

マンスフィールド文学の絵画性（Ⅲ）

— 〈青〉の使用を中心に—

柴田優子

〈目次〉 序論

I マンスフィールド作品の〈青〉の使用

- 1 「パール・バトンがさらわれた話」
- 2 「幼くみえるけれども、とても自然な」
- 3 「前奏曲」
- 4 「ダフネ」

II 主題化されたマンスフィールドの〈青〉

結論

序論

マンスフィールドのフォビスト性が初めて指摘されたのは、Smith の *Katherine Mansfield — A Literary Life* (2000) ⁽¹⁾ においてであった。スミスにおいては特に後期のいくつかの作品においての指摘であったが、それを端緒として、拙論「マンスフィールド文学の絵画的性」⁽²⁾ (2009) および「同 (II)」⁽³⁾ (2010) においては、フォビズムの絵画の大きな特徴である濃密な色 — 〈赤〉〈黄〉〈緑〉 — を取りあげながら、マンスフィールドの作品群全体からフォビズムの絵画的性を探った。さて、ここで最も困難と思われる色〈青〉に考察を加えないわけにはいかないであろう。ただし、濃密な青は別として、色彩としての〈青〉そのものは、そのままフォビスト的特徴を示す色彩とはなりえない。集中的に探れば自ずとフォビストの特徴が顕著に表われるはず、との仮説から出発した〈緑〉とは異なり、今回の〈青〉はその仮説から出発することはできない。『色彩論』中に〈青〉を探れば、「黄色が常に何か光を伴っているように、青はつねに何か暗いものを伴っていると言うことができる」⁽⁴⁾、「…青は色彩として一つのエネルギーである。しかしながら、この色彩はマイナス側にあり、その最高に純粋な状態においてはいわば刺激する無である。…」⁽⁵⁾、「高い空、遠くの山々が青く見えるように、青い面もわれわれから遠のいていくように見える」⁽⁶⁾、「青色は…陰影を思い出させる。…」⁽⁷⁾、「空、遠くの対象、近くの陰影さえ青く見える」⁽⁸⁾等の描写が見つかる。これらから〈青〉の一応の一般論を引き出すとすれば、つまり〈青〉は暗さ、遠さを表す色であり、また陰影の色彩である、ということである。マンスフィールドの作品中にも、そうした〈青〉は探せば少なからず見つかる。初めてのブルージュへのひとり旅を異邦人の目で綴った「ブルージュへの旅」(‘The Journey to Bruges’) では、到着地・ブルージュで見上げた夜の空は「紫がかった青だった」(‘The sky was indigo blue’) し、未完の作品「鳩の巣」(‘The Doves’ Nest’) の冒頭で南仏・リヴィエラの真昼の陽光を浴びて

庭にすっくと立つオレンジの木々は「波立つ青色の線を背にして」(“the oranges against a wavy line of blue”) いる。前者の「空」の〈青〉は異国で見上げる空の〈遠さ〉をも演出しているし、後者の「海」の〈青〉は近景のオレンジの実は橙色を引き立たせる〈陰影〉をも演出している。ちなみに〈青〉は〈橙〉の補色である。「影の部分の色はその周辺の色(9)の補色を多少なりとも含んでいる」ことに最初に気づいたのはドラクロワであるが、画家であれば当然意識している三原色(赤, 青, 黄)とその補色(緑, 橙, 紫)の関係をはじめとする様々な色の効果を作家のマンスフィールドは知悉し、なおかつその記号を作品中に最大限に利用していることは明らかである。

しかし、この拙論の目的は、〈赤〉〈黄〉〈緑〉同様、一般的な記号としての〈青〉の使用場面の収集ではない。あくまでもマンスフィールドの主題論的な〈青〉の使用を探ることにある。ひょっとしたらフォビズム的な使用というものを結果的に浮かび上がらせることもできるかもしれないが、今回の仮説は、そうした限定的なものであってはならない。〈青〉とはつまり、そうした限定的な仮説を許さない、おそらくとてつもなく広範囲に渡るイメージを許す色である。つまり捕えようのない色なのである。

絵画上での〈青〉の意味を探求した労作『青の美術史』の中で著者の小林は、「…空の青も水の青も、モノとしての空気や水の色ではありません。…光と空間との作用が青を生むのであって、なんらかのモノが青という色を備えているのではない。実際、われわれの身近な自然の中に、青という色は極端に少ない。いや、ほとんど現実には存在しないからこそ、「青い鳥」という表現が…「理想」や「夢」を表すことができるのです。つまり、青はモノの色ではないのです⁽¹⁰⁾」とした上で、「青は…人間の魂の根源的な欲望である超越的なものにかかわる色⁽¹¹⁾」で、「それは、まさに人間の『夢』そのものの歴史と重なり合うもの⁽¹²⁾」であると結論づけている。

今回も、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ひとつの鏡として、そこに映し出す形で考察を進めるというやり方をひとつの方法にはしたいと思う。「二十世紀は…あくまでもマチスの世紀⁽¹³⁾」で、「色彩

は、そこでは完全に『表現』と結び⁽¹⁴⁾つくのだとする小林 (1999) が、では「マチスの青」を何の「表現」としているのか。数々の青が印象的なマチスの作品の中でも、特に印象的な「ブルー・ヌード」——青一色に塗られた紙をはさみで女性の裸体に切り抜いて白い紙に貼った最晩年の切り紙絵——を取り上げ、「…ここではブルーは、空間の方ではなく、まさに裸体の方にある。…そのブルーは、もちろん人体の色ではありません。単なる空間の色でもない。画家の表現というわけですらないように思われます。むしろわれわれの感覚の色でしょうか」と結論づけている。

さて、〈青〉は何を表す色なのか。マチスにはマチスの〈青〉があるように、マンスフィールドにはマンスフィールドの〈青〉があるのであろうか。第 I 章で、〈青〉が主題論的に使用されていると思われる作品を読み直し、マンスフィールドの〈青〉の意味を探ってみたい。

I マンスフィールド作品の〈青〉の使用

1 「パール・バトンがさらわれた話」

〈青〉が印象的に使用されている初期の作品の一つに「パール・バトンがさらわれた話」(‘How Pearl Button was Kidnapped’) (以下、「パール・バトン」と略)がある。白人の裕福な中産階級の家の子・パールがマオリ人に誘拐され、再び連れ戻されるまでの一時的な越境を、パールの視点から描いた作品である。中産階級の規則や家庭内での女子への嫉など、閉塞的でルールづくめの「箱の家」(“the House of Boxes”)から連れ出されたパールは、丘の頂上まで来た時、生まれて初めて眼下に広がる「海」を見た。

And down at the bottom of the hill was something perfectly different — a great big piece of blue water was creeping over the land.⁽¹⁶⁾

(丘のふもとの方には、まったく違うものがみえた——とてつもなく大きな青い

水のかたまりが地面を這うように広がっていた。)

丘の上から見れば〈青い〉水のかたまりだった海水も、ふもとまで下りて波打ち際ですくってみれば、「水は青ではなくなった」(“…it stopped being blue in her hands”). 多量にあるにもかかわらず手ですくってみるとなくなる〈青〉——ゲーテの言う〈刺激する無〉——は、女の子の幼く、純粋ではない〈憧れ〉や〈夢〉を示しているのであろうか。一見恐そうに見えたのに、実際入ってみるとその水は温かく、足の上には小さな泡がまとわりついてくる「すてきな」(“Lovely, …”) 海である。しかし自分を受け入れてくれたそのすてきな海の〈青〉は、手ですくえば〈青〉ではない、つまり大きくて自由で、魅力的なのに、いざ掴もうとするとスルリと逃げていく「夢」を象徴する主題論的な〈青〉である。

そんな海水との戯れの場面は、〈青い〉上着を来た男たち一つまり警察官一が遠景から叫び声をあげながら女の子の方へ駆けてくる場面で突然幕を閉じる。この緊迫した最終場面では、テキスト上わずかに5行から成る短い段落に、海の〈青〉とは大きく印象の異なる〈青〉がたたみかけるように3度も使用されている。

Suddenly the girl gave a frightful scream. The woman raised herself and Pearl slipped down on the sand and looked towards the land. Little men in blue coats—little blue men came running, running towards her with shouts and whistlings—a crowd of little blue men to carry her back to the House of Boxes. (534)

(突然、一緒にいる少女が恐ろしい悲鳴を上げた。女が体を起こすと、パールは砂の上に滑り降りて、陸の方を見た。青い上着を着た小さい男たちだ——小さい青い男たちがこっちへ駆けてくる、叫び声をあげながら、口笛を吹いて彼女の方へ駆けてくる——たくさんの小さい青い男たちは彼女を連れ帰るのだ、「箱の家」へ)

最初は「青い上着を着た小さい男たち」(“Little men in blue coats”), あとの2カ所はただ「小さい青い男たち」(“little blue men”)である。なぜ「警察官」と言わず「青い上着の男たち」あるいはただ「青い男たち」と表現したのであろうか。

すでに述べたように、この作品が幼い子・パールの視点から書かれている——「警察官」という言葉そのものを知らないか、あるいは知ってはいてもパールにとっては驚いて咄嗟に出る類の単語ではない——ということはもちろんあるにしても、20世紀初頭のヨーロッパで、制服の色の主流が黒からマリブルーに変わっていったという「間違いなく二十世紀服飾史上の大事件のひとつ」⁽¹⁷⁾が存在したことも念頭に置いて読めば、この時代、「青い上着」というだけで、「警察官」と言わずとも文脈からそうであることが明確にわかるのである。つまりここでの〈青〉は明らかに記号としての〈青〉である。

このように、丘の頂上からエンディングまでの、〈青〉が重要な意味を持つ上記の2つの場面は、主題論的な〈青〉を記号論的〈青〉がたたみかけるように打ち消していくある種の実験かもしれない。実験であるならば、さらに考慮していいのは音楽的效果であろう。「わたしの色調のあらゆる関係が見出されたとき、そこから生きた色彩の和音、音楽の作曲の場合と同じような調和が生まれてくる」⁽¹⁸⁾と言ったマチスの絵画の効果のように、ここでの〈青〉の使用からは、音楽的な効果をも感じる。ゆったりとしたアンダンテのような印象の海の〈青〉——青いのに、すくうとなくなる青——は、主題が見え隠れする変奏曲のようだ。さらに、この海の〈青〉のまわりには様々な色——白く砕けた波、ピンクや赤や青の洗濯物、5匹の黄色い犬、黒髪の少女、緑色のコップ、茶色の草——が配され、これらが〈青〉と、たまに短調をはさみながら主に長調の和音を奏でているのが聞こえてくるようだ。しかしそのハーモニーは、クレシェンドしながらアチェランドで迫ってくる別の決定的な短調の〈青〉に打ち消されるのである。だとすれば、最後の単語“the House of Boxes”は、さながらクレシェンドしたまま弾き放たれ

るフォルテシモの不響和音であろうか。いずれにしても、マンスフィールド文学の音楽性については、稿を改めて論じなければならないであろう。

2 「幼くみえるけれども、とても自然な」

「パール・バトン」の1～2年後に書かれた前期の代表作のひとつ、「幼くみえるけれども、とても自然な」(‘Something Childish but very Natural’) (以下、「幼くみえる」と略)の第5章、恋する思春期のふたり——ヘンリーとエドナ——が、一緒に暮らす家の内部を子どもっぽく空想する場面である。

“It’s full of your toys and there’s a big blue chair in it where you sit curled up in front of the fire with the flames in your curls… (620)

(そこは君のおもちゃでいっぱいなんだ。そして大きな青い椅子があり、暖炉の前のその椅子の中に君は体を丸めるんだ、巻き毛が炎で光って…)

ヘンリーが、空想であるにも関わらず、家の内部をきわめて具体的に——キッチンに通じる階段は「8段」、お手伝いさんの名は「ユーフェミア」など具体的に——語るなかで唯一語られる色がこの大きな青い椅子の〈青〉である。エドナが気持ちよく丸まって座る「大きな青い椅子」は、ヘンリーがそうあってほしいと熱望する〈大きな憧れ〉や〈大きな夢〉をそのまま照射する混じりけのない〈青〉である。

さて、この「大きな青い椅子」の〈青〉とはやや印象の異なる〈青〉が、第4章、コンサート終了後の場面に出てくる〈青〉である。

It was twilight when they came out of the hall. A blue net of light hung over the streets and houses, and pink clouds floated in a pale sky. As they walked away from the hall Henry felt they were very little and alone. For the first time since he had known Edna his heart was heavy. (618)

(ふたりがコンサート・ホールを出た時にはもう外は薄暗くなっていた。青い光の網が通りや家々の上に掛かり、ピンク色の雲が薄暗い空に浮かんでいた。ホールから遠ざかる時、ヘンリーは自分たちふたりがとても小さく、孤独だと感じた。エドナと知り合って初めて、彼の心は重かった)

エドナとつき合い始めてそれまで有頂天だったヘンリーが、初めて「心が重くなった」と感じるこの場面では、きわめて効果的で主題論的な「青い光の網」(‘A blue net of light’)が、通りや家々の上に掛かる。夕暮れの空に満天の星が瞬き始めた隠喩ではあろうが、それだけとは思われない。そもそも、この作品は、拙論(2009)でもすでに述べたとおり、ピンクやグレーや白などが多用されるパステル画、あるいはマリー・ローランソンの絵画のような第一印象を与える作品なのだが、丹念に読めば、その淡い色彩の中に配された異質な色——エドナの強烈な黄色い髪や、象徴に富む〈影〉——が読者の心にざわつく違和感を覚えさせる作品である。ほかならぬこの引用部分にも「ピンク色の雲」が出てくるため、ともすればパステル画の印象で済まされてしまいそうな場面ではある。しかし、マンスフィールドが〈形〉から解放された〈色〉の力を認識し、主題論的な色彩をきわめて効果的に使った作家であるとわかった上で作品を読み直すとき、初めて「青い光の網」の〈青〉が、ある独特の効果を持って「孤独」や「心の重さ」を引き立てていることに気づくのである。

この頭上に掛かった「青い光の網」の〈青〉を、「闇」を連想させる暗い陰影を孕むマンスフィールドの主題論的な〈青〉をとらえると、ここで仕掛けられた不吉な網が、エンディングまでずっと外されずに掛かっていることがわかる。そして、ついにエンディングではっきり〈影〉となって現れ、ヘンリーを含むすべてを封じ込めてしまう。「青い光の網」は、つまりその不幸な結末の伏線となっていたのである。

「青い光の網」はエンディングに向かう途中も、ずっとヘンリーにつきまとうことになる。たとえば、ある森の中でのデートの日、寝ころぶヘンリー

の頭上に若葉が陽光を浴びて「緑色の泉」(“fountains of green water”) のように揺れている場面がある。〈青〉とはひと言も書かれていない、あくまで「緑」であるが、「水」のイメージで表現されるこの木漏れ日は、先の「青い光の網」が昼間のヘンリーの頭上にも少し色調を変えて掛かっている「緑の光の網」である。そう読めば、その数行あとの「どこか暗いところで別の夢が彼を待ち受けている」(“…somewhere in some dark place another dream waited for him”) という不吉な結末をほのめかす描写にも納得がいく。つまりこの頭上に掛かる「緑の光の網」は〈闇〉や〈影〉を伴って〈青〉を指向する光の網である。⁽¹⁹⁾ 一緒にいるエドナもヒースの茂みに寝ころび、言う。

“Oh, Henry, it’s so lovely. I can’t see anything except the little bells and the sky.”

… “It’s like being under the sea, isn’t it, dearest, so sweet and so still?” (624)

(「ああ、ヘンリー、とってもすてきね。小さい鈴と空しか見えないわ」…「海の底にいるようね、ヘンリー、こんなに気持ちよくて、こんなに静かなんだもの」)

小さい鈴 (のような花) 以外には「空しか見えない」のに「海の底にいるよう」なのである。〈青〉という言葉をいっさい使う必要がないほど、私たちのイメージは、天地もわからないほどに〈青〉一色に染め上げられている。ただし、この〈青〉は、南仏の海と空の青さが画面全体を染め上げたデュフィのような〈青〉とは対照的である。そうした明るい解放感がないのは、エドナが無限な天空を見ているのに「海の底にいるよう」で、「こんなに心地よくて静か」だと表現するからである。〈青〉一色に染め上げられてはいても、まるで海底にでもいるような閉塞感が漂っているのである。空や海の〈青〉を「野生のブルー」として他の色にはない特異性を論じた武田は同名

の著書で、その特徴を「憂愁（メランコリー）な青さの底にある虚無、あるいは、青空を突きぬけて宇宙の暗闇をじっと見つめる時に感じられる不安な無⁽²⁰⁾」と表現した。ヘンリーとその傍らにいるエドナの頭上には「青い光の網」が外されないまま掛かっていて、ふたりは〈青〉の影響からもはや逃れられない。その〈青〉は「不安な無」のイメージを帯びているということを認識して初めて、一見平穏なだけに見える〈青〉一色の場面に、実はそこはかたない閉塞感や虚無感が漂っていることに気づくのである。

一体空なのか海なのか区別がつかない、といった上記の描写のような〈境界線の消失〉は、マンスフィールド文学における一つの大きなテーマであり、Smithは「前奏曲」(‘Prelude’)の一場面を取り上げながら、子どもが物の境界線をどう引くかということについて考察している⁽²¹⁾。すでに拙論「未完の完という逆説」(2005)においても、物ばかりでない様々な境界線——言葉の境界線や、物語のはじめと終わりの境界線など——の消失について取り上げ、考察を加えた。〈青〉を扱う本稿では、空と海が一体化している場面を単なるひとつの風景描写ではなく、マンスフィールドの主題論としての〈境界線の消失〉が描写された場面と位置づけ、考察を加える必要があるであろう。空と海の〈境界線の消失〉に関して他の例を探せば、たとえば「ダフネ」(‘Daphne’)のエンディング近くの場面では、またひとつの恋が終わろうとしている予感の中で、主人公の「僕」は海辺に立ってひとつに解け合う空と海を見ている。

It was one of those still, hushed days when the sea and the sky seem to melt into one another, and it is long before the moisture dries on the leaves and grasses. ... The smoke from our wood fire hung in the air and the smoke of my pipe mingled with it. I caught myself staring at nothing. I felt dull and angry. ... (475)

(今日もシーンとした日だった、こんな日は海と空が一つに解け合うように見え、葉や草に降った露が乾くのになまだいぶ間がある。…僕らの焚火の煙が空中

に漂い、僕のパイプの煙がそれに混ざった。僕は何も見えていない自分に気づいた。僕はおもしろくない気分で、怒っていた。)

空と海が一つに解け合い、焚火の煙とパイプの煙も一つに解け合う、境界線のない静かで虚無的な空間である。解け合った空と海は何色であろうか。読者の想像力は一体何色を見ているのであろうか。白、乳白色、灰色、少し青みがかかった灰色…。「何も見えていない」僕は、しかし、何かを見ているはずである。引用文を注意して読めば、「海と空が一つに解け合うように見え」る静かな日である。つまり僕は「静けさ」を見ているのである。静けさを視覚的に表すとこんな風景になる、という著者の主題論的な描写であり、色である。残念ながら〈青〉一色ではないが、青い虚無が始まる前の予感を表す色であろうか。

さて、空と海の境界線が曖昧になった〈青〉一色の世界に浸っていたエドナとヘンリーの場面に戻ろう。ふたりはやがて歩き出し、夕暮れにやっとたどり着いた一軒の貸家に下見に入る。ふたりが窓から見上げたのは「うす緑色の空」(“the pale green sky”)だった。すでに述べたように、この「緑」も陰影を孕む〈青〉を指向する「緑」であろう。最終章にいたって、それまで伏線として掛かってきた「青い光の網」は、まずヘンリーの想像の中でエドナにぴったり寄り添う〈影〉(“her shadow on the wall beside her…”)としてその姿を現し始め、ついにエンディングにおいて「暗闇という網を張りめぐらせて」(“they spun a web of darkness…”)ヘンリーを捕えてしまった。

以上のように、この作品では、暗い陰影を孕んだ「青い網」のイメージが中盤からエンディングまでずっとストーリーテリングの方向性を支配し、ついにエンディングで〈影〉の正体を現してハッピーエンディングの夢を一網打尽に封じ込めてしまったのである。

3 「前奏曲」

「前奏曲」(‘Prelude’)の次の一節は、引越し当日、主人公・キザイアが、すでに家財道具が運び出された家の中から、色ガラスがはまった窓を通して庭や、そこで第2便の馬車を待つ妹・ロティをのぞいている場面である。すでに拙論(2009)の「その他の色」の章で引用し、数行の考察を加えた部分である。正直〈青〉の構想はできていない段階であったが、極めて主題論的な色が使用されていて割愛し難い部分を「その他の色」としてまとめておいたのである。この度、本稿において、マンスフィールドの作品中の〈青〉の使用例を調べ上げ体系的に扱うに及んで、再び同じ引用をしながらさらに詳しくここでの〈青〉の意味を追求する必要があるだろう。

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. (14)

(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、門のところの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。)

〈色〉を〈形〉から解放したフォビストの美意識がはっきりと表われている

場面である。いつもの白いオランダカイウをたまたま青く塗ったのでもなければ、いつもの青々とした芝生をたまたま黄色く塗って、あたかも塗り絵のように着せ替えを楽しんでいるのでは全くない。もしそうならば「色」は依然として「形」に従属したままである。しかしこの場面の描写は、あたかもマチスの「切り紙絵」が、すでに絵の具を塗った紙を下書きなしにいきなりハサミで形に切り出しながら瞬時に芸術作品と結実したように、オランダカイウや芝生という物の「形」と黄／青という「色」が、キザイアが窓ガラスを覗いた瞬間に「青いオランダカイウ」や「黄色い芝生」として結実したことを示している。新たな実在というほかない。だからこそ「小さな中国人のロティ」という表現も生まれる。しかもそのリアルさは、「普通のガラスを通して見るまでは自信が」持てないほど揺るがぬ実在としての「中国人のロティ」がそこでほこりを払っているほどである⁽²²⁾。また、「青い」ガラスを通して見た方の「青いオランダカイウ」や「青い芝生」は、マチスの「ブルー・ヌード」の〈青〉に似て、実に感覚的な〈青〉である。引越しの日にありがちな情緒的な観察や感傷など微塵もない。パッパと変わる〈黄〉と〈青〉の実在を、気づけばキザイアとともに読者も楽しんでいる。フォビスト・マンスフィールドがここで使った極めて主題論的な「青」は、キザイアの目を通して描写された他ならぬ「作者の感覚の色」であると同時に、「われわれの感覚の色」なのである。

4 「ダフネ」

1921年に書き始められた「ダフネ」は、マンスフィールドの作品には珍しく早春の粗野な自然のエネルギーに満ちた描写で始まる作品である。完成することは終になかったが、もし完成していれば、ダフネへの恋は成就しないが、また次の恋が始まるに違いないと思わせるような、それは再生の希望に溢れた作品である。

次の一節も、すでに拙論(2009)の「その他の色」の章で引用し、数行の考察を加えた部分である。〈青〉を体系的に扱う本稿で再び同じ引用をしな

がら、さらに詳しく〈青〉の意味を考察したい。

…, it was early spring when I arrived and the town smelled of moist earth and the first flowers. In fact, wherever one went one got a strong whiff, like the whiff of violets in a wood, which was enough in itself to make one feel like lingering….

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, … (471-2)

(僕が町に着いたのは早春で、町は湿った大地と早咲きの花の匂いがしていた。事実、どこへ行っても強い匂いがふんとした、野生のすみれの匂いみたいな。それだけでぐずぐず長居したいような気になった…)

また芝居小屋もあった。がらんとした大きな建物には赤と青のビラが一面にべたべた貼ってあり、それが青い大気の中に東洋的な外観を与えていた)

この「青い大気」に、前述の「パール・バトン」の「青い海」——大量にあるのに手ですくおうとすると〈青〉ではなくなるあの「青い海」——の〈青〉の持つはかなさは感じられない。また、「幼くみえる」の「青い光の網」の〈青〉が持つ暗い影もむろん感じられないし、ましてや空しか見えないヒースの野で見た〈青〉に感じられる閉塞感はまったくない。今まで見たどの〈青〉とも異質な〈青〉である。「早春」「湿った大地」「野生のすみれの匂い」「赤と青のビラ」などの言葉を畳み掛けた後にくる「青い大気」は、むしろデュフィの〈青〉が画面全体を染め上げたように、湿り気のある大気を春の陽光が染め上げた〈青〉である。独自の奥行きを表出することに成功したのは、単なる「春の雰囲気」などというものではない、マッス（量感）としての空気——春の湿り気に満ちた空気——の厚みをそこに確かに見ているからである。

現在、絵画手法の常識となっている〈遠近法〉はルネサンス時代にできたものである。レオナルド・ダ・ヴィンチは、〈線遠近法〉と〈空気遠近法〉

——〈色彩遠近法〉と〈細部省略遠近法〉の2つから成る——で遠近法を初めて体系的に説明したが、現在は、〈線遠近法〉の呼称でルネサンスの遠近法を代表させているようである。⁽²³⁾しかし、ダ・ヴィンチのもう一方の遠近法——私たちが聞き慣れない方の〈空気遠近法〉——への考察が、〈青〉という色彩——特にマンスフィールドの〈青〉——を考える上でどうやら不可欠なようである。ダ・ヴィンチ自身の言葉によれば、「…どれもが同じ大きさでしか見えない多数の建物…のうちのどれかが他より遠くにあるように見せたいと思うなら、空気を…濃く描くのである。そのような空気の中では、その中で一番遠くに見えるものは、山々がそうであるように、お前の目と山の間に大量の空気が介在するため、太陽が東にあるときは、山は、およその空気の色である青に見える⁽²⁴⁾」のである。マンスフィールドの「青い大気」という表現には、〈空気遠近法〉を認識している人が、自分の目と色とりどりのポスターとの間に介在する空気を見ている視線が感じられる。

目と対象物との間の空気を見ている——少なくとも意識している——視線は、「ミリー」(‘Millie’)の牧草地のかなた遠くで「海のようにふるえ踊っている青い山脈」(“the blue mountains quivered and leapt like the sea”)にも見て取れる。また、「未亡人になる」(‘Widowed’)では、前景の花壇、その向こうを走る車道、遠景でそよぐ木々、と広い庭を窓越しにゆっくり眺める主人公ジェラルディンの視線は、中景で車道を掃く庭師が、集めた落葉に火をつけた焚火に止まる。

Such lovely blue smoke came breathing into the air through those dry leaves ; there was something so calm and orderly in the way the pile burned that it was a pleasure to watch. The old gardener stumped away and came back with a handful of withered twigs. He flung them on and stood by, and little light flames began to flicker. (517)

(たいへん美しい青い煙がその乾いた葉の間から空中に吹き出てきた、その落葉の燃える様子には穏やかで整然としたところがあり、見ていて気持ちがよかった。

その年老いた庭師は重い足取りで立ち去ると、枯れ枝を抱えて戻ってきた。それを投げ込んで脇に立っていると、小さな炎がちらちら見え始めた。）

ジェラルディンの視野は窓枠で仕切られ、あたかも書割りのあるステージを見ているようだ。実際、年老いた庭師は舞台袖に一旦はけたあと小枝を抱えて再登場している。ステージのような効果を狙ったのは、まさにここが、前夫を亡くした13か月前の、やはり窓から庭を眺めていたある日のある家の窓際へと突然フラッシュバックするという劇的な場面となるからである。その劇的な場面のただ中に立ち上る「美しい青い煙」は、ジェラルディンの視線が過去の時空をも含む濃密な空気の厚みを見ていることを示している。つまり「美しい青い煙」の〈青〉は、その視線が見抜く、その先にある3次元、否、4次元の時空——〈刺激する無〉——としての〈青〉にほかならない。

他の作品にも、空気をとらえる視線は感じられる。次の2か所の描写には、必ずしも〈青〉という色彩を使ってはいないものの、目の前の「空気」をとらえている視線が確かにある。

Outside the narrow, deep-set windows, beyond their wreaths of green, she could see a whole, tiny landscape bright as a jewel in the summer heat. (「父と娘たち」: 480)

(深くはめ込まれた狭い窓の外の、窓の縁を飾る緑の向こうに、小さな風景が夏の暑気にすっぽり包まれて宝石のように輝いているのが見えた)

まるで、額縁としての窓枠を通してマッサとしての空気——夏の暑気——をとらえている画家のような視線が感じられる。さらに

An angel passed over the Villa Martin. In that moment of hovering silence something timid, something beseeching seemed to lift, seemed to offer itself, as the flowers in the salon, uplifted, gave themselves to

the light. (「鳩の巣」: 460)

(天使がヴィラ・マーティンの上を飛んでいった。静寂が舞い降りたその瞬間に、まるで客間の花が首をもたげ光に向かって身を捧げるように、何かおずおずとして哀願するような空気が隆起し、姿をあらわにしたように思われた)

という描写に至っては、空気を、マッスどころか一つの生き物のように扱うマンスフィールド独特の視線がある。

このように、マッス(量感)としての空気を認識し、さらにそれを視覚芸術たる絵画に移し替えるときのひとつの手法である〈空気遠近法〉を認識しているマンスフィールドが、空気の色としての〈青〉を使ったり、あるいは使わなかったりして、様々な手法で言語芸術に仕上げたことがわかるとき、使われている〈青〉は、単なる記号論的〈青〉ではなく、その場面の空気の温度・湿度から雰囲気、作者の感覚——読者の感覚にまで影響を及ぼす作者の感覚——に至るまで、実に様々なものを語る主題論的〈青〉である場合が多いことがわかる。

II 主題化されたマンスフィールドの〈青〉

マチスにはマチスの〈青〉がある。さて、マンスフィールドにはマンスフィールドの〈青〉はあるのであろうか。

「幼くみえる」の一場面で使用された「青い椅子」の〈青〉は、ヘンリーの側の純粋な「夢」や「憧れ」のイメージを余すところなく担っていた。しかしこういう〈青〉はマンスフィールド作品においては少なかった。海の〈青〉は「憧れ」を表しながらも、決して成就しないネガティブな側面——〈刺激する無〉の側面——を垣間見せていた。色ガラスを通して見た庭を描写した「前奏曲」の場面のように、フォービストとしての感覚的な〈青〉の使用が冴え渡っていた場面もあった。また、「青い光の網」のように、陰影が孕む暗い色としての〈青〉の使用もあった。また、画家が用いる絵画手法と

しての〈空気遠近法〉を彷彿とさせる厚みのある空気の色としての〈青〉を用いた場面もあった。

こうして〈青〉が使用された場面を体系的に読み直して改めてわかることは、出発点での予測通り、〈黄〉のように、あるいは〈緑〉のように、指向するひとつの方向性——フォビズムという方向性——は見えにくいということである。フォビストがフォビズム的に〈青〉を使用したということはあったにしても、それは結果論に過ぎない。〈青〉には、どうやら他の追隨を許さぬような広さ、深さがあるようなのだ。絵画史上にはピカソの〈青の時代〉があり、〈イヴ・クラインの青〉があり、マチスの〈ブルー・ヌード〉がある。それぞれの画家が、画家人生を賭けてつくりあげた一時代の主題となる色が〈青〉だったという事実の重さを改めて思い起こすのである。〈青〉とは、画家や作家の思いや感覚をすべて容れ、反映する色なのであろう。その上で、再びマンスフィールドの〈青〉の場面を振り返れば、確かにその文脈で表現したい実にさまざまなものを無理なく容れていることに改めて気づくのである。その場面の雰囲気はもちろん、登場人物や作者の心理や感覚、果ては読者の側の心理や感覚まで容れてしまう色なのであった。

最初の疑問に戻ろう。マンスフィールドの〈青〉はあるのであろうか。上記のように、マンスフィールドの全作品を通して、各作品や場面の主題を担う〈青〉の使用が確かに認められた。しかし、たとえば〈イヴ・クラインの青〉と言うときのような〈マンスフィールドの青〉は、残念ながら見つからなかった。〈マンスフィールドの青〉を創り出すにはあまりにも短い34年の彼女の生涯であった。しかし本稿で見た〈青〉の表現の多様さと質は、その後の（未だ見ぬ）〈マンスフィールドの青〉の確立を十分期待させるものである。

結論

マンスフィールド文学に初めてフォビズム性を指摘した Smith の *Kath-*

erine Mansfield — *A Literary Life* (2000) を端緒として、フォービズムの絵画の大きな特徴である濃密な色——〈赤〉〈黄〉〈緑〉——を色別に取りあげながら、マンスフィールドの作品群全体からフォービズムの絵画性を探ったのが、拙論「マンスフィールド文学の絵画性」(2009) および「同 (II)」(2010) である。それに続く本稿「同 (III)」は、マンスフィールドの〈青〉の使用について論じた。しかし、色彩としての〈青〉は、前回までの〈赤〉〈黄〉〈緑〉とは異なり、そのままフォービスト的特徴を示す色ではない。〈形〉から解放された〈色〉の力を知るマンスフィールドに、しかし、主題論的〈青〉の使用はきっと見つかるはずである、との期待だけを道連れに全く仮説のないところからの出発であった。

第 I 章で、〈青〉が殊に効果的に使われている作品や場面を丹念に読み直した。それによってわかったことは、〈青〉が純粋な「夢」を反映していることもあれば、逆に「陰影」「影」などの暗くネガティブなイメージを帯びて使われていることもあるということ、また、その場面での登場人物の心理を反映していたり、読者の心理／感覚を反映していることもあるということだった。さらに、画家が用いる絵画手法としての〈空気遠近法〉さながら厚みのある空気の色としての〈青〉を用いた場面もある。こうしてマンスフィールド文学における〈青〉は、作品全体の主題を、あるいは重要な場面での主題を、余すところなく担っていた。しかしその担う主題が多岐に渡っているため、たとえば〈緑〉を考察した際に見えてきたような、ひとつの方向性を今回の〈青〉に与えることはできない。〈マンスフィールドの青〉といった全体像はつかめなかったが、ひとつ言えることは、〈青〉は、マンスフィールドがそこに描き出したい重要なイメージで、言葉では容易に表しにくいイメージを、時に読者の側の感覚まで反映させて担うことのできる、ほかのどの色よりも主題化された色であるということである。

〔注〕

- (1) Angela Smith, *Katherine Mansfield — A Literary Life* (Palgrave,

2000)

- (2) 拙論「マンスフィールド文学の絵画性」, 『中央学院大学人間・自然論叢』第28号 (2009年1月)
- (3) 拙論「マンスフィールドの絵画性 (II) ——フォビストとしての「緑」の使用を中心に——」, 『中央学院大学人間・自然論叢』第31号 (2010年12月)
- (4) 木村直司訳「色彩論」, 『ゲーテ全集 14』(潮出版社, 1980), p. 446.
- (5) 前掲書, p. 446.
- (6) 前掲書, p. 446.
- (7) 前掲書, p. 446.
- (8) 前掲書, p. 458.
- (9) 千足伸行『交響する美術---ルネサンスからピカソへ』(小学館, 2011), p. 424.
- (10) 小林康夫『青の美術史』(ポーラ文化研究所, 1999), p. 8.
- (11) 前掲書, p. 193.
- (12) 前掲書, p. 193.
- (13) 前掲書, p. 126.
- (14) 前掲書, p. 126.
- (15) 前掲書, p. 131.
- (16) Katherine Mansfield, 'How Pearl Button was Kidnapped,' in *Collected Stories of Katherine Mansfield* (Constable, 1945), p. 533. 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“blue”の下線および拙訳中の「青」「青い」などの下線はすべて筆者が施した。
- (17) ミシェル・パストゥロー著, 松村恵理/松村剛訳『青の歴史』(筑摩書房, 2005), p. 182.
- (18) アンリ・マチス著, 二見史郎訳『画家のノート』(みすず書房, 1978), p. 45
- (19) もっと言えば, 「青」と「緑」は重なり合う部分の多い色である。『緑の本』(日本美術大学公開講座, 求龍堂, 1992) 所収の「ミドリかアオか」(近江源太郎著) では, 「日本固有の奇妙な伝統とみなされがちな色名青と色名緑の混用は, 世界に広く認められる現象である」(p. 34) ことが, データを添えて論じられている。
- (20) 武田芳明著『野生のブルー——青に憑かれた芸術家たち』(花書院, 2004), p. 3.
- (21) “The bounding outline as demarcation line is evident in the scene in

'Prelude' in which the duck is killed : it differentiates the children, and only Kezia is separated off and appalled by the blood spilt when Pat chops off its head. She runs at him shouting 'Head back! Head back!' When he picks her up to comfort her she is surprised by his ear-rings : "Do they come on and off?" she asked huskily' (47). The question could apply as much to the duck's head as to the ear-rings ; the story partly concerns the way in which small children map the bounding outlines of things." (Smith, p. 113)

- (22) 一応断っておくが、この描写が肌の色を格別に取り上げた人種差別的ニュアンスを持つのではないかとの批判はここでは当たらない。ここでは、あくまでも文学的フォビストが操る「色」が——「形」と同等の、あるいはそれ以上の力を持つものとしての「色」が——どのようなイメージを文学作品中に創出し得るか、という考察に限定している。
- (23) 辻茂著『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. 18-27.
- (24) 前掲書、pp. 25-6

〔参考文献〕

- De Vries, Ad ed. *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam : North-Holland Publishing Company, 1976.
- Jones, Kathleen, *Katherine Mansfield—The Story-Teller*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010.
- Murry, John Middleton ed. *Collected Stories of Katherine Mansfield*. London : Constable, 1945.
- Smith, Angela, *Katherine Mansfield — A Literary Life*, Hampshire : Palgrave, 2000.
- アラン著、山崎庸一郎編訳『アラン 芸術について』（みすず書房、2004）
- 近江源太郎「ミドリかアオか」、日本美術大学公開講座『緑の本』（求龍堂、1992）
- 大澤銀作編『マンスフィールド事典』（文化書房博文社、2007）
- 小田部胤久『西洋美術史』（東京大学出版会、2009）
- 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、1993）
- ゲーテ著、木村直司訳「色彩論」、『ゲーテ全集 14』（潮出版社、1980）
- 小林康夫『青の美術史』（ポーラ文化研究所、1999）

- コンパニオン, アントワーズ著, 中地義和・吉川一義訳『文学をめぐる理論と常識』(岩波書店, 2007)
- 千足伸行『交響する美術——ルネサンスからピカソへ』(小学館, 2011)
- 武田芳明『野生のブルー——青に憑かれた芸術家たち』(花書院, 2004)
- 田中純「第八章 イメージの病理学」, 『アビ・ヴァールブルク 記憶の迷宮』(青土社, 2011)
- 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)
- ナンシー, ジャン=リュック著, 西山達也・大道寺玲央訳『イメージの奥底で』(以文社, 2006)
- 蓮實重彦『「赤」の誘惑——フィクション論序説』(新潮社, 2007)
- マチス, アンリ著, 二見史郎訳『画家のノート』(みすず書房, 1978)
- ミシェル, パストゥロー著, 松村恵理・松村剛訳『青の歴史』(筑摩書房, 2005)