

幻のワロニー：文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開(10)

SUZUKI, Tomoyuki / 鈴木, 智之

(出版者 / Publisher)

法政大学社会学部学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

社会志林 / 社会志林

(巻 / Volume)

60

(号 / Number)

3

(開始ページ / Start Page)

47

(終了ページ / End Page)

75

(発行年 / Year)

2013-12

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00021164>

幻のワロニー

——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開(10)——

鈴木智之

第7章 モッケルとドネー——ワロンの風景／魂をめぐる詩と絵画の交感（承前）

5. 線と形

では、その絵画としての技法の特徴において、ドネーの芸術はどのような様式（style）の確立へと向かったのだろうか。ここでは、モッケルによるドネー論を参照しつつ、「魂」という目には見えないものを視覚的表象において表すことがどのようにして可能になるのかという問いを念頭に置き、その絵画的技法の特徴をとらえ直してみることにしよう。

その点でまず着目されるべきは、（先に印象派との差異において確認したように）ドネーの絵画が「線」による「形」の構成の探求を手放さなかったこと、その意味で彼が「線描」の画家であったことにある。

その個性が最も鮮明に発揮されるのは、樹木や女の形象を寓意的なモチーフとして描き出す作品においてである。『ダイアナ』と『赤い女』と題された二枚の画布を見てみよう。

いずれにおいても、前景には一人の女が作品の主題として描き出され、その後景には、相応の重量感をもって、大地に根を下ろした樹木が見える。その女は、一方の作品では神話的な存在であり、他方では同時代の女性のそれと思われる装いを見せている。しかし、どちらの作品も写實的に現実を再現することを目指しているわけではない。「女」と「樹木」は、寓意的または象徴的に、その世界の背後（外部）にある「精神的なもの」を示唆する形象である。「女」のまなざしが、画布中の一点に照準を置くのでもなく、絵画を鑑賞する者に向かって投げかけられているのでもなく、「外」のどこかに向けられているのは、その意味で示唆的かもしれない（『ダイアナ』は右後方をふり返って見ており、『赤い女』は後ろを向いてうつむいている）。「女神」が現実世界を超越したものの寓意であることは言うまでもないが、もう一方の女も、その色彩（赤一色に染まっている）によって、現実の光の下に見えるがままの人間の姿ではないことが示されている。

これらの作品において、形象がもつ「喻」としての機能（描かれていないものを指し示す力）が、とりわけ、描かれている対象（特に「女」）のゆるぎない造形、文字通りの意味での「形」の構成に依存していることは疑いえない。二作品を比較してみれば、より「装飾的」でイラストレーショ



図9 「ダイアナ」(制作年不詳, Parisse 1991: 41)

ン(挿絵)の技法に近い『ダイアナ』に対して、『赤い女』では「^{サンボリック}象徴的」な暗示が目指されている点に違いがある。しかし、明確な輪郭線によってゆるぎなく描かれた「女」の「形」が、絵画的な緊張とでも言うべき効果をもたらしていることに変わりはない。「赤い女」は夕暮れの、あるいは夜の森の中に見えるのであるが、彼女の姿は決して闇にまぎれ、陰影のグラデーションに溶解してしまうことがない。視覚的に強調されているのは、薄暮の世界に対して屹立するかの



図10 「赤い女」(1894年, Parisse 1991: 48)

ような、言い換えればどこかこの世界から断絶した場所に立っているかのような、孤独な存在のシルエットなのである²²⁾。

これに対して、戸外でのデッサンにもとづくその他の風景画、とりわけ油彩による作品に目を向ければ、確かに輪郭線は相対的に曖昧なものとなり、色調の段階的な移行による場面全体の雰囲気^{トーン}の描出に力点を置いた作品も散見される。しかし、このジャンルの作品においても、ドナーの個性を示しているのは、風景全体の印象に埋没しない個物の「線」の確かさである。それは、油彩や水彩による「色調」が効果的な風景と、エッチング等によって「線描」された風景とを並べてみると



図11 「メリーの雪」(1913年, Parisse 1991: 190)

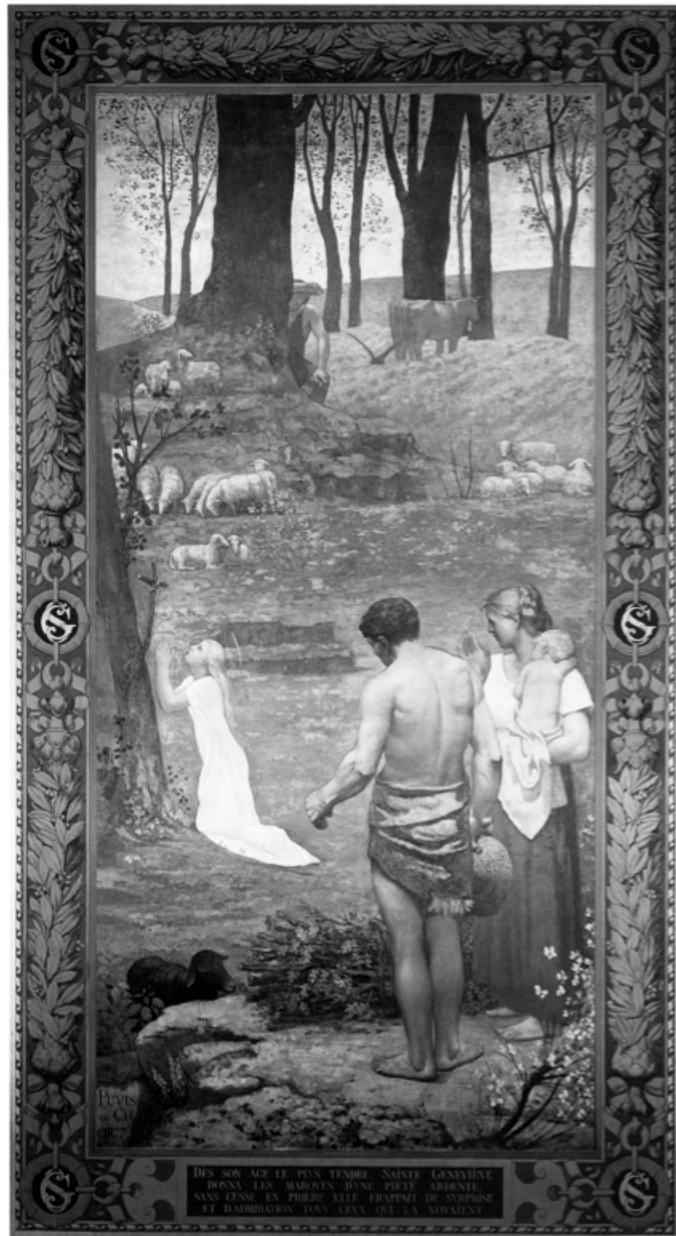
よく分かる。どれほど「色づかい」に気配りがなされていても、その骨格には「線」としてたどられる事物の配置と構図がある。そして、背景において光の中に曖昧に溶解する景観が描かれている場合でも、必ず前景には、ゆるぎない輪郭を示す主題的な「物」が置かれている。風景全体に屹立するかのような個物の存在と、それによってもたらされる緊張こそが、目に見えるものの背後に何もかを見通そうとする姿勢を感じさせる。

モッケルもまた、線描による感情の可視化にドネーという画家の特質を見いだしていた。

そこにあるのは写実主義^{リアリズム}ではない。表現力豊かな単純化の中であって、線は感情の可視的な形に他ならないものとなっている。そして、現代生活を彩る物たちが今度は、その感情の形を壊すことなく描き出されることになる。遠くに見える工場の姿^{シルエット}、腕木信号機、街灯、電柱、そうした物たちもまた、彼の鉛筆から生み出されるのであるが、それは今や、芸術家の内に甘美な歌声を上げる精神の音楽と完璧な調和を示しているのである。それらの物は、故郷の大地の似姿を正確な輪郭によって仕上げるために、そこに置かれている。あるいはまた、慎み深く、深みのある生活を証言するものとなる。(Mockel 1922: 29)

ドネーにおける輪郭線の維持は、写実主義的な絵画への精神的・道徳的な抵抗の姿勢を示すものであり、そこに「正確な輪郭」をもって描き出された物たちは、人々が地域の生活の中で培ってきた「感情の形」を壊すことなく描き出しているのである。

そして、寓意的な性格の強い作品（そこには物語の挿絵も含まれる）と、相対的に見れば写実的な性格の強い風景画の中間に、実際のワロン地方の景観を背景にして、伝説上の場面や寓意的な人物像を配した一連の作品が位置づけられる。場面のもつ物語的な象徴性や寓話性と、風景や事物の



VII. *The Childhood of Saint Genevieve* (central panel) 1877, Panthéon, Paris.

図12 ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ 「聖ジュヌヴィエーヴ」(1877 Petrie 1997: 86)

輪郭に託された物質的な象徴性との緊迫感（とりわけこの点において、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌとの強い親和性を語るすることができる。図12, 13参照）。そこにも、ドネーという画家ならではの世界が切り開かれている。



図13 ドネー 「聖ワレルの三枚画」(部分) (1910-1914, Parisse 1991: 208-209)

6. 物と光

事物や人物の輪郭線へのこだわりとともに、ドネーの絵画技法を性格づけているものは、その光の描き方である。

リエージュとその周辺、あるいは彼が居を構えたウルト川沿いの山間の風景を主題とする絵を数多く手がけたドネーは、もちろん、戸外の陽光のもとで目の前の景観をスケッチする形でそれらの作品を制作していた。そこには、クールベやコロー以来の写実主義の精神が働いており、当然のことながら、同時代の印象派の画家たちからの技法上の影響も拭い難く感じられる。つまり、彼もまた、今この現実を、その光の中で描き出す画家という一面をもっていたのである。

しかし、先述のようにドネーは、すべてを光の効果、視覚的な「印象」に還元してしまうことをしない。(一部の作品を除けば)彼の絵画においては、物は物としてゆるぎなく実体を示し続けて

いる。その時「光」は、つねに「物」にさしかけられ、個物の「存在」を浮かび上がらせるものとして働いている。物が光に解消されるのでもなく、光が目に見える世界を構成するのでもない。むしろ光は、時にはぼんやりと、時には鮮明に、物に宿り、事物の内に明かりを灯し、あるいはそれを背後から照らし出す。こう言ってよければ、光は個物の存在を証明する「アウラ」として、そこに充溢している。

ドネーの風景画は、晴天の青い空を描く場合でも、まばゆいばかりに明るい（南国的な）陽射しを印象づけることは稀である。典型的には少し暮れかけた夕刻の光。そうでなくとも、陽光が柔らかく空間全体を包み込むような時間・天候が選取られている。おそらくはこれも、ドネーなりの「ワロンの風景」の切り取り方（前章において見たような、選択的な要素配置）である。フランドルの絵画のような、低く垂れこめた雲や立ち込める霧の風景でもない。平原を吹きすさぶ風や打ちつける雨の風景でもない。ただし、一方でそれは、フランス・プロヴァンスのそれのような、鮮明な色彩が映える南国的な陽光のもとにあるのでもない。もう少し穏やかな空の下にある、川と丘の眺め。ほの暗く、ほの明るく暮れなずむワロンの景色。そこに示されているのは、「穏やかな神秘性」の演出だと言えるだろうか。そしてそれは、オーギュスト・ドネーという人の「人柄」を示すと同時に、ワロニーという土地の相貌を物語るものでもある。

ともあれ、ドネーにおいては、光は物に点り、あるいは物を背後から支える。世界は光に充ちているのであるが、物たちはその光に紛れ溶け込んでしまうのではなく、輝きをその身に帯びながら、明晰な輪郭線とともに現出する（この点に、カザンとの親近性を見ることができるはずである）。



図14 「ウルトの谷」(160) (制作年不詳, Parisse 1991: 160)

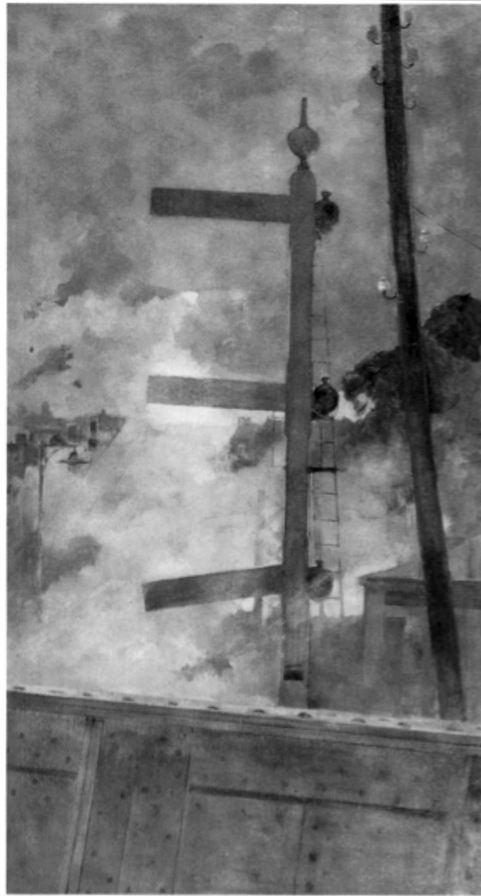


図15 「腕木信号機－信号」(制作年不詳, Parisse 1991: 34)

『腕木信号機－信号 (Le Sémaphore - Le Signal)』と題された作品を見よう。

珍しく街中の眺めから切り取られたこの風景画では、雲間からあふれる太陽の光が背後から差し込み、その効果によって前景に置かれた「信号機」の輪郭が際立つようになっている。これに絵画作品としての個性を与えているのは、中央の信号機と、その傍らの電柱と、手前下に描かれた（おそらく鉄道スペースを区切るための）木の壁が、互いに傾いた角度で交わっているその構図である。その中であって、主題化された「腕木信号機」は確かな輪郭をもって光の中に浮かび上がり、その三本の「腕」の配置によって、どこか人間的な意思を感じさせる。それは、人々の生活の中であって、人々の感情を宿し、その「粗野で、不器用で、物言わぬ小さな魂」のありかを示す。それらの物は、「慎み深く、深みのある生活を証言するものとなる」。その意味で、これは私たちに「信号」を送る「物」なのである。そして、モッケルに言わせれば、こうした「物たちの憂愁」^{メランコリー}、「物たちに対する共感」こそ「真のワロン人」の心性に他ならない (ibid.: 29-30)。

おそらくはこの作品を念頭において、モッケルは、ドネーが事物を描き出す際の、物に対する親しみと畏怖の感覚について記している。

物たちが我々よりもずっと高みに昇る時には — 誰もがそれを知っているように — もはやその物たちと親しげにつき合うすべは本当になくなってしまふ。物たちは人々に、重要なことをなす素振りを見せ、他の物たちを支配し、信頼すべきものをもたらす…。そうした物たちを呼び覚ます時、ドネーは一種の子どものような恐怖心を発揮している。例えば、あの鉄道の腕木信号機がそうであるような、こわばった腕、あまりにも長すぎる腕をもった、ほっそりとした巨人を前にして、いたずらな小人がからかいの声を上げる時のように。(ibid.: 30)

物に宿る「魂」を透視するまなざし。物たちとの精神的な交流。これまでに繰り返し論じてきたように、それは、ワロンの芸術家の個性を示す特権的な徴のひとつである。「真のワロン人」であったドネーは、「物」の内に「知性の徴を求め、親しげな了解の発露を招く」(ibid.: 29-30)。「誰ひとり通り過ぎる者のない小道の片隅に忘れ去られた、古い石油ランプの悲しみ」(ibid.: 30)を語る。そして、この画家の風景画においては、こうした「物」の「精神性」が、光の配置と輪郭の明晰さによって表現されているのである。

モッケルは、ドネーの芸術においてこうした「光」の演出が生命線であることを早くから理解していた。そしてそれを、絵画制作の技術的な問題との関連において指摘していた。彼は、ド・ウィットの強い影響下にあった初期のドネーの風景画が、とりわけ「平筆」による「油彩」という方法によって試みられる時、「光のプリズムの鮮やかな震え」をとらえることができず、「色彩の中で身動きが取れなくなり、ごちゃまぜの泥に足をとられて」(ibid.: 36)失敗作に終わっていたと論じる。

自然を前にして、画家は「真実を、堅固なものを作り上げよう」と欲していた。とりわけ、多くのものを詰め込みすぎ、複雑に手を入れ、いつまでも繰り返し、丹念に絵具を重ね、重くしすぎて、新鮮な光の輝きをまったく失ってしまうのだった。(ibid.: 36)

この泥沼の状態からドネーを救ったのは、モッケルによれば、ラファエリの作品との出会いであった²³⁾。「ラファエリの筆」は「油彩画の素材」を使いながらも、ほとんど「パステル画」のように使用され、「形だけによって描く」ものであった。それによって「色彩は上から重ねられながらも、純粋な状態を保ち、さまざまな色が混ざり合うことがない」。この新たな「技法」の発見が、ドネーをして「形」と「光」の画家たらしめ、彼に「ワロンの画家」としての個性を付与することになった。その晩年を過ごした「ウルトの谷」を、ドネーがどのように描いていったのか。モッケルはそれを次のように語っている。

ウルトは彼のために歌っていた。木々もたくさんの村の煙突もまた彼のために歌っていた。しかし、どれほど彼自身がそれらの物を歌い上げていたことだろう。そう、奇跡のように続くこの谷間の眺めは、鮮やかな光が散らばり溶けていくその陰影を彼がたどっていく時、湧き上がる主題にはじける音楽のよ

うに、その喜びに光り輝き、その憂愁の影に安らいでいた。素早く生まれ直し、たえず育っていく音楽。それは、そのようにして生まれ直しては、より大きな調和に向かう、それみずからの実体に養われていた——それは波打ち、幾重にも重なり、横溢するシンフォニーであり、そこではこの祖国の大地の魂が、その天の下で震えていた。(ibid.: 38)

かくしてドネーは、みずからの資質に見合った技法を身に着け、完全に革新的とは言えないまでもその個性を示すような美学的な立場を取得し、「この祖国の大地の魂」を表出する画家となっていく。それは、モッケルたちが文学の領域で実現しようとしていた「ワロンの芸術」、すなわち、固有の民族的な心性を体現しながら決して地方生活な凡庸な写実には終わらない芸術、地域的個性を打ち出しつつ中央（パリ）の場の一画を占めることのできる芸術を、美術の領域で追求しようとするものであった。

では、その探求の中で、ドネーはどのような「ワロンの風景」を描いていったのだろうか。

7. 「ワロンの風景」

(1) 風景の構成要素

前章において私たちは、『ワロニー』に寄稿された地域主義的作品の中から、「ワロンの風景」の定型的な構成要素として、「川」、「丘と谷」、「森、あるいは樹木」、「青空と陽光」、「農民」、「(神話的な)女」という6つの形象を抽出した。それは、一方において「フランドルの風景」(平坦地に、低く垂れこめた雲や立ち込める霧)との差別化を図りながら、フランス・パリから「北方」に向けられるまなざしを満足させようとする、地域主義的な卓越化の技法として解釈することができるものであった。本章においてとりあげた諸作品からも、同様のアイテムが、ドネーの風景画および寓意画を構成する要素となっていることが確認されるだろう。

そして、「ワロンの風景」の創出に関しては、「構成要素」だけでなく、これをとらえる「まなざし」のありようにおいても、『ワロニー』の文学者たちが目前の世界をとらえる際の視線ときわめて近似的な感覚が働いている。例えば、ドネーが人々の生活の場面を描く時には、人々を取り巻く物や習俗が、すでに半ば「過去」に属するものとして、ある種の「なつかしさ」をもって立ち現れる。そこでは、H.シェネーの『物の魂』において主題化された感覚が、まさに具象的な形で反復されている(図16)。

ただし、ドネーの風景作品全体を見れば、『ワロニー』においてははっきりと排除されていた要素が、確かな存在感をもって現れていることも指摘しておかねばならない。それは「産業的要素」である。丘の上から眺望した景観の中には、鉄工所の煙が上がっている(図17)。ワロン運動の機関誌の表紙やイラストには、遠景に炭鉱の光景が描かれ、前景に象徴としての樹木が置かれている(図18)。

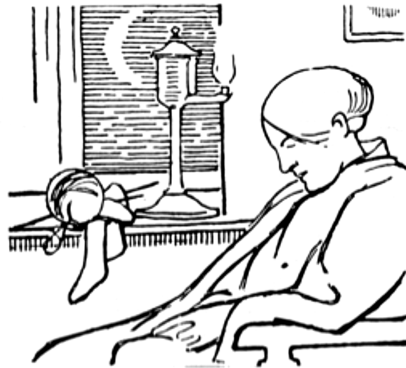
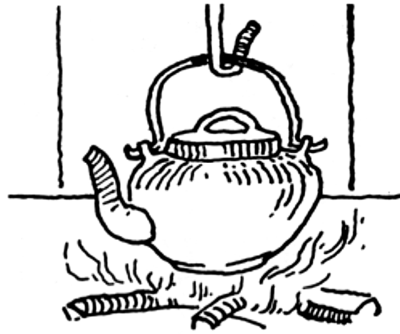


図16 ワロンの生活 (Parris 1991: 93)

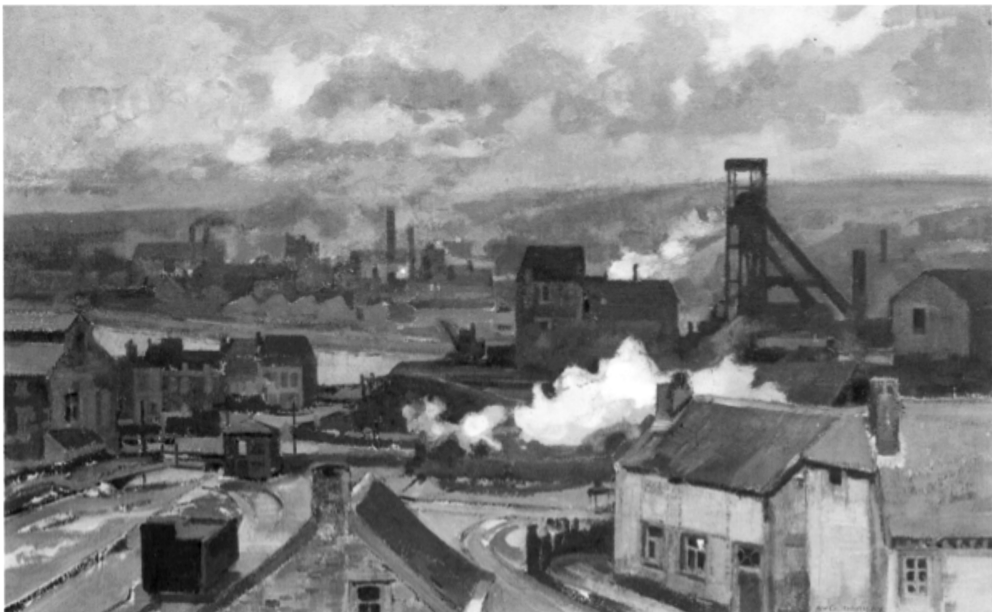


図17 「炭鉱」 (制作年不詳, Parris 1991: 71)

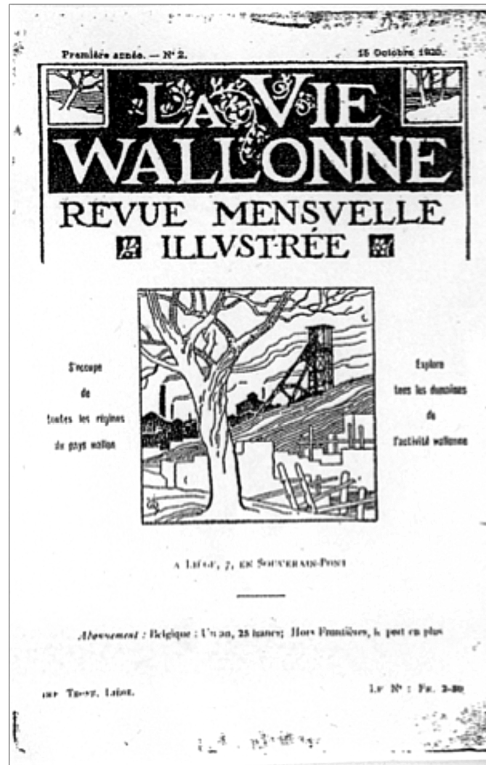


図18 『ワロンの生活』表紙（1920年，Pirotte1999: 117）

（2）構図の同一性

これも前章において触れたところであるが、「丘」と「谷」からなる「高低差」のある景観を構成する視点が、丘の上、高台に置かれ、俯瞰的に谷やふもとの里を見下ろすような構図になっていることが、ワロンの風景画の基調をなしている。言い換えれば、ワロンの風景はフランドル絵画の水平的構図との対比において垂直性を伴っているのであるが、それはそびえたつものを「見上げる」ような形で描き出されるのではなく、むしろゆるやかに「見下ろす」まなざしによって形作られているのである。ドネーは、この俯瞰的なまなざし（ワロンの風景の眺め方）の定着に大きく貢献した画家のひとりである。

そして、その構図の取り方は、単に対象（景観）に対する視点の位置ばかりでなく、対象物の線形的な配置においてもまた、ある種の定型を形作ることになる。ここでも、「線描の画家」であるドネーがもたらしたものは決して小さくなかったように見える。少なくとも、彼の一連の風景画をその基本構図において重ね合わせていくと、きわめて簡潔な「ワロンの風景」の「輪郭線」を見いだすことができる。その「構図」は、ドネーが写実的に描いた作品（いわゆる「風景画」）をもとに、エッチングによるイラストレーションなどを二次的に制作し、その過程で徐々に様式化されることによって獲得されていったものである。

例えば、以下の図において、上（図19）は油彩による風景画『ウルト川の迂曲』、下（図20）は



図19 「ウルト川の迂曲」(制作年不詳, Parisse 1991: 141)

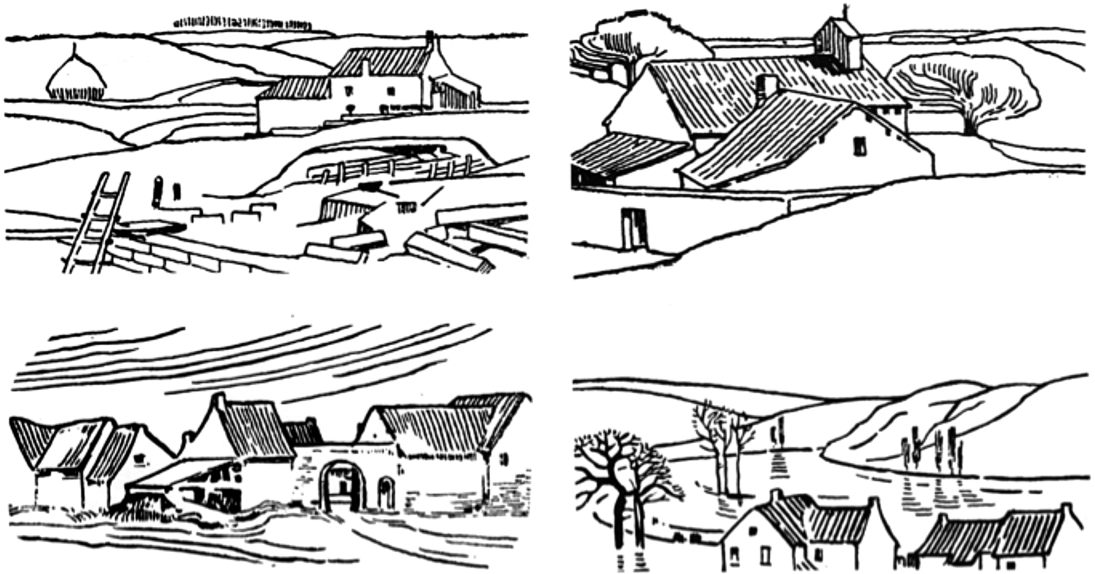


図20 ワロンの風景 (Parisse 1991: 92)

本の挿絵として構成されたエッチングである。制作年が不明であり、時間的な前後関係を確定しきれないのであるが、後者の様式化された景觀は、前者を下敷きにし、これをトレースしながら簡略化したところに産出されているのを見て取ることができるだろう。

こうして作品化された風景は、それぞれにおいて見ればごくありふれた構成を示すものであるし、

ドネーにしてみれば、目に見える風景を忠実に描き取っただけのことかもしれない。しかし、このようにして同様の角度から、類似した「線的配置」が反復されることによって、私たちの前には、なじみのある「ワロンの風景」が現出していくことになる。作者の名前や作品のタイトルを見なくても、これはワロン地方のどこかではないかと感じさせる作品が生み出されていく。ここには、木岡（2007）が定義した意味での「原風景」の構成が行われている。視覚的配置の「図式化」によって、そのつど個別のものである風景画は類型としての同一性を獲得していくのである。

（3）「魂」の現出

しかし、もちろん、構成要素とその配置（構図）だけではまだ、「ワロンの風景」の現出には十分ではない。前節までに見たような絵画技法とこれに支えられる美学的効果が、「ワロンの心性」を映し出す風景の創出に寄与している。繰り返せば、それは「形」と「光」の配置の中で、目に見える「物」の背後に、あるいはその深奥に「精神」を感受させる表象のあり方である。その企てに成功した時、その言葉の十分な意味において、ワロニーの「風景的同一性」（Pirotte 1999）が立ち上がるのだと言えるだろう。

その意味で、ドネーの作品、とりわけその風景画が、見えるものの内に「祖国の魂（*âme patriale*）」（Mockel 1922: 11）を表出させるものとして現れていたこと、少なくともそのようにして読み取られていたことを、私たちはいくつかの証言にそって確認することができる。

デュピエルーは、「オーギュスト・ドネーについて」（1912年）という評論において、次のように語っている。

過去の声をもっと近くに聞き取るために、芸術家〔ドネー〕は、藁葺き小屋の中の、暖炉の傍らに座り込む。彼は古老の声を聞き、古き時代といにしえの人々を呼び起こす。彼の魂は時の香りに満たされ、そして今、風景と彼の国の人々を見つめる時、彼ははじめてそれを見ているかのようなのである。日々の暮らしを淡々とつとめていく人々の周囲には、父祖たちの魂がいたるところにある。野外の風景には、遠い昔から引き継がれた伝説の重みがずっしりとかかっている。（Dupierreux 1912: 337）

生活の場をとりまく「物」たちの内に宿る過去の人々の「精神」を見だし、目前の風景を古くから積み重ねられた、そしてしばしば忘れ去られていた「記憶」の憑代として感受する。それはまさに、シェネーやダンブロンが、その詩や散文において体現しようとしていた「ワロンの芸術家」の姿である。ドネーはおそらく、もっとも簡潔な（読み取りやすい）形で、この「物」と「風景」に宿る「魂」を探求していた芸術家であった。

風景！今や、ほんの幾筋かの線で、ドネーはそれを、小さな紙の片隅に封じ込める。彼はみずからの描く線に秘められた力に驚き、その眺めを様式化するたびごとに、現実の総体の感覚が私たちの内に浸透してくる。（*ibid.*:337）

モッケルもまた、目の風景にいどみ、これを描き出そうとしているドネーに、あたかも「魂」を招来する宗教者のようなイメージを与えようとしていた。

私は、風景を描こうとして準備している彼の姿を思い浮かべることができる。彼はその風景を選び、じっと見つめ、そこに入り込んでいく。彼は目と精神によってそれを自分のものにしていく。彼は、その心を読み取っていく人のように、それを分析する。一切の不要な部分を削ぎ落とし、その優美な秘密だけを探し求める。そのようにしてそこから作り上げたイメージは、彼にとって、親しい友の顔となる。風景はもはや、それを真似ることに努めなければならない外在的な事物ではなくなる。彼はそれを、生きいきとした存在として、おのずから花開こうとする詩として、彼自身の内に所有する。それはもはや、単なる、光によって輝きを与えられた一群の形にとどまるものではない。その形の内、その光の内、感情が自発的な力をもって表出される。魂の動きが、顔の形や目の輝きによってあらわになるように。

(Mockel 1922: 40)

ドネーにおいて「風景」を描くことは、まず何より目に映る景観の「骨組み」を的確な「線」によってつかみとることであった。しかしそれは、繰り返し論じてきたように、単なる「写実」の技ではない。モッケルは、この画家が好んで描いたウルトの谷が、「起伏に富んで」「野趣にあふれる」ものでありながら、単なる色彩だけでは描き取れないという意味で「絵になりにくい」土地であったことを指摘した上で、次のように言葉を継ぐ。

しかし、その平面と影によって、この土地はエッチング製作者をひきつける。それはまた、風景の骨組みを把握することに長けた、その力強い構造をしっかりと組み立てることのできる素描画家を強くひきとめる。その動きに満ちた線を読み取るすべを知る装飾画家の心をとらえる。そして、この土地には、ムーズ川流域のワロニーにおける輪郭線の一切をやわらかなものにして、どこまでも繊細な青い蒸気が立ち込めている。それは、大気のスカーフが漂っている遠景の装いである。それは、吐息のように立ち上り、その下に、大地は呼吸する生き物のように姿を見せる — そして最後に、光に輝く水をたたえた流れ、ウルト川はあの荒々しいアルデンヌからやってくる。その清明な流れを前に夢想にふける芸術家のために、川の流れはそこに薔薇色のヒースと、果てしなく広がる^{ファーニユ}湿原の霧と、湿った森に生まれた泉の歌を集める。その川面の反映は素晴らしいイメージを保ち、^{ナイアス}川の精は、その水晶の手に抱かれた無数の宝石を晴れやかなるリエージュの方へと運び去る。(ibid.: 38)

線描による「構造」の把握に画家の力量を認めた上で、そこに立ち込める「繊細な青い蒸気」が、ムーズ川流域の景観を構成する輪郭線の一切を「やわらかなもの」にしている、とモッケルは言う。それは「呼吸する生き物」であるワロニーの大地の「吐息」であり、これが織りなす「大気のスカーフ」の背後から、さらに「光」をたたえた水の流れが浮かび上がってくる。そこには、物質それ

自体としては目に見えない「祖国の大地の魂」を、「形」と「線」と「光」の配置によって現出させようとする「芸術家」の営みが見いだされている。

その点において、ドネーの目がとらえる「ワロンの風景」は、「絵画のもの」にはとどまらないとモッケルは論じる。

それは絵画のものであったらどうか。そうである。しかしそれ以上のものでもある。まずは絵画のために。しかしそれは、デッサンや構成や色使いの内にある性格に見合うものではない。それ以上に、まづ何よりも詩である。その言葉のギリシャ的な意味において音楽的と言いうような調和 (eurythmie) に属するものである。というのもそれは、形と線と震えのメロディーの一致からなるものであり、詩がそれによって息づいている自由奔放な感情が、そこに高まっていくのである。(ibid.: 39)

具象的に把握される「物」や「場所」は、この画家においては「無機的な (inerte)」ものではなく、そのいたるところに「感情」を湧出させる。芸術的な技巧は、「デッサンや色づかいや構成」それ自体において価値づけられるものではなく、「形」や「線」や「震え」—— 光の揺らぎととっていいだろう —— の調和によって、存在物に宿る「精神」を賦活させる作業となる。この点において、画家の営みは「音楽的」または「詩的」なものとなる。

感情！ドネーはすべての作品にそれを染みわたらせている。彼は、自然の習作に内面的な生を溢れさせる。自分が描こうとする場所を愛するがゆえに、彼はそれを、まるで自分自身がそこに吸い込まれているかのように所有するのである。我々がその絵の中に生のぬくもりを感じるとすれば、それは彼の心臓の鼓動から生まれたものである。だが、自分がそのようにして愛した自然を、彼は無機的な (inerte) ものと見ていたわけではない。自然が彼に語りかけるのは、彼がそこに、その水の中にも石の中にも、暗然として磁力を放つ魂が備わっていると感じているからである。自然は擬人化された永遠である。宇宙の息吹がすべての存在物を賦活している。そして、真の詩人、本当の偉大な芸術家の至上の才は、おそらくすべての物に神を感じ、かつ予感させているのだ。(ibid.: 55-56)

芸術の果たすべき役割は、「水の中にも石の中にも、暗然として磁力を放つ魂」を現出させることにある。それは、モッケルが理解した意味における「サンボリスム」の真髄そのものである。「線描の簡潔性」、「形式の様式性」、「構成の大胆な総合」。そうした「造形家」としての才を確認した上で、モッケルはドネーが、そうした力量をむしろ抑制的に使用し、「感情の表現から見て本質的であると思える」「輪郭線」だけを残して冗長な部分を削除していくところに、芸術的な技法の完成を見ている。

語るのではなく、ほのめかすこと。すべてを描き出すのではなく、呼び起こすこと。それはまさに、サンボリスムの詩人の美学である。ドネーはそこに、独力でたどりついていた。創造的な天才に固有のもの

である、生まれもっての直感 (intuition) によって。(ibid.: 46)

天性のサンボリストとしてのドネー。その創造的な天才においてマラルメにも比肩しようと、モッケルはやや大げさにこの画家を褒め上げている。もちろん、追悼という文脈における過大評価を差し引いて見なければならぬが、ここにはモッケルが導き、かつそのように理解しようと欲した、この画家の「美学的な個性」が集約されている。

かくしてオーギュスト・ドネーは、その作品に描き出された物や場所において、その主題において、さらにはその技法と、技法を支える感受性のありようにおいて、「ワロンの芸術」を体現する画家となるのである。

8. 「ワロンの画家」としてのドネー

ここまで、追悼文という形で起草されたモッケルによるドネー論を手がかりとして、この画家が芸術家としての個性を探求し、芸術生産の場の中に位置を取得していく過程をたどってきた。もちろんこれは、主にモッケルの視点から見たドネーの相貌であり、まったく別様の見方がありうるということは踏まえておかねばならない。それでも、この一文からは、一人の画家が芸術場に参入し、そこにキャリアを築いていく道筋をうかがい知ることができる。そして、その軌道には明確な論理と戦略を読み取ることができるだろう。すなわち、リエージュという地方都市において職人の息子として生まれ育った一青年が、その画才を元手に（言い換えれば、相対的に乏しい資本を携えて）生きていこうとする時、彼は正統派アカデミズムの継承者としても、美的感覚の前衛的革命者としても、フランス美術界の中心的位置争いには参戦しえず、ともすれば地方の美術学校の教えに忠実な没个性的な絵描きに終わりがかねない状況にあった。その中で、パリの文壇において承認されつつあった若き詩人との出会いは、みずからの美的感覚を当時芽生えつつあった新しい美学（サンボリスム）に寄り添わせつつ、ワロン人の個性として受容する道を彼に示唆することになった。つまり、革新的でありながら同時に地域主義的な美術を目指すこと、みずからの「感性」によってアカデミーの教えに背きつつ、地域の生活に根ざした画家になるという可能性がそこに開かれたのである。

モッケルの視点から見れば、それは、美学的理論の構築と詩的生産におけるその実践、および雑誌の刊行をはじめとするその制度的基盤の構築を通じて、この詩人がリエージュを中心に築き上げようとしていた「ワロンの芸術」の陣営に、この画家を呼び込み、位置づけていくという作業でもあった。地方の芸術運動のリーダーであったこの詩人は、流動する芸術生産の場の中で方向性を見失っていた画家の潜在的可能性を見抜き、彼自身の構想していた新しい芸術の一翼を担う存在として、いわばスカウトしてきたのである。そして、ドネーは、彼なりの模索と試行錯誤を経ながら、この先導者の期待に応えうる存在へと成長していったと言えるだろう。

リエージュにおいてドネーの果たした役割は決して小さなものではない。彼は、ワロン地方の風景を主題とした絵画作品を数多く手がけつつ、美術アカデミーの教員として新しい世代の教育にか

かわっていく。他方、産業都市としての繁栄を誇り、その存在を強く主張し始めていたリエージュという都市の「広報美術担当」としての役割を担い、同時に興隆しつつあったワロン運動の諸媒体（雑誌、書籍）に挿画を供給するようになる。例えば、1905年にベルギー王国独立75周年を記念する形で開かれた「リエージュ万博」をはじめ、少なからぬ美術展・博覧会や芸術祭のポスターをドネーが制作している（図21）。そして、『フロレアル』や『ワロンの生活』など、20世紀に入って創刊された文学や民俗学の雑誌の装丁を担当し、数多くの著作に表紙や挿画を提供している（図22, 23）。モッケルが1908年に刊行した「ファンタジー文学」の作品集『いにしえの子どもたちのための物語』に、コミカルな挿絵をもたらしたのもドネーであった。そして、これらの図案や挿画において、この画家は、きわめて様式化されたワロン地方のイメージを構築し、流布させることに成功している。

文学者との関係において見れば、文筆による彼らの活動に対して、安定的な視覚的基盤が供給されていったことが、ひとつの意味をもつだろう。言語的に描き出された世界にドネーの挿絵がそのつど画像的な補助を与えてくれるばかりでなく、ワロン地方の現実（生活の細部や風景）を記述する際に、あらかじめ共有された視覚的イメージをあてにすることができるようになるからである。ワロンの原風景は、言葉と図像という二種類の表象の相互指示的な作用を通じて構築されていく。ここに生まれる「風景的同一性」の感覚が、集合的な「ワロン感情」の土台にあるとするならば、ドネーの絵は、広い意味でのワロン運動の「^{オルガン}器官」として機能していたとすることができる。



図21：リエージュ万博ポスター（1905年，Parisse 1991：99）



図22：モーリス・デ・ゾンビオー『ワロニーの小史集』表紙 (Parisse 1991: 89)

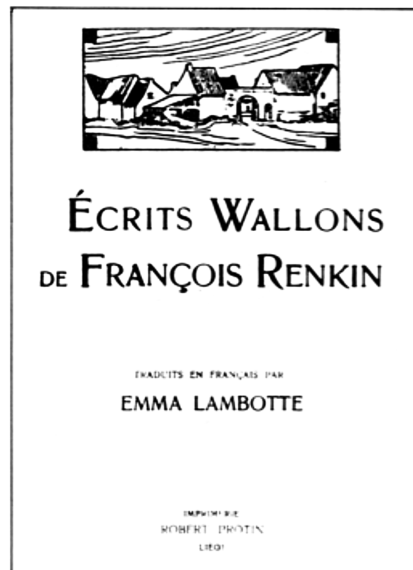


図23：エマ・ランボット『フランソワ・ランキン』表紙 (Parisse 1991: 65)

9. 物・光・魂 ― ドネーからモッケルへ

だが、こうした広い文脈における視覚芸術家としての貢献を離れて見た時、モッケル自身の文学に対してドネーはどれほどの影響を及ぼしたと言えるのだろうか。私たちはここで、その直接的な把握がきわめて難しいことに気づかされる。というのも、モッケルは、『ワロニー』を刊行していた時期からすでにパリに居を移し、リエージュの一詩人という位置取りを超えて、「パリの詩人」としての承認を賭けた闘いに転じていたからである。確かに彼は、ワロン運動への継続的なコミットメントを示し、他方では郷里の芸術家たちを支援しプロモートする役割を担おうとしてきた。しかし、そうした活動の基盤となる「権威」は、マラルメの「火曜日の会」に出入りするなど、彼自身がフランスの芸術家たちに迎え入れられ、その才能を認められているという事実可依拠している。その中でモッケルは、とりわけ詩的生産においては、きわめて「普遍性の高い」、言い換えればあからさまに地方色を打ち出すことのない作品を産出していく。地方の現実に根ざした「地域主義的作家」というラベルは、モッケルの正統性獲得の戦略においてはむしろマイナスのものとなっていたのである。したがって彼は、「ワロン会議」において発言をしたり、「ワロンの歌」を作詞したり、『ワローニア』などの媒体に郷里の風景を賛美する文章（回想文や紀行文）を寄稿することはあっても、「ワロニーの風景」をその地域的な個性において歌い上げるような「作品」を提示しなくなる。郷土の芸術家については相応の称賛の言葉を向けながら、自分は少し次元の違うところで承認の獲得を目指していく、というわけである（こうした卓越化戦略が、ワロン地方の現実に強くコミットし続けようとしたダンブロンやシェネーなどと一線を画すことになる理由の一端であった）。

ローカルな現実に依存することのない「正統派」のサンボリストとして自己構築を図っていくモッケルの作品に、ワロン地方の生活や景観、あるいはワロン人の心性を体現する画家としてのドネーがもたらしたものを読み取ることは容易ではない。しかし、そうは言っても、ワロン地方出身の芸術家の特性を論じ、これを自分自身の美学（サンボリズムの理論）に引き寄せていくという「陣営構築」の戦略は、モッケル自身の詩作を、おのずからその美学的志向性に矛盾しない様式へと導くことになる。彼が「ワロン」としての強い自覚を生涯失わなかったことを思えば、たとえ地域の現実を直接に描くことはなくても、「ワロンの芸術家」としての自己規定が作品に反映されるのは当然のことである。

そこで、ドネーからモッケルへの直接の「影響」という水準を離れ、モッケルがドネー論において語った「ワロンのもの理論」、あるいはそれにもとづく「物」と「精神」の結びつけ方が、どこまでモッケル自身の詩作に内在しているのかを問うてみることにしよう。そこに両者の美学的な連続性が認められるとすれば、それは一面において、詩人がみずからの文学的枠組みの中にこの画家の芸術を取り込んでいったということであり、他面においては、ドネーをはじめとするワロンの芸術家を批評し解釈していく中で確立されていった理論が、彼自身の文学実践を導く原理にもなった、ということの意味している。

そうした視点から、ここでは、詩集『輝き (Clarté)』(1901年)に収められた一詩編「流れる水の歌」を取り上げてみることにする。まずはその全文を確認しよう。

Le chant de l'eau courante

《 La clarté qui s'épanche à mes rives de prairies
glisse sur moi comme une onde plus pure.
Nue en ses transparences limpides,
elle est mon image grandie
et je suis l'ombre de l'azur.

》 Oh rayon!...oh le rêve en feu qui me pénètre...
lui, mon vœu héroïque et mon céleste émoi,
il vient ! Mais quand sa flamme m'a toute envahie,
lentement il s'évade de moi,
et j'écoute mourir un être en mon être.

》 Avec ses branches sur moi penchées,
elle est belle, la haute forêt que je longe;
et le vent la dénude pour l'or des jonchées,
et les feuilles, par mille et mille détachées,
imitent, par jeu, le léger mensonge
d'une aile mêlée à mes eaux.

》 Brises, trilles d'oiseaux chanteurs qui s'égosillent,
tout ce qui vit et fait bruire les rameaux
redit la mélodie que je conte aux roseaux,
et c'est une musique aérienne qui se mire.

》 O forêt ! ô forêt douce, tu me convies
aux lents repos de l'ombre moussue et des prêles;
et ta ramure s'est étendue
comme une main qui me caresse et me retient...

» Mais je glisse, je vais, je passe sous elle;
je glisse où veut aller mon oublieuse vie,
L'âme qui te mirait, je l'ai déjà perdue,
et mes yeux refermés ne se rappellent rien.

» Ils sont effacés, les reflets
dont je fus hier effleurée.
Vers d'autres lumières, vers d'autres forêts,
de chute en chute, en secouant ma chevelure,
je glisse, les mains dénouées, les yeux vides,
et les heures sans fin meuvent ma destinée.

» Ombre errante de rêve en rive,
et la sœur de tous ceux que mes ondes déçurent,
insaisissable comme une âme
et, comme une âme, inhabile à saisir,
j'emporte des bouquets épars de souvenirs
dont l'arome se meurt en une sève amère.

» Et je ne sais pas où je suis, qui je suis:

» Un seul être est vivant sous mes images fugitives,
il ondule aux replis de mes lointains détours.
O toi dont j'ai baigné les pieds las, le front lourd
et la caresse des mains avides,
— passant qui m'écoutes, mon frère! —
n'as-tu pas vu, depuis le seuil des monts déserts,
naître et renaître en moi, puissant comme l'amour,
l'indomptable courant qui me porte à la mer?

— n'as-tu pas vu, force sans fin, rythme éternel,
le désir qui me meut d'un élan immortel ?...»

[試訳]

流れる水の歌

私の草原の岸に降りそそぐ輝きは
さらに純粋な波のように私の上を滑っていく
澄みきった透明さの内にすべてを晒して、
その輝きは私の姿をおしひろげ
私は紺碧の影となる

おお光よ…、私の内に染み入る燃えさかる夢よ…
それは私の果敢な誓い、私の天上のふるえ、
その光は来たる！けれど、その炎が私の内に押し入ってくる時、
ゆっくりと光は私のもとを逃れ
私は、私の中で、死にゆく者の声を聞く

私の上に枝々をたらしめて
美しき、高木の森に沿って私は歩く
そして風は森に吹き渡り、金色の光の群れをあらわにする
そして木々の葉は、数かぎりなく散り落ちながら、
舞い落ちながら、小さな嘘を真似る
私の海に濡れた翼の放つ嘘を

微風、声をかぎりに歌う鳥たちのトリル
すべて生きるもの、小枝の群れをざわめかせるものは
私が葦に語り聞かせるメロディをくりかえす、
そしてそれは、鏡に映る気流の音楽

おお森よ、優しき森よ、おまえは私に
苔むした陰と砥草の緩やかな休息を与え、
おまえの枝が伸びて
私を愛撫し、私を引きとめる手のように…

それでも私は滑っていく、私は進んでいく、その枝の下を通り過ぎて
忘れっぽい私の生がおもむかんとするところへ滑っていく

お前に映し出されていた魂を、私はどうに失ってしまった、
そして私が目を閉じても何も思い出せはしない

消えてしまったのだ。きのう、
私の頬に触れていったきらめきは。
また別の光の方へ、また別の森の方へ
落下に落下を重ね、髪をふりみだしながら
私は滑っていく、つかんでいたものを手放して、瞳を空っぽにして、
限りない時間が、私の運命を揺り動かしていく

岸辺に漂う夢の影、
そして、揺れ動く私の波が裏切った者たちの伴侶、
魂のようにとらえがたく、
そして、魂のように、とらえるのには向いていない、
私は思い出を散りばめた花束をもっていく、
その香りは尽きて、苦い樹液となる

そして私は私がどこにいるのかもわからない、私が誰なのかもわからない

たったひとつの存在が私のはかない姿の下に生きている
それは私が遠く回り道をするたびに、波打って襲を作る。
おお、私がつかれた足と、重い額をあずけ、空っぽの手で触れているお前
—私の話を聞きなさい、通りがかりの友よ！—
お前は見なかつただろうか、荒涼たる山々の始まるところから
私の内に、愛のように力強く、私を海へと運ぶ
飼いならしがたき流れが生まれ、また蘇るのを

—お前は見なかつただろうか、限りない力、永遠のリズム
不死の躍動に私の身を滅ぼそうとする欲望を…

作品を一読しての印象は、ドネーの絵画（その風景画や挿画）から受けるものと、かなりかけ離れたところにあるかもしれない。

まず何より、ドネーの絵画は寓意的な形象を描き出す場合でも具象的な明確さが保たれているのに対して、モッケルの詩は総じて抽象の度合いが高いと感じられるだろう。ここでは、それぞれの

詩的形象が高度に「理想化 (idéalisation)」されており、その隠喩的な意味において他の諸要素と関連し、作品世界を構成している。「光」、「森」、「木々の枝」や「葉」、「水の流れ」はいずれも、比較的明確な象徴的意味を充填されており、その限りにおいては意味作用に揺らぎがない。言い換えれば、ここに動員されている詩的形象は、安定的なコードに従って「象徴化 (symbolisation)」されている。その象徴性の高さにおいて、「詩」は、「絵画的な具象性」(少なくとも風景画のそれ)から大きく離脱していると言うことができる。

また、この詩作品には、「ワロン地方」の風景や生活を連想させる「ローカルな要素」がまったく含まれていない。「森」も「山」も「海」も、地理的な文脈性を欠いた、固有名をもたない場所であり、これを特定の地域のリアリティに引きつけて読むことをうながすような指標を備えていない。その点で、この詩は、モッケルが「ムーズの乙女」(『ワロニー』1886年・第2号)に示したようなローカルカラーをきれいに払拭しており、こういう言い方をすれば、より「普遍性の高い」作品に仕上がっているのである。

しかし、記号的意味作用の具象性／抽象性、表象内容の地域性／普遍性に関するこうした差異を踏まえた上で、さらに、作品の主題とそれを語るための技法、およびそこに動員されている要素を取り上げてみると、この詩作品は、モッケルがドネーの内に見だし「ワロンの」と名づけたような傾向を、純化した形で体現していることが分かる。

まず、具象的な「物」が、「光」の揺れ動きの中に置かれているということ。「草原 (prairies)」、「高木の森 (la haut forêt)」、「たれている枝 (les branches penchées)」、「小枝の群れ (rameaux)」、「葦 (roseaux)」。これらの具象的な要素は、「風」にあおられながら、「光」を反射し、その「輝き」を湛えている。そして、こうした「物」と「光」の戯れを通じて「私」が見いだそうとしているのは、「夢 (rêve)」の痕跡であり、「魂 (âme)」の震えである。しかし、光とともに「私」の内に浸透してくるその理念的な存在は、つかの間そこに感受されながらも、すぐに見失われ、忘却され、「私」はまた次の光へ、次の森へと歩みを進めなくてはならなくなっている。木々の枝や葉の揺らめきを通じて透視される「精神」は、確かな形でこの可視的世界の内に現出するのではなく、形象と形象の間に垣間見られ、そしてはかなく見失われる。「私」はその「光」によって置き去りにされ、花束は香りを失い、瞳は虚ろになる。けれども、目に見える姿(像)の背後にこそ、「たったひとつの存在 (Un seul être)」が「生きている (vivant)」ことを詩人は知っている。だからこそ「私」を押し流す「水の流れ」、「不死の躍動に私の身を滅ぼそうとする欲望」は、決して枯れることなく生まれ、また蘇るのだと結ばれるのである。

「象徴派」の定型的な詩的技法が用いられているだけだと言ってしまうと、それまでかもしれない。しかし、「森」をさまよひ、光を見だし、苔むした木陰に身をゆだね、目に見える現実からは失われてしまった「魂」に思いをはせ、「天空の音楽」を聴き取ろうとするこの「私」の原型を、作家自身の作品史においてさかのぼってみれば、それは「ムーズの乙女」として寓意化された「詩人」の姿に行きつく。この作品における夢想の一場面は、「産業」によって脅かされ、リエージュを追われ、ムーズの岸からやがてアルデンヌの山中に分け入っていった、かの「乙女」の道程の内

に位置づけられても不思議ではない（その証拠にと言うわけではないが、第7連の2行目に置かれたeffleuréeからは、この作品の「私」が女性であることが分かる）。その点では、モッケルという詩人の作品世界の一貫性（同時に、早熟性）を確認することができるのである。

そして、詩人としての成熟の年齢を迎えた時期のモッケルの作品を、このように若き日の詩作からの連続線上に位置づけることができるとすれば、これをドネーが描き出した風景に重ね合わせることも許されるだろう。モッケルが「物」と「光」の合い間に「魂」の現出を見ようとする時、そこに浮かび上がってくるのは「ワロンの森」である、と言ってしまうのは早計であるかもしれない。しかし少なくとも、木々の枝葉の輝きの内に「見えざるもの」の存在を感受しようとする時、モッケルもまた「画家のまなざし」を借り受けていたと言えるだろう。そうであればこそ、モッケルがドネーのために費やした批評的な言葉や概念は、そのままモッケル自身の作品の解釈に転用することができるのである。

10. おわりに — ワロンの文学とその絵画性

理論家・批評家としてのモッケルは、ベルギー出身の数多くの芸術家・作家（ここには、ワロンもフラマンも含まれる）を論じながら、自分自身の感性に親和的なものと異質なものを選び分け、みずからの美学を体系的に構築しながら、それを「ワロン人」としての感性に根ざすものとして語り続けてきた。ドネーとの交流、そしてその芸術についての彼なりの注釈も、そうした美学的な自己形成と位置の取得過程のひとつコマとしてあったとすることができる。

その際、モッケルは、ワロンの芸術の特性を、フラマンの芸術の「絵画性」に対比して「音楽的」なものと規定することが多い。一面においてそれは、中世期から彼の同時代にいたるまで、視覚芸術の領域に偉大な才能を次々と輩出してきた「フランドル」に比して、ワロン地方が大きく見劣りすることへの「負け惜しみ」である。しかし、その動機はどうあれ、モッケルにとって「音楽性」が彼自身の詩作およびワロンの芸術の個性化において核心的な要素であったことは間違いない。そして、その性格づけがドネーの芸術にも適用されていたことは、本章において確認したとおりである。

その際に、「音楽的」であるということは、現実の写実的な表象を超え、純粋に芸術的な要素の配置とその形式性を通じて、見えるものの世界の背後にある「観念 (idée)」や「精神 (spiritualité)」を暗示するという点に求められていた。しかし、絵画のみならず、文学もまた「言語」を媒体とする以上、よほどの極端な例外的試みを除けば、「世界を指示する」という働きを排除して、純粋な形式の戯れと化してしまうことはできない。指示されている世界が「虚構」のものであれ、あるいは「現実」のものであれ、指示対象を喚起しない言語表現（それは純粋な音であり、記号である）は、すでに言語ならざるものの域に隣接する。したがって、言語芸術は、言葉のもつ意味作用（指示作用）とこれには還元されない芸術形式の体現という二つの矛盾する課題の間で緊張関係に置かれる。言い換えれば、どれほど純粋な形式性と精神性を追求しようとも、ここには一

体何が書いてあるのかという問いに、文学は足をとられざるをえない。その意味で、文学は絵画と近似的な条件のもとに置かれている（音楽がそのような「緊張」と無縁なわけではないが、これは何を描いているのかという問いに対して、音楽がより自由であることは間違いない）。

そうであればこそ、「音楽性」を志向すればするほど、「文学」は「絵画」を意識せざるをえなくなる。近代の絵画もまた、何事かを「指示」しつつ、その表象内容に還元されない「形式性」「芸術的要素の自律性」を探求するという引き裂かれた課題にとりつかれてきたからである。詩人たちの多くが、「絵画」を語ることによってみずからの美学を形成していくのは、見えるもの／語りうるものを通じて見えざるもの世界、触知可能な物質的現実の外部に触れようとする逆説的な企てを、しばしば共有してきたからである。その意味で、「音楽」を理想形とする「文学」は、「音楽になりきれない」という点で「絵画的」にならざるをえない。

モッケルによるワロンの芸術の定式化は、その意味において、詩的实践を絵画制作に接近させるものとなる。サンボリスムの美学は、目に見える現実の背後に、理念的なるものの存在を想定し、芸術的形象化を通じてこれを感じさせるところに、達成の基準を置いていた。この時、暗示的に現出させるべき「本質」が、「民族の魂」として想定されるのであれば、その本質の固有性との照応関係において、目に見える世界の個性が主題化されることになる。「ワロンの風景」は、この詩的であると同時に絵画的なまなざしによって探究される、可視的でありながら理念的な存在として、彼らの前に浮かび上がってきたのである。

【注】

22) この明確な輪郭線による造形には、浮世絵の影響があったことは既に指摘されている。線描と点描のせめぎ合いの中で「浮世絵」の影響がもたらしたものが何であったのかは興味深い検討課題であるが、それは本稿の主題を大きく超えるものであるので、ここでは触れない。

23) J.-F.ラファエリ (Jean François Raffaëlli 1850-1924) は、音楽や演劇の活動に携わったあと、1870年頃から絵画の世界に歩みを進める。ブルターニュ地方の農民の生活やパリ及びその郊外の風景を描いた作品を数多く制作する。他方、ドライポイントによるエッチングの技法に革新をもたらし、複数のプレートを用いて色彩を織り込んだ版画を創出した。ラファエリは印象派の運動の中に位置づけることができるが、デッサンにもとづく「線」の使用に方法論上の特徴がある。ラファエリの評伝の作者であるG.ルコントは、印象派の中に二つのグループを区分している。一方には、モネ、ピサロ、ルノワール、シスレーなどの「色彩の印象派」が、他方には、ドガ、フォラン、トゥールーズ＝ロートレックなどに代表される「デッサンの印象派」がある。ラファエリは、この後者の列に加えられている (Lecompte 1927: 20)。

【参考文献】

- Block, Jane 1981 *Les XX and Belgian Avant-Gardism, 1878-1894*, UMI Research Press, (Michigan).
- Demoulin, Bruno 2012 *Histoire Culturelle de la Wallonie*, Fond Mercator (Bruxelles).
- Des Ombiaux, Maurice 1907 *Quatre Artistes Liégeois, Rassenfosse, Fr.Marechal, A.Donnay, Em. Berchmans*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, (Bruxelles).
- Dupierreux, M. Rochard 1912 A propos d'Auguste Donnay, *Wallonia*, XX^e année, no.6.
- ジャック・デュパン, ジャン・ミシェル・レイ, リジナルド・マクギリス, 吉田裕, 鈴木雅雄, 丸川誠司
2011 『詩と絵画 ボードレール以降の系譜』, 未知谷
- Ferretti, Marina 2004 *L'Impressionisme*, Presses Universitaires de France (Paris). (武藤剛史訳, 『印象派』, 白水社 (文庫クセジュ), 2008年)
- Gamboni, Dario 1989 *La Plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*, Les Editions de Minuit (Paris). (廣田治子訳 『「画家」の誕生 ルドンと文学』, 藤原書店, 2012年)
- Henich, Nathalie 1991 *La Groire de Van Gogh*, Editions de Minuit (Paris), (三浦篤訳, 『ゴッホはなぜゴッホになったか 芸術の社会学的考察』, 藤原書店, 2005年)
- 東多鶴恵 2003 「根源へのノスタルジー—ベルギーにおけるサンボリスムについて」, 『Les lettres françaises』 23, 上智大学
- 木岡伸夫 2007 『風景の論理 沈黙から語りへ』, 世界思想社
- Lecomte, Georges 1927 *Raffaëlli*, Les Editions Rieder (Paris).
- Lyotard, Jean-François 1971 *Discours, figure*, Klincksiek (Paris), (三浦直希訳, 『言説・形象』, 法政大学出版社, 2011年)
- Mockel, Albert 1901 *Clarté*, (→1928, A l'enseigne de l'Oiseau Bleu, Bruxelles).
- 1922 *Auguste Donnay, Souvenirs et Reflexions*, Georges Thone, (Liège).
- 1943 *Antoine Wiertz, Esquisse d'une étude sur l'homme et son œuvre*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles).
- Paques Frédéric 2008 Caprice-Revue, avant la norme, *Art&Fact*, no.27, Université de Liège (Liège).
- Parisse, Jacques 1991 *Auguste Donnay, un visage de la terre wallonne*, Crédit Communal (Bruxelles).
- Petrie, Brian 1997 *Puvis de Chavanne*, ASHGATE (Hants).
- Pirotte, Arnaud 1999 Une identité paysagère ? Les opinions de la mouvance militante wallonne au premier quart du XX^e siècle, dir. Par Luc Courtois et Jean Pirotte, *Les Lieux de la mémoire wallonne*. Louvain-La-Neuve (Wavre).
- Rewald, John 1946 *The History of Impressionism*. (三浦篤・坂上桂子訳, 『印象派の歴史』, 角川書店, 2004年)
- Sabatini, Liliane 2000 Auguste Donnay, *Encyclopedie du Mouvement Wallon*, l'Institut Jules-Destrée (Charleroi)
- 鈴木智之 2011 「文学制度の周辺性と脆弱性—一場の自律化とその地獄的条件をめぐる一考察—」, 『社会志林』, 第57巻・第4号, 法政大学社会学部学会

- Thiesse, Anne-Marie 1999 *La Création des identités nationales*, Seuil (Paris). (斎藤かぐみ訳, 『国民的アイデンティティの創造—18世紀~19世紀のヨーロッパ』, 勁草書房, 2013年)
- Turner, Jane (ed.) 1996 *Dictionary of Art*, Vol.6, Macmillan Publishers (Stuttgart).