

## 論文

## ジェイムズ・ジョイスと空間処理

— 光学的, 視覚的考察 —

木ノ内 敏 久\*

## 1. はじめに

アイルランド出身の作家ジェイムズ・ジョイス (1882-1941) は、意識の流れや内的独白といわれる心理描写で知られるが、彼の小説ではナラティブ (語り方) が問題になる。登場人物の心理、内面に分け入って描写する、その語りはずと、外界と精神の境目を不分明にするが、それはジョイスの初期の作品から色濃く出る特徴である。こうした語りの主観化は、実は作家個人の時間や空間に対する認識のあり方と密接な関係がある。どんな客観的な語りを装っても芸術作品であり、作者の主体的な認知行為の結果である以上、その語りには作家の一定の思考の形、パターンがにじみ出る。ジョイスの場合はその思考パターンを形作る一つの重要な要素が、時間と空間の認識と考えられるのである。

語りによって描写される外界の様子や態様は、作家の時間と空間に関する把握の仕方であるのと同時に、当時の人々の一般的な外界認識のあり方と密接に結びついてもいる。本論文では、ジョイスの語りの根底にあると考えられる空間処理の問題を作品の変遷を追いながら検証

する。その上でジョイス作品の多くに傾向的にみられる空間 (および時間の概念) の問題について同時代的な背景も視野に入れながら考察を加える。作品のテキストの中に埋め込まれた空間や時間の提示の仕方を考察することで、ジョイスに代表されるモダニズム文学がそれまでの伝統的な小説とどう違うかを浮き彫りにすることを目的とする。

## 2. 「見る」という自己認識

ジョイスの短編集『ダブリン市民』では、「見る」という行為が登場人物にとって大きな意味をもつ。この作品は15の短編から成り、英国の植民地として経済的、社会的、文化的に虐げられているアイルランド人の出口のない、鬱屈を描いている。「幼年」「思春期」「成人」「老年」の4段階に渡ってダブリンとダブリン市民が「麻痺 (パラリシス)」状態に陥っている状況を描いているが、各短編で主人公や登場人物は、自分の運命や生活を覆う重苦しい閉塞状況を認識するという決定的な瞬間を迎える。どの人物もなにかがしか、生活や人生への小さな期待を抱くが、物語の最後ではその期待が裏切られたり、実現の困難さが認識され、閉塞状況から

\*早稲田大学大学院社会科学研究所 博士後期課程2年 (指導教員 池田雅之)

の脱出は頓挫する。そこで、登場人物は自分の惨めな境遇を、諦念を伴いながら受容する。その場面で「見る」という認識が決定的な意味を帯びる。

たとえば、幼年期を扱った物語「邂逅」では、厳しい学校生活から逃れて1日の遠出という小冒険を求めた語り手の少年が目的地に着かないどころか、年配の変態男と出会う。少年はその男を見て、恐怖すら感じる。「すると、びくびく動く額の下から、じっと私に注いでいる二つの暗緑色の眼の視線 (“the gaze”) と会った」[Joyce 1977: 27]。友人の姉に対する少年の淡い恋心とその挫折を描いた作品である「アラビ」では、すっかり遅くなって客の往来がなくなったバザー会場の上方を見上げ、恋慕する少女にお土産を持って帰って歓心を買おうとした自分の幼さ、おろかさを恥じる場面がある。「暗黒をじっと仰ぎ見ながら (“Gazing up into the darkness”), 私は自分が虚栄心にあおられ、もてあそばれた人間であると悟った。そして私の眼は苦悩と憤りで熱くなった」[ibid.: 36]。両方の作品とも、“gaze”という眼差し、凝視を意味することばが用いられ、自分の置かれた境遇、将来の姿を認識するという心的作用とつながっている。遊び人のコーリーが仲間のレネハンと連れ立って、ダブリンの町を歩き、最近知り合った若い女からお金を巻き上げる話を描いた「二人の伊達男」では、最後に首尾よくお金をせしめたことを、コーリーが仲間に見せびらかす。「それから厳粛な身振りで彼〔引用者注: コーリー〕は、片手をあかりの方へ伸ばし、笑いながら、自分の弟子の目の前で (“the gaze”) ゆっくりそれを開いた。掌には1枚の小さな金貨が輝いていた」[ibid.: 65]。ここでも物語の

焦点は、掌の金貨に集中し、それを確認することが、女性に対する勝利と同時に、同胞の女性を食い物にする男たちの浅ましさを読者に示すことにつながっている。これら三つのエピソードはいずれも話の最後に出てくる点で共通する。物語は、登場人物が最終的に迎える自己認識の局面を「見る」というイベントに焦点化している。

ジョイスは「エピファニー（顕現）」という言葉を用い、日常生活のほんの一瞬のドラマ的瞬間をとらえることを文学の使命とした。エピファニーとは、キリスト教でキリストの降臨を指すことばだが、ジョイスはそれを、何かしら神聖で、超自然的な存在の顕示や、出現といった意味で使っている。未完の自伝的作品『ステイヴン・ヒーロー』の中で、エピファニーは「卑俗な発話にであれ身振りにであれ精神じたいの顕著な領域にであれ、そこに生じる或る突然の精神的顕示」と定義づけられている[桶谷 1980: 55]。エピファニーは日常生活の深淵を垣間見せるような瞬間を、細心の注意で表現することを課題としていた。『ダブリン市民』の登場人物はいずれも「見る」ことで、一種のエピファニーに至る。この短編集の多くの作品において、外界のものを「見る」=認識する=ことがすなわち人物の内面を知る契機になっている。いわば、主人公たちは物理的には外の景色や物体を見ているようであり、「自分自身」を見るという構図である。外界のものを見る、認識するということがブーメランのように自分に跳ね返ってくる。

ジョイスはこの短編集について、母国の人々の日常を「周到な卑しさ (“scrupulous meanness”）」で描いたと出版社宛の書簡で述べ

ている [Joyce 1975: 83]。「周到な卑しさ」とは自然主義的リアリズムで、カメラのレンズを通したみたような精密さ、客観性の謂いと解釈できる。「見る」というエピファニー的な自己認識もこの客観的描写から生まれているのであるが、このジョイスの作品では、単なる外界の描写を旨としたリアリズムに終わっていないことはこれまでみてきたように明らかであろう。一見、文学的自然主義、写実主義でありながらその表現の意図するところが、実は登場人物の内側、精神の問題と大きく関わっているところにジョイス作品の一つの特性があると考えられる。

「見る」というイベントは、これまで述べてきたように自己認識につながる行為であるが、そこにはある特定の視線というものが前提としてある。先に挙げた3例はいわば、人物の視線が外界の物体に投げかけられ、その過程に、自己認識という心理的過程が重なっていたのであるが、より直接的な認識のパターンもある。

『ダブリン市民』の「死者たち」の主人公ゲイブリエル・コンロイは、妻の秘められた恋物語を知り、妻に自分が知らない情熱的な生があったことに驚愕する。その少し前で、鏡で自分の姿を見る場面がある。

大姿見の前にさしかかると、彼の眼に自分の全身の姿がうつった——広く、張りのあるワイシャツの胸前、鏡に向かうときいつもみずから当惑するような表情の顔、きらきらしたメッキの眼鏡。 [Joyce 1977: 249]

ゲイブリエルはそれまでインテリとしてその日の夜会の列席者から一目置かれ、自分でも自負

していた。それが、妻の過去の恋人がガス会社に雇われていた労働者階級だと知って、自尊心を傷つけられる。その時に鏡に映った自分の姿はいわば等身大の生身の彼であり、彼の自我は急速に自信を失うのだ。

恥ずかしい自己意識が彼を襲った。叔母たちには走り使いの小僧役を勤めるばかり者、俗人どもに弁舌をふるったり、自分のおろかしい欲情を理想化する、神経質な、人のいいセンチメンタリスト、鏡に見たようになって憐れむべき奴と、彼は自分を意識するのであった。 [Joyce 1977: 251]

ここで鏡は物理的な姿だけでなく、精神の内側をも照らす媒介である。鏡に見た自分のみすばらしい姿にゲイブリエルは自分の愚かさや敗北感を重ね合わせる。

こうした「見る」=「理解する」という構図には、なにか客観的な現実や事実が外的に存在するという暗黙の前提がある。これはきわめて当たり前のようであり、見過ごしてしまいがちなのであるが、ここに「見る」という行為に含まれた、人工的な所作が含まれていることを見落としてはならないだろう。ジョイスは出来事や外界を目に見えるまま描いているようでありながら、それは固定した1点から遠近図法のように眺めた人工的な視覚であることが多い。例えば「アラビ」では、少年がホールの上方の暗黒を見上げる立場にいる。「死者たち」のゲイブリエルは鏡に自分の姿を映して自分を知る。エピファニーの瞬間に、登場人物は外界のものを見て真実を知る。「見る」という行為が自己認識の要であり、登場人物は遠近法的に周囲の世

界を見渡し、エピファニーに至る。しかもその外界の出来事や事物は人物の主観が入り混じったものである。見る行為は自己目的な営為であることが多く<sup>(1)</sup>、その視覚的場は、人物の頭の中の思考の産物そのものであることが多いことがジョイス作品の一つの特徴である。

こうしたエピファニー的な自己認識の場面では多くの場合、光が隠れた演出者となっている。光がないと人間は物体を見ることができないのは常識的事実であるが、そこでは認識（観察）の主体が光の助けを借りて外界を眺めるといった構図が成り立つ。ジョイスのテキストではこの構図がわざわざ明示されている場合が多く、光がエピファニーや自己認識に至る要素としての役目をその折々に果たすのである。

たとえば、「アラビ」では少年は「暗黒をじっと仰ぎ見ながら」、淡い恋心でのぼせ上がった自分に対する羞恥心で目が熱くなる。視覚の中心にいる少年は光を照らす側にいて、暗闇を見る。レース仲間にかけて金を巻き上げられる、若いアイルランド青年を描いた物語「レースの後で」では、酔いと睡魔の淵にいる青年に容赦なく、敗北という現実を直視する朝がやってくる。青年は「自分の愚行を隠してくれる暗い昏迷（“the dark stupor”）」に助けられているが、そこで仲間がカーテンを開け「諸君、夜が明けたぞ」と光を招き入れるところで話が終わる [ibid.: 51]。

「死者たち」ではゲイブリエルは暗さ、闇を好む。妻と泊まる宿泊先のホテルでは、玄関番に対して「僕たちはあかりなんかいらぬ（“We don't want any light”）」 [ibid.: 247] と言って、明かり取り用のロウソクを持ち去るよう命じる。外の街灯からさすランプの光で十分と

いう理由だったが、その光は「ぼんやりした光（“A ghostly light”）」であり、彼は明よりも暗を欲している。物語の後半で、彼が妻から長年秘めていた過去の恋物語を知らされ、のぼせ上がっていた自分に羞恥を感じる時、彼は自分の顔に現れた羞恥の表情を妻にみられないように、「本能的に背をいっそう光に向けた」 [ibid.: 251]。光を嫌うことが幾度もゲイブリエルの特徴的な行動として表現される。

ゲイブリエルと対照的な人物が、妻のグレタがかつて恋したマイケル・フェウリーという少年である。この少年はガス会社に勤めて、肺の病で17歳の若さで死んだ。彼はグレタが修道院に入る前の晩に雨のそば降る中を彼女の家まで見送りにきてくれた。グレタはこの無茶な行為が病状を悪化させたのだと思いつき、「あたしのために死んだんだと思う」 [ibid.: 252] と話し、ゲイブリエルに衝撃を与える。ガス会社（=光）にいた少年は、ゲイブリエル（=暗）に対峙する存在として描かれており、マイケル・フェウリー（光）のまさに死を賭した情熱的な生を知ることがゲイブリエルにかつてない妻への憐憫と、自分自身のあり方や周囲の人間との関係に新たな局面をもたらすのである。

より暗示的に光=自己認識というイメージを作品が内包しているのは、「アラビ」である。少年は日常の退屈で抑圧的な教師のいる学校生活を逃れ、友人と「ピジョン・ハウス（鳩の家）」に小さな冒険の旅に出かける。ピジョン・ハウスとはダブリン市の発電所で、文字通り、電気で光をつくる場所であるが、鳩はキリスト教では伝統的に、精霊（“the Holy Ghost”）の象徴とみなされている [Gifford 1982: 37]。このキリスト教のシンボル形式を当てはめると、

精霊、光の源であるピジョン・ハウスへの旅は象徴的にひと時の救済を求めたためであるとの解釈が可能である。しかし、少年たちは時間が遅くなって、目的地にはたどり着けない。そればかりか思いがけず、将来の自分の姿かもしれない、半ば気が狂った変人と出会い、アイルランドの麻痺の状況にさらされるのである。

逆に「光」を失うと登場人物は周囲の環境から盲目になる。自伝的小説『若き日の芸術家の肖像（以下、肖像）』では盲目がアイルランド民衆の知的停滞や蒙昧を象徴化する隠喩になっている。主人公のステイーヴンは子供のころ悪さをすると「おめめをくりぬくぞ（“Pull out his eyes”）」[Joyce 1986b: 7]と権威者である大人たちから脅される。後にステイーヴンが自分をがんじがらめにする教会制度や因習に反発し、盲目となったアイルランド民衆を救い出そうとする芸術家としての決意を何か予見させるような幼児体験といえよう。青年になったステイーヴンにとって、アイルランドの民衆は蒙昧、盲目であり、その民衆を体現したような百姓女を「こうもりのような姿をした魂（“a batlike soul”）」[ibid.: 166]と形容する。

『肖像』は、実は作品全体が光と闇の対照的なメタファーで全編が貫かれている。ステイーヴンは目をくりぬくぞ、と親たちから脅され、びくびく怯える子供だったが、次第に自我に目覚め、最後には芸術家としての使命を自覚し、英国の圧政下に置かれるアイルランドの人々を精神的な次元で救済することを誓う。光への志向性は詩人・祖国の精神の復興者としての自己認識のプロセスと一体であり、闇は、停滞や蒙昧、精神的麻痺の状態と重なるのである。

物語の最終章の日記の中で、彼は「赤い目」

の老人と格闘した夢想を書き留めているが、これも、光＝自己認識＝視覚というイメージの連鎖が作品全体を貫いている傍証となろう。赤い目の老人は、古いアイルランドの文化が残る素朴な地域として当時の愛国的知識人の憧憬の対象となっていたアイルランド西部に住み、半ば死後と化しつつあったゲール語をしゃべる。アイルランド土着の風俗や精神の象徴である。ステイーヴンは「その男が怖い。ふちの赤い角のような眼が怖い。ほくが今晚中、朝が来るまで格闘しなくちゃならぬのは彼だ。彼か、それとも僕が死ぬまで」[ibid.: 227]と考える。当時、アイルランド文芸復興運動の主導者であった詩人のウィリアム・バトラー・イエイツ（1865-1939）たちは、こうした古いアイルランドに郷愁を抱き、アイルランドの農民やケルト神話を詩的靈感の源として理想化したが、ステイーヴンはそれらを逆に遅れたアイルランドの表象とみて忌避するのであり、その気持ちが先ほどの引用文には出ている。

この格闘の場面は聖書の一節が下敷きになっていると考えられている。『創世記』32章24-30節で、ヤコブが川を渡る時に、神か天使とみられる存在者と明け方まで格闘する物語がそれである[Gifford 1982: 286-87]。戦いが「明け方まで」続くということが、夜明けの「光」が差してくることを示していることは言うまでもない。この挿話の戦いについて、ロラン・バルトは、敵意をもつ精霊によって守られた浅瀬の困難な通過という民話の一つの類型を見出して、主人公の変貌という解釈の可能性を読み取っている[バルト 1979: 74-76]。この解釈は、『肖像』が主人公の成長を描いた教養小説であること、主人公が最終的なアイデンティティーを使

命を悟り、自己を高めていく精神の成長の物語であることと符号していると考えられる。

### 3. 主観化された空間・時間

「見る」ことがジョイス作品の中で、自己を知る大きな契機であることをみてきた。だが、「見る」には先述したように遠近法的な構図が前提としてある。いわゆる、観察する主体と、見られる対象の間の関係性である。ジョイス作品では、両者が明確に分け隔てられているわけではなく、内（精神）と外界（見る対象）の境界があいまいになっていることが多い。外界の世界（見る対象）と内部（自我、主体）という両極の区分けが不分明になり融合していく過程が、ジョイス作品ではところどころ見られる<sup>(2)</sup>。それは、ジョイスが好んで用いた語りの手法とも密接に絡んでくる。

『肖像』では、登場人物の会話を記すのに、ジョイスは普通の英語の通常の引用符である“ ”を用いずに、フランス語のように、—の記号を使っている。この語法により、会話は英語に慣れた読者にとっては、その部分だけを切り取ったような印象を受けることが少なくなり、前後の地の文との境があいまいになる。また、自由間接話法を使って、3人称でありながら1人称の叙述に近づけ、人物の心の内側が透けて見えるような語り方を多く用いている。主観と客観が微妙に交わる、こうした語りの技法は、内と外の境界をなくすうえで効果的である。

ジョイス後期の作品である『ユリシーズ』では文体、語りが挿話ごとに大きく変わり、ジョイスが様々な言語的実験をした。その第10挿話はダブリン市内のあちこちに同一時刻にいる市

民たちの行動や様子を空から鳥瞰したように描写する。挿話は全体で19の違う情景やエピソードを記した断章に分かれる。このうちの15の断章の中にまったく別の33の物語の断片らしきものが挿入され、断章の進行を中断する。この挿入文の多くは、中断した断章と同時刻にダブリン市内の別の場所で起こっている出来事や人物の心の動きを記したものであり、読者は物語の急な中断と展開にとまどう。

また、第12挿話では「俺（I）」という無名の毒舌家による1人称の下品な口調と、モックヒロイックと呼ばれる壮麗な3人称の語りの二つが対照的に交互に置かれる。壮麗な語り口の3人称の傍白は合計33ある。この33の語りは法律、神智学、聖書、感傷小説、アイルランド伝説など多様な文体で使い分けられ、文体の変化に読者はとまどいを覚える。いわゆる伝統的な小説にみられるような「信頼のおける語り手」はおらず、首尾一貫した文体もない。第10挿話の33の断片の介入が、空間的な壁を越えた鳥瞰的な語りであるのに対し、第12挿話の傍白は同一時間の情景を、全く違った文体で並列的に提示する。通常感覚では小説で提示される世界は、時間と空間がセットで安定的に存在するのだが、『ユリシーズ』のこの二つの挿話は、語りの方によって外界の世界はいかようにも変わって見えることを対照的に示していると考えられる。

こうしたジョイスの語り特性を踏まえようとして、先の遠近法的な外界描写、視点の問題をみなおしてみると、そこでは単なる外界の客観的な描写と思われるものが、主人公のこころの反映と見て取れる箇所がいくつもあることが注目される。つまり、主人公の目というフィル

ターを通した外界は、中立的で無色透明な世界ではなく、その人物にとって社会的、歴史的、個人的な記憶や意味が含まれた「視覚の場」として独特の雰囲気も醸し出すのである。いわば、読者は登場人物により「主観化された空間」を提示されるのである。

たとえば、ダブリン市内の巨大建築物は、支配者である大英帝国の権力や権勢を示すメトニー（換喩）的な意味ももつ。『ダブリン市民』の「母親」のカーニー夫人は、夫の財力目当てで結婚したような女性で、結婚相手に選んだ夫の社会的、経済的な安定感が配偶者選定の大きな要素であった。「彼女は自分の夫を、中央郵便局を尊敬するのと同じように、なにか大きい安全で、確固としたものとして一目置いていた」[Joyce 1977: 159]。中央郵便局はアイルランドの武装蜂起の拠点ともなった建物で、ダブリン市内でも目を引く、ひととき大きい建造物であった。カーニー夫人が夫を郵便局に例えたのも、無形の力というものをその郵便局の建築に感じ取っていたからにはかならない。

1900年前後のダブリンは郵便の制度が整い、日に数回は手紙が集配され、ジョイスもこまめに手紙を書いている。国際的な郵便・電報制度も徐々に形作られたところで、郵便は一つの巨大な社会システムでもあった。カーニー夫人が、中央郵便局に安定感や秩序のイメージを抱いていたのは、そうした背景を考えると驚くにあたらない。安定した社会装置としての郵便のイメージは「死者たち」でも出てくる。ゲイブリエルは叔母たちから呼ばれ、“Here I am as right as the mail”（間違いなく、このとおりに来ていますよ）[ibid.: 201]と答える。郵便が市民の日常生活に根付いていたことを示すものである。

権威、社会権力の一つの象徴として郵便局が使われている、別の事例が「姉妹」にある。精神が病んで司祭職をまっとうできなかったフリン神父は、語り手の少年にキリスト教の典礼や儀式などをあれこれ教え、その荘厳さと同時に官僚制度的なシステムの複雑さを少年に強く印象づける。その際に郵便局をたとえに用いる。「キリスト教の神父たちがこのような複雑な問題を解明するのに、郵便局帳簿（“the Post Office Directory”）のように分厚い、また新聞の法律記事みたいにぎっしり字が詰まった書物を多く書いていると聞いても、私はべつだん驚かなかった」[ibid.: 11-12]と、語り手は当時の少年時代を回想する。郵便局帳簿は、1500-2000ページの分量があり、通りごとの店舗や住人を列挙していた[Gifford 1982: 33]といい、少年にとって教会組織の制度は巨大なシステムとして映ったのであろう。フリン神父がカトリックの教会制度を少年に理解させるのに郵便局は都合のよい比較対照物だった。

このように郵便局は、比喻としての権威の表象であり、『ダブリン』市民の中で公知の一般的なシンボルとして使われているが、より個別具体的な建物や、場所に特殊な空間的意味付けが付与されている場合がある。その意味を紡ぐものとして、アイルランドの植民地としての歴史性がある。具体的には「アイルランド対英国」という政治的な国家の対立の図式が地名や地理的に埋め込まれている。

「姉妹」ではフリン神父とその介護をする姉妹が暮らす通りはダブリン北部の「グレート・ブリテン街（“Great Britain Street”）」という設定である。彼らは聖職者階級として社会的にみて比較的高い地位にいる。この通りは、ダブリ

ンを東西に横切る大通りで、小店舗や住宅、貸家が軒を連ねていたという。一方、司祭が生まれ、少年時代をすごした場所はアイリッシュタウン（“Irish Town”）である。アイリッシュタウンはギフォードによると、ダブリンの南に位置し、貧困層や、労働者階級が多く居住するスラム街であったという [ibid.: 34]。

プリン神父は、亡くなる前、アイリッシュタウンを数十年ぶりに訪れることを夢見ていた。介護役の妹エライザの話によると、友人の神父から新式の揺れが少ない馬車を1日借りて、故郷に戻る計画を抱いていた。馬車はかつては高額税金を納めた市民しか所有を許されず、当時でも一般市民が所有していれば、地位や財力を象徴するステータスシンボルだった。神父が馬車で帰ろうとしたのは、相対的に高い地位にある今、故郷の人間にかつてと違う現在の自分を誇示する意味合いもあったかもしれない。“Britain”と、“Irish”という地名はその歴史性や地理的な差異から、階級格差的な暗示を植える設定といえるだろう。

「死者たち」では、ゲイブリエルが叔母の家をあとにして帰る途中に、四法院と呼ばれる壮麗な建物をみるくだりがある。「燈火はまだあかあかと陰鬱な大気の中に燃えて、川向こうには四法院の建物が威圧するように (“menacingly”), 重苦しい空へそびえていた」 [Joyce 1977: 243]。この文章はゲイブリエルの目を通して見た描写である。四法院は国庫裁判所、最高裁判所、大法官裁判所、高等民事裁判所の計四つが昔あったことから名づけられ、18世紀建造のその建物は市内でもひととき目を引く大きさと壮麗さだったという。このとき、ゲイブリエルはホテルに戻る途中であり、妻との

抱擁を想像し、欲情の気持ちが高まっていたところである。彼は二人きりになると「彼は心の底から妻に叫んで、妻の体を自分の体に押しひしぎ、彼女を征服したくて、たまらなかった」 [ibid.: 248]。男として性の欲望をたぎらせるゲイブリエルにとって、アイルランドの権力の栄華をとどめる四法院には自分と同じように征服者のイメージが重なる。ゲイブリエルのこうした内面が外界の四法院の建物に外延的に拡張された結果が先ほど引用した描写である。「威圧するように」という言葉がわざわざ選ばれているのも、彼の心の中を暗示的に表しているためと解釈できる部分である。

『肖像』ではステイーヴンが、酒場と礼拝堂の間を行ったり戻ったりするくだりで場所の問題が特別の意味をもつ。

バイロン酒場の戸口から、クロンターフ礼拝堂の門まで、クロンターフ礼拝堂の門からバイロン酒場の戸口まで、それから再び引き返して礼拝堂へいき、それからまた酒場まで戻り、彼（ステイーヴン）は最初はゆっくりと歩道の敷石の一つ一つをきちんと踏んで歩き、次には歌の切れ目にタイミングをあわせて足をおろしたのだった。 [Joyce 1986b: 149-150]

ティンダルはこの部分を象徴的に解釈し、二つの価値観を揺れ動いている表れとみる。バイロン酒場はステイーヴンが最高の詩人とみなすバイロンの名を冠しており、彼が物語の後半で選ぶ詩人としての運命を象徴している。一方、クロンターフ礼拝堂は、国家と宗教の融合であるという。クロンターフは、昔、英国軍とアイル



ランドの軍勢が一戦を交え、アイルランドが勝利した歴史的な合戦の場所である。礼拝堂はその一画に位置する。引用箇所ステイーヴンは詩人と聖職者、亡命と国家、外の自由な世界と教会（アイルランドの精神生活を支配している権力）との間で選択を迫られているとティンダルは指摘する [Tindall 1959: 76]。

この酒場と礼拝堂の往復の後で、ステイーヴンはダブリン海岸の砂州であるブル（“Bull”）に歩き出す。そこで自分の名前であるステイーヴン・ディーダラスと似通ったギリシア神話の伝説の工匠ダイダロスの名前が呼ばれるのを聞いて、詩人として生きる決意をする。遠くから聞こえた呼び声は「さあ来い、ダイダロス、ブース・ステパヌーメヌス！ ブース・ステパネーフォロス！」である [Joyce 1986b: 153]。「ブース・ステパネーフォロス」とは、ギリシア語で、冠をつけた牡牛を意味する。ステイーヴンがちょうど歩いている砂州の一角は、“Bull”という名称で、牡牛という意味がある。場所、空間に特殊な意味が幾重にも付与されているのは、こうした語句の選択からもうかがえる。

以上のように、語りの効果も加わって、外の世界は無色透明、中立的な存在ではなくなり、読者はその空間に文脈が与えた「場所性」「歴史性」を感じる。テキスト中のなげない空間描写でも、そこに観察主体である登場人物の視線というフィルターがかかり、時には人物の心理が仮託されていることもある。こうした空間提示を斟酌しながら人物の行動や心理を解釈する構えがジョイス作品では必要になる。

#### 4. 光と空間＝時間のパラダイム

本節では光の問題を、空間認識の問題と連動させて、ジョイス作品の空間処理の問題に考察を加える。第2節で光のイメージが「見る」という自己認識に付随して利用されていることを指摘した。ジョイス作品では、人物は光を通して「見る」ことで自己認識に至る。物体が見えるのは、光が物体にあたってその反射が我々の目に飛び込んでくるからであり、光-視覚-空間はいわば、ひと続きの認識プロセスである。

ジョイスは光が生み出す空間のダイナミズムを意識していた。「周到な卑しさ (“scrupulous meanness”）」の目線と文学的自然主義的を極めようとしたジョイスだが、彼は、西洋でながく権威を保っていたユークリッドの幾何学原理に裏打ちされた幾何学的空間にとどまらず、観察者の視覚を成立させる「光」を積極的にテキストの中に埋め込んで文学的、時には修辭的な効果まで引き出している。

ジョイスの友人であるフランク・バッジエンは『ユリシーズ』の制作過程でのジョイスとのやり取りを回想し、ジョイスの「内的独白 (“the interior monologue”）」と呼ばれる心理描写の手法と、印象主義絵画の類似を指摘し、次のように述べている。「すべてのものは光の流動の中に浸っている。色は形（モデリング）を与え、全体の効果は無数の小さなタッチ（筆触）を通して達成される」 [Budgen 1960: 92]。バッジエンは画家だった。ジョイスにとって光による空間描写がいかに重要な要素となっているかをバッジエンは本能的に理解し、それを印象派の画風にたとえたのである。

外界の空間は遠近法の幾何学的なイメージで

あるばかりでなく、光もしくは光がもたらす明暗や色の描写によっても描写される。遠近法の場合と異なり、視覚現象がより直裁的に出るのが、光や陰影、色彩である。『肖像』ではステイーヴンがまさに光が横溢する中で外界を認識していると思わせる描写がある。

浜辺には長い小川が一つあって、その流れをゆっくりとさかのぼってゆきながら、彼は数限りない海草が漂っているのに驚いた。エメラルド、黒、赤褐色、オリーブ色、海草は流れの底で、揺れたりくるくる回っている。小川の水は、その数限りのない漂流で黒ずみ、空高く漂う雲を反射する。雲は彼の頭の上を静かに漂い、そして昆布は彼の下でひっそり漂う。灰色の暖かい空気は静かで、彼の血管のなかでは荒々しい生命が歌っていた。  
[Joyce 1986b: 155]

この場面では光に照らされた視覚空間がパノラマ的に提示されている。

登場人物の中にはこの外界を認識する過程を意識的に考える人物がいる。『ユリシーズ』のステイーヴンとブルームであり、その認識の仕方には違いがあるが、その問題設定は奇しくもジョイスの抱いていた空間と時間のテーマにまっすぐつながっている。

まず、ステイーヴンは『ユリシーズ』第3挿話の中で、時間と空間の存在という現象を考え、そこに記号論的な解決を与えようとする。彼が利用するのはアリストテレスと、アイルランドの哲学者ジョージ・パークリー(1685-1753)の思想である。ステイーヴンは同挿話の冒頭で「目に見える世界という避けよう

のない様態」[Joyce 1986a: 31=1996 I: 95]というアリストテレス的な思弁を始める。ここで彼は、眼を閉じることによって主観主義的な宇宙にしばし魅了される。人間の意識と外界はつながっているのか、意識がなくても外の世界は存在しているかという問いである。眼を閉じることで外界のものを一切締め出し、時間という内的世界に生きる実験を彼はする。観察者の前から外界の世界が消えれば、主観は観念と一致し、観念論が成立する。観念論は世界が主観によって構成され、認識される世界はすべて精神のもつ認識作用によって生じたと見る考えである。

こうした術学的問いは、思索の世界に耽溺するステイーヴンが詩人としての自己同一性を追及する行為である。彼はパークリーの観念論にならい、今度は思考と視覚が切り離せるのか試してみる。パークリーは目に見える視覚世界は平面であり、頭脳が距離感を作り出すと考えた。我々の知覚する現実はすべてわれわれの精神が生み出した観念、知的構築物であるという。視覚の問題がここでも俎上にのぼっている。

ステイーヴンはここで偶然にも、『ユリシーズ』の中でもう一人の重要な登場人物であるレオポルド・ブルームが作品中でたびたび考えていた「視差 (“parallax”）」という天文現象と同じようなことを、頭の中で処理しようとしていた。視差とは場所など観察条件が異なるために、対象の見え方に違いが出る現象のことである。視差にも日周視差、年周視差という天文学的視差もあるが、ここでステイーヴンやパークリーの認識と関連するのは両眼視差である。両眼視差とは、おのおのの眼に少しずつ異なる視

覚像が見えていることであり、複眼によるヴィジョンのことである。観念論者のパークリーは、目にみえる世界は平面であり、頭の中で奥行き、距離感がつくられると考えたが、それは科学的に見れば、右目と左目でみたイメージが頭の中で重ね合わされることで、立体感や奥行きのある3次元世界が生まれるという両眼視差と同じ結果をうむ。大学を卒業したインテリのステューヴンは哲学的に認識のテーマを考え、ブルームは市井の科学愛好者として天文用語から派生した「視差」ということばで認識論の問題の縁に近づいている。

クレーリーによれば、19世紀までは単眼により1点からの絶対的視点で全世界を見渡す遠近法が、ユークリッド幾何学に支えられながらルネサンスの主要な文化的コードとして君臨し、近代まで影響を与え続けてきたという。二つの目による両眼視差の問題は重要視されなかった [クレーリー 2007: 58]。ルネサンス期イタリアの建築家ブルネッレスキとアルベルティが体系化した遠近法は、単眼でかつ不動の眼のヴィジョンであり、距離と大きさに関して比例の関係が成立するというユークリッド幾何学を前提としていた。ところが、ジョイス作品では空間はもはや客観的、中立的な世界であることをやめ、登場人物の主観が色濃く反映した空間に変貌する。20世紀初頭のモダニズム文学である『ユリシーズ』では、遠近法的空間が脇に追いやられ、ダブリンという空間が様々に変容される。この転換を支えているのが、これまで述べてきたジョイス独特の視点=認識の構造、意識の流れなどの語りの技法と考えられるのであり、複眼による認識もその認識論的テーマの一部分である。

一方、時間については『ユリシーズ』の第2挿話で扱われる。この挿話では、ステューヴンが学校の臨時教師として古代ローマの歴史の授業をしたり、校長からユダヤ人の歴史などを説明されたりするなかで、イギリスの支配の歴史、アイルランド民衆に対するローマ=カトリック教会による精神的な支配の歴史、ナショナリズムとアイルランドの虐げられた歴史という問題と向き合う。彼は、過去の歴史とは支配者が選び取った「物語」にすぎないと考え、それを悪夢 (“nightmare”) と呼ぶ。時空の消滅を心の中で念じ、「ほくは全空間が廃墟となり、鏡が砕け、石の建築が崩れ落ち、時がついに一つの青白い炎となって燃えるのを聞く (“I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame”）」と叫ぶ [Joyce 1986a: 20=1996 I: 63]。この終末論的な光景は『ユリシーズ』第15挿話で酩酊したステューヴンが売春宿のシャンデリアを杖で叩き壊したときに現実のものとなる。

『ユリシーズ』では伝統的に小説が前提としてきた普遍的な時間・空間感覚と違う時空感覚が流れている。『ダブリン市民』の「母親」のカーニー夫人にとって郵便局が権力の象徴であったように、時間と空間は実は無意識のレベルでその時の社会の権力構造を反映し、人々の意識や行動を規定している。ジョイスなどのモダニズム作家はこうした流れに抗って、主観という対抗概念を提出した。

たとえば、19世紀末に導入されたグリニッジ標準時は、イギリスのグリニッジ天文台のある場所を子午線ゼロと定め、地球を1時間ずつ離れた24の時間帯に区分し、世界時の採用を開始した。この普遍的時間がいかに日々の生活を平

準化し、均質な空間をつくることに貢献したかは、当時の工場や事務所、鉄道などの操業時間がそれで規定されていたことでも分かる。当時の人々にとって標準時が一種の社会的権威として映ったことは、ジョウゼフ・コンラッド（1857-1924）の『密偵』に登場するロシアの非政府主義者がグリニッジ天文台を爆破しようとする例にみてとれる。アナキスト（無政府主義者）の攻撃目標として、グリニッジは世界を動かす中央集権的権威のシンボルであり、格好の標的であった。こうした普遍的時間への抵抗、衝突は当時の文学作品に数多く描かれているが、『ユリシーズ』の中でもブルームがたびたび標準時の存在を意識にのぼらせる。主観的、私的時間（および空間）を扱うモダニズム文学にとって、標準時はいわば競合相手であり、ブルームやステイーヴンなどの登場人物たちは私的時間を優先するかのように振舞い、結果として私的世界こそが小説のもっとも大事な出来事が起こる場所であることを読者に知らせる。

ドイツの詩人・批評家であるG. E. レッシング（1729-1781）は『ラオコオン』（1766）で空間的・並列的な芸術として絵画を挙げ、時間的な芸術として詩を挙げて二つの芸術を対照させた。レッシングについてジョイスは『肖像』の中で大学生のステイーヴンに言及させている。ステイーヴンは「審美的映像は、空間あるいは時間において提示される。聴覚でとらえられるものは時間において、視覚でとらえられるものは空間において提示されるんだ」と述べ、自身の芸術論を開陳する [Joyce 1986b: 192]。このそれぞれの過程が芸術家の頭の中で統合され認識されるという。時空の概念は個人の主観と切

り離せないこと、個人の意識を離れて中立・客観的な現実世界（時間と空間の中で存在する物質的なものすべて）がないことをステイーヴンは『肖像』より後の作品である『ユリシーズ』の中でも精緻に提示しているのである。

以上のように空間と時間の主観化は、モダニズム文学の大きな特徴でもあり、それは語りの手法と関連しながら、ジョイス作品の中で連綿と取り上げられた課題であった。

こうした個人の主観と密接に結びついた空間や時間の問題は『ユリシーズ』の中で別の形で現れている。ブルームがたびたび口にする「輪廻転生（"Metempsychosis"）」がそれである。この言葉は第4挿話で妻のモリーが本の中に書いてあった用語の意味をブルームに尋ねるときに出てくる。もともとは死後に魂が別の肉体を得て再生するという古代ギリシアにさかのぼる死生観だが、ブルームは『ユリシーズ』の物語の中で私的時間を大きく引き伸ばし、過去や未来を行き来し、第15挿話では幻覚をみて象徴的な輪廻転生を繰り返す。輪廻転生は時間と空間の主観化の一つの類型であるともいえよう。

また、第17挿話の最後では、時間と空間の同質性が槍玉にあがる。これは伝統的な小説が長く前提としていたテーマであり、第17挿話では、その時間と空間の統一を意識的に壊そうとする。以下の引用は、夜遅く帰宅したブルームがどうなったかを教義問答の形で説明した箇所であり、時間と空間の問題が扱われている。

いつ？

暗い寝床へ行く道すがら船乗りシンバッドのロック鳥の海雀の四角い丸い卵が一つ白昼男ダーキンバッドのあらゆるロック鳥たちの

海雀たちの寝床の夜のなかに。

どこへ？

● [Joyce 1986a: 607 = 1997Ⅲ: 452]

時間(いつ?)と場所(どこへ?)は、物語に首尾一貫した結末をつくるうえで、必須のはずだが、この小説では最後に一個の小さな丸い点が置かれる。読者をあえて混乱させるかのように、謎かけをするような不思議な終わり方である。川口は引用した部分をブルームが眠りの世界に旅立つ意味で解釈する [川口 1994: 466]。この最後の点=●の意味については解釈が分かれるところだが、時間と空間の一体を前提としてきた伝統的な小説に慣れた読者の関心をずらす効果を果たしているとは少なくともいえるであろう。

最後に空間の問題をジョイス最後の作品『フィネガンズ・ウェイク(以下、FWと略す)』の中からも取り上げることにする。これまでみてきたように光、空間、認識というテーマ設定は、ジョイスが初期の作品から繰り返し、取り上げてきたものであり、明示的に小説の内容にもなっている自己言及的なテーマである。私的時間や私的空間を優位において、意識の流れなどの手法でそれを実現したモダニズム文学の代表としてジョイスの作品は位置づけられるが、それは単に手法の問題ではなく、作品のテーマ設定そのものと結びついている。それを『FW』に沿って考えてみる。

『FW』で空間のテーマは第4部に置かれている。

このパートでは、先行するそれまでの第1部から第3部までの神話的なテーマが新しい

組み合わせや形式で再び繰り返される。それまでの二つの相反するモノ同士の戦いが終わり、新しい日、新しい時代の幕開けが告げられ、復活と再生、光と真理の獲得などが語られる。光(色)は認識の問題と関連付けて提示される。登場人物の聖パトリックと、パークリーはそれぞれ第1部などで登場した実利主義者のショーンと芸術家で創造的なシェムという原型的な兄弟が変容した人物である。彼ら二人の相違点は、光との関係によって示される。聖パトリックはいわば、白黒の明暗の中にあり“shirokuro blackinwhitepaddyngler”と形容される [Joyce 1992: 612]。『FW』は多様な言語を織り交ぜた合成語からなっており、引用したアルファベット語句も、さまざまな言語が重なり合っている。語源を解釈すると、英語で明暗対照を意味する“chiaroscuro”をもじる形で、日本語の白と黒をローマ字表記に変えた“shiro-”や“-kuro”がはめ込まれ、次の“blackinwhitepaddyngler”でも再び白色と黒色が印象付けられる。聖パトリックは雪のイメージがあるロシアの将軍にもあとで変容する。

一方、パークリーは芸術家で虹のロープを羽織る。彼の外見は多色のヴェールに包まれ、“hueful panepiphanal”な世界を具現化する。パークリーは古代アイルランドの聖職者である「大ドルイド(“arch druid”)」として、海の向こうからわたってきた侵略者の聖パトリックと戦い、最後に敗れる設定である。この敗北は、自由な精神の活動である芸術が社会(秩序)に敗れるという歴史の一つのパターンを表しているという解釈がある [Tindall 1969: 319]。

両者の対立的な関係は、光による形容で表されており、実務家のパトリックは白黒の装い

で、その常識の世界は白色光が散乱する。一方、芸術家として夢や、創造（イマジネーション）の世界を司るパークリーの周囲には、多彩な光（色）がきらめく。物語で二人の戦いはパトリックの勝利で終わるのだが、最後にこの大作の女性主人公である“ALP”の独白により、復活と再生があることが示される。物語は神話的な次元で進むため、一義的な解釈をここで与えるのは控えたいが、テキストではいわば光の対照によって人類の復活と再生が暗示されていることがうかがえる。『FW』で空間と時間の問題は、光と認識という問題に焦点をずらしながら取り上げられ、作品の通奏低音になっているのである。

『FW』第4部は、聖パトリックと大ドルイド僧（パークリー）との間の光、色に対する論争に終わらない。神話的な光から19世紀から20世紀前半にかけての物理学の光までを総動員する。たとえば、アインシュタインの相対性理論などに言及したとみられる箇所がある。“theorics of Winestain” [ibid.: 149]。その論によれば、宇宙は“quality and tality”が相互に作用する“alternativomentally” [ibid.: 149]である。パトリックが扮する実務家のショーンは当時の最新鋭の物理学である量子理論“a quantum theory”を書いて、シエムに対抗する。量子理論は相対性理論と並んで時間と空間の問題に新たな知見を与えたことで知られる。

モダニズム文学が、普遍的時間に代えて主観的時間や主観的空間を重視したことに対し、英国の批評家のウィングダム・ルイスは猛烈に攻撃した。ルイスはこうした新しい時間概念を提唱したアンリ・ベルグソン（1859-1941）やウィリアム・ジェイムズ（1842-1910）などの哲学、

心理学を“time-school”と名づけ、ジョイスもその一派に連なる芸術家と位置づけた [Lewis 1927: 91-130]。『ユリシーズ』の意識の流れのように人物の内面が赤裸々に提示される手法は、芸術からくっきりした輪郭を奪い、人間の知覚に朦朧とした印象しか与えないとルイスは断じた。ルイスは時間が属人的で流動的なものであると主張したベルグソンに異を唱え、「彼〔引用者注：ベルグソン〕が『不確定の』もの、『定性的な』もの、ぼんやりと感覚的で忘我的なものを喜ぶのなら、我々はそれ以上に、確定的なもの、幾何学的なもの、普遍的なもの、非定性的なもの、つまり明確で明るく、非感覚的なものに価値を置くのである」 [ibid.: 443] と主張する。19世紀の一般的な小説は、時間と空間がセットになって提示されたニュートン的な時空でありそこには安定した物質世界、現実世界がある。これに対し、ジョイスなどのモダニズム文学の手法を追求すると、外界と精神の明確な区分がなくなり、すべてが茫漠とした、とりとめのないものになってしまうことをルイスは嫌ったのである。こうしたルイスの批判をジョイスは『FW』の中で揶揄している。

ルイスは『FW』の中では、傑出した空間論者“eminent spatialist”であるジョーンズ教授として登場する。彼はベルグソン流の時間に関する新しい哲学“the sophology of Bitchson”（= the philosophy of Bergson）と、アインシュタインの相対性理論“the whoo-who and where's hairs theorics of Winestain”を批判する [ibid.: 149]。ジョーンズ教授の空間論は、宇宙やその構成物である物質世界の中に絶対時間と絶対空間が存在するというニュートン力学に依拠している。その批判はそのままアインシュタイン流

の20世紀の物理学からみると、旧時代の認識論として一蹴されてしまう皮肉を教授は分かっていない。

ジョイスは、『肖像』の冒頭で使ったおとぎ話を『FW』の中で再び取り上げ、時間と空間の問題をまた別の角度から提示している。『肖像』の冒頭にある元の話は次のような内容である。“Once upon a time and a very good time it was there was a moocow (むかしむかし、その昔とても楽しいころのこと、牛モーモーが)” [Joyce 1986b: 7]。これに対して『FW』では、時間(“time”)が空間(“space”)に置き換えられて“Eins within a space and a wearywide space it wastere wohnd a Mookse” [Joyce 1992: 152] と表現される。時間と空間の関係が逆さまになる言語的遊戯が展開されている。

以上のように時間と空間の関係性、その変容、組み換えといったテーマが、ジョイスの初期作品から最後の『FW』まで一貫して流れていることがみてとれる。ジョイスは意図的にこうした仕掛けを用意し、読者に解釈を迫ってくる。

## 5. おわりに

『ダブリン市民』、『肖像』、『ユリシーズ』、『フィネガンズ・ウェイク』というジョイスの代表作の中に、空間と時間の問題がどう扱われているかを見てきた。彼は外界の認識というテーマに創作の大きな比重を割いた。時間と空間の提示の仕方によって、現実世界のイメージが大きく変容することを自覚し、作品中で自ら意識的に実践している。しかも、意識の流れや自由間接話法などの登場人物の心理描写に比重を置くに従い、登場人物の目から見た外的世界

が客観的・中立的な現実世界ではなくなることをこの作家は承知でやっていた。この結果、外界の世界は個人の精神が外延的に延長された主観性が濃いものとなる。光の問題についてもアインシュタインの相対性理論など当時の先端の科学的知見をおさえながら、光と空間認識の問題にきわめて密接な相関関係があることを本能的に理解していたようである。ジョイスの作品の中では、空間は遠近法のように単なる幾何学的媒体ではなくなり、自己認識や認知という思惟と密接につながり、時間と空間は主観的な存在として作品の中で組みなおされるのだ。

興味深いのは、こうした認識論的テーマが単なる創作の手法、表現手段の問題のみならず、作品中の主題、ライトモチーフとして作品の中で明示的に取り上げられ、提示されている点である。ジョイスに限らず、モダニズム文学は、時間感覚を登場人物の主観的なものにしたところに共通点があるが、ジョイスの稀有な点は、時間と空間の問題や知覚の問題が、一つは語り手のテクニクの問題として浮上しつつ、物語内容としても真正面から取り上げられているところにある。読者の側で意識してみないと見過ごしてしまいがちだが、作品を順に追ってみると確かに時空のテーマが自己言及的に繰り返されている。これもジョイスにとっては前衛文学の実験の一つの実践であったと解釈できるかもしれない。

[投稿受理日2007.11.24/掲載決定日2007.11.29]

### 注

- (1) 『ダブリン市民』の最初の作品「姉妹」では、中風で亡くなったフリン神父の所業を知るために、語り手の少年が毎晩、神父の家の明かり窓を眺める。そこに少年の足が向くのは「こわくてたまらないのだが、しかもなお、それに近寄ってその恐

ろしい仕業を見届けたいと思う」[Joyce 1977: 7]というどこか病的な願いからだった。少年は神父を肉体的および精神的にむしばんだ「麻痺」ということばを知っているが、その所在が神父の存在そのものであることを無意識のうちに知っている。それを幼心にも恐怖を予感しながらも「見届け」て理解しようとしており、見る＝認識の作用を半ば無意識的に了解している。

- (2) たとえば「死者たち」の最後では、新たな自己認識の瞬間を迎えたゲイブリエルが、外の降る雪をみながら、眠りに陥っていく。この場面での様子は、「彼自身の本体（“His own identity”）も、灰色の茫茫たる世界に消えていった。かつてこれらの死せる人々が住んでいた堅固な現実の世界そのものも解体して、次第に縮んでいった」[Joyce 1977: 255]と示される。眠りに陥る直前の彼の意識と、雪が降る外の世界が交差し、分かちがたく融合している。

#### 参考文献

- Budgen, Frank (1960) *James Joyce and the Making of "Ulysses"* with a portrait of James Joyce and four drawings of Ulysses. Bloomington: Indiana University Press.
- Joyce, James (1977) *Dubliners*. London: A Triad Grafton Book.
- (1986a) *Ulysses, the corrected text*, Hans Walter Gabler ed., Harmondsworth, Eng.: Penguin. = 丸谷才一・氷川玲二・高松雄一訳, (1996, 97) 『ユリシーズ (I II III)』, 集英社。本文では出版年のあとに I. II. III とつける。尚, 英文テキストの日本語訳についてはこの訳書をそのまま使用させていた。
- (1986b) *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: A triad Grafton Book.
- (1975) *Selected Letters of James Joyce*, Richard Ellmann ed., London: Faber and Faber.
- (1992) *Finnegans Wake*, Seamus Deane ed., Harmondsworth, Eng.: Penguin; orig. pub. London: Faber, 1939.
- Gifford, Don (1982) *Joyce Annotated: Notes for "Dubliners" and "A Portrait of the Artist as a Young Man"*. London: University of California Press.
- Lewis, Windham (1927) *Time and Western Man*. London: Chatto and Windus.
- Tindall, William York. (1959) *A Reader's Guide to James Joyce*. New York: Noonday Press.
- (1969) *A Reader's Guide to "Finnegans Wake"*. New York: Syracuse University Press.
- 桶谷秀昭 (1980) 『ジェイムズ・ジョイス』 紀伊国屋書店。
- 川口喬一 (1994) 『ユリシーズ 演義』 研究社出版。
- ロラン・バルト (1979) 『物語の構造分析』 (花輪光訳, みすず書房)。
- ジョナサン・クレーリー (2007) 「近代化する視覚」, ハル・フォスター編 『視覚論』 (樽沼範久訳, 平凡社)。