

- 15) 拙稿「沈黙の小説」(西南学院大学論集第5巻第3号)
- 16) *Op. cit.*, p. 358.
- 17) 拙稿「一つの観念小説」(文芸と思想, 第37号)
- 18) Allen Mc Laurin: *Virginia Woolf, The Echoes Enslaved*, 1973, Cambridge, p.35.
- 19) Virginia Woolf: *Night and Day*, (Uniform Ed.), p.92.
- 20) *Op. cit.*
- 21) *Op. cit.*, p. 245.

間) (1941年) についてふれるならば前者は上に述べた純粹をこれこそ全く純粹に象徴によって表わした点でヴィジョンとデザインを意識的にこれ見よがしに示した点フライの影響を見ることができよう。一方後者については *The Waves* の後に出た *The Years* (歲月) (1937年) と同系にあって、一見従来のコンヴェンショナルな小説の外形をとっている。しかしこれらは前にあげたアレン・マクローリン氏の指摘するように、表面こそコンヴェンショナルな小説であるが、そこに見える造形はやはりフライのヴィジョンとデザインによって指向されたフライの傾倒するマラルメの詩に見られるような純粹である。ことに *Between the Acts* においてはその点に関してきわめて実験的な要素を見せている。

以上に記したようにこれは後期印象派の画論に触発されたロウジャ・フライの文芸批評を根拠に、そのウルフの小説への影響をほんの少し探ったつもりである。最後にフライの評論のタイトル *Vision and Design* に対してウルフはこれを *emotion and intellect* と解している<sup>21)</sup> ことを付け加えておきたい。

(1948, 9. 24)

(注)

- 1) Virginia Woolf: *A Writer's Diary*, 1953, p. 299.
- 2) Virginia Woolf: *Roger Fry*, 1940, p. 149.
- 3) Nancy T. Bazin: *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, 1973, N. Y., p. 35.
- 4) 富永惣一「印象派Ⅱ」(昭和36) みすず書房
- 5) *Op. cit.* P. 159.
- 6) *Ibid.*, p. 164.
- 7) *Ibid.*, p. 171.
- 8) *Ibid.*, p. 172.
- 9) *Ibid.*, p. 177 f.
- 10) Virginia Woolf: *Collected Essays I*, p. 320.
- 11) Virginia Woolf: *Modern Fiction*
- 12) Virginia Woolf: *Collected Essays II*, p. 55.
- 13) Roger Fry: *Vision and Design*, 1928(1920), London, p. 17.
- 14) Virginia Woolf: *Voyage Out* (Uniform Ed.), p. 262.

の誘因であり、それはセプティマスであることにもなる、しかし最後にはセプティマスの自殺に際してのやすらぎともなる、これを Uniform edition で示せば pp. 12, 34, 45, 154 と4回にわたってまるで音楽におけるリフレインのように反覆されるところは、とうていリアリズムの芸術では見られぬ図であろう。この他に見ず知らずの男女であるダロウェイ夫人とセプティマスを一体化しているイメージはシリング硬貨である、ダロウェイ夫人は何気なくこの硬貨をサーペンタイン池に投じたことがある (p. 11) と自殺をにおわせているのは全くの気まぐれのようなものである。しかしそのすぐ後には例の 'Fear no more...' の句が控えていて読者をはっとさせる、生と死はコインの表裏という一体化のヴィジョンとデザインの組合せはまるでフライとウルフの合作のごとき感がする位である。しかしこの解釈は最後にセプティマスの自殺が報ぜられるまでは達せられないもので、全体的構成の中において初めて理解されるものである。

この小説の後2年にして書かれた *To the Lighthouse* (1927年) もフライの眼をもって見ればフォルムとヴィジョンの関係において成立っている。すなはちすべてラショナルなものの考え方に立つラムゼイ教授に対する直観的なラムゼイ夫人というコントラストなり争いなりが一つの relationship であり、それが相互にからみ合ってフォルムをなし、そこに造形的な美を見ると言えよう。その間にいる女流画家リリイ・ブリスコウの眼はまさにこのロウジャ・フライのそれである。彼女は側面的にラムゼイ夫人と息子との肖像画を書こうとしているがその構図の苦心はまたこの小説の構図ともなっている

...if there is any aesthetic effect, it does not arise from these ulterior purposes but from the creation of structures which have for us a feeling of reality, and... these structures are self-contained, self-sufficing, and not to be valued by their reference to what lies outside <sup>20)</sup>

思想とか感情のもつれや性格や運命からくるドラマでなく 関係という全く純粹な造形において人間がとらえられているかたちである。

この他の *The Waves* (1931年)、遺作となった *Between the Acts* (幕

のタイトルに示したように後期印象派には Vision とともに Design がある、としているが、この小説ではそのデザインの指向を見ることができよう、Allen McLaurin の研究<sup>18)</sup> が示しているように「くもの巣」のイメージの使用のごとく一つの枠がもうけられていることである

The view she had had of the inside of an office was of the nature of a dream to her. Shut off up there, she compared Mrs Seal, and Mary Datchet, and Mr Clacton to enchanted people in a bewitched tower, with *the spider's webs* looping across the corners of the room, and all the tools of the necromancer's craft at hand;...<sup>19)</sup>

こんどは *Mrs. Dalloway* (1925年) に移って見よう、主人公は一応ダラウェイ夫人であるが、作者の意図するところは Modern Library 版の序に述べているようにセプティマスという青年が double として登場する、われわれの現象世界では一個の人間が二人に、しかも男と女という形で生存し得ない、したがってそのリアリティは persons としてあるのではなく form として、それこそフライの言うデザインとしての relationship (関係) からのみ成り立つものである。前に引用したフライの言葉 (注9) のように「真の芸術家は a pale reflex of actual appearance でしかないものを示そうとするのでなく (この関係のように) the conviction of a new and definite reality をかき立てようとする」ものである。ダラウェイ夫人は人生を愛し、ロンドンの現在の初夏の街を、バスを愛し友を愛し、とてもこの人生を棄てきれないが、ノイローゼのセプティマス青年は若き愛妻を共にしながらこの人生に対する拒否がある、これが同一の人物の中にあるというフォルムでありデザインである、人生を愛すればこそ死にあこがれ、死にあこがるればこそ生に執着するということはフライが認めウルフが造形するリアリティであろう。この二つのものは相互に全うし合って後期印象派のかかげる色と形から成るデザインが生れていると言えよう。生に執着しながらもダラウェイ夫人は偶々書店のショウ・ウィンドウに拡げられたシェイクスピアの「シムベリン」の中の一節で、死に際しての‘Fear no more the heat of the sun’ に惹かれるということは、彼女における死へ

if imitation is the sole purpose of the graphic arts it is surprising that the works of such are looked upon as more than curiosities, or ingenious toys, are ever taken seriously by grown-up people...<sup>13)</sup>

と言って単なる表現というイミテーションは好奇心の対象で子供の玩具のようなものだろうとして、芸術における verisimilitude を疑問視して居り、ウルフの小説において「おうむ」「鏡」のイメージで屢々用いられているものだが、ウルフの処女作とすべき *Voyage Out* (船出) (1915) においてヒロインのレイチェルが愛人の作家ヒュウェトに対して表現という単なるイミテーションの不毛を説いて、ピアノという音楽のほうが芸術として純粹であると言い、青年作家ヒュウェトもこれに対し

“I want to write a novel about silence... the things people don't say.... Nobody cares. All you read a novel for is to see what sort of person the writer is, and, if you know him; which of his friends he's put in. As for the novel itself... no one in a million cares for that<sup>14)</sup>.

と答え単なるリアリスティックな人生のイミテーションでない「沈黙の小説」<sup>15)</sup> を提唱しているのはフライのアンチ・模倣論の反映である、描写にしても次のような視覚的効果はコンヴェンショナルな表現を破って印象派的である

‘Does it ever seem to you, Terence, that the world is composed entirely of vast blocks of matter, and that we're nothing but patches of light’—she looked at the soft spots of sun wavering over the carpet and up the wall—‘like that?’<sup>16)</sup>

次の *Night and Day* (夜と昼) (1919 年) について筆者はこれを「一つの観念小説」<sup>17)</sup> としてさきの「沈黙の小説」に対し「感情の小説」であることに注目したのだが、観念とか感情とかは具象的な固体に比しとらえどころのないものである。そこには一つの frame を必要とするであろう、フライは評論集

In or about December, 1910, human character changed<sup>10)</sup>

これは *Mr. Bennet and Mrs. Brown* と題するエッセイの中で述べられたウルフの言葉であるが前節に記した英国における 第一回後期印象派展の会期と時を同じくするところから当然印象派の影響をさすものとするのが定説のようである。しかもウルフが H. G. ウェルズ, ジョン・ゴオルズワズイと並べて 'materialists' と呼称する<sup>11)</sup> 三人の一人, アーノルド・ベネットを批難したエッセイの中であるから, さきの「写真的表現」にのみ専念してこれぞリアリズムとしている Mr. Bennet に対して, リアリティの象徴としての仮空の人物 Mrs. Brown を対照させるエッセイで後期印象派の影響の無視できぬことを初めてにおわせたものである。後期印象派がフランスという外国からの影響であることからウルフは次のようなふうにも述べたところがある

If the English critic were less domestic, less assiduous to protect the rights of what it pleases him to call life, the novelist might be bolder too. He might cut adrift from the eternal tea-table and the plausible and preposterous formulas which are supposed to represent the whole of our human adventure. But then the story might wobble; the plot might crumble; ruin might seize upon the characters. The novel, in short, might become a work of art.<sup>12)</sup>

自然主義, いわゆるリアリズムに毒されて英国に真に work of art と言える小説の無いことを嘆く E. M. フォスター (*Aspects of the Novel*) に呼応して書いたものである。

さてフライのウルフに与えた印象派的影響は漠然としたもののようであるが実はかなり具体的にあらわれている, 以下に少しくウルフのいくつかの小説を取りあげてその影響を見てみよう。

1920年これまで発表したいくつかの評論をまとめてフライは '*Vision and Design*' というタイトルのもとに評論集を出した, まずその中の *An Essay in Aesthetics* で前にも出た自然主義的写真的表現を取上げて,

前回において画家のイリュージョン（リアリティでない）を描く技能だけを見ようとする大衆が、その技能よりも感情のじかの表現を重んずる絵画を非難したことはおどろくにあたらず、しかし画家の目ざすものはその技能をひけらかしたり自己の知識を広めるのではなくて、ただ絵画や彫塑のフォルムによって精神的体験を表現するのであるから、前回の非難は的外れと言うべきである、それでこうなると言う—

Now these artists do not seek to give what can, after all, be but *a pale reflex of actual experience*, but to arouse the conviction of a new and definite reality. They *do not seek to imitate form*, but to create form, *not to imitate life*, but to find an equivalent for life. By that I mean that they wish to make images which by the clearness of their logical structure, and by their closely-knit unity of texture, shall *appeal to our disinterested and contemplative imagination* with something of the same vividness as the things of actual life appeal to our practical activities. In fact they aim *not at illusion but at reality*.<sup>9)</sup> (イタリックスは筆者による)

ここに表明されたフライの後期印象派運動は 勿論第二回展覧会にのみ適用されるべきものでなく広く彼も関心をもつ文学の世界にあてはまることは当然である、「現実体験の蒼白き反映」とか、「形を模倣する」とか「人生を模倣するのではない」とか、「無私にして静観的想像力へのアピール」とか「イリュージョンでなくリアリティを」と言うことは、すでにあげた *childish... photographic representation* や *fling representation to the wind* につながるもので、文学・美術を問わず芸術上の *naturalism* 乃至はいわゆる *realism* への反撥を示すことは明かである。かくていわゆる後期印象派はフライを通じて、同じリアリティを探求する V. ウルフへ伝達・影響される、あるいは両者は各独自にその境地を持っていて反応し合ったのであろうか、ここでは後期印象派を主としてフライの画論→文芸論に代表させて、そのウルフの小説への影響、ふれ合いを見ようとするものである。

ンフォードの詩集を声を出して読み、これが好きになり、このことを母宛に次のように報じている

I think this shows that she is genuine, though no doubt not a great poet. She has felt things herself, and managed to say them. It is strange that this should be so rare, because when it's done, it seems so simple, as though anyone could do it."

美術批評家フライのこういう文学批評に対してウルフは評言する、フライにおける後期印象派運動は、このさりげない言葉が示すように、決して絵画だけに限られるものではない、フライは詩集を読むときも後期印象派の光に照らして読んだ、この印象派はあらゆる面で彼に新しいアイデアを与えた、文学においても然りである。リアリティ、芸術家が言わんとするものはフライにおいて、あるときはフランセス・コーンフォードに、あるときはワーズワスにまたある時は形容詞一つ使わないで、狼を見た農夫の感情を描いたマルグリット・オードオの〈マリイ・クラール〉に見たが、さらに大胆にも古典的作家にも手をつけシェイクスピアやシェリイにおいてリアリティをゆがめ、不純な連想を導入し形容詞やメタファでリアリティの流れを汚染していると言う

Literature was suffering from a plethora of old clothes. Cézanne and Picasso had shown the way; writers should fling representation to the winds and follow suit.<sup>8)</sup>

文学は1910年代において絵画における印象派運動によって一步も二歩もおくれを取った、セザンヌやピカソのような旗手はいなかったのである。そこでフライは美術批評家ながら文学に与える後期印象派の影響についての彼のセオリーを出そうというプランを持ったが金と暇がなかったと言うのである。絵画の世界をはみ出してまでも（文学の世界に）印象派運動を続けたフライはこんどはウルフの夫レナード・ウルフをセクレタリイとして前回の展覧会から二年経った1912年十月五日ふたたび第二回後期印象派展を開いた、前回の不評にこりてかフライはこの運動のアイデアを説明するのにベストをつくした——つまり



しフライは独りこの 侮辱とあざ笑いの雨の中で自己の信念を保持していた。この中にあって英国という狭い井の中を出ようとする 新進の画家達だけが彼を支持したのである、かくてフライは美学を基礎にこの若い 進歩的な画家を導かんという意気に燃えた、彼は述懐している

‘I began to discuss the problems of aesthetics that the contemplation of these works forced upon us.’<sup>5)</sup>

この展覧会のくだりはすべてウルフの伝記「ロウジャ・フライ」(1940年)の第7章「後期印象派」に基づいているが、フライはこの不評と支援とにさらに刺激されて美の根原からの探究に打ち込んで行ったのである。ある日英国の俗悪さにひどい嫌悪を感じながらギルドフォード郊外の 自宅近傍の散歩からフライは帰ってくる、戸外の英国風の俗悪さとは反対に自宅には 沢山の見るべきものがある、すなはち

There were many things to be seen there: old Italian pictures, children's drawings, carvings, pots and books—*French books, in particular*, tattered and coverless, *which led to an attack upon English fiction. Why, he demanded, was there no English novelist who took his art seriously? Why were they all engrossed in childish problems of photographic representation?...*<sup>6)</sup> (イタリックは筆者による)

伝記作者ウルフは突如としてフライの不満を、それも *in particular* という句をもって英国小説に対して示している、親交があったことから推測できたものだろうが美術批評家であるフライは、いわゆる伝統的英国小説にかねて不満のウルフの心中を代弁するかのようになり英国小説の子供らしい写真的表現に攻撃を加えているのである、端的に言ってここに美術批評家と文芸家、小説作者の接点が見えていと言えないであろうか。フライの文学との接点についてウルフはもう一つエピソードを記している<sup>7)</sup>、フライはこの頃画家であるウルフの妹ヴァネッサ・ベル夫妻とトルコ旅行をして混んだ汽車の中でフランセス・コー

## 後期印象派と V. ウルフの小説

石 井 康 一

ヴァージニア・ウルフは、親しかった美術批評家ロウジャ・フライが1934年この世を去ると間もなく生前からの依頼もあってその伝記‘Roger Fry’ (1940)に着手して五年後に上梓した。これは夫人マァジャリ・フライの記した序に見えるようにウルフの伝記に対する理論をフライが承知してからのことであろうが、何よりも文学と絵画に異なるとはいえずウルフとフライの芸術上の交流がその起点にあるだろう。ウルフがフライに初めて会ったのは日記では1909年<sup>1)</sup>、伝記“ロウジャ・フライ”によれば1910年<sup>2)</sup> となっているが、いずれにしてもこの前後であろう。彼はブルームズベリなるヴァージニアの生家であるスティヴン家に入りしては文人たちの集る木曜の夜の会合に出ていたという<sup>3)</sup>。彼はこの以前から美術批評家としてフランス印象派の絵画に大いに関心を寄せて居り、依頼を受けてフランスに渡り、英国で印象派絵画展を開かんとして大規模に絵画のコレクションに努めていたのである、そして1910年の十一月ようやくロンドンのグラフトン・ギャラリイズで向う約二カ月の会期でその幕をあげたのである。集められた作品はゴーガン、セザンヌ、ゴッホ等の英国流に言う‘Post-Impressionists’ (後期印象派)—フランスでは Post- (後期) をつけない<sup>4)</sup>、—のものであるが、ウルフの伝記によれば正確な名称には‘Manet and the Post-Impressionists’ (マネと後期印象派) となっている。さて本国においてさえ第一回の印象派展が不評であったというこの展覧会は英国においては更に輪をかけて全くの不評の連続であったことがウルフによって記されている、かの批評家で、この展覧会のセクレタリイであったデズモンド・マッカーシイまでもが、「後期印象派の作品は全くどぎまぎさせるものであることは否めない」と言ったとウルフは記している。当時セザンヌ、ピカソ、スーラ、ゴッホ、ゴーガンを弁護することは、今日彼らをけなすに要するほどの勇気を要した、しか