

もう一つのリズム

—— ファーガソン、マリーとジョイス ——

金井 嘉彦

『若き日の芸術家の肖像』(*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 以下『肖像』と略す)第5章において主人公のスティーヴン・ディーダラス(Stephen Dedalus)は、友人リンチを相手に美学論を展開する。彼はトマス・アキナスを援用し、美に重要な三つの「相」(phase)として、インテグリティス(*integritas*)、コンソナンティア(*consonantia*)、クラリティス(*claritas*)を挙げる。簡単に言うならば、インテグリティスとはあるものが全体としてまとまりをもっていることを指す。コンソナンティアとは構成の調和を指す。クラリティスとはクイディタス(*quidditas*)の顕現を示し、いわゆるエピファニーと同義となる。この中のコンソナンティアをスティーヴンは言い換えてリズムとも表現する。

スティーヴンの説明によれば、「リズムとは……まとまりをもった美的全体の中における部分と部分が織りなす、あるいはある美的全体とその一部、あるいはいくつかの部分と部分が織りなす、あるいはその美的全体の一部をなすいかなる部分であれその美的全体との関係において織りなす、第一の形態的審美的関係のことをいう」(*Portrait*, 206)。見ての通り、ここではリズムは音楽的な意味で使われているのではなく、調和を織りなし、そのことによってまとまりに寄与する、審美的「関係」を指す言葉として使われている。この音楽から離れた意味でのリズムという語の使用は唐突で、読む者に違和感を与える。加えて、この語が使用されるのが、美学論議の中でもここだけで、この語がなぜここで用いられるのかを説明してくれる文脈が与えられないこともまたその違和感を強める要因となっている。このリズムについては、ジョイスと関係があったエイゼンシュタインが映画論の中で使うリズムと比較をすることで、この語が持ちうる意味の可能性の一つを示すことを別の論文で試みているが(金井, 53-68)本論ではこの語を、『肖像』が生まれる前から出版に至るまでの20世紀初頭の文化的コンテクストの中に置いて、そこで使われるリズ

ム、とりわけJ・D・ファーガソン (John Duncan Fergusson) とジョン・ミドルトン・マリー (John Middleton Murry) のリズムと比較することで、『肖像』におけるリズムの意味の可能性を再度探ることを目的とする。

ファーガソンとリズム

世界でも日本でもほとんど取り上げられないことのない美術の流派にスコットランド色彩派 (The Scottish Colourists) と呼ばれる一派がいる。スコットランド色彩派とは、スコットランド美術界に新風をもたらしたグラスゴー・ボーイズの影響を受け、自分たちの絵を受け入れてくれない保守的なロイヤル・スコティッシュ・アカデミー下のスコットランドを離れ、大陸で才能を開花させ、認められた、J・D・ファーガソン、S・J・ペプロー (Samuel John Peploe), F・C・B・カデル (Francis Campbell Boileau Cadell), G・L・ハンター (George Leslie Hunter) の四人を指す。そのうちの一人のファーガソンが「マネ・モネがわれわれ [ファーガソンとペプロー] の方向決めた」と言っているように (Morris, 1974, 40), 印象派に大きな影響を受けた彼らは、そこを出発点としつつ、大陸、とりわけパリの自由な空気の中で、ホイスラー、セザンヌ、ゴッホ、フォービズム等の影響を、時流に応じて取り込みながら、それぞれが独自の発展を示していく。四人全体の、しかも年代によって異なる、作風を一言でまとめるのは難しいが、印象派に特徴的な、大気中の光が持つ物質性が目に見えるものに及ぼす影響・効果をたどる描き方をベースに、太い輪郭線 (ex. ペプロー, *Tulips and Cup*, c1912; ハンター, *Still Life with Roses, Fruit and Knife*, c1929)) と荒い筆遣い (ex. ファーガソン, *Closerie des Lilas*, 1907), 鮮やかな色遣いと色のブロック化 (ex. ペプロー, *Tulips and Fruits*, 1919; ファーガソン, *Royan*, 1910) を加えたものと言うのは、それほど見当はずれではないだろう (Long, 2000, 11-39)。色彩派という名は、特に当時のイギリス・スコットランドの状況からすれば革新的であるにしても、20世紀初頭に起こった写実から大きく離れていこうとする芸術の大変革からすれば、比較的小となしい革新を、その色遣いに独自性を見出すことで、積極的に評価しようとする名称と言えよう⁽¹⁾。

本論のテーマであるリズムと関わるのはこのうちのファーガソンとなる。1874年にスコットランドのエディンバラで生まれた彼は、もともと医者を目指すが、それが自分のつくべき職業ではないことを悟り、母親の影響もあり好きだった絵に向か

う (Morris, 1974, 20, 29)。正規の絵の訓練をほとんど受けないまま 1898 年に初めてパリを訪れた彼は、そこで印象派の絵に触れる。その後も定期的にパリを訪れ、カフェでマチスやピカソといった画家と交流をしていたというファーガソンは、特にフォービズムの影響を受ける。保守的なロイヤル・スコティッシュ・アカデミー下のスコットランドを窮屈に感じた彼は (Morris, 1974, 37, 44-45), 1907 年にパリへと活動の場を移し、画家の自由な作風を寛容に受け入れ、フォービズムやキュビズムの作家たちにも活躍の舞台を提供していたサロン・ドートンヌ (Salon d'automne) に積極的に作品を出品し、1909 年にはソシエテール (sociétaire) に認められる。連れ合いとなる女性マーガレット・モリス (Margaret Morris) と出会うのは 1913 年のことになる⁽²⁾。

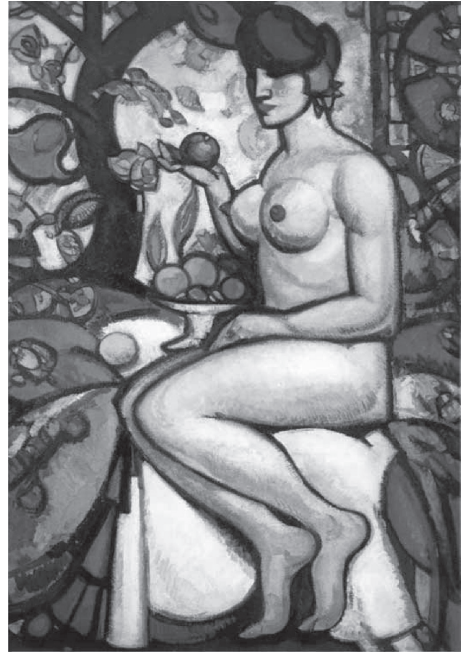


図 1 Rhythm

ファーガソンは、絵のタイトルに「リズム」という語の入った作品を少なくとも二つ描いている。一つは 1911 年のサロン・ドートンヌに出品した、その名もまさしく「リズム」(*Rhythm*) と題された絵で、もう一つは第一次世界大戦の影響でイギリスに戻ったあとの 1916 年に描いた「ローズ・リズム：キャスリーン・ディロン」(*Rose Rhythm: Kathleen Dillon*, 以降「ローズ・リズム」と略す)である。

「リズム」は手にリンゴを持って腰掛ける裸婦を描く (図 1)⁽³⁾。女性の輪郭をたどる線は太く、たくましさを女性に与えている。太い輪郭線が適用されるのは女性に限ったことではない。女性の右横 (女性から見て) に置かれた皿の上に置かれた、オレンジとおぼしき果物も、女性の右後方 (女性から見て) の木の幹も、絵の側面を飾る、女性が座す大地のうねり、あるいは女性を中心にして広がる大きな花卉とも見える形象を象る輪郭線もそれ以上に力強い。あたかもその力強さが、女性の右後方で奇妙なうねりを見せ、女性の頭部のところで交差する木を通して女性に注入され、力強さを与えているかのようでもある。陰影がつけられているものの、それぞれの輪郭線で区切られた区画の中で大きく広がる色は、この絵全体にステンドグ

ラスのような印象を与える。それはまたここに描かれている事柄があたかもステンドグラスに描かれる、古い時代に起こった事柄であるかのような印象を与え、神話性や太古性を与える。女性の顔に付けられた陰影は、顔にも適用された色のブロック化ともあいまって、顔の細部を隠し、この女性の個別性を消す。女性は特定の誰かであることを止め、一般的な女性となる。それとともに、上で触れた神話性・太古性の作用を受け、原型的・神話的な女性として立ち現れてくることとなる。上下でいうとそのちょうど半分のところから木の幹が始まることは、絵の下半分に大地があり、その上に女性が座っていることを示す。そのしっかりとした大地から伸びる木の幹は奇妙なうねりを見せて、絵の上部で女性の頭と交差する。単に交差するだけでなく、葉をそれほど付けているようには見えないその木は、ちょうど女性の頭部のところで女性と重なり、女性とつながっていくように見える。木は女性の左耳に葉の痕跡と実のようにも見える形を残し、あたかも渦を巻くようにして続くその見えない連続線は、さらに女性の手へとつながり、その上でリンゴという実をつける。その線はまた女性の傍らの果物皿へとつながる。張り出した乳房が手に持つリンゴ、皿の上の果物と同じ区画にあることは意味のないことではない。この絵の中に舞う、葉のようにも見えるし、蝶のようにも鳥のようにも羽のようにも見える様々な形象は、その渦を描く線を空中に描くとともに、そこに印象派によくあるような、プリズムを通したときに見えるような光のきらめきを添え、大地から吸い上げられ、女性の手の上で結実する命の線を祝福するかのようにも見える。

この作品のタイトルにされているリズムが示すものを考えてみるならば、このような大地から始まり、木を通して、女性へとつながり、ふくよかな女性を経由して実をつける生命の力が帯びるダイナミックな渦を描くような動きであることに思い至る。しかもこの女性が、リンゴを手にするその姿からイヴ、あるいは五穀豊穡の女神ケレスであると考えられ (Cunning, 1985, 9), 神話性を帯びた原型的な女性像とされるとき、その渦は単に三次元の中で動くものであることを止め、四次元性を帯びる。つまりは、その流れが帯びる線の中に、時間という動力を秘めることになる。時間という連続性を持った動きが、絵の内容となると同時に絵の構成を決める要素となっている点にも注意が向く。

このような「リズム」の読み方を教えてくれるのは、ほかでもないファーガソンの「ローズ・リズム」である (図2)⁽⁴⁾。前をまっすぐ見据えた女性を描くこの絵においては、「リズム」とは違って、顔の細部もしっかりと描き込まれている。特定の女性を描いていることは副題にも示されている。副題にその名が示されたキャ

スリーン・ディロン (Kathleen Dillon) とは、マーガレット・モリスのダンスの教え子であり、マーガレット・モリスがロンドンでダンスを教えるのを手伝っていた女性である。この絵を描いたときの様子をファーガソン自身が次のように記している。

ある日彼女 [キャスリーン] がやって来たときすばらしい帽子をかぶっていて、私が「とってもいい帽子をかぶっているね」と言うと、彼女は「でしょう？ 自分で作ったのですが、できたばかりなんです」と答えた。それはちょうどバラのように、

中心から渦を巻いて、私がパリで発展させ、今でも持っている「リズム」の概念に続くものだった。K [キャスリーン] を見ていて私はすぐにその帽子が単に帽子にとどまるものではなくて、この子の人のなり、口、鼻孔、カールした髪の毛——つまり彼女のあり方すべて——の続きになっているのを見て取った。(彼女を見ていた感じで) ちょうど [ロバート・] バーンズの「愛する人は赤い赤いバラに似て」と同じと感じていたこともあって。そうして、彼女もまたバーンズと同じように、私の中にチリンと響いたものを照らし出してくれて、それで——中心の渦から、彼女の鼻孔、唇、眉毛、ブローチ、ボタン、背景のクッションまでずっと続く——「ローズ・リズム」ができた (Morris, 1974, 103)⁽⁵⁾。



図2 Rose Rhythm

ここでは、バラのように小さい花卉が他の花卉に重ね合わされ、それが大きさを変えながら次第に渦のような形象を形作っていく意匠を示すキャスリーンの帽子を見たファーガソンが、そこに示された形のリズムが、単に帽子にとどまらずにキャスリーンの姿全体にまで広がり、さらにはキャスリーンの内面にあるものまで含めた彼女という存在そのものをも形成していることに気づき、それを絵にしたことが述べられている。ファーガソン自身はリズムの連続性にのみ触れるだけで詳細には

触れていないが、実際に絵を見てみると、そのリズムは、それぞれが互いに結びついていた、三つの形で示されていることがわかる。

この絵を見ていてまず目がいくのは、「リズム」同様に太い輪郭線で描かれる帽子によってモデルの額の部分にくっきりと示される、「人」という字を逆さまにして大きく横に引きのばしたようなラインである。このラインは、顔の、どちらかというところとぼんやりとした明るさと、帽子の、バラを連想させるには不自然なほどの、濃い色とのコントラストによって、より鮮明なものとなっている。このラインは、帽子と額の場合と同じ明暗のコントラストを示しながら、キャスリーンの右腕の袖のところに現れる。コートあるいはジャケットの下にキャスリーンが着ている白いシャツも、赤いボタン（あるいはブローチ）を中心として、同じモチーフを大きく描き出している。さらによく見てみるならば、同じモチーフは、ファーガソン自身が説明の中で触れている彼女の鼻、唇、カールした髪にも、また右手首、左の前襟にも繰り返し出てくることに気がつく。

二つ目は背景に大きく描き出された花である。おそらくはファーガソンがコメントの中で触れているクッションに描かれた模様ということになるであろうが、画面右上の隅に描かれた花は、バラのようにも椿のようにも見える曖昧性を持ちながらも、はっきりと花であることをこの絵を見る者に伝える。この花の存在が、そのまわりにあるいくつかの白を基調にしたフワフワとして何なのか同定しがたいものを、同様に花なのであろうと見る者に判断させる。こうして画面上部に浮かび上がった一群の花は、モデルの頭部周辺を飾り、その中心にある帽子の意味を補って伝える。つまりは、正面から見たのでは、ファーガソンが直観的にとらえたバラのリズムを持つことが伝わりにくい帽子の属性を、そのまわりの重なり合う花々が示す意匠になっている。

三つ目は重なり合いである。この絵の中では、重なり合いは写実的な意味においてよりも隠喩的な意味で解釈されるべきモチーフとなっている。上でも触れたキャスリーンのシャツは、絵の右下のところでその上に着ているはずの服と奇妙な重なり合いを見せる。下にあるはずのものが一旦上にあるはずのものを覆い、さらにそれを本来上にあるはずのものが覆う。このキュビズム的と言ってもよい、写実的観点からすれば不自然な重なり合いは、見るものにこの重なり合いが隠喩的な意味、つまりは、重なり合うそのこと自体が重要な意味を持っていることを伝える。このことを補強してくれるのは、透過的な色の重なり合いである。明暗のコントラストをはっきりと示す色の濃い帽子であるはずが、その帽子は透けて見える。帽子の中

には、上で触れた背景の花々が透けて見える。しかもその花々もまた重なり合っている。モデルの左側（モデルから見て）の首から肩のところに大きく描かれる襟は、背景の花を透けて見せている。それだけでなく、その背景にあるはずの花の色合いは、背景が隠れるはずの肩よりも下の左襟（女性から見て）に引き継がれ、さらには絵の右下に部分的に現れる上着および反対側にある胸の右襟のところまで、まるで渦を巻くように、続いている。同様にしてキャスリーンが頭を支えるために頬に添えている右腕にも背景のピンクが透けている。このことは、描かれるものの重なり合いを、写実的意味から隠喩的な意味へと導くだけでなく、色自体も同様な使われ方をしていることを示唆する。

先ほど引用したファーガソンのコメントをファーガソンは「完全にケルト的な事柄についての言明」であるとし、以下のように説明を加える。

「キャスリーン」はアイルランド語で、ケルトには「波の子ディロン」という呼び方があって、そのためにその動きは波の動きだった——その動きは、彼女がこしらえた帽子や、私が描いた絵にあるだけでなく、彼女が自分の中に徹底して作り出していた。それはMM [マーガレット・モリス] がチェルシーのフラッド通りに開いていた劇場でわれわれが運良く見ることができた彼女が踊る姿の中に間違いなくあった。

先のコメントでファーガソンは、彼がキャスリーンの帽子に見出したリズムが、彼女の人のなりすべてに通ずることを感じ取ったことを述べていたが、ここでは、そこでいう人のなりが、一個人の人生の範囲にとどまるのではなく、彼女の背景にある民族が持つ根源的性質であることを述べ、先の「リズム」同様「ローズ・リズム」の場合にも、そこには綿々とつながる時間という連続性があることを示している。その中でファーガソンがキャスリーンの帽子に見た動きが、キャスリーンの名前の中に刻み込まれた波の動きと同調するものであることを明らかにするとともに、それを經由してこのリズムが、キャスリーンがやっている（マーガレット・モリスに教えられた）ダンスの動きと重なり合うことを指摘している点も見逃せない (Morris, 1974, 103)⁽⁶⁾。

以上の分析をもとに、ファーガソンが「リズム」と「ローズ・リズム」という二つの作品で示したリズム概念を、そこに含まれる要素を挙げることで、ひとまずまとめるならば、以下の三点を確認できる。第一に、リズムとは画家によって直観的

にとらえられた人やものの本質を表す。第二に、その本質は時間性を持ち、その源を太古へと引き戻す。第三に、描かれる人や物が持つリズムは、それを描く絵の中に形を帯びて現れるときに絵の構成上の原理となる。

雑誌『リズム』

1911年、サロン・ドートンヌでファーガソンの「リズム」を見たと言う若者二人がファーガソンを訪れる。オックスフォード大学在学中のジョン・ミドルトン・マリーとマイケル・サドラー (Michael Sadler)⁽⁷⁾である。二人が新しく始める雑誌のタイトルを『リズム』(*Rhythm*)とし、その表紙にファーガソンの「リズム」を使いたいと申し入れると、ファーガソンはリズムという語は誰も聞かないし、意味不明であると言って、『リズム』というタイトルの代わりに『クエスト』(*Quest*)を提案する。結局原案通り『リズム』をタイトルとすることになった雑誌の美術担当編集長となることと、雑誌の表紙用に絵を提供することをファーガソンが了承し、雑誌『リズム』(図3)が1911年夏に刊行される (Morris, 1974, 64)。

マーガレット・モリスによる『リズム』創刊時の状況の記述に若干の補足をしておくならば、まずマリーがファーガソンと会うのはこれが初めてではない。マリーはカフェでたまたま出会ったファーガソンにスタジオに招待され、ファーガソンのことを知っていた⁽⁸⁾。

また、マリー達がサロン・ドートンヌでファーガソンの『リズム』を見て、雑誌の表紙に別バージョンの「リズム」を使ったという上の説明には、時系列的に合わない部分がある。というのも季刊誌『リズム』第1巻第1号は1911年夏号として、サロン・ドートンヌよりも前の1911年6月に出ているからである。エリザベス・カニングはこの矛盾を解決する考え方として、マリーとサドラーが見た『リズム』はファーガソンがサロン・ドートンヌに出展する予定で、スタジオに置いてあったものとするか、ファーガソンがサロン・ドートンヌに出展した絵の方が雑誌『リズム』の表紙に使われている絵よりも後に描かれたと考えるかのどちらかしかないとし、初期のスケッチからの判断をもとに後者の蓋然性の方が高いとする (Cunning, 1985, 9)。

さらには、マーガレット・モリスの記述からすると、マリー達が雑誌名に『リズム』を考えたのは、ファーガソンの『リズム』と題された絵があったからと読めるが、マリーが回想するところによれば、「リズム」は、マリーとファーガソン間で

交わされた議論に頻出する語となっていた。二人が定義することなく使っていたこの語は、ファーガソンにとっては「絵あるいは彫刻における本質的性質」、あるいはもっと広く「すべての芸術における特徴的な要素」であり、それを表すことこそがファーガソンがよく口にしていた「今のモダン・ムーヴメント」の真の目的となっていた⁽⁹⁾。

雑誌『リズム』の特徴の第一は、質の高い芸術総合誌を安価で提供しようとする点にある。ファーガソンが雑誌『リズム』の美術を引き受けるにあたり、誰でも購入できるようにこの雑誌の値段をできるだけ安くすることを条件にしたこともあり (Morris, 1974, 64), ふんだんに

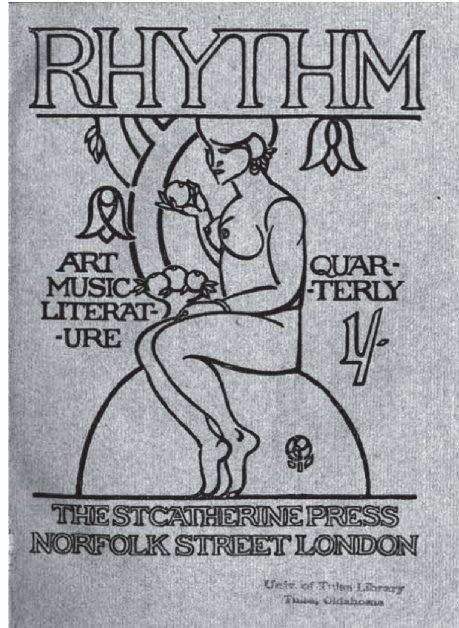


図3 Rhythm 第1巻第1号の表紙

絵やイラスト、飾り罫や飾り文字を使う装丁にもかかわらず『リズム』は1シリングの値段で売られた。この点には、たとえ世間知らずの大学生の向こう見ずな野望という一面はあるにしても、芸術を一部の人間にだけではなく、誰しもが共有できるものにしようとする知の民主化の理念の表明を見ることができよう。その先には、ファーガソンやマリーが意識していたにせよ、意識していなかったにせよ、それによって社会全体を変えていこうとする政治的な意識が見えそうである。しかし実際には、このような値段設定をしたことにより採算が合わず、雑誌を出せば出すほど赤字が増える悪循環が生じ、結果として第5号からは出版を出版社スティーヴン・スウィフト (Stephen Swift) に肩代わりしてもらうことになる。(その際季刊誌から月刊誌に変更となり、表紙も、デザインに変更はないものの、背景がグレーからロイヤル・ブルーへと変わる。) 財政問題はその後も尾を引き、スティーヴン・スウィフト社の破産に伴い、10号からは出版社がマーティン・サッカー (Martin Sucker) へと変わるとともに、マリーとその連れ合いとなるキャサリン・マンズフィールド (Katherine Mansfield) は多額の借金を背負うことになる。財政的不安定さの代償は大きく、結局この雑誌の質と統一性の低下を招き、当初掲げていた輝かしい方向性は失われることになる⁽¹⁰⁾。

特徴の第二点目は、コスモポリタンな雑誌を目指していた点にある。副題にもあるように、美術、音楽、文学を扱うこの雑誌にイラストや絵を寄せていたのは、ファーガソンをはじめとして、ペブロー、A・E・ライス (Anne Estelle Rice)、ジェシー・ディスマア (Jessie Dismorr)、マーガレット・トンプソン (Margaret Thompson)、デュノワイエ＝スゴンザック (A. Dunoyer-Segonzac)、アンリ・ゴードイエ＝ブルゼスカ (Henri Gaudier-Brzeska)、オーガストス・ジョン (Augustus John) らで、多くはパリ在住の画家であった。文学の分野はこの雑誌の中で弱い部分であったが、マリーの伴侶となるキャサリン・マンズフィールドが副編集長として雑誌に加わり、短編・詩を寄稿するほか、フランスの幻想派 (*l'Ecole Fantaisiste*) を率いていたフランシス・カルコ (Francis Carco)、トリスタン・デレム (Tristan Dereme) が寄稿していた (その文章はフランス語のまま載せられている)。国外からの寄稿者が多いこの雑誌には、ヨネ・ノグチ (Yone Noguchi) 名で野口米次郎が日本から寄稿している⁽¹¹⁾。販売も、10号の時点で、パリ、ニューヨーク、ミュンヘン、ベルリン、ワルシャワ、クラクフ、ヘルシングフォルスで行われ、世界で流通しうる雑誌であることを主張していた (*Rhythm*, 2.10, 裏表紙裏側)。

特徴の第三点目は、最新の芸術を扱おうとする意欲にある。実際、ピカソやエルバン (Auguste Herbin) の絵をいち早く掲載し、ゴッホやドヴェュッシー、バレエ・リュスを取り上げ論ずるこの雑誌には、アヴァン＝ギャルドの名がふさわしい⁽¹²⁾。この前衛性は、なによりもこの雑誌の第1巻第1号に寄せられた、マニフェストと言ってもよい芸術論に現れる。

マリーは、「芸術と哲学」と題する論の中で相互に関連する四つの考えを述べる。(*Rhythm*, 1.1: 9-12) その第一は、「芸術の創造とはこの世界の下にある持続的で消えることのないものの表現である」という冒頭部の言葉に示されるように、芸術を持続するものの表現とする考えである。それは、芸術家は、芸術家よりも前の世代において何代も作用してきた持続と自らを一体化しなくてはならないという言葉にも現れている。マリーにとって持続とは、様々な見え方・形を取るにしても、その下に走る、しっかりとっていて、光輝き、途切れることのない黄金の糸であり、それをとらえることができる存在としての芸術家には特殊な地位が与えられる。

持続するものを表すのが芸術であり、それをとらえるのが芸術家とするマリーは、さらにそれが直観によって行われることを説く。彼によれば、理性では大文字の生 (Life) の事実をとらえることはできない。我々が真実に到達するのは、持続性と

創造的進化を否定せざるをえない理性によってではなく、純粋な直観、芸術家のものの形に見る直接的ヴィジョンによって、となる。さらに彼は、純粋な直観は、理性と個性を、神と呼ばれる曖昧なものにかへと神秘的に服従させることではなく、純粋な直観とは個性の勝利であり、理性の絶頂であっても否定ではないとして、直観とは、いってみれば理性がもっとも完全となり、その高められたそれ自体の作用により、主体と客体の対立を克服する瞬間である、と説く。

マリーの論点の第三点目は、「芸術は前へと進むその動きによってのみ存在する」という言葉に端的に示される。この言葉はマリーの論考の中では四つのことを意味する。一つは、芸術はその「前へと進むその動き」を原動力とし、その動きそのものの表現となることである。「前へと進むその動き」は当然のことながら、芸術をその時点まで進ませてきた動きでもあり、それがすなわち前述の持続となる。マリーが「芸術は永遠で、生きているから、また芸術であるためには生きていないといけないから、芸術は前へと先に進まなくてはならない」というとき、持続を引き継いで更に前へと進めるその契機として芸術があることをマリーは意味している。第二には、芸術はその「前へと進むその動き」によって創造されるがゆえに、必然的に新しい形を取ることを意味する。「芸術は新しい表現を探す」と言うマリーにとっては、革新的であることと、芸術であることは同義となる。この新しさ・革新性が、既に触れた持続とどのような関係になるかが問題になるが、それについては、マリーは、「新しい創造の肉や骨となるものは過去からのものとなるかもしれないが、形式は新しい。形式が芸術であって、肉が芸術なのではない。現在を過去に従わせることは大文字の生の停止であり、宇宙の滅亡である。現在にのみ過去は存在する」として、新しさを付け加えることが持続を継続させることと考える。第三には、芸術は動きであるというときのその動きは、文字通り動くものをも意味する。それはとりわけダンスに見られる動きと重なる。雑誌『リズム』が、バレエ・リュスを賞賛し、その場面を描くライスの絵や、イザドラ・ダンカンが踊るを描いた絵を載せていくことの意味はそこにある（*Rhythm*, 1.1:15; 1.2:20. 1.4:3も参照）。第四には、マリーが「芸術とは何かを誕生させることで進むゆえに進化である」と述べていることに明かなように、マリーはその動きを進化と考えている。

マリーの論点の四点目は、芸術は新しいものでなくてはならぬゆえに暴力性を伴うとする点にある。マリーによれば、芸術は運動であり、残忍性であり、以前あったものを引き裂くものである。そこでは、なにものをも当たり前のものとして受け止められることなく、慈悲や哀れみをかけられることない。「絶えることのない

創造によってのみ大文字の生は続き、大文字の芸術は存在する」というマリーは、残酷な破壊をうちに含む創造を、持続する生、芸術がある限り避けられないものであると考える。

マリーは、新しい、これからの芸術のあるべき姿を、こうして持続の表現の中に見出す。持続は、「生の中の力強いもの」とも「本質的な形態、色と線の本質的調和、世界の本質的音楽」とも表現される、物事の下にある本質で、太古より脈々と流れる時間を持つ。しかしそれは、とどまった何かではなく、前へ前へと進む文字通り動くものであり、そのとどまらない動きゆえに、常に新しいものを生み出す、暴力性を孕んだ、動きであり、その意味において進化と言ってもよい側面を持つ。この持続は常にすでにあるが、かといって誰にでも見えるものではなく、芸術家の直観によって初めて探り出されるものである。このとき芸術は哲学と重なり合う。こうして芸術家の直観、ヴィジョンによって、「現実の真の、そして唯一の表現」にまで高められた芸術は、「この世界の外面的表層の下へと分け入り、物事の中心にあるリズム、慣れない目や耳には奇妙に映るリズム、今もあり生きているこの世界のプリミティヴな調和を解放する」と謳われる。

ファーガソンの絵に確認することのできた「リズム」観の哲学的表現と言えるこの論考で、マリーが持続、反理性、直観、創造的進化という特徴的な言葉を用いて論を立てていることが示すのは、彼の思想的背景がベルクソン (Henri Bergson) にあることである。事実彼は論の中で、「フランスで生きた芸術の力となっているベルクソンの哲学がようやくイングランドでも認められるようになってきた」ことに触れ (*Rhythm*, 1.1 : 9)、彼の考えがベルクソンに基づくことを示している。マリーが言うようにこの時期は、ベルクソンがイギリスでも大きく注目され始める時期で、『意識に直接与えられたものについての試論』(1888, 英訳『時間と自由意志』1910)、『物質と記憶』(1896, 1911 英訳)、『創造的進化』(1907, 1911 英訳)、『形而上学入門』(1903, 英訳 1912) といったベルクソンの著書が次々に英訳されイギリスに紹介されていた (Gillies, 29)。1909 年から 1911 年の間にイギリスで 200 以上のベルクソン関係の論が出ている事実はベルクソンへの関心の高さをよく示す (Gillies, 28)。ベルクソンへの関心は専門家にとどまらず、ベルクソンの講演会には人々が殺到した (Gillies, 29)。マリーがパリを訪れ、そこに滞在したのも、実のところこのようなベルクソンへの関心の高まりを背景としている。マリーは、まだ翻訳がなくフランス語で読むしかないベルクソンを、ベルクソンがいるパリで読み、またその講義を聴くためにパリに向かったのであった (Murry, 126 ;

McGregor, 13 ; Cumming, 2000, 47)。マリーが新しい芸術を論じる上で、持続的なものに加えられざるを得ない暴力性や新しい芸術が持つべき革新性を強調している点は、持続という概念を、ベルクソンの哲学の中でも、1907年に出版され当時一番新しかった『創造的進化』に引き寄せて解釈していることを示す。マリーがリズムを語るとき、そこに暴力性・革新性や進化を入れるのは、リズムにベルクソンの言うエラン・ヴィタール (élan vital) を見ているからにほかならない⁽¹³⁾。

ここで確認できることは、ファーガソンがマリーにリズムという語は誰も聞かないし、意味不明であると言っていたことに示されるように、特定の人あるいは人たちの中でのみ意味を持つ個人的概念と見えた、ファーガソンとマリーの「リズム」が、その実ベルクソンの哲学を源とするベルクソン哲学の変奏の一つであるということである。このことは、リズムという言葉においては特定の人たちにしか共有されていなかったかもしれないにしても、リズムが示す概念はより多くの人が共有するより大きなものの一部であったことを意味する。

ジョイスとリズム

これまで見てきたファーガソンとマリーのリズムと、ジョイスのリズムとを比較してすぐに気がつくことは、両者の類似性というよりは、リズム概念を含めた、ジョイスの美学論全体との類似性である。ジョイスが言う、作品の全体と一部、一部と一部の調和的な美的関係としてのリズムは、その限定的な定義ゆえに、作品の構成上の要素という点においてしか、ファーガソンやマリーのリズムと響き合うことはない。しかし、そこにインテグリティ、クラリティが加わると話はまた変わってくる。ファーガソンとマリーの、芸術家の直観によってとらえられる人やものの本質を表すリズムは、ジョイスが言うところの、クイディタスを明らかにするエピファニーそのものと言ってもよく、クラリティの概念と重なってくる (kumar, 1957, 124-25)。持続の表現としてのリズムは、全体性という点でジョイスのインテグリティと関係し、その「全体」の解釈の仕方に新たな光を注ぐことになる。マリーがリズムと結びつけていた革新性・暴力性は、『肖像』の最初の4章の最後に配置されたエピファニーによって、新しいスティーヴンが生み出されていく弁証法的展開にその表現を見る。これはマリーがリズムと結びつけていた進化とも重なる⁽¹⁴⁾。

ここで問題となるのは、インテグリティ、コンソナンティア、クラリティの概念が、『肖像』のもとになった『スティーヴン・ヒアロー』においてすでに現れ、時

代的にファーガソンやマリーのリズムに先んじてしまうように見えることである。『肖像』の原型は、エッセイ「芸術家の肖像」(1904)が、雑誌『ダーナ』(*DANA*)への掲載を断られたことから書き直されてできた(とはいっても未完で終わる)『スティーヴン・ヒアロー』にあり、そこですでにこれら三つの概念が使われているのである。これと関連して興味深いのは、『肖像』の美学論におけるリズムという語の現れ方である。『肖像』の美学論ではコンソナンティアと関連してリズムという概念が使われるが、『肖像』のもとになっている『スティーヴン・ヒアロー』の美学論では、インテグリティス、コンソナンティア、クラリティスの概念と関連する形でリズムという言葉が使われることはない。その一方で、「パリ・ノートブック」には1903年3月25日の項目として「リズムとは、いかなる全体における部分と部分との間の、あるいは全体と部分あるいは諸部分との間の、あるいは部分とそれを含む全体との間の、第一義的あるいは形態上の関係のように見える」という、『肖像』のリズムの定義に近い記述が見られるのである(Scholes and Kain, 54)。

これらの事実は、ジョイスの美学論の中心をなすインテグリティス、コンソナンティア、クラリティスの概念にしても、リズムにしても1900年代の早い段階からすでにジョイスの頭の中にあったことを示す。それと同時に、1903年の段階ですでにジョイスの頭の中にあったリズムの概念が、何らかの理由により『スティーヴン・ヒアロー』の美学論には入れられず、何らかの理由により『肖像』第5章の美学論に入れられた事実は、われわれがジョイスの美学論と呼んでいるものが有機的な形で完成するのは、『肖像』においてであり、考えとしてジョイスの頭にあった時期よりははるかに後のこととなる、ということである。

『肖像』は、エッセイ「芸術家の肖像」から『スティーヴン・ヒアロー』へと書き換えがなされた後、さらに二つの段階を経て完成に至る。全体として63章にまでなるはずの『スティーヴン・ヒアロー』が、25章までで頓挫するのは1905年夏までのことである。この後1907年9月から『スティーヴン・ヒアロー』から『肖像』への書き直しが行われ、最後の段階として、原『肖像』が1911年以降の第二次書き直し時に大きく書き換えられ、最終的な形を見る。この最後の時期が『肖像』が実質的に書かれた時期にあたることは(Gabler, 25-60)、リズムという語が最終的に『肖像』に入れられる経緯と『肖像』の美学論が完成する時期を考える上で大きな意味を持つ。

エルマン(Richard Ellmann)版にもバウカー(Gordon Bowker)版にも、ファーガソンとマリーとジョイスとを関連づける伝記的記述は見つけられないが、ヒュ

ー・マックディアミド (Hugh MacDiarmid) は *In Memoriam James Joyce* と題するジョイスを追悼する長編の詩を出すにあたり、本の装飾をファーガソンに頼み、その理由をなによりファーガソンが「パリでジョイスのことを知っていた」からと序文に記している (MacDiarmid, 18)。これはファーガソンがジョイスをただ「知って」いたのではなく、ある一定程度以上「知って」いて、二人の間に交流があったことを示す。そのことは、ジョイスの娘ルチア (Lucia Joyce) の伝記を書いたシュロス (Carok Loeb Shloss) が、ルチアがダンスを習うことになったマーガレット・モリスの夫ファーガソンのことを、ルチアの舞踏仲間ドミニク・マロジェの手記をもとに、「ダブリン時代からの古い知り合い」と記していることから確認できる (Shloss, 123)⁽¹⁵⁾。同じマロジェの手記をもとに、宮田恭子は、ジョイスがファーガソンとダブリンで会っていたのを1912年としている (宮田, 57)。『肖像』の最後の書き換えの時期と重なるファーガソンとの交友関係は、リズムという語が『肖像』に入れられ、ジョイスの美学論が有機的な完成を見る経緯を説明する大きな手がかりになりうる。

結びにかえて

これまで見てきたように、ファーガソンとマリーが、ベルクソンの哲学をもとに、リズムという言葉に込めた美に対する考え方は、ジョイスの美学論全体と大きく共鳴する。ジョイスの美学論は、『スティーヴン・ヒアロー』にすでに姿を見せるもので、ファーガソンやマリーがリズムの概念を唱えるよりも時間的に前からあるものであるにしても、『肖像』執筆の過程は、リズムという言葉が『肖像』の美学論に加えられ、『肖像』の美学論が完成するのが、ファーガソンやマリーがリズム概念を唱えていたのと同時期である可能性を残す。

このような観点から見ると、小説の題名が『スティーヴン・ヒアロー』から『肖像』へと変わったことも、大きな意味を持つことになる。『肖像』はスティーヴンの芸術家になるまでの小伝という比喩的な意味での「肖像」(a portrait) から、スティーヴンが芸術家になるべく飛び立つまでの時間すべて、すなわち持続を、文字通り一枚の絵に重ねて描く「肖像」となる (Beebe, 13-17)。タイトルに含まれる「肖像」は、作中で用いられるリズムの概念を、当時ファーガソンらがその語を使って実際に提唱をしていた、美術的な文脈で考えることを容易にしてくれる。

注

1. フィリップ・ロングによれば、生前に四人一緒に展示会が開かれたのは3回のみで、*Scottish Colourists* という名が使われることは1948年までなかったという。彼は四人をまとめて扱う意義は認めるものの、四人が *movement* や *school*, *group* を形成したとは考えていない (Long, 2000, 7, 12)。1910年にポスト・インプレッショニスト展を開いたロジャー・フライは、彼らがイギリスに紹介しようとする画家達と同じ画風のスコットランド人画家がパリにいることに気がついてしたが、同展にも、1912年の第二回ポスト・インプレッショニスト展にもファーガソンとペプローの絵を入れることはなかった。フィリップ・ロングは四人を評して、イギリスでは進んでいたが、真のアヴァン＝ギャルドではなかったとも書いている。(同書 11, 39)。
2. Morris, 1974, 13. マーガレット・モリスは、自身が提唱するマーガレット・モリス・ムーヴメントと呼ばれるダンスを広めようとしてパリを訪れた際にファーガソンと出会う。ダンスは当時のヨーロッパでは一つのムーヴメントといってよいほどに流行り、イザドラ・ダンカン (Isadora Duncan) やモリスの古代ギリシア風のゆったりとして優美な動きを表すダンスのほかにも、ジャック＝ダルクローズ (Jaques-Dalcroze) のユーリズミックス (Eurythmics, 日本ではリトミックとして知られる) が提唱され (注7参照)、バレエ・リュス (*Ballets Russes*) はダンスのみならず美術、音楽の面で大きな衝撃を与えた。マーガレット・モリスはイザドラ・ダンカンの兄レイモンドから教えてもらった動きを自身のダンスに導入している。なお、後にパリにも開いたダンス教室にジョイスの娘ルチアが通うことになる (Morris, 1969, 20-21, 65)。ジョイスの娘ルチアの伝記を書いたシュロスは、ルチアがレイモンド・ダンカン、ジャック＝ダルクローズの教え子となったことを記している (Shloss, chs 4-7)。シュロスは、マーガレット・モリスをウィリアム・モリスの孫としているが、これは事実とは異なる (Shloss, 125)。
3. 絵は Philip Long and Elizabeth Cumming, plate 32 を使用。
4. Morris, 1974, 64 ページと 65 ページの間に挿まれた図版を使用。
5. ロバート・バーンズの名が出てくるのは、同じスコットランド人ということもあってファーガソンが好きな詩人であったからである。
6. キャスリーンの首が男性のものと見えるほど太いのは、ケルト的なものの表象と関係すると考えられる。
7. 彼と同名の父親 Michael Sadler が雑誌刊行の資金 (£50) を息子に提供する (Binckers, 18)。父親はまたユーリズミックスを紹介する本を翌年出す。その中で彼は、芸術間の垣根を取り払おうとする現代の芸術の共通の基盤がリズムにあるとし、ユーリズミックス創始者のダルクローズをリズムに対する現代的欲望の例とする (Sadler, 2009, 61-62)。
8. Murry, chaps.11-12, 14. なおこの本の中ではファーガソンの名前は F…… と伏せ字で示されている。
9. Murry, 155-56. マリーはこれを雑誌刊行より前の出来事として描いている。マリーはまた、リズムを介してダンスが造形芸術と結びつくこととファーガソンが考えていたことに触れている。
10. McGregor, 17; Murry, chaps. 16-17; Binckers, 22-37 参照。ファーガソンは1912年

- 11 月号で美術編集担当を辞す。
11. ヨネ・ノグチは *Rhythm*, vol. 2, no. 10-14 に寄稿している。『リズム』において寄稿者に原稿料は払われないのが通常だが、野口には 1 ページあたり 10 シリングの原稿料が提案されていることは、日本から寄稿があることの重要性を示す (Binckers, 17 n. 14)。
 12. 『リズム』は第 1 巻 1 号から、抽象ではないが、ピカソの絵を掲載する。雑誌『ニュー・エイジ』(*New Age*) が当時『リズム』を批判するのは、一つには『リズム』と前衛性を競ってのことである。
 13. マリーが「芸術と哲学」で援用したベルクソンは、彼が解釈したベルクソンであって、ベルクソンの哲学そのものではない。そのような流用はマリーだけのものだけではなく、もっと広く起こっていた。キュビズムもまたベルクソンにその理論的根拠を見出していた。Antliff 参照。ジョイスとベルクソンの関係については、Kumar, 1957, 1959, 1963, Klawitter, Beplate, 参照。*Time and Western Man* におけるウィンドム・ルイスのジョイス批判も、20 世紀初頭のベルクソンの影響の大きさを示すものである。
 14. 『肖像』における弁証法的展開については、金井参照。
 15. シュロスはファーガソンの名を “Ferguson” と綴っているが、“Fergusson” とするのが正しい。s が 2 つ入るのは「ファーガスの息子」という意味であるためであるという (Morris, 1974, 14)。

参考文献

- Antliff, Mark. *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. Princeton UP, 1993.
- Beplate, Justin. “Joyce, Bergson, and the Memory of Words.” *The Modern Language Review* 100. 2 (2005): 298-312.
- Beebe, Maurice. “The *Portrait* as Portrait: Joyce and Impressionism.” *Irish Renaissance Annual* 1. Ed. Zack Bowen. Newark: U of Delaware P, 1980. 13-17.
- Binckers, Faith. *Modernism, Magazines and the British Avant-Garde*. Oxford: Oxford UP, 2010.
- Bowker, Gordon. *James Joyce: A New Biography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- Cumming, Elizabeth. “Colour, Rhythm and Dance: the Paintings and Drawings of John Duncan Fergusson and His Circle.” *Colour, Rhythm and Dance: Paintings and Drawings of J. D. Fergusson and His Circle in Paris*. Ed. Scottish Arts Council. Edinburgh: Scottish Arts Council, 1985. 6-12.
- . “Les Peintres de l'Ecosse Moderne: the Colourists and France.” *The Scottish Colourists 1900-1930*. Ed. Philip Long and Elizabeth Cumming. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2000. 41-55.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. 2nd ed. Oxford: Oxford UP, 1982.
- Gabler, H. W. “The Seven Lost Years of *A Portrait of the Artist as a Young Man*.” *Approaches to Joyce's Portrait: Ten Essays*. Ed. T. F. Staley and B. Benstock. Pittsburgh:

- U of Pittsburgh P, 1976. 25-60.
- Gillies, Mary Ann. *Henri Bergson and British Modernism*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's U P, 1996.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text Criticism, and Notes*. Ed. C. G. Anderson. London: Penguin, 1964.
- . *Stephen Hero*. Ed. Theodore Spencer. London: Jonathan Cape, 1944.
- Klawitter, Robert. "Henri Bergson and James Joyce's Fictional World," *Comparative Literature Studies*, 3. 4 (1966): 429-37.
- Kumar, Shiv K. "Bergson and Stephen Dedalus' Aesthetic Theory." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16. 1 (1957): 124-27.
- . "Joyce's Epiphany and Bergson's 'L'intuition Philosophique.'" *Modern Language Quarterly*, 20. 1 (1959): 27-30.
- . *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. New York: New York UP, 1963.
- Lewis, Wyndham. *Time and Western Man*. London: Chatto and Windus, 1927.
- Long, Philip. "The Scottish Colourists: an Introduction." *The Scottish Colourists 1900-1930*. Ed. Philip Long and Elizabeth Cumming. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2000. 11-39.
- Long, Philip, and Elizabeth Cumming, eds. *The Scottish Colourists 1900-1930*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2000.
- MacDiarmid, Hugh. *In Memoriam James Joyce: A Vision of World Language*. Glasgow: William MacLellan, 1955.
- McGregor, Sheila. "J. D. Fergusson and the Periodical 'Rhythm.'" *Colour, Rhythm and Dance: Paintings and Drawings of J. D. Fergusson and His Circle in Paris*. Ed. Scottish Arts Council. Edinburgh: Scottish Arts Council, 1985. 13-17.
- Morris, Margaret. *My Life in Movement*. London: Peter Owen, 1969.
- . *The Art of J. D. Fergusson: A Biased Biography*. Glasgow: Blackie, 1974.
- Murry, John Middleton. *The Autobiography of John Middleton Murry: Between Two Worlds*. New York: Julian Messner, 1936.
- Rhythm*. 1. 1-2. 14 (1911-13).
- Sadler, Michael. *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*. 1912; Charleston: Bibliolife, 2009.
- Scholes, Robert and Richard M. Kain, eds. *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the New Material for A Portrait of the Artist as a Young Man*. Evanston: Northwestern UP, 1965.
- Shloss, Carol Loeb. *Lucia Joyce: To Dance in the Wake*. London: Bloomsbury, 2004.
- 金井嘉彦「二つのリズム——ジョイスとエイゼンシュテイン——」『言語文化』第48巻（一橋大学語学研究室，2011），53-68。
- 宮田恭子『ルチア・ジョイスを求めて——ジョイス文学の背景——』みすず書房，2011。