

日本英文学会第 23 回新人賞佳作論文
 騒音の芸術——*Ulysses*、未来派、ファシズム——

中 山 徹

*Ulysses*¹ の第 8 章に、主人公 Leopold Bloom が自己の記憶力の減退を意識する場面がある。彼は “Penrose” という人の名前をなかなか思い出せない。そのとき一瞬奇妙なのは、彼がこの事態の原因を「路面電車の騒音」(“Noise of the trams”) に求めることである (8. 176–9)。この論理はいったいどこから来るのだろうか。そしてさらに奇妙なのは、そうした認識にもかかわらず、ブルームが一方で路面電車の騒音を肯定的に捉えていることである。第 15 章のある幻想場面において「市参事会員」に変容したブルームは、「家畜市場」からリフィー河まで「路面電車」をひくという計画を発表している (15. 1366–9)。ここで注目したいのは、彼がこの計画を「未来の音楽」(“the music of the future”) と呼んでいることである。路面電車は、というかその騒音は、ここでは一種の音楽とみなされている。いったい何がこの急激な価値転換を可能にするのだろうか。なぜ騒音は、頭脳の働きを乱すものと芸術的なものという、機能的には矛盾する二つの意味を与えられるのか。

騒音に関するこの二つの価値基準を作者の独創と考えるのは、危険であろう。というのも、それらはモダニティに対する否定論と肯定論として、歴史のなかに確固たる対応物を持っているからである。一九世紀末に広く読まれた *Degeneration* の著者 Max Nordau は、近代都市における視覚的、聴覚的刺激の過剰性が脳と神経を疲弊させ、人種の「退化」を生み出すと考えた。彼はその刺激の具体例として都市の「騒音」を挙げている (39)。騒音と記憶の失調を結びつけるブルームの判断は、こうしたノルダウの認識と無理なく符合する。一方、二〇世紀最初の前衛芸術運動と目されるイタリア未来派 (Italian futurism) は、モダニティを肯定した。その主導者である詩人 Filippo Tommaso Marinetti は、自動車や機関車の「スピード」だけでなく、それらが発する「騒音」にも美的

¹ *Ulysses* からの引用に際しては、括弧内に章番号と行数を示す。

価値を与えた。ブルームの「未来の音楽」は、明らかにこうした騒音の美学化の動きを暗示している。

しかし、そうであるにしても疑問は残る。なぜ「家畜」を運ぶ「路面電車」は、「未来の音楽」と呼ばれるのだろうか。*Ulysses* をめぐる従来の研究において、この問題は問われることさえなかった。「未来の音楽」という言葉を可能にし、作品の中心的人物の造形に強く作用している力は、その存在も認識されず、その起源も名付けられていないのである。本論は、こうした研究上の、ある意味では致命的ともいえる空白を埋めるために、まずジョイス自身がここで前提にしていたと考えられる音楽のモデルを特定する。すでに示唆したとおり、問題を解く鍵は未来派にあるのだが、とくにジョイスに直接的に影響してくるのは、未来派の美学のなかでも「騒音の芸術」とよばれる理論と実践である。具体的にいえば、本論では、*Ulysses* のなかに表象されている、都市の騒音を音楽化するという感性の正体を Luigi Russolo という未来派音楽家のなかに読み込むことになる²。未来派一般の歴史的な意味はいくつか考えられるが、重要なのは、それが西洋のモダニズムに深く影響していることと、それがファシズムという、モダニズムと切り離すことのできない政治的問題に絡んでいることである。したがって、ジョイスと未来派の関係を騒音音楽という新たな視点から考察することは、*Ulysses* というモダニズム作品の歴史的意味を再解釈するうえでも有効な手がかりとなるだろう。

I

Ulysses と未来派の関係を考える場合、ジョイスと親交のあった Frank Budgen の証言——ジョイスが *Ulysses* 第 12 章には未来派を思わせるところがないかと彼に尋ねたことと、ジョイスが彼に未来派の画家 Umberto Boccioni の本を貸したこと (1956, 198)——は、確かに有益な情報である (Lobner を参照)。しかし、私たちは、マリネッティ以外に注目すべき未来派としてはボッチョーニではなく、ルイジ・ルッソロを提示したい³。それによってジョイスと未来派を結ぶものが、章単位でいえば第 12 章だけでなく、第 11 章や第 18 章にも存在することが見えてくるからである。まずは議論の準備として未来派の美学を、

² Jack W. Weaver は、確かにジョイスにおける音楽としての騒音に注目しているが、本論の主題である未来派音楽についてはいっさいふれていない。

³ Marinetti と Russolo からの引用は、それぞれ *Selected Writings* (SW) と *The Art of Noises* (AN) に依拠し、タイトルを省略記号で示す。

とくに騒音の美という視点から素描しよう。

マリネッティの「未来派創立宣言」(1909)——ジョイスはこの宣言が収録された本を所有していた(Gillespie, 161)——は、騒音に対する新たな価値観の宣言であった。宣言の冒頭には、マリネッティとその友人たちが深夜の都市に響く「路面電車」や「自動車」の騒音に刺激されたときのことが語られている。その直後彼らは自動車で街に繰り出し、スピードに酔いしれるわけだが、これは、マリネッティのいう「スピードの美」が「騒音」の美と一体であることを物語っている。実際、彼は「スピードの美」を表現するために、「ぶどう弾の上を唸りをあげて走る車」(SW, 41)というイメージを提示している。彼の未来派詩人としての実践は、こうした近代的騒音、とくに戦場における近代兵器の騒音を新奇な擬音語によって再現することにあつた。未来派は騒音をノルダウ的な退化論の枠から解放し、新しい美学と詩的言語の革新のなかに取り込むのである。

マリネッティの騒音の美学は、音楽の分野にも波及していった。未来派音楽を代表するルッソロは、未来派の運動に参加した1910年には画家として活動していたが、マリネッティとの交流を通じて音楽家へと転身し、1913年には「騒音の芸術——未来派宣言」を発表している。そこにおいて彼は、近代都市にあふれる騒音を新たな聴覚的快楽として捉えることを主張する。

Beethoven and Wagner have stirred our nerves and hearts for many years. Now we have had enough of them, *and we delight much more in combining in our thoughts the noises of trams, of automobile engines, of carriages and brawling crowds, than in hearing again the "Eroica" or the "Pastorale"*.

(AN, 25, Russolo's emphasis)

未来派とともに「路面電車の騒音」は、神経を疲弊させる要因であることをやめ、革新的音楽の重要な構成要素となる。そうであるとすれば、ブルームの「未来の音楽」がこうした未来派的感性にその起源をもつことは、まずまちがいないように思われる。

だが、ジョイスと未来派の関係をめぐる研究において、ルッソロの存在はあまり重視されていない。ジョイスがブルームを通じてルッソロの音楽理論を的確に主題化しているにもかかわらず、である。確認していこう。ルッソロは騒音の多様性を強調した。都市化されたひとの感性にふさわしい快楽は、騒音による音の領域の拡大から生まれると考えたからである。機械、自然界、人間、動物など、彼にとって騒音の源泉は事実上無限である。

To be convinced of the surprising variety of noises, one need only think of the rumbling of thunder, the whistling of the wind, the roaring of a waterfall, the gurgling of a brook, the rustling of leaves. . . . Think of all the noises made by wild and domestic animals, and of all those that a man can make, without either speaking or singing. (AN, 25-6)

ルッソロの挙げる騒音の例(雷、風、水、家畜)に注目しよう。私たちはブルームの意識のなかで同様の騒音＝音楽の例に出会っていなかっただろうか。

Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don't crow, snakes hissss. There's music everywhere. (II. 963-4)

未来派音楽の要諦である、多様な騒音を音楽として鑑賞する態度は、ここでブルームを通じて完全な形で再現されている。そうだとすれば、ブルームがモリーの放尿と寝室用便器チェンバーポットが奏でる響きを“chamber music”として定義する場面(II. 979-81)も単なる地口を超えた意義を獲得するだろう。それもまた、話や歌以外で人間がだす音を「音楽」として聞けというルッソロの教えに忠実な感性から生まれる、騒音音楽の一種なのである。

ではルッソロ自身は、「騒音の芸術」をどのように実践したのだろうか。まず銘記すべきは、それが単なる騒音の模倣的な再現ではなく、分節化されたあらゆる騒音の「組み合わせ」からなるということである。

We are certain, then, that by selecting, coordinating, and controlling all the noises, we will enrich mankind with a new and unsuspected pleasure of the senses. (AN, 27)

ルッソロはこの理論を実践するために、「騒音楽器」(intonarumori)なる装置を開発した。これは何種類かの騒音を生み出す楽器(唸り楽器、摩擦音楽器、爆発音楽器など)を組み合わせたものであり、彼はそれを使って1914年にはロンドンで、1921年にはジョイスのいたパリでコンサートを開いている⁴。マリネッティが文学において行った新しい擬音語の創出に相当するものが、音楽においては新しい楽器の発明だったのである。

Ulysses のなかには、ルッソロの実践と共鳴する要素がいくつかある。例えばブルームの「未来の音楽」は、それが少なくとも二つの騒音(路面電車と家畜)の組み合わせからなるという意味でも、未来派音楽の真正な実践と言えよう。

⁴ Russolo の活動については Brown を、未来派全般については Tisdall を参照。

作品構成のレベルでいえば、ジョイスは第 11 章を極限まで「音楽」に近づけようとしたわけだが、その前衛的な文学的企図は、ルッソロの言うような分節化された騒音の再現、選択、配列によって可能になっている。とくに典型的なのは章の終結部であり、そこではブルームの屁と路面電車の音が効果的に配列されることによって、いわばテキスト自体を騒音音楽へと変容させている。さらにブルームの想像力は「騒音楽器」を思わせるイメージも生み出している。次に挙げるのは、彼がオーケストラの「音合わせ」を「音楽」として定義する件である。

Tuning up. . . . That's music too. Not as bad as it sounds. Tootling. Brasses braying asses through uptrunks. Doublebasses helpless, gashes in their sides. Woodwinds mooing cows. Semigrand open crocodile music hath jaws.

(11. 1050-55)

楽器の調律音を「音楽」とするのはよいとしても、直後にその「音楽」が動物の鳴き声と同一化されるのは異様である。この異様さの背後に何らかの前提があるとすれば、それは動物の鳴き声は音楽であるということであり、それはいうまでもなくルッソロの前提である。さらに注目すべきは、動物と楽器の視覚的同一化である。この隠喩的な操作は、既存の楽器を音楽としての騒音を奏でる道具に変容させている。ここで楽器は、機能的にはルッソロの「騒音楽器」と同じものになっているのだ。要するにブルームの動物＝楽器は、未来派音楽の理論と実践を集約的に表現するイメージなのである。

これまで私たちは、ブルームのなかに二〇世紀の前衛音楽の反映を読みとってきたが、実はこれは一つの問題を発生させる。それは、当時流通していたユダヤ人に対するある偏見と齟齬をきたすのである。その偏見とは、ユダヤ人には音楽的才能がないというものである。一九世紀なかばに Richard Wagner によって打ち出されたことで知られるこの認識は、ジョイスが *Ulysses* を執筆するうえで参考にした Otto Weininger や Maurice Fishberg にまで受け継がれている⁵。簡単に整理しよう。ヴァイニングャーはユダヤ人が非音楽的であるのは、彼らが「女性的」であるからだと考えた (119)。基本的に物質主義者であるユダヤ人と女は、形而上学的な抽象性と想像力を基礎とする音楽という芸術に向いていないというのがその理由である。彼においてユダヤ人の非音楽性という問

⁵ ジョイスは Wagner の *Judaism in Music* を所有していた (Gillespie, 250)。Davison によれば、彼はそれを Fishberg の本と同時期に読んでいた (149)。ジョイスにおける Fishberg と Weininger の影響については、Nadel; Davison; Reizbaum を参照。

題は、ユダヤ人嫌悪と女性嫌悪が直結する場所になる。一方、フィッシュバーグは、民族固有の文化的、言語的基盤に対する意識が希薄であるユダヤ人には真正な音楽的才能が育つはずがないというヴァーグナーの視点を踏襲する(490)。つまり、ユダヤ人の音楽的才能の欠如はその根無し草的存在に起因しているということだが、これは彼が繰り返し強調する、「ユダヤ人は都市住民の典型である」というテーゼの変奏である。そしてそれはノルダウ的な退化論＝都市論を経由して、ユダヤ人は「退化」しているという主張に繋がっている(350)。

ジョイスが都市のユダヤ人、ブルームに前衛的な音楽的感性を与えるとき、彼はこのような言説にまっこうから対立しているようにみえる。だがこれは、ユダヤ人は音楽的であるという単なる二者択一的な視点の提示を意味しない。そうではなく、ジョイスはユダヤ人の非音楽性という主張を支える前提の一つ、すなわちユダヤ人は都市的存在であるという前提を受け入れながら、その意味を逆転するのだ。フィッシュバーグはそれをユダヤ人の非音楽性を規定する条件に組み入れた。しかしジョイスは、ブルームの「未来の音楽」を通じて、都市的存在であるという否定的な「退化」の条件を前衛音楽を生む肯定的な条件へと変換するのである。つまり、冒頭にふれたモダニティをめぐる二つの対立する視点は、「未来の音楽」によって美学的に調停される。この出来事は明らかに、未来派の出現によって形成されてくる、都市と騒音をめぐる新たな認識の内部で理解されるべきものだろう。だがその一方で、ジョイスがこの逆転を、未来派自体を揺るがすひとつの操作によって成し遂げたことも事実である。というのも、彼は未来派音楽をユダヤ人嫌悪に対する対抗言説に仕立て上げることによって、その音楽本来の位置を根本的にずらしているからである。そしてジョイスによる未来派のずらしは、第18章の Molly Bloom の独白においていっそう増幅され、未来派美学自体の解体にまで達することになる。

2

Ulysses における未来派の問題を考察するためには、ブルームの妻モリーにも注目しなければならない。第18章においてモリーは、耳に届く機関車の汽笛に“Love's Old Sweet Song”という歌の一節を重ね合わせている。これは一種の騒音の音楽化である。ここで私たちは、それが「女」を通じて表象された音楽的感性であることに注意を向けたい。ここには、女は音楽的想像力に欠けるというヴァイニングァーの前提に対する直接的な異議申し立ての発生する可能性がある。では未来派の美学は、ブルームの場合のようにここでも肯定的に流用さ

れるのだろうか。決してそうではない。ヴァイニングアーの認識がモリーにおいて疑問に付されるなら、未来派も無傷でいられるはずはないのだ。なぜなら未来派美学の根底にも女性蔑視という概念が組み込まれているからである。

ヴァイニングアーの女性嫌悪がユダヤ人嫌悪に結びつくとすれば、マリネッティの女性蔑視は男性中心主義に連動している。後者の男性中心主義の具体例としてもっとも有名なのは、「未来派創立宣言」における「戦争賛美」の件であろう。そこでは「愛国主義」や「軍国主義」といった男性原理が無条件に肯定されている（“We will glorify war — the world’s only hygiene — militarism, patriotism, the destructive gesture of freedom-bringers, beautiful ideas worth dying for, and scorn for woman.” [SW, 42]）。簡単にいえば、マリネッティは女性の排除による男性性の強化を主張するわけだが、それは「家庭」の否定という形でも現れている。彼にとって「家庭」とは男女の「混合体」であり、「男性の女性化」をもたらすものであった（SW, 78）。また彼は、「女」は「大地の象徴」（“a symbol of the earth”）であり、「強い未来派」はそれを放棄すべきであると言っている（SW, 75）。この主張の背後には、未来派の専売特許である機械とスピードの賛美があると考えられる。というのも、機関車や自動車は「大地」が数千年にわたって人間に強いてきた時空感覚を破壊するのであり、その意味でまさしく「大地」からの離脱を具現するからである。機械とスピードは「大地」に対する優越、つまりは「女」の否定なのだ。そして機械とスピードを操るのはむろん「男」であり、それもまた「大地」を滑走する存在として賛美されることになる（SW, 41）。とくにこの「男」のなかでも特権的なのは、深夜に機関車を走らせる機関士であった。「未来派創立宣言」の冒頭においてマリネッティは、未来派としての自尊心をその機関士と分かち合っている（“An immense pride was buoying us up, because we felt ourselves alone at that hour, . . . alone with the black specters who grope in the red-hot bellies of locomotives launched down their crazy courses. . . .” [SW, 39]）。

以上のことをふまえたとき、*Ulysses* 第18章、そしてモリーの騒音音楽はどのように読み直されるだろうか。ジョイスはその章の中心的「象徴」を“Earth”、モチーフとなる「身体器官」を“Flesh”であるとした（Gilbert schema）。前者は「強い未来派」が廃棄した象徴であり、後者も未来派の賛美する「機械」とは正反対のものである。つまりジョイスは、明らかに反未来派的な原理によって第18章を書いている。この創作意図は確実にテキストそのものに反映するだろう。とくにモリーによる騒音の音楽化が重要なのは、そこにこそ、こうした未来派への抵抗の可能性が兆候的に現れてくるからである。

ただしジョイスの戦略は反未来派的要素を導入するだけの単純なものではない。彼はむしろ未来派美学を支える重要な主題や象徴をあえて取り込んだうえで、それを転倒するという戦略をとる。以下ではそれを確認するために、機関車の汽笛に対するモリーの三つの反応を順に見ていきたい。まず第一の反応である。

frseeeeeeeffronnnng train somewhere whistling the strength those engines
have in them like big giants and the water rolling all over and out of them
all sides like the end of Loves old sweeetsonnnng (18. 596–8)

深夜に走る機関車、その汽笛音を再現する新奇な擬音語、“strength” および“big giants”という言葉が強調する「エンジン」の男性性——ここにはマリネッティにおいて重要な意味をもつ主題やイメージが凝集されている。またモリーがここで行っている、“Love’s Old Sweet Song”の旋律と汽笛の重ね合わせは、あらゆる騒音には支配的な和音や音程があるというルッソロの主張(AN, 27)を具体的に証明するものである(例えば Weaver はこの汽笛の音に“E minor”を読みとっている[94])。だが何よりもこの場面を未来派的にしているのは、深夜の都市に響く汽笛の存在そのものであろう。それこそはルッソロにとって、未来派音楽に必要な美的靈感を与える源であった。

And strange, marvelous, and fascinating is the full and solemn breathing of
a sleeping city, . . . a breathing interrupted only here and there by the whistle
of a train. (AN, 46)

これだけをみれば、モリーは完全な未来派ということになる。しかし、未来派美学はモリーを通じて取り込まれた瞬間から、決定的な疑義を突きつけられていたのではないか。先に引用したモリーの独白の続きはこうなっている。

the poor men that have to be out all the night from their wives and families
in those roasting engines (18. 598–600)

モリーは、女や家族から引き離され、深夜に黙々と蒸気機関を起動させる機関士たちを“poor men”と呼ぶ。これはマリネッティの賛美した男性的形象の特権性を無化し、家庭の否定という未来派の信条をまっこうから否認する行為である。さらに重要なのは、“poor men”という言葉が「エンジン」を擬人化する“big giants”という隠喩と著しい対照をなしていることである。それはエンジン＝男と機関士＝男との間にずれを生じさせる。このずれのもつ意味は大き

い。それは、未来派の男性賛美において前提となっている、機械とそれを操る人間との連続性を切断するからである。

第18挿話に関する総体的な議論として、モリーの独白は矛盾に満ちているということがよく言われる(代表的議論としては Card を参照)。“big giants”から“poor men”への急激な移行は、まさにその一例である。しかし、その種の議論は、概して二つの点で不十分である。第一に、矛盾を二つの言表の間のみ見出していること。それは、矛盾がひとつの言表の内部でも、つまり言表の意味(言葉が言っていること)と言い方(言葉がやっていること)の間でも発生することを見落としている。第二に、矛盾を矛盾として指摘するだけで、それがもつ(政治的、イデオロギー的)効果を問題にしないこと。私たちは、未来派的男性中心主義の解体をその効果として論じたいと考えている。実際、こうした視点は、汽笛に対するモリーの第二の反応を読むうえで有効な枠組みになるだろう。

Frseeeeeeeeeeeeeeeeefrong that train again weeping tone once in the dear
deacade days beyondre call close my eyes breath my lips forward kiss sad
look eyes open piano ere oer the world the mists began I hate that istsbeg
comes loves sweet soooooooooooooong (18. 874-7)

汽笛と“Love’s Old Sweet Song”の重ね合わせは、まだ続いている。しかし、汽笛の音の価値は劇的に変容している——“strength”の噴出から、まったくの正反対というべき“weeping tone”へと。かくして機関士に続き、今度は汽笛の男性性までが否定されるわけだが、汽笛の「強さ」はただ単に否定されているのではない。それはいちど積極的に強化されたうえで否定されているのだ。つまり、それがここで注目したい「矛盾」なのだが、それは汽笛音の再現行為(“Frseeeeeeeeeeeeeeeeefrong”)と汽笛音の意味(“weeping tone”)との間で発生している。この擬音語とその前の擬音語(“frseeeeeeeffronnnng”)を比較してみれば、文字数が一九から二八に増えていることがわかる。単純なことだが、これは擬音語を音声化するためのエネルギーの増大を意味する。だとすれば、二つ目の汽笛音の「強さ」は、一つ目のそれよりも大きいということになろう。先頭の文字の、fからFへの大文字化も、この事態にいわば視覚的に対応している。したがって汽笛音の「強さ」は、「言い方」のレベルでは増大するが、「意味」のレベルでは否定されていることになる。言い換えれば、テキストは、機関車の「強さ」を増幅する自らの表象行為を否定している。テキストは、騒音の男性性を強調するような擬音語の創出——それはまさにマリネッティの

文学的実践に通じている——を自己言及的に否認するのである。

やがて汽笛の音が実際に “weeping tone” として再現される瞬間が訪れる。それは放屁をするモリーが(隣で眠るブルームを気遣ってだろうか)屁の音を抑えようとし、それと同時に汽笛に対する三度目の反応をする場面でのことである。

give us room even to let a fart God or do the least thing better yes hold
them like that a bit on my side piano quietly sweeeee there's that train far
away pianissimo eeeee one more tsong (18. 906-8)

モリーの耳には汽笛の音がかすかに届き、それはこれまで同様に音楽と同化している。しかし、その音は明確に分節化されてはいない。確かに “eeee” は、これまで汽笛音の構成要素であったもので、その意味では汽笛の擬音語として読めるかもしれない。しかし、それは汽笛だけを再現しているわけではなく、ピアノッシモで歌われる “Love's Old Sweet Song” の一部でもあり、またモリーのあげる弱々しい気張り声でもある。つまり、「強さ」の象徴であった汽笛音はここで——放屁という生理現象に支配された「女」の意識のなかで——アイデンティティを失いながら、弱々しい「女」の声に溶解するのである。

「女性的」言語による男性原理の解体という主題自体は新しいものではなく、それはモリーの独白を *écriture féminine* として捉えるフェミニズム批評において、より理論的に論じられている (Henke, 126-63)。だが私たちはその主題を、さらに歴史的に解釈することを望んでいる。そのためには、ジョイスと未来派との交渉をモダニズムの政治言語との関係から捉え直す必要がある。マリネッティに代表される「ファシスト・モダニズム」(Hewitt) とジョイスとの差異を、これまでの議論をふまえて再検討する必要がある。

3

モダニズムにおいて未来派を批判的に取り込んだのは、ジョイスだけではない。Ezra Pound と Wyndham Lewis は vorticism を立ち上げる際、未来派との連続性を意識しつつ、同時にその乗り越えを宣言した。しかし、やがてファシズムに接近していく彼らの言説には、明らかに未来派的な美学が随伴している。とくにパウンドはその当時、*Ulysses* 以前(とくに *Dubliners*) のジョイスの散文のなかに機械的特質を認識するに至っていた。

Mr. Joyce writes a clear *hard* prose. He deals with subjective things, but he presents them with such clarity of outline that he might be dealing with locomotives or with builders' specifications.

(“‘Dubliners’ and Mr James Joyce,” 267, my emphasis)

It is a joy then to find in Mr. Joyce a *hardness* and gauntness, “like the side of an engine.” (“The Non-existence of Ireland,” 452, my emphasis)

こうした認識は、基本的に未来派の枠内にあると言わねばならない。なぜならマリネッティは、“Technical Manifesto of Futurist Literature” (1912)においてすでに機械と文学の融合という主題を提示していたからである。

The solidity of a strip of steel interests us for itself. (SW, 87)

We want to make literature out of the life of a motor. . . . (Ibid.)

したがって1910年代のパウンドによるジョイス論は、実質的にはジョイスを未来派に取り込む試みであったと言えるだろう。

しかし、「硬度」(“hardness”)は、*Ulysses*の文体を指し示す隠喩としては機能できない。「意識の流れ」や句読点を廃して区切れなく続くモリーの「内的独白」だけをみても、それらは「硬質性」ではなく、いわば「柔らかさ」や「流動性」へと向かっているからである。では、この「硬度」の美学からの断絶は、歴史的にはいかなる意味をもっていたのだろうか。同時代においてこの断絶の事実とその意味をもっとも正確に映し出したのは、ウインダム・ルイスによる*Ulysses*批判であると思われる。その批判のポイントは、*Ulysses*がベルグソンの“‘time’ philosophy”に基礎づけられているということにあった。ルイスにとっては、*Ulysses*にみられる「硬質性」の欠如も、ここから説明される。

Some scientific naturalism does deal with things from the outside, indeed, and so achieves a very different effect — one of *hardness*, not of softness. But the method of *Ulysses* imposes a softness, flabbiness and vagueness everywhere in its bergsonian fluidity.

(*Time and Western Man*, 101, my emphasis)

ここでルイスが批判している*Ulysses*の小説技法は、「意識の流れ」を指している。そして彼がベルグソンを“the great organizer of disintegration in the modern world” (*The Art of Being Ruled*, 334)と呼んでいるように、この技法とそれが生み出す混沌的な効果は、彼の認識において社会的なレベルの無秩序と連動していた。重要なのは、*The Reactionaries*のJohn R. Harrisonが詳細に論じたように、ルイスがこの社会的無秩序に対抗するためにファシズムを肯定したことである。つまり、彼の*Ulysses*批判は、明らかに彼のファシズム擁護の文脈に織り込まれているのだ。彼はファシズムを肯定するために、*Ulysses*を否定しな

ければならない。かくして *Ulysses* の政治性は、ルイス的モダニズムとの関係のなかで、ファシズムにとっての脅威として読解されるべきものとなる⁶。*Ulysses* の内部に胚胎された、こうしたファシズムへの抵抗の可能性こそ、未来派的な「硬度」の美学からの断絶がもたらすひとつの効果にほかならない。

にもかかわらず、マリネッティは、*Ulysses* 以後のジョイスを未来派の遺産のなかに取り込もうとした。それが可能であったのは、彼には「硬質性」だけでなく、「流動性」をも評価できる文学論があったからである。“Joyce and Words-in-Freedom (Joyce e le parole in libertà)” (1934) において彼はこう言っている。

While I acknowledge Joyce's originality, it remains beyond contention that he is indebted to Edouard Dujardin for the interior monologue and to the Italian Futurists for words-in-freedom. (Quoted in White, 192)

マリネッティがここで言っている「自由な状態にある語」(words-in-freedom)とは、統辞法の破壊、文の非完結性、句読点の廃棄などを特徴としている。これらはまさに *Ulysses* の言語の特徴であり、とくに句読点の廃棄は、モリーの独白におけるジョイスの実践そのものである。この意味でマリネッティの主張はまちがっていない。しかし、彼は見落としている——モリーの内的独白が「自由な状態にある語」を流用しつつ、未来派の美学を転倒させる能力をもっていたことを。彼が未来派の主導者としてジョイスに読みとるべきだったのは、未来派への依存ではなく、それへの対抗であった。

vorticism からの断絶のみならず、こうした未来派美学の対抗的流用によっても、*Ulysses* はファシズムへの抵抗として評価できるテクスト性を獲得する。作品の執筆時に実際のファシズム政権がまだ成立していなかったという意味で、このような解釈はいっけん時代錯誤に映るかもしれないが、その疑問に対しては Walter Benjamin の古典的なエッセイ「複製技術時代の芸術作品」(1936)を提示したい。ベンヤミンはそこでファシズムを「政治の美学化」と定義し、その美学化の極点を「戦争」に見出している(241)。このエッセイは、ムッソリーニ政権下のイタリアによるエチオピア侵略のような軍事的ファシズムが台頭する時期に書かれた。だが Susan Buck-Morss も注意を喚起するように、ベンヤミンは「政治の美学化」の動きが第一次大戦以前にすでに存在したことを、そしてその動きを担ったのが未来派であったことを認識していた。彼がイタリ

⁶ Materer はこう言っている。“The developing political spirit of Pound, Eliot, and Lewis can be traced through their reactions to the development of Joyce's Art.” (179)

ア・エチオピア戦争に関するマリネッティの宣言を引用するのは、そのためである。実際そこでマリネッティは、未来派は「二七年前から」、すなわち「未来派創立宣言」のときから戦争に美を認めてきたのだと主張し、再び戦争賛美を展開している。以下はその一部である。

War is beautiful because it initiates the dreamt-of metalization of the human body. . . . War is beautiful because it combines the gunfire, the cannonades, the cease-fire, the scents, and the stench of putrefaction into a symphony.
(Quoted in Benjamin, 241)

身体を金属でおおうという「硬度」の美学と、戦場の様々な騒音——これはルッソロを魅了した重要な騒音の一つである（*AN*, 26-7）——を「交響曲」にまとめ上げる「騒音の芸術」。ベンヤミンは、マリネッティが戦争を賛美するために導入するこうした美学のなかに、「政治の美学化」としてのファシズムを見出した。これまで確認してきたように、*Ulysses* においてジョイスは、そうした美学から深く断絶している。彼は未来派以後のモダニズムを稼働させるそうしたファシズム的な美学を、そこから排除された「女」という形象（ここには「女性的」であるとされたユダヤ人も含まれる）を再導入することによって解体している。*Ulysses* はこの限りにおいて、つまり未来派の準備したファシズムの美学に抵抗している限りにおいて、反ファシズムの文学なのである。

参考文献

- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." Hannah Arendt, ed. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. 217-51.
- Brown, Barclay. "Introduction." Luigi Russolo. *The Art of Noises*. New York: Pendragon Press, 1986. 1-21.
- Buck-Morss, Susan. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered." *October* no. 62 (1992): 3-41.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and Other Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Card, James Van Dyck. *An Anatomy of "Penelope"*. London and Toronto: Associated University Press, 1984.
- Davison, Neil R. *James Joyce, "Ulysses," and the Construction of Jewish Identity: Culture, Biography, and "the Jew" in Modernist Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Fishberg, Maurice. *The Jews: A Study of Race and Environment*. New York: Walter Scott Publishing, 1911.
- Gillespie, Michael Patrick. *James Joyce's Trieste Library: A Catalogue of Materials at the Harry Ransom Humanities Research Center, the University of Texas at Austin*. Austin: Harry Ransom

- Humanities Research Center, University of Texas at Austin, 1986.
- Harrison, John R. *The Reactionaries*. London: Victor Gollancz Ltd., 1966.
- Henke, Suzette A. *James Joyce and the Politics of Desire*. London: Routledge, 1990.
- Hewitt, Andrew. *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Joyce, James. *Ulysses*, 1922. Ed. Hans Walter Gabler, et al. London: Bodley Head, 1986.
- Lewis, Wyndham. *The Art of Being Ruled*, 1926. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989.
- . *Time and Western Man*, 1927. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993.
- Lobner, Corinna del Greco. "James Joyce and Italian Futurism." *Irish University Review* 15. 1 (1985): 73–92.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Selected Writings*. Ed. R. W. Flint. Trans. R. W. Flint and Arthur A. Coppotelli. London: Secker and Warburg, 1971.
- Materer, Timothy. *Vortex: Pound, Eliot, and Lewis*. Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- Nadel, Ira B. *Joyce and the Jews: Culture and the Texts*. Gainesville: University Press of Florida, 1989.
- Nordau, Max. *Degeneration*, 1895. Lincoln: University of Nebraska Press, 1968.
- Pound, Ezra. "Dubliners' and Mr James Joyce." *The Egoist* 1. 14 (1914): 267.
- . "The Non-existence of Ireland." *The New Age* 16. 17 (1915): 451–453.
- Reizbaum, Marilyn. *James Joyce's Judaic Other*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Russolo, Luigi. *The Art of Noises*, 1916. Trans. Barclay Brown. New York: Pendragon Press, 1986.
- Tisdall, Caroline, and Angelo Bozzolla. *Futurism*. New York: Oxford University Press, 1978.
- Wagner, Richard. *Judaism in Music: Being the Original Essays together with the Later Supplement*. Trans. Edwin Evans. London: William Reeves, 1910.
- Weaver, Jack W. *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in His Writings*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- Weininger, Otto. *Sex and Character*. Authorised Translation from the Sixth German Edition. London: William Heinemann, 1906.
- White, John J. *Literary Futurism: Aspects of the First Avant Garde*. Oxford: Clarendon Press, 1990.