

ヴィクトリア朝の感傷的女性像

—絵画、テキスト、挿絵—

木原 貴子

Victorian Femininity in Images of Sentimental Women

Takako KIHARA

19世紀のイギリス、ヴィクトリア朝の芸術は「感傷主義」に席卷されていた。画壇においては、ロセッティ (D・G・Rossetti) やJ・E・ミレー (John Everett Millais) など、ラファエル前派の画家たちが競って感傷的な場面、とりわけ感傷的な女性を描いた。また、文壇においても、ディケンズ (Charles Dickens) やテニソン (Alfred Tennyson) など、数多くの作家が感傷的物語を生み出した。そして、これら二つの領域と密接な関係にある挿絵においても、当然、こうした流行の影響を認めることができるのである。本論では、ヴィクトリア朝の絵画や文学テキスト、とりわけ挿絵に見られる感傷的女性像に注目し、そこに描かれている (もしくは、描かれない) 女性性を考察したい。というのは、感傷主義は女性性と密接に関係づけられており、ヴィクトリア朝という時代を理解する上で重要な特徴だからである。また、この時代に確立した挿絵という媒体は、視覚によって文学テキストの理解を助けるという役割のために、絵画や文学テキストと比べ、より大衆化された媒体として、時代の女性性をより明確に、わかりやすく表現している。さらに、ここでは女性挿絵画家の描く感傷的女性像に焦点を当てたい。というのは、女性挿絵画家の描く感傷的女性像には、画家自身の女性性も無関係ではないからである。そこで、当時、人気を博し、数多くの雑誌に挿絵を提供したメアリー・エレン・エドワーズ (Mary Ellen Edwards, 1839-c1908) の感傷的女性像を中心にヴィクトリア朝の特異な女性性を明らかにしたい。

1 感傷主義と女性性

イギリスの文学における感傷主義の流行は、啓蒙主義運動による人間感情の重視という思想から始まり、18世紀後半における感傷的女性像の確立を経て、19世紀に大衆化され「涙の文化」として頂点に達し、その世紀末に終わりを迎える。18世紀の感傷主義に関して、マイケル・ベル (Michael Bell) は、文学テキストにおいて「感傷」(“sentiment”) という用語には「道徳的規範」(“moral principle”) と「感情」(“feeling”) という二つの意味があると指摘する (19)。これらは一見矛盾するように聞こえるが、この時代の感傷的女性像にとって重要な特徴なのである。

...the woman now [the seventeenth and eighteenth centuries] embodies both the moral values of domesticity and their fragility. In the era of sentiment, the woman placed in situations of distress, and presented with an overwhelming emotional charge,

becomes a way of highlighting these values in themselves and the strength of character required for the woman as the centre of the domestic world. In that sense, of course, she is far from passive and may, like Richardson's Pamela, exert a decisive authority, emotional and educative, over the male. (Bell 25)

一般的に、社会における男女性別役割の確立とそれに伴う女性の家庭への囲い込みが定着したのは19世紀ヴィクトリア朝と考えられているが、ここでは、すでに17、18世紀において女性が家庭における道徳的規範であることが求められていたことが指摘されている。この点に関して、ダヴィドフ (Davidoff) もまた、17世紀後半には結婚、家庭、子どもという家庭的価値観が上層中流階級において意識され始め、18世紀の後半には家庭の女性を理想とするジェンダー・イデオロギーが誕生していたと述べている (155)。すなわち、18世紀には家庭において道徳的な規範となることが女性の役割であり、しかも「感傷的であること」がその価値を高めていたというのである。

何よりも感傷的女性像にとって最も重要なものは「感情」である。18世紀という時代において求められたのは、激しい感情の発露であった。すなわち、この時代の感傷的女性像とは、抑圧された状況にある女性が激しい感情を表現している様子を写した姿であり、彼女は自分の道徳観が危機に晒されるとき、苦痛、苦悩、悲しみを言葉を尽くして表現する。それが当時の女性に求められた女性性であり、また、家庭領域の中心的存在として当時の家庭の道徳的価値観を体現する方法だったのである。その意味で、18世紀の小説家サミュエル・リチャードソン (Samuel Richardson) の女性主人公パメラ・アンドリュース (Pamela Andrews) やクラリッサ・ハーロウ (Clarissa Harlowe) は、まさしくこの時代の感傷的女性像の典型である。こうして、18世紀後半には『感傷の人』 (*The Man of Feeling*, 1771) に代表される感傷的男性像が登場する一方で、感傷的女性像のステレオタイプが定着したのである。¹

ヴィクトリア朝の感傷主義に関しては、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で行なわれた企画展『感情の展覧会—絵画におけるヴィクトリア朝の情趣—』 (*A Show of Emotion: Victorian Sentiment in Print & Drawing*, 2006.12.7-2007.9.10) のホームページに、画壇における当時の感傷主義の特徴が的確、且つ、簡潔に説明されている。²

Sentimental subjects span many genres of artistic expression, from highly finished exhibition watercolours to music sheet covers. In Victorian England these scenes of tender feeling became associated with the domestic sphere, as they were ideal for display in family rooms and traditionally female spaces such as the parlour. (*A Show of Emotion*)

ここにはヴィクトリア朝の感傷主義の重要な特徴が挙げられている。まず、「感情」を描いた場面は女性の領域である家庭に相応しいとされており、感情と女性と家庭の密接な関係性は、18世紀から継続して認められることがわかる。³ 一方、「完成度の高い展覧会用の水彩画から楽譜の表紙まで」という表現から、この時代における感傷主義の広がりを読み取ることができる。すなわち、「楽譜の表紙」が象徴しているように、印刷技術の進歩によって大量生産される印刷物に描かれることで感傷主義が一般家庭に行き渡ったと考えられるのである。また、展覧会の画家とは異なり、言わば日用品に絵を描く画家としての挿絵画家という職業が確立した

ことを窺い知ることができる。このように、ヴィクトリア朝の画壇において、女性や家庭との関わりという点では18世紀の感傷主義の特徴を継続しながら、大衆化という新たな特徴が付加されていたのである。

大衆化という傾向は文壇においても認めることができる。文学テキストにおける感傷主義は、「涙の文化」(“popular culture of tears,” Bell 118)としてその最高潮を迎える。ディケンズの『骨董屋』(*Old Curiosity Shop*, 1840-41)の主人公ネル(Nell)の死はその最たる例である。彼女の死はイギリスのあらゆる階級の人たちに涙を流させたと言われ、読者層の大衆化がそのまま感傷主義の大衆化となっていたのである。トッド(Todd)によれば、ヴィクトリア朝の感傷的な作品の本領は「読者、あるいは、見る者を泣かせる」ことであった(3)。すなわち、これまでは苦境にある人物(“the sufferer”)が自らの感情を表現することが主体であったが、次第に本人よりも観察者の共感(“the sympathy of the observer”)に重点は移り、見る者が不幸な状況にある人に同情し、悲しむことが重要となったのである。⁴そして、見る者の涙を一層かき立てるために、社会的弱者——女性や子ども、下層階級の人々、動物——が犠牲者になるという構図も作られていったのである。こうした特徴は、二つの時代の感傷的女性(少女)であるクラリッサとネルを比較すると明らかである。クラリッサは自身に起きた悲劇に涙するのに対し、『骨董屋』で流される涙はネルを見守る者の涙である。また、クラリッサが上流階級の女性であるのに対し、ネルは貧しい中流階級の女の子である。このように大衆化は19世紀の感傷主義文学の特筆すべき特徴なのである。さらに、他人の不幸に共感し、涙するという優しい感情を持ちえるという点で、また、不幸になり他人の共感を呼ぶ哀れさを発揮するという点でも、感傷主義は女性性とより一層深く関係づけられていくことになる。

こうした風潮の中で、ラファエル前派の画家たちが特に好んで描いた女性のモチーフは、ジュリエット(Juliet)やオフィーリア(Ophelia)、レディ・シャロット(Lady Shalott)など、抑圧された状況に苦しむ女性たちである(Marsh 45)。彼女たちは、家族の反対、呪い、別離、そして死という逆境に置かれるが、それゆえ一層愛を全うしようとする。すなわち、ヴィクトリア朝の画壇において人気を博した感傷的女性像は、成就しない愛ゆえに情熱的な想いを抱く女性である。その意味で、18世紀の女性像と同様、激しい感情を持つ女性ということができるであろう。

J・E・ミレーの描く『マリアナ』(*Mariana*, 1851)もこうした感傷的な女性像の一つである。本来、マリアナは、シェイクスピア(William Shakespeare)の『尺には尺を』(*Measure for Measure*, 1623)に基づいて、テニスンが書いた同名の詩の主人公である。彼女は持参金を失ったために婚約者に捨てられてしまう悲劇の女性である。しかし、ミレーの描くマリアナの姿に激しい感情は全く認められない[図版1]。彼女は、窓辺の机に向かい刺繍の手を止め、腰に手を当て、軽く頭を反らし、疲れた身体を延ばしている。その表情は、むしろ穏やかで物憂げである。18世紀の感傷的女性像との大きな違いはこうした感情表現にあるのではないだろうか。18世紀においては激しい感情を表現することが女性らしく、道徳的女性であることの証であったが、19世紀にはむしろ、激しさを内に秘め、慎みある感情表現をすることが謙虚で、女性らしいと見なされたからである。これは、「女性は男性より感情的であるが、より自制できる」(Gorham 5)という時代の理想とする女性性が反映されていると考えられる。

しかし、バリンガー(Barringer)は、ミレーの『マリアナ』に別の読みを行なっている。彼は窓のステンドグラスの絵に注目し、そこに描かれている受胎告知の場面が彼女の成就されないセクシュアリティを示していると論じている(42-3)。そして、「この絵の基本的主題は、

性的なフラストレーションと切望であり、ヴィクトリア朝のジェンダー・コンテキストに照らし合わせると極めて正統と言いがたい概念」(42)と述べ、ヴィクトリア朝の理想的な女性性とは相容れない女性像であると指摘している。

愛に失望することは感傷的であり、容認されうる女性のトポスである。しかし、失望と性的フラストレーションの境界線は極めて曖昧である。それゆえ、愛を切望し、悩む女性は、理想の女性性とは相容れないセクシュアリティを表現していると解釈される危険性を孕んでいるのである。当時の理想の女性像は「家庭の天使」と呼ばれ、天使のような女性は、静かで、か弱く、自己犠牲の精神を持ち、何よりも純粹無垢で、慎ましいことが求められ、激しい感情を抱いたり、表現することは厳しく抑制された (Gorham 45)。こうした文化的コンテキストの中で、感傷的な女性の視覚化されたイメージは、静的美德と激しい感情が交錯する瞬間、言い換えれば、女性性が極めて危険な状態にある瞬間を捉えた場面と言えるのかもしれない。

絵画や文学テキストにおけるこうした感傷主義への偏向は、そのまま挿絵に見ることができる。先に述べたように、挿絵は二つの芸術に比べ、大衆的なメディアであったため理解しやすく、また、より大勢の目に触れ、批判の対象にもなりやすかった。こうした制約のもと、挿絵画家エドワーズは感傷的女性像の複雑な女性性を如何に表現したのだろうか。



図版1 『マリアナ』

2. 女性挿絵画家エドワーズの描く「感傷的女性像」

当時の文壇の影響を色濃く受け、挿絵画家エドワーズの作品群においても、最も数多く描かれ、高く評価されたのは、感傷的女性像である。高い人気と評価を得ていたことは、彼女の描く女性像がこの時代の文化的コンテキストにおいて容認されていたということの意味している。そこで、エドワーズが如何に感傷的なテキストを視覚化しているか、どのような感傷的女性像を描いているかを分析し、彼女の技巧的特徴とともに、ヴィクトリア朝の感傷主義における女性性の問題を明らかにしていきたい。

エドワーズが描いた数多くの「感傷的女性像」には幾つかの共通点が認められる。例えば、「夢」(“The Dream,” 1866) [図版2]、「空っぽの鳥かご」(“The Empty Cage,” 1867) [図版3]、「水面の影」(“Shadow on the Stream,” 1867) [図版4]などは典型的である。いずれも叶わなかった愛に思い悩む女性を謳った詩に添えられた挿絵である。そこには慎ましく悲しみに耐え忍ぶ女性の姿が描かれている。彼女たちは、一様に目を伏せ、読者から視線を逸らし、手を身体に当て内側から沸き上がる感情を抑えながら、一人その苦しみに耐えている。この女性像は、手



図版2 「夢」



図版3 「空っぽの鳥かご」



図版4 「水面の影」

の位置や視線の方向など、構図において類似性が見られ、また、全体に平面的である。しかし、そうした特徴は、当時の理想の女性に求められていた「感情的ではあるが、自己抑制ができる」という資質を読者に分かりやすく呈示していると考えられる。

匿名の詩人R. W. E.の詩「常緑樹」(“Evergreen”)の挿絵「生の寓意」(“The Emblem of Life”) [図版5] も感傷的な女性像の一つである。しかし、先の3つの女性像と比較すると、この女性像にはより豊かな感情と成熟した女性らしさを認めることができる。テキストによると、絵の中の女性は、クリスマスの日、飾られている樅の枝を見て、今は遠く離れてしまっている恋人と、その彼と一緒に過ごした今年の楽しい時間を思い出している。隣の男性はそんな女性をじっと見つめている。エドワーズは、片手に樅の枝を持ち、もう片手で隣の男性から顔を隠すという構図で、女性の苦悩を表現している。しかし、自分の右側に立っている男性に対し左手で顔を隠すという幾分不自然なポーズは、節度ある女性として取り乱した姿を見られてはいけないという慎みの表われであると同時に、彼女が激しい感情に思わず自制心を失った瞬間の姿でもあることを物語っている。さらに、露になっている首筋や伏せた顔が、頬に添えられた左手の繊細な動きと相まって、見る者に、彼女の悲しみの深さを印象づけるだけでなく、性的魅力をも感じさせるのではないだろうか。すなわち、この絵には、自制心を失



図版5 「生の寓意」

う程の激情や、ミレーの『マリアナ』に見られたような成熟した女性のセクシュアリティという当時の性規範の枠から逸脱した女性性を見ることができるのである。さらに、読者は、この隣の男性こそが彼女に横恋慕して、恋人を引き離れた張本人であり、彼女を奪おうとしているという男性の下心を知っている。テキストと挿絵が暴露する男性の思惑と視線がより危うさを感じさせるのである。しかし、この絵を見た読者がまず目を奪われるのは、画面の前方、中央に大きく描かれた豪華なドレスではないだろうか。首元のフリル、たっぷりとギャザーのとられた袖、腰から足元へ流れるようなラインを描く、美しく刺繍された長いドレスの裾——それらは読者の目を引きつけ、彼女の激しい感情やセクシュアリティよりも、むしろ「優美さ」を際立たせている。エドワーズの描くドレスは肉体を感じさせないように彼女をしっかりと包み込むと同時に、時代のジェンダー・コードにおいて隠すべき女性性をも包み隠しているようである。

怒りや失望という激しい感情も、エドワーズは同様の手法で表現している。匿名の小説『妻たちの試練』(*The Ordeal of Wives*)の挿絵の一枚である「破局」(“A Holocaust”)[図版6]には、恋人たちの恋の結末が描かれている。女性は、別れた男性の部屋を訪ね、そこにあった昔の自分の肖像画を破り捨てている。読者は女性を見る男性の困惑した表情を見ることができる。一方、女性に関しては、顔の向きとまつげの描写から彼女の視線が男性へ向けられていることがわかるが、彼女の表情を見ることはできない。しかし、彼女の首元でなびいている2本のリボン、暖炉へと落ちていく引き裂かれた紙片、翻って波打つ上着とスカートの裾——これらの「瞬時の動き」を表す描写から、彼女の止める間もない行動の素早さと、そうした行動に彼女を駆り立てた怒りと失望の激しさを読み取ることができるのではないだろうか。すなわち、女性の激しい感情はヴィクトリア朝の理想とする女性性に適さないがゆえに、直接描くことは憚られていた。しかし、エドワーズはそれを全く無視してしまうのではなく、リボンや長いドレスといった女性特有の衣服を用いて表現しているのである。



図版6 「破局」

さらに、ラファエル前派の画家の作品に見られたような、所謂「愛に苦しむ女性」のモチーフは、当時の雑誌において、とりわけ若い女性読者の間で、大流行であった。というのは、この時代の結婚は、(階級の違いもあるが)クラリッサが強いられる18世紀とは異なり、もはや「家長」である父親の権利ではなく、個人の愛情による「ロマンティック・ラブ」に基づくという考え方が徐々に一般的になっていたのである。さらに、結婚していない女性は「不運か、変わり者」(Barringer 92)と見なされるというヴィクトリア朝の時代風潮の中、恋愛は女性にとって危険でもあったが、同時に、極めて重要なことであった。ビーサム (Beetham) は当時の女

性雑誌を分析した著書の中で、次のように述べている。

...the fiction actually printed in magazine was much less varied. Although the short stories dealt with a range of subjects, the serial novels—often three or four running side by side—focused unrelentingly on a youthful and beautiful heroine, her quest for a happy marriage, and her encounter with trials and disappointments. (Beetham 73)

この時代、女性たちに人気のあった物語の多くは、若く美しい女性が幸せな結婚への道を探求しながら、試練や失望を経験する物語、つまり、成就しない愛に苦悩する女性の物語であった。それゆえ、各雑誌の目玉である長編小説は、そのほとんどがこうした感傷的女性像を描いた作品であったと指摘している。すなわち、女性雑誌は、即時的でもあり、普遍的な「結婚」の物語をより身近な形で、女性たちに提供していたのである。

匿名の短編小説「パティの復讐」(“Patty’s Revenge”)も愛に苦悩する女性の物語であり、主人公パティ (Patty Mitford) も典型的な感傷的女性である。婚約者から婚約の破棄を告げる手紙を受け取った彼女の様子は次のように描写されている。

She [Patty] read over the first letter he had written to her after their separation, and the last cruel letter she had received from him, and many hot tears fell upon them. At last she laid her hot and tired head upon the turf where she was seated, and sighed to herself, like another Enone, ‘O mother earth, take me, for I am very weary!’ He had been in the habit of repeating Enone’s lament to her, in so touching voice! (365)

愛と慰めに満ちた最初の手紙と別れを告げる最後の手紙を読み返すパティは、泣きながら芝生に横たわり、死んでしまいたいと思う。テキストのこの部分を描いた挿絵「残酷な手紙」(“The Cruel Letter”) [図版7] のパティは、庭の大きな木の下で静かに眼を瞑り、一見穏やかに眠っているかのように見える。しかし、身体を覆うドレス、わずかに見える彼女の素肌、そして背景の樹々の描写から、彼女の隠された女性性を読み解くことができるのではないだろうか。

パティの上ののしかかるように茂る木々とその暗い空間は彼女を圧倒する絶望を象徴し、彼女のショールの上に落ちた一枚の葉は、木に葉が戻ることもありえないように時間は戻らず、彼女の愛も取り戻せないことを暗示している。このように、この絵は彼女の心情を象徴的に描いていると解釈することができる。しかし、この絵には至るところに、読者の視線を操作しようとする「視覚的」な仕掛けが施されているようである。大きな木の根元に身を横たえている彼女に対し、枝を伸ばす木々や生い茂る葉は上から、また、豊かな草が下から、彼女を覆い隠そうとしているようである。ドレスの裾の膨みは、腰や脚の線が露になることを防いでいるが、逆に彼女の小さな顔や華奢な背中を際立たせている。また、その膨んだドレスの裾には暗い色のショールが置かれ、足元を隠す役割を果たしている。しかし、隠そうとする行為は、逆に何か隠されているのではないかと感じさせ、見たいと思わせるのではないだろうか。さらに、隠そうとする仕掛けが幾重にも施されていることによって、読者に「見てはいけない」という意識を促し、こっそり覗いているという心理に導いていくのである。すなわち、この場面では、左手前に寄るほど草木が大きく描かれるという手法 (遠近法) によって、読者の「視点」は左手前の藪に固定され、そこから彼女を「盗み見て」いるような気にさせる。こうした絵の中央で、



図版7 「残酷な手紙」

パティは両手で手紙を挟み、頬を寄せ、愛する人の代わりであるかのように愛おしんでいる。彼女の長い髪が、まるで包み込むように、その手紙を覆っている。女性の長い髪は伝統的に女性性の象徴であり、特に絵画においてほどけた髪は時に「エロティックな意味」(Marsh 48)をもつということを考え合わせれば、彼女のこの仕種には、満たされぬ愛情、挫折感、そして性的フラストレーションを読み取ることができるのではないだろうか。この絵の構図——窃視者の視線から隠し守ろうとするかのように彼女の身体を包み込む木々や葉、下半身を覆う膨らんだ裾とショール、恋人の代わりの手紙に絡み付く女性の髪の毛——は、この絵を見ている人に、パティの秘密とセクシュアリティを覗き見ているという甘美な感覚を経験させるのである。

このように、ヴィクトリア朝に、とりわけ女性読者の間で流行した、愛に苦しむ「感傷的な女性像」とは、女性の特長として認知されながらも、むしろ避けられ隠蔽されてきた女性性、すなわち、抑えきれない激しい感情やセクシュアリティが表出し、節度という女性に相応しいとされた女性性が危うくなる、まさしくその瞬間の女性の姿である。この意味で、女性挿絵画家にとって、感傷的な女性像を描くことは、理想化された女性性と隠蔽されるべき女性性という二種類の女性性のせめぎあいを描出するという極めて微妙で、危険な作業を行なうことを意味する。なぜならば、前者に囚われてしまうと劇的効果の希薄な、面白みのない絵になり、挿絵画家としての成功を期待することは難しい。一方、後者を強調するならば、画家個人の女性としての節度が疑われることになるからである。このため、女性挿絵画家の多くは世紀末になるまで、後者の要素をできるだけ排除した女性像を描かざるを得なかった。しかし、こうした厳しい状況の中であって、エドワーズは、独自の方法でいずれの女性性も否定することなく、むしろ、女性が持つべき本質的な女性性として捉えているかのように、二つの女性性のせめぎあう様を描き出していったのである。すなわち、顔や首筋、手という、当時人前で女性が見せ

ることを許されていた身体の部分で隠すべき女性の特徴（激しい感情やセクシュアリティ）を表現させ、隠すべき身体を覆う衣服によって女性に相応しいとされた特性（優雅さや節度）をより強調して表現しているのである。エドワーズの絵において、ドレスという女性特有の衣服には、文字通り女性の肉体を覆い隠すだけではなく、情熱やセクシュアリティをも包み込むという象徴的な役割も付与されているのである。

3. 危険な女性たちの女性性

ヴィクトリア朝の女性を巡る言説は矛盾に満ちていた。最も顕著な例は、「ダブルスタンダード道徳の二重基準」と呼ばれる考え方で、男性は自分の妻に対しては「家庭の天使」と呼ばれるヴィクトリア朝の理想の女性像を期待し、家庭という囲いの中に閉じ込め、貞節を求めている反面、当時、ロンドンだけでも5万人もの売春婦がいたと言われている。これは、男性が従順で無垢な女性だけではなく、男性に性的快楽を与える女性を容認し、また求めていたことを示していると考えられる。これまでの批評では言及されたことはなかったが、エドワーズもこうした魅惑的な女性像を数多く描いているのである。

センセーション・ノヴェル扇情小説の旗手ウッド夫人 (Mrs. Henry Wood) が執筆し、また、編集も行っていた女性雑誌『アーガシー』(The Argosy) に掲載された匿名の詩「かくこう郭公」(“The Cuckoo”) は、まさしくこうした女性を題材にしている。語り手である男性は、恋人の女性キティ・ベル (Kitty Bell) について、「軽い足取りで私の横を歩き／頬を染めながら、あなたは私の腕にもたれかかる／手袋をはめた小さな手でしっかり掴んで」と彼女の様子を描写している。このテキストに対し、エドワーズは左手を男性の右腕にそっと絡ませる美しい女性の姿を描いている [図版

8]。二人で摘み取った花が、彼の右腕に掛けられた彼女のボネットから溢れんばかりになっており、二人の幸せに満ち溢れた様子を表している。しかし、詩はキティの不実を仄めかす。

「君はキスをし、ため息をついた。『私は誠実でいられるかしら?』」(129)。エドワーズは、女性の心変わりの予兆を、彼女の身体と顔の描写によって示唆している。絵の中で、キティは一見男性に身を預けているようであるが、同時に身を引いているようにも見える。男性は彼女の方を向いているが、彼女は目を伏せ、男性から顔を背けている。彼女の顔の左半分は、光があてられたように強調され、彼女の美しく整った造作が男性の眼を奪っている様子が伺える。しかし、右半分には暗い影がかかっており、まるで彼女の思いを隠すかのようなのである。こうした女性の特徴は、男性を引きつける美しさと、何よりも妖艶さを持っていることである。こうした女性像においてこそ、エドワーズの絵の特徴が発揮されているのである。

匿名の詩人‘B’の「浮気女へ」(“To a Flirt”)



図版8 「郭公」



図版9 「浮気女へ」

という詩に登場する女性は、エドワーズの女性像の中でも、最も魅惑的に描かれた女性の一人である[図版9]。見る者の視線を集める、彼女の美しさを、詩人は次のように述べている。

As she gain'd the eye
Of the passer-by
She would seem a marvel of maiden grace.
And he would say,
"I have seen to-day
A rare sweet vision, a lovely sight;
A face of Truth
In her beautiful youth,
And a form that went like a ray of light."
(377)

道行く人の視線を集める美しい女性は、実は以前に「私」を捨てた、かつての恋人である。絵の中で、彼女は裕福そうな男性と腕を組んで歩いている。直接こちらを見てはいないが、

「私」の存在には気がついているようである(一緒にいる男性の視線がそれを示唆している)。彼女のファッションに関してテキストには何も言及されていないが、エドワーズは彼女の美しさを一層際立たせるように、飾りリボンをつけた丸い帽子、耳には揺れるイヤリング、首元には蝶形に結んだスカーフ、毛皮でトリミングした濃い色の上着、マフ、後ろに(裾を上げる)リボンのついたドレス、という華やかな装いをさせている。これらは、彼女が「お金がかかった」ファッションをしていることを示している。また、ドレスの裾からプリーツ状のひだ飾りのついたペチコートや華奢な足首を露にすることで、彼女の「浮気女」らしい魅力が十分に表現されている。実は、テキストでは「私」は若い男性となっているが、エドワーズは彼を白い鬚の年輩の男性として描くことで、若く美しい女性の「残酷さ」をより強調しているようである。

このように、エドワーズは感傷的な女性を描く手法をさらに発展させ、社会的により問題ある女性像を描いている。世間的に厭われた女性たちの、より大胆なセクシュアリティや妖艶さというこれまで避けられてきた女性性を、むしろ女性が持つべき本来の女性性であるかのように捉え、派手なドレスなどの女性特有の装飾品を用いることによって、エドワーズの特徴である優雅な美しさとともに、表現しているのである。

エドワーズの作品群の中で極めて珍しいが、より大胆なセクシュアリティや妖艶さを描いた作品として、エリノーラ・ハーヴィー (Eleanora L. Hervey) の同名の詩に付けられた挿絵「ブラック・シェパード」("The Black Shepherd") [図版10] が挙げられる。シェイクスピアの『夏の夜の夢』(A Midsummer Night's Dream, 1600) の世界、妖精の王オベロン (King Oberon) と女王ティタニア (Queen Titania) の治める妖精の国で、パック (Puck) が人間界から誘拐さ

れてきた羊飼いを助けるという物語を描いたものである。この絵には、エドワーズの他の絵にはほとんど見られない要素を見ることができる。まず注目すべきは、蝶の化身として描かれているティタニアのコケティッシュで魅惑的な姿である。彼女は、括れたウエスト、ふくよかな胸、豊かな腰回りを強調するドレスを身につけ、右手をオベロンの肩に置き、首を傾げ、彼の顔を覗き込んでいる。大きく開いた胸元は、かろうじてオベロンの半透明な翅（はね）で隠されているが、かすかに透けて見えている。彼女の下半身は、彼女が留まっているジギタリスの花の形に似せられており、蜂の姿をしたオベロンがその甘い蜜を吸う「花」と彼女の存在を同化させている。

オベロンとティタニアの背後には、羊飼いの後ろ姿と、彼を誘拐した妖精たちを懲らしめているパックの姿が描かれている。こぶしを振り上げ戦うパックの激しさは、次のように説明されている。



図版10 「ブラック・シェパード」

I [Puck] roared at them, I whipped at them, I rode at them a-tilt,

Till out of all their firry caps the dainty dew was spilt;

Into their midst in furious rage my duck of ponies flew,

And dashed at all their teasel-stalks, and snapped them each in two.' (127)

ここに描かれているパックと彼に激しく打ち負かされる妖精たちの姿は、ブレイク (William Blake) の絵を思い起こさせる。すなわち、叫びながら鞭を打つパックの足元には、妖精たちの苦痛に歪む表情、隆々とした筋肉、振じれた四肢、折り重なる裸体が描かれている。中には、男性性器を露にした妖精の姿もあり、エドワーズの作品群においてこうした描写は極めて珍しい。妖精の国という幻想の世界を舞台としたこの作品には、ほかでは見ることのできない様相、すなわちオベロンとティタニアによって醸し出される優雅さとエロティシズム、そしてパックと妖精たちに見られる残酷さや醜さという、他の作品とはかなり趣の異なる特性が描き出されている。

最後に

エドワーズは感傷的な女性を描く、女性挿絵画家の代表的存在と考えられていた。それゆえに、彼女の女性像は当時人気を博したが、20世紀になると理想的な女性性を満足させるだけの絵としてしか見なされず、高く評価されなかったのである。しかし、エドワーズの描く感傷的

女性像は、単なる「お涙頂戴」の姿だけではなく、そこには女性の葛藤する内面性を読み取ることでもできると考えられる。すなわち、女性は従順で、感情においても自己抑制をすることができ、貞淑であることを求めていたヴィクトリア朝のジェンダー・イデオロギーの中で、葛藤する女性の姿を、エドワーズは二種類の女性性——節度や従順という社会文化的に構築された女性の特徴と、激情や肉体的魅力、あるいはセクシュアリティという社会的に抑圧された女性の特徴——のいずれも排除せず、絵の中で読み取らせる。さらに、一人のヴィクトリア朝の女性として、また女性像を創造する女性挿絵画家として、二重のジェンダー・バイアスの中で、排除され否定される風潮にあった女性のセクシュアリティなどの女性性を、女性が持つべき女性性として捉え、社会に容認される理想の女性性と調和させることによって表現してみせたのである。ヴィクトリア朝の社会的、文化的に容認された女性性の規範を破ることなく女性の激しい感情やセクシュアリティを表現することは、自らの女性性が問題視される女性挿絵画家にとって大きな挑戦であった。

注

- 1) ヘンリー・マッケンジー (Henry Mackenzie) の『感情の人』やローレンス・スターン (Laurence Sterne) の『センチメンタル・ジャーニー』(*A Sentimental Journey*, 1768) の登場人物のように、18世紀後半には「感情」や「感傷」に溢れた男性が登場する。彼らにとって涙を流すことは「エリート」の証であった(ロジャース 322)。しかし、ベルは、そうした男性像も「女性的」と捉えられ、感情や感傷は一般的に「女性」の領域として考えられていたと指摘している(25)。
- 2) この『感情の展覧会—絵画におけるヴィクトリア朝の情趣—』は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で開催された展示企画であるが、ヴィクトリア朝の感傷的な人物や場面を描いた絵画や挿絵が数多く展示された。こうした展示の開催は「ヴィクトリアニズムは悪趣味の代名詞」と言われた19世紀末から20世紀初期の考えが(Bell 134)、21世紀になって再評価される方向へ変化している表れだと見なされている。
- 3) 家庭における楽譜の持ち主は、多くの場合、女性である。というのは、自ら楽しむため、あるいは、家族や来客を楽しませるため、女性にとって楽器の演奏は教養であり、義務だったからである。この点からも、感傷主義と女性の関係の深さを見て取ることができる。
- 4) ヴィクトリア朝における「感情の共有」に関しては、トッドだけではなく、先述した『感情の展覧会』の解説においても「こうした感情の共有はヴィクトリア朝文化において重要である」(“This sharing of emotion was important in Victorian culture.”)と端的に指摘されている。

図版一覧

- 図版1 *Mariana* (1851) .
 図版2 “The Dream.” *My Pale Companion: Cassell's Christmas Annual for 1866* (1866) : 48.
 図版3 “The Empty Cage.” *Idyllic Pictures* (1867) : 149.
 図版4 “Shadow on the Stream.” *Idyllic Pictures* (1867) : 177.
 図版5 “The Emblem of Life.” In “Evergreen.” *Churchman's Family Magazine* (1865) : 64.
 図版6 “A Holocaust.” In *The Ordeal of Wives. London Society* (1864) : 385.
 図版7 “The Cruel Letter.” In “Patty's Revenge.” *London Society* (1866) : 450.
 図版8 “The Cuckoo.” Christmas number of *The Argosy* (1866) : 128.
 図版9 “To a Flirt.” *Cassell's Magazine* (1868-9) : 377.
 図版10 “The Black Shepherd.” *London Society* (1865) : 126.

引用文献

- ‘B’ “To a Flirt.” *Cassell's Magazine* (1868-9) : 377.
 Barringer, Tim. *The Pre-Raphaelites: Reading the Image*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1998.
 Beetham, Margaret. *A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914*. London: Routledge, 1996.

- Bell, Michael. *Sentimentalism, Ethics and the Culture of Feeling*. New York: Palgrave, 2000.
- “The Cuckoo.” *The Argosy* (1866) :128-9.
- Davidoff, Leonare and Catherine Hall. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*. London: Hutchinson, 1987.
- Gorham, Deborah. *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. London: Croom Helm, 1982.
- Hervey, Eleanora L. “The Black Shepherd.” *London Society* (1865) :126-7.
- Marsh, Jan. *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987.
- “Patty’s Revenge.” *London Society* (1866) : 365.
- Todd, Janet. *Sensibility: An Introduction*. London: Methuen, 1986.
- パット・ロジャース編『図説 イギリス文学史』櫻庭信之監訳 大修館書店、1990年。
- A Show of Emotion: Victorian Sentiment in Print & Drawing*. 29 Oct. 2007
<http://www.vam.ac.uk/collections/prints_books/victorian_sentiment/index.html>.

