

翻訳と解題

「すべてメディアウム媒介されたものたち」

— ジョイスを読むということ*

フリッツ・セン
合 田 典 世 訳

【翻訳】

純然たるテキスト内在的論考である本稿の出発点は、ジョイスに出てくるある一行の転用である。ジェイムズ・ジョイスは転用することが常であった — 自身の人生、家族や友人の人生、『オデュッセイア』、ミサ、新聞、アイルランド史、歌 — これらは元とは異なるものに変容した。批評はそうした誤用、作品の中にテーマとして現れる変化を跡づける。『肖像』で、ある二行の歌が出てきたすぐ後に、^{これが彼の歌だった}“That was his song.”と続く。彼の歌とは、ひとつの転用、つまり ‘O, the geen¹wothe botheth’ (おみおいのばやは)

* 原文は、Senn, Fritz. “There’s a Medium in All Things’: Joycean Readings.’ *Essays for Richard Ellmann: omnium gatherum*. Susan Dick, Declan Kiberd, Dougald McMillan and Joseph Ronsley, eds. Colyn Smythe Ltd., 1989, pp. 333–50. 以降、原註はアラビア数字の脚注、訳註はローマ数字の文末脚注とする。

1 1987年までの版ではみな ‘green’ となっている。ジョイスはスティーブンに、子どもの言語習得の遅い段階に現れる流音を入れずに、‘geen’ のように発音させようとしたが、校正者らの介入により、間違っているが正しい語が、正しいが間違っ

(P 72)²という不完全な一行のことで、これが元の二行の歌に取って代わる。この新しい創造物は、原型には及ばないものの、同時にその原型を肯定的に上回っている。スティーブンのこのまさに最初の発話は、植物学的可能性をもつともせず、「緑の薔薇」の存在を示唆するのである；この発話は、いくつかの存在しない言葉、あるいは主観評価によれば、新語、を生み出したのだ。こうして設定される欠陥と革新というパターンは、まだ駆け出しの当の若い芸術家、そして、爪を見せながら舞台裏でこれらをすべてもくろむ狡猾な芸術家ⁱに典型的なものである。『ユリシーズ』では、^{輪 題 転 生}metempsychosis という、魂が連続的に新しい居場所を^{appropriate}詠えていくことを表す古代由来の語が、'Met him pike hoses' などというものと^{assimilate}同化させられてしまうⁱⁱ。その結果は、ほどほどにⁱⁱⁱ不十分でありながら巧みにして創造的でもある；こうした歪みは、頁上の文字として出来上がった語が、一連の音に^{metamorphose}変身させられることで生じる。発話する声に印刷されたテキストが^{appropriate}流用される時、創造的獲得とともに、変形と喪失も生じるのである。

同様に、新しい学説はとりわけ創造的作物を流用するものであり、ジョイスの後期作品にはそれが顕著に見られる。これは予期されていたことだった。アイルランド男スティーブン・デダラスによれば、イギリスの詩人シェイクスピアは「イタリアの醜聞を^{French-polish}光沢仕上げする名人」(U9.766)として「ドイツで仕立て上げられた」。見事なまでに聴衆の空気を読まず、スティーブン・デダラ

ⁱ いる語に置き換えられてきたのだった。

2 丸括弧内の表記は以下の通りである：D=*Dubliners* (New York: Viking Press, 1969); P=*A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Viking Press, 1964)。FW=*Finnegans Wake* (London: Faber and Faber, 1954); U=*Ulysses: The Corrected Text* edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior (New York: Random House, 1984)。数字は章と章内の行番号を指す：'U9.766' は第9章の766行目ということ。ボドリー・ヘッド版 (London) とペンギン版 (Harmondsworth) は、同じ行数と頁割りに従っている。

スはシェイクスピア的借用^{adoption}の肝を提示し、それが心理的要請に応じてなされた
と断定する。そんな翻案（借用、同化、影響等々）が成功すれば、「文化」
「アート」の一丁上がり。スティーブンにしたところで、この図書館でのレク
チャーのために、以前出てきた想念を転用している：「さあお得意の口八丁の
出番だぞ」（U9.315）。こうして 'French-polish'^{misdirect} が転用、拡張されたわけだ。芸
術家（あるいは批評家）とは、利益ⁱになりそう^sなものを流用する — つまり、
巧みに儲け^mのタネⁱにする人間の謂である。先行するもの、過去、文学は、流用、
篡奪^v、搾取、剽窃の対象となる。膨大な伝統が手元にあるのだ。

『ユリシーズ』の始まりが、創造の朝ではなく — リチャード・エルマンの
見立てによれば³ — 「事後の朝」であるならば、それは「はるか後」の朝でも
ある。朝はまだ早くとも、世界の方は、『コヘレトの言葉』^vに何千年も前に見
出されて以来の時間を経過している。多くのことがすでに起こり、先行してい
るはず（で、それらをマリガンが思い出したり転用したりする）。すべて、ほ
とんどすべてが、前にもう言われたことだ：バック・マリガンが歌うおどけイ
エスの小唄（「一日三回、食後に」U1.610）にしろ、まだ比較的新しいス
ティーブンのハムレットについての考え（「いやいや…トマス・アクィナスな
んか持ち出されたらかなわん…」U1.545）にしろ、歴史とは「耳にタコができ
るほど聞かされたくだらないお話」（U2.45）なのかもしれず、悪夢にも変わり
うる。『肖像』でスティーブンは、「2000年分の権威と栄光の蓄積^{m a s s}が背後に積
まれたひとつの象徴に、偽りの崇拜を捧げ続けてきた」（P243）ことから、自
分の魂が影響を被っているのではないかと懸念する。スティーブンの頭のなか
は、「過去の蓄積^{accumulation}」（U17.777）でいっぱい、それはジョイスも同じだ。ある
教会が作られ、続いてあらゆる関連施設や儀式も作られ、教育を受けたある神
父が長じて己を見失い、病気が致命的な作用を及ぼし^{vi}、ある少年が「感じやす
く」なってからようやく、この蓄積した過去が尾を引くなか、ジェイムズ・

3 Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey* (London: Faber and Faber, 1974), p. 8ff.

ジョイスの最初期の散文作品は始まるのであり、その「最初の」文は、回顧的に「今回は彼に望みはなかった」^{vii}という。

もし今、顕微鏡的にフォーカスを絞り、スティーブンの言では「蓄積された」^{m a s s e d} 2000年分の権威と尊敬から一語を抜き出し、それが偶然にもびったりだと思ふなら、それは誤用と読者としての篡奪^{usurpation}を楽しむ行為だということになるのか。語源——言語的転用の集積^{accumulation}——が伝えるところでは、*massed*（ギリシア語の *massein*、こねる、から来ている）は *Mass* —— *'Ite, missa est'* というミサの終わりの文句に由来する —— とは関係がない。この二つの語が同じ形に進化したのは偶然であり、またミサが教会の中心的儀式の一つとなったこと、それが、ジェイムズ・ジョイスそして彼のフィクション上の複合的対応物たるスティーブン・デダラスに対して、蓄積した影響の一部を形成することになったことも、偶然にすぎない。さらに、ミサ^{M a s s}の始まりの言葉は、モノマネをするバック・マリガンが『ユリシーズ』で最初に発する言葉に転用される。この最初の章は神学的匂いの濃いものであるため、かなり狭い範囲しか指示していない語——たとえば「緑の液体のどろっとした塊」^{mass}（U1.108）——でさえ、第一義的文脈から離れた形で利用したくなくても不思議ではない。*mass* 同士⁴が融合し、互いに干渉し合うのである。

本稿の序盤でこうして多くの証拠を蓄積してきたのも、芸術的道筋をつけて、あるジョイス的一語を調和的に屈折させようとしてのことだ。想像上の法廷の

4 『肖像』における別のパッセージでは、'mass' が量を表す語として現れる：「教会とは石造の建物でもなければ、聖職者でもその教義のこともない。それは、そこに生まれ出たものすべての塊^{mass}なのだ。」（P245）イーヴリン・ヒルは、ブエノスアイレスに向かうべく乗船する際、「船の黒い塊」^{black mass}（「イーヴリン」D40）を一瞥するが、表面上は現れでた塊にしか見えないものに、ほんやりと悪魔的な輪郭を見てとらずにはいられない読者もいるだろう。同様に、「エップス社の量産品」^{mass product}（U17.369）も、少なくとも60年代に盛んだった象徴的読解においては、キリスト教的に敷衍して読まれた。ジョイスの言葉は、互いに侵食し合う性質があり、それは『フィネガンズ・ウェイク』においては救いがたいほど顕著になる。

場面で、告発されたレオポルド・ブルームは、自己弁護のためにこう訴える：

なんでも中間^{メディアム}つてものがありますから。公明正大にいきましょうよ。(U15.878)

自身の弁護のために彼が駆り出しているらしいのは、ホラティウスの有名なあらゆるものには節度（あるいは「中庸」）がある、と通例訳される一節で、『諷刺詩』第1巻の終わりの方（I, 106）に登場する。続きは「^{S u n t c e r t i a d e n i q u e f i n e s q u o s u l t r a c i t r a q u e n e q u i t c o n s i s t e r e r e c t u m}」⁵。この節度と適切さへの訴えは、「キルケ」のような章においては奇妙である。過剰こそがトレードマークであり、伝統的なりアリズム、正気、個人の心理、節度あるいは、かつては考えられていたところでは、品のよさ、の規矩を越えて憚らない——この作品自体が、あらゆる伝統的規範に食ってかかるものであるとはいえ⁶。すべてのものにおける中間^{medium}といえは、ブルーム自身が一種のメディアである。あらゆるものごとの^{midst}只中で、あらゆる目的のためにジョイスが使う主要な手段^{medium}であり、いささか平均的とはいえ（「人並みに官能的な人間」とかつて呼ばれた^{viii}）、ひとりの媒介者なのである。古典語の文法では、^{medium}中動態とは、反射的、互恵的な動詞の態を表す。もし「キルケ」の章のブルームが、^{thinking to himself}内省している（もしくは^{speaking to himself}独りごちている）のだとすれば、これは^{medium voice}中動態であり、ジョイス作品の大半の流儀は、この用語で潜在的に説明可能だろう⁷。

現代では、もともと豊かな意味を持つこの *medium* という語は、20 世紀にマス・コミュニケーションとして *media*（たいがいはこの複数形で使う）の重

5 Horace, *Satires, Epistles and Ars Poetica*, trans. H. Rushton Fairclough, Loeb Classical Library (Cambridge: Harvard University Press, 1926), pp. 12-3.

6 その続編は、あからさまに^{i i n c}囲いが無い (*fin(em) negans*) なものとなる。

7 この点については、コペンハーゲンで開かれた第10回ジェイムズ・ジョイス・シンポジウムで行った 'Joyce the Verb' という講演において触れたことがある。

要性が認識されるにつけ、別のより現代的なかたちで転用されるようになる。ジョイスは『ユリシーズ』の主要キャラクターを、我々が現在メディアと呼ぶところのものにあてがっている。すなわち、話すこと、書くこと、宣伝すること、写真を撮ること、教えること、講義すること、歌うこと（その範囲は現在よりも限定的で、当時のメディアはこれがメディアだとまだわかっていなかった）。ジョイスは『フィネガンズ・ウェイク』にはテレビを先行的に組み込んでいる。本稿では便宜上、単純にジョイスの作品体験における二つのモードを導入するものとして、この語を使うことにする。つまり、表面上の文字のならば（我々の目が読むもの）、そして、人間の（あるいは録音された）声によって発話されるもの、の二つである。これらは、見えるものと聞こえるものそれぞれの不可避の様態を具体化したもの、ドイツの哲学者の用語では、^{nebeneinander}並列態と^{nacheinander}順次^{ix}であり、この両者の対立関係は、「プロテウス」の章で、冒頭のパラグラフと多くの「^{throwaway}瑣末な」^{you see}細部（「^lほら：^h聞こえる」U 3.24）において、注意を引いている^x。

ジョイス自身、人の話し方に対して敏い耳を持ち、また音声としての言葉が公の場で仰々しくなるときや、文字としての言葉、つまり印刷メディアに変形するとき何が起こるのかも、よく分かっていた。彼の作品は、ダブリン市民たちが非常に得意とすること、つまりお話、おしゃべりを満載している。しかしその作品群は同時に、逆説的にも、また際立って、文字と記号からなるものであり、頁上で手の込んだ秩序立ったかたちに設えられ、タイトルと頁番号が付され、メモを書いたりするための余白もあり、こうした要素はいきおい、^{コンコードダンス}索引化を呼び込む。ジョイスはどのみち極端なのだ——作品の「声」的性質、つまり音声言語をとらえるスキルにおいても、そしてその同じ作品が^{グラフィック}視覚的な作り物として、頁上の記号として備える性質においても。音が過剰なら、記号も過剰なのである。

というわけで、視覚的・文字対聴覚的声、その帰結として何が言えるか。^{リーディング}「読むこと」は、その両方を意味しうる。意味のある形でならべられた文字は、

音に変換可能である。同一のテキストが、目を通してでも耳を通してでも理解可能で、ところがそうなるともはや「同一」のテキストとは言えない。以下に述べるのは当たり前のことであって、ただ実質的に起こる変化を少々、詳らかにしてみようというだけだ。実際には、視覚的な読み取りと聴覚的な聴き取りは、不均衡で対称にはならない。我々は通常、黙読においては支配権を握っており、速度や休止、繰り返しや振り返りも自在に決める⁸。テキストが自分に向けて朗読されるとなると、受動的な要素が入り込み、選択結果がもれなく現前する。選択は、朗読する側が主体的に、すでに済ませてくれている；暗黙のうちに除外されてしまった別の選択肢については、その存在にすら気づかないかもしれない。目が出会うテキストは、頭の中でさらに処理されなければならない；耳に届く音は——ある重要な点に至るまで——すでに朗読者によって処理されてしまっている。この仕分けを担当する朗読者の好みと初期条件が、聴く側にかかる制限のベースとなる。

よく言われるのが、ジョイスの作品は朗読——それもできればダブルリンっ子に——されるべきで、それによってこそ真価が分かり、よりよく味わい理解することができる、というものだ。この紋切り型の見解には一理ある：学者的な読み方が見逃してしまうもの——音色、活気、ユーモア、力学、直接性、響きといった純粋な快樂が蘇る。「キュクロプス」の章や「アナ・リヴィア・プルラベル」^{ix}を聴くことは、素晴らしい経験であり（え）、書齋にこもって行う黙読に足りないものを、適宜補ってくれるものであ（りう）る。それに『ユリシーズ』を朗読すれば、マラカイ・マリガンが導き入れる千変万化の声を、聞こえるかたちでしっかり表現することもできる。彼の最初の言葉は、^{intone}唱えられる；次の言葉は‘called out [up⁹] coarsely’（耳障りな声を張り上げ）、その後い

8 ブルームは、娘からの手紙を最初はざっと、次に一語一語しっかりと読み、「それから再度読んだ：2回目」（U4.281, 397, 427）。

9 ジョイスは‘called out’と、ガブラー版で温存されている形で書いていた。その前

かめしい口調が続き、そして説教者の声色に戻る — この広い声域がまるごと、半頁のうちに展開される（猫撫で声、ガラガラ声といった声がさらに続く）。彼の声質が事細かに記録される。後に「キルケ」はこの作法を、おかしなくらい過剰にパロディする。マリガンは『ユリシーズ』の元型的ヴォーカライザーなのだ。

本稿では、どちらのタイプの読み方にも媒体がある^{メディアウム}ということを具体的に指摘するだけである。我々が不自由に気づくのは、頁上の言葉に官能的な表現を与えてくれる生の声がないとき、あるいは逆に、講義の際、使えるものが声しがなく、精読するためのテキストがないときである。違いがものを言う。紛らわしいことに、言語は常に見ることと聞くことを明確に区別するとは限らず、「読む」や「表す」という用語は、どちらの解釈領域にも属している — あたかも両者が同じものであるかのように。

テキストが発声されるのを聴くことには、不一致^{disagreement}が伴う。自然なこととはいえ、（戯曲の演出と同様）声色や強調について、声の割り当てについて、意見がまとまらないことこの上ない。より具体的に言えば、朗読において、何かを除外するという事は許されるのだろうか — 戯曲であれば、ト書きが聴くためのものではないことは明らかだが。戯曲では、声を出して演じている役者は、印刷版とちがって、自身が誰なのか示すことはないし、できない。戯曲の朗読では、朗読者の声が人物それぞれを特定するのだろうか、そうすると名前はいちいち告げられる必要もないだろう。しかし戯曲を装ったジョイスの「キルケ」の章では、名前は細かく読み上げられ、明らかなト書きもそうである。なんなら、括弧つきの「(興奮した調子^{excitedly}で)」のような記載でも聞こえるように提示され、その興奮が声を通して直接的に現れることもあろうか。とはいえ、どんなに完璧な女優でも、「豊かに^{richly}」(U15.1462) といったト書きが表す声色を簡

↘までの版はずっと 'called up' としてきたが、その発端は、ディジョンの印刷屋ダランティエールのグラ刷（ブラカード）である。

単に伝えることはできまい。「キルケ」の丸括弧で括られたト書きが声に出して読まれねばならないとすれば、いかにそれが、舞台上の指示といった範疇を超えて、人工性に満ちたものであるかがわかるからだ。「キルケ」のト書きは、^{in their own wrong}勝手に、ともすれば道化俳優みたいになってしまう。

状況で十分に明らかな場合は、誰がしゃべっているとか、そこで何かが話されているとか、いちいち言う必要はない。最初の寝室の場面では、ブルームとモリーしかいないので、「ブラインド上げようか？」(U4.255)という質問がブルームのセリフだと付記する必要はないし、それはモリー・ブルームのセリフ「あの子、受け取ったみたいよ」も同じだ。モリーの命令に「と言った」も付ける必要はあるまい、というわけではないのだが、ダブリンっ子の朗読はジョイスが入れておいたものを省いてしまい、我々が聴くのは、次の通りとなる：

Hurry up with that tea. I'm parched. (U4.263)¹⁰

お茶早く。喉カラカラ。

曖昧なところはない、が、作者はこの二つの文を「と彼女は言った」の挿入によって分割した。「正しい」(が従う必要はない)朗読の代替案はこうなる：

Hurry up with that tea, **she said**. I'm parched.

お茶早く、と彼女は言った。喉カラカラ。

これは適切に間の休止を温存している。情報としては、挿入された「と彼女は言った」はほぼ余分と言っているが、それでもそれは——修辭的にというか韻律的にというか——リズムを決めるものであり、強調とバランスを加えても

10 *Ulysses, James Joyce: An unabridged recording in stereo by Radio Telefis Eireann Players and Guest Artists (Dublin, 1982).*

いる。しかしもし、この挿入部が別の声（つまり語りの声、印字上は太字で再現）で朗読されると、もともとの塊が壊れてしまい、「と言った」という箇所が目ではほとんど注意しないようなものなのに、劇的でかすかに邪魔な目立ち方をするようになる。その目立ち方とは、ブルームが、「誰からの手紙？」という問いへの返答の際、手に持った手紙をゆっくりと繰っていくときに現れる挿入節と同種のものである：

ミリーから僕宛の手紙、と彼は注意深く言った、それと君宛のカード。それから君への手紙。

事実ブルームは、初読では気づかないかもしれないが、非常に気を遣って、大事な情報を遅く出すよう計算しながら話しているのである。

どう発音するか (U7.151^{xiii})

得るものもあれば失うものもある。発された声は、強調によって暴露し、時には演技過剰に陥り、また隠蔽もする。「セイレーン」の章の終わり——「めしいの若者」には、「ブロンズ…ゴールド」も、そこにいる他の誰も見えていないというくだり——を「聴く」としたらどうだろう。そのパラグラフの終わりはこうだ：

Hee hee hee hee. He did not see. (U11.1283)

ヒーヒーヒーヒー。彼は見^ヒな^ミかった。

演者は、どういう声色をこの四つの「ヒー」にあてがうか決める際、「彼」と似たものにするか違うものにするか——代名詞寄りにするのか、笑い声寄りにするのかを考えるだろう。いずれにせよ、見る^{s e e i n g}ことの否定がかくも反響した

後、続けて「聞く」のは（聞こえただけの引用は、残念ながら、適切に書き起こすことはできない、印刷で示される言葉の正しい見た目——‘sea’ だったとわかる——は、一種の偽造なのだ）：

Seabloom, greasebloom viewed last words. (U11.1281)

海ブルーム、脂ブルームが、最後の言葉を見た。

耳はおそらく目の見えないピアノの調律師と見られるブルーム（「ブルームを見て」）の間の対照を汲み取り、さもなくば、言葉を見て「眺める」だろう。おかしなことに、see と聞こえても見てみると sea とある。頁上に見る文字は同音字になる；目読では、景色を見逃し（聞き逃し）、見えている海を選んでしまう（「脂ブルーム」は前に出てきたものの反復と認識できる；この複合語は、本章の前の方、「まあ脂ぎった目、脂ぎった鼻」（U11.169）から派生したのである）。朗読の音声上は、‘greasy’ は ‘grease’ から出てきたことになろうか；目の方は、海が花開いていく気配、「海ブルーム」も拾い上げるだろう；声の方はできるとしても、きわめて微かにとといったところか。このようにして即座に浮かんでくる連想が、別の読み手や聴き手の連想と一致する必要はないが、媒体によって、連想され優先されるものが本質的に異なってくる。こうした目と耳との読みは相互補完的であり、また部分的には互いを遮ることもある。この両方を組み合わせるとき、目でテキストを読むのと録音を聴くのとどちらもやろうとすると、問題になるのは、同時に多媒体を駆使する過重負担とといったところか。目だろうが耳だろうが立体画だろうが、どれかが他のもの「よりよい」ということはない。

「音声化」、つまり人間の声を使った表現は、いわゆる他言語への翻訳の過程において不可避的に落ちるものがあることと似ている。「セイレーン」の пассаージュのフランス語版は、光の方向を変えて^{xiii} ‘luit’ を代名詞に一致させている：‘Lui lui lui lui. Pour lui rien ne luit...’ 反復もそれなりに再現されている

る：‘*Leux Bloom, Luileuxbloom lisait ces dernière paroles*’.¹¹ 「セイレーン」に典型的な音素の統合は、‘*lui — luit — leux — huileux — lisait*’ とすることで達成される；しかし、see も sea も消えてしまい、^{シ-}脂が前景化されている。‘*Leux*’ は ‘*lui(t)*’ と ‘*huileux*’ の間で音的に落としどころを見つけたという感じで、独立して意味をなすようにはなっていない。フランス語という媒体が独自の条件を課してくるのである。

あれぞ雄弁 (7.879)

ジョイス自身、書いた言葉を自ら声に変換したことがある。おかしなことだが、『ユリシーズ』から彼はもっともよく知られた代表的なものではなく、彼自身が——少なくとも部分的には——^{appropriate}適宜修正したパッセージ、つまり実在の弁護士、ジョン・F・テイラーによる法廷での演説を選んだ¹²。彼はすでに声に出された言葉を選んだわけだ；章の中では、それはひとつの修辞学的見本、「演説の素晴らしい見本」(U7.792)として誇示され、おまけに演出指示までついている。話し手が「声を張り上げる」(U7.860)箇所、ジョイスも当然自身の声の調子を上げている。しかしこの演説には、地の文、つまりサイレント

11 *Ulysse*, traduction intégrale par Auguste Morel, assisté par Stuart Gilbert, entièrement revue par Valéry Larbaud et l'auteur (Paris: Gallimard, 1948), p. 285.

12 ジョイスはテイラーが似たようなスピーチをするのを聞いたのかもしれないが、印刷化されたソース、つまり新聞記事やパンフレットの形で「追放者の言葉」を使い、それを本質的には発話されたものであるかのように加工したと見える。詳しくは、Richard Ellmann, *James Joyce* (New York: Oxford University Press, 1982), p. 90–1, 755–6. を参照。『ユリシーズ』では、記憶の問題がそれとなく提示される：ホールには速記記者の一人もいなかった」(U7.815)というのに、どうやって J・J・オモロイは、「準備」もされなければ録音もされなかったスピーチを「逐語的に」覚えたのか？ メディア的逆説として、バランスが良く模範的で、紙の上で入念に練られたように見えるスピーチが、準備なし、つまり「即興」だと言われる。

の箇所もある。そしてジョイスはそこを声量と声色を変えて読んでいる。彼は、ステイーブンの内的独白中の、聖アウグスティヌスから引用されたワン・パラグラフ（「ここに明らかにされたのは…」 U7.842）を、控えめに、単調に、教会儀礼を思わせるような不明瞭な感じで朗読している。また彼は、編集上の見出しの一つ——それらしく‘FROM THE FATHERS’^{教父たちより}と印刷されている——も発音している。変換する声は適宜区別を施している。

こうしたことが起こる七番目の章、ホメロス的には「アイオロス」と呼ばれる章は、二つの言語モード——音声言語と文字言語（あるいは印刷）——が目立って混じり合い、^{intersection}交錯する章であり、そこでは二人のメイン・キャラクターと多くのマイナー・キャラクターが^{converge}合流する。「アイオロス」は、^{crossroad}道が交差し、^{confuse}混乱し、^{interact}相互に作用しあう最初の章なのだ。一方においては、この章は会話、スピーチ、トークといった、ただの風、ふくらみのうちに消えてしまうようなもの（「おしゃべり、たわごと」）——発声器官によって起動する空気——を前景化する。そのうちのいくつかは、非常にうつろいやすく儂いもので、発話の瞬間のためだけにあるようなものだ（「一日にて足る」 U7.726）。レネハンの黙殺される警句であろうと重々しい歴史的場面であろうと——「がなられては四方の天風に散ってしまう護民官の言葉」——そうした音は消えて「死んだ音」（U7.881）になってしまう。古代から継承されてきた技の宝庫、修辞学という技芸は、空気にゆだねられた言葉を、より効率的でより消えにくく忘れがたいものにするためのものである。

とはいえ、この章の舞台は、新聞社の記事執筆室と編集室であり、そこでは垂れ流しの音が印刷物として永久に固定される。日刊紙はたとえば、葬儀場での出来事を報告として記録し、後世に残るようにする：「今朝、故パトリック・ディグナム氏の遺骸」。こうしたフレーズは、日々、プロの「記憶の娘たち」（U2.7）、あるいはコミュニケーション上の偶然によって紡ぎ出され、個人的な不完全な記憶にすぎなかったものがいったん消えてしまえば、記録、つまり世界がその後ずっと覚えておけるものとなる。「アイオロス」の章は、要所

要所で、この章自体が描き出すまさにその媒体を^{メディアム}装い、文字の質を目立たせている。それには二つの型^{タイプ}があり、小文字で書かれた日常的なストーリーラインが、「見出し」さながらに大文字で目立たされた挿入的フレーズによってぶった切られる。これは一種の上位の編集的存在のしわざで、自身の存在、そして印刷上の出来事、動く文字としてあるこの媒体^{メディアム}を意識させる。標準化された書き方、つまりタイポグラフィが顕在化する。タイプは言及されるだけでなく（インテルを入れて（U7.145)), 誇示され、広告される。より狭義には、広告というのは、その応用——デザイン、配置、絵といった目を引くための視覚的手段——によって成り立ってきた。

章全体を通して、両極性、際立った二重性がさまざまな形で現れる。鉛の文字が配列・配置される。新聞的誇大が印刷から音に変換されコメントを付される；印刷が声に——とりわけふざけて大げさに——乗ると、笑える感じになったりもする。有名な演説は繰り返されたり再構成されたりする。ステーブンは、話しついでに、ある素描を即興でやってのける；新聞編集者はそれを印刷用に篡奪したが「それはコピーになるぞ」（U7.1009）。そこで印刷機の要請に合わせたタイトルが必要になる。タイトルというものが、日常的発話においては発生することはまずない。

ジョイスが録音用に選んだテイラーの演説は、演説内演説——あるエジプトの神官が、その後の歴史を変えることになった「若きモーセ」（U7.833）に話したであろうこと——を含んでいる。モーセに修辞的焦点が当たるのは皮肉である。聖書によれば、モーセは「弁が立つ方ではなかった」という；彼自身「口が重く、舌が重い」と自認する（『出エジプト記』4:10）。テイラーの演説の命たるそのクライマックス、モーセが山から下ろした「追放者の言葉で刻まれた律法の板」は、書かれた言葉、神が書いた言葉の最初の例だが、そこでは法がいかなる時にも使えるように固定されており、人間の口や人間の耳に欠陥があろうと問題はない。似つかわしいことに、この章は、書くことの始まりと並んで、対照的に人が最初に発した言葉——レネハンのふざけた時代錯誤的再

現によれば「^{M a d a m I ' m A d a m}奥さま私がアダムです」——を含んでいる（構造的に言えば、この太古の挨拶は完全な回文となっており、書かれた時だけ意味をなす：音声だと逆さまにできない——というのも音は物理的に自らの鏡像を作り出せない；聞き取れるのは韻だけだ）。本章に満ち満ちている、この手の表層的で、ことによっては不敬な軽口や無駄口——主には社会的な、あるいは娯楽的な価値がある——は、そもそもこのジョークの元になっているアダムに吹き込まれた「命の息」(U7.680)と好対照をなす。話し言葉の命は短い；反対の極には「永遠なる主と語らった」(U7.865)神の言葉があり、またこの章で召喚されるウェルギリウス、ダンテやシェイクスピアの言葉もある。また対位的に、極上の理想的、永年の記録「あらゆる時と場所のすべてを保有するアカシック・レコード」(U7.882)もある。神智学でいうアカシック・レコードは、どんなに些細なものでもすべてを永遠に保持している。『ユリシーズ』は、その小規模な複製、ひとつのアカシック的記録とも言え、そこではファンバリー小路(U7.927)での湿気た夜のこと、印刷所の騒音、意味不明な「ハッ」(U7.758)ですら、それぞれのものにささやかな永遠性が待ち受けている。

「アイオロス」のような声だらけ（そして声の演出も：「泣いた——叫んだ——ささやいた——金切り声を上げた」と矢継ぎ早にU7.359ff.）の章の朗読には、強調や声域といったおなじみの問題を超越る特殊な問題が伴う。見出しをどうやって声に出すのか？ その際立った物質性や異質性を示すような、他の部分とは違う声にするというのも手だろう。そうやったとしても、印刷を取り囲む無地のスペースは休止の沈黙に還元されることになり、それはおそらく長さ以外の点では、他の普通の休止——実際には「一時停止。J・J・オモロイはシガレットケースを取り出した」(U7.760)で起こるような休止——と変わるところはない。朗読の声に移植される「発話なしの部分」は、実際の沈黙なのかもしれないし、あるいは編集上の操作（空白）である可能性もある。なんといっても、声に変換できないのは、見出しの視覚的な見た目、つまり読者の目に真っ先に飛び込んでくるものだ。大文字、タイポグラフィの特殊さは、

そもそも聴くものではないのだから；音量調整してもしょうがない。

聞くものではないのは、他にもある。‘HOUSE OF KEY(E)S’ という見出しの構成要素も伝わらない：‘keys’ とは聞こえるだろうし、情報を与えられれば、マン島の^{House of Keyes}下院を聞き取れることもあるだろう — が、アレキサンダー・キーズ^{KEYES}の広告とはとても聞こえない。ことはタイポグラフィ上の問題なのであって、同音異義的な別案を示す丸括弧は、聴覚的には気づかれないままになる。目に対しては、丸括弧は耳では捉えられない意味上のゆらぎを露わにしてくれる；つまりこういうことだ。きわめてジョイスらしいところは、声に変換できない。どんなに凄技の発音技術を持っていたところで、^{グラフィック}純粹に視覚的に表象された一行である、‘???’ (U7.512) という三つの疑問符でできた見出しを、いったいどうやって音に変換できるだろう？

^{グラモフォン}
うむ、声、そうだ：蓄音機

「アイオロス」では機械の音が聞こえる：トラム、印刷機、ドア：「みんなそれぞれに声を出す」(U7.177)。「電話がブルームと鳴った」。ブルームの「遠い声」が割って入ってきたとき、ある優秀な記者がいかにも視覚的に文字コード化された情報をニューヨークまでケーブル送信したのか、実演されているところだった。「遠い」(テレ)「声」(フォン)なる発明が当時使用可能であったなら、ここでほめそやしている^{テレ「グラフ」}電報という発明は必要なかっただろう^{xiv}。「アイオロス」の章は、うまくいったりいかなかったりするコミュニケーション(市電、郵便、新聞配達その他)の章であり¹³、声(電話)で、あるいは書面(電

13 ブルームは新聞社からアレキサンダー・キーズに連絡を取れない。電話でブルームが「こちらイヴニング・テレグラフ」と告げるも伝わらない(「…はい、テレグラフ…」(U7.411))とき、メディアはつながる。ブルームは「中のオフィスから電話をかける」。この新しい発明は、逆成で、^{電話する}すぐに新しい言葉、phoneを生んだが、OEDには1900年以前のこの語の記載はない。というわけで、phoned (U7.62, 411

報)で距離を越えることをテーマとして導入する。舞台はイヴニング・テレグラフ、地元民の言い回しでは「テル・ア・グラフィック・ライ」(U16.1232)のオフィスである。視覚的視覚的で聴覚聴覚的な嘘嘘が跋扈する；視覚的な方は、その日のテレグラフ夕刊記載の「スティーブン・デダラス B.A.」や「L.ブーム」(ミントッシュはいうまでもなく)；あるいは「^{Nother}ババキトクカエレチチ」(U3.199)なんていう珍品も。

グラスネヴィン墓地で、ブルームは墓石に彫られた言葉を読む。碑文は、名前、日付、ことによってはその人の職業や世間的な評価なども永遠化する。しかしどうやったらみんなを覚えておけるのか、とブルームは問う。「目、歩き方、声」。石碑に刻まれた文字は、きわめて個人的で独自のなもの——目つきとか動きとか雰囲気とか——を捉えることはできない¹⁴。かといって何もないわけではない：

うむ、声、そうだ：グラモフォン蓄音機。お墓のひとつひとつに蓄音機をつけて、あるいは家の中でもいい…写真が顔を思い出させてくれるように、声を思い出させてくれる。
(U6.962-7)

音を一種の書きものに変換する発明品、消えゆく瞬間を留めおく発明品によって、人間の声の寿命は克服される。グラモフォン蓄音機とは特異なものの名称だ：この複合語は、グラモフォン書と声(「フォノグラフ」という別名もある)を融合させている；この発明品は、一連のメディア的変成を生じさせる：生きた声がディスクの表面に彫り込まれ、その溝から音が空気の振動として蘇生し、それはさらに文字に変換可能で、その文字はまた発話される。人間の声は声「として」記録され、

ㇿにあるような)は、まだ比較的新しい言葉だったのだ。

- 14 How can you remember... 'Eyes, walk, voice'? (U6.962). これら人の特徴は、形状変化して物真似する夢の神モルペウスが、真似ることのできるものである：'exprimitt incessus vultumque sonum loquendi' (オウィディウス『変身物語』第11巻 636行)「歩き方や顔つきや声音」。

聴覚的記憶が可能となる：「日曜日の夕食後。死んだひいじいちゃんにつないで」。しかしブルームの想像においては、故人となった先祖が出る前に、機械が存在を主張する：

Kraahraark!

クラーーーーールク！

この擬音的シグナルは、皮肉なことに、文字が示すような厳密さを期しつつ声にすることは難しい。この比較的新しいメディアに性質上伴う条件や問題のせいで、耳障りな音がメッセージ伝達の邪魔になるであろうことに、ブルームは経験的に気づいている。(ジョイスの「アイオロス」のパッセージの朗読は今ではほぼ聞き取れず、録音という機械的複製は、書かれた声がひどく経年劣化したことをはっきりと伝えている。)メディアが割って入る。メディアはメッセージそのものも形成するし、それ独自のコードを発達させる。交感的交信が最初に確立される。

Hellohellohello

もしもしもし

電話はこの、もとは予期せぬ出会いに使われていたかなり最近の挨拶¹⁵を、顔を合わせていないという新しい状況に適応させた。虚空に向かって「ハロー」が繰り返された後、おじいちゃんは対面状況で言うようなことにすがってみる：

amawfullyglad

15 OED は 'hallo' を 1840 年、'hello' を 1854 年初出としている。

じつにうれしい

「じつにうれしい」のかもしれないしそうでもないのかもしれないが（じつにうれしいとは思えないが）、とにかく彼は使える型のひとつを使う。連続している単語、急ぐあまりの密状態を見るにつけ、書き言葉の慣例としての、論理的・文法的な単語の区切りが、実際の発話における休止と一致する必要はないことに気づかされる¹⁶。そこでまた別の音が割って入る（それは我々が沈黙を埋めるために出す音を移し替えたものでもあるだろう）：

kraark

クラールク

そしてメッセージが部分的に繰り返されるが、それも強調するためというよりは、誤解を避けるためで（ブルームの電話がそうだったように）、ひよっとすると、気まずさからかもしれない。メディアは人間心理にも一定の影響を及ぼすのだ。曾祖父も子孫に対して話しかける¹⁷となると、くつろいだ気持ちにはならないだろう：

awfullygladaseeagain

またあえてじつにうれしい

また単語同士がくっついてひとつの長い塊になってしまう。ほとんど習慣的

16 ガーティ・マクダウェルの心中に現れる表記 'tantamer gosa cramen tum' (U13.499) と比較せよ。

17 スティーブン・デダラスは、想像上の電話で、自身を過去、遠い起源とつなぐ：「もしもし！こちらキンチ。エデンヴィルにつないでおくれ」(U3.39)。ブルームはぼんやりとした、しかしありうる未来とのつながりを想像する。

な「また会う」という言い回しは、場所も時間も離れたところにいる完全に見えない人に話しかけるための慣用表現が、まだ手元にないということを示している。もちろん、誰もそのフレーズを文字通りにはとらないだろうし、あるいはその齟齬に気づきすらしないのかもしれない：「また聴けてじつにうれしい」といえば変に銜学的に聞こえるだろうし、これも正しくない。決まり文句というのは、どんなに不十分であっても、目的には適うものなのだ。メッセージとは、本質的には、間接的接触に他ならない：「私はあなたに話しています」。コミュニケーションはこれにて終了でもいいくらいだ。繰り返しや割り込みがあるばかりで、他に追いかけるべきものは何もない。新しいノイズは、こすれる針の不具合、母音なき音を再現するかのようだ：

hellohello amawf krpthsth.

もしもしじふにクラおれしゅい。

別れの際と同様、蓄音機はそれ自身やその不完全さに再び注意を引く。テクノロジーが生み出した装置を通して、見えない子孫に話しかける曾祖父の想像上の姿は、ブルームが常識人として備えた鋭い洞察を示唆するものだ。メディアはその限界を示すばかりか、状況や話される言葉のかたちも規定する。蓄音機の記録は、無作為で平均的な生活の一場面を提示するのではなく、録音行為を、自意識的で人工的な出来事に変えてしまう。蓄音機のメッセージ自体¹⁸が、修正やあれやこれやの新しいものがくつついてきた繰り返しからなるもので（それらすべてが解釈されるのを待っている）、形式的にはジョイス作品の特徴をなぞるものである。

18 この 'Kraarhk' の想像あれこれ ('After' から 'krpthsth' まで) は、「ブラカード」の遅い段階で挿入されている (*James Joyce Archive* 17, 260)。最も早い訂正は 1921 年の 8 月のもので、ジョイスが「キルケ」を書き終わった後であった。

ブルームの「^{envisio}ning」(典型的というべきか、聴覚的想像を表す単語は存在しないらしい!)で夕食後に亡き曾祖父が熱弁する様子は、「キルケ」の似た場面を予告している。そこでは、死者たちに命が宿り、なかでも故パディ・ディグナムが生者に向けて声明——「我が主人の声」(U15.1247)も含めて——を行う。そこでも蓄音機の音が聞こえてくる。それは、「キルケ」流に、人間のように扱われる:

蓄音機

イエルサレムよ!
門を開いて歌え
ホザナ… (U15.2170)

この蓄音機は、機械らしくすぐに音色を変え、より人間的な声を「かき消し」てしまう:

Whorusalaminyourhighhohhhh…
ホールサラムミカミノオホホ… (ディスクが針に擦れた音) (U15.2211)

すると「三人の^{whore}売春婦」が反応して鳴く: ‘Ahhkkk!’。蓄音機固有の音はど
うやら ‘Ahhkkk’ とか ‘Kraak’ といった音であるようだ。すべてがそれぞれに声
を出す^{xv}。今回の介入するノイズは意味を持っている: ‘Whorusalamin…’ は、
歌のテーマと「^{whore}売春婦」を掛けている。これによって、蓄音機の音が、次の段
階で特定され、‘Whorusalamin…’ という声が、後に出てくる^{whore}売春婦の叫び声と
響き合うような格好になる。声が重なり合う。

「キルケ」を声に出して読むことは、すべて、演出指示(上述の ‘richly’ と
か)も含めて読み上げることである。それが語りの役割をも果たす場合
は特にそうだ。純粋なセリフの箇所ですら、問題なしとはいかない。ある箇所
で、すべての虐げられた者たちの声、がこう言う:

Htengier Tnetopinmo Dog Drol eht rof, Aiulella! (U15.4708)

すちうとはみかのられわ、主の能全、ヤルレハ！

これは発音しようとするとき実にたいへんで、そして「理解」するのはもっとたいへんだ。多くの声（「すべて」の虐げられた者たち、をそろえることはどのみちできない）によるものなら、なおのことだ¹⁹。メッセージを目で逆向きに綴る（数行先でわかる通り「ハレルヤ！ 全能の主、われらの神は統治す」）ことはたいした手間ではない。何の補助もないまま、耳で、この謎の音の塊を理解することはほぼ無理だ。逆向きに聞くということはできないのだから；音的には、eht は the の鏡像にはならない。しかし仮に、逆向きになっていることが耳で認識できたとしても、dog/god がど真ん中に配置されて、両側に 18 文字ずつ並んでいる、という目で認識できることまでは、絶対わからないだろう。この視覚的事実がとても重要だということはないかもしれない（もっとも、‘Doooooooooog!’ とその逆の ‘Gooooooooood!’ はそのすぐ後で強調されている²⁰）が、これによってある一定の構造的もしくは数字的な解釈ができる可能性はある。文字の反転や空間的配置には、文学的、また秘術的な伝統があり、それはまさしく文字が移動可能な物体だからこそ可能になったのである。

「イタケー」と「ベネロペイア」を声に出して読む

「イタケー」の章は、見るからに他のどの章とも違っており、パラグラフに

19 こうした言葉を言う声は、『ヨハネの黙示録』によれば、「非常に大きく、大量の水が流れるような音で、また雷のような音であった」（19.6）。これは実質理解不能だろうが、しかし碑文であれば、耳では認識できないことを明記するのは難しくない。

20 もし ‘Gooooooooood’ の o（11 個ある）が数字上の意味を持つならば、その意味は発音によって消えてしまうことになる。

分割され、だいたいはい問いと答えのペアをなすパラグラフ同士の間、空白が挟まる。それを声に出して読むならば、平板で無表情、突き放したようなニュートラルな声がいちばん合うだろう。見たところ目立った強調のサインはない：音楽、文学、売春、雨ざらしの市設ゴミ捨てバケツ、ローマ・カトリック教会——すべてが同様に平等に強調されていると見える。平板な声で読み上げれば、結果、単調で眠気を誘うものとなる。少しくらいは路線から外れて劇的に盛り上げてみてもいいのではないか（声色を変えたり強弱をつけたり、なんなら問いと答えのそれぞれに違う声色をあてがってみたり、とにかくどんなことでも芝居っぽい演出に可能な範囲で）、とってしまうくらいだ。

この章の独特の見た目は、あまりうまく声には乗らない。いったいどうやって、単語と暗号を区別し、five thousand six hundred and sixtyfourが、同じパラグラフで6617やMCMIV (U17.95)と変奏されることの意味を示せるのか？^{アクロススティック}折句という本質的に空間的なものも簡単には音にならない：Poets often have sung in rhyme / Of music sweet / Let them hymn it nine times nine. / Dearer far than song or wine. / You are mine. The world is mine. (U17.412)^{xvi}。朗読する声は、セクション間のスペースを当然ながら休止として示すことになるだろうが、その休止は、答えの代わりとして置かれている末尾の終止符とどのように区別されるのか？ 声には、休止——無、何もない空間を表す沈黙——と、終止符を区別することはほぼ無理だ。さらに言えば、この章の終わりを視覚的に告げる²¹、かの特大サイズの有名な聞こえない終止符もちゃんと再現できない。

「イタケー」の掉尾を飾るあからさまに大きな終止符は音にすることができないが、「ペネロペイア」の章の場合は、皮肉にも、視覚的には存在しない終止符がたしかに読み上げられることになる。これは単に、読み手が息継ぎをす

21 ジョイスは校正刷で 'Ce point doit être plus visible' (この点はもっと目立つようにしてほしい) と指示している (James Joyce Archive 27, 212)。

る必要があるからだ。「ペネロペイア」のもっともよく知られた特徴たるそのノンストップの流れは、断片に分ける必要があり、意識の流れは、一息の連なりとなる。この章ももちろん、ダブリンの声に変換してみるといい。モリー・ブルームの独白は、ひとりの女性を読み上げたり演技したり—— だいたい威勢のいいアイリッシュ訛りと愛すべき節回しをつけて—— するのが通例だ。言葉が生気を帯び、その響き、ユーモア、ペーススが、ひとりで部屋にこもってテキストを読んでいては決してできないようなかたちで伝わってくる。そのようにして感情面で得られるものは、たとえ発話される内的独白—— 内を外に、つまり逆のものにする、発話され得ないものを発話する—— という明らかな語義矛盾を指摘したところで、無に帰すようなものではない。とはいえ、こうして潜在する表象上の矛盾は、本質的な力学に光を当ててくれるので、少し精査してみるのがいいだろう。

「ペネロペイア」を朗読するにあたってなされるいくつかの決断は、戯曲の監督がするような類のものである。^{教呈げいかさまになにかさしあげ} ‘give something to H H the pope’ (U18.121) にある短縮形 ‘H H’ をどう発音するか—— 「エイチ・エイチ」、あるいはアイリッシュ風に「ヘイチ・ヘイチ」—— それとも完全形にして His Holiness か？ より全般的な話をすれば、声はベッドで寝ているという状況に合うよう静かで瞑想的でおとなしく平らかな流れとするべきか、それとも舞台上さながら、感情をしっかりと演じて劇的な効果を狙うべきか？ 俳優は動き回って声を張り上げ、叫んで泣いて喚いて感極まるべきか？ 決断には時間的次元も関わる。独白の継続的現在は夜の遅い時間で、すべてが「今」なのだ。思い出は過去形となる；そのひとつが昔のある場面だ。

the one and only time we were in the box . . . a fast play about adultery that idiot in the gallery hissing the woman adulteress he shouted (U18.1110-9)

あたたたちがボックス席にすわってたあの最初で最後のとき…ふしだらな不倫の芝居であのギャラリー席のばかが不倫女シッシッてやじって

これは全部、同じ地味な独白の一部で、過去の出来事を現在において回想したものだ。もし朗読する声これを非難する声のように演技し、「不倫女!!!」という男性の叫び声実際に叫ばれれば（モリーが現時点で叫ぶことは絶対ないのだが）、読者はその過去が乗り移ったように感じ、すべてが「当時」になる。「^{Loves Old Sweet Song}愛の懐かしいやさしい歌」にまつわる記憶が蘇り、歌の中で‘comes loves sweet soooooooooong’と「声を精いっぱい出す」（「あたしがまたステージに立ったときに（U18.877）」とモリーが想像するように）ところがあれば、その脳内リハーサルされる未来に読者も連れて行かれる——ベッドの上で彼女は歌っていないが。声色と声量は、時制と関わり合っており、時制を変え、読者を過去に連れ去り、その過去が当時のままに蘇ることもあれば、あるいは想像の中で来るべき未来へと飛んでいくこともある。つまりはこういうことだ；朗読する声はどの「時」を選ぶべきなのか？ 書かれたテキストは選択肢を提示する；発話される声は、そこからひとつを選んで他は捨てる。

また、かの有名な最後のカデンスをどのように朗読するのか？ オーケストラ風にフィナーレに向けてボリュームを上げ、イエスを連呼しながらクレッシェンドし、肯定的な、すべてを包み込むような、興奮状態でクライマックスを迎える、とか。こういう読み方は、テキストの元型のひとつへのオマージュとなる。それは、クライディオ・モンテヴェルディの『ウリッセの帰還』という歌劇で、その締めの部分で、ベネロペイアとユリシーズが一連のイエスを唱和する（オペラらしく繰り返して長く）‘*Si, si, vita! Si, si, core, si, si!*’²²。あるいは、眠そうにフェードアウトし、無意識が支配する直前の息のように、あの初出の場面の眠そうな柔らかい、ほとんど聞こえないような声‘Mn’（U4.57）に戻るかのよう、再度無声化すべきか？ はたまた飾り気なく感情もつけず、ほぼ無関心といったいの‘yes, I will, yes’（as well him as another とそろえる感じ）のほうがいいだろうか、それともまた他のやり方が？ さまざまな終わら

22 この発見は、チューリヒ在住のフランツ・カヴィゲリによる。

せ方が可能であり、テキストの潜在的可能性として考えうる。頭ではこれらを重ね合わせることができる。実際に発話する声は、ひとつを選ぶことで他の道、選ばれなかった道を消してしまう。

最も重要なのは、理解のプロセスの変化そのものだ。最後の章を朗読してもらうということは、自分で黙読する際に見つけた不確かな点が、別の案ともども消されてしまい、意味が先に決められてしまうということだ。目読^{もくどく}において、線状に進み、印も韻律も句読点もなく続いていく文を読むことは、継続的かつ偶然性に満ちた探索となる。読み進むなか、しょっちゅう推測したり小さなコンテクストを作ったり、暫定的な考えを試してみたりする。的を外したら戻って作戦変更。その歩みは訂正、調整、後退、再調整の連続だ。途切れることなく連なった単語は、結局間違っているかもしれないがほんやりと浮かび上がる図のなかで意味をなすフレーズに切り分けられる。その作業には、オデュッセウスのしぶとさが求められる。以下は、誘惑する場面をモリーが想像しているところである（そして、もしこのパッセージに頁上で初めて出くわし、実際はそんな必要があろうとは気づかないかもしれないが、一語一語消化していくとなった場合、どういうことになるか想像してほしい）：

unless I paid some nice-looking boy to do it . . . a young boy would like me Id confuse him a little alone with him (U18.84)

ただしだれかイケメンにお金をはらってしてもらうなら話は別…若い男の子とふたりきりになったらそうねあたしからちょっとどぎまぎさせてやったりして

すぐにわかるように、like は動詞ではなく、（理論的にはアリかもしれないが）休止の後の前置詞というわけでもない。声では目立ちようがないのが、非標準的なアポストロフィーなしの Id の綴りだ；ラテン語の代名詞まで脱線するような読者はいないが（もっとも『フィネガンズ・ウェイク』となるともはやそこまで確信が持てない）。目読^{もくどく}は継続的、習慣的、ほぼ無意識的な翻訳なのだ。

if I [sic] were^{xvii}

もしあたしが

もしあたしが、どうした？ いや違う、このフレーズは前を指している。これは終わりなのであって、予測したような新しい始まりなのではない；イントネーションも違って来る。ギアの変換が必要だ：

alone with him if I [sic] were Id let him see my garters the new ones and make him turn red looking

彼とふたりきりになったらあたしのガーター見せてあげるあたらしいやつそれで赤くなって見ながら

彼はどこで何を^{ルッキング}見ているのか？ いやそうではなく、続きを読むとわかるように彼女のほうが

looking at him seduce him I know what boys feel with that down

彼のほうを見て誘惑してやるのあれを下げたら男の子がどんな気もちかわかる

また一瞬、男の子が何をどこに下げているから感じる事なのかと不審に思うが、結局、前置詞かと思ったものを（‘down on bathingsuits’ (U18.9) を参照）、ただの人畜無害な名詞に脳内変換することになる：

with that down on their cheek

あのほっぺにやわらかい毛をはやした

そこでわかるのが、モリーが考えているのは、若い男の子たちが：

doing that frigging drawing out the thing

あれを引っぱり出して例のやつをやってる

誘惑の場面で、おまけに「例のやつをやってる」などとあるので、引っぱり出された‘the thing’とは何なのか——特にモリーが実際に登場するずっと前から
の風評を念頭におけば——不穏なニュアンスが漂う。再度、進むにつれて誤解は解消される：

drawing out the thing by the hour question and answer... (U18.85ff)

しょっちゅう聞いては答えるの繰り返いで答えを引き出して

道を逸れてしまっても、遅れて出てきた‘by the hour’によって、メインロードに戻り、‘drawing out’も‘the thing’も両方とも訂正することになる。初めて読むときは、必ずしも常時、自動的には、そして不可避的にも一気には、構文上の流れを決定できない。意味のずれdislocationというのは、先の見えない道を進んでいく経験の一部なのだ。声による置き換えtranslationは、そのような間違いへの逸脱から我々を守り、明確で役に立つ指示を与え、違うところで曲がってしまう可能性があったことを示すことはない。明瞭さという意味では多くのものを得ることができ、道はスムーズになり、障害物は取り除かれ、苦労ははるかに減る。

ぐるぐる回り続け (U18.408)

とりわけ「ペネロペイア」を読むのは、不確かな糸を編み、追いかけて、撚り合わせて暫定的な模様を作る練習である。明確なガイドがないため、その手続きはしょっちゅう編み直し、やりなおしては新しく調整するという作業になる。誤読とは打ち捨てられた編み物であって、とはいえこれらも、随伴的に、もしくは自己反射的に、再び中に組み入れられることになるかもしれない。たとえば、‘drawing out the thing by the hour’というのは、この章、なんなら『ユリ

シーズ』全体、ひいては我々の綿密な読解作業をも説明しうる。ジョイスを読むとは、何度も何度も、意味をなさないといふ捨てたものを後になって再び取り入れる作業なのだ：その日の競馬で勝ったのも「スローアウェイ」、名前の通りに捨てられるはずでありながら、皆の期待や蓋然性に反して戻ってきたのである。

タイポグラフィカル
書記上の記号がモノログにおける導き役となることはないが、朗読する声はガイドとなってくれる。その声は、分岐路でのためらいやとまどいを消し去り、間違った道、行き止まり、ほどいてからやり直しという事態をなくしてくれる。優れた声はテキストに生命感を与える；ただその流れに身を任せておけばよい。あっちへ行きこっちへ行きの意識の流れが、スムーズな道筋となる。ジャングルや迷宮は、便利な幹線道路に変わる。迷宮は、かつてはステーブン・デダラスという名の人物をフィーチャーした作品群を導くメタファーとして認識されていた。その人は、その小説の最後で「古の職人」を召喚するが、ラテン語の題辞では、それがオウィディウスの『変身物語』なる、巧みに作られた『ユリシーズ（オデュッセイア）』の前触れとなるものから来ていることを明らかにしている。オウィディウスによる迷宮の描写は、デザインにおいても構造においても、進むべき道を読者が見つけゆくテキストに似ている。持ち前の技量で有名なダイダロスは、「^ponit ^opus」に「^turba ^tque ⁿota ^s」に、「^variarum ^ambage ^viarum ^et ^lumina ^flexum ^ducit ⁱn ^errorem」に（『変身物語』第8巻、159–61行）。読む際に当惑させられるのは、「ⁿota ^s」——パンクチュエーションやタイポグラフィカルな指示——がないことで、目は迷走させられる。狡猾な職人たるジェイムズ・ジョイスは、書評にも残っている通り、「^turba ^tque ⁿota ^s」を「ⁿota ^s」にせいで初期の読者を苛立たせた。今やⁿota ^sは外側から提供されることも多く（アリアドネの糸はそのアナロジーだ²³）、も

23 いかなる詩人でも意図しないような妙な偶然のひとつではあるが、オウィディウスは 'filo relecto' というフレーズを使っている（第8巻、173行）。つまり、糸を

しくは朗読の声が、読者がうねうねと曖昧に脱線することのないよう、こっそりと正道へと誘導する。

描写にあたって、オウィディウスはマイアンドロス川を比喩に使う：迷宮は「野を楽しげにせせらいでいるマイアンドロスの清流に他ならず」…それは、気ままに「^{et ambiguo lapsu refluitque fluitque}曖昧な道筋を行きつ戻りつ流れる」；「^{occurrent sibi venturas aspiciunt undas}自らが自らにぶつかっては、向こうから波が来るのを見て」「^{et nunc ad fontes nunc ad mare versus apertum incertas exercet aquas}24」(『変身物語』第8巻、162-6行)。方向を次々と前へ後へと変え続け(オウィディウスは *refluit* を *fluit* の前に置いてこれを擬態する)、それはあたかも転轍点だらけの曲がりくねる意識の流れ、とりわけモリーのなめらかな動きや「^{lapsus}落下」を、あるいは読書に伴う思わぬ転換を予期しているかのようでもある。道筋は一定ではない：曖昧で(‘*amagage, ambiguo*’)、進んでは、ぐるぐると回る(*ambi, agere*)。マイアンドロスの脱線は比喩的で、ひとつの喩えである：ちょうどそのように(‘*ita*’)、とオウィディウスは続ける：ダイダロスは「^{implet innumeras errore vias}おびただしい通路を曲がりくねらせた」。ジョイスはほぼ文字通りこれをやった。曲がりくねる通路は、我々の探索においては読解上の「エラー」となる。迷宮の製作者自身、入り口まで戻ることがかなわず、オウィディウスが総括する通り、ことほどさように「^{tanta est fallacia tecti}これは人を迷わせる建造物だった」(『変身物語』第8巻、166-8行)²⁵。迷宮はパズルのようで、出来上がったものは人を惑わせ

^{re-legere}
↘再び拾うことで「再び集めて巻く」とは、もちろん、再び読むということでもある。

24 ‘*exercere*’のようなメタファーのリストを作ってみたくなる。この語は、緩和(*ex*)と緊張(*arcere*)の概念を包摂し、よって「^{set in motion}起動させる」ものである：これは確かに、間い続けながら読むという作業において起こることである(*exercise*においては言うまでもない)。

25 自由に詩的になされた翻訳すら、読む過程を表すものとして転用可能である：「見た目は混乱し、人目を迷わせた／おびただしい曲がりくねる道のせいで／マイアンドロスがブリギュアの野で遊び／そして目眩く清流が／進んでは戻り、自らにぶつかりながら／その流れが曲がりつつ進むのを見て／時にはその水源に、時には

るしろもので、読むことは誤りを免れ得ない。間違いと彷徨いが放浪^{オデッセイ}の旅と呼ばれうる。

ダイダロスは自分の作ったものが分かっており、かろうじてではあるが、出口を見つけることにも成功した；しかし他の者たちは違う。モリー・ブルーム自身にとって、自分の彷徨える思考は、編む瞬間瞬間すべてにおいて明瞭である；内的独白の元祖として、彼女は自分の記憶が先に流れたり後に戻ったりするときも自分が何を言っているのか分かっている；彼女はフレーズが形成されていくなかで、それぞれの文法上の主語が何かも分かっている：

and did you whatever way he put it I forget no father (U18.111)

であなたはだなんてどういうふうに言ってたか忘れたけどいえ神父さま

これは「キルケ」風に、わかりやすく区別をつけて書きかえられねばならない（それに従って朗読で演じられるだろう）；たとえば：

神父：「で、あなたは…？」

モリー（考えながら）：どういうふうに言ってたか忘れちゃった。（声に出して）：「いえ、神父さま…」

リニア
線的な読み方では、まずもって一連の文字があるが、そこには「^{fallacia texti}テクスト的誤謬」が伴うことで、ひょっとすると‘I forget no father’（「兄弟は傘のように簡単に忘れられる」（U9.975）をかすかに思い起こしたりするせいで、この誤解が助長されかねない）と読めるかもしれないが——この読みは、この曲がりくねったパッセージをさらに進むうちにすぐに破棄されることにな

ゝ海に面する。／そのようにしてダイダロスはおびただしい通路で／迷宮を作り、自分自身すら／外に出られないほど、迷路は複雑だった。」*Metamorphoses* translated by A.D.Melville (Oxford, New York: Oxford University Press, 1987), p. 176。

る。ほんやりとできあがっていた ‘I forget no father’ という配置は、試してみても即ボツになる誤った編み方であり、上述のスク립トのようにもっと満足のいく形に編み直されることになる。この指示対象は初読の読者だと間違いやすい。初心者なら、時に不正解に向かってまっしぐらとなっても不思議ではない。

when I used to go to Father Corrigan he touched me (U18.107)

コリガン神父さまのところへ通っていた頃さわってきた

これに続く ‘father’ によって、先行する三つの単語がよりお行儀のよいコンテキスト、つまり、例によって劇的に読み上げる（おそらくは告解の囁き声によって）声なら、そもそもの最初から設定するであろうようなコンテキストにはめ込まれる。接触的な違反をしでかしたところを見つけたコリガン神父というのが、誤読であり、解釈上犯しかねないリスクであったのだと認識される。しかしより適切な読解にとってかわられたところで、やはりこの路線も、脱線的に同時並行する意味群の一部ではある（モリーがすぐあとで似たような後ろ暗い曲がりくねった道を進んでいる感じだから余計に—— ‘I wouldnt mind feeling it neither would he’（あたしはさわってみたかった彼の方だってそうでしょ (U18.114)）。いったんテキストが用意されて整えられて、正しい曲がり角に道標がついて、間違った道が通れないよう閉ざされてしまえば、手続きは順調な航海となり、ガイド付きツアーにより近づく。狡猾な職人ダイダロスは、生真面目な設計士に道を譲ったことになる。

この章に明確な指標がないことは、このヒロインが ‘prudent indifferent Weib’²⁶（思慮深くこだわりのない女性）として造型されていることと合致している。先に読者のために編集された「ペネロペイア」の章は、モリーの特徴や性質を変えてしまうことになる。彼女がより単純で、御しやすい、図式的で、

26 Letter to Frank Budgen, 16 August 1921 (*Letters* I p. 170).

懐柔しやすいものになるわけだが、ジョイス自身はこうならないように骨を折ったのであった（もっとも、そういうふうには仕立て上げる読者もいるだろうが）。ホメロスのペネロペイアと同様、モリー・ブルームは、はしこく、警戒を怠らない——^{用心深い} *'periphron'*（『オデュッセイア』1:329など）だ。peri-という接頭辞が示すのは、何かが辺り一帯で起こっているという事態である；ペネロペイアは、「全方位的」に物事を考える人物であり、慎重なのである。慎重さというのは、テキストを解読する際に必要な資質でもある。

この章で実践されているように、ゆったりと一歩ずつ、曖昧なことについて慎重に気を配り続けていると、読むというプロセスに、どんなものであれ、ただひとつだけ正解があるというのが誤りだとわかる。順を追った分析は、他のやり方と対立するような規範ではない；ただ、脳内でいかに困惑が起こっているのかスローモーションで拡大する助けにはなる。*'usylesly unreadable Blue Book of Eccles'* (FW179.26)（由理知り一頭にも讀めたしろものではないエクルズの^{あおほん}青本^{xviii}）が、読めたものでもなければ発音もできず（ユリシーズとユリシーズ、というタイトルの二つのアクセントの付け方が競合する）、朗読もできなければ翻訳もできないようなしろものであることは確かである。『ユリシーズ』はまた、^{トランスメディアル}メディア越境的に翻案しにくいという特質も持っている；そういう翻案は、プラムツリー社の缶詰肉のように「不完全」なのだ。条件付きでジョイスにアプローチすることで補足的に明らかになるのは、そういうことだ。

ときには、何が正しい判断なのか、後から振り返っても明らかにならないこともある：

Boylan talking about the shape of my foot he noticed at once even before he was introduced when I was in the DBC with Poldy laughing and trying to listen (U18.246-8)

ボイルンがあたしの足のかたちのこと言ってたすぐに気づいたって紹介されないうちからあたしとポウルディが DBC にいたとき笑いながら耳をかたむけて

ボイランは、同じ DBC カフェにモリーとポウルデイがいたとき彼女の足に気がついた：この三人のうち、笑いながら「耳をかたむけて」いたのは誰なのか？ ホメロスの屈折するギリシア語においては、「笑っている」主体を見極めることはたやすい。翻訳者は、宙吊り状態の分詞や動名詞の代わりに定型動詞を用いる際、先行詞を決めることを強られる；当該箇所の場合は、翻訳者はさまざまな異なったシナリオを提供している²⁷。「キルケ」のような章でも、問題はとっくに解決されていたろう；この章の構成原理によれば、笑いながら聴こうとしている人物を特定するだろうから。この点において、「キルケ」は「ペネロペイア」と好対照をなす：「キルケ」は、大々的に区別し、声と行為を割り当てる；舞台上さながら、「誰」（たとえ論理的には「誰」でない場合でも）が「何」をしているのか明示する；発話とその他を区別する。ここでも他言語への翻訳は、ちょうどテキストを読み上げるとき声によって区別をつけるのにも似て、単語の正しいグループ分けを決め、単語同士が道ならぬ^{アフフェア}沙汰に陥るのを阻止する。こうした試みは、「ペネロペイア」を「ペネロペイア」ではないものにしてしまう。どうせ我々もしているようなことだ：止まったり、リズムをつけたり、休止を入れたり、引き離したり、切り刻んだり、アンダーラインを引いたり。我々は「ペネロペイア」を逆に「キルケー」化する傾向があって、発話の主、役割やそのイントネーション、そして文字テキストが見た目には無表情で未決のままにしている変化を明確にしてしまう。我々はいつだって、テキストの性質に反するようにして読む — あるいは読み上げる。というのも、理解するという分ける行為がそれを要求するからだ。「ペネロペイア」を芝居つけたつぷりに、そして音楽的な側面も強調しながら朗読すれば、

27 フランス語版は、モリーが laughing し trying している：‘que j'étais à la PI que j'aurais et J'essayais d'entendre’ (*Ulysse*, p. 669)。イタリア語版では、ボイランになっている：‘quando ero at DBC con Poldy rideva e cercava di tender l'orecchio’ (*Ulysse*, traduzione di Giulio de Angelis, Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 1961, p. 971); 他の版は不明のままにしているようだ。

この章を「セイレーン」化することになる。我々が「ペネロペイア」について小難しいことを書くことは、机に向かって行う分析しながら、この章を「イタケー」化することになる、：なんらかの側面が切り取られ、抜粋されて再度集められるが、その秩序だった流儀は、たいがいはその章が明らかに必死で拒むような類のものだ。

* * *

ジョイスに条件付きで臨み——発見を伴いつつ失敗する。二つのモードが競わされてきた。それらは、音は音、文字は文字、両者がどうにも相容れない、文学の力学とは調和し難いということを見える／聞こえるようにしてくれる。読むということがなんであれ、それは、各章もしくは各作品にプログラムされたモードに添い、「かつ」決定的に抗うことなのだ。よりポジティブな言葉で言えば、我々はメディア的^{parallax}視差^{xix}、つまり各テキストを明らかにそれとは異なるものに変換するということをやっているのだ。おそらく文学テキストが他と違うのは、その変化せずにはおれないという性質のためだろう。我々は、^{paraphrase}別の表現、^{heterophrase}違う表現、^{antiphrase}逆の表現に直してみたりする。『フィネガンズ・ウェイク』は、いつものことだが、脳内処理にもすごい困難を課してくる。この作品は、文字の^{configuration}配列、ないし音の^{orchestration}統合として存在し、そして時にはそれらが衝突し対立し合うことに対してコメントを差し挟む。

What can't be coded can be decoded if an ear eye sieze what no eye ere grieved for.

(FW 482.34)

^{あんこうほうてん}暗号法典化しえないものは^{ちゅうかいいかいどく}紐解読しうる、もし^{じもく}耳目がいかなる^{もくじ}目耳も^{なげ}嘆き^え得なかつたものをとらえんとするなら。

からかうような調子ではあるが、これは目と耳という不完全な手段による^{コーディング}暗号化と^{デコーディング}暗号解読についての一節と見える。統合的に考えて、'an ear eye

sieze' といった場合、耳は多くを逃してしまう：なにかを「見て」「つかむ」のだとしても、*sieze* という語は、見ることもつかむことも意味していない。目にとっては、綴り (seize の気配が濃厚だがあくまで *sieze*) が重要なのであり、聞いたときに浮上するものの間違っている組み合わせである、'ear-eye' やその補完的 'eye ear' はいずれも、'ear aye' や 'eye ere' に見出すことはできない。しかし我々は、'eye-ear' を通して『フィネガンズ・ウェイク』にアプローチする：感覚を組み合わせて、どんどん多岐に分かれゆくメッセージをコード化する。見えていないものまで俎上に載る：ことわざ的に言えば、「目に見えないものを心^{ハート}が悲しむことはできない」(U15.1998)；*decorded* という語には心が含まれている。ドイツ語には、*ergreifen* ('ere grieve') という語があって、心をつかんだり、触れたり、動かしたりすることができる。ドイツ語の *greifen* は *seize* に対応し、*begreifen* といった複合語は、*comprehend*, *seize mentally* の意味で使われる。感覚で捉えられないものに心が手を伸ばすことはないかもしれない。あるいは：「目に見えず、耳に聞こえず、人の心の中に思い浮かんだことのないもの。それが神を愛するもののために神が用意してくださったものである。」(『コリントの信徒への手紙一』2:9) 癒せないものは傷ついたままでいなければならない (P88) か、もしくは悲しみのうちに耐えねばならない。いろいろな糸を解読する、もしくは解きほぐす^{xx} にあたって、我々は耳と目と触覚的な探りに加えて、ことによると心に与えられた直感も使う。ともあれ我々が学ぶに至ったこと——耳も目もプロテウスのな変幻自在の目的にたどり着くには十分な手段とはなり得ない——をあてこするように、その意味するところを ^{misappropriate} ずらされてきたパッセージは、数々の感覚を招集してもなお理解できず、^{comprehend} 統合的につかむことができない。その諦めを和らげてくれるのが、『フィネガンズ・ウェイク』の文の魅力的な音楽性やリズムがもたらすほのかな温かい慰めで、その慰撫は、探る目よりも音によって耳を通して、綴られた文字よりも言語の魔法^{スベリ}を通してもたらされるものだろう。

弁解するブルームは正しい。たしかに、すべては媒介されたものなのだ。^{メデイウム}

- i 『肖像』第5章で、芸術家が洗練を極めて没個人的になるさまをステイーブンが 'The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, . . . paring his fingernails' と表現している箇所をひねりつつ、ジョイスのことを比喩的に表している。「狡猾な」(cunning) とはステイーブンの名祖ダイダロスのイメージでもある。
- ii 第4挿話で、metempsychosis の意味を質問するモリーのたどたどしい発音が、一瞬ブルームには met him pike hoses と聴き取れたらしく、この文言が作品中に繰り返し現れる。
- iii 原文の 'mollifyingly' には、おそらく 'Molly' を響かせていると思われる。
- iv 本稿で数度登場するこの語（およびその変奏）は、『ユリシーズ』第1挿話末尾のよく知られたステイーブンの内的独白、'usurper' を踏まえてのことと思われる。
- v ここで原文の 'Ecclesiastes' に、『ユリシーズ』の朝の舞台、ブルーム家の所在地であるエクルズ通り (Eccles street) がかすかに重なって見えることは当然意識されているだろう。
- vi 原語は、*Dubliners*, 'The Sisters' の冒頭のパラグラフからの引用 'its deadly work' である。
- vii 原文は、*Dubliners* の最初の短編 'The Sisters' の冒頭：'There was no hope for him this time.' である。
- viii ジョン・M・ウールジー判事が1933年に下した、アメリカ合衆国における『ユリシーズ』無罪判決文において使われた表現。
- ix 第3挿話冒頭のステイーブンの意識に現れる語。
- x 第5挿話で、ブルームが新聞を「捨てる (throw away)」の意味で使ったのが、その日の競馬の勝ち馬の名前に聞き間違えられ、おまけにスローアウェイ (Throwaway) は本当に勝つことになる。
- xi *Finnegans Wake*, Book I.8 のこと。ALP ことこの「女性」はリフィー川を体現する。
- xii 原文ママ。正しくは152。
- xiii フランス語の動詞 'luire' (輝く) を男性代名詞の luit に一致するように形をそらえたことを、このような言い方で表している。
- xiv フィーニックス公園暗殺事件 (1882) について、記者イグネイシャス・ギャラハーが、『ニューヨーク・ワールド』紙宛にスクープを電信で送ったお手柄を、マイルズ・クロフォードが語り聞かせていた。ギャラハーは *Dubliners* の 'A Little Cloud' にも登場する。
- xv 前出のアイオロスに出てくる文句。
- xvi 丸谷才一・永川玲二・高松雄一訳 (集英社) では、各行の頭を「ぼうるでい」

とそろえることで、原文の言葉遊びを再現している。

xvii 正しくは if we were。

xviii 以降、*FW*からの引用には柳瀬尚紀訳（河出文庫）をつける。

xix ブルームが第8挿話で想起するこの語は、作品内で繰り返し現れ、ジョイス批評でもよく使われる。

xx この *decord* なる造語に含まれた *cord* には、原文では *de-cord* と強調されている通り、「糸」と「心」の両方の意味がかかっている。

【解題】 フリッツ・センを読むということ

2022年の『ユリシーズ』出版100周年を記念して、日本でもジョイスへの興味が盛り上がるであろうことを視野に、あらためて「ジョイスを読むということ」のもっとも優れた例のひとつをご紹介します。一編の論考の翻訳を試みた。その著者は、国際的ジョイス研究機関 Zurich James Joyce Foundation（以下 ZJJF）のディレクターを設立当初から務め、アマチュアにして最強のジョイシアンであるフリッツ・セン（Fritz Senn, 1928-）である。現在90代も半ばに差しかかりつつある氏は、変わらず精力的にジョイス学界を牽引し続ける存在である。Joycean Murmoirs: Fritz Senn on James Joyce（2007）で回顧されるように、ジョイス学界は「ジョイス産業」と呼ばれるほどに、あらゆる研究手法が続々と試される一種の実験場のようでもあったわけだが、センは一貫してテクスト精読、代表的著書のタイトルを借りれば“inductive scrutinies”から離れることはない。

本論考のテーマは「メディア」である。コロナ禍でもオンライン読書会や大学での講義を継続する氏の肉声を、ZJJFのHPで聞くことができるようになったこともその例と言うべきか、ともかくコロナが世界にもたらしたもののひとつが、メディア・ブレイクスルーであったことは確かである。こうしたメディアの変革の只中であって、ジョイスという、メディアとしての言語を考え抜いた存在は今こそ再考の価値があるだろう。もっとも、ジョイスがこれまでメディア論的興味を引かなかったわけがなく、センとも親交のあったもうひとりのジョイス読みの巨人、ヒュー・ケナー（Hugh Kenner, 1923-2003）による *The Mechanic Muse*（1987；松本朗訳『機械という名の詩神——メカニック・ミューズ』）がある。センもケナーも、頁上の記号という条件にジョイスらしさが淵源する（本稿の言葉で言えば「ジョイスらしいところは声にはできない」）ことを看破する。またメディアが使う言葉を規定する、という本稿での指摘からは、ケナーの師であったマーシャル・マクルーハン（Marshall

McLuhan, 1911-1980) を思い出す人もいるだろう。ただしそこで、マクルーハンによれば、などと「権威」を持ち出さないのが、センのセンたるゆえんである。テキストに即した自身の考察を自身の言葉で語るという誰にもできそうなことが、こと今日の学界においては、誰にも真似できない美質と映る。それは、文学とメディア、というテーマを扱う手つきにも明らかである。今日ではアダプテーション研究として扱われることの多いこのトピックに対して、センの思考は徹底的に根源的で、読むこと、聞くこと、理解することと「メディア」としての人間の五官の関わりへと測鉛を下ろす。音声言語、文字言語、といった形態変化に伴って起こる、「読む」という経験の変化、そしてジョイス的言語の独自性が縦横無尽に探索される。このようにして提示される問題系は、何もジョイスに限ったことではなく、言葉を読むという営為に携わる人間にあまねく関わるものだろう。

本稿冒頭でジョイスばりに華麗^{appropriate}に変奏されるまさにその語“appropriation”は、センの興味の一つの核をなすものである。途中『ユリシーズ』のフランス語訳やイタリア語訳、西洋古典文学、聖書等を扱う融通無碍の手際にも表れているように、ジョイスの内外に存在する appropriation / adaptation / adoption にアンテナが張りめぐらされる。比較参照によって、ジョイスが“the accumulation of the past”を踏まえつつも、究極的には他の言語／メディアで再現不可能——「朗読もできなければ翻訳もできないようなしろもの」——であることがより顕在的になるからだ。センの精読実践は、このテーゼを手を替え品を替え（“repeating itself with a difference” (U16.1525)）証明するためのものだとも言えよう。

流用^{appropriation}によってオリジナルを超える創造性を発揮しているのは、彼の書きもの自体もそうで、それはジョイス以上の面白さである。そこで材料となるのは、^{purely intratextual}純粹にテキスト内在的に、テキストを編み上げる言葉とそれらが織りなすダイナミズムだ。徹底的にジョイスの言葉を流用、転用しながら、「創造的」に綴られるのがセンの文章である。論文を情報の伝達手段^{fine}という囲いに閉じ込めず、

意表を突く発見を ‘richly’ (U15.1462) に、パフォーマンスに開示していく。それはセン的「視差」^{parallax}の産物、ジョイスについてのあらゆる思考の種がまつた「アカシック・レコード」といった感がある。

こうした独創的スタイルは、セン自身がたびたび強調するように、あくまで在野のアマチュアとして学界に関わっていることにもよるだろう。そもそも、本稿にもあるような、ジョイス自身が拒もうとしていること——あいまいなもの「明瞭」にする——をやろうとする文学研究という「制度」、論文という「形式」が要求する姿勢と、ジョイス、ひいては文学の精神は相容れない（ステューブンを板挟みにした宗教と芸術さながら）。たとえば本稿の第18挿話（ペネロペイア）を扱う箇所にも典型的に見られるが、読むときに何が起きているのか、その動的過程をまるごと再現してみせる。こうしたセン自身が提唱する ‘Joyce the Verb’ の精神は、かつてZJJFの奨学生として間近で接した私の見解では、実際の氏の姿ともシンクロする。生活の中のあらゆる言葉——広告でも貼り紙でも日常会話でも——への興味と地続きにあるジョイス的言語の偏愛、また学者も素人も関係なく、誰に対してもオープンに発揮されるホスピタリティは、権威や格付けから自由な精神、距離に橋をかける媒体者、本物の「愛好家」^{愛好家}の具現であるように思う。メディアの発達で、今後、プロとアマの境界がどんどんあいまいになっていくであろうことを思えば、センのような存在は、文学研究という「迷宮」におけるひとつの新しい「指標」となるだろう。

最後に、センの文章を日本語にするという作業は、愉しくも想像以上に難しいものであったが、ルビ使いなど「日本語独自の条件」^{exploit}を利用した、「喪失」だけに終わらない「創造」に少しでも近づいていることを願う。なお、ジョイスについての詳しい知識がない読者への便宜上、訳註も施した。日本語への翻訳をご快諾くださった氏には、記して感謝申し上げます。現在、新刊が編まれつつあるとのことで、*Joyce's Dislocutions* (1984) や *Inductive Scrutinies* (1995) をはじめとする数々の名著に、新たな一冊が加わることが楽しみに待たれる限りである。