

# “The Dead”の方法

## —構造と文体—

黒 野 豊

### 1

小説作品の作者と語り手との関係を考える時、最も単純な構造は、日本の私小説の構造であろう。この場合、主人公が一人称の「私」であれ三人称の「彼」であれ、作者と作品の主人公は同一人物であり、従って語りの構造に格別の工夫が凝らされているわけではない。私小説は、パロディシカルな言い方だが、いわばノン・フィクション小説なのである。語りの構造として、この上なく単純素朴でありながら、小説家自身が見栄も外聞も捨て、時には実生活のすべてを犠牲にして、作品を構築していく場合のことを考えると、読者がモラルの面で敬服してしまうこともあり得ないわけではなく、また作品の主人公つまりは作者の生き方に、読者が感銘・共感することでさえありうる。しかしそれには、作者と読者の気脈が相通ずる場合（読者の心の琴線に触れるような音色を作者が奏でる場合）、という前提条件が必要であるのではないだろうか。また、モラルの面で読者が敬服してしまうことがありえても、逆にモラルの面で読者の、或は特定の個人の響感を買うこともありうるであろう。つまり、自分一個人に限って好き勝手なことを語るのは一向に構わないが、作者が現実・に接する人間のプライベートをそのまま（時には偏見をもって）暴きたてるのでは、それが及ぼす迷惑の点で、低級なゴシップ趣味と選ぶところがなくなってしまう。いずれにせよ、私小説は単純素朴な、従って、極めて不安定・不確実な語

りの構造に支えられた文学作品と言える。

イギリス小説の祖とも言われるリチャードソンの書簡体小説『パミラ』(1740年刊)のナレーターは、手紙の書き手である小間使パミラ・アンドリュースであって、作者自身の体験は見られないが、この『パミラ』や『クラリッサ・ハーロー』(1747-8年刊)の影響を受けて書かれたと言われる『危険な関係』(1782年刊)は、作者ラクロの体験を語る書簡体小説であり、小説の語り手は手紙の書き手、即ち主としてヴァルモン子爵と3人の女性で、立体的な語りの構造となっている。この『危険な関係』と共に心理小説の代表作とされているコンスタンの『アドルフ』(1816年刊)は、日記形式の小説でありながら、前者より複雑な語りの構造をもっている。『アドルフ』という小説タイトルの扉が開かれる前に「刊行者の言葉」なるものが掲げられているが、この「刊行者の言葉」は既に小説の世界の言葉であって、邦訳岩波文庫版では、小説タイトルの扉が開かれてからこれを掲げている<sup>1</sup>。「刊行者」である「私」は、旅先のイタリアで名前の分らぬある外国人と同宿することになり、数ヶ月後その宿の主人から、手記の入った手箱が送られてくる。実は同宿した外国人の手箱であるのだが、宿の主人はそれが二人のうちのどちらの所有物か分らず、「私」に送って寄こしたのである。持主に送り返す術もないまま保管しておいた手記を、10年後ドイツのある町で、人に読ませたところ一通の手紙と共に手記は返送されてくる。「刊行者」は終りに記している。「この手紙によって、この物語を発表しても、誰をも傷つけず、誰にも迷惑の及ばないことがはっきりしたので、今ここにこれを公刊する決心をしたわけである」<sup>2</sup>と。

アドルフの手記の後に、更に、上記の手紙が「刊行者への手紙」となって掲げられ、またそれに続いて、その手記を公刊しようとする「私」の記した「その返事」が附されている。語り手は言うまでもなく「刊行者=私」であり、作者自身から遠く隔った他人事の物語という形式をとりながら、実はしかし、作者コンスタンの体験に基づいた話が語られているのである。上で述べた語りの手口は、あからさまな実体験であることを晦ます為

の、いわば一種の安全弁の役割をしている。

これ程手のこんだ手続きを踏み、まことしやかな口上が述べられる例は少ないが、ツルゲーネフの『はつ恋』(1860年刊)にも共通した構造が見られる。物語が始まる前に序に相当する箇所がある。パーティーが終り、家の主人と二人の客だけが残り、中年の男達がそれぞれ初恋の話をする事になるのだが、客の一人と家の主人は自分には語るに値する話はないと言って辞退し、四十がらみの男ウラジーミル・ペトローヴィチに順番が回ってくる。だが、ウラジーミルは話が不得手だから話を手帳に書いて、それを読んできかせようと言う。2週間後にその約束が果たされるという形式で、初恋物語が始まる。『アドルフ』に比べれば、遙かに単純な語りの構造だが、この小説の場合も、全く他人のお話という形式をとりながら、作者ツルゲーネフの深刻な実体験に基づいて書かれているのである。

さて、ジェイムズ・ジョイスの“*The Dead*”(1914年刊)の場合はどうであろうか。リチャード・エルマンの研究を始めとする幾つかの実証的研究<sup>3</sup>により、“*The Dead*”において、ジョイス自身の体験が語られていることは明らかにされているが、自らの体験が基調になっている物語を展開するためにジョイスが採った語りの手口について述べる前に、先行する *Dubliners* 諸篇の語りの構造をさぐっておきたい。

## 2

出版者グラント・リチャーズが短篇作品集 *Dubliners* の一部表現を変えるようにと要求してきた時、ジョイスが強硬に拒んだ為に、この作品集の出版が8年も遅れたことは、あまりにも有名な話だが、この時ジョイスは会話の部分に引用符を用いず、ダッシュを用いることも主張していた。これに関しては著者が妥協し引用符の形で発表することになるのだが、この *Dubliners* におけるダッシュの使い方について、『通夜へ行く道』というエッセイの中で、丸谷才一は、会話文と地の文とが区別しにくくなる読みづらさこそ、ジョイスの意図するものであっただろう、と語っている。更

に、ジョイスは地の文と会話との階級差をすくなくしようとした、つまり「小説家のやうに書くだけでなく、劇作家のやうにも書かうとした」<sup>4</sup>と丸谷は述べているが、これは *Dubliners* の語りの構造全体について、示唆的な指摘である。というのも *Dubliners* においては、前述した幾つかの例のように、あからさまな語り手は設定されていないものの、後に述べるように描出語法を多用し、作中人物の語りに自立性を与えるなどして、語りの構造に周到な工夫が凝らされているからである。

*Dubliners* の初めの3篇を、「自分の子供時代の物語」とジョイスは弟スタニスロウス宛の手紙<sup>5</sup>で語っているが、“The Sisters” “An Encounter” “Araby” の語り手は作者自身というより、“I”なる主人公の少年である。だが、3篇のそれぞれのすべてにわたって主人公の少年が語っている、とは言い難い。“The Sisters”の冒頭のセンテンスは、‘There was no hope for him this time: it was the third stroke.’であり、次のセンテンスに‘I’なる少年が登場してくるが、上述冒頭のセンテンスは、外側から語られている感が強い<sup>6</sup>。C. ブルックスとR. P. ウォレンは、“Araby”の語り手は少年であっても、苦しみの最中<sup>まなか</sup>にある少年であったら、例えば、‘her name was like a summons to all my foolish blood’ (彼女の名前は僕の愚かな血のすべてを呼び出す召喚状のようなものであった)などとは言わなかったであろう、従って、長い時間が経過してから、大人になった少年が昔を回顧して語っているのだ、と説いている<sup>7</sup>。

次に“Eveline”の語りの構造を眺めてみよう。書き出しの箇所は、語り手が外側から冷静に一人の女性を描いている。それに続く幾つかのパラグラフは、彼女の回顧を綴り、以下のような文章へと続いている。

She stood up in a sudden impulse of terror. Escap! She must escap! Frank would save her. He would give her life, perhaps love, too. But she wanted to live. Why should she be unhappy? She had a right to happiness. Frank would take her in his arms, fold her in his arms. He would save her.<sup>8</sup>

最初のセンテンスは、物語の外側に立った語り手の表現であるが、それ以下は描出話法 (represented speech) で描かれている。描出話法とは、直接話法と間接話法との中間的話法であり、この話法がなければ、小説作品は成り立たないのではないかと思われる程便利な話法であって、ジョイスは、*Dubliners* において多用している。この“Eveline”では、引用符に相当するダッシュで始まる会話体に、主人公エヴリンの言葉は見られない。つまりエヴリンの科白はなく、エヴリンの思いは描出話法で語られている。この描出話法が、作中人物に密着して、とりとめない思いを長々と綴るのに用いられる場合、「意識の流れ」の描法に発展していくことになる。

描出話法とは異なるが、語り手の外側からの描写と作中人物の思いとが交互に現われる文体は、例えば“Two Gallants”の次のような例に見られる。レネハンの内部の動きを重ねている箇所である。

His mind became active again. He wondered had Corley managed it successfully. He wondered if he had asked her yet or if he would leave it to the last. He suffered all the pangs and thrills of his friend's situation as well as those of his own. But the memory of Corley's slowly revolving head calmed him somewhat: he was sure Corley would pull it off all right. (p. 59)

初めのセンテンスは、語り手の説明であり、それに続く2つのセンテンスはレネハンの心の動きである。そして‘He wondered had Corley managed it successfully.’というアイルランド英語の語法は、直接話法ではないが、レネハンの肉声を感じさせる。そのあと語り手の説明が続き、再び、またレネハンの考えが直接表現されている。更にこの数行あとにある‘Would Corley do a thing like that?’は明らかに描出話法である。

またこの作品の結末部に、‘A woman came running down the front steps and coughed.’というセンテンスが見られ、この中の‘A woman’という表現の仕方は興味深い。というのは、この女性が、レネハンの遊び仲間であるコーリーと共に居た女性で、3行手前で‘the young woman’

と表現されていたことが分るのに、暗がりの中である為、「玄関の戸が開いて」表の階段を下りてくる女の顔が、レネハンには見えないことが表現されているからだ。‘She’でも‘The woman’でもなく、語り手が‘A woman’と表現しているのは、ここで語り手がレネハンの目となって眺め表現しているからであろう。作者が直接作中人物を描くのではなく、作中人物と共にある語り手を設定していることが、この例から窺えるであろう。また同時に、コーリーにとって特別の存在ではなく、任意の女という意味を、作者は表現しようとしている。

ロバート・スコウルズは“Counterparts”論において、この作品の主人公ファリントンを描く作者ジョイスの表現方法について、注目すべき指摘をしている<sup>9</sup>。ファリントンが会社で働いている場面では、彼は単に‘the man’で表わされ、彼が遊興資金に腕時計を質入れする時には‘the consigner’と表現されている。つまり「入質者」としてのみ存在していることが表現されているのである。その後、彼がパブで飲み興ずる場面では、「初めて‘Farrington’と言及される尊厳が、語り手により与えられる」<sup>10</sup>のである。実際作品にあたって、注意深く点検してみると、会社での場面を描く6頁程の中で‘Farrington’と固有名詞で表現されるのは、社長のアリン氏がファリントンを呼びつける時の2回だけであって、‘the man’と表現されている箇所は十数箇所ある。それに対してパブでの場面を描く5頁の中で、‘Farrington’という表現は、実に20箇所程も出てくるのである。更に遊興の後、質入れで手に入れた金を使い果たし、悄然として冴えない顔の主人公を描くとき、定冠詞の‘the’は用いられず、‘A very sullen-faced man’と表現されている。定冠詞が用いられる程、特定の間人でもなく、重要性もない人物という意図の他、語り手の位置・視点の問題がありそうに思われる。語り手は読者と共に、「一人の非常に不機嫌な顔をした男」に近寄って眺めるのである。この箇所から、子供が登場するまでの、半頁程の中で、‘He’と表現された処は極端に多く、十数箇所にも及んでいる。最後の場面の父子を描くときも、‘Farrington’と‘Tom’で

はなく、‘The man’ と ‘The little boy’ が用いられているのである。

以上のことからしても、語り手と作中人物との距離が、一つの作品の中で、時には近く、また時には遠くなっていることが、はっきりと読みとれる。読者も語り手と共に、作品の主人公を遠くから眺めたり、或はその近くに身を置いたりすることが可能になるのである。この“Counterparts”という作品は、作者ジョイスの語りの構造をさぐるのに格好の作品と言えるであろう。

### 3

“The Dead”の主人公ゲイブリエル・コンロイは性格的にも、またその体験する事柄からしても、作者ジェームズ・ジョイスと重なる処があり、その点では、この小論の一章でとり上げた作品群の場合と一致する。*Dubliners*のこれまでの14篇の場合と同様、明確な語り手が初めに登場するということはないが、しかし、先に分析してみた幾つかの例の如く、語りの構造は単純ではない。また長さも中篇小説と言ってよく、内容的にもこれまでの作品群より遙かに複雑になっているので、手法も多様化している。

書き出しの一節を引用してみよう。

Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet. Hardly had she brought one gentleman into the little pantry behind the office on the ground floor and helped him off with his overcoat, than the wheezy hall-door bell clanged again and she had to scamper along the bare hallway to let in another guest. It was well for her she had not to attend to the ladies also. But Miss Kate and Miss Julia had thought of that and had converted the bathroom upstairs into a ladies' dressing-room. Miss Kate and Miss Julia were there, gossiping and laughing and fussing, walking after each other to the head of the stairs, peering down over the banisters and calling down to Lily to ask her who had come. (p. 175)

語りの構造としては、一読しただけでは何の変哲もなく、19世紀写実主

義的文体と理解されても致し方ないが、これまで *Dubliners* 諸篇の語り口を考察してきた我々としては、軽く読み過ごしてしまうわけにはいかない。

初めのセンテンスは、語り手が外側から描写している形をとりながらも、‘literally’ という表現によって、作中人物 ‘Lily’ に近づいて語っている感じを与える。次のセンテンスにおける、‘Hardly’ から ‘than’ までの間の、「～するかしないうちに」の箇所は、ほぼ2行にわたっているが、その長さを感じさせない程スピーディな運びであり、これに続く2行程の箇所も、‘clanged’ ‘scamper’ ‘let in’ が小気味よい響きで、上のスピード感に一層の拍車をかけているように感じられる。4行続いた慌ただしさの後だけに、‘It was well for her she had not to attend to the ladies also.’ という一行は、特に ‘well for’ というアイルランド英語の表現の柔い響きのせいであろうか、ほっと一息つけるような思いにさせる。また、このセンテンスでは、語り手がリリーの気持をも表現しているように思われる。過去完了形で語られた次のセンテンスは、やや説明的であるが、終りの4行には、‘gossiping and laughing and fussing’ ‘walking’ ‘peering down’ ‘calling down’ といった表現が続き、極めて動的である。全体として、リズムカルで、生き生きとしている。

ホーマー・オウビッド・ブラウンは、“The Dead” 冒頭の箇所について、「公平無私的な観察者の、客観的で非個人的な声で語られてはいない」<sup>11</sup> と解説している。更に、語りの声は、外から見た見方と、作中人物達が自らについて語るであろう語り方とが、奇妙に融け合っている、<sup>12</sup> と述べている。事実、これ以後、“The Dead” の語り手は、時に一見して、作中人物との距離を保っているように見えながらも、客観的で非個人的ではない場合が多い。

上に引用した一節に続いて、語り手がモーカン姉妹について客観的に語っているように思われる文章の中に、‘That was a good thirty years ago if it was a day.’ などという詠嘆的なセンテンスが現われてくる。これは作中人物であるモーカン姉妹、ケイトとジュリアの思いであるだろう。

そして、年中行事のダンスと音楽の会に中々姿を現わさない、主人公ゲ



イブリエルが登場することになるが、これは、この作品の最初の一語として表現されているリリーによって告げられる。この後、コンロイ夫妻の到着をリリーに告げられて、ケイトとジュリアが暗い段階をよたよたとおりて来るくだりがある。

Both of them kissed Gabriel's wife, said she must be perished alive and asked was Gabriel with her. (p. 177)

フランス語の会話体を表現する場合と同じダッシュの使用が、会話の文と地の文との境目を少なくするのに役立つように、上の引用の終りの部分、‘asked was Gabriel with her’ という、アイルランド英語の表現は、これまでの *Dubliners* 諸篇に度々見られたが、これもまた、描出話法とは異なりながら、会話文と地の文との境目を減じるのに役立っている。

この物語の中で、ゲイブリエルの自己中心的で自信を危うくする、幾つかの出来事の先駆けとなる、リリーとのやりとりの間、8行程にわたってゲイブリエルの容貌、外的特徴が語られるが、これはほぼ、語り手の外部からの描写であると言えそうである。ジョイス自身を思わす外的特徴であるから、意識的に冷静に描いているのであろう。

リリーとの、思いもかけぬやりとりの後、ゲイブリエルは、心の落ち着きを失い、自分がなすべきスピーチを考える。ブラウニングを引用したのでは、些か場違いになるのではないかと思う時、「彼等の教養の程度は自分とは異なる」などと思い上ったことを心に眩くが、ここでゲイブリエルと作者の関係、ゲイブリエルと読者との距離について考えてみたい。

#### 4

C. C. ルーミス, Jr. は 1960年3月、PMLA, LXXV に、“Structure and Sympathy in ‘The Dead’” という論文を発表している。僅か3頁の小論ながら、“The Dead” の構造を鋭く分析した好論文で、ピーター K. ギャレットが編集した *Twentieth Century Interpretations of Dubliners* (Prentice Hall, Inc., 1968) にも収録されている。ルーミスの論文は刺激

的で“*The Dead*”を理解する上で、大いに参考になるが、ルーミスの主張を批判的に追っていきながら、筆者の考えを些かなりとも展開してみたい。

ルーミスは言う。真の客観的共感を得るためには、知的分析は有効に働かず、従って、ゲイブリエルの直観的洞察を描く時、ジョイスは抽象的定義づけを避け、作品の中心的象徴をなす雪のうちにそれを具体的に表現しようとしている、と。ルーミスがまず問題にしたいのは、読者がどれだけ主人公ゲイブリエルと一体になれるか、ということであろう。読者が作品の主人公に終始共感を覚えるなら——立場、情況、性格などあらゆる点で共通しているなら——作品は、敢えて構造を慎重に意識する必要はないかも知れぬ。先にも触れたように、日本の私小説作品が多くもつような単純な語りの構造でよいかも知れないのである。しかし、作者ジョイスはそのような甘えを斥けようとする。主人公ゲイブリエルが体験するエピファニーの瞬間に、読者はゲイブリエルと一体感をもち、彼と共に感じていなければならない。しかし、ジョイスは盲目的、無批判的一体化を読者に期待するのではなく、「美的共感とでも言えば最もよいかも知れぬものを、ジョイスは生み出している。作品のまさに構造そのものによって、作者は読者を漸次的に作品の内部に引き入れるのだ」<sup>13</sup> とルーミスは語っている。

続いて、ルーミスは作品を5部に区分しており、この区分自体には、後に触れるようにやや問題があるが、興味深く思えるのは、物語が展開して行くにつれて各区分が短くなって行き、各場面が短くなって行くと、語り方がスピード・アップすることと相俟って、殆ど絶えず速さが増大して行く効果が生み出される、と指摘している点である。そして、各区分の中で、話が一つのクライマックスに盛り上げて行くように、ジョイスは話を組み立て、次の区分の初めでは速さは少し落ち、また次の新たなクライマックスへと話を盛り上げて行くのだと、ルーミスは分析するのである。つまり「物語が進展して行くにつれて、より僅かな時間により多くのことが起る」というのである。

以上のような主張は、整然としているが、作品自体主張されているよう

な構造をもっているであろうか。

まず、ルーミスがなした5部への区分けであるが、ジョイス自身は4部に区分けしていて、まさに起承転結と言える展開をなしている。R. スコウルズと W. リッツが編集した 'The Viking Critical Library' 版での頁数を記すなら、序説部から音楽発表までの第1部は、pp. 175-185 の 11頁、演奏場面の終りからダイナー、ゲイブリエルのスピーチの場面である第2部は、pp. 186-206 (2行目迄) の 20頁、第3部は、パーティ散会から、ホテルでのグレッタの告白まで pp. 206-222 (2行目迄) の 16頁、第4部は、ゲイブリエルのエピファニーの場面、2頁である。従って、ルーミスの言う5部の区分けは、作者ジョイスが考えた区分けを無視して、こじつけた感が強い。各区分の中で、ルーミスの言う如く、初めはスピードがゆったりとし、徐々にスピード・アップしていくなら、独自の区分けも納得いくかも知れないが、先に見たように、“The Dead” 冒頭の箇所は極めてスピーディな語り口によって、話が進められている。また肝心の、最後の箇所、ゲイブリエルの悟りの部分は、極めてゆったりとしている。

しかしながら、語り手が主人公ゲイブリエルに徐々に近づいて行き、読者がゲイブリエルと共感できるように、作品が構成されているのは確かであって、「美的共感」なり、それに近いものを、作者が意図しているのは間違いないと思われる。

H. O. ブラウンは、ゲイブリエルが、叔母達について、'What did he care that his aunts were only two ignorant old women?' と心に眩き、ゲイブリエルは、'hospitality, humour, humanity' を欠いているのだから、スピーチは全くの偽善だと語っている<sup>14</sup>。だが、ゲイブリエルのスピーチは全くの偽善である程、ゲイブリエルが冷酷であるなら、終結部のエピファニーは成立しえないに違いない。ゲイブリエルの中には、初めから何人かのゲイブリエルが居て、ケイトとジュリアを 'two ignorant old women' と思う部分もあるであろうが、また他面スピーチで語られていることにも、ゲイブリエルの本音が窺える筈である。もし語っているゲイ

ブリエル自身、それに気付かず、全くの偽りを語っていると思うなら、スピーチは、見事なドラマティック・アイロニーを示すということになるであろう。

ミス・イーヴァーズは、アイルランド西部のアラン島に行こうと、ゲイブリエルを誘い、ゲイブリエルが拒絶した時、‘West Briton’と言って激しく非難する。そしてゲイブリエルは、このようなイーヴァーズに強く反発するが、それはゲイブリエルの中にイーヴァーズに共鳴してしまう部分が、初めから潜在的にあったからであろう。先の表現を用いると、ゲイブリエルの内なる何人かのゲイブリエルの一人が、イーヴァーズなのだ。

5

“The Dead”の中で、内容的にも、また文体の上から言っても、最も重要な箇所は、最後の一頁、二つのパラグラフで語られた、ゲイブリエルの悟りの箇所であるが、小説作品としての構成上、最も重要なポイントは、グレッタに大きな変化が生じ、‘Distant Music’という表現が現われる場面ではないかと思う。そしてこの‘Distant Music’は主人公ゲイブリエルの運命の転機となる重要な役割を果たし、先に表現した「起承転結」の、まさに「転」と言うに相応しく、物語のすべての響きを変える箇所に現われてくる。

パーティが散り始め、帰途につく最初の客の辻馬車が走り出す時、残った人達は、声を和して笑い、別れの言葉を発しながら見送るのだが、ゲイブリエルは、ホールの暗がりには居て階段の上の方を見つめている。そして次のような一節が続いている。

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. But he could hear little save the noise of laughter and dispute on the front steps, a few chords struck on the

piano and a few notes of a man's voice singing. (p. 209)

‘A woman’ という表現は、先に指摘した “Two Gallants” 結末部における ‘A woman’ の場合とは、内容が全く違ってくるが、技法的には同じであり、効果的である。ゲイブリエルには、立っている女が、初め誰であるか判らぬため、‘A woman’ と表現されているのだが、ゲイブリエルにとっての妻が、‘The woman’ ではなく、‘A woman’ と表現されている箇所から変化が生ずるとするのは皮肉である。この後の ‘It was his wife.’ という表現は簡潔で、これも効果的であり、その静けさに驚いているゲイブリエルの感動は、読者にそのまま伝わってくる。それから、次の一節が続いている。

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. If he were a painter he would paint her in that attitude. Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the darkness and the dark panels of her skirt would show off the light ones. *Distant Music* he would call the picture if he were a painter. (p. 210)

ゲイブリエルは、「暗闇の階段に立って、遠い音楽に耳傾けている女は何の象徴だろうか」と自ら問う。自分が画家なら、今のあの姿勢をしている彼女を描くだろう、そしてその絵に ‘Distant Music’ という題をつけるだろう。

この ‘Distant Music’ の重要な象徴性を、特に C. H. ピークは強調して語っている<sup>15</sup> が、注意深い読者ならこの象徴性に気付かずにはいられないのではないだろうか。これには二重三重の意味がこめられているように思う。

第一は、後に明らかになるように、グレッタにとって何ものよりも大切な存在であり続けた思い出の人、死せる生者マイクル・フューリーが、死を賭して自分に会いに来た時に歌った、遠い過去の調べであること。時間

的にも空間的にも遠いのだが、グレッタにとっては身近かな調べであることが皮肉なところである。しかし、アイロニーはゲイブリエルに対して、もっと強烈に働いている。ゲイブリエルは、この後ホテルの一室で妻グレッタと二人きりになる時間まで、遠い過去のことを種々思い出している。「二人だけの秘かな時間」、恐らくはラヴ・レターとして送られて来た「ヘリオトロープの封筒」のことを思い起こしている。鳥はさえずり、日の光は床にちらちらと揺れて見え、幸せとしか言いようのない時間のこと、恐らくは新婚旅行のこと、他人にとっては馬鹿々々しい程他愛ない戯れの言葉などを思い出し、センチメンタルな気分浸っているのである。

かつて自分がある手紙で、彼女に書き送った文句まで思い出し、続いてまた‘distant music’という表現が比喩的に用いられるパラグラフへと続く。

*... Why is it that words like these seem to me so dull and cold? Is it because there is no word tender enough to be your name?*

Like distant music these words that he had written years before were borne towards him from the past. (p. 214)

C. H. ピークは、‘distant music’について語る時、この重要性に触れて語った後、この作品では、‘music’が基本的な<sup>メタファ</sup>隠喩となっていることを述べ、この箇所に至るまでに見られた、「音楽」と結びつく表現を列挙している<sup>16</sup>。モーカン姉妹とジェーンが音楽の先生、演奏家であること。若い女性達が笑う時の表現が‘in musical echo’となっていること。ゲイブリエルが、ブラウニングの詩について、‘thought-tormented music’と考える箇所等々を指摘して興味深い。

‘Distant Music’をゲイブリエルとグレッタにあてはめて考えると、それが、それぞれにとって持つ意味が正反対であること自体極めてアイロニカルだが、これがきっかけとなって、後にゲイブリエルが、丁度“Araby”の少年のように、自らの‘vanity’（虚栄・空しき感情）に駆りたてられ、嘲笑われた生き物として自分を眺めることになるのは、更に皮肉なことである。だが皮肉というより以上の意味を、この‘Distant Music’は持つ

に至るのである。この作品の初めから、‘Distant Music’の場面を経て、ホテルの一室でグレッタの打ち明け話、マイクル・フューリーとの関係を聞くまで、ゲイブリエルが、自分だけは周囲の人間とは違い、教養も一段高い処に居ると考えていたのに、その自分も実は肝心なことに気付かず、妻の心の中で死者より以上に死んでいたのだと悟るに至るまでの過程が、この「遠くからの調べ」であったのだ。従って、この‘Distant Music’は、この作品の方法を示唆する、象徴的な役割を担い、この言葉が現われる箇所は、構造上、この作品の要となる<sup>かなめ</sup>ところだと言えるであろう。

「遙かなる調べ」の効用を更に敷衍<sup>ふえん</sup>して追求すれば、この“‘The Dead’”という中篇小説の語りの構造全体に光をあてる手がかりになるように思われる。

自分の魂が「おびただしい数の死者達が住まう、あの領域に近づいていた」とゲイブリエルが悟る終結部の場面に至るべく、作者ジョイスは周到な準備を重ねてきたことが判る。

つまり、先にミス・イーヴァーズは幾人も居る内なるゲイブリエルの中の一人だ、と述べたが、これまで作者は、幾人ものゲイブリエルを、他の作中人物のうちにも配していたように思われる。そしてそれが「遙かなる調べ」「遠くからの音楽」のように響き、重ね合わされていって、終結部のシンフォニックなエピファニーの場面に至るのである。

冒頭に登場したリリーでさえ「近頃の男連中は口先ばかり達者で」と語った時、ゲイブリエルの虚をつきながら、その正当性を多少とも認めさせ、思わず彼を赤面させている。そして後刻、ゲイブリエルは、「口先達者」なスピーチをすることになるのである。

メアリー・ジェインがピアノを弾きはじめると部屋から出、ピアノが鳴りやむと戻ってきて盛んな拍手を送った四人の若い男達は、これまた碌に耳傾けていなかったゲイブリエルと同類だし、「すべての点で自分はブラウンです」と語っておどけて見せたブラウン氏は、ダブリンのパラリティックな色彩ブラウンが自分の色彩であると表明してしまっ、ドラマティ

ック・アイロニーを成立させているが、主人公ゲイブリエルにしても、結局、このブラウン氏と選ぶところなかったではないか。

ゲイブリエルが、感傷的な想いから、「遙かなる調べ」と名付けた歌「オーリムの乙女」のことを、妻グレッタが考えていた、まさにその時、ゲイブリエルは皮肉なことに、姿見の中に自分の全身を見てしまうのだが、この後、グレッタからマイクル・フューリーという若い男の話を聞いて、怒りと屈辱を覚えるものの、その若い男がグレッタと別れて一週間後、肺病で亡くなったと知るや、ゲイブリエルの中に大きな変化が生ずるのだ。太刀打ち出来ないライヴァルである死者マイクル・フューリーに対して、「自分はどんな女にも同じように感じたことはなかったけど、そのような感情は愛に違いない」と共感を覚える<sup>17</sup>のだ。

死者マイクル・フューリーの中にさえ自分を認めるに至り、ゲイブリエルは、生ける屍の群を含む、すべての死者達との一体感を覚えるのである。

“The Dead”は、作者自身の体験を語りながら、初めに挙げた『アドルフ』の場合の如き、あからさまな「安全弁」を設けてはいないが、描出話法、引用符付きの「内的独白」、アイルランド英語の語りの語法を用いて、主人公に密着して語り、また‘Distant Music’や‘cheval glass’に見られるような、有効なメタファーを用いたりして、客観的な共感を読者に覚えさせる方法で語られているのだと言える。

## NOTES

1. 新潮文庫版では、本文で述べたように、「アドルフ」という小説タイトルの扉が開かれる前に「刊行者の言葉」が掲げられている。
2. パンジャマン・コンスタン 新庄嘉章訳『アドルフ』(新潮文庫)7頁
3. Richard Ellmann, *James Joyce* (Oxford Univ. Press, 1959, 1982); Homer Obed Brown, *James Joyce's Early Fiction* (The Press of Case Western Reserve Univ., Cleveland & London, 1972); Donald T. Torchiana, *Background for Joyce's Dubliners* (Allen & Unwin, Boston, 1986) 等に詳しい。
4. 『6月14日の花火』(岩波書店 1986年)148頁
5. *Letters of James Joyce*, vol. II, ed. Richard Ellmann (Faber and Faber, London, 1966), p. III ‘stories of my childhood’
6. John Paul Riquelme, *Teller and Tale in Joyce's Fiction* (John Hopkins Univ.



- Press, Baltimore & London, 1983), p. 100.
7. *Understanding Fiction*, ed. C. Brooks & R. P. Warren. (Appleton-Century-Crofts, New York, 1959), p. 192.
  8. *Dubliners: Text, Criticism, and Notes*, ed. Robert Scholes and A. Walton Litz. (Viking Press, New York, 1969), p. 40. なお、*Dubliners* からの引用はすべて同書により、以後頁数は引用箇所後に記す。この箇所の用法を J. P. Riquelme は 'narrated monologue' と定義づけている。(前掲書 110 頁)。
  9. Robert Scholes, "Counterparts", *James Joyce's Dubliners, Critical Essays*, ed. Clive Hart. (Faber & Faber, London, 1969), pp. 93-99.
  10. *Ibid.*, p. 97.
  11. Homer Obed Brown, *James Joyce's Early Fiction* (The Press of Case Western Reserve Univ., Cleveland & London, 1972), p. 89.
  12. *Ibid.*, p. 90.
  13. C. C. Loomis, Jr. "Structure and Sympathy in Joyce's 'The Dead'" *PMLA* 75 (March, 1960), p. 149.
  14. *Op. cit.*, p. 95.
  15. C. H. Peake, *James Joyce, The Citizen and the Artist*, (Edward Arnold, London, 1977), pp. 46-47.
  16. *Ibid.*, p. 47.
  17. Brown, *op. cit.*, p. 99.