

## モダニズムのアレゴリー

中山徹

カントの崇高論には、相反する二つの原理が働いている。われわれはわれわれの経験的な表象能力を超えた、構想力をその限界まで緊張させる自然を前にしたとき、それを超感性的な理念の表示と思ひ込み、ある種の高揚感を覚えることがある。カントはそのような思ひ込みを生じさせる対象を崇高なものと呼んだ。崇高はその意味で「理念の描出」である。その一方で彼の崇高論には、ポール・ド・マン (Paul de Man) が強調したように、そうした「ロマン主義的な崇高」にあらがう側面がある。カントは、たとえば大洋を崇高と呼ぶ場合には「詩人が行うように、大洋をたんに外観の示すところにしたがってみなければならぬ」(「美感的反省的判断の解明に対する一般の注解」) といっている。これは「理念の描出」はもとよりあらゆる

類の表象機能を解除する要請である。ド・マンはこれをカントの「形式主義」あるいは「唯物論」と呼んでいる。「現に見るがままに世界を眺めるカントのまなざしは、指示作用や記号現象といった概念をいっさい考慮しない、絶対的で徹底的な形式主義なのである。〔……〕崇高の力学において美的判断力に生命を吹き込む徹底的な形式主義というのは、いわゆる唯物論のことなのである」(Aesthetic Ideology 128)。

ここで注意すべきは、カントにとって詩人はこの「唯物論」だけを実践するのではない、ということである。ド・マンはまったく触れていないが、詩人はそれとは逆に「理念の描出」に資する活動もする。「詩人は、聖人の住む天国、地獄、永遠、天地創造などの不可視の存在者の理性諸理念をあえて感性化し

ようにする。あるいはまた、経験のうちでたしかに実例が見出されるもの、たとえば死、嫉妬、あらゆる悪徳、同じく愛、名声なども経験の制限を超えて、最大のものを達成した理性の前に張り合おうとする構想力を介して、自然のうちには実例が見出されない完璧さのうちであえて感性化しようとする。また、美感的諸理念の能力が最大限に示されうるのは、本来この詩芸術のうちである。しかしこの能力は、それだけとしてみれば、もともと一つの才能（構想力の）にすぎないのである」（第四九節）。理念は定義上感性化できない。では、詩人にはなぜそれができるのか。カントは、「理念には適合して直観が与えられることはまったくできない」が「理性のみが考えうるだけで、感性的直観はそれに適合できない概念の根底にある種の直観が置かれる」（第五九節）ことを認めている。カントはそのような直観を象徴と呼んだ。カントのいう象徴は概念と直観とのあいだの感性的、知覚的な類似性に基づくものではない。象徴においては、ある概念に関する「反省の形式」とある直観に関する「反省の形式」とが合致するのである。これは理性理念と美感的理念の関係にもいえる。ドゥルーズの卓抜なパラフレーズを借りれば、理性理念は「いかなる直観も適合できないような概念」であり、美感的理念は「いかなる概念も適合できないような直観」である（一一五）。カントが「美感的理念は、理性

理念の対応物である」（第四九節）というのは、それぞれの定義にみられる「反省の形式」のあいだにこうした類似関係が成りたつからである。詩人が理性理念を感性化しうるのは、詩人がこうした象徴としての美感的理念を産出する「構想力の才能」に恵まれているからである。

カントのいう詩人はたんに「理念の描出」をするのではないし、たんに「現に見るがままに世界を眺める」のでもない。カントは詩人に二つのタイプがあるといっているのではない。この二つの営為はともに詩人の行うことなのである。だとすれば、詩人は一方で美感的理念を産出しつつ他方でそれを解消する、自己批判的な実践の担い手ということになる。ド・マンは「あらゆるテクストの範型はひとつの比喩形象 a figure（あるいは比喩形象の体系）とその脱構築から成りたつたもの」（*Allegories* 205）といった。そうであるなら、カントのいう詩人が書くテクスト以上に、この範型を具現するものはないだろう。

フレドリック・ジェイムソン（Fredric Jameson）は一九八一年に書かれたハンズリユルゲン・ジーバーベルク論のなかで、モダニズムとポストモダニズムの「本質的差異」を芸術とそれが主張する「真理内容」との関係という視点から説明している。

古典的モダニズムは宗教によって担われなくなった場や機能

をわがものと主張し、依然として、芸術作品を通じて作品の何らかの真正なヴィジョンが内在的に表現されるという信念から、美的印象を喚起する力を引き出している。ジーバールクの映画はこの古典的な、いまや古風ともいえる意味でモダニズム的である。しかしゴダールの映画は、みずからをただのテクストとして、つまり真理内容をもたない表象、その意味で純粋な表層あるいは表面でしかない表象の生産過程としてとらえている点で、断固としてポストモダニズム的である。この信念こそゴダール映画の再帰性のものであり、つまりは、あらゆる表象の拘束力と絶対的地位を破壊するために表象を表象に反して使おうとするその決意のもとである。

もし古典的モダニズムを宗教の世俗的な代替物として理解するならば、古典的モダニズムが表象の問題を定式化する際に、表象を「形象化(figuration)」として、文字と精神の弁証法として、他の表象不可能な真理を具体化し表現し伝達する「絵画言語」として定義する宗教的用語を取り入れるのは、もはや驚きではない。この用語法が属する神学的伝統にとって問題となるのは、形象化の「適切な」使用であり、また、内面の精神が忘却され歴史の中で失われてしまう外面性へと形象化が固定され客体化される危険性である。(“In the destructive element immerse” 75)

ジェイムソンはモダニズムにおける表象の問題を宗教とのアナロジーによって説明しているが、わたしの考えでは彼が暗に依拠しているのはカントである。「表象不可能な真理」の表象というモダニズムの逆説は、感性化不可能な理性理念の感性化という美感的理念の逆説を言い換えたものである。こうした表象の要請には、先に述べたように象徴をもって応えるしかない。要するに、ジェイムソンのいう「真理内容」の「形象化」は理性理念の象徴化のことなのである。宗教的意味あいの濃い「精神(Spirit)」に関する言及もカントと矛盾するものではない。それはカントが強調したことでもあったのだから。神学的伝統およびその後釜に座るモダニズムにおいて、表象から「精神」が失われることが問題視されるのだとして、それはどのように保持されるのか。答えはすでに出ている。表象は美感的理念でなければならぬ。カントは、芸術作品のなかには芸術としての体裁を具えていても「精神を欠いた」ものがある、といっている。カントのいう「精神」は、構想力がもつ「美感的諸理念を描出する能力」を意味する。表象の場で「文字と精神の弁証法」なるものが生まれるのは、この能力のためである。「一言で言えば、美感的理念とは、ある与えられた概念に連れ添えられた構想力の表象である。この表象は、構想力の自由な使用で

は部分表象のおびただしい多様と結合しているため、この多様に対して、限定された概念を表示する表現は見出されることができないほどである。それゆえ構想力のこの表象は、ある概念に名づけがたい多くのものを付け加えて考えさせるのであり、この名づけがたいものの感情が認識諸能力を活気づけ、たんなる文字としての言語と精神とを結びつけるのである」(第四九節)。

先に引用したジェイムソンのジーバーベルク論の一節でもうひとつ興味深いところは、「ロマン主義的」象徴だけでなく形式主義的「唯物論」にも相当するものが表象のレベルで論じられている点である。「『唯物論的な』詩人の言語には」とド・マンはいう、「ミメシスや反省がともなっているわけでは決してない。それどころか、感覚経験と知性(悟性 *intellektuell*)とを〔……〕連結するような意味での知覚すらともなっていない」(Aesthetic Ideology 128)。「反省」がなければ、「反省の形式」はありえない。「反省の形式」がなければ、その形式間の類似関係も、それに基づく象徴(理性理念の形象化)もありえない。同じことは、ジェイムソンが「ポストモダニズム的な」と呼ぶゴダール映画にもいえる。「真理内容をもたない表象」とは理性理念を感性化しない表象、美感的理念になりえない表象のことである。映画というテクストを「純粋な表層」

とみなすことは、「大洋をたんに外観の示すところにしたがってみる」ことに対応している。

カントの崇高論の二つの側面によるモダニズムとポストモダニズムの差異の構造化は、ジェイムソン自身によってさらに強化されている。彼はジーバーベルク論の十年後に書かれた「モダニズムと帝国主義」のなかで、カントの崇高論に(今度は明示的に)依拠しながら、モダニズム小説の「スタイル」の問題を帝国主義という歴史的条件から考察している。崇高は現象(感覚経験の領域)の彼方(ヌーメノン、物自体)や構想力によって総括できない現象の全体を理念として思い描く理性の欲求から生まれる。このことを帝国主義という歴史的文脈にそっていえば、こうなるだろう。理性は帝国という想像を超えた広漠たる空間あるいは英国本国の生活にとってヌーメナルな外部(「植民地の人々」)を表象することを要求する、と。モダニズム小説は表象システムの限界を超えたこの要求に応えようとする。そしてそこからモダニズムのスタイルが生まれる。ジェイムソンはE・M・フォースターの『ハワーズ・エンド』における「カント的崇高」を惹起する客体、「無限」という理念を演出する「グレート・ノース・ロード」を例にとりながら、その原理をこう説明する。「表象および認識地図そのものは「全体性への意志」に支配されているので、そうした限界は表象シ

システムへと折り返されねばならない。そのシステムはそうした限界をあるイメージ、無限としてのグレート・ノース・ロードというイメージによって刻印する。かくして新たな空間的言語——モダニストの「スタイル」——が表象不可能な全体性〔……〕のしるしおよび代理物となる」(『Modernism and Imperialism』163)。ジェイムソンはこの議論の帰結として、帝国モダニズム(フォースター、ヴァージニア・ウルフ)と植民地モダニズム(ジェイムズ・ジョイス)の差異を、後者における「全体性への意志」の不在という視点からとらえている。ジョイス文学の舞台ダブリンは、植民地の都市である以上、帝都ロンドンとは違い、原理的に現象の彼方(物自体)としての帝国主義をもたない。ジェイムソンの考えでは、それゆえ『ユリシーズ』(一九二二年)にはモダニズムの「スタイル」を規定する「空間の詩」が欠けることになる。『ユリシーズ』において空間は象徴化されなくとも閉じられ、意味を得られる。空間は植民地という状況下にあるため客観的に閉じられているからである。詩とスタイルの不在というジョイスの言語の特性がここから生まれる」(165)<sup>[1]</sup>。

ここでわれわれは再度「ロマン主義的な崇高」と同型の逆説(モダニズムは表象不可能な理念を表象する)を手している。ジェイムソンは結局こういっているに等しい。帝国主義は一種

の理性理念であり、モダニズムのスタイルはその「対応物」としての美感的理念である、ゆえにこの理性理念を欠くジョイスの言語は必然的に美感的理念を欠くのだ、と。そうなると、ジョイスをモダニストとみなすのは問題だろう。実際ジェイムソンはジョイスにスタイルが欠けている理由を説明するなかで、ジョイスをモダニズムではなくポストモダニズムの側に位置づける。

ひとつには、フォースターに見られる空間の詩に相当するものが『ユリシーズ』にはないからである。〔……〕様式化されたモダンなものへと発展していく個人的スタイルは、初期ジョイスのなかに見出せるし、ウォルター・ペイターのマンネリズムの痕跡を通じて特定できるかもしれない。そうしたもののうち『ユリシーズ』において生き残っているのは、重要な意味をもつ副詞の意識的な配置だけである。それ以外の点では、何らかの絶対的主体のカテゴリーとしてのスタイルはここでは消滅している。ジョイスにおいて顕著な言葉遊びと言語実験はむしろ、あらゆる視点の彼方にある、非個人的な文の接合および文のヴァリエーションとしてとらえるべきである〔……〕。それゆえわれわれは(革命的生産様式の場合と同様に)ジョイスはモダンなもの段階を飛び越えて完

全なポストモダニズムに達するという認識を折にふれい  
ことになる。〈太陽神の牛〉における文体のバスターシユは  
文体というカテゴリー自体の信用を失墜させるだけでなく、  
英文学の文体、帝国の占領軍の文体を列挙してみせる。

(“Modernism and Imperialism” 165)

先の古典的モダニズム／ポストモダニズムの差異をめぐる議論  
との対応関係は明らかである。フォースターの『ハワーズ・エ  
ンド』がジーバールベルクの映画に相当するとすれば、ジョイス  
の『ユリシーズ』はゴダールの映画に相当する。

しかし、この議論はある問題をかかえている。モダニズム／  
ポストモダニズムは原理的差異であると同時に時代区分でもあ  
る。ジェイムソンは（そしてわれわれも）ジョイスをモダニズ  
ムの代表格とみなしている。するとポストモダニズムはすでに  
モダニズムのなかに胚胎されていることになる。では、前者の  
概念はなぜ必要なのか。ジェイムソンは答える。「〔……〕時代  
間に根本的断絶が置かれるのは、ある時代の内容が完全に変化  
してしまふからではなく、むしろ既存の諸要素のいくつかが再  
編成されることによる〔……〕。すなわち、以前の時代あるい  
はシステムにおいては従属的であった特性が、今や支配的な特  
性となったり、また以前支配的であったものが二次的なものに

なったりすることによるのである」（“Postmodernism and  
Consumer Society” 142）。ジェイムソンはさらにこの「再編  
成」を資本主義の帝国主義段階から多国籍資本主義段階への発  
展という視点から考察することになるのだが、ともあれこの考  
え方にしたがえば、ジョイスにみられるバスターシユのような  
ポストモダニズムの特性は、モダニズム期にあっては「二次的  
な」ものとなる。では、モダニズムの「支配的な特性」のほう  
はジョイスに十全にそなわっているのか。ジェイムソンのいい  
方はあいまいである。彼は『ユリシーズ』以前の「初期ジョイ  
ス」にスタイルを認めているが、それを「マンネリズム」と呼  
んでいる。これはカント的にいえば、初期ジョイスは芸術の体  
裁（ペイターの美文）をそなえつつも「精神」を欠いている、  
という意味にもとれる。ジェイムソンの議論はジレンマに陥っ  
ているようにみえる。ここでは、ジョイスはポストモダニズム  
の特性を明確にもつが、時代区分としてはポストモダニズムに  
入れられない。その一方で、ジョイスは時代区分としてはモダ  
ニズムに入れざるをえないが、モダニズムの特性を積極的にも  
たないのである。

わたしはこのアポリアに対する応答として、「初期ジョイス」  
には「マンネリズム」とは異質の（ジェイムソンの意味で）  
真正なモダニズムが見出せると主張するつもりである。だが、

それによってジョイスが原理的にも時代区分的にもモダニズムにおさまるといいたいのではない。「ジョイスは完全なポストモダニズムに達する」という判断に異論はないからである。ただしこの判断が時代区分的な概念からは絶対に出てこないものである以上、ジョイスにおけるモダニズムとポストモダニズムの共存、あるいは前者から後者への移行は、歴史的というより原理的に説明されねばならない。説明の糸口はジョイスのモダニズムに逆説的に胚胎された脱モダニズム的な運動にある。わたしはこの運動を、ド・マンのひそみにならない、モダニズムの「アレゴリー」としてとらえることになるだろう。

「初期ジョイス」とは実質的には短編集『ダブリンの市民』（一九一四年）と小説『若き日の芸術家の肖像』（一九一六年）を指すと思われるが、後者におけるモダニズム的「形象化」の問題をめぐっては「自由」という理念の象徴化とその不可能性という視点からすでに別稿で論じているので（象徴の狡知）、ここでは前者の掉尾を飾る「死者たち」（『The Dead』）の「批評家としての急所」（Scholes and Litz 291）と呼ばれる終結部に焦点を当てることにする。というのも、そこではまさに「客観的に閉じられて」いない非感性的な空間が象徴化されているからである。物語は以下のように進行する。ゲイブリエ

ル・コンロイと妻グレタは叔母姉妹の主催する晩餐会にやって来る。一連の平凡な出来事のとでゲイブリエルにエビファニー的な瞬間が訪れる。グレタは晩餐会の終了後、一階への階段を降りる途中、二階から聞こえてくる歌声に耳を傾ける。夫は思う。「暗がりの階段に立ち、遠くの音楽に耳を傾けている女はいったい何の象徴だろう。もし自分が画家だったら、その姿の彼女を描くだろう」（152頁）。だが、この夜二人が宿泊するホテルの部屋の場面では、グレタがこのときフュアリーという十七歳で死んだ「ガス工場で働く男の子」（147頁）を思い出していたことが判明する。夫は屈辱を感じる。自分が妻との思い出に満たされているいまこのとき、妻は自分を別の男と比較しているのだ、と。これがきっかけとなって夫は死をめぐる内省に入っていく。終結部では彼の意識が自由間接話法を通じて描出される。

〔妻に対する寛容の〕涙は目の中でさらにあふれ、自分が片隅の暗がりの中で若い男の姿が雨の雫の滴る木の下に立っている情景を目にしている、と想像してみる。他の者の姿も近くにある。自分の魂は大勢の死者たちの群がるあの領域に近づいている。その気まぐれに揺らめいている存在を意識したが、それを理解することはできない。自分の正体も灰色の得

体の知れない世界に消え失せていこうとしている。これらの死者たちがかつて築きあげ、暮らしていた堅固な世界そのものが、溶けて縮んでゆく。

窓ガラスを軽くたたいた音が二、三聞こえ、彼は窓のほうへ目をやった。ふたたび雪が降りだしていた。彼は眠そうな眼ざしで銀や黒の雪片が街灯の明かりを背景にして斜めに降るのを眺めた。自分も西への旅に出る時が来た。まさしく、新聞の通りだ。雪はアイルランドじゅうに降っている。暗い中央平原の各地にも、木の生えていない丘陵にも降り、アレンの沼地にもやさしく降り、さらに西では、暗く騒ぎ立てるシヤノン川の波にもやさしく降っている。またマイケル・フェアリーが埋葬されている、丘の上の淋しい教会墓地の至る所にも降っている。歪んだ十字架や墓石の上に、小さな門の槍の先にも、不毛な茨の上にも厚く降り積もっている。彼の魂はゆっくりと知覚を失っていった。雪が宇宙にかすかに降っている音が聞こえる。最後の時の到来のように、生者たちと死者たちすべての上に降っている、かすかな音が聞こえる。

(1592-1615)

この一節をめぐる解釈は基本的に二つの陣営に分裂してきたことが指摘されている。一方には、これをゲイブリエルが「無

に帰する」場面としてとらえる批評家がいる。彼らにとって主人公の「個性」は「アイルランドの全身麻痺を象徴化する雪のなかで失われる」。他方には、この部分に「麻痺」の乗り越えを読みとる批評家がいる。彼らにとって主人公は「自己認識」を得て「人類全体に対する無私の意識」に到達する (Scholtes and Lieb 2010)。つまり問題となるのは、主人公が「ダブリンという不毛で麻痺した世界から逃れられるかどうか、ナルシズムの閉域に閉じ込められたままなのかどうか」(Schwartz 77) ということである。この解釈の二律背反——主人公は麻痺を超越しているというテーゼと、彼は麻痺に陥っているというアンチテーゼ——は、質的に異なる二つの空間によって構成されている。テーゼは人類全体という普遍的空間に、アンチテーゼはアイルランドという特殊な空間にかかわる。終結部には確かにこうした二項対立が機能している。ここでは普遍的空間が「得体の知れない世界」という超感性的な空間として導入されるのに対し、特殊な空間がアイルランドのいくつかの具体的な地名と、知覚可能なイメージであるその空間をおおう雪とを通じて喚起されている。この二つの空間はしかし、たんに並置されているのではない。両者はむしろ重ねあわされている。そうでなければ、二律背反(超越かつ麻痺、普遍かつ特殊)はそもそも発生しないだろう。問題は、この重ねあわせがいかに成立し

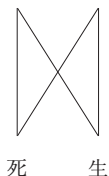


ているかである。

「得体の知れない世界」とアイルランド全域に降る雪とのあいだには、「反省の形式」における類比関係が成立していないだろうか。「得体の知れない世界」は死だけでなく生とも結びつく。主人公が「大勢の死者が群がるあの領域」に近づきかけとなった、雨のなかに立つ「若い男」は、明らかに生者の姿をしている。同様に雪は「生者たちと死者たちすべての上に降っている」、つまり生と死の両方に結びついている。要するに、雪の世界は「得体の知れない世界」のカント的な意味での象徴なのである。この類比関係を整理すれば、以下のような交差配列 (chiasmus) の体系が得られる。

得体の知れない世界

アイルランド全域に降る雪



この体系が二律背反のもととなるカント的象徴を生み出すほどに十全に機能するためには、その基盤である「反省の形式」がそれにふさわしい強度をもつ必要がある。これは、交差配列を構成する二項間のつながりが恣意的ではなく必然的でないければならない、ということである。では、その必然性はどのような

に確保されているのか。「生—雪—死」の連関のほうは比較的わかりやすい。自然現象である雪は降る場所をえり分けない。雪は生者の場所にも死者の場所 (墓地) にも等しく降る。生と死の連関はこの自然現象の性質によって必然的なものになる。一方、「生—得体の知れない世界—死」の連関において鍵となるのは、この世界の住民である「若い男」フェアリーである。この男は生とも死とも必然的に結びつき、なおかつ超感性的な性質を帯びなければならない。この条件はどのようにして満たされるのか。ここにおいてフェアリーが「ガス工場」労働者であるという設定が、きわめて重要な役割を果たすことになる。

「ガス工場」での労働は具体的な生産活動に従事する生者のイメージを喚起するが、その一方で彼を必然的に死者として規定してしまう。『ダブリンの市民』のほとんどの版の注釈で説明されているように、当時のガス工場は石炭から光熱用のガスを精製する場所であり、不潔で空気汚染がひどかった。実際フェアリーは「肺病か何か」(TB) を患っていた。要するに、「ガス工場」労働は人々の生を支える生産活動であると同時に死の労働でもあったのだ。そしてこれはフェアリー自身を「得体の知れない」触知不可能な *impalpable* 存在にする設定でもある。中産階級の日常のひとつまを描いた「死者たち」において、産業労働者が物語に入り込む余地はない。『ダブリンの市民』

所収の他の短編はもとより『ユリシーズ』においても、産業労働者は間接的に言及されることはあっても登場人物としては出てこない。ジョイス作品における産業労働者は感覚経験の外部に置かれている。それはただ純粋に思惟されるだけのもの、帝国モダニズムにとっての植民地の人々のように現象の彼方にある物自体のようなものである。

以上の点をふまえたとき、「死者たち」の終結部は古典的モダニズムの模範のようにみえてくる。「得体の知れない世界」は理性理念であり、アイルランド全域に降る雪はそれを形象化する美感的理念である。そして「得体の知れない世界」に住まう生ける死者／死せる生者、直接提示されないもののジョイスの物語空間（中産階級の日常、ダブリンという都市）を物質的に支える産業労働者の存在は、この形象化に「精神」を与える「真理内容」として機能する。頭韻と交差対句を駆使した末尾の技巧的な文（*This soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.*）が、芸術的散文の体裁を具えただけの「マンネリズム」になるのをまぬがれているとすれば、それはひとつには、この文および雪の描写全体がこの表象不可能な「真理内容」を具体化する「絵画言語」として読みうるからだろう。

だが、ここでひとつの逆説が出てくる。カントのいう象徴は類比を通じて理念の「根底に置かれた」直観であって、理念に「適合した」直観ではない。それゆえ象徴とはつねに無根拠で不可能な直観的表示、直観的表示の失敗なのである。だとすれば、理念の象徴は、真正なものである限り、象徴の不可能性の象徴とならざるをえない。（表象の限界が表象自体へと折り返され、イメージとして刻印されるというジェイムソンの主張は、このことをいっている。）実際これは「死者たち」の終結部で起こっていることではないか。

すでにふれたように、美感的理念は「構想力の才能」から生まれる。カントは一般的な認識における構想力と美感的理念の産出におけるそれとの差異をこう説明している。「構想力は認識のために使用される際は、悟性の強制と悟性の概念に適合すべき制限とに服しているが、これに反して、美感的意図では構想力は自由であり、これは、概念とのあの一致を超えて、さらに内容豊かな未発展の素材を巧まず悟性に提供するためである」（第四九節）。理性理念は「いかなる直観も適合できない概念」なのだから、それにあえて直観を与えようとすれば、構想力は直観と概念とのあいだの類比を独自に生み出さねばならない（モダニズムのスタイルはその結果である）。構想力が「自由」でなければならないのは、そのためである。では、これは

「死者たち」の終結部にもあてはまるのか。「まさしく、新聞の通りだ。雪はアイルランドじゅうに降っている (Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland)」という個所に注目しよう。これを訳者もそうしているように、ゲイブリエルの意識を描出した自由間接話法の文として読めば——口語的な印象を与える *Yes* はそれを正当化する——ここからは次のようなことが読み取れる。ゲイブリエルはアイルランド全域で雪が降るといふ予報を新聞で読んだ。そしてそのとおり雪が降った (彼はそれを経験した)。ゆえに彼は「新聞は正しい」と判断した、と。そうであるなら、アイルランド全域に降る雪というイメージは「自由な」構想力の生み出した直観とはいえなくなる。「新聞は正しい」というのは、予報の言葉と自分の感覚経験とが合致しているという「認識」である。このとき構想力は言葉の支配のもとで直観と言葉とを一致させるべく、ただ複数の直観を総合しているにすぎない。雪の降る地域が羅列される部分はそのように読み直される。あるいは、こゝもいえる。ここでは「予報が雪であった、だから雪が降った」という認識が働いている、つまり原因という悟性概念が知覚に付け加えられているのだ、と。

さらに、ここでの構想力のあり方はここでの前提——この認識の主体はゲイブリエルという個人である——と矛盾をきたし

ている。アイルランド全域に降る雪を見るというのは個人の感覚経験としてはありえない。神でもなければ、アイルランド全域を一挙にとらえる視覚をもつのは不可能だからである。前半の文が *Yes* の意味作用を通じてこの経験を個人的レベルにつなぎとめるとすれば、後半の文はそれを超個人的レベルに引き上げる。両者を分かつコロンは、このギャップあるいは不可能な移行を示す物質的痕跡といってもよい。つまりここでは、ド・マンのいう「唯物論的な」詩的言語の場合と同様に、感覚経験と知性 (悟性) が連結されていないのである。

こうして「まさしく……」という個所のもつ脱構築的な機能が明らかになる。その個所はアイルランドを覆う雪という象徴的イメージの構築を可能にするが、同時にこの雪から美感的理念としての資格を奪うのである。カント的象徴にみえたものは一個人の視覚には還元できない、それゆえ個人的な感情の反映とみなすことなどできない、たんなる雪の光景に変わる。比喩論的な術語を用いていえば、ここでは構想力の美感的使用にもとづく言語の修辭的 (隱喩的) 使用 (象徴としての雪) が、構想力の認識的使用にもとづく言語の字義的使用 (自然現象としての雪) にとって代わられるのだ。にもかかわらず、名だたる批評家たちがこの雪をゲイブリエル個人の心理と結びつけた何らかの理念の象徴とみなしてきたのには驚かざるをえない。彼

らにとつて雪は、人類という自我を超えた世界への主人公の逃避 (Allen Tate) 条件づけられたものからの超絶 (Kenneth Burke) 死と生 (William York Tindall) 死者と生者の心の通ら合ふ (Richard Ellmann) 死に瀕した都市ダブリン (Charles Peake) 主人公の死への欲望 (Hugh Kenner) 等々を表す、カント的というよりごくナイヴな意味での象徴であった (Schwarz 80-81 を参照)。

「死者たち」の終結部では、このようにモダニズム的な形象化が志向されると同時に否定されている。だが、われわれの読みはここで結論に達したわけではない。「死者たち」というテキストの象徴機能は完全に解消されたとはいえないからである。たしかにこのテキストは、産業労働者という存在が提喻的に表す「得体の知れない世界」、つまりひとつの表象不可能な「真理内容」を形象化することに失敗する。しかし、テキストはほかならぬこの失敗を通じて、この「真理内容」の表象不可能性そのものを形象化しているともいえるのである。ある「真理内容」の表象不可能性もまたひとつの表象不可能な「真理内容」であるとするなら、このテキストは再度、それが疑問に付したはずの象徴としての資格を回復するだろう。だが、この象徴も美感的理念であらねばならない以上、自由な構想力の使用を前提とせざるをえない。とすれば、それはここでの構想力の裏切

り (その認識的使用) によってふたたび脱構築されることになる。

結局われわれはこのテキストを読むことができない。ましてやこの一節がモダニズムを否定しているのか肯定しているのかを決定できない。なにしろわれわれは、ここでの言語使用が字義的であるか隠喩的であるかさえ決定できないのだから。このテキストが確実に語っているといえることがあるとすれば、それはこの読むことの不可能性だけだろう。それゆえに「死者たち」はモダニズムの否定でも肯定でもなく、ド・マンの用語法に従って、モダニズムの「アレゴリー」とみなされるべきである。

あらゆるテキストの範型はひとつの比喩形象 (あるいは比喩形象の体系) とその脱構築から成りたっている。だが、このモデルは最終的な読みによって閉じられる可能性がないため、今度はそれが、先行する語りの読解不可能性を物語る、代補的な比喩形象の積み重ねを生むことになる。比喩形象として最終的にはつねに隠喩に焦点をあてた最初の脱構築的な物語と区別して、われわれはそうした物語を二次的 (あるいは三次的) アレゴリーと呼ぶことができる。比喩論的物語が〔……〕命名することの失敗を語るのに対し、アレゴリーの

物語は読むことの失敗を語る。両者の違いは程度の違いにすぎず、アレゴリーが比喻形象を消去することはない。アレゴリーはつねに隠喩のアレゴリーであり、さればこそ、つねに読むことの不可能性のアレゴリーなのである。(Allegories 205)

こうしてアレゴリー化されたテキストはわれわれを永遠に無知の状態に置く。モダニズムは表象不可能な理性理念の表象という困難な使命を引き受け、そこからスタイルという美感的理念を生み出すが、その先にはさらに象徴からアレゴリーへの移行という苦境が待っているのである。

では、ポストモダニズムとはこのモダニズムの苦境からの解放なのだろうか。それはむしろモダニズムのアレゴリー化によって出来るものではないだろうか。ジェイムソンはゴダールの映画を念頭に、ポストモダニズム的な表象を「真理内容をもたない」「純粹な表層」と規定していた。これは「アレゴリーの物語」にもあてはまる。なぜならアレゴリー化したテキストが語っているのは、みずからの読解不可能性についてであり、テキスト外にある「真理内容」は何であれ、このテキストの自己関係的、再帰的な運動のなかで消失してしまうからである。そしてここでは、ジェイムソンがポストモダニズムとアレゴリ

ーの共通性を示すかのように、「純粹な表層」としてのテキストと、表象の「再帰性」および脱構築（表象の反表象的な使用）とを結び付けていたことも銘記しておくべきだろう。

ポストモダニズムをモダニズムのアレゴリーとしてとらえたとき、両者の差異を時代区分として語ることはもはやできなくなる。そのような語りは、ジョイスを通じて露呈される、両者の原理的差異と時代区分的差異との矛盾（通約不可能性）を隠蔽するものであり、またアレゴリーの苦境からのまやかしの逃避となるだろう。だからといって、それでは文学史が不可能になるのではないかと憂慮する必要はない。なぜならテキストを読むことなしにはけっして浮かび上がらないこの原理的差異に固執することこそ、よき文学史への近道かもしれないからである。「人間は文学同様に自分の存在様式を疑問に付すことのできる存在として定義できるのだから、文学史は実のところ歴史一般にとつての範型となりうる」ということをふまえてつ、ド・マンはこう主張している。「よき文学史家になるためには、われわれが通常文学史と呼んでいるものが文学とはほとんどあるいはまったく関係がないということ、そして文学の解釈と呼ばれるもの——ただしよい解釈の場合にかぎる——が実際には文学史であるということを経験に銘じなければならぬ」(Blindness 165)。

(1) この段落の記述の一部は原著『ジョイスの反美学』の第九章からとられている。  
 (2) James Joyce の *Dubliners* の翻訳はジェイムズ・ジョイス『ダブリンの市民』(結城英雄訳・岩波書店、二〇〇四年)に依拠している。

引用に際しては原書における短編ごとの行番号を括弧内に示す。  
 (3) 「死者たち」をめぐるとこの記述は、二〇一九年に『英文学と映画』という題で三修社から刊行される予定の論集に寄稿した論文

から、字句を変更したうえでとられている。この論文はジョン・ビューストン監督による同作品の翻案を中心に分析したものであり、本稿とは視点もテーマもまったく異なっている。

## 参考文献

- (引用に際し邦訳文献を参照した場合は、それを併記しない。)
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*. Ed. Andrzej Warminski. Minneapolis: U of Minnesota P, 1966. [ホーナー・マン『美学的イデオロギー』上野成利訳、平足社、二〇〇五年]。  
 ———. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979.  
 ———. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd Ed. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.  
 Jameson, Fredric. "In the destructive element immersed: Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution." *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1992. 63-81.
- . "Modernism and Imperialism." *The Modernist Papers*. New York: Verso, 2007. 152-69.  
 ———. "Postmodernism and Consumer Society." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. New York: The New, 1988. 145-54. [トモユリヤン・シホートマン「ポストモダニズムと消費社会」(アンル・フォスター編『反美学——ポストモダンの諸相』室井尚、吉岡洋訳、勁草書房、一九八七年、一九九一—二〇〇〇頁)。  
 Joyce, James. "The Dead." 1914. *Dubliners: Authoritative Text, Contexts, Criticism*. Ed. Margot Norris. New York: W. W. Norton, 2006. 151-194.  
 Scholes, Robert, and A. Walton Litz. "Editors' Introduction to Criticism Selection." James Joyce. *Dubliners: Text, Criticism, and Notes*. 1967. Eds. R. Scholes and A. W. Litz. New York: Penguin, 1996. 289-91.  
 Schwarz, Daniel R. "A Critical History of 'The Dead.'" James Joyce. *The Dead: Complete, Authoritative Text with Biological and Historical Contexts, Critical History, and Essays From Five Contemporary Critical Perspectives*. Ed. D. R. Schwarz. Boston, New York: Bedford Books of St. Martin's, 1994. 63-84.  
 カント『カント全集』判断力批判 上』牧野英二訳、岩波書店、一九九九年。  
 マルセル・シヤル『カントの批判哲学』國分功一朗訳、筑摩書房、二〇〇八年。  
 中山徹『ジョイスの反美学——モダニズム批判と』三修社『モダニズム』彩流社、二〇一四年。

——「象徴の狡知——『若き日の芸術家の肖像』  
あるいはジョイス版「実践理性批判」、『ジョイ

スの迷宮——『若き日の芸術家の肖像』に嵌る  
方法』金井嘉彦、道木一弘編、言叢社、二〇一

六年、一八一—一九九頁。