

移ろいの美、改変の美

—ゼイディー・スミス『美について』—

廣 田 園 子

Zadie Smithが2005年に発表した第三作の長編小説 *On Beauty* が、E. M. Forsterの第一次世界大戦前の代表作 *Howards End* (1910) と如何なる形で「結びついて」いるかは、簡単なようで難しい議論である。“One may as well begin with Helen’s letter to her sister” (3) という後者の有名な冒頭を、スミスは自らのテキストで臆面もなく “One may as well begin with Jerome’s e-mails to his father” (3) とアップデートし、それに続くアドレスを付したメール本文には笑顔のフェイスマークが鎮座している。21世紀ボストン郊外の大学町で繰り広げられる、リベラル左派とネオコンという対照的な視座に立つ二人のレンブラント研究者とその家族たちの悲喜劇的な対立と結合のプロットは、確かに『ハワーズ・エンド』における Schlegel家と Wilcox家の構図の「現代版」と要約し得るものである。『ハワーズ・エンド』の読者は、父親にメールを送った Jeromeの電撃的な恋愛が直ちに破局を迎えるであろうこと、また息子の「救出」のためボストンからロンドンへ急行した Howard Belseyが宿敵 Kipps家において惨憺たる結果をもたらすであろうことを予想し、それは裏切られない。しかし圧倒的な成功を収めたデビュー作 *White Teeth* (2000) 以来、フォースターよりも遥かにしばしば Salman Rushdie と比較されてきたスミスが生み出す、極めて動的なエネルギーに満ちたキャラクター群がエドワード朝英国の枷に縛られないことは、冒頭のエピソード以降徐々に明らかになる。『美について』における最も重要で緊張感に満ちた関係が、対立する二家族間ではなくリベラルの牙城であるべきベルシー家の夫婦間に存在すること、そしてコンサート会場での「他者」との遭遇という設定は忠実であるものの、不毛な結婚に苦

しむ貧しい事務員 Leonard Bast に相当する孤独なラッパー詩人 Carl がカリスマ的魅力を持つ美青年であること、その他枚挙に暇がない『ハワーズ・エンド』との相違点がテキストを覆うにつれて、読者はもはや役に立たない古い地図を手を途方に暮れる旅行者のような気分を味わうことになる。

このような二作品の特異な関係性について、批評家たちは概ね好意的な評価を下してきた。『ハワーズ・エンド』の役割は“a loose framework” (Davis 32)、“a scaffolding” (Lopez 352)、あるいは“a launching pad” (Kakutani) などと形容され、いずれの場合もスミスがそこから“a thoroughly original tale” (Kakutani) を生み出したことが肯定されている。一方で多くの批評家たちは、スミスが21世紀アメリカ社会に渦巻く人種問題やアカデミア批判という新たな要素を自らのテキストに大胆に取り入れながらも、プロットにおける個々の設定を超えた次元で、“personal relations”の称揚に代表される所謂“Forsterian themes”に忠実に取り組み、発展させている点を強調している。更にこうした二作品の「結びつき」に関する議論に不可避的に介入するのが、スミスの「美」への執心である。『ハワーズ・エンド』が『美について』の所謂“inter-text”¹であることは確かだが、ハーヴァード大学の美学研究者 Elaine Scarry が1999年に発表したエッセイ *On Beauty and Being Just* からの影響は、スミスのテキストの一見壮大すぎるタイトルからも明らかである。現に冒頭の謝辞においてスミスは、本作を“a novel inspired by a love of E. M. Forster, to whom my fiction is indebted”と定義すると同時に、スカリーのエッセイから“a title, a chapter heading and a good deal of inspiration”を得たと明言している。同時にスミスは *Rembrandt's Eyes* (1999) の著者 Simon Schama にも謝意を表明しており、『ハワーズ・エンド』では部分的に言及されるに留まる絵画芸術をはじめとするアートは、スミスのテキスト全体に充溢しており、象徴的なこと

1 Graham Allen はこの語を“a text which can be definitely located as a major source of signification for a text” (108) と定義し、Gérald Gennette が提唱した“hypotext”の同意語として使用している。一方 Julie Sanders は著書 *Adaptation and Appropriation* において、主に“source text”の語を採用している。

に Ruth Wilcox から Margaret Schlegel へと継承された田舎の屋敷ハワーズ・エンドは一枚の絵画へと姿を変えているのである。

『美について』における絵画表象の意義については多くの批評家が言及しているが、² 詩や音楽というジャンルとは異なり「オリジナル」とその複製、という正に本作が身をもって挑戦する二項対立が最も顕著に存在する絵画美術の特性についての議論は未だ十分とは言えない。レンブラントという西洋美術のキャンノンから、実在のハイチの画家が描くブドゥー教の女神まで、多彩な絵画が本作には登場するが、登場人物に与える影響力という点でオリジナルと複製に差異が見られないこと、むしろ様々なレベルで改変が施された複製の方が重要な役割を果たしていることは興味深い事実である。そしてこれらの改変された絵画はオリジナルのアートには不可能な経路で、Victoria Kipps や若き日の Kiki Belsey が体現する日常における移ろいの美と融合していく。本稿ではこうした要素に注目しながら、スミスが二つの対立する家族間で精神的繋がりを築いた女性たちの継承の対象を、先祖代々の唯一無二の屋敷から一枚の絵画に置き換えたことには如何なる意味があるのか、アートと日常を「結びつけて」彼女が提示する新しい美のかたちを検証していきたい。

1

『ハワーズ・エンド』におけるシュレーゲル家とウィルコックス家の対立が、「教養」と「ビジネス」というそれぞれの家族が体現する対極的な領域に収束可能であった一方、『美について』の二家族は共にレンブラントの権威として大学に所属する研究者を中核としている。英国人でありながら現在ボストンに居を構えるという更なる共通点を持ちながらも、しかしこの二人の大学教授の政治的スタンスは対照的であり、未だ終身在職権を得られぬまま著作の執筆にも行き詰るハワードと、学界に留まらず多方面で活躍し権力を誇示する“Sir”

2 例えば Lanone、Moraru 参照のこと。

Monty Kippsの犬猿の仲は、現代のアカデミアにおける多様な「教養」間の対立をコミカルに映し出している。

更にスミスが容赦なく描き出すのは、レンブラントという西洋絵画を代表する美の大家の専門家でありながら、二人の大学教授の精神が共にHenry Wilcoxを髣髴させるほどに「美」と隔絶している様に他ならない。モンティによるレンブラントの研究書をハワードは“retrogressive, perverse, infuriatingly essentialist” (21) と批判するが、一度としてその意識が語り手によって明らかにされず、多くは彼に反感を持つ人物の視点から描写されるモンティの芸術観はテキスト上の空白となっている。³ 差別撤廃措置に強固に反対する典型的ネオコンであるモンティは客員教授の肩書で乗り込んだウェリントン・カレッジの学内政治に嵐を巻き起こすが、その右翼的発言のみが強調される彼の専門が美学であるという事実はほとんど記憶するのが困難なほどであり、後述する妻Carleneが愛するハイチの絵画を資産的価値においてしか評価できない子供たちと何ら変わらぬ美意識の持ち主という印象を読者は持たざるを得ない。

他方、労働者階級の家から頭脳一つで現在の地位を確保したハワードが、しかしその刻苦勉強によって獲得した教養の結果、かつては楽しんだ小説や映画を冷笑し、今やコンセプチュアルアートに傾倒する余り自宅に家族が人物画を飾ることさえ許さない様を、スミスは丹念に描き出す。彼が自らの講義で例証し、完成の目途が立たない著書において確立しようと試みるのは“a merely competent artisan who painted whatever his wealthy patrons requested” (155) としてのレンブラントであり、“Art is the Western myth” (155) の宣言のもと、難解な術語とレトリックを駆使しながら学生を沈黙に追いやる彼のディコンストラクティブな講義において「美」は無用の長物と化している。ハワードの授業の美的不毛さを印象づけるために、スミスはテキストのプロットとは無

3 Kanika Batraは、ウェリントン・カレッジにおける客員教授としてのモンティの研究活動をスミスが一切描写していないことは、彼が“[a] token addition” (1087)であることを暴露するものであると論じ、ウェリントンのBlack Studiesの本質を問題視している。

関係の内気な16歳の学生Katieを突如視点人物として導入する。向学心に燃える彼女はハワードの17世紀芸術に関するクラスの予習に熱心に取り組み、レンブラントの絵画に向き合う。教材として与えられたプリントのコピーを見つめているだけにもかかわらず、ケイティは*Seated Nude* (1631)の年齢が刻まれたグロテスクな女性の裸体に自らの身体が「内包されて」いるのを感じ、泣かんばかりの感動を覚える：“This is what a woman is: unadorned, after children and work and age, and experience—*these are the marks of living*. So Katie feels” (251-2: スミスによる強調)。しかし彼女の感動は、“quoting fingers” (252)を振りかざし絵画そのものから乖離したレトリックの応酬に終始するハワードの授業において、速やかに切り崩され、沈黙させられてしまう。

こうしたアカデミアにおける「美」の消滅は、正にスカリーの著書の中心的議論と呼応している。*On Beauty and Being Just*の第二部冒頭でスカリーは“The banishing of beauty from the humanities in the last two decades has been carried out by a set of political complaints against it” (57)と述べ、人文学分野において美はもはや「囁き声」でしか語られ得ないものと化していると指摘する。そして彼女は美が「真実」と「正義」に対する我々の希求を呼び覚ますものであるというHomerに遡る西洋文明の古典的観念に立ち返ることで美の復権を訴えるのだが、この壮大なテーマを敢えて非常に内省的な小冊子の形式で主張するにあたり、⁴ 彼女は終始教育機関の役割を強調する：“To misstate, or even merely understate, the relation of the universities to beauty is one kind of error that can be made. A university is among the precious things that can be destroyed” (8)。スカリーの議論において、美とアカデミアは対立するものではない。意表を突かれることに彼女はSimone Weilを引用しつつ、大学という一見硬直した組織に“an aura of fragility” (8)を見出し、美との深い関係性を指摘するのである。

スミスがこの“fragile”なアカデミアを、追い詰められたレンブラント学者

4 従来の哲学書のスタイルとは大きく異なるスカリーの大胆なテキストは議論的となり、Roger PadenやDenis Dutton等は彼女の主張の根拠の薄弱さを批判している。

ハワードに体现させているのは明らかであるが、それでは彼女は如何なる方法で公私共に岐路に立たされる彼を再び美と結びつけるのであろうか。実は皮肉なことにハワードは、ケイティを絶望させたペダグンディックな議論を進めながら、同じ教室内にいる学生の一人で他ならぬ仇敵モンティの娘ヴィクトリアの圧倒的な美貌に、かつて息子ジェロームが魅了されたと同様に心奪われている。ある種の人々が持つ際立った身体的な美は、スミスが本作において詳細に描き出す代表的な日常の美の一つである。“[A]s beautiful as the idea of God” (45)、“a dangerous commodity” (157) 等、聖俗が共存する形で表象されるヴィクトリアとその直後、雪に覆われたキャンパスで相対したハワードは思う：“She was too perfect set against this white backdrop. Looking at her made him feel open to ideas, possibilities, allowances, arguments that two minutes earlier he would have rejected” (256)。スカリーは、美しいものへの注目はその対象に害を及ぼすという主張への反論として、Platoに遡る諸テキストが例証するように美に視線を注ぐ側のリスクの方がむしろ甚大であると指摘しているが（“In accounts of beauty from earlier centuries, it is precisely the perceiver who is imperiled, overpowered, by crossing paths with someone beautiful” [73]）、男性教員と女子学生というアカデミック・ハラスメントの伝統的構図を取りながら、ここでも強調されるのはハワードの無力さである。同僚との過去の情事が明るみに出たせいで既に妻キキとの夫婦仲が危機的状况にある彼に対し、奔放なヴィクトリアは常に積極的なアプローチを試み、遂にカーリーンの葬式の夜、二人は関係を持ってしまう。やがてヴィクトリアは男性版の完璧な身体的美を体现するラッパー、カールと付き合うようになるが、この若さと美の理想形となるはずのカップルはバルシー家を崩壊させる原動力としての機能のみを果たした後、テキストから退場してしまう。

『ハワーズ・エンド』において、人物の身体的美やそこから誘発される性的衝動についての直接的な言及はほとんどないように思える。小説冒頭でPaul Wilcoxと瞬間的に恋に落ち、後にレナードの子供を産むHelen、あるいは過去にヘンリーと愛人関係にあり現在レナードの妻であるJackieの美的あるいは肉

体的要素が描写されることはなく、ヘレンとレナードの一夜の情事、及びマーガレットとヘンリーの恋愛及び結婚のプロセスの無味乾燥さはしばしば痛烈な批判的的となってきた。⁵ しかしフォースターの抑制された筆致で描き出されるエドワード朝のミドルクラス社会においても、二家族の結合と崩壊は、恋愛や結婚、情事、妊娠といった男女間のドラマと分かち難く結びついており、確固とした愛情とは切り離された一時の感情的あるいは肉体的衝動に突き動かされる人間の弱さを、フォースターは彼らの人生を左右する普遍的要因として直視している。知性と寛容を兼ね備えた冷静な主人公マーガレットさえ、“mere yearnings for the masculine” (141) に突き動かされた過去があり、ヘンリーとの結婚後にも若い男性に目を向ける：“Margaret looked intently at the butler. He, as a handsome young man, was faintly attractive to her as a woman—an attraction so faint as scarcely to be perceptible, yet the skies would have fallen if she had mentioned it to Henry” (210-1)。『ハワーズ・エンド』に潜むこうした要素をスミスは丹念に拾い上げ、美への欲望の視線が男女共に結婚後も続くことを今や当然の事実として認識しながら、なおもそれに深く傷つく21世紀の夫婦の姿を生々しく浮き彫りにしている。同僚との浮気が明るみに出た後の壮絶かつコミカルな議論の際に、ハワードが口にした“*It’s true that men—they respond to beauty*” (207) という弱々しい台詞に激昂したキキは叫ぶ：“... You’re not Rembrandt, Howard. And don’t kid yourself: honey, I look at boys all the time—all the time. I see pretty boys every day of the week, and I think about their cocks, and what they would look like butt naked?” (208)。

ハワードと結婚して三十年になるカリブ系アメリカ人のキキは、本作における美のテーマを最も複雑に体現した人物である。“[A]wesome, almost unspeakable” と讃えられる美を誇った若き日の彼女を回想して、ハワードの浮気相手である詩人の Claire は “A goddess of the everyday” (227) と評する。しかし、

5 例えば前者の関係について、Katherine Mansfield が “I can never be perfectly certain whether Helen was got with child by Leonard Bast or by his fatal forgotten umbrella” (121) と述べたのは有名である。

かつては恐らくヴィクトリアに匹敵する美貌の持ち主であったキキは小説冒頭で52歳、夫も認めるとおり “[a] beautiful tough-girl’s face” (15) を保持し、彼より20歳は若く見えるものの、その体重は百キロを超え更年期にさしかかろうとしている。彼女のハワードへの訴えは痛切である：“… My body’s telling me the show’s over. That’s real. And I’m not going to be getting any *thinner* or any *younger*, . . . I want to be with somebody who can *still see me in here*. I’m still in here. And I don’t want to be *resented* or *despised* for changing” (398 : スミスによる強調)。容赦なく変化を遂げる肉体に囚われた自己に対する50代女性の戸惑いと違和感は、フォースターの同時代人 Virginia Woolf によるアイコン的なヒロイン Clarissa Dalloway の内的独白を想起させる：

But often now this body she wore . . . this body, with all its capacities, seemed nothing—nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now . . . this being Mrs Dalloway; not even Clarissa any more. (9)

ウェストミンスターに生きる “the perfect hostess” (6) である政治家夫人のクラリッサとキキは一見対極的な存在に思われるが、肉体の衰えに伴う、若さと美に彩られた「オリジナル」の自己の喪失に対する彼らの絶望的な意識は精妙に重なり合っている。そして *Mrs Dalloway* の結末において、失われゆくものを守らんと命を絶った青年 Septimus に共鳴しながらも、クラリッサが隣家の老女の姿に啓示を受け、生と変化の世界へ戻っていくのと同様に、キキも死を目前にしたカーリーンの最後の交流に救いを見出すことになる。

しかし一方で、キキはテキスト中で失われ衰退した美を体現しているだけでは決してない。興味深いことに、現在の彼女の姿に最も積極的に美を見出すのは、カーリーンの娘でありハワードを籠絡するヴィクトリアその人である。キキとの直接的な接触の機会はほとんどないにもかかわらず、ヴィクトリアはハワードに対し “She’s amazing. Looking. She’s like a queen. Imperious-looking”

と繰り返し、“She’s very beautiful” (313) と断言する。そして皮肉にもこのヴィクトリアとの破滅的關係に触発される形で、現在のキキの美は確かにハワードにも認識されていく。夫婦は束の間の和解の際に性交するが、彼は妻の顔を、そして丸々とした腰を“lovely” (396)、“beautiful” (397) であると感じ、二人は“starburst of pleasure and love and beauty” (397) を経験する。そして後述するように、ハワードの大学人としての“end”を示唆する終幕での公開講義において、彼はつくづくと妻の顔を見つめることでこの慣れ親しんだ日常の美へと回帰していくのである。

「日常の美」は現在の美学研究において新たな注目を集めている分野であるが、その最新の研究の一つである著書 *Everyday Aesthetics* (2007) の環境美学に関する議論の中で、Yuriko Saito は特定の環境に対する我々の個人的な愛着の重要性を強調し、“such a personal relationship and affective response is inseparable from its [a particular environment’s] perceived aesthetic value” (101) と述べている。しかし日常の美の属性である「移ろい “transience”」の議論においては、こうした個人的要素はほとんど顧みられることがない。サイトウの論理に従えば、着古されたお気に入りの衣類や住み慣れた古い住宅に対する我々の愛着は感情的なものに留まり、そこに美的な喜びは存在しない：

When we derive an aesthetic pleasure from the aged, imperfect condition of some of our possessions, they are mostly special object not “in use” . . . In contrast, when it comes to those objects of everyday use, such as our house, car, household items, and clothes, we seldom derive an aesthetic pleasure from their decayed, imperfect conditions. (200-1)

彼女は訓練によって “a sharper *wabi* sensibility” (202) を涵養するならば、これらの古びた日用品を美的に評価することが可能であるかもしれないと譲歩するものの、それはこれらの日用品の正に「日常性」を奪うことに繋がる姿勢であるとして、結局は否定的な態度を取っている (202)。このような視点は、

物体だけではなく人物に対しても貫かれている。サイトウは “the limitation of picturesque appreciation when it regards something with which we are intimately engaged in our everyday life . . . a wife” (201) を主張する Uvedale Price と Richard Payne Knight の論を一切批判することなく引用し、「醜くなった “deformed”」妻と古びた日用品を等価に扱っている。

しかし年月と共に古び、不完全なものとして化した妻の中に美を見出すことに「訓練」は必要ないという事実を、『美について』は前述したキキの存在によって強調している。長い年月を共にした道連れへの個人的愛着は「日常の美」の原動力であり、言うまでもなくこのテーマは『ハワーズ・エンド』においてはルース・ウィルコックスの先祖代々の館、ハワーズ・エンドによって体現されている。シュレーゲル家の面々が熱狂するロンドンでのコンサートや展覧会には一切興味を示さないルースの美的関心は、この古びた田舎の屋敷が持つ「日常の美」に集中している。彼女は悪天候と病身を押ししてマーガレットをハワーズ・エンドに連れていくことに執心し、“It is in the morning that my house is most beautiful” (73) と誇らしげに主張する。“[A] spiritual heir” (84) であるマーガレットにハワーズ・エンドを引き継がせたいというルースの遺志はウィルコックス家の人々によって闇に葬られるものの、ヘンリーとの結婚によりマーガレットは結局この屋敷に足を踏み入れることになる。雨宿りのためにただ一人、荒れ果てた屋敷のドアを開けたマーガレットが抱く第一印象もまたその「美しさ」に他ならない：

Desolation greeted her. . . . Here were simply three rooms where children could play and friends shelter from the rain. Yes, and they were beautiful.

Then she opened one of the doors opposite The garden at the back was full of flowering cherries and plums. Further on were hints of the meadow and a black cliff of pines. Yes, the meadow was beautiful. (171)

そして全ての後にハワーズ・エンドの女主人となったマーガレットは、ルース

と同じく早朝の屋敷を見ることを愛し“our house is the future as well as the past” (290) という希望を抱き続ける。ルースとマーガレットが感嘆してやまないハワーズ・エンドの美が、サイトウの標榜する訓練によって獲得された“a sharper wabi sensibility” (202) に依っていないことは明らかである。『ハワーズ・エンド』が示すフォースターの美意識は、如何にも彼らしいことに“personal relations”に基づいており、本作における最大の美はシュレーゲル家が体现する文化や教養の産物ではなく、古びた田舎の屋敷が持つ「日常の美」の中に宿っているのだ。

このように、アカデミアにおける不毛な美学とは対照的に生々しく息づき、移ろい、そして衰える「日常の美」は、フォースターとスミスが共に注視し、それぞれのテキストにおいて称揚しているものである。しかし後者の特徴は、「日常の美」の対極にあるかに思われるレンブラントに代表される絵画美術をアカデミアの枠に閉じ込めることなく、複製され改変される「移ろいの美」として登場人物の日常に浸透させることにある。現代社会において不可避となる複製と改変という正に自己言及的なテーマを、スミスが如何に追究し、カーリーとキキの間の「継承」に反映させているかについて、次章で述べていきたい。

2

『美について』において、屋敷の譲渡という『ハワーズ・エンド』の中心的プロットは、看護師であったキキの祖母が20年間その元で働いた白人医師から贈られたという現在のベルシー家の住まいの中に痕跡を留めている。1856年築のこのニューイングランド様式の館は、もとは奴隷に遡るキキの一家をミドルクラスに押し上げる原動力となり、彼女と労働者階級出身のイギリス人ハワードの家庭の経済的・精神的基盤となっている：“Indeed much of the house is now a little shabby—but this is part of its grandeur. There is nothing *nouveau riche* about it” (17：スミスによる強調)。住居に関する限り、ロンドンの場末にある実家には滅多に寄り付かない故郷喪失者ハワードや、ボストンで仮住ま

いの身であるカーリーンと比較すれば、この祖母から受け継いだ歴史ある館に住むキキは既に最も安定したポジションにいると言えるが、一方でこのベルシー家の住まいは、美と日常、そしてオリジナルと複製という本テキストに通底するテーマを冒頭から示唆している。この家で現在使用されている緑色の窓ガラスは天窓を除いて全て複製品であり、「高価すぎて窓として使用することができない」(16) オリジナルは多額の保険金をかけられ地下の倉庫に保管されている：“A significant portion of the value of the Belsey house resides in windows that nobody may look through or open” (16)。人目から切り離され、単なる資産と化して倉庫の暗闇に横たわる日常の美の末路は、テキストに登場する絵画の運命とも重なり、後にベルシー家の次男 Levi はモンティから盗んだハイチの絵画を自室のベッドの下に隠すことになる。

Hector Hyppolite (1894-1948) がブードゥー教の女神 Erzulie を描いたこのハイチの實在の絵画はカーリーンの所有物という設定であり、彼女はキキへの譲渡を遺言するものの残された家族たちは彼女の遺志を握りつぶしてしまう。二人の女性間の精神的絆の象徴としての譲渡、というモチーフのスミスによるアップデートを検証するにあたり、ここで注目したいのは屋敷から絵画へという変化ではなく、むしろ受領者キキと問題の絵画の結びつきの希薄さである。初めてカーリーンを訪問した際に、キキはキップス家の図書室でこのエジリの絵画を目にする。カーリーンに促されて彼女は “She’s *fabulous*” (174: スミスによる強調) と称賛するものの、この絵画に彼女が特に関心を持った訳ではない。ハイチでこの絵を購入した由来を話すカーリーンに、キキは “It’s lovely. I just love portraits” (175) と一般論とも取れる相槌を打ち、エジリが “[T]he *mystère* of jealousy, vengeance and discord, *and*, on the other hand, of love, perpetual help, goodwill, health, beauty and fortune” (175: スミスによる強調) であるという彼女の説明に対しても、“Phew. That’s a lot of symbolizing” (175) と軽口を叩く。

この “the Black Virgin” の絵画に内包された黒人女性の複雑なセクシュアリティを重視し、人種とジェンダーのくびきに絡め取られたキキの再生の象徴と

見なす批評家は多いが、⁶ テキスト中でキキが最も積極的な関心を寄せる絵画はエジリでもレンブラントでもなく、実は彼女の個人的バックグラウンドとは何ら共通点を持たないアメリカの白人男性画家 Edward Hopper (1882-1967) の作品であることを忘れてはならない。『ハワーズ・エンド』における先祖代々の屋敷が果たす役割は、実は二種類の絵画に拡散されている。ホッパーの名前は、『ハワーズ・エンド』に登場するエピソードのほぼ忠実な再現であるクリスマスの買い物の場面において唐突に出現する。この休暇期間中にキップス家に借用することになっている友人の屋敷にホッパーのプライベート・コレクションがあることを聞いたキキは、“He floors me” (266: スミスによる強調) と熱を込めて語り、ショッピング・センターに飾られた彼の *Road in Maine* (1914) の安価な複製を偶然目にして、次のように述べる。

‘Someone’s just walked down there,’ she murmured, her finger travelling safely along the flat, paintless surface. ‘Actually, I think it was me. I was moseying along counting those posts. With no idea where I was going. No family. No responsibilities. Wouldn’t that be fine!’ (268)

教材に印刷されただけのレンブラントの絵画に熱狂するケイティと同様に、キキにとってこのホッパーの絵画が複製であることは何の妨げにもならない。むしろ複製であるからこそ、この場面におけるキキの「芸術鑑賞」は視覚に留まらず触覚さえ伴う親密な体験となり、夫と同僚との浮気を知り傷ついた彼女の孤独を引き出す極めて個人的なものとなっている。キキのこの発言を聞き、カーリーンは “I want you to see the pictures—they should be loved by somebody like you” (268-9) と強く主張し、友人の屋敷へキキをすぐさま連れて行こうとする。彼女の誘いは複製からオリジナルへの「昇格」をキキに促すものと言えるだろうか。確かに混雑したショッピング・センターの壁にかかる安価なり

6 例えば Moraru, Fischer 参照のこと。

トグラフと、個人蔵の貴重なオリジナルとの隔たりは大きく、キキ自身も熱狂する (“... *Imagine having things like that in your own private home. Sister, I envy you that, I really do. I'd love to see that. That's wonderful*” [266 : スミスによる強調])。しかしここで強調されているのはむしろ、ベルシー家のオリジナルの窓と同様に誰の目にも触れないまま鍵のかかった屋敷の中に取り残された絵画が今すぐ「愛されるべき」であるというカーリーンの提案の“*absurd, sentimental and impractical*” (269) な性質であり、芸術教育的要素ではない。そしてマーガレットと同じく一度は断ったこの誘いを受け入れる決心をしたことで、キキはカーリーンから同類と認められ、彼女の精神的相続人としてイポリトの絵画を遺贈されることになるのである。

レヴィの窃盗行為の結果、カーリーンがイポリトの絵画の額縁に潜ませたメモが初めてキキの目に触れた時、彼女がそこに発見したのはホッパーの絵画について述べたのと同じカーリーンの言葉であった: “*To Kiki—please enjoy this painting. It needs to be loved by someone like you*” (430)。アメリカの移民人口の中でも底辺に位置するハイチ人たちの窮状に憤るレヴィが、不公正な寡奪の象徴として盗み出すことから明らかなように、イポリトの絵画には非常にポリティカルな意義が付与されており、更にその題材にはキキが抱える黒人女性のセクシュアリティが色濃く反映されている。しかしこの絵とはあらゆる点で対極に位置する、アメリカの片田舎の荒涼とした一本道が簡潔極まりないリアリズムで描かれたホッパーの「メインの道」へのキキの熱狂が介入することで、彼女とエジリの絵の関係性はテキスト中で明らかに弱体化されており、その継承に関するアンチクライマックスの布石となっている。『ハワーズ・エンド』の結末で、マーガレットが新たな「ミセス・ウィルコックス」として屋敷への愛を語るのに対し、キキによるエジリの絵画継承は精神的にも法律的にも不完全なものに留まる。最終章においてハワードと別居中のキキが現在モンティと絵の所有権を巡って係争中であり、勝利の暁にはそれを売却し、ハイチ支援団体に金を寄付する予定であることが明らかにされるが、この余りに現実的な「継承」の幕切れを批判する意見もある。⁷ しかし既に検証したとおり、

本作においてスミスが追究する美はオリジナルの絵画に宿るものではなく、時と共に移ろい、あるいは改変される美である。従ってテキスト中に登場する唯一のオリジナルの絵画が、圧倒的に白人優勢の大学町のコミュニティにおいて疎外感を抱き続けてきたキキが更なる窮状にある者への積極的なコミットメントを果たす原動力となるのみで、結果的には彼女の所有物とはならないという展開は、極めて整合性が取れたものと言えるのではないか。⁸

そしてテキストの最後を飾る絵画は他ならぬレンブラントであるが、ここでこの西洋絵画のキャンソムもまたオリジナルとは程遠い姿で登場する。ヴィクトリアとの情事が家族全員に暴露された結果、別居中のキキと連絡すら取れないハワードは危機的状況の中、頼みの原稿を車中に残したまま学者生命が懸った公開講義を行う羽目に陥る。動揺した彼は慣れないパワーポイントをやみくもに操作しながら、無言のままレンブラントの絵画を次々とスクリーンに映し出す。そして彼の傑作の一つ *Hendrickje Bathing, 1654* に行き当たった彼は拡大ボタンを押し続け、キキを含む観衆は裸婦の肌のアップをただ呆然と見つめる。ここでスミスが、レンブラントの名作を用いて伝統的な絵画鑑賞の枠組みの転覆を図り、現代の技術革新が可能にした複製・加工機能に極めて積極的な意義を付与していることは明らかである。この公開講義の直前にハワードにパワーポイントの操作を指南した同僚の名前が Smith であることは、作者の遊び心というよりも、オリジナルを改変し、新しい美を生み出すことへの確かな肯定の証ではないだろうか: “Howard made the picture larger on the wall, as Smith had explained to him how to do” (443)。彼のパワーポイント操作により絵画の境界は消滅し、壁面を覆い尽くすヘンドリックエの “fleshiness” (443) は観衆たちを包み込むのだ。

7 例えば J. A. Gray は “In Forster, the bequest found its way to its true owner by sheer force of spiritual truth. In Smith, possession will be awarded not by nature but by a judge” (53) と述べ、本作における “redemption” の欠如を批判している。

8 Susan Alice Fischer は “Kiki will demonstrate that beauty—and the ability to perceive it—leads to social justice, as Elaine Scarry claims” (119) と論じ、キキの行為を “being just” の象徴と捉えている。

Maeve Tynan はスカリーの “Beauty brings copies of itself into being” (3) という主張を引用し “. . . Scarry’s essay implicitly *authorizes* the act of reformulation with which *On Beauty* incorporates it and other sources within itself” (79 : タイナンによる強調) と論じている。スミスは「コピー」を生み出さずにはおかない美の原動力を直視することで、アートと日常を「結びつける」ことに成功し、オリジナルと複製にまつわる優劣の議論を超越した新しい美を生み出している。講義室のスクリーンに映し出された、レンブラントと「スミス」の合作である生命力に息づく色彩の洪水の中で、演壇のハワードと観客席にいるキキは微笑を交わす: “Howard looked at Kiki. In her face, his life” (442)。⁹ 崩壊寸前のベルシー家と、裁判において係争中のエジリの絵画、という『ハワーズ・エンド』の大団円とは程遠いエンディングでありながら、『美について』の終幕はオリジナルの呪縛から解き放たれたキキの移ろいの美、そして改変されたアートの美に満たされているのである。

Works Cited

- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- Batra, Kanika. “Kipps, Belsey, and Jegede: Cosmopolitanism, Transnationalism, and Black studies in Zadie Smith’s *On Beauty*.” *Callaloo* 33.4 (2010): 1079-92.
- Davis, Clive. “Hipster Forster: All That’s Good, and Not So Good, about a Rising Star.” *The Weekly Standard*. 12 Dec. 2005: 32-3.
- Dutton, Denis. “Mad About Flowers: Elaine Scarry on Beauty.” *Philosophy and Literature* 24: 249-60.
- Fischer, Susan Alice. “‘Gimme Shelter’: Zadie Smith’s *On Beauty*.” *Zadie*

9 Philip Tew は “Reaching *Hendrickje Bathing, 1654*, [Howard] rediscovers the fulsome beauty both in the image and in Kiki, what Katie knew instinctively as an apparently untutored innocent” (108) と述べ、この場面でのハワードの感動を前述のケイティの熱狂と関連づけている。

- Smith: Critical Essays*. Ed. Tracey L. Walters. New York: Peter Lang, 2008. 107-121.
- Forster, E. M. *Howards End*. London and New York: Penguin, 2000.
- Gray, A. J. “Beauty Is as Beauty Does.” *First Things* 167 (2006): 48-53.
- Kakutani, Michiko. “A Modern, Multicultural Makeover for Forster’s Bourgeois Edwardians.” *New York Times*. 13 Sep. 2005: E.1.
- Lanone, Catherine. “Mediating Multi-cultural Muddle: E. M. Forster Meets Zadie Smith.” *Études Anglaises* 60. 2 (2007): 185-197.
- Lopez, Gemma. “After Theory: Academia and the Death of Aesthetic Relish in Zadie Smith’s *On Beauty* (2005).” *Critique* 51 (2010) : 350-65.
- Mansfield, Katherine. *Journals*. Ed. J. Middleton Murry. London: Constable, 1954
- Moraru, Christian. “The Forster Connection or, Cosmopolitanism Redux: Zadie Smith’s *On Beauty*, *Howards End*, and the Schelegels.” *The Comparatist* 35(2011): 133-147.
- Pedan, Roger. “Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just*.” *The Journal of Value Inquiry* 35 (2001): 275-8.
- Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.
- Scarry, Elaine. *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton UP, 1999.
- Smith, Zadie. *On Beauty*. London and New York: Penguin, 2005.
- Tew, Philip. *Zadie Smith*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Tynan, Meave. “ ‘Only Connect’ : Intertextuality and Identity in Zadie Smith’s *On Beauty*.” *Zadie Smith: Critical Essays*. Ed. Tracey L. Walters. New York: Peter Lang, 2008. 73-90.
- Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway*. Ed. David Bradshaw. Oxford: Oxford UP, 2000.