

James Joyce の “Clay”

—— 『ダブリン市民』再読 (4) ——

田 畑 榮 一

ある時期、注目されすぎたばかりに一種の“critical exhaustion”といえる雰囲気につつまれる作品がある。ジョイスの“Clay”もその一つである。50年代のanthologyには必ずといってよいほど取上げられたこの作品のなかに、研究者たちはありとあらゆる“symbol”を“hunt”することになる。symbolismは短篇研究のkeywordであった。たとえば“a peace maker”と呼ばれる未婚の主人公マリアは、the Virgin, Mother Maryであり、あるいはthe Old Maidでもある。Hallows Eveに“tea”と“cake”を配る彼女はthe Churchであるが、その容貌はWitchを連想させる。訪問先へのgiftsの買物では店員から冷淡なあしらいをうけ、電車の中では“a colonel-looking gentleman”に気を奪われてgiftsを失くす(または盗まれる)マリアは、“shopkeepers”と“colonels”からなる大国に数世紀にわたって“cake”を奪い続けられてきたIrelandそのものだというわけである(Tindall 29-30)。

“Clay”のは作者の弟に、“I am in a position to state definitely that my brother had no such subtleties in mind when he wrote the story.”と言わしめるに至る(“Background” 526)。ここにStanislausの「兄の番人」としての独占欲を読みとるよりも、『ダブリン市民』に対する当時のアプローチに共通する認識あるいは欲望を見るべきであろう。それは、“the final word”と見えるものを提示して、これ以上の議論は“closed”と言いたくなる類の欲望である。

だが、Hélène Cixousが言うように、ジョイスのfictionは読者(the reading subject)にとって“subversive”である。その「意味」を把握し得たという“mastery”の幻

想を操作し、挫折させる(manipulate and frustrate)からである(1984, 19)。Stanが意図しているらしい兄の「意図」はこの際、論外であるとして、sub-textの恒久的な産出としてのreadingという立場から見れば、80年代の“revisionists views”から『ダブリン市民』は新たな相貌をあらわし始めたといえる。

“Clay”は、人間生活と「言説」における欲望の“powerful working”そのものを形象化したものである、という一種のrevisionist viewをMargot Norrisが発表したのは1987年のことである。Norrisによれば、この目的にそう完璧な人物は“an old maid”である(マリアはEvelineとPollyの年齢の合計を超えている)。家族・地位・財産・「望ましい」容姿などあらゆるものを欠如し、それゆえ「欲望」をトータルに体現しているらしい人物でなければならぬ。しかも、この女性の「欠如」が生みだす徴候は孤独な“depression”などではなくて、「他者」の承認を獲得して有意義性(significance)を「回復」しようとする社会的戦略である。“Clay”のnarrationが三人称であっても語り手はマリア自身ではないか、という印象が否めないのだが、それは次のように定式化できるという(123)。

“Clay”のnarrative speechは「主として」マリアの「欲望」である。マリアの現実のプロテスタントの経営による更生施設であるBallsbridgeのランドリィ(Dublin by Lamplight laundry)で働く“scullion”なのだが、本人の欲望が語るのは“a well-bred, middle class maiden lady”としての理想自我である。

Walzlのreadingではマリアは中級の職業といえるas-

sistant matron となっている (1983, p. 134)。かつて middle class の家庭の乳母であった経歴からして現在の仕事の内には house-keeping もふくまれるという。Walzl はさらにマリアの状況を、1847 年以降の飢饉と毎年慢性化した飢餓とに結びつける (“Maria was a very, very small person, indeed”)。マリアがもしも「充足した生活」 (“every-one was so fond of Maria”) を誇張しているとすれば、それは prestige の欠如を隠蔽するためというよりは、彼女の人生から欠落している sex, romantic love、そして家族などの代償としてであるという。

いずれにせよ、餓死・栄養失調による疫病死・国外逃亡 (移民) によって人口が激減し (1841 年には 800 万を超えた人口は 1901 年には 450 万)、史上最低の婚姻率 (England, Denmark に比べて 50%以下) を記録した国で “a spinster” として否定的な意義を押しつけられる女性の defensive story であることに変わりはない。悪夢のような歴史をマリアは体現していることになる。そしてこの歴史は、じゃがいもの根腐病のみならず、植民地主義と laissez-faire の資本主義及び racism によってもたらされたものでもある。

だが当のマリアの mentality がどのようなものかは、最初の narration に出会う文構造から推測できよう。

The matron had given her leave to go out as soon as the women's tea was over and Maria looked forward to her evening out. The kitchen was spick and span : the cook said you could see yourself in the big copper boilers. The fire was nice and bright and on one of the side-tables were four very big barmbracks. These barmbracks seemed uncut ; but if you went closer you would see that they had been cut into long thick even slices and were ready to be handed round at tea. Maria had cut them herself.

マリアはまだ子供ではないか、という印象を与える。あるいは、少し酔っているのではないか (Kershner) という印象すら与えかねない。“and” // “but” によって並列的に結合された co-ordinate sentences の連続は、単純

きわまる意識を暗示する自由間接話法に限りなく近づくのである。ところがこれに続く同じ構造の narration は魔女の風貌を喚起する。

Maria was a very very small person indeed *but* she had a very long nose and a very long chin.

この fairy tale 風の intonation は一貫した語り手を構築しようとする読者を悩ませる。マリアの声でないことは確かだ。伝達媒体としての「ジョイス」の声でもない。「作者の腹話術によって「空」から呼びだされたような」と Lodge は *Ulysses*, “Cyclops” の語り手を形容するのだが (59)、“Clay” のこの narration も実質的な語り手を構築することは困難である。

ただ、この “A but B” の形式は次のように主人公の状況を肯定的に表明する典型的な構文ともなる。Kershner が指摘するように “(negative) A but (positive) B” の形式をとるのである。

She used to have such a bad opinion of Protestants *but* now she thought they were very nice people, a little quiet and serious, *but* still very nice people to live with. (イタリックは筆者)

このように類似の構造のそれぞれ異なる intonation を考慮しつつ、“Clay” の narration は、マリアと「ジョイス」の dialogical な collaboration であるとしてもよいだろう。マリアの意識に焦点調整 (focalize) された narration は自由間接話法に限りなく近づくのであるが、同時に異質の声 (voices) も不協和音的に反響するのである。

“Clay” の reading の多くは Norris や Kershner のものをふくめて、マリアが浸っている自己欺瞞の背後に抑圧された、もっと苦渋に満ちた現実を想定しているようである。narration そのものは表面的にはミメシスにいかにも献身的であるかのように装いながら、到るところで客観性の外観が歪曲されたものであることが明らかになるからである。確かにこれは reading の効果ではある。だがそれは Kershner が指摘するように、単に言語的、意味論的領域に属するものではなく、文化的にコード化された intonations をとらえる読者の感性に負うものでもある。『現実の言語の変域 (variants) は語法 (diction) や意味論によってのみ感知されるのではなく、intonation と con-

text に依存する。かつて Bakhtin は formalism を攻撃しつづつ “translinguistics” の必要性を強調した。発話 (utterance) あつての communication、という現実を重視するためである (15)』。

いたる所で gaps や沈黙 (Norris のいう「雄弁な沈黙」) が見かけの客観性を崩壊させるとしても、それらは *intention* に対する読者の感性にも負うものであり、さらにそれをマリアの歴史的 context に対置しなければならない。言説を支えるのは語る主体のみならず語られる状況でもあるという意味で、reading は言語的のみならず歴史的、ダイアログ的 (Bakhtin 的意味での) なものなのだ。

したがって他の *narration* によってなら提示し得たと想定できるような、無媒介的な *reality* は存在しない。どの発話も真に孤立したものではないので、意味は間主観的 (*intersubjective*) な伝達の中に生じるといえる (Lodge 102)。こうして、「安定した意味」、「固定された意味」を擁護する必要はなくなってくる。マリアの想念の内にある他者の讃辞 (“*Maria, you are a veritable peace-maker!*” や “*Mamma is mamma but Maria is my proper mother.*” 中の「マリア」はあまりにも露骨に本人に向けられたものなので、その向う側にいるはずの純粹に *authority* をもった “*author*” としてのジョイスの声を捜したくなる。しかし “*anti-essentialism*” の立場からいえば、このような「ジョイス」は存在しない。『ダブリン市民』の中では、“*authorial voice*” はただ *dialogically* にのみ響いてくるのであって人物たち (Leonard のいう *fictional selves*) の声から完全に切り離すことはできないのである。

精神分析批評についての議論の中で Eagleton は、「テキストそのものが抱える無意識」を取りあげている。テキストが語らずにいることは、または「いかに」それを語らずにいるかということは、テキストが分節していることに劣らず重要なのである。読み進むにつれて、両義性、言い逃れ (*evasion*)、過度の強調といった「徴候的」な個所が前景化する。それにつれて、読者が「書く」ことのできるもう一つ別のテキスト (*sub-text*) が現われ

てくる (Eagleton (A) 274)。

『*Against the Grain*』の中で、Eagleton は Pierre Machery の批評論を検討しながら同様に次のように言う。

『批評とは文学テキスト自身もつ自己認識を受け継ぎ、それを練り上げるだけの行為ではない。それはテキストが沈黙に語らせる新たな言説の産出である』。マッシュレにとって批評は、テキストの「真理」へと至る「道具」もしくは「通路」であってはならず、対象を「そのままの姿」ではなく違ったものに見せかける「変形作業」なのである (B, 29)』。

だが『ダブリン市民』はしばしば、テキスト中の不安定な *gap* や空間を埋める “*metanarrative*” (Leonard 4) さえ押しつけければ人物たちの *subjectivity* についての「*essential* な真実」を確認できる短篇集と誤解されてきた。事実、『ダブリン市民』がしだいに「説明可能」になるとともに、後の作品にくらべてそれはより *realistic* であるという暗黙の了解が浸透する。“*Araby*” や “*Clay*” はアンソロジーにはきまって採択され、短い解説がつき、ジョイスが作品を「興味あるもの」にすべく「意図」的に持ち込んだ “*difficulties*” について述べられる。こうしてこの短篇集は “*essential Joyce*” となり、後の「実験」はこのリアリスティックな作品に繋ぎとめられた “*fantastic embroidery*” だと示唆するかのようである (Leonard 5)。

こうした前提が80年代から次第に攻撃されだしたのは最初に触れたとおりだが、Boheemen も、『*Finnegan's Wake*』から得られる洞察を『ダブリン市民』の *reading* に適用することで、二つの *texts* のあいだに “*affinities*” を、初期の “*epiphany*” という見かけのリアリズムの中に新たな “*complexity*” を発見できる』と言う (1988, 35)。『ダブリン市民』のような “*readerly fiction*” を *Finnegan's Wake* に要求される “*writerly outlook*” で読むという *revisonists* の実践は、ジョイス批評の争点のいくつかを相対化してしまうのである。

“*Clay*” の *narrative speech* は主としてマリアの「欲望の声」である、とする Norris の見方では、この *narrative* は、「語る者が誰もいない仮説としての発話行為 (*speech*

act)」ということになる (135)。マリアが自ら語ることさえできない story。かく語られるであろうと想像される story なのだ。大部分の narration は『誰かがマリアについて話しているところを本人が立ち聞きしてみたいと思うような形式』をとるといのである。(第三の項を証人として呼びこむ過程は、ラカンの《他者》概念の根底にある、という R. カワードの議論を Norris は注釈として付記している (167)。

だが Norris 自身も指摘するとおり、そのような「語り手」を構築しようとすれば、それは到底不可能な社会的雑種ということになるだろう。家族・財産・地位・「望ましい」容姿などあらゆるものを欠如した人物を、本人の欲望どおりに語れるような人物、つまりマリアよりは社会的に上位にありながら、しかもマリアを讚美し忠誠を尽す下位の人物。それは、まるで自分の美質を称揚するために「わざわざ不適格な signifier を送りだしたようなもの」ではないか。そしてこの裂け目から、他者の認知、Significance を promote しようとするマリアの企てが覆るのである。

もちろんマリア自身が一人称で語ることは不可能であろう。もし「無意識的に信じてはいても、認めたくない存在 (insignificant な存在)」だとすれば、自らについてポジティブに語ろうとするマリアの努力は、空虚な空威張り、あるいは現実離れた楽天主義として斥けられるだろうからである。また読者が聞くマリアの直接の声は、“she talked a little through her nose, always soothingly” につづく “Yes, my dear” と “No, my dear.” に過ぎない。マリアの欲望するような好ましい印象をもたらす洗練された語法、アクセントをもつかどうかは疑わしい。Norris の言うとおりの scullion だとすれば、彼女を語る narration は彼女自身の階級の声ではない (149)。たとえばマリアが育てているという植物の保管場所は“conservatory”であるが、この語法は更生施設のランドリィよりはむしろ mansion に住む middle class にふさわしい。電車の中で酔った中年男に話し掛けられたことを想起す narration, “how easy it was to know a gentleman even when he has a drop taken” (イタリックは筆者) も同様である。

Norris は、意義を欠く存在として symbolic order によって刻印された者の社会学的帰結と心理学的負荷から生じる抑圧的な力が、この story の言説の諸要素 (story の主体、narrative mode、コード化された読者 (encoded reader)) を二分するという (122)。マリアは、admirable Maria/pathetic Maria あるいは a lady bountiful/a victim に、narrative mode は人物証明 (testimonial) / 暴露 (exposé) または空虚な言語 (empty language) / 雄弁な沈黙 (expressive silence) に、そして encoded reader は騙しやすい (gullible) narratee/cynical critic あるいは consumer of realism / “dupe” of naturalism にというように。

narrative はマリアを “the best possible light” のもとに提示しようと決意しているかのようであり、しかも自然主義的「真実」が narration の裂け目から明らかになると Norris は言うのだが、Bakhtin 的なパースペクティブからすれば、同様の効果は、narrative discourse に作用しているマリアと「ジョイス」の dialogical な声の協働 (collaboration) の結果、として説明できるだろう。Bakhtin によれば、あらゆる直接的意味 (direct meanings)、直接的表現 (direct expressions) は偽りである (401)。主体の統一性とはイデオロギーが捏造したものに過ぎない (マリアの欲望もこうして創出される)。したがって人間の統一性 (the unity of man) とその行為の一貫性 (the unity of his deeds) は、修辭的・法的性格 (a rhetorical, legal character) を帯びてくる (407)。このようなイデオロギー的意味と言語との「絶対的な癒着性」(神話的・魔術的思考を定義する要因) を解離・破壊すること (disassociation... a destruction of any absolute bonding of ideological meaning to language, which is the defining factor of mythological and magical thought) が可能なものとして小説があるという (369)。

このような修辭的かつ法的性格を帯びたマリアの欲望が言説の中心にあり、それに平衡をもたらす脱中心化の遠心力が narrative の gaps、言い逃れ (swerves)、沈黙において作用しているのである。これらの徴候が “critical reader” にマリアの恐怖する “insignificance” のシグナルを送る。読者は「抑圧」についての数々の例証を反映

「しない」テキストを構築するよう誘われるのだが、これらのシグナルはそれとは異なる version に向わせるのである。そのようなシグナルは、「周囲の人物たちのマリアに対する態度は実はいかなるものか」あるいは「マリアはどんな容姿なのか」といった疑問をさえ生じさせるだろう。

“One day the matron had said to her : — Maria you are a veritable peace maker ! ” という優美な讃辞は、She was *always* sent for when the women quarrelled over their tubs and *always* succeeded in making peace (イタリックは筆者) という narration に続くものだが、レトリカルには滑らかな見かけをもって、しかも第三者の存在で補強される。

And the sub-matron and the two of the board ladies had heard the compliment.

だがそれに続く洗濯女の声は “And Ginger Mooney was always saying what she wouldn't do to the dummy…” は、マリアを讃えるというよりはむしろ “peace-keeping” をつねに必要とする慢性的なトラブルの方に懐疑的読者の注意を向き変える。こうして “Everyone was so fond of Maria.” は、両手に残る湯気を下着で拭きながら (“wiping their steaming hands in their petticoats”) 食事にやって来る女たちの the butt of jokes となりつづけるマリアを実は浮かび上がらせるのである。

Then Ginger Mooney lifted up her mug of tea and proposed Maria's health while all the other women clattered with their mugs on the table...

また後に Donnelly 家のパーティで Joe 兄弟の争いに言及したことで、あやうく夫妻の口論を引起しかねない事態をも読者は「見る」ことになる。

賞讃の声がマリアの不安の空間を埋める修辭的言説に過ぎなかったことがもっと明確になるのは、言説中の「検閲された空白」(Norris 127) に出会うときである。Dublin by Lamplight laundry の壁に貼られた “tracts” についてのマリアの感想は、敬慶なカトリックとしての好ましい印象をもたらすかのように響く。

There was one thing she didn't like and that was the tracts on the walls; but the matron was such a nice person

to deal with, so genteel.

プロテスタント特有のバイブル的な tracts に好意は持てなくとも the matron は許容できる心豊かなマリア。こうして “naif” として encode された読者は Catholic / Protestant の対立の方向に “misdirect” される。しかし “tracts” を読むマリアについて「聞く」ことはあってもわれわれはその内容を「見る」ことはない。Norris (128) や Leonard (206) が指摘するように、Donnelly 家での子供たちのゲームに仕掛けられる trick に表面化する「目隠し」のモチーフが既に導入されているのである。

Dublin by Lamplight laundry が売春婦更生のためのプロテスタントによる慈善施設であるという知識を持った読者は、その tracts が、それを見るマリアに、彼女にとって “home” であるはずの場所の真実の性格を日々、突きつけているのを察知するかも知れない。R.Zimmer はそこに掲げられたモットーを仮説的に次のように読んでいる (qtd. in Norris 128)。

They recover themselves from the snare of the devil, to whose will they are held captive (Timothy 2 : 2 : 26).

もし読者がこれを読むことができれば、それこそ launder された悪徳を、更生への勧めの内に読みとるであろう。だが narration は読者を tracts を読めない narratee として、近視者あるいは盲目の人にするのである。もちろん、そこに掲げられる文面がいかなるものであろうと、マリアは自分の場所の意味を痛感せずにはいないであろう。同時にそれは Dublin by Lamplight の委員会の女性たちが自らの美德を讃えるものとしても機能する。マリアの嫌悪はいわれなきことではないのである。

盲目の読者のポジションは “the wrong theater” (Leonard 206) に入り込んでしまった観客に似ている。まるで、暗がりの舞台を凝視しながら何処か他の場所で演じられるドラマの細部を傍らに座った語り手に説明されているかのようなのである。

She went over to a shop in Henry street. Here she was a long time in suiting herself. (イタリックは筆者)

読者(観客)が「見ること」のできない出来事を伝える言語的指示としてもこの “Here” は読めるではないか。またマリアが Donnelly 家に到着したとき語られるのは、

その場に誰がいるかということである。

Everybody said : *O here's Maria !* when she came to Joe's house. Joe was there, having come home from business, and all the children had their Sunday dresses on. There was two big girls in from the next door...

その場に居合わせていても目隠しされている誰かのための verbal account だと考えられなくもない。因みに言えば、Joe の家は Drumcondra にあり、そこは St. Joseph's Asylum for the Blind という施設で有名であった (Torchiana 160)。Pierce によれば、ダブリンの details に通曉していたジョイスは、かつて、ダブリンがたとえ壊滅したとしても、そっくり作品の中に復元してみせると豪語したことがあるという。またも “fabula” (無数の出来事の継ぎ目なき連続体として現実に起きたと仮定し得る story 内容) から選択されたものが、“sjuzet” (narrative discourse) のなかで前景化されるのはロシア・フォルマリズム以来の鉄則である。

“triadic fairy tale” 風の構造をもつ “Clay” の plot (Norris にしたがえばマリアの plot (企み)) の中の “from Ballsbridge to the Pillar, twenty minutes; from the Pillar to Drumcondra, twenty minutes; and twenty minutes to buy things” という移動にかかわる narration ではマリアの存在論的パースペクティブが変化するはずである (Norris 128)。laundry や Donnelly 家という空間は不特定多数の “others” の視線からのシェルターでもある。この隔離された空間では彼女は、価値ある仲間・家族の心優しい友人という社会的にコード化された役割を演じることができのだが、混雑する、街・電車・ケーキ店という「外の」世界では匿名性を帯び、「好ましい lady」という人物証明なしに、いわば「実存的に」歩まねばならない。narrative はそれに対応するかのごとくモードの変化を蒙ることになるはずなのだ。マリアと「ジョイス」のあいだの dialogical な作業による「解釈」から、より客観性を強めたかに見える「描写」へ、行動の「報告」へと。たとえば次のように。

“The tram was full and she had to sit on the little stool at

the end of the car, *facing all the people, with her toes barely touching the floor* (イタリックは筆者)。

だが、この客観性が narration に一時的な信憑性を与えるように見えても、その直後、narrative はマリアに有利な narration へと方向転換を許してしまうのである。

床に足が届かないまま小さなストールに腰かけている姿が乗客全ての視線に曝らされているという「危険」から、narration は視点をマリアの内部に転換する。こうして乗客たちと読者の視線は遮断される。そしてわれわれが出会うことになるのは何ら痛痒を感じていない女性の意識である。

She arranged in the mind all she was going to do and thought how much better it was to be independent and to have your own money in your pocket. She hoped they would have a nice evening (イタリックは筆者)。

これにマリアの自己欺瞞の定式、(negative) A but (positive) B がマリアなりに sophisticate されたかたちで続く。

She was sure they would but she could not help thinking what a pity it was Alphy and Joe were not speaking. They were always falling out now but when they were boys together they used to be the best of friends: but such was life.

“the Pillar” で降り、雑踏の中を “ferretted her way” して Downes's cake-shop に入ると、そこも買物客で混雑していて、子供たちのための “a dozen of mixed penny cakes” を買うまでかなりの時間待たされた、とだけ語られるのだが、「大きな袋」を持って外に出たときには、車内でマリアの冷静な心的状態を強調していたはずの narration に裂け目が見えはじめる。

Then she thought what else would she buy: She wanted to buy something really nice. They would be sure to have plenty of apples and nuts. It was hard to know what to buy and all she could think of was cake.

もちろん思いつくのはケーキしか無いではないか。もし車内で、これからすべきことを「すっかり arrange できた」のなら、何故その夕べの最大の関心事である Donnelly 夫妻への “treat” について迷わねばならないのか。たしかに Donnelly 家の崩壊 (“the break-up”) 以来、

マリアの扱いについては一家の問題となり続けたであろう。そして彼女は Donnelly 家では誰が dominant であるかを知っている。(Joe の妻を Mrs. Donnelly と呼ぶことをマリアは決して忘れない)。だが約束の時間に遅れる risk をおかしてまで Henry Street の店へ行って plumcake を買わねばならないのは、Downey's cake-shop のそれが “had not enough almond icing on top of it” という理由からだけなのだろうか。Downey's にいた人々の視線は語られていない。

また、Henry Street の店では smart に応待してくれた店員に “wedding cake” をお捜しですか、と聞かれて赤面するのは何故だろうか。店の中には他に客たちはいなかった、とは語られていない、店員はマリアの「娘の」 wedding cake に言及し、マリアは自分のそれと受けとったのだろうか。

narrative の矛盾・gap・偏向 (plumcake の値段は “Two-and-four, please” とわざわざ前景化される) は、マリアの充足感と相入れない。細部にこだわることで narration は逆に key incidents の抑圧を露わにするのである。

同様に、Drumcondra 行きの車内を語る時、narrative はマリアに話しかけてきた “a colonel-looking gentleman” についても細部を提示する。この「紳士」は “stout” であり、“a brown hat” を被り、“had a square red face and greyish mustache” なのであるが、key detail であるはずの「酔っている」ことは、電車を降りた後に回想的にさり気なく挿入されるのである。

He was very nice with her, and when she was getting out at the Canal Bridge she thanked him and bowed, and he bowed to her and raised his hat and smiled agreeably; and while she was going up along the terrace, bending her tiny head under the rain, she thought how easy it was to know a gentle man even when he had a *drop taken*. (イタリックは筆者)

narration は、マリアが「大佐のような紳士」の視線を魅きつけるに足る女性として、また彼の courtesy に対して洗練された応対が可能な a middle class lady として意識しているかのようなのである。laundry を出る前、自室の

鏡の前に立って “mirror image” としての統一された自己像に見入る description とこれが重なる。イタリックの部分に感じられる「ジョイス」の声を除けば、語られているのはマリアの意識であって肉体についてはない。

She looked *with quaint affection* at the diminutive body which she had so often adorned. In spite of its years she found it a nice tidy little body (イタリックは筆者)。

こうして読者は再び、マリアについて異なる二つの versions を示唆されるのである。narrative がその上品な intonation とともに提示してきたのはマリアの欲望による romantic distortion であったとすれば、“a colone-looking gentleman” は前景化された換喩的 detail、“grayish moustache” の拡大にすぎず (英国軍の高級将校が混雑する電車を利用するとは考えられない)、“a drop taken” は “drunken” の提喩的縮小であった (Norris, 130)。

Donnelly 家に到着後、始めて例の plum cake の紛失に気づき動揺したマリアは、子供たちを詰問するという失態をおかしてしまう。

Then she asked all the children had any of them eaten it: by mistake, of course—the children said no and looked as if they did not like to eat the cakes if they were to be accused of stealing.

これは後に “trick or treat” を現実にする報復の動機ともなるのだが、narration は読者に「真実」を告げようとするかのようなのである。

Every body had a solution for the mystery and Mrs Donnelly said it was plain that Maria had left it behind her in the tram. Maria, remembering how confused the gentleman with the greyish moustache had made her, coloured with shame and vexation and disappointment.

事実を隠蔽・検閲することにあれほど腐心してきた narrative が、この「大佐」のような男との出会いについては「真実」を告げようとするのは何故か。

“Clay” の narration は大部分マリアの欲望であるとする Norris は、知っている事実を故意に隠すという意味

ではこの *narration* が「嘘」をつくことはないという。讃美する他者の眼差しのなかに自己の輝かしい反映を求める者は、その瞬間あるがままの自身を見ることはない。マリアの欲望の言語としての *narration* はこのような盲点をもつので、他者の見方をコントロールできない宿命を負う。それゆえマリアの真実を、あるいは *narration* 自体を完全には操作できない。 *narration* は欲望の言語としての自身を見ることができない。それはその起源であるところの不安を見ることはないのである (131)。

しかしマリアと「ジョイス」の *dialogical collaboration* として見てくると、この Norris の議論には「過剰な拡大」を感じざるを得ない。マリアを台所の下働き (*scullion*) とする Norris は、マリアの精勤の成果である清潔・整頓の賞讃 (“The kitchen was spick and span: the cook said you could see yourself in the big copper boilers.”) につづく次の *narration*, “Maria was a very, very small person indeed but she had a very long nose and a very long chin.” について、次のように言う。

『この露骨で客観的な *sentence* はそれが語っていることに劣らず、語っていないことにおいて雄弁である。 *narrative voice* も、 *story* 中のいかなる人物も、マリアは不器量だ、グロテスクだ、または魔女のようだとは言っていないし、またそう思っているとも語っていない。そのような解釈は読者の構成したものである (150)。』

それは受容できる。また、“The kitchen…” 以下の *description* とこの *description* が *fairly tale* と *intonation* を共有する様式化された *narration* であることを認めたくえで言えるのだが、次の議論は過剰な拡大であると思える。

『事実、この *description* のレトリックは微妙に、そのような意味を柔らげようとしているのである。“a very, very small person indeed” と短身を強調する反面、 *dwarf* あるいは *midget* という解釈を誘うような表現を控えている。そして、マリアの体格に読者の注意を向けることで、 *narration* は、彼女の容貌について、彼女にとってもっと傷手となったかも知れない情報をより目立たなくしているのである。“but” に「好ましい印象」の可能性をふくませたこの奇妙な *syntax* は、子供のような体軀がはっきりそれとわかる大人の特徴でもって効果的な平衡

が保たれるかのような讃辞と受けとれないこともない』。

マリアの欲望が *narrative speech* の『大部分 (*for the most part*) を占めると言って出発したはずの (つまり「全て」ではないと言ったはずの) 議論は *dialogical* な関係にある他者の領域にまで拡大が及んでいるようである。さらに、“when she laughed her grey-green eyes sparkled with disappointed shyness” はマリアの欲望の言語ではないし、その直後の、“the tip of her noze nearly met the tip of her chin” は Leonard が指摘するように *anatomically* には “absurd” である。 *narration* 中の “joking Joyce” のゼスチャーと見るべきであろう。

ともあれ一時はマリアを窮地に追いこむかに見えた *narration* は、傷ついた子供たちの感情・マリアの失態を曖昧にすべく Joe の気配りの方に読者の注意をそらせることになる。

Joe said it didn't matter and made her sit down by the fire.
He was very nice to her.

失ってしまった *plum cake* を償える人物は閉鎖的なマリアの世界では Joe しかいない。彼女を慰めながら Joe は “masculine role” を果たそうとする。だが Barbara Johnson が言うように、“gender” とは必ずしも *sex* と link した概念ではなく、 *position* を示唆するものとして理解するなら、“femininity” は “women” のみならず、“men” の脆弱な *position* にも適用される (123)。この場で読者が目撃しているのは、Joe の “feminize” された脆弱な *persona* に他ならない。“Purloined Letter” の *purlainers* の *position* なのだ。

He told her all that went on in his office repeating for her a smart answer which he had made to the manager. Maria did not understand why Joe laughed so much over the answer he had made but she said that the manager must have been a very overbearing person to deal with.

オフィスでの “a smart answer” で上司をやり込めた、と印象づけようとする Joe の説得性のない努力は、彼が現在いかにぎこちない *persona* しか持ち得ないかを示し

ている。マリアはJoeのおおげさな高笑いを理解しない。Lacanian readingをとるLeonardは、このJoeのポジションについて、神話にすぎない“self-construct”を他者(others)に承認させるべく彼らを誘いこもうとすれば、そのconstructを支える“fictional dimension”と直面しなければならないという例証である、と言う(188)。ラカンによれば、主体は常なる自己の剥奪(evergrowing dispossession)に従事している。その存在が想像界における彼のconstructにすぎず、このconstructはあらゆる確実性の期待を裏切るものである、ということを主体は思い知らされるのだ。

Does the subject not become engaged in a evergrowing dispossession of his... he ends up by recognizing that this being has never been anything more than his construct in the imaginary and that this construct disappoints all certitudes (Lacan, 1981, qtd in Leonard 188).

「他者」とは主体がそのidentityの問題をふり向ける場所(the place)である。主体についての知識と確定性の住むところとして想定(presume)する場所である。ここで理想的な、鏡像のauthenticityが保証される視線(gaze)を得るべく主体は努める。

「語り手」は実はJoeのstoryを語りたかったのではないかと疑っているらしいLeonardは、ラカンの合成語・“the (m) Other”を解説して、子供にとって「他者」のgazeの最初のあらわれはthe motherのそれであるという。JoeはHallow Eveのあいだ“my proper mother”であるマリアのgazeを求めてパフォーマンスする。しかし、みづから理想的な統一性を夢みて、他者によって承認されるべきselfに固執するマリアにとって、いま目のあたりにするJoeは、これに貢献する者として以外には、存在しない。こうしてJoeはとり残される。マリアは“proper mother”かも知れないが、そのgazeを確信できない以上、“self”の統一イメージを確認できない彼は過去にむかざるをえない。

There was no time like the long ago...

一方、マリアも、“vulnerable subject”としてHallow Eveのゲームにおいてコード化されることになる。若い娘たちだけが参加する慣習のゲームにマリアは無理矢理誘い

こまれるのだが、目隠しされたまま三つの皿に載ったものの一つを選びとることで未来を占うというこのゲームは父権制秩序(patriarchal order)の優越性を主張する。そのorderによって認知されたオプションは若い娘にとって、「死」を除けば唯一の現実的な未来とされるのである。Patriarchal orderによる虚構ではなく「自然なもの」とみなされるのだ。“ring (結婚)” // prayerbook (修道院) // water (移民) が娘たちにとっての極限された選択肢である。

マリアをゲームに誘う娘たちはpatriarchyのagentとなる。しかも彼らは“trick”を行使して、「水」の皿を「名づけられていない」またマリアには「名づけ不可能な」ものの入った皿と入れ換えてしまう。タイトルの“clay”はnarrationには現れないのである。

They led her up to the table amid laughing and joking and she put her hand about here and there in the air and descended on one of the saucers. She felt a soft wet substance with her fingers and was surprised that nobody spoke or took off her bandage. There was a pause for a few seconds; and then a great deal of scuffling and whispering. Somebody said something about the garden, and at last Mrs Donnelly said something very cross to one of the next door girls and told her to throw it at once: that was no play.

取り換えられた皿に触れたとき、“nobody spoke or took off her bandage”に驚くマリアは、“a soft wet substance”には驚かない。この“wet clay”、庭の土を「死」のシンボルとして、これに気づかないマリアは虚ろなJedermannだときめつける50年代のNew critics readingは、NorrisによればT.S.Eliotの“transcendentalist approach”にまで遡るといふ。現代フィクションを“triviality, vulgarity and nihilism”の謗りから救いあげねばならない批評家たちは、作品を伝統的に認知されたより大きな価値体系に順応させるのである。このように無意味“insignificance”から意味を捻出しなければならないという事情は、文学の学生たちにも波及して、“clay”を死の象徴として解釈することにこの短篇の意味がかかっている、

かのような現象を生み出したという (121)。

だが *Hallow Eve* は民俗伝承にあるとおり死者の出歩く夜であるとしても、死という観念は *narration* からも、マリアの想念からも見事に欠如しているのであって、もしもジョイスが “*The Dead*” や “*Hades*” におけるように「死」の *tropology* を通じて *reading* を誘うとすれば、読者を導くに足る *events* や言及を精緻な織物へ織りこんだうえでのことだ。マリアはその “*wet substance*” が何であるかを推測しようとしな。Norris によればその物質は、子供たちがどの国でも興じるトリックの一つなのだ。たとえばスパゲティのように「中立的」な物質を嫌悪すべき “*excrement*” と取違えさせることで成立するようなトリック。目隠しを取り去ればただの庭の土だったというわけだ。もしマリアが「汚れた」物質と思ひこんで騒ぎだせば、それは彼女の「汚れた」心が生み出した感覚だったということになるのである。

このトリックのエピソードの要点は、マリアがそれを理解しなつたばかりでなく、*narrative speech* もそれを理解しないということだ。“*Clay*” の語り行為も目隠しされたものとなるのである。何が起きたのか説明しない *narration* の *gap* は、実はマリアが抑圧する精神的な傷口、恐怖のあり場所を示すものとなる。それは庭の土と「排泄物」とのつながり以上のものである。彼女は *trick* が仕掛けられたということそのものを認めないのだ。語り行為によって検閲されているのは起きたことの「意義」である。マリアが恐怖するのは指先に触れた「排泄物」の触感などではなくて、自分にとって唯一の「家族」が、世界中の他者たちと同様に、自分を “*shit*” のように扱ったという事実なのである。Norris は “*clay*” が *story* 本体に現れない理由はここにあると言う (134)。“*a soft wet substance*” を「名づける」ことは、マリアの *ego* にとつてかくも残酷な危険をはらんでいるからである。

こうして “*clay*” は “*radically problematic*” (Ingersoll 79) となる。それは、何を意味すべくもくろまれていようと抑圧されねばならない。*narrative* が作用するため不可欠な *subjectivity* が脅かされるからである。“*Clay*” を「死」と連合する *reading* にしたがうか (その場合、*trick* を仕掛けた娘たちは、おそらく意図的ではないだろうが、

マリアには自分たちより「はるかに少ない」選択肢しか残されてないというメッセージを送ることになる)、あるいは Norris の独創的な *reading* にしたがうかにかかわらず、この “*dirt*” はメトニミックを *detail* からマリアの *subjectivity* のメタファーへと転換する。

もっとよく指摘されるマリアが歌う “*I Dreamt that I Dwelt*” は再び *problematic* なものとなる。マリアは、その *Imaginary meaning* を *Symbolic meaning* のなかで解読しようとはしない、つまり *Symbolic Order* における自分のポジションの受容を拒むマリアの欲望は、戦略的に「反復」という様式をとることになると Leonard は言う (195)。言説においても行動においてもマリアは欲望によって強いられた、統一された自己を繰返していなければならない。*Symbolic meaning* はこの想像された “*her-self*” から彼女を引き離し、“*an old maid*” にすぎないという苦い認識へと向わせるからである。鏡像段階の *identification* に固執するためには “*repetition*” が最も有効な戦略となる。外の *realities* が内なる *ideal* を脅かそうとするとき、マリアの過去は現在においても “*re-live*” されねばならない。“*I Dreamt that I Dwelt*” の最初の節が無意識的に反復されて、第二節へ進まないのはこのためである。

I dreamt that I dwelt in marble halls / With vassals and serfs at my side / And of all who assembled within those walls / That I was the hope and the pride.

フロイト的 “*family romance*” のファンタジーによって、マリアは、現実に住む場所が、「本来の」自分にとって決してふさわしいものではないにせよ、それを受け入れ得るというポーズをとることができるのだ (“*She knew that Mooney meant well though, of course, She had the notions of a common woman.*”).

第二節へ移行しないのは、この歌の *the Bohemian girl* が “*marble halls*” から「結婚」という *Symbolic Order* への移行を夢みているからである。Norris は、この歌と “*Clay*” の *narration* との類似性を指摘して、マリアが避けてしまった第二節、“*I dreamt that suitors besought my hand / That knights upon bended knee...*” はほとんど冗慢とさえみえると言う。マリアが抑圧し、*narration* も抑圧する (第二節は本文には現れない) “*suitors*” (夫・愛)

は“an old maid”のネガティブな、象徴的価値を押しつけられたマリアの欠如を強調するのである。一方、Leonard は四番目の皿を「死」というオプションと読むのだが、彼によればもちろんこの第一節を超えてしまえば、マリアはその皿のシンボリズムを「理解」しなければならなくなる。彼女の理想的な fictional identity にプレッシャーをかけつづける「若いゆく日々」という“untold story”と直面させられるからである。

『ダブリン市民』の stories は「唐突な ending」が一つの特徴なのだが、“Clay”がマリアではなく、彼女の歌に対する Joe の反応で閉じられるということに、Joe の personality の溶解を読むべきなのだろうか。

[Joe] said that there was no time like the long ago and no music for him like poor old Balfe, *whatever other people might say*; and his eyes filled up so much with tears that he could not find what he was looking for and in the end he had to ask his wife to tell him where the corkscrew was (D. 106). (イタリックは著者)

Donnelly 夫妻がマリアにしたリクエストには確かに曖昧性があって、マリアの欲望の speech act を decode しようとする観点からすれば、それはマリアの歌が彼らを楽しませるといよりは、彼女を立去らせる効果的な方法だということになる (Norris 134)。マリアは哀れみから出た hospitality をよいことに長居しすぎたのである。

At last the children grew tired and sleepy and Joe asked Maria would she not sing some little song before she went, one of the old songs. Mrs Donnelly said *Do, please, Maria!* and so Maria *had to get up and stand beside the piano.* (イタリック前者は原文)

マリアは「追放」に「追放者」の歌詩で答えたことになる。そして Joe が聴き入っていたのはマリアの苦境の pathos だったのか、あるいは、Joe が涙を流すのは、第一節の反復が彼自身の“paralytic repetition”を鏡のように写しだしているということになるのか。

歌詞の退行的傾向についての Joe の過剰防衛 (“whatever other people might say”) が示すのは、Mrs Donnelly

を中心とする他者たちが彼を人生の the second verse へと push してきたことかも知れない (Leonard 188)。“a very overbearing person to deal with”とマリアが評した Joe の上司との関係もふくめて、Joe のポジションは彼を過去の、統一された自律的存在と誤認できた鏡像段階へとむかわせる。Symbolic order の“rules”と“substitutions”はつねに主体を満されぬ欲望のなかに置こうとする。Joe は“the long ago”にはあったはずの jouissance を欠如した状態に置かれる。理想的自我との identification によって支えられるか、あるいは無意識の欲望によってひき裂かれるかという交互反復の状態に置かれるのである。

かくして Joe は、何ら努力を必要としなかった統一性・無条件の確定性の時期を想起して、「現在」においてこの「過去」を再演しようとする。涙もろい彼の“breakdown”は、想像界によって「待ち伏せ」されていたことを示唆すると Leonard は言う (188)。マリアが第一節を反復するもとなった“inertia”は、Joe が暖炉の前にマリアを誘わない、“talking over old times (D. 101)”しなければならぬ事情と同質のものなのである。“a smart answer which he had made to the manager”を再現して“all that went on in his office”をひたすら聴かせようとし、マリアが欲することを「彼が」欲するものを Joe は熱心にすすめる (“how did they expect Maria to crack nuts without a nutcracker” // Joe asked would she take a bottle of stout” // So Maria let him have his own way.”)。だが彼は、“self”を承認させるべく誘いこもうとした他者 (“an- other”) の視線を得ることなく取りのこされる。マリアの歌の反復は Joe 自身の麻痺的反復性・退行性をも写しだしているのである。

Hallow Eve のパーティから無事に (あるいは満足気に) Dublin by Lamplight laundry へ戻ってゆくマリアを 読者が目撃することはない。ジョーの涙によって突然、テキストは閉ざされる。このことによって一体、何が成就されたのか。

マリアにとって、欠如を癒すどころか、自己偽瞞の迂

回路を通過してそれらを増幅してきたこの story は、意味なき人生の“exhibition”にすぎないのだろうか。それとも、その無意義性の拒否を企てたマリアの失敗の exhibition なのだろうか。これは同じ事に見えるかも知れないが、テキストの方向は、マリアへの焦点から、マリアに判断を下す読者へと反転することになると Norris は言う (136)。

マリアに自己防衛の策略を弄するに到らしめたのは、批判的で鋭敏な読者自身なのである。こうして“Clay”の narrative が二分した encoded reader はもうひとつのタイプを持つことになる。テキストに「読まれる」読者である。

単純だが善良で“admirable”なマリアを deconstruct し、ブルジョワ的欲望と偽瞞に閉じこめられたマリアの貧困と屈辱を自然主義的に construct し終えたとき、テキストは読者の方に向き直る。“joking Joyce (Ingersoll 79)”が、初めにコックに言わせたように、読者は自らの“evil eyes”を見せられるのである。

“you could see yourself in the big copper boilers.”

マリアの“self-construct”の透明性・虚構性を見抜く読者は、彼女の欲望を踏み台にして、自らの“certitude”を創出し得たかに思いこむ。読者はその“unity”を確認するためにはマリアを必要としたのである。ダブリンを横断したのはわれわれ自身であったのだ。

anti-essentialism は、reality, gender, personality とは、存在における欠如 (lack-in-being) を否定しようとする主体にとっての「現実効果」(the reality effects of a subject) であるとする。だがその欠如は統一的意識という神話的イデオロギーと共にあり、それ故これをひそかに覆すのである (Leonard 4)。

統一的“self”という虚構の喪失を回避すべく、読者 (the reading subject) は story の「意味」を解読し、人物 (fictional selves) の構築を完了したと実感することで、“identity”の神話に安住できる。だが、意味と identity という“masque”の背後には、いかなる組織だった self も存在しない。人がさまざまな masques をパフォーマンスするのは、その背後には「守られねばならない」本当の顔があるという幻想を保ちつづけるためなのである。

その意味では、マリアと、そして Joe もまた、われわれ読者にとって、徴候であったのではないだろうか。

引用文献及び参考文献

- Joyce, James: *Dubliners*, First Modern Library Edition, 1969.
: *Letters of James Joyce*, ed. Richard Ellman, 1966.
Joyce, Stanislaus: “The Background to ‘Dubliners’”, *The Listener* mar. 1954.
: *My Brother’s Keeper*, Ed. Richard Ellman, Viking, 1958.
Bakhtin, M. M.: *The Dialogic Imagination*. trans. C. Emerson and M. Holquist, University of Texas 1981
Boheemen C. Van: *The Novel as Family Romance: Language, Gender, and Authority from Field to Joyce*, Cornell. U. P. 1987.
Eagleton, Terry: *Literary Theory, An Introduction*, Oxford, 1983. 邦訳『文学とは何か』岩波、1985.
: *Against the Grain* 1986. 邦訳『批評の政治学』平凡社、1986.
: *Criticism and Ideology*, Verso, London, 1992.
Fairhall, James: *James Joyce and the Question of History*, Cambridge, 1993.
Ingersoll, Earl: *Engendered Trope in James Joyce’s Dubliners*, Southern Illinois University, 1996.
Johnson, Barbara: “The Frame of Refrence: Poe, Lacan, Derrida”, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Johns Hopkins U P, 1980.
Kershner, R. B.: *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature*, University of North Carolina, 1989.
Leonard, Garry: *Reading “Dubliners” Again*, Syracuse University, 1993.
Lodge, David: *After Bakhtin*, Routledge, 1990.
Norris, Margot: *Joyce’s Web*, University of Texas, 1992.
Pieace, David: *James Joyce’s Ireland*, Yale University Press. 1992.
Tindall, W, York: *A Reader’s Guide to James Joyce*, New York, 1959.
Torchiana, Donald: *Backgrounds for Joyce’s Dubliners*, Boston, 1986.
Walzl, Florence: “Joyce’s ‘Clay’: Fact and Fiction”, *Renascence* 35, 1983.