

「ジェニー」 — 芸術家と娼婦

野 路 智 司

岡山理科大学教養部

(昭和63年9月30日 受理)

序

D. G. ロセッテイの詩は、ダンテや他のイタリア清新体派詩人達の影響を強く受けているものとそれ以外のものに二分されるが、後者についてはさらに三つの詩群に分類される。すなわち、伝統的なバラッドの手法で書かれたもの、主としてキーツの影響下にあるロマン派の流れを汲むもの、そしてブラウニングが得意とするドラマティック・モノローグを採用した詩群である¹⁾。本稿で扱う「ジェニー」(“Jenny”)は、主題や場面設定、および創作から発表までに要した年月という二点から、詩人の他作に比べると異彩を放っている。ロンドンの片隅にある娼婦ジェニーの部屋が詩の舞台であり、語り手の青年は彼女と一夜を過ごす。また、ロセッテイは1847、8年、19歳頃にこの詩に着手したが、1858、69年に二度改訂を施した。「ジェニー」は、およそ13年間にわたり詩人の懷中で暖められた後、ようやく『1870年詩集』(*Poems 1870*)の一編として日の目を見たのである。

ロセッテイの友人、スウィンバーンの詩の非道徳性は再三再四、非難を受けていた。このように非難を浴びせた者のうちの一人、ロバート・ブキャナンは批評文や戯曲でスウィンバーンを攻撃をしていたが、ロセッテイの『1870年詩集』が出版されると、道徳性を盾に取った非難の鋒先がロセッテイの詩にも向けられたのである。ブキャナンは偽名を用いて、「肉体詩派」(“Fleshly School of Poetry”)を1871年10月に『コンテンポラリー・レビュー』(*Contemporary Review*)誌に発表した²⁾。

「肉体詩派」の特徴を、「肉感性を詩や絵画の紛れもない最高の目的であると激賞し、詩的表現が詩想よりも優るから、肉体は魂よりも優る、と断言すべく厳粛な同盟と聖約によって一致団結してきた」(“... , the fleshly gentlemen have bound themselves by solemn league and covenant to extol fleshliness as the distinct and supreme end of poetic and pictorial art ; to aver that poetic expression is greater than poetic thought, and by inference that the body is greater than the soul, ...” (p. 889))と述べ、ロセッテイの作品中の女性達に言及しながら、「髪の毛の根元から足の指の爪先に至るまで、全身が肉欲である」(“... , he is fleshly all over, from the roots of his hair to the tip of his toes ; (p. 894)”)という凄じい言葉でブキャナンはロセッテイを形容した。「ジェニー」の場面設定は格好の攻撃対象となり、この詩の語り手である青年は「去勢されたブラウニング氏」(“an

emasculated Mr. Browning” (p. 894)) と揶揄され、作者自身の人間性は「肉感性」(“fleshliness”)に加えて、「獣性」(“animalism”)という語で表現された。

肉体を極度に排除しようとするヴィクトリア朝の時代背景は否定できないにせよ、偽名を用いたブキャナンの激しい語気の裏には、新たな風を芸術界へ吹き込もうとする者達、つまり保守体制への反逆児らに対する羨望感、あるいは良心を大きく掲げることによって、大多数の側に賛同を強く訴え、自己の名声を勝ち取ろうとする野心なども窺うことができよう³⁾。

本稿ではこのセンセーショナルな作品「ジェニー」において、一芸術家ロッセティの特質が最も明瞭に読み取れると思われる箇所を他の詩や散文等にも触れつつ考察してゆくつもりである。

I

「ジェニー」は34のスタンザより成り、391の詩行はもっぱらドラマティック・モノローグによって進められる。語り手である青年の意識に、突然、浮上してくるさまざまな考えが、娼婦とその部屋の描写に挿入されながら、詩は展開してゆく。初めて娼婦の部屋に足を踏み入れ、青年はジェニーと一夜を共にすることになる。

「ジェニー」において作者ロッセティの存在が最も明白に窺われる箇所は、語り手によってジェニーが昇華されてゆく場面である。膝の上で疲れてまどろむ彼女の寝姿を見て、青年はもう一人の女性、従姉(妹)のネルを連想する。2人は全く異なった世界に生きている。一方は、接吻と金貨の好きな売春婦(“Lazy laughing languid Jenny,/Fond of a kiss and fond of a guinea,” (11. 1—2))で、他方は、愉快的なことを好んで行い、衣装をあれこれと取り替え、新しいもの好きで、褒め言葉に喜び、恋愛を夢見のごく普通の女性(“My cousin Nell is fond of fun,/And fond of dress, and change, and praise,/So mere a woman in her ways :” (11. 185—7) , “My cousin Nell is fond of love.” (1. 190))であるが、この二人が実は年頃といい、姿形といい、まさに似通っていたのである⁴⁾。

Just as another woman sleeps!
Enough to throw one's thoughts in heaps
Of doubt and horror, — what to say
Or think, — this awful secret sway,
The potter's power over the clay!
Of the same lump (it has been said)
For honour and dishonour made,
Two sister vessels. Here is one.

(11. 177—84)

無慈悲な運命が、現在の二人の境遇をかくも大きく隔ててしまった。上の引用に続き、『ロ

一マ書』(ix-21)の記述に基づく詩行が繰り返される。

Of the same lump (as it is said)
For honour and dishonour made,
Two sister vessels. Here is one.

(11. 203—5)

一見すれば、単なるリフレインにすぎぬようだが、カッコ内の表現は注目に値する。時制の相違が語り手の認識を明白に示しており、彼は「この恐ろしい秘密の力」(“this awful secret sway” (1. 180))を自己の眼前でしかと認めたのである。

一人の若い女性が、身を持ち崩して娼婦となるか、あるいは、そのまま留まっていられるかは、運命が無造作に投げる硬貨で決まる。清純性と娼婦性は女性が表裏一体として持ち併せている性質であろう。

So pure, —— so fall'n! How dare to think
Of the first common kindred link?
Yet, Jenny, till the world shall burn
It seems that all things take their turn,
And who shall say but this fair tree
May need, in changes that may be,
Your children's children's charity?
Scorned then, no doubt, as you are scorn'd!

(11. 207—14)

相互対照的な“pure”と“fall'n”の形容する対象が、いつ交替するかも分からない。運命の逆転する瞬間の到来を予期することは不可能である。なぜなら、「万物は交互に繰り返す」(“... all things take their turn,” (1. 210))からだ。

語り手の意識のなかで、娼婦ジェニーは従姉妹のネルと並置されたばかりでなく、オーバーラップされた。つまり、“fall'n”↔“pure”⇔“fall'n”⇔“pure”の図式により、売春婦は一般女性、しかも、“pure”という語を冠されるに値する女性に昇華されたことになる。さらに、ジェニーの姿は、巨匠ラファエロやダ・ヴィンチが描き上げた女性像ともオーバーラップするのである。

Fair shines the gilded aureole
In which our highest painters place
Some living woman's simple face.
And the stilled features thus descried
As Jenny's long throat droops aside, ——
The shadows where the cheeks are thin,
And pure wide curve from ear to chin, ——

With Raffael's or Da Vinci's hand
 To show them to men's souls, might stand,
 While ages long, the whole world through,
 For preachings of what God can do.

(11. 230—40)

ジェニーの像は、語り手の意識上でフィルターを通過することによって、ますます純化されてゆく。一女性として本来あるべき姿を超越し、「黄金色に輝く光輪」(“the gilded aureole” (1. 230))が示すように、「何世代にもわたり、世界中の人々の魂に神の御業を説く」(“... to men's souls, might stand,/While ages long, the whole world through,/For preachings of what God can do.” (11. 238—40))という重要な機能を担う肖像にまで高められる。娼婦は聖性を賦与されるのである。

さて、この引用部にはロセッティ自身の絵画、あるいはその芸術観に通じるものが見られる。ジェニーの容姿、ポーズが、ロセッティの絵画に描かれた数々の女性像と酷似しており、また、彼女がオーバーラップされる女性像が有する「神の御業を説く」という象徴機能は、ロセッティの絵画芸術への信条と同一線上にあるからである。

初期のソネット、「画家聖ルカ」(“St. Luke the Painter”1849年作)には、ロセッティが憧れ、崇拝して止むことのなかった中世的な絵画の機能、中世的信仰に満ちた自然観が言明されている。

.... : but soon (Art) having wist
 How sky-breadth and field-silence and this day
 Are symbols also in some deeper way,
 She (=Art) looked through these to God and was God's priest.

(11. 5—8) ⁵⁾

あらゆる自然の事物は神の創造によるもので、当然、隅々に至るまで神の意図が行き渡っており、各々の対象物はこの意図を人間へと伝達する象徴としての機能を有していた。画家とはこの象徴を見極め、キャンバス上に再現することによって人と神を結びつける存在であった。芸術と自然との間には何の隔たりもなかったのである。

しかしながら、このソネットに表明された芸術観は、実際にはロセッティには該当しない。中世の雰囲気には憧れたものの、彼においては象徴としての自然は、人間、それも女性と置換されている。トゥルヴァドゥールからダンテ、そして清新体派詩人につながるヨーロッパ恋愛詩の伝統が、彼の心には深く根づいており、崇拝と恋愛は紙一重となる。女性性は恋愛により「絶対的な真・善・美」(“absolute Beauty, Truth and Goodness”)を表象する存在となり、自己の導き手となる。ことにこの傾向は彼の恋愛詩群に見られる⁶⁾。恋愛は個と個のつながりが基盤となることは言うまでもないが、実際には、ロセッティの女

性像は、彼自身の主観性を濃厚に帯び、むしろ、個的なシンボルとしての側面を強く打ち出している、といったほうがよいかもしいない。

恋愛という媒介がないにせよ、ともかく、ジェニーは語り手の意識上で女性本来の性質を取り戻すことができた。従姉（妹）のネル、ついでラファエロやダ・ヴィンチの絵画に描かれた聖なる女性達へ、娼婦は“fall'n”→“pure”→“sacred”の方向に昇華されたのである。この箇所にはロッセッティの芸術観・女性観が大きく寄与していることは明白であろう。

青年の意識に19世紀ロンドンの現実が、無情にも侵入し、ヴィジョンを純化する作業は突如、中断される。

What has man done here? How atone,
Great God, for this which man has done?
And for the body and soul which by
Man's pitiless doom must now comply
With lifelong hell, what lullaby
Of sweet forgetful second birth
Remains? All dark. No sign on earth
What measure of God's rest endows
The many mansions of his house.

(11. 241—9)

娼婦の肉体と魂が置かれている場は「終生の地獄」であり、神の恩寵の光などは全く届かない。語り手の意識には昇華の反動が起こり、彼がジェニーをオーバーラップさせてきた影像是ことごとく粉碎される。目の前にいる娼婦は女性としての本質のみならず、女性と呼ばれる資格さえも喪失している。

Yet, Jenny, looking long at you,
The woman almost fades from view.
A cipher of man's changeless sum
Of lust, past, present, and to come,
Is left. . . .

(11. 276—80)

ジェニーは「いつの世も変わらぬ男性の肉欲を暗に示す者」(“A cipher of man's changeless sum/Of lust, past, present, and to come,” (11. 278—9)) にすぎない。男性が肉欲へと身を萎ねている限り、この世界から肉欲が消滅しない限り、“fall'n”という言葉は彼女に重く申し掛かったままである。男性の肉欲によって女性の存在が、“sacred”,あるいは“pure”なものから“fall'n”へと転落することはいともたやすい。だが、この逆はほとんど不可能とは言えまいか。

II

前章では「ジェニー」においてロセッテイの存在が、語り手の背後に最も明白に窺われる部分を取り上げてきた。“fall’n”, “pure”, “sacred”とそれぞれの性質を有する三つの女性像が、意識のメタモルフォーシスによって呈示された訳であるが、本章ではロセッテイの他の詩に登場する女性像を考察してゆくことにする。

詩と絵画でロセッテイが扱っている女性達を見ると、彼が「正反対のものを扱う芸術家」(“an artist of opposites”)であることはすぐに理解できる。清純で天上の世界に関連づけられるもの、そして、病的な情欲とまではゆかぬとも官能性が前面に出されているもの、という二つの両極をなすグループに分かれる。一方の極には聖母崇拝に通ずる典型的な乙女がおり、もう一方には娼婦や魔女がいるのである。「天上の乙女」(“The Blessed Damozel”)は前者の代表格であり、トロイのヘレネー、「シスターヘレン」(“Sister Helen”), 伝説上の魔女リリス、本論が扱っているジェニーが後者に属する。

「天上の乙女」は地上から天上へと永遠に続く愛をテーマとし、ロマン派の影を落とすロセッテイの代表作である。この世を去り、天上で神の祝福を受けた乙女が、地上の恋人が天に召されるのを待ち焦がれている。幼な子のように永遠の結合を一心に願う二人の対話と天上の世界の描写がドラマティック・モノローグに織り混ぜられて、この詩は構成されている。

‘We two will lie i’ the shadow of
That living mystic tree
Within whose secret growth the Dove
Is simetimes felt to be,
While every leaf that His plumes touch
Saith His Name audibly.

(st. 15)

(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?)

(st. 17)

清浄無垢の極地ともいえる恋人同志の対話に加えて、注目すべきは昇天した乙女の描写である。彼女の姿形は「感覚的」(“sensuous”)に描かれている。

The blessed damozel leaned out
From the gold bar of Heaven ;
Her eyes were deeper than the depth
Of waters stilled 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.

(sts. 1 — 2) ⁸⁾

これまでに幾度となく指摘されてきたように、「祝福された乙女」は靈的存在でありながらも、地上の女性と何ら変わりなく血の通った暖かな肉の衣をその魂に纏っている。確かにこの点ではネルやジェニーなどの地上の女性達とは何ら相違もないが、天上界には憎むべき肉欲は存在しない。生前の恋人との生死を越えた、天地を隔てる恋愛によって乙女は完全に浄化されているのだ。ひたすら恋人との再会をキリストに願い、障壁を超えて2人の永遠の愛を獲得しようとしているのである。

'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 when awhile, for ever now
Together, I and he.'

(st. 22)

肉欲によって墮落の一途を辿る一方、この肉欲に自己の生を支えられているジェニーを“fallen woman”，ネルを“pure woman”の各々の一典型とすれば、「祝福された乙女」は地上愛から至高の天上愛へと永遠性を獲得することによって，“pure”から“sacred”な存在にまで高められた女性の一典型といえる。「神の御業」を地上の人々に知らしめるべく、ダ・ヴィンチやラファエロが描いた女性像に匹敵するヴィジョンを、ロセッティはこの乙女に託しているのではないだろうか。

もう一方の極にはトロイのヘレネー、恋人に裏切られたヘレン、リリスが存在する。三者はともに「運命の女」(“femme fatale”)としての要件を備えている。このうちヘレネーはバラッド「トロイの町」(“*Troy Town*”)に登場する。

Heavenborn Helen, Sparta's queen,
(*O Troy Town!*)
Had two breasts of heavenly sheen,
The sun and moon of the heart's desire :

All Love's lordship lay between.

(*O Troy's down,
Tall Troy's on fire!*)

(st. 1) ⁹⁾

ヘレネーがスパルタ王メネラオスの妃であった頃、ヴィーナスに自らの乳房を型取った杯を捧げたとする、プリニウスが残した伝説がこの場面の下敷となっている。14のスタンザには人間界で最も美しいヘレネーの官能美が乳房をシンボルとして描かれている。自己の肉体を誘惑の武器にして、彼女は愛と美の女神に「自らの心が出す命」(“the heart's desire”)を聞き入れてもらえるよう懇願するのである。

Yea, for my bosom here I sue :

(*O Troy Town!*)

Thou must give it where 'tis due,
Give it there to the heart's desire.

Whom do I give my bosom to?

(*O Troy's down
Tall Troy's on fire!*)

(st. 6)

ついで、乳房は林檎に喩えられる。この林檎は争いの女神エリスが神々の間に投げた黄金の林檎とヘレネーの言葉のなかで巧みに組み合わされる。

“Each twin breast is an apple sweet.

(*O Troy Town!*)

Once an apple stirred the beat
Of thy heart with the heart's desire : ——

Say, who brought it then to thy feet?

(*O Troy's down
Tall Troy's on fire!*)

(st. 7)

パリスの美の審判も終わり、「最も美しき者に」と刻まれた黄金の林檎は、すでにヴィーナスの手中にあった。審判の際、ヴィーナスは世界で最も美しい女性、ヘレネーをパリスの妻にする約束をパリスと交わしていた。林檎という果実はトロイ陥落の発端を示しつつ、美、情欲、誘惑、戦闘などさまざまな意味を内包している。

ヴィーナスの命を受けたキューピッドはパリスの胸へと熱い矢を射る。

Paris turned upon his bed,

(*O Troy Town!*)

Turned upon his bed and said,

Dead at heart with the heart's desire, ——

'O to clasp her golden head!

(*O Troy's down,
Tall Troy's on fire!*)

(st. 14)

かくして各スタンザのリフレインの通り、トロイは滅びることになる。

もう一名のヘレンは M. プラーツの言葉を借りるまでもないが、「魔的」(“demonish”)な女性である¹⁰⁾。「シスターヘレン」は姉と弟の対話により展開してゆくバラッドで、姉のヘレンが発する言葉に籠る復讐の念と幼い純朴な弟の言葉、心を玩ばれた姉と遊び相手を求める弟の対話が、各スタンザで経験と無垢の対立として繰り返される。この対立を“*O Mother, Mary Mother, . . . , between Hell and Heaven*”のリフレインが締めくくる。

'Why did you melt your waxen man,

Sister Helen?

To-day is the third since you began.'

'The time was long, yet the time ran,

Little brother.'

(*O Mother, Mary Mother,
Three days to-day, between Hell and Heaven!*)

'But if you have done your work aright,

Sister Helen,

You'll let me play, for you said I might.'

'Be very still in your play to-night,

Little brother.'

(*O Mother, Mary Mother,
Third night, to-night, between Hell and Heaven!*)

(sts. 1 — 2) ¹¹⁾

ヘレンは自分を裏切り、他の女性と結婚するユーアンのキースに蠟人形で呪詛をかける。キース側の申し入れを頑に拒絶し続け、彼女は呪術を解こうとはしない。「愛から生まれる憎しみは愛と同様に盲目」(“Hate, born of Love, is blind as he,” (1. 165))であり、キースの息が跡絶えた後にも、ヘレンの闇の儀式は続く。救済を受けることのない、迷える魂がこの世にまた一つ増えた。

'Ah! what white thing at the door has cross'd,

Sister Helen?

Ah! what is this that sighs in the frost?'

'A soul that's lost as mine is lost,

Little brother.’

(*O Mother, Mary Mother,
Lost, lost, all lost, between Hell and Heaven!*)

(st. 42)

ロセッティは「エデンの庵」(“Eden Bower”)と題されたバラッド、ソネットの「肉体の美」(“Body’s Beauty”)の二作品で伝説上の魔女リリスを主題としているが、後者のソネットは特にリリスを描いた絵画に付されたものである。ロセッティのリリス像は長い金髪をもつ美女として描かれており、この美女は男性を官能美によって虜とし、破滅の道へと導くのであるが、ロセッティの心を惹きつけたのは、アダムの前妻としてのリリスであり、また、美の一面を表象する存在としてのリリスであった。

「エデンの庵」はイヴに嫉妬したリリスが、楽園でイヴを誘惑する蛇に姿を変える場面が描かれている。魔女は自らの肉体を武器に雄蛇を口説き、イヴへの謀略を企てる。

“Help, sweet Snake, sweet lover of Lilith!

(*Alas the hour!*)

And let God learn how I loved and hated
Man in the image of God created.

“Help me once against Eve and Adam!

(*Sing Eden Bower!*)

Help me once for this one endeavour,
And then my love shall be thine for ever!

(sts. 12—3) ¹²⁾

こうしてアダムとイヴはリリスの嫉妬によって楽園から追放される。リリスの呪詛はこの時点から後世の全人類へと続くことになり、カインとアベルの誕生でバラッドが締めくくられる。

ヘレネー、シスターヘレン、リリスは三者三様に「宿命の女」であり、男性の肉欲を逆手に取り破滅へと導く。ヘレネーはその官能美によって、また魔女リリスは種々の伝説を生み、とりわけアダムの前妻として歴史に名を留めた。シスターヘレンは呪術を用いて、男性の裏切りに復讐を果たすことができた。一方、ジェニーにはこれら三女性の持つ特性はないし、彼女には官能美が備わっているにせよ、この美は地下的な世界でしか通用しない。娼婦は地上にあっても光の当たらぬ場所で男性の肉欲を充足させる道具にすぎないのである。ジェニーは自己の運命のなかに深く沈潜するばかりで、そこからは決して抜け出すことなどできない。彼女は生身の人間なのだ。

III

前章に挙げた両極をなす複数の女性像は、ロセッテイにおいては必ずしも拮抗し合うものではなく、むしろ、各々の女性像に見られる特徴は、彼の呈示する美の種々の相を具現している。女性を媒体として伝播される美の根幹には霊と肉の関係があり、両者は等価な位置にある。

彼は絵画『シヴィリア・パルミフェラ』(*Sibylla Palmifera*)、『リリス』(*Lilith*)に添えた各々のソネットに「魂の美」(“Soul’s Beauty”), 「肉体の美」(“Body’s Beauty”)と新たに題を付し、ソネット集『人生の家』(*The House of Life*)に収めているが、彼の美における霊と肉の関係はこの二つのソネットに窺うことができよう。

Under the arch of Life, where love and death,
 Terror and mystery, guard her shrine, I saw
 Beauty enthroned ; and though her gaze struck awe,
 I drew it as simply as my breath.
 Hers are the eyes which, over and beneath,
 The sky and sea bend on thee, — which can draw,
 By sea or sky or woman, to one law,
 The allotted bondman of her palm and wreath.

This is that Lady Beauty, in whose praise
 Thy voice and hand shake still, — long known to thee
 By flying hair and fluttering hem, — the beat
 Following her daily of thy heart and feet,
 How passionately and irretrievably,
 In what fond flight, how many ways and days!

Of Adam’s first wife, Lilith, it is told
 (The witch he loved before the gift of Eve,
 That, ere the snake’s, her sweet tongue could deceive,
 And her enchanted hair was the first gold.
 And still she sits, young while the earth is old,
 And, subtly of herself contemplative,
 Draws men to watch the bright web she can weave,
 Till heart and body and life are in its hold.

The rose and poppy are her flowers ; for where
 Is he not found, O Lilith, whom shed scent
 And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?
 Lo! as that youth’s eyes burned at thine, so went

Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair¹³⁾.

美とは神秘的かつ魔的な力をそれ自体のうちに秘めており、その力は永遠に作用を及ぼし続ける。美に憑かれた芸術家は一生涯、美の使徒たることを要求される。また、「魂の美」における女性のまなざし、掌、風になびく髪や衣、花輪等の描写、「肉体の美」の金髪、芳香、接吻、眠り等の表現から察することができるように、美は感覚、官能的な性質も有している。

美を掴もうとする試みが、あるいは逆に美に囚われることが、美の探究の契機となる。この点では両ソネットの結論は類似してはいるものの、「魂の美」が視覚を中心に間接的に働きかける美であるのに対し、「肉体の美」は直接、肉体の接触により人知を虜にする。美とその影響を受ける対象間の距離が異っているのである。つまり、美には二つの側面があり、前者は魂から、後者は肉体から作用するということだ。にもかかわらず、注目すべきはこの二側面の境界が曖昧になっていることである。霊と肉の等価性を中心に据えたロセッティの神秘思想の焦点が、まさにこの曖昧な境界部分にあるといえよう。

肉界と霊界との間に経路を見出し、魂からの肉の描写およびその逆を可能にすることが、美を具現する芸術家にとっては必務となる。ロセッティは初期の散文、「手と魂」(“Hand and Soul”) で自己の芸術観を表明している¹⁴⁾。

13世紀のイタリアに、アレツォで生まれたキアロ・デル・エルマ (Chiaro dell' Erma) という青年画家がいた。彼は自己の絵画を高めるためには妥協を許さず、修行を続ける。タスカニー全土に名を馳せるまでになったが、キアロはこの名声にも見切りをつけ、さらに高次の芸術を実現すべく努力をする。彼は絵画が人の心を感化すると信じ、道徳的な主題を描き始めた。すると、人々の讚美の声はにわかに消え失せてしまう。キアロ作の「平和」を描いた壁画がサン・ペトロニオ寺院の入口にあった。ピサの町でも犬猿の仲として知られているゲルギオッティとマロトリの両家が、偶然この寺院で出くわし、騒ぎが起きた。その結果、「平和」は両家の者達の血で染まり、キアロは絵画に託した希望が見事に裏切られたことに失望し、塞ぎ込んでしまう。

苦悩の底にいるキアロの前に、突然、緑灰色の装束を身に着けた女性が出現する。この女性はキアロの魂の姿であり、彼は自己の魂と対話を始めるのである。

“I am an image, Chiaro, of thine own soul within thee.
See me, and know me as I am”

(p. 392)

“ Know that there is but this means whereby thou may'st serve God
with man : — Set thine hand and thine soul to serve man with God.”

(p. 394)

“Chiaro, servant of God, take now thine Art unto thee, and paint me thus,

as I am, to know me : weak, as I am, and in the weeds of this time ; only with eyes which seek out labour, and with a faith, not learned, yet jealous of prayer. Do this ; so shall thy soul stand before thee always, and perplex thee no more.”

(pp. 394—5)

自己の魂の可視的な姿である女性を、彼は命じられるまま、自らの手でキャンバス上に忠実に描きあげたのである。ここで“Hand and Soul”というタイトルの意味が明確になる。このようにして自己の魂の分身を描いた絵画にキアロは「手が魂を描いた」(“*Manus Animam pinxit*”) とラテン語で銘を付した。

「手と魂」はロセッティ自身の芸術の出発点を飾る散文であり、“*Manus Animam pinxit*”は魂と肉体を等価に置き、霊界と肉界の経路を往来する芸術家としての創作方法の拠り所といえよう。ここでキアロはロセッティのマスク的存在であるが、自らの肉体の一部である「手」が自らの「魂」のイメージを描き出すことによって、人々に神を知らしめる“*Manus Animam pinxit*”の方法は、その後のロセッティにおいては多少異った展開が見られる。神に対する信仰は美への信仰と相俟って、彼は神よりもむしろ、美を伝える媒体となる女性の側に重点を置くようになる。

魂、しかも自己の魂という概念を用いるため、ロセッティのアトリエは外界から閉ざされがちであった。強い自意識を一つの芸術生成原理へと組織だてることができなかったにせよ、彼には自己を収束、帰属させることが可能な原理など必要ではなかった¹⁵⁾。霊と肉の神秘的な関係だけで十二分であった。現実から後退した自我の内奥に秘む、混頓とした意識の領域こそが、ロセッティの創作の場であり、彼はそこから前章に挙げた女性像のみならず、美の媒体となる数々の女性像を詩と絵画に描きあげようとしたのである。

ユングは男女の無意識に存在する元型をそれぞれアニマ(“anima”), アニムス(“animus”)と呼ぶ。アニマは「男性の心のなかに生きている女性像」であり、アニムスはその逆である。男性の無意識のなかに形作られるアニマは自己の人生で実際に出会った女性のみならず、あらゆる「女なるもの」への経験が土台となる。したがって、アニマには多種多様な女性についてのイメージが見られる。ユングによれば、アニマの登場は生物学的、ロマンティック、霊的、叡智的と4段階に分けられ、段階を経れば経るほど、アニマは高次となってゆくが、全体として見るとその形態は無限性を示唆する。永遠の女性、娼婦、妖婦、処女、女神、魔女、天使、ニンフ、妖精から動物の姿、船や洞穴になることもある¹⁶⁾。松浦氏が指摘するように、ロセッティの描くさまざまな女性像の不合理性、首尾一貫性のなさもユングのアニマ、アニムスの概念を借りれば、説明可能ではなかろうか¹⁷⁾。

ここで再度、キアロの絵画に付された銘を考えてみることにする。“Manus”は名詞「手」の主格、“Animam”は名詞「魂、息」の対格、“pinxit”は動詞“pingo”「色を塗る」の三人称・完了形であり、全体として「手が魂を描いた」となる。ユングの用いるアニマの概念

をそのままこの銘に当てはめることが可能ではなかろうか。つまり、「手が[・]ア[・]ニ[・]マを描いた」と読めば、ロセッテイが詩と絵画に描いたさまざまな女性像が、これらの像が備えている[・]聖なるもの、[・]清純なるもの、[・]性的なもの、加えて魔的な性質が、悉く集約されるのである。

本章で論じてきた事柄を踏まえて、「ジェニー」における語り手の意識内に起きた、娼婦ジェニー→純潔な乙女ネル→ラファエロやダ・ヴィンチによる女性像（“fall’n”→“pure”→“sacred”）のメタモルフォーシスを再考してみると、作者ロセッテイの意図がより強く読み取れるのである。ヴィジョンの純化は娼婦に対する彼の憐憫の情のみならず、彼が娼婦ジェニーに美の片鱗を認めたことをも示している。彼女が媒体として伝える美を、本来備えているはずの美を蘇生する行為がこのメタモルフォーシスであったといえまいか。そして、この行為を可能にしたのは前章で触れたロセッテイの描く女性像の幅の広さ、つまり、アニメ像の多様性であったに違いない。天上の世界に住む乙女から伝説上の魔女にいたるまで種々の相を詩に絵画に描くことができた芸術家ならではのことである。

IV

理想化に失敗すると現実はその凄惨さを一層増すことになる。無慈悲な運命の力と女性の墮落を安易に許す男性の肉欲、ジェニーの肉のみならず魂をも醜の世界に幽閉する現実の重圧が露呈する。

Like a toad within a stone
 Seated while time crumbles on ;
 Which sits there since the earth was cursed
 For man's transgression at the first ;
 Which, living through all centuries,
 Not once has seen the sun arise ;
 Whose life, to its cold circle charmed,
 The earth's whole summers have not warmed ;
 Which always — whitherso the stone
 Be flung — sits there, deaf, blind, alone ; —
 Aye, and shall not be driven out
 Till that which shuts him round about
 Break at the very Master's stroke,
 And the dust thereof vanish as smoke,
 And the seed of man vanish as dust : —
 Even so within this world is Lust.

(11. 282—97)

人間の原罪以来、石に閉じこめられてきた一匹の墓蛙にジェニーは喩えられる。蛙は最後

の審判の日、人の世とともに「肉欲」が滅び去るまで、音も光も届かぬ場で孤独なまま座り続ける。つまり、一人の美女は運命の悪戯により「肉欲」の檻のなかで生きてゆかざるをえない。なぜなら「この世には肉欲が蔓延る」(“Even so within this world is Lust.” (1. 297)) からののだ。

娼婦の時間である夜が終わりを告げる頃、語り手は一夜の体験を顧みながら、次のように言う。

Come, come, what use in thoughts like this?
 Poor little Jenny, good to kiss,
 You'd not believe by what strange roads
 Thoughts travels, when your beauty goads
 A man to-night to think of toads!
 Jenny, wake up Why, there's the dawn!

(11. 296—301)

青年が辿ってきた、数々の思いが分岐、あるいは合流する“*strange roads*”は「見ず知らず」の思索経路ではなく、実は、墮落した女性の立場を擁護する者であれば、誰もが主張しうること、つまり、運命の悪戯、肉と対比される汚れぬ魂、男性の欲望の糾弾、といったものである。青年の語りの内容は、人々が故意に目を背けている周知の事実である。道徳面からは娼婦を否定しこそすれ、同時にその存在を容認、いや積極的に肯定している社会は、青年の発する言葉、殊に“*strange*”という語によって痛烈な非難を受けているといえよう。

序において述べたように「ジェニー」を含む『1870年詩集』に収録された数々の詩を取上げ、ブキャナンはロセッテイの「肉欲性」(“*fleshliness*”) に対し攻撃を仕掛けた。この「ジェニー」は「あらゆる点で作家の人間性の本質を最もよく示している詩」(“... , and in all respects the poem best indicative of the true quality of the writer's humanity.” (p. 894)) であり、その作者は「一滴の情の涙」(“... , not a drop of piteousness” (p. 894)) をも流さぬ人間であるとしている。

“... , but “Jenny,”... , fairly makes us lose patience. We detect its fleshliness at a glance ; we perceive that the scene was fascinating less through its human tenderness than because it, like all the others, possessed an inherent quality of animalism.”

(p. 894) ¹⁸⁾

皮肉にもロセッテイ批判のこの言葉はブキャナン自身の浅薄さを露わにする。「一瞥してその肉欲性にうんざりする」とはヴィクトリア朝に生きた一良識人に欠如していた性質を示してはいないだろうか。つまり、ブキャナンには形象しか促えることができなかったのである。一つの対象（ここでは女性）の彼方にある不可視の世界を否定する。可視物はあく

まで可視物にすぎない。娼婦は娼婦のままであり、魂の救済など考えられないのである。盲目の運命に拍車をかけられ、「肉欲」がジェニーの血と涙を吸収してますます大きく膨張してゆくことを許すのは、正義と良心の仮面を被ったブキャナンが主張するモラルを快諾する大衆の側にほかならない。本章の冒頭部の引用に照らして言えば、蛙を石の中に幽閉する大衆の意識こそが「獣性」(“animalism”)を育む温床なのだ。

「肉体詩派」が出た同じ年の12月、ロセッティは『アセニウム』(*Athenæum*)誌上に「覆面批評派」(“The Stealthy School of Criticism”)を発表し、ブキャナンに反駁した。詩の「構成」(“framework”)に係わる語り手の存在を、ロセッティは強く弁護する¹⁹⁾。

“But the motive powers of art reverse the requirement of science, and demand first of all an *inner* standing-point. The heart of such a mystery as this must be plucked from the very world in which it beats or bleeds; and the beauty and pity, the self-questionings and all-questionings which it brings with it, can come with full force only from the mouth of one alive to its whole appeal, such as the speaker put forward in the poem, — that is, of a young and thoughtful man of the world. To such a speaker, many half-cynical revulsions of feeling and reverie, and a recurrent presence of the impressions of beauty (however artificial) which first brought him within such a circle of influence, would be inevitable features of the dramatic relation portrayed.

(pp. 484—5)

科学とは逆に芸術の原動力は「内的な見地」に根ざす。社会がその存在を容認しながらも、一方でタブー視する娼婦の生活する場に身を置き、また自己の意識に浮上してくることごとを促え、語る、という二重の意味において、語り手の青年は「内的な見地」を与えられている。換言すれば、ここにはリアリズムがあるといえよう。同時にアイデアリズムが存在する。青年は娼婦の美を突然、知覚することによって、意識上で彼女を浄化してゆくのである。彼は物理的かつ精神的に「内的な見地」に置かれ、「神秘とともに訪れる美と哀れみ」(“the beauty and pity, . . . which it brings with it,)を娼婦を目の前にして、直接に体験した。ロセッティは青年の意識上に「何度も立ち現われる美の印象」(“a recurrent presence of the impressions of beauty”)を詩行に表現し、ジェニーに備わった本来の美の回復に努め、彼女の救済を企てたのである。

詩の最終に近い部分で青年の口をついて出てくる言葉、

Beneath the lump and in the sun
There reigns at least the acknowledged belle
Apparalled beyond parallel.

(11. 358—60)

「街灯の下でも太陽の下でも、並ぶ者のない程に着飾った何人も認める一人の美女が、ともかくも君臨する」には、ジェニーのメタモルフォーシスが失敗に終わったにせよ、作者ロッセッティの真意が明白に出ている。世の終末を待たずとも、語り手の意識上で一瞬間、ジェニーは「何人も認める一人の美女」として「肉欲」の檻から解放されたのである。

あるいは、結果として救済が不可能であったとしても、少なくとも社会において見えぬ存在を、詩行を通して見える存在へと回復できたことは確かである。「覆面批評派」においてロッセッティが語っているように、“mystery”, “beauty”, “pity”を自己の周囲に存在する対象のうちに知覚し、とりわけ“mystery”と“beauty”を女性を媒体として描き出すことができる芸術家であればこそ、ロッセッティはジェニーの存在を回復することができたのである。

参考文献

- 1) Graham Hough, *The Last Romantics* (1949; rpt. London: Gerald Duckworth, 1961) p. 67
- 2) Robert Buchanan, “Fleshly School of Poetry,” in *Contemporary Review*, Oct. 1871; rpt. in *Victorian Poetry and Poetics*, ed. Walter E. Houghton and G. Robert Strange (Boston: Houghton Mifflin Company, 1968) pp. 888–98
- 3) ブキャナンはトマス・メイトランド (Thomas Maitland) という偽名で「肉体詩派」を発表した。この偽名の使用のみならず、ブキャナンは本文中に自作の詩を引用してロッセッティの詩を酷評するという非常に卑劣な手段を用いた。「肉体詩派」は既に不眠症に苦しめられていたロッセッティにとっては想像を絶する程の打撃となったが、彼は1871年、『アセニウム』(*Athenaeum*)誌上に「覆面批評派」(“The Stealthy School of Criticism”)を発表し、ブキャナンの攻撃を受けた自作の詩を丹念に解説し、酷評の不当性を主張した。そのうちにブキャナンの名が出てくることになる。ロッセッティの親友、スウィンバーンはブキャナンを揶揄した評論で反撃を加えたりするが、逆に裁判沙汰となり、ブキャナンは勝訴するのである。
1881年にロッセッティの評価が高まってくると、ブキャナンは自作の『神と人』(*God and Man*)をロッセッティに捧げた。この事実は三文作家ブキャナンの卑劣な意図を最も良く示している。
- 4) William Michael Rossetti, ed., *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti* (London: Ellis and Elvey, 1887) I, pp. 83–94
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を記した。
殊に「ジェニー」の解釈については以下の書物を参考にした。
小日向定次郎、『ロッセッティ』, 研究社英米文学評伝双書復刻版, 56 (東京: 研究社, 1980)
竹友盾雄, 福原麟太郎編注, *Select Poems of Dante Gabriel Rossetti* (東京: 研究社, 1927)
Davide G. Riede, *Dante Gabriel Rossetti and the Limits of Victorian Visions* (London: Cornell Univ. Press, 1983) pp. 94–8
Joseph F. Vogel, *Dante Gabriel Rossetti's Versecraft*, (Gainesville: Univ. of Florida press, 1971) pp. 63–70
- 5) p. 214
- 6) Oswald Doughty, “Rossetti’s Conception of the “Poetic” in Poetry and Paintings,” in *Essays by Divers Hands*, NS 26 (1953) 89–102; rpt. in *Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essays*, ed. James Sambrook (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1974) p. 164
- 7) Wendell Stacy Johnson, “D. G. Rossetti as Painter and Poet,” in *Victorian Poetry*, 3 (1965) 9–18; rpt. in Sambrook (op. cit., No. 5) p. 222
- 8) pp. 232–6

- 9) pp. 305—7
- 10) Mario Praz, *Romantic Agony* (1933; rpt. London: Oxford Univ. Press) p. 228
 プラーツは以下のように述べている。
 In Rossetti there is to be found a conspicuous preference for the sad and the cruel; the Middle Ages, to him, are a legend of blood; beside his Beata Beatrix stand magical, evil creatures. His Sister Helen (in the ballad of the same name) is a cruel, fatal woman, destroying the man whose destiny lies in her power.
- 11) pp. 66—74
- 12) pp. 308—314
- 13) pp. 215—216
- 14) pp. 383—398
- 15) John Dixon Hunt, *The Pre-Raphaelite Imagination 1848-1900* (1968; London: Routledge & Kegan Paul) pp. 73—74
 ハントは初期ロマン派のコールリッジを例にとり、ラファエロ前派との相違点を以下のように表現している。
 Coleridge wished for the absolute truth to communicate a certainty to *other positions* and inspire *all* human enterprises. But the Pre-Raphaelites celebrated their moments of heightened self-consciousness for *their own sakes*.
- 16) 河合隼雄, 『ユング心理学入門』 (東京: 培風館, 1967) pp. 201—10
 樋口和彦, 『ユング心理学の世界』 (東京: 創元社, 1978) pp. 117—124
- 17) 松浦 暢, 『宿命の女—愛と美のイメージャリー』 (東京: 平凡社, 1987) pp. 12—3 & pp. 188—216
 氏は上掲書のなかで、「宿命の女」を芸術家の創造するアニマの女性像として促え、その多様性、両極性を踏まえながら、実験的に(A)地上型(人間, 妖精を主体とする純情タイプ。他者愛に生きる。), (B)下降型(愛する者を破滅させても自己愛をつらぬく悪女・妖婦タイプ。), (C)昇華型(地上を離れ, 愛を天上で昇華させ, 「宿命の女」を不死の神にまで求める。)に分類している。
 またロッセッティについては、彼の生涯と作品を支配した女性を、(1)ベアトリーチェ型清純タイプ、(2)妖女・魔女型、(3)霊肉一致型、妖艶と清楚の合一タイプに分類している。
- 18) Buchanan in Houghton & Strange (op. cit., No. 2)
- 19) Dante Gabriel Rossetti, "The Stealthy School of Criticism," in *Athenæum*, Dec. 1871; rpt. in *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, I, pp. 480—88

A Brief Study on D. G. Rossetti's "Jenny"

—— an Artist and a Prostitute ——

Satoshi NOJI

Faculty of Liberal Arts and Science,

Okayama University of Science

Ridai-cho 1-1, Okayama 700, Japan

(Received September 30, 1988)

Dante Gabriel Rossetti's "Jenny," a Browningsque dramatic monologue, is characterized by its theme and the time he took to publish it. A young man as its speaker develops the poem with a young prostitute, Jenny, beside him. In all the lines he speculates on Jenny, her ways of life, and the settings she is trapped in, describing her figure and her room.

Contrary to Buchanan's severe criticism of "Jenny" in "Fleshly School of Poetry," a reader, I believe, will surely notice that Rossetti, a poet and painter, is trying to save her presence by perceiving and recovering beauty in her through the mask of the speaker. In this paper I would like to explore "Jenny" by focusing on its characteristic parts and referring to Rossetti's other poems and proses