

マンスフィールド文学の絵画性

柴田優子

〈目次〉 序論

I 濃密な色の使い方

1 〈色〉の〈形〉からの解放

2 〈赤〉

3 〈黄〉

3.1 〈黄〉の一般的意味合い

3.2 〈黄〉の近代の意味合い

3.3 主題化されたマンスフィールドの〈黄〉の意味

4 その他の色

II 遠近法の無視

結論

序 論

文字を媒体とする芸術が文学であるとするれば、イメージを媒体とする芸術が美術である。ときに両者は合体し、協力する。⁽¹⁾

文学研究の方法論のひとつである〈イメージ研究〉は、まさに文学と美術を合体させたマクロな枠組みの中で、言語芸術たる文学を視覚芸術たる絵画のイメージと交錯させながら読み解いていく方法論である。文学の場合、美術との合体だけでなく〈音楽〉とも合体するし、さらには〈美術〉と〈音楽〉との合体もあるであろう。⁽²⁾ところが、こうした複数の分野を跨いで研究しようとする巨視的な見地は、専門化・細分化された科学的範疇にきわめて忠実たらんとする向きには「科学的でない」とされがちであり、また〈イメージ研究〉の場合の〈イメージ〉そのものが、「不透明で、事実を歪曲する恣意的な表象の機構と見なされる」傾向にあることも事実である。しかし、その〈イメージ〉という、「誰もが何らかの程度で把握しているようであり、その機能や実態を改めて論じるとなると混乱に陥らざるを得ない概念」⁽⁴⁾について論ずるのが本稿の目的ではない。〈イコノロジー〉や〈イメージリー研究〉には、すでに長く豊かな歴史がある。そもそも詩も劇も、絵画も音楽も、人間の諸芸術をすべてミメシス（現実の模倣・再現）と捉えたアリストテレスや、「詩は絵と同じである」⁽⁵⁾と書いた詩人ホラティウスなど古代ローマの〈狭義のイメージ〉（即物的性格を備えた現実模倣）に始まり、現代的・形而上学的〈広義のイメージ〉（ロマン主義以降の超越的性格を備えた想像力）に至る〈イメージ〉の、その〈広義のイメージ〉の最端に近いところに本稿は立脚する、とだけ断っておこう。いずれにしても、マンスフィールドのテキストは象徴に富み、色彩も豊かであり、複数の記号体系を相互に補完しあう〈イメージ研究〉はマンスフィールド文学の特性を良くとらえたやり方であると言える。

マンスフィールド文学の絵画的な印象に関する先行研究のうち主なものでは、O'Sullivan や Fullbrook は、マンスフィールドの光と影の描写や、登場人物のアイデンティティを瞬間の姿にとらえ切るやり方が、ルノワールやマネの手法に似ていることを指摘し、マンスフィールドの特に初期の作品が〈印象派〉的であるとした。実際、色彩語の使用数だけに着目すれば、pink や grey などが多用されていることからわかるように、あたかも淡いパステル画を観たような読後感が残るのはマンスフィールド文学のひとつの大きな特徴である。

一方、Hanson & Gurr は、マンスフィールド作品の「しっかりとした構成」や「暗示」を指摘しながら、〈後期印象派〉⁽⁷⁾的であるとし、淡いパステル画の陰に隠れて見落とされがちだったマンスフィールド文学の別の側面を照らし出したのである。実はこちらの方がマンスフィールド文学の本質により近いのではないかと思われる。

しかし〈後期印象派〉的な切り口とは言っても、作品中に使われる強烈で独特な色彩に関して、さらに踏み込んだ研究が必要と思われる。実際、筆者は以前、マンスフィールドと〈病い〉との関わりを考察した拙稿⁽⁸⁾で、結核による〈咯血〉という事実と彼女の作品中の〈赤〉の使用を関連づけて論じようと試みたことがあるが、〈赤〉の記号論的意味と〈咯血〉の事実を結びつける論証は困難であった。また、〈赤〉以外の色彩についてはどうするのかという問題が反って浮き彫りになり、結局ころごし半ばであきらめざるを得ないという苦い経験となった。さまざまな色彩、否、少なくとも強烈な原色に関して十分な説明ができるマクロな枠組みの必要性を痛感することにもなった。絵画史の流れをも踏まえた上での影響関係という視座でその色彩表現を体系的に論ずるには、Angela Smith の画期的な研究を待たなければならなかった。

2000年に発刊された Angela Smith の *Katherine Mansfield-A Literary Life* では、マンスフィールド文学のイメージを、絵画という視覚芸術の広い枠組みの中で、特に〈フォビズム〉との影響関係を軸にして語ろうと

する画期的なものであった。⁽⁹⁾ フォビズムを鏡にして読むとき初めて映し出されるマンスフィールドのフォーブを、〈文学的野獣派〉として初めてえぐり出したのである。本稿は、スミスの提示してくれたマクロな枠組みに沿って、その目指す方向へさらに深く踏み込み、マンスフィールドのフォーブを論じるものである。

この〈フォビズム〉という呼び名は、1905年、マチスがドランやマルケらこころざしを同じくする仲間たちとパリのサロン・ドートンヌに出品した「帽子の女」をはじめとする前衛的な絵を観た美術批評家が、彼らを“the Fauves (=wild ones)”（野獣のような者たち）と呼んだことに端を発する。そもそも19世紀末から20世紀初頭までの10年間というのは、美術史上かつてない激動の時代で、それまでの価値観を覆す新しい運動がつつぎと生まれ、そのなかでも時代的に最も早く生まれ、20世紀のモダニズム運動に先鞭をつけたのがこの〈フォビズム〉であった。その中心となったのはマチスを筆頭に、マルケ、ルオーなど、モロー（世紀末の象徴主義の画家）の美術アカデミーの教室に学んだ画家たち、およびドランとブラマンクである。彼らの初期の作品は〈印象派〉風であったが、モローが世を去った1898年頃から伝統にこだわらない原色系の強い色彩と厚塗りの大胆なタッチをみせはじめ、この頃すでに〈フォビズム〉の原型はできあがっていた。彼らが〈フォーブ〉として世の注目を集めたのは、先述のサロン・ドートンヌにおいてである。この後、マチスは〈フォーブ〉の旗頭として注目を集め、また批判も受けていくことになるのである。フォビズムからの深い影響といっても、マンスフィールドがマチスに直接会ったという記録はない。直接の影響関係ならむしろ、友人で色彩画家と評されるファーガソンとの関係が知られているが、ここではイメージ研究を主眼とするので、イメージとしての〈フォビズム〉を扱うときには記号論的にマチスの絵画的イメージを使うことが多くなるであろう。

「フォーヴィズムの果たした革命的役割は、あくまで純粋な色彩表現による強烈な美学にあった⁽¹⁰⁾」と分析されるように、〈フォビズム〉の絵画とは、

色彩にその顕著な特徴を表す表現主義的な絵画である。「帽子の女」を見れば一目瞭然であるように、特に赤や緑などの濃密な色の使い方が特徴とされる。また、遠近法を無視した描き方や、内奥の自己表現を孕む深い構成などにその特徴が表れる。本稿では、このあと本論においてマンスフィールド文学の〈フォーブ〉をえぐり出していくわけだが、上記のうち特にフォビズムをフォビズムたらしめている2つの大きな特徴—〈濃密な色の使い方〉と〈遠近法の無視〉—をテーマとし、作品世界を掘り下げていくこととする。前者—〈濃密な色の使い方〉—については、便宜的に〈赤〉〈黄〉〈その他の色〉という色別の項目立てをすることとする。特にマンスフィールドにおいて重要と思われる〈黄〉については多くの紙幅を割くことになるであろう。

なお、Smith はマンスフィールドのフォーブを論じるにあたり多くの作品を広く網羅してはいるが、中でも「私はフランス語が話せない」「小屋の女」「オール・アンダウッド」「ミリー」「ある既婚者の話」などに特に多くのページを割いている。そこで、本稿では、意識的にこれらの作品以外の作品を主に扱うこととする。

I 濃密な色の使い方

1 〈色〉の〈形〉からの解放

絵を描くとき、普通はまず輪郭線を描いてからそこに色を塗る。しかし、その描き方では色彩がいつも形態（フォルム）に従属していると考えたマチスは、色彩をフォルムから解放することを生涯追求した。そして晩年、リウマチで絵筆が持てなくなってもなお創作の意欲が衰えないマチスがついにたどり着いたのは、紙一面にまずべったり色を塗り、下書き（輪郭線）を書かずにいきなりハサミでフォルムを切り出す、というやり方だった。彼がハサミを動かすとき、〈色彩〉と〈フォルム〉はハサミの金属的な鋭利な接点から同時に生まれ、瞬時に芸術に昇華するのである。「ジャズ」(1947)と題さ

れた一連の〈切り紙絵〉(“cut-outs”)や「ポリネシア、空」「ポリネシア、海」(1946)と題された2枚連作の〈切り紙絵〉からは、究極までそぎ落とされた単純なフォルムと単純な色彩が、すべての束縛から解き放たれて自由に飛び出してくる圧倒的な生命力を感じる。

マンスフィールドも、マチスのように、色彩の非連続を同質化して単純な一色に塗る、そして物の形(フォルム)も細部を消して単純化するという試みを作品の中でやっている。たとえば「入江のほとり」(‘At the Bay’, 1921)のあの印象的な冒頭では、われわれの視野全体をまず白で満たしてしまう。

Very early morning. The sun was not yet risen, and the whole of Crescent Bay was hidden under a white sea-mist. The big bush-covered hills at the back were smothered. You could not see where they ended and the paddocks and bungalows began. The sandy road was gone and the paddocks and bungalows the other side of it ; there were no white dunes covered with reddish grass beyond them ; there was nothing to mark which was beach and where was the sea.⁽¹¹⁾

白一色で塗り込め、家や丘、海岸線や道路など、すべてのものの輪郭線と色彩をまず消してみせた。そして語るのである、そこにあるはずの家や丘や海や砂や草のことを。そこで読者の心に立ち現れるものは、もはや具体的なフォルムや非連続的な色彩ではない。単純化された緑の牧草地、白い砂丘、赤い草、青い海なのである。

Smithは、彼女のフォビストの美意識は、「小屋の女」(‘Woman At the Store’, 1911)を最後に決定的に変わっていったと論じているが、こうして「入江のほとり」に見られるように、フォビストの美意識は最期まで生きていたと筆者は考える。白一色で塗り込められたものは一見〈フォーブ〉とはほど遠いように思われるかもしれないが、最も描きたいもの—緑の牧草地、白い砂丘、赤い草、青い海—の輪郭を強調するために、ほかの物のフォルム

と色彩を極端にそぎ落としているやり方は、〈フォビズム〉から学び取ったこと—〈フォーブ〉のバリエーション—と言えるのではないか。

もともと強い美意識を持つマンスフィールドではあったが、時代の最先端の芸術革命に強く影響も受けたはずである。〈形〉から解放された〈色〉そのものの力を使って、作品をさらに洗練されたものにしたのである。

では、〈形〉から解放された〈色〉—特に濃密な〈色〉—が実際どう使われているのかを、いくつかの作品から具体的に見ていくことにしよう。

2 〈赤〉

「鳩の巣」(‘The Doves’ Nest’, 1922) は、久しぶりに男性客を迎える女所帯の話だが、食堂のテーブルの上の楕円形のガラス皿に常に花を活けておくよう言われている女中マリーは、ある日、女主人たちの誰かの将来の不遇の場合にふさわしいように花を活けてみよう、という「楽しい考え」(“the happy thought”) を思いついた。彼女は〈アンダーソン嬢の墓〉〈奥様の墓〉〈ミリーの墓〉、そして〈すてきな殿方の墓〉と、感性の赴くままに次々と、墓に見立てた作品を手早く活けていく。楕円形のガラス皿という〈額縁〉に描かれたマリーの絵に、フォーブの美意識がはっきりと表れる。特に〈奥様の墓〉の〈赤〉はフォビストの使う〈赤〉である。

The Tomb of Madame was on the contrary almost gay. Foolish little flowers, half yellow, half blue, hung over the edge, wisps of green trailed across and in the middle there was a large scarlet rose. *Cœur saignant*, Marie had called it. But it did not look in the least like a *cœur saignant*. (519)

黄と青の「けちくさい」小花を半々に盛り、緑の葉を配した〈奥様の墓〉の中央に飾られたのが血まみれの心臓のような深紅のバラだった。この上品な女たちの家で、女中マリーは彼女たちの本質をえぐり出し、描き、提示し

てみせる。しかしそれを見る女主人たちの側は、描いた側の邪悪な意図とフォーブな表現になど気づく術もなく、「本当にきれいな」とまるで見当違いに評するところなど、マチスの「帽子の女」に寄せられた見当違いな評そのままではないか。フォビズムとは、芸術の本質を解さない者への密かな揶揄でもあるかもしれない。少なくともマンスフィールドの場合には、そうした揶揄がフォーブな表現と結びついていることが多いように思う。この血まみれの心臓のようなフォーブな〈赤〉の力が、このあと物語の展開につれてどこへ及ぼうとするのか、どこに滲んでいくのか、興味津津である。しかし、残念ながら「起承転結」でいえば「起」の部分しか書かれていないような未完成の作品なので、予測もつかない。

「蠅」(‘The Fly’, 1922)の主人公である社長(“boss”)は、自分より5歳も若いのにすでに引退して老いぼれた友人に対して、現役バリバリの自分の権勢を誇示することに深い満足感を覚えている。最近改装したばかりの社長室の床には「大きな白い輪の模様をついた真っ赤な絨毯」(“the bright red carpet with a pattern of large white rings”)が敷かれている。ほかの家具調度にしても、本棚は巨大だし、テーブルの脚も装飾的にねじれた豪華なものだし、当時としては最新の電気ストーブの電熱はフライパンで焼かれたソーセージのように半透明にキラキラ輝いている。こうした家具調度のひとつひとつが社長の精力を現すが、特にどぎつい悪趣味の「真っ赤な絨毯」は、社長の活力／精力と、それを人に見せつけたいという、いやらしいまでの自己顕示欲を象徴しているだろう。登場人物がふたりの老人とやはり年老いた執事、そして蠅、という色彩の乏しい地味な作品の中で、この「真っ赤な絨毯」は異質である。これに染まったかのように、社長の顔は血色の良い赤ら顔(“rosy”)である。

これとよく似ている〈赤〉が、「入江のほとり」の女中アリスが午後の外出時に着ている「たいそう大きな赤い水玉のついた白いドレス」(“a white cotton dress with such large red spots on it”)である。これらの〈赤〉は、フォビストの狂いのない選択により、それぞれの人物の粗野で、洗練されてい

ないが曇りのない活力を、それぞれの〈白〉との組み合わせの中で輪郭線太く浮き彫りにする。

前述「鳩の巣」のマリーも、この「入江のほとり」のアリスも、女中という立場上、表面上は主人に忠誠を示し、しかし内心は不服をため込んでいる。前述のようにマリーは女主人たちの「墓」という設定で花を飾る密かな楽しみとして、またアリスは、主人の出勤後、男たちへの恨みを込めてティーポットを洗い桶に沈め、溺れさせでもするかのように底に押しえ込んでおく行為として、時に鬱憤を晴らすのである。フォビストの美意識というものは、彼女らが仕える上品な家族の方でなく、粗野だがタフな労働者階級のエネルギーを持ち合わせる彼女らの方にこそ刺激されるのであろう。マチスが「帽子の女」を原色で描いたように、フォビスト・マンスフィールドも鮮やかな〈赤〉を使って彼女らのマグマのような内部にたぎるエネルギーをえぐり出すのである。

労働者階級で忘れてならないのが「前奏曲」(‘Prelude’, 1918)の使用人パットだが、もちろん彼も〈赤〉で飾られる。夕食用のアヒルの首を斧で切り落とす場面だ。

Pat grabbed the duck by the legs, laid it flat across the stump, and almost at the same moment down came the little tomahawk and the duck's head flew off the stump. Up the blood spurted over the white feathers and over his hand. (248)

(パットはアヒルの脚をつかみ、切株の上にねかせて置き、ほとんど同時に小さな斧が下ろされ、アヒルの首が切株から飛んだ。血が噴き出し、白い羽と彼の手にかかった。)

見守る子供たちの想像をはるかに超える〈形〉—胴体と首が離れたアヒルの〈形〉—と、〈白い羽〉の内部に隠されて決して見えなかった血潮の〈赤〉の突然の表出は、マチスがあの〈切り紙絵〉でハサミの接点から〈形〉と

〈色〉を同時に生み出したように、パットの斧の鋭利な刃が下ろされた瞬間、そこに鮮烈に生まれるフォビストの〈形〉と〈色〉にほかならない。前述の「入江のほとり」で女中アリスが着ていた白いドレスの「たいそう大きな赤い水玉」は、実は、「前奏曲」のこの場面でアヒルが首を切り落とされた時に「白い羽に飛び散った血」が、時を経て、続編中の同一人物の白いドレス(13)に飛び散ったものだったのである。アヒルの血潮の〈赤〉はそれほど鮮烈なフォーブであり、時空を超えて横溢する力を持つのである。

3 〈黄〉

さて、マンスフィールドのフォーブ的色彩感覚を語る上で忘れてはならない色が〈黄〉である。マンスフィールドにとっての〈黄〉の意味を、「人形の家」(‘The Doll’s House,’ 1921)の象徴的な一場面から論じようと思う。

The Kelveys came nearer, and beside them walked their shadows, very long, stretching right across the road with their heads in the buttercups. (504)

(ケルビー姉妹はどんどん近づいてきた、その横に歩いているのはふたりの影で、とても長く、道の向こうまで伸び、頭はキンポウゲの中にあった。)

この場面は、拙稿(14)ですでに論じたとおり、ケルビー姉妹の移動する黒い影がキンポウゲ(“buttercups”)のところに達した瞬間に〈黄〉の〈花冠〉が立ち現れるよう作者によって仕組まれた絵画的な場面である。しかもその絵画は、後期印象派の目指した〈永続的な力を持つ日常の瞬間〉を巧みに切り取っている。誰からも虐げられるケルビー姉妹の影の黒い頭を〈花冠〉のように飾るこの〈キンポウゲ〉の〈黄〉は、不思議なことに読後も忘れることができず、徐々にこの小さな場面から横溢し始め、ついには作品全体を覆ってしまう。こうして〈キンポウゲ〉の〈黄〉は、路傍にたまたま咲いた花の色ではもはやあり得ないことに、敏感な読者ならすでに気づいたはずで

ある。では、この場面に用いられる〈黄〉が、なぜそのような不思議な力を持ち得るのであろうか。

これもすでに同上の拙稿で引用したエピソードであるが、マンスフィールドは「10年前に観たゴッホの絵は、それまで気づかなかった何かを教えてくれ、今でも自分と共にある」という旨の手紙を友人に宛てて書き送っているが、その絵も「花瓶に入った、溢れんばかりの陽光を浴びている黄色い⁽¹⁵⁾花」であった。マンスフィールドにとって、つまり〈黄〉は単なる色彩のひとつではなく、時を経て「人形の家」において主題化された〈記号〉であると考えることができるのではないか。

3.1 〈黄〉の一般的な意味合い

「人形の家」における主題化された〈黄〉を考察する前に、まず、色彩としての〈黄〉の一般的な意味合いや位置づけ、さらにフィクションで用いられた際の記号としての〈黄〉の持つコノテーションを確認しておく必要があるであろう。

〈黄金色〉という日本語の色彩表現がはからずも示すように、〈黄〉と〈金〉は、科学的な測定では光学的特性はあまり変わらないという報告もあるほど、色彩的にはほとんど同義と言ってよい。⁽¹⁶⁾ ゲーテもその『色彩論』の中で、純金も含めた〈黄〉という色彩の持つ感覚的・精神的作用を、暖かく、明朗快活で、快適で、活動的、などと表現する。また、服飾史での〈黄〉の意味合いを考慮すると、それは華麗かつ高貴な作用をも持つという。⁽¹⁷⁾ しかし〈黄〉は、特異な両義性も持ち合わせるといふ。例えば日本語の「黄ばむ」という表現が示すように、新鮮なものが古くなると徐々に黄色味を帯びてからその命を終える、つまり黄色は終焉の色でもある。そうであるなら、「黄泉の国」という表現から、〈黄〉が〈死〉と直結しているイメージを持つことも自然であろう。ゲーテも、「黄色は純粹かつ明るい状態においては快適で喜ばしく、また強烈なときは明朗かつ高貴なところを有しているが、これに反してこの色彩がきたなくされたり、ある程度までマイナス側に

引き込まれる場合にはきわめて敏感であり、ひじょうに不快な作用を及ぼす⁽¹⁸⁾と、この色の持つ両義性に触れている。つまり、〈黄〉の持つ「火と黄金の美しい印象は不潔できたならしいという感情に」容易に変化し、「榮譽と歓喜の色彩は一瞬のうちに恥辱と嫌悪と不快の色彩に変えられてしまうのである」⁽¹⁹⁾とし、「破産者のかぶる黄色い帽子やユダヤ人のマントに付けられた黄色の輪の模様はここから生じたのかもしれない。そればかりでなく、いわゆる姦婦色というものは、もともと汚い黄色にほかならない⁽²⁰⁾」という興味深い感想も添えている。

3.2 〈黄〉の近代の意味合い

さて、科学的分析も含めた色彩学の立場から論ずる〈黄〉の特異な位置づけが明らかになったところで、マンズフィールドが生を受けた19世紀末という制限された時代背景の中での〈黄〉の意味を考えてみたい。序論でも述べたとおり、19世紀末から20世紀初頭までの10年間は、美術史上かつてない激動の時代で、それまでの価値観を覆すような新しい運動がつぎつぎと生まれた時代である。セザンヌの「色がその本来の豊かさを実現した時に、形は完成される」という言葉に表れているように、19世紀末は、〈色〉が〈形〉から解放され、〈近代〉が始まった画期的な転換期でもあった。画家たちの、〈色〉を〈形〉から解放しようとするさまざまな試行錯誤の中でも象徴的なのが、前述のマチスの晩年の試みであろうか。マチスは、あらかじめ一面にべったりと一色の絵の具を塗った紙を、下書きなしに、いきなりハサミで切り取るあの実験的な切り紙絵の連作「ジャズ」を制作する中で、〈色〉を、〈形〉に従属する宿命から解放したのであった。

こうして独立した〈色〉と向き合う近代画家たちの中でも、とりわけゴッホやゴーギャンが〈黄〉を好み、効果的に使ったことはよく知られている。ゴッホの大きな黄色い太陽が空全体を〈黄〉に染める「種まく人」も、文字通り「黄色い家」も、背景の〈黄〉が鮮やかな「アルルの女」も、灯火に照らされた夜のカフェを〈黄〉で染めた「夜の路上のカフェ」も、すべて奇し

くもマンスフィールドがこの世に生を受けた年(1888年)に、そしてゴーギャンの印象的な「黄色いキリスト」はその1年後(1889年)に描かれている。そのあとに続く世紀末の10年間は、また退廃的な芸術が流行りもした「ピアズリーの時代」とも言われ、さらに「黄色の90年代」とも呼ばれた。つまり、マンスフィールドの脳裏に10年間焼きついて離れなかったゴッホの「黄色い花」の〈黄〉は、単にひまわりという形を表現するために万人に必然的に使われる色彩では、もはやない。〈黄〉の持つ力を表現した時に、ひまわりという〈形〉も完成したにすぎない。〈形〉から解放された〈黄〉は、すでに「ゴッホの黄色」である。世紀末を「黄色い90年代」の象徴として〈黄〉を研究した河村は、世紀末デカダンが一世を風靡した退廃的な一面を有する時代としての「黄色い90年代」を、「まさしく負を正として新時代を拓こうとする意志であり、『イエロウ』はまさしくそのような意志の表現⁽²¹⁾であるとし、〈黄〉のみが持ちうる「負=正」という背反する不思議な力と、だからこそそこから引き出し得る豊かな「正」の力、燃えたぎる生命力を強調し、結論としている。

こうして、〈色〉が〈形〉の従属物でなく、独自の力を獲得した近代の芸術・文化的土壌に生まれ育ったマンスフィールドが作品中に使う色彩は、単にその物に従属する色ではなく、独自の力を持っていると考えるのが自然である。特にイメージ豊かな、象徴主義的な場面で使われる色彩はなおさらである。フィクションにおいて「色彩にまつわる語彙を主題論的に配置する作家で、しかも色彩を氾濫させることなく控えめなやり方で色を主題化する作家の場合は、色彩にまつわる語彙を間違っても一般的な記号に翻訳してはならない⁽²²⁾」のだとする蓮實(2007)の主張に耳を傾けるならば、語彙としては作中ほんの2度使用されただけの「キンボウゲ」の〈黄〉という色彩は、上記のような一般的な記号を意識しつつも、同時に主題論的に考察を深める必要のある色彩であろう。では、ここからは、「人形の家」での主題化されたマンスフィールドの〈黄〉の意味を掘り下げてみたい。

3.3 主題化されたマンスフィールドの〈黄〉の意味

「人形の家」において、影の頭に〈黄色い花冠〉を載せられたケルビー姉妹は、下層階級の母子家庭の姉妹である。母親が洗濯回りの際にもらい受けてきた服や布を継ぎはぎした衣服を着ている。妹のエルスが着ている大人用の白い服は、大きすぎてガウンのように見える。当然のことながら、小学校ではイジメの格好の対象となってしまう。こうして、マンスフィールドはこの姉妹から、およそ見た目で測れる形而下の富をすべて剥ぎ取り、徹底的に貧しく、醜く描いた。その作者の意図は、しかし、エルスのさりげない描写—“She [Else] was...a little white owl”—を見落とさなければ容易に読み取られることができるであろう。エルスはまるで「小さな白いフクロウ」のようなのである。「フクロウ」は「知恵」の象徴であり、また「知恵・芸術の女神アテーナー」の連想も持つ⁽²³⁾。つまり、作者がこの作品で最も描き出したかったであろう神聖な人間性という抽象的な概念は、〈知恵の女神〉の隠喩を持って、このもっとも貧しくて醜い子供の魂に付与された。シェークスピアのあの謎に満ちた台詞「きれいは穢い、穢いはきれい」(“Fair is foul, and foul is fair,” *Macbeth*) を彷彿とさせるようなこの逆説は、しかし、彼女らの影の黒い頭から横溢する〈黄〉が、まったく正反対の〈両義性〉のコーネーションを有していたことを今一度思い出すならば、極めて必然的な逆説—作者が周到に用意した逆説—なのである。

作品の舞台となる小学校中で一番貧しく醜いケルビー姉妹が登校中に路傍で手折って担任に持って行ってあげた花、そして最後にはケルビー姉妹の頭を花冠のように飾った花は、どこにでも咲く平凡きわまりない〈黄色い花〉である。が、その〈黄〉が内に〈神聖な金色〉を孕むのを見抜いたのは、作中キザイアだけであった。エンディングの場面(IIで引用)で、路傍の排水管に腰かけて遠景に目をやるケルビー姉妹の視線の先に立つ wattle (アカシア) の木がつける花も、やはり〈黄〉である。「黄色いキリスト」がそうであったように、作者は、この蔑まれ、卑しめられる姉妹を毅然と〈黄〉で飾って永遠にとどめたのである。

では、別の作品からもうひとつ印象的に使われた〈金色＝黄〉を見てみよう。思春期の男女の淡い初恋を、「ピンク」や「白」などをちりばめてまるでパステル画のような—あるいは印象派の絵のような—作風で描く「幼くみえるけれども、とても自然な」(‘Something Childish but Very Natural’, 1914)で、異質に、輪郭線太く描かれるのが〈金色〉のエドナの髪である。

“Would you...would you take off your hat?”

She [Edna] looked startled. “Take off my hat?”

“Yes...it’s your hair. I’d give anything to see your hair properly.”

...she took off the hat.... She pulled it round her shoulders like a cape of gold. (156)

しかし、エドナのこの「金色」の髪は、別のシーンでは「キンセンカ色の髪」(“the marigold hair”)と表現されたり、また母親から譲り受けた「ハンガリーの」(“Hangarian”)「野性的な血」(“wild blood”)を象徴する「燃えるような髪」(“burning hair”)と表現されたりもする。つまり、エドナの髪の〈金色〉とは、場面によって微妙にその色調を変え、エドナ自身「変な色」(“absurd colour”)と表現する、実は〈黄〉に帰着する色なのである。〈黄〉と〈金〉が同じ光学的特性を持つことは、3.1ですでに述べたとおりである。ケルビー姉妹の頭から横溢していた色同様、エドナの髪から横溢する色も、「負＝正」の背反する不思議な力、両義性のコノテーションをその内に孕む〈黄〉なのであった。エドナの髪の〈黄〉は、思春期—人生で最も美しく純粋な輝きと、人生で最も激しい反抗心／怒りの両極端を併せもつ時期—に特有のアンビバレントを象徴する極めて必然的で主題論的なマンスフィールドの〈黄〉なのである。この作品を読むと、アンバランスな感覚や不安な感覚を持つのは、作品全体に横溢する〈黄〉の両義性の作用に読者が知らず知らずのうちに冒されるからにほかならない。

4 その他の色

「前奏曲」には色彩が豊富である。しかし次のような場面を読むと、この作家がただ単に色彩感覚が鋭いだけでなく、やはりフォビストの美意識を確かに獲得していたのだと納得するのである。

The dining-room window had a square of coloured glass at each corner. One was blue and one was yellow. Kezia bent down to have one more look at a blue lawn with blue arum lilies growing at the gate, and then at a yellow lawn with yellow lilies and a yellow fence. As she looked a little Chinese Lottie came out on to the lawn and began to dust the tables and chairs with a corner of her pinafore. Was that really Lottie? Kezia was not quite sure until she had looked through the ordinary window. (225)

(食堂の窓には、四隅に四角い色付きガラスがはまっていた。ひとつは青で、ひとつは黄色だった。キザイアは身を屈め、門のところに青いオランダカイウが生えている青い芝生を、それから黄色いオランダカイウと黄色い芝生と黄色い門扉をもう一度見た。彼女が見ていると、小さな中国人のロティが芝生の上に現れて、エプロンの端でテーブルと椅子のほこりを払いはじめた。あれは本当にロティ？ キザイアは普通のガラスを通して見るまでは自信がなかった。)

窓枠という〈額縁〉の中で、物のフォルムは固定したまま、色彩だけを黄と青の間で自由に交換して楽しむ。〈色〉を〈形〉から解放したセザンヌ以降の、特にフォビストの美意識を獲得していなければ描き得ない場面である。

「ダフネ」(‘Daphne’, 1921)の主人公が、フィジーへ行く途中にほんの1週間滞在するつもりで船で立ち寄った小さな町ポート・ウィリンは、まるで画家である主人公が風景画を描いているかのように、船からの視点で描写さ

れる。

It's a small town, you know, planted at the edge of a fine deep harbour like a lake. Behind it, on either side, there are hills. The houses are built of light painted wood. They have iron roofs coloured red. And there are big dark plummy trees massed together, breaking up those light shapes, giving a depth—warmth—making a composition of it well worth looking at....⁽²⁴⁾

湖のような美しく、深く入り込んだ港。その後ろの丘。家々の屋根は赤く塗られ、壁も明るい色のペンキで塗られている。葉が羽飾りのような背の高い黒々とした木の一群が、その軽いタッチの〈風景画〉を引き締める。

町の中の芝居小屋の描写も目を引く。

There was a theatre too, a big bare building plastered over with red and blue bills which gave it an oriental look in that blue air,... (472)

「青い大気の中に東洋的な外観を与え」る「赤と青のビラが一面にペタペタ貼って」ある「芝居小屋」は、ちょうど「ある既婚者の話」(‘A Married Man’s Story’, 1921) の中の、母の部屋から見えた、通りの向こう側の壁にペタペタ貼ってあった巡業の芝居やサーカスのポスターを想起させるフォープである。しかも「青い空」でなく「青い大気」(“blue air”) という表現は、デュフィの、南仏の海の強烈な青が画面全体に染み出る「ニースもの」⁽²⁵⁾ に似て、このマンスフィールドの〈青〉は、もうじき「芝居小屋」まで染めるであろう主題論的〈青〉の持つ自由な解放感を持っている。

II 遠近法の無視

自然の中にそもそも物と物との〈境界線〉というものは存在しない。絵画における〈境界線〉とは、つまり〈輪郭線〉である。その人間の影の〈輪郭線〉をなぞることからそもそも〈絵画〉は始まったのだと書いたのは、古代ローマの学者プリニウスである。しかし〈輪郭線〉は、実は不在であることはすでに一部ではっきりと認められていたにもかかわらず、今日においてさえ私たちは〈輪郭線〉をリアルなものと考えている。なぜであろうか。

〈輪郭線〉は、たとえそれが非現実的なものであるとしても、分離、触知可能、さらには堅固な対象の世界を表象＝再現しているのだから、輪郭線にしがみつことは、たしかに、別の世界、想像力の世界に対して自分自身を守ることにつながるのである。私たちをして不在の輪郭線にしがみつさせているもの、それは、分離する境界線感覚を失うという恐れ、とりわけ、外的世界の触知可能な現実と、感情や観念という内的な世界の想像的な現実とのあいだの境界線感覚を失うという恐れにほかならない。

そもそも対象の輪郭を正確にとり、それらを〈遠近法〉の法則によって画面の中に配置するように教えたのは、15世紀イタリアの理論家アルベルティの『絵画論』(1435)である。しかし、遠近法の起源をこのイタリア・ルネサンス期でなく、古代ギリシャにすでにあった「奥行表現」に求める見解もある。技術的にはルネサンスにおけるほど完成された段階に達してはいないものの、〈遠近法の精神〉というものがギリシャの歴史の一時期において起こったのは事実である。『絵画論』は、その古代ギリシャから営々と引き継がれた精神を、初めて科学的・数学的に研究し〈遠近法〉として理論化したものである。その理念によれば、絵と画家、絵と観る者とのあいだには一定の距離の存在が前提とされ、この距離のもとで、絵の主題は構成され、そして読みとられる。輪郭線によって諸対象を分離すること、こうして分離された対象を空間の中に合理的に配置することが絵画の基本原則なのである。こ

の原則はやがて〈常識〉となり、19世紀の終わり頃には〈遠近法崇拜〉となって隆盛していくのである。〈絵はひとつの視点だけを、ひとつの地平線だけを、ひとつの尺度だけを持つべきである。このひとつの視点に従って、画面に対して垂直で絵の奥へ向かっていくすべての線の方向が決められなければならない。同じように、このひとつの地平線の上に他のすべての画面と垂直な線の消失点が置かれなければならない。正確な大きさの比率があらゆる絵画において支配的でなければならない〉という一点消失型の線遠近法の教えが金科玉条のごとく崇拜されていたわけである。〈絵画という二次元平面上に三次元のイリュージョンを成立させる特定の人為的なヴィジョンであり、これもまたひとつの「ものの見方」にすぎない⁽²⁶⁾〉のだと現代のわれわれなら了解しよう。しかし世の中全体がそれに酔いしれ、崇めているような風潮の中で、ひとり異を唱えることがどれほど困難なことか想像に難くない。しかしマチスは、「いったいそのどこに芸術があるというのだ？」という疑問を持った。そして、遠近法の法則をはじめとする、パリ国立美術学校での伝統的な教えに生涯抵抗し、闘い続けたのである。そうして到達したものが、後に〈フォビズム〉と呼ばれるひとつの芸術領域だったのである。この反骨精神溢れるマチスが唯一お金を出して買った絵は、セザンヌの「3人の浴女」だったという記録が残っている。生涯手元に置いていたという。このセザンヌの、「いつとも知れぬ時間の設定、不特定の場所に集う三人の浴女は、マチスが当時みることでできた数多くの浴女の表現の中でも際立って特異なもので…先立ついずれの伝統の中にも組みこむことが困難な表象なのであった⁽²⁸⁾」。多くの批評家が「奥行きがない」と簡単に批判して済ませていた時期に、マチスはすでにこの絵に、今までにない新しい構築性を見だし、さらに独特の絵画空間、独特の奥行きといった三次元的な特質を読みとり、画家仲間語っていたという記録が残っている。

こうして、セザンヌに刺激され、独自の絵画空間を目指して伝統的な〈遠近法〉を無視したマチスに似て、文学的フォビストのマンスフィールドも〈遠近法〉などさまざまな伝統的法則に立ち向かい、独自の文学空間を創造

していったのである。では、この〈遠近法〉をどう扱い、どんな新しい文学空間を創造していったのかを、まず「人形の家」から検討してみよう。

There stood the doll's house, a dark, oily, spinach green, picked out with bright yellow. Its two solid little chimney, glued on to the roof, were painted red and white, and the door, gleaming with yellow varnish, was like a little slab of toffee. Four windows, real windows, were divided into panes by a broad streak of green. There was actually a tiny porch, too, painted yellow, with big lumps of congealed paint hanging along the edge. (499-500)

緑の壁、赤と白の煙突、トフィーのように黄色いドアとポーチ。このフォビズムの原色ベタ塗りで影のない〈人形の家〉の、他からまったく自由な存在感が、読者の遠近感を麻痺させる。そして、この人形の家の前部の壁全体が開く仕組みを見たキザイアが

That is the way for a house to open! Why don't all houses open like that? How much more exciting than peering through the slit of a door into a mean little hall with a hat-stand and two umbrellas! (500)
 (家はみんなこう開くべきだ。なんでどの家もみんなこんなふうに開かないんだろう。細いドアの隙間から、帽子掛と傘が2本置いてあつたりするケチくさい玄関をのぞいたりなんかするより、この方がよっぽどワクワクするのに)

と納得するにいたって、人形の家とキザイア、人形の家と読者との間のあるべき距離はなくなり、家と、〈家の中にあるもうひとつの家〉との距離も消滅するのである。人形の家の前部の壁全体が開いた瞬間にキザイア(作者)が見たものは、本来同時に見ることのできないいくつかの部分と同時に描くロシアの15世紀前後のイコンなどに似ている。「本来同時に見ることの

できない部分を同時に」見たいプリミティブな欲求を、常識的ルールよりも優れて大事なものとして選択できる者のみが発見する、逆遠近法の美である。こうしてバーネル家の物語は、劇中劇さながら、〈家の中にあるもうひとつの家〉で起きているのかもしれないという錯覚を読者に起こさせる。事実、〈家の中のもうひとつの家〉で起きた事件—劇中劇—が終わり、人形の家から追い払われたケルビー姉妹を描くラストシーンで、彼女らは、まるで逆遠近法の魔術から目覚めでもしたかのように元の正しい〈遠近法〉の中に配置されるのである。

When the Kelveys were well out of sight of Burnells', they sat down to rest on a big red drainpipe by the side of the road....Dreamily they looked over the hay paddocks, past the creek, to the group of wattles where Logan's cows stood waiting to be milked. (505)

路傍の排水管に腰かけた姉妹の前景に広がる牧草地、その向こうに流れる小川、その奥に見える牛の群れ。まるでコンスタブルの田園風景を思わせる伝統的な奥行きのある〈風景描写〉がたまたまここに描かれたのではないことは、これに先立つシーン—ケルビー姉妹が放課後の家路を帰るシーン—を読めば判然とする。そこでも姉妹は、キザイアの目に奥行きをもって映っている。まるで〈遠近法〉を強調するかのように奥の〈消失点〉から現れて、ゆっくりと大きくなるのである。

Presently, looking along the road, she saw two little dots. They grew bigger, they were coming towards her. Now she could see that one was in front and one close behind. Now she could see that they were the Kelveys. (504)

(彼女 [キザイア] が道の先を見ていると、ほどなく小さな点が2つ見えた。点はだんだん大きくなり、こちらに向かってきた。やがて、ひとつが前でひとつ

がすぐ後ろにあるのが見えた。そして、点がケルビー姉妹であるのが見えた。)

こうしてバーネル姉妹の方ではなく、意図的にケルビー姉妹だけが奥行きの中に配置されたのである。バーネル姉妹の存在する空間と、ケルビー姉妹が存在する空間は歪み、ねじれる。そしてこの〈ねじれ〉こそが、作者が何かを伝える仕掛けである。

「入江のほとり」にも似たような劇中劇がある。第7章、海辺の避暑地の、潮が引いたある夏の昼下がり、人々が去ったあとの浜で、マンスフィールドの(神なる立場の語り手の)焦点はくぼみに水がたまった岩へとズームしていく。

Looking down, bending over, each pool was like a lake with pink and blue houses clustered on the shores; and oh! The vast mountainous country behind those houses—the ravines, the passes, the dangerous creeks and fearful tracks that led to the water's edge.... (455)

くぼみにたまった水はまるで湖のようだ。その周りに色とりどりの貝殻が付着して、まるで湖畔に色とりどりの別荘が建ち並んでいるように見える。どこかで見たような景色ではないか。そう、冒頭第1章で読んだこの避暑地の俯瞰を、まるで箱庭のようにこの岩の近景にそのまま閉じ込めて見せたのである。「現実の海浜の避暑地」と「岩の水たまり」とのあいだのあるべき距離は消失し、〈避暑地の中にあるもうひとつの避暑地〉の中へと誘われた読者は、この物語が劇中劇しながら、〈避暑地の中にあるもうひとつの避暑地〉で起きているのかもしれないという錯覚を再び味わうのである。

「前奏曲」の第6章でキザイアがマッチ箱の中に花で描いた絵も、その直前まで遊んでいた庭の花畑をそのまま閉じ込めた〈箱庭〉である。〈庭の中のもうひとつの庭〉を見るキザイアの視点と読者の視点はねじれるのである。

マチスが「ダンスのある静物画」や「赤いスタジオ」などの絵の中に自分の絵を描き込んだ「画中画」と呼ばれるものがあるが、そこで画中画をみる画中の視点と画中画も含む絵全体をみる視点にねじりを加えたのに似て、〈家の中のもうひとつの家〉〈避暑地の中のもうひとつの避暑地〉〈庭の中のもうひとつの庭〉をみる「登場人物の視点」と「読者の視点」にねじりを加えることで、独特の文学空間を創り出していたのである。

さらに「蠅」にも独特な空間配置の仕掛けがある。すべてが社長の活力・精力を示す〈自己顕示欲〉の象徴であるような社長室で、大きな革張りの椅子に座る老いぼれた友人は、「まるで乳母車から外をのぞいている赤ん坊みたいに」(“as a baby peers out of its pram”)社長を見つめる。社長にとってただひとつ、壁に掲げられた6年前に戦死した自慢のひとり息子の写真だけが、友人の注意を引きたくないものだった。なのに、老いぼれた友人は、「うちの娘たちがベルギーの墓地に行った時にたまたまお坊ちゃんの墓に行き会ったそうだと突然その話題に触れたのだ。突然大地がパカッと口を開け、その底で横たわっている息子を、老いぼれた友人の娘たちが見下ろしている図を想像するのはショックだった。その悲しみを思い出したことによってではなく、うまく思い出せないことでくすぶる感情は、まるで社長室の買いたてのあのテーブルのねじれた脚みたいにねじれるのだ。ふと目に入ったインク瓶の中に落ち込んでいる蠅を見下ろす。そしていたぶり、最後には殺して屑籠へ捨てる。

こうして「蠅」では、生死を、あるいは強者と弱者という立場を、〈上から見下ろす者〉と〈見下ろされる者〉という空間配置に移し換えたのである。社長は、今も権勢を誇る者として「乳母車の中の赤ん坊」としての老いぼれた友人を見下ろす。その友人の娘たちは、生者として、地中に眠る死者としての社長の息子を見下ろす。跡継ぎを失い希望を喪失した弱者としての社長は、しかし、インク瓶に落ち込んだ瀕死の蠅を見下ろすことで優位に立つ。こうした巧妙な3重の空間配置の中ですばやく展開するストーリーを読み終わる頃には、読者は、自分のこの世での位置も絶対的なものではないこ

とに気づくであろう。見下ろすこともあれば、見下ろされることもあり、時に他人をいたぶってみたり、また別の時には他人からいたぶられたり、常に変化する相対的なものであることを思い知るのである。戦死した息子の話題に触れてほしくなかった社長のように、私たちは、そうした理不尽な人間の本性を普段は忘れていたいのだ。なのに、老いぼれた友人が無遠慮にその話題に触れてきたように、作者は触れてくる。3重の空間配置のトリックに翻弄された挙げ句に、読者は、誰から問われるでもなく、「なぜ蠅を助けず、最後に殺すのか」を自問することになる。そして、蠅をいたぶり殺し、屑籠にポイと捨てた時に社長が味わった「砂を噛むような嫌な感覚」を、読者も同時に味わうのである。

「入江のほとり」に戻ろう。マイクロなものに異常に接近、ズームする視点はリンダの視点であることが、前述の「岩の水たまり」にズームした場面に先立つ第6章を読むとわかる。庭の寝椅子に寝転ぶリンダの視点は頭上の木の葉と花に向けられ、ついには自分の上に落ちてきた小さな花の巧妙な細工にズームしていく。いったん芝生の上に寝ている我が子に向けられた視点は、そこにまるで物を見ているかのように冷淡で、極めて適正な距離感を示すのに、再び視点が花に向けられると、一瞬のうちに花や葉の細かい細工にズームし、ついにはリンダ自身が葉そのものになったように感じる。葉とリンダの距離、葉と読者の距離はすっかり目くらませされ、翻弄される。「人形の家」で適正な〈遠近法〉の中にケルビー姉妹だけを配置したように、この作品でも、登場人物によって適正な〈遠近法〉の中に配置された者とそうでない者とに分けられているように思う。「入江のほとり」では、リンダだけが遠近感のない不思議な空間に配置されている。遠近どころか、上下も、左右も、宇宙の絶対的な重力さえ無視するような〈浮遊感〉のある空間にいるリンダの存在は、ついに「葉」の存在と同じ軽さになるのである。

エジプトや中国など成熟した古代文化には〈遠近法〉がなかったという事実がある。「彼らは遠近法から解放され、宗教的な客観性と超人格的な形而上学的性格を守るために、主観主義と幻覚法に特徴的な遠近法の支配をそも

とも認めていなかったのである⁽²⁹⁾。ヨーロッパでも、たとえば中世のキリスト教美術に非遠近法的性質を認めることができる。〈遠近法の無視〉というタイトルで書き始められた章ではあるが、こうして〈遠近法〉を守る立場を知り、あるいは〈逆遠近法〉の立場も知り、さらに〈遠近法〉から解放された文化があるという事実を再認識するに至って、マンスフィールドが遠近法を〈採用した／無視した〉という単純な二元論で済まされるような問題ではないということを改めて確認する必要性を感じる。そうではなく、マンスフィールドが〈遠近法〉そのものの内にあった表現力の可能性を拡大するという形で、作品の中でさまざまに実験してみたということである。その実験たるや、作品によって遠近法を採用したり、無視したりという単純なことではなかった。上記してきたように、一作品の中で遠近法を帯びた空間に配置される者とそうでない者とに明確に描き分けたり、対象と作者、対象と読者の距離感に時にねじりを加えたり、登場人物の形而上の位置関係を形而下の位置関係に移し替えたりと、実にさまざまな実験がなされていたのである。

伝統的な小説作法へのマンスフィールドの果敢な挑戦は、こうして遠近法を知的に把握、操作するなどして独自の文学空間を創ろうとしたことにとどまらなかった。作者とメッセージと読者との伝統的な関係や、言葉の真実と虚偽の関係など、従来当然存在すると思われていた一定の〈境界線＝輪郭線〉⁽³⁰⁾に揺さぶりをかけ、それらを消滅させようという果敢な試みは、拙稿においてもすでに述べたとおりである。そしてわれわれ読者は、〈読む〉行為によって、その工夫や仕掛けに気づくと気づかざるとに関わらず、その工夫や仕掛けの施された独特の文学空間の真只中で揺さぶられ、驚かされ、当惑させられ、感動させられる。エーコの表現を借りるならば、それがマンスフィールドのテキスト戦略にほかならず、われわれ読者は「ひとつのテキストがその潜在的内容を十全に顕在化されるために、満たされるべき幸福の条件」⁽³¹⁾にされていたのである。そして文学的悦楽とは、そうさせられる読者でいられることに無上の喜びを感じることなのである。

結 論

マンスフィールド文学は詩に似て、イメージを想起させやすい。象徴に富むキー・ワードが多く、色彩語も豊富である。絵画的なイメージを軸にして論じようとする時、従来は〈印象派〉的な側面が強調されがちであった。あの独特なパステル調の女性画で有名なマリー・ローランサンが挿絵をつけたことが図らずも示しているように、〈印象派〉⁽³²⁾的な、あるいはパステル画のようなイメージは、マンスフィールド文学のひとつの大きな特徴ではある。笠間 (2008) がコーパス処理の手法によって導き出した〈マンスフィールド文学に高い頻度で使用される色彩語〉も、はからずもマリー・ローランサンの絵に特徴的な blue, pink, grey であった。しかしそうした〈印象派〉的で、パステル画のようなイナージは、あくまでマンスフィールド文学の一面であろう。色彩語も、使用頻度の高い色は確かに注目に値するであろうが、マンスフィールドのように主題論的に色彩語を配置する作家の場合、数は少なくても、その主題化された色がむしろ作品の本質に肉迫する鍵となる場合が多い。

その後、印象派というよりもむしろ〈後期印象派〉の絵画のイメージに近いのではないかという指摘がなされ、その側面での研究も十分にされるようになった。そして、ついに Angela Smith がマンスフィールドと〈フォビズム〉との影響関係を指摘し、初めてマンスフィールドのフォーブを暴き出したのはすこし前 (2000年) のことである。

本稿は、Smith の提示してくれたマクロな枠組みに沿って、その目指す方向へさらに深く踏み込み、マンスフィールド文学の〈フォビズム〉を論じたものである。

フォビズムの2つの大きな特徴—〈濃密な色の使い方〉と〈遠近法の無視〉—をテーマとし、作品世界を具体的に掘り下げた。前者—〈濃密な色の使い方〉—については、便宜的に〈赤〉〈黄〉〈その他の色〉という色別の項

目立てをし、特に主題化された〈黄〉については多くの紙幅を割いて論じた。

なお Smith は、マンスフィールドのフォビスト的美意識は「小屋の女」(1911) を最後に決定的に変わっていったと論じているが、筆者は、彼女のフォビスト的美意識は最期まで健在だったとの立場から、意識的にそれ以降の作品、特に晩年の代表作を中心にフォビストの特徴を指摘した。

〔注〕

- (1) 吉田城『テキストからイメージへ—文学と視覚芸術のあいだ』(京都大学学術出版会, 2002), p. ii.
- (2) フランスの詩人ランボーが「^アA 黒, ^ウE 白, ^イI 赤, ^ユU 緑, ^オO は青, …」と母音の〈音〉の響きと〈色彩〉のイメージを直接結びつけて詠ったことは有名である。言語学者ヤコブソンは、〈精神物理学〉と〈音響学〉という2つの隣接する科学の進展による「音素のパターン化の普遍的法則」が解明されれば、〈耳によって知覚される音声と目によって知覚される色彩との間の基礎的な構造的相同性〉を主張するイルマズの理論が証明される可能性を示唆した(『一般言語学』)。
- (3) W. J. T. ミッチェル著、鈴木聡・藤巻明訳『イコノロジー—イメージ・テキスト・イデオロギー』(勁草書房, 1992), p. 10.
- (4) 前掲書(3), p. 289.
- (5) 岡道男訳『詩論』三六一—三六五(岩波文庫, 1997)。なお、アリストテレスの「詩」も、ホラティウスの「詩」も、今の〈文学〉と同義。
- (6) 笠間弘美「コーパス処理による基本色彩語分析に見るマンスフィールド作品の特徴—マンスフィールド研究とコーパスの利用に関する一考察—」、『金沢学院大学紀要 文学・美術・社会学編』第6号(2008)。笠間は、マンスフィールドのほぼ全作品を収めた5冊の短編集中の基本色彩語を初めて数え上げ、その数量をコーパス処理によって分析した結果、「blue, pink, grey の頻度レベルにマンスフィールド作品の特異性が見られた」としている。
- (7) 印象派に反発しそれを乗り越えようとする新しい傾向の画家たちにとって、印象主義の欠点を克服することが出発点になった。古典主義的な傾向の画家は、印象派が明快な線のフォルムを破壊し不明瞭にしたことが不満であった。印象派があまりに偶然性に支配されていると感じた画家は、印象派の彩色法を色彩の科学理論で強化し構成的な構図を取り入れようとする。印象派が対象の

表面にとどまりすぎていることに疑問をもつ画家は、芸術家の心の状態や感受性を対象より重視して優位においた、「後期印象派」と呼ばれている3人の画家—セザンヌ、ゴーガン、ゴッホ—は、印象派画家たちの成果を受け入れつつそれを乗り越えようと努力した最初の世代の画家たちである。

印象主義以後という意味の「ポスト・インプレッショニズム」という用語は、イギリスの批評家ロジャー・フライが1910年と12年にロンドンで開いた展覧会で用いた。この展覧会では、印象派以後に活躍した画家たちがマティスやピカソなども含めて展示されていた。20世紀美術に与えた影響の大きさから、ポスト・インプレッショニズムという用語をセザンヌ、ゴーガン、ゴッホの3人の画家に限定して用いるようになるのは1930年頃からである。ポスト・インプレッショニズムという用語は雑誌『白樺』などを通じて早くから日本にも伝えられたが、最初は「後印象派」と訳されていたらしい。現在では「後期印象派」と通称されているが、あまり正確な訳語とはいえない（島田紀夫「V 近代の美術 第7章 印象派以後」、『新西洋美術史』, pp. 318-9）。

- (8) 拙稿「マンスフィールドと病い (II) —作品に表われた病いの影響—」, 『マンスフィールド研究』第2号 (日本マンスフィールド協会, 1993)
- (9) “the strand of Post-Impressionism that most influenced Mansfield, Fauvism, ...” (マンスフィールドに最も影響を与えた後期印象派の一支流であるフォビズム), Angela Smith, *Katherine Mansfield—A Literary Life* (Palgrave, 2000), p. 10.
- (10) 小川正隆「作品解説」, 『世界の名画16 ルオーとフォーヴィズム』 (中央公論新社, 1995年)
- (11) Katherine Mansfield, ‘At the Bay,’ in *The Stories of Katherine Mansfield*, ed. Antony Alpers (Oxford University Press, 1984), p. 441.
本稿中のマンスフィールドの作品からの引用は、‘Daphne’ 以外はすべてこのテキストに依り、引用末尾の () 内に頁で示す。
- (12) Smith, p. 100.
- (13) 「入江のほとり」は、マンスフィールド自身〈「前奏曲」の続き〉 (“a continuation of ‘Prelude’,” *The Collected Letters of Katherine Mansfield* vol. 4, p. 278) であるとしている。登場人物は、主人公の「バーネル家」の面々はもちろんのこと、その使用人に至るまでほとんど同一である。
- (14) 拙稿「マンスフィールドの『人形の家』についての一考察」, 『中央学院大学 人間・自然論叢』第17号 (2003年2月)
- (15) To the Hon. Dorothy Brett, “Wasn’t that Van Gogh shown at the Goupil ten years ago? Yellow flowers, brimming with sun, in a pot? ...That

picture seemed to reveal something that I hadn't realized before I saw it. It lived with me afterwards. It still does". *The Letters of Katherine Mansfield*, ed. J. M. Murry (Constable, 1928), II, p. 160.

- (16) 「黄色の意味と価値—皇帝の黄色」、『色の博物誌・黄—地の力&空の光』(目黒区美術館, 2004), p. 41.
- (17) 木村直司訳「色彩論」、『ゲーテ全集 14』(潮出版社, 1980), p. 445.
- (18) 前掲書 (17), 同頁.
- (19) 前掲書 (17), 同頁.
- (20) 前掲書 (17), 同頁.
- (21) 河村錠一郎「黄色考現学」、『panoramic mag. is 増刊号「色」』(ポーラ文化研究所, 1982), p. 107.
- (22) 蓮實重彦『「赤」の誘惑—フィクション論序説』(新潮社, 2007), p. 250.
- (23) “owl”-4. “*prophesy, wisdom*: ...b. connected with Athena and the Academy.” Ad de Fries, *Dictionary of Symbols and Imagery* (North-Holland Publishing Company, 1984), p. 354.
- (24) “Daphne,” in *Collected Stories of Katherine Mansfield* (Constable, 1945), p. 471. 本稿中の“Daphne”からの引用はすべてこのテキストに依る.
- (25) デュフィが1927年前後に南仏ニースで描いた一連の作品。これらでデュフィはついに自分の「青」を発見している。それは単に地中海の海と空という物理的な意味を超えて、もっともくすんだ青からもっとも明るいき青にいたるまで、どの青も、つねに独自の個性を保ち続ける唯一の色であることを知ったのである(高橋英郎『新潮美術文庫41 デュフィ』).
- (26) 三浦篤「第三章 西洋近代絵画におけるパースペクティヴの変容—フランス印象派のパラダイム転換」, ヘルマン・ゴチェフスキ編『東大駒場連続講義 知の遠近法』(講談社, 2007)
- (27) ジェームス・モーガン著, 山岡万里子訳『マティスを追いかけて』(アスペクト, 2006) p. 80.
- (28) 大久保恭子『アンリ・マチスの「誕生」—画家と美術評論の関係の解明—』(晃洋書房, 2001), p. 39.
- (29) フロレンスキイ著, 桑野隆ほか訳『逆遠近法の詩学—芸術・言語論集』(水声社, 1998) p. 25.
- (30) 拙稿「未完の完という逆説—マンスフィールドの『ある既婚者の話』に関する一考察—」, 『中央学院大学人間・自然論叢』第22号(2005年9月)
- (31) ウンベルト・エーコ著, 篠原資明訳『物語における読者』(青土社, 2003), p. 97.

- (32) 1939年に、マリー・ローランサンの石版画挿絵（多色刷りリトグラフ）が16点入った *The Garden Party and Other Stories* が、ヴェローナ・プレス（ロンドン）から刊行された。限定1200部印刷のうち30部に画家のサインが入れられ、その No. 12 を「マリー・ローランサン美術館」（長野県蓼科高原）が所有している。挿絵本は数多く手がけたローランサンだったが、「《園遊会》はローランサンの挿絵本の中でも最も好評を得ている。マンスフィールドの作品に流れるデリケートな感受性、自然や人間に対する鋭い洞察、明るく生き生きとした詩情など、ローランサンと相通ずるものがあるのかも知れない。ローランサン自身、マンスフィールドの才能を高く評価していたとのべている」（『マリー・ローランサン展図録』（マリー・ローランサン美術館、1990）との評価のとおり、ローランサンのパステル調の絵はマンスフィールド文学の一面をよく代表していると言える。

〔参考文献〕

- Alpers, Antony ed. *The Stories of Katherine Mansfield*. Auckland : Oxford Univ. Press, 1984.
- De Vries, Ad ed. *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam : North-Holland Publishing Company, 1976.
- Fullbrook, Kate. *Katherine Mansfield*, Brighron : The Harvester Press, 1986.
- Hanson, Clare, and Andrew Gurr. *Katherine Mansfield*. London : Macmillan, 1981.
- Murry, J. M. ed. *Katherine Mansfield's Letters to John Middleton Murry*, London : Constable, 1951.
- O'Sullivan, Vincent. "Introduction," in *The Collected Letters of Katherine Mansfield*. Vol. I, ed. by Vincent O'Sullivan and Margaret Scott. Oxford : Clarendon Press, 1984.
- Smith, Angela. *Katherine Mansfield—A Literary Life*, Hampshire : Palgrave, 2000.
- エーコ、ウンベルト著、篠原資明訳『物語における読者』（青土社、2003）
- 大岡信「秋野不矩 II 黄色の生命力」、『生の昂揚としての美術』（発行・大岡信フォーラム、発売・花神社、2006）
- 大久保恭子『アンリ・マチスの「誕生」—画家と美術評論の関係の解明—』（晃洋書房、2001）
- 大澤銀作編『マンスフィールド事典』（文化書房博文社、2007）

- 岡田温司『ミメシスを超えて』（勁草書房，2000）
- 要真理子『ロジャー・フライの批評理論—知性と感受性の間で』（東信堂，2005）
- 河村錠一郎「黄色考現学」、『panoramic mag. is 増刊号「色」』（ポーラ文化研究所，1982）
- 清瀬みさを『人文学としての芸術研究』（法律文化社，2001）
- クルターマン，ワード著，神林恒道・太田喬夫訳『芸術論の歴史』（勁草書房，j1993）
- ゲーテ著，木村直司訳「色彩論」、『ゲーテ全集 14』（潮出版社，1980）
- ゲーテ著，高木昌史編訳『ゲーテ美術論集成』（青土社，2004）
- ゴチェフスキ，ヘルマン編『東大駒場連続講義 知の遠近法』（講談社，2007）
- 佐藤康邦『絵画空間の哲学』（三元社，2008）
- ジュネット，ジェラルド著，花輪光監訳『ミモロジック—言語的模倣論またはクラテュロスのもとへの旅』（書肆風の薔薇，1991）
- 鈴木啓二「ミメシスと想像カーボードレール『1859年のサロン』を中心に」，小林康夫・松浦寿輝編『表象のディスクール④ イメージ—不過視なるものの強度』（東京大学出版会，2000）
- 千足伸行監修『新西洋美術史』（西村書店，1999）
- 高橋英郎『新潮美術文庫41 デュフィ』（新潮社，1975）
- 谷川渥『芸術をめぐる言葉II』（美術出版社，2006）
- 谷川渥『美学の逆説』（勁草書房，1993）
- 辻茂『遠近法の発見』（現代企画室，1996）
- 蓮實重彦『「赤」の誘惑—フィクション論序説』（新潮社，2007）
- 原孝一郎『幻想の誕生—イメージと詩の創造—』（柏書房，1995）
- フロレンスキ著，桑野隆ほか訳『逆遠近法の詩学—芸術・言語論集』（水声社，1998）
- 松本仁助・岡道男訳，アリストテレス『詩学』・ホラーティウス『詩論』（岩波文庫，1997）
- ミッチェル，W. J. T. 著，鈴木聡・藤巻明訳『イコノロジー—イメージ・テキスト・イデオロギー』（勁草書房，1992）
- 宮下誠『逸脱する絵画—20世紀芸術学講義I—』（法律文化社，2002）
- モーガン，ジェームズ著，山岡万里子訳『マティスを追いかけて』（アスペクト，2006）
- ヤーコブソン，ローマン著，川本茂雄監修「第五部 言語学と隣接諸科学」、『一般言語学』（みすず書房，1973）
- 吉田城『テキストからイメージへ—文学と視覚芸術のあいだ』（京都大学学術出

版会，2002)

ランボー著，平井啓之他訳「母音」，『ランボー詩集』（青土社，2006)

『世界の名画 16 ルオーとフォーヴィズム』（中央公論新社，1995年）

「黄色の意味と価値—皇帝の黄色」，『色の博物誌・黄—地の力&空の光』（目黒区美術館，2004)