

描かない画家

——*The Spoils of Poynton* における印象派と女性

鈴木 愛美

はじめに

Henry James (1843-1916) の *The Spoils of Poynton* (1897) (以下『ポイントン』と表記) は、英国南部のカントリーハウス、ポイントン邸の後継ぎ Owen Gereth の結婚と、それに伴う屋敷と蒐集品の相続をめぐる物語である。オーエンの母、Mrs. Gereth は優れた鑑識眼を持ち、長年にわたり夫とともに蒐集してきたポイントンの素晴らしい宝物を慈しんできたが、夫の死去に伴い、英国の長子相続制に従って家と蒐集品のすべてをオーエンに相続しなければならない。ところがオーエンには美的感覚が著しく欠如しており、彼が結婚する予定の Mona Brigstock は、ゲレス夫人が嫌悪する商業主義にまみれた俗物趣味の権化のような家庭の娘である。二人にポイントンの大切な宝物を渡すことに我慢がならない夫人は、偶然知り合った Fleda Vetch の卓越した審美眼に惚れ込み、彼女を屋敷の女主人兼キュレーターとすべくオーエンと結婚させることを目論む。フリーダはオーエンからは相続争いの仲裁役を期待され、母子の間で板挟みとなる。そのうちに彼女はオーエンに惹かれるようになり、オーエンもフリーダへと心変わりするのだが、彼女は自身の倫理観に則って頑なに彼を拒む。結局オーエンはモナと結婚し、彼らの不在時にポイントンは全焼してしまう。

以上の物語がフリーダを焦点人物とする三人称の語り手によって語られる。結婚・相続プロットを中心とする「もの」をめぐる人間同士の争いの中で、オーエンと相思相愛ながら彼との結婚を選ばず、結果として愛も経済的安定も得られないままに終わるフリーダのふるまいは、しばしば不可解なものとして論じられてきた。ニューヨーク版の序文¹において、ジェイムズがフリーダを“free spirit”「自由精神」と“appreciation”「感知力」を併せ持つ、登場人物の中でも特権的な存在として位置づけている (31)² ことも相まって、先行研究では「自己犠牲」「利他的」という観点から献身的な側面に着目する批評の一方で、「保守的」³「自己欺瞞的」というネガティブな観点から論じられることもあり、評価の振れ幅は大きい。あるいは、『ポイントン』の“possession”「所有」の問題について論じた Lee Clarke Mitchell が結婚を「所有」の一形態として位置づけ、フリーダがオーエンを拒絶することで所有関係に組み込まれることを免れ、彼との間に結婚に代わる“a vision of equals”「対等のヴィジョン」を提示すると結論づけているように (Mitchell 34)、結婚プ

ロットの解体を指摘する論も見られる。

これらの先行研究が端的に示すように、フリーダに着目した従来の批評は、ポイントン邸をめぐるメインプロットに即して彼女のふるまいを分析するものが主流であった。しかしながら、フリーダは作中の人間関係においてはポイントン邸の相続問題、および結婚をめぐる上流階級の家同士の諍いに巻き込まれるいわば「よそ者」であり、上記のプロットに一見付随的に描かれるフリーダのプライベートな領域については十分な議論が尽くされてきたとは言い難い。とりわけ等閑視されてきたのはフリーダが印象派画家を志しているという設定である。その理由として、フリーダが物語中で画家になることがないだけでなく、一度も絵を描かないということが考えられる。とはいえ彼女は物語の中盤まで画業への未練を断続的に覗かせ、そのふるまいには印象派の手法を彷彿とさせる感覚的な身体運動が見出されるなど、小説内人物としても、小説を描写する焦点人物としても、印象派は物語を通して彼女のアイデンティティとして機能し続けているように見える。こうした志が示されつつも描かない（描けない）というフリーダの状況は、単なる物語の前提としてではなく、作中の一つのアクションとして捉え検討する余地があるように思われる。

その理由の一つとして、印象派画家がロウアーミドルクラスの女性が志す「職業」として位置づけられている点が挙げられる。Walter Isle は 1890 年代後半を、後期三部作 (*The Wings of the Dove* (1902), *The Ambassadors* (1903), *The Golden Bowl* (1904)) へ向かう実験的な時期であるとして、この時期の作品が技法面の模索のみならず、主題においても “broad human ones [themes], question of life, morality, and conscious” (Isle 12-13) 「幅広い人間についての主題、すなわち人生への問い、倫理、意識」に目が向けられるようになる点に着目する。たとえば、これ以前の作品においては上流社会を描くことが多かったジェームズだが、1890 年代には “*The Turn of the Screw*” (1898) のガヴァネスや *In the Cage* (1898) の女性電報手などのヒロイン設定に顕著であるように、19 世紀末の女性の社会進出を背景として、ワーキングガールへの関心を寄せていたであろうことが見てとれる。ここにもアイルのいう「幅広い人間」に対するジェームズの視点が反映されているといえるだろう。

ここで問題となるのは、とはいえ女性の職業として一般的とは言い難い印象派画家を志すというフリーダの設定である。このことは印象派絵画に対するジェームズの態度と併せて考える必要がある。エッセイ “*The Art of Fiction*” の有名な一節 “A novel is in its broadest definition a personal, a direct impression of life” (“*The Art of Fiction*” 50) 「小説とは、最も広義な定義を与えるなら、人生についての個人的で、直截的な印象である」が象徴的に示すように、ジェームズは小説において印象を描くことを追求した作家である。その一方で、絵画の印象派に対する態度は一貫しないものだった。

ジェームズは 1876 年の第二回印象派展で鑑賞した一連の絵画を厳しく批判する一方で、1905 年の *The American Scene* に収録された “New England: An Autumn Impression” では、道中の館で “an array of modern ‘impressionistic’ pictures, mainly French, wondrous examples of Manet, of Degas, of Claude Monet, of Whistler, of other rare recent hands” (AS 393) 「主にフラ

ンスの現代『印象派』の絵画、マネ、ドガ、モネ、ホイッスラーや他の最近の優れた画家たちの素晴らしい習作が飾られている」⁴のを見て、“the sovereign power of art” (AS 393-94)「芸術の至高の力」に感じ入った経験を綴っている。ここで「印象派」の独自性は“art”「芸術」あるいは“pictures”「絵画」という一般的な言葉で言い換えられているため、このときジェームズが印象派そのものにどのような評価を抱いていたのかは定かではない。だが、76年の批評と異なり好意的な文脈で言及していることは確かといえる。“We have no conclusive evidence that James eventually ‘embraced’ the Impressionists” (Sweeney “Introduction” 28)「結果的にジェームズが印象派を『受け入れた』決定的な証拠はない」ものの、印象派絵画に対するこのような態度の揺らぎや、フリーダに終始印象派の属性を付与していることに鑑みても、作家が『ポイントン』に印象派という要素を無批判に組み込んだとは考えづらく、フリーダの設定や、「描かない」というアクションに意識的であったことが想定される。

本稿の目的は、以上の仮説にもとづき、フリーダの描かない（描けない）という行為の意味を印象派絵画の特徴に照らしつつ考察することで、そのありようが19世紀末の女性を描く上でいかに機能しているのかを明らかにすることである。その際、とりわけ印象派絵画がその主題ゆえに家庭性と近接する絵画ジャンルであったことと、作中で頻繁に言及されるフリーダの家事表象との関連を指摘する。その上で、物語の終盤においてフリーダの印象表現が身体から言語へと移行するプロセスに、小説として焦点人物の視点に絵画の印象派という要素を介入させることの意味を見出していく。

1. 印象派と身体

フリーダが印象派画家を志望する女性であることには物語の早い段階で言及される。ロウアーミドルクラスに属し、未婚で、困窮ゆえ実家にも居場所のないフリーダは、19世紀後半の英国における典型的な「余った女」である。経済的自立を目指す彼女は“arming herself for the battle of life”(42)「人生の荒波に立ち向かう武器を身につけようと」、パリである印象派画家のもと絵画を学ぶ。だが冒頭で述べたように、フリーダが作中で絵を描く場面は一度もない。物語が始まる段階で、彼女にあるのは“somebody’s else”「誰か他の人のもの」かもしれない“impressions”「印象」のみであることが示され(42)、画家としてオリジナリティに心許ない状況にあることがわかる。物語の中盤を過ぎた13章では、彼女が1章でブリグストック家ウォータバス邸を訪問して以来絵を描いていないこと、さらにポイントンで屋敷の圧倒的な美を前にして創作意欲を失ってしまったことが明かされると同時に、再び絵筆をとるべきか逡巡する様子が描かれる(133)。だが、これ以後彼女と画業のかかわりについて言及されることはない。ゲレス家の相続争いを軸とする物語において、芸術という観点から焦点化されるのは彼女の類い稀な審美眼ばかりである。よって、あるいはそもそも小説というメディアであるがゆえに、我々はフリーダの描く「絵」

が実際にオリジナリティに欠けているのか、それが印象派の技法によって描かれているのかを客観的に判断することはできない。だが焦点人物としての彼女の描出には、印象派画家たちが用いたその手法と描写のメカニズムを見出すことができる。

現在では美術史の一ジャンルとして確立され、とりわけ高い知名度と人気を誇る印象派だが、19世紀の半ば、クロード・モネ（1840-1926）らを中心にフランスで興った当時は、それまでの歴史画の伝統から逸脱する前衛的な絵画運動として賛否両論を巻き起こした。

伝統から解放された印象派の美学や絵画様式は極めてラディカルである。「印象」という言葉がいみじくも示しているように、その根本には主観的な感覚主義がある。現実をものは不動の実体としてではなく、刻々と変化する現象として捉え、ある瞬間に個人の眼に映じた視覚世界をキャンバスに定着しようと試みる。現実のより正確な観察と描写を目指す点では、それは写実的な意図を持つと言ってもよいが、結果としては特定の眼を透過した極めて主観的な映像世界が現れるのである。（三浦 146）

こうした主旨のもと、対象の移ろいを描くために生み出されたのが「筆触分割あるいは色彩分割と呼ばれる技法」である。この技法では「絵の具をできるだけ混ぜ合わせず、原色に近い小さなタッチを併置する」ことで「画面全体の明度と輝きと生動感を高め、微妙な色調の変化や空気の揺れ動きを表現することが可能」となる。至近距離から見ると何が描かれているのか判別不能だが、三浦が「色が混ざるのはパレットの上よりも、網膜の上」（同）と解説するように、ある一定の距離からキャンバスを眺めたときに一幅の絵が浮かび上がる。

印象派が革新的であったのは、従来主流であった歴史画が、西欧社会で広く認知されていた神話や史実を主題とする写実的な絵画であったのに対し、日常的な風景を作品の主題とし、それらに対する画家個人の「主観的」な印象を、それまでの絵画の常識でいえば未完成と見紛う粗いタッチで描いた点にあった。1876年に第二回印象派展を鑑賞したジェイムズが批判したのは、他の文化人たちと同様まさにこの点であった。*New York Tribune* 紙に送った記事において、ジェイムズは“the painter’s proper field is simply the actual, and to give a vivid impression of how a things happens to look, at a particular moment, is the essence of his mission”(PE114)「画家の本来の領域は現実であって、特別な瞬間に、物事がいかに見え得るかその新鮮な印象を与えることが、その使命の基本であるということだ」⁵と印象派の姿勢をかなりの程度理解しながらも、その「使命」を優先し、伝統的な美術の手法から乖離した彼らの表現については懐疑的な見解を示している。

None of its members show signs of possessing first-rate talent, and indeed the “Impressionist” doctrines strike me as incompatible, in an artist’s mind, with the existence of first-rate talent. To embrace them you must be provided with a plentiful absence of imagination. [...] But the

Impressionists, who, I think, are more consistent, abjure virtue altogether, and declare that a subject which has been crudely chosen shall be loosely treated. They send detail to the dogs and concentrate themselves on general expression. Some of their generalizations of expression are in a high degree curious. (PE 114-15)

このなかで、一流の才能をうかがわせる人は一人もいないし、実際、「印象主義」の原則は、芸術家の精神性において、一流の才能をもっている人には、相容れないものに思われる。彼らを喜んで受け入れるには、想像力がおおいに欠如していなければならないのだ。[中略] これに対し印象主義は、私が思うには、もっと一貫して美徳なものをきっぱりと否定している。彼らは、あるがままに選択された主題を、より大雑把に扱うことを言明し、細部を無価値なものとして投げ捨て、全般的表現に専念する。しかもその全般的表現のある部分はかなりおかしいものだ。

印象派画家たちを“The little band” (PE 114) 「小さな集団」と一括りに呼んでいたジェイムズは、伝統的な芸術の価値基準に照らして“apparently considered none of the artists worth naming” (Sweeney “Introduction” 27) 「名を挙げる価値のある画家は一人もいないと考えていたようだ」。その上で、彼は印象派画家たちのアイデンティティともいべき独自の表現を嘲笑する態度を見せている。

Daniel Hannah は 1884 年の短編 “A New England Winter” に登場する印象派画家 Florimond Daintry の絵が、作中で “No one could tell better than he what to paint, and what not to paint, even though his interpretation were sometimes rather too sketchy” 「彼の解釈が時に大雑把に過ぎたのだとしても、何を描いて、何を描くべきでないのか彼以上にわかる人はいなかった」と語られる場面について、ここでの “an obscure attention to ‘what to paint’” 『『何を描くべきか』』についての曖昧な注意」と “a ‘sketchy’ interpretation” 『『大雑把な』』解釈』が、1876 年の批評で言及されている “the subject ‘crudely chosen’” 『『あるがままに選択された』』主題』と “the painting ‘loosely treated’” 『『大雑把に扱われた』』絵』とそれぞれ通じ合う点を指摘している (Hannah 20)。

以上のエピソードや先行研究からは、ジェイムズが「伝わらない絵画」を批判的に見ていたことが窺える。他方で、Millicent Bell は *The Bostonians* (1886) と *The Princess Casamassima* (1886) の不評や 1895 年の劇作 *Guy Domville* の大失敗に加え、19 世紀後半における英国の文学市場の拡大を背景として、とりわけ 1890 年代にジェイムズが大衆読者に寄り添おうとする意識を高めていった経緯について論じている (Bell 217-26)。こうした読み手に対する意識を考慮するなら、ジェイムズが 1880 年代までの印象派絵画に対する自身の批判を、1890 年代に至って自らの作品に問い返していた可能性も十分に考えられるだろう。

また、冒頭で引用した「小説の技法」は Walter Besant (1836-1901) の同名エッセイ (1884) に対する応答として書かれたものである。Jesse Matz はベザントが “everything in

Fiction which is invented and is not the result of personal experience and observation is worthless.” 「想像力によって創作され、個人的な体験や観察から生まれたのではない物語に書かれたものはすべて価値がない」としてフィクションを直接的な体験に由来するものに限定しているのに対して、ジェイムズは「小説の技法」で“the imagination often richly augments, or even constitutes, experience” 「想像力はしばしば豊かに（体験の不足を）補い、体験を構成しさえする」と反論していると概括する（Matz31）。このエッセイにおいて、そもそもジェイムズは“the grammar of painting is so much more definite that it makes the difference” (“The Art of Fiction” 50) 「絵画の理論の方が小説よりはるかに明確であるから、それが両者の違いとなっている」として、絵画と小説を原理的に区別しているが、上述した体験と想像力の融合についての主張を考慮しても、画家の主観をそのままキャンバスにのせる印象派画家とはアプローチの面でも大きく異なることが今一度確認されるだろう。

印象派絵画の分かりづらさを批判的に捉え、絵画と小説を明確に区別していたジェイムズの態度は、フリーダの表象にも反映されている。フリーダのふるまいには印象派的な手法が投影される一方で、そこにはあくまでもそれを三人称の視点から語ることによって、語りそれ自体を印象派の視点から切り離そうとする作者の身振りが見て取れるからだ。

これまで多くの先行研究が論じてきたように、『ポイントン』は「もの」をめぐる小説でありながら、「もの」が具体的な説明を伴って描かれることはほとんどなく、代わりに登場人物の触覚を通じてそのありようが表象される傾向にある⁶。このとき、屋敷中を巡りながら次々と感覚的に宝物に触れる（touch）ことでポイントンと蒐集品に対する「主観的な」感動を表現するフリーダの身体運動は、ポイントンの一つ一つの「もの」の価値やディティールを言葉で説明することなく、総体としての屋敷全体の統一美を前景化するという点において、印象派の筆遣い（touch）と響き合う。たとえば、第3章でフリーダがポイントンを初めて訪れる場面の描写では、彼女が邸を一回りしてきたという説明がなされるだけで何を見たかは語られないまま、“dropped on a seat with a soft gasp”(47) 「静かに喘ぎながら椅子に崩れ落ち」、 “a roll of dilated eyes”（同） 「目を丸く見開き」、夫人と “embraced with tears over the tightening of their bond”（同） 「その絆を一層固めるかのように涙を浮かべてひしと抱き合」い、全身でその感嘆を表すフリーダの身体が描写される。これら一連の動作は、その過剰さによってフリーダが邸の美しさに圧倒されていることを一目瞭然とする。続く以下の場面でも、ひたすら彼女の身体運動が綴られていく。

Wandering through clear chambers where the general effect made preferences almost as impossible as if they had been shocks, pausing at open doors where vistas were long and bland, she would, even hadn't she already known, have discovered for herself that Poynton was the record of a life. It was written in great syllables of colour and form, the tongues of other countries and the hands of rare artists. [...] Mrs. Gereth left her guest [Fleda] to finger fondly the brasses that Louis Quinze might have thumbed, to sit with Venetian velvets just held in a loving palm, to

hang over cases of enamels and pass and repass before cabinets. There were not many pictures—the panels and the stuffs were themselves the picture. (47-48)

明るい部屋から部屋へとさまよい歩いて、開け放たれた部屋ごとに立ち止まっては衝撃のようなものを感じながら、全体から受ける素晴らしさゆえに、どの部屋がいいだの好きだのという気持ちすら起こらず、やわらかく延び広がる部屋部屋を見はるかしては、もしすでにそうと知っていなかったとしても、ポイントン邸が一つの生涯の記録にほかならぬことを発見することができただろう、とフリーダは心のうちでうなずいた。その記録は、大いなる色と形で綴られ、異国の言葉や名匠の手で記されていた。[中略]ゲレス夫人は、客人 [フリーダ] にはルイ十五世が触れたかもしれない真鍮細工をうっとり撫でさすったり、ヴェネチア製のヴェルヴェットを掌にいとしみつつ腰を下ろしてみたり、瑠璃細工の飾り函に身をかがめ顔近づけてつくづくと見惚れたり、飾り棚の前を何度も何度も往きつ戻りつするにまかせていた。絵画は多くはなかった——羽目板やその材質そのものがさながら絵であった。

“general” “long and bland” という言葉の連なりが示すように、引用前半で強調されるのは空間の抽象的な広がり、その空間を——色・形・来歴も様々でありながら、やはり具体的に描かれることのない「もの」を包み込む——「一つの生涯の記録」として捉えるフリーダの包括的な視点である。引用後半では、フリーダがこれら広大な空間をもつ部屋を次々とめぐっては一つ一つの家具調度に触れ (“finger” “sit” “held” “touch”)、歩きまわる (“pass and repass”) ことで個々の家具調度への賛美を表現しつつ、それらを包括する「ポイントン」という空間の美しさを喚起する。別の場面でもポイントンを “a happy whole”(85) 「幸せな全体」、 “the great chorus of Poynton”(202) 「ポイントンの大合唱」と表現するように、フリーダは屋敷の室内空間を調和のとれた一つの総体として捉える傾向にある。

以上の描写から想起されるのは、印象派絵画の「感覚的、瞬間的なヴィジョンからは、物語的、説明的な要素は基本的に排除されている」(146) という三浦の指摘である。小説という媒体で叙述しないことは不可能だが、「物語的、説明的な要素」を排しつつイメージを喚起することは可能であり、ポイントンの包括的な統一美を表象するフリーダの身体運動はまさにそれを体現するものといえる。

なお、フリーダの身体が語らずして美を喚起する媒体となりうるのは、彼女の卓越した審美眼があらかじめ語り手によって保証されているからである。彼女の審美眼や感知力は、生来の才能であることが冒頭で語り手によって繰り返し示される (42、48) ことで具体的なエピソードやものや立場による説明を不要とし、小説内で特権的な地位を獲得している。むしろポイントンと同様に、「もの」が具体的に描かれなことでその力が担保されているときえいえるだろう。Bill Brown は、翻って詳細に描かれるブリグストック家の装飾品 (37、45) やフリーダの父の蒐集品 (131) などを引き合いに、“[A]s though such

individuating description were to be preserved for the elements of bad taste alone, or as though it were in bad taste to visualize exquisite taste, James renders the *mise-en-scène* at Poynton as a matter of aura, not artifacts” (Brown147) 「このように個々の特徴を描くことが悪趣味という要素のためだけになされているかのように、あるいは至高のセンスを視覚化することが品がないことであるかのように、ジェームズはポイントンの舞台を人工物ではなくアウラとして描いている」と指摘する。さらにブラウンは、「アウラ」を生み出すのが聴覚や触覚といった視覚以外の描写であるとして、たとえば “When James writes that the ‘beauty’ of Poynton ‘throb[s] out like music’(50), he manages to collapse the distance that visual recognition entails” (Brown149) 「ジェームズがポイントンの『美しさ』を『妙なる楽音となってこの屋敷に脈打つ』と書くとき、彼は視覚的認識がはらむ距離感をどうにか壊そうとしているのだ」と述べる。ブラウンが指摘するように、ポイントンの品々が具体的に描かれず、視覚的に想起されないことでその美しさの範囲が無限となりうるのと同様に、何も持たないフリーダのセンスが「もの」によって判断される余地は生じ得ないのである。

語り手によって保証された超越的な能力のもと、フリーダの過剰に動く身体は言葉による「物語的、説明的要素」を排しつつポイントンの美しさを喚起する媒体として機能する。このとき、ジェームズは一人称ではなく三人称の視点を通してフリーダを語ることで、彼女の印象派的な視点を語り手の視点にオーバーラップさせつつも、あくまでもその視点を「語られる」小説内人物のものとしてフリーダのうちに留めている。語り手はフリーダに印象派画家としての属性を付与しつつ、彼女の視点と語りそれ自体の視点とを明確に区別しているのである。

2. 共感と従属

かくして語らずして印象を伝えるフリーダの身体は、語り手の視点を通してポイントンの美を伝える媒体として機能するだけでなく、フリーダの印象派画家という属性をも強化する。一方で、彼女の身体はその身振りが担保する美的価値の不安定さを示してもいる。というのもポイントンが至高の美空間であることを成立させているのは、あくまでもフリーダとゲレス夫人の間にある主として身振りを通じた共感だからであり、こうした、とりわけ女性同士の共感ゆえの美の不安定さに作品はきわめて意識的である。

ポイントンの市場価値は、“Mr. Gereth’s own seat, famous for its unique collection of artistic curiosities” (204) 「またとない美術骨董品の蒐集で有名な、ゲレス氏自身の屋敷」という新聞報道や、蒐集品なしではオーエンと結婚しようとしなないモナの執着にも明らかである。しかしながら、ゲレス夫人がフリーダに出会うまで屋敷の真価を誰にも理解されなかったことを嘆き、ポイントンの品々を “the works of art”(61) 「美術品」と考えるフリーダが、それらを “the furniture” (61) 「家具」と呼ぶオーエンに違和感を抱くように、金銭的な価値では測れないポイントンの審美的な価値を理解するのがフリーダとゲレス夫人だけであ

ることにもテキストは繰り返し言及している。すなわち物語はフリーダを焦点人物として、彼女とゲレス夫人の価値観を基調にポイントンの美を前景化しつつ展開しながらも、度々その視点を相対化することで彼女たちの価値観の脆弱性を示しているといえる。ただしそれは彼女たちの美的価値観が的外れだということではなく、その価値観や、それにもとづくふるまいが社会と接続されないという点において脆弱だということである。

それを顕著に示す例として、ゲレス夫人による蒐集品のケアが挙げられる。第1節で見たフリーダの身体と同様に、ゲレス夫人の手もポイントンの品々を愛で、それにより屋敷の美を喚起するものとして機能する。同時に彼女の手は蒐集品を生きもののごとく変化するものとして扱い、それら一つ一つをその変化に応じてケアする手でもある。

“There isn’t one of them I don’t know and love—yes, as one remembers and cherishes the happiest moments of one’s life. Blindfold, in the dark, with the brush of a finger, I could tell one from another. They’re living things to me; they know me, they return the touch of my hand. But I could let them all go, since I have to so strangely, to another affection, another conscience. There’s a care they want, there’s a sympathy that draws out their beauty” (53)

「私の知らないもの、愛していないものは一つとしてありません——そう、人は自分の生涯の一番幸せなときを忘れないで愛しむものなんですからね。目隠しされても、暗闇の中でも、そっと触っただけで見分けがつかます。私にとっては皆生き物なのよ。あれらだって私を知ってるし、私が手で触れば応えてくれるのよ。私だって全部手放すことだってできます。もしも他にも、心遣いを、心配りをしてくださる方がいらっしやるというのでしたらね。あれらのものたちには心遣いが必要なのです。思いやりが要るので。それがあって初めてあれらの美しさを引き出すことができるのです」

上記の引用に加え、周囲への批判が、“Yes, nobody had ever, that way, *cared*, ever felt what she had achieved” (47: 斜字体原文) 「そう、誰一人、そんなふうに彼女のやり遂げたことを『気かけ』、感じてくれた人はいなかった」と、やはり“*cared*” 「ケア」という言葉が強調されつつ語られるように、夫人にとっての問題は屋敷の真価が理解されないことだけでなく、それを維持してきた彼女の日常的なケアが顧みられず、ひいてはそのケアの重要性が受け継がれないという危機に直面していることである。

Nozaki Naoyuki は、“Mrs. Gereth’s minute, concrete, and quotidian domestic work” (Nozaki 62) 「ゲレス夫人のきめ細やかで具体的な日々の家庭内労働」がポイントンの美を支えているとして、夫人を“a domestic artist rather than a mere consumer” (同) 「単なる消費者というよりもむしろ家庭の芸術家」と評価する。その上で、“While her cultural sophistication surely functions as a class indicator of the family, Mrs. Gereth’s domestic labor is completely negated at the bequest of the property from father to son” (Nozaki 65) 「夫人の文化的洗練が確実に一家の階級を示すものとして機能しているにもかかわらず、彼女の家庭内労働は父から

息子への相続に際して完全に否定される」点を指摘する。

このような、長子相続制が象徴する男性原理社会において認知されることのない女性の労働に関して、『ポイントン』の身体的な物質表象について論じた Victoria Coulson は、“Through the textual things of *The Spoils of Poynton*, James combines an analysis of the political effacement of women’s bodies from the structure of the law with an aesthetic practice of material presence that works to restore the body to language” (Coulson 329) 「『ポイントン』のテキスト上の『もの』を通じて、ジェームズは法の構造から女性の身体が政治的に抹殺されることについての分析と、その身体を言語の領域に回復する、物質の美的実践とを同時に行っている」と指摘する。フリーダのゲレス夫人に対する共感もまた、コールソンのいう身体の言語的回復の過程に位置づけられるだろう。ポイントンへの感動をあらわにするフリーダの身体は、それまで夫人以外の誰にもその真価を理解されなかった “the poor old place” 「衰れな古ぼけた屋敷」を蘇らせ、さらにはそれが小説のテキストとして語られることで、夫人の労働の意義を同じくテキスト上に回復させるからだ。

ただし、野崎やコールソンの議論が評価するのはあくまでもポイントンをめぐる女性の労働である。両者の議論において、女性の労働としてより想起されやすく、作中でも度々言及のある家事描写（73、79、131）には、それがフリーダのプライベートな領域に限られているせいか触れられていない。このことは “James’s sensitive and particularised presentation of his heroine’s difficult social situation has received surprisingly little attention.” (El-Rayess 105) 「ジェームズが繊細かつ詳細に描いたフリーダの社会的苦境に、従来の批評がおどろくほど注意をはらってこなかった」という Miranda El-Rayess の指摘とも響き合う。

これら家事労働をめぐる議論については次節で扱うとして、ここでは本節のキーワードである「共感」に関して、ゲレス夫人の労働を回復するフリーダの共感する身体が、彼女のプライベートな領域におけるもう一つの労働、すなわち職業としての芸術家という可能性を抑圧する要素としてもはたらいている点に注意しておきたい。というのも、ポイントンにおけるフリーダの身体運動は、夫人が構成した室内美への感動を言葉を要せずして伝えうる点において、ゲレス夫人の構成した (compose) 美をなぞり、その美的価値観に黙従することを意味しているからであり、彼女の印象がまさに “somebody’s else” (42) 「誰か他の人のもの」にすぎないことを露呈している。

そもそもゲレス夫人はフリーダの “an extraordinary *flair*” (42: 斜字体原文) 「人一倍優れた『勤の良さ』」に惚れ込みはするものの、彼女の芸術家としての表現力や技術に関心があるわけではない。夫人が求めるのは芸術家ではなくキュレーターであり、“you feel as I do myself, what’s good and true and pure” (54) 「何が良いもので、本物で、純粋なものであるのかを私 [夫人] とそっくり同じように感じ」、自身の分身のようにフリーダがポイントンを維持することである。

とりわけ、ポイントンの物質表象のみならず、二人の関係においても散見される「接触」を通じた親密さには、ゲレス夫人のフリーダに求める役割が変容していく様が見てと

れる。3章で、ポイントン邸に感激するフリーダと、理解者を得られたことに感動する夫人が涙ながらに抱擁する場面は二人の対等な関係を思わせるが、直後からその接触は総じて夫人の支配を示すものへと変化していく。物語の前半における夫人の抱擁やキスといった一方的な接触は、フリーダを理解者であり“my side”「味方」(81)として自身の戦略のうちに囲い込もうとするパフォーマンスとしての意味合いが強い(53-54、81、112、118、129)。しかしながら、作品の後半においてオーエンとモナとの結婚が現実的になるにつれて、これらの身体的接触はゲレス夫人の不安を癒す行為(187、190)へと変化していき、フリーダ自ら夫人に触れる場面も見られるようになる(192、195)。このときフリーダの芸術的感性は、キュレーターとしての価値さえ失っており、共感力の高い話し相手、すなわちコンパニオンとしての価値へと読み替えられている。かくしてフリーダを従来の環境、すなわちその“flair”「勘の良さ」が“a questionable boon”「有難迷惑な賜物」にしかならない境遇から連れ出してくれる可能性を秘めていたゲレス夫人との出会いは、夫人に共感すればするほど、皮肉にも彼女の芸術家としての可能性をますます抑圧していくのである。

3. Art と Household Art

以上のように、ポイントンを舞台とする結婚・相続プロットに即したフリーダの芸術的感性は、次第にそれを礎とした共感力として読み替えられ、彼女のプライベートな領域における芸術家としての可能性を抑圧していく。これをふまえ、本節では前節で触れたフリーダの家事労働と印象派とのかかわりについて論じる。

まずフリーダの経済状況を確認しておくとして“poor Fleda, who hadn't a penny in the world nor anything nice at home, and whose only treasure was her subtle mind”(42)「お金もなければ家に素敵なものがあるわけでもなく、ただ一つの宝といえば鋭敏な知性のみという哀れなフリーダ」と物質的な所有の欠落が強調される。一方で、彼女の唯一の資源とされるすぐれた感性と知性は階級の異なるゲレス夫人との交流をもたらす文化資本として、しばしば階級移動の可能性を持つものと指摘されてきた(Brown 145)。しかしながら、結果的にフリーダが何も手に入れることのないまま、元の生活に戻っていくことが示されつつ物語が幕を閉じるように、作品はあくまでもそれを可能性に留めることで、むしろ階級間の越えられない壁を強調しているように見える。たとえばエルレイズは、フリーダが買い物のためにわざわざ回り道をして乗合馬車(omnibus)を乗り継ぐ場面(74)について、1890年代は「まだ社交界の淑女や若い女性たちがオムニバスの最上部に乗ったり、辻馬車でひとり旅しようものなら、『放埒だ』(fast)とみなされる時代だった」(ラパポート 202)⁷というエリカ・ダイアン・ラパポートの指摘を引用しつつ、この場面が“This is one example of the difficulties that penniless middle-class women faced in attempting to maintain their respectability” (El-Rayess 106-07)「収入のないミドルクラスの女性がリスペクタビリ

ティを維持することの困難さを示す一例である」と指摘する。

こうしたふるまいが端的に示すように、フリーダは自分が属する階級の生活・教養レベルに対してきわめて自覚的である。たとえば妹 Maggie の新婚家庭のインテリア(156)や父親の“objects, shabby and battered, of a sort that appealed little to his daughter” (131)「薄汚れてくたびれた、およそ彼の娘には訴えないがらくたばかり」の蒐集品を眺める視点には、実生活と自身の教養や審美眼のレベルとのギャップに葛藤を抱く様子が見て取れる。こうした経済的困窮や居場所の喪失に鑑みればなおのこと、彼女はその審美眼を拠り所にコンパニオンとして生きる選択肢もあったはずである。ところが、フリーダはゲレス夫人の外国行きに同行することは受け入れるものの、夫人の「いつまでも一緒にポイントンの蒐集品のことを語り合う」という展望については、“Of the spoils—?” “Always?” “Never!”「蒐集品のことを?’「いつまでも?’「まさか、そんなこと!’」と思いがけない事態を徐々に把握していくようにして拒絶する(192)。一方で、“The position of a scrap of furniture”(200)「一片の家具という地位」として夫人のそばにいることはすすんで受けようとするなど、コンパニオンとしての立場を受け入れながらも、そこに自身の審美眼が介入することをひたすら避けようとしているように見える。そこには自身の能力がコンパニオンという職業に還元されることへの抵抗だけでなく、とりわけ女性性へと還元されることに対する抵抗も込められているように思われる。

19世紀の英国において、コンパニオンはガヴァネスや針子などと並んで“genteel poor woman”(Vicinus 3)「身分ある貧しい女性」が就くことのできる限られた仕事の一つだった。では画家はどうだろうか。成田芙美によれば、もともと絵画はミドルクラス以上の女性たちの嗜みの一つだったが、ヴィクトリア朝後期には専門的な活動として絵を描く女性たちが目立つようになり、雑誌にも女性画家の作品やパリの絵画学校の情報が掲載され、職業としても一層身近になった(成田 170-75)。フリーダのパリでの絵画修行が“with several hundred other young women”(42)「他の何百という若い女性たちと同じように」と補足されるのは、こうした動向を反映しているといえよう。ただし全体としてみれば、画壇の圧倒的多数を占めるのは男性であり、コンパニオンや『檻の中』で描かれる電報手のようにほぼ女性の専門職種というべき仕事とはやはり異なる。そもそも女性はアカデミックな美術教育機関で訓練を受けられない時代が長く続いていたのだ。ここで注目しておくべきは、フリーダが志す印象派絵画が良くも悪くも家庭性と近く、ゆえに女性との結びつきが強い絵画ジャンルだったという点である。

印象派が日常の風景を主題としていたことは先に述べたとおりだが、その対象となるのは主にブルジョワの日常生活である。画家たちは「同時代の生活風俗を描く絵画へと向かい、ブルジョワの遊びと家族生活も描くようになった」(パーカー、ポロック 63)⁸。そのため印象派を代表する女性画家ベルト・モリゾ(1841-95)やメアリ・カサット(1844-1926)らは「ブルジョワ社会の女性がおくる家庭内に制限された生活経験そのものを、芸術創作の主題とすることができ」、印象派の画家たちが独自に設立したクラブにも「多く

の女性画家が集まった」(パーカー、ポロック 63)。

かくして自由闊達な印象派はその主題と環境ゆえに女性画家に機会を拓くこととなったが、一方ではその主題ゆえに当時のブルジョワ社会が理想化する家庭的な「女らしさ」「繊細さ」「感受性豊かな」といった女性性と結びつけた言葉で評価される傾向にあった。ジェームズ・H・ルービンによれば、室内を主題としたことで以前より女性が絵の主題としてもしばしば取り上げられるようになり、そのため印象派絵画は「女性が社会的に当てはめられている役割を正当化してきたという傾向すらある」(ルービン 221)。すなわち女性が印象派画家として絵を描くこととは、(すべての女性画家がそうではなかったにせよ)彼女たちが画家として自立することで、あるいは作品を通じて批判しようとした「女らしさ」のイデオロギーを強化する諸刃の剣でもあったのだ。パーカーとポロックによれば、カサットはまさに「女たちの生活、女たちが生きる社会的イデオロギー的な束縛の局面を、モリゾより徹底的に追及して作品にした」(パーカー、ポロック 64) 画家であった。しかしながら、彼女自身がブルジョワ家庭の出身で、「独身女性として自分が生きた女の社会」や「家庭という領域」「女の人生の諸段階」を主題とした作品を「数多く描いたために誤解を受けやすく」、「支配的なイデオロギーに対する強い批判とは理解されず、むしろそうしたイデオロギーの強化に利用されてきた」(パーカー、ポロック 67)。

『ポイントン』において度々見られるフリーダの家事に対するアンビヴァレントな自意識は、こうした当時の女性画家が画業と自身のジェンダーとの間で抱えていたディレンマを彷彿とさせる。13章で一旦ゲレス夫人のもとを離れたフリーダは父親の家に身を寄せ、夫人との交際の結果、それまでの人間関係からも疎外された状況に、社会のどこにも居場所を見いだせない寄る辺なさをかみしめる。さらに画業への思いを再び取り戻しかけながらも、街中のウィンドウに飾られた、若い女性が描いたであろう優れてはいるものの売れる水準にはない作品を前に“lesson”「教訓」を見出し、自身を省みる(131-34)。ここには他者の作品を通じて、自身が画家として自立できる見込みがないのではという思いと、一方で自分の画力が嗜みのレヴェルではないことを自覚するがゆえのディレンマに苛まれている様子が見てとれる。

こうした状況で、家事に専念せざるをえない虚しい日々は“she wondered vaguely in the western wilderness or cultivated shy forms of that ‘household art’ for which she had had a respect before tasting the bitter tree of knowledge” (131) 「彼女はただ荒涼とした西地区をなんとなくほっつき歩くか、苦い知恵の木の実を味わうまでは大切に思っていた慎ましい『家事』に励むのだった」と語り手の視点から自嘲的に語られる。カッコ付きで示される「家事」(household art) は、芸術 (art) との明らかな対比を示している。この対比には、フリーダが、現在の自分にとっての芸術と同じように家事を重要視していたかつての家庭的な自己を、現在は教養ある女性として客観視することで両者を切り離そうとする態度が見てとれる。一方でフリーダの家事労働は、妹マギーと牧師補との結婚準備に際して度々言及される。

She had lavished herself, in act, on Maggie and the curate, and had opposed to her father's selfishness a heavenly patience. The young couple wondered why they had waited so long, since everything seemed after all so easy. She had thought of everything, even to how the "quietness" of the wedding should be relieved by champagne and her father—very firmly—kept brilliant on a single bottle. Fleda knew, in short, and liked the knowledge, that for several weeks she had appeared exemplary in every relation of life. (79-80)

彼女はマギーと牧師補のためとあらばいかなる労をも惜まず、また天使のような忍耐力で父親の利己主義に対抗した。若い二人はどうしてこんなに長く待つ必要があったのかわからないという様子であった。結局何もかもいとも順調にいくように思えたからだ。彼女は手落ちのないように細かく目を届かせた。そして「慎ましい」結婚をシャンペンで景気づけ、たった一本のボトルで父親を大いに奮い立たせることにまで気を配った。要するに、ここ数週間というもの、彼女のふるまいたるや、人生のすべての関わりにおいて模範的であったことを自覚していたし、またその自覚を楽しんでもいた。

ここで「人生のすべての関わりにおいて模範的である」と付言されるのは、フリーダがポイントンの諍いに関して中立を保っていること、および引用場面の直前にオーエンから受けた告白に対する自制心を指しており、ここで彼女はポイントンやオーエンのことを忘れて家事に没頭する自分に達成感を得ているのだとひとまずは理解できる。とはいえ“lavish” “patience” という単語の連続や、“selfishness” という語が象徴するように、すべてに気を配りつつ家父長的な父を立てるそのふるまいからは、ヴィクトリア朝の英国女性を理想化する献身的な「家庭の天使」像をフリーダが完全に内面化していること、さらにその身体に家事に関する動きがほとんど完璧にインプットされていることが読み取れる。以上の点を考慮するなら、ここに見出される達成感、慣れた動きを完璧にこなしたことによる身体的な達成感にかなりの程度由来していると考えられる。

物語を通して、フリーダが場を支配する立場に充足感を抱く傾向にあるのは、彼女自身がこうした家父長的な価値観を内面化しているがゆえといえる。たとえば恋愛において、フリーダはオーエンの鈍重さ (dense) という一般的にはネガティブとされる部分にむしろ魅力を感じ、それを自分の「賢さ」で補い相手を従える夫婦関係に憧れる (40)。次節で論じるリックスという屋敷の空気にゲレス夫人の気づかぬ美を見出し、夫人に伝える場面では、“Fleda suddenly became the one who knew most” (202) 「フリーダが俄然一番心得た人ということになったのだ」という一文が象徴するように「教えられる」ことに優越感を抱く。従属を拒絶し、教養ある女性として優位に立つことに喜びを感じる態度は、家事への態度と同様に保守的な女性像から距離を置こうとする身振りといえるが、同時にそのふるまいは、むしろ彼女が家父長的なイデオロギーを強く内面化し、そこから逃れられないことの証ともいえる。

以上のように、未だ家事に達成感を抱く身体と、それに対して家事とは距離を置いた理

知的な自分という視点から家事を正当化する自意識との間でフリーダのアイデンティティは引き裂かれている。この点に関して注目しておきたいのが、妹マギーへの結婚の贈り物としてフリーダが制作する刺繍作品である。“a wonderful piece of embroidery suggested, and precisely at Poynton, by an old Spanish altar-cloth” (73) 「ちょうどポイントンにある古いスペインの祭壇のクロスにヒントを得た、素晴らしい刺繍作品」は作中で一度も絵を描かないフリーダの唯一の「作品」(piece)である。家事に馴染んだフリーダが手仕事の一環として刺繍を刺すのはごく自然な行為といえるが、ここではフリーダが「美術品」とみなすポイントンの宝物にもとづいて「作品」を制作していることの意味を、当時の刺繍をめぐる状況に照らしつつ考えてみたい。

刺繍とは家庭で女性が行う手仕事である、という見方が定着したのはヴィクトリア朝の英国である。他方で1870年代には刺繍の芸術的な価値を高めるべく、「芸術刺繍(アート・ニードルワークあるいはアート・エンブroidery)」(成田166)が登場した。1872年には女性の雇用機会の拡充と刺繍の価値を高めることを目的として、ロンドンに王立芸術刺繍学校が設立されるほどだったが、重要なのはこうした教育機関で絵画が刺繍の上位芸術として位置づけられ、デザインを学ぶ上で重視されていたこと、さらには「刺繍と絵画を結びつけることによって刺繍が芸術であることを強調するレトリック」が「王立芸術刺繍学校に限らず、広く共有されていた」点である(成田165-202)。これは裏を返せば刺繍がそれ自体で芸術になりうることの困難さを意味しており、その背景には当時の「芸術と手工芸、アートとクラフトの間のヒエラルキー」が存在した。よって「針仕事や家庭内のアートの伝統と実践と関わりあいになることは、アーティストにとって、とりわけ女性アーティストにとって危険を意味した」(パーカー、ポロック125)。

19世紀後半、手仕事と芸術との間でアイデンティティを探っていた刺繍は、家父長的なイデオロギーを内面化し高い家事能力を保持しながらも、そこから距離を置き、教養ある知的な女性として、芸術家としてのアイデンティティを求めるフリーダの姿と重なり合う。彼女の刺繍作品にはその不安定さが如実に反映されている。刺繍が完全なオリジナルではなく、ポイントンの宝物に着想を得ている点には克服しがたい印象コンプレックスが、とはいえオリジナリティを添えて絵画の下位芸術に位置づけられる刺繍作品を刺す点には芸術への執着とプライドが見てとれる。しかしながら、マギーの新婚家庭にフリーダの刺繍は見あたらない。がらんとした部屋を引き立たせるべく飾られているのは同じく結婚の贈り物としてマギーがもらった“old but rather poor” (196) 「古いけれど貧相な」オランダの時計であり、ロウアーミドルクラスの生活環境にあって、フリーダのセンスが反映された「素晴らしい」作品は環境にそぐわないものとして排除されるか、あるいは装飾に足る「美術品」としてではなく、「手仕事」の一環として日常生活に埋没してしまうのである。

ここまで印象派絵画と家事をめぐるフリーダの自意識について検討してきたが、以上に見られる葛藤や、その背景にある彼女の芸術的素養や個人的な人間関係は、第三者から

眺めたときに一切が捨象される。ポイントンやリックスをめぐる世間の噂話に彼女は“a distinguished, almost as a dangerous, beauty” (127-28)「著名人として、ほとんど危険な美女として」登場し、モナはフリーダとオーエンの親密さに女性として嫉妬の目を向けるなど(145)、外部におけるフリーダ像はもっぱらその女性性が一人歩きして誇張される傾向にある。結末のポイントン焼失の場面でも、駅で呆然とするフリーダをなだめる駅長が何度も“miss”「お嬢さん」と呼びかけながら“*It's not a place for a young lady*” (213)「お若いご婦人の行くところじゃありませんよ」と彼女の女性としての立場に繰り返し配慮するように、フリーダは最後まで何よりもまず「女性」として扱われるのであり、自意識においても他者の視線からも女性であることから逃れられない現実をテキストは繰り返し前景化している。

4. 身体から言語へ

以上のように、フリーダの印象派画家という属性は、印象派絵画の家庭性、ひいては女性性との近しさゆえに、日常のさまざまな局面においてフリーダのアイデンティティを揺らがせる要素として働いている。翻ってそうしたフリーダの姿自体、彼女に印象派画家としての意識が息づいていることの証左として捉えられよう。よってリックスの屋敷でフリーダがゲレス夫人の気づかぬ美を見出し、その印象を堂々と語る21章の一連の場面は、彼女の印象派画家としてのアイデンティティの回復を思わせる点で重要といえる。リックスはゲレス夫人がポイントンを出た後のために用意された屋敷であり、かつては未婚のおば(maidens-aunt)が暮らしていた。フリーダはリックスを初めて訪れたときから屋敷の醸し出すおばの人柄に魅了される(68-69)が、ゲレス夫人がポイントンを手放すことに絶望し、リックスを酷評するのを前に屋敷を褒めることは、自分の価値観が疑われるようで口にするのを控える(200)。だが21章の再訪においてその躊躇いは消え、場を感じ取るおばの存在を説得的に夫人に伝え聞かせている。

フリーダが美的価値観においてそれまでの夫人との従属関係から脱し、“the satisfaction taken by Fleda in showing how serenely and lucidly she herself could talk”(204)「平静かつ明晰に語るができる充足感」と共に章が締め括られる展開は彼女のコンプレックスの克服を思わせる。だが、その後フリーダは絵筆を取るわけでもなく、夫人やオーエンとも疎遠になって結末のポイントン焼失を迎え、物語が始まる前の何も持たない女性へと戻る。このようなサーキュラープロットにあって、帰着点を失ったフリーダの印象の獲得はどのように捉えられるだろうか。

21章におけるリックスの場面は、長子相続制に象徴される男性原理的な家族制度から排除され、孤独を生きざるを得ない(得なかった)三人の女性たち——フリーダ、ゲレス夫人、未婚のおば——の共感の場面としてひとまずは理解できる。ただし、印象派画家としてのフリーダに着目する本論にあっては、その過程でフリーダの印象表現が身体から言

語へと変容することの意味を検討しなければならない。

リックスでフリーダは、「目録によれば文字どおり」(“That’s literally, by the inventory, all there are!” [202]) 四つだけの家具を夫人が“compose” (202)「構成」することで生み出す圧巻の空間美に感激する。一つ一つの家具を評価するのではなく、それらが構成されることで空間のうちに“something here that will never be in the inventory!” (203)「目録にかからないう何か」を見出し、そのありようを伝えるフリーダの美意識と印象表現 (203) は、ポイントンでのそれと変わらない。ただし、以下の引用に見られるように、従来の感覚的な「身体」の連続によって印象を伝えるその方法は、21 章では感覚的な「言葉」を連ねるものへと変化している。

“I can give it a dozen. It’s a kind of fourth dimension. It’s a presence, a perfume, a touch. It’s a soul, a story, a life. There’s even so much more here than you and I. We’re in fact just three!”

“Oh, if you count the ghosts—!”

“Of course I count the ghosts, confound you! It seems to me ghosts count double—for what they were and what they are. Somehow there were no ghosts at Poynton,” Fleda went on. “That was the only fault.” (203)

「いくらでも名前をつけて差し上げることが出来ますわ。それは何か四次元の世界なんです。それはこの場に感じられる霊というか、匂いというか、感触といったものなんです。それは魂というか、物語というか、一つの生命なんです。ここにはあなたと私以上にそんなにも多くのものが潜んでるのです、実際私たちはちょうど三人ととってもいいでしょう！」

「ああ、もし幽霊を勘定に入れたら——！」

「もちろん、私は幽霊を勘定に入れています。当たり前でしょう！ 幽霊は倍の勘定になると思います。つまり、昔の生きていた時と亡くなられてからの今の状態と。なぜかポイントンには幽霊がいませんでした」フリーダは続けた。「それがあそこの唯一の欠点でした」

ポイントンでの無言の感激と異なり、ここでフリーダが言葉を用いるのは、夫人が気づかないお婆の存在ゆえの空間美を伝えるためであり、彼女が夫人とは異なる独自の印象を獲得していることを意味している。とはいえフリーダがお婆の“presence” (68, 203)「存在」を語る印象は、言語化されてなお「香り」や「感触」のように五感に即した抽象的なものであり、具体的にどのような香りや感触であるのかについては説明されていない。ここで重要なのは、言語化されたフリーダの印象がそのまま伝達されるのではなく、それが抽象的であるがゆえに二人の対話の中で具体化されていく点である。フリーダが抽象的な言葉を連ねて伝えようとする「存在」(presence) は、ゲレス夫人の共感を通じて単語レベルで「幽霊」(ghost) として具現化され、以後二人の対話は「幽霊」をめぐるものへと移行

していくからだ。つまり「おばの幽霊」はフリーダの印象のみによるものではなく、二人の共感と対話を通じて相互的に作り上げられた存在なのである。

ミッチェルが指摘するように、リックスのおばは“the most dramatically complicated instance of the way objects actively seem to embody personality” (Mitchell 27)「ものが積極的にパーソナリティを表しているように見えるこの上なく劇的で複雑な例」といえる。フリーダはリックスを初めて訪問したときから屋敷におばの人柄を感じ取り、ゲレス夫人がリックスからおばの持ち物を撤廃し、ポイントンの品物を運び込めば、リックスから“The maiden-aunt had been exterminated—no trace of her to tell her tale”(85)「未婚のおばが跡形もなくかき消されて」しまったことを嘆く。ただし、フリーダはおばについて未婚であったことのほかにはほとんど知らないもかわらず、おばが“with some bruises” (68)「傷つきながら」人生を送り、“a great accepted pain”(203)「大変な苦しみを背負っていたと考え、さらにはその苦しみが何か信じていたものに絶望したゆえのものだとして（この点については後述）、苦しみの要因にまで踏み込んで語っている。この点はいささか奇妙にも思われるが、とはいえエルレイズが“Fleda’s imagination of the maiden-aunt”「おばに対するフリーダの想像力」を“her sympathetic ability to reconstruct a life from a material traces”「ものの痕跡から一つの人生を想像し作り上げる彼女の共感力の高さ」を示す一例として指摘するように (El-Rayess 113-14)、未婚のまま生涯を終えたおばは、フリーダにとって自身と同じ「余った女」の行く末を思わせる点で、ひときわ共感を寄せやすい存在であったはずである。加えて社会のどこにも居場所のない彼女が、“it is no wonder that Fleda feels most at home at Ricks [...] on the margins of Poynton”(Stanley 140)「ポイントンの周縁にある [中略] リックスに安心感を抱くのは当然」といえる。

すなわちおばの人物像には、リックスの「もの」が醸し出す雰囲気とフリーダの共感力の高さに加えて、フリーダ自身の境遇にもとづく彼女の主観がおそらく多分に入り込んでいる。だとすれば、21章でおばの「幽霊」がフリーダとゲレス夫人との対話から生まれる際、そこには夫人が共感を寄せる余地がフリーダの語りのうちにあるということだが、それはすなわちフリーダが場を感じ取り夫人に語り聞かせる印象のうちに、ほかならぬ夫人の痛みも投影されていることを意味しているといえる。

この点に関して、フリーダが列挙する抽象的な言葉の中でも比較的具体的で、複数回言及される“melancholy”に着目したい。最初のリックス訪問で、フリーダは屋敷に“faded and melancholy”「色褪せ、物憂げな」空気、雑多ながらも場の“a thinness and the futility”「貧弱さと取るに足らなさ」に“a grace”「優雅さ」を見出し、“things that told her they had been gathered as slowly and as lovingly as the golden flowers of the other house.”「もう一つの家 [ポイントン] の黄金の花々のように、時間と愛情をかけて集められたことを物語る『もの』たち」に好感を抱く (68)。ここでフリーダが感じる“melancholy”は漠然としたものだが、21章でゲレス夫人が4つの家具で構成した空間に再び“melancholy”を感じる時、フリーダは室内により多くの印象を感じ取っている。

“If there were more [than four] there would be too many to convey the impression in which half the beauty resides—the impression somehow of something dreamed and missed, something reduced, relinquished, resigned: the poetry, as it were, of something sensibly *gone*.” (203: 斜字体原文)

もしそれ以上 [家具が四つ以上] あったら、多すぎてそう言った印象を与えないでしょう、その印象そのものにほとんど美が宿るのですから——つまり、何か夢見ながら捕えられない、といった印象、何かぎりぎりの、切り詰められ、断念されたという印象なんです。それは、言わば、「失われた」ものが何かしみじみと感じられる詩なんです。

この場面で“*melancholy*”という言葉は用いられていないが、フリーダは二度空間に対する“*impression*”に言及しており、空間の印象を伝えるために列挙する“*dream*”“*miss*”“*reduce*”“*relinquish*”“*resign*”“*gone*”といった動詞の数々は、いずれも断絶や消滅へと直結ないし帰結する点において共通している。加えて最後にイタリクスで強調される“*gone*”という語は、女性たちの意思に関係なく、何かが「去ってしまった」がゆえの取り残される孤独を印象づける。結末で焼失するポイントンを前に、フリーダが発する“*Poynton’s gone?*”(213)「ポイントンは『なくなった』んですか？」も同じ意味を持つといえるだろう。断絶のイメージは、リックスの空間を互いに共有し合う三人の女性たちが、いずれも彼女らの力が及ばない長子相続制によって家(族)から切り離され、孤独をかみしめる状況と重なり合う。そしてこれら断絶ゆえの孤独の感覚と、リックスの空間に醸し出される“*melancholy*”「物憂げな空気」とはおそらく結びつく。

この点において、ゲレス夫人がポイントンとの別れを表現する“*amputation*” (79) という語は象徴的である。「外科手術」の意味をもつこの「切断」という語は、「それらみんな、私たち [ゲレス夫妻] の宗教、私たちの生命、『私たち』そのものだったのよ！そして今では『私』そのもの」“*They [things] were our [Mr. & Mrs. Gereth] religion, they were our life, they were us! And now they’re only me*” (53) とポイントンと一心同体を謳っていた夫人にとって、屋敷と蒐集品との別離がまさに身を切られるような生々しい痛みを伴うものであることを意味しているからである。よって21章において、ゲレス夫人が再構成したリックスの空間に、フリーダが“*melancholy*”に収斂される要素をより多く読み取っているのは、そこに夫人の断絶の痛みが新たに投影されているからにほかならない。つまり「おばの幽霊」はおばの遺品だけが醸し出す幻影ではなく、二人の傷ついた女性の痛みが投影された共感の総体として現れるのであり、それゆえフリーダが、夫人の痛みと共に感じ取り、語り聞かせるおばの存在に、ゲレス夫人が共感を寄せることが可能となるのである。

よってここで重要となるのは、二人が想像するおばの人物像の正確さではなく、おばの幽霊という存在を成り立たせている二人の共感である。第1節で見たように、美的価値観を同じくするフリーダとゲレス夫人は、ポイントンに対する感動を分かち合うのに言葉を必要としないが、リックスでもおばの幽霊というイメージが確立されて以降、おばの苦し

みについて語る二人の対話は随所に暗黙の了解を交えながら進む。

Then Fleda said: “What I mean is, for this dear one of ours, that if she had (as I *know* she did; it’s in the very touch of the air!) a great accepted pain—”

She had paused an instant, and Mrs. Gereth took her up. “Well, if she had?”

Fleda still hung fire. “Why, it was worse than yours.”

Mrs. Gereth debated. “Very likely.” Then she too hesitated. “The question is if it was worse than yours.”

“Mine?” Fleda looked vague.

“Precisely. Yours.”

At this our young lady smiled. “Yes, because it was a disappointment. She had been so sure.”

“I see. And you were never sure.”

“Never. Besides, I’m happy,” said Fleda.

Mrs. Gereth met her eyes a while. “Goose!” she quietly remarked as she turned away. There was a curtness in it; nevertheless it represented a considerable part of the basis of their new life. (203-04)

それからフリーダは言った。「私の言いたいのは、私たちのいとしいこの方にとっては、もし彼女が大変な苦しみをこらえてらしたとしたら（私はそうだったと「確信」してるんですけど、だって、この雰囲気肌触りでわかりますわ）——」

彼女はしばらく間を置いた、そしてゲレス夫人がその言葉を取り上げた。「で、彼女がそうだったとしたら？」

フリーダはなおためらった。「だって、そうだったとしたらあなたの場合よりずっとひどかったと思いますわ」

ゲレス夫人はじっと考えた。「かもしれませんね」それから彼女もためらった。「問題は、それがあなたの場合よりもひどかったかどうかですわね」

「私の場合ですって？」フリーダは理解しかねる面持ちだった。

「そうよ、あなたの場合のことを言ってるのよ」

これを聞いて我が若き女性はにっこり笑った。「ええ、そうですわ、なぜって、彼女の場合は失望だったんですから。彼女はその時まで信じきっていたんですから」

「分かりました。そしてあなたの方は一度だって確信を持ってなかったんですね」

「一度も。それに私は今幸せですもの」とフリーダは言った。

ゲレス夫人はしばらく彼女の視線を受け止めていた。「お馬鹿さんね！」彼女は目を逸らしながら、静かに言った。その言葉には素っ気ないところがあった。にもかかわらず、それは彼女たちの新しい生活の基盤のかなりの部分を言い尽くしていた。

二人の対話は、フリーダが場の雰囲気から確信するお婆の“a great accepted pain”(203)「苦

しみ」について、それが何を確信し、何に絶望したゆえのものなのか、明確な言葉を用いて語られることがないまま暗黙の了解のうちに進んでいく。このとき発話ごとに逐一挟まれる“pause”やためらいは、その都度お婆の幽霊と、互いに対する想像力を両者が働かせている時間のように思われる。たとえば、お婆とは対照的に「確信したことはない」上に「幸せ」だと述べるフリーダは、想像上のお婆にオーエンとの恋が実らなかった自身の傷心を投影し、ゲレス夫人はその言葉の裏に隠された痛みに共感しているように見える。

さらに注目すべきは、リックスでお婆の「声」について語るフリーダが、かつて自身が距離を置こうとした女性性を弱くも魅力的なものとして表現し、肯定している点である——“Ah the little melancholy tender tell-tale things: how can they *not* speak to you and find a way to your heart? It’s not the great chorus of Poynton; [...] This is a voice so gentle, so human, so feminine—a faint faraway voice with the little quaver of a heart-break.” (202: 斜字体原文)「ああ、なんて憂いに満ちて、優しく奥ゆかしい品々なんでしょう。なのに、どうしてあなたに訴え、あなたの心に響かないのかしら？ なるほどポイントンの大合唱とは違います。[中略]こちらの方は、こんなにもやさしく、こんなにも人間らしく、こんなにも女らしい声——かすかに遠くから、傷心のかすかな震え声を帯びて、聞こえてくる声なんです」。

ここにフリーダが感じ取る「女性らしさ」とは、男性的なレトリックによって美化される家庭の天使としての「女性らしさ」ではない。お婆の「かすかな震え声」とは、男性原理社会の中で断絶され消されゆく女性の存在を示すものであり、その痛みが投影された空間にフリーダは美を見出している。目録にかからない、すなわち可視化できず、触れられない「震える」(quaver)「声」を感じとる女性たちのコミュニケーションは彼女たちの痛みを肯定する⁹。コールソンは、ジェイムズが法的に抑圧される女性の身体をテキスト上で言語化することによって回復すると述べたが、フリーダのテキスト化された身体は、さらに印象を語る主体へと作中で変容することによって女性の痛みを肯定し、小説内の他者と言葉を介し共鳴し合うプロセスを通じて《お婆の幽霊》という総体を現前化させるのである。

結

最後に、改めて本作における印象派の意味を振り返りつつ論を終えたい。以上に見てきたように、本作においてフリーダに付与された印象派という属性は、作品を通して社会の周縁に置かれた不安定な女性の立場や、その立場ゆえの痛みをあぶり出す媒体として機能し続けている。物語の終盤においてフリーダの印象表現の手段は身体から言語へと変容するが、これはフリーダが印象派画家という立場から離れたことを意味するのではなく、むしろ一貫して印象派的な視点を持ち続けている点において、その属性を付与され続けると解釈できるだろう。

22章でフリーダは疎遠となったゲレス夫人やオーエンらについて“every one’s being

exactly where every one was”「各人がまさに各人のいるべきところにおさまっている」ように感じ、そこからこれまでにない彼らの「印象」を感じとる(211)。このことはオーエンとモナの結婚を契機としてそれまでの人間関係が変化し、フリーダと彼らが当初のいわば他人同士に戻った現実をフリーダが受け入れたことを意味しているといえる。あるいは、リックスでフリーダは表現する自信を獲得し、ゲレス夫人は癒しを得るものの、その後の展開においてそれらが継続する様子は見られない。家族単位から疎外された女性たちはそれぞれの孤独という現実に戻っていくのであり、リックスでフリーダの印象を契機として生まれたつかの間の共感、一時的であることによって彼女たちの置かれた現実の厳しさを際立たせる。

フリーダは感受性の豊かさに加え、その印象派を思わせる表現技法が身体においても言語においても抽象度の高いものであることが彼女の印象派としての視点を強化しているといえるが、一方で、そこには印象派の分かりづらさに対して批判的であったジェームズの視点が投影されているようにも見える。一部の人にしか理解されえない印象派絵画はジェームズの批判するところであったが、リックスではそうしたいわば印象派絵画の弱点を逆手に取るかのように、「モナには見えない」(203) 幽霊を、彼女の属する社会から疎外された女性たちが共感の総体として共有しあう空間が現出する。仮にフリーダがこれらの女性たちの痛みを絵画に描いたとして、その作品はカサットの例に鑑みれば、男性中心社会の中で歪曲して解釈され、主題として描かれた痛みは傷ついた女性たちの共感のうちのみ留め置かれたかもしれないのだ。『ポイントン』の三人称の語り手は、絵画ゆえに溢れ落ちる主題を小説の視点を通してすくい取る。本作におけるフリーダの描かないという行為の意味はそこに見出される。

* 本稿は JSPS 科研費 20J14644 の助成を受けた研究成果である。

注

1. ジェイムズは New York Edition の発行に際して、既刊作品のそれぞれに「序文」(Preface) を付している。
2. 本論における *The Spoils of Poynton* からの引用は序文・本文ともに *The Spoils of Poynton* (Penguin, 1987) に拠る。ページ数はカッコに入れて記す。日本語訳は大西昭雄・多田敏男訳に拠るが、一部変更を加えた。その他の作品からの引用についてはページ数の前に作品名を併記、および *The American Scene*=AS、*The Painter's Eye*=PE と略して記す。“The Art of Fiction” の日本語訳は岩元巖訳に拠る。
3. Deborah Wynne はフリーダを “traditional Victorian heroine” 「典型的なヴィクトリア朝のヒロイン」、一方で所有する力を持つゲレス夫人やモナを “New Woman” 「新しい女」とそれぞれ位置づけ、両者を対極の存在と捉える。(Wynne 142-53)
4. ただし、美術史においてマネとホイッスラーは印象派画家に分類されない。
5. 日本語訳は三浦・坂上訳に拠る (リウォルド 97-98)。
6. Bill Brown, Thomas J. Otten らの議論を参照。
7. 本書のページ数は日本語訳に拠る。
8. 本書のページ数は日本語訳に拠る。以下同。
9. 「おばの幽霊」について、フリーダと、彼女の説得によって一時的に癒しを得るゲレス夫人の関係に、当時流行していた心霊主義の影響を読み取ることもできる。吉村正和は 19 世紀英国で社会現象と化していた心霊主義について「心霊主義は、親しい身内の死による悲哀と自分自身の死への不安という根本的な悩みに答えるという目的をもっていた。地上における生が死をもって断絶することへの不安こそ、数々の不正行為にもかかわらず心霊主義が存続することができた理由である」(22) と述べている。また稲垣伸一によれば霊界と現実世界をつなぐ “medium” 「霊媒」の役目を担うのも観客ももっぱら女性であり、霊媒の女性はレトリックを駆使して演説を行ったとされ (稲垣 112-21)、夫人の様子を見ながら出方を窺いつつ語るフリーダの姿と重なり合う。

引用文献

- Bell, Millicent. “James, the Audience of the Nineties, and *The Spoils of Poynton*.” *Henry James Review* vol. 20, 1999, pp. 217-26.
- Brown, Bill. *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. U of Chicago P, 2003.
- Coulson, Victoria. “Things.” *Henry James in Context*, edited by David McWhirter, Cambridge UP, 2010, pp. 321-31.
- El-Rayess, Miranda. *Henry James and the Culture of Consumption*. Cambridge UP, 2014.
- Hannah, Daniel. *Henry James, Impressionism, and the Public*. Routledge, 2013.
- Isle, Walter. *Experiments in Form: Henry James's Novels, 1896-1901*. Harvard UP, 1968.
- James, Henry. *The American Scene. Collected Travel Writings: Great Britain and America*, edited by Richard Howard, Library of America, 1993, pp. 351-736.
- . “The Art of Fiction” 1885, 1893. *Henry James: Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, edited by Leon Edel and Mark Wilson, Library of America, 1984, pp. 44-65. 「小説の技法」岩元巖訳、『ヘンリー・ジェイムズ作品集 8』青木次生編、国書刊行会、1984 年。
- . *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*. Edited by John L. Sweeney, U of Wisconsin P, 1989.
- . *The Spoils of Poynton*. 1897. Edited by David Lodge, Penguin, 1987. 『ポイントンの蒐集品』大西昭男、多田敏男訳、『ヘンリー・ジェイムズ作品集 2』国書刊行会、1984 年。
- Matz, Jesse. *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge UP, 2001.

- Mitchell, Lee Clark. “‘To suffer like chopped limbs’: The Dispossessions of *The Spoils of Poynton*.” *Henry James Review*, vol.26, 2005, pp. 20-38.
- Nozaki, Naoyuki. “A New Materialist Reading of Taste in Henry James’s *The Spoils of Poynton*.” *The Journal of the American Literature Society of Japan*, no. 18, February, 2020, pp. 55-73.
- Otten, Thomas J. *A Superficial Reading of Henry James: Preoccupations with the Material World*. Ohio State UP, 2006.
- Parker, Rozsika, and Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. 1981. Bloomsbury Academic, 2021. 『女・アート・イデオロギー——フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史』萩原弘子訳、新水社、1992年。
- Rappaport, Erika Diane. *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London’s West End*. Princeton UP, 2000. 『お買い物は楽しむため——近現代イギリスの消費文化とジェンダー』佐藤繭香、成田美美、菅靖子監訳、三井淳子、藤田晃代、坂口美知子訳、彩流社、2020年。
- Stanley, Sandra Kumamoto. “Female Acquisition in *The Spoils of Poynton*.” *Keeping the Victorian House: A Collection of Essays*, edited by Vanessa D. Dickerson, Garland, 1995, pp. 131-48.
- Sweeney, John L. “Introduction.” Henry James. *The Painter’s Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*. Edited by John L. Sweeney, U of Wisconsin P, 1989. pp. 9-31.
- Vicinus, Martha. *Independent Women: Work & Community for Single Women 1850-1920*. U of Chicago P, 1985.
- Wynne, Deborah. “The New Woman, Portable Property and *The Spoils of Poynton*.” *Henry James Review*, vol.31, 2010, pp. 142-53.
- 稲垣伸一『スピリチュアル国家アメリカ——「見えざるもの」に依存する超大国の行方』河出書房新社、2018年。
- 高階秀爾、三浦篤編『西洋美術史ハンドブック』新書館、1997年。
- 成田美美「刺繍の価値を高める——ヴィクトリア時代後期の女性たちの試み」『欲ばりな女たち——近現代イギリス女性史論集』伊藤航多、佐藤繭香、菅靖子編著、彩流社、2013年、165-202頁。
- 吉村正和『心霊の文化史——スピリチュアルな英国近代』河出ブックス、2010年。
- リウォルド、ジョン『印象派の歴史 下』三浦篤、坂上桂子訳、角川ソフィア文庫、2019年。
- ルービン、ジェームズ・H.『岩波 世界の美術 印象派』太田泰人訳、岩波書店、2002年。

An Artist Who Does Not Paint: Impressionism and Women in *The Spoils of Poynton*

Aimi SUZUKI

This essay examines the significance of Impressionism in Henry James's *The Spoils of Poynton* (1897). By focusing on Fleda Vetch, a poor, single middle-class woman and would-be independent artist, I discuss how both Impressionism and “an action” that Fleda never paints throughout the novel function as a way of revealing the pain of marginal British women. A series of descriptions of Fleda's physical movements, filled with her emotional impressions toward Poynton and its splendid treasures, evokes the beauty of the house's interior space, as if her body were a number of strokes used by Impressionist painters to compose an image on canvas. While such description emphasizes Fleda's point-of-view as an Impressionist, her body also signifies that she is subjected to the aesthetic value of Mrs. Gereth. Due to her intimacy with Mrs. Gereth, Fleda's aesthetic sense is gradually rendered away from being an independent artist toward being a companion for Mrs. Gereth, as the only character who understands the real value of Poynton. The frequent references to Fleda's housekeeping activities in the novel suggest her ambivalence toward Impressionism, an art movement that was innovative because it focused mainly on everyday bourgeois life and thus encouraged many women to paint using their ordinary lives as inspiration. However, due to this focus on bourgeois life, Impressionistic paintings also tended to be misunderstood as paintings that intensify the ideology of a domestic ideal for women. Although Fleda does not paint in the novel, the transition from physical to verbal as a way of representing her impression of the beauty she finds in the traces of the lives of marginal women makes a space for a dialogue that allows the women to sympathize with each other. I conclude that Fleda's impressionistic point-of-view finds and foregrounds the transient space for marginal women discarded by a male-oriented society as exemplified in primogeniture, and that this transience emphasizes the reality of the predicament women are in.