ジョイスは小説を書くことを通じて、様々な支配的権力に対して抵抗を行っているということになる。それはある種の復讐とも呼びうるだろう。なぜなら、作家として過去を物語ることは、歴史を(来たるべき)未来や世界に向けて提示することであり、それは自らの美的方法を用いて歴史を書き換えることにも繋がるのである。この「美学の政治化」という点については第三章で論じたい。

トラウマについて語る際気をつけるべきことは、その衝撃的な出来事とその影響関係の持続状況を分けることであろう。故にカールスは、トラウマの原因となった元の出来事を「トラウマ的経験(trumatic experience)」と呼ぶ。

トラウマ的経験は、それと関わる苦痛の心理的側面を超えたところに、ひとつのパラドクスが存することを示している。つまり、暴力的な出来事が最も直截的に目撃されるとき、それはその出来事を知ることが全くできないという状態で起こること、すなわち、

直接性／無媒介性は、逆説的に遅延という形を取りうるということである。

Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of *belatedness*. (91-92)⁷

確かにカールスが指摘しているように、トラウマという概念にはある種の「逆説」がついて回る⁸。それは暴力的な出来事は直接的には知覚することが不可能だということであり、言い換えれば、トラウマとなっている「元の出来事(the original event)」は、多くの症例において不可知なものだということである(139)。しかし、上で論じたように、その出来事は常に全く思いつけないというわけではない。そもそも私たちは過去の出来事を起こった通りの完全な形で記憶しているわけではない。時間の経過と共に、細部は忘れ去られ、また忘れたと思った事柄が不意に思い出されることもある。

よって本論では、トラウマの概念をより拡張し、「繰り返し想起せずにはいられない過去の痛ましい出来事への反応」という意味で使用する。その場合、主体は自らのトラウマ体験を事後的に認識・解釈しようとする過程を通じて、これまでよりも鳥瞰的な視座を得ることが出来る。総じて言えば精神分析は、過去のある時点で起きたであろうひとつのトラウマ的出来事を、分析医の導きによって患者が主体的に語ることを通して、事後的に過去が言語的に再構築され治癒に至ることを目指す。この際、過去の出来事を正確に抽出することは必ずしも必要ではない。患者にとってみれば、語ることでそれ自身が治癒への第一歩なのである。

このことはジョイス批評において、例えば以下のように応用することができる。テレンス・ブラウン(Terence Brown)は *Dubliners* のペンギン版の「序文」で、ジョイスの少年時代における二つの出来事が、彼の作品に強い影響を及ぼしていると語っている(ブラウンは図らずも“trauma”という単語を二度使っている)。それは父の破産によって家族にもたらさ

⁷ カールスは *Nachträglichkeit* の英訳として *belatedness* を用いていることを註で述べているが、本論が上で参照したラプランシュの議論にも言及している(114)。

⁸ 事後性に関連して、トラウマが持つ逆説についてはボヒーマン＝サーフもまた要約している——「簡潔に言えば、想い出として接近可能な意識することのできる歴史と、元の出来事の暴力性が意識的な経験に先行してしまうが故に触れることのできない無意識的な知識の両方へと、自我は分裂または崩壊するという苦しみをトラウマの被害者は味わうのである(In short, trauma victims suffer from a splitting or cracking of the “self” into a conscious history accessible to memory, and an unconscious knowledge which cannot be tapped because the violence of the original event precludes its conscious experience)」(61)。言いつまでもなく、本論が強調するのは前者の「接近可能な意識する」とのできる歴史」である。

⁹ この点については以下のコンマンの説明が見事に要約している——「外傷とは個人の生活史における特異な出来事である、より普遍的な出来事である、あるいは個人に影響したのちにさらに世代を越えて伝達される歴史的な集合的出来事であるなど、それぞれの時代、それぞれの著者によって、外傷はさまざまにとらえられる」(三三三)。

れた経済的破綻と、アイルランド自治の未来を担っていたパーネルの死である。これらはどちらも一八九一年、ジョイスが九歳の時に起こった出来事である。「委員会室の鶯の日」が一九〇二年を舞台設定としていることを受けて、ブラウンは以下のように続ける——「そのような作品を書く中で、ジョイスは裏切られた上に蹂躪されたという個人的かつ国家的な意識を募らせていったが、その想いは、十年前ダブリンでの少年時代における実体験に基づくのである」(In writing such a work, Joyce was bringing together a personal and national sense of betrayal and outrage that had their origins in his own experience as a boy in Dublin a decade before) (xiii)。このように、後のジョイスの目覚めた政治的な意識は、個人的なトラウマ的経験に裏打ちされていたことがわかる。ブラウンは暗示する程度に留めているが、一九〇三年に経験する母親の死が、とりわけ『ユリシーズ』において顕著に表れているように、ジョイスにとつて最も大きなトラウマとなったことは想像に難くない。母の死から約一年後の一九〇四年十月八日、ジョイスはノーラと共にアイルランドを離れ、その後ヨーロッパ大陸を転々とすることになる。

これらのトラウマ的経験は、ジョイスが精神的な意味において父と母を殺したことに関連するだろう。それゆえ『ダブリナーズ』の冒頭の三作は、いずれも両親を持たない「孤児」を主人公としている¹⁰。しかし、母と死に別れ、実の父親から離れたと言つても、ジョイスには象徴的な父権が常にすでに様々な形で存在した。例えば、先に言及した英国による政治的・文化的支配、カトリックの教会制度、または、先行するゲーリック・リヴァイヴァルという文芸復興運動、ジョイスはこれらのどれにも自らを安住させることはできなかった。仮に盲目的にでも、何らかの父権性に依拠することができれば、苦痛は軽減されたであろう。しかし、ジョイスにとつて父権とは個の自由を抑圧するものであり、トラウマを引き起こすものであった。『ユリシーズ』において、ステイヴンが一日の放浪の末にブルームという父親を見つけ出すという結末は、(オデュッセイアとテレモスの関係に相当する)神話的／象徴的父子関係としてこれまで論じられてきた。しかし、本論が力点を置くのは、放浪に旅立つ前の無力なステイヴンの姿である。父親を見つけ出す前の悩める青年の意識こそ、ジョイスが抱えていた、延いてはアイルランド社会が抱えていたコロニアルの歴史状況が反映されている場だからである。

トラウマ的経験は、それが過ぎ去った過去の出来事として理解、あるいは忘却されないという点で亡霊的である¹¹。だが、A・N・ファーンゴノリ(A. Nicholas Fargnoli)とM・P・

¹⁰ 尤も主人公が「孤児」であるということはテキストからは確定できず、推測の域を出ない。ただし、先行研究においては孤児であることが自明視されてきた(San Juan 43, 65, Parrinder [1984] 55, Henke 14)。

¹¹ 「亡霊」という観点においては、とりわけ possess / obsess (possessed / obsessed) という働きに注目したい。

possession (所有、占有、支配されること、取り憑いた感情、憑依)

obsession (取り憑くこと、強迫観念、妄想、頭にこびり付いて離れないこと／もの)

どちらの単語も、ラテン語の sedere「座る」を語源とし、posは「力を持った」という接頭

ギレスピー(Michael Patrick Gillespie)によって編纂された *James Joyce A to Z* は、ジョイス彼自身の生涯とその作品群について網羅的なカテゴリーを掲載しているが、その中に Ghost (亡霊／幽霊) という項目は出てこない。ジョイスに大きな影響を与えたヘンリック・イブセン(Henrik Ibsen, 1828-1906)に『幽霊(Ghosts)』という戯曲があるにも拘わらず、である。ジョイスの作品を読み解く上で重要であるパラリシス(Paralysis)やエピファニー(Epiphany)に関しては、詳細な解説がなされているのに、「亡霊」への言及が全く見られないことには疑問を抱かざるを得ない¹²⁾。

例えば、イブセンの代表作『人形の家』は、因習に囚われた人々を描いた作品であるといえる。そして主人公のノラが(囚らずも後にジョイスの妻となるノーラ・バーナクルを想起させるが)自由意志を持った個人として生きるために「人形の家」を飛び出すとき、そのことはジョイスが後の人生を「亡命者」として歩んだという事実と関連するだろう。故郷を捨てヨーロッパ大陸各地に移り住んだジョイスは、自らもまた亡霊のように彷徨う者であることを自覚していたはずである。また、イブセンは、『幽霊』において、主人公アルヴィング夫人の息子、オスヴァルを無気力で墮落した状態にさせている今は亡き夫(の亡霊)に、ここでも、個人を超えた社会的慣習の象徴としての役割を付与している。夫人は、牧師のマンドルスに語る。

幽霊。……われわれはみんな幽霊じゃないかって、先生、わたしたち一人一人が。わたしたちには取り、ついで、いるんですよ、父親や母親から遺伝したものが。でも、それだけじゃありませんわ、あらゆる種類の滅び去った古い思想、さまざまな滅び去った古い信仰、そういうものも、わたしたちには取りついでいてますね。そういうものが、わたしたちのなかには現に生きているわけではなく、ただそこにしがみついているだけなのに、それがわたしたちには追っ払えないんですもの。(八〇)

社会的因習を「幽霊」と捉えるイブセンのシンボリックな表現は、当時のダブリンが抱える制度的不正義へジョイスの関心を向かわせたと解釈することが可能であろう。カイバードは『ユリシーズ』のひとつの大きなテーマを、「死者、すなわち主要な登場人物達が自らを解放しようとする過去の否定的な力(the dead, denying power of the past from which the main characters try to liberate themselves)」に見ている([2009] 48)。これはトラウマと亡霊の近接関係を示すことになるだろう。つまり、本論が「トラウマ」と言うときに念頭に置いているのは、ここで述べられているように、死者及び過去が、現在を生きる人々に与えて辞から「主人として君臨する」という意味であり、ob は「近くに」という接頭辞から「近くに座る」という意味を持つ。「亡霊」はこのふたつの意味を同時に兼ねているであろうし、先に論じたトラウマとの関連性をここでは指摘しておきたい。すなわち両者に共通するのは「取り憑く(haunt)」という働きである。

¹²⁾ ジョイスの《劇》に対する美学論とエピファニーの関連については、金井(二〇一七)を参照のこと。

いる否定的な力のことである。そしてこれは以下に論じるように、個人と社会の両方に亡霊のように取り憑いているのである。

亡霊(的存在)に遭遇するというトラウマ的経験、そして、その経験はその出来事が起こったときではなく事後的に主体によって理解されるということ、これがジョイスにおける歴史の問題である。ステイヴン・デダラスとダイダロス、あるいはレオポルド・ブルームとオデュッセウスという神話的象徴関係が打ち立てられていると同時に、彼らの個人的なトラウマ的経験はアイルランドの植民地経験、すなわち歴史的トラウマを反映している。ただし、この場合の「植民地」は、英国による政治的支配だけに依るものではない。ジョイスが「麻痺」と呼んだカトリックによる精神的な支配もまたアイルランドにおける「主人」であった。本研究が目指すのは、ジョイス作品における亡霊表象には、この二重支配が暗示的にあるいは象徴的に書き込まれていることを、発掘することにある。

第四節 本研究の構成

以上の問題意識を持ちつつ、本博士論文の各章ではジョイスの三作品を時系列に採り上げ、それぞれ三つから四つの節に分けて論述する。第一章では、『ダブリナーズ』から「姉妹たち」「痛ましい事件」「死者たち」の三作を採り上げ、いずれの主人公もジョイスがダブリンに留まっていたらあり得たかもしれない作者の「否定的自画像」として記述されていることを論証する。第二章では、『肖像』を分析する。第一節と第二節では、カトリシズムの亡霊的な支配言説を扱う。序を締め括る「あやまれ／おめめをくりぬくよ」という声に対していかにステイヴンは抵抗しうるかを検証し、加えて、作者にとってもトラウマ的経験であったと推測される神父の「地獄の説教」から、主人公が事後的に自らの美学論を奪用／我有化する様を分析する。第三節では、自治運動の旗手パーネルの「亡霊」が、主人公ステイヴンの歴史意識の変遷と密接に関わっていることを明らかにし、第四節では、ジョイス自身が「近代(政治)運動」の起源と見做した一七九八年の反乱の指導者、ウルフ・トーンが、その名が明示される『肖像』第五章以前から、亡霊のようにテクストに取り憑いていることを分析する。第三章では、『ユリシーズ』のステイヴンを採り上げる。第一節では、ステイヴンが母の亡霊と出会うことの意味をフロイトの「徹底操作」の知見から解析し、亡霊表象が動物のイメージと密接に関連することを論じる。第二節では、第十五挿話「キルケ」において、動物の表象がステイヴンの母の亡霊と関わるだけでなく、アイルランド人全体の歴史的不遇のメタファーとなっていることを指摘する。第三節では、前章第三節で検討したステイヴンの歴史観を再度採り上げ、「ふたりの主人」とその「召使い」、さらには「質屋」というメタファーが彼の言う「悪夢」としての歴史と密接に関わっていることを検証する。

第一章 「否定的自画像(Negative Portrait)」としての『ダブリナーズ』

はじめる

シャリ・ベinstock(Shari Benstock)は一九七五年の論文“*Ulysses as Ghoststory*”において、「亡霊」こそがジョイスの芸術創造の源泉であると主張する——『ユリシーズ』第九挿話における「ステイーヴンの冗長な芸術論の下に埋まっているのは、創造性に関するジョイス自身の理論なのだ(Buried under the prolixity of Stephen's artistic theory is Joyce's own theory of creativity)」(408-09)。本研究が多くを負っている「この論文で、シャリはジョイスの主要四作品における「亡霊」という主題を網羅的に分析しているが、とりわけ彼女が亡霊との関連で重視するのは、「姉妹たち」の冒頭で示される「ノーモン／けいせつ磐折形(gnomon)」が持つ幾何学的象徴性である。平行四辺形の一角を含む相似形を取り去った残りの形であるノーモンについて、シャリは言う。

批評の責務は、作者がその外形の影だけしか与えていない平行四辺形を再構成することを含む。……つまり、『ダブリナーズ』の散文スタイルを特徴付ける「細心の注意を払った卑俗さ」が我々に要求するのは、「そこ」にないものによって「そこ」にあるものを決定せよということなのだ。

Critical responsibility includes restructuring the parallelogram for which the author provides only the shadows of its outline, . . . in short, the “scrupulous meanness” characterizing the prose style of *Dubliners* demands that we determine what is “there” by what is not “there.” (398)¹³

¹³ 「ノーモン」を重視するこの読解に関して、シャリは夫のバーナード・ベinstock(Bernard Benstock)からコメントを得たようだ。彼は一九六九年の「死者たち」論で「ノーモン」はこれまでの批評で殆ど注目されてこなかったと指摘し、「ノーモンによって私たちはこの本『ダブリナーズ』で作者が行った技法への深い洞察が得られ、そして影〔「亡霊」〕からその実体の性質を理解できようになる(gnomon . . . offers us an insight into the author's technique in the book, where we come to understand the nature of the substance from its shadow)」(1969) 159と述べる。ちなみにその後“The Gnomonics of *Dubliners*”(1988)において、バーナードは「ノーモン」と「亡霊」を発展的に重層化させて『ダブリナーズ』全体の構成をダイナミックに捉えている。ステイーヴンの亡霊の定義における「不在(absence)」という特徴を強調することや、ノーモンの比喩が持つ意味、すなわち不在を通して存在するものを読み取ってゆくとどうベinstock夫妻が試みた読解の手法を「ノーモン読み(gnomon reading)」と名付けるとすれば、ヒュー・ケナーによって先鞭が付けられこれまで先行研究で幾度となく言及されてきた「パラリシス読み(paralysis reading)」と共に『ダブリナーズ』批評の二つの主流を見て取ることであるのだといふ。

つまり、不在によって存在を認識すること。端的に言えば「これが本研究の読解手法である」。

ただし、『ダブリナーズ』の批評史において今日なお支配的であるのは、「麻痺(paralysis)」の観点からの読解である。これはジョイス自身が手紙の中で、「わたしは物語の舞台としてダブリンを選びました。なぜならこの街は麻痺の中心であるとわたしには思えたからです(I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the center of paralysis)」と述べたこと由来する(LII 134)。中でも、「死者たち」においては皆が死んでいく(In “The Dead” everybody is dead)とコナー・ケナー(Hugh Kenner)が指摘するように、「姉妹たち」の神父の死から、「死者たち」のラストシーンの雪に至るまで、『ダブリナーズ』の物語世界は「巨大な死者たちの群れ(the vast hosts of the dead)」(D 1595-96)に取り憑かれている。ケナーは続ける——「この本の最初の物語(「姉妹たち」)のように、最後の物語(「死者たち」)は二人の亡霊のような姉妹たちによって支配された死の世界を提示している(Like the first story in the book, the last presents a world of death dominated by two wraith-like sisters)」(1987 62-63)。この指摘を受けて、バーナーズ・ベンストック(Bernard Benstock)は、「最初と最後の短篇のタイトルが交換可能であることによって、『ダブリナーズ』には円環的な構成が見られる(The possibility for interchange of the titles of the first and last story offers a circular construct for *Dubliners*)」(1988 538-39)と述べている。この円環構造の中に閉じ込められている者たちこそダブリナーズ(Dubliners)であり、ジョイスは言うなればダブリン社会の「麻痺」から二度脱出しようとした。一度目は一九〇四年に恋人と共にヨーロッパ大陸へ脱出することによって、二度目は『ダブリナーズ』を書くことによってである。

フロイトは言う——「分析において……理解されなかった物事は不可避的に再び現れる。それは、埋葬されていない亡霊のように、その謎が明らかになり呪文が解かれるまで、安らぐことはなく(In analysis . . . a thing which has not been understood inevitably reappears: like an unlaid ghost, it cannot rest until the mystery has been solved and the spell broken)」(1955 122)。序論で見たように「トラウマ的経験」において重要なのは「事後性」であるが、上記のフロイトの文章における「分析」と「理解されなかった」という箇所を「書くこと(writing)」と「抑圧されたもの(repressed)」に読み替えた場合、以下のジム・ルブラン(Jim LeBlanc)の主張に接続できよう——「ダブリンに取り憑かれながらもジョイスは書くことにおいて、その都市の比喩的な死骸を配置し直し、再発見することによってダブリンが彼の精神に及ぼす影響に倦まず弛まず打ち勝とうとしたのだ(Haunted by it [Dublin], he ceaselessly strove, in his writing, to master the effect Dublin had on his psyche through a constant repositioning and rediscovery of its metaphorical corpse)」(38)。つまり、書くことそれ自身が、ジョイスにとって過去の「トラウマ的経験」というダブリンの亡霊と対峙することであり、自己治療的な意義もあつたのではなからうか。

ダニエル・シュヴァルツ(Daniel Schwarz)によれば、「ジョイスは彼自身の比喩である人物たちを創造した。彼らを手段として、彼は自らのアイデンティティを探索し、決定した。……ジョイスが創造するのは、何うなってしまうかもしれないという恐れを抱かせるもの仮面である(Joyce created characters who were metaphors for himself, who were the means by which he explored and defined his identity. . . [He] creates masques for what he fears to become)」(1994 103)¹⁴。この「恐れ」は、精神分析的には「不安(anxiety)」であり、(広義における)トラウマと少なからぬ関連性がある。悲劇的体験が起きた過去の一点に主体を「固着(fixation)」させるのがトラウマであるとすれば、ジョイスが故国を捨てたことの意味は、単なる現実逃避としてではなく、むしろ未来への飛翔——なってしまうかもしれない否定的自己から、なるべき肯定的自己への「生成変化(becoming)」——として捉えることができるはずだ。シュヴァルツは続ける——「『ゲイブリエル』は、一九〇七年当時のジョイスが、もしアイルランドを出ることがなかったら、もしくはもし作家として成功せずにアイルランドに戻るようになっていたら送ったかもしれない人生を体現していた(Gabriel) represented a life that Joyce in 1907 could see himself leading had he not left Ireland or had he failed as a writer and had to return to Ireland)」(1994 104)。この「ゲイブリエル」とは、一人称の語りを採用した「子ども時代」の三作を除く、他の主人公たちにも妥当するだろう¹⁵。以上の指摘を受けて本研究は、麻痺の中心としてのダブリンに留まっていたらあり得たはずの作家の姿を、〈否定的分身(negative alter ego)〉と呼びたい。従って、『肖像』のアナロジーに倣うならば、『ダブリンナーズ』の各作品は〈否定的自画像(negative portraits)〉だと言える。

本章では、ジョイス唯一の短篇集『ダブリンナーズ』から「姉妹たち」「痛ましい事件」「死者たち」の三作品を採り上げ、いずれの作品にも亡霊(的存在)が登場すること、そしてそれぞれの物語の主人公がいずれも作者の否定的分身であることの意義を検討する。「姉妹たち」では死んだフリン神父の「灰色の顔」、「痛ましい事件」では自殺したシニコウ夫人の亡霊、「死者たち」では「亡霊のような青白い光」となってホテルの一室を照らすフュアリー16のそれぞれが、主人公に与えるトラウマ的経験とその事後的影響を考察する。

¹⁴ この指摘は、以下の小田基の言と響き合う——「すべての人物はステイヴンのヴァリエーションにほかならない。ステイヴンがもしアイルランドにとどまり続けたらそうなたったでもあろう人物群であるのだ」(五八)。

¹⁵ ダブリンを麻痺の中心と見なした先の作家の手紙では、以下のように続く——「私は無関心な大衆に向けてダブリンを四つの層に分けて提示しようと思いました、すなわち子ども時代、青年期、成熟期、そして公生活です(I have tried to present it [Dublin] to the indifferent public under four of its aspects: childhood, adolescence, maturity and public life)」(LI 134)『ダブリンナーズ』出版の経緯と批評史については、吉川「二〇一六a」一三—三四を参照のこと。

第一節

死んだ神父の灰色の顔は何を語るか

——「姉妹たち」における亡霊と「不気味な笑い」

「あの人は今度はもう助からないだろう、三度目の発作だから(There was no hope for him this time: it was the third stroke)」(S 1)——ジョイスが最初に発表した短篇「姉妹たち」は、この謎めいた一文から始まる。しばしば言われる「デビュー作にはその作家の全てがある」という意味においても、そして本研究が着目するジョイス作品全体を覆う亡霊的モチーフにおいても、「姉妹たち」にはこの作家の全てがある。ジョイス作品の場合、日本語に翻訳すると、各語の持つ曖昧性、あるいは多義性が往々にして消えてしまう。冒頭の原文を文字通りに訳せば「彼には希望がなかった」のであり、“stroke”が「発作」であることもこの時点では確定できない。さらに(研究者にとっては自明であるが)初読者にあつては、この「彼」が誰なのかという疑問が生じる。謎を抱えたまま三三行目まで読み進めてやつと、その人物が「中風／麻痺(paralysis)」の発作で亡くなった「フリン神父」であつたことがわかる。

しかし「姉妹たち」が、今日私たちが手にする『ダブリナーズ』の冒頭に置かれた作品にまで発展するには、長い月日を要した。初出はステイヴン・ディーダラス(Stephen Daedalus)の筆名で『アイリッシュ・ホームステッド(Irish Homestead)』の一九〇四年八月十三日号に掲載され、その後二度の大幅な改稿を含む幾多の修正が為された。「グレイス(Grace)」までの全十二篇構成であつた一九〇五年末と、「死者たち」を除く十四篇の完成稿がほぼ出来上がつていた一九〇六年六月には、作者は短篇集の全体像を意識した上で、大幅な改稿を行つた(Gabler [2006] xix-xxi)。「姉妹たち」の書き換えは『ダブリナーズ』だけでなく、ジョイス作品全体を方向付けているかのようである。以下、改稿によって付け加えられた部分を考慮しながら、作中に現れる亡霊表象の意義を考察してゆく。

「亡霊譚」としての「姉妹たち」——改稿を経て

一九〇四年の『アイリッシュ・ホームステッド』版(以下、IH版)と本研究が底本とするノートン版の決定稿を比較したときに、大きな問題となるのは次の二点である¹⁶。第一に、『ダブリナーズ』全体の鍵語となる「麻痺／中風(paralysis)」(及び象徴的に解釈することが可能な「ノーマン(gnomon)」と「聖職売買(simony)」)という三語が決定版の第一段落到イタリック体で書き込まれたこと¹⁷、これに関連する第二点として、神父の死を聞かされた

¹⁶ 先行研究を網羅的に参照しつつ、IH版との詳細な比較検討を行ったのは、フローレンス・ウォルツル(Florence Walzl)の『ジョイスの『姉妹たち』——発展』である。一九七三年に発表されたこの論文は、特定の文学理論に依拠することなく、JGでも異例の四七頁の長さを持つ。発表から四十年以上を経た今日なお、本作を論じる上での必須文献である。¹⁷ この三語の多義性については、以下の金井嘉彦のまとめが参考になるだろう。「多く」の研究」は、“paralysis”をDublinersの陥つてゐる状態と、“gnomon”をその不完全性のメ

夜、少年は眠りに就く前に「灰色の顔」と遭遇し、夢の中でそのイメージに付きまとわれることである。言うまでもなく、ジョイス作品の亡霊表象について論ずる本論がここで子細に検討したいのは後者である。

僕が眠りに就いたときは、もう遅い時間だった。コッター爺さんが僕のことを子ども扱
 いたことに腹を立てていたこともあるが、頭をひねって彼の切れ切れの文章から意味
 を引き出そうとしていたからだ。すると部屋の暗闇の中に、麻痺した人間のどんよりした
 灰色の顔がまたしても見えたと思った。僕は毛布を頭まで引っ張り上げて、クリスマスの
 ことを考えようとした。しかし、灰色の顔はそれでも尚、僕に付きまとっていた。それは
 ぶつぶつと呟く。すると、それが何かをしきりに告白したがっていることが僕にはわかっ
 た。自分の魂がどこか楽しげだが悪しき場所へ落ち込んでいくのを僕は感じたが、その場
 所でも再び、灰色の顔は僕を待ち伏せていたのだ。それはぶつぶつ呟くような声で僕に告
 白を始めた。どうしてずっとその顔は微笑んでいるのだろう？ それにどうしてそんな
 に唇が唾液で湿っているのだろう？ と僕は不思議に思った。でもそのとき、それは麻痺
 が原因で死んだのだということを思い出して、まるで彼の聖職売買の罪を赦すかのよう
 に僕もまた弱々しく微笑んでいるのを感じた。

It was late when I fell asleep. Though I was angry with old Cotter for alluding to me
 as a child I puzzled my head to extract meaning from his unfinished sentences. In the
 dark of my room I imagined that I saw again the heavy grey face of the paralytic. I
 drew the blankets over my head and tried to think of Christmas. But the grey face still
 followed me. It murmured and I understood that it desired to confess something. I felt
 my soul receding into some pleasant and vicious region and there again I found it
 waiting for me. It began to confess to me in a murmuring voice and I wondered why it
 smiled continually and why the lips were so moist with spittle. But then I remembered
 that it had died of paralysis and I felt that I too was smiling feebly as if to absolve the
 simoniac of his sin. (S 71-83)

このパラグラフには、「麻痺」「ノーモン」「聖職売買」の鍵語が全て出揃っている。「卒中で
 死んだ」神父は、「灰色の顔」として少年に想像される。彼がこのようなイメージを抱きき
 っかけとなったのは、訃報を彼に伝えたコッターの断片的な言葉を解釈しようとしたが故
 であるとする「simony」を精神的不純性と考える」(「二〇一四」一九)。同時に金井は別
 の「姉妹たち」についての論文で、「一九〇四年当時の政治的・歴史的・文化的コンテクス
 ト」に着目し、「この三語がジョイスのオリジナルではないことを指摘している(「二〇一六」
 三七)。さらに、IH版になかったこの三語が完成版で付け加えられることの意味は、「姉妹
 たち」だけでなく、短篇集全体のキーワードであるかのように見せかける「ジョイスの畏」
 であるとす(「シニレクチャー」[「二〇一七a」])。

であり、ここにはノーモンを持つ特殊な不在性を見出すことができよう¹⁸。すなわち、平行四辺形の一角から、相似形を取り除いた図形であるノーモンにおいて、欠けた部分は全体性を損なうという意味で不完全性の印でありながら、相似形であるが故に不在の部分は事実全体とアナロジカルに関わり合っている¹⁹。この場合、コッターの発話全体が大きな平行四辺形、少年には聞き取れなかった部分（一部）が小さな平行四辺形に相当するわけだが、全てを聞き取れなかったが故に彼はその不在の言葉に取り憑かれてしまい、爺さんは一体何を言おうとしていたのかという全体性の回復を望むことになる。このことは、眩くように「何か(something)」を執拗に告白したがっている「灰色の顔」と繋がる。本章の第三節で見ると、代名詞の something はそれが正確に何だかわからないという意味において亡霊的な存在である。そして「それ」がずっと微笑んでいることに少年は疑問を持ちつつ、「聖職売買」の罪を赦すかのように自分もまた微笑んでいることを感じる（この伝染的な「不気味な笑い」のモチーフについては後述する）。

ただし、先行研究が十分に論じていないのは、「灰色の顔」が少年の脳裡に取り憑いていることの意義、言うなればその〈亡霊性(ghostiness)〉である²⁰。確かにここには亡霊や幽霊に類する言葉は使われていない。しかし、少年は幸福なクリスマスの思い出を想起しておき、その不気味な存在を振り払うことができない。そして、眠りについたあとも顔は彼を「待ち伏せていた」わけである。つまりIH版に全く描かれていない「灰色の顔」の夢が追加されることで、ジョイスは神父が少年に与えた影響力、言い換えれば神父が象徴するところのカトリシズムの影響が、神父の死後も取り憑くことを強調したわけだ²¹。

¹⁸ バーナード・ベンストック(Bernard Benstock)は“The Gnomonics of *Dubliners*”と題する論文で、ノーモンという鍵語から短篇集全体を分析しつつ、亡霊表象の意義にも触れており、本研究はこれに多くを負ってゐる([1988] 519-39)。

¹⁹ 例えば、ルーク・ギボンス(Luke Gibbons)は亡霊について説明する際、メルロー＝ポンティが分析した「幻肢(phantom limb)」を採り上げる([2015] 23-24)。例えば、事故で右腕を失った患者がいるとする。欠損してしまった身体の一部は失われたことよって、「障害」というある種の不完全性を引き起こすが（勿論ここでの障害とは、生活における不自由の意である）、絶えずその欠損は失われていない身体、いわゆる五体満足の身体という全体性を想起させる。ノーモンもまた、その不在の存在として、欠けている部分が常にあり得たはずの全体性を想起させる。

²⁰ 田多良俊樹は「姉妹たち」が改稿を経て、「亡霊的なイメージ」と「不気味さ」が強調されていることの意義を、「オカルティズムの流行のコンテクスト」に求めている（三九）。

²¹ 言うまでもなく、クリスマスとはHoly Ghostのためのミサ(mass)である。川口喬一は恐怖から逃れるためにクリスマスを想起するという行為の同一性から、「姉妹たち」と『肖像』第一章第二節を比較している——「短編の中風患者が低い声で何かを告白しようとするように、『肖像』の『亡霊たちも、Stephenには、奇妙な顔で何かを告白しようとするように思える』（一九六六）一六六—六八」。この『肖像』の亡霊については、本研究第二章第四節で詳しく論じる。

²² ただし、パトリック・パリンダー(Patrick Parrinder)は、「姉妹たち」の少年が「麻痺」の犠牲者になったかどうかは決定できないとして、テキストを開いたままにしている([1986] 259)。

しかし、この物語で主人公に取り憑くのは、「灰色の顔」だけではない。「姉妹たち」は、**II**版と決定版の両者とも、神父の家の窓を見上げる場面から始まる。決定版の第一パラグラフの最後で、少年は次のような言葉を述べる。

夜毎窓を見上げながら、僕は自分に向かって**中風**と呟いた。それはユークリッド幾何学の**ノーモン**や、カテキズムの**シモニー**という言葉のように、いつだって僕の耳で奇妙に響いた。しかし今やその言葉の響きは僕にとって、**どこか**不吉で、罪深い存在のように感じられた。それは僕を恐怖で満たし、でもそれにもっと近づいて、それがもたらす死の働きを見届けたと思った。

Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word *paralysis*. It had always sounded strangely in my ears like the word *gnomon* in the Euclid and the word *simony* in the catechism. But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being. It filled me with fear and yet I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work. (S 9-15)²³

学校が夏期休暇中だったこともあり、彼は「毎夜(*lnight after night*)」神父の家の前に赴き、窓を見上げ想いを巡らせる。「二度目の発作／卒中(*third stroke*)」を起した神父がもし既に亡くなっているとすれば、その窓には「二本の蝋燭」の明かりが灯るはずだからだ。彼が呟くパラシスという言葉は、その後の主語となる *it* がすべてこれを指すことからわかるように彼の脳裡に取り憑いている。加えて、彼はその言葉の響きを「**どこか**不吉で、罪深い存在」へと実体化する。まさにパラシスは、彼にとっては死と深く関わる「もの」なのだ。少年の夢の中で、神父が人物としてではなく、「灰色の顔」という「もの」として登場する理由、あるいは「それ」と代名詞で名指される理由は、*it* に起因するだろう。

これに続く第二段落で、場面は既に少年の自宅に切り替わっている。夕食のために階下へ降りてきた彼と共に、まさしくその場に居合わせるようにして読者は、コッター爺さんの「切れ切れの文章」を耳にする——「いや、わしはあの人がまさに……だと言いたいわけじゃなくてだね。ただ、**どこか**……には奇妙な(*queer*)、あの人には**どこか**不気味な(*uncanny*)ところがあったってことさ。わしの意見を言わせてもらえればね……(No, I wouldn't say he was exactly…… but there was something queer…… there was something uncanny about him. I'll tell you my opinion. …)」(S 19-21：中略は原文ママ)。*Queer* や *uncanny* ということになるが、今日私たちが「これらの言葉の背後にどうしてもクイア理論やフロイトの理

²³ *it* という代名詞が繰り返されることの意義は、南谷奉良(二〇一七)によって改めて気付かされた。南谷は **II**版との詳細な比較に基づき、改稿によって *it* という単語が異様ほど増殖していることを指摘し、シヨイスは *it* を *it* として読者に感知させる方法論——シルエットのように、直接的にはなく、ヴェールを被せた間接的状态で対象を描くこと——を身に付けたとする。彼が言うところの「不気味な *it*」は、ウォルツルが述べた「曖昧な *it*(*a vague it*)」(1973] 387)や、本論が着目するフロイトの概念とも響き合う。

論を思わないわけにはいかない。事実、神父と少年の関係に同性愛や少年愛を読み取る先行研究は少なくない。しかし、言うまでもなく本作が執筆された二十世紀初頭において、これらの言葉にはまだ今日のような含意はなかった。ただし、クイアの問題は脇に置くとしても、uncanny という単語には特別な意味を読み取らずにはいられない。なぜなら、queer という単語は IH 版においても既に使われていたが、uncanny は完成版において初めて付け加えられた言葉だからである。

フロイトが論文「不気味なもの(Das Unheimliche / The Uncanny)」を発表したのは第一次大戦後の一九一九年のことであるが²⁴、ジョイスはその定義、「内密にして―慣れ親しまれたもの、抑圧を経験しつつもその状態から回帰したもの」(「二〇〇六」四二)を熟知していたかのようだ。「姉妹たち」の主人公にとって神父は文字通り「父」代わりの存在であり、「親しい友人」であり、彼は神父から「大いなる期待」、すなわち将来聖職に就くことを囑望されていた(S. 40-42)。しかし、物語の最後で神父の姉妹であるイライザが明らかにするように、主人公が会会う以前に、神父が聖職を辞するきっかけとなったひとつの大きな事件が起きていた²⁵。神父はミサの最中に聖杯を壊してしまい、それ以来神父には「どこかおかしなところがあった(there was something gone wrong with him)」のである。少年はこの事実をこの夜初めて知る。コッター爺さんの発言と同じ文構造(there was something ...)を用いることで、ジョイスは神父の奇妙さと不気味さが、「狂気」に依ることを暗示している²⁶。しかし狂気は一般に考えられているように、常に発現するわけではない。隠遁した後も神父は幼い主人公にミサの教義を教え、正しいラテン語の発音を教えていた。主人公が物語の最後でひとつのエピファニーとして知るのは、彼がそれまで漠然と感じていた神父の奇妙さと不気味さの原因なのだ。

少年は事実、神父に親近感を抱いていたが、同時に違和感も覚えていた。この相反する感情、両価性(ambivalence)は夢現に灰色の顔を目撃した翌日の朝、少年が抱く感慨に示されている――「僕も今日の日和も共に喪に服しているようには見えないことが奇妙に、まるで彼の死によって何かから解放されたかのような感覚が自分の中にあることに気付き、僕は当惑を感ぜていたのだ(I found it strange that neither I nor the day seemed in a

²⁴ 本研究の序論で確認したように、「不気味なもの」もまた第一次大戦終結後に発表された論文であることに注意したい。

²⁵ トマス・E・コンリー(Thomas E. Connolly)は、フリン神父は「聖職権を剥奪された(defrocked)」のではなく、告解室での狂気じみた振る舞いのために、「心ならずも引退せずにいられなかった」のだと論じているが(192)、本論もこの見解に従い、神父の発狂は引退前に起こったとする。

²⁶ ただし、実際に完成版において彼が狂気に陥っていたかどうかは明示されることはない。対照的に IH 版では、コッター爺さんは自らの額を叩きながら「二階が……おかしくなっていった(Upper story ... gone)」(中略は原文ママ)、「つまり神父の頭が狂っていたと言う。この発話を受けて少年のおじは「みなさんはそうおっしゃっていましたね。私の目には、そのように全く見えませんでした。気は確かだったと思っていました(So they said. I never could see much of it. I thought he was sane enough.)」と返答して(26)(IH 204)。

mourning mood and I felt even annoyed at discovering in myself a sensation of freedom as if I had been freed from something by his death) (S 117-20)。再び「奇妙さ」が問題となる。私たちは既にパラリシスという言葉の音が「いつでも奇妙に(strangely)鳴り響いていた」ことを知っている。ジョイスは明らかに strange / queer / uncanny という形容詞を変奏させている。そして物語冒頭で、パラリシスの響きに恐れつつ魅了されていたことも思いつくならぬ(I longed to be nearer to it)²⁷。111にも両個性が見出される。父親がそばにいない少年にとって、神父は父代わりであった²⁸。しかし、同時に彼は神父から期待される将来、すなわち聖職に就くことに対して漠たる不安を感じていた。これは、ジョイスだけでなく作家の分身である『肖像』のステイヴンが聖職者になることを家族や神父に期待されながら固辞することの伏線でもある(詳細は本論第二章で検討する)。この意味において、神父は単にカトリシズムのシンボルというだけでない。それはダブリンの人々を麻痺させ、幼い子どもの未来にまで重くのし掛かる亡霊的な存在なのだ。

神父の「不気味な笑い」

フロレンス・ウォルツルが詳細に分析しているように([1973] 385, 413-16)、「姉妹たち」では神父の「笑み」が問題となる²⁹。ただし彼女は本研究が先に参照したフロイトの「不気味なもの」との関連は指摘していない³⁰。フロイトは言う――

空想と現実との間の境界線がぼやけてしまう場合や、それまで空想上のことにすぎないと見なされていた出来事がわれわれの前に出現してきたような場合、また、ある象徴が、象徴されているものの働きと意味を完全に代行するような場合には、それらの事態はしばしば、そして容易に不気味な印象を与えるのである。([二〇〇六] 四〇)

先に見たように、「不気味なもの」は私たちにとって全くの未知のものではない。それはむ

²⁷ 111で“nearer”という単語が使われているのは、ギリシャ語起源の para が「そばに／近くに」という意を持つが故であろう。ちなみに Lysis が luó=loosing に由来することは、「灰色の顔」の弛緩した口元を想起させる。

²⁸ 完成稿のみならず II 版でも少年がコッター爺さんを「昔はとても面白い人だった」と回想しているのは、孤児である少年は常に「父」を探していたからである(II 204)。

²⁹ ジョン・ウィリアム・コリントン(John William Corrington)は、『肖像』や『ユリシイズ』に描かれる神父にも「微笑み」が見られることを指摘し、少年とプリン神父の間の微笑みは、「アイルランドの教会が密かに詐欺的な行為を行っていることを無言のうちに伝える徴候(a mark of unspoken kinship in the faint duplicity of the Irish church)」であるとす(24)。

³⁰ 筆者に「姉妹たち」と「不気味なもの」の関連を想起させる契機となったのは、リチャード・ブラウン(Richard Brown)の著作である(6)。ただし、彼はあくまでもフロイトの概念が、「この物語に関連する」ことを指摘するのみに留まっている。この点の詳細については、「不気味なもの」と、その発展的概念としてのジュリア・クリステヴァの「アブジェクシヨン(abjection)」を参照して「姉妹たち」を論じた拙論([二〇〇九])も併せて参照のこと。

しろ馴染みのあるもの(familiar)´ドイツ語の原義(unheimlich)の heim が home であるように、私たちが回帰してゆくべき場所である。有史以来人類が抱えてきた死の恐怖であっても、本研究の序論で確認したように、「死の欲動(タナトス)」が主体に要請するのは無機物の静止状態／眠りへの回帰であるという点から考えれば、それは私たちにとって馴染み深いものである。例えば私たちが死体を恐れるのは、やがて迎える私たちの最期を、言うなれば剥き出しの状態で示すからに他ならない。では、「姉妹たち」の主人公がベッドの中で想像した「麻痺した人間のどんよりした灰色の顔」が、夢の中——それはまさに「空想と現実との間の境界線がぼやけ」る場所だ——において不気味な「灰色の顔」として再び現れることの意味は何だろうか。それは、少年が生前の神父に抱いていた親愛の情の痕跡であると同時に、神父への不安や恐怖を「抑圧」していたことの証である。彼は既に無意識的には神父の「不気味な笑い」の背後にある「狂気」を感じ取っていたのだ。

神父の(微)笑みに着目しながら、物語を再び追ってゆこう。神父の死を家の前の張り紙で確認した少年は、解放感に対する違和を覚えつつも、神父が自分に施してくれた「教育」を思い出す。少年が間違った解答をすると、神父は「微笑み(used to smile)」´さらに早口でミサの文句を唱えると、神父は再び「微笑む(used to smile)」´。少年はその記憶を次のように総括する。

あの人が微笑むと、変色した大きな歯が見え、舌が下唇の上に置かれていたものだった。その癖は、まだ知り合ったばかりで、彼のことをよく知らない頃は僕を不安にさせた。

When he smiled he used to uncover his big discoloured teeth and let his tongue lie upon his lower lip – a habit which had made me feel uneasy in the beginning of our acquaintance before I knew him well. (S 146-49)

フロイトが「不気味なもの」を論じる際に「反復」に注目したように、癖とはまさに反復の一形態である。引用にも見られるように、語りにおいて繰り返される“used to”という表現もそれを裏付けている。そしてこの場面の直後に、少年は前夜見た夢を思い出すわけだが、これはテキストの次元から見れば、読者にとつての反復である。しかし、この神父による〈教育〉についての回想では本来語られるべきはずのものが語られていないことに注意したい。

日向を歩きながら、僕はロッター爺さんの言葉を思い出し、夢の中でその後起こったことを思い出そうとした。長いベルベットのカーテンと、古めかしいランプが揺れていたことを思い出した。だいぶ遠い場所、奇妙な慣習のあるどこか遠い場所にいた。ヘルシアだ、と僕は思った。……しかし、夢の終わりは思い出すことができなかった。

As I walked along in the sun I remembered old Cotter's words and tried to remember what had happened afterwards in the dream. I remembered that I had noticed long velvet curtains and a swinging lamp of antique fashion. I felt that I had been very far

away, in some land where the customs were strange, in Persia, I thought. But I could not remember the end of the dream. (S 150-56 : 中略は原文ママ)

ここで少年が思い出さなかったのは、言うまでもなく「灰色の顔」である。確かに、彼が「思い出そう」としているのは「夢の中で後に起こったこと」であり、「灰色の顔」は先に見たように、第一に少年の空想の産物であった。しかしここで彼が見た夢の描写を再度確認したい。その不気味な顔はずっと笑みを浮かべ、唇は唾で湿っていた。だが翌朝、夢の続きと終わりを思い出そうとする直前に彼が想起していたのは、神父の癖である微笑みと下唇に置かれた舌であった。ならばこの記憶は唇をつばで濡らしたまま微笑む「灰色の顔」を思い出させるのに充分だったはずだ。だが彼がこの朝に思い出したのは、異国情緒漂うペルシアのことだけだ（ここにも異文化の慣習という「奇妙さ」が刻印されている）³²。彼は「夢の終わりを思い出すことができなかった」と言う。しかし、私たちは次のように結論づけなければならぬ。少年が思い出せないもの、より正確に言えば、思い出すことを無意識的に拒否しているものは、夢の最後ではなく最初であるということ、すなわち、彼は「灰色の顔」をまさしく精神的な意味において「抑圧」したのだ³³。

本論はこれまで、「灰色の顔」が、少年の脳裏に取り憑く。パラリシスという言葉と結びついていることを見てきた。生前の神父の「不気味な」笑みの記憶は主人公の脳裏に取り憑いており、その無意識的記憶から灰色の顔は夢に現れたわけだ。しかし亡霊であれ「不気味なもの」であれ、抑圧されたものは回帰する³⁴。少年が抱いた解放感がつかの間のものではなかったことを、我々は直ちに知ることになる。夢という種々の幻想の中にあつた「灰色の顔」は現実世界に回帰する。より正確に言えば、生前の神父の不気味な笑み（の記憶）は、一度目は少年の夢の中で、二度目は少年が出会う亡骸の中で回帰している。

以下は、この日の夜におぼと共に神父の家を訪れた少年が、神父の亡骸を見る場面である。二階の神父の部屋に案内された主人公は、棺の前に跪き、祈りを捧げる振りをする。すると彼は、神父の姉妹のひとり、ナニーの「スカートの背中ホックがだらしなく留めてあること」と「ズックのかかとがどちらも片側だけ履き潰されていること」に気がつき、「僕はふと、きつと老司祭は棺に横たわりながら微笑んでいるんだらうなと思つた(The fancy came

³² 夢に現れるオリエントの情景は『ユリシーズ』のブルームにも見られる。

³³ ここにおいてノーモンの比喩が再び前景化する。昨晩見た夢の全体が平行四辺形であるならば、「灰色の顔」はそこから切り取られた相似する小さな平行四辺形である。そしてこのような全体から一部が切断されるといふモチーフもまた反復されていることに注意したい。そもそも彼がベッドの中で想像した神父の姿は、全身でなく顔のみであった。

³⁴ 筆者がフリン神父の「不気味な笑み」に着目する契機となつたのは、J・L・ジリボンの著作による。彼は「不気味な笑み」を抑圧の回帰、すなわち神経症ではなく、象徴界からの排除と現実界の侵入、すなわち精神病として解釈される可能性についても言及しているが、その一方で「フロイトに即して」「不気味なものは必ずしも「現実界」の署名ではなく、抑圧されたものが生産するものであるとしよう」と述べている(二三二)。本論も、ジリボンのこの見方に与する。

to me that the old priest was smiling as he lay there in his coffin.)」(S 177-79)。「灰色の顔」の夢において、何かを告白したがつっていたその顔の笑みは少年に伝染し、彼もまた罪人を赦すかのように微笑んでいた。つまり、不気味な笑みが顔から少年へと伝染し、それによって神父と信徒の役割の交換がなされていたわけだ。この場面でも少年は実際には微笑んでいない。少なくとも彼は死者の前でそれが非礼であるという礼節をわきまえている。この場面の反復の要点は、少年の代わり、に神父が笑うということである。しかし、この直後に少年が outbreaks 「灰色の顔」は、彼が微笑みを予期していただけに一層強い衝撃として彼を打ちのめす。

でも、違った。僕たちが立ち上がり、ベッドの枕元の方へ行ってみると、彼は微笑んでいないのがわかった。そこに彼は厳めしくどしりと横たわり、まるで祭壇に上がるときのように祭服を着て、大きな両手は聖杯を力なく抱えていた。彼の顔はとても獐猛で、灰色に膨れ上がっていて、洞窟のような黒い鼻孔が見え、顔のまわりには疎らに白い和毛があった。部屋の中には強においが立ち込めていた——花だ。

But no. When we rose and went up to the head of the bed I saw that he was not smiling. There he lay, solemn and copious, vested as for the altar, his large hands loosely retaining a chalice. His face was very truculent, grey and massive, with black cavernous nostrils and circled by a scanty white fur. There was a heavy odour in the room, the flowers. (S 180-85)

またしても「灰色の顔」は想起されていない。しかし少年が自分と同様に神父も棺の中で笑っているのではないかと空想することの意味は、彼は神父の不気味な笑みを無意識的には思い出していたということだ。それだけにこの「でも、違った(But no)」は重く。「獐猛で、灰色に膨れ上がって」「た顔——ここで灰色のシンボリズムに続くのはまさに黒と白のコントラストであるが、この灰色は生と死の間というよりはむしろ、闇／死／黒の世界がイノセンスの白を今まさに汚染してゆくような灰色だ。微笑みの有無はその灰色を媒介として少年の期待を劇的に裏切り、事実この後、少年は文字通り言葉を失ってしまう。語りに挿入されていた彼の想念は(一箇所を除いて)消え去り³⁴、おぼとイライザの会話だけが部屋の沈黙を破ってゆく。イライザは、神父が狂気に陥った原因、すなわちあるとき聖杯を壊してしまったことを語るが、少年がその言葉をいかように受け止めたかはテキストに記述されない。

少年の意識が流れるのは、物語の幕が下りる直前のみである。イライザは神父の狂気を婉曲的に語り続ける——「そうしたらですね、あの人はそこにいたんです。真つ暗な告解室の

³⁴ 唯一の例外は、少年がナニーから差し出されたクラッカー——聖餐のホスチスを暗示する——を断るときに、「クラッカーを食べると大きな音が立つと思ったから」と述べる箇所じみ(S 194-95)。

中で、独り座って、目を大きく見開いて、自分に向かってそっと笑っていたようなんです
(And what do you think but there he was, sitting up by himself in the dark in his
confession box, wideawake and laughing-like softly to himself?) (S 297-99)。物語に登場
する最後の「笑い」である。テキストは以下のように続く。

耳を澄ますように、彼女は突然言葉を切った。僕もまた耳を澄ましたが、家の中は全く
の無音だった⁸⁵。僕にはわかった——あの老司祭は、僕たちがさつき見たように棺の中に
横たわっているのだ。死の中でも厳めしく獰猛な顔つきをして、胸に空っぽの聖杯を抱え
たまま。

イライザは言葉を続けた。

——大きく目を見開いて、自分に笑いかけているようでした……。それで、ええ、みなさん
はそれを「覧になつてね、彼にはどいとおかしなところがあると思われたわけです……」

She stopped suddenly as if to listen. I too listened but there was no sound in the
house and I knew that the old priest was lying still in his coffin as we had seen him,
solemn and truculent in death, an idle chalice on his breast.

Eliza resumed:

—Wideawake and laughing-like to himself. ... So then of course when they saw that
that made them think that there was something gone wrong with him. ... (S 300-07 :
中略は原文ママ)

告解室で独り自分に向かってそっと笑っている神父のイメージと、棺の中で今しがた見た
神父のイメージがぶつかり合う。ここで思い出すべきは、「灰色の顔」が夢の中で赦しを請
うていたということだ。トマス・ディルワース(Thomas Dilworth)が述べるように、告解室
においては信徒は跪き、席に着いているのは神父のみであるので、「独り座って」という記
述から、神父はあくまで赦しを与える側にいたことがわかる——「おそらく彼は自ら己の罪
を赦そうとするのであるが、神学的に言えばそれは司祭には不可能なことだ(Maybe he was
attempting to absolve himself, which is something theologically a priest cannot do)」
(105)。赦しを与えるという特別な「力」を持つはずの神父が必死に赦しを請うていること
の皮肉——夢における少年と神父の役割の交換は、その笑みと共に、ラストシーンに向けて
敷かれた伏線であったことがわかる⁸⁶。

⁸⁵ 次節で見るように、沈黙の中で耳を澄ますというモチーフは、「痛ましい事件」におい
ても現れる。この場面もまたH版では描かれていないことから、作者は神父の不気味な独
り笑いを強調するだけでなく、短編全体の構成的デザインを考慮した上で、この場面を追加
したのである。

⁸⁶ 『肖像』第四章でステイヴンに聖職への道を勧めるベルヴェディアの校長は、聖職者
の「権」力を過剰なまでに強調し、その力の一つに「罪を課し、そしてそれを解く力(the
power to bind and to loose from sin)」を挙げ⁸⁷(P.4.386)。シヨイスはその「謎めいた知と

ここまでの論点をまとめよう。「姉妹たち」は少年の視点から語られる一人称の物語であるが、いくつかの先行研究が述べるように、より正確に言えば、後に大人となった語り手がかつての自己を思い出しながら語る「回想」の物語である (Kershner 24, 金井「二〇一六」三六、田多良 四九)³⁵。そして読者は語り手が回想するがままの順序に縛られている。しかし実際には、物語の結びとなる最後の独り笑いは、時系列的には最初に来るべきものだ。つまり、聖杯を壊したことの罪悪感に苛まれた神父は狂気に陥り、ある晩真つ暗な告解室に座って独り笑っている。その後少年と出逢い、彼に知識を教授する中で教える者特有の微笑みを見せるが途中で死んでしまう。少年が生前の神父の記憶から想起した顔は、夢の中で怪しく微笑んでいる。これを本論が着目する「不気味な笑い」との関連で言えば、告解室での神父の独り笑い、少年に対する不気味な微笑み、灰色の顔の許しを請う微笑み、そして笑みのない厳めしい表情をした死体という順番になる。ここで本研究の主要概念のひとつであるトラウマを援用すれば、神父の「灰色の顔」に寄り憑かれ、その亡骸を見たという経験は、少年にとってまさしく「トラウマ的経験」であっただろう。しかし、この物語が終わった後彼に取り憑いたのは、果たして死者の荘厳で獐猛な灰色の顔だけであろうか。彼はむしろ微笑みのない死者の顔を見ることで、夢の中の「灰色の顔」を想起せざるを得なかったのではなからうか。次節で検討するシニコウ夫人の「ふたつのイメージ」と同様に、少年にとって神父は生前の記憶と遺体の記憶のどちらも不気味なものであり、再度抑圧すべき対象となる。

よって、物語の後にこの少年に起こったことをこんな風に推測してみるのは無駄ではあるまい。遺体を見た彼がショックの大きさのために言葉を失ってしまったように、実際彼は神父の死を巡る記憶を長らく思い出さなまま成長してゆく。しかし、彼はあるとき(例えば一九〇四年の夏に)、ふと子ども時代の記憶を思い出し、かつて脳裏に取り憑いた記憶を、かつての自分が感じたまま書き記してゆく。では、このように後に大人となった語り手が「事後的に」この物語を書くことは何を意味するだろうか。言い換えれば、作者ジョイスがこのような語り手を創出し、彼に少年時代を回想させたことの意義はどこに見出される

力」に魅了されるステイヴンを描きつつ、「教会の誇るべき要求と聖職の秘儀と力を熱心に勧める校長の声が、彼の記憶の中で虚ろに繰り返された(The voice of the director urging upon him the proud claims of the church and the mystery and power of the priestly office repeated itself idly in his memory)」と書くこと(P.4.524-27)。「姉妹たち」で棺に横たわる神父が抱える「空っぽの聖杯(idle chalice)」とは、その力の空虚さを示すことだろう。³⁷ とりわけ、ウォレン・ベック(Warren Beck)の次の指摘は重要である。「このような語り手のすべての核心にあるのは回想、しかも大人になってから改めて評価される回想である。ここで芸術家を取り組んだ課題は、その内省が言外の意味を含み込むと同時に、あくまでも子どもがその出来事をどのように感じたかを、後に続く分析や抽象化を交えずに、直接的に示すような書き方で語る」ことだ(The core of all such narratives is a recollection, reassessed maturely; the artist's problem is to couch this in a style that, while allowing implicative reflection, will also represent the child's immediate sense of the original experience, without smothering it in a subsequent analysis and abstraction) (44)。

べきだろうか³⁸。

犠牲者としての「灰色の顔」

ここで作者の伝記的事実に改めて着目しないわけにはいかない。先に述べたようにIH版の「姉妹たち」は一九〇四年八月の『アイリッシュ・ホームステッド』に掲載された。ジョージ・ラツセルがジョイスに原稿を依頼したのは同年の七月であり、七月二十三日には原稿料の「一ソヴリン」が送られている。そして、奇しくもこの作品は「八月十三日、メイ・ジョイスの一周忌の日に、ステイーヴン・デーダラスの筆名で掲載された」(JJ164)。ここで推測されるのは、ジョイスは「姉妹たち」を執筆していたとき、まもなく母の命日が近づいていることを意識していたということだ。であるとすれば、死んだ神父の「灰色の顔」の出典／起源(origin)は何よりもジョイス自身のトラウマ的経験に求められなければならない。一九〇四年八月二十九日、ジョイスは出会って三ヶ月に満たない恋人ノーラに、次のような手紙を送っている。

母はゆっくり殺されたのだと思う。父に酷い扱いを受け、長年の心労と、僕自身のシニカルで余りにも明け透けな振る舞いのせいだ。棺に横たわる彼女の顔——癌でやつれた灰色の顔——を見たとき、僕が見ているのは、犠牲者の顔なんだとわかった。そして、母を犠牲者にしたシステムを呪ったんだ。

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. (LII 48)³⁹

ここで述べられた「システム」とは、言うまでもなくカトリック教会のことである。確かにこれは余りにナイーヴな読解であるかもしれない。しかし、ジョイスは自らの散文作家としての経歴の始点に、なぜ神父の死、及び、棺に横たわる死体を眺める主人公を描いたのか、と問うてみると、ジョイスもまた書くことを通じて、自らのトラウマを払拭しようと試みたのではなからうか。つまり、母の死という個人的記憶を、カトリック支配による麻痺したダブリン社会の原初的現れとしてパラレルに描くこと(それ故に、主人公は少年／子どもでなければならない)——このような「徹底操作」を行ったのだ。しかし、この試みは失敗に終わらなければならなかった。もし作家が「姉妹たち」を書くことによって母の死という

³⁸ 事実ジョイスは『ダブリナーズ』の最初の三作を「僕の少年時代の物語(stories of my childhood)」(LII11)と呼んでいた。

³⁹ 余りにも自明であるが故にであろうか、フリン神父の顔と作者の母の顔を結び付ける先行研究は思いの外少ない。例えば、Jackson & McGinley 3を参照のこと。

⁴⁰ 「徹底操作」の意義については、第三章第一節を参照のこと。

トラウマを克服できていたならば、『ユリシーズ』の第一章で母の亡霊に取り憑かれるステイーヴンが描かれることはなかっただろう（またしても亡霊は夢の中に現れる）。そして、本論の次節で見ると、亡霊を悪魔祓いするのではなく、むしろ絶えず亡霊の声に応答し続けることを選んだジョイスがいる。なぜなら、テクストに亡霊が出現する理由は、生者に「なぜ私が安らかな死を得られないのか」を問うためだからだ。

「否定的自画像(Negative Portrait)」タイプのフリン神父

ここまでは、この物語の視点に従って少年の側から解釈してきた。「姉妹たち」において描かれる一連の出来事は、少年にとってトラウマ的経験である。しかし、兎と家鴨のだまし絵のように視点を変えたとき、写真のネガのように浮かび上がってくるのは、聖杯を壊してしまうという神父のトラウマ的経験である⁵⁴。ウォルツルが指摘するように、「ますます神経質になってゆく神父の気性が極点に達するのは、あるときのミサで聖杯を壊すというトラウマ的な事故においてである(His increasing nervousness came to a climax in a traumatic accident when he broke a chalice one day saying Mass)」(1973] 379)。また、ウィリアム・ヨーク・ティンダル(William York Tindall)が述べるように、「哀れなジェイムズ・フリンは「麻痺という」徴候の犠牲者であり、それを具現化する人物である(Poor James Flynn is the victim and embodiment of this syndrome)」(14)。とするならば、フリン神父もまたジョイスの否定的自画像であったと言える。この仮説を裏付けるのは以下の三点だ。第一に、余りに自明な事実であるが、神父のファースト・ネームは「ジェイムズ」であることが挙げられる。ここで改めてジェイムズ・フリン神父のモデルについて、検討しておきたい。エルマンはジョイスの母方の親戚に、「中風に罹り、発狂した老司祭」がいたと述べているが(JJ163)、後にピーター・コストロ(Peter Costello)が行った詳細な調査に依れば、これは間違いである⁵⁵。コストロは、「姉妹たち」の神父のモデルとして、作者の父ジョンの母方のおじであるチャールズ・オコンネルを挙げる。彼は一八五四年に教区司祭になるものの、六三年頃にはその権利を剥奪されている。その理由は、この神父は独自に収入源を持っていたため(彼の実家はコークで最も大きな雑貨屋を営んでいた)、信徒が納める教区税を受け取ることを拒否し、教区長などからの反発を買ったという。コストロによれば、「詳細

⁵⁴ 金井嘉彦は本作を論じる際、アイルランドに特有の「聖職者小説」というジャンルと、世紀転換期の宗教モダニズムの問題の双方から、歴史的、社会的コンテクストを掘り起こし、フリン神父に「カトリシズム自体の衰弱」を見て取っている(「二〇一六」四九―五三)。現在なおヨーロッパで最も保守的なカトリック国と見なされるアイルランドにおいて、先行研究はカトリシズムの強権性にばかり目を向けてきたことは否めない。しかし、どれほど弱体化しているともカトリシズムという名のシステムが、ジョイスの母を死に追いやったことの重さは強く受け止められなければならない⁵⁵。

⁵⁵ この司祭についてエルマンが最初に言及した箇所は JJ20 であるが、この記述は作家の妹メイ(メアリ・キャスリーン: 1890-1966)の一九五三年のインタビューに基づいているため(JJ748)、記憶違いがあったのではなからうか。

こそ不明であるが、チャールズ・オコンネルについての聖職権を巡る醜聞が「姉妹たち」の不幸な神父に引き継がれている(The air of obscure clerical scandal hovering around Charles O'Connell was to be passed on to the unfortunate priest in "The Sisters")⁴³と云う([1992] 39-40)⁴³。教区民に課せられる「教区税」は、言うなれば、教会の運営という大義のために信徒から搾取を行っているわけであるが、それに疑義を呈したチャールズが聖職権を奪われたことに、ジョイスは母とは別種の「犠牲者」の姿を見出したことだろう。

さらにコストロは「姉妹たち」の神父のモデルとして、二人の人物を提示する。一人は母方の祖父ジョン・マレーで、彼は一八九四年三月三日「進行麻痺発作(paralytic stroke)」で亡くなっており、幼いジョイスにとつてはこれが人生で初めて死と出会う出来事であったと云う([1992] 125-28)。もう一人については、一八九三年の夏に作者の母メアリがダブリン市内で知り合った二人の夫人がおり(モナハン姉妹)、彼女たちはまさしく「姉妹たち」に出てくるグレート・ブリテン通りで布地屋(drapery)を営み、奇しくもその姉妹の兄/弟の名が「ジェイムズ」であったという(尤も彼の職業は神父ではなかった) ([1992] 129)。上で見たように、フリン神父の「灰色の顔」には、作者の母の亡骸が反映されていたわけだが、彼の人物造型は作者の父母双方の家族の挿話が組み込まれていたことがわかる。

フリン神父の名がジェイムズであることの意義は、『ダブリナーズ』の他の短篇の主人公からも確認できる。「レースの後(After the Race)」の主人公はジミー・ドイルであり、「痛ましい事件」の主人公はジェイムズ・ダフィーである。奇しくも両作品はジョイスが『ダブリナーズ』の中で「最も出来の悪い二作品」と呼んだものであるが(LIT 189)、その理由として、彼らの造型にあまりにも作者の内面が赤裸々に表出されたことが挙げられるかもしれない。ダフィーについての分析は次節に譲るが、「レースの後」は滝沢玄が述べるように、各登場人物の出自がアイルランド、英国、フランス、ハンガリーと、「民族のアレゴリー」を形成しており(一二三)、裕福な家庭出身のジミーは、大陸とのコネクションを誇示し、同胞のアイルランド人を見下す鼻持ちならない放蕩息子だ。言うなれば彼は、父の経済的没落がなかったならばあり得たもう一人のどら息子、ジョイスの姿である。

フリン神父とジョイスを結ぶ第二の要素は神父の性格に求められる。フリッツ・セン(Fritz Senn)が指摘するように「フリン神父と同様に、ジョイスは余りにも“scrupulous”である」からだ(71)。完成版ではイライザは神父の為人を以下のように語る——「あの人は几帳面で実直すぎる人でしたよ、いつだって(He was too scrupulous always)。……聖職者の責務はあの人には重すぎたんですね。それで、彼の人生は言うなれば、苦難の連続でした(crossed)」(S 272-74)。⁴⁴この問題となるのは、“scrupulous”である。この言葉は「ジョイ

⁴³ このチャールズについては、スタニスロースも言及している(MBK 44)。この興味深いのは、『肖像』に登場する「チャールズおじさん」のモデルは、この神父の兄弟であるウイリアム・オコンネルであるということだ。ジョイスがこの兄弟に強い関心があったことを示す証左となる。

⁴⁴ この点については、フロイトの「否定(Negation)」との関係で「痛ましい事件」を論じた拙論を参照のこと(Kobayashi [2011])。

スが書簡で触れた『ダブリナーズ』の文体、「周到に削った野卑の文体 (a style of scrupulous meanness)」を想起させる (LII 34)。ただし多くの先行研究が指摘するように、“scrupulous” と “meanness” はどちらにも実に多義的である⁴⁵。LII では前者のみに着目するが、この語は「徹底的な、周到な」と共に、名詞の *scruple* の意である「疑念」「良心の咎め」から、「良心において」という意味にも取れ、同書簡の有名な文言——「私の「執筆の」意図は、我が国の道徳史を書くことでした (My intention was to write a chapter of the moral history of my country)」——の「道徳史／精神史」と重なり合う。本研究が第二章で検討するように、「良心の呵責」は『ユリシーズ』のステイヴンの脳裡に、終日付きまとう言葉であった。しかし、(管見の及ぶ限り) 先行研究が未だ指摘していないのは、IH 版では “scrupulous” が直接的に「狂気」と結びついていたということだ。イライザとおばのやり取りを見てみよう。

「あの人はいい人でしたよ。でも、そうね……失意の人でもあったわね……そう、あの人の人生は、言うなれば、苦難の連続でした」

「ええ、そうですね！ おっしゃりたいことはわかります」

「だからといってね、気が触れてしまったというわけではないんです。自分のことはちゃんとわかっていました。ただ、彼はいつも少し変わったところがありませんでした。私たちは一緒に育ちましたけど、昔から変わっていたんです。あるときなんて、一ヶ月も口を利かなくなったりして。そう、あの人はそんな感じでした。いつだってね」

「きくと本の読みすぎだったんじゃないかしら、ミス・フリン。」

「ええ、たくさん読んでいましたね。でも最近はどうでもなかったですよ。でもきくとあの人の几帳面さが、精神に影響を与えたのかもしれないね。聖職者の責務はあの人には重すぎたんです。」

“He was a good man, but, you see . . . he was a disappointed man . . . You see, his life was, you might say, crossed.”

“Ah, yes! I know what you mean.”

“Not that he was anyway mad, as you know yourself, but he was always a little queer. Even when we were all growing up together he was queer. One time he didn't speak hardly for a month. You know he was that kind always.”

“Perhaps he read too much, Miss Flynn?”

“O, he read a good deal, but not latterly. But it was his scrupulousness, I think, affected his mind. The duties of the priesthood were too much for him.” (IH 206-07 : 中略は原文ママ)

先に述べたように、IH 版では神父の狂気は明言されていたが、完成版ではそれが暗示され

⁴⁵ 翻訳の難しい “meanness” (並びに上の「姉妹たち」の引用における “crossed”) については、金井が詳しく論じているので参照のヲヤ ([二〇一四] 四一五、一四一―一七)。

るに留まっている。ただし、この場面ではイライザが“mad”をいう単語を使っており、狂気の主題が前景化してしまっている。わかりやすくなることは、ジョイスにあってはむしろ避けるべきことであった。よって完成版では、最後のイライザの台詞(「大きく目を見開いて、自分に笑いかけているようでした……」)を聞くことで、少年は「不気味な笑い」と共に、神父が狂気の内であったことを知る。狂気という謎を最後まで懸延させたという点で、この改稿は大変効果的であったと言えよう。さらに二箇所の下線部(“he was always queer” / “he was that kind always”)に着目すれば、後者については always が後置されている点からもわかるように、scrupulous を strange / queer / wrong の形容詞の系譜に位置付けていることがわかる。これもまた狂気を明示しないための手法である。また、IH版では“His scrupulousness, I think, affected his mind”に加え、“his mind was a bit affected by that [聖杯を壊したこと]”とあり、“affected”が二度使われているのに対し、完成稿では “That [聖杯を壊したこと] affected his mind”のみの一回となつている(S 289)。しかしこの二つはむしろ affect を一度きりにする点で、聖杯を壊すという事故が神父にとっていかに衝撃的な出来事であったかを印象づける点だろう⁴⁶。

自伝的解釈に戻ると、“Perhaps he read too much, Miss Flynn?” / “Oh, he read a good deal, but not latterly”が完成稿において削除されていることは意味深長だ。ここからジョイスその人と神父との近さが改めて論証される。『肖像』第五章第四節の日記で、ステイヴンは母から信心の喪失を咎められた時のことを次のように記している——「僕の頭はおかしくなっていると母は言う。本の読み過ぎだつて(Said I have a queer mind and have read too much) (P.5.2642)。確かに、ステイヴンとジョイスをナイーヴに結び付けることは自重しなければならぬ。しかし『ステイヴン・ヒアロー』において、ステイヴンの母は「あなたのお父さんと結婚する前は、私もよく本を読んだのよ(Before I married your father I used to read a great deal)」と述べている(SH90)。ここから、ジョイス母子の間には、本はたくさん読むぶんには構わないが、読み過ぎはよくない、という、作家を志す子どもと親の間では典型的とも言えるやり取りが頻繁に交わされていたのではないかと推測される。もう一点『肖像』との関連で言えば、几帳面すぎる神父の姿は第四章のステイヴンの過剰なまでに厳しい禁欲生活を思い出させる。第三章の「地獄の説教」に恐れ戦いた彼は、その後しばらくの間、五感を徹底的に制限した暮らしをする。だが、次第に彼は「断食や祈りよりも他人の生活と歩調を同じくすることが困難に思え」、それによって「疑念や良心の呵責(doubts and scruples)と共に精神的な渇き」が湧き上がり、「告解が良心の呵責や悔恨の念の不完全さ(scrupulous and unrepented imperfections)から逃避する手段になった」こ

こから読者にはひとつの問いが思い浮かぶ。神父は「注意深い／慎重な人」であったはずなのに、なぜ聖杯を壊してしまったのか、つまり、イライザの見立てとは異なり、実際には神父は職務に不真面目だったのではないか、あるいは、神父の狂気は聖杯を壊す以前から既に始まっていたのではないかということだ。言うなれば、「信用できない語り手」であるイライザの語りによって、結末の開かれた、複数の解釈の可能性が湧き上がるのである。

とに気がつく(P. 4.166-73)。少なくともジョイスにとって“scrupulous”という言葉は、宗教性と深く結びつき、大人になるにつれ宗教への不信心が増していった自らの若き日の姿を想起させるものであっただろう。

これに関連して、神父とジョイスを繋ぐ第三点として必然的に導かれるのは、司祭という職業である。先に述べたように、発狂したのちも、フリン神父は少年にカトリックの教義を教え、彼に大いなる期待を寄せていた。その期待は、聖杯を壊したことの罪悪感に対する代償行為でもあっただろう。そして「姉妹たち」の主人公が夢の中で赦しを与える神父の役割を演じることは、彼の未来が聖職の道を進むこともあり得るといふ可能性を示す。この主人公が、ステイーヴンと同様に作者の分身であるとするならば、一度は聖職者を志したジョイスが神父という職業に対し、あり得べき否定的自己の一形態を見出していたこともまた事実だろう。すなわち、母の死の一周忌を目前として、ダブリンからの脱出を考えはじめていた作家は、己を縛りつけるカトリックの様々な側面に想いを巡らせていたはずである。

多くの先行研究は、神父のために多くの犠牲を払った未婚の姉妹たちに、神(父)に仕えるがために貧困にあえぐ民衆という構図を読み取ってきた。しかし、この姉妹たちは、ジョイスが母の死に顔に見て取ったような、犠牲者の姿を自らの中に見出すことができない。ここに麻痺の麻痺たる所以がある。だがもし作者が少年だけでなく神父にも自らのあり得べき自己を重ね合わせていたとすれば、「姉妹たち」とはジョイスの実の兄弟・姉妹たちでもあったのではないだろうか。伝記に依れば、ジョイスの父の家系は三代続けて一人っ子であり、父は息子ジェイムズに対して今日から見れば過保護と言えるほど、長男としての「大いなる期待」を寄せていた。芸術至上主義者に相応しいジョイスの家族への非情さは様々に伝えられているが、彼が大家族(十人兄弟)の長子としての責任に全く無自覚だったとは考えがたい。しかも一九〇四年七月、彼はまさに家族と故国を捨てようとしていた。「姉妹たち」の次に書かれた「エヴリン」の主人公が、亡き母の代わりに、飲んだくれの父だけでなく他の幼い兄弟たちの面倒を見ていたことを思い出すとき、そこには長子としての責務という主題が浮かび上がる。十九歳の彼女が home を捨てようとして決意するその時、母の最期の記憶がフラッシュバックのように蘇る。

物思いに耽っていると、母の人生の悲惨な光景が、彼女の存在の急所とでも言うべき場所に呪文をかけてしまった——ありふれた犠牲を重ねた人生が、今わの際の、狂気によって閉じられようとしている。彼女は体を震わせた。何が何だかわからなくなって執拗に讒言を繰り返す母の声が再び聞こえてきたのだ。

—デレヴォーン・セローン！ デレヴォーン・セローン！

突然の恐怖の衝動に彼女は立ち尽くした。逃げなきゃ！ 逃げなきゃいけないんだ！ フランクならきつと私を救ってくれる。私に生を与えてくれる、たぶん愛だって。

キ 本研究第三章で論じるように、『ユリシーズ』第十挿話でステイーヴンは、見窄らしい格好をした妹たちに同情し、「内心の呵責(agenbite of inwit)」を覚える(U10.875)。

As she mused the pitiful vision of her mother's life laid its spell on the very quick of her being—that life of commonplace sacrifices closing in final craziness. She trembled as she heard again her mother's voice saying constantly with foolish insistence:

—Derevaun Seravn! Derevaun Seravn!

She stood up in a sudden impulse of terror. Escapel! She must escape! Frank would save her. He would give her life, perhaps love too. (“Eveline” 130-40)

エヴリンの母の狂気はフリン神父の狂気に通じる。そして「ここには言うまでもなく作者の母の最期もまた書き込まれている。ダブリンに留まり聖職者となっていたときの否定的自己がフリン神父であるように、エヴリンはダブリンから「脱出」しよう試みるが、家族／家庭(home)に囚われてしまう作者のあり得たかもしれない姿であった。カトリシズムという亡霊は、「エヴリン」においては死んだ母を通じて、「姉妹たち」においては死んだ神父を通じて、主人公の自由を奪おうとしている。しかし「姉妹たち」の少年が、エヴリンと異なるのは、他ならぬ彼自身がこの物語を事後的に回想しているという事実だ。三人称単数で描かれる「エヴリン」のヒロインはラストシーンで、恋人によつて海で溺れさせられることを恐れて、「鉄柵を両手で掴んで離さない」(“Eveline” 159-60)。彼女は語りの面においても現在に縛られている。しかし、「姉妹たち」における「現在」とは、神父の死から数年を経て青年／大人となった語り手が、書くことを通じて自身に取り憑くカトリック教会の「力」から逃れようともがいているそのときである。そして作者が「姉妹たち」の改稿に費やした時間もまた、亡霊的過去との執拗な対峙であった。

本節のここまでの論点をまとめておこう。確かに、どんな作家であれ、多かれ少なかれ登場人物に自らの性格や体験や記憶の一部を分け与えることだろう。しかし、これまで見たようにジョイスのデビュー作には、彼の人生に帰すべき要素が余りも多い。そして、母の灰色の顔は、トラウマ的経験の痛ましい記憶として、一周忌を前にした作者の脳裡でそれまで以上に繰り返し反芻されたことだろう。「姉妹たち」の幾多の改稿は、ジョイスがフリン神父というあり得べき自己の姿に亡霊としての役割を付与する試みであり、その亡霊に取り憑かれる自己の姿を子どもの視点を借りて書き換える試みであった。

第二節

亡霊の声に耳を澄ますこと——「痛ましい事件」の憑在論的読解

弟のスタニスロースが「中年になったときを想像して」、兄ジエイムズは「痛ましい事件」の主人公ジエイムズ・ダフィーを創作したと言われている(MBK159-60)。作家はさらに自身の文学的素養（とりわけハウプトマンとニーチェへの関心）を付け加え、「ダフィー氏のニーチェ的態度を批判し、幾分は自己批判に酔いしれていた([i]n criticizing Mr. Duffy's Nietzschean attitudes Joyce was indulging in a measure of self-criticism)」(Scholes & Litz 476)。高い知性という点では、ダフィーは「死者たち」のゲイブリエル・コンロイや、作家自身に最も近い「分身(alter ego)」であるステイヴン・デダラスに匹敵する人物だが、本章の冒頭で述べたように、もしジョイスがダブリンから自発的亡命を遂げることがなかったならばあり得たかもしれない自己として、ダフィーは作者自身の「あまりにも見事な自己戯画」であっただろう（米本二八四）。

本作の先行研究は長い間、ダフィーのエゴイズムやナルシズムをめぐるのが主流を成していた。つまり『ダブリナーズ』全体の主題である精神的「麻痺(paralysis)」が原因で、彼は終ぞ他者を受け入れることができず、再び元の孤独な生活に戻るといえるものである。事実多くの批評家が、シニコウ夫人の「痛ましい事件」を経てもなお、彼の人生に変化は訪れないと解釈している(Beck 235, Peake 35, Leonard 226, Wicht 132, West & Hendricks 714, Coleman 370, 南谷覺正 四七)。一方、精神分析やクイア理論に基づき、ダフィーを同性愛者、すなわち「強制的異性愛主義」の犠牲者として読み解く流れも連綿と続いてきた(Reid 221-39, David Norris 357-73, Jackson 327-41, 高橋和久 二〇四—二二)⁴⁸。

これら二つの潮流に対し、最新の『ダブリナーズ』*Collaborative Dubliners* (2012)において、ポール・セイント＝アーマー(Paul Saint-Amour)とカレン・ロレンス(Karen Lawrence)は、ダフィーを非難するでも擁護するでもない、言うなれば「第三の道」を提示した。「物語の最終パラグラフは、読者が決断を下す空間として機能することになる」と述べ、他ならぬ私たち読者がいかに他者を歓待すべきかを再考させるテキストであると本作を読み替えたのである(255-56)。エマニュエル・レヴィナスに依拠した彼らの倫理的読解に本研究は強く示唆を受けているが、ダフィーが亡霊と出会っていることの意義がさほど強調されていないことが悔やまれる。なぜなら「痛ましい事件」を『ダブリナーズ』の「核心」であると断じたヒュー・ケナー(Hugh Kenner)は、一九五五年という初期の批評において既に、亡霊や幻影、生ける屍というモチーフが「死者たち」の世界へと繋がってゆくと論じており([1987] 58-59)、多くの批評もシニコウ夫人の亡霊に言及してきたからである⁴⁹。

⁴⁸ この大別については、クリストファー・デイヴオルト(Christopher DeVault)を参照した(78-80)。

⁴⁹ ニーチェの『悲劇の誕生』を参照して本作と「死者たち」を比較したシンシア・ウィー トリー＝ロヴオイ(Cynthia Wheatley-Lavoy)は、次のように述べて両短編のテーマの近接

本節では、ケナー以降徹底的に論じられることのなかった以下の点を考察する。すなわち、主人／客／敵という多義性を持つ host は「亡霊(ghost)と語源的な繋がりがあり、ジョイスは亡霊との出会いに歓待(hospitality)を見出したこと、そしてその結びつきの萌芽が「痛ましい事件」に見られるのではないかとということである。そこで、今日の亡霊研究(Ghost Studies)を牽引したジャック・デリダの「憑在論」を補助線とし、ダフィーとテクストの両者に取り憑く亡霊たちを再考すると共に、シニコウ夫人の亡霊がエゴイストの権化たるダフィーに差し出したのは歓待の契機である」とを論証する。

ジョイスの亡霊たちとデリダの憑在論

ここで改めて本研究の中心テーマである「亡霊」という言葉に注目しよう。『ダブリナーズ』全体で“ghost”は(“ghostly”とこの形を含めて)三度使われている。エヴリンが幸福な思い出として回顧する父が読んでくれた「おばけの話(a ghost story)」(“Eveline” 113-14)「恩寵」における「聖霊(the Holy Ghost)」(“Grace” 260)そして「死者たち」における「亡霊のような青白い光(A ghostly light)」(D 1359)である。同時に、亡霊を意味する言葉が使われていなくとも、死者は様々な形で生者に取り憑いている。前節で見たように「姉妹たち」の亡くなったフリン神父は「灰色の顔」として主人公の少年の頭の中に侵入し、エヴリンはいざ駆け落ちする段になって病死した母の悲惨な最期を反復強迫的に思い出す。「蕩の日の委員会室」では十一年前に死んだ自治運動の旗手、チャールズ・スチュワート・パーネルが暖炉の火となって無気力な党员たちを照らし、そして「死者たち」では若くして肺炎を患って死んだマイケル・フュアリーの霊が、「オークリムの乙女」という歌によって呼び出され、「亡霊のような青白い」ガス灯の光として主人公夫妻が滞在するホテルの一室を照らし続ける。死者は亡霊として生者に取り憑き、思考停止に陥らせる——これこそジョイスがダブリンの人々に見出した精神的「麻痺」の一症状であった。

ジョイス作品においてかくも反復される亡霊表象を読者はどのように解すべきであろうか。ここではデリダが『マルクスの亡霊たち』で提起した「憑在論(hantologie)」をひとつの手がかりとしたい。「取り憑く(hanter)」と「存在論(ontologie)」を結び付け、音声的にはほぼ同一でありながらも、エクリチュールには痕跡として差異が残るといって、「差延(differance)」を想起させる彼特有の造語である(「二〇〇七」三七、二二二、二二二)」。デリダは明瞭な定義を与えず、あくまでテクストの効果として読者にその解釈を委ねているため、本節では以下の三点に絞って考察する。

性(死と亡霊)を見出している——「ジョイスは他のどの作品よりも「痛ましい事件」の書き直しを行った。最後の書き直しは一九〇六年八月、彼がローマにいたときになされたが、それはちょうど彼が「死者たち」を書き始める直前だった(Joyce rewrote “A Painful Case” more than any other story. The final rewrite was in August 1906 while he was in Rome, just before he began to work on “The Dead”)」(191)。ただし、本章前節で見たように、最も大幅に改稿されたという点では、「痛ましい事件」よりはむしろ「姉妹たち」の方が妥当であるように思われる。

① 遺産相続の問題

マルクス個人を、彼が愛好したシェイクスピアや、彼の理論的先達(あるいは批判の対象)となつた多くの思想家に取り憑かれた者と見なし、なおかつ彼自身もマルクス主義の創始者として私たちに取り憑いているという haunted/haunting の相補的複数関係に目を向けること

② 時間論の問題

『ハムレット』の“The time is out of joint” (第一幕第五場) が示すように、亡霊は現前や存在が前提とする直線的な時間軸／歴史／世界の関節を脱臼させてしまうこと

③ 応答可能性の問題

『ハムレット』あるいは『共産党宣言』の冒頭に登場する亡霊は、取り憑くという行為を通して、その致命の受け手にまさしく“To be or not to be” (第三幕第一場) の如き倫理的応答(決定不可能な決定)を求めていること

以上の三点を補助線として、これから「痛ましい事件」を読み直していく。これまで論じたように、ジョイスにとつてダブリンは彼の記憶に取り憑く亡霊であった。ただし、「姉妹たち」や「死者たち」と比較したときに興味深いのは、本作にはコリン・オウエンズ(Colin Owens)が指摘するように、「複数の文学的亡霊(the multiple literary ghosts)」が憑依している点である(2)。

ダフィー／「痛ましい事件」に取り憑く文学テキストたち

ダフィーが、ゲイブリエルを除く『ダブリナーズ』の他の登場人物たちと大きく異なる点は、作者が「知識人」としての役割を彼に与えたことにある。先行研究にはダフィーをゲイブリエルやステイヴンと比較するものが多いのもそのためであろう。ダフィーの本棚には『ワーズワース全集』と『メイヌース教理問答集』が並び(PC 18-19)、机の中にはジョイス自身も翻訳したハウプトマンの『シヒヤエル・クラマー』の原稿が入つて(22)。シニコウ夫人との別離のち四年の間にニーチェの『ツァラトゥストラ』と『悦ばしき知識』が書棚に追加される(PC 166-67)。ダフィーの人物造型には作者の影が常にちらついているわけだが、ジョイスは主人公と同一化するよりもむしろ差異化しようとしている。事実、パトリック・ビクスビー(Patrick Bixby)はダフィーを「超人」になれなかった男と呼び(“a failed James Overman”)(116)、オウエンズは「姉妹たち」のジエイムズ・フリン神父と同じく神に「応答」することができなかった「司祭の成り損ない(a spoiled priest)」と見なし(108-43)。つまり、シニコウ夫人を「生きる資格のない(unfit to live)」(PC 276)と断罪するときダフィーが見逃しているのは、彼もまた「超人」にも「司祭」にもなれず、ステイヴンのような「芸術家」にもなれなかったことである(このリストには労働者の解放を目指す社会主義者にもなれなかったことを追加することができよう。なぜなら彼は「社会革

命など、ダブリンでは数世紀経っても起こり得ないであろうな」(PC 123-24)と言いつつのだから)。そのような不可能性の集積、あるいは本研究が言うところの「否定的分身／自画像」としてジョイスはダフィーを極めて意地悪く描き出し、独善的な考えに凝り固まった彼の小市民性を断罪している。

では次に、「痛ましい事件」というテキストそれ自体は、先行するテキストといかなる関係にあるだろうか。物語の舞台であるチャペリゾットの「イゾルデのチャペル」という原義からはケルト神話に基づく『トリスタンとイゾルデ』の悲恋が、ハウプトマンの『ミヒャエル・クラマー』からはかつて芸術家を志した父が息子に過大な期待をかけ自殺に追いやってしまい嘔み締めるその悔恨が、トルストイの『アンナ・カレーニナ』からは姦通および列車への飛び込み自殺というモチーフが抜き出せる。以上は、先行研究が指摘した中でも代表的なものであるが、マーゴ・ノリス(Margot Norris)はこれらの文学テキストにアイルランド史におけるふたつの歴史的事象、言うなればコンテキストをアナロジカルに並置してみせる。すなわち、自治運動の旗手であったパーネルの「不義」とオズカー・ワイルドの男色罪による投獄という当時のダブリンの社会状況である。それ故、ダフィーはパーネルのように不義の愛を貫くことができず、また(ダフィーを同性愛者と想定した場合でも)彼が夫人を愛することができない理由はテキストにすることが禁じられているのだとノリスは読む。先に述べたようにダフィーを同性愛者と見なす先行研究は少なくないが、彼が無意識的には(性)愛を求めていたという語りの特徴、あるいは、初稿ではダフィーが夫人との「駆け落ち」を考えていた(Magalaner 89)ことから鑑みても、首肯しかねる。しかし、ノリスが言うように「痛ましい事件」の語り手が、真実を覆い隠す新聞記事と同様に、肝心の部分では何も語らず確定的な解釈ができないことそれ自体が「行為遂行的な効果として読まれうる」という主張には強く同意する(169)⁵⁰。なぜなら、語りが誘導するこの決定不可能性(indeterminacy)や多義性(ambiguity)によって、物語は決して閉じられることはなく、ダフィーを批判あるいは擁護する二つの陣営が批評史において展開されてきたからである⁵¹。要点をまとめよう。上に論じたように、「痛ましい事件」における人物造型とプロットの両面には、間テキスト的な影響関係が見られる。ここに本研究が憑在論の知見①——*haunted / haunting* の相補的複数関係——を付け加えるのは、ジョイスが自らの経験や先行するテキストを「再利用」することなしに作品を造ることはできなかったことを強調する

⁵⁰ R・B・カーシュナー(R. B. Kershner)も同様の主張をしている——「ダフィーが亡霊と出会うのは(Duffy's ghostly encounters) ジョイスによって強調された真なる内省の瞬間であるか、あるいはダフィーが自己の自惚れを強化するもう一つの方便であるか、私たちは選択しなければならぬ」(112-13)。

⁵¹ テキストの解釈における決定不可能性について、吉川信は本作品で使われている「物語(tale/narrative)」という単語に着目し、リアリズムとシンボリズムのいずれか一方に解消することのできない地平を目指すジョイスにあっては、「純粹物語＝ディエゲシス」の形成すら妨げる、多義的な開かれた形態を志向する性質がある」と述べている(「一九八六」二六)。

ためである(ここでは『ユリシーズ』が『オデュッセイア』の壮大なパロディであることを思い出せば充分であろう)。確かに、間テキスト性という概念は、ひとつのテキストが織物として他のテキストと緩やかな連続態を形成していることを明らかにした。しかし、ジョイスにとつて、作品を書くことは常に先行する作家たちとの全面的対決であった。『マルクス』の亡霊たち』において、デリダは“conjunction”の多義性に着目し、この語が「誓約／共謀」、霊の「呼び出し」であると共に、「悪魔祓い」でもあることを指摘した(九九―一〇七)。「悪魔祓いとは……死者はたしかに死んだのだと反復することに存する」とデリダは言う(一一五)。つまり、その精神分析的「否認」は、死者が亡霊として蘇ることを恐れるが故に一層強くその死を強調するのである。

ダブリン、そして先行する複数のテキストに取り憑かれていたが故に、ジョイスは自らのテキストに亡霊たちを蘇らせる。過去の作家を乗り越えるために、故国への未練を断ち切るために、あるいは自らに巢食うエゴイズムを嘲笑うために、彼は亡霊を呼び出し、それと共に、同時に悪魔祓いをしようとする。しかし、彼は悪魔祓いに成功しただろうか。私たちは、書き直しを幾度も試みるものの、最後まで作者は「痛ましい事件」に満足することができなかったことを思い出すべきである(LII148, 151, 182, 189)。そして、次節で検討するように、本作の改稿に苦戦する中でジョイスは「死者たち」の構想を練り始める。主人公の魂が、「巨大な死者たちの群れが住まう場所に接近」する(D 1595-96)、あらゆる者が象徴的に死んでいるあの物語である。ここにはもはや死者の悪魔祓いは見られない。むしろ、妻の他者性の発見を契機として、死者たちに取り憑かれていることを受け入れる主人公ゲイブリエルがいる。言うまでもなくこれは、ジョイス自身のダブリンとの和解でもあっただろう⁵²。ウィリアム・ヨーク・ティンダル(William York Tindall)が言うように、愛に伴う「触れ合(touch)」や「孤独(alone)」、そして「人と人の交わり(communion)」などを扱った『痛ましい事件』は、大きな主題についてジョイスが述べた最初の重要な声明(“A Painful Case” is Joyce’s first considerable statement of a great theme) (32)である。本研究がここに付け加えるべきは亡霊というもう一つの「大きな主題」である。

シニコウ夫人の「ふたつのイメージ」

シニコウ夫人の亡霊は、ハムレットの父のような姿形を与えられておらず、それ故に語り手が亡霊と名指すこともない。あくまでもダフィーの脳裏に取り憑く声や手の温もりの記憶としてあるのみであり、その点では『ユリシーズ』第一挿話のステイヴンの母や(前節で見た)イヴリンの母に類似する。ただし、前者が『ハムレット』とは異なり、声ではなく「強烈な身体性(an intense physicality)」(Weinstock 68)を伴ってステイヴンに改悛を迫ること、後者が家／故郷(home)を捨てて駆け落ちしようとする娘に対して「デレヴオーン・セローナー」(“Eveline” 135)とどう意味不明の叫び声を上げてアイルランドからの脱出

⁵² 他者性や歓待については、次節で詳しく論じる。

を駆り立てることを考慮すると⁵³、シニコウ夫人の亡霊はダフィーにとって恐怖の対象ではなく、むしろその死に衝撃を受けた彼を慰撫するかのような存在であるという点で好対照を成している。

新聞記事を読んだ直後の彼は、「魂の伴侶(Soul's companion)」(PC 273-74)の落ちぶれた死に様に対し激しい怒りに駆られ、シニコウ夫人を非難する。しかし、パブで頼んだホット・パンチのせいもあって、彼の意識は次第に朦朧としてゆく。自殺であれ事故死であれ、アルコール中毒に陥った彼女を糾弾する彼が、飲み慣れない酒をあおるといのは何とも皮肉である。なぜなら彼は「身体的あるいは精神的無秩序を引き起こすものはなんであれ忌み嫌っていた(Mr Duffy abhorred anything which betokened physical or mental disorder.)」はずだ(PC 31-32)。だが、裏を返せば、彼が克己心を保つために自らに課していた厳格な規律を破るほどに、この事件は衝撃的だったと言えよう。

パンチを注文したあとの段落で、ダフィーの意識の流れは一切消えている。茫然自失となつた彼は思考力を失って、酔いに身を任せているかのようだ。かつて「自由意志」を誇示していた彼が物語の中で初めて「身体的あるいは精神的無秩序」に陥る場面に読者は遭遇することになるわけだが、ここで彼の想念は夫人を巡る過去の記憶へと回帰してゆく。

彼はそこに座ったまま、彼女と会っていた頃の生活を振り返り、今自分が彼女に対して抱いているふたつのイメージを交互に想起していると、彼女が死に、存在することを止め、記憶になってしまったことを悟った。……あの人がこの世から去った今ならわかる、あの人の人生がいかに孤独なものであったかということが。夜毎あの部屋で一人きりで過ごす孤独。自分の人生もまた孤独なものになるだろう。自分もまた、死に、存在することを止め、記憶になってしまふまではずっと孤独なのだ——尤も、記憶になり得るのは、誰かが思い出してくれれば、の話だが。

As he sat there, living over his life with her and evoking alternately the two images in which he now conceived her, he realised that she was dead, that she had ceased to exist, that she had become a memory. . . . Now that she was gone he understood how lonely her life must have been, sitting night after night alone in that room. His life would be lonely too until he, too, died, ceased to exist, became a memory—if anyone remembered him. (PC 303-14)

ここに至り、ダフィーは自己の孤独を真に自覚する。ただし、「べうして自分が責められなくてはならないのか? (How was he to blame?)」(PC 310)と自ら自己弁護や自己正当化と

⁵³ 言うまでもなく、最終的にエヴリンは亡き母との「約束(promise)」——母に代わって「できる限り家を切り盛りする」と——(“Eveline” 123-24)に縛られ、波止場で動けなくなってしまう。興味深いのは、「エヴリン」を執筆していたとき、ジョイスはちょうどフランクのようにノーラを連れだして異国への駆け落ちを考えていたと「いう」のである。

も言うべき疑念は、彼が認め知ることのない形で、新聞記事の最後の言葉——「鉄道関係者の」誰にも責任はなかった(No blame attached to anyone) (PC 261-62)——と共鳴している⁵⁴。新聞記事は鉄道会社の不手際のみならず、アルコール中毒や自殺という社会的タブーを隠蔽し、ダフィーは自らの取った行動に対して責任回避をしようとする⁵⁵。これら二重の隠蔽によってシニコウ夫人の声は徹底的に圧殺されている。

さらに注目すべきは、彼女に対して抱く「ふたつのイメージ」を彼が想起している(“evoking”)点である。これは生前と死後のシニコウ夫人という二項対立であるよりはむしろ、過去と現在、経験と伝聞、理想と現実、友愛と性愛、記憶と想像といった両極を互いに重層化しつつ往還していたのではなからうか。事実としての過去と現在、可能性としてあり得たはずの過去と現在——彼は亡霊とアルコールによって揺らいだ記憶の中で、夫人との生を「振り返る／追想する」だけでなく文字通り「生き直す(living over his life with her)」ことを通して、あり得たはずの人生に想いを巡らせるのである。そしてただひとつの厳然たる事実、彼女は死んだという事実が彼に残されるのだ。

デリダの憑在論の要点②を思い出せば、亡霊の出現によって、過去から現在へと直線的に流れる時間軸が攪乱され、ダフィー自身の堅固な自意識の世界が崩壊する瞬間を読者は見て取る。注意すべきは、酒が入る以前から、既に彼の記憶は時間軸を失い始めていたということだ。彼はダブリン市内の食堂から一旦郊外の自宅に戻って記事をもう一度読み直す。すると、そこで初めて記事の全文が読者に明かされ、彼の怒りが雪崩のように押し寄せる。その直後である——「光が薄れ、記憶が彷徨い始めると、彼は彼女の手が自分の手に触れた気がした(As the light faded and his memory began to wander he thought her hand touched his) (PC 284-85)」。ダフィーの記憶もしくは幻想の中に取り憑いていた夫人が、ここにおいて初めて確かな身体性を伴って彼に迫ってくる。

このあとダフィーは、まるで亡霊と対峙することを恐れるかのように行き慣れていないパブに逃げ込む。なぜなら、彼女が彼の手を情熱的に取ったときもまた同様に、彼らは「あの部屋」(四年前に「ふたりの墮落した告解室(their ruined confessional) (PC 153-54)」と語

⁵⁴ つまり、読者だけがこの言葉のアイロニーに気付くことができる——他ならぬダフィーこそ夫人の死に対して「責任」があるという読解の可能性だ。ただし、ここで注意すべきは彼らが別れてからこの事故までの間に、「四年」の月日が経過していることである(PC 163)。ダフィーは記事を読んだ後、シニコウ夫人の「墮落」の原因が自分との別れにあるのではないかと疑い始めるが、この四年の間で夫人が酒に依存することになった真の原因は誰にもわからない。つまり、ダフィーが夫人の死に対して、良心の呵責を覚えること自体が、彼の不遜さだとも言えるわけで、彼が「責任」を感じようとも、感じなくとも、どちらの場合も彼が自己中心的な人物であるように、作者ジョイスは物語を展開させているのである。

⁵⁵ 実際、後日譚である『ユリシーズ』によれば、彼女は無事教会に埋葬されている(U6: 996-97)。つまり、彼女の死は自殺ではなく「事故」として処理されたわけである。また道木一弘はラカンの精神分析を援用して、ブルジョワ社会とリアリズム小説の語りの両者が依拠する「父権的イデオロギー」の問題を本作品から鮮やかに抽出し、シニコウ夫人の亡霊を「言語化され得ないもの」として論証しているので参照のこと(「一九九九」一五九―七四)。

り手が称した夫人の部屋)の中にいたからである。二人が会っていたとき、夫人は幾度となく夜の帳が下りても部屋の明かりを点けずにいた。こともあろうにダフィーは全く気が付いていないが、これ自体が既に夫人による愛の誘いかけであっただろう。自室にいるダフィーの記憶が、夕暮れの光が薄れるのと共に混濁してしまうのは、性愛を求める彼女の秘められた情熱に触れたときの「トラウマ的経験」が、掴まれた手と熱く燃える頬の感觸の生々しさと共に回帰しているが故である。言うなれば、ダフィーの自我が実体化されたような彼の部屋に彼女の亡霊が侵入し、かつて彼女の部屋で起きた愛の誘いが反復されることを恐れて、彼は外へ出て公共空間パブリックスペースとしてのパブへと酒(spirits)を求めて彷徨うのである。酒と霊が同一の spirit で表現されることをジョイスは意識していたはずだ。なぜなら夫人が線路を横切っていたのは夜毎「酒を買いに行くため(to buy spirits)」(PC 252)であり、孤独を紛らわす手段として酒を求めることを両者が反復することと、ふたりの精神的(spiritual)な結びつきは最も皮肉な形で実現するからである。

耳を澄ますこと、歓待すること

「痛ましい事件」の最終パラグラフを見てみよう。

彼は来た道を引き返した。リズムカルな機関車の音が耳の中で激しく鳴っていた。記憶が告げ知らせるものが本当に起きた出来事であったのか、彼には自信が持てなくなっていた。彼は木の下に立ち止まり、機関車のリズムが消え去るのにまかせた。暗闇の中においても、彼女を近くに感じられないし、彼女の声が耳に触れることもない。彼は数分のあいだ耳を澄ませた。何も聞かなくていい。夜は完全に沈黙していた。彼は再び耳を澄ませた。完全な静寂。彼は己の孤独を感じた。

He turned back the way he had come, the rhythm of the engine pounding in his ears. He began to doubt the reality of what memory told him. He hated under a tree and allowed the rhythm to die away. He could not feel her near him in the darkness nor her voice touch his ear. He waited for some minutes, listening. He could hear nothing: the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent. He felt that he was alone. (PC 342-49)

前節で検討したように、「姉妹たち」と「痛ましい事件」双方のラストシーンにおいて、主人公は死者を想いながら「静寂」の中で「耳を澄ませる」。ただし、少年が階上に横たわる神父の遺体の姿を明瞭に想起するのに対し、ダフィーの場合は(四年という歳月が経過したことをもって)夫人との記憶の实在性さえも疑わしく感じられる。その意味において、「彼は来た道を引き返した」という描写は、多くの論者が指摘するように、ダフィーが夫人と出会う以前の生活に戻ることを暗示するのかもしれない。しかし、本研究は傍点部で繰り返さ

れる hear と listen というふたつの聴覚に関わる動詞に着目したい。つまり hear が「聞く」という外部から内部へ、あるいは他者から自己へと音や声が届くという働きを意味するのに対し、listen は音楽鑑賞に見られるように意識的に「聴く」、自己が他者の言葉に「耳を澄ます」という働きを持つ動詞であるということだ。ジョイスはこのふたつの単語を「痛ましい事件」で巧みに使い分けている。

第一に確認すべきは、シニコウ夫人はダフィーが語る言葉の「すべてに耳を傾けた(Shel listened to all)」(PC 110)という表現である。これに続いて、「ほとんど母親のような気遣いを以て([with almost maternal solicitude])彼に心を開くように要請する彼女を、語り手は「彼女は彼の聴罪司祭になった(she became his confessor)」(PC 112-13)と描写する⁸⁵。ダフィー本人は、教会も信仰も持たないと自らの自由意志を誇示しているようであるが(PC 58)、先に言及した『メイヌース教理問答集』や「ふたりの墮落した告解室」のみならず、ダフィーが新聞を読む様子は「司祭が祈祷書を小さな声で読むように唇を動かした(he reads the prayer *In Secretis*)」(PC 200-01)とあり、語り手はカトリックの祭儀や儀礼の比喩を多用している。つまりシニコウ夫人は、神父やマリアが信者の言葉に耳を傾けるように、ダフィーの言葉を全身全霊で聴くのである。

しかしながら、彼はいわば自分を相手に独り善がりの会話をしているだけだ。自身が天使のように夫人には映っているであろうと自惚れ、彼女の熱っぽい気質を感じすると、「彼は奇妙な誰とも知れぬ、しかし自分自身のものだ」と認識できる声が聞こえてきた(the heard the strange impersonal voice, which he recognised as his own)」(PC 143-46)。「魂の癒しがたい孤独(the soul's incurable loneliness)」を訴えるその声は言う——「我々は自分を与えることなどできない。我々是我々のものなのだ(We cannot give ourselves, it said: we are our own)」(PC 145-46)。夫人が彼の手を取り、頬に押し当てるのは、まさにこの直後のことであるが、それはまるで彼女が自分の声に耳を澄まして欲しいと彼に訴えかけているかのようだ。そして、この時の肉体的接触(touch)こそが、夫人の亡霊の手や声の感触として反復されるのである。

最終パラグラフにおいて、彼は二度「耳を澄まして」(“listening/listened again”)何も「聞こえてこない」ことを知る(“He could hear nothing”)。一度は対峙する⁸⁶ことを拒んだ夫人の亡霊と、彼は向き合おうとしている。シャリ・ベinstock(Shari Benstock)が述べるように、「ダフィー氏は今やシニコウ夫人の亡霊がやって来て、取り憑かれることを強く望むのであるが、結局それが彼の元にやってくることはない(Mr. Duffy now waits for Mrs. Sinico's ghost, longs to be haunted by it — but its does not come to him)」(46)。夫人との交際時に彼女の言葉にほとんど耳を傾けなかった彼が、亡霊でもいいから彼女の声を聴きたい、彼女に会いたいと望むその心の変化を認めないわけにはいかないだろう。

本研究はダフィーの幽かではあるが重要なこの変化を、シニコウ夫人の亡霊と出会った

⁸⁵ つまり「告白」という観点から見た場合、「姉妹たち」の少年は聞き手として、ダフィーは告解者としての役割を与えられている。

ことによる、と考える。デリダが述べるように亡霊の呼び出しは「死者に対して責任を取り、死者に対して応答すること」を生者に要求するからである（「二〇〇七」「三三三」⁵⁷）。ダフイーの記憶に取り憑く彼女は、ほんのわずかな時間であれ、彼に応答を求めている。

暗闇の中で彼女は彼のそばにやってくるように思えた。時折、彼女の声⁵⁸が耳に触れ、彼女の手が自分の手に触れるように彼には感じられた。彼は立ち止まったまま耳を澄ませた。どうして彼女から生を奪ったのか？ なぜ彼女に死の宣告を告げたのだ？ 己の道徳性が粉々に砕け散るのを彼は感じた。

She seemed to be near him in the darkness. At moments he seemed to feel her voice touch his ear, her hand touch his. He stood still to listen. Why had he withheld life from her? Why had he sentenced her to death? He felt his moral nature falling to pieces. (PC 318-23)

この listen の後に続くのは、かつて彼が耳にした孤高を誇る彼自身の内なる声であろうか。交際を断つ理由を「あらゆる絆は、悲しみに繋がる絆なのです(every bond . . . is a bond to sorrow)」(PC 157-58)などと訳知り顔で言い放つ彼に相応しい「我々は自分を与えることなどできない。我々は我々のものなのだ」というあの冷徹な利己主義者の声だろうか。パブで労働者たちを「見るでもなく聞くでもなくぼんやり見つめていた(without seeing or hearing them)」ダフイーが(PC 297)「僕」において全篇を通じて初めて「耳を澄ます」と記されていることは重要だ。つまり、ようやく彼は彼女に、その亡霊の声に耳を澄ますのだ。これは、他者を理解し受け入れようとする試みの第一歩、「歓待(hospitality)」の契機と言える。かつて彼女が自分の住む家に招き入れ、彼の話の「すべてに耳を傾けた」のは、いかなる動機に基づくものであれ、ひとつの歓待であった。今度は彼が亡霊の声に耳を澄ますことを通じて他者を歓待しなければならぬ。

歓待は「死者たち」や『ユリシーズ』第十七挿話において鍵となる言葉である。事実ジョイスは一九〇六年九月二五日付の手紙で「僕はダブリンの純真な島国根性とか、その歓待の精神を描いてこなかった。後者の「美德」については、これまで僕が見た限り、ヨーロッパのどこにも見られぬものだ(I have not reproduced its ingenuous insularity and its hospitality. The latter 'virtue' so far as I can see does not exist elsewhere in Europe)」と述べている(LII166)。自発的亡命から約二年が経過し、彼が故国の歓待の意義を再発見した

⁵⁷ 「痛ましい事件」における「歓待」の意義について本研究が強く示唆を受けているセイント・アーマーとロレンスの論考でも、本節で展開したような詳細な分析はないものの「耳を澄ますこと」の意義を以下のように述べている——「この物語は、声や感触、歓待と告知の瞬間に……私たちに耳を澄ますことを求める。大文字の他者の耳へ訴えかけることに失敗するが故に、この物語は読者がその訴えを受け入れるように招いているのだ(The story asks us to listen . . . for moments of voice, touch, welcome, and annunciation; in narrating a failed appeal to the ear of the Other, it invites its readers to receive that appeal)」(260)。

ことは間違いない。この手紙は「痛ましい事件」の改稿を試みる中、「死者たち」の構想を練り始めていたローマで書かれたもので、ジョイスはブレット・ハート(Bret Hart)の『ゲイブリエル・コンロイ(Gabriel Conroy)』を買っべきか弟に問うている。歓待(と、それをもたらす亡霊)は確かにダフィーとゲイブリエルを、彼らがその本当の意義に気づかないままに、結びつけていると言えよう。

「死者たち」の主人公ゲイブリエルがスピーチで言祝ぐ歓待の精神に関わる単語は、一度だけ「痛ましい事件」の中で言及されている。「マガジン・ヒルの頂上に辿り着くと、彼は立ち止まって、「リフィー」川の流れ着く先にあるダブリンを眺めた。冷たい夜にあってその街の明かりは赤々と彼を迎え入れるように燃えていた(When he gained the crest of the Magazine Hill he halted and looked along the river towards Dublin, the lights of which burned redly and hospitably in the cold night.)」(PC 324-26)。⁵⁸ 草稿では“redly”の部分が“humanly”となっていることを考えれば、この街の明かりは人付き合いを忌み嫌い、生から逃避し続けたダフィーにとつて、生前の夫人が彼の頬に触れた情熱の赤であり、モノクロの彼の部屋に似つかわしくない「黒と真紅の上掛け(a black and scarlet rug)」(PC 13)、あるいは彼が執筆用の手箱に置き忘れた「熟れすぎた林檎(an overripe apple)」(PC 29)が本来持っていた赤である。そして彼が「灰色にぼんやりと光る「リフィー」川(the grey gleaming river)」(PC 335-36)——チャペリゾットから始まる『フィネガンズ・ウェイク』において、あらゆる女性や生命の源に擬えられる、あの永遠に回帰し続ける川だ——に目を向けたとき、その先に見えたのは、「火の如く燃える頭(a firely head)を持った虫のような」貨物列車であった。赤く燃えるその列車が去つてなお、「彼の耳には、彼女の名前を繰り返す蒸気機関の、物憂げに唸る音が聞こえていた(still he heard in his ears the laborious drone of the engine reiterating the syllables of her name)」(PC 340-41)。⁵⁹ つまり、ダフィー自身が抑圧しながらも無意識的に求めていたはずの他者との関わり、言わば彼自身が抑圧した生／性への欲求は、ダフィーのエゴイズムによって殺されたシニコウ夫人の亡霊として回帰するのである。⁵⁸

歓待について、ジャック・デリダは言う。

⁵⁸ ハートで、前節で論じたファースト・ネームのジェイムズについて再検討すると、シニコウ夫人を轢いた列車の運転士は「ジェイムズ・レノン(James Lennon)」という名前であることが意味深長だ(PC 212)。すなわち、無慈悲に夫人を撥ねた列車はダフィーのエゴイズムであるかのように感じられる。ジャン＝ミッシェル・ラバテ(Jean-Michel Rabate)は言う——「自伝的な領域から逃れるフィクションにおいて、ジョイスはしばしばエゴイズムに興味深い批判を行っている。とりわけ、エゴイズムが自我の解放の表現ではなく、ニヒリズム的な不能として現れるときに批判が為される。ダフィー氏の場合／症例は、この手の批判の好例である」(In the fiction that escapes from the autobiographical sphere, Joyce often provides interesting critiques of egoism, especially when it appears not as the expression of the self's liberation but as nihilistic impotence. The 'case' of Mr. Duffy would provide a good example of this critique)」([2001] 60)。

自分自身を中断することが可能でしょうか。しかし、それが決定不可能性の意味することなのです。……何らかの自己中断なしに責任や決断がないのと同じように、歓待もありません。支配者そして主人(host)としての自己は、他者を歓迎することにおいて、彼/彼女自身を中断し、分割しなければなりません。この分割が歓待の条件なのです。(「一九九九a」二〇八)

自己を中断すること——デリダはレヴィナスに倣って、ここに現象学的判断停止^{エポケー}が倫理へと転換する地点を見出した。つまり、他者という理解不可能なものに出会うとき、自己は己の論理や認識を一時的に放棄しなければならないという倫理的要請を受ける。これまでの自分を一度括弧に入れて、他者の単独性と向き合うことが求められるのである。

亡霊は「悪魔被い」されるために「呼び出される」のではない。むしろ彼(女)が生者に何を訴えようとしているのか、その出現の意味を理解すべく、迎えられなければならない。であるとすれば、シニコウ夫人の亡霊、すなわち他者の声に耳を澄ますその瞬間、ダフィーはそれまでのエゴイズムや観念的孤独への自負を一時的に中断し、他者を少しでも理解しようと自らを投げ出しているのではないだろうか。換言すれば、あの内なる声が語りかけるような「我々は我々を与えることなどできない」ではなく、「我々は我々を与えなければならぬ」という歓待の方向へと、開かれているのではないだろうか。ダフィーが見やるダブリンの街の明かりが“hospitably”に燃えるのは、彼が亡霊の声に初めて耳を澄ませた直後のことであった。ダフィーがその明かりをいかなる想いで見つめようとも、読者はそこにある歓待の意義を学び知ることができる。それがいかなる形の歓待であるのか私たちは想像するのみであるが、少なくとも亡命生活を続けるジョイスの記憶の中で、ダブリンの街は「赤々と彼を迎え入れるように」燃え続けていたはずだ。

コリン・デイヴィス(Colin Davis)によれば、「憑在論は存在や現前の優位性を、亡霊——存在するのでもないのでもなく、死者でもなく生者でもないもの——の形象に置き換え^N(Hauntology supplants its near-homonym ontology, replacing the priority of being and presence with the figure of the ghost as that which is neither present nor absent, neither dead nor alive)」とし、「開かれたまま終わる(open-ended)」とする脱構築的読解との親和性の高さを論じ、ジュリアン・ウルフレイズ(Julian Wolfreys)の以下の言葉を引用する——「あらゆる物語は、幾分かは亡霊譚である(all stories are, more or less, ghost stories)」([2013] 53-60)。ジョイス作品はこれまで幾度となく決定不可能性や両義性という用語で読解されてきたわけであるが、解釈を下すという行為がそれ自体が、作品を固定化する存在論的な欲望に根差していることは否定できない。しかし、おそらくはそれがジョイスの畏である。ダフィーは元の自己欺瞞的な孤独に再び酔いしれる人生を送るのかもしれない。これはこれで妥当な解釈だ。しかし、ダブリンの街の明かりに潜在する歓待は、へ来るべきもの、すなわち「再来霊(revenant)」としてダフィーに憑在している。彼がその意義を未来のある

地点で見出すか否かは、我々の倫理的読解に常に開かれているのだ。

「ミスター・ジェイムズ・ダフィーはチャペリゾットに住んでいた(Mr. James Duffy lived in Chapelizod)」(PC 1)——この物語を再読する者は、冒頭のこの箇所においてすでに亡霊の住む場所に立っている。バーナード・ベinstock(Bernard Benstock)が言うように、ダフィーこそ「自らがよく知り、慣れ親しんだ心地よい亡霊(a comfortable ghost he knows and has accommodated himself to)」なのかもしれない([1988] 523)。作家にとっては、ダブリンを離れることがなかったらならばあり得たかもしれない。「否定的／陰面の自画像(negative portrait)」として、読者にとっては、どんな形であれ自分自身を差し出すことがなかったならば、都市と自分だけの部屋に閉じ込められた近代人のひとつの典型として、ダフィーもまた「痛ましい事件」というテクストに憑在している。

「人生の饗宴から追放されたのだ(he had been / was outcast from life's feast)」(PC 330, 335)——二度繰り返される棄園追放(“outcast”)のモチーフは、夫人の名前(Sinico)に潜む原罪(sin)と、置き忘れられ「熟れすぎた林檎」の両者と響き合う。ダフィーは、シニコウ夫人から差し出された禁断の果実を噛ることなく、物語の最後では丘の上から、ダブリンの街の明かりを独り眺めやる。しかし、シニコウ夫人の亡霊は、彼を死ではなく生へと歓待するようにダブリンを赤々と燃やしてみせる。かつて、彼にとって孤独は、寂しさとは無縁の、むしろ誇るべき孤高であった。だが、彼女の人生がいかに孤独なものであったかを実感するに至って、彼は初めて孤独の寂しさ、痛感するのである⁸⁹。

最終パラグラフにおいて、ダフィーが自分の記憶が告げ知らせるものの真偽すら疑うその刹那、亡霊の声や手の温もりはすべて消えてしまう。ダフィーは亡霊という他者に出会ってなお、一切の変化も認められないとする先行研究の根拠のひとつがここにある。確かにジョイスは、ダフィーを幾分の自己批判と共に断罪している。ダフィーが自ら買い揃えた家具と書物によって築きあげた自分だけの部屋、つまり排他的なエゴイズムに留まり続ける限り、彼の孤独が癒されることはないだろう。しかし、ジョイス作品においては一方で亡霊が登場人物に取り憑いて「麻痺」させると同時に、その事態といかに対峙するべきかという問題が、少なくとも読者にはテクストの効果として与えられている。デリダの憑在論の論点③は、亡霊が生き残った者に「応答責任(responsabilité)」を要求するということであ

⁸⁹ 小林秀雄は「母上の霊に捧ぐ」と冒頭に書き記した評論「モーツアルト」において、次のように述べている——「確かに、モーツアルトのかなしさは疾走する。涙は追いつけない。……彼の足どりは正確で健康である。彼は手ぶらで、裸で、余計な荷物を引き摺っていないだけだ。彼は悲しんではない。ただ孤独なだけだ。孤独は、至極当たり前な、ありのままの命であり、でっち上げた孤独に伴う嘲笑や皮肉の影さえない」(三七)。モーツアルトのみならず、近代知識人たちの孤独に思いを馳せる小林は、彼の全評論を徹底する「無私」という問題系を夭折した天才作曲家の中に見出しているわけだが、孤独を実存における所与の条件として据える小林からすれば、「痛ましい事件」のダフィーはまさしく「でっち上げた孤独」にひとり耽っては悦に入る贖者に映ったかもしれない。

った。読者はダフィーをジョイスの「否定的分身」、一種の〈反面教師〉として、彼の代わりに他者を歓待することの意義を感得することが求められている。

ふたりの逢瀬の場所の中に、チャペリゾット郊外にあるダフィーの部屋は一度として言及されていない。来客用と思われる「四脚の籐椅子(four cane chairs)」(PC 9)に、彼女が座することはなかった⁸⁸。彼の部屋が彼のエゴイズムのメタファーであるならば、彼は一度として彼女にその扉を開かなかったことになる。ダフィーは彼女の部屋、あの「告解室」に擬えられた部屋の中で、主人／ホスト(host)ではなく客人／ゲスト(guest)として⁸⁹、観念的孤独に酔いしれ、自己自身と独り善がりの会話を続けていた。ただの一度として、彼女の声に真剣に耳を傾けなかった。皮肉にも、そして大変痛ましいことに、彼女が自ら命を絶ち、幻想という記憶の中の亡霊として現れたとき初めて、彼はその声に耳を澄ませる。言うなれば、歓待の意義を学び知るためのその扉の前によく立つのだ。「痛ましい事件」において、他者の歓待への一步とは、耳を澄ますこと、そして扉を開けることである。

⁸⁸ ジャナ・ジャイルズ(Jana Giles)は、草稿において「三脚」であった椅子が最終稿で「四脚」になっていることの意義を、ダフィーが秩序や均整を好む傾向と見なし、彼は誰ひとりとして客を迎え入れなかったと結論している(195-96)。

⁸⁹ 私たちはここで、デリダが依拠したエミール・バンヴェニストによる語源解釈を思い出さねばならない。すなわち、host/hotéは「主人」と「客」、さらには「敵」を含む多義的な言葉であり、その語源である hosti-pet-は「すぐれて客人歓待 hospitalitéを具現する者」を表す(八〇―九五)。

第三節

亡霊は二度窓を叩く——亡霊譚としての「死者たち」

十五編の短篇集の最後に置かれた「死者たち」は、そのタイトルが示すように、死と深く関わりを持つ。物語は一九〇四年一月六日、顕現日(the Day of Epiphany)の夜(Walz [1965] 49)、「モーカン邸のクリスマス・パーティーから始まる。この作品の最後に登場するマイケル・フュアリーは、主人公ゲイブリエル・コンロイの妻グレタが、故郷のゴールウェイで懇意にしていた少年であり、劣悪な労働環境のガス工場で働いていたため肺炎に罹り、十七歳という若さで死んでしまった。グレタが語る死んだ恋人の思い出は、ゲイブリエルにとって全く知ることのなかった妻の一面であり、その驚きと恐れは、夫としての、並びに大学教師という知識人としての自負、すなわち彼のアイデンティティを崩壊させるものであった。最終場面で死者と生者の両者にあまねく降り注ぐ雪は、彼の想像の中でアイルランド全土を覆い尽くす。

本章の冒頭で引用したシャリ・ベンストックに倣い、本節は「死者たち」を「亡霊譚(ghoststory)」として読解する⁸²。しかしこの物語が通常の幽霊話と異なるのは、亡霊の出現を知ることができるのは読者だけであるという点だ。本章でこれまで採り上げた二作と比較してみても、「姉妹たち」のフリン神父は「灰色の顔」として少年の夢に現れるという点で、また「痛ましい事件」のシニコウ夫人はダフィーがその声や手の温もりを感じるという点で、両者とも幽かながら実体化がなされていた。だが、「死者たち」を亡霊譚として解釈するのは、夫妻が滞在している高級ホテルの一室に差し込むガス灯の明かり——「亡霊のような青白い光(A ghostly light) (D 1359)——にフュアリーの存在を読み込むとき初めて可能となる。

小島基洋は、トリエステのコンサートで聞いた「おお、死せる者たちよー(“Oh, Ye Dead!”)からジョイスは「嫉妬」だけでなく「光」のモチーフを取り出したと仮定し、光源としてのガス灯に着目する(一一四〇)。ガスを発見した科学者J・B・ファン・フェルモントは、ギリシャ語の「カオス(chaos)」を元にガスを命名した。この事実は、ジョイスが愛読していたスキートの『英語語源辞典』第四版(一九一一年)には正確に記されているものの、第三版(一八九八年)の段階ではガスの語源はオランダ語の *geest*=ghost であると誤解されていた。さらに、世紀転換期のダブリンでは、光源としてガスから電気へと移行する期間であった(それ故高級なグレシャム・ホテルの部屋では電気が使われていた)⁸³。これらの点から、

⁸² 作者の弟スタニスロースは、ディケンズの『クリスマス・キャロル』に言及し、「死者たち」は、ある意味では亡霊たちの物語、すなわち生者を妬んで帰する死者たちの物語でもなる(The story of *The Dead* [sic] is also, in a way, a story of ghosts, of the dead who return in envy of the living) と判言する([1950] 20)。

⁸³ 奇しくも小島とはほぼ同頃、ジョン・ゴードン(John Gordon)は、*gaslight* と *ghostlight* の関係を分析している(20-30)。とりわけゴードンは当時の社会背景を詳細に説明している(参考のこと)。

小島は「フューリー」「原文ママ」の幽霊は、ガスを燃料とする光として現れる」(12)、「ゲイブリエルには常に死角となって三角関係が形成されていると読む」¹⁶⁴⁾

本節が、「死者たち」を ghoststory として再読することで、上記のフューリー＝亡霊という先行研究から発展的に考察しようとする論点は三つである。第一に、フューリーの死はグレタとゲイブリエルの双方にとって「トラウマ的経験」であることを検証する。第二に、フューリーの亡霊は「青白いガス灯の光」以前に、「何か(something)」という曖昧な表現で既にその到来が予示されていたことを指摘し、その曖昧性あるいは両義性が、ラストシーンの雪の象徴性シメタマと深く関わっていることを論じる。最後に、自我(self/ego)が融解してゆくゲイブリエルにあつて、「和解」のヒントは既に彼自身が行ったパーティ・スピーチの中で発した「もてなし／歓待(hospitality)」という言葉の中に見られることを検討する。グレタは「あなたつとでも寛大な人ね(You are a very generous person)」と夫に言うが(D 1407)、ゲイブリエルが死者たちと和解するために必要なのは、generosity ではなく hospitality であることを、本研究は前節に引き続き、ジャック・デリダの「歓待」をめぐる議論を参照しながら論証したい。ルーク・サーストン(Luke Thurston)が述べるように、host/guest/ghostの三語は語源的に関連があり、「亡霊譚は……主人の物語であると共に、客の物語でもあると解釈し得る(The ghost story can... be seen as both a host story and a guest story)」からだ(3)。ここにトラウマの概念を追加することで、「死者たち」においてジョイスの分身であるゲイブリエルが、本人が気付かぬままに亡霊と出会っていることの意味を再考したい。

二つのトラウマ的経験

序論で詳述したように、「トラウマ的経験」はそれが衝撃的であればあるほど、主体には遅れてその効果が訪れるという「事後的」な性格を有する。カールスとスラヴォイ・ジジェクを参照しつつ、クリスティーン・ヴァン・ボヒーメン＝サーフ(Christine van Bohemen-

⁶⁴ ただし、小島の議論においては勇み足と思われる点が少なくとも二点ある。第一に、B・ベンストックを除き([1969] 163)、フューリー＝ガス灯の光という「着想を全面的に展開させた研究は見当たらない」という主張については(三九)、光にフューリーの亡霊が象徴化されていることは、*“a ghostly light”*という記述からしても明らかであり、事実中嶋英樹が実に明瞭かつ簡潔に先行研究をまとめてくれているように(三三三―四九)、亡霊のモチーフは本作の初期批評から繰り返し論じられてきた(例えば、Gordon 20, Gibbons [2008] 359)。小島の議論の第二の欠点は、彼がフューリーの亡霊を実体化してしまっている点である。以後本節が論じてゆくように、フューリーは登場人物の次元から見れば、あくまでグレタの記憶の中においてのみトラウマとして取り憑くのであり、むしろ読者がテクストの効果として亡霊の存在を特権的に感知できることに、ある種の倫理と応答可能性が生じることの意味があるはずだ。この点については、中嶋が言うように、「死者たち」は亡霊がその姿をはつきりを見せる物語ではなく(三三六)、「物質性を備えないはずの亡霊が物質性を経るという」矛盾にこそ、「十九世紀後半の心霊主義から心霊研究に特有の亡霊の登場方法」としての歴史が反映されていると解釈すべきだろう(三四四)。

Saaf)は「間接的であるが故に機能する、「トラウマの」逆説的な構造」に目を向け、事後性を「遡及的に意味を生み出すもの(the retroactive production of meaning)」として読み換えている(19)。つまり私たち読者の視点からすれば、登場人物の身に起こった過去の出来事はその人物にとつていかなる「意味」を持つのか、そして彼／彼女がその体験を現在いかに「解釈」したのか、この両面を分析する必要があるのだ(言うまでもなく、これは精神分析において患者／被分析者の「徹底操作」を促す分析医の立場を指す)。

「死者たち」においてフュアリーの死は、グレタとゲイブリエル双方にとってトラウマ的経験であったと言える。しかし、ここで注意しなければならないのは、グレタのそれは彼女がゴールウェイにいた少女時代に、すなわち過去に起こったのに対し、ゲイブリエルの経験は読者が目にするまさにこの夜、ホテルの一室での彼女の告白を通じて彼の身に突然襲いかかったということである。そしてその部屋には唯一の光源として「亡霊のような青白い光」が外部から差し込んでいたわけだ。ここで亡霊というモチーフを強調することの意義は、死者の世界という外部から回帰するという点で亡霊はトラウマと共通点を持つということ、並びに、取り憑くという性質が、本章第一節の神父の「不気味な笑い」で見たように、伝染的であるということだ。すなわち、死んだフュアリーの肉体は確かに埋葬されたわけだが——事実ゲイブリエルは物語の最後で「マイケル・フュアリーが埋葬された丘(the hill where Michael Furey lay buried) (D 1610)を想像している——その亡霊はグレタの過去から舞い戻り、はじめに「オークリムの乙女」という曲を通じて彼女に、次に妻の告白によってゲイブリエルに取り憑くのだ。

少なくとも「死者たち」の前半部、モークン邸のパーティの場面において、グレタは読者にとつて理想的な妻のように映る。義理の伯母や従姉妹たちと明るく挨拶を交わし、アイヴアーズにやり込められて不機嫌になっている夫の言葉——「ゴールウェイに」行きたいなら、行けばいいさ」(D 533)——を冗談交じりに受け流す。それだけに、ホテルに向かう馬車の中の悲壮な沈黙と、部屋の中で激しい感情を露わにする彼女の姿は、ゲイブリエルのみならず私たち読者をも驚かせる。ここで着目すべきは、彼女がフュアリーとの悲しい恋の記憶を語り始める際に、「一種の幼児化(infantalisation)が起こっているところ」だ——「ベッドに突っ伏していた」彼女は両腕から顔を上げると、子どものように、手の甲で涙を拭いた」(She raised her head from her arms and dried her eyes with the back of her hand like a child) (D 1438-39)。この幼児化(あるいは、精神分析的固着(fixation))が意味するのは、彼女がフュアリーの死というトラウマ的経験を長い間抑圧してきたということだ。マーゴ・ノリス(Margot Norris)は、「ゴールウェイへの旅に心を躍らせ小躍りするグレタの姿は、彼女が結婚以来故郷に帰っていない」ことを暗示する(Greta's little dance of joy at the prospect of a trip to Galway . . . suggests that she has not returned to her home since her marriage)」と述べている(22)。これに倣うならば、精神分析的「抑圧」が十全に機能していたために、グレタは結婚以来一度もフュアリーのことを思い出さなかった、少なくともそ

の悲しい記憶を意識の奥底に深く押し込めていたということである⁶⁵。

トラウマはしばしば想起不可能なものとして理解されている。つまり、親からの虐待を例にとれば、そのトラウマ的な出来事は幼児にとつて余りに衝撃的であるため、無意識はこれを抑圧し（防衛機制）、彼・彼女が大人になって初めて（例えば、親によく似た人物と出会うことによつて）、すなわち事後的に症状が発症するという理解である。事実フロイトは一八九六年の「科学的心理学草稿」において、エマという少女の症例について次のように述べている——「ある回想が抑圧され、ずつとあとになつて、遡行作用によつてはじめて外傷になつたという例は、いたるところに見出される」（「一九七四」一八五…強調は原文ママ）。つまり、ここでの「あとになつて」とは事後性のことであり、この少女は後の体験によつて遡及的に、最初の出来事のトラウマ性に気付いたということである。しかし、フロイトは第一次大戦の帰還兵の症例（今日でいうところの PTSD）を数多く目の当たりにすることで、トラウマの理論を更新してゆく。中でも彼にとつて衝撃的であつたのは、本来ならば帰還兵が思い出さたくないはずの記憶（例えば、戦友の死）を思い出さずにはいられない（フラッシュバック）、あるいはそれを思い出さくないが故に他の行動を執拗に反復的に取つてしまう（行動化）という事実であつた。つまり、フロイトは明言していないが、トラウマにおいては、抑圧が十全に働いているかどうか（言い換えれば、その痛ましい記憶が想起できるかどうか）は重要ではなく、最初の出来事の意義が主体にとつてどれほど衝撃的であつたかの理解や解釈が常に遅れて、やつて来る、ことこそが重要なのだ⁶⁶。よつて、本研究はグレタの心の傷について、トラウマを想起不可能とするフロイトの初期理論を無理矢理応用することはしない。フユアリーの死後、グレタがどれほどの頻度や強度で彼のことを想起したかどうかは問題ではない。重要なのは、グレタが「子どものように」泣きじゃくり、その死を語るという行為自体が、彼女にとつてはその死の重大さを身体的に物語つているという事実であり、後に見るように、彼女はこの夜の死に取り憑かれ、記憶の中で彼の姿を、実際に目撃しているかのように見えるという事実である。

次にゲイブリエルのトラウマ的体験を検討する。フユアリーの死をグレタが最初に告げた箇所を見てみよう。

彼女は彼から顔を背け、黙つたまま、光の筋に沿つて窓の方を見やつた。

—彼は死んだの、ようやく口を開いた彼女は言った。死んだとき、たった十七歳だったのよ。そんなに若くして死んでしまうなんて、ひどいことだと思わない？

—彼は何をしていたんだい？ なお皮肉な調子で、ゲイブリエルは尋ねた。

⁶⁵ アン・フォガティ(Anne Fogarty)は、メモリー・スタディーズ(Paul Ricoeur & Anne Whitehead)の知見を借り、本作におけるトラウマの問題を繰り返し指摘し、本研究と同様、グレタだけでなく「ゲイブリエルもまた、無意識の記憶によつて悩まされている」(Gabriel too is beset by involuntary memories)」(2014) 50)。

⁶⁶ この点については、ラプランシュとポンタリスの『精神分析用語辞典』(四七一五五)を参考にした。

—ガス工場で働いていたの、と彼女は言った。

ゲイブリエルは自尊心が傷つけられるのを感じた。皮肉も通じなかったし、死者たちの中からこの人物が呼び出されてしまったのだ、ガス工場で働くひとりの少年が。

She looked away from him along the shaft of light towards the window in silence.

—He is dead, she said at length. He died when he was only seventeen. Isn't it a terrible thing to die so young as that?

—What was he? asked Gabriel, still ironically.

—He was in the gasworks, she said.

Gabriel felt humiliated by the failure of his irony and by the evocation of this figure from the dead, a boy in the gasworks. (D 1470-77)

この引用部における二箇所傍線部は意味深長だ。前者に関しては本節冒頭で述べたように、ゲイブリエル夫妻が滞在するホテルの唯一の光源が、「亡霊の如き青白い光」であったことを思い出そう。従って、これ以後反復される「光の筋」という表現には、すべて“ghostly”という形容詞が付されていると読むべきである。つまりゲイブリエルに背を向けて「光の筋」の方を見つめるグレタは、フュアリーのいる死者の世界を窓の外に見ていることになる。さらに後者では、ジョイスはフュアリーの職業を「ガス工場」での仕事とすることと、ghostとgasの語源的近接を暗に示し、さらには亡霊が招き出されることを暗示する単語(“evocation”)を使っている。ただし、ゲイブリエルはこの時点でまだそれほど動揺していない。「なお皮肉な調子で」フュアリーの職業を尋ねる彼には、大学教師という知識人であることへの傲岸な自負心が見受けられる⁶⁷。

では、ゲイブリエルがグレタの「告白」によって決定的にショックを受ける、言わば「トラウマ的経験」をする箇所を見てみよう。

—彼は私のために死んだのだと思う、と彼女は答えた。

この答えを聞いて、漠たるひとつの恐怖がゲイブリエルを掴んだ。まるで、勝利を収めようと望んだまさにそのときに、何か得体の知れぬ復讐心を抱いた存在が彼に対抗してやって来て、漠たる世界で総力を結集しているかのようだった。しかし、彼は理性の力でそれから逃れようと身を震わせ、彼女の手を撫で続けた。彼はもう一度彼女に問うことはしなかった。きつと自分から話をするだろうと思ったからだ。彼女の手は温かく湿っていた。彼の愛撫に応えることはなかったが、彼は彼女の手を撫で続けた、ちょうどあの春の朝に彼が初めて彼女からもらった手紙を撫でたときのように。

—I think he died for me, she answered.

A vague terror seized Gabriel at this answer, as if, at that hour when he had hoped

⁶⁷ 河原真也は、アイヴァーズとゲイブリエルのやり取りに、文芸復興期における「矛盾した行動をとるカトリック・エリート」の問題を見ているので、参照のこと(二五二―七二)。

to triumph, some impalpable and vindictive being was coming against him, gathering forces against him in its vague world. But he shook himself free of it with an effort of reason and continued to caress her hand. He did not question her again, for he felt that she would tell him of herself. Her hand was warm and moist: it did not respond to his touch, but he continued to caress it just as he had caressed her first letter to him that spring morning. (D 1499-507)⁶⁸

「何か得体の知れぬ」と訳したが、この単語“impalpable”は『ユリシーズ』第九挿話のステイヴンの亡霊の定義にも見られるものだ——「死や不在、そして様態の変化を通して触知不可能となった者(One who has faded into impalpability through death, through absence, through change of manners’)」(U 9.147-49)。⁶⁹ *ghost* の語源がガス(gas)であると誤解されていた時代があったことを思い出すならば、ガス灯の光としてまさに「様態の変化」を遂げたことになり、同時にこれは(後ほど検討するように)物語の背景において降る雪と雨の間に見られる状態変化と関連する⁶⁹。

ただし、フュアリーがグレタの単なる初恋相手であれば、ゲイブリエルはこれほどまでに傷を受けなかったはずである。では、なぜ触知不可能であることが彼にとってはそれほど大きな問題なのか。ここで理由として考えられるのはふたつの距離、すなわち時間的隔たりと空間的隔たりである。前者に関して言えば、先に述べたように本作を「トラウマ的経験」という視点から再読した場合、グレタのそれは十年以上前の少女時代に、ゲイブリエルのそれは彼女の告白を通じてこの夜に起こっていることになる。モーカン邸を出て馬車に乗るまでの間、この夫婦が全く異なる過去を回想していたことは余りに皮肉だ。パーティの終わりがけに「オークリムの乙女」を耳にしたグレタの脳裡にはフュアリーの記憶が溢れていたのに対し、前を歩く妻の姿にか弱さと儂さを見出したゲイブリエルの脳裡に鮮やかに蘇ったのは、彼女と交際を始めたばかりの頃の幸福な記憶であった——「ふたりだけの秘密の生活の一瞬一瞬が星のように弾けて彼の記憶に蘇った(Moments of their secret life together burst like stars upon his memory)」(D 1263-64)。⁷⁰ 久しぶりにふたりだけで過ごす夜に期待をふくらませる彼は、ホテルに到着したあとも、妻が何を考えているのか思い違いをして

⁶⁸ この回想シーンの最初に語られるのが、彼女が最初に——おそらくはまだ恋人同士であっただろう——ゲイブリエルに送った手紙である(“A heliotrope envelope was lying beside his breakfast-cup and he was caressing it with his hand.”(D 1264-65))。グレタの「告白」のあと、彼が彼女の手をその手紙のように撫で続けるのは、彼が目の前の非情な現実ではなく、彼女との最初の幸福な思い出に浸りたいという「抑圧」であるとも言える。そしてまたしても(ここには)反復が見られる。

⁶⁹ ちなみにこの引用部で二度繰り返し返される *vague* の語源は、ラテン語 *vagus*=wandering, *uncertain* である。言うなれば、彷徨えるフュアリーの亡霊は二度呼び出されている。一度目はダーシーの歌う「オークリムの乙女」を通じて、二度目はグレタの口から過去のトラウマの告白を通じて、である。

しまう。しかもより皮肉なことに、彼は耳元で彼女に囁く——「ねえグレタ、何を考えているんだい？／何を考えているか教えておくれ、グレタ。僕にはそれが何だかわかっている、そくだよね」(Gretta dear, what are you thinking about? / Tell me what it is, Gretta. I think I know what is the matter. Do I know?) (D 1421-25)。しばしば論じられるように、彼が見逃しているのは妻の他者性(otherness)であり、(この点については後ほど検討する)、彼が囚われているのは自分が妻のすべてを知っている、妻の過去も含めたすべてを所有しているという傲慢さである。グレタの告白を聞いた後、彼は思う——「彼女の人生にもそんなロマンスがあったのか。ひとりの男が彼女のために死んだのだ(So she had had that romance in her life: a man had died for her sake)」(D 1552-53)⁷⁰。いずれも過去完了形で語られるこの独白は、(それがまだ大いに不十分であるとしても)ゲイブリエルの反省の弁であることに変わりはない。妻であれ夫であれ、私たちは相手の過去の全てを知ることにはできない。彼はグレタの過去が触知不可能であることを知る。

フェアリーの亡霊が触知不可能であると感じられる第二の理由は、ゴールウェイという空間的距離が大いに関係している。世紀転換期の文芸復興運動は、アイルランドの西部に、失われたアイルランド性が宿る一種の理想郷を見出していた。それは多くの論者が指摘する通りだ⁷¹。事実ジョイスの妻ノーラは、グレタと同様ゴールウェイの出身である⁷²。冗談交じりであるものの、ナシヨナリストのモリー・アイヴァーズはゲイブリエルを「ウエスト・ブリトン」と呼び、彼が自国の文化や歴史に背を向けていると非難する。ゲイブリエルが反

⁷⁰ 「所有欲」について、リチャード・ブラウン(Richard Brown)が興味深いことを述べている。

愛の亡霊こそ、この夫「ゲイブリエル」の所有欲が悪魔払いしようとしているものかもしれない。しかし、ジョイス作品における最も野心的な恋する男たち、『追放者たち』のリチャード・ロウアンと『ユリシーズ』のレオポルド・ブルームはさらに所有すること自体の亡霊を悪魔払いしようとするのだ。

It is a ghost of love that the possessive instincts of the husband [Gabriel] may seek to exorcise, but Joyce's most ambitious lovers, Richard Rowan in *Exiles* and Leopold Bloom in *Ulysses*, also seek to exorcise the ghost of possessiveness itself. (27)

ここで述べられているように、相手のすべてを所有しようとする極めて「男性的で(masculine)」「野蛮な(brutal)」欲望(どちらも性欲が昂ったゲイブリエルに付される形容詞である)それ自体が「亡霊」であるなら、確かにゲイブリエルは亡霊に取り憑かっていたのである。

⁷¹ 例えば、最も詳しいものとしては Showlin 122-58 を参照のこと。

⁷² リチャード・エルマンの伝記が伝えるように、「死者たち」の最後の場面で主人公に起こったことは、作家の妻の身に実際起こったことである(映画『ノーラ』では殊更に強調されている)(JJ243)。エルマンはこの他にも、ジョイスが自分の人生を作品の材料として利用したことを列挙しているが、特に死者の持つ影響力を重視している。上の註で言及した、ブラウンの言う愛と所有欲という二つの亡霊の悪魔払いを試みていたのは、誰よりもジョイス自身なのである。

論するように、若きジョイスもまたアイルランドに失望し、「文学は政治に勝る(Literature was above politics)」と信じていたはずだ(D 434)。しかし主人公と作者を決定的に隔てるのは、ゲイブリエルの場合は単なる逃避主義(escapism)であるが、ジョイスがアイルランドから自発的に亡命をしたのは、逆説的に麻痺したダブリンの社会と人々と対峙するためであった。結論を先取りすれば、本章第一節で論じたように、書くことそれ自体が、ジョイスにとつてはトラウマを克服する、ある種の自己治療的な手段であったわけだが、「姉妹たち」が一人称の回想であるのに対し、「死者たち」はあくまで三人称で書かれており、ゲイブリエルがこの夜の出来事を未来のある時点でのように回顧するかどうかは、読者の想像の域を出ない(前節で述べたように、この点では「痛ましい事件」と同様である)。しかし後に詳述するように、そのヒントは確実にこのテキストに書き込まれている。

ただし、この問題を検討する前に、作者は「何か(something)」という単語をこの物語で多用していることに着目したい。そして、以下に検討する四つの「何か」は、確かにフュアリー¹の亡霊を暗示している。先に述べたようにジョイスは本作においてただ一度だけ“ghostly”という単語を使っているが、ゲイブリエルはこの「何か」に気付くことができるかどうか、そこにゲイブリエルの再生の契機があると思われる。

「何か」としての亡霊

これまで見てきたように「死者たち」において、フュアリーの亡霊はゴシック小説に見られるような形象は与えられていないが、テキストの構成的デザインとして、ホテルの部屋に差し込むガス灯の光や、ゲイブリエルが恐怖と共に感じた「何か得体の知れぬ復讐心を抱いた存在」として提示されている。さらに言えば、告白の中でグレッタは「今でも彼の目が私には見えるわー(I can see his eyes as well as well!）」(D 1536-37)といわゆるアイルランド英語(Hiberno-English)で叫ぶが、実際に彼女が初恋相手の亡霊の姿を目にしているわけではない。ガス灯の光を「亡霊のような青白い光」と捉えたのはあくまでもテキストの語りであり、読者はそれに導かれて、彼女の記憶の中からフュアリーという亡霊が蘇っていることを知る。「オークリムの乙女」という唄によって、予期せぬ形で突然呼び覚まされた(evoked)が故に、トラウマという主題はより明示的に前景化するのであり、最初にグレッタから告白を受けたとき、ゲイブリエルの襲ったのが「漠たる心と恐怖(a vague terror)」であり、それが「漠たる世界で(in a vague world)」彼に抵抗する「何か得体の知れぬ復讐心を抱いた存在」であったことの意味は、彼の経験が大変衝撃的であったことを意味する。その一方で、ジョイスは vague や some など曖昧さを示す単語を意識的に用いている。この曖昧さは亡霊の触知不可能性と関わると考えられる。

作中に“something”という単語は全部で十四回登場するが、中でも以下の四つは極めて象徴的である。以下詳しく見ていこう。第一は、パーティ終了後の階段の踊り場での場面だ――「彼女は手すりにもたれかかり、何かに耳を傾けていた(She was leaning on the banisters, listening to something)」(D 1143-44)。重要なのは、この場面で妻の美しさに魅了されてい

たゲイブリエルは、彼自身もまた「耳を澄ませる」ものの、それが何だかわからないということである。読者はこれが後にダーシーの歌う「オークリムの乙女」であることを知る。本章が論じた三作品には、暗闇の中で耳を澄ませるといふモチーフが共通して見られる⁷³。

この段階の場面でゲイブリエルは妻の美貌に改めて心打たれるが、ここに第二の「何か」がある——「まるで何かのシンボルであるかのように、彼女の態度には優美さと神秘さがあった」(There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something)と感ずる(D 1150-52)。そして彼は自らを画家に擬えて、彼女の姿を画布に描くことを空想し、「遠く音楽(Distant Music)」と名づける。先に論じたようにこの「距離」は、大変皮肉なことゲイブリエルとグレタの間にある時間的かつ空間的隔たり——しかもこの場面では夫のすぐ目の前にいるにも拘わらず——を予言的に暗示していたわけだ。

三番目の「何か」は、モーカーン邸を出てからすぐの場面だ。「彼女はとてもか弱く見えたので、彼は何かから彼女を守りたい、そしてふたりきりになりたいと思った」(She seemed to him so frail that he longed to defend her against something and then to be alone with her) (D 1262-63)とある。そして、最後の四つ目として、ホテルの一室でゲイブリエルは困惑しながら、「どうして彼女はこんなに上の空なんだろう? ……彼女もまた何かに戸惑っているのだろうか? (Why did she seem so abstracted? … Was she annoyed, too, about something?)」(D 1389-91)と考えている。この三番目と四番目の「何か」は、まさに記憶に取り憑くフェアリーである。しかし、フェアリーとの思い出に心を惑わされているグレタをどれほど彼が強く「守りたい」と望もうとも、過去に起きたことに対しては為す術がない。故に、彼が妻の告白の途中で「亡霊のような青白い」光に対して本能的にますます背を向け(Instinctively he turned his back more to the [ghostly] light)のは、テクストにあるように「額に燃える羞恥心を彼女に見られたくなかった」(lest she might see the shame that burned upon his forehead)という理由だけではない。彼は漠たる触知不可能な過去の亡霊と対峙することを恐れたのだ。そしてこの彼の行為は、ゴールウェイ⁷⁴西という象徴性が示すように、彼自身の自国に対する逃避癖と響き合っている⁷⁵。同時に、背を向けるということは、彼が亡霊の存在に、意識的ではなく、無意識的／「本能的」に気付き始めていることを意味する。

⁷³ 興味深いのは、「姉妹たち」の少年は「耳を澄ませる」ことで神父の狂気という真実を知ったのに対し、ダフィーとゲイブリエルは耳を澄ませるものの、その声を聞くことができないという対照性だ。ここには子どもと大人という二項対立、精神的麻痺を引き起こすイデオロギーとの距離の問題がある。

⁷⁴ 吉川信が指摘するように、フェミニズム批評の隆盛によってゲイブリエルをやや早急に糾弾する時代——「ゲイブ叩き(Gabebashing)」——を経て、「近年の批判は……もっぱら「ゲイブリエル」のウェスト・ブリトン性に向けられる。「九〇年代のジョイス批評によって」「アイリッシュ・ナショナルリスト・ジョイス」が明確な輪郭を持ち始めたゆえ、そして何より、「ナショナルリズム」自体がポジティブに語られ始めたゆえであろう」(「二〇一六」三九三—九四)。

「死者たち」の最終部は、非常に象徴的で曖昧であり、その解釈は批評家によって様々である。ダニエル・シュヴァルツ(Daniel Schwarz)は、「この箇所に関する批評史を簡潔にまとめているが、それによれば「意見が分かれるのは、ゲイブリエルが不毛な麻痺したダブリンから逃れられるのか、あるいは自らの自己愛によって得られたものの中に留まるのか、の二つである(The debate is whether Gabriel can escape the sterile and paralyzed world of Dublin or whether he remains locked in his narcissistic prize)」と言へ(1994) 77)。本研究はグレタが過去に遭遇した恋人の死という「トラウマ的経験」が、この夜亡霊ように回歸し、ゲイブリエルにもまた取り憑いたと考える。それならば、象徴的な意味において、ゲイブリエルは死んでしまうのであろうか。

この問いに答えるために、その最終段落を改めて見てみよう。

何度かガラスを軽く叩く音がして、ゲイブリエルは窓の方を向いた。再び雪が降り始めていた。眠気を感じながら、暗い銀色をした雪片がガス灯の明かりを背にして斜めに降るのを彼は見た。自分も西へと旅立つときが来たのだ。そう、新聞は正しかった。雪はアイランド全土を覆っている。暗い中央部の平原のあらゆる場所にも、木の生えていない丘にも、雪は降っている。アレンの湿地にもそっと、さらに西部の、暗く荒れたシャノン川にもそっと雪は降っていることだろう。丘の上のマイケル・フユアリーが埋葬されている侘びしい墓地のあらゆる場所にも雪は降っている。曲がった十字架や墓石にも、小さな門の尖った杭にも、痩せた土地に咲く茨にも、雪は分厚く降り積もっている。雪がひそやかに降るにつれて、彼の魂はおもむろに意識を失い、また雪は、ひそやかに宇宙を舞い降り、まるで最後の時の到来のように降り続いていった。すべての生ける者たちとすべての死せる者たちの上だ。

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (D 1601-15)

雪が再び降り始めるところからこのシーンは始まるが、多くの先行研究が指摘するように、「何か」が窓を叩くというモチーフは、以下のグレタの思い出の反復である。ゴールウェイ

を離れる前日の夜、グレタはフュアリーによって投げられた砂利によって外に注意を向ける（「窓に砂利が投げられるのが聞こえたの（I heard gravel thrown up against the window）」（D 1529-30））。言うなれば、亡霊は二度窓を叩く。かつてはグレタに、そして今宵はゲイブリエルに、外を見るように誘うのである。ここでステイヴンの亡霊の定義に「様態の変化（change of manners）」という言葉があったことを思い出そう。ガス灯から姿を変えたフュアリーの亡霊は、今度は雪という姿に変わってやって来ているわけだが、水が気体、液体、固体と変化するように、フュアリーの亡霊は確かに死んでおり、不在であるのだが、それは真の意味で触知不可能なのではない。重要なのは、先に「何か」という曖昧な表現の意義を確認したように、「触知不可能」なものに亡霊の存在を感知できるか否か——ここにゲイブリエルとジョイスの差があるのだ。

最後に、少し前に提起した問い——ゲイブリエルの象徴的死——について考えておきたい。本章で一貫して述べているように、ジョイスの作品は開かれた作品、脱構築の用語で言えば「決定不可能性」を常に孕んでいる。故に、ゲイブリエルにとってこのトラウマ的経験は、妻の他者性に気付く機会であったと読み取るか否かは読者それぞれの解釈に委ねられている。ここで多くの批評家が、「歓待(hospitality)」と並んで、ゲイブリエルが「麻痺」から逃れられると考えた「寛大(generosity)」という言葉に目を向けよう。本研究はこの語にも、どのようにも読み得るといふ「決定不可能性」が見られるのではないかと考える。

寛大と歓待

以下の引用部は、先に引用した「死者たち」の最終段落直前に置かれている。

寛容のとめどない涙がゲイブリエルの目に溢れた。どんな女性にもこんなふうに想いを抱いたことはなかったが、このような気持ちが愛に違いないということはわかる。まずまず彼の目には涙が溢れて、薄暗くなった視界の隙間から、水が滴る木の下に立つ若い男の姿が彼には見えたような気がした。他の人々の姿も近くに見える。彼の魂は死者たちの巨大な群れが住む場所へと近づいていった。はつきりとその姿を捉えることはできなかったが、死者たちの気まぐれで揺らめく存在を意識することはできた。

Generous tears filled Gabriel's eyes. He had never felt like that himself towards any woman, but he knew that such a feeling must be love. The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. (D 1590-600)

彼が涙に溢れた視界の片隅にフュアリーの姿を幻視する。この箇所について、例えばT・S・エリオットは、「感受性の正統性と伝統の感覚、すなわち」死者の大いなる群れに住むか

の境」への近さ」をジョイスに見出し、「最も倫理的に正統」であると評価する(四五)⁷⁵。また、ジョン・B・ヒュマ(John B. Humma)は「の涙を」カトリックの言う魂の浄化、あるいはおそらく神による清め(purgation, or perhaps baptism)」(208)であると分析している。両者に共通するのは、キリスト教的な博愛精神に基づく「寛大」の意義である。

しかし、「Generous tears」は同時にグレッタが述べた次の台詞とも響き合う——「あなたたつととても寛大なね、ゲイブリエル」。彼女が夫を“generous”と評するとき、それはクリスマスの時期であるという理由で友人にお金を貸した彼に対する「気前のよさ」を指す。だが、確かにそれは優しさの一部ではあるが、本質的なものではない。しかも、ゲイブリエルは早く彼女に触れたいという性欲を抑圧する中で、黙り込む妻の気を引こうとして語った些細な話題にすぎない⁷⁶。友人に金を貸した話に関連して、むしろ読者がデジャヴウのように想起するのは、ゲイブリエルが女中のリリーに、同じくクリスマスの時期であるという理由から、お金をあげようとしたことだ(“Christmas-time! Christmas-time!”)(D 114)。トレヴァー・ウィリアムズ(Trevor Williams)が述べるように(91-96)⁷⁷、ここでゲイブリエルに経済的優位性による家父長的な傲岸さを見て取ることは容易い。しかし、ウィリアムズは家父長制や支配者階級というイデオロギーで、作品を切り分けすぎている感がある。ゲイブリエルは一方では事実「寛大」なのである。物語の前半から察するに、グレッタも夫婦生活に不満を持っているようにには全く見受けられない。それでも尚、読者には物語の端々からゲイブリエルのうぬぼれと傲岸さが見て取れるのだ。

これまでのジョイス研究において例外的に「寛大(Generosity)」にはつきりと否定的意義を読み取っている批評家は、ヴィンセント・ペコーラ(Vincent Pecora)である。彼は「死者たち」の最終段落で見られたキリストのモチーフについて「すなわち、ゲイブリエルが自らの中に再生産するのは、マイケル・フュアリーについての彼のヴィジョンと同じく、自身の文化における英雄的行為、寛大、自己認識、精神的超越性といった最も根源的な構造、すなわちキリストの物語である(That is, Gabriel has reproduced in himself, like his vision of Michael Pury, the most fundamental structuring device for heroism, generosity, self-knowledge, and spiritual transcendence in his culture: the story of Christ)」(1986[243])と述べて、ジョイスはニーチェと同様(『善悪の彼岸』)、「このキリスト教的無私 of 精神

⁷⁵ ここでエリオットの評価を持ち出すのはやや不公平かもしれない。なぜなら彼がここでジョイスを取り上げるのは、他人の中に他者性を認めずに愛という合一をナイーヴに志向するロレンスを「ほとんど完全な異端の見本である」と批判するためだからである(四五)。さらに小論「異神を追いて」はエリオットが全集に収録することを拒み、再版を一切認めなかった言わば問題作である。勿論、本論はその鋭い洞察に強く示唆を受けているが、『ユリシーズ』・秩序・神話」もまたそうであるように、エリオットは自己の主張の方へとジョイスを強引に引き付け過ぎるくらいがあることは否定できない。『ユリシーズ』からエリオットの『荒地』への影響については、例えば McIntire を参照のこと。

⁷⁶ しかもゲイブリエルが貸したのは「ソヴリン金貨(sovverain)」であるという点にジョイスの皮肉がある(D 1385)。この語は、言うまでもなく「君主」「支配者」というゲイブリエルの無意識的優越感、さらに言えば、アイルランドに対する英国の支配性を暗示するからだ。

(selflessness)にも批判の目を向けていたと考察する。ある意味でこれは、先述のエリオットやヒュムとは対極に位置する読解である⁷⁷⁾。

ペコラは参照していないものの *OED* によれば、generous はギリシヤ語の *generosus* を語源として「貴族の生まれ(nobly born, high-born)」や「優越感を持った(superior)」という意味を含んでいる。つまり、「寛大さ」が可能なのは、相手に対する優位性が存在するときにおいてであるという条件が generous に含意されていると言えよう。リリーが「近ごろの男なんて口先ばかりかし。女から頂けるものは何でも取ろうって魂胆ですもの(The men that is now is only all palaver and what they can get out of you)」(D 93-94)と言い放ち、男と女の社会階級的な不均衡について不満を述べているように、ゲイブリエルが「寛大」であるのは、経済的な成功を背景とした金銭的余裕からなるものである。グレッタがフュアリーの話を始めたときにも、「彼は何をしていたんだいっ」と「皮肉な調子で」尋ねることで、自らが大学教師という知的水準の高い職を得ていることに誇りを持っている。グレッタが西部の「田舎のお転婆娘(county cutes)」(D 388)であるという理由で実の母に結婚を反対されたことを根に持っているにも拘わらず、ゲイブリエルは自身の「位の高さ」に過度な自負心を持っていることに気がついていない。ある意味で、ゲイブリエルには一種の「貴族意識」があり、それは物語に一貫して見受けられ、最後の最後に彼が死者に想いを馳せるときであつても、その欠片は小さな棘の「とく刺さつている」。ジョイスが anti-climax の作家であり、多くのテクストを決定不可能なまま(open-end)提示することを好んだ傾向を想起すれば、非常に意地悪な彼の批判精神は「こころでも生きていけると言えるはずだ⁷⁸⁾。

77 事実。ペコラのこの読解は、ジョイス研究者の間で論争を引き起こした。ジョン・ポール・リケルム(John Paul Riquelme)は複数の辞書を参照し、generous に対立する意味があることを指摘し(「貴族的」「気高い」もしくは「気前のよい」「親切な」「歓待的な」)、脱構築的な非決定性に言及する——「ゲイブリエルの心の状態と彼の涙の量の両方に言及する「こころ」["generous tears"]と「こころ言葉」の属性を決定する「こころ」が難しくなっている(The dual reference, to the state of Gabriel's feelings and to the size of his tears, makes determinate attribution difficult)」(1998 137)。ヴァンセント・チェン(Vincent Cheng)もまたペコラに反論し、generous に「ヒエラルキーを打ち壊し、個人の社会的地位の形成を無効化しようとする社会主義的に望ましくない(a desirable, socialistic breaking-down of hierarchy and individualistic status-formation)」と主張(1995 308)。事実。ペコラ自身「二〇一二年の論考では主人公に対して(「死者たち」執筆前のジョイスの手紙の文言を引用して)「必要以上に厳しかった(unnecessarily harsh)」のではないかと振り返り、「額面通りにゲイブリエルの涙を受け取る「こころ」も可能」な「こころ」の「the word *generous* as applied to Gabriel's tears could be taken at face value, or perhaps simply as meaning 'copious'」(2012) 348-59)。しかし、以上の先行研究では参照されていないが、ペコラに先立って八十年代初頭にジャン＝ミッシェル・ラバテ(Jean-Michel Rabaté)は、次のように断定している——「ゲイブリエルの」後悔の涙は、ちびのチャンドラーのそれと同じく、彼の身勝手さを示すに過ぎなく([Gabriel's] tears of remorse, similar to those of Little Chandler, betray only his self-indulgence)」(1982 67)。この批評史の流れについては、吉川信も指摘している(の参考参照)「こころ」(二〇一六年) 二七五―七九、二九二―九四)。

78 作者が“generous”の多義性を意識していたことの証左は『ユリシーズ』における以下の

「死者たち」における亡霊フュアリーが、キリストに擬えられているのは、「精霊(The Holy Ghost)」という慣用表現からも明らかである。さらに、この夜が顕現祭であり、三人の女主人をパリスの三女神に喩え、三人の女性(リリー、アイヴァーズ、グレタ)から痛手を受けるゲイブリエルが、自己陶酔的に自らをもまたキリストに擬えることで情熱的なフュアリーに接近しようとしたとするならば(つまり三はキリストの三位一体を皮肉にも暗示する)⁷⁹、ペコラが言うように「彼の寛大さは現実逃避を達成するための方法である(His generosity has become the avenue of his escape)」(1986] 240)。であるとすれば先の引用で、「寛容のとめない涙」を流すゲイブリエルが確信した愛など、自己欺瞞にすぎない。それゆえに、ゲイブリエルの魂は、雨が降る中、木の下に立つフュアリーを越えて、「死者たちの巨大な群れ(the vast hosts of the dead)」の住む場所へ、最終的には「西への旅」と行き着くのである。西部は「気まぐれで揺らめく」亡霊のような死者たちの住む場所、すなわちゲイブリエルにとつて触知不可能な場所であるはずなのに、彼は「寛大さ」という宗教的ヒロイズムを携えてその場所へとむしる喜んで飛び込んでゆくのだ。

「寛大な止めどない涙」について語られた段落は、次のように締め括られる——「彼自身のアイデンティティは灰色の、触知できない世界へとしぼんでいった。かつてこれらの死者たちが築き上げ、住み着いていた頑丈な世界は、溶解して小さくなっていった(His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling)」(D 1597-600)。ここにステイヴンの亡霊の定義にあった“impalpable”という単語と、(本章第一節で詳しく論じたように)『ダブリナーズ』全編に亘って描かれていた「麻痺」を示す「灰色(grey)」の形容が附されていることに着目しよう。彼の魂は、フュアリーのいる死者の世界へ引き込まれ、死者たちがかつては生者であった「堅固な世界(the solid world)」もまた溶解してゆく。雪のシンボリズムに関連させれば、まさしく雪が雨へ、「固体」が「液体」へと変わるように、彼の自我は解けてゆく。ここにおいて、先の節で引用した「死者たち」のラストシーンへと続くのである。ゲイブリエル(生者)、グレタ(生ける屍(living-dead))、フュアリー(死

描写にも求められよう。第十挿話で、愛人の訪問に心躍らせ鼻歌を歌いながら、施しを求める負傷兵に窓からコインを投げるモリー・ブルームの腕は、“generous white arm”(U 10.222)。そして“plump bare generous arm”(U 10.251)と表現されている。集英社文庫の決定版訳ではそれぞれ「白い腕が現れて気前よく」「むっちりした裸の気前のいい腕」(丸谷訳『ユリシーズ』II 一一二—一四)となっているが、悪意は(恐らく)ないにせよ、余りに不躰なモリーの行為には、「気前のいい」という肯定的意味だけでは捉えきれない彼女の「優越感」が仄見える。ちなみに、この負傷兵(一本足の水兵(A one-legged sailor)) (U 10.228)が単なる被害者でないこともまた意味深長だ。彼は根っからの新英派、すなわちカトリック系アイルランド人を抑圧する者のひとりなのだ(Cheng [1995] 226)。

⁷⁹ それ故、モリーカン邸を出たゲイブリエルの一行が最初に向かうのが「トリニティ大学(Trinity College)」——一五九二年、エリザベス一世によってアイルランドで最初に建設されたプロテスタントの子弟のための大学——であることは偶然ではない(D 1128)。カトリックであるゲイブリエルとジョイスはこの大学の出身者ではない。

者)という奇妙な三角関係は、“ghostly light”の侵入によって、ゲイブリエルもまた生ける屍になってしまうのである。

本論が最終場面に関する先の疑問に答えるときが来た。ゲイブリエルは、象徴的にはこのまま死んでしまうのであるうか。言い換えれば、彼もまた「トラウマ的経験」という麻痺からは逃れられないのであろうか。この答えは、イエスでありノーである。なぜなら、この一日においてゲイブリエルは自己欺瞞的であり精神的には死んだも同然であるが、しかし、未来のある地点において彼は「目覚める」可能性を持つているからである。これは、(本研究の第三章で論じるように)『ユリシーズ』においてジョイスが使った構造でもある。すなわち、何者でもないステイヴンが作家ジョイスになる——「生成変化」する——のは、『ユリシーズ』の一日である一九〇四年六月十六日ではなく、未来のある地点であり、またブルームが、この日なされた妻のボイランとの不義を許すのが、未来のある地点であるように、ゲイブリエルが generosity に基づく愛ではなく、別のものに基づいた愛を妻に向ける日が来るはずなのだ。そしてそれはゲイブリエルが自身のスピーチの中で、ジョイスが自身の手紙の中で言祝いだ「歓待」であり、一九〇四年のジョイスとゲイブリエルには気が付かず、一九〇七年のジョイスが意識していたものだ。

前節で言及したスタニスロース宛のジョイスの手紙(一九〇六年九月二五日)を再度引用しておこう。

時々アイルランドのことを考えると、僕は必要以上に厳しかったのかもしれないと思えるんだ。これまで僕は(少なくとも『ダブリナーズ』の中では)ダブリンの魅力を何一つ生み出してこなかった。だから故郷を出てからずっと、パリは別としても、どんな都市にいても気持ちが悪く落ち着かなかったんだろうね。僕はダブリンの純真な島国根性とか歓待の精神を描いてこなかった。後者の歓待という「美德」については、これまで僕が見た限り、ヨーロッパのどこにも見られないものだ。

Sometimes thinking of Ireland it seems to me that I have been unnecessarily harsh. I have reproduced (in *Dubliners* at least) none of the attraction of the city for I have never felt at my ease in any city since I left it except in Paris. I have not reproduced its ingenuous insularity and its hospitality. The latter 'virtue' so far as I can see does not exist elsewhere in Europe. (LII 166)⁸⁰

⁸⁰ ただし、この手紙における作者の意図をどのように評価するべきかは難しい。エルマンのようにジョイスのダブリンとの「和解」を見出すのが批評的定石ではあるが(*JJ* 243-53)、吉川信はこの手紙の文言に続く「ひねくれた悪魔」に「ジョイスの『文学的良心』」を読み取り、ウェスト・ブリトンのゲイブリエルに安易に共感することは「作者の仕組んだ罠にまんまと嵌ることとも思えてくる」と指摘する([二〇一六b] 二七六-七七)。デヴィッド・ライト(David Wright)は「ジョイスは自分の手紙が著作と同様に長く読まれることを予見していたはずだと述べた上で、次のように言う——「歓待を褒め称えるゲイブリエルのスピーチはせいぜいのところ曖昧で両面的なパフォーマンスに過ぎなく」(Gabriel's speech in

これを単なるホームシックと考えるわけにはいかない。事実、この手紙にある「歓待」／「もてなし」の精神が、他ならぬジョイスの分身であるゲイブリエルのスピーチの中で表現されているからである。しかし、その「美德」を単純に賛美するだけに留まらないのがジョイスである。

しかし、この「曖昧さ」、あるいは愛憎半ばする「両価性」こそが、ジョイスのアイルランドに対する愛憎入り交じる屈折した想いである。例えば、故国を捨てておきながら、小説舞台を一貫してダブリンに設定し続けた、狂気にも似た彼の執着を考えてみればよい。先に本論が雪の描写に見たように、肯定否定のどちらとも付かない宙ぶりの状態のままにあること、その両価性こそが死者と生者の中間にある亡霊の現れなのではなからうか⁸¹。では、ゲイブリエルのスピーチを見てみよう。

——年々歳々わたくしが強く感じますのは、我々の国において、もてなしの精神ほど大いに誇り、また熱意を持つて守るべき伝統はないということです。これは、わたくしの経験に照らしましても（わたくしは少なからずいくつかの海外の国々を訪れましたが）近代国家の中でも二つとない特異な伝統であります。おそらくは、もてなしの精神などむしろ欠点なのであって、自慢するべきものではないと述べる人もあります。しかし、仮令そうであっても、わたくしが思いますに、それは気高き欠点であり、これからも長く我々のあいだで文化的に育て上げられてゆくものと信じます。少なくとも、ひとつのことをわたくしは確信しています。このひとつの屋根が、先に申しました善良なるご婦人方を保護する限り——今後もずっとずっとそうであることをわたくしは心の底から願いますが——真に心温まる、思い遣りに満ちたアイルランドのもてなしの精神という伝統は、我々の先祖からこれまで我々が受け継ぎ、また今度は、我々が後世に手渡さなければならぬ伝統であり、今なお我々のあいだに生き続けているといつて下さる。

——I feel more strongly with every recurring year that our country has no tradition which does it so much honour and which it should guard so jealously as that of its hospitality. It is a tradition that is unique as far as my experience goes (and I have visited not a few places abroad) among the modern nations. Some would say, perhaps, that with us it is rather a failing than anything to be boasted of. But granted even that, it is, to my mind, a princely failing, and one that I trust will long be cultivated among us. Of one thing, at least, I am sure. As long as this one roof shelters the good ladies

praise of hospitality is itself an ambivalent performance at best) (256)°。

⁸¹ エルマンは言う——「物語において、雪は単独に存在しているのではない。暖かさや冷気、火や雨を含む複雑なイメージャリーの一部であり、これらの関係は単純でない(The snow does not stand alone in the story. It is part of the complex imagery that includes heat and cold air, fire, and rain, as well as snow. The relations of these are not simple)」(JF 251)°。

aforsaid—and I wish from my heart it may do so for many and many a long year to come—the tradition of genuine warm-hearted courteous Irish hospitality, which our forefathers have handed down to us and which we in turn must hand down to our descendants, is still alive among us. (D 915-29)

「ここで着目すべきは、ゲイブリエルの傲岸さである。彼は「少なからずいくつかの海外の国々」と述べることで、自身がアイルランドに閉じ込められた——麻痺を被った——人物ではないことを仄めかしている。彼が何度もパーテイの途中で外の雪を飽き飽きした気持ちで眺めていたこと、あるいは叔母や従姉妹の音楽を冷淡な気持ちで聞いていたことを知っている読者からすれば、ここにある言葉は、社交辞令的な贅辞であるとは了解しつつも、あまりに齒の浮くような台詞であるように感じられる。ここでも「気高き(princely)」という単語に *generous* と同様の、ゲイブリエルの「貴族意識」を読み取ってもいいかもしれない。彼の意識には、先ほどもやり込められたシス・アイヴァーズが既にいないことを思い出し、さらに「自信に満ちた(with confidence in himself)」続ける(D 932-33)。

我々のあいだで新しい世代が育っています。新しい思想や理念と新しい原理に駆り立てられた世代です。これらの新しい考えに対して彼らは真面目で熱狂的ですし、その熱狂は仮に誤った方向に導かれているとしても、全く以て真摯なものであるとわたくしは信じます。しかし、我々は現在、懐疑的な、それでもしこのような言い方が許されるならば、思想に責め呵まれた時代に生きております。時にわたくしは恐れを感じるのですが、この新しい世代は、教育を受けている、というか教育を受けすぎた世代ですが、そのためにかえってその前の世代まではあった、慈悲や、もてなしの精神、善意のユーモアといった特質に欠けてしまふということがあるのではないでしょうか。

A new generation is growing up in our midst, a generation actuated by new ideas and new principles. It is serious and enthusiastic for these new ideas and its enthusiasm, even when it is misdirected, is, I believe, in the main sincere. But we are living in a sceptical and, if I may use the phrase, a thought-tormented age: and sometimes I fear that this new generation, educated or hypereducated as it is, will lack those qualities of humanity, of hospitality, of kindly humour which belonged to an older day. (D 935-43)

彼は想像の中でアイヴァーズを当て擦る——愛国者たちの「熱狂」はこの国を誤った方向に導いており、その原因は彼らが「教育を受けすぎた世代」だからではないか⁸²。しかし、generosity における無意識的な「優越感」について本節が先に指摘したように、彼もまた自

⁸² これは『ユリシーズ』においてバック・マリガンのモデルのゴガティの例に見られるように、実生活での恨みを作品内でやり返すという実にジョイスらしいやり口である。

身の職業や教育を自負する“hypereducated”な知識人であり、ここで賞賛されるような過去の伝統を持たない「新しい世代」の一員なのだ。ここでアイヴァーズに、アイルランド民族主義運動の熱狂者たちが代理表象されているとすると、ジョイスは第三の道を提示しているかのようである。つまり、アイヴァーズらナシヨナリストのように過去へと回帰するのではなく、ゲイブリエルのように自国から目を背けるのでもなく、過去の優れた遺産は継承しつつ、未来へと目を向けてゆくということである。その際に鍵となるのが、一九〇七年、当時二五歳のジョイスが託した *hospitality* ではないだろうか。

前節で検討したように、ジャック・デリダに従えば、他者を迎え入れる「歓待」の条件は、主人／客として自己が自らを切り開くこと(*self-interruption*)である。言い換えれば、自らがそれまで持っていた理念や信条を一度中断し、^{エポケー}他者の他者性と虚心坦懐に向き合うことだ。デリダは「歓待」について論じる際に、エミール・バンヴェニストが『インドヨーロッパ諸制度語彙集』で解釈した以下の点を前提としている。『歓待について』の訳者廣瀬浩司の注によれば、「*hôte* (客人、主人) というフランス語はラテン語では *hostis* (敵、よそ者) および *hospes* (主人、客) であり、これは *hosti-pet-* に由来する」、すなわち *host(hôte)* には、「すべて客人歓待 *hospitalité* を具現するもの」が含意されているという(デリダ「一九九九b」一五六)⁸³。ここで本論が注目したいのは、*host / hostess* と *hospitality* に含まれている両義性あるいは二律背反性である。ゲイブリエルが、これまでグレッタをひとりの女性として、つまり他者として見てこなかったことは既に述べた。しかし、「この夜「亡霊」という「敵」「よそ者」、すなわち「他者」の到来によって、ゲイブリエルは自己を切り開く契機を得たと言えるのではないだろうか。先に引用したジョイスの手紙にあるように、彼はアイルランドの「美德」としての「歓待」を「伝統」の一部として確かに意識していた。そしてゲイブリエルの魂が行き着く先には、「巨大な死者の群れ(*the vast hosts of the dead*)」が待ち受けていたわけであるが、ジョイスは *hospitality* の両義性を意識していたにちがいない。なぜなら、*hostis* 群れこそ、ラテン語の *hostem* (敵、軍隊) を語源とした、他者／敵としての *host* であるからだ。

アイヴァーズ(愛国主義者たち)が賛美する過去のアイルランド、そして妻の昔の恋人であったフュアリーは、どちらもゲイブリエルにとって外部にいる他者、すなわち「敵」である。しかし、ゲイブリエルはそれを「歓待」し、和解しなければならぬ。デリダは言う——「もしわたしが無条件に歓待しようとするならば、(他者の)到来を、招かれた客としてではなく、到来する者として受け入れなければならない(*If I am unconditionally hospitable I should welcome the visitation [of others], not the invited guest, but the visitor*)」([1999] 70)⁸⁴。三人の女主人(*hostess*)に「招かれた客」としてやって来たゲイブリエルが、受け入れ

⁸³ イタリア語の *oste* もまた「軍勢」「敵陣」と「店主」「主人」という両義的意味を持つてくる。

⁸⁴ 付言すれば、デリダは「歓待」を「条件的」と「無条件的」の二つに分けている。こ

るべきは自己のアイデンティティを脅かす他者として到来する *visitor*、すなわち亡霊⁸ ユアリーである。Host と *guest*、*master* と *servant*、男と女、自己と他者、あるいは現在と過去という二項対立的な枠組みを超えて、敵（他者）を受け入れること。ここには *generosity* が持つような隠された優越感や上下意識は存在しない。「大文字の他者」として、この経験を受け入れることができたとき、おそらくゲイブリエルは真の愛に出会うことができるはずである。

ここで「トラウマ的経験」が時間差を以て捉えられ得ること、言い換えればフロイトのいう「事後性」が肝要であることを思い出そう。グレッタがこの夜、フュアリーの死というトラウマ的経験の意味に気がついたように、ゲイブリエルは未来のある時点でのこの出来事を受け入れるはずである⁹。ジョイスの作品において、登場人物たちが、気が付きつつあるという中間的地点に置かれているということ、つまり真の意味での「啓示(revelation)」が到来するのは、現在ではなく未来の時点にあるということは大変重要なことである。先に述べたように、これは母と息子の死にそれぞれ「和解」しようとするステイーヴンとブルームにも当て嵌ることであり、彼らは常に「啓示」の手前にいる。ステイーヴンのひとつの理論的支柱である、アリストテレスの用語を使えば、「可能態」の状態にあることが、たった一日あるいは一夜が未来に対して持っている可能性を示すことなのである。なぜなら、ここでゲイブリエルが経験する *epiphany* (エピファニー)とは通常考えられているような、「啓示」としてのエピファニーではなく、自らの傲岸さと無力さに恥じ入るトラウマ的な否定的自己認識であろう。あくまでも登場人物においては、気付きの一步手前にあるということであり、むしろエピファニーが「啓示」として現れているのは、物語を解釈する読者の側にである。この日が「公現祭」(The Day of Epiphany)であったこともまた「啓示」のモチーフを裏付けている。

での *the invited guest* が条件的、*the visitor* は無条件的、すなわち「他者」に対応している。以下の条件的歓待についての一文は、エピファニー以前のゲイブリエルについて当て嵌まるだろう——「私が私の家の主人……になりたいと思うのは、そこに誰でも好きな人を招くためなのです。私の「我が家」、私の自己性、私の歓待の権力¹⁰能力(*pouvoir*)、主人としての私の至上権を侵害する者は誰でも、好ましからざる異邦人として、そして潜在的には敵として見なされ始めます。この他者は敵対する(*hostile*)主体となり、私はその人質となってしまうおそれがあるのです」(一九九九a) 八三)。

また、ポール・K・セイント＝アーマー(Paul K. Saint-Amour)も本研究と同じくデリダ的「歓待」について着目している。彼は、告白の後泣き崩れる妻の手を優しく撫でること、そしてその告白に耳を傾けるというゲイブリエルのふたつの行為に「無条件的歓待」を読み取っている(2007) 104-09)。

⁸ グレッタがフュアリーの死を想起したことの意味は、大学教師のゲイブリエルとの結婚によって階級の上昇を果たしたことによる「良心の呵責」ではなからうか。なぜなら彼女は、フュアリーの死を、ガス工場という劣悪な労働状況と共に想起することで、彼のいたアイルランド西部という場所から自身が物理的にも経済的にも遙かに遠ざかってしまったことに、気が付きつつある。

ジョイスは『ダブリナーズ』で「精神史(moral history)」を書こうとした。そこには「麻痺の中心(the centre of paralysis)」であるダブリンへの嫌悪があり、母国の人びとに自分たちの姿を自身の作品という「鏡(looking-glass)」を通じて再認識させたいという、極めて傲岸な野心があった⁸⁶。しかし、最初の作品「姉妹たち」の初稿が書かれた一九〇四年(まさしく「死者たち」の舞台である年)から三年を経て、ジョイスは自らの姿を、自らの作品を書くという行為を通じて再認識したのではなからうか。思えばゲイブリエルもまた、部屋の「姿見」に映った己の姿を通して自らの愚かさや傲岸さを認知し始めていた。フュアリーという亡霊を唯一の光源とした部屋で、自己の姿を再認識したのはゲイブリエルだけではなかったのかもしれない。(過去という)亡霊／敵をもまた、無条件に歓待すること。自身の作品という鏡の中にジョイスが自己を発見したように、ゲイブリエルが自身のスピーチの中に「歓待」を「事後的」に見出したとき初めて、彼は一九〇七年のジョイスのいる境地に立つのだ。これこそ、小説家としての出発点であり、ノーラとの出会いからダブリン脱出へと至る激動の一九〇四年から三年後に、ジョイスが自身の分身を描いたことの意義である。

小括

本研究第一章では『ダブリナーズ』の「姉妹たち」「痛ましい事件」「死者たち」の三篇の亡霊表象に着目し、作者自身の「トラウマ的経験」のみならず、ダブリンの社会的麻痺という状況が亡霊的形象のうちに含意されていることをみた。ジョイスが実人生の経験を巧みに作品内に埋め込んだことからわかるように、作家自身が「トラウマ的経験」と決して無関係ではなく、むしろ積極的にトラウマを書くことを通して、ある種の「抵抗」を試みていたことの証左である。

ヒュー・ケナーはいち早く「姉妹たち」と「死者たち」の円環構造を指摘し、『ダブリナーズ』という短篇集を「麻痺」の視点から読むという批評史を作り上げた。これに対抗するかのように、ベンストック夫妻は「ノーモン」を取り上げ、不在＝亡霊の表象に着目した。本論はこの二つのジョイス批評史に「トラウマ(的経験)」という観点を追加することによって、ジョイスがトラウマを書くことの意義を、精神分析が言うところの「昇華

⁸⁶ この点は以下の書簡による。

わたしの物語に、灰だめや古びた雑草や臍物の臭いが立ちこめているのはわたしの責任ではないのです。きれいに磨かれたわたしの鏡で、アイルランド人たちに自らの姿を見せつけることをあなたが阻むようなことがあれば、あなたはアイルランドの文明の流れを遅らせることになるのだとわたしは真剣に考えております。

It is not my fault that the odor of ashpits and old weeds and offal hangs round my stories. I seriously believe that you will retard the course of civilization in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass. (SL 89-90)

(sublimation)』としての芸術だけでなく、ダブリンとの精神的な「和解(reconciliation)」への試みとしても解釈した。デリダが言うように「歓待」の精神が、敵／異邦人をも無条件に受け入れることであるとすれば、ジョイスは「麻痺の中心」としてダブリンを批判・糾弾するだけでなく、同時にそれとの和解も試みていたのである。実際故国を捨てた彼にとってその和解は直ちには不可能(pas a reconcilier)であったであろうが、それは小さくとも確かな一歩(pas)であったはずである。

本論が第三章で考察するように、ジョイス／ステイヴンにとって、母はアイルランドの宗教と政治が二重に象徴化されている存在である。ジョイスは作家として本格的に乗り出す一九〇四年の一年前に母の死を経験している。『ダブリナーズ』で母の死が直接的に描かれる箇所はないもの(尤も「エヴリン」の母親にその断片は見られる)、『ユリシーズ』におけるステイヴンを想起すれば明らかのように、母の死との和解は、ジョイスにとってダブリンとの和解であり、故国との和解であり、過去(歴史)との和解であった。ジョイスがダブリンの「美德」のひとつと称した「歓待／もてなし」は、和解というテーマに接続されるべきである。

『ダブリナーズ』を一つの長編小説(novel)として見なす場合、言うなれば「姉妹たち」はプロローグであり、「死者たち」はエピローグに当たる。「麻痺」と「ノーモン」が、どちらも「亡霊」のようにすべてのダブリン市民に取り憑いているものであるとすれば、「死者たち」のラストシーンに降る「雪」は、いかに両義性や両価性を帯びていようと、ひとつの作品を締めくくるカタルシス(浄化)であることは間違いない。本論が見たように generosity にさえも厳しい批判的眼差しを向けるジョイスであっても、最後には再生を予感させる結末を用意している。これこそ、ジョイス自身がダブリンを歓待し、和解への一歩を進めたことの証である(『ユリシーズ』が「言祝ぎ」であるとすれば)。

ジョイスは「死者たち」の最後で、ダブリンという麻痺した世界全体に雪を降らせた。神父の死体のそばで耳を澄ます少年の上にも、バザー会場の天井を怒りに燃える瞳で見つめる少年の上にも、波止場で力なく佇む少女の上にも、孤独を噛み締めながら亡霊の声に耳を澄ます中年男性の上にも、寂れた委員会室で今は亡き「無冠の王」に想いを寄せる男たちの上にも、雪は降っている。しかし、妻の他者性を思い知って「寛大のとめどない」涙を流す男が本当の愛の意味に気が付くまでには、もうしばらくの時間が必要である。歓待は常に「来たるべきもの」なのだ。「トラウマ的経験」の意義が事後的に遅れて理解／解釈されるように、あるいは傷が癒えて瘡蓋になるまでに時間の経過が必要であるように、彼らはまだ麻痺の中にいる。しかし、眠りと死の後には、目覚めと再生があるはずだ。次章では、未だ「麻痺」と「悪夢」の中にいる若き芸術家の生い立ちと成長を追うことになる。

第二章 カトリシズムの支配と植民地アイルランドの歴史的英雄 ——『若き日の芸術家の肖像』の亡霊たち

はじめに

『若き日の芸術家の肖像』は、作者の分身(alter ego)であるステイーヴン・デダラスの幼少期から大学時代までを描く自伝的作品である。この小説は作者の芸術家宣言^{マニフェスト}、教養小説(Bildungsroman)の側面を持つ一方で、ジョイスはまさに若気の至りとも言うべき空想や妄想に囚われ理想主義に燃えていた過去の自分を笑い飛ばし、アイロニーを交えて描き出すことで自己を相対化しようとする。まずは『肖像』の先行研究を見ておきたい。

一九六四年の初版以来、今なおジョイス批評で底本として用いられているヴァイキング版の編者チェスター・G・アンダーソン(Chester G. Anderson)は、「美学的距離の問題(The Question of Esthetic Distance)」と題した小論で、従来の研究動向を以下のように要約している。

- 一 ステイーヴンは、ジョイスの「伝記的主人公／英雄(an autobiographical hero)」であり、作者は読者にステイーヴン(と彼の勝利)を肯定するよう求めている
- 二 ステイーヴンは、ジョイスの「伝記的表象(an autobiographical representation)」であるが、作者は読者にステイーヴンを「気障で、ナルシストの若いエゴイスト(a prigish, narcissistic young egoist)」と見做すよう求めている
- 三 「ステイーヴンの中にジョイスが己の過去を見ると、そこにはアイロニクな見方とロマンティックな(あるいは同情的な)見方が混在している(Joyce's view of his own past in Stephen is mixed, both ironic and romantic or sympathetic)」([1977] 446-54)

この分類は今日なお有効であり重要である。アンダーソンが論の最後で述べているように、「おそらく、美学的距離の問題は未だ最終的な解答を得ていないし、……それぞれの読者が一連の答えを自ら見つけ出さねばならぬのだ」と(『The question of esthetic distance is not, perhaps, finally answered, and . . . each reader may have to find a succession of answers for himself』([1977] 454)。上の三つの分類は、ステイーヴンは父ダイダロス(英雄)か、息子イカロス(敗残者)か、あるいはその両方なのか、と言い換えられる。また、ここにある種の弁証法的な「正反合」を見ることもできよう。

ジョイス批評において、ナラトロジー研究の大家と言えるジョン・ポール・リケルム(John Paul Riquelme)は、『肖像』をジョイスの「自伝(autobiography)」と見る解釈の妥当性を肯定した上で、次のように指摘する。

しかしながら、もうひとつ別の自伝的解釈もまた可能である。すなわち、ステイヴン・デダラスを彼自身の物語の語り手と見る解釈だ。夢解釈をするフロイトを読むとき、私たちは夢を見ることの過程が完了するのは（これもまた別種の物語の語り直した）、夢を解釈しているときであることを知る⁸⁷。つまり、夢を見る者とそれを解釈する者が同一である、その事後的な活動においてである。『肖像』において、作者になるという過程が完了するのは、書く行為において、すなわち登場人物と語り手が同一である、事後的な活動においてなのだ。

But an autobiographical interpretation of a different sort is also possible, one that sees Stephen Dedalus as the teller of his own story. When we read Freud on dreams, we learn that the fulfillment of the process of dreaming, another kind of retelling of stories, occurs in the interpretation of dreams, a belated activity in which the dreamer and the analyst may be one. In *A Portrait*, we discover that the fulfillment of the process of becoming an author occurs in the act of writing, a belated activity in which character and narrator may be one. ([1983] 51)

つまり、リケルムは従来の図式である登場人物と作者の二項関係から、主人公（ステイヴン）／語り手（ステイヴン）／作者（ジョイス）という三者関係を措定することによって、アンダーソンの分類で言うところの第三の見方を更新したと言える⁸⁸。主人公を「語るステイヴン(narrating Stephen)」と「語られるステイヴン(narrated Stephen)」に区分することの意義はここでは問わない⁸⁹。ただし、右の引用における下線部の“belated”が示すように、リケルムは間違いなくフロイトの「事後性(Nachträglichkeit)」を意識している

⁸⁷ 現に私たちはしばしば夢を見たこと自体は覚えていても、その内容を忘れてしまう。逆に、夢を覚えているときは、往々にしてその夢が何であるのかよく飲み込めないとき、すなわち解釈の余地が残るときだ。夢を見るだけでは夢だとは言えず、その夢の意味を事後的に問うとき、その解釈の過程において夢は夢となる。

⁸⁸ リケルムが著書においてある種の「仮想敵」としていたのは、ヒュー・ケナー(Hugh Kenner)の“The Portrait in Perspective”(1948)以降問題化された、ステイヴンをイカロスの如き敗残者とする批評であったように思われる。ケナーは、ダイダロス神話を神話的枠組みとする『肖像』の各章の始まりと終わりが、下降と上昇のパターンを形成していることをいち早く指摘し([1948] 379, [1987] 129)、故に主人公ステイヴン・デダラスが物語の最後で祖国から勇ましく旅立った後に辿る運命は、父ダイダロスの飛翔ではなく、息子イカロスの失墜であると断じ、ステイヴンをジョイスと同一視する従来の批評に疑義を唱えた。『肖像』の批評史におけるケナーの指摘の意義については、下楠二〇二―一九を参照のこと。

⁸⁹ この問題に対するひとつの応答としては、『肖像』第一章の時間軸のずれ——先行研究の多くは『肖像』第一章第二節におけるステイヴンのクロンゴウズ入学年齢を、作者と同じ六歳半ではなく九歳半に引き上げて解釈してきた——について論じた拙論「二〇一六」を参照のこと。

ことは指摘しておきたい。つまり彼は「自伝的(autobiographical)」の意義を、後から語り直すこと、現在から過去のある地点における自己と出来事を事後的に語ることに見出したわけだ。

ではなぜ作者はステイヴンを通して、己の過去を語らなければならなかったのだろうか。本論は既に第一章で、ダブリンがジョイスにとって亡霊であることを見てきた。彼は二十二歳で故国を去りヨーロッパ大陸で亡命生活を送ってなお、生涯ダブリンに想いを馳せ、ダブリンを書き続けた。『ダブリナーズ』執筆の「意図」は、彼がリチャーズに述べたように「麻痺の中心」であるその都市を糾弾すること、デリダ的に言えば亡霊を「悪魔祓い」することであった。しかし、短篇集の最後に置かれた「死者たち」が示すように、ジョイスはダブリンの「歓待の精神」を事後的に再発見し、それと「和解」することを選んだ。それはダブリンという亡霊を追い払うのではなく、それと向き合い続けるという倫理的応答として読み換えられる。故に、「姉妹たち」の少年は後に大人になったときにカトリシズムに関わる己の過去を回想し、ダフィー氏は夫人の愛を一方的に拒絶したことを悔悟し、ゲイブリエルは妻やフユアリーの他者性にアイルランドの他者性を重ね合わせた。

ここで思い出すべきは、作者は『ダブリナーズ』に先んじて『肖像』(の草稿)を書き始めていたことである。『肖像』の第一稿であるエッセイ「芸術家の肖像」(「原肖像」)は一九〇四年一月七日に書かれ、雑誌『ダーナ』への掲載を希望するものの、編集者エグリントンとライアンによって却下されてしまう。これを受けジョイスは二月二日、二十二歳の誕生日に自伝的小説として書き直すことを決意する。これが今日『ステイヴン・ヒアロー』として知られる『肖像』の第二の草稿である。『ダブリナーズ』と平行して書き進められた『ヒアロー』は、原稿「九一四枚」、「約一五万語」まで膨れ上がるが、一九〇六年五月には執筆を断念し、短篇集の完成を優先する。そして一九〇七年の「死者たち」完成後、ジョイスは改めてこの自伝的小説に取り掛かることになる⁸⁰。あくまで結果論ではあるが、作者が自伝的作品ではなく、まずダブリンの人々とその生活を描くことに専心したということは、彼の作家人生において図らずも大変意義のあることだったのではないかと思われる。つまり彼は『ダブリナーズ』でアイルランドの「麻痺」的状况を具に観察したこと——それはしばしばフローベールの自然主義の傑作と称される——改めて己の過去を辿るに際して既に一つの作品を持てる存在になっていたということだ。

南谷奉良はこの小説の「草稿」のタイトルが一時期の間「若き生の断章(Chapters in the Life of a Young Man)」であった⁸¹との意義を指摘し、ジョイスがそれを書き進められなかったことの理由を次のように考察している。

「断章」が特異なのは、依然として不定形なステイヴンの若さと、やはり成長途上にあるジョイスの若さの間に(自伝的作品を書く上でほぼ必須の条件である)充分な年齢の差

⁸⁰ 「原肖像」から『ヒアロー』、そして『肖像』への改稿については、南谷「二〇一六d」

二四八―五一を参照。

と自我の距離が確保されていないことにあるからだ。……『肖像』も「小説のなかで描かれた」当の芸術家はそれを描いた存在と同じであることを確約しない」題名を持つ時点(Kenner [2007] 349)、充分な時空が開かれている。しかし「断章」の場合、ジョイスが章を重ねれば重ねるほど、現在の自分とは異なるはずの、異ならなければならない存在が作者に近づいてくる。([二〇一六b] 一四、強調は原文ママ)

本研究の主題に引き付けるならば、「充分な年齢の差」「充分な時空」は事後性と読み換えられる。そしてここで素朴に驚くべきことは、今日の『ダブリナーズ』の世界的評価の高さを考えれば、ジョイスはその後も優れた短篇だけを書き続けることができたにも拘わらず、あえて自伝的小説を書き直し、その後『ユリシーズ』と『フィネガンズ・ウェイク』に見られるように、同じジャンルや形式(文体)の小説を書かなかったということだ(『ユリシーズ』にあつては異なる複数の文体や表現技法が採用されているのは周知の通りである)。つまり、前章で見たように作家は自己の境遇や性格に似た主人公を短篇集で既に描きながらも、芸術家であることの誇りと希望を持つて未来に飛翔した自身の過去の分身を書くことに拘泥した。確かにケナーを筆頭に幾人もの反ステイヴン派の批評家が指摘するように、ステイヴンとジョイスをそのまま等号で結ぶことはできない。しかし、大島一彦が言うように、『肖像』の方法は、「作者が主人公に託する宿命を主人公がその生の過程に於いて主人公自らの宿命として認識するに到らしめること、そしてそのやうな作品創造の過程にこそ作者自らの宿命を託すること」である(四〇―四一)。これは先に引いた事後的「過程(process)」を重視するリケルムの主張とも重なる。

そこで、前章に引き続き本章で考察するのは、カトリック教会と帝国主義、及びその対抗としてのナショナリズム、これら三者が主人公ステイヴンにとつてのトラウマ的経験である。これらはまさに亡霊のように、芸術家を志す若者に取り憑いていた。大島やリケルムに倣つて、本研究は一義的には『肖像』を教養小説の系譜に位置付ける。ステイヴンには、「否定的／陰画的肖像(negative portrait)」としての一面があることは確かに否定できないが、自由と飛翔への強い憧れにおいて、その失敗をも含めて、ステイヴンは他のあらゆる分身的登場人物とは異なる特権的な地位にある。世紀転換期のアイルランドの麻痺的状况という外的要因が強いが故に、ジョイスは芸術至上主義者としての内的要因を強めなければならなかつたのであり、その際の相克から「良心(consience)」という一語が選ばれたのだと言つてもよいであろう。『ダブリナーズ』から『肖像』への変遷は、支配的言説に取り憑かれている他者を描くことから、それと闘う自己を描くことへの変遷であつたと見ることもできる。

本章の構成は以下の通りである。第一節と第二節では、カトリシズムの亡霊的な支配言説について分析する。序を締め括る「あやまれ／おめをくりぬくよ」という声に対してステイヴンはいかに抵抗しうるかを検証し、加えて、作者にとつてもトラウマ的な経験であつたと推測される神父の「地獄の説教」から、主人公が事後的に自らの美学論を「奪用／我有

化(appropriation)」する様を考察する⁹¹。第三節では、自治運動の旗手チャールズ・スチュアート・パーネルの「亡霊」が、主人公ステイヴンの歴史意識の変遷と密接に関わっていることを明らかにする。彼は成長するにつれて、歴史の亡霊性とも言うべき憑依的影響を自覚してゆく。最終第四節では、『ヒアロー』から『肖像』への改稿を経て、後景に退けられた当時のナシヨナリズムの問題が、クロンゴウズ時代を描いた第一章第二節に既に暗示されていることを検証する。代々学校に伝わる逸話に隠されたアイルランドの歴史的英雄たちが、一七九八年の反乱の指導者ウルフ・トーンの亡霊という比喻を介して、重層化されていることを論証する。

⁹¹ この語については様々な邦訳——占有、所有、領有、流用、横奪——が当てられているが、本研究では以下の定義を前提としている。「現代批評においては、文化資本を乗っ取り、本来の文脈とは違った形で用い、もともとの文化資本の支配者に対抗することを言う」（川口・岡本編二八八）。言い換えれば、ジョイスはカトリック教会という支配者の言説の一部を、その本来の意味をずらしながら、自家薬籠中に行っているということだ。

第一節

失われた起源を求めて——ステイーヴンの「おめめをくりぬく」のは誰か

『若き日の芸術家の肖像』は、今日の決定版テキストであるノートン(Norton)版においてわずかに四一行の第一章第一節、「序(曲)(Prelude)」から始まる⁹²。

むかしむかし、それはとてもすてきなむかしのころ、うっぴきのうしもうもすがみちをやつてきました。みちをやつてきたこのうしもうもは、くしいんぼうやというなまえのかわいらしいぼうやに会いました……

おとうさんがこのおはなしをしてくれた。おとうさんはかたつぼめがねでぼうやをみる。そのかおはひげもじゃ。

ぼうやはくしいんぼうやだった。うしもうもすがやつてくるみちのまにはベティ・バーンがすんでいた。ベティ・バーンはレモンのねじりめめをうつつらぶ。

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nice little boy named baby tuckoo

His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy face.

He was baby tuckoo. The moocow came down the road where Betty Byrne lived: she sold lemon platt. (P1.1-8 : 中略は原文ママ)

⁹² 「序」についての主要な先行研究としては以下がある。ウィリアム・ヨーク・ティンダール(William York Tindall)は「牛」「道」「髭もじやの父から想起される)神」などのモチーフを鮮やかに抜き出し(86-88)「チェスター・アンダーソン(Chester Anderson)は、精神分析やフロイトの性的発達理論の観点から主人公の特異な「コンプレックス」を炙り出した(1976) 135-69)」。さらに、コリン・マッケイブ(Colin MacCabe)はポスト構造主義の観点から「メタ言語」の終焉「すなわち「古典的リアリズムの秩序からの逸脱」を見て取っている(56)。最も頻繁に引用されるものとしては、モダニズム文学批評の大家ヒュー・ケナー(Hugh Kenner)による次の指摘がある。

しかしながら、ステイーヴン・デダラスの成長それ自体が、『フィンネガンズ・ウェイク』全体がそうであるように、人類の幼児期に相当する。エデンの園での生活、誘惑、人類の墮落、そして人間に課せられた、生き抜くために額に汗して働かねばならぬ義務。ジェームズ・ジョイスが生涯に亘って書いた全作品におけるありとあらゆるテーマは、『肖像』の最初の二ページの中に言明されているところでも過言ではなす。

The development of Stephen Dedalus, however, is itself, like the whole of *Finnegans Wake*, an analogue of the childhood of the human race: the life in the Garden, the temptation, the Fall, and the duty laid on man to exact the sweat of his brow in the quest of life. It is no exaggeration to say that every theme in the entire life-work of James Joyce is stated on the first two pages of the *Portrait*. (1987] 365)

父が物語る「おとぎ話」は、主人公ステイヴン・デダラスが実際に暮らす世界、バーンが営む近所の雑貨屋に接続される。彼の人生最初の記憶は、五感を通じた豊かなイメージによって断片的に記述されている。

『肖像』ではいわゆる「全知の語り」ではなく、主人公の使う語彙と彼の視点に制限された特異な三人称の語りが採用されているわけだが、「序」は主人公の人生最初の「記憶」、すなわちのちに芸術家を志す彼の「起源」が読者に提示されている。本章第一節では、この記憶と起源という問題意識を持ちつつ、「序」の再読を試みたい。論点は次の三つである。第一に、「谷の百合」の歌詞が原曲とは異なることに着目し、『肖像』の語りがあくまでも主人公の記憶に基づいていることの意義を論じる。次に、住み込みの家庭教師であるダンテが所有する「二本のブラシ」に見られる隠された政治的対立が「事後的な」理解に基づくことを指摘する。そして最後に、「序」を締め括る声、「あやまれ／おめめをくりぬくよ」というリフレインの意味を考察する。以上の三点に共通するのは、「失われた起源」としての記憶の問題、そして作者によって創出／捏造された起源という問題である。母とダンテの声が融合した懲罰的な言葉は、「取り憑く」という点において極めて亡霊的であり、次節以降詳しく見てゆくように、カトリシズム支配を象徴していると言える。

「谷の百合」を歌ったのは誰か（わからないように書いているのは誰か）

本節冒頭で述べたように『肖像』は「おとぎ話」のパロディから始まるが、パロディが成立するために不可欠なのは原典と対照関係を示す引用の存在である。『肖像』の物語内部で最初に引用される唄を見てみよう⁹⁸。

《おお、のぼらばねへ》

ちいさなみどりののかたすみに》

かれはこのうたをうたった。これはかれのうただった。

《おお、みろりのわらわしゃく》

O, the wild rose blossoms

On the little green place.

He sang that song. That was his song.

O, the geen wothe botheth.

(P.1.9-12)

⁹⁸ ハリで「物語内部」と留保を付けたのは、『肖像』の題辞であるオウイデイウスの『変身物語』からの引用——「かくて彼「ダイダロス」は、未だ知られざる技に心を打ち込みぬ」——こそが、テキスト上の最初の引用だからである。ダイダロス神話の意義については、丸谷一二二—四一を参照のこと。

この唄の原曲は、ドン・ギフォード(Don Gifford)が最初に指摘したように、H・S・トンブソン(H. S. Thompson)の「谷の百合(Lily Dale)」である([1982]133-34)。トンブソンでは“Now the wild rose blossoms / O'er her little green grave”となつておろし、『肖像』では歌詞の一部(“Now”と“O'er”を“grave”)が変更されていることがわかる。この改変については後述する。

「ここで問いたいのには「おお、のぼらはやぐ／ちいさなみどりのかたすみ」を歌ったのは誰かということだ。多くの先行研究は、歌が得意であったステイーヴンの父サイモンだとか、何の留保も付けずに断じている。しかし、おとぎ話の時とは明確に異なり(“His father told him that story”)、歌詞が唐突に提示されて、その歌い手がテクストに明示されていない以上、父以外の家族の誰かが歌ったという可能性も残る。この決定不可能性には、ジョイスの意図が潜んでいるように思われる。なぜなら、私たちの言語習得においては、多くの場合、誰から(その)言葉を学んだかという起源は常に既に失われているからだ。父のおとぎ話に始まり、神話上の父ダイダロスへの呼びかけ(“Old father, old artificer”)(P.5.2791)で終わる『肖像』にあつて、一方では確たる神話的構造を用意しつつ、言語の源は辿ることができないという人であるが故の限界をジョイスは書き込んだのではないか。

私たちは言語の中に生み落とされる、言い換えれば言語が私たちの主体の生成に先行している以上、私たちは誰もが言語習得においては模倣と反復から逃れることはできない。このことをジョイスは熟知していた。よつて、まだ言葉を上手く発音することのできない幼いステイーヴンが聞き取った歌詞を自分なりに再現しようとしている様子——“O, the green wothé botheth (O, the green rose blooms)”——には、幼児の言語習得における原初的なプロセス、反復と模倣の実践が見て取れる。同時にここにはアイルランドのシンボル・カラーである「緑」が、薔薇と結びつくことで、現実には滅多に存在しない「緑の薔薇」であつても、言葉／芸術の世界にあつては存在することが可能であること、すなわち後の主人公の芸術家としての未来が刻印されている⁹⁴。大島一彦は『肖像』第一章の「詩的なリズム」に着目し、ステイーヴンの「藝術家の原質」が幼少期においても巧みに暗示されていることを指摘しているが(一一—一五)、それは幼さ故の些細な歌い間違いにも現れているのだ。

では、“Now”が“O”に、“O'er”が“On”に、“grave”が“place”に変更されていることはどのように考えればいいのか。この「谷の百合」の唄は、幼くして死んだ女の子の「墓」に野ばらが咲くことを歌っているわけだが(Bowen 35)、百合は死のシンボルであり、物語の始まりに死が置かれていることはジョイスの他作品——前章で見た「姉妹たち」や「死者たち」、そして次章で検討する『ユリシーズ』——でも共通して見られる。そしてステイーヴ

⁹⁴ 「緑の薔薇」の非実在性について、ジェイムズ・フェアホール(James Fairhall)は実に鮮やかな政治的読解を行っている。すなわち、ダイダロスが人工の牛を創り出したように、ステイーヴンは存在し得ない緑の薔薇を夢想することで、独立を果たしたアイルランドという未たるべき国家を予言的に創出しているのだという(113-14)。同様の指摘はMurphy 77にも見られる。

ン・マーフィー(Stephen Murphy)が指摘するように、「墓 grave」という死を連想させる単語は幼い子には相応しくないため、家族の者が「場所 place」に変更したという解釈も成り立つだろう(77)。だが、残り二点の改変についてはこれまで十分に説明されてこなかった⁹⁵。

そこで本研究では、実際にはこの唄は家族の誰かによってトンプソンの歌詞の通りに歌われたのにも拘わらず、ステイヴンの記憶に残っていたのは、「*O, the wild rose blossoms / On the little green place*」⁹⁶だったのではないかと仮定したい。なぜなら今“*the green woth the botheth*”の例で見たように、ジョイス作品においては、作者がわざと登場人物に間違えさせることによって、作品のテーマが暗に挿入されることがしばしばあるからである。ステイヴンは『ユリシーズ』第九挿話で、「天才は間違えませんよ。彼の誤りは意図的なものであり、発見の入り口なのです(A man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery)」とシェイクスピアを評するが(U9.228-29) この台詞は従来のジョイス批評の中で自己言及的に解釈されてきた⁹⁶。つまり、ジョイスのテキストが間違えるときには、常に何かしらの発見があるということだ。

事実ジョイスは他ならぬ反復によって、「谷の百合」の重要性を読者に伝えている。『肖像』第一章第二節のクロンゴウズの算数の時間に、白薔薇(ヨーク)と赤薔薇(ランカスター)に分かれて計算合戦が行われる際のことだ。競争には全く興味が持てず、ばらの色に想いをめぐらせるステイヴンは、次のように回想する。

きつと野ばらはこんな色をしているのかな。彼は小さな緑の野の片すみに咲く野ばらを歌った唄を思い出した。でも緑のばらなんてないんだ。でもきつと世界のどこかにはあるのかな。

Perhaps a wild rose might be like those colours: and he remembered the song about the wild rose blossoms on the little green place. But you could not have a green rose. But perhaps somewhere in the world you could. (P1.195-99)

ステイヴンは先に引用した最初の二行の通りに歌詞を記憶しているということがわかる。ここでの彼の記憶が仮に「誤り」であるならば、作者による二度の「意図的な」間違いによって、何が指摘できるだろうか。それは『肖像』の語り手が唄の原典そのものではなく、ステイヴンが記憶するままの歌詞を忠実に引用しているということだ。「序」が幼い男児の語彙で書かれていること(それ故、多くの邦訳ではひらがなで表記されている)はこのことを裏付けるだろう。例えば、ステイヴンは父が付けていた単眼鏡(monocle)という単語を

⁹⁵ 勿論その原因の一端は、『肖像』に限らずジョイスのテキストには多くの異なる版が存在し、ノートン版も暫定的な「決定版」に過ぎないことに帰されよう。

⁹⁶ 例えば『ユリシーズ』の自己言及的な構造に関して網羅的研究を行ったブルック・トマス(Brook Thomas)を参照のしよ(159, 164-65)。

まだ知らないため、「かたつぼめがね(a glass)」という表現が用いられている。また、「序」に登場するヴァンス家は実際ジョイス家の隣人であったが、実際には「七番地」ではなく「四番地」に住んでいたことがこれまでの伝記研究で明らかになっているが(JJ 26)、ジョイスが執筆に当たってこの事実を確認しなかったとは考えがたい。むしろ、彼はかつての自身の記憶に基づいて“number seven”(P.1.27)とあえて間違えたまま記したのではなからうか。

私たちは殆どの場合、生まれたときのことを覚えておらず、最初に言葉を発したときのこととも覚えていない。その意味において、起源は常に既に失われている。そして、人生最初の記憶は、それが正確に何であり、いつであったか、また実際にあり得たかとは全く無関係に、ただ私たちの記憶の中にあるのである。故に、「谷の百合」の不確かな引用が示すのは、私たちの人生最初の記憶の不確かさと共に、主人公の成長と天職の発見を描く『肖像』にあつては、優先されるべきは事実の正確な記述ではなく、ステイヴンが感じ取ったままに、そして覚えているままに描くことである。これによって彼の感受性の創造がなされるのだ。

ダンテの「二本のブラシ」の背後にあるもの

前項では、幼児の言語習得における模倣と反復の問題、そして言語の起源が記憶という観点からして不正確であることが、『肖像』の「序」において暗示されていることを見た。ここで、言語習得の別の側面に目を向けよう。ロマン・ヤコブソン(Roman Jakobson)は、「子どもの頭の中ではペアという観念が個々別々に存在する対象／ものに先行する(in a child's mind the pair is anterior to isolated objects)」という当時の心理学の発見を受けて、次のように述べている——「二項対立は子どもが行う最初の論理操作である。両極端のものが同時に現れるときであっても、幼児はひとつを選び、もう一方の項にある他方を抑圧するように強いられるのだ(The binary opposition is a child's first logical operation. Both opposites arise simultaneously and force the infant to choose one and to suppress the other of the two alternative terms)」(47)。言ってみてもなく、言葉／概念がものに先立つという言語観が構造主義によって発見されるのはジョイスの死後のことであるが、彼は言わば作家的な本能で、幼児的な世界の受け止め方を『肖像』の「序」に書き込んでいる。例えば、「おねしよをするとはじめはあたたかくて、それからつめたくなぬ(When you wet the bed first it is warm then it gets cold)」(P.1.13-14)という一文に見られる寒暖の対立関係には、実際には多種多様でありながらその多くが二項に切り分けられる言語的世界観を獲得しつつあるステイヴンの原初的な現れが示されている⁹⁷。加えて、おねしよの「変な(queer)」において対比されるのは、「おかあさんはおとうさんよりいいにおいがする(His mother had a nicer smell than his father)」という一文であり、その比較表現は「チャールズおじさんとダンテはおとうさんとおかあさんよりというえで、チャールズおじさんはダンテよりもというえ

97 南谷奉良は「おねしよ」の表象を近代的衛生思想の発展から解きほぐし、「序」に見られる「主人公の流動的内的世界」と「現実世界における切断の諸力」が『肖像』全編に亘って拮抗する様を分析している(二〇一六)三八一—四八)。

だ([Uncle Charles and Dante] were older than his father and mother but uncle Charles was older than Dante)に連結される(P1.15/21-22)⁹⁸。寒暖差、良い悪いという快不快の差、そして年齢差という比較によって、ステイヴンは自身の周りの人々や物事を言葉によって秩序づけてゆく。事実、父のおとぎ話が始まる『肖像』は、次にピアノを弾く母が描かれ、その後、おじさんとダンテ、近所のヴァンス家と続き、主人公の世界が同心円状に拡張しつつあることが示される。ジョイスは、幼いステイヴンの平易な語彙を使いながらも、実に巧みに幼児の発達過程を描いている。

この二項から成る世界というモチーフは、ダンテの「二本のブラシ」に最も象徴的かつ劇的に表れている——「ダンテはたんすに二ほんのブラシをもっている。くりいろのベルベットのついたブラシはマイケル・ダヴィットのため、みどりいろのベルベットのついたブラシはパーネルのため(Dante had two brushes in her press. The brush with the maroon velvet back was for Michael Davitt and the brush with the green velvet back was for Parnell)」(P1.23-25)⁹⁹。ダヴィットとパーネルは、一九世紀後半のアイルランドの自治運動において双壁を成す二大指導者であった。しかし、のちにパーネルが既婚女性と密通していたことが発覚すると、敬虔なカトリック教徒であるダンテは「緑色のベルベット」を引き剥がしてしまう。支持と不支持を巡るこの手の二項対立的な政治状況は、第一章第二節で当時六歳半のステイヴンによってぼんやりと想像されている。彼は地理の教科書の見返しに描かれた「栗色[maroon]の雲に囲まれた緑色[green]の地球をぼんやり眺め」ながら(P1.334-35)ダンテのブラシを思い出す。

いったいどちらが正しいんだろう。みどり色の方に味方するのと、くり色の方に味方するのと。いつだかダンテはパーネルのためのみどりのベルベットをはさみで切りとって、パーネルは悪い人なんだよってぼくに言った。うちづは、今もあのことをみんなで話しあっているんだろうか。それは政治とよばれるもの。それにはふたつの立場があって、ダンテはひとつの側に、お父さんとケイシーさんはもう片方の側にいる。でもお母さんとチャールズおじさんはどちらの側にもいないんだ。

He wondered which was right, to be for the green or for the maroon, because Dante had ripped the green velvet back off the brush that was for Parnell one day with her scissors and had told him that Parnell was a bad man. He wondered if they were arguing at home about that. That was called politics. There were two sides in it: Dante was on one side and his father and Mr Casey were on the other side but his mother

⁹⁸ ハの“queer”に着目し、デレク・アトリッジ(Derek Attridge)は言語が持つ物質性について論究しているので参照のしよう(59-77)。

⁹⁹ ハに見られる色のシンボリズムについて、小島基洋は緑がアイルランドのシンボル・カラーであるという定説を踏まえた上で、maroonの動詞としての意「島流しにする」にダイダロス神話とのアナロジーを見出している(ダイダロスもまたギリシア本土から殺人のかどでクレタ島に流罪に処されていた)(六〇—六三)。

政治においてはふたつの陣営と、どちらでもない第三項があるという対立図式は、右翼と左翼、保守と革新など、どのような政治的対立であれ私たちにとって馴染みのものである。右の場合では、支持不支持という二項がサイモン及びケイシーと、ダンテを分け、政治的であるか否かの二項が彼らと、母及びおじを切り分けている。そしてステイヴンが漠然と意識しつつあるこの対立関係は、パーネルの死に関して、互いを罵倒し合うほどの激論が交わされる第一章第三節のクリスマス・ディナーの伏線になっている。しかしここで再び注目すべきは、彼がまだその対立の元凶が何であるかを知らないということ、すなわち主人公にあっては〈起源の喪失〉が起っていることである。

共闘していたダヴィットとパーネルが袂を分かつたのは、パーネルが姦通という罪を犯した、すなわちキリスト教的倫理に背いたからだだとダンテは考えている。つまりパーネルをめぐって、ジョイスの「故郷」並びに「家庭」、まさしく“home”が二分されてしまうのは、その背景にカトリック教会という支配権力があるからこそ、ということになる。さらに言えば、アイルランドの政治が混乱を来すその根本的な要因は、大英帝国というもう一つ別の支配権力が君臨しているからでもある。アイルランド人とその「国家」を分断し、対立させてしまう大元の原因について、のちに二十二歳となった『ユリシーズ』のステイヴンは、アイルランド文化に関心を持つ英国からの客人ヘインズに対して次のように言い放つ——「僕はふたりの主人の召使いなさ(I am a servant of two masters)。……つまり大英帝国(the imperial British state)」と「聖なるローマ・カトリック使徒教会のね(the holy Roman catholic and apostolic church)」(U1.638-44)¹⁰⁰。すなわち、青年期の彼は母国における政治と宗教双方の支配権力を明確に意識している。だが、『肖像』第一章の少年ステイヴンにとつて、政治であれ、宗教であれ、何が真に正しいことなのかは自分で判断しようがない。言い換えれば、『肖像』から『ユリシーズ』に至る成長過程においてステイヴンが事後的に、発見するのは、ダンテの「二本のブラシ」の背後にある対立的な権力構造、アイルランドの政治対立の元凶としての起源である。本研究の序論で指摘したように、ラプランシュによれば、フロイトの「事後性」は単なる因果律ではなく、結果から回顧的に原因が遡及される因果律を含む。この事後性という問題は、小説技法に沿って言えば伏線ということになるが、『肖像』の「序」には主人公の未来の成長を予言するかのように巧みに埋め込まれている。

ダンテの二本のブラシが色のシンボリズムと共に大きな意味を持っていたこと、そして片方のベルベットが去勢恐怖を喚起する鉄によって切断されることの意義は、幼いステイヴンにはわかりようがない。しかし記憶に残ったダンテの振る舞いの意味は、事後的に彼に理解される。なぜなら、パーネルがカトリック教会に殺されたように、青年ステイヴンもまた聖職への誘いを受けることで教会権力によって自身の自由が奪われかけたからであ

¹⁰⁰ 上の点については第三章第三節で詳述する。

る。芸術家の天命を発見する第四章でステイヴンは言う——「生き、誤り、落ち、勝利し、生から生を再び創り出すのだ！……前へ、前へ、前へ、前へ！ (To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! … On and on and on and on!)」(P.4.885-90)。ドリーマウントの海岸で、海鳥のような足をした少女(Birdgirl)に天啓を見出すステイヴンであるが、鳥のイメジャリーが全編を通じて支配するこの小説において、最初に登場する鳥は「おめめをくりぬく」鷲であった。ウィラード・ポッツ(Willard Potts)が指摘するように「まさしくこれは「ステイヴンの」最初のトラウマ的経験(his first traumatic experience)」であった(110)。なぜ主人公の人生最初の記憶を締め括るのが、このような脅迫的な声であるのか、最後に「序」末尾の八行を考察してみたい。

ステイヴンはなぜ「謝らなくてはならない」のか

今日の決定版のテキストであるノートン版は一九九三年にハンス・ヴァルター・ガブラー(Hans Walter Gabler)が編集した版に基づいている。この版と従来の版には「序」において変更箇所が三つある。そのうちここで着目したいのは、次の引用に見られる改行の問題である。ダンテのブラシについての記述のあと、近所に住むヴァンス家については次のように語られる。

ヴァンスさんたちは、ななばんちにすんでいる。へつのおとうさんとおかあさんがいて、それはアイリーンのおとうさんとおかあさんだ。おおきくなったら、ぼくはアイリーンとけっこんするんだ。

かれはテーブルのしたにかくれていた。おかあさんがいった。

—さあ、ステイヴン、ごめんなさいするわね。

ダンテがいった。

—さあ、あやまらないと、わしがとんできて、おめめをくりぬきますよ。

The Vances lived in number seven. They had a different father and mother. They were Eileen's father and mother. When they were grown up he was going to marry Eileen.

He hid under the table. His mother said:

—O, Stephen will apologise.

Dante said:

—O, if not, the eagles will come and pull out his eyes. (P.1.27-33)

このあと母の声とダンテの声が混ざり合い、「Pull out his eyes, / Apologise」が交差配列的に四度反復され、八行の詩のようになっていく。

ただしここで改めて問題にしたいのは、ガブラー版で初めて「He hid under the table」の一文が改行されたことの意味である。このテキストの異同は、ステイヴンがなぜ謝らなけ

ればならないかを理解する上で大変重要だ。なぜなら多くの批評家は、ステイヴンが謝らなければならぬ理由が、アイリーンというプロテスタントとの結婚を禁じるダンテに由来すると論じているからである。例えば、都留信夫は次のように述べている。

ステイヴンが叱られてテーブルの下に隠れるのは、アイリーンと結婚するといったからに他ならない。それがなぜかは大分先に進んでからわかる。彼女がプロテスタントの子であり、付き合いを禁じられていたのに、彼が言いつけを破り、大人になったら結婚するとまでいったからである。(二三五、強調は小林)

以下に見るように、この指摘は確かに間違いではない。しかしこのような読解がジョイスのテクストにあつては、妥当であると同時に妥当でないというその特異な二重性、言うなれば『ジョイスの畏』をここでは指摘したい。つまり、本節第一項で見たように、これもまた解釈においては大きな留保を付ける必要があるのだ。

確かに、アイルランドのキリスト教における対立は、支配者階級である英国系のプロテスタント(アングロ・アイリッシュ)と被支配者のカトリック(カトリック・アイリッシュ)の対立であり、事実ジョイスは都留が指摘するように、のちのステイヴンにこの根深い宗教対立の問題を気付かせている——「それでダンテはぼくがアイリーンと遊ぶのをいやがる。アイリーンはプロテスタントだから(And [Dante] did not like him to play with Eileen because Eileen was a protestant)」(P1.999-1000)。これは第一章第三節のクリスマス・デイナーにおいて大人たちが激しく口論をする中で挿入される当時九歳の彼の意識の流れであるが、再び注意すべきは精神分析における「事後性」の問題である。すなわち、「序」においてはまだ、幼いステイヴンはアイリーンがプロテスタントであることを知らない。仮に知っていたとしてもそれが実際に何を意味するのかは全くわからないはずである。しかし、数年を経て、特にパーネルの姦通罪の発覚以後、元はパーネル主義者であったが故に一層激しくこの罪を糾弾し、カトリック教会を盲信していたダンテが、プロテスタントのアイリーンとの付き合いを快く思っていないことを知ったとき、ステイヴンはその謝罪の声の起源を事後的に理解し始める。より正確に言えば、ステイヴンがそれを明確に意識する瞬間は『肖像』の中には描かれておらず、今の引用において初めてアイリーンがプロテスタントであることを知るの、むしろ読者の方である。ここにジョイスの巧みな技がある。すなわち私たちもまた事後的かつ遡及的に、謝罪を要求していた声が象徴的な次元においては宗教対立にあることを知るのであり、ジョイスはこのように時間差をテクストの中に埋め込むことで、読者がステイヴンと共に、謝罪を要求する声の起源を発見するように誘導しているわけだ。

同時に、起源という点からすれば、自伝的読解を導入することによつてもうひとつ別の重要な論点が見出される。「あやまれ／おめをくりぬくよ」のリフレインは、作者自身の実体験が反映されているのだ。次の引用は、ジョイスが書き留めていた『エピファニー集』と

いう名の創作ノートからである。

ミスター・ヴァンス——（杖を持ってやって来る）……さあ、ミセス・ジョイス、彼は謝らなければなりませんな。
 ミセス・ジョイス——ええ……聞こえたわね、ジム？
 ミスター・ヴァンス——さもないと、そう、謝らないなら、驚がやって来て、目を割り貫くでしょう。

ジョイス——（テーブルの下で、自分に向かって）

—おめめをくりぬくよ、

あやまれ、

あやまれ、

おめめをくりぬくよ。

あやまれ、

おめめをくりぬくよ、

おめめをくりぬくよ、

あやまれ。

Mr Vance—(*comes in with a stick*) . . . O, you know, he'll have to apologise, Mrs Joyce.

Mrs Joyce—O yes . . . Do you hear that, Jim?

Mr Vance—Or else—if he doesn't—the eagles'll come and pull out his eyes.

Mrs Joyce—O, but I'm sure he will apologise.

Joyce—(*under the table, to himself*)

—Pull out his eyes,

Apologise,

Apologise,

Pull out his eyes.

Apologise,

Pull out his eyes,

Pull out his eyes,

Apologise.

(*W/D 11*: 中略は原文ママ)

ここではダンテではなく、アイリーンの父であるヴァンス氏がいかにも父権的な杖を片手に“pull out his eyes”と言っている。作者が自らを「ジョイス」と第三者的に記述しているのも興味深いわけだが、ガブラー版での改行との関連で重要なのは、この創作ノートにおいては、何が原因で謝らなければならないのか、全く明らかにされていないということである。『エピファニー集』の編者であるロバート・スコールズ(Robert Scholes)とリチャード・ケイン(Richard Kain)は言う——「このエピソードにはステイヴンの未来の伏線が劇的に

表現されている。というのも、彼は権威からの逃避を芸術の中に見出すのであり、自らの苦境からであつてもひとつの詩を作り出すからである([T]his episode is used to present a dramatic foreshadowing of Stephen's future, as he finds a refuge from authority in art and makes a poem out of his predicament)¹⁰¹(WZD 11)。マイケル・セイヨウ(Michael Sayeau)は、この指摘を正しいとしつつも、以下の点を強調している——「私たちが最初に気付くのは、このエピソードは唐突に事の核心から始まるという点であり、なぜ「ジョイス」が謝らなくてはならないかを指し示す情報は一切提示されないという点だ(we notice first that the epiphany begins *in medias res*, with no indication of what it is that “Joyce” needs to apologize for) (196)¹⁰¹。つまり、注意すべきは、「あやまれ」という声がプロテスタントとの結婚を禁じるものであるとする解釈は、あくまでも事後的かつ象徴的な次元においてのみ妥当であるということだ。

このことはジョイスの伝記を紐解いたときに一層明らかになる。『肖像』の「序」のステイーヴンと同年の頃のジョイスについて、リチャード・エルマン(Richard Ellmann)は、作家の弟スタニスロースの証言と、のちにハリス夫人となったアイリーンへのインタビューなどの徹底的な調査に基づき、次のような伝記的事実を伝えてくれている。実際にはヴァンスタ家とジョイス家は宗派の違いを超えて大変仲が良く、両家の父親たちは双方の長子であるアイリーンとジェイムズを「結婚させようと半ば真剣に話し合つて」すらいたというのだ(“the two fathers often spoke half-seriously of uniting their first-born”)(JJ 26)。よって、『エピソード集』でヴァンスタ氏が謝罪を求めるのは、結婚云々ではなく、子どもならではの何らかのいたずらをしたから、と考えるべきであろう。さらに言えば、ステイーヴンの母はダンテのように盲目的なカトリックではないため、アイリーンとの結婚に「謝りなさい」と言うはずはないということも指摘できる(そもそも、年端もいかない男児が無邪気に言っているにすぎない)。プロテスタントとの交流を嫌っていたのは、あくまでも教会の「正しき」を信じて疑わないダンテなのである(P1.1114)。

つまり『エピソード集』の記述がジョイスの実体験に正確に基づくとすれば、『肖像』の“Pull out his eyes, / Apologise”という声の起源はどちらも実在のヴァンスタ氏のものである。しかし、その謝罪要求の原因をジョイスは(恐らく)記憶しておらず、同時に彼は『肖像』においてふたつの声をステイーヴンの母とダンテに振り分けた。その際にいかにもプロ

¹⁰¹ 同様の指摘は、エレース・シクスー(Hélène Cixous)によつても為されている——「「あれ」「あやまれ」／おめめをくりぬくよ」は芸術家ステイーヴンの最初の芸術作品である。……彼は恐ろしい懲罰に脅されているのだが、勿論、それが何故であるかはわからない。テーブルの下に隠れたが故なのか？ あるいは、既に脅されていたから、テーブルの下に隠れたのか？ 私たちはこのことについて何も知らないが、それは彼も同じなのだ(This [Apologise / Pull out his eyes] is the first work of art of Stephen the artist. . . . He has been threatened with a horrible chastisement, and doesn't know why, of course. Is it because he hid under the table? Or did he hide under the table because he was already threatened? We don't know anything about it and he doesn't either) ([1987] 6)。

テストメントとの結婚を毛嫌いしそうなダンテ・リオダーンというフィクショナルな人物を登場させることよって（尤も、彼女のモデルはジョイス家の遠縁であるハーン・コンウェイ夫人で、ダンテと同様の思想を持っていたと言われている）、ステイーヴンのトラウマ的起源をジョイスは創出、より正確に言えば〈捏造〉した。しかしダンテの声の〈原典〉が、実際には別の人物（ヴァンス氏）であることは、叱られる理由の不在（失われた起源）に対して、別の起源を捏造していることになる。

ここにジョイスを読むことの最大の難しさがある。『肖像』のみならず個々のテクストからは一切明らかにはされないのであるが、作者の実人生を知ることと初めて明らかになる要素がジョイス作品にはあまりにも多いのである。つまり、「あやまれ／おめめをくりぬくよ」という声は、象徴的にはカトリックの禁止の声であり、その一因にアイリーンとの結婚というカトリックの教えに背く声を見出すことも確かに可能である。しかし、むしろ重要なのは、記憶と回想から成るこの小説において、彼の脳裏に亡霊のように取り憑いているのは、いたずらの内容、つまり叱られる原因ではなく、結果としての謝罪を要求する声だけであるということではなかるうか。言い換えれば、原因がわからないが故に一層強く、記憶にこびり付いた謝罪を要求するその声は、その後の人生において、主人公がカトリックの教えに背くその度ごとに、事後的に彼に服従を求めめるのだ。

ここから導かれるのは再び起源を巡る記憶の問題である。私たちが、生まれたときの記憶を喪失していること、物心がついたときには既に言葉を話し、生まれ落ちた言語／社会のルールに否応なく従っていることを考えたとき、謝らなければ目をくり抜かれるという脅し文句は、ジョイスとステイーヴンにとつて、それは具体的にはカトリック教会の掟であるが、ある意味では、あらゆる社会に生きる人々に共通するテーゼなのとも言える。『肖像』の「序」には私たち読者の失われた起源の痕跡もまた書き込まれているのである。

初期のジョイス批評から繰り返し主張されてきたことではあるが、『肖像』そして『ユリシーズ』の一日を経た後の成熟したステイーヴンが、作家ジョイスであるという説に本論も立脚している²²。前章の第三節で見たように、歓待の意義を再発見した一九〇七年のジョイスは幾分の自省の念を込めて、一九〇四年のゲイブリエル・コンロイを造型している。それ故、事後性という問題は、ステイーヴンとジョイスの間にある隔たりを指し示す。つまり、芸術家になるために、ステイーヴンが辿らなければならない宿命は、「序」を締め括る「あやまれ」という亡霊的な声に抗うことだ。しかし、それと対峙するためには、まず何が自分の敵であるのかを見定める必要がある。

祖国から自発的亡命を遂げる直前の第五章で、ステイーヴンは次のように宣言する——
「この民族とこの国とこの生活が僕を作った。……僕はありのままに、僕自身を表現しようと思ふ(This race and this country and this life produced me. . . . I shall express myself as I am)」(P5.1027-28)。言うなれば、ステイーヴンが第一章第二節以降に辿る道筋は、い

²² 例えば、Tindall 50-100を参照。

かにして今の自分がアイルランド社会によって作られたのか、その痕跡を辿ること、言い換えれば、「失われた起源」を求めることなのだ。しかし、「ありのままに」描くだけに留まっていたとしたら、『肖像』は自伝(的小説)の枠組みから飛翔することができなかつたであろう。そこには、ダイダロスとの神話的平行関係のみならず、本節が論じたように失われた起源の創出(捏造)が関わるのではなからうか。ジョイスは実在のヴァンス氏からフィクションなダンテにトラウマ的な声の主を変更することで、カトリック支配の根深さを幼い主人公と初読者には気付かない形で書き込んだ。そして読者は成長してゆくステイヴンと共に、「二本のブラシ」と「あやまれ／おめめをくりぬくよ」のリフレインの意味を事後的に理解する。その意味において、この教養小説を通じて成長するのはステイヴンだけではない。読者もまたそれぞれの場所で、ステイヴンを通じて、己の自由を縛りつける脅迫的な声の起源を辿ろうとすることだろう。

ステイヴンは『肖像』の最後で、アイルランドからの自発的亡命をなすべく、自らを奮い立たせる——「来たれ、おお、人生！ 僕は百万回でも経験という現実と出会い、僕の民族の未だ創られざる良心を、僕の魂の鍛冶場で造り出すために旅立つのだ(Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race)」(P.5.2788-90)。多くの先行研究が述べるように¹⁰³、¹⁰⁴での「造り出す」は“create”ではなく“forge”¹⁰⁵すなわち鍛え磨くという積極的なニュアンスと同時に、捏造や贋造という否定的なニュアンスも紛れ込んでいる。ジョイスは常に二重性やアイロニーを書き込むことを忘れない。ステイヴンが芸術家の卵でありながら、作者にとっては若気の至りでもあったことはここからも読み取れる。故に、ステイヴンの人生最初の記憶は、父の物語(おとぎ話)から始まるという偽りの起源として創り出されなければならないし、その最後を締め括るのは、象徴的に主人公を縛りつける起源なき謝罪要求として記憶されねばならないのである。

¹⁰³ 例として、Tindall 67, Attridge 66, Johnson xxxv を参照。

第二節

〈我仕えず、ゆえに我あり〉

——「地獄の説教」に対するステイヴン／ジョイスの狡智

「彼は目を閉じ、彼のすべてを、体と心を彼女に預けた。世界でただひとつ彼が感知できるのは、彼女がそっと開く柔らかな唇の暗い重みだけだった(He closed his eyes, surrendering himself to her, body and mind, conscious of nothing in the world but the dark pressure of her softly parting lips)」(P2.1452-55)——第二章末尾で娼婦と交わり大罪を犯したステイヴン・デダラスは、第三章第一節において罪悪感を抱くと共に「罪への誇り(prise in his own sin)」も感じていた(P3.68)。続く第二節ではベルヴェディア校での三日間の「静修(retreat)」におけるアーノル神父の説教が描かれ、これによってステイヴンは「地獄のヴィジョン」を叩き込まれる(P3.1089, U10.1072)。そして第三節で、恐怖におのく彼は、神の恩寵たる赦しを求めて街の礼拝堂で告解を行う。

本節が着目する第三章第二節の説教の場面は、四つに分かれている。まずは水曜日の午後、静修への導入とも言える最初の説教がなされ、「四終」、すなわち「死、審判、地獄、天国(death, judgment, hell and heaven)」(P3.278-79/322)を常に眼前に置いておくことの意味が語られる。続く木曜日は、四終のうち死と審判が語られ、ステイヴンはここで改めて自分が犯した罪の大きさを痛感する¹⁰⁴。そして彼が己の罪を自覚するに至って決定的であったのが、金曜日の午前と午後になされる「地獄の説教(hell sermon)」である。

主人公にとってこの地獄の説教を巡る一連の出来事は、まさしく本研究が繰り返し参照している「トラウマ的経験」である。キャシー・カールス(Cathy Caruth)はその「パラドクス」について次のように述べている——「トラウマ的経験の」直接性・無媒介性(immediacy)は、逆説的に遅延／事後性(belatedness)という形を取りうる」(91)。すなわち多くの場合、トラウマ的経験は、それが衝撃的であればあるほど、時間差をもって主体に理解されるということだ。前節で見た「あやまれ／おめめをくりぬくよ」というカトリシズムの厳命は、本作ではこの箇所において最も苛烈に主人公を危機に陥れる。本研究では、ステイヴンのみならず当時のダブリン市民に取り憑き、その生の自由を奪っていたという観点から、カトリックの言説を〈憑依的言説(haunting discourse)〉と呼びたい。

ただし第三章においては言うまでもなく、第四章第一節でも、徹底的な禁欲生活に励むステイヴンには、その恐怖体験が自身の人生にもたらす真の影響をまだ充分には認知できていない。つまり地獄の説教というトラウマ的経験との対峙は、第五章第三節で語られる彼の信仰の喪失と自発的亡命への決意(P5.2466, 2514-23)に当然繋がっているはずだが、それに至る過程はテキストには明示されていない。第四章第二節で校長から聖職への誘いを受けるものの、「自分の運命は社会的であれ宗教的であれ、秩序から逃れることだ(His destiny

¹⁰⁴ 説教が木曜日のみ間接話法で描かれることの意義は、金井(二〇一七)一九九—二〇〇)を参照。

was to be elusive of social or religious orders)」(P.4.530-31)と考えるステイヴンが、実際に誘いを断った場面は直接には描かれず、さらに、第四章第三節で既に大学への進学を決意した彼は、申し出を固辞したときを回想して「誇り(pride)」を感じるその一方で(P.4.633, 650)、「なぜ断ったのだろうか」とも自問してゐる(“He had refused. Why?”)(P.4.656)。その後、大島一彦が述べるように、海辺でステイヴンは「幼少時代から問はれて来た自分の名前「ダイダロス」の意味をはつきりと理解」することによって、「輝ける自己の宿命」をも「発見」するわけだが(四四)、それは信仰喪失の確かなひとつの遠因ではあっても、芸術家への目覚めが信仰喪失に即座に結びつくわけではない。つまり、第三章の地獄の説教と第四章の芸術家という天職の発見からいくらかの時間を経て、ステイヴンは信仰を喪失すると共に、アイルランドからの脱出を決意したのだと読者は推測するしかない。

しかし作者ジョイスの信仰喪失については、今日私たちは彼の手紙から窺い知ることができる。出会ってから約三ヶ月の恋人、後に妻となるノーラに、一九〇四年二十二歳の彼は自らの信仰の喪失を語る。本研究第一章第一節で引用したように、母の亡骸にカトリックの「犠牲者」を見出した彼は、次のように〈告白〉する。

六年前「一八九八年」¹⁰⁵、僕はカトリック教会から離れた。心の底から強く憎んだんだ。自分の性分から言っても教会に留まることはできないと思った。そのとき僕は「ベルヴェディア」の生徒だったが、教会が差し出した身分を固辞することによって、教会に密かな闘いをしかけた。そうすることで、僕はすいぶん貧乏もしたけれど、自分の誇りは保った。そして今では、自分が書くもの、述べるもの、その行動によって、教会と公然と闘っているんだ。

Six years ago I left the Catholic Church, hating it most fervently. I found it impossible for me to remain in it on account of the impulses of my nature. I made secret war upon it when I was a student and declined to accept the positions it offered me. By doing this I made myself a beggar but I retained my pride. Now I make open war upon it by what I write and say and do. (LII48)

勿論これは私信であるから、すべてを額面通り受け取るわけにはいかない。だが、この手紙から約一ヶ月後の十月八日、彼がノーラと共にダブリンから亡命することを思い出せば、まさしく彼はその「行動」をもって「教会と公然と闘って」たことがわかる。だが、要は駆け落ちであり、逃亡である。リチャード・エルマン(Richard Ellmann)が述べるように、「背後に埋葬してきたはずのダブリンは彼の思考に取り憑いていった(Dublin, buried behind him, was haunting his thoughts)」(JJ244)。遠く異国の地でジョイスは終生ダブリンだけを執拗に描き続けた。それは一種の狂気であると共に、本物の狂気に陥らないための唯一の手段であっただろう。『肖像』との関連で言えば、ジョイスは分身であるステイヴンに自己と

¹⁰⁵

作者が十六歳となった一八九八年という年の意義は次節で検討する。

同じようなトラウマ的経験をさせることによって、自身のトラウマに対しては一種の自己治療を行っていたのではなからうか。本節ではこの仮説に対するひとつの解答として、地獄の説教というトラウマ的経験から、自らの芸術家たるべき信条を引き出すステイヴン／ジョイスの「狡智(cunning)」を検討してみたい。

「間違い」の多いアーノル神父の説教

本研究が着目する地獄の説教については、その種本がイタリア語で一六八八年に出版された、イエズス会士、ジョヴァンニ・ピエトロ・ピナモンティ(Giovanni Pietro Pinamonti, 1632-1703)の『キリスト教徒に開かれた地獄(Hell Opened to Christians, To Caution Them from Entering into It)』(以下『地獄』と略す)であることが、一九六〇年にジェイムズ・スレーン(James Thrane)とエリザベス・ボイド(Elizabeth Boyd)がそれぞれ別個に発表した二本の論文によって突き止められている¹⁰⁶。とりわけスレーンは『肖像』と『地獄』を比較し、神父の説教のどの部分がピナモンティに依るものであるかを徹底的に検証した¹⁰⁷。一方、ドン・ギフォード(Don Gifford)の注釈書は、スレーンを参照しつつ神父の言葉の源をひとつひとつ探り当て、つくしもの事実誤認や誇張、つまり「間違い」があることを明らかにした([1982] 188, 190, 191, 193, 195)¹⁰⁸。本論では、これまでの研究を踏まえ、『肖像』全五章

¹⁰⁶ 日本では殆ど知られていないピナモンティであるが、一八九〇年にロンドンで出版されたJ・M・ウィーラー(J. M. Wheeler)の著作によれば、『地獄』は「二百年以上カトリック教徒の間では最も有名なもののひとつ」で、「プロテスタントの間でも出回っていた」とつくし「The work of Father Pinamonti, entitled *Hell Opened to Christians*, has been for over two hundred years one of the most popular among Catholic Christians. It has also circulated among Protestants」(12)。

¹⁰⁷ スレーンから一例を挙げれば(176-77)「次の『肖像』からの引用の斜字にした部分は『地獄』の英訳版そのままである。」

—*The horror of this strait and dark prison is increased by its awful stench. All the filth of the world, all the offal and scum of the world, we are told, shall run there as to a vast reeking sewer when the terrible conflagration of the last day has purged the world. The brimstone, too, which burns there in such prodigious quantity fills all hell with its intolerable stench; and the bodies of the damned themselves exhale such a pestilential odour that as Saint Bonaventure says, one of them alone would suffice to infect the whole world.* (P.3.648-56)

なお、「地獄の説教」を巡っては、スレーンとボイドに対する建設的批判としてジェイムズ・ドハティ(James Doherty)が、ジョイスが『地獄』をいかに効果的に書き換えたかについて分析し(114-16)「デイヴィッド・シード(David Seed)はM・バフチンを援用して、一度は地獄の説教によって自身の声を失うものの、教会のデイスコースを「我有化」するステイヴンを析出している(163)。また、近年ではスレーンとドハティを参照して、ヴィンセント・チェン(Vincent Cheng)が、主にモダニスト的文体の観点から、説教の表象を通して言を肉に変えるカトリシズムの伝統をジョイスは成し遂げていると指摘している」(2010) 174)。

¹⁰⁸ 日本の読者には、二〇〇九年集英社から単行本で刊行された丸谷才一による改訳『若い

のまさしく「中心」に置かれた第三章第二節で展開されるのは、ジョイスがしかけたカトリシズムへの「密かな闘い」であると考える。

では、静修の開始を告げるアーノル神父の最初の説教、その冒頭の言葉を見てみよう¹⁰⁹。

—「汝の最後に待ち受けていることのみを覚えておきなさい。そうすれば永久に罪を犯すことはありません」——キリストのもとに集いし、我が親愛なる幼き兄弟たちよ、これは伝道の書第七章第四十節からの引用の言葉です。父と子と精霊の御名によりて。アーメン。

—*Remember only thy last things and thou shalt not sin for ever*—words taken, my dear little brothers in Christ, from the book of Ecclesiastes, seventh chapter, fortieth verse. In the name of the Father and of the Son and of the Holy Ghost. Amen. (P3,231-35)

神父は自らの生の終わりを常に心に留めよと厳命する。だが、現在では注釈付きのものであればどの版でもその間違いが指摘されているように、四終への言及があるのは「伝道の書／＼コヘントの言葉」(Ecclesiastes)ではなく「集会の書／＼シラ書」(Ecclesiasticus)である。ここで興味深いのは、他ならぬピノモンティ自身が『地獄』の「まえがき」において集会の書からこの箇所をラテン語で引用しているということだ。しかし原文では“Ecc1. 7, 40.”と書かれているのに対し、英訳では“Ecc1. vii.”となっておお(4/4)¹¹⁰。何らかの理由で英訳版では「四十節」の部分が削除されてしまっている。もうひとつ着目すべきは、Ecc1という略語である。今日では一般的に伝道の書は Ecc1 / Eccles、集会の書は Ecc1us と省略するわけだが、『聖書文学学会編表記便覧(The SBL Handbook of Style)』によれば、集会の書も Ecc1と略すことがあるという(139)。事実、ピノモンティは Ecc1us という表記は一切使わず、集会の書には Ecc1、伝道の書には Eccles の略号を用いている。ここからわかるのは、ジョイスが集会の書における四終についての記述を正確に記憶していたこと、あるいは『地獄』の原書を読んでいたこと、または少なくとも英訳版から聖書の該当箇所にあたって「第四十節」であることを確かめたということだ。

それでもなおジョイス自身が伝道の書と集会の書を混同していた可能性も残るわけだが、私は作者が意図的に神父に間違えさせた可能性の方を取りたい。なぜなら、(前節で見たように)「間違い」や「誤り」に関しては、『ユリシーズ』の有名な文言——「天才は間違いなど犯しませんよ。天才の誤りは意図的なものであり、発見の入り口なのです」(U 9,228-

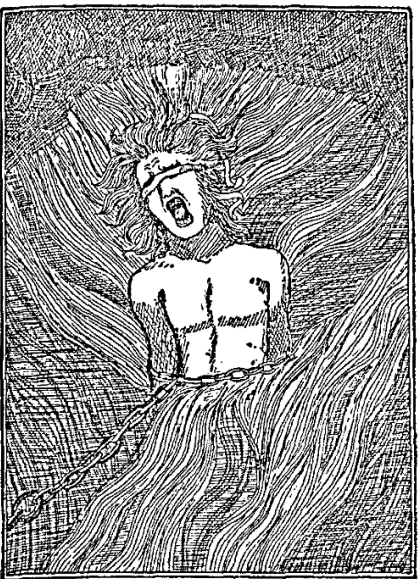
藝術家の肖像』における詳細な註(その多くはギフォードに基づく)によって広く知られるようになった(文庫化は二〇一四年)。筆者もまたその恩恵を受けている。

¹⁰⁹ 『肖像』第三章第一節は、ベルヴェディア校長によって静修の開始が告げられ、罪悪感と恐怖を抱き始めるステイヴンが描かれて終わり、続く第二節は唐突にアーノル神父の呼びかけから始まる。

¹¹⁰ 以下『地獄』からの引用は、断りが無い限り、イタリア語原文、英訳の順でページを表記する。

THE PAIN OF LOSS.

Facing p. 21.



"I am cast away from before thy eyes."—Psalm xxx. 23.

【図1】英訳1889年版

without any limits"と訳われづ(19/12)「カンマの有無という些細な違いはあるものの、神父のものとほぼ同じである。だが、午後の説教における「I am cast away from the sight of thine eyes」は、ピナモンテイの原文それ自体には見られない。見られるのは、【図1】にあるように、英訳版の挿絵の説明文においてなのだ(英訳版の

29)——があるからだ。文脈から言えば、ステイーヴンはシェイクスピアの天才性をこう評するのだが、この台詞はジョイス批評の中で、自己言及的に解釈されてきた。つまり、天才／ジョイスのテキストが間違えるときには、常に何かしらの発見がある、ということだ。

【1】で先に引用した初日の説教の言葉と、金曜日の午前と午後の説教冒頭の言葉を比べてみると、ジョイスの神父への批判精神が一層明瞭になる。午前では『地獄の力はますます強まり、その口を限りなく広げる』(Hell has enlarged its soul and opened its mouth without any limits)「午後では『我は御眼の前から投げ捨てられた』(I am cast away from the sight of thine eyes)」と、神父はまたしても聖書の引用から説教を始めている。しかも、初日と同様に、引用の直後には「イエス・キリストのもとに集いし、我が親愛なる幼き兄弟たちよ(my dear little brothers in Christ (Jesus))」と呼びかけ、聖書の典拠を詳細に述べ、「父と子と精霊の御名によりて。アーメン(In the name of the Father and of the Son and of the Holy Ghost. Amen)」(P.3.538-42, 885-88)と(ほぼ)同じ文句で締めくくっているのだ。だが、【1】の注目すべきは、いずれの開始の言葉においても、神父はわざわざ「words taken... from」と述べ、聖書を正確に引用しているかのように振る舞っていることだ。事実初日の説教において、神父は四終を眼前に置いておくことの意義を繰り返すが、「伝道の書が言うように、これらのことを覚えておけば、永久に罪を犯すことはありませぬ(He who remembers these things, says Ecclesiastes, shall not sin for ever)」(P.3.321-24)と述べ、またしても出典を間違えている。尤も、【1】の引用では「says Ecclesiastes」とだけ書かれているため、神父が聖書の言葉を自分なりに言い換えても聖典への不敬にはあたらないだろう。だが三つ各々の説教の冒頭では、毎回「words taken」と断っている以上、聖書から一言一句違わずに引用されなければならないのではないだろうか。

金曜日の午前と午後の聖書の引用元を、改めて『地獄』の原書と英訳版に探ると、大変興味深い事実が浮かび上がってくる。午前については『肖像』のイザヤ書からの引用「Hell has enlarged its soul and opened its mouth without any limits」の部分が、原書ではラテン語で引用されている一方で、英訳版では「Hell has enlarged its soul, and opened its mouth



【図2】イタリア語
1693年版

p.20 と p.21 の間)。さらに、一九世紀のカトリック・アイルランドにあって参照すべき聖書の英訳は、ドゥエー聖書であり（Gottfried 70）一九二〇年にジョイスの書

棚に並んでいたのは、ウルガタ聖書に加え、欽定訳とイタリア語訳であった（Eilmann [1977] 101）。しかし初日と金曜午前の聖書からの引用は、ドゥエー聖書はもとより、欽定訳聖書にも見つからない。その出典は、他でもないピナモンティの英訳版なのである¹¹²。つまり、アーノル神父は初日の説教の冒頭において、自らの説教の正統性に権威付けを与えようとしたまさにそのとき誤りを犯してしまい¹¹³、さらには『地獄』の英訳版における聖書の引用が“authoritative bible”であるドゥエー聖書に基づいていないことに気付かず「そのまま」引用してしまう——この二点を鑑みると、神父は「信頼できない語り手」ならぬ「信頼できない説教者」であると言えそうだ。

そもそもピナモンティの原書初版（一六八八年）には先に見たグロテスクな挿絵を含む八枚の木版画は一切入っていない。その後、（本研究が調査した限りでは）イタリア語版では一六九三年版において初めて¹¹⁴、英訳版では一七二五年の初版から、ジョイスが参照したとされる一八八九年版に至るまで、挿絵が入っている¹¹⁵。アーノル神父の金曜午後の説教での引用——“*I am cast away from the sight of thine eyes*”——は、イタリア語版の挿絵の文言——ラテン語で“*Proiectus sum a facie oculorum tuorum*”と書かれている（【図2】）¹¹⁶——を神父

¹¹² 神父がドゥエー聖書を踏まえず「勝手に」翻訳していること、そして「伝道の書」と勘違いしていること、この二点については「ジョイスの意図」であり「説教者の学識を風刺している」とスレインも（はなはだ簡潔にはあるが）指摘している（179）。

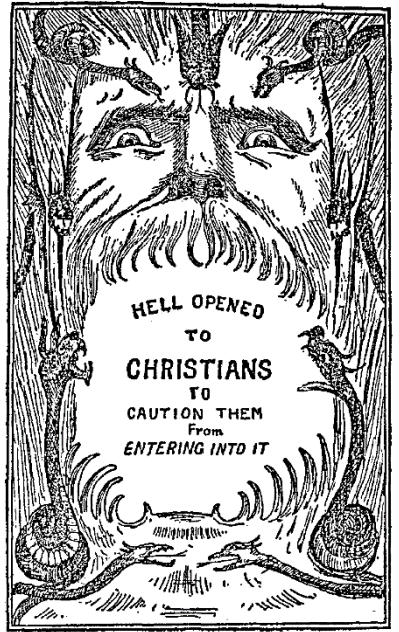
¹¹³ 神父の「誤り」については、進化論に代表される近代諸科学の発展によってその信仰基盤が突き崩されていた当時のカトリック教会の歴史的文脈の中に置いてみると、より一層ジョイスの意図が皮肉に満ちていることがわかる。すなわち一八七〇年に当時の教皇ピウス九世によって宣言された教理、教皇不可謬説（Papal Infallibility）である。この点については、道家二〇八、および木ノ内三二〇—三二を参照のこと。

さらに第一章第三節のクリスマス・ディナーで、不義を犯したパーネルを痛罵し、カトリック教会を妄信的に信じるダンテもまた、聖書について二度勘違いをしている（P. 1,890, 1091-92）。しかも前節で見たように彼女は（大変皮肉なことに）教会がいかに「正し」かを繰り返し声高に主張しているため、不可謬説を信じる者であることが窺える。

¹¹⁴ ただし、理由は不明であるが、イタリア語版の一七〇六年版、および一八三六年版では挿絵が入っていない。

¹¹⁵ 本研究が参照した英訳版は、一七二五年版、一八二五年版、一八四五年版、一八八九年版であるが、いずれも挿絵が入っている。

¹¹⁶ 厳密に言えば、ラテン語の原典は、“*Proiectus sum a facie oculorum tuorum*”である



【図3】英訳 1889年版

が自ら翻訳したとも考えられる。だが、ここでの英訳が、今度ドウェー聖書に正確に基づいていることから見ると、神父はピナモンテイの英訳をそのまま流用したと考えるのが自然だろう。言うまでもなく、多くの先行研究は説教が「恐怖」による教会支配を象

徴することを指摘している (Kenner [1948] 376, Sullivan 128, Thrane 187, 宮田 二六、道家二〇六—〇八) 117。ただし、読者や信徒に恐怖を与えるという点では、挿絵の有無によつて大きな差が生じることだろう。【図3】にある英訳版の表紙が視覚的に示すのは、まさしく信者を飲み込むように口を開ける神父を想起させる男性、すなわち擬人化された地獄である。

ピナモンテイとの関係を指摘する批評家は押し並べて、ジョイス「が」という主語を以て論を展開している。しかし、テキスト・レベルでは言うまでもなく作者であるジョイスが『肖像』を書いているわけであるが、物語内レベルにおいて、つまりステイヴンにとつては、他ならぬアーノル神父が語っているわけであり、神父の言葉についてはその背後にいる作者を一度括弧に入れて、神父を一人の話者として見るのが重要なのではないだろうか。つまり、アーノル神父は実在の人物として、実際にこのように語ったと考えるとき、彼はあまりにもピナモンテイから引用しすぎているのではないか、という疑問が浮かぶのである。

ここで静修それ自体がイグナティウス・ロヨラ (Saint Ignatius of Loyola, 1491-1556) の『靈操 (The Spiritual Exercises)』(1548)によつて確立されたものであることを思い出すとき、金曜午後のアーノル神父の次の発言は意味深長だ——「今日の午前中私たちは、地獄について瞑想することで、聖なる私たちの創設者「ロヨラ」が靈操という本で言うところの場所の構成を行いました (This morning we endeavoured, in our reflection upon hell, to make what our holy founder calls in his book of spiritual exercises, the composition of place) (P.3.892-94)。確かに第一週の「第五靈操」である「地獄の黙想」、その「第一前備」は「場所の構成」、すなわち「地獄の長さ、広さ、そして深さを、想像力を働かせて見る」こと (to see in imagination the length, breadth, and the depth of hell) だ。ロヨラも述べている (141)。実際神父は午前中に地獄の「最も大きな物理的苦痛 (the greatest physical torment)」 (P. O'Donnell 241)。

117 神父の説教が脅威的であることに対しては、ウィリアム・ヌーン (William Noon) は「カトリック的でもなければ、ロヨラ的でもない」として (1957: 13)、『肖像』の説教はあくまでも「フィクション」である (1961: 273) と批判する。それとは対照的に、同じくイエズス会士のブルース・ブラッドリー (Bruce Bradley) は、神父の説教は当時としては「一般的」であったという見解を示している (126)。

3.669-70)を語っていた。しかし、ロヨラの「第二前備」には次のようにある——「もし仮に私の過ちのために、永遠なる主の愛を忘れることがあるならば、少なくともこのような「地獄の」痛みへの恐怖が、私を罪から守ってくれるであろう」(If through my faults I should forget the love of the Eternal Lord, at least the fear of those pains will serve to keep me from falling into sin) (141)。この譲歩がもたらす差異は決して小さくない。なぜなら、ロヨラは神の愛を覚えておくことを先に説いているにもかかわらず、ピナモンテイとアーノル神父がまず始めに語るのは、四終と地獄の身体的苦痛であり、その後になってようやく罪に赦しを与える神の恩寵が述べられるからである。

よって、ジョイスの批判の矛先は、アーノル神父だけでなくピナモンテイにも向けられている。スレインも指摘するように「アーノルの説教とピナモンテイの小冊子は、罰への恐れを超えて、神の愛や慈悲へと読者の想いを導くものではない」(Arnall's sermon and Pinamontis' tract do not lead the reader beyond threats of punishment to considerations of the divine love and mercy) (187)。つまり愛ではなく恐怖によって信徒をまとめ上げようとするその発想に対して、ジョイスは疑義を呈している。なぜ愛の宗教であるはずのキリスト教がこれまで多くの侵略と殺戮と無縁でなかったのか——ジョイスがベルヴェディアの校長にフランシスコ・ザビエルを「神の偉大なる兵士(A great soldier of God)」¹「たった一ヶ月で神のために一万の人々を勝ち得た(Ten thousand souls won for God in a single month)」²「真の征服者(a true conqueror)」(P.3.213-19)と戦争のメタファーを以て語らせていることを思い出すとき、私たちはレオポルド・ブルームの言葉に耳を傾けなくてはならない。

でもそんなものは何の役にも立ちませんよ……力とか、憎しみとか、歴史なんてものは、みんな。そんなのは男にとっても女にとっても、大事なものじゃないんです。侮辱や憎しみなんて。それにみんなわかっているはずですが、本当に大切なものはむしろ正反対のものなんだって。

But it's no use . . . Force, hatred, history, all that. That's not life for men and women, insult and hatred. And everybody knows that it's the very opposite of that that is really life. (U12.1481-83)

恐らくジョイスは「心の底から強く憎んだ」「教会と公然と闘っている」と恋人に宣言したときですら、想いを巡らせていたのだろう——「愛です。つまり、憎しみの反対のものです」³ (“Love, says Bloom. I mean the opposite of hatred”)(U12.1486)。

「狡猾な」ステイヴン／ジョイスの戦略

本節はこれまで、神父の「間違い」やサディスティックなまでの地獄の描写の根底にあるのが、巧みに隠された、しかしなお強烈なジョイスの教会権力に対するアイロニーであるこ

とを確認した。以後、若い頃には地獄のヴィジョンに苦しんでいたであろうジョイスが、ステイヴンという分身を通して、それを執拗なまでに細密に描くことによって、そのトラウマを乗り越えようとしていたことを明らかにしたい¹¹⁸。

まずは、金曜日の午前中の説教に強いショックを受けたステイヴンの姿を確認しよう。

礼拝堂の通路を歩いていると、両脚が震え、頭皮はまるで亡霊の指に触られたかのよう揺れていた。……階段を上がるごとに、自分はもう死んでしまったのではないかという恐れを抱いた。魂は肉体という名の鞘からねじり取られ、真逆さまに空間を墮ちてゆくように思われた。

……僕は既に死んだのだ。そう、神の裁きを受けたのだ。炎の波が彼の体を押し流した。これが、最初の波。再び波がやって来て、彼の脳髓が燃えて光る。再び波。亀裂の入った頭蓋の中で、頭の中が沸騰して、ぶくぶくと泡立つ。火炎が花冠のように彼の頭蓋から爆発して溢れ出し、悲鳴のような声を上げる。

—地獄！ 地獄！ 地獄！ 地獄！ 地獄！—

He came down the aisle of the chapel, his legs shaking and the scalp of his head trembling as though it had been touched by ghostly fingers. . . . And at every step he feared that he had already died, that his soul had been wrenched forth of the sheath of his body, that he was plunging headlong through space.

. . . He had died. Yes. He was judged. A wave of fire swept through his body: the first. Again a wave. His brain began to glow. Another. His brain was simmering and bubbling within the cracking tenement of the skull. Flames burst forth from his skull like a corolla, shrieking like voices:

—Hell! Hell! Hell! Hell! Hell! (P3,802-22)

頭皮に触れる“ghostly fingers”というのは実に秀逸なメタファーである。神父の言葉に触発されて、ステイヴンの脳裡には「地獄！」という叫び声が、まさしく取り憑いている。同時にこの引用はいわゆる「語り」の部分で、説教に対する彼の反応を内面から描いたものであるわけだが、この沸騰する血や脳髓という極めて不気味なイメージは、他ならぬ神父が地獄の業火に焼かれる者たちを描写する際に用いた言葉に基づく¹¹⁹。言うなればピナモン

¹¹⁸ 尤もジョイス自身が実際に地獄のヴィジョンに苦しんでいたかどうかは意見が分かれるところであるようだ。エルマンは「改悛は数ヶ月続いた」と推測し(JJ 49-50)、モリス・ベジヤ(Morris Beja)もこれに倣って、本論が主張するような時間差の問題を指摘している(8)。一方で福田恆存は次のように述べている——「が、多くのひとのいふやうに『若き日の藝術家の肖像』のうちにくりひろげられた地獄図絵は、けつして『パラダイス・ロスト』におけるとき深刻な戦慄を与えはしない。なぜなら、ジョイスははじめからそれを否定し乗りこえるために、この場面を挿入してあるからだ」(二〇〇)。

¹¹⁹ 「血は血管の中でぶくぶくと沸騰し、脳髓は頭蓋の中で沸騰、胸の心臓は光と熱を放つ

テイが描いた地獄の炎は、神父の舌を通じて、ステイーヴンの脳裡に燃え移っているわけであり、語り（手）もまた神父の言葉を借りて、主人公の脳裡で起きている様子を描いていることになる。

この後、午後の説教を経て、ステイーヴンは帰宅後に夕食を取り、「自分の魂と向き合うため(to be alone with his soul)」（P.3.1202-03）に部屋に閉じこもる。すると、罪の記憶が次から次へと彼の脳裡に湧き上がり、「眼をぎっく閉じようとも(though his eyes were shut fast)」、「耳を固く塞ぐようとも(though his ears were tightly covered)」（P.3.1255-56）、「地獄のヴィジョンからは逃れられず、ついに彼は「助けてくれー (Help)」と叫び、激しく嘔吐してしまう」(P.3.1283-93)。本章の冒頭で述べたように、自らの意思とは無関係に、彼の脳裡には繰り返し地獄のヴィジョンが反復されるといふ点において、これらの経験はステイーヴンにとってまさしくトラウマ的であったことがわかる。そこでカールスが「トラウマ的経験」を定義する際に言及した、フロイトの「事後性」、すなわち影響の時間差の問題を、ふたつの側面から採り上げてみたい。つまり、この第三章における十六歳のステイーヴンと、第五章で大学生となったステイーヴンの間にある時間的隔たり、そして同時にステイーヴンと作者ジョイスとの距離である。

まずは、ふたりのステイーヴンを検討する。以下は『肖像』でも頻繁に引用される彼の台詞だ。

僕はもはや自分が信じないものには仕えない。それが自分の家庭だろうと、祖国だろうと、教会だろうと。自分の生き方、あるいは芸術の形を借りて、できる限り自由に、そしてできる限り包括的に、自分自身を表現してみようと思う。そのために僕が用いうる武器こそ、沈黙、流浪、そして狡智なんだ。

I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use, silence, exile, and cunning. (P.5.2575-80)

第五章第三節の末尾を飾るこの場面のすぐ前で、既にステイーヴンは友人克蘭リーに、信仰の喪失とアイルランドを去る決意を告げている。それ故「沈黙、流浪、そして狡智」とは、彼が自らを芸術家たらしめるための言わば「三種の神器」である。ただし、「このあと克蘭リーが「狡智だって、まったくー(Cunning indeed!)」と言いつ返した」とは(P.5.2584)、「狡智」がきわめてカトリック的であるが故に、ステイーヴンの矛盾——信仰を喪失したはずな

て破裂、腑はどろどろ燃える髓の赤く熱い塊と化し、柔らかな目は溶解した球のように炎を上げて燃えるのです(The blood seethes and boils in the veins, the brains are boiling in the skull, the heart in the breast glowing and bursting, the bowels a redhot mass of burning pulp, the tender eyes flaming like molten balls)」（P.3.698-702）。

の、なおもカトリックの教理に囚われている——に彼が驚き呆れていることを示す。以後この「狡知」の意義を、本節がこれまで分析した神父の説教との関係で探つてゆく。なぜなら、「I will not serve」は他ならぬ地獄の説教に由来するからである。よつて、ステイヴンが『肖像』第五章で初めて「僕は仕えない」と述べたときの克蘭リーの返答（「その言葉は前にも聞いたことがあるな(That remark was made before)」(P5.2297-98)）は意味深長だ。つまり物語レベルでは、克蘭リーは以前にもステイヴンからこの言葉を聞いた、あるいは克蘭リー自身が説教やミサなどでこの言葉を聞いたことがあるという意味に解することができる。その一方で、テキスト・レベルでは他ならぬ読者が、神父の説教の中でこの言葉を以前に聞いているわけで、ジョイスは極めて自己言及的な身振りで、この箇所と地獄の説教に明確な繋がりがあることを指し示している。

では、「I will not serve」がテキストで初めて言及される地獄の説教の該当箇所を見てみよう。

ルシファーはかつて暁の息子であり、光り輝く力強い天使であつたと言われています。しかし、彼は墮ちた。彼は墮落し、彼と共に天の軍勢の三分の一もまた墮ちたのです。彼は墮ち、彼に従う叛逆の天使たちと共に地獄へと投げ墮とされました。彼の罪がいかなるものであつたのか、私たちにはわかりません。神学者によれば、それは傲慢の罪、一瞬間の間抱いた罪深い考えだつたと言います。ノン・セルウィウム、我仕えず¹²⁰——その瞬間が彼の破滅だつたのです。

Lucifer, we are told, was a son of the morning, a radiant and mighty angel: yet he fell: he fell and there fell with him a third part of the host of heaven: he fell and was hurled with his rebellious angels into hell. What his sin was we cannot say. Theologians consider that it was the sin of pride, the sinful thought conceived in an instant: *non serviam: I will not serve*. That instant was his ruin. (P3.550-57)

墮落(fell)と地獄(hell)が音声的にも反響し合う中で、ルシファー、すなわちサタンは「傲慢の罪」による一瞬の反抗のために地獄に落とされたのだと神父は熱弁する。ピナモンティもまた、真つ先に考慮すべきは「魂が行う第一の不正義」であるところの「我仕えず」(9/7)であると述べていた。しかし、興味深いことに『地獄』ではテキスト内で一度としてルシファーの名は見られない。つまりあれほどまでにピナモンティに依拠していたアーノル神父の説教に、作者がルシファーを登場させたことの意味はもつと深く追求されるべきである。つまり、ここにはジョイスの狡猾な戦略が隠されているのではなからうか。種々の註釈が指摘するように、「我仕えず」が出てくるエレミヤ書第二章第二十節を紐解くと、この言葉は元来あくまでも神に従わなかつたイスラエルの民のものであつて、ルシファーの言葉では

¹²⁰ 『ユリシーズ』第十五挿話でも、ステイヴンは改悛を迫る母の亡霊に対してこの言葉を叫んでくる(U15.4228)。この点については第三章で考察する。

ないことがわかる。つまり、これはキリスト教の長い歴史の中で、神への反逆の言葉として、随天使に割り当てられた文言に過ぎない。アーノル神父が説教で多くの間違いを犯したように、神学者たちは「我仕えず」を悪魔の言葉に勝手に読み換えた、あるいはある意味では読み間違えたとも言えるだろう。そして神父はまたしても、聖書の原典を確認しなかったのである。

ルシファーとサタンを結ぶ等号は、私たちがよく知るように蛇へと換喩的に横滑りする。事実神父が随天使の名を挙げたのは原罪について語るためであった。「アダムとイヴ」もまた随ちました。かつては輝く天使であり暁の息子であった悪魔、その下劣な悪鬼は、今度は地上の獣の中で最も狡猾な蛇に姿を変えてやって来たのです(Adam and Eve] too fell. The devil, once a shining angel, a son of the morning, now a foul fiend came in the shape of a serpent, the subtlest of all the beasts of the field) (P.3.569-72)。¹²¹ 着目すべきは、この蛇の描写が、説教の冒頭の引用では神父が参照しなかったドゥエー聖書に基づくということである(“Now the serpent was more subtle than any of the beasts of the earth which the Lord God made”)。他の英訳聖書では蛇のずる賢さを表す際に *cunning* や *crafty* が用いられることもあるが、ドゥエー聖書では一貫して *subtle* が用いられている。いずれにせよ、この後の場面でステイーヴンは自らのペニスを蛇に擬えていることからわかるように(P.3.1335-41)、彼の罪は性欲という名の蛇に誘惑されたが故であった。そして彼が娼婦体験という己の大罪に対して第三章冒頭では「誇り(*pride*)」を抱いていたことを思い出せば、エデンの園では知恵を与えたように、蛇はステイーヴンに誇りを与えたのだとアナロジカルに解釈できる。そして『肖像』にあつては、楽園から追放されたアダムとイヴは、随天使ルシファーに加えて、〈父〉に逆らい海に墜落したイカロスとも、“fall”という共通点において重層化されている。

もう一度、ルシファーについて語る神父の言葉に耳を傾けよう。「我仕えず」。その瞬間、彼の破滅でした。彼は、一瞬の罪深い考えで神の尊厳を汚し、神は彼を天国から地獄に永久に追放したのです(*I will not serve. That instant was his ruin. He offended the majesty of God by the sinful thought of one instant and God cast him out of heaven into hell forever*) (P.3.556-59)とある。¹²² ハリベ目を向けたのは、繰り返される“instant”とその対義語である“for ever”である。ほんの一瞬の罪のために未来永劫苦しみを味わう——これが、地獄の説教で繰り返し強調される論理である。例えば、神父は「地獄の永遠性」について語るとき、続く十行において永遠に類する単語を十一回も使い¹²¹、その一方で地獄の説教の最

¹²¹ 次の引用の下線部はすべて「永遠」を意味している。

—Last and crowning torture of all the tortures of that awful place is the eternity of hell. Eternity! O, dread and dire word. Eternity! What mind of man can understand it? And remember, it is an eternity of pain. Even though the pains of hell were not so terrible as they are, yet they would become infinite, as they are destined to last for ever. But while they are everlasting they are at the same time, as you know, intolerably

後で、再度ルシファールと失樂園を語る際には、それが「一瞬」の罪であったことを改めて強調している(P 3.1132-36)¹²²。そして神父は、だからこそ永遠の神の裁きが下る前に告白せよと、言わば恐怖を「武器」にして生徒たちをこそ、そのかすののである。

しかし、大罪を犯したにもかかわらず、ステイーヴンは生きている。どれほど生きた心地がしなくとも、どれほど地獄のヴィジョンに恐れおののこうとも、脳裡で起こる激しい震えや、嘔吐という身体反応は彼の生を証明している。つまりは神父が一瞬を強調すればするほど、それを耳にしている間はその一瞬がまだやっつけないことが強調される。先に見た性器を蛇に擬える場面においても、「でも永遠に終わりはない。僕は**大罪**を犯した。一度でも大罪は**大罪**だ。それは**一瞬**で起るんだ(Yet eternity had no end. He was in mortal sin. Even once was a mortal sin. It could happen in an instant)」(P 3.1331-33)とステイーヴンは考へ、神父の永遠と瞬間の論理を一度は受け入れてしまっている。しかし、管見の及ぶ限り未だ誰も指摘していないが、彼がこの論理矛盾にやがて気付くことが第五章の会話からわかる。

友人克蘭リーは、「もし罪を告白しないまま聖体拝領を行ったら、ローマ・カトリックの神は君を打ち殺して、地獄に堕とすかもしれない、それが怖いのか(Do you fear... the God of the Roman catholics would strike you dead and damn you if you made a sacrilegious communion?)」と尋ねる。すると、ステイーヴンは「ローマ・カトリックの神は今でもやろうと思えばできるはずだ(The God of the Roman catholics could do that now)」と返答する(P 5.2454-58)。この“now”に注目したい。第三章第三節でステイーヴンは地獄のヴィジョンを見る前に、大罪を犯したにもかかわらず「なぜ神は自分を打ち殺さなかったのか(How came it that God had not struck him dead?)」(P 3.1250)と自問していた。つまり克蘭リーが述べたままの表現(strike ~ dead)で、既にステイーヴンは一瞬の罪が永遠の地獄落ちに繋がっていないことに漠たる疑問を抱いていたわけだ。故に、「神は今でも」と述べる第五章のステイーヴンは、神父の論理を受け入れた上で、あえて今この瞬間に起こっていないことの方を信じるのだ。地獄の説教と「狡猾さ」が最も劇的に交わる瞬間がここにある。つまり、一瞬の罪が永遠の地獄に繋がるというアーノル神父の論理を逆手に取り、神が今この瞬間において自分に手をかけていない、すなわちその一瞬が今起こっていないのであるから、永遠の地獄もまたありえないと彼は考えているのである。よって彼が「**我仕えず**」と呟くその瞬間毎に、その言葉はむしろ彼の生や存在を保証することになる。ステイーヴン

intense, unbearably extensive. To bear even the sting of an insect for all eternity would be a dreadful torment. What must it be, then, to bear the manifold tortures of hell for ever? For ever! For all eternity! Not for a year or for an age but forever. Try to imagine the awful meaning of this. (P 3.1047-58)

¹²² 原文は以下の通り。「—A sin, an instant of rebellious pride of the intellect, made Lucifer and a third part of the cohort of angels fall from their glory. A sin, an instant of folly and weakness, drove Adam and Eve out of Eden and brought death and suffering into the world」(P 3.1132-36).

にとつては、「(我仕えず)、ゆえに我あり」なのだ。

尤も、もしステイヴンが地獄のヴィジョンから完全に解放されていたとしたら、第五章で克蘭リーに対して、「僕は仕えない」とわざわざ宣言する必要はなかったであろうし、「信仰は捨てたと言ったはずだよ」と改めて述べる必要はなかったであろう。つまり、自発的亡命を果たす直前のステイヴンは、かつてのトラウマ的経験と未だ対峙し続けていた。先に本節は、説教というトラウマ的経験における事後性の二番目としてステイヴンとジョイスの距離を指摘した。ステイヴンがルシファーを経由して蛇の狡智を身につけつつあること、「我仕えず」が神への反抗だけでなく、実存の眩きであること——ここから、ジョイスは地獄の説教に悶え苦しんだかつての自分(十六歳のステイヴン)と、それを乗り越えようとするかつての自分(大学生のステイヴン)の両方を描いていたと結論づけられよう。本節は、トラウマ的経験への自己治療としての創作活動という仮説を証明することが目的であったわけだが、次の引用は第三章のステイヴンと『肖像』執筆時のジョイスとの距離が最大化している箇所だと言えそうだ。

先に最もトラウマ的であると指摘した、「地獄！ 地獄！ 地獄！ 地獄！」と繰り返す内面からの執拗な炎の声のすぐあとで、同級生へロンとテイト先生の、別の声が聞こえてくる。

— 地獄についてでした。

— しこたますり込まれたってことかな。

— はい、確かにその通りです。僕たちみんな震え上がっちゃいましたよ。

— 君たちにはそうする必要があるんだよ。そうでもしなきゃ勉強せんからな。

— On hell.

— I suppose he rubbed it into you well.

— You bet he did. He put us all into a blue funk.

— That's what you fellows want: and plenty of it to make you work. (P3,824-28)

事実ステイヴンは、ふたりの会話の日常性に魂が慰められる心持ちがするのだが(P3,841)、「この落差」こそが実にジョイス的である。つまり、ステイヴンが恐怖に押し潰されそうになっているその一方で、生徒たちは地獄の存在を本当のところは信じていないばかりか、教師の側もそれを容認しているのである。つまり墮落は生徒と教師、すなわち信徒と神父の双方にある。勿論ステイヴンはこの場面の意義にまだ充分には気がついていない。つまり、主人公には地獄の説教を徹底的に怖がらせるその一方で、少なくとも『肖像』を執筆しているときのジョイスは既に、地獄の説教を相対化することができていた。より正確に言うならば、圧倒的な密度と正確性をもって地獄を再現・表象(represent)する過程こそが、彼にとつては自身のトラウマを克服する手立てであったのだ(同時に自分にも地獄絵図は

描ける、という己の技芸に対する作者の矜持でもあっただろう。

ヒエロニムス・ボスの『七つの大罪と四終』が示すように、アーノル神父の説教は天国に至る喜びよりも、罪の概念や地獄のヴィジョンによって信徒を恐怖に陥れ、支配しようとしている。その説教が『地獄』の英訳版に大幅に基づくだけでなく、実は間違いを含んだ信頼できないものであるということ——これはまさに謎を埋め込む作者ジョイスの狡智であり、密かとも公然とも言える教会への傲岸なる闘いである。第三章冒頭でも言及される「七つの大罪」(P3.145-52)のうち、最も罪深いのは傲慢(*pride*)であるという。地獄の説教によって一度は挫かれたプライドを、ステイーヴンはルシファーと蛇の狡智の力を借りて、第五章で取り戻そうとしている。「我仕えず」とは、神を全く畏れない者の言葉ではない。むしろ行為遂行的に「我仕えず」と呟くからこそ、彼は神と対峙することができるといえる。

本節冒頭で、ジョイスがノーラに送った手紙を引用したが、彼はその前の部分で幾分感傷的に次のように書いている——「母はゆつくりと殺されたのだと思う。父に酷い扱いを受け、長年の心労と、僕自身のシニカルでもあまりにも明け透けな振る舞いのせいだ」。そして、「母を犠牲者にしたそのシステムを呪った」と彼は言う(LII48)。本研究第一章で確認したように、ここでの「システム」とはカトリック教会である。たとえ母を死に至らしめた教理からであっても、「間違い」の多い説教からであっても、自らの芸術家たるべき信条として学べるものは何でも学んで、おのれの「武器」として狡猾に用いる。どうか自分を理解して欲しいとノーラに懇願する彼が「自分の誇りは保った」と書いたとき、彼はその *pride* という一語にいかほどの想いを込めていたのだろうかと思わずにはいられない。

第三節

ステイヴンの歴史観の変遷——悪夢としての歴史（一）

本研究はこれまで本章の前二節で、カトリックの（憑在的言説(haunting discourse)を分析した。『肖像』「序」のダンテと母の声が交じりあった〈あやまれ／おめめをくりぬくよ〉は、第三章において地獄の説教を聞いた主人公が自ら内面化してしまった声、「地獄！地獄！地獄！地獄！地獄！地獄！」へと変換されている。いずれも取り憑くという点において亡霊的であり、『肖像』の最後で勇ましく国外へ脱出しようとするステイヴンを捉えるのも、この宗教という「網の目」であった¹²³。

本研究が第一章第一節で採り上げたように、作者にとって宗教の問題は母の病死と密接に結びついている。避妊を認めないカトリシズムの「犠牲者」として、ジョイスの母メイは「二十三年の結婚生活の間、流産を含め十五回妊娠し、四男六女をもうけた。……そして栄養失調も重なり、ぼろぼろの体になり悲惨な最期を遂げた」（結城〔二〇〇四〕三二）。しかし、母の死はジョイス作品において実際に描写されることはない。『肖像』（二十歳）と『ユリシーズ』（二十二歳）の間に起る出来事として¹²⁴、一九〇三年八月十三日にステイヴン／ジョイスは母の死を経験する。それ故、ステイヴンが『ユリシーズ』の第二挿話で、アングロ・アイリッシュのデイジー校長に向かって言う以下の言葉は、何より作者の個人史の反映として捉えられてきた——「歴史とは……僕が目覚めようとしている悪夢なのです(History . . . is a nightmare from which I am trying to awake)」（U2.377）。しかし、『ユリシーズ』が発表された一九二二年は、奇しくも「アイルランド自由国」の成立によって、（後の「北アイルランド」問題の要因となる諸問題を抱えつつも）英国から「独立」を果たした年であるため、ステイヴンが悪夢という比喻で示した歴史意識は、極めて象徴的な意味を持つ。すなわち、悪夢と目覚めという二項対立は、ステイヴンとジョイス、あるいは若きステイヴンと成長したステイヴンという二項だけでなく、植民地アイルランドと独立以後のアイルランドに相似的に接続される¹²⁵。『ユリシーズ』の、一九〇四年六月十六

¹²³ 『肖像』第五章で、ステイヴンは友人ダヴィンに向けて次のように言う——「この国で人の魂が生まれるとき、その魂には網が投げかけられて飛翔／逃避を妨げる。君は僕にナシヨナリティ、言語、宗教について語るね。僕はそれらの網の目をすり抜けて飛び立とうと思ふ(When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets)」（P5.1047-50）。前節で採り上げた「沈黙、流浪、そして狡智」は「これら三つの網それぞれを逃れるための手段である。ただし、本章第一節で述べたように、forgeの多義性（創る／捏造する）と同様に、fly byには「くをすり抜けて飛ぶ」と共に「くを用いて飛ぶ」という二重性が込められている。

¹²⁴ ただし、『肖像』の最後の日記部分の年代については、作者と同じ一九〇二年説と、作者より一年遅れの一九〇三年説がある。この点については、拙論〔二〇一六〕、田中 八四—八七を参照のこと。

¹²⁵ 『ユリシーズ』における「歴史という悪夢」の問題に対し、詳細な分析を加えた最初の

日というたった一日の中に、アイルランド史への言及に至る所に詰め込みながらダブリンを描き尽くすことそれ自体が、作者にとつては悪夢というトラウマからの治療を試みる行為であったと言えるだろう。

『肖像』は端的に言えば、主人公のステイーヴン・デダラス(Stephen Dedalus)が自らの名前の意義を発見することを通じて、同時に自らの宿命をも発見する物語である。「未だ知られざる技(unknown arts)」に打ち込んだギリシヤ神話の名工ダイダロス(Daedalus)が、人工の翼を作り上げ、クレタ島の迷宮を脱出したという物語は、アイルランドから脱出という名の自発的亡命を図り、芸術家として「僕の民族の未だ造られざる良心(the uncreated conscience of my race)」(P5, 2790)を創造しようとする物語の最終場面と結びつく。大島一彦は言う——「自己の名の理解はそのまま輝ける自己の宿命の発見でもあった。自分の仕へる可き対象は美——これであった。……ジョイスは正にこれが書きたかつたのである。主人公をして、藝術家として美に仕へる存在としての自己を、己れの宿命として発見せしめること」(四四—四五)。

しかし、『肖像』のステイーヴンだけでなく、『ユリシーズ』のステイーヴンにも目を向けるならば、そこにはダイダロスの飛翔という輝かしい未来だけではなく、同時にステイーヴンの悲劇的な命運もまた刻印されている。ジョイスの分身としてステイーヴンの特権視する従来の批評に対して、かつてヒュー・ケナー(Hugh Kenner)は強烈な反論を加えた。ジョイスがダイダロスなのであって、ステイーヴンはその息子イカロスにすぎない——「神話において息子の役割は、墜落／失墜する(ことだ(in the myth the son's role is to fall))」と指摘したのである(1976[176-77])。確かに、『肖像』の第六章とも言える『ユリシーズ』において、既に二十二歳となったステイーヴンは、二年前にパリに留学したものの母危篤の報を受けて再びダブリンに戻っており、前年八月に起きた母の死という悲劇から立ち直れず、無気力で自堕落な生活を送っている。

ステイーヴンが「目覚めようとしている悪夢」としての歴史は、一つには、第一挿話で彼が母の亡霊に出逢うことを考慮したとき、母の死、及び臨終の祈りの拒否から生じた「内心の呵責(agenbite of inwit)」(U1, 481)という体験、すなわち個人史(personal history)上のトラウマ的経験に関わるものであると言える。同時に、多くの先行研究が指摘するように、「悪夢」という比喩には、アイルランドが経験してきた植民地支配という国家的な歴史(national

論者は、初期のジョイス批評の古典である『古典主義的気質(The Classical Temper)』(1961)を書いたS・L・ゴールドバーグ(S. L. Goldberg)であろう。彼はその著書の中で一章を割き、この問題をステイーヴンとブルームの対比から鮮やかに析出し、次のように述べる——「ステイーヴンとブルームの」両者とも歴史という悪夢から目覚めようとする。ただし、ステイーヴンは自身が追い求めているものを真に理解できず、ブルームは自身の存在が意味するもののものを表現する(こと)がべきな(Both strive to awake from the nightmare of history, though Stephen cannot yet realize what values he seeks, and Bloom cannot express what he means.)」(179-80)。「ゴールドバーグは明言しそしないが、これから導かれるのは、作者ジョイスは彼らにはできないそのふたつの(こと)を成し遂げ得た(こと)だ。

history) 言うなれば歴史的トラウマが暗示されている。「ジョイスと歴史」という主題については、ジェイムズ・フェアホール(James Fairhall)が『ジェイムズ・ジョイスと歴史の問題』(James Joyce and the Question of History) (1993)で単著としては最も早く網羅的に分析し、さらに論集『ジョイスと歴史の主題』(Joyce and the Subject of History) (1996)では著名な研究者たちが様々な角度から、「歴史」——世紀転換期のアイルランド史やヨーロッパ史から、ジョイス作品の批評史や受容史、二〇世紀の相対化された理論的歴史概念に至るまで——について論じている¹²⁸⁾。しかし、『ユリシーズ』から『肖像』へと遡及的に「悪夢としての歴史」を追求する論考は見られない。そこで本節では、少年時代から青年時代といったステイヴンの歴史観の変遷を辿ることによって、彼の悪夢としての歴史がいつ始まったのかを考えてみたい。これによって着目したいのは、本研究が着目する亡霊というモチーフが、主人公の歴史認識と深く関わり合っていることである。

本／教科書の中の歴史

『肖像』では、歴史(history)という単語が合計十一回使われているが、以下に引用する第一章第四節の一場面は「歴史」という言葉が最初に言及される部分である。親元を離れ、全寮制のクロンゴウズ・ウッド・カレッジに入学したステイヴンは、四旬節のあるとき、上級生の自転車に轢かれそうになり、転んで眼鏡を壊してしまう。新しい眼鏡が届くまで、授業の課題を免除されていたが、見回りに来ていたドーラン神父によって怠惰な生徒であると決めつけられ、不当にも鞭打ちの刑に遭う。以下は、授業後に同級生たちから、この不条理な体罰についてコンミー校長に直訴するようけしかけられた後のステイヴンの心情を描いたものである。

上の階に行つて、不当に罰せられたのだと校長先生に言おう。こういうことは歴史上、誰かによつて、歴史の本に顔の絵がのつているようなえらい人によつて、これまでもすでになされていることなのだから。

[Stephen] would go up and tell the rector that he had been wrongly punished. A thing

¹²⁸⁾ フェアホールは、フレドリック・ジェイムソンの『政治的無意識』(1983)に強い影響を受け、テキストの「歴史化」を徹底的に行っている。特に“Growing into history”と題された第四章は、レイ・アルチュセールのイデオロギーの「呼びかけ」理論を元に、「歴史と物語が相互に関わり合う地点」を『肖像』の「核心」としている点で筆者も強く示唆を受けた(118)。ステイヴンの歴史観の変遷については細かく辿っていない。

また、Joyce and the Subject of Historyの巻末には、編者の一人であるロバート・スプー(Robert Spoo)による「ジョイスと歴史」について論じた先行研究の膨大なリストが要約付きで掲載されており、大変有用である(211-39)。しかし、この論集全体としては『ユリシーズ』や『フィンガンズ・ウェイク』論が中心であり、『肖像』について論じたのはブランドン・カーシュナー(Brandon Kershner)がクリステイ・ブラウンとの比較を行ったわずかな一本だけであった。個人史の側面(母の死というトラウマ)から見た、『ユリシーズ』における歴史の悪夢については、次章で検討する。

like that had been done before by somebody in history, by some great person whose head was in the books of history. (P1.1635-39)

ステイヴンは歴史上の「不当に罰せられた」者たちに自らを重ね合わせることによって、勇気を奮い立たせようとする。幼いながらに歴史の反復性を意識しているとも言えるが、ここで重要なのは、ステイヴンの知る歴史上の人物とは、あくまで本／教科書に出てくる者たちだということである。

このことは引用部の続きで一層明らかになる。「歴史とは、こういうえらい人たちと彼らが行ったことについてのすべてであり、それはピーター・パーリーがギリシャとローマについて書いたお話もみんなそうなのだ(History was all about those men and what they did and that was what Peter Parley's Tales about Greece and Rome were all about.)」(P1.1643-45)。これは『肖像』で history を主語とした唯一の文であるが、ここで注目しておいてもよいことは、本節の冒頭で触れたステイヴンの歴史意識との隔たりである。どちらにも「歴史とは」と始まり、それを定義するような文章だが、『ユリシーズ』のステイヴンのメタフォリカルな表現と比べて、この一文はいささか稚拙で回りくどい。『肖像』の文体上の特徴は、ステイヴンの成長に合わせて、地の文の難易度も変化し、章が進むにつれて使われる語彙や構文が難解になってゆくことにある。『ユリシーズ』のステイヴンが十二歳であるのに対し、この引用部のステイヴンの年齢は、論者によつて意見が分かれるものの、七歳から十歳である。つまり、幼い少年が、彼なりの仕方て歴史を捉えようとしているが故に、ジョイスはあえてこのような曖昧な記述を選択したのだろう。

歴史とは誰かが書いた本／教科書の中の物語／お話(tale)だとステイヴン少年は考えている。ここで着目すべきは、「不当に罰せられた」歴史上の人物とは誰かという問題である。無実の罪で罰せられた人物と言えば、キリスト教圏ではイエスがその典型だが、それ以上に重要な人物が『肖像』には存在する。ジョイスが終生敬愛し続けた、アイルランドの政治的英雄、チャールズ・スチュアート・パーネル(Charles Stewart Parnell)である。

プロテスタントの地主階級出身でありながら、英国議会の保守党と自由党の対立を巧みに利用して自治運動を展開したパーネルは、一八九〇年、自治法案の成立を目前にして、既婚女性との不義が暴露されて政界から失脚してしまう。そして失意のうちに、四十五歳という若さで一八九一年、心臓発作で死去した。このとき九歳であったジョイスは、熱心なパーネル主義者であった父の影響もあり、パーネル失脚について詩を書いたと言われている。リチャード・エルマン(Richard Ellmann)が述べるように、ジョイスはパーネルの失脚と死が同胞のアイルランド人による「裏切り」の結果であると見なしていた(P1.32-34)。なぜなら政治運動においてカリスマ的な指導力を発揮したパーネルを、姦通の罪で糾弾したのは、英国人よりもむしろ、アイルランド人、とりわけカトリック教会の司祭たちだったからである。ジョイスにとつてパーネルは「不当に罰せられた」歴史的英雄なのだ。

それ故、ステイヴン少年が歴史上の「不当に罰せられた」者に自らを重ね合わせるとき、

彼がここで具体的にパーネルを想起していなくても、読者がパーネルを想起することを作者ジョイスは見越している。この場面の直前の第一章第三節で、パーネルの死をめぐる家庭内で苛烈な論争の起こるクリスマス・ディナーの場面が描かれていることが何よりの証左である¹²⁷。これについては、ハンス・ヴァルター・ガブラー(Hans Walter Gabler)が、作者はもともと第二章に置くつもりであったクリスマスの場面を、ステイーヴンが不当な体罰を受ける第一章第四節の直前に移すことで、ステイーヴンとパーネルを重ね合わせたのだと論じている。さらにガブラーは、パーネルの失脚と死が他ならぬクリスマスに語られることよって、そこにはイエスのイメージも組み込まれていると言っている(1976) 35)。

ここまでの要点をまとめよう。『肖像』第一章第四節で、ステイーヴンが歴史上で「不当に罰せられた」者たちを想起して、彼らに自らを重ね合わせるとき、彼が気づかぬ形でその同一化にはイエスとパーネルという歴史上の人物が暗示的に重層化されている。この時点での彼にとつて歴史とは、あくまでも本／教科書の中の物語に過ぎないが、読者はステイーヴンにおけるイカロス失墜(Ucarian fall)の運命を、パーネルの政治的失脚(political fall)から予見する——このようにジョイスは『肖像』を構造化しているのだ。

死者たちの歴史

ステイーヴンは父の経済的破綻のため、クロンゴウズ校を退学し、ダブリン市内のベルヴェディア校に移り、『肖像』第二章は彼が初めて娼婦に身を任せる場面で幕を閉じる。(本研究の前節で見たように) 続く第三章は、娼婦体験に対する罪の意識を漠然と感じながらも、学校が主催する三日間の静修(retreat)でアーノル神父の説法を聞くステイーヴンの心の動きが描かれる。ここでのステイーヴンは「十六歳」になっている(P. 3.1511)。次の引用は、最終日の午前中に、「地獄の説教」を聞いた後の場面である。

英語の授業は歴史の聞き取りから始まった。高貴な人々、寵臣、密通者、司教たちが名前というヴェールの後ろを物言わぬ幽霊のように、通り過ぎた。皆死んだ人たちで、既に神の裁きを受けているのだ。

The English lesson began with the hearing of the history. Royal persons, favourites, intriguers, bishops, passed like mute phantoms behind their veil of names. All had died: all had been judged. (P.3.844-47)

ここにおいて初めて、罪を告白しなければならぬと彼が思い至ることは意味深長だ。地獄

¹²⁷ (11)で注意すべきは、前節の「地獄の説教」で見たようにステイーヴンは聞き役、すなわち受動的な立場に置かれていることである(「姉妹たち」の少年を想起してもよい)。

このことは、彼が『肖像』の第四章で芸術家としての自己の運命に目覚める前に、彼の周囲にいる人物の歴史認識(や宗教観)が、いかなる影響を彼に与えたかを暗示するだけでなく、それらを乗り越えるようにしていかにかに彼自身の主体的な歴史認識が形成されるようになったかを示すことになる。

の光景におののいた彼は、人間の死すべき運命(mortality)が不死の神に対する人の無力の証であるなら、神の裁きもまた避けがたいものであり、故に自らの大罪に対する審判もこれを避けることはできないと考えるのである。

その契機になったのが、授業で言及された歴史的人物である。ブルース・ブラッドリー(Bruce Bradley)によれば、ベルヴェディアでは静修中であっても、説教を挟んで一日に三つの授業があったというが(124-25)、唯一言及されているのがこの授業である。「名前というヴェール」という表現は、言うなれば肉体を失って、単なる記号になったことを示している。貴族であれ、悪漢であれ、死んだ今となつては、彼らはもはや語ることをできない。歴史(の授業)とはそのような死者たちが、名前という記号で語られるだけの世界である。かつてステイヴンにとつて「本／教科書の中のお話」であった歴史は、ここにおいて初めて「死者たちの」という修飾が加えられるのだ。

「地獄の説教」を聞いたステイヴンが、歴史を死者たちのものだと考える理由は、今の引用の直前に記されている。前節でも引用したが、やはり重要な箇所なので再度引いておこう。

礼拝堂の通路を歩いていると、両脚が震え、頭皮はまるで亡霊の指に触れられたかのように揺れていた。……階段を上がるごとに、自分はもう死んでしまったのではないかという恐れを抱いた。魂は肉体という名の鞘からねじり取られ、真逆さまに空間を墮ちてゆくように思われた。

……僕は既に死んだのだ。そう、神の裁きを受けたのだ。炎の波が彼の体を押し流した。これが、最初の波。再び波がやって来て、彼の脳髓が燃えて光る。再び波。亀裂の入った頭蓋の中で、頭の中が沸騰して、ぶくぶくと泡立つ。火炎が花冠のように彼の頭蓋から爆発して溢れ出し、悲鳴のような声を上げる。

—地獄！ 地獄！ 地獄！ 地獄！

He came down the aisle of the chapel, his legs shaking and the scalp of his head trembling as though it had been touched by ghostly fingers. . . . And at every step he feared that he had already died, that his soul had been wrenched forth of the sheath of his body, that he was plunging headlong through space.

. . . He had died. Yes. He was judged. A wave of fire swept through his body: the first. Again a wave. His brain began to glow. Another. His brain was simmering and bubbling within the cracking tenement of the skull. Flames burst forth from his skull like a corolla, shrieking like voices:

—Hell! Hell! Hell! Hell! Hell! (P.3.802-22)

傍点部の「亡霊の指」とは、実に象徴的な表現である。実体を持たぬはずの亡霊の指が、確かな触覚を持つことによって、地獄の光景がまさしく彼の脳裏に焼き付いていることを示

し、最終的には「地獄！」という叫び声となって炎のように頭蓋から吐き出されてゆく。ここからもステイヴンにとつて地獄の光景はトラウマであったことが窺える。

しかし、ここでもステイヴン青年と作者ジョイスの間には認識の隔たりがある。すなわち、歴史上の人物は全て死んだ者なのだと考えるステイヴンは、このとき同時に「静かなる塚の下で眠っている死者たち(their dead sleeping under quiet mounds)」を想像している(P3.850)¹²⁸。つまり、罪によって魂が失われることがなければ、また、たとえ罪を犯そうとも悔悟と告解によって神の恩寵(grace)に与ることができれば、その人間の死は平穏であると考えなのだ。だがジョイスは、本論文の前節で見たように、「地獄の説教」の真の目的が信徒を恐怖に陥れ、教会権力に反抗させないようにするためであることを見抜いている¹²⁹。死に伴う神の審判を始めとしたカトリックの教理が、後にステイヴン自身によって否定されることを考えると、この時の主人公にとっては、歴史が安らかに眠り、物言わぬ死者たちのものであっても、作者ジョイスはその死者が実は死に切っておらず、言うなれば、死んでなお生きていることを自覚しているはずだ。それ故、ジョイスは「幽霊」や「亡霊」という比喻、並びに主人公の脳裏に取り憑いて離れない「地獄！」という声を響かせるのである。

ここで重要なのは、言及こそされていないが、やはりパーネルであろう。なぜなら自分は既に死んで、裁きを受けたのではないかというステイヴンの恐れは、読者にもう一つの死の想像の場面を想起させるからである。クロンゴウズ時代の『肖像』第一章第二節で、熱にうなされ意識が朦朧とするステイヴンは、医務室のベッドで自分が死んで埋葬される場面を想像している——「ぼくは死んでしまうのだろう。……おかあさんが来る前に死んでしまうかもしれない。……しなのきの並木道のそばにある、あの修道会のちいさな墓地にうめられるんだ(He wondered if he would die. . . He might die before his mother came. . .

¹²⁸ ここで思い出すべきは、本研究第一章第三節で検討したように、「死者たち」のゲイブリエルが同様にフュアリーの亡骸は丘の下で眠ると想像していたことだ。ただし彼は気がついていないが、フュアリーは亡霊として彼とその妻に倫理的応答を求めていたわけである。

¹²⁹ ステイヴンもまた『肖像』第四章の冒頭で、罪の告白が悔恨からではなく、恐怖に駆られてのことではなかったかと疑念を持ち始めている(P4.226-35)。第一節が「——僕の生活は悔い改められた、そうだろう？」という自問で終わるとき(“I have amended my life, have I not? he asked himself”(P 4.235))、この言葉は、第三章第二節の「地獄の説教」の最後で神父に続く形で生徒たちが唱える「——そして私の生活を悔い改めるために(—*and to amend my life*)」(P3.1200)が反響している。ただし、ここで注意すべきは、地獄の説教によつて余りに強い衝撃を受けたステイヴンの「舌は口蓋に貼り付いてしまつた」、あくまでも「心の中で」唱えている(“Stephen, his tongue cleaving to his palate, bowed his head, praying with his heart”(P3.1176-77))。すなわち彼は実際にこの言葉を口にしていないという点である。つまり、彼が未来のある地点ではカトリシズムの支配的言説から解放され得るとするならば、それはテクスト上において祈りの言葉を唱えていないから、言い換えれば、僅かながらの抵抗として実際にはその言葉を口にしていないから、ということなのだろう。

[And he would be buried in the little graveyard of the community off the main avenue of limes] (P1.591-601)。その後、ステイヴンの耳にパーネルの死の知らせが届き、第二節はパーネルの柩が英国からダブリンの港へ戻ってくる光景をステイヴンが〈幻視〉する場面で終わる¹³⁰。このことは、数年後のステイヴン自身によって想起されている。以下は、『肖像』第二章第四節のヨーク旅行中での一場面である。

子ども時代の思い出が突然薄れていった。その鮮やかな瞬間のいくつかを思い出そうと試みたが、だめだった。思い出せるのは名前だけ。ダンテ、パーネル、クレイン、クロンゴウズ。……自分が死ぬんじゃないかと夢想したこともあった。……科木の並木道の傍にある、あの修道会の小さな墓地で埋葬されるんじゃないかって。でもあのと僕は死ななかった。パーネルが死んだのだ。

The memory of his childhood suddenly grew dim. He tried to call forth some of its vivid moments but could not. He recalled only names. Dante, Parnell, Crane, Clongowes. . . . [He] dreamed of being dead, . . . of being buried then in the little graveyard of the community off the main avenue of limes. But he had not died then. Parnell had died. (P2.1156-68)

ここでも再び名前が問題となっている。先に英語の授業で、歴史上の人物が実体を失い名前だけの空虚な記号になったように、彼の思い出はその中身が忘却の彼方に消え、言葉だけが残ってゆくような感覚に囚われるのだ。

パーネルの死の直前に、ステイヴンが自らの死を想像することによって、同一化が行われているという指摘は、(先にガブラーの指摘を見たように) これまで幾度となくなされてきた。しかし、より重要なのは、パーネルは死んだが、自分は生き残ったという想い、言うなれば、パーネルは死に、歴史上の「物言わぬ幽霊」のひとりになったということが、少年時代の終わりと共にステイヴンには感じられたということであろう。だが、パーネルを始めとする歴史上の死者たちは、本当に「物言わぬ幽霊」に留まったままなのであるか。

本節の結論を先取りすれば、死者たちの歴史から亡霊たちの歴史へ、これが作者ジョイスの歴史観であり、ステイヴンは『肖像』の第五章に至って初めて、アイルランドにあっては死者が安らかに眠っていないことを悟るのである。歴史を死者たちのものと考えるとき、過去は過ぎ去ったものとなり、現在との連続性は断ち切れてしまう。しかし、亡霊としての歴史は、死ぬことのない死者として、まさしく目覚めることのない悪夢として彼を絶えず苛み続ける。『肖像』のクライマックスは、彼が芸術家として生きることを決意する第四章の最終部であるが、続く第五章で彼が入学した大学において吹き荒れていたナシヨナリズムは、否応なく彼に自国の歴史との対峙を迫る。

¹³⁰ この〈幻視〉については次節で検討する。

現代史への目覚め

聖職の道を進んで欲しいという母の願いを拒んで、彼が選んだのは、ユニヴァーシティ・カレッジ・ダブリンへの進学であった。第四章の最後で、自分の名前の意義を見出し、芸術家になることを力強く決心したステイヴンは、ここで三人の友人、ダヴィン、リンチ、クランリーとそれぞれ政治、美学、宗教について議論を交わすが、ここではダヴィンとの政治談義を採り上げる。

農村出身のダヴィンはナシヨナリスト、それも暴力革命も辞さないフェニアン主義者で、ステイヴンに同志になるよう求め、なぜアイルランド語を学ばないのかと問い糾す。ダヴィンは、支配者の言語である英語ではなくアイルランド語を母語にしようとする当時のゲリック・リーグ運動の賛同者でもあった。しかし、ステイヴンはダヴィンたちナシヨナリストに与するつもりはない。

歴史という単語こそ現れないが、次の引用には大学時代のステイヴンの歴史観が凝縮されていると言つていいであろう。

—「ウルフ・」トーンの時代からパーネルの時代に至るまで、とステイヴンは言った。誉れ高く真摯な者たちは、君たちに、命を、青春を、愛情を捧げてきた。それなのに、君たちは彼らを敵に売り渡し、難儀に際しても裏切り、罵詈雑言を浴びせては見捨て、他の人物に乗り換えてきたのだ。

—No honourable and sincere man, said Stephen, has given up to you his life and his youth and his affections from the days of Tone to those of Parnell, but you sold him to the enemy or failed him in need or reviled him and left him for another. (P.5.1036-39)

国家のために命を捧げてきた多くの歴史上の人物は、他ならぬ同胞によって裏切られてきた——これこそがステイヴンが到達した、そしてジョイスが終生持ち続けたアイルランド史への意識である。前項で検討した「死者たちの歴史」、すなわち過去は過去にすぎないという歴史観とは対照的に、“has given up”という現在完了形が、彼の現代史への目覚めを示していると言えよう。

さらに注目すべきは、ステイヴンがナシヨナリストの友人に向かって、裏切りの歴史であることを指摘するとき、それは読者にかつてのクリスマス・デイナーの場面(『肖像』第一章第三節)を想起させることだ。パーネルを「国賊め……裏切り者！ 姦通者！ (A traitor to his country! . . . A traitor, an adulterer!）」(P.1.1095-96)と罵るダンテに対して、ケイシー氏はアイルランドの聖職者たちこそが自分たちを裏切ったのだと反論する(P.1.1101-07)。かつては熱心なパーネル主義者であったが故に一層激しく、ダンテはパーネルを罵り、カトリック教会の正義を妄信している。しかし彼女が言った「大人になっても」ステイヴンは「このことを全部覚えていましょうよ……自分の家庭で聞いた、神様や宗教や司祭様を罵る言葉を全て(hell remember all this when he grows up, . . . the language

he heard against God and religion and priests in his own home)」(P1.936-38)という台詞は、皮肉にも予言的な響きを持つ。なぜならカトリック教会を糾弾するケイシーの言葉は、フェアホールが述べるように、一八〇〇年の「連合法」からダニエル・オコンネル、そしてパーネルに至る一九世紀の 아일랜드 史が「裏切り(Betrayal)」の歴史であることを語っているからである(128)。それ故、ステイヴンがダヴィンに向かつて「トーン」の時代からパーネルの時代に至るまで」と言うとき、彼はまさにクリスマスのように聞いた激烈な口論の中で交わされた言葉を覚えていたのであり、さらにアイルランドの革命闘争の起源のひとつとして、一七九八年のトーンによるユナイテッド・アイリッシュメンの蜂起を付け加えたのである。しかし、ステイヴンは、ダヴィンに述べた言葉から察せられるように、ダンテのような盲目的な信徒にも、ケイシーのような好戦的なナショナルリストにも与するつもりはない。

パーネルが『肖像』の冒頭から繰り返し言及されているのに対して、ウルフ・トーンの名が第五章まで出てこないことには意味がある。トーン(1763-98)はステイヴン並びにジョイス(1882-1941)にとって、生前の人物、つまり彼らが生まれたときには既に死んでいた歴史上の人物だからである。ステイヴンがこの物語で、ある意味では初めてトーンに出会う瞬間は、他ならぬ彼自身によって想起されている¹³¹。第五章で家から大学までの道すがら、トーンを記念した礎石を目にすると、彼は次のように回想する。

……父と一緒に、「トーン」の銅像の「定礎式を見に行ったことを思い出す。あの安っぽくて卑俗な式典は苦々しい想いなしには思い出せない。大型四輪の馬車には四人のフランス代表が乗っており、そのうちの一人は、微笑した肉付きのいい若者だった。彼が持つ棒の先には、プラカードが楔で留められており、そこにはタイプ打ちのフランス語で『アイランド万歳！』と書かれていた。

... he remembered having been present with his father at its laying. He remembered with bitterness that scene of tawdry tribute. There were four French delegates in a brake and one, a plump smiling young man, held, wedged on a stick, a card on which were printed the words: *Vive l'Irlande!* (P5.356-61)

この直前に、みすばらしい格好をした花売りの少女に声を掛けられ、自分の家族のみならず母国の貧困について考えていただけに、肥太った若者の姿がより一層強調されている。

ステイヴンにとって、これが苦い記憶であるのは、フランス革命とウルフ・トーンの反

¹³¹ 本論がここで「ある意味では」としたのは、『肖像』第一章第一節でクロンゴウズの生徒を乗せた馬車の馭者が、トーンが埋葬されている「ボウデンズタウン」を指差す場面があるからである(P1.458)。尤も、クロンゴウズ校があるキルデア州クレインは、一七九八年の反乱が最初に勃発した場所であったことを考慮すれば、テクストにトーンの名が登場するのは第五章まで待たねばならないとしても、夭折の革命家は(後に見るように)亡霊のように『肖像』全体に憑依しているとも言えるだろう。トーンについては次節で詳しく論じる。

乱との関連に自覚的だからである。トーンは、一七八九年に起きたフランス革命に衝撃を受け、ナポレオン戦争の混乱に乗じて、同じカトリック国であるフランス軍の力を借りてアイルランドに共和制を打ち立てようとした。だがその援軍は嵐の影響もあり思いの外集まらず、武装蜂起は失敗に終わってしまう¹³²。つまりは、彼もまた裏切られたと言える。本節の最後で検討するように、ここには歴史の「反復性」という問題が横たわっている。すなわち、ステイヴンの大学時代に吹き荒れていたナショナリズム運動の起源のひとつであるトーンの反乱であっても、別の歴史的出来事の反復に過ぎず、これまでいくつもアイルランドの政治運動が裏切りによって潰れてきたことをステイヴンは強く自覚しているのだ。それ故、ステイヴンがその裏切りの連鎖という歴史を、トーンからパーネルに至る時代の中に見出すとき、彼がその連鎖に加担しないためには、そこから脱出するより他に手段はないのである。この後、大学構内に入ったステイヴンは、「トーンとパーネルのアイルランドは空間的にも後退したようだ(The Ireland of Tone and of Parnell seemed to have receded in space)」(P.5.376-77)と述べ、独立運動の機運が停滞していることを嘆いており、先に見たダヴィンへの苛烈な言葉が、定礎式での「苦々しい想い」に由来するのは確かだ。

ここで、トーンの銅像の礎石が置かれたのが、一七九八年の反乱の百周年を祝うために、一八九八年の八月十五日であったことに注意したい。つまり、当時ステイヴンは十六歳であり、先に触れたように、彼が「地獄の説教」を聞くのも同じ一八九八年十二月の十六歳の時である。伝記的に言えば、ジョイスの娼婦体験は十四歳の時であり、『肖像』のモデルとなった「地獄の説教」を聞いたのも十四歳の時である(JJ47-49, Norburn 4-5)。しかし、ここで作者と主人公の間に二年の時間差があることの理由の一つが、トーンの定礎式にあるのだとしたら、そこに何が意図されているのであろうか。それは、アン・フォガティ(Anne Fogarty)が述べるように、「不在であるが故に一層忘れることができず、また見る者の心を乱す銅像の不気味な存在(the uncanny presence of a statue that is all the more haunting because of its non-existence)」である¹³³([1999] 18)¹³³。つまり、銅像が未完であることを示す礎石は、一九世紀末のアイルランドの不毛な政治的状况を指し示すと同時に、かつての独立への志向が未だ死に切ってはおらず「来たるべきもの」として潜在的な力を持っていることを予言するのだ¹³⁴。フォガティはトーンの礎石を描くジョイスに、単なるアイロニーだけ

¹³² この点については、Campbell 171-97を参照のこと。

¹³³ フォガティの論を受け、エレン・キャロル・ジョーンズ(Ellen Carol Jones)もまた、過去／歴史の亡霊性を指摘している。彼女は一七九八年のトーンの反乱を「過去の／という亡霊([a] ghost of the past)」と呼び、ジャック・デリダの『マルクスの亡霊たち』と接続して、正義や他者性という観点からも考察すべきであると主張する(11)。デリダの「憑在論(hauntology)」と歴史の問題は、今日のゴースト・スタディーズの中心的議題だが、これについては本研究の序論を参照のこと。

¹³⁴ 一九〇四年六月十六日を描いた『ユリシーズ』にも「ウルフ・トーンの銅像が不在の礎石(the slab where Wolfe Tone's statue was not)」(U10.378)という描写があるが、結局銅像が(別の場所に)完成したのは一九六七年、ジョイスの死後約四半世紀を経たことである(Fogarty [1999] 31)。

でなく、植民地において、いかに歴史を解釈し、それと折り合いを付けるべきかのジレンマを見出している([1999] 26)。

これまで本節で論じたように、『肖像』第五章以前のステイヴンにとって、歴史とはあくまでも本の中の話であり、死んだ者たちの歴史であった。しかし、まだ九歳と幼かったとはいえ、その死を経験し、父とその友人が涙を流してその死を悼んだパーネルが、トーンを起源とするアイルランドの独立闘争の中に組み入れられるとき、ステイヴンの歴史認識は、現在から隔てられた過去に眠る死者のものという認識を脱して、歴史とは今まさに作られたものであるという認識を得ることになる。十六歳の時に参加したトーンの式典を思い出すまさにこのときこそ、ステイヴンが単なる過去としての歴史から目覚めた、すなわち現代史へと目覚めた瞬間なのだ。

事実、ステイヴンはアイルランドから旅立つ直前の日記の中で次のように書いている——「過去は現在において消費され、現在は未来をもたらすが故に生きたものなのだ(The past is consumed in the present and the present is living only because it brings forth the future)」(P. 5.2718-20)。本節で先に言及したように、過去を単なる過ぎ去ったものとして捉えるステイヴンはもはや存在しない。過去を現在との連続性の中で捉え、それが未来へと繋がっていることを悟るとき、ステイヴンの歴史観は、まさしく過去から現在へ至る現在完了形のものに、さらには今まさに過去が現在に与える否定的な影響に対峙する現在進行形のものになる。アイルランドを支配する政治権力と宗教権力によって作られたトラウマ的な「悪夢」から目覚めるために必要なのは、過去を過去として現在から切り離すことではなく、むしろ過去から現在、未来へと続く進行中の歴史の中に自らをあえて置き、その悪夢と対峙しつづけることなのである。

本節は『ユリシーズ』第二挿話の悪夢という比喻で語られる歴史から出発し、『肖像』でのステイヴンの歴史観の変遷を見てきた。本／教科書の中の物語としての歴史から、死者たちの歴史を経て、過去からの連続性の中で今まさに作られている亡霊の歴史、という変容である。逆説的にも、彼はアイルランドの現代史に目覚めたが故に、悪夢を見ずにはいられないのだ。

現在起こっていることは、未来のある地点では過去となり、それが歴史の一部となる。これは極めて常識的な歴史認識かもしれない。しかし、多くの人々にとって、歴史とは単なる過去のもの、言うなれば本／教科書の中のものであり、今ここにいる私とは全く無関係であるという見方は、今なお広く受け入れられている歴史観でもある。本節が検討したように、お話としての／死者たちの歴史が、どちらも教室の授業中に語られる歴史であったということは示唆的である¹³⁵。

¹³⁵ 事実『ユリシーズ』の第二挿話で、小学校の臨時教員として働くステイヴンは授業をしながら、「教室にいる子ども達と同様に」「奴ら「英国に阿る者たち」にとっても、歴史とは聞き飽きたお話みたいなものだったんだ(For them too history was a tale like any

本節は、亡霊というモチーフを歴史という視点から扱った。亡霊は死んでいるにも拘わらず、生者の世界に舞い戻ってくるという再帰性を伴う。あるいは死んでいるにも拘わらず、生者に取り憑いて離れないという点で悪夢に類似している。この再帰性と憑依性について考えるとき、私たちはあまりにも有名なカール・マルクスの歴史記述を想起せずにはいられない。『ルイ・ボナパルトのブリュメール十八日』の冒頭でマルクスは言う。

人は自らの歴史を作るが、ただ自分の好きなように作るのではない。自ら選んだ状況ではなく、今まさに直面している状況、過去から直接与えられ、引き継がれた状況の下で歴史を作り出す。あらゆる世代の死者たちの伝統は、悪夢のように生者の脳髄にのしかかっているのだ。

Men make their own history, but they do not make it just as they please: they do not make it under circumstances chosen by themselves, but under given circumstances directly encountered and inherited from the past. The tradition of all the generations of the dead weighs like a nightmare on the brain of the living. (103)

従来ステイヴンの「悪夢としての歴史」の定義には、ジュール・ラフォルグの詩との間テクスト性が指摘されていたが、デヴィッド・レオン・ヒグドン(David Leon Higdon)は、マルクスの歴史記述へのアリュージョンをいち早く指摘した(316)。本節の結びとして、歴史の本質に鋭く切り込んだマルクスのメタフォリカルな歴史観が、ジョイスの別のテクストにも反響している可能性を指摘したい。

一九二二年、『肖像』を執筆していたジョイスは、トリエステの新聞に「パーネルの影」『亡霊』(The Shade of Parnell)と題する記事を寄稿した。彼は第三次自治法案が可決されることを予想し、連合法によって禁止されていたアイルランド議会が、まもなく開かれるだろうと述べ、そこにはパーネルの亡霊も参加するだろうと書いている。以下はその記事の最終部分である。

「無冠の帝王」の亡霊は、新しいアイルランドが近い将来……宮殿「議会」に入るとき、彼を忘れることのない者たちの心に重くのしかかることだろう。だがそれは、復讐心を燃やす亡霊ではないはずだ。

The ghost of the 'uncrowned king' will weigh on the hearts of those who remember him when the new Ireland in the near future enters into the palace . . . ; but it will not

other too often heard, their land a pawnshop)と心の中で考える(U2.46-47)。ジョイスは間違いなく、『肖像』第一章において少年ステイヴンが、歴史を「お話」と見なしていたことを、この場面で意識しているはずだ。二十二歳のステイヴンは、歴史が教室のお話／物語に還元されてはならないことを強く自覚しているが故に、この後の場面で歴史とは自らが「目覚めようとしている悪夢」であると、目下進行中のものとして定義するのだろう。これについては次章の第三節で検討する。

マルクスにおいては、死者の伝統が生きている者の脳髓(brain)に、ジョイスにおいては「無冠の王」の亡霊が彼を覚えていた者たちの心(heart)に、それぞれのしかかっている(weigh on)。マルクスが悪夢という比喻を用いながらも、死者と生者を対比するのに対し、ジョイスはそこに亡霊を見出す。しかし、興味深いことに、そのパーネルの亡霊は「復讐心を燃や」していないとジョイスは言う。ここに、革命性と闘争性を保持し続けたマルクスと、悩める青年ステイヴンと平和主義者ブルームの出会いを言祝いだジョイスとの差異が鮮明に浮かび上がる。まさしく悪夢と言える、同胞の間で交わされる裏切りと暴力の連鎖を断ち切る方法は、ただひとつ「報復してはならない」という不可能性の可能性として、倫理的厳命としてあるのかもしれない。アイルランドの近現代史において非業の死を遂げた英雄を、復讐心を持たぬ亡霊として描くとき、ジョイスはまさに目覚めることのない悪夢の歴史と対峙し続けていたのだ。

¹³⁶ 尤もジョイスはこの記事をイタリア語で執筆しており、マルクスの原語(ドイツ語)が *lasten* (*weigh*)であるのに対し、ジョイスは「覆う(*cover*)」と「重く(*weigh*)」の強引な *copyrite* を用いている。それ故に、『全評論』の翻訳者吉川信は、「覆い尽くす」という訳語を選択しているのだろう(四〇七)。ただし、ペリクリーズ・ルイス(*Pericles Lewis*)は注釈(そないもの)、マルクスの比喻表現を確かに響かせながら以下のように述べる——「ステイヴンは、政治と歴史が生者の脳髓にのしかかっている世界で成長していることを意識している。……ステイヴンの目覚めは、アイルランド史という悪夢に自分が捉えられていることを自覚しつつある時、既に始まっているのだ(Stephen is conscious of growing up in a world in which politics and history weigh upon the brains of the living. . . . Already Stephen's awakening consists in his becoming conscious of his entrapment in the nightmare of Irish history)」(86)。

第四節

Haunted Castle ヲリョウ Clongowes Wood College

――『若き日の芸術家の肖像』における歴史的英雄の亡霊表象について

前節ではステイヴンの歴史観の変遷を見た――物語／お話(tale)としての死者の歴史から、亡霊の歴史へ。ここにはパーネルやトーンという実在の歴史上の人物に対するジョイスの想いが反映されていた。尤も本章第一節で検討したように『肖像』の「序」にはダンテの「二本のブラシ」によってダヴィットとパーネルの二項対立的政治状況が主人公の原風景として描き込まれており、盲信的なカトリックであるダンテの「おめめをくりぬくよ」は、まさしく去勢恐怖としてカトリシズムの厳命を意味し、主人公の生を縛りつけていた。

確かに『肖像』の歴史的人物について言えば、パーネルの亡霊的存在が最も前景化している。しかし、テキストにはその他の歴史的英雄の名もまた鏤められているが、先行研究では殆ど注意が払われてこなかった。そこで本節ではまずパーネルの棺を〈幻視〉するステイヴンの姿を検証し、続いてそれが「亡霊」という比喻によって、クロンゴウズに取り憑く他の亡霊と関わり合っていることを検証する。そして最後に、前節で触れたウルフ・トーンの名が第五章まで登場しないことの意義を考える。

パーネルの亡骸を〈見る〉こと

“He saw the sea of waves”を「彼は波に揺れる海を見た」と訳したのでは読んだことにならないのは、ジョイスの文体の特異性に依る。『肖像』第一章第二節の末尾でステイヴンはパーネルの亡骸がアイルランドの港に帰還する様を見る。しかし、ここで注意しなくてはならないのは、彼はその光景を実際に目撃したわけではないということだ。発熱のため医務室のベッドで寝ていた主人公は、暖炉の炎が壁に揺らめく様子を「波のようだ(Like waves)」と思い、耳に届く誰かの話し声を「波のざわめき(the noise of the waves)」と捉える(P1.696-99)。そして突然、段落は切り替わる。

波に揺れる海が彼の目に浮かんだ。長く暗い波の満ち引き。……水際に来る大勢の人たちが見える。……埠頭の突端の光によって、彼の顔が見えた、ブラザー・マイケルの悲しげな表情。

その人が人々に向かって手を挙げるのが見えた。それから聞こえてきたのは、波に揺れる海を覆うかのようにブラザー・マイケルが叫ぶ哀しみに満ちた大きな声。

―彼「パーネル」は死んだ。我々は棺に横たわる彼を見たのだ。

……

そして彼の目に浮かんだのは、栗色のベルベットのドレスを着たダンテが、肩から緑のベルベットのマントを下げて誇らしげに歩き、水際で跪く人々の間を黙ったまま通り過

ぎてゆく姿であった。

He saw the sea of waves, long dark waves rising and falling, . . . and he saw a multitude of people gathered by the waters' edge . . . and by the light at the pierhead he saw his face, the sorrowful face of Brother Michael.

He saw him lift his hand towards the people and heard him say in a loud voice of sorrow over the waters:

— He [Parnell] is dead. We saw him lying upon the catafalque.

...

And he saw Dante in a maroon velvet dress and with a green velvet mantle hanging from her shoulders walking proudly and silently past the people who knelt by the water's edge. (P1.700-15)¹³⁷

上記五箇所 の 傍 点 部 / 下 線 部 にお いて、パ ーネル の 帰 還 を ステ ーヴン は 想像 (空 想) ある い は 夢 の 中 で 幻 視 す る、す な わ ち「ヴ ィ ジ ョ ン の 中 で 見 る」(Glasheen 154)。そ の き っ かけ と な っ た 波 の よ う な 話 し 声 で あ っ て も、そ れ が パ ーネル 死 去 (一 八 九 一 年 十 月 六 日) の 知 ら せ で あ る と い う 保 証 は 全 く ない。私 た ち 読 者 の 視 界 は、発 熱 で 意 識 が 朦 朧 と し て い る 主 人 公 と 同 様 に、悉 く 制 限 さ れ て い る。

パ ーネル の 死 を 幻 視 す る 第 二 節 末 尾 は、次 節 の「伏 線」と な っ て い る。ク リ ス マ ス は 文 字 通 り に 取 れ ば キ リ ス ト の た め の ミ サ で あ る に も 拘 わ ら ず、宴 席 の 話 題 は も う ひ と り の〈王〉を 巡 っ て、互 い を 口 汚 く 罵 り 合 う 事 態 に 発 展 し て し ま う。サ イ モ ン と ケ イ シ ー は〈無 冠 の 帝 王〉が カ ト リ ッ ク の 司 祭 に よ っ て「殺 さ れ た」こ と を 憤 り(P1.1018)、ダ ン テ は 自 分 た ち が 不 義 密 通 を 犯 し た 罪 人 を「叩 き 潰 し て や っ た ん だ！ 悪 鬼 め！ (We crushed [Parnell] to death! Fiend!)」と 捨 て 台 詞 を 吐 く(P1.1144)。主 人 公 の“home”が 分 断 さ れ る。『ダ ブ リ ナ ーズ』の「鳶 の 日 の 委 員 会 室」と 同 様 に、パ ーネル は 不 在 で あ る が 故 に 一 層 強 い 影 響 力 を 持 っ て そ の 場 を 支 配 し て い る。こ こ に、一 九 一 二 年 に ジ ョ イ ス が 書 い た エ ッ セ イ の 表 題、「パ ーネル の 影 [＝ 亡 霊] (The Shade of Parnell)」を 見 る の は 容 易 だ¹³⁸。

¹³⁷ 言 う ま で も なく ス テ ーヴン が 想像 す る こ こ で の ダ ン テ の 姿 に は、「序」に 書 き 込 ま れ た 栗 色 と 緑 色 と い う 二 項 対 立 的 〈起 源〉が 反 映 さ れ て い る。そ れ の み な ら ず、彼 女 が 羽 織 る 外 套 / マ ン ト (mantle) は「衣 鉢」の 意 も 含 む、ま さ し く 教 会 権 威 の 徴 で あ る。同 時 に、跪 く 人 々 の 間 を 誇 ら し げ に 過 ぎ て ゆ く ダ ン テ の 姿 は 王 の よ う で あ り、ア イ ル ラ ン ド 国 外 で 死 ン だ「裏 切 り 者」の パ ーネル の 代 わ り に、再 び こ の 国 を カ ト リ シ ズ ム に よ っ て 統 治 す る 者 の よ う だ。

色 の シ ン ボ リ ズ ム に 着 目 す る バ ー ナ ー ド ・ ベ ン ス ト ッ ク (Bernard Benstock) は こ の 箇所 に 言 及 し、そ の 直 後 の 第 三 節 が ク リ ス マ ス (赤 と 緑) で あ る こ と か ら、緑 // ア イ ル ラ ン ド、赤 // イ ン グ ラ ン ド、栗 色 // カ ト リ ッ ク 教 会 と い う 構 造 を 指摘 し て い る ([1976] 195-96)。

¹³⁸ こ れ に つ い て は、「鳶 の 日 の 委 員 会 室」と『肖像』さ ら に は イ ェ イ ツ と の 比 較 を 論 じ た 戸 田 [二〇一〇、お よ び 二〇一六] を 参 照 の こ と。

しかし『肖像』第一章には、殆ど論究されることのないもうひとりの亡霊がいる¹³⁹。そして興味深いことに、ステイヴンはこの亡霊も幻視している。

彼は暗闇を見た。馬車のランプと同じくらい大きな目をした黒い犬が、夜になるとあそこ
で歩き回るといふのは本当かな？ それは人ごろしのゆうれいだってみんな言う。……
彼の目にはお城の暗い入り口のホールが浮かんだ。

He saw the dark. Was it true about the black dog that walked there at night with eyes
as big as carriages lamps? They said it was the ghost of a murderer. . . . He saw the dark
entrance hall of the castle. (P1.426-30)

消灯時間を告げた先生の靴音が消えてゆき、ステイヴンは暗闇に目を凝らす。すなわち最初の“He saw”において、彼は直接暗闇を見ている。その深い闇への恐怖に喚起されて彼が思い出すのが、「馬車のランプのような大きな目を持った黒い犬」が「人殺しの亡霊」であるという噂、まさしく〈学校の怪談〉だ(この亡霊については、後ほど詳述する)。しかし二番目の“He saw”で見る「お城の暗い入り口のホール」は、医務室にいる彼には直接目にすることはできない。つまり再び〈幻視〉が起っているのであり、今度はこの場面がパーネルの死の幻視の伏線となっているのだ。上の引用に続く場面を見ておこう。

ああ！ こんなことを考えているとどつてもぞつぞくして、ふしぎな感じがする。暗いところはみんなさむくてきみようだ。きみのような青白い顔がいくつもあそこにある。馬車のランプみたいな大きな目をしてる。みんなは人ごろしのゆうれいだって言う。

O how cold and strange it was to think of that! All the dark was cold and strange.
There were pale strange faces there, great eyes like carriages lamps. They were the
ghosts of murderers . . . (P1.443-45)

本節の問いはこの場面に集約されている。つまり、一度目は“the ghost of a murderer”の単数で記されていた亡霊が、ステイヴンの空想において“the ghosts of murderers”へと複数化していることの意味は何か、という点だ。

¹³⁹ 数少ない例外としては、シエルドン・ブリヴィック(Sheldon Brivic)による次の精神分析的読解がある。クリスマス休暇での帰省を空想するステイヴンが、「治安判事より地位の高い」「元帥」に父が昇進したことを(職種の差異を理解せずに)喜ぶとき、「彼は無意識のうちに、頭の中で父と亡霊のような元帥のイメージを結び付ける」(と)父殺しを行う[He unconsciously kills his father by associating him with an image of a ghostly marshal on his mind] (P1.476] 309)。また、エドムンド・エプスタイン(Edmund Epstein)は「亡霊のマントに見られる「白さ」が、『肖像』全体において「寒さと湿り気」そして「父たちや抑圧的な権威全般」と関連づけられていると指摘する(“Whiteness or paleness in this section of *A Portrait* and after is associated with coldness and dampness, and with the fathers and with repressive authority in general”)(1971] 38-39)。

ひとりの亡霊が複数の亡霊になること——これを子どもの豊かな空想の産物と片付けるわけにはいかない。なぜなら、クロンゴウズ・ウッド・カレッジの歴史を紐解いたとき、この学校に取り憑いているのは、「人殺しの亡霊」だけではなく、その亡霊（たち）には、コロニアル・アイルランドの歴史が反映されているからだ。言うなれば、ジョイスは『肖像』においてクロンゴウズを亡霊の取り憑いた城(Haunted Castle)として描いている。無論、幼いステイヴンにはその歴史的意義が十全に意識されることはない。しかし、大英帝国の支配下にあったアイルランドの歴史を密かに書き込むことによって、ジョイスは己の分身がやがて自国の歴史に対峙する未来の姿を予示していた。次項以後、この亡霊の複数性について見てゆこう。

Haunted Castle 2) の Clongowes Wood College

ダブリン郊外のキルデア州にあるクロンゴウズ・ウッド・カレッジは、「アイルランドの最古にして、最も評判の良い、平信徒のためのカトリック学校(the oldest Catholic lay-school in Irealnd and, by reputation, the best)」であるとブラドレイ(Bradley 9)。同校は『肖像』の中で繰り返し、「お城(the castle)」と呼ばれるが、その理由は中世においては文字通りの城、すなわち元来は軍事的な目的で建設されたがためである。英国支配に対抗する者たちの拠点でもあったために、後にオリヴァー・クロムウェルの部下となる、初代アルベマール公ジョージ・マンク(George Monck)によって一六四二年徹底的に破壊されてしまう。一六六七年にブラウン家が敷地を買い取り、一七一八年に城を再建、八八年には改築工事を行い、校舎はおおよそ今日の形になった。そして一八一三年城の売却が決定すると、イエズス会士ピーター・ケニー神父(Father Peter Kenny, S.J.)が学校の開設の名乗りを上げるものの、当時はカトリック校の開設が厳しく制限されていたために、購入手続きは難航した(その際、弁護士時代のダニエル・オCONNELL(Daniel O'Connell, 1775-1847)が法律上の助言をしたという)。幾多の交渉の末、一八一四年三月四日に購入が法的に認められ、同年の秋には四十名ほどの児童を迎えることとなった(Sullivan 18-22; Gifford [1982] 135; Costello [1989] 15-27, 246-58)。

リチャード・エルマン(Richard Ellmann)のジョイス伝は、本節が着目するクロンゴウズの「ふたつの伝説(two traditions)」を簡潔に要約してくれているが(JJ 29)、その第一は、先に見た「人殺しの亡霊」として語り継がれていた、マクシミアン・ユリシーズ・ブラウン(Maximilian Ulysses Browne, 1705-57)を巡る亡霊譚であった¹⁴⁰。イエズス会以前にこ

¹⁴⁰ 尤もエルマンはこの亡霊の名前を明示しておらず、その後ドン・ギフォード(Don Gifford)の註釈書が(恐らく)最初にその名を突き止めた([1982] 140)。エルマンが多くを依拠しているケヴィン・サリヴァン(Kevin Sullivan)もまた、「アンソニー・ブラウン元帥(Marshal Anthony Browne)」と誤って言及している(20)。マクシミアンの伝記的事実については Christopher Duffy を参照のこと。なお、ジョイスについて最初に書かれた伝記であるハーバート・ゴーマン(Herbert Gorman)の著作にはどちらのエピソードも描かれてい

の城を所有していたブラウン家の血を引くマクシミリアンは、国外追放されたジャコバイトであるワイルド・ギース(Wild Geese)を父に持つ、言うなれば移民の二世に当たる。彼は一七四〇年に始まった「オーストリア継承戦争」では「陸軍副元帥(Field-marshal lieutenant)」として活躍し、五三年にはオーストリア軍の「元帥(marshal)」にまで登り詰める。しかし、「七年戦争」中の一七五七年「プラハの戦い」で落命する。クロンゴウズにおける彼の言い伝えとは、当時まだブラウン城と呼ばれていた頃、脇腹を負傷した彼の亡霊が屋敷に現れて消えるのを召使いたちが目撃したのとちょうど同じ時刻に、彼がプラハで亡くなっていたことが後に判明したという幽霊話だ。

ステイヴンは「人殺しの亡霊」を幻視してから、想像の中で複数化する間に、マクシミリアンの亡霊譚を回想する(P1.430-42)。この部分にはふたつの幻視、より正確に言えば予言的幻視が書き込まれている。召使いたちがマクシミリアンの亡霊を幻視して、その死を予感したという伝説はいわゆる典型的な(虫の知らせ)であり、本節の冒頭で採り上げたパーネルの死の幻視の伏線にもなっている。つまりテキストの構成的デザインとして、ステイヴンはマクシミリアンの亡霊譚における予言的幻視において反復しているわけだが、このことは管見の及ぶ限りこれまでの研究で注目されてこなかった。

では、この反復に意味を見出すとするならば、マクシミリアンとパーネルの両者に共通する要素は何であろうか。それは両者とも客死した、祖国で死ぬことができなかったということが挙げられよう。伝記によれば、マクシミリアンはスイスのバーゼル生まれだが、生後すぐに父の故郷であるリメリックに送られ、十歳頃までそこで教育を受けており、彼のアイデンティティはあくまでもアイルランド人だったという(C. Duffy 7-11)。一方、ウィックロウ生まれのパーネルは、プロテストタントの家庭に生まれ、アクセントも英国人のそれであったが、彼はアイルランド人として祖国の自治権獲得のために奮闘した。そして姦通の罪で失脚して以降は、「田舎から田舎、都市から都市へと『狩人に追われる牡鹿のように』移動し、額に死のしるしが刻印された亡霊のような姿(He went from country to country, from city to city, like a hunted deer, a spectral figure with the signs of death on his forehead)」(CW227-28)に身を窶し、最後はイングリランドのホウヴで亡くなった。ここには故国を追われた者たちの不遇という共通性が見出される。同時に、一九世紀半ばの大飢饉の前後だけでも実に百万人以上が米国を始めとする多くの国々へ移民したことを考え合わせるとき、マクシミリアンの亡霊がクロンゴウズに現れたという幽霊話に、ジョイスは故国を去った者たちの不遇を重ね合わせたように思われる。そして『肖像』を書いているときの作者もまたそのような人物のひとりであったことは言うまでもない。

ここで、エルマンが記録したクロンゴウズの「伝説」のもうひとつを見てみよう。それはハミルトン・ロウアン(Archibald Hamilton Rowan, 1751-1834)が、ブラウン城の屋敷に逃げ込み、帽子を投げて英国軍の追手の目を攪乱して、九死に一生を得たという逸話である¹⁴。

ないことを付言しておく。

¹⁴ 尤もサリヴァンやギフォードはこの逸話を実際に起きたことのように書いているのだ

『肖像』の第一章第二節でステイヴンは入学直後にこの話を聞いたときのことを回想している——「ハミルトン・ロウアンがかくれがきにぼうしを投げたのは、いったいの窓からだろう。……あるとき彼はお城に呼ばれたが、使用人頭は彼に木製のドアにある銃弾の跡を見せてくれた(He wondered from which window Hamilton Rowan had thrown his hat on the haha . . . One day when he had been called to the castle the butler had shown him the marks of the soldiers' slugs in the wood of the door . . .)(P1.104-09)。ロウアンは一七九一年にベルファストで結成されたユナイテッド・アイリッシュメン(United Irishmen)の主要メンバーであり、ウルフ・トーンの友人でもあった(Sullivan 20, Gifford [1982] 136)。そしてここで問うべきは、「使用人頭」が入学直後の少年たちに語ったのは(いわゆる新入生への学校案内ツアーが行われたのであろう)、ドアにめり込んだ「銃弾の跡」だけだったか、ということだ。例えば、私たちが戦争について初めて聞いたときの内容を明確に記憶していることは稀であるように、六歳半のステイヴン少年の記憶には残らなかったものの、このときロウアンが反英闘争の志士であることもまた使用人頭によって語られたはずなのだ。

そして幼いステイヴンの想像力は、その世界の未分化性と歴史の知識不足のために、この両者を意図しないままに結び付けている。第一章第四節で生徒監のドーラン神父から不当な体罰を受けたステイヴンが、その不条理を訴えるべく、校長であるコンミー神父に直談判しにゆく際、ホールの入り口に続く階段の踊り場に出ると、少年は次のように考える——「あそこをハミルトン・ロウアンが通って、あそこには兵士のじゅうだんのあとがある。そして、あそこで年よりのめし使いの人たちは、げんすいの白いマントを着たゆうれいを見たんだ(That was where Hamilton Rowan had passed and the marks of the soldiers' slugs were there. And it was there that the old servants had seen the ghost in the white cloak of a marshal) (P1.1726-30)。同じく着目すべきは、「元帥の白マントを羽織った亡霊」であるマクシミリアンは勿論、ロウアンを狙った「銃弾の跡」を彼はまたしても実際には見えないということだ。しかも、眼鏡をかけていないステイヴンの視界は、普段以上に制限されている。闇の深さに加え、裸眼であるために一層ぼんやりとする主人公の視覚世界を、ジョイスは“where”や“there”という単語を巧みに用いて表現している。作者が明確に意識するその一方で、主人公が意図せぬまま暗闇の中に見るのは、歴史的人物という名の亡霊が実際にこの場所にいたという、幽かではあるが確実な歴史の痕跡(marks)なのだ。

ここで本節冒頭で提示した問題、なぜステイヴンは亡霊を複数化するのか、という問いに対して、次のように答えることが可能になるはずだ。つまり、子どもならではの暗闇を恐れる気持ちとその豊かな想像力の中で、ステイヴンは、ひとりの亡霊を増殖させてしまい、

が、コストロによれば、この逃走劇はロウアンの自伝でも一切語られることはなく、さらにロウアンの伝記を書いたハロルド・ニコルソン(Harold Nicolson)も考察するように(彼はジョイスに事の真相を確認しようと試みた)、あくまでも「伝説」であるようだ([1989] 250-51)。

知らない内に複数の亡霊を幻視するのだが、作者ジョイスは主人公のこの空想において、複数の歴史的英雄が彼自身の母校でもあるクロンゴウズには取り憑いていること、すなわち亡霊がその本性からして常に複数であることを暗に示しているというわけだ。言い換えれば、召使いによるマクシミリアンの亡霊の幻視が、他ならぬステイヴンによってパーネルの死の幻視という形で反復されることによって、歴史上の人物は複数の亡霊において重層化されている¹⁴²。伝説や噂話は、城や学校にはつきものであるが、その取り憑くという共通性によって、ジョイスはクロンゴウズを *Haunted House* ならぬ *Haunted Castle* に仕立て上げているのだ。

ここで幻視と複数性の問題を再度検討しておきたい。ステイヴンは見ることなく(記憶／想像の中で)見ているという本論の核心とも言えるアイディアは、ジャック・デリダの視覚芸術論『盲者の記憶』を援用し、『肖像』を「盲者の肖像／視覚」として鮮やかに読み解いた横内一雄の論考に多くを負っている。「ステイヴンが実際には見ていないものを見てしまう」その「代表的な対象として」横内は「他者の眼」を挙げているが(一三〇)、興味深いことに彼が『肖像』から引用した箇所には、ひとつの存在を想像の中で複数に増殖させてしまう主人公の姿もまた描かれている。第三章でアーノル神父の説教によって「地獄のヴィジョン」を叩き込まれたステイヴンは、自室に籠もって己の魂と向き合おうとする。そして彼自身の地獄のヴィジョンを見ることになるのだが(またしても“*He saw.*”とあり、構造的には彼は神父が語った地獄絵図を反復していることになる(P3.1260-82))¹⁴³。その直前には、次のような描写がある。

怯えながら彼は待った。彼の体の中で魂は憔悴しきつていた。そして無言のまま祈った。どうか敷居を跨ぐとき死、神が自分の額に触れませんかように、暗闇に住まう悪鬼たちが自分に力を行使しませんように、と。なお、彼は暗い洞窟へと続く入り口の前にいる者の如く、敷居のところまで待った。そこにはいくつもの顔がある。いくつもの目がある。それらは待ち受けて、こちらを見ている。

He waited in fear, his soul pining within him, praying silently that death might not touch his brow as he passed over the threshold, that the fiends that inhabit darkness

¹⁴² 亡霊が常に複数であることの意義を、筆者はジャック・デリダの『マルクスの亡霊たち』から着想を得た。デリダは講演の冒頭で『ナムレット』からの引用に続いて、「マルクスの亡霊たち。何故これは複数なのか。(The specters of Marx. Why this plural?)」(1994)と自問し、次のように述べている——「もし人間が、抽象的な一般性、本質や概念、あるいは精神や異国の聖性や他者性、これらを代理表象する者としてのみ存在するならば、その時人間はお互いにとって、幽霊のような「曖昧な」仕方だ、すなわち亡霊としてのみ互いに存在するのである。……人間性とは、幽霊たちの集まり、もしくは連続にすぎない(If men exist . . . only as representatives of an abstract generality, an essence, a concept, or a spirit, of a foreign sacrality or alterity, then they are present for each other only in a ghostly fashion, as specters. . . . Humanity is but a collection or series of ghosts)」(1994: 172)。

might not be given power over him. He waited still at the threshold as at the entrance to some dark cave. Faces were there; eyes: they waited and watched. (P3.1207-12)

ひとりの「死神(death)」が複数の「悪鬼(fends)」に増殖するだけではない¹⁴³。「暗闇(darkness)」と「入り口(entrance/threshold)」に待ち受けて、じっと見詰めている複数の顔と眼のモチーフ(主人公は第一章で複数の亡霊を見る前)。“There were pale strange faces there, great eyes like carriagelamps”(P1.444-45)であるように、まず顔と眼を複数化していった。そして(本節末尾で見るように)「暗闇に住まう悪鬼たち(the fends that inhabit darkness)」を追い出したいという彼のすがるような「祈り」——この箇所には確実にクロノゴウズでの亡霊体験が影を落としている。

もうひとつの複数化は第五章に現れる。

一匹の虱が彼の首筋を這い回っていた。緩んだ襟元に親指と人差し指をすくと忍ばせ、彼はそれを掴んだ。やわらかく、だが一粒の米のように脆いその体を親指と人差し指でほんの一瞬転がしてから、彼はその虫を落として、それが死ぬか生きるかに想いを巡らせた。……暗闇の中で彼の目に映ったのは、虱たちの脆くてきらきら光る体が、空中を落ちて行き、それらが落ちるときはしばしばそらであるようにくるくると体を回転させる様であった。そうだ、空から落ちてくるのは暗闇じゃない。光だ。

A louse crawled over the nape of his neck and, putting his thumb and forefinger deftly beneath his loose collar, he caught it. He rolled its body, tender yet brittle as a grain of rice, between thumb and finger for an instant before he let it fall from him and wondered would it live or die. . . . and in the darkness he saw the brittle bright bodies of lice falling from the air and turning often as they fell. Yes: and it was not darkness that fell from the air. It was brightness. (P5.2111-24)¹⁴⁴

「」でも彼は「暗闇の中で」、「虱たち」が「落ちて行くのを見ていた」わけだが、実際には彼は一匹の虱を落としただけである。つまり「」でも複数化を伴った幻視が起っている。第三章の説教で随天使ルシファー(サタン)とアダムとイヴの楽園追放(Fall of Man)の物語

¹⁴³ 「」で“fend”はダンテがパーネルを罵る際に使った言葉であることに留意されたい。

¹⁴⁴ この引用部でジョイスはやや過剰とも思われるほど、言葉の音遊びをしている。(日本人には発音の区別が難しい) lice と rice における L と R の交換, “brittle bright bodies” という三連続の頭韻などは、まさしく『フィネガンズ・ウェイク』的であるわけだが (L と R の交換や「B B B」については、南谷奉良(二〇一六)を参照のこと)、「虱の「光(Bright)」体を想像したステイヴンは、その音からトマス・ナッシュの詩句を正確に思い出す(「光が空から落ちていく(Brightness falls from the air)」(P5.2125))。」には、意味内容(シニフィエ)ではなく、音(シニフィアン)の繋がり(ラカン的に言えば換喩的横滑り)を重視する作者の姿が浮かび上がる。

を聞き¹⁴⁵、大罪を犯した自分は地獄に「落ちる」んだと感じていたステイヴン(P.3.536-40)、そして第四章で〈バードガール〉の「目(eyes)」に誘^{いざな}われて、芸術家として生きてゆく決意を「生き、誤ち、落ちて、打ち克ち、生から生を再創造する」¹⁴⁶(To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life)と語っていたステイヴン(P.4.884-86)——その両者を思い出すとき、彼は落ちて行く風にルシファーとしての自らの姿を重ねたに違いない(同時に、罪人を地獄に落とす神の振る舞いをパロディ化しているとも言えよう)。だが、この場面にクロンゴウズでの亡霊体験が反響していることに彼は気付いているだろうか。

私たちがジョイスを読む際、常に心に留めておかねばならないことは、登場人物をめぐる物語の次元と、作者が事後的に作品を書いたときのテキストの次元に分けて考察することの必要性だ。勿論ここでブルームとオデュッセウスの神話的平行関係を想起してもいいわけだが、とりわけ作者の分身であるステイヴンにおいて、作者は常に主人公の目が眺めている世界に先行している。大島一彦が述べるように、「第一章でジョイスは内気な、感受性の鋭い、言葉、特にその音の響きに敏感な一少年を描いてある訳であるが、その所要所にはのちの発展に繋る原初的要因「藝術家の原質」を実に巧みに排置してある」のだ(一五——一九)。つまり、ジョイスはあくまで主人公がその時点で見たがままの世界を提示する。その事後性は例えば「視差(parallax)」(初出は U8.110) という『ユリシーズ』の鍵語で言い表すことができるだろう。ただしそれは二点からの線が結ぶ像ではなく、成長してゆくステイヴン、そしてそれを十年という長い月日の中で『肖像』を書き続けて成熟していった作者のそれぞれの地点から伸びる複数の線が交差する先に結ばれる〈肖像〉である¹⁴⁶。

最後に本節は、クロンゴウズを巡る物語に隠されたもうひとりの歴史的英雄の亡霊をテキストから掘り起こしたい。それは先述したように、ロウアンの友人でもあったウルフ・トーン(Theobald Wolfe Tone, 1763-98)というもつひとりの革命の志士である¹⁴⁷。

埋葬されている／テキストに埋め込まれたウルフ・トーン

日本においては一般的に明治維新が近代の幕開けであるわけだが、アイルランドの近代史がいつから始まったかについては歴史家の間でも意見が分かれるようだ。しかし十九世紀は、オコンネルとパーネルの両巨頭に見られるように、十六、七世紀の「刑罰法規(Penal

¹⁴⁵ この箇所では「ほんの一瞬」風を指でもてあそんでいる。ここにも前節で見た失樂園における一瞬と永遠の論理が見られる。

¹⁴⁶ 言うまでもなくここで参照しているのは、ケナーの「キュビズム」という卓抜な比喩である(1976)。

¹⁴⁷ テリー・イーグルトンは『学者と反逆者』において、A・グラムシの「伝統的」知識人と「有機的」知識人の区分を参照しつつ、トーンについて言及しているので参照のこと(六〇——六二)。また、トーンの伝記的事実については Elliott「アイルランド共和主義の父(the

father of Irish republicanism)」と称されるトーンの思想的意義については Bartlett を参照せよ。

「Laws」によって剥奪されていたカトリック教徒の市民権を回復しようとするのが、主要な動きであった。そこで問題になるのは、一時は一七九一年に刑法法規が部分的に緩和され、段階的撤廃に進もうとした最中に、「連合法」(一八〇〇年制定、一八〇一年より実施)によってアイルランドが連合王国に併合され、議会が閉鎖されるという、カトリック・アイリッシュにとつては屈辱の歴史だ。そして英国支配が強化された要因こそ、フランス革命に触発されて一七九八年に起こった「ユナイテッド・アイリッシュメンの蜂起」であった。

ジョイスは一九〇七年のトリエステでの講義で、「現在のアイルランド国家から、外国の家系にある人物をすべて取り除くことは到底不可能でありましょう。アイルランドの血統にないという理由で愛国者の名を与えないのだとすれば、近代の政治運動の英雄たちはほぼ全員がその名に値しないことになってしまいます(to exclude from the present nation all who are descended from foreign families would be impossible, and to deny the name of patriot to all those who are not of Irish stock would be to deny it to almost all the heroes of the modern movement)」と述べ(CW 162)、トーンを含む一七九八年蜂起の指導者たちの名から始め、最後はパーネルで締め括っている。ジョイスがいわゆるポストコロニアリズムム批評が焦点化した「異種混溶性(hybridity)」に自覚的であったことも興味深いが、ここでは彼が「近代(政治)運動の英雄たち」と述べていることに着目したい。(本章前節でも見たように)この近代史における作者の意識は、『肖像』第五章で大学生となったステイヴンがナショナリストの友人ダヴィンに向かつて放つ以下の言葉に集約されている——「ウルフ・トーン」の時代からパーネルの時代に至るまで……誉れ高く真摯な者たちは、君たちに、命を、青春を、愛情を捧げてきた。それなのに、君たちは彼らを敵に売り渡し、難儀に際しても裏切り、罵詈雑言を浴びせては見捨て、他の人物に乗り換えてきたのだ(No honourable and sincere man . . . has given up to you his life and his youth and his affections from the days of Tone to those of Parnell but you sold him to the enemy or failed him in need or reviled him and left him for another)」(P5.1036-39)。前節でも検討したように、少なくとも作者にとつては近代の始まりに位置する「ウルフ・トーン」の時代から、彼が九歳半でその死を経験した「パーネルの時代に至るまで」、アイルランドは裏切りの連続の歴史であったことを憤りながら指摘しているわけだ。

ただしトーンの名前は『肖像』第五章で初めて言及されるものの、実は大変用意周到な形でその存在が第一章において既に暗示されていた¹⁴⁸。しかも興味深いことに、ステイヴンが「人殺しの亡霊」を複数幻視した直後に、トーンは亡霊のようにテクストの表層から隠れたまま主人公を待ち受けている。亡霊たちに恐れをなしたステイヴンは祈りの言葉を再び唱える。だがその言葉が言い終わらないうちに、彼の空想は別の幸福な空想に移る。親元を離れてホームシックになっていた幼い彼は、クリスマス休暇の帰省のため馬車に乗って

¹⁴⁸ この点については、前節でも参照したアン・フォガティ(Anne Fogarty)が、蜂起の百周年に当たる一八九八年(ジョイス／ステイヴンは十六歳)の歴史的コンテクストのみならず、今日のリヴィジョニストによるトーン像を踏まえた上で論じている([1999] 19-32)。

学校から駅まで向かう様子を想像するのである¹⁴⁹。

「生徒を乗せた馬車は」陽気に田舎道を駆け抜ける。馱者たちはボウデンズタウンの方を鞭で指し示した。皆が声を上げた。……万歳！ 万歳！ 万歳！ クレインを馬車は駆け抜けてゆく。大声で呼びかけたり、呼びかけられたりしながら。小作人の女たちは戸口に立ち、男たちはそこそこに立っていた。

They drove merrily along the country roads. The drivers pointed with their whips to Bodenstown. The fellows cheered. . . . Cheer after cheer after cheer. Through Clane they drove, cheering and cheered. The peasant women stood at the halfdoors, the men stood here and there. (P.1.456-62)

ここで言及される二つの地名が歴史的な地名であるということは意味深長だ。ボウデンズタウンはトーンの亡骸が埋葬されている場所であり、クロンゴウズ校の近くにあるキルデア州クレインは、一七九八年五月二三から二四日にレンスター地方で同時多発的な反乱が勃発した場所のひとつであった。さらに言えば、クレイン近郊のブラックホールにあるコテージをトーンは一七九五年に強制的に国外追放されるまで主たる居住地としており、トーン自身は、上記レンスターでの反乱の知らせを受けたときのことを次のように書いている——「モナスターイーヴン、ナース、クレイン、プロスペラス（このうち最後の三カ所はかつて私が住んでいた場所の近くだ）」で、小戦が起こった(At Monastereven, Naas, Clane, and Prosperous, the three last immediately in my ancient neighbourhood, there have been skirmishes . . .) (Tone 278-79)」。つまり上の『肖像』からの引用にあるふたつの地名には埋葬された指導者のトーンが、亡霊の如き痕跡として巧みにテクストの中に隠されていることになる¹⁵⁰。

ここで「馱者たち」の行動に着目したい。ここには先に本論がロウアンを巡る逸話において指摘した「使用人頭」と共通する身振りが見出される。すなわち、馱者は子どもたちに向かって、「あの地にトーンが眠るのだ」などと述べて、悲運の歴史的英雄に喝采を送るよう

¹⁴⁹ 本研究第一章で述べたように、恐怖から逃れるためにクリスマスのことを想像するという点において、ここには「姉妹たち」の少年との共通性が見出される。

¹⁵⁰ ロウアンとトーンの繋がりについては、フォガティの以下の指摘を参照——「ステイヴンの幼いまだ不十分な世界理解というピントの合っていないレンズを用いることで、テクストは明言こそしないものの、以下の事実を取り込んでいる。つまり、この場所「ボウデンズタウン」はウルフ・トーンが埋葬されている場所であり、政治的なメッカとも言える有名な場所であるということだ。かくして断片的ではあるが、一七九八年の歴史の痕跡がいくつも見られることで、ステイヴンの想像力に一種の地誌が形成されるのだ(Using the dislocating lens of Stephen's juvenile and uncomprehending view of the world, the text skirts but never divulges the fact that this [Bodenstown] is the burial place of Wolfe Tone and a popular place of political pilgrimage. Disconnected traces of the history of 1798 thus form part of the topography of Stephen's imagination)」([1999] 28)。

に呼びかけたのだろう(「鞭」という暴力的な道具は、やがてドーラン神父が振り下ろす懲罰棒(gandybat)の伏線となっている)。そして、その呼びかけに応えるように、子どもたちは喝采を送り、さらに喝采を送られる(“cheering and cheered”)。言うまでもなく本論はここでルイ・アルチュセールのイデオロギー論を下敷きにして¹⁵¹⁾、「おい、おまえ、そこのおまえだ!」という警官の「呼びかけ(interpellation)」「仏語ではこの語はいわゆる「職務質問」の含意がある」にイデオロギーの外部なき全体性が現出するように(二六六)、使用人頭と馭者の指差しは子どもたちを主体化＝従属化(subjection)させる。つまり私たちがここで目撃するのは、大人から子どもへと、歴史というイデオロギー、とりわけナショナリズムへの参加要請が呼びかけられる瞬間である。故に、ジョイスは暴力を是とするナショナリズムに抗すべく、ナショナリストの友人に対して放つスティーヴンの言葉の中に、トーンの名を忍ばせたのだろう。ダヴィンの言葉「俺たちの仲間／一員になれ(Try to be one of us)」(P.5.1029)もまたイデオロギーの「呼びかけ」に他ならない。そして、「鞭」が持つ暴力性(文字通りこれによって馭者は馬を駆り立てる)は、マクシミリアンの亡霊が「人殺しの亡霊」と子どもたちの間で噂されていることと関連するだろう。しばしば語られるように、殺人が英雄的行為として正当化されるのは、戦争という非常事態においてのみであり、暴力を嫌悪したジョイスはマクシミリアンやトーンの不遇に同情を寄せたであろうが、彼らが暴力的手段を是としたことに対しては強い疑義を呈していたはずである。

ただし、『肖像』第一章においてスティーヴンを始めとして子どもたちは、馭者の身振りが何を意味するかを十全には理解することができない。私たちが子どもの頃ヒロシマやオキナワに初めて出会うときは、まず地名として、無徴の記号としてであったように、多くのアイルランドの子どもたちにとってもボウデンズタウンやクレインは何の含意も持たないわけであるが、後に成長したスティーヴン、すなわち自国の植民地としての不遇の歴史に目覚めた者は、これらの歴史的地名のシニフィアンの背後にしばしばトーンの影(the shade of Tone)を見ることがある。私はこれを(「憑在的効果(haunting effect)」と呼びたい。本節がこれまで繰り返し指摘した反復や伏線という問題は、ここに繋がっている。

ひとりの亡霊が、スティーヴンの想像の中で、複数化されていることの意義は、アイルラ

¹⁵¹⁾ アルチュセールの歴史とイデオロギー(的「呼びかけ」)については、ジェイムズ・フェアホール(James Fairhall)の著作の第四章“Growing into history”(112-60)に多くを負っている。また、ジョイス研究におけるポストコロニアル批評の嚆矢となったエンダ・ダフイ(Enda Duffy)は、主著『サバルタンの『ユリシイズ』』において次のように指摘している——「同時に、この恐るべき、一見外部がないように見える「イデオロギー」の「呼びかけ」は、確かに植民地政府による土着のアイルランド人たちの支配計画が完遂したことを示すように思われるが、実際のところ逆説的ではあるが、この呼びかけは、支配される人々にとって自由へと開かれる契機にもなるのだ(At the same time, this terrific and apparently total interpellation, while appearing to mark the colonial government's final success of its project to dominate the native, turns out, paradoxically, to be the latter's version of an opening for freedom)」(71)。

ンドの歴史がカトリック系住人だけのものではないことを暗に示す。世紀転換期のアイルランドにおいて、多くのナショナリストはカトリック系アイルランド人だけが自国の歴史を継承しうるものであると主張したわけだが、ジョイスはその欺瞞、言うなれば民族の単一性というフィクションを見抜いていた。トーンやロウアン、そしてパーネルのようなプロテスタントの政治指導者も、あるいはマクシミアンのような「ワイルド・ギース」も、アイルランドの歴史に深く関わり、故国を想っていた——アイルランド史のみならずあらゆる国民国家を持つ「異種混浴性」に対するジョイスの洞察はこれまで様々に指摘されてきたが¹⁵³、クロンゴウズに取り憑く複数の亡霊(的)表象からも実証することができたのではないだろうか。

ステイヴンは複数の亡霊を幻視した後で、次のように問うていた——「そんな気味の悪い顔をして、彼らは一体何を言いたいんだらう? (What did they wish to say that their faces were so strange?)」¹⁵³ これは〈亡霊の問〉である。『ハムレット』の先王のように、亡霊は実際に語ることもあるわけだが、ジョイス作品における亡霊はその多くの場合(「姉妹たち」の「灰色の顔」、シニコウ夫人の亡霊、あるいは「テレマキア」におけるステイヴンの母の亡霊をここでは想起すればよい)、黙ったまま生きている者たちに語りかける。なぜ私たちは不遇の死を遂げ、安らかな死が得られないのか、それについて考えよ——。語ることでできない亡霊たちの声なき声に、生者は耳を傾けなければならない。そしてこれは勝者や敗者の別を問わず、歴史に対する私たちの倫理的な〈応答〉の仕方でもあるはずだ。亡霊(たち)に対する恐怖からステイヴン少年は、そのあと文字通り神頼みをしてしまう——「心からおねがいます、おお、神さま、この住みかに来て、そこから追いはらってくだろ(Visit, we beseech Thee, O Lord, this habitation and drive away from it all...?)」(P1.449-50)。¹⁵⁴ ジョイスにおいては、どんなに些細な点も見逃すわけにはいかならぬ。この四つのドットの後、の文句が何であるか、私たち読者はベッドに入る前のステイヴンが反復する祈りの文句の中で既に目撃している——*the snares of the enemy* (P1.399)¹⁵⁴。「敵の数々の罠」あるいは「誘惑」とは、このように亡霊を悪魔視(してしまおう)と、「住みか」から「追いはらって」してしまうこと、すなわち死者を死者のまま沈黙させてしまう

¹⁵² 例えば、Nolan 181, Howes 319-41 を参照。

¹⁵³ ジョイス作品全体における“strange / stranger”の多義性、及びなぜ作家はこの言葉に魅了されたのかについては、吉川 [二〇一六b]三七九—八三を参照のこと。

¹⁵⁴ この言葉は第四章の先に引用した箇所で、「他人から離れて己の知恵を学ぶこと」もしくは「この世の罠／誘惑の間を彷徨いながら他人の知恵を学ぶこと」、これが僕の運命なんだ。……世界の罠／誘惑は罪の道だ。僕は随ちて行くだろう。(He was destined to learn his own wisdom apart from others or to learn the wisdom of others himself wandering among the snares of the world. . . . The snares of the world were its ways of sin. He would fall?) (P4.532-36)として反復されている。しかし、*fall* は「己の知恵」という点にステイヴンの未熟さが見受けられる。『ユリシーズ』において彼がブルームから学ぶのは、もうひとつのディアスポラ(民族離散)という歴史的不遇を経験したユダヤ的「他人の知恵」である。

ことだ⁵⁵。自国の裏切りの歴史を自覚したように、ステイヴンはいずれクロンゴウズに取り憑いた亡霊たちが、彼に訴えかけるその声に耳を傾けることだろう。母校で語り継がれる逸話や地名や大人の身振り、延いては私たちのあらゆる日常の背後には、歴史に目覚めた者すなわち歴史のフィクション性に気がついた者だけが重層的に捉えうる次元が存在する。ひとりの人物、ひとつの言葉の背景には、亡霊が常に既に「複数」取り憑いているのだ。

小括

本研究第二章では、自伝的教養小説である『肖像』においてカトリシズムの支配と、パーネルやトーンを中心とした独立以前のアイルランド史が、主人公の意識にどのように関わっているかを概観した。カトリシズムとナシヨナリズムの両者とも、ステイヴンの自由を阻害し、彼の飛翔を妨げるという点において亡霊のように取り憑いていた。よって本研究はこれらのイデオロギー的敵命を（憑在的言説 (haunting discourse)）と呼んだ。

私たちは改めて次の自明の事実を確認する必要がある。すなわち『肖像』を書いているときのジョイスは未だ何者でもない若者であったということだ。ジョイスがステイヴンという分身 (alter ego) を用いて目指したのは、他ならぬ自己自身を芸術家にするのであった。大島一彦は言う——「作家は作品を創ることで己れの宿命をも創り上げる。それは同時に作家自らの内的宿命の発見でもある」(二八)。つまりあらゆるステイヴンの記憶は、ジョイス自身が自らを芸術家とする未来のある地点から逆向きに、読まれなければならない。言い換えれば、ジョイス／ステイヴンにとって、『肖像』を書くこと／語ることそれ自体が、まさに自己を芸術家として形成してゆく (self-forming / Bildung) 行為遂行的な営みなのである。

ここで私はジャック・ラカン (Jacques Lacan) の有名なテーゼ、「わたし」は過去を前未来形で語る」を思い出さないわけにはいかない。

〈わたし〉は言語において自らの正体を知る。しかしそれは、一個の対象物も言語を通してのみ認識が可能のように、自らを言語に埋没させることよってのみ可能なのだ。〈わたし〉の歴史／物語において実現されるのは、かつて存在したものの定過去形においてではないし (そんなものはもはや存在しないのであるから)、現在まで〈わたし〉が存在し続けてきた現在完了形ですらない。そうではなくて、実現されるのは〈わたし〉が今まさになりつつあるものが、未来のある時点であることになる前未来形 (未来完了形) におい

⁵⁵ 前章第二節で見たように、このように亡霊を追い払ってしまうことをデリダは「悪魔祓い」と呼んだ。しかし、ジョイスが気付いていたのは、悪魔祓いたもの／抑圧したものは必ず回帰することであり、私たちが死者や歴史に対峙するときに必要なのはこれを迎え入れ、つまり「歓待」し、それと「応答」することである。

てなのだ。

I identify myself in language, but only by losing myself in it like an object. What is realised in my history [histoire] is not the past definite of what was, since it is no more, or even the present perfect of what has been in what I am, but the future anterior of what I shall have been for what I am in the process of becoming. (86)

本章で見たように、ダンテと母の「あやまれ／おめめをくりぬくよ」というトラウマ的な声は、ステイーヴンが芸術家になるための〈起源〉としてジョイスによって「創造／捏造(forge)」されていた。そしてカトリックの厳命は、『肖像』第三章において、神父の地獄の説教となつて主人公の人生に回帰するのであるが、彼はそのようなトラウマ的経験からも、自己の芸術信条「我仕えず」を我有化していた。言い換えれば、作家は自らの分身の人生最初の記憶を描く際に、彼が未来のある地点で辿るであろう試練を、予言的に書き込んでいた。それは幼い頃のステイーヴンに対して、成長したステイーヴンが、さらにはそれを書くことを通して成熟していった作家が、事後的に語ることによつて可能になる。

歴史という主題について言えば、これまで『肖像』のステイーヴンがどのように歴史意識を發展させていったかは、詳しく論じられてこなかった。しかし、『ユリシーズ』の悪夢としての歴史から遡及的に読み直すことで、彼の近代史の目覚めが当時のナシヨナリズムと大いに関係していることが明らかになった。ただし、トーンやパーネルという歴史的英雄の亡霊が彼に暗に要請しているのは、暴力を是とする好戦的ナシヨナリズムへの参加であった。しかし、ステイーヴンがナシヨナリストのダヴィンの誘いを断るように、ジョイスは彼らに与することはできなかった。なぜなら宗教と同じく、政治もまた彼が芸術家になることを阻むもうひとつの「網」でしかなかったからである。『肖像』の「序」に書き込まれた二項対立は、言語が私たちに要請する世界の切り分け方であるとともに、ダヴィット／栗色か、パーネル／緑色か、というどちらが一方を支持するか否かという単純な政治的切り分けの問題でもあった。ジョイスはカトリシズムとナシヨナリズムのどちらにも与することはできなかったし、若き日の、彼に唯一なし得るのはそこからひとまず逃げることであった。しかし「ハハキトク、スグカエレ」という父からの電報は、彼に今一度母国の宿痾と対峙することを要請した。一九〇三年夏の母の死は、ジョイスがジョイスになるために避けて通ることのできないトラウマ的経験だったように思われる。余りにナイーヴな空想かもしれないが、母の死がなければ、彼はダブリンに戻ることはなかったし、ノーラと出会い、再び大陸へと亡命することもなかっただろう。彼はその出来事の重さを知っているだけに、カトリシズムやナシヨナリズムと対峙する若き日の姿を書き留めておく必要があった。そして『肖像』と『ユリシーズ』の空白地点で、ステイーヴンもまた母の死を経験する。次章では、イカロスとして失墜したステイーヴンの苦悩の一日を検討する。それは確かに何気ないダブリンの夏の一日であるが、事後的に見るならば、彼はここで様々なものに出会っている。母の亡霊、そして、彼の行くべき道を示すひとりの中年ユダヤ人男性である。

第三章 母の亡霊、二匹の犬、ふたりの主人に仕える召使い ——『ユリシーズ』の亡霊たち

はじめる

「故に、わたしの知識人の定義とは、亡命者にして周縁に位置する者であり、アマチュアであり、そして権力に対して真実を語ろうと努める言葉の使い手である(Hence my characterizations of the intellectual as exile and marginal, as amateur, and the author of a language that tries to speak the truth to power)」([1996] xvi) —— 『知識人とは何か(Representation of the Intellectual)』の中で、この有名な定義を残したエドワード・サイード(Edward Said)は、A・グラムシの『獄中ノート』に記された有機的知識人の社会的役割を敷衍する形で、J・P・サルトルやB・ラッセルといった全体的な知識人を高く評価する。その一方で、一九七〇年代以降のポストモダンの隆盛期において、全体性や普遍性ではなく専門性に依拠した知識人のあり方を強固に主張したJ・F・リオタールに対しては、忌憚のない批判をぶつける。本講演でサイードは、ステイヴン・デダラスに「沈黙、流浪、そして狡猾」を武器とした植民地下の若き知識人の姿を見出す([1996] 17)。

このこと「近代の若い知識人の表象」は、ジョイスが描く若いステイヴン・デダラスの場合、より一層明確に示されている。ステイヴンの若かりし日々は、教会、教職、あるいはアイルランドのナショナルリズムといった諸制度に追従すべきか否かという二者択一の悩みの中にありながらも、徐々にではあるが不屈の自己を持つ知識人として立ち現れる。そのモットーは、ルシファーの如き我^{ルシファー}仕えずルシファーという精神である。

This [the representation of the modern young intellectual] is even more explicitly the case with Joyce's young Stephen Dedalus, whose entire early career is a seesaw between the blandishments of institutions like the church, the profession of teaching, Irish nationalism, and his slowly emerging and stubborn selfhood as an intellectual whose motto is the Luciferian *non serviam*. ([1996] 16)

サイードが、小説の登場人物たちのなかでもステイヴンを最も高く評価するのは、「より一層頑強に反骨精神を貫く若者(more than an obstinate and contrary young man)」であり、「知的自由(intellectual freedom)」を肯定する人物であるが故だ([1996] 17)。常に「アウトサイダー(outsider)」としての意識を持ち、アメリカ帝国という権力に対して内部からの批判を加え続けたサイードの生涯は、知識人のあるべき理想像を自ら実践するものであると同時に、ステイヴン・デダラスという虚構の人物が将来辿るであろう道をなぞってい

るかのもある¹⁵⁶。

しかし、前章の「はじめに」で見たようにステイヴンがジョイスになれるかどうか、すなわち芸術家あるいはサイドの言うような反権力的知識人になれるかどうかについては、先行研究では懐疑的な意見も多く出されていた。よって、前章に引き続き本章で検討するのは、「麻痺」したダブリン社会から再度離脱し、あらゆる支配権力に対して「我仕えず」と叫ぶことのできる作家となる以前の、ステイヴンである。

そこで改めて詳細に分析するのは、ジョイスの人生における最大の「トラウマ的経験」である母の死、そしてその彼女が亡霊として表象されていることの意味である。『肖像』は大学を卒業したステイヴンが、「未だ創られざる良心」を描くことの希望に燃え、大陸に旅立つ直前で終わり、一方『ユリシーズ』では既に母の死から約一年が経過し、彼はダブリンに留まったまま目的のない自堕落な生活を送っている。この両者の間に、トラウマ的経験は語り得ぬものとしてあると言える。ジョイスは母の死の前後において、自らの人生を分割した。そして『ユリシーズ』が、ノーラとの初デートの日（一九〇四年六月十六日）を扱っていることを思い出せば、自らの人生におけるもうひとつの決定的な転機として、ジョイスはノーラとの出会いを言祝いでいると言える。そして言うまでもなく、作家が自身の人生に対してこのような総括を行い得たのは、過去の時点から一定程度離れた事後的視点を取ることができたからである。

記憶という観点から『ユリシーズ』のステイヴンのトラウマを検証したロバート・ガラット(Robert Garratt)は、次のように述べている。

ステイヴンのトラウマ的悪夢は、古典的なトラウマの犠牲者にとってと同様に、彼にと

¹⁵⁶ また、サイドは『文化と帝国主義(Culture and Imperialism)』でも、ステイヴンについて言及している。ホメロスの『オデュッセイア』から「探求」や「旅」というモチーフをジョイスが用いたことの意義を、「脱植民地化にある国の作家——英国によって植民地化されていたアイルランドのジョイスのような作家——は、これまで遠ざけられていた探求と旅のモチーフを改めて体験するのだが、その体験は帝国主義的文化から新しい文化へ持ち越され、適用され、再利用され、解放されるのと同じ比喩的表現によってなされるのである」(The decolonizing native writer — such as Joyce, the Irish writer colonized by the British — re-experiences the quest-voyage motif from which he had been banished by means of the same trope carried over from the imperial into the new culture and adopted, reused, relieved)」とサイドは説明する(〔1994〕211)。つまり、植民地下の文学者たちが、自国の伝統やルーツを辿りながらも、帝国主義がもたらした知的遺産を自己流に活用(「我文化」)しつつ、新しい文化的遺産を創出しようとするまさにそのプロセスが「旅」というモチーフを選ばせた、というわけである。帝国主義の文化を単に拒絶するだけではナシヨナリズムや土着主義(nativism)に荷担してしまうことになるというフランツ・ファンオン(Frantz Fanon)の鋭い指摘(『地に呪われた者』)を受けて、サイドはコンラッドやエイツといった英文学の「正典」を読みかえている。八〇年代後半から発表されたサイドのポストコロニアル批評は、本論が強く示唆を受けているディーンやカイバード、フォガティなどアイルランド人の批評家たちに多大な影響を及ぼした。

って未だ存在し続ける感情的な経験なのだ……。ステイヴンの場合、それは過去の出来事になることはない。完了した行為として考えられ、想起されるような記憶の一部にも、個人史の一部にもなることはない。なぜならそれは終わったものとして理解されていないからである。……「母を傷つけたという」罪悪感、非難の言葉を放つ亡霊として、あるいは地獄の審判者として母が繰り返す様々な形で現れることによって、終日強められている。

[Stephen's traumatic nightmare] is for him, as it is for the classic trauma victim, still an ontological emotional experience. . . . In Stephen's case it cannot become a past event that is a part of memory to be considered or recalled as a finished act, a part of personal history, because it is understood as over. . . . This feeling of guilt is reinforced throughout the day in various recurrences of his mother as an accusatory ghostly specter or infernal judge. (39)

記憶の一部として、あるいは自己の歴史の一部として取り込むことのできない過去——これこそ本論がこれまで追究してきたトラウマ的経験である。『ユリシーズ』のステイヴンのトラウマに着目するガラットの評論は、短いものであるが、本研究の要点を見事に要約している。しかし、本論との最大の差異は、ジョイスが最初の自発的亡命によって捨てたはずのダブリン、そしてそれを支配していた言説（カトリシズムと帝国主義）もまた亡霊的存在として捉えることにある。その意味において敬虔なカトリックであった母だけでなく、マールテロ塔に住むマリガンやヘインズ、さらには塔の眼前に広がる海もまた、ある意味ではステイヴンにとって対峙すべき亡霊的存在なのである。それ故、以下本章で検討する『ユリシーズ』の最初の三挿話（「テレマキア」、並びに「キルケ」における亡霊は、ジョイスが書くことによつて対峙すべき存在であった。

本章の構成は以下の通りである。第一節では「テレマキア」に反復強迫的に現れる断片的な母の記憶は、動物のイメージアリーと関わることを検証し、「ひどい死に方 (beastly dead)」という言葉が、母の臨終の記憶を歪めていることを見る。第二節では、「キルケ」挿話で現れる母の亡霊が、犬のイメージアリーを通じてデイグナムと交差し、歴史的な不遇を経験したアイルランド人全体に繋がることを見てゆく。第三節では、前章第三節を受けて、「悪夢」としての歴史に対してステイヴンがいかに抵抗しうるのかを、「召使い」としての自己意識から「学ぶ者」としての自己意識への変遷のうちに読み取ってゆく。

第一節

「テレマキア」における動物のイメージャリーと母の亡霊

— 食屍鬼、獣、亡霊

『ユリシーズ』の最初の三挿話「テレマキア(Telemachia)」は、二十二歳となったステイヴン・デダラスが母の死という「トラウマ的経験(trumatic experience)」に取り憑かれ、囚われ、苦しむ姿を描いている。『若き日の芸術家の肖像』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十六日、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、亡霊となつて彼の夢に現れ、彼の信仰の喪失を責め立てるのである⁵⁷。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。

前章でも検討したが、歴史と悪夢の関係を指摘しておこう。「歴史とは……僕が何とかして目覚めたいと思つてゐる悪夢なのです(History . . . is a nightmare from which I am trying to awake)」(U2.377)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ィージーに対して言い放つとき、悪夢という比喻は二重性を持つて提示されていた。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である。「悪夢」という比喻は、個人と社会の両面に取り憑く「トラウマの歴史」に他ならない。事実、第一挿話で「僕はふたりの主人の召使いなさ。……イギリス人とイタリア人の(I am a servant of two masters. . . an English and an Italian)」(U1.638)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つて表象されている(この点については第三節で詳しく検討する)。

ただし、母の死というトラウマに対してステイヴンが唯一なしえたことは、第十五挿話で「我は⁵⁸ *Non serviam* (= I will not serve)」⁵⁹「ノートゥングデー」(Nothung)と叫び⁵⁸、娼館のシャンデリアをトネリコのステッキで叩き壊すことだけであつた(U1.4228-44)。尤もこの行為によつて彼がトラウマから解放されたとは言ひ難い。しかし、テキスト内の出来事ではなく、語りのレベルから見た場合、ステイヴンのトラウマ的経験の意義が見出される。作家の分身でもあるステイ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へることで、我々は一つの視点を手にすることが出来るからである。つまり、テキスト・レベルで、ステイヴンが亡霊トトラウマの再帰(反復)に対

⁵⁷ ステイヴンの母メアリが埋葬されたのは、「一九〇三年六月二十六日」であり、それはブルームの父ルドルフの命日の前日であつた。ここから母が死んだのは六月二十日前後と推定される(“A statement explanatory of his absence on the occasion of the interment of Mrs Mary Dedalus (born Goulding), 26 June 1903, vigil of the anniversary of the decease of Rudolph Bloom (born Virag)”(U17.951-53)。

⁵⁸ 「ノートゥング」は、ワーグナーの『ニーベルングの指環』(Der Ring des Nibelungen)において英雄ジークフリートが持つ剣の名である(Gifford [1988] 518)。

して、フロイトが言うところの「徹底操作(working through)」を試みているとすれば、作者レベルにおいて、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、と類推することが可能なのだ。

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「動物のイメージャリー」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(Bernard Benstock)が述べるように、「動物のイメージ」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(Animal imagery gives the 'Telemachus' chapter its organic unity and paves the way for the augmentation of one of the major motifs of *Ulysses*)からだ。ベンストックは、中でもマリガンがステイヴンに向けて放つ台詞、「ああ、デダラスですよ。母親がひどい死に方をした(O, it's only Dedalus whose mother is beastly dead) (U1.198-99)に着目しつつ([1974] 10)。しかしベンストックは着目するだけで詳しく論じていないので、本節はまず「ひどい死に方」という表現がステイヴンの母の亡霊表象と密接に関わっていることを論証する。次に、ステイヴンが「狐(fox)」と「使いつ走り(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していることから、そこに作者ジョイスが『ユリシーズ』でステイヴンを描いたことの重要な意義の一つを読み取りたい。

「つぎに死に方(beastly dead)をつた母

第一挿話に最初に登場する動物のモチーフは、マリガンの綽名「Buck (男鹿)」であるが、続けてマリガンは「馬面(equine) (U1.15)であることが明かされる。冒頭の場面で着目したいのは、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)と呼びかけるのだ。つぎの fearful という単語の意義については後で検討するが、ステイヴンが自虐的に自らを召使いの地位に置くと、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。かつてクロンゴウズ校でミサの侍者をしていたステイヴンは、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) (U1.311-12)と述べるとき、神に仕える神父に仕える侍者、という入れ子構造的な二重権力は注目に値する。

表面上は好意的であるものの、マリガンはステイヴンに対して威圧的に振る舞う。ここには塔の家賃を払っているのは誰かという所有権の問題があるのだが、先行研究でも議論が分かれているので紹介しておきたい。問題の箇所は以下である。

奴「マリガン」は鍵を欲しがっている。これは俺のだよ。家賃を払っているんだから。今

や僕は奴の塩辛いパンを食べる。鍵も奴にくれてやれ。何もかも。あいつはきつと欲しが
る¹⁵⁹。目を見ればわかるぞ。

He [Mulligan] wants that key. It is mine. I paid the rent. Now I eat his salt bread. Give
him the key too. All. He will ask for it. That was in his eyes. (U1.630-32)

『ユリシーズ』に特異な文体の一つ、「内的独白(interior monologue)」がここには見られる。問うべきは「これは俺のだよ。家賃を払っているんだから」と発話したのは誰か、ということだ。素直に読めば、これはステイヴンの内面なので、彼が家賃を負担しているということになる。ただし、ステイヴンはマリガンだけでなく、方々から借金をしており(U2.255-59)‘ステイヴンに金銭的余裕があるとは考えにくい(伝記的にもマリガンのモデルであるゴガティが支払っていた(JJ172))。そこでゴールドマンを嚆矢として、ケナーやB・ベンストックは、‘It is mine. I paid the rent.’を、マリガンならば鍵に対してこう述べるだろうとステイヴンが想像した台詞と解釈した(Osteen 40)¹⁶⁰。本論もこれに倣うが、その理由は第二挿話で今度はデイジー校長が「私は自分のものは自分で金を出してきましたよ。今まで一度もーシリングだって借金したことはない(I paid my way. I never borrowed a shilling in my life)」(U2.253)と述べていることに求められる。事実ステイヴンはこの台詞を受けて、自分が方々から借金をしていることを思い出すのであるが、アングロ・アイリッシュの校長に雇われている臨時教師のステイヴンはまさに、所有されている者であり、マリガンが家賃を支払っていると考える方が、被所有者としての召使いというステイヴンのアイデンティティは構造的に強調されると言えよう¹⁶¹。

第一挿話に戻ると、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ト人ヘインズ(Haines)がいる。彼は、アイルランドの民話を収集するためにダブリンに滞在しており、英国による植民地支配を「悪いのは歴史らしいね(It seems history is to blame)」(U1.649)と切り捨ててしまうことから推察されるように、軍事・政治的な支配には直接与していないものの、文化的なアイルランド支配には無自覚な英国人の象徴だ。さらに、マートロ塔は、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、言わ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

¹⁵⁹ 事実第一挿話の最後で、マリガンは沐浴するために脱いだ服の上に鍵を置いておくようステイヴンに頼んでくる(U1.721)。

¹⁶⁰ ただし、オステーン自身は、ケナーの議論の矛盾点を指摘し、家賃はステイヴンが支払ったと解釈している(39-42)。

¹⁶¹ ハリでもうひとりの鍵を持たない(keyless)人物である、ブルームを想起することもできよう。彼はこの日、鍵を持たずに自宅を出発し、「篡奪者」ボイランによって妻を寝取られる。ただし、金銭的所有者であるマリガンとデイジー、性的所有者であるボイランに対して、ステイヴンは塔に戻らないことで、ブルームは優しさと哀れみの交じった諦念を以て許すことで、抵抗する。暴力に依らないこの消極的な抵抗こそ、本研究が後に問題化したイジョイスの反植民地主義闘争の戦略である。

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ぬ¹⁶²。

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くるかい? (Do you remember the first day I went to your house after my mother's death?)」(U1.189-90)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。ああ、デダラスですよ。母親がひどい死に方をした」(You said, Stephen answered, O, it's only Dedalus whose mother is beastly dead.) (U1.198-99)。¹⁶³ ハムにビンストックが着目した動物に関わる台詞があるわけだが、beastly という単語の意味の重層性に目を向けたい。マリガンは先に見たようにステイーヴンを「恐るべきイエズス会士(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ー。(But a lovely nunner)」と眩へ(U1.97)。¹⁶⁴ 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¹⁶⁵。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、¹⁶⁶ ハムでも beastly の中に「ひどい」という意味を込めただけなのである¹⁶⁴。肝臓癌で苦しんだ母親の死は、さぞかし酷く苦しいものだっただろうというわけだ。言うなればマリガンはシニフィエのレベルで発話したに過ぎないのだが、ステイーヴンにとつて beast はシニフィアのレベルで多義的な含みを持つ。つまり、マリガンの意図はあくまでも「ひどく(beastly)」という強調の意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¹⁶⁵。

しかしマリガンにステイーヴンを傷つけようとする悪意を読み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」)

¹⁶² マリガンとヘ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([c]rouching by a patient cow at daybreak in the lush field)」魔女と描写されている(U1.400-01)。

¹⁶³ ショーン・シーハン(Sean Sheehan)は、第一挿話において過剰なまでに多く副詞が使われてくることを述べ、その例として、「He [Mulligan] shaved evenly and with care, in silence, seriously」(U1.99)と同一文を上げ、ハムに「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(26)。彼の指摘はマリガンが誇張法として副詞を使っているとする本論の主張に繋がるであろう。

¹⁶⁴ *OED* では 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。

¹⁶⁵ このことは『ユリシーズ』のタイトルがギリシャ神話の「英雄」を指すシニフィアンでありながら、実際にはブルームが全く英雄的でない＝平凡な一市民であるという二重性と関連する。つまり、シニフィアンとシニフィエのずれは、どの程度テクストの文言を文字通りに解釈すべきかという『ユリシーズ』全体の問題に繋がる。

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。それ故に却ってより深くステイヴンを傷つけているとも言える。ステイヴンの指摘に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。

—じゃあ、死って何だ、と彼は尋ねた。お前のお母さんのでも、お前のでも、俺のでもいいさ。お前は母親が死ぬところを見ただけだろう。俺はマールやリッチモンドでぼっくり死んでいく奴らを毎日見ている。解剖室で脍炙肉みたいに切り刻まれて、それこそひどいなんてもんじゃない。大したことじゃないんだよ。お前は母親が頼んでいるのに、死の床で彼女のために跪いて祈ってやらなかった。なぜか。それはお前さんの中に呪われたイエズスの血が流れているからだ。それも間違った方向に流れている。俺にしてみればその方が下らぬことだし、ひどいことだ。……馬鹿げてるヤー。確かに言ったかもしれない。でもお前のお母さんの思いつきを汚すつもりなんかなかった。

—And what is death, he asked, your mother's or yours or my own? You saw only your mother die. I see them pop off every day in the Mater and Richmond and cut up into trips in the dissectingroom. It's a beastly thing and nothing else. It simply doesn't matter. You wouldn't kneel down to pray for your mother on her deathbed when she asked you. Why? Because you have the cursed jesuit strain in you, only it's injected the wrong way. To me it's all a mockery and beastly. . . . Absurd! I suppose I did say it. I didn't mean to offend the memory of your mother. (U1.204-15)

マリガンは「beastly」という単語を二度も使う。ただし、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。「beastly」には確かな悪意があるかもしれない。しかし、ステイヴンが問題にしているのは、マリガンの二度目の *beastly* だ。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ヴンは、「あの言葉が彼の心にぼくくりと開けた傷を隠して(shielding the gaping wounds which the words had left in his heart)」(U1.216-17) 冷淡に言う放つ。マリガンの発言は「母への侮辱ではなく、「僕への侮辱(the offence to me)」なのだ(U1.220)。「beastly」の「あの言葉」とは“O, it's only *Dedalus* whose mother is *beastly dead*”に他ならない。

何故ステイヴンが過剰なまでに *beastly* という単語に反応するのか、そのことは読者にはのみ明かされる。母親の亡霊は第一挿話で二回登場するが、ここでは今見たマリガンの無神経な台詞と彼が歌うイエイツの「ファーガソ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¹⁶⁶。

¹⁶⁶ 「ファーガソン」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

夢の中で、黙ったまま、彼女は彼の元へとやって来たのだった。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、僕の魂を揺さぶり屈服させる。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が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！ このまま気づかせてくれ、生きさせてくれ。

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 prayed on their knees. Her eyes on me to strike me down. . . .

Ghost! Chewer of corpses!

No mother! Let me be and let me live. (U1.270-79)

「ghost」が含まれた語が、二度繰り返されているわけだが¹⁶⁷、ステイヴンにとって母親が他ならぬ亡霊であることは、語りによってもまた裏付けられている。すなわち「“Silently”や“In a dream”が入れ替わったのち、“she had come to him”とあり、“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のだ(U1.102-04)。「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、地の文もまた彼の意識をなぞっていると言えよう。また、その描写

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』(Ayenbite of Inwyd)という中世の道徳書が掲げられており、*bitter* は *bite* (噛む) に由来するところから、「死体(肉体)を何度も噛む者(chewer of corpse)」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つ(小島 七七一―〇五)。

¹⁶⁷ ここで作者の母の死だけでなく、間テクス的に第一章において検討した『ダブリナーズ』の「姉妹たち」と「死者たち」の亡霊を想起することも可能である。「姉妹たち」でフリン神父の棺の前に灯された「二本の」蠟燭は青白く細い炎のように見えた(the candles looked like pale thin flames)とあり(S 171-72)。“Ghostly light”は、フュアリー・ガス灯の「青白く亡霊のような「街灯の」光(A ghostly light)」が響くところ(D 1359)。

がほぼ同じように現れることの意味は、彼が母の亡霊に魘される夢を繰り返して試しているということ、すなわちそのイメージが固定化されるほどに反復された悪夢だということを表付けるに違いない。

ステイーヴンの意識に反復して現れる母の亡霊が彼にとって「トラウマ的経験」である根拠は、母の臨終の際に祈りを拒否したという一点にある。彼にとってそれは一種の英雄的行為であったはずだが、この時点でステイーヴンはまだ、カトリック教会に対する抵抗として己に課した使命を全うできていない。一度目に母の亡霊が現れた際、マートロ塔から眺める緑色の海が、母親が嘔吐の度に吐き出した胆汁の濁った緑色と重なって見えるところに、彼のトラウマの深さが窺える（これについては本章第三節で詳述する）。しかし、なお注目に値するのはこの亡霊が持つ異様なまでの「身体性」だ。ジェフリー・ウエインストック (Jeffrey Weinstock) が、ステイーヴンの母親の亡霊について、興味深い指摘をしている。エレーヌ・シクスー (Hélène Cixous) の「亡霊は、実際には話し声の力によってこの世では表象されるものだ (The ghost is in fact one who is represented in this world by the power of the speaking voice)」 ([1976] 495) という指摘を受けて、この場合はそれとは逆に、ステイーヴンの母の亡霊は「ハムレットの父のような」認識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 ([she] is defined not by her recognisable voice (as is Hamlet père), but by an intense *physicality*, an overwhelming sensuality) と言う (68)¹⁶⁸。ステイーヴンの母が明確な声ではなく、沈黙の中に現れるということは、「姉妹たち」の少年がフリン神父の「灰色の顔」にそのメッセージを主体的に読み取るように、ステイーヴンに解釈する余地を残していると言える。この点においては、『ハムレット』との差異を見て取ることができるだろう。「聞いたとなれば、汝は復讐せねばなるまいぞ／我は汝の父の霊なり (So art thou to revenge, when thou shalt hear / I am thy father's spirit)」 (1.5.6-9)——明確な言葉で復讐を厳命するハムレットの父とは異なり、ステイーヴンは母親の亡霊が夢の中で何を言わんとしているのか、そのメッセージを自ら推測するしかない。

本節冒頭で確認したように、ステイーヴンは「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「召使い」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¹⁶⁹。

¹⁶⁸ ウエインストックは、亡霊の定義を拡大し、ジョイスが先行する作家による文学的影響（とりわけシェイクスピアとの関係）をも亡霊的な“hauntings”として見なす点は画期的であろう。本研究が第一章第二節で「痛ましい事件」を論じる際、作品と人物造型に亡霊的な影響関係を見たのも、デリダだけでなく、彼の論にも着想を得ている。また、ウエインストックがステイーヴンの信条として提示した以下の指摘も参考になるだろう——「芸術家は、自身の過去という亡霊たちを制御することができぬ者である (The Artist is the one who can control the ghosts of her own past)」 (66)。亡霊をいかに制御しようとするかという問題は、

¹⁶⁹ 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

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い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、第十五挿話で明かされる。彼女の旧姓は「グールディング(Goulding)」なのだ(U15.4174)。テクスト内で彼女の亡霊が最後に登場するこの箇所で、またしてもマリガンが現れ、言い放つ——「彼女はひどい死に方をした(She's beastly dead)」(U15.4170)。ジョイスは明らかにシニフィアンの音声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¹⁷⁰。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／動物を見出すのは必然であった。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。次の項で、ステイヴンの自己意識に関わる動物表象を見てゆこう。

狡猾な狐

ステイヴンは、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・アイリッシュのデイジーが校長を務め、イギリス式の教育を生徒に施している。ステイヴンはこの場でも疎外感を抱いている。彼は生徒達から「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／十一時を打っていた／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)」(U2.102-07)。こ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、その答えには精神的な防衛規制の痕跡が見出せる。ステイヴンは本来の答え(「柵の木の下に母親を埋めている狐(The fox burying his mother under a holly tree)」(Gifford [1988] 33))ではなく、「柵の低木の下に祖母を埋めている狐(The fox burying his grandmother under a hollybush)」(U2.115)を、無意識のうちに母親を避け祖母にすり替

ヴァアが『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、第十八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ョン〔棄却行為、おぞましき〕とは、主体のある経験、つまり彼の対象が「*他者*」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、そういった経験の最高の形態なのであるう」(八、強調は原文ママ)。

¹⁷⁰ また、第十五挿話でステイヴンは「食屍鬼め！ハイエナ！(The ghoul! Hyena!)」と叫ぶ(U15.4200)。次項で見る残忍な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。

えているのだ。敢えて亡霊譚を避けて謎々を出そうとしても、無意識のうちに反復強迫的に母の亡霊に繋がる謎々を思い浮かべている。すなわちこれは「置き換え(displacement)」と「抑圧(repression)」である¹⁷¹。

母の死体を埋める狐。しかし、抑圧したものは回帰する。ステイヴンは授業のあと、算術の解法を訊きに来たサージャ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、狐がステイヴンの脳裏に思い浮かぶのだ。

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¹⁷²。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。小枝のようになつ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、耳を澄ませた。大地を掘り起し、耳を澄まし、掘り返しては、また掘り返した。

Ugly and futile: lean neck and thick hair and a stain 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, listened, scraped and scraped. (U 2.139-50)

¹⁷¹ 「置き換え」と「抑圧」、および「抑圧されたものの回帰」の関係については、マーク・フェザーストーン(Mark Featherstone)の説明が大変有用である(50-51)。彼によれば、フロイト自身は一九一五年発表の論文「抑圧」の中で初めて「抑圧されたものの回帰」という言葉を用いた——「代理形成「抑圧によって充足されなかった欲動が、代理として症状と等価の機知や失錯行為、良心の高まりを形成すること」と症状を作り出すものは、抑圧そのものではなく、症状は抑圧されたものの回帰として、まったく異なる発生プロセスを備えたものようである」(一九九六)六二—六三、強調は原文ママ)。

¹⁷² 血(縁)については、本章第三節でステイヴンの歴史意識を検討する際に改めて論述する。

瘡猛で無慈悲な狐のイメージがここにはあるが、謎々にあつた「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つと見て、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、臨終の際に祈りを拒否したことで母親を苦しめたのではないか、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。

この箇所に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いる(Like him was I, these sloping shoulders, this gracelessness. My childhood bends beside me)」(U2.168-69)と考えるステイヴンは、疑いなくサージヤ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ヤントであっても、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ヤントの耳は“snail's bed”という比喩で描かれるが、これは子どもの耳の形がカタツムリの殻に見えることに依る。同時に“as slow as a snail”¹⁷³という慣用表現が、ステイヴンの意識の中でサージヤントの緩慢な動作と結びつくとするれば、ステイヴンが己の信条とした「狡知」は、“as cunning as a fox”¹⁷⁴というもう一つの慣用表現にも接続されるが故に「狐」という動物表象に結びつく。つまり、ステイヴンとの鏡像関係は、シニフィアンのレベルでも連関しているのだ¹⁷⁵。

犬の死体／使い走り

ここでもうひとつのステイヴンの綽名、「使い走り(dogbody)」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 dogbody)」と叫んでいった(U1.112)。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、dogbodyとい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」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と。しかし、ギフォードが指摘するように、ケルト神話において犬の属性は「秘密を守るもの(Guard the Secret)」であった([1988] 15)。「肖像』の三種の神器」に見たように、彼は「狡猾」にも「沈黙」を貫くこ

¹⁷³ Foxとしての自己意識は、本研究第二章で論じたように、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.5.2579-80)と関連付けることもできるだろう。

とで、支配者達に本心を知られまいとする。

しかし、この *dogsboddy* 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アンを付与される。海岸を元気に走り回る犬を見ながら「あの犬もあそこを何かを埋めたのか、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、そしてまた砂をえぐって掘る…… (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. . .) (U3.360-61)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) (U3.286)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るこの生きた犬は (U3.342-64) テレマキアにおける動物表象の極点を成すと言えよう。この点についてロバート・アダムズ (Robert Adams) 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」とは明らかに意義深い (it is evidently significant that his dog nature recurs just when he encounters the dead dog) 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、特性を認識するよう」に迫るので (The corpse forces upon him and upon Stephen the recognition of his dogness) と続ける (108)。つまり、*fox* であるこの生きた犬とステイヴンの両者が、犬の死体 (dog's body) に出会ったとき、ステイヴンは自分の *dogsboddy* としての役割を改めて痛切に自覚するのだ。

アダムズが言うように、生きた犬は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 dogsboddy! Here lies poor dogsboddy's body) (U3.350-51)」。ここでは *dogsboddy* に「犬の死体」という意味が与えられていることがわかる。ステイヴンの脳裏に、デイジー校長とマリガンの台詞が同時に登場するわけだが、デイジーのキリスト教的かつ目的論的歴史観——「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、神の顕現に向かって (All history moves toward one great goal, the manifestation of God) (U2.380-81)——に見られる神の意志は、歴史を悪夢と捉えるステイヴンには到底受け入れることができない (この点については第三節で詳述する)。生きた犬が辿る先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、これがステイヴンの重層化された自己意識なのだ¹⁷⁴。

¹⁷⁴ ここでもうひとつ思い出すべきは、デイジーがステイヴン呼び出したのは、給与を支払うだけでなく、「口蹄疫 (the foot and mouth disease) (U2.321-22) について書いた投書の口利きを依頼するため、すなわち青年を「使い走り (dogsboddy) にするためにあつた

しかし、死んだ犬が生きた犬を犬へと引き戻すように、死体はステイヴンに彼のあるべき本性、すなわち詩人としての役割を思い出させる。事実、この二匹の犬の描写の直後に彼は詩を創作しようとする。言うまでもなく、dog は God の逆さ綴りであり、神と創造主の関係がステイヴンと詩人のアナロジーとなっている。

彼女は、てくてく、とぼとぼ、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。ちよつとばかりそいつを黙らせる。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ウーヴに口を、ムーム、ウウム、あらゆるものを孕む墓タム。

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, ghostcandle. 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. (U3.392-402)

このステイヴンの詩作において着目すべきは、創造や誕生の象徴である子宮(womb)が、音声的な繋がりの中、墓(tomb)に隣接されること、生と死が文字通りくつつくこと、ことである。“Moomb”とは womb と tomb の合成語であり、ハに moon が忍び込むこと、女性性の象徴も同時に込められているのかもれない。ただ、彼は「母」と明言こそして

ハとである。ハにも動物のイメジャリーが活きている。

175 シェルドン・ブリヴィック(Sheldon Brivick)は、本研究と同様に精神分析の観点から他者の問題に接続し、さらにはランポ어의影響を見ている([1991] 87-90)。

いないが、引用部の後半で繰り返される m の音が示すのは mother への無意識的な想いであらう¹⁷⁶。

子宮について、ステイヴンはこれより先に「僕もまた罪の暗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って」(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)」(U3.45-46)と想起しつつは、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るとすれば、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、ステイヴンは自らの出生の起源を、詩の創作において自らに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」ステイヴンを表すという。ステイ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」(二〇〇九)七〇―七二)。ステイ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っ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が捉え切れないというところに力点はあるはずである。ミッチェル・モー

¹⁷⁶ さらに、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 winedark 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・エドムンドソン(Melissa Edmundson)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(547)。第一挿話でマリガンはステイヴンを慰めようと「海を見る(Look at the sea)」(U1.231)と述べるが、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」とを「Look at yourself. . . you dreadful bard!」(U1.134)に関連付けたとき、それは海＝母なる鏡を用いて自己を見よ、というひとつ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つ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。この「dreadful」という副詞は、大仰な物言いをするマリガンの姿を写している。

ス(Mitchell Morse)が述べるように、「ステイヴンは……不明瞭ではあるが不可避的な状態を通して不変の形体を明らかにしようとする。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(He seeks . . . the clarity of eternal forms through their opaque but ineluctable modalities. In this chapter he doesn't succeed. Stephen Dedalus never succeeds. Only Joyce will succeed)」(31)。モースはステイ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、ステイヴンの意識とは無関係に、テクストはステイ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／従者であり、溺死体である *dogsboddy* のステイヴンには、少なくとも『ユリシーズ』のこの時点においては、為す術がない。だが、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。彼はトラウマ的経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。その試みはテク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ブ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。

前章で見たように「我仕えず」と「狡猾」はどちらもステイ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、か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のだ。すなわち、大英帝国とカトリックの支配からの、悪夢からの解放を目指す唯一の試みは、美に仕えることにある。言い換えれば、徹底的に非政治的になることが逆説的に、最も政治的に振る舞うことになるのである。ここから視点をステイヴンからジョイスに切り替えよう。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(Richard Ellmann)が述べるように、ステイヴンは二つの支配に対して、拒絶という手段を以てしか抵抗することがない——「しかし、拒絶を超えたところに彼の唯一の忠誠は存在する(But beyond his refusals is a singular loyalty)」。つまり、実の母ではなく「別の女性、すなわち彼のミューズ(another woman, his muse)」に対する忠誠のみ(〔1972〕 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。患者は抑圧された記憶を掘り起こそうとす

る分析者に対して一度は愛情あるいは憎しみを向ける（「陽性／陰性転移」）。つまり、分析医が患者のトラウマの原因を探り当てる（解釈する）だけでは不十分なのだ。フロイトは言う。

われわれは今や患者に知られるにいたった抵抗をさらに熟知させるために、その抵抗を徹底操作し、*durcharbeiten*、抵抗に逆らって精神分析の基本規則による操作（自由連想法）を続けながらそれを克服するためには、患者に時を与えなければならぬ。そのような徹底操作が頂点に達したとき、はじめてわれわれは被分析者との共同作業によって、抵抗の源泉となつている抑圧された本能興奮、患者がそのような徹底操作の体験を通じてその存在と力を確信するような本能興奮を発見するのである。そのさい分析医としては、ただ時の来るまで待つこと、避けることのできない、しかしまた促進することもできない分析の経過をその流れるに任せておくこと以外には何もしてはならない。（「一九七〇」五七、強調は原文ママ）

ステイヴンを患者に、ジョイスを分析医に当て嵌めた場合、なぜステイヴンが『ユリシーズ』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。本研究が繰り返し言及しているように、右のフロイトの引用で注意すべきは「徹底操作」における時の経過、すなわち事後性である。本論第二章冒頭で見たように、作者は『肖像』という自伝的小説を完成させるのに十年以上の歳月を要した。『肖像』と『ユリシーズ』の空白部に置かれた出来事は、一度目の飛翔／逃亡の失敗、そして母の死という作者自身のトラウマ的经验である。『ユリシーズ』の最後に置かれた「一九一四―二二」という七年の歳月は、言うなればジョイスが己の悪夢に関してステイヴンに「徹底操作」を重ねさせた時間、すなわちステイヴンがジョイスになるために要した時間だったのである。

第二節

「キルケ」における犬と狐の表象——Who is beastly dead?

前節では、ステイーヴンの母の亡霊が「食屍鬼(ghoul)」のイメージで描かれている理由を、マリガンが不用意に言い放った“beastly dead”という言葉に求めた。死の床に就いた母の姿の記憶は“beastly”というシニフィアンの多義性によってより一層「おぞましい(abject)」ものとなり、夢の中で繰り返す息子の信仰の喪失を責め立てる。そして、ステイーヴンの「使い走り(dogbody)」という自意識もまた、動物のイメージャリー——(祖)母の亡骸を埋める残忍な狐と溺死した犬の死体(dog's body)の両者——に関わることを見た。「プロテウス」におけるステイーヴンの詩作は、動物としての母を捉え直し、延いては自己の有り様を模索する契機であったと考えられる。本節では上記の問題意識を引き継ぎつつ、母の亡霊が再度現れる第十五挿話「キルケ」を検討する。

ジョイスが画家のフランク・バッジエン(Frank Budgen)に語った構想によれば、『ユリシーズ』第十五挿話の「キルケ」は、衣装(変装)の挿話であると同時に、「動物のアリュージョンや行動様式に満ちた、動物の挿話(an animal episode, full of animal allusions, animal mannerism)」であるという(234)¹⁷⁷。この回想に続いて、画家は以下のように述べる——「動物が人間に変化することの核心にあるのは、人は多面的な人間の全体性を失うとき動物になるといふことだと思われる。……獣性とは一面性のことなのだ(The essence of the animal into man metamorphosis seems to be that man becomes an animal when he loses his many-sided human wholeness. . . . Beastliness is one-sidedness)」(235)。こので着目すべきは、バッジエンが“animal”になることについて語る際に、「多面性」や「全体性」を人間の特性として見出し、その一方で対比的に「一面性」を獣性の側に置いていることである¹⁷⁸。

従来の動物論に対して脱構築の立場から一石を投じ、その後のアニマル・スタディーズ(Animal Studies)の理論的支柱となったジャック・デリダ(Jacques Derrida)によれば、このように一面的に、あるいは animal として単数形で動物を捉える傾向は、まさしく人間中心主義であり、「動物機械論」を主張したデカルト以降、カント、ハイデッガー、ラカン、レ

¹⁷⁷ この点については、「キルケ」挿話の幻覚について概観して分析した清水重夫も注目している——「第十五章は、なるほどブルームの性的に変質に近い癖、両性を持ったブルーム、男から女への変化とそれに伴って受けるひどい扱い等、暗い、ドロドロした彼の内面の世界を表現しているのではあるが、それも舞台で使う衣装のうちの一つではないかという考えにゆきあたる」(一二六—二七)。

¹⁷⁸ 事実、作者はこの挿話を書いているときの様子をカルロ・リナティへの手紙で次のように書いている——「僕はガレー船の奴隷のように、驢馬のように、獣のように働いている。眠ることすらできない。「キルケ」挿話は僕をもまた動物に変えてしまったんだ(I am working like a galley-slave, an ass, a brute. I cannot even sleep. The episode of Circe has changed me too into an animal)」(LI 146)。

ヴィナスに至るまで連綿と続くという。デリダは哲学や神学や科学においては、動物はあくまでも「見られる」対象であり、それらの言説には動物から「見返される」経験が欠如しているが、その一方で文学では、見る者としての動物の眼差しに人間が曝される場が提供されてきたと主張している([2008] 7-14)¹⁷⁹。

一面性と多面性、単数性と複数性、動物と人間——前節でも見たように、ジョイスの動物表象はこの両端を揺れ動いている。とりわけ「キルケ」における動物表象は、それまでの挿話を総括するかのように重層化され多義的だ。加えて、性欲が蠢く「夜の街」において大変印象的なのは多くの亡霊が現れることである。とりわけ、犬からまさしく「輪廻転生」するディグナムの亡霊は(“By metempsychosis. Spooks.”(U15.1226))、生者と死者、あるいは人間と動物を繋ぐ中間的存在として極めて興味深い¹⁸⁰。そしてこの亡霊は、ステイヴンの母の亡霊とも多くの共通点を持つ。本節では、「テレマキア」の三挿話で提示された犬と狐の表象が、「キルケ」においてどのように重層化され反復されているかを考察し、「プロテウス」の溺死した犬こそが、ディグナムの亡霊の「起源」であることを論証する。

剥製の狐

例えば“beast”¹⁸¹という言葉は、日本語で言うところの「けだもの」と同様に、性欲に囚われた人間を示す¹⁸²。「キルケ」において猥め¹⁸³＝一面的を表す好例は、幻想から解放された後のブルームがベラに向かって放った以下の台詞だろう——「あなたの目は、そこにいる剥製の狐のガラスの目と同じくらい命が宿っていないね(Your eyes are as rapid as the glasseyes of your stuffed fox)」(U15.3485-86)。¹⁸⁴ *glasseyes* という表現が実に示唆的だ。な

¹⁷⁹ 筆者がこのデリダの論考に着目する契機となったのは、二〇一三年六月の日本ジェイムズ・ジョイス協会でのシンポジウム「ジョイスと動物」に依る。登壇者のひとりとして参加したその準備過程で、司会の道木一弘先生、登壇者の山田幸代さん、南谷奉良さんから幾度となく貴重なコメントを頂いた。特に司会の道木先生には、剥製の狐への着目や“mourir comme une bête”の含意など、本節の核とも言うべきアイディアの多くを負っている。このシンポジウムの報告は、*Joycean Japan* 第二五号(四一―一五、四三―七〇)に掲載されている。

¹⁸⁰ ここで触れられる「輪廻転生」は、第四挿話において、借りていた猥本の中に出てくる語で、その意味をモリーから問われ、ブルームは説明して聞かせるが(U4.339-42)、終日折に触れてこの語を想起する(U13.1118/14.897/14.1100/15.1706/17.686)。ダブリンの愛すべき市井の人ブルームが、ホメロスのオデュッセウスに擬えられていることは、『ユリシーズ』という本書のタイトルが示す通りであるが、ここで重要なのは、彼が勿論そのことを知らないままにこの語を反復することによって、「輪廻転生」は図らずも本作全体を説明する鍵語になっていることである。マリリン・フレンチ(Marilyn French)は、「輪廻転生」の「重要な意味合いの説明は、ステイヴンに託されている(its importance is left to Stephen to explain)」と指摘している(23)。

¹⁸¹ 例えば、本挿話でステイヴンは、『オセロー』に出てくる表現を借りて「深夜に二つの背中を持つ獣(The beast that has two backs at midnight)」(U15.3631-32)と、性交をする男女のことを考える。

げなら剥製はその動物の外形をまさしく生き生きと保存するが、目は防腐処理ができないため、ガラス玉を入れている。『ダブリナーズ』を「鏡(looking-glass)」に擬えたジョイスにあって、ブルームのこの言葉は「鏡で自らの姿を見つめよ」という性欲に囚われた者たちへの叫びであるように聞こえる。

同時に、ガラス玉でできた剥製の目を見ることは、二重に「見つめ返される」経験だとと言えるだろう。一つは、他ならぬ狐の目によって、もう一つは、鏡を見る自らの目によってである。デリダが言うような動物から「見返される」契機がここにはある。また、“stuff”が「食べ物」や「酒」さらには「性交」の隠語でもあることを考え合わせると、これらの動物的欲求によって文字通り「詰め込まれた」剥製とは、性の虜になった男たちのみならず、夜の街を徘徊する者たちの運命を表している。そしてその一人こそ、既婚女性との姦通で失脚したパーネル、すなわち“Mr. Fox”に他ならぬ¹⁸²。

ブルームの非難に対して「なんだ、あんたはカモじゃないのね(You're not game, in fact)」と言うベラには、“sowcunt”（雌豚）と「女性器」という二重に動物的なイメージが与えられている(U15.3489)。ジョイスは最終稿で cunt に sow を付け加えていることの意義は後ほど検討するが¹⁸³、オデュッセウスの部下達と同様、ベラは人としての多面的な全体性を失うことで一面的な動物／獣になり、言葉ではなく身体、しかも生殖器という最も動物的部分が意味不明の叫び、「フブハラートー！(Fbhacht!)」と「吠える(bark)」のである(U15.3489-90)。

デリダが animality を脱構築する動機は、動物と人間の境界を引くことが究極的には不可能であり、絶えず問い直さなければならないという倫理的問題を明るみに出すためである。しかし言うまでもなく、人間と動物は異なる。ちがうけれど、似ている。言うなればここには「グラデーション」の問題があり¹⁸⁴、人間による包摂と排除によって、個々の動物は言葉としての「人間」と「動物」の境界を常に揺れ動いている。そしてここで再度強調したいのは、ジョイス作品全体において重要なモチーフである亡霊もまた、死者と生者の境界を

¹⁸² 「ミスター・フォックス」はパーネルがオシェイ夫人との密通の際に用いた偽名であるが『肖像』ではケイシー氏の話の中で出てくる(P1.1027)、本挿話でも幻想の中で起こるブルームの猥褻裁判において群衆は叫ぶ——「奴をリンチにかける！ 火炙りにしてしまえ！ 奴はパーネルと同様に悪人だ。ミスター・フォックス！(Lynch him! Roast him! He's as bad as Parnell was. Mr. Fox!)(U15.1762)。前章で検証したように、「狡猾さ」を紹介して狐とステイヴンを結ぶ等号は、これによってブルームとパーネルにも拡張される。

¹⁸³ ハニで思い出すべきは、『肖像』第五章でステイヴンが述べる次の台詞だ——「アイランドは自分が産んだ子どもを食べる老いた雌豚なんだ(Ireland is the old sow that eats her farrow)」(P5.1055)。傍線部は U15.4582-83 で反復されてくる。

¹⁸⁴ 本論がハニで「グラデーション」という用語を用いるのは、クイア理論における「性のグラデーション(sexual gradation)」を意識している。生物学的性(sex)にあっては二項対立的でも、社会的性(gender)にあっては個々の性的嗜好(sexuality)を含む性意識は必ずしも二項対立的に切り分けられず、程度の問題となる。同様に、人間と動物を対比するもまた生物学的には可能であるが、ペットを家族の一員と見做し可愛がる人を想起すれば明らかであるように、人間との近さによってその境界は常に揺れ動き、また複数的である。

揺れ動く存在であるということだ。亡霊が死んでいるにも拘わらず生きていくという二重性を帯びた存在であり得るのは、死者が生者に対して何らかの応答を求めているからであり、『ユリシーズ』に現れる動物もまた物言わぬ存在であるという点で、亡霊と同様に、人間に問いを投げかける。

前節で検討したように、「beastly dead」というシニフィアンの意味内容は、マリガンとステイヴンの間でずれが起っている。つまり実際に母の最期を目の当たりにしたステイヴンには、獣を容易に喚起させるこの *beastly* が、文字通りの意味として重層的に響いてしまう。母の陰惨な最期を巡る記憶は、まさしく亡霊のように一周忌を前にしてより一層強く彼の脳裏に取り憑いて離れない。彼にとつて母の死はトラウマであるが、「beastly dead」は絶えずその「悪夢」を想起させ、さらには実際に彼が目にした光景をより一層「ひどい」ものにする言葉として機能しているとと言えるだろう。しかもフランス語において「動物のよう」に死ぬ (*mourir comme une bête*) という熟語が「臨終の秘跡を受けずに死ぬ」という意味を持つことを考え合わせると、臨終の祈りを拒否したステイヴンにとつては、母が実際には臨終の秘跡を受けていても、ひどい死に方しかできなかったことを喚起させる言葉として、「beastly dead」は機能しているように思われる。ジョイスが常々参照していた『ブリタニカ百科事典』には、「Anointing」の項目に「死者が聖油を塗られるのは、吸血鬼や食屍鬼から守るためである (the dead are anointed with holy oil, to guard them against the vampires or ghouls)」とある¹⁸⁵。母の最期の願いを拒否したことへの悔悟、その「良心の呵責」は、夢の中で極めて *beastly* な *ghoul* というイメージを抱かせ、今なお *ghost* として彼に取り憑いているのである¹⁸⁶。

犬たちと溺死

「キルケ」では全編に亘って犬が様々な犬種に変化し、最終的にはディグナムの亡霊にまで転生するわけであるが、サム・スロート (Sam Slote) はギャリーオウエン (Garryowen) について鋭い分析を行った論文の註で、次のように述べている——『キルケ』挿話における犬の変態は『プロテウス』挿話のそれと比べて「それほど劇的ではない。なぜなら、犬は犬種こそ変わるものの、種を超えないからだ (In ‘Circe,’ the dog’s metamorphoses are somewhat less dramatic [than in ‘Proteus’] as it merely changes its breed and not its species)」(555)。しかし、「キルケ」の犬は確かにその姿こそ変えないものの、狐とも重ね合わせられていることは間違いない。狐の剥製が最初に登場する箇所には、「ブルームは前屈みになって、玄関の机の上で駆けているような「剥製の」狐のスパニエル犬のような目をじっと眺めた (*Bloom bends to examine on the halltable the spaniel eyes of a running fox*)

¹⁸⁵ <http://encyclopedia.jrank.org/ANC/APO/ANOINTING.html> を参照。

¹⁸⁶ ジョイスが *ghost* と *ghoul* を関連付けていたことは、以下の『フイネガンズ・ウェイク』の記述からも見て取れる——“We’ll sit down on the hope of the ghouly ghost for the titheman troubleth but his hantritat hies not here” (FW 57)。

という記述がある(U15.2038-39)。興味深いことにこの箇所だけを読む限り、どんなことも起こりうる「キルケ」の世界にあつて、狐は実際にテーブルの上を走り回っているのではないかという印象を読者に与える。だが、先のブルームの台詞に辿り着いたとき、読者はこれが剥製であることに初めて気が付く。なお、ここでのブルームが、「首をかしげ」「鼻をクンクンさせ」「跡を付ける」、まさしくバツジェンが言うところの「動物の行動様式」を示していることは再度確認しておいてもよいだろう。尤も狐は動物学的分類ではイヌ科に属しているために、その外見において両者は非常に似通っているわけであるが、注意すべきは狐の剥製の目(前述の *glasseyes*)が「スパニエル犬」になっており、奇しくもステイーヴンの前に現れる「キルケ」で最初に登場する犬種と同じであるということである。

前節で私たちは「プロテウス」の死んだ犬は、溺死した犬であると分析した。実際テクストには「膨れ上がった犬の死体(A bloated carcass of a dog) (U3.286)とあるだけだが、ステイーヴンはこの犬の死体を発見した直後に「九日前に溺死した男(The man that was drowned nine days ago)」と、かつて溺れかけた人を救助したことのあるマリガンについて想いを巡らせている(U3.317-22)。ここからわかるように少なくとも彼は犬の死体に溺死を見出していた。それ故第三挿話の最後で、まさに彼自身が *dog's body* になってしまったかのように、「生きながらにして死者の息を吐いては吸い込む(Dead breaths I living breathe)」のである(U3.479) (前節で見たように、母の亡霊は「口から灰の臭い」をさせている)。ステイーヴンを取り巻くすべてが死に溢れ、母という海、あるいは *nightmare* は彼を溺れさせようとしているのだ¹⁸⁷。

溺死は、『ユリシーズ』の三人の主人公が揃って想いを巡らすライト・モチーフであるわけだが、着目すべきはブルームが溺死を恐れるべきものとは全く考えていないことである。第六挿話で彼は考える——「聞くところによると、溺死が最も心地良い死に方らしいな(Drowning they say is the pleasantest) (U6.988)」。この最上級表現から、読者は「ハデス」前半にある次のシーンを思い出すだろう。ディグナムの死因である「心臓発作」、その突然死に対してブルームは「最高の死に方ですね(The best death)」と言って、馬車に同乗していた他の者たちを唾然とさせてしまうのだ(U6.312)。カトリック教徒であるサイモンやカニンガム達にとつて、「終油の秘跡」を受けることのできない突然死は「最悪な(the worst of all) (U6.335)である自殺ほどではないにせよ、「ひどい死に方」、まさに“*beastly dead*”なのであるが、「異教徒」のブルームはその秘跡の意義を意識する」ことができた。

ここでも、本節の副題である *Who is beastly dead?* の問いに答えるならば、*beastly dead* したのは、ステイーヴンの母だけではなく、ディグナムもまたそうなのだ。「キルケ」でブルームの父ルドルフの亡霊は、息子の放蕩ぶりを「犬のように酔っ払いおっけて(drunk as

¹⁸⁷ 溺死のモチーフは『肖像』でも散見されるが、ジョイス作品で最初に現れるのは「エヴリン」である。彼女が物語の最後で「無力な動物(a helpless animal) (“Eveline” 167)になってしまうことは、本研究第一章で見たように、母の亡霊というモチーフだけでなく、「ひどい死に方」をした母という共通点でも、無力感に呵まれるステイーヴンを先取りしている。

dog)」と非難するが(U15.266)、実際には酒に溺れていたのは、むしろデイグナムの方であり、ブルームは第二挿話のパブの場面でも、酒を断りむしろ「市民」や語り手の「おれ」から不興を買っている。これまで検討した *beastly dead* という言葉の重層性とは、「終油の秘跡」を受けずに人間として死ぬことができなかった者たち、溺死であれ、突然死であれ、息子に臨終の祈りを拒否され悲嘆に暮れたまま迎える病死であれ、「ひどい死に方」をした者たちの総合的な象徴性であり、その起源として第三挿話の溺死した犬がいるのではないだろうか。なぜなら、もう一度強調しておきたいのは、「プロテウス」において最初に登場するのは、生きた犬ではなく死んだ犬だからである。あるいは、*dog* という単語自体が『ユリシーズ』で最初に登場するのは、マリガンが戯れに叫んだ“*dogbody*”であることを考慮すれば、この単語は「召使い」と「溺」死体」という二重性によってステイヴンのみならずアイルランド人全体の歴史的不遇を重ね的に示していることになる。

ヒュー・ケナー(Hugh Kenner)は『ユリシーズ』が翻訳され再構成された『オデュッセイア』であるように、「キルケ」は翻訳され再構成された『ユリシーズ』である(as *Ulysses is the Odysseyan* transposed and rearranged, ‘Circe is *Ulysses* transposed and rearranged’)と述べている([1974] 356)。つまり、第一挿話から第十五挿話に至る人物だけでなく、モチーフや鍵語までもが、夜の街においては虚実の境界を越えて再登場する。この挿話を論じる論者の多くが言うように、何が実際に起こったことで、何が空想や妄想の次元に属するのかを決定することは不可能である。「キルケ」＝『ユリシーズ』全体の縮約版というケナーの原理を借りれば、デイグナムの亡霊に転生する犬の起源は、「キルケ」ではなく『ユリシーズ』それ自体の最初に求めることが可能であるはずだ。神を基点とするキリスト教的世界観に対立させる形で、ジョイスは溺死した犬を、「テレマキア」から「キルケ」に至る犬と狐のイメジャリーの起点に置いた。「キルケ」後半部でもヘブライ語で神を意味するアドナイが「ドオオオオオオオオオオオオッグ……ゴオオオオオオオオオオオオド(Doooooooooooooig! … Goooooooooooood!)」と叫んでおり(U15.4710-16)、ジョイスは *sowcunt* の時と同様、最終稿で *Doooooooooooooig!* を付け加えた。つまり、彼は第三挿話の *dog* と *God* の関係を、「キルケ」においてもまた「翻訳」し「再構成」したのである。

ここで興味深いのは、○の数が十一であるということだ。ジョイス研究者にはよく知られているように、「十一」は作者にとって「復活」を意味している¹⁸⁸。事実、ステイヴンの謎々に出てくる「十一時」を告げる鐘の音、生後十一日で死んだルーデイが生きていればこの年「十一歳」になったこと、モリーが最後にステイヴンを見かけたのは「十一年前」(U18.1305-07)などはこれを傍証するだろう。右に見た「再構成」の問題と、十一に関連して興味深いのは以下の場面である。酩酊したステイヴンの耳元で、ブルームと娼婦たちの会話が聞こえてくると、「もうとっくに十一時は過ぎちゃった」(it's long after eleven)」とこう声に対して、彼は「何だと、十一時? 謎々だー。(What, eleven? A riddle)」と叫ぶ(U

¹⁸⁸ 例えば、この点については、Tindall 253、吉川 [二〇一六 b] 三七五を参照のよう。

15.3562-63)¹⁸⁹。そしてステイヴンは、次のように呟く——「狐が鳴き／雄鳥は飛んだ／天の鐘が／十一時を打っていた／彼女の哀れな魂が／天を抜け出す時間だ(The fox crew, / the cocks flew, / The bells in heaven / Were striking eleven. / 'Tis time for her poor soul / To get out of heaven)」(U15.3577-81)。前節で見たように、これはドーキーの授業中に生徒から「おぼけの話」を請われたステイヴンが、その代わりに出した「謎々」の反復的パロディである。第二挿話の謎々を再度引用すると——「雄鳥が鳴き／空は青かった／天の鐘が／十一時を打っていた／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)」(U2.102-07)——これは実に重要な「再構成」であることがわかる。元来の謎々の答えが「母」から「祖母」にステイヴンの無意識によってすり替わったように、ここで彼は「雄鳥」を「狐」に替える。勿論 crow は時を告げる雄鳥の鳴き声に使われる動詞であるが、人を主語とした場合は「歓声を上げる」の意にもなる。朝の十一時からおよそ十二時間が経過した現在、時を告げる動物は「狐」であり、「彼女の魂」を天から引きずり下ろすことを望むのは狐としてのステイヴンである。意識的であれ無意識的であれ、彼は「キルケ」挿話のこの場面で間違はなく、「この魂」ではなく「彼女の魂」とすることによって、母の亡霊を呼び出そうとしている。つまり、幾晩となく彼が夢の中で出会った母の亡霊を召喚するのだ(後に本節で見えるように、この直後の場面で実際にステイヴンの母親が登場する)。「喉が渴いた狐。(彼は大声で笑う) 婆さんを埋めているんだ。きつと奴が彼女を殺したのよ(Thirsty fox. (he laughs loudly) Burying his grandmother. Probably he killed her)」(U15.3610-61)——なおも酒を求めるステイヴンが、ここで想像する狐の渴きに何を求めているかは、前節で見たとおりである。祖母の亡骸を埋める狐の毛皮には「獲物の血」が付いていた。ステイヴンは「きつと奴が彼女を殺したのさ」と言いながらも、彼は「奴」が己であることに半ば気がついていない。第一挿話でマリガンから「おぼは「臨終の祈りを拒否した」お前が母さんを殺したと思ってる」(The aunt thinks you killed your mother)」と指摘されたステイヴンは、「誰かが殺したのよ(Someone killed her)」とはぐらかすように述べていた(U1.88-90)。幻想が支配する夜の街において、自我の防衛規制は緩みつつあるのだ¹⁹⁰。

¹⁸⁹ この点について筆者はザック・ボウエン(Zack Bowen)の指摘によって気付かされた。彼は言う——「謎々はテレマキア以来ずっと「内心の呵責」のモチーフの一部であった(The riddle has been part of the agenbice-of-inwit motif since the Telemachea)」(289)。

¹⁹⁰ この場面で興味深いのは、酩酊しかつ自暴自棄になっているステイヴンが娼婦たちに闇雲に支払ったお金をブルームが甲斐甲斐しく回収して周り、ステイヴンのお金を預かってやることだ。ブルームは言う——「一ポンド六シリング十一ペンス、さっと一ポンド七シリングってどいだね(That is one pound six and eleven. One pound seven, say)」(U15.3613)。「十一」と復活のモチーフはなおも(11)で生きているわけで、ブルームがここで小銭を拾わなければ十一にはなり得なかった、すなわち酩酊する若者の「再生」を担うのは救世主としてのブルームであるということだ(同時に、正確さには拘らざっと計算する現実主義者ブルームの姿に読者は微笑を禁じ得ないであろう)。

「ドオオオオオオオオオオッグ……ゴオオオオオオオオオオド」のアドナイの叫びに戻ると、この後、英兵たちとの口論は最高潮に達し、殴られたステイヴンは地面に崩れ落ちる。このとき興味深いのは、レトリヴァー犬が彼を応援するかのようにしきりに吠え立てていることである(U15.4722/53/65/76)。そして言うまでもなく、気絶した彼を救うのは、かつて溺れかけた男を助けたことのある友人のマリガンではなく、strangerにして outsiderのブルームだ。この視点から、「キルケ」のラストシーンを読み直すならば、従来の「象徴的父子関係」という解釈に加えて、溺れる者を助ける一種の「人命救助(lifesaving)」として捉えることが可能かもしれない。母を救うことができず、家族と共に溺死してしまいそうになる若者を(U10.875-80)、その昔、野良犬を拾ったことのあるブルームは、言うなればレトリヴァー犬のように「救助」(retrieve)するのである¹⁹¹。

ディグナムの亡霊とステイヴンの母の亡霊

本節冒頭で述べたように、デリダ的に言えば、動物と亡霊は共に人間との境界がぶれる中間的存在である。最後に、「これまで beastly dead」という言葉で問題化した動物のイメジャリーが「キルケ」の亡霊たちでも重層化していることを見てゆこう。

ブルームの裁判において、ディグナムは犬から転生することで証人としてブルームを弁護する。興味深いのは、彼の姿が「彼の緑色の目は血走っており、片耳の半分と鼻全部、そして両方の親指は食屍鬼によつて、食いぢぢぢぢられていた」(His green eye flashes bloodshot. Half of one ear, all the nose and both thumbs are *ghoul*ated)と描かれていることだ(U15.1207-08)。この反復される *ghoul* という単語に、読者はステイヴンの母を想起せずにはいられないわけであるが、同時にこの犬/ディグナムは「屍肉の腐敗した息を吐く(exhales a putrid carcasefied breath)」とあり(U15.1205-06)、「上で見た死者の息を吸っては吐き出す第三挿話のステイヴンを思わせる。ディグナムは人間となった後も、犬のように「悲しげに遠吠え」するが(“He lifts his mutilated ashen face moonwards and bays lugubriously)(U15.1213-14)「吠える」という動詞を表現する際、barkではなく海を想起させる bay が用いられ、『ユリシーズ』で幾度も女性性に擬えられる「月」に向かって「灰色」の顔を向ける彼の姿には、ステイヴンの母の影がちらついている。ディグナムはさらに「我は、パディ・ディグナムの亡霊なるぞ。聞け、聞け、おお、聞けー (I am Paddy Dignam's spirit. List, list, O list)」と述べる(U15.1218)。この台詞は『ハムレット』冒頭の亡霊の言葉のパロディであるが、ここでこの模倣と反復がなされるのは、読者を冒頭に引き戻すためである。しかし、先にケナーに依拠して論じたように、それは「キルケ」ではなく、この作品自体の冒頭なのである。

これまで本研究が見てきたように、亡霊は回帰し、反復する存在である。それ故「キルケ」で母の亡霊が再び登場するとき、「テレマコス」において見られた描写をジョイスは忠実に

¹⁹¹ レトリヴァーとしてのブルームという視点については、Adams 111-12 も併せて参照のしよう。

反復している。しかし、唯一の異なる点は、母の死体がディグナムと同様にひどく腐敗が進んでいるということで、ディグナムの体が *ghoul* によって食いちぎられているように、母の亡霊も髪が抜け、鼻がもげ落ちていることだ(U15.4159-60)。興味深いことに、彼の母は「わたしはかつて美人のメイ・グールディングだったのよ。今じゃ死んじゃったけど」(*once the beautiful May Goulding. I am dead*)と述べるが(U15.4173-74)「これはディグナムの亡霊の台詞」かつて俺は J・H・メンソン氏の元で働いていたんだ。今じゃ死人だ(けぞろ) (*Once I was in the employ of Mr. J. H. Menton... Now I am defunct*) (U15.1230-32)と語順や語句こそ若干異なるものの、同じ構造を持って反復されている。かつてそうであったものが今は死んでおり、それにも拘わらず言葉と共に回帰して繰り返し生きている者に取り憑くとき、それはまさしく亡霊となる。

母の亡霊に対する、ステイーヴンの反応を見ておこう。彼は恐怖に戦きながら「キツネザルの悪霊、お前は何者だ(Lemur, who are you?)」と叫ぶ(U15.4176)。変わり果てた母の姿に、彼は思わず「何者だ?」と問うのである。ここで強調したいのは、既訳では「キツネザルの悪霊」となっているこの *lemur* を、外見上の類似から犬と狐のイメージジャーの中に重層化できるのではないかと、ということだ。同時に、マリガンが「キンチの使い走り(の死体)がああ雌犬(の死体)を殺したんだ(Kinch dogsboddy killed her bitchboddy)」と揶揄し、ここでもステイーヴンの心の傷をさらに深めている(U15.4178-79)。Dogsboddy が dog's body であるように、bitchboddy は bitch's body であり、beastly に見たような二重性が *bitch* に込められているはずだ。「雌犬」にして「あばずれ」、これこそまさに *sowcount* となった娼婦ペラであり、人間性を剥奪されて獣となった母の姿である。

ジョイスはさらに動物のイメージを重ねてゆく。懺悔を求める母に対し、彼は「食屍鬼め! ハイエナ(The ghoul Hyena!)」と叫ぶ(U15.4200)。ギリシャ語で「雌豚」の語源を持つハイエナという表現は、まさに屍肉を食らう *ghoul* のイメージであり、その外見は犬にも狐にも似ている。聖書の世界では犬もまた時に「屍肉を食べる動物」として忌避されているわけであるが、「プロテウス」の溺死した犬は、「キルケ」において、狐を含む様々な種の犬たちから、ディグナムの亡霊を経て、*lemur* である母の亡霊、そして最終的には屍肉を食らう *ghoul* とハイエナのイメージジャーへと重層化されるのである。

確かにディグナムはステイーヴンではなく、ブルームに関係する人物である。しかし『ユリシーズ』というテキストの構成的デザインは、溺死した犬を始めとする動物のイメージジャーの中で、ディグナムと母の亡霊を繋いでいる。Beastly dead という言葉は、ステイーヴンの脳裏にまさしく亡霊のように付きまとっているわけであるが、そこには同時に「悪夢」からの解放の可能性も含まれていると筆者は考える。すなわち、beastly dead した者たちと対峙すること、その *beastliness* を自らのものとして引き受けることである。

第三挿話でステイーヴンは、「僕もまた罪の暗闇の中で生まれた。作られたのであって、創られたのではない。彼らによって。僕と同じ声と目をした男と、息に灰の臭いをさせた亡

靈の女に^よこ^して(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)」と考へる(U 3.45-47)。前節でも見たように、父との遺伝的繋がりを意識し、亡霊と化した母を想うステイーヴンは、神学的 begotten ではなく生物的 made の方へ、つまり自身の動物性に目を向けているのである。母の子宮に生まれたのであって、神によって創造されたのではない。このことは産院での出来事を描いた第十四挿話において、「獣のように、子を産む母獣にすぎぬ、あの大地の如き母(that earthly mother which was but a dam to bear beastly)」という表現にも見られる(U14.249-50)。¹⁾この beastly は文字通りの「獣のように」だ。謎々の自己パロディで見たように、彼は自ら十一時の時を告げる雄鳥のように鳴き、天(heaven)に昇る母を地に引きずり下ろす。「母獣」として見詰め直すことで、彼は母の亡霊と対峙しようとする。

「キルケ」の最後に登場する亡霊はルーデイであるが、その直前にはブルームがステイーヴンの名前を三度呼びかけるシーンが置かれている。三という数字のキリスト的な再生・復活の暗示がここにはあるわけだが、同時にブルームの呼びかけにステイーヴンがすぐに答えないのは、彼が「悪夢」から目覚めるのは今この時ではなく、未来のある時点であることを象徴的に暗示している。そして「キルケ」挿話で最後に登場する犬は、犬種も特定されておらず、ただの「一匹の犬」に過ぎない(“A dog barks in the distance.”(U15.4945-46))。 「遠くで鳴く」という表現には、ステイーヴンの「悪夢」がこの夜を境に遠ざかりつつあることが示唆されているのかもしれない。ここに私は「時が来ればわかるわ(Prime will come)」(U 15.4184)とらう母の言葉と、「きつと良いことが彼にも起るわ(Best thing could happen him)」(U15.4951)とらうブルームの言葉を重ねずにはいられない。

第三節

ふたりの主人に仕える召使いとしての自己意識——悪夢としての歴史(二)

『ユリシーズ』の計画表によれば、『オデュッセイア』との対応は、第一挿話が「テレマコス(Telemachus)」、第二挿話「ネストール(Nestor)」、第三挿話「プロテウス(Proteus)」となり、それぞれの挿話が象徴する学芸は、「神学」「歴史」「言語学」である(Gilbert 38)。ジョイス批評では、ステイヴンを主人公としたこれら『ユリシーズ』の最初の三挿話を「テレマキア(Telemachia)」と呼ぶ。本研究の第二章第三節で検討したように、『肖像』において、彼の歴史意識は、「お話／物語」としての歴史から、死者たちの歴史、そして亡霊の歴史へと移り変わって行き、『ユリシーズ』では「悪夢としての歴史」——“History . . . is a nightmare from which I am trying to awake”(U2.377)——として捉えるに至る。ただし、大学生となったステイヴンが、自国の歴史、とりわけトーンからパーネルに至る「近代史」においては死者が死に切っていないことを自覚しているという点で、悪夢としての歴史は既に『肖像』の第五章では暗示的に描かれていたわけである。本節では、この歴史認識に再度着目することによって、「テレマキア」では歴史の問題が『肖像』からどのように引き継がれ、またどのように展開しているかを検討する。

歴史という問題を前景化するためには、最初にステイヴンの自己認識を追ってゆく必要があると思われる。なぜなら本論第二章第三節で見たように、彼は成長すると共にその歴史観を更新していった。図式的に言えば、『ユリシーズ』最初の三挿話でのステイヴンの自己意識は以下の三点に集約されよう。

- ① 「ふたりの主人」に仕える「召使い」としての自己意識
- ② 母の亡霊に取り憑かれた者としての自己意識
- ③ 「教師」ではなく「学ぶ者」としての自己意識

②については既に本章のこれまでの二節で論じたため、本節では①と③を扱うこととする。「召使(servant)」と「学(learner)ぶ者」という属性は、「主人(master)」と「教(teacher)える者」は支配と被支配の関係にあるわけだ。ステイヴンはあえて下位の立場を取ること、支配者(具体的にいえば、これまで本研究が扱ってきたカトリック教会と大英帝国)に抗おうとする。

ここで本節の論点を先取りすれば、ステイヴンはこれらのネガティブな自己意識から十全に解放されることはない。むしろ「目覚め」からはほど遠く、作家としての見通しも立たずに行き詰まっている悩める青年である¹⁹²。しかし、逆説的に聞こえるかもしれないが、

¹⁹² これについてはジェド・エステイ(Jed Esty)が“The Colonial Bildungsroman: *The Story of an African Farm and the Ghost of Goethe*”の中で“コンラッド、ウルフ、ジョイスとい

このように彼が終始ためらい、違和感を覚え、割り切れない状況にすることが、彼が真に政治的であることの証左であると本節では主張したい。英国からの独立を目指す政治的なスローガンに賛同することができず、当時盛んであった政治、文化双方のナショナルリズムからも距離を置いていた彼の態度は、中途半端であり、彼の思想や言動も勇猛果敢であるとは必ずしも言えない。だが、悩ましさの中にある状態、言わば「へどつつかずの状態」にあることが、強力な政治的・文化的・社会的支配を前にして個人が取り得る唯一の抵抗の手段なのではないか。政治的なスローガンとは異なる「わかりにくさ」を抱えたまま、ローカルな歴史をいかにして「大きな物語」としての歴史にぶつけてゆくことができるか、それが本節で検討する主題である。では、まずは主人公のステイヴンが置かれている従属的な状況を見てゆきたい。

ふたりの主人と召使

『ユリシーズ』第一挿話に登場する三人の若者、ステイヴン、マリガン、ヘインズの三人は、当時の英国による帝国主義的歴史状況を反映した人物像となっている¹⁰⁸。ヘインズはオックスフォードを卒業し、現在はアイルランドの民話を採集するためにダブリンに滞在している英国人で、マリガンはアイルランド人ではあるが、オックスフォードへの留学経験を持ち、プロテスタント系の大学トリニティ・カレッジに通う医学生である。

ステイヴンの「ふたりの主人」に仕える「召使」としての自意識は、以下のヘインズとの会話に端的に示されていると言える。大変重要なこの箇所については、本研究第一章から繰り返し言及してきたが、改めてその文脈と共に詳しく見てゆこう。

— つまりさ、とヘインズが話し始めた。

ステイヴンは振り向くと、彼をじっとと眺める冷たい視線がまったく不親切というわけでもないことに気づいた。

つたモダニズムの作家達は「植民地主義が教養小説とヒューマニストの理想を崩壊させた」という歴史意識の反映から、あえて「顕著に成長することのない若い主人公たち(youthful protagonists who conspicuously do not grow up)」を描き出したのだという興味深い指摘をしている(411)。エスティは『肖像』を「反成長物語(anti-developmental fiction)」と呼ぶ小説群のひとつに数えているが、本論はそれを『ユリシーズ』の「テレマキア」にまで拡大することにする。

¹⁰⁸ 人物をそれぞれの国家に対応させ、象徴的に政治的状况を語るという手法は、本研究第一章で確認したように、既に『ダブリン市民』の「レースのあと」(After the Race)の中に「民族のアレゴリー」として現れている(滝沢 一二三—二九)。しかし、「レースのあと」でのアイルランド人ジミーがヨーロッパの列強諸国に対して阿諛追従する人物である一方で、ステイヴンはそのような帝国主義的「レース」からは距離を置いている。

ヘインズがここで、アイルランドの植民地化事業に全面的に賛同する人物として描かれていないことは意義深い。植民地の支配形態には、軍事的制圧や暴力といったハードな側面と、文化的搾取というソフトな側面があるとすれば、彼は明らかに後者に属する。

「つまり、君には自由に行動する能力があるってことさ。君は君自身の主人なんだと僕には思える。」

「僕はふたりの主人の召使いなさ、とステイーヴンは言った。ひとりはイギリス人で、ひとりはイタリア人なんだ。」

「イタリア人だって？ とヘインズは言った。」

「狂気の女王。年老いていて嫉妬深い。我の前に跪け。」

「三人目もいるがね、とステイーヴンは言った。片手間の仕事をやらせたがる奴さ。」

—After all, Haines began...

Stephen turned and saw that the cold gaze which had measured him was not all unkind.

—After all, I should think you are able to free yourself. You are your own master. it seems to me.

—I am the servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian.

—Italian? Haines said.

A crazy queen, old and jealous. Kneel down before me.

—And a third, Stephen said, there is who wants me for odd jobs. (U1.633-41)

会話と共に、ステイーヴンの意識の流れが巧みに挿入されているこの箇所、イギリス人ヘインズに対する彼の確かな敵意を見て取る¹⁹⁴ことができる。ヘインズの「主人(master)」という言葉に対応する形で、ステイーヴンは「召使い(servant)」という言葉を使う。また、ヘインズが「イタリア人だって？」という問いを發するにも拘わらず、ステイーヴンは意識の中心だけで「狂気の女王。年老いていて嫉妬深い。我の前に跪け」と返答しているが、実際の発話では「三人目もいるがね」と言って、ヘインズの問いを無視している。三人目とは、彼に対して威圧的に振る舞うマリガンへの当てこすりであるが¹⁹⁴、ここで重要なのは前者のふたりである。このあとの会話で明示されているように、「ふたりの主人」とは、「大英帝国(the imperial British state)」と「神聖なるローマ・カトリック使徒教会(the holy Roman catholic and apostolic church)」を指している。ヘインズは、ステイーヴンの言葉を受けて、イギリスによるアイルランドへの圧政を認め、「おそろくアイルランド人ならそんな風に考えるだろうね(An Irishman must think like that, I daresay)」と理解を示しながらも、最終的には「悪いのは歴史のせいだね(It seems history is to blame)」(U1.647-49)と切り捨ててしまふ。

ここに見て取ることができるように、表面きは紳士のヘインズではあるが、読者は彼の裏の顔を知っている。その前の晩、ヘインズは「黒豹(black panther)」が見えると叫び始め(U

¹⁹⁴ ギフォードが指摘するように、「片手間の仕事(odd jobs)」をする者こそ、「下級士官」「下級端」「下働き」を意味する“dogsboddy”に他ならぬ(15)。

1.57) 幻影に向かって発砲をしているのだ¹⁹⁵。デクラン・カイバード(Declan Kiberd)は「ここに当時の英国人が持っていた植民地支配に対する罪悪感が、理性の隠れた夜に発現したのであるという興味深い指摘を行っているが(2009] 50)」、ステイヴンの夢に現れる母の亡霊もまた「良心の呵責」という別種の「罪悪感」が生み出したという点では、共通性を見て取ることができるだろう。そして重要なことは、ステイヴンがこの日の朝、目覚めが悪いのはヘインズの発砲事件の為だということである。目覚めがある種の覚醒を暗示するとすれば、英国人ヘインズは象徴的にステイヴンの覚醒を阻む存在となっていると考えられる。

さらに、ステイヴンは“A crazy queen, old and jealous”¹⁹⁶と考えるが、*クニ*での「女王」という比喻は、狂気にあり、老いぼれて、嫉妬深いという形容から、死んだ母親を無意識的に想定していたのではないかと推察される。ステイヴンの母は死の床で、息子に臨終の祈りを求めながらも、その意識は狂気に陥っていた。すなわち、“Kneel down before me”¹⁹⁷という言葉は、ステイヴンにとつて二重の厳命、すなわち実の母およびカトリックの両者からの厳命となるのである¹⁹⁸。しかし、もうひとつ注目すべきなのは「女王」という言葉が、一九〇一年に死去したヴィクトリア女王を暗示しているのではないかということである。こちらは言うまでもなく大英帝国による政治的支配の象徴だ。よって、女王と母親というふたりの死した女は、ステイヴンの意識の流れのなかでは、不定冠詞のAが示すように、ひとりの女性の中に重層的に織り込まれている。母親の死という個人的事象は、ここでもカトリックと植民地支配という社会的コンテクストに強い影響を受けている。ステイヴンの意識の流れは、社会的なものと個人的なものの混合した状態で描写されているのだ。

しかし一方で、ステイヴンの抵抗が見られることも書いておかねばならない。ギフォードの注釈にあるように、キリストはマタイの福音書(Matthew 6:24)の中で、「ふたりの主人に仕えてはならない」と訴えている(1988] 25)。つまり、ステイヴンはふたりの主人の「召使い」であることをはっきりと認めると同時に、二人に仕えていると明言することで、カトリックの厳命を暗に裏切っていることになる。母親の最期の望みを拒否したときと同様に、ステイヴンはここでも教会に対して従属的な立場に在ることを認めながらも、同時にそ

¹⁹⁵ ジョイス研究者にはよく知られているように、この出来事はマリガンのモデルであるゴガティ、ヘインズのモデルであるトレンチ、そしてジョイスの間で実際に起きたことである。エルマンによれば、「一九〇四年九月十四日」に起きたこの出来事がきっかけで、ジョイスは夜が明ける前に、マートロ塔を去ることとなった(1976)。ノーラと大陸へ脱出するのが十月八日であるから、その約一ヶ月前の出来事を六月十六日に移動することによって、ジョイスは住み家を追われる *exile* のモチーフを書き込んだと言えよう。よって、作家の人生を知る者であれば、『ユリシーズ』の後日談として記されるべきは、ステイヴンの再脱出となる。

¹⁹⁶ 事実前節で見たように、「この箇所直前に置かれた“beastly dead”の件で、マリガンはステイヴンが「跪い下る(kneel down)祈らなかつた」*クニ*を糾弾している(U1.93-94, 207-08)。

の地位を拒否しようとしているのである。

主人と召使いの問題に戻ると、ここで改めて注目すべきことは、*“You are your own master”*という表面上は好意的なヘインズの意見にも拘わらず¹⁵⁷、ステイーヴンは頑なに自らを「召使い」の位置に置いているということだ。そしてこの箇所もまた、マリガンの台詞が大きく関わっている。『ユリシーズ』の冒頭部で、髭剃りを終えたマリガンはステイーヴンの前に鏡を差し出す。

—自分の姿をよく見るのつたな、と彼は言った。このべらぼう詩人が！

ステイーヴンは前屈みになり、差し出された鏡をじつと眺めた。歪んだひびの入ったその表面。逆立った髪。こいつも他の奴らもこんなふう¹⁵⁸に俺を見る。誰がこんな顔を選んだ？

だ？ 虱の集^{たか}った使い走りの犬のよう。こいつも俺に問う。

—女中の部屋からくすねたんだ、とバック・マリガンは言った。……

身を引いて指差しながら、ステイーヴンは苦々しい気持ちのまま言った。

—これがアイルランド芸術の象徴だよ。召使いのひび割れ鏡。

—Look at yourself, he said, you dreadful bard!

Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack. Hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too.

—I pinched it out of the skivvy's room, Buck Mulligan said. . . .

Drawing back and pointing, Stephen said with bitterness:

—It is a symbol of Irish art. The cracked lookingglass of a servant. (U1.134-46)

私たちは再びここで『ダブリナーズ』を「鏡(looking-glass)」と擬えた作家を思い出すべきであろう。鏡に映った姿を通して人々に自らの真の姿——そこに映し出されるのは「麻痺した」大衆だ——を見つめてもらいたいと願っていた作家が、己の分身に鏡を見させることの意義は小さくない。しかし、ここで重要なのは三点である。第一に「ひび割れ」である以上この鏡は像を正確に結ぶことはない。アイルランド人が表象される際には、常に歪みが存在

¹⁵⁷ 事実、「悪いのは歴史らしい」というヘインズの台詞はステイーヴンの心に棘として残っているようで、第二挿話のデージー校長とのやり取りで彼は次のように考える——「海の支配者。海のように冷たい彼の目は空っぽの湾を見つめる。悪いのは歴史らしい。僕に向かつて、僕の言葉に対して奴は言う。敵意があるわけじゃない(The seas' ruler. His seacold eyes looked on the empty bay: it seems history is to blame: on me and on my words, unhatin^g)」(U2.246-47)。確かに象徴的に見れば帝国のシンボルであるヘインズであるが、彼が明らかな悪人として描かれていないことを見逃すべきではない。これは後に論ずるようにマリガンの無自覚な底意地の悪さとも関わる。ステイーヴンがマータロ塔眼下の湾に母の最期を想起するのに対し、ヘインズが「空っぽの湾」を見つめるという対照性はここに関わる。

する。帝国はアイリッシュユネスを野蛮として、文芸復興運動は（植民地支配によって）失われた理想として描く。のちにガヤトリ・スピヴァク(Gayatri Spivak)が「サバルタンは語るることができるか」で理論化した（植民地インドの女性は、帝国と男性の二重権力によって常に代理・表象されることがない）、二重の表象不可能性という問題をジョイスは意識していた。第二に、マリガンの言にあるようにこの鏡の元々の所有者は「女中(skivvy)」であり（この後マリガンは「不器量な召使い(plainlooking servants)」と言い換えている(U1.139))、そこには主人と召使いという権力構造が示されている。ここにステイーヴンの「ふたりの主人」を重ねれば、本研究がこれまで論じてきたアイルランドにおける二重の支配、すなわち政治と宗教の両面にわたる支配が暗示されていると言える。以上はこれまでの先行研究でも指摘されてきたことであるが¹⁹⁸、ここで付け加えたいのは第三点として、鏡が盗品であるということだ。すなわち、主人が所有する女中／召使いが所有する鏡という入れ子構造には、この後見るように「質屋」としてのアイルランドという問題が反映している。ステイーヴンの立場は、ひび割れの鏡を奪われた女中／召使いである。

自らを小さくしか評価できない人間

夢の中で母の亡霊に取り憑かれているステイーヴンが、母の死というトラウマ的経験に今なお苦しんでいることは明らかだ。そしてこれは一九〇四年、二十二歳のジョイス自身の姿でもあった。しかし、極めてナイーヴな仮定であるが、もしこのときステイーヴンが何らかの社会的成功を収めていたら、これほどまで良心の呵責に苦しんでいただろうか。パリでの留学に成果を見いだせず、芸術家としての見通しも付かなかったその無力感もまた見なければならぬ。自らが「召使い」であるという劣等感に塗れた自意識はそのこととも深く結びついているはずだ。マーク・モリソン(Mark Morrison)が言うように、「ステイーヴンに教会に服従してもらいたいデダラス夫人の願望こそが、彼に「我仕えず」の決意をさせた原因なのであり、今では母親の臨終の願いに従わなかったことに対する罪悪感の形で彼に取り憑いているのである」(It is Mrs. Dedalus' desire for Stephen to submit to the church that caused his "non serviam" and now haunts him in the form of guilt over disobeying his mother's deathbed wishes) (352)。つまり、『我仕えず』という単なる抵抗や拒絶だけではなく、強い「内心の呵責」にも取り憑かれているステイーヴンの自己意識が、「ふたりの主人」の「召使い」であると自嘲的に認めながらもそれに抗おうとする姿勢と重なるのだ。モリソンは言う——「ステイーヴンは「アイルランド文化を持つ」遺産」、すなわち父なるものという「法律的な虚構」から失われているものが、母なるものであることを理解している」(Stephen allows himself to understand that what is missing from this "inheritance," from the "legal fiction" of paternity, is the mother) (349)。従来論じられているようなブルームとの（擬似的な）父子関係よりも、「母なるもの」に本研究が着目するのは、父なるものが権力関係に結びつくのに対して、そこからこぼれ落ちるものをいかに表象すべきか

¹⁹⁸ 例えば、Wachtel 118-19 や Deane [2004] 33 を参照のこと。

ということがジョイスの芸術家としての使命であったと考えられるからである。

ここでもう少し「母なるもの」について考察しておきたい。本論第一章で確認したように「灰色」は、当時のダブリン社会を示す「麻痺」の色であり、「姉妹たち」においては主人公に取り憑く「灰色の顔」がそのことを何よりも象徴的に指し示していた。興味深いことに『ユリシーズ』の第一挿話では、灰色は二つの点で象徴的に用いられている。第一に、マリガンがダブリン湾の海について「灰色の甘美な母か？ 青っぱなの緑色をした海。玉すくみの海(a grey sweet mother? The snotgreen sea. The scrotumtightening sea)」と述べていることである(U1.77-78)¹⁹⁹。snotgreen とはステイヴンのハンカチについた鼻水の色であり、マリガンは詩人氣質のステイヴンを揶揄すべく、snotgreen が「我らアイルランド詩人にとって新しい芸術の色(A new art color for our Irish poets)」だとも述べている。ここでも爽快な朝の海は、灰色という薄暗い色によって曇らされている。緑は伝統的にアイルランドのケルト性を示す色とされるが、それに傷が付けられていることを示唆していると言えよう。「海は我らが偉大にして甘美なる母なんだ。こつちに来て見てみよう(Shē is our great sweet mother. Come and look)」(U1.80-81)とマリガンに促されるままに、ステイヴンがダブリン湾を見つめる。すると、母の亡霊の記憶が、この台詞によって歪んでゆく――「擦り切れた袖の先に彼は海を見た。彼の隣の肥え太った声「マリガン」が偉大にして甘美なる母と讃えた海。湾と水平線が作る円は濁った緑色の液体を湛えている。白い陶磁器のボウルは彼女の死の床のそばにあって、その中には、大声でうめくような嘔吐の発作を催すたびに、彼女の腐った肝臓から絞り出される緑色のどろりとした胆汁が入っていた(Across the threadbare cuffedge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the wellfed voice beside him. The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting)」(U1.106-08)。

バーナード・ベNSTOCK(Bernard Benstock)は第一挿話について「インズが“the ruler of the sea”と喻えられている」と母の亡霊を関連付けて、「海こそが『ユリシーズ』のマテロ塔を取り囲む状況を描いたこの章を支配するものであり、その象徴が意味するのはステイヴンが相続権を奪われている状況なのである(It is the sea that dominates this Martello-Tower-and-Environs chapter of *Ulysses* as the symbol of Stephen's disinheretance)」と述べた²⁰⁰([1974] 16)。²⁰¹上に分析した傷つけられた緑としてのアイリッシュネスを重ね合わせるならば、ステイヴンの“disinheretance”という状況は補強されるだろう。しかし、ベNSTOCKはマリガンがステイヴンに海を見るように促すのは、ステイヴンが母の臨終の望みを拒否したことを認識させるためであると論じているが、これには首肯しかねる。確かに、マリガンは真にイギリスに対して反抗的ではないという点

¹⁹⁹ “The scrotumtightening sea”という冗談もまた「睾丸」をすくませるという点で、男性性を脅かす、すなわちステイヴンが父となることを阻むものと言えよう。

において、ステイヴンの対局にはある²⁰⁰。しかし、彼の悪意は意識的であるというよりも、「俺の言葉はその場限りだ。鬱ぎ込むのはよせよ(I'm inconsequent. Give up the moody brooding)」(U1.235-36)とあるように、無意識的な意地の悪さなのだ²⁰¹。ステイヴンが未だ母親の死の問題に決着を付けることができないでいるにも拘わらず、彼は「我が偉大にして甘美なる母」などと無神経に呼びかける。マリガンのそういう姿勢は、表面上はヘインズを軽蔑しつつも、無意識のうちに追従している態度と結びつく。マリガンはヘインズの陰口は叩くが、真に英国と対立する気はないのである。

灰色についての第二のポイントは、マリガンがステイヴンに渡そうとした灰色のズボンの存在である。しかし、ステイヴンは「灰色のは着るわけにはいかないよ(I can't wear them if they are grey)」(U1.120)とその申し出を断ってしまう。まもなく母の死から一年が経つにも拘わらず、喪に服することを頑なにやめようとするステイヴンを、マリガンは「母親を殺しときながら、灰色のズボンは穿けなかつた(He kills his mother but he can't wear grey trousers)」(U1.122)と攻撃する。²⁰²注目したいのは、昨晚パブで会った医者がステイヴンを「痴呆性全身麻痺(g.p.i:General paralysis of the insane)」だと評していたと、マリガンがふと思いついたように言い出すことだ。マリガンだけでなく他の人々から見れば、母の臨終に祈りを拒否したステイヴンの行動は「狂気」の沙汰であり、全く理解を超えているというわけである。この点からもステイヴンはハムレットになぞらえられていると言えるだろう。すなわち彼は、亡霊に取り憑かれ、狂気に陥った人間としてマリガンから見なされているわけだが、一方ハムレットもまた父親の亡霊に呼びかけられ「狂気」に陥ってしまうのである。ステイヴン＝テレマコス＝ハムレットという図式は、『ユリシーズ』を考える際の大前提ともなっているが、ここで確認しなければならないのは、灰色と麻痺、そして狂気の三者が、「姉妹たち」と同様に隣接関係にあつて提示されていることである。第一章第一節で論じたように、灰色が生と死の過渡期(transition)を示す色であるとするれば、黒い服を着るステイヴンと「光り輝く白い歯」をのぞかせるマリガンという人物の対立にあつて、物語の背景にある海が、またステイヴンの脳裏に焼き付く母親の

²⁰⁰ 「マリガンの役割」を、例えばシュヴァルツは「ステージ・アイリッシュマン」や『ファウスト』のメフィストフェレスに見ており(1987) 84-85)、ケナーはマリガンを「ステージ・アイリッシュマン」に、ステイヴンをステージ詩人に見立ててその対照性に注目してゐる(1978) 68-69)。

²⁰¹ これに関しては、マリガンがステイヴンを励ますようにイエイツの「フアーガスと共に行くのは誰か? (Who Goes with Fergus?)」を歌うのであるが(“And no more turn aside and brood/ Upon love's bitter mystery/ For Fergus rules the brazen cars”)(U1.239-41) その曲は奇しくもステイヴンの母が死の床で歌つて欲しいと望んだ曲だったことを思い出したい。マリガンはこの事実を知っていたと考える批評家もいるが、私は『ユリシーズ』の鍵語である「偶然の一致(coincedence)」がここでも起きていると考える。マリガンの励ましは、皮肉にもステイヴンにさらなる苦痛を与えるだけであり、その曲に導かれるように母の亡霊が二度目の登場をする。音楽が亡霊を呼び出すことについては、本研究第一章第三節の「死者たち」で見たとおりである。

イメージが、灰色（及び、灰色がかつたよどんだ緑色）になっていることは興味深い。黒と白と灰色の三者関係から、ステイヴンもまたハムレットと同じ悩みの下にいと云ってよい——「留まるべきか、去るべきか、それが問題だ(To be or not to be, that is the question)」というあまりにも有名なあの問の下にである。しかし、ステイヴンは、「復讐」へと踏み切ったハムレットとは異なり、直接的な行動に出ることはない。第一挿話の終わりで、マリガンやヘインズを疎むように「王位を奪う者(Ururper)」と心の中で呟き、「今夜はここで寝ないぞ(I will not sleep here tonight)」(U1.739-40)と決意するのみである。そして、本論はこの消極性をむしろ評価する。

では、何故ステイヴンはこれほどまでに自らを小さく評価することしかできないのだろうか。既に述べたように、第一挿話で繰り返し想起される母親の亡霊は、第二挿話においても尚、強い拘束力を持つ。本章第一節では、授業のあと算数の課題を習いに来たサージャントを見つめながら、ステイヴンが自分とこの少年を重ね合わせる姿を見た。この箇所は、母親の亡霊という問題を考える際に欠かすことのできない箇所だ。以前の引用に続く部分で彼は次のように考える。

のろのろとした震える手つきでサージャントは数字を写した。絶えず手助けの言葉を待ち望み、その手は不安定な記号を忠実に動かす。青白い肌の奥には恥ずかしさから微かな赤い色が揺らぐように滲んでいる。母の愛、主格的かつ対格的属格。弱い血と酸っぱい乳清で彼女は彼に授乳し、新生児用の細長い布で彼を包み、他人の視線から隠した。

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かっている。そこに一度でも、あるいはそこでも手を置くにはあまりに遠く離れてしまっている。まるで僕たちの視力のように、僕の少年時代は遠くに、彼のは秘密のままに。秘密は、沈黙のまま、石のように、僕たち二人の心の暗い宮殿に居座っている。秘密は自らの専制に飽き飽きしているのだ。引きずり下ろされたいことを望む暴君。

In long shaky strokes Sargent copied the data. Waiting always for a word of help his hand moved faithfully the unsteady symbols, a faint hue of shame flickering behind his dull skin. Amor matrix: subjective and objective genitive. With her weak blood and weysour milk she had fed him and hid from sight of others his swaddling bands.

Like him was I, these sloping shoulders, this gracelessness. My childhood bends beside me. Too far for me to lay a hand there once or lightly. Mine is far and his secret as our eyes. Secrets, silent, stony sit in the dark palaces of both our hearts: secrets weary of their tyranny: tyrants, willing to be dethroned. (U2.163-72)

確かにサージャントは、貧弱で出来の悪い生徒である。「僕たちの視力のように」という表現は、『肖像』第一章に描かれたクロノゴウス時代の運動の苦手な少年ステイヴンを読者に想起させる。そして彼は自分にも息子を過度に庇護する母親のいたことを思い出すので

ある。

「」で着目したのは「弱い血(weak blood)」という表現だ。母乳が充分に出ないため「酸っぱい乳清」で子どもを育てる虚弱な母親のイメージは、この引用部分の直前にある次の表現と呼応している——「だが、誰かが彼を愛したのだ。彼を両腕に抱き、胸に抱いたのだ。

彼女がいなかったならば、世界の競争は彼を踏みつけにしたことだろう。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い、水っぽい血を愛したのだ(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)」(U2.140-43)。子どもの中に流れる自分と同じ血を愛する母親の姿。ここで「弱い血」が示すのは、自らの弱点が子どもにも受け継がれてしまうという一種の運命論とも言うべき、血縁関係である。まさしく自らのルーツを露わにするという点で、血は親子のつながりを明示している。母親が息子の「弱々しい、水っぽい血」を愛するのは、かたつむりのように軟弱な我が子に自らの姿を見るからであり、それ故、母親は我が子を「他人の視線」からひた隠し、彼が「世界の競争」に踏み潰されないよう必死で守ろうとする。なで肩の醜い我が子を他人に見せたくない、丸ごとくるんでしまおうという母親の歪んだ愛情は、母の独占欲とも言えるだろう。よって、先の引用における「秘密(secret)」とはそのような一種の呪いとして読むことができるのではないだろうか。

つまり、自分が虚弱であることは、母親から弱くて悪い血を受け継ぐことによって、不可避免的に運命付けられているということであり、それが支配的な「暴君(tyrants)」としての秘密である。この遺伝という秘密をステイヴンは暴こうと思えばできるのだが、それが明らかになったときに自らの宿命的な弱点を見せつけられることを考え、暴くことができずにいる。「僕の少年時代が僕の側でかかっている」と考えながらも、それに「手を置くにはあまりに遠く離れている」と諦めるステイヴンは明らかに、時間的にも物理的にも距離感が混乱している。冷静に考えれば、我々には授乳されている時の記憶は全くないはずであるが、彼は出生時の記憶を捏造しているのである(これは本論第二章第一節で見たとおりだ)。つまり、記憶がないにも拘わらず、彼の極めてネガティブな自己意識が、自らの幼児期をこのような惨めなものだったに違いないと低く評価してしまうのである。

「暴君」という言葉には、同時に政治的な含意を見て取ることが可能である。なぜ母親が虚弱で「弱い血」を持っているかといえば、ある者が我々の上に立って支配をしているからだという推論が、ステイヴンに「暴君」という言葉を連想させる。すなわち、自分が虚弱な人物であるという出生の呪いが「暴君」であるとき、個人を超えて社会を政治的に支配しているイギリスという姿が浮かび上がるのである³⁰²。ディージー校長がそうであるように、

³⁰² 『ダブリナーズ』の中で、「暴君」のような暴力的な振る舞いを見せるのは、「複写(Counterparts)」の主人公ファリントンである。強い劣等感に苛まれ、酒に酔った勢いで、その苛立ちを息子のトムにぶつけるファリントンは、ある意味では「典型的な」アイルラン

実際には自らが英国によってあらゆる面での支配を受けているという被支配者の認識さえ持たなければ、秘密は暴かれることなくアイルランドの政治的、社会的立場を自覚しなくて済む。事実、デージー校長の思想は、拝金主義と反ユダヤ主義、女性蔑視に貫かれており、彼はアイルランド人でありながら、あたかも同胞を支配する者であるかのように振る舞う。政治的に敏感なステイヴンが、凶らずも「暴君」という言葉を使うとき、先に論じた「主人」と「召使い」という主従関係に憤りを感じている彼の政治性が反映されているとは考えられないだろうか。支配者にとって都合のよい種々のイデオロギーは、被支配者にとっても自らの不遇を受け入れるために有用なものである。秘密としての「暴君」はその専制に飽き飽きし、引きずり下ろされることを望んでいるにも拘わらず暗闇に居座っている。これはまさしく植民地政策の終末において、その破綻を自覚しながらも継続せずにはいられない支配者の断末魔の様相を映し出していると言えるだろう。

以上見たように、ステイヴンから見て取ることができるのは、自信を持つことができず、自らを低く見ることしかできない者の姿である。血のつながりという運命に抗うことのできない若者とも呼びうるだろう。分身とも言えるサージヤントが「少しずり落ちた眼鏡 (slanted glasses)」から彼を見返しているのは意味深長である。先に言及したように、「アイルランド芸術の象徴を「召使いのひび割れ鏡」と考えるステイヴンはまさしく glasses を前にしたとき、自己自身の姿を直視せずにはいられないのである。鏡の特徴とは、言うまでもなく反射する (reflective) ということであり、それは彼の「内省的気質」とも大きく関連しているだろう。しかし、「ひび割れた鏡」と「少しずれた眼鏡」では自身の全体像を正確に映し出すことはない。この両者から見て取ることができるのは、自己の姿を全体として明確な形で捉えることのできないステイヴンの無力な姿である。

ステイヴンにとってのトラウマの歴史とは、一つには母の死に際して祈ることができなかったという個人的なトラウマ的経験であり、同時にサージヤントと自らを重ねて見ずにはいられない自らの「弱い血」の自覚である。彼の自省する力は豊かであり、読者から見れば、彼は才能に満ちた若者と映る。しかし、(二)で見て取れるのは、自らを小さくしか評価できない負い目を持った人物である。これこそまさに植民地アイルランドに住む者のひ

ド人男性であり、実際に息子を打擲する。しかし、ジョイスは弟への手紙で「知っての通り、僕は暴君のような振る舞いには味方をしない。だけど、多くの夫たちが粗暴だとしても、彼らの生活する雰囲気は粗暴なのであり(「複写」を読んでもらえばわかると思うが)、妻たちや家族の幸福への願いが満たされることは少ないのだ(I am no friend of tyranny, as you know, but if many husbands are brutal the atmosphere in which they live (vide Counterparts) is brutal and few wives and homes can satisfy the desire for happiness)」と書いている(SL130)。つまり、救いようのない暴力的な人物であっても、彼がそのような行為に走る社会的原因／背景への配慮をジョイスは忘れていない。同様に考えれば、ここで秘密を「暴君」と仮定するのは、「弱い血」の背後にあるものを見ようとする上記のような視点がステイヴンにあったとしても不思議はないからである。何よりもまず、貧困がアイルランドにとって緊急の政治的課題であったことを考えるとき、母親の血の弱さには植民地下のダブリンの社会的要因が作用しているのである。

とつの事例であり、同時にジョイス自身の当時の自己認識だったとも言えるだろう。しかし、仮に自らがダイダロスの息子イカロスのように「地に呪われた者」であったとしても、ステイヴンは自らが作家、すなわち父なるジョイスとなるためには飛翔をしなくてはならない。ステイヴンは、歴史という悪夢から解放されない限り「自己実現」を果たすことはできないと考えているが、それは正しいことであろうか。民族的歴史と個人史の両面に苛まれるステイヴンにとつて、歴史とは確かに彼に取り憑く「亡霊」であり「トラウマ」である。しかし、本論がこれまで見てきたように、フロイトやカールスは、トラウマをそこから逃れるのではなく、正面から対峙（徹底操作）すべきものとして捉えている。次項では、歴史の悪夢に対抗する手段として逃走ではなく、対峙を選ぶことに気付き始めたステイヴンを見る。

ステイヴンの歴史意識と可能態としての歴史

結城英雄は『ユリシイズ』の謎を歩く』の中で、ステイヴンにとつての悪夢とは「母との問題に起因して」おり、「歴史的現実とステイヴンがそれほど深く関わっているとは思えない」と述べているが（「一九九九」七七）、果たしてステイヴンにとつて歴史とは個人史的な側面だけなのであるうか。確かに、死んだ母親はステイヴンの夢の中で実におぞましい姿で現れ、彼の良心を繰り返し苛み続ける。ステイヴンを主人公に据えた『ユリシイズ』の最初の三挿話において、彼は何度も母親を想起する。しかし、本論第一章で見たように、フロイトに従えば「不気味なもの」が示すのは、「抑圧したものの回帰」、すなわちトラウマ的経験の痕跡である。「姉妹たち」の神父が、少年の夢の中で「灰色の顔」|| 「不気味なもの」として現れ出ていたということが、少年にとつてのトラウマ的な体験となり、麻痺を引き起こしたことを考え合わせるとき、ステイヴンにとつて母の亡霊に付きまとわれる体験は「姉妹たち」の少年の事例／症例(cases)と類似している。すなわち、夢に現れる死者のイメージは「亡霊」となって彼を苦しめているのである。個人的な体験だけに還元することのできないステイヴンの苦悩は、宗教的不信と共に、当時のアイルランドの歴史的状况を明確に意識しているが故に、一層強い束縛や恐怖となって彼を責め立てると考える方が解釈の幅は広がるだろう。何よりもまずステイヴンは「ふたりの主人」の召使いであり、母の亡霊に囚われた人間なのだ。個人的な体験であるトラウマが、当時のアイルランドが抱える社会的、歴史的トラウマでもあるということを析出すること、そしてそれがジョイス作品の亡霊表象に反映されていることを明らかにするのが本論文の目的である。

本節の冒頭で掲げたように、最後にステイヴンの三番目の自己意識、「教師」ではなく「学ぶ者」としての自己意識について考察する。ここでは、これまで論じた二つの自己意識（「ふたりの主人」に仕える「召使い」と母の亡霊に取り憑かれた者）が持つ個人的かつ社会的なトラウマの側面を、歴史という大きな視野から見ること、ステイヴンは何を目指そうとしたのか追求することになる。なぜステイヴンが悪夢という否定的な比喻で歴史を形容したのか、そしてその問題とどのように対峙してゆこうとしたのかを最後に分析す

る。

質屋としてのアイルランド

ここにひとまず、英国による植民地支配の現状がステイーヴンによってどのように認識されているのかを見てゆこう。第二挿話の歴史の授業の途中で、「キングズタウン・ピア (Kingstown pier)」を「当て外れの橋(a disappointed bridge)」に喩えたステイーヴンは、以下のような内的独白を行う²⁰³。

ヘインズのチャップブック向き。ここにいる生徒たちは誰も聞きやしない。今夜大酒を飲んで馬鹿騒ぎしている最中に、手際よく奴の心の磨かれた鎧を一刺ししてやろうか。それでどうなる？ 甘やかされ軽んじられている雇われ道化師が、宮廷で寛大な主人からお褒めの言葉をいただくまでのことだ。どうして連中は皆あのような役割を選んだのか？ まさか優しく頭を撫でてもらうためばかりではないだろう。連中にとっても歴史はたつぷり聞かされているお話にすぎないのだ。連中の土地は質屋にすぎない。

For Haines's chapbook. No one here to hear. Tonight deftly amid wild drink and talk, to pierce the polished mail of his mind. What then? A jester at the court of his master, indulged and disesteemed, winning a clement master's praise. Why had they chosen all that part? Not wholly for the smooth caress. For them too history was a tale like any other too often heard, their land a pawnshop. (U2.42-47)

第一挿話で *history* という単語が現れるのは、ヘインズの台詞——「悪いのは歴史らしい」——であったが、第二挿話ではこの箇所が *history* という単語が初めて出てくる。この独白に見出すことができるのは二つの主従関係だ。ひとつは言うまでもなく「宮廷道化師(jester)」とその「主人(master)」である。北村富治の『「ユリシーズ」注解』によれば、この *jester* は直接的にはイギリス人ヘインズに対するマリガンの態度を揶揄したものだが、間接的にはアイルランドの文化的背景を売り物にすることでイギリスにおいて文学的な成功を収めた、オスカー・ワイルドを始めとするゴールドスマスやシェリダン、ショーなどアングロ・アイリッシュの喜劇作家たちのことである(七八)²⁰⁴。連絡港のキングズタウン埠頭を「当て外

²⁰³ キングズタウン(現ダン・レアリー)は『ダブリナーズ』の「エヴリン」でも描かれているように、移民するアイルランド人たちが、海外へ出て行くときの出口であり、亡命者たちは失意のうちにこの場所へ向かうことが多かった。また、この橋は一八二一年にジョージ四世の行幸を記念して作られたが、王はアイルランドの自治に対して冷淡であったため、アイルランド人を失望させることになった歴史的経緯を踏まえて、ステイーヴンは「失望」と呼んでいる。

²⁰⁴ ジョイスは『Oscar Wilde: The Poet of Salomé』の中で、イギリスの文学界で認められるためにワイルドは「宮廷道化師」としての役割を演じなければならなかったとその境遇に同情を寄せている(CW 202)。しかし、近年のワイルド研究では彼は「愚者を演じる賢者(a

れの橋」としてその歴史的経緯を説明することは、アイルランドの民話を採集するヘインズの「チャップブック」に対して知的な奉仕をすることになるだろうとステイヴンは想像する。しかし、彼自身はそのような「宮廷道化師」としての役割など演じたくないと考えているのである。

加えて *pawnshop* という言葉もまた、もうひとつの主従関係を暗示していると言える。質屋とは、質草として客からの「借りもの」が並ぶ店であり、同時に質屋は客を経済的に瘦せ細らせる。つまり、自分の持ち物を一度売り渡してしまえば十中八九もう二度と自分のものになることはないのが質草なのである。質屋という比喩がアイルランドの国土を指し示すとすれば、その店の主人はイギリス人であり、客はアイルランド人に相当する。そして、質草＝商品とはアイルランド人が、主人に質入れすることで失ってしまった文化的遺産である²⁰⁵。アイルランドの人々が搾取される場所として、すなわち植民地下の社会を表象する場所として、自らの国を質屋になぞらえるステイヴンは、アイルランドの歴史を、主人に服従する者たちの歴史として捉えている。先に論じたように、質屋という単語を使うとき、アイルランド社会が政治的かつ宗教的な二重の支配を受けていることを彼は踏まえているのだ。従って、ステイヴンの歴史観は、言うなれば「召使いの歴史観」だと取り敢えずは言える。しかし、この「召使い」は単なる召使いではないことを本論は後に確認することになる。

二つの歴史観と学ぶ者

ステイヴンの歴史観に対立する形で、登場するのが校長デイジーの歴史観である。デイジーはイギリス式の教育を施す親英的なアングロ・アイリッシュ(Anglo Irish)であり、ギフォードの注釈によれば、アウグステイヌスからブルーノ、そしてヘーゲルへと至る目的論的歴史観を持っている。「人類には道德的かつ精神的な進化が不可避免的に訪れるとするヴィクトリア時代の信念(the Victorian faith in the inevitability of man's moral and spiritual progress)」を反映した彼の歴史観は、同時に拝金主義や反ユダヤ主義、女性嫌悪／蔑視と結び付いている(Gifford [1988] 39)。また、デイジーはアイルランド人であれば当然知っているべき自国の歴史を誤認していることから、ステイヴンとは対局の位置にある。当

wise fool)であったと見做されている。つまり、英国に阿る振りをして自覚的に服従のポーズを取っていた「反抗的な」作家だったというわけである(Kiberd [1996] 33-50)。

また、エイミー・フェインスタイン(Amy Feinstein)は、ステイヴンは自らが宮廷道化師の役割を演じていることに自覚的であると解釈しているが(45)、本論はステイヴンはあくまでも「宮廷道化師」の役割を演じていないという立場を取りたい。しかし、アイルランドの「宮廷道化師」たちもその役割を押しつけられていただけで、自ら選んだわけではなかったとステイヴンは結論づける、という彼女の指摘は重要だ(“Stephen concludes that the Irish jesters have not chosen their part; it has been thrust upon them”) (46)。

²⁰⁵ ハリスは言う失われた文化遺産のひとつとは、何よりもまずケルト語(ゲール語)である。象徴的な場面として、第一挿話でミルク売りの老婆がヘインズの話すケルト語を全く理解できないことが上げられる。

然のことながら、ステイヴンは彼に対して深い軽蔑の念を抱いている²⁰⁶。では、ふたつの歴史観が端的に示され、鋭く対立している箇所を改めて見てみよう。

— 歴史とは、とステイヴンが言った。僕が何とかして目覚めたいと思っている悪夢なのです。

運動場の方から少年たちの喚声が聞こえた。ぴぴーつと鳴るホイッスル。ゴールだ。その悪夢があんたを蹴り返すとしたらどうなる？

— 創造主のやり方はわたしたちのやり方とは違うのだよ、とミスター・デージーが言った。すべての歴史はひとつの偉大な目的^{ゴール}に向かっていている。つまり神の顕現に向かっていているのです。

ステイヴンは窓に向かって親指を上げ、言った。

— あれが神ですよ。

フレー！ やー！ ピピッー！

— 何だつて？ とミスター・デージーが尋ねた。

— 通りの叫び声です、とステイヴンは肩をすくめながら答えた。

— History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake.²⁰⁷

²⁰⁶ ユダヤ人は、しばしば言及されるように、常にヨーロッパ社会の歴史的異分子であり、「仮想的敵」である。ラカンの精神分析に従えば、自己同一化のためには他者の存在が必要不可欠であり(Fantasyとsymptom)、それ故ユダヤ人は常に社会的、歴史的に他者化されてきたと考えられる。しかしアイルランド人もまた、イギリス本国においては他者／野蛮として表象されてきた。アングロ・アイリッシュのデージー校長が、アイルランドだけでなくイギリス国内においてもユダヤ人の排斥を望むことは、対イギリス関係におけるアイルランドの他者性に無自覚であることの証左である。

デージーは、古き良きイギリスはユダヤ人の繁栄によって現在死につつあり、一方アイルランドはユダヤ人を決して本国に入れなかった名誉を持つと、歴史認識の上で致命的な誤謬を犯している。第四挿話以降に登場する『ユリシーズ』の主人公レオポルド・ブルームがユダヤ系アイルランド人であることは、デージーの無知と愚かさを一層強調することになる。

²⁰⁷ ハリー・レヴィン(Harry Levin)は『フイネガンズ・ウエイク』について論じる中で、夢と歴史との関わりについて述べている。一九四一年というジョイス批評の初期の段階であることを考慮したとき、レヴィンの「歴史の進行は、夢のようなジョイスの表現において、ダブリンにおける通りの叫び声や夜間の騒音に合わせて編曲されているのだ(The course of history in Joyce's dream-like rendering, is orchestrated to the street cries and nocturnal noises of Dublin)」(142)という指摘は誠に重要であるが、本論は歴史におけるより否定的な側面を扱いたい。またティンダルは、²⁰⁶での歴史＝悪夢という比喻について詳しく解説しているが、彼はあくまでも歴史を逃れるべき対象としてしか捉えていない(Thidall 141)。本論が後に検討するのは、ステイヴンの言う歴史が持つ二番目の比喻——「通りの叫び声」——が持つ意味である。さらに、川口喬一はこの箇所をハムレットとポローニアスとのやりとりに関連付け、そこに「滑稽さと苦さ」を見出している(「一九九四」三二)。この指摘は重要であるが、本論が詳細に分析する「悪夢」や「通りの叫び声」という比喻の意義につ

From the playground the boys raised a shout. A whirring whistle: goal. What if that nightmare gave you a back kick?

—The ways of the Creator are not our ways, Mr Deasy said. All history moves towards one great goal, the manifestation of God.

Stephen jerked his thumb towards the window, saying:

—That is God.

Hooray! Ay! Whirrwheel!

—What? Mr Deasy asked.

—A shout in the street, Stephen answered, shrugging his shoulders. (U2.377-86)

ここで、先に論じた「宮廷道化師(yester)」とデイジーを重ね合わせることが許されるだろう。すなわち、この両者は英国という「主人(master)」に阿る人々なのである。彼の目的論的歴史観は、「神の顕現」というキリスト教的な終末観によっても強固なものとなっている。しかし、ここで注目しなければならないのは、デイジーが「目的(goal)」という言葉を使うとき、図らずも運動場で生徒たちがホッケーを行い、「ゴール」を決めていることである。Goalとはすなわち得点であり、勝利を決定づけるものだとするれば、言わば「勝者の雄叫び」だ。その証左となっているのは、引用箇所のおそらくすぐあとで、子どもたちの無邪気な叫び声が、ステイヴンの意識の中で「アルスターは戦うぞ／アルスターは正しいぞ(For Ulster will fight/ And Ulster will be right)」(U2.397-98)というスローガンに置き換えられていることである。アルスターはイギリスから入植したプロテスタントが支配的な北アイルランドの地域であるが、このスローガンはケルト系アイルランド人の独立を阻む力、すなわち反自治運動と反カトリック運動に結びついている。つまり、ステイヴンは、デイジーが述べた「歴史＝神の顕現(goal)」という図式を「神(goal)＝通りの叫び声＝勝者の雄叫び＝歴史」という図式に置き換えることで、歴史とは所詮、勝者＝支配者が声高に主張するものであって、敗者は黙っていなければならないという歴史決定の論理を言い当てているのだ。ステイヴンが歴史を「悪夢」という否定的な比喻でしか表現することができないのは、召使いには主人の語る(大文字の)歴史に対抗するような代案(alternative)を提示することはできず、黙って服従するより他にないという歴史の問題を含んだことなのである。しかし、ステイヴンは主人＝大文字の歴史に仕える「宮廷道化師」にはなりたくないし、なるつもりもない。

歴史＝悪夢というステイヴンの認識について、カイバードは *The Irish Writer and the World* の中で、ヘインズとの関係について考察しながら、以下のように論じている。悪夢という比喻は、アングロ・アイリッシュのデイジーとのやり取り以上に、やはり英国との関係において重要だと言う。

いはては全く論じていない。

ジョイスのステイーヴンは、イギリス人のゲーリック・リヴァイヴァリスト「ヘインズ」に阿る、新しい植民者であるマリガンによって塔を篡奪されているため、ハムレットの物語が含意するものを正確に理解している。すなわち、ハムレットの物語とは、王位篡奪の話であり、王を演じる者たちの話であり、亡霊たちの話——その命令があたかも悪夢のように今生きている者たちの脳髓にのし掛かる亡霊たちの話なのだ。

His [Joyce's] Stephen, usurped in the tower by the neo-colonial Mulligan, who toadies to the English Gaelic revivalist, knows the exact implications of the story of Hamlet – a tale of usurpation, of player kings, and of ghosts whose injunctions press like nightmares upon the brains of the living. ([2005] 175)

本論第二章で見たように、カイバードは「こ」で（註釈こそ一切ないものの）、カール・マルクスの『ルイ・ボナパルトのブリュメール十八日』の文言——「すべての死せる世代の伝統が、悪夢のように生きている者の思考にのしかかっている」（一六）——を踏まえている。カイバードに先立ちアイルランドのポストコロニアル批評の創始者とも言えるシェイマス・デイン（Seamus Deane）は、次のように分析する。マルクスは一七八九年のフランス革命に参加した者たちがその正当性を得るためにローマ時代の衣装に身を包むことによって、過去を反復していたことを指摘しているが、これを受けてデインは、当時のアイルランド文芸復興の中に見受けられた「現在を過去の繰り返しに貶めてしまっている試み(an attempt to make the present a rehearsal of the past)」こそ、ステイーヴンが「悪夢」として退けたかったものであると、分析している([1992] xxxix)。つまり、「絶えざる繰り返し(endless repetition)」ではなく、全く新しい歴史の創造を願うステイーヴンの姿をデインは強調している。カイバードはこれに倣って、上に引用したように、ハムレットと同じく篡奪者たちを前に行き詰まっている状況をステイーヴンの中に見出し、「ステイーヴンが最も憤りを感じているのは、彼をもう一人の付き従うアイルランド人の役者へと転向させようとするイギリス人の欲望なのだ(What Stephen resents most is the Englishman's desire to convert him into another obliging Irish actor)」と論じて([2005] 175)。なぜなら、ヘインズが表象する英国の帝国主義は、マリガンのみならずステイーヴンにも「宮廷道化師」の役割を演じさせようとするからである。権力を忌避するステイーヴンの態度は、上で論じたように、父なるものの拒否と結びつくであろう。カイバードは続ける——『肖像』の冒頭で自らの父を「紳士」だと宣言したステイーヴンは、最後には「自分自身の過去を賛美する者」であると嘲弄する。そして『ユリシーズ』の冒頭では、自由裁量と自尊心の代替となるようなイメージを探求するために、彼は父なるものから逃れようとしているのだ(The Stephen who at the start of *A Portrait* proclaimed his father 'a gentleman' ends by scoffing at him as 'a praiser of his own past': by the start of *Ulysses* he has fled the father in search of an alternative image of authority and self-respect) ([2005] 180)。ジョイスの目指すものが、過去の反復ではなく新しいものの創造であると解釈するならば、ステイーヴンが当時の

アイルランド文芸復興運動とヘインズの中に見た過去への無反省な郷愁と執着は、過去が亡霊のように取り憑いているという点で悪夢であろう。ジョイスは、こういう過去の単なる反復を警戒していたとカイバードは *Ulysses and Us* の中でも論じている——「ジョイスはこのような（歴史が単なる反復に堕してしまふ）危険に大変自覚的であった。それ故ジョイスのテクストは彼に先行する作家たちの単なる反復ではなく、彼らが失ってしまったいくつもの潜在能力を全く新しい形式の中へ運び込むことなのだ（Joyce was well aware of these dangers. His text would not merely repeat his predecessors, but carry their lost potentials into a wholly new form）」（[2009] 39）。²⁰⁸ ここで言う「失われたいくつもの潜在能力」を歴史それ自体の中に読み込むとすると、どうなるであろうか。そこに本論は可能態としての複数の歴史を見出そうとするのであるが、これについては後述する。

ここで、またしても宗教と歴史は「悪夢」という形でステイーヴンにとってトラウマであったと主張をすることが可能になるはずだ²⁰⁹。母親の亡霊が現れる場所としての悪夢、主人＝支配者の歴史に従わざるを得ない悪夢、その二つに彼は苛まれている。ステイーヴンを取り巻く二つの夢は袋小路（dead-end）の状況を作り出している。私は先ほど「二つの歴史観の対立」と書いた。しかし、先にアイルランド＝「質屋」という問題において確認したように、デージーが抱く「神の顕現」という目的論的歴史観と、ステイーヴンの「何とか目覚めた」と思っている悪夢」としての歴史では、実際には歴史観の対立とは呼べないかもしれない。この二つの対立が示すのは、「質屋」というアイルランドにおける主人と客に対応するように、「歴史を持つ者」と「持たざる者」という対立である。これは実際には対立の形をなしていないとも言える。なぜならステイーヴンは少なくともこの時点では「代案」となる歴史観を提出できないでいるからである。もはやこれは、対立なき対立と呼ばなければならぬ。しかし、それ故に「抵抗」は存在する。彼にとつて歴史は目覚めたくても目覚めることので

²⁰⁸ カイバードは、デージー流の目的論的歴史観は、十九世紀のジャガイモ飢饉（一八四七―五一年）で親たちを失った世代のアイルランド人たちには受け入れがたいと述べ、以下のように続ける——「ジョイスやイエイツのような作家にとつて、歴史は、進歩的かつ目的的な直線と言うよりはむしろ、繰り返されるトラウマの円環であるように思われたらう（For writers like Joyce and Yeats, history would appear more as a circle of recurring traumas than as a straight, progressive, purposeful line）」（[2009] 60）。この指摘は、本論の悪夢＝歴史＝トラウマという論旨に合致するだろう。

また、アイリッシュ・リヴァイヴアリズムとの関係については、アンドリュー・ギブソン（Andrew Gibson）が「歴史」の問題としてサイクロプス挿話において詳細に論じているが、その際に「これまでのジョイス批評について、『ユリシーズ』の主題としてアイルランドの歴史がその中心にある」とはこれまでそれほど強調されてこなかった（The centrality of Irish history as a theme in *Ulysses* has seldom been sufficiently emphasized）（53）と述べていることは注目に値する。ギブソンは当時の「アイルランド文芸復興」における歴史のとりえ方（Revival historiography）に対して、ジョイスはその性格が一部には英国に寄り寄ろうとするものであるとして、批判的であったと述べている。彼の論文にはポストコロニアルという単語は出ていないものの、ジョイスの政治性に注目しているという点では、一九九〇年代に始まり今日なお支配的な歴史主義的読解の先駆と見做すことができる。

きない悪夢ではあるが、それを自覚しているという一点において、悪夢としてのトラウマを乗り越え得る可能性があるのである。

脱構築的な歴史観——ホッケーの動態性

歴史における支配構造を見通したステイヴンが、本当に黙って従っているはずはない。「代案」は立てられなくとも、代案を立てる方法は知っている。高橋渡が指摘するように、歴史をホッケーのゴールに喩えるとき、ステイヴンは「歴史を、すでに決定され固定化されているものではなくて、少なくとも、現在とこの瞬間にひしめき合う可能性から選択し得る流動的でダイナミックなものとして捉えようとしている」(三〇一)のだ²⁰⁹。つまり「通りの叫び声」||「ホッケーのゴール」という歴史観には、敗者は服従しなければならぬという否定的な意味合いと同時に、ホッケー(ゲーム)の動態性から連想されるのは、可能性としての歴史が持つ複数性である²¹⁰。その証左として、ステイヴンがディージーに向かって挑発的に心の中で問いかける「その悪夢があんたを蹴り返すとしたらどうなる?」という言葉があるのだろう。悪夢である「召し使い(敗者)」の歴史が、試合の勝敗次第によっては支配者の歴史を蹴り返す(逆襲する)可能性もあることをステイヴンは認識している。

しかし、ここで「ゴール」としての歴史を、ステイヴンが片方では認めながらも、同時にそれと抗おうとしていることにも注意を払わないわけにはいかない。「肩をすくめながら」冗談めかして答えるステイヴンは、歴史がひとつのゴールへと向かってゆくような決定論に支配される傾向があることを認めつつも、勝敗によって左右される勝者決定論では、敗者の歴史を取りこぼしてしまうと考えている。ステイヴンは、先に引用したアイルランド||質屋という想像をしたのちに、「もしもピュロスがアルゴスで老婆の手にかからなかったとしたら(Had Pyrrhus not fallen by a beldam's hand in Argos)」と仮定²¹¹、「しかし、その可能性は実際にはあり得なかったわけだから、可能だったと言えるのか? それとも、現れ出したものが唯一可能なものだったのだろうか? 織るがいい、風の織り手よ(But can those [possibilities] have been possible seeing that they never were? Or was that only possible which came to pass? Weave, weaver of the wind)」(U2.48-53)と想²¹²を巡らせて

²⁰⁹ ステイヴンは、歴史をヘーゲル及びディージエ流の「決定論」から解放放とうとした、という高橋の鋭い指摘は大変重要だ。しかし、高橋はステイヴンの歴史||悪夢という図式もまた、流動性という観点から「街の叫び声」に接続してしまっている。本論はステイヴンにとつての歴史を①悪夢||召使いの歴史②「通りの叫び声」||ホッケーのゴールと分節化し、さらに②の中に、支配者の歴史とその中でうごめく被支配者の抵抗としての歴史を読み込みたい。また、高橋は、「内容」を扱うリアリズム的解釈と、「形式」(技巧・構面)を扱うポストモダンニズムの解釈の両者を総合するパス・ペクティヴは、『ユリシイズ』をポストコロニアル小説として読むことを通じてであると見るが(二九七)、これについてはもう少し詳細な議論が必要であろう。

²¹⁰ 本研究が第二章第四節で見たように、亡霊はその本性からして複数のであることをここで思い出したい。

いる。「歴史を(織るがいい」と言い放つ彼の意識は、歴史の複数性への自覚であると同時に、自らもまた自分なりの歴史を物語る権利があるという意志の表れである。この台詞のすぐあとでステイヴンは、彼の芸術論のひとつの理論的支柱でもあるアリストテレスの『靈魂論』を想起する²¹¹⁾。

そのときそれはひとつの運動でなくてはならない。可能なものとしての可能態が実現態となること。……思考とは思考について思考すること。静かな明るさ。魂とは言わば存在するものすべてである。魂とはあらゆる形相の形相。静寂は突然、巨大に、白熱する。形相の形相。

It must be a movement then, an actuality of the possible as possible. . . . Thought is the thought of thought. Tranquil brightness. The soul is in a manner all that is: the soul is the form of forms. Tranquillity sudden, vast, candescent: form of forms. (U2:67-76)

ここで描かれているアリストテレスの可能態とは、歴史的展開の中で、あり得たはずの複数の歴史として読むことができる。実現態が一つであるのに対して、可能態は複数である(木材という可能態は、椅子にも机にも薪にも利用できるという点で複数の実現態になり得る可能性を持つ)。ただし、ここで注意しなければならないのは、ここでの可能態とは、一般に言われるような、現在における一つの事実から遡及的に構築される複数の可能性ではない。「もしピュロスが」と仮定するステイヴンにはそのような見取りが全くないわけではない。しかし「現れ出たものが唯一可能なもの」と言うとき、本来的に複数あつた可能性(可能態)の中から現れ出た(*came to pass*)一つが現実となるのだと考えるステイヴンは、歴史の可能態の複数性に自覚的である。これは歴史を「ひとつの偉大なる目的」＝「神」へ向かうものと捉える視点とはまったく異なる。そして、芸術家を志すステイヴンには、芸術や文学にはその可能態を扱おうのだという確信のようなものがある。一般的に、歴史がこうであつたという事実しか扱うことができなのとは対照的に、芸術はあり得るべき世界を提示することができるのである。すなわち、事実なるものに依拠した現在の支配的な歴史的言説を自分なりに書き換え、未来へと提示する役割が「織り手」である作家には残されているのである。このように複数の歴史を提示することができると思えるステイヴンの態度を、一ではなく多を志向するという点において「脱構築的歴史観」と呼びたい。

ホッケーの動態性について、本論はアリストテレスよりはむしろジル・ドゥルーズ(Gilles Deleuze)とフェリックス・ガタリ(Félix Guattari)の『千のプラトー』における「リゾーム論」に強く示唆を受けている(十五―三九)。「リゾーム(根茎・地下茎)」とは「根」＝「ツ

²¹¹⁾ アリストテレスの『靈魂論』について、本論は新訳版の『心とは何か』を主として参照している。可能態(デユナミス＝*dynamis*)と実現態(エネルゲイア(旧訳では「現実態」)＝*energeia*)の関係については翻訳者の桑子敏雄による解説に詳しい。

リー(樹木)」に対置された概念であり、彼らが「多数多様体(multiple)」の特徴に上げる『千のプラトール』の主要概念である。彼らはニーチェのように二項対立そのものを放棄しようとしているため、ツリーとリゾームを二項対立に還元するのは本末転倒ではあるのだが、彼らの難解で複雑な議論を整理するために以下のようにまとめることにする。ツリーが一つの権力に集約される静的なシステム構造であるのに対し、リゾームは常に反権力的で一つに還元されることのない動的なあり方である。さらに、ツリーとリゾームは哲学的には「存在」(Etre=be)と「生成変化」(Devenir=become)の区分に対応する。プラトン以降の西洋哲学は、静的な(それ故永遠である)存在に特化してきたが、ドゥルーズ・ガタリは不断に運動を続け、硬化化することのない生成変化の中に多様体としてのあり方を見出している。アリストテレスもまた可能態が、実現態となることで本来の目的(goal)を果たすとしている以上(それ故「終局態」は、しばしば「実現態」の同義語とされる)、ツリー構造を支えてしまうこととなる。しかし、ステイヴンのホッケーという比喻は、ゴールという終着点よりはむしろ不断に動き続けるゲームの動態性にその核心はある。

ドゥルーズ・ガタリは、批判的な言及もしてはいるが、基本的にジョイスを高く評価している。以下の引用は、本論の主張と重なるはずである。

少数派の意識の普遍的な形態が万人の生成変化として存在する。この生成変化が創造なのだ。それは多数派にたどりつくことによって変更されるのではない。……少数派の普遍的意識の形態を構築することによって、われわれは〈権力〉や〈支配〉の領域とは別の領域にある生成変化の力に注目しているのだ。(一一二六)

この引用箇所は、メジャー／マイナー言語について言及している箇所である。彼らの言うメジャー言語及びマイナー言語とは、多数派と少数者という数的な対立ではなく、むしろ権力との結びつきの強さにおける区分である。ドゥルーズ・ガタリは、マイナー言語を用いる作家としてフランツ・カフカを例に挙げているが、上の指摘はジョイスにおいても当てはまるだろう。ジョイスがユダヤ人(ブルーム)とアイルランド人(ステイヴン)の両者に、少数者であるが故の歴史の犠牲者という共通性を見出したとき、多数派すなわち英国側(支配者側)に擦り寄るのではなく、マイナー性をぶつけることで彼は支配的な体制に抵抗したと言える。少数派の中に普遍的な形態を見出すこと。それは目的論的な一に包含されるような歴史ではなく、ホッケーのボールがうごめくようにいくつもの目的／ゴールが存在するはずであるし、その動態性にこそ歴史の意義はあるのである。

支配的な集権的歴史を忌避するステイヴンの態度は、デージーとの以下のやりとりの中にも見出すことができるだろう。ここにはステイヴンの三番目の自己意識が現れている。

「わたしにはわかっていますよ、とミスター・デージーは言った。君はこの仕事をずっ

と続けるつもりはないのでしよう。君は生まれつきの教師という感じではない。間違っているかもしれないがね。

—むしろ、学ぶ者ですね、とステイーヴンは言った。

それで、これ以上おまえはここで何を学ぶというのだ？

ミスター・デージーは首を振った。

—どうだろうね、と彼は言った。ものを学ぶためには謙虚でなくてはならん。しかし、人生というのは偉大な教師だからな。

—I foresee, Mr Deasy said, that you will not remain here very long at this work. You were not born to be a teacher, I think. Perhaps I am wrong.

—A learner rather, Stephen said.

And here what will you learn more?

Mr Deasy shook his head.

—Who knows? he said. To learn one must be humble. But life is the great teacher.

(U2.401-07)

「教師(teacher)」ではなく「学ぶ者(learner)」でありたいというステイーヴンの自己意識は、本章でこれまで論じてきた「ふたりの召使い」や、母親の亡霊に囚われた惨めな劣等意識と比べれば、唯一ポジティブなものであると言っていていいだろう。彼が既に決められた事実(歴史の常識やイデオロギー)しか教えない「教師」の役割を放棄して、「学ぶ者」であり続けようとする姿勢こそが、やがて彼を歴史から文学へ向かわせるのだと言っつてよい。それは言い換えれば、答えを持つ人間にはならず、答えを探し続ける人間に留まろうとすることである。ステイーヴンは、亡霊に取り憑かれたハムレットのごとく「留まるべきか、去るべきか(to be or not to be)」という人生の過渡期にある。それは、ローマ・カトリックおよび母親の亡霊が命ずるままに「跪くか否か」という悩みに隣接している。彼はいくつもの支配的権力を前にして徹頭徹尾悩みの中にある青年である。ステイーヴンは悪夢から目覚めることがない。歴史の問題から解放されたステイーヴンを、我々は『ユリシーズ』という物語の中で見ることはない。それは言わば、テクストの未だ書かれざる空白部分に委ねられているのだ。なぜなら、その空白部分は読者が埋めるべきものだからである。

実現態としての一九〇四年六月十六日は、今日我々の手の届かないものであるが、『ユリシーズ』に描かれたその日一日は、ステイーヴンの未来も含めて可能態であるが故に、アイランドの複数のあり得る可能性を読者の心に想い描かせるのである。今日『ユリシーズ』がポストコロニアル的であると盛んに論じられるが、それはこの作品には歴史の可能態が描かれているからだと言っつてよい。

歴史を学び損ねること、書き替えること

繰り返しになるが、第二挿話「ネストル」の学芸は「歴史」である。さらにジョイスが意

図した「技法(technique)」が「教理問答(個人の)(catechism (personal))」であることに注目したい(Gilbert 38)。教理問答とは、キリスト教の教理を平易に問答体で記したものであるが、ここにはひとつの大きなアイロニーが見られる。『オデュッセイア』ではテレマコスは賢者ネストルから歴史を学ぶはずである²¹²。つまり、ここでネストルに対応するのはデージー校長で、彼は教理問答においては無知な信者を啓蒙する神父の役割を担っているはずだ(本研究第二章第二節で論じたアーノル神父の説教での「間違い」が想起される)。しかし、これまで見たように校長のデージーは到底賢者とは言えない人間だ。文学への造詣、アイルランド史の正確な知識、自らの本性を内省する力、そのどれにおいてもステイヴンはネストルを既に超えている。上に見たような二項対立的関係、主人と召使い、主人と客、教師と生徒、賢者と愚者、神父と信者という関係のどれにもステイヴンは自らを安住させることはできない。歴史という悪夢から解放されることもなく、同時にそれに従うこともできないステイヴンはこの挿話において、言わば「教理」としての「歴史」を「学び損ねて」いるのである。

ここでガヤトリ・スピヴァクの「学び捨てる(unlearn)」という概念に目を向けてみよう(294)。スピヴァクによれば、「学び捨てる」とは、知識を学ぶことそれ自体の特権性を自覚し、学んだ知識を一時の間、意図的に忘れ去ることを通して支配的言説からこぼれ落ちてしまう他者(サバルタン)との関係を取り結ぼうとする試みを意味する。ここで重要なのは、「学び捨てる」とこと「学ぶ」ことは対立しないということである。デージーの言う合目的な歴史観を十全に理解しながらも、それに加担することなく可能態としての歴史を志向しながら、生から何かを学ぼうとするステイヴンの態度は、あえて賢者から「学ばない」という抵抗の意志の表れである。本論は、学ぶことの拒否をスピヴァクに倣って、*dis-learn*と呼びたい。デージーを前にして、「それで、ここでこれ以上おまえは何を学ぶというのだ?」と己に問いかけるステイヴンは、スピヴァクの主張する知識人としての態度に類似している。マリガンやヘインズという篡奪者達のいるマレー塔には二度と戻るまいという決意もまた、その延長線上にある。ステイヴンが意識の中で自らの主張を打ち消しながら、否定形を通して自由に想いを巡らせるところに、知と自己自身を組み替えようとする彼の自己意識を我々は見て取ることができるのである。

この学び損ねるといふ体験こそが、実は『ユリシーズ』においては重要なのではないだろ

²¹² この点に関して、E・L・エプスタイン(E. L. Epstein)が興味深い指摘をしている——「しかしジョイスが注意しているように、テレマコスはネストルの情報に全く感謝をしていないし、事実その助言は全く役に立たないのである。……皮肉な近代人であるジョイスは、テレマコスはネストルを退屈な者と考えていたのではないかと訝っているのかもしれない(As Joyce notes, however, Telemachus never thanks Nestor for his information, which is, indeed, not very helpful to him. . . . A cynical modern might suspect that Telemachus finds Nestor tedious)」(1974) 18。すなわち、ジョイスの反英雄という視点は、賢人に対する軽蔑としても現れていると言えるし、本論が第二章第二節で見たように、ステイヴンは敵であるカトリックの神父の言説からも、自らの生きる指針を奪用するのである。

うか。ステイヴンは今後何にでもなりうる「可能態」に他ならない。先に書いたように、ステイヴンは少なくとも『ユリシーズ』に描かれた一日においては、目覚め、覚醒することのない若者である。しかしそれは過去から現在において固定化されているのではなく、常にすでに「来るべき」という形で未来へと開かれているのだ。

歴史という本章の主題に戻れば、ヘーゲルの歴史哲学は、精神(Geist)となった絶対精神がすべてを飲み込むという点で、ひとつの超自然的な視点にすべてを集約する体系(システム)である²¹³。しかし、この歴史観は国家的な歴史観、J・F・リオタールが分析するところの「大きな物語」であり、ここでは個々のローカルな視点は失われてしまう。ジョイスの歴史観が、国家的で普遍的な「大きな物語」ではなく、まさしく物語という形式を用いてローカルな「小さな物語」を提示しようとしたと考えるとき、まさに召使いⅡ下位の位置にある者が、支配者に対して断片化したローカル性をぶつけることで、大文字の歴史に抵抗するというポストコロニアル的な政治性が浮かび上がる。この際、ステイヴンが様々な形で支配に「抵抗」はするものの、その姿が決して勇ましくも、格好良くもない、ということは非常に重要である。自らを小さくしか評価できず、血のつながりに抗えず強い劣等感を持った人物であるステイヴンは、歴史から解放されることがない。その点では歴史は「悪夢」であり、個人史とアイルランド社会史のどちらから見てもトラウマではある。しかし、支配的な大文字の歴史を「賢者」から学ぶことを拒否、すなわち *dis-learn* し、「教師」としての役割ではなく「学ぶ者」に留まることで、彼は歴史を書き換えようとしている。つまり、勝者も敗者もない動的な歴史を書きたいというステイヴンの微かな望みは、「作家」という彼の未来に委ねられているのだ。

『ユリシーズ』全体をのちに作家となったステイヴンが書いた小説であるとメタ・フィクション的に捉えることが許されるならば、本論の主張は補強されるだろう。すなわち、第四挿話以降に登場するブルームの想念、第十八挿話のモリーの独白のいずれもが、血腥い戦闘的な歴史を拒否し、愛や平和を小市民的に希求する姿として描かれている。それらは、あまりに楽観的に見えるとしても、かつてトラウマに悩まされていたステイヴンが未来のある地点で見出したひとつの答えⅡ実現態である。しかし、その「答え」は主人Ⅱ教師が握っているような支配的言説ではなく、あくまでも個人から発せられたローカルな声なのである。ジョイスが『ユリシーズ』を通してダブリンをひとつの文学の都にしたという文学史的成功を考慮した場合、彼は芸術という武器を以って、勝者も敗者もないひとつの(それ故に、ある意味では強力な)「歴史」を描いたと言えるのではないだろうか。ここにこそ、植民地下で真に政治的であるためには、安易な政治性にすがりつくのではなく、一芸術家とし

²¹³ (二)で下敷きとしているのは、ヘーゲルが『精神現象学』で示した「主と僕の弁証法」、およびアレクサンデル・コジエーブの講義『ヘーゲル読解入門』である。しかし、ここで本論が「弁証法」を採らないのは、正反合という定式によって支配と被支配を繰り返すヘーゲルの物語をジョイスは意図していなかったのではないかと思われるからである。ヘーゲルⅡコジエーブの歴史観は、下位にある僕が主人と成り代わることによって歴史の「最終的な」語り手となるという闘争史観であり、極めて近代主義的な図式だ。

て誠実かつ地道に歴史の書き換えを行うという、ジョイスの逆説的な生き方、あるいは戦略が窺える。

小括

デ克蘭・カイバードは *Ulysses and Us* の中で「公共心に富んだブルジョワジーが、十全な自由権を与えられた市民と入れ替わるのではなくて、今や過度に賃金の高い専門家と過度に賃金の低いサービス提供者に分離してしまった労働力と入れ替わったことが、二〇世紀の悲劇なのである(The tragedy of the twentieth century was the replacement of a public-spirited bourgeoisie, not with a fully enfranchised people, but with a workforce now split between overpaid experts and underpaid service providers)」と述べ(24)。その結果、『ユリシーズ』は、一部の専門家の専有物となってしまう、大学教育にあってもモダニズムの極めて難解な作品として無視されるようになってしまったと嘆いている。まさに「いかにして『ユリシーズ』は我々の生活を変えることがなかったか?」(How 'Ulysses' didn't change our lives? というのが、*Ulysses and Us* の一つの章題である)ということ、彼はアイルランド社会のみならず今日のグローバル資本主義との関係も視野に入れて問うている。しかし、カイバードが主張するように、叙事詩や聖書、ダンテやシェイクスピアがそうであるように、人生の教訓や智慧を目的に、あるいは人々の行動指針として読まれるためにジョイスは『ユリシーズ』を書いたのだとすれば、我々にとって『ユリシーズ』はどんな意味を持つだろうか。勿論、カイバードが言うほど『ユリシーズ』は簡単ではない。多くの比喩や引用に満ちており、アイルランド社会の背景に関する基本的な知識がなければ読解できない箇所が多々あることは事実である。しかし、セルバンテスが古代の叙事詩と中世のロマンスのパロディとして書いたものが小説(novel)と呼ばれるに至ったという事実を例に出し、「……『ユリシーズ』が未だ名前を与えられていない一つの形式の中に投げ出されたままになっている」ということは大いにあり得るのだ(… it is very likely that *Ulysses* is cast in a form for which, even yet, there is no name) (2009) [xxx] というカイバードの主張に耳を傾けるなら、『ユリシーズ』は、過去の空疎な反復である悪夢としての歴史から解放され、我々のものとなるだろう。カイバードが言うように、そのときは未だやって来てはいないのかもしれないが、「来るべきもの」として民主主義やインターナショナルの理想的姿を思い描くことが今日の政治理論の柱であるならば、『ユリシーズ』もまた来るべき作品であると言えるのだ。トラウマとは、個人的な痛ましい体験だけでなく、歴史的状况によっても作り出されるものであり、我々が生きてゆく限り不可避的につきまとう問題である。歴史が悪夢であるように、死者の記憶は亡霊であり、我々は主人であるよりも召使であるかもしれないが、権威を前にしていかに「抵抗」するか、過去という「亡霊」といかに対峙し解放を目指すか、ということを真摯に問うステイヴンの姿に、我々は多くのことを学ぶことができるのである。

結論

本研究ではジェイムズ・ジョイスの三作品『ダブリナーズ』『肖像』『ユリシーズ』における亡霊表象が、作者の個人史(personal history)と、世紀転換期アイルランドの民族史(national history)のそれぞれにおけるトラウマ的経験と深く関わることを検証した。モダニズム文学の大家と見做されるジョイスであるが、彼の創造の源泉をいわゆるロマン派的な天才性ではなく、トラウマを克服しようとする試みと見ることによって、本論は「芸術主義の政治化(politicisation of aestheticism)」とも言うべきジョイスの政治性を炙り出した²¹⁴。『ダブリナーズ』では都市の「麻痺」に囚われた人々を、『肖像』では芸術家として生きようと決意する若者の飛翔を妨げる「網」を、『ユリシーズ』では母危篤の知らせによって故郷に戻った若者が「召使い」の立場を甘受しながら、そこから逃れようと藻掻く様をジョイスは描いた。いずれもかつての自分に取り憑いていた支配権力——カトリック教会による宗教支配と大英帝国による政治支配、及び後者への対抗運動としてのナシヨナリズム——がいかなるものであるかを事後的な視点から検証し、書き直すことを通じて、ジョイスはジョイスに「生成変化」したのだと言える。

第一章では、ジョイス唯一の短篇集『ダブリナーズ』から「姉妹たち」「痛ましい事件」「死者たち」の三作品を採り上げ、いずれの作品にも亡霊(的存在)が登場すること、そしてそれぞれの物語の主人公が作者の否定的分身であることの意義を検討した。「姉妹たち」では死んだ神父の「灰色の顔」、「痛ましい事件」では自殺したシニコウ夫人の亡霊、「死者たち」では「亡霊のような青白い光」となってホテルの一室を照らすマイケル・フュアリー^{カウラン}の亡霊が、各々の場合において主人公に与えるトラウマ的体験とその事後的影響を考察した。

第一節「死んだ神父の灰色の顔は何を語るか——「姉妹たち」における亡霊と「不気味な笑い」」は、「姉妹たち」を分析した。懇意になっていた神父の死の予感から始まる「姉妹たち」冒頭には、「麻痺」「ノーモン」「聖職売買」の三語が現れるが、中でも「麻痺」という言葉は、ジョイスが書簡の中で短篇集全体の意図を語る際に、ダブリンを「麻痺の中心」であると述べたために、『ダブリナーズ』のみならずジョイス作品全体を総括する言葉であるとこれまで解釈されてきた。作中、主人公の少年は、神父の死を知らされ、その夜夢の中で「麻痺した人間の灰色の顔」に遭遇する。「それ」は亡霊のように彼を待ち伏せ、何かをぶ

²¹⁴ 言うまでもなく私がここで念頭に置いているのは、ヴァルター・ベンヤミンの「芸術の政治化(Politisierung der Kunst)」である(四六一—四七)。ファシズムの「政治の美学化」への対抗軸として、ベンヤミンは共産主義による「芸術の政治化」を説くのであるが、彼はそれがいかなるものであるかについては踏みこんで論じていない。この点については、田野九五—一一三を参照した。

つぶつ呟いて「告白」しようとしている。本来信者の告解を聞く側であるはずの神父が語るうとするその罪とは何であったのか、その問いの答えは弔問に訪れた際、神父の姉妹たちによつて明かされる——神父はあるとき誤つて聖杯を壊してしまい、その頃から「どこかおかしく」なつてしまったのだという。ここで本論が注目したのは、少年が見る「灰色の顔」の夢から、彼が神父の亡骸に死してなお異様な力強さを感じるという一連の経験をトラウマ的体験とみなすとき、少年はこの経験によつてまさしく宗教的な麻痺を被つたということである。そして、この物語が大人になつた語り手によつて回顧的に（事後的に）語られることを通じて、彼は自身のトラウマを乗り越えようとしていたのではないかということだ。語ることを通じた自己治癒の試みは、言うまでもなく作者と作品の関係に横滑りする。ジョイスが初稿では見られなかった「灰色の顔」という亡霊的モチーフを登場させたこと、そしてそれを短篇集の冒頭においたことの意義は、カトリシズムという亡霊に取り憑かれた自己を救い出すことであり、それは同時にアイルランドのカトリック支配を批判するだけでなく、そこからいかに逃れうるのかの探求の物語であつたということ論証した。

第二節「亡霊の声に耳を澄ますこと——「痛ましい事件」の憑在論的読解」では「痛ましい事件」を採り上げた。主人公のジェイムズ・ダフィーは、弟をモデルに彼が中年になつたときを想像して造型したと作者は述べているが、実際には（恐らく本人も気付いていたように）ジョイス自身の分身でもあつた。ここでは始めに、デリダの「憑在論」における憑き(haunting)の問題を、「痛ましい事件」に先行する文学テキストとの関係から考察した。次に、ダフィーにその想いを受け止めてもらえず、自ら命を絶つてしまうシニコウ夫人が、「ふたつのイメージ」として主人公の脳裏に取り憑いていることの意味を分析した。事実、夫人には直接亡霊という形象は与えられていないが、「記憶が彷徨い始めると、彼は彼女の手が自分の手に触れた気がした」という記述があり、多くの先行研究はここに亡霊という主題を見出してきた。本論が多くの先行研究と異なるのは、ダフィーがエゴイストの権化ではなく、夫人の亡霊に触れることで彼にも幽かなながら「歓待」の兆しが見られることを論じた点にある。同時にこれは、祖国から自発的に亡命したジョイスが記憶の中で想いをめぐらせたダブリンの「街の明かり」にも含意されていた。ジョイスはもしダブリンに留まっていたならばあり得たはずの自己を想像して、あえて否定的な自画像としてダフィーを描くことによつて、逆説的に祖国との和解を試みていたのではないかと結論付けた。

第三節「亡霊は二度窓を叩く——亡霊譚としての「死者たち」」では、『ダブリナーズ』十五篇の最後に置かれた中編「死者たち」を分析した。先行研究においては本作こそ「歓待」が主題であるとされてきた。三十代の大学教師である主人公ゲイブリエル・コンロイは、顕現日(Day of Epiphany)（一月六日）のこの日、おばたちが住むモーカン邸に妻のグレッタと訪れていた。作品の三分の二は、華やかなパーティーの場面が描かれる。しかし、宴のあとで宿泊したホテルで物語は急転する。グレッタは帰りがけに耳にした「オークリムの乙女」という唄に喚起され、よくその唄を歌っていた昔の恋人、マイケル・フュアリーを思い出す。彼女は涙ながらに彼が十七歳で死んだことを初めて夫に告げ、ゲイブリエルは自分がそれま

で知ることのなかった妻の過去を知り、自我が崩壊してゆくような衝撃を受ける。本論はここにふたつの「トラウマ的体験」を見出した。すなわち、故郷のゴールウェイ(アイルランド西部)でグレタが体験した恋人の死と、妻の告白によって夫としての自己の欺瞞性を痛感するゲイブリエルの体験である。ここで着目すべきは、唄によってまさしく呼び出されたフェアリーの亡霊が、ガス灯の光によって「亡霊のような青白い光」として、ゲイブリエルとグレタのふたりを照らしていたということである。先行研究が明らかにしたように、gasの語源はオランダ語の「亡霊」であり、亡霊(ghost)は主人・客人の両者を意味する(host)と語源を同じくしている。クリスマス・パーティーの「客人」の一人であったゲイブリエルが、この痛ましい体験を経て、他者を歓待する「主人」になり得るかどうかは、物語が終わったあとに想像されるのみであるが、その契機は主人公が自らも気がつかない形で「歓待」を言祝いだパーティー・スピーチの中に見られるのではないか、というのが本論の結論である。事実ジョイスは「死者たち」の執筆を開始する直前に、故国から遠く離れた異国の地で「ダブリンの歓待の精神」を再発見していた。ジョイスが事後的に、自身の脳裏に取り憑いていたダブリンの中に歓待を見出したように、ゲイブリエルもまた未来のある地点で、妻の過去を受け入れ、他者を歓待するのではないかと結論づけた。

三作に共通するのは亡霊のもたらすトラウマ的体験が、事後的な未来の地点から眺めることによって、いずれの主人公にも新たな生を与えるという点である。ジョイスはあえて否定的な自己、あるいは理想的自我の陰画を描くことによって、自らのためにはそれらの亡霊が持つ麻痺的な力を退けようとしたということが明らかになった。

第二章では、ジョイスの自伝的教養小説『若き日の芸術家の肖像』を扱った。作者の分身であるステイヴン・デダラスの幼少期から大学時代までを描いたこの作品は、確かに作者の芸術家宣言としての側面を持つ。しかし同時に、ジョイスは若気の至りとも言うべき空想や妄想に囚われ理想主義に燃えていた過去の自分を、アイロニーを交えて描き出すことで相対化しようとする部分も本作には見受けられる。ジョン・ポール・リケルム(John Paul Riquelme)の秀逸な比喻を借りれば([1983] 41)「まさに『肖像』とは家鴨と兎のだまし絵のような、視点によってその都度姿を変える作品である。本章ではこの自伝的小説に見られる亡霊表象を分析した。大きく分けると第一節と第二節ではカトリシズムの問題に、第三節と第四節ではコロニアル・アイルランドの歴史の問題に焦点を当てた。

第一節「失われた起源を求めて——ステイヴンの「おめめをくりぬく」のは誰か」は、『肖像』の第一章第一節である「序」を分析した。「むかしむかし」とおとぎ話を語る父から始まる第一節は、主人公の人生最初の記憶が豊かなイメージを伴って断片的に語られているが、ジョイスはそこに幼児の発達過程を巧みに描き出した。まだ言葉を覚えたばかりの幼いステイヴンは、家族が歌う「野ばらの唄」を自分なりに反復しようとする。ここには言語習得と芸術における模倣と反復の問題が巧みに書き込まれていることを分析した。次に、「序」の最後を締め括る「あやまれ／おめめをくりぬく」(Apologise / Pull out his eyes)

というリフレインの意義を考察した。先行研究では、プロテスタントを毛嫌いする家庭教師のダンテ（リオダーン夫人）が、言うなればカトリシズムを代弁する去勢恐怖的な声として（あるいは父なる神に仕える「シスター」として）ステイーヴンを脅かす彼の最初の「トラウマ的体験」であると読解されてきた。この読解は基本的に説得的で正しいとしつつも、本論はジョイスの伝記的事実を再検討することで、作者の実体験とのずれを考察した。作者は実際に体験した実人生の出来事を書き換えることで、偽りの起源を創り出し、己の自身の自由を縛りつける否定的モチーフを「序」の最後に置いた。この「あやまれ」という声に反抗するのが『肖像』のステイーヴンが辿る運命であり、彼は事後的にその事実を発見するであろうことが明らかになった。

第二節「（我仕えず）、ゆえに我あり——「地獄の説教」に対するステイーヴン／ジョイスの狡智」は、『肖像』第三章のベルヴェディア校における静修での「地獄の説教(hell sermon)」を分析した。第二章の末尾で娼婦と関係を持ったステイーヴンは、罪の意識を感じると同時に、それに対して誇りをも抱いていた。しかし、彼はこの説教を聞くことで、吐き気を催すほどの強い衝撃を受ける。説教が描き出した地獄絵図は、ステイーヴンにとってまさしくトラウマ的経験であった。先行研究はアーノル神父の説教が一七世紀イタリアのイエズス会士ピナモンティの著作（『キリスト教徒に開かれた地獄』）を下敷きに行っていることを突き止め、また、神父の説教にはいくつもの事実誤認や誇張表現が見られることを指摘した。しかし神父の間違いがジョイスによる意図的なものであるとすると、作者はわざと神父に間違えさせることによって、主人公を恐怖に陥れた説教、延いてはカトリシズムの正統性を切り崩していることになる。例えば、ピナモンティの『地獄』の原書と英訳を比較すると、神父は本来参照すべきドウェー聖書ではなく、ピナモンティの英訳をそのまま説教に用いていることが明らかになった。神父は「信頼できない」説教者なのである。

また、大学生となったステイーヴンが第五章で友人に向かって言い放つ「僕は仕えない（I will not serve）」という言葉が、神父の説教におけるルシファアの反抗の言葉、「（我仕えず）(non servium)」に由来するということは、これまでも指摘されてきた。しかしここで、ステイーヴンが芸術家として生きるために選んだ二つの武器、「沈黙、流浪、そして狡智(silence, exile and cunning)」と、キリスト教の長い伝統で同一視されてきたサタンと蛇の関係を考え合わせるとき、ステイーヴンが自身の性器を蛇に擬えていることから、彼はルシファアと蛇の狡智に学ぼうしていることが推察される。言い換えれば、ステイーヴンは「地獄の説教」というトラウマ的体験から事後的に自らの芸術信条を我有化したわけであり、この時間差はステイーヴンとジョイスの差異でもある。ジョイスは「地獄のヴィジョン」に苦しんだかつての自分と、それを乗り越えつつある現在の自分の両方を『肖像』に描き込んだのだ。

第三節「ステイーヴンの歴史観の変遷——悪夢としての歴史（一）」は、コロニアル・アイルランドにおける政治的指導者が『肖像』にいかにか書き込まれているか、そしてステイーヴンが成長すると共に彼の歴史観がどのように変容しているかを分析した。ジョイスの政治性については、一九世紀後半の自治運動の旗手であるチャールズ・スチュワート・パーネ

ルとの関係がこれまで盛んに論じられてきた。しかし、ジョイスはトリエステでの講演で「近代の政治運動における英雄」を列挙する中で、最初にウルフ・トーンの名を挙げていた。フランス革命に影響を受け英国からの独立を試みたトーンの一七九八年の反乱は、フランスからの援軍が嵐の影響で予定通り到着しなかったばかりか、何よりも自国民からの支援が得られず、あつけなく鎮圧されてしまう。『肖像』第五章でステイーヴンは、ナシヨナリストの友人に向かって「トーンの時代からパーネルの時代に至るまで」アイルランドの歴史は「裏切り」の連続だったことを指摘する。本節では、『肖像』に見られる歴史という言葉に着目し、主人公の歴史意識が物語（お話）としての歴史から、亡霊たちの歴史へと移り変わっていく様子を考察した。自国の歴史が亡霊に取り憑かれていることを悟ることによって、彼は近代史に目覚める。それは同時に『ユリシーズ』における悪夢としての歴史が始まった瞬間でもあった。一七九八年の反乱の百周年を祝う式典にステイーヴンが参加したときの描写は一見すると何の変哲もないものであるが、そこには彼の自国の歴史に対する忸怩たる想いが反映されている。パーネルと異なり、トーンについてはそれが表層に現れていないが故に、一層亡霊的であり、本節はトーンの亡霊を探り当てることによって、物語の背後に潜む歴史の問題が感得されることを明らかにした。

第四節「Haunted Castle」と「Clongowes Wood College」——『若き日の芸術家の肖像』における歴史的英雄の亡霊表象について——では、第一章のクロンゴウズにおける「人殺しの亡霊」が、ワイルド・ギースのマクシミリアン・ユリシーズだけを指すのではなく、同校が中世における対英組織の拠点であったことや、一七八九年に結成されたユナイテッド・アイリッシュメンの創設メンバーのひとりであるハミルトン・ロウアンの「逸話」、さらには一七九八年の反乱における指導者ウルフ・トーンの悲劇的死などと重層化されていることを検証した。ステイーヴンが『肖像』第一章第二節の最後でパーネルの亡骸を幻視する以前に、作者は少年の空想の中に、アイルランド近代史の痕跡を埋め込んでいた。それは同時に人々がいかにナシヨナリズムというイデオロギーに「呼びかけ」られるかを描いた瞬間でもあった。第五章のステイーヴンは既にアイルランド史が悪夢であることに気付きつつあることを分析した。

第三章では、『ユリシーズ』におけるステイーヴンの母の亡霊表象を検討した。デ克蘭・カイバード(Declan Kiberd)は、『ユリシーズ』が人はいかに過去や死者に囚われているかを教えてくれる作品だと述べているが([2009] 48)、母の命日が近づいて、ますます悲嘆に暮れるステイーヴンは、マリガンの無神経な言葉と行為によって、夢で見た母の亡霊の記憶が歪められてしまう。第二節と第二節では「ひどい死に方(Beastly dead)」というマリガンの台詞が、動物のイメージャリーと関わり合いながら、ステイーヴンの脳裡に取り憑く様子を分析した。また第三節では、「ふたりの主人」に仕える「召使い」としてのステイーヴンの自己意識を分析し、召使いでも教師でもなく、生から学び続ける者であろうとする彼の決意と、それが悪夢としての歴史を可能態として書き換えることに繋がることを論じた。

第一節「テレマキア」における動物のイメージャリーと母の亡霊——食屍鬼、獣、亡霊——

では、動物の比喩を手がかりに、「母の亡霊」の表象を分析した。第一挿話において、マリーテロ塔に同居するバック・マリガンは、あるときステイヴンの母を「ひどい死に方(*beastly dead*)」をしたと評する。尤も彼はあくまでも強調の副詞として *beastly* という単語を使うのだが、ステイヴンはこの言葉を文字通りの「獣のように」という意味に捉えずにはいられない。なぜなら、繰り返し夢に現れた母の亡霊は、極めておぞましい「食屍鬼(*ghoul*)」として描かれているからである。ここには先行研究が指摘するように、彼が母の臨終の願いを無視して、祈らなかつたが故に起こる「内心の呵責」が関わっている。一方で、ステイヴンは第二挿話で自らを「(祖)母を埋めている狐」、しかも「毛に強奪した獲物の血の臭いをさせた」狐に自らを擬える。つまり、第一挿話の夢の中では母がステイヴンを食らおうとするが、ここではイメージが反転しており、臨終の際に祈りを拒否したために彼は母に安らかな死を与えられなかつた、言うなれば母を殺したのだと考えている。このような意識を抱えたまま、第三挿話「プロテウス」で彼は海岸を歩きながら思索を重ねるわけだが、この挿話で彼が目撃する二匹の犬に着目した。溺死した犬に駆け寄っては、砂浜を掘る生きた犬を見て、彼は「この犬もまた祖母を埋めたのかな?」と考える。つまり母を殺めた狐としての意識から、溺死した犬の方に彼は自らの運命を見出す。ここで彼は “*poor dogbody's body*” と考えており、マリガンが戯れにステイヴンを呼んだ “*dogbody*” (“使(て)走り”) における、死体(*body*)の意が前景化されるのである。

第二節「キルケ」における犬と狐の表象——Who is *beastly dead*?」では、この日葬儀が行われたパディ・デイグナムが亡霊として現れる第十五挿話「キルケ」において、犬が亡霊に転生することの意義を考察した。これによって、母の死というステイヴンのトラウマ的体験は、母の亡霊とデイグナムの亡霊の両者によって、歴史的不遇を被ってきたアイルランド人全体へと象徴的に結び付けられ得ることを論証した。すなわち、ステイヴンの個人史とコロニアル・アイルランドの社会史は亡霊を通じて架橋されるのである。

以上の議論を踏まえ、本節後半では「キルケ」挿話を犬が様々な犬種を経て、最終的にデイグナムの亡霊に転生していることを考察した。興味深いのは、この亡霊の手足が食屍鬼によって食いちぎられていることである (“*ghoul-eaten*”)。ステイヴンの母もまた屍体の腐敗が進んでいることである。ステイヴンは母の亡霊に向かって、「食屍鬼め! ハイエナ!」と叫ぶ。ギリシャ語で「雌豚」の語源を持つハイエナは、外見的にも犬や狐と似ており、まさに屍肉を食らう *ghoul* のイメージである。このように亡霊は動物のイメージが幾重にも重ねられているのである。本論は “*beastly dead*” の重層的な意味とは、溺死であれ、病死であれ、「終油の秘蹟」を受けることができなかつた突然死、すなわち人間として「正しく」死ぬことができなかった者たちの総合的な象徴として、アイルランド人全体の歴史的不遇を暗示するのではないかと結論づけた。

第三節「ふたりの主人に仕える召使いとしての自己意識——悪夢としての歴史(二)」では、前章第三節で検討した悪夢としての歴史という問題を引き続き考察した。多くの先行研究が指摘するように、第一挿話に登場する三人の若者は、当時の英国による帝国主義的歴史

状況を反映している。ヘインズはイギリス人であり、マリガンは英国に阿ることで他のアイランド人を抑圧する「篡奪者」、そしてステイヴンはそのどちらの権力にも属することができないカトリック・アイリッシュとして象徴化されている。ここで、ステイヴンはヘインズに向かって、「僕はふたりの主人の召使いなのだ」と言い放つ。このふたりの主人とは、先に述べたように、大英帝国とカトリック教会だが、会話の間にステイヴンの意識の流れが挿入されていることにはあまり注目されてこなかった。「狂気の女王、年老いていて嫉妬深い。私の前に跪け」——ここには当時の言説におけるヴィクトリア女王の形容と、次節で詳しく見るようにステイヴンの母の亡霊の描写が混交している。すなわち、ステイヴンは一人の女王にふたりの主人の属性を混ぜ合わせたわけだ。

一方、第二挿話で親英派のアングロ・アイリッシュの校長、デージーとの会話にはふたつの歴史観の対立が見られる。デージーは歴史は「神の顕現」に向かっていると断言するが、ステイヴンは「歴史とは……僕が目覚めようとしている悪夢なのです」と異論を唱える。その後、神を「通りの叫び声」と「子どもたちの勝利の雄叫び」に擬えるステイヴンは、歴史とはあくまでも勝者による記述であつて、敗者は沈黙し続けるしかないという勝者決定の論理を遠回しに言い当てていることになる。ここで重要なのは、「もしピュロスがアルゴスで老婆の手に掛からなかったとしたら」と、ステイヴンが歴史のあり得たかもしれない複数の可能態に自覚的であることだ。これは同時に彼が「教師」ではなく「学ぶ者」としての自己意識を持つということと通底する。つまり、ホメロスとの対応関係では賢者ネストルであるはずのデージー校長から、彼が歴史観を学ばないということ、彼がもう一人別の賢者から歴史を学び、やがては自身が歴史の書き手になるということである。もう一人の賢者とは、言うまでもなくブルームであり、ブルームのユダヤ性は、ディアスポラの歴史と結びついている。ステイヴンがここでまだ確固たる歴史観を抱くことができないでいることは、「大きな物語」としての歴史を持つことができない祖国のコロニアルな状況を暗示してもいるのである。しかしそれはいわば歴史の可能態であり、やがて実現態の可能性を含むものである。

後に芸術家となるステイヴンが、未だ形が与えられていない複数の可能態から作り出した実現態——それこそまさしくジョイスの作品である。『ユリシーズ』の一日である一九〇四年六月十六日から百年以上の時間が経過した今日、我々研究者も含めて多くの人々は、当時のダブリンをジョイスの作品を通して理解することになった。『ダブリナーズ』がアイランド社会の精神的麻痺という当時の歴史的状况を、『若き日の芸術家の肖像』がそこから抜け出そうとする若者の苦悩を、そして『ユリシーズ』が一九〇四年六月十六日というありし日のダブリンの姿を映し出すとき、ジョイスが掲げた作品という鏡はひとつの歴史を映し出している。すなわち、現在から見れば、ステイヴンが志向していた可能態は、物語Ⅱ芸術作品という形で後世に生き残ることで実現態Ⅱ「ひとつの歴史」として機能したのであり、今尚機能し続けているのである。言うなれば、可能態としての歴史が、作品という形

相を与えられることで、実現態としての力を發揮するとき、ひとつの歴史＝現実が構築的に産み出されるのである。実証主義的に歴史家が記述するどんな正確な歴史(学)よりも、ジョイスの作品は今日の我々にとって親しみやすい(歴史)であり、それは政治的支配が終わった今日においても尚続く文化的支配に対する抵抗の拠り所である。これは言うならば、大文字の歴史に対する文学の政治的勝利である。

アリストテレスは、一人の無知な人間が知識を獲得して理性(思考能力)を働かせることができるようになることもまた、可能態と実現態という用語で説明している。ステイヴンという未だ何ものでもない若者が、『ユリシーズ』での言わばぐずぐずしている状態から抜けだし、後に作家ジョイスとなったという事実に着目するとき、可能態から実現態へと至るそのプロセスを読者は眺めているとも言える。その意味において、サイドが定義する「亡命者にして周縁に位置する」知識人が誕生するまでの物語を本論は提示したのである。

引用文献

※書式はMLA(第七版)に準拠するが、同一著者の文献についてはジョイス研究史の流れが把握しやすいように、年代順に並べた。また、*JJQ*は*James Joyce Quarterly*を指す。

【シエイクズ・ジョイスの著作】

- Joyce, James. *Dubliners: Authoritative Text, Context, Criticism*. 1914. Ed. Margot Norris. New York: Norton, 2006. (『ダブリンの市民』結城英雄訳、岩波文庫、二〇〇四年／『ダブリンの人びと』米本義孝訳、ちくま文庫、二〇〇八年／『ダブリンーズ』柳瀬尚紀訳、新潮文庫、二〇〇九年)
- . *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 1916. Ed. John Paul Riquelme. Text Edited by Hans Walter Gabler and Walter Hettche. New York: Norton, 2007. (『若く芸術家の肖像』大澤正佳訳、岩波文庫、二〇〇七年／『若い芸術家の肖像』丸谷才一訳、集英社文庫、二〇一四年)
- . *Ulysses*. 1922. Ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. New York: Random House, 1986. (『ユリシーズ』I II III IV 丸谷才一・永川玲二・高松雄一訳、集英社文庫、二〇〇三年／『ユリシーズ 1-12』柳瀬尚紀訳、河出書房新社、二〇一六年)
- . *The Critical Writings of James Joyce*. Ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann. New York: Viking, 1959. (『シエイクズ・ジョイス全評論』吉川信訳、筑摩書房、二〇一二年)
- . *Stephen Hero*. 1944. London: Jonathan Cape, 1975. (『スティーヴン・ヒーロー——『若く芸術家の肖像』の初稿断片』永原和夫訳、松柏社、二〇一四年)
- . *Letters of James Joyce I*. Ed. Stuart Gilbert. London: Faber, 1957.
- . *Letters of James Joyce II*. Ed. Richard Ellmann. London: Faber, 1966.
- . *Letters of James Joyce III*. Ed. Richard Ellmann. London: Faber, 1966.
- . *Selected Letters*. Ed. Richard Ellmann. London: Faber, 1975.

【その他】

- Adams, Robert Martin. *Surface and Symbol: The Consistency of James Joyce's Ulysses*. New York: Oxford UP, 1962.
- Anderson, Chester. "Baby Tuckoo: Joyce's 'Features of Infancy.'" *Approaches to Joyce's*

- Portrait: *Ten Essays*. Ed. Thomas F. Staley and Bernard Benstock. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1976. 135-69.
- . "Controversy: The Question of Esthetic Distance." James Joyce. *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes*. Ed. Chester G. Anderson. London: Penguin, 1977. 446-54.
- Attridge, Derek. "'Suck Was a Queer Word': Language, Sex, and the Remainder in *A Portrait of the Artist as a Young Man*." *Joyce Effects: On Language, Theory, and History*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 59-77.
- Bartlett, Thomas. "The Burden of the Present: Theobald Wolfe Tone, Republican and Separatist." *The United Irishmen: Republicanism, Radicalism and Rebellion*. Ed. David Dickson, Dáire Keogh and Kevin Whelan. Dublin: Lilliput P, 1993. 1-15.
- Beck, Warren. *Joyce's Dubliners: Substance, Vision, and Art*. Durham, N.C.: Duke UP, 1969.
- Begam, Richard. "Joyce's Trojan Horse: *Ulysses* and the Aesthetics of Decolonization." *Modernism and Colonialism: British and Irish Literature, 1899-1939*. Ed. Richard Began and Michael Valdes Moses. Durham: Duke UP, 2007. 185-208.
- Beja, Morris. *James Joyce: A Literary Life*. Columbus: Ohio State UP, 1992.
- Benstock, Bernard. "The Dead." *James Joyce's Dubliners: Critical Essays*. Ed. Clive Hart. London: Faber, 1969. 153-69.
- . "Telemachus." Ed. Clive Hart and David Hayman. *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Berkeley: U of California P, 1974. 1-16.
- . "A Light from Some Other World: Symbolic Structure in *A Portrait of the Artist*." *Approaches to Joyce's Portrait: Ten Essays*. Ed. Thomas F. Staley and Bernard Benstock. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1976. 185-211.
- . "The Gnomonics of *Dubliners*." *Modern Fiction Studies* 34 (1988): 519-39.
- Benstock, Shari. "*Ulysses* as Ghoststory." *JJQ* 12 (1975): 396-413.
- Bixby, Patrick. "Perversion and the Press: Victorian Self-Fashioning in 'A Painful Case.'" *A New & Complex Sensation: Essays on Joyce's Dubliners*. Ed. Oona Frawley. Dublin: Lilliput P, 2004. 112-21.
- Boheemen-Saaf, Christine van. *Joyce, Derrida, Lacan, and the Trauma of History*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Bowen, Zack R. *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses*. Albany: State U of New York P, 1974.
- Boyd, Elizabeth F. "James Joyce's Hell-Fire Sermons." *Modern Language Notes* 75 (1960): 561-71.
- Bradley, Bruce. *James Joyce's Schooldays*. Forward by Richard Ellmann. Dublin: Gill

- and Macmillan, 1982.
- Brivic, Sheldon. "Joyce in Progress: A Freudian View." *JMQ* 13 (1976): 306-27.
- . *The Veil of Signs: Joyce, Lacan, and Perception*. Urbana: U of Illinois P, 1991.
- Brown, Richard. *James Joyce: A Post-Culturalist Perspective*. Houndmills: Macmillan, 1992.
- Brown, Terrence. Introduction. James Joyce. *Dubliners*. London: Penguin, 1993. vii-xlix.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses and Other Writings*. New York: Oxford UP, 1972. (『トリニーム』を『ユリシム』に改題) 岡野浩史訳 近代文芸社 一九九八年)
- Cambell, Kenneth L. *Ireland's History: Prehistory to the Present*. London: Bloomsbury, 2014.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins UP, 1996. (『トラウマと歴史・物語——持てしなぬ出来事』下河辺美知子訳 みすず書房 二〇〇五年)
- Cheng, Vincent J. *Joyce, Race, and Empire*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- . "James Joyce and the (Modernist) Hellmouth." *Hell and Its Afterlife: Historical and Contemporary Perspectives*. Ed. Isabel Moreira and Margaret Toscano. Farmham, Surrey: Ashgate, 2010. 165-74.
- Cixous, Hélène. *The Exile of James Joyce*. Trans. Sally A. Purcell. London: John Calder, 1976.
- . "Reaching the Point of Wheat, or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman." *New Literary History* 19 (1987): 1-21.
- Coleman, George L. "Sense-Deprivation in 'After the Race' & 'A Painful Case.'" *Images of Joyce*. Ed. Clive Hart, C. George Sandulescu, Bonnie K. Schott and Fritz Senn. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1998. 362-71.
- Connolly, Thomas E. "Joyce's 'The Sisters': A Pennyworth of Snuff." *College English* 27.3 (1965): 189-95.
- Corrington, John William. "The Sisters." *James Joyce's Dubliners: Critical Essays*. Ed. Clive Hart. London: Faber, 1969. 13-25.
- Costello, Peter. *Clongowes Wood: A History of Clongowes Wood College 1814-1989*. Dublin: Gill and Macmillan, 1989.
- . *James Joyce: The Years of Growth 1882-1915*. New York: Pantheon, 1992.
- Davis, Colin. *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- . "État Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms." *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Ed. Maria del Pilar

- Blanco and Esther Peeren. London: Bloomsbury, 2013. 53-60.
- Deane, Seamus. Introduction. James Joyce. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin, 1992. vii-xliii.
- . "Joyce the Irishman." *Cambridge Companion to James Joyce*. Ed. Derek Attridge. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 28-48.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.
- . "Hospitality, Justice and Responsibility: A Dialogue with Jacques Derrida." *Questioning Ethics*. Ed. Richard Kearney and Mark Dooley. London: Routledge, 1999. 65-83.
- . *The Animal That Therefore I Am*. Trans. David Wills. New York: Frodham UP, 2008.
- DeVault, Christopher M. "Love and Socialism in Joyce's 'A Painful Case': A Buberian Reading." *College Literature* 37 (2010): 78-102.
- Dilworth, Thomas. "Not 'Too Much Noise': Joyce's 'The Sisters' in Irish Catholic Perspective." *Twentieth Century Literature* 39.1 (1993): 99-112.
- Doherty, James. "Joyce and Hell Opened to Christians: The Edition He Used for His 'Hell Sermons.'" *Modern Philology* 61 (1963): 110-19.
- Duffy, Christopher. *The Wild Goose and the Eagle: A Life of Marshal von Browne 1705-1757*. London: Chatto & Windus, 1964.
- Duffy, Enda. *The Subaltern Ulysses*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994.
- Edmundson, Melissa. "'Love's Bitter Mystery': Stephen Dedalus, Drowning, and the Burden of Guilt in *Ulysses*." *English Studies* 90 (2009): 545-56.
- Eliot, T. S. *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. London: Faber, 1933.
- Elliott, Marianne. *Wolfe Tone: Prophet of Irish Independence*. New Haven, Yale UP, 1989.
- Ellmann, Richard. *Ulysses on the Liffey*. London: Faber, 1972. (『ハレー原稿のフロンクス』和田旦・加藤弘和訳 国文社 一九八五年)
- . *The Consciousness of Joyce*. London: Faber, 1977.
- . *James Joyce*. New and rev. ed. New York: Oxford UP, 1982. (『ヘイダク・シモイス伝』1・2 宮田恭子訳 みすず書房 一九九六年)
- Epstein, Edmund. *The Ordeal of Stephen Dedalus: The Conflict of Generations in James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1971.
- . "Nestor." Ed. Clive Hart and David Hayman. *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Berkeley: U of California P, 1974. 17-28.
- Esty, Jed. "The Colonial Bildungsroman: *The Story of an African Farm* and the Ghost of Goethe." *Victorian Studies* 49.3 (2007): 407-30.

- Fairhall, James. *James Joyce and the Question of History*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Featherstone, Mark. "A Freud-Markist Reading of the Body and Its Relation to Alien Mythologies." *Contested Body*. Ed. Ruth Holliday and John Hassard. London: Routledge, 2001. 48-60.
- Feinstein, Amy. "Usurers and Usurpers: Race, Nation, and the Performance of Jewish Mercantilism in *Ulysses*." *JMQ* 44 (2006): 39-58.
- Fogarty, Anne. "'Where Wolfe Tone's Statue Was Not': Joyce, 1798 and the Politics of Memory." *Études Irlandaises* 24 (1999): 19-32.
- . "I think he died for me: Memory and Ethics in 'The Dead.'" *Memory Ireland vol. 4: James Joyce and Cultural Memory*. Ed. Oona Frawley and Katherine O'Callaghan. Syracuse: Syracuse UP, 2014. 46-61.
- French, Marilyn. *The Book as World: James Joyce's Ulysses*. London: Abacus, 1976.
- Freud, Sigmund. "Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy." 1909. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 10. Ed. and Trans. James Strachey et al. London: Hogarth P, 1955. 1-147.
- Gabler, Hans Walter. "The Seven Lost Years of *A Portrait of the Artist as a Young Man*." *Approaches to Joyce's Portrait: Ten Essays*. Ed. Thomas F. Staley and Bernard Benstock. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1976. 25-60.
- . Introduction. James Joyce. *Dubliners: Authoritative Text, Context, Criticism*. Ed. Margot Norris. New York: Norton, 2006. xv-xliii.
- Garratt, Robert. "History and Trauma in Joyce's *Ulysses*." *Memory Ireland vol. 4: James Joyce and Cultural Memory*. Ed. Oona Frawley and Katherine O'Callaghan. Syracuse: Syracuse UP, 2014. 27-45.
- Gibbons, Luke. "'Ghostly Light': Spectres of Modernity in James Joyce's and John Huston's 'The Dead.'" *A Companion to James Joyce*. Ed. Richard Brown. Malden: Blackwell, 2008. 359-73.
- . *Joyce's Ghosts: Ireland, Modernism, and Memory*. Chicago: U of Chicago P, 2015.
- Gibson, Andrew. "'History, All That': Revival Historiography and Literary Strategy in the 'Cyclops' Episode in *Ulysses*." *History and the Novel*. Ed. Angus Easson. Cambridge: D.S. Brewer, 1991.
- Gifford, Don. *Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*. 1967. 2nd ed. Berkeley: U of California P, 1982.
- . *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. London: Penguin, 1963.
- Giles, Jana. "The Craft of 'A Painful Case': A Study of Revisions." *European Joyce Studies*

- 7: *New Perspectives on Dubliners*. Ed. Mary Power and Ulrich Schneider. Amsterdam: Rodopi, 1997. 195-210.
- Glasheen, Adaline. "Joyce and the Three Ages of Charles Stewart Parnell." *A James Joyce Miscellany: Second Series*. Ed. Marvin Magalaner. Carbondale: Southern Illinois UP, 1959. 151-78.
- Goldberg, S. L. *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses*. London: Chatto and Windus, 1961.
- Gordon, John. "Gaslight, Ghostlight, Golliwog, Gaslight." *JJQ* 46 (2008): 19-37.
- Gorman, Herbert. *James Joyce: His First Forty Years*. New York: B. W. Huebsch, 1924. (『シムス・ジョイスの文學』永松定訳、厚生圖書店、一九三二年)
- Gottfried, Roy. *Joyce's Mischief*. Gainesville: UP of Florida, 2008.
- Henke, Suzette A. *James Joyce and the Politics of Desire*. New York: Routledge, 1990.
- Higdon, David Leon. "A Ulysses Allusion to Karl Marx." *JJQ* 22 (1985): 316-19.
- Howes, Marjorie. "Goodbye Ireland I'm Going to Gort": Geography, Scale, and Narrating the Nation." 2000. *James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook*. Ed. Mark A. Wollaeger. Oxford: Oxford UP, 2003. 319-41.
- Humma, John B. "Gabriel and the Bedsheets: Still Another Reading of the Ending of 'The Dead.'" *Studies in Short Fiction* 10 (1973): 207-09.
- Jackson, John Wyse and Bernarad McGinley. *James Joyce's Dubliners: An Annotated Edition*. London: Sinclair-Stevenson, 1993.
- Jackson, Roberta. "The Open Closet in *Dubliners*: James Duffy's Painful Case." James Joyce. *Dubliners*. Ed. Margot Norris. Norton: New York, 2006. 327-41.
- Johnson, Jeri. Introduction. James Joyce. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Oxford: Oxford UP, 2000. vi-xxxix.
- Jakobson, Roman and Morris Halle. *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton, 1956.
- Jones, Ellen Carol. "History's Ghosts: Joyce and the Politics of Public Memory." *Journals of Irish Studies* 25 (2010): 3-17.
- Joyce, Stanislaus. *My Brother's Keeper*. New York: Columbia UP, 1987. (『兄の番人——昔やらのシムス・ジョイス』宮田恭子訳、みすず書房、一九九三年)
- . *Recollections of James Joyce*. Trans. Ellsworth Mason. New York: New York James Joyce Society, 1950.
- Kenner, Hugh. "The *Portrait* in Perspective." *The Kenyon Review* 10 (1948): 361-81.
- . *Dublin's Joyce*. 1955. New York: Columbia UP, 1987.
- . "Joyce's Portrait – The Reconsideration." *University of Windsor Review* 1.1 (1965): 1-15. James Joyce. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. John Paul Riquelme.

- New York: Norton, 2007. 348-61.
- ... "Circe." Ed. Clive Hart and David Hayman. *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Berkeley: U of California P, 1974. 341-62.
- ... "The Cubist Portrait." *Approaches to Joyce's Portrait: Ten Essays*. Ed. Thomas F. Staley and Bernard Benstock. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1976. 171-84. (「キトー・ユースト・ア・ユリ」の『肖像』 結城英雄訳『チャムス』二〇〇三年十月)
- ... *Joyce's Voices*. Berkeley: U of California P, 1978.
- Kershner, R. B. *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature: Chronicles of Disorder*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1989.
- Kiberd, Declan. Introduction. James Joyce. *Ulysses*. London: Penguin, 1992.
- ... *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. 1995. London: Vintage, 1996.
- ... *The Irish Writer and the World*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- ... Ulysses and Us: *The Art of Everyday Living*. London: Faber, 2009. (『『トリノムス』に我ら——日常生活の芸術』坂内太訳 水声社 二〇一一年)
- Kobayashi, Hironao. "Writing Alter-Egos at a Little Distance: On 'A Painful Case.'" *Joycean Japan* 22 (2011): 5-17.
- ... "Rereading 'The Dead' as Ghoststory." *Joycean Japan* 26 (2015): 21-34.
- Lacan, Jacques. *Écrits – A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.
- Laplanche, Jean. "Notes on Afterwardsness." *Essays on Otherness*. Ed. John Fletcher. London: Routledge, 1999. 260-65.
- LeBlanc, Jim. "'The Dead' Just Won't Stay Dead." *JJQ* 48 (2010): 27-39.
- Leonard, Garry. *Reading Dubliners Again: A Lacanian Perspective*. Syracuse: Syracuse UP, 1993.
- Levin, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*. Norfolk: New Directions, 1941.
- Lewis, Pericles. "The Conscience of the Race: The Nation as Church of the Modern Age." *Joyce through the Ages: A Nonlinear View*. Ed. Michael Patrick Gillespie. Gainesville: UP of Florida, 1999. 85-106.
- Loyola, Ignatius. "The Spiritual Exercises." Trans. George E. Ganss. *Ignatius of Loyola: The Spiritual Exercises and Selected Works*. Ed. George E. Ganss, R. Divarkar, Edward J. Malatesta, and Martin E. Palmer. New York: Paulist P, 1991. 113-214. (『靈操』門脇佳吉訳・解説 岩波文庫 一九九五年 / 『靈操』(改訂版)・ホセ・シゲル・ハラ訳 新世社 一九九二年)
- MacCabe, Colin. *James Joyce and the Revolution of the Word*. 1978. London: Macmillan, 1979. (『シ・エイトムス・シヨイスと言語革命』加藤幹郎訳 筑摩書房 一九九一年)
- Magalaner, Marvin. *Time of Apprenticeship: The Fiction of Young James Joyce*. London: Abelard-Schuman, 1959.

- Marx, Karl. "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte." *Karl Marx Frederick Engels Collected Works*. Vol. 11. Moscow: Progress Publishers, 1979. 99-197. (『マルクス・エンゲルス』のブリュンメール十八日「初版」]植村邦彦訳、柄谷行人付論、平凡社ライブラリー、二〇〇八年)
- McIntire, Gabrielle. "Uncanny *Semblables* and Serendipitous Publications: T.S. Eliot's the *Criterion*, and *The Waste Land* and James Joyce's *Ulysses*." 1922—*Literature, Culture, Politics*. Ed. Jean-Michel Rabaté. Cambridge: Cambridge UP, 2015. 15-28.
- Morse, J. Mitchell. "Proteus." Ed. Clive Hart. *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Berkeley: U of California P, 1974. 29-49.
- Murphy, J. Stephen. "How Geen Is the Portrait?: Joyce, Passive Revision, and the History of Modernism." *Joyce Studies Annual* (2011): 64-96.
- Nolan, Emer. *James Joyce and Nationalism*. London: Routledge, 1995.
- Noon, William. "James Joyce and Catholicism." *James Joyce Review* 1 (1957): 3-17.
- . "James Joyce: Unfacts, Fiction, and Facts." *PMLA* 76 (1961): 254-76.
- Norburn, Roger. *A James Joyce Chronology*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Norris, David. "The 'unhappy mania' and Mr. Bloom's Cigar: Homosexuality in the Works of James Joyce." *JJQ* 31 (1994): 357-73.
- Norris, Margot. *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2003.
- O'Donnell, James J. *Augustine Confessions III: Commentary on Books 8-13 Indexes*. Oxford: Clarendon P, 1992.
- Osteen, Mark. *The Economy of Ulysses: Making Both Ends Meet*. Syracuse: Syracuse UP, 1995.
- Owens, Cólín. *James Joyce's Painful Case*. Gainesville: UP of Florida, 2008.
- Parrinder, Patrick. *James Joyce*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- . "Dubliners." *James Joyce: Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986. 245-73.
- Peake, Charles H. *James Joyce: The Citizen and the Artist*. London: Edward Arnold, 1977.
- Pecora, Vincent P. "'The Dead' and the Generosity of the Word." *PMLA* 101 (1986): 233-45.
- , and Margot Norris. "Dead Again." *Collaborative Dubliners: Joyce in Dialogue*. Ed. Vicki Mahaffey. New York: Syracuse UP, 2012. 343-75.
- Pinamonti, Giovanni Pietro. *L'Inferno Aperto al Cristiano Perché Non Ventri: Considerazioni delle Pene Infernali Proposte a Meditarsi per Evitarle: Opera*. Bologna: Antonio Pisarri, 1688. / Monza: Tipografia Corbetta, 1836.

- Pinamonti, S. J., *F. Hell Opened to Christians: To Caution Them from Entering into It*. Dublin: James Duffy, 1889.
- Potts, Willard. *Joyce and the Two Irelands*. Austin: U of Texas P, 2000.
- Rabaté, Jean-Michel. "Silence in *Dubliners*." *James Joyce: New Perspectives*. Ed. Colin MacCabe. Sussex: Harvester P, 1982. 45-72.
- . *James Joyce and the Politics of Egoism*. Cambridge, Cambridge UP, 2001.
- Riquelme, John Paul. *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*. London: Johns Hopkins UP, 1983.
- . "Joyce's 'The Dead': The Dissolution of the Self and the Police." *ReJoycing: New Readings of Dubliners*. Ed. Rosa M. Bollettieri Bosinelli and Harold F. Mosher Jr. Lexington: UP of Kentucky, 1998. 123-41.
- Reid, Stephen. "'The Beast in the Jungle' and 'A Painful Case': Two Different Sufferings." *American Imago* 20 (1963): 221-39.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994. (『文化の帝国主義』1・2 大橋洋一訳'みすず書房'一九九八年／二〇〇一年)
- . *Representation of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage, 1996. (『知識人とは何か』大橋洋一訳'平凡社ライオンブライリー'一九九八年)
- Saint-Amour, Paul K. "'Christmas Yet To Come': Hospitality, Futurity, the *Carol*, and 'The Dead.'" *Representations* 98 (2007): 93-117.
- , and Karen R. Lawrence. "Reopening 'A Painful Case.'" *Collaborative Dubliners: Joyce in Dialogue*. Ed. Vicki Mahaffey. Syracuse, New York: Syracuse UP, 2012. 238-60.
- San Juan, Jr., Epifanio. *James Joyce and the Craft of Fiction: An Interpretation of Dubliners*. Cranbury: Associated UP, 1972.
- Sayeau, Michael. *Against the Event: The Everyday and Evolution of Modernist Narrative*. Oxford: Oxford UP, 2013.
- Scholes, Robert, and Richard M. Kain, eds. *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*. Evanston: Northwestern UP, 1965.
- , and A. Walton Litz. "Notes to the Stories." James Joyce. *Dubliners*. New York: Viking P, 1969. 457-92.
- Schwarz, Daniel R. *Reading Joyce's Ulysses*. New York: St Martin's, 1987.
- , ed. *James Joyce The Dead: Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*. Boston: Bedford, 1994.
- Seed, David. "The Voices of Church: A Dialogical Approach to the Retreat Section of Joyce's *A Portrait of the Artist*." *Literature & Theology: An International Journal*

- of Theory, Criticism, and Culture* 9 (1995): 153-64.
- Senn, Fritz. "He Was Too Scrupulous Always: Joyce's 'The Sisters.'" *JJQ* 2 (1965): 66-72.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. T. J. B. Spencer. London: Penguin, 1996. (『ヘンリー シン』小田島雄祐訳、白水社、一九八三年)
- Sheehan, Sean. *Joyce's Ulysses*. London: Continuum, 2009.
- Shovlin, Frank. *Journey Westward: Joyce, Dubliners and the Literary Revival*. Liverpool: Liverpool UP, 2012.
- Slote, Sam. "Garryowen and the Bloody Mangy Mongel of Irish Modernity." *JJQ* 46 (2009): 545-57.
- Society of Biblical Literature, ed. *The SBL Handbook of Style*. 2nd ed. Atlanta: SBL P, 2014.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Chicago: U of Chicago P, 1988. 271-313. (『サブアルタンは語るのか?』上村忠男訳、みすず書房、一九九八年)
- Sullivan, Kevin. *Joyce among the Jesuits*. New York: Columbia UP, 1958.
- Thomas, Brook. *James Joyce's Ulysses: A Book of Many Happy Returns*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1982.
- Thrane, James R. "Joyce's Sermon on Hell: Its Source and Its Backgrounds." *Modern Philology* 57 (1960): 172-98.
- Thurston, Luke. *Literary Ghosts from the Victorians to Modernism: The Haunting Interval*. New York: Routledge, 2012.
- Tindall, William York. *A Reader's Guide to James Joyce*. 1959. New York: Syracuse UP, 1995.
- Tone, Wolfe Theobald. *The Autobiography of Theobald Wolfe Tone*. Ed. Sean O'Faolain. London: Thomas Nelson & Sons, 1937.
- Walzl, Florence L. "The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of Joyce." *PMLA* 80 (1965): 436-50.
- . "Joyce's 'The Sisters': A Development." *JJQ* 10 (1973): 375-421.
- Wachtel, Albert. *The Cracked Lookingglass: James Joyce and the Nightmare of History*. Selinsgrove: Susquehanna UP, 1992.
- Weinstock, Jeffrey A. "The Disappointed Bride: Textual Hauntings in Joyce's *Ulysses*." *Ulysses: James Joyce*. Ed. Rainer Emig. New York: Palgrave Macmillan, 2004. 61-80.
- West, Michael and William Hendricks. "The Genesis and Significance of Joyce's Irony in 'A Painful Case.'" *ELH* 44 (1977): 701-27.
- Wheatley-Lavoy, Cynthia. "The Rebirth of Tragedy: Nietzsche and Narcissus in 'A

- Painful Case' and 'The Dead.'” *JMQ* 33 (1996): 177-93.
- Wheeler, J. M. *The Christian Doctrine of Hell*. London: R. Forder, 1890.
- Wicht, Wolfgang. “Eveline,’ and/as ‘A Painful Case’: Paralysis, Desire, Signifiers.” *European Joyce Studies 7: New Perspectives on Dubliners*. Ed. Mary Power and Ulrich Schneider. Amsterdam: Rodopi, 1997. 115-42.
- Williams, Trevor L. *Reading Joyce Politically*. Gainesville: UP of Florida, 1997.
- Wollaeger, Mark A., Victor Lufig, and Robert Spoo, eds. *Joyce and the Subject of History*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1996.
- Wollaeger, Mark. “Joyce and Postcolonial Theory: Analytic and Tropical Modes.” *A Companion to James Joyce*. Ed. Richard Brown. Malden: Blackwell, 2008. 174-92.
- Wright, David G. “Interactive Stories in *Dubliners*.” James Joyce. *Dubliners: A Norton Critical Edition*. Ed. Margot Norris. London: Norton, 2006. 253-61.
- アリストテレス 『心とは何か』桑子敏雄訳、講談社学術文庫、一九九九年。
- アルチュセール、ルイ 『再生産について——イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置』西川長夫・伊吹浩一・大中一彌・今野晃・山家歩訳、平凡社、二〇〇五年。
- イーグルトン、テリー 『学者と反逆者——19世紀アイルランド』大橋洋一・梶原克教訳、松柏社、二〇〇八年。
- イプセン、ヘンリック 『幽霊』原千代海訳、岩波文庫、一九九六年。
- エリオット、T・S 「異神を追いて——近代異端入門の書——」中橋一夫訳『エリオット選集第三卷』彌生書房、一九五九年。
- 大島一彦 『ジェイムズ・ジョイスとD・H・ロレンス』旺史社、一九八八年。
- 岡野憲一郎 『新 外傷性精神障害——トラウマ理論を越えて——』岩崎学術出版社、二〇〇九年。
- 桶谷秀昭 『ジェイムズ・ジョイス〈新装版〉』(一九六四年)紀伊國屋書店、一九八〇年。
- 小此木啓吾編 『精神分析事典』岩崎学術出版社、二〇〇二年。
- 小田基 『ジョイスへの道』研究社出版、一九七九年。
- 金井嘉彦 『ユリシーズの詩学』東信堂、二〇一一年。
- … 『“queer”の裏側と「無関心な大衆」のパラドックス：ジョイスの「姉妹たち」再考』『言語文化』第五一号、二〇一四年、三二—二〇頁。
- … 『一九〇四年の「姉妹たち」、あるいは二一〇年のパララックス』『ジョイスの罫——『ダブリナーズ』に嵌る方法』金井嘉彦・吉川信編著、言叢社、二〇一六年、三五—五四頁。
- … 『沈黙の美学へと向かうジョイスの〈意味〉の引き算と足し算』『21世紀のジェイムズ・ジョイス——未だ知られざる入り口へ』金井嘉彦・南谷奉良・小林広直、東京・下北沢 B&B、二〇一七年二月四日(ミニレクチャー)。

- … 「沈黙の美学へ——ジョイスの『この人を見よ』^{エッセイ・ホセ}論に見る〈劇〉とエピファニーの埋葬」『言語文化』第五二号、二〇一七年、一七—三四頁。
- 川口喬一 「“That Rosierian There?”——Joyce の “The Sisters” 推敲の問題」『英文学研究』第四二号、一九六六年、一五九—七〇頁。
- … 『ユリシーズ』演義』研究社出版、一九九四年。
- 川口喬一・岡本靖正編 『最新文学批評用語辞典』研究社、一九九八年。
- 河原真也 「「死者たち」にみるカトリック中流階級の諸相——ウエスト・ブリトン／大学問題／アイルランド西部」『ジョイスの罫——『ダブリナーズ』に嵌る方法』金井嘉彦・吉川信編著、言叢社、二〇一六年、三五—七一頁。
- 北村富治 『ユリシーズ』註解』洋泉社、二〇〇九年。
- 吉川信 「ダフィー氏のデイスケール——恋物語としての「痛ましい事件」」『中央英米文学』第二〇号、一九八六年、一六—二七頁。
- … 「序 はじまりのジョイス——『ダブリナーズ』への誘い」『ジョイスの罫——『ダブリナーズ』に嵌る方法』金井嘉彦・吉川信編著、言叢社、二〇一六年 a、一三—三四頁。
- … 「死者たちの寛容——ジョイスの抒情のアポロギア」『ジョイスの罫——『ダブリナーズ』に嵌る方法』金井嘉彦・吉川信編著、言叢社、二〇一六年 b、三七—九五頁。
- 木ノ内敏久 「グレイス(Grace)のダブリンの受容」『ジョイスの罫——『ダブリナーズ』に嵌る方法』金井嘉彦・吉川信編著、言叢社、二〇一六年、三〇五—二七頁。
- 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。
- 小島基洋 『ジョイス探検』ミネルヴァ書房、二〇一〇年。
- 小林秀雄 「モオツアルト」『モオツアルト・無常という事』新潮文庫、一九八四年、七一—七〇頁。
- 小林広直 「James Joyce 「姉妹たち」における「不気味なもの」とトラウマを描くこと」『ほらいずん(早稲田大学英米文学研究会)』第四一号、二〇〇九年、一三—二六頁。
- … 「回想による時間の圧縮と逆行——『若き日の芸術家の肖像』第1章における時間軸の歪みについで——」『Joycean Japan 27』二〇一六年、二〇—三五頁。
- コフマン、P 編 『フロイト&ラカン事典』佐々木孝次訳、弘文堂、一九九七年。
- シエママ、R ヴァンデルメルシュ、B 編 『新版 精神分析事典』小出浩之他訳、弘文堂、二〇〇二年。
- 清水重夫 「レオポルド・ブルームの幻覚」『早稲田大学英文学会英文学』第四四号、一九七六年、一二七—三八頁。
- 下楠昌哉 「ステイヴンでは書けたはずがなからう——ヒュー・ケナー『肖像』論における作者ジョイスとステイヴンの関係性」『ジョイスの迷宮——『若き日の芸術家の』^{ラビリス}

- 肖像』に嵌る方法』金井嘉彦・道木一弘編著、言叢社、二〇一六年、二〇一—一九頁。
- ジリボン、ジャン＝リュック 「不気味な笑い」『笑い／不気味なもの——付：ジリボン「不気味な笑い」』H・ベルクソン、S・フロイト、原章二訳、平凡社ライブラリー、二〇一六年、二七五—三五〇頁。
- 田中恵理 「自伝性と虚構性の再考——『若き日の芸術家の肖像』におけるずれた時間軸の狭間から」『ジョイスの迷宮』^{フレリクス}——『若き日の芸術家の肖像』に嵌る方法』金井嘉彦・道木一弘編著、言叢社、二〇一六年、七七—九六頁。
- 高橋和久 「近代の医者なら彼を何と呼ぶだろうか——ジョイス「痛ましい事故」を素朴に読む」『静かなる中心……イギリス文学を読む』工藤昭雄編、南雲堂、二〇〇一年、二〇四—二三頁。
- 高橋渡 「ジェイムズ・ジョイス——ポストコロニアル小説としての『ユリシーズ』』『英文学の内なる外部』山崎弘行編、松柏社、二〇〇三年、二九二—三二七頁。
- 滝沢玄 「レースの「跡」——「レースの後」の余計／予型論」『ジョイスの罫——『ダブリナーズ』に嵌る方法』金井嘉彦・吉川信編著、言叢社、二〇一六年、一一九—三八頁。
- 田多良俊樹 「薔薇十字会員の亡霊を降ろす／祓うこと——ジョイス「姉妹」の改稿とイエイツへの応答」『幻想と怪奇の英文学』東雅夫・下楠昌哉／責任編集、春風社、二〇一六年、三七—五八頁。
- 田野大輔 「ヒトラーの真の敵——芸術の政治化のために——」『大阪経大論集』第五四巻第三号、二〇〇三年、九五—一一三頁。
- 都留信夫 「イギリス小説の中のギリシア神話」『ギリシア神話と英米文化』大修館書店、一九九一年、二〇五—三九頁。
- デリダ、ジャック 「歓待、正義、責任 ジャック・デリダとの対話」安川慶治訳、『批評空間』第二三号、一九九九年²、一九二—二〇九頁。
- … 『歓待について——パリのゼミナールの記録——』廣瀬浩司訳、産業図書、一九九九年³。
- … 『マルクスの亡霊たち』増田一夫訳、藤原書店、二〇〇七年。
- 道木一弘 「「死んだ女」の声を聞くこと——ジョイスの「痛ましい事件」におけるブルジョワ社会とリアリズムの問題」『イギリス小説ノート』第一号、一九九九年、一五九—七四頁。
- … 『物・語りの『ユリシーズ』』南雲堂、二〇〇九年。
- 道家英穂 「死者への冒瀆と愛——『若い芸術家の肖像』と『ユリシーズ』』『死者との邂逅——西欧文学は〈死〉をどうとらえたか』作品社、二〇一五年、二〇四—三二頁。
- ドゥルーズ、ジル フェリックス・ガタリ 『千のプラト——資本主義と分裂症』宇野邦一、田中敏彦、小沢秋広訳、河出書房新社、一九九四年。
- 戸田勉 「パーネルの亡霊——ジョイスとイエイツの場合」『山梨英和大学紀要』第九号、

- 二〇一〇年、六九—八三頁。
- … 「一幕劇としての『蕨の日の委員会室』」『ジョイスの畧——『ダブリナーズ』に嵌る方法』金井嘉彦・吉川信編著、言叢社、二〇一六年、二六三—八二頁。
- 中嶋英樹 「死者たち」における亡霊の明かりと呼びかけ——心霊主義を中心に『ジョイスの畧——『ダブリナーズ』に嵌る方法』金井嘉彦・吉川信編著、言叢社、二〇一六年、三二九—四九頁。
- ハーマン、ジュデイス・L 『心的外傷と回復（増補版）』中井久夫訳、小西聖子解説、みず書房、一九九九年。
- バンヴェニスト、エミール 『インド—ヨーロッパ諸制度語彙集1』前田耕作監修、蔵持不三也他訳、言叢社、一九九七年。
- 福田恆存 「ジョイス」『西歐作家論』講談社、一九六六年、一九四—二〇三頁。
- ブロイアー、ヨーゼフ フロイト、ジークムント 『ヒステリー研究（下）』金関猛訳、ちくま学芸文庫、二〇〇四年。
- 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、四九—五八頁。
- … 「科学的心理学草稿」『フロイト著作集7 ヒステリー研究 他』懸田克躬・小此木啓吾訳、人文書院、一九七四年、二二—三三四頁。
- … 『自我論集』竹田青嗣編、中山元訳、ちくま学芸文庫、一九九六年。
- … 「不気味なもの」『フロイト全集17』須藤訓任・藤野寛訳、岩波書店、二〇〇六年、一—五二頁。
- ベンヤミン、ヴァルター 「複製技術の時代における芸術作品」高木久雄、高原宏平訳、『ベンヤミン著作集2』晶文社、一九七〇年、八—五九頁。
- 丸谷才一 『6月16日の花火』岩波書店、一九八六年。
- 南谷覺正 「ジェイムズ・ジョイスの「痛ましい事故」」『群馬大学社会情報学部研究論集』第一三巻、二〇〇六年、二九—四九頁。
- 南谷奉良 「ゼロックス・メカニクス——「複写」の機械式韻文」『ジョイスの畧——『ダブリナーズ』に嵌る方法』金井嘉彦・吉川信編著、言叢社、二〇一六年 a、一九九—二二二頁。
- … 「芸術と生と情熱の〈エゴシステム〉——ジェイムズ・ジョイスの『若き生の断章』」(“*Chapters in the Life of a Young Man*”)」*Joycean Japan 27* 二〇一六年 b、四—一九頁。
- … 「おねしょと住所——流動し、往復する生の地図」『ジョイスの迷宮——^{ラビリス}『若き日の芸術家の肖像』に嵌る方法』金井嘉彦・道木一弘編著、言叢社、二〇一六年 c、三五—五五頁。

- … 『若き日の芸術家の肖像』ができるまで——三つの〈肖像〉』『ジョイスの迷宮』^{ラビレンス}——
『若き日の芸術家の肖像』に嵌る方法』金井嘉彦・道木一弘編著、言叢社、二〇一六年、二四八—五二頁。
- … 「〈書かれなさ〉を書くジョイス——イットとシルエットの方法論」『21世紀のジェイムズ・ジョイス——未だ知られざる入り口へ』金井嘉彦・南谷奉良・小林広直、東京・下北沢 B&B、二〇一七年二月四日（ミニレクチャー）。
- 宮田恭子 『ジョイス研究』小沢書店、一九八八年。
- 結城英雄 『『ユリシーズ』の謎を解く』集英社、一九九九年。
- … 『ジョイスを読む——二十世紀最大の言葉の魔術師』集英社新書、二〇〇四年。
- … 『ユリシーズ』における亡霊たち』『亡霊のイギリス文学 豊穣なる空間』富士川義之・結城英雄編、国文社、二〇一二年、二四三—五五頁。
- 横内一雄 「盲者の視覚——『若き日の芸術家の肖像』における語りと視覚』『ジョイスの迷宮』^{ラビレンス}——『若き日の芸術家の肖像』に嵌る方法』金井嘉彦・道木一弘編著、言叢社、二〇一六年、二二一—二七頁。
- 米本義孝 『言葉の芸術家ジェイムズ・ジョイス——『ダブリンの人びと』研究』南雲堂、二〇〇三年。
- ラプランシュ／ポントリス 『精神分析用語辞典』村上仁監訳、みすず書房、一九七七年。