

# 作家の個性とその超克

——ジェイムズ・ジョイスの場合——

伊藤 徳一郎

岐阜大学教養部英語研究室  
(1978年10月14日受理)

## James Joyce and the Problem of Personality

Tokuichirou Itoh

### < I >

作家は一個人としての自己の存在をいかに受けとめ、いかに乗り越えながら普遍的な芸術を創造してゆくのか—いわば作家の「個性」とその超克—この問題について考えてみる時、我々の頭にまず思い浮ぶのは、あのあまりにも有名な『伝統と個人の才能』の中でエリオットが未熟な詩人にみられる恣意的な「個性」の表現を厳に戒しめ、「個性」の滅却こそが詩作における根本理念であると提唱したことであろう。エリオットにとっては、誰であれ、一詩人の「個性」それ自体は所詮とるに足らぬ無価値なものであり、故に詩人たるものめざすべきは、いたずらに自己を主張することではなく、むしろ逆に自己を超えたより普遍的な文学伝統に対して卑小な自己を放棄してゆくこと、そしてまさにそのことによって未熟な自己をより完成された詩人に鍛えあげてゆくことにあった。かくしてエリオットの場合には、伝統の受容、伝統への自己放棄がそれ自体としては無価値な自己の「個性」を超克する大きな手だてとなったが、このことは裏返せば、「個性」を伝統の前に一度否定してみることに逆に彼にとっては、それを最も有効に生かす手だてであったことを意味していよう。

「個性」を否定することが、その実「個性」を生かす最善の道であったとは、いかにも逆説を好んだエリオットらしい考え方である。エリオットは、何も詩人が自己の「個性」そのものを否定し排除すべきことを説いているのではない。それは、彼自身が「詩は情緒の解放ではなくて、いわば情緒からの逃避である。それは個性の表現ではなくて、いわば個性からの逃避である。」と述べたあと、用心深く「しかしもちろん個性や情緒を持っているものだけが、これらから逃れたいということがどういう意味なのかを知っている。」(安田章一郎訳)とわざわざ念を押していることから明らかであろう。

詩人を詩人たらしめるのは、通常の間人をはるかにしのぐその強烈な「個性」の力であり、その意味で詩人たらしめるものは、「個性」を、表現に価する「個性」をこそ身につけなければならない。ただ詩人の「個性」は、強烈なものであるだけに、そのままでは身勝手なものになりやすい。従って真に「個性」を持つ詩人こそ、「個性」から逃避したいという気持を

強く抱くものであり、成熟した詩人であればあるほど、なまのままの不純な自己の「個性」を芸術的に滅却、言い換えれば、芸術的に昇華させ、それを普遍的なものとして表現するのである。

詩に限らず、文学は作家自身のやむにやまれぬ主体的な表現意欲、激しい内なる声につき動かされてでなくては力あるものとはなり得ない。その意味では作家の自己、作家自身の「個性」こそが文学の根源とも言うべきだろう。詩人は、たとえそれがどんなものであろうと、根本において自分自身の「個性」から出発しなければならないのであり、だからこそエリオットは、逆説的に「個性などというものはきわめて愚かしくて無秩序なもので、すばらしいのはそれを荘重な九柱戯に変貌させる操作だ。」<sup>(1)</sup>と詩人の芸術的熟練の必要性を強く説いているのである。

## 〈II〉

さて、小論の本来の目的は、「作家の個性とその超克」というテーマをジョイスの場合について語ることである。それにしてもエリオットの話が随分長くなってしまったが、それというのも、実はエリオットの詩論にしる、詩作論にしる、『荒地』が『ユリシーズ』の圧倒的影響下に書かれた作品であることから知られるように、その多くの部分をジョイスに負っている。従ってエリオットについて語ることが相関的にジョイスにおける「個性」の超克といった問題に対する我々の理解をより深めてくれるのではないかと考えられるからであった。

先に述べたように、エリオットは自分自身を含めて、詩人の持つ「個性」を詩作の出発点としながらも、一詩人の持つ「個性」それ自体には何らの価値も認めなかった。彼にとって自己の「個性」とは、それ自体としては不純なものであるが故により大なる伝統の中で芸術的に純化され、昇華されなければ、意味を持たない存在であり、まさしく詩人としての自己において超克されねばならぬ存在であった。ではジョイスにとって自己の「個性」とは、いかなる意味を持ち、いかなる存在であったのであろうか？

バリー在任時代、ジョイスは、自分と同じアイルランド出身で国際作家を志望するというある青年にこんなことを言っている。

君はアイルランド人なんだからアイルランドの伝統の中で物を書くようにしなくちゃいけないね。借り物のスタイルでは何の役にも立たないよ。君は君の血の中にあるものを書かなくちゃ。君の脳の中にあるものを書いちゃいけない。偉大な作家というのは、すべて何よりもまず民族主義的であったし、彼等をとどのつまりにおいて国際的たらしめたのは、ツルゲーネフの場合のように、彼等自身の持つ民族主義の激しさだった。ツルゲーネフの *Sportsman's Notebook* という作品がいかに地方的なものであったか、しかもそのきわめて地方的な胚種からこそ彼は偉大な国際作家になったこと、このことをよく思い起してみたまえ。私自身について言えば、私は常にダブリンについて書いている。というのもダブリンの実体に到達することができれば、世界中のあらゆる都市の実体に到達することができるからなんだ。個なるものの中にこそ普遍的なものが包含されているという訳だ……<sup>(2)</sup>

国際作家であるためにはその前にまず民族主義的な作家でなければならない。自分が一小都市にすぎないあのダブリンを描き続けているのは、ダブリンの実体をつかむことができれば世界中のあらゆる都市の実体をつかむことができるからだ——このように語るジョイス、彼

の認識によれば、「普遍」は決して「個」を離れて存在するものではない、というよりもむしろ逆に「個」なるものの中にこそ「普遍」なるものが内在するのであり、「個」の深化こそがすべての作家において「普遍」に到達する最善の手だてだと言いたいのであろう。

エリオットは、一詩人としての自己をそれ自体では「個」なるが故に価値のない不完全なものとして否定した。がジョイスならば、一作家の自己であれ、おそらく「個」なるが故に「普遍」を内在させる容器として絶対的に肯定し、そのすべてを汲み尽くすることを考えたに違いない。しかし、「個」として存在する自己を「普遍」に高めることは、口で言うほど容易なことでは決してない。ましてやジョイスのように自己を徹底させることによって「普遍」たらしめることとなると至難のわざに近い。しかも、それを芸術として表現してゆかなければならないとなれば、まさに超人的な努力と才能を要することになるだろう。

周知のように、ジョイスは故郷ダブリンを捨て、その半生をエグザイルとして過した。がこのエグザイルの生活は、政治とか戦争とかいった外的圧力によって余儀なくされたものでは決してなく、ジョイスみずから認めたように、本質的に“voluntary exile”「自発的の亡命」生活であった。1905年2月28日、ジョイスはイタリア領ポーラから弟スタニスラウスにこう書き送っている。

ぼくは自分の現在の状態を自発的の亡命—実際その通りじゃないかい？—として受け入れられるようになった。この状態は、二つの点でぼくにとって重要に思われる。つまり一つには、この状態からカランの心を満足させるに十分な個性的未来を自分が生み出すことになるだろうし、二つにはこの状態はぼくの小説を完結させるに適切な調子を提供してくれることになるからだ……<sup>(3)</sup>

この書簡中、「ぼくの小説」とあるのは、ダブリン脱出以前にすでに書き始められていた *Stephen Hero* のことであり、「カランの心を満足させるに十分な……」云々は、Richard Ellman の指摘するところによれば、友人カランがジョイスが自伝的素材を汲みつくし、つぎの小説の主題がなくなるのではないかと心配していたことをさすようである。<sup>(4)</sup>とすれば、エグザイルという生活に自発的に身をさらすことが、ジョイスにとっては、「個」なるものとしての自己の体験と認識を深め、自己を表現する場を確保することであり、小説家としての自己を生かす最大の武器であったと言えよう。そういえば確かジョイスの分身的人物スティーヴン・ディーダラスも「孤絶こそ芸術経済の第一原理である。」<sup>(5)</sup>と語り、また「ぼくは自分が信じていない者に仕えることをしない。それが家庭だろうと、祖国だろうと、教会だろうと。ぼくはできるだけ自由に、そしてできるだけ全体的に、人生のある様式で、それとも芸術の様式で、自分を表現しようとするつもりだ。自分を守るための唯一の武器として、沈黙とエグザイルとそれから狡智を使って」<sup>(6)</sup>とも語っているようだ。

思えば、ジョイスほど「個」としての自己に固執した人間はいない。彼は、自己を守るためにこそ、あえて祖国を家庭を教会を捨て去ったと言っても過言ではない。しかし芸術家としてのジョイスが偉大であるのは、厳然として自己を守り抜いたその意志の強さ、勇氣にあるのではない。自己に固執しつつ、しかも普遍的な芸術を創造していったからこそ偉大であったと言えるべきであらう。このことは、例えば、彼の自伝的芸術家小説として有名なあの『若き日の芸術家の肖像』(以下、『肖像』と略す。)が、スティーヴンの、つまりはジョイス自身のきわめて個人的な自画像として描かれつつ、同時に一方においてそれが、“*A Portrait of the Artist*”, つまり定冠詞 the を持つ普遍的な芸術家の肖像として見事に客体化されていること

にも端的に示されている。

ところでこの『肖像』の中には、ジョイスの芸術論、ことに小論のテーマとの関連で言えば、ジョイスの小説作法における「個性」の問題を理解する上できわめて重要ないくつかの点がスティーヴンの美学論を通して語られている。少し具体的に詳しく触れてみよう。スティーヴンは、この美学論の中でまず芸術を芸術家における自己のイメージ表現の相違によって三つの形式に分類し、それぞれ次のように説明する。

抒情的形式。これは芸術家が自分のイメージを自己との直接的関係において提示する形式。叙事的形式。これは芸術家が自分のイメージを他人に対する間接的な関係において提示する形式。劇的形式。これは芸術家が自分のイメージを、他人に対する直接的な関係において提示する形式。(p. 218)

「イメージ」という言葉を「声」という言葉に置き換えてみると、何やらエリオットのあの「詩における三つの声」と題する詩論の発想にそっくりそのままあてはまるような気がしてならないが、それはともかくとして、ここでスティーヴンが「自己のイメージ」と言っているのは、芸術家における「自己の姿」つまり芸術家における「個性」と言い換えても差し支えないだろう。その点でスティーヴンの言うこれら三つの芸術形式は、抒情詩とか叙事詩とか劇とかいった、一般的な意味でのいわゆる文学ジャンルの区別をさすものではない。むしろ彼が言いたいのは、芸術は芸術家が自分の「個性」に対していかなる態度をとるか、その態度のありようの違いによっておのずから異った三つの形——抒情的形式、叙事的形式、劇的形式——をとるにいたる、ということであろう。スティーヴンにとって、芸術形式の違いは、何よりも芸術家における「個性」表現のありようにかかわる問題としてとらえられているのである。

さらに彼によれば、今あげた芸術の三つの形式中最高のものは、劇的形式であり、この形式においてはじめて芸術家の「個性」は完全に消えさり、芸術は完璧な存在となるという。

芸術家の個性というのは、最初は叫びとか韻律とか気分なんで、それがやがて流動的で優しく輝く叙述になり、ついには洗練の極、存在しなくなり、いわば没個性的なものになる。劇的形式における審美的映像というものは、人間の想像力のなかで洗練され、人間の想像力からふたたび投影された生命なんだ…… (p. 219)

こうしてスティーヴンは、結局、「没個性」的な客観的表現形式が芸術表現における最高のものと考え、究極的に芸術家のあるべき姿を神の創造になぞらえ次のように語って言葉を終える。

美の神秘というのは、ものの創造と同じようにそれ自体において成就されるものだ。芸術家は、宇宙創造の神と同じように、自分の被造物たる作品の内部か、彼方か、それとも上に姿を消し、洗練の極においては存在すらうしなって、およそ無関心にたぶん自分の爪でも切っているだろう…… (同上)

以上スティーヴンの美学論について、特に小論と関連すると思われる点をいくつかとりあげてみたが、そこで語られていることは、一言でいえば、エリオットが説いた芸術表現における「個性」の滅却—スティーヴンは“refine”「洗練」という言葉を使っているが—ということであろう。劇的表現が芸術における最高の表現形式であり、完成された芸術家は、神の宇

宙創造にも似て、己れの存在、己れの「個性」を完全に滅却、スティーヴンの言葉そのもの  
の言え、洗練して、それ自体において自律完結した小宇宙としての作品世界を構築するとい  
うのである。「個性」の滅却、このことがスティーヴンにとっても、芸術家の芸術創造にお  
ける基本的理念とされているというわけである。しかしながら、「個性」の滅却とはいっても、  
エリオットの場合とまた同様に、それが芸術家の「個性」そのものの否定に結びつくと、ス  
ティーヴンが考えているのでは決してない。劇的表現形式について、それを芸術家が自己の  
「イメージ」を他者に対する直接的な関係において提示する形式と規定していることから  
も知られるように、スティーヴンは、芸術家が自分の主観的な「イメージ」=「個性」を、いわば  
他人のそれであるかの如く超然と客体化し、芸術的により「洗練」された客観的な形で表現  
すべきことを芸術表現の理想としている。その意味で彼は芸術家の持つ「個性」そのもの  
の存在を否定しているのではなく、芸術家の客観的な離脱的創造態度を説き、「個性」の主観的  
表現態度をこそ否定していると言うべきだろう。スティーヴンの言う「個性」の滅却とは、  
「個性」の「洗練」のことであり、「個性」そのものの否定では決してない、このことを我々  
は見過してはならない。

### 〈III〉

しかし我々は、こうした点をも含めて、以上のスティーヴンの考え方をジョイスの、と  
は言わず、あくまでもスティーヴンの、という言い方をしてきた。というのも実を言えば、  
『肖像』においてスティーヴンの語ることは、すべてそのままジョイス自身の言葉とは受け  
とれないからである。

チューリッヒ在住時代の友人、Frank Budgen の証言によれば、ジョイスは、「私の書いた  
『芸術家の肖像』のある読者は、それが『若き日の芸術家の肖像』と名づけられているのを  
忘れてしまっている。」と語り、特にこの小説の題名の最後の四文字、つまり "*As a Young Man*"  
「若き日の」という四文字を声を高めて強調したという。<sup>(7)</sup> こうしたジョイス自身の示唆は、  
『肖像』に描かれたスティーヴンの姿をジョイス自身のそれと受けとってはならないと同様  
にスティーヴンの語る「個性」滅却論をそのまますべてジョイス自身の考えと受けとっては  
ならないことを我々に警告している。スティーヴンの「個性」滅却論は、それを含めた彼  
の美学論全体がそうであるように、若い従って未熟な芸術家であった頃のジョイスの芸術論  
ではあっても、成熟したジョイスのそれでは決してないのである。『肖像』におけるスティー  
ヴンの美学論がいくつかの点でいかに未熟なものであるか、この問題についてはすでに多くの  
評家がそれぞれの立場から諸説を展開している。なかでもかの S. L. Goldberg は、「ジョイス  
はスティーヴンの人生に対する理解を意図的に限定づけているのと全く同様に彼の芸術に  
対する理解を明らかに意図的に限定づけている。」<sup>(8)</sup>との立場から、スティーヴンの美学論が  
いくつかの点で未熟さをさらけだしているのは、結局彼の実人生や実社会に対する認識や態度  
が未熟であるためだと結論づけている。そう言われてみると、なるほどスティーヴンの認識  
や行動は、若い故に未熟な芸術家のそれであると言わざるを得ない。彼は、Hugh Kenner の  
言葉を借りて言えば、<sup>(9)</sup> いわば「度しがたいパイロンの」審美主義者として、現実社会との有  
機的な交わりを一切たちきり、自己をひたすらに隔絶した空虚な審美世界へと追いやっている。  
彼にとっては、まさに「孤絶こそが芸術経済の第一原理」なのであり、現実社会のすべ  
ての束縛をたち切り、そこから超然と離脱することが芸術表現の自由を、そして客観性を獲  
得する根本条件となっている。事実その通り、『肖像』は芸術家をめざすスティーヴンのダ  
ブリン脱出によって幕を閉じているのである。スティーヴンは、Goldberg がするどく指摘して

いるように、芸術家の離脱的創造態度を芸術家の現実社会からの遊離、孤立ととりちがえる誤ちを犯している。<sup>(10)</sup> この点で『肖像』におけるスティーヴンの個性滅却論は、芸術創造における芸術家の自己に対する離脱的態度を説いたものに見えながら、小説の展開上からは、現実社会から遊離して孤絶を深めてゆくスティーヴンの道ゆきを暗示し、批判するための、いわば“dramatic logic”として位置づけられているとも考えられよう。彼の主張する「個性」の滅却は、「洗練」すべき対象としてのその自己の存在が現実との交わりを欠いた空虚なものであるために、単に美学論上の形式論理にとどまっている。言い換えれば、彼の言う「個性」の滅却によって創造された世界は、審美的に自律した世界ではあっても、現実社会を反映した真に豊かな芸術世界とはなり得ないのである。

芸術家と言えども、この世にある限り、独り現実社会から孤立し、「無関心に爪でもとぎながら」超然として存在していることはできない。芸術家であればこそ、なおのこと我々と等しくこの現実世界、現実社会を共有し、それによって自己の体験と認識を深めてゆくのでなければならぬだろう。偉大な芸術家は、現実世界における自己の体験と認識を素材とし、それを離脱的態度によって、いわば他人のものであるかのように客体化し、「没個性」的な客観的芸術世界を創造してゆく。しかるにわがスティーヴンは、よりくわしくはスティーヴン・ディ・ダラスは、その名が象徴する古しえのギリシアの工匠ダイダロスよろしく芸術の翼に乗り、現実世界に背を向け美の世界へと飛翔する。が彼は「美」という名の太陽に向ってあまりにも高く翔びすぎる。いずれ、彼はその翼を焼かれ「現実」という名の海へ墜落し溺れる運命に直面してゆかなければならぬだろう。

#### 〈IV〉

伝説の工匠、たかに似た男、お前は飛んだ、どこへ？ ニューヘイヴンからディエップへ。三等船客のバリ往復。たげり。イカロス。父よ、と彼は呼んだ。海のしぶきにぬれ落ちのたうつ。たげりだよ。お前は……。<sup>(11)</sup>

果せるかな我々は、『肖像』に続く『ユリシーズ』の中に息子イカロスとして墜落したスティーヴンの姿を発見する。『ユリシーズ』に再登場するスティーヴン、彼は、かつて芸術の名において拒絶した、まさにそのダブリンの現実社会に引きもどされ、様々な苦しみを味わされる。がそうした中で今一度、芸術家のあるべき姿を模索するスティーヴンの姿こそ、我々が探し求めている成熟したジョイスの姿を語り伝えてくれるだろう。

『肖像』におけるのと同様、『ユリシーズ』においてもスティーヴンは、芸術あるいは芸術家にかかわるいろいろな問題について語っている。ことに第九挿話におけるアイルランド文人との文学談義の中では、シェイクスピアを語りながら、より正確には、*Joyce and Shakespeare* の著者 William Schutte の指摘通り、シェイクスピアに自分の姿を重ね合わせつつ、彼独自の芸術論を展開している。<sup>(12)</sup>

Garold Sharpe の“The Philosophy of James Joyce”によれば、第九挿話におけるこのシェイクスピア談義は、プラトン派の A. E (こと George Russell) と Mr. Best の名で登場する Yeats, アリストテレス派の評論家 John Eglinton, そしてその中間に立つわがスティーヴンの三人によって展開されているという。<sup>(13)</sup> まずプラトン派の観念論者 A. E が「芸術というものは理念を啓示しなければならない。形のない精神の精髓をこそ啓示しなければならない。」(p. 236) と主張してシェイクスピアは、その作品世界を通して我々にプラトンの言う永遠の英知の世界、アイデアの世界を表現したのだと説く。これに対してスティーヴンは、「今に、

ここにしがみつけ、そこを通過して全未来が過去に突入するのだから。」(p. 238)とひとりごちながら黙殺の態度をとり、シェイクスピアの作品はすべてこの現実世界を基盤として創造されたのだと考える。そしてアリストテレス派の現実主義者Eglintonが特に『ハムレット』をとりあげて、それをシェイクスピアの「個人的な生活の個人的な記録」(p. 248)であるとする考え方に半ば同調しながら、彼独自の奇抜な『ハムレット』解釈、シェイクスピア論を披瀝してみせる。

彼の推測によれば、シェイクスピアは誤って結婚した八つ年上の妻アンをストラッドフォードに置いてロンドンで暮していた。ところがそのアンが夫の留守の間に彼の末弟リチャードと姦通してしまった。このことを題材として、裏切られたシェイクスピアは、『リチャード三世』において、あの醜悪なせむしでびっこの、王の中でも最も身も心も醜悪で残忍なりチャードが、自分の手で殺したエドワードの妻アンを義父の葬式の途中で口説き落す形で描いた。そして続く『ハムレット』においては、妻アンを王妃ガートルード、末弟リチャードをクロードゥアスに仕立て、その中に夭逝して今はなき実子ハムレットをハムレット王子として登場させ、自分自身は亡霊ハムレット王となり、ハムレットに復讐を誓わせるという形で、自分を裏切ったアンとリチャードを裁いた。そしてこうしたハムレットにみられる兄弟間の裏切り、姦通、財産横領といったテーマは、『から騒ぎ』にも『お気に召すままに』にも『テンペスト』にも、他の色々な作品にもふんだんに出てくるが、それはすべてシェイクスピアの家族に存在した事実から発したものだという。

何と奇想天外な推測だろう。だがこれは、もちろん、スティーヴン自身も後で白状しているように、シェイクスピアの断片的な伝記事実を巧みに縫い合わせた、いわばシェイクスピア劇のパロディーにすぎない。いくらスティーヴンでも「没個性」の作家といわれるシェイクスピアを本気で私小説的作家などと考えるはいまい。彼の真意は、どうやらパロディーを操つりながら、シェイクスピアの芸術的本質にせまることにあるようだ。

シェイクスピアの創作にあつては、彼の個々の実際体験が作品形成の直接的素材、契機となっているのではない。むしろ天才的な芸術家としてのシェイクスピアには、外部世界における人間体験の一切が自分の内なる世界に可能性として存在していた。自己の主観的な内面世界がそのまま客観的な現実世界につながっていた。それ故に彼の生み出した作品は、逆に言えば、すべて彼の内面世界から発したものであり、その象徴的な表出である。シェイクスピアは、すべてを自らの中から創造した。このことを極端な自伝的解釈によって逆説的に証明するのがスティーヴンの真意であつたにちがいない。彼の言うように、シェイクスピアは『ハムレット』における「亡霊となったハムレット王にしてその息子ハムレット」(p. 272)であり、また『オセロー』における「寝どられ亭主オセローにして、おのれの内なるムーア人オセローが悩み苦しむことを絶えず望み続けている狂暴なイアゴ」(p. 272-3)なのである。彼は、まさにその作品世界に神のごとく姿を隠しながら遍在する存在、“all in all”「何もかも」なのである。かくてスティーヴンは言う。「あの奇妙なもの、天才ってものを持っている男にとっては、自分のイメージがあらゆる体験の、物質的、精神的体験の基準となる」(p. 250)のであり、シェイクスピアは「内なる世界において可能なるものが外なる世界において現実であることを知った……あらゆる人生は多くの日々、明け暮れる日々だ。ぼくたちは自分自身の内部を通り抜けながら、盗人たち、亡霊たち、巨人たち、老人たち、若者たち、人妻たち、未亡人たち、まら兄弟に出会う。しかしぼくたちが常に会うのはぼくたち自身なのだ。」(p. 273)と。

シェイクスピアにおいては、客観としてある外界のすべてが自己の内面世界に潜在し、そ

こから発したものといた。故に彼は自己の内面世界を出発点としながらも、同時にその中に客観的現実世界を織り込み、「没個性的」な普遍的文学世界を創造し得た。すなわち、シェイクスピアは、「個性的」であることによって「没個性的」な作家たり得た、この逆説がスティーヴンの語るシェイクスピア論のつまる結論となっているのであるが、ここで我々が留意しなければならないのは、次に述べるようにスティーヴンが、シェイクスピアの芸術創造の発展を彼の人間としての成長に結びつけながら論じている点である。一節を取りあげてみよう。

シェイクスピアは、『ハムレット』を書いた時、もはや単なる彼みずからの息子の父親ではなかった。もはや息子ではないからこそ、彼は全一族の父、おのれの父、おのれの生まれざる孫の父であったのだし、またみずからをそのようなものと感じたのだ……  
(p. 267)

何やら謎めいた表現であるが、要するに、『ハムレット』を書くまでは、シェイクスピアはハムレットのように若い、それ故に偏狭未熟な息子の存在にすぎなかった。が『ハムレット』を完成することによって、つまり、そうした自己を離脱的態度によって客体化し乗りこえることにおいて、円熟した包容力ある父的存在に生まれかわることができた。そしてやがては全人類の父、いわばすべての人間存在をその内に包摂するような神のごとき広大な人間になり得たというのであろうか。

かつて若い未熟なスティーヴンは、現実社会とのしがらみを一切断ち切り、自己を「孤絶」させることが芸術の自由を獲得する道であり、自分の芸術創造をより完璧にする手だてであると考えていた。がそれが今や、シェイクスピアの芸術家としての偉大さを彼の人間としての偉大さに結びつけ、シェイクスピアはあくまでもこの現実世界の一住人として生き抜き、人間として大きく成長しながらあの広大無限な文学世界を創造したのだと悟るに至っている。しかもこうした認識の深まりから、芸術における真の離脱とは、何も現実社会から「孤絶」することの意味ではなく、むしろ逆に自分がその中に生きている現実社会の一切があるがままにみつめ、つつみこむ客観的な眼と包摂的な精神によって自己の描く世界を普遍的たらしめる創造態度であることを学びとっている。

## 〈V〉

先にスティーヴンは『ユリシーズ』のシェイクスピア論において、自分をシェイクスピアに重ね合わせながら独自の芸術論を語っていると述べておいたが、このことはとりもなおさず、スティーヴンが、つまりは芸術家としてのジョイスがシェイクスピアをこそ自分のめざす理想の人間とみなしていたことにほかならない。ジョイスのめざした芸術創造のありようは、まさしくシェイクスピアのそれのように、客観的な現実世界を円熟した離脱的態度によってあるがままに自らの内面世界に包摂しつつ、その中で自己を「没個性的」に描くことであった。つまり「個人的」な内面世界の表出であると同時に「客観的」な現実世界の反映でもあるような文学世界を創造してゆくことであった。

そう言えば、例えばジョイスのあの有名な〈エピファニー〉は、現実認識の方法であると同時に、作者の内面世界と客観的な現実世界とを結び合わせる文学方法であるし、彼が好んで用いた神話的方法についても、それは作品の構成原理であると同時に作者の体験・認識を神話の持つ普遍性によって客体化してゆく文学方法にはかならなかった。

ジョイスの作家としての生涯は、まさに「個」たるものの深化によってこそ「普遍」に到



達できるものとするあの信念を支えとして、自己の「個性」を原点としながら、それを超克してゆく生涯であったと言えよう。

### Notes :

- (1) 「ポール・ヴァレリーの方法序説」(弥生書房刊『エリオット選集』II), p. 333.
- (2) Richard Ellman, *James Joyce* (Oxford Univ. Press, 1959), p. 520.
- (3) *Letters of James Joyce*, vol. II, ed. , Richard Ellman (Faber &Faber, 1966) , pp. 83-4.
- (4) *James Joyce, op. cit.* , p. 201.
- (5) Theodore Spencer, ed. , *Stephen Hero*, revised edition (Jonathan Cape, 1960) , p. 37.
- (6) *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Jonathan Cape, 1968), p. 37.

以下小論における『肖像』の引用頁はすべてこの版によるものとし、また訳文については、支障のない限り丸谷才一訳『若い芸術家の肖像』(講談社刊, 世界文学全集32)を借用した。

- (7) Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* (Indiana Univ. Press, 1960), p. 60.
- (8) S. L. Goldberg, *The Classical Temper* (Chatto and Windus, 1963), p. 63.
- (9) Hugh Kenner, *Dublin's Joyce* (Bloomington, 1956), pp. 109-57.
- (10) S. L. Goldberg, *Joyce* (Oliver and Boyd, 1962), p. 9.
- (11) *Ulysses* (7th edition, Bodley Head, 1967), p. 270.

以下小論における『ユリシーズ』の引用頁はすべてこの版によるものとし、また訳文については支障のない限り丸谷才一、永川玲三、高松雄一共訳『ユリシーズ1』(河出書房刊, 世界文学全集II-13)を借用した。

- (12) William M. Schutte, *Joyce and Shakespeare* (Archon Books, 1957), pp. 67-94.
- (13) Garold Sharpe, "The Philosophy of James Joyce," *Modern Fiction Studies* (Summer, 1963), p. 121.

追記：本稿は日本英文学会中部地方支部第31回大会におけるシンポジウム発表内容を加筆修正したものである。