

論文

ジェイムズ・ジョイスと美学

— モダニズムの認識論的考察 —

木ノ内 敏 久*

1. はじめに

20世紀初頭にモダニズムと呼ばれる芸術運動が起こった⁽¹⁾。英文学圏ではジェイムズ・ジョイス、ヴァージニア・ウルフなどの作家たちが意識の流れと呼ばれる心理描写を用い、それまでの小説で一般的だった「全知の語り手」という描き方とは異なる実験的な心理小説を書いた。本論文ではこれらモダニズム作家たちの中でジョイスを取り上げる。彼の意識の流れや内的独白といわれる心理描写の手法は登場人物の心理、内面を描くために用いられたものだが、その語りは外界と精神の境目を不分明にする特長をもつ。それは語り手が世界をどう把握するかという問題と密接に関係している。つまり、その語りでは登場人物や語り手がどういう視点から外界を見ているかというヴィジョン、経験と知覚における視覚の問題がかかわっている。

「全知の語り手」が暗黙の前提としていた不動の一点から世界を眺めるような、固定化されたヴィジョンを捨てたのがモダニズム文学の一つの特徴であり、それはジョイス作品に明瞭にみられる性質である。本論文では、ジョイスの

語りの根底にあると考えられる空間処理の問題を作品の変遷を追いながら検証する。その上でジョイス作品の随所に傾向的にみられる空間（および時間）構成の新しさについて同時代的な背景も視野に入れながら考察を加える。彼の外的世界の描き方（視覚構成）が空間と時間についての認識の変化をはらんだものであること、そして空間芸術の一つである絵画とりわけキュビズムなど同時代の美術と比喩的レベル、実態的レベルにおいて連関していることを考察する。

2. ジョイスとキュビズム

ジョイスの作品においては絵画の印象派のような人物や情景の描写がある。美術史家のパノフスキーが『<象徴形式>としての遠近法』で論じたように、ルネサンス期に成立した線遠近法が絵画に与えた意義は、人間の本来的な知覚とは別個に、人間の主観的な視覚を幾何学によって客観的なヴィジョンに仕立てる手法を提示した点にある[Panofsky 1924-25=1975: 159]。これに対し19世紀後半に現れた印象派は、光のさまざまな変化を画家が見たとおりカンヴァスに再現する。線遠近法の構図を捨てて、視覚の

*早稲田大学大学院社会科学研究所博士 後期課程3年

主観性を前面に押し出し、新たな視覚表現を展開した。印象派グループの画風は均質ではないとされるが、サイファーは大きく2通りに分類している [Sypher 1960=1988: 201]。一つはドガのように、斜め方向から対象を描写する手法を開拓し、事物を抽象的にゆがめる方法である。もう一つはモネのように、大気と光の関係を研究し、目に映じたままの光の反射や大気の震えを再現するため、色調分割などの技法を用いる流れである。これは色の斑点を並置し、離れてみると混ざり合っ見える視覚的作用を利用したもので、点描法もこれに連なる。

ジョイスの代表作⁽²⁾の一つ『若き日の芸術家の肖像』(以下、肖像と略す)では、小説の舞台であるダブリン市の情景が遠くから薄膜のシルエットを通して眺めたように提示される。

川が湾に流れ込むあたりの灰色の水面の上をかすかな薄日の光が照らした。ゆるやかに流れるリフィ河の水路の遠くで、数多くの細いマストが空の斑点になり、もっと遠くではダブリンの街の朦朧とした形が、霧につつまれてひれ伏すように横たわっていた。アラス織りのぼやけた情景さながらに、キリスト教世界の第7の都市のイメージが、時間のない大気の向こうからみえた [Joyce 1986a: 152]

引用文ではモネが《印象、日の出》(1873)で行ったような薄ぼんやりした透かし画の技法のような表現で、霧のかかるダブリンの街が描写されている。ここでダブリンという街は、幾何学的に秩序だった遠景ではなくなり、近さと遠さが渾然となった空間になる。しかもそれは「時間のない (“timeless”)」大気の向こうから

みえ、時間という現実感覚を失った、どこか異国の風景のようにとらえられている。時間と空間は、伝統的な小説世界では、経験の容れ物として二つ一組で提示されているのに、この引用文では時間の要素が後方に退き、空間性が強調されている。こうして絵画のような情景が浮かび上がる。

小説の登場人物にも印象派のように世界を知覚する人物がいる。『肖像』は主人公スティーヴン・ディーダラスの精神の成長を描く教養小説で、スティーヴンは外界の刺激に反応しながら、言葉を習い覚え、外の世界を認識していく。教養小説という性格上、主人公が外界をどう把握するかが、物語の展開と密接に関係する。物語の前半部で幼児期や少年期のスティーヴンは、色や音と関連させて事物や人物を表現することが多い。成長した彼は、自分が用いる言葉の表現媒体としての多様性を言い表す際に、言葉を光のプリズムにたとえ、「多彩で豊かに物語る言葉のプリズムを通じてみる、燃え輝く感覚の世界」 [Joyce 1986a: 152] と世界を形容してみせもする。彼は印象派の画家が色や光を扱うように、視覚的な道具として言葉をとらえている。

『ユリシーズ』第13章では、主人公のレオポルド・ブルームが印象派のような光学的な観点から、目に映じる外界と視覚の関係を語る。「色は目に入る光によって変わる。例えば驚みたいに太陽を直視したあとで靴を見ると、黄色っぽい斑点しかみえない」 [Joyce 1986b: 309]。物の形や色は相対的なもので、光の反射の加減で変容することをブルームは知っており、彼はほかにも視覚の問題についてしばしば言及する。

短編集『ダブリン市民』の中の「アラビー」

では主人公の少年の目を通して、友人の姉が印象派絵画のような光に包まれた空間の中に描き出される。「私の家の向かいのランプの光が、彼女の首筋の白い線を浮かび上がらせ、そこにかかっている髪の毛を輝かせ、さらに下って柵におかれた手を照らした。その光は彼女の服の片側に降り注ぎ、彼女が姿勢を崩して立っているときに少し見える、ベチコートの白い縁にあたった」[Joyce 1977: 32]。少年が異性に向ける眼差しが印象派のドガの手法のような一方向からの光の差し込みと連動して描写されている。

明暗の対比を浮き立たせる描写もある。短編集『ダブリン市民』の最後の作品「死者たち」で主人公ゲイブリエルが妻のグレタを見るときテキストの情景描写は、明暗対照的な表現である。「彼は彼女の顔が見えなかったけれども、スカートのテラコッタやサーモンピンクの縫い飾りが見えた。暗がりのせいで黒と白のように見えた。妻だった」[Joyce 1977: 239]。階段の踊り場で、耳をすまして歌声を聞く妻グレタの容姿を見ながら、彼はもし自分が画家であったなら青いフェルト帽をかぶり、薄ぼんやりした明暗の境にいる妻の絵を描いて、その作品に“Distant Music (はるかな音楽)”という題名を付けようとする。色や光の揺れ動きを細心の注意と集中力でとらえる印象派の画家のような感覚をゲイブリエルは分かちもっている。

ジョイスの友人のフランク・バッジエンはジョイスの作風と印象派の類似を指摘し、次のように述べている。「すべてのものは光の流動の中に浸っている。色は形を与え、全体の効果は無数のタッチ(筆触)を通して達成される。それは印象派絵画のように、現実に基づくための努力である」[Budgen 1960: 92]。画家である

バッジエンはジョイスの空間描写に、絵画的な認識作用が働いていることを感じ取っている。

ジョイスの手法は印象派の光のイメージにとどまらない。キュビズム的に世界を再構成する手法も見取れる。

キュビズムは印象派の達成した表現手法にとどまらず、3次元空間の対象を解体し、それをキャンバス上で新しい空間構成によって再構成する手法を追及した。目に見える世界を再現する伝統的な自然主義とはここで決定的に袂が分かれたることになった。たとえば、キュビズム絵画の嚆矢となったパブロ・ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》(1907)は、セザンヌの多視点遠近法をさらにおし進めてラディカルな空間処理を施した。この作品では5人の娼婦が画面からこちらを見返すが、画面右下の女性は顔がゆがみ、首より下は背中を向けながら顔はこちらを向いている。通常では一人の人物の顔の正面と真横を同時にみることはできないが、ピカソは人物の顔を断片化し、同一方向に向かせる。複眼的な視点で対象が多角的に造形される。

こうした複眼的に対象を把握する手法がジョイス作品の中にもある。先行研究でもキュビズムなどとの類似性をジョイスは指摘されているが、本論文では『ユリシーズ』の第10挿話で分析することにする⁽³⁾。

この挿話では、19の断章でダブリン市内のあちこちにいる市民の行動がちょうど上空から鳥が一望するように描かれ、同一時刻に違う場所で起こる事象が併置される。このうち15の断章には33の別の物語が乱入し、物語の進行を阻止・中断するように働く。挿入文の多くは、中断した断章と同時刻にダブリン市内の別の場所

で起こっている出来事や人物の心の動きを記したものであり、読者は物語の急な中断と展開にとまどう。この挿話では小説の時間と空間の二つ一組の原則は破棄されている。時間的な同時性は保たれているが、空間は1箇所にとどまらず複数箇所に広がる。同時多元的な空間性が強く印象づけられる。

第10挿話では小説作品の全体を把握する視点に立つはずの語り手の存在自体もあやふやになる。たとえば次の引用文のように神父の散歩の様子を描いているはずだったが、そこに突然、別の場所にいるダンス教師の描写が入り込む。このようなことがこの挿話では頻発する。語り手は特定の人物に視点や焦点を絞って叙述することを意識的に避けているとみられるのだ。

コンミー神父はにっこり笑い、うなずき、にっこり笑い、マウントジョイ広場東通りを歩いた。

ダンス等他教授のミスタ・デニス・J・マギニは、シルクハットに、絹の折り返しつきの青灰色のフロックコート、(引用者中略)、とてもうやうやしい物腰で歩道の縁石側によけた。[Joyce 1986b: 181]

神のように超越した単一の視点から一望したような3次元空間を破壊し、ルネサンス以来の遠近法の法則にもはや従わなくなったのが印象派以降のヨーロッパ絵画の潮流であり、それがさらに先鋭さを増したのがキュビズム絵画である。その動きに呼応するかのように、引用文でも19世紀のリアリズム小説が前提とした遠近法主義、単一の時間・空間のセットが破壊されて

いる。この挿話では時間軸は同じでも、異なる場所(空間)で起きている状況を、読者に説明抜きで提示する。語り手は伝統的な小説のように登場人物を全知の視点で統一的に捉えて、読者に分かりやすく提示する役割を放棄している。登場人物は断片のように分節化されたままに放って置かれ、読者の側に断片を統合してテキストを総体的に把握する作業が委ねられている。

キュビズムと、ジョイスの作品の共通点としては、①時空の概念の変容②断片・素材の寄せ集めから統一的なイメージをつくるコラージュの使用③過去の芸術様式の取り入れ——が挙げられる。①の時空の概念について言えば、ジョイス作品では時間と空間が二つ一組で提示されておらず、『ユリシーズ』第10挿話のように多元的な空間が広がっている。それはルネサンス以来の1点から世界を統一的に眺める遠近法を否定したキュビズムの多元的視点に相当する。

2つ目の共通点であるコラージュの手法としては、たとえば、『ユリシーズ』第7挿話がある。同挿話では物語の内容が63の見出しによって分断されている。見出しには、劇のト書きのように、後続の物語の筋を示唆するものもあれば、全く脈絡のない見出しが、文脈から孤立した形で提示されることもある。主人公のブルームが新聞社を後にして、その後を少年たちがブルームの素振りを真似しながらついて歩く段落の見出しは「街頭に行くご一行様」である。最初に読んだ時には何のことか分からず、読者はとまどう。疑問符が「???'と3個並ぶ見出しもあり、話の筋を前へ前へと進めるような伝統的な小説の語り手はいない。

先行研究によって、ジョイスはこの挿話を書

き上げた後で、見出しを新聞のキャプションのように付け足したことが明らかにされている。見出しが付いた理由として、ジョイスが当時住んでいたパリでおなじく活動していたキュビズムの画家たちの手法をジョイスも取り入れたとの説がある〔Groden 1977: 64-65〕。小説の流れをいったん分断し、テキストの中に断片をちりばめたことはコラージュの一変種と見ることができるであろう。キュビズムでは1枚のキャンバスに様々な表象を持ち込んだ。描く対象をいろいろな角度から解体し、断片を新たにつなぎ合わせて集積するような手法や、「総合的キュビズム」と呼ばれた時期には、新聞、楽譜、トランプ、壁紙の一部を直接画面に貼り付けるコラージュが盛んに用いられた。

3番目の過去の芸術様式の模倣や摂取は、ピカソやブラックらによる、アフリカなどのプリミティブアートの摂取が挙げられる。《アヴィニョンの娘たち》には、黒人彫刻や古代イベリア美術といったさまざまな過去の芸術様式が反映している。一方、ジョイスの『ユリシーズ』はホメロスの『オデュッセイア』を下敷きにしており、神話の筋や逸話、象徴を援用し、現代の生活の中に神話的な世界空間を現出させて作品の重層性を高めている⁽⁴⁾。また『肖像』はギリシア神話のオウィディウスの『変形譚』を下敷きにしている。『肖像』の冒頭には『変形譚』の第8巻188行の一節「こうして彼はいまだ知られない技に心を打ち込む」が飾られている。

以上3つの共通点の中で、視覚空間の変容という意味で重要なのが、1番目の時空概念の変容にあたる。絵画で統一的な視座に基づいた線遠近法が後退したのと同様、ジョイスの文字空

間では複数の語り手が混在し、「全知の語り手」による伝統的ヴィジョンは薄れた。それがテキストに多元的な視点を生み、キュビズム絵画的な空間性を帯びる結果となっている。いずれも外界を把握する観察者の視覚の構図が変容し、それが空間描写に新しさを生んでいる。

3. 主観化された空間

ジョイスの作品にキュビズム絵画に通じる新しい空間描写があるとするならば、それを成り立たせているものは何だろうか。結論を先にいえば、それは「空間の主観化」とも呼べる外界認識であると考えられる。伝統的な19世紀小説では、全知の語り手が小説の進行を支配し、表現手法の前提としてはギリシア時代以来のミメシス（対象の再現、模倣）があった。ミメシスとは目に見えたとおりに外界を描出する技法であり、目に映じたものを本物らしく構成するという意味において絵画の遠近法に連なる。ジョイスはミメシスの伝統から距離を置き、人物の主観的な要素を外界の描写に反映させて小説の内容を変形・加工した。その結果として、小説の中で登場人物の心の中（主観）と、外界の客観描写が混ざり合うという現象がおきる。外界の世界（見る対象）と精神（見る主体）という両極の区分けが融合していく過程が、ジョイス作品には諸所に見られる。

たとえば「死者たち」の最後では、妻の過去の恋愛話を聞いた主人公のゲイブリエルが妻に自分が知らなかった情熱的な生があったことを知り、それまでの自信、自負が打ち碎かれる。新たな自己認識の瞬間を迎えたゲイブリエルは、窓の外で降りおちる雪をみながら、眠りに陥っていく。この場面でその様子は、「彼自

身の本体 (“His own identity”) も、灰色の茫茫たる世界に消えていった。かつてこれらの死せる人々が住んでいた堅固な現実の世界そのものも解体し、次第に縮んでいった」[Joyce 1977: 255]と示される。眠りに陥る直前の彼の朦朧とした意識と、雪が降る外の世界がここで交差している。ここで彼の目には上空から降り落ちる雪片が映っているのだが、その雪にかつてこの世界に存在した死者たちの影を読み込んでいる。心の中と外界が分かちがたく融合している箇所であり、外界は目で見えたとおりに再現されていない。

ジョイスは、芸術家の使命として次のような思いを友人に語っている。「我々の目的は、外の世界と現代に生きる我々個人の間に新しい融合関係を創ることです」[Power 1974: 74]。ソーントンはデカルト以来の精神と物質の主客二分論の分けが20世紀に有効ではなくなり、自分という存在に対して自信がもてなくなった不安感がモダニズム小説の多くに流れていると指摘する[Thornton 1994: 27]。ジョイス作品でも精神と物質の対抗関係が緩められ、自我と自我が把握する現実感覚(リアリティー)が新たに組みなおされる。ミメシスは19世紀的リアリズム小説の前提だったが、それに物足りなさを感じ、ジョイスは精神と外界を架橋する新しい現実感覚を模索したと考えられるのだ。

内と外の世界の融合という問題は、彼の用いた語りの技法と表裏一体の関係にある。ジョイスが用いた独特の語り方が新しい世界描写を実現するうえで大きな役割を果たした。例えば、『肖像』では、登場人物の会話を記すのに、普通の英語の転倒したコンマのような引用符“ ”を用いずに、フランス語のように、「棒線」

——の記号を使っている。この語法により、会話は英語に慣れた読者にとっては、その部分だけを切り取ったような印象を受けることが少なくなり、前後の地の文との境があいまいになる。また、自由間接話法を使って、3人称でありながら1人称の叙述に近づけ、人物の心の内側を覗くような語り方をジョイスは初期のころから多く用いている。主観と客観が微妙に交わり、立場を入れ替える方法は、人物の心理と外の境界をなくす効果がある。

また、ジョイス作品では通常の英語の統語法を意識的に改変する操作が頻繁に行われる。『ユリシーズ』では、統語法を明らかに逸脱した語法がある。第8章でブルームは妻の浮気相手と顔をあわせたくないで、博物館にあわてて入ろうとする。そこで次の文章が現れる。

His eyes *beating* looked steadfastly at cream curves of stone. [Joyce 1986b: 150]

引用文でイタリック体にした“beating”を無視して読めば、「彼の目はクリーム色の石の曲線をじっと眺めた」という意味になる。「彼の目」という身体の一部が主語に採用されている点を除けば、あまり違和感がない表現である。しかしながら、“His eyes beating”つまり「目をbeatさせながら」という表現の意図するところを考えると、本来“beat”しているのはブルームの心臓のはずである。実際、この前に“My heart!”という独立した語句が置かれている。正確に言えば“His eyes, with his heart beating, looked”といった文章になるはずであるが、テキストでは表現が強引に圧縮され、心臓の鼓動と目のしばたきが同一の文に混在している。こ

の非文法性と非論理性はブルームの心の動揺、混乱が反映したものであり、その心理的混乱が「語り手」にそのまま波及している。こうした文法的欠落や欠陥は人物の心の中でいろいろな形で抑圧され、言語として表層化されていないものを表現する例であり、意識的に用いられている。描かれる人物は、いわば人間らしさを失い、機械のように非人間的なぎくしゃくした動きになる。ジョイスは英語表現の規範から故意に逸脱して、精神と物質の区分を曖昧にし、新しい現実感覚を達成しているといえる。

こうしたジョイスの語り、表現の特性を踏まえたうえで、先の遠近法的な外界描写、視点の問題を見直してみると、単なる外界の客観描写と思われたものが、実は主人公のこころの動きの反映であるとして取れる箇所がいくつかある。つまり、主人公の目というフィルターを通した外界は中立的で無色透明な世界ではなくなり、その人物にとって社会的、歴史的、個人的な記憶や意味が含まれた「視覚の場」として独特の雰囲気や醸し出すのだ。テキストは一見するとふつうの外界描写でありながら実は、人物の心理状況を映していることがある。逆に人物の内的経験や心象が外界から目や耳を通じて入ってきた刺激に応じて変わったりするようなことも起こる。読者はミメシスとはかけ離れた「主観化された空間」を提示されるのだ。3つの例を挙げる。

①郵便局の比喩

ジョイス作品の中で、ダブリン市内の巨大建築物は、アイルランドの政治的支配者である大英帝国の権力や権勢を示すメトニミー（換喩）的な意味をもつ。『ダブリン市民』の「母親」のカーニー夫人は、夫の財力目当てで結婚

した女性で、結婚相手に選んだ夫の社会的、経済的な安定感を配偶者選定の大きな判断要素にする。「彼女は自分の夫を、中央郵便局を尊敬するのと同じように、なにか大きい安全で、確固としたものとして一目置いていた」[Joyce 1977: 159]。中央郵便局はアイルランドの武装蜂起の拠点ともなった建物で、ダブリン市中心部で目を引く、ひととき大きい建造物であった。カーニー夫人が夫を郵便局に例えたのも、無形の力をその建築に感じ取っていたためと考えられる。

1900年前後のダブリンは郵便の制度が整い、日に数回は手紙が集配され、ジョイスもこまめに手紙を書いている。国際的な郵便・電信制度も徐々に形作られたところで、郵便は一つの巨大な社会システムでもあった。カーニー夫人が、中央郵便局に安定感や秩序のイメージを抱いていたのは、そうした社会的現実があったためだ。安定した社会装置としての郵便のイメージは「死者たち」でも出てくる。ゲイブリエルは叔母たちから呼ばれ、“Here I am as right as the mail”（間違いなく、このとおりに来ていますよ）[Joyce 1977: 201]と答える。郵便が市民の日常生活に根付いていたことを示すものである。

「姉妹」では精神を病み、聖職をまっとうできなかったフリン神父が、語り手の少年にキリスト教の典礼や儀式などをあれこれ教え、その荘厳さと同時に官僚制度的なシステムの複雑さを少年に強く印象づける。その際に郵便局をたとえに用いる。この作品でも権威、社会権力の一つの象徴として郵便局が使われている。「キリスト教の神父たちがこのような複雑な問題を解明するのに、郵便局帳簿のように分厚い、また新聞の法律記事みたいにぎっしり字が詰まっ

た書物を多く書いていると聞いても、私はべつだん驚かなかった」[Joyce 1977: 11-12]と、語り手は回想する。郵便局帳簿は、1500-2000ページの分量があり、通りごとの店舗や住人を列挙していた[Gifford 1982: 33]。神父が教会制度を少年に理解させるのに郵便制度の一端を支える郵便局帳簿は都合のよい比較対照だった。

②歴史的な記憶と空間

『肖像』ではスティーヴンが、酒場と礼拝堂の間を行ったり戻ったりするくだりがある。

バイロン酒場の戸口から、クロンターフ礼拝堂の門まで、クロンターフ礼拝堂の門からバイロン酒場の戸口まで、それから再び引き返して礼拝堂へいき、それからまた酒場まで戻り、彼〔引用者注：スティーヴン〕は最初ゆっくりと歩道の敷石の一つ一つをきちんと踏んで歩き、次には歌の切れ目にタイミングをあわせて足をおろした。

[Joyce 1986a: 149-150]

ティンダルはこの部分を象徴的に解釈し、二つの価値観を揺れ動いている表れとみる。バイロン酒場はスティーヴンが最高の詩人とみなすバイロンの名を冠している。一方、クロンターフ礼拝堂は、国家と宗教の融合であるという。クロンターフは11世紀に、ヴァイキングとアイルランドの軍勢が一戦を交え、アイルランドが勝利した歴史的な合戦の舞台である。クロンターフ礼拝堂はその一面に位置する。引用箇所ですティーヴンは詩人と聖職者、亡命と国家、外の自由な世界と教会（精神生活を支配している権力）との間で選択を迫られているとティンダルは指摘する[Tindall 1959: 76]。

ここで明らかのように、地名はスティーヴンのその時々精神状況を言外に示す効果を持っている。酒場と礼拝堂の往復の後で、スティーヴンはダブリン海岸の砂州を歩きながら自分の名前であるスティーヴン・ディーダラスと似通ったギリシア神話の伝説の工匠ダイダロスの名前が呼ばれるのを聞く。その呼び声は「さあ来い、ダイダロス、ブース・ステパヌーメヌス！ ブース・ステパネーフオロス！」である[Joyce 1986a: 153]。「ブース・ステパネーフオロス」とは、ギリシア語で、冠をつけた牡牛を意味する。スティーヴンがちょうど歩いている砂州の一带は、“Bull”という名称で、牡牛である。スティーヴンは古代の名匠と自分を同一視し、芸術家としての使命を感じる。場所、空間に特殊な意味が幾重にも付与されている。

③異世界としての東方

ヨーロッパからみた東、ペルシアなどの東方はジョイス作品では官能的な魅力を秘めた異世界として描写される。

『ダブリン市民』の「姉妹」では、亡くなったフリン神父の幻影から逃れようと、語り手の少年が夢の世界に逃避する場面がある。翌朝、少年はその夢を思い出そうとする。「それからあの夢の続きを思い出そうとした。長いビロードのカーテンと古風な吊りランプを目にしたようだった。どこか遠い、風俗のちがう国に私はいたらしかった。ペルシアだろうと思った」[Joyce 1977: 12]。「アラビー」では、主人公の少年が、思慕する少女になにか贈り物をしたいと考え、アラビーと呼ばれたバザーに赴く。アラビーとはアラビアの雅名で、ダブリンでは1894年にバザーが催された。主人公にとって東方的な名前をもつバザー会場に行くのは、好き

な少女の歓心を買いたい性的な欲求に突き動かされた行為であり、少年は魔法にかかったような気持ちになる。「アラビーという単語の綴り音は私の魂がふけり楽しむ沈黙の中から呼び出され、東洋的な魔法をかけるのだった」[Joyce 1977: 32]。

『ユリシーズ』で主人公のブルームが思いをめぐらす「アゲンダット・ネタイム」というユダヤ人の植民による模範農園は、ブルームが現実逃避する行動をとるときに出てくる単語である。この農園は欧州内で離散・流浪するユダヤ民族がいにしへの故郷に帰還するのを支援する目的で設けられた。この東方の地は、小市民的感覚のブルームにとって、何もしなくても安楽にすごせる「無為の生活」が約束された理想郷である。ユダヤ人であると周囲の人々から噂されているブルームは、疎外感を感じたり、妻の不貞という事実から目をそむけたくなくなった時に、この農園のことを思い浮かべる。東方の地は彼にとって精神的な拠り所となっている。

以上、語りの効果も加わって、外界は無色透明、中立的な空間ではなくなり、読者は空間に幾重もの意味を感じ取る。テキスト中のなにげない空間描写でも、観察主体である登場人物の視線というフィルターがかかり、人物の心理状況が反映する。こうして描かれる世界は登場人物の精神状態の反映、精神の外延的な延長となるのである。遠近法的に外的世界を忠実に模写するリアリズム小説とは違う空間が生じる。

4. 視覚と認識

登場人物の中にはこの外界を認識する過程を意識的に考える人物がいる。『ユリシーズ』

の登場人物であるスティーヴン・ディーダラス⁽⁵⁾とブルームであり、その認識の仕方には各人の個性を反映して違いが存在するものの、その問題設定は奇しくもジョイスの抱いていた空間と時間のテーマに直につながっている。

まず、スティーヴンは『ユリシーズ』第3挿話の中で、時間と空間の問題を考え、そこに彼なりの解決を与えようとする。この挿話では、事物が様々に変容し、常にその形を一定にとどめない外的世界に対し、スティーヴンが本質的な実体があるのかどうかを探るのが主な内容となっている。彼が利用するのは古代ギリシアのアリストテレス哲学と、アイルランドの哲学者ジョージ・パークリーの観念論の思想である。スティーヴンは同挿話の冒頭で「目に見える世界という避けようのない様態」[Joyce 1986b: 31]という視覚に関する問題について思弁を始める。アリストテレスは、『靈魂論』の中で存在と認識の問題を考察し、物質の存在は、物質のもつ色の認識を通じて視覚によって確認できると主張している[Aristotle 1961=1968: 60-64; Gifford 1988: 45]。スティーヴンはこの主張を確かめようと、眼を閉じることで外界のものを一切締め出し、目を閉じている間も、身の回りの世界が存在し続けているかどうかを実験する。そこから人間の意識と外界はつながっているのか、意識がなくても世界は存在しているのかという観念論的な問いかけをスティーヴンが行う。

観念論は世界が主観によって構成され、認識される世界はすべて精神のもつ認識作用によって生じたと見る考えである。こうした哲学的でメタ認識的な問題設定は、思索の世界に耽溺するスティーヴンらしい行為だが、彼はパーク

リーの観念論にならない、今度は思考と視覚が切り離せるのか試してみる。パークリーは目に見える視覚世界は平面であり、頭脳が距離感を作り出すと考えた[Gifford 1988: 62-63]。我々の知覚する現実はすべて精神が生み出した産物、知的構築物であるという。見るという行為が潜在的にもつ主観性がここで俎上にのぼる。

ステイーヴンは実は、ブルームが『ユリシーズ』の中でたびたび考える「視差（"parallax"）」という天文学の現象と同じようなことを、頭の中で処理しようとしている。視差とは場所など観察条件が異なるために、対象の見え方に違いが出る現象のことである。ステイーヴンやパークリーの認識と関連するのは両眼視差である。両眼視差とは、おのおのの眼に少しずつ異なる視覚像が見えていることであり、複眼によるヴィジョンである。観念論者のパークリーは、目にみえる世界は平面であり、頭の中で奥行き、距離感がつくられると考えた。それはブルーム流に見れば、右目と左目でみたイメージが頭の中で重ね合わされることで、立体感や奥行きのある3次元世界が生まれるという両眼視差と同じ結果をうむ。詩人を自称するステイーヴンは哲学的に認識のテーマを掘り下げ、ブルームは市井の科学愛好者として「視差」という用語を使い、認識論の問題に近づいている。

ブルームが視覚的な問題を気にかけていることは、第2節で印象派絵画との関連で触れたが、『ユリシーズ』第8章ではブルームが視覚を失う経験を想像する。ステイーヴンが目や耳を閉じたりふさいだりして感覚器官と思考を遮断しようとしたのに対し、ブルームは目の見えない聾（ろう）者にとって感覚というものがあるのかを想像する。「目をつぶると

酒の味がわからなくなるそうだ」[Joyce 1986b: 149]。ここでブルームは感覚が視覚イメージに強く影響を受けていると想像する。このように、登場人物が認識や視覚の問題を繰り返し想起するのは『ユリシーズ』にみられる大きな特徴である。視覚、「見る」という行為と空間認識の関係が一貫して提起されている。

クレーリーによれば、1点からの絶対的視点で全世界を見渡す遠近法が、ユークリッド幾何学に支えられながらルネサンスの主要な文化的コードとして君臨し、19世紀まで影響を与えてきたという。単眼の遠近法が優勢な時代には、複数視点から成る両眼視差の問題は無視されてきた[Crary 1988=2007: 58]。遠近法は、距離と大きさに関して比例の関係が成立するというユークリッド幾何学を前提とする⁽⁶⁾。ルネサンス期から印象派までの西欧絵画の歴史や、19世紀に隆盛したりアリズム小説も外界を認識する際には、遠近法やユークリッド幾何学の視覚空間を前提としている。

ところが、ジョイス作品では空間はもはや客観的、中立的な世界であることをやめ、登場人物の主観が色濃く反映した空間に変貌することはこれまで述べてきたとおりである。遠近法的空間は後退し、ダブリンという空間が様々に変容する。この転換を支えているのが、ジョイス独特の視点=認識の構造、意識の流れなどの新しい技法と考えられるのであり、ブルームが想起する両眼視差（複眼による認識）も単眼の遠近法への強力なアンチテーゼとなる。

ステイーヴンは、時間と空間が支配する日常生活からの脱出を『ユリシーズ』で試みる。目にみえる視覚空間からの離脱については、先に述べたように、第3挿話で彼が実験した。目を

つぶって視覚を遮断して、遠近法やミメーシス（目に見えるとおりに世界を再現する手法）の世界から逃れようとした。一方、時間からの脱出が試されるのは『ユリシーズ』第2挿話である。時間の問題は過去、現在、未来という歴史認識の問題として提示される。スティーヴンは学校の臨時教師として古代ローマの歴史の授業をしたり、校長からユダヤ人の歴史などを説明されたりするなかで、イギリスによる植民地支配の歴史、アイルランド民衆に対するカトリック教会の精神的支配の歴史といったアイルランドの陰の部分と向き合う。歴史とは支配者が選び取った「物語」にすぎないと彼は考え、それを「悪夢（“nightmare”）」と呼ぶ。こうした因果論的で直線的な歴史時間の進行から自由になりたいと考え、「ぼくは全空間が廃墟となり、鏡が砕け、石の建築が崩れ落ち、時間が最後に一つの青白い炎となって燃えるのを聞く」と叫んで、時空の消滅を心の中で念ずる [Joyce 1986b: 20]。この終末論的光景は『ユリシーズ』第15挿話で酩酊したスティーヴンが売春宿の照明器具を杖で叩き壊した時に彼の幻想の中で結実する。

5. 『ユリシーズ』における時間と空間

伝統的な小説が前提としてきた普遍的な時間・空間感覚と違う時空の感覚は、『ユリシーズ』という作品自体に内在する特徴でもある。同作品がギリシア神話のホメロスの『オデュッセイア』を下敷きにして、1904年6月16日のアイルランドのダブリンという都市にホメロスの世界を擬似的に現出させたのはその例である。主人公のブルームは幻想の世界などで過去の偉人に変身し、日常とは違う世界に浸る。第

12挿話では、モックヒロイックという壮麗な語り口で、ふつうの等身大の人間が神話世界の巨人のように描写される。また、『オデュッセイア』で片目を棒で突き刺された巨人が、逃げるオデュッセウスに向かって投げる巨岩は『ユリシーズ』では「市民」という登場人物がブルームに投げつけるビスケット缶に転換され、日常の世界に神話の世界が重なる。また、ブルーム、スティーヴン、モリーの3人が時間や場所が違うのに、同じ夢をみたり、同じ行為をしたり、同一の思考をするなど同時性と、異所性が説明抜きで提示され、通常の小説における時間と空間の安定性が破壊されているのも大きな特徴である⁽⁷⁾。

『ユリシーズ』では文体、語りが挿話ごとに大きく変わる。第12挿話は「俺（“I”）」という無名の毒舌家による1人称の下品な口調と、すべてを壮麗化して語る3人称の語りという、二つの部分から構成される。この二つの声は、語る内容として、同じ素材や対話を扱っているにもかかわらず、文体が違うために全く異なった印象を読者に与える。この挿話ではいわゆる伝統的な小説にみられるような「信頼のおける語り手」はおらず、語られる内容に対する真偽さえ分からなくなる。

第10挿話が33の断章の介入で、空間的な壁を越えた鳥瞰的な語りを実現しているのに対し、第12挿話は同一時刻のおなじ情景を、全く違った文体で並列的に提示し、小説内容の真偽に疑いを生ぜしめるのだ。人間の経験はすべて時間と空間の中で行われ、この二つのカテゴリーが小説の世界で登場人物の経験を容れる大枠となる。伝統的なリアリズム小説で提示される世界は、時間と空間が二つ一組で存在する。これに

対し、第10挿話と第12挿話では、通常の時空感覚が薄れ、外界はいかようにも変容する。第10挿話はそれを空間の局面で、第12挿話は時間の局面で対照的に示し、現実世界を異化している。時間と空間の位相をずらす語りの効果で外界の世界はいかようにも変わって見えることを対照的に示していると考えられる。

第17挿話の最後では、時間と空間の一体性や同質性が槍玉に上がり、両者の関係を意識的に壊そうとする。以下の引用は、夜遅く自宅に帰って、妻の眠るベッドに横たわったブルームがどうなったかを教義問答の形で説明した箇所であり、時間と空間の問題が扱われている。

いつ？

暗い寝床へ行く道の途中で、船乗りシンバッドのロック鳥の海雀の四角い丸い卵が一つ、白昼男ダーキンバッドのあらゆるロック鳥たちの海雀たちの寝床の夜のなかに。

どこへ？

・ [Joyce 1986b: 607]

これまで述べてきたように、時間（いつ？）と場所（どこへ？）は、小説作品に必須の要素のはずである。時間と空間が作品内の出来事や登場人物の経験に、一定の時間的継起や秩序を与え、物語を結末に向けて前へ前へと進める推進力となるからである。しかし、引用箇所では、知り合いの男性と姦通した妻のモリーと夫であるブルームが和解したのかどうか、ブルームが夫としての威厳を取り戻すのかどうか、など読者が知りたがる結末をあえて避けるよう

に、最後に一個の小さな丸い点が置かれるだけである。

読者をあえて混乱させ、謎かけをするような不思議な終わり方である。川口は引用した部分をブルームが眠りの世界に旅立つ意味で解釈する[川口 1994: 466]。こうした謎かけのようなナンセンスな終わり方は、時間と空間を二つセットで提示する小説の暗黙の前提にあえて亀裂を加え、小説の概念を揺さぶる効果があることは確かであろう。

6. 視覚芸術への接近

以上のように空間と時間という問題がジョイス作品で重要な位置を占めていることを確認したうえで、絵画とジョイス作品の相同性の問題に再び、立ち戻ることにする。ジョイス作品にみられる「空間の主観化」という問題は、外界描写が写実一辺倒でなくなったという事実において、印象派やキュビズムなどの視覚の変化（遠近法から、絵画主題の自律性へと向かう変化）と、深い層でつながりがあることを考察する。

『肖像』には文学と絵画の接近を示すようなエピソードが出てくる。ドイツの詩人・批評家であるG.E.レッシング（1729-1781）の『ラオコオン』（1766）の芸術論についてステイーヴンが仲間との会話で触れている箇所である。

レッシングは『ラオコオン』で空間的・並列的な芸術として絵画などの造形芸術を取り上げ、時間的な芸術として詩をはじめとする文学を挙げて両者をまったく別の芸術様式と主張した。「あくまでも時間的継起は詩人の領分であり、空間は画家の領分である」[Lessing 1766=1970: 222]。『肖像』では、ステイーヴン

の大学の友人がゲーテやレッシングを話題にする。スティーヴンは自分の美学論を述べ始める。「審美的映像は、空間あるいは時間において提示される。聴覚でとらえられるものは時間において、視覚でとらえられるものは空間において提示される」[Joyce 1986a: 192]。ここまではレッシングの意見におおむね従っている。スティーヴンの独創が出てくるのは次の発言からである。「ところが、時間的であろうと空間的であろうと、審美的なイメージは最初、それらと異なる時間ないし空間の膨大な背景の上で、自己的な境界をもち自己的な内実をもつものとして、明らかに認識されるのだ。君はそれの一つのものとして認識したのだ。一つの全体としてみるのだ。全一のものとして認識するのだ」[Joyce 1986a: 192]

ここで彼は、芸術家自身の創造的関与を広くとっていることがうかがえる。引用文では時間と空間による区別は二義的な要素として後退し、観察者による全体的な認識が優位に立つ。そして、芸術家個人の主観という要素が重要であること、個人の意識を離れて中立・客観的な現実世界がないことをスティーヴンは主張している。レッシングに反論するかのように、絵画と詩とを総合するような芸術論を彼はこの場面で披露しているといえよう。

先の引用文の後でスティーヴンは次のように述べる。「美の至高の特質は、どこか別の世界から来る光、つまり観念とか実体とかで、物質は観念の影にすぎず、実体の象徴にすぎない」[Joyce 1986a: 192-93]。「この至高の性質は、審美的な映像 (“image”) が芸術家の創造力に最初に捉えられた瞬間に、芸術家によって感じられる」[Joyce 1986a: 193]。 “image” という言

葉を使っていることから分かるように、スティーヴンは画家のように視覚的に物事の性質をとらえている。しかも「物質は観念の影」にすぎないとパークリーの観念論を想起させる発言をしている。審美的な映像は、外界からの視覚情報によって単純に生じるのではなく、内的な精神作用の中で生じるというのがスティーヴンの美学論の骨子である。

芸術の様式を空間（絵画）と時間（詩）という二つに分けるレッシングの説は西欧の芸術思潮にも大きな影響を与えた。ステイナーは、レッシングの強い影響もあって19世紀に美学と文学に類似を求める動きは周縁の存在に追いやられたと指摘する[Steiner 1982: xii]。しかし19世紀末からのモダニズムの台頭が美学と文学に再接近の機会を与えたという。ジョイスの空間描写が印象派絵画やキュビズム絵画と類似しているのもこうした歴史的な文脈が背景にあると考えられる⁽⁸⁾。

『ユリシーズ』第3挿話でスティーヴンが認識論的な思索をするエピソードに立ち戻ると、そこで彼は空間の世界から時間の世界へと位相をずらす芸術的な創作をしていると解釈できる。第3挿話の冒頭で彼は視覚を遮断するために目を閉じる。目をつむったまま歩いて、貝殻などの踏み潰される音を順々に聞くと彼は「耳に聞こえる世界という避けようのない状態」[Joyce 1986b: 31]と心の中でつぶやく。視覚（空間）が遮断された世界では、時間（聴覚）が優勢になる。彼はここで空間の世界から時間の世界へと移行する。いわば、空間（視覚）から時間（音）への認識の位相のずらしである。レッシングの時間芸術と空間芸術の二分法を否定し、二つを自由に行き来する統合的な感覚を

生み出そうとする行為であるとの解釈が可能であろう。

『ダブリン市民』の「死者たち」で、こうしたジャンル越境的な兆しを主人公のゲイブリエルが見せる場面がある。階段の踊り場で遠くから聞こえてくる歌声に耳をすます妻グレタを、ゲイブリエルが階段の下から見上げて、この情景を「はるかな音楽（“Distant Music”）」という題名で描くことを想像する場面である。第2節でゲイブリエルのこの考えを、印象派的な感覚と形容したが、時空の問題で解釈すると絵画との親近性がより明瞭になる。レッシング説にならえば、音楽は詩と同様に時間の継起を前提にする時間的芸術である。ゲイブリエルは音楽、絵画を同一線上に並べて、時間芸術と空間芸術という本来別種の芸術様式で扱われる情緒、感動を統合的に表現しようとしている。

以上のように、時間と空間に絡んでテキストが提示しているものをたどっていくと、ジョイスにとって認識というテーマが創作上、大きな位置を占めていたことが浮き彫りになる。

7. おわりに

キュビズム絵画とジョイスの文学作品の比較を通じて、モダニズム芸術の知覚、認識の類似性を考察してきた。時間と空間という19世紀の小説の伝統的な枠組みを組み替える過程で、絵画という芸術様式に接近していく傾向がジョイス文学には認められる。ジョイスが作品で用いた時間と空間の同時多元性や、視覚的な描写は、印象派やキュビズムに似た認識の変容が作家自身にあったことの反映であると考えられる。

ジョイスの小説作品とキュビズム絵画という

二つのモダニズム芸術の間にはこのように表現上の類似が認められるが、それは現象面での単なる偶然の一致ではない。両者の芸術を底流でつないでいる相同性とは、同時代的なヴィジョンの転換、認識論的な転換である。西欧文化が長く依拠してきた、ユークリッド幾何学、数学的遠近法に基づく古いヴィジョンをキュビズムの画家たちは放棄し、目に映る「自然」をそのまま写し取る旧来の写実主義とは違う新しい方法を追求した。一方、ジョイスも「全知の語り手」という遠近法的、統一的な視座を放棄し、内的独白などの新たな語り的手法を小説に持ち込んだ。この結果、外の空間は遠近法に基づいた単なる幾何学的媒体ではなくなり、自己認識や経験という内なる精神の働きとつながって、時間と空間の関係が新しく組み直される。現実世界（時間と空間の中で存在する物質的なものすべて）が、知的操作により再構成される過程が双方に認められるのである。

ジョイスもキュビズムの画家たちも、いずれも世紀の変わり目において、個人のアイデンティティーが危機にさらされるという時代状況の中で、因襲的なヴィジョンを否定して新しい現実世界の表象の仕方を求めた。ジョイスにとって空間と時間の問題は、モダンという時代にふさわしい新しい現実感覚を創るために避けて通れないテーマであったといえる。主体と客体（描く対象）の再配置を進める中で新しい表象にたどり着いた両者には、その芸術的意図と効果において、様式の違いをこえた共通性が見てとれる。共通の認識知がモダニズム期に広がっていたことを示す一つの証左であると考えられる。

〔投稿受理日2008.09.27／掲載決定日2009.11.27〕

注

- (1) モダニズム芸術運動の時期に明確な定義はないが、本論文ではVargishらに従い、1880年代から第2次世界大戦までの期間とする[Vargish 1999: 2]。モダニズムとは過去の時代に対する新しさを主張する運動であり、「近代（モダン）」という語が歴史上繰り返し現れてくるのは、欧州で新しい時代意識が古代への関係を更新することによって形成されてくるときであるとハーバーマスは指摘する[Habermas 1985=1987: 18]。新しさへの渴望がモダニズムの根源的な衝動であると考えられる。
- (2) ジョイス作品の初版本は出版社による表現・語句の修正、活字工や校訂上の誤りなどを数多く含んでいる。このためジョイス研究では後代の書誌学者が、ジョイスの本来意図していたと考えられるテキストを再現した修正版を使うのが通例である。本論文でも特に指摘のない限り、修正・改訂されたテキストを用いる。尚、文学研究では原典の忠実な読解が求められ、その訳出の仕方が作品の理解に大きく影響することもあるため、邦訳には拙訳を付すことにした。
- (3) ジョイスと絵画の関係についての先行研究ではLossがこのテーマを真正面から取り上げている。Lossは、ジョイスが審美的な問題を新しい角度から取り上げるために目や視覚に依存した絵画的なイメージを用いたと指摘する[Loss 1984: 1]。ジョイスの手法と共通性がある現代アートとしてキュビズム、世紀末絵画、アール・ヌーボーなどとの類似性を挙げ[Loss 1984:4-5]、視覚イメージや、構図的な共通点を論じている。ただ分析対象がジョイスの初期作品に偏っており、代表作である『ユリシーズ』についての言及が少ない。ほかには、友人のバッジエンが『ユリシーズ』には、キュビズム、未来派、ダダイズムなどの実践のヒントがあると指摘しているが、具体的な作品分析はしていない[Budgen 1960: 193]。Kroneggerはジョイスと形而上絵画のジョルジョ・デ・キリコの作品の類似を考察し、両者が現実の下に隠されている物事の本質を表現するために、現実と非現実の境界領域に円弧や空虚な空間イメージを用いたと分析している[Kronegger 1968: 172]。スコールズは、ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》とジョイスの『ユリシーズ』の第15挿話がともに売春宿を舞台にしている理由について考察する。そして、モダニズム全般に広くみられる男性優位の考え方が両者の主題設定に影響しているとして、芸術創作における心理的な類似性を分析している[Scholes 1992: 178-207]。尚、日本語で公刊されているジョイス研究書で絵画との関連を分析した論考はないようである。
- (4) ジョイスの同時代の詩人であるT.S.エリオットはジョイスの神話の利用を「現代史という空虚と混乱にみちた広大な展望を支配し、秩序づけ、意味と形を与える手段」と指摘している[Eliot 1975: 177]。
- (5) スティーヴン・ディーダラスは『肖像』の最後で小説家として生きるために亡命を決意する。『ユリシーズ』は時間的に『肖像』の後という設定で、スティーヴンがパリに亡命したあと、アイルランドに戻って自堕落な生活を送っている状況設定である。
- (6) ジョイス作品でもユークリッド幾何学への言及はたびたびある。『ダブリン市民』の「姉妹」で語り手の少年は、亡くなったフリン神父を回想するときに、“gnomon”というユークリッド幾何の用語を用いる。“gnomon”とは平行四辺形の一角でその相似形を切り取った残りの不完全形のことであるが、精神を病んだ神父の隠喩となっている。
- (7) 英国の作家でジョイスとも交友のあったウィングダム・ルイスは『ユリシーズ』を「時間の本“time-book”」と呼び、それまでの小説にあった時間と空間の安定した統一性が失われていることを非難した[Lewis 1927: 91-130]。ルイスはジョイスの手法がアンリ・ベルグソンの時間の哲学に連なるものと考え、芸術から確固とした輪郭を失わせ、人間の知覚に朦朧とした印象しか与えないと談じた。ルイスはモダニズム全般の欠点として、外界と精神の境がなくなり、小説の意味内容がとりとめのないものになることを指摘し、それを危惧した。彼はベルグソンやアインシュタイン、ホワイトヘッドなどを「時間派」と名指しし、ベルグソンについては「彼が『不確定な』もの、ほんやりと感覚的で忘我的なものを喜ぶのなら、我々はそれ以上に確定的なもの、幾何学的なもの、普遍的なもの、非定性的なもの、つまり明確で明るく、非感覚的なものに価値を置くのだ」[Lewis 1927: 443]と述べ、その時間偏重の姿勢を批判している。
- (8) 異なる芸術ジャンルを同じ評価軸にのせて、そ

の異同を分析することには慎重な手続きが必要であることはいうまでもない。だが、モダニズム期においてはこうしたジャンル越境的な活動が実際に行われていた。例えば英文学圏においては、エズラ・パウンドらによるイマジズム運動が挙げられる。この前衛芸術運動は絵画との親近性を前面に打ち出し、言語芸術の革新を目指していた。ジョイスはパウンドと交遊があり、こうした動きに間接的に接していた。

参考文献

- Aristotle (1961) *De Anima* with introduction and commentary, Sir David Ross ed., Oxford. = 山本光雄訳 (1968) 『靈魂論』『アリストテレス全集 6』, 岩波書店.
- Budgen, Frank (1960) *James Joyce and the Making of "Ulysses"* with a portrait of James Joyce and four drawings of Ulysses. Bloomington: Indiana University Press.
- Crary, Jonathan (1988) "Modernizing Vision" in *Vision and Visuality, Dia Art Foundation: Discussions in Contemporary Culture, No.2*. Hal Foster ed. Seattle: Bay Press. = 樽沼範久訳 (2007) 「近代化する視覚」『視覚論』, 平凡社.
- Eliot, T.S. (1975) "Ulysses, Order and Myth." in *Selected Prose of T. S. Eliot*, Frank Kermode ed. London: Faber and Faber, pp.175-78.
- Gifford, Don (1982) *Joyce Annotated: Notes for "Dubliners" and "A Portrait of the Artist as a Young Man"*. London: University of California Press.
- , with Robert J. Seidman (1988) *Joyce Annotated: Notes for James Joyce's "Ulysses"*. Rev. and expanded ed. Berkeley: University of California Press.
- Groden, Michael (1977) "Ulysses" in *Progress*. Princeton: Princeton University Press.
- Habermas, Jürgen (1985) "Modernity: an Imcomplete Project" in *Postmodern Culture*, Hal Foster ed. London: Pluto Press. = 室井尚, 吉岡洋訳 (1987) 「近代—未完のプロジェクト」, 『反美学—ポストモダンの諸相』, 勁草書房.
- Joyce, James (1986a) *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: A triad Grafton Book; orig. pub. New York: Huebsch, 1916.
- (1986b) *Ulysses*, the corrected text, Hans Walter Gabler ed. Harmondsworth: Penguin; orig. pub. Paris: Shakespear & Co., 1922.
- (1977) *Dubliners*. London: A Triad Grafton Book; orig. pub. London: Grant Richards, 1914.
- Kronegger, Maria Elisabeth (1968) *James Joyce & Associated Image Makers*. New Haven, Conn: College & University Press.
- Lessing, Gotthold. E (1766) *Laokoon, oder, über die Grenzen der Malerei und Poesie*. = 斎藤栄治訳 (1970) 『ラオコオン—絵画と文学との限界について』, 岩波書店.
- Lewis, Wyndham (1927) *Time and Western Man*. London: Chatto and Windus.
- Loss, Archie.K. (1984) *Joyce's Visible Art: The Work of Joyce and the Visual Arts, 1904-1922*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Panofsky, Erwin (1924-25) *Die Perspektive als "Symbolischen Form"* *Vorträge der Bibliothek Warburg* 4. = (1975) *La Perspective comme Forme Symbolique*, traduction sous la direction de Guy Ballangé. Paris: Édition de Minuit.
- Power, Arthur (1974) *Conversations with James Joyce*. Clive Hart ed. London: Millington.
- Scholes, Robert (1992) "In the Brothel of Modernism: Picasso and Joyce" in *In Search of James Joyce*. Urbana: University of Illinois Press.
- Steiner, Wendy (1982) *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sypher, Wyllie (1960) *Rococo to Cubism in Art and Literature*. New York: Random House. = 河村錠一郎監訳 (1988) 『ロココからキュビズムへ: 18~20世紀における文学・美術の変貌』, 河出書房新社.
- Thornton, Weldon (1994) *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Syracuse University Press.
- Tindall, William York. (1959) *A Reader's Guide to James Joyce*. New York: Noonday Press.
- Vargish, Thomas and Mook, Delo E, (1999) *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*. New Haven: Yale University Press.
- 川口喬一 (1994) 『「ユリシーズ」演義』, 研究社出版.