The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	小説社会学・試論 ： 『ユリシーズ』と都市の形式
Author(s)	吉澤, 弥生
Citation	年報人間科学. 2001, 22, p. 143-160
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/5892
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

小説社会学・試論

――『ユリシーズ』と都市の形式――

吉澤　弥生

〈要旨〉

一八世紀の登場以来、小説は近代社会の発展とともに姿を変えてきた。二〇世紀初頭の小説『ユリシーズ』は、さまざまな意味でそれまでの小説を問い直すと同時に、近代社会の変動を体現する問題作であった。だがこれを社会学的な視点から、とくに「形式」にかんして十分に分析したものはない。本稿ではウィリアムズらの仕事を参考にしつつ、『ユリシーズ』を対象に小説社会学を試みる。注目するのは、さまざまな「都市の形式」と、語り手の問題である。

キーワード

小説と社会、『ユリシーズ』、都市の形式、関係性、語り手

はじめに

小説は近代特有の文学形式であり、その発展は「一八世紀の登場、一九世紀における成熟、二〇世紀での問題化」とまとめることができる（モレッティ、1988）。一八世紀、小説が普及し始めた当初は、教養小説や探偵小説をはじめ、叙情的小説、書簡体小説、風刺小説といったさまざまな種類の小説が共存していた。だが一九世紀になると、教養小説や探偵小説が他の小説形式を吸収する格好で拡大していく。小説が「変異をあまり生み出さずに、豊富に規則的に自らを再生産し始めることによって強力な一つのジャンル」になり、その量や影響力において当時の中心的文化に位置することになったのである。背景には、印刷や輸送技術の発達や、教育の拡大による読み書き能力の向上といった要因もある。ディケンズ、ジョージ・エリオットなどのちに一九世紀リアリズムの典型とされた小説や、探偵小説やホラー小説といった大衆小説は、急速に発展する都市の光と陰やそこに生きる人々の生活や感情を描いた。これらの小説に、読者は容易に感情移入することができた。安定した叙述の規則をもち、予定調和的な物語の構造に依拠するという大前提があったからである。

ところが二〇世紀に入ると、小説を支えていたこれらの前提を脅かす小説が現れる[二]。「二〇世紀での問題化」、本稿でとりあげるジェイムス・ジョイス『ユリシーズ』（1921）を含めたモダニズム小説の登場である。産業化、都市化、情報化は急速に進み、戦争や恐慌が起き、さまざまな領域で「近代の問い直し」が要求されるような社会情勢のなかで生み出された「問題」の小説。そこには首尾一貫した登場人物や期待されるクライマックスなど物語的な要素は準備されていない。描写される内容も当時の文学的・社会的規範からすると過激だったため、発禁処分を受けたりもしている。「問題化」した小説は、この「わかりにくさ」や「反道徳性」のゆえに論議を呼び、同じ理由でリアリズム小説が保持しているような一般大衆からの支持を失った。人々の志向は大衆小説の新たなジャンル、ミステリー、ロマンス、SFなど多様化していたが、これらは安定した叙述の規則や物語構造に拠っており、一九世紀いや一八世紀から続くリアリズム小説の伝統を継承したものであった。モダニズム小説が「問題化」したはずの「小説の伝統」はこうして多数の支持を得て、二一世紀を迎えた現在でもその状況が続いているといえよう[三]。

ともかく、モダニズム小説がそれぞれの仕方で提示した主題は、これまでも多くの専門家がさまざまな解釈を加えてきている。なかでも、小説と社会の密接な関係を歴史の流れのなかでとらえて論じたのは、社会学とやや遅れてメディア論であった。とくに『ユリシーズ』に対しては、文学社会学フランコ・モレッティが消費社会との関連を、メディア論のヒュー・ケナー（1962）がテクノロジー空間の変容との関係を、文化研究者レイモンド・ウィリアムズ（1973）が都市の発展との関連をそれぞれ指摘しており、これらは「小説の社会学」と呼ぶことができる。しかしながら、ある部分において十

分とはいえない。みていくようにそれは、小説という「形式」にかんする社会的な分析である。

本稿では『ユリシーズ』の形式を対象に、一つの小説社会学を試みる。まず『ユリシーズ』の位置づけを示し（1）、ついで小説の社会学の二つの流れ（2）、ウィリアムズの形式分析（3）をふりかえる。そして実際に『ユリシーズ』の形式を分析し、そこから見いだされる主題を論じる（4）。

1 「問題化」した小説 ――『ユリシーズ』

可視態の不可避の様式。少なくともそれ、それ以上でないにしても、おれの目を通しての思考。万物の署名をおれはここで読みとる。海落とし卵、海捨て草、寄せる潮、あの色褪せたブーツ。青っ洟緑、青銀色、赤錆色、彩色された署名のかずかず。透明の限界。しかしあの人物はこう付け加えている。物体における、と。（略）（I-3七九三）

ゆっくり歩いていくんなら追いついて後ろからついていける、あのむちむち揺れる尻の後を。朝一番に目の保養とはね。ちぇっ、早くしてくれ。お天道様の明るいうちになんとやら。女は店の外の日差しを受けて立ち止まってから、ぶらりぶらりと右側へ歩き出す。（中略）どうせ男がいるさ。エックルズ小路で非番の巡査に抱きすくめられて。でっかいやつが好きなんだ。極上のソーセージ。あら、すみません、お巡りさん、あたし迷っちゃったの。（4-6一三～四）

彼の微笑は歩いているうちに消えていった。重苦しい雲がすこしづつ太陽を覆い、トリニティ・コレッジの無愛想な正面が日陰になった。電車と電車がすれちがった、行く電車、帰る電車。うろつきまわる狂人が二人。馬車で運び去られたディグナム。ベッドの上でふくれた腹をかかえて唸りながら子供がひきずり出されるのを待っているマイナ・ビュアフォイ。一秒ごとにどこかで一人生まれる。一秒ごとに別の一人が死んでいく。（略）（I三九七～八）

これらは『ユリシーズ』第三、五、八挿話の一部である。順に、文学青年スティーヴンの内的独白、サラリーマンであるブルームの生活風景および彼が都市を歩きまわる際の意識の流れである。

『ユリシーズ』は、このスティーブン、新聞社の広告取りブルーム、その妻モリーの三人を中心に、一九〇四年六月一六日のダブリンの一日を事細かに綴った小説である。とくに物語上のクライマックスもなく、読者に感動や勇気を与えるような主人公も登場しない。ただ引用にもあるように、普通の人間の普通の生活風景が、思考や会話、そして食事や睡眠や性や排泄に至るまで非常に細かく描かれている。しかも青年は売春宿に行き、夫は不倫相手と文通し、妻は不貞行為をはたらく。こうした「反道徳」的な行動、これが小説の

なかに描かれたことが当時「問題」となったのである。

そして、もう一つの「問題」はその「形式」である。語り手や文体の点でみると、全一八挿話は第十挿話を境に、前半の「初期の文体」と後半の「新しい文体」に分けられる。初期の文体とは、一九世紀リアリズムの伝統を継承した「三人称の語り」「対話」「自由間接体」「内的独白／意識の流れ」の要素からなり、この規範的文体によって読者はイメージを構築し、安定した世界を思い描くことができる。第一～三挿話の語り手はスティーヴンの内的独白と「三人称の語り」、第四～六挿話の語り手はブルームの内的独白と「三人称の語り」である。第七挿話はおもに「三人称の語り」だが、新聞見出しのような語句が多く挿入されている。第八挿話はブルームの、第九挿話はスティーヴンの内的独白が主である。

ところが、後半の文体は、初期の文体の規範には拠っていない。その兆しは第七挿話の見出しの挿入にみられたが、語り手も語り口も次々と代わり、物語の「内容」よりもその「語り方」が前景化してくる。第十挿話では一九の断章が一見無造作に併置され、ダブリン市内の通りと市民たちの生態が描かれる。第十一挿話は「カノン形式によるフーガ」いわば「音楽的文体」からなる。「きっとあのバーガンディの。そうだよ。一、二。《わたしの墓碑銘はこう》。ラーアアアア。《書いてくれ、わがこと》。ププルルプフフフルルププフフフ。《終われり》」（Ⅱ一〇一）。第十二挿話は「俺」と名乗る謎の人物と「文体のパロディスト」とが語り手となる。第十三挿話は、ブルームが欲情する少女によるハーレクイン・ロマンスふうの文体、「夏の夕暮れはその神秘な腕に世界を抱擁しはじめていました」（Ⅱ二三三）。第十四挿話は古代英語から現代の話し言葉に至る英語散文文体史のパロディ。第十五挿話は戯曲体で書かれた幻想劇で、現実と幻覚の区別がつかず、語りの主体も次々入れ替わる。「スティーヴン（凶暴な怒りにかられて息をつまらせる。顔が引きつり、灰いろになり、年寄りじみる。）くそ！／ブルーム（窓のそばで。）どうした？／スティーヴン　いやだ、真っぴらだ！知性の想像力が！ぼくにはすべてか、さもなくば無かだ」（Ⅲ一三五）。第十六挿話の語り手は老人と思われる人物で、勿体ぶってまわりくどい文体。第十七挿話は、抽象的で客観的な言葉使いによる一問一答形式、「ブルームが提出したいかなる例証が、理論科学よりむしろ応用化学に傾く彼の性向を証明したか？彼がけだるい満腹状態で消化促進のために仰臥しながら熟考したいくつかの発明の可能性」（Ⅲ三四六）。そして第十八挿話はモリーの切れ目のない内的独白で、アポストロフィやコンマがなく、ピリオドも二つだけである。

このように『ユリシーズ』は、小説という形式を破壊するかのような小説であった。いいかえれば、受け継がれてきた小説の伝統を、その内容と形式において相対化したのである。

『ユリシーズ』が世に出たのは一九二一年だが、同時代の反応はどうだったか。「性と排泄機能との生理現象が引き起こしうる感覚的精神的反応の全領域が、これほど冷厳かつ科学的な徹底性をもって照らし出されたのはかつてないことであった」（クルチウス、1929：一〇五）。これは批判的でない批評である。一方、当時のイギリス批

評界の中心的人物であるF.R.リーヴィスは、「伝統ある小説」を破壊する見振りを徹底的に批判している。「『ユリシーズ』にすでにはっきり現れていた悪質きわまる傾向のひとつは、作品全体とかかわりのない過度の装飾癖、衒学癖である」（リーヴィス、1933：一四一）[四]。当時『ユリシーズ』をとりまく状況が厳しかったであろうことは、のちにコリン・マッケイブが「イギリス批評界は六〇年代になるまで故意にジョイスを除外していた」（マッケイブ、1982：二一七）と指摘していることからも想像されよう。構造主義の余波でモダニズム再評価が始まってから、ようやく『ユリシーズ』は本格的に分析されるようになる。無意識や神話との親和性が論じられたり、映画のモンタージュ理論との関係が探られ、現在では大衆文化研究の広がりによって、『ユリシーズ』と広告との関連が論じられたりしている（ウィキー、1988）。

2　小説の社会学、その二つの流れ

文学の分析は、ジャーナリズムでは文芸批評と呼ばれ、アカデミズムでは文学研究と呼ばれてきた。新聞紙上で専門家による批評がおこなわれたのは一八世紀にさかのぼるが、それが学問としての地位を有するのは二〇世紀初頭のことである。こうした制度化は、研究価値のある「高級文学」とそれ以外という区別がなされたことを意味してもいる。ジョージ・エリオットなどのリアリズム小説は「正典」の地位を与えられたが、ディケンズなどの大衆小説は研究対象とはならなかった。このようなエリート主義的文学研究は、六〇年代前後まで続く。そこでは、作家主義、テーマ批評、実践批評、ニュー・クリティシズム、フォルマリズム、テクスト論、構造主義批評、文学社会学（マルクス主義批評）、受容理論などさまざまな立場が存在し、独自の方法を展開してきた。そのうちいくつかの文学理論は、文学は人間精神の発露であるとか（たとえば作家主義）、自らの法則をそなえた自律的空間である（ニュー・クリティシズムやフォルマリズム）というように、「文学」を侵犯不可能な領域とみなし、文学をそれが生み出された社会関係から切り離した。

だが小説の発展を考える場合、こうした批評の立場はかなり分が悪い。文学の歴史の内側に小説の歴史を書き込んでも、その一面しか見えないからである。小説は、その発生から一般化までの過程を、近代社会の展開、すなわち近代の政治的・経済的な諸制度の発展、印刷や輸送技術の発達、教育の拡大による読み書き能力の向上といった過程とともに歩んできている。こうした文脈を考慮しつつ小説を分析したものとしては文学社会学の功績が大きいが、歴史学や人類学なども研究の素材としてきたこと、六〇年代以降「文学研究」が「文化研究」に包摂されたことで文学研究の「社会学」化が進んだことも見逃せない。こうして現在では、その結論はさまざまでも、小説と社会は無関係に論じられることはないといえる。

ただ、さまざまな小説に対し「多様な読み」が共存する状況である。それらの多くがイデオロギーの暴露という側面を強くもっており、全体としては個別の事例研究として散在している感が否めない。

カルチュラル・スタディーズがそう標榜しているように、現在「小説と社会」分析の方法論を体系的に示すのは難しいのだ。だがこれまでの見取り図を描くことはできよう。以下では、こういってよければ「小説の社会学」として、二つの流れをたどってみる。

まず、近代というその展開の過程を小説と同じくする社会学、なかでもルカーチからゴルドマンへという文学社会学の流れである。この立場は、小説の物語構造と社会構造に相同性を見いだす。ルカーチとゴルドマンの「反映」はそれぞれ意味合いが違うものの[二五]、資本主義経済の構造が人間の意識構造、ひいては小説の構造に影響を及ぼすと考える点において共通している。だが彼らの後継者たちが「反映」を「下部構造をたんに上部構造へ写したもの」と単純化して用いたことに、「還元主義」という難点があることはいうまでもない。また、小説の物語構造や登場人物像、テーマといった小説の内容に注目している点も重要である。人と物の疎外関係やヒーローの不在といった小説の内容が、社会との関連で説明され、歴史的に比較されているのだ。だがこのとき、小説という形式はその時代の経済構造に対応した所与の形式とみなされ、小説形式それ自体の変化の歴史が問われていない。小説の技巧や手法という意味での形式も同様である。

近年の文学社会学は、当然こうした点に意識的である。この分野で久々の大著『芸術の規則』を上梓したピエール・ブルデューは、社会から小説へという一方的な影響ではなく、社会と小説との相互的な影響関係を検証しようとした（ブルデュー、1992）[二六]。モレッティは、社会制度の変化にともなって変わってきた人々の意識が、新たな文学形式を必要とし選択すると考えた（モレッティ、1988）。いずれも単純な反映論を越えた地点からの分析を目指している。またブルデューも形式の問題に言及しており、フローベールの「文体」つまり「形式」に対する分析に踏み込んでいる。「意味へと直接向かってゆくために、見られることなく読まれてしまう透明な記号として形式を通過してしまうのではなく、テクストのうちに感知できる形式、……現実との照応関係に満ちている形式の上に、じっと立ち止まること」（ブルデュー、1992：I一七六）。今後の方向性が示されているだろう。

かつてルカーチは、『ユリシーズ』の形式的妙技は主観的な印象に対する狭い関心、最近の資本主義下での高度の個人主義から生まれる関心の結果であると切り捨てていた。そして現代、モレッティは『ユリシーズ』が「商品の物神主義を文学的に再現＝表象する」、「社会関係はただ消費のプリズムをとおしてしか現れない」と、やはり資本主義経済の構造的変動との関連を強調する傾向にあるものの、ブルデューと同様形式の問題にも言及している。「『ユリシーズ』は、文体の気違いじみた在庫一掃セールである。……『ユリシーズ』は、あらゆる文体的選択が中途半端で恣意的で主観的であることを明示し、これによってジョイスはあらゆる文体が執拗なまでにイデオロギー的であることを論証する」（モレッティ、1988：二二七～五三）。形式は、内容のための所与の入れ物、たんなる叙述の手段ではない。また普遍的で発生的なものでもなく、歴史や社会との関係において

さまざまに変わりうるものなのである。

次に「小説の社会学」と呼べるもう一つの流れを挙げよう。小説の技法や言語構造など「形式」に注目する立場[七]、なかでも六〇年代以降のメディア論である。芸術・文学研究以外の領域で「形式」が論じられるようになったのは、文学をメディア的知の一領域とみなすような、メディア論による「文学」観の転回以降のことだった。彼らは、印刷術の発明と普及にともなう人間の知覚や身体技術の変容、また技術が言語体系に及ぼす影響などを論じ、とくに「書物というメディア＝小説」に注目した。ヒュー・ケナーは小説を「論理的な知の機械」とみなし、その可能性を限界まで追求した「ストイックなコメディアンたち」としてフローベール、ジョイス、ベケットの小説を分析する。ジョイスの名があることからもわかるように、彼らは伝統的リアリズムの主流が依拠する「真実らしさ」と「説得性」およびそれらが追究する「物語」や「意味」を、まさに小説形式自体によって相対化しようとした作家たちである。「かれらが制作した書物、かれらがその仕掛けに制作させた書物は、知の歴史の一世紀を、複雑でかつ感動的な忠実さで再現する」（ケナー、1962：一六）。書物というメディア＝小説形式の機械的な自律性を自明視しているふしはあるにしても、ケナーは近代以降の印刷技術の発展を参照しながら、小説の技巧や形式的構造の変化を論じている。

そして『ユリシーズ』についてこう述べる。かつて「物語とは聞き手の記憶の中でのみ、ある全体となること」が前提だったが、『ユリシーズ』のテクストが組織され展開されるのは「テクノロジー的空間と呼びうるもの、初めからそれに向けて計画された印刷ページの中である」。書物が「それが含みあるいは示唆するあらゆる事実の詳細で信頼できる包括的な目録」であるなら、『ユリシーズ』は「目録のコメディ、閉じたシステムのコメディ」である（同、一〇五、六六）。そして物理的な容量をもち、数字を打たれたページからなり、相互参照が可能であるようなメディア＝新聞と、『ユリシーズ』の構造を重ねている。ケナーの関心はこうして「印刷された書物」というメディアに集中するが、一方で「境界をもち、通りと街区、地区と地域とに分けられ、地図や人名録によって表象されうるひとつの都市を祝福して、ジョイスは、彼の主題のそれらの側面をすべて本の中で再現しようと苦心した」とし、二〇世紀の都市と、小説というメディアとの形式的・構造的な類似性にも触れている（同、九一）[八]。

以上みてきた文学社会学とメディア論の立場は、いずれも「小説と社会」の関係を歴史の変動のなかでとらえており、この意味で「小説の社会学」と呼びうる。かつて二つの流れには「内容と形式」という対象上の棲み分けがあったが、現在では形式への着目によってその溝を埋めようという方向にある。モレッティの「文体のイデオロギー性」への着眼、ブルデューのフローベール分析、そしてケナーの「メディアとしての小説」観やそれと都市の形式についての言及は、いくつかの示唆を与えてくれるだろう。

3　関係性としての「形式」
――ウィリアムズの分析

ところで、小説形式とそれをとりまく社会との関係を、独特な観点から分析した批評家がいる。イギリスの文化研究者レイモンド・ウィリアムズである。2との関連でいうならウィリアムズは、小説とそれを生みだした社会構造との相同関係を認める点では文学社会学に近いといえるが[九]、出発はイギリスの伝統的批評であり、方法やスタンスにおいて経験主義である。また「人々による歴史の編成」という考えに立つため、技術決定的なメディア論の考え方には批判的である。ここでは、『ユリシーズ』の形式にも着目した彼の議論を検証したい。

ウィリアムズは、形式を「個人と社会の関係」とみなす。彼にとって、形式は内容の対立項というより、社会生活全体のなかにある関係のあらわれ、事物や関係の「かたち」や「あり方」である。彼の「形式」は「豊かで深く有機的」(Hall, [1980]: 63) で、「ウィリアムズにおいてすべてが持ちこまれるのは『形式』であった。彼の批評は、フォルマリストから『文化的形式』を救い出し、そのなかに、社会的諸関係の構造、技術的可能性の歴史、社会全体で決定された『ものの見方』の結晶を発見した」と評される (Eagleton, 1989: 8)。ウィリアムズは、文学社会学において「形式についての分析はほとんど始められていない」とする。「文学形式の分析によって、視点の変化……諸関係の変化、意識の変化が直接例証される。そしてそれらの諸変化は……現実の社会史と合理的に関連づけられ、基本的諸関係の分析へとつながる」(Williams, [1971]: 26-7)。小説に表れた「ものの見方」「関係性」つまり形式は、その小説をとりまく社会の形式と深く関連している、ということである。

では実際の批評において、「形式」はどのように使われているだろうか。ウィリアムズはイギリス文学を中心に多くの小説を分析しており、なかでもディケンズを論じたものは多い。ジョイス分析に至る流れをみるという意味でそこからふりかえろう。ウィリアムズは、ディケンズの小説の「形、語り口、描写」などの手法が、当時のロンドンを生きる人々の感情の構造をとらえたこと、またそれは混沌とした都市社会から秩序を見いだすための「ものの見方」を積極的に導くものであると指摘する (ウィリアムズ、1973：二〇八～二二)。「手法」という形式を通して、社会から小説へという方向だけでなく、ディケンズから人々へ、いいかえれば小説から社会へという方向が見いだされている。さらに「秩序を見いだす」や「ものの見方を導く」といった、関係性としての形式を析出している[一〇]。

ところが、ディケンズ以降、都市を描いた小説は「観察と記述」にもとづく「自然主義」が一般的となったという。そこでは作家の「意識」が一切排除されたようにふるまわれており、ディケンズのように「ものの見方」を積極的に示すような形式はみられない。ウィリアムズは、この「客観性」を目指す語り口を、一九世紀末の都市体験や都市のあり方そのものとみなす (同、二八七～三一〇)。

そして二〇世紀初頭の都市生活を描いた『ユリシーズ』が登場する。ウィリアムズは、ダブリンを歩き回るブルームの「内的独白」部分について「(ブルームの)意識は、強烈かつ断片的で、根本的には主観的なものであるが、主観的ではあっても他者を包含するもの」とする。「他者はここでは都市の建物や騒音や光景や匂いと一緒にこのひとつのめまぐるしく動く意識の一部」となり、「実質的な現実、都市の生き生きした多様性は、歩行者の心の中にあるもの」となる。「いわゆる『意識の流れ』や『内的独白』は……たとえ直接的に美的なレベルにとどまっているように見える場合でも、生活と社会の基本的なモデルに深くつながっている」。つまりジョイスの用いた「意識の流れ」の手法は、その時期の都市を生きる人々の「根本的に変容した知覚とアイデンティティの型」を体現することに成功した。そしてこの「意識の流れ」は『ユリシーズ』の小説形式に限った話ではなく、「めまぐるしく、断片的で、多様」な都市生活の形式そのものである(同、三三三~七)。

しかしウィリアムズは、さまざまな「形式」が前景化する『ユリシーズ』後半にかんしては口が重い。そこで現れるのは「普遍的言語」であり、それは「日常言語」を脅かすと暗示するのみである。「強烈な主観性をみとめたうえで形而上学的あるいは心理学的な「共同体」が想定され……それは、たとえ抽象的な構造の中だけであるにせよ「普遍的」なものとされ、現実の「社会」は……偶然的かつ二次的なものとして排除されるのである。歴史の中でさまざまに変わりうるものである「個人と社会」の問題は、「社会」が一個の抽象となり、集団的なものがもっとも内的な経路を通って流れるものとされることによって定義づけられる」(同、三三八~九)。ウィリアムズは、文学に表れた「個人と社会」の関係は、具体的なもの、かたちをもつものとして生活のなかにも現れるはずだと考える。強烈な主観を表象する最適な手法としての「意識の流れ」が、主観に沈潜しすぎた結果、社会との有機的な関係を失う。小説に表れた「関係がない」という形式は社会から離脱したものである、と彼は否定的な姿勢を示すのである。

このようにウィリアムズは、『ユリシーズ』前半で用いられている形式から二〇世紀の「都市の形式」を析出するが、後半については、具体的で有機的な関係が示されていないと一蹴するだけである[二一]。——だが形式がウィリアムズのいうような「関係性」であるなら、後半の「関係のなさ」もその一形態であるとは考えられないだろうか?こうみてくると、『ユリシーズ』の「都市の形式」分析は展開の余地を残しているといえよう。

4 分析:『ユリシーズ』と都市の形式

ここまで得られた示唆をまとめよう。小説におけるさまざまな形式の社会性、小説と都市の形式的な関係、そして人と人あるいは人と社会の「関係性」としての形式を見いだすこと。以下でとりあげるのは『ユリシーズ』後半の第七、十、十二挿話である。一九〇四年のダブリン、都市を生きる人々が登場する。

4・1　コミュニケーションの雑多性、断片性

第七挿話は、市内の線路を走る電車の描写から始まる。

ヒベルニアの首都の中心で

ネルソン塔の前に来ると、電車は速度をゆるめ、ポイントを切り替え、ポールを移し替えて発車する。（中略）二階建て電車と普通の電車が、右と左に並んで、がたがた車体をゆすり、りんりん鈴を鳴らし、発車場を離れ、ぐいっと曲がって下り線にはいり、並んで走った。（I二八九）

そして舞台はダブリンの新聞社である。そこではブルームを含めさまざまな人物が慌ただしく出入りする。

ブルーム退場

――ひとっ走り、バチェラーズ・ウォークまで行って来ます、とミスタ・ブルームが言った。（略）

――あの広告はまとめて来るだろう、と教授が半カーテンの上から、黒縁眼鏡越しに眺めて言った。やつの後ろにくっついて行くがきどもを見ろよ。

――見せてくれ、どこ？とレネハンが窓に駆け寄って叫んだ。

通りの行列

二人は微笑を浮かべて、半カーテン越しに、ミスタ・ブルームのあとを跳びはねながらついて行く新聞売り少年たちの列を眺めた。（I二一八～九）

このように、この挿話の文章は新聞の見出しか広告のキャッチコピーのような短いセンテンスで区切られている。「ブルーム退場」「通りの行列」といった見出し、いいかえれば匿名的な語りが、小説のなかに何の説明もなく登場するのだ。通常の見出しは本文を要約して読者の便宜をはかるものだが、ここでの見出しはそうでもない。

植字工代表

彼は植字室を通るときに、前掛けをして、眼鏡をかけた、猫背の老人のそばをすりぬけた。植字工代表のマンクス爺さん。一生のあいだには、妙な記事もずいぶん手がけたろうな。死亡通知、酒場の広告、演説、離婚訴訟、水死体で発見。人生もそろそろ終りに近い。（略）

過越の祭りなりき

彼（ブルーム：筆者注）は立ち止って、植字工がきれいに活字を並べるのを見まもった。まず逆に読む。それをすばやくやる。かなりの修行をつまなけりゃ。（I二〇二～三）

こうした見出しは、描写のそして物語のよどみない進行を妨げている。そして挿話の終わりに至ると、見出しの長さが本文の長さとさほど変わらないまでになる。

どういう?――また――どこで?

――しかし、どういう題をつける?とマイルズ・クロフォードが聞いた。婆さんたちはどこでプラムを買った?

ウェルギリウスがいいと教授。大学二年目の学生は老モーセに投票

――そうさな、待てよ、と教授は長い唇をぱっくりあけて考えながら言った。(略)

陽気なおばさんたちは数の足りない指に有頂天。

アンはうっとり、フローはよたよた

――だが二人を責めるのは酷だ

(略)(I三六一～三)

実際の新聞における見出しと本文、その量の違いはいうまでもない。だがここで見出しと本文は等価になっている。小説に新聞の形式が持ち込まれることで、安定した語りが崩され、あらゆる言語活動のなかの小説形式の位置、その独立性を保ってきた領域が侵犯されるのである。とはいえ、新聞は都市の一日という空間と時間のデータの集積であり、『ユリシーズ』も一九〇四年六月一六日のダブリンの一日の情報の「目録」(ケナー)である。いずれも時間と空間を限定した雑多な情報の断片が凝縮した「印刷された書物」であることに気づかされよう。

また、この挿話の最後では、冒頭で発車していた電車が停電のためすべて止まっている様子が描かれている。当時しばしば不通になったとはいえ「電車はダブリンがヨーロッパで唯一誇れるものであった」(結城　一九九九：一三八)。電車は速い移動を可能にし、人々の時間と空間に対する感覚や認識は変わる。だがいったん機能を停止すると、めまぐるしく移動する都市の生活や人々の感覚が、困惑というかたちであらわになる。こうして第七挿話から、新聞や電車というきわめて都市的なコミュニケーションのあり方を通して、「めまぐるしく、断片的で、多様な」(ウィリアムズ)都市の形式を抽出することができよう。

4・2　無関係という関係

もうひとつのきわめて「都市」的な挿話、ダブリンの昼下がりの一時間を描いた第十挿話をみよう。この挿話は一九の断章の並置からなり、都市の一瞬を一九の視点から切り取って描き出したものといえる。一八の断章の語り手はダブリン市民一八人の「意識の流れ」が中心で、初期の文体の流れにある。だが残りの一つは、作者でも登場人物でもない「三人称の語り」、「観察と記述」をこととする「客観的」な語りである。

ダブリン市民の意識から意識へ、つまり断章から断章への移行は改行によって知らされるが、唐突におこなわれる。語り手がめまぐるしく代わるため、安定した語りの場は存在しない。一見しただけでは全体どころか前後の脈絡もつかめない。だが注意深くみると、ある断章の中に他の断章の人物や出来事にかんする一文が唐突に割り込んだり、ある断章の中に他の断章の人物や出来事が背景として

登場したりしている。

——電車で配達してもらえるかな？いま？

マーチャンツ・アーチの下で、誰かが黒い背中を向けて、行商人の車の本をあさっていた。

——かしこまりました。市内ですか？（I五五四）

二人は階段を昇ってマーチャンツ・アーチをくぐった。誰かが黒い背中を向けて、行商人の車の本をあさっていた。

——あそこにいるぜ、とレネハンが言った。

——何を買うんだろうな、とマッコイがちらりと後ろを振り返って言った。（I五六七）

そして二つの断章に登場する「黒い背中の誰か」がじつは主人公ブルームであることが、後に暗示される。

ミスタ・ブルームはマライア・マンクの《恐るべき告発》のページをぱらぱらとめくって、それからアリストテレスの《傑作》を開いた。（I五七二）

こうした強引な挿入は、複数の出来事の「同時性」を示すものだ。一人の人間の一貫した「語り」よりも、出来事の「同時性の提示」が優先されるのである。特権的な語りの場を誰ももたないこと、つまり相互的で複数の語りによって、あらゆる人物や出来事が都市のなかでの一人の人間・一つの出来事として相対化されている。

またさきの引用にあるように、唐突な挿入や背景として描写された部分は、断章相互のつながりを探る鍵ともなる。こうして挿話全体の内容を追ってみると、それぞれ動き回る人々は、違う時間に同じ場所を通っただけ、同じものを違う場所から見ただけ、あるいは道をすれ違っても認知しないような関係だということがわかる。この時間にダブリンにいたという事実のみを共有している関係、いわば「無関係という関係」である。つまり、並置という形式的に「無関係」な一八の断片は、センテンスの挿入という形式的技巧によっていったんその「関係」が示されるも、それを解読すると内容において人物や出来事のあいだは「無関係」なのである。複数の技巧によって、都市の「無関係の秩序」（ジンメル）が示されているのだ。4・1でコミュニケーションにおける都市の形式を指摘したが、第十挿話の断章の並置という形式によってあらわにされた「無関係」という関係性もまた、都市の形式といえよう。

4・3　客観的な語りという虚構

今度は第十挿話を「語り手」という点から見渡してみる。一八の断章は一八人のダブリン市民の「意識の流れ」が中心で、それぞれが買い物、研究、取引、食事などをしている。そして一八の「意識の流れ」は、「人間というものはそれぞれ違ったふうに考えるだけでなく違ったペースで考えるということをはっきり把握していたのは

ジョイスただひとりである」（コノリ　1929：五八）と評されるように、ダブリン市民それぞれの生活や思考や感情をいきいきと伝えている。だが最後の断章だけは「客観的」な「三人称の語り」である。

騎馬行列はうやうやしい警官たちの敬礼を受けてフィーニックス後援の下手側の門を出ると、キング橋を過ぎて、北側の河岸を進んだ。（中略）カーヒルの角から、文学修士ヒュー・C・ラヴ氏がおじぎをしたけれど気づかれずじまいになった。……グラタン橋では、レネハンとマッコイがさよならを言いあって行列の通るのを眺めた。ガーティ・マクダウェルは……、総督夫人が何をお召しになっているのか見ることができなかった。（略）（I六一〇～一二）

こうして、ダブリン市内を通り抜けるアイルランド総督の馬車の一行が「人々によってどう目撃されたか」を軸に、この挿話すべての断章の中の人物の行動と出来事が、ダブリンを俯瞰から眺めているように記録される。そしてこの「客観的」な語りは、結果的に一八の断章の「意識の流れ」を際立たせる効果をもつ。つまりダブリンの一時間という同じ対象を描いているにもかかわらず、量にして前者は八ページ、後者は七五ページで、みてきたような都市生活のさまざまな要素を「観察と記述」の語りからは読みとることができないのである。「客観」を標榜する語りは、「意識の流れ」ほどに人々の現実をとらえきれていないのだ。

「語り」の問題がいっそう前景化するのは第十二挿話である。酒場を舞台に、そこを訪れる人々の言動や出来事が、「俺」と名乗る何者かと何らかの文体のパロディとによって語られる。まず「俺」は『ユリシーズ』における最初の「一人称の語り手」なのだが、かなり下品で荒っぽい。

ダブリン市警のトロイ爺公とアーバー坂の角んとこでちょいと立話をしていたら畜生ッ煙突掃除め通りすがりに危うく俺の目ん玉へ道具を突っ込みそうにしやがった。振り向きざま一吠え浴びせてやろうとしたらなんとストウニー坂をひょこひょこやって来るのはジョー・ハインズよ。（12一）

こうして「俺」の語りは続く。しかしどこまでいっても「俺」の名前や正体がわからない。そのうえ酒場でのやりとりを丹念に追っていくと、「俺」の存在は認知されているものの、「俺」の発話はそこにいる人々との「対話」になっていないことがわかる[二三]。

するとところが、……あの老いぼれ犬めがジョウと俺の回りをうろちょろし始める。（略）

――噛みつかれるかってびくついてんのか？市民（あだ名：筆者注）が嘲りやがる。

――いいや、俺は言う。だけど俺の脚を街灯柱と間違えないと

も限らないからな。

そこでやつは老いぼれ犬に声をかける。

――どうした、ガーリー？やつは言う。（12二九）

「市民」は「俺」に言葉をかける。だが次に「市民」は「俺」の返答を無視するかのように、「老いぼれ犬」に声をかけている。このように、対話に「俺」が参加していないと読めるシーンは他にも多くある。「俺」は物語の外側（読み手）に熱心に状況を描写するが、物語の内側では「俺」の言葉は誰にも理解されていないのである。

もう一つの語り手である「文体のパロディ」は、三三回も「俺」の語りの間に割り込んでいる。その形式はアイルランド神話の再現から新聞記事や壁の落書きまで、さまざまである[二三]。

そしてやつは……その切れっ端を吊した首一つにつき二、三シリングで売るってな話を聞かせ始めた。

暗黒の地に彼等は雌伏す、怨念に燃える剃刃の騎士たち。死のとぐろ綱を彼等は握る。然り、それをもて彼等血の行為を働きたるいかなる者をも常闇に導くは我断じてそれを赦さずと神の言い給うなればなり。

そこで話が極刑のことになるってえとほーれブルームがなぜだのゆえにだのその件についてのありとあらゆる出鱈目を持ち出してきて……（略）。（12二六～七）

唐突な挿入は第七挿話の見出しの場合と同じだが、第十二挿話での挿入はかなり長い文章、しかも字下げや改行といったそれとわかる形式をもっていないため非常に判別しにくい。そしてこのパロディは物語の進行に何ら寄与しておらず、まるで文体練習にかまけて出来事の「観察と記述」を放棄しているようである。

作者でも登場人物でもない語りといえば「客観的」で「匿名的」な語り手が担ってきた。しかし、見出しや文体のパロディによる「匿名」の語りは「客観的」な語りを目指すのではない。また正体不明の「俺」は自分と物語の関係を明かさない（もしくは誤解した）まま物語を進行させる。このように不可解で信用できない語り手の登場によって、語りの「匿名性」と「客観性」のあいだの亀裂があらわになる。それが誰なのかは分からないが「誰かが語っている」、こうした語りが増大しつづける過程がマス・コミュニケーションの発展であるだろう。人々はその「匿名」の語りを、まさにリアリズム小説がそうだったように、「客観的」な語りとして信用した。だがここに至り、「匿名」的コミュニケーション――これも都市の形式といえるだろう――と「客観性」の同一視という幻想または欺瞞が暴かれるのである。

おわりに

『ユリシーズ』が小説の伝統に対しておこなった「形式」面での相対化についてまとめておこう。第七挿話は新聞の形式を流用する

ことによって、また第十挿話は断章の並置とセンテンスの挿入という徹底的な仕方で、都市という空間の一瞬の時間を提示した。このような空間と時間の「有限性」への執着は、小説の語りを支えていたそれらの「無限性」という虚構を暴いている。さらに、第十挿話は断章の効果的な配置によって「客観性」を標榜する語りの虚構性を示し、第七挿話と第十二挿話は匿名の語りの「非客観性」を浮かびあがらせた。語り手への信頼や妥当性を主題化することで、小説の語りの「本当らしさ」「客観性」「中立性」などといったものが、一つの幻想あるいは虚構にすぎないことを示したのである。

二〇世紀初頭の都市、さまざまなコミュニケーション技術の進歩によって、移動の範囲が拡大するとともにその所要時間が短縮され、人々の空間や時間に対する感覚は変わる。産業化がますます進み、生産と消費のサイクルは加速し規模を増していく。マス・メディアの発達によって、情報はいっそう雑多で断片的なものとなり、その有効期間は短くなる。人と人とのコミュニケーション量は増大するが、それは質において慌ただしく機械的なものになる。そして溢れかえる言葉たち、しかしそれを「誰が語っているのか」は問われることがない。――ここまで、『ユリシーズ』の三つの挿話で駆使されているさまざまな形式から、都市の形式として、瞬間的で雑多、断片的で移動の多いコミュニケーション形式、そして「無関係」「匿名」といった関係性としての形式を見いだしてきた。たしかに『ユリシーズ』はその物語内容（たとえば都市が舞台であるとか、登場人物が都市を歩き回る描写など）において、こうした都市の諸相を描き出していただろう。しかしながらみてきたように、『ユリシーズ』で駆使されたさまざまな形式は、二〇世紀初頭の都市そのものである。この形式が従来のように、前述したような「小説史」の文脈、もっといえば芸術論のなかで解釈されるだけでは、『ユリシーズ』が示す「社会的なもの」の総体を見逃すことになるだろう。そのことを認識していたのが、ブルデューやモレッティ、ケナー、ウィリアムズだったはずである。小説という形式、また小説におけるさまざまな形式は、社会的諸関係のなかで生み出される。そしてそれは、小説において、人と人あるいは人と社会の「関係性」を示す。形式はコミュニケーション論的に読み解くことが可能なのである[二四]。『ユリシーズ』に限らず、さまざまな作品の形式にかんする社会学的分析は展開の余地を残しているだろう。

注

一　それ以前は「問題化」の試みがなかったというわけではない。たとえば一九世紀のフローベール。

二　モダニズムを乗り越えようとしたといわれる「ポストモダニズム小説」も現れたが、モダニズムを語る言説に回収されているといってよい。

三　本稿では、第一～六挿話および第十二挿話からの引用は『ユリシーズ1・3・4・6・12』（柳瀬尚紀訳、一九九六～七）のページ数を示し、第七～十一挿話および第十三～十八挿話からの引用は『ユリシーズⅠ・Ⅱ・Ⅲ』（丸谷ほか訳、一九九六～七）のページ数を示

す。

四　リーヴィスは、「文化主義」の立場から自らの批評を「実践批評」とし、イギリス文学の「偉大なる伝統」を守り伝えることを目指した。

五　ルカーチによれば、近代になって失われた、自我と世界の完結した「全体性」を探究させる文学形式が小説である。彼はこの探究の過程を「反映」と呼び、一九世紀リアリズム小説は勃興しつつあるブルジョアに適切な「反映」を与えていたと評価した。つづくゴルドマンは、小説を、市場生産制から生まれた個人主義社会における日常生活を文学の次元に転換したものとみなし、現代社会の状況をそのまま描きだすことを「反映」と考えた。

六　ブルデューは「場」の概念を用いながら、これまで特権的領域に据えられてきた「文学」（ここではフローベールの『感情教育』）を「科学的に分析」することを試みた。

七　フォルマリズムに遡ることもできる。なかでもルカーチと論争を繰り広げたブレヒトは、文学の本質はその形式にあるとし、演劇や文学のもたらす政治的効果＝異化作用を追求した。また、のちに「発見」されたバフチンは、小説形式の社会性に言及していた。こうした視線は構造主義文学研究や言語学へとつながっていくが、そこでは歴史や社会的関係はあまり考慮されなかった。

八　マクルーハンも『ユリシーズ』を新聞に重ね、そこに都市のイメージをみている（1954＝一九七四）。

九　ウィリアムズはルカーチ、ゴルドマンの仕事を評価しつつも、「形式」に関してはそれが芸術論・観念論的な解釈に陥っていると批判している［1971］1980：26-8）。

一〇　この考え方は、ルカーチのいう「反映」と近い。

一一　社会民主主義を標榜するウィリアムズにとって、「有機的な関係でないもの」「社会的でないもの」をまず批判するのも当然ではある。

一二　川口喬一や結城英雄は、「俺」を「具体的な作中人物であるよりも、様式化された語りの代理人」あるいは「スカース（口承的な語り）」とみなす（川口　一九九四：二四二～七二）（結城　一九九九：二八五～七）。一方柳瀬尚紀は「俺」とは「犬」であるとの解釈を示し、それにもとづいた訳出をしている（一九九七）。

一三　こうしたパロディによる語りは、第十三挿話以降もさまざまな仕方でおこなわれる。

一四　小説社会学より広く、社会学一般にも同様のことがいえる。形式社会学 formale Soziologie と文化社会学 Kultursoziologie の対置が想起されよう。

文献

ブルデュー、ピエール、1992、『芸術の規則Ⅰ・Ⅱ』（＝石井洋二郎訳、一九九五～六、藤原書店）。

コノリ、シリル、1929、「ジョイスの位置」（＝中川敏訳、一九七四、丸谷才一編『ジェイムズ・ジョイス』、早川書房）。

Eagleton, Terry, 1989, "Introduction", Eagleton ed., 1989, *Raymond Williams: Critical Perspectives*, Polity.

ゴルドマン、リュシアン、1964、『小説社会学』（＝川俣晃自訳、一九六九、合同出版）。

Hall, Stuart, [1980] 1989, "Politics and Letters", 1989, Eagleton ed..

ジョイス、ジェイムス、1921、『ユリシーズ』（＝丸谷才一・永川玲二・高松雄一訳、一九九六～七、集英社。柳瀬尚紀訳、一九九六～七、河出書房新社）。

川口喬一、一九九四、『「ユリシーズ」演義』、研究社。

ケナー、ヒュー、1962、『ストイックなコメディアンたち』（＝富山英俊訳、一九九八、未来社）。
クルチウス、E.R、1929、「ジェイムズ・ジョイスと彼の『ユリシーズ』」（＝円子修平訳、一九七四、丸谷編）。
リーヴィス、F.R、1933、「ジョイスと言語革命」（＝永川玲二訳、一九七四、丸谷編）。
ルカーチ、ゲオルグ、1920、『小説の理論』（＝原田義人・佐々木基一訳、一九九四、ちくま学芸文庫）。
モレッティ、フランコ、1988、『ドラキュラ・ホームズ・ジョイス』（＝植松みどりほか訳、一九九二、新評論）。
マッケイブ、コリン、1982（＝鈴木良平、一九九二、『ジョイスの世界：増補版』、彩流社）。
マクルーハン、マーシャル、1954、「ジョイス、マラルメ、新聞」（＝出淵博訳、一九七四、丸谷編）
Williams Raymond, 1971, "Literature and Sociology", 1980, *Problems in Materialism and Culture*, Verso.
ウィリアムズ、レイモンド、1973、『田舎と都会』（＝山本和平・増田秀男・小川雅魚訳、一九八五、晶文社）。
ウィキー、A.J、1988、『広告する小説』（＝富島美子訳、一九九六、国書刊行会）。
結城英雄、一九九九、『「ユリシリーズ」の謎を歩く』、集英社。

A Study on Sociology of Novel: *Ulysses* and Forms of City

YOSHIZAWA Yayoi

Since the novels were generated around 18th century, they had changed their shapes and structures with transformation of modern society. *Ulysses*, in early 20th century, subjected conventions and traditions of the novels, which had embodied various problems in modern society by/ in its forms. *Ulysses* has been analyzed mainly in literary studies and some sociological analysis of novels: Moretti(1988), Kenner(1962) and Williams(1973). Their works involve some indications, however, they are not enough on analysis for various forms about/ in *Ulysses*. This paper aims a study on sociology of novel: *Ulysses*, especially focusing on forms of city and narrative forms.

Key Words

sociology of novel
Ulysses
forms of city
relativity
narrative