

『ジェイン・エア』における絵画的描写力

杉村 藍

The Visual Imagination in Charlotte Brontë's *Jane Eyre*

Ai SUGIMURA

はじめに

19世紀イギリスの小説家、シャーロット・ブロンテ (Charlotte Brontë, 1816-55) は、文学の世界を志すと同時に、少女時代から絵画の世界にも非常に強い関心を示していた。13歳になるかならずで「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”) というリストを作り、その中でラファエロ、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人の画家の名前を挙げている。¹⁾彼女の学友も、当時シャーロットが他の誰よりも上手に、そして素早く絵を描き、有名な絵画や画家について非常に多くのことを知っていた、と証言している。²⁾また、シャーロットがきょうだい4人で膨大な量の初期作品を執筆したことはよく知られているが、同様にたくさんのスケッチや模写が残されており、彼女のなかでは子どものころから文学と絵画への関心が同時進行でともに深まって行ったことがわかる。

絵画という視覚芸術が彼女の文学作品に与えた影響は甚大なものがあり、それは小説家としての彼女の際立った特徴の一つにもなっている。この点にはシャーロットの同時代の批評家たちもいち早く注目し、その絵画的な描写力を高く評価した。そのもっとも顕著な例が彼女の代表作である『ジェイン・エア』(*Jane Eyre*, 1847) であり、この小説が発表されるとすぐさま当時の批評家たちはさまざまな書評でその視覚的な要素を高く評価した。

例えば、『エグザミナー』(*Examiner*) に匿名で掲載された A. W. フォンブランク (Albany William Fonblanque, 1793-1872) の書評は、“graphic power”や“vivid portraiture”といった語を用いてシャーロットの描写がもつこうした特徴を最初に指摘した批評の一つである。³⁾ ジョージ・ヘンリー・ルイス (George Henry Lewes, 1817-78) は同じく匿名で『フレイザーズ・マガジン』(*Fraser's Magazine*) でこの新人作家の作品を批評した際、この小説を絵画になぞらえて次のように述べた。

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.”⁴⁾

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だけでなく、海外でも賞賛を受けた。フランスでは『ルヴュ・デ・ドゥ・モンド』(*Revue des deux mondes*) が『ジェイン・エア』を批評したが、そこでは作中で光を描写する際のテクニックを、「光の画家」と呼ばれるレンブラントや、レンブラントと同じく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なかで用いている技法と比較し、彼らよりもシャーロットの方が優れていると断じている。⁵⁾

『ジェイン・エア』は作品としてはシャーロットの小説第二作であるが、最初の『教授』(*The Professor*, 1857) は出版社から次々と出版を断られ、結局彼女の生前に出版されることはなかった。そのため、実際に出版されたものとしてはこの『ジェイン・エア』が最初の小説である。上述の書評のように、シャーロットはその絵画的、視覚的な描写法を広く認められる小説家としてデビューを飾ったのである。では、具体的には作中のどのような描写が絵画的、あるいは視覚的であり、また『ジェイン・エア』において特徴的といえるのであろうか。小論では『ジェイン・エア』における絵画的描写について、作中に登場する挿絵や空想画、肖像画などの視覚芸術作品も含め、考えてみたい。

さまざまな視覚的要素

『ジェイン・エア』では、シャーロットの他の小説と同じく、骨相学 (phrenology) や観相学 (physiognomy) が登場人物の性格を表すのに効果的に利用されている。骨相学と観相学とは、前者は頭蓋骨、後者は人相という人の外見の特徴を通してその人物の知性や性格など内面の情報を探り出すというもので、18世紀後半から19世紀にかけてヨーロッパで学問として流行したものである。⁶⁾ 作中では、ジェインがロチェスター (Rochester) の前に二度目に呼び出された際、彼の容貌について語っている場面にその例を見ることができる。

“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.

[…]

“But I bear a conscience,” and he pointed to the prominences which are said to indicate that faculty — and which, fortunately for him, were sufficiently conspicuous; giving, indeed, a marked breadth to the upper part of his head. (p. 161)

ここでは“organs”や“prominences”といった骨相学の専門用語が見られ、脳がつかさどる器官や機能の差が頭骨の大きさや形状に現れるとする骨相学の知識を用いて、ジェインがロチェスターの性格判断をしている。彼の性格の一端が示されると同時に、彼もジェインも骨相学を振りどころにして、外見を通して人格を判断するという考えを信じ、また共有していることが暗示されている。

観相学が用いられている例としては、第18章で興味ぶかいエピソードが紹介されている。ここではロチェスターがジブシーの占い師に扮して、ジェインの運勢を占うふりをしながら、彼女の目、口、額を観察し、その特徴を挙げている。彼の観察を通して、読者はジェインの外見

がどのようなものであるかを知ると同時に、その意味するものについても情報を得ることが出来る。この小説は主人公であるジェイン自身が語り手となって彼女の一人称の語りによって展開されるため、彼女の外貌がどのようなものであるかを第三者の目を通して知ることは難しい。ロチェスターは観相学を用いることによって、ヒロインの外見について客観的な情報を提供しているのである。スイスの神学者、詩人であり、観相学に関する論文を多数著したラファター (J. C. Lavater, 1741-1801) によると、ロチェスターがジェインの顔のなかで観察した三箇所——すなわち、目、口、そして額——は、内的な感覚、願望、情熱や意思をもっとも豊かに、かつ確実に表している部位であるという。⁷⁾ ロチェスターによるジェインの容貌の分析は、彼女の情熱や願望、理性として表わされている意思の力に言及しており (pp. 251-52)、まさしくラファターの理論と合致したものになっている。

骨相学や観相学の他にも、『ジェイン・エア』には視覚的な要素を示唆するものが描かれているが、その一つとして忘れてならないのは絵画である。『教授』を除くと、シャーロットの小説ではいずれの主人公もスケッチをしたり絵を描いている。しかし、ジェインはただ一人空想画を描いているという点で、ほかの主人公たちとは異なっている。ホワイト (Roberta White) によると、この当時のアマチュア女性画家が、ジェインが第13章で示しているような純粋に空想に基づいた絵画を描くということは通常なかったことであるという。⁸⁾ なぜなら、19世紀の女子教育では、絵画教育はもっぱら模写に終始していたからである。子ども時代からたくさんの絵を描いてきたシャーロット・ブロンテでさえも、こうした空想画は一枚も残していない。現存する彼女のスケッチや絵画も、その三分の一は当時の版画などを模写したものである。⁹⁾ 独創的なもの、斬新なものを生み出すのが男性の役割であり、対照的にそうした男性たちを支えるために家庭を従来通りに維持することを求められた女性たちが、絵画教育においても、自ら新しいものを作り出すのではなく、すでに存在する版画を模写によってできるだけお手本通りに忠実に再現するのをよしとされたことは容易に想像できる。こうした当時の女性画家たちの状況を考慮にいれると、作中でのジェインの空想に基づく水彩画はかなり例外的であり、かつ独創的な芸術活動であったことが理解されるであろう。この空想画だけでなく、スケッチや絵画、本の挿絵など、ジェインが作中で関わる視覚芸術作品の数はシャーロットの他の小説を凌いでおり、ジェインは彼女の作品中もっともヴィジュアルな要素に関わりの深いヒロインといえることができる。

主人公との関わり

なぜジェインが絵画にこれほどまで関わりがあるのかという点に関しては、この小説がシャーロットの他の三作よりも主人公の年齢が低い時点から始まるという点が影響しているように思われる。作品の第1章、ヒロイン、ジェインはまだ10歳の子どものとして登場する。『教授』ではクリムズワース (Crimsworth) はすでにイートン校での教育を終えたというところからストーリーが始まるし、第3作『シャーリー』 (Shirley, 1849) の二人のヒロイン、キャロライン・ヘルストン (Caroline Helstone) とシャーリー・キールダー (Shirley Keeldar) はともに結婚するに充分なほどの年齢に達した女性である。最後の小説『ヴィレット』 (Villette, 1853) のルーシー・スノウ (Lucy Snowe) は14歳であるが、すでに物語世界を観察しそれについて語るということを始めており、特に一時的にプレトン家に預けられることになった幼い少女、ポーリーナ・ホーム (Paulina Home) と比較すると、ルーシーがもはや小さな子どもの域を

脱していることは明らかである。

シャーロットの小説四作のなかで、もっとも幼い年齢で登場する主人公ジェインは、その幼さゆえの困難を負っている。「子どもは感じることはできる。だがその感情を分析することはできない。もし部分的に頭の中で分析できたとしても、その結果を言葉で表現する術を知らない」(Children can feel, but they cannot analyze their feelings; and if the analysis is partially affected in thought, they know not how to express the result of the process in words. p. 23) と大人になった語り手のジェイン自身が回想しているように、10歳の子どもであったジェインには、自分の感情を分析したり、ましてや言葉によってそれを表現したりということは手に余ることであった。ミスター・ロイド (Mr. Lloyd) という薬剤師に、ゲイツヘッド・ホール (Gateshead Hall) で孤立した不幸な自分の境遇を伝えたくても言葉で表現できなかったという逸話が、こうした状況をよく物語っている。

しかし自分の感情を表現したり説明したりするのにジェインが言葉を用いてないのは、彼女の幼さだけがその理由ではないであろう。彼女には言葉による自己表現や意思疎通がうまくいかず、むしろそれを否定、ないしは禁止されるような体験があったことが作品冒頭に描かれている。

“She [Mrs. Reed] regretted to be under the necessity of keeping me [Jane Eyre] at a distance; but that until she heard from Bessie, and could discover by her own observation that I was endeavouring in good earnest to acquire a more sociable and childlike disposition, a more attractive and sprightly manner [...] she really must exclude me from privileges intended only for contented, happy little children.”

“What does Bessie say I have done?” I asked.

“Jane, I don’t like cavilers or questioners; besides, there is something truly forbidding in a child taking up her elders in that manner. Be seated somewhere; and until you can speak pleasantly, remain silent.” (pp. 3-4)

屋敷で他の子どもたちから引き離さざるを得ない理由を語るリード夫人 (Mrs. Reed) に質問を發した途端、答えてもらえないどころか、子どものくせに大人に口答えをすることは、気持ちよく口がきけるようになるまで黙っていなさい、と厳しくはねつけられてしまう。この“What does Bessie say I have done?”は小説のなかでジェインが最初に發する言葉であるが、彼女はこれに対して話すことそのものに条件を付けられ、制約を受けている。主人公ジェインが一人称の語り手を務める『ジェイン・エア』で、他ならぬその語り手自身が語ることを禁じられる場面から物語が始まるというのは興味ぶかい。

言葉で表現することへの苦手意識とは対照的に、彼女は絵画には非常に強い関心を示している。小説の冒頭、語ることを禁じられたジェインが向かうのは隣室の本棚である。彼女はここでビューイク (Thomas Bewick, 1753-1828) の『英国鳥禽史』(*The History of British Birds*, 1797, 1804) を選ぶが、それはこの本に挿絵がたくさんあることを知っていたからだし、「赤い部屋」(Red Room) での恐ろしい経験の後、『ガリヴァー旅行記』(*Gulliver’s Travels*, 1726) でいつも引きつけられた魅力を探し出そうとしたのはその挿絵にであった。保母のベッシー (Bessie) でさえジェインが絵が好きなることをよく知っていて、体の弱った彼女を励ますのに「昼顔と薔薇の苔の花輪に巣籠もる極楽鳥」(bird of paradise, nestling in a wreath of

convolvuli and rosebuds, p. 19) の描かれた美しい絵皿を持って来る。

絵が好きなジェインと、それらの絵を見る際の彼女の反応は、言葉によらない彼女の感情の間接的な表現になっている。荒涼とした極北の地やそこに住む海鳥について書かれたビューイクの本とその挿絵が、両親とも血のつながった伯父とも死別し、リード家のなかで一人孤立したさびしいジェインの心情を反映したものであることはいままでもない。作中で言及されている「荒涼とした浜辺に打ち上げられた壊れた小舟」(the broken boat stranded on a desolate coast, p. 5, 図1) や「墓碑銘を彫り込んだ墓石のある静まり返った寂しい教会墓地。その門、二本の木、壊れた塀で囲まれた低い地平線と、夕暮れ時であることを示す昇ったばかりの三日月」(the quiet 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 eventide, pp. 5-6, 図2) 等の挿絵は、10歳の少女が心惹かれるにはあまりにもわびしく陰鬱であるが、そうした主題に強い興味を示しているジェインの姿は、むしろ言葉で表現される以上に彼女の心理状態を効果的に伝えているといえよう。

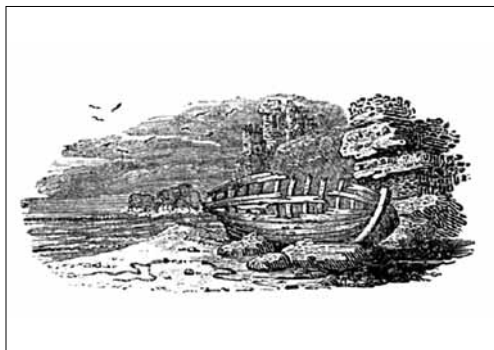


図1

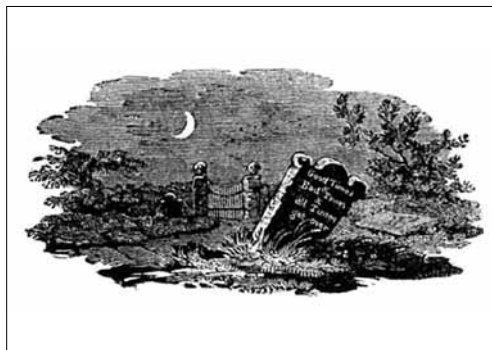


図2

ちなみに、彼女がここで挙げている挿絵の数々は実在する『英国鳥禽史』のなかに実際に収録されているものである。ブロンテ家ではこの本の1816年版を所蔵しており、四人きょうだいがこの本から模写した絵が11枚現存している。¹⁰⁾ 挿絵の詳細な描写や、本文からの長い引用もあることから、ケリー (L. Duin Kelly) はシャーロットが『ジェイン・エア』のこの部分を執筆する際、手元にビューイクの本を置いていた可能性を指摘している。¹¹⁾

ジェインの心理状態がビューイクの本の挿絵に反映されていたように、すでに挙げた『ガリヴァー旅行記』の挿絵や、以前のような魅力を急に失ってしまったように思えた美しい絵皿への反応もまた、同様の役割を果たしている。このように挿絵や絵画がジェインの自己表現や感情の間接的な表現媒体として果たしている機能は、子ども時代だけではなく、彼女が成人してからも続いている。『ジェイン・エア』のなかにさまざまな絵が登場し、またそれらがいろいろな意味を担い重要な道具立てとなっているのは、こうした背景があるためであると思われる。

三枚の水彩画

『ジェイン・エア』にはビューイクの木版画のようにジェインが鑑賞する絵もあるが、それだけではなく、ジェイン自身が描く絵も登場する。そうしたなかから、ここでは第13章の水彩で

描かれた三枚の空想画を取り上げてみたい。これらが女性による空想画として当時としては特異なものであることはすでに述べたとおりであるが、それだけにとどまらず、『ジェイン・エア』のなかでもっとも印象的な絵画作品として多くの批評家たちが注目し、描かれているテーマの典拠となるものを探したり、その意味を解釈しようとしてきた。

例えば、ランフォード (Thomas Langford) とマクロクリン (M. B. Mclaughlin) はそれぞれ、この三枚の水彩画がジェインの過去、あるいは未来も含め全生涯の重要な三つの場面を表していると解釈した。¹²⁾ モウザー (Lawrence E. Moser) はこれらの絵にはシュールレアリスムの傾向があるとして、主人公ジェインの、そしてまた作者シャーロット・ブロンテの心理の反映とみなした。¹³⁾ ケリーはイメージの源を『英国鳥禽史』のビューイクの木版画まで辿り、¹⁴⁾ ベイコン (Alan Bacon) はミルトン (John Milton, 1608-74) の『失樂園』 (*Paradise Lost*, 1667) との関連を指摘した。¹⁵⁾ クロム (Jane Kromm) は三枚の水彩画と三連祭壇画 (triptych, 聖壇の背部を飾る、三面鏡のように蝶番などでつないだ三枚続きの絵画) の類似性に注目し、三連祭壇画で重要となる中央に位置する絵画に相当する、ジェインの二枚目の水彩画の重要性を主張した。¹⁶⁾

シャーロットはこれら三枚の水彩画の意味について充分な手掛かりを作中に描いているわけではない。そのためホワイトが述べているように、それらの意味について決定的に正しい解釈というものの特定することはできない。¹⁷⁾ それでも多くの研究者たちのジェインの謎に満ちた水彩画の神秘を解き明かそうというさまざまな試みは、その抗しがたい魅力を物語っているであろう。

彼らがこうして三枚の絵に強い関心を払ってきたのは、それらが描き手であるジェインを理解するための視覚的な手段を提供しているからである。しかし、これらの絵はヒロインの内面を示すためにだけに機能しているわけではない。これら三枚の水彩画を選び出したのが彼女ではなく、ロチェスターであったという事実を見逃してはならないであろう。

“Adèle showed me some sketches this morning, which she said were yours. I don't know whether they were entirely of your doing: probably a master aided you?”

“No, indeed!” I interjected.

“Ah! That pricks pride. Well, fetch me your portfolio, if you can vouch for its contents being original; but don't pass your word unless you are certain: I can recognize patch-work.”

“Then I will say nothing, and you shall judge for yourself, sir.”

I brought the portfolio from the library.

[…]

He deliberately scrutinized each sketch and painting. Three he laid aside; the others, when he had examined them, he swept from him. (p. 152)

描き手がジェイン一人かどうかを判断するため、彼女の紙ばさみが持ち込まれるが、その中には三枚の水彩画以外にも素描や絵が含まれていたとされている。そうしたなかからロチェスターがこの三枚を選んだという事実は重要である。なぜなら、この三枚こそジェインが描くのにこのうえない喜びを感じた作品だと告白しているからである (to paint them, in short, was to enjoy one of the keenest pleasures I have ever known, p. 154)。

また、ケリーも指摘しているように、三枚のうち一枚目と三枚目の絵はビューイクの『英国鳥禽史』と強い類似性を示しており、共通するイメージとして鶴や難破船、わびしい極地の風景が描かれている。¹⁸⁾ この類似は、ジェインの絵の主題がどこに起因するものかを示すと同時に、彼女が子ども時代から惹かれていたイメージや彼女の本質的な好みの傾向があまり変わっていないということをも暗示している。すなわち、彼女がまったく自分の空想から描き出した三枚の水彩画は、子ども時代から変わらぬ彼女の本質的な部分を映し出しているものであると考えることができるのである。このように、さまざまな絵のなかから、あえてこの三枚の絵をロチェスターが選び出したということは、彼がジェインの本来の性質を描き出したともいえる絵がどれであるかを見抜くことができたということの意味している。

彼の絵の解釈、鑑賞能力もまた、彼がそれらを、そしてその描き手を正しく理解していることを証明している。彼は絵が誰かの助けを借りず一人の人物によって描かれたものであること、かなりの時間と思索を要し、しかし芸術家として十分な熟練した技術を欠いていることを見抜いた。この場面では、一見、ガヴァネスであるジェインが、雇い主に画家としての技量を値踏みされているように見える。しかしながら、腕前を調べられているのはジェインだけではない。ロチェスターもまた、ジェインによって彼女の絵や彼女自身を正しく理解する能力の有無を秘かに判じられているのである。三枚の絵を鑑賞するロチェスターの言葉を通して、ジェインは彼の絵の選択の仕方、その解釈、彼の心的傾向、それらが示す彼という人物を評価しているのである。このように、絵画はそれを描いたヒロインの内的世界を描き出すものとしてだけでなく、それを理解するロチェスターの能力を証明するものとしても機能しているのである。

二枚の肖像画

『ジェイン・エア』に登場するさまざまな絵画のうち、続いて二枚の肖像画、ブランチ・イングラム (Blanche Ingram) とロザモンド・オリヴァー (Rosamond Oliver) の肖像画を取り上げてみたい。これら二枚はどちらもジェインが描いたもので、若く美しい女性を描いた肖像画であるという共通点があるが、その主題に取り組んだ描き手ジェインの姿勢という点では大きな違いがある。その違いは、画家として、また観察者としてのジェインの精神的成長を意味していると思われる。対象を見つめ、視覚から得られる情報を解釈する方法の変化が、これら二枚の肖像画の違いを生み出している。

一人称の語り手であるジェインにとって、他の登場人物の情報を得ることは重要であり、そのために、例えば骨相学や観相学はその外見を観察することによって他者の内面を探り出す効果的な方法の一つであった。絵画のような視覚芸術に彼女が強い関心を示したのは、そうした「見る」ことによって得られる情報、「見る」ことの力を信じていたことと無関係ではあるまい。しかしながら、外面に現われた徴を観察することを深く信奉することによって、彼女は別の問題を抱えることになった。ほかならぬ、自分自身の外見に関する劣等感である。

『シャーリー』という唯一の例外を除いて、シャーロット・ブロンテの小説の主人公はみな不器量であるという設定がされている。彼らのなかでも、ジェインはもっとも自分の容貌が冴えないということに苦しんだヒロインで、「わたしは時々、主人 (ロチェスター) に会うのに気が進まないことがあった。わたしの容貌が気に入らないのではないかと恐れたからだ」(I had often been unwilling to look at my master, because I feared he could not be pleased at my look, p. 324) と述べている箇所もある。ジェインにとって、対象を見つめることは、情報

を得る手段でありまた同時にその得た情報によって自分自身を防御する手立てでもあった。だが、彼女自身を守るはずの「見る力」が、同時に彼女の外見が劣っているという事実を突きつける恐ろしい両刃の剣となったのである。

I) ブランチ・イングラムの肖像画

ジェインの外面的な美しさに対する姿勢の変化は、ブランチ・イングラムとロザモンド・オリヴァーの肖像画を描く際の変化に跡づけることができるように思われる。ではまず、ブランチの肖像画がどのようなものであったのかを見てみよう。

Afterwards, take a piece of smooth ivory — you [Jane] have one prepared in your drawing-box: take your palette, mix your freshest, finest, clearest tints; choose your most delicate camel-hair pencils; delineate carefully the loveliest face you can imagine; paint it in your softest shades and sweetest hues, according to the description given by Mrs. Fairfax of Blanche Ingram: remember the raven ringlets, the oriental eye; [...] Recall the august yet harmonious lineaments, the Grecian neck and bust: let the round and dazzling arm be visible, and the delicate hand; omit neither diamond ring nor gold bracelet; portray faithfully the attire, ærial lace and glistening satin, graceful scarf and golden rose. (pp. 201-202)

引用文中で用いられている‘you’ というのはジェイン自身を指しており、自分が自分自身に向かってブランチの美しい肖像画を描け、とこと細かに指図しているという、一種自己分裂的な状況でこの肖像画が描かれたことを表している。



図3 English Lady

ここで描写されている肖像画は、作者シャーロットも模写した *Friendship's Offering* や *The Literary Souvenir; Forget Me Not* といった当時流行した年鑑に掲載されていた版画や、バイロン (George Gordon Byron, 1788-1824) の詩画集の挿絵が元になっている可能性がある。¹⁹⁾ シャーロットが描いた‘English Lady’という鉛筆画が残されているが、イブニング・ドレスを着て宝石を身に着けた黒い巻き毛の美しい貴婦人の絵は、ジェインの描いたブランチの肖像画もおそらくこうした類の絵であろうと想像させる。(図3)²⁰⁾

ところで、先の引用から、ミス・イングラムの肖像画のもう一つの特徴として、これがジェイン自身の観察によるのではなく、ミセス・フェアファックス (Mrs. Fairfax) という家政婦の説明に基づいて描かれたものであったことが挙げられる。彼女自身は、まだ

ブランチに会ったことがないのである。すなわち、ジェインは自分以外の第三者からの情報を元に、自分自身の想像力でこの肖像画を描いたことになる。だが、この絵は単なる美女を描いたものではなく、その美貌と社会的地位とでロチェスターの愛を勝ち得るかもしれない女性への、ジェインの恐れを具象化した像でもあった。彼女がここで描き出そうとした理想的で完璧な美しさは、自分自身の容貌への強い劣等感、敗北の予感と恐怖、そしてロチェスターへの思いを断ち切らなければならないという絶望的な決意によっていっそう強められている。

実際のミス・イングラムを見たとき、ジェインは「容姿に関しては、わたしの描いた絵にもミセス・フェアファックスの説明にもぴったり合っていた。上品な胸、なだらかな肩、優雅な首筋、黒い目と黒い巻き毛がすべて揃っていた」(as far as person went, she answered point for point, both to my picture and Mrs. Fairfax's description. The noble bust, the sloping shoulders, the graceful neck, the dark eyes and black ringlets were all there. p. 215) と述べており、外見に関する限り、彼女の想像力は正しく働いていたことがわかる。しかし、この想像で描かれた肖像画は、ジェインが作り出した理想的なイメージと、現実のミス・イングラムが示している実像との間に大きな食い違いがあったことを明らかにした。ブランチは肖像画通り美しい女性であったが、彼女の外見と内面には大きな違いがあり、「その精神は貧しく、心は生まれつき貧弱だった」(her mind was poor, her heart barren by nature, p. 232) ことを発見し、ジェインは劣等感とロチェスターへの感情のために、自分がミス・イングラムの正しいイメージを捉えそなっていたことに気がつく。ミルゲイト (J. Millgate) が指摘しているように、ジェインは想像で得たヴィジョンと現実との区別ができていないのである。²¹⁾ この肖像画は、自分自身の想像力に惑わされ、時にジェインが視覚的な手段を用いても対象を正しく理解できない可能性を示唆している。

II) ロザモンド・オリヴァーの肖像画

ロザモンド・オリヴァーの肖像画は、イングラムの場合と明らかな対照をなしている。肖像画についての描写を見てみよう。

“Would I sketch a portrait of her to show to papa?”

“With pleasure,” I replied; and I felt a thrill of artist — delight at the idea of copying from so perfect and radiant a model. She had then on a dark — blue silk dress; her arms and her neck were bare; her only ornament was her chestnut tresses, which waved over her shoulders with all the wild grace of natural curls. (p. 471)

この引用部分を見ると、ロザモンドの肖像画は基本的にはブランチ・イングラムのそれと同様であるように思われる。主な違いは、二枚目の肖像画にはモデルがおり、ジェインが喜びをもって描いているという点であろう。ジェインの外見に関するコンプレックスはここでは影響を与えておらず、彼女はモデルのミス・オリヴァーや彼女に思いを寄せるセント・ジョン (St. John) でさえ驚くほどの完璧さで彼女の絵姿を描き出している。ロザモンドに関する限り、肖像画で描き出された外貌の正確さは、そのまま彼女の内面についても正しく表現されている (p. 470)。二枚目の肖像画を描く時、ジェインはミス・イングラムの時のように盲目的に自分の想像力やそれに基づいた解釈に従うのではなく、自分の感情によって混乱してしまうのを避けるに充分なだけ自分自身をコントロールすることができるようになっていた。外見への劣等

感にもかわらず、ジェインはロザモンド・オリヴァーの見た目の美しさも、また彼女の内的な資質も両方とも正しく評価し判断することができたのである。

若く美しい女性を描いた二枚の肖像画を対比することにより、シャーロット・ブロンテはジェインが克服し、観察者として成長するために必要であった、視覚に基づいた想像力に潜む危険性を示した。絵画は描かれる対象となる登場人物の人間性を表すだけでなく、描き手であるヒロイン、状況理解のために視覚的な情報を最大限に利用するヒロイン自身をも映し出しているのである。

おわりに

小説の終わり、ジェインがロチェスターと結婚した後、彼女の物を見て観察するという能力は、盲目の夫のために新しい意味合いを帯びてくる。

I was then his vision, as I am still his right hand. 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 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. (pp. 576-77)

今、ジェインは彼女の視力を用いて、夫のために世界の通訳者となっている。彼女は自分たちの周りにあるものを見、見ることによって得た情報を言葉にして夫に伝えているのである。この時点で、ジェインは自分が見るもの、感じるものと、それらを言葉にして言うこととの間に相互関係を築くことができたといえる。子どものころ、自分の考えや感情を言葉で表現することができなかった彼女は、代わりに本の挿絵などを自分の内的世界を映し出すものとして用いてきた。こうして絵を描くことが自己表現の手段となった彼女は、同時にその絵画を用いてロチェスターがどのような人物であるかを判断する材料とした。

ジェインがミス・イングラムの肖像画と一緒に描いた自画像は、彼女が自分を客体化している作業として重要である。これが彼女の自己認識の表れであることは、「身寄りのない、貧しい、そして不器量なガヴァネスの肖像」(Portrait of a Governess, disconnected, poor, and plain, p. 201) という、彼女自身が付けたタイトルからもわかる。しかし、この段階では、彼女の言葉による自己表現、自己認識がタイトルの数語に留まっていることは注目に値する。彼女はここでもまだ、自分を表現する方法として絵の方を選択しているのである。

ミス・イングラムの肖像画は、彼女が自分の視覚的な想像力を誤用してしまった例であり、彼女はこれを克服することによって最後にはロチェスターの目の代わり、彼のための通訳者となる。彼に自分の見たものを言葉で伝えることにより、彼女は「言葉」という新しい表現方法、新しい力を獲得する。そしてこの「言葉」、語るという力こそ、彼女が『ジェイン・エア』という自叙伝を生み出すことを可能にするのである。物語の冒頭、語ることを禁じられたヒロインは、結末において「語る力」を手に入れるのである。

こうして、シャーロット・ブロンテは視覚的なイメージを登場人物の内的世界を描き出すために用いると同時に、「見る」者であったヒロインが、「語る」者、語り手へと成長を遂げる姿をも描き出しているのである。

注

Text: Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, ed. by Jane Jack and Margaret Smith (Oxford: Clarendon Press, 1975)

- 1) Elizabeth Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* (London and Melbourne: Dent, Everyman's Library, 1984), p. 56.
- 2) *Ibid.*, p. 66.
- 3) A. W. Fonblanque, 'The Literary Examiner', *Examiner* (1847), pp. 756-57.
- 4) G. H. Lewes, 'Recent Novels: French and English', *Fraser's Magazine* (1847), p. 692.
- 5) Philarète Chasles, 'Le roman de mœurs en angleterre', *Revue des deux mondes* (1849), p. 758.
- 6) 骨相学・観相学の定義とシャーロット・ブロンテとの関わりについては拙論「『教授』における絵画的描写力」(名古屋女子大学紀要(人文・社会編)第56号)を参照されたい。
- 7) John Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy*, trans. By Thomas Holcroft, 17th edn (London: Ward, Lock & Co., 188-), pp. 8-9.
- 8) Roberta White, *A Studio of One's Own: Fictional Women Painters and the Art of Fiction* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2005), p. 45.
- 9) Christine Alexander, 'Charlotte Brontë: the earnest amateur' in *The Art of the Brontës* ed. by Christine Alexander and Jane Sellars (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 38.
- 10) Alexander, 'The influence of the visual arts on the Brontës', p. 22. Alexanderは11枚のうち6枚を*The History of British Birds*の第1巻から、残り5枚を第2巻からとしているが、筆者が確認したところ第1巻からは7枚(26, 181, 192, 218, 306, 308 and 334 — 番号は*The Art of the Brontës*による)、第2巻からは4枚(14, 24, 307, 333)を模写していた。
- 11) L. Duin Kelly, 'Jane Eyre's Paintings and Bewick's *History of British Birds*', *Notes and Queries*, 227 (1982), p. 231, n. 4.
- 12) Thomas Langford, 'The Three Pictures in *Jane Eyre*', *Victorian Newsletter*, 31 (1967), pp. 47-48. M. B. McLaughlin, 'Past or Future Mindscapes: Pictures in *Jane Eyre*', *Victorian Newsletter*, 41 (1972), pp. 22-24.
- 13) Lawrence E. Moser, 'From Portrait to Person: A Note on the Surrealistic in *Jane Eyre*', *Nineteenth-Century Fiction*, 20 (1965-1966), pp. 275-81.
- 14) Kelly, pp. 230-32.
- 15) Alan Bacon, 'Jane Eyre's Paintings and Milton's *Paradise Lost*', *Notes and Queries*, 229 (1984), pp. 64-65.
- 16) Jane Kromm, 'Visual Culture and Scopic Custom in *Jane Eyre* and *Villette*', *Victorian Literature and Culture*, 26 (1998), pp. 380-81.
- 17) White, p. 46.
- 18) Kelly, p. 231.
- 19) Alexander, 'The influence of the visual arts on the Brontës', pp. 15-17.
- 20) Charlotte Brontë, 'English Lady' (1834) .
- 21) Jane Millgate, 'Narrative Distance in 'Jane Eyre': The Relevance of the Pictures', *The Modern Language Review*, 63 (1968), p. 317.

