

ジョイスの“Exiles”と芥川の『藪の中』 における^{まんじ どもえ}卍巴模様の構造と、真相の曖昧 さの意味について

——ジョイス受容史への加筆の試み——

茂 呂 公 一

序にかえて：—ジェイムズ・ジョイスと芥川龍之介の関連については、『若き日の芸術家の肖像』と『大導師信輔の半生—或精神的風景—』、『或阿呆の一生』などにみられる類縁性が、石井康一、太田三郎、鏡味国彦等の諸氏によって指摘されていながら、その後、他の研究者による詳細な検討に発展していない。本稿は、前稿（本誌第15巻2号掲載）に引き続いて、ジョイスの『亡命者たち』と芥川の『藪の中』をとりあげ、前記諸氏の新鮮な着想を、異った視点から補強し、わが国におけるジョイス受容史の原点を、昭和初期の伊藤整等による習作の時代から、芥川龍之介の大正期にまで戻そうとするものである。

1

『ユリシーズ』の読みに注がれる努力の、かりに何10分の1かが、『亡命者たち』に向けられていたら、このドラマがこれほど不当な評価を長期にわたり受けることはなかつただろう。——ロバートはバーサ獲得に失敗して旅立っていき、バーサは（戸籍上ローワンの姓は与えられていないが）夫であるリチャードへの貞節を最後までまもり通し、リチャードが疑惑の深手を負う——と解釈されていたのである。こうした解釈に立つなら、妻と友人との情事への介入をか

たくなに拒否し、妻に完全な自由を与えようとするリチャードの精神革命は、全く一人よがりの空回りに終わったことになり、彼が深刻ぶった観念論を振りまわす鼻もちならない人物に映るだけでなく、終幕での切羽つまった彼の独白は、顔をそむけさせるほど興ざめて響くに違いないのだ。

もし批評家が、ヒロインの名前であるバーサ（Bertha）という固有名詞と、彼女のイメージを表わす「月」のもつ意味に対してだけでも、いわゆる「ジョイス語」を念頭に置いて考察すれば、彼女自身が、「たとえいま生命がなくなっただとしても」という表現までまじえて主張した彼女の「潔白」は、幾重もの疑惑の層につつまれているのは明白になるはずなのである。

“Bertha”には“earth”と“birth”が内包されていることを、明確な論旨の組み立てによって立証したのは、1968年秋季号の『ジョイス・クォーターリー』に寄せられた、ベルビックの短い論文であった。また、女子の名前に好んでつけられる“Bertha”が、ゲルマン語の“bright”に由来することを、R. バウエルがあらためて指摘したのは、1982年であった¹⁾。いうまでもなく、“bright”は“dark”の反意語であるから、彼女は暗闇に輝く「月」であり、『創作ノート』に記されているように、彼女の年齢である28の数字が「月」と女性の月経の周期の完成を表わすだけでなく、“earth”と“birth”の意味と音声からくるイメージと重って、彼女のこれまで与えてきた、無垢で、従順で、貞淑なイメージは一変し、その豊潤さと肉体性がにわかにクローズアップされてくるのである。従って、バーサは、男女の三角関係において、リチャードの豊潤な精神的創造性と、ロバートの肉体性との間にゆれ動く、多面性をもった存在で、彼女の姦通の有無に関する真相の曖昧さが、この作品の主題を提示するための必要な条件となるのは当然なのだ。

『亡命者たち』は、イプセン劇の模倣であるとされているが、そうであっても、イプセンを超えようとして書かれたことは明らかであり、このドラマにおける「性」にまつわる真相の曖昧さと、ヒーローの判断の絶対的拒絶の意識構造には、モダニズムという表現で一括してよばれることになった1920年代からのヨーロッパ文学に現れる意識のありようが胚胎されているといえるのではな

いか。いわゆる「20年代」以後の文学に現れる特徴的な意識の形態を、岡庭昇が、彼の『フォークナー論』において、最も適切に用いていると思われる表現で借りて、敢えて要約すれば、それは、「視ることが、視えているものと、視る行為そのものを自己否定するような²⁾」、つまり、意識することが、意識するものを、次々と自己否定していくような、ほとんど「撞着」に行きついてしまう思考の迷路と、そこからの突きぬけへの模索のさまざまな試みとの狭間に現れる、さまざまな意識の様態なのである。

しかし、このような認識の自己否定の構造は、いまに始ったことではなく、昭和初期のわが国におけるジョイス受容期において、意識が不安定に次々と流れていく『ユリシーズ』の文体が、たとえ手法上の問題としてであれ、ある一群の若い詩人、小説家に衝撃を与えた事実からもわかるように、欧米においてだけでなく、東洋の島国にさえ、すでにその下地はあったのだといえるだろう。

ところで、ジョイスのヒーローの、こうした意識の有り様についての小論を書いた際、『亡命者たち』のなかに展開されている、男女の三角関係（正確には4人の相互関係だが）における「真相の曖昧さ」の構造は、西洋版の、あるいはジョイス流の「藪の中」ではないか、いや逆に、芥川の『藪の中』の出口のない迷路の構図は、ジョイス作品の、いわば要約、ないしは縮小版ではないのか、という強い印象を受けたことが、本稿に着手する動機になっている。イギリスの劇作家ハロルド・ピンターが、1970年に『亡命者たち』の姦通にまつわる真相を曖昧にした演出をすることによって、新しい解釈を加えたといわれているが、ピンターの解釈自体はさして驚くにあたらず、むしろ驚くべきは、わが芥川龍之介が、ジョイス研究の成果だけでなく、『創作ノート』すら読まずに、『亡命者たち』が出版された1918年から僅か3年半後の1922年（大正11年）に、男と女の精神と肉体の葛藤をモチーフにして、上に要約した現代の宿命的意識の迷路を、日本人の美意識によって描き出していることだろう。

芥川は『藪の中』を書く約2年半前に、丸善書店から「ジョイス2」を入手しており、その一篇は『若き日の芸術家の肖像』であることはわかっているが、

他の一篇についてはいまだに特定されていない。前稿（本誌15巻2号掲載）では、両作品の人物像と、それらの相互関係の類似について述べたが、まだ特定されていない「他の一篇」が『亡命者たち』であるとする推定と、この作品を『藪の中』の新らたな材源に加えようとする試みは、全くの新説であるから、本論に入る前に前稿の論旨を要約しておきたい。

2

『亡命者たち』のヒーローである作家のリチャード・ローワンとその妻バーサを奪うジャーナリスト、ロバート・ハンドの関係は、『藪の中』の侍、武弘と盗賊、多襄丸とのそれに対応し、特に奪う側の思考の型が著しく類似している。ロバート（Robert）は robber（盗人）と母音押韻され、彼の言動からも、彼が盗賊として描かれていることは既に実証されているし³⁾、そもそも作家対ジャーナリストの関係は、後者が前者からその資質を「奪う」存在であるという本質的な点で、侍対野盗のそれに照応しているといえる。

『今昔物語』や『ポンチュー伯の娘』など材源とされる先行作品に登場する盗賊と同じく、ロバートも多襄丸も女を奪うために策略を用いるが、前二作の場合と異なり、後者の行為の背後には、策略という卑劣さとは裏はらな、正当化の論理ともいえる彼等特有の思考が存在し、それが盗賊像に先行諸作品にない複雑な陰影を与えている。これを創作意図から推測すれば、ジョイスも芥川も、奪う側の人物、つまり野卑で獰猛であるべき盗賊像に、作者自身の内面に潜む資質の一面、言いかえれば、作家とジャーナリスト、侍と野盗との間の落差のなかに存在する、ある共通の情念を付与しているからである。つまり、作者は強奪者の側にも最強の武器を与えているのだ。後に触れることになるが、作者はそうした操作によって、奪われる側の内面をも複雑にし、インパクトを強めているのだが、そうした手法が両作品の間で極めて類似しているのである。

前稿でも引用したように、ロバートが「月」になぞらえ、多襄丸が「女菩薩」にたとえた女の美しさと、それを所有したい男の本能的衝動という否定し得えない事実を前提に置き、「たとえ残酷で獣のようだといわれようと」（ロバー

ト), 「きっとわたしはあなた方より残酷な人間に見えるでしょう」(多襄丸)と、両者とも倫理性の片鱗をかいまみせた上で、それでも略奪の衝動が正当なものであることを次のように主張している。「一人の女に激しい情熱を燃やすのはまったく狂気の瞬間なのだ。なにも見ない。なにも考えない。ただその女を手に入れたと思うだけだ。」(ロバート)。「……たとい神鳴に打ち殺されても、この女を妻にしたいと思いました。妻にしたい——わたしの念頭にあったのは、ただこう云う一事だけです。」(多襄丸)

上のようなロバートの論理を発展させると次のようになる。もし最後の審判に、私たちは純潔に生きようと努力してきたといえ、全能の神はこういわれるだろう。

“Fools! Who told you that you were to give yourselves to one being only? You were made to yourself to many freely.”⁴⁾

「愚か者めが! お前たちはただ一人の者におのれを捧げるべきだなどとして誰がいったのかと。お前たちは多くの者に自由におのれを捧げるようになっておったのだと。」

“May it not be that we are here and now in the presence of a moment which will free us both——me as well as you——from the last bonds of which is called morality.”⁵⁾

「ぼくたちは今ここでぼくたち二人を——きみと同様にぼくをも——道徳とよばれる最後の束縛から自由に解放する瞬間に臨んでいるのではないか。」

“A battle of both our souls, different as they are, against all that is false in them and in the world……All life is a conquest, the victory of human passion over the commandments of cowardice…….”⁶⁾

「ぼくたちの魂の戦いだ、二人の魂はそれぞれ異ってはいるが——お互いの中にある虚偽、世間にある虚偽のすべてに対する戦いなのだ。……人生はすべて征服なのだ、人間としての情熱が卑怯という掟を征服していく勝利の戦

いなのだ。」

一方、多襄丸の陳述は次のように続く。

「どうせ女を奪うとなれば、必ず、男は殺されるのです。ただわたしは殺す時に、腰の太刀を使うのですが、あなた方は太刀は使わない、ただ権力で殺す、金で殺す、どうかするとおためごかしの言葉だけでも殺すでしょう。なるほど血は流れない、男は立派に生きている——しかしそれでも殺したのです。」

女を奪われた男の、さまざまな形の象徴的死に関する多襄丸の上の発言は、『亡命者たち』では次のような表現で表されている。もし、パーサの肉体が理不尽なかたちで奪われたら、「きみは魂と肉体において、さまざまな形で、たえまなくおこる、たしか昔の神学者ダンス・スタコスが、精神の死 (a death of the spirit) とよんだものを知ることになるはずだ⁷⁾。」

多襄丸の上の台詞^{セリフ}に対し、作者の権力批判の現れであるとか、大正モダニズムにみられる左翼思想の影響がみられるとする解釈もあるが、ここではそうした見解はとらない。それは、ロバートの言辭と同じく侍が野盗によって妻を奪われるパラドックスを作者が強調したものか、あるいは、決闘の際の西洋流のロジックを、野盗が侍の言辭をかりて真似たものであろう。

また、上の引用の箇所はオスカー・ワイルドの『レディング監獄のバラード』の最後の部分からの転用であり、それがうわべだけの借用であるから、ワイルドの詩にある感動の深さがなく、とする指摘があるが、前述したように、上の台詞^{セリフ}は、ロバートの場合と同様、奪う者と奪われる者との間の対立の緊張を高めるために、作者が盗賊に武器として与えたロジックであるから、それは当然なのである。そして、倫理的自省から、翻って自己正当化とその理論づけへと続く両者の思考の軌跡は、その論旨の破綻のそれも含めて完全に一致している。

両作品の類似は、奪う側の論理の展開にだけでなく、奪われる側との関係にも認められる。奪われる側にとって、前述した奪う側の論理は全く無縁ではあり得ず、ある面では両者は分身の関係にあるのだ。ロバートの台詞は、盗賊らしく大袈裟で甲高いが、かつては師であったリチャードの過去の思想を盗用したものであるため、「現にいま、ぼくたちがこうして坐っている、この場所で、ぼくがたびたび聞かされた」、「君自身の若い時の言葉ではないか」、「君は変ってしまったのか」というロバートの太刀筋に、リチャードは沈黙し、受け身の姿勢をとらざるを得ないのである。さらに、リチャード自身も過去にロバート側の女性と肉体関係をもち、その事実をバーサに告白し、彼女を「精神的死」に追いやったという意識がある。従って、リチャードは外観上、盗賊のロジックに捕縛されて、妻のバーサをロバートの凌辱にさらすことになり、リチャードとロバートの間で交される観念論を図柄で表わせば、盗賊によって竹の落葉を口に詰められ、松の根がたに括りつけられて、妻を犯される侍の構図に容易におきかえられるのである。

ところで、リチャードとロバートとの間の精神的落差にもかかわらず、両者にみられる奇妙な共感は、極めて短い作品である『藪の中』にも存在し、武弘は、「手ごめ」にされたあと貌変した妻に示した盗賊の態度と、去り際に残した「今度はおれの身の上だ」という呟きに対し、「おれはこの言葉だけでも、盗人の罪を赦してやりたい」と、巫女の口を借りて語ることによって、盗賊との共感を表わしているのだ。また一方多襄丸が、23合まで斬り結んで倒れた武弘の強さを称える件も、ロバートがリチャードの精神的強靱さを称える箇所と重なっている。

以上簡単に述べてきた、『亡命者たち』と『藪の中』との関連性を、サディズムとマゾヒズムの視点からみると、両者の類似はより一層明瞭になる。ジョイス自身、『創作ノート』に、「このドラマは Marquis de Sade と Treiherr V Sacher Masoch との入れ乱れた乱闘である⁸⁾」とやや自嘲めいたメモをしているが、サディズムとマゾヒズムが『藪の中』の描写の随所にみられるのは、異論のないところだろう。『藪の中』の場面、場面とその描写は、あらた

めて引用するまでもなく、まさにサド、マゾの入れ乱れた乱闘といえる。

言うまでもなく、サド—マゾの特徴は、一方が他方と孤立して成立しえず、両者が対立してはじめて成り立つ点にある。従って、それは単に直接「性」にかかわる問題に限らず、思考や感覚が対立したままで共存する概念の別称であるといえるかもしれない。前稿で述べたように、『亡命者たち』のモチーフは、ウィリアム・ブレイクの『天と地の結婚』に示されているテーマ、即ち、地上におけるすべての存在の形態は、植物界であれ、動物界であれ、産み出し、与える側と、それをむさぼり喰う側との対立によって、統一体として成り立っているという認識に拠っている。そうであれば、当然、奪われる側はマゾ的な、また奪う側はサド的本能が高揚されてはじめて地上の生命は維持されることになる。奪う側の力が衰退すれば、産み出し、与える側の機能もまた衰退するからである。もし芥川がこのドラマを読んだと仮定し、そうした観念の隅々まで測鉛せずに、ここに展開されている男女の三角関係を、彼生来の感性の触角のみでとらえたとすれば、そこから触発された情念が、彼の念頭にあった、『今昔物語』や『ポンチウー伯の娘』などにみられる、類型としての強姦の構図に反映されたとしても、決して不思議ではない。芥川は、すでに『藪の中』を書く4年前、妻の肉体を盗賊の手にゆだねる作家リチャードと相通ずる情念を、檳榔毛の車に縛められたまま焚死する愛娘を凝視する『地獄変』の老仏絵師の姿に描き出しているのだから。

3

ある一つの事件に対し、三人の当事者が三者三様の陳述を行い、真相が曖昧なまま幕がおろされる『藪の中』の構成について、これまでさまざまな見解が出されてきた。当事者間の証言のくい違いによってストーリーを構成する手法は、推理小説にしばしばみられるが、推理小説においては、結末において真相が必ず解明されなければならない。

ところで、本年(1988年)の5月号で創刊1,000号を迎えた『藪の中』の掲載誌『新潮』は、次のような一節を載せている。「真相は藪の中だと言えば、小

説『藪の中』を知らない人でもその意味は間違いなく理解するであろう。新しい国語辞典には既に用例をあげたものもある。つまり芥川龍之介は日本語を一つ作ったのである。」くしくも同年同月の総合誌『諸君!』に、平川祐弘教授は「芥川には生れついた『盗み癖——知的クルプトマニア』があったのではないか、という趣旨のエッセイを寄せ、その中で次のような紹介をされている。

「アメリカの学問社会では、文学研究に限らず、社会科学の方面でも、一つの事件についてアプローチの仕方によって異なる解釈の生ずることを Rashomon approach と言いならわす風にさえなりました。」言うまでもなく、『藪の中』は『羅生門』のタイトルで映画化され、1956年のヴェネツィア国際映画祭でグランプリを獲得したため、このストーリーが“Rashomon”の名で海外にも知られるようになったためである。この短い小説は、日本語には「藪の中」、英語には“Rashomon approach”という二つの新しいフレーズを加えたことになる。

わが国の比較文学研究においては、芥川のこの特異な手法が、ブラウニングの劇詩『指輪と本』とビアスの『月明りの道』からの借用であるとされてきた。しかし、『指輪と本』は裁判による判決という形で、また『月明りの道』は被害者である死霊の霊媒の口を借りた独白によって、それぞれの事件の真相は解明されているのである。『藪の中』の女巫の口を借りた独白体の手法が『月明りの道』の霊媒を介在させた手法の模倣であることは明らかだが、ビアスの描く死霊は、海老井英次が指摘しているように⁹⁾、その告白に嘘がないだけでなく、生者の感知できない現象も認知できる生者を超えた存在であるのに反し、芥川の場合は、死霊も他の当事者と同列に置かれ、その告白から事件の真相を推測することはできない。従って両者は、表面的類似にもかかわらず、その本質は全く別なのである。また、このビアス作品における証言の錯綜は、加害者が記憶を喪失したことによって起ったもので、故意に虚偽の陳述をしようとする意図はみられず、芥川作品における当事者たちの、性別、個性、自我などから生ずる陳述のくい違いとは著しく異なるものである。

このように三つの陳述を等値に並列した『藪の中』の構成に対し、中村光夫

は構成上の破綻であると批判し、吉田精一等は、その主題である不可知論を提示するための手法であるとの見解を示している。また、陳述のくい違いは、旅の途上、突然盗賊におそわれた若い夫妻の心の動転が反映されたものである、とする解釈や、矛盾をはらんだ陳述を整合し再編成しようとする、いわゆる真相さがしの試みもなされている。

いづれにせよ、『藪の中』の対比、比較研究は、前稿で列举して十指に及ぶ「材源」を基に、それぞれの視点から進められているが、真相の隠蔽という点では、対応する先行作品はなく、そこに芥川の独創性があるとされてきた。ところが、本稿でとりあげたジョイスの『亡命者たち』は、夫と妻と強奪者との間の性を媒介にした葛藤という題材の類似だけでなく、読者や観客に真相を拒絶する手法においても、芥川作品に先行しているのである。言いかえれば、二つの作品は作者と読者や観客との関係において、作者が従来から暗黙の裡にまもってきた、小説や戯曲のエンディングにかかわる約束を破り、いわゆるカタルシスを歪め、それにきしみを与えている点で重大な共通点を持つのである。

4

『亡命者たち』の舞台は、リチャード・ローワン家の応接間と、ロバートの別荘の一室に限定され、そのいずれかに4人の登場人物のうちの2人だけが交互に現れ、他が登場すると、すれ違いに1人が退場し、舞台は2人だけの、いわば密室が構成されている。しかし、ベルビックが指摘しているように、それぞれの人物には、石、火、音、水、雨、風などの無機質的なものが、その属性として付与されていて、研究者や、それを感知できる極めて少数の読者には、その密室性は僅かながら破られている。恐らく、それはドラマの陰影を深めるためだけでなく、世俗的屈辱にみちた状況のなかにあっても、芸の力の超越性を誇示しようとするジョイスの造形意識の現れなのかもしれない。しかしその考察は、ここでははぶくことにして、作者が密室を設定した意図と、バーサの姦通にかかわる真相の曖昧さについて考えてみたい。

ジョイスが、このドラマを構想するにあたって書きしるした『創作ノート』

に、次のような一節がみられる。「このドラマの終幕を曖昧なものにしている疑惑は、リチャードの、2人に対する疑いを通してだけでなく、リチャードとバーサとの会話からも観客に伝えられなければならない。ケルト系の哲学者はすべて——ヒュームもバークレイもバルフォアも、ベルグソンも——懐疑主義的傾向を持つように思われる¹⁰⁾。」

このメモからもわかるように、ドラマの密室性は、明らかに真相を曖昧にするための作者の意図によるものであり、また、真相の曖昧さは、テーマを提示するために必要な条件なのである。しかし、各場面のト書から、会話の端々に至るまで、ジョイス特有の精緻さと観念性に彩られ、しかもそれぞれが多義的であるため、『藪の中』の場合のように、疑惑が直截的に読者や観客に伝わらないきらいがあり、それが比較研究の対象外に置かれてきた要因の一つであるかもしれない。姦通の有無を決定する、ロバートとバーサの密会の場面から、いくつかの例を示してみよう。以下はロバートが、彼女の肩を抱き、髪を愛撫しながら、色事師特有の口説き文句を並べた後の第2幕の終幕の部分である。

[Robert]Bertha, say my name! Let me hear your voice say it. Softly!

[Bertha] (Softly) Robert.¹¹⁾

バーサの口から発せられた“Robert”の響きが、ロバートに対するいとおしさが込められているのか、あるいは、前述したように、Robber(盗人)の響きをもつかは、作者はもちろんその両方にかけているのだが、読者や観客の感性にゆだねられている。

バーサが何かの気配に驚くシーンで、ロバートは次のように答える。

[Robert] The rain falling. Summer rain on the earth. Night rain. The darkness and warmth and flood of passion. Tonight the earth is loved—loved and possessed. Her lover's arms around her;

and she is silent. Speak, dearest! ¹²⁾

バーサ (Bertha) には “birth” と “earth” が内包されているから、「大地」“earth” に降りそそぐ初夏の雨は、「生命をはぐくむ」“birth”，つまり天の摂理であり，その限りにおいてバーサの肉体はロバートを受け入れたことになる。しかし，この夜ロバートはずぶ濡れになって登場し，バーサに寝室で着換えるよう勧められているが，バーサ自身は，傘も持たず，レインコートも着ずに登場して全く濡れていないので，この描写からは，大地は雨を受け入れなかったことになる。

風と炎と音は，一般に文学作品においては魂や霊の表象となることが多い。『ジュリアス・シーザー』の第4幕で，シーザーの亡霊の出現が，ブルタースのランプの炎のゆらめきによって表わされているのがその代表的な例だが，上の密会の場面でも，一陣の風が戸のすき間から侵入し，ランプの炎をゆらめかせ，ここでもバーサは何かの気配を感じ，ロバートに注意をうながしている。このシーンの風の侵入と炎のゆらめきは，シーザーの場合と同じく，リチャードの魂がそこに侵入し，彼等の情事を目撃しているか，あるいは妻をまもろうとしているのかもしれない。しかし，炎のゆらめきが気になったバーサは，ランプの炎が出すぎているのを指摘し，ロバートが手を延ばして炎を消したのだから，その後の二人の行動は，リチャードの魂にも隠蔽されたことになる。

“*In the silence the rain is heard falling*” のト書で第2幕が終る。

5

第3幕は再びリチャード・ローワン家の応接間に移り，当事者たち3人の前夜の行動について，1対1の会話が交互に展開され，真相の曖昧さはより一層深められている。

以下は，帰宅後一睡もできず髪を乱したまま登場するバーサと，書斎で思索を続け朝をむかえたリチャードの会話である。

[Bertha] Do you not wish to know—about what happened last night?

[Richard] That I will never know.

[Bertha] I will tell you if you ask me.

[Richard] You will tell me. But I will never know. Never in this world.

[Bertha] (*Moving towards him.*) I will tell you the truth, Dick, as I always told you. I never lied you.

[Richard] (*Clenching his hands in the air, passionately.*) Yes, yes. The truth! But I will never know, I tell you.¹³⁾

バーサは、昨夜彼女をロバートのもとに追いやったのはリチャード自身であること、それは妻に対する愛情や尊敬の一かけらもないからで、彼女は夫の道具としてあつかわれているにすぎない、彼女を終始尊敬してくれるのはロバートだけで、夫が彼女に自由を与えようとするのは、彼自身が他の女性、つまりベアトリスとの自由を享受したいための口実にしすぎないとリチャードを責める。バーサの女としてのファンダメンタルな心情は、ゆるぎなく強固で、「君はあくまで自由だ」というリチャードの主張に激しい怒りと嫌悪の情を示す。彼女が、夫が望むなら真実を話すと言っているのは、彼女が潔白であった自信の表明なのだろうか。しかし、これには伏線があって、彼女の前からの言動から推察して、肉体はロバートの凌辱を受けても、魂はリチャードにゆだねられているという思考の上に立った発言ともとれるのである。また、彼女の夫に対する激しい嫌悪の情は、夫の冷酷さに対して向けられたものかもしれないし、ロバートから受けて凌辱によって、彼女の精神が引き裂かれたための怒りが、彼女をロバートのもとに追いやった夫に転嫁されたものかもしれない。このシーンでは二人の会話は非常に緊迫し、「ぼくはこの通りのぼくだ」、「君はあくまで自由だ」、「真実は絶対に知り得ないし、知ろうとも思わない」というリチャードの一貫した発言に対し、「あなたは女殺しで、それがあなたの名前だ」、「あ

なたと出会ったあの日が呪わしい」,「わたしの心や魂の中にあるものを何一つ理解してくれない,あかの他人だ」といった言葉が投げ返されて,夫と妻,男と女との避けがたい亀裂が鮮明にされている。次に,しばらくの間ダブリンをはなれることを告げに現れたロバートとバーサの会話の一部を検討してみよう。

[Bertha] Why are you going?

[Robert] (*Looks at her in silence*) Can you not guess one reason?

[Bertha] On account of me?

[Robert] Yes. It is not pleasant for me to remain here just now.

[Bertha] (*Sit down helplessly*) But this is cruel of you, Robert. Cruel to me and to him also.¹⁴⁾

ロバートがなぜダブリンを去るのか,ここにとどまることは愉快ではない,という彼の発言からは彼の真意を推測することはできない。マックニコラスは「彼の出発が,リチャードに対するある種の勝利を表わすことは明らかだが,彼の出発の理由は全く明確でない¹⁵⁾」と述べ,エルマンは「勝利者は示されていないが,しかしロバートが自ら敗者であると感じ,リチャードが道徳的優位を保持しているのは疑いない」という見解を示している¹⁶⁾。

[Robert]Your image was always before my eyes, your hand in my hand, Bertha, I will never forget last night. (*He lays his hat on the table and takes her hand.*) Why do you not look at me? May I not touch you?

[Bertha] (*Points to the study.*) Dick is in there.

[Robert] (*Drops her hand.*) In that case children be good.¹⁷⁾

ロバートの,昨夜のことは決して忘れないという発言に対し,バーサが目を伏せたのはなぜだろうか。ロバートが彼女の手を握ろうとしたとき,リチャー

ドがすぐその書斎にいる，というバーサの注意に，ロバートが，こんなときには子供たちはお行儀よくしているものだ，と答え，こうした二人のやりとりには共犯者として親密さがうかがえる。

[Bertha] But, Robert, you must speak to him.

[Robert] What am I to say to him?

[Bertha] The truth! Everything!

[Robert] (*Reflects*) No, Bertha. I am a man speaking to a man, I cannot tell him everything.¹⁸⁾

バーサのいう「何もかも」は，もちろん読者や観客には示されないが，男が男に話すのだから，何もかも話すわけにはいかないというロバートの発言は，彼等の間に何んらかの性的接触があったことを示唆しているだろう。マックニコラスは「彼等は単なるテクニク上の姦通は実現しなかったかもしれない。というのは，ロバートが impotent であったか，あるいは sexual climax が外面的手段によってもたらされたかもしれないからだ」という解釈を加えている¹⁹⁾。なお，ついでながら，わが国における『藪の中』の，いわゆる「真相さがし」と同様，『亡命者たち』における姦通にかかわる真相についても，欧米のジョイス研究者の間でさまざまな解釈がなされていて，その多くは不明であるとしているものの，エドワード・ブランダブァのような，このドラマの sexual action はキャラクターのイマジネーションの中で行なわれたものだ，という特異な見解もあり²⁰⁾，またテーマの追求とからんで，リプロダクション，つまり「生殖」をともなわない，あるいは種々の手段によって故意に生殖を拒否した性行為が神学上どのような意味を持つのか，といった点にまで発展している²¹⁾。

さて，バーサとロバートの会話における曖昧さに戻ると，二人は共通の体験をしながら，その発言には次のような相異がみられる。

[Robert] (*Catching her hands*) Bertha! What happened last night? What is the truth that I am to tell? (*He gazes earnestly into her eyes.*) Were you mine in that sacred night of love? Or have I dreamed it?

[Bertha] (*Smiles faintly.*) Remember your dream of me. You dreamed that I was yours last night.

[Robert] And that is the truth—a dream? That is what I am to tell? ²²⁾

ロバートは、前夜の二人の行動によって、バーサを精神的にも肉体的にも所有したという確認を彼女に求めている。しかし、そうする必要があったことは、二人の性的行為が完全に満足すべきものでなかったことを示しているのかもしれない。ロバートは不満を補う虚飾が必要であったと思えるからである。それに対しバーサは、「昨夜わたしがあなたのものだった夢をごらんになったのでしょう」という表現で、彼の確認をそらそうとしている。ロバートの一人よがりだったのか、それともバーサが夢という概念で、事実を糊塗しようとしているのか、もちろんそれもさだかではない。あるいは逆に、二人はリチャードに対する不貞の共犯者として、暗黙の合意を形成しようとしているのかもしれない。

ところで、ロバートはその言動に表裏があり、平然と嘘のいえる人物として描かれてきた。彼の発言が虚飾をまとった正論で裏打ちされているのは、これまでもみてきた通りである。一方バーサは、第2幕の冒頭でロバートに抱擁され、キスを受けたとき、彼女もそれに応じて、いくぶんかの興奪をおぼえた事実を、リチャードに告白している例からもわかるように、夫との間に秘密をつくらぬ女性というイメージを与えてきた。バーサが、女性本来の多面性を持ち、やさしさと残忍さを秘めた古代の民間伝承に現れる女神、Berchte, Perchta 等の変形であることは前稿で述べたが²³⁾、これも前述したように、このドラマの欠点の一つは、そうした奥行きが伝わりにくい点にある。『創作ノート』にメ

モされているバーサのイメージ，“the earth, dark, formless, mother, made beautiful by the moonlit night, darkly conscious of her instincts.”²⁴⁾を例にとっても，“the moonlit night”には“moon-lighter”，即ち、夜陰に乗じて跳梁した、1880年代のアイルランドの盗賊集団に与えられた名称である「月光団」がエコーしている可能性は充分考えられる。そうだとすれば、ジョイスが『ノート』に記しているように、バーサの年齢である28の数字が、月のリズムの完成と月経の周期を表わしているだけでなく、彼女には、暗闇で犯されることによって光り輝く女の属性が与えられ、旧弊なアイルランドの象徴的存在であるロバートは、さしずめ盗賊集団「月光団」の代表的役割を演じていることになる。

従って、上に引用したバーサの発言にみられる曖昧さは、けして不思議ではなく、むしろ必然性さえあるのだが、現実の読者や観客には、彼女の与えてきた貞淑なイメージに反比例して、一層不可解に映り、ジョイスの意図した緻密さをおきざりにして、平凡な姦通劇と同じ次元で、彼女への疑惑を増大させている。

こうした疑惑を残したまま、場面はリチャードとロバートの対決に移り、ロバートはバーサ獲得に失敗だったことを告げ、彼女に去られた後の、その夜の彼の行動をかなり詳細に釈明したあと、「以前にも増して友人としての絆が深まった」という謎めいた言葉を残して旅立っていく。この言葉が、リチャードが最後まで沈黙の自制をまもり通した精神の強靱さを称えたものか、一人の女性の肉体を共有したことから生れる、二人の男の新たな絆を暗示するものかは、もちろん不明である。

ロバートが去ったあと、バーサは潔白であったことを主張し、リチャードへの愛を切々と訴える。しかし、この夜の真相は最後まで明かされないまま、読者や観客には強い疑惑の念を与え、リチャードのうけた「決して癒えることのない疑惑の傷」の深さだけが、クローズアップされることになる。

ジョイスは、『亡命者たち』を書いた数年後、ラウベンスティンに「人と人とを結びつけるのに、完全な信頼と疑惑とでは、いずれが大きな力をもつと思

うか」とただしたことがあった。ラウベンスティンは信頼を選んだが、ジョイスはそれを否定し、「疑惑こそが実態」であると主張した。そして『亡命者たち』に言及し、「人生は、宇宙空間の中の世界のように、疑惑のなかに宙吊りにされている。」“Life is suspended in doubt like the world in the void.”²⁵⁾と述べている。このドラマの主題への言及は、本稿の目的を超えるが、それを一言でいうなら、疑惑のなかに宙吊りにされたまま、男と女、夫と妻、師と弟子、友人間の真の秩序が成立するか否かの模索、ないしは可能性の追求であり、疑惑の構造の確認、あるいは告発や裁決にとどまるものでないことは確かであろう。

6

『藪の中』の構成を、あらためて眺めると、『亡命者たち』のそれと、いくつかの興味ある類似がうかんでくる。その一つは、作者の語りが全く挿入されていない点で、物語りは登場人物の陳述だけで進行し、作者は陳述者の指定と、あわせて12箇所以一种の短いト書を加えているだけなのである。作者が背後にかくれ、作者の「イメージを他人との直接的関係において提示する芸術」を、ジョイスは「劇の様態」と呼んでいるが²⁶⁾、このジョイスの定義に従えば、『藪の中』の構成は、作者の語りによって進行する小説の方法ではなく、劇的手法によっているといえるのではないか。

また、前述したように、『月明りの道』においては、亡霊の霊媒の口を借りた独白の真実性によって、真相の全貌が解明されているのに反し、『藪の中』では、死霊の陳述も他の二人のそれと、等値、等列に置かれ、「死霊」に超越者としての優越性が認められていない。これと関連するもう一つの特徴は、強姦と殺人の舞台である藪の中が、文字通りの意味で、密室の状態におかれている点であろう。この事件を裁くはずの検非違使は、陳述のくい違いを正すための当事者間のつき合せも行なわないばかりか、最初から姿を消していて、全く無言であり、一切の判断を示していない。三つの陳述は受け手のない虚空に向かって響くだけなのである。

『亡命者たち』と『藪の中』の手法上の最大の類似は、認識者不在の構造にあるといえるだろう。前者における被害者は、かたくなに判断を拒絶して自ら深手を負い、また後者の被害者は、死体になってもなお、霊者としての判断の優越性が与えられず、判断の代行者であるべき検非違使は不在なのである。つまり、両作品は、精神性と肉体性の葛藤という題材と、人物像の類似の上に、対象に対する判断の絶対的拒絶という、現代文学が抱えるきわだった特質の上でも共通の要素を内包しているのである。

一つの事件に三つの解釈を平列させている『藪の中』の構造に対し、中村光夫は、この小説の重要なテーマは、「強制された性交によっても、女は相手の男に惹きつけられることがあるという」、「現在では多くの作家によって書き古されて」いる女性心理を表わしたもので、それは作者の若さの所産であり、「内容の未熟さに、構成の無理あるいは不備が照応」している、とする批判的見解を示した。彼の言う構成の欠点とは、「これでは活字の向うに人生が見えるような印象を読者にあたえることは」できず、「ひとつの事について事実が三つあるのは、考えの整理がつかぬ」というものであった²⁷⁾。

この中村の批判に対し、福田恆存が『文学界』誌上に載せた『公開日誌』において、およそ次のような反論をくわえている。中村が主題として挙げている女性心理は、「如何に平凡な男女の想像裡においても」有史以来、古くさいものであったし、且つ人生の事実として、永遠に新鮮で刺戟的なものであろう。しかし、芥川がそういう新聞の三面記事の好材料になる素材を主題に選んだとは思えない。『藪の中』の主題は、「事実あるいは真相は第三者の目にはついに解らないものだという事だ。」

別の日の日誌では、強盗におそわれた若い夫妻は、当然動転していたことだろうから、証言のくい違いが生ずるのは当然であると述べた上で、登場人物の心理を付度して、「中村氏の言ふ様に『事実が三つあるとは言ひ切れ』ないと、陳述が整合できる可能性を示し、前の見解に一部軌道修正を加えている。

さらに別の日誌では、懐疑主義者として知られるイタリアの劇作家、ピラン

デルロの『御意に任す』は、「相容れない二つの矛盾した見方を竝立したままに終り、そのどちらかに真相を求めたがる見物の好奇心を真向うから拒絶してゐる」と述べて、わが国の明治以来の「平面的なリアリズム」に基づいた発想に疑問を投げかけている²⁸⁾。発言の度に論旨の変る福田説の矛盾に対し、中村光夫が再反論を『スバル』誌上で行なっているが、これについては省くことにして、この論争に介入した大岡昇平の解釈を要約しておこう。

大岡説は、「当事者の陳述を並置して、その間の矛盾と一致によって、緊張と緩和の交代を作り出すこと」が芥川の意図で、真相は、武弘の自白に最も信憑性があり、この作品の主題は「一人の女と争う二人の男、三角関係と呼ばれる男女間の永遠の葛藤」にある、とするものである²⁹⁾。

また、自他ともに認める芥川研究の権威、吉田精一は、「当事者達の事実に対する迫り方、受け取り方が各種各様で、めいめいの関心、解釈、感情によって、単純な一つの事実が如何に種々違った面貌を呈するかを、従って人生の真相が如何に把握し得ぬものかを語ろうとしたのが、この作の主題と思われる。」と述べ、福田説とほぼ同じ観点から、いわゆる「不可知論」説をとっている³⁰⁾。

7

最後に、本稿の見解を述べなければならない。結論はすでに冒頭で示してあるが、『藪の中』における真相の不確かさは、中村説のような手法上の不備によって生ずる、三つの事実の未整理によるものではなく、『亡命者たち』における妻の不貞の有無の曖昧さと同じく、作者の現実認識の現れであり、主題を提示するために必要な構造なのである。また、その密室性は、ジョイスの場合と同じく、推理小説のそれと違って、破られることが前提で設定されたのではなく、解明されないように構成されているのだ。

上述したような、事実の真相と主題に関する多種多様な解釈が生れるのは、この作品の冒頭から、登場人物の陳述が、存在しない検非違使に向ってなされているため、読者は意識せずに、人間の対話のもつ不思議な力学によって、検非違使の座に坐り、判断者の目を持たされるからであろう。

前稿で述べたように、ジョイスの場合も、芥川の場合も、その不確実性の構造は作者それぞれの極めて類似した実体験から導き出されている³¹⁾。その意味では、両作品とも、私小説であるともいえるが、特に後者は、大正期の日本文学の主流であった、仮面と構成力の極めて希薄な「私小説」の軌跡からは、著しく逸脱しているため、リアリズム的思考の網の目にはかかからないのではないか。

ここで、『藪の中』の主題であるとされている、懐疑主義に基づく不可知論なるものについて、『亡命者たち』の視点から少し考えてみたい。懐疑主義、あるいは不可知論は、たしかに現実認識の一つの型に対する命名ではあるが、それが命名されたことによって、思想としての価値を生むというものでもないだろう。一つの事実に対する、当事者たちの二様、三様の異った陳述は、ニュースやルポルタージュではない、文学の世界における人間心理の提示においては、そのいずれもが「真」であり得るし、いずれもが「真」であることは、裏を返せば、そのいずれもが虚偽なのである。ジョイスや芥川が、芸術の虚構性に気づいていないなどということは、あり得るはずはなく、また上のような意識の混濁した認識の遊戯を作品のテーマにしているとも思えない。両作品とも、現実是不確かであるという認識に立っているが、それは、あくまで主題を提示するための前提になる条件であることは、これまでも繰り返し述べてきた。両作品に現れる、肉体に惹かれる女性像が、中村光夫のいうように、それ自体の意味においては陳腐であるのと同じく、不可知論なるものも、それが書かれた時代を考慮に入れてもなお作品の主題として提示しなければならないほど新鮮かつ深刻なものであったとは思えない。

真相の曖昧さの構造は、冒頭でも触れたように、認識することが認識したものを次々と否定していくような、思考の迷路の途上に現れる、手法上の一形態なのである。たとえば、解明されない「生」が生きるに値いしないとしても、解明された「生」もまた生きるに値いしないのではないか、というソール・ベローのヒーロー、ハーツォグのおち入った思考の迷路もその典型であり、それをどこまでもつきつめていけば、自己消滅に行きつくほかないだろう。簡単にいってしまえば、現代文学に現れるテーマの考察は、この堂々めぐりの迷路か

ら、つきぬけへの模索のさまざまな形態の考察と同義語なのである。『亡命者たち』と『藪の中』における、真相の曖昧さの構造も、そうした文脈のなかで考察されるべきであり、懐疑主義や不可知論といったコンベンショナルな概念で律してしまうには、あまりにことが重大すぎるのではないか。

さて、ジョイスに戻ると、『亡命者たち』の第1幕で、リチャードはロバートのバーサへのたくらみを知りながら、所有することと与えることの意味を、彼の息子、アーチャーに向けて次のように語っている。

[Archie]They (Cows) must give a lot of milk. What makes a cow give milk?

[Richard] (*Takes hand*) Who knows? Do you understand what it is to give a thing?

[Archie] To give. Yes.

[Richard] While you have a thing it can be taken from you.

[Archie] By robbers? No?

[Richard] But when you give it, you have given it. No robber can take it from you. (*He bends his hand and presses his son's hand against his cheek.*) It is yours then for ever when you have given it. It will be yours always. That is to give.³²⁾

奪われてしまえば、もう所有していないのだから、奪われることはなく、永遠に所有していることになる。——とすると、奪われることが所有することであり、所有しないことが所有することになる。このリチャードの認識も、所有の概念の自己否定といえるだろう。このロジックの迷路は、第2幕でバーサをロバートの手にゆだねようとする場面では、次のように形を変えて表わされている。

バーサが、なぜ一言でも私をまもってくれと言わないのか、一体、私にどうしろと望んでいるのか、と詰問したとき、彼は苦しそうに、それがいえないのだ、と答える。つまり、バーサが理解するようにはいえないのである。

バーサの人生で、彼が「一番初めに」即ち、ロバートより前に現れたことは、彼女にとって無意義だったかもしれない、というのは、もしロバートが最初に彼女の前に現れていたら、彼女は自分のものではなく、ロバートのものであるかもしれないからだ。だから、ロバートが彼女を抱いたからといって、彼を憎むことはできない……と、リチャードの思考は働くのである。従って、彼の意識をつきつめていけば「いったいぼくは君の心の、あるいは他の女の心の持ち主だなどと自らいえるだろうか。」「君の心には智恵というよりもっと賢いものがある。」「望むなら——あるいはできるなら、あの男を愛し、身をまかせがいい。」という表現にならざるを得ないのである³³⁾。

バーサの心にある「智恵というよりもっと賢いもの」とは、おそらく、人類の生成以来、生命を維持してきた女の性^{さが}に宿っている「智恵」を意味しているのだろう。その「永遠の法則」を核にして、男の思考と情念は、堂々めぐりの永久回転を続けているのだ。

先の引用で示したように、リチャードはバーサとロバートの告白に対して、真実は絶対に知り得ないし、知ろうとも望まないという態度を固執してきた。リチャードの台詞^{セリフ}でいえば、信んずるという心的行為は暗闇（the darkness of belief）なのであり、彼はそうした暗闇においてではなく、「不安にみちた、なまなましい魂を傷つける疑惑のなかで」バーサと結合することを切望している。しかし、バーサにとっては、所有^{あかし}されることが愛の証であり、彼女は「確信の暗闇」のなかで愛されることを願っている。彼等は依然として分かつたまま、リチャードが「療やすことのできない傷」を負って、このドラマは終わっている。彼女にとっての「確信の暗闇」は肉体であるかもしれないし、またリチャードが受けた「療やすことのできない傷」は、精神と肉体が引き裂かれていく痛みであるかもしれない。以後のジョイス文学が、精神と肉体の解離と回帰への絡み合いの上に成り立っていることは否定できないはずである。

ジョイスは、このドラマは、“three cat and mouse acts”である³⁴⁾、と書きしるしているが、三匹の猫とネズミの三つ^{どもえ}巴になった追いかっこは、いわゆる三角関係にみられる男と女の精神と肉体のそれであると同時に、意識の

三つ巴になった、出口のない追いかけてこであることはいうまでもない。従って、ジョイスのいう懐疑主義とは、ある客体に対するさまざまな疑いを指すだけでなく、主体である自己の内部の卍模様の迷路なのである。

最後に再び芥川に戻ると、『藪の中』における、決して交ることのない三様の陳述と、判断者不在の構造もまた、現代人の存在を脅かす、意識の迷路の反映であると解すべきであろう。

もし、中村光夫が指摘したように、『藪の中』に構成上の不備があるとすれば、他の欧米の現代小説にみられるような、ストーリーの上で、読者を納得させるに足るプロセスをふんでいない点かもしれない。たとえば、ジョイス作品では、作者は被害者に、まだ絶望はしない、という言葉二度を二度かかせているのに反し、芥川作品における被害者は、それが象徴的死であれ、事実上の死であれ、自己憐憫の裏返しとも思える滅びの美学の彩りのなかで、一直線に死に収斂していく。それを逆からみれば、作者自身の内面に、作品に反映させるに足る厳しい思考の裏打ちがあったかどうかという疑念はぬぐいきれない。

この年（大正11年）芥川は9篇の作品を発表しているが、『藪の中』は、特に手法の面で他の作品との間にきわだった断層があり、上に述べた^{まんじどもえ}卍巴の構造が、まるで要約されたかのように、その最小限の骨格だけ抽出されて、それが、平安中期の京都から若狭に至る山路の藪の中に、三つ巴になった見事な小宇宙に造形されている。このような形象化は、いかなる天才といえども、長年にわたる思考の格闘と周到で緻密な造形意識なしには不可能であることは明らかであり、それが書かれる約半年前に入手したと思われる『亡命者たち』が、重要な影響を与えていると考えざるを得ないのである。

『藪の中』は、芥川に内在していた自己解体への予感が、『亡命者たち』の精神と肉体との出口のない卍巴の構造に反応し、被害者である「侍」に象徴される、日本人特有の美意識を通して描かれたものであろう、と推測するゆえんである。

註

- 1) Suth Bauerle, *Bertha's Role in Exiles* in “*Women in Joyce*”, ed. by Suzette Henke and Elaine Unkeless (University of Illinois Press, 1982) p. 113.
- 2) 岡庭昇「フォークナー」, (筑摩書房) p. 113.
- 3) Sheldon R. Brivic, *Structure and Meaning in Joyce's Exiles*, James Joyce Quarterly, Vol. 6, No. 1 (Fall, 1968) p. 34.
- 4) James Joyce, *Exiles* (Jonathan Cape, 1952), p. 90.
- 5) Ibid., p. 98.
- 6) Ibid., p. 99.
- 7) Ibid., p. 95.
- 8) James Joyce, *Exiles, Notes by the Author*, Ibid. p. 173.
- 9) 海老井英次, 「比較文学的考察よりみた独創性」——「藪の中」論(二)——(北九州大学文学部紀要) 13号, '75・3, pp. 7-8.
- 10) James Joyce, *Exiles, Notes by the Author*, p. 174.
- 11) James Joyce, *Exiles*. Ibid., p. 125.
- 12) Ibid., p. 125.
- 13) Ibid., pp. 146-147.
- 14) Ibid., p. 151.
- 15) John MacNicholas, *The Argument for Doubt*, James Joyce Quarterly, Vol. 11, No. 1 (Fall, 1973) p. 34.
- 16) Richard Ellmann, *James Joyce* (New York: Oxford University Press, 1982) pp. 355-356.
- 17) James Joyce, *Exiles*, op. cit., p. 150.
- 18) Ibid., p. 151.
- 19) John MacNicholas, op. cit., p. 34.
- 20) Edward Brandabur, *A Scrupulous Meanness-A Study of Joyce's Early Work*, (University of Illinois Press, 1971) p. 129.
- 21) Richard Brown, *James Joyce and Sexuality* (Cambridge University Press, 1985)
- 22) James Joyce, op. cit., p. 152.
- 23) Suth Bauerle, op. cit., p. 113.
- 24) James Joyce, *Notes by the Author*, op. cit., p. 167.
- 25) Richard Ellmann, op. cit., p. 557.
- 26) James Joyce, *Paris Notebook* in *The Critical Writings of James*

Joyce, ed. by Ellsworth Mason and Richard Ellmann (New York: The Viking Press, 1964)

- 27) 中村光夫「『藪の中』から」, 『すばる』 1号, '70・6, pp. 208-209.
- 28) 福田恆存, 「公開日誌〈4〉——『藪の中』について——」, 『文学界』, '70・10, pp. 172-179.
- 29) 大岡昇平, 「文芸読本芥川龍之介」, (河出書房新社) pp. 90~101.
- 30) 吉田精一, 「芥川龍之介」(新潮社), pp. 167-168.
- 31) 拙稿, James Joyce の“Exiles”と芥川龍之介の『藪の中』との類縁性(1)(城西人文研究, 第15巻, 第2号) p. 40.
- 32) James Joyce, *Exiles*, op. cit., p. 62.
- 33) *Ibid.*, 106.
- 34) James Joyce, *Notes by the Author*, op. cit., p. 172.