

独白と対話

——ジョイスとベローの距離——

茂 呂 公 一

目 次

1. はじめに
2. ジェイムズ・ジョイスの周辺
3. 独白の意味
4. ソール・ベローの志向
5. おわりに

1. はじめに

昨年(1972年)の6月、『アクセルの城』(Axel's Castle)の著者エドモンド・ウィルソン(Edmund Wilson)の死が伝えられた。ソール・ベロー(Saul Bellow)が東大文学部主催、日米知的交流委員会後援のもとに来日し、“Who's Got the Story?—The Novel Since James Joyce”と題する講演を行なった僅か二、三週間後のことである。

ベローの代表作『ハーツォグ』(Herzog)を読む機会があったこと、彼の提出した「ジョイス以後の小説」について考えていたこと、また10数年前、私がジョイスの小論を書いた際、ウィルソンの著書が大変参考になったこと、などもあって、私は『アクセルの城』とベローとの40年という歳月と、その間の文学意識の変質といったものに感慨をおぼえずにはいられなかった。

『アクセルの城』は“A Study in the Imaginative Literatures of 1870~1930”のサブタイトルが示すごとく、当時の新しい文学の担い手として、イエ

イツ、ヴァレリイ、T.S.エリオット、プルースト、ジョイス、スタインをとりあげ、彼等を象徴主義文学の系譜において、French Symbolists との関連を論じた華麗な評論である。

もしこの書がアクセルの城の住人たちの擁護にのみ終始したものであったら、その輝きは消えてしまうだろう。事物は事物そのものであって、その奥には何もない、と言うロブ=グリエヤ、「方法の制覇を敢行した象徴主義は、科学者を真似たという意味において美的技術者だった¹⁾」のだと言うW.サイファーなどの後輩たちによって一蹴されてしまうからである。この書の興味は言葉の魔術の可能性に対して示した、ウィルソンの逡巡にあると言ってよい。ワグナー——マラルメに連なる、ヴィリェ・ド・リラダンの劇詩『アクセル』(Axël)の主人公アクセル伯が世俗を捨てて、神秘の世界を夢みた森深い古城に、ウィルソンが安住できなかつたということである。

ウィルソンが共産主義への傾斜とその幻影の中に生きなければならなかつたことは彼の回り道だったかもしれない。しかし彼が象徴主義の暗示的言語が将来他の何かと融合することを夢んでいたという点で今日に通じており、問題はその橋の角度と強弱にある。

その何かとはウィルソンにあってはどのようなものだったのだろうか。彼は現代においては作家のたどるべき道はただ二つしかないと言う。即ち神秘の世界を夢想するアクセルの道か、未開の原始的社会に自己の充実をみいだすラムボオの道か。しかし彼は究極においては、そのいずれもが閉ざされていることを知っていた。そこで彼は言う。「……アメリカの繁栄と想像されていたところのものの快適な享樂が、突如として生じた不安に道を開いたのである。そしてアメリカ人もヨーロッパ人もともにロシアというものを益々意識するようになりつつある。それは中央の社会的・政治的理想主義が、技師のみならず芸術家をも利用し鼓舞することができた国である²⁾」この道が幻影であったことは、ウィルソンばかりでなくペローにしても同じであった。

ウィルソンはヴァレリイの言う「象徴主義は益々高度に特殊化されて、ついには字謎や象棋xiàngqíのような知的遊戯の地位に零落する運命³⁾」、人間の感情を動

かす手段として書物がラジオ、映画、テレビジョンにとってかわられつつある危機感、に対してあらゆる論理上の防波堤を築こうとしていたようである。

結局彼は、客観から主観と主観から客観への相互作用を認識するところに落ちついたようであった。「……イプセンやフロオベルがその自然主義の戯曲や小説に、浪漫主義の感受性と言語を招来したのと同じように確実に、人間を隣人や社会との関係において研究する方向をめざす新しい反動の作家達は、象徴主義の新しい叡智と技法とによって益することがあろう。」、「客観的、主観的という我々の概念は、疑いもなく虚偽の二元論に基礎をおいてきた。……それ故古典主義と浪漫主義、自然主義と象徴主義は、真実のところ、虚偽の二者選一である。それ故我々は、自然主義と象徴主義を結合して、人間がこれまでに知っているいずれのものよりも豊富な、精妙な、複雑な、完璧な人間生活及びその世界の幻影を我々に提供するのをみることができるとも知れない——事実、それらはすでにそのように結合して、象徴主義はすでに自然主義と再び結合して、『ユリシーズ』という偉大な作品になった。⁴⁾」

しかし『ユリシーズ』は当時彼が認識していた以上の要素を含んでいたし、『フィネガンズ・ウェイク』は彼が抱いていた文学観をはるかに越えたものになった。ところで、『アクセルの城』の舞台は世紀末と第一次大戦後のヨーロッパであったが、今、舞台はアメリカに移っている。現代のアメリカほど狂気と文明が渦巻いている国はないだろう。そこから生れたベローは、ウィルソンの予言した一つの方向である、「人間を隣人や社会との関係において」とらえようとする作家であるが、彼は象徴主義の子孫ではないし、むしろそうした傾向を回避する作家である。

約半世紀をへて、アクセルの城の住人たちと全く反対の極にある一つの文学的志向と、そのジョイス観がより鮮明にされている。本稿の目的はジョイス的傾向の再検討と、ベローにみられるそれへの訂正の志向の一パターンをみてゆくことである。

2. ジェイムズ・ジョイスの周辺

ウィルソンは『ユリシーズ』を自然主義と象徴主義の融合とみたが、たしかにジョイスの態度はティボーデの規定⁵⁾にまつまでもなく自然主義的であり、フローベールの延長線上にあるだろう。またその内面描写はイメージ、シンボル、リズム、隠喩などといった点で象徴主義的である。事実彼はフランス象徴詩の流れをくむイマジスト・グループに属していたこともあったし、彼の「内的独白」はマラルメの友人であるエドゥアール・デュジャルダンにヒントを得たものであった。またこれはジョイスとユングの関係においても説明されよう。

しかしジョイス、プルースト、ヴァージニア・ウルフなどの作家には、それぞれの土壌こそ違っても、ある共通した時代精神があった。ベルグソン、フロイド等の影響がうんぬんされているが、彼等自身の中にベルグソンのものフロイド的のものが内在していて、それが哲学や心理学に強烈に反応したといった方が正しい。彼等に共通したのとは、極めて大まかに言えば、リアリティの曖昧さということになるだろう。言葉をかえれば、一瞬に意識される生の実感のみが彼等のつかみ得るリアリティだといえる。つまり彼等にとっては、過去、未来を含めた生が現在の瞬間に凝縮されてしまっているということである。ウルフは『The Common Reader』に再録された『How It Strikes a Contemporary』の中で、現代の作家は信ずることをやめてしまった、と言う。従って曖昧なものを伝えるよりはむしろ自己の感覚や情緒に頼ることになる。それ故ここからでてくる彼女の創作態度は次のようになる。

「精神に降ってくる原子をその順序に従って記録しよう、情景や事件が外見上いかにばらばらで、とりとめがないものでも、それらが意識の上に記すとおりにとどってゆこう。」

“Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.”⁶⁾

精神に降ってくるアトムは本来不連続なものであり、かつ無秩序のものであ

る。彼女自身、作品構成上のテクニクとしては訂正せざるを得なかったが、その方向においてはかわっていない。

一つの傾向をみる場合、ウルフの純粹さは容易に指標となり得るが、ジョイスは更に複雑になる。イギリスの伝統の中にはぐくまれたウルフに対してジョイスはコスモポリタンであった。ウルフが何も信ずるものがないと言っている時に、ジョイスは、はっきりと方法者に変身してしまっていた。ギリシャ人にとっては芸術と技術とは同義語である。方法者としての第一条件は対象との間の距離設定にある。ところが、20世紀小説の特徴である内面描写は作家とキャラクターの一体化が前提となる。ウルフは自己の文学理念を直截に述べながらも、感覚や情緒に密着して瞬間を確認し続け自殺した。しかしジョイスにあっては方法者としての意識が核となって彼を支えたのだ。彼の芸術家としての理想は次のようになる。

「芸術家は、天地創造のときの神のように、自分の創造物の内部か、背後か彼方か、上空かで、透明になって姿を消し、無関心に指の爪でも磨いている」

“The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.—”⁷⁾

ところで、ベローは現代小説の特徴をストーリーの消失にみている。「語り^{かた}の芸術 (the art of story telling) はかつては人間表現の最高の形式であったが、今袋小路に入り込んでしまっている。ジョイスやトーマス・マンのような作家はストーリーよりはむしろ whole civilization を考えていたのであって、現代の意識の重さや、恐るべき20世紀の重荷にたえ得るストーリーがない。⁸⁾」

一方ウルフは現代の作家には物語を語るができない、それは物語の真実性を信じ得ないからである、と言う。そして前述したように、曖昧なものを伝えるより、むしろその証言を信じ得るゆえに、感情や情緒に頼るのである。さらにベローは『ユリシーズ』はストーリーのない小説で、主人公レオポルド・ブルームは「いろいろなメンタルな物、知識の断片、叙事詩、宗教的伝統などの大海の中に生きており、彼は海綿動物のように、それに堪えている。ブルームの精神は事実^{じじつ}に溺れていて、彼は事実を尊重する義務感を感じている⁹⁾」と

述べている。ウルフが物語の真実性を信じ得ない、と言うのも、ジョイスの主人公が事実溺れた海綿体のような存在であるのも、起因するところは自己のリアリティを持ち得ないという一点である。換言すれば、作家の対象となる現実が崩壊しており、ウルフは瞬間の感性だけにたよらざるを得なかったし、ジョイスは断片全体をトータル・リアリティとしてとりあげざるを得なかったということである。

『ユリシーズ』を複雑にしている一因として、彼が20世紀の混迷を方法者としての認識を持つことによる以外には受けとめ得なかったことからくる自嘲がある。従って『ユリシーズ』は壮大で、多様で錯雑しており、かつ正確無比に構築されているが、全体をおおう基調はパロディになっている。彼のシニックな態度を W. Y. ティンダルが、“His humor is the proof of understanding and the sign of equanimity¹⁰⁾” とみるのは、ジョイスの自嘲をみていないからだと言わざるを得ない。また自嘲とは別にジョイスの笑いは対象との距離設定からくるものである。道徳批判などは姿をけし、作者の生の炎は消されている。それは科学者の態度に近いものだろう。

さらにまたここで一言しておかねばならないが、多くの人がジョイスの作業を人間解体という言葉でよんでいるが、彼は生の断片を無意識と意識の間の領域にまでおりてゆき、細大もらさずひろいあげ、レオポルド・ブルームという人工人間を創りあげたのであり、それは解体ではなく創造そのものである。彼が『ユリシーズ』をホーマーの『オデッセイ』漂流の部18挿話に厳密にパラレルさせたのは、彼がホーマーの神話に世界と人生のパーフェクト・パターンをみたからであろう。『ユリシーズ』をはじめ、T. S. エリオットの『荒地』やトーマス・マンのヨーゼフ四部作、ヘルマン・ブロッホの『ウェルギリウスの死』などにみられる現代文学の神話への傾斜については、後にゆずるとして、現代の時間感覚にして10年という歳月にわたるオデュッセウスの地中海漂流が、『ユリシーズ』においては、1904年のダブリン市を舞台にした10数時間のレオポルド・ブルームの深層意識の表示によって描かれている。生死のわからぬ夫の帰還を待つ貞淑な妻ペネロピーと父を求めて旅立つ一子テレマカス

が、夫の留守中に恋人をベッドにひき入れるブルーム夫人モリーと、生後まもなく死んだ子を代理する、神をすてて精神的放浪をつづけるスティーヴン・ディダラスによって対比されていることは言うまでもない。生の全体を秒刻みで汲みとる方法においては、目覚めから睡眠に入るまでの時間で充分であり、それ以上であっても、また以下であってもパターンは崩れる。

ウルフやジョイスの場合は、またプルーストにあってもそうだが、時計の刻む時間は無意味であって、ここでは主観的時間のみがすべてである。従って19世紀小説の多くにみられるような人生を一つのプロットの中にとらえる case history 的なものは生れ得ない。たとえば『ダァバヴィル家のテス』を次のように描けるトマス・ハーディには彼なりの価値体系があったからである。処女——もう処女ではない——再生——その結果——女は償う——改宗者——応報。

ペローが『ユリシーズ』の登場人物を「巨大な閉鎖された主観的意識体系」(huge and closed system of subjective consciousness¹¹⁾) とみたのは実感であろうが、「インフォメーションやディタァの多様性は、ストーリー自体が無視されているから極めて幻想的で、強力で、圧倒的である¹²⁾」という見解は当然すぎて間ぬけた感じすら与える。何故なら『ユリシーズ』には生誕、死、性、眠り、食、消化、排泄が五感を通して生命のサイクルとして描かれているのだし、ブルームはあらゆるインフォメーションやディタァを網羅した綜合体なのだから。Modern Library 版 768 頁の大半を主人公の10数時間の意識の表示にあてれば、結果的に人間は動物的な姿をあらわさざるを得ないだろう。こうした意味においては、『ユリシーズ』は動物的自然主義の作品とみることもできる。

アニエラ・ヤッフェが『美術における象徴性』の中でユングを引用して極めて興味ある見解を述べている。

「心のより深い層は、それが暗闇へと後退していけばいくほど、その個人としての独自性を失ってしまう。『ずっと下の方』へ、つまり、自律的な機能体系に近づけば近づくほど、ますます普遍化して行き、ついには、肉体の物質性

すなわち化学物質にまで普遍化し、解消してしまう。肉体を作っている炭素は、単純に炭素そのものである。だから、心はその『底では』、まったく『世界』そのものなのだ。¹³⁾」レオポルド・ブルームは、まさに「個人としての独自性を失った」、普遍化をめざして創造された存在なのである。また、やはりユング研究者であるマリー=ルイス・フォン・フランツが、おそろしい空虚さと退屈に悩まされる近代人にとって、「なお価値のある唯一の冒険は、無意識の心の内部領域に存在している¹⁴⁾」と述べているが、心理の内部領域で普遍化された存在は、類型化された存在であり、それはユングの言う神話類型に通ずるものであろう。しかしそこに至るもっと前段階にあるウルフの場合の普遍化への願望についてまず簡単に考えてみたい。

彼女の感性への依存とその普遍化の作業は、彼女の作品のすべてが示しているが、任意に一つの場面を選んで最も単純な一例をみてみよう。

彼女のヒロインであるダロウエイ夫人がロンドンの路上でビッグ・ベンを聞く。ああ、いまビッグ・ベンがなっている。鉛の輪がいくつも空中に融けてゆくこの瞬間、私は生きている、という意識にとらわれる¹⁵⁾。しかしそれだけでは彼女の生の証言にはならない。ウルフは路傍の人たちにもビッグ・ベンを聞かせなければならない。はなれた場所にいる誰かが、その聴覚を通して何んらかの反応を示す。そのみじかい時間のうちに、彼女の意識がどのようにひろがるかと、それと、ビッグ・ベンと他者の反応との間に或る同時性の空間がつくられる。その中で彼女の独自性は失われ普遍化される。ビッグ・ベンという無機物には決して消滅することのない永遠性がある。彼女の死後も鳴り続け、人の耳をうつはずである。心の状態と現象界のできごとをつなぐことによって、意識の深層で彼女の証言となりうるのである。我々がこの変哲もない場面にひかれるのも、また『ユリシーズ』の複雑に交錯した文体の中に散在する、ある事象と他の事象との同時性にひかれるのも、この同時性のもつ普遍化の機能と、我々の裡にある瞬間の普遍化への願望とが反応するからであろう。これはユングの提出した「同時性」(synchronicity)の概念とは、もちろん異なったものであるが、深層意識のなかのひとつの元型が活動性をあたえられたという点

では近位置にあるものと思われる。

ジョルジュ・プーレは『人間的時間の研究』の序論で次のように述べている。「……この世紀のすべての不安のなかで、もっとも頻繁にあらわれてもっとも痛切なのは、持続の不連続感が生み出す不安であろう。意識は自分が実在するその瞬間のなかに退避して、自分が呈する実在のさまざまな継起的様態が、一つまた一つとすぎて自分からのがれて行くのを見る。自分が生きていると感じるのは、自分が瞬間ごとに、自分の背後に、いままで自分自身であった一瞬間を見送るのを感じることである¹⁶⁾。」

このような現代人の不安は、プーレによれば、天地創造から最後の審判にいたるキリスト教的時間の崩壊からくるものである。一方中世のキリスト者にとっては歴史の時間と個人の時間とが軌を一にしていたのであり、被造物である個人の存在は、「なるほど、つねに無に向っていた」がそれは「一つの側面、彼自身の一つの側面が無に向っていたにすぎなく」「他の側面は、彼の実在の原理によって、いまのまま存在するものでありつづける方向を旨ざしていたのである¹⁷⁾。」つまり個人の実在感は今現在の瞬間に感ずるそれではなく、持続する一つの存在として感じられるものであった。従って彼にあっては「実在と持続とのあいだには、現実的な区別はなく」、「いかなる存在も、現にそうである姿のままで存続¹⁸⁾」すべきものであった。

このような神によって掌握された時間の崩壊の中にあって、瞬間のなかに退避した自己の実在を言語によって普遍化することこそジョイスの周辺の作家たちの意図したものであると言えるだろう。

ところで、時間のとらえ方には輪廻 (metempsychosis) の概念にみられる永劫回帰的な思考法がある。プラトン、ヴィコー、ユング、シュペングラー、アインシュタイン、トインビーなども、ある意味では事物の循環説をとる思想家であろうが、欧米の新しいジョイス研究家は、彼らの影響をジョイスの中にみているようである。『オデッセイ』自体、主人公の祖国と家からの出発と帰還の物語であり、それはまた父の departure と子の quest のパターンと重なり、二重の cycle が大枠となっている。『ユリシーズ』には前述したように消化と

排泄、墓地と産院の場面に象徴される死と生誕、臍の緒のイメージ、週日の繰返し、歴史、天体の運行など、かぞえあげればきりのない cycle の事象が組み込まれている。このような人間や事物や時間の cyclical recurrence に、ジョイスが *lex eterna* (*eternal law*) をみていたのだという内容の小論を、筆者はかなり前に書いたことがあるが、現在ではほぼ定説化しているようである。

今回ペローがジョイスの作品を *whole civilization* を定着したものと述べたのは、この様な意味においてであろうが、ペローも言うように多くの批評家が文学の世界を哲学の次元で論じている点が作品の鑑賞をさまたげている事実だけは、筆者も含めて訂正する必要があるだろう。輪廻を意味する *metempsychosis* という語は、ブルームの意識では “*met him pike hoses*” つまり「彼のとがったホースに会った」といったパロディ化がなされているし、子宮と墓穴の連想も *womb* と *tomb* の語呂あわせによって成立している。また、ブルームは妻の浮気を知りながら心の痛みをもってダブリン市を彷徨するのだが、彼が帰宅して、妻のベットに入る際の彼の意識は次のように記述されている。「新しくさっぱりしたシート、振りかけられた香水の匂い、彼女のものなる女性の肉体の存在、彼のものに非ざる男性の肉体が残した印跡」の残っている彼女のベットに入った時

「彼がもし微笑したとしたら、そのほほえむ理由は？」「はいってくる者は誰でも自分が一番先だと考えるが、後につづく多くの人々からは最初であっても彼以前の多くの人々からすればつねに最後のものであるにすぎない、無限から生じて無限にくり返される連系の人々からすれば最初でも最後でも唯一無二でもない、然るにめいめいが自分は最後で唯一無二だと考えることに思い到ったから。」(名原氏訳)

“If he had smiled why would he have smiled ?

To reflect that each one who enters imagines himself to be the first to enter whereas he is always the last term of a preceding series even if the first term of a succeeding one, each imagining himself to be first, last, only and alone, whereas he is neither first nor last nor only nor alone in a series-*originating in and repeated to infinity.*¹⁹⁾”

このように、少なくとも『ユリシーズ』におけるジョイスの事物の循環の

概念はカリカチュアの形をとっているので、多くの批評家と同様にペローの「Joyce's aim in the novel is to impose unity, stillness, stasis on restless facts,……²⁰⁾」という見解を認めるには条件を必要とする。『Portrait』の主人公ディダラスにジョイスが語らせた、トーマス・アキナスの美学理論、「全一、調和、光輝」をかねそなえた静的な芸術の理想像をそのまま『ユリシーズ』にあてはめることは危険であろう。上記のようなブルームの態度に代表されるジョイスの作品の基調を無秩序と無力の容認であり、ジョイスはそれのみが、人類に超越力を与えるのだと考えた、というペローの意見にも不満がのこる。restless facts に秩序を課したというのは、作品構成のテクニック上言えることで、ジョイス自身は痛みをもっており、ジョイスの作業は傷あとのつくろいであり、たとえば彼がヴィコーの歴史循環説の中に eternal law を見いだしたかどうかは、今では筆者にも疑問が残る。客観的世界における現実と、小説における現実つまり虚構との混同は絶対にさげなければならないが、作品に現れる実像と虚像の濃淡の度合いは作家の才能と気質に負うところが多い。後に述べることになるペローの志向はかなりモラリスト的なものである。

ところで、ヘルマン・ブロッホは現代の芸術家の悲劇は、プロテスタント革命後、人間が世界の中心に据えられて以来、価値体系に崩壊が生じ、価値体系の中心になる倫理感の亀裂の下で世界の全体像を統一のうちにとらえなければならない悲劇なのだ、という見解をもつのだが、このブロッホにしる、T. S. エリオットにしるジョイスの功績を認める人たちは、記述や描写の対象たり得なくなったリアリティを表現可能にしたのが、ジョイスの神話的方法だという。

神話は古代人のプリミティブな認識の結実であるが、ティンダルの言うように古代人の覚醒した精神状態は、現代人の無意識界におけるそれと結果的に極めて酷似しているといえる。“The waking mind of primitive man is the unconscious mind of modern man²¹⁾」しかし、また反面、現代人の意識も我が考えているほど古代人のそれと遠いものではない。我々の夢の中や、精神が極度に衰弱している状態にあっては、時間感覚にしる、事物の認識法にしる、古代人のそれと同じか極めて近いものになっている。このような個に潜在

する種の痕跡の存在については、すでに多くの人類学者、心理学者、文芸批評家たちによって指摘されているが、ここではエドワード・G・バラードとリュシアン・レヴィ＝ブリュールからの一節を転記するにとどめよう。

「人間性にみられる原始的性格は、人類の歴史の過去の特定の段階と関係があるばかりでなく、すべての時代のすべての人々に関係がある。われわれの幼年時代は、一定の時期がくると脱皮してしまう蛇の皮のようなものではない。むしろそれは、樹木の年輪のようなもので後期の成長のなかにその姿をとどめ、形姿を決定するものなのである²²⁾。」

「田舎では、いや大都会でさえ、原始人と同じように考え、感じ、実際、行動する人々とめぐりあうのに、あちこちさがしまわる必要はあるまい。どれほど知的に発達しているにせよ、すべての人間精神には、原始的な精神構造の根深い基盤が残されていることを、おそらくわれわれは認めなければならないだろう²³⁾。」

いうまでもなく我々の内部にある原始的な精神構造を白日のもとにさらすことは、ある分野の学問的成果ではあるが、しかしそれが芸術の仕事であるかどうかには大きな疑問がある。ブリュールは上記の記述に続いて、これが失われるならば「詩とか芸術とか形而上学とか科学的発明——要するに、人間生活の美と高貴を形成するほとんどすべてのもの——が喪失してしまうことになる」と述べているが、これを全部うのみにすることはできない。一方、バラードは「美の経験は、この原始的な存在との健全な交流を保つ手段であるかに見える。」とさりげなく続けているが、少なくともこの記述に関するかぎり、また、こと芸術に関するかぎり、筆者は後者の意見に傾かざるを得ない。何故なら、芸術的な美は「交流を保つ手段」としての方法の中に、つまり露出と隠蔽の過程にみいだされるものだと思うからである。

前にもどることにして、古代人は対象をイメージによってとらえたが、イメージは我々にとっては、瞬間を確認するものであり、それはシンボルによってのみ表現可能となる。また、我々の意識と無意識との交信は、ユング的に言うなら、主に夢によってなされるものであり、「無意識は意識の偉大な案内人、友人、相談役」であり、「無意識界の言語と“住民”とが象徴²⁴⁾」ということになる。ジョイスは『ユリシーズ』において、ブルーム夫人、モリーをねむりに落ちる寸前の領域で、句読点のない彼女の「内的独白」を通して描いたが、

最後の『フィンガンズ・ウェイク』では夢の世界に入ってしまった。

深層意識界のシンボルによる表現が、現代の我々の書く側にも読む側にも意味をもっている事情を、ユング学者であるジョセフ・L・ヘンダーソンは次のように説明している。

「現代人の患者がみるかすかすの夢のなかにあらわれる物語と古代の神話とのあいだの類似は、けしてとるにたらないことでも、偶然的なものでもないからである。なぜそのような類似が存在するかというと、現代人の無意識の心には、かつて原始人がその信仰や儀式のなかに表現していた象徴の形成能力をまだもっているからである。そして、その能力は今なお、非常に心的に重要な役目をもっている。われわれは自分が意識している以上に、象徴によって伝えられるメッセージに依存しており、私たちの態度も行動も深くそれによって影響を受けている²⁵⁾。」

外部のリアリティを失った作家が、より非理論的な、意識の下層に存在する時代と民族を超えた普遍的世界から、古代人に類似した時間の概念や、事物の認識法を通して、現代の混沌の中に虚構の世界を構築しようとしたことは決して不思議ではない。今世紀の初頭にあつて、この虚構の構築に最も明確な意図をもって挑戦した作家がジョイスであろう。神話は古代人の記憶の沈澱物であり、願望の综合体であり、それらを或る時期の天才が形象化したものであるといえよう。ジョイスは現代をおおっている虚無感の堆積を、それが意識の下のベールにおおわれているため、また言語の法則ともいふべきシンタックスにとられていたため、過去のいかなる作家によつても表現されえなかつたが、確かに堆積しているものを形象化したのである。しかし『ユリシーズ』におけるジョイスのこうした実験は、分析した断片をひろいあげることによつて『オデッセイ』のパターン内で再構成したのであるから、神話への挑戦ではあるが神話にいたつてはいないだろう。ジョイス研究の主流は、いま、『フィンガンズ・ウェイク』に向けられている。

3. 独白の意味

現代小説にみられる独白形式による表現の横溢は、一体なにを意味しているのだろうか。これは、それぞれの作家の個性にかかわってくる問題でもあるか

ら、一概に論ずることはできないが、一つの時代精神の反映であり、前に述べたジョイス的傾向と密接に関連するし、また、これから述べるソール・ベローなどの志向ともつながってくるので、ここで一応考えておかねばならない。

言葉のもつ機能を、ある目的の実現のための手段としての機能、つまり、目的地に達するための歩行動作的なそれと、言葉の語感、イメージをリズムによって組合せ、純粹に美的表現のみを目的とする、ダンスにたとえられる機能に分類したのはヴァレリイであった。だが、この言葉の象徴化、隠喩化、音楽化への傾向が、「ついには字謎や象棋のような知的遊戯の地位に零落する」運命を予言したのも、ほかならぬヴァレリイ自身であったことは前に述べた。

象徴派の詩人たちが表現しようとしたものが、なんであろうとも、ヴェルレーヌが何よりもまず音楽をといい、マラルメが、ワグナーが詩人の仕事を侵害しているという逆説を言わざるを得なかった時点で、彼等の言語への不信は決定的になっていたと言ってよいだろう。

言葉に対する不信は心理学者によっても明らかにされた。V. ウルフが、たとえそれがいかにとりとめのないものであっても、「原子が心象に落ちてくる順序に従って記録しよう」としていた以前に、ウィリアム・ジェイムズは、人間の「記憶、思考、感情などは、本来の意識の外側に存在する²⁶⁾」ものだということを教えてくれ、流動する意識の状態に「意識の流れ」(stream of consciousness)という用語を用いた。彼はさらに、この意識の流動を言葉でとらえようとする操作を、雪片の結晶を温い掌でとらえる場合にたとえて、その困難さを述べている。つまり、ある名辞 (its term) に向って動いている意識の動きをとらえようとする、実際には、何か固定的 (substantive) なものを静的 (statically) にとらえてしまっており、それは機能も傾向も、センテンスにおける独特な意も、まったく蒸発されてしまっている、だから流動する意識を言語化する作業は、「暗闇をみようとして、ガスライトに点火する」ほど不可能に近いというのである。

この常に流動し、変貌する意識の様相を表現するために多くの作家が用いた意識の流れの手法や内的独白は、ベローの言うとおりに、本来 storyless であり、

コミュニケーションの意図を放棄した表現様式である。「意識の流れ」(stream of consciousness) と内的独白 (monologue intérieur) は厳密には区別されるべきものだが、概念的にはほぼ同一視してよいだろう。内的独白について、エドゥアール・デュジャルダンの示した定義は次のようなものである。

「内的独白は、詩の分野に近い性質を持ち、人物が心の内奥の、無意識にもっとも近いところにある思想を、論理的構成にはおかない、未分化のままの状態、聞き手なしに無言で語られる言葉であり、統語法上最小限の単位に還元された直接法の文章を用いて、あたかも思想が心に浮ぶままを再現したかのごとき印象をあたえるように構成される²⁷⁾。」

この定義のあいまいな部分をロバート・ハンフリーは次のように訂正している。

「内的独白とは小説において表面上は部分的にか、あるいは全く語られていない作中人物の意識内容および経過を表現するのに用いられる技法で、それらの心的経過が慎重な言葉に形成される手前で、さまざまな意識の制御段階を移ろうままに描出しようとするものである²⁸⁾。」

後者において訂正された主な点は、無意識に近い領域の表現である必要はないこと、その経過も含まれること、などであるが、特に言葉に形成される手前の段階にある意識の内容を表現するという点で、古来からある演劇的独白と区別している。ところで、このような小説上の技法がクローズ・アップされたのは世紀末から今世紀初頭にかけてであるが、それ以前の作家たちによっても、これに近い方法による描写は行なわれており、こうした傾向は、前述したW. ジェイムズの科学的発見とは直接的に関係のないところから現れたものである。つまり、それは小説の内面化への傾向と軌を一にして生れたもので、その過程において心理学の影響を強く受けたにもかかわらず、小説がみずから選んだものである。デュダルジャンの定義はW. ジェイムズを知らない処から生れ、ハンフリーの改正はジェイムズの知識に負うところが多いという差があるにすぎない。

それにしてもこのような前言語による小説の構成法は、あまりにも大きな変革といわざるを得ないだろう。もし、人間の単なる“叫び”を体系化した原動

力が人間の精神に依存する分野の何ものであるとするなら、作家が確信をもって描ける対象が、極言すれば、その精神の分野から分離し、生物の普遍的な「自律的機能体系」に近い領域にまで後退したことになる。また換言すれば、これら作家のリァリティが従来のシンタクスによって表現される世界にはみだせえないことを意味する。ジョイスが方法者としての認識を特に強く持たざるをえなかったのも、こうした理由によるものだろうが、もし作家の現実後退の要因を無視して考えるなら、(勿論考えられないのだが)言語で成立する小説というジャンルの芸術の極限での実験であると言わざるを得ない。

ペローの次のような見解は、こうした事情を指しているともみてよいだろう。

「ジョイスの二つの大作は、modern condition と文明化された生の意味についての知的結論から導き出された、奇妙なナレィティブである。それらは terminal works であり、それらの作品で、芸術が今日表現しうるほとんどすべてのことを表現しているという感を与える²⁹⁾。」

それでは、このような究極の状態からストーリーの復活をとなえるペローは、ストーリーをどのように考えているのだろうか。今回の講演における僅かな表現から推測すれば、それは神経組織 (nervous system) のように、それによって混沌に秩序を課し、熱狂状態を鎮静するものであり、それがないと、存在が混乱し、でたらめなものになってしまうもの、ということになるが、さらに敷衍して言うなら、要するに^{かた}語りの芸術であり、登場人物に或る目的をインジェクトすることによって、人物と人物の間に緊張した関係を創り出し、そのプロセスにおいて、ある意味と価値を生じさせる文学行為を指しているともみてよいだろう。このようにみてくると、ジョイスの周辺の作家の文学観とペローのそれとは、小説という同じジャンルにあって、非常に遠い、いわば両極端に位置していることがわかる。

ペローのストーリーの概念からすれば、独白による表現はまさに storyless であり、小説は沈黙のなかで構成されていることになる。何故なら、作者は登場人物に、語りかける言葉を与えていないし、また与えることができないのだから。たとえば、ジョイスの主人公ブルームはペローの言うように、事実のな

かに溺れ、ふくれあがった海綿体のような存在である。言葉は、当然、事実と密着していなければならない。なるほど彼の意識は言葉にあふれ、雄弁である。しかし、彼には氾濫している事実を統一する精神がないから、彼の言葉は他者に語りかけるようなシンタックスのうちに統合されたものとはなり得ない。作者はそうした意識の拡大した人物を設定することによって、彼の独白を通して、作者の認識の全体像を表現しようとしたわけである。しかし、これをベローに言わせれば、ブルームをブルームたらしめているのは“the absence of a story”なのであり、ストーリーがあれば、ブルームは“the prisoner of data”にはならないだろう、ということになる。さらにまた、彼はストーリーを持たないということは、人間存在の極限状態に身をゆだねることだ、とも述べている。

従って、ジョイスとベローとの間には当然ロゴス的なものの介在が問題になる。しかしこのロゴスという概念には、芸術家の気質とか、才能の質といったものとは、あい入れない部分があるように思われる。芸術家はその創造過程において、結果的にロゴスに接触することになると、なるまいと、見ぬふりをして通り過ぎるものである。しかし哲学者でもあるH. ブロッホは、現代の混乱は実証主義がロゴスと精神を追放したことから生じたのだ、という記述法をとっている。彼は言葉はそれぞれの価値体系の中でしか通じなくなってしまうっており、もし通ずることがあっても、権力者による絶対的な命令か、形骸化した対話においてしかない、と言う。また我々は実証主義的思考に毒されており、信じられるものは、数学的に証明されるか、自分自身の感覚で捉えられたもの以外にはない。従って精神的なものは、自らの命を絶たざるをえないし、「精神の伝声器であり、容器であり、形であるロゴス³⁰⁾」も、実証主義的証明力の前に、精神とともにその表現手段を失った、というのである。

ブロッホ流にいうなら、現代は実証主義的沈黙におおわれた時代である。沈黙とは、マックス・ピカートのように本来「単なる言葉への断念」以上のものであり、沈黙は「時間がそこにおいて成熟し充つところの土壌³¹⁾」でなければならない。しかし現代を支配している沈黙は、次の言葉への期待をはら

んでいない、無能力的なものである。

独白とは、作家がこのような不毛の沈黙を強いられながらも、作家としての本能によって発動された、唯一の表現形式である、と言ってよいだろう。

このように考えてくると、ペローのとなえるストーリーの復活は、言葉の復活であり、ロゴスの蘇生でもあるから、実は大変な問題をはらんでいることになる。

4. ソール・ペローの志向

ペローのジョイス観を縦糸にして、現代文学に大きな影響をあたえている、ジョイス像の輪郭と、作家の言語不信について、極く大まかに述べてきたが、ジョイス的なものに究極の姿をみるペローは、どのような方向をめざしているのだろうか。彼は文学というものを、前述したような理論的次元からひきもどすことから始めているようである。文学がより理論的に、哲学的に、科学的に、心理学的に、分析的に、感覚的に、よりアカデミックになっている事実を、彼は“……discourse has gained over expression”という言葉で述べている。

彼の文学観をもう少しきいてみよう。彼は20世紀文学の特徴はストーリーから結論を引き出すのではなく、結論からストーリーを創り出す傾向があり、ジョイスの二作は高度に発展したセオリーと、知的結論の結実だとみている。そして現代の小説にストーリーの要素が希薄になっている原因は、社会的、政治的重圧が個人を圧倒して、個人の経験は価値を奪われ、ドラマティックな要素が生活の中から消え去って、個人は演技者になろうとする期待も空しく、舞台に登場する機会がないからなのだ、と述べている。つまり、現代でストーリーを有しているのは、個人ではなく、社会自体なのである。

従って既存の描写形式や言語形態によっては、退屈な、くだらぬストーリーしか成り立たず、我々の切迫した緊張感にたえうるものにはならないから、古い仮説の拘束からはなれて、人間という実態を再検討する必要があることを彼は強調する。そして彼は、これを極めてオリジナルな方法で実行した作家がジ

ヨイスなのだと言い、次のように述べている。

「古い仮説をとりのぞいてジョイスは問うている。人間とは何であろうか？ 彼は答えている。人間は Bloom であり、Molly であり、Earwicker であると³²⁾。」

このようなペローの見解は極めて自然であり、細部にこだわり過ぎて、symbol-hunting のみにやっきになっている多くのジョイス研究者からは得られない、実作家としてのユニークなものである。しからば、このジョイスの主人公たちは……？ という問がすぐ返ってくる。ところで、芸術作品の理解とは、読む側の者がその中で自身のイマジネーションを照応させる作業にすぎないという逆説めいた宿命が内在する。ペローは、ジョイスにとっての真の人間の姿は変貌自在の多面性をもった、コミカルな人間失格的な存在ということになる、とみており、また無秩序と無力の容認のみが超越力を人類に与えるというのがジョイスの考えた、とも述べている。(…an acceptance of huge, hopeless disorder and impotency, which alone he thinks can liberate the greatest energies and give the human being transcendent powers that are denied to the ambitious and the purposive.³³⁾)

これまでこの小論では、ブルームは血肉をそなえた特定の個人ではなく、現代人の意識にひそむ沈澱物に衣服を着せて、ダブリンの街を一日歩かせたものだ、という見方をとってきた。ペローにしる、『ユリシーズ』をジョイスのセオリーの結実だとみているのだから、それほど遠くない見解を持っているとも思われるが、彼は気質的に、より ambitious で purposive であることはたしかであり、その辺にも彼の文学を理解する鍵があるように思われる。

ペローには人生の意義の減少が芸術の価値の減少をもたらせているという根強い認識がある。それ故彼は、極めて当然のことだが、個人の意義をみなおすことから出発しようとする。ここで留意すべきことは、パーソナリティの意味である。ペローのいう個性、または個人は全体に対する個であり、換言すれば“人間”である。浪漫主義者たちの主張した、他者と異なるパーソナリティは、社会から遊離することによって成立したが、やがて象徴主義者ともなると、社会からの遊離を深め、混迷の中に入っていった。

ペローの主張する人間は完全にリベラルなものでなければならない。従って、彼の擁護するキャラクターは階級決定論によって決定されたものでも、現代心理学によって分析されたものでもない。

彼は今回の講演で次のように述べている。「人間存在のなんたるかを見きわめてしまったということ、我々はいま、人間の最終的、絶対的イメージをつかんでいるのだということは誤った考えである。最もシンプルなことがらに再検討の余地が残されており、それらは常にミステリアスなものなのである。人間のいかなる絶対的なイメージも文学のイマジネーションには受諾できないのである³⁴⁾。」

彼のこうした心情は、彼の過去の精神遍歴の末に到達した結論でもあろう。彼の初期の作品にみられる主人公たちは、歴大な社会のメカニズムの中で孤立せざるを得ない現代の典型的な疎外された人間である。しかしペローにみられる特徴は、いかに『Dangling Man』の Joseph が苦闘の末に発見したものが「閉ざされた、希望のない牢獄」(a closed, hopeless jail)³⁵⁾であろうと、また『Seize the Day』の Wilhelm がアフリカへ逃避しようと、社会に対する意識のきずなは決して遮断されていないという点である。

ペローは今回の来日中、“I'm sure nobody ever asked Daniel Defore all these questions about Robinson Crusoe.³⁶⁾” といって、自分の作品については口を閉ざしていた。しかし雑誌『群像』での、小島信夫、佐伯彰一両氏との対談において述べられた次の言葉は、ここで記しておく必要があるだろう。

「……たしか十年ほど前に、私の心や感情がある変化を体験したことがあります。それまで何年も自分を導いて来たいくつかの信条があるとき突然適当でないと——愚かだとか浅薄だとかいうほどではないまでも——思われるようになったのです。……つまりもろもろの自然の力だとか、無意識の世界に対するロマンチックなあこがれだとか、そんなことを素朴に信じていたのです。……私はそれらのすべてから遠ざかりました。最初は『雨の王ヘンダソン』を書き、喜劇化することによって作品の上で遠ざかり、次には気持の上でも遠ざかるようになりました。³⁷⁾」

さて、このようなペローの心情の変化は『オーギィ・マーチの冒険』の1953年と『雨の王ヘンダソン』の1959年の頃であることがわかるが、1963年の

『Encounter』誌11月号にのった彼の講演、『Some Notes on Recent American Fiction』における、この一世紀のヨーロッパ文明の傾向と、それをうのみにした現代作家に対する攻撃によっても明瞭に推測することができる。人間とは何かについての謎を近代の作家は解明してくれなかったし、なによりも人間存在のなんたるかを見きわめたかのような哲学者や芸術家の態度こそ誤りなのだ、という見解も現在まで変わっていない。このような彼の見解が最もよく示されているのが、1964年に出された『ハーツォグ』(Herzog)であろう。『ハーツォグ』については、『城西経済学会誌』第8巻3号に掲載された森哲夫氏の論文によって明確に解明されているので、ここでは上記のようなベローの文学観を支える、主人公ハーツォグの思考形態を、紙幅の許す範囲でみてゆきたい。

『ハーツォグ』は一人の知識人が、離婚という家庭の崩壊と、隣人や友人とのかかわりあいの中で、生きることの意味を古今の思想家に問いかける知的闘争の記録である。主人公ハーツォグは、ベローの経歴や、彼の講演やエッセイなどの論旨からみて、彼の実像に極めて近いものとみてよいだろう。ここで彼は、前述したような、人間は不可解な存在なのだという一点を核として、すべての思想体系や、既定概念に疑問をなげ、かつ否定し、彼の従来からの姿勢を小説という形で再確認してみせてくれている。

ハーツォグにあっては、「伝絶のすべてが絶滅し、信仰教条は否定され」道徳観念は死滅した、プルードンの言う「暗黒と悪の」世界は「罐詰栄養物」にされてしまう。「シュペングラーの《プロシヤ的ソシアリズム》常套的な《荒地》予感、疎外と称する安価な精神刺激剤、不真正性と孤独感についての通俗哲学者の饒舌」も壘詰めの漬物であり愚かしい不毛思想である³⁸⁾。

また「われわれの文明のうちに、西欧宗教思想の生んだ希望の敗退を見る歴史主義の近代的形態」にも彼は飽きあきしている。彼はハイデガーの説く日常性への第二の転落、の日常性とは何か、どのような哲学者も答え得ぬだろうし、人間体験における日常性こそ、ここ数世紀のもっとも根本的な問題であるにもかかわらず、「より正確には、そこまで奥深く考察していない」のだとも言う。彼の認める思想家はモンテーニュとパスカルである。何故ならこの二人

は「ほかの問題では、いろいろと所説を異にしているが」、「人間の徳もしくは精神能力は、その日常生活によって考量さるべきものであるとの認識を」もっていたからである³⁹⁾。

「……G. E. ヘーゲルは、人間生命の本質を歴史のうちにあると理解した。歴史、記憶——それこそ、人間を人間たらしむるもの。それと、われわれの死の知識。“人によって死が生じた。”死の知識がわれわれのうちに、他者の犠牲において自己の生を延長せしめる願望を発生させる……」、「だが、それもみんなまちがっている！⁴⁰⁾」

そしてまたキルケゴールについては、次のように疑問をなげる。「生きている者はみな、絶望のうちにある。(そうだろうか?)そしてそれが、死へむかう病いである。(そうだろうか?)……⁴¹⁾」

ホッブスやフロイドなどは、確信をもって「われわれが《本質的》になんであるかを教えはしても、完全な満足まではあたえていない。それはルソーについてもいえることだ。⁴²⁾」

「彼自身の個性は、事実と価値の双方から遮断されていた。」と言いながらも、「科学的思考が、価値にもとづく考察をあやまらせるとの意見」には納得できず、「宇宙空間がいかに広大であろうと、人間の価値まで破壊することはなく、事実の領域と価値の領域は、恒久的に隔絶するものでない」と強いて確信しようとする⁴³⁾。

そして彼は「思想に、実存の夢からの覚醒を求めてよいものだろうか。考察にそのような力があるだろうか。」と疑う。何故なら、「それはまた新しく第二の混乱の国にいざなう夢」、「いっそう錯綜した昏迷の夢」にすぎないからである⁴⁴⁾。

小説の終末に近づくとつれて、彼の心境は次のように変化してくる。「歴史意識の深まりがもたらした奇妙な結果は、生きるために、生存の意義の解明が必要と信じられるにいたったことです。人はその生存条件をあきらかにしなければならぬとの意識。しかし解明されぬ生命が生きるに価いせぬにしても、解明された生命もまた、生きるに耐えられぬものではないでしょうか。……」

「さいわいおれは、一般大衆の生活から遠くはなれて生きる手段を持ちあわせなかった。おれはそれを感謝している。できるだけ多くのものを、大衆と頒けあって暮らしてきた。これからも、おなじ生き方をつづけてゆく⁴⁵⁾。」

ハーツォグの心は「たよりない希望を追い狂人」、「熱情的で性急、自意識過剰な喜劇中の人物」、「ぼくの行動には歴史的な重要性がある」とゆれ動く。そして「しょせんわれわれは、太陽の周囲に軌道を描く鉱塊上に派生した生物にすぎぬ。そうだとしたら、なぜこのような高遠至上の尺度を必要とするのだろうか?」と疑いながら、「壘の口からじかに牛乳を飲み、胃を鎮め、不安な心を溺らせ、睡眠を求める。」「マーコ、ディジー、ソノ・オグキ、マンドリン、ポントリッター一家」など隣人、友人、離婚した妻、愛人などに思いを馳せる。最後にハーツォグの思考のおちつくさきは次のようになる。

「おれは、おれ自身を見る。胸を、太腿を、脚を、——そして頭を見る。なんとも奇妙な有機体。やがては死んでいくことがわかっている。それでいて、その内部に——なにか大きな、心のあたたまるものを……おれの心は希っている。そこに選択の余地はない。そのなにかが、烈しいものを、聖なる感情を生みだす。オレンジの木がオレンジの実を、芝生の草が緑の色を、鳥の声が暑さを生むように……おれの目はめしい、心は限られ、直覚は純い。しかし、この心の烈しさだけは、無視し去ってよいものであろうか? このけものに、もっとも風変りなこのけものに、叫び声をあげさせるものが、愚かしい歓びにすぎぬというのか? おれはこの反応を、永遠の証^{あかし}とみる。……」そして「持って生れた楽器を奏でるのが、人の定めなの」であり、なにひとつ希わぬことが、ハーツォグの希いなのである。「あるがままのおれであること、定められたままに生きること、そして、この世に生きていられるかぎり、おれはそれに満足している⁴⁶⁾。」

このような結末だけをみれば、我々東洋人には決して目あたらしいものではない。しかしその過程における、小説の効果を高めているとは決して思われぬ、音程の高さ、基調の強さ、主人公の心のたかぶりは何を意味するのだろうか。もちろん、ベローの身辺の限られた範囲の中でみれば、彼のユダヤ人作家

としての立場がある。たとえば、『宙ぶらりんの男』や『犠牲者』から『オーギー』へのペローの変身に、ユダヤ^{ファミリー}一家の解消と、「かたちばかりの肯定」を感じて、ポドレーツが投げた疑問、「第一世代の^{ファミリー}一家がアメリカを受け入れる方向に向ったこの方向転換である、“疎外”から離れて、そして何処へ……？⁴⁷⁾』に代表される批判に対するペローの返答だとも受けとれなくもない。

ペローが今回の講演で、^{ファミリー}一家の大先輩であるトリリング (Lionel Thrilling) を引き合いに出して論を進めていることでも、彼が^{ファミリー}一家を念頭においていることがわかる。彼はトリリング教授の意見を要約して、今日、我々にのこされている唯一のストーリーは、人間存在の究極の姿に関連しているものでなければならぬし、それは無意識の中にかくされているので、従来の表現様式では通用しないのだ、と述べている。しかしペローはある種の型のナァレィティヴなストーリーは、もはや受諾できないことには同意しながらも、我々の種族が存続するかぎり、新しい想像の形が現れるのだという彼の確信においては、いささかもゆずっていない。

しかし、こうした彼のユダヤ人作家としての事情を考慮の外においても、『ハーツォグ』はペローの宣言の書ではないか、という感を与える。即ち、もろもろの既定概念から人間をときはなつことによって、彼が人間の復活と救済を意図した宣言の書である、ということである。もし、それを否定して読むならば、『ハーツォグ』は決して上等な作品ではなく、或る日本の作家のいうように、あの程度のものならおれにでも書ける、という声もでてくる。ここで、ジョイスを引き合いに出すなら、「かくて彼はその魂を前人未踏の^{わざ}芸術にうちこむ⁴⁸⁾」というオヴィッドの一節を引用し、工匠 (artificer) としての道を宣言した、『若き日の芸術家の肖像』(A Portrait of the Artist As a Young Man) と同種の或る生臭さを感じざるを得ない。すくなくとも、ペローに大家としての素質があるとすれば、『ハーツォグ』は、プロッホのいう芸術家としての「晩年」の作ではなく、むしろはじめの作である。

ところで、ここで、全く次元を異にするジョイスとペローを比較することは^また的はずれの感もないではないが、大学でジョイスの講座をもち、かつジョイス

の作品を terminal works とみるベローが、実作家として、自身の創作においてもジョイスを意識していないはずはない。したがって、両者の比較が、それぞれをより鮮明にする手段としては意味があるだろう。『ハーツォグ』の外観的な構成は、『ユリシーズ』のそれと酷似していることはたしかである。即ち、主人公が精神的放浪者であるユダヤ人であること、妻と子から遮断されており、「家庭」という人間本来のパターンが破壊されていること、小説そのものがドラマティックでないこと、極めて短い時間の枠組が設定され、過去の記憶が主人公の意識に注入されることによってプロットが成立していること、などである。しかし最も我々の注意をひく類似点は『ハーツォグ』の手紙による語りかけという形式と、『ユリシーズ』17挿話の問答形式による表現法である⁴⁹⁾。ブルームの意識と行動に関する問答は、心理学、医学、宗教、歴史、自然科学などの諸事実のパロディによって成り立っている。そして最後の問、「Where?」に対する答はない。もし解答があるとすれば、それは18挿話のブルーム夫人の夢と現実との間の深層意識におけるモノローグだろう。

ジョイスが『オデッセイ』に人間のパーフェクト・パターンをみて、それをパロディ化したのと逆の意味で、ベローは『ユリシーズ』のパターンから、アメリカという文明と狂気のうずまく環境の中で、現実を回避しないという一点を核として、別の結論を導き出す操作を試みたのではないだろうか。

ベロー自身が言うように、現代のアメリカは、ブルームがダブリン市を彷徨した1904年や、ジョイスが『ユリシーズ』を書いた1910~20年代よりも、はるかに“the noise of life”や“the floods of information”によって悩まされており、“a greater sense of urgency”⁵⁰⁾が強烈であることは事実であろう。一方、ジョイスには“the stormy years of psychoanalysis”⁵¹⁾のチューリッヒという背景がある。従って、ベローの目には“Bloom lives in an ocean of mental things”, “His mind is drowned in facts; he feels a duty to facts……”とうつつるし、ベロー自身には、“……a large share of our consciousness is claimed by public questions.”, “……civilized life has become thoroughly political.”⁵²⁾という実感がある。

ペローにかぎらず、現代の我々には、フロイドやユングには一種の免疫ができており、「個」の稀薄化、曖昧化は心理学からよりは、むしろ社会的、政治的なものからの攻撃によってもたらされている。さらに、意識の深層はすでに開拓され尽しており、作家の中には、そうしたものを対象とすることへの拒否反応さえできてきている。ペローは心理の深層構造の中へは入ってゆかず、言葉の機能に対しても比較的、楽観的であるように思われる。前述したように彼は外側の領域で何かを捜しており、彼のとった創造態度は、既定概念をあくまで切り捨ててゆくことだった。

投函することのない手紙による問いかけという形式は、観念的肥大症を治療するには最も適切な方法であり、もし、強いて返答を求めようとするれば、肥大が増大し分裂するか、心理の深層に入らざるを得ない。『ユリシーズ』は、取りあげて定着したものであり、『ハーツォグ』は、ペローが切り捨ててゆく過程において生まれた作品であると言えよう。

ペローはそこで、人間という「もっとも風変りなこのけもの」のあげる声を、「永遠の証^{あかし}」として得た、ということになる。

5. おわりに

小説は、要するに、何を、どのように書いてもよいはずである。小説の世界はイマジネーションの世界であり、しよせん幻影の世界でもあるし、また日本の私小説の伝統のなかにみられる生の刻印でもある。問題になるのは、その必然性の有無だけであろう。書く側に書く理由があるのか、それが読む側に通じるのか。しかし、現代の情報の洪水の中であって、マス・コミによる魔法をしるぐ魔法をかける術^{すべ}を作家がもち得るか。テクノロジー万能の中であって、生の刻印を記すほどの充実したものがあるのか。ウィルソンが『アクセルの城』の住人としてとりあげた詩人、小説家は、そうした危機をそれぞれの触覚によって、すでに感じとっていたのであろう。当時であって、ウィルソンの持った懸念も、言葉とむすびつく何かを求めなければならない、ということであった。最近W.サイファーは、ウインドを引用して次のように述べている。「芸

術を周辺の位置に放逐したのは科学者ではなく、その責任の一半は芸術家自身の怠慢にあったのだ。』、『騎士道が滅びたのは、なにも火器の発明のためばかりではない。それはそれを育てていた想像力の世界において、すでに死に絶えていたのである。⁵³⁾』さらに彼は次のようにも書いている。「詩を科学や理性の苛酷から守ろうとする最近の試みが依拠している考えは、詩は神話的でなければならぬというものだが、しかし推測するに、今日の固定観念的といっている神話的探求は、ユンクをいかに援用しようと、所詮は進んで不信の念を一時停止させるということを出るものではない。⁵⁴⁾」

一方、ウエイン・シューメイカーは、現代のように情緒が以前ほど社会化されておらず、理性の威信の非常に強い時代にあっては「美的象徴を提示する言語はますます一般に理解しがたいものとなっている」のだから、「芸術家は常軌を逸した私的な感情を——いわんやまして特異な観念を——提出しようなどともくろむことなく、人間的感情をあるがままに投影するよう務めなければならぬ。……この目的が達成される唯一の方法といえは、奥行が深すぎて、高度な概念化の訓練を経ても影響され得ない心理の深層にまで芸術家が下降していくことだけである。芸術家は自分自身の生物学的構造やすべての正常な読者たちの生物学的構造に潜在している精神の型に帰っていかなければならない。⁵⁵⁾」と述べて、神話への回帰を擁護している。

言葉の通じない苛立ちは、現代の小説家に共通したものである。現在ではその苛立ち自体をテーマにした作品がいくつも現れている。言葉に対する最も激しい軽蔑、嘔吐さえ感じているH.プロッホは、それでも人類には音楽があり、音楽こそ「ロゴスと精神の最後のしるし⁵⁶⁾」であるという。ジョイスの『フィンガンズ・ウェイク』も、その音楽性を無視しては成立たないだろう。古代人は伝達の手段として、話したのではなく、歌ったのである。したがって、イメージの言語である詩は、理性の言語である散文に先行したのである。ともかく、ここで言いたいことは、約半世紀前にアクセルの城の住人たちに感じたウィルソンの危惧は、けして解消されておらず、ますますその影を濃くしているということである。

急いでペローにもどらなければならないが、彼はこうした問題には比較的、楽観的であるようにみえる。しかし、ジョイスにおいて、一つの方向の“The line has ended”というペローにしても、問題の周辺を示しているにすぎない。

文学には何ものにも侵されない封印された領域 (sealed sphere) があり、人間も「封印された室」を持っている、というのが、彼が文学に対して抱く唯一の希望である。現にアメリカのような国ですら、多くの人々が、シェークスピアやスウィフトや、ワーズワースやフィールディングをこっそり読んでいるではないか。そうした心の領域が、どのような時代になろうと一夜のうちに消え去ってしまうはずがない。もし、その封印がとかれれば、その dissolving power は圧倒的な力を持ち、挑戦不可能な独裁者になってしまう。現代とはそういう時代なのだ。それは、信念、芸術、沈思を破壊してしまうものだ⁵⁷⁾。だから個人は封印を解かずにいるだけなので、封印されているにしろ、存在するからには、人間の声は人間に通じないはずがない。結局、ペローにしる、これ以上のことは言っていないはずである。

作家は、その作品がすべてである。『ハーツォグ』の主人公は、彼自身独白を強いられながらも、投函することのない手紙という形式によって、他者に語りかけ、自己の平衡感覚を保とうとした。彼が、隣人と社会機構の中で、狂気という危険をおかして得たものは、まぎれもなく彼自身の^{からだ}軀と声であった。人間という「もっとも風変りなこのけもの」があげる叫びが、封印されているはずの人々の心の核心に通じ、対話の形をとり得るだろうか。あるいは、ペローとともに消えてしまうかもしれない。しかし彼の志向している意味でのストーリーは、この対話の可能性をにおいては現れ得ないことだけはまちがいないだろう。

〔註〕

- 1) Wylie Sypher, *Literature and Technology: The Alien Vision* (Random House, N. Y., 1968) 野島秀勝訳, 文学とテクノロジー (研究社, 昭和47年) p. 33.
- 2) Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870~1930*. 大貫三郎訳, アクセルの城 (角川書店, 昭和28年) p. 316.

- 3) Ibid., 邦訳 p. 317.
- 4) Ibid., 邦訳 p. 317.
- 5) Albert Thibaudet, *Le Liseur De Romans* (Librairie Crès, Paris, 1926) 生島遼一訳, 小説の美学 (白水社, 1953) pp. 35~36.
- 6) Virginia Woolf, *The Common Reader* (Harcourt, Brace, N. Y.) p. 213.
- 7) James Joyce, *A Portrait of the Artist As a Young Man* (Modern Library) p. 252.
- 8) Saul Bellow, *Who's Got the Story?—The Novel Since James Joyce*. (東大文学部主催による講演, 英潮社録音テープによる) 筆者訳による。
- 9) Ibid.
- 10) William Y. Tindall, *James Joyce: His Way of Interpreting The Modern World* (Charles Scribner's Sons, N. Y., 1950) p. 126.
- 11) Saul Bellow, *Who's Got the Story?*, op. cit.
- 12) Ibid.
- 13) Carl G. Jung and M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé, *Man and His Symbols* (Aldus Books Limited, London, 1964) 河合隼雄監訳, 人間と象徴 (河出書房新社) p. 297.
- 14) Ibid, 邦訳, p. 234.
- 15) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* の冒頭の場面を一例として挙げた。
- 16) Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, (Plon, 1950) 井上究一郎他訳, 人間的時間の研究 (筑摩書房) p. 18.
- 17) Ibid., 邦訳, p. 4.
- 18) Ibid., 邦訳, p. 1.
- 19) James Joyce, *Ulysses* (Modern Library) p. 716.
- 20) Hermann Broch, *Das Weltbild des Romans, 1933, Geist und Zeitgeist, 1934*, いずれも, 入野田真右訳, 崩壊時代の文学 (河出書房新社) に収録。
- 21) William Y. Tindall, *Forces in Modern British Literature: 1885~1956* (Vintage Books, 1956, N. Y.) p. 297.
- 22) Wayne Shumaker, *Literature and the Irrational: A Study in Anthropological Backgrounds*. 本田錦一郎, 北市陽一共訳, 言語・神話・文学 (文理) p. 351 より転記。エドワードG・バラード, 芸術と分析, p. 151.
- 23) Ibid., 邦訳, p. 352 より転記。リュシアン・レヴィ=ブリュール, 原始精神, pp. 26~27.
- 24) Carl G. Jung, op. cit. 邦訳, p. 15.
- 25) Ibid., 邦訳, p. 114.
- 26) William James, *The Principles of Psychology* (Henry Holt, N. Y., 1890) 1, p. 239.
- 27) Leon Edel, *The Modern Psychological Novel, 1900~1950*. (J. B. Lippincott Company) 龍口直太郎訳, 現代心理小説研究 (評論社) p. 86.
- 28) Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (University of California Press, 1954) 石田幸太郎訳, 現代小説と意識の流れ (英宝社) pp. 43~44.
- 29) Saul Bellow, *Who's Got the Story?*, op. cit.

- 30) Hermann Broch, op. cit. 邦訳, p. 134.
- 31) Max Picard, *Die Welt des Schweigens* (Eugen Rentsch Verlag, 1948) 佐野利勝訳, 沈黙の世界 (みすず書房) p. 10.
- 32) Saul Bellow, *Who's Got the Story?* op. cit.
- 33) Ibid.
- 34) Ibid.
- 35) Saul Bellow, *Dangling Man* (Meridian Fiction, 1960) p. 92.
- 36) *An Hour with Mr. Saul Bellow—An Interview—*, 英語青年 (研究社, 1972, 8月号) p. 8.
- 37) 雑誌「群像」(昭和47年, 7月号) p. 175.
- 38) Saul Bellow, *Herzog* (The Viking Press, N. Y., 1964) p. 74.
- 39) 以下(46)までの引用は宇野利泰訳, 「ハーツォグ」(早川書房)によるが, 紙幅の制限上, 宇野氏の訳文を筆者が要約し, かつ, 訳文に明示されている手紙の形式と独白体の部分をここでは明示せず, 訳文そのものもそこねたことを, ここで陳謝したい。
(39) p. 135, (40) p. 206, (41) p. 134, (42) p. 165, (43) p. 135, (44) p. 42, (45) p. 402, (46) p. 426.
- 47) Norman Podhoretz, *Making It*. 北山克彦訳, 文学対アメリカ (晶文社) p. 176.
- 48) James Joyce, *A Portrait of the Artist As a Young Man*, op. cit., p. 1.
- 49) James Joyce, *Ulysses*, op. cit., pp. 650~722.
- 50) Saul Bellow, *Who's Got the Story?* op. cit.
- 51) William Y. Tindall, *Forces in Modern British Literature*, op. cit., p. 228.
- 52) Saul Bellow, *Who's Got the Story?* op. cit.
- 53) Wylie Sypher, op. cit., 邦訳, p. 22.
- 54) Ibid. p. 23.
- 55) Wayne Shumaker, op. cit. 邦訳, p. 391.
- 56) Hermann Broch, op. cit., 邦訳, p. 158.
- 57) Saul Bellow, *Who's Got the Story?* op. cit.