

ジェイムズ・ジョイスにおける身体と言語-レオポルド・ブルームのヴォリューム感覚-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学教養論集刊行会 公開日: 2011-01-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 近藤, 正毅 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/8977

ジェイムズ・ジョイスにおける身体と言語

——レオポルド・ブルームのヴォリューム感覚——

近藤正毅

ジョイス批評はジョイス自身が自分の作品を語った言葉に影響されすぎて、しばしば判断の自律性を失ってきたが、テキストこそ一番の資料なのだ、スタインバーグは戒めている。⁽¹⁾しかし、作品『ユリシーズ』の文学の組織ともいえる、主人公たちの身体と感覚と言語の有機的な構造をくぐり抜けたあとで、フランク・バッジェンが1918年、ツリーヒで初めてジョイスに会ったときの会話の記録を読むと、やはり啓示の念に打たれるのである。夕食の席で話題が戦争文学に及び、ウィーンの詩人でツリーヒでのジョイスの友人、フェリック・ペランの詩を誦したが、その最後の句 *Meinen weissen Leib* について、バッジェンはこう述べている。

The word “Leib” (body) moved him to enthusiasm. It was a sound that created the image of a body in one unbroken mass. From liquid beginning it passes over the rich shining double vowel till the lips close on the final consonant with nothing to break its blond unity. He spoke of the plastic monosyllable as a sculptor speaks about stone.⁽²⁾

自身画家であるバッジェンのこの造形的表現のどこまでがジョイスのものであるかは明らかでないが、*Leib* の単音節に身体の造型を感受したジョイスの

逸話ははなはだ象徴的なものである。一つの言葉を石の素材のように語ったというのである。『ポートレート』に見られるスチーヴン・ディーダラスの音への感受性が、ここにも躍如としている。

また、古今の作家が描いてきた Complete all-round character については、ユリシーズはその両方であるとジョイスはいったという。“I see him from all sides, and therefore he is all-round in the sense of your sculptor's figure. But he is a complete man as well—a good man.”⁽³⁾ さらにある晩、ジョイスは『ユリシーズ』について語っている。“Among other things, my book is the epic of the human body. (……) In my book the body lives in and moves through space and is the home of a full human personality.”⁽⁴⁾

ジョイスが残した『ユリシーズ』執筆プランに見られる身体器管の各挿話への割り振りや、‘Oxen of the Sun’挿話構成の参考に書いた胎児の発達図を見るまでもなく、ジョイスがたんに解剖図的な人体像ではなく、立体的な、運動する人体に並なみならぬ関心を持ち、『ユリシーズ』の構想の基本にしていたことが窺えるのである。

フリッツ・ゼンはジョイスやスチーヴン・ディーダラスの比喩を使って、文学を懐胎と出産の過程と見、ジョイスの作品は、懐胎の瞬間には想像もつかなかったものへ増殖したという。⁽⁵⁾ 医学生だったことのあるジョイスの作品は、解剖学的、生物学的用語に富んでいるが、そこに解剖図や、立体像があるだけでなく、自己増殖し、自ら行動するところに、彼の言語の秘密がある。

『ユリシーズ』の第8挿話、‘Lestrygonians’で、レオポルド・ブルームが午後1時から2時にかけて、昼食を求めてダブリン市内を歩き廻り、Davy Byrne のパブでブルゴーニュ産の赤葡萄酒とチーズ・サンドウィッチの肉食主義者の食物で空腹を満たし、排尿後再び町へ出て歩くと、若い盲人が杖で歩道の縁石を叩いているのに出遭うところがある。ほとんどブルーム一人の、Stream of Life (193) ともいえる意識の動きを辿るこの挿話の終り近くで、ブルームが盲人の感覚について反省する部分は、この作品の骨組となった『オデュッセイア』の作者、ホメーロスの盲目や、ジョイス自身の視力の喪失を考え合わせると、ジ

ヨイスの文学の方法をめぐってきわめて示唆に富んでいることが分ってくる。

The blind stripling tapped the curbstone and went on his way, drawing his cane back, feeling again.

Mr Bloom walked behind the eyeless feet, a flatcut suit of herring-bone tweed. Poor young fellow! How on earth did he know that van was there? Must have felt it. See things in their foreheads perhaps. Kind of sense of volume. Weight. Would he feel it if something was removed? Feel a gap. Queer idea of Dublin he must have, tapping his way round by the stones. Could he walk in a beeline if he hadn't that cane? Bloodless pious face like a fellow going in to be a priest.
(231)

ブルームは“想像力は記憶である”⁽⁶⁾というが、上の stones を language に置き換えれば、トリエステやツーリッヒにあって、記憶のダブリンを辿り、『ユリシーズ』の世界を構築したジョイスの方法をそのまま暗示していることになる。額でものを見ろということは、言語を素材とする作家の本性ともいえるが、絶えず意識の網目から外部の世界を見ながら、外部の事物と身体内部の意識の屈折した動きを現在の感覚で接着して作った言葉のモザイクに、作者の目の影、目の身体的奥行を感じると、額の裏側についたジョイスの目の組織が分ってくる。盲人は世界をヴォリュームの感覚、重味で、把握しているのであろうというブルームの推察は、世界を視覚の記号でとらえるスチーヴンと比較したとき、ブルームの身体を媒介とする触覚的、内臓感覚的世界の把握の仕方に対応している。それは言葉が外部に世界の記号として存在すると同時に、身体内部意識で発生し、唇から空気の色となって発せられる過程を、言葉の概念的な意味をその音声とリズムの身体性によって肉付けすることで表現しようとするものである。目を額の裏側に据え、世界をヴォリュームのある身体の延長として感じとろうとする態度が、言語の音と意味の中に、身体と世界のヴォ

リュームを読みとろうとする態度と重なる時、『ユリシーズ』のような身体に裏打ちされた立体としての文学作品が生まれるのである。

第3挿話‘Proteus’は医学生スチーヴン・ディードラスの意識の流れの場面として、レオポルド・ブルームの妻モリーの内的独白の展開である最終挿話‘Penelope’とともに、‘Lestrygonians’と比較研究されてきた。⁽⁸⁾それは芸術家志望者でもあるスチーヴンが、サンディマウントの海岸を逍遙しながら、視覚の反省をするところから始る。世界を視覚の対象としてとらえ、目を通して思考し、あらゆる事物の標識 signatures (45) を読みとろうとする。標識として見た事物はすべて、事物の死骸である。スチーヴンはここではじつは、現実の事物を見るというよりも、アリストテレスやパークリらの過去の言葉を読んでいる。

『ポートレート』のスチーヴンは音の感覚や肌に触れる事物の感覚から、外側の世界を認識し始めるが、このスチーヴンは目によって、事物の色の符号 coloured signs (45) から向う側の世界を考え始める。アイルランド生まれの哲学者パークリは、デーン人についてアイルランドを征服したといわれるが、彼は色は視覚の唯一の対象で、色のみが視覚によって直接に知覚されると考える。⁽⁹⁾アリストテレスはこの色がそれ自身によって見られることはなく、中間にあるもの、つまり空気や水、ガラスのような「透明なもの」の作用によって見られると考⁽¹⁰⁾えた。この「透明なもの」の果て、Limits of the Diaphane (45) に色があるが、アリストテレスは色というまえに物体という言葉を使ったの⁽¹¹⁾で、スチーヴンはそれを問題とする。パークリは見る対象と触れる対象を峻別し、触れる対象は決して目に見えず、直接目に見える対象から間接的に暗示されるのであって、その精神による推理の過程は、言語が思想を暗示するのと同じ根拠によると考⁽¹²⁾えた。自然界が可視的符号からなっており、それは造物主の普遍的な言語であるとするパークリの考えに、芸術家ジョイスはおそらく大きな影響を受けたにちがいない。ジョイスの文学言語とその配列に、音だけでなく、色彩的、視覚的符号がまつわりついているのは、その証左の一つと見ることができよう。

スチーヴンはパークリの考え方から、アリストテレスの言葉を咎めて、色のまえにどうして物体の存在が分るのかと問い、*By knocking his sponce against them* (45) と答える。「透明なもの」と物体の境い目は、*Diaphane, adiapane* (45) という二つの言葉の境いで視覚的に示される。*If you can put your five fingers through it, it is a gate* (45) は触覚によってそこに物体を確めようという意図を表わしている。

ここでスチーヴンは盲人の真似をする。目をつむり、一步一步海草や貝殻を踏みしだきながら、その境界の門をくぐっていく。それはまた聴覚の時間と視覚の空間の境でもある。それをジョイスは *A very short space of time through very short times of space* (45) と表現する。それは音の継起する *nacheinander* と、形の並列する *nebeneinander* の世界の対応である。しかし目をつむってもスチーヴンは事物に触れはしない。そのヴォリュームを感じることもない。彼のとねりこの杖は腰に下ったままで、ただ彼の靴を穿いた足が砂浜を踏んでいく。彼の主体意識はアリストテレス、ポーエム、パークリ、ハムレット、友人のマリガン、ブレイク、プラトン、造物主へと次つぎに転移する。ここでは一個の肉体をもった主体が自分の感覚でものの世界を確めるのではなく、⁽¹³⁾ 肉体を欠いた意識が、古今の言語の砂浜を移動している。*Signature of all things* (45) はスチーヴンにとっては文字通り言語であって、目をつむれば言葉の音声時間が時間の中を継起し、*Crush, Crack, Crick, Crick*。目を開けば言葉の形が空間の中に同時に並列する。*Seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust :* (45) その言葉の形や色を手で触わり、食べて、その意味のリアリティを身体で確めることはスチーヴンはしない。

やがてスチーヴンは岩の上に坐って、口から言葉を生み出そうとする。

His lips lipped and mouthed fleshless lips of air : mouth to her womb. Oomb, allwombing tomb. His mouth moulded issuing breath, unspeached : ooeeahah : roar of cataractic planets, globed, blazing, roar-

流れる水の l 音には肉体はなく、ひたひたと子宮に寄せるこの液体は、最終挿話 ‘Penelope’ のモリーの内的独白に至って、子宮の言葉となり、言葉はそこで女の肉体となる。⁽¹⁴⁾言葉にならぬ息の音は、天地創造の轟鳴に比せられ、造物主スチーヴンは、いままさに詩を紙片に書き付けようとする。占者のように坐っているスチーヴン自身にもまだ肉体はなく、岩の上の有限のひと形 man-shape (60) の影、form of my form (60) にすぎない。しかしスチーヴンは自分の形の奥行を、岩の上に投げかけた自分の有限の影、ended shadow (60) で測ろうとする。同じように紙の上に書き残された言葉、白地の上の記号の運命を考え、パークリにならって平面上の色の符号からそれへの距離を考えてみる。それは白い紙の上に書かれた言葉、黒い染みの実体の把握でもあり、言葉と、その意味する現実との間の距離でもある。パークリの視覚論が、彼が使った言語の比喩のままに、ジョイスにおいては言語の意味論に転化している。視覚的符号が触覚的世界を暗示し、それは神の言語が神の世界を示唆しているのだとパークリがいうならば、文学者ジョイスは神の座を襲って、文字を平面上に書きつけ、それによって奥行のある現実の世界を暗示しようとする。

しかしながらスチーヴンはまだ肉体のない影だけの存在であって、先の lip の l と womb の b は、はからずもバッジエンが伝えている Leib のエピソードの l と b に符号するが、b は tomb の b でもあり、スチーヴンの肉体は、海から引き上げられた溺死体によって対象化されている。彼の肉体の中で生きている部分は、わずかに排尿によって暗示される腎臓であり、その他は鼻くそと虫歯だけである。

海から引き上げられた人間の死骸とスチーヴンの腎臓を受けて、次の挿話 ‘Calypso’ では、レオポルド・ブルームの動物の内臓への嗜好の叙述から始まり、モリーの朝食を作ったあと、肉屋で豚の腎臓を買って自分で焼いて食べ、ついで排便排尿をする。この挿話では腎臓がブルームの身体の内と外にあって、身体とももの有機的関わり合い、主体意識と身体意識の分離・癒着のため

に、きわめて有効に使われている。‘Proteus’ではスチーヴンはただ海の水の上に排尿し、In long lassoes from the Cock lake the water flowed full, covering greengoldenly lagoons of sand, rising, flowing. (63) 海水に浮き上がった溺死体を見て、動物の死骸の腎臓を食べることを考える。Dead breaths I living breathe, tread dead dust, devour a urinous offal from all dead. (63) ここでは尿はいきなり自然現象のように流れ、流れ出した身体は不明のままに流れている。また腎臓を実際に食べるわけではなく、それは死んだまま、ものとしてそこにある。これに対して、腎臓はただ事実としてブルームの胃袋に入るのである。Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine. (65) 口蓋にほんのり拡がるかおりはすでに尿であり、ブルームの身体を介して尿になることをほのめかしている。スチーヴンの唇と空気の触れ合いを身体とものの接点のように描いたのちがって、いったん口に入れられた腎臓のかおりの描写は、ブルームの身体とものとの微妙な融け合いを巧みに表現している。

さらにこの腎臓はキッチンでモリーの朝食を作るブルームと、ベッドで口を乾かして待っているモリーの間で、モリーの愛人ボイランの心情を代弁する見事な象徴物になっている。呑み口を突き出して、ずんぐり火の上に尻をのせている湯わかすと、テーブルの一本の脚のまわりを尾を立て、こわばって歩く猫の、ボイランとモリーのセックスをめぐる代役のわきで、この内臓はブルームとモリーの夫婦を横目に眺めてじれるボイランの生理と内面意識を、それ自体一個の生き物となって表現しているさまは、もはやスチーヴンが溺死体をまえに思う死んだ動物の内臓とは全く異って、生血が溢れている。

The shiny links [of sausages] packed with forcemeat fed his gaze
and he breathed in tranquilly the lukewarm breath of cooked spicy
pig's blood.

A kidney oozed bloodgouts on the willowpatterned dish : the last.
(70)

While he unwrapped the kidney the cat mewed hungrily against him. (……) Here. He let the bloodsmeared paper fall to her and dropped the kidney amid the sizzling butter sauce. Pepper. He sprinkled it through his fingers, ringwise, from the chipped eggcup. (75)

He prodded a fork into the kidney and slapped it over; then fitted the teapot on the tray. Its hump bumped as he took it up. (76)

—There's a smell of burn, she [Molly] said. Did you leave anything on the fire?

—The kidney! he cried suddenly. (79)

Pungent smoke shot up in an angry jet from a side of the pan. By prodding a prong of the fork under the kidney he detached it and turned it turtle on its back. Only a little burned. He tossed it off the pan on to a plate and let the scanty brown gravy trickle over it. (79)

He sopped other dies of bread in the gravy and ate piece after piece of kidney. (80)

(下線筆者)

最後にブルームに食べられてしまうまで、腎臓とブルームのやりとりは、猫とティーポットも交えてコミカルに続く。猫が兎をなぶるように、ブルームは腎臓にフォークを刺してひっくり返す。この腎臓がスチーヴンの場合とちがって生きているのは、なにも血が溢れているからばかりではなく、ブルームとの間に内的対話があるからで、豚の腎臓はすでに外部のものではなく、ブルームとの感情の交流に浸って、食べるまえからブルームの一部になりかけている。というよりも、それはすでにブルームの腎臓である。ブルームは自分の腎臓にフォークを刺し、バターの上でひっくり返ししながら、モリーの浮気に対する自分の感情を試している。そこには回転台の上でブルームの彫像を廻すジョイスの手つきが窺える。血液がそこで尿に変る腎臓は、人間の身体の内と外の境い目ともいえる。子宮をもたない男にとっては、その小さな臓器はささやかなが

らも子宮に代る場所の意味をもっているといえるかもしれない。ここではしかし、ジョイスはブルームの身体を空間の中で回転させているというよりも、外なる腎臓を内臓させ、また内なる腎臓を外の腎臓に対象化するという方法で、ブルームの身体の内と外を反転させているといえる。あるいは身体と意識の交換が行われているともいえる。内面意識が外の腎臓に対象化されていると同時に、外の腎臓に含まれていた意識を口から摂取して身体化している。腎臓に象徴されるこの内外の身体と機能の二重像は、ジョイスのいう立体的な人間像 **all-round man** が単純なものではなく、四次元的な空間のものであることを表わしている。言語がやがて女の子宮に到達すると、ブルームの口から取り入れられた豚の腎臓と同じような組織化がそこで行われる。豚の腎臓に含まれた意識が身体化するように、言語は女の子宮の中で受肉する。ここでもブルームはベッドの上のモリーの質問に答えて、輪廻、転生、受肉、**metempsychosis, transmigration, incarnation** の話をしている。しかし言語の肉体化はキリストの受肉のごとく、最大の転生であるといえる。ここではまだブルームは自分の身体から尿が静かに流れ出るのを感じるだけである。

愛人のポイランからモリー宛に手紙がきたために、ポイランの苛立ちと自分の嫉妬をバターで焼いて調べるブルームの余裕ある手つきは、ジョイスが言語を扱う手つきである。彼が言葉を、他人のものであろうと自己のものであろうと、身体の一部として扱うときは文学として成功しているのである。具体的、あるいは心理的な腕の長さでその距離をカバーし、触れることもできる対象は、意識の身体への外在化が、また身体による意識の内化でもあるという、主体と客体の相互主観的な関係によって、言語の意味機能を人間の意識と記号という外的な関係ではなく、言語即身体、そして意識という、言語の原始的な内密の関係へ回復させることができる。ジョイスの作品が発生的であるというとき、たんに彼の小説の構造が発生的であったり、そこに英語散文の文体の歴史が含まれているということではなく、言語そのものの発生と発達の過程が、擬声語から始まって科学用語へ、さらにジョイスの造語へと跡づけられるのである。スチーヴンの言葉にならない息の形が、ここでは内臓の形をとっている

る。パークリの視覚論も、ブルームにおいてはたんなる視覚的符号の問題ではない。光は純粋な視覚の対象であるどころか、モリーのふくよかな肉体を思ったあとで、華奢なサンダルを穿き、金髪を風になびかせた少女になって、感能的な姿でブルームのもとへやってくる。

Quick warm sunlight came running from Berkeley Road, swiftly, in slim sandals, along the brightening footpath. Runs, she runs to meet me, a girl with gold hair on the wind. (74)

次の第5挿話‘Lotus-Eaters’では、ブルームが新聞広告で募集したガール・フレンドからの手紙も、言葉としてではなく、ブルームのズボンのポケットの中で、封筒の折り返しの間に滑り込んで押し開いた人差指に触れる紙として、あるいはピンで留めた押し花としてやってくる。その媚びた手紙が幼稚ながらも体臭を失わずにいるのは、それがブルーム自身のズボンの温りから指の先で引き出され、黄色い花言葉となって、香は失われたがブルームの胸のポケットに仕舞われるからである。失われた香を取り戻そうとするように、手紙の主マサはブルームの妻が使う香水の名を訊く。手紙は Henry Flower という偽名を使ったブルームの腿から皮膚を剥ぐように取り出され、その薄い花びらは、ほとんどブルームの肌の一部である。そこに書かれた幼い言葉は、ブルームには花言葉に見える。

Angry tulips with you darling manflower punish your cactus if you don't please poor forgetmenot how I long violets to dear roses when we soon anemone meet all naughty nightstalk wife Martha's perfume. (95)

駐車場の蔭で手紙を読み返したあと、ブルーム自身もかすかに花のようにほころびる。

Weak joy opened his lips. (95)

彼のチョッキのボタンも二つ開いている。⁽¹⁵⁾これに較べると、評家が好んで引用するこの挿話の最後のくだりで、ブルームがバスタブに浮ぶ自分の裸像を想像する中味は、それほど成功しているわけではない。

He foresaw his pale body reclined in it at full, naked, in a womb of warmth, oiled by scented melting soap, softly laved. He saw his trunk and limbs riprippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemonyellow : his navel, bud of flesh : and saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid floating flower. (107)

子宮の中に裸で安らぐことの象徴的な意味はあっても、この場面自体は想像の内容であって、現実のものはない。一行上で、*This is my body.* と現在形でいい、ここでは過去形で予見し、見てはいるが、それは非現実の視覚にすぎない。そこにはブルームの目と自分の身体との視線の戯れも、奥行の変化もない。この立体感の欠除は、そこには見るものの身体も、対象への触覚の予感もなく、見られる身体があるだけだからである。He や his の代名詞だけでは、見るものと見られるもの間の感覚の交流の代用にはならない。描写が経験に裏付けられた過去や現在ではなく、未来に及んだとき、それは空虚な夢の場面になる。フォークナーがある時点から想った未来の描写にリアリティを付与できたのは、それをしもさらに未来から見た過去として描いたからである。未来の描写が有効なのは、それが現実の改変を想像する場合である。『ユリシーズ』は多くのものを破壊したかに見えたが、その中にはシュル・レアリストティックな空間への脱出や転落はないので、無数の象徴的工夫もすべて現実の構築、いまだ試みられざる文学的構築を目指したのである。

非現実的な目で作った絵画や映像も、そこには現実の視覚の対象となる素材

が残るが、そのような目で描いた文章は、リアリティを失った空疎な音の流れになる。「けだるく浮ぶ花」も、ここでは枯れた押し花ほどの現実味もない。これにひきかえ、先に引用したマーサの手紙の断片は、表面にブルームの花言葉を重ねて描いた、印象派風の手紙画ともいえる。マーサの手紙にブルームは、画家が色で画布に触れるように、言葉で触れている。指や言葉によるこの接触が、まだ会ったことのない女と Henry Flower との間の距離を、薄い花びらを重ねるように埋めて、ガード下でブルームが手紙を千切って撒いたあとも、二人の間の奥行の感覚は残るのである。ちなみにこの挿話のテーマの身体器管は皮膚である。

‘Lestrygonians’ でブルームが Davy Byrne のパブで食べる軽い昼食は、‘Calypso’ での腎臓のような象徴的な意味はないが、赤葡萄酒の酔いがモリーの記憶を喚び醒ます過程は、言葉の見事な組み合わせによって表現されている。

パブで常連のノージー・フリンにブレイゼズ・ボイルンの名を挙げられ、ショックを受けたブルームはマスタードのほてりが胸につかえる。パブの時計は2時を指し、ボイルンがモリーを訪ねる時刻が近づいている。

His midriff yearned then upward, sank within him, yearned more longly, longingly.

Wine.

He smellsipped the cordial juice and bidding his throat strongly to speed it, set his wineglass delicately down. (220)

ジョイス、とりわけブルームが自分の身体を意識する特徴はここにも顕著である。「彼は焦かれた」といわず、「彼の横隔膜が焦がれ上がった」という。感情を表わすとき、その生理的、解剖学的現象とからめて表現する。自分の身体に命令する場面は『ポートレート』のスチーヴンにも見られるが、ほかにも、「彼は見た」といわず「彼の目は向いた」といい、「彼は探した」といわず、「彼の手は探った」という。一見ゾラの自然主義を思わせる観察だが、身体の

運動が心の動きを語りもするので、それは主観的客観描写とでもいうものになる。この妙ないい方は、身体が客体でもあれば主体でもある両義性の存在であることからくる。

Sips of his wine soothed his palate. (220, 221)

彼の口蓋は腎臓のときと同じく、敏感に芳香に反応する。女性の下着やアクセサリーの店のまえを通過して、豊満に香る女の肉体の観念に取りつかれ、飢えを充たしにパブへ入ってきたブルームは、パブのカウンターのすべらかな曲線を賞でる。

Mild fire of wine kindled his veins. (222)

窓ガラスで唸る二匹の蠅はポイランとモリーにも、またブルームとモリーにも見える。

Stuck on the pane two flies buzzed, stuck.

Glowing wine on his palate lingered swallowed. Crushing in the winepress grapes of Burgundy. Sun's heat it is. Seems to a secret touch telling me memory. Touched his sense moistened remembered. Hidden under wild ferns on Howth. Below us bay sleeping sky. No sound. The sky. (223, 224).

葡萄酒はなめらかに呑まれ、ブルゴーニュの自然と太陽を連想させると、ブルームの記憶を叩き、濡らし、その底からハウス岬のモリーとの愛の場面を思い起こさせる。

二つ以上のシンタックスを統一し、動詞や準動詞を並べて主客の意味を相互浸透させながら音のリズムを作り出したこの数行は、それだけでも一篇の詩に

なっている。葡萄酒が記憶に浸みて酔が廻るさまはシンタックスの融合と同音の反復によって巧妙に表現されているが、それはあくまで外からの表現であって、さながらなにかの記憶装置に液体を注ぎ、記憶の弁を叩いているような物理的効果を生んでいる。この中で主体的な言葉は中ほどに滑り込んだ *me* と、動詞の *remembered* である。 *me* と *his sense* の交換は計算されたもので、このあと *he* は現われなくなるが、この交換も代名詞を並列しただけで、一人称の内面意識と三人称の対象化した意識の間の微妙な移行には踏み入っていない。

この一頁足らずのブルームの回想は、この作品の最後のモリーの回想に対応している。お喋りに終始するモリーに較べて軽く酔ったブルームは無口で、もっぱらモリーの肌の想いに充たされている。葡萄酒が“彼”の感覚に触れたあと、やがてヒースの中のはさみ虫が“ぼく”の手をこすり、“彼女”の手が“ぼく”に触れる。‘*Proteus*’の終りでスチーヴンが観念の女に向って、*Touch me. Soft eyes. Soft soft soft hand. I am lonely here. O, touch me soon, now. What is that word known to all men? I am quiet here alone. Sad too. Touch, touch me.* と胸の中で訴えるのと対照的である。形のない空気に唇を触れてむなしく言葉を形どるスチーヴンとちがって、ブルームの唇はモリーの口に触れ、言葉でなく、噛んで濡れて甘酸っぱい種入りケーキを口移しされる。*joy. Young life* はここでブルームが浮べる唯一の感情を表わす言葉である。花はここでは彼女の目になる。この場面はほとんど盲目の場面で、目さえも触れるためにある。それは食物を口から入れるのに似た肉体の行為であり、事実それにつながる酔いと消化作用の部分でもある。この挿話のテーマ技法である蠕動運動はここに一番よく表わされている。

いつとき16年まえのモリーとの熱い抱擁を思い出したあと、ブルームはふと現在の二人の不和の現実に戻る。

Me. And me now.

Stuck, the flies buzzed.

His downcast eyes followed the silent veinning of the oaken slab.
Beauty : it curves, curves are beauty. (224)

この蠅はブルームとモリーに見える。エルマンはこの蠅を、シャルル・ボヴァリイがエンマの姿を求めて台所に入ったとき、食卓の上で、コップの底に残ったシイドルに溺れて唸っている蠅に較べているが、夏(16)の午後三時頃、エンマが送る農家のけだるい生活と、シャルルの欲望のすぐれた象徴になっているフローベール(17)の蠅に較べて、ジョイスの蠅は周囲の情況とは無縁のただの言葉で、白壁に刻まれた記号のようなものである。たんに象徴を意図して言葉を挿入したために、フローベールにはあった自然のリアリティを欠いているのである。それに較べれば、先の回想の中で、格別象徴も意図せずに思い出した小石の落ちる音、息をひそめると山羊が歩いて落したすぐりの実であったと気がつく部分は、フローベールの蠅ほどに空間と静寂の雰囲気表現している。しかしここに盲目的に挿入された *Stuck, the flies buzzed.* は、ジョイスの文学の特徴を表わしている。この *Stuck* も *flies* も見る対象ではなく、むしろ聞く対象である。この小さな蠅に向うブルームの視線は、シャルルのようには一向感じられないからである。しかし小石の音のようにブルームが聞く気配も感じられないから、それはブルームの頭に残って観念になりかけた蠅であり、ただ頁の上で眺めて読む言葉としてそこにある。それは現実の世界ではなく、文学の世界の中で、読者が音のある意味に触れるためにある。

こうして代名詞はふたたび *His* に戻り、ブルームのうつむいた目は熱の冷めた木目を追う。板の曲線も、今は現実の女体ではなく観念的な美に見え、それは美術館の女神像の連想へ導かれる。やがて彼の膀胱からは静かなメッセージがしたり落ちて、彼を便所へとうながしていく。子宮をもたない男の体内では、言葉は肉体に変ずることなく、言葉のまま尿となって通り抜ける。

上で読んだ姿のない蠅は *joy* や *Young life* と同じく、ほとんど抽象名詞に近いもので、作中人物の頭にも読者の頭にも共通な観念として残ることができが、それでもスチーヴンの固定観念を表わす *Pain*⁽⁴⁾ の抽象名詞よりはユー

モラスな効果をもって、ブルームが自分の夫婦関係を眺める距離を具体的に表現している。

冒頭の ‘Lestrygonians’ の引用のあと、ブルームはさらに盲人の嗅覚や味覚、色を識別する特別な触覚について推理したあと、街中で自分の身体を触わって感覚を試してみる。

With a gentle finger he felt ever so slowly the hair combed back above his ears. Again. Fibres of fine fine straw. Then gently his finger felt the skin of his right cheek. Downy hair there too. Not smooth enough. The belly is the smoothest. No-one about. (……)

Walking by Doran’s public house he slid his hand between waistcoat and trousers and, pulling aside his shirt gently, felt a slack fold of his belly. But I know it’s whiteyellow. Want to try in the dark to see. (232, 233)

これは ‘Calypso’ の終りで、ブルームが湯船に浮ぶ自分の裸体を想像する場面よりはるかにリアリティがある。中年の広告取りの、浮気な歌手の妻をもった、ありのままのブルームがそこにある。Fibres of fine fine straw は、藁人形のような素朴な対象化である。チョッキとズボンの間のシャツを押し開き、たるんだ腹の皺に触れて、客体のブルームは思わずわれに返って “I” という。この he から I への移行は見すごすほどに目立たないものであるが、同じ身体の中でのこの主客の意識の転換は、実は作家と作中人物の関係でもある。読者にとっては he も I も同じ三人称だが、作者にとってはそれは等価ではない。自分を探ることは他人を探るほど容易ではない。ジョイスは見える自分ではなく、見えない自分を探ろうとしている。自分の盲目の手に腹を探られて、ブルームは自分の知識でその色を whiteyellow と名づける。この不思議な色の名前の中には、はっきりと eye が開いていて、それは目が見た色であることを告げている。“ぼく” は目で見る抽象的な符号ではなく、盲目の

手で色を探り見たいと思う。既存の言葉によってではなく、暗がりを探り当てた言葉で人間の全体像を構成することが、ジョイスの願いであった。

同時に意識の動きを描くことは、額の内側の目で自己の内部をも外部をも見つめることで、両者が I と he の間で分離しないためには、両者の間に介入する身体を意識し、そこに統一の母体を求めながら、その身体の行動とともに世界と人間の関わり合いをとらえる必要がある。上の he と I の転換が唐突でなく読み継がれるのは、両者に共通の身体があることを、読者は自分の身体によって知っているからである。したがって身体をめぐるこのような意識の転換は、『ユリシーズ』の随所に見られ、この作品全体がそのような身体と意識の両義性の上に成り立っているので、読者は絶えず自分の身体をともなって読むことを要求されるのである。

有名な第13挿話 ‘Nausicaa’ は、そのセンチメンタリズムとエロチシズムの裏で、この作品のテーマにとって重要な意味と位置を占めている。夕方サンディマウントの海岸で、岩の上に坐った17歳の文学少女、ガーティー・マクダウエルの煽情的なポーズに刺戟されて、“すべてを” 眺めながらズボンの中でマスターベーションを行うブルームは、そのあと長いもの思いに耽る。この広がりや暗がりや静けさの中での孤独なブルームの意識に、作家ジョイスはかなり自分の言葉を織り込んでいる。この作品の最後の3分の1が始まり、ピュアフォイ夫人の出産場面に至るまで、ブルームは自分が、ジョイスに操られる言葉をテーマとする作品の主人公であることを自覚させられる。

この挿話の前半は決して触れることのない視覚の場面である。届くことのない虚しさはこの挿話全体のテーマになっているが、その達せられない願望の対象は、ここではガーティーに見せつけられた性の“神殿”である。それへの距離は、ブルームが蹴ったボールがそれて、ガーティーの足元の水溜りに届くことによって測られるだけで、ブルームは終始見ているのみである。ブルームが噴出させた“何千”の種子はどこにも届かない。Still it was a kind of language between us. (485) というブルームの独白はジョイスのものである。処女マリアに喩えられるこの少女は、“海の星”教会でのマリアへの祈り、慈善

パザーの打上げるローマン・キャンドルの花火、ハウス岬と16年前の青春、星などとともに、この作品の中ではもっとも広い空間の場面で、ジョイスにとっては言語が到達して肉体となるべき子宮、この作品の結末と完成を暗示しているにちがいない。

Desire's wind blasts the thorn tree but after it becomes from a
bramblebush to be a rose upon the rood of time. Mark me now. In
woman's womb word is made flesh but in the spirit of the maker all
flesh that passes becomes the word that shall not pass away. (511)

次の 'Oxen of the Sun' 挿話の産院で、スチーヴンは上のように述べている。maker を writer と読めば、肉体あるブルームはここに至ってただの言語の精液となる。消耗して tree か stick となったブルームは、ズボンに流れた精液のようにねばねばと意識を流していく。そのときでも、ジョイスはブルームの物質的存在を絶えず喚起させることを忘れない。最後の挿話 'Penelope' がモリーの内的独白に終始する場面で、モリーの肉体を喚起させる言及が一切ないのはきわめて対照的である。そこでは言葉がモリーの子宮の中で語られ、モリーの肉体に変貌しているため、その必要がなかったわけだが、言語が体外に流れ出た精液でしかないブルームの場合は、ブルームの肉体の存在、肉体は消耗し果てても、少なくとも精液のにおいては意識させておかなければならないのである。においては stick の語とともに、この挿話の後半のモチーフになっている。

少女たちが帰り、8時半頃日が暮れて、目の生物であったブルームは盲目になる。広い空間と暗がりの中で、肉体の存在はにおいて暗示される。出所知れぬにおいては最初いなくなった少女の残り香かと疑い、女のおいから犬のおい、そして男のおいと連想するうちに、自分のチョッキに鼻を突っ込んで、やっとズボンの尻のポケットの石鹼を思い出す。暗がりを飛び廻る蝙蝠かなにかの鳥が、さらに遠方からブルームの存在を暗示させる。ブルーム自身の自己

意識が、意識の空間を飛び廻っているともいえる。この空間の感覚は、前半の子供たちの叫び声やボール蹴りの音に続いて、においや鳥の気配や遠方の灯火などで、微妙にかもし出されて、ブルームの意識の流れを現実の世界に包み込んでいる。今までになく暗い空間に包まれたブルームは、言語の杖となって、子宮の入口に佇んでいる。

My fireworks. Up like a rocket, down like a stick. (483)

The tree of forbidden priest. (489)

Were those nightclouds there all the time? Looks like a phantom ship. No. Wait. Trees are they. An optical illusion. Mirage. (491)

Ba. What is that flying about? Swallow? Bat probably. Thinks I'm a tree, so blind. Have birds no smell? Metempsychosis. They believed you could be changed into a tree from grief. Weeping willow.

Ba. (492)

What's this? Bit of stick.

O! Exhausted that female has me. Not so young now. (497)(下線筆者)

最初と最後の引用から、stick がその動詞の意味とともに、射精したあとのブルームであることは明らかである。ブルームはこの棒切れで、スチーヴンが言語の堆積といった砂の上にガーティーへのメッセージを書き始める。潮に、また月経に洗い流される虚しさを考え、砂の不毛性を嘆きながら、I. AM. A. まで書いて足で掻き消す。終止符を打たれたこの3語の意味は謎である。I am a fool (491) あるいは stick にしても、その真の意味は word を含んでいるにちがいない。ガーティーの足元にあった水溜りの“暗い鏡”を覗き、スチーヴンにならってアリストテレスの“透明なもの”を口にし、岩の上の線と疵と文字に事物の標識を見るこの一頁は、少々ジョイスの出すぎに思えるが、ブルームに科学趣味と並んで哲学趣味があるのは、盲人の感覚の反省を見ても分ることである。スチーヴンとちがうところは、彼が現実の世界一般を理知的に反

省するのに対し、ブルームはより生物的に、性を通じて生の様態を思う点で、スチーヴンが哲学的に色の符号を眺めているとき、ブルームは子宮の奥の暗がり、生以前の存在の様式を覗き見ているのである。ここで重要なことは、ブルームが子宮の“暗い鏡”の中に自分の顔を見ようと、そこに息を吹きかけたことである。盲目のナルシスが見たその鏡の中に、I. AM. A. の答はあるにちがいない。それはこの作品の構造の根幹をなすもので、この未完の文章、未見の姿こそ、この地点でのブルームの存在形式を表わしている。‘Proteus’でスチーヴンが大気に向かって唇を動かしたときに、現在のブルームが予見されている。His lips lipped and mouthed fleshless lips of air: mouth to her womb. (60) やがて妻の姦通を告げる郭公時計が9回鳴るにしても、cuckoldよりは当面 stickの方が、はるかに含蓄のある言葉である。蝙蝠はブルームが妻を寝とられる悲しみから樹に変じたと思っている。蝙蝠の盲目はブルームの盲目である。ブルームは盲目だから彼の意識の中を蝙蝠が飛び廻っている。鳥には臭覚はないのかと疑うが、ブルームも水溜りの臭いを嗅いではいない。彼は“暗い鏡”の中に、細い棒になった自分の姿、あるいは岩に刻まれた線や疵のように、細い文字の線になった自分を見たかもしれない。蝙蝠の盲目が、人間が樹に変じる Metempsychosis を見たとすれば、ブルームの盲目は、stickが、あるいはそれが刻む文字が、やがて“暗い鏡”の中で肉体に変ずるのを見るかもしれない。

He flung his wooden pen away. The stick fell in silted sand, stuck.
(498)

ブルームの木のペンは、言語の不毛の砂に突き刺さる。stuckはこの挿話でもたびたび使われ、‘Lestrygonians’の蠅にも二度使われていた。

ジョイスは1921年春、Claud W. Sykes宛の手紙で次のように述べている。

Struggling with the acidities of Ithaca—a mathematico-astronomico-

physico-mechanico-geometrico-chemico sublimation of Bloom and Stephen.
(devil take 'em both) to prepare for the final amplitudinosly curvilinear
episode Penelope.⁽¹⁹⁾

最後から二番目の 'Ithaca' 挿話は教理問答風の形式で、最近の研究では 19 世紀に流行った百科事典風の教科書、Richmal Mangnall の *Historical and Miscellaneous Questions* が基になっているといわれる。⁽²⁰⁾ 一日の放浪のあと、スチーヴンとブルームは感情を排した知識の問答をくり返し、モリーの部屋の明りを見ながら相並び、脇を接して放尿し、天頂の琴座の織女星から流れ星が落ちていくのを眺めたあと、教会の鐘の音を聞きながら別れる。この挿話の科学趣味にもかかわらず、中でももっとも感動的な場面は、ブルームが寝室に上り、モリーが寝ているベッドの長枕の下から夜着を取り出して頭から穿り、枕を足元に移して、モリーのわきに逆向きに横になるところである。ジョイスが上の手紙に書いたとおり、それは最終挿話 'Penelope' の準備のための床作りである。この宇宙空間で“相対的に停止した” (870) 状態の四角い枠組の中で、⁽²¹⁾モリーはやがて円い内的独白に耽り、言葉を肉体に醗酵させることができるのである。

寝室の模様と、ベッドの古くてゆるんだ螺旋のスプリングについて述べたあと、ブルームの手足はベッドの中で伸びる。

What did his limbs, when gradually extended, encounter?

New clean bedlinen, additional odours, the presence of a human form, female, hers, the imprint of a human form, male, not his, some crumbs, some flakes of potted meat, recooked, which he removed.
(863)

ブルームの手足が、新しいリネンに触れる肌触わりは、『ポートレート』の スチーヴンが汚水溜めに突き落されたあと、固定観念となって彼にまつわりつ

く、どろりと冷たい水の肌触わりを思い出させる。それは彼にとって現実認識の一駒であった。この挿話では徹底した散文となったブルームの肌に触れたものは、清潔な新しいリネンという抽象的なもので、最少限の香りのほかはモリーの肉体も“女の、人間の形の存在”であり、ポイランが残したベッドの窪みも“男の、人間の形の跡”でしかない。それはまるで白い紙の上の図形と文字のようである。しかし対置された二つの短い文字、hers と his の代名詞のもつ意味には、全身が触覚となったブルームの張りつめた意識が込められている。図形と文字のような男女の身体の形も、目で見たものではなく、ブルームの身体で確かめたものである。そのブルームの身体がここでは肉を失って、ほとんど身体の名称に還元している。リネンの間にこぼれていたパン屑と、料理しなおした缶詰の肉は、男女の間で営まれた行為の印しになっている。Crumbs はまた、ジョイスが読んだ『オデュッセイア』の英訳版 *THE ODYSSEY OF HOMER Done into English Prose* の訳者、S. H. Butcher と A. Lang の付した序文の crumbs を受けているかもしれない。

A prose translation cannot give the movement and the fire of a successful translation in verse ; it only gathers, as it were, the crumbs which fall from the richer table, only tells the story, without the song.⁽²²⁾

『ユリシーズ』のこの地点で、‘Penelope’の“歌”の“テーブル”につくまえに、‘Ithaca’の“散文”を思うと、ブルームがベッドの上から払い除けた“パン屑”は意味深く思われる。それは recook された potted meat とともに、モリーとポイランの間で交わされた陳腐な会話でもある。散文になり切ったブルームはモリーからパン屑しかえられなかったともいえる。potted meat はブルームが Davy Byrne のパブの棚に見たものであり、新聞の死亡広告欄の下に、

What is home without

Plumtree's Potted Meat?

Incomplete.

With it an abode of bliss. (91)

という広告を見て、“死んだディグナムの缶詰の肉”と冗談をいったものであ
⁽²³⁾る。ここではさしずめ“ボイランの缶詰の肉”ということになり、肉を失った
ブルームへの皮肉にもなる。

こうして一日の果てに、ブルームの言葉の唇が形のない空気⁽²⁴⁾ではなく、モリー
一のやわらかい臀部に触れたとき、それは唇に濡れて肉になりかけた言葉の塊
りであった。

He kissed the plump mellow yellow smellow melons of her rump,
on each plump melonous hemisphere, in their mellow yellow furrow,
with obscure prolonged provocative melonsmellonous osculation. (867)

ここでは obscure prolonged provocative osculation という動きを挟んで、
臀部も唇も触れかつ触れられて同じものの感覚に融け合っている。ジョイスの
口から出たこれらの言葉は、唇から発せられたというよりも、モリーがブル
ームに口移しにした seed cake (224) のように、舐め廻された音である。こ
うしてブルームはモリーの背後で子宮の中の胎児のように寝ている。

the childman weary, the manchild in the womb. (870)

モリーの身体には、料理しなおした缶詰の肉ではない、生の肉が入っている
はずである。なぜなら、ジョイスは絶えず新鮮なジョイスの言葉をモリーの体
内に注入していくからで、その材料となるアルファベットを、ブルームは夢見
心地につぶやきながら、黒い一点⁽²⁵⁾へ収斂していく。

Sinbad the Sailor and Timbad the Tailor and Jinbad the Jailer and
Whinbad the Whaler and Ninbad the Nailer and Finbad the Failer and
Binbad the Bailer and Pinbad the Pailer and Minbad the Mailer and
Hinbad the Hailer and Rinbad the Railer and Dinbad the Kailer and
Vinbad the Quailer and Linbad the Yailer and Xinbad the Phthailer.
(871)

かつてジョイスは、Leib という言葉を石の素材を撫で廻すように賞めそやしたといわれたが、ブルームは同様に自分の身体を撫で廻し、やがて肉が落ちて骨だけの言葉になり、最後は Where? の質問の答えでただの点になって終る。ジョイスは大理石のかけらを壁に嵌めていくように、一つ一つの言葉を手で触れ、撫で廻して並べていったので、ジョイスの言葉は空間に向って、光が透明な空間に伝わっていくように投げ出されるのではない。透明な空間を隔てて対象の色を見るのではなく、対象に目をつけ、あるいは指に触れて色を確かめる。刻々と変化する名づけようもない光の色合を表現するのではなく、一つ一つの色に言葉を嵌めることによって世界を描いていく。その言葉が色のように融け合うことはあっても、薄れかけたり、さまざまな色合に震え瞬きながら生命の神秘を表わすことはない。そこに込められた多様な輝きは、あくまで言葉の多義性によっている。ジョイスが意識の世界を書いたといっても、それは言葉になる以前の意識の暗がりや流動性ではない。主体的な意識と客体的な身体意識の微妙な交換も、一人称と三人称の代名詞の交換に対象化されることによって、この壮大な言語の構築物は、作家からも読者からも自立する代償として、身体をめぐる主客意識の両義性も失っていく。最終挿話の 'Penelope' がなく、'Ithaca' で終わっていたならば、『ユリシーズ』は言葉のモザイク、あるいは言語の彫像に客体化されたままであったろう。そのモザイク画や彫像が再び脈打ち、温りと匂いを回復するのは、従来のシンタクスの束縛を捨てて、眠りばなの解放された意識の動きの自由な表現を試みた 'Penelope' の大胆な '形式' によってであった。

言語が記号性の裏側にその身体性を回復するのは、言語の温りと匂いを保持する‘私性’であるが、その‘私性’が隠語的記号に還えるのを防ぐためには、その‘私性’を裏打ちする身体の‘もの性’を保持することである。温りや匂いという、ものでもあり情緒でもある性質は内密な隠語にもなれば、もの名前に留りもする。私の身体の裏側に、彫像を撫でるように手を廻すことは、私のもものとしての公共性の確認であり、それは言語の公共性に通じている。言語の記号性と身体性は言語の公共性と私性に対応しており、両性の不断の交換とその両義的な一体性の実現が、身体と精神の両義的な存在としての全体的人間像の実現を可能にするのであるが、それは視覚と触覚の交るところであり、見えることと見えないことの意識の重り合いが、言語によってどのようにとらえられるかの問題である。‘Penelope’においてモリーの内的独白の一体性を実現したのは、モリーが視覚からも触覚からも解放されたからで、見えない世界で見、触れることのない世界で触れる自由がなおかつ身体的リアリティを獲得しえたのは、そこにいたる作品全体の身体的意味づけによるものである。モリーは作品の最後で純粹意識の受肉を経験することによって、この作品全体の身体性と私性を女の公共的な肉体で受け止めることができたのである。

注

- 本文中の括弧内の数字は *Ulysses*, The Bodley Head, London, 1960, 1964 の頁数。
- (1) Erwin R. Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in ULYSSES*, University of Pittsburgh Press, 1973, p. 87.
 - (2) Frank Budgen, *James Joyce and the Making of ‘Ulysses’ and other writings*, Oxford University Press, London, 1972, p. 13.
 - (3) *ibid.*, p. 18.
 - (4) *ibid.*, p. 21.
 - (5) Thomas F. Staley, ed., *Fifty Years ULYSSES*, Indiana University Press, Bloomington & London, p. 29, Fritz Senn, *Book of Many Turns*.
 - (6) *Ulysses*, (以下 U.)
 - (7) Stuart Gilbert, ed., *Letters of James Joyce* (以下 *Letters*) vol. I, Faber and Faber, London, 1959, p. 172, JJ to HSW[†], 7 Oct. 1921.
 - (8) Erwin R. Steinberg, *op. cit.*
 - (9) A. A. Luce and T. E. Jessop, eds., *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*, Thomas Nelson and Sons Ltd, 1948-57, vol. I, *An Essay*

towards a New Theory of Vision. 名越 悦, 『パークリ研究』刀江書院, 1965, 参照。

- (10) Aristotle, *De Anima*, Edited, with introduction and commentary by Sir David Ross, Oxford, 1951, vol. II, chap. 7. 世界の大思想2『アリストテレス』高田三郎, 村治能就訳, 河出書房新社, p. 307.
- (11) cf. *James Joyce's ULYSSES*, Edited by Clive Hart and David Hayman, University of California Press, 1974, p. 35.
- (12) op. cit. vol. II, *A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge. Wherein the chief causes of error and difficulty in the Sciences, with the grounds of Scepticism, Atheism, and Irreligion, are inquired into*, § 44, 147. 『人知原理論』大槻春彦訳, 岩波文庫, p. 74, 165.
- (13) U. p. 55.
- (14) U. p. 511.
- (15) U. p. 103.
- (16) Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, Oxford University Press, New York, 1972, p. 79.
- (17) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Livre de Poche Classique, Librairie Générale Française, 1951, p. 37. 『ボヴァリイ夫人』中村星湖訳, 新潮社, 1927, p. 17.
- (18) op. cit. vol. II, chap. 1. 前掲書, p. 295. 「もしも眼が生物であったならば, 視ることは眼の魂であったろう。なぜなら, 視ることは, 眼の本質規定としての実体であるから(眼は視ることの質料)。これが去れば, もはや言葉だけの眼でしかない。それはちょうど, 石に刻まれたり, 画かれたりした眼のようなものである。」
- (19) *Letters* vol. I, p. 164, JJ to Claud W. Sykes, N. D. Spring 1921.
- (20) *James Joyce's ULYSSES*, p. 394.
- (21) U. p. 871. “Going to a dark bed there was a square round Sinbad the Sailor roc's auk's egg in the night of the bed of all the auks of the rocs of Darkinbad the Brightdayler.” (下線筆者)
- (22) *The Odyssey of Homer*, S. H. Butcher & A. Lang tr. Macmillan and Co., London, 1893, p. viii.
- (23) U. p. 218.
- (24) cf. ‘Proteus’.
- (25) 1922年パリで印刷された『ユリシーズ』の初版本では‘Ithaca’の最後の問答はWhere? とその下の“■”の黒い“点”からなっている。ジョイスが印刷屋にそう指示したという。A. Walton Litzはこの“点”について以下のように述べている。

As a full-stop it marks the conclusion of Bloom's day, the terminus

of the novel's literal action, but as a spatial object it represents Bloom's total retreat into the womb of time, from which he shall emerge the next day with all the fresh potentialities of Everyman. (*James Joyce's ULYSSES*, p. 404.)