

鏡を見つめて——『ヴィレット』小論——<sup>1</sup>

松村 聡子

シャーロット・ブロンテ (Charlotte Brontë, 1816-1855) の弟、ブランウェル (Patrick Branwell Brontë, 1817-1848) は、1838年から39年にかけての短い期間ではあるが、プロの肖像画家としてアトリエを構えたことがあり、シャーロット自身も一時期、画家になることを夢見ていたことが知られている。<sup>2</sup> 彼女の小説のヒロインとして初めて世に出され、大評判を取ったジェイン・エア (Jane Eyre) も、絵を描く才能に秀でた人物として造形されていることから、ブロンテの文学を考える上において絵画の要素を無視することはできないといえよう。本小論では『ヴィレット』(Villette, 1853) を取り上げ、一見するとこのジェインに比べ、はるかに絵画との関係が薄いように思われるヒロイン、ルーシー・スノウ (Lucy Snowe) と絵画との関連性の考察からはじめ、視覚芸術である絵画を論じる上では欠かせない「見ること」とのつながりを鏡のイメージを利用しながら論じていきたい。

ルーシーは、「科学に関してはまるで駄目だが、無知で盲目的で、滅多やたらなほど本能的に美術は好きだった」<sup>3</sup> と述べている。彼女がジェインのように自ら絵筆を取る場面は、作品の前景には現れないものの、暖炉の熱よけ用の団扇に鉛筆画を描いていたことが言及されている。ラバスクール王国 (Labassecour) の首都、ヴィレット (Villette) で精神的危機に陥り、懺悔をしたあと意識を失って倒れたルーシーは、目覚めたときに昔懐かしい見慣れたものに囲まれているような気分になる。この感覚に決定打を与えたのが、マントルピースの上に飾られた

細密画であり、この暖炉の熱よけであったのだ。女学生時代に苦勞して仕上げた作品を思いがけず、担ぎ込まれたラ・テラス (La Terrasse) で目にする中で、彼女は細心の注意をこめた手の動きまで、まざまざと思い出す。鉛筆画は、当時のルーシーの繊細なまでの生真面目さを封じ込めた、彼女の記憶そのものでもある。またそうした彼女の微細な点への傾注ぶりは、この鉛筆画よりも時間的にずっと後になる、マダム・ベック (Madame Beck) の寄宿学校内での版画の模写の場面にも表れているといえるだろう。そこでは仕上げの細かさこそが、彼女の「芸術に対する実際的な意見」(398) だと表明されている。ジェイン・エアは独自の発想で自身の心情を印象深い想像画に描き出し、アン・ブロンテ (Anne Brontë, 1820-1849) の『ワイルドフェル・ホールの住人』(The Tenant of Wildfell Hall, 1848) では、ヒロインのヘレン・ハンティンドン (Helen Huntingdon) が、画家として生計を立てるといふ強い意志のもと、絵画作品における彼女独特のスタイルを発展させた。ヴィレットのギャラリーを訪れたルーシーは、「独創性に富むよい絵は独創性に富むよい本と同じくらい珍しいように思われた」(199) との感想を漏らしているが、その彼女には、ジェインやヘレンのような、他のブロンテ作品のヒロインに見られた絵画を描く際の独創性など望むべくもない。だからこそムッシュ・ポール (Monsieur Paul) は、彼女の労作を無造作に取り上げ、惜しげもなくくしゃくしゃにできたのであろう。その代わり、ルーシーには「見物人」として絵画作品に向ける視線に、独特の感

性が備わっているように思われるのである。

『ヴィレット』の第十九章のタイトルともなっており、ルーシーがドクター・ジョン (Dr. John) に連れられて行った画廊で眺める「クレオパトラ」は、シャーロット・ブロンテがブリュッセル滞在時に実際に見た絵画作品を下敷きにしているといわれている。ジル・L・メイタス (Jill L. Matus) によると、この作品は「踊り子」(*Une Almée*、英語では *A Dancing Girl*) とタイトルが付けられていた。<sup>4</sup> 当時、踊り子は売春婦と同義でもあった。また、半ば横たわった姿態になっぶりとした布地が画面にあふれんばかりに描かれながら、衣服としてはほとんど何の役にも立っていないという点で、この絵はアングル (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867) の有名な「グランド・オダリスク」(図1)<sup>5</sup> を連想させる。「オリエン

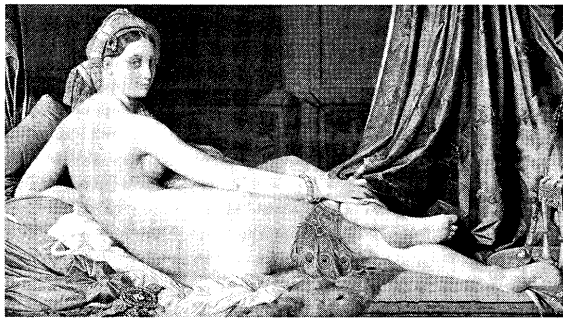


図1 Jean Auguste Dominique Ingres, *The Grand Odalisque*, 1814, Louvre, Paris.

トの女性は西洋の男性にとって西洋風のモラルを超越した他者であり、それ故に特別の性的関心を惹いた」と若桑みどりは指摘しているが、<sup>6</sup> 以下の引用にもある通り、「浅黒い肌をしたジブシーの女王」である『ヴィレット』の中の「クレオパトラ」もこれと同じ路線にあることは明らかである。ギャラリーで最も人目を引く場所に掛けられ、鑑賞に便利なベンチまで据えつけられた「クレオパトラ」は、鑑賞者の視線を要求する存在となっている。ブロンテは社会の最下層に位置していた踊り子を、富と権勢を誇ったエジプトの妖艶な女王へと変貌させたことで、社会的にも性的にも、より強力に人目を引く存在へと高めたのである。描かれたクレオパトラそのものも巨大さが強調されており、それは、細身で小柄なルーシーとは対極をなしている。けれどもルーシーは、すぐにこの作品

を眺めることに嫌気を催してしまう。

I retained my seat; rather to rest myself than with a view to studying this huge, dark-complexioned gipsy-queen; of whom, indeed, I soon tired, and betook myself for refreshment to the contemplation of some exquisite little pictures of still life: wild-flowers, wild-fruit, mossy wood-nests, casketing eggs that looked like pearls seen through clear green seawater; all hung modestly beneath that coarse and preposterous canvas. (200)

ルーシーは「クレオパトラ」の視線の要求には応えず、彼女自身と同様、注目を集めることのない地味な静物画に精神を集中させている。画題ともなっている、巢の中に守られ「緑色の海水を通して見た真珠のように見える卵」は、緑色の壁に囲まれた「海の中の洞窟」(181)を思わせるラ・テラスの小さな部屋で看護を受けた、ルーシー自身の状況と対応しているようにも思われる。ムッシュ・ポールはルーシーを見かけ、「よくも…あの絵を見ていられるものだ」(201)と彼女を猛烈に非難するが、「あの絵」というのは「クレオパトラ」を指していることは明らかであり、彼女が実際に眺めていた静物画に気づいた気配はない。男性の鑑賞者として、ムッシュ・ポールは「クレオパトラ」の視線の要求に屈し、この絵の発する性的なメッセージを正確に読み取ったのだ。だからこそ、彼はルーシーを絵の前から移動させようと躍起になったのである。彼は別の一隅に掛けられた四枚組の「女の一生」を見るようにルーシーを半ば強要するものの、彼女はその連作にもまったく共感することができない。描かれた女性の陰気さ、生気のなさに、彼女の嫌悪感は増すばかりであった。「クレオパトラ」も「女の一生」も男性の芸術家によって創造された女性性のモデルであり、<sup>7</sup> ルーシーはそのどちらも拒絶するのである。

ムッシュ・ポールはルーシーに「女の一生」を見るよう命令するだけではない。夏休みの間、クレチン病患者のマリ・ブロック (Marie Broc) の世話をし、その世話から開放された

ときはほっとしたと報告するルーシーを非難して彼は、「女性の名にふさわしい女性は、このような義務を果たす力という点では、粗野で誤りが多く放縦なわれわれ男性よりも、はるかに勝っている」(203-04)と述べることで、彼の抱く理想的な女性像を描き出してみせる。彼が見せ、押し付けようとする女性像に対して、彼女は「恐れ入りますが、一インチほど脇へどいてくださいますか」(204)と口を出し、アマル大佐 (Colonel de Hamal) やドクター・ジョンなど、自分が見たいと思う男性の見物人たちを観察する視界を得て、各々の反応を記録している。ムッシュ・ポールに対する彼女のささやかな反抗は、男性の性的欲望に奉仕したり、女性としての「理想的な」一生をひたすら演じてみせたりする客体化された女性像を無批判に受け入れることを拒み、見る主体としての位置を確保しようという彼女の密かな主張の表れでもあるのだ。

人生の「傍観者」(130)を自認するルーシーの視線は、このように絵画作品とそれを眺める鑑賞者にも向けられている。多くの批評家が、『ヴィレット』は詮索と監視のイメージにあふれていると指摘しているが、<sup>8</sup> この作品において、見る行為には特に重要な役割が担わされているといえるだろう。観察し、そこから情報を引き出すのはルーシーばかりではない。マダム・ベックは管理体制を維持するためにスパイ行為を常套手段として用い、ムッシュ・ポールも寄宿学校隣のアテネ校内に「名目上は研究のため、実質は監視所として」(363) 適当な部屋を占有していることをルーシーに明かしている。

『ジェイン・エア』(Jane Eyre, 1847)において、ロチェスター氏 (Mr. Rochester) から求婚された翌朝、鏡を覗き込んだジェインは、自分がもはや不器量には見えなかったと述懐している。<sup>9</sup> 彼女の手になる想像画が、彼女の心情を表象していたように、鏡に映った像は、ジェインの心理を如実に反映しているといえるのである。しかし、自己よりも他者について語り、自己を語るときですら他者を通して語ろうとするルーシーの場合は、ジェインよりも複雑といえよう。<sup>10</sup> 彼女は、ドクター・ジョンからは「物静かで目立たない影のような存在」(317)

と評され、マダム・ベックからは「学がありインテリ」と、ジネヴラ・ファンショー (Genevra Fanshawe) からは「辛らつで皮肉屋で冷笑家」、またミスター・ホーム (Mr. Home) からは「模範的な教師」とみなされている (301)。そして、ムッシュ・ポールは彼女のことを「激しく性急で冒険好き、扱いがたく大胆不敵」(301) だとしてとらえているのである。このように見る人によってさまざまに評価され、とらえどころのないルーシーだが、ムッシュ・ポールはルーシーとの一体感を指摘するのに、鏡のイメージを使っている。<sup>11</sup>

Do you see it, mademoiselle, when you look in the glass? Do you observe that your forehead is shaped like mine—that your eyes are cut like mine? ... I perceive all this, and believe that you were born under my star. Yes, you were born under my star! (367)

二人の類似性を劇的なまでに強調する彼の言葉は、ルーシーを鏡に映ったイメージに固定しようとする試みでもあるかのようである。それでもルーシーは、ムッシュ・ポールが認めたような二人の本質的な類似性を、明確な形の自己像を描くことで読者に提供しようとはしない。鏡はジネヴラやポーリーナ (Paulina) の美しさを映し出し、マダム・ベックには老いを自覚させる。鏡像を見つめることは、客体化された自己を見つめることでもあろう。この三人はいずれも、鏡に映った自己像を素直に受け入れているのだ。ルーシー自身も、鏡に映った自らの姿について言及することが作品中に何度かあるが、<sup>12</sup> そこには面変わりするほど弱りきった幽霊のような顔が映し出されたり、普段の姿とはかけ離れた服装であったりする場合が多いことに注目する必要があるだろう。ルーシーの語りの特徴が、その「間接性とあいまい性」<sup>13</sup> にあるとするならば、彼女の鏡に映った姿もまた、読者にはあいまいな形でしか示されない。例えば、マダム・ベックの祝日に美容師に髪をセットしてもらったあとで、鏡を覗き込むよう促されたルーシーは、自分の変身ぶりに、鏡の中の姿が「ほ

とんど信じられない」と驚いている。

I took my turn with the rest, and could hardly believe what the glass said when I applied to it for information afterwards; the lavish garlandry of woven brown hair amazed me—I feared it was not all my own, and it required several convincing pulls to give assurance to the contrary. I then acknowledged in the coiffeur a first-rate artist—one who certainly made the most of indifferent materials. (131)

ルーシーが第一に感心するのは、芸術家としての美容師の腕前であって、きちんと整えられた自らの姿ではない。むしろ、鏡像が自分の本来の姿ではなく、どこかまがい物の要素が混ざっているのではないかとの疑念を抱いている。そしてその疑念を解消するために、髪の毛を手で引っ張ってみずにはいられないのは、視覚だけでは満足できずにいる証拠であろう。観察や監視が網の目のように張り巡らされたヴィレットの世界で、表面を見るだけでは真実に到達し得ないことを、この場面は明白に示している。

また、ルーシーは、普段なら絶対に着ることのないピンク色のドレスをミス・ブレトン (Mrs. Bretton) によって半ば強引に着用させられて出向いた音楽会でも、コンサートホールの大きな鏡に不意に映し出された自らの姿を、一瞬自分自身として認識することができない。彼女は、「他人が私を眺めるように自分の姿を見るという才能を味わった」と回想しているが、「不協和音と胸の痛み」(210) を引き起こしたという印象は、「ほとんど感じられず固定化されることもない」(209) くらい一瞬のものであったため、確固とした客観的な自己認識にまでつながったといえるほどではないだろう。つまり、他の女性登場人物たちと違って、鏡像はルーシーにとって決定的な自己認識にいたるよすがとはならないのである。

鏡は『ヴィレット』の中で重層的な役割を担わされている。ラ・テラスの一室で目覚めたルーシーは、なじみのある調度品が鏡に映る様子に、

「ブレトン (Bretton) !ブレトン!そして十年前が鏡の中で反射してきらめいていた」(169) と、郷愁の思いに見舞われる。ここでの鏡は絵画と同様、記憶を封じ込め、よみがえらせる働きをしているのである。一方で鏡は、現実の表層を反映して映し出すという機能ゆえに、一瞬にして「見る者」と「見られる者」の立場を逆転させることも可能にしている。それがはっきりと示されるのは、第十章においてである。熱心にドクター・ジョンに視線を向けていたルーシーの表情の動きが、室内の小さな鏡に映し出されてしまったのだ。そして彼女は、その鏡面に気づいたドクター・ジョンに視線を見咎められることになる。彼はその後も医師として、ルーシーを見つめ、診察し、病因を分析することになるが、彼女が彼に寄せる思いも、内面に抱える深い孤独も、決して理解しようとはしない。この場面が象徴的に表しているように、彼はいわば鏡に映ったルーシーの表面しか見ていないのである。先に挙げた、ルーシーの姿を鏡の上に固定させようとするかのようなムッシュ・ポールの言葉の引用中で、彼が言おうとしたことは、表面的なイメージにとらわれることなく、もっと深いレベルで額や目などの顔の造作をじっくり見つめろということなのかもしれない。そして二人が同じ作りをしているかどうかは、ルーシーがいくら一人で鏡を覗き込んで分らないのであって、ムッシュ・ポールその人に視線を向けなければならない。彼はルーシーに自分を見つめるよう語りかける。

"Now, Mademoiselle Lucy, look at me, and with that truth which I believe you never knowingly violate, answer me one question. Raise your eyes; rest them on mine; have no hesitation; fear not to trust me—I am a man to be trusted."

I raised my eyes. (406)

ここでのムッシュ・ポールは、畳み掛けるようにルーシーの視線を要求している。そして彼女も彼の要求にきちんと応えている。二人はしっかりと見交わすことで、深い愛情を育んでいく。ムッシュ・ポールは作品の最終盤で、彼がルー

シーのために用意した学校へと散歩に連れ出した際にもう一度、「私を見なさい」(483)とルーシーに呼びかける。それに応えて彼女は、「私は幸せな瞳を上げた("I lifted my happy eyes")」(483)と自らの行為を描写している。自分の器量にまったく自信がもてない彼女は、このとき「私はあなたの目にとても不愉快に映るでしょうか」(483)と尋ねている。そして、彼から満足すべき答えを得たことで、「彼にとって自分がどのようなものか分かったので、世間の他の人たちに私がどのように映ろうと気にしなくなった」(484)と記述している。ルーシーは鏡の中ではなく、ムッシュ・ポールの目の中で自己を認識するのである。

ルーシー・スノウは、独自の感性で絵画を見つめ、鋭い観察眼を周囲へ向けるが、自身について多くを語ろうとはしない。他の女性登場人物たちにとって、鏡は自らの姿を正確に映し出す自己認識の手段であるが、ルーシーは鏡に映った自己像には、反発を感じこそすれ、素直に受け入れることができない。彼女の自己認識は、ムッシュ・ポールと見つめ合うことで完成されるのである。

## 註

- 1 本小論は、2007年度日本ブロンテ協会公開講座第1回(2007年4月21日、於：青山学院大学)における発表原稿の一部に加筆したものである。
- 2 Christine Alexander and Jane Sellars, *The Art of the Brontës* (Cambridge: Cambridge UP, 1995) 82. ジュリエット・バーカー『ブロンテ家の人々』(上) 中岡洋、内田能嗣監訳(彩流社、2006) 329、447-65.
- 3 Charlotte Brontë, *Villette*, ed. Margaret Smith and Herbert Rosengarten (1853; Oxford: Oxford UP, 2000) 198. 以下、『ヴィレット』からの引用はすべてこの版により、引用頁数をカッコ内に入れて本文中に示す。なお、訳文は青山誠子訳『ヴィレット』(みすず書房、1995)を参照し、適宜変更を加えさせていただいた。
- 4 Jill L. Matus, *Unstable Bodies: Victorian Representations of Sexuality and Maternity* (Manchester: Manchester UP, 1995) 131.
- 5 Jean Auguste Dominique Ingres, *The Grand Odalisque*, 1814, Louvre, Paris. *Wikipedia*, 1 December 2007<<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Grandeodalisque.jpg>> .
- 6 若桑みどり『イメージの歴史』(放送大学教育振興会、2000) 269.
- 7 Sandra M. Gilbert, and Susan Gubar, *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2nd ed. (New Haven: Yale UP, 1984) 420-21; Sally Shuttleworth, *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*, (1996; Cambridge: Cambridge UP, 2004) 237.
- 8 例えば Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination* (Cambridge: Cambridge UP, 2000) 10-11; Shuttleworth 219など。
- 9 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, ed. Margaret Smith (1847; Oxford: Oxford UP, 2000) 257.
- 10 こうしたルーシーの語りは、自己について「自分の言葉」で語ることすら不可能な状況にあった、ヴィクトリア朝の女性作家たちの状況をより忠実に反映していると青山誠子は指摘している。『ブロンテ姉妹——女性作家たちの十九世紀——』(朝日新聞社、1995) 305.
- 11 鏡を使うのは、ヴィクトリア朝の絵画にもよく見られる手法であった。例えばオーガスタス・レオポルド・エッグ(Augustus Leopold Egg, 1816-1863)の「過去と現在、第一図」(*Past and Present, No. 1*, 1858, Tate Britain, London)に描かれた鏡は、平面である絵画作品に空間の奥行きを与える効果を果たすとともに、画面のヒロインの運命を暗示する役割を担っている。ウィリアム・ホルマン・ハント(William Holman Hunt, 1827-1910)の「良心の目覚め」(*The Awakening Conscience*, 1851-53, Tate Britain, London)における鏡の効果については、ピーター・コンラッド『ヴィクトリア朝の宝部屋』加藤光也訳(国書刊行会、1997) 206-07を参照。この著作の中でコンラッドは、19世紀文学と絵画との相互関連性について論じている。
- 12 岩上はる子は「鏡で読み解く『ヴィレット』」『〈インテリア〉で読むイギリス小説——室内

空間の変容——』久守和子、中川僚子編著（ミネルヴァ書房、2003）141において、作品中に現れる鏡の数は、比喩や鏡と近接関係にある眼

鏡も加えると優に三十は超えると指摘している。  
13 青山『ブロンテ姉妹』304.