日常の肖像

― A. S. バイアット『マティス・ストーリーズ』覚え書

森　田　由利子

A.S. バイアット（A.S. Byatt, 1936- ）の『マティス・ストーリーズ』（*The Matisse Stories*）は、彼女のブッカー賞受賞作『抱擁』（*Posession: A Romance,* 1990）の３年後に出版された短篇集である。出版後の書評には、あまり芳しくないものも見受けられる。作者の博識が物語をうんざりするようなものにしているという、かなり否定的な論調まである[1)]。確かにこの作品『マティス・ストーリーズ』を埋め尽くしているのは、画家アンリ・マティス（Henri Matisse, 1869-1954）へのバイアットの並々ならぬ知識と愛着である[2)]。表紙はマティスの晩年の作品《沈黙の棲む家》（*Le silence habité des maisons,* 1947）であり（図１）、短篇集に収められた3つの物語には､それぞれ扉絵としてマティスのエッチングと線画 ―《髪》（*La chevelure,* 1931-2）、《鏡に映る画家とモデル》（*L'artiste et le modéle reflétés dans le miroir,* 1937）、《ニンフと半獣神》（*Nymphe et faune,* 1931-2）― が配されている。それぞれの物語は、これらの絵と作中において言及されるマティスの作品や芸術観と密接に絡み合いながら成立しているのである。というよりもむしろ、バイアットはマティスの絵の世界から３つの物語を創りあげたのである。

こういったバイアットの絵画、絵画を作品へ組み込むことへの強い関心は、この

1) 出版後の書評に関しては、Hadley 121-123、Kelly 148-150 を参照。

2) Kelly は、この物語が“Byatt's tribute to Henri Matisse's method and to his palette”であると評している（54）。

短篇集に限ったことではない。『シュガー』（*Sugar and Other Stories,* 1987）についても「彼女の散文は言葉で描写するというより絵を描いているようだ」と評されており、また『スティル・ライフ』（*Still Life,* 1985）では、「後期印象派の画家、特にファン・ゴッホの鮮やかな色のイメージを用いている」と指摘される（Burgass 81）[3]。さらには、エッセイ『フィクションの中の肖像画』（*Portraits in Fiction,* 2001）において、バイアットは、小説の中で肖像画が如何なる方法で描かれてきたかについて、具体的な作品を挙げながら詳細に論じている[4]。あくまで言葉に信を置きながらも、言葉による表象と視覚的な表象の関係性を探ろうとしているのである。この小論では、バイアットがマティスの絵や芸術観からどのような物語を創りあげ､そして登場人物の外見をどのように描いているかについて概観してみたい。その上で、『マティス・ストーリーズ』が捉えたものは何だったのかに言及したい。まず、３つの作品の順を追って、マティスの絵が如何にストーリーに組み込まれているのかを検証する。

I

短篇集で描かれているのは、いずれも中年、あるいは中年を過ぎた女の物語である。それぞれ社会的に認められたキャリアを持ちながらも、心に不安や苛立ちを抱えている。３部作の第１話「メドゥーサの足首」（“Medusa’s Ankles”）は、古典学者である主人公スザンナがマティスの《薔薇色の裸婦》（*Nu rose,* 1935）を窓越しに見つける場面から始まる。その絵に惹かれて美容院「ルシアン」が彼女の行きつけの店となったのである。コート掛けの上に飾られた絵は次のように描かれる。“The rosy nude was pure flat colour, but suggested mass. She had huge haunches and a monumental knee, lazily propped high. She had round

3) Fishwick も、バイアットが絵画に魅了されているということは、すでに『スティル・ライフ』そして『シュガー』の中の「そり返った断崖」（“Precipice-Encurled”）や「シュガー」（“Sugar”）において明らかであると指摘している（53）。

4) The National Portrait Gallery での講演に基づいて翌年出版されたものである。

breasts, contemplations of the circle, reflections on flesh and its fall" (3)[5].
美容院の内装は、この《薔薇色の裸婦》の配色とほぼ同じピンク、クリーム色、青で全て統一されていて、スザンナには心地よい。店長のルシアンは軽薄で移り気な男であるが、老いを強く意識し始めているスザンナの髪を自然に仕上げてくれるのである。若い頃は栗色のつややかな髪を無造作に降ろしていたが、枝毛や抜け毛、縮れ毛といった髪の老化によって、今や美容院は彼女にとって必須の存在になっている。そして美容院に足を運ぶ度、ルシアンは自分の恋愛や現在の妻への不満についてスザンナに訴えるようになる。

ところが、ある日、彼が若い恋人と休暇を過ごすため１ヶ月店を閉めた後、スザンナが「ルシアン」を訪れてみると、店内はすっかり改装されていたのである。以前の面影は全くなく、店内はモノトーンを基調とする灰色、黒、白で占められている。鏡に映るスザンナの顔も灰色で、以前の照明が見せてくれたような頬のほんのりとした薔薇色も失われていた。むろん《薔薇色の裸婦》の複製画は取り外され、代わりに若い女の写真が飾られている。スザンナは不愉快を感じながらも、テレビ出演を控えているから今回は念入りにきれいにして欲しいとルシアンに頼むが、彼の心は上の空である。女性としてだけでなく、髪をカットする対象としてさえ、すでに関心をもたれなくなったスザンナの存在は、中年女の哀しさを表している。その後、指を切ったルシアンが中座している間、彼女は濡れたみじめな頭のまま長い間放置され、その間、否応なく自分の老いた顔を眺めることになる。その上、戻ってきたルシアンが妻の足首が浮腫んでいて醜いと不満をもらすと、スザンナは同様の自分の足首のことを思わざるをえない。そして、ルシアンの代わりに若い女の美容師がスザンナの髪の仕上げをし始めたとき、突然、彼女は若い頃一日中イタリア人学生とベッドで過ごした経験を思い出す。その思い出の情景は《薔薇色の裸婦》と重なるのである。"She remembered her own little round rosy breasts, her own long legs stretched over the side of the single bed, the hot, the wet, his

5) テクストは A. S. Byatt, *The Matisse Stories*（New York: Vintage, 1996）を使用した。以下、括弧内に頁数を示す。

shoulders, the clash of skulls as they tried to mix themselves completely”(22).

この過去への空しい思いをきっかけに、彼女の中に憤りが「赤い洪水」のように広がり、「蛇のとぐろみたいな髪」をした「太った悪魔」が鏡の中から近づいてくるのである。“The Japanese say demons of another world approach us through mirrors as fish rise through water [...] a fat demon swam towards her, turret-crowned, snake-crowned, her mother fresh from the dryer”(23). それは幼き日に見た、美容院のドライヤーから出てきたばかりの母の姿であり、不自然な髪に仕上げられた自分の姿である。それを見たスザンナは、遂に、身の回りの瓶や容器をかたっぱしからガラスの棚や鏡に投げつけ、店内を、さながら「奇妙で空虚な戦場」と化してしまう。この物語の扉絵はマティスの《髪》である[6]。同名タイトルの作品は他にもあるが、この絵の構図は、頭が逆さまになっており、太く波打つ髪はメドゥーサを思わせる。スザンナの見た鏡の像は、かつては美しかった髪を蛇に変えられてしまったメドゥーサと重ね合わされているのである。

II

鮮やかな色彩と装飾的な画像―マティスの作品について語られるとき必ずといっていいほど言及される特質である。『マティス・ストーリーズ』の２作目、「芸術作品」(“Art Work”) は、まさしく「色」と「装飾性」に溢れている。扉絵は、《鏡に映る画家とモデル》と題する線画で、画像手前にはカウチでポーズをとるモデルの裸婦が描かれ、その背後の鏡面にはモデルの後ろ姿の半身と眼鏡をかけたマティスと思われる画家が描かれている[7]。鏡に映る画家とモデルの位置関係は、第１話の美

6) 《髪》は、マラルメ詩集（*Poésies de Stéphane Mallarmé*）の挿絵として制作されたエッチングである。

7) 1935 年にも同様の線画が描かれている。また、天野によると、「マティスは 1910 年代半ばから後半にかけて繰り返しアトリエで描く自らの姿を作品にして」おり、「自らの描く身体を、見る主体と見られる対象の曖昧な揺らぎの中で捉え、いわば一人称と三人称のあわいの、どちらつかずのあり方で描いている」(12-3)。

容師と客の構図を連想させるものがある。また、この扉絵は画家とアトリエ、そして絵の制作という、第２話の重要な要素を表している[8]。

物語は第１話同様、マティスの絵から始まる。『マティス・ストーリーズ』の表紙絵ともなっている《沈黙の棲む家》の描写から始まるのである。１話でスザンナがルシアンに読むようにと言及した、ロレンス・ガウイングのマティス論に収められた画像を詳細に説明している。

> In 1947 Matisse painted *Le Silence habité des maisons*. It is reproduced in Sir Lawrence Gowing's *Matisse*, only very small and in black and white. Two people sit at the corner of a table. The mother, it may be, has a reflective chin propped on a hand propped on the table. The child, it may be, turns the page of a huge white book, whose arch of paper makes an integral curve with his/her lower arm. In front, a vase of flowers. Behind, six huge panes of window, behind them, a mass of trees and perhaps sunlight. The people's faces are perfect blank ovals, featureless. Up above them, in the top lefthand corner of the canvas, level with the top of the window, is a chalked outline, done as it might be by a child, of a round on a stalk, above bricks. It is a pity there are no colours but it is possible, tempting, to imagine them, sumptuous as they were in what Gowing says was 'the reconciliation which is only within the reach of great painters in old age'. (31-2)

この物語における沈黙とは、登場人物たちの秘めたる心の声、特に、主人公デビーの抱いている「静かな悲しみ」であると思われる。雑誌のデザイン編集者をしながら、

8) 上記の天野の言葉を借りると、この絵では「見る主体」が「見られる対象」として画像の中に取り込まれている。この扉絵の持つ意味として、岡谷が、この物語の「主客転倒という皮肉な構図」を示していると指摘している（52）。

売れない画家である夫ロビンを支え、2人の子どもを抱えて生活を送っている―そういう日々に埋もれてはいるものの、本当は木版画家になって子ども向けの本の挿絵を描きたいという願いが彼女の心の奥底にはあるのである。

そんなデビーにとって、家政婦ミセス・ブラウンは無くてはならない存在である。現在の「綱渡り」のような生活を何とか続けていられるのは彼女のお陰であるとまで考えている。ミセス・ブラウンは地方紙の広告に応じて10年前からデニソン家に通ってきており、彼女には2人の子どもと暴力を振るう夫がいる。そして、何より彼女を特徴づけているのは、余り布や半端な毛糸などで作った驚くほど派手な色遣いの服装なのである。“Mrs Brown's clothes were, and are, flowery and surprising, jumble sale remnants, rejects and ends of lines, rainbow-coloured jumpers made from the ping-pong-ball-sized unwanted residues of other people's knitting”(39). しかし、このミセス・ブラウンとロビンの仲がうまくいかない。ロビンのアトリエを掃除するミセス・ブラウンが、彼の大切な小さな収集品や「芸術品」を勝手に触ったり片付けたりするのが気に入らず、ロビンは始終文句を口にする。また、時折彼は補色の理論などについてミセス・ブラウンに教えようとするが、彼女は彼女で独自の色彩論を訴えたりもするのである。

ロビンは徹底的な写実主義で絵を描く「ネオ・リアリスト」で、中間色の広がりを背景に「小さなきらめく物」を描くのが画風である。そして、唯一彼の絵を理解してくれるデビーに、マティスや彼の《豪奢、静寂、快楽》(*Luxe, calme et volupté*, 1904-5) について熱く語り、南仏にまで行ってマティスのような「強烈な色彩」を描こうと試みるが、失敗に終わる。“He tried putting great washes of strong colour on the canvas, à la Matisse, à la Van Gogh, and it came out watery and feeble and absurd, there was nothing he could do”(55). それでもデビーは何とか夫に個展を開かせてやりたいと願っており、ギャラリーの女性、ショーナ・マクルーリがロビンの絵を見にやってくることになる。しかし、皮肉なことに、彼女に認められたのはロビンの絵ではなく、ミセス・ブラウンが秘かに制作し続けた「ソフト彫刻」で、彼女が個展を開く幸運を手にすることになるのであ

る。そしてそれはデビーとロビンの知るところとなる。

すでに触れたように、この短篇には様々な色が溢れんばかりである。「過度な色彩表現（“chromatic overdrive”）」に物語が負けているという書評の指摘（Brookner 28）にも肯けるものがあるが、色や装飾性を言葉で表現することへの執着には圧倒される。特にロビンの収集物は、皆それぞれに鮮やかな色合いを見せる。そして単色を説明する場合においても、その表現は決して単一ではない。例えば黄色を描く際も“It is not pure yellow [...] it is sunny-yellow, butter-yellow, buttercup-yellow”（61）と表現が重ねられるのである。さらに、ミセス・ブラウンの個展の場面は、破壊的なまでの創作物のエネルギーと共に、色彩がひしめき、迫ってくるかのごとくである。

III

最後の第３話「中国産ロブスター」（“The Chinese Lobster”）の扉絵は《ニンフと半獣神》である[9)]。半獣神がニンフに襲いかかっている構図となっており、客員教授がセクシャル・ハラスメントの疑いをかけられるという物語内容を示唆するものだと思われる。この短篇にかぎり、マティスの絵から話は始まらないが、冒頭で描かれる窓の描写は、マティスが多く手がけた窓のある絵を思わせる。物語は、ロンドンの中華料理店での男女２人の会話が中心となって進んでいく。一人は独身の女子学生部長、ガーダ･ヒンメルブラウ博士、もう一方は、特待客員教授のペリー･ディスである。タイトルの中国産ロブスターとは、先に店内に入ったガーダ・ヒンメルブラウが目に留める一匹のロブスターのことで、カニやホタテ貝と共にガラスケースに入れられ、薄い空気の中で弱っている。生きにくい環境の中であえいでいる、その姿に半ば我が身を重ね、彼女は痛みを感じるのである。

ガーダがペリー・ディスを昼食に招いたのは、彼から「セクハラ」を受けたという訴えの真偽を確かめるためであった。抗議文の差出人は、ペギー・ノレットとい

9) 《髪》と同様に、マラルメ詩集の挿絵として制作されたエッチングである。

う大学院生で、「女性の身体とマティス」という学位論文を作成中である。稚拙なフェミニズムや批評理論でマティスを批判しようとするペギーと、マティスを讃美するペリー・ディスの指導はむろん相容れない。学位取得が難しいと言われたが故の訴えであったと推測できるが、ペギーはひどく心身を病んでおり、自殺願望をちらつかせている。そのペギーの自殺の可能性についてガーダが話した時、ペリー・ディスは、死を選ぶ人間の状態を「ドアも窓もない白い部屋」、あるいは「氷の中」にいるのだと表現する。

> You look around you and everything is bleached, and clear, as you say. You are in a white box, a white room, with no doors or windows. You are looking through clear water with no movement—perhaps it is more like being inside ice, inside the white room. (119)

この言葉をきっかけに、ガーダは死を選んだ友人ケイのことを思い出すのである。病院に見舞ったときの心を閉ざしてしまった彼女の顔を思い出す[10]。ケイはガーダが生涯で唯一愛した人間であり、厳しい世の中を生きていく上での、「正気を保つ頼みの綱」だったのである。そして、その後ガーダ自身も死を選ぼうとしてしまったことがある。つまり、彼女も、そしてペリー・ディスも、心に「氷の部屋」を抱えているのである。"Like Gerda Himmelblau he carries inside himself some chamber of ice inside which sits his figure of pain" (123-4). この「白い部屋」あるいは「氷の部屋」と対峙する存在が、ペリー・ディスの言及するマティスの《黒いドア》(*La Porte Noire*, 1942) の世界である。

10) Fiander は、ガーダ ("Gerda") とケイ ("Kay") がアンデルセンの『雪の女王』("The Snow Queen") の主人公の２人の名前と同じであることを指摘する (140)。『マティス・ストーリーズ』の３つの物語は互いに密接に関連し合い、細部が呼応しあっている。『雪の女王』では、悪魔の鏡の欠片が "Kay" の心臓と目に刺さったために性格が一変してしまったことを考えると、ケイの変化も、第１話の鏡（スザンナが「太った悪魔」を見た鏡像）の破片と関連付けられる。

> Do you know the painting *La Porte noire*? It has a young woman in an armchair quite at ease in a peignoir striped in lemon and cadmium and … over a white dress with touches of cardinal red—her hair is yellow ochre and scarlet—and at the side is the window and the coloured light and behind—above—is the black door. Almost no one could paint the colour black as he could. (125)

「レモン色」、「深紅色」、「緋色」— 全く色彩の無い「白い部屋」や「氷の部屋」と異なり、鮮やかな色と光に満ちている。そして、この部屋には、自然を映す大きな「窓」と「黒いドア」があり、空間は開かれている。また、「肘掛け椅子」で穏やかにくつろぐ構図は、有名なマティスの芸術観の情景と重なるのである。以下は、ペリー・ディスがガーダ・ヒンメルブラウのために口にした、マティスの言葉である。

> "What I dream of, is an art of balance, of purity, of quietness, without any disturbing subjects, without worry, which may be, for everyone who works with the mind, for the businessman as much as for the literary artist, something soothing, something to calm the brain, something analogous to a good armchair which relaxes him from his bodily weariness…" (117)

「黒は光の色」だとマティスが言ったとペリー・ディスは語る。「白い部屋」と「黒い部屋」、両者を思い浮かべながら、ガーダは問題を解決する一つの穏便策を提案する。すなわち、ペギー・ノレットの指導教授を、彼女に理解を示す教員に変更するというものであった。ペリー・ディスもその妥協案に応じ、そして 2 人は一緒に席を立つのである。

IV

『マティス・ストーリーズ』がマティスの絵から創りあげられた視覚的な物語世界であるとするならば、その登場人物の外見は如何に描かれているのだろうか。主だった登場人物の描写を概観してみると、まさにマティスの画集をめくるかのようだと言える。そして、外見が詳細に描かれているのは、むしろ主人公以外の人物なのである。例えば、ロビン・デニソンは次のように描写される。

> He is a long, thin, unsubstantial man in jeans and a fisherman's smock, with big joints, knuckles and wrists and ankles, like an adolescent, which he is not. He has a very English face, long and fine and pink and white, like a worried colt. His soft hair is pushed up all round his head like a hedgehog and is more or less the same colour as one. His eyes are an intense blue, like speedwells. A photographer could choose between making him look like a gentle mystic and making him look like a dedicated cricketer. A painter could choose between a haziness at the edges, always light, never heavy, and very clear sketched-in features, bones, a brow, a chin, a clearcut nose, in a kind of pale space. (48-9)

ロビンの内面と共に服装、骨格、髪の色や目鼻を描き込み、画家が彼の肖像を描く場合のプロセスにまで言及している。

また、ペリー・ディスの容貌も 2 回に分けて克明に描かれている。まず、窓の外を通り過ぎる彼の姿をガーダが見る場面がある。"He is very tall and very erect […] and has a great deal of well-brushed white hair remaining. He is wearing an olive-green cashmere coat with a black velvet collar" (101). そしてガーダが彼とテーブルで向かい合った時、さらに細かい描写となる。

> His skin is tanned, and does not hang in pouches or folds, although it is engraved with criss-crossing lines of very fine wrinkles absolutely all over—brows, cheeks, neck, the armature of the mouth, the eye-corners, the nostrils, the lips themselves. His eyes are a bright cornflower blue, and must, Dr Himmelblau thinks, have been quite extraordinarily beautiful when he was a young man in the 1930s. They are still surprising, though veiled now with jelly and liquid, though bloodshot in the corners. He wears a bright cornflower-blue tie, in rough silk, to go with them, as they must have been, but also as they still are. He wears a corduroy suit, the colour of dark slate. He wears a large signet ring, lapis lazuli, and his hands, like his face, are mapped with wrinkles but still handsome. (103)

印象的なのは、やはり彼の目の色、そしてその色とぴたりと合わせたネクタイであろう。さらに、その目の色に調和するように「青」に統一された「スーツ」と「指輪」が描かれている。こういった、瞳の色と装いを合わせる描写は第２話でも見られる。ギャラリーの女性、ショーナ・マクルーリのトパーズ色の目とイヤリング、そしてそれに合わせた服装である。

> Shona McRury has topaz eyes and long, silky brown hair, like a huge ribbon, caught up at the back with a tortoiseshell comb. She wears topaz ear-rings, little spheres on gold chains, that exactly match her eyes, and an olive silk suit, with a loose jacket and a pleated skirt, over a lemon-yellow silk shirt, all of which tone in impeccably with her eyes. (68)

ショーナの描写は、この後も、瞳の色を際だたせるアイシャドー、そして、靴、ス

トッキングと続いていく。服装、特にその色や配色を意識した丹念な描写は、第２話のみならずこの短篇集において強調されている一つの特質であると言える。

さらに、この物語の登場人物の描かれ方として着目すべきことは、マティスの絵に模して外見が描写されている場合があるということである。デビーの娘のナターシャは、マティスの絵そのもののように描かれている。

> Natasha's face has the empty beatific intelligence of some of Matisse's supine women. Her face is white and oval and luminous with youth. Her hair is inky blue-black, and fanned across her not-too-clean pillows. Her bedspread is jazzy black forms of ferns or seaweeds, on a scarlet ground, forms the textile designer would never have seen, without Matisse. Her arms and legs dangle beyond the confines of the ruffled rectangle of this spread, too gawky to be an odalisque, but just as delicious in their curves. (34-5)

マティスの多くの女性像のように、顔は輪郭のみで、目鼻立ちは描かれていない。登場人物としてほとんど機能していない彼女は、まるでデニソン家の壁に貼られたマティスの絵のようである。また、病院でのケイの描写もマティスの絵から生じたものであると指摘できる。

> She[Gerda] remembers, which she would rather not do, but cannot now control, her friend Kay, sitting in a heavy hospital armchair covered with mock-hide, wearing a long white hospital gown, fastened at the back, and a striped towelling dressing-gown. (120)

ナターシャの場合、マティスの複数の絵を思わせるだけで、特定の作品を限定することはできないが、ケイの場合は、上述の絵 —《黒いドア》から意図的に創り

あげられていると思われる。2つの描写を照らし合わせてみると、「肘掛け椅子（“armchair”）」に座る構図と「白と縞模様の服装（“a white dress”／“a long white hospital gown”、“a peignoir striped”／“a striped towelling dressing-gown”）」が明らかに共通している。バイアットは、マティスの《黒いドア》の図像から、その対極に位置する女性像を描き出しているのである。

では、物語の中心となる主人公たちの外見はどのように描かれているのであろうか。3人のうち、詳細に描写されているのはガーダ・ヒンメルブラウだけである。

> She has long fine brown hair, caught into a serviceable knot in the nape of her neck. She wears suits in soft dark, not-quite-usual colours—damsons, soots, black tulips, dark mosses—with clean-cut cotton shirts, not masculine, but with no floppy bows or pretty ribbons—also in clear colours, palest lemon, deepest cream, periwinkle, faded flame. The suits are cut soft but the body inside them is, she knows, sharp and angular, as is her Roman nose and her judiciously tightened mouth. (94-5)

しかし、言及されているのは、「茶色の髪」、「鼻梁が高い鼻」、「思慮深く閉じられた口」、そして「やせている」ことだけである。彼女の場合もまた、スーツやシャツの微妙な色彩表現が重ねられ、むしろ服装の方に多くの言葉が費やされている印象を受ける。目の描かれない彼女の顔ははっきりとしてこないのである。さらに、スザンナとデビーの外見に関しては、その特徴が示されることがあまり無く、共に全く顔が描かれていない。スザンナは、若い頃栗色のまっすぐな髪をしていたこと以外、「ふくよか」であることだけが現在の彼女の容貌を知る手掛かりで、後は、「しわ」や「しみ」、「たるみ」といった一般的な老化についての表現が繰り返しなされるだけである。そして最後の主人公、デビーについては次のように描かれている。“A silence. Debbie sits over her typewriter with her oval chin in her long hands, and her black hair coiled gracefully in her neck. It is easy to see

where Natasha's ink and ivory beauty comes from" (35). 彼女が自分の部屋で仕事をしているときの描写である。タイプライターの音が止まった後「沈黙」が訪れる。後ろでまとめられた「黒い髪」、「卵形のあご」、そして彼女は頬杖をついている。頬杖をつく仕草の若干の違い（片手と両手の違い）はあるが、このデビーの姿はマティスの《沈黙の棲む家》の女性像（母親像）と重なり合うのである。

主人公の女性たちの顔が明確に描かれない理由は何であろうか。まずは、マティスの描く「顔の無い女性像」を再現したからだと考えられるだろう。現に作品の中で重要な役割を果たしている 3 枚の絵のうち、《沈黙の棲む家》と《黒いドア》の女性像には顔が無い。あるいはまた、3 人の主人公たちは、固有の顔を持つ一個人というよりも、中年の現代女性の抱く心の葛藤をそれぞれに具現化した存在として描き出されていると言えるのかもしれない。第 3 話でペギー・ノレットが目鼻立ちを欠いた女性を多く描いたマティスを批判する箇所がある。"Also his〔Matisse's〕Women tend to have no features on their faces, they are Blanks, like Dolls, I find this sinister" (97). 目鼻立ちを欠く女性像は「無表情で人形のようだ」と指摘するのである。しかし、印象派、後期印象派以降の「顔のない女性像」が、より豊かな絵画世界、女性の内面性を表す可能性を示してきたことは言うまでもない。

V

最後に、『マティス・ストーリーズ』の 3 つの物語が、マティスが多く描いたような「室内」において展開していることに触れておきたい。さらに言えば、第 1 話は行きつけの美容院、第 2 話は家、そして第 3 話は 7 年間通っている料理店という、いわば主人公たちにとっての日常の空間で彼女たちは描かれている。Wallhead が指摘するように、バイアットはこの短篇集において、「芸術の創造性」と「日常生活」の関係について考察を深めようとしているのである (77)。物語の日常性は、特に第 2 話「芸術作品」の冒頭で強調されている。マティスの絵《沈黙の棲む家》の描写のすぐ後に、デニソン家に満ちている日々の生活の音が延々と詳細に描かれるの

である。

そして着目したいことは、そういった日常空間の物語の中で、それぞれの主人公が「枠」によって切り取られて描かれる瞬間があるということである。まず、スザンナは一枚の鏡によって枠にはめられ、あのような像 —「蛇のとぐろみたいな髪」をした「太った悪魔」を目にする。それは彼女の母の姿であると同時に、現在の彼女の心を映した彼女自身の姿なのである。また、「静かな悲しみ」を抱えたデビーは、自分の部屋で頬杖をついたとき、《沈黙の棲む家》の女性像と重ね合わされ、絵の枠の中の存在となる。そしてガーダ・ヒンメルブラウは、心の中に「氷の部屋」を抱えているが、その部屋の枠の中には苦しみあえぐ彼女自身の姿があるのである。すなわち、『マティス・ストーリーズ』が捉えたものは、3人の女たちの日常の肖像なのである。日常の時の流れの中で顕在化されることはないけれど、瞬時切り取られた心の肖像と言えるかもしれない。

『マティス・ストーリーズ』の3つの物語は、日常の厳しい現実は変わらぬものの、主人公たちがそれぞれ何らかの「光」を見出すような状況で終わっている[11)]。スザンナは家に帰ると若かりし頃のように夫に迎え入れられ、デビーは諦めていた木版画制作に再び取り組み始める。そして、ガーダは、心の中の「氷の部屋」に何かが生じたことに気づくのである。人生を何かしら肯定するような、最終話でペリー・ディスが口にする、マティスの絵の「生命と力」を思わせる結末となっている。

11) Burgass が“each ends on a note of qualified optimism”（81）と評している。



図 1
Lawrence Gowing, *Matisse* 178.

参考文献

Brookner, Anita. “It’s nicer, much nicer, than Nice,” *The Spectator* (15 January 1994), pp.28-9.

Burgass, Catherine. *A.S. Byatt’s* Possession: *A Reader’s Guide*. New York: Continuum, 2002.

Elderfield, John. *Henri Matisse: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1992.

Fiander, Lisa M. *Fairy Tales and the Fiction of Iris Murdoch, Margaret Drabble, and A.S. Byatt*. New York: Peter Lang: 2004.

Fishwick, Sarah. “Encounters with Matisse: Space, Art, and Intertextuality in A.S. Byatt’s *The Matisse Stories* and Marie Redonnet’s *Villa Rosa*,” *Modern Language Review* 99 (2004), pp.52-64.

Gowing, Lawrence. *Matisse*. London: Thames and Hudson, 1979.
Hadley, Louisa. *The Fiction of A.S. Byatt*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
Kelly, Kathleen Coyne. *A. S. Byatt*. New York: Twayne Publishers, 1996.
Miller, C. Ruth. *Virginia Woolf: The Frames of Art and Life*. London: Macmillan, 1988.
Wallhead, Celia. *A. S. Byatt: Essays on the Short Fiction*. Bern: Peter Lang, 2007.
天野知香「マティスと室内」『ボナールの庭、マティスの室内―日常という魅惑』ポーラ美術館学芸部編、ポーラ美術館、2009 年、8-18 頁。
岡谷慶子「女神たちの三幅画―A. S. バイアット『マティス・ストーリーズ』試論」『1990 年代のイギリス小説』20 世紀英文学研究会編、金星堂、1999 年、39-57 頁。