

伊藤整とジョイス  
——都市小説としての「幽鬼の街」と『ユリシーズ』——

林 和 仁

## Summary

### Sei Ito and Joyce : "City of Ghosts" and *Ulysses* as City Novels

Kazuhito Hayashi

Sei Ito, a poet, novelist, critic and translator was one of the first who introduced James Joyce to Japan. Ito founded the "New Psychological Literature Movement" partly based on his understanding of Joyce, translated *Ulysses*, and wrote short stories using the stream-of-consciousness techniques in the early 1930s. His experimental stories, however, were unpopular, and Ito was recognized as a story-teller only when he produced a naturalistic short story, "Bakurō no Hate (End of the Horse Keeper)" in 1935. His reputation as a novelist was established with the publication of *Machi to Mura (City and Village)* (1938), which was autobiographical as well as fantastic. Some critics regarded the book as a sign of Ito's regression from his pioneering experimentation, but the present writer tries to prove the book's "newness" by showing its close correspondence with *Ulysses*. The current paper chiefly deals with "Yūki no Machi (City of Ghosts)," the first part of *City and Village* and the "Circe" episode of *Ulysses*, which Ito highly esteemed as one of the best-written parts of the novel.

Seen as the "city novel," *Ulysses* and "City of Ghosts" respectively recreates Dublin and Otaru on the paper, and draws the city as an enclosing space as well as a place of encounters. Both Joyce and Ito used actual locations and place-names (Ito even inserted a map of Otaru) in order to create a realistic fictional space, and then, in addition to the historical and social condition of each city, they incorporated personal memories of the characters, so that the cities they presented are not only a spatial existence but also a temporal entity. By giving the fictional background a realistic atmosphere, however, both authors paradoxically created a stage for a fantastic, hallucinatory tale, in which the dead walk and inanimate things talk. Just as Joyce visualized Stephen's "agenbite of inwit" through the appearance and metamorphosis of his dead mother in the "Circe" episode, Ito externalized the inner world of the chief character with his successive encounter with the ghosts from his past, making the narrative as a kind of a descent into Hell, full of bitter remorse and self-accusation. The chief character, however, confronts the mass of the ghosts in the end, and confirms his will to live, even though it means to give birth to countless ghosts against him, just as Molly gives the final affirmation "yes," in the end of *Ulysses*.

日本におけるジェイムズ・ジョイスの受容を考察する際に、まず挙げられるのは伊藤整であろう。最も早くジョイスを実質的に紹介した一人であり、その文学についての理論を展開して「新心理主義文学」運動を興し、『ユリシーズ』を翻訳し、自ら「意識の流れ」手法を実践したのは伊藤整であった。しかし「蕾の中のキリ子」(1930)や「M百貨店」(1931)を初めとする初期の短編群に関しては、その実験的な手法は評価されたものの、一般的には不評であった。伊藤整が小説家として注目を浴びるのは、自然主義的な手法で書かれた短編小説、「馬喰の果」(1935『新潮』に掲載)であり、さらに時をおいて発表された中編小説『街と村』(1938)によるところが多い。小論では特にその第一部をなす「幽鬼の街」(1936『文芸』に掲載)をとりあげて、ジョイスの『ユリシーズ』、なかでも伊藤整が「マボット街挿話」と呼び、「ワルプルギスの夜」として激賞した第十五章、「キルケー」のエピソードとの関係を探りながら、それぞれ小樽市とダブリンという街を舞台とした都市小説としても考えてみたい。

都市は相入れないものを含んだトポスである。西洋のキリスト教的伝統においても、都市は一面では肉体の歓楽と精神の頹廢の街バビロンであり、もう一面では理想の魂の都、聖なるエルサレムであった(刈田, 26)。ヴァン・ホーンによると、『ユリシーズ』でジョイスは二つの街を描いている。懐かしく、汚れたダブリン(dear, dirty Dublin)と、その上に、まるで別の次元であるかのように漂う、永遠の街である(194)。現実のダブリンは、ジョイスが長年徘徊し知りつくした街でありながら、異郷生活者となったジョイスにとっては回想の中のみ存在する街となり、ジョイスの小説群『ダブリン人』、『若き芸術家の肖像』、そして『ユリシーズ』によって、虚構の街として再現されるのである。それは懐かしい思い出と厭わしい記憶が込められた空間であると同時に、近代人の精神と魂がさすらう場でもあり、さらにオデッセイの航海とも重なり合う象徴的空間でもある。「幽鬼の街」においても小樽は主人公が肉体的にも、精神的にもさまよう場所であり、時間を越えた抽象的空間でもある。

都会は文化活動の中心であり、若者はロマンスにあこがれ、成功を求めて都会に集まる。都市は活力と富と前進のシンボルである。と同時に、刈田元司も指摘しているように、「盾にはすべて二面があるもので、このような明るい面の裏がわに、人の心を悲しませ、慄然とさせる暗いものがたくさんある」(5)。都市は文化的頹廢の場であり、つかの間の成功があっても、大多数にとって、挫折と失敗の場所である。活力は単なる刺激に変わり、やがてそれは無気力な喧噪となる。明るい店や堂々としたビルディングが立ち並ぶ大通りの裏にはスラムが潜んでいる。都会にあこがれて故郷を飛び出した若者は、夢破れたとしても都市の刺激や安易な快楽を捨てきれないし、故郷の村もそのような若者を引き戻すだけの魅力を失ってしまっている。

都市への人口集中は都市の外の過疎を生じ、逆に都市自体の過密を招き、エントロピーの増加によって停滞を余儀なくされる。停滞した都市は閉鎖空間となって、都市生活者を塀のない牢獄に幽閉する。ジョイスの描く登場人物の多くはダブリンを脱出しようと試みるが、殆んどが挫折し、閉鎖された都市の囚人となってしまい、しまいには逃げ出す夢さえ抱かなくなって

しまう。このような人々の関心は当然外へは向かわず、狭い閉鎖社会の中での日常生活の繰り返しから逸脱しない範囲に留まり、内輪の噂話に終始する。過密の集団となったダブリンや小樽は、かつての村のように、「本当にちっぽけな街で、お互いが何をしているかみんな知っている」（『ダブリン人』、66）「下宿屋」のような場所となってしまう。「幽鬼の街」で語り手の「私」、鶴藤が会おうのも、『・・・いま頃になって、学校を出てから十年の余もたって、見ずばらしい恰好で小樽の街を歩きまわるなんて、いよいよ東京を食いつめたにちがいないね』

——ふむ』と徳富は何やら考深い顔をしてビールの泡のついた髭を拭いていた。どうもこれは私の噂のようであった。かつて私と一緒に学校の文芸部にいたことのある徳富が何を言い出すかと、私はじっと彼の方を見まもった」（伊藤整、全集3巻50、以下この巻からの引用はページ数だけを付記する）と人の噂を酒の肴とするしか話題のない人々である。

もっとも逆も真なりで、都市の持つ匿名性は近代人の疎外の場を作り出すことにもなる。「東京砂漠」という言葉に象徴されるように、都市生活者は集団の中において孤独である。レストランの隣の席で食事をしている人について何も知らないし、知ろうともしない。都市ではお互いに対する不必要な関心は非礼とされている。また集合住宅では隣人に干渉であることが不文律の礼儀となっている。極端な例を挙げるならば、満員の通勤列車の中で互いに体を押し付けあうほど肉体的に密着していても言葉一つ交わさない、精神的に閉ざされた生活を強いられているのが都会生活者である。

さらに都市は当然ながら空間的存在であるが、それ独自の歴史を持った時間線上の存在でもある。都市はその住人の個人的な、また集合的な体験や記憶を含んだ時間的な相と見ることも出来る。空間としての都市を論じて、バートン・パイクは「散文や詩において、上方から都市を見る行為が観照の過程を含むものだとするならば、街路面に立ってのその行為は、都市を積極的に体験することを意味する。ここでは人は、迷路の中に入りこんだ状況におかれる。・・・迷路としての都市は、静的様態（街路も建造物も名実ともに固定されたものになっている）の特徴として決定づけられたわけだが、反面そこには極めて偶然が生じやすい（特に固定された範囲内での人びとの遭遇といった面で）。この二つの特徴の組み合わせが、街路面から見た都市を、現代における冒険の旅の舞台として成り立たせているのである。ジョイスも現代の『オデュッセイア』は、都市的でなければならぬことをよく承知した上で、水平観点から、固定された迷宮としての街路を描き出したのである」（56-57）と指摘する。

平面移動の迷宮としての都市形態に加えて、短い間に限られるが、「幽鬼の街」の中で高い視点からの俯瞰が何回かなされるのは象徴的である。「私」は大林滝次に連れられて空高く舞い上がるが、すぐに墜落し、平面上を徘徊する存在になってしまう。あるいは昔の友人の山崎登とともに水天宮に登って小樽を見下ろすのであるが、やがて「私は一人でまた水天宮山の長い石段を下りた。もう山崎登は私の身辺にいなかった。私はまたすっかり孤独に陥り」（37）、街を歩くのである。木に登る塵川辰之介のエピソードは、上方からの観照のパロディともとれる。

さらにパイクは、「空間形態としての都市は、地図のイメージと迷路のイメージ——つまり作中人物たちが、方向を確認することも、方向を見失うこともあり得る、相反する二つの形状を同時

に提示する。この避け難い曖昧性を反映することによって、都市のイメージは必然的に、作中人物と読者の両方にとっての不安の交点としての役割をもつようになる」(180)と指摘するが、まさに不安の物語である「幽鬼の街」は、空間形態としての不安の交点であることに加えて、時間線上の都市として、過去の記憶が蘇って幽鬼となって現れ、「私」を責め、さいなむ恐怖の街となる。

具体的にテキストを検討してみよう。少し長くなるが冒頭のパラグラフを引用する。

膚寒く曇った日であった。私は小樽駅前の広い坂道を、海の下に向かって行った。道の向端の水面には赤い船腹をでくんと突き出した北洋通いの貨物船がもの憂げに幾隻も浮かんでいた。煙突はやや後方に傾き、赤ちゃけた煙がその隅から流れ出ている。そのあたりからは、とんとんとんという発動機船の音がして街の方まで響いて来ていた。せわしない侘しい海港の吹きさらしの街路である。街の両側には、北海道名産アイヌのアツシ、熊の彫りもの、小樽市名所八景、手宮の古代文字とその因縁、樺太案内記、北千島漁場詳解、などと看板に書いた土産ものを売る店があり、メニ、九正、角一などの大きな文字を硝子戸に書きしるした旅館がならんでいる。誰やら、もうこの街で古いこと見なれたような商人だとか、眼をそばだてる必要もない老人や中年の女たちが舗道を歩いている。

私はむかし幾年も住みなれたこの街をいま歩いて、別に何の感興もこれらの風物に対して抱くわけではない。この街にはなにか私の心を和らげる空気がある。私はもうずっと以前にこれ等の電柱、港の景色、宿屋の二階の張出し窓などは見なれているので、歩きながら自分が殆んど眼ざめている気がしないほどである。(9)

まず語りの現在をなしている、ある日の小樽の街の様子が「私」の実感を通して現実感を持った都市として確立される。「膚寒く」(触覚)、「曇った」(視覚)、「広い」(視覚による主観的な判断)、「坂道を・・・下に向かって行った」(身体的感覚による下降運動)、「もの憂げに」(視覚による主観的な感想)、「でくんと」(視覚的な奇抜な擬態語による主観的描写)、「とんとんとん」(聴覚による擬声語)、「せわしない侘しい」(撞着語法的な主観的感想)等、すべて「私」の感覚に訴えてくる街の現実の描写であるが、読者はすでにその報告の正確さには疑いを持たざるをえない。極めて主観的な描写のために、読者はあたかも自分がその場にいるような印象を持つと同時に、「私」という過敏な感覚の持ち主の存在を常に感じ、その感覚を通して報告されることを意識させられるのである。

それに続く土産物屋について日高昭二が「それは、この小説の描写の特色のひとつ、言わば『列挙法』とも呼ぶべき記述の始まりであり、かつそれらは一見どこにでもある土産物の属目の

ようにも見えるが、子細に見れば、その雑多な取り合わせのなかに、はやくもこの『街』の性格を伺わせる導入部の資格は充分なのである」(85)と述べているように、小樽の歴史的、地理的、あるいは社会的、経済的な状況を反映している。この「列挙法」は『ユリシーズ』の特徴的な手法の一つであり、「キルケー」にもその典型的な描写が多く見られる。

ブルームの護衛兵等が、洗足木曜日救恤金、記念メダル、『パンと魚』、禁酒會員徽章、高價なヘンリィ・クレイの葉巻、スープ用の無料の牛骨、金糸で縛って封筒に入れたゴム製豫防品、バタ入り菓子、パイナップルの岩菓子、三角帽の形に折られた billet doux (艶書)、既製品の服、深皿入りの揚肉料理、ジェイズ消毒剤の壘、収入印紙、四十日の支拂猶豫證、贗造貨幣、酪農場産の豚肉ソーセイジ、劇場パス・・・世界の最悪なる十二冊の書物の廉價版等を分配したが、それは以下のようなものである。(Ⅱ, 155-56, 以下『ユリシーズ』からの引用は新潮社版、伊藤整・永松定譯による。)

この後まだまだ続くが、きりが無いのでこの辺で留める。ここまで極端ではないにしろ、「幽鬼の街」に紹介される羅列、北海道関係というだけで寄せ集められた、お互いに関連のない土産物屋のカタログは、街の雑多な雰囲気を作り出し、後に問題とされる小樽の「植民地文化」と「私」の「植民地根性」に対する批判の伏線となっている。たとえば「私」に聞こえて来る噂話である。

——こういう処に育つと、ああいう風なけちけちして、他人の芸術の真似ばかりしているような人間が出来るんだな。大体植民地の文化というのは移し植えに外ならないんだ。そういう文化の性格というものは、そこに育った人間についてまわるんだな。だからあいつの書くもので独創というものは爪の垢ほどもないのさ。寄せ集めか、引き写しか、翻訳かだ。あれで強引に世を渡ろうとする処が植民地育ちなさ。(51)

作家伊藤整の自嘲のように聞こえるが、同時にこのような見方しか出来ない当時の遍狭な文壇批判、あるいは『ユリシーズ』のブルームやスティーヴンが体験する迫害や、差別、疎外、裏切りなどと対応しているとも考えることも出来る。

白系ロシア人のウラジミルを登場させたのは、疎外された人物の典型を描き出すためであろう。ウラジミルの嘆きを聞かされている「私」は複雑な心境にある。

・・・私は祖国を失い、父母を、そして最愛の妻を失い、漂泊の身です。いいえ、鶴藤さん、私は漂泊する心しか持っていません。ああ、私のリ

イゼ、彼女は何処にいるでしょう」とウラジミルは感きわまった形で、その大きな手で私の両肩をがっしりと掴み、力を入れてゆすぶった。私の頭ががくんがくんと前後に揺れ、上下の歯ががちがちとぶつかって鳴った。私はこうしていて彼に首を締められるのではないか、彼の怨みの思いが切羽つまって来れば、いまこのままどうされるか解ったものではないという怖ろしさを感じて来た。(16)

ウラジミルの激情に恐怖まで感じている「私」は、そのようなウラジミルに何もしてやれないばかりか、自分自身が現在の小樽ではエトランゼとして漂泊しているのである。同時にウラジミルのような人間に苦しみを与えている当時の日本社会の一員でもある。ウラジミルが被害者でありながら、ここで「私」に対する加害者となっているように、「私」も加害者／被害者である。またウラジミルの嘆きは、偏狭な国粹主義を批判している。

——そうです。私の生活も今よりは、どんなによかったです。今日も私は高田二段に巴投げをされ、ひどく足をぶつけました。この頃の客は柔道拳闘の試合も対等にやって見せるだけでは駄目なんですよ、何かこう派手な手で私たち西洋人がひどい目に会っている処を見せないと見物人は承知しないのです。私たちが投げられたり締められたりする人形のかわりです。(15)

繰り返しになるが、ここでウラジミルは再び被害者の役割を担わされており、それも単なる肉体的な痛みだけではなく、日本人の優位性を示すために、西洋人ということで痛めつけられるという精神的苦痛もおわされ、しかも自らの人格を否定された、でく人形としての扱いを受ける。ところが人を人形扱いにして、人格を顧みなかったために、過去の亡霊に付きまといられるのは「私」であった。ここでも「私」は日本人として、また個人として、両方の意味で加害者であったことを思いしらされる。

「幽鬼の街」について、平野謙は「一見新しい文学様式に韜晦しながら、『幽鬼の街』の作因はまがふかたない私小説的文学精神に導かれたものであった。芥川龍之介と小林多喜二といふふたつの文学世代に挿まれて、いかにかしてみづからの文学技法を確立すべく、むなしい抵抗をつづけてきたひとりの現代作家が所謂私小説的文学伝統の重さに押しひしがれざるを得なかった後退の過程——そこに『幽鬼の街』をつらぬく哀しいネガティブな主導調がある。」

(「伊藤整論はしがき」と述べて、伊藤整の初期の実験的な短編群と比べて、「幽鬼の街」が私小説的であり、手法等の後退であると嘆いているが、はたしてそれは正しいのであろうか。実際には「幽鬼の街」は、初期短編の狭い意味での「意識の流れ」手法の生硬な応用より、はるかに柔軟に『ユリシーズ』でジョイスが示した様々な文体や技法を大胆に取り入れている。

すでに述べたように「幽鬼の街」と『ユリシーズ』、特に「キルケー」のエピソードとは深い

関係にある。伊藤整は「幽鬼の街」を『文芸』に掲載した翌年、「『ユリシーズ』余談」（『早稲田文学』1937）で次のように述べている。

今でも繰り返して読むのは、「ユリシイズ」の中の、第十五挿話で、「ワ  
ルプルギスの夜」と普通は言われ、「マボット街挿話」と僕たちが名づけ  
ている部分である。……文壇人でこの挿話の翻訳を読んでいる人は  
殆んどいないか、読んでも重要さを認めようとしないうか、だと思っ  
た。誰もこの「マボット街」の挿話について言うのを聞いたことがない。  
「ユリシイズ」を「読み得ないもの」としている人たちに、私は機会ある  
ごとにこの挿話だけはよく解るし、またここが第一傑作なんだから読み  
たまえとすすめているが、誰も本当にしないらしい。……

余談ではあるが、私たちが「ユリシイズ」を紹介した時、色々な「ユ  
リシイズ」に対する議論が行われたが、この「マボット街」については  
文壇の人は誰も触れなかった。この章のことを書いていない以上「ユリ  
シイズ」を読んでもいないし、「ユリシイズ」の研究に眼をとおしてもい  
ないことが明らかなのだ。……

だがこういう部分〔「マボット街」の挿話でスティーヴンの母親が現れ  
る場面〕には全く無関係にジョイスや「ユリシイズ」を堂々と論じ来り、  
論じ去っていた批評家たちのことを、今になって思うと可笑しいのであ  
る。誰も読まずに「ユリシイズ」論をしていたのだ。（『伊藤整全集』第  
十四巻、227 - 30）

これほどまでに「キルケー」のエピソードを評価していた伊藤整であるが、「幽鬼の街」と『ユ  
リシーズ』の関係を明示するかのように、文中で「私」を『ユリシーズ』の主要人物ブルーム  
になぞらえて、直接言及している。

川の音は私の沈黙のまわりに、小鳥たちのような、娘たちのようなお  
喋りをはじめ、三角形の小波の下から舌をちろちろと出しながら、私に  
話しかけるのであった。

——どうかね、思い出せないかね。ここはお馴染の妙見河畔だぜ。君  
はまるでリッフィー河畔のレオポルド・ブルームと言ったような憂い深  
い顔をしているじゃないか？ 悔恨に押しつぶされた自然人とでも言うべ  
き処だろうか。さて君はいま此処に来てどの女を一番思い出さね。  
(25)

またこの引用で、川が小鳥や娘のように喋るところは「キルケー」の次の場面を連想させる。



ブルームの過去の情事を自然がなじる幻想であるが、「幽鬼の街」の引用と同じく、無意識の罪悪感が形をとり、生物や事物が擬人化されて登場する、劇化 (dramatization) の技法である。

水松

(さらさらと音を立て。) 姉さんの仰しゃるとおりです。囁いて下さい。  
(囁き聲の接吻が森中に聞える。樹精達の顔が、樹幹や樹の葉の間から覗く。そして開いて花になる。) あたし達の静寂な木蔭をけがしたのは誰でしょう?

ニンフ

(開かれた指の間から差しそうに。) そんな處でなの! 大空の下で?

水松

(下方にたれて。) 姉さん、そうよ。この清浄な芝地の上で。

瀧

ブーラフーカ ブーラフーカ

フーカフーカ フーカフーカ (II, 204)

「幽鬼の街」と『ユリシーズ』のより重要な類似性は、主人公「私」の人物設定にある。一方で「私」はスティーヴン・ディーダラスの持つ文学性と神経質さ、さらには青春期の思い出と心の痛みを共有している。また一方ではレオポルド・ブルームの持つ俗人性や性愛に関する強い関心、また生活の疲れや被害意識を合わせ持っている。一例を挙げれば、「私」がアイヌの血をひいているということで、駅で切符を売ってもらえない場面がある。

——どういう訳で僕にだけ売れないのですか。なにか特別な理由でもあるのですか?」……

——無いから売れないのですよ」と相かわらずこちらを見もせずに駅員は言った。

——だがしかし、私の前にいた人は」と私は言いかけた。すると見る見るその駅員の顔にはある感情があふれ出し、それがやがて意地悪い満足感に変わって行った。はっと思ったが、もう遅いのであった。……やがて彼は右の手をだし、その指で、図の一番下部にある漢字を押さえた。私は窓口から眼を凝らして見た。するとそれは私の名前なのであった。我にもなく、私の心臓はどきどきと早くうち出した。彼はその字から順次上の方へと指で辿って行った。私のすぐ上、それから二代三代前と、漢字で名前が書かれてあった。処が五列目あたりでその系図の線はぐっと長い線が横の方に引っぱられて、そこから先は五字か六字の片仮名の名前ばかりがずっと上の方まで続いているのであった。

見るとそれは、シリモヌイ、イサラッペ、フゴッペ、カムイシュッペなどというアイヌ名であった。私は窗口に置いてある自分の握り拳ががくがくと震え動くのを感じた。これだったのだ、これだったのだ。(34)

この設定はブルームがユダヤ人であるために迫害され、また自分がユダヤ人であることを隠して、父方の姓であるヴィラグをブルームと改名していることを思い起こさせる。当時のユダヤ人がどのような扱いを受けていたか、たとえばスティーヴンが教えている幼年学校の校長であって、知識人であるはずのディーズィ氏はスティーヴンに向かってこのような発言をする。

「イングランドはユダヤ人の手中にあるんだ。財政も、新聞も、あらゆる高い地位もが。彼等が繁榮するのは一つの國家の衰微の徴候なのだ。彼等ユダヤ人が集まる所は何處でも、その國民の精力を食い盡してしまうのだ。我々は此處數年來その着々たる進行を見て來ました。我々が此處に立っているのと同じ確實さで、ユダヤの商人等はその破壊作業にとりかかっているのだ。老英國は死に瀕しているのだ。」(I, 70-71)

ディーズィ校長はさらに続けて、「アイルランドはユダヤ人を虐待せぬ唯一の國なる名譽を有す、と。君はこの事を知っているかね？ 知らない？ 何故だか分かるかね？ ……アイルランドは決してユダヤ人を入國せしめなかったからである」(I, 73) と、公然とユダヤ人差別を口にする。またこのような差別の背景には国粹主義、偏狭な愛国心があって、この点でも「幽鬼の街」と『ユリシーズ』に共通する登場人物がいる。

「幽鬼の街」の中で小樽に絶望して東京へ帰ろうとする「私」に、ある男が駅で話し掛ける。

——我々は日本の純粋な魂を守らなければならない。不純な血液の混淆した人間は絶対に排撃しなければならない。そこから魂の頽廢が始まるのだ。これは特に言っておきたい事です。まあ切符を買いたまえ。僕はすんだのだ。どうぞ」と彼はそこを立ちのいた。(33)

これと対応するのが第十二挿話でブルームに迫害を加える「市民」である。一つ目の巨人キュークロープスの役割で、大岩ならぬビスケットの空き缶をブルームに投げ付けるのであるが、露骨な外国人排斥を声高に言う。

——彼奴等 [イギリス人やユダヤ人] は結構な奴等だよ、と『市民』が言う、「このアイルランドへ来て、國じゅうを南京蟲で一杯にしてやがる。」(I, 401)

さらに「幽鬼の街」と『ユリシーズ』はテーマの面からも重要なつながりがある。「幽鬼の街」の主題の一つは「私」の過去に犯した様々な過ちや罪、特に女性関係の暗い後ろめたさなどが幽鬼となって「私」を悩ませる、「良心の痛み」である。「あれは誰なのだろう？ あんな怖ろしい境涯に私が追い落とした女とは誰だろう？ 今はもう頭が悪くなって、思い出すこともできない。ただ良心が深い処で痛くうずくただけだ」(25)は、明らかに『ユリシーズ』でスティーヴンが痛感している「良心の呵責 (agenbite of inwit)」と対応している。

あの眼とあの髪。海藻のように真直ぐで長い髪のとぐろ巻きが俺を、俺の心を、俺の魂をしめつける。鹽辛い緑の水の中の死。俺達。良心の呵責。良心の呵責。悲惨だ！悲惨だ！ (I, 310, 下線部筆者)

また「私」を空へ昇らせ、墮落した下界をみせる大林滝次の姿は、伊藤整と中条（宮本）百合子との「幽鬼の街」論争を起こさせた原因であるが、やつれ、死臭をはなつその様子は、「キルケー」でスティーヴンの前に姿を現す、死んだ母親と酷似している。二つの作品から引用してみよう。

幅一間ほどの通用門は奥の方が薄暗い地下への階段になっているせい  
か、大林滝次の顔は蒼白く、小柄な細い身体も極度に痩せて弱々しく見  
えた。彼には数年前に新宿駅のプラットフォームで逢ったが、大阪で半年  
ほど入っていた直後だと自分で言っていたその時と同じような、ひどい  
衰れた顔であった。まるで死人のような顔をしていますね、と私は危く  
言いかけるところであった。彼は洗い晒しの白い浴衣をだらしなく着  
て、日和下駄を穿いていた。・・・君を教育してやるのは僕の仕事  
だと思っていたんだ。あはあは」と彼は笑った。その息はたまらないほ  
ど臭くって、死屍の匂いがした。彼が口を開くと、内部は空ろのようで、  
真黒であった。声に力がなく、彼があはあはと笑うのは、ただ、あああ  
あと響くばかりであった。 (18, 下線部筆者)

(スティーヴンの母が、痩せこけて、癩病患者の灰色の着物をきて、  
色の褪せたオレンジの花束を持ち、破れた花嫁のヴェイルをつけて、床  
の下から硬直したままで現われる。彼女の顔は朽ち腐って鼻は缺け、墓  
穴の壤土に被われて青く苔蒸している。彼女の頭髪はまばらでひよろ長  
い。彼女は青い隈のある空ろな眼窩をスティーヴンにじっと向けて、齒  
の無い口を開き音のない言葉を發する。・・・近寄り、彼女の濕った  
灰の息をそっと彼に吹きかける。) (II, 227-28, 下線部筆者)

「幽鬼の街」が一面では幻想の物語であることを示す出来事の一つに、心の中に浮かぶことが、いつの間にか実際に出現する、思考の顕在化があるが、「幽鬼の街」では次第に幻想あるいは過去が現実を侵略して、「私」を過去のもたらす苦しみの重さで押し潰すようになる。このような点も『ユリシーズ』と共通するところがある。たとえば呼べば過去の人物が現れ、語りによって物が出現すること、すなわち言語（呪文）による物質世界の支配がある。

私はそこを縫って歩きながら、独り言を言いはじめていた。

——山崎君、あの年の夏、僕等が薔薇の花と高商石鹸の店を出したのは、どの辺だったろうね？ こうして歩いてみると懐かしいね。君も僕も二十歳だったな。君は白い浴衣に袴をつけていた。……

——そうだ、此処は公園通りだね」とすぐ私のそばで山崎登の声がしたので、吃驚して見ると、そこに若々しい山崎登が白緋の浴衣に袴をきちんとつけて真面目な顔をして立っているのだった……

——此処に石鹸の台をおいた。そして右側には白い薔薇を置いた。前列は一番数の多い紅薔薇だった。左側にはバケツや箱をおいて、二人が腰かけたんだ」と彼が言うやいなや、その消火栓の上に、そのとおりの花で飾られた売台が現れた。私たち二人はその傍の箱に腰かけた。(35)

同様にして、何かを願うと、それが出現する場面が「キルケー」にある。

スティーヴン

(テーブルに近づく。) 巻煙草を欲しいな。(リンチがソファからテーブルへ巻煙草を投げてやる。) そうするとジョージナ・ジョンソンは死んで、そして結婚した。(巻煙草がテーブルの上に現れる。スティーヴンはそれを見詰める。) こりゃ不思議だ。お座敷手品。(II, 212)

実際にはリンチが巻煙草を投げたところを、見ていないだけなのであるが、酩酊したスティーヴンの目には魔法のように見えるのである。

さらに亡霊として現れる、着物が話しかける場面は不気味でもあり、グロテスクなユーモアを漂わせている。

私は駆け出した。すると途中のある店先にあった白い見習い医師用の上っ張りが奴隸のようにふわりと揺れて私の前に立ちふさがった。

——どうかね、此の頃は、季節の変り目にも再発しないかね。糸のような奴は見えなくなったかね。(39)

「キルケー」でも無生物がしゃべったり、動いたりする設定が多くあるが、一例を示すと酔っ払ったスティーヴンが友人の帽子に語りかけ、帽子が返事をする箇所がある。

（彼 [スティーヴン] は止める。リンチの帽子を指差し、微笑み、哄笑する。）どっち側だ、おまえの智慧の窟は？

帽子

（むっつりと憂鬱そうに。）ちえっ！然るが故に然るのだ。それは女の理窟だよ。ユダヤ系ギリシャ人はギリシャ系ユダヤ人だ。両極端は相會すだ。死は生の最高形式也だよ。ちえっ！

スティーヴン

おまえはよくはっきりと俺の誤りや、己惚れ、間違いをすっかり覺えているな。いつまで俺はおまえの不誠實に對して眼をつぶっていると思うか？ 砥石め！

帽子

ちえっ、くだらない！（II, 170）

もちろんこのような擬人化はジョイスに限ったものではない。衣服の亡霊にしても、エドガー・アラン・ポーの「赤死病の仮面」や、ディケンズの『クリスマス・キャロル』の第三の幽霊にも似たような設定があるし、早い話、日本の妖怪、「一反木綿」を思い起こした方がよいのかもしれない。「幽鬼の街」と『ユリシーズ』との類似は外にも数多くあるが、一応これまでに示したことで十分と思われるので、これ以下は、「幽鬼の街」に絞って論じてみたい。

現実と幻想が混在する「幽鬼の街」には最初から非現実的な要素が紛れこんでいる。さきほど引用した冒頭の文章をもう一度見てみると、「私」は「見なれているので、歩きながら自分が殆んど眼ざめている気がしないほどである」とあって、文字通りに解釈すれば、もうすでにこの物語が夢の世界の出来事であることを、最初のページから暗示していると考えられるのである。

また「幽鬼の街」にはお互いに矛盾することが併置されたり、ある状態がいつの間にか逆転したり、別の状況にすり変わったりしていることが多い。第一センテンスの「膚寒く曇った日」がいつの間にかウラジミルと話している内に「——やあ、久しぶりですね、鶴藤さん。いかがですか。お目にかかって大変うれしいです。久枝さんもこのとおおり元気です。こういう暑い日には一緒にウオトカをやったものですね。」（15、下線部筆者）となってしまう。先に引用した冒頭の箇所にも、「眼をそばだてる必要もない老人や中年の女たち」とあるが、後に幽鬼となって「私」を一番苦しめるのは、こういった女たちである。

冒頭の文章のすぐ後に続く文章でも、読み方によれば、さりげない齟齬が生じていると考えられる。

これ等の風物の現われはほとんど私にとっては何ものでもない。ただ風物にはみな過去の思出が引っかかっているので、時々眼をあげる気持ちで、電柱の上に黒々と載っている変圧器だとか、建物の上にひるがえっている旗などをちょっと見ると、もうその一片の現象から思出や回想や悲しみや喜びが次々とたぐり出されて来るので、私はほんのちょっと、何かの端っこを見さえすればもう充分なのである。(9)

「ほとんど私にとっては何ものでもない」はずの風物が、ちょっと見ただけで「思出や回想や悲しみや喜び」がいっぱい引っ掛かって出て来ると、前言と矛盾する発言をしている。このような故意の矛盾、不統一は話が進むにつれてその度合いが大きくなり、非現実性を強く帯びてくる。「私」の服装にしても、いつの間にか変化している。

私は積もって来ている困惑のためにへどもどし、自分が消えてなくなればいいと思い、無闇矢鱈にポケットのあたりをかい探った。だが私は洋服のつもりなのに、セルか何かの青っぽい着物を着ていた。その左の袂の中からやっと五十銭銀貨を一枚見つけた。(31)

「私」はだんだん記憶を逆行して、より古い過去へ立ち戻る傾向が見られるが、そのことが洋服から着物へ、「私」が後年身につけた西洋的なものから日本的、土着のものへ回帰する徴候なのかも知れない。

過去の亡霊達に追われて逃げる「私」は、昔の高校時代の自分、さらにさかのぼって中学時代の自分を回想して気持ちを宥める。

私は息せき切って赤帽子屋の角をまがり、帽子屋の飾窓に眼をやった。そこには高商の制帽が金ピカの矩形の帽章をつけ、前革を光らして飾ってあった。また庁立小樽中学校の白線を一本巻いて鳳の徽章をつけた帽子もあった。私はそれ等の帽子の下にかつてあった自分の顔を思い描き、先刻の恐ろしい亡霊たちから受けた痛ましい動揺がやや慰められ薄れるのであった。(25)

ところが皮肉なことに、その過去の自分へ逃避している「私」は、実際、子供時代の自分自身に出会うのだが、「私」に直面して答え難い質問を投げ掛け、「私」を最も厳しく詰問するのはその、少年のときの自分なのである。

おやこの少年は見たことのある顔だなと思って眼をやった。その少年は

庁立小樽中学生の私なのであった。私たち二人は照れたように口を噤んで、妙見川沿いに稲穂小学校の方へあがって行った。……

——あのう、あなたは立派な詩人になったのでしょうか、それとも正しい人間になったのですか？」彼は自分の将来についてそれが何よりも気がかりだと言うように、低いながらも心をこめた言葉で言うのであった。私の顔はひとりでに赤くなったが、何をこの子供が、と思って言いませた。

——そういうことは、年をとって見ればまた別な考に変わってゆくものだから、今のうちは外のことはあまり考えずに学校の勉強をしておけばいいんだ」……

——そんな誤魔化しはいやだ。どうもさっき山田町から慌てて飛び出して来るのを見た時から、解らない節々があると思っていたのです。あなたはそういう人間になってしまったんだ。それは僕がいま一番憎んでいる型の人間です。それでは困るんですよ。僕がこれから成ろうと思っている人間がそんなものならば、僕には生きてゆく甲斐がないじゃないですか？ ああ、僕はこれから十五年も生きて、結局あなたのような穢らわしい人間になるというのは何という怖ろしいことでしょう。(40 - 41)

潔癖感の強い少年の姿を借りて、「私」の墮落を、文字通り自虐的に糾弾しているのであるが、もう一人の自分を登場させることで、「私」の語り客観的な視点が生まれ、子供時代の自分に責められて辟易している「私」の様子が距離を置いて描かれる印象を与えられる。

「幽鬼の街」は北の街小樽を「私」がさまよう物語であるが、それは単なる平面移動ではなく、上昇下降の概念を持ち込めば、「海の下に向って行った」と冒頭の引用にあるように、下降の物語である。しかも「海の下」、地中深くへ向かう旅であり、案内人久枝に連れられての「地獄めぐり」とも考えられる。「久枝は私の手をぐいぐい引っぱってそこを通りすぎ、廊下の右手にじかについている非常口らしい扉を押した」(12)、そしてどこか非現実的な風景の中、「私」は奇妙な倦怠感を抱いて下降を続ける。

手宮寄りのとおい踏切りのあたりを黒っぽい人の姿がひょろ長く揺れ動いている。真昼頃なのだろうか。私はもうこの風景を何年も見飽きているように思う。そして久枝とのこんな厭ないざこざにも私は飽きている。だが私にどう仕様があらう。私は空っぽの線路を見やってから、更に埋立地にむかう急な坂を下りる。(13、下線部筆者)

またホテルの調理場に代表される醜悪な「現実」の光景にある、毛の生えた腕や足それに食器

は亡者を責めさいなむ鬼とその得物の出現を、潰されるトマトは血の池地獄や責められている亡者の血を、そして煮炊きする熱気は地獄の灼熱を表しているように思われる。

燕を煮ている匂いが強く漂っている処を過ぎると、腰ぐらいの高さのところの間ほどの長さの上下にせまい窓があって、男の太い毛のはえた腕が四本ばかりで、数十本の銀色のナイフやフォークをがちゃがちゃと掻きまわしていた。その向うでは、真赤なトマトが白い大きなバケツの中で押しつぶされていた。それを押しつぶしているのは人間の足で、赤い汁と緑色の種子がぐちゃぐちゃにその皮膚にへばりついていて、血が塗られたようになっていた。ものの煮える音がし、熱気がぶうっとその窓口から溢れ出していた。(12)

「私」自身、今日は「鬼の責める」日、「地獄へ堕ちた」日と山崎登に告げている。

——きょうはね、鬼どもが寄ってたかって僕を責めさいなむんだ。どうしたらいいだろう、君。彼等の言い出すことで、僕の身に覚えのないことは一つだっただけなんだ。僕は地獄へ堕ちたような気がするんだ。何という責苦だろう。この町は暗すぎるね。君、そうじゃないか？君はどんなんだ。君はこの街を歩いて鬼どもに追いかけられることはないかね？」(36, 下線部筆者)

この地獄めぐりの日、しまいには「私」自身が幽鬼と化してしまう。

私は喉の乾きをおぼえ、大国屋の筋向かいの角になっている札幌ビール直営ビヤホールを扉を押して入ろうとした。

するとどうしたことか、扉はそのまま動かないのに私の身体だけがずっと中へ這入ってしまった。どうやら今度は私自身が幽鬼の一人になっているのかもしれない。給仕女も、卓を囲んでビールを飲んでいる客も、一人として私に気のついた者はいなかった。(49-50, 下線部筆者)

もし実体と非実体という分け方をするならば、「私」が感じていた非現実的な幻想の世界と現実が入れ代わって、「私」が幻想の世界の住人となり、非実体化してしまったと言えよう。「幽鬼の街」に足を踏み入れた者は、いずれその街の幽鬼の一人になる運命なのかも知れない。

この下降の物語としての「幽鬼の街」において、三度「私」に上昇の機会が与えられる。大林滝次に連れられての空中飛行、塵川辰之介と共に百日紅の木に登るとき、そして山崎登の誘



いによって水天宮へ上がる時であるが、いずれも自力ではなく、誰かの支えを必要とすることは暗示的である。またその「上」にいる時間は短くて、「私」はじきに一人となって平面にもどり、下降を続けることになる。この下降運動は、物理的に小樽の街を下ることであり、また象徴的には地獄へと下る旅でもあるのだが、心理的に過去へと遡行する動きでもあって、自分の内面へ沈潜する下降運動とも解釈できる。

都市小説としての「幽鬼の街」の成功の一因は、現実の街小樽と小説の中の虚構の街小樽を出来る限り重ね合わせたことにあると言えよう。雑誌掲載時には小樽の地図を添付し、登場人物も実名を使うなど外面上のリアリティーを徹底させることが、逆に幻想的な物語に必要とされたからである。ちょうどジョイスがダブリンを出来るだけ忠実に実名で描くことによって、現実的な小説空間を確立し、それによって実験的手法や原型による象徴的な意味の重層化を、抽象的な議論に終わらせず、リアリティーを持った小説として成功させたことと対応している。

しかし「幽鬼の街」が一面でリアルに描かれれば描かれるほど、時間の過去への飛躍や、現在への過去の浸透、亡霊の出現などの、非日常性が逆に際立って感じられることになる。奇想天外なおとぎ話に妖精や妖怪が出て来ても驚かないが、現実的な小説に幽鬼を配することでその印象は強まる。固有名詞である地名、人名を実際の地図上に配置し、都市というトポスを「私」に歩かせることで、「幽鬼の街」は現実レベルでのリアリティーを獲得したのであるが、その反対に幽鬼として登場する人物を次第に抽象化、記号化することで、「幽鬼の街」を「私」だけのものではなく、読者にも現れる、普遍的なものとしている。

典型を挙げれば、「私」に付きまとう過去の女たちが、次第にその名前や個性を失い、抽象的な存在になってしまう例がある。久枝の変貌を見てみよう。

すると北洋ホテルの玄関の暗い硝子戸を押して、真白く白粉を塗った女が出て来た。それは久枝であった。——あらまあ、鶴藤さんじゃないの。あなたいつ小樽に来たの。随分久しぶりねえ。もう何年になるかしら。そうそう、あれは大正十五年だったかしら。いや昭和二年かも知れないわ。もう十何年って経ってるわねえ。あたし年とったでしょう」と言って久枝はにっと笑った。彼女の口の両隅には二三本ずつ大きな皺ができて、白粉はぼろぼろと剥げそうであった。(10)

ここでの久枝はたとえ白塗りであったとしても、生身の人間らしさをそなえており、その年令や外見は、時間的にも物語の現在と一致している。しかし次の場面では老婆に変身し、仮面を連想させる。

そこは暗いので、白粉を塗った彼女の顔は面のように見え、ものを言うごとに口はぱくりぱくりと大きく動いていた。彼女の顔は老いて醜くな

った老婆のそれであった。私は危く声を立てて叫ぶところだった。私は一歩退いた。(11)

さらに久枝の人間らしさが失われ、その顔の仮面性が強調され、またその一部分としての口だけが即物的に上げられる。

彼女の眼は三角の形にひそめられ、頬骨の上に蒼白い鞣皮を張りつけたような顔は、その顔の下にもう一つの顔があるのではないかと思われるようなものであった。口が蛙のようにぱくぱく動いた。大きくなったのだ。この口はあまり使っているうちに、こんなに大きくなったのだ、これからもっと大きくなるだろう、と私は考えた。(13)

次に登場する便所の女は名前もなく、ただ恨みがましい声と骨ばった手だけの存在になっている。

用を足していると、隣の大便所のなかに人の動く気配がした。えへん、と咳ばらいをして、嘎れた女の声がした。——ここですよ、鶴藤さん。私があれを始末したのは。この便所ですよ……私はその暗い秘密を持ったまま死んだのよ……児が、私の方へ来るのよ。お母あちゃん、って。あなたも来るがいいわ、この地獄へ。ね、あなた、早くいらっしゃいよ」暗緑色に塗った、がたびしと破れた大便所の扉から、何者とも知れない骨ばった手が出て私の着物の裾を掴んだ。(24-25)

「私」と関係のあった女の一人がここで墮胎したのであろうが、「私」には「何者とも知れない」、あるいは知ろうともしない人物となってしまうている。ただこの女には腕だけとはいえ、肉体がまだあるが、川面に映るゆり子にはそれがない。

その時川のせせらぎのきらきらとした面にゆり子の顔が現われた。彼女は汽車通学をしていた頃、窓によりかかって、その蒼白い額に窓外の落葉松やどんぐいの新緑を映していたときと同じ夢見るような眼つきをして、私の方を見るとでもない容子で、囁くように言うのであった。

——ね、あなた本当は私を愛していたんでしょう。……

彼女は思いあまった顔つきでわっと泣き出し、汽車の窓に倚って景色を見ていた時の姿で、元祿の袂の中に夢見る少女の蒼白い顔を埋め、さめざめと泣き崩れてしまった。川波は次第に彼女の髪を蔽い、ゆり子の姿はやがて暗いせせらぎの中に消えてしまった。(25-27)

川に浮かぶゆり子は名前を与えられているが、まるで川面に映写されるような、平面的な存在になってしまっている。そのあと次々と川面に映し出される女たちにはもう名前も与えられず、一部の肉体的な特徴だけで区別される。

そのとき白い絹の夏衣を着た肥った中年の女が川の波に浮かび出た。

—だから私がよく言ってあげたじゃありませんか。Take life easy って。そうしたならばあなたは、そして後になってから and now I am full of tears って訳でしょうっていいましたわね。だけど、そうじゃないの。難しく考えてはいけないのよ。のんびりとね、のん気に生きるのよ。……

その後から別な女が白い日傘をくるくるまわして現われた。唇が真赤で橙色の顔をしていた。

—ま、鶉藤さん、しばらく。ここは小樽の妙見川ですよ。覚えてらっしゃる？ 私たちよく二人で、手宮公園へ行ったり、それから天狗山の麓の林へ行ったりしたわね。(28)

その次の女になると、極端に部分的な特徴でしかとらえられず、「笑うときに赤い齧を出すひと」という非個性的な記号としてのみ描かれている。「私」は必死に記憶を探るが思い出せない。

—君は一体誰だったかね、そうして笑うとき赤い齧を出すひとは？」と私は子を負った女に言った。……

そうだ。この女は知っているぞ、知っているぞ、と私は一心になって記憶の網を搾った。この女を思い出せないようでは大変だ、とにかく俺の生涯にひどく大きな関係のある女にちがいない。それを今思い出せないというのはこれは精神上の無責任だ、底抜けのだらしなさだ。(29-30)

しかし「私」がこの女性のことを思い出せないのは当然であって、登場した時点ですでに抽象的に記号化されてしまった女性には、アイデンティティーなどありはしない。そして、この抽象化は進み、先に述べたように、「私」の過去から蘇ってくる幽鬼たちは、もはや人間としての姿を失い、抜け殻のように、着物だけの存在になってしまう。

そこの店先にかかっていた派手な花鳥模様の長襦袢が私を手招きした。

—ねえ、私を覚えてるでしょう。ほら私はあの秋日和に汗ばんだ顔をして井戸の端で水を飲んだ洋子よ。私と二人で落葉松の林をぬけて赤岩まで行ったじゃないの。そしてあなたは私が何を着てそんなに暑がるかって、着物をすっかり下から調べてやるって言ったでしょう。そして翌日はとても感傷的な手紙を私によこしたのよ」と言って見えない手が長襦袢の袂から白い角封筒の手紙をとり出して読みはじめた。「僕はあなたの夢見るような瞳を愛しています、果物のような唇、白い魚のような指も……」

すると店の奥の方に下っていた赤い女学生の袴が啜り泣きはじめた。

—まあひどい鶴藤さん、あなたは私にもそれと同じような手紙をよこしたじゃないの。そんなことを知らずに私は幾年も幾年もこうして大事にしまっているのよ。ひどいひと、ひどいひと」(38)

幽鬼たちの変貌はさらに続き、非人間化が強まる。もう個体としての特徴はまったくなくなり、おたまじゃくし、もしくは精子か何かの幼生を連想させる生物となって「私」にまわりつく。「私」も幼なじみのヨシ子と出会ったせいで、村の子供言葉を使うなど、退行をしていると言えるかも知れない。

—おれ、酔ったえんたなあ」と言って、私はテーブルの下に脚をつっこんだまま仰向に倒れた。天井の節穴や雨垂れの模様がぐるぐるとまわり出した。次第にそれ等は蝌蚪のように、頭部が丸くて長い尻尾を振って泳ぎまわる得たいの知れない動物の形になり、ぎょろりとした丸い眼玉を剥いて、無数に数が殖え、壁と言わず柱と言わず、窓の曇り硝子の表にまで、によろによろによろによろと這いまわりはじめた。(55)

もちろん酔った「私」の幻覚と見ることも出来ようが、「私」の過去からの幽鬼はもはや無個人的な怪物となり、普遍的な様相を帯びる。言い換えれば、この段階の幽鬼たちは、特定の誰かではなく、罪の意識にさいなまれる人なら誰にでも当て嵌まる幽鬼、どんな都会の陰にも満ち溢れている妖怪、我々の心の中に住みついている罪悪感の現れともとれるのである。

「幽鬼の街」の最後の文章で、幽鬼たちは、もう形も定かではない、個を失った、集合的な、昆虫の幼生か軟体動物状の群衆と化して「私」につめ寄せる。

私は絶体絶命になり、生涯の勇猛心を振り起し、目をつぶって彼等の群に突入した。私は掻き分ける手の先で彼等の皮膚が破れて内臓がどろどろと流れ出るのを感じた。彼等の皺のあるぬるりとした皮膚が私の首や胸に触って過ぎるのを感じた。足で限りなく彼等を踏み潰すのを感じ

た。生きなければならない、ここを過ぎて生きなければならないと私は  
思っていた。(56)

最初、過去の罪状のそれぞれを暴きたて責める、個々の幽鬼に取り付かれていた「私」は、最終的には名もなく、個としての区別もない、ただ集合体をなす幽鬼の群との対決を迫られる。不快感、嫌悪感に耐えて「私」はそれらを掻き分け、踏み潰して進むのであるが、何か動物の内臓の詰まった体の中へ入り込んで行く感じがする。小樽の歓楽街という迷路に迷い込んだ「私」は、目を閉じて、手探りで胎内めぐりさながらに進みながら、生き続けようとする。この場面で「幽鬼の街」は終わるのであるが、過去の特定の人物や事件による「私」の心の痛み、良心の呵責が生み出した幽鬼が「私」に付きまとっていたのが、しまいには生きること自体が苦痛や嫌悪感を伴うこと、気味の悪い幽鬼たちを数限りなく生み出して、それを掻き分け、踏み潰してゆくことにほかならないという悲観的な発見と、なおかつそれでも生き続けるという肯定的な主張へと変わってゆく。

ヴァン・ホーンの言うようにジョイスの『ユリシーズ』によって「最も人間的に描かれた街」(193) ダブリンを一つのモデルとして、伊藤整は虚構の街、小樽を「幽鬼の街」で描き出した。この北国の港町の持つ、迷路としての閉鎖性と出会いを可能にする社会性の両方を利用して、短編ながら奥行きのある小説空間を創り上げたのである。また都市は空間と時間の両方から成り立っている存在であるが、地名、人名などの固有名詞の機能を活用し、さらには地図まで使って、リアルな街を描写した。そして同時にその街の歴史や経済状態、社会情勢に加えて、「私」の過去や記憶を重ね合わせることで、実在感のある舞台と登場人物を生み出した。逆にそのような小説空間であるから幻覚や幻想がより際立ってその幻想性が強調されている。また「キルケー」のエピソードに倣って、個人の過去や記憶を幻想としてこの空間に「実在」させることで、現代人の心の内面を外在化させ、ドラマとして描き出したのである。それは小樽を平面の迷路として徘徊する漂泊の主人公、「私」の物語であるとともに、時間の幽鬼に取り付かれて地獄めぐりをする、下降の物語でもある。しかし最後には「私」は幽鬼に立ち向かい、生を肯定する。「幽鬼の街」は次に、さらに「私」の過去へさかのぼり、人間関係の密接な、いわば「血の濃い」土着的な村の物語として、第二部「幽鬼の村」へ引き継がれてゆく。

小論は、1989年11月12日の日本比較文学会関西・九州合同支部大会のシンポジウム「ジョイスの受容」の発表を元にして、加筆訂正したものである。

#### 引用文献

日高昭二、『伊藤整論』。東京：有精堂，1985。

平野謙。「伊藤整論はしがき」。『早稲田文学』(1939年2月)。日高昭二、『伊藤整』。80～81。

伊藤整。『伊藤整全集』。全23巻。東京：新潮社，1962～64。

Joyce, James, *Dubliners: Text, Criticism, and Notes*. Ed. by Robert Scholes and A. Walton Litz. New York: The Viking Press, 1969.

- \_\_\_\_\_. *Ulysses*. New York : The Modern Library, 1961.
- ジョイス, ジェイムズ. 『ユリシーズ』. 全2巻. 伊藤整・永松定譯. 新潮社, 1955.
- 刈田元司. 編. 『都市と英米文学』. 東京: 研究社, 1974.
- Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1981.
- パイク, バートン. 『近代文学と都市』. 松村昌家訳. 東京: 研究社, 1987.
- Van Horn, Geraldine Kloos. *The Image of the City in the Early Twentieth-Century Novel : Studies of Conrad, James, Woolf, and Joyce*. Ph. D. Dissertation. Ohio State University. Ann Arbor, Michigan : Xerox University Microfilms, 1978.

(原稿受理 1990年9月14日)