

ジョージ・ムーアからジェイムズ・ジョイスへ — 視覚芸術との関わりを中心に —

George Moore, James Joyce and their Relationship with the Visual Arts

田 村 章

Akira TAMURA

1. はじめに

アイルランド生まれの作家、ジェイムズ・ジョイス (James Joyce, 1882-1941) を語る際に、しばしば比較されるのが、同じくアイルランド生まれの作家、ジョージ・ムーア (George Moore, 1852-1933) である。ムーアは、ジョイス同様、若くしてパリに行き、画家のエドゥアール・マネ (Édouard Manet) やエドガー・ドガ (Edgar Degas), 小説家のエミール・ゾラ (Émile Zola), 詩人ステファヌ・マラルメ (Stéphane Mallarmé) らと交友を結び、その後、ロンドンの文壇に小説家として登場、さらにアイルランドにしばらく定住し、詩人のウィリアム・バトラー・イエイツ (William Butler Yeats) やグレゴリー夫人 (Lady Gregory) らとダブリンでアイルランド文芸復興運動に参加したりもした。晩年はロンドンで創作を続けた。

ジョイスとムーアの比較研究の代表的なものとしては、古い順に、フィリップ・マーカス (Phillip L. Marcus) が1968年に発表した “George Moore’s Dublin ‘Epiphanies’ and Joyce”, アルバート・ソロモン (Albert J. Solomon) が1973年に出した “A Moore in *Ulysses*”, 1977年のリンダ・ベネット (Linda Bennett) による “George

Moore and James Joyce: Story-teller Versus Stylist”, パトリック・マッカーシー (Patrick A. McCarthy) の1983年出版の論考, “The Moore-Joyce Nexus: An Irish Literary Comedy”, 1995年刊行の, デーヴィッド・ウィアー (David Weir) による *Decadence and Modernism* の第6章 “Joyce and Gide” での詳細なジョイスとムーアの関係についての言及を代表的なものとして挙げるができる。日本人では、安達正氏が『ジョージ・ムア研究』(2001年)の中で、ジョイスとムーアの関係について解説している。

ムーアとジョイスの共通点については、以上の研究が様々な観点から指摘しているが、まずはマッカーシーや安達氏が指摘しているもの (マッカーシー 99-100, 安達 215) を提示しておきたい。

- (1) アイリッシュ・カトリックであったが、それを拒否し、自らエグザイルを選んだこと
- (2) 若いときにロマン主義、ついでリアリズム、さらに世紀末審美主義の影響を受けたこと
- (3) 大衆や社会から距離を保った上で芸術に

専念したこと

- (4) イギリス小説の伝統から離れ、詩、絵画、音楽の影響を取り入れたこと
- (5) 自作品のモデルをイギリスとアイルランドの外に求めたこと。特にロシア、フランスである

ジョイスとムーアの以上の共通点は、モダニズムが生まれ、それが定着、発展していく時代を考える際に重要である。特に、ムーアがパリに留学した動機が画家になるためであったことを考えると、視覚芸術の様式の変化も考えておく必要があると思われる。

本稿では、ムーアの自伝的作品である『一青年の告白』(*Confessions of a Young Man*, 以下『告白』と略す)のテキストとこれと対比させられることが多いジョイスの『若い日の芸術家の肖像』(*Portrait of the Artist as a Young Man*, 以下『肖像』と略す)、および作品中でムーアに言及されている『ユリシーズ』(*Ulysses*)¹⁾のテキストとの関係を考察してみたい。この時に、テキストの中で従来の研究ではあまり取り上げられなかった箇所に注目してみたいと考えている。また本稿では、二人の作家の視覚芸術に対する捉え方に焦点をあてる。その時、印象派絵画に端を発し、キュビズムや未来派、シュールレアリスムへと発展していく視覚芸術のモダニズムに関連して、作家のモダニズムに対する根本的な考え方も触れておきたい。ジョイスは、友人のアーサー・パワー (Arthur Power) に現代作家 (modern writer) の役割について、次のように述べていた。この発言は、ジョイス自身のモダニズム観として読むことができるであろう。

When we are living a normal life we are living a conventional one, following a pattern which has been laid out by other

people in another generation, an objective pattern imposed on us by the church and state. But a writer must maintain a continual struggle against the objective: that is his function. The eternal qualities are the imagination and the sexual instinct, and the formal life tries to suppress both. Out of this present conflict arise the phenomena of modern life. (*Conversation with James Joyce* 86)

ジョイスは、芸術家は教会や国家によって押しつけられた「客観的なパターン」と絶えず戦わなければならないと述べていたのである。本稿では、ムーアからジョイスへと引き継がれていく芸術観を考察するにあたり、二人の教会や国家の捉え方にも着目しておきたい。以上をもとにアイルランドにおけるモダニズムの導入と成立の一端を解明していくことにしたい。

2. ムーアとジョイスをめぐる時代背景

ムーアとジョイスが生きた19世紀末から20世紀初頭にかけてのアイルランドの時代背景で本論と関わる部分を確認しておきたい。この時代のアイルランドの画壇について、S.B.ケネディ (S. B. Kennedy) は、“The rise of the Modern Movement in Ireland in the 1880s co-incided almost exactly with the beginnings of the Literary Revival.” (1) と端的に述べ、さらに次のように説明している。

The period from the 1880s until the 1950s in Ireland was greatly coloured by ideas of national identity. Those who embraced Modernism, in so far as they thought about such things at all, felt that the new art, which was internationalist in outlook,

best expressed the spirit of the age and the opportunities created by political independence; but their more nationalist minded contemporaries felt that the only appropriate themes for a country seeking self-sufficiency were those drawn from its own traditions. (1-2)

この時期のアイランドの画壇は、ヨーロッパ大陸からのモダニズムの流入とナショナルリズムや文芸復興運動と連動したアイランド独自の芸術を確立しようとする動きという二つの流れの中にあった。

ムーアは、もともと画家を志してパリへと向かった。滞在中の1874年に印象派が成立する第1回印象派展が開催されたことや、彼のマネやドガとの交友は、よく知られており、このあたりの経緯は、『告白』に詳しく書かれている。

アイランドではそれより、10年以上遅れて、1884年にthe Dublin Sketching Club年次大会に画家のジェイムズ・ホイッスラー (James McNeill Whistler) やジョン・サージェント (John Singer Sargent) らが招かれた。この中で、最も前衛的なのがホイッスラーであり、絵で重要なのは、主題ではなく、“the colours and other formal structures and patterns in the composition” (Kennedy 4) であるとし、今後の抽象芸術につながる考えを提示した。ホイッスラーの作品の展示は、ダブリンの画壇に最新の考え方をもたらした。ちなみにムーアは1893年に出版する『現代絵画』(Modern Painting)の第1章でホイッスラーを論じているが、アイランドの視覚芸術におけるモダニズムはホイッスラーのこの展示にはじまるのかもしれない。

次に、1899年にダブリンでModern Painting展が開催され、ドガやマネをはじめ多数の印

象派絵画がはじめて展示された。この年に、奇しくもジョイスは、唯一の絵画論である「王立ヒベルニア・アカデミー『この人を見よ』 (“Royal Hibernian Academy ‘Ecce Homo’”) を書いていた。一方で、アイランド文芸復興運動がさかんになり、ムーアはイエイツらの誘いでこれに一時的に参加していた。

その後、画壇においても、アイランドの独自性の模索がはじまる。そして、1901年には、風景画家ナサニエル・ホーン (Nathaniel Hone) と詩人イエイツの弟で画家のジャック・イエイツ (J. B. Yeats) の展覧会が開催される。そしてこの展覧会が、アイランド独自の芸術の確立の必要性が高まるきっかけとなった (Kennedy 6-7)。この展覧会を見た画商で、グレゴリー夫人の甥であるヒュー・レイン (Hugh Lane) は、これを機に、アイリッシュアートの発展に乗り出すようになる。

1902年にジョイスはパリに出発する。そして帰国後の、1904年6月16日に妻となるノラ・バーナクル (Nora Barnacle) と出会い、この日のダブリンが『ユリシーズ』に描かれたことはよく知られている。1904年には、ヒュー・レインはダブリン市現代美術館構想を打ち出している。そして、この美術館構想は、アイランド文芸復興運動の精神と軌を一にし、グレゴリー夫人、イエイツらがレインの周りに協力者として集まるようになる。その後、この美術館の建設をめぐり、ダブリンでは激しい論争が続くことになる。このように、イエイツ、グレゴリー夫人、ジョージ・ムーアは、視覚芸術に強い関心を示していた。さらに『ユリシーズ』に登場する作家ジョージ・ラッセル (George Russell) は、同時に画家として活躍もしており、1904年には、象徴主義の画家のギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau) の影響を強く受けた作品をダブリンで展示していた²⁾。

ジョイスと視覚芸術の関係は、これまであまり論じられてこなかった。その理由は、ジョイスの作品において、音楽や他の文学作品に比べて、視覚芸術への言及がはるかに少ないこと、そして、このテーマに関わる資料が少ないことにある。このような中で視覚芸術の発展とジョイスのテキストの成立の間に、ジョージ・ムーアを置いてみることは、この関係を考える際にきわめて有効であるように思われる。

例えば、『ユリシーズ』第12挿話中にある古いにしよのアイランドの英雄のリストの下記の部分について最初に考えてみたい。

Michelangelo Hayes, Muhammad, the Bride of Lammermoor, Peter the Hermit, Peter the Packer, Dark Rosaleen, Patrick W. Shakespeare, Brian Confucius, Murtagh Gutenberg, Patricio Velasquez (12. 189-92, 下線は筆者による)

視覚芸術に関する言及が少ない『ユリシーズ』の中で、ここでは例外的に著名な画家の名前が二人挙げられている。“Michelangelo Hayes”は、そのままフルネームで考えれば、19世紀のアイランドで馬や軍事的なテーマを主に取り上げていた画家の名前であるが、“Hayes”を外すと、イタリア、ルネサンス期に活躍した芸術家のミケランジェロと読むこともできるであろう。“Patricio Velasquez”は、スペインの肖像画家のディエゴ・ベラスケス(Diego Velázquez)の名前が変形されたものと考えることができる。なぜジョイスはこの二人を「アイランドの英雄のリスト」に加えていたのかは、これまで明確な理由は示されたことはなかった。そこでムーアが著した『現代絵画』第1章“Whistler”の中で、二人の名前が次のように挙げられていることに注目したい。

The greatest painters, I mean the very greatest—Michael Angelo, Velasquez, and Rubens—were gifted by Nature with as full a measure of health as of genius. (15)

このようにムーアは極めて優れた画家として、ミケランジェロとベラスケスの名前を挙げている。ジョイスが第12挿話で示した「アイランドの英雄のリスト」に含まれる二人の芸術家の名前は、ムーアに由来するのかもしれないし、もしそうだとすれば、この二つの引用は二人の絵画に関する捉え方の共通性を端的に示していることになる³⁾。

3. 『一青年の告白』と『若い日の芸術家の肖像』

このような時代背景の中で、ムーアとジョイスはどのように生きようとしたのだろうか。自伝的作品であるムーアの『告白』とジョイスの『肖像』を比べながら検討したい。

『告白』でムーアは自分に大きな影響を与えた文学者として、イギリスロマン派詩人のパーシー・ビッシュ・シェリー(Percy Bysshe Shelley)、フランスの詩人のテオフィル・ゴーチエ(Theophile Gautier)、フランスの小説家のオノレ・ド・バルザック(Honore de Balzac)、イギリスの作家のウォルター・ペーター(Walter Horatio Pater)の4人を挙げており、この4人の作品との出会いが、物語の骨格になっている。

4人の中でも、シェリーは、ムーアが最初に大きな影響を受けた詩人として“Shelley became my soul's divinity.”(3)と作品の冒頭で紹介されている。そしてシェリーの影響でムーアがカトリック信仰を捨てたことについて、“Shelley's atheism had led me to read Kant, Spinoza, Godwin, Darwin and Mill.”(9)、あるいは“I had shaken off all belief in Christianity early in

life with Shelley's help.”(48) と述べられている。シェリーは、同様に若き日のジョイスにも大きな影響を与えていた。このことは、ステューヴンがシェリーの“To the Moon”からの一節を眩いて自分を慰めたり(102)、自らの芸術論の展開の中で、*A Defence of Poetry*から引用していることから推測することができる(231)。

ムーアは、1873年に画家を志してパリへ向かう。そしてジョイスはおよそ30年後の1902年にパリに行く。ムーアのアイランドとカトリックへの嫌悪感は、パリ滞在中の心境として、『告白』の中で、“Two dominant notes in my character—an original hatred of my native country, and a brutal loathing of the religion I was brought up in.”(88) と述べられている。ムーアはロンドンに移ったあとパリで民族と言語による束縛から自らを解放し、再生させようとしたことを次のように回想している。

The years that are most impressionable, from twenty to thirty, when the senses and the mind are the widest awake, I, the most impressionable of human beings, had spent in France, not among English residents, but among that which is the quintessence of the nation, not an indifferent spectator, but an enthusiast, striving heart and soul to identify himself with his environment, to shake himself free from race and language and to recreate himself as it were in the womb of a new nationality, assuming its ideals, its morals, and its modes of thought, and I had succeeded so well, that when I returned home every aspect of street and suburban garden was new to me; of the manner of life of Londoners I knew nothing. (114, 下線は筆者による)

この引用の下線部で示したムーアの思いと同様の思いを、『肖像』の主人公ステューヴン・ディーダラス(Stephen Dedalus)は、しばしば表明している。とりわけ、彼がアイランドからパリへ旅立つ直前に述べる台詞は、ムーアの抱いた思いと非常に似たものになっている。

When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets. (220)

ムーアは、『告白』で、パリに来てから1年後の1874年に開催された第1回印象派展で、フランス絵画の従来の伝統が減び、新しい動きが生まれるのを目の当たりにしたことに触れている。ムーアは、その後、文学における印象主義の導入を意識しはじめ、ヴィクトール・ユゴー(Victor Hugo)の詩を分析しながら、“Without a ‘like’ or an ‘as,’ by a mere statement of fact, the picture, nay more, the impression, is produced.”(45) と述べ、この中で“impression”という語を意識して用いはじめている。

この後ムーアは、故郷アイランドに帰ってから1905年に出版した小説、『湖』(*The Lake*)の中で、イメージの反復といった印象派的な技法を取り入れたと言われている。マッカーシーは、ムーアのこの作品がジョイスに影響を与えたことを指摘している。

Joyce pronounced himself immune to the beauties of *The Lake's* conclusion, but his work was profoundly influenced by Moore's subtle use of repeated images and other impressionistic effects. (108-09)

マッカーシーは、ムーアはフランスの小説家のエ

ドゥアール・デュジャルダン (Edouard Dujardin) から、小説技法について大きな影響を受けたとし、絵画的な技法について具体的に次のように説明している。

What Moore learned from Dujardin, actually, is the great possibility of using impressionistic description; but as Richard Cave has noted, Moore improved upon *Les lauriers sont coupés* by making the reader 'aware, as the spectator is in viewing certain styles of painting, that a selection of sense-data has been made for a private subjective purpose. The nature of that purpose, that inner controlling force which determines the essence of a character at a given point in time, will reveal itself only gradually and by implication through the total pattern of the novel'. (109)

その上で、マッカーシーは、ジョイスは特に『肖像』の技法は、デュジャルダンよりもむしろムーアから学んだと指摘している。

ジョイスが『肖像』の中で、印象派絵画の技法をどのように用いたかということについては、モーリス・ビーブ (Maurice Beebe) が論文, "The *Portrait* as Portrait: Joyce and Impressionism" で網羅的に論じており, ここでは, その要点だけを述べておきたい。

- (1) 印象派の美学で重要なのは、知覚するという行為そのものであり、『肖像』のねらいもそこに近い。(16-17)
- (2) ジョイスのイメジャリーの選択は、印象派による水、影、雲、窓、鏡の使用の影響を強く受けている。(19)
- (3) 『肖像』の中で、ステイーヴンが書くヴィラネルや日記は、人生のはかない瞬間を色

や色調を加えて描いたものであるが、これらは印象派絵画と共通のものがある。(27-28)

『肖像』のテキストと印象派絵画は、大学進学を控えたステイーヴン・ディーダラスが、聖職者になる道を捨てて、芸術家になる決意をしようとする直前の場面で結びついているように思われる。ステイーヴンは、ダブリン郊外のノース・ブル島へ散歩をしている時、大学進学によって親の保護監督から解放される気持ちで高揚し、次の引用のように「奔放な音楽の音符」("notes of fitful music") を聞いたような気がしている。

It seemed to him that he heard notes of fitful music leaping upwards a tone and downwards a diminished fourth, upwards a tone and downwards a major third, like triplebranching flames leaping fitfully, flame after flame, out of a midnight wood. It was an elfin prelude, endless and formless; and, as it grew wilder and faster, the flames leaping out of time, he seemed to hear from under the boughs and grasses wild creatures racing, their feet pattering like rain upon the leaves. (179, 下線は筆者による)

ドン・ギフォード (Don Gifford) は、ステイーヴンがここで聞くメロディーについて印象主義の作曲家クロード・ドビュッシー (Claude Debussy) の音楽が背後にあると指摘し、さらに "elfin prelude" という語句は、ドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲』(*Prélude à l'après-midi d'un faune*) へのアリュージョンであると述べている (218)。

ノース・ブル島への木の橋を渡る時、ステイーヴンは、お気に入りの一句を呟いている。そしてその句を周囲の風景と重ね合わせ

て、次のようなイメージを描きながら、言葉の色彩や言葉のリズムについて思いを巡らしている。

He drew forth a phrase from his treasure and spoke it softly to himself:

--A day of dappled seaborne clouds.

The phrase and the day and the scene harmonized in a chord. Words. Was it their colours? He allowed them to glow and fade, hue after hue: sunrise gold, the russet and green of apple orchards, azure of waves, the greyfringed fleece of clouds. No, it was not their colours: it was the poise and balance of the period itself. Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their associations of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language many-coloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose?(180-81, 下線は筆者による)

印象派絵画の技法について、池上忠治氏は、次のように説明している。

印象派のもたらした新しい特質として、ふつう筆触分割ということが言われる。なるべく画面を明るくしたいので、黒や褐色をさけ、プリズムが陽光を分析して出す三原色(赤・青・黄)と、それらの二つの混合で得られる紫・緑・橙のみを用い、これらをパレットの上で混ぜることなく、補色関係に配慮しながら小さな筆触を画面に並べてゆく、というやり方である。(11)

上記の引用で、ステイーヴンは、印象派の画家のように、あざやかな色彩で目に映る風景を描くことに思いを馳せ、さらにプリズムによってスペクトルに分光されて出された色で世界を描く技法と作家が言葉を用いて世界を多彩に描く方法とを重ね合わせている。しかし自らの視力の弱さを振り返り、外界の描写よりも内的な一人きりの情緒の世界への関心に喜びを見出そうとしているのである。この直後に、ステイーヴンは、自分の天職として芸術を選ぶ決意をすることになる。

ノース・ブルのような海辺は印象派の画家が好んで描いた場所であった。ジョイスは『ユリシーズ』でも、第13挿話のような浜辺を舞台にした挿話では、印象派絵画との関わりを思わせる箇所を見つけることができる。たとえば、次の箇所では、レオポルド・ブルーム(Leopold Bloom)は、浜辺の対岸にあるホース岬の灯台の光からプリズムによる分光のことを思い出している。

Red rays are longest. Roygbiv Vance taught us: red, orange, yellow, green, blue, indigo, violet. A star I see. Venus? Can't tell yet. (13. 1075-76)

それでは、次に『ユリシーズ』とジョージ・ムーアとの関係を見ることにしたい。

4. ムーアと『ユリシーズ』

『ユリシーズ』も、ジョージ・ムーアや彼の作品と複雑に関連している。まず、わかりやすいところでは、『湖』の主人公のオリバー・ゴガティ(Oliver Gogarty)神父の名前は、ジョイスの友人で、医者兼作家のオリバー・ゴガティの名前に由来しており、さらにこの人物は、『ユリシーズ』の中で、ステイーヴンの悪友のバック・マリガン(Buck Mulligan)とし

て登場している。マッカーシーは、『ユリシーズ』第1挿話の最後で、マリガンがダブリン湾に入って泳ぎはじめる場面が、ゴガティ神父が湖に入る場面に対応していることを指摘している(111)。

『ユリシーズ』第1挿話では、舞台となるマーテロ塔の周囲のダブリン湾が詳細に描写されている。例えば次の箇所である。

Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. Inshore and farther out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet. White breast of the dim sea. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings, merging their twining chords. Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide.

A cloud began to cover the sun slowly, wholly, shadowing the bay in deeper green. (1. 242-49, 下線は筆者による)

第1挿話のこの箇所について、ソロモンは、以下のムーアの『パーネルと彼の島』(*Parnell and his Island*) (1887) の冒頭部分との著しい類似を指摘している。

This is Dalkey, a suburb of Dublin. From where I stand I look down upon the sea as on a cup of blue water; it lies two hundred feet below me like a great smooth mirror; it lies beneath the blue sky as calm, as mysteriously still, as an enchanted glass in which we may read the secrets of the future. How perfectly cuplike is the bay! Blue mountains, blue embaying mountains, rise on every side, and amorously the sea rises up to the lip of the land. These mountains of

the north, these Turner-like mountains, with their innumerable aspects, hazy perspectives lost in a delicate grey, large and trenchant masses standing out brutally in the strength of the sun, are as mailed arms of a knight leaning to a floating siren whose flight he would detain and of whom he asks still an hour of love. I hear the liquid murmur of the sea; it sings to the shore as softly as a turtle-dove to its mate. (1, 下線は筆者による)

ソロモンは、以上の引用を含めたその前後の箇所で“ring of bay and skyline”, “bowl”, “mirror”などのイメージやメタファーが共通ではあることを指摘している。その上で、ムーアにとって、海の鏡は未来を表しているのに対し、ステイーヴンにとっては、過去を表していると述べている(222)。

ソロモンの指摘に加えて、この二つの引用の対比は次のことを考える際に重要になってくる。まずムーアは、イギリスの風景画家のターナーの名前を出しながら周囲の山々のことを描写しているが、ダブリン湾とその周囲は、アイルランドの風景画に頻繁に登場するところであった。そして次にムーアがこの湾とフランスやパリを関連づけて捉えていることにも注目しておきたい。フランス好きのムーアは上の引用のあと、“Seeing Dalkey one dreams of Monte Carlo...”(2)とダブリン湾を望む邸宅街のドーキーの街をいったん、地中海に面した保養地のモンテカルロと対比したあとで、次のようにパリのことを空想している。

I dream of Paris and of what Paris would be if within a few miles of so beautiful a panorama. Paris would sing in this bay; Paris would dance on these terraces; columns and palaces, balustrades, arches and cupolas

would extend from height to height the
enchantment of their architecture. (4)

ダブリン湾とフランスのイメージの重ね合わせは、ジョイスも密かに試みているように思われる。第1挿話で、先に引用したダブリン湾の光景は、この挿話で “The seas’ ruler, he gazed southward over the bay, empty save for the smokeplume of the mailboat vague on the bright skyline and a sail tacking by the Muglins” (1.574-76) と描写されている構図を重ね合わせると、新印象派に属するジョルジュ・スーラ (Georges Seurat) が描いたノルマンディーの絵である、*Les Bas-Batin, Honfleur* (1886) (図版1) に極めて似てくるのである。

ここでは、『ユリシーズ』第1挿話の風景描写におけるアイルランドとフランスの重ね合わせを指摘したが、第9挿話も、パリやフランスへの言及がさらに目立っている。この挿話でステイーヴンはダブリンの国立図書館で、ジョージ・ラッセルら当時の著名な文学者たちを前に自らの『ハムレット』論を展開するが、ここでの話題はフランスの文学や芸術に関わるものが多く含まれており、ムーアが『告白』で取り上げている話題も多い。ムーアは、『告白』の中で、シェイクスピアとフランスの小説家のバルザックのどちらが優れているかについて持論を展開しているが、これは『ハムレット』論を展開するステイーヴンの姿に重ねることができるかもしれない。他にも、象徴派詩人マラルメ (“Mal-larmé” [9.109]) も共通のトピックになっている。また第9挿話で、ステイーヴンは、ラッセルのペンネームであるAEから “A.E.I.O.U” (9.213) と呟いているが、これは、ムーアが、『告白』で紹介しているアルチュール・ランボー (Arthur Rimbaud) の母音に関する詩の第1行目の “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O

bleu” を思わせる箇所である⁴⁾。

ムーアは、『告白』の中で、バルザックの偉大さを絶賛し、バルザックをもとに自分の創作を行ったことを次のように述べている。

So with me; of those I have loved deeply there is but one that still may thrill me with the old passion, with the first ecstasy—it is Balzac. Upon that rock I built my church, and his great and valid talent saved me often from destruction, saved me from shoaling waters of new aestheticisms, the putrid mud of naturalism, and the faint and sickly surf of the symbolists. (76, 下線は筆者による)

“Upon that rock I built my church” という部分は、聖書のマタイ伝16章第18節の “And I say unto thee, That thou art Peter, and upon this rock I will build my church; and the gates of hell shall not prevail against it.” をもとにしており、ムーアはここで、自分の作品を教会に喩え、その基盤となる巖をバルザックの作品に喩えている。これに続いて、バルザックとシェイクスピアのどちらが偉大かということについて持論を展開している。

第9挿話でステイーヴンは独自の『ハムレット』論を展開していく。その中で、やはりマタイ伝の “upon this rock I will build my church” を次のようにもじって、教会が巖の上ではなく空無 (“void”) の上に築かれたものであると述べたことはよく知られている。

the church is founded and founded irremovably because founded, like the world, macro and microcosm, upon the void. Upon incertitude, upon unlikelihood. (9. 840-02)

教会が “void” の上に築かれたというステー

ヴンの台詞は、明らかにキリスト教における神の死を述べたもので、『ユリシーズ』の中で中核的な重要性をもっている。第9挿話では、シェイクスピアを論じる際に、マラルメが引用されているが、この台詞にマラルメからの思想上の系譜を読み取ることができる。マラルメは、1866年に詩編である「古序曲」(“Overture ancienne”)の執筆中に、キリスト教における神の死を悟るとともに、世の中の一切が虚無であることを発見する。このことを菅野昭正氏は次のように解説している。

《虚無》の発見、ついで《虚無》の観念と拮抗しながら、そして「虚妄の栄光」という反語的な表現に秘められた自負をそこに託しながら、言語による至純の《美》の実現に行きつく道筋を探って苦闘する精神の危機的な経験が、この詩編の根源を支えていることはあらためて記すに及ばないだろう。(348)

第9挿話について、ソロモンは、“Moore’s Saturday evenings in Dublin, and Joyce’s parody of them in *Ulysses*, were in imitation of Mallarmé’s Tuesday evenings which Moore had bragged of attending: “a few friends sitting around the hearth, the lamp on the table.”(225)と述べて、『ユリシーズ』の中でパロディにされているダブリンでムーアが行っていた土曜日という文学者の集いはマラルメがパリで火曜日に行っていた芸術家の集いの火曜会の真似だと指摘している。これはもっともな指摘であるが、さらに広く見ると第9挿話自体、かなり多くのトピックが『告白』と共通していることから、『告白』の特にムーアのパリ体験を取り上げた前半部分の一種のパロディとして読むことができるのかもしれない。

5. ジョイスからメイニー・ジェレットへ

以上、ムーアとジョイスについて、印象派絵画との関わり、キリスト教やアイルランドをめぐる思想上の共通点をもとにモダニズムの成立との関連を論じてきた。ジョイスは、同郷の作家のムーアから、宗教上の自由、新しい絵画技法の作品への活用、最新のフランス文学の動向など、彼の作品にとって必須となる多くのことを学んだのは明らかである。

さて、ジョイスと印象派以降の視覚芸術との関わりはどのようになるのだろうか。ケネディは、モダニズム芸術について次のように解説している。

Modernism was international in character and affected all the arts. For the first time since the Renaissance it represented an abrupt break with tradition and saw the forging of a new set of values and critical criteria. In the visual arts it contained the basis of many sub-movements, of which Impressionism, Post-impressionism, Symbolism, Fauvism, Cubism, Futurism, Surrealism and Constructivism were the most influential in our period. (3)

20世紀の視覚芸術は、キュビズム、未来派、シュールレアリスムと新たに展開し、ジョイスの作品との関わりも様々な角度から指摘されるようになってきている。

こうした中で、忘れてはならないのが、アイルランド初の抽象画家であるメイニー・ジェレット(Mainie Jellett, 1897-1944)である。ジェレットは、はじめは印象派の手法で絵を描いていたが、パリで美術修行のあと、1923年にダブリンではじめてキュビズムの作品を発表し、ジョージ・ラッセルの酷評を浴びた人物である。ジェレットは、ジョイスの作品

についての評論も書いており、そこからジョイスのよき理解者であることも知ることができる。ただし、ジョイスとの大きな違いが一つある。ジェレットは生涯を通して、敬虔なクリスチャンであった。パリでキュビストのアルベール・グレーズ (Albert Gleizes) の影響を強く受けて、ジェレットは、キュビズムの技法を用いてカトリックの宗教世界を描きはじめる。ジェレットは、ダブリンで、1927年から1943年にかけて、宗教的モチーフをキュビズムの技法で描き続ける (作品の一例として図版2を参照) が、これらの作品の中には、“purity of Gaelic Ireland” (Kennedy 48)を見出すことができると評されている。

アイルランド文化の特性として、ジョイスが作品で強調してきたのは、異なった文化の混溶性であった。ジョイスが求めているアイルランドは、文芸復興の中で強調された過去の中にあるのではない。ジョイスは、モダニズムの新しい技法を追及する一方で、作品では、長い植民地の歴史を持つアイルランドの中に異なった文化や異なった価値観が矛盾を抱えたまま存在している状況を描いていた。もし「異種混交性」をジョイスが最重視するアイルランド文化の特徴だとした場合⁵⁾、ジェレットの絵画作品は、キュビズムという最新の技法でジョイスやムーアがそこから脱却しようとしたカトリシズムの世界を描くものであるという点で、大きな矛盾を抱えた極めて「異種混交的」な作品であると言えるのではないだろうか。ジェレットがジョイスと並んでアイルランドのモダニズムを代表する芸術家である所以である。

* 本稿は、2012年10月27日に南山大学で開催された日本英文学会中部支部第64回大会において行った研究発表「ムーアの『一青年の告白』とジョイスの『若い芸術家の肖像』をめぐる視覚芸術」の発表原稿に大幅な加筆・修正を施したものである。

注

- 1) 『ユリシーズ』のテキストには、James Joyce, *Ulysses*. (New York: Random House, 1986)を用い、引用のあとの括弧内にこのテキストからの引用の挿話番号と行番号とを示した。
- 2) 『ユリシーズ』第9挿話では、ラッセルがモローの絵画について次のように述べている場面が描かれている。

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 schoolboys. (9. 48-53)

そしてラッセルは、モローの作風の絵を実際に描いており、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は、1904年に、ダブリン市内で2度にわたり展示されていた。

- 3) 豊田實氏は、『告白』のテキストに付したNotesにおいて、ベラスケスの絵に見られる一種のモダニティは、スペイン王室の画家となって、当時の教会の拘束を受けなかったことに由来すると指摘している (297)。この点でもムーアやジョイスがベラスケスを評価したのかもしれない。
- 4) 『告白』では、ランボーのこの詩について、“Arthur Rimbaud was, it is true, first in the field with these pleasant and genial theories; but M. Ghil informs us that Rimbaud was mistaken in many things, particularly in coupling the sound of the vowel *u* with the colour green instead of with the colour yellow.” (58) のように言及している。一方、ジェイムズ・アサトン (James S. Atherton) は、アーサー・シモンズ (Arthur Symons) の*The Symbolist Movement in Literature*がジョイスにとってマラルメに関する有力な情報源になったことを指摘しているが (*The Book at the Wake* 49)、シモンズのこの著書の中で、ランボーの母音に関する詩は、“A, black; E, white; I, red; O, blue; U, green” (38) と引用されており、母音のこの順序に並ぶと、ジョイスの“A.E.I.O.U.” (9.213)、すなわち

「AE, あなたに借りがある」に完全に一致する。
5) ジョイスの『肖像』におけるアイルランド文化における「異種混交性」については、拙稿「ジェイムズ・ジョイスの「アイルランド性」再考—『若き日の芸術家の肖像』における文化混交性—」を参照。

引用・参考文献

- Arnold, Bruce. *Mainie Jellett and Modern Movement in Ireland*. New Haven: Yale UP, 1991. Print.
- Atherton, James S. *The Books at the Wake: A Study of Literary Allusions in James Joyce's Finnegans Wake*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1959. Print.
- Beebe, Maurice. "The *Portrait* as Portrait: Joyce and Impressionism" Ed. Zack Bowen, *Irish Renaissance Annual*. I. Cranbury: Associated UP, 1980. 13-31. Print.
- Bennett, Linda. "George Moore and James Joyce: Story-teller Versus Stylist." *Studies: An Irish Quarterly Review* Vol. 66, No. 264 (Winter, 1977): 275-291. Print.
- Gifford, Don. *Joyce Annotated: Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*. 2nd ed. Berkeley: U of California P, 1982. Print.
- Gifford, Don, and Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated*. 2nd ed. Berkeley: U of California P, 1988. Print.
- Hayes, Christa-Maria Lerm. *Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce*. Dublin: Lilliput, 2004. Print.
- Jellett, Mainie. "A Word in Irish Art" *The Artist's Vision: Lectures and Essays on Art*. Ed. Eileen MacCarvill. Dundalk: Dundalgan, 1958. 103-06. Print.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth: Penguin, 1992. Print.
- . *Ulysses*. New York: Random, 1986. Print.
- . *Occasional, Critical, and Political Writing*. Ed. Kevin Barry. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford UP, 2000. Print.
- Kennedy, S.B. *Irish Art & Modernism 1880-1950*. Belfast: The Institute of Irish Studies at the Queen's U of Belfast, 1991. Print.
- Keown, Edwina and Carol Taaffe (eds). *Irish Modernism: Origins, Contexts, Publics*. Oxford: Peter Lang, 2010. Print.
- Kiberd, Declan. *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*. London: Faber, 2009. Print.
- Kronegger, Maria Elisabeth. *Literary Impressionism*. New Haven: College & University P, 1973. Print.
- Loss, Archie K. *Joyce's Visible Art: The Works of Joyce and the Visual Arts, 1904-1922*. Ann Arbor: UMI Research, 1984. Print.
- Marcus, Phillip L. "George Moore's Dublin 'Epiphanies' and Joyce." *James Joyce Quarterly* Vol. 5, No. 2 (Winter, 1968): 157-161. Print.
- McCarthy, Patrick A. "The Moore-Joyce Nexus: An Irish Literary Comedy." *George Moore in Perspective*. Ed. Janet Egleston Dunleavy. Totowa, NJ: Barnes & Noble Books, 1983. 99-116. Print.
- Moore, George. *Confessions of a Young Man*. Ed. Minoru Toyoda. Kenkyusha English Classics. Tokyo: Kenkyusha, 1927. Print.
- . *Modern Painting*. Charleston: Bibliobazaar, 2007. Print.
- . *Parnell and His Island*. Ed. Carla King. Dublin: University College Dublin P, 2004. Print.
- 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. Print.
- Power, Arthur. *Conversations with James Joyce*. Dublin: Lilliput, 1999. Print.
- Solomon, Albert J. "A Moore in *Ulysses*." *James Joyce Quarterly*. Vol. 10, No. 2 (Winter, 1973): 215-227. Print.
- Symons, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. New York: E.P. Dutton, 1958. Print.
- Weir, David. *Decadence and Modernism*. Amherst: U of Massachusetts P, 1995. Print.
- 安達 正 『ジョージ・ムア評伝—芸術に捧げた生涯—』 東京：鳳書房，2001.
- 池上忠治（編）『世界美術大全集 第22巻 印象派時代』東京：小学館，1993.
- 菅野昭正 『「エロディアド」をめぐる試み（古序曲）」『マラルメ全集 I 別冊 解題・註解』東京：筑摩書房，2010. 333-49.
- 杉山寿美子 『レイディ・グレゴリ—アングロ・アイリッシュ貴婦人の肖像—』東京：国書刊行会，2010.
- 田村 章 「ジェイムズ・ジョイスの「アイルラ

ンド性」再考—『若き日の芸術家の肖像』における文化混交性—」田村 章・風呂本武敏編『アングロ・アイリッシュ文学の普遍と特殊』大阪：大阪教育図書，2005. 1-23.

豊田 實 Notes. *Confessions of a Young Man*. Kenkyusha English Classics. Tokyo: Kenkyusha, 1927. 211-416. Print.

図版



図版1 Georges Seurat, *Les Bas-Batins, Honfleur* (1886). Tournai, Musée des Beaux-Arts



図版2 Mainie Jellett, *Homage to Fra Angelico* (1927), Private Collection