

マンスフィールド文学の絵画性 (II)

—フォビストとしての〈緑〉の使用を中心に—

柴田優子

〈目次〉 序論

I 〈緑〉の使用

- 1 主題化されたマンスフィールドの〈緑〉の意味
- 2 「新しい服」の〈緑〉の服
- 3 「人形の家」の〈緑〉の人形の家
- 4 「一杯のお茶」の〈緑〉のリボン
- 5 「園遊会」の〈緑〉のドア

II 新しい文学空間

- 1 平面化
- 2 〈箱〉——閉じ込める二重構造

結論

序論

マンスフィールドがフォビストの美意識を獲得していたことは、Smith (2000) が提示してくれたマクロな枠組みに沿ってすでに拙論⁽¹⁾で論じた。フォビズムの絵画の大きな特徴のひとつは〈濃密な色の使用〉——特に〈赤〉や〈緑〉——であり、拙論ではマンスフィールドの作品中に使われた〈赤〉と〈黄〉を優先的に取りあげ、そこにフォビズムの絵画性を探った。フォビズムにとって重要なもうひとつの色彩〈緑〉に、今回は集中的に考察を加えたい。マンスフィールドの全作品の〈緑〉の使用例を横断的に眺め、特徴を探る時、そこにフォビストの特徴が顕著に表われるはずである。つまり本稿はその仮説から出発するものである。

さらに拙論(2009)では、〈濃密な色の使用〉に加えてフォビズムの大きな特徴として挙げられる〈遠近法の無視〉について考察した。マンスフィールドがたびたび用いる〈劇中劇〉のような、あるいは〈何かの中に何かを閉じ込める〉ようなモチーフ／イメージを中心的に取り上げ、その効果を、マチスの〈画中画〉をヒントにして、観る者(つまり読む者)の遠近感を目くらませさせる効果として論を進めた。本稿では、〈何かの中に何かを閉じ込める〉モチーフ／イメージを〈箱〉のイメージとしてさらに追求しつつ、一方で、セザンヌに刺激されてマチスらフォビストが目指した「平面化」について探ることで、フォビスト・マンスフィールドの新しい文学空間をさらに深く掘り下げる。

前回に引き続きイメージとしてのフォビズムを扱う時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。⁽²⁾

I 〈緑〉の使用

1 主題化されたマンスフィールドの〈緑〉の意味

『色彩論』によれば、「光の最も近くには黄と呼ばれる色彩が生じ、闇に最も近い他の色彩は青という言葉で表わされる。これら二つの色彩は、その最も純粋な状態のまままったく均衡を保つように混合されるならば、緑という第三の色彩を生み出す⁽³⁾」というのが〈緑〉という色彩の位置づけである。ひとつの古典として、これはある意味たいへん興味深い連想を刺激してくれる。それは、〈緑〉という表面の色彩が、その内部に〈黄〉——光——と〈青〉——闇——という相反する性質を内包している、という見方である。そして、そのように均衡を保って混合された〈緑〉の中にわれわれの目は「現実的満足⁽⁴⁾」を見いだすとされ、またアレゴリー的には〈緑〉は「希望」⁽⁵⁾を象徴する色とされている。

『イメージ・シンボル事典』でも、「死」「嫉妬」「憂鬱」「未熟」など、わずかにネガティブなイメージの使用例が記載されているものの、〈緑〉は「肥沃」「愛」「真実」「若さ」「自由」「喜び」「智慧」「希望」など、ポジティブで良いイメージがほとんどである⁽⁶⁾。

マンスフィールドによって象徴的に用いられて忘れがたい〈緑〉といえば、まず「入江のほとり」(‘At the Bay’, 1921) でピップが砂の中から掘り出した「ネメラル」⁽⁷⁾を思い起こす読者が多いであろう。また、「船の旅」(‘The Voyage’, 1921) の冒頭で主人公・フェネラが不安に見上げたマストの先に輝く「小さな緑の星」や、「ある既婚者の話」(A Married Man’s Story’, 1923) に出てくる「僕の緑の星」、あるいは「前奏曲」(‘Prelude’, 1918) に出てくる「古い石炭船の上の緑色の光」など、暗闇で光る小さい光は、マンスフィールドの場合多くが〈緑〉であり、それらをひとつの暁光として心に刻んでいる読者も少なからずいるであろう。「ネメラル」は砂の中で、また「星」

や「石炭船の光」などは漆黒の闇の中で、小さく輝く〈緑〉がいかに健気に見え、「希望」の象徴を担っている点で共通していると考えてよいであろう。

マンスフィールドの〈緑〉に考察を加える場合、上記のような色彩論的に見る一般的な〈緑〉の位置づけ——すなわち「希望」など人生のポジティブな側面を象徴する色としての位置づけ——をまず踏まえておくことは必要であろう。しかし、マンスフィールドの全作品の〈緑〉の使用例を横断的に調べてみると、拙論（2009）で〈赤〉や〈黄〉に考察を加えたとき同様、これら一般的な記号としての〈緑〉とはどうも趣の異なる〈緑〉が存在する。そうした一般的な記号として解釈しきれない例で、しかも作品中で大事な象徴を担っていると考えられるような例こそが、本稿で問題にしたいものなのである。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⁽⁸⁾」との蓮實（2007）の主張に再び耳を傾け、マンスフィールドの主題論的色彩としての〈緑〉の象徴を読み解きたい。それらにこそフォーブな一面が表われているはずである。

「色彩と調子を同時に求めることはできない。…僕は色彩の方を選ぶ⁽⁹⁾」と色彩が持つ独自の力を深く認識し、〈色〉の〈形〉からの解放を推し進め、その後のフォビズムの誕生を促したと言われるゴッホが、「赤と緑でもって人間の恐るべき情念を表現⁽¹⁰⁾」したことは有名である。ゴッホ、ゴーギャンら〈色彩画家〉の系譜に連なると自認する当のフォビスト・マチスも、色彩による感情表現の中で濃密な〈緑〉を多用している。「マティス夫人（緑のすじのある肖像）」（1905）は文字どおり鼻に太い〈緑〉のすじがあり、背景の右半分も〈緑〉に塗られている。また「帽子の女」（1905）にも鼻に〈緑〉のすじがある上に、額も衣服の一部も〈緑〉、また背景にも何か所か〈緑〉のかたまり、と全体に〈緑〉が多用されている。こうして内奥の自己表現をしようとする時に、ゴッホやマチスが必然的に選んだ重要な色のひとつが〈緑〉だったことは、近代以降の形から解放された色としての〈緑〉を考え

る際に、そしてマンスフィールドの主題論的〈緑〉を考える際に、大変重要な示唆を与えてくれる。

2 「新しい服」の〈緑〉の服

「新しい服」(‘New Dresses’, 1910) は、ふたりの娘(ローズとヘレン)の日曜日の礼拝用の服としてカーズフィールド夫人と彼女の母(老婦人)が仕立てる〈緑〉のカシミアの服をめぐる話である。

Mrs. Carsfield and her mother sat at the dining-room table putting the finishing touches to some green cashmere dresses.⁽¹⁾

(カーズフィールド夫人と母親は、居間のテーブルの前に座り、緑のカシミアの服に最後の仕上げを施していた。)

冒頭で、このテーブルにかかる赤いテーブルクロス(“the red cloth”)が取り外され、そこへミシン、裁縫箱、ファッション雑誌から破った頁などと一緒に〈緑〉の服地が置かれるのである。〈赤〉のあとにくる〈緑〉。絵画にはあり得ない時間差のあるこの〈赤〉と〈緑〉の提示は、しかし、音楽と同様、時間の要素をその内に含む文学の宿命をわきまえたマンスフィールドが、〈赤〉と〈緑〉を同時に提示することと同じ、否、以上の効果を図った上でのことであるはずだ。〈赤〉の上に〈緑〉を置いても、〈赤〉を取り除いて〈緑〉を置いても、どのみち書き言葉で表現する場合は〈赤〉と〈緑〉はその順か逆の順で、時間差をもって現れる。むしろ〈赤〉の上に〈緑〉が置かれて同時にあるよりも、〈赤〉を取り除いてから〈緑〉がくる方が、赤に動きがあるためにその残像が読者の脳裏に鮮やかに残るのかもしれない。この〈赤〉と〈緑〉の提示は、あたかもゴッホが〈赤〉と〈緑〉で情念を表現したように、これから始まるこの裕福で、一見理想的な家族のストーリーが、その内に渦巻く様々な情念を暴き出していくであろうことを十分に示唆している。

ヘレンは新しい〈緑〉の服が大好きだが、天真爛漫でお転婆な彼女にとっ

てそれは「しちやいけないこととかがある」面倒極まりない「最悪」(“*far worse*”)な服でもある。そして、案の定、その禁を犯して引き裂き穴をあけてしまう。ヘレンは、大人目から隠すためにそれを戸棚の上に放り上げようとするが、何度やってみても落ちてきてしまう。ここに至って、その美しい〈緑〉の服は「本当に嫌な、憎たらしい服」(“*the horrid, hateful thing*”)に成り下がるのである。ヘレンは故意に服を破ったのではないかとの見方もある。〈緑〉の象徴を考慮に入れるとき、この指摘はかなり妥当なものと考えられる。なぜならお転婆なヘレンは、男の子として尊重される弟や女の子らしい姉のローズと違い、中産階級指向の伝統的な価値観を持つ両親から理解されず、家族の中でひとり疎外感を抱いている。破ってしまった緑の服を大人たちが血相を変えて探している時にも「私が破ったの、破ったの」(“*I tore it, I tore it*”)と叫んでやったときの大人たちの顔が見てみたいと何度も思う。しかし両親の前では緊張してどもってしまう彼女の反抗心は、表現されないまま鬱屈していく。つまり「新しい服」の〈緑〉は、表現されずに鬱屈したヘレンの感情を象徴している色と考えることができる。そうした鬱屈した激しい感情を抱くヘレンが、高価な服を故意に破る行為で初めてそれを表出したと考えることは、〈緑〉の象徴が導く推論としてきわめて自然と思われる。破った時に「恐れも後悔も感じなかった」(“*She felt neither frightened nor sorry.*”)と書かれていることからそれは推測できる。しかしさらに読み込むと、この〈緑〉は、ヘレンの内面の激しい感情を象徴しているのはもちろんだが、むしろこれに関わる大人たちの胸の内に沈殿して行き場を失った感情——情念——をより一層映し出していることがわかってくる。

〈緑〉の服を縫うカーズフィールド夫人と老婦人は、互いに相手に言いたいことがある。部屋のガス灯の明かりのチラつきに関してくどくどと訴える老婦人の癖が、カーズフィールド夫人の「しゃくにさわり」「イライラしてくる」のを押さえがたい。夫人は、しかし、その気持ちを当の老婦人には直接ぶつけはしない。まるで〈緑〉の服に縫い込んでいるかのようなようである。一方、老婦人は老婦人で、ヘレンの方にはレースは付けなくていいと言う夫人

に対して、なぜヘレンにだけそのように冷たく当たるのか理解ができない。息子夫婦のヘレンに対する差別がヘレンをダメにしてしまうという考えを一度はっきり夫人に話そうと考えながら、しかし時計の音で頭の中が混乱し、言い出す言葉も思いつかないまま、やはりその気持ちを混乱したまま〈緑〉の服に縫い込んでいるかのようなのである。さらに帰宅した夫・ヘンリーの「椅子の背にかかったその緑色の変なものは何だ?」(“What’s the green fandangles on the chair back?”)との問いに、高額な布地を夫に内緒で買ったのだと言う夫人。それが夫の怒りを誘い、その怒りは夫人に向けられると同時に「あんなもの」(“that lot”)へも向けられていく。翌日、さっそくヘレンが引き裂き穴をあけてしまい、隠し、大人が皆で探しても見つからないという事態に陥ると、ついにこの高価で美しい緑の服は「あの忌まわしい緑の服」(“Those damned green dresses”)と呪われるはめになる。こうしてこの〈緑〉の高価な服は、それに関わる大人の心を刺激し、その内面を暴く。そして彼らの表現されなかった、心の奥底に澱のように沈殿する情念を宿していくのである。まさに額や鼻が〈緑〉で塗られていたマチスの「帽子の女」が象徴するように、また鼻の中心を〈緑〉のすじが通る「マチス夫人」が象徴するように、フォビスト・マンスフィールドが暴き出して〈緑〉で表現した内面の感情は、ゴッホが〈赤〉と〈緑〉とで表現しようと切望した「情念」に相通じるものであり、この〈緑〉の〈新しい服〉はフォビスト・マンスフィールドが選んだ必然的な情念の色と言える。

3 「人形の家」の〈緑〉の人形の家

「人形の家」(‘The Doll’s House’, 1921)の〈人形の家〉は、ほうれん草色の〈緑〉のペンキをベタ塗りしてある。

There stood the doll’s house, a dark, oily, spinach green, picked out with bright yellow. (393)

(そこに人形の家が鎮座していた、濃く、テカテカするほうれん草色の

緑で、真っ黄色がアクセントになっていた.)

この〈緑〉の意味については拙論(2009)ですでに考察したが、付け加えて考察するなら、やはり「新しい服」に似て、高価で愛しい〈緑〉の〈人形の家〉が、高価で愛しい分だけ、それに関わる大人や子どもの語られない本音、さらにこの植民地社会に根強く蔓延る階級制度に影響された鼻持ちならぬ差別意識⁽¹³⁾のようなものを映し出す。あたかも〈緑〉という色彩が光学的に〈黄〉と〈青〉をそれぞれの内秘めているように、庭に鎮座した〈人形の家〉はフォビストによって塗られた〈緑〉により人間模様の光と影を黙したままあらわにしているのである。

4 「一杯のお茶」の〈緑〉のリボン

「一杯のお茶」(‘A Cup of Tea’, 1922)の主人公・ローズマリーはロンドンに住み、たとえば買い物をした時はパリへ行くような、また、たとえば花を買いたい時にはリージェント街⁽¹⁴⁾の花屋で壺のバラをそっくり全部買うような金持ちである。彼女の仲間には、社会的な有力者に混じって風変わりな「めっけもの」(“discoveries”)もいた。そんな彼女が、とある骨董店で魅了されたエナメルの小箱の蓋には絵が描かれていた。

On the lid a minute creature stood under a flowery tree, and a more minute creature still had her arms round his neck. Her hat, really no bigger than a geranium petal, hung from a branch; it had green ribbons. (409)

(蓋の上には、ごく小さな人物が花をつけた木の下に立ち、さらに小さな女の子が彼の首に腕をまわしていた。女の子の帽子はゼラニウムの花びら程の大きさしかなく、枝にかかっていた。帽子には緑のリボンがついていた。)

「28ギニー」という予想以上の高価な値に驚き、買わずに店を出た彼女は「奇妙な苦痛」を感じる。そこへ「やせた、黒ずんだ、影のような若い娘」(“a young girl, thin, dark, shadowy”) がどこからともなく現れ、ローズマリーにお茶を一杯飲む金を乞う。ローズマリーは、「薄闇でのこんな出会いはまるでドストエフスキーの小説の中の一場面のようなのだ」(“It was like something out of a novel by Dostoevsky, this meeting in the dusk.”) と思い、ゾクゾクしながらその物乞いの娘を半ば強引に家へ連れ帰る。2階の寝室へ通し、お茶を飲ませ終わった頃、夫のフィリップが帰宅する。ローズマリーは彼女を家へ置いて世話をしたいとまで思っていたのだが、彼女を見た夫が彼女を評して「驚くほどきれい」で「圧倒された」と言ったことで急に気が変わり、3ポンドを渡して彼女を家から追い出した。ローズマリーは化粧直しをして夫に甘え、28ギニーの小箱を買う許可を得る。「私、きれい?」というローズマリーの言葉で物語は終わる。

「めっけもの」のひとつとしての骨董の小箱の蓋の絵は、ごくおおざっぱな描写だが、「枝にかかった帽子」だけは、その小ささと付属の〈緑色〉のリボンだけが妙に強調されて印象的である。「あの小箱にしがみつきたい」という小箱への未練が呼んだのであろうか、どこからともなく影のように娘が現れた。筆者はこの娘こそ、手に入れられなかった小箱の蓋の絵から、くだんの帽子をかぶって出てきた幻影であると思う。それが証拠に、このあと娘の帽子に何度か言及されるのである。娘を家へ招き入れたローズマリーは、「帽子をお取りになったらどう?」とまず帽子を取ることを勧める。そして上着と帽子を取らせたまではよかったが、置場に困り、床に置いてしまう。帰宅した夫は客人の娘を見たあと、その床に置かれた上着と帽子をちらっと見た。こうしてあえて繰り返し言及された帽子は、ストーリーの中で大事な象徴を担っていると理解して差し支えないであろう。娘の被っていた帽子に〈緑のリボン〉こそ付いていないが、確かにこの娘が小箱の蓋から出てきたという証拠はその出現の仕方にも表れる。ただしこれには他の色彩が関わってくるので、第II章-1において詳述することとする。

この作品の〈緑〉のリボンは、骨董の小箱の蓋に描かれた小さな帽子のリボンである。〈緑〉が帽子本体の色ならまだ注目もされそうだが、帽子の付属物であるリボンの色である。見過ごされそうな小さな〈緑〉だが、重要な象徴を担っていると考えられる。ローズマリーの物乞いの娘への施しは、「めっけもの」を所有したいという彼女の物欲のあくまでも延長線上にあるにすぎない。つまり、ローズマリーにとって物乞いの娘は、手に入れられなかった28ギニーの小箱の代替物にすぎないのに、夫は彼女を女性として見たのである。そのことにひどく驚いたローズマリーは、娘の所有を諦める代わりに、どうしても28ギニーの小箱を所有する必要があったのである。物語のタイトルにもなっている象徴的な「新しい服」や「人形の家」が、どちらも〈緑〉をしてその物語全体にうごめく個々人の情念を映し出すのに比べると、「一杯のお茶」に描かれるローズマリーの心の内は、情念と呼ぶにはあまりに幼稚な嫉妬や感情の振幅である。その滑稽ですらある人間の身勝手な嫉妬心や感情の揺れを、フォビスト・マンズフィールドは小箱の蓋に描かれた小さな帽子のリボンの〈緑〉に、軽妙洒脱に、しかし忘れがたく留めたのである。

5 「園遊会」の〈緑〉のドア

「園遊会」(‘The Garden Party’, 1921)では、「家中のドアが開いているようだ」というドアの象徴を使って園遊会の朝の活気と興奮を表すが、中でも台所の方へ通じている「〈緑〉のフェルトを張ったドア」はこの家族の心理に呼応し、あたかも内面の代弁者であるかのごとく鈍い音で開いたり閉じたりしている。

All the doors in the house seemed to be open. The house was alive with soft, quick steps and running voices. The green baize door that led to the kitchen regions swung open and shut with a muffled thud. (249)

(まるで家中のドアが開いているようだった。家は、静かなすばやい足音や淀みなく流れる声で生き生きしていた。台所へと通じる緑のフェルト

を張ったドアが、ドサッと鈍い音を立てて開いたり閉じたりしていた。)

近所に不慮の事故による死者が出たため園遊会を中止にすべきと考えたローラは、姉のジョーズをわざわざこの「〈緑〉のフェルトを張ったドア」の向こうまで引っ張っていき、それに寄りかかり、意を決したように姉に中止を訴える。

“Jose, come here.” Laura caught hold of her sister’s sleeve and dragged her through the kitchen to the other side of the green baize door. There she paused and leaned against it. “Jose!” she said, horrified, “however are we going to stop everything?” (253)

(「ジョーズ、こっち来て」ローラは姉の袖をつかんで台所を抜け、緑のフェルトを張ったドアの反対側まで引っばって行った。ローラは立ち止まり、ドアにもたれて「ジョーズ」と怖い声で言った、「一体どうやってすべてを中止にするの?」)

わざわざこの〈緑〉のドアを介して、そして〈緑〉のドアから力をもらうかのようにもたれて、ローラは内面の激しい感情の表出を行うのである。つまりこの〈緑〉のドアが隔てているものとは、〈園遊会という華やかな虚構〉と〈時を選ばず死者の出る現実〉とであり、さらにこの登場人物たちの〈表向きの建前〉と〈心の内に秘める本心〉とである。それらを隔てるドアの〈緑〉は、「新しい服」の〈緑〉、「人形の家」の〈緑〉、そして「一杯のお茶」の小箱の蓋に描かれた帽子のリボンの〈緑〉と、まさしく同質のフォビストの〈緑〉である。登場人物たちのさまざまな内面の感情を湛えるような、あるいは閉じ込めているような〈緑〉である。近所の低地に住む貧者の男が事故死したのを知りながら、そして中止にすべきとのローラの願いを大人が封じ込めながら、高地の裕福な家の庭で園遊会がきらびやかに進行する。そして、園遊会の食べ残しを詰めたかごを死者の出た家へローラが届けに下りて行くとい

ういかにも高飛車な施しを、貧者の家族も静かに受け入れる。こうしてあからさまに存在した階級制度に対して、登場する大人たちは黙して語らず、作者マンスフィールドの筆も声高にその社会の矛盾を糾弾しはしない。フォビストは、しかし、あるべき場所に〈緑〉を配した。そしてこの〈緑〉のドアだけが今日も鈍い音を立てて閉じたり開いたりしながら、静かに人間の内面を暴露するのである。

Ⅱ 新しい文学空間

近代の絵画が従来の遠近法を無視し、新しい絵画空間を創り出したことは拙論（2009）ですでに述べた。フォビスト・マンスフィールドも、場面によって遠近法を意識的に取り入れたり無視したり、あるいは劇中劇のような—あるいは箱庭のような—二重構造を用いることで読者の視点にねじりを加えるなど、さまざまな工夫によって新たな文学空間を描き出していた。ここでは、拙論（2009）において述べた事柄に沿っての更なる考察に加えて、「平面化」という問題に考察を加えたい、フォビスト・マンスフィールドの新しい文学空間創出への先見性と、ダイナミズムが明らかになるであろう。

1 平面化

近代の絵画が行き着いた〈平面化〉は、たとえば拙論（2009）ではセザンヌの「浴女」が奥行きをわざと欠いて平面的に描いたことで幕を開けたことに言及した。その時は、〈一点消失法〉のアカデミズムの〈遠近法〉を無視した独自の描き方、という方向へ筆を進めた。ここでは、セザンヌ、マチスらの絵画が二次元の平面のキャンバスになし遂げた〈平面化〉を、マンスフィールドは文学作品において、いったい言葉という抽象的なものを使ってどう成し得たのかという問題に切り込んでいきたい。

近代絵画の歴史的メルクマールと言い得る作品のひとつにマレーヴィチの「白の上の白」（1918）がある。アイボリーがかった白の正方形の色面の上に、

やや色調の違う白——真っ白に近い白——の小さな正方形が5度ほど右に傾けて描いてあるシュプレマティズムの抽象画である。〈シュプレマティズム〉というイズムをここで問題にするつもりは毛頭ない。具象画であれば、背景があって主題となるものを違う色で描くという常識があり、抽象画であってさえ、描こうとする何らかの主題をいくつかの異なる色で描き出すというような意識がある。そうした常識を打破して白の上に白を描いた、その先駆的精神をこそ、ここでは問題にしたい。

マンスフィールドの「入江のほとり」の冒頭の場面——入江一帯が海霧の下にすっぽりと覆われた白の諧調で描かれた場面——がいかに優れた絵画的イメージを有しているかについては、拙論（2009）で詳述したのでここでは繰り返さないが、こうして同時期に生まれたマレーヴィチの「白の上の白」の存在を知ってみれば、マンスフィールドの先駆性が明らかになるだけであろう。マンスフィールドがこうした単色のわずかな諧調によって場面を支配し、あえて文学空間を平面化することを意識的に行っていたであろうことは、黒の諧調で描写される「船の旅」の冒頭シーンにも表われている。

The Picton boat was due to leave at half-past eleven. ...It was dark on the Old Wharf, very dark; the wool sheds, the cattle trucks, the cranes standing up so high, the little squat railway engine, all seemed carved out of solid darkness. (321)

(ピクトン行き船は11時半に出ることになっていた。…旧棧橋の上は暗かった、まっ暗だった。羊毛置場、牛をのせた無蓋貨車、とても高くそびえるクレーン車、ずんぐりとした小さな機関車、すべてが暗黒の塊から彫り出したようだった。)

絵画でならさしずめ黒の微妙な諧調で塗り込められた、黒の広がりやキャンバス全体を支配することになるであろうこの棧橋の場面からは、奥行きは消されているが、暗闇自体の厚みのようなものが感じられる。あるいは暗闇

のマッス（量感）と言ってもいいかもしれない。これら白の諧調，黒の諧調のイメージを駆使した表現は、⁽¹⁵⁾〈空気遠近法〉をよく知る人の文学への応用に思えてならない。入江一带に垂れ込め、渦巻く霧の流れを白で描いたり、夜の暗闇をマッスの感じられる黒い塊ととらえて描くことは、つまりそこにある大量の空気を意識しているからである。しかし、これについては稿を改め、〈青〉という色彩を論じる中で扱いたいと思う。

やはりマンスフィールドは時間の経過を意識した丹念なストーリーテリングというよりも、色彩語を駆使して絵画的イメージを次々提示することにより、そのシーンの風景描写に始まり、登場人物の内面をえぐる情景描写まで、少ない字数で瞬時に達成する詩人の資質を持ち合わせた作家だったと、そして自身それをよく知っていて、その才を自ら極めていったのであろうと納得する。マチスが「赤のハーモニー：食卓」（1908）などにおいて赤で室内を塗り込めたように、マンスフィールドは言葉により、その場面全体を白の諧調，黒の諧調で覆うことによって、文学空間を限りなく二次元的な平面に近づけているのである。そしてその二次元的な平面からあえて物語を語り始めるという先見的とも言える実験をしたのである。マンスフィールドが再評価されるべき点のひとつであらう。

問題は、なぜ敢えて白で／黒で場面全体を塗り込めたかということである。それを考えるために、もうひとつ黒の諧調で描かれた別の場面を見てみよう。

第I章-4で保留にした「一杯のお茶」の物乞いの娘の登場シーンをここで詳しく見てみたい。前述のように、ローズマリーは骨董店で高価な美しい小箱を見かけるが、買わずに店を出る。ロンドンの雨の降る冬の午後である。「雨とともに暗黒もまた、灰のように舞い落ちてくるよう」（“Rain was falling, and with the rain it seemed the dark came too, spinning down like ashes.”）である。空気には一種の冷たい、苦い味があり、灯ったばかりの街の灯は悲しげだ。ローマリーは「奇妙な苦痛」を感じ、胸にマフを押しあてた。「あの小箱にもしがみつきたい」と思う。そんな折、「やせた、黒ずんだ、影のような若い娘が——どこから彼女は来たのか？——ローズマリーの

すぐそばに立っていた」(“a young girl, thin, dank, shadowy——where had she come from? ——was standing at Rosemary’s elbow...”) のである。暗黒の中に浮かび上がる、黒ずんだ、影のような娘の姿——この塗り込められた黒の広がりは一休何を意味するのであろうか。

絵画はどれほど写実に徹しても現実ではあり得ないことを知悉していたマチスは、⁽¹⁶⁾芸術作品の限界と可能性を見極める中で、現実の三次元の空間とは所詮違う二次元の新しい絵画空間の構築を果敢に試していった。マンスフィールドも、マチスのように、文学作品が現実を映しているようで現実ではありえないことをよく知っていたはずである。このことをむしろ積極的に利用して、新しい文学空間を構築しようとしたと思われる。この「暗黒の中に浮かび上がる黒い影のような娘」の黒の諧調は、その前の現実の場面とは違う次元であることを示す場面、つまりこの影のような娘は実在の人物ではなく幻影——未練を残した小箱の蓋の絵から抜け出てきた幻影——であるということ⁽¹⁷⁾を明確に、読者にわかりやすい形で、提示するためのヒントなのである。「どこから彼女は来たのか? (“where had she come from?”) という問いをさりげなく挿入したのも、〈彼女は蓋の絵から出てきたのだ〉と釘を刺すためだけでなく、他にどんな目的があろう。前述のように、ローズマリーの口からも「薄闇でのこんな出会いはまるでドストエフスキーの小説の中の一場面のようにだ」と言わせ、現実ではないことの示唆——これも〈劇中劇〉の一種であろうか——をしている。

「入江のほとり」の冒頭の白の諧調、そして「船の旅」の冒頭の黒の諧調についても同じことが言えるだろう。どちらも、これから始まるストーリーが現実⁽¹⁸⁾に酷似してしかも現実ではあり得ないことを、そしてあくまでも作家による〈創作の空間〉であることを顕示する語りの戦術なのではないだろうか。まるでマンスフィールドが「私の創作空間にお入りなさい」といきなり読者を自分の世界に放り込む、それは上質な戦略である。

2 〈箱〉——閉じ込める二重構造

拙論（2009）に続き、本稿では、マンスフィールドが多用した〈何かの中に何かを閉じ込める〉モチーフ／イメージを〈箱〉のイメージとしてさらに深く掘り下げたい。

「尼になる」（‘Taking the Veil’, 1922）でジミーが受け取った〈箱〉の中には、白いバラの下に白いハンカチに包まれたエドナの最後の写真が収められていた。〈箱〉と言えば「一杯のお茶」の〈小箱〉に再び触れないわけにはいかないだろう。ストーリー的には、ローズマリーが夫に購入の許可を得るところで終わっているのに、中に閉じ込められるものについては書かれていない。しかしこの〈小箱〉およびその蓋に描かれた絵が重要な象徴を担っていることを考えれば、中に何を入れるかよりも、ローズマリーが強い執着心を示したものが〈箱〉であるということ——中に「めっけもの」を何でも閉じ込めてしまえる〈箱〉であるということ——に注目すべきであろう。「ブリル嬢」（‘Miss Brill’, 1920）が大切にしている毛皮の襟巻きは、作品の冒頭で〈箱〉から取り出され最後に再び〈箱〉の中にしまわれる。これらは実際に〈箱〉が出てくる作品の一例だが、〈箱〉に限定せず、何かを内に閉じ込める〈蓋のついた容器〉にその対象を広げて探せばさらに様々なものが見つかる。

たとえば「前奏曲」のキザイアは、引っ越しのために家財道具が運び出されたあとの両親の部屋に打ち捨てられた丸い〈葉箱〉を見つけ、その中で鳥の卵を飼おうと大事にしまう。また、新居での叔母の部屋の化粧台では、〈クリームビン〉に猫のぬいぐるみを閉じ込めようとした。むろん入るわけはなく、蓋が飛んでいってしまった。

さらに目に見える〈箱〉の形を超越し、〈内に閉じ込める／閉じ込められるイメージ〉として考えれば、これはマンスフィールドの一つの定型のイメージとして多用されていることがわかる。「入江のほとり」のキザイアは、祖母の化粧台の上のひびの入った鏡を「フォーク形の小さな稲妻が中に閉じ

込められている」(“... and the mirror above was very strange; it was as though a little piece of forked lightning was imprisoned in it.”) ような鏡だと思ふ。最後の完成作「カナリア」(‘The Canary’, 1923)において初めてはっきりと語られた胸の奥底に封じ込められて澱のようにたまった感情は、その2年前の「ブリル嬢」で〈箱〉の中に閉じ込められた毛皮の襟巻きに象徴させた感情——主人公・ブリル嬢の軽く、悲しく、優しい感情——と同質のものである。さらに先立つ「幸福」(‘Bliss’, 1918)で〈箱〉に閉じ込められるバイオリンの名器になぞらえたのもまた、心の内に閉じ込める感情であった。また「亡き大佐の娘たち」(‘The Daughters of the Late Colonel’, 1920)においても、心の内部の鳥の声が語られる。「ある既婚者の話」では、級友たちのいたずらでコートポケットに入れられた死んだ鳥を取り出した時の、柔らかくて冷たい感触が生んだ「不思議なときめき」のことを、「僕という小さな鳥籠の中の沈黙の声」(“a silent voice inside a little cage that was me.”)と呼んでいる。

こうしてマンスフィールドは、コーネルの〈箱〉⁽¹⁷⁾ 芸術を彷彿とさせるほど、実に様々な物や感情を、様々な〈箱〉に閉じ込めた。その効果は、あたかもマチスの画中画が生み出す効果のような〈作中の人物の視点と読者の視点のねじり〉に加えて、〈箱〉に閉じ込められたものを表面的に見る近視眼的な視点と、そのはるか奥深くに広がる「本当の世界」を見る遠視眼的な視点との二重性をも生む。こうしてできる作品世界の二重構造、否、多重構造は、前述の平面化(第II章-1)と相俟って実に複雑で、読者を揺さぶる独創的な文学空間を創出するのである。

結論

Smith (2000) がマンスフィールドのフォビズム的側面を論じた立場に立脚し、その言説をさらに押し進めてマンスフィールドの作品全体のフォーブを暴き出そうとした拙論「マンスフィールド文学の絵画性」(2009)に続き、

フォビストには特に重要な色彩で、その時には扱わなかった〈緑〉の使用にフォビズムの特徴を見いだそうと試みた。マンスフィールドがフォビストであるとの仮説から出発しているので、一般的な意味や象徴を担う〈緑〉ではなく、主題論的に使用されている〈緑〉にのみ考察を加えた。仮説どおり、マンスフィールドが主題論的に使用した〈緑〉には内奥の自己表現を孕むフォビストの特徴がはっきりと表われていた。

さらに、アルベルティ以来の常識であった〈遠近法〉を無視し、あえて平面的に描くなどして新たな絵画空間を創り出したマチスらフォビストのように、マンスフィールドも、場面の奥行きを隠して平面的に描写したり、また〈箱〉のイメージで空間を二重に把握させるなど、語りの戦略を駆使して新たな文学空間を創出していることを論じた。

拙論（2009）に引き続き、その一見軽妙洒落な描写に隠されて今まで見落とされてきたマンスフィールドのフォビスト的な特徴を、多角的に指摘できたであろう。

〔注〕

- (1) 拙論「マンスフィールド文学の絵画的性」、『中央学院大学人間・自然論叢』第28号（2009年1月）
- (2) それにしてもマチスとマンスフィールドには意外なほど共通点が多い。たとえば中村一美氏は、マチスの特徴として「メタ・メディウム性」を挙げている。普通、画家はそのキャリアのはじめの頃こそ自分の描き方／スタイルが安定せず模索するが、そのうち自分のスタイルが決まってくれば最後までそれを続けるものである。しかしマチスの場合、ひとつのスタイルにとどまらず死ぬまで変え続けたため、残された作品群はバラバラの様式で作られている。そういう画家は、洋画ではおそらく現代まで見渡してもマチスしかいないというのが中村氏の見解である。日本では長谷川等伯が、やはり漢画も描けるし大和絵も描けるメタ・メディウム性を示していると言う（「マチス——メディウムの可変性」『透過する光——中村一美著作選集』および講演「マティス——絵画空間の組成と現代絵画」ブリヂストン美術館、2009年6月6日）。マンスフィールドもまさに、絵画で言うメタ・メディウム——さまざまな違ったスタイル／様式——で書いた作家である。ハンソンとガーは「彼女の性格はいろいろな側面を持

- っていた」(“her personality was many-sided”)と書いている。そんな多面体のような人が書いた作品は、実に多様なスタイルで書かれている。「解釈の多層性を許容すること」こそがマンスフィールド文学の本質である(「評価」『マンスフィールド事典』)。本来、優れた芸術家とはそういうものかもしれない。
- (3) 木村直司訳「色彩論」, 『ゲーテ全集 14』(潮出版社, 1980), p. 315.
 - (4) 前掲書, p.449.
 - (5) 前掲書, p.464.
 - (6) ネガティブなイメージとして, “death,” “envy, jealousy,” “melancholy,” “unripeness, inexperience” など. ポジティブなイメージとして, “fertility (of Mother Earth),” “love,” “faithfulness,” “freshness, youth,” “liberty,” “joy,” “wisdom,” “hope” など (Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, North-Holland Publishing Company, 1984, p.p. 226-7).
 - (7) エメラルドのこと. “an emerald” がリエゾンした「ア ネメラル」という音声から子どもが「ネメラル」を名詞と思い込んでいるもの.
 - (8) 蓮實重彦『「赤」の誘惑——フィクション論序説』(新潮社, 2007), p. 250.
 - (9) J. v. ゴッホ-ボンゲル編, 裕伊之助訳『ゴッホの手紙(中)』(岩波文庫, 2004), p. 47.
 - (10) 1888年9月8日, テオ宛, 二見史郎編訳, 関府寺司訳『ファン・ゴッホの手紙』(みすず書房, 2001), p. 280.
 - (11) Katherine Mansfield, ‘New Dresses,’ in *Collected Stories of Katherine Mansfield* (Constable, 1945), p.548. 本稿中のマンスフィールドの作品からの引用はすべてこのテキストに依り, 引用末尾の()内に頁で示す. また, 引用中の“green”の下線および拙訳中の〈緑〉の下線はすべて筆者が施した.
 - (12) Heather Murray, *Double-Lives-* (University of Otago Press, 1990), p.31.
 - (13) 植民地ニュージーランドには英国から持ち込まれた偽の上流階級が存在した (“the brand new, pseudo-upper class of New Zealand,” Rachel McAlpine, *Katherine Mansfield in New Zealand*, 朝日出版社, 1996, p.39).
 - (14) 東京で言えば「銀座」のような, 老舗の建ち並ぶ高級ショッピング街.
 - (15) 辻茂『遠近法の誕生——ルネサンスの芸術家と科学』(朝日新聞社, 1995), pp.22-27.
 - (16) たとえば「ボール遊び」(1908)のように, マチスの作品には, 立っている人物の足の部分, 描かれている途中か塗り忘れられているかのように見えるもの——中村の表現によれば「だらしなく垂れ流れている」もの——が何点もある. なぜ故意に垂れ流すのか. 中村によれば, たとえばボール遊びをする人は単なる立っている人体ではなく, キャンパスの上に描かれたものであるとい

うことを示すため、つまり絵画とは、ただ単にいかにも立っているようにうまく描くということではなく、絵画がどのように成り立っているかというヒントを残すためにわざわざ垂れ流すのである（講演「マティス—絵画空間の組成と現代絵画」ブリヂストン美術館，2009年6月6日）。

- (17) ジョゼフ・コーネル（1903-1972，ニューヨーク州生まれ）が自分の好きな物を手づくりの箱に詰めて作ったおびただしい数の〈箱〉作品は、やはり自分の好きな複製画や雑誌の切り抜きなどを切り貼りして作ったコラージュ作品と共に有名である。詩人・高橋睦郎が書下ろした詩「この世あるいは箱の人——ジョゼフ・コーネルを讀んで」には、こう書かれている。「この人の本当の世界は ここではない／この人の本当の世界は／夢の裂け目を通り抜けた 遠い所にあつて／聡明で堅実な両親に守られている／…(中略)…／その はるかな記憶の世界は／涙の銀河系に泛んだ 箱のようだ」（以上第2連）、「この人はふと椅子から立ち上がり／落葉の中を ゆっくりと降りていく／それは地下の箱にも似た彼だけの世界／そこには 棚や抽斗にきれいに整頓されて／菓子箱や ピル・ボックスや 蠟燭の箱／古い図版の切り抜き 楽譜 迷子の積木／貝殻 真鍮の輪っか 青空いろのラムネ玉／欠けたタンブラー シャボン玉セット——／それらもまた 夢の裂け目を通して／流れ着いた 本当の世界の断片たち…(後略)」（以上第5連）。大切な物を仮に閉じ込めたコーネルの〈箱〉は「この人の影の ひとときの安ホテル」（第7連より）であり、「本当の世界」はむしろ「夢の裂け目を通り抜けた」先の「はるかな記憶の世界」にあるのであり、これら箱たちは「本当の世界を覗き 吸いこまれる／ための井戸枠…」（第7連より）に過ぎないのである。マンスフィールドとコーネルは、生まれ育った国も違うし芸術活動をした時期もずれる。むしろん芸術のジャンルも違う。しかし、大切な物を〈箱〉に閉じ込めるという手法が似ているだけでなく、中に閉じ込める物としての〈葉ビン〉や〈鳥〉など、モチーフへの嗜好にも似通うところがある。さらには、両者とも恵まれた家庭環境に生まれながら、原因こそ違え「本当の世界」を表現しきれず内に閉じ込めていたこと、そしてそれが後年、芸術という形で表現された経歴など、両者の芸術的本質を形成する背景にも似たものを感じる。こうしてコーネルの〈箱〉が与えてくれるインスピレーションのままにマンスフィールドを読み返してみれば、彼女が〈箱〉に閉じ込めようとしたものも、現世の大切なものであって、しかし仮のものであり、それらが象徴する「本当の世界」がそのはるか奥深くに広がっているのである。（詩句の引用はすべて『ジョゼフ・コーネル×高橋睦郎 箱宇宙を讀んで』川村記念美術館，2010より）

〔参考文献〕

- De Vries, Ad ed. *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam : North-Holland Publishing Company, 1976.
- Hanson, Clare and gurr, Andrew, *Katherine Mansfield*, London : Macmillan, 1981.
- Murray, Heather, *Double-Lives-*, Dunedin : University of Otago Press, 1990.
- Smith, Angela, *Katherine Mansfield—A Literary Life*, Hampshire : Palgrave, 2000.
- 大久保恭子『プリミティヴィスムとプリミティヴィズム——文化の境界をめぐるダイナミズム』(三元社, 2009)
- 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『肖像のエニグマ——新たなイメージ論に向けて』(岩波書店, 2008)
- ゲーテ著, 木村直司訳「色彩論」, 『ゲーテ全集 14』(潮出版社, 1980)
- ゴッホ著, 二見史郎編訳, 罔府寺司訳『ファン・ゴッホの手紙』(みすず書房, 2001)
- ゴッホ著, ゴッホ-ボンゲル, J. v. 編, 裕伊之助訳『ゴッホの手紙 (中)』(岩波文庫, 2004)
- サイード, E. W. 著, 村山敏勝/三宅敦子訳『人文学と批評の使命——デモクラシーのために』(岩波書店, 2006)
- 高橋睦郎『ジョゼフ・コーネル×高橋睦郎 箱宇宙を讀えて』(川村記念美術館, 2010)
- 建畠哲編『宮川淳 絵画とその影』(みすず書房, 2007)
- 辻茂『遠近法の誕生——ルネサンスの芸術家と科学』(朝日新聞社, 1995)
- 中村一美『透過する光——中村一美著作選集』(玲風書房, 2007)
- 蓮實重彦『「赤」の誘惑——フィクション論序説』(新潮社, 2007)
- プラーツ, マリオ著, 高山宏訳『ムネモシュネ——文学と視覚芸術との間の平行現象』(ありな書房, 1999)
- ブルデュー著, 石井洋二郎訳『芸術の規則 I, II』(藤原書店, 1995, 1996)
- 細見和之『ベンヤミン「言語一般および人間の言語について」を読む——言葉と語りえぬもの』(岩波書店, 2009)
- マラン, ルイ著, 梶野吉郎/尾形弘人訳『絵画を破壊する』(法政大学出版局, 2000)
- 宮川淳『紙片と眼差しとのあいだに』(水声社, 2002)
- 吉川一義/岑村傑編『フランス現代作家と絵画』(水声社, 2009)

