

二つのリズム

— ジョイスとエイゼンシュテイン —

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展開する美学論の中で、トマス・アクィナス(Thomas Aquinas)を援用しつつ、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。

時代は下って1930年代に、ソヴィエトの映画監督エイゼンシュテイン(Sergei Eisenstein)は自らの映画作成の実践をもとにモンタージュ論を展開していく。そのとき興味深いことにエイゼンシュテインはモンタージュをリズムという言葉で表現する。本論は、スティーヴンが言うリズムに、エイゼンシュテインのリズムを対置させることで、スティーヴンが言おうとしたリズムの意味について考察を試みる。

『肖像』の美学論議

まずは『肖像』第5章でスティーヴンがリンチと話す中で行った美学論議を見ていくことにする。「君が美と呼ぶものについて聞こうか」と聞かれたスティーヴンは、「こういうことについて話し、その性質を理解しようと努め、それを理解した上で、粗野な大地、あるいはそれが生み出すものから、あるいはわれわれの魂を閉じこめる監獄の門となる音、形、色から、われわれが理解するに至った美のイメー

ジを、ゆっくりと謙虚に、そしてまた歩を緩めることなく表現しては、繰り返し生み出すこと——それが芸術だ」(206-07)とひとまず答える⁽¹⁾。「粗野な大地」は『フィネガンズ・ウェイク』における真実が立ち上がる場所としてのゴミ溜めを連想させ、音、形、色へのこだわりは『ユリシーズ』第3章のスティーヴンの思考を先取りしているように見える点で、これ自体示唆に富む表明となっている。「君は僕が質問したことに答えていないぜ……芸術が表す美って何なんだ？」と一蹴されてしまったスティーヴンは、「芸術とは、感知可能な、あるいは理解可能な事柄に美的目的のために形を与える人間の行為だ」(207)と、以前にもした説明を繰り返す。先を続けるよう促されたスティーヴンは、「それをとらえることが心地よいと感じられるものが美である」とのアクィナスの美の定義を持ち出す。スティーヴンが使った定義“that is beautiful the apprehension of which pleases.”の原文が“*Pulcra sunt quae visa placent.*”であることは、リンチが補足する(207)。スティーヴンはさらに、それは動的(kinetic)なものではなく、静的(static)なものであることを付け加える(208)。

「アクィナスを応用した理論」(“applied Aquinas”) (209)となるのは、「体のうちに芸術を懐胎し、身ごもった芸術を胎児のように自らの中で大きくしていき、生み出すためには、新しい用語と新しい個人的な経験が必要」だからとスティーヴンは言う(209)。アクィナスの一節、“*ad pulcritudinem tria requiruntur, integritas, consonantia, claritas*”を引用したスティーヴンは、それを“Three things are needed for beauty, wholeness, harmony and radiance.”(「美のためには3つのものが必要である。全体性、調和、そして輝きである」)と自ら訳して説明をする(212)。この三つは、スティーヴンによれば、単なる構成要素ではなく、「認識の相」(phases of apprehension)と位置づけられる⁽²⁾。

最初の「相」は「とらえようとする対象のまわりに境界線を引くこと」(212)だという。聴覚的なものは時間的に提示され、視覚的なものは空間的に提示されることから、審美的なイメージは、空間あるいは時間のどちらかにおいて提示されるものとなるが、そのどちらの場合でも、審美的イメージは、まず最初に、それとは違う、それではない空間あるいは時間という計り知れぬほど広い背景をバックにして、自らの境界を定め、自己完結したものとして、光輝とともに認識されるという。そのとき、その審美的イメージは「一つのもの」、「ひとつの全体」として見られているのであり、そのとき感知される完結性こそがインテグリティスであるとスティーヴンは言う(212)。

続いて、そのフォルムのラインに導かれて点から点へと目に移り、その境界線の中で部分と部分とのバランスが取れていることが感知されるとき、構造のリズムが感じられるという。つまり、直接的知覚の統合につづいて認識の分析が行われ、「一つの」ものとして感じられたものについて、今度はそれが「もの」であることが感じられるのだという。複雑・多様で、分けることができ、いくつもの部分から成り立っていることが感じられるとともに、その部分の結果と総体について調和が取れていると感じられること、それをスティーヴンはコンソナンティアと定義する(212)。

最後のクラリタスについては、アキナスの用語の使い方が不正確なため、その意味については曖昧だとしながらも、スティーヴンは自分なりに考えた意味を伝える。それによれば、アキナスが考えていたのは、美の至高の性質をよその世界からの光とし、物事をそのアイデアの影に過ぎないととらえ、現実をその象徴に過ぎないとする、シンボリズムあるいは理念主義となる。これにより、クラリタスとはあらゆるものにある神意の芸術的発見および表象であり、あるいは審美的なイメージを普遍的なものにし、本来の状態以上に光らせてくれる普遍化の力となる。アキナスが言う「輝き」(radiance)とは、スコラ学派のクィディタスであり、あるもののなんたるか(whatness)を示す。この至高の性質が芸術家によって感じ取られるのは、その審美的イメージが芸術家の想像力の中で作られるときであり、シェリーが「色を失っていく石炭」と美しく表現した神秘的な瞬間であるとスティーヴンは言う。「審美的イメージが芸術家の想像力の中で作られる」と言うとき、「懐胎する」を意味する conceive という単語を使っている点には注意を払っておいてよい。一つには、スティーヴンが芸術という神秘を神の創造とのアナロジーで解釈しようとしていることがうかがえるからであり、二点目としては、『ユリシーズ』第14章における懐胎のイメージについてのコメントとなりうるからである。三点目としては、審美的イメージが芸術家の想像力の中で作られるその懐胎の瞬間に力点が置かれるとすると、『肖像』に限らずジョイスの作品を、創作の過程に関する小説、メタフィクションと考えなくてはならない可能性が出てくるからである。

スティーヴンは続けて言う。その美の至高の性質、審美的イメージのそのくっきりとした輝きが、その完結性に囚われ、その調和に魅了された心によって、光とともにとらえられる瞬間は、審美的快楽の光と静寂に満ちた静的状態であり、イタリアの生理学者ルイジ・ガルヴァーニ(Luigi Galvani)が「心の魅了」と呼ぶ心臓の状態に似た精神的な状態だという。

芸術形式についても触れるスティーヴンは、芸術が必然的に三つの形式に分類され、一つから次へと進化していく、と言う。その第一は叙情的形式であり、そこでは芸術家は自らの似姿を自身との直接的関係において提示する。第二は叙事詩的形式で、そこではそこでの自らの似姿の提示は自身に対しても他者に対しても仲介的となる。第三の劇的形式においては、自らの似姿の提示は他者との関係において直接的となる。

このスティーヴンの美学論について検証すべき第一の点は、この美学論そのものが論考に値する筋の通った理論になっているのか、となる。『ユリシーズ』第9章でスティーヴンがダブリンの国立図書館に集まった顔見知りの人達に話して聞かせるシェイクスピア論のようにスティーヴン自身が信じていない説であるならば、その扱い様はまた変わってくる。そのためにも、スティーヴンの論の内容を、スティーヴンが論拠として名を挙げるトマス・アクィナスの理論のみならず、哲学と美学の伝統に照らして検証し、スティーヴンの理論そのものの意味を明らかにするとともに、その正当性を確認する作業が必要になる。ウィリアム・T・ヌーン (William T. Noon) の *Joyce and Aquinas* は、この観点から書かれた最も古典的な研究と言える。スティーヴンの説が取るに足る説であるとしてとりあえず仮定して次に検討すべきは、ジョイスがどこでどのようにしてアクィナスを知り得たかであるが、これについても、ジョイスが受けたジェズイットの教育の中でアクィナスがどのような位置にあったかという点から検証を始めるヌーンが、古典的ながらももっとも踏み込んだ議論をしている。スティーヴンの論が筋の通った美学論で、アクィナスに論拠を置くものであるとして次に検討すべきは、スティーヴンの説がジョイスの説であるのかどうかという点となる。つまりは、小説中の一登場人物にすぎないスティーヴンの考える美学論と、小説からすれば超越的な位置にいる作家の美学論が、部分的にせよ、全体的にせよ、重なっているのかどうかということである。これとセットで出てくる四番目の問題点は、スティーヴンの理論がジョイスの作品において実践されているかどうかとなる。これについては賛否両論あるが、モーリス・ビーブ (Maurice Beebe) が言うように、スティーヴンの論がジョイスの作品において重要な役割を果たしていると考えられる批評家の方が多い⁽³⁾。

相互に関連するものの、基本的にそれぞれ分けて論じなくてはならないこれらの問題の中で、二点目に挙げた問題の中でまだ十分に論じられていないものとしてリズムの問題がある。リズムとは、スティーヴンがアクィナスをもとに美に必要なと言った、インテグリティス、コンソナンティア、クラリタスのうちの、コンソナンテ

ィアに関わる。スティーヴンによれば、「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。」(206)「調和的關係」という言葉の中に現れる静的な言葉の響きが、「リズム」という言葉の中に内在する動的な響きとぶつかって、わずかながら生じてくる不協和音は、「リズム」という語に異質感を与える。このリズムに補助線を引き、もう一つのリズムを対置させてみることで、その異質感の意味を考えてみることにしよう。

もう一つのリズム

もう一つのリズムは、ジョイスとは時代も国も分野も異なる、セルゲイ・エイゼンシュテインの映画批評の中に現れる。ジョイスとエイゼンシュテインの間に接点がない訳ではない。エイゼンシュテインはヨーロッパ来訪中の1929年11月にジョイスに会い、『ユリシーズ』において使われているモンタージュの手法を賞賛し、映画がやろうとしていることをジョイスが既に小説の中で行っているとしてジョイスを高く評価している。しかしこのことは、エイゼンシュテインが自身の映画論の中で使用する「リズム」という語が、ジョイスが使用している「リズム」と同じであることを、当然のことながら、意味しない。「リズム」という語にもしかするとジョイスが込めた特殊性というよりは、この言葉の非特殊性、つまりは一般性がエイゼンシュテインにもこの言葉を使わせたと考える方が妥当であろう。しかしエイゼンシュテインがジョイスの中に認めた、自らが映画の中でやろうとしていることとの同質性は、映画制作に関わっているエイゼンシュテインであるからこそジョイスの中に見出すことが可能だった、ジョイス作品のとある側面の存在に気づかせてくれる手がかりとなり得る。

今注目しようとしている「リズム」という語はエイゼンシュテインの映画論の中に、とりわけモンタージュに関連して現れる。ここで一つ確認しておいてよいことは、モンタージュは、周知のことながら、エイゼンシュテインが創案したのもでも、彼独自のものでもない、ということである。モンタージュは通常アメリカの映画監督グリフィスが始めたとされる。この点に関し、ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze) は著書『シネマ1*運動イメージ』において、「モンタージュを創案し

たというよりはむしろ、ある特徴的な次元にもたらしたという点で、グリフィスに「誉れあり」と修正を加えつつ、モンタージュに四つの派があることを指摘する。すなわち、有機的傾向を持つアメリカ派、弁証法的傾向を持つソヴィエト派、量的傾向を持つフランス戦前派、強度的傾向を持つドイツ表現主義派である⁽⁴⁾。

簡単にその傾向を確認しておくならば、アメリカ派の有機的傾向とは、もろもろの運動イメージの合成を、有機的組織、有機体、大きな有機的一性と考えることを指す。そうした有機体は、なによりもまず、多様なものにおける一性であり、分化した諸部分の総体である。総体と諸部分の交替を可能にする力強い有機的な表象から、アメリカ映画は、総体的なシチュエーションから、闘争＝二元性を介して、つまり諸行動の収束を介して、回復されたあるいは変換されたシチュエーションに至る、堅固な形式を引き出すという。

弁証法的傾向を持つソヴィエト派は、総体的なシチュエーションから、諸対立の展開と止揚によって、変化したシチュエーションへというグリフィス的な理念を保持するものの、有機体を経験的、外面的、偶然的に理解するグリフィスの「ブルジョア性」を批判し、パトスのなもの、発展を含ませることで、「次元の絶対的变化」を目指す。

量的傾向を持つフランス戦前派は、何よりも運動量に興味を持ち、その運動量の定義を可能にする計算＝韻律の関係に関心を抱く。ソヴィエト派同様グリフィスに負うものは大きいですが、グリフィスにおいて経験的にしかすぎないものを止揚して、もっと科学的な構想を目指す。こうして有機的合成に背を向け、弁証法的合成にも立ち入らず、諸々の運動イメージの広大な機械的合成を彫琢する。

強度的傾向を持つドイツ表現主義派は、フランス戦前派が運動を求めるのに対し、光を求め、その光を強度として、強度量（内包量）として定義する。有機的モンタージュとの断絶は、弁証法によってでも運動によってでもなく、すべてのものが、影によって切り刻まれながら、あるいは霧の中に埋もれながら潜んでいる、ある暗い沼地の生を援用することで行っているという。

ドゥルーズによって四つに分類されるモンタージュのうち、エイゼンシュテインは、言うまでもなく、ソヴィエト派に属す。エイゼンシュテインが使ったモンタージュの代表例といえば三頭のライオン像のモンタージュが思い浮かぶ。反乱に成功したポチョムキン号の水兵達が、市民を虐殺するコサック兵たちに向けて行う艦砲射撃と、宮殿前にあるライオン像とを交互に映し出すことで、その両者を力強く結びつけ、さらにライオンを、伏せた姿から、前足で立った姿、そして最後に立ち上

がった姿へと変化させることで、あたかも立ち上がったかのように見えるライオン像を浮かび上がらせ、怒りと反乱というテーマを力強く表現している。ここに見られるモンタージュは、異質のものを交互に映すことによって結びつけ、両者の類似性を示す隠喩の働きを果たすモンタージュであるが、エイゼンシュテインが考えていたモンタージュは、彼の著作を見る限り、単に画面に表現力を持たせるだけの操作技法を超えた大きな概念であることが分かる。

モンタージュの語源は「組み立てる」を意味するフランス語の“monter”（英語の“mount”）にあるが⁽⁵⁾、その意を汲むようにエイゼンシュテインも「モンタージュの源泉は造形的な構成である」と述べる⁽⁶⁾。この「構成」の意味と性質が問題となるのだが、彼の代表作『戦艦ポチョムキン』（1925）について自らが付した説明の中にそのヒントを探すならば、「一義的畫面」と彼が呼ぶところの、画面が何らかの一つの意味を持つ課題だけを解決する構図をすべて全体の中で位置づけること、平板な単一画面的構成から画面の展開的遠近法へと脱皮を試みること、あるいは一つ一つの画面を構成的に結びつけ、いくつかの一つ一つの「画」から表現された行動様式の連続を作り出し、一つのテーマによって統一すること⁽⁷⁾といったテーゼが該当する部分として見つかる。ここにおいてすでに明らかなように、エイゼンシュテインにあっては、モンタージュは部分全体に関連づけることを指す。その関係は、エイゼンシュテインが用いた興味深い比喩を用いて言うならば、家と街の関係に相当する。同じことをエイゼンシュテインは「個々の描写を描写的に結合すると、それらの描写の新しい本質的な総括のテキストが生まれただけではない。それぞれバラバラの描写は、それら相互のモンタージュ的結合に組み入れられると最も豊かな表現力を生み出すのに、その表現力をそれらの描写から奪ってしまう」（強調は原著者7：95）と別の言い方で表しもするが、そこで中心を占めるのは「構成的なモンタージュ、そういう統一的な効果への総括、その効果をテーマの極限において本質的に総括したリズムによるモンタージュ」（7：95）という考えである。ここで本論考のテーマである「リズム」が出てくるが、これについての考察は後で行うことにする。ここに出てきた「本質的統括」は彼が論文中で繰り返し使う語で（7：28, 32, 36, 96, 117, 147など）、ここにこそ彼の考えるモンタージュの本質がある。エイゼンシュテインが論を書いた時点で、映画は三つの段階——単一のカメラ位置、変化するカメラ位置、トーキー映画——を経てきており、この三つの段階に応じてモンタージュは三種類の質的に違う形態変化を遂げてきているが、本質的な統括はそのすべてに共通する同一法則としてある（7：14）。

付言しておくならば、「本質的統括」される部分と全体との関係は、芸術と国家・社会との間の関係と相似関係を結ぶこととなり、それはさらに、序文の巻頭に付けられている「すべては人間の中に——すべては人間のために」というゴリキの言葉に示されるように、社会・国家と人間との間の関係とも相似関係を形成することになる。つまり、「本質的統括」は共産主義の理念と重なっている。

エイゼンシュテインにとってモンタージュは映画に限られるものではない。それ以外の建築、絵、演劇の演出についても、同じことが当てはまるとされている。例を挙げるならば、彼は国立映画大学のとある講義で学生達にバルザックの『ゴリオ爺さん』の「ヴォートランの逮捕」の場面の演出法を課題として出すのであるが、学生達が、ヴォートランをテーブルの上にあがらせ、ヴォートラン以外の登場人物を彼の批判の言葉に騒然となって、テーブルの周囲をとりまく演出を答えとして出すと、エイゼンシュテインは、ありふれた日常性の視点からとらえた興奮した場面としては許容できるにしても、ミザンスツェーナとしては不十分で、場面及び登場人物の相互作用が持つ心理的な内容を明確に規定する構造、転義的テキストの線画的図式^{シエマ}とならなくてはならない、と述べている(7:25-30)。同じ主張は絵を見るときにも繰り返される。図1、図2に挙げた2枚のバリケードの絵は、ありふれた日常的な、具象的・描写的な視点では同一の絵だが、バリケードを表現するものとしては二枚目の絵の方が明らかに優れているとエイゼンシュテインが言うとき、その目は、二枚目の絵がバリケードだけの描写にとどまっていな点、バリケードの内面的で精神的な内容、つまり闘争というイメージもとらえられるよう構成されている点に注がれている。(7:32-33)二枚目の絵では、構成の諸要素が一つ一つ隠喩として理解されるように絵の中に配置されており、そういう諸要素すべてが相互に働きかけつつ集合して、闘争というイメージとして読み取られる、というのだ⁽⁸⁾。同じことは建築についても言えると考えるエイゼンシュテインは、アテネの



図1

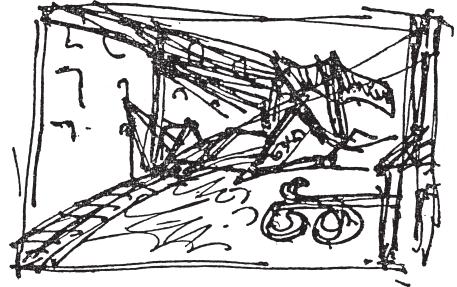


図2

アクアポリスを「完全に模範的な一環の最古の映画」と呼び、その読みを展開する(7:67-74)。モンタージュを映画にとどまらず、言ってみればものを表象するすべての事象に共通する技法と考えるエイゼンシュテインにあっては、当然文学にもモンタージュは存在することになる。

エイゼンシュテインが考えるモンタージュにあっては、全体と部分が緊密な連携を取っていなくてはならない。全体の主題が部分に浸透していなくてはならず、その部分は全体が主題として表そうとすることを、最も強く、最も効果的に表せるよう、全体のイメージとして、貢献する形を帯びなくてはならない。そのとき部分と全体とが織りなす関係をエイゼンシュテインは同時性あるいは同期という言葉で表現する。

モンタージュとは断片群の連続性と言うよりは、むしろ完全に断片群の同時性を意味する……知覚者の意識のなかで、断片は断片に積み重なり、それらの断片が、色彩、光、輪郭、サイズ、運動などで一致しないために、力動的な衝動と衝撃の感覚をあたえる。その衝動と感覚は、単純な物理的運動の知覚から、隠喩的、イメージ的、あるいは概念的な対比のモンタージュにおける概念内部の最も複雑な形式にいたるまで、運動感覚の基礎なのである……本質的には全体的過程における連続する各位相である諸要素が、一枚のキャンバスに同時的・同期的に融合し、共存している……個々の要素は個々の独立した単位として考察されると同時に、単一の全体における不可分の部分(あるいは、その全体の内部における個々のグループ)としても考察される……。 (7:78) (強調は原著者)

一致しないものが衝動を生み出す運動感覚 それが同時的・同期的に共存するに至るとき、個々の要素が個々の独立した単位として考察されると同時に、単一の全体における不可分の部分としても考察され(7:78)、「本質的な統括」が行われることになるが、この過程は新しい質への飛躍、弁証法的発展をもたらすこととなる。

部分と全体とが同じ意味を負わされ同期しているとき、両者は同時性に貫かれている一方で、そこには運動感覚がある。全体へと向かう方向性を与えられた部分が全体へと統合される過程に見出される、ある種の展開、時間性を帯びた運動こそエイゼンシュテインが考えていたリズムであると考えてよい。「モンタージュが担っていたリズムの役割、つまり比喩的な本質的総括の役割」(7:119)、「モンタージ

ュには二つの不可分の機能——物語る機能と物語るリズムによる本質的な総括の機能とが存在する」(7:147), あるいは「リズムとは, テーマの本質的な総括の限界的手段, テーマの内容における内面的な力動のイメージである」(7:156) というエイゼンシュテインの言葉はいずれもそのことを言い表している。

二つのリズム

スティーヴンが見る側から, すでにできあがったものを論じるのに対し, エイゼンシュテインは作る側から, 作る過程を論じているために, 両者の視点の違いによる相違が生じているが, 比較をしてみると二人の考え方が同じ方向を向いていることに気がつく。

まず, スティーヴンが美に欠かせないという三つの「相」のいずれもが, エイゼンシュテインが言う本質的な統括がされた作品には現れることになる点を確認しておこう。すなわち, インテグリティは本質的な統括による統括に, コンソナンティアは本質的な統括そのものに, クラリティは本質的な統括が前提とする本質に現れる。しかし, 完成された美にはどのような美に関する理論にも共通した要素が現れるであろう点を差し引いて考えなくてはならない。

次に, スティーヴンがコンソナンティアと関連させて, 「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」(206) と言うとき, そこには, エイゼンシュテインがモンタージュの機能と考える本質的な統括と同じ原理が働いている点を確認しておこう。スティーヴンの, まとまってはいるが, 具体性の点では十分とは言えない説明には, それでも三つの要素が認められる。一つは, 美的全体がまとまりを持っていないことであり, 二点目は, 部分は部分と, あるいは全体との関係において美的調和を保っていないことである。一点目および二点目はエイゼンシュテインが言う本質的な統括という概念に言い尽くされていると言えよう。エイゼンシュテインにとってのモンタージュはなによりも全体の構成を重視するものであり, 全体の中に部分を緊密に位置づける方法であった。そこにあっては, 部分は全体あるいは本質へと向かう方向付けをさせられ, つなぎ合わされ, 全体としての調和を生み出す。

それをただ裏返しただけの言い方になるが、部分と部分は、その全体的調和が目指される中で、調和的關係にある。三点目のリズムについては、両者ともが、やや唐突に、あるいは当たり前ものとして使っているために、意味をくみ取りにくい部分があるが、両者ともがリズムという言葉を持ち出すことで、時間を伴う運動、運動感覚を前景化している共通点は注目に値する。

ヒュー・ケナー (Hugh Kenner) によれば、『肖像』におけるリズムは、(美学論でも触れられていた) kinesis から stasis へと移行する弁証法的な動きによって生み出されているという⁽⁹⁾。それはつまり、各章においてスティーヴンが苦しみや苦悩を経験しつつも、それらを乗り越えて一段高い地平へと達し、それによって一時的な心の平安へと至る動きのことを指している。一時的というのは、前章で達成された成長を前提として始まる次の章には、新たな試練が待ちかまえており、スティーヴンは更なる高みへと到達するまで再び心を乱されることを余儀なく迫られるからである。なおまた、各章の最後に置かれたエピファニーが、動的苦悩から静的な心の充実と安定への移行を示す。第1章は、押しつけられる大人の権威に恐怖感を感じつつ窮屈な生き方を強いられる幼いスティーヴンが、その権威が必ずしも正しいものではないことを察知していくとともに、その権威に自らの意志と力で立ち向かうまでを描く。ドーラン神父に不当に叱られたことをコンミー神父に直訴することで得られた達成感は、スティーヴンが経るべき最初の発達段階に達したことを示す。第2章は、家の没落と自らの成長によってもたらされる疎外感と孤独感から来る葛藤に苦しむスティーヴンが、娼婦と出会い、肉欲の世界に足を踏み入れることにより心の平穏を得るまでを描く。第3章は、学校で行われた静修の説教を聞き、肉欲に溺れた自らの汚れと、そのような自分が必然的に墜ちていく先の地獄の恐怖に耐えられなくなったスティーヴンが、教会に足を向け、告解をすることで、汚れの浄化と心を軽くする救いを得られたと感じるまでを描く。第4章は、前章を受けて宗教の世界に身を置くスティーヴンが、心の中に消えずに残る懐疑を感じつuitところ、自らの名の中に芸術家の名前が刻まれていることが持つ意味について啓示を受け、いわゆる鳥の少女を目にする美的経験から、この上なく高揚した精神の中で恍惚感に包まれるまでを描く。

各章の最後にエピファニーを配置された1章から4章までにはこうして相克からその解消へと向かう弁証法的な動きが描かれる。1章から4章までの、少なくとも四つの山を乗り越えたあとの第5章は、芸術家として身を立てることにしたスティーヴンが、自らの魂を鍛えつつ、旅立つまでを描く。第5章最終部には、それまで

の4章の最後に置かれていたようなエピファニーはないが、芸術家としての飛翔が、芸術家の原型でありスティーヴンの名前にも刻印されているダイダロスの飛翔に重ねられ、それにより『肖像』のエピグラムと響き合うとき、それまでのエピファニーと似たものが立ち現れる。しかし、それは、それまでの、スティーヴンの身の回りで起こっていたという意味で、作中で起こっていたエピファニーとは違って、読者には知ることができるが、スティーヴンには知る術のないという意味で、作品を超えた次元で起こる。いずれにせよ、こうして、『肖像』には二重の弁証法的な運動が現れることになる。即ち、各章の終わりに向かう運動と、『肖像』全体の結末へと向かうそれである。各章の終わりを目指して進む動きは、それ独自のうねりを生み出しながらも、『肖像』全体の終わりを目指して進む動きの中に吸収され、より大きな流れを作り出す。こうして『肖像』には、二つの重なり合う動きが刻む二重のリズムが響くこととなる。

各章毎に見られる章末への部分的弁証法的発展と、巻末への全体的本質的統括という、重なり合うこの二つの動きによって刻まれる二重のリズムを導く役割はイメージが担う。本義と喩義の二つの意味を持つイメージは、その場面の描写を行いつつ、それとは（関連があるにしても）別の次元にあるなにかをそこに付与する。アンカーとしてそこに打ち込まれたそのなにかは、意味の方向性を示すものとして、他の場所に打ち込まれた他の意味の方向性と反応し合い、響き合う。その反応あるいは響き合いは、目には見えない糸目としてテキストの中に道筋とそこをたどる運動を生み出す⁽¹⁰⁾。

『肖像』におけるイメージについて最も包括的かつ詳細な分析を行った、ジョン・B・スミス (John B. Smith) の *Imagery and the Mind of Stephen Dedalus* を参考にしながら、そのようなイメージの例として、鳥のイメージをたどってみる⁽¹¹⁾。『肖像』冒頭において幼いスティーヴンに向かって叔母のダンテが言う脅しの言葉「謝らないとワシが来て目をくり抜くわよ」(8)に現れるワシは、大人・親・社会・神の権威を示すものとして、スティーヴンの心に深く刻まれることになるが、怖れの対象であるがゆえにそこに必然的に付与されるネガティブなイメージは、第1章の第3セクションで休暇のために実家に戻ったスティーヴンが、クリスマス・ディナーに出た七面鳥を見たときの考え「なぜクロンゴウズのバレット先生は自分の鞭打ち棒のことをターキーと呼ぶんだらう？」(30)に再び現れる。大人の世界の権威の象徴であるとともに、ゆえに子供にとって恐怖の対象とならざるを得ない鳥と鞭打ち棒のつながりを考えてしまったスティーヴンには、次のセクショ

ンで鞭打ち棒が、まるで叔母ダンテが言った言葉の中のワシのごとく、ドーラン神父が振り上げたその手の高みから、襲いかかることとなる。ダンテが、ワシがくり抜きに来るといふその目は、ワシの攻撃対象となる場所というだけではなく、ステューヴン自身が自分の体の中で弱いと感じるところを表すものとなるが、鳥と目との間のつながりは、ドーラン神父による懲罰の場面でも繰り返され、ステューヴンが鞭打ち棒で叩かれる原因となるのもステューヴンの目（壊れた眼鏡）となるのである⁽¹²⁾。鳥と鞭打ち棒のつながりはこの後第2章第3セクションにおいて、級友ヘロンが杖でステューヴンの足を打つ場面（78）でも繰り返される。言うまでもなく、ヘロンは普通名詞では鷺を意味する。否定的な意味を持つ鳥は、4章において変化をする。自分の名前の中に古の芸術家の名前があることに、偶然ではなく必然を見たステューヴンは、「羽を持った者が波の上を飛び、ゆっくりと空中へと上っていく」（169）幻影を見る。その「鷹のような男が海の上を太陽の方に向かって飛んでいく」（169）様は彼の運命を告げる予言・象徴となる。この直後に見るいわゆる鳥の少女は、「大地の卑しいものから、新しい、天空へと舞い上がる、手には触れ得ぬものの滅びることのない存在を、自分の作業場で新しく作り出す芸術家」（169）としての最初の作品であるとも言える。第5章の最後で「古の父よ、古の芸術家よ、私を今もこれからも支えて下さい」（253）と呼びかける相手は、この芸術家の原型としてのダイダロスであり、彼を自らの「古の父」と呼ぶとき、ステューヴンは、ダイダロスの子イカロスとなって、翼を持つ（が失墜する）者として飛び立つこととなる。

このイメージが果たす働きについては、エイゼンシュテインも気がついている。先に触れた「ヴォートルンの逮捕」の場面の演出法に関する彼のコメントにも現れていることだが、エイゼンシュテインは、本質的な統括が行われるとき、その構成要素は二重の働きをすることになると言う。優れた構成のなされた画面は、日常性の視点からとらえたときに許容できるものであると同時に、それとは別個の、全体性へと向かうイメージを持つと彼は言うのだが、それは言い方を変えるならば、語りあるいは描写の機能と全体性へとつなげるイメージ、すなわちリズムの機能を持つということだ。エイゼンシュテインが、すべてのミザンスツェーナは描写的であり、また隠喩的でもあり、おそらく二重である（115）と言い、またモンタージュには描写的な物語る機能とリズムによる本質的な総括の機能の、二つの不可分の機能とが共存する（147）と言うとき、そのことを伝えようとしている。

ここで一つ重要な確認をしておくならば、このリズムと呼んでよいイメージの使

い方こそが『肖像』を『肖像』たらしめている事実がある。今われわれが目にする『肖像』があるのはこのようなイメージの使い方があるからである。よく知られている事実として、『肖像』には『スティーヴン・ヒアロー』という基になった作品があるが、それを大幅に、長い時間をかけて書き換えることで『肖像』は完成している。この二つの作品を大きく分ける違いは、その書き方と構成にある。『スティーヴン・ヒアロー』が過去の時点で起こったことを語り手が説明を加えながら語る一九世紀小説で伝統的に使われる語りを用いているのに対し、『肖像』は、過去時制を用いながらも出来事が展開するその場面の時間を物語の現在と定め、映画的な場面中心の描写を用いることで、そこに合わない余計な部分については大胆な刈り込みを行なっている。それとともに導入されたのが、先に見たイメージの使い方である。個々の場面でのイメージの使用は、『スティーヴン・ヒアロー』にももちろん見られる。しかし、『スティーヴン・ヒアロー』には、全体を通して展開するイメージ、全体へとまとめ上げるイメージ、つまりはこれまで見てきたリズムが決定的に欠けているのである。本質的統括の行われない作品についてエイゼンシュテインが言った「それぞれバラバラの描写は、それら相互のモンタージュ的結合に組み入れられると最も豊かな表現力を生み出すのに、その表現力をそれらの描写から奪ってしまう」という言葉は、他のどのような言葉よりも『スティーヴン・ヒアロー』の欠点を見事に言い表している。

もう一つ補足しておくならば、ジョイスが『スティーヴン・ヒアロー』から『肖像』への書き換えを行った時期とタイミングは、エイゼンシュテインのこの言葉をより意味深いものにする。つまりその時期は、ジョイスが文学の側から映画への歩み寄りを進めたことをいくつかの点で示す時期であり、その意味においてエイゼンシュテインの映画についての言葉がジョイスには普通の文学作品以上に当てはまる時期にあたるのである。一つには、ジョイスは映画的な構成を見せる「死者たち」執筆後に『肖像』への書き換えを始めている。二点目としては、『肖像』への書き換えを行なう長い期間の間に、ジョイスはダブリンに映画館を開いている。三点目は、ジョイスがこの時期に映画を好んで観ていた事実であり、四点目は、彼が『肖像』書き換えを行った時期がちょうど映画が成熟していく時期に当たる点である⁽¹³⁾。

結語

ジョイスとエイゼンシュテインという、時間的にも空間的にも芸術のジャンルという点でも離れたところにいた二人が、偶然の呼応を見せて使ったリズムという言葉と比較検証することで見えてくる近似性は、イメージを用いた意味の方向付けとそれによる緊密な全体の構成法にある。そのような、作品の中に時間を伴う展開、あるいは運動感覚を生み出すイメージの使い方と構成法は、エイゼンシュテインの側からすれば映画的なものであり、ジョイスの側からすれば、少なくともこれまでの文学とは異なる、たとえば映画のような、新しいものへの方向性を持ったものと言えよう。ジョイスがコンソナンティアを説明するときにリズムという言葉を持ち込むことでかすかに響かせた異質感の正体は、以上の考察からするなら、映画をも含む新しいものへの方向性によるものである、ということになる。

注

1. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text Criticism, and Notes*, ed by C. G. Anderson (London: Penguin, 1964), p. 206. 以下『肖像』からの引用は括弧を用いてこの版のページ数のみを示す。
2. W. T. Noonによればアキナスは美を段階的にとらえていない。W. T. Noon, *Joyce and Aquinas*, (New Haven: Yale UP, 1957), p. 22. *integritas, consonantia, claritas* については A. D. Hope, "The Esthetic Theory of James Joyce," in *Joyce's Portrait: Criticisms and Critiques*, ed. Thumas E. Connolly (New York: Appleton-Century-Crofts, 1962), pp. 183-203 参照。
3. Maurice Beebe, "Joyce and Aquinas: The Theory of Aesthetics," in *Joyce's Portrait: Criticisms and Critiques*, p. 272; T. E. Connolly, "Kinesis and Stasis: Structural Rhythm in Joyce's *Portrait*," in *Irish Renaissance Annual II*, (Newark: U of Delaware P, 1981), pp. 166-67.
4. ジル・ドゥルーズ, 『シネマ1 * 運動イメージ』, 財津理, 斎藤範訳, (法政大学出版局, 2008), 56 ページ。
5. *OED* は 1929 年の "I. Montagu tr. *Pudovkin's On Film Technique* 179 It is important to gain a clear conception of the activities embraced here by the word *Editing*. The word used by Pudovkin, the German and French word, is *montage*. Its only possible English equivalent is *editing*." を "montage" の初出として引いている。英語に置き換えるとき可能なのは *editing* という語のみとしているのは興味深い。
6. セルゲイ・M・エイゼンシュテイン, 『エイゼンシュテイン全集 第1部映画——芸術と科学, 第7巻モンターージュ』, エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳, (キネマ旬報社,

- 1981), 14 ページ。今後この巻からの引用は、引用文の後ろに (7:) の形でページ数を示す。
7. セルゲイ・M・エイゼンシュテイン、『エイゼンシュテイン全集第2巻 第1部人生におけるわが芸術, 第2巻「戦艦ポチョムキン」』, エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳, (キネマ旬報社, 1974), 106 ページ。
 8. このほかにも, エイゼンシュテインは, セーロフの描くエルモーロフ (7:74) についてもモンタージュを見出している。
 9. Hugh Kenner, "The Portrait in Perspective" in *Joyce's Portrait: Criticisms and Critiques*, p.56. Dorothy Van Ghent も同じ立場を取る。"On A Portrait of the Artist as a Young Man," in *Joyce's Portrait: Criticisms and Critiques*, p.67 参照。他の考え方として, William Martin はジョイスはボードレール, ランボー, マラルメの伝統のもとにある prose poem を用いることでリズムを表しているとしている。"The Sensation of Rhythm in James Joyce's *A Portrait of the Artist*" in *Literature and Sensation* ed. by A. Uhlmann, H. Groth, P. Sheahan and S. McLaren (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009), p. 206; Bryan Reddick は tone が structural rhythm を表す役割を果たしていると考え。"The Importance of Tone in the Structural Rhythm of Joyce's *Portrait*," *JJQ*, 6: 201-18.
 10. ジョイスのエピファニーもまた同じ二つの機能を果たす。ジョイスが言うエピファニーとは、「言葉や身振りの通俗性にであれ, 心の記憶の相にであれ, 突然姿を現す精神的意味」を指すが, この定義が示すことは, 啓示にも似た真理のイメージが立ち現れるのは, あくまでも日常的・具体的な言葉や身振り, もの, 出来事の中においてということである。エピファニーはその中にひっそりと置かれている。エピファニーにも日常の描写とイメージの提示という二つの機能が両方とも備わっていることが分かる。
 11. John B. Smith, *Imagery and the Mind of Stephen Dedalus: A Computer-Assisted Study of Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man* (Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1980).
 12. 目については B. Benstock, "A Light from Some Other World: Symbolic Structure in *A Portrait of the Artist as a Young Man*," in *Approaches to Joyce's Portrait: Ten Essays*," ed. by T. F. Staley and B. Benstock (U of Pittsburgh P, 1967) 参照。
 13. 詳しくは拙著、『「ユリシーズ」の詩学』(東信堂, 2011) 第10章参照。