

Texture (織物)としての絵画 / 文学

— *To the Lighthouse* とポスト印象派の「交通」

神 徳 敦 子

1・文学・絵画・イメージ

作家と画家の活動を比較した1925年のエッセイ“Pictures”でヴァージニア・ウルフは、「作家は絵画から直接何かを学ぶわけではない」としながらも、セザンヌについて「これほど文学的感覚に対して刺激的な画家はいない。彼の絵はあまりに大胆不敵に絵の具であることに終始満足しているので、絵の具そのものが私たち(作家)に挑戦し、神経に触れ、刺激し興奮させる、と作家の立場を代弁している(... his pictures are so audaciously and provocatively content to be paint that the very pigment, they say, seems to challenge us, to press on some nerve, to stimulate, to excite. [“Pictures” p.142])。絵画小説というものを想定するならば¹⁾その言葉に最もふさわしいテキスト *To the Lighthouse* (1927)において、繰り返し語られた画家リリー・プリスコの絵の理想を、「薄くぼんやりした色彩の、形態が空気化した」ポンスフォートの絵 (p.66 - 67)とは違って、「色彩の下に形があり」「massとmassの関係、光と影の関係が問題で」「鋼の骨組みの上に色彩の燃えて」いなければならない (p.27, 67, 73)、と総括するなら、そのような絵画は確かに、光と色彩に満ち物の固有の形態を失った印象派を経た後に形態を復活させたポスト印象派の時代の理念をまず第一に読者に想起させるだろう。あるいは、リリーの美学に二面性を見て「表面は明るく美しく羽毛のように軽くてつかのまで」かつ「画布の表面の下は鉄のボルトで締められていなければならない」(p.231)とするなら、それは印象派とポスト印象派の逆説的両立をめざしていると言えるだろう。これを丹治愛氏は『モダニズムの詩学』で印象主義と後期印象主義の「弁償法的調和」と呼んだ。そして、リアリズム的「形」を印象主義の「色と形」のカオスによって解体 (de-create) し、それをとおして後

期印象主義的「形」を再創造 (recreate) する、その過程において、事物はその実際の意味を解体され、その後再び統合されて秩序・調和・抽象の中に「意味ある形」「象徴的意味」を持つ——このように *To the Lighthouse* におけるリリー/ウルフの美学をとらえている [丹治愛 p.116 - 147]。リリーの美学をポスト印象派的なものとするか、印象派とポスト印象派の調和とするか、そのいずれにせよ、ポスト印象派は formalism として、つまりその構成・構造性と抽象性・自律性によって注目されている。しかしウルフが冒頭の引用でポスト印象派の1人セザンヌに見ていたものは、このような formalism という言葉でくられる範疇に入りきるものではなかった。あるいはリリーがさりげなく言った ‘fabric’ (p.231) という言葉からわかるように、彼女にとって鉄のボルトで締められた上の絵の表面とは、キャンバス、すなわち糸で織られた布・織物であった。セザンヌの絵に絵の具そのものを見ること、絵画を画布・織物ととらえること——それは絵画がもはや現実の再現ではない自律し「表象された」2次元の平面であることを看破しているだけではない。その平面を絵の具の塗られた布ととらえることは、絵画に絵の具や布の touch (筆致/感触) という触覚的運動空間、あるいは触視的 (haptic な) 次元を感受していると言えるのではないか。絵画は絵の具の塗られた布であるという視点から、つまり絵画の自律性と視触覚性 (視覚に含まれる触覚性) に注目して、*To the Lighthouse* とポスト印象派の交流・地平の融合について論じることが当論文の目的である。それは、この小説において言葉とイメージはどのような関係にあるのか、といった、絵画と文学の「交通」について問い直すことでもある。²⁾

1910年の「マネとポスト印象派たち」展と1912年の「第2回ポスト印象派展」を主催しイギリスにセザンヌ、ゴーギャン、ゴッホ、マティス等を紹介した

ロジャー・フライ、そしてフライと共にポスト印象派の絵画を理論的に擁護したクライヴ・ベル。この2人の‘Significant Form’論は Bloomsbury を代表する美学であり、彼らの美学とウルフとの関連に触れることなく *To the Lighthouse* とポスト印象派の関係を論じるわけにはいきまい。しかし当論文では冒頭のウルフのセザンヌへのコメントに見られるようなポスト印象派的性質を第一の手がかりとするため、フライとベルについては次のように的を絞るのが適当だろう。フライらの発言には年代により変遷があるが、彼らの美学の行き着いた先を一言でまとめるならミメシス(自然の模倣)の否定と抽象的‘form’の重視である [Reed, p.11]。この formalism と言ってよい特徴のうち当論文で注目すべきなのは、ミメシスの否定、芸術の自律性、すなわち、フライとベルの美学には、人生と芸術、内容と形式という伝統的二項対立を解消して全てを自律した芸術的形態の問題に還元しようとする志向があった点である。⁹⁾ 布であり織物である絵画を表象が表象として立ち現れる1枚の平面と見なす時、それは芸術の自律性という formalism の一側面と関わり合う。

美術史を概観しても、芸術の自律性が理論的に明確に認識されるのがまさにポスト印象派の時代である。印象派はその画期的手法である色彩分割などにより、「光の反映によって[事物の間の]輪郭が浸食」され「すべてのものが本来の実体性を喪失しているかに見える世界」(Kronegger)を表現し、伝統的客観的リアリズムを溶解させた一方で、それは同時に身近な日常を知覚によってとらえ直すという写実精神の徹底という側面も持っていた [丹治愛 p.126 - 128]。しかしポスト印象派の絵画は概して、色と形の解放という印象派の大いなる遺産を引き継ぐ一方、「絵画とは、戦場の馬とか、裸婦とか、その他何らかの対象である前に、本質的に、ある一定の秩序で集められた色彩によって覆われた平坦な面である」[高階秀爾『続・名画を見る目』p.142]というモーリス・ドニの言葉に端的に示されるように、更に絵画を写実から解放し、キャンパスの非再現性、芸術の自律性に大きく重心を移した点で、印象派とは決定的に異なっていた。ただ単に構図を重視したことにポスト印象派の意義があるのではなく、印象派の出現で可能になった具象性 (illusionism) の突破を契機にして、非具象的・抽象的ディテールから絵画として自律した世界を構築する道を開いたところにポスト印象

派の意義があると言うべきである。¹⁰⁾

背景的議論はこのくらいにして、再びウルフ自身の声を聞いてみよう。先に引用したエッセイ“Picturues”でウルフは、画家は言葉をしゃべらぬ方がよいとして、「‘story-telling’である絵画は犬の芸当のように愚かしい」(p.142)と言っている。あるいはウルフは、主にセザンヌやマティス等のポスト印象派の画家やフライの美学から影響の見られる姉ヴァネッサの絵について「この絵の vision は強い感情を引き起こすが、それをドラマ化し詩にし翻訳しようとすると絵は逃げてしまう」[“Vanessa Bell”1930]¹¹⁾ と言う [Fisher, p.93 参照]。物語性を否定する絵画。ドラマ化や詩への翻訳を拒む絵画。ウルフが絵画というジャンルに期待していたものは、1つにはこのように物語化、言説化、言語化されないまま強い感情を引き起こすことができるという絵画観であった。それは伝統的な意味での登場人物・物語・プロットを排除した言語作品を追求するウルフにとって、まさに理想が視覚的に具現したものであり得ただろう。また同じ“Vanessa Bell”においてウルフは「それが肖像画であるなら、それは texture と modelling¹²⁾ において陶器の壺や菊と同等になった肉体の肖像なのである」¹³⁾ と言っている。換言すればその絵画において肉体、陶器の壺、菊は具象としての意味を失っており、つまりそれらは指示対象としてよりはむしろ、純粋な色と形として、あるいはセザンヌの絵画の場合と同様に texture・絵の具の感触そのものとして、知覚者(ウルフ)を刺激している。このようにポスト印象派以降の絵画において、物語性や意味内容を取り払って指示対象のない色・形そのもの、絵の具の物質性に注目することに芸術の自律性が現れているとするなら、それは文学においては、物語性に依拠しないこと、及び意味や指示対象のない言語そのものの物質性に注目することに対応している。このような非物語性、言語化への拒否、意味内容や指示対象を失ったイメージや言葉そのものへの注目は、内容/形式、意味/表象の伝統的二項対立を解消して *To the Lighthouse* が実現しようとしている言葉とイメージの世界そのものである。

たとえば、ラムゼイ氏たちが灯台へ赴く日、全てが奇妙に見える朝、リリーは‘Alone’、‘Perished’というきれぎれの言葉を聞きながら壁に書かれた文字を見る。

... like everything else this strange morning the words became symbols, wrote themselves all over the grey-green walls. If only she could put them together, she felt, write them out in some sentence, then she would have got at the truth of things. (p.199)

リリーが見たもの、聞いたものは、文にできないきれぎれの単語、音声としての言葉、記号 (symbols) と化し意味や指示対象に還元できない視覚的文字そのものである。つまり物質としての言語、シニフィアンの連鎖であり、それは内容/形式、意味/表象、といった伝統的二項対立に鋭い懐疑をつきつける。この壁に浮き上がる文字は、実景とも幻影ともつかないという意味では、認識する主体と認識される客体との区別も曖昧にする。このような文脈においてはラムゼイ夫人が幻視する梨の木にかかった幻の 'kitchen table' は視覚的イメージそのものとしてとらえてみられるべきである。「主体と客体、実在の本質」 'Subject and object and the nature of reality' について考えるための「あなたがいない時の 'kitchen table' について考えよ」という論題は、それ以上考察されることなく問いのまま、言説化されない 'kitchen table' の視覚的イメージとして、ちょうど通りかかった梨の木の実景の中に浮かんでいる (p.33)。主体/客体、本質/実在という哲学的二項対立が解釈という意味・言説化をそがれたまま視覚的に凝固し宙づりにされているのだ。⁶⁾

To the Lighthouse はこの他にも「あまりにすばやく書き留められない声のような」「降り注ぐ印象」 (p.35) や視覚的イメージに満ちている。これらの言語化・言説化を拒んでただそこに呈示された視覚的イメージが感動的で特権的であるのは、それが意味や本質に還元されることなく表象が表象として立ち現れる瞬間だからであり、内容/形式、意味/表象、主体/客体、本質/実在といった、上位-下位構造のある伝統的二項対立を問うからである。

しかしそれでは *To the Lighthouse* には意味や本質に還元されない表象ばかりが常に喜ばしいものとしてあふれているのだろうか。

壁に書かれた文字が想起された時にリリーが聞いていた単語 'Perished' は、この小説のテーマとも言うべきものを想定した時に当然関連づけられる言葉である。何よりもその壁の文字が 'symbols' と呼ばれ、

リリーがそこで「これが文にできれば 'the truth of things' に到達できるのに」と思っているように、この作品に書かれていること全ては、何かの意味や象徴 (symbols)、何かの深層 (真実) として読み込まれることをむしろ誘っているように見える。海、灯台、リリーの絵の縦の線、カーテンをあけて一瞬啓示をほのめかす 'divine goodness' (p.174)、等々。そのような時、言語は 'symbols' という言葉が両義的に意味する通り、記号と象徴との間を揺れ動いている。

ラムゼイ氏の存在と絵画制作という2つの相反する力に引き裂かれた時、全てを画面構成の問題として解決しようとするリリーは確かに formalism の教科書実践者である。

For whatever reason she could not achieve that razor edge of balance between two opposite forces; Mr Ramsay and the picture; which was necessary. There was something perhaps wrong with the design? Was it, she wondered, that the line of the wall wanted breaking, was it that the mass of the trees was too heavy? (p.260)

しかし、リリーにとってラムゼイ氏は、彼が来ると絵が描けない (p.200) という特別な存在であり、リリーを最も formalist として位置づけしやすいこの場面ですら、この作品におけるラムゼイ氏の意味を読みとる端緒となり得るだろう。

リリーの絵の紫の三角形という抽象的な形にしても、それは「何を表すのか」と聞かれ、それに対して「ラムゼイ夫人」であるという答えがある。それは、彼女の絵が「ラムゼイ夫人」という「対象」を想定しているものであることをむしろあらわにしている。彼女の思索も二項対立的言説であることが多い。彼女は絶えず 'What is the meaning of life?' (p.218) といった意味を求める質問をしている。'What am I?' 'What is this?' と尋ねて浜辺を歩く人のように (p.179)。あるいはリリーはラムゼイ夫人を見て思う。

But was it nothing but looks? ... What was there behind it - her beauty, her splendour? (p.40 - 41)

... [she was] thinking that she [Mrs Ramsay] was unquestionably the loveliest of people. ... ; the best

perhaps; but also, different too from the perfect shape which one saw there. But why different, and how different? ... What was the spirit in her, the essential thing...? (p.67)

そこに見える「完璧な形のもの」としての夫人と、夫人の「魂」「本質」とは厳しく乖離している。リリーのたたみかけるような質問は、表象や実在の「向こう」にある意味や本質を読み解こうとする焦燥たる試みのようでもある。「完璧な形」としてのラムゼイ夫人のイメージはウルフの理想である「意味や言説化を拒む視覚的イメージ」であってもよいはずであるのに、逆にそのイメージが精神 (spirit) や本質 (the essential thing) への思いをかきたてることになる。シニフィアンを浮き上がらせ表象に終始する試みは、意味や深層から解放された格別の快をもたらす一方で、逆にシニフィアンは本来シニフィエから引きはがせるものではないことを露呈し、そればかりか意味や深層を明るみにしたい欲望をも誘発するのである。

ポスト印象派の画家たちにしても、たとえばカンディンスキー、モンドリアン、ポロックの絵画のような(具象性をすぐには見てとれないほどの)抽象性に至っているわけではない。セザンヌの絵画に formalism・抽象化への早い時期の実験を読みとる解釈は可能だが、彼の絵にはりんごやサント・ヴィクトワール山のような具象物のイメージ(の形跡)があり、彼のりんごは手に触れられるくらいリアルだという評価もある。彼の絵画は抽象への方向性を持った具象であり、再現的でも非再現的でもある。あるいは、セザンヌのりんごを「置き換えられた性愛の関心として解釈する」メイヤー・シャピロのような美術史家もいる。彼によれば、「まるでそれらが図式的な球や円でもあるかのように、『単純化されたモチーフ』としてりんごを語るのは驚くべきことである」[シャピロ, p.7, 19]。シャピロのイコノグラフィーは、セザンヌをキュビズムの先駆と見なす formalism の系譜である R. フライや R. ヴェントゥリの美術批評とは対照的に、セザンヌの絵画に内容や心理的意味を求めている。

To the Lighthouse やセザンヌのようなポスト印象派の作品において、またそれぞれについての批評において、内容/形式、意味/表象、人生/芸術といった伝統的二項対立を解消しようとして表象にとどまる試みがある一方で、深層や意味の探求ではその二

項対立を意識せざるを得ない。「マッスとマッスの関係が問題だ」という formalism のドグマさえ、この二項の対立項の融合なのか分断なのかという議論に結びつけることができるだろう。たとえば M. Hirsch は、リリーが画面に最後に引いた中央の縦線は、左右のマッスを結びつけ画面に構成を与えて調和と融合をもたらすとも言えるが、逆にはからずも2つのマッスの分断の証とも解釈できると言う。しかし P. Caughie はこの Hirsch の説を踏まえた上で、人生と芸術が2つの経験領域であるという二項対立的な言説に終始しない視点を持ち出し、リリーの絵の中央の縦線は芸術家のある行為への参加 (commitment)、ある1つの選り取られた行動 (one possible form of activity) であるとしている [Caughie, p.39, 59]。この縦線は画家の一筆であり、目と手による行為であり、その痕跡なのだ。このように考える時、内容/形式、意味/表象、人生/芸術という二項の対立項は無効である。そしてこの時、私たちはウルフがセザンヌの絵に塗りたくられた絵の具そのものを感じた感性の中に、つまり視触覚性の領域にいる。次章からは視触覚性、あるいは視覚と触覚の「交通」に注目する。

2・vision & touch (視覚と触覚)

... she [Mrs Ramsay] looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke. Often she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at — that light for example. (p.86)

子供たちが寝静まった後に一人になり、暗闇の中の楔形の芯になったラムゼイ夫人は、外の灯台の光を見やり、3つめの長い光を見て、「これが私の光」と思い、その光と一体化する。見つめているうちに、その見つめているもの自体になる。見つめるものとの一体化。彼女は木々や流れや花でも心を傾けていくと一体化する (p.87)。「視ること、それはもうなにかなのだ。自分の魂の一部或ひは全部がそれに乗移ることなのだ」と谷川渥氏は『文学の皮膚』の中

である日本の作家を引用しながら、彼の風景描写について「見る私と見られる世界が二元的に存在するのではない」と言っている。⁹⁾ 芯になり、いらだちや動揺も個性 (personality) もなくし永遠の中に安らいだラムゼイ夫人 (p.86) が光と一体化する経験はまさにこの見る主体と見られる客体という二項対立が無効になる瞬間なのだ。それはまた、見るものと見られるもの、知覚するものと知覚されるものとの距離感のない触覚的な瞬間、あるいは、見る私と見られる世界に実際の距離はあるけれども、決して視覚の独走を許さない視触覚的・共感覚的瞬間でもある。夫人の「見ている」灯台の光 'stroke' は「一撃」「一振り」という触覚性も含意する触視的 vision であり、ラムゼイ夫人は灯台の光を見ると同時に、芯になった全身で衝撃として受けとめ、その衝撃そのものになっているのだ。夫人がもう1度灯台の光を見やった時も同様な瞬間が訪れる。彼女はその光との距離を計りかねているが (無慈悲で容赦なく、親密でもかけ離れているようでもあった)、光はやがて彼女を魅惑し麻痺させ、その「銀の指」が「彼女の脳髓の秘め閉ざされた器を銀の指で撫でているような」感触をもたらし、彼女は強烈な至福感に満たされる (p.88-89)。見ている灯台の光が「銀の指」となり、ラムゼイ夫人の脳髓が「器」となるような視触覚的瞬間である。

「根源的な知覚においては、触覚と視覚の区別は知られてはいない」と言ったのはメルロ=ポンティである [「セザンヌの疑惑」『意味と無意味』p.19]。この「見えるもの」に「触れられる」感覚、「感触」を「見る」という感覚は、「一個の物の感覚的諸「特性」はいっしょになって同一の物を構成する」 [『知覚の現象学』p.519] という彼にあってはそのまま共感覚によってとらえられる共振する世界観につながっている。

私は私の身体の一部を、いや身体全体をさえ、青とか赤とかいわれる、この振動の仕方、空間を充たすこの仕方に、委ねるのである。 [『知覚の現象学』p.347]

いかなる知覚も交信あるいは合体である。 [前掲書、p.523]

ラムゼイ夫人はまさに彼女の身体を暗闇とその中を貫き通る光にゆだね、光と交信・合体し、その

'stroke' と共振する「銀の指に撫でられる器」となっている。¹⁰⁾ この「共振する世界」の表現が目されるべきなのは、それが精神と身体、身体と世界、主体と客体という二項対立を無効にしようとしているからだ。メルロ=ポンティは言う。

私の身体は世界の織り目の中に取り込まれており、その [私の身体の] 凝縮力は物のそれなのだ。しかし私の身体は自分で見たり動いたりするのだから、自分のまわりに物を集めるのだが、それらの物はいわば身体そのものの附属品か延長であって、その肉のうちに象嵌され、言葉の全き意味での身体の一部をなしている。したがって、世界は、ほかならぬ身体という生地で仕立てられていることになるのだ。(中略)

...物と私の身体は同じ生地で仕立てられている...。 [『眼と精神』p.259-260]

「知覚する私」によって「知覚される世界」が切り取られるのではなく、知覚することにおいてその2つは合体する。そこでは世界は身体であり、生地である。しかしここで「世界は生地である」ことに触れるのは先走りである。その前にメルロ=ポンティの「セザンヌの疑惑」に言及しておかねばならない。「根源的な知覚において触覚と視覚の区別は知られていない」と彼が述べたのは「セザンヌの疑惑」においてであったし、「世界=身体」ととらえた彼にとって、共振する世界をそのまま実現したのがセザンヌの絵画だったからである。

メルロ=ポンティは「円をななめに見ると楕円に見える」という現象を例示して、次のように述べる。

円をななめに見ると楕円に見えるというが、これは、実際の知覚と、われわれが写真機であった場合に見るはずのもの図式とを、置き換えることだ。実際には、われわれは、楕円であることなしに、楕円のまわりをゆれ動いている或る形態を眼にしているのである。セザンヌ夫人の或る肖像画に見られる壁掛けの帯状模様は、身体の両側で一直線をなしてはいない。だが、周知のように、一本の線が、幅広い帯状の紙の下を通った場合、眼に見える二つの部分は、切りはなされた別のものに見える。ギュスタヴ・ジュフロワが向かっているテーブルは、両面の

下方で広がっている。だが、われわれの眼が、幅広い表面を見渡す場合、それが次々と得るイメージは、さまざまな異った視点から得られるものであって、そのために、その表面全体はふくれあがって見えるのである。たしかに、われわれは、これらさまざまなデフォルマシオンを画面に映す場合、それらを凝固させる。「[セザンヌの疑惑]『意味と無意味』p.17]

メルロ＝ポンティにあっては視覚の独走はあり得ない。視覚は眼球や身体の運動、すなわち触覚性と共にあり、そのために、彼にとっては「表面全体がふくれあがって見えるような」テーブルこそリアルな現実の知覚であり、そのリアルなデフォルマシオンを忠実に画面に移行させたのがセザンヌなのである。「セザンヌが絵の中で事物や顔に与えることになる意味は、彼に立ち現れてきた世界そのものの中で彼に提示されていたのであって、セザンヌは、それを解き放ただけだ。彼が見るがままの事物そのものや顔そのものが、こんな風に描かれることを要求していたのである」[前掲書 p.27-28]。

この知覚そのものが内蔵するデフォルマシオンは、*To the Lighthouse* のリリーも実感していたに違いない。セザンヌと同様に画家である彼女にとって、visionとは何だったのか。それは確かに、今この瞬間のみに写真機が切り取り写すような実景のことではなかった。たとえばリリーはこんな風にラムゼイ夫人の vision を見る。

How then, she had asked herself, did one know one thing or another thing about people, sealed as they were? Only like a bee, drawn by some sweetness or sharpness in the air intangible to touch or taste, one haunted the dome-shaped hive, ranged the wastes of the air over the countries of the world alone, and then haunted the hives with their murmurs and their stirrings; the hives which were people. Mrs Ramsay rose. Lily rose. Mrs Ramsay went. For days there hung about her, as after a dream some subtle change is felt in the person one has dreamt of, more vividly than anything she said, the sound of murmuring and, as she sat in the wicker armchair in the drawing-room window she wore, to Lily's eyes, an august shape; the shape of

a dome. (p.71)

夢に見た人のイメージのために、夢から醒めた後その人を見るとその人の感じが微妙に変わって見えるように、夫人は厳かな丸屋根のような形を帯びているようにリリーの目には実際に見える。知覚に内蔵されたデフォルマシオン。「さまざまな異なった視点から得られる」イメージ。リリーも、セザンヌも、印象派以降の画家たちも、このような目と対象の、そして主体と客体の中間領域、すなわち知覚の経験を、メルロ＝ポンティ的な経験的観察による vision を探求したと言える。

あるいは vision とは、次のようにも語られている。

...[Lily was] becoming once more under the power of that vision which she had seen clearly once and must now grope for among the hedges and houses and mothers and children - her picture. (p.73)

かつてははっきり見たものであり、今ここに見える実景の生け垣や家や人々のそこかしこにさぐり探すもの、そしてそのまま彼女の絵になるもの。これがリリーのいう vision である。それは網膜が脳裏に残った像と、事物や人々に目をやりながらとらえる一瞬一瞬の光景とのアマルガムとも言うべきものだろうか。これも一種の「さまざまな異なった視点から得られるイメージ」であると言えるだろう。実景の事物や人々の間に vision を探し求めるのは、彼女が絵を創作することを前提として実景を見るからだろうか。メルロ＝ポンティなら「既に知覚が様式化しているのだ」[『世界の散文』p.86]と云うだろう。例えばリリーが、明るい紫とジャックマナのまぶしい純白の壁のその色の下に「形」が見えると主張するような時。

The jacmanna was bright violet; the wall was staring white. She would not have considered it honest to tamper with the bright violet and the staring white, since she saw them like that, ... Then beneath the colour there was the shape. She could see it all so clearly, so commandingly, when she looked: it was when she took her brush in hand that the whole thing changed. It was in that

moment's flight between the picture and her canvas that the demons set on her who often brought her to the verge of tears and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passages for a child. (P.27 - 28)

彼女の「目の中に焼きついた」(p.26)色と形の vision は、網膜に残る像、「目の記憶」になるだろう。彼女の vision という言葉に集約されているものは「視覚の経験」であり、見えない想念(=conception)でもあり、「視覚の実現」(=picture)でもある。それは目と対象の間にあり、画家と作品の間にあり、あるいはそれらの接点である。⁽⁴⁾

もちろんリリーの視覚・知覚の体験(vision)は、そのまま簡単には視覚・知覚の実現(picture)とはならない。「picture」と「canvas」の間には飛躍が、「conception」と「work」の間には通路があるのである。また絵筆を握りラムゼイ夫人と過ごした場面を回想することはリリーに苦痛を与えることもしばしばだった。ラムゼイ夫人を、そして語るべき言葉、そのイメージを「求めても得られない」時(to want and not to have)、とっさに夫人に心臓をしめつけられているような苦痛に——「感じているのは心ではない、身体なのだ」——襲われるのだ(p.241)。

しかし時には追憶は、リリーの理想通りに瞬間のひらめきが「芸術作品のように」永遠に静止した至福のシーンとして甦ったこともあった。(p.217 - 218)そして彼女が回想の中に、椅子が椅子であるように、テーブルがテーブルであるように感じられる日常の経験が同時に奇跡でありエクスタシーであるような境地を求めていた時、また1つ幸福な vision がよぎる。そこにはラムゼイ夫人が編み物をしながら腰掛けていた(p.271 - 272)。テーブルはテーブルとして、すなわち物体そのものがそのまま奇跡、エクスタシー、衝撃と感動であるような瞬間。これはラムゼイ氏の命題「kitchen table」を知っていたリリーがその命題に出した答えである。あるいは、ラムゼイ夫人にとって、灯台の光が光であり、かつ同時にエクスタシーであったことも思い起こさせる。しかしここでは、見ている私が見られる対象と一体化せず、また触覚的な、あるいは視触覚的な感覚も喚起されない。テーブルをテーブルと見る眼差しはむしろ、リリーがかつて、ラムゼイ夫人を見るバンクス氏に見いだした、恍惚の眼差し、蒸留されフィルターで

不純物を取り去った愛の眼差しに似ている。その愛は、対象にくっつかない愛で、数学者が記号(symbols)に持つような、詩人が自分の言葉に持つような愛であり(p.65)、純粋に審美的な眼差しである[Reed, p.24]。ある対象を見る眼差しは見る主体と見られる客体の間に距離を生み出し、所有と支配の欲望のネットワークをそこに生み出す[Reed, p.20]。しかし純粋に審美的であるということは、あらゆる利害や目的から無縁であることだから、確かにここで眼差しは、対象との間に距離があってもそのネットワークを持たない、恍惚の至福の眼差しであると言える。この審美的な眼差しは多くのことを——所有、支配、権力、政治、そういった背後関係を——表面から覆い隠すだろう。しかしリリーが vision を得て絵画を制作していくためには、この至福の瞬間も必要であっただろう。なぜならこのテーブルがテーブルとして、つまり表面が表面として立ち現れる瞬間は、東の間の vision をつかまえて生成させてゆくような瞬間なのだ。そしてこの時、接触という距離の近さによる触覚性もなくなり、「求めても得られない」苦痛も消滅する。このような形でひとまずリリーはラムゼイ夫人と1つになる望みの代償を得たのではないだろうか。

この後リリーに残されたことは、「picture」と「canvas」の間にある飛躍、「conception」と「work」の間にある通路を越え、視覚の体験を「実現」してゆくことである。

3・ヴェール / 織物としての絵画

So fine was the morning except for a streak of wind here and there that the sea and sky looked all one fabric, as if sails were stuck high up in the sky, or the clouds had dropped down into the sea. A steamer far out at sea had drawn in the air a great scroll of smoke which stayed there curving and circling decoratively, as if the air were a fine gauze which held things and kept them softly in its mesh, only gently swaying them this way and that. And as happens sometimes when the weather is very fine, the cliffs looked as if they were conscious of the ships, and the ships looked as if they were conscious of the cliffs, as if they signalled to each other some secret message of their own. (p.246)

リリーはいつも vision を探していた。絵を描いていたリリーは遠くの青の必要を感じて下に見える湾を見やり、波間に青い縞のある高い丘を、もっと紫色の空間にはごつごつした岩場を描いた。湾の中段に茶色の点、ラムゼイ氏たちのボートも見えた。

その時、海と空は同じ1つの fabric からできているように見えた。船の帆は空に張りつき、蒸気船の渦巻く煙は装飾的に見えた。空気はまるで1枚の薄いガーゼ(紗)のようで、ものをその網の目(mesh)の中にとらえておだやかに揺らしているようだった。この触視的(視触覚的)visionにおいて、世界は、そしてtextは、生地・織物(fabric, gauze)になる。そして画布・絵画にもなる。この vision は text - texture - peinture (painting) の3つを蝶番のようにつないでいる。とりわけ、ものをその編み目にとらえるガーゼのような空気は、texture としての text、texture としての絵画の両方のメタファーになる。

まず、texture としての text とは何か。それは、事実と虚構、内容と形式、人生と芸術といった二項対立的に読まれ解釈される text ではなくて、textual relation そのもの、writing そのものが問題となってくる text である [Caughie, p.31]。意味をカッコに入れたまま何らかの呈示・表現が言語によってなされる text もそのような text である。たとえば、「私は誰か」「これは何か」と問う浜辺の神秘家、夢想家は突然答えをたまわがるが、それが何であるかは言うことができない (p.179)。リリーはラムゼイ夫人の本質は何かと考える時、夫人の手の形をした手袋が夫人のものとはっきりわかる、そのように夫人を他のものと区別できるものを探す (p.67 - 68)。あるいは、塩入れを真ん中に置く、樹を真ん中に置くといったことがリリーにとって、啓示や何かの解決策として呈示される (p.115 - 117, 137 - 138)。To the Lighthouse においては、内容や意味を告げない言説が何かを呈示し伝えている例を視覚的イメージに限定しなくても多く挙げることができる。それがウルフの 'figure' などである。この現象は人と人の意志の疎通においてもおこる。Lily と Carmichael は一言もしゃべらないのに、共通の考えを抱いているように感じる (p.261)。あるいは、ラムゼイ夫人がソネットを読んでいる時、ラムゼイ氏がボンとひざを打つ。その時彼らの目が合い、何もしゃべることはなかったが、何か彼女から彼女に伝わったような気がする (p.161)。これはまる

で、見えないガーゼの編み目かネットが空間に張りめぐらされていて、その編み目をつたって何か伝わっているようである。そう、だからリリーが1つの生地になった海と空を見やった時、崖は船を意識し、船は崖を意識し、お互いに秘密のメッセージを送っているようにも見えるのだ。「(時空の)距離は親密さのネット」なのだ ('Distance is the net of intimacy' [Doyle, p.67])。ガーゼのような空気、1つの生地になった海と空は、共振する「世界の皮膜」('a semi-transparent envelope' !?) であり、そして今それはあともう一步で絵画になろうとしている……。

意味内容を告げない言説が何かを伝えるような言説はもちろん、表象が表象として立ち現れてくる絵画に対応する。もう1度、冒頭の触視的 vision に戻ろう。このガーゼのような空気は、アルベルティが『絵画論』で絵画をたとえた「目と対象の間に介在するヴェール」を思わせないだろうか。

「それは薄い繊維に織られたヴェールで、君の好みに色に染められるし、思うように太い糸を幾本でも平行に並べることができる」ものである。それは、目を頂点、対象の面を底辺、多数の光線を側面とするところの「視的ピラミッド」の裁断面であるわけだが、要するにそれは、そこを光線が透過しながら、点を記号(セーニョ)として残していくところの観念的な皮膜である。[谷川渥『鏡と皮膚』 p.34]

もちろんアルベルティにとってはこのヴェールは観念的な存在であったが、谷川渥氏は「この観念的な皮膜が現実的に物質化すれば、それは画布(キャンバス)であるということになる」旨を指摘し、ルーカス・クラナッハの「ルクレティア」等の<ヴェールの絵画>=>透けて見えるヴェールや襲打つ幕や布の描かれた絵画について一節を書いている。¹²⁾ その最後にピエール・ボナールの「鏡の前の裸婦」について、ミッシェル・セールの記述を引用しながらの論述がある。

ミッシェル・セールは、その『五感』(1985)のなかに、いみじくも「画布、ヴェール、皮膚」と題する一節を設けている。……「鏡の前の裸婦」(1931年頃)についてセールは、表象された裸婦の皮膚がやはり刺青に覆われているようだという。「彼女は裸だ。彼女の皮膚を見てみたまえ、

入墨に覆われているではないか。斑模様、虎斑模様、つぶつぶ模様、目玉模様、斑点模様、黒穂模様、小さな斑紋等々」(米山親能訳)。彼女の皮膚は、まるで脱いだばかりの部屋着の布地のプリント模様が残ったかのようだ。「ところで、正面の鏡の映像、半分しか見えない鏡、その鏡のなかにははずの女性の姿は一種のカーテン、バスルームの壁布に帰せられており、それ自体も目玉模様、波形模様、ほかし模様をつけられ、色や色調がばらばらにちりばめられて入墨がほどこされている。混合には混合が、カオスにはカオスが配され、皮膚にはイメージとしてカーテンが、映像として布地が、幻影としてシーツが配されている。」要するに、セールの作品が画布とヴェールと皮膚の等価性あるいは等式に立脚していることを説こうとしているのだ。[前掲書 p.190 - 192]

「海と空は1つの‘fabric’」というリリーの vision は、正確にはアルベルティのヴェールにはなく、その観念の皮膜が物質化したボナールの絵画に似ているのである。(具体的な視覚的イメージとして似ているわけではない。ボナールの絵は室内の風景でリリーの vision は浜辺で見た海・空・空気の風景である。しかしここでは概念として相通じるところがあることが重要なのである。)空間、海と空と空気は織物=ガーゼ=ヴェール=画布となる。その生地の上に船の帆が(帆も布である!)張りつき、蒸気船の煙が装飾=模様となる。ガーゼ=ヴェール=画布である空気を光線が透過しながら、物質をその網の目=織り目にたくわえ「記号」として残してゆく。ボナールの作品が、描かれた裸婦の皮膚、裸婦の周りの布地=ヴェール(具体的にはカーテン・壁布・シーツ)、画布の等価性に立脚するならば、リリーの vision は、知覚されたものの、そのものの周りの空間、そのすべての布としての等価性に立脚している。¹³⁾このことから次の2つの視点が導き出されるだろう。1つは、ボナールの絵もリリーの vision も、目と対象、意味と表象のア・プリオリな二元論が存在しない「ひとつの表面を与える表面」[谷川『鏡と皮膚』P.188]であるということ。それは表面が表面として、副次的な仮象としてではなく、本質や意味と設定されるところのものと対等に競い合うものとして視覚的に立ち現れてくる。たとえば、ラムゼイ夫人が見た梨の木にひっかかった

kitchen tableのように。あるいは、リリーが見た「文」にできなかった壁の文字のように。もう1つは(画)布=絵画の持つ視触覚性に注目する視点である。この視点から文学と絵画の平行性を論じるために、すなわち、text - texture - peinture (=painting) の関係を視触覚性からとらえるために、ここでリリーの vision の探求と絵画制作を美術史的にまとめてみよう。つまり、*To the Lighthouse* と印象派・ポスト印象派の美学との平行性をあらためて視触覚性の視点から指摘してゆくということである。

リリーが欲しいのは生を静止させ凍らせる美ではなく、瞬間の動きや揺れ、ひらめき — the agitations, the flush, the pallor, distortion, light or shadow (p.239 - 240) — こそなんとかしてとどめておきたいのだった。前者の静止した美が伝統的古典主義的理想美であるならば、後者の、the agitations, the flush, the pallor, distortion, light, shadow といったものは印象派、及び印象派以降の画家たちがとらえて視覚化しようとしたものである。しかし彼らの形態の破壊、あるいは変形は、光の効果によるだけでなく、彼らが雲、風、煙、水蒸気、水など、瞬間の運動をその動きをそこなわないような筆致でもって画面上に描きとどめようとした結果でもあった、ということは *To the Lighthouse* との関連においても強調されてよい。あるいはまた、セザンヌにも適応できるように換言すれば、視覚に運動性・触覚性を内在させて世界・空間をとらえたメルロ=ポンティ的な経験的観察の結果であったと言い換えてもよい。美術史上それは、目と物自体、視点と対象、主体と客体の間にある領域、あるいはその接点である領域、感覚(知覚)という中間領域をキャンパスに開拓する試みだけでなく、絵画を視覚の独走(視覚中心主義)から解放し、視覚芸術に運動—筆致—触覚を導入して触視的次元を実現する試みでもあったのではないか。その後、絵画の写実性・具象性から解放され始めた時、セザンヌやボナールの絵画が生まれてくるのである。ここで言うセザンヌの絵画とは、「あのプロヴァンスの太陽が与えてくれた感覚の震え」(印象派に典型的な「色彩の震え」ではない)を探求した、筆触・色片で覆われた絵画であり、ボナールの絵画とは、全てが‘fabric’、‘texture’としてとらえられる絵画であり、いずれも「色彩の織物」とでも言うべき視触覚的な絵画である。¹⁴⁾このような絵画に対応する vision として、*To the Lighthouse* にはガー

ぜのような空気、布としての海と空の光景がある。

画家の実践した視触覚性は当然その絵を見る鑑賞者に伝わる。ウルフは“Pictures”でセザンヌについて「絵の具そのものが私たち(作家)に挑戦し、神経に触れ、刺激し興奮させる」(傍点論者)と書いた。例えばパリのキャブシーヌ通りのスタジオで開かれた第1回印象派展に辛辣な皮肉を浴びせかけたある批評記事にも「なぐり描き」「ひっかき」「涎のあとのように見えるあの無数の縦長の黒いもの」「驚くべき厚塗り」(この最後の言葉はセザンヌの「首吊りの家」を評したものである)といった「絵の具そのものの刺激」を拾うことができる。¹⁹⁾ また「(絵画にあっては)時として1つの唐草模様や、ほとんど題材を持たない筆のワン・タッチこそがわれわれの受肉に訴えかけてくる」[『世界の散文』p.201]とメルロ＝ポンティも書いている。

ウルフはまた同じ“Pictures”で、踊り子を描いたダガに注目して「生まれながらの tapper」であると言いき、「Matisse taps, Derain taps, Mr. Grant taps」と言っている[“pictures” p.143]。絵の画面から感じられる視触覚的な躍動感を「画家が tap する」という画家の筆や身体の動きとして評したのである。画家－絵画－鑑賞者の間に交信が伝えられてゆくようだ。To the Lighthouse のリリーも身体と筆にあるリズムを得て絵を制作する。

... she made her first quick decisive stroke. The brush descended. It flickered brown over the white canvas; it left a running mark. A second time she did it — a third time. And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm and the strokes another, and all were related; (p.213 — 214)

白いキャンバスに茶色が光った、ということは、ここに振り下ろされた一筆は、リリーが折々に真ん中に置こうと思ってきた樹のイメージを暗示するものだろう。しかしここではこの‘stroke’が何を表しているのかよりもっと強調すべきことがある。リリーの‘stroke’と‘brush’(筆致と筆)は、主体と客体の二項対立を無効にした灯台の光の‘stroke’にも似て、3回振り下ろされるところが同じで、また伝統的な二項対立の言説では語りきれないものである。つまり、内

容がある形式として表現されるのではなくて、画家の目と手による行為がそのまま痕跡なのであり、また画家とキャンバスの接点である筆先と絵の具のタッチにおいては(人)生と芸術という二項対立も無効である。

この一筆一筆によって画家は生、芸術、何らかの行為に「参加」(commit)するのである。無論この‘stroke’は最終場面の真ん中の縦線にもつながってゆく。中央の縦線は‘conception’と‘work’の通路であり、また知覚の‘実現’の痕跡でもあり同時に、画家がある行為に参加し織物としての絵画を形成する「1つのタッチ」でもある。

To the Lighthouse という text は、言語 / イメージによって織りあげられた text / texture であり、絵の具の塗られた画布であるポスト印象派と以上のように「交通」しているのである。

註

本文中における To the Lighthouse の引用はすべて、Virginia Woolf, To the Lighthouse (Oxford World's Classics, Oxford University Press, 1992) からとし、() の中に引用したページ数を示す。

- (1) 芳賀徹氏は「まことに奇妙な言葉かもしれないが」と断りながら夏目漱石の『三四郎』を「絵画小説」と呼んでいる。『絵画の領分——近代日本比較文化史研究』(朝日新聞社、1990)p.374。「絵画小説」の定義を試みるならば、絵画(实在でも架空でも)が言及され、そのイメージ、派生的なイメージが作品中で重要な役割を担うような小説、と言えるだろう。
- (2) 当論文でいう「ポスト印象派」とは、後期印象派と称される画家たちのことである。印象派とポスト印象派とは創作原理に根本的な相違があるにもかかわらず、「後期印象派」という用語は、印象派を継いだ後期であるような感じを与えるので用いない。また当論文では絵画の視触覚性について論じるため、必要に応じて印象派にも言及するし、逆にポスト印象派の象徴主義的側面等については触れないので、例えばゴーギャン、ゴッホ等は代表的なポスト印象派の画家であっても当論文で

- は具体的に取り上げない。
- (3) 展覧会の開かれた当初はウルフはフライラの直感的 formalism に懐疑的だった。しかし後に *To the Lighthouse* においては確かに formalist と言える側面を見せている [Reed, p.13 - 15, 21]。私たちは、リリーの形態や構図を重視した美学はもちろんのこと、*To the Lighthouse* という言語作品全体に対しても、その三部構成や、イメージや言葉の 'pattern'、あるいは「差異ある繰り返し」によって作品全体の秩序感が組み上げられてゆく構造的な formalism の典型的な特徴を求めることができるだろう。そして、ウルフ自身の印象派・ポスト印象派的語彙を含んだ執筆理念——「作家の仕事は画家たちの光の斑点 'splash' をとらえて統合すること」 [Letters 3, p.135, Reed, p.17] 「心にふりかかる原子を記録しパターンを辿る」 ["Modern Fiction" *Collected Essays* vol.2, p.106 - 107, Reed, p.19] —— は、このようにリリーの絵画観を小説全体に適用するのにまさにうってつけの言葉であった。しかし当論文で formalism に注目する時、問題になるのは小説やリリーの絵の形態や構造的ではなく、ミメシスの否定、芸術の自律性の観点の方である。
- (4) 稲賀繁美氏によれば、「絵の具の不透明な物質性(「描くもの」)の背後に志向対象(「描かれたもの」)が回復されるという前提そのものが、「完全に解体される」のは印象派以降であるが、その過程はそれ以前の19世紀絵画において徐々に始まっている。美術史上、何をもって絵画の自律性とするかはもっと細かい議論になる。しかし美術史を概観する当論文の立場では、自律性についての境界線を暫定的に印象派とポスト印象派の間に引くことは十分妥当である。藤枝晃雄、谷川渥編・著『芸術理論の現在——モダニズムから』(東信堂、1999)より稲賀繁美「表象の破綻と破綻の表象」参照。
- (5) '... while Mrs Bell's pictures are immensely expressive, their expressiveness has no truck with words. Her vision excites a strong emotion and yet when we have dramatised it or poetised it or translated it into all the blues and greens, and fines and exquisites and subtiles of our vocabulary, the picture itself escapes.' ["Vanessa Bell" p.204]
- (6) 絵画表現上の texture、modelling の定義は以下の通り。マティエール(仏語)=texture(英語)で、textureとは、表現された対象固有の材質感を示す場合と、作品自体の表面の平滑さとかごつごつした感じなど、素材の選択用法によって創り出した「肌合い」あるいは絵の場合には「絵肌」を意味する場合がある。(新潮社『新潮・世界美術辞典』(昭和63年)参照。)また絵画表現における modelling とは、対象を三次元的に表す際の形態の立体的表現、または陰影による面の奥行き表現の意。(講談社『オックスフォード西洋美術事典』(1989)参照。)
- (7) 'If portraits there are, they are pictures of flesh which happens from its texture or its modelling to be aesthetically on an equality with the China pot or the chrysanthemum.' ["Vanessa Bell" p.204]
- (8) ここで、壁の文字も 'kitchen table' も、決してリリーの絵の「紫の三角形」や「真っ直ぐな縦の線」のような抽象的 'form' ではないのだから、その意味でこれらのイメージはポスト印象派の絵画に対応しないという反論があるかもしれない。しかし、フーコーが論じたマグリットの絵画「これはパイプではない」がいみじくも逆説的に示唆するように、視覚芸術である絵画において物そのもののイメージを呈示することは、まさにその具象性のゆえに意味や指示対象を示すことになるという暗黙の了解が強く働く。この点、絵画における視覚的イメージそのものと言語作品における視覚的イメージの喚起には「ずれ」があり、この「ずれ」にこそ、リリーの絵が、全てが texture と modelling としてとらえられる Vanessa の絵のように、非具象的で抽象的な言葉で説明されなければならない鍵があるように思われる。*To the Lighthouse* で言語によって呈示された視覚的イメージである壁の文字も 'kitchen table' も、リリーの絵の抽象的 'form' と同様に、対応する意味内容を持たないという意味において等しくポスト印象派のイメージの世界に通じ

るものと考えられる。

また、ウルフが「紫の三角形」といった抽象的言葉で想定していた絵画は、純粹な抽象的線や形などから成る抽象画というよりは、主に具象的であると同時に抽象へ向かう方向性も持った Vanessa ら (Fry, Bell, Duncan Grant ら) やポスト印象派の画家たちの絵画であったと思われる。それらの様式は実に多様である。(Vanessa の絵には確かに抽象画と言えるものもある。Bloomsbury - Its Artists, Authors and Designers. ed. by Gillian Naylor, (A Balfour Press Book, 1990) の p.102 の図版 'Abstract Painting' (c.1914) 等。) 印象派・ポスト印象派の絵画が抽象画への端緒を開き得たことは、エミール・ベルナルが引用して有名になったかの「自然を、円錐と、円筒と、球体で捉えること」というセザンヌの言葉からも推察できよう。(ただしセザンヌの手紙の原文は異なる。)あるいは「絵を描きに出かけた時には、眼の前にある、樹木、野原などの対象のことは忘れるようにしなさい。ここにはピンクの長方形、ここにはイエローの縞があるというふうだけに考えなさい。やがてその光景のあなた自身のナイーブな印象が生じてくるまで、眼に見えるとおりに正確な形と色を描いていくのです」という言葉はモネのものである。(バーナード・ダンスタン著、長峰朗・水沢勉訳『印象派の技法』(グラフィック社、1980)p.51 より引用。)このようにいわゆる抽象画ではなく具象性のある絵画であっても、その造形性が抽象的言語で語られることはある。

- (9) 谷川渥「梶井基次郎の <影>」『文学の皮膚』(白水社、1996)p.28 - 29
- (10) Laura Doyle はウルフとメルロ＝ポンティが 'the palpable' (触れられるもの) への関心を共有しているとし、身体と物質の 'intercorporeality' をキーワードにして *To the Lighthouse* を論じ、ラムゼイ夫人と灯台の光の一体化にも言及している。[Doyle. p.46, 52, 53]
- (11) 視覚の「実現」という言葉はセザンヌが用いた言葉である。新装カンヴァス版『世界の名画8:セザンヌ』(中央公論社、1993)の黒江

光彦氏の「作品解説」を参照。

- (12) アルベルティの絵画のたとえとしてのヴェールはカメラ・オブスキュラの視覚モデルによる古典主義的なもので、もとよりモダニズムの視覚モデルとは根本的な違いがある。しかし谷川渥氏が述べているような意味ではつながりをつけることも可能である。
- (13) ボナールはナビ派の画家で、画風はセザンヌとは異なるが、ポスト印象派ととらえてもさしつかえないし、Grafton Galleryでの第2回ポスト印象派展(1912)でイギリスに初公開されている。Dennis Farr, *English Art: 1870 - 1940*. (The Oxford History of Art, Oxford University Press, 1978) p.201 参照。またセザンヌはナビ派の画家たちの精神的な支柱の1人でもあった。高階秀爾監修、『NHK・オルセー美術館:20世紀へのかけ橋』(日本放送出版協会、1990)参照。
- (14) 織物=装飾的な布としての絵画の例としてヴェイヤールも挙げることができる。たとえば「公園——赤い日傘、会話、乳母」という3枚の装飾パネルは、「画家の関心は、公園の風景そのものよりも、日の光が与える地面のまだら模様や、木々と人物が形づくる鮮やかな色片を1枚の織物と成すことにある」と解説されている。『NHK・オルセー美術館6:20世紀のかけ橋』p.70 参照。あるいはパネルではなくて油絵の例も挙げると、シカゴ美術館の「風景:木立を臨む窓辺」(1899)においては、木々や畑を描くタッチはまさに刺繍されたテキスタイル、タペストリーのそれであり、この絵の四辺には、同じ色とタッチによる、しかし非再現的で抽象的な模様による縁取りがほどこされている。画布が織物であることを主張しているかのようである。
- (15) 展覧会10日目の『シャリヴァリ』紙上に発表されたルイ・ルロワの「印象派の画家たちの展覧会」という記事からの引用。高階秀爾「印象派とその周辺」『大系・世界の美術19・近代美術』(学習研究社、1973)p.91 - 92。

引用文献

Caughie, Pamela L. *Virginia Woolf and*

- Postmodernism* (University of Illinois Press, 1991)
- Doyle, Laura. " 'These Emotions of the Body' : Intercorporeal Narrative in *To the Lighthouse*." *Twentieth Century Literature*. 40 : 1 (spring, 1994) p.42 - 71
- Fisher, Jane. " 'Silent as the Grave': Paintings, Narrative, and the Reader in *Night and Day* and *To the Lighthouse*" Gillespie, Dianne F. ed., *The Multiple Muses of Virginia Woolf* (University of Missouri Press, 1993) p.90 - 109.
- Reed, Christopher. "Through Formalism: Feminism and Virginia Woolf's Relation to Bloomsbury Aesthetics" Gillespie. *Ibid.*, p.11 - 35.
- Woolf, Virginia. *Letters of Virginia Woolf*. Vol.3. ed. by N. Nicolson and J. Trautmann (Harcourt Brace Jovanovich, 1977)
- . "Modern Fiction" *Collected Essays* 4 vols. (Harcourt, Brace, and World, 1967)
- . "Pictures" *The Moment and Other Essays*. (The Hogarth Press, 1952)
- . "Vanessa Bell" S.P. Rosenbaum ed., *The Bloomsbury Group : A Collection of Memoirs and Commentary*. revised edition, (University of Toronto Press, 1995)
- シャピロ, メイヤー 『モダン・アート』 (二見史郎 訳) みすず書房、1983
- 高階秀爾 『続・名画を見る眼』 岩波新書、1971
- 谷川渥 『鏡と皮膚』 ポーラ文化研究所、1994
- 丹治愛 『モダニズムの詩学』 みすず書房、1994
- メルロ＝ポンティ, M. 『意味と無意味』 (滝浦静雄・木田元訳) (みすず書房、1982)
- . 『知覚の現象学』 (中島盛夫訳) (法政大学出版社、1982)
- . 『眼と精神』 (滝浦静雄・木田元訳) (みすず書房、1966)
- . 『世界の散文』 (滝浦静雄・木田元訳) (みすず書房、1979)