

処女のスッキング

—『ユリシーズ』第十三挿話における 語りの透明性について—

道木 一弘

夕暮れのサンディーマウント海岸。女達が子守りをしながら砂浜で遊んでいる。その傍で一人物思いに耽る女。彼女の名はガーティ・マクダウエル、結婚を夢見る処女である。近くにある海の星教会では聖母マリアを讃える聖体降福式が行われ、ミサの声は彼女の耳まで届く。少し離れた場所からこの様子をじっと伺う男がレオポルド・ブルームである。彼は妻の姦通に悩みながらダブリンの街を放浪する孤独な男なのだが、素性を知らないガーティの目には魅力的な「異国の紳士」として映る。やがて遠くで火花が上がりはじめ、ガーティは男の視線を感じながら徐々に身を反らして脚を露出、ブルームはそれを見ながら自慰に至る。

ホメロスの古典では、カリュプソのもとを脱出したオデュッセウスは筏が難破し、スケリエー島に漂着する。彼はそこで侍女達とボールで遊ぶ乙女ナウシカアと出会い、先ず彼女の美しさと若さを讃えたうえで、自らの窮状を訴え庇護をもとめる。心身ともに憔悴したブルームが束の間の「慰め」をガーティから受け取る姿は、この古典世界の出会いを現代に置き換えたものである。また、聖体降福式とはカトリックのミサの一つで、化体によりイエスの体となったパンを神父が顕示し、信者がそれを礼拝する儀式だが、ガーティが露出する「聖体」とそれを「崇める」ブルームの行為は、浜辺の近くの教会で同時進行的に行われるミサの冒流的な模倣となっている。ガーティとは正に倒錯した処女マリアなのだ。

この挿話の語りの特質は、前半がガーティの意識を反映した三人称の語りと自由間接話法であるのに対して、後半はブルームのモノローグあるいは自由直接話法になっていることだ。ジョイス自身、前半の文体を「ひどく感傷的で、ベトベトしたマーマレード的、ズロース的」文体と呼んだように、この部分は一見安っぽいロマンス風スタイルで書かれている。¹ 一方、ブルームのモノローグは『ユリシーズ』の基盤となる「初期スタイル」によって構成され、中年男の冷めたリアリズムの視点から書かれている。二つの語りスタイルが入れ替わるのは、教会のミサが終わり、花火がフィナーレを迎え、男が射精し、それがブルームであることが暴露された直後であるが、その転換点はガーティの隠された「唯一の欠点」、すなわち彼女の脚に障害があることが明らかになる瞬間でもある。

彼女の露出された脚を見ながら自慰を行ったブルームにはもちろん、読者にもこの瞬間は少なからぬ驚きを与える。前半の語りはガーティの意識を反映するがゆえに、この欠点を最後の瞬間まで読者に語らないだけでなく、むしろ彼女の脚が如何に美しいかを強調し続けるからである。この「隠蔽する語り」の中心にあって、彼女の脚を魅力的に演出する言葉が「透明なストッキング」(transparent stockings) である。意中の青年との出会いを予感する彼女は、この日は特に着衣を選んで外出しており、透明なストッキングはその最も重要な構成素なのである。

ブルームについて言えば、彼はこの日の朝、知人と街で立ち話の最中、通りの向こうにシルクの白いストッキングを履いた上流夫人を目撃し、彼女が馬車に乗る際それが露出することを期待するものの、その瞬間に市街電車に視野を遮られ失望する様が、第五挿話で語られている。ガーティの露出を見ながら自慰することで彼はその「埋め合わせ」をするのだ。つまり、透明なストッキングはガーティの語りの中心にあり、かつ彼女とブルームをつなぐ物、両者の抱く期待と失望そして慰めのフェティッシュなのである。

「受肉」する言葉

透明なものへの関心は、スティーヴンによっても共有されている。次に引用するのは第三挿話の冒頭部分で、時刻は午前十一時、場所はサンディーマウント海岸、九時間後にガーティとブルームが出会うのと同じ浜辺である。

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot.

Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sponce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiphane. If you can put your five fingers through it it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.

(3. 1-9) [下線は筆者]

目に見える世界の逃れ難きあり様。他のものはさておき、少なくともそれだけは僕の目を通して考えたこと。全てのものの特色を読み取るために、僕はここにいる。魚の卵、打ち上げられた海藻、満ちてくる潮、赤く古ばけたあの長靴。水っぱな緑、青みがあった銀、赤錆び色。色分けされた記号。透明なもの境界。だが彼は続ける。物体の中の、と。とすれば、彼は物体の色よりも先に、物体の存在に気がついていたことになる。どうやって？ きっと、自分の頭を物体にぶつけたのさ。落ち着け。禿げ頭の上に大金持ちだった、かの「知者達の総帥」は。「中の」透明なもの境界。なぜ、「中の」なのか？ 透明、非透明。そこに五本の指を通すことが出来れば、それは通路だ、もし出来なければ扉だ。

目を閉じて見ろ。

スティーヴンは、世界とその認識、あるいは「もの」(本質)とその「現われ方」(現象)について思索している。彼は先ず視覚から始める。視覚的なイメージは目を開けている限り一方的に飛び込んでくるものであり、その限りにおいて、それから「逃れることはできない」(Ineluctable)。しかし、このことは、視覚的に捉えられたものが確実にそこに存在しているということの意味しない。何故なら、視覚的イメージとは、目から入った信号が、脳において認識可能なもの=意味へと再構成されたものだからであり、それが世界の「ありのまま」の姿であるという保証はどこにもないからである。換言すれば、視覚的イメージの「逃れ難さ」とはこの脳による再構成の過程、そのほとんど自動化されてしまった意味化のプロセスを指すのである。スティーヴンの「他のものはさておき、少なくともそれだけは目を通して考えられたこと」(“at least that if no more, thought through my eyes”)という言葉はこの点を簡潔に表現したものと考えられる。

視覚的イメージが持つこの本質的な「不確かさ」を認めた上で、スティーヴンはそれを“Signatures”と言い換える。この場合、それは「署名」という意味ではなく、個々のものが持つ独自の色や形のことであり、日本語の「特色」という言葉が相当するだろう。例えば、「魚の卵、海藻、波、古ぼけた長靴」は、浜辺を歩く彼の目に映った具体的なイメージであるが、彼は先ずこうしたものから色彩だけを抽出する。「水っばな緑」とは魚の卵や海藻の色であり、「青みがかった銀」とは波の色、「赤錆び色」は古びた靴の色である。こうした色彩が文字通り個々のものが持つ「特色」なのである。

さらにスティーヴンは、色とは、「透明性」(diaphane)の「境界」(limits)であるという。ギフォードによれば、ここでスティーヴンが拠り所とするのはアリストテレス(引用文中では“he”とのみ言及される)の感覚論であ

る。² アリストテレスは、「透明性」が諸物によって一般的に共有される本性または能力であると考え、色彩とはその「限界」(limit)を示すものであると考えた。つまり、透明な本性が失われる臨界点が色彩として知覚されるというのである。ただし、色は単に物体の表面にのみあるのではなく内部にもあって、透明性が失われるときそれが顕在化するとされる。換言すれば、透明性と色彩はともに物体の本性であり、空気や水においては透明性の度合が高く、その他の物ではそれが低いというのだ。スティーヴンが「物体の中の」(in bodies)という語句の前置詞“in”に特にこだわるのはこのためであると考えられる。

もちろん、スティーヴンの思索をアリストテレスの理論に即して詳細に論じることは本論の目的ではないし、恐らくその必要もない。何故なら、彼の視覚に関する議論はアリストテレスだけを拠り所としているわけではなく、パークレイ等他のいくつかの思想家の理論を折衷したものであり、また彼自ら自問自答するように、物体内部にある「透明性」などという本性をそもそも視覚的にどうやって認識することができたのかという問題にぶつかるからだ。スティーヴンは、アリストテレス自身が「透明性」を認識するためには、先ず自分の頭を物体にぶつける他なかったはずだ、と思弁的な議論の根底にある具体的な経験を看破するのである。

カトリックのエリート教育を受けたスティーヴンにとって、アリストテレスは基礎的な教養と思われるが、詩人であることを標榜する彼には、体系的な形而上学は十分に魅力的なものとはなり得ない。結局彼は視覚に頼りすぎることを否定し、「目を閉じて見ろ」と自分に命令するが、このアイロニカルな言葉には、視覚がもつ「逃れ難い」不確かさを克服しようとする若き詩人の挑戦的な態度を読み取ることができる。注目すべきは、こうして断片的に語られた視覚および透明性に関するスティーヴンの思索が、第十三挿話において極めて具体的なかたちで提示されるということである。

Gerty could see without looking that he never took his eyes off her and then Canon O'Hanlon handed the thurible back to Father Conroy and knelt down looking up at the Blessed Sacrament and the choir began to sing the *Tantum ergo* and she just swung her foot in and out in time as the music rose and fell to the *tantumer gosa cramen tum*. Three and eleven she paid for those stockings in Sparrow's of George's street on the Tuesday, no the Monday before Easter and there wasn't a brack on them and that was what he was looking at, transparent.... (13. 495-501)

ガーティは、彼が片時も彼女から目を離さないで見なくても分かっていて。そしてその時、オハンロン司教座聖堂参事会員が香炉をコンロイ神父に手渡し、跪いて聖体を見上げ、聖歌隊が「タントウム・エルゴ」を歌い始め、彼女は「タントメル・ゴーサ・クラメン・トゥム」の上昇と下降に調子を合わせて足を前後に振り始めた。3 シリング 11 ペンスこのストッキングに支払った、ジョージ・ストリートのスパロウの店で火曜日、じゃない月曜日、イースターの前だった、彼が見ているのは、一点の汚れもないこの透明なストッキング。

前半では三人称の語りによって、浜辺のガーティの内面と教会で行われる聖体降福式の様子が同時進行的に描写され、後半では自由間接話法によって彼女の意識が提示されている。「タントウム・エルゴ」(*Tantum ergo*) とはパンがイエスの肉体となる化体を讃える賛美歌の冒頭部分のラテン語(かくも、我は)であるが、それがガーティの耳には「タントメル・ゴーサ・クラメン・トゥム」と聞こえるのである。既に述べたように、教会内部のミサと浜辺のガーティの様子が何の断りもなく併置されることで、神父によって顕示される聖体が、まるで露出されるガーティの足であるかのような錯覚を引き起こすのだ。

男が自分を見つめていることは、「見なくても」分かる(見える)という彼女の内面描写は、スティーヴンの「目を閉じて見る」という言葉の具体的な事例と見なすことができる。また聖体 (イエスの体 : body) と二重写しにされた彼女の足 (肉体 : body) が透明なストッキングに包まれているのは、アリストテレスの理論でスティーヴンがこだわった前置詞 “in” の問題、すなわち透明性の境界としての色彩は、物体 (body) の表面のみならず内部にもあるという議論を彷彿とさせる。ただし、ガーティの場合、肉体の境界を示すものが色彩ではなく透明なストッキングであるから、いわばアリストテレスの議論が裏返しにされている。アリストテレスでは透明性の限界である色彩が物体の境界をなし、かつ物体の一部とされるが、ガーティのストッキングでは透明性が彼女の肉体の境界をなし、それは物体 (彼女の肉体) の一部ではなく表面を覆う被膜なのだ。

こうして、第十三挿話は、第三挿話の冒頭でスティーヴンが行う形而上的議論の「受肉」(incarnation) として読むことができる。スティーヴンの言葉 (ロゴス) が、一人の女となって現出するのだ。ガーティの露出された足は聖体降福式における化体のパロディであるにとどまらず、『ユリシーズ』の二つの挿話を「神学的」に結びつけるのである。

隠蔽する語り

被膜としての透明なストッキングは、実際には完全に透明ではなく背後にある物を隠蔽し見えにくくする。ブルームはガーティの脚に視線を集中し自慰を行うが、その間、彼女自身のことを考えることはない。透明なストッキングは彼の欲望を鏡のように映し出し、それを彼自身に投げ返すだけなのだ。ストッキングに覆われた彼女の脚の障害に、彼女が立ち上がって歩き出すまでブルームが全く気づかないことはこれを象徴している。

だが同じことはガーティ自身にもあてはまる。彼女はブルームが「他の誰とも違うことを直感し」、自分がこれまで夢見てきた「理想の夫」(dream

husband) と決めつける。そして連れの女達が花火の方へ駆け出し一人残された時、語り手は彼女を次のように描写するのだ。

At last they were left alone without the others to pry and pass remarks and she knew he could be trusted to the death, steadfast, a sterling man, a man of inflexible honour to his fingertips. His hands and face were working and a tremour went over her. She leaned back far to look up where the fireworks were and she caught her knee in her hands so as not to fall back looking up and there was no-one to see only him and her when she revealed all her graceful beautifully shaped legs like that, supple soft and delicately rounded, and she seemed to hear the panting of his heart, his hoarse breathing, because she knew too about the passion of men like that.... But this was altogether different from a thing like that because there was all the difference because she could almost feel him draw her face to his and the first quick hot touch of his handsome lips.

(13. 692-708)

詮索したりあれこれ言う他人がやっと消えて、二人きりになったとき、彼女には彼が死ぬまで信頼できる人であること、信念のある立派な男、爪の先まで確固たる紳士であることがわかった。彼の手と顔が動いており彼女の全身は興奮に襲われた。そして彼女はずっと体を反らして花火の方を見上げ、膝を両手で抱えて見上げながら後ろへ転ばないようにした、そして彼と彼女以外には誰も見ておらず、彼女はかくも優雅で美しい脚、たいそう柔らかかで可愛らしく丸みを帯びた脚を露わにした、そして彼女には彼の胸の動悸、彼の荒い息づかいが聞こえるような気がした、なぜなら彼女だって男の人のそうした情熱を知っていたから [中略] でもこれはそんなのとは全く違う、なぜなら全然違うから、なぜなら彼女

はほとんど彼が彼女の顔を引き寄せて、彼のハンサムな唇が触れるように感じたから。

ガーティがブルームの自慰に気付いていることは明らかであるが、彼女はあえてそれを否定しようと躍起になり、語りはそうした彼女の意識に同調する。ブルームが彼女の脚の障害に全く気付かないのとは対照的に、ガーティはむしろ意図的に事実から目をそむけ、自己の作り上げた物語にとどまり続けようとするのだ。

ガーティの意識を反映した語り、当時の女性週刊誌の広告にみられるクリシェや、ヴィクトリア朝の女流作家マライア・カミンスの『点灯夫』(この小説のヒロインの名もガーティ)のセンチメンタルな文体を模倣することはジョイス研究者にはよく知られている。³ 特に際立つのはガーティの婉曲表現で、彼女は性や排泄に関する言葉を極力避けるのだ。「尻」(bottom)という言葉を知りただけで顔を赤らめ、トイレを「あの場所」(that place)と呼び、生理は「あの事」(that thing)で、性行為は「もう一つの事」(the other thing)である。彼女自身によるこうした抑圧は、当時のアイルランド・カトリック教会によって示された性道徳と、ヴィクトリア朝英国の中産階級を中心とした紳士教育による婉曲語法の流布、さらに世紀の後半に起こった潔癖主義運動(purity campaign)等が背景にあると思われる (Mort 113 & Mullin 21)。

ローレンスは、こうした文体がそこに反映されたガーティ自身の言語能力をパロディにすると述べている。

もし、ガーティの言葉が力を失うとすれば [中略] それは言語的というより、むしろ社会的理由による。言葉が現実を正確に描写するだけの鋭さを発揮できなくなるのは言語の限界ではなく、むしろガーティがそれを維持する能力を持たないからなのだ。(Lawrence 121-2)

ここでローレンスが「社会的理由」という語句によって何を意味するのか必ずしも明確ではないが、文脈から考えて、ガーティが日々の生活において獲得した言語運用能力ということだろう。それが語りの限界として反映されるというのである。

これに対して、ヘンケはガーティのナルシズムや虚栄心がパロディとされていることを認めながらも、それが過酷な現実に対する彼女なりの対処法であるとし、ガーティにブルームやステイーヴンに通じるような創造性を見ようとする。

傷ついた感情を隠すために、ガーティはロマンティックな虚構という心地よい場所へ避難する。彼女は自分を好きになろうと躍起になり、肯定的な自己のイメージを作り出すために、肉体的な魅力への誇張されたプライドによって、脚の障害を補おうと努力するのだ。初めはナルシズムと見えたものも、孤立への大胆な抵抗として解釈することができる。ガーティの障害を知らされた後では、私たちは 1904 年当時の競争的な性の市場に置かれた彼女の自己肯定的虚勢を称賛せざるにはられない。

(Henke 134)

この主張は納得できるものであり、ローレンスが言及しながら曖昧なままにしたガーティをとりまく社会のあり方、すなわちコンテキストの問題が彼女の言葉との係わりにおいて明確に指摘されている。ガーティの意識を反映した語りが、当時の女性週刊誌やロマンス小説の言説によって構成されているとしても、彼女にとっては、それはハンディを背負った自分を覆う外皮であり、過酷な社会に対して身を守る盾であるということなのだ。⁴

もちろん、盾はあくまでも盾であって、彼女が晒される問題の本質を突く武器にはなり得ない。このことは既にフレンチによって指摘されている。

ガーティは、身体的暴力やアルコール中毒、排泄や生理、男女それぞれの自慰について思いを巡らせるものの、彼女がこうした話題を語る言葉で一体何を伝えたいのか理解するためには、読者の細心の注意が必要である [中略] ガーティが人生で経験することの意味は、ペチコートの紐の結び目の中でからまり、隠されている。(French 158)

つまり挿話の前半の語りは、ガーティの現実をブルームと読者から隠蔽するだけでなく、彼女自身からも隠してしまうのだ。この場合、現実とは、彼女の身体的障害にとどまらず、人々に類型化された男女関係やイメージを繰り返し吹き込み、いわば性愛のあり方に関して人々を洗脳する女性週刊誌やロマンス小説に代表されるメディアの実態と、そのような関係やイメージを理想として受け入れてしまうガーティを含めた多くの人々の姿である。彼女はこうしたメディアから学んだ言葉で自らを語ることで現実を直視せずに済むのだが、そこから生まれて来る自己イメージが彼女自身を制約し、それ以外の自己と社会の可能性が見えなくなるのだ。

社会に流通する心地よい言葉を安易に受け入れることで身動きができなくなる皮肉な事態は、ガーティと家族の係わりにおいても生じている。彼女の父は酒によってしばしば家庭内で暴力を振るい、彼女はそうした父を「最低の最低」と非難しながら、すぐに以下のように続ける。

Poor father! With all his faults she loved him still when he sang *Tell me, Mary, how to woo thee* or *My love and cottage near Rochelle* and they had stewed cockles and lettuce with Lazenby's salad dressing for supper and when he sang *The moon hath raised*. (13. 311-5)

可哀想なお父さん！欠点はたくさんあるけど、彼女はそれでも父を愛していた、父が「メアリー、僕の気持ちを伝えたい」とか「ロシエルのそ

ばの僕の愛しい人の家」を歌ってくれたとき、また二人でザルガイをシチューにして、ラゼンビーの店のサラダドレッシングをかけたレタスで夕食にしたり、「月が昇った」を歌ってくれたとき。

欠点があっても父親を愛するという一見微笑ましい言葉も、それが隠蔽する現実の重さを考えるなら安易に肯定することはできない。飲酒による父の家庭内暴力は当時のアイルランドにおいて深刻な問題であり、ジョイスはそれを『ダブリン市民』で繰り返し描いている。実際、ここに引用した一節は「イーヴリン」の同名の主人公イーヴリンが、同じく父の暴力に晒されながらも昔の父との楽しかった記憶によって過酷な現実から目を背けようとする姿を連想させるのである。

ガーティが言及する父の歌は、当時のセンチメンタルな流行歌だが、どれも男性が女性に言い寄る歌であり、父が娘にこうした歌を唱いながら、一緒に夕食を作る光景に近親相姦への暗示があることは否めない。引用した箇所直後に「ガーティは本当によい娘でした、ちょうど家の第二の母、救いの天使のようでした」とあるのは、父親にとっての「第二の妻」を婉曲的に意味するのかもしれない。彼女は父や周囲の人々から「救いの天使」という心地よい言葉をかけられ、自らもそれを受け入れることでおどましい現実から目を背けていると考えられるのだ。

現実とそれを語る言葉の隔たりを語りのアイロニーと呼ぶなら、それが最大限の効果を発揮するのはガーティが聖体降福式において聖母に喩えられる場面である。

It was the men's temperance retreat conducted by the missionary, the reverend John Hughes S. J., rosary, sermon and benediction of the Most Blessed Sacrament. They were there gathered together without distinction of social class ... kneeling before the feet of the immaculate, reciting the

lity of Our lady of Loreto, beseeching her to intercede for them, the old familiar words, holy Mary, holy virgin of virgins. How sad to poor Gerty's ears! Had her father only avoided the clutches of the demon drink, by taking the pledge or those powders the drink habit cured in Pearson's Weekly, she might now be rolling in her carriage, second to none.

(13. 282-92)

あれは教区宣教師、イエズス会士ジョン・ヒューズ師によって執り行われる男性のための禁酒の静修、ロザリオの祈り、説教、そして聖体降福式。男達は階級の区別なくそこに一緒に集められ [中略] 無原罪なる方の足許に跪き、ロレトの聖母マリアの連祷、いにしえより親しまれた言葉、聖母マリアよ、清き処女の中の処女よ、を朗読し彼らのための取りなしを求めているのです。ガーティの耳に、それは何と悲しく響いたことでしょう。父が誓いを立てるなり週刊ピアソンにあった飲酒癖が治ったという粉薬を飲むなりして、お酒の魔手を逃れていたなら、彼女は今頃馬車を乗り回す身分となり誰にも引けを取らなかったでしょう。

聖体降福式の目的がアルコール中毒にかかった男達のためのものであることおよび聖母マリアへの慈悲を乞うことでそれが執り行われることは、ガーティの父が酒によって家庭で暴力を振るう事実を踏まえたとき、痛烈なアイロニーを帯びる。上述したように、挿話の前半の語りではガーティはマリアと重ねられるため、結果的に父の暴力の犠牲者であるガーティ(マリア)が、教会によって当の父への慈悲を求められるに等しいからである。換言すれば、ここでは当時のカトリック教会のミサが、「犠牲者」である女性の声を封じ込めてしまう装置であることが暴露されているのだ。

こうして、語りアイロニーはミサのもつ偽善、あるいは慣習となった儀式がもたらす弊害を明らかにする。先に、足を露出するガーティとそれ

を見ながら自慰を行うブルームの姿をミサの「冒瀆的模倣」と表現したが、取りなしを乞う男達が文字通りマリアの「足許に跪く」(kneeling before the feet of the immaculate) ことで日頃の家庭内暴力への許しを求める構図が暴かれた後では、両者の比較はミサの冒瀆ではなく、ミサそのもののあり方を批判する辛辣なアイロニーの様相を帯び始めるだろう。

ただし、ガーティ自身が自分の置かれたこうした状況の本質を明確に理解することはない。彼女の意識を反映したセンチメンタルな語りの言葉は、彼女自身に対してはあくまで不透明な被膜であり、過酷な現実を見えにくくするからである。語りのアイロニーは読者にのみ開かれているのだ。その場合、語りの全てが彼女に還元できるとみなすなら、彼女の現実逃避だけが問題となり、彼女の置かれた構造的な問題を見失うことになる。事実、上述したようにローレンスは挿話の言葉が現実を的確に描写できていないと断定し、それをガーティの言語能力の乏しさと同一視した。

語りのもつアイロニーは、語りがガーティの意識を反映しながら、その一方で教会内部のミサの様子を詳述し、両者を併置することにおいて初めて示唆される。換言すれば、語りの言葉は読者に対しても彼女の置かれた現実を見えにくくすると同時に、隠された現実をその背後に暗示するのだ。そしてこのことは、正に彼女の「透明なストッキング」が透明でありながら透明ではなく、彼女の脚の障害を覆い隠す被膜であることによって象徴されている。ガーティのストッキングは挿話前半の語りそのものの隠喩なのである。

仮想セックス

一人の男の自慰を如何に作品化するか。『ユリシーズ』第十三挿話は、この課題に対して返された一つの答えである。恐らく、この作品の先にも後にも、この課題を真正面から扱った文学作品は存在しないと思われる。言うまでもなく、自慰行為そのものが直截な言葉で描写されているわけでは

ない。人間の生理的・性的な行為は、それ自体をみれば身体的あるいは機械的であり、それを行う人間の心理あるいは動機やそこに至る経緯こそが文学のテーマになりうるからである。従って、あえて性行為のみを描写すれば、それは扇情的なポルノグラフィか、逆に無味乾燥な解剖学的描写になる可能性が高いだろう。第十七挿話「イタケ」にあるブルーム夫妻の性生活を総括した言葉「十年と五ヶ月十八日の間、性行為は不完全であり、女性性器内部への射精は行われなかった」という記述はその一例である。

ブルームの自慰行為の描写が作品として成功しているのは、それがブルームを見るガーティの視点から描写されるからである。

And Jacky Caffrey shouted to look, there was another and she leaned back and the garters were blue to match on account of the transparent and they all saw it and they all shouted to look, look, there it was and she leaned back ever so far to see the fireworks and something queer was flying through the air, a soft thing, to and fro, dark. And she saw a long Roman candle going up over the trees, up, up.... She would fain have cried to him chokingly, held out her snowy slender arms to him to come, to feel his lips laid on her white brow, the cry of a young girl's love, a little strangled cry, wrung from her, that cry that has rung through the ages. And then a rocket sprang and bang shot blind blank and O! then the Roman candle burst and it was like a sigh of O! and everyone cried O!O! in raptures and it gushed out of it a stream of rain gold hair threads and they shed and ah! They were all greeny dewy stars falling with golden, O so lovely, O, soft, sweet, soft! (13. 715-40)

すると、ジャッキー・キャフリーが見てと叫んだ、ほらまた一つ、それで彼女は身を反らし、ガーターは青色で透明なストッキングに合わせて

あつて、それを皆が見て、皆が見て見て、と叫んで、ほらきた、だから花火を見たくて彼女はもつとずっと反り返って、そしたら何か奇妙な物が空中を飛んで、柔らかな物、あちらこちらを、黒っぽい。そして彼女は見た、長い打ち上げ花火が林の向こうを上がっていくのを、上へ、上へ [中略] 彼女は大声で彼に叫びたかった、息を切らして、雪のように白く細い腕を彼に差し伸べて、彼を招き寄せ、自分の白い額に彼の唇を感じて、若い娘の愛の叫び、彼女から絞り出された小さな押し殺された叫び、時代を超えて鳴り響いたあの叫びを。そのとき火矢がぱっと光り爆音がドーンと響き、そしたら、おお！花火が炸裂、おお！と溜息のように、そしたら皆が、おお！おお！と喚起の叫びを上げ、それが吹き出して流れる金色の細い雨の糸となって、そして流れ落ちて、ああ！緑がかった露のように星達が落ちる、金色の、おお、何と見事な、おお、柔らかく、甘く、柔らかく！

ここに展開する語りは「透明なストッキング」としてのセンチメンタルな語りではない。本来別々の聴覚的・視覚的イメージが融合し、花火を見る人々の歓声は、ガーターの露出に歓喜するブルームの意識と重なり区別がつかず、あたかも人々はガーターの露出とブルームの射精を観覧し、感嘆するかのようなのである。さらに精液の噴射は打ち上がる花火と同調し、神話的なイメージさえ帯びている。「金色の細い雨の糸」とは幽閉されたダナエと交わるために姿を変えたゼウスへの言及であろう。エルマンはウラジミール・ナボコフがこの部分を一片の詩と呼んだことにふれ、ガーターの内部に秘められた豊かな想像力を讃えている (Ellmann 129)。その中心にあるのは、彼女の口から今にも発せられようとする「時代を超えて鳴り響いたあの叫び」、すなわち愛の喜びの叫び、エクスタシーの声である。溢れ出すようなガーターの詩的想像力は、『ユリシーズ』を締めくくるモリーのモノローグを予感させるのである。⁵

だが、この詩的高揚は束の間のものでしかない。ブルームとガーティの「交わり」はあくまで視覚を介した仮想現実だからであり、何よりもガーティ自身が性に対する偏見と抑圧から自由ではないからである。彼女は自分の露出が一人の男を性的に興奮させたことを知りながらそれを否定し、「透明なストッキング」としてのセンチメンタルな語りによって再び自らを覆ってしまうのだ。

What a brute he had been! At it again? A fair unsullied soul had called to him and, wretch that he was, how had he answered? An utter cad he had been! He of all men! But there was an infinite store of mercy in those eyes, for him too a word of pardon even though he had erred and sinned and wandered. Should a girl tell? No, a thousand times no. That was their secret, only theirs, alone in the hiding twilight and there was none to know or tell save the little bat that flew so softly through the evening to and fro and little bats don't tell. (13. 745-753)

彼は何という獣！またやったのね。美しく汚れのない魂が彼に呼びかけたのに、恥知らずな彼は何と答えたの。とんでもない不良！全ての男の中の！それでも彼女の目には慈悲の無限の蓄えがあった、彼への赦しの言葉が、たとえ彼が過ちを犯し、罪を犯し、道に迷ったとしても。乙女は他言すべきだろうか。否、断じて否。それは二人だけの秘密、黄昏に包まれた彼らだけのもの、他に知る人も話す人もない、ただ、夕闇をあらゆるこちらと静かに飛ぶ小さなコウモリ以外には、でもコウモリは他言しない。

彼女の詩的想像力は影を潜め、ヴィクトリア朝的取り澄ましと聖母マリアを気取った大仰な身振りが前面に回帰している。ガーティは再び不透明

な外皮によって本来の自分の姿、性の欲望を隠そうとするのだ。通りすがりの男ブルームとの視線を交えるだけの仮想セックスは、彼女に束の間の「性の喜び」と想像力の解放をもたらすが、それは彼女を取り巻く当時のアイルランド社会では受け入れられない「罪」であり、そのことを一番よく知っているのは彼女自身なのである。

コウモリ

ブルームとガーティの秘密を知る者はコウモリだけである。この多分にメルヘン調の語り口によってガーティの露出は終わり、彼女の意識を反映した挿話前半の語りも終る。冒頭で述べたように、この時、それまで隠されていた彼女の脚の障害が露わになり、ブルームの「靴がきついのかな？ そうじゃない。脚が悪いんだ！ ああ！」という言葉によって、彼の意識が提示される自由直接話法による語りの世界が始まる。夕闇に舞うコウモリは、この二つの語りの世界をつなぐ生き物なのだ。ブルーム自身、コウモリについて以下のような考察を加えている。

Ba. What is that flying about? Swallow? Bat probably. Thinks I'm a tree, so blind. Have birds no smell? Metempsychosis. They believe you could be changed into a tree from grief. Weeping willow. Ba. There he goes. Funny little beggar. Wonder where he lives. Belfry up there. Very likely. Hanging by his heels in the odour of sanctity. Bell scared him out, I suppose.... Like a little man in a cloak he is with tiny hands. Weeny bones. Almost see them shimmering, kind of a bluey white. (13. 1117-32)

ばっ。何が飛んでるのだろう。ツバメかな。たぶんコウモリだ。僕を木とと思っている、目が見えないから。鳥は臭いが分からないのか。輪廻転生。悲しみのあまり木に変身するとか。泣く柳。ばっ。ほら来た。おか

しなちびの乞食。奴はどこに住んでいるのか。鐘楼の上の方。まず間違いない。聖なる香りの中に踵でぶら下がっている。鐘の音に驚いて出てきたのだろう [中略] 小さな手をして、外套を着た小さな人のようだ。ちっちゃな骨。骨が震えるのが見えそうだ。青みがかった白。

この一節は、様々な意味で挿話前半と対応している。まず輪廻転生であるが、悲しみのために木に変身するのは、アポロに追われて月桂樹になるギリシャ神話のダブネのことであろう。ブルームは自分が木になった場合を想像しているようだが、文脈からすれば、コウモリに変身するのは誰なのかを考えるべきで、昼間から夜へ向かう薄明かりの中で、束の間姿を現すコウモリこそ、ガーティ自身を象徴していると考えられる。そのような半透明な空間でのみ、彼女は自らの本来の姿を見せるからであり、青みがかった白い骨が透けて見えるコウモリの体は、マリアを連想させる青い服に透明なストッキングを身につけたガーティのイメージとも対応するからだ。事実、ブルームが花火を背景に射精する場面で言及される空中を舞う「奇妙な物」あるいは「柔らかな物」とはコウモリのこと、それはガーティの露出が始まるのとほぼ同時に彼女の周囲を飛び回り始めるのである。さらに既に述べた「時代を超えて鳴り響いた」愛の喜びは、「彼女から絞り出された小さな押し殺された叫び」でもあり、それはコウモリの小さな鳴き声を連想させるだろう。

カトリックのマリア崇拜に象徴される慈母としての女性観とヴィクトリア朝の抑圧的道德が浸透した昼の世界が終れば、夜の世界が訪れるが、そこは第十四挿話「太陽の牛」と第十五挿話「キルク」によってそれぞれ象徴されるように、産院と娼館の世界である。ガーティのエクスタシーの声は対立的な二つの世界、昼間の聖母＝淑女の沈黙と、夜の産婦の呻きあるいは絶叫と娼婦の叫喚の間で、かろうじて絞り出されるのだ。コウモリの押し殺された鳴き声こそは、当時のアイルランド女性の満たされぬ愛の叫

びを象徴するのではないか。ここで『若き芸術家の肖像』において、ステイヴンがアイルランド女性の魂をコウモリに喩えていたことを思い出すこともできる。⁶

ブルームはコウモリが昼間は鐘楼の奥 (Belfry up there) に潜んでいて、それが聖体降福式の終了を告げる鐘の音に驚いて飛び出してきたと考えている。事実、前半の挿話の中でそれを裏付ける記述があるが、その下敷きに、“bats in the belfry”「頭がおかしい」という慣用表現があることは、単なる言葉遊び以上の意味があるだろう。慈悲深い聖母に喩えられる一方で、父および社会の「暴力」に晒されるガーティの生活は狂気と紙一重であるとも言えるからだ。⁷

挿話の最後で、眠気に襲われたブルームは、ダブリン湾の向こうに浮かぶハウスの丘を見ながら大口を開けて居眠りを始め、彼の周りをコウモリが飛ぶ。この時、語りは再び彼から離れ、ミサを終えた神父の司祭館の内部へ移り、そこにある暖炉の上の鳩時計がクックー (Cuckoo) と時を告げる様を描写し、さらにその音にかぶせるようにガーティが「その瞬間、岩から自分を見ていた異国の紳士が寝取られ夫 (Cuckoo = cuckold) であることに気がついた」と語る。クックーというオノマトペを介して三つの場面が一つに融合するわけだが、夕闇に紛れて自由に飛翔するコウモリこそ、これを行う媒介なのかもしれない。ブルームが自慰の後でガーティの隠された障害を知るように、ガーティの分身となったコウモリが、大口を開けるブルームの体内に入り彼の隠された真実を知るのである。それは精霊によって神の子(真実)を宿すマリアのバリエーションであり、社会の周縁に生きる二つの孤独な魂が相互に認め合った瞬間なのだ。

注

- 1 フランク・バッジエンの回想録にある言葉。原文：“Nausikaa is written in a namby-pamby jammy marmalady drawersy (alto là!) style with effects of incense, mariolatry, masturbation, stewed cockles, painter’s palette, chitchat, circumlocution, etc. etc.”(Budgen 210).
- 2 Gifford 45. この部分の邦訳は、山本光雄編『アリストテレス全集 6』(岩波書店)に収められた副島民雄訳『自然学小論集』の「感覚と感覚されるものについて」191-2を参照。
- 3 Gifford 384. また、カミンスの『点灯夫』との比較分析としては、Henke 134を参照。
- 4 同様の問題は、『ダブリン市民』の「土くれ」においても指摘できる。語りは孤独な女性マライアの、センチメンタルで自己肯定的な言葉を反映している。
- 5 ガーティとモリーの「近さ」については批評家らによってしばしば指摘されてきた。最近の例としては、John Bishop, “A Metaphysics of Coitus in “Nausicaa,” *Ulysses: En-Gendered Perspectives*, ed. Kimberly J. Devlin & Marilyn Reizbaum (Columbia: University of South Carolina Press, 1999) 208 を参照。
- 6 ナショナリストの友人デイヴァンの話に登場する農夫の妻からの連想。ステイーヴンは、行きずりの男をベッドに誘う女がアイルランド女性の一つのタイプであるとし、それをコウモリのような魂 (a batlike soul) と呼ぶ。 *A Portrait* 186 を参照。
- 7 当時のアイルランドの社会的状況が女性に狂気をもたらすという視点は、『ユリシーズ』に散見される。ガーティにつてブルームは “Virgins go mad in the end” (13. 781) と言い、一方ガーティはブルームが妻を精神病院 (madhouse) に監禁しているのではないかと想像する。実際、モリーは家に一人でいるのは「監獄や精神病院に閉じ込められているようだ」(18. 995-6) と言う。

文献目録

- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and Other Writings* 1960; Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Ellmann, Richard. *Ulysses on the Liffey*. New York: Oxford University Press, 1972.
- French, Marilyn. *The Book as World: James Joyce's Ulysses*. 1976, New York: Paragon House, 1993.
- Gifford, Don. *Ulysses Annotated*, 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Henke, Suzette. "Gerty MacDowell: Joyce's Sentimental Heroine." *Women in Joyce*. Eds. Suzette Henke and Elaine Unkeless. Urbana: University of Chicago Press, 1982.
- Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Mullin, Katherine. *James Joyce, Sexuality and Social Purity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Mort, Frank. *Dangerous Sexuality: Medico-moral Politics in England since 1830*. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.