

ジョイスと読み解くリチャード・ハミルトンの 《祖国アイルランド》

—— “ポップアートの父” と深読みする『ユリシーズ』 ——

Reading Richard Hamilton's "Ireland a Nation" with James Joyce as a Guide:
Reading into James Joyce's *Ulysses* with "Father of Pop Art in Britain"

楚 輪 松 人

Matsuto SOWA

§ 1. はじめに

くり返し見ることで知り尽くしていると思っていた一枚の絵のなかに新たな細部を発見することは喜ばしいことである。そんな一枚がイギリスのポップアートの驍将、リチャード・ハミルトン（1922-2011）の個展のポスター《リチャード・ハミルトン グラフィック作品集 1949-1990》[Fig. 1] にも用いられた図版《祖国アイルランド》(*Ireland A Nation*) である。



[Fig. 1] *Richard Hamilton: Graphische Arbeiten 1949-1990*

Lithographic poster printed in colours
715 x 515 mm, 1991.

ハミルトンがジェイムズ・ジョイス（1882-1941）のために挿絵を描いていたことは、過日、神奈川県立近代美術館でコレクション展「イギリス・アイルランドの美術－描かれた物語」（2021.1.9-4.11）が開催されたとき、同美術館所蔵のハミルトンの連作版画《「祖国アイルランド」 / *Ireland a Nation* 1988-1989年 AP II / II》の全点展示で知ったものである¹⁾。その「企画概要」について、同館のウェブページには次のような招待の言葉が踊っていた。

「アイルランドが生んだ偉大な文学者ジョイス。本展ではハミルトンがジョイスの小説『ユリシーズ』（初版1922年）を題材にした『祖国アイルランド』を全20点紹介します。また同じくこの小説に着想を得たアイルランドの画家ルイ・ブルロッキーの版画を展示し、物語を介してイギリスとアイルランドの現代社会を鋭く描いた美術家たちの創意を紹介します。」

1) 同展示会での「作品一覧」(PDF)が以下のURLで閲覧可能である。 (「リチャード・ハミルトン 作品一覧」) <http://www.moma.pref.kanagawa.jp/wordpress/wp-content/uploads/2020_collection3_listofworks.pdf>

今年、西暦2022年はジョイスが小説『ユリシーズ』を世に送り出してからちょうど100年目にあたる。研究者にとって、ジョイス批評には二つの選択肢しかないと言われる。「いわゆるジョイス産業に目をつむって飛び込み、ジャーゴンの交換に参加するのか。それともその外側に取り残されて〈私のジョイス〉を素朴に振りかざすのか」(富山186)。以下の考察は、後者の道〈私のジョイス〉を素朴に振りかざし、我が国のジョイス批評においてはほとんど顧みられることのなかった視覚芸術と『ユリシーズ』の関わり、特にハミルトンの小説の視覚化について考察することを主眼としたい²⁾。今年の2月2日(ジョイスの誕生日)に刊行された田村章・他/編の『百年目の『ユリシーズ』』(田村)の本の帯には「百年目には、百年目の読み方がある。刊行百周年を言祝ぐ言説空間へようこそ」と謳われている。この好著の響に倣って言えば、以下の考察は「刊行百周年を言祝ぐ絵画空間へようこそ」ということになる。因みに、ハミルトンの図版 [fig. 3] 《大新聞はいかにつくられるか》(‘HOW A GREAT DAILY ORGAN IS TURNED OUT’)を所蔵する美術館の一つ、ニューヨークのメトロポリタン美術館(The Met)のウェブページにはハミルトンについて次のように解説されている。

Hamilton's career is marked by his fascination with James Joyce's novel *Ulysses*

(1922). To illustrate an episode in the book that takes place in the editorial offices of the *Freeman's Journal*, Hamilton worked with the Parisian master printer Aldo Crommelynck to combine the twenty individual plates from his earlier Joyce-inspired portfolio, *IRELAND A NATION* (1988), into the format of a single newspaper broadsheet. The result is a catalogue of the many intaglio techniques Hamilton used to translate Joyce's stylistic jumps and linguistic references into pictorial equivalents.

ハミルトンの生涯は、ジェームズ・ジョイスの小説『ユリシーズ』(1922)に魅了されたことで際立っている。『フリーマンズ・ジャーナル』紙の編集室が舞台となる小説中のエピソードに挿絵をつけるのに、ハミルトンは、パリの印刷術の巨匠アルドクロムリンクと協力して、ジョイスの小説を靈感源とした初期の画集(ポートフォリオ)《祖国アイルランド》(*IRELAND A NATION*, 1988)から、それぞれ20枚の図版を組み合わせて一枚の新聞大のポスターにした。その結果が、ハミルトンが、ジョイスの小説上の文体の跳躍と言語の相互参照を絵画の形でそれらに担当するものに変換した多くの凹版印刷による一覧表[カタログ]である。<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486912>>

『ユリシーズ』の第7挿話「アイオロス」に寄せた挿絵に加えて、アイルランド、ジョイス、ダブリンに関するその他の挿絵を組み合わせた20枚の図版[プレート]からなるこの一枚の大判のポスター《祖国アイルランド》は、ハミルトンによる小説『ユリシーズ』の絵画への置き換えである。以下、20枚それぞれ

2) 例外はChrista-Maria Lermの*Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce* (2004), 'James Joyce and the Arts'を特集した*European Joyce Studies* 29 (Brill, 2020), そしてStephen Coppelの一連の著作である。特に大英博物館の版画・デッサン部門のアシスタントキーパーであるCoppelの版画研究専門家としての観点からなされる指摘には啓発されるところが大であった。Coppelが大英博物館での開催されたハミルトン回顧展のために作成した微に入り細を穿つ図録(2002)は、本稿執筆の上で有益な指南書となったことは特筆せねばならない。

れの挿絵に含意されたテーマを深読みし、その挿絵の「絵解き」を試みながら、一人の画家がジョイスの小説をどのように再現・表象したのかを考察していきたい。

§ 2. ハミルトンと『ユリシーズ』

ハミルトンの生まれ年は『ユリシーズ』刊行と同じ1922年である。ハミルトンは画学生としてスレード美術学校に入る1年前の1947年から『ユリシーズ』の挿絵を描き始めた。彼はまたブレイクの挿絵、特にブレイクが版画化を意図こそすれ、結局、未完に終わったダンテの『神曲』にも惹かれていた。偉大な文学の視覚化に興味を抱いていたハミルトンが、ブレイク同様、新しい聖書とも言うべき一つの神話的な言説空間の構築を試みたジョイスの作品に向かうのは自然の流れであろう。この複雑かつ実験的な小説『ユリシーズ』の本文に挿絵を描くというアイデアは、ハミルトンが1947年に国民兵役に従事をして、軍の兵舎に閉じ込められていた間、小説のテキストを綿密に読み始めたときに思いついたものである。1988年のデリーでの展覧会の図録、*Work in Progress: On Illustrations for James Joyce's Ulysses*にハミルトンは次のように記している。

大戦後の軍隊での一年半の強制拘禁の間、私は自分のオデッセイ出版のペーパーバック版の2巻本の『ユリシーズ』を、読んだり再読したりで、兵舎での何時間を過ごした。ジェイムズ・ジョイスの偉大な小説を挿絵を描く可能性について最初に考え始めたのは1947年のことだった。(During eighteen months of enforced detention in our post-war army ... I ... spent many hours in the barrack room reading and re-reading my own two-volume Odyssey press paperback edition of *Ulysses*. It was

then in 1947, that I first began to think about the possibility of illustrating James Joyce's great novel. *Work in Progress*, p.10)

だが、翌年、着手した『ユリシーズ』視覚化プロジェクトは頓挫してしまう。しかし、約30年の中断の後、1981年、ハミルトンは再び『ユリシーズ』プロジェクトに立ち返る。描き溜めていた一連の挿絵をもとに『ユリシーズ』を版画化作業の再開である。当初、ハミルトンは『ユリシーズ』の全挿話、すなわち合計18の挿話のそれぞれに、原典のテキストの文体と言語の多様性に合わせて、挿絵においても異なるスタイルで図版化する予定であった。ハミルトンは言う。

挿絵の一枚一枚が文体的にも技巧的にも異なる。そして小説中の与えられたメッセージを表現するオーラを持たなければならない。ジョイスと同じような工夫が必要です。(Each one is different stylistically and technically; and has to have an aura which represents any given message in the book. I have to have the same kind of contrivance as Joyce. McAvera 19)

具体的には、合計18からなる小説の挿話に各一枚ずつの図版、そして口絵としてブルームの肖像画を加えて、計19枚の図版の完成をハミルトンは夢見た。ハミルトンが回想している。「私はジョイスの文体の跳躍に相当するものを絵で表現することを計画した」(I planned to make a pictorial equivalent of Joyce's stylistic leaps.” (Hamilton, *Richard Hamilton* 30)。そして『ユリシーズ』精読がハミルトンにジョイスの技巧上、及び文体上の実験を、彼自身の創作で実験するというアイデアを彼に示唆したのである。

§ 2-1. ハミルトンの方法

イギリスのポップアートの父、リチャード・ハミルトンは、ボディビルの写真からマリリン・モンローの肖像画に至るまで、あらゆる題材から象徴的な作品〔アイコン〕を生み出したが、それに加えて、20世紀英文学で最も有名な作品の一つ『ユリシーズ』にも挿絵を描いたのである。(ポップアートは、大衆文化を題材に描いた芸術表現で、アメリカでは1960年代に全盛期を迎えた。例えば、アンディ・ウォーホル(1928-1987)はこの時代を代表するアメリカのポップ・アーティストで、1962年に発表した32個の『キャンベルのスープ缶』(Campbell's Soup Cans, 1962)は、アメリカ人なら誰でも知っているスープの缶を描いた作品で一躍世間の注目を集めた。ウォーホルは、スープの缶からバナナにいたるまで、あらゆる題材から人々が崇めたり憧れたりする対象〔アイコン〕を生み出したのである。)

ハミルトンは、以前、彼が英国の「ポップアートの父」と称される所以となった作品、『一体何が今日の家庭をこれほどに変え、魅



[Fig. 2] *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*

26 cm x 25 cm, 1956.

(Photo | © Kunsthalle Tübingen, Tübingen)

力あるものにしてしているのか』(1956) [Fig. 2]で、コラージュ(本来互いに無関係なものを同一画面に組み合わせて芸術的効果を生み出す手法)の技法で、その主題と構成を再処理したが、第7挿話「アイオロス」の視覚化においては、ハミルトンの関心は一枚の挿絵による表現よりも、複数の挿絵のモンタージュ(寄せ集め/異なる要素からなる断片を組み合わせて一つの画面を構成する美術的手法)に関心があった。そこには明らかにピカソの影響があったのである。

ハミルトンのポスター《大新聞はいかにつくられるか》

ハミルトンは、小説『ユリシーズ』の世界を一枚のポスター《祖国アイルランド》へと変換した。すなわちジョイスの本文(テキスト)を挿絵(イメージ)という媒体に変換すること、テキストの視覚化という能動的変容によって読者をジョイスのテキストを二度遊ぶことに誘うのである。というのもそれらの挿絵群の鑑賞においては、その図像の理解には、その背後にある本文の積極的な読書、すなわち断片が相互に関連し合って、ジョイスの巨大な文学テキスト、偉大な芸術作品へと仕立て上げられていることを理解するという積極的な役割が鑑賞者に要請されるからである。(ハミルトンのポスターにおいては各挿絵のあいだの間隙を埋めるためのいわば説明的な状況描写は一切ない。)

換言すれば、ハミルトンは20枚の挿絵の並列によりジョイスの物語を多面的な方法で語る。キュビズム(Cubisme)の方法の応用である。キュビズムは、あらゆる角度から同時に見ることで相異なる客体を有する多数の平面を平らな一枚の絵画平面に重ね合わせることで同時性の感覚を捉える。それはピカソがその典型であるように、世界を断片に解体し

てしまう断片化の傾向を持つ。

ジョイスの作品世界は、すべて断片（時には数百ページの間隔をおいて作品全体に散見する断片）から再構築される必要がある。すなわち、個々の断片を前にして、読者は、それが含意する言及を念頭に置き、相互参照的な引用を頼りに、それらを絶えず組み合わせ、それらが最終的に相互補完する位置に並べ替えるのである。ジョイス自身が、『ユリシーズ』を「ある種の百科事典」(Ellmann, *Selected* 271)と呼んだように、この作品が一つの続き物〔連続体〕としての物語の時系列とは無関係に、相互に関連し合う無数の引用や言及にあふれている小説であることを読者は忘れてはならない。信徒としては背教者となったが、元カトリック教徒のジョイスは、作家としてカトリシズムを逆用し、断片性を逆手に取って宇宙の全体性を思い起こさせるといった、時間的・空間的な世界のすべてを包含する現代芸術のコラージュ的（貼り付け）方法を必要としたのである。

ハミルトンにとって最も重要なのは、ジョイスが現実世界の複雑さを表現するために多様なスタイルを活用したこと、そしてそれに成功したことである。このジョイスの方法により、ハミルトンは1950年代の抽象表現主義 (Abstract-expressionism) によって提唱された教義を拒否するための自信を得た。幸運にも『ユリシーズ』の生成過程の現場に居合わせた画家のジョイスの友人、フランク・バジェン (1882-1971) は、ジョイスのスタイルにおける折衷主義に言及して次のように述べている。

The multiplicity of technical devices in *Ulysses* is proof that Joyce subscribed to non-limiting aesthetic creed, and proof also that he was willing to use any available instrument that might serve his purpose.

[...] There are hints of all practices in *Ulysses*—cubism, futurism, simultaneism, dadaism and the rest—and this is the clearest proof that he was attached to none of the school that follows them. (Budgen 198)

『ユリシーズ』のなかの多種多様な仕掛けが証明しているとおり、ジョイスは特定の美学だけを報じていたわけではないし、また、目的達成に役立つなら、利用できるものすべてを利用した。〔中略〕『ユリシーズ』には、ジョイスがあるゆる方法——キュビズム、未来派、同時進行的手法等々——を試した形跡があり、それはジョイスが何ら特定の派に与しなかったことの証左である。(Budgen 198)

もちろん、ハミルトンがジョイスが第14挿話「太陽神の牛」で展開したさまざまな文体、英語散文の発達をモデルにしているの言うまでもない。

キュビズムの方法を応用したハミルトンのポスターは言説のモンタージュでありながら多くを語らない。物語は見る者の積極的な参与、読書という行為のなかから生まれるのであり、ハミルトンの一枚に合成された図版《大新聞はいかにつくられるか》[Fig. 3] は、読者がその意味の生成に参加せざるを得ない作品となっている。20もの挿絵群からなる一枚の紙に収められたこの図版は、まさしく「愛蘭煮込み」〔アイリッシュ・シチュー〕の世界である。見る者の前に、アイルランド／ダブリン／ジョイス／『ユリシーズ』の世界が拡がり、細かな生きた出来事がこれら20の挿絵群から出現するのである。そして、この作品の理解は、ジョイスの生涯と小説『ユリシーズ』のすべての要素が融合してはじめて可能になる。

§ 3. 『ユリシーズ』への図版

この節では、20枚の挿絵が組み合わされて一枚の新聞大のポスターへと変換された《大新聞はいかにつくられるか》[Fig. 3] を考察の対象とする。後にこの図版は元々の画集の呼び名であるが、《祖国アイルランド》というタイトルでも流通することになる。



[Fig. 3] HOW A GREAT DAILY ORGAN IS TURNED OUT
(Photo | © The British Museum)

《大新聞はいかにつくられるか》／別名《祖国アイルランド》

ハミルトンの方法は一部で全体を表す比喩、すなわち笏で王権、王冠で王を表す換喩[メトニミー]の方法である。小説『ユリシーズ』は、無数の逸話から成り立つ作品世界である。これらの逸話の一つひとつは独自なものであると同時に、それぞれが他のすべてと関連している。ハミルトンは、ジョイスの『ユリシーズ』の豊饒な逸話の世界から、彼の偏愛する逸話を選び出し、生き生きとした挿絵へと視覚化したのである。

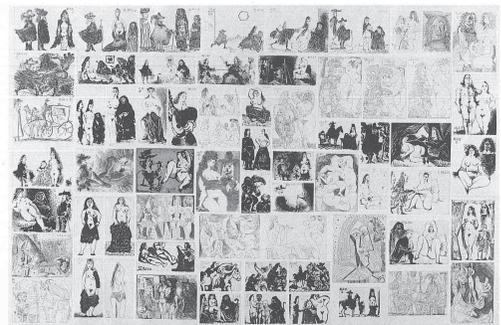
20枚の小さな図版から構成されるハミルトンの一枚の合成版画は『ユリシーズ』の全体像を表象する。ジョイスの前作『若い藝術家の肖像』(1916)が一貫した物語というより

もいくつかの断章からなるモザイク小説であったように、ハミルトンのポスター《大新聞はいかにつくられるか》は20枚の断片からなるモザイクのポスターなのである。

ジョイスの小説とモザイクのアナロジーについて、前述のバジェンは証言する。「もし絵を使った芸術のなかで、ジョイスの作品に当たるものがあるとすれば、それはローマやラヴェンナの画家たちのモザイク画かもしれない」(Budgen 178)。ハミルトンにとって制作とは、これらの断片を各部分に嵌め込み、モザイク画に積み上げていく過程に他ならないのである。

ハミルトンとピカソの作品

20枚の図版を合成して一枚の大判にするというアイデアは、1970年にベルギー生まれの巨匠アルド・クロムリンク(1931-2008)がピカソの『ラ・セレスティーナ』の66枚すべての図版を1枚にまとめて印刷したことに触発されたものである(Coppel, *Imaging* 29)。1977年、ピカソは、スペインの作家フェルナンド・デ・ロハス(1465-1541)の小説『ラ・セレスティーナ』(1499)のために66枚のインタリオ・プリント[彫刻凹版印刷]を作成



[Fig. 4] Pablo Picasso, 66 intaglio prints for *La Célestine*, the tirage à part printed in 1970 on one sheet by Aldo Crommelynck, 74.8 × 105 cm (sheet), Musée Picasso, Paris. © Succession Picasso / DACS 2002

した。そして印刷を担当したアルド・クロムリンクがピカソに彼が描いた66枚のエッチングの全部を一枚の紙に印刷することを提案したのである。完成したのが大判 [Fig. 4] (Coppel, *Imaging* 30) である。この作品をハミルトン自身は次のように説明する。

年齢^{よわい}80代になったピカソは、フェルナンド・デ・ロハスの古典的なスペイン演劇『ラ・セレスティーナ』のために気前のよい連作挿絵を作成した。その小さなエッチングはすばらしいものである。版画師のアルド・クロムリンクのすばらしい思いつきで手のひらサイズの大きさになった。そのプロジェクトの終わりには、計64枚からなる図版すべての試し刷りが引っ張り出されると、継ぎはぎされて一枚の紙に印刷された。この大判の図版を見ていると、別々ばらばらの小さな要素からなる一枚の印刷物にすれば、新聞社のせわしい喧騒を描くジョイスの挿話のはちゃめちゃな感じを表現するのに適しているのではないかと思われた。第7挿話「アイオロス」の場面は、『フリーマンズ・ジャーナル』の編集室である。ここでは登場人物たちが、出会い、仕事を済ませ、去って行くという安定した流れがある。新聞の見出しは不規則な間隔でジョイスのテキストを区切る。この複数の図版を合成して一つにするという方法の利点は、そうでなければお蔵入りで棚上げされていたかもしれない断片やアイデアの破片を活用することができる頭陀袋 (a rag-bag) としての便利さである。(Hamilton, 'Words on Images' 92)

ハミルトンはピカソの一枚の紙に印刷された複合インタリオ・プリントに触発されて、パリのアトリエでアルド・クロムリンクとのコラボレーションでこの凹版版画を作成した

のである。ハミルトンのジョイス文学の可視化、すなわち20枚の図版が一枚の大判になった合成版画、新聞大に相当するこの一枚は、『国家アイルランド』(*Ireland a Nation*) として、20枚の個別の版画と同時に出版された。換言すれば、この大作は、『ユリシーズ』プロジェクトで活用されないまま無駄になっていたかもしれない半端物、あるいはがらくた同然の図版をまとめたものである。その中身は、ジョイスの生涯、第7挿話「アイオロス」を中心に『ユリシーズ』に登場する人物の図像、商業広告、新聞の表紙などの挿絵群である。それらが日本の新聞紙の一般的なサイズのブランケット版(縦546 mm×横406 mm)より少し小さめの一枚(縦530 mm×横398 mm)に仕上げられたわけである。

小説『ユリシーズ』が、前世紀のイングランドの文豪ディケンズの描く『荒涼館』(1852)のクルックが集めた古文書、あるいは『相互の友』(1865)のボフィンが裏庭に所有する塵芥の山と同様に、多種多様の言説からなる半端物・がらくたの集大成のようなものであるならば、ハミルトンの合成版画は、まさしくジョイスの万華鏡的世界を挿絵群によって表象することに成功している。ハミルトンのコラージュ的なモンタージュの方法を簡潔に表現した引用中の言葉、「頭陀袋」(a rag-bag)と言われて思い出されるのは、ジョイス自身による『ユリシーズ』への自嘲的な自己言及の表現、「この、無駄口の叩きづめみいたな、何でもはいつてゐる、ごたまぜ極まる年代記」(III. 89) ["this chaffering allincluding most farraginous choronicle." *Ulysses* 14. 402]³⁾である。

3) ジョイスのテキストはOxford World's ClassicsのJeri Johnson編の*James Joyce: Ulysses The 1922 text* (OUP, 2008)と*James Joyce: A Portrait of the Artist as a Young Man* (OUP, 2000)を使用した。邦訳『ユリシーズ』からの引用はすべて、丸谷オ一・永川玲二・高松雄一の三氏が訳された『ジェイムズ・ジョイス

『ユリシーズ』の魅力は、単に作者に遊び心があるだけでなく、小説そのものの展開に対する読者の期待を裏切ってくれる点にある。例えば、E. A. ポー、詩においても小説においても、ジョイス同様、美の創造を目的とした作家であるが、この19世紀の作家と比較すれば、ジョイスとの違いは明らかである。ポーは、単一の効果をもたらすために、短く、音楽的な形式を主張した。そのエッセイ『構成の原理』(1846)に明らかなように、作者は「単一の効果」のために作品設定を始めると、結末までまっすぐに読者を先導する。無駄なものはない。曖昧なところや冗長なところもすべての作者の意図を反映する。そして、最後にピタッとピースが嵌るのがミステリーの醍醐味であるという一つの標準を作った。

他方、20世紀のモダニズム作家、ジョイスの物語は行きつ戻りつを繰り返し、まっすぐには進まない。ある意味でストーリー・テリングは無視される。いわゆるポスト・モダンのモザイクでもある。粉々になった“断片”をつなぎ合わせるが、決して従来のようにはつながらない。モダニズムの最大の特徴は「表現の断片性」(野中278)にあるといわれるが、ハミルトンの《大新聞はいかにつくられるか》[Fig. 3]の場合、その断片は、まさに断片的で、細々として、瑣末で、論理的シンタクスなどなく、飛躍的でさえある。

以下、この大きな一枚を構成する20枚の小さな図版を解説していく。紹介する図版の順

番は、前述の神奈川県立近代美術館の「作品一覧」の出品番号順に準拠するものである。

§ 4. 《祖国アイルランド》を構成する20の作品群

作品1 《兵卒カー》(*Private Carr*) [報復のテーマ]



[Fig. 5] 《兵卒カー》



[Fig. 6] Henry Carr in his Black Watch uniform
(Photo: © Tom Stoppard and Noël Carr)

イギリス兵ヘンリー・カー

ジョイスは、「周囲の人間から膨大な数の罵詈雑言を収集したコレクター」(Budgen 197)と言われる。実生活で自分を酷い目に合わせた人間に対しては、想像力で変形を施した作品のなかで意趣返しをして、その被害者意識と敵意の溜飲を下げるというのがジョイスのやり口だからである。『ユリシーズ』の第15挿話「キルケ」は、ダブリンの「夜の町」の出来事を描く。酔っ払ってベラ・コーエンの淫売窟を出たステイーヴンは、街頭に飛び出すと、二人のイギリス兵に言いがかりをつけられて、ひと悶着を起こした挙句、殴り倒されてしまう。イギリス兵は、ステイーヴンが

『ユリシーズ』文庫版全四巻【新訳決定版】(集英社, 2008)の訳文を、邦訳『若い藝術家の肖像』からの引用はすべて、丸谷オ一氏が訳された『ジェイムズ・ジョイス 若い藝術家の肖像』(集英社, 2009)の訳文を使わせていただいた。引用につづくカッコ内の邦訳と原文のページ数、すなわち集英社版の巻数とページ数、そしてOUP版の挿話数とページ数を記した。また、『ユリシーズ』は *Ulysses*、『若い藝術家の肖像』は *Portrait* と略記した。

「王様」という言葉を口にしたのをたまたま耳にして、国王を侮辱したとして文句を言う。「おれの糞つたれな王さんの悪口を言う糞つたれ野郎の首をへし折ってやる」(III. 465) [“I’ll wring the neck of any fucking bastard says a word against my bleeding fucking king” (*Ulysses* 15: 554)] と怒鳴ると、ステイーヴンを殴り倒し、彼の上官を毒づく。「ベネットなんか糞くらえってんだ。生っしろい尻っぺたしやがってよ。野郎なんぞ尻とも思わねえぜ。」(III. 481) [“God fuck old Bennett. He’s a whitearsed bugger. I don’t give a shit for him” (*Ulysses* 15: 560)] ジョイスは、この場面に登場する卑猥で口汚い酔っ払い、冒瀆的な英国陸軍の兵卒にカーと命名する。実在の人物、チャーリッヒの英国領事(気取り)——実際は、チャーリッヒにあった英国領事館の臨時雇いの職員(小役人)——のヘンリー・カー(1894-1962)の名前である。それには次のような理由があった。

1918年、スイス国民に英語でイギリス演劇を知ってもらおうという試みで、プロパガンダ[宣伝活動]のため、チャーリッヒで「イギリス俳優劇団」(*English Players*/英語で劇を上演する劇団)が組織され、ジョイスはそのビジネス・マネージャーとなった。ジョイスがアイルランドの喜劇作家オスカー・ワイルドの喜劇『真面目が肝心』(1895)をプロデュースしたとき、背の高い元英国陸軍兵士のヘンリー・カーは同劇のアルジャーノン・モンクリフを演じた。しかし、出演料および一本のズボンが原因で、訴訟好きのジョイスはカーとひと悶着を起し、事態は総領事や大使をも巻き込んだ訴訟問題に発展した——有名な「一本のズボン事件」である。完全な報復を果たすべく、ジョイスはヘンリー・カーを酔っ払いとして登場させたわけである。すぐれたジョイス研究者でもある日本の作家、

伊藤整(1905-69)は次のように指摘する。「ダンテが自分の敵を〈地獄〉に追い込んだように、またシェイクスピアが故郷の荘園で鹿泥棒をしたときの裁判官シャローを作中で皮肉った通り、ジョイスの恨みを買った連中は、こんな具合に作品の中で復讐されるのである」(伊藤4)。個人的な経験を文学的記録の目的のために利用するジョイス。その敵は不名誉な状況のもとに名指しで紹介されるのである。イギリス兵に身を売るアイルランド娼婦を連れた酔っ払いのヘンリー・カーとその上司の将校(総領事のパーシー・ベネット)に表象されているのは、言うまでもなくアイルランドを支配する大英帝国の権力である。永続的な復讐を望むジョイスのやり口を表現するために、ハミルトンはカーの肖像を《祖国アイルランド》のなかに描き込んだわけである。尚、ヘンリー・カーは、後にトム・ストッパードの喜劇『茶番仕立て』(*Travesties*, 1974)にも登場することになった。

ハミルトンがこの図版[Fig. 5]の下敷きにしたのは、ジョイスとの訴訟の一年前、1917年現在のカーの写真、英国陸軍スコットランド高地連隊の格子縞の黒い色の制服に身をつつんで「気をつけ」の直立不動の姿勢を取っている写真[Fig. 6]である。リチャード・エルマン『ジョイス伝』(第二版改訂版)の図版XXXがそれである。

作品2《塩漬肉にキャベツ一丁》(*One Corned and Cabbage*) [人体の叙事詩]

人間のエロス(生/性)を描いた作品

『ユリシーズ』は、人間のエロス(生/性)を描く。ステイーヴンの高級な哲学的考察からモリーの排尿行為に至るまで、人間に関するありとあらゆることを、ありのままに、総合的かつ体系的な手法によって、そのなかに盛り込んでいる。“E.T.”すなわち地球にやっ

てきた宇宙人に地球人のことを説明する本を一冊挙げるとしたら、最優先の候補はおそらくジョイスの『ユリシーズ』である。そこに容赦なく描き込まれているのは食事／埋葬／入浴／自慰／出産／泥酔／性交／排泄／夢想／睡眠、等々である。それは作者ジョイスの人間の生理的な行為のすべての側面、すなわちエロス(生／性)への強烈な嗜欲に他ならない。ジョイスは言う。「私の書いている本は、まず何よりも人体／人体の叙事詩なのです」(“Among other things, my book is the epic of the human body.” Budgen 21)あるいは、その意図を打ち明けてイタリアの翻訳家カルロ・リナーティ(1878-1949)宛の手紙(1920.9.21)のなかで告白するように。

それは一種の百科事典です。わたしの意図は、神話を《現代の相の下に》置くばかりでなく、それぞれの冒険(つまり、あらゆる時刻、あらゆる器官、あらゆる学芸が、全体の構成上の機構のなかで相互に連結され関連させられています)にそれ自体の技法を決定させ、それを創造すらさせることにあります。

It is also a kind of encyclopaedia. My intention is not only to render the myth *sub*



[Fig. 7] 《塩漬肉にキャベツ—丁》
(Photo: © The Trustees of the British Museum)

specie temporis nostri but also to allow each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the somatic scheme of the whole) to condition and even to create its own technique. (Ellman, *Selected Letters* 271, n.1)

確かに、『ユリシーズ』に最も顕著な特色は人間の意識や行動の本質について探求しようとする作者ジョイスの関心にあると言ってよい。また、内容だけではない。ジョイスは、前代未聞の唯一無二の独得な方法によって、最高度に完成され、錬磨された芸術作品として、人間のエロス(生／性)の諸相を完全に表象／再現する方法を『ユリシーズ』で提示したのである。

チューリッヒ時代のジョイスを知悉する友人の画家バジェンによれば、ジョイスは「性格は、生活のもっとも卑近なありふれた行動のなかにすっかり現れる」(“human character was entirely displayed in the commonest acts of life” Budgen 75)と考えていたという。人の性格はごく単純な行為におよぶときの特異で個人的なやり方に現れるのである。それは人物の好み、何を好むかにも現れる。小説の主人公ではあるブルームは、第4挿話「カリユプソ」になってはじめて登場するが、第4挿話の最初の一文はそのユダヤ人ブルームの人物紹介の叙述である。開口一番、ジョイスは直截に書く。「ミスタ・レオポルド・ブルームは好んで獣や鳥の内臓を食べる」(I. 139) [“Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls.” (*Ulysses* 8: 162)]。

ハミルトンの図版 [Fig. 7] は、バートンのレストランのカウンターにいる男たちと、その背後にいる給仕と食事する客たちを描いている。第8挿話「ライストリュゴネス族」の一場面、ジョイスの種本であるホメロス

の『オデュッセイア』で主人公オデュッセウスが食人種を相手にする冒険に照応している。昼食時であり、ブルームには当面の仕事はない。昼食を摂ろうとするが、官能性に味覚を刺激されたブルームは、肉食主義者のレストランを避けて、普通のレストランに入る。バーン食堂のドアを押して食堂に入ると、人間どもがカウンターに群がって、水っぽい料理を口いっぱい詰め込み、噛みかけの軟骨をさらに吐き出す光景に接したと、ひどく不快感を覚えるのである。ブルームの意識を反映したジョイスのテキストによれば、「強い匂いでふるえる息が詰まった。つんと鼻を突く肉汁、青菜の煮汁。ががつ食らう動物たちを見ろ。人、人、人。バーの高い止まり木に腰かけて、帽子を後ろにずらし、テーブルからは無料のパンのおかわりをくれと呼び立て、がぶがぶ飲み、水っぽい料理を口に詰め込み、目を血走らせ、濡れたひげをぬぐい。」(I. 414) [“Stink gripped his trembling breath: pungent meatjuice, slush of greens. See the animals feed. Men, men, men. Perched on high stools by the bar, hats shoved back, at the tables calling for more bread no charge, swilling, wolfing gobfuls of sloppy food, their eyes bulging, wiping wetted moustaches.” (Ulysses 8: 161)] ブルームの嫌悪感を表現した描出話法である。ハミルトンは、ホメロスの『オデュッセイア』に描かれた人食い人種と、ガツガツと昼食を食べる現代のダブリンのサラリーマンたちとの類似性を表現する。注文を大声でわめき立て、肉入りシチューとキャベツを食べている男たち光景に胸が悪くなるブルームの思いを表現するには迫力に欠けるデッサンである。『ユリシーズ』のテキストには、「止まり木に腰かけたりテーブルについたりして食べている連中を見まわしながら彼は小鼻を引き締めた。——スタウトを二本くれ。——

塩漬肉にキャベツ一丁。」(I. 415-16) [“He gazed round the stooled and tabled eaters, tightening the wings of his nose. —Two stouts here. —One corned and cabbage.” (Ulysses 8: 161-62)] とあり、男たちはブルームが嫌悪感を抱くほどにビールを飲み肉をむさぼり食らうのである。

結局、客たちの動物的な食べ方に嫌気がさしたブルームはその店を飛び出すと、デイヴィ・バーンの店に入り軽食を摂る。ジョイスがブルームに与える昼食はいくぶん貧弱で、ブルゴーニュ・ワインを一杯とゴルゴンゾラーラ・チーズのサンドイッチに過ぎない。しかし、ジョイスは、ブルームがちゃんと三回食事を摂るように気を配っている。

ジョイスの卓越性はその語りの方、描出話法、あるいは自由間接話法と呼ばれる話法にある。この挿話の大部分はブルームの昼食時の口には出されない言葉、すなわち彼の意識からなっているのである。この挿話では胃袋が描かれる人体の中心となるので、内容においてもリズムにおいても、他の内的独白とは違って、消化器官の運動、虫が身をくねらせてうごめき進むようなリズム、つまり挿話全体が蠕動運動のリズムによって書かれている。人体には人間の全部が現れる。人体にこそ虫が身をくねらせてうごめき進むような人間の性格が宿っているのである。まさに『ユリシーズ』は「人体の叙事詩」なのである。

作品3 《心から哀悼の意を表する》(With *Unfeigned Regret*) [死者たちのテーマ] 生者と共存する死者たち

ブルームの放浪の一日は葬儀への参列から始まる。ホメロスの『オデュッセイア』で主人公オデュッセウスがハデス(死者の国)を訪れるのように、ブルームは死者の世界へ訪れる。知人のバディ・ディグナムの葬式に参

列するために、ダブリン北郊のグラスネヴィン墓地での埋葬に立ち会うのである。そこでブルームは死者についてさまざまな思いを走らせる。ディグナムが死んだのは酒の飲み過ぎによる卒中が原因だったが、ブルームは彼自身父親がトリカブトを使い過ぎて死んだことを思い出す。

ハミルトンの図版 [Fig. 8] のタイトルが《心からの哀悼の意を表する》は、ディグナムの訃報の厳肅さをからかうような表現になっているのは、それが第7挿話「アイオロス」に登場する見出しの1つ、「ここにきわめて尊敬すべきダブリン市民の死去を謹告し心から哀悼の意を表する」(I. 294 [WITH UNFEIGNED REGRET IT IS WE ANNOUNCE THE DISSOLUTION OF A MOST RESPECTED



[Fig. 8] 《心からの哀悼の意を表する》
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 9] 左右反転された写真

DUBLIN BURGESS (*Ulysses* 6: 114)] に由来するからである。

前々作の短編集『ダブリン市民』の一編「死者たち」において、ジョイスは死んだ人間の方が生きている人間よりも大きな影響力を持っていることを示したが、『ユリシーズ』にも死者が氾濫する。なかでも重要なのはブルームの父親、ブルームの息子、そしてステイーヴンの母親の三人である。例えば、第14挿話「太陽神の牛」には、生後11日間しか生きていなかったブルームの息子ルーディの死と埋葬が描かれる。母親のモリーは埋葬のとき毛糸でチョッキを編んでやった。この子の思い出は二人には何かにつけてよみがえり、生きていれば11歳になる。

[レオポルド殿は] かつは自身のため一男をあげ給ひし夫人、マリアンのことを思ひ給へばなり。この少なき人は生れて十一日にして世を去り、いかなる医術も救ひ奉る由なかりしことこそ、悲しき宿世にてありつめれ。マリアン、この禍事にいたく胸痛み、折しも真冬のことなれば、まつたく亡じて凍えんことをおもんばかり、子羊の毛の上品もて美はしき胴よろひ作り、埋葬の装束とぞなし給ふ。
[III. 26]

[Sir Leopold] was minded of his good lady Marion that had borne him an only manchild which on his eleventh day on live had died and no man of art could save so dark is destiny. And she was wondrous stricken of heart for that evil hap and for his burial did him on a fair corselet of lamb's wool, the flower of the flock, lest he might perish utterly and lie akeled (for it was then about the midst of the winter). (*Ulysses* 14: 373)

死者の氾濫は、一見、人間の生の営みの無意味さや生きることの退屈さをあざ笑うかの

ようにみえる。しかしこれは間違った解釈であろう。というのも死者は生者と共にいるからである。『ユリシーズ』にさまざまな死者が登場するのは、「意識の流れ」の手法を駆使するジョイスの作品世界では、過去が常に現在のなかに存在し、過去と現在、すべてが同じ価値を持つからである。それゆえ過去は現在に影響し、また死者は生者のなかに存在して、生者を支配する。その結果、生者の自我は崩壊し、死者との力強い一体感、共感の認識へと導かれるのである。

マッキントッシュの男

第6挿話「ハデス」はディグナムの埋葬をめぐる挿話であるが、この挿話で明らかになる作品の「謎」の一つが、埋葬場面で、瞬時、何処からともなく姿を見せて消えていった正体不明の男、マッキントッシュ（ゴム引き防水雨外套）を着込んだ男である。ブルームは自分がディグナムの葬儀の13人目の会葬者であることを知って、数字の13は死の数であるから、大いに気をもむことになる。しかし、この見知らぬ男の存在に気づき、この男こそ13人目の人物であることを知ってブルームは安心する。ジョイスはブルームの意識の流れを次のように表現する。

ミスタ・ブルームはずっと後ろで帽子を手にして立ち、脱帽した頭の数数を数えていた。十二。おれが十三人目。いや、あのマッキントッシュの男が十三人目だ。死の番号。あの男はいったいどこから出て来たんだ？ 礼拝堂にはいなかったよ、絶対に。(I. 272) [Mr Bloom stood far back, his hat in his hand, counting the bared heads. Twelve. I'm thirteen. No. The chap in the macintosh is thirteen. Death's number. Where the deuce did he pop out of? He wasn't in the chapel, that I'll swear.]

(*Ulysses* 6: 106)]

墓場をうろうろしている男。この男は憂い一つ墓場を徘徊することに異常な喜びを覚える類のメランコリックな人物ではない。小説のあちこちで短いながらも11回も言及されるというのに、一度もその名前さえ明らかにされることのない謎の人物である。「マッキントッシュの男」——「茶色の防水雨外套を着た男」(“The Man in the Brown Macintosh”)の素性探索は一種のパズル問題と化している。[詳細は、DeVore (1979), 富士川 (1983), Gordon (1983), Gordon (1992), Rowan (2014)の論考を参照のこと。]『ロリータ』の生みの親、ウラジミール・ナボコフは、コーネル大学で『ユリシーズ』を講義したとき「ブルームは彼の創造主の姿を垣間見ているのだ」(“... no other than the author himself. Bloom glimpses his maker!” Nabokov 320)と指摘した。(そのコーネル大学での講義録が1980年出版の*Lectures on Literature* [邦訳『ヨーロッパ文学講義』野島秀勝訳, TBSブリタニカ, 1982]である。

しかし、「マッキントッシュの男」は作中人物として隠蔽された読者、すなわち虚構化された読者としての機能を果たしていないだろうか。『ユリシーズ』に読むことにおいて最も大切なことは、読者が作中人物と密接な関係を結ぶことにある。読者を顧みる様子が全く窺えないといわれるジョイスの創作姿勢ではあっても、一応は作者は読者の導き手である。ジョイスの追い求める美学も、読者と作中人物の間の距離設定に自意識的な対応をすることによって築かれる。ジョイスという作家は、作品に対する読者側の読みの過程、読者側の解釈行為を重視するWolfgang Iserの*Der Implizite Lester* (英訳 *The Implied Reader*, 1974) を先取りして、読者論／受容理論を(当時のジョイスがどこまで見通していたか

は不明だとしても)ちゃんと射程にとらえていたといたのではなかろうか。この「マッキントッシュの男」が、第15挿話「キルケ」でブルームが、エリン(アイルランド)の緑なす悦楽の地に、「未来のノワ・ヒルベニアのブルームサレム」(III. 225) [“the new Bloomusalem in the Nova Hibernia of the future” (*Ulysses* 15: 457)] (筆者注:ブルームの誇大妄想的な救世主幻想が生み出した世界支配の夢), すなわちラテン語で「新アイルランド」を意する「ノワ・ヒルベニア」に、「新しいエルサレム」ならぬ「ブルームのエルサレム」の建国を語る時、ただ一人「否」という声を上げる。

「こいつの言い草なんぞ、これっぽっちも信じちゃいかんぞ。きゃつはレオポルド・マッキントッシュという名うての放火魔だ。本名なヒギンズだ」(III. 226) [“Don't you believe a word he says. That man is Leopold M'Intosh, the notorious fireraiser. His real name is Higgins.” (*Ulysses* 15: 458)].

ディグナムの葬式やブルームサレムの建国式の模様が、現場から遠くない所にいる謎の傍観者、「マッキントッシュの男」の視点から観察されることを考えると、この男は他ならぬ読者の寓意ということになるのである。

ジョイスの葬式

ハミルトンの図版 [Fig. 8] の靈感源になったのはジョイス自身の葬式の写真エルマン『ジョイス伝』(第二版改訂版)の図版LIVにある写真 [Fig. 9-2] を反転させたもの [Fig. 9] である。1941年1月13日午前2時15分、ジョイスは59歳の誕生日を迎える直前、穿孔十二指腸潰瘍で死去した。享年58。雪の降る日、遺体はカトリック教会が与える最後のサクラメント(終油の秘蹟)を受けることもなく、

またアイルランドにいた親戚一同に看取られことなく、チューリッヒ郊外のフルンタン共同墓地に埋葬された。葬儀礼拝は共同墓地の礼拝堂で行われた。1月15日の寒い冬の日だった、ブルームとモリーの愛児ルーディがなくなった日のように。

考えてみれば意外な事実であるが、ジョイスはスイスのチューリッヒのフルンタンの墓地に眠っている。彼があれば愛憎相半ばした都市、アイルランドの女流小説家レディ・モーガン(1783-1859)の著作に由来するとされる表現であると言われる [d] の子音で頭韻を踏ませた——“Dear Dirty Dublin” (「大好きな、だらしな、ダブリン」), 集英社版の翻訳では、「大好きな泥んこダブリン」(I. 356) [DEAR DIRTY DUBLIN (*Ulysses* 7: 139)] に葬られていないのである。しかし、チューリッヒは、ジョイスのエグザイルの開始(1904.10.11)を告げる土地であり、またその甲鐘(1941.11.5)の地となった地でもある。読者は、ディグナムの埋葬の場面に登場する人物たちの一人に、いわば煉獄に旅して魂の浄化を経験することになるジョイス自身の姿を重ね合わせてもいいのではないだろうか。



[Fig. 9-2] Joyce's funeral in Zurich
(Photo: © Ferry Radax)

作品4 《ワイルドの退屈な精髓》 (*Tame Essence of Wilde*) [エグザイルのテーマ]



[Fig. 10] 《ワイルドの退屈な精髓》

(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 11] 左右反転された写真

エグザイル (流寓)

ジョイスが私淑していたイプセンは、若くして片田舎同然のノルウェーを去り、イタリアやドイツなどでエグザイル (亡命者/国籍離脱者/国外追放) を27年間も続け、晩年になってやっと帰国した。芸術家とは、バイロン、ワイルド、ランボー、D.H.ロレンス、パウンドの例にあるように、俗世間から超越した者として永遠に放浪する者、家庭・友人・社会・国家・宗教からも超然として生きる宿命にある族 [やから] なのだろうか。

オウイディウスやダンテの場面は、いずれも否応なしのエグザイルであったが、ジョイスの場合は自ら望んでアイルランドを拒否し、ダブリンを離脱してエグザイルとなった。彼はそれを「自発的エグザイル」 (“voluntary exile” 弟スタニロース宛の手紙/1905.2.28) と自称した。自ら進んで故国喪失者となったのである。「自ら課した自称追放」 (“his self-imposed and self-titled exile,” Ellmann, *Ulysses*

xiii) であるにもかかわらず、否、「自発的なエグザイル」であるがゆえに、ジョイスは、生涯、アイルランドに取り憑かれていたのである。

1904年10月8日、ジョイスは祖国から離脱する。ここにおいてアイルランド的なもの (国語/祖国/宗教) に対して反撥と牽引を試みる芸術家が誕生した。国語/祖国/宗教に対抗するために、彼が用いた武器は三つ。「沈黙/流寓/狡智」 (“silence, exile, and cunning”) である。そして、生涯、生まれ故郷の都市ダブリンだけを描き続けた。異国の意識は自国の意識を生む。異境漂流者の故郷に対する想い、その故郷を思う心情はいつまでもジョイスのなかで燃え続け、異郷にあってもかえって強烈にダブリンに根深くつながることになる。エグザイルは、異国にあることの嘆きであるよりも、むしろ自国の回復となったのである。その結果が、英文学において都市を喚起する最も正確なテキストの創造となったのである。

オスカー・ワイルド

エグザイルとなったジョイスが一番の同一性と親近性を感じたに違いない作家は、同郷のダブリン出身者で生まれながらのボヘミアン、唯美主義者のオスカー・ワイルド (1854-1900) である。ハミルトンの描く図版 [Fig. 10] は、男色事件で収監されていたレディング監獄から釈放された後、エグザイルとして亡命中、ワイルドが、1897年、ローマ・カトリック教会の総本山、ヴァチカン市国のサン・ピエトロ大聖堂の前で撮影した写真 [Fig. 12] (ペンギン版のリチャード・エルマン『ワイルド伝』の図版58) からの写しで、それを左右反転したものが元になっている [Fig. 11]。

ワイルドは、レディング監獄からの出獄

後、異境漂流者「エグザイル」として、さまざまな別名でヨーロッパを放浪し、三年後の1900年11月30日、芸術家の都パリで、孤独と屈辱と失意のうちに、そして貧窮のうちに亡くなった。ワイルドに関するジョイスの記憶は、『ユリシーズ』の第1挿話「テレマコス」以降、アイルランドが生んだ文学殉教者のイメージとして繰り返し現れる。ステイーブンは「ワイルドが生きていてお前を見たらなあ！」(I. 24) [“If Wilde were only alive to see you” (*Ulysses* 1: 6)] と、バック・マリガンから叱責される。ワイルドは、かつて「芸術家とは美しいもの創造者である」(“The artist is the creator of beautiful things.”『ドリアン・グレイの肖像』(1891)の序文)と宣言したが、ジョイスはそのワイルドと同一化し、ワイルド的人生態度の極限化の具体例、芸術のためならばすべてを犠牲にするというより一層徹底した芸術至上主義者となるのである。



[Fig. 12] Wilde outside St Peter's, Rome, 1897
(Photo: © William Andrews Clark Library)

作品5 《O ラホールの滝の音のすごいこと》 (*O How the Waters Come Down at Lahore*) [室内便器のテーマ]



[Fig. 13] 《O ラホールの滝の音のすごいこと》
(Photo: © The Trustees of the British Museum)

モリーの排尿行為

ハムレットが、たとえ胡桃の殻に閉じ込められても無限の宇宙の帝王だと思っていられる人物 (*Ham.* 2.2.254-5) であったように、モリーは室内便器に跨っても、その中にもう一つの世界、すなわち意識下の無限の世界に君臨する人物である。彼女の本能的欲望を表現するその独白は、群れなす「Yes」という言葉で結ばれる。夢想の途中、尿意を催したモリーはベッドから這い出ると室内便器にしゃがみ込む。彼女の排尿行為は、最終挿話「ペネロペイア」のなかで、唯一の所作^{アクション}、そしてその尿の流れはすべてが静止した前後関係のなかで唯一の動きとなる。

ジョイスの処女作、抒情詩集『室内楽』(*Chamber Music*, 1907) は、主として1902年から1904年(ジョイスが20歳から22歳)に書かれた詩集で、一見、若き日の詩人の瑞々しい感性を表現した内容となっている。それらの詩篇は、現実の汚れに染まらない、幻想の

世界に住むとも思われる美少女を賛美する。成就されるのこたない恋愛、詩人のうら若き乙女に対する憧憬が作り上げた汚れなき少女についての心象である。『室内楽』のタイトルには、地口として「室内便器」(chamber pot)という言葉が掛けられていて、その音楽は放尿の調べとも考えられるという。ジョイスはこの詩集を妻のノーラに捧げたが、その詩集のタイトルが排泄物にまみれた室内便器を含意するならば奇異な話ではある。しかし、奇異な話ではない。なぜなら作家ジョイス自身が奇異だからである。

ジョイスの嗜糞症

ジョイスは、芸術家(美の創造者)として、美の完成のために汚穢醜悪なもの一切を厭わなかった。現実の物事の断片を写し取り、総合していく芸術家がジョイスである。パトロンのハリエット・ウィーヴァー宛の手紙でジョイスは言う。「もう何年も、文学作品は読んでいません。私の頭はそこらへんで拾い上げられた小石やゴミや折れたマッチや沢山のガラスの破片でいっぱいなのです」(“I have not read a work of literature for several years. My head is full of pebbles and rubbish and broken matches and bits of glass picked up' most everywhere.” 1921.6.24; Ellmann, *Selected* 284)。現実の汚穢醜悪なものから美を完成させた想像力の司祭ジョイス、その姿は前述のように、グロテスクな人物像である。ポロや紙屑、空瓶やガラクタを好んで収集するディケンズの『荒涼館』のクルック、あるいは『相互の友』に登場する裏庭いっぱい塵芥の山を所有するボフィンのように。

否、ジョイスは、むしろ汚穢醜悪を偏愛した作家なのである。弟スタニスロースは兄に宛てた手紙のなかで、贈呈された初版の『ユリシーズ』を酷評して、その汚穢趣味に対し

て直截に不快感を表明する。「汚いものなら何によらず、牛糞が蠅に与えるのと同じ抗いがたい魅力をあなたに与えるようです」(“Everything dirty seems to have the irresistible attraction for you that cow-dung has for flies.” (1922/2/26; Lyons 166) と。さらにまたジョイスの嗜糞症(coprophilia/糞や排泄に対して性的要素を伴った異常な嗜好を示す症状)は、妻のノーラ宛の手紙に明らかのように、パンツにシミ、すなわち「少女らしい白いズロースの後ろの茶色のシミ」(“the brown stain that comes behind on your girlish white drawers,” 1909.12.3; Ellmann, *Selected*, 189) を見出すことを所望するのである。

ジョイスの「性の目覚め」

そもそもジョイスにとって、室内便器には特別の意味があった。ある研究者によれば、モリーの寝室にあるオレンジ色の室内便器には実存的意味があり、それは「荒廃の時代の象徴」(“a symbol for our era of waste,” O'Brien 99) であり、取っ手のオレンジ色の細工はジブラルタルの旗に敬意を表したものであると解釈される。ジョイスの評伝を著したアイルランドの現代小説家エドナ・オブライエン(1936-)によれば、ジョイスの「性の目覚め」(“first sexual arousal, O'Brien 7, 85) は、女性の小用と関係していたという。ジョイスが性に目覚めたのは12歳の頃、若い子守女と一緒に家に帰る途中、彼女が小用を足している間、あっちを向いてくれと言われたときのことだったという。また、ジョイスが出会った当時のノーラ・バーナクルは、故郷ゴールウェイからダブリンに家出したきたばかりの田舎娘で、生活のためにベッドメイキングをしたり、室内便器の中身を開けたりするホテルのチェンバーメイド(室内係女中)であったことも忘れてはならないだろう。

ゴーガティの伝える逸話

ジョイスの友人のゴーガティは、小便が室内便器に当たって立てる音が『室内楽』となったという逸話を残している。ゴーガティが、ジョイスも含めて学生仲間を、ビール持参で気楽に暮らしているジェニーという未亡人のところへ連れて行った。当時、ジョイスは自作の詩を大きな羊皮紙に綺麗な字で一つずつ清書し、大きな束にして持ち歩いていた。皆がビールを飲んでいる間、ジョイスは詩を朗読して聞かせた。この余興に未亡人は満足したが、途中で尿意を催し、用足しに衝立の向こう側へと消えた。直後、部屋の隅から威勢のいい音が部屋に響き渡るのを聞いたゴーガティは叫んだ。「君の詩の批評だ！」ジョイスは、「批評じゃなくて、タイトルをもらった」と答えたというのである。事実を言えば、詩集のタイトルはすでに弟のスタニスロースが提案した『室内楽』に決められていたが、スタニスロースはこの話を聞くと「吉兆だと思えばいいね」と応えたという (Ellmann, *James Joyce* 154)。「室内楽」という言葉はジョイスに室内便器で放尿する女性を連想させるのである。

円形のイメージ

ジョイスが室内便器に惹かれるもう一つの理由の一つはその音の響きである。弟のスタニスロースの日記によれば、歌唱コンクールの参加料をジョイスに貸そうとしたネリーという娼婦は、室内便器に股がったまま、彼が音階を確かめたり、お気に入りの曲を歌ったりするのに合わせて歌った (O'Brien 32) という。また、『ユリシーズ』のモリーも「ジョイスの小便ヒロイン」(“James Joyce’s urinary heroines,” Shechner 62) の一人とされている。第11挿話「セイレン」で、ブルームはモリーの「おしっこ」に音楽を聴いたことを意識する。

「室内楽。こいつは洒落になる。一種の音楽だとしょっちゅう思ったものだ、彼女がするとき。音響効果だ、あれは。チリンチリン [筆者注：幼児語で「おしっこ」の意]。空の器がいちばん大きな音を立てる。なぜならばそもそも音響学においては、共鳴は、水の重量が落下する液体の法則に等しい度合いに応じて変化するから。[筆者注：ブルームは、容器の反響はその中に注入される水の量に応じて変化する、という音響学の原則とアルキメデスの比重の原理を混同している]」(II. 256-57) [“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. Because the acoustics, the resonance changes according as the weight of the water is equal to the law of falling water.” 11.271]

『ユリシーズ』においてモリーの音楽となっているのは彼女の「おしっこ」だけではない。彼女の内的独白も音楽となっている。詩集『室内楽』が、頭韻や抑揚などの音のモチーフを多用して、流れるような音楽のリズム感にあふれていたように、モリーの内的独白も、彼女独特の句読点なしの疾走する文体で表現されて、豊かなイメージの奔流となって流れ出るすぐれた「膀胱の詩」(II. 256) [“the poetry of the bladder” *Ibid.* 215] となっているのである。実際、水が生命を暗示するならば、モリーの尿の流れは、原初の天地創造のときに水の面 [おもて] を動いていた神の霊 (*Gen.* 1: 2) を想起させる。いわば室内便器に跨るモリーは、ジョイスが創造する神話においては、グノーシス派その他でいう最高神となり、その最高神に従属して世界を創造する創造神 [デミウルゴス] であるステイヴンのミューズ [詩の女神] ともなるのであ

る。あたかも彼女の放尿行為が、次作『フィンガンズ・ウェイク』の冒頭と最後に流れる川、生命力に溢れて奔流となって流れる川へとつながるかのよう。



[Fig. 14] TVドキュメンタリー『ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』』(1988.1.10放送)

挿絵のタイトル《O ラホールの滝の音のすごいこと》の意味

ハミルトンの図版 [Fig. 13] は、第18挿話「ペネロペイア」で、深夜未明、室内便器に跨ったモリーに月経が始まった瞬間を描いたものである。この図版のためのハミルトンの靈感源は、LWT制作のTVドキュメンタリー・シリーズ、『現代世界：偉大な作家たち』の第1回放送、「ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』」(1988.1.10放送)⁴⁾である。モリー役を演じたのはSorcha Cusack (1949 -) [Fig. 14] である。出血について、モリーは言う。「あらたいへんyesあれがはじまったんだわ

yes本とうにいやねえ」(IV. 353) [“O Jesus wait yes that thing has come on me yes now wouldnt that afflict you” (*Ulysses* 18: 719)]。そして彼女は放尿する。「あたしの体から流れ出て行くまるで海のように」(IV. 354) [“its pouring out of me like the sea,” (*Ulysses* 18: 719)]。モリーの放尿はジョイスの「嗜糞症」が生み出した傑作である。「O ラホールのたきの音のすごいこと」(IV. 356) [“O how the waters come down at Lahore.” (*Ulysses* 18: 720)] というモリーの言葉がハミルトンの図版 [Fig. 13] のタイトルになった。しかし、モリーは全知ではない。ここで彼女は地名の言い間違いをしている。「ラホール」はパキスタン北東部パンジャブ地方の州都で、彼女が言い間違えたのはイングランドの湖水地方にある「ロドレー」で、その地にはイギリスの湖畔詩人サウジー作の童謡の「ロドレーの大滝」(“The Cataract of Lodore: Described in Rhymes for the Nursery”) で有名になった「ロドレーの滝」(Lodore Falls) がある。本来ならば、《O ロドレーの滝の音のすごいこと》となるべきところがそうになっていない。著名なジョイス研究者の指摘、「ジョイスにおいては偶然的なものは一つもなく、全体の構成の中で目的を持たずに作用するものは一切存在しない」(“... there is nothing in Joyce that is casual, nothing that serves no purpose in the total structure,” Tindall 57-58) という指摘が正しいとしたら、モリーの言い誤りにも何か意味があるはずである。それは彼女の無意識の世界を知る鍵となるはずである。しかし、筆者には未だ不明である。

モリーの血

この室内便器の中の血は、小説の冒頭でマリガンが「シャボンの泡立つボウル」(I. 15) [“a bowl of lather” (*Ulysses* 1.3)] でもってパロ

4) “James Joyce’s *Ulysses*” はYouTubeの“James Joyce’s *Ulysses* Documentary Full” <<https://www.youtube.com/watch?v=Ob3NWUtCCJI>> で閲覧可能である。当該場面のモリーの台詞は“Oh the waters come down at Lahore!” [55: 00] である。小説家のマルコム・ブラッドベリーが相談役が勤めたこのTVドキュメンタリー・シリーズ、*The Modern World: Ten Great Writers* は、Joyce, Conrad, Dostoyevsky, Proust, Thomas Mann, Ibsen, Virginia Woolf, Luigi Pirandello, T.S. Eliot, Kafkaの10名の現代作家について、若き日のAnthony Burgess, George Steiner, Hermione Lee, Malcolm Bradbury, Frank Kermode, Peter Ackroyd, Stephen Spender, Craig Raine等々の錚々たる名士が登場する教育番組(全11回)で、英文学研究にも黄金時代があった時代の産物である。

ディ化した聖変化〔筆者注：ミサにおいて、司祭の祈りによってパンと葡萄酒の実体がキリストの肉と血に変化するという信仰〕の儀式的の意味を回復するためのカウンター・シンボルとなる。すなわち、作品の冒頭、円形のマーテロ塔のなかでシャボンに入った丸い碗を持ったマリガンの登場によってパロディ化されたキリスト教のミサの秘儀を、ジョイスは作品の最後で円形の室内便器のなかのモリーのめぐりの血によって回復するわけである。室内便器の血はパロディではない。シャボンと異なり、血は神聖なものだからである。なぜなら、流れは、ジョイスのすべての作品でそうであるように、生命を暗示する。また血は生物に生命を与える実体であり、さらにまた、「血を流すことなしには罪の赦しはありえない」(Heb 9: 22) からである。その血は、「聖餐論争」(Eucharistic controversy) において問題となる「化体説」(カトリック・東方正教会)でも、「実在説」(ルター派)でも、「象徴説」(ツウィングリ派)でもない。それはモリーという生きた人間の血であり、それがやがて贖罪の血となり、彼女を女神の位置にまで高めるのである。

大地の女神，モリー

小用を足したあと、ジョイスはモリーを神格化し、「大地の女神」(ゲア・テルス/Gaea Tellus)のように横たわせる。眠りについた彼女は、現在の時と場所を超え、過去16年間の出来事についての独白することになる。その彼女を表現したのがハミルトンの作品15《Yes》図版 [Fig. 34] となるのである。

作品6《ゴーガティ》(Gogarty) [否定する精神]



[Fig. 15] 《ゴーガティ》 [Photo: © The Trustees of the British Museum] [Fig. 16] Oliver Gogarty (Photo: © Oliver D. Gogarty)

否定されるべきゴーガティ

オリヴァー・ゴーガティ (1878-1957) は、ジョイスの友人であったが、エルマン教授が、ジョイスの「永遠の敵対者」(“eternal antagonist”; Ellman, *Giacomo* xxiv) と呼ぶように、ジョイスにとって生涯、鼻持ちならない存在であった。作品1の《兵卒カー》で見たように、自分を酷い目に合わせた人間は作品のなかで復讐をするというやり口をジョイスは貫く。その怨恨を晴らすために、『ユリシーズ』のバック・マリガン、すなわちステイーヴンの友人で自堕落で無頼の徒としてゴーガティを登場させた。その場面として使用されたマーテロ塔、ダブリンはるか南東へ8マイル、サンディコーヴの海岸に建つ円形砲塔は、イギリスがナポレオンの侵略に備えて19世紀初頭に建造した15の塔のひとつで、ゴーガティが国防省から年8ポンドで借りていた。ジョイスは、マーテロ塔での数日間の滞在を『ユリシーズ』の書き出し部分に書き込んで、開口一番、その復讐の思いを永遠のものとしたのである。

ハミルトンの図版 [Fig. 15] は1899年当時

のゴーガティ、21歳の時の写真 [Fig.16] エルマンの『ジョイス伝』（第二版改訂版）の図版IXに基づくものである。バック・マリガンの「バック」とは「伊達男」の意で、小説『ユリシーズ』はこの押し出しのいい、ふとっちょマリガンの発声と共に始まる。前述のように彼はシャボンの入った椀、手鏡と剃刀を十字の形に交叉して置いた椀を高く掲げて唱える。「《ワレ神ノ祭壇ニ行カン》。」(I. 15) [“Introibo ad altare Dei.” (Ulysses 1: 3)]。聖体拝領をパロディ化するこの人物こそ、小説世界では「否定する精神」を体現する人物として設定されている。

メフィストフェレス的人物

マリガンは、サディスティックで、人を貶め、嘲笑することに熱中する族 [やから] である。ステイーヴンにはない如才なさ、シニカルな機知に富んだ性格が与えられている。おそらくマリガンの性格のなかで最も顕著なのは嘲り (sarcasm) である。嘲りの鎧を身にまとい、世界に臨むこと。つまり体験から距離を置く。ステイーヴンの「現実の経験と何百万年回も出会い、ぼくの族 [うから] のまだ創られていない意識を、ぼくの魂の鍛冶場で鍛える」(V.465) [“to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smith of my soul the uncreated conscience of my race” *Portrait* V. 213] というような感覚はマリガンにはない。皮肉 (irony) な感覚があり、ステイーヴンの自己主張の言葉を否定するかのようシニカルに遊んで見せる。それは投げやりで破滅的、しかし知的な複雑性がある。その皮肉な感性はステイーヴンが太刀打ちできない感性である。

小説冒頭のおどけた仕草さは、カトリック教会におけるミサ (聖体拝領) のパロディであると同時に、自らの天職として「永遠なる

想像力の司祭」たらんことを公言するステイーヴンの身振りのパロディでもある。ステイーヴンは、前作『若い藝術家の肖像』の最後で、「聖体の光り輝く映像」[“the radiant image of the eucharist”] を思い浮かべながら、「経験という日々のパンを、永遠の生命という光り輝く肉体に変える、永遠なる想像力の司祭」(V. 404) [“a priest of the eternal imagination, transmuting the daily bread of experience into the radiant body of everliving life.” (*Portrait* 5: 186)] となることを宣言した。あたかもその宣言に対して反撃するかのよう、マリガンはステイーヴンが登場する次なる小説、すなわち『ユリシーズ』の冒頭で嘲りの身振りをするのである。

否定されるべき精神

作品中、マリガンの対極にある人物はモリーである。前者は作品の冒頭に割拠し、後者は悼尾で作品を統括する。

モリーは、後にハミルトンの作品16《モリー》[Fig. 35] で見るように、「母なる大地」の象徴、自然の本能と情熱のままに生きるものとして描かれ、チョーサーの「バースの女房」やシェイクスピアのフォルスタッフのように、善悪の彼岸にあって、力強い生の肯定と結びついて、ありきたり非難など超越した存在である。ジョイス自身が、友人バジェン宛の手紙で、『ユリシーズ』の最終挿話に触れ、モリーの内的独白は、「私はいつも肯定する肉体」という言葉に要約できるかもしれないと書いている。小説の最終挿話「ベネロイア」を説明してジョイスは次のように言うのである。「それは完全に正気で、超道徳的で、豊饒で、不実で、魅力的で、限定的で、抜け目ない、無頓着な女のように私には見えません。私はいつも肯定する肉体」(“it seems to me to be perfectly sane full amoral fertilizable

untrustworthy engaging shrewd limited prudent indifferent Weib. Ich bin der [sic] Fleische das stets bejaht.” (1921.8.16; Ellmann, *Selected* 285)。同頁のエルマンの脚注にあるように、「私はいつも肯定する肉体」というモリーの言葉は、ゲーテの『ファウスト』の悪魔メフィストフェレスの自己規定、“Ich bin der Geist der stets verneint.” (「私はいつも否定する精神」) のもじりである。

しかし、それ以上にゲーテのメフィストフェレスの言葉に対する反措定である。ジョイスの用いたドイツ語を英訳すれば、モリーの言葉は “I am the flesh that always affirms.”, そしてメフィストフェレス言葉は “I am the spirit that always denies!” となり、そこに明らかになるのは「モリー：肉体＝肯定」対「悪魔：精神＝否定」という図式である。そうであれば、『ユリシーズ』の第1挿話で黒ミサマがいに聖体拝領を茶化し、嘲るマリガンは、ステイーヴンの魂を狙う狡猾な誘惑者メフィストフェレスに等しい存在と言わねばならない。すべてを否定するマリガンの役割は、明らかにマリガンにとってふさわしいものである。そしてマリガンの「No」の精神で開いた作品をジョイスはモリーの「Yes」という言葉で書物を閉じる。結局、ステイーヴンは、マリガンの誘惑を振り切って、ブルームとモリーの世界に向かうことになるのである。モリーの「Yes」という言葉は、人生を肯定する芸術家こそ真の司祭とするステイーヴンの思想と通底する。畢竟、モリーの作品を締め括る最後の言葉、人生の否定を信条とするメフィストフェレス的人物に対する勝利宣言となる。悪魔メフィストフェレスの性別が男性であるとすれば、『ユリシーズ』は、男性の合理的精神では(ただ嘲笑するだけで)解決できない問題に、結局は女性の肉体による全肯定が終止符をもらたらずということを教え

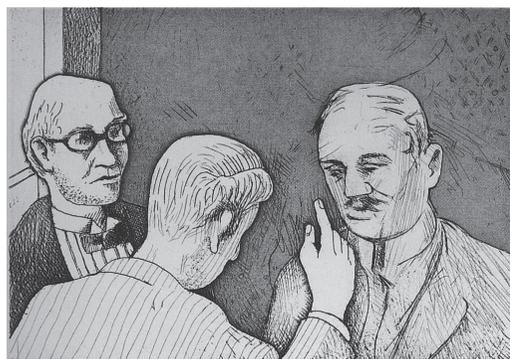
るジェンダー小説ということができる。

ジョイス版『衣装哲学』

否、むしろ『ユリシーズ』はジョイス版の『衣装哲学』⁵⁾ というべきである。カーライルの自伝的著作のように、ジョイスも『ユリシーズ』を終わらせるのに、最終的にはモリーの「Yes」という言葉にたどり着く。作品の真打ちとして、ジョイスがゴーガティではなくノーラを選択したことは重要である。小説の最後の言葉に「Yes」を選ぶことは、作品の冒頭にあったシニシズム、あらゆるものを愚弄するメフィストフェレス的シニシズムを打ち消し、チョーサーの「バースの女房」からD.H.ロレンスの「レディ・チャタレイ」に至るまで、英文学に息づく、すべてを受容する女性の性を選ぶのである。そして、ゲーテの『ファウスト』の最後の言葉が “Das Ewig-Weibliche Zieht uns hinan.” 「永遠に女性的なるもの、我らを引きて昇らしむ」(手塚富雄訳)であったように、『ユリシーズ』の最後の挿話はその希望を「永遠に女性的なるもの」に託しているのである。あるいは、こう言い換えてもいいだろう。マリガンの揶揄嘲弄で始まった『ユリシーズ』は、モリーの永遠の肯定で終わるのである。それはニーチェの永劫回帰に連なるよう人間のエロス(生/性)の偉大なる肯定である。

5) カーライルの『衣装哲学』(1833-34)の主人公、ドイツの大学教授トイフェルスドレック [Teufelsdröckh = 「悪魔の糞」の意] は、「永遠の否定」から「無関心の中心」を経て、最終的には「永遠の肯定」に至る。

作品7《新聞社のお歴々》(*Gentlemen of the Press*) [父と息子のテーマ]



[Fig. 17] 《新聞社のお歴々》
(Photo: © The Trustees of the British Museum)

『フリーマンズ・ジャーナル』の編集室

挿絵のタイトルは、第7挿話「アイオロス」にある新聞記事の見出し「新聞社のお歴々」(I. 290 [“GENTLEMEN OF THE PRESS” (*Ulysses* 7: 112)])に由来する。場面はダブリン発行の朝刊『フリーマンズ・ジャーナル』(1763年創刊)の編集室である。そして編集長マイケル・クロフォードがすべての風を司る風神(アイオロス)である。ブルームはグラスネヴィン墓地から『フリーマンズ・ジャーナル』の事務所へ行く。ブルームの生業は新聞の「穴埋め屋」、つまり限られた期間だけおびただしい数の新聞のスペースを売る広告取りであり、営業で得た契約を広告として『フリーマンズ・ジャーナル』に掲載するために編集室を訪れるのである。ハミルトンの図版 [Fig. 17] で、窓際に描かれているのは「マクヒュー教授の黒縁眼鏡のひげづら」(I. 312) [“professor MacHugh’s unshaven blackspectacled face” (*Ulysses* 7: 121)]である。そして右側の人物は最初の挿絵ではサイモン・ディーダラスであったが、最終的にはブルームに変更された。そして後ろ姿の人物がステイーヴンである。第7挿話「アイオロス」

には、ジャーナリズムのスタイルとして比喩的な表現で溢れているが、その修辭的な身振りは、人差し指を上に向けたステイーヴンの身振りによって暗示されている。

ブルームとステイーヴンは、二人とも第7挿話で新聞社の編集室に現れるが、実際に遭遇することはない。(ブルームは、この日すでに3回ステイーヴンを見ていて、死んだ息子ルーディを連想させるステイーヴンが気になっている。) 同じ場所に別々の時間に現れる(ブルームは新聞社にふらりと入ってくるもの、編集長マクロフォードから交差した鍵の広告がうまくいくようにと祝福を与えられると、ふらりと出て行くからである。) しかし、ハミルトンは実際にはあり得なかった二人の出会いを挿絵のなかに描き込むことで、『ユリシーズ』の重要なテーマの一つを明らかにする。すなわち父と息子の邂逅であり、ハミルトンはジョイスの意図を深読みして、ステイーヴンとブルームのそれぞれに代理の父親像と代理の息子像を提示するのである。

父と息子の邂逅のテーマ

作品13《サイモン・ディーダラス》でも詳述することになるが、ジョイスは彼の父親ジョン・スタニスロース・ジョイスの記憶を愛した。その父親の思い出に対する愛着、すなわちジョイスの人間性の主たる動機となる父親への愛惜のゆえに、彼は「父と息子」というテーマに取り憑かれる。ステイーヴンは、『ユリシーズ』の種本のホメロスの『オデュッセウス』のテレマコスのように、彼の孤立感と不安を宥め和らげてくれる精神的な父親を探し求めている。一方、ブルームはブルームで、ステイーヴンに死亡した息子ルーディの幻影を見続けている。ステイーヴンとブルーム、それぞれが一日じゅうダブリンを歩きまわり、出会いそうになるがいつもすれ

違う。しかし、一日の終わりに、ブルームは英国陸軍兵士カーに殴り倒されたスティーヴンを助け起こすことになる。その時、ブルームはスティーヴンとルーディとが二重写しになる幻覚を見る。第15挿話「キルケ」はブルームのスティーヴンに対する父親的な愛と配慮の挿話である。ブルームは母親のいないスティーヴンをエクルズ通り七番地の自宅まで連れて行く。短い時間ではあるが、二人は疑似父子となってココアを一緒に飲む。ブルームはスティーヴンに自宅に越して来て、一緒に暮らすように懇願するが、スティーヴンはそれを断っていとまを告げる。スティーヴンと邂逅した結果として、ブルームにはモリーとの正常な夫婦関係を再び始める可能性が生まれる。そしてスティーヴンはスティーブンでブルームとの邂逅の結果として、ダブリンを去り、後に大陸で『ユリシーズ』のような小説を書くことになるのである。ベッドに潜り込んだブルームは、モリーにスティーヴンとの出会いについて話しながら、目覚めたままで夢を見る。それが彼の疲れ切った五官を支配する。彼は幻想に耽る。そして彼の疲れ切った体は眠りに落ちる。(ブルームには頼るべき父親がいない。彼の父親は、経営するクイーンズ・ホテルで、トリカブト中毒で死んだ、あわれなハンガリーのユダヤ人なのである。)

新しい愛のテーマ

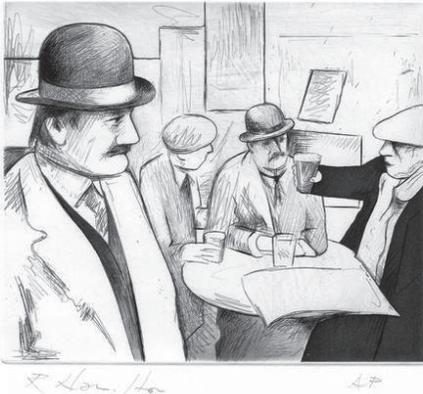
ブルームとスティーヴン(息子のいない父親と父親のいない息子)は、娼家の場面の終わりまで、初めて接触する。そこで彼らは、一日中、さまざまな形で彼らを悩ませていた幻想と対峙することになる。ブルームには、妻のモリーと適切な性的関係を持つことができなくなってしまった原因、すなわち十年前の生後11日で亡くなった息子ルーディの幻であ

る。酔っ払ったスティーヴンも彼を悩ませている幻について立ち向かう。母親の死をめぐる苦悩、彼女の信仰を拒絶したことに対する罪悪感である。スティーヴンははするがうにして母親の亡霊に訊ねる。「あの言葉を教えてよ、お母さん、いまはわかっているのなら。誰もが知っているあの言葉を」(III. 433) [“Tell me the word, mother, if you know now. The word known to all men.”] (*Ulysses* 15. 540)。誰もが知っているあの言葉とは何か。もちろん、その言葉は「愛」である。言うまでもなく『ユリシーズ』は愛についての小説である。それはいい加減な男女の愛ではなく、ヒューマニズムに基づいた深い愛である。ジョイスにおいては、親と子の愛、兄に対する弟の愛、祖国に対する亡命者の愛、文明に対する教養ある人間の愛、夫と妻の愛、生物学的な愛、知的な愛である。『ユリシーズ』においては、中年ユダヤ人と青年アイルランド人、代理の父と代理の息子の間に幸福な関係を実現可能ならしめる愛である。ブルームとスティーブン、彼ら二人を隔てているのは年齢、人種、気質の壁である。スティーヴンよりも16歳以上年上、38歳のユダヤ人ブルームは、しがない広告取りである。しかし、その愛はスティーブンによって表される精神と、ブルームによって表される肉体とが相互補完するような共存を可能とするような愛である。

一夜の邂逅の後、二人が別れを告げるとき、読者は彼らが再会することはないだろうことを確信する。しかし、ブルームの献身的行動の背後にあるのは父性愛、ユダヤ・キリスト教の父なる神の愛である。第15挿話「キルケ」でブルームが主唱するユートピア、「新しいブルームサレム」(the new Bloomusalem)の中味(III. 226-27; *Ulysses* 15: 458-59)は、全人類が統一され、善が行き渡ることである。

言ってしまうえばそれはブルームの白日夢にすぎないかもしれないが、モリーが代表するものが「母なる大地」であり、それに対してブルームが代表するものが「父なる天」であり、そしてステイヴンが両者をつなぐ「息子」を代表するのであれば、天地の合一、すなわちブルームが主唱するユートピア、「新しいブルームサレム」の到来も決して夢物語ではないことを読者は知るのである。

作品8 《束の間の飲酒》 (A Brief Liberation)
【愛のテーマ】



【Fig. 18】《束の間の飲酒》
 (Photo: © The Trustees of the British Museum)



【Fig. 19】TVドキュメンタリー『ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』』(1988.1.10放送)

善いサマリヤ人

ブルームは陰徳を施す人物である。悲嘆に打ちひしがれたディグナムの未亡人や遺児のために保険のことで世話を焼く。その調査で、

ダブリンの安酒場、バーニー・キアナンの店へ行き、マーティン・カニンガムを探す。ここでは数人の愛国主義者がアイルランドについて褒めたり、嘆いたりしている。ハミルトンの描く図版 [Fig. 18] は、第12挿話「キュクロプス」で描かれるこの酒場の場面である。図版 [Fig. 19] はLWTのドキュメンタリー番組『ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』』(脚注4参照)の一場面から。画面左手前の人物は、第12挿話に登場する「おれ」という一人称で書かれている、姓名不詳、正体不明の語り手である⁶⁾。

テーブル席の中央に坐っているのがブルームで、上述のドキュメンタリー番組で演じたのは、同じLWTのTVシリーズ『名探偵ポワロ』のエルキュール・ポワロ役でお馴染みの俳優David Suchet (1946-)である。左隣りはジョー・ハインズ。ブルームの右隣りでグラスを傾けているのが民族主義者の「市民」という綽名の名物男、彼はもう一人のジョイスの喜劇的精神の勝利、猛烈な外国人嫌いの熱烈なナショナリストである。ブルームはこの愛国者と会話を交わすことになる。彼はキュクロプス(ギリシア神話の一つ目の巨人)を表象し、一つ目であるが故に単眼的に凝り固

6) 第12挿話「キュクロプス」には、ジョイスが創造した超弩級の喜劇的かつグロテスクな人物の二人が登場する。無名氏の執達吏「おれ」、そして民族主義者「市民」である。前者は、ダブリンの安酒場で滔々との話の筋を運ぶ語り部で、きわめて率直かつ直裁的な物言いをするが、この人物の名前は決して明かされることはない。『ユリシーズ』の種本のホメロスの『オデュッセイア』で、主人公のオデュッセウスが一つ目の巨人キュクロプスに名前を訊かれて名乗った所謂「ウーティス」(筆者注:「誰でもない」の意)である。この謎の語り手の正体について、故柳瀬尚紀氏は岩波新書の『ジェイムズ・ジョイスの謎を解く』(1996)で、その謎(柳瀬氏によればこの作品中の「最大の謎」)の解明に挑み、独自の緻密な論証により、世界で初めて決定的な解答を与えたという。本の帯にはその奇想天外の結論を示唆する次の宣伝文句が踊る——「我輩は犬である。世紀の「発犬伝」!」。

まったその愛国的な陳腐な思想は巨人的な釣合いにまでふくれあがっている。この超民族主義者によれば、イギリスにはなんら一切の取り柄もない。その宗教は偽善であり、その政府は奴隷制で、その絵も音楽も文学もすべてアイルランドから盗んだものばかりである。超民族主義者は言う。

「あいつらのシフィリゼーションのことがい、市民は言う。そんなもの、奴らもろとも地獄へやっちゃまえ！ ろくでなしの神の呪いが、糞つたれのだぶだぶ耳の下司小僧どもの横合いから襲いかかるがいいや！ 音楽だって美術だって文学だって、三文の値打ちもねえものばかり。文明と呼べるような代物は、みんなおれたちから盗んで行ったものさ。下司野郎の化物どもの舌つたらずの息子らめ。」(II. 356) [“—Their syphilisation, you mean, says the Citizen. To hell with them! The curse of a goodfornothing God light sideways on the bloody thicklugged sons of whore’s gets! No music and no art and no literature worthy of the name. Any civilization they had they stole from us. Tongue-tied sons of bastards’ ghosts.” (Ulysses 12: 311)].

「シフィリゼーション」(syphilisation)とは、「梅毒」(syphilis)と「文明」(civilization)の合成語で、直訳すれば「梅毒文明」ということになる。

ブルーム相手に舌戦に血をたぎらせたい冗舌家は、お前は国家を持たない民族の人間だと攻撃し、喧嘩を売ろうとする。お前はユダヤ人であり、祖国を持たない。そのお前に愛国主義がわかるはずがないと。しかし、ブルームは挑発に乗らず、議論に加わらない。ハミルトンの挿絵は、「市民」が「死者たちの思い出のために」(II. 315) [“—The memory

of the dead, says the citizen taking up his pintglass and glaring at Bloom.” (Ulysses 12: 293)] と、ビールのグラスを掲げてブルームを睨みつける瞬間を描く。[なぜかハミルトンは、ジョイスが単眼の巨人キュクロプスの前で火のついた棒を振り回しているオデュッセウスにたとえたブルームの燃える「めまいのしそうな葉巻」(II. 313) [“knockmedown cigar” (Ulysses 12: 293)] は省略している。]「市民」の挑発に乗らなかったブルームではあるが、「男らしく力で対抗しろよ」となじられる、彼の怒りは頂点に達する。

—いや、そんなもの何の役にもたちません、と彼は言う。力、憎しみ、歴史、そんなものはみんな。男にとっても女にとっても大事なものじゃない、侮辱や憎しみなんか。本当に大事なものはそれとは反対のものだってことは、誰だって知ってます。

—つまり何だね？ とアルフは言う。
—愛です、とブルームは言う、憎しみの反対ですよ。(II. 375)

—But it’s no use, says he. Force, hatred, history, all that. That’s not life for men and women, insult and hatred. And everybody knows that it’s the very opposite of that that is really life.

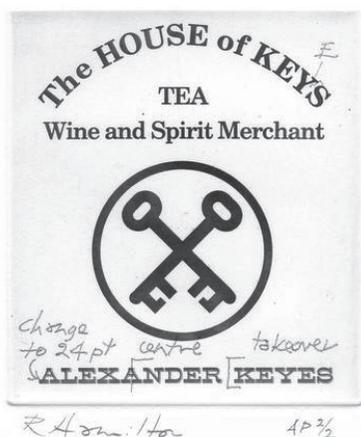
—What? says Alf.

—Love, says Bloom. I mean the opposite of hatred. (12: 319)]

ブルームの素朴な言葉はたちまち皆から嘲笑を買う。しかし、「力、憎しみ、歴史」に反対し、「愛」を信奉するブルームは、大工のヨセフ(ナザレの町の寝取られ亭主)から、一瞬、「新しいエルサレム」(II. 375) [“the new Jerusalem” (12: 318)] をもたらす救い主イエスのイメージと結びつく。イエスとまでいかなくとも、スティーヴンが兵卒カーに殴

り倒されて意識を失ったとき、友なきステイーヴンを助け起こすブルームの行為、その控え目な無償の行為は、彼がユダヤ人であることを考えれば、キリストの語る「善いサマリア人」(Luke 10: 30-37)の譬え話が例証する隣人愛、誰でも知っている愛の具体例である。この隣人愛に駆り立てられてステイーヴンを助けるブルームこそ、作品の究極的な意味を体現する人物なのである。『ユリシーズ』の結末でステイーヴンはブルームに共感し、窓を見上げてモリーの光を見る。こうしてステイーヴンはヒューマニズム、すなわち人類との一体感を実感するのである。

作品9 《ハウス・オブ・キーズ》(The House of Keys) [鍵のテーマ]



[Fig. 20] 《ハウス・オブ・キーズ》
(Photo: © The Trustees of the British Museum)

鍵のテーマ

鍵は、字義通り、小説『ユリシーズ』のキーワード(鍵語)である。ステイーヴンは、家賃を支払っているにもかかわらず、マーテロ塔の鍵をマリガンに奪われてしまう。ブルームは、自宅の鍵を忘れたまま、友人ディグナムの葬儀に出かける。小説中、幾度もすれ違うこの二人は、最終的に邂逅するが、結局、

離れ別れて行く。この二人の動きを表すかのように、ハミルトンの描く図版 [Fig. 20] は、交差する二つの鍵を表している。

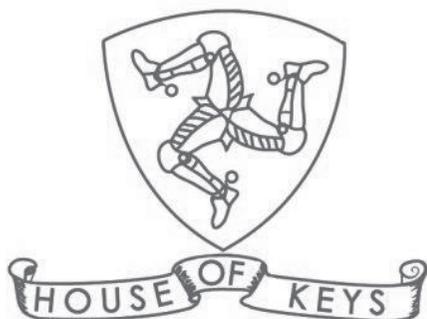
ブルームは、新聞広告取りで生計を立てるべく、『フリーマンズ・ジャーナル』と『ナショナル・プレス』の2つの新聞の広告外交員として働いている。時には、広告の図案を説明するために、新聞社の編集室に立ち入ることもある。ブルームは、アレクザンダー・J・キーズ (Keys) 商会の商標を作成する際にその芸術的な手腕を発揮する。交差する二つの鍵をロゴとするこの図案は、茶、ワイン、酒などを扱うキーズ商会という酒類販売商人から新たな新聞広告を取り付けるためにブルームが、図書館から借り出したデザインである。キーズ商会はすでに『フリーマンズ・ジャーナル』に新聞広告を載せているが、広告の図案変更を条件として広告掲載の継続を契約したのである。

——待って下さい、とミスタ・ブルームが言った。これを変えたいそうで。キーズでしょう。てっぺんに二つのキーをね、鍵をいれたいって言うんですよ。[中略] こんなふうに、ね。ここに二つの鍵を交差させる。円。それから、ここに名前。アレクザンダー・キーズ、茶、葡萄酒、蒸留酒商。などなど。[中略] それから、てっぺんのまわりに活字の間をあけて、鍵の家。ねえ、いい案だと思います? (I. 298-299)

[“Two crossed keys here. A circle. Then here the name Alexander Keys, tea, wine and spirit merchant...Then round the top in leaded: the house of keys. You see? Do you think that's a good idea?” (Ulysses 7: 116)]

新聞広告として載せる商会のロゴ、《ハウス・オブ・キーズ》[The HOUSE of KEYS]には二つの意味が掛けられている。ブルーム

のクライアントであるアレグザンダー・キーズは、マン島出身で、交差する二つの鍵のロゴで「キーズ商会」の「商会」(HOUSE)と、マン島の「下院」(HOUSE)を結びつけたいのである。イギリス領ではあってもマン島は独自の議会(Tynwald)を持つ。本来ならば、ジョイスがアイルランドの人間にとって自治の象徴を表象したいのであれば、「三本脚巴紋」(III. 272) [“the Three Legs of Man” (Ulysses 15: 477)] をロゴ [Fig. 21] に用いていたであろう。三本脚巴紋はアイルランド伝説のマン島のかつての守護神マナナーンの印でマン島の紋章だからである。



[Fig. 21] マン島の議会の紋章
(Coat of Arms of Tynwald, the Isle of Man Parliament)

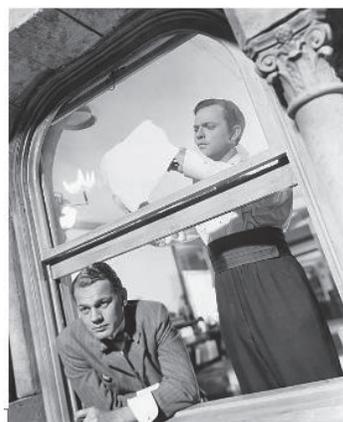
しかし、ジョイスは円環のなかの交差する二つの鍵を広告のロゴとした。それはポップアートの先駆けとしてのブルームの審美眼を表す。ブルームはそのデザインを国立図書館の閲覧室で1895年創刊のキルケニーの新聞『キルケニー・ピープル』(The Kilkenney People)から写し取った。この広告デザインは、簡潔なグラフィックの傑作であり、アイルランド自治の要求を局所的にほめかしながら、視覚的に大雑把な言葉遊びをしているのである。ジョイスは、小説のテキストでは“HOUSE OF KEY (E) S”という見出しを綴り、ブルームの意図した地口(しゃれ)を強

調する。アレグザンダー・キーズは、できればこの広告を土曜版のピンク紙の姉妹紙『テレグラフ』にも載せたがっている。結局、ブルームはキーズから広告の二ヶ月分の更新をしてもらうが、件の広告は『フリーマンズ・ジャーナル』と『イーヴニング・テレグラフ』の両紙に出すように言われる。ハミルトンは、新聞社の編集長マイケル・クロフォードにブルームが詳説したそのデザインにきちんと従って挿絵の図案 [Fig. 20] を実行したのである。

作品10《通りの葬列》(A Street Cortège) [映画の手法]



[Fig. 22] 《通りの葬列》
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 23] 左右反転されたスチール写真

映画とジョイス

ジョイスは、人口50万人を有するヨーロッパ第5の都市ダブリンにアイルランドの最初の映画館「ヴォルタ館」を開設した人間である。「ヴォルタ館」は半年も経たずに倒産し、事業は失敗したものの、ジョイスは映画からさまざまな手法、新しい表現技法を学んだようである。

ディグナムの葬式の後、前述のようにブルームはダブリン市内の中心部にある新聞社『フリーマンズ・ジャーナル』の編集室に立ち寄る。第7挿話「アイオロス」は騒音と空論の支配する場、「風の神」が支配する慌ただしい新聞社の動きを描く。この挿話のテキストは、63のゴシック体の見出しによって分節された新聞記事のようなフォーマットが貫かれ、新聞記事のもつ簡潔さが徹底している。語り手が真似るのは登場人物に限るわけではなく、そこに扱われている対象となった人間以外のものでもあり得るわけである。第7挿話の挿話全体が新聞見出しで区切られるといった趣向が、客観的描写をしているようなそぶりをしながら、実は見出しの視点に入り込み、見出しの声音の腹話術師さながらに真似ているのである。要は、扱われている対象が語りを規定するということで、事件を告げる記事のようなスタイル、その活字の句読法は、映画館で上映されるニュース映画〔ニュースリール〕のように、きびきびした簡潔さ伝える一助となっている。

ハミルトンの図版 [Fig. 22] に付けた皮肉なタイトル《通りの葬列》(I. 321) [“A STREET CORTEGE” (*Ulysses* 7: 125)] は、第7挿話にある見出しの一つに由来する。そこには二人の男たち、マクヒュー教授とレネハンが描かれ、新聞社の事務所のアーチ型の窓から外を眺めている。ブルームが新聞売りの少年たちに嘲笑されながら、通りを行くのを見ている

場面を視覚化したものである。「二人は微笑を浮かべて、半カーテン越しに、ミスタ・ブルームのあとを飛びはねながらついて行く新聞売りの少年たちの列を眺めた。いちばん後ろの白いのがジグザグに歩いて、そよ風に乗る茶化し凧、白い蝶結びをつらねた尻尾。」(I. 321) [“Both smiled over the crossblind at the file of capering newsboys in Mr Bloom’s wake, the last zigzagging white on the breeze a mocking kite, a tail of white bowknots” (*Ulysses* 7: 125)]. この図版の灵感源は、1941年のオーソン・ウェルズ映画『市民ケーン』の一場面 [Fig. 24] である。ウェルズ演じるチャールズ・フォスター・ケーンとジョゼフ・コットン演じるジェデッドアイア・リーランドが、一瞬、新聞社の外の通りでの出来事に気を取られる場面である。ハミルトンは、映画の撮影の一場面、そのスナップショットが見出しの下に収録された本文を表現するのにつけての挿絵となること、そして第7挿話のテキスト全体が、スナップショットの連続体であることを発見したのである。そしてそれを左右反転させたものが [Fig. 23] である。



[Fig. 24] Orson Welles Joseph Cotten in *Citizen Kane*
(Photo: © RKO Radio Pictures)

尚、ハミルトンのポスター《祖国アイルラ

ンド》に収められた20の図案のうち、5つの図案のタイトルが第7挿話「アイオロス」のゴシック体の見出しに由来する。それらは順番に、作品7《新聞社のお歴々》(I. 290)、作品3《心からの哀悼の意を表する》(I. 295)、作品20《大新聞はいかにつくられるか》(I. 295)、作品9《鍵の家》(I. 299)、作品10《通りの葬列》(I. 321)の5つである。これらの挿絵を中心に《大新聞はいかにつくられるか》を制作することは、ハミルトンに大いなる満足を与えたに違いない。この図版はハミルトンの『『ユリシーズ』幻想』である。あたかも彼自身が新聞社の編集長として、写真や挿絵入りの活字による新聞制作ではなく、挿絵だけによる一枚の新聞紙面を制作するという企てである。その編集作業ために、ハミルトンは、『ユリシーズ』、そしてジョイスに関するニュースを表象する多くの挿絵を編集して一枚の新聞大の紙面を制作したのである。

作品11《ジェイミー》(Jamie) [スティーヴンのテーマ]



[Fig. 25] 《ジェイミー》
(Photo: © The Trustees of
the British Museum)



[Fig. 26] Joyce, age 22,
in 1904
(Photo: © C. P. Courran)

ジョイスの分身

「ジェイミー」はジェイムズ・ジョイスの愛称である。ハミルトンの図版 [Fig. 25] の

靈感源となったのは、1904年のジョイス22歳の写真 [Fig. 26] である。22歳という年齢は、18年後、『ユリシーズ』に彼の分身のスティーヴン・ディーダラスが登場したときの年齢である。柔らかい褐色の髪、細長い顔、突き出した顎、一途で、透きとおるような淡いブルーの目をした細身の若者。5フィート10インチ (178 cm) の背丈はそれほど大きくはないが、背筋を伸ばした瘦身は、実際よりも高く見える。貧しく学術的で警句を好む22歳のスティーヴンは、ほっそりと痩せ型で、内向的で、極度に敏感な若いジョイスによく似ている。ハミルトンが挿絵の靈感源に用いた写真はリチャード・エルマンの『ジョイス伝』(第二版改訂版)の図版VIIIで、大英帝国とカトリック教会という二つの主人の支配に盲従する祖国アイルランドを脱出するべく、1902年12月、ジョイスがパリを初めて訪れたときに撮影した写真である。

スティーヴンは、「国語／祖国／宗教(家庭)」という三つの「網」に絡め取られまいとヨーロッパへの旅立ちを試みる。そして三つの「網」に対する闘いで彼がもつ唯一の武器は、「沈黙／流寓／狡智」であることを宣言する。「どうするか、どうしないかを君に言うよ。ぼくは自分が信じてないものに仕えることをしない。家庭だろうと、祖国だろうと、教会だろうと。ぼくはできるだけ自由に、そしてできるだけ全体的に、人生のある様式で、それとも藝術のある様式で、自分を表現しようとするつもりだ。自分を守るためのたった一つの武器として、沈黙と流寓とそれから狡智を使って」[V. 454] ["I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe, whether it calls itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly

as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use—silence, exile, and cunning.” (Portrait 5: 208)]

友人のC.P.カランがこの写真 [Fig. 26] を撮っている間、何を考えていたのかと訊かれて、ジョイスはユーモアたっぷりに「こいつは五シリング貸してくれるだろうかと考えていた」[“I was wondering would he lend me five shillings” (Ellmann, *James Joyce Plate VIII*)] と答えたという。

作品12 《ノーラ・バーナクル》 (*Nora Barnacle*) [ノーラのテーマ]



[Fig. 27] 《ノーラ・バーナクル》 (*Nora Barnacle*)
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 28] シングの芝居でアラン諸島の娘を演じるノーラ
(Photo: © Jimmy Joyce)

ノーラ・バーナクル

ノーラは、伯父にひどく殴られ、生まれ故郷のゴールウェイを家出同然に後にすると、ダブリンにあるフィンズ・ホテルでチェンバーメイド (客室係) の口を見つけるような威勢のいい女である。きれいな娘であった。その容貌の最大の特徴は髪にあった。赤みを帯びた栗色毛の豊かな頭髮である。1904年6月10日の午後、ジョイスはダブリンの目抜き

通りのナッソー・ストリートで彼女を見初める。血色がよくて生き生きとした顔。この丈高い娘の名前はノーラ。ジョイスが尊敬してやまない偶像^{アイドル}だったイプセンの『人形の家』に登場するヒロインと同じ名前であった。ジョイスは「赤褐色の髪」 (“reddish -brown hair” ノーラ宛の手紙/1904.6.15; Ellmann, *Selected* 21) に惹きつけられた。ジョイスは赤毛に弱い。彼の英語会話の生徒の一人、ハンガリー系のユダヤ人のエツトレ・シュミツ (筆名イタロ・ズヴェーヴォ) の妻リヴィアも美しい赤毛で、『フィネガンズ・ウェイク』のヒロイン、アンナ・リヴィア・プルラベル (ALP) のモデルとなった女性である。

ノーラの存在が自分にとって不可欠と悟ったジョイスは、知り合ってから四ヶ月後の1904年10月8日、未婚のまま駆け落ち同然に祖国アイルランドを出奔して、大陸へ渡る。ジョイス22歳、ノーラ20歳、二人は生涯の伴侶となる。文学と愛の逃避行の始まりである。翌日の弟スタニスロースに宛てた手紙 (1906.10.9) によると、ジョイスはダブリンを湾北岸壁を離れた日を二人の結婚記念日と決めている。また、ジョイスは『ユリシーズ』のなかでもこの日をブルームとモリーの結婚の日とした。

作品1《兵卒カー》 [Fig. 5] で見たように、イエイツらの尽力によって得たイギリス王室文学基金の補助金で、ジョイスはスイスの町々で英語劇を上演するための「イギリス俳優劇団」という一座をを立ち上げる。その演目で、1918年6月17日、ジョイスは1908年に自らイタリア語に翻訳していた芝居、彼が感服していたジョン・ミリントン・シングのアラン諸島を舞台とする芝居『海に乗りゆく者たち』 (1904) を公演した。その時、ジョイスはノーラに配役の一人を演じさせた。彼女がアラン諸島に見えるゴールウェイ (アイルランドの西部、コナハト地方の一州) 出身

だったからである。その広告が図版 [Fig. 29] (エルマンの『ジョイス伝』(第二版改訂版)の図版XXIX)である。出し物の**Riders to the Sea**のCastを紹介する3行目に“Cathleen, her daughter . . . Nora Joyce”とノーラの名前が見える。劇中で末の息子を海で失って絶望の淵に沈む老婆モーリヤを救う長女の役である。公演の際に写真撮影が行われ、ノーラはキャスリーン役の衣装でポーズをとった。その時の写真が [Fig. 28] (エルマンの『ジョイス伝』(第二版改訂版)の図版IX)である。アラン諸島の衣装を身につけ、裸足のまま、右手は腰に当て、生意気そうな微笑をカメラに向かって浮かべている。ほお骨が高く、ダークブルーの目は黒い睫毛で引き立ち、眉は太くて黒い。豊かな赤褐色の髪は耳の上にかきあげられ、長いピンで留められている。何よりもジョイスが眠たげな目と呼んだ左目、軽い斜視がある厚ぼったい目は彼女の特徴である。

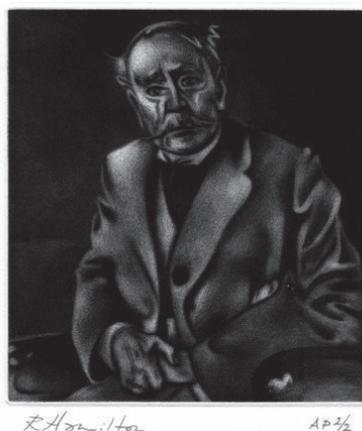


[Fig. 29] 「イギリス俳優劇団」の広告
(Photo: © James Joyce Gazette)

ジョイスはノーラを彼のミューズ [詩の女神] としておかげで新たな芸術のヴィジョンに目を開かされることになった。事実、彼女の面影はジョイスの主要な女性登場人物のす

べてに認めることができる。

作品13 《サイモン・ディーダラス》(*Simon Dedalus*) [父のテーマ]



[Fig. 30] 《サイモン・ディーダラス》
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 31] John Stanislaus Joyce
by Patrick Tuohy, 1923
(Photo: © joyce-ulysses.net.)

サイモン・ディーダラス

サイモン・ディーダラスは、経済的に失敗して困窮していても、面白い話を聞かせ、テノールの美声の持主として人気のあるダブリンの名物男であった。ジョイスの父親のジョン・スタニスロース・ジョイス (1849-1931)

がモデルである。コーク生まれの、女房を苦勞させて死なせた定職なしの男ではあるけれど、ジョイスにとっては偏愛の対象であった。『ユリシーズの』のなかに出て来る彼の雄弁な表現は、酔っ払った父親のジョン・ジョイスの口から逐語的に取られたものであるという。例えば、アイルランの天気に関する表現、「まったく当てにならん、子供の尻みたいだ」(I. 226) [“It’s as uncertain as a child’s bottom” *Ulysses* 6: 87)]。あるいは同胞のダブリン市民に対して投げつけた呪いの言葉、「やつの中の蝶番を悪魔がへし折ってくれるといい！」(I. 234) [“The devil break the hasp of your back!” *Ulysses* 6: 91)] などである。ステイヴンは『若い藝術家の肖像』のなかで臆することなく父親サイモン・ディーダラスの属性を列挙する。

医学生、ボートの選手、テノール歌手、素人役者、院外団、小地主、小投資家、酒飲み、お人よし、話好き、誰かの秘書、醸造会社の何か、収税吏、破産者、そして今は自分の過去の讚美者 (V. 443)

[“A medical student, an oarsman, a tenor, an amateur actor, a shouting politician, a small landlord, a small investor, a drinker, a good fellow, a story-teller, somebody’s secretary, something in a distillery, a tax-gatherer, a bankrupt and at present a praiser of his own past” (*Portrait* 5. 203)]

ハミルトンの図版 [Fig. 30] は、パトリック・タオイー (Patrick Tuohy, 1894-1930) が1923年に描いたジョン・スタニスロース・ジョイスの油絵 [Fig. 31] エルマン『ジョイス伝』(第二版改訂版)の図版 XLVIII に倣ったものである。

ジョイス父子

1931年12月29日、ジョン・スタニスロ

ス・ジョイスが、ドラムコンドラ病院で亡くなったとき、息子のジョイスは悲しみに打ちひしがれ、パトロンであるハリエット・ウィーバー (1876-1961) に次のように書き送っている。

父は私に特別な愛情を抱いていました。あれほど愚かな人間もいませんでしたが、あれほど冷酷なまでに抜け目ない人間もありませんでした。死の間際まで私のことを思い、口にしつづけました。私はずっと父を愛していました。私自身も罪人ですが、父の欠点すら愛していました。私の作品の何百というページ、何十人という人物は、父から出ています。…。私は父から、彼の肖像画やチョッキ、いいテナーの声、それに途方もなく放埒な気性（しかしこの中から、仮にあってとして——私の才能の大部分が発しています）を譲り受けましたが、他にもはつきり言えない何かを貰いました。

[“My father had an extraordinary affection for me. He was the silliest man I ever knew and yet cruelly shrewd. He thought and talked of me up to his last breath. I was very fond of him always, being a sinner myself, and even liked his faults. Hundreds of pages and scores of characters in my books came from him . . . I got from him his portraits, a waistcoat, a good tenor voice, and an extravagant licentious disposition (out of which, however, the greater part of any talent I may have springs) but, apart from these, something else I cannot define. But if an observer thought of my father and myself and my son too physically, though we are all very different, he could perhaps define it. It is a great consolation to me to have such a good son. His grandfather was very fond of

him and kept his photograph beside mine on the mantlepiece.”] (Ellmann, *Selected* 360-61)

父の才能が『ユリシーズ』の何百というページ、何十人という登場人物にみなぎっているというのである。そして、父親のジョンのいまわの際の言葉は、いちばんのお気に入りの息子に向けたものであったという。父は言った。「ジムに言ってくれ。あいつは朝の六時に生まれたんだと」(Ellmann, Joyce 642)。幸福な父子であった。

ブルームの息子

ブルームには希望を託す息子がいない。モリーとの間に生まれたルーディは生後11日で亡くなる。これがモリーとブルームの疎遠の始まりとなった。モリーは自分たち夫婦の仲がうまく行かなくなったのはルーディの死によってだと考える。このことは二つのことを意味する。救世主としての希望を託す息子がいないブルームは、ルーディに代わる息子を見つけるか、あるいは自らが息子となって救世主とならなければならない。ブルームがルーディに代わる人物を得たときには、ブルーム夫妻の仲は回復されるという予兆である。

作品14《ギャリオウエン》(Garryowen) [犬のテーマ]

ジョイスと犬

ジョイスは犬と雷を怖がっていた。しかし、第12挿話「キュクロプス」には一匹の犬が登場する。背の高い大型の猟犬で、作品8《東の間の飲酒》に登場した「市民」のお供として登場する。「市民」は、古代ケルトに憧れ、一切のイギリス的なものに反抗する強面のナショナリストであるが、その途方もない弁舌の才を売り物にして安酒場にたむろし、そのたわごとに耳を傾けながらいっぱい飲ま



[Fig. 32] 《ギャリオウエン》

(Photo: © The Trustees of the British Museum)

せてくれる客を待ち受けるというたかりの名人である。この酒場の常連客は、アイルランド人にふさわしく、いつも大型のアイリッシュ・ウルフハウンドを連れている。「そこでおれたちはバーニー・キアナンの酒場に行ったんだが、するてえと果たせるかな、市民の奴が端っこで、独り言を言ったり、あの糞つたれな疥癬やみの駄犬ギャリオウエンを相手にしたりしておだをあげ、天からおしめりが酒のかたちで降ってこねえもんかと待っていやがった」(II. 288) [“So we turned into Barney Kiernan’s and there, sure enough, was the citizen up in the corner having a great confab with himself and that bloody mangy mongrel, Garryowen, and he waiting for what the sky would drop in the way of drink. (*Ulysses* 12: 283)]. しかし、その犬は彼のものでない。「糞つたれな疥癬やみの駄犬ギャリオウエン」はゲーティ・マクダウエルの祖父、ダブリン在住のギルトラップの飼っている1876年生まれセッターの老犬である。そこでギャリオウエンは、ブルームに対して唸り声を上げ、この作品にローカル色を添えている。ハミルトンによる疥癬やみの駄犬の視覚化、図版 [Fig. 32] は、次のピカソの有名なヤギの小さなエッチング [Fig. 33] のパスティーシュ



[Fig. 33] Pablo Picasso *La Chèvre*, 1952
sugar-lift aquatint

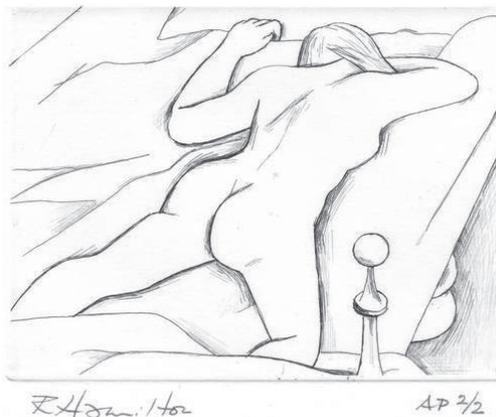
(スタイルをまねた模倣作品) なのである。

“dogsbody” の意味するもの

『ユリシーズ』では、“dogsbody” という語が5回使われる (Simpson)。本来の意味は「使い走りの小僧、雑役夫」の意味である。しかし、バック・マリガンはステイーヴンに向かって見下すように「あわれな使いっ走り犬」(I. 22) [“poor dogsbody” (*Ulysses* 1: 6)] と呼びかけるとき、それは「野良犬」および「神」(god) の逆綴りの「犬」(dog) の両方にかけて、「悪魔の使い」の意味を含意している。マリガンの悪態の結果、その後のステイーヴンはこの語を内面化して自らを“dogsbody” と呼ぶようになる。第3挿話「プロテウス」で、ステイーヴンが一匹の犬が別の犬の死骸を嗅ぐのを見るときにこの語が使われる。実際に犬の死骸を表すために使用され、“dogskull” と “dogsniff” という語の後に続く。「犬の頭が、犬の鼻が、地面に目を落として、一つの大きな目的に向かって動く。やれやれ、あわれな使いっ走り犬め。ここにあわれな使いっ走り犬のむくろよこたわる。」(III. 122-23) [“Dogskull, dogsniff, eyes on the ground, moves to one great goal. Ah, poor dogsbody! Here lies poor dogsbody’s body.”

(*Ulysses* 3: 46)] これらの語は、音の響きと意味の連想により組み合わせられたジョイス特有のコロケーション (連語法) の典型である。“dogsbody” は、“everybody” (万人) でも、“somebody” (傑物) でも、“nobody” (誰でもない) でもない。“dogsbody” が含意するのは、隣人愛を欠いた登場人物たち (バック・マリガン、ブレイゼズ・ボイラン、「市民」など) の人間観に対する作者の痛烈な皮肉であろう。因みにOEDの“dogsbody”の見出しにはジョイスからの用例はない。そして“godsbody” (神の体) という英単語も存在しない。

作品15 《イエス》 (Yes) [肯定する肉体]



[Fig. 34] 《イエス》
(Photo: © The Trustees of the British Museum)

ベッドの上の裸婦

ハミルトンの図版 [Fig. 34] はベッドの上うつ伏せで寝ている裸のモリーを描いたものである。大地の女神の姿勢で横たわっているモリーは豊饒の化身である。ジョイスはマリガンの永遠の否定に対してモリーの窮極の肯定を対立させるのである。そして小説『ユリシーズ』において、読者が目にするモリーはいつもベッドに横たわっている。彼女の描

写は起床時のベッドから始まり、就寝時のベッドで終わる。その発言はベッドの上のきちんと聞き取れない寝起きの「むん」(L. 142) [“Mn” (*Ulysses* 4: 54)] から始まり、ベッドでの夢想「Yes」(IV. 388) [“Yes” (*Ulysses* 18: 732)] に終わる。モリーはいつもベッドにいて、そしてブルームの心はいつもモリーのベッドにある。ベッドは愛のメタファーであると同時に姦通のメタファーでもある。

モリーの内的独白

『ユリシーズ』の最終挿話「ペネロペイア」のテキストは、「Yes」で始まり「Yes」で終わる。句読点のないモリーの意識の流れ、眠りに落ちる直前のモリーについてのジョイスの描写はこの小説の最良の部分である。モリーは横になりながらブルームの帰宅を思いめぐらす。その夢想は観念連合の確かな連鎖であり、彼女の半意識の記録でもある。文頭に頭文字を用いず、句読点は省かれ、伝えようとする事柄が、切れ目なく流れるような調子で綴られる。その全体は改行された、それぞれが5000語あまりの8つの文からなる。そしてそこにも意味がある。「聖数」(holy numbers) のなかでも最も神聖な聖数とされる「7」(天地創造、安息日、ヨベルの年にみられる7) が「完成」や「完結」という意味を持つのであれば、「7」の次の「8」は「始まり」という意味を持つ。そして、それは無限大「∞」の「8」でもある。モリーの誕生日が9月8日(聖母マリア祭の祝日)であり、この記念日と「無限=永遠」の記号に敬意に評して、ジョイスは彼女の独白を8つのセンテンスで書いているというわけである。すなわちジョイスが「8」に込めた思いに特別な意味があるとすれば、①ブルームとの関係の始まり、②モリーの誕生記念日、③そして関係の永遠/無限を含意しているというこ

とになる。

ジョイスはモリーの心の内奥を分析する。論理的構成などおこまいなく、未分化な状態のまま、聞き手が不在のまま、彼女に無言で語らせる。モリーの夢想は女性性の解放の夢想であり、その欲望は意識の流れの文体によってあからさまに表現される。深夜、人々の日常の意識が眠っているとき、白昼は奥深く隠されていた欲望は、夜行性動物のように(ジョイスの処女作『室内楽』において夜行性のコウモリは「欲情の影」(小田島 133)の表現である)活気づき、性衝動^{セクシュアリティ}に突き動かされて、彼女の前意識から意識の層にまで浮き上がってくる。それらは意識の流れとなって、現在の放埒な空想と過去の回想のあいだを行きつ戻りつする。最初のうちこそ、彼女の夢想は自己陶醉^{トロイメライ}ともいえる肉欲の夢想曲、あるいは恍惚^{ラプソディ}の狂想曲であったものが、やがて「誰だって知っているあの言葉」、すなわちブルームの昼間の旅が是とした愛を、今度はモリーが夜の果ての旅で裏書きすることになるのである。

生命の水

ジョイスは、小説『ユリシーズ』をモリーの内的独白で締め括る。第18挿話「ペネロペイア」の実体である延々と続くモリーの独白は、意識の流れとなって、さながら平原を蛇行していく川のようにであり、それは『フィネガンズ・ウェイク』のヒロイン、アナ・リヴィア・プルーラベルを予想させる。アナ・リヴィア・プルーラベルは小説の最後で、ダブリンを切れ目なく流れるリフィー川(リヴィアはリフィーのラテン語名)と化して、彼女の人生、夫、子どもたち、愛、希望の物語を語る。『ユリシーズ』において最初の発話者は男性(マリガン)であり、最後は発話者は女性(モリー)である。『フィネガンズ・ウェ

イク』も『ユリシーズ』同様、物語を締め括るのは女性の独白の声なのである。「豊饒の大地」(モリー)から「生命の川」(ALP)へとそのイメージは変異するけれども、それらは共に、万物に命を与える大地と水であり、流れる川は循環して万物に降り注ぐ雨となる。大地も川も愛と命の象徴であり、全人類の復活の種を担うものである。

愛の回復

モリーは、最初、浮気相手のボイランとの性行為を満足をもって振り返るが、じきにボイランの粗野な振る舞いに気づき、ブルームとの経験(=求愛と結婚生活)を反芻し、後者の優しさを再確認する。結局、モリーが、姦夫であるボイランを否定し、亭主であるブルームを肯定することで、この小説は終わるのである。彼女の夜の夢の最後は、16年前にブルームからプロポーズされたときの思い出、最初の性行為を述べ、次のように完結する。

すると彼はあたしにねえどうなのと聞いたyes山にさくぼくの花yesと言っておくれとそしてあたしはまず彼をだきしめyesそして彼を引きよせ彼があたしの乳ぶさにすっかりふれることができるように匂やかにyesそして彼の心ぞうはたか鳴っていてそしてyesとあたしは言ったyesいいことよYes。(IV. 387-8)

["then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes" (*Ulysses* 18: 732)].

モリーによるブルームの最終的な受容、それに伴って発せられる「Yes」という言葉で『ユリシーズ』は締め括られるわけである。

彼女の「Yes」で始まる第18挿話は、偉大なる肯定の言葉「Yes」に結語する。小説の最後に置かれた「Yes」という言葉、ハミルトンの図版 [Fig. 34] のタイトルがこの言葉になっているのは見事である。

作品16 《モリー》(Molly) [鏡のテーマ]



[Fig. 35] 《モリー》

(Photo: © The Trustees of the British Museum)

鏡を見る女

ハミルトンの図版 [Fig. 35] は鏡を顔にかけずモリーの挿絵である。モリーの容貌に対する不安は、彼女が鏡に向かって美しさを自己確認する姿として示される。いま、彼女は玄関に出る前に鏡を覗いて男を迎えようとしている。小説『ユリシーズ』で鏡に見入る人物はモリーだけではない。娘のミリーは、三歳のとき、彼女の化粧台の前に立って言う。「あなたのお顔きれいでしょ」(II. 462) ["Me have a nice pace." (*Ulysses* 13: 353)] また、ガーティ・マクダウエルの鏡は「おまえはきれいだよ、ガーティ」(II. 417) ["You are lovely, Girty." (*Ulysses* 13: 336)] と彼女にささやく。いずれの少女も、女性の価値は容姿と社会的地位によって決まるものと教えられて育ったアイルランドの娘たちである。その鏡の声は

家父長社会を支配する家父(男)の声であり、その鏡に映る女の像はその支配によって歪曲された彼女たちの虚像である。バック・マリガンが言うように、それはアイルランドの芸術を象徴する「召使のひび割れ鏡」(I. 24) [“The cracked lookingglass of a servant.” (*Ulysses* 1: 7)] に他ならない。

モリーは描写される。「彼女はドアに出る前にならず鏡をちらりと見る」(II. 235) [“Last look at mirror always before she answers the door.” (*Ulysses* 11: 263)]。ジョイスの創造したモリーは、18歳でブルームと結婚し、現在は33歳のソプラノ歌手である。読者は、1967年のジョセフ・ストリック製作・監督のアメリカ映画『ユリシーズ』でモリーを演じた美しい英国の舞台女優バーバラ・ジェフォード [Fig. 36] に騙されてはいけない。



[Fig. 36] Barbara Jefford as Molly Bloom in Joseph Strick's *Ulysses*, 1967.
(Photo: © Dublin Ulysses Film Production)

ジョイスの小説に登場するモリーは、身長155 cm、体重91 kgの肥満体である。ジョイスの妻ノーラが友人のバジェンに発した言葉、「バジェンさん、でぶの大女で亭主持ち。ひどい女で、名前はモリー・ブルーム。そんなのが主人公の小説なんてどうお思いになりますか？」 (“What do you think, Mr. Budgen, of a book with a big, fat, horrible married woman as the heroine? Mollie Bloom!” Budgen 38) という寸評は、冷徹な眼差しをもつノーラならではの『ユリシーズ』評価である。肥満という現実、老いていくことへの怖れ、魅力が失せつ

つあることを実感しはじめたモリーは、未来に不安を抱えるかのように言う。「不しぎみみたいな話よあんなにつめたい彼といっしょにくらしながらあたしがまだしわくちゃばあさんにならないなんて」(IV 373) [“it’s a wonder I’m not an old shrivelled hag before my time living with him so cold” *Ulysses* 18. 727]。モリーが、興行師ボイラン相手に姦淫の罪を犯すのは、衰えゆく性的魅力を確認するための火遊びであって、揺れ動く自己像[セルフ・イメージ]を支えるための生存戦略と言えなくもない。

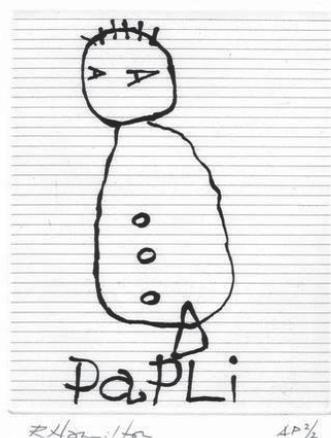
モリーは、ボイランとの姦淫があった日の夜、夢のなかで、ボイランが自宅のエクルズ通り七番地に到着したことを思い出す。「まだあたらしいシユミーズに着がえてなかったしおけしょうもまだ服も着てなくて」(IV. 302) [“I hadn’t even put on my clean shift or powdered myself or a thing” (*Ulysses* 699)]。モリーは彼女の顔の色つやを綿密に調べると、加齢の初期兆候の有無を調べるのである。ハミルトンの図版 [Fig. 35] が描いたのはこの瞬間である。「あたしすこしつかれたような顔もちろんあたしがお化しようをなおそうと手ががみをちかづけたときかがみじゃ本との表じょうはわからないものだけど」(IV. 307) [“I looked a bit washy of course when I looked close in the handglass powdering a mirror never gives you the expression.” (*Ulysses* 701)] 図版が示すのは、手鏡、モリーの目許の皺、そして肩の上の細いネグリジェのストラップである。

母なる大地

モリーは20世紀英文学の究極のヒロインである。『ユリシーズ』の創作過程を知悉していたバジェンズは言う。「彼女の象徴するものは明らかである。それは無限の創造物にあふれ満ち溢れた豊饒の大地である」 (“What

she symbolizes is evident: it is the teeming earth with her countless brood of created things.” (Budgen 269)。彼女は世界中の神話でさまざまな名前で登場する「大地の女神」である。ギリシア神話ではガイア、ローマ神話ではテルス、ゲルマン神話ではネルトス、北欧神話ではニョルドであり、あのすべてのものに生命を育む大地の女神なのである。

作品17《ハバちゃん》(Papli) [父と娘のテーマ]



[Fig. 37] 《ハバちゃん》
(Photo: © The Trustees of the British Museum)

父と娘のテーマ

《パパちゃん》は、ブルームとモリーの娘ミリーがブルームにつけた情愛深い呼び名である。ブルームの鍵のついた机の引き出しのなかには彼が大切にしている雑多なものが収められている。その一つがミリーが練習帳に描いた彼の幼稚な肖像画、《パパちゃん》である。第17挿話「イタケ」での詳細な描写はハミルトンにテキストの視覚化 [Fig. 37] にあたって、以下の正確な情報を提供した。「五本の毛髪が突っ立った大きな丸い顔、横から見た二つの眼、大きなボタンが三つついてい

ていた」(IV. 241) [“a large globular head with 5 hairs erect, 2 eyes in profile, the trunk full front with 3 large buttons, 1 triangular foot” (Ulysses 17: 673).]。ハミルトンは三角形の足をわずかに傾け、頭に髪をもう1本付け足している。子どもの筆跡を意図的な真似ることは、逆説的に、手書きではかなりの制御を必要とする作業である。

近親相姦のテーマ

ミリーは1889年6月15日生まれ。現在、15歳。二週間前に親元を離れて、中部アイルランド、ダブリンの西北西70キロのマリンガー市の写真屋に勤め、見習いをしている。果たして、彼女は父親から遠ざけられたのか。『ユリシーズ』の隠されたモチーフの一つが近親相姦のモチーフである。第13挿話「ナウシカア」で、ブルームは、モリーのことを語りながら、思春期のミリーに対する無意識の近親相姦的な衝動を思いめぐらしているが、この「ナウシカア」こそ、既婚の中年男と未婚の若い娘がお互いに性的に惹かれ合うエロティックな挿話なのである。純粋なアイリッシュ・ブルーの眼、ふさふさした豊かな髪、ブルームが虜になった下着。ガーティ・マクダウエルは、処女の魔力を持つ少女で、その若さは中年男ブルームの欲望を掻き立て、彼を自瀆に導くことになる。異性の気を惹くためのガーティの隠蔽と露出。それはブルームに思春期にある愛娘ミリーによって自分が性的に覚醒されることを鋭く自覚させる。ミリーが親元を離れて、マリンガー市の写真屋で働いているのは、ブルームとミリーとのあいだに性的な不品行、不適切な行為があることを未然に防ぐためであることが含意されているのである。

ジョイスは、第14挿話「太陽神の牛」で「罪」、すなわち「悪の記憶」(III. 85-86; Ulysses 14:

400-401) について論じ、また第17挿話「イタケ」では、ブルーム(話者)とモリー(聴者)とのあいだが、ミリー(女兒)に初潮があって以来、性的に没交渉状態であることを次のように記す。「話者と聴者とのあいだに生まれた女兒の春機発動期の到来が1903年9月15日に月経出血によって示されて以来、彼自身と聴者とのあいだに完全な精神的交渉が行われず」(IV. 272-3) [“mental intercourse between himself and the listener had not taken place since the consummation of puberty, indicated by catamenic hemorrhage, of the female issue of narrator and listener, 15 September, 1903” (*Ulysses*, 18. 688)]。また、第18挿話「ベネロペイア」では、モリーはブルームが自分に代わってミリーと新しい関係にあるのではと勘ぐる。そのコンテクストが次の言葉である。「彼はあたしがあがってしまいやくに立たなくなったと思ってるんだわ」(IV. 348) [“I suppose he thinks Im finished out and laid on the shelf” (*Ulysses*, 18. 717)]。実は、作者ジョイス自身も近親相姦の疑いから自由であったわけではない。娘ルチアは1930年頃から精神の異常をきたしてジョイスを大いに悩ませることになったが、ジョイスとルチアとの間には性的関係にあったという「忌まわしい噂」(O'Brien 155)も流れたとされている。

作品18《サンディコーヴ》(*Sandycove*) [円形のテーマ]

ボヘミアンのテーマ

「ボヘミアン」という語には「自由奔放に生きる人(特に作家・芸術家)」という含意があるが、ジョイスが留学していたパリの左岸は、ラテン区[カルチエ・ラタン]と呼ばれて、学生や芸術家が多く住む地区であった。第3挿話「プロテウス」に描かれるスティーヴンはサンディマウント・ストランドに沿っ



[Fig. 38] 《サンディコーヴ》
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 39] 左右反転された写真

て歩いている。ハミルトンが挿絵 [Fig. 38] に描くスティーヴンは、黒いクロークとラテン区帽をかぶってパリのボヘミアンの芸術家を気取るジョイスの絵葉書の写真 [Fig. 40], エルマン『ジョイス伝』(第二版改訂版)の図版XIIが靈感源である。絵葉書にあしらったこの写真は、1902年12月、ジョイスのパリの最初の短期滞在中に撮影されたもので、ひよろ長い砂色の髪をしたジョイスは、ボヘミアンの都パリで、長いクロークを着て、娼婦たちと寝て、パリの退廃ムードを楽しむボヘミアン、社会の慣習を無視して放浪する者

といった風情である。後に、この写真をあしらった絵葉書を友人J. F.バーン（1880-1960／『肖像』のクランリー）宛（1902.12.15）に送りつけている。エルマンの『ジョイス伝』（第二版改訂版）の図版VII参照。絵葉書の右半分に小さな文字で書かれているのは詩集『室内楽』の第35番である。「ひねもす、ほくは水の音を聞く、水が呻くのを」（“All day I hear the noise of waters / Making moan”）。放蕩に身を紛らわしながら、ジョイスは異郷の地にあって、貧しい医学生としてパリの街を歩きながら、セヌ川の流れるに、故郷ダブリンを流れるリフィー川の水の音を聞き、この詩を自分自身に繰り返すことによってある慰藉を見出していたのである。貧困の留学生活に

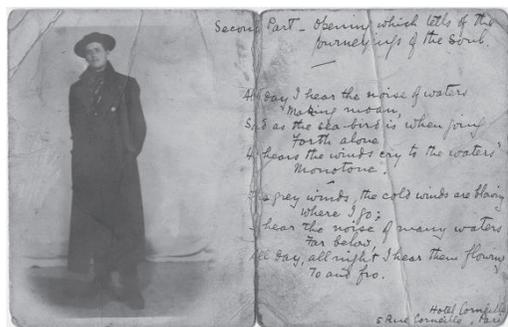
もかかわらず、劇場、カフェ、売春宿に出没していることを報告するボヘミアン姿の写真、そして喪失感を主題とする抒情的表現が一体となったこの絵葉書は、まさしく写真版の「若い藝術家の肖像」である。ハミルトンの図版 [Fig. 38] の元となった [Fig. 39] は [Fig. 40] の部分を左右反転したものである。

ジョイスはこの写真のポーズをとるとき、同じダブリンに生まれの英文学を代表するボヘミアン、「オスカー・ワイルド：若き日のダンディ」 [Fig. 41] に対抗して、「ジェームズ・ジョイス：若き日のボヘミアン」 [Fig. 42] を気取っていたのだろうか。

マーテロ塔

ハミルトンの描く挿絵 [Fig. 38] のなかで、ジョイスの遠く背後に描かれている建物は、『ユリシーズ』の出だしの舞台となった円筒形の「マーテロ塔」（Martello Tower）と呼ばれる塔 [Fig. 43]、エルマンの『ジョイス伝』（第二版改訂版）の図版XIである。サンディコーヴと呼ばれるアイリッシュ海を臨むダブリンの中心地から南東15キロの場所にあり、ナポレオンの侵略に備えて英国が建造した監視塔で、コルシカ島内のマルテロ岬（Cape Martello）にちなんでマーテロ塔と呼ばれていた。この円形砲塔はノルマン人侵入以前、9世紀から12世紀にかけて見張り塔として、また避難所として修道院の付属の建物として作られ、現在もアイルランド各地に数多く残っている。

スティーヴンは、一時的な避難所としてマーテロ塔でバック・マリガンと共同生活をしているが、実際、ジョイスはここに6日間（1904.9.9-9.14）滞在している。パリから帰国したジョイスは、母が亡くなった後、しばらくダブリン郊外の町ドーキーの私立学校の教師をしていたが、当時は父の家を出て、



[Fig. 40] Postcard from Joyce to J. F. Byrne, December 15, 1902
(Photo: © J. F. Byrne)



[Fig. 41] Oscar Wilde, the Young Dandy
(Photo: © Napoleon Sarony)



[Fig. 42] James Joyce, the Bohemian
(Photo: © J. F. Byrne)

マーテロ塔にジョン・ゴーガティなどと一緒に住んでいたのである。この円形砲塔は、現在は博物館が併設されThe James Joyce Tower and Museumとなっている。そのマーテロ塔の屋上からダブリン湾を眺めると、遠く向こうには島のようなホース岬が見える。モリーがブルームに初めてキスをしたのがホース岬のベン・オブ・ハウスという丘に植生するシダとシャクナゲの茂みの蔭である。



[Fig. 43] The Martello Tower
(Photo: © The Irish Times)

ハミルトンが挿絵 [Fig. 38] に描く「ラテン区帽」は、ジョイスの写真だけでなく、『ユリシーズ』のテキストもその靈感源となっている。第3挿話「プロテウス」で、スティーヴンは、「母、危篤」という父親からの電報でパリ滞在の日数を早めに切り上げなければならなかったことを思い出し、苦い自己嘲笑のうちに言う。「ぼくのラテン区帽。ほんと、役に合う衣装を着なけりゃどうしようもない。」(I. 110) [“My Latin quarter hat. God, we simply must dress the character” (*Ulysses* 3: 41)]. そしてバック・マリガンはラテン区帽をかぶったそのスティーブンを揶揄して言うのである。「瘦せっぼちのイエズス会士さん」(I. 18) [“jeune jesuit” (*Ulysses* 1: 4)].

円形のモチーフ

『ユリシーズ』には円形のモチーフが溢れている。サンディコーヴの海岸とサンディマウントの海岸、それぞれに円形砲塔が建っている。また「海の星教会」から聞こえてくるロザリオの祈りの「ロザリオ」の原義はポルトガル語で「バラの花冠」の意である。ブルームが新聞広告に考案中の二つの鍵を交差させた《ハウス・オブ・キーズ》のデザインは円からなる。エクルズ通り7番地のモリーの寝室にあるのはオレンジ色に塗った丸い室内便器、等々。円形のイメージ、すなわち閉ざされ統一された世界のイメージは、ジョイスが用いるもう一つのイメージである循環のイメージに通じる。『ユリシーズ』は、字義通り、「エンサイクロペディア」、円環の中に世界を閉じ込めた書物であることは、ジョイス自身がイタリア人翻訳家カルロ・リナーティ(1878-1949)に英語版の『ユリシーズ』を解説する「計画表」に添えた手紙(1920.9.21)のなかで、「これは一種の百科事典でもあります」(“It is also a kind of encyclopaedia.” Ellmann, *Selected* 271) と説明したとおりである。

ウロボロス

循環[サイクル]の複数形は輪廻[サイクルズ・オブ・ライフ]へと発展する。輪廻とは、仏教の基本概念で、回転する車輪がきまらないように、衆生が死後、迷妄の世界である三界・六道の間で生死を繰り返すことと説明される。モリーは、朝、目が覚めると、「輪廻転生」(メテンプサイコーシス)についてブルームに尋ねる。彼は答える。「輪廻転生、と彼はつぶやいて顔をしかめた。ギリシア語だよ。ギリシア語から来た言葉だ。靈魂の転生という意味だよ。」(I. 161) [“Metempsychosis, he said, frowning. It's Greek: from the Greek.

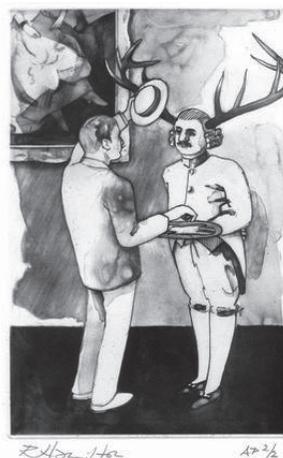
That means the transmigration of souls. (*Ulysses* 4. 62)]. これ以降、ブルームは、あたかもモリーから御神託を与えられたかのように、死んだ息子ルーディの回想を、一日中、堂々巡りに繰り返すことになる。また、ブルーム自身のダブリン放浪のパターンも同様である。ブルームは、朝、妻のベッドを後にすると、ダブリンの街を一日歩き回って、妻のベッドへ戻ってくる。こうして作品のプロットは円環を閉じる。

円形は始めと終わりが一致すること、言い換えれば始めもなく終わりもないことから、完全・永遠・不滅の象徴とみなされ、天地創成神話やグノーシス派ではさまざまに象徴図として用いられたという。それらの図像の一つが「ウロボロス」(環状になって自分の尾を呑み込む蛇または竜) [Fig. 44] として表現された。こうして始め(アルファ)と終わり(オメガ)は一つとなり、円形砲塔のマテロ塔で始まった物語は、モリーの跨る丸い室内便器で完結する。ジャンバッティスタ・ヴィーコ(1668-1744)の「ヴィーコの円環」の影響が指摘されるように、『ユリシーズ』全体がヴィーコの歴史循環説を土台にした円環的書物とも言うべきウロボロスの構造で、最初と最後が連結された一冊の書物、あらゆる

点が始まりであり終わりである循環する輪となった作品なのである。

イメージやプロットの上だけでなく、『ユリシーズ』は、活字の上でも無限を象徴するウロボロスとなる。ジョイスは、最後の言葉も作品のヤマ(最も肝要な部分)となる第18挿話「ベネロペイア」にとってある。「アーメン」(So be it!)を意味する「Yes」である。小説『ユリシーズ』の最初の単語は「重々しく」(I. 3) [“*Stately*” (1: 3)] であり、最後は「Yes」(IV. 388) [“*Yes*” (18: 732)] であって、それぞれの単語最初と最後の文字 [“*Stately*”の*S*と*y*] と [“*Yes*”の*Y*と*s*] が逆になって、自分の尾を呑み込む蛇はついに自分の尻尾を口に啜えることになるのである。

作品19 《マダム・トウィーディはお風呂をお召しのところで、はい。》 (*Madame Tweedy Is in Her Bath, Sir*) [寝取られ亭主のテーマ]



[Fig. 45] 《マダム・トウィーディはお風呂をお召しのところで、はい。》

寝取られ亭主

ハミルトンが図版 [Fig. 45] で描くブルームは、娼家の支配人よろしく、正装をした執事に变身している。妻モリーの許へやってき



[Fig. 44] An ouroboros in a 1478 drawing in an alchemical tract
(Photo: © Oxford University Press)

たボイルンを女衛(ポン引き)として出迎えるのである。この挿絵は第15挿話「キルケ」でベラ・コーエンが経営する娼家「キルケ館」で、ブルームが覚醒時に体験する三番目の幻想を可視化したもので、エクルズ通り七番地のブルームの自宅は、閨房の絵画が飾られた娼家の室内に変貌する。この娼家の支配者たる女性こそモリーであり、案内係となったブルームは客人ボイルンと次のように会話する。

ボイルン

(馬車からひらりと飛び降り、みんなに聞こえるように大声で叫ぶ。)よう、ブルーム！ ミセス・ブルームはもう起きていますかい？

[(*Jumps surely from the car and calls loudly for all to hear.*) Hello, Bloom! Mrs Bloom up yet?]

ブルーム

(赤紫いろフラシ天の従僕の上衣、膝で締める半ズボン、黄褐色の靴下、髪粉を振ったかつら。)まだでございます、はい。最後のお品を……

[(*In a flunkey's plum plush coat and kneebreeches, buff stockings and powdered wig.*) I'm afraid not, sir, the last articles.....]

ボイルン

(六ペンス銅貨を放ってやる。)ほらよ、ソーダ割りジンでもやりな。(トナカイの角を生やしたブルームの頭の帽子掛けにひょいと帽子を引っかけて。)案内してくれ。おまえの奥方にちよいと差しの用事があるんだ。わかったな？

[(*Tosses him sixpence.*) Here, to buy yourself a gin and splash. (*He hangs his hat smartly on a peg of Bloom's autlered head.*) Show me in. I have a little private business with your wife. You understand?]

ブルーム

ありがとうございます。はい。マダム・トウィーディはお風呂をお召しのところで、はい。

[Thank you, sir. Yes, sir, Madam Tweedy is in her bath, sir.]

(III. 397-398) (*Ulysses* 15: 526).]

ボイルンは広間にあるトナカイの枝角(えだつの)の帽子掛け(=ブルームの頭から生えた枝角)に帽子を掛けている。ブルームの頭から生えた角は彼がコキュ(女房を他人に寝取られた亭主)であることを示している。シェイクスピアの『終りよければすべてよし』や『冬物語』、あるいはホガースの『当世風結婚』(第4場面「伯爵夫人の朝見の儀」)にも暗示されているように、寝取られ亭主には頭から角が生えるのである。ボイルンは、寝取られ亭主に威勢よくチップをはずんでやり、その枝角に彼の帽子を掛ける。ハミルトンは、テキストでブルームの変身に与えられた衣装の指示、「赤紫いろフラシ天の従僕の上衣、膝で締める半ズボン、黄褐色の靴下、髪粉を振ったかつら」(III. 398) [“In flunkey's plum plush coat and kneebreeches, buff stockings and powdered wig.” (*Ulysses* 15: 527)] に忠実に従っている。ブルームは、一杯のジンソーダのための心付けをもらい、彼の妻の許に案内するように言われて、卑屈な返事をする。そしてモリーから「客引きめ！」(III. 399) [“Pimp!” (*Ulysses* 15: 527)] と罵倒されても、ボイルンから寝室の鍵穴からモリーとの情事を覗き見る許可をもらうと、平身低頭、それを僥倖であるかのように感謝する。

ボイルン

(肩越しにブルームに)彼女と二、三回やるから、鍵穴に目をくっつけて慰んでいてもいいぜ。[(*To Bloom, over his shoulder.*) You can apply your eye to the keyhole and play with yourself while I just

go through her a few times.

ブルーム

ありがとうございます。それじゃひとつ、はい。男の友だちを二人ばかり連れて来て拝見させてやり、スナップショットを撮らせていただいても？ (III. 400)

[Thank you, sir, I will, sir. May I bring two men chums to witness the deed and take a snapshot? (*Ulysses* 15: 527)]

やがて間男ポイランと妻モリーは寝室で快樂の声を上げるが、ブルームは二人の性行為を鍵穴から覗き、窃視者の甘美な喜びを味わうのである。

ハンターというモデル

「フロイトによれば、寝取られ亭主となることを求める男は、かつて父親を恋仇とする母親に抱いた思慕の状態を今度は妻に再現しているのである」(Brivic 135-6)と言われるが、ブルームが寝取られ亭主に設定されているのには理由がある。『ユリシーズ』の主人公の起源については諸説あるが、一説にブルームは「ハンター」(Mr Hunter)というダブリンに実在した、心優しいユダヤ人をモデルにして創造されたというものがある。その説によれば、『ユリシーズ』はもともと短編小説集『ダブリン市民』に収録するための一編として構想されたもので、ジョイスはその着想をローマに滞在中に得たのである。1906年9月にジョイスはローマから弟スタニスロース宛の手紙のなかで、ハンターという名前の男を主人公にした新しい短編「ユリシーズ」(“Ulysses in Dublin”)を『ダブリン市民』につけ加えるつもりだ手紙の最後に追記した。「再追伸 『ダブリン市民』のために新しい物語を考えている。ハンター氏のことを書く。」(“P.P.S. I have a new story for *Dubliners* in my head. It deal with Mr Hunter.” 1906/9/30;

Ellmann, *Selected* 112) 同頁のエルマンの脚注によれば、この短編は「ユリシーズ」とは題されたものの書かれることはなかったという。

当初、ジョイスは、ダブリン在住の無名の人物A. H. ハンター (Arflod H. Hunter) の物語は、彼の所謂「エピファニー」(顕現または啓示) のコレクションである短編集『ダブリン市民』の一編としてふさわしいと考えたに違いない。伝えられるところによると、ハンターはジョイスに対して「善いサマリア人」の役を演じたのである。1904年6月22日の夜、ジョイスは、ダブリンの公園セント・ステイブンス・グリーンで小競り合いに巻き込まれた。ジョイスは、すぐ近くに恋人がいることに気づかずに、魅力的な若い女性にちょっかいを出したのである。結局、「目のまわりに黒いあざができ、手首とくるぶしを挫き、顎と手に切り傷を負った」(Ellmann, *Ulysses* xv)。その時、以前、一、二度しか会ったことのないハンター氏が騒ぎの現場にやってくると、ジョイスを助け起こし、衣服の埃を払い、彼を自宅まで連れて帰って介抱したというのである。エルマン教授は、この実在の人物について、その『評伝』のなかで、「ユダヤ人で不貞の妻を持つと噂されていた」(“Hunter was rumored to be Jewish and to have an unfaithful wife” Ellmann, *James* 162) と述べている。

ジョイスは、気質や育ちも自分とは正反対のように見える見知らぬ人間が、わけもなく自分を守ってくれたことに大きな驚きを感じた。ここには控え目であるだけにいっそう大きなものとなり得る「エピファニー」の一つがあったのである。しかし、短編「ユリシーズ」は表題以上には進まなかった。1904年、ジョイスは長編小説『ユリシーズ』に着手したのである。短編の企画は棚上げし、前作『若い藝術家の肖像』の続編、現代のユリシー

ズとして、ユダヤ人の寝取られ男を主人公とするダブリンの一日の物語に移し変える構想がまとまると、ジョイスは彼本来の気性に合った本格的リサーチを開始したのである。そして、このユダヤ人のハンターが、レオポルド・ブルームのモデルとなったのである。

姦通の文学

ブルームは、ボイランとモリーの情事のことを絶えず考えてはいても、その心には怨恨や自己憐憫などは微塵もなく、嫉妬、憎悪、悪意、妬み、狭量、嫉妬、猜疑、自制、平静などの感情が交錯する極度のパラノイア（妄想症）状態、すなわち「緑色の目をした怪物」（*Oth.* 3.3.166）に苛まれる狂気じみた幻想とは無縁である。それゆえオセロのような自尊心を傷つけた人間の怒りや、妻の裏切りに対する復讐心もない。ブルームは、あらゆる場所に裏切りを発見しても、妻に裏切られたと感じることもない。それどころか、モリーを他の男にけしかけて、妻が他の男に抱かれるというスリリングな寝取られ亭主の妄想に耽るのである。実際、第13挿話「ナウシカア」では、モリーとボイランの情事について夢想しながら自瀆することになる。このように見えてくると、ブルームを主人公とする現代のオデュッセウスの物語は、ダブリン市街をあまねく放浪した上で最後に家庭の妻のもとへ戻るという主人公の波乱万丈の遍歴の物語は表向きのストーリーで、その裏（深層／真相）は「寝取られ亭主」の被虐性愛の物語、想像上の姦通についての小説、愛と誠をテーマとする小説となるのである。ブルームの誠実さは、彼が何を考えても、結局は記憶も欲望も希望もすべてモリーの所に戻っていくことにある。モリーはブルームにとっては、単なる妻以上の存在であり、宿命である。モリーこそが彼の定めなのである。好著『姦通の文学

—契約と違犯』を著したトニー・タナー（Tanner）がどうして『ユリシーズ』を論じなかったか。筆者は不思議な思いがしないでもない。

作品20《過去の新聞》(Newspapers From The Past) [[ブルームズデイ]]



[Fig. 46] 《過去の新聞》
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 47] 『フリーマンズ・ジャーナル』の実物
("Newspapers From The Past")

ブルームズデイ

ブルームズデイ (Bloomsday) とは、『ユリシーズ』愛好者が、ダブリン市街におけるブルームの足跡をたどるなどして、ジョイスの生涯を祝う記念日である。『ユリシーズ』は

1904年6月16日の一日（正確を期すれば6月16日と17日の両日）のダブリンを舞台とした小説であることから、主人公ブルームにちなんでこの日を「ブルームズデイ」（ブルームの日）と呼んで、毎年アイルランドだけでなく、世界各地で祝われる祭日となっている。

立派な建物の背後から昇る太陽を表現したハミルトンの図版 [Fig. 46] は、実際のダブリンの朝刊紙『フリーマンズ・ジャーナル』の1904年6月16日当日の飾り絵 [Fig. 47] の写しである。第4挿話「カリユブソ」で、この図案を解説した『フリーマンズ・ジャーナル』の社説には次のようにある。「アーサー・グリフィスが『フリーマン』の社説欄上の飾り絵について言ったこと。自治の太陽は北西のアイルランド銀行の裏通りから昇る。」(I. 145) [“Arthur Griffith said about the headpiece over the *Freeman* leader: a homerule sun rising up in the northwest from the laneway behind the bank of Ireland.” (*Ulysses* 4: 55)]. この一文には少なくとも4つの用語解説が必要である。①アーサー・グリフィスは、アイルランド独立運動家(1871-1922)、シン・フェイン [ゲール語で「われら自身」の意] 運動の主導者で、アイルランド産業経済の自立を説いた。②『フリーマン』は、1763年から1924年までダブリンで発行された朝刊紙『フリーマンズ・ジャーナル』のこと。「アイルランド自治法案」に賛成する自治推進派であると同時に穏健で保守的なダブリンの新聞であった。社説欄上の飾り絵として、アイルランド銀行の背後から昇る朝日の図案を載せ、リボンバナーに描かれた「祖国アイルランド」(IRELAND A NATION) は同紙のモットーであった。この新聞社が場面となるのが第7挿話「アイオロス」である。③アイルランド銀行は1800年の連合法以前、アイルランド議会が置かれた建物、すなわちアイルランド議会の象徴で

あった。④自治の太陽が「北西」から昇るのは、図案が銀行を東から描かれているため、朝日は北西から昇ることになる。この挿絵で最大の注意を要するのは新聞の日付である。1904年6月16日(木)は、ジョイスがノーラと最初にデートをした日とされ(諸説あり)、この日はジョイスの生涯で一番重要な日となった。そして『ユリシーズ』の出来事をこの日に設定することは、婉曲的な表現ながら、ジョイスからノーラへの雄弁な愛の告白であった。

§ 5. むすびに

図版《大新聞はいかにつくられるか》[Fig. 3] は、第7挿話「アイオロス」の舞台となる『フリーマンズ・ジャーナル』の編集室で、さまざまな写真や記事を添えた新聞紙面が制作されるように、ハミルトンは、ジョイスと『ユリシーズ』に関するさまざまなエピソードについてのさまざまな小さな挿絵を並べて、第7挿話全体の図版として印刷した。それは、1950年にロンドンの現代芸術複合センター、「インスティテュート・オブ・コンテンポラリー・アーツ」(略称ICA)で開催された「ジョイス展」でのハミルトン自身のポスター兼カタログの再現でもあった。ハミルトンは、ジョイス同様、一つの作品のなかに多種多様なスタイルや技巧を意図的に並置・融合させている。そもそもジョイスの『ユリシーズ』が、時間芸術である物語というよりも空間芸術である絵画の側面が大きな作品である。ハミルトンのポスター《大新聞はいかにつくられるか》[Fig. 3]を理解することは、前述のように『ユリシーズ』を再読することである。ジョイスは、小説の創作にあたってそれぞれ異なった部分を同時に書き進めたといわれているように、ハミルトンのポスターを見る者は、どの挿絵からはじめてもいいし、

どの一枚からでも理解することができる。ちょうど実際に空間に存在するアイルランドの都市ダブリンに何処からでも入ることができるようにである。ジョイスの『ユリシーズ』が生き生きとしたダブリンの有機的な幻影を作り出すように、ハミルトンのポスターはジョイスが生まれ育ったアイルランドの有機的な幻影を作り出す。小説『ユリシーズ』によって読者がジョイスのダブリンの過去と現在を知るように、図版『祖国アイルランド』によって、我々はハミルトンの『ユリシーズ』解釈を知ることができるのである。

ハミルトンは、ジョイスの本文から想起されたイメージをモニタージュ、すなわち複数の図像や場面を合成して一つの画面とすることで、単に足したものの以上の新しい意味を作り出す。これを可能としたのは、ジョイスの技法である「意識の流れ」で、それによって過ぎ去った時間もすべて現在と同時に存在することが可能となる。『ユリシーズ』では、時間と空間を超えて、すべてが相並んで同時に存在する。またハミルトンのポスターは、ジョイスの夢の実現でもある。というのもジョイスは一つの作品のなかに永遠の時間と無限の空間を包含することを夢みていたわけであるから。それこそがジョイスの世界であり、そこでは絶えず変化は生成するものの成長や発展はなく、時間の連続がないため一貫した筋もありえない。物語は何処にも行き着くこともなく、一種の多元的な同時性を狙っている。各挿絵はそれだけで完結しているが、前後左右に来る挿絵と緊密に結びついていて分かつことはできない。各挿絵のそれぞれが象徴的な意味を持ち、一枚のポスターの中にモニタージュされ、それらの意味が集まって一つの全体となり、アイルランド＝ジョイスの総体を表現するのである。

想起されるのはモダニズム文学の特徴を、

時間的連続よりもむしろ空間的同時性にあるとしたジョーゼフ・フランクの有名な言葉である。「ジョイスは読むことができない。つまり再読されるのみ」(“Joyce cannot be read — he can only be re-read.” Frank 235)。作品内の個々の断片は読みの継起性のなかでは意味をなさないが、全体として作品を空間的に眺めてはじめて統一性を獲得する。最後に全体的パターンが一瞬にして統一体として理解されるのである。空間的形式としての美術を専門とするハミルトンが、時間的形式としての小説『ユリシーズ』のなかの「空間形式」に注目したのはこのような理由からである。

第13挿話「ナウシカア」で、ブルームは、午前中、ステイーヴンが歩いたサンディマウント海岸に腰をおろし休んでいる。近くの「海の星教会」から「ロザリオの祈り」(II. 422) [“rosary” (*Ulysses* 13: 338)], すなわち天使祝詞を十五連唱える祈りが聞こえてくる。

教会の開いた窓から匂やかな芳香とともに流れ出てくる声がいま唱えているのは聖母のかぐわしい御名、原罪の汚れなくして宿り給いし方、靈妙なる器、われらのために祈り給え、あがべむべき器、われらのために祈り給え、信心のすぐれたる器、われらのために祈り給え、くすしき薔薇の花。(II. 428) [“Through the open window of the church the fragrant incense was wafted and with it the fragrant names of her who was conceived without stain of original sin, spiritual vessel, pray for us, honourable vessel, pray for us, vessel of singular devotion, pray for us, mystical rose.” (*Ulysses* 13: 341)]

十五連唱える天使祝詞は「聖母の十五玄義図」⁷⁾につながる。それは母マリアとイエス・

7) 「玄義」(mystery)とは、人間の知性では理解できないが信仰によって受け入れられている宗教的神

キリストの生涯の物語を絵で表したもので、それぞれの絵はロザリオを手繰りながら唱える祈りに対応する。カトリック教徒はこの「聖母の十五玄義図」[Fig. 48]を瞑想しつつ、数珠を数えながら、主の祈り、アヴェ・マリア、詠唱を唱える。日本でもキリシタンの間で礼拝に用いられたという。そこに描かれているのは、聖母マリアとイエス・キリストのに関連する十五の玄義（五つは喜び、五つは苦しみ、五つは栄光の玄義）を表現した絵画である。すなわち「喜びの玄義」=受胎告知／訪問／生誕／奉献／神殿でのキリスト、「苦しみの玄義」=ゲッセマネの夜、鞭打ち、荊の戴冠、十字架運び、磔刑、「栄光の玄義」=復活、昇天、聖霊降臨、被昇天、戴冠の15枚の絵画である。



[Fig. 48] *The Fifteen Mysteries and the Virgin of the Rosary*
(Photo: © The Metropolitan Museum of Art)

秘のこと。原語はラテン語のミステリウム (misterium)。キリスト教以前の諸宗教では入会者のみに許される儀式や秘密の教義を指し、キリスト教の信仰では、「三位一体」、「処女受胎（キリストの受肉）」、「イエスの十字架の死による救済」、「イエスの復活」などである。これらの玄義はどれをとっても現代の科学的知性では受け入れがたいものがあるが、世界のキリスト教を支えているのは、キリストの救世の生涯に対応するこれらの玄義に対する信仰である。

20の挿絵からなるポスター《祖国アイルランド》を作成する際、ハミルトンの念頭にあったのは「マリア十五玄義図」の拡大版、すなわち「二十玄義図とロザリオの聖母マリア」[Fig. 49]の祭壇画だと言え、深読みであろうか。その祭壇画は、ロザリオの聖母^{カルト}の崇拝に関連している。そこに描かれているのは「聖母の十五玄義図」にさらに五つの玄義、すなわち「輝きの玄義」=洗礼、カナの婚礼、神の国の宣言、変容、主の晩餐の制定を加えた20枚の絵画である。



[Fig. 49] *The Power of the Rosary*
(20 Mysteries of Rosary)

カトリック教徒が「マリア十五玄義」を見てその信仰を深めるように、あるいは密教の僧侶が「曼荼羅」（仏様の世界や悟りの境地^{ツール}が描かれた絵画）を修行の道具として用いるように、われらジョイス教徒／信者は20枚の挿絵からなるハミルトンのポスター《祖国アイルランド》を見て、『ユリシーズ』に隠された真の意味を夢想するのである。

§ 6. 補遺

1922年、今から百年前、ハミルトンが誕生した年、『ユリシーズ』はパリで出版された。同い年に生まれるという奇妙な偶然はあった

ものの、小説『ユリシーズ』に挿絵の決定版を描くというハミルトンの野心は実現することはなかった。版画によるダンテの『神曲』の視覚化を試みたブレイクと同様、ハミルトンの版画による『ユリシーズ』視覚化プロジェクトは見果てぬ夢と終わったのである。今から8年前の2014年の6月、大英博物館はハミルトンの『ユリシーズ』を視覚化したデッサンと版画を特集する画期的な展覧会“Richard Hamilton's *Ulysses* Collection”を開催した。ハミルトンの『ユリシーズ』コレクションは、ハミルトン自身の芸術人生の遍歴[オデュッセイア]の記録であることを示す展覧会であった。

レオポルド・ブルームのイメージ

ジョイスは、チューリッヒ時代の友人バジェンに『ユリシーズ』の主人公について次のように説明している、「彼は完全な人間で、また善良ないい奴なんです」(“... he is a complete man as well—a good man.” Budgen 16, 18)。しかし、ジョイスの小説作法においては、19世紀のリアリズム小説に見られるような登場人物の外見描写、性格分析、周囲の状況説明は一切ない。ブルームの人物造型もその例外ではない。ブルームについて、読者はどのような外見をイメージすればよいのだろうか。

前述のダブリンのA. H.ハンターの他に、もう一人のブルームのモデルがトリエステにいた。第一次大戦前、ジョイスがトリエステで英会話の教師をしていたときに友人となったドイツ系ユダヤ人のイタリア人実業家、エツレ・シュミッツ (Ettore Schmitz, 1861-1928) である。シュミッツは、イタロ・ズヴェーヴォ^{ペンネーム}という筆名を持つ小説家で、キリスト教徒と結婚していた。祖父がハンガリー人のハンガリー系ユダヤ人だった。事実偏重

主義のジョイスは、ブルームをキリスト教徒のモリーと結婚させ、またハンガリー人の息子に設定した。後年、ジョイスは机の上にある写真を置いていたが、それはシュミッツの写真であった。しかし、その人物がブルームのモデルを提供したと言うだけで、ジョイスはその身元を明かさなかったという。写真 [Fig. 50] は妻リヴィアと娘レティシアと一緒にシュミッツ。写真 [Fig. 51] は1898年に上梓した『セニリタ』(Senilità/邦訳『トリエステの謝肉祭』堤康德訳、白水社、2002)の原稿を持つシュミッツで、いずれもエルマンの『ジョイス伝』(第二版改訂版)の図版XXIIからのものである。



[Fig. 50] Ettore Schmitz with his wife and his daughter



[Fig. 51] Ettore Schmitz, a model for Leopold Bloom (Photo: © Livia Schmitz)

ハミルトンが描いた挿絵、《ブルームの習作》[Fig. 52] と決定版の《レオポルド・ブルーム》[Fig. 53] は、シュミッツの特徴を再現している。髭をたくわえ、丸くて耳の周りに漂う房のある禿げかかった頭、鉤鼻、悲しい眠そうな目はシュミッツの人相をよく捉えている。

ジョイスは、小説『ユリシーズ』のどこにもブルームの外面の描写をしていない。しかし、ハミルトンによれば、すべての読者がブルームについて非常に明確なイメージを持っていると言う。

レオポルド・ブルームの外見の説明を求



[Fig. 52] *Study of Bloom*, 1949



[Fig. 53] *Leopold Bloom*, 1983

(Photo: © Australian National Gallery, Canberra)

めて、小説『ユリシーズ』を隅から隅まで風潰しに調べてもムダである。しかし、私たちは非常にリアルにブルームを認識している。ブルームが、禿げかかった、肉づきのよい、口髭を生やした、やさしい目の、ふっくらした唇の人物であることは、小説のどこにも書かれていないし、また彼の物腰も態度もはっきりとは描写されていない。それでもブルームの肖像は、それらが画家の挿絵であれ、舞台、映画、TVでの配役であろうと、すべてが同じ元型を示している。ブルームのたぐいまれな身体的特徴は、作者の深い性格分析から構築されているのである。ジョイスのヒーローの個性、考え、場所のあらゆる細部が、空間および時間の両面で、非常に細かく指定されているため、読者はみんなブルームに認識可能な側面を発見するのである。

The pages of *Ulysses* can be combed through without finding an account of Leopold Bloom's appearance, yet we have an acutely real perception of him. Nowhere is it stated that Bloom was balding, plump, moustached, soft-eyed or full-lipped, neither his carriage nor his demeanour is described.

Yet portrayals of him, whether in artists' illustrations or casting on stage, film and TV, all reveal the same archetype. Bloom's unique physical presence is built from the author's profound analysis of character; every detail of his hero's personality, his thoughts, and his location, both spatial and temporal, are so minutely specified that every reader sees him as possessing a recognisable aspect. (Hamilton 90)

ハミルトンの言うとおり、確かにジョイスは『ユリシーズ』ではブルームの外見描写をしていないが、一つだけ例外が存在した。かつてジョイスは遊び心でブルームの人物像について本音を漏したのである。1923年、マイロン・C・ナッティング (1890-c.1970) のパリのアトリエで描いたレオポルド・ブルームのおおまかな似顔絵 [Fig. 54], エルマンの『ジョイス伝』(第二版改訂版)の図版XXXVIIがそれである。ブルームの肖像の横にあるギリシア語で書かれた文字は、「あの男の話をしてくれ、ミューズ [詩の女神] よ、術策に富み、諸方をさまよってきたあの男のことを…」 (“Tell me, Muse, of the man of many devices, who over many ways . . .”) というホメロスの『オデュッセイア』の冒頭の詩句であ



[Fig. 54] Joyce's caricature of Bloom, with the first line of the *Odyssey*

(Photo: © Northwestern University Library)

る。この一文と共に描かれたレオポルド・ブルームの似顔絵は丸顔で、口髭を生やし、帽子をかぶっている。画像 [Fig. 55] は、前述のTVシリーズ“The Modern World: Ten Great Writers” (1988.1.10放送)の『ユリシーズ』からの映像である。第12挿話「キュクロ

プス」の酒場の場面で、「市民」から「ところでお前さんの国はどこなんだい？」と訊かれて、ブルームが「アイルランドですよ」と返事した瞬間 (30: 14) の映像である。ブルームを演じているのは、アガサ・クリスティーの創造したベルギーからの亡命者、名探偵ポ



[Fig. 55] David Suchet as Harold Bloom



[Fig. 58] Milo O'Shea in Joseph Strick's 1967 film *Ulysses*
(Photo | © Ronald Grant Archive)



[Fig. 56] David Suchet as Hercule Poirot
(Photo | © Kieron Mccarron)



[Fig. 59] Milo O'Shea as Friar Laurence
(Photo | © Paramount Pictures)



[Fig. 57] Drawing of Bloom by Joyce Himself



[Fig. 60] *An Evening in Dublin with Milo O'Shea*
(Photo | © Columbia Record)

ワロ役 [Fig. 56] で有名な名優デヴィッド・スーシェ (1946-) である。彼の画像とジョイスの描いた似顔絵の拡大版 [Fig. 57] が恐ろしいほどよく似ているのは本当に驚きの偶然の一致である。

また、ジョセフ・ストリック (1923-2010) のアメリカ映画 *Ulysses* (1967) でブルーム [Fig. 58] を演じたのは、ダブリン生まれの俳優ミロ・オーシャ (1926-2013) である。彼は、翌年の1968年にはフランコ・ゼフィレリ (1923-2019) の映画 *Romeo and Juliet*

でロレンス神父 [Fig. 59] を演じた役者であるが、*An Evening in Dublin with Milo O'Shea* [Fig. 60] と題されたLPレコードのジャケット写真 (1968) を見ると、読者は前述のハミルトンの指摘が正鵠を得ていることに納得するのである。

結局、小説『ユリシーズ』の18の挿話のすべてに本格的な挿話を作成するという計画ではあったが、ハミルトンが完成したのは口絵 [Fig. 61] と7枚の挿絵 [Fig. 62] ~ [Fig. 70] であった。以下、それらを提示する。



[Fig. 61] *Leopold Bloom*
《レオポルド・ブルーム》口絵
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



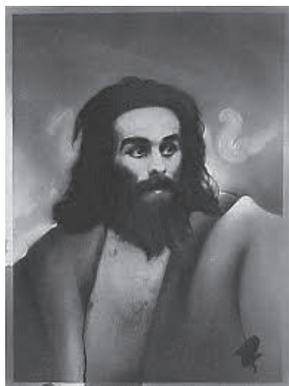
[Fig. 63] *How a Great Daily Organ is Turned Out* (1990)
《大新聞はいかにつくられるか》(第7挿話「アイオロス」)
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 62] *He foresaw his pale body* (1990)
《彼はその白っぽいからだを予見した》
(第5挿話「食蓮人たち」)
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 64] *Bronze by gold* (1985)
《ブロンズがゴールドと並んで》(第11挿話「セイレン」)
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 65] *Finn MacCool* (1983)
《フィン・マクール》(第12挿話「キュクロプス」)
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 68] *The heaventree of stars* (1949)
《星々の神樹》(第17挿話「イタケ」)
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 66] *In Horne's house* (1981)
《ホーン屋敷にて》(第14挿話「太陽神の牛」)
(Photo: © The Trustees of the British Museum)

《完成間近の未完成2作品》



[Fig. 69] *Stately Plump Buck Mulligan* (1948)
《重々しく、肉づきのいいバック・マリガン》
(第1挿話「テレマコス」)
(Photo: © The Trustees of the British Museum)

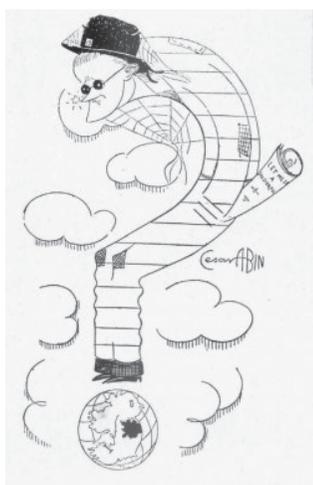


[Fig. 67] *The transmogrifications of Bloom* (1949)
《ブルームの変形》(第15挿話「キルケ」)
(Photo: © The Trustees of the British Museum)



[Fig. 70] *Going to Dark Bed* (1949)
《暗い寝室で寝る》(第18挿話「ペネロペイア」)
(Photo: © The Trustees of the British Museum)

最後にもう一言。ジョイスと視覚芸術を語るうえで見逃せない一枚の有名な戯画（1932）がある。ジョイスを「クエスチョン・マーク」として描いたスペインの画家セザール・アビン（César Abin, 1892-1974）による一枚である。ジョイスの50歳の誕生日を祝賀して描かれた戯画 [Fig. 71] であるが、彼が街角で立っていたとき、その前かがみの姿がクエスチョン・マーク（「？」）に見えたというジョイスの友人ポール・レオン（Paul Léon, 1874-1962）の発言に触発されたイメージであるという。エルマンの評伝『ジェイズム伝』（Ellmann, *James* 645）を参照しながら、この戯画を注意深く見ると、以下の7つの点が明らかになる。①クエスチョン・マークの点の部分は地球で、その地球にはただ一つ、アイルランドだけが描かれていて、首都のダブリンは黒く塗られている。②鼻先に光る星はジョイスの「青鼻のコメディアン」と呼ばれることについての言及である。③黒い山高帽には蜘蛛の巣が張っているのは長期間にわたるジョイスの失意を表す。④山高帽の正面部分に書かれている㊦の数字は父ジョン・ジョイスの喪



[Fig. 71] A Portrait of James Joyce on his 50th birthday by César Abin
(Appeared in *transition* no. 21, March 1932, 256)

と慢性的鬱状態を表す。⑤肩、肘、膝の部分の継ぎ当ては貧乏の表象。⑥ズボンの後ろのポケットから巻き紙となって突き出ているのは、『ダブリン市民』の圧巻「死者たち」で言及される「兵士のごとく我死なん」（“Let Me Like A Soldier Fall”）の楽譜である。⑦楽譜のすぐ下には画家アビン（Cesar ABIN）の署名が入っている。『ユリシーズ』出版から百年経った2022年の現在、ジェイズム・ジョイスという作家はいまだに謎多き作家である。画家アビンはもそのジョイスを的確に「？」として表現したのである。

Works Cited

- Brivic, Sheldon R. *Joyce between Freud and Jung*. Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1980.
- Birmingham, Kevin. *The Most Dangerous Book: The Battle for James Joyce's Ulysses*. Penguin Books, 2015.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of "Ulysses" and Other Writings*. 1934; New Ed. Oxford UP, 1972 (邦訳, フランク・バッジエン『『ユリシーズ』を書くジョイス』岡野浩史訳, 近代文芸社, 1998).
- Coppel, Stephen. "Richard Hamilton's *Ulysses* Etchings: An Examination of Work in Progress." *Print Quarterly*, Vol.6, No. 1 (March 1989), pp. 10-42.
- , ed. "Hamilton's *Odysseus* into *Ulysses*." *Imaging James Joyce's "Ulysses": Richard Hamilton's Illustrations to James Joyce's "Ulysses" 1948-98*. London: British Museum. Published by the British Council, 2002.
- DeVore, Lynn. "A Final Note on M'Intosh." *James Joyce Quarterly*, vol. 16, no. 3, 1979, pp. 347-50.
- Ellmann, Richard, ed. *Selected Letters of James Joyce*. 1957. New York: Viking Press, 1975.
- . *James Joyce*. New and Revised Edition. Oxford: OUP, 1983.
- . *Ulysses on the Liffey*. Oxford: OUP, 1984 (邦訳, リチャード・エルマン『リフィー河畔のユリシーズ』和田旦・加藤弘和訳, 国文社, 1985).

- . 'Introduction' to *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years* by Stanislaus Joyce. 1958. Rpt. Da Capo Press, 2003.
- , ed. *Giacomo Joyce by James Joyce*. Faber and Faber, 1968.
- . *Oscar Wilde*. Penguin Books, 1988.
- European Joyce Studies 29. James Joyce and the Arts*. Eds. Emma-louise Silva, Sam Slote, and Dirk Van Hulle. Leiden: Brill Academic Pub, 2020.
- Frank, Joseph. 'Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts.' *The Sewanee Review*, Vol. 53, No. 2 (Spring, 1945), pp. 221-240.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses: A Study*. Vintage Books, 1955.
- Gordon, John S. "The M'Intosh Mystery." *Modern Fiction Studies*, vol. 29, no. 4, 1983, pp. 671-79.
- . "The M'Intosh Mystery: II." *Twentieth Century Literature*, vol. 38, no. 2, 1992, pp. 214-25.
- Gorman, Herbert. *James Joyce: A Definitive Biography*. London: John Lane, The Bodley Head, 1941.
- Hayes, Christa-Maria Lerm. *Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce*. Dublin: Lilliput Press, 2004.
- Hamilton, Richard. *Richard Hamilton: Prints, Multiples and Drawings*, exhibition catalogue with artist's commentary, Manchester, Whitworth Art Gallery, 22 January - 19 February 1972.
- . *Work in Progress on Illustrations for James Joyce's Ulysses*. Introduction by Terry Eagleton. Exhib. cat. Orchard Gallery (Derry): 8-30 September 1988. Derry: Orchard Gallery, 1988.
- . 'Words on Images.' *Imaging James Joyce's Ulysses*. Introduction and commentaries by Stephen Coppel. Exhib. cat. The British Museum: 2 February - 19 May 2002. London: The British Council, 2002, 88-101.
- Hayes, Christa-Maria Lerm. *Joyce In Art: Visual Art Inspired By James Joyce*. Dublin: Lilliput Press Ltd., 2004.
- 'HOW A GREAT DAILY ORGAN IS TURNED OUT.' The Collection / Modern and Contemporary Art. The Metropolitan Museum of Art. < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486912> > Accessed 16 June 2022.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. JHUP, 1974.
- "James Joyce's Ulysses Documentary Full" < <https://www.youtube.com/watch?v=Ob3NWUtCCJI> > Accessed 16 June 2022.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Oxford World's Classics. Edited with an Introduction and Notes by Jeri Johnson. Oxford: OUP, 2000 (邦訳, ジェイムズ・ジョイス『若い藝術家の肖像』丸谷オ一訳, 集英社, 2009).
- . *Ulysses*. The 1922 text. Oxford World's Classics. Edited with an Introduction and Notes by Jeri Johnson. Oxford: OUP, 2008 (邦訳, ジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』文庫版全四巻【新訳決定版】, 丸谷オ一・永川玲二・高松雄一訳, 集英社, 2009).
- . *Selected Letters of James Joyce*. Ed. Richard Ellmann. New York: Viking Press, 1975, pp. 360-61.
- . James Joyce, *Letters of James Joyce* vol. 2, ed. Stuart Gilbert (New York: Viking Press, 1957), 312.
- Joyce, Stanislaus. *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*. (1969) Ed. Richard Ellmann. Da Capo Press, 2003.
- Joyce, Stanislaus. *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*. New York: The Viking Press, 1969 (邦訳, スタニスロース・ジョイス『兄の番人—若き日のジェイムズ・ジョイス』宮田恭子訳, みすず書房, 1993).
- Loss, Archie K. *Joyce's Visible Art: the Work of Joyce and the Visual Arts, 1904-1922* (Studies in modern literature. no. 38) UMI Research Press, 1984.
- Lyons, John Benignus. *James Joyce and Medicine*. Dublin: Dolmen Press, 1973.
- McAvera, Brian. 'Richard Hamilton, Ulysses and the Flaxman Factor.' *Art Monthly*. 124 (March 1989): 19-21.
- Maddox, Brenda. *Nora: A Biography of Nora Joyce*. Ballantine Books, 1989.
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature: Austen, Dickens, Flaubert, Joyce, Kafka, Proust, and Stevenson*. Ed. Fredson Bowers, New York: HBJ Publishers, 1980.
- "Newspapers From The Past" < <http://www.frg.ie/local-history/newspapers-from-the-past/> > Accessed 16 June 2022.

- O'Brien, Edna. *James Joyce*. A Penguin/ Lipper Book, 1999. (邦訳, エドナ・オブライエン『ジェイムズ・ジョイス』井川ちとせ訳, 岩波書店, 2002)
- Rowan, Jonathan Bricke. "Who Is M'Intosh?" *James Joyce Quarterly*, vol. 51, no. 4, 2014, pp. 631-40.
- Shechner, Mark. *Joyce in Nighttown: A Psychoanalytic Inquiry Into Ulysses*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Simpson, Erik. "lexicon: dogsbody | Prairie Bloom - Erik Simpson." <<https://eriksimpson.sites.grinnell.edu/Ulysses16/uncategorized/lexicon-dogsbody/>> Accessed 16 June 2022.
- Slote Sam, Marc A. Mamigonian and, John Turner, *Annotations to James Joyce's Ulysses*. Oxford: OUP, 2022.
- Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. The Johns Hopkins University Press, 1979.
- The Fifteen Mysteries and the Virgin of the Rosary* <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437216>> Accessed 16 June 2022.
- 'The Power of the Rosary' <<https://www.flickr.com/photos/66722998@N07/6281741984>> Accessed 16 June 2022.
- Tindall, William York. *The Literary Symbol*. Bloomington: Indiana UP, 1965. (邦訳, ウィリアム・ヨーク・ティンダル著『文学の象徴』田崎淑子訳, 篠崎書林, 1975).
- 小田島英雄志. 「室内楽とポウムズ・ペニーチ」『ジョイス入門』荒正人・佐伯彰一編, 南雲堂, 1976.
- 田村 章・他/編著『百年目の『ユリシーズ』』松籟社, 2022.
- 富山太佳夫. 「産業としての学問」『ユリイカ 特集=ジョイス』(July, 1998) 青土社, 1998, 186-190.
- 「リチャード・ハミルトン 作品一覧」<http://www.moma.pref.kanagawa.jp/wordpress/wp-content/uploads/2020_collection3_listofworks.pdf> Accessed 16 June 2022.
- 富士川義之. 「Who was M'Intosh? ——ジョイスとナボコフ——」『別冊英語青年 特集=ジョイス (1983年6月)』, pp. 48-49.
- 野中 涼「あとがき——モダニズムの文学」『ジョイスからジョイスへ』鈴木幸夫編, 東京堂出版, 1982, 277-282.