

## 『ユリシイズ』試論

林 完 枝

韻律を潤盡して、再讀を強請する、無力の詩女神<sup>ミューズ</sup>よ、惡酒を伴った仇敵よ、私は汝に、他者から到來した陶醉を返上する。

— マラルメ

イタケーをめぐる

『オデュッセイア』の結末。オデュッセウス（ユリシイズ）は、十年の放浪の果に遂に故郷イタケーに帰還し、テレマコスと再会し、この息子と共にペネロペイアの不埒なる求婚者たちを打ち滅し、彼女によって夫と認知される。かくて一族再会は完了し、秩序は再復される。父は家に帰り、子は探していた父を見出し、夫婦は縫を戻すのである。さて、放浪のうちの七年間は、実はニフのカリュプソーの館で過していたわけだが、オデュッセウスは

望郷の思い断ち難く、『オデュッセイア』での彼のエントリ、第五卷に於て、イタケーに向けて出発する。『オデュッセイア』は、詩人の詩女神への呼びかけに始まる。

かの人を語れ、ムーサよ、トロイエーの聖き都を掠めた後に、諸所方々をさ迷って、数々の人の町を見、その俗を学んだ、機に応じ変に処するにたけた男を。命を護り、一党を無事に帰国させんとて、海上で数々の苦勞を心になめたが、苦心の甲斐なく、一党を救うことはできなかった。愚かな者共よ、日の神ヒ

ユペリーオーンの牛を啖ったばかりに、神は帰国をかれらより奪い、おのれの愚行でかれらは身を滅ぼしたのだ。ゼウスの姪なる女神よ、み心のままに、いずこよりも物語を始め給え。(1)

ムーサは詩人の声を通して物語を語る。この第一巻で、アテネーはテレマコスに父を探すように励ます。即ち、テレマコスのイタケー<sup>(2)</sup>の立ちは、オデュッセウスのイタケーへの帰還と並置される。オデュッセウスは、カリュプソーからナウシカアへ。彼は、ナウシカアの父アルキノオス王の館での酒宴の席で、これまでの冒険の数々を自ら語る。そして帰国の途につく。『オデュッセイア』は、トロイ戦争の十年後、テレマコスの「探求」とオデュッセウスの「帰国」を二大モメントとして、オデュッセウス自らの回想形式での冒険譚を嵌め込む。約束され、成就される帰還。

ジェラール・ジュネットが『オデュッセイア』のパラ・テクストと呼び、また『アエネイス』と共にその超テクストと呼ぶ<sup>(2)</sup>ジョイスの『ユリシイズ』は、第一部「テレマキアド」(第一挿話から第三挿話まで)、第二部「放浪」(第四挿話から第十五挿話まで)、第三部「帰還」(第十六挿話から第十八挿話まで)、という構成をとっている。レオポルド・ブルームは、第四挿話「カリュプソー」の終りで、聖ジョージ教会の鐘の音に友人ディグナムの死を思い浮べ、食蓮人らの棲息するダブリンの通りに出かけて以来、実に十六時間ぶりに第十七挿話「イタケー」で「帰還」を果すのである。「カリュプソー」と「イタケー」との間に、六百頁ばかりの放浪(の航跡)が白い紙の上に辿られてきた。これで旅は終りな

のだろうか。

「イタケー」は、その挿話の内容にふさわしく、ブルームとステイヴン二人の、エクルズ・ストリート七番地にあるブルーム家への道程を地図の上に辿ることに始まる。最初の教義問答。

ブルームとステイヴンは帰途いかなる平行進路をとったか？  
ともに正常な歩行速度でベレズフォード・プレイスを出発してから彼らの進路は下記の順序どおりに、下および中ガーディナー・ストリートを経て西側にマウントジョイ・スクエアを見る地点、次いで歩度を落して両者とも左折し、ガーディナー・プレイスを放心状態でその末端、北へ向うテンプル・ストリートとの交叉点まで、次いで歩度を落してときおり立ちどまりつつ、右折してテンプル・ストリートを北へ、ハードウィック・プレイスに到った。ゆるやかな歩行速度で彼らは相前後してジョージ教会前の広場に近づき、両者とも直徑的に広場を横断した。いかなる円においても弦はその上に立つ弧より短いのであるから。(六六六)<sup>(3)</sup>

最後の一文「いかなる円においても弦はその上に立つ弧より短いのであるから」は、道行の詳細で正確な描写と評価することをためらわせるなくもがなの文である。ブルームにとってイタケーへの帰還とは何を意味するのか、それは可能なのか——この問は、教義問答の一つとして信用のおけるかたちで提出されてはいないから、まずは、読者としてはステイヴンの「出国」と関連させて「帰還」の意味を探ることから始めてみなければならない。

「イタケー」半ばで、ステイーヴンは今晚はここに泊まるようにと勧めるブルームの「避難所」提供の申し出をことわる。二人が台所を出て庭へと向う様は、次のように書かれている。

「奴隷たりし家」から家なき曠野への退出はいかなる先行順序により、いかなる儀式とともにおこなわれたか？

点灯した燭台をささげ持つて

ブルーム。

助祭帽をかぶせたとねりこのステッキを持って

ステイーヴン。

いかなる記念的诗篇の、いかなる低声の起句を歌いながら？  
第一一二篇、旅の次第。イスラエルの民エジプトを出で、ヤコブの一族蚕語の国を離れしとき。（六九七―六九八）

この後には、蜿蜒と宇宙、人類、天文学に関連した冥想がブルームの「科学的気質」（六八三）に沿って叙述されている。ここで引用した二人の訣別の前奏は、『出エジプト記』と『诗篇』のエコーを響かせる。文脈に沿えば屋内から屋外への移動にすぎないのだが、明らかに、亡命に失敗し故国へ戻ってきた生粋のアイランド人、ステイーヴンの新なる「出国」。それでは、ブルームは、イタケーへではなく「奴隷たりし家」に帰ってきたことになるのか。

ところで、『出エジプト記』への言及は、第七挿話「アイオロ

ス」でマクヒュー教授が引用するジョン・F・テイラーのゲール語復興演説へとわれわれを引き戻す。そこでは、エジプト治政下にあるイスラエル人の苦難とイギリス支配下にあるアイルランド人のそれとが並置され、モーゼに導かれてのイスラエル人の出エジプトが語られる。

——「しかし、諸君、もし若きモーゼがこのような人生観を聞き入れ、受け容れていたなら、もしこの高慢な訓戒の前に頭をさげ、意志を曲げ、精神をたわめていたなら、奴隷の家から選民を連れ出すことも、昼のさなかに雲の柱に従って進むことも、けっしてなかったでありましょう。シナイ山のいただきで雷光のさなかに永遠なる神と語らうことも、顔貌を靈感の光に輝かせ、国なき民の言葉にて刻まれた律法の板を腕に抱いておりて来ることも、けっしてなかったでありましょう」（一四三）

「奴隷の家」とはエジプトである。イスラエル人は「奴隷の家」なるエジプトを遁れて、モーゼに導かれ、荒野を放浪する、約束の地をめざして。この演説は、同挿話に於て後にステイーヴンをして「ピスガの山よりパレスチナを望む。あるいは、プラムの寓話」を語らせる契機をつくる。この寓話で、ネルソン記念塔の上からダブリンを見ようとした二人のダブリンの老女は、塔のてっぺんに昇ったはいいが、眺めているうちに眼がくらみ、見あげることも見おろすこともできなくなつて、持ってきたプラムを食べ始めその種を柵の間に吐き出すのである。老女らはネルソン記念

塔をピスガの頂として、馴染み深い「親愛なる汚れたダブリン」を約束の地として眺める——これは、亡命失敗者ステイーヴンならではの寓話である。「若い芸術家の肖像」でも「ユリシーズ」の「テレマキアド」や「スキュレーとカリュブデイス」でも明らかな如く、アイルランドこそはステイーヴンにとってそこから脱出するべき「奴隷の家」である。が、彼はどこへ向けて出発しようとするのか、彼にとって約束の地とは何か。

預言者モーゼは神によってイスラエル人の出エジプトという歴史的、民族的使命をおび、カナンをめざして、彼らと共に荒野を放浪する。しかし、この指導者自身は、強情で苦情を言つては彼を悩ます同胞のゆえに、神によって約束の地に辿り着くことなく死ぬことを宣言される、ただ彼はピスガの頂から彼方にひろがる約束の地を、彼には到着を許されぬ地を望見する。なるほど、モーゼの後継者ヨシヤの指導下、イスラエル人はいと永き放浪の果に目的の地に達する。だが、これでイスラエルの栄光は確定されるのか、放浪は決定的に終つたのか、辿り着いたそこが「奴隷の家」とはならぬと誰が断言しうるか。荒野での放浪のさ中に、約束の地は彼方に莫然と広がっていた筈だ。だが、約束された地ではなく実現された地にいるとは——到着に要した時間が余りに長く、それゆえ全てを変質させてしまったのか。われわれは、始まりも終りも判別しえぬ運動の中に投げられているだけなのか。ステイーヴンと訣れた後で、ブルームは部屋に戻つて自分の出立、帰還、旅行、失踪等の可能性を考えるも思いとどまる、というのも無理からぬ話である。

この失踪者はどんな時どんな場所にどんな形で再出現しないか？

彼は自分自身に強いられて彼の彗星の軌道の極限へと永遠に流浪するであろう。恒星たちを、変光する太陽たちを、望遠鏡的遊星たちを、天文学的浮浪者たち迷子たちを越えて、空間の極限の境界線へと、国から国へと、多くの民族や多くの出来事のなかへ。どこかで彼は微かに彼を呼び戻す声を聞き、太陽星に強いられて、心ならずもその声に従うであろう。そこで北冠星座から姿を消してカシオペア星座のデルタの上空に生れかわつた形で再出現し、無限の世紀にわたる遍歴の果に異邦帰りの復讐者として、不正のやからの膺懲者として、黒髪の十字軍騎士として、目覚めた睡眠者として、ロスチャイルドや銀の王者のそれを（仮定において）凌駕する財力を持つて帰還するであろう。

そのような帰還が不合理である理由は何か？

可逆的空間における時間的な出発や帰還と、不可逆的時間における空間的な出発や帰還との不完全方程式。（七二七—七八）

これに先立ち、ブルームの父ルドルフにまつわる記憶は、次のように叙述されている。

ルドルフ・ブルーム（故人）についていかなる初期の追憶を彼は持っていたか？

ルドルフ・ブルーム（故人）が息子レオポルド・ブルーム（当時六歳）に語ったダブリン、ロンドン、フィレンツェ、ミラノ、ウィーン、ブダペスト、シオンバトリーと追想的な移住の道筋や各地での滞在、それに付随する自慢話（彼の祖父はハンガリー女王・オーストリア女皇マリア・テレサに拜謁したことがある）や実利的教訓（ペニーを可愛がればポンドが君を可愛がってくれる）。レオポルド・ブルーム（当時六歳）はこうした物語を聞いたたびに、絶えずヨーロッパ（政治）地図を開き、上述の各主要都市に同業支店を設立するように進言した。（七二四）

場の移動あるばかりだ、その間に人は老いる。ブルームは第十三挿話「ナウシカア」で述懐していた——「自分を逃げ出したつもりで結局また自分におつかる。旅路の果てはふるさと」（三七七）「それから護符<sup>テフィリム</sup>じゃなくあれは何と言ったっけ、死んだおやじの父親が戸口に吊して手でさわることにしていたのは？ あれがわれわれをエジプトから導き出して奴隷の家へ連れて行った」（三七八）。エジプトから奴隷の家へ。約束の地があるとしても、いまや誰かそれを予言し、或いは確言しうるのか（嘗てモーゼが神に召命されたように）。第十二挿話「キェクロープス」に於て、国粋主義者ハ市民Vはイギリスへの反撥、アイルランドへの期待を次のように述べる。

—— おれたちは、力に対するに力をもつてしようってわけよ、とハ市民Vは言う。海のむこうにはもっと大きなアイルランド

があらあね。黒い四七年に家のなから追い出されたんだ……（中略）……うん、奴らは百姓をうんとこさ追い出しやがった。二万人が棺桶がわりの船のなかで死んだ。だけど自由の国へ行った連中だって束縛の国を忘れやしない。奴らは帰って来て復讐する。卑怯者じゃねえんだから。グラニユアイルの息子たちなんだから。カスリーン・ニ・フリーハンの戦士たちなんだから。（三二九—三三〇）

十九世紀後半、政治的、社会的抑圧、貧困、飢饉等に喘ぐアイルランド人が多く「棺桶船」に乗って、新世界アメリカに向けて故国を出た<sup>(4)</sup>。「自由の国」とはアメリカ、「束縛の国」とはイギリスの属国アイルランドである。ハ市民Vもまた、アイルランドをエジプト王制下のイスラエルになぞらえる当時の風潮にそまり（しかも彼は反ユダヤ主義者である）、アメリカに渡った人々がアイルランドを忘れることなく故国に帰還し、イギリスに復讐することを希望している。これに対してブルームは、暴力や憎悪は何ら望ましいものを生み出さないと反論し、ハ市民V一派の軽侮と反感を買うのである。ブルームの粗雑で素朴な博愛主義を嗤うのはいと易いが、このハンガリー系ユダヤ人は、民族の、父祖の記憶から、そして自身自身の体験から、「奴隷の家」を遁れて荒野をさ迷い「約束の地」に辿りつくというヴィジョンには首肯しかねる。先に引用したように、エクルズ・ストリート七番地の彼のイタケーは「奴隷の家」かもしれぬ、が「約束の地」かもしれぬ、なぜなら彼は冒険と放浪の果に辿り着いたのだから。この過<sup>フロッグ</sup>程<sup>レス</sup>だけは確かなのだ。一方、「奴隷の家」から荒野へとさ迷い出

るスティーヴンは、新世界をめざして亡命するわけではない。この世界には「約束の地」なんてものはない、それへの欲望が、絶望的で熾烈な欲望があるだけだ。歴史の悪夢から目覚めても、また別の悪夢の中へ目覚めたばかりかもしれない。スティーヴンを駆りたてる自発的亡命とは、不在の様態での自己実現、芸術という虚構での帰還である。

スティーヴンは第九挿話で「父の探求」を断念したのではなく、たか。父なるものを何らかの実体や既存の法に求めるのではなく、自らが父にして子というサベリウスの異端にも等しい芸術家<sup>II</sup>知の亡命者となること。彼は故国を出るが、それはいつも既に故国に戻ることだ。異国にあって故国を創造しなおすこと。エレノ・シクススによれば、ブルームの申し出をしりぞけるスティーヴンは、「決定的な出エジプトを決意する、<sup>ヴェネツィア</sup>八言葉<sup>V</sup>が書物となる約束の地にむけて」<sup>(5)</sup>。スティーヴンとブルームが決める際に聞こえる聖ジョージの鐘の音は、前者にとっては第一挿話に於てと同じく出発の響となり、後者にとっては第四挿話でのディグナムの死を喚起する音の反覆となる（七〇四）。「テレーマコス」及び「カリュプソー」のエンディングとはほぼ同じパッセージが「引用」され、ここに至るまでの頁上の放浪は意味論的負荷を帯びる。始まるうとしているのは何だろうか。帰還と出国、始まりと終りは動態化される。

スティーヴンとブルームの出会いの意義はエドモンド・ウィルソン以来論議を呼んできた<sup>(6)</sup>。二人の出会いの多く（「ハーデス」、「アイオロス」、「スキュレーとカリュプデイス」、「太陽神の牡牛」）は、すれちがいという形態での出会いである。つまり二人はそれと知らなくとも、読者はそうしたすれちがいを出会い

の変奏と見ることができる。「キルケー」に至って漸くフェージョンが、二人の見入る鏡にシェイクスピアの顔が現れるという類のフェージョンが起り、また、二人の幻想を語る言葉がスティーヴンからブルームへ、ブルームからスティーヴンへと、云わば相互乗り入れることが、幻想の尤らしさを口実として可能となる。そして、クライマックスは、撲られ気絶しているスティーヴンにブルームが生きていれば十一歳になる亡き息子の幻を垣間みる瞬間である。熾烈な欲求、癒すべくもない喪失感に支えられた錯覚。だが、第三部「帰還」が始まり、酔いが醒めてゆくと共に、「エウマイオス」の憔悴した文体は二人の相違を強調する。「イタケー」の前半では、「キルケー」に於るような二人の意識の混乱は起らない。ここでは既に、意識の流れ（それによる直接的な心情の吐露）も幻覚（それによる潜在意識の剔出）もない。「イタケー」の語りは、先行挿話群にもまして信用のおけない、つかまえ所のないものとなっている。スティーヴンとブルームの出会いの意義を問うとすれば、それはとりわけ二人が対話の機会をもつ「イタケー」前半の読解いかにによるにも拘らず、読者はここに二人の生々しい対話を聞くことは遂にかなわないのである。例えば、スティーヴンは読者には旧知の「プラムの寓話」を、ブルームはそのとき同席していなかったで、再び取上げる（六八五）が、どのように寓話を語ったのかの記述は全く省かれている。また、スティーヴンはユダヤ娘と少年についての物語詩（そこでは少年は娘にナイフで殺される）を歌う。ブルームは、ユダヤ娘を自分の娘ミリーに関連づけて居心地の悪い思いをするが感想は差し控える。スティーヴンはいえ、殺された少年に自分の立

場を投影させて註釈を述べる（六九〇―六九二）。こうしたやりとりは一人称現在形の直接的で印象的な内なる声を通じてでもなく、直接の発話形式を介してでもなく、教義問答の形式で質問者（誰か）と応答者（誰か）双方によって、説明され、誇張され、再現される。

彼は一夜の客と自分をへだてる四つの要因を見出だしたか？  
名前、年齢、人種、信仰。（六七八）

右の問答すらブルームの生の声と確定しえない、たとえブルームが慢然とこのように考えたと承服してもこの後に連綿と叙述される「名前、年齢、人種、信仰」のおのおのが言葉の溢出ともいうべきスタイルで詳らかにされるのを読むならば、叙述の仕方に一貫性が欠けている、予想がつかないのだ。

「イタケー」の手法は教義問答（インパーソナル非人称）であり、第二挿話「ネストール」の手法、即ち教義問答（パーソナル個人的）と対照をなす（7）。

「ネストール」の個人的教義問答とは、教師スティーヴン対生徒たち、雇主ディージー氏対スティーヴンという二組の対話を取りあえず指していたわけだが、「イタケー」では、誰が問い誰が答えるか明記されていない。名をもつ個人、その出自、経歴を同定しうるような統一的人格をもつ主体は見あたらない。作中人物の行動や思考にそって教義問答が展開されるにも拘らず、作中人物も一なる全能の語り手も生の声を奪われている。そのために、テキストから何らかの安定した意味を抽出しようとする試みは困難に陥る。すると、語っているのは誰かという問題を提起するなら、

それは、非人称の教義問答をなぜ採用し（一つには無論第二挿話へのカウンター・バランスである）、その手法をいかに演奏するかという問題と必然的に絡みあっていなければならない。この挿話での教義問答は、その多くは短い質問と長い回答との組み合わせだが、問も答もごくあっさりしている場合もあるし、問は長たらく答が短いという場合もある。問答毎に断章化されているながら、問答という器に盛られる品目は多種多形である。というか、主としてブルームの「遍歴」を物語の基本的ラインとしながら、断片化が各問答に内容上、形式上の脱線や脱臼を許容しているのだ。

「イタケー」前半に於てスティーヴンとブルームの生の対話が聞けないということと同様に、後半も庭から居間へさらに寝室へと移るブルームの行動や思考を逐一追いながら、ブルームの真正な声が聞かれるわけではない。家具の排列、蔵書目録、六月十六日の収支報告書、脱衣の動作、中産階級的生活への憧憬、抽出しの中身、亡父の思い出、別離の可能性、妻の不貞をめぐる葛藤、彼女との短い語らい、疲労と眠り等が、次々と教義問答の組上に載せられ叙述される。いくつかの例をあげて、教義問答の名のもとでの言説の変奏、転身の様を観よう。ブルームの野心の数々が詳細に開陳された後に疲れた読者を待っているのは、次のような問答である。

何のために彼はそれほど実現困難な計画を熟考したのか？

彼の持論によれば、その種のことを熟考したり自分自身に関する物語を自動的に自分に物語ったり、静かに過去を顧みたりすることは、就寝前に習慣的におこなえば疲労軽減、安眠、活

力恢復などの結果をもたらすのであるから。(七一九―七二〇)

楽屋落なのか、皮肉なのか。ブルームはモリーの「懷妊と出産、結婚の完成と結婚の破綻、眠りと死の床のなかへ」(七三二)入り、彼女の浮気の証拠を見つける。彼の反応。

もし微笑んだとしたら彼はいかなる理由で微笑んだであろうか？

考えてみると、はいって来る者はみんな自分が先行者だと考えるけれども、彼以後の諸連続項には先行しても彼以前の諸連続項よりは常に後行するにすぎず、すべての人々が自分を先行者と思いこんでいるが、無限から生じて無限に繰り返される連続項のなかでは最初でも最後でも単独項でもないのであるから(七三一)

ブルームの気質として読めば、この人物の度し難さの一端として読める箇所である。仮定法の使用に明らかのようにブルームが微笑んだかどうかは確定されないが、しかしながら、その回答はいかにもブルームらしく「科学的」(六八三)、ジョイスの言い方を借りれば「数学的」<sup>(8)</sup>といえるかもしれない(挿話最初の問答がそうであるように)。

つづいて彼の考察はいかなる相闘う感情に影響されたか？  
嫉妬、猜疑、自制、平静。(七三三)

問答自体はどういうものでもないが、これに続くのは「なぜ嫉妬するか？」、「なぜ猜疑するか？」、「なぜ自制するか？」、「なぜ平静か？」という四つの質問であり、各回答とも、先に引用した微笑みの理由と同じく、およそ文学的ならざる博覧強記の言語的溢出である。また、四つの質問は、引用した問答の回答部分の言い返しである。つまり、応答者の答を、質問者はより詳しい説明を要求して聞き返すのである。しかも、両者とも顔も名ももたない、テキストの産み出す仮の話す主体にすぎない。さてまた、回答者が問う形で答えることもある。

人工的照明を消して自然的暗黒を実現した今、ブルームは三十年のあいだ折にふれて考えて来たいかなる自明の謎を無言のうちにとつぜん解決したか？

燭火の消えたときモーゼはどこにいたか？(七二九)

回答部分はブルームのものであろうが、ブルームが解いた謎とは何であるか。回答が謎そのものとして提出されるとき、読者は何らかの謎の解答を用意しなければならぬ。シクススは「彼は最早いないその所にいる」と答える<sup>(9)</sup>。さらに別の答も用意できる——肯定形で「闇の中に」、反語的に「誰が知っている？」と。答はより新たな疑問を招く、読者へと開かれて。

以上、僅かな例をあげたにすぎないが、「イタケー」の非人称教義問答の様態の一端は窺えたのではなからうか。教義問答という言葉のいかめしい響きとは無縁の、多様な視点を許容する記述。それゆえ、情報伝達の真正さとは何か、そもそも書かれたものを



どう読むかという問題が生じる。きわめつきは最終頁である。

子宮内？ 疲労？

彼は休息している。彼は旅をした。

誰と？

誰と？  
船乗りシンバッド、仕立屋ティンバッド、  
牢番ジンバッド、浮浪者ウィンバッド、熱心家ニンバッド、失  
敗者フィンバッド、水汲み人ピンバッド、桶屋ビンバッド、郵  
送係りミンバッド、挨拶者ヒンバッド、皮肉屋リンバッド、菜  
食主義者ディンバッド、淫売屋ヴィンバッド、競馬屋リンバ  
ッド、消耗患者ジンバッド。

いつ？

暗い寢床に行く道すがら、船乗りシンバッドの大鵬の海鴉の  
四角い卵が一つあった。白昼男ダーキンバッドのあらゆる大鵬  
たち海鴉たちの寢床の夜のなかに。

どこへ？

(七三七)

「子宮内？ 疲労？」は、寢床での聴者モリーと話者ブルーム二  
人の眠る姿勢を述べる前問答の回答のうち、ブルームの姿勢を形  
容する「疲労した成人胎児、子宮内の胎児成人」(七三七)の聞  
き返しである。だが、「彼は休息している。彼は旅をした」は「  
子宮内？ 疲労？」の答として体をなしているだろうか、「彼

は子宮内に休息している。彼は旅をしたので疲れている」という  
意味なのか。「誰と？」は「誰と彼は休息しているのか？」でな  
いとすれば、「誰と彼は旅をしたか？」ということになるのか。  
その回答、「船乗りシンバッド」とこの種の子音組変えによって  
名をもつものたち(ここに於てのみ機能する名たち)の列挙は、  
千一夜ならぬこの六月十六日の真夜中の、シエヘラザードその  
けの「イタケー」のいと長き叙述を、旅路の果に解放すること  
を暗示しているのか。或いはまた、ブルームの旅の道連れはこれら  
あやしい言葉たちだったのか。「いつ？」とは「いつ彼は旅を  
したのか？」でないとすれば、「いつ彼は休息するのか？」とい  
う含意なのか。それにしても回答部分は答と呼べる代物だろうか。  
「白昼男ダーキンバッド」は、「暗い寢床に行く道すがら」をう  
けての、「明るい日をもたらずダーク・イン・ベッド」を船乗り  
シンバッドとその一派のように転形したものと思われる。夜明け  
近い頃、ブルームが寢床に見出すのは「四角い卵」、即ちモリー  
ということか。「四角い卵」と訳されているのはブルームの念頭  
から離れない幾何学的問題、理論上整数値には決して算出しえな  
い円と等積の正方形である。撞着語法とも読める。大鵬の卵の発  
見は、シンバッドに囚われの島からの脱出の機会を与えた<sup>10</sup>。で  
は、現代のユリシーズはカリュプソの囚われの島からどこへ帰  
還したのか。『フィネガンズ・ウェイク』的言語への歩みよりを  
看取することも可能なパッセージである。最後の問「どこへ？」  
を最後としてしまうのは、その答が黒い点で示されているからだ<sup>11</sup>。  
なぜ理解可能な返事をしてくれないのか。ブルームが眠りに落ち  
たことを示すためとしても、黒い点でなければいけない必然性も

ない。視覚的効果は明白だ。さらに、「どこへ？」への回答は、既に先行する問答の「暗い寝床」で答えられているのではない。帰還の挿話は「どこへ？」という問、黒い点なる答で終る。言葉の混乱、絡みあい、多義性は、「イタケー」の始まりから七十余頁に及ぶ教義問答の果に、最終頁で一つの極地に達したかに見える。だが、クライマックスと呼ぶには余りに弱々しげで頼りなげな囁き（の声）。最早、質問者（誰か）と応答者（誰か）との対話は途切れてしまった。前者は「子宮内？ 疲労？」、「誰と？」、「いつ？」、「どこへ？」と短い質問を発するばかりであり、後者は自分の百科全書的、消耗的知識、情報を誇示する気も失せて、質問に対して適当な答すら提示できぬまま、聞きとり難い、理解し難い言葉で呟く。そして疲労と睡魔の果に、千一夜の叙述にケリをつけることを許容する夜明け（六月十七日）が、遂に、訪れるらしい。それにしても、「イタケー」での対話（と一応呼んでおくが）は、ミハイル・パフチンがドストエフスキー作品に見出した対話的原理を知らない。ジョイスは、話す主体の性格的肉づけに執着しない。

最後の言葉（人間的な、余りに人間的な）はペネロペイアに残されています。これは、ブルームが永遠に至るパスポートへの応答信号です。つまり、最終挿話「ペネロペイア」のことです。<sup>(12)</sup>

ブルームが眠りに落ちて漸くわれわれは初めてモリーの声を聞く

ことができる。「カリュプソー」でも「さまよえる岩」（ブルームとステイヴン以外の登場人物の「意識の流れ」も扱われている挿話）でも、彼女の直接的な内なる声は聞くことができなかった。結果的に、彼女は主としてブルームの意識に於ておのれのイメージを織るはかなかった。言述のレベルでは、モリー（カリュプソーにしてペネロペイア）こそ追放されていたのだ。今ブルームはモリーのベッドで眠っている、それでモリーは語り始める自分の声で。モリーの句読点を施されぬ独白を、「意識の流れ」の範疇に入れてよいのだろうか、確かにここでは彼女の意識、下意識が流れているのだが。『ユリシーズ』前半に於て華やかに展開されたような、外界による主体への刺戟、外界に対する主体の反応、分節化を特徴とするジョイス的「意識の流れ」は、近代的自我とはおよそ無縁なモリーの場合には適用されるべきではない（意識とはすぐれて近代的概念である）。八つの文（とはいえ、八番目の文以外は終止符を欠く）からなるモリーの言述には、外界の諸要素は殆ど介入しない、というか、覚醒と睡眠との境界にただようモリーは、殆ど外界を知覚したり分節したりはしない。しかも、めまぐるしく転調する「ペネロペイア」の語りは、前半から後半へ移行すると共にモリーを若返らせる。時間も場所も、彼女の無定形な意識、思考の中で錯綜し溶解するかのようだ（彼女は、ブルームやステイヴンに見られた自己制御を欠いている）。それは記憶の特性というべきかもしれない。挿話の最後では、ジブラタルでのモリーの少女時代、初恋のマルヴィーと、十六年前のハウスの丘、彼女が求愛を受け容れるところのブルームとが、彼女の記憶の中でまざりあい、ブルームもまた若返る、一九

○四年当時のステイヴンと同じ二十二歳に。

それからジブラルタルむすめのころあたしはあのまちでやまにさくはなそうよ<sup>イエス</sup>あたしがばらのはなをかみにさすともるでアンダルシアのむすめそれともあかいのつけようか<sup>イエス</sup>そうよそしてそれがムーアじんのじょうへきのしたであたしにキスしたしかたそしてあたしはおもったかれはどのおとこよりもすばらしいそしてあたしはめでうながしたのもういちどおっしゃって<sup>イエス</sup>そうよするとかれはあたしにそうよやまにさくぼくのはな<sup>イエス</sup>イエスといっておくれとそしてあたしはまずかれをだきしめ<sup>イエス</sup>そうよそしてかれをひきよせかれがあたしのちぶさにすっかりふれることができるようににおやかに<sup>イエス</sup>そうよそしてかれのしんぞうはたかなって<sup>イエス</sup>いてそしてええとあたしはいったええいいことよイエス。

(七六八)

単一な話す主体ではなく、過去の記憶たちがゆらめきながら声となつて、おのれを穏やかな口調で語る。ロバート・ポイルはこの箇所を次のように評価している。

そして遂に、彼女の人生での二つの最も重要な出来事をまぜあわせながら……彼女は彼女の大いなる最終的受容と容認に於て若きモリーと成熟したモリーとを結びつける。

彼女が最後のイエスを与えたのは二十二歳のブルームに対してであつた(それはモリーの個人史に於る事実である)。「ペネロペ

イア」の語りに於て、彼女が言及する男たちは、結局、夫であるブルームへと回帰する。この回帰、帰還は、彼女自身の若返り(復活)に於て、マルヴィーとブルームの結合へと向う。それは愛の、婚姻の、秘蹟なのだろうか、「冥き夜」(サン・フワン・デ・ラ・クルス)の陰画なのか。肯定の「イエス」に始まり終るがゆえに「イエス」は重要な音調なのか、それとも、反覆され摩耗する「イエス」は、最後の大文字「イエス」で肯定の意味合を回収してしまうのか。ジョイス自身はフランク・パッジェンへの手紙で、メフィストフェレスを転倒させた「わたしは常に肯定する肉体である」<sup>44</sup>女<sup>グレイブ</sup>という表現で、第十八挿話の特徴づけている。ヒュー・ケナーは、『ダブリン市民』の「死者たち」と関連づけて言う。

彼女の「イエス」は自信に満ち、喜びに溢れている。それは權威の「イエス」である。死者たちのこの動物王国を支配する權威<sup>45</sup>。

だが、『フィネガンズ・ウエイク』の「リコルソ」を念頭におくリチャード・エルマンによれば、

赤いばらのモリーとブルーム、彼自身花であるが、二人は、地上の楽園を豊饒にする。彼らの青春と年齢、彼らの無垢と経験とは混ざる。真夜中に彼らの暗い寝床で夏の太陽が輝く<sup>46</sup>。

相反する評価は、「ペネロペイア」が作品全体に占める位置に帰

因する。そうした位置を、読者、批評家の読み方、解釈が『ユリシイズ』のテクストに二重焼きつけする。とはいえ、「イタケー」がそうであったように、「ペネロペイア」も安定した意味づけを拒否する態のものだ。モリーがどんな性格の女であろうと、その「イエス」がいかなるトーンをもとうと、第十八挿話のエンディングは既に終ってしまったことの始まりを告げる。ブルームとモリーがどのような結婚生活を送ってきたかは、彼女が最後に発する「イエス」(結婚の承諾)以前に書き尽されてしまっている。

問われねばならないのは、それゆえ、世界を分節化する一なる作者によっていかに作品が意味づけられているか、というより寧ろ、多様な読みを可能とするためにいかなる書き方、手法、文体を採用しなければならなかったか、そしてこのように落ち着く先を奪われた多様な読みはいかなるヴィジョンを形象化するものであるか、ということだ。

### 紙の上の声たち

「意識の流れ」に文学用語として言及するとき、人はジェイムズ・ジョイスの名をやりすごすことはあるまい。拙論は、「意識の流れ」の作家たちの作品に於る手法の具体化、文体実験の具体例、この手法にまつわる一般的、または特殊な問題を扱うものではなく、まして、『ユリシイズ』全篇を通じての「意識の流れ」

の様態を詳細に検討するものでもない<sup>(18)</sup>。とりあえずは、『ユリシイズ』に於る文体的変容<sup>11</sup>転身を、「意識の流れ」を一つの容認された起点と看做して、辿ること。後に「文体こそすべてだ」<sup>(19)</sup>と言っていることになるジョイスが、この記念碑的作品の執筆に費やした一九一四年から一九二一年に至る時の中で、作家として何処へ向うことになったのか、書くことの彷徨の中で彼方にとのような「約束の地」を瞥見していたのか。

『若い芸術家の肖像』の続篇とも読める『ユリシイズ』をすすめてゆく者は、この作家の「意識の流れ」はエドゥアール・デュジャルダン經由の内的独白であると気付く<sup>(20)</sup>。前半(第一挿話から第九挿話まで)では、ステイーヴンの、或いはブルームの「意識の流れ」が、主として情景とダッシュ付発言(会話)から成る「客観的」描写に挿入されている。粗雑な言い方をすれば、前者は内界に、後者は外界に帰属し、話す主体の外界への反応、知覚、意識が直接地の文に表出する。当然、内的独白はそれが帰属するところの主体<sup>11</sup>個人に占有され、彼の視点に限定づけられるから、われわれが聞くところの彼の内的声は、話す主体に個有の個人語、用語配列、思考パターンに徴づけられる。つまり、この内なる声はその内容に於ていかに主観的、断片的なものであれ、それがあるキャラクターに帰属することが明らかなゆえに、客観化され正当化される。ステイーヴンの挿話群、「テレーマコス」、「ネストール」、「プロテウス」ではステイーヴンの、ブルームの挿話群、「カリュプソー」、「食蓮人たち」、「ハーデス」ではブルームの紛れもない思考メカニズム、苦境、状況への関わりが、それぞれ「意識の流れ」の手法で外界、情景描写とは異なる口語

的、断片的な言語で表現されている。だから、「意識の流れ」の主体とそれ以外の描写とは読者にとってほぼ判別可能である。だが、挿話を追うごとにこの均衡、内界と外界との関係の安定性は、加速度的にくずされてゆく。テクストはますます信用のおけない、いかかわしいものとなる。作者の意図を勘ぐらずに読むことは不可能になる。文体的変容の兆は第七挿話に現れる。マイケル・グローデンは『ユリシイズ』の構築（或いは反構築）の推移を三段階に分け、「アイオロス」を初期段階の代表として選ぶ<sup>(2)</sup>。彼のめざましくも精緻な分析にここで立ち入ることはできないが、先行する六挿話を読んできた者にとって何より驚きとなるのは、最終稿で挿入された新聞見出しである<sup>(2)</sup>。挿話のセッティングが新聞社であるからという説明では余りに貧弱である。ここでもまた、われわれはスティーンやブルームの内なる声を聞くことはできる。だが、新聞見出しは「意識の流れ」にも会話にも情景描写にも属さない。読者は見出しに何らかの身元確かな声を認めるのではなく、その挿入毎に中断される記述、読者の思考休止と注意喚起のメカニズムを看取しなければならない。見出しの挿入は、直接的には、視覚効果を狙っている（作者はといえば、イエロー・ジャーナリズムを批判するにあたって、その卑俗さや扇動的要素を先ずおのがものとして嚥下し消化しなければならぬ）。見出しが挿入される毎に生じる一種の脱臼、亀裂、不連続は、読者に対して書かれたものを読むことの、だが通常新聞を読むに際しては閑却しがちな陥穽、「言われたこと」と「あったこと」との落差、偏差を思い知らせる。ジョイスのテクストは徐々にスキャンダル性をおび、読者を挑発するものとなる。書くこと、読む

こと、頁の上の言葉たち——問題はそこにある。

ジョイスの関心がキャラクターからテクニークに移行したことは疑うべくもない、それが彼の執筆当初からの意図にせよ、ユリシイズ・イン・プログレスでの翻意であるにせよ。一九二〇年、ジョイスはカルロー・リナーティに次のように書いた。

それ（『ユリシイズ』）は一種の百科全書です。私の意図は神話をわれらの時代の下に転置することです。いずれの冒険（即ち各時刻、各器管、各技芸は全体の構造的シエマに於て相互的に結ばれ関連しあうのですが）も、その冒険自体のテクニークを条件づけるのみならず、創出さえしなければなりません<sup>(2)</sup>。

現代世界の人間の全体性を「神話的手法」（T・S・エリオット）で促えんとする彼の企図を実現するために、スティーンとブルームというある意味で補完的人物に『ユリシイズ』前半の挿話を通じて確固とした人間的属性を付与し、而る後に漸次彼らの発話、現象の知覚化、分節化の機会を篡奪し（つまり、意識の流れの消去、自我中心の否定）、彼らに神話的原型を二重焼きつけること（それゆえ、性格や身元といった人間的属性、人間らしさ、個性は神話的原型に回収される）。「意識の流れ」の限界とは、つまりまるところ、視点の限界、外界や現象を知覚し分節化する主体への帰属の明白性（だからこそ、豊かな意識の発露が可能となるのだが）である。個人とその生を書くことではなく、種としての人間、万人であると同時に／にも拘わらず何者でもないものを書くこ

うとするとき、記述はいきおい百科全書的でミクロ・コスモス的な書き方を容れる文体を要請する。人間でもなく社会でもなく、云わば人類の総遺産を汲み尽そうとするこの途方もない試みに於て、イニシアチヴを掌握するところの書くことは、辛うじてシェマ（挿話名、色、人物、テクニク、技芸、意味、器官、象徴、ホメーロスの照応関係の目録）によって作品としての統一性、全体性を保持するかに見える<sup>24</sup>。シェマが書くことと読むことに於て求心として機能すると言いうるなら、そこから発する多義性、多視点性は意味生成へとひろがる遠心力をもつ。文体が軀身し、書かれた内容がますます信頼のおけない晦冥さを増すとき、それでも、シェマは作品の基本的輪郭だけは保証してくれる、書く者と読む者との間の了解事項であり、書くことと読むことの歷程での嚮導である（作品はその生命を作品外に負うている）。

『ユリシイズ』第九挿話（前半挿話群の最終挿話）の語り手について、ロバート・ケロッグは次のように言っている。

「スキュレーとカリュプデイス」の語り手は、『ユリシイズ』の最初の三挿話及び『若い芸術家の肖像』の全章の語り手に似ている。スティヴンの経験スティヴンの視点からわれわれに示しながら、語り手はスティヴンのこの上なく簡潔的で実際的な外面的見方以上のものを与えないようにして、他の多くのことを抛っておく。ジョイスの読者は、この極めて偏頗な語りの効果に順応するのに暫く時を要する<sup>25</sup>。

「スキュレーとカリュプデイス」は第三挿話「プロテウス」以来

初めてスティヴンの「意識の流れ」が主流となる挿話だが、外界の比較的客観的な描写とスティヴンの「意識の流れ」との関係は変化する。先行挿話では、話す主体が外界知覚によって意識を表出させる（テキストに刻みこまれる）ことはあっても、地の文が、「意識の流れ」の影響下に微妙なふれ、亀裂を負うことはなかった。第九挿話では、しかしながら、シェイクスピア的テーマに関連して彼の詩行の引用は奇妙でないとしても、客観的とされる語り手による叙述の中に、スティヴンの意識の反映やコミットメントが散見される。例えば、挿話の最初の頁。

彼は牛皮の靴を軋らせながらひよいと一歩進み出て、それから  
厳かな床の上をひよいと一歩さがった。（一八四）

「牛皮の靴」は『ジュリアス・シーザー』から、「一歩」は『十夜』から引用されており、両者の組合せは、ゲートとシェイクスピアに言及するクエイカー教徒の図書館長リスターの歩きぶりを形容する<sup>26</sup>。一見地の文と思われるものの中に、その種の文学の知識が豊富なスティヴンの眼差、彼の意識が反映されているかのようだ。つまり、話す主体としてのスティヴンの意識がテキストの表層に浸透し、テキスト化に参与する。マリリン・フレッチはこの箇所「脚色する手」を認めている<sup>27</sup>。さらに、もう一つ例をあげよう。「天才は過ちなんか犯さないものです。彼の過ちは自分の意志によるものであり、発見の入口なんです」というスティヴンの発言のあとに、

発見の入口が開いて、クエイカー教徒の図書館長がはいって来た。柔らかに軋る靴を履いた、禿け頭の、耳の突っ立っている世話ずきな図書館長。

「じゃじゃ馬が役に立つ発見の入口だとは思えないがね、とジョン・エグリントンが抜け目なく言っていた。(一九〇)

文の始まり「発見の入口」はステイーヴンの発言からの「引用」である。これは、地の文なのか、ステイーヴンの「意識の流れ」か。エグリントンの発言にある「じゃじゃ馬」は、それを言う彼の態度を「抜け目なく」と形容するため地の文で繰り返される。フランス語のようにダッシュによって発話箇所を示すというやり方をジョイスが採用したことも効果的である。個人的な発言の次元での言葉と情景描写の次元の言葉が、相互にかかわる。差異化された反覆。前述の例とは逆に、地の文が話す主体の言葉(ここではエグリントン自身の発言)をひきとる。この種の言葉の繰り返しは、書くことがイニシアチヴを握ればこそ起る事態であり、必ずしもステイーヴンの視点の反映とばかりは言えなくなる。ところで、グローデンは次のように説明している。

多分ステイーヴンのふざけた気分の子で、多分彼自身がいららしていたせいで、ジョイスは図書館のシーンを見るステイーヴンの見方を反映させるために、頁の形式フォームに関して実験する——彼は記譜法(一九七)、自由詩(二〇三)、そして劇的対話(二〇九)を導入する。語り手は、図書館の他の人々を描写するに際してのステイーヴンの嘲弄的態度を複製しつつ、新た

な大胆さを示す。

「スキュレーとカリュプティス」は、ステイーヴンの悪友マリガンの登場によって二分される。マリガンは「アーメン」の声と共に部屋に入ってきて、ステイーヴンのハムレット理論の昂揚に水をさし邪魔だする。当然、ステイーヴンは「汝われを見出せしや? おお、わが敵よ」(『列王紀略』からの引用)と内心呟くのである(一九七)。語りのテクニークが顕著なのは、この「幕間」以降の後半部分である。グローデンの指摘する「グロリア」の諸面、自由詩、劇的対話はいずれも後半に現われ、それらは、単にステイーヴンのアイロニカルな自己認識のせいというより、寧ろ、それにマリガン(篡奪者にして道化者)の嘲笑的身ぶりが組合わされて誘発したものと考えられる。マリガンは『ユリシイズ』前半にとりわけステイーヴンと相補的な関係にあり、生けるステイーヴンの苦境や孤独を顕にする(第十四挿話「太陽神の牡牛」の終りでマリガンに見捨てられたステイーヴンを追って、キルケの館、娼家にまで行くのは、これまたステイーヴンとは相補的なブルームである)。それゆえ、ステイーヴンが挿話の前半で目論んだ(らしい)テキスト乗取りは未遂に終る。ステイーヴンの知性に支えられた視点は決して最終的に消去されえないが(なぜなら、そうした知性、知識なしには読むことも書くことも不可能だから)、あらゆる視点を批判的にテキストに導入して書くことによって、視界の余りの拡大が唯一なる視点も焦点も追放する。第十挿話以降の文体実験は、ひたすら話す主体の亀裂、破砕に賭けられる。書かれたものは、複数の主体、複数の声の頁上の

残骸といった様相を呈する。「さまよえる岩」の十九に寸断され

た断章たち、「セイレーン」の序曲や声喩、「キュクロプス」

の誇大妄想的文体と本筋からの脱線、「ナウシカア」での三文小

説風センチメンタリズム（前半）とブルームの欲求不満気味の意

識（後半）の組合せ、「太陽神の牡牛」の難解で変転きわまりな

い英語文体史模倣、「キルケー」の劇的構成、幻想と倒錯、「エ

ウマイオス」の疲労した文体、「イタケー」の非人称教義問答、

「ペネロペイア」の句読点を除去した長い独白——ここでは、読

むとはただ脳の働きに依存して直線的に文字を読みとることを意

味するというより、全体としてでなければ意義のない（それゆえ、

どうしても一冊の書物として完成されねばならない）壮大な記述

の肌理、視覚効果や音響効果まで含めた活字上の工夫を味わうこ

とを求める。ウォルトン・リッツは、模倣的形式を超過したジョ

イスのこうした偏執的傾向を巧みにも「表現的形式」と名付けて

いる<sup>(9)</sup>（この形式は、『ユリシイズ』に於ては「アイオロス」に

先ず適用されよう）。グローデンがその著作『ユリシイズ・イン

・プログレス』で詳細に検証したように、文体的転身は作者ジョ

イスが当初から予定していたこと、その実現である以上に、小説

の構成Ⅱ作文の結果であり、ジョイス自身、『ユリシイズ』の構

築、その加筆訂正を通じてテキストと同様な転身の受難を余儀な

くされたようである。書くことは彼に後戻りを許さない。後半の

挿話を読み進み、「イタケー」に辿り着き「ペネロペイア」に出

会う者は、『フィネガンズ・ウェイク』の夢言語に接近する。多

分、『フィネガンズ・ウェイク』こそは「表現的形式」の最もた

こと、その冒険と放浪。

伝説の詩人、盲目のホメーロス。彼の『イーリアス』と『オデ

ュッセイア』は聖書と共に西洋文学の偉大な遺産である。『オデ

ュッセイア』の冒頭で、詩人は詩女神に呼びかけ、詩人は詩女神

を介して物語を語る。また、第八巻に登場する詩人は神よりの霊

感に促されて、トロイ戦争の物語（すなわち『イーリアス』のヴ

ァリアント）を酒宴の席で歌う。叙事詩のなかの叙事詩。そのリ

アリティは、同席しているオデュッセウスを涙させる。さてまた、

聖書の預言者は神の代弁者、代行者である。神はモーゼにその民

族を救済する使命を与える。詩人も預言者もその語ることに、その

真実性は、神の權威によって認知される。彼らが語るのは真実の

民族の歴史であるし、またそうあらねばならない。そこにおいて、

書かれたこと（歌われたこと）はそのままあったこととして読ま

れる（聴かれる）。彼らは正統なる声の持主である。書き言葉と

は異なり、話し言葉は直接的であり、詩人と聴衆とは同じ時と場

を共有する<sup>(10)</sup>。しかも、詩人の言葉は、神の權威ある声に保証さ

れて真理へと開かれる。こうした叙事詩的真実は、中世まで生き

延びたように思われる<sup>(11)</sup>。『ロランの歌』を論じつつ、E・ヴァ

ンスはこの種の話し言葉の認容された優越性を「声の崇拜」と呼

んでいる、ジャック・デリダの用語に従えば、「ロゴスの創造的

な力を規定する『音声中心主義』」と<sup>(12)</sup>。「あったこと」と「言

われたこと」との間に差異はない、というか、神の声に保証され

權威づけられた言葉を疑うことは不敬である（無論、こうした「



ばこそ有効だったのであるが)。

書き言葉は話し言葉の表象的な定着、音声の写し、二次的な転置にすぎない——こうした先入主は何ら新しいものではない。ソクラテスは『パイドロス』で書くことの欠点をあげる。曰く、書くことは空しく水の中に書き込むこと、それを理解する人にも理解できぬ人にも同様に話しかける。曰く、書くとは父なるロゴスの認知なき私生児である<sup>(33)</sup> (二七五—二七六)。なるほど、ソクラテスがエジプトのテウト神の物語に見るように、文字は記憶の秘訣ではなく想起の秘訣であり、文字のせいでは寧ろ学ぼうとする意志を減退させるかもしれないが、同時に、書かれたものに対して人は記憶がいかに口実にできなくなる、ということも看過してはなるまい。つまり、法典化され、登録、記載されたものは、現実的有效性を発揮する潜在力をわがものとする。書くことは、生の声をもたぬゆえに、その定着性のゆえに、すぐれて体制的、政治的、規範的一面をもつ。だが文学は、とりわけ小説は、歴史や哲学や法とはちがって、その虚構性のゆえに一般には現実的有效性を過小評価される。「リアリティ」とか「リアリズム」にまつわる概念史自体に、「真理」に対する文学の劣等コンプレックスを看取することもできよう<sup>(34)</sup>。文学作品の中で真理を現前させること、幻想や迷蒙から目覚めて現実を認識し所有すること。文芸ジャンルとしての小説を、シュローダーは次のように定義する。

小説は無垢の状態から経験の状態への、至福なる無知の状態から世界の現実的なあり方を認識する成熟への通過を記録する。<sup>(35)</sup>

無垢から経験へ、空想から科学へ、幻想から真理へ——教養小説のモデル。だが、近代小説の祖たる栄光に輝く『ドン・キホーテ』は、既にこうした移行、「目覚め」に対する疑義を執拗に提起する。印刷術の揺籃期にスペインに誕生したこの小説は、紙の上に印刷された読み物という小説の様態を徹底的に利用する。つまり、あなたが読むのは、無名の作者たちが残した断章に加えて主としてアラビアの史家シーデ・ハメーテ・ベネンヘーリが書いた作品をモロー人がスペイン語に翻訳したものを、わたしセルバンテスが校訂、編集したものである、と。小説の成立事情、そのいかがわしい素姓を考慮して(実際はそれを口実として)、セルバンテスは既に序文に於て自らを作品の「継父」であると宣言し、全篇を通じて作品の虚構性を繰り返し強調する。就中後篇ではその頻度が増す。『ドン・キホーテ』の近代性は、カルロス・フエンテスが「読みの批判」と呼んだところの読書の問題とかかわる。アルベール・ティボーデは『ドン・キホーテ』を、「小説のなかで行なわれた小説の批評」、「かつまた小説読者の前に提示された小説読者の歴史」と看做す<sup>(36)</sup>。読書のしすぎで頭の狂った男が従者をひき連れて遍歴の旅に出て、既に失われた秩序の回復をはかる。つまり、叙事詩的真理を、彼の生きる世界に於て愛と正義をモットーに実現しようとする。セルバンテスは活字文化の黎明期に、テキストが孕む問題を専ら読むことの地平から提出する。後篇でドン・キホーテは、好評を博した前篇を読んだ人々に出会うのである。自分についての本が無数に巷に出まわっているのだ。さらに、彼は自分の伝記についての贋作が出版されそれが自分のイメージを著しく傷つけたとして、アベリャネーダなる匿名作家

の贋作（一六一四年出版）に批判の矢を向ける。彼はバルセローナでは印刷所を訪れ、無数の書物、コピーを見る。彼を取り囲む人々には、彼を幻想から醒めそうとする床屋の主人、住職、得業士が一方に、彼の狂気に輪をかけた狂気沙汰ともいふべき仕組まれた冒険をドン・キホーテに経験させる公爵夫妻とその一派が他方にいるが、いずれの側もおのれの正気を疑うことは知らないし、自分たちもまたドン・キホーテと同様の紙の上の存在にすぎないとは知らない。セルバンテスもまた、床屋の主人の友人として、その作品『ガラテア』ともども『ドン・キホーテ』前篇で言及される。この世界にあつては、すべてが読まれうる存在なのだ、読者として例外ではない。騎士道小説の熱狂的愛読者たるドン・キホーテは、読書（その危険に満ちた冒険）にまつわる栄光と悲惨をわがものとする。唯一の真正で明澄な読みを保証する神の声は、決定的に致命的に欠落している、その虚構の成立事情と印刷技術という歴史的背景のゆえに。

ボルヘスは『ドン・キホーテ』に於る読みの術策、戦略に類似したものとして、『ラーマ・ヤナ』と『千一夜物語』を例に挙げて次のように書いている。

何故、地図が地図に含まれ一夜が『千一夜物語』なる書物に含まれると、われわれは落ち着かないのか？ 何故、ドン・キホーテが『ドン・キホーテ』の読者でありハムレットが『ハムレット』の観客であると、われわれは落ち着かないのか？ 私はその理由を見つけたと信じる。即ち、こうした反転<sup>インバージョン</sup>倒錯が示唆しているのは、虚構作品の登場人物が読者であつたり観

客であつたりすれば、その読者であつたり観客であつたりするわれわれも虚構かもしれない、ということだ<sup>切</sup>。

すると、小説のなかの小説、詩のなかの詩、劇のなかの劇といった枠組、仕掛け、批判的眼差をそがれた言説は、新しいものでも古いものでもない、言語表現一般に内在する倒錯といえよう。『ドン・キホーテ』が果敢にも挑んだ「読みの批判」とは、しかしながら、叙事詩、聖書、『ラーマ・ヤナ』、『千一夜物語』等には出現することのなかった亡霊、読むこと（話すことではなく）の妄執に憑かれている。ドン・キホーテは自分の周囲に自分についての書物を読む人々に会おう、しかも、彼自身、印刷所を訪れる。写本ではなく、印刷された複数のコピーたち。また、ギリシア、ローマ、アラビアの哲学や神学の書物でもなく、まして聖書の注釈書でもなく、俗語で書かれた騎士道小説。この点に於て、『ドン・キホーテ』は決定的にまた歴史的に過渡期の産物である、グーテンベルク革命以降の活字文化の悪夢である。

ドン・キホーテとハムレットがその証人の役目を果している新しい文学とは、神の言葉の明澄な読みであることをやめた、しかし、過去の神の秩序や社会的秩序がそうであつたほどの、調和した疑いの余地のない人間的秩序を反映する記号となることのできない文学である<sup>切</sup>。

ドン・キホーテ、近代黎明期のユリシイズは、冒険の果にイタケに辿り着くことはない。その冒険、遍歴とは、彼の狂気の読み

が彼に使命として与えたものであったが、彼を読む人々は、ドン・キホーテの読みの誤謬をただそうとして、彼らの時代の社会、その反叙事詩性を彼らの意図とは無関係に暴き出す。その冒険、遍歴とは、公爵夫妻にとっては、ドン・キホーテをして騎士道を実践させるために上演するべき芝居の題材主としてとなる。読むという行為にこれほど熾烈な関心を寄せてテクストを緻密に構築した小説というのは、多分空前絶後のことであろう（フロベールの傷ましくも凄絶な『ブヴァールとベキュシェ』を別にすれば）。ドン・キホーテは徹頭徹尾紙の上の存在であり、彼は自ら読み、且つ読まれていることを知っている。イタケーに到着し秩序を回復するという叙事詩的眞実は、由緒正しき正統の声を欠く読書空間の複数の読みに於て、暗礁に乗り上げる。

では、四世紀に互る印刷文化をくぐって、現代のユリシイズはイタケーに辿り着けたか。書かれたことを現実に生きようとする、こと、書物と生とを一致させること、これをマルト・ロペールは「文学的キホーテ主義」と名付けたが<sup>(9)</sup>、それは幻想や迷妄から醒めさえすれば確固たる現実をわがものとすることができるというヴィジョンを指定する。なるほど、後篇の終章でドン・キホーテは騎士道小説の迷妄から醒め、そして悔悟と憂愁のうちに死ぬ。だがこの死も彼が読まれることをとどめはしない。貪欲な読書家ドン・キホーテはかくして紙の上で生かされ殺され、殺され生かされる、虚構の読書空間で<sup>(10)</sup>、『ユリシイズ』がある古い文化の終焉を告知するか、或いは新しい文化の到来を予言するものとするれば、それは、ヒーローであるブルームが「文学的キホーテ主義」の伝統と断ち切れている、ということにあらう。モリーのブルー

ムについての評言「かれがだれもかれものまねをする」(七七)にもかかわらず、ブルームは、ドン・キホーテやハムレット、またジュリアン・ソレルやエンマ・ボヴァリーとは異なり、自分の先行モデルを探したり信奉したりはしない。彼とて「一度ならず想像上あるいは実生活上の難問の解決を求めてウィリアム・シェイクスピアの作品をひもといたことがあった」(六七七)が、解決は見出せなかった。彼は妻のためにボルノグラフィィを買うが読書家とはいえないし、読書のしすぎで現実を無視するまでになるわけでもなく、まして自分が読まれているとは知らない。彼は自分がユリシイズ、即ち、ラエルテスの息子にしてテレマコスの父、ペネロペイアの夫、イタケーの王、ギリシアの勇将に擬せられているなどとは夢思わない(彼は父も息子も失っている)。ブルームは自分について書かれた書物を必要としない。彼もまたドン・キホーテと同様、いやあらゆる作中人物がそうであるように読まれる存在である。ブルームは『ユリシイズ』を読まない、が、彼が意識せずして作品に於て演ずることになる多様な役割や神話原型——例えば、永遠の良夫、寝取られ亭主、さまよえるユダヤ人、ユリシイズ、キリスト、ハムレット王、ウィリアム・シェイクスピアなど(モリーの場合は、大地の女神、パースの女房、肯定する肉体、ペネロペイア、処女マリヤ、ガートルード、アン・ハサウェイなど)——は、読みに対する懐疑の烈しさに於てハムレットに匹敵しその読書熱に於てドン・キホーテと並ぶ芸術家ステイヴンによる「読みの批判」、次いで作者ジョイスによる「記述の批判」にさらされて、生成される系なのである。ブルームはあらゆる視点から検証され、あらゆる文体で書きすめられ、そし

て普遍的人間となる。

実体および非実体としての彼はいかなる普遍的二重名称を持つに至るか？

誰にでも通用し、誰にも知られないもの。「誰でもない人間」<sup>エブリマン</sup>にして「誰でもない人間」。(七二七)

作中人物としての個性性は破砕される。神話原型が安定を欠き、かがわしいままで(なぜなら、テクストは仄めかしとあてこすりに腐心しているかの如く振舞うから)、そういうものとして、テクストは読まれることを主張する。ブルームはあらゆる面、角度から記述され、それを読むわれわれは、読む行為に於てブルームの像を描く——そのようにわれわれを導くブルームはわれわれを読んでいるといえるかもしれない(恰度ドン・キホーテが逆説的に「読者」を読んでもしまうように)。

『ユリシイズ』後半の多様な手法と文体の変容(百科全書的博覧強記、カタログ癖、引照、語や語句のフィードバック、言語の視覚的、音響的側面へのアプローチ等)は、この小説は徹頭徹尾書かれたものであることを読者に忘却させない。「あったこと」と「言われたこと」は等価ではない(叙事詩にあって両立するべきことであったが)、また、「読むこと」と「書くこと」との関係は透明でも穢やかでもない(『ドン・キホーテ』にあってはまた「書くこと」の神秘は赤裸に啓されてはいなかったが)。ジョイスは、活字文化のあらゆる工夫、趣向、彼に至るまでの、また彼を養った文化的素材を総動員して、記号で頁を埋める。読者は

絶えず彼が読むところのものは緻密に構築されたテクストである  
と知りつつ、覚醒の状態を保ったまま、読書行為の経過の中で書かれたものを解体しつつ再構成して、そこにあるとおぼしい意味を生成しなければならぬ。「イタケー」の顔も名もため対話者たちの分断された教義問答は、「どこへ？」という問に黒い点で応える。問われ答えられる内容は、読者の視線のもとでそれ自身への異議申し立を繰り返す。記号は、その不安定な記述のゆえに意味論的負荷の過剰と不足に悩まされる。「ペネロペイア」を読むとは、予め除去された句読点を読書行為に於て読者自身が自ら施し分節化し、テクストに律動と抑揚を刻み込むこと、身元をほかされた代名詞に想像しうる個人名を与えて文脈を自分で作ることである。書かれたものたちは、固定され静態化される存在としてではなく、問を仕掛け且つ投げ返す動態として、書かれたものを読むことができます困難となるように、頁の上をさまよいたいのではあるまいか(無論、これを書き手||読み手の思い込み、空想と一蹴するはいと易い)。読みつつ書くこと、その困難といかがわしさと快楽——それをジョイスは読者に要求してやまないかに見える。『ユリシイズ』がスキャンダラスなのはこの点に於てである。この作品の途方もない試みに於て、読むことと書くことの批判は、遂に、予期しなかった地へと導かれているようだ。  
ヒュー・ケナーは『ダブリンのジョイス』で印刷物の物質性を強調する。

ダブリンの言語が主題である。彼の書物は言葉についての書物であり、複雑さはそこに人々の話しぶりにあるのだ。そしてジ

ジョイスは頁の上の言葉をわれわれが無視できぬようにして、人々の話しぶりに向うのである<sup>(4)</sup>。

ジョイスの会話、口語、話し言葉への関心はめざましい。『ユリシーズ』の「セイレーン」ではホテルのバーでの人々の断片的な会話、音響が扱われ、さらに「キェクロプス」では無名の語り手が卑俗で乱暴な口調で酒場の喧騒を活写する。英語散文の文体史で挿話を貫く悪名高い「太陽神の牡牛」は、ラテン語散文の模倣文体に始まり、二十世紀初頭の巷間の口語、俗語、酔漢が口走るわけのわからぬお喋りへと漸降して終る。ジョイスにあっては「意識の流れ」もまた口語への嗜好から、生の声を響かせるという意図のもとで採用したのかもしれない。孤独な話す主体が、対話や会話の枠では抑圧されてしまう情動的な声を頁の上に表出させる手だてであったかもしれない<sup>(4)</sup>（朗唱されるべき詩、上演されるべき劇とは異なり、詩人の声や役者の肉体を欠く小説は、一人一人の読者によって眼で読まれるほかはないのだから）。が、「意識の流れ」はどうしても意識の主体へと回収され静態化される傾向にある。ジョイスは、書き言葉や活字文化の諸特性、総遺産を投入して、話し言葉や口承文化に特有な直接性、身ぶり、律動、曖昧性、多義性などを紙の上に転置することを模索したのではあるまいか（作品の中で人間関係や対話的要素を放棄してまで）。このとき、書き言葉に特有の理性、規範性、政治性は惑い、そこで生成される意味は安定を欠き座礁する。この仕組まれた偶発は、紙の上の言葉たちに難破船の残骸の如き相貌をまとうせるが、また、書き言葉の豊かさの消耗と憔悴の際に口語的な豊かさの発見

を予表しているのかもしれない——好意的に見れば。

書き言葉の冒険と放浪の果に、話し言葉の沃野が一瞬垣間見られる。が、言うまでもなく、すべては紙の上の文字なのである。

われわれが読むのは沈黙した書かれたものなのだ。声や音響の沃野ではなく、書き言葉という残骸（なぜなら、ここでは書き言葉の「利点」は収奪され、その現実的有效性は否定されてしまっているから）が転がる荒野か沙漠なのだ。それでも、書かれたものをわれわれが「記述の批判」を通じて読むとき、紙の上にはある声が聞くのだ——あなたはこの地で単に見たように書かれたものを読んではならない、語られたように書かれたものを読まなくてはならない、さらに、読む行為のさなかに書かれたところの語る声をしっかり聞きとらなければならぬ。その声は作者の声でも作中人物の声でも主体の単一な声でもなく、紙の上をさまよう無名性と匿名性の弱なる複数的な声である。

口承文化への懐旧と憧憬、それはセルバンテスには無縁であったが、ジョイスをホメーロスへと向かわせる。盲目の詩人たち。中世秩序の崩壊、国民文化の開花、活版印刷による複数の書物の出現——こうした事態——条件下に、レパント海戦の英雄にして無敵艦隊の沈没を敗者の側で知らねばならなかったセルバンテスは、生まれつつある印刷文化を迎え入れ、口承文化に育まれた語りの特性と逆説を活用して書物を、騎士道小説の伝統に深く依存する反騎士道小説を書いた（セルバンテスはドン・キホーテ以上に騎士道小説を読みまくったにちがいない）。だが、現代のユリシーズを書くジョイスは、四世紀に互る印刷文化の特性と逆説を能う限り消費して、口承文化へのなけなしの記憶を喚起せんとする。セルバ

ンテスにあって口承文化の財産と新しい文化の胎動とが可能としたところの書くことと読むことが、ジョイスにとって最早有効なコードとならないとき、彼は寧ろ、彼を育んだ文化の憔悴と涸渇を創造の発条、或いは足場として、その末期的様相を暴く方へ歩むほかあるまい。ジョイスが抱懐する言語は、決定的に、ダンテのイタリヤ語、ラブレのフランス語、シェイクスピアの英語のもつ豊饒さを欠く。書くことの意義が新に問い直されるべき現代にあって、それならば、ロマンス諸語の偉大な先達とは逆のやり方で言語の可能性を究めるべきではないか。彼は『フィネガンズ・ウェイク』について言う、「私は言語を寝つかせた」、また、「私は英語の果に至った」<sup>(43)</sup>。

以下に私がスケッチするのは「英語の果」に広がるかもしれない光景であり、それゆえ、あられない夢として読みたい、「ユリシーズ」を後にして。

『ユリシーズ』全篇を通じてのテクスト的遍歴、その軌跡を辿るならば、就中「イタケー」、「ペネロペイア」二挿話での頁の上の声たちに耳傾けるならば、人は『フィネガンズ・ウェイク』の通夜Ⅱ目覚めに近づいたことに気付くだろう。故意に歪曲され脱臼された綴と統語法、無数の言い直し、語句の挿入を赦す口語的豊饒さへの歩みより。言語の身ぶり、律動、抑揚——そうしたものが、英語をベースとした多国語混用の晦冥な言語宇宙の中で、予め算出された以上の潜勢力を以て導かれる。白い紙の上に固定された言葉たちは、読者の視線にさらされて、蠶々別の形象へと変態することを求める、また、別様に響いて別の国語へと翻るこ

とを可能ならしめる読者の生の声、息吹きを求める。いかなる博識な読者をも理解困難と欲求不満に陥らせ、しかも書く人にとっては反撥、困惑、嫉妬を招いてやまない書物（だからこそ、書物は完成されねばならなかった、たとえ夢見た書物の残骸としてでしかないにせよ、ネガとして夢のありかの証左となろうから）。最早小説ジャンルを超越したこの書物は、その出現によって同じ作者による『ユリシーズ』が相対的に読解し易いものとされたように、いつか後続する作品に転倒されるだろうか、それとも既にわれわれにとっては現代古典として文学の殿堂入りを果たしたのだろうか。ウンベルト・エーコは書いている。

彼（ジョイス）はわれわれにむかってこう言っているかのようだ——さて、ここに示すのが、人類の智慧の総目録である。この背後には、恐らく、唯一かつ永遠の現実が隠されている。というのは、今日生じていることも、結局は、昨日起こったこととそれほど変わっているものではないのだから。人類は喜劇を演じる流儀となると、自分で信じさせようと思っているところに較べれば、まったく独創的などではない。とはいえ、このような文化遺産、文明人としてのわれわれの存在が根拠を置いているこれらの断片が、現在の危機の起源に潜んでいるのだ。すなわち、今日、われわれはこの概念と解決の宝庫のなかに両手を突っこみ、思いのままにこれらを利用する可能性をもっている。ただし、消え失せた王国の栄華を讀めることで諦めなければならない顛落の人の自己満足をもって。また、ついにこれらの宝の一つの秩序を課することができないままに<sup>(44)</sup>。

それでも問わずにはいられない。

このロジカ元的諸定義総覧が価値をもつのはわれわれにたいしてなのか、ほかの人びとにたいしてなのか、著者自身にか、神にたいしてか、あるいは狂人の夢にとってか、それとも明日の読者たち、すなわち、多くの意味をもつ記号から出発したこの訓練がもはや知的エリートのための一種の遊戯としてではなく、新しく生まれ変わっていつそう敏捷になった知覚能力の自然な、また建設的な鍛練として登場するような、そういうあり得べき社会の読者たちのためなのだろうか……？ (45)

一つの回答——カルロス・フエンテスは、現代に於る文学のあり得べき交通を次のように語る。

ジョイスは読者にいう——わたしを読め、君を読め、われわれを読め。わたしは君にハポトラッチVを、つまり言葉の汚物にまみれた財産を提供しよう。わたしは言葉の金の延棒を溶かし、海に投げ捨て、この浪費されるためのわたしの贈物にまさる贈物を、君がわたしにするようにけしかけよう。君が、わたしの／君の／われわれの言葉をこれから生まれんとする新たな法に従って読むことを求める。君がその受動的で直線的な、怠惰な読み方をやめて、君の文化のすべての法典の書き換えに参加し、さらには失われた法典にまで、そこでは未開の言葉や、始原の言葉や、最初の言葉が流通している貯蔵庫にまで遡るように、

挑みたいと思う (46)。

何よりもフィリップ・ソレルスを感嘆させたのは、ジョイスが作品を完成させたということ、作品は陽の目を見たということだ。

徴候は以下にある。百年来、後戻りのきかない危機をハ文学の中へもちこんだような作家たちはいずれも、その著作の出版についてみずから采配を振ることはなかった、ただひとりジョイスをのぞいては。マラルメはユートピア的な書物を焼いてくれるように望んだ。ロートレアモンはシュルレアリストによって再刊された。ランボーは出発した。カフカは焼きすてるよう依頼したが、それにもかかわらず友人は出版した。アルトーはぎりぎりまでペンをとったが、ハ作品を集めるVことはしなかった。ひとりジョイスのみがとことん校正をし、それによって『フィネガンズ・ウェイク』とケリをつけたことを示した。

自分以外の誰も入っていない（最大の困難をとまなわずには）あるものから離れた人のことを想像してみよう。もちろん、ジョイスが『フィネガンズ・ウェイク』をハ出版したVのである (47)。

とはいえ、書物の完成とはジョイスにとって何を意味したのか、『ユリシーズ』と『フィネガンズ・ウェイク』を四半世紀に亘って書き完成させるとは（文学へのその並み外れた「犠牲」と宗教的なまでの「献身」はわれわれに作家の存在を無視しえないものとする）。二作品とも絶えまない加筆、訂正、校正等を経て、著

者の誕生日に公刊された。とどまることを知らぬかに見えるワック・イン・プログレスは、出版という外的事情の要請によって終止符を打たれる。作品が著者のペンを持つ手から離れるのは、著者の誕生日という出版の最終期限<sup>アド・ライ</sup>に死線に至るときなのだ。そうあらねばならなかった。「唯一の書物」(マラルメの意味での)はない。テクストの不安定な且つしおとい意味生成は、世界の唯一の読み<sup>||</sup>記述の不可能性、従ってまた複数の解釈、読み<sup>||</sup>記述の可能性に依存している。実質的に、綴の誤植は完璧には排除されえず<sup>(48)</sup>、句読法は書き手の個人差を無視しえず、公刊及び読者の獲得は意味論的増殖を助長する(全体として、一冊の書物として完成されねば意義はない)。読む者の位置によって様々に変容するように希求されたテクスト、意味論的挑発のユートピア。だが、超絶的な現代に於て、書くことは、ジョイスにドン・キホーテ的狂気の読みとハムレット的伴狂の演出のいずれにも似た冒険を課す。書くことと生きることが、限りなく接近しながら遂に交わることがない。読むことと生きるとを同定し、遍歴の騎士として旅立ち、冒険の中へとびこむドン・キホーテの栄光、そして悲惨にも似た状況。ジョイス自らはこう述べる——「一九二二年、私が『ワック・イン・プログレス』を始めてからというもの、私は本当にまともな生活をおくってはいない。……一九二二年以来、私の書物は私にとって現実より一層大きな現実となっていた<sup>(49)</sup>」。書き手側に起るこの反転<sup>||</sup>倒錯。『ドン・キホーテ』の「原作者」であるアラビア人、シーデ・ハメーテの言い分——「ドン・キホーテはひとり予のために生まれ、予はまた彼のために生まれた。彼は行動することができたし、予はまたこれを書く

ことができた」<sup>(50)</sup>。

とはいえ、ジョイスが書いたのは兩次大戦間、民主主義、大衆社会、前衛芸術、技術革新、そして「西欧の凋落」の時代であった<sup>(51)</sup>。自身の眼疾(十回に及ぶ眼科手術)、溺愛する娘の狂気、英語圏での『ユリシイズ』発禁処分、そして『フィネガンズ・ウェイク』の完成に対する不安と動揺——こうした個人的な苦境の中で、亡命作家は、一九二九年、『フィネガンズ・ウェイク』の一部を朗読し録音する<sup>(52)</sup>。彼の声は吹きこまれる<sup>(53)</sup>。

『ユリシイズ』が、それ以上に『フィネガンズ・ウェイク』が告知するのは、印刷文化の終焉なのか、「電子の千年王国」の到来なのか、いずれでもなく、いずれでもあるのか。西欧の三千年に亘る文化、伝統にその素材<sup>||</sup>主題を依拠しながら、その多言語混用、百科全書的博覧強記等を駆使して既存の文化的総遺産を消尽しようとする、果敢なだがある意味で自虐的な試み(つまり、言葉のカルナバル、ポトラッチ)は、書き言葉に特有な安定性、政治性、規範性を破砕し(石板を砕くように)、その犠牲を代償にして話し言葉に特有な律動や抑揚を暗示する、とはいえ、それはあくまで作者(誰か)と読者(誰か)との間に結ばれてたかに見える契約にすぎないのだが。流産した言葉たちが紙の白を汚しつつそこにいるのは、無音無声の、だがあり得べきコンサートを夢見てか、非人称の帰属なき無数の声が集う未知なる酒宴を用意してか——ジョイスによる「酒中真理アリ<sup>イン・クワイ・ウ・エリクス</sup>」の言い換えは、「笑中真理アリ<sup>リス・クワイ・エリクス</sup>」<sup>(54)</sup>。無力の詩女神が差し出す真理にしても、だが。



- (1) 高津春繁訳『ヘレン・セイル』(『カメーロク』、筑摩書房、一九七一年)、『二九五頁』。
- (2) Gerard Genette, *Palimpsestes* (Paris: Editions du Seuil, 1982), pp. 9-12.
- (3) 『ヘリシムス』の邦訳はすくじ、丸谷才一、永川玲子、高松雄一訳『ヘリシムス』(河出書房新社、一九六四年)に拠る。但し、括弧内の数字は、モナム・ライブラリー版(一九六一年)の頁数を示す。
- (4) Cf. Don Gifford with Robert J. Seidman, *Notes for Joyce* (New York: E. P. Dutton & Co., 1974), p. 293.
- (5) Hélène Cixous, *L'Exil de James Joyce* (Paris: Editions Bernard Grasset, 1968), p. 826.
- (6) Edmund Wilson, *Axel's Castle* (First published by Charles Scribner's Sons, 1931; Glasgow: William Collins Sons and Co Ltd, 1961), pp. 162-163. Cf. Richard M. Kain, 'The Significance of Stephens' Meeting Bloom, in Thomas F. Staley ed., *Ulysses: Fifty Years* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1974).
- (7) Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (First edition, 1930; New York: Vintage Books, 1955), p. 108 & p. 369.
- (8) Cf. Frank Budgen, *James Joyce and the Making of 'Ulysses'* (with an introduction by Clive Hart) (First edition, 1934; London: Oxford Univ. Press, 1972), p. 263; Stuart Gilbert, *Letters of James Joyce* vol. I (New York: The Viking Press, 1957), pp. 159-160 & p. 164.
- (9) Cixous, *op. cit.*, p. 807; about 'Who was M'Intosh?' (729), see Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1979), pp. 49-73.
- (10) Cf. Gifford and Seidman, *op. cit.*, p. 494.
- (11) 同、『ヘリシムス』の邦訳書は、この巻の序文に「序文」の題で「本巻」の題で「James Joyce Ulysses A Facsimile of the Manuscript (with a critical introduction by Harry Levin and a bibliographical preface by Clive Driver) (New York: Octagon Books, Farrar, Straus and Giroux in association with Rosenbach Foundation, 1975), p. 688-689 L 870-871 N 737.
- (12) Gilbert ed., *Letters I*, p. 160.
- (13) Fr. Robert Boyle, S. J., 'Penelope' in Clive Hart and David Hayman eds., *James Joyce's Ulysses* (Univ. of California Press), p. 430.
- (14) Gilbert ed., *Letters I*, p. 170; Cf. Richard

- Elmann, *James Joyce* (New York : Oxford Univ Press, 1959. Reprinted With corrections, 1976), p. 725 (Joyce's later comment on Molly's yes, to Louis Gillel).
- ㉔ Hugh Kenner, *Dublin's Joyce* (London : Chatto & Windus, 1955), p. 262.
- ㉕ Richard Elmann, *Ulysses on the Liffey* (London : Faber and Faber, 1972), p. 174.
- ㉖ 「ジョイスの『ユリシーズ』」『現代文藝研究』、1972年10月号、272頁
- ㉗ Cf. Leon Edel, *The Modern Psychological Novel* (Gloucester, Mass. : Peter Smith, 1972) ; Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Univ. of California Press, 1954) ; Erwin R. Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in Ulysses* (Univ. of Pittsburgh Press, 1958) ; Steinberg ed., *Stream of Consciousness Technique in the Modern Novel* (Port Washington, N. Y. : Kennikat Press Corp., 1979) etc.
- ㉘ Elmann, *James Joyce*, p. 710.
- ㉙ Robert Humphrey, *op. cit.*, pp. 23-33
- ㉚ Michael Groden, *Ulysses in Progress* (Princeton, N. J. : Princeton Univ. Press, 1977), p. 66.
- ㉛ Cf. A. Walton Litz, *The Art of James Joyce* (New York : Oxford Univ. Press, 1964), p. 49.
- ㉜ Gilbert ed., *Letters I*, pp. 146-147.
- ㉝ Elmann, *Ulysses on the Liffey*, p. 187 (Appendix The Linati and Gorman-Gilbert Schemas Compared).
- ㉞ Robert Kelllogg, 'Scylla and Charybdis,' in Hart and Hayman eds., *op. cit.*, p. 149.
- ㉟ Gifford and Seidman, *op. cit.*, p. 156.
- ㊱ Marilyn French, *The Book as World* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1976), p. 110. Cf. David Hayman, *Ulysses: The Mechanics of Meaning* (Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, Inc., 1970), p. 70 ; Groden, *op. cit.*, p. 42.
- ㊲ Groden, *op. cit.*, pp. 32-33.
- ㊳ A. Walton Litz, *op. cit.*, p. 44.
- ㊴ Robert Scholes and Robert Kelllogg, *The Nature of Narrative* (New York : Oxford Univ. Press, 1966), pp. 82-84.
- ㊵ カンロブ・フロンテス「アルベニスまたは読みの批判」(牛島信明訳『海』一九八一年十二月号所収) 二七六頁-二七八頁参照。
- ㊶ Eugene Vance, 'Roland and the Poetics of Memory,' in Josué V. Harari ed., *Textual Strategies* (Ithaca, N. Y. : Cornell Univ. Press, 1979), p. 376.

- (63) Cf. Jacques Derrida, 'La Pharmacie de Platon, in *La dissémination* (Paris : Éditions du Seuil, 1972) ; Scholes and Kellogg, *op. cit.*, p. 19.
- (64) Cf. Erich Heller, 'The Realistic Fallacy in George J. Becker ed., *Documents of Modern Literary Realism* (Princeton, N. J. : Princeton Univ. Press, 1963).
- (65) Maurice Z. Shröder, 'The Novel as a Genre' in Philip Stevick ed., *The Theory of the Novel* (New York : The Free Press, 1967), p. 14.
- (66) イヌール・デ・ボート『小説の美学』(土屋盛一訳、人文書院、一九六七年)、『二二頁』。
- (67) Jorge Luis Borges, 'Partial Magic in the *Quixote*' in *Labyrinths* (Penguin Books, 1970), p. 231.
- (68) フォンテス、前掲論文、三〇五頁。
- (69) Marthe Robert, *The Old and the New* (translated from the French by Carol Cosman) (Univ. of California Press, 1977), p. 6.
- (70) イヌール・ロビールは「ドン・キホーテについて」(田子千代訳)でこう書いている——「彼〔ドン・キホーテ〕は、なんらかの権利をもって彼が要求している唯一の現実、すなわち文学の現実、けっしてその固有の円環の外に出ることのない、そして、その文学の世界のなかに固定するため、殺すためにのみ、生あるものをわがものとする文学の現実のなかに乱暴に投げ返されている自分を見出す。……事実、そのとき書かれたものが生きて、そのものを捉え、文学の円環がふたたび閉ざされ、書物を生かすためにたえず死んできたドン・キホーテが、ついに、印刷されたページの上になんか生きることがないであろう彼の分身に席を譲るにいたる。このように文学は一つの同じ運動のなかで創造し、かつ殺す」。『アルベンテス』(会田由訳、筑摩書房、一九七二年)、『七〇四頁』。
- (71) Kerner, *op. cit.*, p. 12.
- (72) ジョイス作品の内的独白を、対話に失敗した自己閉鎖的な存在の「文体的等価物とする見方がある」Cf. Mark Shechner, 'The Song of the Wandering Aengus : James Joyce and His Mother,' in Staley ed., *op. cit.*, p. 84.
- (73) Ellmann, *James Joyce*, p. 559.
- (74) ユンベルト・エーロ「開かれた詩学」(米川良夫訳、丸谷才一編『現代作家論 ジョイス・ジョイス』、早川書房、一九七四年)、『三八八頁—三八九頁』。
- (75) 同論文、三九〇頁。
- (76) フォンテス、前掲論文、三二七頁。猶、ジョイスとフォンテスの「関係」については、以下の論考を参照。Wendy B. Paris, 'Ulysses in Mexico : Carlos Fuentes, and Morton P. Levitt, 'Joyce and Fuentes : Not Influence but Aura,' in *Comparative Literature Studies* (Univ. of Illinois Press, 1982), Vol. 19 No. 2.
- (77) フィリップ・ソレルス「ジョイス商会」(及川馥訳、『エリ

イカ』一九七七年十月号所収）、一五二頁。

- (48) Cf. Jack P. Dalton, 'The Text of *Ulysses*,' in Fritz Senn ed., *New Light on Joyce* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1972).

- (49) Elmann, *James Joyce*, p. 708.

- (50) 『セルバンテス』、六七八頁（『ドン・キホーテ』後篇第七十四章）。

- (51) とってつけたように私がここで時代背景に申し訳程度に言及するのは、ジョイスがフランツ・カフカ、マルセル・ブルースト、レーモン・ルーセル等と同時代作家であったということのみならず、ジョージ・オーウェル、オルテガ、エズラ・パウンド、セリヌ等とも同じ時代を呼吸していたということを強調したいためで、それ以上の意図はない（拙劣なやり方ではあるが）。

- (52) 伝記によれば、「もし『フィネガンズ・ウェイク』のあるパッセージがわからないなら、ただ声に出してそれを読んでみればよい」とジョイスは語っていた。Elmann, *James Joyce*, p. 603.

- (53) ジョイス自身、美声の持主であった。その伝記的痕跡は、『ユリシーズ』の第十挿話「さまよえる岩」に窺える。

- (54) Elmann, *James Joyce*, p. 716. 同頁でジョイスは、『フィネガンズ・ウェイク』をいまあるようなかたちで書いたのは、「批評家たちを三百年間暇にさせないため」であり、読者に望むのは、「一生涯かけて私の書物を読むことである」と言っている（それゆえ、読者論を抜きにしてのジョイス論は彼

の企図を挫くことになる）。ジョイスがいかに読者に望もうと、また「読者を笑わせるつもりだった」としても、『フィネガンズ・ウェイク』を読んで楽しむ人は、『ユリシーズ』を読んで楽しむ人より少ないであろう（勿論、統計的数値などこの書物が現存するという事実に較べればひどくつまらないが）。

エピグラフは、「嘗てボオドレールの書の縁に」（鈴木信太郎訳）からの引用。