

蟻に「擬態」するキリギリス—ウィングダム・ルイス のジョイス批判と‘The Ondt and the Gracehoper’の 創作過程をめぐって

道 木 一 弘

I. 始めに

『ユリシーズ』出版からほぼ二年後の1924年4月、『トランスアトランティック・レビュー』(*transatlantic review*)に「進行中の作品」と題されたジョイスの新しい作品の断片が掲載された。後に『フィネガンズ・ウェイク』としてまとめられる大作の始まりである。周知のように、この野心的な作品は、それを初めて目にした人々を当惑させ、様々な批判と攻撃を引き起こした。一般的な意味での世間の無理解は『ユリシーズ』の場合にもあったが、今回の状況はその時とはかなり異なっていた。前作において彼の試みを絶賛した人々が、「進行中の作品」に対してはそろって疑問の声を上げたのである。例えばT. S. エリオットは、一度は自らが主催する文芸誌のために新作を依頼したものの、二度目の依頼をすることはなかったし、⁽¹⁾エズラ・パウンドはジョイスに宛てた手紙の中で「それに何の価値も見出せない」と言明したのである。⁽²⁾さらに彼の最大のパトロンであり、良き理解者でもあったハリエット・ショー・ウィーヴァーでさえも懐疑的になり、ジョイスは才能を浪費しているのではないかと気遣うほどであった。⁽³⁾

こうした『フィネガンズ・ウェイク』をめぐる初期の無理解や批判の中でも、特に興味深いのはウィングダム・ルイス (Wyndham Lewis 1882-1957) の反応である。パウンドと共に「渦巻主義」を主催したルイスは、二十世紀初頭の英語圏におけるモダニズム運動を考える上で無視できない存在なのだが、その好戦的な批評スタンスと、とりわけ後年のヒトラー崇拜により、文学史における彼の評価は今一つである。ジョイスとの関連では、例えばケナー (Hugh Kenner) は、ルイスが『ユリシーズ』の文体のパロディーを理解していないとするが、⁽⁴⁾一方、面白いことに、マルクス主義批評に立つジェイムソン (Fredric Jameson) は、ルイスの一連の小説を『ユリシーズ』よりも高く評価する。その理由は、いわゆる「意識の流れ」という手法を非社会的な「内面」への沈潜とみなす点において、ジェイムソンがル

イスの批評スタンスを共有するからである。⁶⁾

ルイスを支持するにしろ批判するにしろ、こうした批評はジョイスとルイスの相違点のみを強調し、両者を対立的図式で捉えようとするものである。しかし、最近では両者の関係はそれほど単純ではなく、むしろ相互補完的であるという指摘もなされてきている。⁶⁾ 事実、ルイスの代表的なエッセイの一つで、後に『時間と西洋人』(*Time and Western Man*)に収められた「革命好きな愚か者」(“The Revolutionary Simpleton” 1927)の中で述べられたジョイス批判(“Analysis of Mind of James Joyce”)を丹念に読むと、それが単なる無理解としてすませることができない重要な問題提起となっていることに改めて気付くのである。⁷⁾

ただし、ルイスがこのエッセイの中で批判するのは『ユリシーズ』が中心であって、『フィネガンズ・ウェイク』に対する言及はごくわずかである。奇妙なことに、彼は『ユリシーズ』が発表された直後には何ら批判的な言葉を公にはしておらず、それから5年近くも経ってからこのエッセイを発表したのであった。しかも彼は、このエッセイを発表する7ヶ月程前の1926年5月には、「進行中の作品」の原稿を自分が主催する新しい文芸誌(*The Tyrocritic*)に投稿するようジョイスに依頼しており、ジョイスは喜んでそれに応じ、原稿の一部を送ってさえいるのである。当然、ジョイスはそれがルイスの文芸誌に掲載されるのを心待ちにしていたわけだが、何の音沙汰もないばかりか、逆にこの批判的エッセイが出版されたのであった。⁸⁾

ルイスが何故このようなことをしたのか、つまり、『フィネガンズ・ウェイク』の原稿を受け取った後で、何故溯って『ユリシーズ』批判を行ったのか、正確なところは分らない。ただ、はっきり言えることは、ジョイスがこうしたルイスの「裏切り」ともいえる行為も含めて、彼の批判を『フィネガンズ・ウェイク』の中へ、とりわけ当時執筆中であったいわゆる「蟻とキリギリス」(“The Omdt and the Gracehoper”)の寓話の中へ取り込んだという事実である。⁹⁾ 以下、本稿では、ルイスのジョイス批判がもつ意義を再考し、それに基づいて両者のダイナミックな関係を明らかにしたい。

II. ウィンダム・ルイスによる批判

「革命好きな愚か者」で展開されるルイスの批判は、単にジョイスにのみ向けられているわけではない。それは第一次大戦後のヨーロッパの知的状況を大局的に分析しようとする野心的なエッセイであり、一読に値する文化論ともなっている。

彼は当時の世界が抱える根源的な問題を以下のように分析する。

いたるところで、個々の民族の同質化が進んでいる。二千年もの間、多くの場所で持ち堪えてきた地域の特質が瞬く間に色褪せ、今や灰色一色に染まりつつあるのだ。これは、驚くべき速さで進む応用科学と工業技術によってもたらされた必然的結果である。同時に、これと矛盾するかたちで、人為的に育てられた熱狂的ナショナリズムが、第一次大戦以降、凄まじい勢いで世界を席卷している。その結果、現実には、人々は増々単一の民族になりつつあるにも係わらず(人々が熱狂的な「民族主義者」であるという事実は、彼等が抽象的な怒りに基づいた敵意を向ける隣人達に、彼等自身が増々似てくることを妨げはしないのだから)、観念的には一層激しく分離を求め、「民族性」を意識するのである。¹⁰⁾

ここで指摘されている矛盾とは、技術革新によって世界が否応なく単一化されていく(今風の言い方では、グローバリゼーションとなろう)一方で、人々は個別性を求め、それを熱狂的に訴えるということである。換言すれば、社会の変化がもたらす地域的特性の喪失が、その反動として不寛容なナショナリズムを高揚させるということだが、これは現在の我々にとっても決して他人事ではなく、その意味でルイスの分析は先見性に富んだものである。

そして、こうした事態を引き起こす個別性への熱望を、彼は「時間意識」(“time-sense”)と呼んで批判するのである。ルイスにとって、技術革新がもたらす地域性の喪失は歴史の必然であり、それに反発することは過去へのノスタルジー以外の何ものでもない。「時間性」に毒された人々は、最早失われてしまった地域性(個別性)を夢想し、それを現代に回復しようとするが、もちろん、そのようなことは現実には不可能であり、「回復」されるのは実在した過去ではなく、粉飾を施された虚構でしかない。何故なら、それは「意識」の中で行われる人為的な回復でしかないからである。

ルイスは、二十世紀初頭に現れた様々な「革新的な」思想や芸術運動の多くが、このような「時間意識」に突き動かされたものであると断定し、容赦ない批判を加える。その鋒先は、ローマ帝国を模範とするイタリアのファシズム、古代母権制社会を理想とするフェミニズム運動、原始共産制を夢見る Kommunismus、果ては西欧社会において抑圧された根源的な欲動を問題視するフロイトの精神分析にまで及ぶのである。後年、ルイスがヒトラー崇拜者となり、その結果批評家とし

での生命を失ってしまうことを考えると、この時期、彼がファシズムを批判していた事実は興味深い。ただし、こうした批判において彼の議論は決して実証的なものではなく、ほとんど直感に基づく考察と、彼自身認める古典主義的な嗜好によるところが大きいことは否めない。にもかかわらずこの論が必ずしも価値を失わないのは、その大胆な切り口もさることながら、やはり少なからぬ点において示される妥当性故である。

例えば、アイルランド文芸復興運動に代表される「地域性」への執着について、彼は次のように述べている。

今日、アラン島やシェットランド諸島、あるいはバスク地方やその他の場所において、純粹な人間「骨董」を探し求めるロマンティックな人々は、当てのない探索をしているのだ。何故なら、過去のスフィンクスは、こうした遠隔の地において掘り出されて、何とか落ち着いて話すことができたとしても、おそらく日刊紙の言葉で話し始めるはずだからだ。いずれにしても、地域性とは今や薄い絵の具でしかないのだ。それが飾り立てるところに地域性など存在せず、ただ表面に塗りたくってあるに過ぎないのである。⁽¹⁾

ルイスの冷めた視線は、正にジョイスの、あるいは『肖像』におけるスティーヴンのそれを彷彿とさせるものである。この後、彼はさらに言葉を継いで、「最早、過去から滋養をえることはできない。その在庫は全て消費されたのだ。過去などもう何処にも存在しないのだ」と言明するが、それはかつて、ジョイスがアイルランド文芸復興について記した言葉、「古代のアイルランドは死んだのだ、ちょうど古代のエジプトが死んだように」を連想させるものである。⁽²⁾

こうした「時間意識」の思想的なバックボーンを、ルイスは、ベルグソンの『純粹持続』(durée)、すなわち外的に計量可能な時間ではなく、内的な(意識における)時間という概念に求め、ジョイスの『ユリシーズ』もその影響下にあるとして、これを「時間の本」("time-book")と呼ぶ。ベルグソンが「時間意識」を一つの思想として提示するとすれば、ジョイスはそれを芸術作品を介して具体的に示すのである。そのような芸術家のもう一人の例として、ルイスはプルーストにも言及するが、ただし、両者は重要な点において異なっているという。『失われた時を求めて』が扱うのが、正に失われた過去への郷愁とその回復であるのに対し、『ユリシーズ』が描くのは、過去から現在へとそっくり移されたヴィクトリア朝アングロ・アイリッシュのダブリンであるからだ。換言すれば、プルーストが意識的に過

去を再現しようとするのに対し、ジョイスは自分が実際に身をもって知っているダブリンを、あるがままの現在としてこと細かに描くのである。⁽¹³⁾

ルイスによれば、この時に息苦しいばかりの事物への徹底したこだわりこそは、ジョイスが「職人」(“craftsman”)であることの証である。そして、この場合「職人」であることがジョイスにとっては幸いであったのだ。というのも、「時間意識」に毒されたブルーストが、過去をロマンティックなものへと変質させてしまうのに対し、「職人」であるジョイスにはそれがないからである。そして、この両者の違いは、二十世紀初頭のパリとダブリンが置かれた状況の違いでもあるのだ。片やヨーロッパの中心に位置し、正にモダニズムの実験場でもあったメトロポリスと、片やその辺境に位置する植民地とでは、「時間意識」の持つ意味は自ずから異なってくるはずだからである。ジョイスはそのようなダブリンの現実を職人的に再現することで、歴史に取り残された人々のあり様を余すところなく描き出すのである。⁽¹⁴⁾

こうして明らかになるのは、ルイスの批判が、ジョイスを全面的に否定するものであったり、また単なる無理解による中傷などでは決してないということである。実際、彼のエッセイは、『ユリシーズ』の持つ文学史的な重要性を指摘することで始まっているのだ。ルイスは、この作品によってジョイスがフランスの自然主義の影響を突き抜け、全く新しい領域へと踏み込んだことを認める。そして、それがイギリス文学の中にあっては、ローレンス・スターンの系譜に属すること、さらに『ユリシーズ』全体が他の文学作品のスタイルを集めた百科全書的な作品であり、パステーションであることを的確に指摘するのである。⁽¹⁵⁾

ただし、この最後の点については注意が必要である。なぜなら、パステーションに対するルイスの姿勢は、ポストモダニズム批評以降の我々のそれと同じではないからである。繰り返しになるが、彼が『ユリシーズ』の持つこうした側面を1920年代という早い段階で指摘したことは注目に値する。しかし、彼は必ずしもそれを絶賛しているわけではなく、むしろそれを梃子としてジョイスに対する辛辣な批判を展開するのである。ルイスにしてみれば、過去の文学作品を自由に引用し、それに基づいて自らの作品を構築することは一定の評価には値するものの、それはあくまでも技巧であって、それ以上でも以下でもない。むしろ重要なのは、そのような引用に対して鋭敏であればあるほど、それをコントロールし、抑制する知性と、その結果生み出される作家の個性(“personality”)の方なのである。

換言すれば、ジョイスは自らの卓越した技巧に満足し、それに溺れてしまっているということなのだ。そしてルイスは再びその理由を、ジョイスが職人である

ことに求めるのである。職人であるが故に、知性よりも技巧が先走ってしまうというのだ。

ジョイスの精神と視野がひどく因習的なのはこのためである。『ユリシーズ』から、それを包む複雑な技巧や、奇抜なスタイルとそこに込められた自由な姿勢を剥ぎ取ってしまえば、その下に現れるのは驚くほど単純で、実にありふれた喜劇的輪郭を持った人物達である。実際、彼等のほとんどが歩き回る常套句であると言っても過言ではない。¹⁶⁾

こうして、『ユリシーズ』の二人の主人公スティーヴンとブルームは、「歩き回る常套句」(walking cliché)の代表格として手厳しい分析の対象となる。前者はオックスフォード出の紳士に憧れ、その素振りを必死で真似する地方の青年であり、後者は、当時の人々がユダヤ人に対して抱く偏見と先入観によって生み出された紋切り型の異教徒以外の何ものでもないということになる。ルイスは、ジョイスは決して個人としての人間を自分の目を通して直接観察することがなく、常に世間一般の人々の視線を通してのみそれを行っているとし、それがジョイスの抱える致命的な欠点であると言い切るのである。

エルマンも指摘しているように、ジョイスに対するルイスの一連の批判は、おそらく階級的な偏見に根差している。¹⁷⁾彼はジョイスが、ダブリンの中産階級が持つ下卑た紳士気取りと貧しい知性の産物であるとし、同じくアイルランド出身の作家でありながら、本物のコスモポリタンとして際立つ「個性」を発揮したオスカー・ワイルドやバーナード・ショーとは異質であるとする。この両者が独自の「個性」を持つとすれば、ジョイスが提示するのは地方の中産階級がもつ「役割」(role)またはその集団的な特質であるとし、一例として、“if you pleases”とか“no thank-yous”といったジョイスの田舎じみて儀式ばった言葉使いを挙げるのである。¹⁸⁾

つまりルイスは、ジョイスの示す職人氣質、及び常套句によって作られる作中人物の没個性といった欠点を、作家自身が抱える階級的な特質と結び付けるのである。細々した事物への執着、ありふれた言い回しを口にすることで保たれる社会的な体面こそは、ダブリンの貧相な中産階級の現実の姿だというわけである。さらにルイスは、それが「進行中の作品」においても見られるテーマであるとし、シュムに関する一節(1925年、*This Quarter*に掲載された部分)を引用したうえで次のように述べている。

ここに見られる明白なテーマ、ジョイスをして擬エリザベス朝的熱意で英語を掻き乱すよう仕向けるのは、彼のつつましく上品な少年時代からの喧しい問題、すなわち、紳士[“toff”]か紳士でないか、という問題なのだ。⁽⁹⁾

ルイスに言わせれば、このような問題にこだわるジョイスは、明らかにヴィクトリア朝的な精神構造を引きずっており、正にこの点において、ジョイスも「時間意識」の弊害から自由ではないことが明らかになるのである。

先に私は、ルイスが『ユリシーズ』発表当時には何らコメントを公にせず、数年後初めてこの「批判」を発表したことを「奇妙なこと」として紹介した。しかし、好意的に解釈すれば、彼は数年かけてジョイスの作品を丹念に分析し、満を持して自らの見解を公にしたという解釈も成り立つであろう。確かに、既に述べたように、ルイスがエッセイにおいて指摘する『ユリシーズ』のいくつかの特質は、今読んでも少なからぬ妥当性をもっているし、また彼が容赦なく批判する部分についてもある意味で核心に迫っているものが少なくないと思われるのだ。

例えば、ジョイスが最後まで引きずっていたとされる「紳士」の問題は、植民地における主体形成の問題、とりわけホーミ・バーバ(Homi Bhabha)が「物真似」(mimicry)という観点から理論化した問題として捉え直すことができるであろうし、⁽¹⁰⁾また、スティーヴンとブルームが「歩く常套句」として描かれたことが、ポストモダニズム以降の「主体」の捉え方からすれば極めて示唆に富んでいたと考えることも可能であろう。すなわち「主体」とは様々なイデオロギーとそれを媒介する言語が入り乱れる場において生み出される「虚構」であるという考えからすれば、登場人物そのものが社会に流通する語句の集積(パスティーシュ)として造型されていることこそ『ユリシーズ』の先駆性であり、ルイスの批判は、逆説的にこれをえぐり出していたとも言えるのだ。

ジョイスは、ルイスの批評が「敵意に満ちた最高の批評」であると語っているが、⁽¹¹⁾以上のようなルイス批判の持つ今日的な可能性を考慮すると、このジョイスの言葉には単なる皮肉だけではなく、ルイスに対する少なからぬ敬意も込められていたことは明らかであろう。

III. テキスト分析

ルイスによるジョイス批判を踏まえた上で、ここではそれがどのように作品化

されていったのかを考察したい。『フィネガンズ・ウェイク』第三部は、主にショーンを扱っているが、問題となる‘The Ondt and the Gracehoper’のセクションは、この第三部、第一章の中にある。このセクションに先立ち、ナレーターはショーンにいくつかの質問をし、最後に彼に歌を歌うことを要求する。この要求に対しショーンは次のように答える。

I apologuise, Shaun began, but I would rather spinooze you one from the grimmegests of Jacko and Esaup, fable one, feeble too. Let us here consider the casus, my dear little cousin (husstenhasstencaffincoffintussemstossemdamandamnacosaghcushghobixhatouxpeswchbehoscashlcarcaract) of the Ondt and the Gracehoper. (414)²²⁾ [下線は筆者]

最も単純な意味をとれば、彼は自分が歌えないことを詫び、その代わりイソップの「蟻とキリギリス」の寓話を語るというのである。

ここで先ず注目したいのは“apologuise”という言葉である。この言葉は、このセクションを読み解くために必要な、少なくとも三つの言葉が組み合わさって出来ているように思われるのだ。すなわち、apologize (謝罪する)、apologue (寓話)、guise(変装)の三つである。

先ず、二つ目の「寓話」に関しては、一義的には「蟻とキリギリス」そのものを指しているが、同時に“Jacko and Esaup”という言葉からもわかるように、旧約聖書の双児の兄弟ヤコブとエサウの話、弟エサウが獣の皮をまとめて毛深い兄ヤコブになりすまし、老衰した父をだまして兄が受けるべき祝福を横取りしてしまう、という話をも含意しているはずである。そして、正にこのヤコブの行為こそ、三つ目の「変装」に相当するのである。ただし、この「変装」に関しては、他にも興味深い問題が潜んでいるので後でもう一度取り上げたい。

さて、一つ目の「謝罪する」であるが、これはショーンが歌を歌えないことを詫びるというのが第一の意味であろう。しかし、apologize には「弁明する」という意味もある。このセクションが『トランジション』(transition) 誌第十二号に掲載されたのは1928年の3月で、ほぼ一年前の1927年1月には先に紹介したルイスのエッセイ「革命好きな愚か者達」を含む *The Enemy* が出版されている。従って、この言葉に「弁明」という意味を読み込むことはそれなりの妥当性があるはずである。つまり、ジョイスはルイスの批判に対する自己弁明 (apologia) を「蟻とキリギリス」の寓話を介して行ったのではないだろうか。実際、1928年の初頭におい

て、ジョイスはこのセクションを書き直したらしいのである。⁽²³⁾

本来なら、書き直される以前の草稿と、書き直された後の草稿を比べることができれば、この問題ははっきりするのだが、残念ながら書き直された後のものしか残っていない。しかし、事の前後関係はさておき、このセクションに何度も手を入れる過程でジョイスがルイスをかなり意識していたらしいことは明白で、それは例えば夏を遊び明かしたキリギリスことシェムを批判するショーンが、次のように描写されることによっても示されている。

the Ondt, who, not being a sommerfool, was thoughtfully making chilly spaces at hisphex affront of the icinglass of his windhame, which was cold antitopically Nixnixundnix. (415.27-29) [下線は筆者]

シェムのように夏ボケ (“sommerfool”) することのいないショーンは、氷で出来た鏡の前で (“affront of the icinglass”) 入念に自分の空間をこしらえていたわけだが、これは冷たい季節の前に冬ごもりの準備をしていたという意味と、そのような行為そのものが寒々としたもの (“chilly”) を感じさせ愚かである (silly) という意味が同時に込められているだろう。この空間こそはショーンの家 (“windhame”) なのだが、ここにはルイスの名 (Wyndham) を読み取ることができるのだ。キリギリス = シェムことジョイスが「時間意識」を引きずっているとすれば、逆にルイスは愚かにも冷え冷えとした「空間」にこだわっているということになる。因に、“windhame” という単語は『トランジション』誌への草稿の段階では “windhome” となっていたものを後で書き換えた可能性があるのだ。⁽²⁴⁾

ただ、あえて言えば、『フィネガンズ・ウェイク』のような作品を読む場合、単に草稿の時間的な前後関係だけを問題にするのでは、作品創造の本当の現場は見てこないのではないだろうか。ジョイスがこの作品をできる限りコントロールしようとしたことは確かであるが、それと同時に、言葉が偶然もたらす意外な意味、意図しなかったところで生み出される驚きのようなものを、創作の醍醐味として楽しんでいたことも間違いないからである。従って、このセクションに関しても、作家が最初からルイスの批判を意識して、それに対する「弁明」を組み込んだというよりも、ある段階でそのようにも読めることに作家自身気が付き、その後、そうした読みの方向性をより強化するような加筆を行った、と考える方がより真実に近いように思われるのだ。

さて、ショーンが語る寓話に戻ろう。キリギリスことシェムは、正に日々酒池

肉林の快樂の日々を送った。彼は女達に恥知らずな行いをし (“he was always making ungraceful overtures to Floh and Luse and Bienie and Vespattilla” 414.24)、それはあらゆる変態性欲から近親相姦 (“commence insects” 414.26) まで含み、人々はそのような行為が行われているシュムの家を “Tingsomingenting”(414.34) すなわち「御多珍万考亭」と呼んだ。彼はまた年老いた父と一緒に酒場でおどけたリールを奏でて踊ったり (“he was always striking up funny funereels with Besterfather Zeuts, the Aged One” 414.35-6) もするが、その騒ぎは時間を忘れて (“kick time” 414.24) 明け方まで続いた。

ここで注目したいのは “Tingsomingenting” という言葉である。マックヒューの註では、デンマーク語で “en ting som ingen ting”(何ものでもないようなもの) という言葉が挙げてあるが、⁽²⁹⁾ここは他にも色々読み込めるはずである。例えば音から類推するなら、“things so mingling” と聞こえ、シュムの家が多くのものでごったがえしていることになる。事実、寓話の後半でシュムとショーンの立場が入れ替ると、ショーンの方が物であふれた (“thingsumanything” 417) 状態となる。また thing と minge には、それぞれ男根と女陰という意味もあり、文字どおり淫乱の館といった意味にもなる。さらには “think some meaning” と聞こえ、そうなると「意味はそちらで考えな」というわけで、ジョイスが読者を挑発している (からかっている?) ことになる。面白いのはこの部分が『トランジション』に掲載された際、どういうわけか “Singsomingenting” と印刷されてしまったことである。(ゲラ刷りの段階ではそうならなかったのに!)。単純に植字工のミスということなのかもしれないが、こちらの方が音楽好きなシュムには相応しかったのではないだろうか。後でまたもに戻されてしまったのが実に残念である。

ただ、ルイスとの関連でいえば、ここはやはり “Tingsomingenting” でなければならぬだろう。先に述べたように、ルイスのジョイスに対する批判の一つは、細々した事柄にこだわる彼の職人気質であったが、正にこの言葉はシュムことジョイスが、ルイスの批判をそのまま利用して、自嘲的な自己言及を行っている言葉として解釈できるのだ。すなわち、物でごった返した彼の家とは『ユリシーズ』という作品世界そのものと考えられるのである。こうした理由から、私はこれを「御多珍万考亭」と訳してみた。⁽²⁹⁾同様のことが、シュムが父 (Besterfather Zeuts) と踊るリール (“funereels”) についてもあてはまる。“Zeuts” は Zeus(ゼウス) と Zeit(ドイツ語で時間) から作られた言葉と思われるが、時間と一緒にになってダンスをするシュムの姿は、やはりルイスが批判した「時間意識」へとつながるはずである。換言すれば、ジョイスはシュムを描写するにあたり、ルイスから受けた批判をむし

ろ積極的に取り入れているのである。

こうしたシェムの快楽主義的生活の描写が終わりに近付くと、次のような解説めいた部分にぶつかる。

For if sciencium (what's what) can mute uns nought, 'a thought, abought the Great Sommboddy within the Omniboss, perhaps an artsaccord (hoot's hoot) might sing ums tumtin about the Little Newbuddies that ring his panch. (415.15-9)

この部分は『トランジション』掲載時にはなかったが、後に加筆されたものである。“For”という接続詞が示すように、これはシェム及びパブに集った人々が、歌い踊る理由を説明している部分と解釈できる。あえて一義的に訳せば、「哲学(真理の探究)が宇宙に存在する偉大なる何ものか(絶対者)について、僕達に何も教えてくれない(あるいは沈黙させる)としたら、ひょっとして、芸術(“hoot”:底抜けに面白いも/無価値なもの)が、太鼓腹した取るに足らないちっぽけな人々について、何か教えてくれるかもしれない」となるだろう。

芸術に携わるものがシェムであるとするれば、何も明らかにできない哲学者として揶揄されるのはションということになり、それは明らかにジョイスとルイスの対比でもある。ベルグソンの哲学に言及し、「時間意識」という言葉で当時の社会や文化のあり方を大上段に分析するルイスに対して、ジョイスは自らの芸術の価値を対峙させるのである。“the Little Newbuddies”(取るに足らないちっぽけな人々)とは、『ユリシーズ』においてはレオポルド・ブルームに代表される一般のダブリン市民であり、『フィネガンズ・ウェイク』なら酒好きのレンガ職人ティム・フィネガンであり、さらには世界のあらゆる人間の代表者HCEに他ならない。また、このセクションにはショーペンハウアー(“schoppinhour” 414.33)を始め哲学者の名前が多く散りばめられているが、これもルイスを意識してのことと思われる。ただ、歴史を飾る偉大な哲学者らの名前も、ここではパブで飲み騒ぐ「ちっぽけな人々」の喧噪に掻き消されがちで余程注意しないと聞き(読み)取れないわけで、自嘲的なシェムの背後に、芸術家ジョイスの挑発的な姿が垣間見えるところである。

このシェムの有り様をみて、蟻ことションは幻滅の叫び声を上げ(“Gracious me.... What a zeit for the goths!” 415.25-7)シェムを罵るが、既に述べたように彼の家は“windhame”すなわち風、空言、うぬぼれが支配する場所であり、事物にあふれたシェムの家とは対象的に、「無無の無」(“Nixnixunddix” 415.29)と呼ばれてい

る。またショーンの容貌は議長(“chairmanlooking” 416.5)のようであり、ルイスの容貌への比喩だという説もある。⁶⁷⁾

この後、イソップの童話のとおり、遊んで暮らしたシムはすっかり落ちぶれ、財産は底をつき、食うに困って壁紙から燭台はては階段まで食べるはめになる(“He had eaten all the whilepaper, swallowed the lustres, devoured forty flights of styearcases” 416.21-22)。その結果、ついには多くのアイルランド移民のごとく、彼は運を天に任せてオーストラリア(“Tossmania” 416.30)へと旅に出る。これは Tasmania と toss(コインを投げる=運を天に任せる)という言葉かけたと思われるが、tossにはマスターベーションするという意味もあり、金がないため女達から見放され、自分で慰めていたということにもなる。

結局、シムはショーンを頼って彼の家を訪れるが、そこでシムが見たものは、暖かい部屋で御馳走を前に女達と快楽に耽るショーンの姿であった。(“swarming of himself in his sunnyroom, sated before his comfortumble phullupsuppy of a plate o'monkynous and a confucion of minthe ... as appi as a onesucker ... with Floh biting his leg thigh and Luse lugging his luff leg and Bieni bussing him” 417.14-19)。この光景に呆れたシムは“what have eyeforsight!”と声を上げるが、このあたりの場面は正に酒池肉林のシムの生活を見て幻滅したショーンの姿の反復である。つまり二人の立場と行為がすっかり入れ替るのだ。今度は、「何もない」(Nichtsichtsundnichts! 416.17)のはシムの方であり、一方、物で溢れる(“thingsumanything” 417.26)至福の生活(“boundlessly blissfilled” 417.27)を享受するのはショーンの方なのである。

こうした立場の完全な逆転はイソップの寓話にはないものであり、実にフィネガンの世界である。イソップでは蟻はあくまで勤勉で、最後には「働かざるもの食うべからず」と教訓を垂れるわけだが、ジョイスの寓話においては蓄財したショーンはそれで豪奢に暮らし、かつてのシムと区別がつかない。結局、この両者は蟻とキリギリスのようにはっきり対立する存在というよりは、何かあれば一方がもう一方になりうる似たものどうしなのである。

さて、惨めな姿のシム(“The veripatetic imago of the impossible Gracehoper” 417.32)を見て、ショーンは顎が外れるほど大笑いするが、これに対してシムはある種の諦念を示す。彼はショーンの態度を許すといい、女達のことは宜しく頼むと告げ、さらに自分がこのように落ちぶれたのも自業自得である(“As I once played the piper I must now pay the count” 418.16)というのだ。graceという言葉には「許し」(pardon, forgiveness)という意味があるが、その意味で、シムが示すこ

うした寛容さこそ、Gracehoperたる彼に相応しいとも言えるだろう。落ちぶれ果て、「神の恩寵」(grace)を失ったかに見えた正にその時、彼は「寛容さ」(grace)を自らのものとするのである。

しかし同時に、シェムは両者が一つの事象の表と裏である(“For the prize of your save is the price of my spend.” 418.21)と付け加えることを忘れない。これは単にシェムとショーンが似たもの同士であるということにとどまらず、古典主義の立場から不変の空間を重視したルイスが、「時間の本」を書いたとしてジョイスを批判したことへの返答として読めるだろう。結局、空間と時間は分離し難く結びついているのだ。事実、“A locus to loue, a term it t’embarass, /These twain are the twins that tick HomoVulgaris”(418.24-25)という一文は、キリギリス(locus: 場所, locust: バッタ)と蟻(term: 時間, termite: シロアリ)にかけて、この点を面白く言い当てているのではないだろうか。²⁸⁾ tickはダニという意味だが、語源的には「軽く触れる」という意味で、tickle(くすぐる、刺激する)と同じ語源であるらしい。さらに語源は異なるが、音の類推からtrickという意味も読み込めそうである。とすれば、この一文は「空間と時間は双児の兄弟であり、その両者が一般の人々(“HomoVulgaris”)を突き動かす(だます)」と訳せるだろう。双児といえばエサウとヤコブもそうであり、本来どちらが先に生まれてもおかしくない関係であったが、さらにジョイスとルイスが共に1882年の生まれであるのは、偶然とはいえ面白い。

IV. 結び

今回、ルイスとの係わりから「蟻とキリギリス」の一節を分析したわけだが、見えてくるのは、ジョイスとルイスの対立とそれ故の両者の近さである。言葉とそれによって構築される主体あるいはアイデンティティーが、流動して止むことのない『フィネガンズ・ウェイク』の世界にあっては、批判するものがたちまち批判される立場に立たされるのである。そしてこのような視点を提示することが、ルイスの批判に対してジョイスが行った「弁明」の中心だったのではないだろうか。

ただし、この「弁明」は、批判が持つ効力や価値をうやむやにすることではない。ジョイスはルイスから受けた批判を真摯に受け止めている。キリギリスとしてのシェムの自嘲的な姿がそれを端的に示しているし、さらには、ルイスの批判があったことで、この挿話に一層の意味の厚みが生まれ、その結果読みの可能性(楽しみ)もふくらんだのである。換言すれば、ジョイスはルイスによってなされ

た批判を自らの作品世界に取り込み、それによって作品世界はより活性化しているのである。先に“apologuise”に込められた三つ目の言葉として「変装」という言葉を指摘したが、ジョイスは時に批判者ルイスに成り切って自らを批判するのである。

けだし、この批判するもの(攻撃するもの)と批判されるもの(攻撃されるもの)が相互作用を起こし、より複雑な、すなわちより豊かな世界を創造していくというダイナミズムは、正に昆虫の世界(あるは環境と生物の関係)ではないだろうか。それは単に捕食者(攻撃するもの)が捕食される(攻撃される)というにとどまらず、捕食されないように自らを周囲の環境に似せて変えてしまったり、逆に攻撃性の強い他の生物を真似た警戒色をまとって捕食者を追い払ったりする生態、すなわち「擬態」を思わせるのである。事実、『フィネガンズ・ウェイク』の世界では、言葉は常に別の言葉に似せて自らを変容させ、読み手(捕食者)の解釈をすり抜けようとして止むことがないのだ。

このように考えると、ジョイスがこのセクションで昆虫にこだわった理由、さらには『フィネガンズ・ウェイク』の主人公HCEがハサミムシでもある新たな理由が見えてくるのではないだろうか。ジョイスの世界では言葉と言葉は昆虫のように近親相姦(“commence insects” 414.27)を行い、語源研究(etymology)と昆虫学(entomology)は、「語虫学」(“entymology” 417.4)として分かち難く結びつくのであるが、さらにジョイスとルイスの関係が如何に作品化されたのかを分析することで、作品とメタ作品(批評)の「擬態」的な関係が浮かび上がってくるのである。

注

- (1) Dougald McMillan, *transition: The History of a Literary Era 1927-1938* (London: Calder and Boyars, 1975) 180.
- (2) Richard Ellmann, *James Joyce* (Oxford: Oxford UP, 1982) 584.
- (3) *James Joyce*, 590.
- (4) Hugh Kenner, *Joyce's Voices* (London: Faber & Faber, 1978) 69.
- (5) Fredric Jameson, “Wyndham Lewis as Futurist” (*Hudson Review* 26, 1973) 295-329. 尚、この点に関しては、Denis Donoghue, “Is there a case agasint *Ulysses*?”, Vincent J. Cheng and Timothy Martin eds., *Joyce in Context* (Cambridge: Cambridge UP, 1992) を参照のこと。
- (6) 例えば、Dennis Brown, *Intertextual Dynamic within the literary Group—Joyce, Lewis*,

- Pound and Eliot* (London: Macmillan, 1990) 123- 132. 及び Peter J. De Voogd, “James Joyce, Wyndham Lewis, and the Mediatization of Word and Image”, *European Joyce Studies* 1, Eds. Friz Senn and Christine van Boheemen (Amsterdam: Rodopi, 1989), David Hayman, “Enter Wyndham Lewis Leading Dancing Dave: New Light on a Key Relationship”, *James Joyce Quarterly* 35,4/36,1(1998) 621- 631. を参照。
- (7) 「革命好きな愚か者」というタイトルの日本語訳は、横内一雄、「ジョイスとルイスー時空の戦い」、*Joycean Japan* 11(2000) で用いられた氏の訳を使用させて頂いた。横内氏はこの論考において、“The Mookes and the Gripes”を中心にジョイスとルイスの係わりを扱っている。
- (8) Richard Ellmann, *Letters I* (NY: Viking Press, 1957)の1926年5月21日付ウィーヴァー宛て書簡、及び *Letters III* の1927年1月16日付の同じくウィーヴァー宛て書簡を参照。また、ジョイスとルイスのやりとりについては、McMillan, 180- 81を参照。
- (9) 『フィネガンズ・ウェイク』の最初の十年間の執筆と掲載誌については、エルマンの伝記に掲載された A. Walton Litz が作成した表を参照した。James Joyce, 794- 795n. また、‘The Ondt and the Gracehoper’を日本語としてどう訳すかという問題がある。例えば、『ジェイムズ・ジョイス事典』（松柏社）は「蟻デナシと貴利希期ス」とし、また柳瀬尚紀訳では「^{ぎしんかん}蟻心^{きん}股鬼オンドトと^{さいよう}榮陽^{さいう}蟋^{しゅう}龍^{りゅう}グレースホーパー」となっている。ただ、今回は一義的な意味だけを優先し「蟻とキリギリス」とした。
- (10) Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, Ed. Paul Edwards (Santa Rosa: Black Sparrow P, 1993) 77- 78.
- (11) Lewis, 80- 81.
- (12) Ellsworth Mason and Richard Ellmann, eds., *The Critical Writings of James Joyce* (NY: Cornell UP, 1989) 173.
- (13) Lewis, 87 & 90- 91.
- (14) ただし、ルイスがジョイスを「職人」と呼ぶ時、それは諸刃の剣である。なぜなら彼は、「職人」は自らの創作活動を客観的に分析することがなく、従って完成した作品が持つ意味についても自ら認識することがない、と考えるからだ。つまりジョイスのようなタイプの作家はあくまで時代にとっての「媒介」(“medium”)であり、その意味を説明する知的な批評家を必要とするのである。このように語るルイスが、「知的な批評家」として己自身を念頭においていたことは明らかであろう。Lewis, 88.
- (15) Lewis, 73- 74.
- (16) Lewis, 93- 94.
- (17) *James Joyce*, 595.
- (18) Lewis, 75.
- (19) Lewis, 105- 06. 尚、該当する部分は FW I. vii, 169.
- (20) バーバは、西欧の伝統的なミメーシスに対して、「物真似」という考え方を提示する。前者が現実あるいは存在を「再現」することを目指すのに対し、後者はその

不完全な模倣あるいは換喩でしかない。植民地における「主体」の形成とは正にこの「物真似」として理解できるのである。植民地支配を正当化するのは「野蛮なもの」を「文明化」することであり、その根底には支配するものと支配されるものが共に同じ「人間」とであるというヒューマニズムがある。ところが、植民地支配を永続的に行うためには、支配されるものが常に「不完全な人間」（あるいは白人の物真似に過ぎない）であることが前提となるのだ。つまり、「文明化」の完成が半永久的に遅延されるのである。バーバは植民地的言説の持つこうした二枚舌（ダブル・スタンダード）を示すことで、そこからの脱出を目論むのであるが、その際、彼は「物真似」を逆手に取り、それを積極的に行うことで、規範としての「人間性」（あるいは紳士といってもよいだろう）そのものが、実は極めて曖昧で、実体に乏しいものであることを暴露しようとするのである。Homi K. Bhabha, "Of Mimicry and Man: the ambivalence of colonial discourse", *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994) 及び、筆者によるこの論文の拙訳「物真似と人間について—植民地言説のアンビヴァレンス」、『外国語研究』34(愛知教育大学英語研究室紀要, 1998)を参照のこと。

- (21) *James Joyce*, 596.
- (22) James Joyce, *Finnegans Wake* (London: Faber & Faber, 1975). 以下、本論中の『フィンネガンズ・ウィイク』からの引用は全てこれに拠る。
- (23) *James Joyce*, 795n.
- (24) こうした草稿に関する考察は Michael Groden ed., *The James Joyce Archives* (NY: Garland, 1978) を参照した。その際、今回のシンポジウムのパネリスト伊東栄志郎氏に大変お世話になった。
- (25) Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake* (London: Routledge & Kegan Paul, 1980).
- (26) 柳瀬氏はこれを「斜似無二亭」とか「凹らしげ処」とコンテクストによって訳し分けている。
- (27) *James Joyce*, 569.
- (28) ただし、この場合、シロアリは蟻ではないという野暮は言わないことにしよう。