

博士学位論文

語りとヴィジュアルティ

——シャーロット・ブロンテの一人称小説の軌跡——

名古屋大学大学院国際言語文化研究科

国際多元文化専攻

ヨーロッパ言語文化講座

学籍番号：531502037

杉 村 藍

2021 年 3 月

目 次

序 論

1. はじめに-----	1
2. 「見る」ことに取り憑かれた時代-----	2
3. シャーロットと視覚芸術-----	5
4. 「書くこと」と「描くこと」-----	11
5. いかにして語るか-----	14
6. 先行研究-----	17
7. 『シャーリー』の特異性-----	24
8. テキスト-----	28

第一部 リアリズムへの挑戦——『教授』

第1章 都合のよい真実——『教授』における科学的観察

1. はじめに-----	29
2. 文学と科学の融合-----	30
3. 観相学と骨相学-----	32
4. 選択的な眼差しと自己防衛-----	35
5. 不完全な視線-----	40
6. おわりに-----	44

第2章 破綻する語り——『教授』におけるクリムズワスの創造性と語りの綻び

1. はじめに-----	46
2. 語りの綻び-----	47
3. 試行錯誤の軌跡-----	51
4. おわりに-----	59

第二部 語りとヴィジュアル리티の融合——『ジェイン・エア』

第3章 語り手への道のり——ジェイン・エアの描いた軌跡

1. はじめに-----	61
2. 語りをめぐる原体験-----	62
3. 聞き手としてのジェイン-----	64
4. 「見る」という情報収集-----	66
5. 語り手としてのストラテジー-----	70
6. おわりに-----	75

第4章 『ジェイン・エア』におけるヴィジュアル리티とその効果——ビューイックの謎を解く

1. はじめに-----	77
2. ビューイックの謎-----	78
3. もう一つの始まり-----	82
4. 言葉で描いた絵-----	85
5. おわりに-----	89

第三部 実人生を映した歪み——『ヴィレット』

第5章 黙した語り手——ルーシー・スノウが描く曖昧な結末

1. はじめに-----	91
2. 生き残りの戦略-----	92
3. 歪んだ語り-----	96
4. ルーシーのもう一つの側面-----	98
5. 曖昧な結末-----	101
6. 曖昧さは何を意味するのか-----	103
7. おわりに-----	105

第6章 物語を紡ぐ光と影——『ヴィレット』におけるヒロインの謎

1. はじめに-----	107
2. 光と影が織りなすもの-----	109
3. 意図された展開-----	113
4. 3つの断篇の意味-----	116
5. おわりに-----	121

結 論

1. 一人称の語りを支えるもの-----	125
2. リアリズムへの挑戦——『教授』-----	126
3. 語りとヴィジュアルリティの融合——『ジェイン・エア』-----	129
4. 実人生を映した歪み——『ヴィレット』-----	131
5. 今後の課題-----	133

使用文献一覧-----	136
-------------	-----

序 論

1. はじめに

シャーロット・ブロンテ (Charlotte Brontë, 1816-55) は、作家となる以前、画家として生計を立てる考えを抱いていた。それを裏づける証拠として、彼女が子ども時代から描いてきた膨大な量のスケッチや水彩画が残されている。一方で、架空の王国を想定して弟や妹たちと 4 人で始めた物語の執筆が、様々に形を変えながら彼女の成人後も長く続いていた。自分の物語に自ら挿絵を描くなど、物語と絵が結びつくこともあり、こうした創作活動を通してシャーロットは物語と絵画が相互に影響しあう、独特の語り方を身につけていった。

少女期から長きにわたって、このように語ることと描くことが密接に絡み合う形で創作活動が続けていたことは、「小説家シャーロット・ブロンテ」を形作る上で重要な役割を果たしている。特に絵画的な要素に関しては、彼女の作家としての最も優れた資質が、描写におけるヴィジュアルな力にあると断言する批評家もいるほどである (Winifred Gérin 42)。

しかしながら、シャーロットが自らの表現方法として最終的に選択したのが、絵画ではなく小説であったことを忘れてはならない。彼女は自分の物語をどのように語るかという点に強いこだわりがあった。初期作品においても作品の一部に手紙や日記を挿入した入れ子細工のような手法を用いたり、散文の中に長篇の詩を引用したりするなど、多様な語り手法を試している。そして、本格的な小説を執筆するようになってからも、彼女が様々な試行錯誤を重ねていたことを示す断篇が残されており、特に語りの手法に工夫を凝らしていたことが分かる。

シャーロットの語りの技法については、後の節で述べるように、これまで多くの研究論文で取り上げられてきた。また、作品に描かれる絵画的・視覚的な要素についても、様々な研究者が注目している。それらは独立した研究テーマとして、それぞれがブロンテ研究の一翼を担ってきた。しかし、シャーロットが小説家となる過程で子ども時代から育み身につけてきた、物語と絵画が結びついた創作方法を考えた時、はたして両者は個別に取り

上げるべきなのかという疑問が湧いてくる。彼女が強い関心を示して取り組んできた語りの手法とヴィジュアルな要素は、融合することによって初めて小説家シャーロット独自の表現を生み出しているのではあるまいか。

本論文では、シャーロットの小説世界を紡ぎだす「語り」が、ヴィジュアルリティ（視覚性）——これを本論文では文学作品における視覚的な要素と定義する——と互いに作用しあい、それによって独自の効果をあげているという仮説を立て、彼女の小説を分析しながら傍証を固めることで、その仮説を実証したい。彼女が生きた 19 世紀前半は、ヨーロッパでダゲレオタイプ（銀板写真）をはじめ光学分野の発明が相次ぎ、この時代を生きた人々は何を見るのか、どのように見るのかといった「見る」ことをめぐって、大きな変化を経験した時代であった。その変化は、同時代を生きたシャーロットの物の見方、そして彼女の作品にも影響を与えているはずである。

本論文では、語りとヴィジュアルリティという両面からシャーロットの小説を議論することにより、彼女の表現方法の特徴を明らかにする。取り上げるのは執筆された年代順に『教授』(*The Professor*, 1857 死後出版)、『ジェイン・エア』(*Jane Eyre*, 1847)、『ヴィレット』(*Villette*, 1853) の 3 作である。

2. 「見る」ことに取り憑かれた時代

シャーロット・ブロンテが生きた 19 世紀前半のイギリスは、前世紀に起こった産業革命が進展し、その成果が工業だけでなく多方面にも波及した時代だった。科学技術研究も例外でなく、中でも光学分野ではカメラ・ルシダ、万華鏡、ジオラマ、立体鏡、カロタイプ、パノラマ・カメラなど様々な視覚に関する発明品が誕生していた。¹

¹ カメラ・ルシダ (camera lucida) は 1806 年にイギリスの科学者、物理学者、天文学者だった William Hyde Wollaston (1766-1828) が発明したもので、画家が絵を描く際に、鏡やプリズムで投影された像を補助として用いた光学装置。シャーロットの初期作品 “A Leaf from an Unopened Volume” (1834) にもこの装置が登場する。万華鏡は 1816 年、イギリスの物理学者 David Brewster (1781-1868) が発明（専門分野は光学）。『ジェイン・エア』第 2 章に万華鏡への言及が見られる。ジオラマは 19 世紀初頭、フランス人の Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) と Charles Marie Bouton (1781-1853) によっての発明された。ロンドンでは 1832 年 9 月 29 日に初めてジオラマが展示されている。Daguerre は後に新しいタイプの視覚情報を記録する方法として、1835 年にダ

19 世紀、顕微鏡写真や望遠鏡写真など肉眼では見えないものをヴィジュアル化する手立てとして、写真というメディアが早い段階から試みられていた。浜野志保は、こうした試みの背景に、写真を介して人の心の中という目には見えないものを可視化しようとする発想を読み取っている (27)。科学の進歩が、人々にそれまでにないものを見せ、また見えなるとされていたものをも見せてくれる可能性を引き出したのである。次々と生み出された光学上の発明品は、当時の人々の物の見方、視点の置き方に大きな影響を与えたに違いない。

この時代を生きたシャーロットもむろん例外ではない。例えば、産業革命による技術革新で挿絵入りの出版物が増えたことは、シャーロットをはじめブロンテ家の子どもたちに多くの模写の機会を与えた。彼らが特に親しみ、後の著作にも影響を受けたスコット、バーンズ、バイロン、キャンベル、ムアの全集や、シェイクスピア、ミルトン、バニヤンの本がまさしくそうだった。

そして、一家が購読したり近隣から借りたりしていた *Fraser's Magazine* 誌や *Blackwood's Magazine* 誌などの雑誌は、大都市から彼らが住むヨークシャーの寒村にイギリスの最新情報をもたらした。ブロンテ家の子どもたちがこうした出版物に慣れ親しんでいたことは、彼らが当時の雑誌の字体までまねて自分たちの雑誌を「発行」していたという事実からも窺える。地方の貧しい牧師一家に育ったとはいえ、彼らは幼い頃から時代の空気、当時の「見る」文化の息吹を十分に感じ取ることができる環境にあったのである。

また、弟妹の中で唯一シャーロットには彼女を撮影したとされる写真が残っている (図 1)。“carte-de-visite” という名刺代わりになる手札型の写真で、これがシャーロットを写したものではないと異を唱える研究者 (Harman 367-68, n) もいるが、だからといって彼女の写真である可能性を完全に否定することもできない。なぜなら、テニソンやダーウィンなどの例に見られるように、シャーロットの同時代人を撮影したダゲレオタイプが数多く残

ダゲレオタイプも発明する。立体鏡はイギリス人物理学者 Charles Wheatstone (1802-75) が 1838 年に発明した。カロタイプはイギリスの科学者 William Henry Fox Talbot (1800-77) が開発した写真術である。パノラマ・カメラについては 1857 年に、イギリス人の M. Garella (生没年不詳) が 360 度回転するカメラの特許を取っている。

っているからである。この時代を生きた一人として、写真という新しいメディアによって撮影された彼女の画像が存在していたとしても何ら不思議はない。その可能性が議論に値するということ自体、彼女がまぎれもなく 19 世紀の人間であったことを証明している。²

Chris Otter は「目はヴィクトリア朝の人々をとりわけ饒舌にした」(The eye made the Victorians particularly verbose) と述べて、「目」に象徴される視覚や「見る」という行為が、当時においては科学のみならず美術界や医学界などの分野で人々の大きな注目を集めていたと指摘している (22)。シャーロットも、見ることにより饒舌となった、見ることに取り憑かれたヴィクトリアンの一人だったのである。



図 1 シャーロットを撮影したとされる名刺写真。
実際の大きさは 64mm×101mm。

² ここで写真の真偽について議論はしないが、シャーロットがダゲレオタイプに関心をもっていたことは確かで、1848 年 1 月 12 日付の G. H. Lewes 宛の手紙や *Shirley* 第 7 章、第 17 章に “daguerreotypy” という言葉が見られる。*The Oxford English Dictionary* は “daguerreotypy” が動詞として用いられた初出の例として、この『シャーリー』第 7 章の文章を挙げている (OED 4: 215)。同時代の作家の中でも、シャーロットが早い段階でダゲレオタイプに興味を抱いていたことの証左である。

3. シャーロットと視覚芸術

シャーロットが雑誌や本の挿絵、そして絵画といった視覚芸術に並々ならぬ関心を抱いていたことは、少女期から描いた大量のスケッチや水彩画から容易に推測できる。現存する彼女の最も古い絵は 1828 年、12 歳の頃に「昔々、アンという名前の女の子がおりました」(There was once a little girl and her name was Ane (sic)) という物語に付けられた水彩画の挿絵である(図 2)。末妹のアン (Anne Brontë, 1820-49) のために書かれたこの物語自体も、現存する中でシャーロットの最初の書き物とされている。16 ページから成る 56mm×36mm の小さな手縫いの本に文章を書き、さらに 7 枚の挿絵を描いている。シャーロットの初期の物語が挿絵とともに生み出されたものであるという事実は、後の彼女の文学と絵画の分かちがたい結びつきを想起させる。



図 2 現存する最初の物語につけた水彩の挿絵 (1828)
Brontë Parsonage Museum (BPM), Bonnell 78.

それ以外にも、シャーロットの手紙や友人の証言など、彼女が対象をつぶさに見つめ、観察し、描こうとしていたことを裏づけるエピソードには事欠かない。例えば、シャーロットが生涯で最初に書いた 1829 年 9 月 23 日付の手紙には「ブランウェルは二枚写生し、エミリとアンとわたしは、ミスター・フェネルがウェストモアランドから持ち帰った湖水地方の風景画から同じようにそれぞれ一枚ずつスケッチしました」(To Patrick Brontë, Sep.

23, 1829, *Letters* 1: 105) と風景画の模写をしたことが書かれている。1820 年、スチール・メゾチントの導入で版画がより安価で入手しやすくなったことで、人々がこうしたヴィジュアルな媒体に触れる機会が増えていた。この手紙の文章も、シャーロットたちがそうした恩恵に与かっていたことを裏づけている。

ギaskellによる伝記『シャーロット・ブロンテの生涯』(*The Life of Charlotte Brontë*, 1857) にも、シャーロットの絵画に対する強い関心を伝える数々のエピソードがある。例えば、彼女が 13 歳頃に作った「わたしが作品を見たい画家のリスト (List of painters whose works I wish to see)」がその一つで、そこにはラファエロ、ミケランジェロ、ダ・ヴィンチといったルネサンスの三大巨匠を含む 13 人の画家の名前が挙げられている。ギaskellはこれに続く部分で、1820 年代中葉から広まった文学年鑑の一つ、“Friendship’s Offering” の 1829 年版に収められた版画についての、少女シャーロットの詳細な批評に触れている。そして、「彼女が詳細に観察したり、因果関係について粘り強い分析をしたりする、こうした習慣がいかに早くから形成されたのかを示している」と述べ、この習慣が後に彼女の（作家としての）天才に寄与したとしている (58)。シャーロットは文学年鑑の版画を分析・批評するだけでなく模写もしており、例えば Christine Alexander はシャーロットが 1833 年に描いた“Alexander Soult”（個人蔵）という鉛筆画の最も近いオリジナルとして、1830 年版の *The Literary Souvenir* に掲載された版画“Childe Harold and Ianthe”（図 3）を挙げている (*Art*, 218)。シャーロットは対象を詳細に観察・分析するだけでなく、実際に絵を描いてみるというプロセスから、描いて初めて得られる技術や知識も学んでいたに違いない。

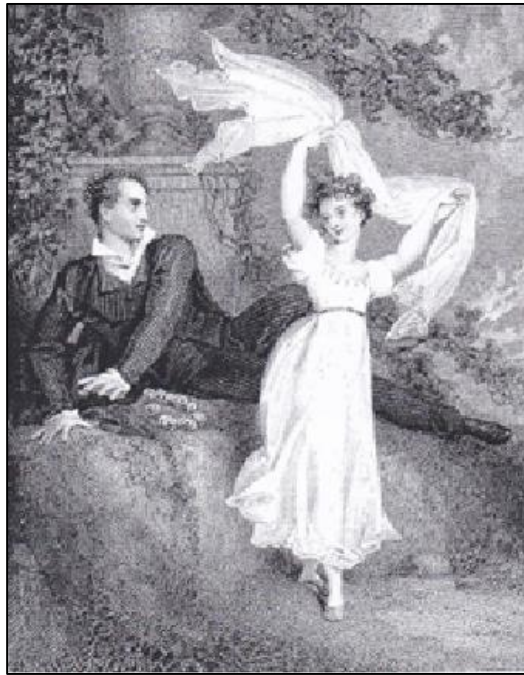


図3 “Childe Harold and Ianthe” Engraved by E. Portbury, from a drawing by Richard Westall, R. A., *Literary Souvenir*, 1830

ギヤスケルの伝記は、シャーロットが1831年1月から翌年5月まで在籍していたロウ・ヘッド校で、彼女が他の誰よりも上手に素早く絵を描き、有名な絵画や画家について多くのことを知っていたという彼女の親友 Mary Taylor (1817-93) の証言も掲載している。

She [Charlotte] used to draw much better, and more quickly, than anything we had seen before, and knew much about celebrated pictures and painters. Whenever an opportunity offered of examining a picture or cut of any kind, she went over it piecemeal, with her eyes close to the paper, looking so long that we used to ask her “what she saw in it.” She could always see plenty, and explained it very well. (*Life*, 68)

ヨークシャーで生まれ育ったシャーロットが高名な画家たちの作品を直に目にする機会がなかったから、メアリ・テイラーが感嘆したシャーロットの絵画に関する知識は、雑誌や新聞、あるいは書物から得たものだっただろう。シャーロットは文学年鑑の版画を事細か

に調べて分析していたのと同様に、在学当時も絵に関して詳細な観察を行っていた。注目したいのは、そうした観察の結果を明快に学友たちに説明していた——すなわち、言葉によって表現していた——ことである。彼女にとって、絵、カット、挿絵などは少女期からすでに見たり模写したりするだけの対象に留まらず、そこから読み取ったものを言葉にして表現する対象でもあったのだ。

ギaskellの伝記が伝えている絵画との関連で最も興味深い事実は、シャーロットが作家になる以前、画家として生計を立てるという考えを抱いていたことだろう (86)。学校を離れてからもシャーロットが日常的に絵を描いていたことは、もう一人の親友 Ellen Nussey (1817-97) 宛の手紙にも残されている (July 21, 1832, *Letters* 1: 114)。弟ブランウェル (Patrick Branwell Brontë, 1817-48) の友人 Joseph Bentley Leyland の弟であり、ブランウェル自身とも親交があった Francis A. Leyland もシャーロットについて回想しており、「シャーロットは美術を自分のための職業だとさえ考えていた。この意志が非常に強く、自分の天職だとほとんど信じ切っていた」 (1: 126-27) と記録している。そして実際、18歳のシャーロットは1834年に開催された美術展 (The Royal Northern Society, for the Encouragement of the Fine Arts) に、鉛筆で描いた2枚の風景画を出品している (図4, 5)。この美術展にはターナーなどのプロの画家も出品していた。³ 二枚の絵の大きさはどちらも 99×141mm と葉書ほどだが完成度が高く、非常に細かい描写がなされている。例えば図5では、前景左側の樹木と中央から右にかけての茂みは、描くだけでなく濃く強く鉛筆でなぞられたため凹凸が生じており、立体感さえ生まれている。

美術展に出品する作品といえば、現代の感覚では当然のようにオリジナル作品を想像するが、シャーロットが出品した2作はどちらも模写とされている。Alexander は図4の元になった作品として、ターナーの *Bolton Priory* (1809) に基づく Edward Finden のスチール版画 *Bolton Abbey, Wharfedale* (図6) を挙げている (*Art* 228-29)。前景右側に大きな樹木、その背後に主題となる大修道院が描かれる構図は図4、図6に共通している。

³ この美術展には彫刻も含め 464 点が展示されていた。カタログ全 28 ページ中、図4は出品番号 430 番として、図5は 437 番としてどちらも 24 ページに “Charlotte Brontë” (e にウムラウトはない) の名前とともに記載されている (*Catalogue*, 24)。



図 4 *Bolton Abbey* (1834) BPM C73



図 5 *Kirkstall Abbey* (1834) BPM C 72

この時代の絵画のマニュアルは、独自のスタイルや個性を表わすよりも、むしろ忠実な模写を描く技術を身につけるよう、アマチュア女性たちに説いていた (Ann Bermingham, 161-62)。男性と女性の役割が明確に分けられていた 19 世紀イギリスにおいて、独創的なもの、斬新なものを生み出すのは男性の役割とされていたのである。対照的に、そうした男性たちを支えるために、女性たちは家庭を維持することを求められた。絵画教育においても彼女らが自ら新しいものを作り出すのではなく、目の前にある版画を忠実に



図 6 Bolton Abbey, Wharfedale

模写するのをよしとされたことは容易に想像できる。それは、シャーロットの最初の手紙の記述からも見て取れる。一家でただ一人の男の子であったブランウェルが写生しているのに対し、一緒にいたシャーロット以下三姉妹が描いたのは風景画の模写であった。現存するシャーロットのスケッチや絵画も、その 3 分の 1 は当時の版画などを模写したものである (Art 38)。当時の女性たちは自分の目で対象を捉えて描くのではなく、すでに手本として描かれているものを、できるだけその通りにまねて描くことが求められていた。シャーロットも版画や水彩画、鉛筆画などの視覚芸術においては、19 世紀中葉の社会が要求する通りに対象を見つめ、そして描いていた——時代が求める枠の中に、時に自らも知らぬ間に嵌まり込んで絵画と接していた——のである。

しかし、エレン・ナッシーが回想しているように、シャーロットは一日に 9 時間もスケッチしたり絵筆を執ったりするなどして小型の肖像画に挑戦していたにもかかわらず、満足のいく仕上がりになることは決してなかった (Letters 1: 203 n.10)。シャーロットは熱心な絵画修行を通して、画家としての才能に限界を感じていた。そして、彼女が表現者として最終的に選んだのは、絵画ではなく文学だった。後に小説家となって自分の作品に挿絵を描くことを出版社から提案された際も、「芸術家の目を持っているだけでは十分ではあ

りません。それを実際に形にするためには芸術家の手を持たなければなりません」(To W. S. Williams, Mar. 11, 1848, *Letters* 2: 40-41) と固辞している。

画家として大成することがなかったからといって、シャーロットの絵画への並外れた関心と情熱が無意味だったわけではない。少女時代の数々のエピソードが示しているように、彼女には視覚を通して得た情報を批評や説明という形で言葉によって表現する力が備わっていた。アマチュアとはいえ、描く対象を詳細に観察し、その特徴を捉える訓練を長く続けたことも、文章を書く際にヴィジュアルな発想、絵画的な表現を通して、彼女の文章に他の作家にない精彩を与えた。アマチュア画家としての彼女のものの見方、描き方が時代の影響を受けたものであったことは否定できない。しかし、視覚芸術に対する彼女の熱意なくして、後の「小説家シャーロット・ブロンテ」は誕生し得なかった。そうしたシャーロットの少女期からの絵画修行は、芸術家としての彼女を形作る上で欠くことのできない決定的な役割を果たしているのである。

4. 「書くこと」と「描くこと」

19 世紀中葉には文学と絵画は姉妹芸術として特に強い結びつきがあった。1849 年、D. G. Rossetti (1828-82) は自分の絵にソネットを添え、読むものと見るものを同時に展示していたし、ターナーも自分の詩の一部を展覧会のカタログに印刷するという試みを行っていた (Linda M. Shires, 36, 123 n.17)。ブロンテ家の子どもたちが親しんでいた文学年鑑も詩や短い物語と美しい挿絵から成るものだった。シャーロットにとって、「書くこと」と「描くこと」が互いに影響を与え合い、ともに重要な創作活動となっていたことは、当時の芸術界の状況から考えても想像に難くない。

シャーロットが子どもの頃から数多くのスケッチや水彩画を描いていたことはすでに述べたが、弟妹たちと膨大な量の初期作品を執筆したこともよく知られている。彼女の中では早い段階から文学と絵画への関心が同時進行で深まっていた。それをよく示しているのは、彼女が自分の物語の登場人物を描いた絵である。図 7 は 18 歳頃のシャーロットが彼女の初期作品のヒーロー、アーサー・ウェルズリー (Arthur Wellesley) を描いたとされる鉛

筆画である。こうしたイラストは他にも残されており、彼女は自分の物語世界の登場人物を言葉で表わすだけでなく、絵によっても描き出していた。この作業により、彼女は自分の創造した世界をより具体的に捉えることができたのである。

絵を描くことにより、それが物語のイメージをふくらませる働きをしたと思われるケースもある。絵の描かれた時期と物語の執筆時期、また描かれているものの特徴などから、Fannie Ratchford は “Landscape with figure of a lady” [circa 1833-35] に描かれている女性像が初期作品の登場人物 Duchess of Zamorna ではないかと考えており (124)、Gérin は “Woman in leopard fur” (Oct. 6, 1839) が Caroline Vernon と関連があるという見解を示している (*Five Novelettes* 321)。Alexander も同様の観点から複数の例を挙げている (*Art* 212, 219, 220)。シャーロットの中では物語と絵を組み合わせることで想像力を増幅させる効果が生まれたに違いない。書くことと描くことは、そのプロセスは異なるが、どちらも作者の想像力を刺激し、その創作活動を彩り豊かなものにしていったと思われる。



図 7 Arthur Wellesley [circa 1834] BPM B16

また、絵画への関心は物語のテーマや題材も提供した。初期作品の中には “The Swiss Artist” (1829) や “A Leaf from an Unopened Volume” (1834)、 “A Peep into a Picture Book” (1834) など、画家や画集といった絵画にまつわるものが多くあり、これらはシャーロットにとって文学と絵画が一体となり、密接な関わりを持っていたことを示している。例えば、“A Peep into a Picture Book” は語り手が *Tree’s Portrait Gallery of the Aristocracy of Africa* という架空の肖像画集を覗き、そこに描かれている名士たちの肖像画を説明するという内容だが、肖像画に描かれている人物の外見のみならず、その性格までも描写されている。最初の肖像画として登場する Northangerland に関しては、「生ける大理石のような額には、陰鬱にして荘厳な、比類なき精神が現れる」 (*Early Writings* 3: 87) と描かれ、外見に現れた特徴から内面を読み取るという、19 世紀に大流行した観相学や骨相学を思わせる記述もある。この擬似科学との関連については、本論文の第一部で詳述する。

シャーロットの物語執筆に絵画制作が与えた影響としては、風景や室内、衣装などを対象とした詳細な描写も挙げられる。初期作品に登場するある女性の装いを描写した次の引用がその例である。

In ten minutes she was dressed, and most lovely did she look, with the dark changing folds of the silk falling round her slender form, no necklace or other ornaments encircling her snowy and swan-like neck, but a priceless gem in her bosom and in her ears two diamond rings, long, trembling, clear and pendant as drops of crystalline summer dew. (“High Life in Verdopolis,” *Early Writings* 3: 10)

ここでは女性登場人物の類まれな美しさが、彼女が身につけている宝石の事細かな説明とともに描き出されている。シャーロットとエミリ (Emily Brontë, 1818-48) のブリュッセル留学中 (1842-44) に書かれたフランス語のエッセイを研究した Sue Lonoff は、こうした必要以上に詳細な描写を「彼女 [シャーロット] がストーリーの展開を止めてまでも、姿や衣装、目鼻立ちを描き出そうとする特徴的な傾向」と呼んだ。そして、それが初期作品を

書きながら発展させてきた描写法であり、エッセイの中に見られるだけでなく、さらに後の小説にも引き継がれていると述べている (234)。この指摘はシャーロットの文章に見られるエクフラシス (ekphrasis) とも関連している。エクフラシスはギリシャ語に由来する言葉で、絵画や彫刻などの芸術作品を言語によって詳細に描写することを意味する。これはシャーロットの文章表現の顕著な特徴の一つであり、本論文では第二部でエクフラシスとの関連について考察する。

シャーロットのエクフラシスは、彼女が想像の中で思い描いたイメージを言葉によって詳説することで生じているわけだが、彼女の絵画体験がこうした描写方法の背景にあることは言うまでもない。彼女にとって、言葉で表現することと絵を描くことは深い結びつきをもった創作活動であった。

よく知られているように、シャーロットは自分の実体験を作品に投影する作家だった。ブリュッセルへの留学は『教授』と『ヴィレット』に、また妻子あるムッシュ・エジェへの恋愛や家庭教師としての経験は『ジェイン・エア』にと、様々な出来事が彼女の小説作品に織り込まれている。これらの実体験だけでなく、彼女が抱いていた絵画と言語の結びつきに対する強い関心、その前提となった 19 世紀中葉の文化的背景もまた、シャーロットの小説作品を形作る重要な要素となっている。言葉と絵画という二つの媒体はシャーロット・ブロンテの中で融合しながら発展し、彼女独自の世界を築き上げていったのである。

5. いかにして語るか

シャーロットが絵画を描くとき、いかに的確に対象を表現するかは重要な課題であった。それは文章を書く際も同様であった。それだけでなく、彼女が物語の執筆において心を砕いていたのは、どのような形式で語るかという問題であった。初期作品を見ると、彼女が多様な語りの手法を試していたことがわかる。

例えば、シャーロットが 18 歳の時に書いた “The Spell, an Extravaganza” (1834) は語りの技法の点で興味深い例を提供している。この物語は 8 章から成り、全体としてはチャールズ・ウェルズリー (Charles Wellesley, 後の Charles Townshend) が作者として全体を語る体

裁を採っている。初期作品のヒーロー、アーサー・ウェルズリーの弟である彼は、シャーロットの初期作品の作者として物語の語り手を務めている。“The Spell, an Extravaganza”では第1章で手紙と詩が、第2章では詩が引用されている。第3章は主人公の妻が書いた手紙だけで構成され、同じく手紙で成る第4章には、さらに手話による対話も挿入されている。第5章は主人公を診察する医師の日記で、その中に手紙の引用や新聞記事への言及がある。第6章から第8章までは、短信の挿入があるものの、再びチャールズ・ウェルズリーの語りに戻って物語は幕を閉じる。一つの作品の中でこのように次々と多様な語りの手法を試しているのは、「いかにして語るか」という問題に対するシャーロットの強い関心の証左と言える。

シャーロットが初期作品で採用していたチャールズ・ウェルズリーという一人称の語り手や、作中に詩や手紙を引用する書き方は、後に作家として小説を書くようになった際にも引き継がれる。例えば、全知の語りを採用した『シャーリー』(Shirley, 1849)を除き、シャーロットの3つの小説——『教授』、『ジェイン・エア』、『ヴィレット』——では、いずれも一人称の語り手が物語を紡いでいく。詩、歌詞、手紙の引用も同断である。彼女は初期作品の舞台、架空の王国アングリアに対し「アングリアよさらば」(“Farewell to Angria,” 1839)を書いて別れを告げるまで、10年以上にわたって膨大な量の作品を執筆しており、その量は後の小説作品群を凌ぐと言われる。これら初期作品には後の小説の萌芽をそこかしこに見ることができる。この文学修行が小説家シャーロット・ブロンテを生み出すために必要不可欠な経験だったことは言うまでもない。そして、この創作活動において、いかにして語るかに関して様々な試みが行われていたことも見逃せない点である。この問題意識はシャーロットの創作活動の早い段階から芽生え、そして生涯にわたり続くことになる。

それをよく表しているのが、シャーロットが1853年初夏、最後の小説となった『ヴィレット』出版後に取りかかった未完の断篇「ウィリー・エリン」(“Willie Ellin” 1853)である。この物語には3つの異なる書き出しが残されており、一つは主人公であるウィリー・エリン自身による一人称の語り、もう一つは土地の精霊のような超自然の存在による語り、そして三人称の客観的な語りであり、いずれの断篇も異なる語りの手法で書かれている。こ

これらの書き出しには、自分の創造世界を描き出すために、より適した手法を求める作家としてのシャーロットの飽くなき探求心を見ることができる。

シャーロットが日頃から異なる書き出しを試みていたことは、彼女の夫 Arthur Bell Nicholls (1819-1906) の手紙 (To George Smith, Oct. 11, 1859) が伝えている。彼女の最後の断篇となる「エマ」(“Emma,” Nov. 1853) が “The Last Sketch” というタイトルで *Cornhill Magazine* 誌 (1860 年 4 月号) に掲載された際に、W. M. サッカレーが付した紹介文の中で次のように引用されている。

One Evening at the close of 1854 as Charlotte Nicholls sat with her husband by the fire, listening to the howling of the wind about the house, she suddenly said to her husband, “If you had not been with me, I must have been writing now.” She then ran upstairs, and brought down, and read aloud, the beginning of a new tale. When she had finished, her husband remarked, “The critics will accuse you of repetition.” She replied, “Oh! I shall alter that. I always begin two or three times before I can please myself.” But it was not to be. The trembling little hand was to write no more. (486)

シャーロットが語っている最後の言葉「わたしはいつも、自分が気に入るまで 2 つか 3 つ、始まりの部分を書くの」という部分は、彼女の小説作法を如実に示している。しかも、それが単純に書き出しの場面を変えるだけでなく、「ウィリー・エリン」の例にあるように、異なる語りの手法を試している点を見落としてはならない。いかにして語るかを考える時、シャーロットにとってはそれがどのような語りの手法を用いるかという問題と直結していた。残された書き出しの断篇は、彼女が作品の成否をかけて模索していたことを示す証拠でもある。それらは最もふさわしい語りの手法を見極めるための試みを留めた記録として貴重である。

本論文で取り上げる 3 つの小説にも、それぞれ異なる書き出しの断篇が残されている。なぜシャーロットはそれらの断篇を放棄し、完成した作品の書き出しの方を採用したのだ

ろうか。未完の断篇で試みられた語りの手法を考察することにより、彼女が小説において何を表現しようとしていたのか、そのために何が効果的だと判断したのかを明らかにしたい。

6. 先行研究

(1) 初期批評 (1847-1857)

ブロンテ三姉妹が最初に出版を試みた詩集 *Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell* (1846) ——Currer はシャーロットの、Ellis はエミリの、そして Acton はアンのペンネーム——は 2 冊しか売れず、姉妹が続いて挑戦した小説については、エミリの『嵐が丘』(*Wuthering Heights*, 1847) とアンの『アグネス・グレイ』(*Agnes Grey*, 1847) が出版社を見つけたにもかかわらず、シャーロットの『教授』だけはどこにも受け入れられることなく、結局のところ彼女の生前に日の目を見ることはなかった。そのため、シャーロットにとっては小説第 2 作となる『ジェイン・エア』が実質的な文壇デビュー作であった。この小説は “Jane Eyre fever” (Edwin Percy Whipple 355) という比喩が生まれるほどの人気を博し、多くの雑誌が書評を掲載した。作品の紹介を兼ねて粗筋を掲載したり、本文から長い引用をしたりするものなど、その内容は必ずしも文学研究を目指したものではないが、中には作品の特徴を鋭く言い当てているものもある。

物語がいかにして語られるか、すなわち語りの技術や構造、機能を分析するナラトロジーは 20 世紀、ロシア・フォルマリズムの Vladimir Propp (1895-1970) の *Morphology of the Folktale* (1928) に端を発する。そのため、19 世紀半ばに出版された『ジェイン・エア』の出版当初の書評に語りの手法について学術的な考察を見出すことは難しい。強いて挙げるならば、『ジェイン・エア』を酷評したことで知られる Elizabeth Rigby が匿名で発表した *Quarterly Review* 誌 (1848 年 12 月号) の書評が、「この物語は一人称で書かれている」(163) と、この小説の語りの形式に言及しているくらいである。Rigby はまた別の箇所でも次のようにも述べている。

It [*Jane Eyre*] bears no impress of being written at all, but is poured out rather in the heat and hurry of an instinct, which flows ungovernably on to its object, indifferent by what means it reaches it, and unconscious too. (174)

Rigby がこの小説に感じている「熱や勢い」は、シャーロットが同じ女性であるジェインを一人称の語り手にしたことと自分自身と同一視しやすくなったことと無関係でないだろう。作者の心情をそのまま反映しているかのようなヒロインを通して、直接的で強烈な語りが生まれている。しかし、19 世紀中葉に生きた Rigby には語りの技法という問題意識はなく、彼女が感じたことについて一人称の語り手と結びつけて論じることにはなかった。

語りの手法への言及に関しては次の世紀まで待たなければならないが、その一方でシャーロットがもつ絵画的な描写力には同時代の批評家たちもいち早く注目し、それを作品の際立った特徴として高く評価している。例えば、*Examiner* 誌（1847 年 11 月 27 日号）に無記名で掲載された Albany William Fonblanque の書評は、“graphic power” や “vivid portraiture” (756) といった美術に関連した語を用いて作者の絵画的な文章力を最初に指摘した批評の一つである。同時期に George Henry Lewes は、同じく匿名で書いた *Fraser's Magazine* 誌（1847 年 12 月号）の書評において、この新人作家の作品を絵画になぞらえて次のように称えている。

The pictures stand out distinctly before you: they are pictures, and not mere bits of “fine writing.” The writer is evidently painting by words a picture that she has in her mind, not “making-up” from vague remembrances, and with the consecrated phrases of “poetical prose.” (692)

Lewes にとって『ジェイン・エア』は単なる書き物を超えて絵画そのもののよう映っていたようだ。「作者は明らかに、心の中の絵を言葉によって描いている」という部分は、シャーロットの絵画的な文才に対する最大級の賛辞といえよう。他にも、*Era* 誌（1847 年

11 月 14 日号) は『ジェイン・エア』が描き出すものをラファエルの下絵に似ていると述べ (9)、*Christian Remembrancer* 誌 (1848 年 4 月号) の匿名批評家は、新人作家を「彼女は画家の目と手を持っている」(408) と、そのヴィジュアルな表現力に高い評価を与えている。

シャーロットの視覚的な描写力に注目したのはイギリスの批評家に留まらなかった。フランスでは *Revue des deux mondes* 誌 (1849 年 3 月 1 日号) が *Vanity Fair* (1847) 批評の一部で『ジェイン・エア』に触れている。執筆したフランスの批評家、文人の Philàrète Chasles (1798-1873) は、『ジェイン・エア』で光を描く際のテクニックを、「光の画家」と呼ばれるレンブラントや、彼と同じオランダ絵画の黄金時代に活躍した風景画家ロイスダールが絵画の中で用いている技法と比較し、彼らよりもカラー・ベルの方が優れていると説明している (758)。⁴

小説を絵画作品と比較する傾向が、『ヴィレット』においていっそう顕著になっているという見解を示す批評家もいる (Mary Winkler 29)。⁵ 『ジェイン・エア』を絵画に見立てて批評した Lewes は、『ヴィレット』に関しても「彼女 (シャーロット) の描くものには、ラファエル以上にミケランジェロの、カイク以上にバックホイゼンの、そしてクロード以上にサルバトール・ローザの特質がある」と述べ、数多の画家たちの名を列挙しながら、この小説のヴィジュアルな傾向を強調している (Ruth and Villette 490)。⁵ 1853 年 2 月 5 日付の *Literary Gazette* 誌は『ヴィレット』における作者の描写力について「この本にはターナーと同じように心の目に心地よいものがある」と述べ (125)、また *Atlas* 紙は 1853 年 2 月 12

⁴ 文芸批評家ではないが、オランダの画家ゴッホ (Vincent van Gogh, 1853-90) は、友人の画家 Anton van Rappard (1858-92) に宛てた 1882 年 (日付なし) の手紙の中で、ディケンズ、バルザックとともにエリス・ベル、カラー・ベルに触れ、彼女らが「非常に創造的で、このように表現してよければ、ハーコマーやフィルズ、あるいはイスラエルズのように力強い」(*Letters of Vincent van Gogh* 98) と彼女らの小説を画家の作品に例えて賞賛している。この手紙はゴッホから見てもシャーロットの作品には絵画に例えられる要素があったことを伝えている。なお、ハーコマー (Hubert von Herkomer, 1849-1914) はドイツに生まれイギリスで活躍した画家、版画家、映画監督。フィルズ (Luke Fildes, 1843-1927) はイギリスの画家、挿絵画家で、ディケンズの *The Mystery of Edwin Drood* (1870) の挿絵も手がけている。そしてイスラエルズ (Jozef Israëls, 1824-1911) はオランダの印象派を代表する画家。

⁵ ここで挙げられている画家たちのうち、Aelbert Cuyp (1620-91) は 17 世紀オランダ絵画を代表する画家で、『ジェイン・エア』第 8 章にも彼の名前が出てくる。Ludolf Bakhuizen (1630-1708) はドイツ生まれのオランダの画家、版画家。Salvator Roza (1615-73) はナポリ出身の画家、詩人。

日の紙面で「あらゆる特徴がファン・アイクの注意深い正確さで描き出されている」と、15 世紀のフランドル人画家を引き合いに出している (8)。 *Morning Chronicle* 誌も「明解で、輪郭のはっきりした、力強く描かれたエッチングに満ち溢れている」 (*Letters* 3: 123 n.3) と銅版画の比喻を用いて批評している。

すでに述べたように、出版当初の書評ではナラトロジーという問題意識がないため、語りに関する言及を見つけることは難しい。しかし、対照的に絵画的な文章力、想像力に対する指摘は少なくない。文芸批評において文学作品を絵画に例えたり、画家と比較して批評したりする例が見られるが、これは 19 世紀に文学と絵画が姉妹芸術として捉えられていた事実を裏打ちするものである。そして、この傾向は『ジェイン・エア』と『ヴィレット』の初期批評において顕著である。このように、文学と絵画の密接な関わりを意識していた同時代人から見ても、これらの作品が際立ってヴィジュアルな要素に満ちあふれていたことが、初期批評に示されている。

しかしながら、ここで忘れてならない点がある。それはシャーロットの小説すべてが上述のように盛んに絵画との関連において捉えられていたわけではないことだ。例えば、『ジェイン・エア』と『ヴィレット』を絵画作品そのものであるかのように批評した Lewes でさえ、『シャーリー』に関しては「絵画などではない。絵画の下絵となる無造作なスケッチを収めた紙ばさみに過ぎない」 (*Edinburgh* 85) と切り捨てている。『教授』に関しても絵画的な要素を指摘した書評は見当たらない。カラー・ベル作品に対する出版当初の批評家たちの反応を見ると、ヴィジュアルな描写力に関しては、作品によってはっきりと二分されるのである。

同じ作家の小説でありながら、作品によって絵画的な要素に対する評価がこれほどまでに分かれるのは一体なぜであろうか。この疑問を解くためには、小説のヴィジュアルティに注目するだけでなく、作品がどのように語られたかという語りの問題についても同時に考える必要がある。小説において語りの問題とヴィジュアルティとの両面で捉えることこそが、シャーロット・ブロンテ作品を考える上で重要な鍵となる、というのが筆者の主張である。

(2) 20 世紀後半以降の先行研究

出版当時の初期批評を見てもわかるように、シャーロットの作品がもつヴィジュアルな要素に対する関心は多くの書評家を惹きつけ、20 世紀以降も研究者たちによる様々な成果を生み出している。最初の小説『教授』に関しては、絵画という側面から取り上げられることはないものの、この作品が紛れもなく 19 世紀の視覚文化の影響下にあったことを示す研究がある。それは Ian Jack の “Physiognomy, phrenology and characterisation in the novels of Charlotte Brontë” (1970) で、19 世紀に欧米で隆盛を誇った観相学と骨相学をブロンテ文学において研究した最初期の研究成果である。人間の顔形がその内面の本質を反映していると主張した近代観相学の祖 John Caspar Lavater (1741-1801) の理論は、19 世紀ヨーロッパの小説家たちに多大な衝撃を与え、観相学に基づく観察は当時の小説の基本原理にまでなった。頭蓋骨の形に着目したドイツの解剖学者 Franz Joseph Gall (1758-1828) の骨相学も、頭骨の特徴から当人の性格や能力を知ることができると考えていた点で、観相学に通じている。Jack は『教授』の中から観相学や骨相学が用いられている箇所をいくつも引用し、外見という視覚的要素が重要な役割を演じていることを指摘している。Jack などの初期研究に端を発し、シャーロットの小説におけるこれら擬似科学の影響を考察した研究は多いが、それらが語りの手法との関連で捉えられたことはない。

『ジェイン・エア』における絵画に着目して論じた研究は数多い。特に目を引くのは第 13 章に登場するジェインの 3 枚の空想画の解釈を試みたものである。Lawrence E. Moser や M. B. McLaughlin、Alan Bacon などが、空想画のモチーフが何を象徴するのか、インスピレーションの源はどこにあるのかといった、様々な観点から 3 枚の水彩画を取り上げている。

もう一つ、『ジェイン・エア』に登場する絵画として忘れてならないのは、第 1 章の『英国鳥類史』(*A History of British Birds*, 1797, 1804) に添えられたビューイック (Thomas Bewick, circa 1753-1828) の木版画であろう。L. Duin Kelly のように、これらの木版画と第 13 章の空想画との関連を指摘する研究者は多い。しかし、ビューイックの挿絵に関しては、従来のヴィジュアルな視点からだけでなく語りの技法の面からも考えることにより、そこに新しい意味を見出せると筆者は考えている。

20 世紀後半、特に Sandra Gilbert と Suzan Gubar が *The Madwoman in the Attic* (1979) を発表し、シャーロットの作品がフェミニズム批評の格好のテキストとなってからは、「見る」という行為に新しい意味づけがなされるようになった。その一例が「見る側」「見られる側」といった見ることの主体性を通して、フェミニズムの観点から作品を読み解こうとするものである。Jane Kromm の研究もそうしたものの一つで、「見る」という能動的行為が男性にのみ許されていた点や、絵画への関り方に見られる男女差というフェミニズムの問題意識に立脚し、『ジェイン・エア』と『ヴィレット』を分析している。

語りの手法に関する研究においても、フェミニズム批評やジェンダーへの関心が与えたインパクトは見逃せない。Annette R. Federico は、『教授』において女性ではなく男性を語り手に設定している理由をヴィクトリア朝の文化的ニーズとの関連で探求し、Ute Kauer はこの小説の失敗の原因を一人称の男性を語り手として設定したことにあると指摘している。『ジェイン・エア』論では、Lisa Sternlieb や Vicky Simpson のように誰が語りの主権を握るのかというパワー・ゲームの構造を読み取る研究者が多い。『ヴィレット』の語りに関する研究としては、『ジェイン・エア』と同様に語りのヘゲモニーという観点から論じたものがある。例えば、ドクター・ジョンに自分の身元を明かさないうことでルーシーが彼に対して優位となる一方、戦略として沈黙することで読者に対する権威も増すと主張した Elizabeth Preston の研究がその一例である。

しかし、シャーロットの小説作品における語りの手法に注目した研究には、フェミニズム批評以外の多様な問題意識があることも忘れてはならない。『ヴィレット』においては語り手であるルーシー・スノウがあえて語りを控えるという特徴があり、その原因を探求しようと多くの研究者が挑んできた。Gretchen Braun はルーシーの生い立ちに注目し、家族、財産、社会的地位を失った深刻な喪失感と彼女の語りにおける沈黙を結びつけ、ルーシーが語りを避けるのは耐え難い苦痛の表明なのだと主張している (204)。Gregory S. O'Dea はルーシーの語りの特徴として彼女が読者との間に障壁を築く点を挙げ、読者が時折その障壁の裂け目から彼女に共感するという人間心理の特異性を読み取っている (49, 53)。

このように、シャーロットの小説はヴィジュアルな要素と語りの技法がそれぞれ個別に研究されてきた。それは、両者が異なる研究テーマであることと、また独立して探求しても十分に奥行きのある深い研究となり得たことも関係している。そうした中で、Christine Alexander の業績はブロンテ文学と絵画との密接なつながりを主張したものとして画期的である。彼女はまず *The Early Writings of Charlotte Brontë* (1983) において、シャーロットの初期作品と視覚的要素との強い結びつきを論じているが、それは「彼女（シャーロット）の想像力は本質的に視覚的であった」(243) という言葉に端的に示されている。ブロンテ文学における絵画的要素に対する Alexander の関心は高く、それが結実したものが Jane Sellars との共著 *The Art of the Brontës* (1995) である。この中で Alexander は、「視覚芸術の知識、絵画を読む習慣、スケッチや絵画を描く習慣は、彼らが作家となるのにとっても重要だった」(10)、「ブロンテたちのデッサンや絵の練習が、執筆にも使える言語や経験を与えたことは明らかである」(29) と述べている。Alexander が指摘した対象の綿密な観察、人物や風景を絵画のように分析する習慣、小説を絵として表現する描写法などのブロンテ作品に見られる特徴は、シャーロットにおいて特に顕著である。彼女の文学作品と絵画の強い結びつきを、彼女が描いた多くのスケッチや水彩画とともに世に問うた点で、Alexander の功績は非常に大きい。とはいえ、Alexander が注目しているのは絵画が与えたブロンテ作品全般に対する影響であり、個別の作品や、どのように「語るか」といった語りの手法との関連にまで深く踏み込んだ主張はしていない。

これまでの研究は、ヴィジュアルな要素と語りの手法、それぞれの立場に限定した作品研究を行っており、両者の関係性を積極的に指摘、研究したものではない。19 世紀イギリスでは次々と光学分野の発明がなされ、また技術革新により多くの人々が版画などの媒体を通して視覚文化に触れる機会が増大していった。シャーロット・ブロンテが生きたのはこうしたヴィジュアルな時代であった。彼女はその観察眼を研ぎ澄まし、自らも数多くのスケッチや水彩画を描いて、一時は画家になることを真剣に考えてさえいた。また、少女期から長く執筆を続けた初期作品群においては、多様な語りの手法を試みている。こうした創作の背景を考える時、ヴィジュアルな要素と語りの手法について相関的に考えるこ

とによって、シャーロットの作品像に従来にない光を当てることができるのではないだろうか。

7. 『シャーリー』の特異性

シャーロットの小説において、視覚的な要素と一人称の語り的手法とは非常に密接な関わりがある。本論文では、両者の相関関係を論じるため、シャーロットが執筆した4つの小説のうち、一人称の語りを採用している『教授』『ジェイン・エア』そして『ヴィレット』を研究対象とした。本論文で『シャーリー』を取り上げなかったのは、この小説では全知の語りが用いられ、またヴィジュアルな要素が少ないことから、研究テーマにそぐわないと判断したためである。

シャーロット・ブロンテの4つの小説の中で『シャーリー』は特異な作品である。それは社会小説として書き始められたことと関係している。産業革命期に機械破壊の暴動を起こしたラダイト運動という歴史的事実をモチーフとして描くために、彼女がそれに適した語り方を模索し、その結果、他の小説とは異なる作風が生まれた。

では、なぜシャーロットは第3作で社会小説というジャンルに挑戦したのか。実質的な文壇デビュー作となった『ジェイン・エア』が大成功を収めた後で、彼女は次作で何を書こうかと苦慮していた。ギaskellも伝記で述べているように、「彼女（シャーロット）は自分が手に入れた名声が、二重の責任を課しているのを感じていた」(258)。これに続く部分でギaskellは、シャーロットがすでに発表されていた『ジェイン・エア』に関する様々な書評を注意深く調べていたと述べている。そこから役に立つ教えや助言を引き出そうと考えていたからだ。実際、『ジェイン・エア』が出版された当初、彼女は出版社から送られてくる色々な批評に一喜一憂しており、それらの書評に対する反応が当時の手紙に残されている。

こうした状況から浮かび上がってくるのは、次作を執筆するに当たって、シャーロットの視線が外の世界——当時の文壇の動向や批評家たちの意見——に向けられていた事実である。彼女は少女期から作家になることを夢見てずっと物語を書き続け、詩集と『教授』

の失敗を経て、『ジェイン・エア』によってついに小説家として成功を掴んだ。ようやく手にした成功と、自分を受け入れてくれた文壇での地位とを失いたくないという彼女の思いは想像にかたくない。

出版当時の『ジェイン・エア』批評を概観すると、強い意志をもって生き抜くガヴァネスというヒロインの設定一つをとっても当時としては斬新で、多くの批評家から高い評価を得ていた。その反面、上流社会のことをよく知らずに描いている点や超自然の出来事を描くなどプロットがあり得ない点を批判されていた。⁶ シャーロットは『ジェイン・エア』をそのヴィジュアルリティによって絶賛していた Lewes とは手紙をやり取りするようになっていたが、彼もまたメロドラマに注意するよう警告し、現実から離れないよう戒めていた (To G. H. Lewes, Nov. 6, 1847, *Letters* 1: 559)。

『ジェイン・エア』を発表した際に書評を通して学んだことを活かし、同じ轍を踏まないように作者が選択したのが、彼女がよく知る地元ヨークシャーを舞台とした社会小説だった。ラダイト運動という歴史的事実をテーマにしており、現実と根差した作品を書くために、彼女は史実を調べようと地元紙のファイルも取り寄せている。作者が前作とはまったく異なる、現実生活に基づいたリアリスティックな作品を志していた様子が窺える。前作と作風が大きく異なる小説も書けるということは、小説家としての彼女の力量を示すことにもなっただろう。

そして、写実的な社会小説を描くためにシャーロットが採用した語りの手法が、『ジェイン・エア』とは異なる三人称の全知の語りだったのである。彼女がなぜこの手法を選んだのかについて記録は残っていない。これまでにないテーマを扱うために語り方についても異なる手法に挑戦しようとしたのかもしれないし、歴史的事実を客観的に描くために、個人の感情が反映されやすい一人称の語りを避けたのかもしれない。⁷ しかし、シャーロ

⁶ *Christian Remembrancer* (399, 401), *Quarterly Review* (168, 175) など。特に Elizabeth Rigby が匿名で執筆した後者の書評は「・・・もしこの本が女性の作だとしたなら、何か十分な理由があって長いこと同性と接する機会を奪われていた人としか考えようがない」(176) と述べ、『ジェイン・エア』を女性作家が書くはずのない、野卑で粗雑な小説として痛烈に非難した。これに激しく傷ついたシャーロットは、『シャーリー』出版の際に反論として“A Word to the *Quarterly*”という序文を付けようとしたが、出版社の反対により実現しなかった。

⁷ 同時期に発表され、シャーロットも読んでいたギヤスケルの『メアリ・バートン』(*Mary*

ットはこれまで、初期作品でチャールズ・ウェルズリーという一人称の語り手を、『教授』と『ジェイン・エア』においてもそれぞれ一人称の語り手を設定していたし、さらに言えば最後の小説となった『ヴィレット』においても同じ語りの手法を採用した。これらの作品がヴィジュアルな要素を多分に含んでいるのと対照的に、そうした要素に関する印象が『シャーリー』に極めて薄いのは注目すべき点である。

例えば、出版当初の書評において Lewes が述べているように、『シャーリー』の絵画やヴィジュアルな要素が指摘されることはほとんどない。Jack はシャーロットの想像力がきわめて視覚的要素に富んでいることに言及し、彼女が示す登場人物の内面への洞察力が、観相学や骨相学への興味に端を発するものであると主張した。しかしながら、その Jack でさえ、『シャーリー』では観相学や骨相学が用いられることが際立って少ない (*least markedly in Shirley*) と述べている (390)。『シャーリー』において、これら擬似科学に触れている箇所が皆無というわけではないが、『教授』のように凝った観察が披露されることはなく、また『ジェイン・エア』や『ヴィレット』のように印象的なシーンで用いられることがないのは事実である。例えば、主人公の一人であるキャロライン・ヘルストンについては次のように描写されている。

She was fair enough to please, even at the first view. . . . Her face was expressive and gentle; her eyes were handsome, and gifted at times with a winning beam that stole into the heart, with a language that spoke softly to the affections. Her mouth was very pretty; she has a delicate skin, and a fine flow of brown hair, . . . (86)

Barton, 1848) がやはり社会小説で全知の語りの手法を採用していることは興味深い。社会問題をテーマとする際に、特定の個人の視点ではなく全知の語りを導入した方が客観性を保てると、二人とも考えていたのかもしれない。ただし、『メアリ・バートン』が出版された時点でシャーロットはすでに『シャーリー』第 1 巻の清書を終わっているため、語りの手法を選択する上で『メアリ・バートン』の影響を指摘することはできない (*Letters* 2: 174)。

美しいヒロインを描写するために用いられているのは“fair,” “handsome,” “pretty”といったごく一般的な形容詞で、観相学や骨相学が駆使されているわけでもなく、読者に強い印象を残すとは言い難い。彼女はその外見から際立った性質を読み取ることができないヒロインなのだ。しかし、それはキャロラインが自身に関する情報を読み取られないように制限しているという意味ではない。彼女は自分の容姿を通して深層心理にまで結びつくような自己表現をする必要がないだけなのである。

なぜなら、『シャーリー』で採用されている三人称の全知の語り手であれば、どの登場人物の内面に関しても、語ろうと思えば自由に語ることができるからである。主人公を兼ねた一人称の語り手の場合、自分自身の心情について語ることはできても、他の登場人物の内面について同様に語ることはできない。それを知ろうとするなら、その言動から推し量るしかない。

『シャーリー』においては全知の語り手が、主人公を含めたすべての登場人物の内面について描写することが可能である。キャロラインに関しても、その外見を詳述しなくとも、全知の語り手が彼女の性質、抱えている苦悩や葛藤を直に語るができる。歴史的事件を描くことを目指していたシャーロットが、個人の内的な歴史を描くためにそれまで利用してきた一人称の語り手でなく、多角的、客観的に事件を捉えるために三人称の語りの技法を選択したのは自然なことであったと言えよう。この小説において観相学と骨相学がほとんど用いられていない原因は、採用されている語りの手法にあると考えられる。

観相学と骨相学だけでなく、『シャーリー』では印象的な絵画も登場しない。シャーロットの小説における絵画の象徴性について研究した Ian M. Emberson は、『シャーリー』では絵画がわずかな役割しか果たしていないと言い切っている (59)。『シャーリー』では、絵画によって象徴すべきものが存在しないか、もしくは絵画を用いずとも他の方法で表現することが可能であったのではないか。筆者は、後者の可能性が高いと考える。それはこの小説が全知の語りの手法を採っていたことと無関係ではない。三人称の語り手であれば、絵画という媒体を通して象徴したり間接的に表現したりしなくても、表現すべきことをストレートに語り得るからである。

全知の語り手の場合は、一人称の語り手のように外見の観察を通して内面に至る必要もなければ、絵画を通して間接的に登場人物の心理を表現する必要もない。そのため、シャーロットの小説作品の中で唯一、全知の語りを導入した『シャーリー』が彼女の他の小説と明らかに異なり、ヴィジュアルリティの要素が極端に少ないのである。

8. テキスト

本論文で引用するシャーロット・ブロンテの小説は、すべて Oxford Clarendon Edition (1975-87) による。また、それぞれの小説の異なる書き出しとして残された断篇については、Brontë Parsonage Museum (BPM) 所蔵の manuscript とともにタイプライターによる transcript を参照した。

第一部 リアリズムへの挑戦——『教授』

第1章 都合のよい真実——『教授』における科学的観察

1. はじめに

シャーロット・ブロンテが華やかな宮廷生活や恋愛模様を描いた初期作品の世界と決別して最初に執筆した本格的小説『教授』(1857)は、その出版年が示すように作者の生前に出版されることはなかった。合計で9回も出版社からの拒絶にあったこの小説がようやく出版されたのは、エリザベス・ギaskellによる伝記『シャーロット・ブロンテの生涯』(1857)の人気にあやかっただけのことであった。伝記出版で彼女への関心が高まるタイミングを見計らった出版だった。

これほど出版社が『教授』に難色を示したのはなぜだったのか。出版前に原稿に目を通したギaskellは、シャーロットが後に執筆した作品との関連に興味を覚えつつも、「これは彼女のどの出版作品にも劣ると思う」(Chapple and Pollard 403)という感想を漏らしている。ギaskellの反応は同時代の書評を代弁するもので、当時の批評家たちも『教授』に独立した作品としての魅力は見出しておらず、後の作品の萌芽が見られると指摘する程度であった。評価された魅力を強いて挙げればフランセス・アンリ (Frances Henri) の人物創造で、主人公ウィリアム・クリムズワス (William Crimsworth) はほとんど彼らの目に留まらなかった。⁸

出版当時の『教授』への反応は、後の批評家たちにもそのまま引き継がれている。ただし、20世紀後半に入ると、Helen Moglen や Margot Peters など、クリムズワスに関してはっきりと否定的な見解を示す研究者たちが登場してきた (Moglen 86; Peters 186)。Ute Kauer のように、シャーロットは女性の内面を描く能力に定評があるものの、クリムズワスを男性登場人物として読者に納得させる力にはなかった (168) とする批評家もいる。しかし、主

⁸ 例えば E. S. Dallas は、「彼自身〔クリムズワス〕はごくありふれた人物で、作品の興味は・・・マドモワゼル・アンリにある」と匿名で発表した書評で述べている (91)。

人公を男性に設定したことだけが、『教授』が小説として成立するうえで重大な欠陥だったのであろうか。『教授』が執筆された当時、フィクションの作品で女性を中心に据えるという慣習はなく、作者は無意識のうちに男性の視点を「公認された (official)」観点として受け入れていたのだらうと Moglen は推測している (88)。⁹ 『教授』を執筆する以前も、作者が少女時代から書き続けてきた初期作品の主な語り手は チャールズ・ウェルズリーという男性の登場人物であった。従って、初めての本格小説で主人公兼語り手を男性にするのは彼女にとって自然で、また扱い慣れた設定であったはずである。

クリムズワスが主人公として小説中で主要な位置を占めるのは当然だが、彼がさらに語り手を兼ねている点も見逃してはならない。彼が語るために何を見つめ、その目が何を捉えるのかという彼の視点は非常に重要だからである。彼の物語の特徴の一つとして、当時流行していた観相学や骨相学を多用し、凝った人物描写をしている点が挙げられる。これらは、19 世紀のイギリスはもとよりヨーロッパやアメリカでも広く人気を博していた科学的な学問で、作者は自分の小説においてしばしば人物描写に利用しており、その傾向は特に『教授』において顕著である。¹⁰ 本章では、シャーロット・ブロンテの最初の小説『教授』において、主人公が物語の中で多用した観相学や骨相学に注目しながら、この作品が「失敗作」と見なされてきた理由を明らかにしたい。

2. 文学と科学の融合

クリムズワスが人物描写や性格判断に頻繁に利用している観相学と骨相学は、前者が人間の顔面に、後者が頭蓋骨の形に注目しているという点で違っているものの、どちらも外見から人間の内面を知ることができるという発想で似ている。現在ではこれらの科学的根拠は否定され、いずれも似非科学に墮しているが、作者が生きた 19 世紀前半には純粋な科

⁹ 男性中心の視点でフィクションが描かれるという当時の暗黙の規範を打ち破っている点で、Susan Sniader Lanser は『ジェイン・エア』を特異な作品と位置づけている。彼女の指摘は『ジェイン・エア』の直前に書かれた『教授』がそれまでの伝統に倣ったものであることを示唆している (177)。

¹⁰ “physiognomy” (観相学) を例にとると、この単語は『ジェイン・エア』と『シャーリー』では 7 回、『ヴィレット』では 5 回用いられているのに対し、これらの作品の半分以上の分量しかない『教授』では 8 回も用いられており、その使用頻度は明らかに高い。

学的学問と見なされ、イギリスだけでなく広くヨーロッパ、アメリカで流行していた。

21 世紀の読者には文学は科学と明らかに異なる分野——むしろ対極に位置する学問領域——のように思われるが、ヴィクトリア朝において両者は相互に関連の深い分野であった。科学者が文学作品から引用する一方で、小説家が科学の発展から影響を受けるなど、両者は密接に関係していた (Dewitt 3-4)。テニソンは生涯を通じて科学の進歩に遅れることなくついて行ったと言われているし、ラスキンが地質学の研究を自分の絵画論の土台としていた。ギaskell、ジョージ・エリオット、ハーディなど当時の代表的な小説家の作品に、専門家・愛好家を問わず博物学者や天文学者がしばしば登場するのもその一例である。シャーロットの他の作品でも、『ジェイン・エア』ではミス・イングラムとミセス・デントが植物学を論じているし、『シャーリー』には博物学の心得がある人物としてミセス・ブライアやウィリアム・ファレンが登場する。Robin Glimour が指摘しているように、ヴィクトリア朝は文学と科学が互いに影響を与え合い、両者の相関関係を研究するのに特に興味深い時代である (142)。

Barbara T. Gates は「ブロンテ家の子どもたちは『博物学の黄金時代』と呼ばれる時期に育った」(250) と述べ、彼らが科学への関心が高かった時代の影響を確かに受けていたと主張している。職工会館 (mechanics' institute) がキースリーに設立されたのは 1825 年で、ここでは化学の実用的実演や自然天文学などさまざまなテーマを取り上げ隔週で講義が行なわれていた。本来は労働者階級のための施設であったが、父パトリック (Patrick Brontë, 1777-1861) は子どもたちと一緒にここで科学的知識を向上させる機会を得ていた。また、ブロンテ家には Bewick の *History of British Birds* の他、E. T. Bennett の *The Gardens and Menagerie of the Zoological Society Delineated*、William De la Motte の *Characters of Trees* など博物学の蔵書もあった。中でもビューイックの『英国鳥類史』はブロンテ家の子どもたちにとって特に馴染み深いもので、図 8 はシャーロットが 13 歳の時に同書の挿絵を模写した水彩画である (図 9 はその元になった『英国鳥類史』の挿絵)。このように、暮らしていた地域社会においても、育った家庭環境においても、作者は 19 世紀イギリスの科学、特に一

般の人々がアマチュアとして携わることの多かった博物学に触れ、主だった著作を読み、動植物の版画を模写しながら成長していったのである。



図 8 シャーロットが模写した‘The Mountain Sparrow’(11 March 1830)



図 9 図 8 の元になった『英国鳥類史』の木版画

3. 観相学と骨相学

シャーロットが生きた時代に文学と科学が相互に影響していたことを考えると、彼女の小説の中に観相学や骨相学といった学問が取り入れられていたことは、現代の読者が考えるほど不思議ではない。観相学と骨相学は、文学者の間でも 19 世紀当時からすでにその学

術性を疑問視する人々がいた一方、強い関心を示す者も多かった。Sally Shuttleworth によると、イギリスで観相学が一般に普及したのは 1780 年代から 90 年代にかけて、スイスの神学者で詩人であった Johann Kaspar Lavater (1741-1801、図 10) の様々な論文を通してであるという (59)。彼の理論は外見が人間の内面を反映していることを前提としており、対象とする人物の内面を外見から読み取るための科学的学問として観相学を位置づけている。

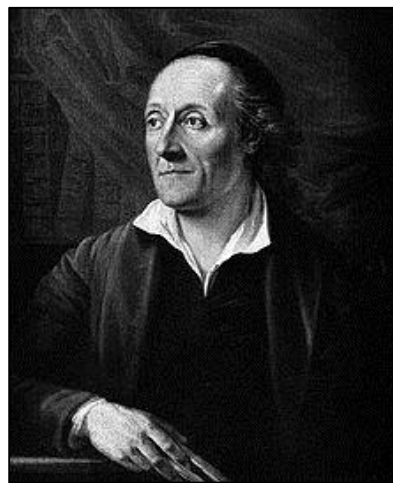


図 10 Johann Kaspar Lavater (1741-1801)

一方、骨相学の創始者はドイツの解剖学者 Franz Joseph Gall (1758-1828) である。観相学が顔面を重視するのに対し、骨相学は人間の本質を理解する鍵として頭蓋骨に注目した (図 11)。ガルの理論は欧米で広く流行したが、特にシャーロットが暮らしていたヨークシャーは骨相学関連図書の出版に関する中心地だった。彼女が骨相学に強い関心をもっていたことは、何よりも彼女自身が 1851 年 6 月に骨相学者 J. P. Browne による診断を受けていた事実が示している。¹¹

『教授』において観相学と骨相学は、兄夫婦から大陸への旅の途中でふと見かけた旅館の使用人に至るまで、様々な人物を描写するのに用いられている。すでに述べたように、

¹¹ 他に、初期作品 “The Duke of Zamorna” (1838) や 1853 年 2 月 26 日付 George Smith 宛の手紙などにも骨相学関連の語が用いられており、彼女の骨相学への並々ならぬ関心を窺わせる。

作者の「見る」という行為に対する強い関心は、この小説においては 19 世紀に流行した観相学と骨相学という形で表現されている。現実の生活をリアルに描くためには鋭い観察眼が要求されるが、彼女が『教授』においてこの二つの「学問」を多用していることは、時代的にも作者の執筆姿勢の面からも、妥当なことであったと言える。

4. 選択的な眼差しと自己防衛

当時は観相学も骨相学も科学的な学問として正確な観察が前提条件であった。観相学者として特に観察力を高める必要性を説いていたラファターの考えは、“Champfleury” のペンネームで活躍した 19 世紀フランスの小説家および美術史家 Jules François Felix Fleury-Husson の「小説家はすなわち観察者である」 (Tytler 181) という位置づけに結実している。人物の外見というヴィジュアルな要素の観察から内面に至る観相学や骨相学は、主人公クリムズワスにとっては特に有効であった。なぜなら、他の登場人物の性格をその言動に頼らず、容貌を詳細に描写することによって的確に表すことが可能になるからである。

第 1 章では早くもクリムズワスが初めて会った兄嫁の外見を観察している部分に観相学的な言及が見られる。

I sought her eye, desirous to read there the intelligence which I could not discern in her face or hear in her conversation; it was merry, rather small; by turns I saw vivacity, vanity—coquetry, look out through its irid, but I watched in vain for a glimpse of soul. . . .

Having perused the fair page of Mrs Crimsworth's face—a deep, involuntary sigh announced my disappointment— (13)

ここでクリムズワスは光を受容する感覚器としての兄嫁の「目」を、彼女の「知性」や「虚栄心」といった内面を知るための手段として観察している。彼女の顔が書物のページに例えられているのは、まさしく顔がそこから何かしらの意味を読み取るための媒体であ

ることを示している。¹² のちにクリムズワスと結婚するフランセスは、自分が作った詩の中で「彼の顔の秘密の意味／読み取る術を学んでいた」(220)と書いており、クリムズワスと同様に顔から情報を得るという発想をもっていた。クリムズワスは、初対面で相手に関する情報が不足している場合、またはその内面が隠されて情報が得にくい場合、観相学は対象の外貌を見つめることによりその内面を読み解く術を提供してくれると信じていた。それゆえ作中の様々な登場人物の容貌を通して彼らの内面が描かれているのである。

骨相学に関する知識や関心もまた、クリムズワスの人物観察に色濃く反映されている。彼はベルギーの女学校で教えていた女子生徒について次のように描写している。

She had precisely the same shape of skull as Pope Alexander the sixth; her organs of benevolence, veneration, conscientiousness, adhesiveness were singularly small, those of self-esteem, firmness, destructiveness, combativeness preposterously large; her head sloped up in the penthouse shape, was contracted about the forehead and prominent behind. (100-01)

ここでは「頭蓋の形」や「慈愛、尊敬・・・の部位」といった骨相学の専門用語が挙げられているが、こうした用語は小説の他の部分にも見られる。クリムズワスが、頭蓋の形が脳の特定の精神活動と関連していると知っていること、そしてその形と意味を読み取る術を会得していることが示されている。彼は対象となる女子生徒の具体的な言動ではなく、まずその骨相を分析しているが、これにより人物の性格を判断する上で骨相学が彼にとっていかに重要な手段であるかがわかる。

しかし、多くの登場人物が容貌を見つめられ詳述される一方で、主人公であるクリムズワスに関して、その外見に関する描写が極端に少ないことは注目に値する。一人称の語り手を兼ねる主人公は、観相学や骨相学を用いずとも自分自身について直接的に語ることが

¹² ロマン派の先駆的詩人 William Cowper も ラファターの理論を信奉した一人で、1790年4月17日付の友人に宛てた手紙の中で観相学に触れながら “faces are as legible as books” と顔面を（読む対象としての）書物に例えている。この手紙は彼の伝記に採録されており、シャーロットは伝記を通してクーパーの比喩に触れていた (Jack 381)。

可能である。それゆえ他の登場人物と同じ手段に頼る必要はない。とはいえ、観相学的・骨相学的分析は不要だとしても、容貌は人物を描写する際のごく基本的な情報である。それを作品のまさしく冒頭で「ぼく自身の肖像は——描かないことにしておこう」(5)と述べ、自分の容姿や性格への言及を拒絶しているのはなぜであろうか。

容貌に関する詳しい描写がなされていないのはクリムズワスだけではない。同様のことが彼に最も近い存在であるフランセスに関しても言える。

Now, reader . . . I know well enough that I have left on your mind's eye no distinct picture of her [Frances]; I have not painted her complexion, nor her eyes, nor her hair, nor even drawn the outline of her shape. You cannot tell whether her nose was aquiline or retroussé, whether her chin was long or short, her face square or oval . . . it is not my intention to communicate to you at once, a knowledge I myself gained by little and little. (123)

クリムズワスは、フランセスの外見に関する描写が読者には充分でないことをはっきりと認識している。その上であえて彼はそれ以上の説明を加えることを拒んでいるのである。フランセスに次いで親しいハンズデンについても、最初に登場する場面では「彼の肖像を詳細に描く気になれないから、読者にはぼくがさっと描いた輪郭で満足してもらわなければならない」(24)と、詳しい外面描写がなされていない。先に引用した女子生徒のように、作中ただ一度しか登場しない人物さえ綿密に描写されている一方で、主人公をはじめ彼に近い登場人物だけ外貌に関する記述が少ない。彼らに関して観相学や骨相学を駆使した人物造型がなされていないことは注視すべきであろう。クリムズワスが物語世界の登場人物に投げかける眼差しは作為的で、彼が見たもののうち何を描き、何を描かないかに顕著な偏りがある。それでは、なぜ周縁的な人物たちが詳細に描写され、本来ならば最も詳しく説明されるはずの中心人物に関する視覚的情報が制限されているのであろうか。クリムズワスが語らないことで読者に隠されていることは何か。彼が語りを拒んでいるがゆえに逆に明らかになること、より明確に示されることがあるのではないだろうか。

観相学と骨相学は対象の外見を観察することから始まる。見るという情報収集の過程で自ずと見る者と見られる者との間に一種の緊張関係が生じる。Norman Bryson が「見るという行為は力を持つ／持たないの関係において成立する」(107) と述べているように、見ることに常には力の問題がつきまとう。視覚を通してより多くの、そしてより正確な情報を獲得した者は、その情報によって支配・被支配という権力抗争の構図の中でヘゲモニーを握ることができるのである。

視覚による情報収集によって主導権を獲得しようとする闘争は、10 年ぶりに再会した兄エドワードによってクリムズワスとその働きぶりを監視されている場面に如実に描かれている。

A sentiment of keen pleasure accompanied this first effort to earn my own living—a sentiment neither poisoned nor weakened by the presence of the task-master [Edward] who stood and watched me for some time as I wrote. I thought he was trying to read my character, but I felt as secure against his scrutiny as if I had had on a casque with the visor down—or rather I shewed him my countenance with the confidence that one would shew an unlearned man a letter written in Greek—he might see lines, and trace characters, but he could make nothing of them—my nature was not his nature, and its signs were to him like the words of an unknown tongue. (20-21)

ここには “watched,” “scrutiny,” “shew(ed),” “see” といった視覚に関する語が立て続けに並べられている。兄弟とはいえ離れて育った二人は互いのことをよく知らず、敵対する親族に援助を受けて育ったクリムズワスに兄は反感をもっている。その抗争は、すでに対立関係が成立している二人の間で相手を見つめ、その性格を「読み取る」という形で進行する。なぜなら、情報を多くもつ者の方が、より有利な地歩を確保できる——より力を得ることができるからである。「面頬を下ろした兜」の比喻は、まさにこの視線による情報収集が支配権をかけた攻防／戦闘に他ならないことを物語っている。

「見る」ことの重要性は同時に「見られる」ことの危険性も孕んでいる。Lawrence J. Starzyk が「見られることは・・・自我にとっては肯定的というより、むしろ潜在的に不利なことである」(151) と述べているように、眼差しはそのベクトルが自分に向けられた場合、自分自身を不利にする可能性がある。見る／見られるという関係を権力の視点で捉えた例として、Michel Foucault は Jeremy Bentham が考案したパノプティコン（一望監視施設、図 12）という監獄を挙げている。この監獄では、中心にある塔から円周状にそれを取り巻く独房を一度に監視することができる一方、独房から塔の監視者を見ることができない。被拘留者は「自動的に権力の作用を保証する可視性」(201) を押しつけられることにより、一方的に見られ、監視され、そして支配されるのである。

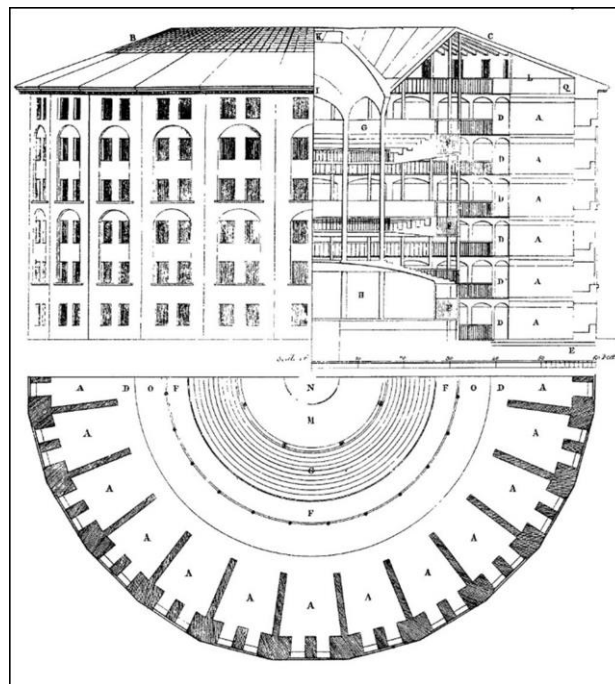


図 12 J. ベンサムによるパノプティコンの設計図

クリムズワスの観察を通じた情報収集は、自分自身の姿を見られることなく、自分だけが一方的に対象を見ることが可能な状況で行なわれる場合がある。例えば、彼は女学校の庭に面した自室の窓に関して次のような言葉を洩らしている。「自分自身は地味なモスリンのカーテンで人目を忍びながら、女性の性格の様々な側面をつぶさに見ることができた

ら・・・ずいぶん面白いだろうと思った」(65)。彼の言葉は窃視症 (voyeurism) を思わせる。窃視という行為は、観察の対象がそれに気づいていないという状況で行なわれる。すなわち、見る側だけが情報を得て、見られる側は相手の視線に晒されるばかりか、その事実すら知り得ない。窃視者 (voyeur) の圧倒的な優越性はまさしくクリムズワスが求めるものと言えるだろう。¹³

クリムズワスは観察という見る行為によって情報を収集し、その分析に観相学や骨相学を用いることで相手よりも有利な地歩を占めようとしている。彼は視覚を通して情報をより多く得ることによって対象よりも自分を優位な位置につけようとする。それだけでなく、他者からの視線を避けることで不用意に自分自身の情報を与えることなく自分の優位を保つことができる。クリムズワスの眼差しにはそうした戦略がある。彼が自分の外見について多くを語ろうとしないのは一種の情報統制であって、外貌の詳細な描写、特に観相学や骨相学の判断材料となる説明を制限することで自己防衛をしているように思えてならない。

5. 不完全な視線

ラファターも述べているように、観相学に携わる者は、非常に精密で素早く確実に徹底した観察の精神をもっていなければならなかった (1: 119)。しかし、観察という見る行為において、時にそれが客観性を欠き、偏ったものになる可能性をクリムズワスの物語は秘めている。例えば、クリムズワスに懸想した女学校の校長ゾライード・ロイターとその母親との会話は、人間の視覚がいかにバイアスを受けやすいかを示している。

“Que le dédain lui [Crimsworth] sied bien! [How well disdain becomes him!]” I once overheard her say to her mother; “il est beau comme Apollon quand il sourit de son air hautain.

¹³ 第 24 章と第 25 章にはハンズデンとフランセスを実際にクリムズワスが窃視している場面が描かれている。見ることを通じた情報収集が、まったくの他人だけでなく最も親しい登場人物にまで——あるいは親しい人物だからこそ——行なわれている点には、彼の見ることへの強い執着が感じられる。

[he is as handsome as Apollo when he smiles with his haughty air.]”

And the jolly old dame laughed and said, she thought her daughter was bewitched for I had no point of a handsome man about me, except being straight and without deformity. “Pour moi,” she continued, “il me fait tour l’effet d’un chat-huant, avec ses besicles. [For my part, with his spectacles on, he always reminds me of an owl.]” (184)

容貌には恵まれていないという設定のクリムズワスが、ここでは典型的な美青年の像として表わされることが多い太陽神アポロンに例えられている。これはまさしくロイターの病的な幻想に他ならない。彼女の母がクリムズワスに関して「眼鏡をかけた梟」というイメージを思い浮かべているのは、同じ対象であっても見る者によって捉え方が大きく違ってくるとことを示している。恋愛というフィルターを通してクリムズワスを見ているロイターの観察——あるいは錯覚——に客観性はない。

しかしクリムズワスは、このように見ることが内包する欠陥を認識しているにもかかわらず、作品を通じて視覚による情報に固執している。この小説ではクリムズワスだけでなく、エドワード、ロイター、ハンズデン、フランセスも相手の言葉ではなく目に注目し、その表情を読み取ろうとする。『教授』において登場人物たちはなぜこのように見ることに執着するのか。

その理由の一端は、「序文」で述べられていた現実の男たちと同じように生きる主人公を描くという作者の創作方針と関わりがある。作者のリアリティの追及は、見たものをできるだけ忠実に作中に再現するという方法で行なわれた。クリムズワスを通して描かれる世界に現実味を持たせるため、舞台となった寄宿学校の場所を始めブリュッセルの地誌が正確に描かれ、実在する通りや建物などがそのままの名前で登場する (Gérin 313; Enid L. Duthie 82)。初めて本格的な小説に取り組んだシャーロットにとって、これこそが現実世界を描くことであった。そして、ブリュッセルの街並みと同様に、登場人物についても観相学・骨相学を用いることでその外見を詳細に描写し、客観的で科学的な事実に基づき彼らの内面をリアルに描き出せると考えていたのではないだろうか。

しかし、観相学や骨相学は主要な登場人物、特に主人公であるkrimzwasにはほとんど適用されておらず、彼の人物創造は表面的なものに終わっている。作者は彼の内面、例えば彼の人間としての弱みや苦悩を読者の前に曝け出そうとはしない。心惹かれていたゾライード・ロイターが婚約者のいる身でkrimzwasの感情をもてあそんでいたことを知った時も、彼の反応は人間らしいというよりむしろ「模範的」である。

But Zoraïde Reuter? Of course her defection had cut me to the quick? That sting must have gone too deep for any Consolations of Philosophy to be available in curing its smart? Not at all. The night-fever over—I looked about for balm to that wound also, and found some nearer home than at Gilead. Reason was my physician; she began by proving that the prize I had missed was of little value. . . . (113)

恋愛経験の乏しいkrimzwasにとって、優れた経営者でもある女校長ロイターは、当初、女性としても魅力的な存在だった。彼女の裏切りはkrimzwasを深く傷つけて当然だったが、彼は理性によってその苦しみを乗り越えたと主張している。だが、冷静を装う彼の言葉の端々に、心の痛みが見え隠れしている。

もしもkrimzwasがここで自分の失望を直視し、読者に対して示すことができたなら、彼はもっと血の通った人間として印象を残すことができたかもしれない。しかし、彼が選択したのは、自分を律することができる理性的な人間として自身を提示することであった。故郷 X で兄との確執に苦しんだ時、ブリュッセルの女学校で若く美しい生徒たちに戸惑った時など、krimzwasには人間らしい葛藤を示す機会は幾度もあったはずだ。しかし、彼はその度に模範的な態度で苦境を乗り切ったと読者に示しており、また他ならぬ作者自身も彼をそうした人物として描いている。

Judith Williams は、krimzwasが自身の内面はあまり見ず、その一方で外の世界を詳細に見る傾向を指摘している (126) が、それはkrimzwasだけでなく、作者の執筆態度を示すものでもある。彼女は実在する街並みを作中で再現し、様々な登場人物の外見を観

相学・骨相学といった当時の科学的知見に基づいて描写している。これらの学問で求められた正確な観察力は、科学的な説明として説得力をもたずだった。しかしながら、作者の発想は単純で、リアリズムの上辺をなぞることに終始している。

主人公クリムズワスに関しても、その人物創造は表面的で、様々な苦難を理性によって克服していく姿には内的リアリティが感じられない。先に引用した「序文」にもあったように、作者は主人公が自ら働いて収入を得たり、額に汗して財産を築いたりしなければならないと考えていた。これはすなわち、作者が正当な努力をした者は収入や財産を得るように相応に報われるという考えを持っていたということでもある。作者の意図した通りに主人公が創造されていれば、彼の努力は実を結ぶはずであった。だが、そうやって地道に努力して成功する清廉潔白な男を作り出す過程で、主人公の嫉妬、怒り、失望、異性への関心といった都合の悪い部分が切り捨てられてしまった。その結果、クリムズワスは人間味のない主人公となってしまったのである。

作者のこうした執筆態度は、他ならぬクリムズワスの眼差しにも反映されている。彼は他者に関する情報は披瀝しながら、自分自身の外見については多くを語らない。これはすでに述べたように不用意に自分に関する情報を漏らさないようにして、自分が観相学的・骨相学的な分析の対象となるのを避けるためである。その結果、彼が作中で観察して描いた対象には不自然な偏りが生じ、詳細に描かれている人物とそうでない人物が混在してしまっている。後に彼の妻となるフランセスの外貌に関する情報が少ないのも同じ理由による。クリムズワスにとって最も身近な存在である彼女の情報は、間接的に彼自身の情報に結びつく恐れがあるからだ。クリムズワスによる観相学的あるいは骨相学的な描写がいかにも詳細で正確であったとしても、それが当てはめられる対象に偏りがある場合、読者はそこに何らかの意図を感じずにはいられない。クリムズワスは自分に都合のよい事実だけを選び出し、それを科学的に観察しているにすぎないのではなかろうか。特に、視覚による情報を最大の武器にしているクリムズワスが極端な近視で、墓地でフランセスと再会した際にも最初その姿を「折れた枝」(167) と勘違いしている点を考えると、彼の視覚自体が信頼できないものに思えてしまう。

6. おわりに

人間は正確に対象を見ているようでいて、実際には様々なフィルターを通して見ており、その視覚は偏ったものになる可能性がある。クリムズワスの場合は観察の対象が限られ、特に主人公である自分自身については観相学的・骨相学的な分析や、分析の対象となる外見の情報が極端に少ない。クリムズワスは容貌を通して得られる彼自身についての記述は盛り込まず、他の登場人物とのパワー・ゲームにおいて自分に有利に働き得る情報、いわば利用価値の高い情報だけを選び取り、それを観相学・骨相学という科学的な学問に基づいた客観的な事実として提示しようとしている。

クリムゾワスの情報操作は、作者であるシャーロット・ブロンテの創作方針を映し出したものだ。「序文」で表明したように、彼女は『教授』において現実に生きる男を描き、そしてその男の誠実な努力が報われる物語を生み出そうとした。少女時代から長くロマンティックな波乱万丈の初期作品を書き続けてきた作者にとって、初めて執筆する本格小説においてリアリズム小説を目指すのはかなり意欲的な挑戦だった。そのために、彼女は観相学や骨相学といった観察に基づく科学的学問を利用し、作中でブリュッセルの正確な地誌も再現した。しかし、初めての小説を執筆した作者は、「見たまま」を詳細に描くことだけがリアリティの構築に結びつかないことを、この時点で理解できていなかった。

小説の最後で、クリムズワスとフランセスは学校経営に成功しイギリスに戻って余生を過ごしている。額に汗して働いた彼の努力は作者の意図通り報われている。しかし、その成功と引き換えに、彼は小説の主人公として最も重要な要素を放棄することになった。彼は自分に都合のよい理想像を示そうと自分の情報、特に自身の外貌に関する情報を大幅に制限した結果、顔の見えない主人公となってしまったのである。これは、彼が出版当時の読者にほとんど印象を残すことさえなかった原因であるように思える。

観相学・骨相学のための情報収集において生じた、見る／見られるというパワー・ゲームで、クリムズワスは自己の優位を死守しようとした。しかし、自分の理性的で優れた側面だけを示そうとする彼に、人間味を感じたり共感を覚えたりする読者は、はたしてどれほどいただろうか。彼の人物創造は表面的なものに終わっている。

そして、それは作者シャーロット・ブロンテの失敗でもあった。彼女はリアリズム創出のために観相学・骨相学を多用した。これらの擬似科学は、観察に基づいて得られた視覚情報により、この小説に独特の雰囲気を与えている。しかし、その用い方に極端な偏りがあるため、読者には視覚的な効果——ヴィジュアルティ——よりも、違和感を与えるものとなっている。作者は初めての長編小説で自分なりのモットーを掲げ、意欲的に創作に取り組んだものの、自分の意図を言葉によって具現化するのに十分な作家としての経験も技量も不足していた。特に彼女が意図していた「現実には生きている男たち」の一人として主人公を創造する上で、肝心の観相学と骨相学が機能していない。クリムズワスの観察の対象が偏っている点にも、彼を自助努力によって成功した男として提示しようとした作者の情報操作を感じずにいられない。主人公に関して都合のよい情報だけに読者の視線を向けようとした作者の作為こそが、この小説をいわゆる失敗作に貶めてしまったのではないだろうか。

第2章 破綻する語り——『教授』におけるクリムズワスの創造性と 語りの綻び

1. はじめに

シャーロット・ブロンテの『教授』は、主人公クリムズワスが教師を引退後、その半生を振り返るという体裁で書かれており、語り手でもある彼が自分の経験を読者に直接語る自伝形式の小説である。第7章の冒頭で、彼は自分の人生を小部屋に掲げられた4幅の絵になぞらえている。

Three—nay four pictures line the four-walled cell where are stored for me the Records of the Past. First, Eton. All in that picture is in far perspective, receding, diminutive; but freshly coloured, green, dewy; with a spring-sky, piled with glittering yet showery clouds—for my childhood was not all sunshine—it had its overcast, its cold, its stormy hours. Second, X—; huge, dingy; the canvass cracked and smoked; a yellow sky, sooty clouds; no sun, no azure; the verdure of the suburbs blighted and sullied—a very dreary scene.

Third—Belgium; and I will pause before this landscape. As to the fourth, a curtain covers it, which I may hereafter withdraw, or may not, as suits my convenience and capacity. (55)

第7章は小説の中核をなすベルギー生活に舞台が移る章で、物語の実質的なスタートラインと言える。クリムズワスは、大きな場面転換を迎えるタイミングで第1章から第6章で述べた多感なイートン校時代、故郷Xにある兄の工場で事務員として過ごした自分の過去、ベルギーでの現在、そして未来を4幅の絵画作品として象徴的に示している。

クリムズワスの人生を描いたとされるこれらの絵画は「四方を壁に取り囲まれた小部屋」に収められている。「小部屋」を表わす“cell”に「刑務所の独房」という意味があることを考えると、彼の人生を象徴するこれらの絵画には見る者の視線を遮るような壁の存在が感じられる。なぜ4幅の絵はそのような場所に保管されているのか、疑問を感じないわけ

にいかない。しかも、覆いを掛けられた 4 幅目の絵を見せるかどうかは彼の都合と能力によるという。すなわち彼の将来が読者に提示されるか否かに関しては、彼が決定権を握っていることになる。

クリムズワスは時として描写を一方的に切り上げてしまったり、あえて語るのを控えたりすることがあり、その物語は単純に彼の経験を言葉に移し変えたとは言いがたい。4 幅の絵画が収められている小部屋の比喩が示すとおり、彼の人生には読者を遠ざけようとする気配さえ感じられる。語り手クリムズワスへの疑念を漏らした初期の批評家の一人は Winifred Gérin である。彼女は、主人公を兼ねた一人称の語り手がこの小説に本質的なデメリットを引き起こしていると非難した (312)。また、Terry Eagleton もクリムズワスが「知ってもらいたいことしか語っていないのではないか」と述べて語り手としての信憑性に疑問を呈し、「信頼に値しない語り手 (untrustworthy narrator)」(78-79) と呼んでいる。さらに Carol Bock も「テキストはいつ正確に語りいつ偽っているかを決める充分な手掛かりを読者に与えていない」として、彼の語りを鵜呑みにはできないことを指摘している (56)。

クリムズワスの語りがこうした不信感を呼び起こすのはなぜか。本章では、彼の語りを通してその特徴と問題を考察する。さらに、『教授』の未定原稿などの断篇と比較することで、作者がこの小説を成立させるためにどのような方策を採ろうとしていたのか、そして果たしてそれが成功しているのかを検証する。

2. 語りの綻び

『教授』は、主人公が不遇な境遇を切り開き立身出世するストーリーである。彼は自分の成功物語の舞台として最適な場所を求め、イートンから兄の工場がある X、そしてブリュッセルへと移動する。クリムズワスはそこで公私両面において成功するが、それはリアリスティックな外見を装った全くの虚構——現実に生きた男の自伝ではなく、一人の男の成功を理想的に描いたフィクション——である。彼は物語の中で自分の人生を語るだけでなく、自分をヒーローとして自ら望むように提示できる世界を創造したのだと言える。

しかし、クリムズワスが完璧な語り手であったとは言いがたい。Judith Williams は彼が自分の知覚と期待を正確に映し出した世界に住んでいると述べ (133)、彼の語り手としての強力なコントロールを指摘している。しかしながらこの指摘は、彼の支配が不完全で、その不完全さが作品世界にも見られるという点を見落としている。クリムズワスが自分を成功者として表現するために強引に作り上げたフィクションの中で、彼の記述と行動にはさまざまな食い違いが生じている。ここでは、そうした彼の語りの綻びが作品解釈に及ぼす影響を考察する。

(1) 他者への依存

作中ではクリムズワスの勤勉さや禁欲的な傾向が繰り返し述べられている。その一方で、彼は人生の転機において常に他力本願の姿勢を見せている。ブリュッセルで失業した際の対応がその一例である。彼は元教え子の父兄、裕福な商人ヴァンデンフーテン氏の許に赴く。「自分が望んでいるのは助けてもらうことよりも、自分で自分を助けられるようにしてもらうこと」 (211) と述べているが、¹⁴ これが詭弁に過ぎないことは明らかである。自力での就職活動に行き詰ったからこそ援助を求めに行ったのであり、しかも、再就職が叶ったことを「ある朝、運命の女神が僕の部屋に立ち寄って・・・膝の上に褒美を投げてくれた」 (212) と、自助の精神を奉る男らしからぬ運命論者のような書き方で締めくくっている。

序文において、瞬く間に富と高い身分を得るといった「突然の運命の変化」 (3) を厳しく戒められていたはずの主人公の人生は、実際には他人の援助や幸運によって彼が望むような方向に都合よく変転していく人生である。クリムズワスは自分の努力を精一杯吹聴することで、人生で起こる様々な変化を努力の正当な報いとして描き出そうとしている。しかし、彼が読者に示そうとしているものと、しばしば垣間見られる他力本願ともいえる生き方には大きな開きがあり、その食い違いは読者の不信を呼ぶ。しかも、こうした齟齬が

¹⁴ Heather Glen は、自助の男を主題にした説話が 1840 年代のイギリスではよく知られたジャンルであったと指摘している (35)。The Professor の 2 年後に出版された Samuel Smiles の Self-Help (1859) がよい例であろう。クリムズワスの「自分で自分を助ける」 (“helping myself,” 211) には、Smiles の “Heaven helps those who help themselves” (1) と同じ響きがある。主人公の人物創造において、作者が時代の空気を強く意識していたことが窺える。

生じていることに彼も、そして作者自身も気づいていない。そのため、物語世界を強力に支配しているはずのクリムズワスは、語りの矛盾を解決することがないまま自己満足の回想を続けていくのである。

(2) 誘惑への抵抗

クリムズワスはまじめで清廉な青年として自分自身を描き出しているが、この自己演出にも綻びが見られる。彼がすでにフランセスとの結婚を真剣に考えていながら、同時にロイターとの不義の可能性を確信している事実を見逃すことはできない。

Reuter was destined to become Mde. Pelet—it would not do for me to remain a dependent dweller in the house which was soon to be hers. Her present demeanour towards me was deficient neither in dignity nor propriety—but I knew her former feeling was unchanged. . . .

I was no pope—I could not boast infallibility—in short—if I stayed, the probability was that in three months’ time, a practical Modern French novel would be in full process of concoction under the roof of the unsuspecting Pelet. (187)

彼の雇い主ペレとの結婚を控えたロイターと、フランセスとの結婚を考えているクリムズワスとの間に「3 か月のうちに現代フランス小説を地で行く展開」が繰り広げられるだろうという懸念は、彼がペレの下宿を去ることで辛うじて回避される。しかし、これは不義の誘惑を克服したというより、単に転居することでその可能性から逃れたに過ぎない。以前、ロイターが婚約者のある身で自分に近づいたことを激しく咎めておきながら、彼は自分自身も同じようなことをしているとまったく気づいていない。

このエピソードは、クリムズワスが他者を非難することはあっても、その批判精神が自分自身に向けられることはないと確信させる。しかも、自分のことを誘惑に抵抗し打ち勝った克己心の強い人間だと思い込んでいる節さえある。彼は自分の人生を語りながらも、そもそも自分自身の姿が見えているのか、自分のことを把握できているのかという疑問を抱かざるを得ない。

(3) 円環構造

クリムズワスは、社会的・経済的に成功した自分の幸福な家庭生活を小説の結末で描き出そうとしている。Shuttleworth は彼の結婚生活の描き方が独善的だと批判しているが(145)、こうした傾向は結婚生活に限らず小説全般に当てはまる。なぜなら、彼の半生——この物語全体——が、独立独歩の成功者クリムズワスを描き出すための舞台として都合よく創造されたものだからである。

クリムズワス一家はベルギーを去ってイギリスに戻る。その引退生活を描いた最終章の後半部分が、第 7 章で覆いを掛けられていた 4 幅目の絵に相当すると考えられる。なぜなら、「過去の記録」として保存されている 4 幅の絵のうち 3 幅目のベルギーに続く舞台として作中で最後に描かれているのがイギリスでの家庭生活だからである。クリムズワスの人生を表わす最後の 4 幅目の絵は、生まれ故郷で家族とともにくつろぐ人生の成功者としての彼の姿を描き出しているのではあるまいか。

しかし、クリムズワスは自分の物語をよく統制できているようでいて、実際には語りの綻びが物語のあちこちに見え隠れしている。彼の他力本願な生き方や見せかけの清廉潔白さは、彼自身が気づいていない——あるいは認めたくない——弱さである。彼は自己認識が不十分であり、物語の中で読者に得々と語っているのは事実と乖離した自己演出による理想像に過ぎない。クリムズワスの人生を象徴する 4 枚の絵のうち、最後の 1 枚だけが覆いを掛けられ読者の目から遠ざけられているのは、幸福な家庭生活を描いているはずの画面に潜む、彼がコントロールしきれない要素——それは、他ならぬ彼の妻や息子の姿で象徴される——を隠蔽するためなのかもしれない。

クリムズワスの人生の軌跡を考える時、それが一種の円環構造を成している点を指摘しておきたい。実業家として身を立てるという計画に失敗して故郷を追われた男が、立身出世して再び同じ場所に戻ってくるという空間的な円環を見ることができる。成功者という新しい立場が、彼の無残な過去を否定し消し去るかのようだ。

様々な経験を経てスタート地点に戻るクリムズワスの人生の円環構造は、19 世紀を特徴づける現象とも呼ばれ、当時最も人気が高かった見世物の一つ、パノラマを連想させる

(図 13)。円形ホールの内壁に本物と見紛うほどそっくりな絵を描いたパノラマは、画面の上下の端が観客から見えないよう照明や配置が工夫され、また観覧台に設けられた手摺によって観客が画面に近づけないなど、そのリアリティを演出するためにありとあらゆる手段を講じた装置であった。パノラマの語源はギリシャ語で「すべてを見る」を意味し、19 世紀の観客たちは 360 度に広がる実物と見分けがつかない風景に驚嘆した。しかし、それは実際には周到に用意され、また見せることを意図された一部分を見ていたに過ぎない(コマン 4, 92)。

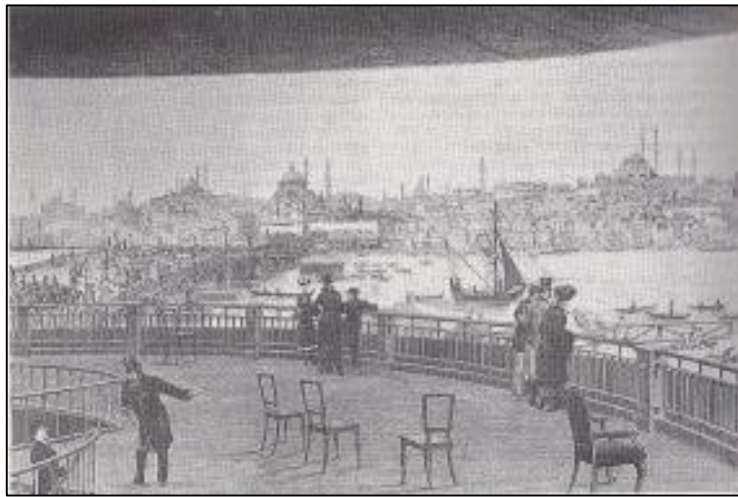


図 13 パノラマ館内部の観覧台 (『パノラマの世紀』より)

不要な部分を隠蔽し、見る者に対象を本物らしく信じ込ませるヴィジュアルな装置パノラマは、きわめて意図的で人工的な空間を創出していた。それはブリュッセルのリアルな街並みを背景に刻苦勉励する青年の姿を詳述しながら、様々な語りの綻びを読者の眼から覆い隠そうとしていたクリムズワスの語りを彷彿させる。

3. 試行錯誤の軌跡

作者は最終的に現在の形で『教授』を残したわけであるが、初期作品の世界に別れを告げた直後から『教授』執筆までの過渡期において試作し、また 9 回にわたって出版を試み

る過程においても度々この作品の改訂に取り組んできた。彼女が結果的に採用しなかったそれらの断片がどのようなものであったかを知ることは、『教授』の語り手を理解する上で重要である。なぜなら、採用されなかった語り手や語りの技法には、作者が『教授』を物語る上で適切ではないと判断した何らかの要素があったはずだからである。

ここでは、『教授』に関連した未完の断篇として、「アッシュワス」(“Ashworth,” 1840)、「序文」(“Preface,” circa November/December 1847)、そして「ジョン・ヘンリ」(“John Henry,” circa November 1847)の3篇を取り上げる。それぞれの語りの特徴を比較することで、作者が試行錯誤しながら何を求めていたのかを明らかにしたい。¹⁵

(1) 「アッシュワス」

「アッシュワス」は現存する作品としては『教授』の直前に書かれたもので、初期作品群から『教授』へと移行する間に作者が何を目指していたかを理解する資料になるだろう。この断篇は第4章まで書き進んだところで放棄されているが、リアリスティックな小説の執筆に向けた、作者の初めての試みであった。第1章では初期作品の登場人物ノーサンガーランドを髣髴させるアレグザンダー・アッシュワス (Alexander Ashworth) が登場し、彼の放埒な過去が詳述される。第2章では彼の子どもたち、すなわちエドワードとウィリアムという二人の息子と一人娘メアリについて語られ、第3章では近隣の人々との交流が、そして第4章では再び一人娘のメアリが中心に描かれている。「アッシュワス」には、『教授』のクリムズワス兄弟と同じファースト・ネームを持つエドワードとウィリアムというアッシュワス兄弟が登場するが、彼らは対照的な性格で互いに反目している点も共通している。全体的なストーリー展開は異なるが、『教授』第1章のオレステスとピュラデスの友情にも言及があるなど、両者に多くの共通点があることは見逃せない。

この断篇の特徴は、初期作品を連想させる人物が登場する一方で、語り手に関しては大きな違いが見られる点である。初期作品の執筆において作者が扱い慣れた、登場人物を兼

¹⁵ これら3篇をシャーロットの他の作品も含め執筆年代に沿って整理すると、「アッシュワス」、『教授』、『ジェイン・エア』(1847)、「序文」、「ジョン・ヘンリ」、『シャーリー』(1849)の順となる。ただし、執筆時期が特定されていない「序文」と「ジョン・ヘンリ」は相前後する可能性がある。なお、「ジョン・ヘンリ」は「ムーア兄弟」(“The Moores”)と呼ばれる場合もある。

ねたシニカルな語り手チャールズ・ウェルズリーとは異なり、「アッシュワス」では語り手が誠実で中立な立場を守ろうとしている点は注目に値する。「わたしは今、本当に起こったことを話しているので、誠実な記録者 (faithful chronicler) として自分に語られたとおりに物語を伝えなければならない」(81) という決意表明にそれがよく表れている。ただし、この「わたし」はkrimzwasの場合と異なり登場人物ではないため、これから語られるストーリーは語り手自身が参加したり、目撃したりしたものではない。そのため語りの手法としては、特定の登場人物の視点による一人称の語りというより全知の語りに近い。作者は登場人物や作中の出来事と直接関連のない語り手を設定することで、語り手と作品世界との間に一定の距離を設けた。写実的な小説を目指した作者の初めての試みにおいて、この方法は情報の正確な伝達を第一義とする語り手の中立性を保つためには有効だった。「アッシュワス」では、作者の模索——初期作品で長く用いてきたのとは異なる語り手を採用しようとする試み——がすでに始まっていた。

しかしながら、この模索が必ずしも成功していなかったことを忘れてはならない。「アッシュワス」では章ごとにフォーカスされる人物も場面も次々と切り替わり、登場人物にかろうじてつながりはあるものの、章と章との有機的な関連は感じられない。岩上はる子はシャーロットが試した語り手について「彼が与える印象は中立な立場の語り手というよりも・・・自信のない語り手である」(377) と評しているが、岩上が指摘する「自信のなさ」は語り手だけでなく、作者本人のものと言えるのではないか。脈絡なく場面が移り変わっていく展開は、結局この物語で語り手が——そして作者自身も——何を語ろうとしているのか、その方向を定め切れなかった結果だと考えざるを得ない。「アッシュワス」の語りの手法は新しい試みであるかもしれないが、作者はこの断篇を通して中立な立場の語り手を扱う難しさを実感したはずである。

(2) 「第一の序文」

「アッシュワス」の試みを経て、作者は本格的な小説第一作として『教授』を執筆した。現在『教授』に付されている「序文」とは別に、それ以前に書かれて放棄された「序文」(“Preface” or “Earlier Sketch of a Preface”)がある。シャーロットが『ジェイン・エア』出版

直後に『教授』の改訂を考えた 1847 年 11 月か 12 月に書かれたものであろうと Margaret Smith と Herbert Rosengarten は推測している (*The Professor* 265)。ここでは、現在「序文」として『教授』に付されているものと区別するため、これを「第一の序文」としておく。

出版を意図して初めて完成させた本格小説である『教授』は、作者にとっては特に思い入れの強いものであった。それは、度重なる出版社からの拒絶にあいながらも出版を諦めようとしなかった事実に見て取れる。この小説の「始まりがとても弱いと気づいた」作者は、書き直して三巻本にしたい意向を出版社に伝えていた (To W. S. Williams, Dec. 14, 1847, *Letters* 1: 574)。同じ手紙では『ジェイン・エア』に続く次回作についても触れられており、そのために始めた草稿が3つあると書いている。Alexander は「第一の序文」がこれら草稿のうちの一つである可能性がきわめて高いとしている (*The Early Writings* 223)。確かにこの断篇は主人公の出自という具体的な内容を含んでいることから、またシャーロットが気にしていた小説の冒頭が大きく変更される可能性を示していることから、『教授』の新たな書き直し原稿として十分に納得できる。¹⁶

一旦は完成していた『教授』を出版に向けて書き直す際に、作者が登場人物や場面設定ではなく語り手の変更に取り組んでいるのは重要である。繰り返し出版を拒否されたこの小説の問題点として、またその解決策として、作者がクリムズワスによる語りに着目していたことを証明しているからだ。作中において主人公の語りが十分に機能していないと判断したからこそ、書き直しの草稿では異なる語り手を設定したのであろう。

「第一の序文」は所々読み取れない部分があるものの、単語にして 400 語足らずのごく短い断篇である。「わたし」という一人称の語り手によって語られているが、これは主人公のクリムズワスと別人である。ここでは、兄エドワードと弟ウィリアムが腹違いの兄弟であるという以外は『教授』と同じ設定であり、両親が相次いで亡くなりクリムズワスが母方の親戚に引き取られたと述べたところで、唐突に中断されている。断篇は一人称の語り手「わたし」によって次のように始まる。

¹⁶ 手紙で言及されている『教授』書き直しのための3つの草稿のうちの一つが「第一の序文」、もう一つが次節で取り上げる「ジョン・ヘンリ」と考えられる。もう一篇については草稿そのものも、関連する資料も残っていない。

I had the pleasure of knowing Mr. Crimsworth very well—and can vouch for his having been a respectable man—though perhaps not altogether the character he seems to have thought he was. Or rather—to an impartial eye—in the midst of his good points little defects and peculiarities were visible of which he was himself excusably unconscious—An air—a tone of his former profession lingered over & round him—a touch of the pedagogue—unobtrusive but also unmistakable—Besides his household thought him infallible and this naturally inclined other people to look out for failings—which as he was human and erring—of course they found. ¹⁷

この引用で注目したいのは、「公平な立場の者の目には、クリムズワス自身が気づいていないのも無理からぬ小さな欠点や風変りな癖が見える」とあるように、主人公が意識していない部分に語り手が言及していることである。クリムズワスが主人公でありまた語り手でもある『教授』の世界では、彼が意識していないことは当然のことながら作中で明白に語られることはない。その結果、彼の意識外にあることはそれ自体が存在していないことになってしまう。しかし「第一の序文」の語り手は、そうしたクリムズワスの意識が行きわたらない領域と、彼の影響力が届き得ない人々——すなわち「公平な目」を持つ読者——の存在を明らかにしている。この語り手自身がまさしくその一人と言えよう。

「第一の序文」の語り手である「わたし」が登場人物を兼ねるかどうかは、この短い断片からは判断できない。「第一の序文」には、クリムズワス本人から物語の修正と短縮を任されたという記述があることから、「わたし」は語り手であると同時に編者であることが推測できる。また、クリムズワスとその家族をよく知っており、特に自伝の編集を委ねられるほどであるから、彼から大きな信頼を得ている人物であろう。そして、自伝を短縮するために最初の 7 章分を一気に取り去ったり、クリムズワス本人が気づかぬ欠点を指摘したりしている点を見ると、どうやら彼との親密さによって「わたし」の判断力は鈍っていないようである。この語り手には客観性が期待できそうだ。

¹⁷ “Earlier Sketch of a Preface” in *The Professor* 295. なお、この「序文」に関しては Brontë Parsonage Museum 所蔵の MS Bonnell 109 およびタイプライターによる transcript である HT 4 (336); 67 (108) も参照した。

「第一の序文」の語り手は「アッシュワス」とも『教授』の語り手とも異なり、主人公を非難する力を持つ存在として興味深い。なぜなら、特に『教授』と比較した場合、クリムズワスは自分が気づいていないことや知らないこと——あるいは、あえて触れるのを避け読者には明かさないこと——を作中で語ることは決してない。しかし、「第一の序文」の語り手にはそれを語る可能性が十分あるからである。

この断篇は、作者が書き始めたばかりの段階で打ち切られている。その理由は明らかにされていないが、『教授』のテーマと関連しているかもしれない。この小説は自助努力の末に成功するクリムズワスを、現実生きる男たちと同様に描くことを目的としていた。しかし、判断力と客観性を備え、主人公の欠点を批判しかねない「第一の序文」の語り手では、主人公を理想的な人物として提示するには不適切であった。この語り手では作品のテーマと両立させるのは難しいと、作者が早々に判断したのではないだろうか。

(3) 「ジョン・ヘンリ」

『教授』をめぐる試行錯誤の過程をたどる最後の断篇として、「ジョン・ヘンリ」を取り上げる。Rosengarten と Alexander は、先に挙げた Williams 宛の手紙にある 3 つの草稿は『シャーリー』のためのものではなく『教授』を書き直したものであるとし、その一つとしてこの断篇を挙げている (Rosengarten xiv; Alexander, *The Early Writings* 223-24)。その内容は、後見人の許で育った弟 ウィリアム・カルヴァート・ムア (William Calvert Moore) が兄ジョン・ヘンリ・ムア (John Henry Moore) を頼って会計事務所へやって来るというもので、確かに『教授』の冒頭部分と酷似している。第 1 章では手紙の挿入という手法が『教授』から継承されている他、ウィリアムの後見をしていた親戚もスィーコウム (Seacombe) と同じ名前である。高圧的な工場主の兄と物静かで知的な弟という性格づけも、また彼らの境遇もあまりに『教授』と似ているため、作者が原稿の中で「ジョン・ヘンリ」と書くべきところを『教授』で描かれたと同じ「エドワード」と書き誤っている箇所もあり、この断篇が『教授』と密接な関係があることは疑いようがない。

「ジョン・ヘンリ」もまた「わたし」という声によって語られるが、この語り手は登場人物を兼ねておらず、三人称の全知の語り手である。この断篇では登場人物の名前が変更

されるなど、作者は「第一の序文」よりもさらに踏み込んだ書き換えを行なっている。それは語りの手法においても同様で、「第一の序文」『教授』と異なり初めて全知の語りを取り入れられている。やはり、『教授』の改変において語りの手法は重要なポイントだったのである。

「アッシュワス」や「第一の序文」と異なり、「ジョン・ヘンリ」の語り手は自分がどのような立場にあるかということは一切表明していない。この語り手は時おり顔を覗かせるだけで、軽妙さを装った語り口が時に読者を苛立たせるが、その主張がストーリー展開に影響を及ぼすことはない。この点は、同時期に書かれ、オープニングが「わたし」というコミカルな全知の第三者によって語られる『シャーリー』の場合と同断である。

「ジョン・ヘンリ」の語り手は、全知という立場を活かして特定の登場人物に焦点を絞らず、多様な視点で物語を展開するのに適している。しかし、『教授』は特定の人物に注目し、その内面を描くことを目指す物語である。作者は全知の語り手では主人公を効果的に描くことができないと判断したのであろう。「ジョン・ヘンリ」の第3章を書き始めたところで原稿を放棄している。この断篇の語り手が『教授』全体を語り直すことはなかった。

(4) 多様な語りの手法

初期作品後の習作から『教授』の執筆、改訂の試みという一連の流れの中で3つの断篇を見てきた。いずれも「わたし」という語り手を設定しているものの、それぞれの個性、立場、性格づけに違いがあり、作者が様々な語りの手法を試していたことが見て取れる。作者にとって、作品の書き直しは場面設定や登場人物を変更するだけでなく、語り手や語りの手法を模索することでもあった。彼女には、どのような内容の作品を書くかということに留まらず、そのためにどのような語り手と語りの技法を採用するかという語りの形式が重要な課題であったことを裏づけている。

語りの手法については、『教授』の執筆中にも作者の模索（あるいは迷い）が続いていたと思われる。なぜなら、『教授』の清書原稿を詳細に調べた M. M. Brammer は、語り手“T”が全知の語り手ではないことを作者が突然思い出したかのような推敲の跡を、第25章に見つけているからである(163)。

様々な試行錯誤を経ながらも、最終的に『教授』が他の語り手を設定して書き直されることはなく、結果としてkrimzwasが語り手を務める現在の物語が残された。言い換えるなら、作者がこれ以外にうまく機能する語り手を見つけれなかったということであろう。男性登場人物による一人称の語りという手法は、彼女が初期作品で最もよく用いていたものでもある。

シャーロットの4つの小説のうち、『ジェイン・エア』でも主人公が語り手を務めているが、この小説は厳密には作者のペンネームであるカラー・ベルによって編集された自伝という体裁を採っている。語り手から直接読者へ語っているようでいて、実はその間に編集というプロセスが存在しているのである。そして、『シャーリー』を除いた『教授』と『ヴィレット』の二作においては、主人公を兼ねた一人称の語り手が読者に直接語りかけるといふ手法が採られている。これらの二作品は読者に伏せられる情報が多いという共通点があるが、それは偶然であろうか。

シャーロットの全作品を見る限り、語り手が一人称で主人公を兼ねている方がより物語を支配しやすいという図式が存在しているように思えてならない。なぜなら、第三者を介さないことにより、語り手が伝えるべき情報の選択もその伝え方もすべてコントロールできるからである。『教授』のもともとのタイトルは *Master* であったが、このタイトルが意味しているのは単なる英語教師 (master) ではなく、まさしくこの物語を支配する者 (master) としてのkrimzwasである。

krimzwasを理想的な成功者として提示するために、『教授』では物語を統制してリードすることができる強力な語り手が求められた。そしてその語り手は同時に主人公であるkrimzwasを裏切ることなく、彼と一体となってストーリーを推し進められる存在でなければならない。これに対し、「アッシュワス」の全知に近い語り手は実際の出来事の「誠実な記録者」に徹しようとしていた。また、「第一の序文」の一人称の語り手は、主人公が意識していない部分に言及したり、彼を非難する力さえ持っていた。理想的な成功物語を創作する上で、事実固執する客観的な語りの手法や、まして主人公を非難する語り手は不適だったに違いない。そして、「ジョン・ヘンリ」の全知の語り手は、特定の人物

の内面を描くのに不向きだった。3 つの断篇が採用されなかったのは、作者が試行錯誤したいずれの語り手たちにも、krimzwsが持つ物語を支配する力、自分を効果的に演出・提示するための（歪んだ）創造力が欠けていたからに他ならない。

しかしながら、krimzwsの強力な統制力は時に負の方向に働く。第 2 節で述べたように、彼の語りは様々な綻びを生じている。作者はそうした問題を感じ取っていたからこそ、書き直しの際に彼とは異なる語り手を検討したのである。最初の断篇「アッシュワス」の語り手は、物語を語りあぐねて次々と語る対象が移り変わっていった。同じように、初めて執筆した小説を扱いかねて多様な語りの手法を試みる作者自身の姿が、こうした試行錯誤の過程に反映されているのではあるまいか。

4. おわりに

シャーロット・ブロンテは、『教授』の執筆に向けた習作の段階から、初期作品とは異なる語りの手法に挑戦したり、完成させた作品を修正すべく新しい書き出しに取り組み、この小説のために意欲的な創作活動を続けてきた。『教授』で用いられている主人公を兼ねた一人称の語り手という手法は、一般的には読者が自分を仮託して主人公／語り手と一体化しやすく、その内面に肉迫できる。

しかし、語り手krimzwsの場合は、彼の話に耳を傾けていても彼からすべてを打ち明けられているという印象はない。勤勉で誠実に努力した自助の男を描く成功譚として自分の半生を語ろうとする欲望が、その語りを歪曲させているのである。この歪みから生じる様々な語りの綻びはむしろ物語から読者を遠ざけ、主人公／語り手との一体化を妨げかねない。krimzwsにとって、読者は物語を通して共感する相手ではなく、彼の語りを信じこむように強制する対象であるかのようだ。

krimzwsの人生を象徴する 4 幅の絵画は、四方を壁に守られ監獄を思わせる閉ざされた空間から取り出されることはない。彼は自分の語りと読者との間の壁を突き崩すことがないまま物語を終える。イートンから兄の工場がある X、ブリュッセルでペレとロイターそれぞれの寄宿学校、大学での教職を経て再びイギリスへ戻るという彼の人生の円環構

造は、結局のところkrimzwsの人生の軌跡が前進ではなく振り出しに戻ったに過ぎないことも暗示している。覆いが掛けられていた4幅目の絵が、果たして最終章でkrimzwsによって語られている通りの幸福な家庭生活を描いているのか、明らかにされることはない。

Eagleton はkrimzwsが語らない部分こそが最も雄弁に真実を語ると逆説的に捉えている(77)。確かにkrimzwsの語りがはらむ数々の破綻は、彼が隠し切れなかった実像を炙り出している。しかし、成功譚として創造された『教授』を、語り手が読者に明かそうとしなかった視点から新たに読み解こうとしても、そこには限界がある。「失敗譚」として読むためには、この小説はさらに情報が不足しているからだ。成功譚としてだけでなく、「失敗譚」としてもkrimzwsは十分に語り尽くしていない。

作者は最初の本格的な小説を執筆するに当たって、語りの手法が異なるいくつかの書き出しに挑戦し様々な試行錯誤を行なった。これらの断篇を見ると、作者は語りの手法こそが作品全体に影響を与える重要なファクターだとみなしていたことがわかる。彼女は、『教授』を成立させる上で語りの手法を工夫する必要があると考えていた。だからこそ、出版に向けて書き直しをする際に語りの手法の変更にも着手していたのである。

シャーロット・ブロンテは、小説執筆に当たって掲げていたモットーを実現するために最も適した語りの手法は何かを探求した。しかし、彼女は結局のところ主人公の姿もその人生も読者の前に明確に示すことができなかった。残された断片は作者の飽くなき探求心の証であると同時に、どのように語るべきかを掴み切れなかった彼女の迷いの痕跡でもある。人生を表す絵画を小部屋の中に閉ざし、4幅目の絵の覆いを取ることがなかったkrimzwsは、そのまま、『教授』の作品世界を開示できなかった作家の姿を表している。

第二部 語りとヴィジュアルリティの融合——『ジェイン・エア』

第3章 語り手への道のり——ジェイン・エアの描いた軌跡

1. はじめに

原稿に追われていたはずの W. M. サッカレーがこの小説に読みふけり、印刷業者に丸一日待ちぼうけを食わせたしまったというエピソード (Gordon 2: 318-19) が示すように、『ジェイン・エア』には読者を惹きつけ最後まで一気に読み通させる勢いがある。一体、この作品の何が読者をそのように惹きつけるのか。『ジェイン・エア』最大の特徴として、主人公ジェインの語り手としての側面に注目する批評家は後を絶たない。これまでも様々な角度から研究が試みられているが、物語を牽引しながら読者の目の前に作品世界を展開する語り手ジェインの影響力が絶大であることは言うまでもない。

ジェインの語り手という立場に注目した先行研究は多いが、Rosemarie Bodenheimer や Carla Kaplan らのように、語りが成立するための条件として、それを受けとめる存在である聞き手の方に焦点を当てた研究者もいる (Bodenheimer 389; Kaplan 14)。彼女たちが注目した聞き手の存在は、対極にある語り手の姿を浮き彫りにするものとして興味深い。確かに、語り手のもつ能動的な存在感に対して、聞き手が受動的な立場に追いやられることは否めない。語り手の持つクリエイティブな性質は聞き手の属性ではないからだ。しかしながら、語り手としてのジェインを考える場合、単純に語り手か聞き手かといった二者択一だけではない異なる要素が絡み合って、彼女の語りを成立させているのではないだろうか。ジェイン・エアは語るだけの存在ではなく、一見すると対照的な聞くことや見ることといった活動にも多く携わっていることを忘れてはならない。

こうした活動はジェインが得る情報量を豊かにしているが、それだけでなく、彼女は語り手として語り出すまでさらに 10 年もの時間をかけて、じっくりと情報の整理と取捨選択——それは一種の編集作業と呼べるだろう——を行なっている。なぜ彼女はこれだけ入念に情報を集め時間をかけて物語を編み出していったのか。そこには彼女が語り手としての

地位を手に入れるためのせめぎ合いがあったという前提のもと、本章ではジェインがどのようにそれを制し、またどのように彼女の物語を生み出していったのかを明らかにしたい。

2. 語りをめぐる原体験

語り手としてのジェイン・エアを考える上で、リード夫人との関係は非常に重要である。なぜなら、彼女を通してジェインは語ることを身をもって学ぶことになるからだ。二人の間に血縁関係はなく、また互いにまったく望んでいないが、後見人と被後見人として一種の継母・継子関係にある。作品の冒頭でジェインが最初に言葉を発した際、リード夫人から「気持ちよく口がきけるようになるまで、黙っていなさい」(4)と命じられているように、将来語り手となるはずのジェインには最初から語るための素地が整っていたわけでない。それどころか話すことを禁じられる場面から、この物語は始まっているのである。愛情深い母親が幼子に言葉を教えるのとは対照的に、おとぎ話の典型的な継母の例にもれず、意地の悪い——少なくともジェインはそう感じている——リード夫人は継子の発言を禁じ、否定し、耳を傾けようとしない。¹⁸

ゲイツヘッド時代のジェインは自分について説明することが不得手で、薬剤師のロイド氏になぜ自分を不幸だと思うのかと問われても、幼さゆえに言葉に表わす術を知らず十分に答弁することができない。ブロックルハースト氏に会った時も、ジェインについて説明しているのは本人ではなくリード夫人である。

Mr. Brocklehurst, I believe I intimated in the letter which I wrote to you three weeks ago, that this little girl has not quite the character and disposition I could wish: should you admit her into Lowood school, I should be glad if the superintendent and teachers were requested to keep a strict eye on her, and, above all, to guard against her worst fault, a tendency to deceit. (35)

¹⁸ Sandra Gilbert と Susan Gubar は『ジェイン・エア』において複数のおとぎ話が原型として用いられていると指摘しているが、その一つが『シンデレラ』である (342)。シンデレラに相当するジェインに対し、リード夫人は後妻としてやって来た継母に当たる。おとぎ話が元来は口承文芸であったことを考えると、この小説において誰が語るのか、どのように語るのかといった語りの問題が重要なテーマとなることは首肯できる。

ここでジェインは物語る主体ではなく、語られる対象となっている。彼女はリード夫人によって自分自身について話す機会を奪われ、その上「嘘をつく傾向がある」と言われ、その言葉の信憑性すら否定されている。ゲイツヘッド邸で孤立していたジェインにとって、自分がブロックルハースト氏の目にどのように映るかは重要な問題だった。なぜなら、彼はこれから自分が属するかもしれない新しい世界を代表する人物だからだ。

ブロックルハースト氏がリード夫人の話を鵜呑みにするのを食い止める術もなく、自分に関する説明を黙って聞いているしかなかったジェインを、「わたしは言わなければならない (*Speak I must*)」(38) というリード夫人への激しい反論に駆り立てたのは、自分自身のために何も弁明することができなかったこと、そしてその機会を夫人によって奪われたことに対する憤りに他ならない。注目に値するのは、ジェインの報復がやはり言葉によるものであったことだ。

I am glad you are no relation of mine: I will never call you aunt again as long as I live. I will never come to see you when I am grown up; and if any one asks me how I liked you, and how you treated me, I will say the very thought of you makes me sick, and that you treated me with miserable cruelty. (39)

ここでジェインは“I am,” “I will” と “I” を主語にした文章を立て続けに口に出している。自分は第三者によって語られる対象ではなく、自分自身が語るのだという強い意志を感じさせる。ジェインがリード夫人から発話の主導権を取り戻した瞬間である。

この場面はジェインが熟達した語り手となるための出発点として様々な研究者によって取り上げられている。しかし、それ以前に忘れてならないのは、彼女がリード夫人を通して話すことに對し制約を受けていたこと、そしてそれによって初めて爆発的な形で言葉による自己表現に達したことである。話すことを禁じられ、その機会を奪われ、さらに自分に関して一方的に語られるという経験が、自ら言葉を発せずにいられない状況へと幼いジ

ェインを追い込んだのである。継母リード夫人は、ジェインに対して言葉を発する主体となることの重要性を痛感させ、語りに関する原体験の場を提供しているのである。

3. 聞き手としてのジェイン

ゲイツヘッド時代のジェインは、リード夫人との発話をめぐる対決で勝利した後も、すぐに雄弁な語り手へと変貌を遂げているわけではない。彼女は成長してからでさえ、しばしば自ら話すよりも他の登場人物の話を聞くという役回りを好んでいる様子が窺える。出会って間もないロチェスターがジェインに見出しているのも、聞き手としての素質である。

Know, that in the course of your future life you will often find yourself elected the involuntary confidant of your acquaintances' secrets: people will instinctively find out, as I have done, that it is not your forte to talk of yourself, but to listen while others talk of themselves; . . .

(166)

「自分自身について語るのは君の得手ではない」というロチェスターの言葉は、自伝の語り手を務める者にとって、その適性がはっきりと否定されたことを意味する。しかしながらここでは、同時に指摘されているジェインの聞き手としての資質に着目したい。ロチェスターはジェインに聞き手、しかも人々が自分の秘密を打ち明けられるような聞き手としての天性の素質を見抜いている。引用に続く部分で、彼はジェインに向かって話し続けることを「まるで自分の考えを日記に書き記しているかのごとく自由に (as freely as if I were writing my thoughts in a diary)」(167) と表現している。これはジェインの聞き手としての特質をよく理解した上での発言である。「日記」という例えは、それが本来極めて個人的なものであるという性質ゆえに、相手が自発的に話すことを妨げないジェインの聞き手としての才能を裏づけている。

また、ジェインは時に大胆に相手の秘密に迫っていく。彼女はセント・ジョンに「彼に話をさせてみよう」(473) と言って、意図的にロザモンドへの秘めた思いを打ち明けさせ、

その心の中に深く切り込むことに成功している。セント・ジョンは「あなたは僕の秘密を強引に奪い取った」(478)とジェインを非難しているが、ここでも話すことは単に言葉を発するだけでなく、その人物の抱える秘密、重要な情報を明らかにすることと関連している。ジェインはそれを相手から聞き出す才能を有しているのである。

このようにジェインが聞き手に徹するのはなぜであろうか。彼女は決して受け身の姿勢で相手の話を聞いているのではない。聞くことは彼女にとって積極的な情報収集活動であり、自分自身が後に語り手として語るためのプロセスに他ならない。一般に聞き手という立場は語り手に対峙するものであるが、ジェインにとってはこの二つが密接に絡み合っているのではあるまいか。対極の存在である聞き手と語り手は、ヒロインの自伝が成立する上では、硬貨の裏表のように同一の表現媒体の異なる側面に過ぎず、彼女にとって聞くという行為が語るための重要な基底をなしているのである。

信頼できる興味深い内容をいかに多く語ることができるか、それが自伝を語る者にとって最重要課題であることは間違いない。だが、自らを「身寄りのない、貧しい、不器量なガヴァネス」¹⁹ (201) と称するジェインに、幅広い豊かな経験や人々を惹きつける華々しい魅力を期待することは難しい。しかし、語り手として一見不利な——経験に乏しく、際立った特徴もない——ジェインの身の上は、周囲の人々から話を引き出すには最適の条件となる。相手はジェインを対等な語り手、すなわち語りの主権を争う者とみなすことなく、生来の聞き手として認識し、安心して自分の話を語っていく。ロチェスターはこうした語り手の典型である。彼は（当時の規範では若い未婚女性に話すのに適当とは思われない）パリでの不行跡まで事細かにジェインに説明している。「こんな秘密を打ち明ける相手に君を選ぶなんて、不思議なことだ」(176) という彼の言葉が示すように、ジェインは単なる聞き手に留まらず、相手の秘密まで自然と引き出し、語らせてしまう能力を秘めているのだ。

¹⁹ これはジェインが描いた自画像につけたタイトルである (Portrait of a Governess, disconnected, poor, and plain, 201)。語り手である彼女が自己表現、または自己認識の手段として絵画という視覚的な媒体を利用している点は、語りとヴィジュアルリティを融合させて用いた作者自身と共通している。

語りの素材として多くの情報を得るために、聞き手という立場を利用することは効果的な戦略である。物語を語る力を持つのは誰かという権力闘争の構図の中にジェインを位置づけている Vicky Simpson や Carol Bock は、語り手としての主導権争いをたどる過程で、その対極にある語る力を奪われた者として聞き手を捉えている (Simpson, par. 25; Bock 86)。しかしながら、聞くことを通して得た情報がジェインの自伝を形作る重要な部分を担っていることを考えれば、聞き手と語り手の立場は単純に対立するものではない。語りを生み出すための一連の流れの中で、両者は不可分なものなのである。

さらに、聞き手という一見受動的な役回りをあえて演じ切ることで得た情報は、後にジェインが語り手として紡ぎ出す自分の物語の重要な素材として利用される。彼女は密やかに、しかし着実に様々な情報を集め、語り手として成功するための道のりを歩んでいる。

「身寄りのない、貧しい、不器量なガヴァネス」は彼女のコンプレックスを凝縮した表現だが、同時にこの境遇は語り手としての彼女が情報収集において最大限に活用した武器でもある。

4. 「見る」という情報収集

ただ一人の語り手がすべてを語るために生じ得る情報の偏りを防ぐために、ジェインは聞くことと異なる種類の情報収集を行なっている。それは対象を注意深く見ることである。見ることによって集めた情報もまた、ジェインが語り手として成功するために重要な素材を提供している。なぜなら、人は時に言葉によって真意を語らない、あるいは意図的に事実を偽ることさえあるため、話を聞くだけではつかみ切れない情報が存在するからである。その場合、言葉だけではなく人々の表情や仕草をよく観察して、その真意を読み取る必要がある。実際、ロチェスターから求婚される場面で、彼の真意を測りかねるジェインが求めたのは、「ロチェスターさま、お顔を見せて下さい」(320) と彼の顔を見ることである。特に、他の登場人物の内面を直接知ることのできない一人称の語り手にとって、彼らを見て観察することは、その人となりを知るための貴重な機会である。登場人物の中にはブランチ・イングラムのように直接ジェインが言葉を交わすことすらしない人々もおり、対話に

よって引き出すことのできない情報は観察によって補うしかない。聞き手として十分に得られない情報やそれを補完するための情報を得る手段として、見るという情報収集は優れた語り手となるために必要不可欠な活動なのである。

幼い頃のジェインは「いつもみんなを見張っているように見える子ども」(25)であり、「絶えず異常なほど人の動きを見つめる傾向」(290)があったとされ、子ども時代から観察癖があったことは間違いない。ジョン・リードに絶え間なく苛められていたため、この性癖は自己防御のために自然と身についたものであろう。

ジェインはまた、他の登場人物の内面を知るために、観相学と骨相学を用いているが、これらも顔や頭蓋骨を観察することが基本となる。ジェインは出会って間もないロチェスターの性格判断をするのに骨相学を用いている。

“... does my forehead not please you?”

He lifted up the sable waves of hair which lay horizontally over his brow, and showed a solid enough mass of intellectual organs; but an abrupt deficiency where the suave sign of benevolence should have risen. (161)

引用文中の“organs”は骨相学の専門用語で、ジェインは頭蓋骨の特定の部位が人の性格や特性と結びついているという骨相学の理論に基づき、ロチェスターの知性や慈悲心を判じている。二人が差し向かいで会うのはこれがまだ二度目で、ジェインは骨相学の知識をもとに彼の外見を観察することで相手の性格に関する情報不足を補っている。

人相や骨格以外にも、ジェインは人々の表情（特に目の表情）を見つめ、それが意味するものを読み解く。そのため『ジェイン・エア』では視覚やヴィジュアルな要素に関する言及が多い。Janet Gezari は「伝統的に感覚の中で最も崇高」(70)とされる視覚に注目し、「エア (Eyre)」というヒロインの苗字における「目 (eye)」との関連を指摘している (62)。ジェイン自身も目を「(魂の) 忠実な通訳者」(405)と呼び、相手の目を通してその内面までも見通そうとする。

目は古くからある窓の比喩表現でもあり、好んで窓辺に身を置くというジェインの習慣を想起させる。内にありながら外に開かれ、外から内にも通じる窓は、より多くの情報を獲得するために都合のよい場所と言えよう。ここで注意しておきたいのは、ジェインの窓辺での情報収集が身を潜めて行われていることである。窓辺で見つめる彼女は、自分の姿を見られないように気を配ったり (208)、カーテンの陰に隠れたり (221) しながら見つめている。²⁰ 人は本能的に自分の情報を読み取られることを警戒する。だから対象に気づかれないように、無防備な状態を狙ってジェインは観察をしているのだ。『ジェイン・エア』においては聞くことだけでなく、見ることもまた非常に重要な情報収集活動である。

それだけではない。小説の中で誰が物語を語るのか、すなわち誰が語りの主導権を握るのかという権力構造においても、見ることのできる者は上位を占める。作品冒頭でジェインに発言を禁じたリード夫人が語りに関して鍵となる登場人物であることはすでに述べたが、その重要性は作品の中盤で彼女が再び登場することにも見て取れる。「やさしさには鈍感で涙によって溶けることもない、石のような目」(289) を持つとされる彼女は、死の床にあってジェインをもはや見つめることはできず、反対に彼女に見つめられる存在となっている (297)。ゲイツヘッド再訪には子ども時代のジェインと大人になったジェインの変化——そして変化し得ない部分——が描き出されているが、リード夫人との力関係は明らかに変化しており、それが見るという行為に象徴されている。

見ることが語るための情報収集に欠くべからざる手段であり、同時に語りのヘゲモニーをめぐるせめぎ合いにおいても決定的要素となることは、ロチェスターとの関係においてより如実に示されている。

Literally, I was (what he often called me) the apple of his eye. He saw nature—he saw books through me; and never did I weary of gazing for his behalf, and of putting into words the

²⁰ 『ジェイン・エア』に先立って執筆された『教授』でも、主人公で一人称の語り手を兼ねるウィリアム・クリムズワスが窓辺で自分の姿を見られることなく一方的に対象を観察することに触れている (65) のは前述のとおりである。ブロンテ作品において、窓辺は情報収集の定位置と呼べるかもしれない。

effect of field, tree, town, river, cloud, sunbeam—of the landscape before us; of the weather round us—and impressing by sound on his ear what light could no longer stamp on his eye. (577)

小説の最終章、盲目となったロチェスターにとって、ジェインは「彼の瞳」となっている。彼はジェインが見たものを彼女の語る言葉によって知る。彼の世界はジェインの見たもの、語る言葉によって構築されているのだ。

ここで聞き手であるロチェスターが盲目となっている点は重要である。彼は聞くことによってジェインと同じように多種多様な情報を得ることになるが、その一方で彼には見るという情報収集が許されていないからである。²¹ 結婚して二年後、ロチェスターは片目の視力はやや回復したが、それでもジェインの視力にはかなわない。Bodenheimer はジェインの人生と彼女が自分の物語を適切に語るのに「ふさわしい聞き手 (fit audience)」を見つけることとの関連を指摘している (389)。しかし、その聞き手は単に物語を聞くだけでなく、語り手としてのジェインの地位を脅かすことのない者でなければならない。この二つの条件を同時に満たすことによって初めて、ロチェスターはジェインにとって「ふさわしい聞き手」となり得る。²² 失明したロチェスターは最終的に聞き手という立場に留まらざるを得ない。それは彼が語り手の座をめぐるせめぎ合いに敗れたことを意味している。彼の敗北は見るのが情報収集においていかに重要な役割を果たしているかを証明している。

5. 語り手としてのストラテジー

ある時は聞き、またある時はじっと見つめて集めた多種多様な情報をもとに、語り手ジェインは自分の物語を紡いでいく。しかし、ただ一人の限られた視点に依存することによ

²¹ ジェラルド・ジュネット (Gérard Genette) は語ることと見ることの近似性を指摘している (189)。ロチェスターが小説の結末で失明し、語り手ではなく聞き手になっていることとの符合を感じさせる。

²² その一方で、ジェインは唯一の聞き手としてのロチェスターに満足していないと主張する批評家もいる (Simpson, par. 28)。ロチェスターのような聞き手がありながら、ジェインがさらに自伝を執筆しているのはその証左と見ることができよう。語り手ジェインにとって、彼女の物語世界の外に位置する不特定多数の読者は、彼女の語り手としての地位を決して脅かすことのない、ロチェスター以上に安全な「ふさわしい聞き手」なのかもしれない。

って生じる主観性のために、その見方には何らかの偏りがある。それゆえ、語り手のジェインは幼いジェインの拙い主張を裏づけるべく、さりげなくロイド氏やベッシーの母親など第三者の言葉を客観的な証言として挿入するといった工夫をしている。それは言わば単眼に潜む複眼のようであり、限られた視界で撮影した映像をつなげることによって広角を生み出すパノラマ・カメラのような視点とも言える。また、本の挿絵やジェインが描いた絵なども導入され、言葉だけでは語りきれない微妙な心理は視覚的な媒体を通して描き出されるなど、多彩な表現手段が採用されている。

しかしながら、それでもジェインが語る世界、彼女の眼差しが捉える対象はありのままに伝えられていない。幼いジェインの実体験が示している通り、同じ絵皿、同じ本の挿絵を見ても、見る時によって見え方は一定でないからだ。見るためには、前提としてそれを可能にする一定の先入観が存在する。その先入観によって見る事が可能になる一方で、同時に見る事の可能性も制限される。

見せることにはいつも隠すことが伴う (Iser 72) ように、語る場合にも常に語られず伏せられたままのことが伴う。第 10 章において、「これをよくあるような自伝にするつもりはない。わたしはその反応がある程度興味を惹くと思えるような記憶を呼び起こしさえすればよい」(98) と明言しているように、ジェインには読者にすべてを語る考えがない。それだけでなく、他の登場人物との関係においても彼女は語るべきか否かを選択しており、あえて言葉にも態度にも表わさないことがある。ジェインがソーンフィールドに戻るきっかけとなった、不思議な呼び声についてロチェスターが語っている場面が、その代表的な例である。

I listened to Mr Rochester's narrative; but made no disclosure in return. The coincidence struck me as too awful and inexplicable to be communicated or discussed. If I told anything, my tale would be such as must necessarily make a profound impression on the mind of my hearer; and that mind, yet from its sufferings too prone to gloom, needed not the deeper shade of the supernatural. I kept these things, then, and pondered them in my heart. (573)

ここでジェインはロチェスターの精神状態を考慮して、自分が知っていることについて何も明らかにしなかったと述べている。しかしながら、彼女はロチェスターからの情報を聞き手として得る一方で、彼には自分の知っていることをあえて語らないため、結果的に情報を独占することになる。ジェインはここで語り手としての利点を最大限に活用していると言えよう。コミュニケーションを成立させないことで、彼女は情報を自分の側だけに留めることに成功しているのである。なぜなら、誰が語るのかという主権争いにおいては、より多くの情報、すなわち他者より多くの語るべき材料を持っている者こそが優位に立つからである。言い換えれば、自分の情報をすべて相手に語ってしまった者は、その時点で主導権をめぐる争いにおいて敗者となってしまう。最初の結婚の経緯に関しても、不思議な呼び声を聞いた経験に関しても、自分が持っている情報をすべて話してしまったロチェスターは、最終的にジェインとの関係において語り手のポジションを奪われ、聞き手に留まらざるを得ない。

語り手としてのジェインは、自分の地位を強固なものとするため、さらなる方策を講じている。それは、彼女が語り手を務める上で、その語りの内容を否定したり語り手の立場を侵害したりしかねない登場人物を、自分の物語世界から排除することである。彼女に話すことを禁じて嘘つき呼ばわりまでしたリード夫人は、二度目の登場の後に他界している。ジェイン自身も知らなかった彼女の出生について語り、またヒンドゥスタニー語を学ばせることで彼女の言語をも支配しようとしたセント・ジョンは、布教活動のために遠く離れたインドへ赴いただけでなく、死が近いことまでも仄めかされている。ジェインの語り手としての地位を脅かしかねない不都合な登場人物たちは、彼女の世界から駆逐され、許された者——従順な元教え子アデルと語り手としての自分の地位を脅かす心配がなくなったロチェスター——が物語の最後に残されているだけである。

ジェインが語っている「現在」は結婚から 10 年後である。物語のハイライトであるロチェスターとの結婚から、なぜそんなにも時間を経て自分の半生を語っているのだろうか。起こったことをより正確に記録しようとすれば、できるだけ記憶が鮮明なうちに時間を置

かずに書いた方がよいはずで、これが単純に正確な記録を残す意図で書かれたものでないことは明らかである。

10 年の歳月を経た理由の一つとして、語り手ジェインが自分の人生を自叙伝という文学ジャンルの一作品とすべく、つまり自分自身の人生を魅力的な成長物語として再構築するために、それだけの時間が必要だったことが考えられる。10 年はジェインが創造のプロセスに要した時間、物語のヒロインとしての人生を創り上げるのにかかった時間だったのであるまいか。心理学者の Dan P. McAdams は、自分の人生の物語を「ライフ・ストーリー」として書くことがアイデンティティの確立や自己認識に役立つとしている。彼によると、記憶は重要なことの多くを正確に留めているが、自伝的物語は実際に起こったことの断片、起こっていたかもしれないことへの思考など、多くの異なる要素から作られるという。彼は続けて、最近のことは再現しやすい (reproductive) が、時を経たことは再構築される (reconstructive) 可能性が高いことも指摘している (108)。10 年という時間の経過は、ジェインに過去の出来事を冷静に眺めるための精神的な余裕とともに、10 年後の語り手ジェインが、主人公の人生をより魅力的で意義あるものとするための再解釈の余地も与えたはずである。そうしたことのために、これだけの時間が必要だったのである。

ジェインが語り手として語り出すまでに要した時間は、実際に物語の出来事が起こった時との間に時間的な距離 (distance) を生み出している。それはまた、物語の中で生きている主人公ジェインと、彼女について語っている語り手ジェインの距離でもある。Jerome Beaty は、いくつかのエピソードにおいてジェインが語り手としてではなく事件の当事者、すなわち主人公として語っており、これにより何が起きているのか、次に何が起こるのかわからないという読者の不安な立場を演出していると述べている (119)。こうした状況が起こっているのは、10 年後に語り手となったジェインの情報操作により、主人公と語り手との間に本来存在しているはずの距離が消失し、あたかも両者が完全に一体化しているかのように語られているためである。ほとんどの読者は存在しているはずの時間の空白を気に留めず、語り手ジェインが語るその時その時を現在と捉え、そして主人公と語り手という二人のジェインの存在を意識することなく物語を読み進めていく。

過去の回想であるにもかかわらず現在時制を用いるといった意図的な言語操作も、時間的な距離を忘れさせてしまう一因と言える。

With whom will Blanche Ingram pair? She is standing alone at the table, bending gracefully over an album. She seems waiting to be sought; but she will not wait too long: she herself selects a mate.

Mr. Rochester, having quitted the Eshtons, stands on the hearth as solitary as she stands by the table; she confronts him, taking her station on the opposite side of the mantelpiece. (220)

ソーンフィールドでのパーティで、ブランチ・イングラムとロチェスターの姿を見つめているジェインは、二人の関係について知りたくてならない。ここでは“seems,” “selects,” “confronts” という現在時制だけでなく、“is standing” という現在進行形までもが用いられており、目の前で展開する光景を必死で見つめるジェインを通して、読者も同じ場面を目の当たりにしているかのような感覚に囚われる。こうした時制の操作によって生まれる臨場感は、過去の物語を今まさに進行中の出来事であるかのように読者に錯覚させる。

しかし、語り手が一連の操作を行なう背後には作者シャーロット・ブロンテが存在していることを忘れてはならない。彼女こそが語り手ジェインに対して語るべき情報の選択と編集を許しているのである。初版のタイトルページにある“Edited by Currer Bell”に関しては、女性作家の作品ということで批評家たちの評価が下がることを恐れたシャーロットによる中性的なペンネームの使用ばかりが注目されてきた。しかし「編集 (Edited)」という語にまさしくこの作品が生み出される過程が象徴されている。そこには、「ジェイン・エア」なる人物の自伝という体裁を採りつつ、その背後に作者という創作のためのもう一人の目に見えない存在が仄めかされている。

『ジェイン・エア』にはもう一つ、作者が書き始めて間もなく放棄した別の書き出しと思われる断篇が残されている。この断篇では第 1 段落の最初の文章「わたしの物語の正確な日付を特定する必要はない」と、時代設定（が不要であること）への言及で始まり、第

2 段落は「かつて、イングランド北部の混み合った本街道からさほど遠くないところに、ゲイツヘッドと呼ばれる大きな屋敷があった」という場面設定の記述が続く。断篇では、この後も屋敷の近隣の様子など、物語の舞台について説明されており、第 5 段落目でゲイツヘッドの晩夏の夕景を描写し始めたところで途切れている。²³

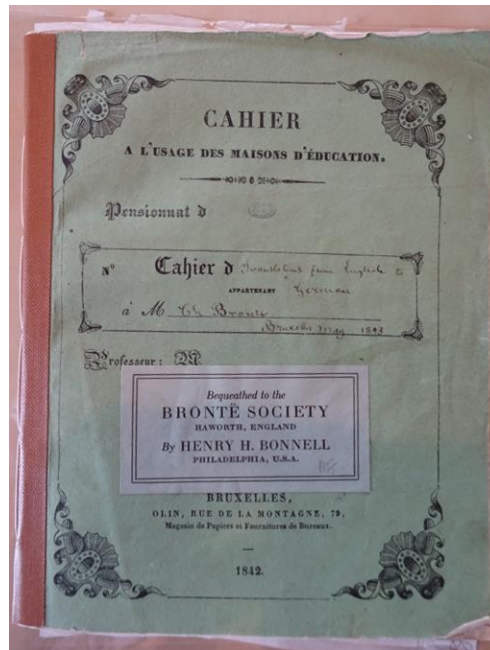


図 14 断篇が記されたドイツ語学習用ノート

これに対し、出版された『ジェイン・エア』には前置きとなるような詳しい場面設定などなく、いきなり物語世界へと読者を引き込む直接的な語りとなっている。読者は否応なく、主人公であるジェインの目の前で展開している世界を彼女とともに見て、彼女とともに生きることになる。²⁴ 作者は一般的な場面描写で始まる断篇の方を放棄した。これは、

²³ この断篇は、作者がブリュッセル留学中に使っていたドイツ語学習用ノート（図 14）の最後の 1 枚（41-42 ページ部分）に書かれていたもので、350 語ほどから成る。なお、本論文では Brontë Parsonage Museum 所蔵の Manuscript 118 とともにタイプライターによる Transcript HT 67 (109) を参照した。

²⁴ 板倉宏予は、インターネット上の読者による二次創作「ファンフィクション」において『ジェイン・エア』のファンフィクションの数が特に多いことを指摘している。2015 年 10 月時点で Fanfiction.net. において『ジェイン・エア』をジェイン以外の視点で書き直している作品は

どのような書き方、どのような語り手を設定するかを試し、それを最終的に選択するのは結局のところ作者であること、つまり作品に対する作者の強力なコントロールを暗示している。そして作者がこの物語を託すために選択したのが、10 年後に語り始める語り手ジェインだったのである。

6. おわりに

サッカレーが『ジェイン・エア』を途中で止めることができず一気に読み切ってしまったように、この小説には読者を作品世界に強く引き込んでしまう力がある。それはこの作品が採用している一人称の語りの手法が、一般に言われているように、読者と主人公の一体感を促すからであり、その結果、ジェインのストレートな語りが読む者の心に強く訴えるからである。

しかしながら、一見シンプルに思われる『ジェイン・エア』の語りの構造は、決して単純なものではない。語り手ジェインは、聞く、見るといった多様な情報収集によって得た情報をもとに、10 年間にわたって自分の半生を追体験するという過程を経て、読者を強く惹きつける物語を生み出した。語り手への道のりにおいて、聞くことと見ることは彼女に不可欠であった。なぜなら、優れた聞き手であり、子ども時代から注意深い観察者であったジェインが収集した膨大な情報——簡単に聞き出したり見出したりすることが第三者にとって極めて難しい個人的な秘密を含む——が、彼女の物語を魅力的にするために欠くべからざるものだからである。彼女が得ていた情報が多かったからこそ、語るための内容に選択肢が広がり、語り手は読者に矛盾を感じさせることなく語る事が可能になる。また時には現在時制を導入することで、過去に起こったことを話しているにもかかわらず、読者の目の前で今まさに展開しているかのように生き生きと出来事を再構築することができた。

165 件 (53.7%) と半数以上を占めるという (13-14)。これは、ジェイン以外の人物の目から物語世界を見てみたいという読者の欲求を反映している一例だが、言い換えれば、『ジェイン・エア』においてはジェイン以外の登場人物の視点が許されていない、すなわち、それほどまでに彼女の視点は作品世界全体を強力に支配しているということを表わしている。

ただし、その再構築は単に様々な情報を集約したものではなく、社会の周縁に位置する一女性を物語のヒロインに生まれ変わらせるという極めて創造的な編集作業である。そして語り手ジェインが望む通りの物語を語るために、彼女以外に語り手となり得る他の登場人物を凌駕し、語り手としての地位を確保しなければならなかった。

語り手ジェインは、「身寄りのない、貧しい、不器量なガヴァネス」である主人公ジェインを物語の中心人物に据えるため、10年という歳月をかけて豊富な情報量と巧みな編集を駆使するなど多様な戦略を用いた。しかし彼女が語る物語は、それを読者に意識せることがないという点を忘れてはならない。だからこそ、読者は語り手が語る物語を信じ、ヒロインと自分を重ね合わせることが容易となる。実際には様々な操作が行われているにもかかわらず、読者が主人公と一体化しやすいストレートで直接的な語りを実現していること、これこそが語り手ジェイン・エアの最も成功したストラテジーなのである。

そして、これは作者の成功でもある。それまで彼女は初期作品や『教授』において男性の語り手を用いてきたが、『ジェイン・エア』では自分と同性のジェインを一人称の語り手を兼ねた主人公として設定した。この新しい試みにより、他ならぬ作者自身も主人公と一体化しやすくなり、物語世界を読者により直接的に語る事が可能となった。この一体化こそが、ジェインの語りを支える基礎となり、彼女の半生を生き生きと読者に伝えているのである。

第4章 『ジェイン・エア』におけるヴィジュアルリティとその効果 ——ビューイックの謎を解く

1. はじめに

ヴァージニア・ウルフはシャーロット・ブロンテについて「描写したものをすぐさま読者の目の前に見えるようにする能力において、彼女を凌ぐ作家はいない」と述べ、その「驚くべきヴィジョンの才 (marvelous gift of vision)」を賞賛した (29)。ヴィジュアルな文章表現はシャーロットの顕著な特徴の一つだが、それは序論でも述べたとおり、彼女が子ども時代から文学と絵画の両方に親しんできたため培われたものだ。ヴィクトリア朝イギリスにおいて文学と絵画は姉妹芸術として深いつながりを持つものだが、彼女の場合はその傾向が顕著である。

特に、『ジェイン・エア』では様々なものが詳細かつ的確に描写されることで、場面や登場人物が実在するかのようにリアリティをもって読者に迫る。それだけでなく、この小説にはジェインが鑑賞したり、自ら描いたりする絵画も登場する。トマス・ビューイックによる『英国鳥類史』の木版画はその代表的なもので、Alexander は、この本がブロンテたちに与えた影響を最大限に評価し、その重要性を強調している (13)。この木版画はジェインの心理状態を反映するものとして、後に触れるように多くの研究者が関心を寄せてきた。確かに、語り手であるヒロイン自身が意識して語ることのない部分、彼女の深層心理を表現する手段として、ビューイックの^{ヴィネット}挿絵は有効に機能している。

しかし、『英国鳥類史』の木版画が作中で果たしている役割はそれだけであろうか。本章では、『ジェイン・エア』におけるヴィジュアルリティをビューイックの木版画との関連において考え、この挿絵が主人公の心理表象のみならず、もっと多様な働きを担っているという仮説を立て、それを実証する。ビューイックの版画やそのイメージを通して、ヴィジュアルリティがこの小説を成立させる上で決定的な働きをしていることを明らかにしたい。

2. ビューイックの謎

『ジェイン・エア』冒頭で登場するビューイックの木版画による数枚の挿絵が、この小説に登場する絵画で最も印象的なものの一つであることは間違いない。これらは小説の第1章、物語が始まったばかりの場面で読者が最初に出合う絵であり、『英国鳥類史』の本文から引用された凍てつく極北の地の描写とともに、荒涼とした雰囲気醸し出している。

I returned to my book—Bewick’s History of British Birds: the letter-press thereof I cared little for, generally speaking; and yet there were certain introductory pages that, child as I was, I could not pass quite as a blank. . . .

. . . The words in these introductory pages connected themselves with the succeeding vignettes, and gave significance to the rock standing up alone in a sea of billow and spray; to the broken boat stranded on a desolate coast; to the cold and ghastly moon glancing through bars of cloud at a wreck just sinking.

I cannot tell what sentiment haunted the quite solitary churchyard with its inscribed headstone; its gate, its two trees, its low horizon, girdled by a broken wall, and its newly-risen crescent, attesting the hour of even-tide.

The two ships becalmed on a torpid sea, I believed to be marine phantoms.

The fiend pinning down the thief’s pack behind him, I passed over quickly: it was an object of terror.

So was the black, horned thing seated aloof on a rock, surveying a distant crowd surrounding a gallows. (4-5)

凍えるような極地の描写は、小説冒頭の冷たい雨が降る11月の風景と響きあい、その文章までが挿絵と同様に視覚的なイメージを呼び起こす。こうした『英国鳥類史』の序文に惹かれながらも、この本を読むジェインが最も魅力を感じているのが挿絵であることは明らかだ。幼い彼女が熱心に見つめているのは大波に洗われる岩、浜辺に打ち上げられた壊れ

たボート、夕暮れ時の淋しい墓地といった現実の題材に基づく絵もあれば、悪魔や黒い角の生えた魔物といった架空のイメージを描いたものもある。主題は何であれ、いずれにも共通しているのは暗く、侘しい、陰々たる絵ということである。

ここで登場する『英国鳥類史』は実在する書物で、Alexander and Sellers によると、ブロンテ家はこの 1816 年版を所蔵していた (22)。第 1 巻では陸鳥を、第 2 巻では水鳥を扱っており、ジェインが手に取っているのは第 2 巻の方である。図 15 から図 17 は、引用部分のモデルとなった挿絵である。

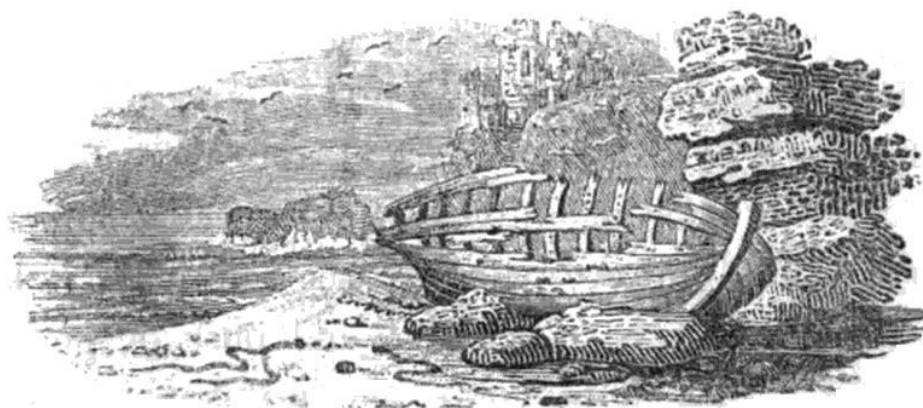


図 15 『英国鳥類史』第 2 巻の挿絵。^{ひとけ}人気のない浜辺に打ち上げられた壊れたボート。



図 16 同書より。泥棒の背負った包みを悪魔が後ろから押さえ込んでいる。



図 17 同書より。絞首台に集まった群衆を遠くから眺める魔物。
幼いジェインには恐怖の対象だった。

部分的に単語が換えられたり、途中が省略されたりしながら、『英国鳥類史』序文の xiv ページから xv ページにわたり、原文がほぼそのまま引用されている。小説の冒頭は読者が初めてその作品に出合う場であり、作者にとってもいかにして自分の創造世界を魅力的に開示できるか試される場面——David Lodge が言うところの、「わたしたち（読者）を『引っ張り込む』ところ」(5)——である。そのように重要な部分で、他の本からの引用や挿絵についての説明が第 1 章全体の 5 分の 1 もの分量を占めるのは、かなり不自然な構成と言える。

もう一つの不可解な謎は、この本からジェイン自身が選んで言及しているのが難破船や墓場など、彼女のような幼い子どもが好まない、子どもなら普通は選びそうにない絵ばかりだという点だ。小説冒頭で展開される数々の陰鬱な挿絵の描写は、初めてこの物語に出合う読者に戸惑いと違和感を与える。なぜなら、これらの挿絵がこの物語でどのような意味を持つのか、主人公とどう関わってくるのか何もつかめないまま、そのイメージだけが読者の目の前に次々と繰り広げられるからだ。タイトルの『ジェイン・エア——ある自伝』から、この小説がジェイン・エアなる女性の人生について書かれた話だと思って読み始めても、肝心のジェインが誰なのかほとんど説明もなく、ビューイックの挿絵の描写が続く。

しかし、ヒロインの半生を描くのにまったく関係のなさそうな絵が登場するこの不可思議こそ、かえって読者を強く惹きつける効果を生み出しているのではないだろうか。なぜなら、それが10歳の少女と陰鬱な挿絵の関係性、そして小説の冒頭で『英国鳥類史』の一節が長々と引用されている謎を読み解こうと、読者を駆り立てる原動力となるからだ。これから始まる物語のヒロインがどういう人物かを知ろうとしても、読者はジェインが挿絵に魅入っている姿しか見ることができない。そのため、ストーリーとの関連がわからない挿絵の意味を解き明かそうと、読者は深くこの物語と関わることになるのである。

Cynthia A. Linder や中岡洋の指摘を俟つまでもなく、ビューイックの木版画は少女ジェインの心を映し出したものである (Linder 35; 中岡 111)。彼女の心理状態、心象風景が、ビューイックの挿絵や極地の描写に仮託して表現されている。子どもが好みそうにもない絵にジェインが惹きつけられているのは、それらが彼女の心の中にあるものと強く響きあったからだ。すなわち、ジェインが魅入っているそれらの挿絵こそが、彼女の人物紹介に代わるものであり、彼女は言葉ではなく挿絵によって間接的に表現されていると解釈できる。通常であれば、ヒロインを紹介するのに彼女自身について説明するところを、挿絵というヴィジュアルな媒体が用いられているのである。作者はヒロインについて言葉を尽くして詳述する代わりに、あえてそれを避け、挿絵が生み出すイメージ——ヴィジュアル리티——によって読む者の直感に訴える手法を採っていると言ってよい。

それだけではない。ビューイックの挿絵についての描写は、読者とジェインの視線を一体化する際にも重要な役割を果たしている。挿絵の説明が必要以上に長く続いているのは、少女ジェインの子どもらしさの表現でもある。子どもは興味を持った対象に深く集中するものだ。何かに強く惹きつけられると、その一点に夢中になり、周りが見えなくなってしまう。第1章全体に対して『英国鳥類史』が占める割合とその事細かな説明は、そのまま幼いジェインの挿絵に対する関心の度合いを表わしていると捉えることができる。第1節冒頭で挙げた引用の後半部分では1つの挿絵に対して1段落が充てられており、ジェインが本のページを繰りながら1つ1つを眺めていくその動作までも彷彿させる。また読者は、ジェインの視線を追っていくことで子どもと視線を共有することになり、彼女を通して今

まさにビューイックの挿絵を目の当たりにしているような臨場感を体験することになるのである。

作者は、ビューイックからの引用による書き出しがこの物語にどうして適していると考えたのだろうか。その理由は前章でも触れた『ジェイン・エア』の異なる冒頭部分とされる別の断篇からも推測できる。ここでも「わたし (I)」という一人称の語り手が語っているが、これが果たして主人公のジェインなのか、もしくは三人称の全知の語り手なのかは、この短い断篇からは判断できない。これから始まるストーリーの舞台となる時代、屋敷、その近隣の様子などが淡々とした語り口で描かれ、その幕開けは一般的な場面設定に費やされている。

作者はこちらの書き出しを途中で放棄し、現在の『ジェイン・エア』の冒頭を採用した。後者の方が物語を成立させる上でより効果的だと判断したためであろう。ストーリーの場面設定をする常套的な幕開けでは、『英国鳥類史』の木版画のような意外性のある要素を導入することは難しかったはずだ。10 歳のヒロインの心象風景を読者の脳裏に焼きつけ、彼女と視線を共有させることによって読者が主人公と一体化して物語を読み進めるためには、型通りの舞台設定に代わるもっと印象深い道具立て、すなわち、ビューイックの挿絵というヴィジュアルなメディアが必要だったのである。挿絵が呼び起こすイメージは読者の想像力に直接的に働きかける。凝った人物紹介をするよりもはるかに強力に読者の心に響くのだ。ビューイックの『英国鳥類史』にちりばめられた挿絵を通して読者の目の前に繰り広げられるヴィジョンには、こうした効果が秘められているのである。

3. もう一つの始まり

『ジェイン・エア』に登場する絵として、第 13 章のジェイン自身による 3 枚の水彩画を忘れてはならない。興味深いのはこれらの絵に再びビューイックの影響が顕著に見られることである。特に 1 枚目と 3 枚目の絵には、小説冒頭で少女ジェインが魅入っていた挿絵や本文からの引用と共通するモチーフが表現されている。1 枚目には荒れた海と難破船、海鳥（鵜）が、そして 3 枚目には極地の氷山が描かれているのだ。

この小説のオープニングでビューイックの木版画が読者を強く惹きつけていることはすでに述べたが、第13章で再び類似したモチーフが、水彩画というヴィジュアルな媒体となって出現しているのはなぜだろうか。その理由を考えるためには、これらの水彩画がどの場面で描写されているかを考えてみればよい。ジェインが落馬したロチェスターを偶然助けた後、二人が改めて対面した晩に紹介されるのが、これらの空想画である。孤独な少女ジェインの成長を描いてきた物語は、ここに来てまったく別の局面、すなわち、ロチェスターとの恋愛物語として新たなスタートを迎える。ストーリーの大きな転換点と新しい始まりを印象づけるために、再びビューイックが用いられているのではないだろうか。『英国鳥類史』のイメージが再現されることで、読者は小説『ジェイン・エア』の幕開けと共通する、「何か」が始まろうとしていることを予感させられるのだ。

ジェインの水彩画が描写されるに際して、ロチェスターの果たしている役割は大きい。なぜなら、彼女の紙ばさみに収められていた数々の絵の中からこの3枚を選び出したのは、描いたジェイン本人ではなく、ロチェスターだからである。さらに注目したいのは、彼が選んだ3枚の空想画の中で2枚目の絵だけを批評していることだ。この絵は、1枚目、3枚目と暗然たる雰囲気は共通するものの、鳥や荒海などビューイックの挿絵と共通するモチーフが描かれていない。ジェインは2枚目の絵を次のように説明している。

The second picture contained for foreground only the dim peak of a hill, with grass and some leaves slanting as if by a breeze. Beyond and above spread an expanse of sky, dark-blue as at twilight: rising into the sky, was a woman's shape to the bust, portrayed in tints as dusk and soft as I could combine. The dim forehead was crowned with a star; the lineaments below were seen as through the suffusion of vapour; the eyes shone dark and wild; the hair streamed shadowy, like a beamless cloud torn by storm or by electric travail. On the neck lay a pale reflection like moonlight; the same faint lustre touched the train of thin clouds from which rose and bowed this vision of the Evening Star. (153)

この絵に関するジェインの描写に見られる特徴は、“dim,” “dusk,” “soft,” “seen as through the suffusion of vapour,” “dark,” “shadowy,” “beamless cloud,” “pale reflection like moonlight,” “faint,” “thin cloud” など、霞んだような、ぼんやりとした印象を与える語句が多用されていることである。1 枚目と 3 枚目がビューイックと共通するモチーフにより、小説冒頭のジェインの少女時代を連想させるのと対照的に、この絵はジェインの未来と関連するものではないだろうか。ジプシーに扮したロチェスターが「お前さん（ジェイン）の運命はまだはっきりしない」（251）と占ったように、この時点でジェインの未来はまだ曖昧模糊とした状態だったはずである。ロチェスターが選んだ 2 枚目の絵が宵の明星である金星（愛の女神ヴィーナス）を主題とすることで、まったく新しい展開が暗示されている。彼はジェインの過去、すなわち彼女のこれまでの姿に関心を寄せつつも、同時に最も興味を抱いているのは彼女の未来——描かれた「宵の明星」と同じく今はその目に輝きがなくとも、やがて愛に満たされて輝きを放つはずの未来を表わす 2 枚目の絵——だったのである。

3 枚の水彩画は、作中で登場するのがソーンフィールド館であるために、この館で描かれたかのような印象があるが、実際にはローウッド時代の最後に描かれたものだ。ジェインの心の中に浮かんだイメージを描いた絵がビューイックの挿絵を想起させるのは、ローウッド学院で 10 年の歳月を経た後でも、彼女の心に浮かぶ景色は子ども時代からほとんど変化していないことを物語っている。ビューイックの挿絵は、ジェインの空想画を通して再び彼女の心の風景を映す鏡として登場しているのである。

しかし、ロチェスターとの出会いがジェインの孤独感を払拭し、人生を変えてしまう点は重要である。その影響の大きさは、新しく描いた彼女の水彩画が物語っている。彼と出会った後、第 21 章でゲイツヘッドを再訪したジェインは再び空想画を描いているが、それらはもはや陰鬱なものでなく、明るくはなやかな雰囲気に変化している。

Provided with a case of pencils, and some sheets of paper, I used to take a seat apart from them [Eliza and Georgiana Reed], near the window, and busy myself in sketching fancy vignettes, representing any scene that happened momentarily to shape itself in the ever-shifting

kaleidoscope of imagination: a glimpse of sea between two rocks; the rising moon, and a ship crossing its disc; a group of reeds and water-flags, and a naiad's head, crowned with lotus-flowers, rising out of them; an elf sitting in a hedge-sparrow's nest, under a wreath of hawthorn-bloom.
(292)

ゲイツヘッドを再訪したジェインの絵には海や船などビューイックの木版画と同じ題材もあるが、それらは嵐に波立つわけでも難破しかけているわけでもない。アヤメやスイレン、サンザシといった花々や妖精が描かれ、明らかに第 13 章の水彩画から全体の趣が大きく変化している。第 21 章で描かれているこれらの絵には、極寒の冬の厳しさはなく、穏やかな春のうららかなさや夏のきらめきさえ感じられそうだ。画題の変化は彼女の心理状態を如実に映し出している。

このように、ビューイックの挿絵とジェインの空想画は共通するモチーフを通して、彼女の自叙伝の始まりとともに、もう一つの物語であるロチェスターとのロマンスの始まりを演出している。それだけでなく、ジェインの 2 枚目の空想画は、子どもの頃から癒されることのなかった孤独感の終わりという、彼女の半生における重要な節目を予告する役割も担っている。作者は主人公ジェインの自己分析による語りを通して表現する代わりに、彼女自身が描いた絵を媒介として、その心理や物語の転換点を重層的に描き出しているのである。

4. 言葉で描いた絵

第 13 章の水彩画がジェインの空想に基づいて描かれたこともあり、それらの絵が何を意味しているのかを知ろうと、20 世紀半ば以降、多くの研究者が様々な解釈に挑んできた。3 枚の絵のそれぞれにヒロインの過去、あるいは未来の重要な体験の反映を見る研究（例えば、Thomas Langford, M. B. McLaughlin, Linder）が次々と現われた。シュールレアリスムで絵の分析を試みた Lawrence E. Moser は、ジェインに加えて作者の伝記的事実も読み取ろうとしたが、その意欲的な挑戦にもかかわらず、ヒロインの内面分析は深みのない単純

なものに終わっている。他にも、ビューイックの強い影響を指摘した L. Duin Kelly、三連祭壇画 (triptych) との類似性に注目した Jane Kromm など多様な研究が発表されてきた。

ジェインが描いた 3 枚の水彩画が読む者の想像力を刺激するのは、読者の視覚的なイメージに訴えるのに十分なだけの材料が第 13 章で描写されているからだ。作者の絵画的な文章力については、序文でも触れたように『ジェイン・エア』が出版された当時から指摘されていた。批評家たちは、国の内外を問わず、無名の新人作家によるこの小説を絵画になぞらえ、その表現力が巨匠たちの技法よりも優れていると賞賛していた。²⁵ 彼らが着目した作者の描写力は、対象を目に見えるように細部にわたって表現している点において、エクフラシス (ekphrasis) と共通する。ギリシャ語に由来するエクフラシスは「言語による視覚的表現の描写」と定義され、絵画などの視覚的な芸術作品を言語によって詳細に描写することを指す。その語源が「考えを十分に述べる、十分に話す (speak out)」であることが示すように、エクフラシスは絵や彫刻を言葉によってつぶさに説明することにより、対象をありありと描き出す描写法である。²⁶ 『ジェイン・エア』におけるエクフラシスを指摘する研究は散見されるが、その多くは、例えば Emma V. Miller のように、作者の特徴的な描写法の一つとして言及するに止まっている (318)。Lawrence J. Starzyk も『ジェイン・エア』の絵画とエクフラシス的傾向について考察しようとした一人だが、必ずしも論点はエクフラシスに定まっていなかった。

『ジェイン・エア』の場合、ビューイックの木版画の描写はまさしくエクフラシスの例で、本章の冒頭で引用した部分が該当する。引用に登場する「文字が刻まれた墓石のある、

²⁵ その他にも、*Christian Remembrancer* の匿名批評家は、ローウッド学院周辺の風景描写を読んだだけで、その場所を Kirby (sic for Kirkby) Lonsdale 付近だろうと推定している。ローウッド学院のモデルだった Cowan Bridge School が存在したのはまさしくこの Kirkby Lonsdale 近郊であり、作者の描写力が極めて正確だったことを裏づけている (401)。

²⁶ 作者シャーロットの執筆方法もエクフラシスと合い通じる部分があった。彼女は想像力が生み出したヴィジョンをじっくりと観察し、それを言葉に置き換えて表現していた。“Roe Head Journal” の一つ 1836 年 10 月頃に書かれた “I’m just going to write because I cannot help it” で始まる日誌には「どうしてわたしが目を閉じたままものを書くのかと皆が不思議がる」(416) という記述がある。対象となる芸術作品をじっくり観察するプロセスはエクフラシスにとって必須であるが、シャーロットは自分の想像力が生み出した絵巻に集中するために、目を閉じたまま文字を書くことが習慣となったのだろう。

静かな寂しい墓地。その門、二本の木、崩れた塀に囲まれた低い視界。そして、夕暮れ時であることを示す昇ったばかりの三日月」は、描かれているモチーフを列挙しながら、挿絵が醸し出す全体的な雰囲気や時間帯などの情報を読み取り、10歳の少女ジェインがこの挿絵について言葉で説明し得る限りを表現したエクフラシスである。上記の描写から、ジェインが見ていた絵は1816年版『英国鳥類史』第2巻の235ページに掲載されていた図18の挿絵だとすぐにそのモデルが特定できる。先に挙げた図15から17も、モデルになった挿絵を容易に推定することができるのは、ジェインの説明が的確だからに他ならない。

これらビューイックの木版画が実在するものであるのに対し、第13章に登場するジェインの空想画は小説中に登場するだけの架空の絵画である。エクフラシスは、通常、実在する芸術作品を対象とするものだが、John Hollander は架空の芸術作品を対象とした描写を「概念的エクフラシス (notional ekphrasis)」と呼んだ (209)。3枚の空想画の描写はこれに



図18 『英国鳥類史』第2巻の挿絵。描かれた月の位置から、ジェインはこれを夕景と推測した。

該当する。特に2枚目の宵の明星を描いた絵は、ロチェスターが批評する際にラトモス山に言及していることから、この山と関わりの深いギリシャ神話のエンディミオンを連想させる。キーツはこの神話に基づいて *Endymion* (1818) を著したが、彼の “Ode on a Grecian Urn” (1819) がエクフラシスの代表的な例であることはよく知られている通りである。²⁷

²⁷ ただし、ロチェスターがラトモス山に言及しているのは、キーツの詩ではなく神話の方を念

ただし、C. S. Baldwin も指摘している通り、エクフラシスはその本質として語りの流れを阻んでしまう (19)。これは、小説や詩など言語による表現が時間の流れの中で展開するのに対し、絵画は空間に展開するという両者の違いに原因がある。エクフラシスは対象の細密な記述で読者の想像空間を言葉によって埋め、対象を細部にわたって再構築するための情報を提供する。しかし、エクフラシスは記述が多ければ多いほど、本来のストーリー展開から逸れてしまうジレンマを内包している。ヒロインの語りを通して描かれる『ジェイン・エア』は美術作品ではないものの、その風景や人物の描写に同様の傾向が見られる。ジェインが客間や荒野や高貴な客人たちの衣装を精密に説明すればするほど、読者はその対象を生き生きと想像できる一方、ストーリーの流れはそこで足止めを余儀なくされる。

Ian M. Emberson は 3 枚の水彩画を “enigmatic” と形容している。これは絵の主題だけを指しているわけではなく、その描写が「的外れな脱線として読み飛ばしたい誘惑に駆られるかもしれないほど・・・詳細」なためでもある (67)。こうした謎めいた詳しい描写は、小説冒頭のビューイックの挿絵の描写と通じるものだが、『ジェイン・エア』のエクフラシスは長々と続くだけのものではない。ビューイックの木版画の場合、その長い説明が不可解さを生み出し、読者の注意を惹きつける働きをしているのはすでに指摘した通りである。

さらに、同じエクフラシスでも 10 歳のジェインと 18 歳のジェインでははっきりと描き分けがされている。挿絵から読み取れる情報が限られていた若いジェインに対し、画面構成や微妙な色合いまで表現しようとする 18 歳のジェインは、当然のことながら少女時代と明らかに異なる。作者はエクフラシスの内容によって、ビューイックの挿絵に魅入る 10 歳のジェインの子どもらしさをリアルに創出することに成功している。また、18 歳に成長したジェインの想像画をエクフラシスで説明すると同時に、孤独と不安に苛まれながら、どこかに未来の希望を見出そうとする多感な彼女の姿も浮き彫りにしている。芸術作品を描写するためのエクフラシスであるが、『ジェイン・エア』では対象となる作品だけでなく、

頭に置いていたことになる。なぜなら、第 32 章で Walter Scott の *Marmion* (1808) が新刊書として登場するため、これに先立つソーンフィールドの場面で、キーツの『エンディミオン』(1818) がロチェスターにインスピレーションを与えることはできないからである。これに対し、シャーロットの方は、ラトモス山をキーワードとしてジェインの 2 枚目の絵からキーツ、そしてエクフラシスへのつながりを意識していた可能性がある。

描写しているジェイン自身までも間接的に描き出す卓越した表現法として利用されているのである。

読者の想像力に働きかけるため、ジェイン（そして作者シャーロット・ブロンテ）は詳細に絵を説明している。そして、エクフラシスを通して語りと絵画が互いに補完しあい、ヒロインの成長や変化の軌跡が効果的に描出されている。エクフラシスを用いた描写は、長く続くことで時にストーリー展開を停滞させてしまうことがある。しかし、そうやって細部まで想像できるように多くの言葉が費やされることで、エクフラシスは読む者に生き生きとした物語世界の構築を可能にするだけの情報を提供し、ビューイックの挿絵やジェインの想像画を一層謎めいた魅力的なものに高めているのである。

5. おわりに

『ジェイン・エア』冒頭で登場するビューイックの木版画は、ヒロインの心象風景を表わすだけでなく、多様な役割を担っている。その一つが読者を惹きつける働きである。挿絵はエクフラシスによって描写される一方で、それが主人公とどのような関りがあるのかまったく説明されない。その不可解さは、読者が物語を読み進む推進力を生み出す。また、幼いジェインの挿絵に対する集中力は彼女の子どもらしさを表現しているが、それと同時に読者がヒロインと視線を一体化させる効果も有している。

読者と主人公の一体化は、『ジェイン・エア』を成立させる上で非常に重要な意味がある。なぜなら、この小説ではヒロイン自身が語り手となり、自らの半生を振り返って綴る体裁をとっているからである。実際には 30 歳の大人になったジェインが語っているにもかかわらず、10 歳の少女を演出するために、子どもらしさのリアリティを表現する方法として、ビューイックの挿絵に対する少女ジェインの強烈な興味が利用されている。後に第 3 章で「子どもは感じることはできても、その感情を分析することはできない。仮に部分的にできたとしても、その結果を言葉で表現する術を知らない」(23) と大人のジェイン自身が述べているように、物語がスタートした時点の幼いジェインには自分の感情を分析して理路整然と説明することはできない。もし仮にそのようなことをしたら、10 歳の少女をリア

ルに表現できないばかりか、大人の語り手の介入を読者に気づかせてしまうだろう。その代わりに、少女の冷え切った侘しい心を映し出す仕掛けとして導入されているのが、ビューイックの木版画に関連した部分なのである。

ビューイックのイメージは、ジェインの空想画の中で再び登場することにより、新しい物語の始まりを予感させる。それと同時に、冒頭の木版画の描写がより印象深く読者の心に刻まれることになる。ビューイックの挿絵は、そのヴィジュアルリティによって、ジェイン・エアの自伝を語りの面だけでなく展開の側面においても支え、主人公と読者を一体化させる効果をあげている。こうした重要な役割を担う題材だったからこそ、ビューイックの木版画は小説のオープニングという要で利用されたのである。

このようにビューイックが多様な働きをしているのは、これが挿絵という視覚に訴えるものだったからに他ならない。さらに言えば、『ジェイン・エア』自体が、ビューイックを重要なモチーフとしてちりばめながら語り手ジェイン・エアと作者シャーロット・ブロンテによって描き上げられた一種の絵画作品と言えるだろう。この小説は文字で書かれているものの、その絵画的、視覚的要素に注目すれば、一幅の絵画と呼ぶことができるほど、十分な輝きを放っている。

第三部 実人生を映した歪み——『ヴィレット』

第5章 黙した語り手——ルーシー・スノウが描く曖昧な結末

1. はじめに

シャーロット・ブロンテ作品のヒロインは、相反する要素（例えば、自己分裂）を抱え持つ場合が多い。最初の小説『教授』のフランセスは従順な妻である一方、夫を挑発する意地悪い「白い悪魔」（253）に変貌することがある。クリムズワスに「彼女は周囲の状況によってまったく違う顔を見せるから、僕としては妻を二人持っているようなものだった」（250、傍点筆者）と言わしめている。『ジェイン・エア』においても、ジェインは擬人化した自分自身の「理性」や内なる声を相手に、激しいせめぎ合いを繰り返している。『ヴィレット』の主人公、ルーシー・スノウもまた例外ではない。彼女は「スノウ (Snowe)」という冷やかな名前が想起させるイメージを体現する一方で、まったく逆の激情的な側面を持っている。他のヒロインたちとの違いは、彼女が対立する要素を持つだけでなく、そのうちの一方——冷静で影のような人目を引かない部分——を強調し、周囲の登場人物や読者にもそういう人物として自分を示そうとしている点にある。では、なぜ彼女はそのような自己演出をしているのだろうか。

ルーシー・スノウの謎はそれだけではない。主人公であり語り手も兼ねる彼女は、その重要な役どころにもかかわらず、物語の中で華々しくスポットライトを浴びたり、声高に自説を唱えたりしない。中心人物であるにもかかわらず、彼女は主人公らしくない主人公、なぜかその地位を主張しない登場人物である。ルーシーと同じように語り手を兼ねる主人公のジェインが、感情も露わに激しく自己主張していたのとは著しい対照をなしている。

また、登場人物としてルーシーが発見したり気づいたりすることがあっても、なぜか語り手である彼女がすぐその場で読者に語るとは限らない。数章後になってから初めて読者に語られるということもあり、こうした語り口から読者はルーシーを「信頼できない語り手 (unreliable narrator)」と見なしかねない。特に小説の最後で、3年間待ち続けたムッシ

ユ・ポールが西インド諸島から無事に戻って来るのか否か、ルーシーが明確にすることなく物語が終わっているのは、この小説における最大の謎と言ってよい。

こうした様々な不可解さゆえに、LuAnn McCracken Fletcher は『ヴィレット』を「最も難しい小説」(724) と呼んでいる。ルーシー・スノウと彼女にまつわる数々の謎は、なぜ生じているのだろうか。ルーシーの謎は、語り手でもある彼女が物語の中で十分に語っていない部分であり、彼女の「語り」にその原因があるように思えてならない。Ezra Dan Feldman が過去 40 年ほどの間に取り上げられた『ヴィレット』の研究テーマの筆頭に挙げているように (78)、ルーシーの語りをめぐる問題は多くの研究者たちを惹きつけてきた。本章では、彼女の語りにまつわる謎を、ルーシーの分裂症的な人物像に焦点を当てることで解明したい。そして、この小説のもう一つの謎である結末部分についても、なぜポールの最期が曖昧にしか語られないのか、語り手ルーシー・スノウと作者シャーロット・ブロンテの両方の立場から考えることによって明らかにする。

2. 生き残りの戦略

語り手でもある主人公ルーシー・スノウは、物語の中心人物であるにもかかわらず、その人物像がつかみにくく謎も多い。彼女は寡黙で冷静な人間として振る舞っており、人々の注意を引くことがない。

しかし、物語を注意して読んでいくと、ルーシーの激しい怒りと痛烈な皮肉、劣った者に対するあからさまな侮蔑、高いプライドなど、およそ冷静さとはほど遠い人物像が見えてくる。彼女は単身ロンドンに上京し、そこから何のつてもないまま大陸に渡ると、自ら交渉して女学校での職を見つけるという大胆な行動力も持っている。まったくの未経験にもかかわらず、突然依頼された英語の授業やフランス語の芝居も見事にやっけてのけるといった多彩な才能も彼女には見られる。それでもなお、読者の印象に残るのは、彼女の冷たく静謐な側面の方だ。それは、冷静さという仮面を脱ごうとしない彼女が発する冷気の方が、ルーシーの激情が生み出す熱気よりも凄みをもって読者に迫ってくるからではあるまいか。

ルーシーのこうした二面性は何に起因しているのだろうか。彼女はしばしば自分の人生について「たった一人で〈生〉や〈死〉や〈悲嘆〉や〈運命〉と戦ってきた」(252)、「幾度となく、恐れていた悲しみが陰鬱に忍び寄るのを見ること、それがわたしの運命だった」(590)など、過酷な出来事に孤独の中でずっと耐えてきたと述べている。だが、彼女が言う〈死〉が誰の死なのか、〈悲しみ〉が何に起因するのか、具体的なことは何も説明されていない。それどころか、彼女が経験した悲惨な運命についても、例えば第4章冒頭のように、船と嵐の例え話として描かれるに留まる。²⁸ ルーシーの過去の回想はその形跡を留めているだけで、自伝が彼女自身を十分に明らかにしていないという Karen Lawrence の指摘は正鵠を射ている (455)。

このように曖昧な説明しかルーシーが提供しないのはなぜか。それは彼女が何らかの意図をもってあえて語ることを控えているからではない。それは、ルーシーが語るために直視することすらできないほどの過酷な経験をしており、癒しきれない心の傷を負っているためではないだろうか。逆説的に言えば、その出来事を具体的に語ることができないという事実が、いかに過酷であったかを物語っているのである。

Oh, my childhood! I had feelings: passive as I lived, little as I spoke, cold as I looked, when I thought of past days, I *could* feel. . . . And in catalepsy and a dead trance, I studiously held the quick of my nature.

At that time, I well remember — whatever could excite — certain accidents of the weather, for instance, were almost dreaded by me, because they woke the being I was always lulling, and stirred up a craving cry I could not satisfy. . . .

I did long, achingly, then and for four-and-twenty hours afterwards, for something to fetch me out of my present existence, and lead me upwards and onwards. This longing, and all of a

²⁸ Gretchen Braun は、船の難破という例え話で描かれるルーシーの家族、財産、社会的地位の損失がトラウマとなって、彼女を沈黙させているのではないかと推測している (189-90)。しかしながら、この損失を体験する以前のブレトン時代から、すでにルーシーは冷静さを装い、自分が傷つく恐れのあることには非常に慎重であった。そのことを考えると、Braun が指摘している体験だけをルーシーの語りの不可解さの原因とするのには無理がある。

similar kind, it was necessary to knock on the head; which I did, figuratively, after the manner of Jael to Sisera, driving a nail through their temples. Unlike Sisera, they did not die: they were but transiently stunned, and at intervals would turn on the nail with a rebellious wrench; then did the temples bleed, and the brain thrill to its core. (151-52)

「感じることができた」子ども時代のルーシーは、今や感じることを自らに厳しく禁じるルーシーへと変貌を遂げている。天候の変化によってさえ呼び覚まされるという性質こそ、彼女の激しく大胆で才能豊かな本質であり、彼女が必死に抑圧しているものである。そして、ルーシーが自身の本質を否定するのは、言葉に表して語ることができないほどの不幸な体験から人生を諦め、希望を禁じ、何よりも生き延びることを最優先にしたからではないだろうか。無防備な感受性や開放的な気質は命取りになりかねない。悲しみの連続に見舞われる絶望的な人生を歩むうち、彼女は本来持つ自分の激しい気質のままに感情を揺さぶられて生きる過酷さを思い知り、次の悲しみをいかに耐えて生き延びるかを最重要課題として認識するようになったに違いない。理性による感情の抑圧と冷静さの恒常的な維持が、生き残るための手段としてルーシーが編み出した方法だったのだろう。

小説の冒頭でルーシーは「わたし、ルーシー・スノウは冷静だった」(28)と、周囲の人々がどのような状態であれ、自分だけは感情に流されない冷静さを保っていると主張している。この言葉は、読者に対してではなく、自分自身に向かって自己暗示として語りかけていたものとも読める。引用文の最後にある、「こめかみに打ち込んだ釘をねじり抜き出血する」という比喩表現はあまりに生々しく、病的なまでに追い詰められた彼女の精神状態を如実に物語っている。

激情的で皮肉なルーシーが、理性によって本来の個性を抑え込み冷静な人物として振る舞うことで、その静かな物腰は——そして彼女の容貌も——あたかも影そのもののように入目を引かない。こうした彼女の特性は、対象に気づかれたり相手を警戒させたりすることなく観察することを可能にし、語り手としての彼女には好都合に働く。彼女がドクター・ジョンを観察する次の場面がその好例である。

He laid himself open to my observation, according to my presence in the room just that degree of notice and consequence a person of my exterior habitually expects: that is to say, about what is given to unobtrusive articles of furniture, chairs of ordinary joiner's work, and carpets of no striking pattern. Often, while waiting for madame, he would muse, smile, watch, or listen like a man who thinks himself alone. I, meantime, was free to puzzle over his countenance and movements, and wonder what could be the meaning of that peculiar interest and attachment — all mixed up and doubt and strangeness, and inexplicably ruled by some presiding spell — which wedded him to this demi-convent, secluded in the built-up core of a capital. He, I believe, never remembered that I had eyes in my head; much less a brain behind them. (135-36)

人の注意を引かないという意味で、自分をありきたりの家財道具と同列に据えるルーシーは自虐的でさえある。同じ部屋にいるにもかかわらず「自分一人しかいないと思っている人のように物思いにふけり、微笑み、じっと見つめ、耳をすませる」ドクター・ジョンの姿は、ルーシーの言葉が決して誇張ではないことを裏づけている。

しかしながら、相手が恋愛対象である場合、目立たないという特質は非常に不利に働く。ドクター・ジョンの前でルーシーは平凡でおとなしい人間に過ぎず、「わたしが目を持っていることも、ましてその奥に脳があることなど覚えていない」ジョンは、彼女に内面生活や恋愛感情があることなど思いも及ばない。人生の日陰に埋もれて生きるルーシーは彼の目に留まることもなく、また恋愛対象とみなされることもない。

プライドの高いルーシーは自分が注目されないことに傷つく前に、自らの意志で自分自身を「注目されない人間」に仕立てている。これにより、実際に注目されなかった場合に傷つかずに済むという一種の自己防衛策を講じているのだ。激情的な性格にもかかわらず、自分を冷静で落ち着いた人物として読者に印象づけることにより、影のように生きるヒロインが誕生したのである。

3. 歪んだ語り

自己防御のためとはいえ、生まれ持った性向を抑圧したり、影のように自分の気配を消そうとしたりすることは様々な歪みを生じ、ルーシーの行動、生き方、そして語りにも深刻な影響を及ぼしている。ルーシーの心理状態が常に危機的な状況にあることは、彼女の語り方に不可解な点が多いことと無関係ではない。

ルーシーが「信頼できない語り手」であることも、自分が気づいたことをその場で語らず後になって告げるという語り方も、自己抑圧によって生じる歪みと連動している。例えば、ドクター・ジョンが成長したジョン・グレアムだと気づいた時、ルーシーはその事実をすぐには語らない。その理由を彼女は「発見した事実をほのめかすことは自分のいつもの考え方、感じ方に合わなかった。そのことを胸に秘めておく方が気に入っていた」(250)と曖昧にしか説明していない。何か意図があって彼女があえて語るのを控えていたのなら、それらしい理由を挙げて読者を納得させる工夫をしてもよいはずだが、そういったことは一切していない。

To say anything on the subject, to *hint* at my discovery, had not suited my habits of thought, or assimilated with my system of feeling. On the contrary, I had preferred to keep the matter to myself. . . .

Well I knew that to him [Dr. John] it could make little difference, were I to come forward and announce “This is Lucy Snowe!” So I kept back in my teacher’s place; and as he never asked my name, so I never gave it. He heard me called “Miss,” and “Miss Lucy;” he never heard the surname, “Snowe.” As to spontaneous recognition — though I, perhaps, was still less changed than he — the idea never approached his mind, and why should I suggest it? (249-50)

子ども時代の辛い体験から、自分が持つ本来の性質を押し殺しても、まずは生き残ることを優先するという戦略を身につけたルーシーは、天候の変化さえ恐れたように、自分が傷つくわずかな可能性にも非常に敏感である。ドクター・ジョンが、自分が少女時代に思い

を寄せていたグレアム・ブレトンだと気づいても、彼女が自ら名乗ることができないのはそのためである。たとえ彼女がルーシー・スノウだと名乗り出たところで、それが彼にとって特別な意味を持たず、名乗り出た結果、自分の存在が無意味なものだと明らかになることを恐れたのである。ルーシーが懸念した通り、ドクター・ジョンは彼女を目の前にしても、その身元に気づくことがない。この現実を突きつけられ、ルーシーは激しい失望とともに密かな怒りも感じたに違いない。だからこそ、それ以上この問題を掘り下げることが止め、自分が傷つくのを未然に防がなければならない。彼女がドクター・ジョンの正体を発見した事実を読者にさえ知らせないのは、こうした悔しさ、悲しさ、憤りを自分以外の誰にも知らせたくない、できれば自分自身でさえ認めたくないからに他ならない。自己防衛が、さらに自己欺瞞を生み出しているのである。

ルーシーがヴィレットに到着したばかりの時、彼女を助けてくれた英国紳士が偶然ドクター・ジョンであった事実も、彼女は同じ理由から彼に告げない。彼は女学校で何度も顔を会わせていてもルーシーの身元に気づかなかったのに、通りすがりに助けた女のことなど記憶にすらなかっただろう。それをわざわざ思い出させようとしたところで、彼は覚えていないかもしれない。また、こうしていつも気づくのはルーシーの方だけだということが明らかになれば、彼女はそれだけ一層惨めになるだけだ。それゆえ、再び「それは楽しい思い出だから、わたしの心の中にしまっておくのが一番いいのだ」(325) と、ドクター・ジョンの身元がわかった時と同じ曖昧な言い訳をするのが彼女にとっては精一杯なのである。

Elizabeth Preston は、ルーシーが自分の身元をドクター・ジョンに語らないこと、その知識を共有しないことで、彼よりも優位に立つことができるというパワー・ゲームの構図を読み取っている (394)。だが、ルーシーがドクター・ジョンのみならず読者に対してさえ語りを控えていることを考えると、そこにはジョンとの権力闘争以外の要因——自身の失望や怒りの隠蔽——が働いていると考えざるを得ない。ルーシーの沈黙は彼女の自尊心が常に踏みにじられてきたからに他ならず、彼女の寡黙な冷静さと怒りに燃える激しさとは不可分なのである。

ルーシーのこうした危険回避の戦略は、すでに小説冒頭のブレトン時代、彼女がまだ 14 歳の頃の言動に表れている。グレアムに強い愛着を示す幼いポリーに対して、「あなたが好きなものと同じくらいグレアムがあなたのことを好いてくれないからといって、悲しんだりしてはだめよ。だって、そういうものなんだから」(43)、あるいは「彼（グレアム）にあまり多くのことを期待してもいけないわ。そうでないとあなたのことを面倒だと感じるだろうし、そんなことになったら一巻の終わりよ」(43) と諭している。ここで対話している相手はポリーだが、これらの言葉はルーシーが自分自身に言い聞かせているもの——防衛機制の投影——として読むことができる。なぜなら、この時点でルーシーはすでにグレアムにとって自分が重要な存在ではないことを敏感に感じ取っているからである。しかし、だからといって彼女がグレアムの注意を引きつけるような積極的な行動を起こすこともない。プライドの高いルーシーにとって、自分が欲するものを手に入れることよりも、手に入れることができず自分が傷つく可能性の方がはるかに重大な問題だからだ。その結果として、恋愛対象の男性に影のように存在を見落とされてしまうこともあるし、自分の語りが歪んでしまうこともあるのだ。

4. ルーシーのもう一つの側面

ルーシーの冷静さは、彼女が持つ激情的な性質を押し隠して人生を生き延びるためのもので、彼女の本質が激しやすい部分を秘めていることは否定できない。人は誰しも単一の要素から成り立つわけではなく二面性をもつ。彼女は冷静で目立たぬ影のような人間として振る舞おうと、自分の内に渦巻く激情を自然に発現させることを自らに戒め、それを過度に抑圧している。その抑圧が、時に爆発的なエネルギーにまで高まり、ルーシー自身を引き裂く破壊的な力と化するのだ。彼女の分裂症的な性格こそ、そして彼女の内部で相対立する要素が拮抗する激しさこそ、『ヴィレット』の語りを歪める原因となっているのではないだろうか。

彼女のこうした二面性を見抜いているのがムッシュ・ポールである。彼はルーシーが感情的で激しい性格であることに繰り返し言及している。彼はルーシーを「火」(216)、「炎」

(456)、「稲妻」(456)、「火薬」(418)などに例え、彼女が示そうとしている冷静で影のような人物像とは対照的な姿を炙り出している。ほとんどの登場人物がルーシーを影のような人物と捉える中で、彼だけはルーシーの内側に鬱積した感情から、閃光のように放たれる稲妻や炎のような激しい一面を見逃していない。

ルーシーが人生において真に望むものを手に入れるために、ポールの存在は欠かすことができない。なぜなら、それはルーシーひとりでは決して得られないものだからだ。次の引用には彼女の願いが内的告白の形で描かれている。

Courage, Lucy Snowe! With self-denial and economy now, and steady exertion by-and-by, an object in life need not fail you. Venture not to complain that such an object is too selfish, too limited, and lacks in interest: be content to labour for independence until you have proved, by winning that prize, your right to look higher. But afterwards, is there nothing more for me in life — no true home — nothing to be dearer to me than myself, and by its paramount preciousness, to draw from me better things than I care to culture for myself only? Nothing, at whose feet I can willingly lay down the whole burden of human egotism, and gloriously take up the nobler charge of labouring and living for others? (522-23)

『ヴィレット』は、最終的に主人公が学校経営に成功することから、女性の経済的自立を描くフェミニズム小説と捉えられることがある。確かにルーシーは節約と努力によって独立することを人生の目標としている。けれども、それが彼女の最終目的でないことは、「しかしその後、わたしの人生にはそれ以上のものはないのか」という問いかけから明らかだ。彼女は経済的に自活すること以上に、自分のすべてを捧げて一緒に生きる相手を望んでいるのである。物語でルーシーが校長として学校経営に長く携わったのはあくまで結果であって、最初からそれだけを願っていたわけではない。ルーシーは、自分が経済的な自立への道を模索する引き金が、「ある人の目が自分から背けられ、またある人の顔が冷酷で不当な怒りに曇るとき」(521-22)だと打ち明けている。前者はルーシーに眼差しを注

ごうとしないグレアムを、そして後者は痼癖の強いムッシュ・ポールを暗示している。愛する伴侶を得て家庭を築くという願いを実現するのが難しい状況で、ルーシーは次善の策として経済的自立を模索しているに過ぎない。彼女にとって、経済的に独立することが恋愛成就に次ぐものでしかないことが、ここでははっきりと示されている。

ムッシュ・ポールの存在は、ルーシーの願望をかなえるための要である。彼との関係を通してルーシーは、「思いもかけない幸福が形をなし、場を占め、どんどん現実のものになっていくのを見るのは、まったく新しい経験だった」(590) と、人生で初めて愛し愛される喜びを告白している。影として絶望的な人生を歩んできたルーシーにとって、明るく穏やかな光が差し込んだ一瞬と言っていいだろう。

ここで見逃してならないのは、ルーシーが自分は愛され認められていると感じた時に、語り手として大きな変貌を遂げている点である。ポールに促され、ヴィレットでの祝祭の夜について語るルーシーは、もはや「内気で人前に出たがらない (shy and retiring)」(252) 語り手ではない。

“Speak, Lucy; come near; speak. Who prizes you if I do not? Who is your friend, if not Emanuel? Speak!”

I spoke. All leaped from my lips. I lacked not words now; fast I narrated; fluent I told my tale; it streamed on my tongue. . . . All I encountered I detailed, all I had recognized, heard, and seen; how I had beheld and watched himself; how I listened how much heard, what conjectured; the whole history, in brief, summoned to his confidence, rushed thither truthful, literal, ardent, bitter.

Still as I narrated, instead of checking, he incited me to proceed; he spurred me by the gesture, the smile, the half-word. (708-09)

「今や言葉にこと欠くことはなく、わたしは早口に語った。わたしの話はよどみなく、舌の上を流れていった」という部分を読むと、これがいつも寡黙で、時には語りを差し控え

さえするルーシーと同一人物とは思えない。彼女は自分が認められ、受け入れられているという実感がある時には雄弁に語ることができるのだ。²⁹ 愛されているという自覚が彼女の語り、あるいは自己表現に直結する要素であることは明らかである。ルーシーが作中でしばしば「十分に語っていない」背景には、彼女の語り手としての資質でなく、誰にも愛されない自分に対する絶望的な自信の欠落があることは言うまでもない。ムッシュ・ポールの存在は、ルーシーに愛されているという実感を与えると同時に、彼女が雄弁な語り手になり得ることを明らかにしている点でも重要である。

5. 曖昧な結末

愛されている実感があれば、言葉にこと欠かず、早口でよどみなく話すこともできたルーシーが、物語の中で最も重要な結末部分を曖昧にしか語っていないのは、『ヴィレット』における最大の謎と言ってよい。

That storm roared frenzied for seven days. It did not cease till the Atlantic was strewn with wrecks: it did not lull till the deeps had gorged their full of sustenance. Not till the destroying angel of tempest had achieved his perfect work, would he fold the wings whose waft was thunder—the tremor of whose plumes was storm.

Peace, be still! Oh! A thousand weepers, praying in agony on waiting shores, listened for that voice, but it was not uttered—not uttered till, when the hush came, some could not feel it: till, when the sun returned, his light was night to some!

Here pause: pause at once. There is enough said. Trouble no quiet, kind heart; leave sunny imaginations hope. (715)

²⁹ これは、逆の状況である場合は彼女がスムーズに語ることができないということも意味する。ドクター・ジョンからの手紙に対する返信を書く際、自分の思いを率直に表わして傷つくことを恐れた彼女は「お前の会話は不完全だ・・・お前の言葉には、苦痛、窮乏、貧困の刻印が押されている」(327)と自分自身をなじっている。

物語はこのあと、数文をもって終わる。「大西洋に難破船の残骸が撒き散らされるまで、嵐が終わることはなかった」「嵐という破壊の天使は、その仕事を完璧に成し遂げるまで翼を折りたたむことはない」といった描写から、ムッシュ・ポールを乗せた船が激しい嵐の中で大破したこと、そしておそらくポール自身も船と同じ運命を辿ったことは容易に推測できる。

ポールについて明らかにしようとししない結末に関しては、多くの研究家が研究対象として取り上げている。Nancy Sorkin Rabinowitz はこれをオープン・エンディングと捉え、ルーシーが読者に好きなように物語を作り上げる権限を与える一方で、自分が知っていることは語ろうとしていない点に注目し、読者に対する彼女の優位性を読み取っている (250)。Gilbert & Gubar は曖昧な結末がルーシーのポールへの愛と、彼が不在の間だけ自分の能力を発揮できるという女性としてのルーシーの矛盾する感情に由来すると見なしている (438)。ルーシーが女校長、さらに作家として成功するために彼の存在が不要であると考え、フェミニズムの視点において、Lawrence の見解も彼女らと共通している (465)。

本章では、曖昧な結末をルーシーの危険回避の戦略との関連で考えたい。特に、フェミニズム批評の立場と異なり、ムッシュ・ポールをルーシーと敵対する存在としてではなく、ヒロインに愛される喜びを与えた唯一の男性である点に注目する。彼はルーシーにとって愛し愛されるという、人生にただ一度訪れた幸福を実感させてくれた人物である。ポールの死を描かないことは、彼の生存の可能性を残すことでもある。何よりも、ルーシーにはポールの最期を明らかにする勇気がなかったはずだ。結末の曖昧さはこれに起因するように思えてならない。

子どもの頃から染みついている生き残りの戦略により、ルーシーは自分が傷つく恐れのある行動を忌避する。そのルーシーが、自分を愛してくれた男の死を決定的にするために、自ら調べたり探し求めたりすることはしないはずだ。『ヴィレット』の結末が曖昧で、物語が唐突に終わりを迎えるのは、ポールの死を明確にしないことによってたとえわずかでも彼の生存の可能性を残しておきたいという彼女の願望を表わしている。これは彼の死という絶望的な現実を直視できないルーシーの弱さでもある。

作者シャーロット・ブロンテは当初、『ヴィレット』の結末として、ムッシュ・ポールがルーシーとの結婚のために西インドから戻る途中、海で死んでしまうという悲劇的な終章を用意していた (Gaskell 337)。この小説の執筆に時間がかかって非常に苦勞していたのは、作者が前作『シャーリー』執筆中にブランウェル、エミリ、アンの 3 人の弟妹を次々と亡くし、ただひとり取り残された孤独と絶望の中、精神的にも肉体的にも追い詰められた状態にいたからだ。同時期に様々な体調不良が続き、彼女は鬱状態と身体衰弱の中で小説を執筆しなければならないという極限状態にあった。³⁰ 作者を襲った身内の不幸と、それによってもたらされた人生への絶望は小説の執筆にはかり知れない影響を与えたはずだ。作者の鬱屈した心理状態は、特にヒロインのルーシー・スノウに反映されている。愛するポール・エマニュエルが主人公の許に戻ることがないという結末は、愛する者たちを永遠に失ってしまった作者にとって、自然な選択だったに違いない。

ポール・エマニュエルの死という結末が曖昧なものに書き換えられたのは、よく知られている通り、作者の父パトリックが幸福な結末を強く望んだからだった。この時、作者には 3 つの選択肢があった。一つは父親の望むとおりに幸福な結末を書くこと、もう一つはあくまで自分が意図していたようにポールを死なせること、そして残りの一つはどちらも取れるような曖昧な書き方をするることである。最終的に作者が選んだのは 3 番目の曖昧な結末だった。この結末に関しては、Juliet Barker や Tonya Edgren-Bindas のように、シャーロットが父親の懇願を退けきれず妥協した結果と捉える研究者が多い(Barker 723; Edgren-Bindas 258, n 8)。しかし、作者の選択は単なる善後策に過ぎないものだったのだろうか。

6. 曖昧さは何を意味するのか

作者がはっきりと幸福な結末を描こうとしなかった理由は、弟妹たちに先立たれて絶望感に苛まれ、人生に対して安易な期待を抱くことなど不可能だったからではあるまいか。

³⁰ 1852 年 4 月 12 日付の Laetitia Wheelwright 宛の手紙には、「眠れなくて、幾晩も目が覚めたまま横になっていました。弱りきって何かに集中することなどできませんでした。幾日も椅子に座ったまま、この上なく悲しい思い出が唯一の話し相手でした」(Letters 3: 39) と、シャーロットが『ヴィレット』の執筆を抱える一方で、精神と身体を極度に病んでいたことが記されている。

もし作者が当時の体験を通して生きることの過酷さと絶望をしっかりと受け止めていたならば、たとえ敬愛する父親の頼みであっても、愛する者を失うという結末を頑として変更しなかったはずである。それにもかかわらず、小説の最後が書き換えられたのは、当初想定されていた「ポールの死」という結末に関して、作者自身に何かしら迷いがあったからだと思われる。父パトリックの懇願は、最終場面が変更される直接の原因というよりも、そのきっかけに過ぎなかった。父親の要望に端を発し、この場面について改めて考えた結果、作者の心の奥に潜んでいた一種のためらいを浮き上がらせる結果となったのだ。

作者は『ヴィレット』の結末を再考した際、愛する者たちの死がもたらす悲嘆と辛酸をまざまざと思い出し、彼らの死に直面することがいかに過酷で容易ならざることであるかを再認識したはずである。ルーシーの身の上についての例え話から、彼女の身内の者がみな死んでしまったということは推察できるものの、それ以上のことは書かれていないので分からない。この曖昧な例え話も、身内の死を詳細に描くことに、まだ作者が耐えられないという事実を裏づけている。

愛する者が死んだと書き切ってしまうには、作者の心の傷はまだ癒えていなかったのだ。ちょうど『ヴィレット』の執筆が難航して苦しんでいた時、彼女は親友メアリ・テイラーの従妹がエミリやアンと同じ肺結核で亡くなったとの訃報に接している。彼女は「それ（死を知らせる手紙）は、半ば癒えかけていた傷を恐ろしい力で引き裂きました——死の床はまさに同じ——息も止まりそうになりました」(To Ellen Nussey, [May] 4, 1852, *Letters* 3: 43) と書いており、失った妹たちを悼む哀惜の念に未だ耐えられないことが示されている。作者は、父親の強い希望で改めて結末部分を読み直した際に、そこに描かれていた愛する者との永遠の訣別を自分自身が受け入れるのは不可能だと悟ったのではあるまいか。

自分にとってかけがえのない存在の死を決定的なものとしてしまうことへの逡巡の背後には、その死を受け入れられないという思い、どのような形であれ死を否定する可能性を模索したいという痛切な思いがあるはずだ。その切望こそが、死という現実を明確にせず、曖昧なままにしておくという方法を生み出したのだろう。一見、稚拙とも言える考え方に、にもかかわらず、それを採用している点に、作者の必死な思いが読み取れる。そして、愛す

る者たちを失ってしまった作者のすがるような願いが反映されているのがルーシー・スノウの不自然な語りであり、『ヴィレット』の曖昧な結末ではないだろうか。

7. おわりに

プライドの高さと気性の激しさを特徴とするルーシー・スノウは、様々な困難や試練をかわして生き延びる戦略として、徹底的な自己否定によって冷静さを装い、影のように目立たぬ生き方をしてきた。しかし、そのために本来の性質を抑圧することになり、内面には屈折した膨大なエネルギーが蓄積されている。その鬱屈したエネルギーが彼女の生き方のみならず語り方にも様々な歪みを生じさせている。

主人公のルーシーは、自分自身を好きなように読者の前に提示できたはずだ。もっと人々を惹きつけるような、魅力的な主人公として描く選択肢もあったであろう。しかし、彼女にとってもっとも重要だったのは、自分が傷つかずなんとか生き延びることではなかった。危険回避の戦略を捨て去ることができないまま成長したルーシーは、少女時代の偶像グレアム・ブレトンに再会しても、その喜びを伝えることはおろか、自分に気づいてもらえないかもしれないという恐れゆえに、その詳細を語ることもすらできない。自分が深く傷つくことへの恐怖、またその恐怖から身を守ろうと湧き起こる様々な感情のために、結果としてルーシーの語りには大きなひずみが生じる。

そのひずみのために、語られないことや、すぐに読者には伝えられないこと、あるいは曖昧な例え話としてしか語られないことなど、彼女の物語には語り手が黙したままの箇所がいくつもある。とはいえ、ただ一人、彼女の本質を見抜いたムッシュ・ポールを通して、ルーシーは初めて愛し愛される喜びを知る。自分が愛されているという認識はルーシーに自信を与え、彼女が雄弁な語り手となり得る可能性を示唆している。

この小説の最大の謎といえる結末部分は、ムッシュ・ポールが生存している可能性を残したいというルーシーの願いのために、曖昧なものになっているのではないだろうか。彼の生存はそのまま彼女の真の姿を知る唯一の理解者の生存を意味する。自分が愛し愛された証を残しておきたい——自分の存在や人生が無意味なものだったとして終わらせたくない

——ために、ルーシーはポールの死を明言することができなかったのだ。それはポールの生を確約することにはならなかったが、少なくとも死を否定する余地も残している。

ルーシーの曖昧な語り方は、愛する弟妹を永遠に失ってしまった喪失感が癒えることのない作者、シャーロット・ブロンテの過酷な運命に対する抵抗に他ならない。『ヴィレット』以前の 3 つの先行作品は、いずれも当時の文学作品の慣習に倣い主人公たちの幸福な結婚によって幕を閉じる。しかし、『ヴィレット』においては唯一、作者は主人公の結婚という結末を描くことはなかった。弟妹を失い筆舌に尽くしがたい孤独に苛まれた経験によってもたらされた人生観の変化は、この結末部分にも見ることができる。愛する者の死を自身の言葉によって明確に語るのを避けている——あるいは、語ることができない——事実こそが、どんな言葉を尽くして語るよりも、ルーシー、そして作者の悲嘆と絶望の深さを如実に物語っているのである。

第6章 物語を紡ぐ光と影——『ヴィレット』におけるヒロインの謎

1. はじめに

小説をどう読むかは読む者の関心や生きる時代に大きく影響される。その読み方は読者自身や時代を映し出す鏡に例えることができるかもしれない。シャーロット・ブロンテの最後の小説『ヴィレット』も例外ではない。読者の興味によって注目する登場人物もエピソードも様々に異なる。時代との関連で考えた場合、フロイトの精神分析がヨーロッパの思潮を席卷すると、人々は語り手を兼ねた主人公ルーシー・スノウの抑圧された心理の分析を試み、そしてフェミニズム批評が全盛期を迎えると、学校経営で成功したヒロインの経済的自立やアイデンティティ確立の問題が盛んに取り上げられるようになった。

このように、読む者によって、また時代によって、作品への関わり方が移り変わっていく一方で、出版当初からほぼ一貫して人々の注目を集めてきた問題もある。その一つが『ヴィレット』のオープニングがはらんでいる謎である。ブレトン家を舞台にした最初の3章は、「わたし」と名乗るルーシー・スノウによって語られる一方で、描かれる対象はポーリーナ（ポリー）という幼い少女である。父親と引き離されたポーリーナの悲しみ、風変わりな性格、愛する対象に示す強い執着などが詳細に観察されている。第1章ではポーリーナが「ポーリーナ・メアリ・ハウム」とミドル・ネームも含めて紹介されるのに対し、ルーシーに関しては名前さえ明かされない。³¹

療養のため旅立つ父を見送ったポーリーナは、次のように描写されている。

When the street-door closed, she dropped on her knees at a chair with a cry — “Papa!”

It was low and long: a sort of “Why has thou forsaken me?” During an ensuing space of some minutes, I perceived she endured agony. She went through, in that brief interval of her

³¹ 第2章のタイトルは“Paulina”で、第3章のタイトルは“The Playmates”（遊び仲間、すなわちポーリーナとグレアム（後のドクター・ジョン））となっており、冒頭の3章までは章のタイトルを見るだけでも、ストーリーの中心となるのがルーシーではなく、ポーリーナやグレアムであるように見える。

infant life, emotions such as some never feel; it was in her constitution: she would have more of such instants if she lived. Nobody spoke. Mrs. Bretton, being a mother, shed a tear or two. Graham, who was writing, lifted up his eyes and gazed at her. I, Lucy Snowe, was calm. (28)

幼いながらも父親との別離の苦悶に懸命に耐えるポーリーナと、その苦しみに寄り添う人々がいる一方で、語り手であるルーシーだけは彼らと共感することなく、沈着冷静な語り手として一歩距離を置いている。この場面では、メインとなる出来事を中心にいるポーリーナと、彼女を観察するルーシーという両者の立場の違いが明らかに示されている。ここで物語を語っている「ルーシー・スノウ」の名は、落ち着き払った観察者の名前として読者の記憶に刻まれる。

そのため、多くの読者、批評家たちが『ヴィレット』をルーシーではなくポーリーナの物語だと思ってしまう。例えば、出版当初に *Athenaeum* 誌（1853 年 2 月号）に掲載された匿名の書評では、「最初の数章に登場する小さなポーリーナが・・・この小説のヒロインだったらよかった」と惜しんでいる。そして、作者が物語に着手した後で計画が変更され、語り手であったルーシーがヒロインの座に割り込んできたと推定している (Allott 190, 188)。20 世紀に入ってから、例えば May Sinclair は、冒頭部分からはルーシーがヒロインになりそうな気配すら感じられないとして、「ブレットン時代のルーシーは小さなポーリーの引き立て役に過ぎない」(153) と述べている。物語の冒頭を読むとポーリーナが『ヴィレット』の主人公だと思ってしまうという批評家は多く、山脇百合子 (115)、青山誠子 (195)、Tim Dolin (xxiii) などが揃って同じ指摘をしている。

このように出版直後から今日に至るまで、『ヴィレット』冒頭で注目を集めるポーリーナ・ハウムと目立たない語り手ルーシー・スノウの問題は多くの読者、批評家にとって不可思議な謎として残っている。第 4 章から突然姿を消したポーリーナは、やがて美しい伯爵令嬢となって物語の中盤で再び登場し、ストーリー展開に大きく関わってくる。ルーシー・スノウがヒロインであるはずのこの小説において、作者はなぜポーリーナを中心としたオープニングを書き、また作中で彼女を再登場させているのか。この物語が誰を描こう

としているのか、『ヴィレット』を読み始めたばかりの読者は、戸惑いを感じずにいられない。

小説冒頭の 3 章でポーリーナが主人公のようにフォーカスされているのはなぜなのであろうか。*Athenaeum* 誌の書評が推測したように、作者が執筆途中で突然に計画を変更したせいなのか。あるいは、Gregory S. O'Dea が言うように、語り手ルーシーが脱線してしまい、ポーリーナではなく自分自身のことを語るのに夢中になってしまった (45) 結果なのか。

しかし、そこには作者の何らかの意図があったのではないだろうか。本章では、出版当初から「深刻な芸術上の欠陥」(Moglen 200) とされてきたこの問題に関して、これまでとは違う角度から光を当てることにより、新しい解釈を試みる。「光輝く貴婦人 (bright lady)」(427) と呼ばれるポーリーナと、自分自身を「単なる影のようなしみ (mere shadowy spot)」(182) と感じるルーシーは、作中でしばしば光と影 (陰) として並置・対比されている。しかしながら、二人は単純に光と影として二分されるだけの存在ではない。ポーリーナが放つ光は時にルーシーにとって羨望と嫉妬の対象となる。影のように人目につかず生きるルーシーが、自ら圧殺した感情が爆発的なエネルギーにまで高まり、鮮烈な光を放出することもある。本章では、光と影という対照的なモチーフが、『ヴィレット』の主人公ルーシーを的確に描き出すために巧みに用いられていると同時に、ルーシーの影を際立たせるためにポーリーナが重要な役割を果たしているのではないかという仮説を立て、残された未発表の断篇や校正原稿などを手掛かりにこの仮説を実証したい。

2. 光と影が織りなすもの

冒頭の 3 章で、ポーリーナは幼いながらも妙に大人びたところのある、風変わりな少女として登場する。彼女は舌足らずな話し方をして幼さを示す一方で、「ホーム (Home)」という名が示す通り、ヴィクトリア朝の理想的な女性像である「家庭の天使」を予見させる部分があり、「一人前の女性のように」(20) 必死に縫い物に勤しんだり、父親やグレアムといった男性に対して献身的な奉仕をしたりしてみせる。

小説のオープニングでポーリーナが詳細に描かれているのに対し、主人公であるはずのルーシー・スノウに関する直接的な描写は少ない。Gilbert と Gubar は、『ヴィレット』においてポーリーナ、ジネヴラ・ファンショー、マダム・ベック、尼僧といった（女性）登場人物たちが、それぞれルーシーの様々な側面を表わしていると解釈している（419）。ポーリーナの描写は彼女自身だけでなく、間接的にルーシーを描き出していると考えられるだろう。

例えば、ポーリーナは他者を愛することと自己の存在を守るという究極の問題を提示している。彼女がグレアムに対して無防備に愛情を傾け、そのために深く傷つく姿は、同じく密かに彼に思いを寄せるルーシー自身がそうなり得た可能性を体現している。惜しみなくグレアムに愛を注ぐポーリーナ、その愛情に細やかに応えてもらえない彼女の姿に、ルーシーは愛する側が負い得る深い心の傷とその危険性を鋭く見抜いている。ポーリーナへの観察は、率直な自己表現を忌避し、影のような存在として生き延びる方向へとルーシーを向かわせる一因となったかもしれない。

しかし、ポーリーナの稚拙かもしれないが真剣な愛情表現は、ルーシーには避けるべきものであると同時に、一種の羨望も抱かせたのではあるまいか。愛されることを求めて行動できるポーリーナに対し、ルーシーの方は傷つくことを恐れ身動きすら取れない。父親に愛され、またグレアムのお気に入りとなるポーリーナは、ルーシーが望んでも手に入れないものを持っている。時にルーシーが示すこの幼い少女への冷たさは、彼女への嫉妬、あるいは憧れと表裏一体をなすものなのだ。『ヴィレット』の冒頭は、愛を求めて生きるポーリーナへの羨望と、その生き方を自分のものにできないルーシーの葛藤が、幼い少女への注視を通して描き出されている部分なのである。

ポーリーナとルーシーは、成長すると両者の相違点がさらに強調される形で描写される。二人は容貌や社会的地位などの人物設定が対照的なだけでなく、一方が光、もう一方が影としてヴィジュアルな側面からも対比されるようになる。ポーリーナは人生の日向で陽光に包まれた女性として、そしてルーシーは日陰にひっそりと佇み人々の注目を浴びない女性として、それぞれ光と影に結びつけられている点に注目したい。幼い頃「ポリー」と呼

ばれていたポーリーナ・メアリ・ハウム・ド・バソンピエールと改めて再会した時、ルーシーは彼女の魅力を次のように分析している。

... her seventeen years had brought her a refined and tender charm which did not lie in complexion, though hers was fair and clear; nor in outline, though her features were sweet, and her limbs perfectly turned; but, I think, rather in a subdued glow from the soul outward. This was not an opaque vase, of material however costly, but a lamp chastely lucent, guarding from extinction, yet not hiding from worship, a flame vital and vestal. (395)

伯爵令嬢として再登場したポーリーナは容姿の美しさを備えているだけでなく、「魂から外側へと漏れる柔らかな輝き」を放つ。“glow,” “lamp,” “lucent,” “flame” といった語が、彼女を光や明るさと結びつけている。外見は衣装や宝石で飾り立てることができるが、内側から輝く光は身につけるものではなく、生まれ持つものだ。引用部分で、高価な材料でできていても光沢のない花瓶と対比されているように、ランプは自ずから光を放つものである。ポーリーナは、贅沢な装飾品に頼らずとも生まれつき輝く魅力を身に備えた人物として創造されている。

ポーリーナがもつ穏やかだが澄んだ輝きは、大人になって再会したグレアム（ドクター・ジョン）にも影響する。光が人を魅了するのは、ジネヴラの例でも明らかだ。表面的な美しさに恵まれているだけの彼女でさえ、「一種の反射光」(274) を放ち、一時的ではあるがドクター・ジョンを惹きつける力がある。

これに対しルーシーは、「王国をもらったって、あなたにはなりたくないわ」(202) とジネヴラが言い放つほど見栄えのしない、平凡でおとなしく、これといった特徴もない女性である。身寄りもなく教師をして生計を立てているルーシーは、彼女が通っても「無色の影 (colourless shadow)」(216) としか思われたいなど、その存在は人々の注意を引かない。

けれども、ルーシーという名前がラテン語の「光」(Lucy < L. lux [light]) に由来するように、彼女にも光の要素が与えられていることは興味深い。作者はヒロインの命名について、

出版者に宛てた手紙 (To W. S. Williams, Nov. 6, 1852, *Letters* 3: 80) で次のように説明している。

As to the name of the heroine — I can hardly express what subtlety of thought made me decide upon giving her a cold name; but — at first — I called her “Lucy Snowe” (spelt with an e) which “Snowe” I afterward changed to “Frost.”. . . A cold name she must have — partly — perhaps — on the “lucus a non lucendo” — principle — partly on that of the “firmness of things” — for she has about her an external coldness.

これは作者がルーシーの姓について試行錯誤していた様子を物語っている。最終的に Frost ではなく当初考えていた Snowe が採択されたが、命名の過程で作者が適用している二つの原理、すなわち “lucus a non lucendo” (矛盾している語源説明) と “firmness of things” (事物本来の合目的性) は、ファースト・ネームである Lucy にも当てはめられた可能性がある。

前者の原理に関しては、その名が光に由来するにもかかわらず、実際にルーシーは作中で「影のように目立たぬ存在 (a being inoffensive as a shadow)」(454) と繰り返し影に例えられ、名前と本人の特徴が矛盾している。その一方で、彼女の性質には激情的な部分があり、後者の原理に基づくように、激しい怒りが「稲妻」 (456) のような光となって迸り出ることもある。

幼い少女だったポーリーナが、グレアムへの愛を言葉や行動で表現することができたのに対し、彼に抱いていた思いを内に秘め続けたルーシーは、自分の感情を抑圧する影のような生き方を続けている。その抑え込む力が強ければ強いほど、それに耐えかねた感情は激しさを増して爆発的な光を放出する。例えば、それはジネヴラの本質を見抜けず彼女にのぼせ上がるジョンへの怒りとなって現われる。内側から穏やかに輝くポーリーナの光とは異なるが、ルーシーもまた彼女独特の燃えるような光を、影のような外貌の下に秘めているのである。

3. 意図された展開

グレアムとの恋愛に関して、ルーシーの思いが一方的で報われないものになることは、作者がはっきりと意図していた展開だった。彼女は小説の終末部分を執筆しているさなか、出版社社長のジョージ・スミスに宛てた手紙 (To George Smith, Nov. 3, 1852, *Letters* 3:77-78) で次のように述べている。

Lucy must not marry Dr. John; he is far too youthful, handsome, bright-spirited and sweet-tempered; he is a “curled darling” of Nature and of Fortune; he must draw a prize in Life’s Lottery; his wife must be young, rich and pretty; he must be made very happy indeed.

「ルーシーはドクター・ジョンと結婚してはならない (must not)」に始まり、短い引用文の中に4回も“must”が繰り返されている。作者がドクター・ジョンとルーシーを結びつける意志がまったくなかったことは明らかだ。その理由として作者が挙げているのは、彼が「自然」と「運命」の「巻き毛の寵児」であり、人生の富くじで当たりくじを引き当てなければならない人物だからという。作者はこの時、ドクター・ジョンと結ばれるべき人物として、彼と同じく幸運の星の下に生まれた「若く、裕福で美しい」ポーリーナを想定していたのであろう。作者の手紙には、人間には運命に愛された者とそうでない者がおり、両者は明らかに異なるのだという運命論的な考えが窺える。³²

ポーリーナの人生は陽の当たる恵まれたものであるだけでなく、本人の努力と関係なくそのように運命づけられている点に特徴がある。ポーリーナは初めてドクター・ジョンから受け取った手紙について、ルーシーに次のように告白している。

³² 同様の考え方は、小説の結末部分にも見ることができる。義務を果たすべく西インド諸島へ旅立ったポールが難破し、彼を誠実に待ち続けたルーシーが孤独な人生を送る一方で、ポールを遠方に追いやって間接的に死に至らしめたマダム・ベック、シラー神父は終生繁栄し、マダム・ワルラヴァンは満90歳まで長寿を全うしたとされている。人生において正義を貫き誠実に生きた者が必ずしも報われるわけではないという事例が、小説のまさしく最終部分を飾っている。

“I read the letter. Lucy, life is said to be all disappointment, *I* was not disappointed. Ere I read, and while I read, my heart did more than throb—it trembled fast—every quiver seemed like the pant of an animal athirst, laid down at a well and drinking; and the well proved quite full, gloriously clear; it rose up munificently of its own impulse; I saw the sun through its gush, and not a mote, Lucy, no moss, no insect, no atom in the thrice-refined golden gurgle.

“Life,” she went on, “is said to be full of pain to some. . . . some of these met the winter with empty garner, and died of utter want in the darkest and coldest of the year.”

“Was it their fault, Paulina, that they of whom you speak thus died?”

“Not always their fault. Some of them were good, endeavouring people. I am not endeavouring, nor actively good, yet God has caused me to grow in sun, due moisture, and safe protection, sheltered, fostered, taught, by my dear father; and now—now—another comes. Graham loves me.” (543-44)

ルーシーもドクター・ジョンと文通していたことがある。それは彼には友人としての他愛もないものだったが、ルーシーにとっては生きる希望そのものだった。彼からの手紙が途絶えたとき、ルーシーは自分を檻の中で飢えに瀕した動物に例えているが (383-84)、引用では彼からの手紙をめぐりポーリーナもまた自分自身を動物に例えている。しかし、ルーシーの場合とは対照的に、その動物の渇きは陽に照らされ黄金色に澄み切った水によって癒される。ポーリーナは「特に努力したり、善良であろうとしたりしなくても、神のはかりで陽の当たる場所で育つ」ようになっている。彼女は人生の日向を歩むように選ばれた人間であり、グレアムが惹きつけられるのも彼女自身が放つ光に対してである。

その一方で、引用の中盤では神によって苦難の人生を定められた人々のことが語られている。どんなに努力しても、不幸な運命を生きる者には絶望しか残されていない。ルーシーは、ここで述べられている不運な人々に自分自身を重ね合わせているのではないだろうか。だからこそ、不幸のうちに死んでいく者たちは彼ら自身の落ち度により死んでいくのか、と問わずにいられないのだ。ルーシーは、自分と同じように絶望の人生を生きる者た

ちの運命が何に起因するのかを知りたくてならない。しかし、彼女の問いに対してポーリーナが答え得るのは、人生が本人の努力とは関係なく神が定めたものであるということだけである。

ポーリーナとグレアムの人生が平和で幸福なものであることも、ルーシーは彼らが運命に愛されているからだとみなし、「人々の中には、人生がこんな風に恵まれている人もいる。それが神のご意志なのだ」(546)と断定する。人生の日向で生きるポーリーナとグレアムの結婚について語られる第37章のタイトルが「陽の光 (Sunshine)」とされているのも象徴的である。

そして、彼らとは対極となる生き方を運命づけられているのが、ルーシーである。作者は『ヴィレット』執筆中、編集者に宛てた手紙の中で「彼女（ルーシー）のような人生を送る人は誰でも、必然的に病的な憂鬱になることでしょう」(To W. S. Williams, Nov. 6, 1852, *Letters* 3: 80)と書いており、ルーシーの陰鬱さを彼女の人生経験と結びつけている。ルーシーは小説全体を通して自分の出自も生い立ちもはっきりと語ることがない。例えば、第4章では彼女と身内を襲った不幸が船の難破という例え話で語られるが、その具体的な内容が明かされることはない。そのような形でしか表現できない過酷な経験を通して、彼女は運命に抗おうとしたところで、結局は定められた現実を受け入れざるを得ないと悟ったのであろう。

そのため、決して叶うことのないドクター・ジョンへの思い、そして彼と結ばれるポーリーナが灯す幸福の光への密かな嫉妬や憧れを、ルーシーは絶望とともに噛みしめるしかないのだ。しかし、心の奥底でどんなに抑え込もうとしたところで、そうした感情が消え去ることはない。それゆえ、彼女は影に徹する生き方を覚悟しているが、それでも時に鬱屈したエネルギーが激しく爆発し鮮烈な火花を発せざるを得ないのである。

そして、ルーシーの「影」を強調しているのが光輝くポーリーナである。少女時代の際立った個性や成長してからの清らかな美しさにより、輝きに満ちたポーリーナはグレアムだけでなく読者をも惹きつける。それに対し、ルーシーの光はほとんどの人に気づかれることがない。そのため、この物語を読み始めたばかりの読者の多くが、ヒロインはルーシ

一でなく彼女だと思ってしまう。しかし、『ヴィレット』冒頭の3章で読者の注意を惹きつけていたポーリーナの放つ光が真に描き出そうとしているのは、彼女自身ではない。光とのコントラストで炙り出されるのは、この小説の本当のヒロイン、愛に傷つくことを恐れ深い闇を抱えて影のように生きるルーシーの姿なのである。

4.3つの断篇の意味

作者シャーロット・ブロンテは新しい物語を書く時、いくつかの書き出しを試すのが常であった。『ヴィレット』においてもそうした断篇が3つ残されている。1850年1月23日の日付がある1枚の紙に書かれたものと、“It was in the cold weather. . .”で始まる日付がないもの (Bonnell 124-21, 22)、そして同じく日付がなく “Amongst this child’s many peculiarities, . . .”で始まるもの (23) の3篇である。³³ ここでは便宜的にそれぞれ断篇1、2、3と呼ぶ。断篇1は一人称の「わたし」ことエリザベス・ハウムが語り手となり、隠居してからの回想録の形式を採っている。断篇2では主人公ポーリーが4～5歳で、冬至の後の寒い天候の中、初めてイングランドにやって来たという記述から始まる。600語程度の短い断篇ながら、ここでも一人称の語り手が主人公を兼ねているように見える。そして、断篇3はやはり「わたし」が語り手であるが、他の2篇と明らかに異なるのは、語り手と描かれる対象の少女が別人物である点である。語り手はベッシー・シェパード、そして少女はローザと呼ばれている。断篇2と断篇3に日付がないため、上記3篇がどのような順番で書かれたかは特定できないが、いずれも多かれ少なかれ『ヴィレット』につながる要素を持っている。

特に断篇3は、語り手と中心的に描かれている少女が別々に設定されている点が『ヴィレット』の冒頭部分に近い。語り手ベッシーについて「過去の誰よりも一番無口で、一番観察している女の子 (the silentest, watchingest girl that ever lived)」³⁴ と幼いローザが語っている部分から、寡黙で対象をじっと観察する語り手というイメージが、この時点ですでに

³³ これらの断篇に関して、本章では Brontë Parsonage Museum 所蔵の manuscript とタイプライターの transcript の他、Clarendon 版 *Villette* の Appendix I 等を参照した。

³⁴ Bonnell 125-3 (ii), Hatfield 4 (344); 67 (113).

形作られていたと思われる。³⁵ こうした共通点がある一方で、これらの断篇と『ヴィレット』には決定的な違いもある。3 つの断篇においては、『ヴィレット』のポーリーナ・ハウムを髣髴させるエリザベス・ハウムやポリー、そしてローザが中心人物として描かれている。しかし、『ヴィレット』においては、断篇 3 で語り手でしかなかったベッシー・シェパードの後継ともいえるルーシー・スノウがヒロインになっている点である。

『ヴィレット』の最初の 3 章はポーリーナを中心に描いているため、この小説のヒロインがルーシーではなく彼女であるかのような印象を受けるのは事実である。『ヴィレット』の執筆開始当初、作者はそれまで試行していた書き出しの雰囲気を払拭しきれず、そのイメージを引きずったまま小説を書き始めてしまったのではないか。断篇 3 との類似を考えると、そのためにポーリーナとルーシーという二人のヒロインが併存する書き出しになった可能性が考えられる。

また、作者は『ヴィレット』の執筆を始める前に 3 人弟妹を一年足らずの間に相次いで亡くし、出版社から新作を求められるプレッシャーの中、作品の執筆が思うように進まなかった。こうした状況を考えると、作者が下書きから小説に移行する段階で未整理なまま執筆を開始してしまい、それを書き直す気力もなく、そのまま出版してしまったと考えられないこともない。そのために、断篇で主人公だった少女が小説の冒頭でもそのまま中心人物として残ってしまった可能性がある。白井義昭は *Athenaeum* 誌（1853 年 2 月号）の指摘に関連して、『ヴィレット』執筆中に作者がおかれていた状況もあわせて考察することで、ヒロインがポーリーナからルーシーに執筆途中で変更されたと断定している（106）。

しかしながら、これらの仮説と断定については二つの点から反論できる。一つは、本当に作者は書き直すことができなかったのかという点である。『ヴィレット』の執筆が難航していたことは事実で、1851 年 11 月に執筆を開始して以降、作者が友人や出版者に宛てた数々の手紙に、弟妹を失った孤独感と体調不良のため、新しい作品の執筆が進まない様子

³⁵ その他にも、少女ローザの人形や乳母の名前が『ヴィレット』でのポーリーナのものと同じだったり、グレアムという名の少年が唯一登場するのも、この断篇 3 である。こうした類似点を考えると、断篇 3 が 3 編のうちで最も『ヴィレット』執筆に近い時期に書かれたのではないかと推測される。

が記されている。姉妹でただ一人生き残った孤独の中での執筆作業がいかに苦しいものであったかは、ジョージ・スミスに宛てた次の手紙 (To George Smith, Oct. 30, 1852, *Letters* 3: 74) から明らかである。

You must notify honestly what you think of “*Villette*” when you have read it. I can hardly tell you how much I hunger to have some opinion besides my own, and how I have sometimes desponded and almost despaired because there was no one to whom to read a line — or of whom to ask a counsel. “*Jane Eyre*” was not written under such circumstances, nor were two-thirds of “*Shirley*.” I got so miserable about it, I could bear no allusion to the book. . . .

エミリ、アンとともに互いに批評しながら創作活動を続けてきた作者にとって、『ヴィレット』は最初から最後までただ一人で執筆した初めての小説であった。創作活動そのものが三姉妹での共同作業を連想させたであろうし、永遠に失われてしまった妹たち、そして弟との思い出は、『ヴィレット』執筆を一層困難なものとしたに違いない。

『ヴィレット』が難航していたことは、その清書原稿と校正原稿にも見て取れる。ブロンテの小説作品の定本とされる Clarendon Edition において、Margaret Smith はシャーロットの 4 作品すべてを、Herbert Rosengarten は 3 作品を共同で編纂している。編纂にあたり彼らは作品の手書き清書原稿、そして校正原稿も詳しく調べているが、その結果、シャーロットの原稿は作品により訂正の数や変更箇所の偏りにおいて大きな違いがあることを発見している (*Shirley* xxvi)。特に、『ヴィレット』の清書原稿には例外的な量の改訂の跡が残されているという (*Villette* xxxi)。原稿に見られる訂正の量と訂正箇所の偏りには、作者の心理状態との何らかの関係が窺える。

その関連をはっきりと指摘しているのが Juliet Barker である。彼女は『ヴィレット』の清書原稿に修正が多いことに注目し、作者が下書きに苦勞し、清書を仕上げるまで何度も書いては改め、なかなか筆が進まなかった状況を証明していると断定した (695)。バーカーの主張を裏づけるように、シャーロット・ブロンテは想像力に駆り立てられると一気呵

成に作品を仕上げる事ができた。彼女の実質的な文壇デビュー作となった『ジェイン・エア』がその例で、全 38 章のうち第 27 章までが 3 週間で一気に書かれたと言われている (Martineau 2)。その一方で、この小説は他の作品、例えば『シャーリー』よりも修正がはるかに少なく、該当箇所にも偏りが無い。³⁶

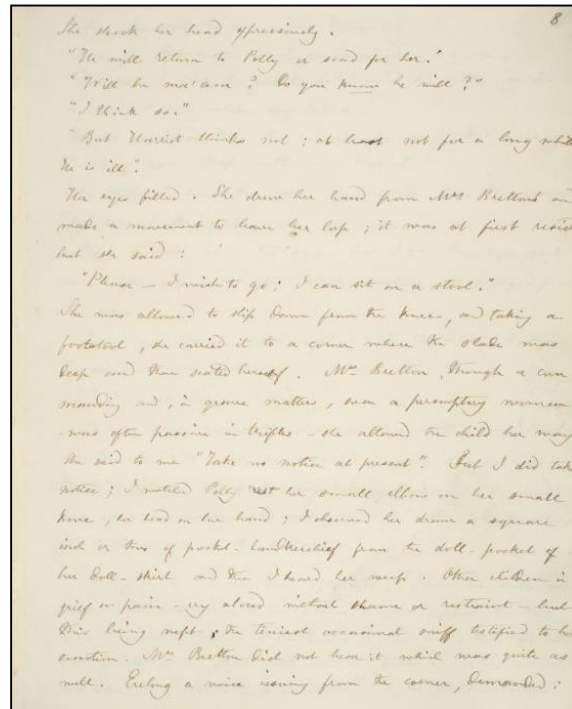


図 19 Villette autograph fair copy 8 ページ。
第 1 章 “Bretton” より。このページには修正がない。

これに対し、例外的に変更箇所が多いとされる『ヴィレット』は、清書原稿では様々な箇所が修正されたりカットされたりしている。しかしながら、最初の 3 章に関しては、冒頭の数枚を除いて非常にきれいでほとんど訂正もなく、あっても一つか二つだけだと Rosengarten と Smith は指摘している (Introduction xxxi) (図 19)。³⁷ 実際、他の章ではハサミあるいはナイフで切り取られたり、文章全体が書き換えられたりしているページがあ

³⁶ Clarendon Edition での修正についてのテキスト注は、『ジェイン・エア』では 405 (おおよそ原稿 2 枚あたりに 1 つ) で全体にわたって均一に修正されていたのに対し、『シャーリー』では 1,436 (おおよそ原稿 2 枚に 3 つ) で、修正箇所にも際立って偏りがあった (Shirley xxvi)。

³⁷ http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_43480_fs001r 図 20 についても同じ。

るのに対し（図 20）、³⁸ 冒頭部分にそうした形跡はない（autograph fair copy, volume 1-3）。また、作者は印刷所からの仮刷りを受け取った際にも校正作業を行っており、色々な箇所を修正・変更している（Rosengarten & Smith xxxviii-xl）。

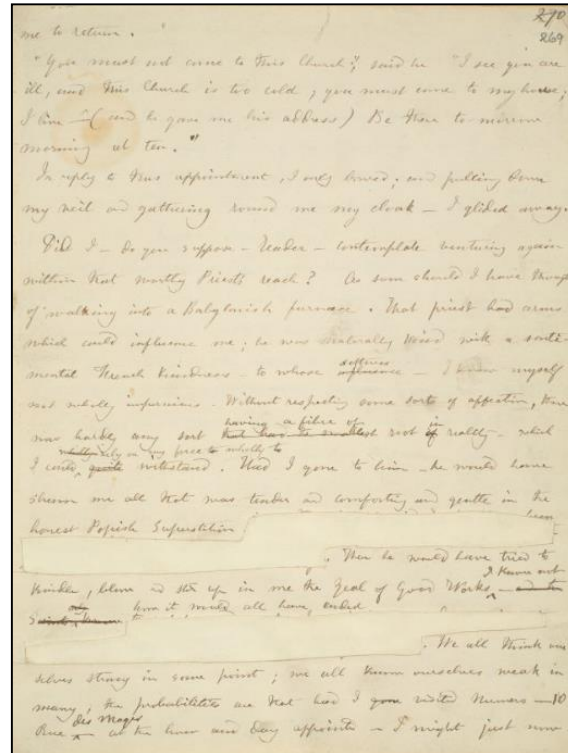


図 20 同 269 ページ。第 15 章 “The Long Vacation” より。
語句の修正の他、切り取られている部分が 2 か所ある。

すなわち、最初の 3 章については、他の章と同様に修正する機会が充分にあったのである。それでも作者は変更を加えなかった。必要な箇所は切り取るなどして徹底して修正している作者の校正方法を考えると、彼女にはやはり冒頭のポーリーナの人物造形や描写に

³⁸ 第 15 章では長期休暇中に女学校に取り残されたルーシーが精神的に追い詰められ、宗派の異なるカトリック教会で懺悔をする。図 20 のページは章の終盤、彼女が懺悔を終え教会から出てきたところを描いている。Rosengarten と Smith はこの章に作者自身が経験した孤独が表現されていると考えている（xxxix）。

迷いがなかったと判断できる。事実、出版者に宛てた手紙 (To George Smith, Dec. 6, 1852, *Letters* 3: 88) で、作者はポーリーナの人物創造に若干の不安を漏らしながらも、「ポーリーナの子ども時代は——かなりよく想像されていると思います (The childhood of “Paulina” is — I think pretty well imagined)」と、冒頭のポーリーナ像にはっきりと自信を示している。第 3 章までの清書原稿がきれいなままであったことから、作者がポーリーナを中心とした冒頭の書き方に確信を持っていたと考えるべきだろう。

以上から、小説冒頭の 3 章については、作者が執筆計画を途中で変更したり、書きかけの断篇のイメージを払拭できずにポーリーナがヒロインであるかのように書かれたのではないと判断できる。ポーリーナを中心とした書き方は、人々の注意を引かないヒロイン、ルーシー・スノウを的確に描き出すための演出の一つとみなすことができる。光り輝くポーリーナの存在こそが、ヒロインの報われぬ人生を象徴する陰鬱な影を、その暗さを際立たせるために欠くべからざるものだったのである。

5. おわりに

『ヴィレット』の執筆を開始した時、作者は弟妹を立て続けに失った心の傷がまだ生々しく残っていた。愛する者たちを失うまいとどんなに願っても叶わない、報われない人がいる一方で、特別な努力を払わなくても、神に愛されて恵まれた人生を送る人もいる。それが人生の現実なのだと悟った時、作者はいかに努力しても報われない者に一層の共感を覚え、そうした人物——ルーシー・スノウ——を主人公にするべきだと感じたのではないだろうか。

実体験を通して抱くようになった運命の二極化という考えは、作者が生きたヴィクトリア朝社会のありようを連想させる。産業革命により工業化に成功した大英帝国は、植民地政策の成功も相まって経済的繁栄を誇った。しかし、資本主義が発達する過程で富裕層と貧困層の格差が拡大し、犯罪、貧困、失業、児童労働などの社会問題が深刻化した。ディズレーリが『シビル』(*Sybil, or the Two Nations*, 1845) のサブタイトルとした “Two Nations” は、当時のイギリスという一国家に存在した富裕層と貧困層という二つの断絶した階層を

指すものである。シャーロットは作家となつてからしばしば出版社を訪ねてロンドンに滞在しており、その際にこの“Two Nations”によって体现された恵まれた人生を生きる人々とその対極を生きる者たちを実際に目にしていたに違いない。

例えば、世界で最初に開催されたロンドン万国博覧会はまさしく国家の繁栄を象徴する催しで、シャーロットも 1851 年 6 月に水晶宮を訪れている。その一方で、彼女は窮状に喘ぐ人々にも強い関心を持っていた。1853 年 1 月に上京した際には、「自分自身が選んだ場所」(To Ellen Nussey, Jan. 19, 1853, *Letters* 3: 108) としてニューゲイト監獄とペントンヴィル監獄、孤児院、主に下層階級の精神障害者を収容していたベツレヘム病院を見学先に挙げている。これらは、シャーロットが『ヴィレット』を執筆するのと同じく相前後する時期の出来事である。富裕層と貧困層の対照は、彼女の運命論的な考えと共鳴し、あるいはそれを増幅させていたかもしれない。

ポーリーナやグレアムのように運命に愛された者と、その対極にあるルーシーを描く際に、シャーロットは光と影というヴィジュアルなイメージを用いた。それは明暗両極を表わす一般的な比喩表現でもあるが、『ヴィレット』においてはその範疇を超え、光を体现するポーリーナの人物描写に用いられている語彙、逆説的な意味を持つよう意図されたルーシーの名前、章のタイトルなど、作品全体にわたって周到に利用されている。特に、光り輝くヒロインとしての資質を与えられているポーリーナが、その光によってルーシーの影としての性質を際立たせる点は重要である。ここでは光によって影が生じるという因果関係が逆転しており、運命に愛されない者にこそ注目したシャーロット独自の表現となっている。

『ヴィレット』の冒頭では、ポーリーナの方が主人公だと思われるような書き方がされている。これは、運命に愛され光り輝く彼女を中心に描くことによって、人生の日陰に生きるルーシーの姿を——その内に秘められた、光への絶望的な憧れや嫉妬とともに——最も適切に描き出す方法だと作者が考えていたからではないだろうか。人生の表舞台で決してスポットライトを浴びることのないヒロイン、どんなに真剣に努力して生きても必ずしも報われるわけではないヒロイン、それがルーシー・スノウなのである。

作者は弟妹 3 人の喪失を通して、人生において報われる者、報われない者がいるという運命論的な考えを持つようになったのではあるまいか。両者の違いは決定的であり、それはルーシーがドクター・ジョンと結婚してはならないという作者の手紙にはっきりと示されている。彼が結ばれるべきなのはポーリーナである。なぜなら、彼が人生で陽の当たる場所に生きるように、彼女もまた光に照らされて生きるよう運命づけられているからである。

ルーシー自身にも、その名が示す通り「光」の要素がないわけではない。しかし、彼女の光はポーリーナが放つ光とはその性質が異なる。ポーリーナの澄んだ光が他の登場人物、そして読者をも惹きつけるのに対し、ルーシーの光は彼女が抑圧した感情から生まれる火花、激情が放つ閃光である。人生の不運から率直な愛の表現を避けて生きてきたルーシー・スノウが、時に抑えきれずに発する激しく不穏な光である。

ポーリーナとルーシーがこの物語を織りなすのに光と影という視覚的なイメージが用いられている点は、小説家になる前は画家になることを志していたシャーロット・ブロンテらしい特長である。『ジェイン・エア』において、ジェインがロチェスターの肖像画を描いた際、陰影は光を際立たせるためのものだった (I wrought the shades blacker, that the lights might flash more brilliantly, 293)。陰影は物体に光が当たることによって生じる、光に付随して発生する現象である。しかしながら、『ヴィレット』においてはその主客が転倒している。この小説において作者が描き出そうとしているのは、誰の目にも留まりやすい光り輝く登場人物ではなく、人々の注目を引かず、際立った特徴もない、そして人生の苦渋を噛みしめながら生きるしかない人間の——時に激しく、時に歪んだ——影のような姿なのである。

陰影を強調しようとその闇を深めても、その影は一層見えなくなってしまうだけである。影そしてその暗さを際立たせるためには、光という明るさを利用しなければならない。この光と影の関係と同様に、日陰に生きるルーシーの姿を際立たせるためには、ポーリーナという光が必要だったのである。『ヴィレット』の冒頭は、一見すると主人公とは別の登場人物がヒロインであるかのような印象を与える。しかしそれこそが、主人公であるルー

シー・スノウの本質を的確に描き出すために、実人生で絶望を経験した作者シャーロット・ブロンテが選び取った表現方法に他ならないのである。

結 論

1. 一人称の語りを支えるもの

シャーロット・ブロンテは生涯に 4 作の小説を執筆したが、そのうち主人公を兼ねる一人称の語り手を設定した 3 つの小説、『教授』『ジェイン・エア』『ヴィレット』を執筆された年代順に考察した。すでに述べたように、創作を開始するにあたりいくつかの書き出しを試みるのがシャーロットの常であった。しかも、それらの書き出しは場面や登場人物だけでなく、語り手や語りの手法も異なっていた。彼女にとって、何を語るかと同様に、いかにして語るかが、作品創造の上で重要なテーマであったことは明らかである。

そして、試行錯誤を経た結果、4 作中 3 つの小説で一人称の語りが採用されていたことは興味深い。シャーロットには、主人公を兼ねた一人称の語りが彼女の創造世界を開示するために最も適した手法だったのかもしれない。Earl A. Knies は 20 世紀中葉、シャーロットの作品に対して技法面からのアプローチを試みた一人だが、彼は「シャーロットが一人称（の語り手）を多く用いたのには明らかに重要な意味がある」(8) として、この語りの手法が作中でどのような効果を上げているかを検証した。

シャーロットの一人称の語りの特徴としては、特に主人公が同性の女性だった場合に作者が自身と同一視しやすいという点が挙げられる。作者、主人公、語り手の一体化により、作中で描かれる情熱も苦悩もダイレクトに読者に伝えられる。これは特に『ジェイン・エア』において顕著な特徴で、先の Knies も「・・・一人称の視点は単なる語りの仕掛けではない。物語そのものの一部である。これを語るのに他の方法はなく、もし他の視点から語られていたら、同じ物語にはならなかったであろう」(138) とまで言っている。

シャーロットが一人称の語りを設定した理由の一つとして、その内容が自伝的であることが挙げられる場合が多い。木村晶子は、ギaskellが自分自身を作品に描かず、創作のベクトルが内ではなく外に向かっていたのに対し、シャーロットはその作品に色濃く自伝的色彩が見出せる作家であると述べている。その上で、ギaskellの主要作品における一人称の語り手は『従妹フィリス』と『克蘭フォード』にしか見られないことを指摘して

いる (138-39)。木村の見解は、小説に自伝的要素を色濃く反映させているシャーロットが、一人称の語りを採用することが自然な選択であることを裏づけている。

社会小説を意図して書かれた『シャーリー』を除き、シャーロットの小説が特定の個人の内面にスポットを当てるという設定も、一人称の語り手を採用する大きな要因であった。David Cecil が「彼女（シャーロット）の描く領域は内的生活、個人的な情熱に限られている。その作品は何よりも個人的ヴィジョンの記録である。・・・彼女は小説を自己表現の手段とした最初の人物である。イギリス最初の主観的小説家だ」(88) と述べているように、確かに彼女の意識が向けられているのは他ならぬ自分自身である。彼女は自分の実体験やそれによって引き起こされた感情を物語に直に反映させる傾向が顕著であった。その意味で、クリムズワスも、ジェインも、そしてルーシーもシャーロット自身だと言うことができよう。そして、一個人の感情という極めて限定的な対象が、実体験だからこそ表現できる迫真性をもって描き出されるとき、それは特定の個人を超えて誰もが共感しうる普遍的な感情となる。

しかしながら、語り手が一人称であるために、その視野が限られたり、主観性のバイアスがかかったりすることは否めない。シャーロットが採用した一人称の語りの最大の特徴は、そうした弱点を補完するために観相学、骨相学、絵画や他者の視点などのヴィジュアルな要素を効果的に用いたことである。子ども時代から言葉で描くことと絵で表現することが結びついた創作体験が、そうした創意工夫となって彼女の小説の語りを支えている。それだけでなく、彼女は膨大なスケッチを描くことを通して、文章を読むだけでそのイメージが読者の目の前に現われるような優れた描写力も身につけていた。言葉と絵画の相互作用により、小説家シャーロット・ブロンテは小説における語りの上でも、また描写においても、独自の表現方法を獲得したのである。

2. リアリズムへの挑戦——『教授』

最初の本格的な小説を執筆する上で、作品作りに最も大きな影響を与えたのは、作者がリアリズムを目指そうとしたことであろう。彼女は、運命の変転やドラマティックな展開

がなくても、誠実に努力することで報われる一人の男の人生を、現実の世界そのままに描こうとした。

しかしながら、そうした方針に従いつつ、さらに読者や出版社を惹きつける物語を創造することは、初めての小説に取り組むシャーロットには容易なことではなかった。初期作品で華やかな貴族生活や恋愛物語の執筆を続けてきた彼女にとって、「現実の生きた男たち」を描くことは大きな挑戦であり、それまでの創作活動とは一線を画する試みだった。現実の社会をそのまま映し出した物語を描くはずであったが、そこで主人公を成功者に仕立て上げるためには様々な操作を行なわざるを得なかった。

作者による操作は主人公クリムズワスの語りに顕著に反映されている。彼が自分自身を理想的な自助の男として提示するために、物語の中で情報をコントロールしていることは第一部で指摘した通りである。作者が残した別の書き出しの断篇ではそれぞれ異なる語り手が設定されていたが、最終的にそれらの断篇が採用されなかった理由は、中立の立場を取ろうとする語り手や全知の語り手よりも、クリムズワスの方が明らかに作品を直接的に支配することができたからである。

クリムズワスの偏った語りを補正するために導入されているのが観相学と骨相学であり、『教授』ではこれらの考えに基づく視覚的な描写が際立っている。『教授』におけるこうした擬似科学の影響を指摘した先行研究は多いが、語りの手法との観点で論じられたことはなかった。これらの科学的学問の視点に依拠することで、主人公クリムズワスの恣意的な語りが支えられている点は重要である。観相学と骨相学が流行していた19世紀においてこれらを導入したことは特に効果的だったであろう。同様の描写は『ジェイン・エア』や『ヴィレット』にも見られるが、『教授』においては描写が詳細であり、また言及している回数も明らかに多い。それは、クリムズワスが登場人物の外見という視覚情報を内面描写のために活用していたことを示している。

シャーロット・ブロンテの小説における一人称の語り手は、ヴィジュアルな要素と融合することによって独自の効果を上げていることを指摘したが、視覚的な要素を活用するためには、まず見るという行為が必要になる。特に、一人称の語り手にとって、自分以外の登

場人物の内面を知るためには、彼らの言動を注意深く観察する必要がある。そして、クリムズワスが感じているように、時に言葉は真実を語らないことがあるため (89)、ふと対象が浮かべる表情や顔面や頭骨などの観相学、骨相学の手がかりとなる特徴をしっかりと見つめることは、語るための情報収集において重要な作業となる。

そのため、シャーロットが描く一人称の語り手を兼ねた主人公たちは、いずれも熱心に対象を見つめる。「見る」という行為への情熱は、特にクリムズワスの場合、窃視の様相を呈する。見つめられる対象に気づかれることなく見る側だけが一方的に相手を観察する窃視は、見ることにより多くの情報を持つ者が力を持つという権力闘争の構図を生み出す。強力な情報統制を目指すクリムズワスにとって、見ることは単なる観察を超えた、作品世界の支配に関わる行為だったのである。

出版当初、シャーロットの作品は何らかの形で絵画作品に例えられたり巨匠たちと比較されたりしたが、『教授』に関しては絵画的な要素を指摘した書評が見当たらない。それは、リアリズムを志向したこの小説が、レンブラントのようなドラマティックな明暗やミケランジェロの作品が持つ激しい情熱を感じさせなかったからであろう。けれども、だからと言ってファン・アイクのような緻密なリアリズムが引き合いに出されることもなかった。作者が目指した現実世界の写実的な再現という試み自体が不首尾に終わっていることは、出版当時の批評からも窺い知ることができる。

『教授』における不自然な情報の偏りは、意図した方針に沿って最初の小説を書き上げたい、出版したいという作者の強い思い入れの反映とも言えよう。職業作家として出版を意図した小説を書くことは、少女期に彼女が楽しんでいて、感興の赴くままにペンを進める作業とは根本的に異なるものだった。そのため、初めての本格的な小説において、自分の掲げたモットーに沿うようにリアリズムに則って主人公を肉付けしていくのは、シャーロットの手に余るものだったに違いない。クリムズワスの強引で不自然な語りは、彼の扱いに難渋していた作者の苦闘の跡を記すものでもある。

3. 語りとヴィジュアルティの融合——『ジェイン・エア』

『ジェイン・エア』が小説として成功した理由は、作者と同性の女性を主人公兼語り手として設定したことだと言っても過言ではないだろう。この設定が作者と主人公／語り手との一体感を強めたことは間違いない。作者が初期作品で長く親しみ、そして前作『教授』で禁じていたはずの「激しく、驚くべき、そしてスリリングな——奇妙で、はっとする、胸も裂けるようなものに対する情熱的な好み」(Preface to *The Professor* 3) に応えるような内容をテーマとしたことも、作品を成立させる上で重要であった。これにより、作者は主人公と一体化しやすく、自分自身が慣れ親しんだテーマを扱うことで作品世界に没入しやすくなった。

『教授』や『ヴィレット』と異なり、読者との間に編者を設定している『ジェイン・エア』の方が、読者に対してより直接的に語っている印象を与える。ジェインの語りがもつストレートな力強さは、語り手と読者の間に距離が感じられないためだけでなく、作者と主人公／語り手との距離感が消失しているために生み出されんでいるのかもしれない。ジェインの語りが放つパワーこそが、この小説を成立させる上で絶対不可欠なものである。そうでなければ、都合よく叔父からの莫大な遺産が転がり込んだり、聞こえるはずのないロチェスターの不思議な呼び声が聞えたりするという不自然なエピソードに、読者は強い疑問を抱いたかもしれない。けれども、ジェインの語りは読者にそうした疑念を抱かせることなく、最後まで物語を語り切る推進力を持っていた。

語りのヘゲモニーをめぐる闘争は、『ジェイン・エア』においても顕著である。この小説全体が、ジェインが語り手としての地位を獲得するためのプロセスを描いたものであると言ってもよい。主人公が語ることを禁じられる場面から始まるこの物語は、ジェインが緻密な情報収集を経て自分の半生を語るまでを描いている。

ジェインは語り手という以前に、優れた聞き手でもある。彼女は相手が心に秘めた思いを時に自然に引き出し、そして時に思い切って相手の心に踏み込むことによって聞き出す。彼女はまた鋭い観察者でもあり、観相学や骨相学の知識を駆使して、登場人物の外見だけでなく内面までも見透かす。こうした聞く、見るといった一見、語りと無関係に思える行

動を通して、ジェインは自分の物語を魅力的なものとして語るための情報収集活動を行なっているのである。そして、ロチェスターを始めとする他の登場人物から得た情報を語らずに保留しておくことにより、より多くの情報を持つ語り手として優位な立場を得る。

語りの覇権闘争とも関連するが、誰が語るのかという語りの主体だけでなく、何を語るのか、また語らずにおくのかという情報の選択や独占も重要な問題意識である。『教授』で語る内容を自分に都合のよいものに選別していたクリムズワスに対し、自分の感情をストレートに訴えるジェインは、実際には描かれる出来事と語っている「現在」との間に 10 年、子ども時代に至っては 20 年もの時間を経ている。それにもかかわらず、ジェインの語りはそうした時間的な隔たりをまったく感じさせない。だが、彼女もまた何を語り何を語らないかについて慎重に情報の選択を行っており、ただ直情的に自分の半生を語っているわけではない。彼女がクリムズワスと異なっていたのは、それらを読者に悟らせないような戦略を持っていたことである。

ジェインの物語にリアリティを与えて物語世界を読者の目の前に生き生きと展開させているのが、ビューイックの木版画をはじめ、作品の随所に見られる数々のヴィジュアルな要素である。語りとヴィジュアルリティが融合することで、欠けている要素を補うだけでなく、作品に生き生きとしたリアリティが生まれ、また時には語り手が言葉にして語る以上の情報を読者に伝えることさえある。

本論文の第二部第 2 章で取り上げたビューイックの木版画は、墓場や難破船など暗然たる挿絵のモチーフが幼いジェインの心象風景であるとともに、謎めいた描写が長く続くことで読者を惹きつけヒロインと視線を一体化させる働きをしている。また、10 歳の少女ジェインが挿絵に没頭する様子から彼女の強い好奇心を表現し、子どもらしさのリアリティも演出している。それだけでなく、ビューイックの木版画は成人したジェインの描く水彩画のモチーフとなって、ロチェスターとの恋愛を描く物語の新しい幕開けとしても機能している。ビューイックの挿絵やジェインの水彩画の説明が、絵画などの視覚的な芸術作品を言語によって詳細に描写するエクフラシスに該当するものであることは、第 4 章で指摘したとおりである。このように、数枚の小さな挿絵が小説の中で多様な役割を果たし、ヒ

ロインの一人称の語りを支えていたのである。ビューイックの木版画は、語りとヴィジュアルリティが融合することにより小説のリアリティを増幅させている好例である。

『ジェイン・エア』は、シャーロット・ブロンテの小説家としての適性が遺憾なく発揮されている作品と言える。少女時代から書き続けた初期作品の世界で培った、想像力豊かなストーリー展開、自分自身を没入させる情熱的な語り方、そして絵画を描くことを通して身につけた観察眼と描写力、こうした様々な要素が一体となって生まれたのが『ジェイン・エア』である。

4. 実人生を映した歪み——『ヴィレット』

1848年から49年にかけて、短期間のうちに弟妹3人を次々と失うという過酷な人生体験は、シャーロットの創作活動に多大な影響を及ぼした。弟妹の死を経て執筆された『ヴィレット』では、『ジェイン・エア』で見られたような豊かな色彩は作品から消えうせ、作者の言いようのない悲しみ、追い詰められた心情そのままに、光と影から成るモノトーンの世界が展開されている。

語るべき情報の選択という点で、シャーロットの小説の中で最も難解なもの『ヴィレット』であろう。ルーシーは自分が発見した事実をその場で語らず、後になってからようやく読者に告げることがある。本論文では、彼女の不可解な語りを「歪んだ語り」と呼んだが、その歪みは彼女が子ども時代に経験した様々な苦難や不幸——それがどのようなものであるかさえ明確に語られていない——により、生き延びるために自己防衛として自分の本質を厳しく抑圧したために生じたものであると考えた。

『教授』のクリムズワスがそうであったように、『ヴィレット』のルーシーも作中では唯一の語りの主体であり、語り手として物語を支配する立場にある。彼女の不自然な語りは子ども時代の経験に影響されていると考えられるが、もう一点、誰にも愛されないゆえに彼女が絶望的なほど自信を喪失していることも重要な点である。第41章でムッシュ・ポールに愛されていると認識できた彼女は、言葉にこと欠かず雄弁に語っている。この場面に見られる変化は、語りに内在する問題が彼女の心理状態に直結することを示している。

シャーロットの小説では、主人公のみならず様々な登場人物が密かな観察を行っており、その格好の位置として窓辺が利用されている。窓辺で密かに周囲の様子を窺うのはクリムズワスだけでなく、ジェイン、セント・ジョン、ムッシュ・ポールも同じである。彼らが観察のために窓辺で身を隠さなければならなかったのに対し、「無色の影」と呼ばれるルーシーは身を潜める必要がない。彼女は対象に気づかれることなく観察し、多くの情報を収集できるという特殊な能力を持つヒロインなのである。

社会的地位も境遇も、また小説のヒロインであり語り手でもあるという役割もほとんど同じでありながら、ジェインとルーシーが採った戦略はまったく対照的だ。自分自身を強く主張することによって成功している語り手ジェインとは反対に、ルーシーは人々に注目されないことこそが武器であり、これにより観察者としてのパワーを維持している。両者はその人物創造も語り方もまったく対照的な語り手なのである。

ルーシーもまた、ジェインと同じく情熱的に愛し、怒り、悲しむための感情を備えているが、彼女はそれを必死に抑圧して生きている。彼女が作中でしばしば例えられる「影」は、その影——闇の深さ——を知ろうとするなら、それと対比される光が必要となる。『ヴィレット』冒頭において、読者が小説のヒロインかと見紛うポーリーナ・ハウムは、その輝きによって確かに読者の視線を惹きつけるが、彼女の存在意義はこの小説の真の主人公ルーシーの影の暗さを際立たせることであった。

第3作『シャーリー』執筆中に相次いで弟妹3人を失った経験により、ジェインからルーシーへとヒロイン像は劇的な変貌を遂げた。深い絶望と運命論的な考えは『ヴィレット』のあちこちに刻まれている。愛する者を失うことへの恐怖は、この小説の結末でムッシュ・ポールの死を曖昧にしか描けなかった事実にも見て取れるだろう。

シャーロットは弟妹の死により、特別な努力なしに幸福な人生を歩む者がいる一方で、どんなに祈願しても願いが聞き届けられないことない不運な者がいるという運命論的な考えを抱くようになった。対照的な両者の存在は、当時のイギリス社会を分断していた富める者と貧しい者という両極の階層を想起させる。19世紀イギリスは、産業革命と植民地政策の成功により繁栄を極めていた。シャーロットも訪れた1851年のロンドン万国博覧会は世

界初の万博であり、「世界の工場」としてのイギリスの圧倒的な工業力とその威光を誇示するものだった。

その反面、そうした進歩や繁栄の陰で、貧困、失業、犯罪といった社会問題の闇も深まっていた。『ジェイン・エア』執筆後、出版社社長のジョージ・スミスを訪ねて度々ロンドンに上京する機会があったシャーロットは、こうした社会的矛盾を直接目撃していたはずである。当時の社会、特に底辺層の人々に対する関心は、彼女がロンドン訪問の際に自ら選んで監獄や孤児院を見学して回っている点にも見て取れる。豊かさを謳歌する者と貧しさに喘ぎ苦しむ者との対照は、シャーロットの運命論的な考え方と呼応するものだったのではないだろうか。

興味深いのは、そうした両極にある人々、運命に愛された者とそうでない者を描く際に、シャーロットが光と影という視覚的なモチーフを用いている点である。それは一般的な比喩表現の枠を超え、ポーリーナの光と対照される形でルーシーが負う人生の陰影を際立たせている。通常、影は光が存在することによって生じる現象であるが、『ヴィレット』においては光の方が影を際立たせるための手段として利用されている。それは、運命の過酷さを体験した作者が、人生の日陰を歩むように運命づけられた主人公ルーシー・スノウを的確に表現するための方法として編み出したものなのである。

5. 今後の課題

シャーロット・ブロンテの作品研究においては、語りの技法、そして絵画的・視覚的な描写法はいずれも重要な研究テーマとされてきたが、従来の研究では個別に取り上げられるだけで、これらが融合することで生じる効果に着目した研究は筆者の知る限り存在していなかった。本論文では、3つの小説『教授』『ジェイン・エア』『ヴィレット』の分析を通して、それぞれの主人公を兼ねる一人称の語り手がどのように語り、その視点を時に補完し、時に活かすために様々な視覚的要素が活用されていることを明らかにした。幼い頃から文章を書き絵を描いて創作活動をしてきた作者は、見るという行為に強い関心を持っていた。彼女の作品は語りの技法、絵画的描写力の両者が緊密に影響しあって作品世界が創

造されており、これこそが見ることに取り憑かれた時代、19 世紀イギリスを生きた小説家シャーロットの極めて独創的な特徴であることは間違いない。

本論文では、シャーロットが各小説で採用した語りの技法について考えるために、彼女が試作した断篇を比較対象として援用した。これらの断篇においては内容だけでなく、語りの手法もそれぞれに異なっており、語りに対する作者の意識の高さを垣間見せた。さらに、シャーロットが異なる語りの手法を次々と試みる多彩な作家であったことも明らかにしている。これらの断篇は数百語の短いものから数章にわたるものまで様々である。今後さらに緻密に読み込むことによって、語りだけでなくどのように完成作品に至ったのかなどを明らかにするための分析対象として、これらの断篇は興味深い資料である。

そして、第三部では『ヴィレット』第 19 章に登場する「クレオパトラ」、「女の一生」といった絵画をめぐるエピソードは取り上げなかった。なぜなら、官能的な裸婦像、若い娘が結婚し母となり最後には未亡人になるという当時の一般的な女性の人生を視覚化した連作は、その主題からも明らかなように、フェミニズムの問題意識として扱うことでより発展させることができるからである。これらの絵画は、前者が当時の女性が鑑賞すべきではない、後者は積極的に鑑賞すべき絵画として登場しており、女性と絵画との関係性も示唆している点が興味深い。

また、寄宿学校の校長マダム・ベックやムッシュ・ポールによる「監視」という視点についても、同じ理由から本論文では言及していない。ルーシーも含め、常に第三者の監視という視線に晒されて生活する女子生徒や教師たちは、目に見えない束縛を受けて厳しく行動を制限されていた当時の女性たちのありようを象徴している。女性への監視という視点については、フェミニズムの観点から今後の研究課題としたい。

さらに、語りとヴィジュアル리티の融合が、シャーロットと同じ家庭環境で育ったエミリーとアンの作品に見ることができるのかという点も今後取り組みたいテーマである。エミリーの『嵐が丘』はネリー・ディーンとロックウッドという二人の語り手が存在する複雑な語りの構造を持つ。ハウースの荒野を彷彿させる自然描写に、また様々な登場人物の描写に、姉シャーロットの作品とどのような類似点、あるいは相違点が指摘できるだろうか。

末妹のアンの2作目となる『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が生計を立てる方法として画家となっており、特に興味深い作品である。この小説もまたギルバートの手紙の中にヘレンの日記が組み込まれるという語りの重層構造が見られる。これに対し、アンの1作目である『アグネス・グレイ』はガヴァネスを主人公とした小説で、ヒロインのアグネスが一人称の語り手を兼ねるスタイルはシャーロットの『ジェイン・エア』『ヴィレット』と共通している。

シャーロットと彼女らは姉妹としての共通点があるのか、あるとしたらそれはどのようなところに見ることができるのか。あるいは共通点を見出すことができない場合、その原因はどこにあるのかを探りたい。それらを探ることは、妹たちの小説を通してシャーロットの作品を深く理解することにつながる。特に、姉妹との相違点はシャーロット独自の特徴と考えることができるため、今後、本論文の研究テーマをより深めていく上で重要な示唆を与えてくれるだろう。

使用文献一覧

一次資料

- Brontë, Charlotte. "Ashworth: An Unfinished Novel by Charlotte Brontë." Edited by Melodie Monahan, *Studies in Philology*, vol. 80, no. 4, 1983, pp. 1-133.
- . "Amongst this child's many peculiarities." N.d. Brontë Parsonage Museum, Haworth, MS Bonnell 125-3 and TS Hatfield 4 (344); 67 (113).
- . *Charlotte Brontë: Unfinished Novels*. Alan Sutton, 1993.
- . "Earlier Sketch of a Preface." *The Professor*. 1857. Edited by Margaret Smith and Herbert Rosengarten, Clarendon, 1987.
- . "The Exact Date of My Narrative I Need Not Specify." N.d. Brontë Parsonage Museum, Haworth, MS Bonnell 118 and TS HT 67 (109).
- . "I have never had time for much writing." 1850. Brontë Parsonage Museum, Haworth, MS Bonnell 124-1 and TS HT4 (340-41).
- . "I'm just going to write because I cannot help it." 1836. *Jane Eyre*. Edited by Richard J. Dunn, 2nd ed., Norton, 1987.
- . "It was in the cold weather." N.d. Brontë Parsonage Museum, Haworth, MS Bonnell 124-2 and TS HT4 (341-42).
- . *Jane Eyre*. 1847. Edited by Jane Jack and Margaret Smith, Clarendon, 1975.
- . "John Henry." N.d. *Shirley*. Edited by Herbert Rosengarten and Margaret Smith, Clarendon, 1979.
- . "Preface." N.d. Brontë Parsonage Museum, Haworth, MS Bonnell 109 and TS HT 4 (336); 67 (108).
- . *The Professor*. 1857. Edited by Margaret Smith and Herbert Rosengarten, Clarendon, 1987.
- . *The Professor*. 1857. Edited by Heather Glen, Penguin, 1989.
- . *Shirley*. 1849. Edited by Herbert Rosengarten and Margaret Smith, Clarendon, 1979.
- . "The Story of Willie Ellin." *Brontë Society Transactions* vol. 9, no. 1, 1936, pp. 3-22.

- . *Villette*. 1853. Edited by Herbert Rosengarten and Margaret Smith, Clarendon, 1984.
- . “*Villette* by Charlotte Brontë, autograph fair copy.” 1852, British Library, London, Additional MSS 43480-2. 3 vols, http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_43480_fs001r. Accessed 25 Sep. 2020.
- Gaskell, Elizabeth. *The Life of Charlotte Brontë*. 1857. Edited by Linda H. Peterson, Pickering & Chatto, 2006.
- Smith, Margaret, editor. *The Letters of Charlotte Brontë*. Clarendon, 1995-2004. 3 vols.

二次資料

- Alexander, Christine. *The Early Writings of Charlotte Brontë*. Basil Blackwell, 1983.
- . “Educating “The Artist’s Eye”: Charlotte Brontë and the Pictorial Image.” *The Brontës in the World of the Arts*. Edited by Sandra Hagan and Juliette Wells, Ashgate, 2008, pp. 11-29.
- . editor. *An Edition of the Early Writings of Charlotte Brontë*. Basil Blackwell, 1987-1991. 3 vols.
- Alexander, Christine, and Jane Sellars, editors. *The Art of the Brontës*. Cambridge UP, 1995.
- Allott, Miriam, editor. *The Brontës: The Critical Heritage*. Routledge, 1974.
- Atlas*, 12 Feb. 1853, p. 8.
- Bacon, Alan. “Jane Eyre’s Paintings and Milton’s *Paradise Lost*.” *Notes and Queries*, vol. 229, 1984, pp. 64-65.
- Baldwin, Charles Sears. *Medieval Rhetoric and Poetic*. Peter Smith, 1959.
- Barker, Juliet. *The Brontës*. Weidenfeld, 1994.
- Barker, Juliet R. V. “Charlotte Brontë’s Photograph.” *Brontë Society Transactions*, vol. 19, nos. 1-2, 1986, pp. 27-28.
- Beaty, Jerome. *Misreading Jane Eyre: A Postformalist Paradigm*. Ohio State UP, 1996.
- Bermingham, Ann. “The Origin of Painting and the Ends of Art: Wright of Derby’s *Corinthian Maid*.” *Painting and the Politics of Culture*. Edited by John Barrell, Oxford UP, 1992, pp. 135-64.
- Bewick, Thomas. *A History of British Birds*. 1797-1804. Longman, 1816. 2 vols.

- Bock, Carol. *Charlotte Brontë and the Storyteller's Audience*. U of Iowa P, 1992.
- Bodenheimer, Rosemarie. "Jane Eyre in Search of Her Story." *Papers on Language and Literature*, vol. 16, no. 3, Fall 1980, pp. 387-402.
- Brammer, M. M., "The Manuscript of *The Professor*." *Review of English Studies*, vol. 11, no. 42, 1960, pp. 157-70.
- Braun, Gretchen. "'A Great Break in the Common Course of Confession': Narrating Loss in Charlotte Brontë's *Villette*." *ELH*, vol. 78, no. 1, 2011, pp. 189-212.
- Bryson, Norman. "The Gaze in the Expanded Field." *Vision and Visuality: The Logic of the Gaze*. Edited by Hal Foster, Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, 1988.
- A Catalogue of the Works of British Artists, in the Gallery of the Royal Northern Society, for the Encouragement of the Fine Arts*. 1834, copy in the Leeds Public Library.
- Cecil, David. *Early Victorian Novelists: Essays in Revaluation*. Penguin, 1948.
- Chapple, J. A. V., and Arthur Pollard, editors. *The Letters of Mrs Gaskell*. 1966. Harvard UP, 1967.
- Chasles, Philarète. "Le roman de mœurs en angleterre." *Revue des deux mondes*, Mar. 1, 1849, pp. 721-59.
- Christian Remembrancer*, Apr. 1848, pp. 396-409.
- "Daguerreotype." Def. 1. *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed., Clarendon, 1989.
- Dallas, E. S. "Curren Bell." *Blackwood's Magazine*, July 1857, pp. 77-94.
- Dames, Nicholas. "Amnesiac Bodies: Phrenology, Physiognomy, and Memory in Charlotte Brontë." *Amnesias Selves: Nostalgia, Forgetting, and British Fiction, 1810-1870*. Oxford UP, 2001.
- Dewitt, Anne. *Moral Authority, Men of Science, and the Victorian Novel*. Cambridge UP, 2013.
- Dolin, Tim. Introduction. *Villette*, by Charlotte Brontë, edited by Margaret Smith and Herbert Rosengarten, Oxford UP, 2000, pp. iv-xxxv.
- Duthie, Enid L. *The Foreign Vision of Charlotte Brontë*. Macmillan, 1975.
- Eagleton, Terry. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. 2nd ed., Macmillan, 1988.
- Edgren-Bindas, Tonya. "The Cloistering of Lucy Snowe: An Element of Catholicism in Charlotte

- Brontë's *Villette*." *Brontë Studies*, vol. 32, no.3, 2007, pp. 253-59.
- Emberson, Ian M. "The Shadow of Her Thoughts: Pictures as Symbols in the Novels of Charlotte Brontë." *The Brontë Novels: 150 Years of Literary Dominance*. Edited by Bob Duckett, Brontë Society, 1998, pp. 57-78.
- Era*, 14 Nov. 1847, p. 9.
- Federico, Annette R. "The Other Case: Gender and Narration in Charlotte Brontë's *The Professor*." *Papers on Language and Literature*, vol. 30, no. 4, 1994, pp. 323-45.
- Fletcher, Luann McCracken. "Manufactured Marvels, Heretic Narratives, and the Process of Interpretation in *Villette*." *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 32, 1992, pp. 723-46.
- Fonblanque, Albany William. "Literary Examiner." *Examiner*, Nov. 27, 1847, pp. 756-57.
- Foucault, Michel. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan, Vintage, 1995.
- Gates, Barbara T. "Natural history." *The Brontës in Context*. Edited by Marianne Thormählen, Cambridge UP, 2012, pp. 250-60.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin, Cornell UP, 1983.
- Gérin, Winifred. *Charlotte Brontë: The Evolution of Genius*. Oxford UP, 1969.
- . *Five Novelettes*. Folio P, 1971.
- Gezari, Janet. *Charlotte Brontë and Defensive Conduct: The Author and the Body at Risk*. U of Pennsylvania P, 1992.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale UP, 1979.
- Gilmour, Robin. *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*. Longman, 1993.
- Glen, Heather. *Charlotte Brontë: The Imagination in History*. Oxford UP, 2002.
- Gordon, N. Ray, editor. *The Letters and Private Papers of W. M. Thackeray*. Harvard UP, [circa 1945-

46]. 4 vols.

Harman, Claire. *Charlotte Brontë: A Fiery Heart*. Alfred A. Knopf, 2015.

Hollander, John. "The Poetics of Ekphrasis." *Word & Image*, vol. 4, 1988, pp. 209-19.

Iser, Wolfgang. *The Range of Interpretation*. Columbia UP, 2000.

Jack, Ian. "Physiognomy, phrenology and characterisation in the novels of Charlotte Brontë." *Brontë Society Transactions*, vol. 15, no. 80, 1970, pp. 377-91.

Kaplan, Carla. "Girl Talk: *Jane Eyre* and the Romance of Women's Narration." *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 30, no. 1, 1996, pp. 5-31.

Kauer, Ute. "Narrative Cross-Dressing in Charlotte Brontë's *The Professor*." *Brontë Society Transaction*, vol. 26, no. 2, 2001, pp. 167-86.

Kelly, L. Duin. "Jane Eyre's Paintings and Bewick's *History of British Birds*." *Notes and Queries*, vol. 227, 1982, pp. 230-32.

Knies, Earl A. *The Art of Charlotte Brontë*. Ohio UP, 1969.

Kromm, Jane. "Visual Culture and Scopic Custom in *Jane Eyre* and *Villette*." *Victorian Literature and Culture*, vol. 26, 1998, pp. 369-94.

Langford, Thomas. "The Three Pictures in *Jane Eyre*." *Victorian Newsletter*, vol. 31, 1967, pp. 47-48.

Lanser, Susan Sniader. *Fiction of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell UP, 1992.

Lavater, Johann Caspar. *Essays on Physiognomy: for the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*. Edited and translated by Thomas Holcroft, vol. 1, Robinson, 1789.

Lawrence, Karen. "The Cypher: Disclosure and Reticence in *Villette*." *Nineteenth-Century Literature*, vol. 42, no. 4, 1988, pp. 448-68.

Lewes, G. H. "Recent Novels: French and English." *Fraser's Magazine*, Dec. 1847, pp. 686-95.

---. *Edinburgh Review*, Jan. 1850, American ed., pp. 81-92.

---. "Ruth and *Villette*." *Westminster Review*, Apr. 1853, pp. 485-91.

Leyland, Francis A. *The Brontë Family: With Special Reference to Patrick Branwell Brontë*. vol. 2, 1886, Haskell, 1971.

- Linder, Cynthia A. *Romantic Imagery in the Novels of Charlotte Brontë*. Macmillan, 1978.
- Literary Gazette*, Feb. 1853, pp. 123-25.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. 1992. Vintage, 2011.
- Lonoff, Sue, editor and translator. *The Belgian Essays*. Yale UP, 1996.
- McAdams, Dan P. "The Psychology of Life Stories." *Review of General Psychology*, vol. 5, no. 2, 2001, pp. 100-22.
- McLaughlin, M. B. "Past or Future Mindscapes: Pictures in *Jane Eyre*." *Victorian Newsletter*, vol. 41, 1972, pp. 22-24.
- Martineau, Harriet. *Daily News*, Apr. 1855, p. 2.
- Miller, Emma V. "'Just as if She Were Painted': Interpreting *Jane Eyre* through Devotional Imagery." *Brontë Studies*, vol. 37, no. 4, 2012, pp. 318-25.
- Moglen, Helen. *Charlotte Brontë: The Self Conceived*. U of Wisconsin P, 1976.
- Moser, Lawrence E. "From Portrait to Person: A Note on the Surrealistic in *Jane Eyre*." *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 20, 1965-1966, pp. 275-81.
- O'Dea, Gregory S. "Narrator and Reader in Charlotte Brontë's *Villette*." *South Atlantic Review*, vol. 53, no.1, 1988, pp. 41-57.
- Otter, Chris. *The Victorian Eye: A Political History of Light and Vision in Britain, 1800-1910*. U of Chicago P, 2008.
- Peters, Margot. *Unquiet Soul: A Biography of Charlotte Brontë*. 1975. Atheneum, 1986.
- Powell, Elfreda. Abridged. *The Letters of Vincent van Gogh to His Brother and Others, 1872-1890*. Constable, 2003.
- Preston, Elizabeth. "Relational Reconsiderations: Reliability, Heterosexuality, and Narrative Authority in *Villette*." *Style*, vol. 30, no.3, 1996, pp. 386-408.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin. "'Faithful Narrator' or 'Partial Eulogist': First-Person Narration in Brontë's *Villette*." *The Journal of Narrative Technique*, vol. 15, no.3, 1985, pp. 244-55.
- Ratchford, Fannie. *The Brontës' Web of Childhood*. Colombia UP, 1941.

- Rigby, Elizabeth. *Quarterly Review*, Dec. 1848, pp. 153-85.
- Shires, Linda M. *Perspectives: Modes of Viewing and Knowing in Nineteenth-Century England*. Ohio State UP, 2009.
- Shuttleworth, Sally. *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*. Cambridge UP, 1996.
- Simpson, Vicky. ““The eagerness of a listener quickens the tongue of a narrator”: Storytelling and Autobiography in *Jane Eyre*.” *Nineteenth-Century Gender Studies*, vol. 4, no.3, Winter 2008, <https://www.ncgsjournal.com/issue43/simpson.htm>. Accessed 10 Feb. 2017.
- Sinclair, May. *The Three Brontës*. Hutchinson, 1912.
- Smiles, Samuel. *Self-Help*. A. L. Burt, n.d.
- Starzyk, Lawrence J. “Charlotte Brontë’s *The Professor*: The Appropriation of Images.” *Journal of Narrative Theory*, vol. 33, no.2, 2003, pp. 143-62.
- Sternlieb, Lisa. “Jane Eyre: Hazarding Confidence.” *The Female Narrator in the British Novel: Hidden Agendas*. Palgrave, 2002, pp. 17-38.
- Thackeray, William Makepeace. “The Last Sketch.” *Cornhill Magazine*, Apr. 1860, pp. 485-98.
- “Two Unpublished Mss., Foreshadowing “*Villette*.”” *Brontë Society Transactions*, vol. 7, no.6, 1931, pp. 277-83.
- Tytler, Graeme. *Physiognomy in the European Novel: Faces and Fortunes*. Princeton UP, 1982.
- Whipple, Edwin Percy. “Novels of the Season.” *North American Review*, Oct. 1848, pp. 354-69.
- Williams, Judith. “*The Professor*: Blocked Perceptions.” *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Edited by Barbara Timm Gates, G. K. Hall, 1990, pp. 125-38.
- Winkler, Mary. ““But it is a true thing”: Vision and Creation in the Works of Charlotte Brontë.” *Seeing and Saying: Self-Referentiality in British and American Literature*. Edited by Detlev Gohrbandt and Bruno von Lutz, Peter Lang, 1998, pp. 27-40.
- Woolf, Virginia. “Charlotte Brontë.” 1916. *The Essays of Virginia Woolf Volume II: 1912-1918*. Edited by Andrew McNeillie, Hogarth, 1987.

- 青山誠子『シャーロット・ブロンテの旅——飛翔への渇き』研究社，1984.
- 板倉宏予「Scribbling in the margin of *Jane Eyre*: 21 世紀のオンライン女性読者解釈共同体と「余白への書き込み」としてのファンフィクション」『英文学研究』支部統合号第 9 巻，2017, pp. 9-20.
- 岩上はる子『ブロンテ初期作品の世界』開文社出版，1998.
- 木村晶子「〈他者〉への共感と対話——エリザベス・ギaskellの小説における〈語り〉の可能性——」博士学位論文（名古屋大学大学院国際言語文化研究科），2016.
- コマン、ベルナール『パノラマの世紀』野村正人訳，筑摩書房，1996.
- 白井義昭編『シャーロット・ブロンテ 150 年後の『ヴィレット』』彩流社，2005.
- 中岡 洋『『ジェイン・エア』を読む』開文社出版，1995.
- 浜野志保『写真のボーダーランド——X 線・心霊写真・念写』青弓社，2015.
- 山脇百合子『ヴィレット』『ブロンテ研究 シャーロット、エミリ、アン——作品と背景——』青山誠子，中岡洋編，開文社出版，1983.