慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	「枠」に抵抗する幽霊としてのJulia : After leaving Mr. Mackenzieにおける絵画表象
Sub Title	Julia's resistance to "frame" : pictorial expressions in After leaving Mr. Mackenzie
Author	近野, 幹結(Konno, Miyu)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2020
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.118, (2020. 6) ,p.229 (14)- 242 (1)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01180001-0229

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「枠」に抵抗する幽霊としてのJulia
── *After Leaving Mr. Mackenzie*における絵画表象─*

近野　幹結

19世紀後半から20世紀初頭は、長い西洋芸術史において大きな転換点のうちの一つと言っても過言ではないだろう。西洋芸術界で絶対的権威を誇っていたアカデミック芸術に反旗を翻す芸術家たちが台頭してきたのである。印象派に始まり、後期印象派、そしてプリミティヴィズム、キュビスム、シュールレアリスムなどの所謂「モダンアート」へと繋がっていく前衛的な芸術諸派は、アカデミズムによって定められた規範から逸脱するものであった。故に、これらの革新的な芸術の出現は、西洋芸術界に根付く伝統的な価値観を根底から揺るがすこととなったのである。伝統に懐疑の目を向ける芸術家たちの「反乱」の中心拠点であったパリに1919年から1928年まで滞在していたJean Rhysが、この大転換の目撃者だったことは間違いない。さらに、William Orpen、Edward Poynter、Simon Segal、Violet Dreschfeldなど数々の芸術家のモデルをして生計を立てていたRhysにとって[1]、芸術、特に絵画は、自身の経験を元に書かれる彼女の作品と切り離すことの出来ない重要なモチーフであった[2]。特に、1931年に出版された*After Leaving Mr. Mackenzie*（以下*ALMM*）では、同時代の西洋芸術界に起こった大転回の影響が色濃く表れており、これに着目する研究は多くはないものの複数存在する。例えば、Mary Lou Emeryは“Refiguring the Postcolonial Imagination”のなかで、本作のヒロインJuliaがModiglianiの裸婦画をekphrasis（芸術作品を鮮やかかつ劇的な言語表現を用いて詳細に綴ること）の手法で説明していることを指摘し、プリミティヴィズムの文脈に絡めてそれを考察している[3]。しかし、Emeryの論をはじめとする*ALMM*の作品研究のほとんどが、Modiglianiの裸婦画のシーンに焦点を絞るか、他の絵画表象を取り上げていても部分的に言及す

るに留まっており、作品全体の流れに沿って全ての絵画表象を詳細に論じているものは未だない。そこで本論では、Modiglianiの裸婦画だけでなく、他の絵画表象にも視野を広げ、それらが「組織化された社会」[4]の周辺に追いやられながらも自身の居場所と生きる術を求めて彷徨うJuliaの姿と共鳴し合っていることを明らかにし、本作で絵画を象徴的に用いたRhysの意図を考察していく。

前述のように、伝統に反抗する前衛的芸術の台頭、それによる芸術的価値観の揺らぎは、*ALMM*の随所に垣間見ること出来る。パリの通りを歩くJuliaの目を引く「巨大な藤色の栓抜きのようなものに取り囲まれた男性の姿」（*ALMM* 17）の絵は、事物のあり得ない組み合わせや夢のように奇妙な世界を描くシュールレアリスム的画風に近いものだと推測できる。さらに、Juliaの滞在するパリのホテルの部屋には、半分空の赤ワインボトルとナイフ、グリュイエールチーズを描く額縁のない油絵が掛けられている。「僅かに歪み、曖昧な意味で溢れている」（*ALMM* 10）その絵は、ワインボトルや食材などの静物画を数多く残したPaul Cézanneの画風を思い起こさせる。伝統的規範から逸脱したこのような画風の作品の出現により、従来の芸術的価値基準はもはや絶対的なものではなくなり、「何が芸術であるか」、「何をもって優れた作品であると判断するのか」という問いに西洋芸術は改めて直面することとなる。この問いかけはつまり、「芸術」と「芸術でないもの」の境界が曖昧であり、このような二項対立がもはや成立し得ないことを露呈する。趣味の悪い「間違った」作品を愛したくないJuliaの元愛人Mr. Jamesが、自身の絵のコレクションを見せながら「誰かこれが良いものか悪いものか教えてくれる人を見つけられたらいいのだが」（*ALMM* 115）とJuliaから自分の絵の趣味に賛同を得ようとする行為も、まさに当時の芸術的価値基準の混乱から生じた不安の表れである。

芸術におけるこうした境界の画定不可能性は、*ALMM*の絵画表象を通してJulia自身に共鳴している。Juliaは、かつて夫と共に故郷ロンドンを離れてパリへ移住するも、流産を経て、結局は夫と離別する。それ以後複数の男性からの金銭的援助で生計を立てる彼女は、中年になっても居を構えず、ホテルを転々とする根無し草のような生活を送っている。Juliaの容姿からは「歳や国籍、彼女が属すべき社会背景を読み取ることが困難」（*ALMM* 14）であり[5]、言い換えれば、確固たるアイデンティティが彼女には欠如している。そして、Juliaが「幼い頃はありのままの自分だった・・・そして突然何かが起こってありのままの自分で

いることをやめてしまう。他の人たちが強制する自分になるのだ」（*ALMM* 158）と語るように、彼女の周囲の人々は「地に足のついてない、男性から金を無心するふしだらな売春婦」という「枠」を、捉えどころのないJuliaに押し付ける。一方、Juliaは他人による強制的なアイデンティティの縁取りに抵抗の姿勢を見せる。あくまで自分自身の手によってアイデンティティを模索するために、自身の過去を女性彫刻家Ruthに知ってもらおうと試みるのである。過去を語りながらJuliaはRuthの部屋に掛けられた絵に目を奪われる。

> 話している間中ずっと、私は彼女［Ruth］が壁に掛けていた風変りな絵—Modiglianiという人が描いた絵の複製—を見つめていた。彼のことを聞いたことがある？それは、ソファに横たわっている女性、美しい、美しい身体をした女性の絵だった。あぁ、完璧に美しかった。とにかく私はそう思ったの。完璧に美しく誇らしげな動物のような、堂々とした感じの身体だった。そして仮面のように、長く、浅黒い顔で、とても大きな目をしていた。その目は仮面のように虚ろだったけれど、でも少し見たら本物の女性、生きている女性を見ているかのように感じるの。少なくとも私はそう感じたわ。
> （*ALMM* 52）[6]

ここで着目すべきは、Juliaが直感的にModiglianiの描く裸婦の「大きな目」に惹きつけられている点だ。先述のように、EmeryはModiglianiの裸婦画に見られるプリミティヴィズム的要素に焦点を当ててこのシーンを論じた。しかしWilliam Rubinをはじめとする複数の研究者が指摘するように、Modiglianiの作品にはプリミティヴィストたちが称賛した所謂「部族的芸術」以外のギリシャやエジプト芸術などからの影響も見受けられ、彼がプリミティヴィズムの「枠」では捉えられない芸術家であるという事実を無視するべきではない。むしろここでは、Modiglianiの絵画の「イズム」よりもその本質に目を向ける必要がある。Modiglianiの人物画のほとんどは瞳が描かれていない、もしくは黒く塗りつぶされている、あるいは瞳が描かれていても焦点があっていないかである。彼の特徴的な目の描写ついては様々な解釈があるが、Modiglianiは自身のスケッチブックに「私が探し求めているものは、現実でも非現実でもなく、無意識、すなわち人類に本能的に備わっているものの神秘である」(Alexandre 91)という芸術

上の信念を書き残している。Modiglianiはこの信念のもと、「基本的な要素を摑んで単純化」した線で人物を描き、「真の個性そのもの」を表現しようと試みた（Alexandre 65）。さらに彼は、「Cézanneが描く顔は古代の美しい彫像に倣って視線をもってない。一方、私が描く顔にはそれがある。それらの表情は、私がそれに瞳を付与してはいないはずなのにと思った時でも常に見つめている。しかし、Cézanneの顔と同じように、それらが表現しているのは、生きることへの無言の同意でしかない」(Restellini 35)と、自らの描く「目」をCézanneのものと対比しつつ、その共通点を語る。Modiglianiは単純化された線描からなる「視線のない視線」（Restellini 35）を描くことによって、人間の無意識や本能の神秘、つまり「生きることへの無言の同意」を表現したのだ。Juliaを惹きつけた裸婦画も、その塗りつぶされ、視線を持たない目のなかに人間の内にある「生きる本能」を映し、Juliaにまるで生きている女性を見ているようだと思わせるのである。よって、自らの過去を誰かに知ってもらう必要を切に感じるJuliaは、Ruthにだけでなく、自分自身に、そして絵のなかの裸婦に向けて自身の過去を語っていく。しかし、この試みはJuliaの望むようにはいかない。

> そして話し終わった後、彼女［Ruth］のことを見たの。彼女は「あなたはとても慌ただしい日々を過ごしていたようね」と言った。でも彼女はそう言いながら私が話したことを一つも信じていないということに私は気付いていた。・・・私はひどく嫌な気分になったわ—自分でも自分を信じられなかったのだから。「結局これは本当のことなの？私が本当にこれをしたの？」と思ったわ。絵の中の女が私に向かって笑いながら「私はあなたよりもリアルなの。でも同時に私はあなたなのよ。私はあなたの全ての問題なの」と言っているように感じた。そして、自分の人生の全てと自分自身がまるで煙のように私から漂い離れていくように感じたけれど、そこにはつかまるものは何もなかった—何も。
>
> （*ALMM* 52-53）

生命力に溢れた裸婦の目とは対照的に「終わりのない問いを問うているよう」(*ALMM* 41)に曇り、放心状態のような目をしているJuliaは、裸婦と自身を重ね合わせようとする。しかし、Juliaは過去を他人に認められない自身よりも、内

に宿る「生きる本能」をその視線に映し出す裸婦の方が「よりリアルな」人間であるということを痛感する。ここでは芸術作品と現実の「リアルさ」が逆転しているのである。Juliaという現実よりも絵のなかの裸婦の方が現実味という点で勝っているといえよう。これによって不安に駆られたJuliaは、写真やパスポートなど、過去の証明となるものを必死で探すものの、見つからず、自身が幽霊であるかのように感じる(*ALMM* 54)。つまり、Modiglianiの裸婦はJuliaに勝る彼女の「リアルさ」を顕示することで、芸術世界と現実世界の境界線を越えてみせ、その境界不画定性を露わにする。他方Juliaは、その二つが混ざり合う曖昧な世界で幽霊のように漂っているのだ。

前述したホテルの部屋の油絵からも、「芸術/現実」の境界の不明瞭さを読み取ることが出来る。まず、この絵が額縁に入れられていないことに注目したい。Jacques Derridaは*La vérité en peinture*において、Immanuel Kantのパレルゴン論[7]に着目し、作品（エルゴン）と額縁（パレルゴン）が共犯関係にあることを明らかにした。Kantはパレルゴンを内的なものと外的なものを区別する枠組みとして定義づけたが、Derridaはパレルゴンが「エルゴンでもなく、作品の外にあるもの（hors d'œuvre）でもなく、内部でも外部でもなく、上部でも下部でもなく、あらゆる対立を掻き乱しながら、規定されぬままにあるわけでもなく、しかも作品に場所を与えるもの」（『絵画における真理』（上）16）だと捉えなおした。つまりパレルゴンとは、芸術作品そのものではないにも関わらず、芸術作品を作品たらしめるために必要不可欠であるため、「内部/外部」という明瞭な境界画定が不可能な領域に位置しているのである。

それでは、*ALMM*のホテルの部屋にかけられた額縁のない、つまりパレルゴンが欠落している油絵は何を表象しているのだろうか。「僅かに歪み、曖昧な意味で溢れている」その絵は、愛人Mr. Mackenzieから見捨てられた直後のJuliaの心情と共鳴し、「どこか陰鬱な雰囲気」（*ALMM* 11）を感じさせる。絵の纏っている曖昧さが、確固たるアイデンティティが欠如した彼女自身の存在の曖昧さをJuliaに痛感させるのである。さらに、半分空の赤ワインボトルとナイフ、グリュイエールチーズを描くこの油絵は、芸術世界と現実世界の境界の不明瞭さを浮かび上がらせる。故郷ロンドンでの10日間の滞在から再びパリの陰鬱なホテルへ戻ったJuliaは、どう足掻いても結局はみすぼらしいホテルに住まうことしかできないことを嘆き、「あのひどいホテルにいる私たちはチーズの中にいるノミ

のようだわ」(*ALMM* 181)と考える。ここでJuliaが例えとしてチーズを用いたのは、冒頭のホテルの部屋で執拗に視界に入ってきた油絵が彼女の脳裏に強烈に焼き付いていたからであろう。そして、チーズというモチーフを媒介することによって、現実世界のJuliaは油絵のなか、すなわち芸術世界のなかへと没入していくのである。つまり、「内」と「外」、「芸術作品」と「そうでないもの」の間に位置するパレルゴンとしての額縁が欠落していることで、芸術世界と現実世界がさらに混沌と混ざり合う世界がここに生み出されているのだ。

芸術世界と現実世界が溶け合う世界、何が現実で何が現実でないのか判然としない、いわば夢のような世界で[8]、Juliaは幽霊のように彷徨い続ける[9]。「生/死」、「現前/不在」という二項対立を揺るがす存在である幽霊もパレルゴン同様、画定不可能性を象徴するモチーフである。そしてその存在の曖昧さは、階層秩序的二項対立に基づくあらゆる既存の支配的秩序や制度を脅かすことになる[10]。「組織化された社会」の周辺に追いやられた犠牲者としての幽霊であるJuliaもまた、彼女の周囲の「偽善者」[11]たちの脅威となる。排他的社会に上手く溶け込む彼らは、Juliaに「とり憑かれる」[12]ことで、彼らの内に潜むJuliaとの近接性、つまり、自己に内在しながらその存在を否定したい他者性に気付かされるのだ。

例えば、Mr. Mackenzieは若い頃に詩集を出版した過去があるものの、詩集に綴った思想が現実味を帯びると彼の心はこわばり、「感情や衝動の風に吹かれるままを許容する人はいつも不幸な人だ」(*ALMM* 24) と考えるようになる。よって彼は自己防衛のために、一定の精神状態を保ち、一定の規範に則って行動することを常に心がけているのだ。しかし、まさに「感情や衝動の風に吹かれるまま」であるJuliaとの出会いによって、Mr. Mackenzieが内に隠し持っている若い頃の詩集の影響、すなわち「奇妙なもの、無鉄砲さ、さらには不幸にさえも病的に惹きつけられてしまう」(*ALMM* 24) 彼の本質が容易に引き出されてしまう。故にMr. Mackenzieは、「狂気の沙汰だ！・・・あぁ、何故私はこんなことをしたのだ？何故彼女と寝てしまったのだ？」(*ALMM* 25) と、抑制しているはずの衝動に任せてJuliaと関係を持ってしまったことを激しく後悔するのである。

Mr. Horsfieldも自らの内にJuliaとの近接性があることを痛感する。人生と人間に対する愛が自身に欠如していると考える彼は、それらを養うための旅に出る。旅の終着点パリで、自分は結局孤独を好んでいるのだと自覚し始めていたところ、Mr. Mackenzieと別れたばかりのJuliaと出会う。Mr. Horsfieldはカフェ

で孤独に座るJuliaに声をかけ、彼女と孤独の共有を図るのである。しかし、Mr. Mackenzieと同様、「秘めている感情を表に曝け出すことは決してせず、そのような人々を軽蔑している」（*ALMM* 87）Mr. Horsfieldは、Juliaと孤独の共有を試みた自らを恥じ、「衝動に身を任せてしまった。自分がしたいと思ったことをした—結果として全ての厄介な問題に巻き込まれてしまったではないか」（*ALMM* 47-48）と後悔する。彼は、Juliaに親近感を抱いてはそのような自分自身を嫌悪するという感情の揺らぎを何度も繰り返しながら、彼女との関係を続けていく。

このように、幽霊的存在のJuliaは社会に溶け込むために仮面を被った人々の内に抑圧されている他者性を呼び起こす。彼らが軽蔑し、嫌悪する他者性は、常に彼らの内に存在しており、自己と他者の間の境界線が画定不可能であることをJuliaによって痛感させられるのだ。この事実を否応なく突きつけられるからこそ、Mr. Mackenzie、Mr. Horsfield、さらにはJuliaの親族までもが、幽霊のように彼らにとり憑くJuliaを拒絶、すなわち彼女を「悪魔祓い」しようとするのである。

Mr. Mackenzieは面倒に巻き込まれる前に、彼の抑えきれない衝動の結果であるJuliaとの関係を手切れ金を渡すことで一方的に切り上げる。Mr. Mackenzieから見捨てられ、打ちひしがれるJuliaは、最終手段として一度は離れた家族の元に自身の居場所を求め、ロンドンへと戻る。しかし、叔父のGriffithsはJuliaを助けることを拒否し、すぐにパリに戻るように勧める。また、病床に伏してもはや認識能力を持たない母は、Juliaを充血した動物のような目で見つめ、赤ん坊のように泣きだしてしまう。「母は自分を確かに認識した」というJuliaの主張を妹のNorahは完全に否定し、母と自身の二人の世界からJuliaを遮断する。Juliaを認識したか否かはっきりしないまま母は亡くなり、奴隷のように家に縛り付けられている自身の生活に比べて自由なJuliaの生活を妬むNorahとは激しい言い争いの後、そのまま喧嘩別れしてしまう。Juliaに対して親近感と嫌悪が混ざり合う曖昧な感情を抱きつつも、唯一彼女との繋がりを保ち続けるMr. Horsfieldは、自身を虐げる全てのものに拒否感を抱く彼女に共感し、共に生きようと申し出る決心をする。

> 彼［Mr. Horsfield］は、自分がJuliaの部屋に行き、胸の内をすべて彼女に話すことを想像した。彼女の両手を取って、窓の近くへ誘い、「そんな風に

私を見ないでくれ。・・・どうして君は私を疑うような目でみるのだ、まるで私が他のあいつらの一員であるかのように。私はあいつらの一員ではない。君の味方だ。わからないのか？私は君の、君のような人たちの味方で、あいつらとは違うのだ・・・私は君と同じくらいあらゆる物事を嫌っている。・・・全てを投げ捨て、立ち去る準備は出来ている。多くの人はそうなのだ。ただ最後の一押しが必要なのだ—背中を押す何かが。君と昨夜のことが私にとっての最後の一押しだった」と言うのだ。
（*ALMM* 167）

しかし、自身がJuliaに恋しているのではないことに気付き、冷静さを取り戻したMr. Horsfieldは、「何事も焦ってするつもりはない」（*ALMM* 169）と考え直して結局Juliaへの救いの手を引っ込めてしまう。そして、パリに戻っていくJuliaを見送った後自宅に戻った彼は、「これで全てが終わった、とにかく」と安堵を感じ、元の「慣れ親しんだ世界」に帰っていくのだ（*ALMM* 175）。

周囲の人々から見放され、拒絶されてしまったJuliaにとって、彼女を現実世界に留める繋がりは一切残されていない。現実世界から存在を葬り去られ、「悪魔祓い」されたJuliaには精神的な死が待ち受ける。そしてこのJuliaの精神の死は、再び絵画的描写によって予示される。最後の望みであった親族にさえも拒絶された直後、JuliaはMr. Horsfieldと共に「Dancing」という明りのついたカフェに立ち寄る。フロアで人々が蓄音機から流れる音楽に合わせて踊るなか、一人の老人がJuliaにダンスを申し出る。

「踊って頂けますか？」彼［老人］はJuliaに言った。
彼がテーブルに前のめりになったとき、ランプの明かりに照らされた彼の顔は、まるで骸骨のように全て骨とくぼみで出来ていた。
「なんて老人なんだ！」とMr. Horsfieldは思った。彼はJuliaの方を見た。
彼女は驚いたような、恐怖に襲われたようにもみえる目をしていた。
「えぇ、よろこんで」と息を詰まらせたような声で彼女は答えた。
彼女は立ち上がった。その様子はぎこちなく、必要のない虚勢に溢れていた。・・・踊っているときの彼女の身体は見捨てられたもののように見えたが、官能さはなく、それは疲労による自暴自棄だった。・・・彼は彼女が堅

苦しく、むしろぎくしゃくと動いているように見えた。それはまるで止まりかけのぜんまい仕掛けのおもちゃを見ているようだった。(*ALMM* 147-48)

骸骨のような老人とおもちゃのようにぎくしゃくと踊るJuliaの様子は、奇妙さだけでなく、どこかグロテスクささえも感じさせる。このグロテスクな光景は、ペストの大流行と百年戦争を経験した15世紀ヨーロッパに出現する「死の舞踏(Dance of Death)」の死者と生者が入り混じって踊る絵画を思い起こさせる。「死の舞踏」が「メメント・モリ」の思想を体現しているように、骸骨のような老人との「死の舞踏」はJuliaに厳しい現実を突きつける。彼女の精神的な死が差し迫っていることを予兆しているのだ。実際、Mr. Horsfieldと共に暗闇のなか自室へ向かうJuliaはMr. Horsfieldのことを死と錯覚してしまうのだ。

三つ目の踊り場で彼女は立ち止った。彼女の服の音が聞こえなくなったので彼はそれに気づいた。まるで疲れ果てたかのように、彼女が荒々しく息をする音が聞こえた。数秒して彼は「Julia」と囁いた。
彼女は答えない。
「なんてこった」彼は思った。「今度は何なんだ？」
・・・彼は手探りで彼女の手、腕、彼女のコートのファーの襟に触れた。そして盲目の人のように指を再び彼女の手の方へ走らせた。
・・・彼女は大きな声で言った「まぁ、誰が私に触ったの？」
彼は驚きで答えることができなかった。
「誰が私に触ったの？」彼女は叫んだ。「誰なの？　誰が私の手に触ったの？　何だったの？」
・・・「私は誰か死んだ人だと思ったの」彼女はつぶやいた、「私の手を摑んだのは」（*ALMM* 163-65）

暗闇のなかでJuliaが感じるのは、現在を共有するMr. Horsfieldではなく、死の感触であり、死に触れられたJuliaはとうとう精神の死を迎える。骸骨のように痩せ細った老人が戸口でうなだれているのを見たJuliaは、「こんな風に終わりを迎えるなんて可笑しいわ―初めは分別のあった多くの人が、無関心になって全く慈悲の心を失くしてしまうなんて。ただ『これは私には関係のないことだ。

私には私の問題があるのだから。これは私には関係のないことだ』と言うだけ」(*ALMM* 188)と、哀れな人々に対して慈悲を一切感じなくなった自身の心情の変化に気付く。精神の死により、彼女は感情を失くし、「石のように無関心で冷淡」(*ALMM* 188)な心へと変わるのである。

感情を喪失したJuliaがパリに戻りたどり着いたホテルの部屋では、向かいの建物にいる女性たちの物悲しげで、「哀悼を込めた」ような視線が彼女の部屋の窓を通して突き刺さる(*ALMM* 179)。これまで他人による強制的なアイデンティティの縁取りに抗い続けてきたJuliaだったが、精神の死によってもはや抵抗の力を失い、終着点のホテルの窓枠が象徴するように、結局他人が作りだした「枠」の中に封じ込められてしまう。向かいの女性たちは、「枠」に屈服したJuliaの精神の死を追悼しているのである。*Jean Rhys at World's End*においてEmeryが指摘するように、感情を失い、あてもなく街を徘徊するJuliaはもはや幽霊ではなく、カリブ諸島に民間伝承として伝わる「ゾンビ」[13]のような存在である(143)。「生/死」の間で浮遊する幽霊とは異なり、精神が死んでもなお肉体は生き永らえ、現世に縛り付けられる「ゾンビ」は、いわば奴隷化された死体である。そして、ゾンビと化したJuliaは他人に強制される「枠」に隷従し、街で遭遇したMr. Mackenzieに躊躇うことなく無感情に金を無心するのである。

RhysはModiglianiの裸婦画や額縁のない油絵などの絵画表象を用いて、芸術世界と現実世界の境界が不画定な世界を生み出し、そこで幽霊のように彷徨うJuliaを描いた。他人によって作られた「枠」に当て嵌められまいと抗い、「現実世界/芸術世界」、「生/死」といった二項対立から逸脱する幽霊的存在のJuliaの姿は、既成の支配的秩序や制度の解体の契機となり得る可能性を示唆している。しかし、最終的には周囲の人々から拒絶され、現実世界との繋がりが絶たれることでJuliaの抵抗の精神は力尽き、とうとう「組織化された社会」の圧力に屈した「ゾンビ」となってしまう。Juliaの屈服は、支配的秩序や制度のなかで生きていくためには彼女の周囲の人々のように精神を殺し、無感情な心で社会に溶け込む「偽善者」とならなくてはいけない残酷な現実を露呈する。彼らは既に「ゾンビ」として社会に隷属していたのだ。しかしながらRhysは、抵抗の芽が社会に摘み取られていくこうした無情さを語りつつも、このJuliaの挫折にこそある重要なメッセージを込めているのではあるまいか。凝り固まった西洋的伝統に反旗を翻すモダニストたちは、伝統によって構築された「枠」を打破する方法をそ

れぞれ模索した。これによる西洋芸術の大転換を目撃したRhysは、確かにその混乱のなかに既存の支配体制に立ち向かうための一筋の光明を見出していたのであるが、他方で、ただ理想論を振りかざすのではなく、「枠」への反抗を実践するプロセスとそれに伴う代償をJuliaの奮闘と挫折を描くことでリアリスティックに写し出そうとしたのである。Rhysは安易にJuliaに勝利をもたらさないことで、モダニストたちが創作の場で思い描いた反抗は実際の社会では実現に困難が伴うという理想と現実との間の乖離を明示したのだ。モダニズム文学の全盛期に執筆活動をしながら同時に植民地出身者でもあったRhysだからこそ、その乖離をJuliaの心理と状況の変化を微細に追うことで描き出せたのである。彼女は一つの「枠」に捕らわれることなく「幽霊」のように浮遊し、現実と向き合いながら抑圧的な社会と闘う作家であったといえるのではないだろうか。

註

* 本論を執筆するにあたり、丁寧かつ熱心なご指導を頂いた慶應義塾大学河内恵子名誉教授、原田範行教授に深く感謝申し上げます。

なお本論における和訳は、文献表に日本語訳版が記載されているものに関しては原文を参照しつつ、日本語訳版に適宜変更を加えたものである。日本語訳版が記載されていない著書からの引用は拙訳によるものである。

1 Rhysと交流のあった芸術家についての詳細はAngier、Pizzichini、Savoyらの伝記を参照のこと。

2 未出版の*Triple Sec*や*The Left Bank*に収蔵されている“Tea with an Artist”など、Rhys作品には画家や彫刻家が登場する作品が多い。また、実在の芸術家についての言及を含む作品も複数あり、*Quartet*ではMarie Laurencin、*Voyage in the Dark*ではAubrey Beardsleyについて言及がなされている。

3 Emeryは、対象物を「所有する」性質を持つekphrasisが、プリミティヴィズムの芸術家たちが被植民者の文化を搾取する構図に重なると指摘したうえで、Juliaの場合は逆に彼女のアイデンティティが対象物、つまり絵のなかの裸婦によって脅かされているという支配関係の転覆が起きていると主張する。

4 「彼ら二人［Mr. Mackenzieとその代理人］は、Juliaには居場所も希望もない組織化された社会を完璧に体現していた。」（*ALMM* 22）

5 Rhysの長編小説のヒロインのほとんどが、作者同様に西インド諸島をバックグラウンドに持つが、Juliaは西インド諸島ではなく、母がブラジル出身というRhys作

品の中でも特異なヒロインである。しかし、Juliaに過去がないのは「西インド諸島のバックグラウンドが行使されている」（Naipaul 57）からであると主張するV. S. Naipaulをはじめ、EmeryやSavoyらは*ALMM*に必ずしもカリブ的バックグラウンドが欠如しているわけではないと指摘する。このバックグラウンド描写の曖昧さこそがJulia自身の曖昧さを生み出しているのである。

6 このシーンで言及されているものに近いであろうModiglianiの裸婦画は、*ALMM*のNorton版の表紙として採用されている。図（1）参照。

図（1）*Red Nude* (1917)
出典*The Athenaeum*（www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=43138)

7 Kantはパレルゴンを「対象の全表象のうちに要素として内的に属するのではなく、たんに外的に添加物として属し、また趣味の満足を増大するもの」（カント 86）と説明する。Kantによれば、パレルゴンとはそれ自体が美的本質を持っていたり、それ自体の魅力によって対象に対する賛同を促したりするのではなく、あくまで鑑賞者の満足を増大させるための「装飾」である。そしてパレルゴンの最たる例として、Kantは「絵画の額縁」、「彫像の衣服」、「壮麗な建造物を取りまく列柱」を挙げる。

8 「夢」のモチーフは*ALMM*に多く登場する。例えば、Juliaの目は、彼女が「夢見る人であり、傷つきやすい人」（*ALMM* 14）であることを物語っているし、JuliaとHorsfieldが他の滞在者に気付かれないよう音を立てずに彼女の部屋に潜り込む様子は「まるで夢の世界の住人のように」（*ALMM* 151）と形容されている。

9 Juliaを形容する語として「幽霊」は頻繁に用いられる。Mr. Mackenzieに向かって歩いてくるJuliaは「幽霊のように青白い顔」（*ALMM* 28）をしており、また、Mr. Jamesに宛てた手紙でJuliaは「あなたが私をしつこい幽霊のようだと思ってなけれ

ばいいけれど」（*ALMM* 66）と綴っている。

10　Derridaは「幽霊の論理は事実上の脱構築的論理である」（『テレビのエコーグラフィー』189）と述べ、複数の著書で幽霊のモチーフを用いている。特に*Spectres de Marx*では、他者として排除された「犠牲者」たちの幽霊との対話によって、既存の支配的秩序や制度の解体を可能にすると主張する。

11　JuliaはMr. Mackenzieに「私は偽善者が嫌い」（*ALMM* 25）と語っている。また、「もし、素晴らしくて立派な人たちが一つの顔なら私はそれに唾を吐いてやるわ」（*ALMM* 135）と、Norahをはじめとした善人を装って体裁を繕う人々に強い嫌悪を示す。

12　「彼女［Julia］は彼［Mr. Mackenzie］にとり憑いていた、まるで不寛容な行いが自分にとり憑くかのように。Mr. Mackenzieは自分が不寛容であったことなどないと自分自身に言い聞かせ続けていたが。不寛容！そんなもの全てナンセンスだ。」（*ALMM* 28）

13　ドミニカで幼少期を過ごしたRhysは、乳母からゾンビや魔術師、吸血鬼などのカリブ諸島の民間信仰を聞かされており、それらの話が幼い彼女に恐怖を植え付けたと自伝*Smile Please*で振り返っている（14）。

引用・参考文献

Alexandre, Noël. *The Unknown Modigliani*. Harry N. Abrams, 1993.

Angier, Carole. *Jean Rhys: Life and Works*. Penguin, 1990.

Ariés, Philippe. *Western Attitudes Toward Death from the Middle Ages to the Present*. Translated by Patricia M. Ranum, Johns Hopkins UP, 1974.

Burstein, Jessica. “Visual Art.” *The Cambridge Companion to Modernist Culture*, edited by Celia Marshik, Cambridge UP, 2015, pp.145-65.

Camarasana, Linda. “Exhibitions and Repetitions: Jean Rhys’s *Good Morning, Midnight* and the World of Paris, 1937.” *At Home and Abroad in the Empire: British Women Write the 1930s*, edited by Robin Hackett et al., U of Delaware P, 2009, pp.51-70.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Editions Galilée, 1993.［『マルクスの亡霊たち』、増田一夫訳、藤原書店、2007年。］

---. *La vérité en peinture*. Flammarion, 1978.［『絵画における真理』、上下巻、高橋允昭・阿部宏慈訳、法政大学出版局、1997-98年。］

Derrida, Jacques and Bernard Stiegler. *Echographies de la télévision*. Editions Galilée, 1996.［『テレビのエコーグラフィー』、原宏之訳、NTT出版、2005年。］

Downes, Sarah. “Jean Rhys, William Orpen and the Frames of Modernist Representation.” *Women: A Cultural Review*, vol.27, no.3, 2017, pp.280-95.

Davis, Wade. *The Serpent and the Rainbow*. Warner Books, 1987.

Duro, Paul. *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge UP, 1996.

Emery, Mary Lou. "Caribbean Modernism: Plantation to Planetary." *The Oxford Handbook of Global Modernism*, edited by Mark Wollaeger and Matt Eatough, Oxford UP, pp.48-77.

---. *Jean Rhys at World's End: Novels of Colonial and Sexual Exile*. U of Texas P, 1990.

---. "Refiguring the Postcolonial Imagination: Tropes of Visuality in Writing of Rhys, Kincaid, and Cliff." *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol.16, no.2, pp.259-80.

Howells, Coral Ann. *Jean Rhys*. Harvester Wheatsheaf, 1991.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. G. Reimer, 1974.［『カント全集 判断力批判』、第8巻、牧野英二訳、岩波書店、1999年。］

Naipaul, V. S. "Without a Dog's Chance." *Critical Perspectives on Jean Rhys*, edited by Pierrette Frickey, Three Continent, 1990, pp. 54-58.

Pizzichini, Lilian. *The Blue Hour: A Portrait of Jean Rhys*. Bloomsbury, 2009.

Restellini, Marc. *Modigliani: L'ange au Visage Grave*. Seuil, 2002.

Rhys, Jean. *After Leaving Mr. Mackenzie*. Norton,1997.

---. *Smile Please*. Penguin, 1979.

Rubin, William. *Primitivism in Twentieth-century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Museum of Modern Art, 1984.

Savory, Elaine. *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*. Cambridge UP, 2009.

---. *Jean Rhys*. Cambridge UP, 1999.

Spivak, Gayatri. "Three Woman's Texts and a Critique of Imperialism." *Critical Inquiry*, vol.12, no.1, 1985, pp.243-61.

Thomas, Sue. *The Worlding of Jean Rhys*. Greenwood, 1999.

小池寿子、『「死の舞踏」への旅』、中央公論新社、2010年。

林良児、「モディリアーニ―沈黙の世界―」、『名古屋外国語大学外国語学部紀要』、50号、2016年、1-58頁。

高橋哲哉、『デリダ―脱構築と正義』、講談社学術文庫、2015年。