

# ジェイムズ・ジョイス「死者たち」にみる 「人の地との一体化」モチーフの萌芽

清川 祥太

## はじめに

アイルランド南西部、マンスター地方の県であるケリー（Kerry）には、標高の殆どひとしい一対の盛りあがりをもつ山がある。乳房のような形状が特徴的なこの山は、そのために「アヌ（Anu）の乳房」を意味する「ダ・キッフ・アナン（Dá Chích Anann）」の名でよばれている。アヌというのはアイルランドにおいて古く豊穡や繁栄をもたらすと信じられた女神であり、とりわけこのマンスターという地にゆかりのある存在と位置づけられてきた。ケルト神話を概観する文献のなかでプロインシアス・マッカーナ（Proinsias Mac Cana）も記しているように、「ダ・キッフ・アナン」という呼称は、女神アヌがマンスターの大地と重ねられ、同一視されていたことを物語っている（Mac Cana, 85）。アイルランドにおいても、巨大な胸を思わせる双子山の背後に巨いなる女神を想定する、すなわち肉体と土地との形体上の類似にもとづいて、大地に人格ないし神格をみるという営みは行われ、受けつがれてきた。そしてこの種の営みの系譜には、二〇世紀初頭に興ったモダニズム文学の旗手ともいべき小説家によって、記念碑的な表象が書き加えられることとなる。その人物こそ、本論考の中心となる作家ジェイムズ・ジョイス（James Joyce, 1882-1941）にほかならない。彼は晩年の大作『フィネガンズ・ウェイク』（*Finnegans Wake*, 1939. 以下、『ウェイク』または *FW* と略記し、同書からの引用には頁数と行数を括弧で附す）において、「ダ・キッフ・アナン」にみられたような人間と土地とを重ねあわせるイメージ、そのひとつのヴァリエーションを展開する。

そのヴァリエーションというのは、一言でいえば、「人の地との一体化」というモチーフである。アイルランドでも親しまれている伝統的バラッド「フィネガンズ・ウェイク（“Finnegan’s Wake”）」に着想を得たこの長篇の冒頭部において、俗謡の筋書きどおりに高所から転落するダブリンの棟梁フィネガン（Finnegan）は、名の類似によりアイルランド神話の英雄フィン・マクール（Finn MacCool）と結びつけられ、巨人としてダブリンの地に横たわる。その頭は“humptyhillhead”（*FW*, 3. 20）、爪先は“tumptytumtoes”（*FW*, 3. 21）と名指され、両者は丘（hill/tump）という地形のイメージと結合される。ローランド・マッキュー（Roland McHugh）が同作の註釈書において “[i]f Howth is head of a sleeping giant, his feet stick up in Phoenix Park”（McHugh, 3）と記しているように、落下したフィネガンの肉体は土地と一体化し、都市全体を支える地盤の一部となるのだ。短篇集『ダブリン市民』（*Dubliners*, 14. 以下、原題は *D* と略記する）から出発してそこに暮らす人々の生活を描きつづけたジョイスは、最後に人間とダブリンの地とを一体化させるのであり、ここに描かれたフィネガンのすがたは、つねにダブリンナーとしての血を自らのうちに意識していた、ジョイスという藝術家自身の肖像でもあるのかも知れない。こうした神話的イメージはリアリズムを超越した『ウェイク』の世界において初めて顕在化するものであるが、それにつながると思われる萌芽は、彼の先行する作品のうちに、すでに書きこまれていたように思われる。こうした視座から我々が読解を試みるのは、ジョイスにあってもっともリアリズム的な形式をとる『ダブリン市民』、その最後に収められた中篇「死者たち」（“The Dead”）の結末部である。

従来の研究において、この作品のうちに「一体化」のイメージを読みとる試みは、キャラクターの肉体よりもむしろ精神的な側面に関心をよせる論者たちによってなされてきた。ケネス・バーク（Kenneth Burke）の論は、こうした読解の代表例であるだろう。そこでは主人公ゲイブリエル・コンロイ（Gabriel Conroy）は“ideal sociality beyond material divisiveness”（Burke,

“Three Definitions,” 192) に到達する者として解釈される。しかしこの読解はゲイブリエルという存在の精神的な側面に注目する場合にのみ可能となるものであって、パークはここでゲイブリエルの肉体とダブリンという地との一体化を結論づけようとしているのではない。そのうえ、彼の読解において焦点が当てられているのは、この主人公があらゆる物質的な隔たりを超越するという点であって、ゲイブリエルの一体化する対象としてとくにアイルランドの土地が強調されているわけでもない。そして以降も、議論の争点となってきたのはこうした精神的な一体化に関してであり、肉体を中心に据えて地との一体化やその萌芽を論ずる試みは、これまでなされてこなかったように思われる。

本論考では、はじめに『ウェイク』と「死者たち」とを架橋するものとしてすでに指摘されている“fall”モチーフの系譜を概観したうえで、これが『ウェイク』のみならず「死者たち」においても「地との一体化」モチーフと接続されうることがをたしかめ、ゲイブリエルがいかにしてこうした「一体化」と結びつけられてゆくか、その過程を詳細に論ずる。それは大きく二つの段階、すなわちゲイブリエルの肉体が後景化され、彼の魂に焦点が当てられる段階と、その魂が死者であるマイケル・フュアリー（Michael Furey）の肉体に接近してゆく段階とに大別され、前者は主にグレッタ（Gretta）による語りに関する、また後者はゲイブリエルのエピファニー的なヴィジョンに関するテキストの読解をつうじてあとづけられよう（ただし、それがあくまで萌芽というにとどまるものであることもまた、留意されねばならない）。そして本論考の視座が、ジョイスによる他のテキストを解釈するさいにも適用されうることを、スティーヴン・デダラス（Stephen Dedalus）とモリー・ブルーム（Molly Bloom）という二人のキャラクターそれぞれに関する議論の素描をつうじて提示する。これにより我々の観点の、「死者たち」解釈にとどまらずジョイス研究全体にまで広がりうる射程が示されることだろう。

## 一、“fall”モチーフの系譜および「地との一体化」への接続

『ウェイク』冒頭部のフィネガンの落下は、先行研究において“fall”モチーフの系統のうちに位置づけられてきた。物理的な「落下」のみならず「失墜」や「墮落」といったイメージをも多義的に包摂するこのモチーフは、ジョイスの作品群にしばしば現れ、また見出されてきたものである。たとえばその第一章でアイルランド自治運動の中心的人物チャールズ・スチュアート・パーネル (Charles Stewart Parnell) の「失墜」がとりあげられる『若い藝術家の肖像』 (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 16. 以下、『肖像』または *P* と略記する) では、“fall” は作品のクライマックスを準備するイメージとして機能している。主人公であるスティーヴン・デダラスは、第二章の末尾において思春期の肉欲に屈し、娼館を訪れる。これは直接的な「墮落」の表現であり、パークはこの章に関して “[t]he second stage (marking the turn from childhood sensibility to youthful passion) is built about the logic of “The Fall,” the incident in which the chapter terminates” (Burke, “Fact,” 159) と述べたうえで、“the fall is a *necessary* stage in the development of the esthetic” (ibid.) として、第二章の中核をなしているこの過程が『肖像』の展開上不可欠のものであることを強調している。ここで「墮落」すなわち“fall”が要請されるのは、それがつづく場面での「飛翔」のイメージと対照をなすためだ。やがて懺悔と改心を経たスティーヴンは、聖職者としての前途を囑望されるもののこれを斥け、第四章において海岸を歩いているさい、自らにあたえられた「デダラス」という姓に神話上の工匠ダイダロス (Daedalus) との連関を発見し、創造する者、すなわち藝術家としての飛翔を志す。そしてこうした「飛翔」のイメージは、作品をしめくくる “[o]ld father, old artificer, stand me now and ever in good stead” (*P*, 276) に至るまで持続することとなる。パークの先の引用部は、『肖像』のもつこうした墮落から飛翔への、つまり下降から上昇への転換という構造をふまえたものであった。この作品において“fall”モチーフは、第四章以降の

「飛翔」を印象づけるための装置としてあったわけである。

しかしヒュー・ケナー（Hugh Kenner）は、創造者として飛び立たとするスティーヴンの姿が、この青年の認識とは裏腹にダイダロスよりもむしろその息子イカロス（Icarus）と重なりあうことを、したがって上にみた主人公の飛翔もまた「墜落」に終るであろうことを、『肖像』研究の黎明期においてすでに指摘している。ケナーは、スティーヴンが藝術家となる啓示を受けて浜辺で飛翔の予感にふるえる場面のうち書きこまれた“O, cripes, I'm drowned!”（*P*, 183）という海からの声に注目し、そこに溺死へつながるイカロス的な墜落の予告をみてとる（Kenner, 131）。“[T]he themes of the last forty pages, though they give the illusion of focussing, don't really focus until we have read well into *Ulysses*”（Kenner, 121）としてスティーヴンの行く末を『ユリシーズ』（*Ulysses*, 22. 以下、同書からの引用には、略記 *U* と挿話番号および行数とを括弧で附す）にもとめるケナーの読解にしたがえば、この青年は『肖像』ののちダブリンからいちどは飛び立つものの、『ユリシーズ』が始まるまでにふたたびこの都市へと戻ってくる、いわば飛翔に失敗し、墜落する運命にあるものと見做されよう。スティーヴンの経験する以上のような墜落、ケナーのいう“the Icarian fall”（Kenner, 120）は、ジョイス作品におけるもっとも象徴的な“fall”モチーフのひとつといってよい。こうした議論をふまえれば、『肖像』から『ユリシーズ』にかけて、スティーヴンは一度ならず二度も“fall”と結びつけられている、ということができる。

我々は二つの作品に跨るイカロス的な墜落をみてきたが、後者、すなわち『ユリシーズ』にみられる“fall”モチーフはひとりスティーヴンにのみ関わるものではない。この作品に表れる同モチーフについて包括的に論じたダイアン・トロメオ（Diane Tolomeo）は“[w]hile in the *Portrait* Joyce describes Stephen's vivid experiences in a way which can be considered a recreation of man's fall, he presents us in *Ulysses* with the already fallen universe of

Leopold Bloom” (Tolomeo, 301) として、これがレオポルド・ブルーム (Leopold Bloom) とも (また彼の妻モリーをはじめとする他のダブリンの人々とも) 関係づけられるモチーフであることを述べている。彼女によれば、聖書にみえる “the Fall of Man” のイメージは “Joyce’s perception of the aesthetic potentialities of the law of falling bodies” と結びつけられているという (ibid.)。作品の第五挿話、ブルームによる内的独白のなかで “[t]hirtytwo feet per second per second. Law of falling bodies: per second per second” (U, 5. 44-45) として言及される落体の法則は、“fall” というイメージを軸として、かつて彼が妻に対しおこなった求婚の場面とも関係づけられる。というのも、ハウス岬 (Howth) でのプロポーズのさい、承諾のしるしとしてモリーからブルームへ口移しされたシードケーキは、エデンにおいてイヴがアダムに食べさせた禁断の果実と、したがって原罪としての “the Fall” と重なりあうものであるからだ。この求婚の場面は『ユリシーズ』においてくりかえし言及され、第一八挿話ではモリーの意識の流れを、したがって作品全体を締めくくるイメージともなる。リチャード・エルマン (Richard Ellmann) はこのことをふまえ、『ユリシーズ』とそののちに発表された『ウェイク』との連関を、次のように記している。

In many ways the book [*Finnegans Wake*] was to be a sequel to *Ulysses*; for example, the last page of *Ulysses* showed Molly and Leopold eating the same seedcake like Eve and Adam eating the ‘seedfruit’ (as Joyce called it) when man fell, and *Finnegans Wake* also began with the fall of man. (Ellmann, 558)

以上のように “fall” というモチーフは、『肖像』以降のステイーヴンの墮落および墜落、『ユリシーズ』での落体の法則やブルーム夫妻の象徴する墮落を経てフィネガンの転落に結実するひとつの系譜として、ジョイス研究にお

けるひとつの主題をかたちづくってきたものということができる。

そしてこのモチーフは、マリリン・ライツバーム（Marilyn Reizbaum）とモード・エルマン（Maud Ellmann）によって、本論考のとりあげる中篇「死者たち」のうちにもすでに指摘されている。彼女らは「二人の伊達男」（“Two Gallants”）を論じる文章のなかで、“fall”のイメージが『ダブリン市民』において反復されていることを述べ、「姉妹」（“The Sisters”）での聖杯の落下、「アラビー」（“Araby”）でのコインの落下などとならんで「死者たち」結末部の雪の降下もまた『ウェイク』におけるフィネガンの落下を予告している、とする（Reizbaum and Ellmann, 128-29）。作品の結末部でくりかえし語られる雪片の落下は、この場面に“fall”モチーフを形成し、それを印象づけているものといっただろう。これによって「死者たち」もまた、『ウェイク』までつらなる“fall”の系譜のうちに位置づけられることとなる。

ここでライツバームとエルマンに倣い、「死者たち」における雪のふるまいを、『ウェイク』におけるフィネガンのそれを念頭におきつつ眺めるならば、我々は「落下」にとどまらず、先にも述べた「地との一体化」というモチーフをも、両者に共通するものとして抽き出すことができる。雪は薄片として降りそそぎ、他の雪片と互にくっつきあって集合体をなす。この集合体というのは様々に喩えることができようが、「死者たち」に現れる表現をもちいるならばそれは“patches”（*D*, 214; 216）であり、“a cape”（*D*, 177）や“toecaps”（*ibid.*）であり、“a bright cap”（*D*, 192）あるいは“a gleaming cap,”（*D*, 203）であって、これらはさらに拡大してゆき、やがてはアイルランドの地を覆いつくしてしまう。そしてまたその上に降下してくる無数の雪片がただちに雪面と一体化し、それらの境界は定かでなくなる。フィネガンの肉体が転落し、地と一体化して横たわったように、雪片もまた落下し、降り積もって、地を覆う巨大な集合体の一部となるのだ。（地表の雪はやがて解け、地中深くにしみいってゆくだろう。雪片の地との一体化を、その時点

で達成されるものとみることも可能である。)「死者たち」において“fall”モチーフと関わりあっている雪のふるまいは、それにつづく「地との一体化」をも表象するものとしてある。そしてこのモチーフの萌芽ともいべきものは、「死者たち」の結末部において、雪だけでなく、主人公ゲイブリエルにもみとめられるように思われる。そこで次節以降では、作品の結びにあたるおよそ一〇頁に焦点を絞り、そこに「人の地との一体化」への志向が読みとられることを論証してゆく。

## 二、ゲイブリエルの魂の前景化——「地との一体化」への序奏として

「人の地との一体化」を「死者たち」という作品において表現するさい、ジョイスははじめにゲイブリエルの魂を前景化して肉体から切りはなし、次いでそれをマイケル・フェアリーの肉体へ向けて移動させる、という二段階の手続きをとる。それらの過程は、基本的にはいずれもパーティーの後、ホテルの一室を舞台としており、このうち第一の段階である魂の前景化は、それに先行する肉体性の強調との対比によって際立たせられている。そのためまずは、この第〇<sup>せろ</sup>段階ともいべき時点から出発し、肉から魂へ、という語りの重心の移行を、順に追ってゆくこととしよう。

「死者たち」のなかで我々が注目する肉体性の強調は、ゲイブリエルの肉欲、妻グレッタとふれあうことへの欲望を描くことによって行われる。パーティーからの帰り際、彼は妻の立ち姿に見惚れ、性的興奮を掻き立てられる。ホテルへ向かって歩みをすすめながらも、自らに凭れかかってくるグレッタの肉体を彼は強烈に意識している。

She [Gretta] leaned for a moment on his [Gabriel's] arm in getting out of the cab and while standing at the curbstone, bidding the others good-night. She leaned lightly on his arm, as lightly as when she had danced with him a few hours before. . . . But now, after the kindling

again of so many memories, the first touch of her body . . . sent through him a keen pang of lust. (D, 216. 以下とくに断りのない場合、省略は引用者による)

ここには“she leaned . . . on his arm”という描写の反復とともに、“the first touch of her body”という身体的接触への直接的な言及がみられる。ゲイブリエルの欲望を反映するかのよう、語り手の視線もまた肉体に惹きつけられることとなるのであって、そこではグレッタのみならずゲイブリエルの肉体性もまた前景化される。とくに以降の箇所でのこうした前景化は、肉体どうしの接触の強調をつうじてなされているものとみることができる。ホテルに到着した二人が玄関番につづいて部屋への階段をのぼってゆく場面において、接触への欲望をたぎらせる主人公とその対象としての妻、各々の身体は部位に分割されるかたちで、いくぶん執拗に描かれる。

She [Gretta] mounted the stairs behind the porter, *her head* bowed in the ascent, *her frail shoulders* curved as with a burden, her skirt girt tightly about her. He [Gabriel] could have flung *his arms* about *her hips* and held her still for *his arms* were trembling with desire to seize her and only the stress of *his nails* against *the palms of his hands* held the wild impulse of *his body* in check. (D, 216-17. 強調は引用者による)

イタリックで示したとおり、ここではグレッタの頭部から肩、腰にいたる描写がその肉体性を鮮明に印象づけているのみならず、ふれあうことを激しく求めるゲイブリエルの腕や爪、手のひら、そして身体そのものまでが名指され、描出されている。かくして、グレッタによるゴールウェイ時代についての語りを中心に、物質的な肉体への意識は、接触のイメージを媒介としつつ、ゲ

イブリエルにとっても、また読者にとっても、強烈なまでに高められることとなるのだ。

つづいてホテルの一室で展開されるグレットの語りは、ゲイブリエルのこうした肉体的な欲望を挫折させ、「死者たち」における語りの重心をそこから魂へ転換させるものということができる。これまで論じてきたとおり、ゲイブリエルの意識、および語り手の視線は肉体性に惹きつけられていた。ロバート・ブラゾー (Robert Brazeau) が指摘するように、今は亡いかつての恋人、マイケル・フエアリーにまつわる彼女の物語に対し、ゲイブリエルは混乱と怒りとを、身体のリヴェルではっきりと示している (Brazeau, 229) ——“The smile passed away from Gabriel’s face. A dull anger began to gather again at the back of his mind and the dull fires of his lust began to glow angrily in his veins” (D, 220)。そして彼は、妻の意識をマイケルとの過去から現在の彼自身との肉体的接触へ向けさせようとするかのように、くりかえし妻の手を愛撫しつづける。このように彼があくまでふれあうことへの関心を前面におしだしているのとは対照的に、グレットの物語はマイケルとの接触に関する言及を、基本的に排除したものということができる。というのも、そこで想起されるマイケルの身体部位は眼であり、表情をたたえた顔であり、「オーグリムの乙女 (“The Lass of Aughrim”）」を響かせた声帯であって、それらは触覚よりもむしろ視覚あるいは聴覚によって捉えられる部位であるからだ。このことは物語が現在の夫であるゲイブリエルに向けられたものである以上なんら不思議なものではないが、こうした語りを境として接触のイメージが、またそこから喚起される生々しい肉体性そのものが、「死者たち」のテキスト自体において後景化されることとなる。執拗に彼女の手をさすりつづけていたゲイブリエルも彼女から離れ、それ以上の肉体的なふれあいを断念する。やがて彼女が眠りについたらのちに描写される、脱ぎ捨てられた衣類のありよう——“A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon its

side” (*D*, 223-24) ——をこうした文脈のうちに読むならば、それが表現しているのもまた本来そこにあるべき肉体の不在であり、その空虚であって、これは身体のイメージが後景化せられたことを視覚的に表したものだ、と考えることができる。

このようにグレッタの物語は、ゲイブリエルの情欲に象徴される肉体性への意識を、接触に関し沈黙することによって後景へおしやるものであったが、それは同時に魂＝亡霊 (soul) の主題を導入するものでもある。“And what did he [Michael] die of so young, Gretta? Consumption, was it?” (*D*, 221) という、マイケルの身体的な死へいくぶん注意を促す夫の問いに対して発される、グレッタの “I think he died for me” (ibid.) という応答が、ゲイブリエルに “some impalpable and vindictive being” (ibid.) を、またそのいる “its vague world” (*D*, 222) を感知させる。そしてここから本格的に、この精神的であり触知しえない存在、肉体をもたない者たちとその世界とが「死者たち」という中篇の主調として抬頭してくる。それらは明らかに、題名にあるような死者のイメージと結びつけられている。年老いたジュリア叔母に関し “[s]he, too, would soon be a shade” (*D*, 224) と考えるゲイブリエルにとって、「死」は「影となること」すなわち接触の可能な肉体を喪失することとしてある。こうした喪失は、彼自身やグレッタにとっても無関係ではない。眠る妻のそばに横たわる彼を描く語り手は、“[o]ne by one they were all becoming shades” (ibid.) というゲイブリエルの思考を描出しており、彼らの肉体もまた失われ、手にふれられないものとなることを暗示しているよう。そして主人公の意識はさらに、死者たちのいる世界へと惹きつけられてゆく。

His [Gabriel's] soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out

into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling. (*D*, 224-25)

引用の一文目で主語となっているのは、ゲイブリエルの魂である。そこに肉体への眼差しは、もはや殆どないといってよい。三文目で彼の実体(identity)と名指されているものもまた、肉体でなく精神的なものであることは明らかだろう。物質的な世界としての“the solid world”は後景化してゆき、“a grey impalpable world”が中心的なものとなってくる。こうした記述とともに、この中篇の語りの焦点もまた、ベッドに横臥するゲイブリエルの肉体から、彼の魂へと合せられてゆくのである。

### 三、地と「一体化」した肉体への、魂の降下

以上のような過程を経てはじめて展開される、「死者たち」を締めくくるエピファニー的なヴィジョンは、ゲイブリエルの魂がマイケル・フエアリーの肉体を終着点として移動してゆくプロセスと捉えることができる。この作品に関するヒュー・ケナーの論においても示唆されているように(Kenner, 66-68)、この“journey westward” (*D*, 225)は従来、ゲイブリエルの魂が亡霊の住まう世界へ向かってゆく過程として広く解釈されてきた。たしかに、たとえば結末の一節にみえる“[h]is [Gabriel's] soul swooned slowly” (ibid.)という記述は、そうした従来の読解を促し、また正当化するものでもあるだろう。しかしながらそのような読みにとどまることは、ジョイスがテキストのうちに書きこんだ、亡霊としてではない死者の側面、つまり死体としての側面への眼差しを覆い隠すか、少なくとも見えにくいものとしてしまうように思われる。仮にこの結末部において、ゲイブリエルの魂がただ、触知しえない者たちの世界へ向かってゆくにすぎないのだとすれば、死者の肉體性についてジョイスが記す必要はなく、生者の肉体を堅固な世界に、死者の亡

霊や生者の魂を手につれられない世界に、おのおの結びつけておくだけでよかった筈である。ところが実際のテキストはそうようになってはいない。語り手は堅固な世界を、生者たちの肉体の住む場としてではなく、死者たちがかつて造りあげ生を営んだ場として表現しているし、ゲイブリエルはグレッタの語った“the form of a young man [Michael] standing under a dripping tree” (D, 224) を亡霊的なイメージとして想像するにとどまらず、「西への旅」の最後にわざわざ“the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried” (D, 225) を幻視しているのだ。ここで墓地に横たわるマイケルというのが、亡霊ではなく死骸を指すことはいうまでもない。先に述べてきたふたつの世界の区別を混乱させることとなりかねないにも関わらず、ジョイスが死者の肉体への眼差しを書きこんでいるのは、彼がそれを必要としていたからではなかったか。そうであるとすれば、我々は「死者たち」においてもっとも際立っている死骸、すなわちマイケルの死骸を無視し去るわけにはゆかないし、それがエピファニー的なヴィジョンの最後におかれていることには、何らかの意図がこめられているものと考えねばならない。かくして「西への旅」の終着点をマイケルの肉体と見做す立場は、一定の正当性を主張しうるであろう。

以上をふまえてテキストに立ちかえるならば、我々は最終段落におけるゲイブリエルの魂に、地へ——より正確には、地中の死骸へ——向かう一種の落下運動を読みとることができる。初めにゲイブリエルは、“[a] few light taps upon the pane” (ibid.) をきいて窓のほうを向き<sup>1)</sup>、街灯の明りのなかを降り落ちる雪片を眺める。そしてここから、よく知られた幻想的なヴィジョンが展開される。

Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly

falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns.(ibid.)

エピファニーの序奏として彼が想起する、パーティーの帰りぎわ耳にしたメアリー・ジェイン (Mary Jane) の言葉——“Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland”——はそれだけみればたんに降雪を伝える情報にすぎず、これが視覚的な情景をとまなうものとして読まれる必要はない。だがその後から、あらゆる土地に雪が降り積もってゆくという一連のモンタージュ的描写が結びつけられることによって、この一節は宇宙規模とさえみえる俯瞰図を提示するものとなる。つまりここで、ゲイブリエルの意識を反映している「死者たち」の語り手は、雪に降られるアイルランドの全土を見下ろしているのだ。ホテルの一室を離れ、上空のきわめて高い点におかれているこの語りの視点は、つづく記述においていくぶん地表へ接近する。雪が“every part of the dark central plain”に、また“the treeless hills”の上に降り積もる、と語られるとき、そこにはより具体的な、アイルランドの一部としての土地への注目がみとめられ、前の一文と比べて情景はやや明瞭なものとなる。しかしそこにもちいられているのが固有名詞ではなく一般名詞であることから、提示されているのが具体的な地形ではなく、あくまで漠然としたイメージにすぎないという感もまた残されている。こうした不明瞭さは、つづく箇所では“Bog of Allen<sup>2)</sup>”と“Shannon”への降雪が描かれることにより払拭されよう。固有名による土地の提示はより鮮明な情景を読者に与え、語りの視点がさらに地表へ接近しつつあることをさりげなく印象づける。そして視点に反映されるゲイブリエルの魂は、ついにマイケルの埋葬された教会へと辿りつく。そこではたんなる地形のみならず、より詳細な事物——“the crooked crosses and headstones,” “the spears of the little

ジェイムズ・ジョイス「死者たち」にみる「人の地との一体化」モチーフの萌芽（清川祥太）

gate,” “the barren thorns”——までがクローズアップで描出される。アイルランド全土を捉えていたゲイブリエルのヴィジョンは、今やこれらをくっきりとみとめるほど地表に近づいている。ライツバームとエルマンが指摘していた雪の降下、「宇宙を通して（“through the universe”）」(ibid.) 地に舞い降りるそれらの運動と並行するかたちで、ここにはもうひとつの「落下」、すなわち主人公の魂の降下の過程が記述されているのである。

マイケルの肉体は、我々がこれまで辿ってきたゲイブリエルの魂の落下運動、その軌跡の延長線上に位置している。埋葬されて地中で腐敗し、いわば「地の糧」となったこの死骸は、「人の地との一体化」をリアリズムの枠組のなかでもっともよく表象するものだ。それはかつては物質的で触知可能な肉体であったが、その境界としての皮膚は今や分解され、アイルランド西部ウークタラード（Oughterard）の地と分かちがたく一体化している。死骸のこのようなグロテスクでさえあるありようを、ジョイスはのちに『ユリシーズ』第六挿話のなかでレオポルド・ブルームに執拗に思考させている。友人ディグナム（Dignam）の葬儀に参列し、その埋葬に立ち会うブルームは、死体が多く横たわる地中の様子を仔細に思い描き、それらが肥料となりうることを考える。

I [Bloom] daresay the soil would be quite fat with corpsemanure, bones, flesh, nails. Charnelhouses. Dreadful. Turning green and pink decomposing. Rot quick in damp earth. The lean old ones tougher. Then a kind of a tallowy kind of a cheesy. Then begin to get black, black treacle oozing out of them. Then dried up. Deathmoths. Of course the cells or whatever they are go on living. Changing about. Live for ever practically. Nothing to feed on feed on themselves. (U, 6, 776-82)

ここでは死骸が分解されてゆく経過がたんねんに描かれるほか、なおも生きつづけるであろう細胞のイメージまでもが語られている。腐蝕した肉体が地と一体化する——「死者たち」においてこのことへの直接的な言及はみられないものの、その執筆当時からすでに、ジョイスがこうしたイメージを漠然とであれ意識していたとしても不思議はない。ゲイブリエルの魂がホテルのベッドに横臥する肉体を離れ、アイルランドの地とすでに一体化したマイケルの肉体へ降下してゆく。ここに、あるいは『ウエイク』のフィネガンをも予感させうる、「人の地との一体化」への志向をみとめることができるように思われる。

ただし、これまでみてきたような死骸を終着点とする一種の落下運動において、ゲイブリエルの魂とマイケルの肉体とが結合するその瞬間は描写されることがない、という点には留意する必要があるだろう。というのも、先の「西への旅」に関する長い引用の直後におかれた “[h]is [Gabriel’s] soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead” (D, 225) という一文が視点の降下してゆくシークエンスを中断し、「死者たち」を締めくくってしまうのである。雪に降られる生者と死者、とくにゲイブリエルとマイケルという二人の肉体を両端点とする移行の最中で主人公の魂はいわば宙づりにされるのであるから、ここでマイケルの肉体を媒介としたゲイブリエルと地との「一体化」が達成されたのだと断ずるわけにはゆかないだろう。本論考のなかでこの作品における「人の地との一体化」があくまで萌芽と呼ばれる理由もまた、ここに存している。結局のところ我々はジョイス最初の短篇集において、アイルランドの大地と「一体化」した肉体へ惹きつけられる主人公の魂の落下に、フィネガンの「一体化」の兆しをみとめる、ということろまでで満足せねばならない。

#### 四、「人の地との一体化」モチーフの、他作品への適用

ここまで本稿では、やがて『ウェイク』に結晶することとなる「人の地との一体化」モチーフへの志向を、「死者たち」という作品のうちにあとづけしてきた。しかしこれだけでは、このモチーフがたんにこれら二作品に偶然みとめられる類似ではないか、との疑いを拭いさることができない。したがって、このモチーフがジョイスによる他のテキストの解釈にも適用されうるといふ、その可能性を提示しておく必要があるだろう。そこで以下では、この作家の生みだしたキャラクターのうち、とくにスティーヴン・デダラスとモリー・ブルームの二人に焦点を絞り、彼らが「人の地との一体化」モチーフとそれぞれどのように関係づけられるか、考えられる議論の素描を示しておく。

スティーヴンとこのモチーフとの関わりをもっとも端的に示す記述は、『ユリシーズ』第三挿話のうちにみとめられる。彼はサンディマウント（Sandymount）の浜辺を散策しながら、すでに第一挿話において語られていた “[t]he man that was drowned”（*U*, 1. 675）のことを想像する。そしてそこから派生するイメージの連鎖が、内的独白の形式で語られる。

Bag of corpsegas sopping in foul brine. A quiver of minnows, fat of a spongy titbit, flash through the slits of his buttoned trouserfly. God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain. Dead breaths I [Stephen] living breathe, tread dead dust, devour a urinous offal from all dead. (*U*, 3. 476-80)

ケナーの前掲書にある表現を借りれば “an Icarus who has fallen into Dublin sea”（Kenner, 211）であるスティーヴンが、みずからと溺死体のイメージとを思考において並置していることは、“[d]ead breaths I living breathe” という一節にも明らかであろう。ここで我々がもっとも注目すべ

きは、いうまでもなく、“God becomes man . . .” に始まる一文である。そのなかでスティーヴンが “. . . man becomes fish . . .” と考えるとき、そこでは海に浮ぶ人間の死骸とその肉を食べるヒメハヤ (minnows) からの連想がはたらいっているものと思われる。つづけて魚は鳥となるが (“ . . . fish becomes barnacle goose . . .”), ここでカオジロガン (barnacle goose) が “the popular name for an exile from the Irish community” (Kenner, 213) であるというケナーの指摘をふまえれば、この鳥がかつてダブリンからの飛翔を試みたスティーヴンにとっての理想を体現するものであるとの解釈も、十分に可能であるだろう。しかし “feather” の連想を介して、鳥はダブリン南部に聳えるフェザーベッド山 (Featherbed Mountain) に、すなわちダブリンという地の一部に転生するのであり、ここには (落下に終る) 飛翔につづく、「地との一体化」のイメージがみとめられる。ここでスチュアート・ギルバート (Stuart Gilbert) のいうようにこの一節を “a variant of the kabalistic axiom of metempsychosis” (Gilbert, 129) とみれば、「人の地との一体化」というモチーフは『ユリシーズ』における主題のひとつ “metempsychosis” と接続されることになるだろう。

以上のようなスティーヴンと「人の地との一体化」モチーフとの連関が、『肖像』のうちにもはっきり表れているとはいいがたい。しかしその第四章、海岸で藝術家としての啓示をうける場面には、彼が地というものに対し抱いている親しみへの、直接的な言及が書きこまれている——飛翔を志し、気分を昂揚させて砂地に横たわるスティーヴンは、“[h]e [Stephen] felt above him the vast indifferent dome and the calm processes of the heavenly bodies; and the earth beneath him, the earth that had borne him, had taken him to her breast” (P, 187) として描写されるのである。彼が向かってゆこうとする空が無関心な (indifferent) ものであるのと対照的に、地は彼を生み、その胸に彼を抱くものとして語られる。陸地が彼にあたえるこうした安心感は、彼が海を、より正確には溺死を、過剰に恐れていることにも

よっているだろう。

He [Stephen] passed from the trembling bridge on to firm land again. At that instant, as it seemed to him, the air was chilled and looking askance towards the water he saw a flying squall darkening and crisping suddenly the tide. A faint click at his heart, a faint throb in his throat told him once more of how his flesh dreaded the cold infrahuman odour of the sea . . . (P, 181)

橋と異なり震えることのない土地のもつ堅固さは、スティーヴンに反射的な恐怖を引き起す溺死から、彼を守るものとしてもある。ここで、『肖像』と『ユリシーズ』という二作品のあいだに連続性があること、また各々の作品に登場するスティーヴン・デダラスという青年が同一の人物であることを自明視するわけにはゆかないけれども、以上にみてきた『肖像』の記述をふまえてふたたび『ユリシーズ』第三挿話からの引用部を解釈することがゆるされるならば、カオジロガンがフェザーベッド山に、すなわち堅固な土地に生れ変るという空想は、ダブリンから飛び立とうとしたもののけつきよく故郷へ戻ってきたスティーヴンにとって、溺死に代わる結末の可能性として、いわばせめてもの救いとしてあるものとも考えられる。『ユリシーズ』にみられたスティーヴンと「地との一体化」モチーフとの関わり、その予告を、『肖像』における地への親しみに関する記述のうちにもとめることも可能であるだろう。

我々は、上述のような解釈とはまた異なった角度から、モリー・ブルームと「地との一体化」モチーフとを関係づけることができる——すなわち、大地の女神、地母神のイメージを介することによって。『ユリシーズ』第一七挿話のなかで寝室のベッドに横たわる姿が“Gea-Tellus” (U, 17. 2313) と喩えられていることから分るとおり、彼女の肉体は地のイメージと重ねられ

ている。同挿話における “[h]e [Bloom] kissed the plump mellow yellow smellow melons of her [Molly’s] rump” (*U*, 17, 2241) がオデュッセウス (Odysseus) によるイタケ (Ithaca) の地への接吻と対応するというドン・ギフォード (Don Gifford) の註釈 (Gifford, 605) も、地と重ねられたモリーの肉体、というイメージと符合するものであるだろう。実際、ジョイスがこの作品の執筆に際して参考にしたとされる計画表でも、モリーの意識の流れを描く第一八挿話の「象徴」の欄には “Earth” (Gilbert, 41) と記されており、このイメージが比較的重要なものとして作者の念頭にあったことは、疑いえないように思われる。以上からも明らかなように、「地との一体化」モチーフとモリーとの間に接続を見いだすことは、さほど困難な作業ではない。しかしながら、地母神というモチーフ——それはダブリンの地と一体化するフィネガン=フィンイメージを喚起するものでもある——が『ユリシーズ』という作品にとっていかなる意味をもつものであるかについては、改めて問われる必要がある。またこのイメージが、ハウス岬での求婚の場面などにみとめられた “fall” モチーフといかに関係づけられるか、そもそもそういった関係づけが可能であるか、といった点に関しても、さらなる検討が求められるだろう。

## おわりに

「死者たち」の末尾、アイルランド中に降る雪のヴィジョンをふまえ、『ダブリン市民』論の締めくくりにあたってケナーは “[s]now continued to fall . . . in Joyce’s mind, throughout his life” と記している—— “[t]he snow is still falling in *Finnegans Wake*” (Kenner, 68)。ここでケナーが示しているのは、この初期短篇集のみならず、ジョイス晩年の作品を、ひいてはこの作家の全キャリアを、見とおそうとする意識である。それはこれまで述べてきたとおり、本論考においても共有されているものであって、我々もまた「人の地との一体化」モチーフを中心に据える視座から、「死者たち」を捉えなおすに

ジェイムズ・ジョイス「死者たち」にみる「人の地との一体化」モチーフの萌芽（清川祥太）

とどまらず、究極的にはジョイス作品のカタログに一本の線を引こうとしている。フィネガンにおいて達せられる「一体化」の萌芽をゲイブリエルのうちにも読みとろうとするここでの試みがいくばくかの成功を収めていたとするならば、それは作家ジョイスの両端点、すなわち『ダブリン市民』と『ウェイク』とをつなぐ線が引かれうることを意味するのであり、その帰結として、両者の間につらなるジョイスの他の作品群にこの観点からアプローチする可能性が、拓けてくることとなろう。本稿ではスティーヴンとモリーに関してその展望の一端を示したが、同様の視座からの研究がレオポルド・ブルームや『追放者たち』（*Exiles*, 18）のリチャード・ロウワン（Richard Rowan）といった人物についても行われうるものであるか、という問いは検討に値するものと思われる。この論考は、ジョイスが文学批評の対象となって以来無数に書きつがれてきた「死者たち」論のひとつでありながら、新たなジョイス論の短い序章とならんことを企てるものでもある。

## 註

- 1) ここで窓を向いたと語られるのはあくまで「彼 (him)」にすぎず、「彼の体」や「彼の顔」ではない。そうした事柄は、彼の魂に焦点が当てられている段階にあっては重要でないどころか、むしろノイズでさえあるのだろう。
- 2) ジェイムズ・マキロップ (James MacKillop) は、沼地と隣接するアレンの丘 (the Hill of Allen) にフィン・マクールが住んでいたとされることに言及し、「死者たち」の結末部にフィンとのゆるやかなつながりを見いだしている (MacKillop, 170)。

## 参考文献

- Brazeau, Robert. "Environment and Embodiment in Joyce's 'The Dead.'" *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*, ed. Robert Brazeau and Derek Gladwin, Cork UP, 2014, pp. 213-30.
- Burke, Kenneth. "Three Definitions." *The Kenyon Review*, vol. 13, no. 2, 1951, pp. 173-92.
- 一. "Fact, Inference, and Proof in the Analysis of Literary Symbolism." *Terms for Order*, ed. Stanley Edgar Hyman, Indiana UP, 1964, pp. 145-72.

- Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford UP, 1959.
- Gifford, Don and Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. U of California P, 1989.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses: A Study*. Faber, 1952.
- Joyce, James. *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler et al. Random House, 1986.
- . *Dubliners*. Penguin, 1992.
- . *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Penguin, 2003.
- . *Finnegans Wake*. Oxford UP, 2012.
- Kenner, Hugh. *Dublin's Joyce*. Columbia UP, 1987.
- Mac Cana, Proinsias. *Celtic Mythology*. Hamlyn, 1970.
- MacKillop, James. *Fionn mac Cumhaill: Celtic Myth in English Literature*. Syracuse UP, 1986.
- McHugh, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*. Johns Hopkins UP, 1980.
- Reizbaum, Marilyn and Maud Ellmann. "En Garde: 'Two Gallants.'" *Collaborative Dubliners: Joyce in Dialogue*, ed. Vicki Mahaffey, Syracuse UP, 2012, pp. 125-43.
- Tolomeo, Diane. "Leopold Bloom and the Law of Falling Bodies: Joyce's Use of the Fall in *Ulysses*." *English Studies in Canada*, vol. 3, 1979, pp. 301-310.