

視線の交錯

— "the fair artist" としての Helen Huntingdon —¹⁾

松村 聡子

Anne Brontë (1820-1849) の *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) において、語り手である Gilbert Markham は、Helen Huntingdon に対してしばしば "the fair artist" という語を当てている。"artist" という語を用いることには、自らを表現し、芸術作品を生み出す主体としての Helen を尊重しようとする彼の意図が感じられる反面、"fair" という語は、彼女が男性の視線を集める客体でもあるということと同時に示しているといえるだろう。Gilbert が Wildfell Hall にやってきた謎の借家人として Helen に関する情報を初めて聞くのは、妹の Rose からである。しかし、Rose がいくら細かく Helen の容貌や振る舞いなどを描写しようと、彼はいい加減にしか話を聞こうとせず、Helen に対しても漠然とした興味以上のものは湧いてこない。「あまり身を入れて聞いていなかったのも、同じように述べようとしてもそれはできない²⁾」と述べていることにも彼の関心のなさが表れているといえよう。彼女の容貌について、全体的な印象から鼻や唇の形に至る細かな部分まで、具体的に読者に語られるのは、Gilbert が「一度目にすれば、もう一度見ようという気にさせる何かはそこにはあった」(14-15) という Helen を「見た」ときののである。つまり、実際に「見る」ことで初めて、Helen に対する興味や欲望は掻き立てられるのだ。Antonia Losano は Helen が画家として生活の糧を得ようと決意した背景には、当時の社会で女性画家の数が飛躍的に増えつつあり、社会的にも女性画家の存在が可視化しつつあったことを背景としていると指摘している。³⁾ そも

そも絵画という芸術様式そのものが、鑑賞者に「見る」行為を要求することを考慮すると、この作品において視線の果たす役割が重要であることは明らかである。本稿では、当時の女性画家たちを取り巻く社会状況も考慮しながら、この視線のあり方に着目して *The Tenant of Wildfell Hall* の分析を試みていきたい。

Jan Marsh が挙げた数字によると、自らを画家と認識していた女性の数は、1841年の国勢調査での278人から1871年には1,069人へと急速に増大している。しかし Marsh は、そうした女性画家の多くが模写を専門としていたことは確実だと述べている。⁴⁾ 女性には独創性が欠けていると一般に考えられており、模写は歴史画を頂点に階層化された絵画のジャンルの中でも最下層に位置していた。⁵⁾ Pamela Gerrish Nunn は、伝統的に男性画家の創造力を掻き立て、芸術に奉仕するモデルやミューズとしての役割を与えられてきた女性が、自らを画家として規定しようとするときのアイデンティティを確立することの難しさについて論じている。⁶⁾ また、そうした女性画家の具体例として、Temma Balducci は、創作活動と家庭生活の両立に苦慮し、そのどちらにも上手く適応しきれなかった Mary Ellen Best (1809-1891) について考察している。⁷⁾

ミドル・クラス以上の家庭では、娘たちにたしなみのひとつとして絵画を習わせることは奨励されていた。けれどもそれはあくまでアマチュアとして彼女たちの作品が家庭を飾っている限りにおいてであり、プロフェッショナルの画家

になって、作品を多くの人の目に触れさせ、"lady"としての体面を危機に晒すことは決して望まれていなかったのである。⁹⁾ 自信や野心、自尊心といった言葉が男性的な美德を表したのに対し、女性は慎ましやかで控えめであること、他人のために尽くすことが美德とされてきた。⁹⁾ そうしたジェンダー・ロールの差異は *The Tenant of Wildfell Hall* においても、男の子と女の子の教育方針の違いに関する Markham 家での議論などに端的に表されているといえるだろう。絵画作品は誰かに見てもらわなければ、売れることはなく、ましてや生活の糧にはなり得ない。したがって、作品を展示して多くの人に見てもらうことは、野心的な画家が目指す第一の目標だった。画家としての成功は作品にどのような評価を得るかによって決まり、よい評価は普通、無名の状態では得られなかった。けれども、自分を抑え、人目に立つことは避けるよう教え諭されて育ってきた女性にとっては、不特定多数の人前に作品を展示すると意識するだけでも怖気づかせるに充分だったと Marsh は指摘している。¹⁰⁾ このように見てくると、まだ結婚前の Helen が、音楽や読書などと違って、絵画がもっとも彼女自身に向いている理由として「今は私の作品が私自身と絵に興味なんかない人たちにしか見てもらえないとしても、今後は誰かに見てもらえる機会があるかもしれない」("if my productions cannot now be seen by any one but myself and those who do not care about them, they, possibly, may be, hereafter") (123) と考えていることは注目に値する。なぜならそこには、画家となって生計を立てるなど思いも及ばないころからすでに、自らの絵を広く知らしめ評価してもらいたいという、彼女の驚くほどの野心的な側面がうかがえるからである。

画家としての Helen は、身を隠すために名前を変え、さらには画題となった Wildfell Hall にも架空の名前をつけている。たとえ変名を使ったとしても、絵のスタイルによって、彼女自身の作品と判別されることを懸念しているということは、Helen が画家としての独創性を確立していることを示すものと思われる。Gilbert が Helen に対して決してよい印象を抱いていなかっ

た時点で、彼女の作品を目にし、賛美しているという点でも、Helen の画家としての力量を印象づけるのに効果的であるといえるだろう。Helen はプロフェッショナルの画家として生きていこうと決意したとき、パレットやイーゼルなど「かつての楽しい遊び仲間だったものが、今はまじめな骨折り仕事の仲間にならなければならない」(337) と述べている。Gilbert はアトリエの隅に裏返しに置かれていた Helen の夫、Arthur の肖像を目にしたとき、その絵が「色彩の鮮明さとか筆運びの奔放さに欠けていた」ことから「明らかに何年も前に描かれたもの」(44) だとの評価を下しているが、このように彼の目を通した初期の作品との比較により、彼女の技術が格段に進歩していることが確認されている。この「細部の緻密さにおいてははるかに念入りだった」(44) という Arthur の肖像画に見られるように、単に対象を写すだけの段階から、独創性を獲得するために、彼女がいかに努力したかは明白である。Losano も指摘しているように、アトリエに油の瓶があること、また Helen がかつて Walter Hargrave の誘惑から身を守るためにパレット・ナイフを使ったことから、彼女がより "ladylike" とされた水彩画ではなく、油絵に取り組んでいることが分かる。こうしたことも、彼女が野心的な画家であることを示しているものと思われる。¹¹⁾ また別の機会に Gilbert は、Helen が一人で木の枝ぶりをスケッチしている様子も目撃している。十九世紀において、かさばるスカートに、重い画材を抱えて女性画家が一人でスケッチをする際には、しばしば嫌がらせを受けることもあった¹²⁾ ということを考慮すると、三月というまだ気象条件のよくない時期に戸外で冬枯れの枝をスケッチする Helen の姿には、彼女のプロフェッショナルとしての意識と、自活しようとする女性の力強さが表象されているといえるだろう。

Gilbert は Helen の作品を高く評価し、芸術の作家としての彼女を認め、彼女が取り組む作品の出来具合に興味を示すようになる。けれどもその彼が、初めて Helen の姿を目にしたときに、「美しい人よ、あなたの家庭で伴侶になるよりも、この離れたところから感嘆していたいものだ」(15) との感想を抱き、彼女の美

しさを鑑賞する対象としてとらえていることには、注意を払っておく必要がある。その後、彼の Helen への好意が深まっていく過程が語られる段階では、「グレアム夫人を見るのはどちらかというが好きだった」("I rather liked to see Mrs. Graham") (47) とか、「そのうえ、彼女がとても美しく見えた」("and looking so beautiful withal") (48) などといった見る行為が重要な要素として媒介していることが強調されている。そして、「今ほど、彼女への思いが熱く燃え上がったことはなかった」と Gilbert が述懐するのは、ピクニックで海の風景を眺めた Helen の表情がこの上もなく活気づき、「彼女がこれほど愛らしく見えたことはなかった」("Never had she looked so lovely") (61) と描写される瞬間でもあるのだ。彼が絵の仕上がり具合を気にかけるのも、単なる彼女の作品への興味からではなく、むしろそのことを口実に Helen の方に視線を向ける機会を増やすためなのである。実際、Helen の絵の進捗状況を見ようとした Gilbert は、画面よりも彼女の描く姿により一層魅かされている。先に言及した、Helen が戸外でスケッチする様子を Gilbert が観察する場面の一部を以下に引用する。

Mrs. Graham was studying the distinctive characters of the different varieties of trees in their winter nakedness, and copying, with a spirited, though delicate touch, their various ramifications. She did not talk much; but I stood and watched the progress of her pencil: it was a pleasure to behold it so dexterously guided by those fair and graceful fingers. But ere long their dexterity became impaired, they began to hesitate, to tremble slightly, and make false strokes, and, then, suddenly came to a pause, while their owner laughingly raised her face to mine, and told me that her sketch did not profit by my superintendence. (49-50)

この引用からも明らかなように、Gilbert の視線は、Helen の指の美しさに引きつけられている。言い換えると、彼が芸術品としてとらえ、

賛美しているのは、彼女の素描よりもむしろ、彼女自身が持つ美しさなのだ。さらには、Gilbert の視線を意識することで、彼女の筆は止まってしまう。このことは、彼の視線により客体化されることによって、芸術家としての彼女の主体性が解体されていきかねないことをも意味している。崖からの海の眺めをスケッチする場面における次の引用部分でも同様のことがいえるだろう。

'I'm glad, for I'm tired of talking.'

'Well then, I won't talk. I'll only sit and watch your drawing.'

'Oh, but you know I don't like that.'

'Then I'll content myself with admiring this magnificent prospect.'

She made no objection to this; and, for some time, sketched away in silence. But I could not help stealing a glance, now and then, from the splendid view at our feet to the elegant white hand that held the pencil, and the graceful neck and glossy raven curls that drooped over the paper.

'Now,' thought I, 'if I had but a pencil and a morsel of paper, I could make a lovelier sketch than hers, admitting I had the power to delineate faithfully what is before me.' (63)

自らが見つめられる対象となるのを嫌っていることを Helen は Gilbert にはっきりと伝えているにもかかわらず、彼は彼女の手や首筋、巻き毛といった身体にどうしても引きつけられている。このときの視線は Gilbert から Helen への一方的なものである。彼は自ら絵筆を握って Helen を描く場面も思い描いており、男性の芸術的創造性に女性が寄与するという伝統的な枠組みから彼女の姿を眺めているといえる。彼はここでも Helen を、作品を生み出す存在としてよりも、作品に描かれるべき存在としてとらえていることは明らかである。

芸術を創作するはずの女性画家が、このように男性の視線を浴びて客体化されていくことを免れない絵画作品の作例として、Emily Mary

Osborn (1834-ca.1893) の *Nameless and Friendless* (1857) を見てみたい (図1)。ここには、画商に自らの作品を売りに来た女性画家が描かれている。画家の青白い表情や、質素な服装、さらには *Nameless and Friendless* というタイトルまでもが、この女性画家が貧しく、何の後ろ盾もない苦境に置かれていることを暗示している。いかにも横柄な態度で作品を吟味する画商を前に、女性画家は居心地悪そうに視線を下に落としている。注目したいのは、彼女の背後にいる客と思われる二人の男性の存在である。そのうちの一人は版画を手にとっているが、そこには、腕や足をあらわにした、まさに女性のセクシュアリティの表象ともいえる踊り子の図像が見える。しかし彼らの視線は、手元の版画ではなく、明らかに女性画家に注がれている。さらに、Deborah Cherry も指摘しているように、女性画家の位置は画商の視線、および画面の右手奥で作業をしている店員の視線の延長線上にもなるように配置されている。男性たちの視線が交わる中心点にすることで、貧しい女性画家は、作品を生み出す存在から、男性の欲望に満ちた視線を受ける存在に、いわば主体から客体へと置き換えられているのである。¹³⁾

こうした男性から女性への視線を露骨に描いたものとして、もう一枚、William Powell Frith (1819-1909) の *The Sleepy Model* (1853) を挙げておく (図2)。Frith は *Derby Day* (1858)



図1 Emily Mary Osborn, *Nameless and Friendless*, 1857.

や *Railway Station* (1862) など群集を描いた風俗画で知られているが、アトリエの情景も何枚もの作品に描いている。この *The Sleepy Model* は、彼がロイヤル・アカデミーの正会員に選ばれる際に、その資格を証明するために描かれた作品である。¹⁴⁾ 作品の右手に男性画家が、左手に女性モデルが配置されているが、その二人の間にあり、画面中央を占めるのは、画家からモデルに向けられた視線である。画家が描いていたのはモデルの女性の笑顔であることは、画家の背後にあるキャンバスの画面から見て取れるが、モデルとなったオレンジ売りの少女はポーズをとったまま寝入ってしまったようである。背筋をまっすぐに伸ばして立っている画家に対して、モデルの身体からは力が抜け、首も傾き、弱々しさが前面に押し出されている。¹⁵⁾ けれども、画家の表情からは、そうしたモデルに対する苛立ちや失望の色は見えないようである。パレットを持った左腕がだらりと下がっていることから、ここでの画家はモデルが居眠りしているのをいいことに、むしろモデルを眺めることに集中しているように見える。この作品における画家は、好きなだけモデルに一方的な視線を浴びせることができるのである。

ゴシップが渦巻く地域社会の中で、Helen が多くを語ろうとしないこと——つまり Helen の寡黙さが Gilbert を当惑に陥れていることを Brontë は強調していると Maria H. Frawley

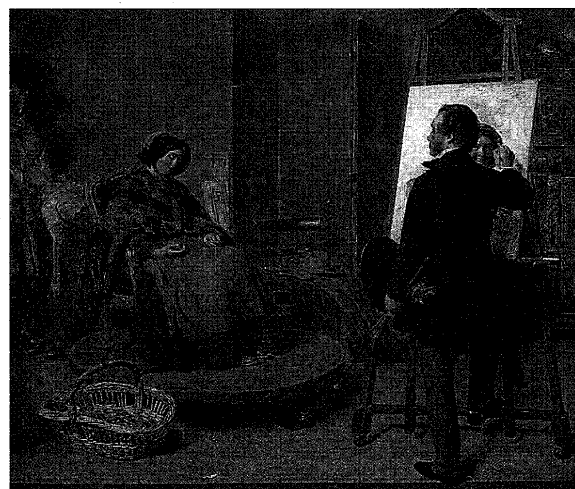


図2 William Powell Frith, *The Sleepy Model*, 1853

は述べているが、¹⁶⁾ 彼女の寡黙さは同時に彼女の「見通せなさ」もしくは「不可解さ」("impenetrability") (70) にもつながっている。そしてそのことがさらに、Gilbert の視線を彼女の身体に集中させることに結びついていくのである。Helen に対してもう少し慎重に行動するようにと促す Rose に対し、Gilbert は「おまえが一生かかって見出す以上のことでも、一時間のうちに人間の目が心の中を見通して、相手の魂の奥底まで分かることだってある」(89) と高らかに宣言している。彼は、寡黙な Helen に視線を浴びせることで、彼女を理解しようとするのである。したがって、Helen の人間性を信じられなくなったとき、「別れる前にもう一度彼女に会い、どのような見地から彼女を見るべきなのかについて、きちんと自分自身を納得させたい」("I would see her once more, and fairly satisfy myself in what light to regard her, before we parted.") (117) と、どの角度から彼女を見たらよいか、という視点の問題で彼が悩むのは当然のことといえるであろう。

こうした Gilbert の視線に Helen はどう対処しようとしたのだろうか。

Helen のことについて述べる前に、まずは Esther Hargrave の場合を見ていきたい。Esther は「恐れを知らない精神」(220) の持ち主であると Helen に記録されているが、それでも彼女には Helen のような自立心は見られない。まったく気の進まない相手との結婚を母や兄に迫られていた Esther に、Helen は「しっかりしなさい」(359) と助言し、決して結婚を急がないようにと釘をさしている。そうした Esther が Helen の助言に対して述べた返答は非常に興味深いものがある。

But I cannot leave them unless I get married, and I cannot get married if nobody sees me. (359)

作品の冒頭近くで Gilbert の弟、Fergus は、やはり親元から自立できない理由として、母親が「船乗りになることだって軍隊に入ることだって許してくれない」(11) と職業選択について不満を述べているのに対し、Esther は親元を

離れる手段としてあくまで結婚しかないと考えているようである。彼女は後に、「逃げ出して、自分の糊口を自分で稼ぐことで家の名誉を汚してやると、ときどき母を脅しているの」(419) と Helen に報告しているが、どのような手段で自活するつもりなのかは、まったく明らかにされていない。彼女の幸福は、自ら納得できる結婚相手と巡りあうことにかかっているのである。けれども、親に言われるままではなく、主体的に結婚相手を選ぼうとするならば、「誰も私を見てくれなければ結婚だってできない」という上記の引用が示すように、まずは自らを見られる存在として客体化する必要があると彼女は訴えているのである。つまり、彼女にとって自己実現のためには、男性の視線が必要なのである。

同様に Helen にとっても、男性の視線は必ずしも避けるべきものではなかったということができよう。Gilbert の視線を受け、自らの身体が鑑賞の対象となることを嫌った Helen だが、作品そのものを見てもらい、批評をしてもらうことには何の抵抗も示していない。むしろ彼の助言を積極的に受け入れ、修正に応じてすらいる。そして彼が絵の進行具合を尋ねたときは、いつもアトリエに招き入れている。Gilbert の関心が作品のほうにあると思われたときに、その視線が作品に注がれることは、Helen にとって歓迎すべきことでもあったのである。

ここで Helen の初期の「傑作」を取り上げて Arthur が批評を加える場面を思い起こしてみる必要がある。Arthur は、画面に描かれた睦み合うキジバトを一心に眺める少女が恋に憧れ、求愛される瞬間を待っていると解釈し、「目の前に画家がいなかったら、絵の中の彼女に恋するだろう」(151) との感想を漏らしている。さらにこの少女が Helen と同じ黒い髪をしていないことに不満を述べることによって、Arthur が、少女に Helen 自身の願望を読み込み、少女と Helen を同一視していることは明白になる。それに対して Helen は、「明るい髪の色の方が合うと思ったんです。彼女が青い眼をしていて、ぼっちゃんした色白で血色がいい娘に描かれているのがご覧になれるでしょう」(151) と答えて、間接的ながら作品内の少女と

彼女自身とを同一視するような解釈を拒んでいる。Gilbert は彼女の手の美しさをことさら尊んでいるのに対して、Arthur は Helen と喧嘩をした際、犬にめがけて投げつけた本をそばにいた彼女に当ててしまい、その結果、画家にとっては重要な手にひどいすり傷を負わせてしまう。こうした対照的な行為は、彼女の画業に対する二人の理解の違いを示すものととらえることが可能である。それでも、Gilbert であれ Arthur であれ、男性たちが Helen の作品を見つめる視線と彼女の身体を見つめる視線とは、分かちがたく結びついており、彼女と彼女の作品を見つめる二人の視線は根本的なところで共通しているのである。¹⁷⁾ したがって Losano が鋭く指摘しているように、芸術家としての Helen は、自らの身体を作品から切り離す必要があったといえるのである。¹⁸⁾

このように主体と客体のあいだで揺れ動く Helen のあいまい性は、彼女にとってもう一つの表現手段である日記が、Gilbert の語りに取り囲まれていることによっても示されているといえるだろう。日記は彼女にとって「秘密を打ち明けられる友」(145) となるものであり、「心の平和を破壊した出来事も日記をつけることで慰めを感じる」(296) ことができるという語られている。Helen は読書好きでもあり、本の貸し借りをすることは Gilbert にとって、彼女との親しさを増すための有効な手段の一つでもあった。¹⁹⁾ それでも精神的に動揺した状態にあるとき、本を「読む」という行為だけでは Helen の気が休まらないことは、日記の中で繰り返し言及されている。彼女にとっては「書く」という、より創造的な行為が大きな意味をもっているのである。こうして生み出された日記という自らの手になる「作品」が Gilbert に手渡されることで、Helen の視点から物語が語られることになる。Gilbert はその日記を自宅に持ち帰り、黙々と読みふけることになるのだが、このように直接語るのではなく、日記という媒体を通すことで、自らの物語を語る際に、Gilbert の目の前に Helen 本人の身体が介在する必要性はなくなるのである。つまり、Helen の立場からしてみると、日記を手渡すことで、彼女を絶えず芸術品としてとらえようとする Gilbert

の視線を逃れ、なおかつ彼女自身が主体性を発揮することが可能となるのである。Helen が Frederick Lawrence に宛てた手紙に Gilbert が目を通すときにも、日記と同様のことがいえると思われる。彼は日記や手元に保管することを許された彼女の手紙の大部分を自らの語りの中に埋め込む形で引用し、一方で Frederick から単に見せられただけの「貴重な手紙はこの目でむさぼるように読み、その内容がこの心に刻み付けられるまでは決して手放そうとしなかった」(423) と述べている。そして帰宅後、その内容を自らの日記に書きつけている。日記や手紙を絵画と同じように彼女の創造性の発露であるとしてとらえるならば、こうして彼女の「作品」を一種の「模写」ともいべき作業で引き写すことによって、Gilbert は、彼女の主体性を必然的に認めていることになるといえる。

Elizabeth Langland は、Gilbert が Helen の手紙を自らの語りの中に組み込むことで、彼女と視点を共有させていると主張している。²⁰⁾ 確かに、第四十九章において提示されるほとんどの手紙では、Gilbert がその内容を第三者の立場で要約しながら伝えるという形から、突如として Helen が語る文面そのものへと移行しており、語り手としての彼の存在が、Helen の声に圧倒され、彼女の視点に溶け込んでしまったかのようにも見える。けれども、もともとそうした彼女の手紙は、彼の日記の「その日の主な出来事の中に」(423) 押し込まれる形で記録されたのだということを見過ごすべきではないだろう。彼は自分の生活の合間に Helen の人生を挟み込もうとしたのであって、ある程度 Helen の主体性を認めてはいても、決して語りの主導権を彼女に譲り渡してはいないのである。さらに、Gilbert が Helen の手紙を必死で見つめるとき、「これらの文字は彼女の手で書かれたものではないのか？これらの言葉は彼女の頭に浮かんだものではないのか？そして、その言葉の多くは実際に彼女の唇で語られたものではないのか？」(415) と問いかけながら、その手紙の向こう側に見透かそうとしているのは、彼女の身体であることに注意しておく必要がある。つまり、Gilbert の意識の中では、Helen の身体は彼女の作品とは完全に切り離されていない

のだ。また、このように引用された手紙や日記が、Gilbertの手によって編集が施されたものであるということも忘れてはならないだろう。彼女の日記は、「話を進めるよりもかえって混乱させると思われる」(122)と彼が判断した点を削除するという形で、また彼の手元に残った手紙も、いくつかの「抜粋」(416)を示すという形で、彼の修正を受け入れているのである。GilbertはHelenの主体性を認める一方、彼女の身体を想起し、また彼女の作品に彼自身の手を入れることで、同時にその主体性を突き崩しているともいえるのである。

長い別離の期間を経て、GilbertがHelenと再会したとき、彼女の手は手袋で覆われ、顔はヴェールで隠されていた。そのため、彼はしばらくの間、思い焦がれたHelenの美しさを直接鑑賞することを妨げられ、逆に彼女が「注意深く探っている」(459)ように投げかける、まなざしの鋭さを感じ取る。Gilbertがいくら目を凝らそうとも、馬車の暗さやヴェールによってHelenの様子をうかがい知ることはまったくできないことから、ここでの視線はHelenからGilbertへの一方的なものだといえることができる。そしてこの場面は、このあと彼女のほうが主導権を握るプロポーズへと連なる先触れとして、重要な意味を持ちうるといえる。このように画家として、また女性としての主体性を自ら発信しようとし、その日記や手紙は、ときにGilbertの語りを圧倒して読者の目の前に迫ってくるほどの力強さを持っているにもかかわらず、最終盤でHelenは再び、Gilbertの語りの背景に遠のいていくように思われる。²⁰⁾莫大な遺産を得て、もはや生活のために絵を描く必要性はなくなったHelenであるが、あれほど野心的に取り組んだ絵画に、再婚後のHelenがどのように関わったのか、Gilbertはまったく触れようともしていない。また、そもそも彼は義弟のHalfordに向けて始めに、「家族は留守」(8)だと告げている。彼がこの膨大な量の手紙を書いている間、Helenは文字通り不在であったのだ。

GilbertとHelenが、それぞれの苦しみを経て結婚へと至る過程は、単なる恋愛物語ではない。それはあたかも彼女を貫くかのように向け

られるGilbertの視線と、それを彼女自身の身体から極力逸らそうとするHelenによる相克の場でもあったのだ。Helenによって示されているのは、描く側と描かれる側、視線を向ける側と向けられる側の間で揺れ動く、芸術家として自立しようとした女性のおかれた立場の難しさであり、そのあいまい性なのである。

註

- 1) 本稿は日本ブロンテ協会2006年大会(2006年10月14日、於：静岡英和学院大学)における口頭発表の原稿に加筆修正を加えたものである。
- 2) Anne Brontë, *The Tenant of Wildfell Hall*, ed. Herbert Rosengarten (1848; Oxford: Oxford UP, 1998) 14. 以下、作品からの引用はすべてこの版により、引用頁数は括弧に入れて本文中に示す。なお、訳文は山口弘恵訳『ワイルドフェル・ホールの住人』ブロンテ全集9(みすず書房, 1996)を参考にしながら、筆者が適宜手を加えたものである。
- 3) Antonia Losano, "The Professionalization of the Woman Artist in Anne Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall*," *Nineteenth-Century Literature* 58 (2003) 17.
- 4) Jan Marsh, "Art, Ambition and Sisterhood in the 1850s," *Women in the Victorian Art World*, ed. Clarissa Campbell Orr (Manchester: Manchester UP, 1995) 35.
- 5) Jan Marsh, "Women and Art 1850-1890," *Pre-Raphaelite Women Artists*, by Jan Marsh and Pamela Gerrish Nunn (1997; London: Thames, 1998) 27.
- 6) Pamela Gerrish Nunn, *Problem Pictures: Women and Men in Victorian Painting* (1995; Aldershot: Scolar Press, 1995) 1-27.
- 7) Temma Balducci, "Negotiating Identity: Mary Ellen Best and the Status of Female Victorian Artists," *Nineteenth-Century Art Worldwide* 1 (2002) 7 Sep. 2006 <<http://www.19thc-artworldwide.org/autumn02/articles/bald.html>>を参照。
- 8) Clarissa Campbell Orr, Introduction, *Women in the Victorian Art World* (Manchester: Manchester UP, 1995) 6-7.
- 9) Marsh, "Art, Ambition and Sisterhood" 34.
- 10) Marsh, "Art, Ambition and Sisterhood" 34-

- 36.
- 11) Losano 25.
- 12) Jan Marsh, "Women and Art" 20.また、George Moore は記憶違いからか、Helen が一人でスケッチに出かけたことがゴシップの的になったと *The Tenant of Wildfell Hall* のあらすじをまとめている。Moore は美術批評家でもあることから、女性単独のスケッチに対するヴィクトリア朝全般の風潮を反映した発言ととらえることが可能であろう。Moore, *Conversations in Ebury Street*, Vol. XX of *The Collected Works of George Moore* (1922: Kyoto: Rinsen Book, 1983) 240.
- 13) Deborah Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists* (London: Routledge, 1993) 78-81.
- 14) 高橋裕子、高橋達史『ヴィクトリア朝万華鏡』(新潮社、1993) 197.
- 15) Nunn 16.
- 16) Maria H. Frawley, *Anne Brontë* (New York: Twayne, 1996) 128.
- 17) Gilbert と Arthur が根本的なところで共通点を持っていることは、多くの批評家によって指摘されている。
- 18) Losano 23.
- 19) 本の貸し借りの意義とその限界については、Jan B. Gordon, "Gossip, Diary, Letter, Text: Anne Brontë's *Tenant* and the Problematic of the Gothic Sequel," *ELH* 51 (1984) 25-29 を参照。
- 20) Elizabeth Langland, *Anne Brontë: The Other One* (London: Macmillan, 1989) 135.
- 21) 違った観点からであるが、Jill Matus も同様の指摘をしている。" 'Strong family likeness': *Jane Eyre* and *The Tenant of Wildfell Hall*," *The Cambridge Companion to the Brontës*, ed. Heather Glen (Cambridge: Cambridge UP, 2002) 119.