

ジェイムズ・ジョイスの『亡命者』

永原和夫

ジェイムズ・ジョイス (James Joyce, 1882-1941) の独立した唯一の戯曲『亡命者』 (*Exiles*) は、1914年の春、トリエステで三カ月ばかりの間に完成した。出版は1918年である。著作順序からいえば、『若き日の芸術家の肖像』 (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) と『ユリシーズ』 (*Ulysses*, 1922) の中間に位する。パドリック・コラム (Padraic Colum) は、この劇の序文で、ジョイスの作品群の「分水界」 ('watershed'⁽¹⁾) にあたるものだ、といている。ここには、芸術家の自由とその限界、愛の諸相、全的所有と無所有、嫉妬と嗜虐、静と動、寛大と傲慢、拒絶と受容といった問題がとりあつかわれている。結果は、きわめて主観性の強い、曖昧な失敗作に終わっている。ここでは、イプセン (Henrik Ibsen) の影響と創作動機を検討しながら、初期の一面的なアイルランドの拒絶から、後期の全的な受容へと向う、過渡期の姿をとらえるつもりである。

1. A Spirit of Boyish Beauty⁽²⁾

イプセンがジョイスの初期の思想形成にあたえた影響は深大なものである。ヴィヴィアン・マックロード (Vivienne Koch Macleod) は、イプセンはジョイスに「ほとんど文字通りの人生と芸術の案内図」をあたえた⁽³⁾、といている。アイルランドもノルウェイもヨーロッパ文化の主流から離れた小国で、ともに外国文化の影におおわれていた。イプセンもジョイスも国粹主

(1) Introduction to James Joyce's *Exiles* (London, 1952), p. 8.

(2) James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: The Viking Press, 1956), p. 177.

(3) "The Influence of Ibsen on Joyce," *PMLA*, LX (1945), pp. 879-98.

義運動が勃興しはじめる頃に青年に達した。両者とも狭隘な国粹主義に満足できなかった。ともに自ら進んで国を離れている。このような文化的、社会的な平行関係は認められるが、ジョイスはそれを意識はしていたが、彼の祖国脱出はイプセンに動かされたわけではない、とファレル (James T. Farrell) は⁽⁴⁾いっている。

『肖像』の草稿ともいえる『スティーヴン・ヒーロー』(Stephen Hero, 1944)は「輝やく一瞬の間に北方の老詩人の魂と不安な若きケルト人の魂が、溶け合う」のを広範囲に取り扱っている。ジョイスがイプセンに出合ったのは「卑少な欺瞞的な細部」(“sordid and deceptive detail”)にみちた現実と、「真実と自由」(“Truth and Liberty”)を求める知的な精神が共存する矛盾から生まれる、違和感と悩みを、リリカルな詩を書くことで、かろうじて慰めていたときだった。イプセンは、この二つの世界が同一の自己に同時矛盾的に呈示するということによってひき起こされる、自己の存在の根拠の喪失は、「人間的個性とそれじしんほとんど自然の現象に等しい芸術家の態度との結合」(“a human personality had been found united an artistic manner which was itself almost a natural phenomenon”)によってのみ、回復されうることを身をもって示しているように思えた。⁽⁵⁾彼はイプセン崇拜を、原書でイプセンを読むためにノルウェイ語を学ぶことと、在学中の大学の文学歴史協会における講演、そして「イプセンの新作戯曲」(“Ibsen's New Drama”)と題する論文を1900年4月1日号の『フォートナイトリィ・レビュー』(The Fortnightly Review)に発表することによって公けにした。

「イプセンの新作戯曲」は『我ら死者めざむるとき』(When We Dead Awaken, 1899)を紹介したもので、『亡命者』のモデルになっている作品である。この論文には、当時ジョイスがいただいていた芸術観が割合まとまった

(4) “Exiles and Ibsen,” *James Joyce: Two Decades of Criticism* (New York, 1963), pp. 100-1.

(5) *Stephen Hero* (London, 1956), pp. 45-6.

形で表現されている。イプセンに関連する他の重要な発言は、1901年4月に、老作家の誕生日を祝ってジョイスが宛てた手紙である。

わたしは、わたしをあなたにいちばん緊密にむすびつけているものについては、学友に打明けたことはありません。あなたの人生について、わたしにかすかに嗅ぎわけられるものが、じぶんの眼識の誇りであるということ、あなたの闘いがわたしに勇気をあたえるということ、その闘いは目にみえる表面にあらわれたものではなく、あなたの額の背後で闘われている闘いであるということ、人生からその秘密をもぎとろうとする頑くなあなたを決意が、わたしの心をひきつけるということ、そして、世間の芸術の規範や友人や合言葉にたいして、あなたが徹底的に無関心に、内心のヒロイズムを光として歩んでいるということ、それをわたしはまだ、だれにも語ったことはありません。⁽⁶⁾

ここにはおどろくほど素直なジョイスの真情がある。同じ年の10月に彼の闘いは表面にでた。「喧騒の時代」(“The Day of the Rabblement”)というパンフレットを自費で印刷して、アイルランド文芸劇場は「ヨーロッパでもっともたちおくれた民族の喧騒」⁽⁷⁾に媚をうっているといって、イエイツ(W. B. Yeats)、ムーア(George Moore)、エドワード・マーチン(Edward Martyn)等をきびしく攻撃したのである。この戦線布告書で、わたしたちの注目をひくのは、イプセンからハウプトマン(Gerhart Hauptmann)に受継がれた伝統を襲うのは、自分であるとの自覚に貫らぬかれていることである。

『フォートナイトリィ・レビュー』で明らかにしたジョイスのイプセン礼讃

(6) *Letters of James Joyce*, ed. Stuart Gilbert (London, 1956), pp. 45-6.

(7) *The Critical Writings of James Joyce*, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann (London, 1959), p. 69.

は、なによりもイプセンが天使のように冷静な態度を劇作にみせたからであった。イプセンの戯曲創造は極度の秩序、狂いない手順に調整されており、しかもその創作の精力と着実な進歩に讃嘆している。「イプセン劇の興味はアクションにも事件にもあるのではない。作中の諸人物ですら欠点なく描かれていながら、第一義のものではない。裸かにされたドラマ (naked drama) ——ある偉大な真実の認知というか、ある偉大な疑問の提示というか、葛藤する作中人物からほとんど独立しており、及びもつかない重要さをもっている一つの偉大な葛藤の呈示——このようなものが我々の注意を針づけにするのである。」イプセンは日常一般の生活を妥協のない真実の姿でとり上げているのである。劇的テーマが絶頂に達したときでも、彼の筆致はどこまでも冷静である。イプセンはノルウェイではなく、人生そのものを描いている。人生は批評されるものではなく、直面され生活されるべきものである。「上演を必要とする劇があるとすればイプセンの劇こそ、それである——思想が充満しているからである。ふとした表現にわれわれの精神はある問題を感じ苦しまされる。そして一瞬の閃光の中に人生の遙かな拡がり、ヴィジョンとなって展開されるが、そのヴィジョンは、われわれが立ち止ってそれをおもいめぐらさないかぎり、一瞬の中に過ぎてしまう。過剰な思案を防ぐこと、これこそがイプセンが上演を必要とする理由である。⁽⁸⁾」

以上、語られていることは、端的にいえば、イプセン劇の本質は扱われている素材にないこと。イプセンの創造態度に、後にジョイスが大きな示唆をうけたフローベール (Gustave Flaubert) の「芸術家がじぶんの作品にたいする関係は、神の創造物に対するようなものでなければならない」という芸術信条を重ね合わせてみていることである。そして最後に、芸術における本質的なものとして、「一瞬の閃光」の中に拡がる人生のヴィジョンを、あげているのである。

(8) "Ibsen's New Drama," Ibid., p. 47-67.

最後の思想は、『ヒーロー』の「エピフハニィ」(‘epiphany’)⁽⁹⁾を予想させるものであるが、「一瞬の閃光」の中に拡がる人生のヴィジョンという言葉で、「一つの偉大な葛藤の呈示」と置きかえてみても、依然として、芸術の本質は曖昧である。三カ月前に、文学歴史協会で朗読した「ドラマと人生」(“Drama and Life”)という論文は、「ドラマ」が芸術一般と置きかえられ、そのような芸術が「人生」と置きかえられるのを可能にするような文脈で発想されているのであるが、その中に下記のような文章がある。

ドラマとは、真実を劇的に呈示する情熱の相互作用である。ドラマは葛藤、進展、運動である。たとえどのように繰りひろげられようと、ドラマは形をなさぬ以前に、独立して存在する。ドラマは場面によって規制されるが、支配されない。幻想的な言い方かも知れぬが、男と女がこの世界に生活を始めるや否や、彼らの頭上および周囲に、一つの精気(a spirit)が存在している。⁽¹⁰⁾

ドラマを何か時空を超絶した生の葛藤と考えているむきがある。それが「真実」と置きかえられ、「眼前にみるあるがままの」⁽¹¹⁾人生をとりまいていて考えているらしい。そして、この人生の基本的真実を表現するのが芸術の唯一の役割であるがゆえに、芸術は特定の社会的、倫理的、あるいは宗教的理想の要求を拒絶しなければならないという。ここに、きわめて初歩的ではあるが、ジョイスのリアリズム文学と芸術の客観性にたいする志向をうかがうことができる。

しかし、ジョイスはこのような文脈であらわされている「真実」とは何ものであるか、そしてそれがいかに人生の偶然的な事象と触れ合うかということ

(9) “By an epiphany he (Stephen Daedalus) meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.” *Stephen Hero*, p. 216.

(10) “Drama and Life,” *Critical Writings*, p. 41.

(11) *Ibid.*, p. 45.

を、まだ明確に把握していない。したがって「一瞬の閃光」の中に拡がる人生のヴィジョンと表現される「真実」も、dehumanizeされた自然現象のように外界にあり、芸術家は人生の現実から超然として天使のように雲の上にいるような印象を受けるのである。

ジョイスは、まだイプセンじしんの人生がいかに関の彼の芸術に全的に参与しているか、彼が作品で示した客観性がいかに関複雑で、かつ至難な修練のたまものであったか、を十分に洞察していない。あるのはイプセン像にみたあの傲岸な「内心のヒロイズム」だけである。「真実と自由」にとりつかれた知的ヒロイズムは、「卑劣な欺瞞的な細部にみちた現実」の拒絶である『ダブリン市民』(Dubliners, 1914)として形象し、一方、違和感にみちた「内心」の悩みは、想像の恋人に捧げる恋歌が必然的に陥るセンチメンタルなりリズムを詩集『室内楽』(Chamber Music, 1907)にただよわせることになった。『肖像』はこの二極の間をゆれ動いている。『ヒーロー』で、「芸術の三段論法」(“the syllogism of art”)と表現されている「現実の世界」と「夢の世界」が、芸術家ジョイスの内面を通して結実するためには、まだ時をまたねばならなかった。

「イプセンの新作戯曲」の三分の一以上を費して、作品から無数の引用をしながら、紹介するというより、作品じたいに語らせている、『我ら死者めざむるとき』は、「芸術」と「人生」の parable である。同じ頃、ジョイスが翻訳していたハウプトマンの『ミヒャエル・クラーマ』(Michael Kramer, 1900)の主題も、芸術家に人生の意味をあたえうる統一的原理の追求であるのは、当時ジョイスの関心がどのへんにあったかをうかがうことができよう。いずれの場合にも芸術と人生は絶対的關係にある。

ジョイスの自発的亡命は、ファレルがいうように、イプセンだけに動かされたものではなかった。宗教的な動機もあった。しかし、「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

(12) Stephen Hero, p. 82.

は従わないつもりだ。僕はできるだけ自由に、ただできるだけ全的に、何らかの生活ないし芸術様式で、自分を表現するつもりだ」と、言いのこしてアイルランドを脱出したとき、下記のようなイプセンの言葉を意識していたにちがいない。

ユダヤ人がパレスチナにとどまっていたら、建国の過程のうちに、他のすべての国にみられるように、彼らの個性をずっと前に失っていたであろう。国家を追放せよ！　そういう革命にわたしは加担するつもりだ。国家の旗印を下せ、団結の唯一の決定要素として、自由な選択と精神的朋友を高く掲げよ——これがいやしくも価値あると言いうる自由のはじまりなのである。⁽¹³⁾

イプセンの影響は、ジョイスの思想形成期にうけたものであっただけに、きわめて強烈であった。しかし、イプセンの精神が、『肖像』でステイーヴン・ディーダラス (Stephen Dedalus) がいうように、片いじな “boyish beauty” である以上、ジョイスの成熟によって超克されねばならないはずである。

2. イプセンの亡霊

『我ら死者めざむるとき』と『亡命者』の間には、ケンナー (Hugh Kenner) に後者は前者のパロディではないか、と⁽¹⁴⁾考えさせたほど著しい異同がある。立ちいって比較する前に、両作品を要約しておく。

『我ら死者めざむるとき』の主人公、彫刻家のアルノルト・ルーベック (Arnold Rubek) とかつてのモデルであるイレーネ (Irene) は、傑作「復活」を創造した時の情熱をとりもどそうとする。しかし彼らは、「人生の経験」を経たために、もはや昔の芸術の理想が疑わしくなっている精神と、

(13) *A Portrait*, p. 247.

(14) From Frank Wadleigh Chandler, *Aspects of Modern Drama* (New York, 1920), p. 28.

(15) *Dublin's Joyce* (London, 1955), pp. 69-94.

芸術の理想に殉じて身を滅ぼした魂の怨念として、ともに生きながら死せる人間であるにすぎない。クライマックスは、彼らがたがいに生ける屍であると観じたとき、「復活」した二人の生は雪崩の中でしばし死の法悦をうる。それは美的完成の極限の勝利であり、その復讐でもある。また、孤立と結合、芸術と人生の本質的に劇的な葛藤の愛による解決でもある。一方、ルーベックの妻マイア (Maja) と精力的なハンターのウルフハイム (Ulfheim) は、山腹を登りつづけ別種の自由を謳歌する。これもまた愛のなせる業ではある。

高度に知的なアイルランドの作家リチャード・ローアン (Richard Rowan) は、かつて彼とともに駆け落ちした妻のバーサ (Bertha) をともなって、九年間のイタリヤ生活から、ダブリンに帰って来たところ、リチャードの母は、彼に許しをあたえずに、また彼から拒絶されて死んでいた。旧友のジャーナリスト、ロバート・ハンド (Robert Hand) は、リチャードの妻バーサと恋に陥る。一方、リチャードは、ロバートの従妹のビァトリス・ジャスティス (Beatrice Justice) にたいして、ほのかな思いを抱いて苦しむ。二重の三角関係である。重要なのは、リチャードは友人に対する妻の気持を察知して、二人が密会しようとするのを知ってさえ、何ら手を下してそれを阻止しようとしないうころか、むしろ自分からそれを妻にすすめたりすることである。そうすることは、妻の自由を束縛するという意識に苦しむからだ。良人のこの気持が、妻を一層いら立たせ、また一方ビァトリスに対する嫉妬も手伝って、バーサは密会に出かける。その前に、リチャードが先まわりしていた。徹底的な自由主義者の醜い内面。彼は問題を二人で解決する自由をあたえて立ちさる。第二幕、終り。第三幕は戯曲的には、むしろアンティクライマックスである。逢引のとき何が行なわれたかは、当事者以外誰も知らない。ロバートは旅立つ仕度をしている。ビァトリスはもはやリチャードを愛さないという。夫婦の関係は、表面上何事もなかった、もと通りのようである。ところが実はそうではないのだ。リチャードの心に疑惑が、恐しい疑惑が巣喰って、彼の魂をかきむしる。妻は良人がもはや昔日の良人ではなく、

彼はもはや彼女を愛さず、他人同様であると感ずる。二人とも荒涼たる情熱の荒地をさ迷う精神的追放者にすぎない。

この要略は、思想が充満したイプセンの“naked drama”というより、むしろ bony な家庭問題劇を連想させる。イプセンの自然主義は厳密に引継がれている。『亡命者』の舞台は簡素ではあるが、微に入り細を穿って規定されている。カーテンの色から床板の種類まで指定されているのである。ジョイスは、イプセン劇の場面はほとんど室内であるといつて、イプセン劇の求めてえられない自由を象徴する山だとか海といった自然象徴が重要な役割をなしているのを見落しているのであるが、『亡命者』はローアンの家とロバートのコテージが舞台になる。劇が短期日の間に終始する点は共通している。

登場人物が少いのも一緒である。イプセンの人物のほとんど相称的な対応——世間的な妻マイアとハンターのウルフハイム、そして芸術家のルーベックとモデルのイレエネ——はジョイスの献身的な妻バーサと活動的なロバート、そして芸術家のリチャードと彼のインスピレーションであるペートルスとの関係に平行している。芸術家の家庭の危機という環境設定も同じである。

主題の上でも、芸術家の自由とその限界、愛の諸相といった類似がある。ジョイスの場合、主題ないしは主題的要素はこれだけではない。全的所有と無所有、嫉妬と嗜虐、寛大と傲慢、拒絶と受容といったたがいに拮抗しあう問題がある。ある意味で、未加工の人生の「真実を劇的に呈示する情熱の交互作用」とうけとれないこともない。問題はすべて「偉大な葛藤」でもある。しかし、それらすべてを bony drama に背負こませるのは無理な要求である。問題の重要性は相殺し、劇の統一をみだし、ついに曖昧な印象をのこすことになった。

ジョイスは、「イプセンの新作戯曲」で生の「一瞬の閃光」をもたらすのに、対話を基礎にした「分析的方法」(“analytical method”⁽¹⁶⁾)が有効であ

(16) *Critical Writings*, p. 50.

る、といているが、『亡命者』は始めから終わりまで、緊迫した質問と答の連続である。観客には、ある漠然とした緊迫感は伝わるが、この劇がまったく不得要領にみえるのは、ジョイスにとって一つ一つの対話が「エピソード」であるものが、その表現の客観性そのもので depersonalize されて、たんなる主観的色調にすぎなくなっていることに原因がある。それが意義をもつためには、『ユリシーズ』の「意識の流れ」(stream of consciousness)の表現方法が必要であったろう。イプセンの場合、「分析的方法」は、登場人物の性格を形成し、プロット構成の基礎を作っているが、ジョイスの場合では単なる動因にしかすぎない⁽¹⁷⁾。理解と尊敬を欠いたリチャードの真実の追求は、対話の相手をサディスティクに破壊するのみである。

客観性の点で、この戯曲は、イプセンの作品よりも、そしてジョイスの作品のどれよりも劣っている。ジョイスじしんがリチャードと同化し、他の人物を、彼から切りはなすと同時にじぶんに引きつけるということが行なわれているのである。登場人物の客観的な生きた現実を感じることもっとも少ない。イプセンの破壊力をもった倫理性にはるかに及ばず、カタストロフィは、自由の歓喜を叫びながら雪崩にのまれてゆく凄絶なイプセンの場合にくらべれば、ふっきれのきわめてよくない、うじうじした曖昧な夫婦間の心理の尻すぼまりにおわっている。しかし、ジョイスはこの作品が『肖像』と『ユリシーズ』を結ぶものと考えて、即時上演を強く望んでいた。1919年に初演をみたが、その後十数回、しかも短期間の公演が小劇場で試みられただけである。それも失敗であったらしい。ハリィ・レヴィン (Harry Levin)⁽¹⁸⁾にいわせれば「劇作家たるものは、唯我主義者にはなれないものだ」ということになるろう。

イプセンとの異同は、たんなる主題や形式上の問題ではないように思える。それは何か。この作品の創作動機をさぐってみよう。

(17) James Farrell, "Exiles and Ibsen," p. 114.

(18) James Joyce (Connecticut, 1960), p. 38.

3. 西方への旅

『亡命者』は亡命者ジョイスの、1909年から12年にかけての三度の帰国体験に直接の創作動機がある。帰国のモチーフは「死者」(“The Dead”)の結末で、明け方、窓を叩く雪片をながめながら主人公ゲイブリエル・コンロイ(Gabriel Conroy)のかすかな意識に、「西方へ旅に出る時が来たのだ」と、⁽¹⁹⁾ある回心といったものが唐突のように訪れるとき、すでにジョイスの心にきざしていた。「西方への旅」は、ヨーロッパからアイルランドへの旅であった。

最初の帰国は1909年7月、長男ジョルジオ(Giorgio Joyce)を伴って、ロバート・モーonsel社と『ダブリン市民』の出版契約をむすぶためと母校の大学の教職の口を求めため、二度目は、同じ年の10月、ダブリンに常設映画館を設立するため、三度目は、そしてこれが最後の帰国になるのだが、1912年7月、モーonsel社と最後の交渉のため、それぞれ帰国した。目的は、ことごとく達せられず、とりわけ、モーonsel社との交渉決裂が、アイルランドとの現実上の決裂の契機になった。

三度目の帰国の時、妻ノーラ(Nora Barnacle Joyce)も8年ぶりに国に帰った。当時、まだジョイスとノーラは正式に結婚していなかった。彼女は結婚指輪をはめていないことに困惑し、アイルランドへ帰ってじぶんの家族と一緒にいる間だけ、はめてもよいかとジョイスに懇願した。ジョイスは断固としてゆるさなかった。その理由の一端は、初回の帰国の時、彼の身にふりかかったけっして忘れられない事件にあると思われる。

その事件というのは、ノーラの貞操を中傷されたことだった。ジョイスは、かつての学友ヴィンセント・コスグレイヴ(Vincent Cosgrave——『肖像』のLinch)から、6年前、ノーラが一晩おきに外出していたのは、実はじぶんと逢っていたのだと聞かされて、絶望的な衝撃をうけた。J・F・バーン

(19) *Dubliners*, (London, 1956), p. 255.

(J. F. Byrne——『肖像』の Cranley) は、ジョイスがうけた衝撃の深さについて語っている。

……その後、ある午後、エクルズ街七番地のわたしの家に、ジョイスはひどくとり乱した状態で訪れた。彼は、ダブリンで身にふりかかったばかりのある事をわたしに語った。この〔ある事〕については、彼の文学上の仕事にも、ビジネス(『ダブリン市民』出版の)にも関係のないことだ、という以上なにもいわないことにする。以前から、わたしは、ジョイスが激し易いことを日頃知っていたけれども、その日の午後のような、彼を打った恐ろしい状態に近いものを、まだみたことがなかった。彼は泣き、呻き、しゃくり上げながら、まるで役に立たぬ身振りをまぜて、起ったその事を、わたしに語った。わたしの人生で、人間がこれほど震憾させられたのを、まだわたしはみたこと⁽²⁰⁾はない。

もちろん、「ある事」とは、ノーラとコスグレイヴの密通を指している。バーンは、たぶんそれはゴガティ (Oliver St. John Gogarty——『ユリシーズ』の Buch Mulligan) とコスグレイヴが共謀して仕組んだ卑劣な芝居だと断言して、ジョイスを慰め、立ち直らせた。事実、バーンの断言は当り、のちに弟スタニスラウス (Stanislaus Joyce) の確証があつて、コスグレイヴの嘘はあきらかになった。

ノーラへの疑惑は晴れたが、疑惑が刻みつけた傷は消えなかった。『ユリシーズ』の主人公レオポルド・ブルーム (Leopold Bloom) の妻を寝取られた男といった設定や『亡命者』の三角関係の構図はこの時の傷を根にもっている。コスグレイヴとノーラの関係への疑惑は、リチャード・ローアンの感情にほとんどそのまま移入されている。ローアンの妻バーサと密通寸前まで

(20) *Silent Years: An Autobiography with Memoirs of James Joyce and our Ireland* (New York, 1953), p. 156.

ゆくロバート・ハンドの性格は、コスグレイヴとオリヴァー・ゴガティをミックスしたものだろう。バーサはむろん、ノーラを原型にしている。バーサがまだ入籍を許されていないのも、彼らには、ジョイスじしんの子のように父を“bobbo”と呼ぶ、アーチャー (Archie) を伴っているのも同じである。また、リチャードにも大学の口の話がある。

ばかばかしいといえ、それまでだが、妻の架空の密通から受けた傷が、癒えるどころか、かえっていつまでもジョイスの心中で培養されつづけたのは何故か。みかたを変えていえば、ノーラ・バーナクルとはジョイスにとっていかなる存在であったのか。

彼女は、アイルランドでももっとも立ちおくれた西部ガーロウエの農民を両親にもった、平凡で無教育で無知な、赤褐色の髪をした大柄の女性で、ジョイスがはじめて合ったとき、ダブリンのホテルの給仕女をしていた。1904年6月16日、二人は最初の逢引をした。ジョイスはこの日を『ユリシーズ』の一日で記念したことは、よく知られている。二人の間になにがあったかは、『ユリシーズ』の第八挿話におけるブルームの切れぎれの回想が、それを暗示している。

Hidden under wild ferns on Howth. Below us bay sleeping sky. No sound. The sky Pillowed on my coat she had her hair, earwigs in the heather scrub my hand under her nape, you'll toss me all. O wonder! Coolsoft with ointments her hand touched me, caressed: her eyes upon me did not turn away. Ravished over her I lay, full lips full open, kissed her mouth.

(ハウスの岡の野生の羊歯の下にかくれて。おれたちの眼下には湾と眠ったような空。何も聞えてこない。空。(中略) 彼女の髪はおれの上衣を枕にしていた、ヒースの茂みのハサミ虫が彼女のうじなの下にいたおれの手をひっかいた。もみくちゃになっちゃうわ。まあ素敵! 香油でひんやり

と柔かい彼女の手がおれにふれて、愛撫した。彼女はおれから眼をそらさなかつた。うっとりとしておれは彼女の上によこたわって、唇をすっかりあけて、彼女の口にキスした。⁽²¹⁾

ジョイスはこの時の結合を「聖礼式」(‘sacrament’)と考へ、ノーラの「とてつもなく憂鬱なやさしさ」をもった魂を愛と信じていた。しかし、イエイツやシング (John Synge) やラッセル (George Russell) ら知識人にさえ鋭感に嗅ぎつけて反撥した民族の因習的な精神土壌そのものであるノーラの魂を、ことさらに「ぼくはきみの敵ではない」といい切ったのは、民族の魂にたいする彼の矛盾を示すものと思われる。

ジョイスはアイルランドにいて異国を夢み、異国にいてアイルランドを夢みていた。この逆転が、ノーラの魂をみつめることによって深められていくのを、1909年から12年の手紙にうかがわれる。当時の手紙は、架空ゆえに疑えばきりがなない貞操への猜疑をはらんで、じぶんは彼女の愛に価いしない無価値で下劣な男であるといった自己卑下が、一瞬にして「きみがぼくを捨てれば、ぼくは、永久に、神よりも神聖なきみの記憶を抱きつづけて生きるだろう」⁽²²⁾といった美化に変わり、次の行で偶像破壊がつづくという、異常な緊迫感をただよわせている。1909年9月、かつての学友の結婚式にまねかれて、アイルランドの未来の大家と紹介されて、ジョイスは「祖国がぼくに呼びかけているのを聞く思いがした」という。「だが」と彼は続けて書く、

ぼくが考へていたことは外にあったのだ。ぼくは、ぼくを小石のようににぎりしめてくれたひとのことを考へていたのだ。そのひとの愛から、そのひととの交りから、ぼくはまだ人生の秘密を学ばなければならないのだ。

(21) *Ulysses* (New York, 1961), p. 176.

(22) Letter to Nora Bernacle (Aug. 29, 1904), *Letters of James Joyce*, Vol. II, ed. Richard Ellmann (London, 1966), pp. 48-50.

(23) Letter to Nora Bernacle (Nov. 18, 1909), *Ibid.*, p. 265.

わが聖者、わが天使、永久に、ぼくを導いておくれ！ ぼくが書いたもので高貴なもの、感動に価するもの、深遠で真実なものはすべてきみから生まれたのだ、とぼくは信じている。ぼくをきみの魂のもっとも深いところへ入れておくれ。そしたら、ぼくは本当にぼくの民族の詩人になれるだろう。ノーラ、書きながら、ぼくは、それを感じるのだ。ぼくの肉体はすぐにきみのなかに入っていくだろう。おお、ぼくの魂もそうできたら！ ぼくに、おまえの肉と血から生まれ、おまえの血で育った子供のように、おまえの子宮に宿り、おまえの体の温かいひそやかな暗がりの中で安めた⁽²⁴⁾ら！

ジョイスは自分を孤独で脆弱で、小鹿のような追れ者と考え、たくましい母親の庇護を求めている傾向があったと、エルマン (Richard Ellmann) は伝記で書いて⁽²⁵⁾いる。上の手紙でも想像できるように、ジョイスにとって、ノーラは、母親であり、恋人であり、そして「アイルランド」でなければならなかった。ノーラは農民特有の強靱さによって、貴族的なモード・ゴン (Maud Gonne) がイエイツにアイルランドを象徴したよりも、もっと純粹なアイルランドをジョイスに象徴した。三度の訪問で、祖国復帰の望みが完全に絶たれた時、異国をさまようジョイスがノーラとの凄絶な確執をとおして、彼女のなかに、民族の魂を再発見していったのであった。一度、拒絶した者のみる目は、深く広がった——『ユリシーズ』や『フィネガンズ・ウェイク』 (Finnegans Wake, 1939) にみられるように。

後の作品を大きくゆさぶることになった1909年から1912年の帰国体験を直接の創作動機としている『亡命者』に、その最初の一揺れがみられはしまいか。

(24) Letter to Nora Bernacle (Sept. 5, 1909), Ibid., p. 248.

(25) James Joyce (New York, 1959), pp. 302-5.

4. ふしぎな恋人

ジョイスは性における近代的な「自由」の観念に以来すくなく固執している。それを一等観念性の濃い性格に肉づけしたのが「傷ましい事件」(“A Painful Case”)のダフィ(Duffy)にほかならなかった。むろん物質的基盤も精神的土壌の支えもないダブリンの現実で、ダフィが人妻シニコウ(Sinico)との間に実現しようとする自由な性関係は、シニコウの破滅とダフィの“Moral nature”の崩壊となって敗北せざるをえなかった。ダフィ対シニコウという近代精神対因習的倫理の図式は、ローアン対バーサにほとんどそのままあてはまるけれども、ジョイスの内面の屈折は、バーサに、たんに土着の因習的倫理の象徴をあたえることで満足できなかった。バーサという一アイルランド女性の精神を、いかにいかして因習的倫理の側にも、近代精神の側にも加担させることなく救済したかったのである。そのことは、ジョイスじしんのナショナルな心情の救済の志向にほかならない。

その意向は成功したか、『亡命者』の愛と自由のテーマを検討してみよう。

愛は、ロバートにとって、たんなる欲望、情熱、究極的には肉体的快樂の所有である。バーサにとって、それは惜しめない捧身、忠節、そして究極的には自己を愛する者に与えることである。リチャードの愛は、与えることでも奪うことでもなく、完全に自由な選択にもとづく、肉体と魂の結合を意味する。そのためにはすべての束縛——愛のきずなでさえも——から解放された完全に孤独な実存であることが、前提とされる。ロバートが妻を誘惑するのを目撃するとき、リチャードの精神的価値は、ロバートの materialism と格闘し、彼の個人の自由の主張は、バーサの道徳的依存と格闘する。

このように、自由の問題が劇の中心になる。ロバートは、かつてリチャードの思想であった英雄的なスーパーマンのこぼれを口にする「人生、これ征服である。臆病者のための戒律を粉碎する情熱の勝利なのだ。(中略)情熱の盲目的な一瞬——自由で、厚顔無知で、抗いがたい情熱だけが奴隷が人生

とよんでいる惨めな人生から僕たちを救う唯一の門なのだ。」 (“All life is a conquest, the victory of human passion over the commandments of cowardice The blinding instant of passion—passion, free, unashamed, irresistible—that is the only gate by which we can escape from the misery of what slaves call life.”)⁽²⁶⁾ また、「本能の前に法はない」 (“there is no law before impulse.”)⁽²⁷⁾ ともいう。これに対してリチャードは、いま、もっと成熟したことを話す。彼には、自由はたんなる盲目的な情熱や因習的な価値の拒否にはないように思えるのである。いま他人にすすめられるのは、「自ら自由になれ」 (“Free yourself”)⁽²⁸⁾ と、言いうるだけである。リチャードは、自分の妻さえ導くことができない。自分がバーサの選択を制限し、妻の倫理的な生命を歪めているのではないかと恐れ、罪意識さえ感じている。⁽²⁹⁾

かくして、リチャードの自由は実存主義的選択の色彩を帯びてくる。それは人はすべて絶対的虚無の中にとりのこされて、よるべなく孤独であり、責任は絶対に他へ移嫁しようがなく、すべて自己の良心に全的にかかわるという認識の上に立った全存在的行為のことである。実際、リチャードは自由な選択のためには、完全に孤独にならねばならぬ、なることができる、と信じてロバートとバーサを完全に自由な状態におくために最善の努力をする。

しかし、リチャードの冷酷なまでの努力にもかかわらず、自由を獲得し、愛の創造へと進むべき当のロバートもバーサも、リチャードの思想を理解していなければ、創造のための厳しい試練に耐えられるとも感じていない。彼らが望むのは外的権威に従うことである。だからリチャードの意図は空転し、しかも自ら作った環境が結合の可能性を暗示していたので、リチャードは実存的不安のどん底に陥る。

(26) *Exile*, p. 99.

(27) *Ibid.*, p. 125.

(28) *Ibid.*, p. 100.

(29) *Ibid.*, pp. 93-4.

Richard: (*Still gazing at her and speaking as if to an absent person.*)
 I have wounded my soul for you—a deep wound of doubt which can never be healed. I can never know, never in this world. I do not wish to know or to believe. I do not care. It is not in the darkness of belief that I desire you. But in restless living wounding doubt. To hold you by no bonds, even of love, to be united with you in body and soul in utter nakedness—for this I longed. And now I am tired for a while, Bertha. My wound tires me.

(リチャード：[妻を見つめながら，不在の人間に話しているように] 僕の魂はきみのために傷ついたので。けっして癒ることがない深い傷を負ったのだ。僕は，絶対に知ることができない。知りたいとも，信じたいとも思わない。どうでもよいのだ。きみを求めるのは，信頼の闇の中でではなく，こやみなくうずく疑いの傷の中でなのだ。きみをどんなきずな，愛のきずなによってさえも束縛しないこと，まったくはだかの肉体と魂が結びつくこと——これこそ僕が渴望していたのだ。そして，いまはしばらく疲れたのだよ，バーサ。傷が僕を疲れさせるのだ。)⁽³⁰⁾

これはリチャードの最後のことばであるが，それを『亡命者』の劇的結末と考えることはできない。何故なら，この完全に自由な選択にもとづく絶対に自由な結合の思想は劇の発端からリチャードにあったもので，それを彼は，ロバートとバーサに投影していたにすぎないからである。彼の，相手の意志を無視した解放の意図は，当然挫折せざるをえなかった。彼はいま自らの思想を感傷的に讚美して，一人相撲のむなしさを慰めるばかりである。バーサはいつもながらに無知で捧身的な亡命者の妻である。リチャードを苦しめているのは，じぶんの愚かしさであるとおぼろげに感じ，もう一度，かつてのように愛してくれるようにと，哀願する。

(30) Ibid., p. 162.

Bertha: Forget me, Dick. Forget me and love me again as you did the first time. I want my lover. To meet him, to go to him, to give myself to him. You Dick, O, my strange wild lover, come back to me.

(バーサ: いまのわたしを忘れて、デック。忘れて、はじめてのときのようにもう一度愛して。恋人がほしいの。彼に会って、彼のところへ行って、わたしをあげたいの。ああ、デック、わたしのわがままなふしぎな恋人、もう一度戻ってきて!)⁽³¹⁾

H・ケンナーは、政治とか宗教といった社会的秩序の拒絶は、人間性の根拠じたいを破壊するものであって、その上になりたつリチャードの“angelic”な絶対的自由は不可能な要求にすぎない。リチャードの反抗はイプセンとジョイスの反抗のパロディを意味するものだ、といている。しかし、この劇にはリチャードの価値を相対化するものがまったくない。ロバートは、かつてのリチャードの思想をおうむ返しにしているにすぎない。ビートルスはそれを感じている。バーサの「新しい豊かな生活」(“a new and rich life”)⁽³²⁾はリチャードがあたえたものである。一見、対立するようにみえるさまざまな主題的要素は、リチャードの矛盾する精神のあらわれにすぎない。彼の知性は、対立する各項を峻別して、その間に何物も介入することを許さない。しかし、一子アーチャーに、物をあたえるということは手放すことだ、手放したとき、それは永久に自分のものになる。泥棒だって奪うことができないのだから、と無所有＝絶対的所有を説くように、感情の上で両項は密接に癒着しているのである。リチャードがバーサの再生に失敗したのは、彼の精神の破綻じたいに理由があったのである。しかも悪いことには、ジョイスは、彼の主題にべったりと、しかも真剣にとり組んでいる。ここにはアイロニィはほ

(31) Ibid., p. 162.

(32) Ibid., p. 96.

とんどまったくない。それがジョイスの問題を客観化しえず、『亡命者』を失敗作たらしめているのはすでにみたとおりである。

ジョイスは、バーサの性格創造に失敗した。それは、とりもなおさず、ジョイスじしんのアイルランド的なものへの志向の挫折であった。その一因は、リチャードの近代的精神にバーサの素朴な無知を対置させた、或る意味ではイージーな文学の常套手法にもある。リチャードの相手がビァトリスであつたら、葛藤はより激しく、破壊はより凄絶をきわめていたであろう。彼女は彼の知的対話の相手であり、創作のインスピレーションであつた。彼女がリチャードの精神を理解できたのは、それが彼女じしんの精神の抑圧と、プライドと軽蔑をもっていたからであつた。しかし、彼女はリチャードのより鋭利な知性によってまっ二つにされた「病あがり者」(‘convalescent’⁽³³⁾)にすぎない。彼女には破壊はあるが創造する力がない。ジョイスは、創作ノートで、「ビァトリスの精神は無人の冷たい寺院である」(“Beatrice’s mind is an abandoned cold temple.”⁽³⁴⁾)と書いているが、バーサはそれを女性の本能で察知して、つぎのようにいう。「あなたが、あのひとやあのひとの家のだれからもおかえしにもらうものは、ほんとおに少いと思うわ。(中略)あのひとは寛大でないからよ。あの家のひとたちも寛大でないわ。」(“I believe you will get very little from her in return—or from any of her clan Because she is not generous and they are not generous.”⁽³⁵⁾) たしかにバーサの忍耐強い素朴さにより創造の可能性がある。パドリック・コラムは、「死者」のグレッタ (Gretta) に比べ、バーサの特性を高く評価し、彼女は女性として、リチャードが破壊しようとする因習的な秩序や、あるいは、新しく立ち立てようとする秩序より、一層強い「大古普遍的な秩序」⁽³⁶⁾であるといっている。コラムも指摘しているように、バーサを「大地」象徴とみるのが、ジョ

(33) Ibid., p. 28.

(34) Ibid., p. 168.

(35) Ibid., p. 77.

(36) Ibid., p. 9.

イスの意図であった。それは創作ノートでわかる。

しかし、この女性の創造と再生のテーマは、リチャードの母をめぐるきわめて困難な理論のすえに、やっつくみとれるものである。できるだけ簡単に試みてみよう。それは、『亡命者』の心理劇としての側面をうかがうことにもなるのだから。

ビァトリス・ジャスティスは、これほど柔らかで繊細なリチャードがこんなにも冷酷で bitterなのは、彼の母親のせいではないかという。リチャードは〔痛烈に〕叫ぶ、「僕に、もう一度、死んだ母のあのきびしい心があったら！」（“how I pray that I may be granted again my dead mother's hardness of heart!”⁽³⁷⁾）彼の母は死ぬ時、彼を迎え入れなかった、「母は一人で、ぼくに許しをあたえずに、教会のお掟に守られて死んだのだ」（She die alone, not having forgiven me, and fortified by the rites of holy church.⁽³⁸⁾）という。彼女は死ぬ前に、「過去を棄てなさい」（break with the past）と命じていた。彼女は生きているうちに、リチャードと彼の家庭に顔をそむけたのだった。

Richard: She drove me away. On account of her I lived years in exile and poverty too, or near it. I never accepted the doles she sent me through the bank. I waited, too, not for her death but for some understanding of me, her own son her own flesh and blood; that never came.

（リチャード：母は僕をおっぼらったのだ。母のせいで、僕は何年も亡命者の生活をしたのだ。ほとんど無一文の状態。母が銀行から送ってよこす施しなんか一度だって受けつけなかった。でも僕は待っていたのだ、母の死ではなく、僕を、肉と血を分けた、この本当の息子を少しでも理解

(37) Ibid., p. 25.

(38) Ibid., p. 26.

してくれるのを待っていたのだ。それはけっしてこなかった。⁽³⁹⁾

この母親のイメージには、アイルランドとカトリック教会が重ねあわされている。アイルランドと教会はジョイスが否定しなければならなかったものである。しかし彼はこんな母にかぎりなく依存していた。「この世には、二つの愛情の形式しかない。母の子にたいする愛と、虚言にたいする人間の愛だ」といった、とも伝えられている。彼は母の死を無限の要求の罰なのだ、と感じていたとエルマンが書いている。⁽⁴⁰⁾ 子どもを母親に結びつけている絆は、エーリッヒ・フロム (Erich Fromm) が『自由からの逃走』 (*Escape from Freedom*, 1941) で「第一次的絆」と呼んでいるものである、彼が臍の緒を、完全にたちきっていない程度において、彼は自由ではない。しかし、その絆は意識されないものだけに、平和であるばかりでなく、ほとんど無限に自由な構図を保証する。このような絆をいつまでも手ににぎっていようと望むならば、父としての社会的強制でしかない教会や国家は嫉妬深く拒絶される。リチャードは死によって母との実体的な絆をたちきられてから、妻バーサに母のイメージを投影しているのは明らかである。

母のイメージであるバーサへの依存がリチャードにとって不可欠なものであったら、何故、彼は彼女に裏切を許すのだろうか。また、痛烈な声で、自分は死んだ母のきびしい心が必要なのだと叫んだのは、何故だろうか。

わたしたちがはっきり覚えておかなければならないのは、リチャードの自由は、彼がバーサにおしつける理論のように、全存在をかけた意志的な選択によって獲得したものではなかった、ということである。むしろ自由で平和な場から心の準備もなく「おっばらわれた」と感じていることである。リチャードにつきまとうナルシズムは、母が自分の手でたちきってしまった幼児期の世界の断片をいつまでも握りしめていたいという願望から生れる。しかし実は拒まれた者は決して純潔ではありえない。何故なら拒否された者は

(39) Ibid., p. 27.

(40) James Joyce, pp. 303-4.

同時に見棄てた者でもあるから。見棄てたという意識は罪悪感まで彼にうえつけている。繰返し繰返し叫ばれるリチャードの「自由」ということばは彼が喪失したものの挽歌とさえ聞える。

しかし、リチャードは自分の成熟のためには、世界や人生を明確に認識するためには、喪失の確認以外には手がないことを知っている。喪失の確認とは自分の手で臍の緒を切ることである。この劇では母のイメージである妻に姦通を許すことになって現われている。姦通を通して、彼女は母親の役割から解放されてバーサという名前をもった一個の女性になり、リチャードは母性の崩壊を確認するのである。第二幕で、リチャードはロバートに「僕は、さもしい心の中核で、君と妻に裏切られたいと望んでいるのだ。(中略)その恥辱の廃墟の中から、再び自分の魂を作り上げたいのだ」(“in the very core of my ignoble heart I longed to be betrayed by you and by her ... to build up my soul again out of the ruins of its shame.”⁽⁴¹⁾)という。

これは耐えがたい試練である。劇はサド・マゾヒズムの様相を呈する。⁽⁴²⁾第二幕でリチャードは自分で作った環境から脱出して問題を二人で解決する自由を与える。進んでたくらまれた密通の関係者は悪事をしているという愉快的感じすら剥奪されている。罪人に権威の宣言を下させるような自由は個人の非自由の確認である。そして非自由は比較的無責任な状態でもある。リチャードは、ロバートとバーサを神のように自由にし、差し当り、彼らを彼同様に空虚な状態に落し入れる。彼は、このような「困難で空虚で、不可能な領域の中で」⁽⁴³⁾妻の女性の再生を望み、自己確認しようとする。ジョイスは創作ノートで、リチャードに精神的に棄てられたバーサの状態は「オリーブの園におけるキリストの状態と同じである。まったく孤独にされた女性の魂

(41) Ibid., pp. 97-8.

(42) ジョイスは創作ノートにつぎのように書いている。“The play, a rough and tumble between the Marquis de Sade and Freiherr v. Sacher Masoch. Had not Robert better give Bertha a little bite when they kiss? Richard’s Masochism need no example.” Ibid., p. 172.

(43) Ibid., p. 164.

が自らの性の自覚に達するのである。彼女が苦しむのはその魂が孤独と美の驚異のただ中で再生するからである⁽⁴⁴⁾と書いている。その他バーサの歳が二十八才であるのは大陰月をあらわす、といった「大地」象徴への言及が創作ノートに無数に散見する。たとえば、1913年11月13日の日付がある書込みに、つぎのようなことばがある。「彼女は暗黒の無形の母なる大地である。月光にかがやく夜に美しく装われて、かすかにその本能に目覚めるのだ。」⁽⁴⁵⁾

しかしこれらは、『ユリシーズ』のモリー・ブルーム (Molly Bloom) の象徴であって、『亡命者』のバーサのそれではない。第二幕の終りは、雨を含んだ風が、木の葉の音をまじえて、ポーチから吹きこむ部屋で向きあうロバートとバーサを、寝室の光がぼんやり照し出して、結合を暗示しているだけである。第三幕は“three cat and mouse acts”の aftermath にすぎない。⁽⁴⁶⁾

あらためていおう。ジョイスはバーサをアイルランドの「大地」の象徴として舞台の上に具現することに失敗した。『亡命者』が不成功に終わったのは、結論的にいって、イプセンの亡霊にとりつかれて微妙な心理を問題劇の形式で表現したためでも、ジョイスが彼の体験に密着しすぎたからでもない。それは1909-12年の間にノーラとの確執の中に、ジョイスがみはじめたものをまだ十分に把握していなかったことに原因がある。とはいえ、『亡命者』執筆中に、アイルランドを『ユリシーズ』のモリーや『フィネガンズ・ウェイク』のアンナ・リヴィア・プルーラベル (Anna Livia Plurabelle) で代表される母なる「大地」として、とらえようとする指向性が芽ばえたことは、確かである。このあらゆるものをのみこんで崩壊と再生を繰返す女性本能に、亡命者ジョイスは、拒絶した者につきまとう孤独と罪悪感が癒されるのを、願うのである。発見につながる失敗——ここに過渡期の作品としての『亡命者』の重要性があるといえよう。

(付記：本稿執筆に際し、桶谷秀昭著『ジェイムズ・ジョイス』(東京、1964年10月)に負うところ多かった。記して謝意を表する次第である。)

(44) Ibid..

(45) Ibid., p. 167.

(46) Ibid., p. 172.