

個体化のリズム

—『肖像』の成立について—

川 口 喬 一

一九〇四年の一月、ジェイムズ・ジョイスは間もなく二十歳になるうとしていた。このころのある日、彼は一日で約二千語からなる散文作品を書きあげた。物語ともつかぬ、エッセイともつかぬこの散文の作品をジョイスは「芸術家の肖像」と命名して、そのころ創刊されようとしていたアイルランドの雑誌に投稿した。もちろん受けてもらえなかった、といっても、この雑誌の編集者であり、のちには『ユリシーズ』の中にも登場するこのアイルランドの文人（ジョン・エグリントン）がジョイスのこの散文の長所に盲目であつたことにはかならずしもならない。この作品はもともと拒否されても仕方のないほどに風変わりなものであつたのだ。

ジョイスの弟は、拒否された理由として、物語中の性経験の描写を挙げているが、¹ のちにエグリントン自身が回想しているごとく、「私に理解不能のものを載せる気にはならない」というのが真相に近いのであろう。² そして、この拒否がやがてジョイス文学の発展にかなり重要な意味をもつこと

になる。すなわち、これが拒否されると、ジョイスは「直ちに同じ表題の小説にとりかかり、それを自伝的なものにしようという心積り」³ であつた。そして二月十日には、その「自伝的」小説の第一章が書きあがるほどのいきおいで、やがて表題も『ステイーヴン・ヒーロー』と改められる。三月二十九日の日記に、弟のスタニスロースは次のように記している——

兄は十一章まで書いた。ぼくにはまったく独創的と思える文体で、例がないほどよく書けている。嘘の自叙伝、徹底した風刺なのである。あらゆる知人がほとんど登場し、カトリック教会もこつぴどくやられる。⁴

いつごろまで『ステイーヴン・ヒーロー』が書き続けられたのかは判然としないのであるが、それから三年以上経つた一九〇七年の九月には、ジョイスは全体を五章にまとめて書き

直す決心をしている。⁵

このようにして書き改められたものが最終的には『若き日の芸術家の肖像』となるわけで、この表題で雑誌『エゴイスト』に連載されはじめるのが一九一四年二月、最初に拒否された原「肖像」から算えてちょうど十年経過しており、さらにこの連載が最後まで完成するのは、それから一年後の一九一五年の夏のことである。⁶

幸いなことに、最初のハナラティヴ・エッセイ／＼とでもいふべき原「肖像」の原稿⁷は、最近になってほぼ完全な形で読むことができるようになり、⁸ はやくからその残存部分が公刊されている『スティーヴン・ヒーロー』（十六章—二十六章と断片少々）とをあわせれば、ジョイスの小説がどういう経過をたどって最終的な形に発展していったかをかなり明瞭にすることが可能になった。

* * *

初稿「肖像」の冒頭にジョイスは次のように書いている—

幼年期の特徴が青年期の肖像の中に再現されることは稀なことである。その理由は、われわれは極めて移り気である故に、確実に記憶に残る面において以外に過去というものを考えることができず、またその意志もないからである。しかし過去は確かにいくつもの現在の流動的な継続——つまり、われわれの現実の現在がその一様相にすぎないところのひとつの存在の発展——を意味するものである。

また、この世は、世人を認識するに主としてあごひげの性格とか背丈とかによるものであり、次の如き人間——ある芸術を通して、いまだ整理されざる精神のあるプロセスによって、個人的な物質の固まりから、その個性化のリズムであるところのもの、すなわち各部分の基本的あるいは形式的な相関関係、を解放することを目指す者たち——からは世間は疎隔されているものなのである。しかし、かくのごとき人間にとって、肖像とは身分証明書ではなく、むしろ情緒曲線なのである。¹⁰

このころのジョイスの散文に特徴的な一種の晦渋さがこの文にもあらわれていて、かならずしも意味は明快とはいえないが、要するに、ここでジョイスが主張しようとしている論点は、次の三点に分類することができるであろう。

(一) 肖像の定義——時の流れは流動的に継続しているものであるから、肖像を描く場合でも、記憶に残っていない部分をも含めて全体的な発展の像を捉えなくてはならない。

(二) 芸術家の機能——芸術家は、世間の一員でありながら世間一般からは疎隔されていて、神秘的な精神過程——創造の精神——によって「個性化のリズム」、物の根本的な美学的なあり様を把握する。

(三) 心理的陰翳の描写——作品中に描かれる肖像は具体的・即物的なものではなく、情緒のかげりを写すものでなければならぬ。

このように分類してみると、いかにこの冒頭部分が明らかにジョイスの明確な創作意図を織りこんだ宣言であつたかがわかるはずである。このあとで発展していくはずの、ジョイスが一貫して追求するモチーフの重大なものはいくつかがここで宣言されている。描かれる人物としての芸術家の魂の形成の跡を全体的な統一原理のもとに追求すること、描かれる人物が芸術家であることから必然的に帰結される社会からの疎隔、そしてもちろんそれと切り離すことのできない問題である、肖像の描き手としての芸術家の置かれている立場、芸術家の機能がそういう孤高の立場を強いずには置かないこと、さらに、そうして描かれる肖像は伝統的な小説がもつ一定のきまつた枠にはまつた構造をもつものではなく、心理の陰翳こそが問題になるだろうということ——この中のどれひとつをとつてみても、のちのジョイスの実践と照らしあわせてみて納得のいかないものはない。これだけでも、ジョイス文学の発達の充分なマニフェストとなりうるものであつた。

この原「肖像」においても、主人公は教会を棄てたあとで、かずかずの放縦な行為に身をまかせるが、その行為のひとつに次のようなのがあり、これによってわれわれは、宗教を棄てたあとに来るであろう芸術の意味をすでに彼が抗しがたく身にかけていることを知る——

鍊金術師のように彼は自分の手細工品に身を打ちこみ、

神秘的な諸要素をつなぎあわせ、微妙なものを粗雑なものから分離した。この芸術家にとって、旋律構成のリズム、語と引喩の象徴とは至高のものなのであつた。このすばらしい人生というもの——その中で彼が経験を無に帰せしめ、またそれを再建造し、苦役に服し、絶望したりしたこの人生——そこから遂に単一の目的をひつさげて彼が抜け出てきたとしても、どこに驚くべきことがあつたらうか——その単一の目的とは、嫉妬深く、長い間別れわかれになつていた魂の子供たちをふたたび結びあわせ、子供たちを欺瞞と權威に共同して対せしめることであつた。¹¹

芸術家にとつて「単一の目的」とは、不分明のままに放置されている魂の発展のあとをさまざまな桎梏から脱して突きとめ再創造することであつた。このとき問題となる「個体化のリズム」とは、はしなくも画家と肖像との無意識の合体を露呈していて、「個体化のリズム」は創造過程における芸術家の精神構造であると同時に、描かれた肖像——芸術作品が主張する独立したリズムでもある。

しかし、三人称で描かれるこの「肖像」の見逃すことのできない特徴のひとつは、そこに何が描かれてあるかということによってではなく、むしろ、そこではおこなわれていない描写の方法に注目することによって捉えることができるほどである。すなわち、上にあげたとき、ただひたすらに魂の発展のあとを再構成することに専念する青年の闇雲な姿を一

元的に捉えて、それによって芸術という至高の存在を証言する、しかもそれと同時に、あるいはその結果として、そこに描かれる芸術家の侵しがたい肖像が、肖像画家と対象との間に物理的にも心理的にもほとんど境い目がみえなくなるほどに主観的に描かれるということ——このことこそこの短い作品の中ではおこなわれていないものなのだ。

一連の「肖像」の最初の下書きでもあるこの原「肖像」では、作者の筆致はかなり客観的で、アイロニカルでさえある。ハリ・レヴィンはこの原稿の存在が知られていなかったころに次のように書いたものであった——「もとの版——もし『ウル・ポートレイト』といったようなものが遠くに見わけることができるとすれば——それは自然主義風の物語の床岩にしつかりと根をおろしたものであったろう。それは一種の人間記録、事実上の日記のごときもので、ジョイスは自分の考えや反応を、それらが心に浮んでからあまり間を置かずに告白したものであったにちがいない」¹²と。ところが、最終稿の「肖像」を見、「ヒーロー」を見ると、時期をさかのぼって初稿の姿を推定するというレヴィンのおこなった操作によつては原「肖像」を捉えることができなかった。「原・肖像」は単に「ステイーヴン・ヒーロー」の前段階ではなかったのである。

残された原「肖像」では、全体的にいつて悲愴なほどに抒情的に流れやすい志向を制御するかのよう、作者の冷厳な批判の目がこの短い散文作品のいくつかの場所に覗いてい

る。例えば、ここに描かれている青年が「気まぐれな理想主義者」であるとか、その青年の態度には「満足すべき壮烈な様子」があるとか、さらにその姿には「明白な自己追従があり、自己満足の危険すらあった」といった批判からこの青年はまぬがれていない。この種の批判が作者の側からおこなわれるということは、それ自体とりたてて問題にすべきことではないかも知れない。しかし、実は、このことは、やがてこの草稿がいくたびかの変身のはてに行きつく姿の性格を考える場合に問題になって来る。

『ダブリンの人びと』の中の「痛ましい事件」の主人公は「奇妙な自叙伝的な習癖」をもっていて、折りに触れて自分の姿を心の中で短い文で描写してみるのが、その文はちょうど原「肖像」の場合のように三人称の主語をもち、述語動詞は過去におかれている。その上、この短篇の独身主義者は、自分の肉体からは少し離れたところに住んでいて、みずからの行為を「疑がわしげな横目」でみる。この男が「皮肉な気持になる瞬間」を避けることができなかったと同じく、原「肖像」のなかに色濃く流れている抒情も、肖像画家が「皮肉な気持になる瞬間」からまぬがれることができないのである。そして、そのとき抒情は裏側からアイロニーの水をあびる。

この辺の事情は、『ヒーロー』の中で、恋愛詩を作る作業の過程でこの若い詩人が気づいた創作上のデレンマとその解決法によつて説明することができる。すなわち、ステイーヴンは、愛を表現するに際しては「封建時代の用語」と自

分で名づけているものを用いなければならない、と思う。しかし、「封建時代の詩人たち」の心をときめかせたであろう信念と目的とをもってそれらの用語を利用することはもちろん彼にはもはやできないのだ。このディレンマを解決するために考え出したのが、愛を「多少アイロニーをこめて」歌うということであった。¹³そしてこの「多少アイロニーをこめて」描くという方法こそ「肖像」を描く際に際してその抒情の充満を避けるためにジョイスが最初からおこなってきたことなのであった。

* * *

いずれにしろ、いま重要なことは、二十一歳のジョイスがエルマンも指摘するように、¹⁴ 次の事実に気づいていたということなのだ——ひとりの芸術家が誕生する過程を描くことによってみずからが芸術家になるということ、しかもその場合、誰よりも自分がモデルに坐ることによってその肖像の正当さが証明され、逆に肖像はモデルに対する明らかな讚美によってモデルの正当さを証明しているのだ。ジョイスが絶えず手ばなすことなく持ち続けたこの画面の有効性への自信こそが、遂には彼を定稿『肖像』へと赴かしめたものであった。

ジョイスの忠実な弟がこのころの日記にその模様を記録しているところによれば、ジョイスが長篇小説にとりかかったひとつの大きな理由は、彼の原「肖像」の原稿を拒否した連中の「無目的な議論」などよりもジョイスが自分自身のこと

を書いたものの方が「よほど興味ある主題」であることを、「物ごとをはじめるときにの癖で腹立ちまぎれに」証明することにあつた、という。¹⁵ ここまでくれば、あとはとにかく登場人物表を頼りに事件のあとを追ってゆくだけのように入る。事実、ジョイスはかなり速い速度で原稿をふやしていったらしい。だが、このようにして書かれた『ステイヴン・ヒーロー』は、そのままでは、肖像の描き手もモデルも満足することができない。なるほど、このモデルはそれなりに「よほど興味ある主題」であつたかもしれない。だが、ジョイスの目指した「単一の目的」は容易なことでは定着することができず、これが最終的に結実するには十年の年月を要するのである。

「芸術的経済（つまり芸術家として最も実り多い態度）の第一原理は孤立である」ことを早くから承知していながら、芸術の最も実り多い方法はあらゆる事件をすべて書きこむことにあるのではなく、経済的選択にあることをまだジョイスは実践的に知ってはいなかった。例えば、原「肖像」の中に使用されていることはほとんどすべてが次の『ヒーロー』に何らかの形で利用されていると考えるべき証拠がある。ジョイスは『ヒーロー』を書きながら原「肖像」の原稿を手元に持っていて、使用済みの語句をつぎつぎに斜線で消去していったらしい。この種の制作方法はジョイスの方法のひとつの大きな特徴であり、これはのちの『ユリシーズ』や『フィネガンズ・ウェイク』の制作においても見られるものであ

る。極端に言えば、この場合のジョイスの方法は、ある意図された効果のためにいかに適当な語句を選ぶかということではなく、かねて用意されてある語句をいかに適当な位置に置くかということがより大きな問題になるのである。『ユリシイズ』や『フィネガンズ・ウェイク』の場合、ジョイスのこの方法を否定することは、とりもなおさずこれらの作品そのものの成り立ちの大部分を否定することになるとすらいえるのである。この制作の方法自体がジョイスの芸術の本質なのだ。

原「肖像」から『ヒーロー』への移行に際して採られたこの方法は、それが『肖像』に書き改められるときには採られない。これは重要なことである。『ユリシイズ』の場合のように、用意されたあらゆる要素をモザイク風に該当部分にはめこむ（従って作者は作品の数ヶ所で同時に仕事をすることが出来る）というのではなく、ここでは、ある一定の限られた目的のために、それに最も適合した代表的挿話を選択するという方法が採られる。この方法が定稿『肖像』の構造を決定している。

全体の約半分まで書いたところで二十五章、十五万語（とジョイスは一九〇六年三月の手紙に書いている¹⁶）からなる『ヒーロー』が、改作されたときには五章九千語以下の作品になったというだけでは『肖像』の説明にはなるまい。余計な字句を消しただけでこれだけの量に減少したという単純なものではなく、経験の再構成・再統合という貴重な過程をここで経なければならない。

『ステイヴン・ヒーロー』においては、ジョイスは自分が生活したすぐそのあとを追うようにそれを記録にとどめて行くというところがある。特にこれは現存する部分が『ヒーロー』の後半部だけで、作者の位置から時間的に遠い前半部が現存しないという事情とも幾分関係があるかもしれない。

「原・肖像」についてハリ・レヴィンに誤った推測をさせたのも、実はこの『ヒーロー』が印象として与える経験の直接性というものであった。この場合、作者の側からいえば、現実と作品との両方において、ほとんど区別しえない二種類の直接的な生活をほとんど同時におこなっていたとすらいえないことはない。こういう立場に身を置いていたのであるからいかにその方法がサティリカルであろうとも、創作の困難は先に進むにつれて高まっていかなざるをえない。ジョイスと描かれる「芸術家」との間に最初からあった同情と讚美とアイロニーが最終的にとった形がますます重要であるゆえんである。

* * *

それでは定稿『肖像』を少し詳細に見ることにする。

『肖像』は五章から成り立っている。『ヒーロー』が比較的平面的な網羅的な記録であったとすれば、ここに縮小されてしかも『ヒーロー』以上の効果を挙げるためには、『肖像』は各章の中で、また章から章への発展の中で交響的ともいえるべきシンボルとモチーフの正確な輻輳した配置がなければならぬ。

この五部形式の全体を通じて繰りかえされる行為は、主人

公ステイヴン・ディーダラスの同一性^{アイデンティティ}の探求に集中し、そのため『ヒーロー』に登場してそれぞれ比較的確な役を演じさせられていた人物、また、現存の『ヒーロー』には登場しないが、残されている人物表からみて欠落部分で活躍したらしい人物たちも、すべてステイヴンの魂の懐胎・生成・同一性の探求の行為の背景に退いてしまふ。

第一章は明白に四つの部分にわかれていて、短いプロローグとそれに続く三つの場面によって構成されていて、そのそれぞれは例えば『ダブリンの人びと』の中の一編として独立できるほどにそれなりに豊かな内包と暗示力をもっている。しかも、この場面分割の方法を拡大すれば、それがそのまま、この小説の五章の構成につながると考えられるほどに、この分割された各場面は同時に発展の中の有機的な部分として全体像の中にみごとに繰りいれられるものである。この有機的な部分と全体との美学的関係をジョイスは原「肖像」の冒頭部分で「個体化のリズム」といい「各部分の基本的あるいは形式的な相関関係」といったのであり、また、一九〇三年三月二十五日、パリでジョイスがいわゆる「パリ・ノート」に記録した「リズム」の定義にもし実践的価値があったとすれば、そのひとつは、全体というものは単純な部分の寄せあわせではないことの発見にあったはずなのである――

リズムとは、任意の全体における部分対部分、あるいは全体対一部分あるいは任意の一部分対それが一部分として

含まれている全体、これらの基本的あるいは形式的な関係であると思える。(略)各部分は、それが共通の目的をもつかぎり、全体の構成要素となる。17

この原理によって、例えば、『ダブリンの人びと』のもつ効果は、各篇がそれ自体でもつ効果の総和に等しいのではなく、たがいに照応しあう各部分によって増幅された全体となるのであり、『ステイヴン・ヒーロー』と肖像との決定的な相違も、この「リズム」の統轄力の相違である。

『肖像』の最初の一ページ半は全体への一種のプロローグとも考えられるもので、機能的には――『ユリシーズ』のあのセイレーンの章がその一層徹底した発展であるのだが――音楽的な序曲に近く、その本質は単なる導入部であるよりは小説全体の主題の混成曲^{ミクスチャー}である。そしてここでは、一個の魂の完全には分化していない始原的な、いくつかの断片的な記憶をつなぎあわせてただけのものにすぎないが、すでにこの中には、基本的な五感と支配的な数個の色彩とがあらわれている。すなわち、この幼い魂は、まず最初に父の語る物語を聴き、父の毛深い顔を見、レモンプラットの味を思い、濡らした蒲団の感触を知り、蒲団に敷いた油紙のにおいを感じ、父と母のにおいの差を知る。彼の歌うバラの歌には緑の花が咲き、ダンテ叔母のブラシにはくり色と緑色のベルベットがついている。さらに、このプロローグの部分で、ステイヴンは、年齢差と家族単位ということによって人間社会の構造

——ステイヴンのことばでいえば、やがて「外の世界」として自己と対峙して置かれるはずのもの——を知るばかりでなく、もうひとつ、この小説全体の支配的テーマであり、第三章全体がこの主題の最大の展開部であるところの「謝罪」の主題がこのプロローグの最後にあらわれることを無視することはできない。

「目をくり抜け、謝罪せよ」と繰り返えされるこのころ、めの詩は、現存する「肖像」関係の資料の中では最も早い時期に記録されているもので、ジョイスが、とくに足りない瞬間がアイルランド的な麻痺の具体的背景の前に突然に重要な意味を帯びる、その瞬間を記録にとどめたと称するいわゆる「エピファニーズ」¹⁸の第一番に分類保存されているのである。ここでステイヴンが「謝罪」しなければならぬ罪の内容が具体的に示されているか否かは問題ではなく、大切なことは、この場面で彼の最初の違犯が提示されるということであり、しかも、彼はここで普通の方法で謝罪するのではなく、あたかも呪文を唱えるかのように——「エピファニーズ」に記録されているものについていえば、「テーブルの下に隠れて、ひとりごとで」と書きされていて、明らかにこの詩を唱える人物は謝罪する本人である——この韻文を唱えるといった儀式的な枠が主人公の反応の仕方にあてはめられている。

このように、発展・成長こそが最大の統一的主题であるこの小説の、ほとんどすべての発展の芽がわずかにページ半の

中に混成されて置かれていて、これこそ、原「肖像」の冒頭でジョイスが「個体化のリズム」といい、また「単一の目的」ともいったものが、ようやく定着の方法を見出しはじめたことの証拠なのではないか。

そもそも、この小説全体は、あたかも胎児を包む羊水のようには主人公を包みこむ大気が卑俗と頹廢に彩られてゆく過程を描いたものとして解することができるのであるが、そのような「外の世界」とステイヴンの魂との間に張りめぐらされる緊張体系は、かならず各章の終りで一種の解放をえる。解放は、描写的な自然主義的な次元に下降することによってえられるのではなく、また、ステイヴンの魂が外界と一時的な和解をえることによって達せられるものでもない。色濃い宗教的・祭儀的な枠をはめることによって、外界と疎隔され、ときには、あまりにも高潮したリリズムによって解放は達せられる。それが現世的な卑俗と頹廢を背景に演じられれば演じられるほど、この昇華はますます理想主義的になり、祭儀的にならざるをえないのである。

権威（その最初のあらわれが「謝罪せよ」の詩の中で彼を襲い、目を削り貫くという驚きなのだ）に対するステイヴンの反逆は、常にこのような曲折した過程をたどり、直線的に権威にはむかうことがない。権威に反抗するための手段として、もうひとつ頼るべき個人的な権威を絶えず用意しておかないではすまないのだ。この個人的権威の最終的なものが芸術であることはいふまでもない。しかしその場合でも、ステ

イーヴンの芸術への没入の強さは、一方における放棄・孤絶・反逆の反動によって決せられているのであり、しかも、父なる「伝説の工匠」への祈願という一種の訴えによってそれを成就しようとする。第一章の解放がドラム神父の理不尽な暴力的権威に対してコンミール校長に哀訴することによってえられるのはステイーヴンにきわめて特徴的なのである。

いわゆる「体罰」の挿話のはじめのところで、ステイーヴンはイエズス修道会の組織、あるいはその階級のあり方というものと、違犯、罪の指摘、匡正、などについて不安と疑問をかすかにもちはじめているのだが、いままで他人の問題から出ることのなかった違犯という罪が不当な形で彼の身にふりかかって来るのは、このような罪の扱い方に対するかすかな疑問を一種の伏線にしておこなわれる。だが、結局、ステイーヴンはその罰する者の権威をさらにその上の権威によって修正することで彼なりの「オーダー」意識を満足させ、一時的に崩壊するかに思えた秩序は回復され、ステイーヴンは危機意識から解放される。彼が「これがオーダーなのだ」というとき、このオーダーということばにはイエズス会という修道会と秩序との両方の意味が区別しがたくこめられているのだ。

あたかも伏線であるかのように張られていた違犯というものの本質に対するかすかな疑問は、それが解決されようとするときには、問題の本質をみつめる視点は不十分なままに放棄され、ステイーヴンにとっては、やはり基本的な感覚だけ

が頼りになる直覚的な瞑想の中で問題をアイマイ化するリリズムに終る。もうこれは充分な意味での解放とはいえないかもしれない。動揺から抜け出たステイーヴンの魂は、大気のやわらかい灰色の中に静かに包みこまれ、抱きかかえられて安堵する。すでに第一章の中に、漠然とはあるがあらわれはじめているのに気がついていさまたまさまざまな政治的・宗教的・社会的な相剋する諸要素、そしてそれがもたらす緊迫感、すべてはこの直覚的な感応の次元に収束して、せまりくる夕暮の大気の中で彼は最も根元的な感覚上の印象にひたる。クリケットのバットの音が「まるで水のあふれる噴水盤に水滴がしたたり落ちる音のように」きこえるとき、「あふれる噴水盤」というイメージはステイーヴンの満足感を暗示すると考えることができると同時に、それはせまりくる爆発的で反逆的な解放感のかすかな予兆でもある。

* * *

第一章においてすでにその萌しが漠然と見えはじめていた「外の世界」との調和についての不安は、第二章に至ってその崩壊の過程をいよいよはつきりとみせはじめる。第一章のクリスマス・ディナーの場面で、宗教的・政治的な動揺の波はまず第一に家庭内の不協和という形をとってあらわれはじめる、それによって彼は崩壊についての最初の不安をもった。家庭というものが、胎中の魂をとりまく羊水であるかのような馴染みある存在であることをやめ、そればかりでなく、敵対的な「外の世界」を認識するための最初の契機として働

くようにさえる。

外界に対する彼の経験は、家庭が外の世界の波に洗われて描く波紋と同時に増大していく。直接の外の世界をみるときにも感じないではいられない不安な予感——それは、公園のまわりを駆けめぐるときに不意に心を襲い、嘔吐を感じさせ、急に脚を萎えさせたあの予感であり、マイク・フリンのたるんだ無精ひげだらけの顔が薄汚れた長い指の上に伏せられるのをみたとき不信の念を彼の心にひき起したあの直感でもあり、このような不安な予感から逃れるために、ステイヴンはモンテ・クリスト伯の世界（追放者の世界！）に帰っていき、その中のメルセデスのイメージに思い耽る。しかし周囲のようやう判然としはじめて来た卑俗から逃れるために発見したこの夢想の世界においてすら、ステイヴンの心にしのび寄って来るのは「不思議な不安」であり、そのために彼は、胸に巢食う熱病に駆られて、夕刻、静かな並木道を彷徨しなければならぬ。

夢想の中で描くメルセデスの姿がいかに実体のないものであるかを彼は知っている。しかし、彼の魂が常に見ているその姿をどのようにして、どこに求めるかを知らない。そしてここでジョイスの文学に最も重要なことは、詩人の人生の探求はここで微妙な形で、しかも本質的に、女性の探求と一致する。彼がこの不安から脱皮して変身するためには、その探求の目標である女性との邂逅が自然に実現されなければならない。

注目すべきことは、ジョイスの弟が、原「肖像」が最初に却下されたとき、その却下の理由を性的経験の描写によるものであると考えたとき、この忠実な弟は兄の文学の底にある本質的なパターンを認知していたのではないかということだ。なぜなら、女性との邂逅の予感に励まされて続けられる探求は原「肖像」においても中心的なテーマである。そして、ジョイスの弟が「性的描写」といつているものは、この探求のなまなましさとおそらく関係があるのだ。原「肖像」と定稿『肖像』のいずれにおいても、女性との邂逅の実現の魔術的瞬間にこそ、弱さと怯懦と未経験とを振りおとすことができるという期待がある。

このようにして、第二章の場合も、冒頭のセクションの中にこの章の最大の主題である不安と、その不安を鎮めるための彷徨とが明示される。『ダブリンの人びと』の中の「出会い」の少年たちは不安と不満とを鎮めるためにダブリン湾に細長く突き出した発電所を探検する計画を立てる。ステイヴンは、「ほんとの世界」を探求するために、メルセデスと邂逅するために、ダブリンの街を彷徨する。ダブリンは彼にとって「新たな複雑な感動」であり、そこを彷徨する彼の物理的半径の拡大は、そのまま経験の拡大につながる。「最初は近隣の広場をおおずとめぐるか、精々横道のどれかを半分ほど行ってみるぐらいで満足していたが、ダブリンの町の大よその地理を宙でおぼえてしまうと、大胆にも税関のあたりまで中央線のひとつに沿って歩いていく」のである。

経験の拡大の欲求は絶えず不安からまぬがれない。「人生の廣大と不思議」を知ることがかえって不安をよぶ。「メルセデスを求めて庭から庭を夕刻彷徨する」原因となる不安はこのように彼から離れることがない。この不安を鎮めことができるのがロマンスの中のメルセデスとの邂逅であるのはこの少年の未熟な愛の精ばかりではない。女性に対するステイヴンの態度の典型的な形がここにあらわれていて、メルセデスのイメージは他の女性の登場人物——それがエマであれ、娼婦であれ、さらに第四章の海辺に立つ少女であれ——とほとんど区別しがたく繰りかえしこの小説中にあらわれる。この場合、ステイヴンにとっては、女性とは、それとの何らかの接触によって別な次元へ突き抜けるための手段として働くのであって、決して女性そのものではなく、例えば『ユリシイズ』におけるブルーム夫人や、『フィネガンズ・ウェイク』におけるアナ・リヴィアのもつ最大の属性である永遠の豊かな女性でもない。

エマとの邂逅のあとでステイヴンがその女性に捧げるために作った詩には、描かれる場面の動具立てが具体的に表示されないばかりでなく、恋人同志であるそれぞれの男女の登場すら判然と描かれていない。そしてこの詩を作り終えたステイヴンは、母の化粧台の鏡で自分の顔を長い間眺め続ける。彼の自己の同一性の探求は明らかなナルシズムに彩られて、自己の同一性の探求は明らかなナルシズムに彩られて、自己の同一性を否定することができない。ロマンスの中の主人公との共感が他の人間との共感を目的とするものではない。

く、自己の同一性の探求にその大きな目的があつた如く、エマとの邂逅についての作詩の本質もナルシズムから抜け切れない範囲での自己探求なのだ。この二年後の聖霊降臨節の演劇日の場面で回想されるように、作詩は不安な憂うつへの解放のための捌け口にすぎなかつたのであり、いかなる積極的な意味においてもはや探求ではない。このような自覚に立つことができるようになって、ステイヴンは外部から課せられる現世的な要求と圧迫から逃れて「無形の幻影」を追うことに喜びを見出す。従つて、彼が最も不安であるのは、そういう現世からの呼び声に呼びかえされるときなのではなく「幻影」の中に求めていた欲求が挫かれるときなのだ。挫かれた欲求は汚辱への欲求につながる——「あれは馬の小便と腐つたわらだ、と彼は考えた。息を吸うといい匂いだ。これで心は落ちつくだろう（八六頁）」この場面は、オーブリ・ミルズとの冒険の場面でステイヴンが「不潔な緑色の水溜りと湿つた牛糞の固まりと湯気立つフスマのかいば桶」のある牛置場に嘔吐を感じる場面と明らかに共鳴して、後の場面でのステイヴンの汚辱による安堵の意味を対照的に浮かびあがらせている。

しかしステイヴンには、汚辱への欲求と嫌悪とが同時に共存しはじめている。自己の野獣的な魂の病気の投影を外界の中に発見するときの彼の衝撃の激しさは、心の中に自己嫌悪を深めるために働くのではなく、彼の魂の孤立を決定的にし、また、外界との共犯者の立場に置かれていることの

自覚から来る嫌悪は、子供時代の終焉をはっきりと彼に告げるのだ。みずからの「あいまいな立場」——「自分自身の權威を怖れる指導者にして、誇り高く、敏感で、猜疑心が強く、自分の生活のうすぎたなさとの狂乱とに対して戦っている(九一頁)」自分の姿、このような自己の内部の腐敗の自覚は、共感への努力のむなしさを悟ったあとではますます汚辱の歡喜へと赴かしめるのみなのだ——

彼は自分の窃かな乱行の恥すべき細目を嘲笑的な氣持で耐え忍び、目を引くありとあらゆるものの姿を辛抱よく穢すことに歡喜した。昼となく夜となく、外界の歪められたさまざまな姿の中を動きまわった。(九九頁)

この外界の歪められたイメージ群の中に身動きもできずにはまりこんで、またしても彷徨をくりかえすとき、メルセデスの姿が彼の心を横切り、弱さと怯懦と未經験とが身から振るい落とされるあの「やさしい予告」が思いかえされる。彼にとって「無益な孤立」から逃れる道は「餌を漁り歩きながらそれを手にすることのできないケモノ」のような、自分と同類の者とともに罪を犯す以外にない。罪の中で汚辱に歡喜しあうその同類の者はむろん女性でなければならない。メルセデスを借りて描かれた「無形の姿」が彼の期待する体験のすべてを包みこみ、未經験と怯懦から脱する方法はすなわち女性との汚辱の体験であることを彼が当然のことと考えるよう

になった如く、暗闇の中から彼の方へあらがいがたく迫ってくる「何か暗い存在」——洪水のように押し寄せてきて心の空洞を充滿させる「不思議な低声でつぶやく存在」——この存在を確認するためには彼は女性の腕の中に抱きかかえられねばならない。その「かぼそく卒倒しそうなもの」を捉えるために通りに向けて伸ばされた彼の両腕の中で、その「かぼそく卒倒しそうなもの」がはつきりと女性の姿をもつとき、かぼそく卒倒しそうに抱きかかえられるのは、実はステイヴン自身なのだ。

このようにして彼が迷いこむ魔窟では、彼の魂を捧げるための祭壇の用意がすでにできていて、汚辱への欲求はいつの間にか宗教的儀式への参加にすりかえられている——「震えが襲い、目が霞んだ。混乱した視界に黄色いガス灯の焰が霧に曇った空に映えて現われ、祭壇の灯のように燃えていた。戸口や灯のついた広場には、何かの儀式のためでもあるかのように、並んで人が集っていた。彼は別な世界に来ていた。何百年もの仮眠から醒めたのだ。(一〇〇頁)」祭壇には灯が燃え、儀式のために人が参集している中で、ステイヴンは「歡喜と解放の涙」を流し、「罪の卒倒よりも暗い」未知の感触の中で変身する。いうまでもなく、ここでの娼婦との接触は肉体的な解決にとどまるものではない。何よりも、娼婦との邂逅のこのあまりにも昂揚された抒情的な——あるいは人によっては抒情的にすぎる故にステイヴンの魂の脆弱についての作者のアイロニーを証明するところの——この描写

の方法が目指しているのは、肉体によって肉体を超えた何物かの解放である。

このような娼婦との接触の描写の方法が、メルセデスやエマとの邂逅と同質の描写方法によってなされていること、つまり、極端に言えば、描写上のいかなる方法においても彼女たちを区別する必要がなかったこと、このことは先に少し触れた通り、『肖像』という小説の中に一貫して流れている女性による解放の主題と重大な関係があることはもちろん、さらに、それはすでに最初の原『肖像』の草稿の中に見えていて、これがいかにジョイスに体質的なものであったかがわかるのだ。原『肖像』の中でも、欲情の解放の場面をジョイスは次のように描いている――

何年も以前、少年の頃、罪の原動力が目の前にひとつの世界を出現させ、彼は前〔女〕のことを意識するようになった。混乱した視界の中に黄色いガス灯が秋の空に映えて現われ、あの紫色の祭壇の前で神秘的に輝き――戸口には何か儀式のためでもあるかのように並んで人が集まり――酒宴と非現実の歡樂の姿がかすかに見え――彼の視線の下で、款待する者のぼんやりとした顔は何百年もの仮眠から醒めるかと思えた……。20

一読して明白なように、原『肖像』から引いたこの部分は、先に引用した『肖像』の部分と用語的に顕著な類似を示

している。これは最初の草稿の中から最終稿まで残った非常に少ない例のひとつである。それだけでもこの部分は注目に価するのであるが、何百年もの仮眠から目覚めるのが、ここでは主人公の「芸術家」ではなく、娼婦とおぼしい「ある款待する者」が彼の視線の下で目覚めるといふ、これまた芸術家のナルシズムとも思えるもの、これを除けば、重要なことは、この部分が初稿の中で現われるコンテクストは、最終稿『肖像』でのこの部分のあり方とそれほどの異同は認められないことである。

すなわち、初稿のこの部分は、明らかにのちのエマとなる女性と思われる女性に対する「献呈の詩」への言及と同じ場所にあられるのであって、「人の中の最もしたわしき者」と呼びかけられる女性というものの単数形の中にあらゆる女性が含まれてしまい、ひとりひとりの女性の区別はまるで問題にならないばかりか、その区別が故意にあいまいにされている様子すら見られる。

* * *

そればかりではない。上の原『肖像』の文のあとに続く部分の用語によって、少なくとも発生的には『肖像』の終末はただちに第四章の終末のあの芸術への「招き」の場面につながることを知ることができる――

……お前は自己を貪り食らう者の苦悩を襲う魔女の如く丁度よいときに人生の穢れなき庭からの使者としてきた。お

前によつて極点に達せしめられた魂のあの豊かさに対して感謝の方法が彼にあったであらうか。

という原「肖像」の文と、さらにこれに続く次の文――

払拭しえない印を押しつけるお前は視覚に明白な恩寵の象徴であつた。連禱によつてお前を譽めたたえねばならぬ。(略)一度の口づけで彼らはともに同体となつて高く跳躍し、唇と目は輝きあふれ、肉体は勝利の堅琴に鳴りひびいたのだ！いま一度、花嫁よ。いま一度、人生を共有するまで。²¹

以上の初稿「肖像」からの引用文と、定稿「肖像」の第四章の終末部の次の文とを比較してみよ――

娘の姿は永遠に彼の魂の中に入りこみ、いかなることばをもつてしても彼の恍惚の聖なる沈黙を破ることはできなかった。女の目が彼を呼び、魂はその呼びかけに躍りあがつた。生き、謬り、敗北し、勝利し、生から生を再創造する！激情の天使、あの現世的な青春と美の天使が、人生の穢れなき庭からの使者として彼に現われ、恍惚の一瞬に過誤と栄光へ通じるあらゆる道の門を彼の前に開け放つて見せたのだつた。進め、いざ！（一七二頁）

「人生の穢れなき庭からの使者」という共通のことばが両方にあるというだけの単純な類似だけではない。ここで「新生」の冒頭部分における「いと稚き天使」とダンテとの邂逅をジョイスが下敷きにしていてと考えることは十分に根拠がある。至高の同調の瞬間、宗教的色彩に彩られた恍惚と栄光と豊かさや勝利とが両方に明白に共通している。

いうまでもないことだが、原「肖像」における「愛するもの」とか「汝、花嫁」とかが、そのまま海辺で「不思議な美しい水鳥に似たもの」に変身するわけではない。「肖像」の中に見られる、宗教的・儀式的なものによつて愛と生の完成を達することへのほとんど祈願ともいうべきものが、最終稿「肖像」では、ひとりの若い女性の姿を借りて芸術への献身の祈願となつているのだ。ここでもジョイスにおける女性の役割は複雑である。「肖像」では、女性の肉体的な役割に対する男性の反応は、それによつてステイヴンの欲望がかきたてられるという形はとらず、彼の欲望の所在が女性を通じて明白になる――つまり、「フィジカルなもの」は「スピリチュアルなもの」の構造を鮮明にするためにひたすら働くのだ。

ステイヴンが海辺の少女を見て「天なる神！」と「瀆神の喜悅」の叫び声を発するのは、きわめて古典的な美神への祈願であり、ここで「心」と「身」の緊張体系は最終的均衡を保つことができる。このようにして、海辺からの呼び声は「彼の魂への生命の呼び声であつて、義務と絶望の世俗の鈍

重な声でもなく、青白い祭壇へと彼を呼びかけたあの非人間的な声でもない（一六九頁）のだ。

聖職への誘いを受けた直後からステイーヴンには、イカロスの如く、あるいはルーシファの如く、墜落の予想がはつきり自覚されている。彼にとって「墜落しないことはあまりに難しいこと」なのだ。墜落への欲求ともいふべきものが彼をしてダイダロスの呼びかけに応えさせる。そしてこの欲求が明瞭に見えてくるために、女性の機能が契機とならなければならなかった。芸術への献身は、同時に芸術への犠牲でもある。ステイーヴンは明らかに、神の恩寵から墜ちることなしに芸術家になることはできないと考えているようだ。献身はかくて異神への犠牲なのである。このことは海で遊ぶ者たちの叫び声——Bous Stephanoumenos ! Bous Stephaneforos!——の中に巧妙に隠されている。ステイーヴンの名を織りこんだこのギリシア語は「花冠をつけた雄牛よ！ 花冠をつけしものよ！」という意味であるらしく、いうまでもなく、花冠とは犠牲にされる雄牛の飾りなのだ。つまり、ここで暗示されていることは、ステイーヴンは芸術にイケニエにされるために父なる伝説の工匠に導かれて飛翔するのだ。

しかも、この海辺の飛翔の原型も初稿「肖像」に見ることができる。芸術家は夏になれば海に向かう。昼間はその海ですら彼の苛立ちを鎮めることができない。水辺を徒渉する者たちの子供らしい、娘らしい髪や服に海の片意地が入りこんでいて、その姿を見ても彼は魅了されない。しかし、「昼が

終りかけるころ、遠くの溜り水に取り残された最後の数人の人影を見守るのは楽しかった。そして夕闇が海の上の灰色の輝きを黒づませていくころ、彼は外に出、浅い水辺で、孤独の聖なる喜びに身を弾ませ、波の動きにあわせ歌うのだった²²と、「肖像」にある。そして『肖像』で、ステイーヴンが「海の上を太陽に向けて飛翔する鷹のような男」を見るのは、この原「肖像」の「孤独の聖なる喜び」を通してであり、その「聖なる喜び」の中で彼は「不思議にも美しい水鳥に似たもの」を見るのである。

* * *

『ステイーヴン・ヒーロー』の主人公は、イタリア語の授業中に、エマが窓の外を通るのを見て教室を飛び出し、彼女に追いつき、追いかけて来た理由を次のように説明するところがある——「いいかね、エマ、窓から見ただけでも君の腰がレインコートの中で動いているのがわかるんだ。この衰頹した都市をひとりの若い女性が誇り高く歩いているのが見えたとわくわくした。（略）窓から君の姿を見つけたとき、ぼくがどう感じたかわかるかい。（略）ぼくは君を、君の体を、両腕に抱きしめたいと思った。君がぼくを両腕に抱いてくれればいいと思ったんだ。それだけだ……それで君を追いかけたいって、そのことを君にいいおうと思った……一晩だけいっしょに生き、そのあとで朝になったらさよならをいって、もう二度と会わないってことを。」²³

もちろん、このような求愛が若い娘に受け入れられるはず

がなく、ステイーヴンはエマにてもなく気狂い扱いをされる。そして、『首を少しうなだれ足ばやに歩き去る女を見つめながら、彼はほとんど融合に近い一瞬を経たあとで、たちまちに、そして永遠に、女の魂と自分の魂とが切り離されていく』のを感じる。だが、ここで問題なのは、このようなステイーヴンの猪突猛進型の求愛の方法がどのような結果を招いたかということではない。この突飛な行動がこの場合この青年の性格づけのひとつの例示として提示されているのは事実であるが、ステイーヴン自身、この奇妙な求愛の瞬間に「ほとんど融合に近い一瞬」を見ていることが問題なのだ。描かれている事件そのものの、さらにその描かれ方自体は、『ヒーロー』という作品にいかにもふさわしく、比較的に即物的で、粗雑で、皮肉である。だが、この「事件」の本質的な部分にはジョイス的な「顕現」^{エピソード}があつて、海辺の少女を見る『肖像』のステイーヴンの行動と類似したひとつの型を見ないわけにはいかない。

一見、これが海辺の抒情的な場面とどのように隔つていようと、あの至高の同調の瞬間はここにも隠されていたことを見落してはならない。『ヒーロー』のステイーヴンにとつて、エマはほとんど売春婦にしかすぎない。エマの肉体の温かさが彼の体内に流れこむように思えるとき、彼は彼女にあたかも売春婦に料金を支払うかのように、ほとんど反射的に金を渡しそうにさへなる。まったく昂揚された意味を加えることなく、これを売春婦との融合を欲求する場面であるとし

てもよい。そうだとすると、『ヒーロー』における女性像と『肖像』における女性像の相違に驚く必要はまったくない。むしろ、初稿の『肖像』と最終稿『肖像』がいかにその底の本質的パターンにおいて類似しているかに驚嘆すべきなのだ。

ジョイスの文学では、「バビロンの娼婦」と「聖女」とは常に別の存在ではなく、このふたつの存在は、たがいに他の存在によつてみずからの存在が証しされる両極なのである。それ故にこそ、第四章は第二章と明瞭な呼応関係をもつことになるのだ。そして、第二章の「解決」が第三章の冒頭の混乱によつてたちまちに否定されることを考えれば、『肖像』全体のクライマックスであることに恐らく異論のありようもないであろう第四章の終結部の音調についてすら、だがその最終的な決着を確信することができようであらう。

われわれは確かに第三章の末尾においてステイーヴンが苦悩の末に達した人生観を笑うことができる——「ホワイト・プディングに卵にソーセージにお茶。人生とは結局はとも単純なものなんだ。それにこれから未来にかけて人生は無限にひらけているのだ。(二四六頁)」と彼は結論する。何という単純さだろう。第三章から結果するものすべてがこの単純さの認識にすぎないのだとすれば、そのような人生の不安定さを読者は疑う必要すらないということになり、もはやここでのステイーヴンの人生観を描くに際して作者の側にはアイロニーすらないことになる。だが、くりかえすまでもな

へ、第四章のために第三章は捨て石とならねばならないのであった。

第四章についてもほぼ同じことがいえる。従つて、最後の第五章は、それまでの四章におけるステイヴンの発展への批判として最も大きな意味をもつことになり、その批判の本質的なものとしてアイロニーを見ることもできるだろう。それ以外に第五章のもつ意味をわれわれに考えつくことができらうか。もしこの小説が四章で完結していたとすれば、一篇の抒情詩として、つまり、この枠内で一個の魂の発展は完結したものとしてみれば、これを読むことができるかもしれない。『肖像』全体の中でくりかえしおこなわれるアクションは、各章が何らかの種類の均衡——つまりジョイス自身の美学の用語を使えば「静」の状態——で終るということである。もしそうだとすれば、第五章の調和は何に對する調和であるか。

ステイヴンがその構築に専念している美学理論は不毛なもの、の偉大なる典型として以外に何の意味があるだろう。彼もそれについて無自覚ではない。所詮、彼は世界の文化の饗宴に「内気な客」として列席するにすぎず、彼が美学理論を作り出す手段として利用している「僧侶の学問」は、紋章学や鷹狩のたわごめいた専門用語ほどにも評価されまいという疑問は彼自身にもある。それは昂揚されたステイヴンの形骸にすぎず、彼の本質的な部分——その部分の成熟のためにこそ彼の発展が發展でありえたはずのもの——それはすで

に頽廢の中に没し去っているのではないか。「ぼくは」——とステイヴンは学監にいう——「ぼくは、その光を借りて自分のために何かを為しとげてしまふまでの間、ぼくが利用でき、ぼくの道標として彼ら（アリストテレスとアキナス）が必要なんです。」だが、いったい、彼の美学理論がその前提であるような「何か」とは何か。

それについての不安は読者のものであると同時に、もちろんステイヴン自身のものである。こうした魂の不幸から解放されるために、彼は第五章でもなお街の中を彷徨しなればならない。第五章全体は少なくとも六種類の對話から——ほとんどそれだけから——成り立っているが、そのうち学監との對話を除けば、すべて屋外で、しかも歩きながら、ときにはダブリンの卑俗にまみれながらおこなわれる。第四章までに支配的であつたほとんどモノログだけで成り立つ描写手法は、最後に來て放棄されたかのように見えるが、そこに充分な意味での對話が成り立っていないのはだれよりもステイヴンが知っていることなのだ。自分だけが周囲から浮き立つて、ダイダロスの飛翔を敢行したとしても、そのいきつく目的地であるところの、大文字ではじまる「芸術」の正体はほとんど把握できていない。出発の直前になつても、ますます明白なのは、飛翔をよびかけ、「力強い抱擁を約束する白い腕」であり、それに応えて翼をふるわせる「昂揚せる恐るべき若者」としての彼の自覚なのである。「昂揚」にかにステイヴンがダイダロスの神話によって身を装お

うとも、脱出を完成させることができるのは彼ではなく、息子のイカロスと同じく彼も墜落しなければならない。だが、いうまでもなく、この小説はみごとにはなやかな飛翔の開始直前で終っている。ここにこの小説全体の不安定の最大の原因がある。むしろ、ジョイスの目的もそこにあつたと考えることもでき、最後の「おお、来たれ、人生よ!」というところで照れてしまふ読者はジョイスの批判を気づかずに来て、

しまった者なのだ。
ジョイスはステイヴンの墜落した場所を描くことを『ユリシーズ』のために保留しておく必要があつた、ということがいいすぎであるならば、ジョイスはこの小説を中絶した音調のままに残しておかざるをえなかつた。そしてそれにもかかわらず『肖像』は完成されている。そこに働いている二重構造の意味については稿を改めねばならない。

註

1. George Harris Healey, ed., *The Dublin Diary of Stanislaus Joyce* (London: Faber and Faber, 1962), p. 25; Stanislaus Joyce, *Recollections of James Joyce by his Brother*, translated from the Italian by Ellsworth Mason (New York: The James Joyce Society, 1950), p. 22; cf. Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, edited with an introduction and notes by Richard Ellmann (New York: The Viking Press, 1958), pp. 242—243, and Richard Ellmann, *James Joyce* (New York: Oxford University Press, 1959), pp. 149—154.
2. W. K. Magee ("John Eglington"), *Irish Literary Portraits*, reprinted in *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the raw materials for 'A Portrait of the Artist as a Young Man'*, edited by Robert Scholes and Richard M. Kain, (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1965), p. 200.
3. S. Joyce, *Recollections*, p. 22.
4. S. Joyce, *The Dublin Diary*, p. 25.
5. エルマンによれば1906年春、25章を書き、それ以後はジョイスも元気をなくしてしまつたという。(Ellmann, p. 231) また、1906年7月から1907年3月までのローマ滞在中は原稿を書いていない。トリエステへ帰って *The Dead* を書き、そのあと *Stephen Hero* の改作にとりかかる。(Ellmann, p. 274)
6. Ellmann, *James Joyce*, pp. 364—365.
7. John J. Slocum and Herbert Cahoon, *A Bibliography of James Joyce* (London: Rupert Hart-Davis, 1953), E. 3. a, (p. 135).
8. Printed in *The Workshop of Daedalus*, pp. 60—68.

9. 初版は1944年。その後米国版 (New York: New Directions) は1955年、英国版 (London: Jonathan Cape) は1956年に新発見の原稿を加えて改訂版を出した。さらにその後発見された断片は Marvin Magalaner, ed., *A James Joyce Miscellany: Second Series* (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1959), pp. 3—8.

10. *The Workshop*, p. 60.

11. *The Workshop*, pp. 63—64.

12. Harry Levin, *James Joyce: a critical introduction* (Faber and Faber, 1947), p. 39.

13. *Stephen Hero* (Jonathan Cape, 1950), p. 155.

14. Ellmann, *James Joyce*, p. 149.

15. Printed in Ellmann, pp. 152—153. ただし *The Dublin Diary* にはこの部分がない。

16. Letter to Grant Richards (13 March 1906), Richard Ellmann, ed., *Letters of James Joyce* (Faber and Faber, 1966), vol. II, p. 132.

17. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, eds., *The Critical Writings of James Joyce* (Faber and Faber, 1959), p. 145.

18. *The Workshop*, pp. 11—51.

19. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: The Viking Press, 1964, "the definitive text"), p. 66. 以下引用はこの版から。

20. *The Workshop*, p. 65.

21. *The Workshop*, p. 66.

22. *The Workshop*, p. 65.

23. *Stephen Hero*, pp. 176—177.