

刻印から印象へ ——ワイルドとホームズの「インテリア」

山口 恵里子

はじめに

芸術と犯罪、美と醜、この表裏の関係がいかにして結ばれるのか。本稿では、この古典的な問いについて、「インテリア」を媒体にしてオスカー・ワイルドとシャーロック・ホームズをつきあわせて考えてみたい。

ワイルドが芸術家にして「犯罪者」であること、ホームズが自らの推理法を芸術とよび、犯罪も芸術品とみなしていたことは、すでによく知られている¹。彼らのいう芸術とは、ウォルター・ペイターも『ルネサンス』(初版1873)の「結論」で記したart for art's sakeをスローガンとして²、見る者に感覚的な「快」をもたらすことを芸術の目的に置き、1870年代にイギリス美術界を席卷した唯美主義芸術である。ワイルドはその芸術をまさに体現し、ホームズも自身の芸術としての推理学を語るさいに「“芸術それ自体のために芸術を愛するものなら”(中略)“とるにたらない低俗な作品のなかにも、強い興味を見いだすことはよくある”」(“The Copper Beeches” [1892], *Adventures* 270: 467)³と、art for art's sakeのスローガンをういた。

この言葉とともに唯美主義は、装飾芸術やファッション、インテリアにまで広がった。ワイルドは、インテリアに関するアメリカ講演で「あらゆる芸術の目的はただ生活をより喜ばしいものにする事だ」と語り(“The House Beautiful” 916)、唯美主義芸術と生活をつなぐ「美しい家」の魅力を説いた。「美しい家」は『ドリアン・グレイの肖像』(1890, 1891)の舞台となり、その家でドリアンやヘンリー卿は「快」に浸り、ドリアンは犯罪者となった。

他方、ホームズに「芸術のための芸術」を提供するのは、「低俗な作品」であり、ありふれた出来事である。その日常をホームズは科学的に観察し、想像力を用いて犯罪を推理する。その推理こそが、ホームズに芸術的な喜びを与える。しばしばホームズを芸術家に喩えるワトソンはある時、「ホームズは、多くの芸術家の例にもれず、もっぱら自らの芸術のためにのみ生きている」(“Black Peter”[1904], *Return* 128: 239)という。ホームズがその芸術としての推理学を追究したのは、ベイカー・ストリート221番地Bの部屋である。この部屋でホームズは、お気に入りの安楽椅子に痩せたからだを埋め、依頼人の話を聞き、指先を山形につきあわせて犯罪への推理をめぐらすのである。

このように、ワイルドとホームズは、「部屋」を媒体にして唯美主義芸術と犯罪を接続した。本稿では、彼らがいかにして芸術と犯罪を結んだのか、この問いへの答えをワイルドが講演で語り、ドリアンを住ませた「美しい家」、自身が暮らしたタイト・ストリートのテラスハウス、ホームズのベイカー・ストリートの居室、そしてホームズが捜査した事件現場のインテリアに探してゆく。この追跡は、19世紀ブルジョワのモノに溢れた部屋がモダニズムの空間へと変容し、19世紀的な意味での住むという行為に終止符が打たれる過程をたどることになる。ワイルドとドイルは、そのような変化を鋭く感知していたのではないか。そうだとしたら、彼らが芸術と犯罪を結んだ「インテリア」は、19世紀的な住むという行為からの脱却をめざした試みを映し出しているはずである。そして、そこには、彼らが芸術と犯罪を接続した理由も見出せるだろう。19世紀ブルジョワは、みずからの私生活の痕跡を身体やモノを通して室内に刻印しようと躍起になった。本稿は、この刻印の場としてのインテリアが印象を表す場となる過程を追う。まず、ワイルドが論じ、自らも暮らした「美しい家」に足を踏み入れよう。

1. The House Beautiful——美的折衷主義と色彩のスキーム

ワイルドは1882年のアメリカでの講演旅行で、のちに“The House Beautiful”というタイトルで知られるようになる講演を2回行った。C.ギアは、このタイトルはアメリカ人芸術批評家のクラレンス・クックの手

引書『美しい家』(*The House Beautiful*, 1878)を参照したものと指摘するが(Gere [2000] 92)、ペイターは1876年11月発行の『マクミラン・マガジン』に執筆した「ロマンチズム」でHouse Beautifulの語をすでに用いており⁴、ワイルドはペイターのエッセイからその語を借用したのかもしれない⁵。エッセイ執筆当時、ペイター自身もノース・オクスフォードの「美しい家」に住んでいた。1860年代からロンドンでは芸術家が「芸術的な家」を設えることがブームになっており(Gere [2010] 74)、ミドルクラスの人びとはこうした「芸術的な家」を模した「美しい家」に住もうとしたのである。クックの手引書やホイス夫人の『美しい家——有名な芸術的な家の描写』(1882)を初めとして、多くのインテリアの手引書が出版された。「美しい家」には、「折衷的」に選ばれた芸術品が置かれた。たとえば、ペイターの家には、ウィリアム・モリスの壁紙が貼られ、細長い脚のテーブルと椅子が置かれ、blue and white(青花、染付)、ポットィチェルリやマンテーニャの版画、鏡、花が飾られていた(Gere [2000] 14)。ギアは、「美しい家」を、「古いものとモダンなものを折衷的に混在させることによって創られる」家であると述べ、家具や装飾芸術、家宝、土産、個人的な品などが置かれた折衷主義的インテリアが「個の表現」となったという(Gere [2000] 8)。

このような19世紀ブルジョワの部屋を、ヴァルター・ベンヤミンは、「仮装し、誘惑者のようにさまざまな雰囲気衣装を纏う」部屋と表し(『パッサージュ論』V 152)、「室内のさまざまなファンタスマゴリー幻像」のなかでブルジョワは「遠方と過去を蒐集する」という(「パリ」343)。人びとは、遠方や過去のものを集めた美的折衷主義のインテリアに自己満足し、さまざまに仮装した部屋で「心地よさ」を求めて安楽椅子に身を預けた。この部屋を、幾重もの襞をなすカーテンや壁の過剰な装飾が包み込んでいた。

ベンヤミンはさらに、その室内に、ブルジョワは私生活の痕跡を「永遠」とどめようとしたという。それは、「大都市において私生活の痕跡が失われてゆくことにたいする、補償をもとめる努力」であった。

その努力は家庭の内部でなされる。まるでかれらは、かれらの地上の日々の痕跡とはゆかないまでも、日用品や小間物の痕跡を、なんとかして未来永劫にうすれさせまいと、名誉をかけているかのようだ。か

れらは根気よく、たくさんの物の押型をとる。上げきや懐中時計、寒暖計や卵立て、食器や雨傘のために、かれらは入れものを、ケースをこさえる。中味の外形をはっきり残すので、ビロードやフラシテンのカバーが愛用される。(『ボードレール』188)

この努力の果てに、住居は人間を容れるケースになった。それは、経済的、社会的な変化とも無縁な「永遠の」ものとして成立していた。ベンヤミンいわく「人間はアクセサリー一式とともにそのなかへはめこまれる。化石となった太古の動物のように、だいにされるのはかれの痕跡である」(『ボードレール』188)。モノを通して自身の刻印をとどめることに夢になった人びとは、自らの身体も人間専用のケースに深く置き入れたのだ。まるで「蜘蛛の巣のなかに絡めとられている」かのように(『パッサージュ論』V 162-63)。それゆえ、このなかに住む人は、「容れ物が消えたらそれこそ自分の身体を見失って不安で耐えられなくなる」のである(多木 88-89)。

このようにして容れ物に「住む」という行為について、ベンヤミンは「一九世紀ほど住むことに病的にこだわった世紀はなかった」と述べる(『パッサージュ論』V 162-63)。インテリアは「陶醉と夢の刺激剤」になり、人びとを集団的催眠状態に陥らせた。そうしてブルジョワが追求した「心地よさ」に、ベンヤミンは否をつきつけたのである(『パッサージュ論』V 152-53, 山口 [2006] 第7章)。

ワイルドも、「美しい家」について講演しながらも、すでにこうした美的折衷主義の「美しい家」に背を向け始めているように思われる。彼は、「役に立たないもの、あるいは美しくないものは家のなかにあってはならない」と述べ(“The House Beautiful” 914)、装飾の細部にわたって——床、帽子掛、壁、天井、窓、家具、ピアノ、絵、刺繍など——助言を与えるが、その言葉はパーソナルな刻印づけを行うためのものではなく、感覚的な「快」をもたらすための実用的な助言である。たとえば、カーペットについてこう助言する。

床一面をカーペットで覆ってはならない。現代のカーペットほど不健

全で非芸術的なものはないからだ。カーペットは埃を吸う。われわれを取り囲むどんなものも申し分なく清潔にしておくべきだが、カーペットをそのように保っておくのは不可能だ。他のものもそうだが、この点において芸術と衛生上の規制は相伴うものだ。(918)

講演でワイルドが色彩のスキームと調和の重要性を強調したことも、それが感覚に働きかけるからに他ならない。ワイルドは、色彩を音楽のシンフォニーのようにすること、基調色からグラデーションをつけることを勧める。いわく「デザイナーは色彩のなかで想像し、考え、見なければならぬ」のである。絵画がそれを見る者に「快」をもたらすように、音楽的色彩の室内は生活に喜びを与えることができる。こうして唯美主義運動は、世界に、色彩を貴ぶ価値観を贈ったという(916-17)。ペイターの「すべての芸術はつねに音楽の状態に憧れる」(*Renaissance* 86)という言葉は唯美主義芸術の音楽的志向を縮約したものだが、その言葉のように、ワイルドも色彩に音楽性を求めたのである。

いっぽうで、ワイルドがいう色彩のスキームに、印象派の影響をみることもできるだろう。1870年には普仏戦争を逃れてモネやピサロがロンドンに滞在し、フランス人画商デュラン=リュエルがニュー・ボンド・ストリートに開いた画廊で彼ら「印象派」の作品を展示していた(Corbeau-Parsons, MacConkey)。印象派をロンドンやパリで見ることができたワイルドは、1881年、『詩集』のなかに“*Impression*”をタイトルに付した、印象派絵画のような色彩が煌めく詩を発表していた。

ワイルドは、唯美主義的かつ印象派的な色彩に包まれた「美しい家」を提案することによって、居住者の刻印を帯びた「美しい家」に住むこととは異なる新しい存在の仕方を探していたのではないか。

ワイルドは、1884年4月の結婚後、ロンドンのチェルシー地区タイト・ストリート16番地(現33番地)に新しく建てられたテラスハウスを賃貸し、自らの「美しい家」を実現する⁶(図1)。装飾デザインは、同じタイト・ストリートにJ. M. A. ホイッスラーの「白い家」を建てていた友人のE. W. ゴドウィンに依頼した(Gere [2000] 98)⁷。白い扉を開けると、グレイと黄色の廊下と階段が続く。濃い霧の日には白色と見間違えられてしまうほどそ

れらは淡い色だった。横木の下はオレンジ、上は青く塗られていた。一階のダイニングルームの基調色は淡い青と黄色が混ざった白だった。チッペンデルの椅子、暖炉、カーペットも白色であり、家具用の布張りにも白のフラシ天が用いられた。同様に白く塗られた二階の居間には、客がその「剥き出し」の状態にあっけにとられるほど限られた家具——ディヴァンとチッペンデルの白いテーブル、白い椅子三脚、安楽椅子——が置かれていた。その白には日本の漆製品のように光沢があった。喫煙室はトルコ風に装飾されていた。三階には寝室があり、四階の書斎は朱色と金色で彩られていた (Gere [2000] 100-04)。このインテリアは、アメリカ講演で語った唯美主義芸術と印象派の影響を受けた色彩のスキームを、白を基調色として実践したものだ。光沢のある白で塗られた家具には、ベンヤミンのこのような痕跡は残らない。



図1 オスカー・ワイルドが暮らしたテラスハウス (タイト・ストリート、ロンドン)
筆者撮影 (2019年8月)

2. 美的折衷主義の部屋と緑色がかった印象派の肖像画

ワイルドのテラスハウスは、美的折衷主義の「美しい家」から、色彩のスキームに包まれた「美しい家」への移行を示しているように思われる。こ

の移行は、インテリアのテイストのみならず、自己の痕跡への執着から、無形の、感覚的なものとの響応へと人びとが存在の仕方に変化を求めたことに関わっている。ワイルドの1889年のエッセイ「ペンと鉛筆と毒薬——緑色の研究」にもその移行をみることができる。このエッセイは、芸術批評家・画家であり、放蕩を尽くしたダンディ、そして連続殺人犯としても知られたトマス・グリフィス・ウェインライトを論じたものである。ここでワイルドは、ウェインライトのインテリアに対する鋭い感性にも着目し、こう述べる。「彼は、周囲の美しいものの価値にきわめて敏感で、彼が住んでいる部屋、あるいは住みたいと思う部屋について記述することに決して飽きたことはない。彼は、緑を不思議なほど愛していた」(“Pen, Pencil and Poison” 1095)。ワイルドは、ウェインライトを、美的折衷主義——「時代や場所、流派や様式とは無関係な、あらゆる本当に美しいものの真の調和」——を最初に理解した一人としてみなした(1096)。ウェインライトの書斎には、ギリシアの壺、ミケランジェロやジョルジョーネの版画、フィレンツェのマジョリカ、タスマニア産宝石のトレイ、ルイ十四世時代のボンボン入れ、シトロン色のモロッコ革レターケース、ポモナ・グリーンの椅子が置かれていたという。

この美しい書斎でウェインライトは芸術批評を書いた。ワイルドによれば、ウェインライトは、当時の写実を是とする芸術に共感せず、構図、美、線の威厳、色彩の豊かさ、想像力を評価した。その評価に際して、ウェインライトは自らの「印象」を批評言語に翻訳したとワイルドはいう。「ウェインライトは芸術批評家として芸術作品が生み出す複雑な印象に主たる関心をもっていた。美学的批評における最初の一步は、間違いなく、自らの印象を表すことである」(1096)。「印象」は、ペイターが『ルネサンス』で何度も用いた言葉である。「序」(1873)では、「審美的(aesthetic)批評の場合、対象をあるがままに見るための第一歩は、自分自身がうけた印象をあるがままに知り、それを識別し、はっきりと理解することである」(*Renaissance* xxix: 10)と述べる。対象がどのような効果を自分にもたらすのか、これに答えることが批評家に求められる。ペイターが「結論」で「印象がアクチュアルなのは一瞬のみである」(*Renaissance* 151)と書いたように、その瞬間的な印象を、批評家は言葉にしなければならない。ワイルドは、ウェイン

ライトの批評をこう記した。「彼は概して芸術の総体としての作品に対する彼の印象を論じており、こうした印象を言葉に移そうとし、想像的、心的な効果のために、いわば印象を文字にした等価物を差しだそうとしたのである」(1098)。ここでワイルドがいう「印象」はペイターの批評言語における「印象」をふまえたものだが、ワイルドはそこにさらにフランス印象派の絵画を重ねている。

ワイルドはウェインライトの芸術を評する際に、エミール・ゾラの小説に登場する「殺人を犯した後、芸術を志し、完璧にリスpekタブルな人々を印象派の緑色がかった肖像画に描いた若い男」を引き合いに出すのである。「その肖像画は彼が殺した犠牲者と奇妙なほど似ているところがあった」という(1106)。ワイルドは1883年にパリでゾラに会っていた(Page 25)。

このような「緑色がかった肖像画」にふれるゾラの小説は、1867年に出版された『テレーズ・ラカン』だと思われる。テレーズは、幼少から一緒に育った従兄弟のカミーユと結婚するが、カミーユの幼馴染で画家くずれのローランに惹かれるようになる。そんな折、ローランはカミーユの肖像画を「点描式」に描く。この描法で描かれた肖像画を、ワイルドは「印象派の肖像画」と呼んだのだろう。だが、完成した肖像画のカミーユの顔は、目鼻立ちが引きつり、「水死人の緑がかった顔を思わせ」るものだった(ゾラ上44)。その顔は、そののちテレーズとローランが事故とみせかけて溺れ死にさせたカミーユがセヌ河から引き上げられたときの顔を预示する。ゾラがどのような肖像画を念頭に置いたかは不明だが、ワイルドがウェインライト論を執筆した1889年には、印象派の画家たちが「緑色がかった肖像画」を描いていた。たとえば、ゾラの『制作』(1886)に登場する画家のモデルといわれるセザンヌが描いた《ヴィクトワール・ショケ》(1876-77、個人蔵)や《自画像》(c. 1877-80、オルセー美術館、パリ)は、「緑色がかった肖像画」である。果たしてテレーズと結婚したローランは肖像画を描くようになるが、いずれの画面にも苦しみに顔を歪めたカミーユが現れる。だが、その絵は以前の絵より「高度な芸術的センス」で描かれていた(ゾラ下63)。

ワイルドがウェインライトとゾラの画家を指して「われわれは罪が生み

出した強烈なパーソナリティを思い描くことができる」(1106)と述べたように、両者とも芸術と犯罪を接続しながら「印象」を(一人は言葉で、もう一人は絵画で)作品に映し出していることが大切である。ワイルドは、前者の美的折衷主義の部屋で言語化された印象と、後者の絵画化された印象を重ねた。両者とも犯罪を犯したがゆえにその芸術を生むことができたのだ。美しい部屋で生み出された印象はしかし、「歪み」をみせることになる。

3. 屋根裏部屋——「印象」の歪み

ウェインライト論を発表した翌年の1890年、ワイルドは『ドリアン・グレイの肖像』を『リップニコツ・マンズリー・マガジン』7月号に発表する⁸。画家バジル・ホールウォードはドリアンの存在により「全く新しい芸術の手法」を見出し、肖像画でドリアンの「あるがままの姿」を描こうとしたが、その姿が写実的だったのかドリアンのパーソナリティの表現だったのか分明でないという(*Dorian Gray* 13, 110-11)。バジルが見出した芸術は「魂と肉体の調和」を実現したものであり、それを可能としたのは、桐山恵子が指摘したように、太い筆で素早いタッチで描く印象派の画法だった(桐山 34)。バジルは、肖像画を、パリのジョルジュ・プティで開催される自身の展覧会に出品する予定だとドリアンにいう。プティは印象派とつながりがある画廊として知られていた(桐山 31, *Dorian Gray* 109)。そして、バジルは、彼の秘密、すなわち彼のドリアンへの偶像崇拜が肖像画に現れていることを告白する。

バジルの話を聞いたドリアンは、彼に肖像画を見せることを拒む。ドリアンはすでに肖像画の「表情」の異変に気づいていたのだ。ドリアンは、美的折衷主義のインテリアを自ら設えた寝室に置いてあった肖像画を、額縁屋に頼んで屋根裏部屋まで運ばせる。屋根裏は、ドリアンが幼い頃に過ごした部屋だった。久しぶりに入ると、部屋は以前とほとんど変わっていないように見えた。ところが、そののち、ドリアンが自分の「魂」を見せると言ってバジルを屋根裏に連れてゆくと、その部屋はバジルの目にすっかり薄汚れた部屋として映る。

もう何年もひとの住んだ気配のない部屋である。色褪せたフランド

ル産の綴織タペストリー、覆いのかかった絵、古いイタリア製の金櫃かねびつ、それに殆どからっぽの本箱——一脚の椅子と机とを除けば、その四つがこの部屋にあるすべてのものらしい。炉の飾り棚に立っている燃えさしの蠟燭ろうそくにドリアンが火を点けているあいだ、バジルは部屋一面が埃ほこりに覆われ、絨毯じゅうたんは穴だらけであるのを眼にとめた。壁板の蔭では鼠がごそごそとはいまわり、あたりには湿っぽい黴かびの匂いが漂っていた。
(*Dorian Gray* 148: 225)

階下でドリアンが過剰な美しいインテリアのなかに身を埋めているのに対して、肖像画が隠された屋根裏部屋のインテリア——美的折衷主義を反映したインテリアは埃にまみれている。あたかも欲望にまみれたドリアン肉体のように、薄汚い屋根裏がドリアン之魂の肖像画を囲む。肖像画を目にしたバジルは、変わってしまった自分の絵に驚愕する。「魂と肉体の調和」を印象派の画法で表現したはずの肖像画が、それも、バジルが「これは色情狂と怪物の顔ではないか」というように、犯罪者の魂を映し出していたのだ。ドリアンはそれこそが「ぼくの魂の顔だ」といい放ち、バジルを刺殺する (*Dorian Gray* 150: 227-28)。以後も、顔は表情を変え、狡猾さを強め、皺を増してゆく。ついにドリアンは肖像画にナイフを突き立てる。切り裂かれた絵の傍らには、ドリアン之醜悪な屍体が残されていた。美的折衷主義が行き着いた黴臭い屋根裏部屋での出来事だった。

4. ホームズの乱雑な部屋/事件現場のがらんどうの部屋 ——消散する痕跡

ほぼ同時期にドイルが描出したホームズのペイカー・ストリートの居室は、どのような部屋だろうか。ドイルはホームズ作品の第1作目『緋色の研究』(1887)で、その貸室を「気持ちのいい寝室二つと、快適なひろい居間からなっていた。居間のほうには心地よさそうに家具をならべてあり、大きな窓が二つあいていて明るくもあった。」(*A Study in Scarlet* 10: 25)と記している。ワイルドと出会った翌年に著した『四人の署名』(1890)では、ホームズはピロード張りの安楽椅子にゆったりすわり、コカインを打つ (*The Sign of the Four* 109: 8)。贅沢なクッションがついた寝椅子に横たわるドリ

アンのように (*Dorian Gray* 92)、ホームズも「陶酔と夢の刺激剤」をその部屋で求めているかのようだ。

だが、この安楽椅子が推理をめぐらす場になると、椅子に身を預けたホームズのものうげな姿勢 (*languid, lounging figure*) も依頼人の話を聞く姿勢となる (“*A Scandal in Bohemia*” [1891], *Adventures* 11: 20)。「五つのオレンジの種」(1891)では、依頼人が帰ると、ホームズは椅子の背にもたれ、パイプから立ち上る青い煙の輪を目で追うが、まもなく推理について語り始める。彼は目をつむり、「椅子の腕に肘をのせて、両手の指先をつきあわせ」、推理のためにあらゆる知識をそなえておく必要を説く (“*The Five Orange Pips*”, *Adventures* 114: 199-200, 図2)。そして、ホームズは、『緋色の研究』でワトスンに話したことを繰り返す。「人間がそのちっぽけな頭脳という屋根裏部屋に詰めこむのは、いずれ使うことになる家具だけにかぎるべきなんだ。ほかのがらくたは、書斎という物置にしまいこんでおき、必要なときにとりだせばいい」 (“*The Five Orange Pips*” 115: 202)。限られた家具と実験道具、バイオリンが置かれたホームズの居室にも、この屋根裏部屋にたとえられた頭脳空間のように、百科事典や新聞、事件の資料が用意されている⁹。



図2 Sydney Paget, *His eyes bent upon the glow of the fire* (1891). Photographic reproduction of watercolour. Illustration for Arthur Conan Doyle's “*The Five Orange Pips*”.

©Internet Archive, The Victorian Web: literature, history, & culture in the age of Victoria.

ところが、後年に隠遁したサセックスの「別荘ふうの家」に「ライオンのたてがみ事件」がもちこまれたとき、ホームズはみずからの頭脳部屋を「トランクルーム」に喩える。「いってみれば私の頭は、種々の荷物をごたごたと詰めこんだトランクルーム (boxroom) のようなもので、あまりに収納物が多いため、それらひとつひとつがどこにあるか、私自身も漠然としか覚えがない」(“The Lion’s Mane” [1926], *Case-book* 184: 344)。「別荘ふうの家」には実際にこの頭脳部屋のような「大きな屋根裏部屋」が作られている。ホームズは、その屋根裏を一時間余りあちこちかきまわし、ようやく一冊の小冊子を発見して事件を解決に導く。

整理された頭脳部屋から荷物が詰めこまれた物置へと、ホームズの屋根裏部屋が変化したように、ベイカー・ストリートの居室も乱雑になってゆく。モノが専用ケースにしまわれたブルジョワの部屋とは違い、ホームズの部屋ではモノの置き場所も定まっていない。

私たちの部屋には、つねに各種の化学薬品と、犯罪事件の遺物とがあふれかえていた。それらは、ともするとどこかとんでもない場所に迷いこみ、やがて忘れたころになって、バター入れのなとかか、あるいはもっと好ましからざる場所から、ひょっこり姿をあらわす。(“The Musgrave Ritual” [1893], *Memoirs* 113: 167)

この「心安らぐ乱雑さ (his homely untidiness)」を欠くと、ホームズは落着かなくなるという(“The Three Students” [1904], *Return* 191: 353)。モリアーティ教授と格闘し、ライヘンバッハの滝に消えたと思われたホームズは、ワトスンと三年後に再会を果たすと、その部屋をなつかしむ。

ワトスン、きょうの午後二時には、むかしなつかしい自分の部屋 (my own old room) で、むかしなつかしい [安楽] 椅子におさまり、あとはもう、むかしなつかしい旧友ワトスンが、むかしよくそうしていたように、もうひとつの椅子におさまっていてくれれば、もはや言うことはないのだが、などと思っていたわけなのさ。(“The Empty House” [1903], *Return* 10: 24)

「なつかしい安楽椅子」は、ブルジョワが身体の押型をとるために使用したような道具ではなく、ホームズの推理学=芸術を思考するための場である。彼の芸術はしかし、その場だけでは完結しない。ホームズは安楽椅子から立ち上がり外に出る。また、依頼人が外部からホームズの室内に入り込む。ホームズはしばしば窓から外を見て、依頼人や街路のようすを伺う。「心安らぐ乱雑」な室内は外部と浸透しあい、私生活と公生活が交錯する。時同じくして、ブルジョワが私生活を刻印した「容れ物」が解体し始めていた。ベンヤミンによれば、「容れ物のあり方を根本から揺さぶった」のは、世紀末のアール・ヌーヴォー様式の出現である(『パッサージュ論』V 163)。アール・ヌーヴォーの有機的な線で構成される家具はそれまでとは異なる仕方
で身体と関わるようになり、ガラスが多用されたことにより、室内と街路が相互に浸透しあい、内部と外部の境界が曖昧なものになった。また、ガラスと鋼鉄は、「痕跡を残すことが困難な部屋を創り出した」のだった(「経験と貧困」381)。ホームズの居室はアール・ヌーヴォー様式ではないが、内部と外部が交わるその部屋は、19世紀的な住むという行為の衰弱を象徴する。

ベンヤミンは「探偵小説の根源的な社会的内容は、大都市の群衆のなかでは個人の痕跡が消えることである」と述べたが(『ボードレール』183)、ホームズが急ぐ事件現場となった部屋もがらんどろだったり、家具があったとしても往々にして簡素であったりする。事件現場でさえ、「痕跡」がほとんど残されていないのだ。たとえば、『緋色の研究』で殺人現場となった空き家の部屋は、「大きな正方形の部屋で、家具がないために、いっそうひろく見えた。壁には安っぽいあくどい壁紙がはってあるが、^{かび}黴が生えてしみになっているところもあり、また、ところどころ大きく剥がれて、黄色い壁土をのぞかせながら垂れ下がっているのだった」(*A Study in Scarlet* 22: 49)。「まだらな紐」(1892)で、不幸な最期をとげた犠牲者の部屋も「殺風景」である。

小さくて質素な、古いカントリーハウスによくある造りの部屋で、天井は低く、壁には暖炉が切ってある。いっぽうの隅に、褐色の^{たんす}箆

が置かれ、べつの隅には、白い上掛けのかかったベッド、そして化粧台が窓の左端に据えられている。ほかに調度品といえば、小さな籐椅子が二脚あるだけで、床の中央にウィルトン・カーペットが敷かれているのを除けば、ごく殺風景な部屋だ。（“The Speckled Band”, *Adventures* 187: 326）

もっといえば、部屋にいるはずの人がいない場合も多い。「櫛の木屋敷の怪」（1892）では、屋敷の主人が娘を幽閉するのだが、ホームズとワトソンが到着した時には「部屋はがらんとしていた。小さな藁ぶとんを敷いたベッドと、小型のテーブル、下着類を入れたバスケットひとつのほか、調度物にもない。頭上の天窗がひらいていて、とらわれびとは影も形もなかった」（“The Copper Beeches” 293:507）。また「ボヘミアの醜聞」（1891）では、ホームズがボヘミア王とアイリーン・アドラーが写る写真を取り戻すためにアドラーを訪ねると、そこにはホームズ宛ての「巢は空っぽだったでしょう」と書かれた手紙のみが残されていた（“A Scandal in Bohemia” 28）。

鳥の巢が空っぽという表現は、他の作品でもたびたび用いられる。「ギリシア語通訳」では、ホームズは悪党の隠れ家に入る前に「すでに鳥は飛び去ったあと、巢はからっぽだね」という。それは、車輪の跡から「荷物を満載した馬車が、ここ一時間ほどのうちに、この道を通っている」と推理したからだ（“The Greek Interpreter” [1893], *Memoirs* 208-09: 334）。ホームズは、屋外に残された車輪や足跡といった一時的に残された跡を調査するのである。

5. 刻印と印象

その跡について、ホームズはこのようにいう。「犯人が二本脚であり続ける限り、必ずや何らかのギザギザした跡やこすれた跡、とるに取らないほどのずれた跡が残されており、科学的に搜索するものはそれらを発見できる」（“Black Peter” 133）。「背の曲がった男」（1893）では、ホームズは鮮明な五つの足跡（five very clear impressions of his footmarks）を見つけて、男が道路から芝生を横切り部屋に入ったことを推理する（“The Crooked

Man”, *Memoirs* 163)。「〈シルヴァー・ブレイズ号〉の失踪」(1892)では、「やわらかな土」に残された馬の蹄の跡 (the impressions) が事件解決への手掛かりとなる (“Silver Blaze”, *Memoirs* 18: 35)。

「プライアリー・スクール」(1904)では、ホームズは、湿った土の上に残された自転車のタイヤ跡を観察する(図3)。

より深い跡 (impression) がつくのは、むしろ、体重のかかる後輪のほうだ。このとおり、何カ所かで、それがより浅い前輪の跡に重なって、それを踏み消してしまっている。これを見れば、明らかにこの自転車は学院から遠ざかろうとしてるんだ。

(中略)

湿地帯のうちでもまた一段と低湿なところに、ずぶずぶと足が沈むくらいにぬかるんだ小道があった。そこへ近づいてゆくや、ホームズが歓声をあげた。細い電線を束ねたような縦縞模様 (An impression like a fine bundle of telegraph wires) が、道のまんなかを走っている。まぎれもないパーマーのタイヤだ。 (“The Priory School”, *Return* 108-110: 205-06)



図3 Sydney Paget, *An impression like a fine bundle of telegraph wires ran down the centre of it* (1894). Photographic reproduction of ink or watercolour on paper. Illustration for Arthur Conan Doyle’s “The Adventure of the Priory School”.

©Internet Archive, The Victorian Web: literature, history, & culture in the age of Victoria.

興味深いことに、ドイルは、足跡にも、馬の蹄跡にも、タイヤの跡にも footprints や tracks と並んで impression という単語を用いている。人類学者のティム・インゴルドは、上の「背の曲がった男」の場面を引いて、impression と inscription の違いを論じた。手で紙にドローイングを描くような inscription は連続的なラインを引いて、永続的な身ぶりの記録になるのに対して、足跡 impression は足を踏み降ろすたびにつけられる一時的な記録であり、しかもその跡は地表の状態や気候によって多様化する (Ingold 62)。道路、芝生、湿った土の上では足跡はそれぞれ異なるものになるだろう。ホームズがいうように「ギザギザした跡やこすれた跡、とるに取らないほどのずれた跡」にもなるだろう。インゴルドはさらに、所与の型を硬い表面に押し付ける (impose) スタンプを、植民地の侵略に重ねる。植民者は、考案した企てをスタンプを押すようにして植民地に押しつけ、本来の歴史を書き換えたという (Ingold 62)。19世紀ブルジョワは、植民地にスタンプを押しながら、インテリアには自らの身体の痕跡を永遠に刻印しようとしたのである。ホームズは、そのような inscription よりも屋外にかすかに残された消えゆく impression を探ったといえる。ホームズは自身の推理法をしばしば「もつれた総糸を解く」と喩える。その糸はつねに端が解かれている。impression をつないでゆくように、糸はまた別の糸と繕り合わされ、ホームズの「推理法という芸術」を現す。ホームズは、この過程を「文章にする (draw up)」ワトスンに感謝している (“The Copper Beeches” 270)。インゴルドは drawing と inscription の意味上の重なりを指摘していた。「印象」をつなぎとめてゆくホームズの芸術の inscription はワトスンの手に任されている。

おわりに

ペイターの唯美主義の影響を受けたロジャー・フライは、対象の再現 (representation) を目的とした芸術を批判し、1910年ポスト印象派をイギリスに紹介して「モダニズム」の衝撃を与えた。フライによれば、印象派は統一性や調和を目指して外見の模倣を加減 (modify) したものの、見えるものへの受動的な態度によりモノ本来の意味を表現するにいたらなかったが、ポスト印象派はモノ自体が喚起する感情や人間の情熱と欲求を表すた

めに自然のフォルムを歪ませ、見える世界を“misrepresent”したという (Fry, “Art and Life” 8; *Reader* 82, 87, 101)。

ワイルドは、バジルに印象派の画法でドリアンンの肖像画を描かせた。「まったく新しい芸術の手法」で描かれたその inscription は、写実なのかあるいはドリアンンの内的な表現なのかバジル自身にも不明なほど、外見が「加減」されている。ドリアンンの魂と肉体を調和させたという肖像画には、画家自身があまりに注ぎ込まれていたのである。その肖像画はもはや再現から逸脱している。バジルの inscription は、ウェインライトが印象を言語化した批評のように、あるいはゾラがローランに描かせた緑色の肖像画のように、画家自らの「印象」を絵画化したものだったといえる。

やがてその inscription は、ドリアンンの犯罪により、歪んでゆく。この「歪み」を芸術にもたらすために、ワイルドは、強烈な犯罪を必要としたのだ。フライの視点に立てば、この肖像画の「歪み」は、外見を「加減」しただけの印象派を超えた、ポスト印象派が描出した「歪み」ともいえるだろう。ドリアンンがその肖像画を隠したのは、美的折衷主義のインテリアが埃に覆われた屋根裏部屋である。屋根裏で肖像の「歪み」は激しくなる。ドリアンンは、それを見たバジルを刺殺し、小説の結末では肖像画にナイフを突き立て、「美しく」再生した自身の肖像の傍らに醜悪な屍体を晒した。魂と切り離されたこの歪んだ屍体は、ポスト印象派が問うたような、情熱も欲望も潜めた身体をどう表現すべきなのかという問いを発しているように思えてならない。「美しい」身体の押型をとるようにして絵画に身体を刻印した芸術には、終止符を打たなければならない、事物、身体そのものが喚起する形なきもの、目に見えないものを表さなければならない、というメッセージとともに。自己の刻印をとどめた「容れ物」から脱するように、ワイルドは、印象派のような色彩のスキームを自らの家の装飾に使い、白を基調色とした部屋に白い家具を設えた。果たして、ワイルドは自らも「犯罪者」となり、自邸は1895年4月24日競売に出された。

ドイルも、歪んだ顔を描出している。ウェインライトにもなぞらえられる、類稀なる美貌の持ち主グルーナー男爵は、「美しい家」に不可欠だった blue and white の収集家でもある。男爵の美しい顔に、かつて弄ばれた女が濃硫酸を浴びせる。

浴びせられた濃硫酸が顔じゅうを腐食させ、耳やあごからもしたたっている。片目はすでに白濁しているし、もういっぽうは真っ赤にただれている。ほんの数分前、私が感嘆してながめたあの秀麗な^{おもて}面が、いまは見るかげもない。まるで画家が描きかけのみごとな絵の表面を、濡れて汚れたスポンジでこすったかのような。目鼻だちははずれ、変色して、人間のものとも思えぬ顔。おぞましい。（“The Illustrious Client”, *The Case-book* 129-30: 56-57）

美しい顔が歪んでゆく。ドイルがこの短編を書いたのは1925年。イギリスの印象派とよばれるウォルター・シッカートが描いた「自画像」（1929、図4）のように¹⁰、絵画は顔や身体の「歪み」を表し、ル・コルビュジエの装飾のないモダニズム建築のように、建築は装飾を剥ぎ落としていた¹¹。ワイルドもドイルも犯罪と接続した芸術によって、19世紀の居住者の身体の刻印を帯びた「容れ物」から痕跡を消散させ、身体のありかたをも根本から揺さぶった。容れ物という被いを取り除いたとき、「印象」のなかに現れる「歪んだ」身体は、アクチュアルで、不完全な、存在の仕方を、みせるようになる。



図4 Walter Sickert, *The Servant of Abraham* (1929). Oil paint on canvas. 61.0 × 50.8cm. Tate, London

<https://www.wikiart.org/en/walter-sickert/the-servant-of-abraham-1929> Public domain

*本稿は、日本ワイルド協会第43回大会(2018年12月8日、青山学院大学)でのシンポジウム「オスカー・ワイルドとコナン・ドイル」で口頭発表した原稿に加筆したものである。当日、多くの貴重なご教示を賜りました。深く感謝申し上げます。

注

- 1 ホームズは、みずからの推理力と観察力は、フランスの画家ヴェルネの妹である祖母から受け継いだものだと言います。「芸術家の血というのは、とかく非常に変わったかたちであられるものだからね。」(“The Greek Interpreter”, *Memoirs* 193: 307)
- 2 ペイターが結論を執筆した1868年に出版されたウィリアム・ブレイク論でA. C. スウィンバーンは“Art for art’s sake first of all, and afterwards we may suppose all the rest shall be added to her [art]”を初出として3箇所“art for art’s sake”の語を用いた。ペイターはこのエッセイを読んだのではないか(山口 [2018] を参照)。
- 3 引用には、原題と引用ページ、コロンの後に下記の邦訳からの引用ページを付した。拙訳の場合は邦訳のページ数を記していない。
- 4 クックは手引書の元になった1875年の *Scribner’s Monthly*, vol. 10からの連載記事ではHouse Beautifulの語を用いておらず、ペイターの“Romanticism”の方が早くその語を用いている。1878年発行の *Scribner’s Monthly*, vol. 15に掲載されたクックの手引書の書評には、ペイターの“Romanticism”への言及がある(*Scribner’s Monthly*, vol. 15, 1878, p. 280)。
- 5 ペイターのエッセイは *Appreciations* (1889)に後記として収録され、ワイルドは1890年に *Appreciations*の書評を *Speaker* (22 March)に書いた。ペイターは、文学史と芸術史には古典主義とロマン主義があるが、「あらゆる世代の創造力のある精神——つまり、芸術家であり芸術の精神において人生を営む人々が人間の精神を回復するために常に共につくる「美しい家」では、そのような対立は消えてしまう」と述べる(“Romanticism” 64)。古代ギリシア文化を古典主義とロマン主義という両側面から理解しようとしたペイターだが、「美しい部屋」はその対立さえ回収してしまう、美に捧げられた部屋である。
- 6 1880年からワイルドは、肖像画家フランク・マイルズがE. W. ゴドウィンに設計を依頼したstudio-house(タイト・ストリート44番地)でマイルズと同居していた。タイト・ストリートには芸術家の家やスタジオが集まっていた。
- 7 ワイルドは“The House Beautiful”の講演で、J. M. A. ホイッスラーが色彩のスキームを装飾に用いたF. レイランド邸を例に挙げており、自宅の装飾への助言もホイッスラーに求めたが、ホイッスラーは「今度は君が美しい家をわれわれに見せる時だ」と返答したという(Gere [2000] 98)。
- 8 この出版は前年8月の同誌の編集者主催の夕食会が契機となった。夕食会に

- はドイルも招かれており、彼は同誌2月号にホームズ・シリーズの二作目に
あたる『四人の署名』を発表する。
- 9 ホームズが『緋色の研究』でワトスンに話した頭脳部屋については、柏木博『探
偵小説の室内』を参照。
- 10 ドイルが最初のホームズ作品『緋色の研究』を発表した翌年の1888年、「切り
裂きジャック」事件が起こる。真相については諸説があるが、画家ウォルター・
シッカートが事件を作品に秘密裏に記録したという説や、彼自身が犯人だど
いう説も出されている。実際、彼は《切り裂きジャックの寝室》(c.1904)とい
う作品を残している。事件の翌年の1889年、ワイルドは「ペンと鉛筆と毒薬
——緑色の研究」を『フォートナイト・レビュー』に寄稿した。
- 11 ペンヤミンは、ル・コルビュジエの「街路と住居の陶酔的な相互浸透」を許す
「移動可能ガラス住宅」に、19世紀ブルジョワが執着した「容れ物」としての家
の終わりを見てとった(『パッサージュ論』III 49)。

引用文献

- Corbeau-Parsons, Caroline, editor. *Impressionists in London: French Artists in Exile 1870-1904*. Tate Publishing, 2017.
- Doyle, Arthur Conan. *The Adventures of Sherlock Holmes*, edited by Richard Lancelyn Green. Oxford University Press, 1993. 『シャーロック・ホームズの冒険』深町眞理子訳、東京創元社、2010.
- . *The Case-Book of Sherlock Holmes*, edited by W. W. Robson. Oxford University Press, 1993. 『シャーロック・ホームズの事件簿』深町眞理子訳、東京創元社、2017.
- . *The Memoirs of Sherlock Holmes*, edited by Christopher Roden. Oxford University Press, 1993. 『回想のシャーロック・ホームズ』深町眞理子訳、東京創元社、2010.
- . *The Return of Sherlock Holmes*. Wordsworth, 1995. 『シャーロック・ホームズの復活』深町眞理子訳、東京創元社、2012.
- . *A Study in Scarlet and The Sign of the Four*. Wordsworth, 2004. 『緋色の研究』阿部知二訳、東京創元社、2006. 『四人の署名』深町眞理子訳、東京創元社、2011.
- Fry, Roger. “Art and Life” (1917). *Vision and Design*, edited by J. B. Bullen. Oxford University Press, 1990. 『ヴィジョンとデザイン』蜂巢泉・堀川麗子訳、水声社、2019.
- . “The Grafton Gallery” (1910). Reed, pp. 86-89.
- . “The Post-Impressionists” (1910). Reed, pp. 81-85.
- . “A Postscript on Post-Impressionism” (1910). Reed, pp. 95-98.
- Gere, Charlotte. *Artistic Circles: Design and Decoration in the Aesthetic Movement*.

- V & A Publishing, 2010.
- . *The House Beautiful: Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*. Lund Humphries, 2000.
- Haweis, Mary Eliza Joy. *Beautiful Houses: Being a Description of Certain Well-known Artistic Houses*. Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1882.
- Ingold, Tim. *The Life of Lines*. Routledge, 2015.
- MacConkey, Kenneth. *Impressionism in Britain*. Yale University Press in association with Barbican Art Gallery, 1995.
- Page, Noman. *An Oscar Wilde Chronology*. Macmillan, 1991.
- Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, edited by Adam Phillips. Oxford University Press, 1986. 『ルネサンス——美術と詩の研究』 富士川義之訳、白水社、1986.
- . “Romanticism”. *Macmillan's Magazine*, vol. 35, 1876, pp. 64-70.
- Reed, Christopher, editor. *A Roger Fry Reader*. The University of Chicago Press, 1996.
- Swinburne, Algernon Charles. *William Blake: A Critical Essay*. John Camden Hotten, 1868.
- Wilde, Oscar. “The House Beautiful”. *Complete Works of Oscar Wilde*. Collins, 2013, pp. 913-25.
- . “Pen, Pencil and Poison: A Study in Green”. *Complete Works of Oscar Wilde*. Collins, 2013, pp. 1093-1107.
- . *The Picture of Dorian Gray*, edited by Robert Mighall. Penguin Books, 2003. 『ドリアン・グレイの肖像』 福田恆存訳、新潮社、1962.
- 柏木博 『探偵小説の室内』 白水社、2011.
- 桐山恵子 「バジルとはいかなる画家か——『ドリアン・グレイの肖像』の絵画考察」 『オスカー・ワイルド研究』, no. 16, 2017, pp. 25-36.
- ゾラ, エミール 『テレーズ・ラカン』 上下、小林正訳、岩波書店、1966, 1968.
- 多木浩二 「弁証法の場としての室内——ベンヤミン・ノート3」 『思想』 no. 883, 1998, pp. 79-93.
- ベンヤミン, ヴァルター 「経験と貧困」 浅井健二郎訳、『ベンヤミン・コレクション 2——エッセイの思想』 浅井健二郎編訳、筑摩書房、1996.
- . 『パサージュ論 III 都市の遊歩者』 今村仁司・三島憲一他訳、岩波書店、1994.
- . 『パサージュ論 V ブルジョワジーの夢』 今村仁司・三島憲一他訳、岩波書店、1995.
- . 「パリ——一九世紀の首都」 久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクション 1——近代の意味』 浅井健二郎編訳、筑摩書房、1995.
- . 「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」 『ボードレール他五篇ベンヤミンの仕事2』 野村修編訳、岩波書店、1994.
- 山口恵里子 『椅子と身体——ヨーロッパにおける坐の様式』 ミネルヴァ書房、2006.

刻印から印象へ

——「古代人たち」からラファエル前派、そしてD. G. ロセッティへ——A. ギル
クリスト『ウィリアム・ブレイクの生涯』を媒介にして』『論叢 現代語・現代
文化』筑波大学、no. 19, 2018, pp. 53-86.