

「語り」の理論とコンテクスト

— 『ユリシーズ』第六挿話における「初期スタイル」 とゴースト・ナラティブについて—

道木 一弘

ジョイスは、パトロンであったハリエット・ショー・ウィーヴァー (Harriet Shaw Weaver 1876-1961) に宛てた手紙の中で、『ユリシーズ』前半のいくつかの挿話の文体を「イタケーの岩」あるいは「初期スタイル」(initial style)と呼んだ。¹ それが具体的に何を意味するのか彼自身が明らかにすることはなかったが、ジョイス研究者にとって「初期スタイル」という言葉はこの作品の後半における実験的文体を理解するための出発点であると同時に帰還すべき拠り所、正に『ユリシーズ』という二十世紀の壮大なる文体的放浪における「イタケーの岩」となった。

以下の論考では、「初期スタイル」をめぐるジョイス研究者による議論を概観し、それを1980年代後半以降目覚ましく発展した「語り」の理論あるいはナラトロジーの枠組みで捉え直す。続いてヒュー・ケナー(Hugh Kenner)によって導入され、ジョイス研究者のみならずナラトロジー研究者の間でも少なからぬ影響力をもった「チャールズ伯父さんの法則」(Uncle Charles Principle) とデーヴィッド・ハイマン(David Hayman) が提唱し、ケナーによって一般化したアレンジャー(Arranger)との係わりを考察する。² その上で、第六挿話「死者の国」(Hades)の「語り」について分析を行い、当時のアイルランドの歴史的、社会的また文化的状況、すなわち作品が生まれた

コンテキストと「語り」の関係性を明らかにする。

「初期スタイル」をめぐる議論

「初期スタイル」を『ユリシーズ』の後半に見られる実験的文体との係わりから分析した最初の研究者はカレン・ローレンス(Karen Lawrence)である。彼女はこのスタイルが、三人称の語りを中心に、会話、自由間接語法、および「意識の流れ」の四つの形式から成立しているとし、特に三人称の語りによる作中人物の思考や行動の丹念な描写について次のように述べている。

『ユリシーズ』の最初の十一の挿話において、この語りのスタイルは小説の経験的世界を確立する。すなわち安定性と継続性をもたらすのだ.... それは読者を導き、客観的な世界が確かに存在するのだという安心感を与えてくれる.... これは古典的な小説作法(*decorum*)を確立する、パロディーとは無縁のスタイルなのだ。作品の後半でこのスタイルが消えてしまうとき、私達はそれが多くの可能性の中の一つの選択肢であったこと、一つの表現形式であったことに気付くのである。(Lawrence 43)

同様の指摘はジョン・ポール・リクルム(John Paul Riquelme)によってもなされているが、彼は「初期スタイル」が持つ特質を伝統的な小説が持つミメシス、すなわち現実描写にあるとし、しかしそれは『ユリシーズ』という小説にとっての最終的な目標ではなく、文体的な放浪に向けてそこから旅立つべき一つの場所に過ぎないとする。

ローレンスやリクルムの議論の中心が後半の実験的な文体にあり、「初期スタイル」は乗り越えられるべき「保守的な」文体と見なさ

れるとすれば、逆に「初期スタイル」の持つ意義を積極的に再評価しようとするのがウェルドン・ソントン (Weldon Thornton) である。彼は『ユリシーズ』においても他の小説と同様、作中人物や出来事、また文体の技巧が作家の存在を示すとした上で次のように述べている。

ジョイスはまた、作家であることが要求する解釈者や評価者としての役割を放棄してはいない。『ユリシーズ』は特定の価値に肩入れしており、それは作中人物の脚色や出来事の配置のみならず、冒頭のいくつかの挿話が持つ語りの声においても示されている。こう言ったからといって、ジョイスが価値観を小説の中であからさまに提示しているということではない。そうではなく、ジョイスが創造した『ユリシーズ』という作品世界が様々な価値を含んだ文化的環境を持ち合わせているということなのだ。読み進むにつれていくつかの挿話のスタイルが作中人物や出来事、またそこに含まれる価値を不確かなものにするとしても、こうした価値はこの小説にとっての基本であることに変わりはなく、むしろ後半のスタイルが持つ限界や歪曲を読者に気付かせる土台を提供するのだ。(Thornton 38) [下線は訳者]

ローレンスらの立場が、語られる内容や対象また作家の存在よりも語りのスタイルそのもの及びその変化に焦点をあてるのに対して、ソントンはスタイル選択において示される特定の価値と、それを可能にする作家の位置を問題にする。前者が、ポスト構造主義として総称される本質主義への批判、とりわけ「作家の死」というコンセプトを導入したロラン・バルトとミッシェル・フーコーの思想を社会的・文化的土壌とする批評の成果であるとするれば、後者はそれを

批判的に受け継ぎながら「作家」の問題を再考しようとする試みと言えるだろう。

小説の語りを考える上で、その「声」が誰のものなのかという問題は重要である。通常、語り手と作中人物および作家の三者の間で決定されるが、それを明確に分けることは必ずしも容易ではない。後述するように、ナラトロジーの分野においては特に自由間接話法の理論的な位置付けが問題となるが、その中心は語り手と作中人物の声の融合、あるいはその区別の曖昧性にある。

「初期スタイル」について言えば、この曖昧性は自由間接話法にとどまらず三人称の語り手全般における問題となる。一見客観的で中立的な立場から語っているように見える語り手の言葉の中に、作中人物の語彙や言い回しが侵入するのである。この技法は『若き芸術家の肖像』に登場するチャールズ伯父さんの描写をもとに、ケナーによって「チャールズ伯父さんの法則」として命名されたが、既に『ダブリン市民』においても多用されている。³

バーナード・ベンストック (Bernard Benstock) はこうした技法が『ユリシーズ』前半に見られる三人称の語りにおいて顕著であるとし、基本的にはそれが語りの中心となる作中人物の意識に還元されるとする(Benstock 32)。これに対してソントンは、語り手と作中人物の融合は語り手が自らの存在をカモフラージュするための手段であるとし、そのような操作そのものが作家による作品世界への介在の一つの証であるとする。ただし、それはあくまでも間接的な暗示にとどまり、例えばジョージ・エリオットの語り手のように作家の意図を直接的に示す「全知の語り手」ではない。その結果、特定の個人に帰することのできない語り手の言葉は、当時の社会的また「文化的環境」(cultural milieu)、あるいは集団的無意識を喚起することになるという(Thornton 53-55)。

自由間接ディスコースの位置

「語り」の理論あるいはナラトロジーは、文体論の学問的下位分野として特に 1980 年代後半から急速に発展した（リーチ&ショート）。ここではトゥーラン（Michael Toolan）によって提唱された語りの分類にそって、ジョイスの語りの特徴とその位置を考えたい。

トゥーランは先ず、作中人物の行為や彼を取り巻く出来事を客観的に描写する語りを「純粋な語り」（PN: Pure Narrative）と呼ぶ。作中人物の外側からは必ずしも観察することができない内面に関わることであっても、それを作中人物自身ははっきりと意識化していないような場合はこれに含まれる。例として、トゥーランはジョイスの短編集『ダブリナーズ』中の「イーヴリン」の冒頭の一節を挙げている。

She sat at the window watching the evening invade the avenue....
in her nostrils was the odour of dusty cretonne.

彼女は窓際に座って、夕暮れが通りへ侵入するのを眺めていた....
彼女の鼻孔には埃っぽいクレトン生地のカートンが匂っていた。

ここでは、カーテンの埃っぽい匂いは感覚のレベルにとどまっていた、イーヴリンの意識において明確に捉えられているわけではない。よって「純粋な語り」とみなされるのである。

この語りの対極にあるのが作中人物の発話を引用符によって直接的に提示する場合で、直接話法（DS: Direct Speech）がこれに相当する。また、直接的な引用ではないが、もとの発話の意味を基本的に保持して提示する場合は間接話法（IS: Indirect Speech）である。音声として発話されていなくても、作中人物によって思考された内容を

引用符によって直接的に提示する場合は直接思考 (DT: Direct Thought) となり、直接的な引用でない場合は間接思考 (IT: Indirect Thought) となる。古くからある語りの分類として「提示」(showing) と「語り」(telling) があるが、⁴ 直接話法と直接思考は「提示」であり、両者を合わせて直接ディスコース(DD: Direct Discourse)、一方、間接話法と間接思考は「語り」であり、同じく両者を合わせて間接ディスコース(ID: Indirect Discourse)と呼ぶことができる。

以上二つの（あるいは四つの）形式は、誰が特定の言葉を言ったり考えたりしたのかを明示するが、小説の技法としてはこれを明示しないこともある。その場合は「自由—」(free-)という言葉が付加され、よく知られたものに自由間接話法 (FIS: Free Indirect Speech) がある。理論的には二つの形式それぞれに対してこれが起こりうるので、合計四つの形式が存在することになる。ここでは、「イーヴリン」からトゥーランが引用した一節の直後にある文で、彼があえて分析に含めなかった文 “She was tired.” を例にとり、この四つの形式に従って書き換えると以下のようなになる。

DD: 直接ディスコース (直接話法／直接思考)

She said, “I am tired.”/She thought, “I am tired.”

ID: 間接ディスコース (間接話法／間接思考)

She said that she was tired. /She thought that she was tired.

FDD: 自由直接ディスコース (自由直接話法／自由直接思考)

I am tired.

FID: 自由間接ディスコース (自由間接話法／自由間接思考)

She was tired.

例文から明らかなように、自由直接ディスコース(FDD: Free Direct

Discourse) と自由間接ディスコース (FID: Free Indirect Discourse) においては、引用符と話者／思考者が明示されないため、発話と思考は実際の形の上では区別がなくなる。さらに『ユリシーズ』で多用される、必ずしも整った文になっていない作中人物の意識や心の動きをそのまま提示する技法、いわゆる「意識の流れ」(SOC: Stream of Consciousness) および「内的独白」(interior monologue) は、自由間接ディスコースのさらに進んだ形と考えることができる。⁵

先に述べたように、ナラトロジーにおいては自由間接話法あるいは思考も含めて自由間接ディスコースの位置付けが問題とされるが、一般的には以下の図にあるように、直接ディスコースと間接ディスコースの中間型あるいは両者が混じり合ったものと見なされることが多い。

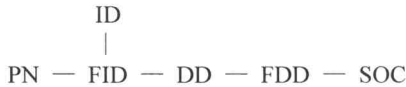
ID — FID — DD

しかし、トゥーランはこれに異議を唱え、直接ディスコースと間接ディスコースが共に引用符あるいは節といった枠組構造を持つのに対し、自由間接ディスコースにはそれがないとし、対比されるべき語りの形式はこの二つではなく、むしろ純粋な語りであるとして次のような図式化を行う。

ID
|
PN — FID — DD

実際、“She was tired.” という文は、語り手による客観的な描写と形態上は全く区別がつかないので、両者の近接性を示す上でこの図式は妥当なものに思われる。

トゥーラン自身はあえてこれ以上の図式化を行ってはいないが、これに他の語りの形式を加えれば次のようになる。横軸については、右へ行くほど作中人物の語りの自由度が増している。



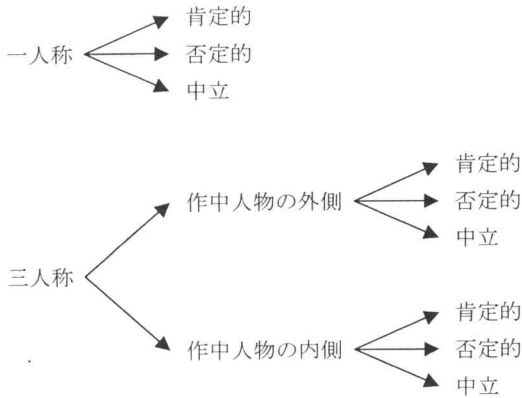
「チャールズ伯父さんの法則」

『若き芸術家の肖像』が出版されて間もないころ、ウィンダム・ルイス(Wyndham Lewis 1882-1957)はこの小説の中にある一文“Uncle Charles repaired to the outhouse.”に目を留めた。彼は“repair”という言葉が、野外便所へ出かける伯父さんを描写するには不適當であると考え、それをジョイスの不注意による誤った語法とみなしたのである。半世紀余を経て、ケナーはこれがジョイスの誤りでないばかりか、一見中立に見える語りが、チャールズ叔父さんの独特な語彙に「感染」しているのだと指摘し、それがジョイス以前の小説には見られない画期的な技法であるとして、これを「チャールズ伯父さんの法則」と命名したのである(Kenner 1978, 17)。こうして、これ以降、ジョイス研究者のみならずナラトロジーの分野においても、作中人物の言葉に語りが「感染」することへの関心が高まったのである(Fludernik 322)。⁶

ナラトロジーの観点からすれば、「感染」の問題は焦点化(focalization)の問題と密接に関わる。焦点化とはジェラルール・ジュネット(Grard Genette)によって導入された対象を眺める角度のことで、広義の「視点」(point of view)と重なる部分が多いが、重要な違いは、焦点化においては、語り手と、語られる対象を見る視点とを区別して考える点にある。換言すれば、「視点」が「誰が話すの

か」と「誰が見ているのか」を同時に扱うのに対し、焦点化は後者のみを問題とするのだ。従って、語り手と焦点化の担い手が一致するとは限らず、作中人物とは異なる語り手が、作中人物の位置から語ることもあるのだ (Toolan 60)。

ポール・シンプソン(Paul Simpson)は焦点化を語りのモダリティー(文法における叙法性)、すなわち語り手の心的態度と係わる問題であるとし、それに基づいて語りのカテゴリー分けを提案する。具体的には、語り手の作品世界に対する係わり方が肯定的 (positive)か、否定的 (negative)か、中立 (neutral) かによって三つに分類し、それに従来からある一人称・三人称の区分、および三人称なら作中人物の外側から語るのか内側から語るのかといった分類を組み合わせ、全部で九通りの語りのパターンを導き出している (Simpson 55-56)。



このパターンのうち、「チャールズ伯父さんの法則」および「初期スタイル」の語りを考える上で有効なのは、三人称による作中人物の内側からの語りで、ナラトロジーの用語で「反映者」(reflector) と呼ばれるものである。

『ユリシーズ』の最初の三つの挿話では芸術家志望の若いスティーヴンが、また続く三つの挿話では中年の広告取りブルームが、それぞれ反映者となる。語りの視点は一見透明で中立的に見える場合でも、たいていは彼等の目を通して行われるのだ。彼等の語彙や言い回しが時折語りに挿入されることで読者はこれに気付かされるとも言えるだろう。ベンストックが例として挙げるのは次のような一節である。

Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft
by a crooked crack. Hair on end. (1. 135-36) ⁷

スティーヴンは前屈みになって、差し出された鏡を覗き込んだ。
歪んだひびが一筋。髪は逆立って。

カンマまでは語り手の中立的な言葉だが、割れた鏡の描写は頭韻を踏み技巧的である。ベンストックはこれを詩人スティーヴンの「精錬された」言葉によって語りが影響を受けたためとする。最後の断片的な髪描写はスティーヴンの意識内の言葉を直接的に記述したもので内的独白あるいは「意識の流れ」である(Benstock 21)。

フルーダニク(Monika Fludernik) は、「チャールズ伯父さんの法則」を自由間接ディスコースの中の一つとして位置付け、語り手の言葉の中に作中人物の言葉が取り込まれることで、通常は作中人物へのアイロニーが生まれるとする(Fludernik 333)。従って先に引用した『肖像』からの一文にある“repair”という言葉は、伯父さんの仰々しさや時代遅れな面を暗示するものとなる。この考え方からすれば、上述した割れた鏡を覗くスティーヴンの描写においても、頭韻の部分を詩的な表現として額面通りに評価するのではなく、むしろ

る陳腐な技巧と見なし、そこからスティーヴン自身の自嘲的な意識を読み取ることも可能となる。実際、『ユリシーズ』の冒頭に登場するスティーヴンは『肖像』の結末において描かれる、大陸への旅立ちに高揚する彼とは対照的である。詩人として独り立ちする夢もままならず、母危篤の電報でダブリンに引き戻された彼は、母の最後の願いを拒否したことによる罪悪感で精神的に追い詰められ、さらに俗物マリガンとオックスフォード出のヘインズに気押されて持ち前の才知を十分に発揮できない。従って、スティーヴンの意識を反映した一見技巧的な語りの言葉にアイロニーを読み取ることは彼の置かれた閉塞状況に相応しいとも言えるだろう。

作中人物が、何をどのように知覚するかは、その人物が如何なる人物なのか、すなわちその人物の考え方、教育、社会的位置、イデオロギー等を少なからず反映するはずである。映画であればそれは視覚的、聴覚的に表現することがある程度可能だろう。しかし小説においては、作中人物の知覚は言葉に置き換えられなければならない。つまり本来言語化されないものを言葉として表現する必要があるのだ。換言すれば、語り手と作中人物の分離は小説が成立するためのコンベンションなのであり、自由間接ディスコースにおいて両者の境界が曖昧になるのは、むしろこの分裂を克服するための技法とみることにもできる。この技法がアイロニーを生み出すことがあり、「チャールズ伯父さんの法則」は、それを積極的に活用するのである。

アレンジャー

「チャールズ伯父さんの法則」が、ジョイスが『ダブリナーズ』から『若き芸術家の肖像』において完成させた語りの技法であるとすれば、『ユリシーズ』において新たに導入された特異な語りがある。

レンジャーと呼ばれる手法である。この呼称を最初に考案したヘイマンによれば、それは作品世界をあからさまにコントロールするある人物であるが、作家にもまた語り手にも同一化され得ない人物である。例えば、スティーヴンの意識に浮かんだシェークスピアの生きざまを象徴的に表す言葉 “One life is all. One body. Do. But do.” が数十ページも後で、謎の女性マーサからの手紙に隠れて返事を書くブルームの意識にそのままの形で突然侵入する。彼がこの言葉をスティーヴンから直接聞いた可能性はなく、そもそもこれはスティーヴンの意識内の言葉であって直接口に出して話されたものでもない。しかも手紙を書き終えたブルームはあたかもこの言葉に調子を合わせるかのように “Done anyhow.” と同じく意識の中で応えるのである。

ケナーは、「初期スタイル」が構築する物語世界のリアリティを破綻させるようなアレンジャーの露骨な介入に、『ユリシーズ』最大の革新性を見る。何故ならアレンジャーの存在が明らかにするのは、この小説が如何なる意味においても「語られる」ことがなく、むしろページ上に配置された文字によって「演じられる」(mimed) に過ぎないということだからである (Kenner 1982, 65)。

ケナーによれば、アレンジャーが作品世界の全面に登場するのは第十挿話「さまよえる岩」からであるが、明確な境界線があるわけではなく、それ以前の挿話においても控えめながらしばしば顔を覗かせる。例えば第四挿話でブルームの家に登場する猫の鳴き声を “Mrkgnao” と「正確」に描写できるのはブルームではあり得ず、アレンジャーによるものとされる。他にもケナーは様々な例を挙げているが、「チャールズ伯父さんの法則」で問題となったことがここでも問題となる。すなわち、特定の言葉が作中人物のものなのか語り手（あるいはアレンジャー）のものなのか、必ずしも明確にならない場合があるのだ。次の例は、第六挿話でブルームが他の葬儀

参列者たちと跪く場面である。

The mourners knelt here and there in praying desks. Mr Bloom stood behind near the font, and when all had knelt, dropped carefully his unfolded newspaper from his pocket and knelt his right knee upon it. He fitted his black hat gently on his left knee and, holding its brim, bent over *piously*. (6.584-88) [イタリックは筆者]

最後の“*piously*”という副詞はブルーム自身の「敬虔な」気持ちを表すのか、あるいは彼の表面的な「敬虔さ」をあくまで客観的に描写する語り手の言葉なのか。ケナーはこの問題が最終的に解決されるためには、アレンジャーの正体が明らかにされる必要があるという (Kenner 67)。

言葉を換えれば、この問題は、小説の舞台であるダブリン社会でのブルームの置かれた位置に対して、アレンジャーが如何なるスタンスを取るのかということである。本来ユダヤ人であるブルームは、モリーとの結婚に際して改宗した「便宜的な」カトリックであり、ゆえにカトリックの儀礼に対する彼の心的態度と他の会衆とのそれとの間には自ずから温度差がある。事実それは批判的な言葉となっ
てしばしば露呈するのである。従って、ここで用いられる “*piously*” という言葉はアイロニーを含むものと解釈でき、語り手はブルームの持つ表面的な「演技」を暗に揶揄すると同時に、そのような演技を強要する社会そのものをも問題視しているとも考えられる。

一見中立的な語り手もつアイロニーは「チャールズ伯父さんの法則」においても中心的な役割を担っていた。それでは、この「法則」とアレンジャーは相互にどう関係するのだろうか。ケナー自身は両者の関係を語っていない。ただ、彼の議論から総合的に判断す

れば、「チャールズ伯父さんの法則」はアレンジャーの機能の一部として吸収されたと見るのが妥当であろう。従って、ケナーの考える「初期スタイル」は、透明で中立的な語り手(PN)、「意識の流れ」(SOC)、およびアレンジャーの三つから成立していることになる。便宜上、「チャールズ伯父さんの法則」および“piously”に見られるようなこれに類する語り手をアレンジャー1(AG1)とし、それ以外の作品世界へのより大胆な介入をアレンジャー2(AG2)とし、それらを先に紹介したトゥーランの図式上にあてはめるなら次のようになるだろう。



アレンジャー1 が中立的な語り手と作中人物の意識の係わりを問題にし、両者の融合として成立するのに対して、アレンジャー2 は作中人物の意識に左右されることなく、いわばその背後から作品世界をコントロールするようにみえる。その意味でアレンジャー2 は中立的な語り手と重なる部分が少くない。しかし決定的な違いは、中立的な語り手が透明であり読者にその存在を意識させないのに対し、アレンジャー2 はその存在を誇示し、全く透明ではないということである。上述したように、シンプソンの分類でいえば、アレンジャー1 は三人称で作中人物の内側からの語りであるが、アレンジャー2 は三人称で作中人物の外側からの語りである。

ある時は中立的な語り手や作中人物の意識に紛れ込み、またある時は、逆に読者の前に現れて露骨な振る舞いをするアレンジャー。その正体は何なのか。先に紹介したように、アレンジャーという言葉を考案したハイマンはそれが作家にも語り手にも同一化され得な

い人物であるとした。一方、ケナーはアレンジャーのみならず中立的なナレーターも含めた語りの操作をとおして、作家ジョイスが自らの存在を誇示するのだと述べている。後者の考え方に従えば、スティーヴンが『若き芸術家の肖像』で提示した、自らが創造した作品世界の背後で、神のごとくそしらぬ顔をして爪の手入れをする芸術家とは正に対照的な態度を、ジョイスは『ユリシーズ』においてとっていることになる。

これに対して、ローレンスはアレンジャーを人格化あるいは特定の意識に結び付けることに反対する。そして「初期スタイル」がもつ規範としての語りの世界を脅かし、語りの行為そのものを前景化するこの奇妙な語りを「語りの擬態」(narrative mimicry)と呼ぶのである。⁸ ローレンスによればこれは早くも第一挿話において副詞が異常なまでに多用されることにおいて示される。このある意味で稚拙な文体は決して作中人物スティーヴンの意識の反映ではなく、またそれ以外の特定の人物に向けられたアイロニーでもなく、言葉自体がもつ慣習化への警告なのだ。言葉は文体という仮面をつけ、語りの行為自体をパロディーにするのである。ただし最初の六つの挿話では「語りの擬態」がその本領を発揮することはない。何故なら『ユリシーズ』の前半ではテキストの中心的な関心が語りではなく作中人物に置かれているからである(Lawrence 46-47)。

アレンジャーの背後に作家ジョイスの存在を見るケナーの立場は、歴史的に存在した一人の人間の意識や意図に作品の意味の基盤を求める立場である。一方、ローレンスはテキストと作家を明確に切り離し、語り手の問題をテキストの機能の一部として考える構造主義的立場である。両者の中間的なコンセプトとして、たとえば「内包された作者」(implied author) を考えることができる。それはテキストに示された価値観あるいはイデオロギーに基づいて、読者によつ

て構築される作家のイメージのことであり、歴史上の作者とは必ずしも一致しない。先に紹介したソントンも同じくテキストに示された価値観やイデオロギーを問題にするが、それはテキストや作家、また読者の枠組みの中では完結せず、最終的には当時の社会の集団的無意識あるいは文化的環境に帰せられるのである。

作家、テキスト、読者、社会（文化）。現在の文学研究を支える重要な四つのコンセプトである。『ユリシーズ』の語りの問題を考えることは、これらの関係性を明らかにすることでもある。ここまでは理論的な枠組みを中心に論を進めてきたが、ここからはテキストの具体的な分析を行う。とりあげるのは第六挿話「死者の国」である。

男の死を待つ女たち

— Are we all here now? Martin Cunningham asked. Come along. Bloom.

Mr Bloom entered and sat in the vacant place. He pulled the door to after him and slammed it twice till it shut tight. He passed an arm through the arms strap and looked seriously from the open carriage window at the lowered blinds of the avenue. One dragged aside: an old woman peeping. Nose whiteflattened against the pane. Thanking her stars she was passed over. Extraordinary the interest they take in a corpse. Glad to see us go we give them such trouble coming. Job seems to suit them. Huggermugger in corners. Slop about in slipperslappers for fear he'd wake. Then getting it ready. Laying it out. Molly and Mrs Fleming making the bed. Pull it more to your side. Our winding sheet. Never know who will touch you dead. Wash

and shampoo. I believe they clip the nails and the hair. Keep a bit in an envelope. Grows all the same after. *Unclean job*.

All waited. Nothing was said. Stowing in the wreaths probably. I am sitting on something hard. Ah, that soap....

All waited. Then wheels heard from in front, turning: then nearer: then horses' hoofs. A jolt....

They waited still, their knees jogging, till they had turned and were passing along the tramtracks....

(6. 13-21)[イタリックは論者]

引用したの「死者の国」の冒頭部分である。時刻は午前十一時、パトリック・ディグナムの棺をのせた馬車の後から、ブルームら四人の男達をのせた馬車を含め三台の葬列が続く。だが何らかの理由で葬列はなかなか動きださない。リアリズムのレベルからみれば、「皆待っていた」(*All waited*)という言葉のリフレインはこの状況を効果的に表している。また葬列が向かう先が墓地であることを考えれば、彼等を含めた全ての生あるものを待つもの、即ち「死」を象徴的に暗示しているとも考えられる。

語りの観点からみれば、最初のマーティン・カニンガムの言葉は直接話法であり、二行目の“Mr Bloom entered”から四行目の“avenue”までは客観的な語りであるが、反映者としてブルームの存在を考慮することも可能である。“One dragged aside”からパラグラフの切れ目の“Unclean job”までは彼の意識内の言葉で、内的独白あるいは「意識の流れ」であるが、この場合も、最初の“*One dragged aside: an old woman peeping*”は意識内の言葉ではなくブルームの視野に映った状況が語り手の言葉に反映されたものとも考えることもできる。厳密に言えば、語りに反映された意識とその直接的描写（意

識の流れ) の中間形と言えるかもしれない。続く“Nose whiteflattened against the pane” も同じように考えることができるが、“whiteflattened” という合成語がブルーム独自のものと考えれば、こちらはやはり意識の直接的な描写とみなすことが妥当であろう。

「鼻が白くなるほどガラスに顔を押し付けて」、葬列の様子を熱心に窓から覗くのは隣家の老婆である。ブルームの考えでは、女性の方が男性よりも一般的に死体にたいして強い関心を示す。その理由は、生まれでるとき男性が女性に「大変な苦勞」(such trouble) を与えるからである。従って、ここでいう死体とは、死体一般ではなく特に男性の死体ということになる。ブルームは、苦勞をかける男達が先に死ぬことによって女達は安堵すると考えるのだが、この場合、お産に際しての「大変な苦勞」とは男が女にあたえる人生の苦勞全般をあらわす換喩とみていいだろう。

つづいて彼は、死体を浄めて納棺の準備をする仕事は女性に相応しいとし、妻モリーと家政婦が、幼くして亡くなった息子を納棺したときの様子を回想する。“Our windingsheet” 以下の言葉は、再び男性一般のことであるが、爪を切られたりシャンプーされたりする具体的なイメージは自分自身の死後の姿の想像とも考えられる。アイルランドでは死体の納棺の準備をするのは伝統的に女性の仕事であったようで、ブルームの意識内の言葉はこの伝統を反映したものとといえるだろう(Gifford 105)。

ここで特に注目したいのは、パラグラフの最後にある“Unclean job”という言葉である。納棺の準備を整えることを「不浄な仕事」と呼ぶことは、女性にしてみれば明らかに理不尽なことである。死者は誰かが浄め納棺しなくてはならず、その役割を、男が生きている間「大変な苦勞」をかけられた女性が引き受けてきたのだ。仮に誰か女性がこれを耳にしたら皮肉の一つでも言い返すか、あるいは

呆れて二の句が告げないかもしれない。そして実際、ここで奇妙なことが起きる。ブルームの理不尽な言葉を受けるかのように「皆じっと待っていた。口を開くものはいなかった」(All waited. Nothing was said.)という語り手の言葉が続くのである。

もちろん、既に述べたように、この言葉の第一の意味は、なかなか出発しない葬列を無言で待つ男達の描写である。次の「花輪を積み込んでいるのだろう」(Stowing in the wreaths probably.)が出発しない理由を考えているブルームの意識内の言葉であるのに対し、こちらは客観的な語り手と考えられる。しかしコンテキストがもたらす意味の可能性はここにとどまらない。「口を開くものはいなかった」という一瞬の沈黙は「皆じっと待っていた」という一文をリアリズムの描写のレベルから切り離し、それを不安定化、あるいは活性化する。その結果この一文は全く異質のレベルで読むことが可能になるのだ。すなわち、「皆」(all)とは馬車に乗り合わせた男達ではなく、彼等の妻達であり、彼女らが「待つ」のは「夫の死」ではないのか。

馬鹿げた読みと思われるかもしれない。しかし、もしブルームが考えるように夫の死体を浄め納棺するのが妻の仕事であり、それが少なくとも当時まではアイルランドの伝統であったとすれば、「妻が夫の死を待つ」という状況は歴史的、あるいは社会的な事実の一面を言い当てており、あながち馬鹿げているとは言い切れない。しかも敬虔なアイルランドのカソリック教徒にとって、死体の爪を切り髪を洗うことは単に納棺の準備にとどまらず、魂の復活に備え、その着物としての肉体を整える意味があるはずで、きわめて重要な仕事といわなければならない。とすれば妻たちの多くは夫が存命の間黙々と仕え(wait on)、しかし同時にその死を待っている(wait for)と考えても必ずしも間違いとはいえないだろう。

さらに社会的なコンテクストとして注目すべきことは、この葬列および墓地に到着してから行われるミサと埋葬において、女性の姿が全く出てこないということである。遺されたディグナムの妻と子供達のために募金をつる場面があり、また埋葬に参加する息子の姿はしばしば描写されるのに、妻の姿はないのだ。この状況が当時のアイルランドの葬儀のあり方をどこまで忠実に表すのか定かではないが、少なくとも死んだ夫の妻が参列しないということは不自然である。⁹

このように考えると一見写實的にみえる葬列や墓地の描写が、父権的な当時のアイルランド社会を象徴的に表すために再構成されていることに気付かされる。馬車に乗り合わせた四人の男は彼等だけの「サロン」を形成しており、その妻たちはそこから完全に排除されているのだ。しかも彼等はそれぞれが妻との関係において少なからぬ負い目を抱えていることが語り手によって断片的に示される。ジャック・パワーは女を囲っているとうわさされ、それをブルームは「妻にとっては不愉快だろう」(Not pleasant for the wife. 6.245) と軽く言っただけなのだ。さらにサイモンの妻メイは近頃亡くなったが、その一生が家族への献身に費やされたことはスティーヴンの前に現れる癌に侵されたおぞましい亡霊によって示され、一方ブルーム自身は妻の姦通に気を揉み、マーティン・カニンガムはアルコール中毒により生活能力を失った妻を抱えている。後の二人は、一見妻の理不尽な行為による被害者といえるが、しかし姦通やアルコール中毒がなぜ起きるのかを考えてみる価値はあるだろう。事実、ブルームが妻の姦通を見てみぬ振りをするのは彼の罪の意識のためとも考えられるのだ。

キンバリー・デブリン(Kimberly J. Devlin) は、「死者の国」のもつジェンダー化された構造、すなわち中心を占める男性と周縁化され

た女性の位置関係が、当時のアイルランド社会における「死」の意味付けに反映していることを指摘している。男性の死亡に対しては遺族のための保険金制度があったのに対し、女性の死亡にはそれがなかったのだ。なぜなら女性の「労働」は社会的・経済的価値を認知されておらず補償の対象とはならなかったからである。そしてこのことは『ユリシーズ』に描かれる二組の遺族、ディグナムの遺族とメイの遺族の置かれた対照的な状況に如実に現れている。後者、すなわちスティーヴンの妹たちは日々の食事もままならないのに、ディグナム家ではこの日ポークステーキが食卓に上るのである。さらにデヴリンによれば、当時のアイルランド家庭では夫は妻にとって「手のかかる子供」のような存在であり、よって夫の死は妻に経済的な補償をもたらすだけでなく、ある意味で「若さの回復」さえも意味したのである (Devlin 82-84)。

こうして、“All waited.” という一文はきわめてアイロニカルなものとなる。男たち(All) が墓地へ向けて馬車の出発を待つ間、そこに不在の女たち(All) は彼らの死を待っているのだ。このとき、馬車という狭い空間は「サロン」どころか「棺桶」としての様相を帯びるとさえいえるだろう。しかもこの辛辣なアイロニーは、この一文が二回反復され、さらにかたちを変えて三度繰り返されることでその奇妙な、すなわちリアリズムの語りのレベルを逸脱した効果を発揮する。つまりこの語りは客観的な語りを脅かすアレンジャー、あるいはローレンスのいう語りの擬態としての特質を具えているのだ。ただし、アレンジャーが作中人物の意識あるいは作者の存在を背後にもち、語りの擬態が非人格化された言葉の機能とされるのに対して、ここで生み出されるアイロニーはすぐれて社会的なものである。いわば、周縁化されその場に居合わせない女たちの「声」が、一見中立的で客観的な語りに憑依しテキストに異なる意味のレベル

をもたらすのである。「社会的」という点では、ソントンのいう「文化的環境」あるいは集团的無意識にも通じる部分があるが、問題は「集団」の中身で、そこに誰が含まれ、誰が排除されるのかであり、ソントンの議論からはこの問題が抜け落ちているのだ。

ゴースト・ナラティブ

不在であるものが語りに憑依し、そこに別の意味あるいはアイロニーを帯びた「声」をもぐり込ませる。ただしそのやり方は、『ユリシーズ』の後半にみられるアレンジャー2のような露骨なものではなく、アレンジャー1に近い。しかし重要な違いは、こうした「声」が特定の作中人物に還元されるのではなく、それによって周縁化されたり、存在しないとされた者の「存在」が読者に暗示されることである。ただし、その「声」を聴くためには読者の側からテキストへの積極的な参加が不可欠となる。さもないと暗示は見過ごされ、語りは客観的で中立なものとして受け取られてしまい、読者はそこに不在者の声を聴くことなく読み過ごすことになるのだ。

聴こうとするものには聞こえ、そうしないものには聞こえない不在者の声。それは「幽霊」の声と言わざるを得ない。よって、このような「声」をゴースト・ナラティブと呼ぶことができるだろう。すでに明らかなように、ここでゴーストあるいは「幽霊」とは死んだ人間の霊とは限らない。社会の支配的な集団に属さず、そこで用いられる支配的な言説を共有しない者たちをも含むのだ。このような広い意味での「幽霊」を理解する上で、スティーヴンが第九挿話で語る次のような幽霊の定義は示唆に富んでいる。

What is a ghost? Stephen said with tingling energy. One who has faded into impalpability through death, through absence, through

彼によれば、幽霊とは「死や不在、またマナーの変化によって、触れることのできなくなった者」である。英語のマナー(manner)には行儀・作法という意味の他に、生活様式や社会習慣という意味があり、さらには文学や芸術上のスタイルという意味もある。また「触れることのできない」(impalpable)には「理解できない」という意味がある。従って、スティーヴンのいう「幽霊」とは、性別や人種、文化や社会集団、また言語や言説の違いによって「理解され得ない」者たちを全て含みうるのだ。

上述したように、ゴースト・ナラティヴの武器はアイロニーである。そのターゲットは支配的な言説あるいはそこから生まれる語りの形式であり、またそのような言説や言葉で自らを語る作中人物である。ブルームはカソリックに改宗したユダヤ人であり、「死の国」ではプロテスタントのトム・カーナンとならんで少数派ではあるが、しかし既に述べたように、男だけの「サロン」の一員であることに変わりはなく、ゴースト・ナラティヴのアイロニーを逃れることはできないのである。次に引用するのはポイランの姿を車窓から見かけた直後のブルームの意識である。

Mr Bloom reviewed the nails of his left hand, then those of his right hand. The nails, yes. Is there anything more in him that they see sees? Fascination. Worst man in Dublin. That keeps him alive. They sometimes feel what a person is. Instinct. But a type like that. My nails. I am just looking at them: well pared. And after: thinking alone. Body getting a bit softy. I would notice that: from remembering. What causes that? I suppose the skin can't contract quickly enough

when the flesh falls off. But the shape is there. The shape is there still.
Shoulders. Hips. Plump. Night of the dance dressing. Shift stuck
between the cheeks behind.

He clasped his hands between his knees and, satisfied, sent his
vacant glance over their faces. (6. 200-208)

語りのアイロニーは最後の二行、ブルームの動きを客観的に伝える部分にある。だが、アイロニーの問題を考える前に、先ずブルームの「意識の流れ」自体の意味を明らかにする必要がある。というのも、この一節には謎めいた部分が少なくないからだ。ブルームは何故爪を見つめるのか。それはポイランとどう関係するのか。「その後で、ひとり考える」(And after: thinking alone) や「思い出して」(from remembering) とは何のことか。また最後の部分で、ブルームが膝の間に両手をはさみ、「満足して」(satisfied) とあるが一体彼は何故そのような動作をし、何に満足するのか。

ポイランはダブリンでは知られたプレーボーイで、この日の午後「仕事の打ち合わせ」を名目にブルームの自宅で妻モリーと会うことになっている。ブルームはこの訪問の真の目的を十分知りながら、葬儀に参加するために朝から家を空け、午後は広告取りの仕事をつもように行うのである。従って馬車の窓からポイランを見かけた直後、ブルームが爪を見つめることの意味について、例えばローレンスは、それが差し迫った妻の姦通によって引き起こされる精神的な苦痛から逃れるためであるとし、ベンストックも同様の指摘を行っている。しかしこうした解釈はここに提示されたブルームの意識の限られた一部を説明するに過ぎない。何故なら彼の意識はモリーとポイランの姦通から離れることがなく、むしろそれを具体的にイメージする方向へ動くからだ。

何故モリーを含めた女たちは、ポイランに引き付けられるのか。ブルームの意識はこの謎を解こうとする。「そう、爪だ。女たち、彼女は、他にやつのどこを見るというのか.... 僕の爪。あらためてよく見れば、きれいに切りそろえてある。」この一連の意識が明らかにするのは、爪がもつ性的なメッセージへのブルームの思い入れである。「よく手入れされた爪」は、男の身だしなみであるにとどまらず、性行為におけるマナーのよさを暗示するはずだ。そして少なくとも爪に関する限り、自分は決してポイランには引けを取らない、と彼は考えるのである。

ブルームの意識の後半では性的なイメージがより鮮明になる。「その後で、ひとり考える。体が少したるんできた。僕ならそれに気がつくだろう。思い出して。」前後関係からして、「その後」とは性行為の後という意味であり、「体が少したるんできた」と一人で考えるのはモリーだろう。¹⁰ 問題はその後で、“I would notice that”と仮定法が用いられることから、「（性行為の相手がポイランでなく）自分だったらそれに気付く」という意味にとれる。「それ」とは直前の「体が少したるんできた」を指すはずで、すると“from remembering.”はブルームが「それに気付く」ことができる理由を述べた部分と考えられる。何を「思い出す」のかは明確には示されないが、おそらく体がたるむ以前のモリーの体形であろう。以上のような考察に基づいて、この断片的なブルームの意識を補って読めば以下のようなになる。「ことが済んだら、モリーは一人で考える。体が少したるんできたわ。僕ならそれに気がつくのに。彼女の若かった頃を憶えているから。」

妻の体形の変化を知っているのは夫ブルームだけであって、間男ポイランではあり得ない。ここにはブルームの屈折した優越感がある。続いて彼はモリーの体形が全くだめになったわけではなく、ま

だ肩や臀部に若い頃の張りがあるとし、最近二人で出かけたダンスパーティで見た、ヒップの間にはさまった彼女の下着のことを思い出している。妻の魅力の再確認という愛すべき記憶と、ポイランに対する屈折した優越感が混じり合い、さらには差し迫った姦通にたいする恐らくは多分に窃視症的な興奮も加味されて、最終的なブルームの「満足」がもたらされると思われる。

以上は、テキスト上の断片的な言葉から後付けたブルームの意識の内容である。このような「冴えない」中年男の内面を克明に描くことの意味は、それが彼の属する男たちの「サロン」の本質的な部分を表象すると作家ジョイスが考えたはずだからであり、それを断片的で謎めいたかたちで提示したのは、そこに読書の積極的な関与を求めたためと考えられる。解き明かされた「謎」は謎と呼ぶにはあまりに卑近、かつ些細なものに思われるかもしれないが、しかしそのようなことが当時の多くの人々の意識の大きな部分を占め、そしておそらくは現代の我々の意識においてもそうならば、小説というジャンルはそうした部分を描くことなしには成立し得ないだろう。

だが、ブルームの意識の流れを後付け、それを描いた作家の意図を探ることは、この一節のもつ意味の半分を明らかにすることではない。問題となるのは爪である。ブルーム自身は明白に意識していないとしても、彼の爪への思い入れは、先に分析したこの挿話の冒頭部分の一節での「死体の爪」が伏線となっているはずなのだ。つまり女たちが男の爪に引き付けられる表の理由がセクシャルなものであるとすれば、裏の理由は、男が死体となったとき、その爪を切りそろえ、納棺の準備をするためと考えられる。そしてもしブルームが自分の爪を凝視する際、このことが彼の意識に上らなかったとすれば、そこに無意識の抑圧が働いたと考えざるを得ない。何故なら、彼の「よく手入れされた爪」が、納棺前の死体となった自分

自身の姿を彼に想起させるであろうことは、意識のあり方として自然なものと思われるからだ。

ゴースト・ナラティヴは、このブルームの心理における抑圧の可能性を、彼の奇妙な行為を描くことによってより具体的に示している。奇妙な行為とは、彼が両手の指を交互にからませ、それを膝の間に挟み込むことである。こうすることで死を想起させる「よく手入れされた爪」が視界から隠されるのだ。ブルームにとって爪が性と死を暗示しうる両義的なものであるとすれば、必要な意味だけを取り出した後、それは直ちに視界から消されなければならない、おそらく彼は無意識のうちにこれを行うのである。換言すれば、爪を隠す行為は、爪によって暗示される彼自身の死を抑圧することに他ならないのであり、よって彼が示す「満足」は、爪を隠すことによってもたらされるとも考えられるのである。だが、この行為、そしてそこから得られる満足はアイロニーを含んでいる。何故なら、少なくとも指を交互に絡ませて両手を組むことは、正に納棺される死者がとる手のポーズと同じだからである。

ブルームの無意識な行為が彼に満足をあたえると同時に、それを無効にする。このようなアイロニーはどこから来て、何を意味するのだろうか。作中人物の枠組みには納まり切らないのは明らかで、また作家の意図に全て還元することにも無理がある。むしろテキスト化された言葉の潜在的力とそれに働きかけ、働きかけられる読者の役割が大きいはずである。何故ならこのアイロニーに気付く可能性はブルームではなく読者にのみ与えられているからであり、既に述べたように、当時のダブリン社会において周縁化され不在とされた者たちの「声」は、テキストのもつアイロニーを自ら「発見する」読者にのみ届くからだ。換言すれば、その時こそ、アイロニーを含む一連の語りはゴースト・ナラティヴとなり、ブルームおよび父権

的な社会の自己満足を「告発」することができるのである。¹¹

『ユリシーズ』の「主人公」として、ブルームがもつ人間的な魅力は他の作中人物を圧倒しているが、それは彼が、時代や社会のなかで生きる我々の限られた視野とそれゆえの苦悩や失敗をあますところなく体現しているからである。ゴースト・ナラティブのアイロニーによってその自己満足と卑俗さを暴かれる彼の姿は、我々自身の姿でもありうるのだ。

この意味において、「死者の国」挿話の終わり近くで、ブルームがシニコウ夫人に言及することは単なる偶然ではない。

Last time I was here was Mrs Sinico's funeral.... I will appear to you after death. You will see my ghost after death. My ghost will haunt you after death. (6. 996-1001)

シニコウ夫人は『ダブリン市民』に収められた短編「痛ましい事件」に登場し、夫と物語の主人公ダフィーの両方から自らの「声」をもつことを否定され、惨めな死を遂げる女性である。物語の最後で、ダフィーは彼女の幽霊の存在を身近に感じるものの、ついにその「声」を聴くことはないのだ。確かに、ブルームはダフィーのようなエゴイストではない。また硬直的でインテリぶったダフィーよりも柔軟な想像力を持っている。事実、本論で明らかにしたように、「夫の死を待つ女達」の存在を語り呼び入れたのは、女達がお産に際して経験する「大変な苦勞」にブルームが思い至ったからである。

だが少なくともこの挿話に関する限り、彼の意識は死を即物的にとらえることに終始し、引用した言葉が示すように、幽霊に関する彼の意識も通俗的なものでしかない。他のところで「死んだらそれ

つきりさ」(“Once you are dead you are dead,” 6.677) と言い切るブルームは、形骸化したカトリシズムを批判し、そこで意味付けられ、制度化された「死」を脱神秘化することはあっても、「幽霊」の声を自ら聴くことはないのである。既に述べたようにその仕事は読者に委ねられているのであり、『ユリシーズ』を読むことで、読者はそうした「耳」を獲得するのである。

注

- 1 「挿話によって文体が様々に変化することに、きっとあなたは困惑され、イタケーの岩に恋いこがれたオデッセウスのように、初期スタイルの方がよいと思われるかもしれません。」(Letters I, 129) ここで「イタケーの岩」とはオデッセウスの妻と息子が待つ故郷であり、放浪に対する安住の地の象徴である。また、Kenner 71, Lawrence 43 を参照のこと。
- 2 結城英雄氏は、アレンジャーを「編成者」と訳している(166)。
- 3 チャットマンは、語り手の言葉の中に作中人物の言葉が侵入する問題を、語りの「声」(voice) と作中人物の「視点」(point of view) を区別することで説明する。(Chatman 153)。
- 4 「提示」と「語り」の区別は、古くはプラトンのミメーシス(mimesis) とディエゲーシス(diegesis) の区別に由来する(Chatman 146)。また川口喬一氏は、『ユリシーズ』においては両者の区別が曖昧で、「二つのモードを合わせ持った新しいモード」であるとする(17)。ただし、この曖昧性は単に『ユリシーズ』に限らず、FID が持つ特質である。
- 5 現在は、SOC は通常「内的独白」の下位範疇として位置づけられる(Prince 45)。ただし、例えば、「内的独白」が統語的形態を

- 維持しているのに対して、SOC はそれが破綻し、断片化しているとして対比的にとらえる場合もある (Chatman 188-90)。
- 6 ケナーによれば、ルイスは、伯父さんが野外便所に行くことを、わざわざ “repair” という言葉で表現する点に、「卑しい階級」 (humble order) に属するジョイスの「見栄」を読み取っている (Kenner, 1978. 17)。しかし、OED を始めとした辞書的な定義を見る限り “repair” にはそのような特別なコノテーションはない。
 - 7 テキストは、James Joyce, *Ulysses*, Ed. Hans Walter Gabler et. al. (London: Bodley Head), 1986. を使用した。以下、この本文からの引用は全てこれに拠り、括弧内の数字は挿話と行数である。
 - 8 これは、FID の別称としての “narrative mimicry” とは全く関係ない。Chatman 203 の注を参照。
 - 9 この拙論は、日本ジェイムズ・ジョイス協会第 17 回大会 (2005 年 6 月 18 日、青山学院大学)において行われた、『ユリシーズ』第六挿話に関するシンポジウムでの発表から発展したものである。コメンテーターとして参加されたダブリン大学教授アン・ホガティ教授からも、葬儀に妻の姿が描かれないことは極めて不自然であるとの同意を得た。
 - 10 Devlin はこれをブルームの意識とする (70)。
 - 11 フルーダニクは、現代小説の「語り」における特定の作中人物に換言され得ない空虚な中心を問題とし、それは具体的な身体や心を背後に持たないという意味で非人称であるが、言葉のレベルにおいて対象指示語 (deictics: “now” や “here” など語り手の位置を示す言葉) が用いられることで語り手 “I” を構築すると言う。読者はこの非人称化された語り手の位置に自らを置き、言葉が行う創造のプロセスそのものを体験するのだ。今回、私が提示した枠組みで言えば、正に「非人称化された語り手の位

置」において、ゴースト・ナラティブが機能すると言えるだろう。ただし、フルーダニクは、ここで体験される言葉が指示的機能から切り離された「純粋な言葉」、すなわちコンテクストを持たない言葉であるとするが、ゴースト・ナラティブは社会的・歴史的なコンテクストなしには成立し得ない (Fludernik 394-95)。

参考文献

- Benstock, Bernard. *Narrative Con/Texts in "Ulysses"*. London: Macmillan, 1991.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Devlin, Kimberly J. and Marilyn Reizbaum, eds. *"Ulysses": Engendered Perspectives*. Columbia: University of South Carolina Press, 1999.
- Don Gifford. *"Ulysses" Annotated: Notes for James Joyce's "Ulysses"*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Language of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge, 1993.
- Gilbert, Stuart, ed. *Letters of James Joyce*. Vol. 1. 1957. New York: The Viking Press, 1966.
- 川口喬一。『「ユリシーズ」演義』。研究社，1994。
- Kenner, Hugh. *Joyce's Voices*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- 。"Ulysses". London: George Allen & Unwin, 1982.
- Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

- Leech, Geoffrey N and Michael H. Short. *Style in Fiction*. London: Longman, 1981. [リーチ, ジェフリー・N & マイケル・H・シヨート。『小説の文体』。笈壽雄監修。研究社 (2003)]
- Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Revised Ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- Riquelme, John Paul. *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1983.
- Simpson, Paul. *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge, 1993.
- Thornton, Weldon. *Voices and Values in Joyce's "Ulysses"*. Gainesville: University Press of Florida, 2000.
- Toolan, Michael. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. 2nd Ed. London: Routledge, 2001.
- 結城英雄。『「ユリシーズ」の謎を歩く』。集英社, 1999。