

James Joyce の “The Dead”

— 『ダブリン市民』再読 (6) —

田 畑 榮 一

プロットだけを取りだすなら、これは、期待どおりの対応を絶対にしてくれない三人の女性に動揺する男の物語である。そのうちの一人、妻の秘密を知るにおよんで衝撃を受けたかれは、「堅固であったはずの現実世界が解体して」、「灰色の芒々とした」世界にアイデンティティが消えていくのを感じる。

解釈上のすくなくとも重要な関心はしたがって、この大学教師が、妻の故郷である西部地方への旅を思う抒情的な結末に、アイルランド再発見とかれ自身の「再生」への示唆を読みとれるかどうかということであった。研究者たちはこのことに、おおむね肯定的であったようである。

またこの短篇は、ダブリン人の「精神的麻痺」をこれまで強調しすぎていた、とみずから認めたジョイスが、遅ればせながら故国を見直そうとした試みでもある、という指摘と無縁ではないだろう。主人公のテーブル・スピーチと同様、作者の弟への手紙でも、アイルランドのホスピタリティが、大陸の都市では見られぬ美質として称揚される。このようなコンテキストから Ellmann は、“The Dead” と、その執筆当時の作者の大陸生活を次のように簡潔に要約する。

In Trieste and Rome he had learned what he had unlearned in Dublin, to be a Dubliner (263).

だが、この短篇の “exceptionally beautiful prose” に惑わされないように、と Norris は警告する (98)。なぜならこの narrative voice は決して innocent ではないか

らである。主人公を最初に当惑させるリリーの声を借りれば、それは、男の “palaver” の一種であって、female subject にとってはとりわけ敵対的なイデオロギーを “promote” しようとする。

それだけではない。ジョイス自身がそのことに自覚的であったというのである。Norris は、ジョイスの feminist strategy をこの短篇のなかに見る。そしてそれはかれの芸術にとって、“cost” あるいはすくなくとも、“risk” であったと考えている。この若い芸術家が、原稿の拒絶や検閲という苦い経験をつうじて学びとっていたことは、出版を実現し評価を得るために必要なのは social critique などではなくて、aesthetic effects であり、lyricism と romanticism であるということだった。かれはこれらを “marketable” な光沢をはなつまでに磨きあげる。しかし、それをアイロナイズすることも決して忘れていないのである。こうして読者はこの narrative を、偽善的 soul をもった “exquisite form” と見ることを妨げられないことになる。ひとことで言えばそれは、ジョイス自身が自覚的であったところの、establishment aestheticism の典型なのである。

It was always a great affair, Misses Morkan's annual dance. Everybody who knew them came to it, members of the family, old friends of the family, the members of Julia's choir, any of Kate's pupils that were grown up enough and even, some of Mary Jane's pupils too. *Never once had it fallen flat.* For years and years it *had gone off in splendid style* as long as any-

one could remember ; (D 175) (イタリックは筆者)

「ミス・モーカンたちが催す例年のダンスパーティーはいつもたいした出来ごとだった。ふたりを知っている人たちはみんなやってきた。親戚や古い友人たち、ジュリアの聖歌隊の人たち、ケイトのピアノの生徒でもうおとなになった人たち、それにメアリ・ジェインの生徒まで何人かやってきた。パーティーは、これまで失敗したことがない。みんなの記憶するかぎり、それはいつも素晴らしいできばえであった。」

ジュリアとケイトたちのパーティーは、“Never once had it fallen flat.” と語られるのだが、じつは多くのことが“flat at the party”なのである。ジュリアの甥のフレディの場合は、その飲酒癖によって脅威とさえなる。“gone off in splendid style”というのは、あつまった人々のパフォーマンスであって、かれらは、さまざまな当惑すべきでき事を体系的に無視するよう要求されているのだ。いいかえれば、narration はモーカン家のブルジョワ的 agenda と共謀 (collude) するのである。

Julia, though she was quite gray, was still the leading soprano in Adam’s and Eve’s (D 176).

「ジュリアはすっかり白髪になっていたけれど、まだアダム・イブ教会の第一ソプラノだった。」

narration が冒頭で告げるこの「嘘」を読者はテキストを手がかりに探求すべく誘われる。のちに聞くことになるケイト・モーカンの苦々しげな発言はこれとはっきり矛盾するからである。

— It’s not all honorable for the Pope to turn out the woman out of the choirs that have slaved there all their lives and put little whipper-snappers of boys over their heads (194).

「一生をかけて神様につくしてきた女たちを聖歌隊から追いだして、生意気な子供たちと入れかえてしまうなんて！法王さまのなさることじゃないわ。」

1903年11月23日の Pius 五世による布告（聖歌隊は礼拝式の機能の一部であって女性は許されない。今後、ソプラノとアルトは少年たちが受けもつべしという pronouncement）によって、ジュリア・モーカンの歌声は沈黙させられることになる。

この日付は重要である。“The Dead”の新年のパーティーは、1904年1月初旬（おそらく1904年1月6日、クリスマス最後の日に祝われる Epiphany の日）となっているのだが、これは法王の pronouncement からわずか数週間後のことである。この日、主人公ゲイブリエルの見るジュリアの顔色がなぜ冴えないのかの説明となるだろう (He had caught that haggard look upon her face for a moment when she was singing “Arrayed for the Bridal (222).”). だが、ジュリア・モーカンの才能は、『ユリシーズ』のブルームさえ保証している。

— Great song of Julia Morkan’s. Kept her voice up to the very last. Pupil of Michael Bulfe’s, wasn’t she (U 8 : 416).

「ジュリア・モーカンの見事な歌。最後の最後まで声が乱れなかった。マイケル・バルフ [1808-1870] の弟子だったな。たしか。」

この年6月14日 (Ulysses 17) に彼女が死亡するのは、数週間つづいたであろうトラウマのせい、とは断言できないとしても、この年のパーティーは例年のものとは全くちがっていたはずである。

だが、ケイト・モーカンの憤懣は空腹のせいにされ、メアリー・ジェインが客たちを食卓へうながすことで沈黙させられる (When we are hungry we are all very quarrelsome (195)). narration が “gone off in a splendid style” と宣言するのは、いわば “theatrical success” ともいふべきものであって、幸福・調和・文化的洗練と

いう middle class の pretty pictures にすぎないのである。

「中立的」とされている語り手がいても、その声は作中人物の “phrases, sentence constructions” を反映するのだ、と Hugh Kenner が、いわゆる “Uncle Charles effect” について言うとき (52)、かれはもちろん自由間接話法 (free indirect speech) に言及しているのである。自由間接話法は、一つの段落のみならず、一つの文の中においてさえも、語り手の声と人物の声のあいだを自由に、なめらかに移動できる。そのことによって読者の解釈行為は活発になり、かつ問題をはらむものとなる。それはまた、人物・語り手双方が「言おうとしないこと」に注目することでもある。イーグルトンのいう「作品そのものがかかえる無意識」、つまり両義性・言い逃れ・過度の強調という「徴候的」な箇所から、読者は読みすすむにつれてサブ・テキストを一つまたはそれ以上つくり出すことができる。上のふたつの引用例は、この無意識について示唆的である。体系的に無視することを要求されたものが、また別の言説を構成しているのである。Norris は、“The Dead” のなかに、“overt” なテキスト、“loud text” と、それを壊乱 (disrupt) するかたちであらわれてくる “feminist counter-text” を想定しているが、サブ・テキストはこのようには二元的なものにとどまらないであろう。

ゲイブリエルを最初に動揺させた女中のリリーは、“Lily, the care-taker’s daughter, was literally run off her feet (173)” (「管理人の娘リリーは文字どおり足が棒のようだった」と語られるのだが、“run off her feet” の状態になっても不満をもらすことはない。そしてこれこそ、リリーとミス・モーカンたちとの関係が、かくも良好に保たれている理由なのである。

But Lily seldom made a mistake in the orders so that she got on well with her three mistresses. They were fussy, that was all. But the only thing they would not stand was back answers (176).

「でもリリーは言いつけを間違えることはめったになかった。それで三人の女主人たちとはうまくいっていたのである。彼らは口やかましい、それだけだった。ただひとつ、この三人がどうしても承知しないこと、それは口答えだった。」

narration が人物の声 (got on well, fussy, back answers) をふくみながら、文体的に知らぬふりをしてるのは、これがリリーの interest ではないということである。リリーが自分と雇い主についてどのような見解をとるべきか、についてのミス・モーカンたちの construction なのだ。これを deconstruct して読者は抑圧された事実を読みとることができるだろう。リリーは、盗みをはたらいっていないか周到にチェックされ、主人たちから評価されているのは “back answers” をかみ殺しているからである。“run off her feet” のときに、さらに仕事を言いつけられることにも抗議しないからである。このように “The Dead” の narration は middle class agenda を表象しようとする。にもかかわらず、それは back answers を沈黙させることはできないのである。

大飢饉のきよくたんな貧窮に由来する婚姻率のひくさ (20~24 歳の女性は 13%。モーカン家の女主人たちも独身である) をかんがえれば、ゲイブリエルの次の発言はやはり軽薄であるというべきであろう。“I suppose we’ll be going to your wedding one of these fine days with your young man.” とかれは言ったのである。リリーはあの有名な back answer を発する。

The girl glanced back at him over her shoulder and said with great bitterness:

— The man that is now is only all palaver and what they can get out of you. (178)

『少女は肩ごしにゲイブリエルを見返して、苦にがしげに言った。「近ごろの男たちって、口ばかりうまくて、お金をしばり取ることしか考えていませんわ!』

narration は読者に、リリーはすこしヒステリカルで

はないかと思わせる。しかし、ケイト・モーカンがグレタに語る“*She is not the girl she was at all (181)*”から、推量すべく誘われるのだが、リリーは若者に甘言で誘惑され、妊娠または遺棄というにがい経験があるのかもしれない。そして、この“*narration*”もまたリリーに甘言を弄し、彼女を遺棄するのである。リリーはパーティの装飾として扱われ、そのsocial realは排除される。彼女のback answerのみが、自己満足的なゲイブリエルの甘言に衝撃をあたえ、同時にnarrationの甘言的agendaを攪乱するのである。また研究者も、リリーを、のちにゲイブリエルが妻グレタを扱うように扱うことによって(“*what is a woman...symbol of?*”)、リリーは何のシンボルかと訝り、結局この少女はEaster lilyにちがいない(Torchiana 253)と結論する。研究者もまたリリーのsocial realを排除することでnarrationと共謀するのである。

Gabriel colored *as if he felt he had made a mistake*, and without looking at her, kicked off his goloshes and flicked actively with his muffler at his patent-leather shoes (178) (イタリックは筆者)

「ゲイブリエルは、まるで自分が過失を犯したかのように赤くなった。そしてリリーのほうは見ずにゴロッシュ[靴の上履き]を蹴とばすように脱ぎ、黒いエナメル革の靴についた雪をマフラーでせわしげにはらい落とした。」

げんに犯したあやまちに、気づかないふりをするnarration とゲイブリエルは、リリーの視線を避け、金貨を与えようとする。

— O Lily, he said, thrusting it [a coin] into her hands, it's Christmastime isn't it? Just...here's a little... (178) (省略は原文)

かれの発話から分節されたメッセージが失くなるgapsを、ラカンが“*the parole of the spoken word*”とよぶもので埋めるとすれば、次のような“*silent discourse*”

を聴くことになる、とLeonardはいう(296)。paroleとはこの場合、文字どおりのメッセージではなく、speechの中に織りこまれた“*love*”と“*recognition*”(承認)を求める“*implicit message*”のことである。

— Just (let me get away). Here's a little (*exchange to reconvert you into what I need you to be*) .

“*palaver*”という語は“*to talk profusely*”あるいは“*to cajole*”を意味する。それゆえラカンのいうなら、リリーが次のように断言したとき、彼女は完全に正しかったのである。

The men that is now is only all palaver.

Rugland-Sullivanは、話す主体(speaking subject, the je)と主体のidentityの理想的な感覚(ideal ego, the moi)が、どのように自己という感覚(a sense of self)を構成すべく奮闘するかについて次のように述べる。

“The moi is an ideal ego whose elemental form is irretrievable in conscious life, but it is reflected in its chosen identificatory objects (alter egos or ego ideals). The subject of speech...is distinct from the subject of identification...but they interact all the time (1986, 3-4, Leonard 348)”

話す主体(je)は他の主体を通じて、理想自我(the moi)がその存在を信じこむのに必要とするメッセージをもたらそうとする。比喩的にラカンは言う。“This is what I have called putting the rabbit into the hat so as to be able to pull it out again later (Lacan 1982 b 63-4, Leonard 290).”

“the moi”はその兎(それを支えるメッセージ)を選択する。だがその兎を帽子に入れるのは、すなわち話しかけられた主体から適切なメッセージが反響し返されてくるようしむけるのは、話す主体“je”なのである。この反響は、話す主体の現実の発話にまでたどり返すこと

はできないだろうが、それは知らないうちに発話に含みこまれているのである。

このようにしてのみ、意識的主体はそれ自身のmagicによって^{こわく}蠱惑的なbeliefをもつことができる。しかし自らについてのこのbeliefはあくまで幻想にもとづくものなので (magicianはトリックを忘れねばならない)、主観性 (subjectivity) とは、「他者」(the other) に依存する幻想である。それはただ主観性を正当化し完結したものに見せかけるだけなのである。

“If I call the person to whom I am speaking by what-ever name I choose to give him, I intimate to him the subjective function that he will take on again in order to reply to me, even if it is to repudiate this function (Lacan 1982, 64, Leonard 290).” je に話しかけられた者は、反映し返すべくほのめかされた役割 (subjective function) を拒む (repudiate) こともあるのだ。

リリーをはじめ、このあと女性たちはただ拒むためののみ、ゲイブリエルに応答することになる。彼女たちはゲイブリエルのファンタジーの保証人となることを拒むのである。かれは、統一された欠如なき存在という神話を保証されねばならないのだが、ラカンが“The Woman”と書き、“the”に線を引いて指示しようとしているのはこのことである。その要点は、Rose がいうように、“not that women do not exist but her status as absolute category and guarantor of fantasy (exactly *The Women*) is false (The) (48),” the Women とは、欠如がそれに向けて投影される場 (the place) であり、同時にそれを通じて否認 (disavow) される場である、ということだ。つまり the Woman とは、男にとって徴候 (a symptom) であって、かれは自分が想像したとおりの存在ではなかったということを信じ「ない」ために、現実の女性を、彼女ではない彼女として信じるのである (Leonard 298)。

ゲイブリエルがこののちも学ぶように、会話というものは危険なものである。それはつねに他者を誘惑しようとする企てだからである。自己という感覚は確認されると同程度にたやすく覆される。

リリーの back answer が、ゲイブリエルの完結した自己というファンタジーを攪乱したとき、とりあえずかれが企てるのは“exchange”である。かれのファンタジーに応じて彼女を誤認するための。娼婦とは結局、代金と引換えに“perfect sexual complement for a man”を演じることに同意した者のことであるとすれば、金貨を押しつけるゲイブリエルの行為は、男が gender confirmation の目的で女性の性的従順を買う際の“exchange”を模倣していると Leonard はいう (297)。

モリー・アイヴァーズとの encounter は、リリーの場合よりはもっと不都合なたちではじまる。彼女は大学の同僚なのである。自分の理想イメージをこちらに反映し返すべく相手を誘いこむためには、その戦略ははるかに制約を受けることになる。それどころかゲイブリエルは防戦一方となるのである。

Lancers was arranged (D 183).

ランサーズのダンスでかれはモリー・アイヴァーズがパートナーになっていることを知る。ランサーズは、洗練されたリターンによって、男女のカップルが幾何学模様をつくり、「男性」・「女性」がそれぞれ補完しあうという神話を強調することになっている。

しかし、“lancers”の語源的意味は、激突する槍騎兵のイメージをも喚起する。このlancersが家庭にもちこまれ、“domesticate”されて、“politely and harm-lessly”に“non-combatants”によってplayされるのである (Riquelme 128)。ジョイスは、この、かつて平和裏に抑えこまれたはずの語源的イメージを解放して、モリーとゲイブリエルを対峙させる。しかも、モリーは性的ステレオタイプへの反発と、アイルランドナショナリズムという二重の葛藤を、genteel tradition^{ジェンダー}にしたがって進行するパーティに持ちこむのである。

She did not wear a low-cut bodice and the large brooch which was fixed in the front of her collar bore on it an Irish device (D 187).

「胸のひらいたボディスは着ていない。襟のまえに留めた大きなブローチにはアイルランドの紋章がついている」

「女性的」でないモリーの装いと言動は、ゲイブリエルの、^{ジェンダー}性やふさわしいマナーにたいする前提と、それに対応するかれのidentityとを動揺させる。男の視線がそそがれるべき胸のひらいたボディスの代わりに、ナショナリズムの表象をつけることで、モリーは閉じたボディスを、肉体の露出の拒否以上に攻撃性をもったものに行っているのである。

the Woman の視覚イメージに依存する以上、ゲイブリエルはモリーのマナーからは、自分を identify するのに役立つものを見出せない。当惑しかけたかれをモリーは詰問すべく襲いかかる。英国系の保守的新聞に書評を書くことへの攻撃にはじまって(“Who is G.C.?”, “Now aren’t you ashamed of yourself?”, “I didn’t think you were a West Briton”), アイルランドの中のアイルランドであるアラン諸島への旅を誘っても躊躇するゲイブリエルを彼女は容赦しない(“And why do you go to France and Belgium instead of visiting your own land? ... Haven’t you your own land to visit...that you know nothing of, your own people, and your own country? (189)”)

He did not know how to meet her charge.

He wanted to say that literature was above politics. But they were friends of many years’ standing and their carrier had been parallel...he would not risk a grandiose phrase with her (188) .

「彼女の攻撃にどう対処してよいかわからなかった。文学は政治の上にある、と言いたかった。しかし二人はなが年の友人で、経歴も同じなのだ。... 彼女には、おおげさな言葉を使うわけにはいかなかった」

“The Dead” のおおくの解釈はこれまで、ゲイブリエルは正しい、というものだった。Irish revival とジョイスとの軋轢をも考慮して、作者もまた、芸術を政治の

上位においたであろう、と想定したのである。だがそれは Norris が言うように、ナショナリズムはフェミニズムにくらべてより “properly” に、またより “literally” に political である、という文化のイデオロギーと共謀しかねない。モリー・アイヴァーズの “West Briton!” のみが唯一テキストのなかで、そしてテキストに「よって」、まじめに受けとられたものということになりかねないのである。

しかし、ジョイスの politics はもっと “implicit” なものである (Norris 98)。芸術は政治の上位にあるのではない。それどころか、芸術は階級・^{ジェンダー}性・年令・民族などの社会的諸関係のなかで生産され、またそれを体現する、ということ “The Dead” はドラマタイズしているのだ。げんに narration が “a grandiose phrase” にたいする懐疑を喚起しているように、テキストの aestheticist narrative のイデオロギーを前景化することによって、“The Dead” は political なのである。

この短篇はジョイスの *Doll’s House* である、と Norris はいう。だがイプセンのプロットが行動的な反乱であるのにたいして、グレタのそれは心理的でもっと微妙なものである。グレタは、ゲイブリエルに拒否された故郷 Galway への旅を、のちに精神的に実現することで “romantically” に夫に revenge する。自分の情熱の中心からゲイブリエルを追放し、いわば周辺化してしまうのである。彼女の “romanticizing” については後でふれる。

だが、それまでイプセンの Torvald と同じように妻を romanticize し、“infantilize” してきたゲイブリエルに懐疑的になり得る読者は、おなじ程度に、story を romanticize し、infantilize する narration にも懐疑的となるよう促される、と Norris はいう。ゲイブリエルがグレタにとって Torvald Helmer であるように、narration そのものもまた story にとって Torvald Helmer なのだ (98)。

“The Dead” のなかの “back answers” は主として女性のものである。Norris によれば、そのことは、読み方によっては、ジョイスが gender politics を自らの芸術の self-critique として story 中で実践していることを示唆する。ただし、ジョイスの方法は、あくまで sexual poli-

tics の諸問題を「模写」するように仕かけることによつてである。女性の抑圧が遍在し、あからさまでありながら、無視されるものであり、まざれもなくそこにありながら、見えないものである、というように「ねじる」ことによつてそうするのである。story の主調音が主人公の自我の破局およびそこから回復、としてあらわれるかげに、女性の有望な artist、ジュリア・モーカンの歌声が法王によつて沈黙させられ、ケイトのプロテストも narrative そのもによつて沈黙させられる悲劇、としてはあらわれないのである。

ジョイスの art が self-critique であるということは、かれが、自分の art は内在的に抑圧的でありうることをテキストにおいて dramatize しているということである。narration のイデオロギーに抗して、テキストに対する懐疑家として思考するよう読者は促されるのだ。

パーティのあと、ゲストたちがモーカン家を去ろうとするころ、ゲイブリエルはホールの暗がり立って階段の上を見あげている。これもうす暗がりの中に一人の女性が立っている。

A woman was standing near the top of the first flight, in the shadow also. He could not see her face but he could see the terracotta and salmon pink panels of her skirt which the shadow made appear black and white. It was his wife. She was leaning on the banisters, listening to something. Gabriel was surprised at her stillness and strained his ear to listen also (209) .

「一人の女が階段の上ちかく、これも影になったところに立っていた。顔は見えない。だがスカートのテラコッタ色とサーモンピンクの飾りが見えた。妻だった。手すりにもたれて何か聞いて聞かされている。その静かさがゲイブリエルを驚かせた。かれもまた耳をすませた。」

階段のはしに立つ妻に気づかないふりをすることで、夫は彼女を “mysterious stranger” という偽装のもとに

見ることができる。そしてこの stranger にかれは魅惑され興奮することになるのだが、これはイプセンの Torvald を思わせると Norris は指摘する。Torvald も、妻の Nora を他人と幻想することで “seduction fantasy” を見るのである。

Do you realize — When I'm out at a party like this with you — do you know why I talk to you so little, and keep such a distance away...It's because I'm imagining then that *you're secret darling, my secret young bride-to-be*, and that no one suspects there's anything between us (183) (イタリックは筆者)

いま、ゲイブリエルもおなじように妻を現実のコンテキストから引き離そうとする。

He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife. There was grace and mystery in her attitude, as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of (D 210) .

「玄関ホールの暗がりたたずみ、歌声を聞きとろうとしながら、かれは妻を見上げていた。その姿には優雅さと神秘があった。何かの象徴であるかのように。階段の上で影の中に立ち、遠くの音楽に聴きいつている女性は、いったいかなるものの象徴であろうか、とかれは自分に問いかけてみた。」

深遠なることを誇示するらしいこの修辭的疑問文 “what is a woman...symbol of” は、ラカンのいう “the Woman” (つまり “phallic sexuality assigns her in a position of fantasy”) そのままに、「現実」のグレタにたいする無関心を宣言する。女性は、男が表象させたいと思ういかなるもの (anything) の、そしてあらゆるもの (everything) のシンボルとなり得るのである。現実の彼女が何ものであり、誰であるかという感覚をのぞいては、

女性が男によって一つのシンボルに変換されるとき、強い沈黙・苦痛と感情の抑圧のシンボルとなり、社会的コンテキストを剥奪される。

If he were a painter he would paint her in that attitude...Distant music he would call the picture if he were a painter (D 210)

十九世紀の代表的エンターテインメントであった *tableau vivant* をゲイブリエルは演出していると Kershner はいうのだが (145)、その意味ではかれは典型的な時代の子なのである。

しかし、ゲイブリエルや Torvald のファンタジイの辛辣なアイロニーは、隠された真実である。この妻たちは、げんに *great secret* をもった *strangers* なのである。しかも彼女たちを変身させ、夫たちからは「遠い」存在として彼らを魅惑し、興奮させるのは、この秘密なのである。

グレタがいまひそかに経験しているのは、モーカン家の壁に掛けられた *Romeo and Juliet* の異版である。このいわば *balcony scene* で聞こえてくるのは、若い頃、修道院に入る前に、病身をおして雨の中を別れを告げにきた少年、Michael Furey がよく歌っていた、“The Lass of Aughrim” という文字どおりの “distant music” なのである。のちに、グレスヤム・ホテルでグレタがうち明ける。

It was a young boy I used to know...named Michael Furey. He used to sing that song, “The Lass of Aughrim”. He was very delicate...I can see him so plainly...Such eyes as he had: big dark eyes! And such an expression in them — an expression! (D 219、省略は筆者)

グレタは現実には、“oppressive, infantile nurturance without recognition (Norris 125)” を、その結婚生活において “enjoy” している。大陸で流行する上履き、goloshes について彼女はいう。“O, but you’ll never guess what he

makes me wear now!...Goloshes...That’s the latest. Whenever it’s wet underfoot I must put on my goloshes (180)”

だがグレタが Galway への旅が実現しそうだと思って小踊りするの (His wife clasped her hands excitedly and gave a little jump (191))、結婚以来、故郷へは帰っていないことを暗示する。夫が妻の出身を恥じていて、彼女の故郷にたいして冷淡であることが、Michael Furey についての秘密を説明する。グレタの記憶と関心を支配しようとするゲイブリエルの欲望は、かれの意識的生活からグレタの結婚生活の社会的現実を排除するのに加えて、社会性を免除された union という幻想をも抱かせることになる (he longed...to make her forget the years of their dull existence together and remember only their moments of ecstasy (214))

だが、妻が現実には負わねばならないのは、親族の看護であり、夫からの介入とともに子供を育てねばならないという責任である。死の床のあいだ、看護につくしたグレタを、田舎娘 (country cute) と軽侮する母親を夫は批判するのだが、そのかれも、妻の故郷への旅が話題に上ると、“You can go if you like” と冷淡に言い放つ。グレタの “enjoy” する愛情とは、夫の社会的立場のためには自分の出自を抑圧して *identity* を構築することであり、私生活では子供扱いされ、人前では上品に侮辱され、これは暗示されているのだが意に添わない *conjugal duty* を強いられることである。このようにさまざまな義務と抑圧を耐え、ついでその事実が夫によって無化されて、グレタはようやく愛される妻となるのである (Norris 125)。

「よく知られるように、フロイトは「文化の不安」において、*human sexuality* の混乱を、偶然ではなく、本質的なものであると示唆した (Écrits 281)」とラカンは言う。それは性差の原初的な知覚 (*original perception*) において去勢恐怖がはたす役割から派生する。男女の差異は致命的な知覚的エラーを犯すことによってしか学ばれないのである。女性は去勢されたものと想像され、その結果 *sexual identity* は不安と危険を常にはらむことになる。

無意識の去勢コンプレックスについてラカンはいう。「そこに人間(Mensch)による性の引き受け(assumption)に内在する矛盾がある。つまり、人間は、なぜ性の属性(the attributes of that sex)を、脅威を通してのみ—しかり、剥奪の脅威を通してのみ引き受けねばならないのか(Écrits 281)」

このように危険をはらんだsexual identityを構築したのち、男女は成人のlove relationにおいても、欲望の追求を、意義と承認(the significance and recognition)の追求を(それは性的関係においてはつねに危機的状況にあるのだが)、一連の複雑な象徴的操作(symbolic maneuvers)によらずしては不可能であると思ひこむ(Norris 106)。

「ラカンによれば、性的関係のおよそ想像しうるかぎりの可能なすべての形式に、無意識のレベルで対応しているのは、個体における欠如、生来的にして慢性的な欠乏状態なのである。そこに去勢コンプレックスの真の普遍性があるとラカンはいう。男女それぞれの去勢コンプレックスの表現様式は一文化の影響がどうであろうと—まさに人間に固有の象徴的機能に関係するのである」(ルメール 88-9)

女性にとっては、ラカンのいう愛の要求(the demand of love)、つまり物質的が必要が満たされ、価値あるものとして慈しまれているというような関係、つまりparent-child relationによりふさわしい関係は、主体としての意義と承認よりも達成しやすい。グレッタとゲイブリエル、NoraとTorvaldの関係はこのような愛の要求の典型である。しかしラカンのいう「ファルスの欲望」のファルスは、「完全無欠で欠乏のない状態を象徴しているにもかかわらず、常に手の届かぬ所にあり、一つのシニフィアンが別のシニフィアンによって贖あがなわれていく人間の欲望の遅延性と永続性の構造」をそこに示すものである(福原 344)。男は女性のなかに承認(recognition)を可能にするような意義を見出し損ねる故に、かれはそれを他の女性たちに求めることになる。「男は、ファルスの記号表現が女性の所有していないものを愛において与えるものとして彼女を構成するかぎり(in as much as the signifier of the phallus constitutes her as giving in

love what she does not have)、たとえ女性との関係で実際にその愛の要求を満たす手段を見つけたとしても—逆に、彼自身のファルスの欲望(his own desire for the phallus)は、このファルスを、処女としてであろうと、娼婦としてであろうと、さまざまな方法で意味することのできる「もうひとりの女性」へ向けての絶えまない逸脱のなかで、その記号表現を浮かびあがらせるだろう(will make its signifier emerge in its persistent divergence towards 'another woman')」(Écrits 290)。

Torvald やゲイブリエルのような品性を求められるブルジョワの男たちにとって、姦通は禁制であるので、このanother woman へのdivergenceを実現するもつとも「自然な」方法は、自分の妻を、「もうひとりの女性」に変形することである。すなわち“stranger”か“bride”へと変形することである。

しかしラカンの指摘によれば、male anatomy は男を去勢の不安から解放するわけではないので、女性の男にたいする愛も同様の転位を生むことになる。

「男性の機能の本質的要素のように見える不誠実のたぐいが、だからといって男性に固有のものと考えべきではない。よく注意して見ると同じ二重化が女性においてもみられるからである(Écrits 290)」

グレッタもNoraも夫のなかに、他人を前にしての不安からの自由を見いだせない。この自由こそ、彼女たちの承認(recognition)に値する支配力(mastery)を付与するのであるが。社会的に下位にあると見下している者たちからさえ受容されぬことを恐れるあまり、極端に神経質なしぐさにその怯懦があらわれる。たとえば、ゲイブリエルがネクタイやカフスをたえず修正したり、ブーツの雪をわざとらしく払い落とすことで当惑を隠そうとするというように。Torvald は他人を隷属させることで自分の権威とprestigeに固執する。そのことが不安の隠蔽に他ならないことに気づいてはいない。

このような怯懦は、女性が男にたいしてmasteryを付与することを妨げる。こうして彼女たちも、ふつう男が実践するdivergenceを経験することになる。グレッタやNoraは、男の理想像をみずから構築することで、「もう一人の男」をもつのである(Norris 125)。

たぶんグレタは夫を「愛している」であろう。しかしそれは、のちに彼女が洩すように“a generous person”として感謝しているということだ。彼女自身の欲望と承認は、virginal maleである“Michael Furey”にリザーブされることになる。この少年は、生命を賭して会いに来ることで、グレタにたいしてメタフィジカルなmasteryを達成したのである。イプセンのNoraは、理想像としての“Torvald”を構築する。この“Torvald”は「人形の家」の中のどこにもいないのだが、この虚像と現実のTorvaldとの乖離がもはや修復不能となったとき、Noraは夫と子供を捨て、自らsignifierとなることを宣言する(I've another duty just as sacred...My duty towards myself)。

グレシャム・ホテルへ向かうとき、ゲイブリエルの欲望はかれの想念のなかを“rioting...proud, joyful, tender, valorous”にかけめぐると表現される。そしてこのあとのでき事について、かれは自らシナリオを書き、演出し、またそれを演じようとする。

[then] they would be together. He would call her softly — Gretta! Perhaps she would not hear at once: she would be undressing. Then *something* in his voice would strike her. She would turn and look at him. . . (214) (イタリックは筆者)

ゲイブリエルのinterior monologueはそこで省略符号の中に消える。かれの“parole”に声を付与するいかなるメッセージももたないからである。しかしかれは、“something”を分節できぬまま、こちらを見つめるグレタの瞳のうちにある自分が彼女の欲望の対象である、と想像できるのだ。

グレシャム・ホテルに到着したとき、かれはキャンドルもつけず、通りからの光を背にうけて、いわば、dramatic dominanceのポジションから、グレタが服を脱ぐあいだ“watch her in beat (216)”し、文学的洗練を自負する男にしては低俗なtableau vivantをふたたび実演することになる。

“You are a generous person.”とグレタに呼びかけられて、かれはそれを、もちろん自分の欲望のシナリオへ

のpreludeと誤解する。

Perhaps her thoughts had been running with his.

Perhaps she has felt the impetus desire that was in him and then the yielding mood had come upon her (217) .

「激しい欲望がかれの欲望とともにあり」というこの“Perhaps”はvitalなものである。しかしゲイブリエルの信じる「グレタ」はその部屋のどこにもいない。目の前のグレタのもの憂げな様子に何かひっかかりを感じながらも、かれは誘いの問いかけを囁く。“Tell me what it is Gretta. I think I know what's the matter. Do I know (218).”

“Tell him what's the matter”する前にグレタは泣き伏す。ゲイブリエルにとってこれはshocking proofである。妻の想念は自分のものとparallelではなかったということの。

“a generous person”を演じつつMichael Fureyについて詰問することは、かれのなかでこの夭逝した少年が“a ghost”の地位から、“someone”、“him”を経由して“Michael Furey”という明確な人物像へと昇格することである(“someone you were in love with. . .”, “O, then you were in love with *him*. . .”, “I suppose you were in love with this *Michael Furey*” (219)) (イタリックは筆者)

“a consummate pretender”として、ゲイブリエルは数分のうちに“a tender lover”から“indignant husband”までを演じてしまう、とBrandaburはいう。“He must both express and feel affection in devious ways by identification (222).”

そのとおりである。しかし全ての男はそうしなければならぬのだ。ゲイブリエルのポーズの背後に真の自己^{セルフ}があるというのではない。自分のポーズに気づかないかぎり、それがかれの自己^{セルフ}なのである。ポーズであったと認めたとき、結果は屈辱であってenlightenmentではないだろう。“He saw himself as a ludicrous figure...

a nervous well-meaning sentimentalist...the pitiable fatuous fellow (D.220) .”

なお悪いことに、“I think he died for me”と言われて、かれは知ってしまうことになるのだが、これはコミカルな響きすら帯びてくる。“While he had been full of memories of their secret life together...she had been comparing him in her mind to another (219).”

“Michael Furey”がかたちを整えるにつれてゲイブリエルはより人間的になり、グレッタは、個性を主張しだすにつれて、より real になると Eggers はいうのだが (As Gabriel feels his identity slipping from him, he becomes more complex and human, and as Gretta asserts her individuality, she also becomes more ambiguous and real (393).)、これは Norris のいう「声高な」テキスト (loud text) のみを見た解釈というべきだろう。イーグルトンの言うように、批評は、テキストの沈黙に語らせる新たな言説の産出である。テキストの自己認識を受けつぎ、それを練りあげるだけの作業ではない。

また、イプセンが、“The Dead”の lyrical narrative を解体する “intertextual tool” (Norris 99) であったとしても、グレッタは Nora ではない。ゲイブリエルが、その欲望の起源を fantasy であったと認めたということは、「グレッタ」が another woman から「妻」にもどったということである (“From what had it proceeded? (D.222)”)。こうしてかれは、眠入ってしまった妻を見ながら、一連の柔らげられた否定のうちにシナリオを再編する。

She was fast asleep. Gabriel leaning on his elbow, looked for a few moments unresentfully on her tangled hair and half-open mouth, listening to her deep-drawn breath. So she had had that romance in her life: a man had died for her sake. It hardly pained him now to think how poor a part he, her husband, had played in her life (222) .

「グレッタはよく眠っていた。

ゲイブリエルは肘をついて、妻が深く息を吸い込む寝息を聞きながら、もつれた髪となかば開いた口を、しばらく怒りもなく見おろしていた。あのようなロマンスを秘めていたのだ。ひとりの男が彼女のために死んだ。夫であるかれがグレッタのなかで、どんなにつまらぬ役割を演じてきたかを考えても、もはや苦痛ではなかった。」

口を開いたまま眠る妻の 躰^{いびき} を聞きながら、夫はふしぎな友情さえ感じることができる (“as he thought of what she must have been then, in that time of her first girlish beauty, a strange friendly pity for her entered his soul”)。妻の容貌はもはや美しくない、とは自分にも言いたくはなかったが、それは Michael Furey が死を賭してまで求めた顔ではあるまい、とかれは思う。こうして再び死者となったこの少年を介して、かれは彼岸を想い、そこにこのロマンスを放逐する。

One by one they were all becoming shades. Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age (223) .

「一人ひとりみな亡霊になっていく。年とともに、みじめに褪せおとろえていくよりは、情熱の輝かしい光のなかで彼方^{かなた}の世界へ敢然とおもむくほうがよいのだ」

しかし、グレッタの “Michael Furey” は、ガス工場の悪条件下で長時間労働を強いられた少年、Michael Furey、の social real を排除することではじめて成立するリリズムの産物である。

奇妙なことに、グレッタを inspire した ballad、“The Lass of Aughrim” は、ある意味で “anti Romeo” なのである。この ballad の Lord Gregory は、グレッタのリリズムにある種の「振じれ」をもたらすのである。かれは、主人公の少女を、彼女の家という sanctuary で rape したのだ。“Oh Gregory, don't you remember / In my father's hall / when you had your will of me? / And that was

the worst of all (Norris110, Illinois U.P.)”

Lord Gregory は、babe とともに訪れた少女を拒み、雨の中に放置する。モーカン家でグレタが歌声を聞き、“Michael Furey” を呼び出すことになったのは、実はこの場面である。

O, the rain falls on my heavy locks
And the dew wets my skin
My babe lies cold... (D 110)

“The Dead” の narration が art であると同じく、この ballad も art である。そしてこの ballad は、その戦慄的な状況と、その poetry において、ケルト的ロマンティシズムのメロドラマとして典型であるが、“The Dead” のテキストも、このメロドラマを共有している。グレタの “Michael Furey” は、現実の Michael Furey の social real からみれば、家に入ることもかなわず雨の中に立ちつくす “Lass” であり、やがて、グレタの記憶という腕の中に眠ることになった “babe” なのである。“Michael Furey” と “Lass” は、「否認」された暴力性と、それを可能にするロマンティシズムとを共有しているのだ (Norris 110)。

だが、いまやゲイブリエルは、もう生きたいとは思わないといった恋人の面影を秘めつつ夫には “a generous person” と呼びかけた妻に、今度はみずから “generous” な涙を流すことになる。

He thought of how she who lay beside him had locked in her heart for so many years that image of her lover’s eyes when he had told her that he did not wish to live.

Generous tears filled Gabriel’s eyes. He had never felt like that himself towards any woman but he knew that such a feeling must be love (223) .

「もう生きたいとは思わないと言った恋人の瞳の記憶を、横にねている妻が、こんなにも長いあいだ秘めていたのかとかれは思った。

寛容の涙がゲイブリエルの眼にあふれた。これまでいかなる女性にも、そのような気持ちになったことはなかった。だがこのような感情こそ、愛というべきものなのだ。」

涙がいつそう眼にたまってきて、暗闇のなかに、雨の滴がたれる樹の下にたたずむ若者の姿を見たように思われる。しだいにかれの「魂」は、「死せる人びとが住むあの広大な世界」(that region where dwell the vast hosts of the dead) へと移行する。

こうして書き換えられつつあったゲイブリエルのシナリオは、「灰いろの茫々たる世界 (a gray impalpable world)」へかれの identity が消えていき、「堅固な世界がしだいに解体していく (was dissolving and dwindling) さまを、こころよく語るができるのである。

「西へ」の旅についにのり出すときがきた、とまで信じるにいたったゲイブリエルは、Galway へ向う幻想のうちに眠りに落ちる。

The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was *general* all over Ireland. It wall falling on every part of the dark central plain, on all treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and further 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....His 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. (223, イタリアック筆者)

「西へ向って出発するときがきたのだ。そう、新聞の言うとおりで。アイルランドじゅうすっかり雪なのだ。雪は中部平野のいたるところに降っている。樹木のない丘のつらなりにも降っている。静かにアレンの沼沢にも降っている。さらにまたもっと西の方、みだれ騒ぐシャノン川の暗い波のうえにも静かに降っている。雪は、また、

マイケル・フエアリーが埋葬されている丘の上の淋しい教会墓地のいたるところに降っている。... 雪の降る音を耳にしながらかすかな音をたてて世界じゅうに降り、かすかな音をたてて最後の時が降りてくるように、すべての生きる者と死せる者の上に降りそそぐ雪の音を耳にしながらかれはしだいに意識を失っていった」

これまで拒みつづけていた Galway、妻の故郷へ向うということは、自分の history の検閲された chapters を読むことになるかも知れぬということである。それはゲイブリエルの意識的主体性とは虚構であると指摘しつづける chapters である。

だが、モリーの「アラン諸島」に欠落していたものが、この^{こゝか}礪^こ礪^かの地の苛酷な人生であったように、雪の日には goloshes を履くに十分なセンスをもったこの男が、“general snow” 以上のものをこの旅で見ることは、あまり望めないのである。

Works Cited

- Joyce J. 1969 Dubliners, The Modern Library.
1966 The Letters of James Joyce. vol.2 and 3.
Edited by Richard Ellmann.
New York, Viking.
1986 Ulysses, New York, Random House.
- Brandabur E. 1971 A Scrupulous Meanness.
Univ. of Illinois Press.
- Eagleton T. 1983 Literary Theory.
邦訳「文学とは何か、現代批評理論への招待」岩波文庫（1990）
- Ellmann R. 1982 James Joyce Oxford University Press.
- Eggers T. 1981 “What is a Woman...a symbol of?”
James Joyce Quarterly 18.
- Ibsen H. 1978 The Complete Major Prose Plays
Trans. Rolf Fjelde.
New York: Farrar straus, Giroux.
- Kenner H. 1978 Joyce’s Voices. Univ. of California Press.
- Kershner R.B. 1989 Joyce, Bakhtin, and Popular Literature.
Univ. of North Carolina Press
- Lacan J. 1977 Écrits. New York: Norton
1994 『エククリ』、弘文堂
- Leonard G. 1993 Reading Dubliners Again.
Syracuse University Press.
- Mitchell and Rose 1982 Femine Sexuality. New York: Norton.
- Norris M. 1992 Joyce’s Web. University of Texas Press.
- Riquelme J.P. 1998 ReJoycing: New Readings of Dubliners
Univ. Press of Kentucky.
- Torchiana D. 1986 Backgrounds for Joyce’s “Dubliners”
Boston: Allen and Unwin.
- Lemaire A. Jacques Lacan
邦訳『ジャック ラカン入門』誠信書房（1983）
- 福原泰平 1998 「ラカン」、講談社