

ジェイムズ・ジョイスの

小説における原罪の意識と母性像

町野 静雄

一、罪の意識

ジェイムズ・ジョイス (James Joyce) の『若く芸術家の肖像』(A Portrait of the Artist as a Young Man)、『ユリシーズ (Ulysses)』、『フィンネガンズ・ウェイク』(Finnegans Wake) は、ともにやるせない罪の意識と、その救いとしての女性の問題を含んでいるが、この三つの長篇の間には、この問題を取りあつかう角度に、非常な相違がある。それをフロイト (Freud) の精神分析やユング (Jung) の分析心理学の展開と比較しながら、考察してみたい。それは精神分析も新心理主義文学も、ともに精神がその領域をひろめて、無意識まで包含するようになった時代精神のあらわれだからである。

『肖像』では、主人公ステイヴン・ディーダラス (Stephen Dedalus) の罪の意識は、宗教をすてることによつて解決したことになる。ところがその続篇と思われている『ユリシーズ』に出て来るステイヴンは、宗教をすても、やはり罪の意識になやむあわれなインテリとして描かれていて、『肖像』の結論の発展ではなく、逆もどりの感が深い。『肖像』における罪の意識は、無心なステイヴンに、外から吹きこまれる無用で人工的で架空の感情であるが、『ユリシーズ』にあらわれた罪の意識は人間本来の心の構造にもとずいた自然で当然な感情

ということになっている。

『肖像』のはじめに出て来るステイーヴンは、純真無垢で、まったく罪とけがれを知らぬ幼児である。そしてこの純真さは、彼が青年になるまで、一貫して失われることがない。彼がイエズス会の学校にはいって、そこで遭遇する周囲の生徒の意地悪さや、教師の理解の足らなさ、かたくなさが、詩人の魂をさいなむ俗世間の象徴となる。彼は異端思想の文学者にあこがれはじめた。それはそのようなものを読むことの罪であることを教えられて、罪のよろこびのために読むというのではなかった。自然な生命の躍動として読んだのである。

まず何よりも紳士たれ、よいカトリック教徒たれとはげます父や教師の声が、うつろに響く。彼は自分の幼かったころの生き生きとした瞬間のいくつかを思い出すとしたが、だめになった。「彼の魂のなかでは、つめたい、残忍な、愛のない肉欲のほかは、うごめいているものは何もなかった。彼の子供時代は死に、または失われ、それとともに単純なよろこびを感じることで彼の魂も失せていた。そして彼は不毛な月の殻のように、人生をただようていた。」自分が思い耽っている悪事を表現しようとする内なる兇暴な欲望にくらべると、神聖なものは何もなかった。そしてついに彼は売春婦の腕に抱かれる。その瞬間には歡喜だけがあって、罪の意識はない。

それが罪であることを意識させ、罪の恐ろしさを知らせるのは、学校の礼拝堂での説教だ。そこで聞いた罪のむくいとしてのおそろしい地獄の描写は、彼をすさまじい恐怖におちいらせる。「彼は礼拝堂の側廊をさがっていた。足はわななき、頭の皮は幽霊の指が触れでもしたかのようにふるえていた。」

彼はよその礼拝堂に行って告解をする。ところが手のこんだ信心ぶかい言行と克己を一通りやっても、彼の心は平静でない。ささいなことにもかんしゃくを起す大きらいな教師たちと同じだ。彼は、精神的にかわききっていた。その後もささやかな気のとがめを告解することがあると、神父からそれ以前の罪をあげてみるように言われる。

彼は恥じらいながらその罪の名を挙げて、あらためて後悔する。「どんなに神聖な生活をしようと、どんな徳や完成に到達しようと、完全にそれから免れることはあるまいと思うと、彼は自尊心を傷つけられ、屈辱を感じた。」

彼は絶対に聖職にはつくまいと決心する。校長の訓話を聞いても、彼の魂はもはやそこにあつて、それを受け入れはしなかった。彼が耳をかたむけた勸告は、すでにくだぬ形式的な話と化し去っていた。「彼の運命は社会的な地位や聖職を避けることだった。あの神父の訴えの知恵も彼の急所には触れなかった。彼は他人からはなれて自分自身の知恵を学びとるか、世間のわなのあいだをさまざま歩いて、自分で他人の知恵を学びとるような運命になっているのだ。」

彼は自分の名前に暗示されて、その使命をさとる。そして芸術家の象徴としてのデイーグラスがゆるやかに空へ飛んで行く姿を見るような気がした。神を棄て、その空虚を美の創造によつてうすめようとした時の彼の気持ちはつぎのように書かれている。

「彼の胸はふるえた。息がはずんだ。そして太陽に向かつてのぼつていくかのように、はげしい生気が四肢をつらぬいた。彼の胸は恍惚たる恐怖のなかにふるえ、彼の魂は天翔けた。彼の魂は世界の彼方の空を飛び、彼の知っている肉体は同時に清められ、疑念を脱して、さんらんと輝き、精神という要素とまじりあつた。飛翔の歓喜が彼の目をかがやかせ、息づかいを荒くさせ、吹きさらしの四肢をふるえさせ、はげしく動かせ、かがやかせた。」

これはあきらかに T. E. ヒューム (Hume) が定義したローマン主義の範疇に属する思想と言わねばならぬ。ヒュームは、パスカル (Pascal) の思想を継承し、今世紀の芸術は、人間と宇宙の不均衡の感じのなから生まれるところの、原罪の意識に満ちた古典主義になるであろうと予言した指導者である。彼によるとローマン主義とは人間の性の根本を善と見て、その無限の可能性を信じ、外から与える束縛や規則を、悪の根元としているのだ。

もつともそのあとに信仰を棄てたことから起る対人関係のつまずきがある。母親が聖体拝領をすすめるのを彼は拒絶する。聖体拝領が虚偽だ、形式だと思ふなら、母を安心させるためにやたらよいではないかというような考へは、彼の自尊心が許さない。そして言う、「僕は孤独であることや、他人のために追いはられることや、離れなければならぬものを離れることを恐れない。またあやまちを犯すことを恐れない。たとえ大きなあやまちでも、生涯消えぬ、いな永遠に消えぬあやまちでも。」

このような反省も、作品全体のもつローマン的な色調をかえるものではない。それはあくまで自我の解放の上に乗っての、ものの考えかただからだ。

『肖像』のこのような罪の意識の取扱ひ方のローマン主義に比し、『ユリシイズ』になると、その扱ひ方が百八十度の転回を行い、きわめて古典主義的となる。『肖像』のなかで、神父が生徒をおどす際の地獄の描写などは、それを聞く主人公にとっては、たいへんな問題だろうが、「地獄の壁の厚さは四マイルもある」などいうナンセンスが、もっともらしくならべられて、はなはだユーモラスな雰囲気をかもす。つまり罪の意識は喜劇として取りあつかわれているのだ。したがって、『肖像』全体が上品なユーモアのみなぎった、渾然たる作品になっている。ところが『ユリシイズ』では罪の意識はユーモアに満ちた全体の雰囲気を殺して、この作品を喜劇と見ることができないまでに暗くしている。

『ユリシイズ』のなかのステイヴンは、もう詩人で教師になっている。そして友人に「くそまじめなジェズイット教徒」と呼ばれる。これは信仰を棄てながら、なお宗教のことで頭が一ぱいになっているものであることを示すところの、多分に反語的な言ひぐさであるが、同時にまた、彼がキリスト教徒ならぬキリスト教徒であることを暗示するものだ。そしてここにはまたジョイスの罪の意識についての考え方の逆転が、表面的な前作との関連のか

げに、こうかつに隠されているのが見られる。『肖像』で、聖体拝領という母親の要請を拒絶して、ある程度まで割り切った気持ちになっていたステイヴンが、その後、母親の臨終で彼女のために祈るのをこわったことが、心のしこりとなって、永久に残る。この良心のかしやく(ayenbite of inwyt)は、『エリシーズ』の主題ではないかと思わせるほどの重々しさで描かれる。そしてあらゆる情景がその気分を助長する象徴として用いられているような感じさえ与える。「君のなかにはいまわしいジェズイット教徒的な素質がある。ただその注入のされ方がまちがっているのだ」と友人はいう。この良心のかしやくが、いつの間にか原罪の意識と重なって来る。「おれもまた罪の闇のなかにはられたのだ。」

『肖像』の中ではしまいまで失われなかったはずの純真さが、ここでは本質的に腐ってしまった人間として回想される。「いとこのステイヴン、おまえはけっして聖人にはなれまい。聖人の島なのに。おまえはすぐく神聖だったねえ。おまえは鼻の先が赤くならぬようにと、童貞マリアさまにお祈りしたっけね。おまえはサーペンタイン通りで、目の前の肥えたやもめが、濡れた街路からもっとすそをまくりあげるように悪魔に祈るようになった。ああ、たしかにそうだった。そのためにおまえの魂を売るがいい。女のまわりにピンでとめた色染めのぼろ切れのためね。」

罪のなかにあってのかすかな光は、「虚無からの創造⁽¹⁰⁾」だ。

『肖像』が『エゴイスト』(The Egoist) 誌に発表されるようにあっせんしたのは、ヒュームであった。『肖像』の思想は、罪の意識を取りあつかいながら、ヒュームと逆の結論に走っていた。それでもヒュームがジョイスを激励したのは、印象派美術の影響を受けて、対象とそれにまつわる感情、すなわち印象を、具象的な比喩をもって表現し、読者に視覚的な影像として伝えようとするヒュームの意図が、物象も思想も情緒も、すべて意識にのぼ

る印象ないし影像の展開の形で表現しているジョイスの手法に、その進展を見たからであらう。さらにまた気持ちをあらわすためには、時間空間の秩序を破った表現もしようとする表現主義的な意図に、明日の芸術を見たのであろう。

ヒュームは自分の思想を宗教的態度、またはあやまってカトリック主義と称しているけれども、それはパスカルの思想から救いの部分を省いてしまったもので、キリストのいないキリスト教である。「結局のところ、私たちはヒューマニズムやローマン主義や自由主義に対するヒュームの批判を受けいれても、なお教会というかくれがに、前よりも近よってはいないであらう」とハーバート・リード (Herbert Read) も言っている。

それでも T. S. エリオット (Eliot) は文学にあらわれるかぎりにおいて、この思想をカソリシズムと呼んでいる。彼の『荒地』(The Waste Land) は最後に申しわけに神に祈る言葉がくつついているが、詩の主眼となっているのは、祈るような気持ちを起させる第一次大戦後の荒廢の描写である。エリオットが『異教の神々を求めて』(After Strange Gods) のなかで、ジョイスの作品にはキリスト教的感情がしみこんでいて、彼はもっとも倫理的、正統的な作家であるということを書いたのは、この程度の意味であらう。

『肖像』は巻末に一九〇四年にダブリンで書きはじめ、一九一四年にトリエステで脱稿したように書いてあるが、現在のような形で書き改められはじめたのは、形象派の運動が起った一九〇七年よりもおそく、その時は古典主義の新しい意味も知っていたはずである。それにもかかわらず「宗教的態度」に反抗していた彼が、『ユリシイズ』にいたってそのようになったことに、私たちはさらに新しい誘因を考えなければならぬ。そしてそこにフロイトとユングの影響を見出すのである。人間の意識の奥深くに、どうにもならない獣性のひそんでいるのを見た厭世的なフロイトの精神分析は、ユングによって、罪の意識の分析となった。すなわち人は外界に対処して意識的にと

られる行動とは逆の方向をとろうとする一面があって、これが無意識のなかにあるために、いつも偽善者として自分を意識する。人間はいつも悪魔をいだいているという考えかたは、ヒュームのいわゆる古典主義者の心の構造と一致していた。したがってこれに対する関心が近代的作家の条件として不可欠のものであることを、あらためてジョイスに考えなおさせたにちがいない。

『肖像』は自我の解放の欲喜だ。この欲喜に悔恨はなかった。しかし自我の解放は常に罪の意識がともなうことに気がついたジョイスは、どうしても払いきれない罪の意識を描くようになったのである。

ステイヴン・スペンダー (Stephen Spender) は『肖像』を評して、この小説のなかでは、オスカー・ワイルド (Oscar Wilde) 流の悪魔的な快樂追求が描かれていて、作品の欠陥になっているというが、『肖像』にはこの傾向はすくなく、私たちが感じるのは、明朗な喜劇的感情である。しかし彼が『ユリシーズ』の欠陥として指摘したところは、たしかに当てている。すなわちそのユーモアはスウィフト (Swift) 以来であるが、惜しいことに冗談がばらばらで、その奥に終始一貫しているまじめさと呼応するところがない。しかもそれがステイヴンという陰気な性格ですたすたになっている^(せ)というのである。

もしもジョイスが『肖像』の時のような態度で、罪の意識を単純な喜劇として描写していたら、全篇にわたる冗談やしゃれとの摩擦もすくなくて、比較的理解しやすい作品となったであろう、深さはなくなつたかも知れぬが。

人間の行為と意識をあますところなく一篇の小説につめこんで、それを神話的な推理によって秩序を与えようとした作者の意図は、彼の近代作家としての意識と相俟って、すでに脱却したはずの罪の意識を除外することを許さなくなつた。それで、罪の意識にもっとも縁故のあるステイヴンの再登場となつたわけだ。もちろんリオポウル・ブルーム (Leopold Bloom) も肉体の悪魔をひきずっている靈魂であるが、だいたいにおいて罪の意識のう

すい常識人である。常識的な庶民の典型である。ユングは子供の心には原型または神話類型 (archetype) としての父親の心象があると言った。この父親は万物を擁護する神の姿であり、力学的な原理である。これは集団的無意識の中に先天的にもっているイメージであって、子供は自分の父をそのようなものであると思ひこみやすい。ブルームの性格はあきらかにこれを描いたものである。彼は罪の意識を救う地上の神である。かくてブルームとステイヴンが精神的な父子として、会ってはわかれ、わかれてはまた会う一日の生活の物語のなかに、読者は現世紀の不安とその彷徨を見るのである。

ユングは一九二〇年ごろから、人間が意識の補償としてもつところの無意識のなかにあるこの罪の意識は、自分の中に住んでいる別な自分として感じられるがゆえに、それを「影」と呼んで、これが文学作品にあらわれると、キャリバン (Caliban)、ハイド (Mr. Hyde)、フランケンシュタイン (Frankenstein) のような性格になると言った。その意味では悩む善人として描かれたステイヴンは「影」の投射ではない。しかしブルームは父親像という象徴である。それにもかかわらずユングは『ユリシーズ』のなかに、何等の象徴もないと言ったのは、このブルームがジョイスのなから無意識に出たものでなく、ユングに教えられて、意識的に組立てられたものであることを知っていたからであろう。

罪の意識は『フィネガンス・ウェイク』になると、もっと強調される。そして主人公イアウィッカー (Earwicker) の、会体のしれない罪のための、逮捕、審判、そして悔恨と苦悶となる。彼は自分のために備えられている湖底の墓にはいる。水中は無意識の象徴だ。彼の分身が方々にあらわれるのは、無意識のなかに別個の人物を感じる心理のあらわれである。『フィネガンス・ウェイク』全篇は悪夢のような気分塗りに塗りつぶされている。もっともこの作品も地口やだじゃれに満ちて、作品の色調を分裂させているけれども、全体の調子が、『ユリシーズ』よりももっ

と陰気でもうろつとしてゐるので、悲劇的色彩は『ヘリミーズ』よりも濃い。

- (1) *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Jonathan Cape, London, 1952, p. 103.
- (2) *Ibid.*, p. 141.
- (3) *Ibid.*, p. 174.
- (4) *Ibid.*, p. 184.
- (5) *Ibid.*, pp. 192, 193.
- (6) *Ibid.*, p. 281.
- (7) *Ulysses, the Bodley Head*, London, 1954, p. 6.
- (8) *Ibid.*, p. 35.
- (9) *Ibid.*, p. 37.
- (10) *Ibid.*, p. 34.
- (11) *A Coat of Many Colours*, Routledge & Kegan Paul, London, 1945, p. 298.
- (12) *Cf. The Destructive Element*, Jonathan Cape, London, pp. 84, 85.

二、女性の姿

ユングによると、個人的無意識のさらに奥に、集団的無意識がある。「影」は集団的無意識の入口にあるが、それを過ぎてつきに出会うのが、神話類型としての母親像と父親像である。父親像は前述のように万物を包括する神の姿であるが、母親像はまた万物を包括する大地 (mother earth) の性質を帯びる。そして子供の時期が過ぎて大人になると、この両心象は色あせ、背後にあるものがあらわれて来る。男性の場合は女性像女性の場合は男性像である。あらゆる男は自分のなかに自分のイブ (Eve) をもつ。この女のイメージは、私たちはそれを夢や幻想や、その他無意識のものなかに感じるが、外部の異性に会うと、同一のものと思ひ、外から私たちに会いに来たと思

う。子供の時は母親にこのイメージをかぶせていたのであって、後にはわずかなひっかけりから、愛人をそれと同一視してしまう。女性像があらわれる形は種々様々である。女神の姿をとるやさしい処女、天使、魔女、女乞食、売春婦、妻、女丈夫など。これらの女性像に共通なことは、永遠に若いということだ。彼女が相当の年輩であることが暗示するような条件があっても、そういうことを超越して、彼女は若さを失ってはいない。そして常に賢いけれども、いやなほど賢くもない。神秘的な知恵というようなものをもっている。

「注目すべきことは、この型には普通の意味での母性的なものがまったく欠けていることだ。彼女はよい場合には伴侶であり、友達であるが、悪い場合は娼婦である。」ユングは女性像として、とくにモナ・リザのあの意味ありげな微笑を湛え、貞操があやぶまれるような魔性の女を強調する。外面的に人がよさそうで愛想のよい男においては、女性像はがいしてかなり意地の悪い性質を帯びる。理想的な婦人にとって、彼女の魂のイメージを充たしてくれるものは、墮落した男であることが多いと同じことが、男の場合も起る。ここでは娼婦は救助を求めて叫ぶ魂がかもし出す後光に囲まれている。

しかしユングの女性像の説が、明瞭な形を与えられたのは、かなり後のことである。『ユリシーズ』が発表されたのは、一九一八年であって、たしかにその数年前から、ユングはフロイトとたもとを分けて、独自の見解を発表してはいた。一九二二年には彼の『リビドーの変移と象徴』(Wandlungen und Symbole der Libido)が出た。しかしこの本は三度も改訂と増補を加えられているので、私たちが今日手にしている一九五二年の改訂版『変移の象徴』(Symbole der Wandlung)の彫琢された体系が、そのままジョイスの脳裡にあったと考えることはできない。私たちは、この本の初版の英訳である一九一六年の『無意識の心理学』(Psychology of the Unconscious)や、初期の論文を集めて英訳した一九一六年出版の『分析心理学論集』(Collected Papers on Analytical

Psychology) によって、当時はまだユングの心理学は、象徴に積極的価値を与え、外界に対処する心理的な動きと解釈する点で、もっぱら性的な概念の上に立つウィーン学派と訣別はしていたが、心の構造の図式では、一九二〇年の『心理的类型』(Psychologische Typen) ころまでは、男の無意識と女の無意識を、アニマ、アニムスとして区別せねばならぬことさえ、気づいていなかったことを知る。

したがって、ジョイスが『ユリシイズ』以後描いた男性と女性は、ユングの男性像や女性像ではなく、その初期の両親像が基礎になっているのである。しかしユングの女性像を念頭におきながら読むと、『肖像』と『ユリシイズ』の女性にかなり興味ある事実を見出す。まず『肖像』のなかで、神にかわって登場するものは「美」だ。美は少女の姿に象徴される。

「一人の少女が、ひとり静かに、彼の前の、流れのまんなかたたすんで、はるか海を見わたしていた。魔法がめずらしい、美しい海鳥の姿に化けさせたもののように見えた。その長いあらわな足は、鶴のあしのようにきしゃで、海草の鮮緑色のすじが、しるしのように肉の上にくっついていて、ところどころのほかは、清らかであった。腿は象牙のようにふっくらとしてやわらかな色をし、ほとんど尻のところまでむき出しであった。尻はズロースの白いへりが、やわらかな白い綿毛のようだった、青ねずみのスカートは、だいたんに腰のあたりまでからげられ、鳩の尾のようにうしろに垂れていた。胸は鳥の胸みたいで、やわらかくほっそりとしていた。何か黒ずんだ羽の鳩の胸のようにほっそりしてやわらかだった。しかし長い金髪は娘らしかった。そして娘らしくて、人間の美しさの驚異を、その顔は宿していた。

彼女はひとり静かに海を見わたしていた。そして彼がいることと、その礼拝するような目つきを感じると、彼女の目は静かに彼の凝視に堪えながら彼に向けられた。はじらいや淫蕩さはみじんもない。長いこと彼女の視線をう

けたままでいて、それから静かにその目をそらし、流れの方に伏せた片足であちこちと静かに水をかきまわしながら」

ここに出て来る女性は何女マリアのように清純である。

ところが『ユリシーズ』の十三番目の挿話で、ブルームが恍惚となる少女も、背景といい年齢といい、『肖像』の少女をしのばせるところがあるが、前者が汚れない天使であるのに比して、多分に人間性のあかまみれている。彼女は海岸の草の生えた岩の上に腰かけて、夕暮の景色を眺めている。「彼女の姿はすらりとして、優雅で、きゃしゃなほどであったが、このごろ服用しているゼリー状のものが、ウェルチ未亡人の婦人薬よりもずっと効いて、慢性的おりものや、あの倦怠感がだいぶよくなった。彼女のぼらのつぼみのような口は、ギリシャ的な完璧さを持ち、ほんもののキュービッドの弓だったが、彼女の顔の臘のような青白さは、その象牙に似た清らかさではほとんど精神的だった。彼女の手はほっそりした指がついて、きれいな静脈のすいてみえる石花石膏で、レモンの汁のように白く、彼女がキッドの手袋をはめて寝るとか、牛乳の足湯を使うというのはうそだったけれども、最上の軟膏でしか、できないものだった。」彼女が上流階級の生まれであつたら、多くの求婚者が足もとにひれ伏したであらう。「彼女のやわらかい目鼻立ちに、深い意味のこもったまなざしを与え、美しい目に不思議なあこがれを、誰も抵抗できない魅力をおりおり与えるのは、その実現しなかった愛だったかも知れない。なぜ女というものはあんな魔物の目をもっているのだから。ガーターの目は最も青いアイルランド青で、つやのあるまつ毛と黒いきわ立った眉がそれを引き立たせていた。」彼女は自分の結婚の相手には、中年の紳士がむいてゐるかも知れぬなど考えて、ブルームの気をひくようなしぐさをする。

同じ『ユリシーズ』のなかのブルーム夫人も、これに似た系列の女性である。だが三十を越えて、実地に恋愛の

経験を積んで来ている。

ブルーム氏は「寢室にはいりながら、目をなかば閉じて、あたたかく黄色な薄あかりの中を、彼女の寝乱れ髪の方へ歩いて行った。」⁽⁵⁾「彼女が枕のうえに片ひじをつけて、すくくと起きあがった時、彼女は真鍮の飾りをちゃりんちゃりんとならせた。彼は平然と彼女の太ったからだの上と、牝山羊の乳房のように、ねまきの中になだらかにふくらんでいる大きなやわらかい乳房のあいだを見おろしていた。横たわっていたからだのぬくみが、彼女のつく茶のかおりとまざりあって、ただよいながら立ちのぼった。」⁽⁶⁾彼女には十五になる娘がいるが、写真屋の弟子に住み込まされていて、母親の関心のなかにはあまりはいって来ない。子供があるという事実は彼女から若さを失わせていけない。裸体画のモデルになるようにすすめられたこともある。彼女はきれいな歌手で、彼女の一座を組織して巡業を企てているポイラン (Boylan) という男を愛している。夫の肉体に満足できない彼女の、寢室での半意識は、句読点なしの文章のなかで、これまでに接したいろいろな男たちとのみだらな思い出になる。「わたしが髪をさげるとニンフの水浴みたいかしらそうだわ彼女の方が若いだけよでなければあの人が持っているスペインの写真のなかのきたない売春婦にすこし似てるわ」⁽⁷⁾

『肖像』から『ユリシーズ』へ移ると、ジョイスの女性観も大きく変っていることが分かる。一つはユングの女性像の清い処女型と一致し、他は娼婦型に似たところがある。ジョイスは精神分析によって明かにされた夢の法則を絶えず文学表現のテクニクとして利用したけれども、これらの女性像が、ユングの女性像説に示唆されたものであると考えることは、年代的に無理であることは、前述の通りである。

『肖像』は象徴詩の手法によって構成された小説である。ステイーヴンは青年としての芸術家の典型を示すものとして、およそその象徴に役立たぬ性格や行為は、すべて削られていく。同様のことがその中の女性の描写にも行

われていることは言うまでもない。すなわちこれは本来から象徴として知的に組立てられているのである。ただユングの言う意味での自然な象徴のできる過程とは異っているが、でき上ったものはよく似ているわけである。

『ユリシーズ』のなかのよされた女性たちは、フロイトの見た人間の本性に教えられたものであることはいうまでもない。そしてユングのいう女性像に似たところがあるけれども、彼がその文学的に投影されたものとしてあげている「神曲」(*Divina Commedia*)のベアトリチェ(Beatrice)、ライダー・ハガード(Rider Haggard)の彼女(She)、ペルセウス(Perseus)神話のアンドロメダ(Andromeda)、トロイのヘレン(Helen of Troy)、カリプソ(Calypso)などの女性とくらべてみると、はっきりと相違が分かる。とくにブルーム夫人の根底にあるものはやはり母親像だ。夫は妻に母親像をかぶせることも多いのである。

しかし彼女は子供の心にある母親像だけでなく、大人の女自身が、その心の核心に持っている真に女性的な原心象「大いなる母」(Magna Mater)とも一致する。自然に関する冷静で客観的な真理をあらわす彼女は、あらゆる対立を超えて、一切のものを調和の中に抱擁する。この心象につかれた女は、自分が愛と理解と援助と保護に限の力を持ち、自分の勢力の中にはいつて来るものを、無力な子供のように思って、世話や干渉にその身を磨りへらすこともあるけれども、一面また悟りに達したものととして、人生の大きな推進力でもある。したがってブルーム夫人は、近づいて来る二十数名の男のことごとくを受け容れて、その回想に何の悔恨も苛責もない。

もっともブルーム夫人が、はじめて『ユリシーズ』に登場する時は、前記のカリプソ、すなわちギリシアの英雄ユリシーズを七年間とらえてはなそうとしなかったニンフの再来の姿として描かれている。しかしその共通点はあやしげな魅惑でしかない。

夫のブルームが妻の姦通にさほどの反撥を感じないのを不自然だとする説に出会うことがあるが、彼女には女性

像の魅力も多分にまじっているので、男はこのような心象に取りつかれると、自分を減ぼしても悔いなくらい相手の女を愛する事実から見て、けっして筋の通らぬものではないとも思える。彼女のもつ生氣もまた、夫のブルームと同じく、清淨過ぎないこと、つまり濁りをふくんでいるところから来ている。しかも彼女は夫よりもっと大きく、生命の根元となっているのだ。そして、夫とステイーヴンがこの小説でもし出すやるせない気分と不安は、彼女において完全な調和を得、三人をあわせて、はじめて作者の心理となる。

『フイネガンズ・ウエイク』になると、私たちは、ジョイスがユングの心の構造を念頭において、夢の形で人類の歴史を書こうとしていることをはっきりと見ることが出来る。ここではすべて女性的なものが、人間も自然もひっくり返して、アンナ(Anna)とその分身として描かれている。アンナはユングのアニマを連想させる名であって、事実『フイネガンズ・ウエイク』が出るころには、もうユングのアニマ説は出ていたのであるが、この小説に見る心の構造は、その以前に行われた著書をもとにしているようである。したがってここにおいては、アニマの初期の形態である母親像としての女の姿が、前面に押し出されている。ユングの分析心理学では、無意識のなかに蔵されている原型像としては、まず母親像が説かれ、つぎに女性像、とくに娼婦型のものが強調されるようになっていったのに、ジョイスの女性がその逆の展開をしているのは、一見奇妙に思われるけれども、それは前述のようにジョイスの女性はユングの女性像説とは関係がうすかったからである。そのために、ここではブルーム夫人のようなやさしい女性の魅力は後方にしりぞき、愛の化身としての女性が描かれる。

感受性の強い文化人が、後にいたって、汎神論的に、または審美的に、自分を自然と一体と感ずるのは、その以前にさかのぼれば、母と自分を一体と見る思想である。母は私たちの最初の対象であり、そしてまたかつては全然私たちと一体だったのだ。「彼女は私たちの最初の外界の経験であり、したがってまた内面の経験でもあった。そ

の内面の世界から一つのイメージが出て来る。それは一見外界の母親の像の反映のように見えるが、それよりももっと古く、もっと原初的であり、ペルセフォネのような娘において、永遠に若い姿でよみがえる母親だ。これが集合的無意識を象徴するアニマである。⁽⁸⁾ この一節は、一九一二年の『リビドーの変移と象徴』の中の母親像に対する補足的説明として、後でつけ加えられたものであるけれども、『フィネガンズ・ウェイク』の母親像の表現手法の理解にはかなり役に立つものと思われる。

ユングによると母親に対するあこがれの気持ちが、大地や海や水や木などに、女としての性質を付与する。それは外界を無意識のなかにある女性的なものとして理解することであるとも言える。同時にまた夢にあらわれたこれらのものは、無意識のなかにある女性的なものの象徴とも解釈される。かくて『フィネガンズ・ウェイク』では、万物を抱擁し、絶えず流転し、海に流れ入っては、雨となって水源にかえる川が、女性の愛と復活の象徴として、アンナと一体となる。

『分析心理学論集』の子供の心理を扱った一節に、つぎの挿話がある。

「その小さな娘——その名をアンナとでもしておこうか——が三歳ぐらいになった時、つぎのような会話をしたことがある。

アナ『おばあちゃま、なんでそんなにお目々がかすむの。』

祖母『年よったからよ。』

アナ『でもまた若くなるわね。』

祖母『いやいや、わたしがだんだん年寄って行って、しまいは死ぬことをおまえ知らないの。』

アナ『で、死んだら？』

祖母『そしたら天使になるのよ。』

アナ『それからまた赤ん坊になるわね。』⁽⁹⁾

ジョイスが母親、復活、再生、輪廻などの回帰思想を象徴する女に、アンナの名を冠することを思いついたのは、それが処女マリヤの母の名であることのほかに、この本から来たのではあるまいか。したがって、ジョイスは母という職能に、女性の尊さと本質を見たのである。はなやかな若さやあやしい魅力は、同じくアンナの分身である娘や、その友だちや、妖婦たちとしてあらわされ、女のイメージの光と影がばらまかれている。

男性であるイアウィッカーは父親像であって、城や丘と一体となる。『ユリシーズ』のブルームは、その妻の大地的な性質に対応する「老賢人」の形象らしいところも多少はあったが、ここでは原罪になやんでいるために、影がうすくなって、神のような性質を、母親像にゆずってしまっている。もちろんアンナは「大いなる母」に連る形象でもある。

要するに、ジョイスの理想的な女性は、最後においては、暗い罪の意識や絶望感から男性を救うただ一つの調和となっている。「人は常に悪魔を宿していなければならぬ。それゆえに神なしでは生活できない⁽¹⁰⁾」というユングの説が、ジョイスにあっては神と女とが置きかえられているのである。しかしユングによると、母親はわれらの起源、復活、死の克服を意味し、これは宗教的なものである。そして父親や老賢人や大いなる母は、神に近いイメージだとしている。しかし神のイメージが堂々と現われないかぎり、ごまかしであり、罪の意識の解決にはならないだろう。それは聖母マリヤを救世主と思おうとすること以上に無理だ。したがってジョイスの思想は本質的にはワイルド等世紀末の唯美主義者の思想でしかない。そこに築かれている価値体系は、根本的には一度は崩壊してしまつて、すでに古いとされている唯美主義への固執であるために、読者を十分に納得させることはできぬので、深みに

欠けている。それゆえ、彼の小説を今世紀の最も新しい収穫の一つとしているのは、実にその表現形式の新しさというより外はない。そこでは古い美が破られて、新しい美が創造されている。そしてその形式の間に散在するエロチシズムと罪の意識は、内容の近代性の息吹きを感じさせる道具として用いられているのである。

- (1) *Seelenprobleme der Gegenwart*, Rascher, Zürich, 1931, p. 193.
- (2) *Portrait*, p. 195.
- (3) *Olysses*, pp. 331, 332.
- (4) *Ibid.*, p. 332.
- (5) *Ibid.*, p. 54.
- (6) *Ibid.*, p. 56.
- (7) *Ibid.*, p. 713.
- (8) *Symbole der Wandlung*, Rascher, Zürich, 1952, pp. 559, 650.
- (9) *Collected Papers on Analytical Psychology*, ed. by C. E. Long, Baillière, Tindall & Cox, London, 1922, p. 134.
- (10) *Two Essays on Analytical Psychology*, trans. by H. G. and C. F. Baynes, Dodd, Mead, New York, 1928, p. 72.