

ジェイムズ・ジョイスと視覚芸術に関する研究序論

— 『ユリシズ』を中心に —

An Introduction to the Study of James Joyce's *Ulysses* and the Visual Arts

田 村 章

Akira TAMURA

1. はじめに

ジェイムズ・ジョイス (James Joyce) と視覚芸術、とりわけ絵画の関係を語ることは容易ではない。その主だった理由の一つは、ジョイスがはたして絵画にどれほど関心があったのかどうか極めて分かりにくいからである。リチャード・エルマン (Richard Ellmann) の『ジェイムズ・ジョイス伝』の1918年の記述には、次のように記されている。

ジョイスは、友人たちが絵画などの他の芸術に持っている関心を自分も持っているようなふりはしなかった。もっとも、バジェンに、挿話「キュクロープス」は未来派的だと思わないかと言ったことがあった。言葉も音も用いない絵という芸術に当惑して、ズーター兄弟の友人の画家ルドルフ・マグリンに、絵によって何を描こうとしているのかと訊いた。(『ジェイムズ・ジョイス伝2』, 538)

さらに、1927年にオランダを旅した時のエピソードとして次のような記述もある。

絵画芸術に惹かれることのめったにない彼が、フェルメールの『デルフト風景』の複製を購入した。この絵は以後、パリのアパートに飾られた。(『ジェイムズ・ジョイス伝2』, 727)

以上の二つのエピソードからだけでも、ジョイスの絵画芸術に対する関心について、我々の判断がいかに難しくなるか想像がつくのではないだろうか。

ヨーロッパ文学と視覚芸術との関係に関する秀でた研究の一つに、吉川一義氏の『プルーストと絵画—レンブラント受容からエルスチール創造へ—』がある。本書の中で、吉川氏は、マルセル・プルースト (Marcel Proust) の『失われた時を求めて』 (*À la Recherche du Temps Perdu*) と絵画の関係に関する研究について、次のように説明している。

私が本書でまず目標としたのは、作家がいつ、どのように画家の作品と出会ったかを具体的に明らかにすることであった。その解明には、プルーストが生きた世紀末から今世紀初頭にかけての美術界の動向を踏まえたうえで、作家がどの美

術館や展覧会に出かけ、どの私的コレクションを見ていたのか、どのような専門書や論文に目を通していったのかまで調べなければならなかった。(4)

このような研究方法は、作品自体に加えて、伝記、書簡集に画家や絵画についての言及が豊富にあったプルーストであるからこそ可能なのだと思われる。ジョイスの場合には、同様の方法を試みることは極めて困難な状況にある。例えば、『ユリシーズ』に関して言えば、音楽に関する言及は豊富にあるのに対し、画家や絵画への言及は極めて少ない。このことは、ジョイスの伝記や書簡集においても同様である。

吉川氏は、さらに『失われた時を求めて』における絵画の言及を三つのレベルに分けて、次のように解説している。

それにしても『失われた時を求めて』には膨大な量の絵画作品が採り込まれている。そこにはフェルメールの《デルフトの眺望》のように画家名とタイトルが明示され、画面が詳しく描写されている画もある。その反面、「レンブラント」とか「ブリューゲル」のように画家名だけが示され、その画面はたんに暗示されている場合も少なくない。また、コンブレの小川にかぶ睡蓮の描写のように、背後にモネの画が存在することは明らかなのに画家名が周到に隠されている場合もある。小説における実在画家の提示のしかたがこのように多岐にわたるのには、どのような根拠があるのだろうか。『失われた時を求めて』にこれほど多くの絵画が登場するのは、もとよりプルーストの芸術趣味によるところが大きい。(5)

『ユリシーズ』の場合は、まず画家名とタイトルが明示され、画面が詳しく描写されている例は存在しない。次に、画家名だけが示されている例はいくつかある。ただしそこから個々の作品の具体的な画面の暗示を読み取ることはできない。『ユリシーズ』を読んでいると視覚的イメージに訴えるビビッドな表現に何度か出会うことがある。ただしその背後に特定の画家の絵画の存在が明らかな例を見つけることは困難であり、むしろ読者が積極的にそのような絵画の存在の可能性を探っていく必要があるくらいなのだ。

では、ジョイスと視覚芸術の関係は希薄であり、これは研究テーマとして値しないのか、と言えれば決してそうとは言えないであろう。まず、ジョイスの主要な作品の一つが『若い芸術家の肖像』(*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 以下『肖像』と略す)と題名の中に「肖像」、「肖像画」を表す“Portrait”が含まれていることに加えて¹⁾、次の三つの伝記的事実は、ジョイスの絵画芸術との深い関わりを示している。

第1にピーター・コステロ(Peter Costello)が著したジョイスの伝記の中で紹介されているアイルランド生まれの風景画家フランシス・ダンビー(Francis Danby)の世界の終末を描いた絵画、*The Opening of the Sixth Seal*(1828)(図版1)にまつわるエピソードである。おそらく1890年頃、家庭教師のコンウェイ(Mrs. Conway)は、まだ10歳にもならないジョイスをダブリンのメリオン・スクエアに面したナショナル・ギャラリーに連れて行き、*The Opening of the Sixth Seal*をジョイスに見せた。この絵は、赤と黒でほとんど描かれ、稲妻が大きく光っていた。この絵の恐ろしいイメージはジョイスの心に消すことのできないくらい印象を与え、『フィネガンズ・ウェイク』(*Finnegans Wake*)を通して

轟く雷鳴の源は、遠くはこの絵にあると考えられている (Costello 63-64)。

第2にジョイスは、ユニバーシティ・カレッジ・ダブリンに入学した1899年9月に、“Royal Hibernian Academy ‘Ecce Homo’”という絵画論を書いている。ハンガリーの画家ミハリー・ムンカツイ (Mihály Munkácsy) の宗教画 *Ecce Homo* (1896) (図版2) の演劇性に関する詳細な絵画論である。この絵画論についての評価はあまり高くはないものの²⁾、ジョイスの絵画に対する詳細な分析の意欲は十分に読み取ることができる。

第3にジョイスの親しい友人であったフランク・バジェン (Frank Budgen) が1918年にチューリッヒで『ユリシーズ』執筆中のジョイスに出会う以前は、パリで絵の勉強をしていたことが挙げられる。バジェンはジョイスにとって、絵画に関する様々な情報の供給源になっていたことは想像に難くない。実際、バジェンが著したジョイスとの交友の記録である *James Joyce and the Making of ‘Ulysses’ and Other Writings* には、画家や絵画の話題がときどき登場している。

ジョイスは1882年に生まれ1941年に亡くなっている。代表作の『ユリシーズ』の出版は1922年である。ちなみに、ブルーストは、1871年に生まれ1922年に没している。『失われた時を求めて』は、1913年から1927年にかけて出版されている。ジョイスはブルーストのおよそ10年あとを生きることになるが、二人がモダニズムの開花する20世紀初頭を共有していたことは確かである。この時代を少し詳しく見ていくと次のようになる。

ジョイスがはじめてパリに行った1902年は、ポール・セザンヌ (Paul Cézanne) らによる後期印象派の時代であった。キュビズムを代表するパブロ・ピカソ (Pablo Picasso) は、ジョイスより1年早く1881年に生まれて

いる。初のキュビズム絵画であるとされている「アビニヨンの娘たち」(*Les Femmes d'Alger*) の発表は1907年であるが、その時、ジョイスは妻とともにトリエステに落ち着いていた。イタリアは、まもなく1910年には、未来派の中心地となるが、ジョイスはトリエステの書齋に、フィリッポ・マリネッティ (Filippo Marinetti) が1909年にパリで発表した「未来派宣言」のリプリントを持っていた。1915年にジョイス一家は、チューリッヒに移るが、まもなくそこで、トリスタン・ツアラ (Tristan Tzara) やジーン・アルプ (Jean Arp) によるダダイズムが始まることになる。ダダイズムの流れをくみながら、新たに登場するのがシュールレアリスムである。1924年にアンドレ・ブルトン (André Breton) が「シュールレアリスム宣言」を発表し、この運動を明確なものにしている。マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp) は、ダダイズムとシュールレアリスムの双方に関わっていた。ジョイスは、視覚芸術の新しい表現形態が続出する時代を生きており、そのような中で前衛的な作家であるにもかかわらず絵画に無関心に生きていたとは非常に考えにくい。むしろ、ジョイスは、絵画に強い関心を抱いていたのだが、巧みにそれをカモフラージュしていたと考えるほうが理に適っているように思われる。

かつて、ジョイスと音楽の関係については、数多くの研究が生まれ出された時期があった。近年は、ジョイスと絵画など視覚芸術の関係が注目されるようになり、*Joyce in Art* と題する大著が2004年に刊行され、2010年にプラハで開催された第22回国際ジェイムズ・ジョイス・シンポジウムでも、ジョイスと視覚芸術に関する発表が目立っていた。本稿では、まずジョイスと視覚芸術に関する研究動向についてまとめた上で、その問題点を明ら

かにし、これらをふまえて、『ユリシーズ』と視覚芸術の関係について、いくつかの挿話を取り上げて、どのような可能性が考えられるかを検討してみることにしたい。

2. ジョイスと視覚芸術に関する研究の動向

ジョイスと視覚芸術の関係に関する研究のほとんどが、先に述べたような、19世紀末から20世紀初頭にかけての視覚芸術運動との関係で語られている。この分野の研究の嚆矢とも言えるのがアーチャー・ロス (Loss, Archie Krug) による *Joyce's Visible Art: The Works of Joyce and the Visual Arts, 1904-1922* (1984) で、この分野を総括的、体系的に解説した最初の決定版である。前半では、『ダブリンの市民』(Dubliners)、『肖像』と19世紀末芸術や印象派絵画との関係が、そして後半では『ユリシーズ』とキュビズム、未来派、ダダイズムとの関係が詳細に論じられている。本書のテーマを引き継いだのが、クリスタ・マリア・ラーム・ヘイズ (Christa-Maria Lerm Hayes) による *Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce* (2004) という大著で、副題にもあるように、ジョイスが彼の同時代から現代に至る画家や彫刻家に与えた影響が網羅的に解説されている。

以上の二冊が、ジョイスと視覚芸術について一冊の本としてまとめた代表的なものになる。さらにこの分野の研究論文として、著名な研究者によるものとしては、ヒュー・ケナー (Hugh Kenner) による “The Cubist Portrait” (1976)、ロバート・スコルズ (Robert Scholes) の “In Brothel of Modernism: Picasso and Joyce” (インターネット上で公開)、ダニエル・シュワルツ (Daniel Schwartz) の著作、*Reconfiguring Modernism* (1997) の第6章 “Searching for Modernism's Genetic Code: Picasso, Joyce, and Stevens as a Cultural Con-

figuration”あたりを挙げることができよう。これらはどれも、モダニズムの流れの中で、ジョイスと絵画の関係を、キュビズム、特にピカソとの関係に着目して解明しようとしたもので、主な論点は次のようにまとめられる。

- (1) 多角的視点の導入がキュビズム絵画と『肖像』や『ユリシーズ』で同様に見られること。
- (2) キュビズムの特徴的な技法であるコラージュの影響が『ユリシーズ』第7挿話に見られること。
- (3) ピカソの *Les Femmes d'Alger* (O. J. R. Version O) には娼婦が描かれているが、『ユリシーズ』第15挿話にも娼婦が登場し、意義ある存在として詳細に描かれていること。
- (4) ピカソは、道化 (clown) を好んで描いたが、ジョイスも『ユリシーズ』の主人公レオポルド・ブルーム (Leopold Bloom) を道化のように描いていること。
- (5) ピカソもジョイスもミノタウロスのような神話的テーマに関心を持ち、作品中に導入したこと。

これらの研究によって、ジョイスと視覚芸術に関する基本的な問題はほぼ把握できるように思われる。

3. 『ユリシーズ』と視覚芸術の研究の問題点

しかしながら、『ユリシーズ』に限った場合、これまでの研究でまだ十分に論じ尽くされていない点がある。第1に、『ユリシーズ』各挿話のテキスト細部や個々の場面と視覚芸術の関係を論じた研究は極めて少ない。ちなみに、『ユリシーズ』の注釈書

も、ドン・ギフォード (Don Gifford) による *Ulysses Annotated* を含めて、歴史、音楽、他の文学作品についての言及に関する注の詳しさと比べると、視覚芸術に関する注は乏しいように思われる。『ユリシーズ』のテキストと視覚芸術の関係に踏みこんで考察している例をあえて挙げれば、ウェンディ・シュタイナー (Wendy Steiner) の著書、*Pictures of Romance* (1988) の第5章 “A Renaissance-Modernist Dalliance: Joyce and Picasso” くらいになるであろう。シュタイナーは、第13挿話における中年男ブルームと少女ゲーティ・マックダウエル (Gerty MacDowell) の関係をピカソの鉛筆画 *Satyr and Sleeping Woman* 等と対比させながら詳細に分析しており、このような研究が今後は期待される。

『ユリシーズ』と視覚芸術の研究の第2番目の問題点として、フランスなどヨーロッパ大陸の絵画とジョイスの関係の研究が、ピカソを中心としたキュビズム以後の作品との関係に偏っているということである。キュビズム以前の、エドゥアール・マネ (Édouard Manet) やクロード・モネ (Claude Monet) 等の印象派や、ジョルジュ・スーラ (Georges Seurat) らによる新印象派絵画等も『ユリシーズ』との関係において積極的に探ってみてもよいのではないだろうか。ジョイスが、そして『ユリシーズ』における青年ステイヴン・ディーダラス (Stephen Dedalus) が、はじめてパリに滞在した1902年~1903年は、キュビズム以前の画家達がまだまだ活躍していた時代なのである。

第3番目の大きな問題点は、アイルランド絵画との関係が皆無であるということである。『ユリシーズ』で名前が挙げられる画家や彫刻家は極めて少ない。アイルランドの詩人、ジャーナリスト、さらに画家でもあったジョージ・ラッセル (George Russell)

が登場人物として現れることに加えて、テキストで名前が挙がるのは、“Michelangelo” (7.757)³⁾、“Gustave Moreau” (9.50)、“Leonardo” (16.887) として現れるレオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci) と第12挿話で古のアイルランドの英雄達のリストに含まれている、“Michelangelo Hayes” (12.189) と “Patricio Velasquez” (12.191-92) くらいである。名前が変形されて挙げられているディエゴ・ベラスケス (Diego Velázquez) が世界的に著名なスペインの肖像画家であるのに対し、ミケランジェロ・ヘイズはアイルランド絵画史においてもどちらかと言えばマイナーな19世紀の画家で、馬や軍事的テーマを専門に描いていた。ここで、読者が注目しておくべきことは、ジョイスが、アイルランド絵画史を決して無視はしていなかったということである。実はジョイスは、ダブリンでアイルランド絵画を含めて多くの絵画を強い関心を持って見ていたのではないだろうか。ジョイスの強い関心は、少年期に見たダンビーの終末画に関する強烈な反応や、詳細な絵画論である “Royal Hibernian Academy ‘Ecce Homo’” から容易に想像できよう。

アイルランド絵画には、人々の実生活を描いたものが数多くある。ジョイスのテキストからだけでは、推測できないことも絵画によって、具体的なイメージが補われることもある。例えば第5挿話の末尾で、ブルームは、“Donnybrook fair” (5.561) という村祭りについて思いを巡らしているが、この祭りについては、アースキン・ニコル (Erskine Nicol) が描いた全景画 *Donnybrook Fair* (1859) (図版3) を参照すれば、この祭りが相当大規模なフェスティバルであったこともわかるはずである。

4. 『ユリシーズ』と絵画の関係の実例

『ユリシーズ』のテキストを読む上で、絵画的イメージが関わってくる重要な例として、おそらくまだ一度も指摘されていないものを二つ挙げておきたい。

まず、第2挿話では、ステイーヴンと彼が勤めている学校の校長、ギャレット・ディージー（Garret Deasy）との間で、ユダヤ人がイギリスの財界を握っていることが話題となり、そのときに、ステイーヴンは、パリの株式取引所に群がるシルクハットをかぶったユダヤ人を思い浮かべている。

— They sinned against the light, Mr Deasy said gravely. And you can see the darkness in their eyes. And that is why they are wanderers on the earth to this day.

On the steps of the Paris stock exchange the goldskinned men quoting prices on their gemmed fingers. Gabble of geese. They swarmed loud, uncouth, about the temple, their heads thickplotting under maladroit silk hats. Not theirs: these clothes, this speech, these gestures. Their full slow eyes belied the words, the gestures eager and unoffending, but knew the rancours massed about them and knew their zeal was vain. Vain patience to heap and hoard. Time surely would scatter all. A hoard heaped by the roadside: plundered and passing on. Their eyes knew their years of wandering and, patient, knew the dishonours of their flesh. (2. 361-72)

ピーター・コストロは、この場面について、ジョイスは、パリの国立図書館に通うためには、株式取引所を通り過ぎなければならなかったと説明している（205）。確かに、ジョ

イスがパリに滞在中にこのような光景を目にしたことは十分に考えられる。ただし、この場面は印象派の画家エドガー・ドガ（Edgar Degas）が1879年に描いた *Portraits at the Stock Exchange (At the Bourse)*（図版4）とぴったりと重なることも考慮すべきではないだろうか。リンダ・ノクリン（Linda Nochlin）は、ドガのこの絵について、“It represents the Jewish banker, speculator, and patron of the arts Ernest May, on the steps of the stock exchange in company with a certain M. Bolâtre.”（146）として、この絵に描かれた二人のユダヤ人を特定するとともに、絵の舞台を「株式取引所の階段の上」と説明している。これにより、この絵の舞台が、ジョイスが描写する場面と一致する。さらに、ジョイスは、ユダヤ人が“their heads thickplotting under maladroit silk hats” すなわち「ぶざまなシルクハットの下を頭を策略でいっぱいにして」と書いているが、これもドガのこの絵と一致している。ノクリンが“This is, in effect, the representation of a conspiracy.”（148）と説明しているように、この絵に描かれているのは、ユダヤ人による金融界における陰謀の様子なのである。19世紀末には、イギリスだけではなくヨーロッパ各地で、ユダヤ人金融業者が私腹を肥やすために金融操作を行っているという恐怖が広まっており、ドガのユダヤ人嫌いは、家族の銀行業の破産によって増幅されていた。ジョイスのテキストをドガのこの絵と無関係に読むことはもちろん可能ではあろう。しかし、場面自体が一致しているこの絵と対比させることによって、ジョイスのテキストがより重層的な広がりをもたらしてくるのは確かである。ユダヤ人問題は、『ユリシーズ』の重要なテーマの一つなのである。

もう一つは、第9挿話でジョージ・ラッセル、すなわちAEが述べる芸術論である次の

引用についてである。この引用では、幻想的、神秘的な絵画を描いた19世紀フランスの象徴主義の画家ギュスターヴ・モローについて言及されている。

Art has to reveal to us ideas, formless spiritual essences. The supreme question about a work of art is out of how deep a life does it spring. The painting of Gustave Moreau is the painting of ideas. The deepest poetry of Shelly, the words of Hamlet bring our minds into contact with the eternal wisdom, Plato's world of ideas. All the rest is the speculation of schoolboys for school-boys. (9. 48-53)

なぜジョイスは、『ユリシーズ』の舞台となる1904年6月16日にラッセルがモローについて言及している場面を描いているのだろうか。理由の一つには、1903年にパリで、ギュスターヴ・モロー美術館が開館したばかりであり、モローは、美術界では注目的になっていたことが挙げられるかもしれない。そしてさらに重要な理由として、当時ラッセルは、モローによる象徴主義の作風の絵をいくつか実際に描いていたことが考えられる。例えば、彼が描いた*The Winged Horse*と題した光り輝くペガサスの絵(図版5)は、1904年に、ダブリン市内で2度にわたり展示されていた。このペガサスの絵について、これを所有するダブリンのヒュー・レーン市立美術館刊行の図録、*Images and Insights*は、次のように解説している。

The powerful image of the winged horse surges through a watery universe in which a godlike rider is the source of a radiating light pouring over the entire canvas. The style,

and more particularly the imagery, of AE's work was that of the Symbolists. He used his painting to express literary, philosophical and visionary ideas and in many ways it was for him an extension of his literary activities. (80)

この解説によれば、ラッセルは象徴主義の作品を描き、その中で文学的、哲学的、視覚的理念を示していたという。このことは、ジョイスが『ユリシーズ』に書いた1904年のラッセルの台詞が、実際の発言であったとしてもおかしくないということを裏付けていると言える。

5. 『ユリシーズ』と視覚芸術の関係で想定されるテーマ

以上、『ユリシーズ』を読む上で絵画が関わる例を二点、検討してみたが、『ユリシーズ』には、他にも視覚芸術と関わる様々な例を見ることができる。その関わり方も、ジョイスのテキストに描かれるイメージと絵画に描かれた具体的なイメージが共通の場合、テキストと絵画で取り上げられるモチーフが共通である場合、ジョイスの描写方法と絵画の描写方法が類似している場合、ジョイスが描写の方法の問題の核心に触れている場合等、様々である。どのような例が考察すべきテーマとして考えられるか、『ユリシーズ』の中から、視覚芸術との関わりが顕著な事例を取り上げて、簡単に説明しておきたい。

まず、第1挿話では、舞台となるダブリン湾の描写が問題となる。ダブリン湾は、アイルランドの画家や作家によって、頻繁に取り上げられてきた場所であった。海の描写については、スーラによる北フランスの海岸の絵との比較も興味深い。この挿話でステイヴンは、ミルク売りの老婆から魔女の姿を連想

しているが、老婆の魔女のようなイメージは、19世紀末の 아일랜드 絵画にしばしば現れていた。

第2挿話では、ドガの絵との関連を読み取ることができる。前述のパリの株式取引所でのユダヤ人のイメージに加えて、ステイーヴンは、ディージー校長の部屋で様々な名馬の絵を目にするとともに競馬に思いを馳せている。馬や競馬場は、19世紀後半にドガが好んで描いた題材であった。

第3挿話は、“Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes.” (3.1-2) とはじまり、ステイーヴンが芸術家として世界をどのように捉えるべきかを、アリストテレス (Aristotle)、ヤコブ・ベーメー (Jakob Böhme)、ゴットホルト・レッシング (Gotthold Ephraim Lessing) の芸術論や認識論に触れながら省察する様子にはじまる。とりわけ、レッシングの『ラオコオン』 (*Laocoön*) は、絵画と文学の関係に関する古典であるため、ジョイスとの関連をあらためて考える必要があるだろう。

第4挿話と第5挿話は、ブルームの意識に現れるイメージに注目することになる。とりわけ、この二つの挿話を通して、ブルームの東方世界への想像は具体的かつ鮮明である。オリエンタリズムのイメージは、19世紀フランスにおいて、ジャン・アングル (Jean Auguste Dominique Ingres) らによって、盛んに描かれていた。アイルランドにおいては、19世紀末に、アロイシアス・オケリー (Aloysius O'Kelly) がエジプトを中心に東方世界の人々の絵をたくさん描いていた。

第7挿話については、ロスが *Joyce's Visible Art* で詳しく論じている。まずこの挿話を特徴づけているのが新聞記事の見出しの使用である。ロスは、新聞の見出しの使用はもともとコラージュとしてキュビズム、未来派、ダ

ダイズムにおいて用いられたもので、ジョイスはパリかチューリッヒでこうした作品を見て、第7挿話に取り入れたのではないかと推測している。ロスはまた、この挿話における市内電車や印刷機の描写が新しい社会を象徴するものであり、この描写がダダイズム芸術に描かれる同種のイメージと関連することを指摘している。キュビズムの特徴の一つが多角的視点の導入であるが、これは都市を様々な人物の視点から捉えようとする第10挿話にもっとも顕著に見られる (Loss 51-56)。

第12挿話は、ジョイスが「未来派的」と述べ、それに対してバジェンは、「むしろキュビストだ」と答えており⁴⁾、これらの発言をもとにした考察が必要であろう。細かなところでは、この挿話に現れる円塔と周囲の市場の描写がある。この描写は基本的にはダブリン市内の聖ミカン教会とその周囲が舞台だとされているが、絵画的イメージとしては、ジョゼフ・ピーコック (Joseph Peacock) が1813年に描いた、*The Pattern at Glendalough* という、グレンダロホの高い円塔の周囲での守護聖人の祭りの絵が重なってくるように思われる⁵⁾。

第13挿話については、バジェンが「絵画的な挿話」と述べて、ジョイスの描写方法をアンリ・マティス (Henri Matisse) やオーギュスト・ロダン (Auguste Rodin) の筆致との類似を指摘している⁶⁾。また浜辺に集う女性の姿は、19世紀末の印象派絵画にしばしば描かれてきたことも念頭に置く必要があるだろう。

第15挿話と視覚芸術の関係を探るとすれば、この挿話が幻想や夢の世界に基づいている以上、まずはシュールレアリスムとの関係の考察が必要となるだろう。第18挿話については、寝台に横たわるモリー・ブルーム (Molly Bloom) のイメージに、フランシス

コ・デ・ゴヤ (Francisco de Goya), マネ, アメデオ・モデリアーニ (Amedeo Modigliani) らによって描かれた, 寝台の上に横たわる婦人像を重ね合わせることができるかもしれない。

6. 「召使のひび割れ鏡」と “Ecce Homo”

『ユリシーズ』全体と視覚芸術の関係を語るにあたり, 無視できないのが第1挿話におけるステイーヴンの “It is a symbol of Irish art. The cracked lookingglass of a servant” (1. 146) という台詞である。「召使のひび割れ鏡」がアイルランド芸術の象徴であるこの発言の解釈には諸説あるが, デクラン・カイバード (Declan Kiberd) の意見を引用しておきたい。

The problem seems clear enough: the narrow-gauge nostalgia of the Irish revival, whose adherents fail to realise that a cracked mirror, like a cubist painting, projects a multiple, not a singular, self. Fragmented, maybe, but also authentic. Instead of sincere devotion to a single self-image, it calls for a recognition that every person has several selves, which it is the labour of a lifetime to be true to. In being true to a single image, the romanticist is inevitably being false to several others. Modernist art, at the promoting of Wilde, recognised that the only way to intensify personality was to multiply it. (45)

カイバードはここで, 「ひび割れ鏡」は, キュビズムの絵のように, 自己を断片化するにせよ, 多面的に映し出すものであり, アイルランド文芸復興運動の偏狭なノスタルジアは, 「ひび割れ鏡」が映す自己の多面的な姿

に気づきそこねたと指摘している。

カイバードの指摘の中にある, キュビズムとアイルランド文芸復興の対立は, アイルランド初のキュビストと言えるメイニー・ジェレット (Mainie Jellett) が, 1923年にダブリンではじめて彼女のキュビズムの作品である *Decoration* (図版7) を展示した際のエピソードを思い起こさせる。ブルース・アーノルド (Bruce Arnold) は, ジェレットの芸術を解説した自著で, アイルランド文芸復興の代表的人物であったジョージ・ラッセルがジェレットの作品について次のように厳しく批判した新聞記事を引用している。

We turn from Clarke's pictures and find Miss Jellett a late victim to Cubism in some subsection of this artistic malaria. She seems as heartily as any of the cubists to have adopted as motto Fuseli's famous outburst, 'Damn nature. She always puts me out.' The real defect in this form of art is that the convention is so simple that nothing can be said in it. (80)⁷⁾

ジョイスがおそらくはキュビズムの影響を強く受けて『ユリシーズ』を書いたと考えられる一方で, ジェレットはジョイスと彼の作品を深く理解していた。このことは彼女の芸術論集である *The Artist's Vision: Lectures and Essay on Art* に収められた二つの論文 (“Modern Painting and Some of its Aspects” と “The Importance of Rhythm in Modern Painting”) から明らかである。エルマンの『ジェイムズ・ジョイス伝』によると, ジョイスは, 『ケルズの書』 (*the Book of Kells*) (図版8) について, 「もっとも純粹にアイルランド的で, 頁いっぱい広がる大きな頭文字のいくつかは『ユリシーズ』の一つの章の

本質的な性格を持っている」（『ジェイムズ・ジョイス伝2』672）と述べたとされているが、ジェレットは、『ケルズの書』とキュビズム芸術の根本的な類似に気づいていた。彼女は、*The Artist's Vision* 所収の論文“A Word on Irish Art”の中で次のように述べている。

The similarity of ideals between much present-day non-realistic art and the Celtic art of the Book of Kells, the metal work and the High Crosses is very striking. The sense of filling and decorating a given space rhythmically and harmoniously, one of the first principles of Cubist painting and subsequent non-realistic schools, is clearly shown in Irish work. The forms are all enclosed and held within the limits of their outside shape; there is a wonderful play of interlaced rhythmically-organised movement running through all. The realism, if any, is secondary to the element of form considered in pure relation of one shape to another. (103)

「召使のひび割れ鏡」とは、『ケルズの書』に端を発し、キュビズム芸術に連なるアイルランド芸術の特性を述べているのではないだろうか。そして、この特性とは決して、アイルランドの土着な文化を表すためのものではなく、むしろ世界の普遍的な姿を示す「ケルト＝アイルランド」の手法を表しているように思われる。

ジョイスと視覚芸術の関係を考える際には、キュビズムを中心に20世紀の新しい表現方法を検討することが、まず必須となるだろう。ただし、ジョイスにとってこの革新的な表現方法のルーツは、ジェレットと同様、『ケルズの書』にあったのではないだろうか。『ユリシーズ』全体と視覚芸術の関係に

おいて、もう一つ重要なことは、ジョイスがはじめて書いた絵画論のテーマになった *Ecce Homo* の絵に関してである。様々な画家が“*Ecce Homo*”，すなわち「この人、つまりキリストを見よ」のテーマの絵を描いたが、これをテーマとする絵について、ウェンディ・シュタイナーは、次のように指摘している。

The incorporation of pictorial reception into the subject matter of painting could be followed throughout art history. The figures pointing in *Ecce Homo* scenes would be typical, as would the subgenres of the self-portrait or the artist's studio (*Las Meniñas* is an obvious example). (44)

シュタイナーは、“*Ecce Homo*”をテーマにする絵は、例えばベラスケスの*Las Meniñas*のような画家のアトリエを描いた絵のように、「絵画的感受（pictorial reception）」、つまり絵画における主題の感受のしかた自体を絵の主題にしていると述べている。第3挿話が、ステーヴンの知覚認識に関する思索ではじまるように、『ユリシーズ』では、作品に描かれる世界をいかに認識するかということがしばしば問題となっている。この問題は、ジョイスが『ユリシーズ』第12挿話で画家の名前を挙げたベラスケスの*Las Meniñas*とともに、ジョイスの絵画論のテーマとなった“*Ecce Homo*”の絵画と共通した問題なのである。

『ユリシーズ』には、以上二種類の絵画の流れを柱にしながら、19世紀末から20世紀初頭にかけてのアイルランド、フランスを中心とした様々な絵画が作品の背後に参照すべきもの、比較対照すべきものとして控えている。こうした絵画群を探り出していくこと

は、『ユリシーズ』の読みをより豊かにするものになるのではないだろうか。

* 本稿は、2010年10月16日に金沢大学で開催された日本英文学会中部支部第62回大会において行った研究発表「ジェイムズ・ジョイスと視覚芸術—研究の現状と今後の展望—」の発表原稿の前半部分を中心に大幅に加筆・修正を施したものである。また本稿は、日本学術振興会科学研究費補助金（基盤研究（C））「ジェイムズ・ジョイスの作品における20世紀視覚芸術の影響について」（課題番号21520289）の交付を受けて行った研究の成果の一部である。）

注

- 1) 丸谷オ一氏は、『肖像』の新しい日本語訳のあとに自ら付した論考である「空を飛ぶのは血筋のせいさ」において、この作品のタイトルに含まれている“portrait”の意義を西洋絵画史と関連づけて詳しく論じている。
- 2) 『ジェイムズ・ジョイス事典』は、“Royal Hibernian Academy ‘Ecce Homo’”で、この絵画論について、「多くの読者にとっては、青年期のジョイスの演劇観を取りいれているそのエッセイはいかにも若書きであり、それゆえ、伝記的価値以上の興味を抱かせるものではない」と評している。
- 3) 『ユリシーズ』のテキストには、James Joyce, *Ulysses*. (New York: Random House, 1986) を用い、括弧内にこのテキストからの引用の挿話番号と行番号を示した。
- 4) 第12挿話に関する二人のやりとりをバジェンは、次のように記している。
 “Does this episode strike you as being futuristic?” said Joyce.
 “Rather cubist than futurist,” I said. “Every event is a many-sided object. You first state one view of it and then you draw it from another angle to another scale, and both aspects lie side by side in the same picture.” (156-57)
- 5) ダブリンの南、ウィックロウのグレンダロッホの高い円塔の周囲で行われた祭りを描いた絵

画は、ほかにもマリア・テイラー（Maria Spilsbury Taylor）による*Pattern at Glendalough* (c. 1816)がある。どちらの絵にも、円塔の周囲に市が開かれ、大勢の人々が集う様子が細密に描かれている。

- 6) 念のため、第13挿話、すなわち*Naussikaa*についてのバジェンの指摘を少々長くなるが以下に引用しておきたい。

Nausikaa is the one pictorial episode in *Ulysses*. It is pre-eminently the episode of sensibility in both the emotional and physical sense. Sight is the sense most in evidence, but nose, ear and touch reinforce the true organ of vision. A picture of the seashore is built up in the novelettish narrative of the seductive Gerty, and that picture becomes rarer and denser in the tightly woven texture of Bloom’s unspoken thoughts. . . . If there is a parallel in the art of painting for Joyce’s swift, instantaneous shots of life it is in the act of Matisse, or, when Joyce’s vision is graphic rather than pictorial, the art of the draughtsman, Rodin, watching, ready pencil in hand, the model doing whatever it pleased in his studio. For example. (216-17)

- 7) Bruce Arnoldが引用している新聞記事は、*Irish Statesman*, 27 October 1923掲載のものが原典である。Arnold 208の注を参照。

引用・参考文献

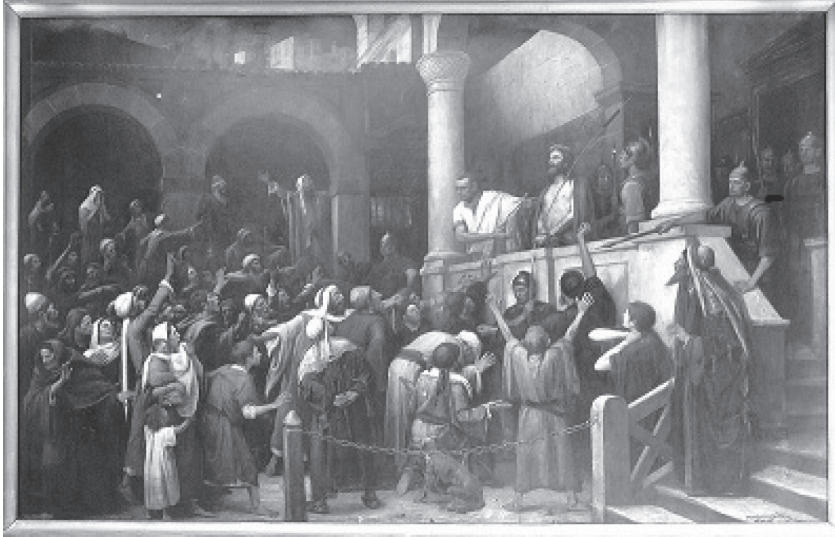
- Arnold, Bruce. *Mainie Jellett and Modern Movement in Ireland*. New Haven: Yale UP, 1991.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of ‘Ulysses’ and Other Writings*. London: Oxford UP, 1972.
- Costello, Peter. *James Joyce: The Years of Growth 1882-1915*. London: Kyle Cathie, 1992.
- Crookshank, Anne, and the Knight of Glin. *Ireland’s Painters 1600-1940*. New Haven: Yale UP, 2002.
- Gifford, Don, and Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated*. 2nd ed. Berkeley: U of California P, 1988.
- Hayes, Christa-Maria Lerm. *Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce*. Dublin: Lilliput, 2004.
- Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art. *Images and Insights*. Dublin: Hugh Lane Municipal

- Gallery of Modern Art, 1993.
- Jellett, Mainie. *The Artist's Vision: Lectures and Essays on Art*. Ed. Eileen MacCarvill. Dundalk: Dundalgan, 1958.
- Joyce, James. *Ulysses*. New York: Random, 1986.
- . *Occasional, Critical, and Political Writing*. Ed. Kevin Barry. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Kenner, Hugh. "The Cubist *Portrait*." Eds. Thomas F. Staley and Bernard Benstock. *Approaches to Joyce's Portrait: Ten Essays*. London: U of Pittsburgh P, 1976. 171-84.
- Kiberd, Declan. *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*. London: Faber, 2009.
- Loss, Archie K. *Joyce's Visible Art: The Works of Joyce and the Visual Arts, 1904-1922*. Ann Arbor: UMI Research, 1984.
- National Gallery of Ireland. *A Time and a Place: Two Centuries of Irish Social Life*. Ed. Brendan Rooney. Dublin: The National Gallery of Ireland, 2006.
- Nochlin, Linda. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. London: Thames and Hudson, 1991.
- O'Sullivan, Niamh. *Aloysius O'Kelly: Art, Nation and Empire*. Dublin: Field Day, 2010.
- Scholes, Robert. "In the Brothel of Modernism: Picasso and Joyce." 7 Oct.2010. <<http://www.brown.edu/Departments/MCM/people/scholes/PicJoy>>
- Schwarz, Daniel R. *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature*. New York: St. Martin's, 1997.
- Steiner, Wendy. *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*. Chicago: U of Chicago P, 1988.
- エルマン, リチャード (宮田恭子訳) 『ジェイムズ・ジョイス伝2』みすず書房, 1996.
- 島田紀夫 (監修) 『印象派美術館』小学館, 2004.
- ファーフノリ, A.N., M.P. ギレスピー (ジェイムズ・ジョイス研究会訳) 『ジェイムズ・ジョイス事典』松柏社, 1997.
- 丸谷オ一「空を飛ぶのは血筋のせいさ」『若い藝術家の肖像』ジェイムズ・ジョイス (丸谷オ一訳) 集英社, 2009.
- 吉川一義『プルーセントと絵画—レンブラント受容からエルスチール創造へ—』岩波書店, 2008.

図版



図版1 Francis Danby, *The Opening of the Sixth Seal*. National Gallery of Ireland, Dublin.



図版2 Mihály Munkácsy, *Ecce Homo*. Déri Museum, Debrecen.



図版3 Erskine Nicol, *Donnybrook Fair*. Tate Collection.



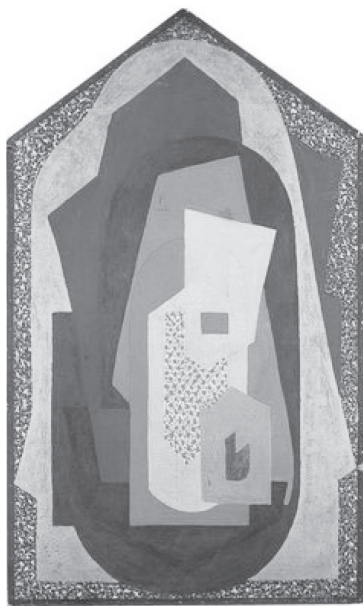
図版4 Edgar Degas, *Portraits at the Stock Exchange (At the Bourse)*. Musée d'Orsay. Paris.



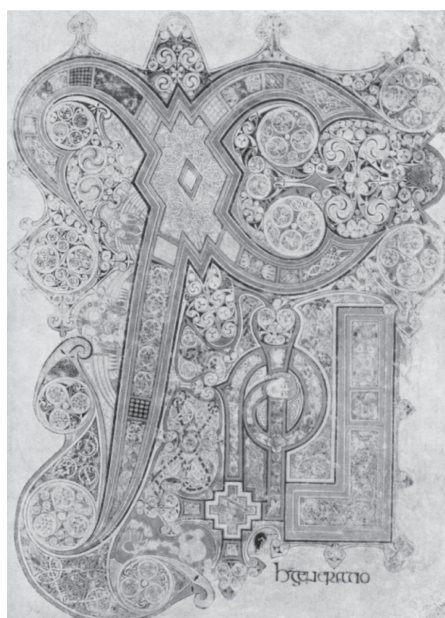
図版5 George Russell, *The Winged Horse*. Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art. Dublin.



図版6 Joseph Peacock, *The Pattern at Glendalough*. Ulster Museum, Belfast.



図版7 Mainie Jellett, *Decoration*. National Gallery of Ireland, Dublin.



図版8 *Chi Rho monogram in the Book of Kells*. Trinity College Library, Dublin.