

ジェイムズ・ジョイス研究

——造形への意識——

茂 呂 公 一

目 次

- (1) はじめに
- (2) 失墜の意志
- (3) 逃亡者たち
- (4) 意識の行方
- (5) 造形への狡智
- (6) おわりに

(1) はじめに

ジョイス研究は特にアメリカにおいて活況を呈しているが、研究成果が **symbol-hunting** と細部への綿密度によって競われている点に問題がある。**symbol-hunting** を含んだ細部の解明はジョイス研究には不可欠ではあるが、**symbol** はその性質上、限られた範囲内ではそれぞれに都合のよい意味づけに堪えられるものである。それぞれに都合よく解釈された **symbol** が、それぞれに都合よく配列されれば異なったジョイス像ができる。最近のジョイス解釈の多様さには目がくらむばかりである。しかし開き直れば読む側にもそれだけ多様な観念が氾濫していることになり、ジョイスにもそれらを全部、時には相反する概念をも引受けて飲み込んでしまう総合された大きさがあるということになるのかもしれない。

George Orwell は『ユリシーズ』に「ここに神のいない世界がある、これこの通りだ！」“Here is life without God. Just look at it!” というジョイスの意図を読みとったということだ。詩人 T. Merton は『ユリシーズ』を読んで、恐怖のあまりカトリシズムに帰依したという。“Joyce helped convert him to Catholicism.”²⁾

たしかにこのようなコメントは間違いなくジョイスの大枠を言い当てているだろう。しかしそもそも文学の世界では神という概念は決してストレートに現れるものではない。それは作者の意識の中に隠された問題であり、意識の屈折に文学の広がりがあるのだから、問題なのは作者がその感官の門を通して対象を受け入れる意識のあり方と、その認識のしかたと、それを外部に表象する意識の創造的機能にあるはずである。本稿の目的はこのような作者の意識に焦点を当てながら、1910～20年代のいわゆる芸術一般の前衛運動の中に占めるジョイスの位置を遠景としてとらえることである。

(2) 失墜の意志

ジョイスが『若き日の芸術家の肖像』で示した世界は一言でいうなら意識の反逆である。しかしそれは世紀末から20世紀初頭の青年に共通する一つの傾向であり、ヨーロッパのはるか北方の一小国アイルランドの特殊性とジョイス自身の生来の気質をのぞけば、決して特異な現象ではない。反逆のテコになったイブセンやストリンドベクルの受容経過をみても、地理的に最も遠いわが国に於けるそれにさえ類似した軌跡がみられるのである。

『肖像』の主人公スティヴン・ディダラスが彼の飛躍をさまたげる nets としてあげている **nationality, language, religion** はいわば「個」に対する「全体」であり、個の旅立にまつわりつくこれらの束縛を反逆の対象としていたこともまた洋の東西を問わず当時の文学にみられる共通した現象であった。したがってスティヴンの意識の反逆はある意味では典型的で陳腐でさえある。しかしただ反逆には宣言が必要なのである。同時代の詩人アンドレ・ブルトンがシュール・レアリズム宣言をしたと同様に、また具象を捨てた多くの造形美術家が極め

て雄弁であったと同様に、ジョイスにも『肖像』での宣言が必要だったのである。ところで意識の原始性と現代性について、カール・ユングの興味ある定義がある。彼によると原始性とは「無意識から生れた空想——すなわち無意識的空想活動の所産が意識にまで到達したもの——にまつわりついている³⁾」状態であり、現代性とはこの無意識と意識の混沌とした心的状態から、意識が孤立した状態である。意識の孤立化とは何物にも束縛されない裸になった意識を意味する。そしてこのような意識を持つ者は必然的に孤独な旅立にかられるはずだ。

この意識の無意識からの離脱と孤立化こそ1910～20年代の芸術全般の出発点であることは確かだろう。ユングは1928年の講演で更に次のように述べている。

「《現代的》人間というものは、いつの時代にも孤独なのです。なぜなら、われわれがより高い、よりすすんだ意識性へとむかって踏みだす一歩々々は、われわれを、われわれが本来他の人々とのあいだにもっている純動物的な《神秘的分有》関係、すなわち共有財産であるところの無意識のなかにすっぽりと全身をつけている状態からひき離すのですから。大衆の大部分は、母親のように万物を抱擁する原初的な無意識の状態にとどまっていますけれども、まえへむかっての一歩々々は、われとわが身をこの状態から振ぎはなすことを意味します。⁴⁾」

またこのような意識を持つ者は罪人^{つみびと}である。なぜなら、彼は言う「歴史によって是認されたものがつねに要求する神聖性の光輪を断念することですらあるからです。非歴史的であるということは、プロメテウスのそれにも比すべき罪悪なのです。⁵⁾」もちろんユングのここでいう現代性とは20世紀に力点を置いてはいるものの、決してそこだけに焦点を当てているのではない。過去が崩れ去った時には意識の孤立化はいつの時代にも、時と処を問わず起る現象なのだ。神話における天使の墮落や失墜はこれの象徴であろう。つまりある一つの適応体系の崩壊である。しかし新たな創造もそこから生れることは事実であろう。だから宣言が必要となるのである。そしてこの宣言とは「歴史によって是認されたもの」との対立の宣告なのである。

現代に最も近いこの対立は知識と信仰の対立として現れたルネッサンスであろう。1894年、23歳のポール・ヴァレリーは『レオナルド・ダ・ヴィンチの方

法』序説において、すでに「言語が目覚めさせる、たかの知れた数の事実の外側で、おびただしい事実が瞬間瞬間に失なわれる……⁶⁾」という驚くべき認識を持ち、それを乗り越える体系をレオナルドにたくして求めたのである。

こうしてみると、1904～1914年の若き芸術家ジョイスの宣言は、アイルランド出身の田舎者の力みでこそあれ、決して時代の先端をゆくものではなかった。しかし、だからこそ、アイルランドの後進性こそがジョイスの失墜感に加速を加えたことは事実であろう。外皮が強固であればそれだけ内圧は強められるはずである。母国の後進性に加えて、母国逃亡後のジョイス自身の放浪の生涯が失墜感を深めていったこともまた事実であろう。また彼の生来の気質にも孤立化を深める要素があったことが伝記によって知ることができる。母国に対し、友人に対し、出版関係者に対し、種々の権威に対し、彼は常人にみられない闘争的態度をとった。

パリでの医学修業中、ジョイスが母の送金に対して書いた返礼(1903年2月2日付)は彼の性格の一端を鮮明に物語っている。要約すると、42時間食事をしないことがあったし現在も20時間何も食べていないこと、もしこの金がカーペットを売却して得たものであればすぐさま返送すること、非常に高揚した精神状態にあり朝方の4時頃まで眠れないでいることなどが記されている。⁷⁾ もちろんこれはジョイス家の経済的困窮を示しているだけではない。ここにも彼の強度のナルシズムと、母に対する逆説的なあまえ、加えて強い自虐性がみられる。

ジョイスは彼の主人公スティヴンに、母が臨終の床で懇願した祈りを拒否させるという形で、少年期までの存在の核であったカトリックと母とに同時に訣別したのである。つまり、すぐ後におとずれる悔恨の念を予見しつつ、川を渡った後に橋を自ら落としたのである。現世との意識の訣別には必ずこの自虐衝動がともなうものらしい。我国の私小説の深刻化の過程にみられるあの自虐性にも根底において類似した傾向があるが、ジョイスの場合のそれは強烈な自我に裏打ちされていて、自己をあくまで絶対視し、その絶対的存在である自己に自虐のムチを加えバラバラにし、燃えつきさせ、その燃殻の中から物を見よう

とする衝動がある。その後にくるものは恐らく痛みをともなった笑いである。『ユリシーズ』のパロディはそのように理解されるべきものだ。

ところで、『ユリシーズ』の主人公レオポルド・ブルームはまさに精神の燃殻であり、「神聖性の光輪を断念」した存在である。ジョイスはブルームを登場させるために、ブルームの卑俗性の濃度と同値の強さを持った宣言が必要だったのである。このようなジョイスの態度はまさにユングのいうプロメテウスのそれに比せられる。いうまでもなくプロメテウスは天上の火を人間に与え、ゼウスの怒りをかい、コーカサス山に鎖でつなぐられ、大鷲にその肝臓を喰われた男だ。彼はまた水と泥から人間を創り、他の獣の持つ全能力を付与した男でもある。恐らくここには人間が宿命として持つ自発的^{つみびと}の罪人意識への性^{さが}がひそんでいる。ジョイスは自からもプロメテウスになるべく逃亡と孤立を深めていったのに違いない。ところで『肖像』の主人公スティヴン・ディダラスはギリシャ神話の工匠ダイダロスのもじりである。その子イカロスはろう付の翼でクレテ島を脱出したが、太陽に接近し過ぎ、そのろうが溶けて海中に墜落した。したがってスティヴンは失墜を約束されて生をさずかっているのだ。事実スティヴンは予定どおり失墜した姿で『ユリシーズ』に再登場する。そしてスティヴンの美学は罪人としての意識^{つみびと}に裏打ちされることによって成立している。

(3) 逃亡者たち

ジョイスは『肖像』の後に三幕物の戯曲『逃亡者たち』(Exiles)を書き、更に魂の孤絶を確認している。ここにあるのは男女の愛という形をとった意識の孤立化への過程である。嫉妬とは何か。猜疑とは何か。作者ジョイスは、シェクスピアのオセロの嫉妬は不完全であるという⁸⁾。作者は“Exiles”の主人公リチャードの嫉妬をいかにして克服させているか、彼は自発的に妻のバーサを、友人のロバートと共に雨の降る一夜を過ごさせ自ら傷つく。

潔白を主張する妻に対しリチャードは次のように言う。決して分るはずもないことだ。私は知りたくもないし信じたくもない。私がおまえに望んでいるのは信じるという暗黒の中ではなく、不安にいきづいている傷ついた懷疑の中

でなのだ。何んの束縛にもよらず、愛という束縛にさえもよらずおまえを抱くこと、完全に赤裸な身体と心でおまえと一体化されること、それを私は望んでいたのだ。⁹⁾ リチャードは不可視で不可量な刀 (an invisible and imponderable sword) で妻の心と身体を守ろうとするのだ、と作者は言う。作者ジョイスは更にいう。この劇においてリチャードの嫉妬は、嫉妬自体の持つ核心に一步近づいた。なぜならここでの嫉妬は、愛という形の変質により、所有する喜びを犠牲にしてこそその姿を現さねばならないからであると。¹⁰⁾

不可視で不可量の刀とは一体何んであろうか。愛という束縛をも否定したところに生れる一体化とは、また完全な赤裸の身体と心とは何んであろうか。

リチャードは未だ魂のリァリティを信じていることは確かである。この劇は Padraic Colum が言うようにジョイスの告白劇だろう。しかしジョイスの観念劇でもあるはずだ。また Colum はこの劇の幕切れは悔恨の行為だと言う。¹¹⁾ これもその通りだろう。しかし悔恨を止揚しようとするれば、舞台の人物は極度に観念化された存在として登場せざるを得ない。さらに進めば、人物の表象は抽象となるだろう。対象は観念化を深めれば深めるほどその独自性を失うはずである。だからリチャードは自己神秘主義者 (an automystic) となり、ロバートは自己可動体 (an automobile) になった。そしてバーサは月を指向している。

作者ジョイスが言うには、リチャードによって精神的に捨てられたバーサは裸にされ一人ぼっちにされた魂の姿であり、催眠術にかけられた状態の女優によって演じられねばならない。このような観念劇が舞台で成功するはずがない。この劇の難解さは恐らく観念の深化と抽象化の中間にあるからだろう。

「所有の喜びの犠牲」の上に成立つ嫉妬の変容とは意識の変容なくしてあり得ない。この戯曲でジョイスが克服しようとしたのは、愛という現象に現われる嫉妬だけではないだろう。愛そのものからも、憎しみからも、肉欲からも解放されようとした。かくしてジョイスの主人公たちは人間の有機性を失ってゆく。後に残されるものは、ジョイスの工匠としての造形意識だけだ。

『ユリシーズ』に感情の意識的な縮小をみてとったのは、たしかシュトゥア

ルト・ギルバートだったと思う。たしかに『逃亡者たち』のリチャードにもその兆候がある。ユングは「近代人の特徴は感情の萎縮である」と言う。そして「感情の萎縮はこれまでの経験によれば、感情が多すぎ、とくに偽物の感情が多すぎる場合に、必ずその反動として起ることなのだ。¹²⁾」偽物の感情とは恐らく道德概念も含めた社会的な通念による「人間らしさ」に要求されている心の機能とその表現のことだろう。とすると、感情の萎縮ないしは無感情は、主体の対象や状況に対する態度あるいは価値づけの機能の衰微または停止となって現れる。またこうした現象は偽物の人間らしさに対する意識の反撥でもある。このような意識には、世界の諸々の概念はさまざまな偽物の感情によって幻惑的に彩色された、心の上部構造にすぎないと映るはずである。

ドフトエフスキーとツルゲネフの描いたスラブ系のヒロインは古臭くなった。その後にイブセンの天才が創造したスカンジナビアの女性(Hedda Gabler, Rebecca Rosmer, Asta Allmers)でさえ、ヨーロッパはあきあきしている。どのような女性に詩人の精神の光は輝くのだろうか。¹³⁾ これはバーサを描くにあたってジョイスが述べた言葉である。

シェクスピアの嫉妬を克服しようとして描かれたリチャードも、イブセンのヒロインを凌ごうとしたバーサも結果的には肉体性を欠いた存在になった。それは作者の意識が、客体にまつわりつく猥雑な概念をあくまで許さずに切り捨てたからである。このような意味で『逃亡者たち』は、大した評価も受けていないが、『肖像』と『ユリシーズ』との分水線であることはたしかであろう。

(4) 意識の行方^{ゆくえ}

造形にはたず意識の機能を考える場合、恐らくジョイスとは直接関連がないにしても、いわゆる「19世紀的」と「20世紀的」とを区別する意味で、ジョイスと同時代の詩人アンドレ・ブルトンとポール・ヴァレリーをさけて通るわけにはいかない。

ジョイスは1914年当時エズラ・パウンド等のイマジスト運動に加わったこともあり、また同時期の「エゴイスト」グループのT.S.エリオット、パウンド、

ルイス等とも交流があった。英文学におけるこのような前衛運動は、フランスのサンボリズムにその伏線を持つと同時に、ウォリンガー——T.E. ヒュームの線にもつながるものだろう。こうした運動の流れを一言でいうなら写実主義への反逆であり、行きつくところは反写実から抽象への道である。当然その間には原子物理学における質量とエネルギー、波動と粒子の相互変換可能の問題や、精神分析における無意識の領域の発見などによる不可視的世界の問題が介在し、可視的世界の体系に対する動かし難い不信が横たわっている。

19世紀の前半にコウルリッジの目には、阿片の魔力によってリテリティは断片化していたが、20世紀には麻薬からではなく思索から実在は統一のない灰燼にみえてきたのであり、散乱した断片の統一化への志向がさまざまな形で20世紀初頭の芸術をいろどることになる。

ところで、芸術とはあらゆる意味で表現であり、対象の形象化にほかならないが、その過程における意識の問題だけに限れば、意識の機能を可能なかぎり消滅させることによって本質を抽出しようとしたのが、ブルトンを創始者とするシュールレアリズムであろう。ブルトンは医者として、フロイドに心酔し夢の世界を作品に定着しようとした。それが1924年に始まるシュールレアリズム宣言である。ところでフロイドは意識以前の欲動の根元に性欲を位置づけた。そのエネルギーがリビドであるが、後にはさらにその奥に非人称のエス (Es) の存在を認めざるを得なかった。したがってエスがすべての欲動の担い手になる。

一方ユング派の人等は、心をより深く下降していけば個人としての独自性を失い普遍化していき、ついには肉体の物質性すなわち化学物質にまで環元されると断言している。フロイドの非人称的存在エスは、こうした心の物質化への過程のある地点に位置しているはずだ。ともかく意識——前意識における自我、前意識——無意識における超自我、無意識野におけるエス、この三つのファクターの相互作用によってすべての心的機能が説明される。

フロイドやユングが科学者として数多くの患者の症例から帰納した事実は、一言でいえば、意識がいかに無意識の影響を被っているかということであった。

そして精神的異常性とは、これも要約すれば無意識界の内容がオーバーフローして意識をのみ込んでしまった状態であり、また正常心理における無意識の存在は主に夢と試行錯誤を媒介として探知し得る。ブルトンがめざしたものは「夢と現実という、一見まったく相容れない、二つの状態が、一種の絶対的現実、言うなれば、超現実のなかに解消する¹⁴⁾」ことであり、その獲得であった。

そもそもブルトンが意識と無意識の調停を試みたこと自体、両者の適応体系が崩壊していたからであり、従来の宗教及び哲学が、その調停者としての機能を失っていることを示している。彼は言う。「夢のなかの論理学者や、哲学者はいつになれば出現するのか?」、「日ましに高まる意識の度合に期待するよりも、夢の指示に期待していけないわけがあるだろうか。¹⁵⁾」したがってブルトンには意識が最も強く機能している覚醒時の状態を一つの干渉現象とみる。そしてそこでの精神の機能は「一種奇妙な方向喪失の傾向を示すだけでなく……あらゆる種類の過失と誤解とからなる歴史¹⁶⁾」であるとする。それでは彼のいう「超現実」に到達する方法は何か。彼はそれを「理性による一切の統禦をとりのぞき、審美的あるいは道徳的な一切の配慮の埒外でおこなわれる、思考の口述筆記¹⁷⁾」とよぶ。これは言うまでもなく造形美術におけるシュールレアリストたちが行使した自動記述（エクリチュール・オートマティック）と同じ方法であり、フロイドの精神分析における自由連想法の延長でもある。

シュール派の代表的存在であるミロは無意識から顔をのぞかせるイメージを捉えるのに「たいせつなことは、魂を素裸にしておくことだ¹⁸⁾」と語る。創作者として無意識への働きかけは「自然の絶対」(l'absolu de nature)の中へ逃げることであり、自然ないしは対象を個人的な観念によって再構成することではなく、一切の観念を放棄すること、つまり観念からの離脱が「魂を裸にする」ことである。「自然の絶対」とは無意識界の原初のイメージであり、モンドリアンの「純粋な現実」、「純粋形態」であり、パウル・クレーの「原初の地盤」であり、またブルトンが生きるか、死ぬかの問題であるとしながら「存在は他所にある」と言ったその「存在」でもある。

1913年に初めて純粋に「抽象」(白地に黒い四角だけ)を描いたカジミール・マ

ーレヴィッチは言う。「私は、芸術を具体的なさまざまな対象に満ちあふれている世界が持っている堅実性から何んとか解き放とうと必死にあがきながら、四角に逃げ込んだのだ。¹⁹⁾」彼の四角もまた「自然の絶対」なのである。

パール・クレーもまた造形は「決して詩的な気分や観念から始まるものではない²⁰⁾」という地点から出発する。クレーの偉大さは単なる自動記述にとどまらなかったことだろう。彼は「原初の地盤」にできるだけ近づき、そこから「原初の法則」を引き出したのである。それは恐らく形而上学での理念に近いものであり、生殖力を持ち、生き発展する造形の確乎たる体系であろう。彼の目は生物の細胞分裂にまで注がれることになる。

いずれにしる個々の資質の問題をのぞけば、シュール派の共通して志向するところは意識の機能をつとめて隔絶することによって、ブルトンの言葉を借りれば「あらゆる精神機能を決定的に打破」することによって本質を抽出しようとしたことだろう。その結果彼等は単に可視的な、あるいは判断力によって認知される世界の領域を捨てただけでなく、個人という領域をも放棄するにいたった。つまり主観をも客体化したわけである。ユング派が心を肉体の構成分子である炭素にまで還元したと同様に、ガンデンスキーのように抽象の極地に現れる様相を顕微鏡のガラス板上に現れる物質のそれになぞらえたという点では、それなりに深刻である。

このように意識の統制機能を可能な限り回避して、無意識の領域の探求を標榜したシュールレアリズムを嫌って、観念の氾濫の中であくまで意識を凝視したのがポール・ヴァレリーである。ヴァレリーの明晰かつ深刻な内面のドラマの舞台はあくまで意識であった。彼は昂奮と熱狂にかられたうわ言を最も嫌う。「熱狂はものを書く人間の魂の状態ではない。²¹⁾」書くということは思考する著者が自分自身まるごと源泉であると同時に技師でもあり、制御装置でもある。しかしここから出発してヴァレリーの思考に導かれていくと、窮極は彼の場合にも「運命が定かならぬ原初の混沌」が姿を現してくる。

構築し変換し形象を生み出すのは精神の中核をなす意識であり、意識の特性は「絶え間ない汲み尽し」であり、かつ「現れるもの一切からの休みなく例外

なしの分離」である。この意識の行為は「あらゆる事象の質からも量からも独立して」いて、すべてから等距離に位置してはじめて成立つ。「精神の人は結局この行為によって、何かであることを——それが何んであれ——限りなく拒否する状態に、それと知りつつ陥っていかねばならないのだ。²²⁾」

すべてを汲み尽し、かつその一切を分離し、何ものかであることを拒否し続けること、この行為の後に残るものは何であろうか。敢えて言うなら「赤裸のわたくし」であり、もっとも抽象的状态にある意識である。彼は更に言う。「感覚の放逸に、観念の拡散に、思い出の衰弱に、組織の緩慢な変化に、宇宙の絶え間ない多形態の活動に抵抗するものはなんだろうか？」——「それはただこの意識だけ、もっとも抽象的な状態にある意識だけである。²³⁾」と。

この意識の前には、あらゆる現象はすべて「ある同一の価値」のもとに置かれる。しかも、あらゆる感情も思想もこの宣告の中に包まれてしまい、「この汲み尽しの厳しさを逃れるものはなにもない。」すべてが同価値で、等距離を保ち同列に置かれる。そしてあらゆるものは置換可能である。ヴァレリーはこれこそものの定義ではないだろうか、という。²⁴⁾

等価値で、同列に等距離を保って並ぶ、置換可能な物象は、この意識の前では、その固有の名前を捨て、また外形はその固有の具象を失う。結局ヴァレリーの場合も、非名性と非具象性が交錯する混沌が姿を現わすのだが、その舞台はあくまで抽象化された非在の意識である。ところでジョイスはどのような位置にいたか、勿論彼はブルトンでもなくヴァレリーでもない。しかしその両者を結ぶ線上にあって、そのいずれとも激しく共鳴していることはたしかであろう。

ブルトン自身が指摘するように、シュールの「自動筆記」とジョイス的「内的独自」とでは世界把握の様式は、「まったく墮落した言語の横暴にたいする共通した謀判の意志²⁵⁾」をのぞけば、根本的に異なっている。

「意識的連想という錯覚の流れにジョイスが対立させようとするものは、彼がいたるところから涌出させようとする努力する、そしてけっきょくは、生命にもっとも接近した模倣を目指す奔流である。」これに対しシュールの「心の純粹

な自動現象」は上記の同じ流れに、「いわば泉の湧水を対立させるものであり、それを見出すためにはただ己れのなかへ十分深く分け入ればことたりるのである。²⁶⁾」したがって言語に対する態度もシュールにおいては、ジョイスの場合のように、新造語も入り込まず、統辞法の解体も語彙の崩壊も惹き起さない。

「その多音的、多義的手法その他への訴えが独断の回帰を前提とするような文学的作品を錬りあげるために、観念の自由な結合を奉仕させるなどということはもはや考えられない。シュールレアリズムにとっては、言語の『第一物質』(錬金術的意味における)を見出した確信さえ手に入ればよかったのだ。²⁷⁾」

吃水部におけるシュールレアリズムとしてブルトンが指摘するジョイスとの上記のような相違は、とりもなおさずジョイスとの類似性の上に現われる、絶対ゆずれない相違であり、ブルトンの指摘ないしは批判そのものが、まさしく本稿で問題にしているジョイスの造形意識をいい当てていることになる。

ブルトンがいみじくも言った「観念の自由な結合」による「生命にもっとも接近した模倣」こそ、ジョイスの造形の根底にあるものであろう。

(5) 造形への狡智

ステイヴンが工匠 (artist) として選んだ武器は、沈黙と亡命と狡智であった。沈黙とは前述したようにヴァレリーの嫌った「熱狂したうわ言」の対立語に、また亡命とは逃亡と孤絶の同義語にほかならない。そして模倣こそが彼の芸術上の狡智である。この場合の模倣とは類似の中に本質をみいだすアナロジーの機能のことである。

ヴァレリーが前記『覚書と余談』の20数年前に書いたレオナルドの方法『序説』において示した造形のプロセスは、神話の場合であろうと、ジョイスの場合であろうと形象の秘密を包括する普遍性を持つように思われる。それは心的イメージのものへの結びつきの作用に関して、類似が本質的に持っている形象化に絶対不可欠な機能を言い当てている。前述したような最も抽象化された意識の前に現われる等価値で等距離に並ぶ置換可能な非具象、無名の物象が、造形主である芸術家によってどのように並べかえられるのか。20数年という時の遡

行をほんの僅か考慮に入れるならば、次の記述は抵抗なく受け入れられる筈だ。

「もしこれらのイメージのそれぞれの特殊に目をつぶってそれらの継起、頻度、周期性、連合の容易さの度合、つまりはそれらの持続の面だけを読み取るようにするならば、人はすぐに、いわゆる物質界の中にそれらへの類似^{アナロジー}を見出し、それらを科学的分析と比較し、それらにひとつの場合、ひとつの連続性、位置移動の特性、速度、継起、質量、エネルギーを想定するという誘惑に駆られるだろうということだ。するとさらに一步が踏み出される。これらのイメージが一群の体系をなすことが可能であること、そのうちの一つが他より価値があるというわけではないこと、そしてそれらの行使にあたっては、それがつねにあるものを照し出す故に貴重なこの働きを絶えず見張り、その純粹に表出的な役割を復元しなければならないことが考えられるだろう。なぜなら類比作用^{アナロジー}とはまさに、もろもろのイメージを変化させ、結合し、それらの一つのもの部分^{アナロジー}を他のもの部分と共存させ、意識的にであろうとなかろうと、それらの諸構造の結びつきを認知するという能力以外のなにものでもないからである。そしてこのことが、それらのイメージの場である精神を言いがたいものにしてしまう。その場の中で、もろもろの言葉はもともとの効力を失う。そこにおいて自己を形成しなおし、精神の目の前に噴き出す。もろもろの語をわれわれの目に記述するのは精神なのである。²⁸⁾」

さらに彼は、この秘密はいったん最高の知性を手に入れた者にとっては同じように作用し、「彼らが決定的瞬間においてはすでに決められた行為を実現しさえすればよかった。」のだと述べる。そして「世界が注目する最も高い仕事」といえども「一つの単純な事柄にすぎなかった。二つの長さを比べるようなものであった。²⁹⁾」

ところで、ここでヴァレリーの認識をジョイスのそれと強引に結びつけようとするつもりはない。ただ言いたいことは、新しい世界意識のもとに現れるイメージは、小説という形式の中では美と醜、道徳と不道徳、神聖と卑猥、実質と影、意味と無意味の基準が消滅した姿をとって現れるはずだということである。『ユリシーズ』の主人公レオポルド・ブルームは妻を寝取られそれを自認している男であり、彼は自宅の便所の中での排泄の描写で読者に紹介される。しかしまさしくそれも人生なのである。姦通する妻も、「速かな暖かい日光を華奢な括り靴にはね返しパークレイ通りの方から輝く歩道をさっと駆けてくる

金髪を風に弄^{なぶ}らせた少女。³⁰⁾」も同列に並ぶのである。愛も歓喜も悲嘆も、また生誕も死も、性交も排泄もまさしく等価値なのだ。古い小説概念にとらわれている人たちには『ユリシーズ』が極めて猥褻に映るらしい。「人間のあらゆる事からは、神聖なものに裏打ちされたわいせつな奥底がある。」といったのはアンドレ・ジードである。彼の指摘は痛烈である。「世の中にはダゴベルトみたいな男がわんさとして、彼らはズボンを表側にはきなおそうとすれば、一瞬の間お尻が露出しはしないかとひどく心配で、むしろズボンを裏返しのままはいていたほうが良いと思っているんだよ。³¹⁾」

ところで、意味や価値の崩壊は精神病患者にあっては、意識の中核をなす自我の崩壊の随伴現象として現われる。つまり無意識領域の内容が氾濫し溢れ出し意識の機能をのみ込んでしまい、その結果意識の統制が失われる。したがって同一の表現が反復し統一性を欠く。無意識の領域はまさしく自然と同じであり、意識の統制なしには狂暴な相を呈するカオスの世界だ。芸術家は意図的に意識を隔絶し、あらゆる観念の氾濫から解放されようとする。概念も判断の内容も、もろもろの関心もすべてきりはなし客体化する。純粋な意識の目だけが凝視を続けるのだ。「原初の光景」は意識の純度と孤立の距離を保った精神にこそみえるのだ。現れる相貌は精神病者のそれと酷似するかもしれない。しかし前者のそれには入念な創作意図があり、一種のリズムがあり統制の妙がある。神話形成の過程を、混沌の中からもう一度やり直すわけだ。既成の価値体系におもねることなく、作者が獲得した完全な自由のもとで並べ換えるのだ。結果としてそれが旧体制へのアンチテーゼになるかもしれない、美の破壊にもなるかもしれない、またパロディにもなり嘲笑にもなる。もともと基準が違うのだ。

しかしこうした作業は、本来抽象的である線や面や色彩を素材とする造形美術におけるより、既定概念のつきまとう言語芸術の方が、より困難を伴うはずである。ジョイスは言語の壁をも破ろうとした。語彙やシンタックスの壁だけでなく、異質の言語の音と意味をも自在に転換した。

人はよく、『ユリシーズ』を神話的であるという。しかし神話的ということは

どうということなのか。神話は言うまでもなくアナロジーの跋こしている世界である。古代人はアナロジーの魔力を信じている。ユングも言うようにミサの章句にみられる「《あたかも》 *sicut* という言葉はきまってアナロジーを持ちだしはじめる言葉であって、このアナロジーによって変化をおこそうというのである。³²⁾」神話形成の過程についてのユングの指摘を次に引用する。

「生きた肉体は、その特殊な性質をそなえつつ、外界の諸条件に対する適応機能の体系であるが、それとおなじように、心もまた、規則的な自然現象に対応するような器官、ないしは適応体系をしめしているはずである。私がいうのは器官に制約された感覚機能のことではない。むしろ、反復される自然現象と平行するところの、一種の心的現象を指しているのである。たとえば、日中の太陽の運行や、夜と昼の交代などは、太古以来できあがっている形象という形で、心のなかに反映しているにちがいない。³³⁾」

ここでのユングの結論は、神話像は自然現象が「空想的歪曲の形をとって心のなかに侵入し、そこに保存された」ものであるということになる。この空想的歪曲とは自然との一種の神秘的分有であって、原始人には「現代人の合理的知性にみられるような主観と客観との絶対的区別はまったく存在」せず「外におこることは、彼の内部にもおこり、また彼の内部におこることは、外にもおこるのである。³⁴⁾」このような、患者の精神分析から帰納ないしは演繹された神話形成におけるアナロジーの作用を、思考から得られた前記ヴァレリーのそれと比較することは非常に興味深い。つまり古代人や原始人の心にある、イメージとものとの結合、認知から形象への機能と、極限まで抽象化された現代人の意識に生ずるそれとの差異と共通点についての比較である。

ジョイスが神話的であるというのは、さまざまな神話上の主題が登場するから、つまり素材が神話的であるからだけではない。悔恨や怨念や恐怖や欲望、その他もろもろの観念を形象化する方法が神話的なのである。ジョイスはそれを重層的に試みている。茫漠たる太古からの人類の思念が古代世界の素材の中に封じ込められた人類共通の原形に、現代人の思念を対比させながら、またその形象化の過程と類似した手続をふみながら現代人の思念を1904年6月16日のダブリンに封じ込めたのである。計算しつつ、極めて意識的に。

街のたたずまい、ジョイス自身の記憶、人々の噂、新聞紙上の三面記事、その他入手できる限りの記録の中に、つまりジョイスの頭脳と鞆の中におさめられた素材の中に閉じ込めたのである。ヨーロッパ大陸を放浪しながら、失った祖国のたった一日に、すべての思念をこめて——。『ユリシーズ』の巻末に記された「Trieste-Zurich-Paris, 1914—1921.」の文字は放浪するオデッセウスがアトラスの娘カリプソーの故郷を忘れさせようとする甘言に引き止められた7年の歳月を示しているのだろうか。

その日もダブリン市には太陽が輝き、時には雲が遮って影を落とし、街路に男と女が歩き、リフティ河が海に注ぎ、小舟の移動が時を移し、馬車が車輪を響かせて走り、人が葬られ、そして生まれ、時を告げる鐘がひびき、新聞社の輪転機が回り、夜の街に人がざわめき、喰い飲み、酔い、歌い、さまよい疲れはて、ねむる。言うまでもなくこれはすべて陰画である。この平凡で滑稽で空虚なしかし永劫に果てることのない行為と事象と物質の中にすべての観念を封じ込めたのである。ジョイスはぼう大な数のマス目を作り、その中にシンボルとアナロジーを交錯させながら時間と空間の同時性と移動とを考慮してイメージを埋めていったのである。ただ、その為に16時間、768頁、単純計算して1秒に約1行を必要とした。ある意味ではヴァレリーの言う「二つの長さを比べるような」単純な事柄だったろう。だが作者が格闘するのはテクニクに対してと同時に、考えられ得る最も強烈で広範な意識の獲得に対してであったはずである。

(6) おわりに

『ユリシーズ』—『オデッセイ』のパラレリズムは、際限ない観念の拡大に対する枠組であるという説が黙認されている。しかし問題が一つ残る。オデッセウスはなぜ英雄であり得たか？なぜ故郷の島イサーケへ帰還し得たのか。

ホーマーは『イリアッド』でギリシャ軍の指揮官を Kosmetore とよんでいる。これは、カオスの対立語である秩序と調和の現れとしての宇宙 Kosmos, Cosmos の派生語で「統治する者」の意味である。Kosmos, Cosmos は本来

技術用語であり、羊毛をすく (carding)、乱れた毛髪を櫛けずる (comb) と同義であった。女性の顔を整えるのも cosmetic である³⁵⁾。恐らくホーマーにとってオデッセウスは古代人が意識の獲得のための長い葛藤の末に得た英雄の元型、カオスの支配であったはずだ。

彼は特定の個人ではない。一眼の人食い男ホリュペーモスを殺しキュクロープスの追求から身を隠したオデッセウスは「誰でもない」^{ウーテス}姿としてであった。彼が「誰でもない」個人を超えた「意識」であったからこそ、死者の国の支配者ハーデスからも、ジョイスが新聞社の熱風^{ホットエア}に類比させた風の神イオロスからも、魔女キルケからもセイレーンからも、つまりあらゆる観念の幻想から逃亡し得たのである。だからジョイスによってオデッセウスは造形の「意識」であったはずだ。ブルームはその影であるといえるのだろうか。ただ確かなことは、一日の放浪の末1904年6月17日午前2時頃、不貞の痕跡の残る妻の側に身を横たえ、幾許かの瞑想の後に眠入るまで、ブルームの意識は作者の客体として生きていた。故郷に帰還したオデッセウスは妻ペネロピーに群がる男たちを次々に殺した。彼は人類の勝利者であった。エクレス街七番地の我家に帰還したブルームは妻モリーの恋人たちを「無限から生じ無限にくり返される連系の人々³⁶⁾」とみなした。なぜ嫉妬か?…なぜ猜疑か?…なぜ自制したか?…なぜ平静か?…。ブルームの意識の乾いた格闘が『ユリシーズ』の巻末をかざる。

彼はあくまで覚めた意識の剣によってライバルを殺した。妄想を薙ぎ伏せ薙ぎ倒した。かくて俗物ブルームは意識革命の勝利者であった? そして作者ジョイスは art の勝利者となり得た。

〔註〕

- 1) William M. Chace, *Joyce—A Collection of Critical Essays* (Prentice-Hall, New Jersey) p. 88.
- 2) William Y. Tindall, *James Joyce* (Charles Scribner's Sons, N. Y.) p. 3.
- 3) C・G・ユング, 高橋義孝訳, ユング著作集 vol. 1, 人間のタイプ (日本教文社) p. 157.
- 4)~5) Ibid., vol. 2, 現代人のたましい, 4) p. 263, 5) pp. 264~5.
- 6) ポール・ヴァレリー, 渡辺広土訳, レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説 (審美社) p. 12.
- 7) Herbert Gorman, *James Joyce* (Rinehart, N. Y. 1940) p. 93.

- 8) James Joyce, *Exiles* (Jonathan Cape, London, 1952) Notes by the Author, p. 163.
- 9) Ibid., p. 162.
- 10) Ibid., pp. 163~4.
- 11) Ibid., See, Introduction by Padraic Colum.
- 12) C・G・ユング, 江野専次郎訳, op. cit., vol. 3, こころの構造, p. 159.
- 13) James Joyce, *Exiles*, op. cit., pp. 173~4.
- 14)~17) アンドレ・ブルトン, 生田耕作訳, ブルトン集成vol. 5 (人文書院) 14)p. 18, 15)p. 16, 16)p. 17, 17)p. 31.
- 18) 岡田隆彦, 夢を耕す人——ミロの人と作品, 新潮美術文庫 (新潮社) p. 80.
- 19) アニエラ・ヤッフエ, 河合隼雄監訳, 美術における象徴性, 人間と象徴 (河出書房新社) 収録, p. 280.
- 20) パウル・クレー, 土方定一他訳, 造形思考(上) (新潮社) p. 14.
- 21)~24) ポール・ヴァレリー, op. cit., 覚書と余談, 21) p. 66, 22) pp. 87~8, 23) p. 89, 24)p. 88.
- 25)~27) アンドレ・ブルトン, op. cit., 25)p. 142, 26)p. 143, 27)p. 143.
- 28)~29) ポール・ヴァレリー, op. cit., 序説, 28)p. 17, 29)p. 18.
- 30) James Joyce, *Ulysses* (Modern Library) p. 61.
- 31) アンドレ・ジード, 若林真訳, 大げさな言葉には小さな療治, ジェムズ・ジョイス, 丸谷才一編 (早川書房) 収録, pp. 187~8.
- 32)~34) C・G・ユング, op. cit., vol. 2, 32)p. 108, 33)p. 114, 34)p. 115.
- 35) Bernurd Myers, *The Book of Art—A Pictorial Encyclopedia of Painting, Drawing, and Sculpture*, vol. 10 (Grolier) p. 14.
- 36) James Joyce, *Ulysses*, op. cit., p. 716.