

James Joyce の “A Little Cloud”

—— そのテキストとコンテキスト

Joyce's “A Little Cloud”: its Texts and Contexts

田 畑 榮 一

一般に受容されてきた「エピファニー」は、文学のテクニカルな意味での啓示 illuminationを意味する。最大公約数的な定義を試みるなら、それは、作中人物と、そして／または、状況についての本質的な真実が人物・読者双方に、あるいは読者にとって、一瞬の啓示としてあらわれるもの、といったものであろう。これは、「やがて露わになるべき「単一の」真実が存在する、作品はそのエピファニーへの“introduction”または“background”として書かれたものである」、というM. Bejaのような確信をそれこそ導入しかねない (Head, 49)。

これに対して、たとえばコリン・マッケイブのように、「ジョイスのテキストは、その中にわりあてられるはずの読者の通常のポジションを攪乱 disruptし、読者がその言説 his or her discourses に対してもつ関係を改変してしまう。」「『ダブリン市民』は読者にいかなる有利なポジションも与えない。……これらの短篇は紋切型のコレクション collections of stereotypes として機能しているのであって、それらを封じこめるいかなる言説ももっていない。物語 (narrative) は全てを説明しつくすような言説を拒絶することで、さまざまな言説が作者と読者に共有される一つの言説に還元されることに抵抗する」(28 - 30), という revisionist view が登場する。こうしてマッケイブによれば、自由間接話法はテキストと読者のあいだでの「協約」の拒絶となり、かつて読者が保障されていた「明白な」自我と「明白な」現実の「反復」(邦訳43)を心地よく読むことのできる言説は根源的な問い直しをうけることになる。

D. ロッジはマッケイブの古典的リアリズムに関する

議論を批判しながら、自由間接話法が、一つの段落のみならず一つの文の中においても、語り手の声と人物の声の両極のあいだを、自由になめらかに移動できることによって、読者の解釈行為を活発に、かつ問題を孕むものとするという。そして十九世紀小説の形式上の特徴は、語り手の言説による作中人物の言説の支配（これはもっと古い時期の物語の特徴である）ではなく、この二つのタイプの言説の境界をあいまいにし錯綜させる自由間接話法の広範囲にわたる使用にあるとする(49)。バフチンの「多声的 polyphonic」な言説としての小説論、「作品中のさまざまな言説が、その明確な表現力を保ちつつ、単一の分母に通分されることなく用いられる prose fiction」がロッジの議論の根底にあるのだが (Lodge, 49), このあと彼は、*Middlemarch* の人物、フェアブラザーについての作者の注釈から、「本人の言葉の直接的引用、さらに再びG. エリオットの注釈へと移行する間に、その注釈が作中人物の言説に対して読者を決して優位な立場におくわけではなく、読者が一人で考えるように強制する。読者は「道徳的判断の形成過程」にまきこまれるのである」という (51 - 53)。

このような効果をロッジは“Fish effect”と呼ぶ。

「Stanley Fishの基本的な考えを要約すれば、読者は、単語や語群を追って直線的に読みすすむにつれて、文・段落・テキストの終わりに伝えられるはずの意味について仮説や期待を形成するのだが、フィッシュによる読書行為のスローモーション的再現は、その期待が確認できないばかりでなく、それとは異なる、多分、正反対の意味が形成されることを示す。それでいて誤って投影した

意味 *mistakenly projected meaning* は完全に廃棄されているわけではないのである」(53)。これは『ダブリン市民』の “epiphany principle” と “non-epiphany principle” とのあいだの揺らぎに関連がありそうだ。伝統的なストーリー構造が攪乱されるプロセス、読者のサブテキストについて語っているからである。

ストーリー構造とは、ここでは三部のセクションをもつ構造を指す。これは多分 *story-telling* の発生とともに古いものである。イーグルトンは、フロイトの *fort-da* 遊び（母親の不在を償うものと解釈されている）を、物語行為の最初の萌芽と考えている。「それはわれわれの想像しうるもっとも短い物語なのである」(邦訳284)。まず、対象の喪失があり、次にそれは（糸を引張るという行為によって）回復される。この「物語」をモデルとしてどんなに複雑な物語も、その異版として読むことができるというのである。物語とは『慰撫の淵源』なのだ。「失われた対象はより深い無意識の喪失感（母親の喪失）を象徴する。最初に失われた対象（母親の肉体）が物語を語る衝動へとわれわれを駆りたてる」。この失われたエデン的状況の代理となるものを求めて否応なくわれわれは欲望のメトニミックな運動にまきこまれるのである(284)。

fort が意味をもつのは *da* との関係においてであるが、母親が戻ってきても、いつまた居なくなるかも知れない、あるいは永久に戻ってこないかも知れないという不安は残るだろう。そのように「現前を不在の相のもとにみる不安のなかに」われわれはいる。リアリズム文学もふくめて古典的物語が保守的形式をとるのは、この不安を現前という「心地よい記号」でわきにそらすためだ。MacCabe のいう「明白な自我」が「明白な現実」の反復を楽しめるのはこのためである。これに対して、「プレヒトやベケットのテキストは、いまわれわれがみるものは、あるいは全く違ったかたちで起ったかも知れないこと、あるいは全然起らなかったかも知れないことをつねにわれわれに思い起させる」(285)。作品そのものがかかえる無意識（両義性・言い逃れ・過度の強調という徴候的な箇所によって明らかになるサブテキスト）をあらゆる文学作品にわれわれは見出すことができる。読む過程はこのよう

なサブテキストを一つまたはそれ以上つくりだすとイーグルトンは言う。

“A Little Cloud” は三つのセクションからなる伝統的 *initiation plot* をもっている。『ダブリン市民』の三篇を最初に掲載した *The Irish Homestead* の読者なら、この短篇を文字通り *initiation* の物語として読んだと思われる。彼らがつくる物語テキストはおおよそ次のようなものになるだろう。「チャンドラーは八年ぶりに旧友ギャラハーと再会すべく高級バー *Corless's* へ招待される。ギャラハーは今やロンドンのジャーナリストである。チャンドラーは彼の後援でケルト派詩人としてロンドン文学界にデビューする姿を空想して心踊る思いである。旧友が彼を認めてくれたのだ。しかし、再会したこの友は、実は野卑で自己中心的な男であって、ロンドンやパリの経験を吹聴するばかりである。しかし自分より学歴も劣り階級も下のこの男に反発を覚えながらもチャンドラーの羨望はつくる。家に戻ってもそれは消えない。家族持ちの身を恨めしくも思う。愛読するバイロンに慰めを見出そうとするのだが、一才にもならない子供が泣きだして妨げられる。どうしても泣きやまぬ子供を怒鳴りつけたのだが子供はますます声をあげる。その時、買物から帰宅した妻が必死に子供をあやす姿を見て、彼はその日の身勝手さを悟り、恥じいりながら悔悟の涙を流す。」英国統治下の中産階級的イデオロギー（家庭の安定という美德）(Head, 65) と合致する内容である。

図式化するなら、これは、主人公の未熟さからくる〈幻想〉という最初の段階から、ある行為を契機としての〈事実の露呈〉の第二段階を経て、〈啓示〉 *enlightenment* の最終段階に至るという伝統的なストーリー構造である(Head, 64)。しかし、たとえ掲載されていたとしても（最初の三編以後は拒絶された）、*Homestead* の読者は、ある後味の悪さを感じたことだろう。H. ケナーが指摘するように、同紙との関係が断たれたのは、文体の「冒瀆的」な性格によるものではなく、同紙の“*Our Weekly Story*”の愛読者たちは、この欄の物語にもっと *positive* な結末を期待していたからである(209-220)。ギャラハーとの再会の場で主人公の詩集は一度も話題にならないし、何よりもローンに残っている家具に囲まれた家庭での悔

悟のシーンは暗くて、リアルすぎる。さらに、涙が流れる瞬間「だけ」でこの短篇は終わってしまうのである。

実はチャンドラーは、世紀の転換期における、中産階級と Revivalism のイデオロギーに閉じこめられて、その理想と現実の緊張を、「詩情」によって中和することで平衡が維持されるような精神の持主なのだ。この時期、アイルランドは、封建的システムから資本主義経済へという激変に由来する階級間の緊張とデモグラフィックな変化を経験していた。ダブリンには新興の“urban Catholic middle class”が形成されつつあったのだ。ジョイスやチャンドラーはこの下層に属する。この階級の欲求不満(法的には開かれながら事実上、閉ざされていた社会的・経済的向上の展望)または、フロイトのいう the narcissism of minor differences から生じる階級意識を尖鋭化しつつあった。列強諸国と競合するため、より多くの人材確保が急務となっていた英国は軍人、公務員の採用を“out group”のカトリック教徒にも開放したのだが、それはまず教育の拡大から始まった(Hutchinson, 258)。そしてこれは人材の補填のみならず、学校(アルチュセルのいう国家のイデオロギー装置の中心)を通して帝国の国益にかなう文化を増進させつつ英国化 anglicization をはかる教育でもあった(Hutchinson, 263)。チャンドラーの次の一節、“Little Chandler’s thoughts ever since lunch-time had been of his meeting with Gallaher, of Gallaher’s invitation and of the great city London where Gallaher lived.”は、この政策の典型的な成功例なのである。つまり、それは、チャンドラーのように英国の middle class identity を希求するカトリック教徒の中産階級を創出しようとしたのであった。

1870年には Home civil service と Irish civil service の一部がカトリック教徒に開放される。チャンドラーはその下級官僚である。女中を置くかどうかの問題になること、買物の仕方、蔵書などから高学歴の下層中産階級と推定できる。慢性的な飢餓状態にあった下層の Catholics にくらべて彼は相対的には裕福なのである(Fairhall, 72)。おそらくはジョイスと同じように、後でふれる University College, Dublin (U.C.D.) の卒業生と考えられる。またギャラハーとの会話で、共通の友人 Hogan が Land Com-

mission の“good sit”を手にいれたという。Land Commission は土地改革を管轄する政府機関である。収入も多かったという。カトリック教徒の教育は帝国経営に要する人材開発のために膨張した(特に中等教育のレベルで)のだが、カトリック系唯一の大学 U.C.D の卒業生は1000人中1人というように特権的な class に属する。ジョイスは Catholics のエリートだったのである。しかしこの class はプロテスタントの Trinity College 出身者に比較すれば話にならなかった。Trinity 出身者が有利な地位をほとんど独占していたのである(Hutchinson, 262)。ジョイスの一世代前に爆発的に出現した Catholic middle class の経済的・社会的向上心は事実上、窒息状態にあったのだ。“if you wanted to succeed you had to go away. You could do nothing in Dublin.”¹⁾というチャンドラーの独白はU.C.D.出身者の心情を簡潔に表わしている。ジョイスのいう paralysis とは、現代文明社会に普遍的なそれというよりは、まず彼の階級の社会的、経済的緊張からくるものであった(Fairhall, 69)。そして *Irish Homestead* の読者層とは主としてこの中産階級だったのである。さらに、この読者層をつくりだしたのはプロテスタント系の Yeats, George Moore, AE などの revivalists であった。彼らは、こうした現実から遠くはなれた primordial な世界にロマン主義的な理想郷を見出そうとする文学者たちであった。そしてこの revivalists の読者層は自らも“Gaelic culture”を“native”なものとして(またはそのように想像することで)受容し、英国文化との差異を「自覚」するようになる。こうして英国の読者層とは異なる“Irish letters”の読者層が形成されたのである。

ジョイスが成人期に達した1900年代初期には既に、Irish letters の“Gaelic national character”は「自然なもの」あるいは“truly native”なものともみなされていた。しかしジョイスは、Manganiello が指摘するように、こうした“shibboleths”を決して受け入れようとはしなかった。その意味で彼は徹底したリアリストであった。したがって、“I am writing a series of epicleti—ten—for a paper. I call the series “Dubliners” to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which I may call a city” (Letters 1: 55) と1904年に書いたとき、彼は「未だ存在

しない読者層を想定しながら、現実の *Homestead* 紙の読者に語りかけることになっていたのである。よく引用されるこの一節のラテン語・ギリシャ語的観念に注目する代わりに、見過されてきた部分を前景化するとどうなるか。“I am writing a series …… for a paper.” 彼は認めているのだ。最初の短篇が載るのは新聞というメディアである。それは必然的に、ある特定の文体で、彼のリアリズムには無関心な読者に向けて書くことになるのだと。

この読者層に共通していたのは、文体への無関心、いわば文体の *paralysis* であった。『ダブリン市民』はこの *paralysis* のパロディとしてあらわれたのだと言えなくもない (Gottfried, 154)。後の作品にも散見されるパロディとコメディ的なセンスはこの時期にも歴然としている。“scrupulous meanness” の文体とは、この社会が無関心に読み、かつ受容してきた流行の *style* のパロディなのである。ジョイスを *Homestead* に招いてくれた Russell や Roberts たちに、連載にあたって “mean style” の意味するものをあいまいなかたちでしか伝えなかったのは、実はジョイスの文体がパロディ化しているものが、当の Russell にとって親密であり、Roberts によって発行され、大衆によって広く読まれた *Literary Revival* の文体そのものだったからである (Gottfried, 155)。われわれはチャンドラーの意識にその体現をみることになる、“The friend whom he had known under a shabby and *necessitous* guise had become a brilliant figure on the London Press.”

ジョイスは、“mean” は “common, base or sordid” であることはもちろん知っていたし、それが *artistic production* について用いられるとき、“poverty of style” を意味するということも知っていたはずである。“meanness” とは “unremark-able kind” の *style* から成るいわば「*style* を欠いた *style*」なのだ (Gottfried, 156)。それはまた大衆紙の縮りを欠いた文体でもあった。しかし “scrupulous meanness” とは、ある特徴が付加された *style* である (“*necessitous* guise”)。優秀な Latinist としてジョイスは “*scrupula*” について熟知していたはずである。“*scrupula*” は足を傷つける「小石」であり、秤を傾ける「小さな重量」である。つまり “mean style” の平静なみかけの表面

を騒がず “small detail” なのだ。このように突出した要素をもつ *style* が *Literary Revival* の文体なのである。

revivalists の、テーマと文体の突出、そして読者層によるその受容のなかにジョイスが見出したのはユーモアであった。初期のころからジョイスは散文の変幻自在な力 (バフチンのいう *polyphonic* な力) を感知しはじめていた。ジョイスが、コミカルで作品の素材に用い得ると考えていたものを (「文学的」な文体と陳腐な文体を)、他の文学者たちと読者は自然なもの、快よい *style* とみなしていたのである。ジョイスが創出しようとしていた読者層は彼のリアリズムとパロディとしての文体を、“*Irish letters*” との相違において感知するはずであった。しかし現実の読者は、たとえば MacCabe や Gottfried のように「現代的」に読むことはなかったのである。たしかにこの読者たちは現在なら「伝統的」リアリズムの特徴とでも呼ぶものを感じとったのだが、それは当時の *revivalism* のコンテキストでは十分に衝撃的なことであった。こうして *Homestead* 紙に掲載されたのは三篇にとどまることになる。やはりジョイスは「未だ存在しない」読者層に向けて書いていたのだ。チャンドラーとその家族、そしてギャラハーを取りかこむのは、このようなコンテキストなのである。

“A Little Cloud” はほとんど全体にわたってチャンドラーの意識を通して表現される。Genette が言う内的焦点調整 *internal focalization* が行われているのである。したがって、語り手の言葉とチャンドラーの言葉のダイアロジカルな緊張を読者はまず感じることになるだろう。最初にわれわれが出会うのは、旧友ギャラハーについて、盲目的で好意的な評価を下すチャンドラーの意識である。

“Eight years before he had seen his friend off at the North Wall and wished him *godspeed*. Gallaher had *got on*. You could tell that at once by his *travelled air*, his *well-cut* tweed suit and *fearless accent*. Few fellows had talents like his and fewer still could remain *unspoiled by such success*. Gallaher’s heart was *in the right place* and he had deserved to win. It was something to have a friend like that.” (イタリックは筆者)

“Eveline”の文体が主人公の少女の意識に焦点調整されて、またときには少女雑誌の文体が様式化されて語られるのにくらべて、ここではイタリックにみられるように慣用句、俗語、古語からなる文体が前景化される。R.Boyleによれば、これらは当時の書評家たちの cliché である。Boyle は最初の二つの段落だけで11個の cliché を数えている。チャンドラーを取り囲む言語の影響（バフチンが“character zone”と呼んだ領域の）はいかなるものか大体の輪郭が浮び上るだろう。この人物の精神は、“conventional, limited, incensitive, unperceptive” (Boyle, 86) なものなのである。

これと関連して注意すべきは、主人公のこの評価はまだ再会して「いない」ギャラハーについてのものだという点である。チャンドラーによって文字通り「想像的統一性」をもって創造された「ギャラハー」なのだ。実はこの高い評価は、チャンドラー自身の自己評価を高めるのである。この友人から招待されたことは、後にみるように「ロンドン」の洗練された読者層に支持される詩人になれるかも知れないという空想を導き入れるのである。チャンドラーは既に自分のテキスト、人生と呼ばれるテキストの一部を書き始めているといってもよい。バフチンは、ダイアロジズムにおける創作者的行為を重視しているが、それによれば、われわれは他の人間のみならず、「世界」として一括していうところの自然と文化の諸形態とダイアログの状態にある。その中に「いない」ことをわれわれは選べない。世界によって呼びかけられることで、われわれはそれに応じて答えを返さざるを得ないという応答可能性 answerability と責任 responsibility をもつ。つまり応ずるように強いられているのである。そしてこの応答はあるパターンをもち始める。応ずる主体と世界とのダイアログはテキスト（一種の書物）の形態をとり始める。それは小説というジャンルに属する書物の形態をとり始めるのである (Holquist 邦訳45)。そのようにわれわれは自分自身のテキスト、人生と呼ばれるテキストを書いているのだ、とホルクウィストは解説する。チャンドラーはギャラハーのなかに理想化された自己・他者から見られたいと思う自己を創りだしているのである。

第二パラグラフで、語りは全知のスタンスへ移行するかにみえる。“Little Chandler’s thoughts ever since lunch time had been of his meeting with Gallaher, of Gallaher’s invitation”, しかしその直後につづく “of the great city London where Gallaher lived” で、この客観的叙述とみえたものは、語り手のアイロニイを含みつつ次第にチャンドラーの自画像のかたちをとり始める。次の “He was called Little Chandler because though he was but slightly under the average stature, he gave one the idea of being a little man.” のなかに、バフチンのいう「内なる論争」（他者の発話行為が「境界の外にとどまりながらも作者の言葉を形づくる」という意味でのダイアログとしての論争 (Lodge, 33)。ここでは話し手は世界内のある対象を指示するだけでなく、同一の対象をめぐる他者からの現実の、または予期される陳述への応答、論駁、譲歩のいずれかを行なっている）を読むことは不可能だろうか。換言すれば、チャンドラーはいつも人に見られることに過剰なほど囚われているのである。おそらくは「まともな」中産階級の人として。それにはまず外見が常に “refined” で “discreet” であるように心がけることである。“his voice was quiet and his manners were refined. He took the greatest care of his fair silken hair and moustache and used perfume discreetly on his handkerchief. The half-moons of his nails were perfect” (70) チャンドラーの端正さは厳格なまでに一貫したものである。まるで人も常に同じものを見るはずであるかのように。こうして香水を控え目につける（おそらくは経済上の理由からの）習慣はチャンドラー自身によって “discreetly” と好意的に評価されるのである。爪の半円形は “perfect” であるというチャンドラーはその小さなナルシズムを露わにするのだが、彼に焦点調整されていた語りは最後に、語り手によって明確な名づけをされることになる。“when he smiled you caught a glimpse of a row of *childish* white teeth.”

窓の外の “decrepit old man”, “untidy nurses” や “screaming children” をもしも映像化すれば、かなりの窮乏の情景をみることになるだろうが、チャンドラーのテキストでは、“The glow of a late autumn sunset covered

the grass plots and walks. It cast a shower of kindly golden dust on the untidy nurses and decrepit old men who drowsed on the benches; it flickered upon all the moving figures—on the children who ran screaming along the gravel paths and on everyone who passed through the gardens.” (71)。ダブリンの窮乏は彼の美意識によって書き換えられるのである。このあと彼は人生を思い、人生を思うときいつもそうなるように、悲しくなるのだが (as always happened when he thought of life he became sad), この悲しみは甘美な情景と優しいメランコリーを伴うものである。あるいはこのメランコリーを生み出すには “a shower of kindly golden dust” の舞台装置が必要なのである。ここに revivalism の反映をみるのは容易であろう。Yeats たち revivalists は, Celtic revival を十八世紀の理性主義と十九世紀の自然主義に対する反動とない混ぜになった歴史的局面的表現と考えていたからである。チャンドラーは自分の人生とダブリンの貧窮を, “a gentle melancholy” の下に現在と未来を凍結してみることができるのである。“A gentle melancholy took possession of him. He felt how useless it was to struggle against fortune, this being the burden of wisdom which the ages had bequeathed to him” (71)。もしもジョイスが revivalists の文体にユーモアを感知したとすれば, そのユーモアはかなりの苦味を伴っていたかもしれない。実際, king’s Inns から約束の Corless’s まで the Act of Union に始まるダブリンの凋落史の凝縮なのだが, チャンドラーはそれを Literary Revivalism の美学で無化してしまうか, (“A horde of grimy children populated the street. They stood or ran in the roadway or crawled up the steps before the gaping doors or squatted like mice upon the thresholds. Little Chandler gave them no thought.”) あるいは, 想像上の「ギャラハー」を再生産しようとする。“He turned to the right towards Gapel Street. Ignatius Gallaher on the London Press! Who would have thought it possible eight years before?”.) (72)。この旧友のイメージはすでに (“ever since lunch time”) 彼の脳裏に何度も浮上したはずである。理想的イメージ (チャンドラーの未来の

メタファーとしての) はしかし, 核心に迫ると vanishing point を露わにする。“But nobody denied him talent. There was always a certain……something in Ignatius Gallaher.” 事実としての断定 “There was always” につづくのは “a certain” であり, 省略符号であり, それは “something” で結ばれる。このパターンをわれわれはくり返し目撃することになるだろう。

しかし, このチャンドラーのテキストに隠された深部が現われかけるときもある。それは語り手が「外部」からロジックのいう diegesis 的要約で彼の習慣を語るときである。白昼, 通りを歩くときは急ぎ足で, 夜もまたそのように不安げに急ぐのだが, 今度は, 誰かに見とがめられはしまいか, と思いつつも興奮を感じるのである。しかもこの不安と興奮を故意に増幅するときもあるのだ。“Sometimes, however, he courted the causes of his fear. He chose the darkest and narrowest streets” (72)。そして彼の足音を囲む静寂に心を騒がせ, そこを徘徊する押し黙った人影もまた彼を悩ませるのである。ときには “a sound of low fugitive laughter” が聞えてきて彼は木の葉のようにおののく “tremble” ことになる。“the wandering silent figures troubled him; and at times a sound of low fugitive laughter made him tremble like a leaf.” (72) このあと Corless’s で, 娼婦たちについて婉曲にしかも熱心にギャラハーに尋ねるのだが, この暗く狭い通りは, 実はそのような女達のたむろするところであって, “a low fugitive laughter” は彼を誘う女達からくるらしいと推測される。その誘いにのことはまずないとしても, 女達のサイレーンの呼び声を聞くことは決して不愉快でないスリルをもたらすのである。ギャラハーに対して謹厳な “moral man” である姿勢をとりつつ, 執拗にパリの “immorality” の話を聞こうとする奇妙な姿とこれは対応する。Corless’s のバーでの会話には「文学」の話題は一切あらわれない。それに代って “sexuality” が社会的, 経済的に構造化されて前景化される。ギャラハーは言う。“I mean to marry money.” “I’ve only to say the word and to-morrow I can have the woman and the cash.” (81)。

前述の三部からなるストーリー構造の第一セクション

“Illusion”が頂点に向おうとするとき、チャンドラーの詩的才能への思い込みがいかなるものかが露わになってくる。グラタン橋を渡りながら川下の岸を見おろして、貧弱な家々を哀れむのだが、突然、詩情が湧きだすのを彼は感じる。“They seemed to him a band of tramps, huddled together along the river-banks, their old coats covered with dust and soot, stupefied by the panorama of sunset and waiting for the first chill of night to bid them arise, shake themselves and begone.” (73)。チャンドラーの「詩的瞬間」の根拠となるこの浮浪者の比喩は空虚な、社会性を欠くパースペクティブを露呈する。彼の文学的源泉である revivalism から発する Bohemianism の情緒（時代遅れの）を喚起するのに役立つのみである。“He tried to weigh his soul to see if it was a poet’s soul. Melancholy was the dominant note of his temperament, he thought” (73)。二つの状態、ロマンティックな詩情と窮乏が、これが荷うかも知れない implication の理解を欠如したまま並置される。彼は Capel Street のスラムを “dull inelegance” という簡潔な phrase で表現するのだが、このグラタン橋で感じた詩的瞬間をどう表わしていいのかわからない。“He was not sure what idea he wished to express but the thought that a poetic moment had touched him took life within him like an infant hope.”彼の「詩的瞬間」はその immaturity において、それにふさわしく語り手のいう “an infant hope” (infāns=speechless を含意して) を生み出すのだが、本人の自己評価はその対極を強調する。“his temperament might be said to be just at the point of maturity”。ロンドンの批評家たちはこの melancholy のトーンの故に Celtic school として認めるだろう。“He stepped onward bravely. Every step brought him nearer to London, farther from his own sober inartistic life.” (73)。一步一步ロンドンに近づくのだ(実際 Corless’s bar まで赴くことはすくなくとも1マイルはロンドンに近づくことになる)。チャンドラーの心の地平線には木の葉でなく一条の光が震えはじめる。“A light began to tremble on the horizon of his mind.”この詩情を一巻の詩集とすることができれば、洗練された読者はこれを傾聴してくれるだ

ろう。

こうして架空の詩集と、それが受けることになる架空の批評が空想（捏造）されることによって、チャンドラーの想像的統一性は頂点に達する。“Mr. Chandler has the gift of easy and graceful verse ...A wistful sadness pervades these poems...The Celtic note”（省略は原文）。だが、批評の cliché で表現された彼の詩的欲望がクライマックスを迎えようとするとき、省略符号で表わすしかない vanishing point が再びあらわれてくる。

いまひとつ注目すべきは、この空想のもつ三項の構造である。ロンドンの架空の批評家が架空の詩集について、彼がそう語ってもらいたいと欲する言説で架空の読者に語りかけるのだ。「主体は他者がいかに自己を見るかを想像することで自らを知る。そして話す主体(je)は、他者たちもまたそのように見るよう誘い入れることで、この理想的イメージの正当化に努める。この首尾一貫した自己という神話は an-other の視線というかたちで実現される。」(Leonard 151)。チャンドラーのこれは、そのコミカルなモデルといえよう。三人称の言説で「私」の日記を書いた17世紀の Puritan, John Winthrop のように、この言説はチャンドラーについて語るべく読者に向けられている(Winthrop の場合は救済を予定している神に)。しかしその言説の真の享受者はチャンドラー (Winthrop) 自身なのだ。チャンドラーの欲望の対象「詩的才能」は客観的に匿名の他者の認知を得ることで確認されるのである。あとはこの「他者」をギャラハーが引き受けてくれるはずだ。

“A Little Cloud”と対にして“Christmas Eve”のタイトルで計画されていた“Clay”の“phantom-like”な語り手は、このような構造を拡大したものだ。M.Norris は考えている。欲望はつねに想像上の欠如から生れる他者の欲望である。主人公マリアに欠如するもの（結婚・富・階級）はマリアにとって象徴的にのみ、あるいは彼女にとってもつ意義においてのみ存在し、この意義は他者にとっての望ましさ desirability にその基盤をもつ。したがってそれは他者の認知をもとめる欲望である。マリアの苦境は、このように様々な性的属性が社会的にコード化されて(アルチュセールのいうイデオロギ的構成 configura-

tion のなかで)意義を帯びるその帯び方においてあらわれる。男性/女性, 性的経験の有/無, 家族の有/無, あるいは階級の差異はマリアの所属する世紀転換期のダブル社会の *symbolic order* のなかでのみ存在論的, 記号論的意義を帯びる。マリアの老いつつある処女としての性的に無縁の生活は, 「真正の」人生が永久的に遅延されたものとしてネガティブな意義を付与されるのである。しかし, この老女の欠如がつくり出す徴候は孤独な *depression* などではなくて, チャンドラーの「詩人」としての想像的統一性のように, 他者の認知を獲得(騙取)しようとする社会的戦略である。こうして“Clay”の読者は, 三人称の語り手は実はマリア自身なのではないか, という感覚とともに抱いていた亡霊的な印象が不当なものではなかったことに気づかされることになる。語っているのはマリアの「欲望」なのである。こうして有意義性を「回復」するための戦略は, 第三者を証人として誘いこむという「立ち聞きされた会話」の三項構造をもつことになる。語り手はマリアについて語るべく推定上はわれわれ読者に向けられている。しかしこの語り手の真の享受者はマリア自身なのである。マリアのプレスティジは匿名の他者の承認を受けることで「回復」されるのである。

もちろん「回復」されても, それは「欠如」がそうであったように想像上のものとして留まるであろう(チャンドラーの想像的欠如は実は「詩的精神」が代理をなしているところの社会的・経済的 *status* である)。しかしマリアはあたかもそれを「所有」しているかのように感じることができるのだ。中流の, 未だ若さの衰えないレディとして周囲の敬意と好感の視線を享受し, 経済的にも自立する女性として。このポジティブなテキストはしかし, 語りによって分節されているという圧倒的な *merit* にもかかわらず挫折する。〈たじろぎ〉, 〈赤面〉, 〈言いまちがい〉という沈黙の記号作用によってネガティブな異版 *version* が浮上するのである。その異版によれば, マリアは, プロテスタントの経営による売春婦更生施設で台所掃除などの長時間労働を強いられる孤独な老女である。このように“Clay”の物語行為はその内部から攻撃を受ける心理的な舞台 *psychological mise-en-scène* をととのえ *palimpsestes* 的テキストをつくり出す。C. Brook-Rose が

サルマン・ラシュディの『恥』からの引用で言うように, 「物語(ストーリー)というものはすべて, まかり間違えばそうになっていたかも知れない物語の亡霊につきまといられるもの」なのである(192)。

チャンドラーのテキスト(彼の *psychological mise-en-scène*) もその例外ではない。ギャラハーを〈鏡〉として選びとってしまったチャンドラーの統一性は現実の再会で破綻する。また“*epiphanic moment*” 自体が彼の *mise-en-scène* に見えてくる。しかしこの短篇は, *ironical* な“*voice*”と“*perspective*”を完全には損われていない語り手もっている。

いまチャンドラー-Little Chandler は, (Thomas Little の筆名で詩集を出版したことのある Thomas Moore をおそらくは擬して) *implied author* にこう独白させられる。“It was a pity his name was not more Irish-looking. Perhaps it would be better to insert his mother’s name before the surname.” 「Thomas Malone Chandler とするか, いや T. Malone Chandler のほうが良いかも知れない。これはギャラハーにも話してみよう」(74)。その必要はない。再会したギャラハーの答えはきわめて明解である。「よう, トミー!」“Hallow Tommy, Old hero”。しかし語り手は Corless’s の前でチャンドラーがすでに軽く現実のチェックを受けていることを伝えている。“He pursued his reverie so ardently that he passed his street and had to turn back” (74)。

現実との接触を避けて欲望のなすがままになっているチャンドラーは, Corless’s に入ったとたん, 想像に一致するようにしか現実を解釈しようとしないうパラノイアの徴候を再びみせることになる。“The bar seemed to him full of people and he felt that people were observing him curiously. He glanced quickly to right and left (frowning slightly to make his errand appear serious) but when his sight cleared a little he saw that nobody had turned to look at him” (74)。

括弧内に描きだされた瞬間は, チャンドラーにとって, 他者の視線のなかにあると想像する姿のほうがよりリアルである, かのよう演出される。しかし現実には, 彼を見る人は誰もいないということである。Leonard のいうこ

の「盲目の視線」blind gazeによって、チャンドラーの虚構の自我は宙吊りにされる(151)。このあと展開する会話のこれは予兆となっているようだ。

みてきたようにチャンドラーのイデオロギーは、その美的感覚への崇拜と融合した「悪しきロマンティズム」degenerate romanticismである(Kershner97)。彼はsensitiveである。チャンドラーの論理によればそれが“artistic”であるということだ。何故ならばしばしば彼は悲しくなるからである。“(gentle) Melancholy was the dominant note of his temperament, he thought.”。したがってチャンドラーの欲望は、自分の尋常でない芸術家気質をギャラハーに認めさせることである。そして詩人としての出発を援助させることである。しかしギャラハーのmonologicalな勢いに圧倒される「対話」にはこの文学的課題は一切あらわれない。それに代って、抑圧されていたsexualityの言説が社会・経済的に構造化されて(power structureのなかで) 浮上するのである。

現実には、ギャラハーもまたその自己中心主義のexpansiveなイデオロギーのために不安と戦っているのである。Ulysses, “Aeolus”では、1881年のPhenix Park暗殺事件のスクープで名をあげ、Alfred Harmsworth (1865–1922, 後のNorthcliffe男爵) の下で働いていると言及されるこの男にとって、大衆紙の記者としての成功は本質的なmeritと彼が想像するものとはあまり関わりがないのである。(彼は階級も学歴も上のチャンドラーに対抗すべく、さかんに「紳士的」な言葉“pleasure deferred”, “tasted the joys of connubial bliss”や“parole d’honneur”などを連発する。)ダブリンでこそ首尾よく通用するコスモポリタンのポーズも、ロンドンやパリでは物笑いの種になりかねない。チャンドラーを招待したのは、羨望を友人の中に喚起することで虚構としての自我を確認するためであったのだ。結局、二人は極端な対照をみせながら実は同じ“linguistic identity” (Kershner100) を希求しているのである。ただそれぞれのidentityは相手との対立を通してしか定義されないのだ。チャンドラーのテキストによればパリは“beautiful Paris”として定義される。一方ギャラハーのテキストはこれを否定しなければならない。しかしその直後に自分の言説をexpansionistとして彼

らしく拡張するには、その同じ語を自分のテキストに組みこまねばならない。“—And is it really so beautiful as they say?” “Beautiful?...It’s not so beautiful, you know. Of course it is beautiful....But it’s the life of Paris; that’s the thing. Ah, there’s no city like Paris for gaiety, movement, excitement....” (省略は原文) (76)。最後の省略符号が暗示するように、ギャラハーの“gaiety”のバリはチャンドラーの“beautiful Paris”同様、旅行者のclichéにすぎない。しかし週刊紙が支えられているこの種の神話(大陸の頹廃、上流社会の性的放埒、フランスやユダヤ娘の性的魅力)はギャラハーの月並み、俗悪さにもかかわらずチャンドラーの羨望をかきたてる。

換言すれば、互いに相手を鏡として自己を確認しようとすれば、二人はこの相手を破壊すべく位置づけられることになる。しかしこの攻撃性の成功がもたらすものは、虚構の統一性が消失してゆくvanishing pointでしかないのだ。ギャラハー自身の虚構に貢献させるためにはLittle Chandlerはより卑小でなければならない。一方、チャンドラーはもっと困難な立場にいる。彼はすでにギャラハーを他者の代表としてその地位を認知してしまった。それ故、相手の俗悪さとともに、愚弄されている自分に気づきながら、それを決定的に認めることには逡巡するのである。“After all Gallaher had lived, he had seen the world”。またギャラハーも相手を卑劣化すればするほど、チャンドラーの自分への羨望のもつ価値は損われることになる。co-narcissiqueな想像上の関係に宿命的なパラドックスといえる。

しかし、それまでもっとも“sincere”な友人としてのポーズをとっていたギャラハーを熱心に家庭へ招待しようとして断わられたとき、チャンドラーはそれまで抑圧していたものを認めざるを得なくなる。“He saw behind Gallaher’s refusal of his invitation. Gallaher was only patronising him by his friendliness just as he was patronising Ireland by his visit” (79)。ギャラハーの生活と自分のそれとを比較して彼は不公平だと思う。“Gallaher was his inferior in birth and education”) (80)。こうして意識の表面に現われた階級意識とともにチャンドラーはギャラハーのレトリック、“But who knows?...Next

year I may take a skip over here...It's only a pleasure deferred.”を自らの言説に転用しながら反撃を試みる。結局、ダイアログとは策略の問題なのだ。この現実的な地点から彼は敵意を友情のレトリックで包んで表明することになる。“Who knows? when you come next year I may have the pleasure of wishing long life and happiness to Mr and Mrs Ignatius Gallaher.” (81)。

こうしてチャンドラーはギャラハーの言説を鏡として用いることで、この友人の自我を保証する鏡としての役割を公然と放棄してしまったのだ。もちろんこれは相手の隠されてきた敵意を誘発する。ギャラハーは、先の“a sincere friend”としての祝辞、“I wish you and yours every joy in life”と露骨に矛盾する結婚観（チャンドラーのlife styleの否定）を表明することになる。“I'm going to have my fling first and see a bit of life before I put my head in the sack—If I ever do” (81)（イタリックは筆者）。しかし、このイタリックの部分は同時に、これまでギャラハーが隠そうと腐心してきたことを無意識に露呈させてしまってもいるのである。自分が吹聴してきたことを未だ経験したとは確信がもてないのだ。この急いでなされた返答のなかに、隠されてきた攻撃性と満されない欲望が共に露わになってしまったのである。友人たちの羨望を誘う生活にかくも満足し、閉塞した彼らの人生を暖かい眼差しでみまもる“a sincere friend”のギャラハーという統一された自我は虚構であったということ。一方、チャンドラーもギャラハーの敵意に立ちむかうために相手の言説を再び鏡として用いることで逆に自分の裏側をあらわしてしまうことになる。“—You'll put your head in the sack, repeated Little Chandler stoutly, like everyone else if you can find the girl. He had slightly emphasised his tone and he was aware that he had betrayed himself” (81)。

そしてこれこそギャラハーが待ち構えていたものである。チャンドラーもまた敵意のみならず自分の「不幸」も露わにしてしまったのである。（すくなくとも不幸であると「想像」する家庭生活について“betray himself”したと思ひこむのである）。

このduel（双数的、及び決闘という意味で）の関係でギ

ャラハーがとどめを刺すには、この既婚の友人に対して自分のoptionの広大さを披瀝するだけでよい。“If ever it occurs, you may bet your bottom dollar there'll be no mooning and spooning about it. I mean to marry money”, “There are hundreds—what am I saying?—thousands of rich Germans and Jews, rotten with money, that'd only too glad...You wait a while, my boy”（省略は原文）。“too glad”の後の省略符号は“to marry”以上の、ギャラハーが空想し分節しようとしてできなかった何かを暗示する（先のチャンドラーの架空の批評家のように）。このように、分節できない彼の未来は不安定な、孤独で辛辣な人生を生きる男の現在をも暗示する。“I don't fancy tying myself up to one woman, you know.”ここで彼は、“a sincere friend”のポーズのなかで用いた語‘taste’を転用して空虚な未来像を締めくくる。“He imitated with his mouth the act of tasting and made a wry face—Must get a bit stale, I should think, he said.*****” (82)。

こうして「幻想の露呈」という、ストーリー構造の第二セクションが完成したかにみえる。想像上の「チャンドラー」と「ギャラハー」は消滅したことをアステリスクは暗示しているかのようなのである。しかし、家に戻ったチャンドラーはギャラハーへの羨望と詩人となる幻想は断ちきられてないようだ。“Was it too late for him to try to live bravely like Gallaher?” “If he could only write a book and get it published, that might open the way for him” (83)。また妻の写真の視線とギャラハーのいった“rich Jewesses”の視線とを対照させることで、経済的な欲望と共に構造化されたsexualityへの偏執を維持しつづけるのである。“rich Jewesses”の“voluptuous longing”にみちた眼差とくらべれば、妻のそれは“pretty”だが“unconscious”である。“He looked into the eyes of the photograph and they answered coldly.”妻の表情の中に“something mean”さえも見出すことになる（もちろんmeanなのはチャンドラー自身であることをわれわれは知っているのだが）。アニーの写真からメトニミックに思い起されるブラウスのプレゼントをした日と同様に、いまのアニーも彼の想像する欲望の視線で答えない。いわ

ば“bad bargain”だったのだ。“He thought of what Gallaher said about rich Jewesses. Those oriental eyes, he thought, how fully they are of passion, of voluptuous longing!……Why had he married the eyes in the photograph?” (83)。“Those oriental eyes”に想いをめぐらすとき省略が起きるのも興味深い。ギャラハーと同じく、チャンドラーの想像が自分を欲望しているものとしてそれを捉えようとするとき空白が生じるのである。また“the eyes he married”とメトニミックに還元してしまったアニーの独立した主体としての存在は“mean”という形容詞を付加されていたのだが、この“mean”なるものは同程度に家具にまで浸透していると彼は思う。“He found something mean in the pretty furniture which he had bought for his house on the hire system. Annie had chosen it for herself and it reminded him of her. It was prim and pretty” (83)。

家庭を“pretty”に保とうとするアニーの努力はこうしてチャンドラーにとって、自分を取りまく全てと同じく「牢獄」を構成する。“Could he not escape from his little house?”, “Could he go to London? There was the furniture still to be paid for”。だが、われわれはチャンドラーがいかに熱心にギャラハーをこの家に招待したかを知っている。またギャラハーの拒絶がいかにチャンドラーの不信を刺激したかということも。実は、これらの家具と家族の遍在が彼を保護してきたのである。“poetic soul”の完全な欠如という事実との対面から。チャンドラーは自分の“soul”を表現してゆくプロセスよりも、詩人として「認められる」ことに執着していた。彼は詩を書き「たい」とは思っ「いない」のである。未だ書いたことのない詩の批評を「聞く」ことができるのもそのためなのだ (Leonard 168)。バイロン14才の詩に慰安を見出そうとするチャンドラーは“the melancholy of his soul”を聞きとろうとしているだけなのだ。この慰めは泣きだした子供に妨げられる。またこの泣き声が他者の心情を斟酌しないことにかけてはギャラハーやチャンドラーどころではない。“He rocked it [the baby] faster while his eyes began to read the second stanza”。これは一日の彼の行為が凝縮されたメタファーである。

他者の中に自分のストーリィを読もうとしながら、他者たちの満されない欲望の声を遮ろうとするチャンドラー。また、いま彼は、昼間顧りみることのなかった子供たち (“He gave them no thought”) の class の復讐をうけてもいるのだ。チャンドラーが“Stop!”と叫ぶ対象は、理解を絶したところから聞えてくる世界の欲望の声たちである。

“The door was burst open and a young woman ran in, panting.—What is it? What is it? she cried.”。買い物から帰宅したアニーは独立した主体を暗示する“a young woman”と語られる。いま彼女は、“cold”で“unconscious”どころか燃えるような眼差で彼を凝視している。“—What have you done to him? she cried, glaring into his face.”この視線にこもった敵意みなぎる「情熱」は、彼のスピーチ能力を完全に奪ってしまう。“It’s nothing....He [the baby]he began to cry....I couldn’t....I didn’t do anything....What?”

かくして母親は子供を慰撫し、父親は、「エピファニィ」を体験すべく取り残される。“Little Chandler felt his cheeks suffused with shame and he stood back out of the lamplight. He listened while the paroxysm of the child’s sobbing grew less and less; and tears of remorse started to his eyes.”

みてきたように視点は主としてチャンドラーのものであった。この手法によってチャンドラーのテキストとサブテキストが前景化されることになった。しかし、そればかりではない。自由間接話法のなかで主人公と「共謀」していた「ジョイス」らしき語り手のサブテキストもわれわれはもっている。たしかにわれわれのサブテキストは“suffused with shame”と“tears of remorse”に scrupulous meanness のパロディ的文体を感知せざるを得ない。しかし主人公が意識しているかどうか、あるいは語り手がそうしているかどうかに関わりなく、チャンドラーは家族に“defensive loyalty” (Leonard 169)を感じていると主張できないこともない。最後のこのシーンが“enlightenment”と“decisive action”を導くか、それともその残酷なパロディとなるか、あるいはコミカルなそれ

となるかについては, “A Little Cloud” というテキストの最後の言葉は, バフチンのいう意味で “last word” ではないのである。もちろん作家ジョイスにとってもそうではないのである。

引用文献及び参考文献

James Joyce : *Dubliners*, First Modern Library Edition, New York, 1969.

—*Letters of James Joyce*, ed. Richard Ellman, New York, Viking, 1966.

Althusser, Louis. “Ideology and Ideological State Apparatus” in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster, New York, Monthly Review Press, 1971.

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, 1981.

—*Problems of Dostevsky’s Poetics*, trans. Caryl Emerson, University of Minnesota Press, 1984.

—*Speech Genres and Other Late Essays*, ed. Michael Holquist, University of Texas Press, 1986.

Boyle, Robert. “A Little Cloud” in *Dubliners : Critical Essays*, ed. Clive Hart, London, Faber and Faber, 1969.

Brook-Rose, Christene. “Palimpsest history “in *Interpretation and Overinterpretation* by Eco, R. Rerty, J. Culler and C. Brook-Rose, Cambridge University Press, 1992.

邦訳書「エーコの読みと深読み」柳谷啓子他訳, 岩波書店, 1993.

Eagleton, Terry. *Literary Theory, An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1984. 邦訳「文学とは何か」大橋洋一訳, 岩波書店, 1985.

Fairhall, James. *James Joyce and The Question of History*, Cambridge University Press, 1993.

Gottfried, Roy. “Scrupulous Meanness” in *Joyce in Context*, ed. Vincent Chang, Cambridge University Press, 1992.

Head, Dominic. *The Modernist Short Story*, Cambridge University Press, 1992.

Holquist, Michael, *Dialogism*, Routledge, 1990. 邦訳「ダイアローグの思想」伊藤誓訳, 法政大学出版局, 1994.

Hutchinson, John. *The Dynamics of Cultural Nationalism* London, Allen and Unwin, 1987.

Kenner, Hugh. “Signs on a White Field” in *James Joyce : The Centennial Symposium*. ed. Morris Beja, University of Illinois Press, 1986.

Kershner, R. B. *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature*, University of North Carolina Press, 1989.

Leonard, Garry. *Reading Dubliners Again*, Syracuse University Press, 1993.

Lodge, David. *After Bakhtin*, Routledge, 1990.

Manganiello, Dominic. *Joyce’s Politics*, Routledge and Kegan Paul, 1980.

Norris, Margot. *Joyce’s Web*, University of Texas Press, 1992.

MacCabe, *James Joyce and The Revolution of the word* Macmillan, 1979.

邦訳「ジェイムス・ジョイスと言語革命」加藤幹郎訳, 筑摩書房,

