

自分についての本を読むハムレット —— 『ユリシーズ』第九挿話 ——

林 完 枝

古代の父よ、古代の芸術家よ、永遠に力を与えたまえ。(1)

自らの職命、即ち芸術家たることを、古代の工匠に結びつけて鼓舞し、「喜びにあふれる恐ろしい青春の翼を打ちふるわせ」「僕の族のまだ創られていない意識を、僕の魂の鍛冶場で鍛えるために」パリへ旅立ったステイーヴン・ディーダラスは、しかし乍ら、その自発的亡命を母の危篤という不測の事態によって中断するを余儀なくされ、母国アイルランドに帰還する。『ユリシーズ』は、ダブリンに帰還したステイーヴンの後日譚に始まる。さて第九挿話「スキュラとカリブデイス」は、その舞台を国立図書館に設定し、主にステイーヴンのハムレット論をめぐる語り手と聴き手の相互干渉の模様を織成する。彼のハムレット論は亡霊の定義をまず提示する。

—— 幽霊とは何か？ とステイーヴンがいやに力をこめて言った。死によって、不在によって、様態の変化によって、非実体のなかへ消えていったものことです。エリザベス朝のロンドンがストラットフォードからへだたること、まさに今日の腐敗したパリが清浄なダブリンからへだたるに等しい。父祖の幽界リッポ・バートルムを出て、おのれのことを思い出してもくれぬ世界へもどってゆく幽霊とは誰か？ ハムレット王とは誰か？(2)

シェイクスピア一十六世紀末—ロンドン—ストラットフォードは、ステイーヴン—二十世紀初頭—パリ—ダブリンとパラレルな関係に置かれる。ステイーヴンは、シェイクスピアの生涯と作品を媒体として自らの姿を検証し、シェイクスピアに代表される芸術家の像に彼自身の芸術的野心を表明することになる。(3)彼の関心

は、ハムレット王子より寧ろハムレット王に向けられている。
『若い芸術家の肖像』の第五章でステイーヴンが友人に開陳する
美学論は芸術作品、美の概念を扱っていたわけだが、『ユリシー
ズ』第九挿話では、彼は創造的芸術家の定義、その人生と創造的
行為のあり方を論ずる。芸術と実人生という使い古された公式を
彼は戦略的に援用する。作品に伝記的事実との照応を見るのであ
る。無論、彼はこれまでに読みえた範囲でのシェイクスピア論を
新たに編集し直し試論に尤もらしさを与え、ラッセル、エグリ
ンら聴衆の顔色を窺い斟酌するのである。当然予想される反対
意見は、世紀末唯美主義者ジョージ・ラッセルによって代表され
よう。

……僕たちには劇作品がある。「リア王」を読んでいるときに
は、作者がどんな生活をしたかなんてことはどうでもよくなっ
てしまふんだ。生きることなら召使どもがかわりにやってくれ
る、とヴィリエ・ド・リルも言っている。作者の飲みっぷりが
どうの、借金がこうのなどと、当時の楽屋話をはじくり出して
みたって。僕らには「リア王」がある。そして、これは不滅だ。⁽⁴⁾

リナーティ・シエマ⁽⁵⁾に於て、カリブデイスに照応するものとし
て、ロンドン（パリと同様、悪徳と誘惑の市）と共に、プラトン
と神秘主義があげられている。この渦巻を避けるためにステイー
ヴンが助力を求めるのは、アリストテレス—シエマによればス
キュラに照応する—である。

しかし、僕、完全実現⁽⁶⁾、形相のなかの形相である僕は、永遠
に変動する形相のもとにあるがゆえに、記憶によって僕なのだ。⁽⁶⁾
また、

必然とは、それあるがゆえに、人がおのれ以外の何物にもなり
得ないということ。⁽⁷⁾

ステイーヴンが反撥するのは、個別を越えたところに普遍、永遠
の存在を見ようとするプラトニズム的傾向である。そしてまた、ア
イルランドの過去の栄光、精神的優位⁽⁸⁾をロマンティックに感傷的
に誇示する一方、压制下に置かれていた現状から目をそらしアイ
ルランドの農夫を理想化する当時のインテリたちの神智学・神秘
主義への嗜好は、およそステイーヴンの美学論と折合わない。

人間の血のなかの赤血球よりも小さな空間を通り、ブレイクの
尻を追いつながら、彼らは永遠のなかによちよちと這いずりこん
でゆく。この植物世界は永遠の影にすぎぬ。今に、こ、こにしが
みつけ。そこを通過して全未来が過去に突入してゆくのだから。⁽⁹⁾

ステイーヴンは何よりも限定された「いま、ここ」を引き受けよ
うとする。とはいえ、永遠に変動する「いま、ここ」は、「記憶
によって」過去の遺産によって、個別であると共にそれ自体普遍
へと開かれる可能性を孕むのである。この責任、遺産のモチーフ
に注目しよう。ステイーヴンは、シェイクスピア、ひいては天才

一般について次のように語る。

天才は過ちなんか犯さないとす。彼の過ちは自分の意志によるものであり、発見の入口なんです。⁽¹⁰⁾

いかなる人間も置かれていた状況から完全に自由ではありえない。だが、芸術家はこの状況を自らの責任に於て、云わば意志的なものとして引き受け創造行為の罪としなければならぬ。喪失は即ち利益なのである。芸術は実生活の体験を通して形成され、その形成には記憶が関与する。とはいえ、芸術と実人生とは、同次元で一直線にまた透明に互いを結んではいない。

ステイヴンがそのハムレット論で聴衆を巻き込もうとするのは、ハムレット王とハムレット王子との存在の形態を以てである。ステイヴンは主張する、亡霊ハムレットはシェイクスピア、ハムレットは十一歳で亡くなった彼の息子ハムネット、そしてガートルードは不貞なる妻アンである、と。前述した如く、これはラッセルの反論を招くのであるが、ステイヴンはシェイクスピアにとって「発見の入口」となった原体験へと論を展開する。年上のアンが小麦畑でウィリアムを籠絡したこと、それにつづくウィリアムがストラットフォード不在期間に於るアンの不貞、それらはシェイクスピアに致命的な打撃を与えたという。「あとでやりなおしても、最初のやりそこないをやりなおすわけにはゆかない」⁽¹²⁾から。だが芸術家シェイクスピアは、来世に於て毒殺の様子を創造主によって報され現世へと戻るハムレット王に、自らを投影する。

今や彼は一個の亡霊、一つの影、エルシノアの岩々を、あるいはあなたがたお好みの場所を、吹きよぎる風、海の声——彼の影の実体である男、つまり、父と同体の息子である男の心にしか聞えない一つの声となったのです。⁽¹³⁾

これはステイヴンの応用シェイクスピア論とも云うべきものだ。シェイクスピアが自己のイメージを決定することになったストラットフォード体験は、単なる一回性の具体的出来事であることを超えて、原罪にも比すべき一つの神話原型ともなっている。なぜなら、

原罪は、原罪なるがゆえに、これを犯した他人の罪において彼もまた罪を犯したのである。……それは彼が創造した世界⁽¹⁴⁾のいたるところに、無限に変化しつつ存在しているのです。

それゆえに、「ひとりの人間のやることは、多少ともすべての人間のやることなのです。だからこそ、楽園で犯された一つの違犯が人類を汚すのです。そしてまた、ひとりのユダヤ人の罪⁽¹⁵⁾がそれを救うに足りるということが不当ではなくなるのです」というボルヘスの言分をここで引用するのも奇異ではあるまい。また、次のことも考慮しなければならぬ。つまり、ジョイスがフランク・バッジェンに語ったように、ハムレットやキリストに比べたらユリシーズはオールラウンドである。⁽¹⁶⁾だが、ハムレットやキリストは、その不完全なるゆえに、子としてその上に不在の父、不可視の霊たる創造主を定立せずにはおかないの

である。

かくて創造行為は、その創造者をして亡霊の境地への退去を可能ならしめる。創造者としての「父」は、自らの不在に於てこそ芸術作品としての「子」の存在を認知しうるのである。もっとも、そのような芸術家は、爪を切つて澄ましこんでいるほど洗練されてはおるまい。「子」は絶えずキリストやハムレットのように「父」に依存し呼びかけるだろう。また「子」のない「父」は父とは呼べまい、「父」もまた「子」に依存し、「子」を何度でも現世に送りこむだろう⁽⁷⁾。人生に於ては、子は母と血によって自然によってつながっている。が、父と子とを結びつけるのは「盲目の発情の一瞬」、「肉の恥辱」であり、ステイヴンによれば、父親とは「必要悪」、父性とは「法律の虚構」である。

意識的に子供を産むという意味での父親なるものは、人間には知られていない。それは唯一なる父から唯一なる子への神秘的な遺産であり、使徒の相続なのです。巧妙なイタリヤの知性がヨーロッパの大衆に投げ与えた聖母像の上ではなく、この神秘の上に、教会は築かれたのであり、しかも動かすべからざるものとして築かれた。なぜなら、それは世界と同じく、大宇宙小宇宙と同じく、虚無の上に築かれているからです⁽⁸⁾。

カトリックの信仰を棄てたとはいえずエズス会教育を血肉化しているステイヴンの想念の中で、創造主としての神とその同体のキリストとのあり方は、芸術家とその同体のイメージとのあり方のモデルとなる（ステイヴンは父性を三位一体説、とりわけサ

ペリウスやアリウスの異端説に関連させる⁽⁹⁾）。さらに、ロゴスの肉化としてのキリストが神と人間、普遍と個別、永遠と時間を交又させるように、芸術作品は、芸術家と人々とを仲介する場を虚無の上に成立させるのである。

かくして芸術作品と伝記的事実の結びつきの装のもとで、創造主としての神と創造的芸術家とのアナロジカルな関係、父と子の同体的な様態、アリストテレス的な個別と普遍の関係が、ステイヴンの芸術観、彼の芸術的野心を浮彫にすると共に、彼の亡命を要請するのである。

実は、ステイヴンは「母なるもの」から遁れようとしているのだ。死の床で私のために祈っておくれと懇願し、死してなお強迫観念となってステイヴンに取り憑く母、それはまた、彼が『肖像』で棄てることを決意した母国アイルランドであり、カトリック教会でもある。「僕は自分が信じていないものに仕えることはしない。それが僕の家庭だろうと、祖国だろうと、教会だろうと⁽¹⁰⁾」。この余りに強固で自らの血肉に御し難くしみついている「母なるもの」の圧制を通れるために、彼は、「父なるもの」の虚構の権威をおのがものとせざるをえない、即ち、自らを追放し亡命へと駆り立てるのである。戸籍上の父とは実体ゆえに、その権威は脆弱である。ステイヴンがルシフェルよろしく「我仕エズ」と宣うるとき、それは、この世の掟、彼をこの世界だけに閉じこめようとする権威に抗してである。

なるほどステイヴンの言説に於るシェイクスピアの苦境は、ステイヴンのそれよりは寧ろブルームのそれに近いことを看過してはならない。ステイヴンは現実の父によりつかずエルシノ

アならぬマーテロ塔に友人と住んでいるが、ブルームは息子ルーディを生後十一日で失った。いま生きていれば十一歳、シェイクスピアの息子ハムネットの行年である。ルーディの死後、妻モリーとの性交渉は絶たれたままである。モリーがボイランと今日六月十六日不貞をはたらいているという意識が、一日中ブルームから離れない。父ルドルフは服毒自殺して、すでにこの世にはいないが、ブルームの回想と幻想の中に立ち現れる。昨日十五歳の誕生日を迎えた娘のミリーは、モリーを水で希釈したもの。第十五挿話「キルケー」の終りで、殴られて気絶しているステイヴンに、ブルームは一瞬、ルーディの幻を見ることになる。生きていれば十一歳になる彼を。だがステイヴンはブルームの中に父のイメージを探そうとはしない。彼がいつか創造する作品の主人公がブルームであるとは、彼は夢にだにしないだろう。ステイヴンに欠けているのは、人間としての成熟、十九世紀的教養小説謳うところの成熟だけではないのだ。ステイヴンは、『ユリシイズ』の中では、ブルームを普遍的人間の受難の具現にして戯画であると発見することはできない。

逆説的にも、芸術家たらんとするステイヴンは、「いま、ここ」を自らのものとして引き受けるために「いま、ここ」から遁れねばならないのである。芸術家として「いま、ここ」には不在の様態でしか彼の世界を創造しえず、彼は亡霊としてしか帰還しえず、その創造行為に於ては自らのペルソナを子として世界へ送りこむのである。そして子は、不在の創造主のために、キリスト同様、その世界に甞い込まれ、解釈を待つ。ハムレットは眠りと死とが共謀する世界——実はシェイクスピアの劇空間——から

遁れえず、ただ自らの死を贖いとしてのみ幕をおろすことができ。ステイヴンは、ジョイスのペルソナとして、歴史をそこから目覚めようとする悪夢と定義し、また、ハムレット論を編集しつつ演技する自分のからくりをも知悉している。

劇作家シェイクスピアはハムレットを主人公とする芝居を書く。その芝居の中でハムレットは、旅まわりの劇団に王殺害の芝居の上演を依頼し、その芝居を観る現王の反応に故王殺害の真偽の証拠をさぐるうとする。ステイヴンもまた、国立図書館の一室を劇場として、「場所の構図はできた」とイグナチウス・ロヨラに呼びかけながら、ハムレット論を上演するのである。彼の聴衆はラッセル、リスター、エグリントン、ベストラ。だがステイヴンは、自分がハムレットほどの求心性をもってはいず、所詮、舞台の上の一登場人物にすぎないことをしたたか味わうのである。ラッセルらの親しげな会話から、マリガンすら招待されている今夕の会合から、近く出版されるアイルランドの若い詩人たちの詩の編纂の企画から、ステイヴンは除外されている。ステイヴン自身が反撥するアイルランド文学世界も、彼を相手にしていない事は明らかで、ステイヴンの孤立を深める（尤も、こうした孤立を彼は「発見の入口」にするのであるが）。途中から部屋に入ってきた物質主義者マリガンは、ステイヴンのハムレット論を攪乱する。ステイヴンは自ら気どる芸術家の特権を剥奪され、一登場人物として「客観化」されるのである。彼もまた「いま、ここ」に甞い込まれ、歴史に自らを署名するのである。芸術は、いまはまだ、ここではないのだ。いま、ここで、ステイヴンは、スキュラとカリブディスの間を何とか通り抜けねばなら

ぬユリシイズである。ステイーヴンの芸術的野望は、自意識のアイロニーによって亀裂を負う。

ハムレットの講釈を終えたステイーヴンは、きみ自身その説を信じているのか、と質すエグリントンに、ためらうことなく否と返答する。だが、その発言のすぐ後で、彼は内的独白のかたちで自分に次のように言うのだ。

主よ、われ信ず。わが信なきを助けたまえ。というのは、信ずるように助けたまえなのか、それとも、信じぬように助けたまえなのか？ 誰が信ずることを助けてくれる？ 僕自身。誰が信じぬように助けてくれる？ ほかの奴。

ハムレット論を信仰の対象とすることは出来ない。その上演を自ら生きるほか術はないのだ。おそらく、ジョイスもまた、スキューラとカリプティスの間を無事通過するために、同様の感慨を以て、作品を彷徨するままにしておくのである。

アイルランドとヨーロッパ、個別と普遍、芸術と人生、時間と永遠、このように定立される様々な二項対立を、芸術家としてのステイーヴンは超克しなければならぬのだが、そのための「必要悪」は、自らの不在に於てのみ帰還すること、即ち自発的亡命なのである。『肖像』の第五章で表明した決意を、彼は再びいまここで、つまり、帰還の地ダブリンの所も同じ国立図書館で確認する。

ずらかっちまえ。今がチャンス。じゃあどこへゆく？ 今

日、ソクラテスがおのれの家を出るならば。今夜、ユダが外出するならば。

ハムレット論の終りでメーテルリンクを引用しながらステイーヴンが語っているように、「僕たちは自分自身の内部を通りぬけながら、盗人たち、亡霊たち、巨人たち、老人たち、若者たち、人妻たち、未亡人たち、義兄弟たちに出会う。しかし、僕たちが会うのは常に僕たち自身」。さらに、万物主は我々すべての中にそっくりそのまま存在する、とまで敷衍する。一つの人生では十分ではない。一つの人格を統合するにも多くの生を必要とする。だから、多くの生を統合する一つの生、人間という一つの族で十分なのだ。ステイーヴンとマリガンの間を易々とブルームが通り抜ける時、ステイーヴンは、柱廊玄関のところで、かつて『肖像』に於て鳥の群に、自分の象徴と前兆を見て恐れれたことを想い出す。なぜなら、鳥は、ダイダロスの息子イカロス、彼の墜落、『肖像』の第四章に於てステイーヴンが海辺で美しい鳥のようだと形容される少女のうちに見出すエビファニー、さらに、鳥の頭をもつエジプトの書物の神を連想させるから。第九挿話の終りでステイーヴンは、立ちのぼる煙突の煙に、『シンベリン』の和解へのいざないを読みとる。和解は争いを前提としているのである。

ハムレットを書くシェイクスピア、シェイクスピアを論ずるステイーヴン、ステイーヴンを書くジョイス、ジョイスを読む我々——こうした主体の罫い込みと再解釈による自己固有化は、それにして、溯及や還元によって、罫い込みを解き放ち自己固有化

の悪循環を断ち切ることを可能とするような何らかの起源、或いはマスターキーを、本質的に欠いているのだろうか。このような現象が我々をどこかへ導くということはないのだろうか。さらに我々を囲い込むのは何なのか。

ステューヴンが描くところの芸術家シェイクスピアの肖像は、我々が読みとるところのジョイスのテキスト構築の手法を露呈化している。ステューヴンのシェイクスピアが、自分の家族や兄弟歴史的等々をテキストの中にたたきこみ変奏したのと同じ手法を以て、ジョイスは、シェイクスピア以上に瑣末なまでに伝記的事実、歴史的に拘泥し反覆する。実名、筆名、偽名で、実在した人物が一九〇四年の六月十六日、ダブリンに登場する。当時のアイルランドの歴史的・社会的状況、精神的閉塞状況が、テキストに散りばめられる。第九挿話では、シェマの学として文学があげられ、それを増幅するように、アイルランド文芸復興の立役者たちが登場する。さらに、シェイクスピア論議にふさわしく、シェイクスピアのテキストの断片と十九世紀末までのシェイクスピア研究の知識が、図書館というインテリたちの劇場に於て、個々人の発言内容を通じて交換され、またステューヴンの意識の流れの中で浮沈する。シェイクスピア作品の断片は、とりわけステューヴンの想念と発言とに散種されているので、引用符を付されてその出自を表示することは稀である、しかも、多くの引用はステューヴンによる偏差を免れてはいない。ステューヴンの意識そのものが、文学的・神学的な引用、言及、引照、断片の意味体系を構成している。彼は自分にオリジナリティなどないこと、もしオリジナリティと呼べるものがあるとしても、それはそうし

た意味体系の新たな組みかえ作業によることを熟知している。ステューヴンほどにはテキストが自分に押しつけてくる役割を意識していないブルームは、図書館での文学談義に巻き込まれることなく、スキュラとカリプデイスの間を難無く通過する。ブルームの神話作用、つまり彼が歴史叙述の中に不可避的に書き込み紡ぎ出す模様は、書物の外側にいるジョイスの、さらに読者である我々の解釈の光によって、亡霊のように出現する。ここに逆転現象が起るのだ。『ユリシイズ』という書物の内側で作者によってすでに可能な役割をおしつけられている意識せざるオール・ラウンド・プレーヤーたるブルームユリシイズは、我々の書物への関わり、書き込みを制限することによって、解釈を強要することによって（勿論、無意識的にはあるが）、我々を囲い込むのである。書物の内側と外側とのあわいで。それは互いに他を書き込む場なのだ。

第九挿話で、ステューヴンは自ら演じる舞台としての図書館に於て己が存在様式を叙述し確認することで、舞台から降りる契機を掴む。ところがステューヴンを読みとる我々は、ブルームの存在によって、『ユリシイズ』が自らを書き込む歴史叙述にからめとられてしまうのだ。ブルームは解釈を誘発する現象としてあらわれる。そして我々は、現象に先験的に囲い込まれている。と同時に、客観的現象世界として、それを知覚し概念化し分節化する主体の関与なしには、成立しえないのである。歴史は、出来事であるにとどまらず、その叙述（の仕方）でもあるのだ。だから、それは我々の生の場であると共に営為そのものであり、偶然を廃棄しえぬ我々が、もし原初の「光アレ」の声をまた最終審級に於る

超越的意味のステイシスを予め前提として認容しないならば、それは悪夢、ステイヴンが目覚めようとしている悪夢である。主体の困い込みと再解釈による自己固有化は、一つの悪夢からもう一つの悪夢へと、何度目覚めてもまたしても萎萎され反覆される悪夢である。各人がよってたかつて悪夢を作りあげ、その中で他者を夢見、叙述しているだけかもしれない。おそらくは、いまだはない、ここではない。

ともあれ、我々はダブリンのユダヤ人ブルームのように歴史に閉じこめられ、その中で彷徨しているが、その解放の契機、つまり、自分についての本を読むというステイヴンのハムレット的戦略を瞥見することはできる。我々は、死によって不在にによって様態の変化によって、歴史Ⅱ物語の中でも、亡霊としてのみ、束の間、出現することができる。だが、この「我々」とは作品が要請するところの措定された名をもたぬ主体であり、⁽⁷⁾それゆえ、あらゆる周辺の規定に先立つ特権なしに、読書行為の中に辛うじて仮に認められるだけなのだ。

『ユリシイズ』はこの第九挿話を最後にそれまでのステイヴンとブルームの意識の流れを中心とするナラティヴから、第十挿話を云わば緩衝として、第十一挿話以降、およそステイヴンの芸術理論——彼自身、それを信じていないと言明しているが——からは演繹しえないテキストを構築することになる。それは主に語り手、つまり、語る主体の優越性に関わる。我々が第九挿話で検証したことは、まさに、そうした優越性への疑義であり、我々をして芸術行為の正統性を認めるのをためらわせる芸術の私生児性なのである。

註

- (1) Chester G. Anderson ed., *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: The Viking Press, 1968), p. 253
- (2) *Ulysses* (Modern Library Edition, 1961), p. 188
- (3) Cf. William M. Shuttle, *Joyce and Shakespeare* (Yale U.P., 1957)
- (4) *Ulysses*, p. 189
- (5) See Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey* (Faber and Faber, London 1974), p. 189
- (6) *Ulysses*, p. 189
- (7) *Ulysses*, p. 192
- (8) これは「第七挿話」「第十二挿話」を詳し。
- (9) *Ulysses*, p. 186
- (10) *Ibid.*, p. 190
- (11) *Ibid.*, p. 197
- (12) *Ibid.*, p. 196
- (13) *Ibid.*, p. 197
- (14) *Ibid.*, p. 212 See Clive Hart and David Hayman eds., *James Joyce's Ulysses* (Univ. of California Pr., 1977), pp. 172-173
- (15) Jorge Luis Borges, 'The Shape of the Sword'

In *Labyrinths* (Penguin Modern Classics, 1970), p.99

Richard Ellmann, *James Joyce* (Oxford U.P., repr. 1976), p.449

Hélène Cixous, *L'Écrit de James Joyce* (Édition Bernard Grasset, Paris, 1968), pp. 656-658

Ulysses, p.207

Ulysses, p.208. See Hart and Hayman eds., *op. cit.* pp.168-169, and Cixous, *op. cit.*, p.659

A *Portrait*, pp.246-247

S.L. Goldberg, *The Classical Temper* (Chatto and Windus, London, 1961), pp.63-65, p.97

Ulysses, p.214

「トントンの『クハクハ』」 I never knew to what extent Joyce himself was attached to the theory expounded by Stephen's uncle Frank Budgen, *James Joyce and the Making of 'Ulysses'* (1934; Oxford U.P., 1972), p.119
「トントンの『クハクハ』」 Joyce was less willing than Stephen to admit that he did not believe his. Hart and Hayman eds., *op. cit.*, p.151

Ulysses, p.217

Ulysses, p.213

Hart and Hayman eds., *op. cit.*, p.162

Cf. Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Johns Hopkins U.P., 1974), pp.201-205, pp. 212-214, pp.221-222.

『肖像』及び『ユリシームズ』の邦訳には、『若い芸術家の肖像』(丸谷才一訳、講談社、一九七四)、『ユリシームズ』(丸谷・永川・高松訳、河出書房新社、一九六四)を用いた。