

ジョイスの『肖像』に関する二章

永原和夫

ジェームズ・ジョイス (James Joyce) がかりに『若き芸術家の肖像』 (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) しか書かなかったとしても、彼は永久に文学史に残る芸術家になったであろう。彼はこの作品で、斬新な技法と見事な客観性、素材に対する温かく共感にあふれた持続的アイロニーを持って、いわゆる教養小説 (*Bildungsroman*) あるいは芸術家小説 (*Künstlerroman*) といわれるものの頂点を窮めた。『肖像』の最後の頁にはダブリン、1904——トリエステ、1914 と創作年代が記されているが、その社会的疎外と芸術家の誕生の主題は決定稿が完成する十年前のある一日にすでに設定されていた。本稿における筆者の問題は、二つの草稿をへて決定稿にいたるまでの作家の技法の発展とその素材に対する態度の変化と、彼の芸術観の二つである。

第一章 『肖像』の技法とジョイスの態度

『肖像』が現在の形に定着するまえに、ジョイスは膨大な量の草稿『スティーヴン・ヒーロー』 (*Stephen Hero*) を書いており、その発見がのちの『肖像』解釈に新たな領域をひらいたことは、いまではすでに常識になっている。ところが、1960年に Richard M. Kain と Robert E. Scholes がコーネル大学図書館所蔵のジョイス関係資料のなかから本書の原型ともいふべき “A Portrait of the Artist” と題されたタイプライター原稿を発掘して世を驚かせた⁽¹⁾。1904年1月の初めジョイスは当時ダブリンで Dana とアイ

(1) *Yale Review*, XLIX (Spring, 1960), pp. 355-69. 本稿のテキストには両者が *The Workshop of Daedalus* (Illinois, 1965), pp. 60-68 に再録したものを使用した。

ルランド神話の母神像の名を冠して発刊を計画されていた文芸雑誌のために、一日で自伝的な論文風の物語を、妹 Mabel から譲り受けた二葉の練習帳に細い文字でぎっしり書いた⁽²⁾。十年後にトリエステで完成したこの作品はこうして始められたのである。この3,000語そこそこの背景描写がまったくなく、名前さえもあたえられていない人物の肖像は、ほとんど時を移さず『スティーヴン・ヒーロー』に脹れあがり、のちに『肖像』に書きあらためられる時ジョイスの指標になったものと考えられる。

「幼時の特徴が青年の肖像に生かされていることはほとんどまったくない。だから無定見なわれわれは過ぎ去った時というものを記憶に残る固定した景色としてしか考えることができないし、そのようにしか把握しようとしないのである」と、昂然と挑戦句調で書きだすこの習作の冒頭でジョイスがのちに登場人物の意識を流れとして表現するにいたる見解を表明する。彼は過去を現在と無関係な失われた時の一瞬とみなすのに反対して、それは「現在の流動的継在」であるはずだと考えている。従って作家がその肖像で描かなければならないのは、人物の固定した性格ではなく、「個性化のリズム」、「情緒のカーブ」であるという。ジョイス一流の晦渋な云い回しではあるが、ここに『肖像』や『ユリシーズ』(Ulysses)の性格描写の実験的仮説を認めよう。しかし、「肖像」の情緒が「個性化のリズム」となるにはあまりに不安定であり、その「カーブ」はたんなる叙情的な叫びにすぎない。最初から造型の意図をすてた作家の努力は、ナルシズムとしか取れない暗示的な気取った文体で、彼の内的態度の発展をたどるのに集中している。その発展は宗教的な狂信に始まり、大学に入るところそれから醒める。一時の熱狂からの救い主とみなすようになる根深い利己主義に対する警戒心が、学生時代の彼に得体の知れない態度をとらせ、次第に教会から離れていく。性の経験と海岸での神秘的体験が芸術の世界を啓示して、ついに社会から完全に孤立する。この発展過程は『肖像』のミニチュアといってもよいものである。『ス

(2) Cf. Richard Ellemann, *James Joyce* (New York, 1959), pp. 149-54.

『ティーン・ヒーロー』で広範囲に述べられ、『肖像』ですてられる、Ibsen, Blake, Dante, Yeats, それに Bruno や Joachim Abbas といった社会から疎外された芸術家や異端的傾向を持った宗教家の名前が、孤高ではあるが陰うつな影を投げかけている。自己に対する感傷的な態度とはうらはらに、当時のイプセン論にみられるような憎悪をむきだしにした批判を外部にたたきつけている。

ジョイスはこの原稿を『ダイナ』誌に持ち込むのであるが、編集者の一人 W.K. Magee (“John Eglinton”) に自分で理解できないものを掲載するわけにいかないといって、つかえされる。怒りと復讐心に燃え、ジョイスはこの草稿を長篇自伝小説に書きかえようと決心し、すぐ仕事に取りかかった。その間の事情は、天才肌の兄に根深い劣等感をいだきながら、なにくれとなく兄の身の回りの世話をしていた弟 John Stanislaus Joyce の日記に詳しい。

1904年2月2日(火曜日): ジムの誕生日。兄は今日22才になった。遅く起き、ひどい風邪をひいて終日蟄居していた。彼はあの論文(「芸術家の肖像」)を小説に書きなおすことに決心した。その決心がついたのだから没になったのがかえってよかったのだ、といている。論文はフレッド・ライアン、W・マギー両編集者から、性のことが述べているという理由で没にされたのだった。ジムは彼らが論文の文体を高く買っているが、没にしたのは、あまりに自分に執着しすぎたからだと思っている。彼らはジムの文体のことはいつもよくいう。マギーは兄の強い性格が嫌いなのだ。(中略) ジムはなにか事を始める時のいつもの癖で、腹立ちまぎれで小説にとりかかっている。自分のことを書いていた方が、連中のつまらない議論よりはるかに興味ある主題だということを示すつもりなのだろう。あの論文に「芸術家の肖像」という題をつけたのは僕だったが、今晚も台所に腰かけながら、ジムは彼の小説のアイデアを話してくれた。自伝的なものになるらしい。ジムが書くのだから、当然、風刺的である。知り合いの牧

師や友人を沢山のせるつもりでいる。兄はまだ題を決めていなかった。いろいろな題を出したのは今度も僕の方だった。ついに、スティーヴン・デーダラスという作中のジムの名前から取った「スティーヴン・ヒーロー」という僕の題が認められた。表題も作品同様に、風刺のつもりである。二人で登場人物に名前をつけあった。出身地を暗示していたり、気性に合った名前をつけた。僕はあとでいろいろな名前をもじってやった。ジムは「自惚れ家のスティーヴン」、父は「愚痴家のサイモン」、僕は「陰気なモーリス」(後略)⁽³⁾。

このような動機と意図を持って計画された『スティーヴン・ヒーロー』の執筆は、母の死、Nora Barnacleとの駆落、定めない亡命地での緊迫した経済状態にもかかわらず、着々と進み、1906年3月までに実に914頁約15万語にまで達した⁽⁴⁾。しかし翌年、ジョイスは立証不能の動機からこの一部を焼却してしまい、今日残されている『スティーヴン・ヒーロー』は書かれた原稿の約三分の一(最初の構想からみれば、全体の六分の一弱)に満たない。これは『肖像』の約三分の一のスペースを占める第五章に対応する内容を持っている。

『ダイナ』誌に寄稿して没になった草稿の幼稚なレトリックに比べれば、『スティーヴン・ヒーロー』の力強い明確な描写と劇的手法は、未熟なものとはいえ、明らかな進歩をみせている。しかし一方で『スティーヴン・ヒーロー』の狭く不安定な情緒とその稚拙な技巧は、のちにジョイスが“a schoolboy's production”⁽⁵⁾、“And what rubbish it is”⁽⁶⁾とって斥けた欠点

(3) Ibid., pp. 150-51.

(4) Cf. Theodore Spencer's introduction to *Stephen Hero* (London, 1956), pp. 13-6. 『スティーヴン・ヒーロー』の起源は1900年とする説もあるが、当時ジョイスが書いていたのは断片的な批評と“Epiphanies”だけであり、これらをもとに本書の構想ができたとするスタニスラウスの報告が一番真実に近い、と筆者は考える。

(5) Ibid., p. 14.

(6) Letter to Harriet Weaver, *Letters of James Joyce* (London, 1957), p. 362.

も備えている。

『肖像』の印象主義と比べてまず気づくのは、『スティーヴン・ヒーロー』の十九世紀以来の伝統的な写実主義であろう。主人公は決定的でしかも典型的な行為のなかから徐々に生まれてくる芸術家の比喩的象徴であるというより、ここでは中産階級の狭隘な因襲的価値観に真向から対抗する知的で不安に満ちた孤独で英雄的な青年であるにすぎない。『肖像』で意識の陰影にかすんでいる彼の家族や友人、彼がおかれている社会環境もきわめて明確な輪郭を持って描写されている。例えば、『肖像』では「存在から浄化」(P219) されて E.C. とわずかに頭文字のみをとどめている Emma Clery 嬢は、髪に白い花をさしたふくよかな肉体を持った挑発的な女性として何度も登場している。肉欲と彼女の無批判な国粹主義にたいする反撥との間で苦しむスティーヴンは、小雨降る或る日の午後、今晚一緒に寝て、永遠に別れようと唐突な申込みをして彼女を驚かす。信仰をめぐる母親との対立も、冷やかに Cranly に報告されるのではなく、実際に演じられる。芸術論は大学の文学歴史学会で発表するために周到に準備され、激しい批難と議論をひきおこす。彼がとり組んでいる問題は国家、宗教、家庭、性、芸術と、多岐にわたり、しかもこれらがきわめて具体的に描かれているだけにスティーヴンが心の内と外で惹起する衝突も一層激しく、彼の批判も広範囲に及んでいる。

しかし、Harry Levin の例に従って『スティーヴン・ヒーロー』の「ドラマ」と『肖像』の「独白」を対比するのは、⁽⁷⁾ 危険があるように思える。確かに前者は後者より多くの事件をもちこんでおり、その世界もきわめて克明に描写されてはいる。創作技法上の視点も客観的にみえる。スティーヴンの意識に集中する度合も少ない。しかし、『スティーヴン・ヒーロー』の描写における劇的妥当性は時にあいまいで不細工な反復にたよっていることが多く、未整理の主題群は効果を相殺してしまう。とくに重要なのは創作意識上の視点がスティーヴンの視点とはっきり区別されていないことである。

(7) *James Joyce: A Critical Introduction* (London, 1960), p 150.

迷路のような貧民窟をゆっくり歩きながら彼（スティーヴン）は自分に向けられる愚陋な眼差しを高慢に睨み返した。（中略）このような散策は心の底から憤怒で満すのだった。彼は、黒衣の僧服を着た体格のいい牧師たちが貧しい信者がひしめいている間を、心地よげに巡回しているのに出くわすたびに、アイルランド・カトリックの茶番劇を呪った。精神的中風にかかった生活を保証してもらうために、意志と精神を他国人に託している住民たちの島。すべての富と権力が、現在のものでない王国の人間たちに支配されている島。圧制者がキリストを信仰し、キリストが圧制者を信仰している（中略本文改行）。彼は、自分が民族の困苦に同情することができないという自らの率直なエゴイズムを認めた。民族の魂は、おれの魂にとって、くだらない詩の下劣さと同様、ひどく性に合わないのだ。だがおれはこの世界ではアマチュア芸術家といった程度の、とるにたらない存在なのだ。彼は豊かにしようと思う社会のためそして、自分自身のためにもまた、自己の本性を自由に十分に表現したいと願った。それが自分の人生の役割だと知った（SH 150-51）。

これは素材に対する態度の点で、ドラマというより独白に近い。作家は素材を客観的に扱い、主人公の見解さえ批判するつもりでいながら、そのもっとも特徴的な批評は、実のところ彼の判断の妥当性を巧みに肯定しているのである。その意味で、この作品は『肖像』より、伝記的にはるかに真実を述べている。ジョイスは時に虚構の目的のために事実を歪めることがあっても、その態度は1900年から1906年までのジョイスのものに相違ない。作品は「もっとも安定した精神情態」（SH 209）から生まれる芸術を目ざしてはいるのであるが、未熟で不安定な情緒を暴露しており、作家も芸術は人生の「自由で高貴な源泉」（SH 189）から創造されるものだと断言はするが、周囲の人生を「ダンテの地獄の戯画にすぎない地獄」（SH 164）としかみることができないでいる。

だからといって『スティーヴン・ヒーロー』が読むに価しない作品であるというつもりもないし、その明白な長所を否定するつもりでもない。叙述のある部分は簡潔で機知に豊んでいる。がしかし、それはスティーヴンに関係のない主題に限られている。多くの場景は生き生きと描かれているのは事実である。しかし作家は読者の側ではなく主人公の側に立っているのである。時たま彼は事件を巧みに並置するのであるが、スティーヴンの生硬で時に退屈な省察を加えて効果を半減するか、さもなければあまりにも急激に場面を転換して焦点をぼかしてしまう。またある登場人物（特にスティーヴンの家族）は温かい共感にあふれた理解力をもってあつかわれているのであるが、その理解力が主人公の態度にまで浸透していないために、劇的もりあがりにまで達しないのである。結局のところ、調和がくづれ、全体的印象は単調な自己正当化になってしまう。スティーヴンの見解を定着しようとするつもりのもので、その見解を先取りするものだから、感情的同認の流れをせき止めることができず「激烈な憤怒」、「幻想的な理想主義者」、「純真な傲慢」といった言葉だけが空転することになる。ある決定的な矛盾が述べられ、すぐすてられる。「彼は彼女の手を取った（中略）自国の文化遺産に矛盾した憎悪をいただくこのおれが常に寛大であった昔を愛撫しながら」（SH 198）。スティーヴンよりも円熟した態度を示すつもりで始めた文章は常に漠然となってしまうか、感傷的になるのが普通である。

『スティーヴン・ヒーロー』の長所と短所を示している興味深い部分は、アドルヒィ・ホテルで玉突きをしている三人の事務員の描写だ。『ダブリン市民』(*Dubliners*)におけるように冷ややかでつきはなした克明な客観的描写は、この挿話に対するジョイスの批判を表明しているようにみえる。しかし描写が冷徹であるばかりでなく、次のような付録までついているのである。「眼前の三人の絶望的な虚飾、救いがたい奴隷根性がスティーヴンの眼底をかつと熱くした。（中略）絶望だ！ 絶望だ！ とスティーヴンは拳をにぎり締めながら叫んだ」（SH 223-4）。もっと表現力に豊んだ挿話であるはずな

のに、ここでジョイスは主人公の批判が大きく譲歩しているのに気づいていない。ホテルに行く前に、スティーヴンが父から彼の気ままな生活や愚かしい行動を長い間、激しくなじられていた時、彼はだまって小言を聞いていた。彼の感情が沈黙にこめられていたのである。このことを思い合わせると、ここでわれわれはジョイス以上にみていないのではないかと疑いたくなる。スティーヴンの事務員たちに対する批判は、父の小言に答えた無言の怒りとどれほど違うのだろうか。彼の批判は個人的挫折感で着色されてはいないだろうか。『ダブリン市民』で自分の挫折感を哀れな子供に向ける「相似」(“Counterparts”)の事務員のそれとどう違うか。このような疑問を呈するのは、いかにこの作品がスティーヴンの本質的な正当性をわれわれが無条件に認める点に、彼が度繁く主張する価値に否応なしに同意する点に立脚しているかを物語るものである。そればかりでなく、このような価値がいかに生命力に乏しいかを認めるものでもある。度しがたいエゴイストの抽象的な英雄主義が社会の欺瞞や物質的「中風」や「聖職売買」に、彼の「本性」、「自由」、「人生」、「芸術」、「人間の尊厳」を対抗させているにすぎないのだ。確かにスティーヴンの拒絶にはそれなりの理由があるに違いない。しかし彼の、そしてジョイスの、積極的な価値はまったくあいまいであり、そのよくいわれる力強さも叙述に感じるができない。だからじかに述べられている批判を imaginative に把握することができないのである。『スティーヴン・ヒーロー』の実際の力は「動的」な反撥、拒絶から生まれているのである。

『肖像』がいかに優れた作品であるかは、比較してみる時、まったく自明のようである。『スティーヴン・ヒーロー』から『肖像』への過程は、たんに長いものを短くすることではなかつた⁽⁸⁾。亡命の十年という歳月をおいて過去の自分を振り返った時、そこに発見したのはロマン派詩人以来ヨーロッパ社会に典型化していた自我の誕生と社会的疎外の図式であつた⁽⁹⁾。個人の意識

(8) Jane H. Jack, "Art and *A Portrait of the Artist*", *Essays in Criticism* (October, 1955), pp. 354-364.

(9) Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts* (New York, 1964), pp. 260-295.

はある特定の社会的環境に目覚め、その圧力の下に半ば形成される。成長にともない次第に社会は彼を支えるにはあまりに断片的で物質的で制約に満ちているのを強く感じるようになる。社会は精神的栄養も価値ある文化も提供せず、それでいてこれに抵抗し変革をもたらすにはあまりにも大きく強い。これが芸術家の場合にはその問題は一層熾烈なものになる。人一倍鋭い感受性のために彼は社会に背を向けざるをえない。離反しているだけに、社会の全般的状況を克明に表現しえる。その立場は十九世紀以来の芸術家に共通のパラドックスでなぞめいたものとなった。彼は社会の一員でありながら反抗者であり、かつ、殉教者である。そして自らの想像力で「人類の魂を継続的に肯定する」(SH 85) 救い主でもある。

『スティーヴン・ヒーロー』はその力強さ、明確さにもかかわらずこれらのいづれも描きえなかった。ジョイスは目ざましい簡潔さで彼の人生が与えるものはことごとく選びだした。あるいは引伸し、あるいは凝縮し、自らの過去を作りかえ、深い理解に照して、経験を置きかえ並べかえ、彼はスティーヴン(「最初の殉教者」)・ディードラス(「伝説の匠工」)の経験に、十九世紀後期のダブリンという特定の環境のなかで、一人の人間の魂の鍛冶場で民族の意識が鍛えあげられるのを示したのである。

ジョイスには、勿論、手本があった。精神の発展と青年の反抗の物語は、すくなくとも Samuel Butler の *The Way of All Flesh* (1903) や George Moore の様々の告白までたどりえる。その根はフランス象徴詩人や、Symons の描くところのルネサンスや浪漫派の詩人の評伝に見いだしえる。ドイツでは、Goethe の *Werther* (1774, 1787) や *Dichtung und Wahrheit* (1831) にその初期の先駆を認められる。この伝統には、勿論そしてジョイスには特に、Newman の *Apologia* (1864) と Augustine の *Confessions* (c. 400) を含んでもよいであろう。これらの書物をジョイスはすでに読んでいたという証拠をあげることができる。教養小説といわれるこれらの主人公と同様に、スティーヴンは繊細で感受性に豊み、家庭、社会、宗教を共にす

る望みに絶望し、外界の現実をすて自己の内面に沈潜する。

『肖像』の主題の通俗性にひきかえ、その客観的描写とその技法は目ざましいものである。ジョイスは、多くの先輩たちのように、彼の過去を回顧的に描こうとはしない。われわれは『肖像』の冒頭でスティーヴンの幼時の体験に直接投入され、精神が外界と交差し、欲望と恐怖、感覚と思考が流れ固まり飛躍する意識の「緩慢な暗い誕生」に立ち会わされる。すべてがスティーヴンの眼を通して見られ、文体はスティーヴンの発展を反映して常に変化する。スティーヴンの意識が劇の舞台で、かつ主役であり、その発展が行動なのである。第四章の参籠黙禱を思い出してみるがよい。Arnall 神父の説教が相手役だ。劇的行動は世俗的な自己満足にひたりきっているダブリンの人々を背景に展開するのである。海岸でのクライマックスは、鷹のような男と海鳥にも似た少女の出現で象徴される芸術の使命が、裸で水浴している少年たちで示される醜悪な外的現実を背景に、スティーヴン自身の疑惑と恐怖をコーラスにともなってわれわれの前で演じられるのだ。スティーヴンの意識がすべてなのである。他の人物は必然的に影が薄くなる。彼らの印象だけがスティーヴンの意識にとって重要なのだ。『スティーヴン・ヒーロー』の方法の遮蔽物を取り除かれ、スティーヴンはいま一人立たされ、彼の意識が外的現実の荒波に直接さらされているのである。

しかし、ジョイスの印象主義を、最初の書評子のように、主観的な印象の雑多な記述ととることも、スティーヴンの発展をたんに社会との疎外が深まっていく過程ととることもできない。彼の発展は、彼の周囲に見る社会と、その社会に生活しながら内心に感じる衝動を理解していく積極的過程でもある。勿論、その理解は不完全で、彼の若さの限界を示してはいるが、スティーヴンが彼の成長の重要な時点で見たり感じたりするものの構造や方向は、彼の環境の本質をあらわすだけでなく、スティーヴンの自我をも表示しているのである。第一章の冒頭早く、クロンゴーズの運動場で「蒼白くひえびえ」とした夕方の大気の下を、両手をバンドじめの外套のポケットに突っこ

み、フットボール選手の「きらめく眼と泥まみれの靴にびくびくしながら」監督の目のとどかないところで、「ときどき駈けだすようす」をしているスティーヴンは (P 8-13), 粗野で行動的で挑戦的な環境になじめずに「自分の体を小さくか弱く感じ」ている内攻的な少年である。第二章でハロルド街の「子供の集い」で会った彼女に「E—C—に寄す」と Byron 風の詩を書いた後で、母の化粧卓の鏡に顔を映して長い間じっと見ているスティーヴンには (P 70-73), 彼のナルシズムに対するジョイスのアイロニカルな批判がこめられている。下記の引用は、アーナル神父の唯物的な地獄の説教におののいて懺悔した後のスティーヴンの極端な信仰生活を如実にあらわしているばかりでなく、徳行を物質的尺度からしか見ようとしないアイルランド・カソリック教会に対するジョイスの辛辣な批判でもある。

彼の (スティーヴンの) 位置にふさわしい勤めと考えたもので一日を区切った, そのすべては, 信仰的努力を中心に廻転した。彼の生活は一步永遠的なものに近づいたとさえ思った。思考と言語と行為のすべてを, 意識の各瞬間を, 天国に敏活に反映せしめることができた。時としてこの即時的反映感是非常に強くなって, 献身的な魂が大なる現金登録器の鍵盤を指で押すように押すと収益の金額が忽ち数字ならぬ一脈のなよやかな香煙か一もとのしなやかな花となって天国に現われるのを目に見るのように感じた (P 151)。

Proust が『失われた時を求めて』の「序曲」に彼の膨大な物語のあらゆる要素を凝縮しているように, ジョイスは『肖像』の最初の二頁に彼の主題を提示している。それとなく, それでいてきわめて技巧に豊んだ簡潔で暗示的な, 子供のスティーヴンにふさわしい言葉で, 「牛もうもう」の話をかきりて誕生と祖国を語り出す。この見るからに取るにたりない話がすぐつづいて述べられる Betty Byrne と特別な関係があり, それら両者がクランリー

とバプテスマのヨハネ、スティーヴンとキリストの照応を準備するものであることが最近の研究で指摘された。⁽¹⁰⁾音楽と韻律が幼年期の芸術家をとらえる。政治問題が、「えびちゃ色のビロードの背のついたブラジンはマイクル・ダヴィドでみどり色の背のついたブラジンはパーネル」で持ち出される。最後にジョイスは性的抑圧と罪悪感の主題を Eileen の節に導入し、処罰の主音節を奏でる。

坊やおめめをくりぬくよ

おわびしな

おわびしな

坊やおめめをくりぬくよ (P 8)

この第一章第一部を区切る不吉な謡は、反抗的芸術家に対するプロメテウスの拷問とジョイス自身の痛ましい慢性眼疾を巧みにないまぜて、作品を通じて次第に高くなっていく“apologize”の主題を提示しているのである。

ジョイスが彼の物語が繰り広げられていくモチーフを、それとなく、しかも鮮やかに設定しておこうとしたのは、この一見散漫な筋らしい筋もない作品に構造上の骨組が果す役割がとりわけ重要であったからである。スティーヴンの内的独白が作品の実体であるとしたら、意識の理論上それは散漫で無目的なものにならざるをえない。作家はこれに、生の躍動感を失わずに、なんらかの方法で、形式と目的を与えなければならない。この目的にジョイスはモチーフを使っているのである。印象やイメージが一度きりということはない。それらが彼の経験の流れの中で繰り返し、転調し、何度も提示されてスティーヴンの意識の輪郭を作り、かつ印象の彎曲や、それに対する彼の誤解、理解の限界が、彼の成長過程の諸段階をリアルなものにするのである。

(10) Julian B. Kaye, "Who is Betty Byrne?" *Modern Language Notes*, LXXI (Feb., 1956), pp. 93-95.

飛躍と鳥の主題はジョイスのモチーフの展開が構造上の方法をなしている恰好の例である。このモチーフを印象づけるために彼は鳥の名をしている人物を作中に登場させている——Cranly, Heron, Daedalus それに鷹のような男。スティーヴンの目をくりぬくとおびやかすのは権威の象徴である鷹である。権威に抗い人生に美と自由をもたらそうとする彼の使命を確信させる二つの表徴は鷹のような男と海辺の少女である。「その胸は鳥のように柔かく流れていた。黒い羽毛の鳩の胸のように流れて柔かであった」(P 175)。のちにスティーヴンは彼の女友達が鳥に似てはいまいかと思う。

彼女にたいする自分の判断は苛酷すぎはしなかったか？ 彼女の生活は単なる時間の花圏、彼女の生活は小鳥のそのように単純で不可思議で、朝は晴れやか、終日そわそわして、日暮れには疲れてしまうだけではないのか？ 彼女の魂は小鳥の魂のように単純で気ままなのではないのか？ (P 221)

図書館の柱廊をかすめて夕空に飛翔する燕は「出発と孤独の象徴」(P 230)になる。鳥のようなダイダロスにならって、海を越え亡命に飛び立つ時、これらの意味が一つになって、しかもそれがすべて「水」に関係しているのは興味深い。蝙蝠は、目をくりぬく鷹、スティーヴンが石炭穀道で毀した眼鏡、Mr Casey がある婦人にくわせた目つぶし等の盲目のイメージで予測されていた。最後に現われる時、蝙蝠は先行の女性、習慣、国家との関連を集積する。暗い人気のない夜、戸口に立つ Davin の農婦は、「アイルランド女性の一象徴、闇と秘密と孤独のなかで己が意識に目覚る蝙蝠のような魂である」(P 225)とスティーヴンに思える。飛翔と鳥のイメージは、「水」、「花」、「色」等の W. Y. Tindall がいう“attendant images”⁽¹¹⁾の一つにすぎないが、これらが何度も何度も繰り返して「個性化のリズム」を奏でるのであ

(11) *The Literary Symbol* (New York, 1955), pp. 76-86.

る。

『肖像』を構成している五つの章が特徴あるパターンをなしていることが Hugh Kenner によって指摘されている。⁽¹²⁾彼は「五つの章の行動はまったく同じ行動である」といっている。彼の鋭い批評は時に極端なドグマに陥る危険があるのだが、この見地から五つの章の主題と配列を比較検討するのは興味深い。五章を通して一つの顕著な類似はすべての章が落ついた静的な調子で終わっていることである。ケンナー教授は各章が一連の「主題的提示」で始るともいっているが、この見解が、第一章ではすでにみたように当てはまるが、すべてに通用するとは思えない。

第一章は、ブライとクロンゴーズでのスティーヴンの少年時代を扱っており、それは Dolan 神父に対する穏かな誇らしい勝利感で終る。第二章の場所は、ブラクロック、ダブリン、ベルベディア・カレヂとヨークで、スティーヴンが次第に家庭と彼の環境から離れていくのを述べる。彼のロマンチックな幻想は Pater 風の流麗な文体で書かれている淫売との出会で皮肉な結末を見る。「彼女の腕に堅く抱れた」かったといっているところからも、スティーヴンはまだ安らぎを求めている子供にすぎない。が、この章も静的瞬間で終る——こんどは「罪の昏睡」の。第三章は、ケンナーがいうように「七つの大罪」への言及で始まり、地獄の説教で終る。スティーヴンの懺悔と聖体拝領は聖らかな静けさを最後にもたらす。第四章の始めスティーヴンは厳しい信仰生活に入るが、聖職の勧誘は退ける。彼の家は凋落をきわめているが、父は彼を大学に入れる。美の探求が海岸の少女で実を結ぶように思える。歓喜の昏睡が静的なしめくくりをする。第五章の始めに乱雑な食卓や質札で醜悪な家庭を強調する。これに続いてスティーヴンの学友との国家、芸術、家庭、宗教の議論が交される。そのやりとりを通じてスティーヴンは彼がついに到達した結論の正当性を主張しているにすぎない。ついに彼は自己の立場を通すためには亡命者にならざるをえないと決心するのである。『肖

(12) *Dublin's Joyce* (Bloomington, 1956), pp. 112-33.

像』はスティーヴンが家庭も国家も信仰さえもすべて芸術の旅へ出ようと身構まえる緊張した静的瞬間で幕をとじる。

『肖像』の第一草稿で、ジョイスは自分が描くのは人物の固定した性格ではなく、「個性化のリズム」であるといっていたのであるが、『肖像』の五つの章は、雑駁たる経験にはじまり、葛藤をへて、スティーヴンが Linch にいう言葉をかりれば、「精神が欲望や嫌悪を超越して静止する」(P 209) 一時的な静的状態を導く同一のリズムの五つの変奏曲である。この構成上のパターンは最近まで見のがされてきた。『肖像』の原稿を最初に受け取った出版社は、完結さに欠るという理由で出版を断わったのである。出版社の顧問は、「この作者は技巧的で力強く独創性に豊んでいるのを示してはいるが、この原稿は、より完結した作品にするための、芸術家の精神と想像力ともいうべき技巧から生れたものとしてより注意深く形式を与えるために費やすべき時間と習練が欠けている」と報告した。この報告書を書いたのは、*Sons and Lovers* の優れた批評を物した Edward Garnett であったのが最近明らかになったのであるが、彼は『肖像』の「独創性」がまさにその斬新な技巧と見事な形式にあるのに気づかなかつたのである。Mark Scholar が D. H. Lawrence のこの作品と比べ、『肖像』の技巧を高く評価しているように⁽¹⁴⁾、これほど成功した自伝的小説も、これほど簡潔で統一のとれた芸術も知らない。文体、象徴、構成が強度の劇的な目的意識で貫かれており、それらがついに叙述の対象であるスティーヴンの内的意識を明確に外在化する媒体となるのである。ジョイスはついに「戯曲的」芸術家の位置にまで達した。「芸術家は、創造神と同じく、おのれの創造物の内部か背後か彼方か上空かに、姿をかくし、存在から消え失せている」(P 219)。芸術はあらゆる意味で完全に戯曲的である。ジョイスの芸術はその対象である行動を行動自体の言葉でその意味を語らせているのである。彼の態度は行動を喚起するが、それは作品の内

(13) R. Ellemann, *James Joyce*, pp. 416-17.

(14) "Technique as Discovery," *Hudson Review*, I (Spring, 1948), pp. 79-80.

部からその行動を形成し秩序づけている。これほどリアルに直接的に表現された青年像もない。

このことを思えば、今日もっとも激しい議論の中心が『肖像』の客観性自体の妥当性にあるのは皮肉である。Wayne C. Booth は彼の有名な *The Rhetoric of Fiction* で、或る者にはスティーヴンが審美主義の翼に乗って醜悪な現実を否定し自由と芸術の世界に飛翔する感受性に豊んだ孤独な英雄と映るのに、他の者には彼はジョイスが今では完全に葬り去った贖罪の羊にすぎず、その感傷的な理想主義と道義的無責任さ、辛辣で生気ない挫折感が厳しく批判されていると理解される、といった「たわごとめいた互いに理解しえない相対主義」に陥っているのは『肖像』の客観性自体になんらかの過ちがあるからに違いない⁽¹⁵⁾ といって問題を提起した。この作品に対する二つの態度はすべての自伝作者の罨であり、社会に対して批判的な者が直面する誘惑でもある。ジョイスはこれらのいづれにも陥っていない。彼の読者がスティーヴンに英雄か、あるいは浪慢主義の敗残者かのいづれか一方をしか見えないとしたら、その理由はジョイスがこれら両者をさらに大きい包容力で均衡させているからである。

スティーヴン自身が、初期のジョイスのように、彼にとって唯一の救いであるとみなすようになる無関心な態度を模索しながら、ロマンチックな理想主義と辛辣なアイロニーの間を揺れ動いている。しかし『肖像』の作家だけが、その過程を理解することにおいて、適切な無関心な態度に達しえたのである。しかもそれは実に彼がこの作品を書くことにおいてのみ達成しえたものであったのだ。その行為において彼のヴィジョン、彼の判断自体が完全に客観的になったのである。過去を振り返って見るものと、それに感じるものが眼前のドラマに融合しているのだ。彼のアイロニーがかつての不確かな自衛手段とは違うものになったのである。『肖像』でそれは共感に満ちた忍耐力、人生の混乱とパラドックスを一気に抽象化し単純化することなしに、人

(15) *The Rhetoric of Fiction* (Chicago & London, 1961), pp. 323-36.

生のあるがままを包摂するに十分なだけ広い想像力の印となったのである。ジョイスのスティーヴンに対する態度は「楽しい、距離をおいた、共感にあふれた、批判的であると同時に判断をひかえた態度⁽¹⁶⁾」と巧みに表現されている。これは自由な精神の均衡である。初期の「動的態度」が「戯曲的」非個性に、自己の存在の必然をより広い理解力のうちに包みえた者のみならずアイロニカルな微笑をたたえた非個性に達したのである。

『スティーヴン・ヒーロー』の不安定な情緒と、ともすれば一面的な拒絶の態度しかとれなかったジョイスが、いつどうしてこのような円熟した態度に達したのであろうか。或る人は彼の素材に対する十年という歳月をあげるかも知れない⁽¹⁷⁾。1907年に『スティーヴン・ヒーロー』を焼却しようとしたころジョイスを襲った大きな精神的打撃をあげる人もいる⁽¹⁸⁾。確かに『ダブリン市民』の最後の短篇「死せる人々」(“The Dead”)のエゴイストの死のテーマは暗示的である。それはそれなりに間違がってはいない。作家の世界観の変化は、もしそのような変化があったとしたら、作品にあらわれないはずがないのであるから。しかし作品解釈が常に伝記的解釈をすりぬけるのも事実である。筆者は次の章でスティーヴンの芸術論を批判的に検討する角度からこの問題に光を当てるつもりである。それはブース教授の「いくつかのぶしつけな質問」の一つに対する答えであるとともに、いつまでも議論が絶えないスティーヴンとジョイスの関係を明らかにするはずである。

第二章 芸術論

ジョイスの芸術観を理論的に考察するのは、しかし、危険がないわけでも

(16) S. H. Poss, "A Portrait of the Artist as Beginner," *University of Kansas City Review*, XXVI (1960), p. 192.

(17) Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts*, p. 265.

(18) Robert S. Rye, *A New Approach to Joyce* (Berkeley & Los Angeles, 1962), pp. 57-8. 桶谷秀昭, 『ジェイムズ・ジョイス』(東京, 1964)もこの立場に立っている。

(19) W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 327.

ない。ジョイスは19才の時から晩年に至るまで、機会あるごとに美と芸術に関して断片的な思索をおこなっているのであるが、その表現に一貫性がなく、彼の態度もかならずしも明確でないからなのである。これらの思索がもっとも明瞭な形で提示されているのが『肖像』なのであるが、その理論もジョイス自身の芸術上の立場を正しく表現した哲学的議論というより、スティーヴン・ディーダラスの本質を啓示するための dramatic logic に近いものである⁽²⁰⁾。これを対象にする時、われわれは作品自体を扱うのと同じ批評的解釈を加えていかなければならない。

『肖像』の第五章でスティーヴンがリンチ相手に繰り広げる議論は定義、脱線、反復の渦巻であるが、その中から次の三点が浮びあがってくる。(1) 動的芸術と静的芸術の区別。(2) 芸術の必須条件であると同時にその認識段階でもある「全一性」(“*integritas*”), 「調和」(“*consonantia*”), 「光輝」(“*claritas*”)。(3) 叙情的、叙事的、戯曲的芸術様態のハイアラキー。これらは芸術一般の本質とその自律性、非個性を説き、究極的には十九世紀以来の芸術家を悩ましてきた芸術の自由の問題をめぐるものである。きわめて意識的な実験的芸術家であったジョイスにとって、これはいかにしても解決しなければならない問題であったのだが、『肖像』のスティーヴンの理論を詳細に検討するなら彼の審美主義がいかに彼自身の未熟さを暴露しているかが分る。

スティーヴンの美と芸術に関する議論は『肖像』の第五章で煖炉の火を見ながら、「審美的知性という意味での視覚に捉えられる限りにおいて、それ(火)は美です。しかしアキナスは〈欲求の向う対象となるものは善なり〉(*Bonum est in quod tendit appetitus.*)ともいっています。煖を求める動物的欲求を満足せしめる限りにおいて火は善であります」(P 190)と大学の学監にいうところから始まっている。そこで暗々裡に認められているのは、美は観察者の視覚にそなわるのではなく、観察対象にそなわるものであるとい

(20) S. L. Goldberg, *The Classical Temper* (London, 1961), pp. 42-43.

うことである。つまり美は対象の属性で、それを見る特種な欲求を満たすものであると考えているのだ。この欲求を「審美的欲求」と名づけ、他の人間行為を導く様々な欲求から区別する。あらゆる行為は特定の目的を達するためにある「欲求」に促されている。ところが「審美的欲求」はその目的、つまり美が肉体的に把握できないという事実によって他のもろもろの欲求から分けられる。美は、真のように、「精神的」にのみ把握される。美と真の相違は、「知的欲求」が「可知的なるものの最も満足すべき関係」を求め、審美的欲求が「感覚的事物の最も満足すべき関係」を求めるところにある（P 212）。この二つの欲求を顕著ならしめているのは、他の欲求がすべて「動物的」に何物かに近づき、あるいは去ることを促す本能的な「欲望や嫌悪」（P 209）にすぎないからである。このような肉体的欲求をスティーヴンは「動的」（kinetic）と呼ぶ。一方、美は欲求や嫌悪を超越して精神的観照によって高揚される。「こうして美は、一つの美的静止状態（an esthetic stasis）……換言すれば僕のいう美のリズムによって誘起され持続され、溶解された心的状態を、当然呼び起し、もしくは誘致するものである」（P 210）。

スティーヴンの議論でもっとも注目をひくのは、彼がアキナスから思いがけない一句を引用してその上に巧みに理論を組み立ていく点である。「見て快きものは美し」（*Pulcra sunt quae visa placent.*）。この“*visa*”という言葉はあらゆる種類の美的把握を含んでいると彼はいい、漠然とはしているが、「明らかに欲望や嫌悪を刺戟する善悪の観念をはなれている」と結ぶ（P 212）。つまり精神的欲求と動的欲求の区別が、美学と道徳を区別する目的に用いられているのである。そして動的目的を促すものはすべて美と芸術の精神的領域から追放されるべきだと主張する。この主張から引きだされる結論は単純で決定的である。道徳は教訓的で、猥褻は淫蕩的だから悪しき芸術とみなされる。しかしこの区別はあまりにも厳しすぎる。かかる区別にひそんでいる罠にスティーヴンが陥ったほど厳しすぎるのである。彼は一撃の下に芸術からすべての「動物的」反応を断ち、返す太刀で人間の道徳的行為

も切り取ってしまったのである。『ユリシーズ』のステューヴンが「動的状態」を語るとき、この仮説はすてられ、この語はより円熟した意味に解されるようになる。『肖像』では、しかし、彼の理解を越えた誤謬に陥っている。ステューヴンは、道徳的価値と道徳の価値の相違を認識していないのだ。おそらくその理由を見いだしていないのであろう。社会に対する反抗があまりにも急で、彼一人の宿命にあまりにもとらわれているのである。だから結果は驚くまでもない。すでに議論の出発点で、その目的のために社会を拒絶しなければならない行為を説明しようとして、芸術が彼の理論よりはるかに複雑であるのを見うしなっているのだ。芸術は人間的共感、反撥、感情、思想、判断を含み、これらを秩序づけることにおいて新たな価値を与えるが故に一層複雑なのである。

トミズムにおいて美と善と真は不即不離の⁽²¹⁾ 関係にある。アキナスの善 (*bonum*) は「善悪」と並べて道徳の意に解されるべきでない。それは全一 (*unum*)、真 (*verum*) と trilogy をなす存在の超越的様態の一つである目的因なのである。火は暖を求める動物的欲求を満足させるとき善で、地獄においては悪であるというステューヴンの説明は、スコラ哲学の本質的概念を作用的側面からみているにすぎない。美は真の知的欲求を超越した——善に止揚された真の自己観照なのである。アキナスが完全で真と善にみちた神を美しいといった論拠もここにある。スコラ哲学の特徴は彼の時代のプラトニズムをアリストテレスの岩盤に結わえつけた点にある。そしてもしアキナスの断片的な美に関する言及が美学といえるところとしたら、その功績はそれまでの容観的な実在論的美の概念と、後期の主観的な観念論的美の概念を合体させたことにある。青年ジョイスはこの主客相呼応する美を決して完全に理解⁽²²⁾ していない。時にまったく客観的で、時にまったく主観的立場に立っている。

(21) A.D. Hope, "The Esthetic Theory of James Joyce," *Australasian Journal of Psychology and Philosophy*, XXI (Dec., 1943) pp. 93-103.

(22) トミズムとジョイスの関係は William Noon, S. J., *Joyce and Aquinas* (New York, 1957) に詳しい。

スティーヴンの審美的知性の分析は形式的審美主義に陥った例である。彼は再びアキナスを引用して、芸術はその「美的目的」を満たすために、われわれの審美的知性の三段階を満足させる「全一性」(“*integritas*”), 「調和」(“*consonantia*”), 「光輝」(“*claritas*”) を持たねばならぬという。「全一性」とは、スティーヴンに従えば、美的対象がそれ以外の道徳的あるいは対人的環境から独立した一つの物であるのを、直感によって直接的に把握することをいう。つぎは、といっても時間的前後でなく論理的継起のことであるが、この孤立した対象内部の関係を分析的に理解する段階である。「君はそれが多くの部分からなる合成、複合体、可約、可合体で、それらの総和が調和であるところのものとして認識する。それが調和なのだ。」「全一性」と「調和」が「光輝」を放つ (P 216-217)。これは再び直感によって握把される煌煌たる法悦の瞬間であるといわれるが、きわめて漠然としている。「関係」という言葉がスティーヴンの議論でもっとも重要なのだ。真と美はそれぞれが対象とする素材の「もっとも満足すべき関係」といわれていたように、「全一性」も「光輝」も均斉のとれた関係——勿論、他の対象との関係ではなく、孤立した対象内部の霊妙な関係に立脚している。しかし関係を保っている諸部分の *quidditas* は意味深長にぼかされており、それらが結果的に光彩を放つ審美的対象の本質 (*quidditas*) は Shelley の「燃えつきた石炭」の比喩で暗示的に示されているだけで一向にはっきりしない。

スコラ哲学の *quidditas* は本来知覚的に把握されるものの普遍概念なのであるが、スティーヴンが理解しているのはむしろ、感覚的にしかとらえられない伝達不可能な個別的事物の特殊性をあらわす Duns Scotus の *haecceitas* に近い。⁽²³⁾ アキナスの美の特徴は、前にふれたように、三位一体の第二位「ことば」の光輝と関係させていることにある。この点からいってアキナスの美の概念は、現代の象徴形式の哲学者の方向に近い。哲学の基礎を認識構造の分析においているのも両者に共通している。トミズム

(23) Ibid., pp. 49-51.

において認識は主体と客体の合成を前提として⁽²⁴⁾いる。しかしそれは John Locke の名前とともに思い出される認識の照応的見解を示すものではない。アキナスはいろいろ言葉をつくして対象は直接把握されるが、それが認知されるためには、客体と同時に主体にも面している二つの顔を持った *verbum mentis* を通してである、といている。純粹形相の根源的直観は神のみの特権で、人間の認識は経験にもとづく弁証法的なそれである。アキナスはいう。 *Nihil est in intellectu nisi prius fuerit*. まず経験にないものは、われわれの認識にないのである。アキナスの認識のメカニズムは、スティーヴンが「審美的知性」の三段階と称して説明した「全一性」、「調和」、「光輝」の分析に対象性を加味したものに近い。ただし最後の段階は「燃えつきた石炭」の比喻であらわされるような主観的な精神状態 (P 217) とはまったく違う。この認識過程の最後は、アキナスにおいては、認識本来の行為——認識の主体と客体とが形相を媒介としてその合一が真であることを「ことば」によって確認する段階である。それは主体を客体化し、客体を主体化する認識の全行程の生産物なのである。認識の客体である対象は、その内的形相を表示し、精神は認識行為において、その形相を自らの中にとりいれ、かくして、精神は自己の存在を部分的に実現し、最後に精神が理解した対象の形相(意味)は「ことば」によって表現される。このような「ことば」は対象のたんなるサインでも、まったく主観的な感情や態度の表出でもない。それは、客観的現実が個人的真実と結合した意味の単位であるシンボルといえる。

この「審美的知性」の最後の段階に関するジョイスの説明はきわめて不十分である。のちにみる『スティーヴン・ヒーロー』の“epiphany”論はこの近似値までに来ているのであるが、『肖像』の場合は、無意味な審美的形式の精緻な「関係」が合成するいらだたしくも神秘的な精神状態であるか、あるいは一種の精巧な機械仕掛を始動させる最後の仕上げのようなものにす

(24) M. C. D'Arcy, *St. Thomas Aquinas* (Dublin, 1953), pp. 57-74.

ぎない。ジョイス自身の作品において関係を保っている諸部分は道徳的で、かつ人間性を失っていない。それらが光彩を放つものも、同じく人間的かつ道徳的で、われわれの精神を高揚させる。孤立無縁のスティーヴンの理論はこうはいかない。そこでは、「調和」と「光輝」は意味を欠き、mallarméの或る小品のように抽象的で純粹である。自閉症患者にはこれでもよかろうが、完全な自律性は芸術家、すくなくとも文学者には適切であるとはいえない。文学は形式であるばかりでなく形式化された意味である。形式は意味であり、意味は形式であるかも知れない。しかし、文学に値するものにおいては、一をとって他をすてるわけにも両者を別々に語ることも出来ないのである。

スティーヴンの第三の論点、芸術様態のハイアラキーはいくつもの範疇概念が混りあった矛盾した議論であるが、大様にみれば、芸術の非個性を目ざしている。彼によれば、芸術には叙情的・叙事的・戯曲的の三様の様態があり、この順序で個性から非個性に高まっていき、高まるにしたがい優れた作品となる。彼の用語の選択は混乱している。これらの用語は一般に文学のジャンルに用いられるのが普通である。叙情詩は短かい私的な歌謡を普通意味し、叙事詩は広い領域に亘る長い物語詩のことで、戯曲は劇をいう。スティーヴンの用語はこのことを指しているのではない。彼はそれを作家の作品に対する三つの態度を区別するのに使っているのである。叙情的作家は作品に距離をおくことができなく、Samuel Butler と Ernest の関係のように、作品に密着する。叙事的作家は、Fielding のような興行師みたいなもので、観衆と作品の中間に立って、彼らに作品の絵解きをしてみせる。彼はまだあたりにうろついている。しかし戯曲的作家はもうどこにもいない。ここでは作家の個性は完全に非個性化し、作品は独立して自らのために語るのである。スティーヴンの意味では、だから、作家の態度や立場によって叙情詩が戯曲でありうるし、劣悪な劇が叙情詩でもありうることになる。

このような矛盾があるにしても、それはスティーヴンの創造神のように自

由で客観的な芸術家像によせる真摯な憧憬の念をあいまいにするものではない。しかし「芸術家は創造神と同じく」という Flaubert の芸術信条を二重写しにしているスティーヴンの言葉が「存在から消え失せ、無関心に、指の爪を磨く」(P 219) と置き換えられるとき、彼は青年時代の ジョイス同様に客観的で自由な芸術と芸術家の自由、社会からの超然たる離脱を混同しているのを暴露する。⁽²⁵⁾『肖像』でスティーヴンが創造するのは自由な芸術ではなく、精神の自由を模索しているのである。

僕は自分が信じないものには、たとえ家であろうと、祖国であろうと、教会であろうと、僕は従わないつもりだ。僕はできるだけ自由に、またできるだけ全的に、生活あるいは芸術のなんらかの様式で、自分を表現し、それには自衛の手段として僕に許された唯一の武器である沈黙と亡命と巧智とを用いるつもりなのだ。(中略本文改行) 孤独になることも、他人のために退けられることも、捨るべきものを捨ることも、僕は恐れない。それに過ちをおかすことも、たとえどんなに大きな過ちでも、一生涯とりかえせない、恐らく永遠にぬぐいえない過ちでも、あえて恐れない (P 251)。

スティーヴンのこの野心は彼の人生と芸術に対する理解の限界を示すものにほかならない。それはあいまいで、明らかに青くさく、ロマンチックで無責任な自己讃美にすぎない。彼の社会からの疎隔は彼を孤立させ、人生を構成するあらゆるものから切り離し、根絶やしにする。彼の概念は鋭く、順序

(25) 『肖像』の第一草稿に “Isolation, he had once written, is the first principle of artistic economy” (*The Workshop of Daedalus*, p. 64) という句がある。かつてジョイスが書いたことがあるというのは1901年10月の “The Day of the Rabblement” の冒頭である。同じ年の4月 Ibsen に宛た手紙では、老作家の客観性の基礎は、世間の芸術の規範や友人の合言葉にたいして、徹底的に無関心に、内心のヒロイズムを光としていることにある、と書いている。拙稿、「ジェイムズ・ジョイスの『亡命者』」, 小樽商科大学「人文研究」, 第35輯(1967年12月) pp. 112-117 参照。

だっではいる。しかしそれはたんなる概念にすぎず、わずかに概念としての妥当性を持っているにすぎない。スティーヴンは、「芸術的受胎と芸術的懐妊、そして芸術的再現の現象を論じるときには、新しい用語と、新しい個人的体験がある」(P 214) というように、彼の使命は修練を必要とするのを知っているのであるが、その修練がいかに厳しいものであるかをまだ知悉していない。美を純粹に形式的関係から定義し、社会が芸術家に課す要求を拒絶し、芸術家の芸術に対する捧身を主張することは彼の能力に可能なことである。しかし、道徳的選択は神経のたんなる「動的」反応ではなく、芸術は人類の道徳的・社会社的人生に立脚し、芸術家はこれに責任があり、戯曲的芸術家の客観性はその人生に対する冷ややかな超然たる優越をしめすものではなく、人生を生きる過程から結実する知恵なのだということをスティーヴンはまだ掌握していない。

このようなスティーヴンが或る読者には、「度しがたいバイロンの」審美主義者、まったくヒューモアを欠き、ジョイスが『ユリシーズ』のアイロニカルな批評の祭壇で「血祭りにあげるために用意したいけにえ」と映るのかも知れない。⁽²⁶⁾ しかしスティーヴンは最底の状態の時でも、けしてそれほど絶望的ではないし、ジョイスのアイロニーもそれほど単純ではない。『肖像』はその表題にこめられているように『若き芸術家』(*Artist as a Young Man*)⁽²⁷⁾ の物語なのである。それは審美主義的反抗と改革の予定表ではないのである。スティーヴンの実際の姿は、すべての青年のそれのように、大人びた素振りに子供っぽいあどけなさがすけて見え、少年の失意と絶望に円熟した大人の知性が併存しているのである。彼は複雑である。彼は傷つきやすい。作品の最後で、彼の議論とはうらはらに、文学の創作過程はいかに努めても神に取って代りえないのに気づきだしている。ともかくそれがジョイスのこの

(26) H. Kenner, *Dublin's Joyce*, pp. 109-57; W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce* (New York, 1959), pp. 50-100.

(27) ジョイスは彼の表題の後の四語を強調したと Frank Budgen が報告している。*James Joyce and The Making of Ulysses* (Bloomington, 1960), pp. 60.

作品におけるより円熟した感慨である。ダブリンに決別しようとして「わが民族の精神をわが魂の鍛冶場で鍛えよう」(P 257)と誓うスティーヴンは、その瞬間においてさえ、自分の過去とのあらゆる結束を断ち切ろうとはしていない。別離に際して、局外者以上の者になろうと決意しているのである。彼は母が彼の旅行のために「新しい古着」をつくろいながらいった言葉を思いうかべる。「母は僕自身の生活で、家を離れ友と離れ、心とはどんなもので、それが感じるものがどんなのかを学ぶのを祈っていると。アーメン。しかあれまし」(P 257)。

ジョイスが描いた三つのスティーヴン・ディーダラス像を遠見に眺めてみると『スティーヴン・ヒーロー』がもっともはっきり青年ジョイスが実際にいただいていた態度を示しており、『肖像』と『ユリシーズ』はともにジョイス自身の歴史についての深い理解を表現するために事実を歪めている。彼は『肖像』で若いスティーヴンの未熟さを特に際立たせ、『ユリシーズ』で彼の分別のきざしが見えるようにしている。彼がスティーヴンに与えた理念で、例えば青年ジョイス自身の芸術の道徳的、社会的意義といったものはまったく『肖像』に含まれていない。ジョイスは、スティーヴンが芸術はこれらの次元を持たねばならないということを発見するのが彼の成長の決定的要因であるとみて、その発見をスティーヴンの機が熟すまで、つまり『ユリシーズ』まで保留したのである。従って逆説めくが、『ユリシーズ』の方が『肖像』よりも確実に『スティーヴン・ヒーロー』にもどっているのだ。もし『ユリシーズ』が過去の歴史的事実を歪めているとしたら現在により忠実だからである。ジョイスの円熟した芸術観が示されているのは『ユリシーズ』においてであり、それはこの作品が書かれた1906年から20年の間に形成されたのである。この意味から『肖像』で脱落している理念を『スティーヴン・ヒーロー』にみておく必要がある。

『スティーヴン・ヒーロー』のスティーヴンは『肖像』の彼よりはるかに積極的に人生に働きかける。彼の論文が大学当局から学内で発表するのは不

適当であると告発されると、さっそく学長に抗議する。母親にイプセンを読むようにすすめ、芸術は人生からの逃避ではなく、反対に「まさしく人生の本質的表現なのです。(中略) 芸術家は彼の人生の充実から肯定するんです。創造するんです」(SH 90-1) とやっきになって説得する。芸術家は経験の世界と夢の世界の仲介者であり、その役割は、心像の絶妙な魂を現実の「宿命的な環境」の網の目から解きほぐし、それを「芸術的環境」の中にもっとも適切に「再現」することだともいう (SH 82)。ここに明らかに芸術が人間的基盤のうえにどっしりと腰をすえ、芸術家によって生きられた人生が作品の中で新たな生命を獲得すると主張されているのである。これは『肖像』で語られなかったことである。この思想を「ロマン的気質」と対比しながら更に発展させたのが「古典的気質」の概念である。前者を「不安定で、不充足で、焦燥的な気質」として、「安定と充足と忍耐を旨とする古典主義的精神」の必要をとなえる。「古典的気質」とは「常に限界を意識し、現実の事物につき、それらに働きかけ、伶俐な知性がこれらを越えていまだ表現されざる意味をとらえうるように形成するのである」(SH 83) といわれている。

この芸術の素材と意義の問題を大胆に理論づけようと試みて、結局失敗したのが、いまではあまりに有名になりすぎた嫌いがある『スティーヴン・ヒーロー』の“epiphany”論である。「アイルランドの精神的中風」がこり固まっているような褐色の煉瓦造りの家の踏台で立ち話をしている若い男女がスティーヴンの印象にするどく焼き付く。

The Young Lady—(drawling discreetly) ... O, Yes ... I ...
was ... at the ... cha ... pel

The Young Gentleman—(inaudibly) ... I ... (again
inaudibly) ... I ...

The Young Lady—(softly) ... O ... but you're ...

ve ... ry ... wick ... ed (SH 216)

そしてこのような瞬間を「エピファニーの書」に集録しようと決心する。彼は定義している、「エピファニーとは、卑俗な言葉や身振りの中たると、精神自体の記憶さるべき相の中におけるとを問わない、突然の精神的顕現をいうのだ」(SH 216)と。この定義は神秘的解釈を許容するに十分なだけのあいまいさを持っている。しかし上の例で分るように「エピファニー」はまず現実の直観的洞察としてあるのだ。だがアルキメデスの“Eureka!”が比重の法則の記述ではないように、ここでは観察者の主体的参与がまったく無視されているので、彼の洞察した「アイルランドの精神的中風」のなんたるかが他人には全然啓示しない。客体と主体を強引に結びつけて、なんらかの意味を生みだそうとする試みが、審美的知性の分析で行なわれる。『ステイヴン・ヒーロー』の分析は、すでに詳しく検討した『肖像』のそれと前二段階においては一二の字句の相違はあるけれども本質的に変らないが、ここで第三段階の「光輝」が「エピファニー」をもたらすといわれている。

諸部分が精緻をきわめ、諸部分が特殊な焦点に合わされる時、われわれはもののそのものであるところのものを認識する。その魂、その本質が現象の衣裳をやぶって躍りでてくるのだ。もっとも平凡な対象の魂が、その構造が巧みに調節されているものだから、光を放つように思えるのだ。その時、対象がその本質を啓示するのだ (SH 218)。

これは勇敢な試みではある。が、決して満足のいくものではない。ここで考えられている芸術家はある特殊な視覚装置をかけた科学者気質の観察者なのである。彼は心眼の焦点を正確に合わせようとしているにすぎないのだ。真理はなにかすでに与えられているもの、「無関心な」観察者に客観的に提示されているなにもものかとしか考えられていない。芸術家は啓示が現われるまま

に、おそらく可能なかぎり克明に、その過程を記述するだけの役割しか持っていない。それはジョイス自身のエピファニーのように鮮やかで簡潔な断片であるかも知れないが、記述そのものの客観性のためにあまりにも個人を超越しており、結局たんなる個人的意義しか持たないであろう。⁽²⁸⁾ 芸術家は真実を物語っている対象を現実の網の目の中に探すだけでなく、創造しなければならないのを、「古典主義」は彼が見るものを理解するためには自己理解を要求し、その理解がひいては作品の言葉と形式に影響を与えるのが、ジョイスにはまだ分っていない。

『ユリシーズ』のもっとも円熟した芸術観は他のどこよりも複雑で断片的な形で表現されている。しかしよく読めばわれわれが『肖像』の芸術論を検討した時いつも保留条件としなければならなかった(1)芸術と人生の関係、(2)芸術が表現する意味、(3)自由な芸術とはなにかという三点が新たな角度からとりあげられているのに気づく。

まづ『ユリシーズ』第九章での George W. Russell (“A. E.”) の「芸術はわれわれに観念、即ち無形の精神的本質を啓示しなければならない。芸術作品についての最高の問題は、それがいかに深い生命から発生したかにある。ギュスターヴ・モローの絵は観念の絵だ。シェリィのもっとも深遠な詩やハムレットの言葉は、われわれの精神を、永遠の智慧、プラトンの観念の世界に接触せしめる」(U 173-4) という言葉に、スティーヴンの無言の反駁を対比してみよう。

汝の定義の短剣の鞘を払え。馬性はすべての馬の本質である。意思の奔流と永世を彼らは崇拜する。神、即ち街の騒音。まったく逍遙学派的だ。空間、目くそを払ってよく見なければならないものだ。人間の血液の赤血球より小さい空間を通して、彼らはブレイクの尻馬に乗って、この植物的

(28) ジョイスの40個の Epiphanies が *The Workshop of Daedalus*, pp. 11-51 に集録されている。

世界がその影にすぎない永遠の中にこっそり這い込む。現在と此処とに固執せよ。そこを通過してすべての未来が過去に跳び込むのだ (U 174-5)。

ラッセルとスティーヴンの相違は明白である。それはたんなる文体の相違ではない。文学に表現される素材に関する哲学上の相違である。ラッセルにとって、芸術はこの現実世界よりも真実な世界、純粹觀念の形而上的世界との直接的な交流であり、芸術家の有限な肉体、個性、名前はなんら重要な役割を果たさない。彼はイオリヤの立琴のように靈感に震えるのみで、そのなんたるかを知らない。スティーヴンはかつて彼の名前である伝説の匠工ダイダロスの後を追ってイカロスのように審美主義の虚空に舞い上った。いま再び物質の海に落ちて、時と所に限定された現実と直面し、「いまだ表現されざる意味」を芸術の象徴的形式に再現するにはいかに「古典主義」の修練が必要であるかを痛感しているのである。「永遠の智慧」とても「現在と此処と」に限定された具体的事物の中に、「目くそを払ってよく見なければならないもの」の中に、よく生きよく理解しなければならない社会の中にうづもれているのである。たとえ芸術家でも、他の人々と同様に、必然的に時代と環境の制約をうける。好むと好まざるにかかわらず、彼は時代の子で、時代は彼の子である。シェイクスピアはエリザベス朝の典型的人間であった。そして最大の芸術家でもあった。ジョイスがいまスティーヴンにイプセンではなくシェイクスピアを例証者に選ばせているのは重大なことである。

第二の論点である芸術に表現される意味についてスティーヴンはいま「エピファニー」というあいまいな用語ではなく、芸術家の「ことば」を中心に考えている。その「ことば」には、神の「ことば」のように、認識行為において主体と客体が合体して生まれる意味がこめられている。神と創造界の関係のように、芸術家は自らの中から虚構の世界を創造する。彼が感じるものは彼の見るものと一つになり、価値は客観化され、事実は意味を帯びてくる。かくてシェイクスピアは「彼の内心の世界で可能であるところのものが

外界においても同じく現実であることを発見した。(中略)すべての人生は次から次へと続く毎日の連続です。われわれはわれわれ自身の性格において、泥棒や、幽霊や、巨人や、老人や、青年や、妻や、寡婦や、同性愛の兄弟に出逢いながら生きて行きます。しかしながら常にわれわれが逢うのは自分自身だけなのです」(U 201)。そしてそのうえ「すべての事件が彼の目的に使われたのです」(U 193)。彼の劇のすべてが外界の反映でもあるのだ。

第三の論点であるが、いまスティーヴンは、自由な芸術が芸術家の kinetic な社会からの離脱にもとづくというかつての見解を改めざるをえないと感じている。むしろ、反省によって自らを知り、己の執着心から自由になった時はじめて、自己と対象を静観しえるのだと、シェイクスピアの『ハムレット』に対する態度から知った。自由な芸術は反省的な自己認識にあるというスティーヴンの推論は、ジョイスのような自伝的芸術家にとって重大なことである。「百万べん、経験の現実を迎え」(P 257) 内心の可能性を実現していく生命的な精神の目的は、認識行為と意志的行動を通して精神が成就したものを反省的に認知することである。丁度ジョイスがスティーヴンの発展過程をたどりながら自らを知ろうとしたように。精神のもっとも充実した生命は、それが現在の認識行為を含んで(神のように)すべての経験を把握した時である。ここに自伝的芸術——芸術家のたんなる年代記的記述ではなく、その内的ドラマ、それに潜在的に含まれている形式と意義の表現である芸術的事象——の存在理由がある。記憶に宿る魂の「形相の形相」(U 178)である自我の「緩慢たる 暗い誕生」(P 207)をたどる際に芸術家は自分の経験を益することができる。なぜなら天才にとって過去の過ちさえ、ある意味で「意志的」であり、自己発見の手段なのであるから(U 179)。

かくしてもっとも完全な自伝的小説は、芸術家としての現在の行為についての認識を含み、彼が実際に知りえたところの人生の理解をもっとも純粹に表現したものであろう。それは彼の世界と同時に彼自身に関することであらう。スティーヴンは『ハムレット』をシェイクスピアのこの意味における自

伝的劇であると解釈しているのである。しかしもっと重要なのはスティーヴンはシェイクスピアと同じ方法で自分を知り、自分を表現しようと望んでいることである。

われわれあるいは母なるダイナがわれわれの肉体を織りまたほどもく間に、毎日毎日、肉体の分子はあちらこちらに梭のように行き交うのです、とスティーヴンがいった。そのような芸術家は自分の心の映像を織りまたほどもくのです。そして私のすべての肉体が次から次へと新しい素材で織られて行っても、私の右の胸にある黒い痣が、生まれた時から同じところにあるように、不安な父親という幽霊を通して、生きていない息子の姿が現われてくるのです。シェリィがいつているように、想像力の強烈になった瞬間において精神が燃え切った石炭のようになった時、過去の私が現在の私であり、多分未来においてもなりえるところの私の姿なのです。それ故、過去の姉妹である未来において、私は今ここに坐っている通りの私を見ることになるでしょう。しかもそれは、その未来に私になるだろうところのものの反映によってなのです (U 183)。

スティーヴンはいま彼の *kinesis* と *stasis* という用語を、たんに情緒の二様の状態としてではなくもっと有意義な区別に用いている。これらの語は全人格の二様の有り様により適切に使われると考えているのである。前者は外界に主観的にしか反応できない未熟性を意味し、後者は自己と外界を客観的に理解し価値づけることができる円熟性を示す。若く未熟な人格と、自己と他を知るが故に正しく判断し行動できる円熟した均齊のとれた人格の関係に、彼は「父性」の比喩を用いている。この比喩を彼は一方でシェイクスピア自身の例から。他方では芸術家と神の類推から導き出すのである。若き日の自画像として表現される芸術家の自己理解は、自らを父にする認識である。虚構の子が、いわば、彼を父にするのだ。しかし父はまた自らの子でも

あるのだ (U 196)。

この父と子の関係ほど如実にジョイスのスティーヴンに対する態度を物語るものはない。『肖像』の最後でスティーヴンは「いにしえの父、いにしえの匠工、末永くわれに力を藉しあたえよ」と、彼の名に因んでダイダロスに呼びかける。いま彼は自分があまりにも空高く舞い上がって陽に焼かれ、海に落ちて死んだ、父を求める子イカロスにすぎないと思っている。彼が呼びかける父は、未熟なスティーヴンに自己のイメージを発見できるまでに成熟した芸術家ジョイスであろう。ジョイスの芸術観は、時に *eccentric* な用語を使うが、決して特別なものではない。常に自己に執着し、自己の人生に普遍的人間性が象徴されるのをみていたジョイスにとって、芸術は、『肖像』のスティーヴンがいうように、社会を拒絶し人生を傲岸に見下す審美主義の精巧な機械仕掛ではない。彼はまた芸術が超越的真理を表現する *representative symbol* であるとするすべての理論に反対する。文学作品は客観的現実を表現すると同時に、作家の主観的現実をも表示する意味の自律的形式である。芸術家といえど普通一般の人と同じ人生を経験する。その体験からえた認識のみが彼の素材となりえる。彼の使命と義務は個々の *エピファニー* を有機的形式に構成し、「いまだ表現されざる意味」を表現する想像力にある。それは均衡のとれた精神をもってあらゆる人生を受容し、自己を再構成することによって人生を肯定する積極的な力である。自由な芸術とは反省的自己認識であったのである。ジョイスに彼の過去と彼の形成期に知ったダブリンを追体験させ、彼の芸術上の立場を再考させ、『ダブリン市民』と『スティーヴン・ヒーロー』を再構成させたのはこの芸術観であったのだ。まさに『肖像』においてジョイスは自己の必然性と自己の芸術を発見したのだった。

Abbreviated Titles

by which Joyce's Works are cited in the article.

P *A Portrait of the Artist as a Young Man*. References to London 1956.

SH ... *Stephen Hero*. References to rev. edn., London 1956.

U..... *Ulysses*. References to London 1954.