

“ There’s music everywhere.”

— 『ユリシーズ』第十一挿話について —

大田美和

(1) 語り手と Bloom

第十挿話 The Wandering Rocks でダブリンの市民たちが平等に等距離から、どの人物にも重点を置かずに描かれた後、第十一挿話 Sirens では、オーモンドホテルを中心としてそこに集まって来る人々が描かれる。⁴⁾Marilyn French は、この挿話の焦点は Bloom ではなく emotion であると主張して、その理由として Bloom が現われる前も後もオーモンドホテルが中心舞台になっていることをあげているが⁵⁾、この挿話の語り手(とりあえずこの挿話に限る)が意識をもった人格であるとすれば、その意識の焦点はまちがいがなく Bloom に向けられている。語り手の意識からは Bloom のことがつねに離れないのである。それは、たとえば、Bloom が現われる前のホテルのバーメイドの会話に語り手が横槍を入れる様子を見るとよくわかる。

まず、二人のバーメイドの会話の内容とは無関係に、“Bloom.”と語り手がつぶやく。(11:102)その後、日焼けの手入れをめぐる話題から化粧品屋のいやらしい老人の話になり、“I won’t listen.”と Miss Kennedy が叫ぶと、語り手は“*But Bloom?*”とこれまた文脈とは無関係に口出しをする。(11:133)そして、その老人のことで二人が大笑いしながら“*Married to the greasy nose!*”と叫ぶと、“*Married to Bloom, to greaseabloom.*”(11:180)という具合に、この場の会話とは全く関係のない Bloom のことを持ち出して、自分もおしゃべりの仲間に入れてほしいと言わんばかりに、語り手はまくしたてている。この挿話の語り手は人を馬鹿にしたりからかったりするの大好きで、お上品ぶった Miss Douce の内実を暴露したりするが、中でも一番からかわれているのは Bloom だとする French の指摘は正しい。⁶⁾だが、語り手の Bloom に対するからかいは、軽蔑して嘲るというよりは、好きだからちょっかいを出してみるという態度に近い。このような語り手が Bloom に抱く一種の親近感、語り

手の声と Bloom の声の時としてどちらのものか区別しがたくなることに表れている。French は、第十一挿話の三つの文体 (dialogue, Bloom’s interior monologue, narrative comment) ははっきり区別できるとしている⁶⁾が、Bloom の monologue と語り手の comment は発想の仕方が似ていることもあって、時々どちらのものかわからなくなることがある。いやな考えが頭に浮かんだ時、言葉遊びをしてそれをごまかそうとする Bloom のやり方は、何でもしゃれのめしてしまう語り手と通じるところがある。たとえば、認めたくない考えを頭から追い払おうとして、“*Walk, walk, walk. Like Cashel Boylo Connoro Coyo Tisdall Maurice Tisntdall Farrell. Waaaaaalk.*”と Bloom が自らに言いきかせる時、Cashel Boyle O’Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell という名前が面白おかしく言いかえられている。(11:1124-1125)これは、語り手が Bloom のことを *Bloowhom* と言ったり、Ben Dollard を“*Big Benaben Dollard. Big Benben.*”と呼ぶのと同じ名前の言いかえである。

Bloom の内的独白か語り手のコメントか区別しがたいた文として、ウェイターの Pat をめぐるしゃれについて、次にくわしく見ていきたい。waiter と wait をかけたしゃれは何箇所かに出てくるが、特に注意したいのは二つある。一つは、Bloom がバーのドアを開けておくように Pat に合図する場面であり、もう一つは、“*Keep my mind off.*”という Bloom の内的独白につづくパラグラフである。

Bloom signed to Pat, bald Pat is a waiter hard of hearing, to set ajar the door of the bar. The door of the bar. So. That will do. *Pat, waiter, waited, waiting* to hear, for he was hard of hear by the door. (11:669-672)

(イタリックは筆者)

Keep my mind off.

Bald Pat who is bothered mitred the napkins. Pat is a waiter hard of his hearing. *Pat is a waiter who waits while you wait. Hee hee hee hee. He waits while you wait. Hee hee. A waiter is he. Hee hee hee hee. He waits while you wait. While you wait if you wait he will wait while you wait. Hee hee hee hee. Hoh. Wait while you wait.* (11:914-919)

(イタリックは筆者)

これより前に、Bloom のものとはば断定できる文と、おそらく語り手のコメントと思われる文があるので、それもあげておこう。

At four. Has he forgotten? Perhaps a trick. Not come: whet appetite. I couldn't do. *Wait, wait. Pat, waiter, waited.*

(11:392-393)

(イタリックは筆者)

Bald Pat, bothered *waiter, waited* for drink orders. (11:444)

(イタリックは筆者)

どちらもやり口が似ていて、どちらのせりふか判断しがたい。ここでは、そんな判断は問題ではなく、このしゃれは Bloom の気持ちを紛らすために、語り手が Bloom に加担して一緒に冗談を言っているということに注目するべきだろう。いわば、肩を組んで歌うようなものであり、語り手と Bloom が心情的にきわめて近いことを示している。

語り手と Bloom の声の区別がしにくいところとして、次に、Boylan についての記述 (Boylan の interpolation) を見ていきたい。語り手も Bloom も Boylan を気にしている点では一致している。両者ともに、Boylan の足音や馬車の音に耳をそばだてていて、Boylan がホテルを出た後は彼の馬車の行方を追いつづける。Bloom は 実際には Boylan の後を追わずにホテルにとどまるから、Boylan が今どのあたりにいるのか、いつ Molly のところに着くのか正確に知ることはできない。もっとも、実際に Boylan が Molly のもとに向かっているかどうかは最後まで明らかにされないが、ここでは一応そう仮定しておく。

Bloom は Boylan が Molly に会う前から、到着した Boylan と彼のためにおめかしをする Molly の様子を想像して苦悩する。一方、語り手は実況放送でもするかのよう、ダブリンの実際の通りの名前や店の名前をあげて、Boylan の馬車が今どこにいるのかを読者に知らせる。

Bloom の想像と語り手が伝える事実は微妙に食い違う。Bloom は、“Stop. Knock. Last look at mirror always before she answers the door. The hall. There? How do you? I do well. There? What? Or? Phial of cachous, kissing comfits, in her satchel. Yes? Hands felt for the opulent.” (11:689-692) というふう二人が出会う場面を想像したかと思うと、“Car near there now.”と家に近づく馬車を想像し、(11:912) また、“Knock at the door. Last tip to titivate.”(11:1047) といった具合に、時間の前後関係も混乱している。一方、語り手がドアをノックする Boylan を語る時 (11:986-988) Bloom は二人の情事の様子を想像して事がすでに終わったと思っている。

Diddleiddle addleaddle ooddleooddle. Hissss. Now. Maybe now. Before.

(11:984-985)

要するに、Bloom にとって大事なのは、情事が行なわれるであろうということであって、それがいつ行なわれようと問題ではないのである。もう取り返しがつかない。酒場を出ていく Boylan を追いかけなかった時 (行動しない Bloom には珍しく、酒場まで Boylan をつけてきたというのに)、もはや遅すぎる (“Too late.” (11:640)) ことが決まってしまったのだから。

Boylan の出て行った後の酒場では、Simon Dedalus の歌声に Bloom も含めて皆がうっとりとし聞き惚れる。ここでの主題は、“All is lost.”(11:641) である。Bloom は Simon の歌が自分の気持ちを代弁してくれていると感じる。

Taking my motives he twined and turned them.

(11:633-634)

ここに人々は、Simon も Dollard も Goulding も Bloom も皆、盛りを過ぎた人々、敗残者である。たとえば、Simon は、“my dancing days are done.”と言う。(11:599) Bloom のいる食堂と Simon のいる特別室は離れているが、歌声を聴くことによって一つになり、また、期せずして同じ夜の思い出—— Ben Dollard が Bloom から正装用のズボンを借りた晩の思い出——に酔う。このような同時性に語り手も力を貸している。Molly の噂話を始めた Simon の言葉につづいて、別室にいてそれが聞こえないはずの Bloom の頭に、同じ Mrs. Marion という言葉が浮かぶのがその例である。(11:500)

最終的には、Bloom は、共通の思いに浸って傷をなめあうよりは孤独を選んで酒場を出て行く。語り手はこ

のような Bloom の行動を支持している。音に満ちているこの挿話では、音楽と一緒に身を浸してわれを忘れる人々の愚劣さだけでなく、沈黙とともに身を浸すことも嘲られている。例えば、黙って食事をする Bloom と Goulding は “married in silence” と言って馬鹿にされる。(11:523)

ここで語り手によって非難されているのは、French が “the danger is not in listening to the Sirens but in drowning.”⁶⁹ というとおり、音楽に耳を傾けるのではなく、音楽や思い出(あるいは過去の栄光)や沈黙に浸って自己を失うことなのである。ホテルから出た Bloom は Dollard が歌い終わって、乾杯して大騒ぎする人々の声を外から聞いて、出てよかったとほっとする。Bloom は行動しないヒーローだが、必要などころではちゃんと行動しているのである。

(2) 音楽・騒音・楽器

第十一挿話は音と音楽に満ち溢れているが、この挿話の語り手、ないしは作曲者は、何を音楽とみなしているのだろうか。この挿話の中で、音楽とはどのような性格をもつものと考えられているのだろうか。

Bloom の連想を元にして、まず Bloom が音楽をどうとらえているか見ていくことにしよう。

Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don't crow, snakes hissss. *There's music everywhere. Rutledge's door: ee creaking. No, that's noise.*

(11:963-965)

(イタリックは筆者)

Bloom は、「あらゆるところに音楽がある」と言うから、Rutledge の事務所のドアのたてる音は騒音だと言って、騒音を音楽の範疇から一時排除している。この Rutledge's door というのは、第七挿話 Aeolus で、Bloom がこのドアのきしむ音を二度聞いている。

The door of Rutledge's office *creaked* again. (7:28)

(イタリックは筆者)

The door of Rutledge's office *whispered: ee: cree.* (7:50)

(イタリックは筆者)

しかし、こんなに前に起こった細かいことを思い出す

のは、*Notes for Joyce*⁶⁹ の助けを借りなければ、普通の読者には至難の技である。Joyce も読者にそんな無理な要求はしていない。この “ee creaking” という音から注意深い読者が聞き取るべきことは、Rutledge のドアの音ではなく、この同じ第十一挿話で Boylan の靴が酒場の敷居を踏んだ時の音と同じであるということである。

Blazes Boylan's smart tan shoes *creaked* on the barfloor where he strode. (11:337-338)

(イタリックは筆者)

He [Lenehan] followed the hasty *creaking* shoes but stood by nimbly by the threshold, saluting forms, a bulky with a slender. (11:433-434)

(イタリックは筆者)

Blazes Boylan's smart tan shoes *creaked* on the barfloor, said before. (11:761)

(イタリックは筆者)

これらのうち最初と三つめは、酒場に入って来た時の音だから、その時外にいた Bloom には聞こえていないが、二番目の出て行く時の音は、ドアのそばで食事をしていた Bloom には聞こえている可能性が高い。

他の挿話においても Bloom は、Boylan のことにはなるべく触れないように、直接名指しすることを避けるという態度を取っているが、ここでも Bloom が騒音といているのは、口には出していないが、Boylan にまつわる不愉快な音だと見るべきであろう。

Boylan にまつわる音というと、creak 以上にたびたび出てくる jingle があるが、これが Bloom にとって騒音であるか否か判定するのは難しい。きしむ音 creak がテキストを離れても一般的に不快な音であるのに対して、jingle はもともと楽しい響きをもっているからだ。jingle は Boylan の乗った二輪馬車が揺れてたてる音だが、Mollyのもとへ急ぐ Boylan のはやる心、喜びを表している。語り手がこの jingle を口にするときは、Bloom に対して、“Haw haw horn.” と言ったり “Cockcarracarra.” と言ったりする時と同じように、彼をからかっていると見ることができよう。jingle が Bloom にとって creak と同じ響きかどうかは判定しがたいが、ともかく、楽しい連想や物思い(これとても Boylan のことを忘れるための方便ではあるが)に水をさす音であるとは言えるだろう。

さて、誘惑者 Sirens をモチーフとしている第十一挿話

では、Bloom もその場にいた他の人々と同様に音楽に次第にうっとりとして聴き入るようになる。語り手はそれを嘲って、声のふくらみも音楽の洪水も性交に結びつけて、特に後者については、t や p で始まる獣のような交わりを表す動詞を羅列して⁹⁾、エロティックというよりは騒音に近いような音を自ら奏でる。

Tenderness it welled: slow, swelling, full it throbbed. That's the chat. Ha, give! Take! Throb, a throb, a pulsing proud erect. (11:701-702)

Bloom. Flood of warm jamjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow invading. Tipping her tepping her tapping her topping her. Tup. To pour o'er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow, joygush, tupthrob. Now! Language of love. (11:705-709)

(イタリックは筆者)

われを忘れていた人々の名前を lost Riche Poldy とか Richie Poldie Lydid Lidwell というように、みんなくっつけてしまうのも、語り手のこれらの人々に対する嘲笑を表している。うっとりしている人々は文字通り自己を失って融合してしまうのである。音楽がクライマックスに達すると、歌っている Simon と聴いている Bloom がひとつになり、“Siopold!” と語り手は叫ぶ。(11:752)

しかしながら、Bloom だけは、耳は音楽に浸りながらも、目では真実を見抜くことができるだけの自己を保っている。彼は Goulding の顔を見て“Face of the all is lost.” と考える。(11:646) また Cowley 神父の熱狂ぶりと比べても Bloom の態度の違いははっきりする。

Cowley, he stuns himself with it: kind of drunkenness. Better give way only half way the way of a man with a maid. Instance enthusiasts. All ears. Not lose a demisemiquaver. Eyes shut. Head nodding in time. Potty. You daren't budge. Thinking strictly prohibited. Always talking shop. Fiddle-faddle about notes. (11:1191-1195)

(イタリックは筆者)

目を閉じて全身を耳にして音楽に聞き入り、思考を停止している Cowley 神父の姿は、Bloom と対照的である。

特別室にいる歌手の顔は Bloom には見えないから、Bloom の目は Sirens の誘惑から自由になっており、自由に連想を広げる余地を保っている。

Bloom は音楽がよく聞こえるように Pat にバーのドアを開けておくように合図した後、無意識に文房具の包みのゴムひもを解いて手に縛りつける。これは、ホメロスのユリシーズがセイレーンの誘惑から身を守るために帆柱に自らを縛りつけるのに対応するが、Bloom のこの行為は、単に音楽の誘惑から身を守るという以上の意味をもっている。Bloom がこの動作をしたすぐ後に、

“Love's old sweet *sonnez la gold.*” という文が来ていて、Bloom のゴムひもが Miss Douce の靴下止めと並置されている。(11:682) この二つのひもには共通点がある。それは、音を出すということだ。Miss Douce の靴下止めは smack という音をたてたし、Bloom のゴムひもは、ビーンブーンと鳴らされる。(It buzz, it twanged.(11:796)) しかも、このゴムひもは、皆が Simon の美声に酔った後、興奮気味にしゃべっている時に、黙ったままでいる Bloom によって鳴らされるのである。⁹⁾ つまり、Bloom のゴムひもは、誘惑から身を守るだけでなく、それ自体音楽を奏でることができるという積極的な面をもっているのだ。この点で、身動きが取れない姿で完全に守勢にまわっているホメロスのユリシーズとは異なっている。リナティ計画表にオルフェウスの名前が見えるのは、自ら音楽を奏でて窮地を脱する Bloom にオルフェウスの姿が重ねられているとみるのが正しいだろう。⁹⁾

この Bloom のゴムひもは、まもなく、ぱちんと切れてしまうが、その後も Bloom は吸い取り紙を軽くタンパリンのように叩いたり (11:863-864) Martha への手紙に “La la la ree. I feel so sad today. La ree. So lonely.” (11:894) という追伸を書いたりして、自分自身の音楽を演奏しつづける。¹⁰⁾

誘惑の音楽に対して、音楽をもって立ち向かうというところに、音楽のプラス面マイナス面が両方とも出ている。この挿話では、“Gets on your nerves.” というような音楽の弊害だけでなく、効用についても述べられている。それは Bloom の意識の中で述べられるのだが、不仲をも和らげること (Goulding は仲の悪い Simon の美声を手放してほめる。) と、コミュニケーションの役目を果たすこと (Molly が鼻歌を歌うと機嫌がいいことが Bloom にわかった。) である。要するに、音楽には善悪両面あって、責めるべきは音楽ではなく、音楽に身も心も委ねきってしまう人々の態度なのである。

Bloom は、はじめに述べたように、音楽という概念から騒音をはずしたが、挿話が終わりに近づくにつれて、“There's music everywhere.” という思いは強まってくる。これより前に、語り手は、性交に結びつく音を騒

音として奏でたのであるが、Bloom は性行為に伴う音さえも一種の音楽だと考える。

Chamber music. Could make a kind of pun on that. It is a kind of music I often thought when she. Acoustics that is. Tinkling. Empty vessels make most noise. (11:979-981)

ブルームはまたチューニングの音だって音楽だと考える。

Tuning up. Shah of Persia liked that best.... *That's music, too.* Not as bad as it sounds. Tootling. Brasses braying asses through uptrunks. Doublebasses helpless, gashes in their sides. Woodwinds mooing cows. Semigrand open crocodile music hath jaws. (11:1050-1055)

(イタリックは筆者)

これは、この挿話の冒頭——おもちゃ箱をひっくり返したような音の洪水——に対する Bloom の支持の言葉と受け取っていい。それというのも、Bloom は一見つまらない音にも価値を見いだしているからだ。

Instruments. A blade of grass, shell of her hands, then blow. Even comb and tissuepaper you can knock a tune out of.

(11:1237-1238)

さらに Bloom は、どんな職業も独自の楽器をもっていると考える。

I suppose each kind of trade made its own, don't you see?

(11:1239-1240)

狩人の角笛や羊飼いの笛、警官の呼子、錠前屋の口上、煙突掃除人の呼び声、タウンクライアの叫びなどが例としてあげられる。全くその通り、Bloom は知らないけれども、盲目の調律師が tap,tap と白杖という彼の楽器の音を響かせながらホテルに入ってくるところでこの挿話は幕切れとなる。

そして Bloom 自身、市街電車の通り過ぎる音にまぎれて思いきり放屁の音をたてる。Molly が不貞をはたらくかもしれないという現実に対して Bloom は何の行動も取れないけれども、少なくとも、奏でてもらえないハーブ (We are their harps.(11:582-583) という哀感にどっぷり浸かって完全な敗北者になることから逃れて、Bloom は自ら奏でることによって、まず、ひもをビー

ンと鳴らし、吸い取り紙を叩き、淋しいと訴える歌を歌い、最後にラッパのような放屁をして、多少の溜飲を下げることはできたのである。

ここまでくれば、Bloom にとって、騒音も含めてすべてが音楽になっているといってもよいだろう。話を語り手のレベルに引き上げればそのことはさらにはっきりする。この挿話を組み立てた語り手にしてみれば、ドアのきしむ音も、Boylan の靴の音も含めて、すべてが音楽なのである。騒音も雑音も無駄な物は何一つない。Joyce は、“If *Ulysses* isn't fit to read, life isn't fit to live” と言ったが¹⁰⁾、それに倣って言えば、“If ‘Sirens’ isn't fit to hear, music isn't fit to hear.” ということになろうか。何も説明されずに読者が冒頭で聞かされたけたたましい騒音、あれこそ音楽だったのである。

註

- (1) 使用したテキストは、James Joyce, *Ulysses*, A Critical and Synoptic Edition, prepared by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior (New York: Garland Publishing Inc., 1984) 以下このテキストからの引用は、挿話番号および総行数によって示す。
例。11:123 (*Ulysses* 第十一挿話 123行)
- (2) Marilyn French, *The Book as World: James Joyce's Ulysses* (Harvard U.P., 1976) p.130.
- (3) Ibid., p.135.
- (4) Ibid., p.128.
- (5) Ibid., p.135.
- (6) Don Gifford, with Robert J.Seidman, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, Second edition, Revised and Enlarged by Don Gifford (Berkeley: California U.P., 1988)
- (7) Gifford, p.303.
- (8) この少し前に “But Bloom sang dumb.” (11:776) という文があるのは示唆的である。
- (9) リナティー計画表は Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey* (London: Faber and Faber, 1972)に付録として収められている。
- (10) Ellmann は、この追伸をブルーム自身によるセイレーンの歌とみなしている。*Ulysses on the Liffey*, p.107.
- (11) Richard Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition (Oxford: Oxford U.P.,1982), p.537.