

有限と無限のはざまで : ジョイス作品における断片 に対する一考察

岩下, いずみ
九州大学大学院人文科学府 : 博士課程

<https://doi.org/10.15017/6790322>

出版情報 : 九大英文学. 47, pp.37-70, 2004. 九州大学大学院英語学・英文学研究会
バージョン :
権利関係 :



有限と無限のはざままで — ジョイス作品における断片に対する一考察 —

岩下 いずみ

序

ジェイムズ・ジョイス(James Joyce, 1882-1941)の作品のみならずモダニズム文学全体、ひいては芸術作品において、断片を用いて創作活動を行う活動は一連のアヴァンギャルドの流れなど多種多様な様相を生み出し、受け手にとっては様々な問題を提起してきた。断片という素材は、近現代の特に都市のもとで分裂し変容しつつあった知覚を鮮明に映し出すのにうってつけのものだったが、また同時に極度に多様化・多層化し、断片化していく現実の中での人間のアイデンティティ、ひいてはアイデアをもその中に胚胎していたのである。この論文において第一の検討対象としたいのがそのジョイス作品における断片ないし断片化の様相とそれらの特徴、そしてその断片を用いた創作活動の「場」(locus)についてである。

ジョイス作品の中で *Ulysses*, *Finnegans Wake* は特に断片を用いた作風が強く現われており、それらをテキストの中で相互参照する読解や断片化の特徴が色濃く現われている作品だと言える。またこれらの作品はしばしばその円環構造が指摘されてもいる。殊に *Finnegans Wake* については「閉じられたテキスト」として一般的な批評が定着している。このことはつまり、作品自体が有限の輪の中で終焉していることも含んでいるのだが、これは同時に作品のひとつの有限性の示唆でもあると思われる。一方で、そのテキストを形成する要素としてジョイスは歴代の文学作品のみならず自作まで断片

として食欲に取り入れるばかりか、市井における日常的で瑣末なことから、政治、歴史、文化とありとあらゆる情報もその断片として作品中至る所に散りばめた。リストアップ的に様々な断片の収集とその最適な配置に腐心したジョイスが見ていた世界、そしてその芸術的な活動の「場」は果たして有限だったのか、無限だったのか。そして彼が執着し続けた断片そのものは有限だったのか、無限だったのか。こうした断片化やジョイス作品に対する一般的な見解を見直し、そこに新たな地平の糸口を見出すことによって近現代におけるジョイスの位置をとらえなおす上で、幾つかの観点をもとに考察を進めていきたい。

まずジョイスがその収集と配置の粋を遺憾なく発揮した印刷本という媒体と知覚の関係に基づいての考察を開始点とする。グーテンベルクによる十五世紀の活版印刷発明以降、本の中で特化された知覚となった視覚は、同時に近代小説の大きな特徴の一つである視覚、視点の読者への提供という点でも優位的な知覚となった。この観点からジョイス作品における視覚、そして他の知覚の様相も考え合わせる上で、ジョイスの創作スタイルの一つである「重ね塗り」"working in layers"¹と都市描写の在り様を有限性と無限性の検討のという目的において考察したい。次に、ジョイスの断片の「収集」と「配置」、そして「記憶」という点をキーワードに、彼とほぼ同時代をヨーロッパで生き、現代に多大な影響力を持つヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin, 1892-1940)の著作と思想に注目し、ジョイス作品における収集と想起、配置を追究する。近代に生き、書きかけの草稿という断片を抱えてパサージュを歩いたベンヤミンは、それら断片の集大成である *Das Passagen-Werk* (『パサージュ論』)を初めとして近代への鋭い批評眼を示した著作を現代の我々に遺した。この中から主に断片に対してのベンヤミンによる思想に着眼し、その断片における諸要素の共通点からジョイス作品の断片の考察へと繋げたい。最後に、断片における無限と有限の側面を最終的に大きな視野でとらえるために、その断片を作品へと昇華する「場」について主に考えたい。その観点から、エリザベス・シューエル(Elizabeth Sewell)によるノンセンス理論に注目したい。ジョイス作品をルイス・キャロル

(Lewis Carroll, 1832-98)やエドワード・リア(Edward Lear, 1812-88)らの作品と同様にノンセンス作品として断じることには問題性があるが、*Ulysses* 中の“Circe”における日常世界のセンス(理性)が通用しないような世界、また夜の世界、すなわち夢の世界を描いた *Finnegans Wake* にはノンセンスが確かに介在する領域が感じられる。このノンセンス理論の中でも特に注目したいのが、ノンセンスは限られたフィールドにおいて生み出され断片に解体することができるという点である。ジョイスは *Finnegans Wake* の製作過程でリアの鞆語の存在を知り意識していたらしいが、ノンセンスのテクニックの一つである鞆語を *Finnegans Wake* で多用しており、“alphybettyformed verbage”² という部分にもそれは象徴されている。次に断片をより直感的に、奔放に用いたプリコラージュという太古からの芸術的手法に論考を進め、トマス・ジャクソン・ライス(Thomas Jackson Rice)による *Finnegans Wake* 研究におけるカオス理論の援用を考察したい。ここでは太古の技術と現代科学理論を共にジョイス作品の特質検討における研究対象とすることになる。この考察の中では、断片はもとより「場」の特徴、そして神話の領域と往古の世界の神秘性の要素を特に糸口とし、ジョイス作品が生み出される「場」の特質をとらえたい。断片と「場」に対するこれらの観点、問題意識からジョイスが既存の文学作品に向けた目、そして彼の目の前に開けていた来たるべき芸術世界への姿勢が、有限と無限の間の彼の立脚点から明らかとなるだろう。

I 視覚と印刷

—聴覚文化と視覚文化の混交の可能性—

本の歴史は活版印刷の出現に伴って大きな転機を迎えたが、³ その中でもアルファベットが組み替え・交換可能な部品として印刷本の中で存在するようになった点、そして口承や手書き本の世界における聴覚世界から、均一に製本された印刷本と黙読による視覚世界への転換が起こったという二点はこの章の考察において特に重要な点である。この文化的転機点の只中で視覚は文

学作品の中で他の知覚に対しての優位性を得たわけだが、同時にまたそれは全知覚の中で視覚のみが、いわば断片的知覚としての性格を得た転換点でもあった。さらに視覚は近代において「存在の裂開に内側から立ち会うために贈られた手段」⁴であり、科学技術の進歩と変革の中で人間という存在自体が向き合うことになる緊迫状況に対抗するべき知覚だった。近代において人間存在と共に空間を把握する知覚も大きく変化した、書くことによって視覚的な空間の中に再構成されたことばを、印刷はさらに空間に根づかせたとウォルター・ジャクソン・オング(Walter Jackson Rice)は論じている。印刷文化以前にすでに書くことによってアルファベットは断片として分解されており、それらが印刷によって空間的に配置されていったのである。これらの事から、近代技術の発展と視覚の密接な関係性、そしてことばが新たに得た空間性が明らかになるだろう。マーシャル・マクルーハン(Marshall McLuhan)はこうした世界を「中立的な視覚世界」⁵と呼んだ。ここでいう「中立的」には様々な解釈が可能であろうが、印刷がもたらした均一な商品である本の持つ特質や、印刷よりも多くの人と時間を経て原始的方法で成立していく口承や手書きというより有機的で極端にもなりうる「聴覚世界」との比較によるものだろう。視覚世界は、ある意味で極端からかけ離れた平板なものとして印刷本に存在したのである。

こうした視覚世界が台頭した時代において、人間の存在も他の時代のそれと差異を持つようになっていったのは当然のことである。ヒュー・ケナー(Hugh Kenner)は“*We are skilled in a wholly typographic culture, and this is perhaps the distinguishing skill of twentieth-century man*”⁶と述べているが、この言及は印刷術の発達によって他の時代と二十世紀がいかに隔絶しているかということ、そして視覚が他の知覚を圧倒する支配的優位にあることを表している。オングはさらにこの「印刷可能な空間」(“*typographic space*”)における「空白部分」(“*white space*”)について論じ、文学的想像力のあり方とその「空白部分」がしばしば「沈黙の等価物」であることを示唆する。⁷印刷本においてはアルファベットが占める空間だけでなく、それが占めていない空間すらも視覚に働きかけてきて何らかの効果

をもたらすというのである。こうしたことは印刷された文字の配置、大きさなど多岐にわたる視覚効果の可能性を印刷物に与えている。印刷本における空白部分の活用といってまず想起するのがローレンス・スターン(Lawrence Sterne, 1713-68)作 *Tristram Shandy* だが、*Ulysses* でも作品最後のモリーの“*Yes*”の後の空白は作品の終わりを示すという解釈と共に、読者がモリーの切れ目のない意識の動きに連れ添った後、モリーが思考を停止したこと、恐らくは眠りについたことを読者に想像させる空白部分でもあるだろう。

このように、印刷術はタイポグラフィな空間を存分に利用して読者の視覚を刺激する側面を作品に与えて、無限の可能性の広がりをもたらしもしたが、一方では有限性に繋がる側面もあわせ持っていたのである。ことばがアルファベットという部品によってすでに印刷文化以前に書くことによって解体されていたことは前に述べたが、この断片による影響は、視覚文化のもとの精神にも大きな力をもって働きかけた。ベラ・バラージュ(Béla Balázs, 1884-1949)は「千冊の書物は、大伽藍に集中された一つの精神を千の意見に引き裂いた」⁸と述べた。書物はアルファベットを置き換え可能な部品として扱い、それらを備えた均一な印刷本はさらに一個の部品であるかのように振る舞う。そしてその印刷本を作り、また読む人間の精神にも少なからずある変化をもたらすことになったのである。その中で視覚は「明白なるもの、画一的なるもの、連続的なるものを助長促進」し、「均質な単位がどんどん積み重ねられる、均質物のインフレーション」という事態を招くとマクルーハンは論じる。⁹この事態は近代文化に大きな影響をもたらし、ベンヤミンが論じたアウラの消失という現象、ポストモダンの出現にも繋がる可能性をもっているとも考えられる。

印刷文化がもたらし、そして示唆したこうした有限性は、近代の文学作品、特に小説というジャンルで多く舞台となった都会にも散見されるものだった。ジョイスとほぼ同時代にヨーロッパで著作を行ったローベルト・ムーシル(Robert Musil, 1880-1942)作 *Der Mann ohne Eigenschaften* (『特性のない男』)にその特徴的な有限性を描いた部分があるので次に引用してみたい。

自分が現在いる都市のように、はるかに複雑なものの場合に、それがどんなに特別な都市であるかを人はいつもひどく正確に知りたがるものだ。これがもっと重要なことから注意をそらすことになる。

だから、この都市の名前にとくに重きをおいてはならない。

あらゆる大都市と同様にこの街も、不規則、物や出来事の入替わり、前滑り、足並みの乱れ、衝突、そしてその間に介在する底なしの静寂の地点、舗装道路と未舗装道路、調子のいい大きな響き、対抗するあらゆるリズムの永遠の不協和とずれから成り立っていた。¹⁰

都市はその中に関連し重なり合う多くの断片を持っではいるが、その都市は他の都市と均質であり、有限だというのである。ケナーはこの点を“a kind of prison”と評しながらも“the image of the city he [Joyce] loved for its variety and distrusted for its poverty of resource”としている。¹¹ こうした中で紡がれるのが“noughttime” (FW 349)であり、ここでは時間や空間という特質は解体されつくし溶け合って、その原型をとどめない夢の中で物事が進行し、すべては均質に回帰していくかのようですらある。ここである一つの有限性が示されているのだが、ジョイスは特にその都市描写において、ある断片を用いてその有限性に対抗するための手段の一つとしている。その中の一つがダブリンにおけるオリエンタリズムである。

ブルームが“Calypso”にてダブリンの街を歩く場面があるが、“Turbaned faces going by. Dark caves of carpet shops, big man, Turko the Terrible, seated crosslegged, smoking a coiled pipe. . . . The shadows of the mosques among the pillars: . . . dulcimers”¹²などといったオリエンタリズムが登場する。これ以外にも、ダブリンを描く上でのオリエンタリズムは *Dubliners* 中の“Araby”において少年が訪れようとする蟲惑的なバザールなどにも描かれており、作品自体の重要なモチーフとなっている場合も少なくない。このオリエンタリズムについて、エドワード・サ

イード(Edward W. Said)の *Orientalism* を引用しながら、R. ブランドン・カーシュナー(R. Brandon Kershner)は “the key determinant of the Oriental was difference”¹³ と指摘する。“difference” つまり差異とは断片の有限性に寄与するものであり、ジョイスは決して都市における断片の有限性をそのまま受容していたわけではなく、その有限性をはらんだ断片をいかにして都市という世界で解き放つかを考えていたと思われる。

都市は第一に視覚がとらえる空間であり、その意味で印刷本と視覚の関係と共通するものがある。ジョイスは上で述べたように、差異を持った断片を用いることで都市の有限性にいわば対抗しようとしたのだが、こうした点からジョイスのバランス感覚とでも言うべきものが浮かび上がってくる。二つ以上のものの間での均衡、特に聴覚文化から視覚文化への推移のもとでの印刷技術の発展における均衡という点で、ジョイスは傑出した感覚を示しているのである。*Ulysses* の中で話し言葉と視覚文化などの間で「二つの競り合う傾向が微妙な均衡を保っていた」ことをマクルーハンは鋭く指摘するが、¹⁴ ジョイス作品の中で視覚はもとより、聴覚の領域は必要不可欠である。

Ulysses の聴覚的造語、例えば猫の鳴き声を示す“Mrkgnao!” (45)は“the divorce between printing-case language, inhabiting technological space, and acoustic language, the intelligible creation of human speech”¹⁵ とケナーは考えているが、そうした例は作中において枚挙に暇がないばかりか、“Circe” では聴覚的存在でしかない自動ピアノまでもが台詞として“Baraabum!” (471)という聴覚的言語を与えられ、ト書きまでほどこされているのである。このあたりに来るとジョイスのバランス感覚ばかりか、視覚と聴覚を操っての人を食ったような遊戯性すら感じられるほどである。*Finnegans Wake* では、この遊戯性は同時に厳粛さすら帯び、作品の始まりを告げるかのような象徴的な雷鳴“bababadalgharaghtakamminarronnkonnbrownnttonner-ronntuonnthu nntrovarrhounawnskawntoohooohordenenthur-nuk!” (3)という聴覚的造語が用いられる。ここで読者は、まず視覚的に雷鳴のすさまじさを知覚する。そしてそれを分解してとらえようとするとき、また、もし音読してみ

るならばそのとき聴覚に訴える轟きとしてのこの造語が実感できるだろう。この聴覚的造語は同時にまた視覚的造語であるといってもいいのだが、句読点が欠落し、読むための補助がない状態で鳴り響く雷鳴を表している。ジョイスが *Finnegans Wake* で実現しようとしたのは、“the audible-visible-gnosible-edible world” (88)であり、視覚に働きかける印刷術の特質を存分に活用した印刷本の中で、視覚だけでなく他の知覚をも貪欲に取り込もうとしたのである。しかもそれは紙面を読む視覚を通してであり、ここからジョイスの傑出した技術とともに、上で述べた稀有な遊戯性を持ったバランス感覚がうかがえる。作品執筆中、その難解さによって幾度となく批判にさらされたジョイスが“If anyone doesn't understand a passage, all he need do is read it aloud”¹⁶ と言った事は、*Finnegans Wake* が持つ視覚と聴覚に関する特質を端的に表していると言えるだろう。これまで聴覚から視覚への推移について何度か触れたが、マクルーハンは *Finnegans Wake* が「聴覚型人間の消滅の可能性」を描いていると論じ、その対抗手段としてジョイスが「コロイド的混合 (collideorscape) (FW, 143)」を用いたのだと考えている。¹⁷ 印刷文化は視覚の可能性を広げもしたが、人間の聴覚についてはその可能性を一定の枠内に押さえ込んでしまったのである。こうしたいわゆる「古い」聴覚的人間の典型として挙げられるのは *Ulysses* のモリーであろう。句読点が本を読むための補助の役割をしていることは、すでにモリーの “Penelope” の内的独白で読者が体験していたことである。というのも、彼女の思考のままにつづられたこの挿話は、最後の “Yes” (644) に至るまで句読点として、四番目と八番目のパラグラフ（ジョイスによると「文」）の後にピリオドがあるだけで、視覚的に読者は読解に対しての困難を強いられることになるからである。スペイン出身のモリーは、“Metempsychosis” (52) という難解な綴りの英語をブルームに尋ね “Tell us in plain words” (52) と言い、ブルームによると “Forgotten any little Spanish she knew” (46) とスペイン語も忘れがちのようである。そのような言語把握の状況と意識の流れの特性もあって、彼女の内的独白は断片が連なり重なっていく思考のありのままをうつしたそれであり、口承の世界の趣す

らある。彼女は本を読むことを好みはするが、ことばを把握する上で視覚ではなく聴覚に頼る部分が大いなのである。このことには、彼女が英語を母語とせず聴覚に頼って英語を見につけたこと、そして彼女が歌手という聴覚が重要とされる職業についていることも大きく影響しているだろう。

ここまで主に視覚と聴覚の交錯について考察してきたが、先ほど述べた都市描写、そしてブルームの遊歩の場面において、ジョイスはそのほぼ結末部分に視覚と他の知覚が交錯する決定的なエピソードを書いている。それは“Lestrygonians”で、ブルームが眼の不自由な若者を助ける場面である。ブルームは道を横断しようとする若者を助けるのだが、眼の不自由な若者の出現によって読者は、都市を視覚によってずっと遊歩していたブルームの視野から、視覚以外の知覚によって都市という現実を把握する領域へと向かうことになる。“Tastes all different for him. . . . Sensitive. Sizing me up I daresay form my hand. . . . Sense of smell must be stronger too” (148-9)というように、視覚を持たない若者によってブルームはその他の味覚、触覚、嗅覚といった知覚に思いをめぐらせるのである。この場面で特に着目すべきは、視覚優勢の都市における他の知覚の在り様、そしてその可能性がブルームの想像を通して描かれていることである。これをブルームという視覚優勢の典型的な都市のフラヌール（遊歩者）が思い巡らすことが何よりも興味深い点であり、また同時に作品における視覚以外の知覚という多様な断片の介在を意識させることにも重ねて一役買っているのである。視覚と、聴覚を始めとした知覚群が混交することで、断片組み合わせの広がりの可能性は増していくわけである。ここで視覚以外の知覚に今しばらく注目し、ラブレール(François Rabelais 1494 頃-1553 頃) とジョイスを比較した興味深い論考を参照したい。マクルーハンは、ラブレールがモザイク的方法においてスコラ哲学者であり、極端な触覚性を持っていたこと、そしてジョイスはその中世的にして触覚的なモザイクのもうひとりの現代における巨匠であることを論じている。¹⁸ ここで特に注目したいのは「中世的」という部分であり、これはエズラ・パウンド(Ezra Pound, 1885-1972)によってもなされている言及である。

These correspondences are part of Joyce's mediaevalism and are chiefly his own affair, a scaffold, a means of construction, justified by the result, and justifiable by it only. The result is a triumph in form, in balance, a main schema, with continuous inweaving and arabesque.¹⁹ (下線部は著者)

いずれの引用においても中世という時代に考察の焦点を絞りたいのだが、中世は近代に繋がる基礎を創りあげた時代であり、ジョイス、そしてジョイスの手法を語る上でしばしば比喻として用いられる錬金術が近代科学技術の祖として栄えた時代でもある。²⁰ また中世は、何かしら神秘性を感じさせ、実際に神秘性を多く秘めていた時代でもある。現代文学に多大な足跡を遺し、近代科学技術の象徴でもある印刷技術の特長を存分に著作に反映させたジョイスに対して、こうした「中世」「錬金術」などといった言及がなぜ頻繁に用いられるのだろうか。パウンドの言及中の組み合わせ術、アラベスクという装飾模様にはジョイスがいかに巧みに断片を著作に反映させたかが示されているが、これがジョイスによる錬金術なのである。彼には無機質な組み合わせに事足らない神秘的な術があったのであり、それが多くの人をしてジョイスと中世、錬金術を類推させたのであろう。もちろん彼には歴代の書物に依拠する側面もあり、装飾写本 *The Book of Kells* は *Ulysses*, *Finnegans Wake* の創作に多大な影響を与えたことを本人が示唆している。このことはさらに、これらの作品における“supererogatory piling of decoration upon decoration and inserting of decoration within decoration”²¹ という大きな基本的特徴からも明らかだろう。

書物の歴史という点でいうと、ジョイスの作品がパリンプセストになぞらえられることもしばしばある。羊皮紙に重ねて書かれた痕跡は本来のパリンプセストには残っていないが、ジョイスの場合、その重ね書きの痕跡が残っており、それが「自己言及的なテキスト」²² が生み出される所以である、とジェイ・デイヴィッド・ボルター(Jay David Bolter)は述べる。*Ulysses* 成

立過程についての仔細な研究において、ジョイスが製作途上においても以前自分が書いた部分、前の挿話に立ち戻りさらなる「重ね塗り」を行ったことが知られるようになったが、さらにジョイスは挿話ごとの情報や出来事、キャラクターの記憶もフィードバックの対象としたのである。*Finnegans Wake* においても彼は “hammer and tongs stratification”²³ を実践したが、この多重構造は印刷された作品の中にとどまることはない。モダニズムにおける意識の流れにおいては、読者のテキストを読む意識と著者のコントロールする意識という層の積み重ねがなされたとも考えられ、この点から多重構造は読者との関係性にまで及んでいることが想像されるからである。

ジョイスは印刷という技術を存分に活用し、著作を行った。それは他のモダニズム作家と同じく視覚の優位性を第一に掲げたものだったが、彼はそこで出版技術においては前時代的要素ともなっていた聴覚を混交させた。彼の狙いは作品の重層構造を創出することだけではなく、モダニズム下の知覚の変化における視覚と他の知覚が混交する可能性、また視覚によって制限された断片を解き放つための要素としての知覚を取り入れるためだった。こうして彼は有限の都市空間の中で断片の可能性を見出し、ダブリンという都市を永遠不滅のものとして作品に封じ込めることに成功したのである。彼はその瞬間、中世と現代のはざまでの不滅の時間と空間を形成するに至ったといえるだろう。

Ⅱ 記憶と収集、そしてその配置 — ベンヤミンの思想を中心として —

前章では、ジョイスが印刷と視覚との関係性の中で、遊戯性あふれるバランス感覚によって他の知覚を盛り込み、都市という有限の中で断片を散りばめるのと同様にテキストという空間をもとに重層構造を創りあげたということについて見てきた。この章ではまずその断片の性質を見極めるため、ジョイスがそうした断片の収集を行う上で “the significance of trivial things”²⁴ を強く認識していた点にまず注目したい。彼が作品を書くためダブリンの断

片を求め続けたことはそのトリヴィアルな断片の重要性を裏づけている点であり、彼は叔母から送ってもらった一覧表に基づいて作業をし、いわば当時の生きたダブリンをリスト化していった。この点において、ケナーは収集家としてのジョイスを指摘すると共に、そのリストの有限性による“the comedy of Inventory, the comedy of exhaustion”を論じている。²⁵ケナーの考察が示すように、断片としてのリストの一つ一つの要素は確かに有限である。それらを解体し網羅し、創作の場に用いることによって生まれるのは果たして有限か、無限か。この点を追究するには、収集という着眼点から始めるのがふさわしいだろう。

ベンヤミンと収集の関係について、「脱魔術化された醒めたこの現代世界の中で、・・・、そうした「物」に視線を向け、そしてそれらを熱狂的に収集し、その暗号を「解説可能」にしようとするのである」²⁶との論考にまず注目してみよう。収集に決定的なことは、事物がその本来のすべての機能から切り離されて、有用性の対極ともいえる完全性が重視されることであり、収集は百科全書的なのだとベンヤミン自身述べている。²⁷これをジョイスのリストに基づく作業と考え合わせると、いくつもの符号が見出せる。まず収集において事物の本来の機能、つまり本質を見出すという第一の作業である。断片を収集するにあたって、ベンヤミンの指す収集家はその収集の対象が何であれ、断片をただ集めるだけではなく、それらの本質を見出すという行為こそを重要だと考える。さらに、断片の有用性というプラクティカルな側面よりも完全性においてそれらはふるい分けられ、完全に体系化された百科全書の様相を帯びるに至るのである。ジョイスは、ダブリンの地図や書誌をもとにして、それらを百科全書的に的確に適切な場所へと生かしていった。だからこそ架空の人物であるブルームは綿密に計算された上で実際の空き家に住んでいる設定となり、ダブリンに生きる人間としての完全性を得ていったというわけである。架空の人物ブルームにとどまらず、実在の人物もジョイスの作品には多数現れるが、それらの人々の描写もまたいわばダブリンの人名録としての百科全書的性格を持っていた。

ベンヤミンの収集についての思想を論ずるうえで欠かせないのが収集と想

起との関連である。「蒐集は、実践的な想起の一形式」²⁸だとベンヤミンは述べているが、収集と想起、もしくは追想、記憶の連関性はまた、ジョイス作品、そして作品中の断片の考察においても重要となる特質である。これらの連関性について考察するにあたって、ベンヤミンによる「マルセル・プルーストのイメージについて」からの次の引用をみてみよう。

追想している作者にとってここで主役を演じているのは、彼が体験したことどもではまったくないのであって、主役は、彼の追想の糸を織ること、つまり想起(Eigendenken)というペネローペの仕事なのである。あるいはむしろ、忘却というペネローペの作業、とでも言った方がいいくらいではなからうか？つまりプルーストの無意志的記憶なるものは、普通に追想と言われているものよりも、ずっと忘却に近いのではないだろうか？追想を横糸とし、忘却を縦糸としてなされる、この突発的想起の作業は、ペネローペの作業の似姿というよりも、むしろその反対物だとは言えないだろうか？²⁹

こうした想起と忘却という相反物が絡み合ったアラバスク模様をマルセル・プルースト(Marcel Proust, 1871-1922)が形成していったことをベンヤミンは指摘する。このような批評は、次に挙げるようなプルースト作品の特徴にも関連するものである。プルースト作品の語り手については、モダニズムにおける“otherness”の発見と重視という着目から、“Proust’s narrator is in a sense never himself. . . . his narrator’s emotion exists through others”³⁰との意見もある。以上の点から彼の作品での語り手は彼自身ではなく、中間に何らかの媒介があることは論理的に証明されていると言えるだろう。先ほどの「マルセル・プルーストのイメージについて」からの引用に立ち戻ると、その媒介は想起であり忘却でもあるとベンヤミンは指摘しているのである。ジョイス作品における想起と忘却の関わりを考察するため、先ほどの引用中でのペネローペに対する言及から、ペネローペと神話的対応をな

している人物が登場する *Ulysses* について論考を進めてみよう。

Ulysses では *Odyssey* との神話的対応のもと、主人公ブルームは英雄オデュッセウスに、その妻モリーが同じく英雄の妻ペネローペと対応しており、作品の最終挿話“*Penelope*”にてモリーは今までの彼女の人生、そして今日一日をその散逸し、収束し、また脱線する思考の中で紡ぎだしている。この部分が、ペネローペがオデュッセウスの父の屍衣を織るという口実のもと、求婚者から逃れるため昼に織物を紡ぎ、夜にほどいたという部分と対応しているのだろう。この点からもモリーすなわちペネローペは、ベンヤミンが指摘したように追想の糸を紡ぎ、そしてほどいて忘却の作業をも交互に行っていると考えられるだろう。彼女の思考は時に彼女の記憶と共にその忘却も示しているからである。しかし一方で神話解釈に基づくステュアート・ギルバート(Stuart Gilbert)による、モリーと女神カリプソの対応という指摘に注目してみると、その点に触れながらブルームが家族から隔たっていることを示す挿話として“*Calypso*”を挙げている論考も非常に興味深いものとなるだろう³¹ 想起を故郷や夫婦のベッドへの道を紡ぐこと、対して忘却をそれを引き止めるものにとらえれば、神話でも現代でも、妻は夫のため想起を、生身の女モリーやペネローペと対峙して描かれる不老不死のニンフたちが忘却の体現者として介在しているのではなかろうか。現代の絵の中のニンフもまた、ポルノグラフィックで世俗的なモチーフに堕してはいるけれども、絵の中では不死の存在となっているのである。ここでいう忘却とは、オデュッセウスもしくはブルームが何らかの形で妻から遠ざかることも含んでいるのだが、*Odyssey* で主人公オデュッセウスは七年もの間、カリュプソによって彼女の島オーギュギアに引きとめられ、生活を共にした。ブルームもまた、妻の眠るベッドに帰ってくるまで、過去から現在に至る様々な女性との関係の示唆が何度も出てくるし、売春宿での乱痴気騒ぎまで描かれている。しかし皮肉なことに、*Ulysses* で不老不死の女神カリプソに対応させられているのはブルーム夫婦のベッドの上に掛けられているポルノグラフィックな雑誌からの切り抜き中の裸婦である。このニンフは“*Circe*” に再び登場し、ブルームの性的罪悪感をあおる側に参加する。ブルームの性的罪悪感を糾弾する側にニ

ニンフがいることは、何らかの形でブルームの性的行動や嗜好にニンフが関わり、妻のもとへ帰ること、すなわちモリーとの正常な性的関係を持つことを妨げていることを表している。そしてそれは妻の役割に相対する役割、つまりここでは想起に相対する忘却という役割に関わっていることにつながっているのである。このことからこのニンフがブルームを、そしてオデュッセウスを何らかの形で妻のもとへ帰すのを妨げること、妻の想起という作業に反して忘却という作業に関わっていることが理解できる。神話と現代の落差はあるにせよ、オデュッセウスにもブルームにも常に妻以外の女性の影が垣間見え、それが妻から遠ざかる原因の一つとなっているのである。モリーが想起と忘却両方を行っているにせよ、モリーと他の女性（ニンフ）がそれぞれ想起と忘却に関わっているにせよ、ベンヤミンが論じたように想起と忘却のアラベスク模様は形成され、物語は紡がれていくのである。

さらに、想起、もしくは思い出という点について考察を進めてみよう。ベンヤミンはしばしばそれらを過ぎ去ったものの中への果てしもない書き込みの能力と述べ、その無限の可能性を示唆している。過去は有限だけれども、そこに書き込んでいくこと、追想することは無限の可能性を秘めているというわけである。上で挙げたブルームがニンフらに責められる場面は彼のこれまでの記憶や思い出が多く登場する場面でもあり、ここで彼が自分の昔の日々を次々に思い出していくという部分があるので注目してみたい。

BLOOM

... I was in my teens, a growing boy. . . . There were sunspots that summer. End of school. And tipsycake [(a) cake saturated with wine or spirits, stuck with almonds, and served with custard].³² Halcyon days.

...

THE HALCYON DAYS

Mackerel! Live us again! Hurray! (*they cheer*) (447)

この場面での“tipsycake”の描写は、*A la recherche du temps perdu* (『失われた時を求めて』)で主人公が紅茶に浸したマドレーヌの味と香りをきっかけに過去を想起し始める場面を思い出させはしないだろうか。また、ブルームがモリーとのかつての幸福な日々を思うとき、口移しで食べたシードケーキが重要なモチーフとして登場しているが、これも上で触れたスポンジケーキと共に、過去の幸福な思い出への想起、「書き込み」の引き金となるものである。ダブリンから離れざるを得なくなったジョイスもまた、収集したダブリンの断片によって、その追想をかの地にはせ、書き込みを行っていったのかもしれない。ジョイスは著作の中で想起という書き込みを行っていったのだから、彼にとって記憶と言語の関わりは重要だったと想像される。だからこそ *Finnegans Wake* という自在無碍で万華鏡のような言葉の饗宴は、同時に“a massive attempt to work in memory”³³となったのである。こうした背景から、読者がジョイス作品に対して「記憶と想像の編み目をほぐし、素材がどこまで、どのように変形させられているかを知りたい気持ちになる」³⁴という T. S. エリオット (T. S. Eliot) が指摘したような好奇心が生まれ、ジョイス作品の「網目」、すなわち断片の本質に対しての追究が始まるのである。これは記憶という有限の断片を、ジョイスが想像という技術をもっていかに「場」において創作活動を行ったかの研究に対しての示唆でもある。エリオットが指摘する「網目」という記憶と想像がからみあった構造をときほぐすことは、断片の本質を見出すことにもつながるだろう。そしてこの追想、思い出はベンヤミンによると、思い出す前は見たこともないもの、未知のものであるが、これらについてもプルーストとジョイスの関連が見出される。

What Adorno says of Proust is equally true of Joyce: his work ultimately makes its home “on the border thought too finds its limit”. . . Joyce’s work is full of such gestures toward an unknown inner or outer world.³⁵

以上のアドルノに言及した引用中で触れられている“on the border thought

too finds its limit”とは未知と既知の境界線、つまり追想の段階以前には未知であったものと追想とののはざまでもある。そして追想、思い出は内なる世界にも外界にも、見出されるまでは未知のものとして存在し続けるのである。想起とは、収集した未知の断片に可能性と意義を与える作業でもあるといっていだろう。それらによって断片は活動を開始し芸術作品が構成されていくのである。

断片の収集、想起まで進めば、実際の創作活動で最後に登場するのは、配置(Konstellation)である。ベンヤミンによれば、星を例にとると「星座(理念)－星(物)」という図柄がある。そして星座という図柄はそうした図柄として発見されるのを待って存在するイデア的存在なのである。³⁶ またベンヤミンは、引用によってのみ成り立つ“the craziest mosaic technique imaginable”³⁷が最高のエッセイとなることを示唆したが、ここには過去の著作という有限の断片による無限に限りなく近いモザイク作業の可能性も示唆されている。しかし、断片が有限である以上、無機質で単純な配置によっての組み合わせにも一定の限界はある。そこでオリジナリティ、アウラの消失が生じる場合もあるわけである。こうした配置の段階において断片どうしの境界線とはどこにあるのだろうか。ベンヤミンはアラベスクをして、主題と脱線の区別が消失していると評した。³⁸ ここでアラベスク模様を形成する断片どうしは解体不可能な段階にまで溶け合い、一つの有機体を形成したかのような印象である。このような解体不可能になる断片群は、ジョイス作品で見出すことは可能だろうか。

ジョイスは配置という点で細心の注意を払い、己のその技術を自負してもいた。³⁹ ケナーは “He was very careful, therefore, to reproduce in his text the very quality of print, its reproduction of language to a finite number of interchangeable and permutable parts”⁴⁰ と論じた。この論述はのちにボルターによって批判されることとなるが、テキスト生成とそれを読むのは別々であって、読者はテキストを部品のように交換して読みことはできないというのがボルターの主張である。⁴¹ 一理ある反論だが、ここでこの意見の対立において有用であると思われる一考察に触れてみたい。それ

は、小説においては眼の動きによって変わる「視覚的場」とただその世界によって存在しうのみの「視覚的世界」が存在し、視点を把握するということが、⁴² 視覚的文化の一つの戦術である、という考察である。すなわち、ケナーによると交換可能な有限数の部品に解体できる媒体を、読者はテキストという「視覚的場」として捉えるが、その「視覚的世界」は別の次元で何ものにもおびやかされることなく存在しているのである。その視覚的世界があるからこそ、読者は *Ulysses* における相互参照性に幾度遭遇しても自分の好きなようにテキストを行きつ戻りつできるのであり、忍耐力は求められるものの、視覚的世界のゆえに読解の連続性が壊されることはない。*Finnegans Wake* における視覚的な特徴を持つ 260 頁から 309 頁の部分は、ジョイスによってあらかじめ巧妙に欄外注がほどこされているが、これは上で述べた読者の視覚的世界に依拠し、それを最初から逆手にとって遊んでいるかのような印象を残すものであるといえるだろう。さらに、作品の難解さを創作段階で理解していたジョイスが、欄外注によって作品を丁寧にも著者自身が注解するという見かけのもと、さらに作品を難解にしてみせるという痛烈な「見かけだおし」を見せるのである。確かに、読者は交換可能な部品としてのテキストを持たないというボルターの反論は、テキストという視覚に訴える部分、すなわち視覚的場だけに注目すれば、もっともな意見であろう。しかし読者はテキストを読むとき、視覚的場だけでなく常に視覚的世界を持つのである。“Circe”で次々に登場する既出のエピソードや人物に遭遇するとき、読者は自由に自分の好きなだけテキストを読むのを中断し、その既出箇所を参照し、確認することができる。これは、視覚的場ではなく、読者おのおのの視覚的世界においてはテキストを部品という断片にまで解体し、おのおののそのテキストに対する視覚的世界を形成できることを意味している。作者と読者はこのように、それぞれ異なる手段でテキストを断片に還元しているのである。

以上、ジョイス作品における収集と想起、配置を主にベンヤミンのそれらに対する思想の断片を基軸として考察してきたが、ここまで明らかになった点、そしてさらに明らかにすべき点をいったん整理したい。まず、収集にお

ける断片の本質を見抜くという収集家としてのジョイスの側面と、収集の実践的一側面としての想起である。この点から、ペネローペの想起と忘却を手がかりにそれらによるアラベスクの形成、すなわち物語の形成について考察した。アラベスク模様は断片のからみあった状態で、ジョイスのいう「重ね塗り」、すなわちベンヤミンの指す過去への「書き込み」である思い出という断片が、作品の成立に深く関わっていることを示す状態でもある。それらの思い出と想像を配置していくにあたっての断片の境界、そしてそれを示す指標でもある「交換可能」という特徴について後半は考察を進めてきた。この断片どうしの境界という問題点を次章では念頭に置きつつ、その活動の「場」に最終的に論考を進めていきたい。

Ⅲ 断片と「場」における魔術と科学 — ノンセンス、ブリコラージュ、カオス —

この章では、前章の検討事項として残った断片どうしの境界線、そしてその断片が用いられる「場」について最終的な追究を行い、特に断片と「場」について重点的に着眼する上で、ノンセンス理論、カオス理論と共にブリコラージュという原始的芸術技法についても考察していきたい。ノンセンス理論としてはシュールエルの *The Field of Nonsense* を中心に考察を進めたいが、これは第一にシュールエルが定義するノンセンス、すなわち小さな単位に分節しラベルを貼られた言語による、ルールのあるゲームという特徴が、断片と「場」の考察に有用であると考えられるからである。シュールエルによると、ノンセンスは決して曖昧模糊の世界ではなく、断片として解体可能な、センスと同様にある特有のルールを持ったものである。それらの断片は、“a system in the mind,” “a clearly defined field in which to carry on the activity proper to the game in hand”⁴³の中で活動しノンセンスとなる。文学におけるノンセンス理論のカノンとも言える本作に対しては、その重要性和意義を認めた上でのいくつかの問題提起もあるものの、やはりその的確なノンセンス世界の理解と理論の達成にはノンセンスの基盤となる断片に対し

ての革新的着想を始めとし、有用な点が多いと言えるだろう。

ここで断片どうしの境界、そしてその有限性と無限性の検討の糸口として、ノンセンスにとっての危険性について論考を始めることからとりかかりたい。その中でも、ノンセンスが持つ、無への恐怖、美の危険性、潜在的無限性の危険性に注目してみよう。まず、美（調和）の危険性だが、これは美が調和の中で生み出され、その状態において断片どうしが境界を失くして溶け合うことをノンセンスが否としているのであり、潜在的無限性とも関連性がある危険である。ノンセンスという限られたフィールドの中で断片を扱うには、断片が無限性をはらんでいてはノンセンスを扱う側としても自分の限界を超える非常に不都合な事態となってしまうし、断片どうしが最小単位を超えて溶解してしまつては困るというわけである。こうして考えてみると逆に断片が無であっても「場」での活動はそもそもありえないから、そちらもまた不都合というのも納得できるだろう。つまりノンセンスが必要とするのは、いわば“0 and 1, nothingness and everythingness”⁴⁴のはざまの世界である。そこに存在するのは微妙なバランスであり、それは、秩序と無秩序の間のバランスともなっていくが、そのバランス感覚は一見するとまるで無秩序の側に転倒してしまったかのような奔放と散逸に彩られている。それゆえに、ノンセンスは無秩序のなせる業だという従来的一般認識が生まれたのである。ジョイスとその作品をとらえる上で、バランス感覚はキーワードとなることはここまでも何度か述べた。こうしたバランスには必然的にそれを保っていくに足るある種の冷静さ、客観性が求められるが、ここでノンセンスが不都合とする別の要素、すなわち夢を例にとって、ジョイスのバランス感覚の特質を考えてみよう。

シュエールによると、夢というルールのない茫漠たる無限の「場」はノンセンスにとって不適切である。序論で触れたように、“Circe”や *Finnegans Wake* は夜の世界、夢の世界の様相を強く示している。しかし、ジョイスはその世界に足許をすくわれる事はない。というのもジョイスにとって夢は“a convenient device”⁴⁵であり、あくまでも目的ではなく手段としての「場」の夢なのである。その夢、すなわち「場」において断片を解き放ち、活動さ

せるジョイスは、ある一定のルールを設定していると言えるだろう。例えば“Circe”では、その挿話までに登場した人々、エピソードが主にブルームの性的罪悪感からんで相互参照的に登場するし、何よりも *Odyssey* との神話的対応という大きなルール、枠組みが前提にある。無論このルールは通常でいうところのルールとはかなり異なる特質を持っていて、対応における神話と現実の落差の方が強烈な場合も多々ある。*Finnegans Wake* の方は作品自体が夜の世界、夢の世界でそれに準じた言語使用がジョイスの念頭にあることから、“Circe”よりもはるかに高次元の網目を形成してはいる。しかし常に川の流れがあり、ジャンパティスタ・ヴィーコ(Giambattista Vico, 1668-1744)とジョルダノ・ブルーノ(Giordano Bruno, 1548-1600)の哲学が根底を支え、HCE と ALP を中心にした家族が散逸し、また収斂していくという、捕らえがたいものの一定ではあるルールのようなものが存在している。ジョイスのバランス感覚はこうしたルール、すなわち秩序と、上記二作で見られるような落差、冗長、逸脱、遊戯、極端などという混濁した無秩序の間で他の自作、すなわち自分自身を切り貼りするような自己参加性のもとで創作をおこなったということである。こうした自己参加性、言い換えると「する」こと、肉体性をシューエルは踊りに託し、それが可能にする二つの世界、すなわち秩序と無秩序を鋭く論じた。⁴⁶ さらにそうした肉体性を持ったゲームとしてのノンセンスは原始の神々の世界のゲームをうつし出したものだ続けている。前章までにも中世、魔術あるいは錬金術という言葉が何度か出てきたが、ここではさらに原始にさかのぼった神の世界が現れてきたわけである。シューエルはノンセンス理論の締めくくりにおいて、そうした領域を我々に示唆しているのだが、上で引用した「ゲーム」とは「神のゲーム」を模したものだということは、ノンセンスという「場」に何か神話的なもの、魔術的なものが介在しているということであり、ここに至るには先ほど挙げた「する」という肉体性がなければ不可能なのである。これはある意味での秩序破壊のエネルギーであり、シューエルはノンセンスに対する立場の一つとして、“an annihilation of relations”⁴⁷を挙げている。

興味深いことに、ベンヤミンもまた収集と関連して破壊と魔術を挙げてい

る。「事物の各々を一つの魔圈にうちに封じ込めることこそ、蒐集家の行うもっとも深遠な魔法」⁴⁸と収集について述べ、収集とはすなわち破壊によって生まれ、破壊は批評ともつながっていると論じている。批評すなわち破壊という考え方はベンヤミンの思想の中でも主軸となっているのだが、対象を断片にまで解体しつくすことに破壊をなぞらえれば理解しやすいのではないだろうか。批評もしくは理解には、対象を最小単位まで分析し知りつくす事が必要となってくるからである。こうした科学的ともいふべき作業の第一段階における収集でも、ベンヤミンが魔術的なものを示唆している点は特に着目すべき点であろう。脱魔術化した現代において彼は、収集家が「太古の潜在的な所有のイメージを現在に呼び起こす」とし、さらに「ある物を専有することは、自分以外のすべての人間に対してそれを神聖で恐るべきものとすることであり、自分だけに「かかわる」ものにすること」⁴⁹と述べている。この太古のイメージから、先ほど触れたノンセンスにおける「神のゲーム」との関連性が浮き彫りになってくるのではないだろうか。収集にはどこかしら科学では説明しきれない何かしらの神秘性、畏怖の念がつきまとうのであり、だからこそ収集した断片は秩序と無秩序のバランス感覚の中で配置されるべく、輝き出すのである。秩序という点で言うと、ベンヤミンは蒐集家のカノンとして「生産的な無秩序」を挙げているが、⁵⁰この点についてはジョイスの秩序と無秩序の間のバランス感覚と考えあわせてみたい。ジョイスの秩序、すなわちルールについては、“Circe”と *Finnegans Wake* におけるそれを上に挙げ、無秩序については自己参加性に連結する遊戯感覚を挙げた。この秩序と無秩序のはざまの感覚は、他に定義されるようなものでなく、あくまでジョイス自身の主体的感覚と認識によるものである。そしてもし収集が生産的な無秩序であるならば、対照的に前章で述べた想起や配置はそれらを見極めた秩序だったものとなる、というのがジョイスのバランス感覚ではないだろうか。シューエルは、有限の断片に限られたフィールド内で秩序に基づいて活動することをノンセンスの定義としたが、その取り扱いには「人間のもつ主体性、自由の問題」⁵¹の欠落があるとのある指摘にここで着眼してみよう。この欠落はシューエルが近現代に対して、ひいてはその中での人間の主

体性発見について低い評価しか与えていなかったからだと言指摘はさらに続いている。これに対して、ジョイスは上に述べたような主体的かつ自由な感覚を持って人間の主体性を証明したのではないだろうか。そうした主体性が人間にあるからこそ秩序の枠にとらわれない遊戯感覚に満ちたノンセンスが *Ulysses* の神話的下敷き、そして *Finnegans Wake* の HCE という原型としての人間像のもとで達成されたのである。

さて、収集の生産的な無秩序という点に再び着目すると、その中では当然様々な断片が収集家の手に入るであろうし、中には屑製品もあるだろう。こうした屑製品はしかし、有用性より完全性を旨とする収集の中では廃棄すべき断片ではなく、「神話の崩壊によって生じるやもしれないもの」である。ここで再び神々の介在が現れるのだが、屑製品の発生は、神話過程における屑の収集という「名前なきものに名前を与えるアダムの言語の世界」⁵² のような、原始の世界に足跡を残す、荘重で厳粛かつ神秘的な作業となるのである。それは屑製品の収集におけるメルヘンであり、メルヘンの本来の意味である、「未曾有の聞いたことのないもの」が占める未知の神聖な領域なのである。こうした屑製品という断片の収集から、ノンセンスの領域もまた恩恵にあずかることになるのではないだろうか。屑製品の断片としての特質を考察する上で、ティム・コンリー (Tim Conley) による “the Uncollected Monkey Series” というノンセンス理論に注目してみたい。彼はサルにタイプライターを与えて文を打たせるという実験に基づいて理論を定義している。その理論では、“linguistic/textual “sense” ”が重視され、よりテクスト的なノンセンスの側面に注目している点が意義深いと思われる。

The Series signifies the untapped vein of “serious” and sensical writing, a sort of literary junkyard. Nonsense as a mode of writing exploits such textual disjecta rather in the same manner that Dadaist sculpture seizes upon discarded objects as sources of form.⁵³

以上の引用にも触れられているが、書くという側面においてノンセンスはむしろ屑製品をこそ断片として積極的に用い、散乱した断片を自在無碍に取り入れることを可能にするのである。屑製品とは、一般の見解では“trivial”なものであり、ジョイスもまたそうした“triviality”にこそこだわった芸術家であったことは、彼の中での“the significance of trivial things”に今一度立ち戻れば再認識できるだろう。

そうした原始的な“triviality”は、同様に原始的な芸術手法であるブリコラージュにも関連していく。手に入るものなら屑製品なら断片として取り込もうというブリコラージュもまた、「魔術のブリコラージュ」と言及されるように、何か魔術的なものを秘めていた。さらに、「原始的知覚によって、ものは量的よりは質的な「神聖な」価値を付与される」⁵⁴というワイリー・サイファー(Wylie Sypher)の論述から、断片の収集、そして配置というブリコラージュの作業において、神秘の仲介を我々は再び見ることになるのである。ラスコーの壁画はレヴィ・ストロースの魔術的な論理を使っていると彼はさらに考察しているが、ここに原始と魔術の交錯を見出すことができるだろう。ブリコラージュはレヴィ・ストロースによると、最初の科学であった。自分の肉体をもって行うことによって生のかたちで現実を知るやり方だが、非論理的で原始的でもある。

神話的思考の本性は、雑多な要素からなり、かつたくさんあるとはいってもやはり限度のある材料を用いて自分の考えを表現することである。何をする場合であっても、神話的思考はこの材料を使わなければならない。手元には他に何も無いのだから。したがって神話的思考とは、いわば一種の知的な^{ブリコラージュ}器用仕事である。これで両者の関係が説明できる。⁵⁵

ここで再び神話の要素がからんでくるが、ブリコールール(bricoleur, 器用人)は「限度のある材料」、すなわちそれが屑製品にしろそうでないにしろ、限られた断片を用いて何かを作り出し自分の考えを伝えようというのである。ま

た、プリコラージュを“free play”⁵⁶ だとしている論もあるが、ここでいう“play”は原始の遊びであって、肉体性が要となる種類の遊びである。このプリコラージュという芸術手法は、収集、配置においては直感と遊びを重視しており、レヴィ＝ストロースが指摘するように有限ではあるといっても「たくさんある」断片の世界なので、無秩序に近いとも言っていいだろう。無秩序という点において、再びジョイスにおける秩序と無秩序のバランス感覚という論点に立ち戻ると、ジョイスにとってはプリコラージュはあくまで慎重に、手段として客観性を重視しながら用いることが不可欠だったということが推察される。ここでは原始世界と現代世界のバランスも加わることになるが、ジョイスは作品において直感的な原始の手触りと共に、現代の醒めた世俗的な感覚をもってプリコラージュ的な作業を行っていったのだろう。その一つの根拠となるのが、ジョイスが *Finnegans Wake* を執筆するにあたり、“scribbledehobble” というノートを持ち、そこから綿密に、そして注意深く断片的要素を選び取っていったという事実である。彼はまず、“scribbledehobble” において断片を収集し、それを作品に配置していくという、いわば二段構えの創作を通して慎重なプリコラージュをおこなっていたのである。

以上のようにジョイスのプリコラージュの創作スタイルを見てみると、プリコラージュは原始から現代に至る段階において、二重のテキストの間の距離、そして断片と収集家の間の意義深い距離のようなものを生み出していったということも考えられるだろう。こうした手法に対して「グロテスク風—結合の言語—錬金術の世界史の一頂点」と *Finnegans Wake* に言及し、「魔術的—錬金術的な文字や語の入れ替えは完璧に世俗化される」⁵⁷ としているグスタフ・ルネ・ホッケ(Gustav René Hocke)の論述に注目してみたい。やはりジョイスの作品はどこかしら魔術的なものを秘めた錬金術の趣を保っているながら、世俗化という近現代の側面も語ってみせるのだが、それを可能にする一つの要因が上で述べたような二重性の間のバランスなのだろう。こうしたプリコラージュはバランス感覚を保った遊戯性あふれるそれでありながら、「現代的な」プリコラージュである。そしてその領域は“a kind of play, a

master's play”⁵⁸と彼の作品を評せしめる所以となっているのだ。

こうした錬金術的手法、すなわち断片を操作する活動の「場」とはどのようなものなのかをさらに追究するには、原始的な手法とあわせて、現代の科学理論にも眼を向けてみるべきだろう。往古と現代の間のバランスと包括性すら見せるジョイスのバランス感覚について考察するには、我々もそうした縦断的な考察を必要とするからである。ノンセンスよりもジョイス作品の形容としてはるかに頻出するのは、カオスであり、*Finnegans Wake* には、このカオス(chaos)を用いた“chaosmos” (chaos「混沌」+cosmos「宇宙」(118))という作品世界そのものを象徴する言葉も表れている。このカオスはしかし、これから検討するカオス理論では一般的解釈とは異なる様相を呈している。ノンセンスとはごた混ぜでルールがないものだという従来の理解に対して、シュエールがノンセンスを定義しなおしているように、ライスもまた科学理論であるカオス理論によってカオスを定義しなおしている。

Chaos theory, quite simply, springs from the discovery that *chaos is ordered*, that a vast array of complex and purportedly random phenomena, studied in sufficient detail, reveal deeply embedded patterns, designs that exist independently of the individual's act of observation.⁵⁹

ライスの以上の論述において、カオスが秩序だったものだという定義は特に重要である。ノンセンスと同様に、カオスもまた無秩序の産物だという認識に反して、両者は各々の秩序とルールをもっている。このカオスにおいて、ジョイスの位置は“halfway between pure order and pure chaos”であり、創作性は“the edge of chaos”という「場」でこそ発生するとライスはさらに続ける。⁶⁰ カオスにおける境目の領域は、カオスとそれ以外の領域のはざまでのバランスを必要とする地点であり、またジョイスは創作のために当然そのバランス感覚を必要とされるのだが、その境目での危ういまでの均衡がないと創作は不可能であろう。カオスの方であれ、そうでない方であれ、どち

らかに安定を見出すことは彼の収集した断片が活動するための「場」を不活性化し不安定にすることにつながると思われるからである。ジョイスは断片活動の「場」の位置を独自のバランス感覚でセンスとノンセンス、秩序と無秩序、夢と現実、原始と科学、真面目と遊戯の間におく。そして決してどちらかに転倒してしまうことなく、有限の断片を自在に、しかし慎重に用いて「場」の位置を自分の作品の中で明確にするのである。

これまで原始世界から現代に至るまで、断片とその「場」の特質を着眼点として考察を進めてきた。その中で遊戯性、バランス感覚、魔術、などといったキーワードが見出されたが、こうしたポイントをマニエリスムという観点からホッケは「形式的マニエリスムは往古の文学にあってはなおしばしばある〈言表に〉役立てられた〈言語遊戯〉が、今日ではこれと同種の〈無対象の〉言語の網が叙情的気分を目覚めさせ、非現実的なかくあらざる世界へと案内する」⁶¹と述べている。ここで触れられている「非現実的なかくあらざる世界」とは、文学作品の中で現出する世界のことであり、言語の網とは断片が織り上げる網を指すと理解できるだろう。「叙情的気分」が目覚めさせられれば、冷静な断片操作の活動が可能となり、遊戯は複雑な性格を帯びるのである。そして、いくら遊戯が一つの側面である「場」の活動が複雑化しても、断片そのものは常に境界がはっきりしていて、有限でもあるのだ。境界が問題となるのはむしろ「場」の所在であり、ひいては断片を操作、活動させる作者の側である。境界のはざまでのバランス、それこそが「場」で断片の無限の組み合わせ術、活動を可能とする。その「場」は限られているけれども、その中では無限の活動が、魔術的かつ科学的に行われているのである。

結

これまで見てきたように、ジョイス作品での断片は様々な側面において有限である。まず第一章で見たように、交換可能な限られた部品としての断片によって形成された印刷本は、圧倒的に視覚に訴えかけた。ジョイスはそう

したある意味での有限性の打破として、視覚だけでなく他の知覚に訴える断片をテキストに織り込み、さらに印刷本と同じようにいわば有限の枠組みであった都市にオリエンタリズムを織り込んで、有限である断片に無限への方向性を与えた。第二章では創作における断片の特質を見極めるうえで、その収集と想起、配置に注目し、ジョイスがそれら断片の本質をとらえて百科全書的に創作の場に塗り込めていった作業を考察した。ここでは特に断片どうしの境界線がその有限性を証明することが考察された。最終章では、断片が活動する「場」もまた限られたフィールドだがその境界における感覚が創作において必要不可欠だということが、有限の断片が示す活動の特徴によって理解された。

つまり、それら有限の断片は溶け合うことはないが、そうしなければ断片を把握して「場」において自在に扱うことが困難となるという特徴、そしてその断片活動の「場」での一定のルールである。それら有限の断片は溶け合うことはなくとも、扱う側がそれぞれをシナプスのようにつなぎ錬金術的方法によって連関させることはできるのである。それを可能にするのが有限と無限のはざま、様々な両極のはざまでのジョイスのバランス感覚である。しかし、そのバランスは決して磐石の安定の上に成り立っている性質のものではない。いわばぎりぎりの線上で断片と戯れ、また向き合う感覚であり、冷静ではあるが、どこか奔放で野放図ですらあるバランスである。これが有限の断片が活動する限られた「場」に無限の可能性を与える源となるのである。上で述べたこのようなジョイスの特殊なバランス感覚を支えるものについて考える上で、ジョイス自身が *Finnegans Wake* の難解さに対する批判に際して“Perhaps it is insanity. One will be able to judge in a century”⁶²と述べている点にここで眼を向けてみたい。彼は自作に対して狂気の可能性を示唆しているが、彼の狂気は自失してしまうそれではなくむしろ「感動的なまでに醒めた狂気」⁶³であるのだ。ベンヤミンは、収集家はある熱狂のうちに我を忘れていると指摘したが、ジョイスは熱狂のうちにあってもどこか冷静さを失わず、原始的な科学であるブリコラージュを行うときにも一定の距離を保ったことを忘れてはならない。こうした狂気における冷静さという、あ

る状態においての逆説的であり可逆的な特質こそがジョイスのバランス感覚の根源にあるのではないだろうか。

こうしたバランス感覚をもって *Ulysses* における百科全書的目録から“a cyclical image of history”⁶⁴ が生まれる。そして *Finnegans Wake* における“the world, the mind, is, was and will be writing its own wrunes [rules] for ever” (*FW*, 19) という、書くことによって規定され、制限される世界と精神という側面に示される閉ざされた円環構造をジョイスは多層的、多重的にしていく。この可能性を示唆しているのが、*Finnegans Wake* の「閉じられた」テキスト批評に対するマーゴット・ノリス(Margot Norris)による “What overturns this limitation is his technique giving the fragments “new and unexpected combinations”⁶⁵ という反論である。さらにジョイスはこうした錬金術的な組み合わせ術と共に、読者を巻き込んでの間テキスト性をも想定して、限られた「場」でテキストを創りあげていったのである。これは著者と読者との新しい関係性という、近現代、そして未来の芸術活動のあり方の萌芽である。ジョイスは既存の断片の収集と配置によって創作を行うという過去への視点を示し、また未来に対しては、読者による注釈という書き込みが無限に可能であるコンピュータによるハイパーテキストにこそふさわしい *Ulysses* や *Finnegans Wake* によって、断片の饗宴を解きほぐすことを読者に遺してその未来への確かな視野を示したのである。

このようにジョイスの創作における原始的世界や中世という要素への着目によって、拠って立つ存在として現代においてこそ無視できないもの、そして自由無碍な活動の源を秘めた存在として原始的世界、中世、そして神々の領域をとらえることができた。そうした着目は同時に、印刷文化の出現、現代におけるカオス理論を初めとする新しい側面だけでなく、原始や中世のいわば神話的、魔術的、錬金術的要素の介在こそをジョイス作品の無限性的一端として見直すことも可能にするのである。ジョイスが新旧の芸術創作の世界を、それこそ清濁併せ吞むかのごとく併せもつとはあまりに大雑把なとらえ方になるだろう。しかし、極めて近現代的な作家であると見なされているジョイスが、神話のみならず神秘的かつ中世的な魔術師や錬金術師としての

資質も備え、また自身のバランス感覚を発揮する一極として利用すらしているという発見は、ジョイス自体の本来のとらえ難さともあいまって非常に玄妙な多層性につながるものではないだろうか。また、そうした多層構造は「場」にこそ存在するもので、往古と近現代、視覚と聴覚、想起と忘却、魔術と科学、秩序と無秩序などという相対構造が「場」においてジョイスのバランス感覚を発揮させるのである。それを根底で支え、また活動の最小単位ともなるのが有限の断片であり、またそこに向かってすべての多重構造は収斂しうる。以上に挙げたような両極でのバランス感覚を支える彼独自の冷静な狂気と遊戯感覚による断片操作の姿勢はぎりぎりの境界線でこそ輝き、無限の断片に無限の可能性を与え得たのである。そこからまた、脱魔術化したとも評される現代において、稀有な光を放ったジョイスの位置をとらえなおすことができるだろう。

註

1. Richard Ellmann, *James Joyce: New and Revised Edition* (Oxford: Oxford University Press, 1983) 546.
2. James Joyce, *Finnegans Wake* (1939; London: Faber and Faber, 1960) 183.
以下、引用箇所は（ ）内に頁数を示し、必要に応じて（ ）内に FW と略記後、頁数を示すものとする。
3. 印刷の歴史については、主に W. J. オング『声の文化と文字の文化』 桜井直文 他訳（東京：藤原書店、1996）を参考にした。
4. メルロ・ポンティ「眼と精神」、『間接的言語と沈黙の声』木田元編（東京：みすず書房、2002）217.
5. マーシャル・マクラーハン『ゲーテンベルクの銀河系：活字人間の形成』森常治訳（1986; 東京：みすず書房、1996）31.
6. Hugh Kenner, *The Stoic Comedians: Flaubert, Joyce, and Beckett* (Berkeley: University of California Press, 1974) xv.
7. オング、263-4.

8. ベラ・バラージュ『視覚の人間—映画のドラマツルギー—』佐々木基一 高村宏訳
(東京: 岩波書店, 1986) 27.
9. マクルーハン, 331.
10. ローベルト・ムージル『ムージル著作集 第一巻 特性のない男Ⅰ』加藤二郎訳
(東京: 松籟社, 1994) 9-10.
11. Kenner, 64-6.
12. James Joyce, *Ulysses* (1922; London: The Bodley Head, 1993) 47. 以下、引用箇所は()内に頁数を示すものとする。
13. R. Brandon Kershner, "Ulysses and the Orient," *James Joyce Quarterly* 35. no. 2 and 3 (1998): 274.
14. マクルーハン, 117.
15. Kenner, 46-7.
16. Ellmann, 590.
17. マクルーハン, 118. また、同様に聴覚的側面については *Finnegans Wake* が初期ラジオから影響を受けているという以下の研究も参照されたい。James A. Connor, "Radio Free Joyce: Wake Language and the Experience of Radio," *James Joyce Quarterly* 30. no. 2-31. (1993): 825-43.
18. マクルーハン, 228-30.
19. Ezra Pound, "Paris Letter: Ulysses," *Pound/ Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, Forrest Read, ed. and commentary (New York: New Directions, 1967) 197.
20. フランク・バッジエン(Frank Budgen)がジョイスとはじめて対面したときの印象を次のように書いている。"Something in Joyce's head suggests to me an alchemist. It is easy to imagine him moving around in a room full of furnaces, retorts and books full of diagrams." Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* (Bloomington: Indiana University Press, 1964) 12.
21. James S. Atherton, *The Books at the Wake: A Study of Literary Allusions in James Joyce's Finnegans Wake* (London: Faber and Faber Ltd., 1959) 67.

22. ジェイ・ディヴィッド・ホルター『ライティング・スペースー電子テキスト時代のエクリチュールー』黒崎政男 他訳（東京：産業図書, 1994）236.
23. Ellmann, 573.
24. Ellmann, 163.
25. Kenner, 54-5.
26. 三島憲一『現代思想の冒険者たち 第09巻 ベンヤミンー破壊・収集・記憶』（東京：講談社, 1998）282.
27. ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論 第二巻』今村仁司 他訳（東京：岩波書店, 2003）9.
28. ベンヤミン, 『パサージュ論 第二巻』10.
29. ヴァルター・ベンヤミン「マルセル・ブルーストのイメージについて」『ベンヤミン著作集7 文学の危機』高木久雄 編集解説（1969; 東京：晶文社, 1989）9. 本論中の日本語訳に関しては、三島, 309-10.を参照した。
30. David Spurr, *Joyce and the Scene of Modernity* (Gainesville: University Press of Florida, 2002) 8.
31. Lorne Mook, "Distance from Etiological Sites in the "Calypso" Episode of *Ulysses*," *James Joyce Quarterly* 39. no. 4 (2002): 777.
32. Don Gifford, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses* (Berkeley: University of California Press, 1989) 507.
33. Stephen Heath, "Joyce in Language," *James Joyce: New Perspectives*, ed. Colin MacCabe (Bloomington: Indiana University Press, 1982) 136.
34. T. S. エリオット, 「序文」, スタニスロース・ジョイス『兄の番人 若き日のジェイムズ・ジョイス』（東京：みすず書房, 1993）6.
35. Spurr, 8.
36. ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』川村二郎 他訳（1975; 東京：法政大学出版局, 1986）15-6.
37. Walter Benjamin, *Illuminations*. ed. and introd. Hannah Arendt. trans. Harry Zohn (1973; London: Fontana Press, 1992) 8.
38. ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション3 記憶への旅』浅井健二

郎 編訳（東京：筑摩書房，1997）68.

39. この点については、バッジェンとジョイスの次の会話を参照されたい。

“You have been seeking the *mot juste*?” I [Budgen] said. “No,” said Joyce. “I have the words already. What I am seeking is the perfect order of words in the sentence. There is an order in every way appropriate. I think I have it.”
Budgen, 20.

40. Kenner, 36.

41. ボルター, 236-7.

42. ワイリー・サイファー『文学とテクノロジー』野島秀勝訳（東京：研究社，1972）131-2.

43. Elizabeth Sewell, *The Field of Nonsense* (London: Chatto and Windus, 1952) 26.

44. Sewell, 128-9.

45. Ellmann, 544.

46. Sewell, 192.

47. Sewell, 4.

48. ベンヤミン, 『パサージュ論 第二巻』9

49. ベンヤミン, 『パサージュ論 第二巻』22.

50. ベンヤミン, 『パサージュ論 第二巻』26.

51. 野呂芳雄「夢・ノンセンス・宗教」, 『ユリイカ 特集ノンセンスの王国』5月号, 1981: 89.

52. 三島, 290-1.

53. Tim Conley, ““Oh me none onsens!” : *Finnegans Wake* and the Negation of Meaning,” *James Joyce Quarterly* 39. no. 2 (2002) 241.

54. サイファー, 61.

55. クロード・レヴィ=ストロース『野生の思考』大塚保夫訳（1976; 東京：みすず書房, 1995）22.

56. Barbara A. Babcock, “Arrange Me into Disorder: Fragments and reflections on Ritual Clowning,” *Rite, Drama, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of*

- Cultural Performances*. ed. John J. MacAloon (Pennsylvania: ISHI, 1984) 106.
57. グスタフ・ルネ・ホッケ『文学におけるマニエリスムー言語錬金術ならびに秘教的組み合わせ術Ⅰ』種村孝弘訳（東京：現代思潮社, 1977）257.
58. William York Tindall, *A Readers' Guide to Finnegans Wake* (1969; Syracuse: University Press, 1996) 7.
59. Thomas Jackson Rice, *Joyce, Chaos and Complexity* (Urbana: University of Illinois Press, 1997) 84.
60. Rice, 128, 126.
61. ホッケ, 93.
62. Ellmann, 590.
63. ホッケ, 229.
64. Kenner, 63.
65. Margot Norris, *The Decentered Universe of Finnegans Wake* (Baltimore: John's Hopkins University Press, 1976) 131.