

『ブルーム』から『ユリシーズ』へ —「発見への入り口」としての映画化作品—

浅井 学

序

2003年、Seán Walsh 監督によって、ジェイムズ・ジョイス (James Joyce) の『ユリシーズ』 (*Ulysses*) (1922) が二度目の映画化を果たした。タイトルは、主人公の名前から取って『ブルーム』 (*Bloom*) という。この作品は、例えばジェイン・オースティン (Jane Austen) の小説の映画化作品のような商業的成功を取めたとは言い難いが、ヒロイン役の Angeline Ball が、この映画で Irish Film and Television Award のベスト女優賞を獲得するなど、俳優の演技はそれなりに評価されている。

内容的には、多くの映画化作品同様、原作からの逸脱もあり、中には首をかしげたくなるような変更もないわけではない⁽¹⁾。しかし、あらためて見直してみると、原作に新鮮な見方をもたらしてくれるような巧妙な演出も数多くあり、ジョイス研究者がこの作品にほとんど言及しないのが不思議なほどである。小説を原作とする映画の存在意義のひとつが、その小説を読んだことのある人間に、その小説に関する新たな洞察を与えることにあるのならば、この作品はその要件を充分満たしているのではないだろうか。本稿の目的は、これまでジョイス研究の世界でほとんど取り上げられてこなかった映画『ブルーム』のいくつかの箇所の具体的分析を通じて、この作品が見た目以上によく練り上げられた映画化作品になっていることを示し、同時に、原作小説『ユリシーズ』に関する洞察を得ることである。

今回特に取り上げる問題は二つある。ひとつは、"Ghoul! Chewer of corpses!" (悪鬼! 屍肉を噛む者!) (1.278)⁽²⁾ という台詞の割当変更、そして、もうひとつは第15挿話「キルケー」への入り方と抜け方である。後でも述べるが、この二つは『ユリシーズ』の重要なテーマや小説技法に関わっていく問題である。

1. "Ghoul! Chewer of corpses!" の割当変更

まず、"Ghoul! Chewer of corpses!" という台詞の割当変更から検討しよう。ここでいう台詞の

割当変更というのは、映画において、ある台詞を原作とは違う登場人物が話すことを指している。今問題になっている台詞の場合、原作ではスティーブン・ディーダラス (Stephen Dedalus) という物語の準主人公が口にするはずなのに、映画では彼の母親が話しているのである。

話の都合上、まず原作小説『ユリシーズ』においてこの台詞が話される背景と文脈を確認しておこう。それには『ユリシーズ』の前作『若い芸術家の肖像』 (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) (1916) の話から始めなくてはならない。

『若い芸術家の肖像』は、子ども時代から青年期までのスティーブンの葛藤と成長を描く。彼は、さまざまな曲折を経た後、カトリック教会の神父になる道を捨て、芸術家として生きようと決意する。そして、この小説は、スティーブンがパリに旅立つ直前の姿を彼の日記の形で描いて終わる。

26 April: Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.

27 April: Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.

(*A Portrait of the Artist as a Young Man* 282)

スティーブンの母は熱心なカトリック教徒で、本当なら彼に聖職者の道に進んで欲しかったのかも知れない。しかし、そのような気持ちを胸に畳んで、彼女は彼の旅支度を手伝っている。いや、「家や友人たちから離れ一人で暮らし、心とは何か、それが何を感じるのかを学ぼう祈っている」と言った時、信仰の道を否定し芸術家になろうとしている息子に自分の気持ちを少しでも理解して欲しいと遠回しに言っていたのかも知れない。しかし、旅立ちの高揚感に包まれているスティーブンには、そういうことが分かっていない。少なくとも痛切には理解できていないようだ。

『若い芸術家の肖像』の物語が終わった後、スティーブンはパリに旅立つ。しかし、パリに留学中に母親が病気で危篤状態となり、急遽ダブリンに呼び戻される。結局スティーブンの母はそのまま帰らぬ人となってしまうのだが、第1挿話に出てくるスティーブンの友人マリガン (Mulligan) の言葉から分かるように、母親が臨終の床から彼に彼女の魂のために祈ってほしいと願ったにもかかわらず、スティーブンは自らの信念を貫いてそれを拒絶する (You wouldn't kneel down to pray for your mother on her deathbed when she asked you. (1.207-08))。

しかし、母親の死後、やはりスティーブンはやましさを感じる。その気持ちが原因で、亡き母親が墓場から甦って彼を訪れる夢を見て、そのことを思い出し、そこからの連想で、さらに臨終の床に横たわる母親の様子、特にその時彼を見つめていた彼女の目を思い出す。

In a dream, silently, she had come to him, her wasted body within its loose graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, bent over him with mute secret words, a

faint odour of wetted ashes.

Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul. On me alone. The ghostcandle to light her agony. Ghostly light on the tortured face. Her hoarse loud breath rattling in horror, while all prayed on their knees. Her eyes on me to strike me down. *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginum chorus excipiat.*

Ghoul! Chewer of corpses!

No, mother! Let me be and let me live. (1.270-79)

この一節の第一パラグラフが夢の内容、第二パラグラフが臨終の床の様子である。第二パラグラフにある、彼の「魂を揺さぶり、屈服させようとする」(shake and bend my soul) 母親の目、彼を「打ち倒そうとする」(strike me down) 母親の目という二つの目に関する言及は、スティーブンに彼女の魂のためにお祈りをしてほしいという母親の切々たる思いを感じさせる。スティーブンがそれをこれだけ鮮明に思い返せるのは、母親のために祈らなかったことが彼の心に未だに大きな負担として申し掛かっていることの証左である。

さて、上の引用から分かるように、問題の "Ghoul! Chewer of corpses!" という言葉は、こうした文脈の中で出てくる。表面的な意味は明瞭で、ghoul というのはイスラム教国で墓を暴いて死者の屍肉をむさぼり食う悪鬼のことであり、chewer of corpses (屍肉を噛む者) は、その言い換えである。しかしながら、この言葉が具体的に何を指すのか、その解釈は『ユリシーズ』研究史の中で必ずしも確定的ではない。例えば、『ユリシーズ』の初期の批評家の一人である Stuart Gilbert は、この言葉が「神」(God) のことを指していると解釈しているし (109), William Schutte は、「神」より、むしろ「今まさに朽ちていっている母親のことで心を満たしている」(feeding his mind on his mother's body, which is now decaying) スティーブンにこそ当てはまると言っている (但し、Schutte はスティーブンがそのことを意識して言っているかどうかははっきり言及しておらず、また、どちらを指すのかは究極的には曖昧と認めている) (109)。時代が下って、Richard Ellmann, C. H. Peake は、Stuart Gilbert 同様、「神」を指すと考えており (Ellmann 19, Peake 176), Suzette Henke は「母親」を指すと解釈し (19), Lindsey Tucker もどちらかと言えば「母親」を指すとしている (30) (ただし、議論の後の方でスティーブンも "the eater of the dead" であると言っている (38))。Vincent Chen は、スティーブンの自己非難 (self-accusation), つまりスティーブンが自分のことを指して言っていると述べている (172)。最近では、明示的に言っているわけではないが、Thomas Jackson Rice が *Cannibal Joyce* (2008 年) の中で「母親」を指すと解釈している (18)。

まとめると、これまで、神、スティーブンの母親、スティーブン自身という大きく 3 つの解釈が存在したということである。しかし、いずれの解釈を取るにしても、この言葉を話す主体はどれもスティーブンであると想定されている。映画『ブルーム』のように、これをスティーブンの母親の台詞とする解釈は、仮にあったとしても、極めてめずらしいのである。

筆者自身は、Henke, Tucker, Rice 同様, "Ghoul! Chewer of corpses!" という台詞は、母親の亡霊に対して言われたものと解釈している。その根拠は、戯曲仕立ての第15挿話「キルケー」の幻想シーンの中で、スティーブンは直接母親の亡霊に向かって "Ghoul!" と叫んでいるからである。

THE MOTHER

Who saved you the night you jumped into the train at Dalkey with Paddy Lee? Who had pity for you when you were sad among the strangers? Prayer is allpowerful. Prayer for the suffering souls in the Ursuline manual and forty days' indulgence. Repent, Stephen.

STEPHEN

The ghoul! Hyena! (15.4194-200)

この引用で "The ghoul! " の後に続いてスティーブンは口にする「ハイエナ」(hyena) は、色々な種類があるが、多くは屍肉を食らう。従って、これは「屍肉を噛む者」(chewer of corpses) の言い換えである。このことを含めて、テキストの整合性を重視した読み方をするなら、第1挿話の "Ghoul! Chewer of corpses!" という台詞も、一義的には母親に向かって放たれた言葉と解釈するのが妥当だろう。

しかしながら、様々な意味で、スティーブンはまた「屍肉を噛む者」であることも確かである。この考え方のヴァリエーションには、スティーブんと創造性 (creativity) との関連を論じるような洗練された議論もあるが、まずは単純に、Schutte が言うような、スティーブンは「今まさに朽ちていっている母親のことで心を満たしている」(feeding his mind on his mother's body, which is now decaying) という点に着目することが重要だと思われる。Schette の言葉を筆者なりに言い換えれば、亡くなった母親 (dead mother) のことを「思い巡らせている／反芻している」(ruminating/ chewing the cud) スティーブンは chewer of the dead, chewer of corpses ということになるのだ。このように考えれば、亡くなった母親に向かってスティーブンは言う "Ghoul! Chewer of corpses!" という言葉は、彼が意図したのとは違う意味で、むしろ彼自身にこそ当てはまるというアイロニカルな読み方が可能になる。

ここで話を映画『ブルーム』の演出に戻そう。Walsh 監督がスティーブンの母親に "Ghoul! Chewer of corpses!" の台詞を言わせた時、彼の念頭にあったのは少なくとも以下の三つのことだと考えられる。

一つ目は、この台詞をスティーブんに言わせた時、『ユリシーズ』、そして前作の『若い芸術家の肖像』を読んだことのない観客が戸惑うという可能性である。そのような観客から見た場合、母親が臨終の床に伏している時にお祈りをしてくれという彼女の願いを無視したばかりか、夢に

出てきた母親に向って "Ghoul! Chewer of corpses!" と言ったとしたら、スティーブンがとんでもない人間に見えることだろう。スティーブンが母親に向ってこの台詞を言ってもスティーブンの人格を許容することができるのは、おそらく『若い芸術家の肖像』と『ユリシーズ』を読んでいて、彼の決意や悩みや葛藤を理解しているジョイス読者だけである。つまり、スティーブンの物語がそこに行き着くまでの全ての経緯が理解できていて初めて冷静に受け止めることができる台詞なのだ（それでもやはりひどい台詞には違いないのだが）。しかし、映画の作り手としては、その映画の中だけで話を完結しなくてはならないし、限られた映画の時間の中で、なぜスティーブンが母親に向ってそういうことを言うのか分かりやすく説明するのは極めて難しい。そのために、スティーブンにこの台詞を話させるシナリオを採用しなかったのだろう。

二つ目は、夢の中に出てきた母親にスティーブンをひどい人間という意味で "Ghoul! Chewer of corpses!" と非難させることにより、スティーブンの罪の意識、悔恨、英語で言えば remorse,あるいは agenbite of inwit をよりはっきりと表すことである。逆の言い方をすれば、母親の臨終に際し彼女の願いに反して彼女の魂のためにお祈りをしなかったことに罪恶感を感じているからこそ、スティーブンは彼を責める母親の夢を見る、という演出の方が良いと判断したということである。

そして、三つ目は、"Ghoul! Chewer of corpses!" という台詞を、スティーブンの母親に言わせることによって、死んだ母親を思い返しているスティーブンを明確に chewer と見立てることである。繰り返しになるが、前にも言ったように、亡くなった母親 (the dead mother) のことを「思い巡らせている/反芻している」(ruminating/ chewing the cud) スティーブンは確かに chewer of the dead, chewer of corpses ということになるのだ。

ここで断っておくと映画『ブルーム』では、作品の中の整合性に齟齬が生じないように、第15挿話の母親の亡霊が現れる幻想シーンでは、先に引用したスティーブンが母親に言う "The ghoul! Hyena!" という台詞は不採用になっている。台本上矛盾が生じて観客が混乱しないよう、きちんと配慮がなされているということだ。また、第15挿話の母親の亡霊が現れる幻想シーンが映画に出てくるということは、当然台本も書いた Walsh 監督も原作のそのシーンを良く読んでいたはずで、"The ghoul! Hyena!" というスティーブンの台詞から、"Ghoul! Chewer of corpses!" もスティーブンの台詞である可能性が高いことを認識していたはずである（上の引用で "The ghoul! Hyena!" の直前にある母親の台詞 "Repent, Stephen" は映画で採用されている）。したがって、"Ghoul! Chewer of corpses!" をスティーブンの母親に話させるという演出は、極めて意識的なものと考えるのが妥当なのである。

さて、"Ghoul! Chewer of corpses!" の台詞を割当変更させさせた時、監督の念頭にあったと考えられる三つの理由を挙げたが、スティーブン = chewer という見立てを明瞭にしたことに関しては、さらにその先の計算があったようである。というのも、スティーブン = chewer という見立ては、その後の場面転換で、さらにブルーム = chewer という見立てと結びつけられていくからである。

映画の中でスティーブンが母親の亡霊の夢を思い出すのは、原作とは違い、彼が臨時教員として学校で生徒の勉強を見ている時なのだが⁽³⁾、この学校の場面からブルームの家の場面に切り替わる。そして、場面が切り替わった時、ブルームはちょうど朝食中で、彼が噛んでいるのは焼いた腎臓、つまり死んだ動物の肉 (corpse) である。いくぶんパロディの趣もあるが、ブルームもまたここで *chewer of corpses* に見立てられているのだ。

しかも、ここでスティーブンとブルームはもっと実質的、具体的な内容によっても結びつけられている。それは、二人とも強い悔恨の念 (*remorse*) を感じているということである。何度も言っているように、スティーブンが、亡くなった母親のことを考えて *chewer of corpses* になるのは、母親のために臨終のベッドで祈らなかったという悔恨の念があるからである。一方のブルームも、娘のミリーを家から出してしまったことを後悔 (*remorse*) し、そして、息子のルーディ (Rudy) が亡くなってしまったことに関する自責の念 (*remorse*) を感じながら肉を噛んでいる。この場面のブルームの内的独白を映画から抜粋すると以下のようなになる。

Fifteen yesterday. Curious, fifteenth of the month too. Her first birthday away from home. I remember the summer morning she was born, running to knock up Mrs Thornton in Denzille street. Jolly old woman. Lot of babies she must have helped into the world. She knew from the first poor little Rudy wouldn't live. She knew at once. He would be eleven now if he had lived. Coming out of her shell. Young student. Bannon. O, well: she knows how to mind herself. But if not? No, nothing has happened. Of course it might. Wait in any case till it does. Destiny.

原作のとおり、連想が次々に飛躍する「意識の流れ」の手法を使い、さらに原文を縮約しているので、話が分かりづらい。少し脈絡を説明しておこう。

『ユリシーズ』は1904年6月16日にアイルランドの首都ダブリンに住む主人公ブルームとスティーブンの一日を描くのだが、前日の6月15日が、ブルームの娘ミリーの15歳の誕生日である。ブルームは娘に誕生日のプレゼントを贈っており、その礼状がこの日の朝に届く。ブルームはこの手紙を読みながら朝食を食べている。映画では手紙の内容は、ミリーの声のボイス・オーバーで読み上げられる。上の抜粋はその後に続くものである。「家を離れて迎える彼女の最初の誕生日」(Her first birthday away from home) から分かるように、彼女は最近家を出てダブリンの西北西およそ200キロメートルの場所にあるマリンガー市 (Mullingar) の写真店に見習いに行っている。映画でも原作同様モリーの最後の独白から分かるように、これはブルームのアイデアだったらしい。モリーは、自分とボイルンの仲に気づいたブルームが気を回して考え出したことだと思っている (浮気の現場に娘が出くわしては困ると考えたから、あるいは、浮気がしやすくなるように、など色々説がある)。ところで、娘の手紙から、バノンという名の若い学生が夕方何度か店に遊びにきたらしいことが分かる。若い娘を持つ多くの父親の常として、なにが過ちが起こるのではないかと心配する。上で引用した内的独白の最後の方では、ミリーがバノンとキスをし

ていちゃつくショットがブルームの妄想として挿入されている。原作では、キスシーンを想像して、ブルームがミリーをマリンガー市にやったことに「後悔」を感じていることがはっきり書かれている。

A soft qualm, regret, flowed down his backbone, increasing. Will happen, yes. Prevent. Useless: can't move. Girl's sweet light lips. (4.447-48)

一方、息子ルーディに関してもブルームは remorse (自責の念) を感じている。引用にあるとおり、ルーディは11年前に生まれて間もなく(生後11日目に)死亡しているのだが、ブルームは作中何度もそのことを思い出し、それについて「子どもが健康なら母親のおかげ、そうでないなら男のせい」(If it's healthy it's from the mother. If not from the man.) (6.329) と考えているのだ。Giffordの注釈によれば、これは、子どもの健康は男性の生殖力の強さ(virility)の反映であるとするユダヤ人古来の考え方にもとづくものらしい(Gifford 111)。そのような考え方の妥当性はさておき、ブルームは息子の死について自責の念に捉えられ、そのせいで妻モリーと円満な性生活を営むことができなくなる。そして、その欲求不満からついにモリーが浮気に走る。息子の死に関するブルームの remorse は『ユリシーズ』という物語の要となる設定なのだ。

話を戻そう。このように、母親の夢を思い出すスティーブンから食事をするブルームへのシークエンスでは、chewer と呼びうるという観点からだけではなく、remorse を感じているという観点からも二人が結びつけられている。そして、ここでさらに興味深いのは、chewer と remorse が、言語的連想において極めて密接に結びつく言葉だということである。というのも、remorse の語源的意味は、"bite again" だからである⁽⁴⁾。正確に言えば、chew は「奥歯」で噛むこと、bite は「前歯」で噛むことなのだが、極めて類似した動作を表す言葉であることに変わりはない。したがって、このシークエンスでは、ブルームとスティーブンを結びつけている二つのキーワード自体が、言語的連想によって結びつく言葉になっているということである。これは小説を書く際に言語的連想を重視するジョイスが企みそうな、いかにもジョイス的な仕掛けである。『ユリシーズ』はそうした言葉のからくりが縦横に張り巡らされている作品なのだ。映画『ブルーム』のこのシークエンスは、そうした原作の特徴をよく理解して作られているとすることができるだろう。

さて、当然といえば当然なのだが、これまで見てきた chewer of corpses という見立てによるスティーブンとブルームの結びつき、二人に取りついて離れない remorse、そして chewer と remorse という言葉の結びつきについては、原作『ユリシーズ』でも同じことが言える。しかし、第1挿話から第3挿話までをもっぱらスティーブンの今を描くのにあて、ブルームは第4挿話にならないと登場しない原作では、こうした結びつきは読者にとって必ずしも自明なものとは言えないだろう。映画『ブルーム』は、台詞の割当変更とカットの編集によって、それを少なくとも原作よりは分かりやすく『ユリシーズ』読者に伝えようとしているのだ。Walsh 監督は、あるイ

インタビューの中で次のように語っている。

I wanted to show, in some way, what goes on, in the different pages to try to reveal the humour and humanity of Joyce, and to try and show some of the links and tricks that he used.
(Thornton 37, 下線筆者)

母親の亡霊がスティーブンに "Ghoul! Chewer of corpses!" という場面からブルームの朝食にかけてのシークエンスは、そのような監督の思いがうまく達成されている例の一つと言えるだろう。

2. 第15挿話「キルケー」への入り方と抜け方

次に映画『ブルーム』における第15挿話「キルケー」への入り方と抜け方を検討したい。しかし、その前に、全部で18の挿話からなる『ユリシーズ』の中で、なぜ第15挿話「キルケー」に特別注目するかについての説明が必要だろう。その理由を簡潔に言ってしまうと、第15挿話「キルケー」は『ユリシーズ』の中でもとりわけ特異、かつ重要な挿話であり、映画化に際して最も演出上の配慮が必要な部分だからである。

「キルケー」は『ユリシーズ』全体の三分の一の分量を占めており、その事実だけでもこの挿話が特異で重要だと言えることができるだろう。しかし、この挿話に本当の特異性を与えているのは、その表現様式にある。『ユリシーズ』の挿話の多くはそれぞれが独自の文体で書かれており、それぞれが特異と言うこともできなくはない。しかし、全て小説上の現実の出来事を描こうとしている点では共通している。これに対し、「キルケー」は、夢幻劇の形式で書かれており、現実の場面と幻想シーンとが交錯したり、比喩表現が実体化したりする乱痴気騒ぎの異世界、あるいは、特殊な幻想空間になっているのだ。

そして、この幻想空間の中で、ブルームやスティーブンの恐れや願望が、意識下のものを含めて、文字どおり「劇化」される。たとえば、ブルームの持つ社会変革の志向は、幻想シーンの中で、彼をダブリンの市長からアイルランドの王にまで昇り詰めさせる。また、彼の被虐嗜好的側面は、売春宿の女将に支配され、いたぶられる幻想シーンとして表現される。このように登場人物の隠された側面が幻想シーンによって赤裸々に描かれる「キルケー」挿話は、その分量とも相まって、『ユリシーズ』全体のクライマックスと言えることができる。

しかし、この現実と幻想が入り交じる異世界であることが、『ユリシーズ』を映画化する際には問題になる。とりわけ、それまで続いてきたリアリスティックな物語から、どのように「キルケー」の異世界に移動するか、そして、その異世界からいかにしてリアリスティックな世界に戻ってくるかは、演出上特に配慮しなくてはならない問題である。あらかじめ『ユリシーズ』を讀んでいて「キルケー」の存在を知っている観客なら心の準備があるので、どこから「キルケー」の世界に移行するかが分かるだろうが、『ユリシーズ』を讀んだことのない多くの観客にもそれが

分かるようにするのは一筋縄ではいかない問題なのだ。この問題をどう処理するか。それは、映画の作り手の作品理解と映像化にあたっての工夫と力量が問われるところなのである。

さて、以下に映画『ブルーム』における「キルケー」への入り方と抜け方を検討するが、比較の対象として映画化第1作目である Joseph Strick 監督版『ユリシーズ』におけるこれらの場面の処理の仕方を先に見てみよう。そして、それと映画『ブルーム』の演出を比較し、その後で原作『ユリシーズ』と対照させるという手順で話を進めたいと思う。

第14挿話「太陽神の牛」で、スティーブンは友人たちと酒を飲み、したたか酔った状態で友人の一人リンチと「夜の町」(nighttown, ダブリンの赤線地帯)にやってくる。たまたまスティーブン達が酒を飲んでいる場所に居合わせるようになったブルームは、スティーブンのことを心配し彼の後を追いかける(『ブルーム』ではスティーブン達が酔っぱらって建物から外に出てくる場所に出くわす)。原作の「キルケー」の冒頭は、「夜の町」の入り口の描写から始まり、スティーブンとリンチが登場し、それに続いて彼らの後を追ってきたブルームが姿を見せる。

Strick 版『ユリシーズ』の場合は、スティーブン達を追いかけて「夜の町」にやってきたブルームが、娼婦の前を通りかかり、娼婦の姿が隠れた次の瞬間にその娼婦が第13挿話「ナウシカ」に登場するガーツィンに変わっているという形で(ストップモーションの技法)、なんの前触れもなく、きわめて唐突に「キルケー」の幻想世界が始まる。そして、そこから抜け出す時も、スティーブンが "Nothung" と叫んで、売春宿の部屋の電球をたたき割る前で最後の幻想シーンが終わる("Nothung" はワーグナーのオペラ『ニーベルンゲンの指輪』に出てくる魔剣)。原作での最後の幻想、つまり、ブルームが喧嘩で殴られ気絶しているスティーブンを眺めている時、壁の前に十一歳になった息子ルーディが出現する場面(スティーブンに息子の姿を見いだしたということの意味する)は、スティーブンを抱きかかえるブルームが顔を上げ「ルーディ」とつぶやくことで表現されるだけである。そして、カット後の次のショットはブルームとスティーブンが一緒に通りを歩いている場面となる。原作を知っている観客も含めて、気がついたらいつのか幻想と現実が入り交じる世界から抜け出していたという演出になっている。一言でまとめれば、Strick 監督版『ユリシーズ』は、「キルケー」の世界に、いわば、さらりと入ってさらりと抜け出す演出とすることができるだろう。

次に映画『ブルーム』の場合を見てみよう。Strick 監督版『ユリシーズ』と比べると、大分手が込んでいる。

まず導入部だが、映画『ブルーム』でも、やはり原作どおり、ブルームがスティーブンを追いかけて「夜の町」にやってくる。街頭の少ない暗い道をブルームは「夜の町」に入る門の方に向かって走ってくるのだ(この「門」は原作には無い設定である)。途中ブルームは一度立ち止まり、スティーブンがどこに行ったのかと自問する。背景音楽には SF サスペンス『X ファイル』の劇中挿入曲を思わせるような緊張感のある曲が使われている。ブルームは再度走り出す。すると遠くから雷の音が響いてきて、背景音楽がヴァイオリンのおどろおどろしく緊張感を高める音楽に変化する。雷が響き、おどろおどろしい音楽が打ち鳴らされれば、大体この後は、吸血鬼やゾン

ビヤエイリアンといった類いのものが現れるのが映画の常套である。いったい何が出てくるのかと、はらはらしながら門を通りすぎるブルームを見守っていると、カメラが切り替わりブルームの前に現れるのは、ソンプレロをかぶった太っちょマリガンである。これが映画『ブルーム』における最初の幻想の開始となる。マリガンは、原作で「夜の町」に入ったところで出てくる黒水銀剤（dark mercury, 当時の梅毒のクスリ）を注射されている謎の男の役割を果たしてブルームに合言葉を求めてくる（第1挿話や第15挿話の後の方でマリガンが自分のことを Mercurial Malachi (1.517-18, 15.4171) と呼ぶところから、両者を結びつけることを発想したのだろう）。ここで音楽も明るい調子のラテン系のものに切り替わり、繰り返しショットで映し出されるブルームの帽子も、それまで彼が被っていたボウラーハットではなくソンプレロに変わっている。これで特殊な世界に移行したことがはっきり分かるようになっていく。

緊張感を高めておいて滑稽なところに落とすアンチクライマックスの演出も面白いのだが、ここで注目したいのは、映画『ブルーム』では、雷とおどろおどろしい背景音楽が何か特殊な出来事が起こることを予期させ、ブルームに門、つまり違う領域を区切るものを通らせることによって、ブルームが異世界へ入り込むことを強く暗示させているという点である（ちなみに「雷」は、原作では第14挿話で鳴り響くものを、敢えてここに移動させたと見ることができる）。

では、「キルケー」の異世界から抜ける時はどうだろう。映画『ブルーム』では、スティーブンは幻想の中で見る母親の亡霊を拒絶し、「No」と叫んで売春宿のテーブルの上のピンを手で払いのけて割る場面の後、ブルームが路上にいるショットに切り替わる。このあたりは少し展開が乱暴な気もするが、「キルケー」挿話の乱痴気騒ぎのような展開をうまく利用した力技とすることもできるだろう。ここでブルームはルーディの幻想を見る。路上にルーディが出現するのだ。原作にあるとおりルーディは本を読んでいる。そして、この後ブルームが「ルーディ、ルーディ」とつぶやきながら幻想のルーディを追いかけていくと、そこにスティーブンは横たわっている。これでスティーブんとルーディが重なることになる。そこでブルームはスティーブンを助け起こし、彼に肩を貸しながら、二人で「門」を出て行き、第15挿話のシークエンスから抜け出すのである。門から出た二人が並んで歩いていく姿に、おだやかな背景音楽が重ねられ、さっきまでとは別の世界、つまり今度は普通の世界に戻ってきたことが暗示される。

このように映画『ブルーム』では、第15挿話「キルケー」部分に入る時と抜け出す時に、「門」という小道具と音響（背景音楽、雷）の二つを使って、映画の中の現実世界から、幻想と現実の入り交じった乱痴気騒ぎの異世界への移行とその世界からの脱出の瞬間をはっきりと表現しているのである。「キルケー」の世界と、それ以外の作品世界をはっきり分節するマーカーを付けていると言ってよい。ここが、あっさりと「キルケー」の世界に入り、また抜け出す Strick 監督の演出と大きく異なっている点である。また、ルーディとスティーブンの重ね合わせも、何気なく行っているように見えるが、スティーブンを助け起こした後、そのまま自然な形で二人が一緒に立ち去るシークエンスになるよう、よく計算されたスマートな処理になっている（ブルームがスティーブんに肩を貸し一緒に立ち去るこのシーンは、劇中でも一二を争う感動的な場面だ）。

Strick 監督版『ユリシーズ』と映画『ブルーム』の優劣をつけるのは難しい問題だが、少なくとも「キルケー」への入り方・抜け方に関しては、映画『ブルーム』の方がよく練り込まれた演出になっているとすることができるだろう。

さて、ここで原作の方に眼を転じてみよう。

映画版『ブルーム』では、映画の中の現実世界から、幻想と現実の入りまじった乱痴気騒ぎの異世界への移行をうまく行っていると言ったが、原作の方も同じくらい、あるいは、それ以上に巧みな方法で行っている。少なくとも第15挿話「キルケー」がどのような挿話なのか、その一端を垣間見せる興味深い仕掛けが施されている。

この点についての細かい分析はこれまで行われていないので、テキストを精読しながら具体的に検討してしてみたい。以下の引用が、第15挿話「キルケー」の冒頭部である。

** (The Mabbot street entrance of nighttown, before which stretches an uncobbled transiding set with skeleton tracks, red and green will-o'-the-wisps and danger signals. Rows of grimy houses with gaping doors. Rare lamps with faint rainbow fans. Round Rabaiotti's halted ice gondola stunted men and women squabble. They grab wafers between which are wedged lumps of coral and copper snow. Sucking, they scatter slowly, children. The swancomb of the gondola, highreared, forges on through the murk, white and blue under a lighthouse. Whistles call and answer.)*

THE CALL

Wait, my love, and I'll be with you.

THE ANSWER

Round behind the stable. (15.1-13)

ジョイスの研究者は何度も『ユリシーズ』を読み直すので、いつの間にか忘れてしまいがちなのだが、『ユリシーズ』を最初から予備知識を持たずに読んだ場合、ここで読者受容論的な観点から、興味深い現象が起こるはずである。前にも言ったように、第15挿話「キルケー」は、比喩表現や登場人物の隠れた願望や恐れが現実に実体化する不思議な世界なのだが、第14挿話までは、さまざまな文体実験が行われていても基本的には現実の世界を描写している。従って、第15挿話に初めて踏込んだ読者（ジョイスが想定していたと考えられる普通の読者）は、この冒頭の部分を、まずは「現実の世界」を描写するものとして読む。言い換えれば、ここに出てくる奇妙な表現を、比喩表現として解釈するはずなのだ。例えば "an uncobbled transiding set with

skeleton tracks" の "an uncobbled tram siding" は「敷石のない引き込み線」という意味なので、skeleton tracks は「むきだしのままの軌道」(丸谷他訳『ユリシーズ II』413) と解釈するはずである。同様に、"red and green will-o'-the-wisps and danger signals" (これは電車の運行用信号と歩行者向けの危険信号のことを指す) も、とりあえずは「赤や緑の鬼火めいた光と危険信号」(丸谷他訳 413) と解釈するだろう。また薄汚れた家々の "gaping doors" も「ドアをあげ放したまま」(丸谷他訳 413) の家並みと解釈するはずだ。それから、アイスクリームの Gondola 屋台が "a lighthouse" の下を通過してとあるが、マボットストリートはダブリン市街のほぼ中心に位置し、そばに灯台は存在しないから、ダブリンの地理を多少なりとも知っている読者ならば、当然これは街灯の隠喩であると考えられる。

そして、"Whistles call and answer" も、「呼び交わす」のは比喩表現と思って次のところを読むと、驚くべきことに「実際に」口笛が呼び交わしている。ここで読者はこの挿話の特異な文学空間に気がつくはずだ。この挿話では比喩が実体化するのだと。そうすると、これまで比喩と思っていたものが、比喩ではなかったのではないかという可能性が強く浮かび上がってくる。この時この仕掛けがうまく働けば、読者の意識の中で、これまで出てきた部分のイメージの変容が起こる。つまり、"skeleton tracks" は文字通り骨でできた軌道に、鬼火めいた光は本物の鬼火に、"gaping doors" は建物の壁に入り口として本当の口がぽっかり開いている風景に(筆者のイメージでは、男たちの欲望を飲み込むかのように大きく開いた巨大な艶めかしい女性の口)、そして、街灯は本物の灯台に変わるのだ(これにあわせて白鳥の形をしたアイスクリームの Gondola 屋台も本物の白鳥に変わるだろう)。また、子供たちも、本当の発育不良の大人から、実際に子どもに変容したのかもしれないと読者は思い当たることになる。これは現在でも十分インパクトのある文学的趣向と言えるだろう。

このように、第15挿話の冒頭部分は、言語的視覚トリックを用いて、ここで始まった挿話が比喩が実体化する特異な文学空間であることを高らかに宣言している。そして、このイメージの変容は極めて映画の、より正確に言えば「トリック映画」的である。第15挿話が Magic を主題の一つとする挿話であることを踏まえて、元マジシャンの映画監督ジョルジュ・メリエス (Georges Méliès) の『月世界旅行』(*Le Voyage dans la Lune*) (1902) の一場面を例に取ろう。この映画では、月世界に旅立ったロケットが月に向かっていく時、月の表面が徐々に人の顔に変化していき、ロケットはその瞳に突き刺さる。ここではイメージの変容もさることながら、月の face (表側) が人の face (顔) に変わるという比喩の実体化まで行われていると言ってよい。第15挿話冒頭はこうした映画技巧に極めて類似しているのだ。「映画的」なのである⁽⁵⁾。

さて、ここで以下のような疑問が湧くかもしれない。第15挿話「キルケー」の冒頭は非常に映画的であるのに、なぜ Walsh 監督や Strick 監督は、これを映像化しなかったのだろうか? 製作予算の問題だろうか? あるいは、ここの部分の仕掛けを読み落としたのだろうか?

たしかに、製作予算の問題や、読み落としの可能性も否定できない。しかし、この部分の言語的視覚トリックに気がついていて、製作予算が十分にあっても、これをそのまま映像化するの

ためらわれたのではないだろうか。第15挿話冒頭の比喩的表現が実体に変容する仕掛けは、小説中の言語的視覚トリックとして考えるなら今でも十分斬新さを感じる趣向なのだが、これをそのまま映像化して現代の映画として見た場合、「古くさい」感じが濃厚に出るのは否めない。前に言及した『月世界旅行』の月の変容シーンも、初期映画として見れば興味深いものだが、コンピュータ・グラフィックスを使ったSF映画などの派手な変容シーンに慣れてしまった現在の目で見ると当然のように時代性が感じられる。もし、映画版『ユリシーズ』や映画『ブルーム』と同じことをしたなら、表現手法が古くさいという厳しい批判にさらされていたかも知れない。

同じことは、原作『ユリシーズ』の第15挿話の最終場面でルーディがほんやりと浮かび上がってくる場面にも言えるだろう。もし原作通りに映像化したら、ブルームが眺める建物の壁の前に少年の姿のルーディを浮かび上がらせなくてはいけないが、現在の映画の演出としては少々滑稽である。また、ルーディの姿を浮かび上がらせた後、今度はどうやって消すかという別の問題も生じる。そのままフェードアウトさせるのも、間の抜けた感じがするし、強引にカットして違うシーンにつなげるのも乱暴すぎるだろう。そのような映画表現上のやっかいな問題が色々と生じてくるのだ。原作『ユリシーズ』では、ルーディを出現させてそのまま第15挿話を終了するが、これは各挿話が明確に分割されていて、挿話の最後で話が一旦切れ、次の挿話はまた新たな呼吸で始まるというパターンに読者が慣れるからこそ可能な締めくくり方なのである。

以上のようなことを考えれば、先ほど見たWalsh監督の第15挿話部分への入り方と抜け方は、ルーディの幻想の扱い方も含め、決して派手ではないが、よく計算されたスマートな処理の仕方であることが、一層鮮明になるだろう。

結語

以上、"Ghoul! Chewer of corpses!"という台詞の割当変更、そして、第15挿話「キルケー」への入り方・抜け方という二つの点で、原作『ユリシーズ』と比較しながら映画『ブルーム』を検討してきた。明らかになったのは、少なくともこの二点において映画『ブルーム』は非常によく計算されて作られており、その分析の過程で原作に対する様々な洞察を与えてくれるということである。そして、これらの他にも映画『ブルーム』には様々な面白い趣向が凝らされている。例えば、「キルケー」の幻想の中でブルームが戴冠して王になる時、彼が座る戴冠の椅子（coronation chair）が彼の家の便器であったり（いかにもジョイス的な演出だ）、映画の最後にモリーがモナリザのような謎の微笑みを浮かべて、原作では一切口にしない「運命よ」（destiny）という台詞を囁いたりする。そうした演出を原作と比較して分析していくなら、さらに新たな光を原作に当てることができるだろう。『ユリシーズ』中の言葉を借りるなら、映画『ブルーム』は、原作への様々な洞察を与えてくれる「発見への入り口」（the portals of discovery）（9.229）と呼びうる映画化作品なのである。

注

*本稿は、日本ジェイムズ・ジョイス協会第22回大会（2010年6月19日：早稲田大学）で行われたシンポジウム「ジョイスと映画」における口頭発表に加筆修正したものである

- (1) こうした変更の一つとして、第12挿話の酒場の場面で、原作では「市民」(the citizen) という渾名の登場人物が叫ぶ "Three cheers for Israel!" (イスラエルに万歳三唱!) という台詞を、ブルームが口にするという演出がある。この問題に関しては拙論「誰が「イスラエルに万歳三唱」と言ったのか? : 『ユリシーズ』と映画『ブルーム』」(『京都府立大学学術報告(人文・社会)』58号(2006年)1-12頁)を参照のこと。
- (2) 『ユリシーズ』からの引用は *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition* による。引用の後に挿話番号と行番号を記す。
- (3) 学校のシーンは原作では第2挿話にあたる。原作でもこの場面で一度母親のことを考える(2.144-47)。母親の夢を思い出すのは、原作では第1挿話で、ステイーブンが友人マリガンと一緒に暮らしているマーテロータワーの屋上でのことである。
- (4) このことはジョイスが愛読していたとされる Skeat の語源辞典に明記してある (Skeat 501)。また、英語で良心の呵責を表す ayenbite (ジョイスは agenbite と綴り、この言葉をステイーブンに使わせる) は、ラテン語 remorsus (= again + bite) の逐語的な英訳である (OED)。
- (5) ジョイスが映画に関心を持っていたことは、ジョイス研究の世界では良く知られた事実である (ダブリンに最初の常設映画館を開いたのはジョイスである)。『ユリシーズ』における映画の影響もしばしば論じられているが、とりわけ第15挿話はトリック映画を意識して書かれたと考えられる。

Works Cited

- "ayenbite." *Oxford English Dictionary*. 2nd ed. Oxford: Oxford UP, 2009. CD-ROM.
- Chen, Vincent J. "Stephen Dedalus and the Black Panther Vampire." *James Joyce Quarterly*: 24. 2. (1987) : 161-76. Print.
- Ellmann, Richard. *"Ulysses" on the Liffey*. London: Faber, 1972. Print.
- Gifford, Don and Robert J. Seidman. *"Ulysses" Annotated: Notes for James Joyce's "Ulysses."* Berkeley: U of California P, 1988. Print.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's "Ulysses," a Study*. Rev. ed. London: Faber, 1952. Print.
- Henke, Suzette A. *Joyce's Moraculous Sindbook: A Study of "Ulysses."* Columbus: Ohio State UP, 1978. Print.
- Joyce, James. *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition*. Ed. Hans Walter Gabler. New York: Garland, 1986. Print.
- . *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Hans Walter Gabler. New York: Garland, 1993. Print.
- Méliès, Georges. *Le Voyage dans la Lune*. Star Film, 1902. Film.
- Peake, C. H. *James Joyce: The Citizen and the Artist*. Stanford: Stanford UP, 1977. Print.
- Schutte, William M. *Joyce and Shakespeare: A Study in the Meaning of "Ulysses."* New Haven, CT: Yale UP, 1957. Print.
- Skeat, W. W. *An Etymological Dictionary of the English Language*. 1st ed. Oxford: Clarendon, 1882. Print.
- Strick, Joseph, dir. *Ulysses*. Ulysses Film Production, 1967. Film.
- Thornton, Niamh. "From Ulysses to Bloom: An Interview with Seán Walsh." *Film and Film Culture* (Special Issue: James Joyce and Cinema) : 3 (2004) : 35-47. Print.
- Tucker, Lindsey. *Stephen and Bloom at Life's Feast: Alimentary Symbolism and the Creative Process in James Joyce's "Ulysses."* Columbus: Ohio State UP, 1984. Print.

『ブルーム』から『ユリシーズ』へ

Walsh, Seán, dir. *Bloom*. Odyssey Pictures Production, 2003. Film.

浅井学「誰が「イスラエルに万歳三唱」と言ったのか? : 『ユリシーズ』と映画『ブルーム』」『京都府立
大学学術報告(人文・社会)』58号(2006) 1-12頁

丸谷オー・永川玲二, 高松雄一訳『ユリシーズII』(集英社, 1996)

(2010年10月1日受理)

(あさい まなぶ 文学部欧米言語文化学科准教授)