

「祝福された乙女」について

野 路 智 司

岡山理科大学教養部

(1991年9月30日 受理)

時の経過がもたらす変化は恋愛の最大の敵である。恋愛詩の一大モチーフは現在の至福の瞬間を永遠化することであって、これまで幾度も変奏されつつ、繰り返されてきたこのモチーフが収斂するところは、後代の恋人達の手による楽園回復といってもよいであろう。楽園を追われ、時との闘いに苦しむことになったアダムとイヴの末裔達は、地上での愛を永遠化すべく、天上界への経路を様々な形で見い出そうとしてきた。「恋」や「愛」を無数に繰り返してきた恋愛詩が陳腐で、消滅へと向かうジャンルであるはずがなく、事実、今こうしている最中でも、常套句をふんだんに散りばめたものであれ、種々の技巧を凝らしたものであれ、世界のどこかで恋愛詩は刻々と書かれているに違いないのだ。

ダンテ・ガブリエル・ロセッティが「祝福された乙女（“The Blessed Damozel”）」を初めて世に送ったのは、19歳の時であった。この時、彼は早くも後の人生を支配する、恋愛に根ざした自己の芸術観を確立した。やや生硬ではあるが、一芸術家の代表作というものが、生涯にわたるその芸術家の思想を決定し、他の作品を解釈する際にも、その印象の強さによって何らかの手がかりを読者に与えてくれるものであるとするならば、「祝福された乙女」がまさしくロセッティの代表作の一つにあたることは言うまでもない。事実、ラファエロ前派の機関誌『胚芽（*The Germ*）』に初めて作品を発表して以来、ロセッティは何度もこの詩に改訂を施してきたし、同題の絵画もものにしている。¹⁾ この辺りの事情についてはニッカーボッカーが詳しく記しているが、最終的には死亡した年にあたる1882年に出版されたトウシュニッツ版まで改訂を続けていたことが分かる。²⁾ このように「祝福された乙女」は、ロセッティの創作活動の出発点と帰着点とを同時に表しているのではないだろうか。

一芸術家が生涯にわたり詩と絵画の両面で何度も手を加え、繰り返して描いてきたという点で、「祝福された乙女」はロセッティ自身の創作の基調となっていたと考えられるが、この作品は二重の意味で未完なのである。作者が飽くことなく改訂を施してきたし、詩と絵画に作者が描いたテーマに託した解答が、鑑賞者自身の手委ねられているからなのである。恋愛の永遠化を巡って、人間の生と死に関係する最大の神秘と可能性への問いかけが、作者から投げかけられる。さらに具体的に述べれば、地上に残された青年と昇天した乙女との間の、文字通り天地を隔てた愛の成就を巡り、疑問が絶えず我々を襲ってくるの

である。後代の我々はこの詩と絵画を鑑賞し、そこに描き出された霊肉と時空のはざまで、永遠なる愛が成就される瞬間を待ち焦がれる二人の想いを追体験するとともに、我々自ら答えを捜すことになるのである。

本論ではロセッティの芸術の基調であるこの作品を取り上げる。彼の恋愛観を反映した天上界の描写にも背景的な考察を加え、最終的には同題の絵画とともに作品そのものが我々に向けて呈示する分離と融合の効果を論じてみたい。

I

25のスタンザより構成された本作品を通読するにあたり、便宜上、前半と後半の二部に分ける。本章では乙女が天上から遙か彼方の地上の恋人に語り始めるまでを扱うことにする。

他界した乙女は天の住人となり、天国の欄干から身を乗り出して、地上の恋人へ想いを馳せる。恋人の昇天によって天上で再会し、永遠の愛を獲得する瞬間をひたすら待ち焦がれている。詩行から読み取れる乙女の姿は、霊的な存在というよりもむしろ肉体を纏った地上の人間と何ら変わりがない。

The blessed damozel leaned out
From the gold bar of Heaven;
Her eyes were deeper than the depth
Of waters still at even;
She had three lilies in her hand,
And the stars in her hair were seven.

Her robe, ungirt from clasp to hem,
No wrought flowers did adorn,
But a white rose of Mary's gift,
For service meetly worn;
Her hair that lay along her back
Was yellow like ripe corn.

Herseemed she scarece had been a day
One of God's choristers;
The wonder was not yet quite gone
From that still look of hers;
Albeit, to them she left, her day
Had counted as ten years.

祝福された乙女は
天の黄金の欄干から身を乗り出した
夕暮時に静まり返る海原よりも
その瞳は深く
手には三本の百合を携え
髪には七つの星を飾っていた

帯を締めぬ衣は襟から裾まで解け
刺繍の花は一つも飾らずに
マリア様が贈った一本の白い薔薇を
務めにふさわしくつけていた
背に垂れる髪は
熟れた小麦のような黄金色

神の聖歌隊に加わってから
まだ一日と経っていないような気がした
乙女の静かな面持から
驚きの念はまだ消え去ってはいなかった
とはいえ地上に残してきた人達には
乙女の一日が十年の歳月だった

(sts. 1 - 3)³⁾

地上にいた時と同じ姿をしているとはいえ、天と地を隔てる広莫とした空間を凝視する乙女の瞳、白と黄金色を基調としてモザイクのように各詩行へと散りばめられた宗教的象徴により、天上の生を送り始めた乙女の存在そのものだけでなく、地上の恋人との再会そし

て天上での永遠の絆を願う乙女の祈りそのものも、浄化、神聖化されているように思える。象徴的に使用されている「三本の百合」、「七つの星」や「一本の白い薔薇」、また「天の黄金の欄干」は乙女の身体と直に触れ、「黄金色の髪」は欄干の色と重なり合うことによって、彼女そのものの肉感性は和らげているのではないだろうか。⁴⁾ 紗を通して眺めた天国の情景はここではまだ動き出さない。我々は静かな表情に秘められた乙女の情熱をそのポーズから理解し、地上界とは空間的に隔たり、時の流れも全く異なる天上界の様子を曖昧模糊とした形で感じ取るのである。

(To one, it is ten years of years, ... Yet now, and in this place, Surely she leaned o'er me — her hair Fell all about my face. ... Nothing: the autumn-fall of leaves. The whole year sets apace.)	あれから何十年もの歳月が経過した いいや今ここで 確かに彼女は僕の頭上に身を乗り出した 髪が僕の顔のまわりにはらりと垂れた 何でもなかった 秋の落葉だったのだ 一年はすぐに過ぎてゆく
It was the rampart of God's house That she was standing on; By God built over the sheer depth The which is Space begun; So high, that looking downward thence She scarce could see the sun.	乙女が立っていたのは 神の館の城壁の上 切り立った淵の上に神が築き そこから宇宙が始まっていた 高さが高さだけに 下を眺めると 太陽もほとんど見えなかった
It lies in Heaven, across the flood Of ether, as a bridge. Beneath, the tides of day and night With flame and darkness ridge The void, as low as where this earth Spins like a fretful midge.	城壁は天国の霊気の海を跨ぎ 橋のように架かっている 下では昼と夜の潮が 空間に炎と闇のうねりを立てる 下へと辿ればこの地球が 苛立った蚊のように回転している
(st. 4-6)	

本作品はドラマティック・モノローグの体裁を取ってはいるものの、地上の恋人の言葉と天上の乙女の言葉はそれぞれ括弧と引用符で括られ、直接話法で示されている。ドラマの当事者である男女の言葉が、純粹に客観的な視点からの語りに挿入されているのである。詩の読者は、いとも容易に恋人の言葉と乙女の言動の関連性を指摘することが可能だが、恋人と乙女は夢想という枠組みの中で、互いの想いを交感するのである。

乙女は普通の人間のように描かれているが、地上と天国の様子は大いに異なる。ここでは、「day,」「year,」「years」といった語に見られる時間の大きな違いが描かれている。乙女には昇天してから「一日」と経過していないように思えるのだが、天上の一日は、地上の「十年」に相当する。そして、最愛の乙女に先立たれた恋人にとって、悲嘆に暮れるこの十年はまさに「何十年」と感じられる。乙女のことを思う自分とは関わりもなく、恋人

の周囲にある地上の自然は刻一刻と姿を変える。地上では季節の移り変わりと共に「一年（“The whole year”）」が疾くと過ぎてゆく。季節を秋に設定し、枯葉を登場させることによって、時間の経過と地上の恋人の悲哀が一層深く感じられる。さらに、一瞬の錯覚に終わるにせよ、今は亡き乙女の髪感触を再現し、彼の顔を掠りながら落ちてゆく枯葉に、天の欄干から彼方の地球を眺める乙女と地上の恋人の想いが重なり合う。

天上界と地上界の時間の差異は見てきた通りだが、今度は天国の位置が描かれている。乙女が立つ天の城壁から下は「切り立った深み」になっており、城壁から「宇宙」が始まっているように、ここに描かれている天と地は、宇宙を間に挟んだ上下の関係、すなわち垂直構造を成している。⁵⁾ 乙女のいる所からは、地球を照らす太陽が遙か下方へと位置し、地上の人間を支配する時間の根源となる「昼と夜の潮のうねり」が見える。このさらに下に「苛立った蚊」のように自転を続ける地球がある。このように天と地は静対動の対照をなして描かれており、天上界は静の世界であり、その下方から空間は徐々に動きを運び、そして絶えず変化にさらされる地上の世界へと至るのである。

天上界は死によって離別した恋人達が、その愛の絆によって再会し、永遠の生を受ける場である。

Around her, lovers, newly met	周囲では出会ったばかりの恋人達が
'Mid deathless love's acclaims,	不滅の愛の喜びのさなかにあり
Spoke evermore among themselves	互いの心に刻んだ名前を
Their heart-remembered names;	いつまでも呼び交わす
And the souls mounting up to God	神のもとへ飛翔してゆく魂が乙女の傍を
Went by her like thin flames.	かすかな炎のように通り過ぎた
And still she bowed herself and stooped	さらに乙女は身を屈めて
Out of the circling charm;	天の聖域から身を乗り出した
Until her bosom must have made	もたれた欄干が乙女の胸のぬくもりで
The bar she leaned on warm,	温かくなっていた
And the lilies lay as if asleep	曲げた腕に寄り添って
Along her bended arm.	百合の花はまるで眠っているようだった

(sts. 7-8)

恋人の昇天を待つ乙女の周囲では、再会した恋人達が生前からの「心に刻んだ名前」を互いに呼び合いながら、天上界で獲得した「不滅の愛の喜び」に浸っている。⁶⁾ 自らが切望している永遠の愛を授けられた恋人達の中であって、乙女の思いはますます募ってゆくばかりである。神のもとへ逝く魂が乙女の傍らを通り過ぎてゆくが、残念ながら恋人の魂はまだやって来ない。

副詞の“still”によって表現される時間の流れと乙女のポーズの動きに、地上の世界を眺め始めて以来、止むことなく高まり続けてきた恋人への思慕の情が確認出来る。黄金の欄

干に伝わる胸の温もり、彼女が手にした百合の花がしおれるとはいかないまでも、眠ったように生気を失っていることから、時間の経過と彼女の情熱が分かるのである。このスタンザの3-4行は、昇天して霊的な存在と化した乙女の肉感性を描いた箇所としてこれまで何度も取り上げられてきた。ところが第三章でも言及するように、本詩で描かれている天国が登場してくる背後には、ロマン派の影響があった。例えば、その先駆者的存在であるウィリアム・ブレイクは、死後、愛の抱擁によって結ばれる男女を多々描いた。「天国で大切にされるのは、情熱を拒むことなく、知の生み出すもろもろの实在であり、そこからはあらゆる情熱が、抑えられることなく、永遠の至福の状態ではとぼしるのである (“... the Treasures of Heaven are not Negations of Passion but Realities of Intellect from which all the Passions Emanate Uncurbed in their Eternal Glory.”)」と彼が述べているように、昇天した魂の有する情熱は天国とは無縁ではない。であるから、「物質的かつ必滅の肉体 (“Corporeal & Mortal Body”）」とは異なる霊的な衣を与えられた魂が保持する情熱を、ロセッティが乙女の胸の温もりという形で表現したとしても不思議ではないであろう。⁷⁾ ここでいう時間の長さは、乙女の思慕の情の強さでもあるのだ。

天上界とその下の世界が、空間的かつ時間的に静対動で描かれていることは、先述したが、昼と夜の潮、回転する小さな地球といった地上の時を表すものではなく、ここでは時そのものの動きが出てくる。

From the fixed place of Heaven she saw	天国の不動の地点から時が
Time like a pulse shake fierce	眼下の世界という世界を脈拍のように
Through all the worlds. Her gaze still strove	激しく揺り動かすのが目に入った
Within the gulf to pierce	眼差しは深淵のさらに下を探っていた
Its path; and now she spoke as when	星々が天球で歌う時のように
The stars sang in their spheres.	ここで乙女は言葉語った
The sun was gone now; the curled moon	もう太陽は消えてしまい
Was like a little feather	縮れた月がひとひらの羽毛のように
Fluttering far down the gulf; and now	深淵のずっと下で揺らめいていた
She spoke through the still weather.	静寂のなかに乙女は語った
Her voice was like the voice of the stars	乙女の声は星々が合唱する時の
Had when they sang together.	その声のようだった

(sts. 9-10)

乙女のいる「天国の不動の地点」からは宇宙が始まっているだけでなく、その宇宙という空間を動かす「時間 (“Time”）」の動きも目にすることが出来る。ここで、時は「脈」といった伝統的なイメージに喩えられているが、天上界の下に広がる「世界という世界」を激しく揺らす、始原となる時として描かれている。“fixed” は変化とは無縁の天上界の静けさとその下の空間の動きとの対照を鮮やかに示しているが、この眼下に広がる空間の動

きそのものも、恋人の昇天を待つ乙女的心情と関係する。始原なる時の動きは地上へも伝わる。この動きから恋人の昇天の日が刻一刻と近づいていることを、乙女は知る。恋愛の最大の敵となる時間の生み出す変化は、ここではむしろ望ましいのである。

乙女は一心不乱に広大な空間の中を見つめ、出来るだけ彼方の領域を見渡そうとしている。副詞“still”が再度用いられ、乙女の視線の動きに加え、時間の流れがここでも表されている。“path”は地上へ向けられた乙女の視線であり、かつ彼女の思いが地上の恋人へと伝わる経路でもある。当然、乙女の眼差しが向けられる究極の対象は彼であるが、蚊のように小さな地球を見るのが限度で、彼には届かない。消える太陽と淵のずっと下方で揺らめく「一枚の小さな羽毛」のような縮れた月の動きにも示されてるように、ここでも時間の経過とともに強まってゆく乙女の思慕の情が窺える。ついに乙女の思いが極まって言葉となり、各スタンザの最終二行で描写されているように、その声音は星々が天球を移動する時に奏でる音楽のように静まった空間にこだまする。

(Ah sweet! Even now, in that bird's song,	ああ 心地よい響きだ 今しがた
Strove not here accents there,	彼女がああ鳥の囀りを借りて
Fain to be hearkened? When those bells	自分の言葉を聞かせようとしたのでは
Possessed the mid-day air,	ああ鐘の音が真昼の空に響き渡った時
Strove not her steps to reach my side	彼女は足音を響かせて階段を下り
Down all the echoing stair?)	ぼくの傍へ来ようとしたではないか
(st. 11)	

空間の中に響き渡った乙女の言葉が耳元へ届いたかのように、恋人は奇妙な錯覚を覚える。否定疑問で表されているように、彼の心中にはかなり強い確証の念がある。同時に恋人の思慕の情も、スタンザを追うにしたがって強まってゆく様子が分かるのである。在りし日の乙女の姿、声色そして足音までが、歳月の経過にもかかわらず、乙女を想う彼の意識にはいつまでも刻み込まれている。さきほどの言葉も含めて、彼の夢想のなかで、触覚と聴覚を中心とし、自己を取り巻く状況が乙女の姿形、声音と錯覚という形で符合するのである。

II

前章では語り手によって展開される天上の乙女の容姿と天国の描写、さらに天国とは広莫とした空間で隔てられ、時間体系も全く異なる地上に留まっている恋人の言葉を含んだ詩行を見てきた。この詩の語りの大前提となっているのは、語り手の夢想であり、このなかに恋人と乙女の夢想が包含され、夢想は三重構造を形成している。さらに、これらの夢想が互いに絡み合いながら、詩のドラマが進行してゆくのである。

“I wish that he were come to me,	あの人が私のもとへ来てくれていたら
----------------------------------	-------------------

For he will come,"she said.
 "Have I not prayed in Heaven? — on earth,
 Lord, Lord, has he not pray'd?
 Are not two prayers a perfect strength?
 And shall I feel afraid?

(st. 12)

だって来るんですもの 乙女は語った
 天国では私が—地上ではあの人が
 神様 今まで祈ってきたはずで
 二人の祈りが一つの完全な力にはならず
 私を不安のままに置かれるのですか

彼女の言葉は素朴な願望の表出から始まる。“wish”に続く仮定法の“were come”と“will come”の“come”に繰り返しが見られるように、これから恋人がやって来ることを前提として語られる。素朴であるからこそ一層、ようやく言葉になった彼女の切実な願い、来るべき再会の瞬間を待ち焦がれる想いの強さが、ひしひしと伝わってくる。だが、一介の天の住人である彼女には、この出会いを可能にする力も確信の念もない。なぜなら、神だけがこの愛の秘蹟の成就を可能にする力を有するからである。そこで、彼女は二人の愛の証左となる祈りに言及しているのである。地上と天国を隔てる時間と距離を融和することが出来るのは、乙女の昇天後、欠かすことがなかった二人の祈りだけなのである。祈りが発揮する「完全なる一つの力」には、乙女の強い自信と焦燥感が同時に示されている。⁸⁾ 天地を隔てていても、二人の男女は祈りによって一つであり、当然、天国でも永遠に一つになることを神に認めてもらえるだけの資格がある一方で、二人は祈る以外には何も出来ない状況に置かれているからである。“And shall I feel afraid?”という神に対する問いかけに表れているように、恋人の昇天から永遠の愛の成就を神に祈るまでに至る乙女の夢想は、終始、未来時制で語られ、天上の現在の不安を解消する一瞬の幻影のように儚いものである。これは夢想に浸りながら、自己の周囲に乙女の姿や声を感知する地上の恋人にもあてはまる。

“When round his head the aureole clings.
 And he is clothed in white,
 I'll take his hand and go with him
 To the deep wells of light;
 As unto a stream we will step down,
 And bathe there in God's sight.

あの人の頭の回りに光輪がつき
 白い衣を纏うと
 あの人の手を取って一緒に
 深い光の泉へと向かうのです
 小川へ入るように私達は降りて行き
 神様の目の前で光を浴びるのです

“We two will stand beside that shrine,
 Occult, withheld, untrod,
 Whose lamps are stirrd continually
 With prayer sent up to God;
 And see our old prayers, granted, melt
 Each like a little cloud.

奥まったところにあり人も入らぬ
 あの不思議な聖堂の傍に二人は立ちます
 神様のもとへ捧げられる祈りで
 聖堂の灯火はいつも揺れているのです
 私達の昔からの祈りが認められ一つずつ
 小さな雲のように消えるのを見るのです

“We two will lie i' the shadow of
 That living mystic tree

あの不思議な生命の木の陰で
 二人は横たわるのです

Within whose secret growth the Dove
Is sometimes felt to be,
While every leaf that His plumes touch
Saith His Name audibly.

秘かな茂みの中には時として
聖なる鳩の気配が感じられ
鳩の羽根が触れたそれぞれの葉が
神様の名をはっきりと呼ぶのです

“And I myself will teach him,
I myself, lying so,
The songs I sing here; which his voice
Shall pause in, hushed and slow,
And find some knowledge at each pause,
Or some new thing to know.”

天国で私が歌う唄を
こんな風に横たわったままで
私自らあの人に教えてあげるのです
黙ったり遅れたりして歌声が途切れます
その度にあの人は何かを
何かを新たに教わることに気づくのです

(sts. 13-6)

「光輪」を頭の回りに輝かせ、「白い装束」を着た昇天したばかりの恋人の姿、二人が身を淨める「深い光の泉」、神秘なる「聖堂」、二人の再会への祈りを叶える「聖堂の灯火」、二人が横たわる「不思議な生命の木」の陰、精霊の象徴となる「鳩」の羽根が木の葉に触れると告げられる「神の名」、聖歌隊の一員となった乙女が恋人に教える「聖歌」等、乙女の夢の中にも神秘性や聖性を強く漂わせた表現が見られる。⁹⁾しかし、ここで恋人を導くのは神ではなく、乙女自身である。確固たる信仰のもとにロセッティはこれらを描いているのではなく、“deep,” “occult,” “withheld,” “untrod,” “mystic,” “secret”などの形容詞や過去分詞と相俟って、あくまで天上界の神秘性を表現するために宗教的なイメージを用いているのであろう。神は単に二人の再会を懇願する対象として傍らに置かれている。¹⁰⁾そして、乙女の夢の中のなかに登場する先述の表現は、彼女自身の願望を補強する機能しか持たない。その一方で、逆に夢に特有の儚さ、一人では愛の秘蹟を受けられない現実が気が付いた際の乙女の悲しみは増すのである。

乙女の言葉に呼応するかのように、地上の恋人も祈りを唱える。

(Alas! We two, we two, thou say'st!
Yea, one wast thou with me
That once of old. But shall God lift
To endless unity
The soul whose likeness with thy soul
Was but its love for thee?)

ああ 二人二人ときみは言うけれど
その昔ぼくときみとは一つだった
この魂がきみの魂と似ていることが
まさにきみへの愛の証だったが
それだけで神様は昇天によってこの魂に
永遠の絆を授けて下さるだろうか

(st. 17)

“We two”が乙女の語りのなかでは二度繰り返され、二人の再会が強調されている。これを受けて、地上の恋人が語る言葉にも“we two”が二度繰り返されているように、これまでとは違い、ここではもう幻聴との区別はつけ難い。乙女の言葉が実際に聞こえたかのように、彼も天上での「永遠の絆 (endless unity)」を神に求める。肉と霊の闘、時空を隔

てた現在の二人の状況を乗り越えるべく、ネオプラトニックな「魂の相似＝相愛」という公式を根拠に、天上界で再会し、今度は永遠に一つとなることに思いを馳せるのである。この祈りの中で、過去の幸福なひとときと来るべき未来の至福の瞬間が一つに重なる。

乙女の夢はなおも続く。キリストのところへ案内して貰えるように、二人は聖母のもとを訪ねる。

“We two,”she said,“will seek the groves	二人で と乙女は語った
Where the lady Mary is,	マリア様のいらっしゃる木立を捜します
With her five handmaidens, whose names	五人の使い女達とご一緒に
Are five sweet symphonies,	名前が五つの心地よい響きを奏でます
Cecily, Getrude, Magdalen,	セシリー ガートルード マグダレーン
Margaret, and Rosalys.	マーガレットにロザリス

“Circlewise sit they, with bound locks	使い女達は輪になって座り
And foreheads garlanded;	髪を束ねて額には花輪をつけています
Into the fine cloth white like flame	炎のような白くきめ細かい布地に
Weaving the golden thread,	金色の糸を織り込んで
To fashion the birth-robcs for them	死んで生まれたばかりの人達に
Who are just born, being dead.	誕生の衣を仕立てているのです

(sts. 18-9)

マリアの五人の使い女達が仕立てている「誕生の衣」から、天国がやはり再生、再会の場であることが分かる。¹¹⁾ 昇天した際に恋人もこの衣を纏うことになる。こうして自己の願望を反映し、乙女の浸る夢は現実性を帯びてゆく。ここで主体となっている色彩は白と金であり、聖母マリアの存在そのもの、布地を形容するために用いられている撞着語法とともに、天上界の聖性と神秘性が表現されている。

昇天したばかりの恋人は、聖母の姿と再生の神秘の一部に触れ、驚嘆のあまり口も聞けない。だが、二人の愛の絆は聖母の心を動かすに十分なのだ。

“He shall fear, haply, and be dumb:	多分あの方は恐くなって口も聞けません
Then will I lay my cheek	そしたらあの方の頬に私の頬を寄せ
To his, and tell about our love,	恥じたり躊躇ったことは一度もなかった
Not once abashed or weak:	私達の愛のことを話して上げるのです
And the dear Mother will approve	聖母様は私の誇りを良しとされ
My pride, and let me speak.	私が話すのを許して下さいます

“Herself shall bring us, hand in hand,	聖母様は自ら手を取って
To Him round whom all souls	私達を神様のもとへお連れ下さいます
Kneel, the clear-ranged unnumbered heads	神の回りには全ての魂が跪き
Bowed with their aureoles:	光輪に輝く無数の頭を並べて祈ります
And angels meeting us shall sing	私達に出会う天使達は

To their citherns and citoles.

弦と琴を奏でて歌うでしょう

(sts. 20-1)

天上界で最も神に近い聖なる祈りの場では、乙女のように霊的な存在でありながらも人の姿をもつ魂達が、居並ぶ数多の星さながらにそれぞれの頭に光輪を輝かせ、神に各々の祈りを捧げている。二人を迎える天使達の聖なる楽の音と歌、無数の光輪から放たれる光輝に包まれ、二人もこの祈りの中に加わるのである。

“There will I ask of Christ the Lord
Thus much for him and me: —
Only to live as once on earth
With Love, — only to be,
As then awhile, for ever now
Togther, I and he.”

そこで主キリスト様には私と彼のために
これだけをお願いするつもりです
かつて地上にあった頃のように—
恋人とともに生き —
あの頃はほんのひとときでしたが
今度は私と彼を永遠に一緒にして下さい

(st. 22)

乙女がキリストに対して行う究極の懇願、自らの希望を託した夢を締めくくる祈りの言葉、いわば祈りの中の祈りで乙女の想いはクライマックスに達する。先ほど見てきた地上の恋人の祈りと併せて考えてみると、時間体系が全く異なる現在の状況下で行われる二人の祈りにおいて、二人の記憶が共有する地上で共にあった過去の時間は、再会、永遠の絆の可能性を孕んだ未来と繋がり、死と生、地上界と天上界、霊肉の二元性が、解消されるかのようなのである。

乙女はこれまで語ってきた儚い意識上の幻影を反趨するように、空間を凝視し耳をじっと傾ける。

She gazed and listened and then said,
Less sad of speech than mild, —
“All this is when he comes.” She ceased.
The light thrilled towards her, fill’d
With angels in strong level flight.
Her eyes prayed, and she smil’d.

乙女は視線を逸さず耳を澄まして
悲しげというよりも穏やかに言った
「これも彼が来てから」と語り終えた
光が乙女に向かって来た 中には
翼を広げ力強く飛翔する天使達がいた
乙女の瞳は祈り 乙女は微笑んだ

(I saw her smile.) But soon their path
Was vague in distant spheres:
And then she cast her arms along
The golden barriers,
And laid her face between hands,
And wept. (I heard her tears.)

「彼女の微笑む姿が見えた」だがすぐに
羽ばたく天使達の光の道は
天の彼方へと見えなくなった
乙女は両腕を黄金の欄干へ投げ出し
両手に顔を埋めて泣いた
「彼女の泣くのが聞こえた」

(st. 23-4)

乙女が冷静に口を閉じると、神が願いを叶える前兆であるかのように、天地を隔てる空

間の中に一筋の光を描きながら、飛翔する天使達が彼女の方へ進んで来る。これを凝視しながら、再会を一心に祈ってきた乙女は満足し、笑みを浮かべる。しかし、乙女の微笑みとそれに続く涙との対比に表されているように、現実からの遊離の大きさに比例して、意識が現実に戻った際の悲哀は大きくなる。希望の光は天球の彼方へと遠ざかって見えなくなり、未だ克服出来ずにいる現在と未来、別離と再会の隔たりを、改めて一層、乙女は強く感じて、涙を流すのである。

瞬間的な夢想から現実への乙女の感情の反転は地上の恋人にも伝わり、彼が感情を押し殺して話した二つの文の中に、我々は夢想の結末を知ることになる。だが、同時に錯覚、幻聴から始まった乙女と彼の関係が、“saw”と“heard”に見られるように、時空の隔たりにもかかわらず、いつの間にか実際に知覚される現象に変わっていることにも気がつくはずである。

III

天の支配者たる神は乙女の祈りの中に登場するだけで、天国は死別した恋人達が再会し、地上の愛の瞬間を永遠に獲得する場、つまり、語り手の描写にあったように永遠に一つとなる恋人達が構成する天国にすぎない。さらに、霊的存在となったはずの乙女は、地上の人間と同じように、肉体を備えているばかりか、生前の感情や性質もそのまま維持しているのである。聖母マリアやキリスト、天使への言及、散りばめられた神秘数や数々の象徴などによって醸し出される表層的な宗教性や神聖さは、逆に乙女の肉の存在を強調する結果にもなりかねない。中世の神学では神を思う喜びを無視し、乙女が地上の恋人に対して思慕の情を抱くなどということは罪であった。昇天し、神に救済された魂には不可能なことであったのだ。¹²⁾ だが、このような乙女が存在し、一見、神学から逸脱したようにも思える天国は、ロセッティだけに特有のものであったのだろうか。本章では彼が描き出した天国の背景を考察してみたい。

実は伝統的な神学体系とは相容れないこのような霊肉の関係こそが、ロセッティの描く愛の特徴であり、彼の芸術の大きな原動力となっていたのである。地上の恋人が魂の「永遠の絆(“endless unity”)」を、一方、天上の乙女が天国での永遠の結び付きを祈るように、恋人達の再会につながる霊肉の神秘的なメカニズムを司るのが神であることは間違いない。しかしながら、ロセッティは地上にあっても、男女相互の魂と肉体が融合する彼自身の愛の概念が問題となる場面では、神そのものを愛と等価に置くのである。

How shall my soul stand rapt and awed,
When, by the new birth borne abroad
Throughout the music of the suns,
It enters in her soul at once
And knows the silence there for God!

ぼくの魂がどれほど恍惚とし畏敬の念に打たれようか
 至るところに太陽が音楽を奏でる
 異国の地で新たに誕生し
 たちまち彼女の魂へと入り込んで
 その静けさが神だと知るそのときに

(st. 12)

Thy soul I know not from thy body, nor
 Thee from myself, neither our love from God.

きみの魂ときみの身体か ぼくには区別できないし
 きみであるかかぼくであるかも ぼくらの愛と神の区別もつかないのだ

(II. 7-8)

上に引用した「肖像画 (“The Portrait”)」と「心の希望 (“Heart’s Hope”)」が示すように、ロセッティには「自分が理想化してきた非官能的な愛と感覚的な愛との非調和 (“the irreconcilability of the unsensual love he had idealized and the love of the senses”)」が見られ、「混乱をきたし、全く人間的な自身の愛の概念を最高価値に変え、これを神と呼んでいるにすぎない (“He simply turns his own confused and all too human conception of love into the highest value, and calls it God.”)」とハフは評した。¹³⁾ だが、逆に言えば、この評言はロセッティの愛への信仰の念を表しているのではなかろうか。確固たる宗教性に欠けた中空な愛の概念にせよ、ロセッティは互いの肉と霊を融合させる愛の力を信じていたのであり、直感的かつ感覚的であれ、その崇高性と神秘性を神の名に託して表現せざるを得なかったのではなかろうか。ここにロセッティの信仰の基盤があった。彼が記した数々の恋愛詩、特に愛に支配された一芸術家の生を表現したソネットの連作集『人生の家 (“The House of Life”)]』の前半にこの考え方が反映されている。彼にとって霊と肉は不可分であり、天上で霊となってもやはり肉は付きまとうのである。

ロセッティは父がダンテ研究者といった家庭環境のもとで育ち、実際にダンテを始めとして数々のイタリア詩人達の作品の翻訳を手掛け、作品中の数々の場面を絵にした。¹⁴⁾ 例えば、彼は13世紀の詩人ジャコポ・ダ・レンティーノによるソネットを「天国の婦人について (“Of his Lady in Heaven”)」と題して翻訳している。

I have it in my heart to serve God so
 That into Paradise I shall repair, —
 The holy place through the which everywhere
 I have heard say that joy and solace flow.
 Without my lady I were loth to go, —
 She who has the bright face and the bright hair
 Because if she were absent, I being there,
 My pleasure would be less than nought, I know.

Look you, I say not this to such intent
 As that I there would deal in any sin:
 I only would behold her gracious mien,
 And beautiful soft eyes, and lovely face,
 That so it should be my complete content
 To see my lady joyful in her place.

天国へ行けるよう神に仕えるのが
 私の使命なのだ
 天国は神聖なる所で至るところに
 喜びと慰めが溢れていると聞いてきた
 あの女がいなければ行きたくもない
 光輝く顔と光輝く髪を持つ
 あの女がいなければ天国にいても
 私の喜びは無にも及ばないから
 だが誤解は禁物 天国で罰当りな振舞いをしようとして
 こんなことを言ってる訳ではない
 ただあの女の優雅な物腰と
 美しくて優しい瞳と愛らしい顔を見つめていたいのだ
 だからあの女にふさわしい天国であの女が嬉しそうにしてるのを見ることで
 私はすっかり満足するのだ¹⁵⁾

男性から女性に語られた詩であるが、表題には“Heaven”が、作品中には“Paradise”が用いられており、通常は神と縁の深い天国が、人間の男女が暮らす楽園と同一視され、天国の至福なる状態と詩人の憧れる女性の存在そのものが天秤量に掛けられている。意中の女性が彼に対して地上で放つ魅力は、昇天した人間が天国で授かる喜びに匹敵するどころではなく、同等、いやそれ以上のものなのだ。この詩は1861年に出版されたロセッティの翻訳詩集『初期イタリア詩人集 (The Early Italian Poets)』でダンテ以前の詩人を集めた第一部に収録されており、ダンテが一時属していた清新体派とは異なるが、男女の関係を通じて人の愛と神の愛との接点がここに見られるのではなかろうか。¹⁶⁾ 清新体派が愛の依り所を女性の精神美に置いたのに対して、それ以前のシシリー派は、女性の口元と微笑を賛美した。さらにこのルーツはトゥルヴァドゥールにまで遡ることが出来る。そしてロセッティの霊と肉、男女の愛と神との関係の基盤ともなっている愛の概念の原型の一つをトゥルヴァドゥールの愛の一面に窺うことも出来るのではないだろうか。

ルージュモンによれば、彼らの愛は単に肉体のみを、また冷徹な知性だけを対象にしたものではなかった。魂そして霊を対象とすることによって、愛には神性が付与されることになる。己を高め、そして情熱を正当化してくれる何かが愛の対象には求められる。愛は愛する者と愛される者を共に高めてくれる。相手のなかに最良のもの、つまり神聖な要素をのぞむことは、その他者を通じて神を求める気持ちに他ならないのである。¹⁷⁾

愛される人間が、愛する人間の目に映る時には神となる。... というのも、ある人のうちに神性が宿っていると認めずしてその人を愛することは不可能だからである。...

即ち愛とは次のようなことである—被造物はその創造主以外の何ものをも愛することではない。¹⁸⁾

宮廷風恋愛を推進したとして、ルージュモンが引用しているアンダルシアのスーフィー、イブンアルアラビーの言葉には、愛による神との合一という中世的な概念が影を落としている。形象のうちに宿った神性を通じて、神を愛するのである。愛する者同士が互いを求めるのは、神を求めているのに他ならない。ロセッティが愛の場面において、先の引用にあるように霊肉、自己と他者、愛と神の区別をしないのは、まさにこのイブンアルアラビーの言葉に近いのではないだろうか。ただ、相違点も見られる。ロセッティにおいては神は男女の永遠の絆を授けてくれる存在であり、彼が神の名に言及する際には愛による神との合一ではなく、もっぱら神秘性、すなわち、相手の中にある神性だけを言っているのである。また、愛を語るトゥルバドゥールは処女性の崇拜や厳格な愛の掟等の制約を本能に課し、故意に愛する者同士の間に距離を置いたことを忘れてはならない。¹⁹⁾ 彼らにとってはこれらの制約によって設定される愛する対象との距離が、感情を高め、情熱となったのであった。ところが、愛によってこれらの障壁が解消され、互いの霊と肉の同一視と融合により、自己と他者の境界を越えた部分にあっても、ロセッティの言う愛は満たされることのないように思える。天上の世界にまで彼が肉と感情を持ち込んだことには納得がゆく。

「祝福された乙女」は、天と地という舞台設定、愛する人の死がもたらす別れという劇的な状況、そして神秘数の使用といった技巧面で、ダンテの『新生 (*Vita Nuova*)』との類似も見られる。²⁰⁾ ところが、ここで二人の「天国の女性 (“Heavenly Lady”)」を比較してみると、明かにロセッティの天上の乙女はベアトリーチェとは大きく異なっている。さらに『神曲 (*Divina Commedia*)』においてベアトリーチェは「至高天 (“Empyrean”)」へとダンテを導く聖なる使命を果たしたが、乙女にとっては昇天した恋人と共にキリストのもとへ赴き、地上にあったときのように天上で永遠の愛を獲得することを懇願することが、唯一、そして最大の使命なのである。神の数々の驚異を探究することによって、神を讃えるべく、ダンテが描いた天界ほど明瞭ではなく、いわば中世の教義では異端ともいえる天国像をロセッティは描き出した。ベアトリーチェとの愛を崇高化し、「愛＝魂の救済」という考えのもとに、ダンテはエロスとアガペーの均衡を巧みに保っている。これに対してロセッティは神への愛よりも男女の愛を優先している。しかし、彼が天国をこのように描き、神を脇役、単に男女の天上愛を叶えてくれる存在へと押しやった背後には、もう一つの大きな影響、つまり、彼に先立って芸術界へ登場したロマン派の影響もあった。

マクダネルとラングが論じているように、天上での人間の愛は、神を知りそして愛することが人間存在の最終目標である、という支配的な考えに阻止されてきたが、神への愛か

ら人の愛、「神中心（“theocentric”）」から「人中心（“anthropocentric”）」への天国観の移行は、ロマン派的な愛のイデオロギーの台頭によって顕著になった。²¹⁾ ロマン派詩人や画家達は、恋人達が永遠に結ばれる場として天国を描いたが、「祝福された乙女」も、このような地上の障壁を全く排除する天国での「真の愛（“True Love”）」の獲得の伝統上にあることは疑うべくもない。

愛の神話の出発点は『創世記』である。²²⁾ 男女は元来一つのものであり、婚姻により再び結ばれ、一つの肉となる。男と女は別個のものでも、人間全体を表す二つの性でもなく、元来は一つであったものが、部分化したものなのである。ユダヤ教的・キリスト教的な伝統では、神がイヴをアダムの肋骨から創り上げた様子を描くことによってこの見方を支えているし、他方、プラトンの『饗宴』ではアリストパネスが回想しているように、かつて人間のフュシス（原形）は一つのものであったが、ゼウスはこれを二つに分断し、男女の両性ができたのであった。だから、それぞれの半身がもう一方の半身を求めて、本来の一つの状態に還ろうとするのである。²³⁾ 昔から男女相互の愛は人間に植え付けられており、ゼウスはこの愛によって分断されたフュシスを元の形に戻し、二者から一者を造って人間の性質に治癒を施そうとしていたのである。プラトン自身は、過去に亡くした自己の半身との合一による完全性ではなく、人は善のアイデアとの一体化を求めるとしたが、愛の神話の出現から言えば、アリストパネスのほうに軍配が上がったのであった。

『創世記』と『饗宴』に描かれているように、異性間の愛の起源は、人に死が与えられ、これを乗り越える繁殖の必要性が生じた墮落の結果によるものではなく、墮落以前に遡ることになる。²⁴⁾ 完全なる世界から追放された人間が、墮落以降、神の意図に沿った愛を経験することは不可能になった。したがって、愛が再び成就されるのは、罪業が全くない状況下のみであり、正しい人間は天国で完全なる愛を取り戻すといったロマン派作家達が描いた愛が登場するのである。天国は神秘的な合一、つまり、中世的な神との合一ではなく、人間創造に関わる本来の男女、魂と肉体、そして愛するものと愛されるものが、一つとなる場となった。こうしてロマン派流の天上愛の概念が形成されてきたのである。絵画や文学そして哲学の分野に存在する主体と客体、生と死、男性と女性、善と悪、極度の情熱と冷徹さといった相容れない対立概念が、究極的に天国では一つとなった。生と死の反立は地上での生とは全く同じでないにせよ、天上の存在となることにより解消され、男性と女性とは抽象概念また実際の人間として、死を超越した合一と理解とを得られるようになった。地上で愛し合う男女を隔てていたあらゆる障壁が消滅し、至高の愛が天上では経験できるのであった。愛とは全なるものの追求であり、地上ではなく、天の完全なる世界でのみ満たされるものになったのである。²⁵⁾

もちろんロセッティが「祝福された乙女」で描いた天国、そして地上の生身の人間と変わらぬ乙女は、このようなロマン派流の天上愛の流れの中に位置している。霊と肉、生と死の対立を越え、天上での永遠なる生と地上での束の間を生を一つに結び付ける愛の神

秘性を、神の名のもとに表現し、エロスとアガペーの混同が見られることにも納得がゆくのである。²⁶⁾

IV

前章ではロセッティに特有である霊肉の關係に着目しながら、本作品に描かれた特徴的な天国が出現してきた背景に考察を加えてきた。本章においては同題の絵画を議論の中に含めて、「祝福された乙女」が鑑賞者に対して及ぼす効果に言及し、本論を締めくくりたい。

本作品のモチーフに触れて、ロセッティは友人のホール・ケインに、「ポーは地上に残された恋人の悲哀に対処するのに、やれるだけのことをやった。で、ぼくはその状況を逆にして、天国にいる恋人が待ちこがれる思いを言葉にした（“I saw that Poe had done the utmost it was impossible to do with the grief of the lover on earth, and so determined to reverse the conditions, and give utterance to the yearning of the loved one in heaven.”）」と語った。²⁷⁾ ここで言及されているポーの作品は「大鴉（“The Raven”）」のことである。この作品を作詩する際の過程を解説した『詩の原理（*The Philosophy of Composition*）』の中で、ポーは「どんな種類の美であっても、美が至上の展開を見せる時には、常に鋭敏な魂をかきたてて、涙を誘うものだ。だから、憂鬱さはあらゆる詩の調子のうちで最も理に叶っている（“Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones”）」と憂鬱なトーンで作品を仕上げることを決定する。その後、「憂鬱を取り上げたあらゆる主題の中で、人類が普遍的に理解できるものといったら、最も憂鬱なものは何だろうか（“Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?”）」と自問し、それは死だと答えている。さらに、最も憂鬱な主題が最も詩的になる場合については、「美と最も緊密に結びつく時といえ、疑うべくもなく、一人の美しい女性の死がこの世で最も詩的な主題となる一同じく、このような主題を語るのに最もふさわしいのは、女性に先立たれた恋人の口からであることは、疑う余地もない（“When it most closely allies itself to Beauty: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world — and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.”）」としている。²⁸⁾ ロセッティは「大鴉」そのものだけでなく、その創作過程を解説した『詩の原理』の中のこの主題に触れたポーの言葉も意識していたはずであろう。²⁹⁾

ところが、モチーフとしてポーの作品や言葉が背後にあり、場面を天上に移して昇天した乙女を中心に据えた「祝福された乙女」にはポーのいうような憂鬱さは感じられない。死によって引き裂かれた愛に伴う憂鬱の情、つまり哀歌的な要素が、直接、前面に出ているとは言い難い。ポーの舞台設定を逆にし、天上の世界を描くことによって詩の場面と情

緒は、現実からの遊離を免れないのである。場面を描写する客観的な語り、地上の恋人の語り、と天上の乙女の語り、と詩の場面を重層的にすることによって、悲哀の情は分散し、薄められているのである。代わりに表出してくるのは、神秘性に根ざした期待と失望が絡みあった、どちらとも言い難い夢想特有の効果なのである。地上で2から1となった恋人達が、死によって再び1から2へと引き裂かれる。そして天上で再び、かつ永遠に1となることを、地上の恋人は祈り、また乙女は幻想のなかで祈るのである。この詩の本質的な情緒は、「地上：2→1（出会い）→2（死別）・・・天上：1（昇天による出会い）→1（永遠の絆）」へと地上愛から天上愛へと恋人達が移行するなかで、死に伴う離別の悲しみよりも、天上での再生、出会い、永遠なる理想愛の獲得が可能か否か、といったところにある。もし悲哀の情があるとすれば、それは死別ではなくて、天上での再会の可能性に起因するのである。天上愛の獲得と成就を巡り、語り手が神を越えた視点から描く幻想の領域内で恋人と乙女の夢想が相互に絡み合うなかで、我々は強固なる二人の絆を理解する。夢想のなかで乙女がもう一つの夢想として描く天上の出会いのシナリオを聞かされるのである。ならば、二人を隔てている天と地の間に存在する二人の思いが錯綜する空間こそが、再会ひいては永遠の愛の時間を成就する神秘の焦点となるのではないだろうか。

乙女の眼下に広がる空間は“the sheer depth”や“the gulf”で表され、始源となる時が下界へと伝わってゆく場所でもあった。詩の中で呈示される時間は、天上で「恋人を待つ乙女の知覚する時間（“damozel time”）」、地上の客観的な「暦によって規定される時間（“calendar time”）」、主観的な「残された恋人が知覚する時間（“lover time”）」と季節の推移等の「自然の変化によって示される時間（“natural time”）」の四種であるが、これらの時間を全て超越したところに、乙女の幻想のなかで示唆され、二人が成就すべき「絶対的な時間つまり天国の超時性（“the time of the absolute, the timelessness of Heaven”）」がある。³⁰⁾ この空間にはさまざまな時間が錯綜する。

この神秘の空間を隔てて、天と地から二人の思いは祈りとなって出会う。魂の昇天を示唆する動詞の“lift”が用いられているから、恋人の祈りは天に向かって、また、生前の地上での限られた愛の時間への言及から、乙女の祈りは地上に向かって捧げられているのである。このように愛の記憶に基づいた二人の祈りの中で、過去と現在がつながれ、恋人の言う「永遠の絆（“endless unity”）」、乙女の言う「昔のようにほんの一時ではなくて、私とあの人とが今度はいつまでも一緒にいる（“— only to be, / As then awhile, for ever now / Together, I and he.”）」状態、すなわち永劫なる至福の時間の成就へと二人の思いは向かう。だが、出会いの瞬間はまだ訪れてもいないし、また、その保証もないのだ。よって、この空間は永遠なる愛の獲得を巡り、その障壁となる様々な反立概念がその二元性によって対立し合う場でもある。

ロセッティは習作を含め、同題のデッサンや絵画もものにしているが、このうちハーバード大のフォッグ美術館が現在所蔵しているものが、詩と相補しあう代表作である。³¹⁾



Pl. 3. Dante Gabriel Rossetti, *The Blessed Damozel*. 1879. Fogg Museum of Art, Harvard University

この作品は乙女を中心とした天上の世界と地上で天を眺める恋人を描いたプリデラで構成され、二つのキャンバスが、詩で描かれた天地の垂直構造に対応して、フレームによって上下仕切られている。この絵画と詩を照らし合わせてみると、多少の相違点が目につくが、やはり、鑑賞者である我々の意識は、詩において言語で描写された天と地を隔てる始源の空間に向かう。絵画では上下二つの場面の境界となり、タイトルが刻印された一本のフレームで表されているにすぎないが、このフレームこそが神秘の焦点となることは言うまでもない。詩行では乙女が寄りかかる天界の欄干が、“the circling charm”と表現されていた。これに字義通りの解釈を施せば、「周回に巡る魔力」であり、魂を天上界に引き留めている神秘の境界なのである。乙女にはこれを超えることは出来ないのだ。³²⁾ さらにこのフレームは、詩において恋人の言葉を示す括弧にも対応している。

我々の目は地上と天上の場面を同時に見ることは出来ず、我々の意識も絶えず天を一心

に見つめる地上の恋人と欄干から身を乗り出して、遙か彼方を眺める乙女の間を揺れ動くのである。同時に、互いに相容れない生と死、肉と霊、有限性と無限性の接点となっている天地を隔てる神秘の空間のなかに、我々は放り出されてしまうのである。つまり、乙女の夢のなかで語られ、かつ地上の恋人が希求する永遠の愛が成就する可能性を巡る期待と失望の念を、繰り返し追体験することになるのである。このように、「祝福された乙女」は詩においても、絵画においても時間的、空間的に表現される分離と融合を、すなわち悲哀と歓喜を鑑賞者に対して永遠に示唆する。そして、鑑賞者自身がこのような分離と融合を幾度も経験するにつれ、二人の間にある障壁を一層意識することになる。同時に天と地を越えようとする二人の情熱の激しさもますます鮮烈に感じられるのである。

「祝福された乙女」はロセッティが生涯をかけて描き続けた彼自身の芸術そして哲学的な愛のヴィジョンであった。そして、今日的な意味で“scientist”という言葉の使用が提唱され始めたのも彼が生きた時代であった。³³⁾ 知の分化がますます進み、神秘が失われてゆく時代、無垢から経験へ、不可視から可視物へ、精神から物質へと移りゆく時代にあって、忘れ去られようとしていた中世、トゥルバドゥール、ダンテからロマン派に至るまでの偉大なる愛の伝統が、ロセッティの「祝福された乙女」に結実したのではないだろうか。

Notes

- 1) William Michael Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer* (London: Cassel & Company, 1889; rpt. New York: AMS, 1970), pp. 86 and 286-9.
弟のウィリアム・マイケルによれば、ロセッティは1873年に同題の詩をテーマとして一枚のクレヨン画を描いた。これ以降、習作も含めて79年まで彼は同題の絵画の制作に関わった。
- 2) K. L. Knickerbocker, “Rossetti’s ‘The Blessed Damozel’,” in *Studies in Philology*, 29 (1932) pp. 485-504.
1847年に記された手稿に始まる詩の改訂は、50年 (*The Germ* への掲載による初めての発表)、56年 (*Oxford and Cambridge Magazine*)、70年 (*Poems* 1870)、81年 (*Poems*)、32年 (*Tauchnitz Edition*) まで続いた。
- 3) Dante Gabriel Rossetti, *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, ed. William Michael Rossetti (London: Ellis & Elvey, 1887), I, pp. 232-6.
他の詩の引用も全てこの書物による。引用箇所には詩の記載されているページのみを記す。
「祝福された乙女」の解釈については以下の書物を参考にした。
ラフカディオ・ハーン、「ロセッティ研究」、ラフカディオ・ハーン著作集8、篠田一士、加藤光夫訳(東京：恒文社、1983)、pp. 76-93。
竹友岳雄、福田麟太郎編注、*Select Poems of Dante Gabriel Rossetti* (東京：研究社、1927)、pp. 121-6。
野津文雄編注、*Modern English Verse* (東京：研究社、1973)、pp. 107-10。
Walter E. Houghton & G. Robert Stange, ed., *Victorian Poetry and Poetics* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1968), pp. 573-5。
- 4) David Sonstroem, *Rossetti and the Fair Lady* (Middletown: Wesleyan Univ. Press, 1970), pp. 21-2。
George Y. Trail, “Time in ‘The Blessed Damozel’,” in *The Journal of Pre-Raphaelite Studies* 2, vol. 1 (1981) : 71-82; rpt. in *The Pre-Raphaelite Poets*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1986), pp. 46-7。

竹友, 福田, p. 122.

野津, p. 107.

上記の書物でこれらの象徴については以下のように説明, 解釈されている。但し, 重複は除く。

a. "three lilies"

3 という数字はピタゴラスからダンテに到るまで完数と称されている神秘の数, 百合は聖潔潔白を象徴する。(竹友, 福田)

乙女の肉, 精神, 魂の清浄さを示しているかもしれないが, 必然的に解釈は恣意的になる。3 は三位一体も示唆するが, それ以上のことは言えない。(Sonstroem)

百合が春の花であることとキリストの復活を考えてみると, 込められた意味合いが増す。三位一体の一部であるキリストは, その死と第三日目の復活によって靈魂の不滅を断言した。(Trail)

b. "seven stars"

7 も神秘的な意味を含み, 『黙示録』には絶えず出て来る。(竹友, 福田)

神秘数のひとつで完全または多数を表す。聖書にゆかりが深く, 『黙示録』と『創世記』にはしばしば現れる。"The seven stars are the angels of the churches, seven candles thou sawest are seven churches. (Rev. 1:22)" (野津)

聖母の七つの悲しみと七つの喜びを想起させるが, 乙女との関連性は謎のままである。(Sonstroem)

c. "white rose"

白い薔薇は乙女の純潔を象徴する。(竹友, 福田)

聖母マリアのエンブレム。(野津)

5) 松浦 暢, 『宿命の女—愛と美のイメージアリー』(東京: 平凡社, 1987), pp. 197-8.

氏は古代シャーマニズムの世界観とロセッティの世界観の違いを指摘している。

古代シャーマニズムの世界観では, 天国, 地上, 下界は, 垂直構造というよりは水平構造であった。生・死の世界は隔絶されたものではなく, すべて現世の延長線上にあり, 生と死は隣接するものだった。(中略) この点, ロセッティの世界観は, 垂直構造で, 「天国の乙女」にみられるように, 天国と地上, 永生と有限, 死と生は, たがいに超えられない二元的対立の関係にあった。

6) 本詩と同題の絵画のために, 1876年, ロセッティは習作的なスケッチを仕上げた。



Pl. 1 Dante Gabriel Rossetti, *Lovers, newly met*. 1876. Fogg Museum of Art, Harvard Univ.

このスケッチには以下の詩行が記されている。

"'Around her, lovers, newly met
'Mid deathless love's acclaims,
Spoke evermore among themselves
Their rapturous new names."

実際の絵画でも、乙女の背後には抱擁する恋人達の姿が描かれている。

- 7) William Blake, *William Blake's Writings*, ed. ... E. Bentley (Oxford: Oxford Univ. Press, 1978), II, 1024-1025, as quoted in Colleen McDannell and Bernhard Lang, *Heaven : A History* (New Haven: Yale Univ. Press, 1988), p. 240.

- 8) ハーン, p. 84.

ハーンはこの部分に『マタイによる福音書』の一節からの引喩があるとしている。

“Whatsoever you shall bind on earth shall be bound in heaven; ... if two of you shall agree on earth as touching anything that they shall ask, it shall be done for them of my father which is in heaven. (*Matthew* 18 : 18-19) ”

- 9) ハーン, p.84-6.

竹友, 福田, p. 125-6.

野津, p. 109.

上記の書物でこれらの象徴については以下のように説明, 解釈されている。但し, 重複は除く。

a. “clothed in white”

聖ヨハネの楽園の夢にある天国の叙述への引喩, そこに描かれる聖人達はみな白い衣裳をつけている。(ハーン)

“... and they shall walk with me in white. (*Revelation* 3 : 4) ” (竹友, 福田)

b. “the deep wells of light”

聖ヨハネの夢への引喩。“And he shewed me a pure river of water of life, clear as crystal, proceeding out of the throne of God and of the Lamb. (*Revelation* 22 : 1) ” (ハーン)

ダンテは『神曲, 天国篇』で「火の海」を述べる前に「光の河」のことを述べているが, それは『黙示録』にある“river of life”から転化したものであろう。ダンテの場合, “light”は“divine grace”を象徴する。ロセッティはダンテの解釈に従ったものと思われるが, 天国における光の井戸あるいは泉はダンテのみならず, 中世一般に信じられていた。(竹友, 福田)

c. “that shrine”

聖の聖なところ, 中世の信仰によれば一種のとおきの附属礼拝堂と想像された, 天国で一番奥の聖域。(ハーン)

d. “lamps”

やはり『黙示録』から。“... and there were seven lamps of fire burning before the throne, which are the Seven Spirits of God. (*Revelation* 4 : 5) ”これらの神秘的な焰は, それぞれ特殊な徳と力を表し, 人間の祈りが天の昇ってゆく時に, それぞれに照応する特殊な徳に応じて揺らぐ。(ハーン)

e. “a little cloud”

『黙示録』から。“... golden vials full of odours, which are the prayers of saints. (*Revelation* 5 : 8) ” “And angel came and stood at the altar, having a golden censer; and there was given unto him much incense, that he should offer it with the prayers of all saints upon the golden altar which was before the throne. (*Revelation* 8 : 3) ”乙女は彼女の祈り, つまり地上にいた時に捧げた祈りが, 恋人の祈りと一緒になって, 天国では香の姿になっていると考える。祈りが聞き入れられなければ香のままであるが, 聞き入れられれば煙となって消えてゆく。“cloud”は香の煙のことである。(ハーン)

f. “That living mystic tree”

『黙示録』から。“In the midst of the street of it, and on either side of the river, was there the tree of life, which bare twelve manner of fruits, and yielded her fruit every month: and the leaves of the tree were for the healing of the nations. (*Revelation* 22 : 2) ” (ハーン)

中世の絵画や文学の中にある天の楽園には必ずこの木が出てくる。(竹友, 福田)

“living”は生命を授けるという意味。(野津)

g. "the Dove"

鳩は聖霊のこと。キリスト教美術では焰の穂先で表現されない場合には、この鳥で表現されるのが普通。木の葉が鳩の体に触れるたびに、その葉は聖霊の御名を繰り返すと言われている。木の葉のそよぐ音のように聞こえるラテン語の *Sanctus Spiritus* (聖ナル霊ヨ) を繰り返すのであろう。(ハーン)

"he (= Christ) saw the Spirit of God descending like a dove, and lighting upon him. (*Matthew* 3:16)" ロセッティが描いた『受胎告知 (*Annunciation*)』の絵にもマリアの傍らに精霊を象徴する鳩が描かれている。(野津)

- 10) Sanstroem, p. 23.

本詩と同題の絵画に言及し、彼はこのように記している。

Heaven is composed of lover's souls standing two-by-two, completely absorbed in one another. God is without function - only barely suggested in an inconspicuous dove overlooking the oblivious lovers.

- 11) ハーン, p. 88.

竹友, 福田, p.126.

Houghton & Stange, p. 574.

5人の使い女達の名前はすべて聖女達の名であるが、音声面でのハーモニー効果を目的に選択された。ショーがこの場面をモチーフとして、本詩と同題の絵画を描いている。



Pl. 2. John Byam Shaw, *The Blessed Damozel*. 1895. Guildhall Library, London, England

- 12) John Heath-Stubbs, *The Darkling Plain* (London: Eyre and Spottiswoode, 1950), pp. 148-78; rpt. as "Pre-Raphaelitism and the Aesthetic Withdrawal" in *Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essays*, ed. James Sambrook (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1974), p. 170-71.
- 13) Graham Hough, *The Last Romantics* (1949; rpt. London: Gerald Duckworth, 1961), p. 80. Jerome J. McGann, "Rossetti's Significant Details," in *Victorian Poetry*, 7 (1969) 41-54; rpt. in Sambrook, p. 237.
- "The Portrait," I, pp. 240-243.
- "Heart's Hope," I, p. 179.
- 14) デッサンや絵画では以下のようなダンテに関係する作品を残している。
Benedick and Beatrice (1850)

Beatrice Meeting Dante at a Marriage Feast Denies him her Salutation (1851)

Giotto Painting the Portrait of Dante (1852)

Dante at Verona (1852)

The First Anniversary of the Death of Beatrice (1853)

Dante's Vision of Matilda Gathering Flowers (1855)

Dante's Vision of Rachel and Leah (1855)

Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice (1856)

Dantis Amor (1860)

Beata Beatrix (1864)

Beatrice (1879)

The Salutation of Beatrice (1880-1)

年代は、Virginia Surtees, *Dante Gabriel Rossetti 1828-1882, The Paintings and Drawings A Catalogue Raisonné* (London: Oxford Univ. Press, 1971), I. pp. 243-45. による。

- 15) "Of His Lady in Heaven," II, p. 279.

- 16) Steve Ellis, *Dante And English Poetry* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983), p. 129.

Koyo Naobayashi, *Dante Gabriel Rossetti* (Kyoto: Yamaguchi Press, 1966), pp. 33-5.

「最後の懺悔 ("The Last Confession")」の一節に以下のような箇所がある。

I dreamed I saw into the garden of God,
Where women walked whose painted images
I have seen with candles round in them in the church.
They bent their way and that, one to another,
Playing: and over the long golden hair
Of each there floated like a ring of fire
Which when she stooped stooped with her, and when she rose
Rose with her. Then a breeze flew in among them,
As if a window had been opened in heaven
For God to give his blessing from, . . .
. . .
Then all the blessed maidens who were there
Stood up together, as if it were a voice
That called them; and they threw their tresses back
And smote their palms, and all laughed at once,
For the strong heavenly joy they had in them
To hear God bless the world.

(11. 117-36, Works, I p.21)

この一節と「祝福された乙女」の詩行 ("Circle-wise sit they, with bound locks / And foreheads garlanded.") を引用した直林氏は、13世紀や14世紀のイタリア芸術家のように、ロセッティが明確さをもって天国を描いたことを指摘し、具体的にはフラ・アンジェリコの絵画からの影響が明かである、と述べている。そして、"The "anthropomorphic" conception of the Divinity as seen in the above passages was in favour with the early Italian poets and painters. In Rossetti's poems, as in the early Italian poems, all images are close to reality." と結んでいる。

- 17) ドニ・ド・ルージュモン, 「愛: 元型としてのトリスタンとイゾー」, 叢書ヒストリー・オブ・アイデアズ21巻『愛のメタモルフォーゼ』, 笠原順路解説・訳 (東京: 平凡社, 1987), pp. 47-8.
- 18) ルージュモンは、共にマニ教とつながりの深いキリスト教の異端派とイスラム教の異端派であるスーフイズムが、それぞれ地中海の北岸と南岸からヨーロッパへと伝わり、南仏で融合することによって、トゥルバドゥールの愛の詩が出来上がった、としている。ここで言うキリスト教の異端派とはヨーロッパ

ではカタリ派の名で知られている。スーフィズムはアンダルシアのアラビア文化圏へと受け継がれ、トゥルバドゥールの詩と関係を持つスペイン＝アラビア詩の中に開花したのである。

ハーンは詩の中の“endless unity”に二重の意味を読み取り、神と魂の結合と死別した恋人達の永遠の再会が示されているとする。地上の恋人は天上の乙女を愛しているという点においてのみ彼女に似ているにすぎないから、自分が天国のを許されるにふさわしい存在かどうか、と疑問を抱いていると解釈する。そして、「つまり、彼の価値は自分が善であることよりは、むしろ、他人（乙女）のなかの善を愛していることにあるのだ」と、述べている。（p. 87）

19) ルージュモン, p. 51-3.

20) Sonstroem, pp. 20-21.

21) McDanell & Lang, pp. 228-57.

ロマン派以前、ミルトンの『失楽園 (Paradise Lost)』に、神中心の天国から人中心の天国への推移が始まるのである。そこに描かれた世界が、スウェーデンホルグに影響を与え、ロマン派的な愛の基礎が出来上がる。二人はブレイクの作品に際だったロマン派的特徴を見出す。生死を超えた愛の永遠性、天上愛といったブレイクの見方とシュレーゲル、ノヴァーリス、ゲーテとのテーマ上の類似点を指摘し、バイロンが描いた恋人達の天国、次いでエミリー・ディキンソンにやはりブレイクとの類似点を例証した後、ロセッティに言及している。つまり、二人によれば、ロセッティとその先駆者であるロマン派が、人中心の天国、恋人達が再会し、永遠の愛を獲得する場としての天国の出現過程において、つながっているのである。

22) *Genesis* 3 : 21-24を見よ。

“and they shall be one flesh (*Genesis* 3 : 24)”

23) プラトン、『饗宴』久保勉解説・訳、岩波文庫（東京：岩波書店、1952）、pp. 77-81.

24) McDanell and Lang, p. 233.

Irving Singer, *The Nature of Love* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1984), II, p. 244.

『失楽園』の描写を踏まえ、シンガーの言葉を引用しながら、二人はアダムとイヴが楽園を追放された経緯を次のように説明している。

Adam's sin, as Irving Singer explains, “consists not in obedience to the woman, but in putting his love of her before his love of God, in giving the link of nature priority over submission to God's commandment.” Adam and Eve were deluded into thinking that their love of each other was fuller than the love of God.

25) McDanell & Lang, pp. 243-5.

26) McGann, p. 238.

例えば、彼はエロスとアガペーが置き替わった現象が、他の19世紀の芸術家にも見られるとして、以下のように述べている。

Rossetti is doing here no more than what many other nineteenth-century artists did (witness *Tristan und Isolde*) : he is replacing Love as agape with Love as eros. Surely it is gratuitous to say that such an idea is “confused,” or to suggest that Rossetti is committing some sort of artistic impropriety by declaring human love the most divine thing he can conceive. To argue in this way is to deny him his poetic premises.

27) Hall Cane, *Recollection of Rossetti*, 1st. ed. (Boston: n.p., 1883), p. 284, as quoted in Sonstroem, p. 207.

28) Edgar Allan Poe, “Philosophy of Composition,” rpt. in *The Portable Poe*, ed. Philip Van Doren Stern, The Viking Portable Library (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), p. 554 & p. 557.

29) Joans Rees, *The Poetry of Dante Gabriel Rossetti: Modes of Self-Expression* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981), pp. 61-5.

「大鴉」のみならず「詩の原理」にも言及し、「肖像画 (“The Portrait”)」のテーマや「シスターヘレン (“Sister Helen”)」のリフレイン等にもボーズの影響があるとして、「祝福された乙女」については以

下のように記している。

He learnt from Poe and refined on him so that his rehandling of 'The Raven' in 'The Blessed Damozel' involves much more than a change of viewpoint on the original situation: it becomes an object-lesson in the art of using physical objects and events for the rendering of the inner history of the mind. (p. 63)

30) Trail, p. 45.

31) Mary Bennett, *Artists of the Pre-Raphaelite Circle: The First Generation, Catalogue of Works in the Walker Art Gallery, Lady Lever Art Gallery and Sudley Art Gallery* (London: Lund Humphries, 1988), pp.177-180.

Surtees, I. pp. 141-5. & II. 355-63.

松浦, pp. 194-195.

習作を除けば、ロセッティは全部で三枚の「祝福された乙女」を制作した。

1874年と記されたものにはプリデラは付いていない。そして、乙女の姿のみを描き、習作に近い雰囲気留着している。

1871-79年にかけて制作されたプリデラ付きの2枚にも相違点が見られる。フォッグ・ミュージアム所蔵のものが本作とされ、レディー・リバー・アートギャラリー所蔵のものが、レプリカである。

主な相違点は、1) サイズ(本作の方が大きい)、2) 乙女と背景のバランス(レプリカの方には圧迫感がある)、3) 背景(本作では抱擁する恋人達、レプリカでは三人の天使達)、4) 乙女の傍らにある花(本作では両側、レプリカでは片側だけに描かれている)、5) 天使の数(本作では三人、レプリカでは二人、但し、本作で中央にいる天使が、レプリカでは背景に描かれている)6) プリデラの構図(レプリカでは右側の木が少しカットされている)、等である。

本文には本作の方を掲げた。



Pl. 4. *The Blessed Damozel (Sancta Lilicas)*, 1874, Tate Gallery, London



Pl. 5. *The Blessed Damsel*, 1871-9, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight

- 32) ハーン, pp. 81-2.

ハーンは以下のように述べている。

charm すなわち、まわりをめぐる魔力の園とは、彼女が寄りかかる黄金の手摺のことのみにらず、魂をひきとめておく天国の魔法の境界のことでもある。彼女にはそれを越えることができない。さもなくば、彼女は望むままにこの地上に戻ってきて、生きている恋人のそばで見張りをすることだろう。ただ、天の御使いをする天使だけが、その境界を越えることができるのである。

- 33) J. A. V. Chapple, *Science and Literature in the Nineteenth Century* (London: MacMillan. 1986), pp. 1-4.

科学者は“natural philosophers”と呼ばれていたが、1840年ウィーウエルが著書のなかで、“scientist”の名称を提唱した。

“We need very much a name to describe a cultivator of science in general. I should incline to call him a Scientist. (*Philosophy of the Inductive Sciences*)”

これは OED にも初出例として掲げられているが、実は1833年に行われた第三回“British Association for the Advancement of Science”大会において、この呼称を巡り、議論が行われていた。彼はその模様を翌年の *Quarterly Review* に記している。

“...; some ingenious gentleman proposed that, by analogy with *artist*, they might form *scientist*, and added that there could be no scruple in making free with this termination when we have such words as *sciolist*, *economist*, and *atheist* - but this was not generally palatable; ...”

19世紀は新しい科学分野やその下位分野が登場した時期でもあった。例えば、1858年には“seismology”が、1859年には“embryology”が分野の呼称として登場している。

ロセッティは1828年に生まれ、1882年に亡くなった。

List of Plates

Pl. 1. Dante Gabriel Rossetti, *Lovers, newly met*. 1876. Fogg Museum of Art, Harvard University

Pl. 2. John Byam Shaw, *The Blessed Damsel*. 1895. Guildhall Library, London, England

Pl. 3. Dante Gabriel Rossetti, *The Blessed Damsel*. 1879. Fogg Museum of Art, Harvard University

Pl. 4. Dante Gabriel Rossetti, *The Blessed Damsel (Sancta Lilias)*. 1874. Tate Gallery, London

Pl. 5. Dante Gabriel Rossetti, *The Blessed Damsel*. 1871-9. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight

Pls. 1., 3. & 4. はそれぞれ Surtees II. 360. 355. 358., Pl. 2 は McDanell & Lang, p.256., Pl. 5. は Bennett XIX. より複写。

A Study on “The Blessed Damsel”

Satoshi NOJI

Faculty of Liberal Arts and Science,

Okayama University of Science

Ridai-cho 1-1, Okayama 700, Japan

(Received September 30, 1991)

As Rossetti's one major representative poem, “The Blessed Damsel” may well be considered to stand for an end as well as a starting point in his artistic career; it had been revised several times since 1847, when he first completed its manuscript at the age of 19, before it appeared in its final form in 1882, the year of his death. In addition, he left several sketches and pictures, including studies, under the same title of *The Blessed Damsel*.

In this paper, I discussed this poem firstly by examining some literary background for its heavenly scene, in which Rossetti reflects his characteristic ideas of love, and secondly by pointing out the impressive effect of eternal repetition of separation and union, which both the poem and the picture give to us.