

# ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの 「肖像画」について

野 路 智 司

岡山理科大学教養部

(1993年9月30日 受理)

過ぎ去った瞬間にはドラマが潜在する。心の内奥よりほのかに浮上しては意識の表面に鮮やかな色と情緒を映し出す過去の時間そのものが、詩作の原動力となりうるのである。

詩やその他の芸術と切り離された日常のなかにあってさえ、我々は絶えず過去の瞬間に触れている。ある時は自らの過去に、またある時は他者の過去に遭遇しているのである。今ここでひとりの語り手が我々に対して過去の体験を語っているとしよう。伝達される体験にドラマが含まれ、聞き手である我々自身の体験を越える新奇さ、あるいは共感を促す普遍性がその内容に備わっていればいるほど、多数の者が語り手に反応することになる。ところが、類似した内容を繰り返し聞かされた場合はどうであろうか。普通、聞き手は退屈するし、過去が潜在的に持つドラマ性は退色してしまい、代わりにドラマとは程遠い教訓の色彩が濃厚に現れることにもなりかねない。

とかく過去の瞬間は日常のなかで退色あるいは変質してゆくことが多い。ところが、詩人はこのような過去の経験の取扱い方を心得ており、意識的であろうとなからうと、真実あるいは虚構をも問わず、過去そのものが持つドラマを巧みに自己の作品に取り込んでゆくことができる。生と死にまつわる幾多の出来事や恋愛の瞬間などは、主題の類似にもかかわらず、様々な形式で多くの詩人に語られてきた。個々の詩人の資質を問うにあたり、様々な基準が考えられるであろう。そのひとつとして過去そのものに潜在する劇的なものを引き出す能力が挙げられるのではないか。

過去そのものに潜在するドラマ性を手がかりに、名作をものにした詩人が多数いるなどと改めて繰り返す必要はない。ただ恋愛詩というジャンルに限っていえば、確かにロセッティは過去の瞬間を扱い、ドラマを描き出す手腕を発揮した詩人の一人なのである。彼の残した恋愛詩には、最愛の女性の死をテーマとした傑作が見られる。彼は不在からくる悲哀と代償に数々のドラマを描き出した。

彼はヴィクトリア朝にあって、中世、14・15世紀イタリア文学、ゴシック文学、イギリスロマン派といった過去の大きな遺産によって洗礼を受け、ネオプラトニズム的な思想を基盤に魂の先在を信じた。清新体派の詩人やとりわけダンテの影響を色濃く受け、美の化身となる女性への愛を媒体として、魂と肉体の神秘的な関係を詩と絵面に描き続けた。ダ

ンテは『新生 (Vita Nuova)』で自己の生を支配することになるベアトリーチェとの出会いから死までを歌い、この世を離れた彼女の靈に導かれ、『神曲 (Divina Comedia)』で彼女の存在を神格化した。同様に、ロセッティの創造力も不在をテーマとした際に、作品中の語り手を媒介として、肉体を抜けた最愛の女性の靈に向かって、過去から現在そして未来へと流れる時間と天地の空間の壁を超越し、自己の意識の中を縦横無尽に飛翔した。その結果、魂の記憶が生み出すドラマを詩の場面に描き上げたのである。

不在をテーマとした彼の恋愛詩のうちで、最も有名なものは「祝福された乙女 (“The Blessed Damozel”)」である。ロセッティはこの詩を19歳の頃に書き上げ、何度も改訂を施し、同題の絵画も描いた。一方、この作品と時を同じくして、1947年には恋愛詩をもう一篇書いている。その詩は「肖像画 (“The Portrait”)」と新たに題され、最愛の妻が他界して八年後、やはり手を加えられてから『1870年詩集 (Poems 1870)』に登場した。

本論では作品成立に関わる背景等にも触れながら、記憶のドラマ性を見事に描いた「肖像画」について愚察を加えてみたい。

## I

序に述べておいたように、1847年にこの作品の第一稿が執筆されてから1870年の出版に至るまでには23年間の歳月が流れている。本章ではまずこの詩の背景となるロセッティの生を彩る最大のドラマ、リジー (Elizabeth Eleanore Siddal) の出会いと別れまでを概観し、ついで第一稿と作品との関係に触れてみる予定である<sup>1)</sup>。

1848年、ラファエロ前派同盟 (Pre-Raphaelite Brotherhood) が結成された。中心人物はロセッティ、ハント (William Hollman Hunt)、ミレー (John Everett Millais) の三人であり、アカデミズムの陳腐な色に染まった既成絵画の悪しき因習を打破し、ラファエロ登場以前の画風、とりわけ絵画の描写対象となる自然に対して素朴な態度で臨むことによって、忘れられていた感動を同時代に取り戻すことをその標榜とした。同盟の機関誌『ジャーム (Germ)』を初めて世に出したのは50年のことであったが、奇しくもロセッティがリジーと出会ったのもこの年である。婦人用帽子店で針子をしていたリジーは、ラファエロ前派のモデルとしてデヴァレル (Walter Deverell) に見出され、彼を通じてロセッティは彼女と知り合ったのであった。デヴァレル以外にも、ハントやミレーの描く絵のモデルをしていた彼女は、当然、ロセッティの前でもポーズを取るようになり、以来、デッサンの中やダンテの生涯の場面を描いた絵画においてベアトリーチェとしてキャンバスに登場する。同時に、彼自身のベアトリーチェとして、この出会い以降、詩と絵画の両面にわたり、創作の拠り所として作品中に登場することになる。

1852年、ロセッティはチャタム・プレイス (Chatham Place) にアトリエを借りる。この時から二人の愛の時間は悲劇的結末に向かって流れ始めた。リジーはいつのまにかアトリエに住み着くようになり、ロセッティのモデルをしながら、彼から絵を学んだり、詩作

なども手掛けた。二人は婚約しながらも、1860年まで結婚はしなかった。

彼女はもともと病弱であったが、彼と暮し始めてから健康状態はますます悪化していた。自分の婚約者ロセッティが熱心に創作を続けるなかで、孤独な時間を過ごさねばならぬことも多く、心労も重なっていた。家族や友人達の勧めもあって、転地療養や一連の治療法を行いながら、彼女は闘病生活を続ける。

リジーとの長い婚約期間に、ロセッティは二人の女性と出会う。ファニー(Fanny Cornforth)と後にモリス(William Morris)婦人となるジェイニー(Jane Burden)である。彼はこの二人も絵画のモデルに起用しているが、リジーの持つ純潔で靈を感じさせる、透明でか弱い霧囲気に反して、ファニーは娼婦的で肉を感じさせる女性であった。特にジェイニーは、リジーの死後、ロセッティのベアトリーチェの不在を補って余りある存在であり続けた。時代や風土はもちろんのこと、ロセッティとダンテには決定的な違いがあった。彼は靈のみにすがって生きることは出来なかったのである。愛の力を手に入れるには、現実の女性の生きた姿形、肉もまた不可欠であったからだ。二人はロセッティがこの世を去るまで、リジーの亡靈とともに彼の傍らにいることになる。

1860年、ようやく二人は結婚する。新婦の瞳と痩せ細って身体には、およそ9年にも及ぶ長い婚約期間中、病、そして孤独と格闘した傷跡が残っていた。パリへのハネムーンから戻り、なおも療養を続けたが、リジーの健康状態は一進一退を繰り返すばかりで、決して良くなることはなかった。そして彼女は懷妊する。

翌年、彼女は女児を死産した。産声をあげることがなかった女の子は、リジーの心に大きな重圧としてのしかかった。貧しさも二人の関係に拍車をかけた。ダンテをはじめ、14世紀、15世紀に活躍したイタリア詩人達の作品を個人で翻訳した『初期イタリア詩人集(Early Italian Poets)』が出版される。その一方で、創作上の焦りと苦しい経済状態から来る心労を逃避するため、ロセッティにはウイスキーと阿片に溺れる日が何度も続いていた。

1862年、数篇の詩と数枚の絵を残し、阿片の多量服用が原因となって、ついにリジーは28年の生涯を閉じる。「彼女が病を患い、苦しんでいる時、この僕はここにある詩を懸命になって書いていることがよくあった。看病しようと思えば、できたかもしれない。だからここにある詩は葬り去ろう。(“I have often been working at these poems when she was ill and suffering and I might have been attending to her and now they shall go.”)」と言葉を残し、ロセッティは息を引き取った彼女の髪の下へ書き貯めた詩稿の束を置いた。未発表の作品群は彼女の亡骸とともに地中に埋められたのである。<sup>2)</sup>ところが、彼がリジーの亡骸とともに葬ったこれらの詩稿は、『1870年詩集』が発刊される一年前、1869年に棺の中から掘り出されるのである。

本論で扱う「肖像画」はドラマティック・モノローグによって展開されてゆく。生前の恋人の姿を描いた一枚の絵を前にした主人公が、キャンバス上の彼女を凝視しながら、過去の記憶と対面し、最愛の人を失った悲哀の情を切々と語る時、リジーの肖像をロセッティ

が描き続けてきたこともあり、一読後、すぐさま二人の関係と詩の内容との決定的な一致を指摘することができよう。確かにこれは読者としては当然の反応であるが、本章の冒頭で述べたように、詩の第一稿はリジーと作者が出会う以前に書かれていた。弟のウィリアム・マイケル・ロセッティ (William Michael Rossetti) は、兄の死後、自らが編集した『D. G. ロセッティ作品集成 (The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti)』の注にこう記している。<sup>3)</sup>

In printed notices of my brother's poems I have often seen the supposition that this poem was written after the death of his wife, in relation to some portrait he had painted of her during her lifetime. The supposition is very natural — yet not correct. The poem was in fact an extremely early one, and purely imaginary, — perhaps, in the first draft of it, as early as 1847 ; it was afterwards considerably revised. (emphasis added)

こういった予想される反応とはうらはらに、「肖像画」はごく初期のもので、かつ全く想像上の産物であったことが明言されている。さらに、1911年に出版された『作品集 (The Works of Dante Gabriel Rossetti)』では、第一稿は「6年前に描いたメアリーの肖像に」と題されたものであったことがウィリアムによって記されている (“The first draft was entitled ‘On Mary’s Portait, which I painted six years ago.’”)<sup>4)</sup>。

この「メアリーの肖像に」とその改訂によって生まれた「肖像画」について、形式、内容、表現等の類似あるいは共通点やロセッティ自身の書簡を検討し、前者の手稿はやはりリジーとともに地中に埋められていたが、1869年、他の詩稿とともに掘り出され、大幅な改訂作業によって後者が生まれた、とバウムは指摘している。現実の生と全く隔たったところにあった当初のモチーフが、妻の死という自己の生における悲劇と重なり、改訂を行う場面で現実のドラマは詩のドラマとして結晶したのである。<sup>5)</sup>

原作と改訂後の作品を比較すると、「メアリー」に表現されている死によって起こる恋人との離別感情が「単に型通りのロマンティシズム (“simply conventional romanticism”)」であるのに対して、「肖像画」には異質な情緒の表現が明白に読み取れる。妻の死後、ロセッティが10年間に他の詩に描いたものと同質の「激しい喪失感、心を苛む思慕と悔恨の情、半ば神秘性を帯びた幻影 (“The same acute sense of loss, the same troubled longing and regret, the same half-mystical vision”)」が、そこにはひしひしと感じられるからである。

「肖像面」が伝記性を醸し出しているのは、まさしくこの点にあるのだ。<sup>6)</sup>

原詩となった「メアリー」は全体として16スタンザと114行からなる。「肖像画」は12スタンザ、108行で構成され、再配置されたスタンザの位置が異なるものもあるが、実際の作品中に殆どそのまま残されている原詩の詩行は、以下にある通りである。ほぼ全体にわたり、新たに創作された詩行が付加され、前半のみに原作の名残を留める程度となっている。

(「メアリー」での詩行 → 「肖像画」での詩行、の形で記す)<sup>7)</sup>

It seems to me unnatural  
And a thing much to wonder on,  
As though mine image in the glass  
Should tarry when myself am  
gone.

(st. 2., ll. 1-4)

It seems a thing to wonder on,  
As though mine own image in the  
glass  
Should tarry when myself am  
gone.

(st. 1., ll. 2-4)

And yet the earth is over her.  
(st. 1., ll. 9)

And yet the earth is over her.  
(st. 1., ll. 9)

... whose thick tops the light fell in  
Hardly at all; a covert place,  
Where you might think to find a  
din  
Of doubtful talk, and a live flame  
Wandering, and many a shape  
whose name  
Not itself knoweth, and we dew,  
(st. 9., ll. 2-6)

... , where light falls in  
Hardly at all; a covert place  
Where you might think to find a  
din  
Of doubtful talk, and a live flame  
Wandering, and many a shape  
whose name  
Not itself knoweth, and old dew  
(st. 3., ll. 21-5)

このように妻の死後に行われた改訂で、ロセッティはこれらに他の詩行を書き加えるとともに、原詩に描かれた架空のドラマを原モチーフとして、現実の悲劇をもとに作品に表出するドラマ性を高めたのである。70年に『作品集』を出版するため、リジーの墓から掘り出された他の詩については言うまでもなく、「メアリー」から「肖像画」への改訂作業は想像の場に現実の経験を持ち込むことになった。

原詩の語りには、当時、ロセッティが興味を持ち始めたブラウニング(Robert Browning)の「今は亡き妻 ("My Last Duchess")」と同じドラマティック・モノローグが採用されており、形式面でこの詩の影響を受けたことに違いはないだろう。内容面でも「奇跡とも思えるほど迫真した ("a miraculously lifelike")」肖像画を詩の中心に取り上げていることから、その影響は容易に理解されよう。<sup>8)</sup>

むしろ問題となるのは、いかに原詩が改訂されたかという点であるが、ここではあまり細部に立ち入らずに、他の作品においてもロセッティが行った一般的な改訂の傾向を指摘するに留めておきたい。結果から述べると、改訂によって彼の作品はより主観性を帯びることになったのである。例えば、天国の描写に関して眺めてみると、「祝福された乙女」や『人生の家 (The House of Life)』に収録されているソネットの多くを見れば分かるように、改訂後の天上からは「主役の神自身が姿を消し、まさに女性の魂との結合を象徴する

(“... represent no more than union with the lady's soul —— God himself is left out.”)」場でしかない。また、特に1850年代半ば以降、作品のトーンに変化が見受けられるようになる。地上と天上の世界を繋ぎ、ロセッティ自身の恋愛観の形成の基盤となっているキリスト教信仰に、固有の象徴が侵入してくるのである。「慣習的な信仰(“Conventional faith”)」が「個的で不気味な予感(“strange personal forebodings”)」へと移行してゆく。それに呼応して、彼の詩のあちこちに「ドッペルゲンガー、木霊や鏡像のイメジャリー(“imagery of doppelgängers,echoes,and mirror images”)」が現れる。<sup>9)</sup>

原詩にも見られたこのようなイメジャリーは、「肖像画」のなかではさらに神秘性や現実を遊離した感覚を醸し出す結果となっているが、ドラマの中核をなす現実の死は決して損なわれることはない。むしろ多用されるイメジャリーの特異性そのものが、過去の瞬間を振り返りつつ、再会のヴィジョンにすがりながら生きる痛ましい詩人の内面を表現する上で機能しているといえる。

..., the revised version of “The Portrait” discards assertions of faith, and replace them with an account of the mystery and wonder, inspired by grief, memory, and art, that leads to assuming a faith. Like the other poems, “The Portrait” was revised to replace speculaton with experience.<sup>10)</sup>

(emphasis added)

ロマンティシズムの亜流として非現実的な「思索」によって創作された第一稿は、改訂を通じて妻の死という現実の「経験」に置換されたのである。その一方で、第一稿の内容はロセッティ自身の生を予告するものとなった。

## II

前章では作品が成立するまでの背景として、ロセッティが経験した現実の悲劇と原詩の改訂作業などを扱ったが、本章では「肖像画」を読んでゆきたい。ただし、最後の2スタンザは最終章に譲り、第10スタンザまでを扱う。

a-b-a-b-c-c-d-d-c の韻を踏む9行を1スタンザとして、12スタンザから構成される本作品の冒頭には、今は亡き最愛の人を描いた肖像を一心に見つめる主人公の姿がある。水面に映る自己の姿をひたすら眺めるナルシスのように、彼はキャンバスの表面に描かれた彼女の顔を凝視する。この行為が開始されると同時に自己の外側と内側を隔てる壁が崩壊し、一枚の肖像画の自己の内面との間に時空を超越した意識の往復運動が始まる。視覚が捉え続ける一事物は記憶により生命を授けられ、静物、一枚の絵としてこの世に残された彼女が主人公の意識の中で徐々に動き出すのである。

第1スタンザには原詩の詩行がおよそ5行ほど再配列されている。なかでも「鏡に映った僕の姿が、その場から離れても残っているかのようだ (ll. 3-4)」と、導入部には神秘の

鏡としての肖像画の機能が述べられている。キャンバス (= 鏡) に封じ込まれているのは、実物とは寸分とも違わぬ彼女の姿である。当然、鏡像 (= 彼女) を見つめる者 (= 語り手) の姿もそこに映し出されることになり、二人の像は鏡の中で重なり合う。

This is her picture as she was:  
 It seems a thing to wonder on,  
 As though mine image in the glass  
 Should tarry when myself am gone.  
 I gaze until she seems to stir, —  
 Until mine eyes almost aver  
 That now, even now, the sweet lips part  
 To breathe the words of the sweet heart: —  
 And yet the earth is over her.

(ll. 1-9)<sup>11)</sup>

この絵がその不思議な力を発散するのは、最愛の恋人をモデルとして、自ら絵筆を握った語り手に対してだけである。今、この絵を凝視しているように、彼は当時も描く対象となる彼女を凝視した。絵と自己の内面を結ぶ瞳は、外から内に向けて彼女の肖像を意識に投影すると同時に、内から外へ心の映像、記憶として意識の中に蓄えられた彼女との生の瞬間をも、絵の中の彼女に投影するのである。このように両方向性を持つ瞳の機能は、彼女の口の動きや声音、口調が彼の記憶には克明に刻まれている証左となる詩行に示唆されている。じっと絵姿を眺めていると、「今まさに甘い口元が開いて、優しい心の中を語る言葉を呟くところを、僕の二つの瞳が確かに捉えたと認めそうになる位(ll. 6-8)」なのだ。つまり、鏡としての肖像画に語り手の意識が侵入してくる時、この鏡には彼の心の動きも投影されるのである。ところが、凝視する側の意識に連動して映し出される映像は不安定にならざるを得ない。なぜなら、当の彼女は「土の下(l. 9)」にいるという現実が、絶えず介入してくるからである。

彼は外界との接觸を絶ち、悲しみと孤独に打ちひしがれながら、暗い部屋のなかで一人、「恋の形見として無傷に残っている (ll. 14-5)」肖像画と対面し、自己の生の意義を確認している。外界とは全く異質の時間が流れる回想の舞台、部屋そのものも、主人公の心象と重なるのだ。

Alas! even such the thin-drawn ray  
 That makes the prison-depths more rude, —  
 The drip of water night and day  
 Giving a tongue to solitude.  
 Yet this, of all love's perfect prize,  
 Remains; save what in mournful guise  
 Takes counsel with my soul alone, —

Save what is secret and unknown,  
Below the earth, above the skies.

(ll. 10-18)

彼が閉じ込もっているのは、自己の外側を支配し、彼女の不在を決定的にする客観的な時間のなかではなく、純粋に主観的な時間が構成する記憶のなかである。闇と静寂だけが支配する部屋にいて、彼は記憶の中に自己の意識を沈潜させている。今や自己の生を形造っているのは一枚の肖像画、「悲しみを誘い、僕の魂とだけ通じ合う思い出 (ll. 15-6)」と「大地の下や天上にある秘かで未知なこと (ll. 17-8)」だけなのである。

絵を凝視する語り手の視点は、肖像の周縁部にあたる彼女の顔が置かれた「神秘の木立 (1. 20)」へと向けられ、彼の意識は肖像画そのものに入り込んでゆく。

In painting her I shrined her face  
Mid mystic trees, where light falls in  
Hardly at all; a covert place  
Where you might think to find a din  
Of doubtful talk, and a live flame  
Wandering, and many a shape whose name  
Not itself knoweth, and old dew,  
And your own footsteps meeting you,  
And all things going as they came.

(ll. 19-27)

冒頭にあった鏡の比喩と同様、この木立の描写も原詩からほぼそのまま 5 行分ほど採用されたものである。光がほとんど差し込むこともない蔭った空間は、現実とは完全に遊離した世界である。怪しげな声、人魂、数々の幻、消えない露への言及にるように文字通り“mystic”である。時間の流れと意識の流れ、前後の空間感覚が交錯し、自己と他者の区別もつかぬ「自分の足音に出会い、あらゆるもののが近づきながら、遠ざかって行く (ll. 26-7)」ところであり、まさしく記憶の中の様々な映像が現れては消える場所にふさわしい。この木立の神秘性と現実からの隔たりは、二つの形容詞、“deep”と“dim”によってさらに強調されている。

A deep dim wood; and there she stands  
As in that wood that day: for so  
Was the still movement of her hands  
And such the pure line's gracious flow.  
And passing fair the type must seem,  
Unknown the presence and the dream.  
'Tis she: though of herself, alas!  
Less than her shadow on the grass

Or than her image in the stream.

(ll. 28-36)

キャンバス上に描かれた肖像と周囲の木立に向けて、語り手の凝視はなおも続き、記憶の投影によって再生される映像を捉えようとする。「彼女はあの日あの木立にいた時のように佇んでおり (l. 29)」、「穏やかな手の動き (l. 30)」も「清らかな身体の線が優雅に流れている様子もそのまま (l. 31)」と、木立の中にいる当時の彼女の姿形は明瞭に蘇っているようだ。さらに、彼女の美しさに触れた後、木立の中の幻影とも実在ともつかぬ彼女の存在を確認するかのように、「彼女がいるのだ (l. 26)」ともしている。だが、全ての形あるものが投じる「影 (l. 27)」や「映像 (l. 28)」には及ばない。生前の姿形、仕草を留めたまま、彼女が鮮やかに蘇生するとしても、それは彼の記憶の中でしかない。この木立は彼女の顔が祭られた背景であるばかりでなく、彼の記憶のスクリーン上で思い出の木立とも重なり合うが、結局は凝視によって生じた語り手の意識に浮かび上がる幻影であり、「影」にも満たないのである。

記憶の翼はさらに羽ばたき続ける。木立での逢瀬そして愛の告白をした場面が動き出す。

That day we met there, I and she  
One with the other all alone;  
And we were blithe; yet memory  
Saddens those hours, as when the moon  
Looks upon daylight. And with her  
I stooped to drink the spring-water,  
Athirst where other waters sprang;  
And where the echo is, she sang, ——  
My soul another echo there.

But when that hour my soul won strength  
For words whose silence wastes and kills,  
Dull raindrops smote us, and at length  
Thundered the heat within the hills.  
That eve I spoke those words again  
Beside the pelted window-pane;  
And there she hearkened what I said.  
With under-glances that surveyed  
The empty pastures blind with rain.

(ll. 37-54)

現在の状況とは対照的に、二人が共有した時間と空間、恋する二人の感情の昂まりが、ここには描かれている。それでもやはり、この場面は過去の生の一瞬間にすぎない。再生される心地良い情景を眺めていても、その情景が既に葬り去られたことを意識するとき、記憶

の儂さが侵入してくるのだ。映像が翳って見えなくなり、悲しみを誘う様子を意味する“sadden”には、回想行為の本質が凝縮されている。「記憶を辿ると、月が朝の光に面する時のように、あの頃の時間が翳ってしまう (ll. 39-41)」のも承知の上で、彼は敢えて朝の光 (=現実の時間) に呑込まれてゆく月明り (=意識の中の時間) の下に留まろうとするのだ。

回想の場面はその翌日に移る。胸を弾ませ、二人きりで木立を歩き、湧水を飲んだ。木立ちに木霊した彼女の歌声は自分の魂にも響き渡った。思い切って愛の告白をすると、雨が降り出し、雷鳴が轟き、雨に煙る虚ろな草原を伏し目がちに眺めながら、再び繰り返した愛の言葉に彼女が耳を傾けてくれた。このような前日の出来事は、「一羽の鳥が飛んで抜けたばかりの木の葉が揺れるように (l. 56)」まだ鮮明に彼の脳裡に焼き付いている。「愛の暖かな翼 (l. 56)」に扇がれ、揺れている夏の日の「数々の思い出 (l. 55)」をキャンバス上に残し、我がものとするために、彼は彼女の肖像画を描き始めた。

Next day the memories of these things,  
 Like leaves through which a bird has flown,  
 Still vibrated with Love's warm wings;  
 Till I must make them all my own  
 And paint this picture. So, 'twixt ease  
 Of talk and sweet long silences,  
 She stood among the plants in bloom  
 At windows of a summer room,  
 To feign the shadow of the trees.  
  
 And as I wrought, while all above  
 And all around was fragrant air,  
 In the sick burthen of my love  
 It seemed each sun-thrilled blossom there  
 Beat like a heart among the leaves.

(ll. 55-68)

作品中の実際の肖像画はどうなっているのだろうか。絵の中で、彼女は第3スタンザに出てきた「神秘の木立」にいるのだが、ここではポーズを取りながら、日差しを避けるため、「夏の部屋で窓辺咲き誇る花々の中に立ち、木立ちの蔭に入っていた (l. 60-3)」とある。ならば、この木蔭が「神秘の木立ち」の原型であろう。最愛の彼女を目の前にして、キャンバスに全ての思いを込め、筆を動かし続ける彼の周囲には、粉れもなく光と色彩が溢れている。夏の光と色彩、辺りに立ち込める「芳香 (l. 65)」の中に身を置き、醒めぬ至福の思い出と恋の思いに胸を弾ませ、筆を握る彼は彼女を凝視しているのだ。その様子は「僕の恋煩いの重さに、陽光を浴びて喜ぶ一輪一輪の花が、木の葉の中で心臓のように鼓動するようだった (ll. 66-8)」とあるように、再生された場面では当時の情緒と外界が完

全に同調しており、現実が侵入する余地は全くない。だが、実際、このような場面を回想する彼自身は、外界と接触を絶ち、暗い静かな部屋で孤独に絵画の中の彼女を凝視して、自己の記憶に意識を幽閉しているのである。

光と色彩が織り成した回想の場面は、ここでクライマックスを迎える。既に第1、第2、第5スタンザでも、記憶の中の映像を打ち消す現実への言及が見られたが、ここでもやはり鮮やかな過去の瞬間を表現する際に用いられた“beat”と“heart”が、皮肉なことに語り手の意識を現実へと戻す。

Beat like a heart among the leaves.  
 O heart that never beats nor heaves,  
 In that one darkness lying still,  
 What now to thee my love's great will  
 Or the fine web the sunshine weaves?

(ll. 68-72)

彼女の「二度と鼓動することのない心臓 (l. 69)」は「あの一面の闇の中で静かに横たわっている (l. 70)」のである。地上と地下、光と闇、生と死、運動と停止等、強烈なコントラストを残して、記憶のなかの映像は消失してしまう。

記憶の中でのみ光彩を放つ過去の瞬間は、彼の周囲にはもはやどこにも存在しない。今もなお「陽光 (l. 73)」は「あの日々 (l. 74)」と変わらず、自然の事物を照らし続けながら、同時に彼女の不在を絶えず強調することになる。なぜなら、光によって創り出される自然の光景には、「見えるものも聞こえるものも、何一つ残っていない (l. 74)」からである。外部にある森羅万象が騒ぐ昼の時間は、喪に服する者にとっては無縁なのだ。

For now doth daylight disavow  
 Those days, — nought left to see or hear.  
 Only in solemn whispers now  
 At night-time these things reach mine ear,  
 When the leaf-shadows at a breath  
 Shrink in the road, and all the heath,  
 Forest and water, far and wide,  
 In limpid starlight glorified,  
 Lie like the mystery of death.

(ll. 73-81)

時の経過に埋没した二人の時間と空間を取り戻すことができるのは、夜の闇に包まれた自然が「澄み切った星光 (l. 78)」の下にあって、「あの頃の思い出がぼくの耳へと届き (l. 75)」、彼の記憶が活性化する時に他ならない。ここで描写されている星光が照らし出す夜の自然は、無機的で色彩に欠け、冷徹とした広がりを見せているものの、不思議なほどの

透明感をも湛えている。過去と対面しながら、夜の静けさの中で研ぎ澄まされてゆく自己の感覚によっても決して捉えることの不可能な「死の神秘(1. 72)」を巧みに表現している。

肖像の背景に用いられている「神秘の木立」は、現実とは全く隔離され、意識の内奥を象徴するオカルティックな空間であるが、詩行を追うに従って、二人が逢瀬を楽しんだ実在する場所、絵を描く際の背景となった木陰と重なり合い、思い出の空間ともなる。昨晩の出来事を描いた次のスタンザにも、木立の変奏過程の延長線上にある思い出の場所がもうひとつ登場する。

Last night at last I could have slept,  
And yet delayed my sleep till dawn,  
Still wandering. Then it was I wept:  
For unawares I came upon  
Those glades where once she walked with me:  
And as I stood there suddenly,  
All wan with traversing the night,  
Upon the desolate verge of light  
Yearned loud the iron-bosomed sea.

(ll. 82-90)

夜の闇の中を彷徨う彼は、偶然にも「昔、彼女と歩いた森の空き地(1. 86)」に辿り着いていた。朝を迎えるとする周囲の自然には、闇に朝日がほのかにこぼれ始めている。彼が記憶の中の彼女と対面する夜の時間が持つ静けさは、ひたすら物理的時間を刻み込む運動を繰り返す「冷酷な海(1. 90)」の波音に侵食されるのである。

### III

本作品のキーワードともいえる“memory”は、可算名詞として一回、不可算名詞として二回、登場している。最愛の人の不在を緩和し、再会のヴィジョンを形成する際に大きな役割を果たすことによって、記憶はロセッティの創作の場面、そして現実の生においても拠り所となっているにちがいない。ならば、彼の詩において記憶とはどのように位置づけられるのであろうか。

魂の永遠性を信じるロセッティにとって、記憶とは単なる過去に起きた様々な出来事の単なる記憶や羅列を意味しない。特に恋愛の場面における記憶は、その場限りでの瞬間でありながらも、彼の意識上で現在においてたえず反復、蓄積され、不在の念をかき立てながらも、直感的に一つのヴィジョン、永遠の愛の獲得へと繋がる可能性を秘めている。ロセッティがあくまで過去に執着を示すのは、ここに理由があるといえそうだ。

『人生の家』の冒頭に掲げられたソネットによる序文は、詩作のみならず絵画にも及ぶ自己の芸術、その領域全体にわたって根幹を成す堂々たる一芸術論として解釈されるべき

であろう。

A sonnet is a moment's monument ——  
Memorial from the soul's eternity  
To one dead deathless hour.<sup>12)</sup>

ネオプラトニストであるロセッティの生み出すソネットはもちろんのこと、個々の作品は、まさに過去の瞬間が一つまた一つと刻まれた「瞬間の記念碑」となりうる。同時に、肉体の滅亡を超越して、自己の魂の領域内で一経験として関連づけられることにより、永久に残されるものなのである。彼が詩の中に描き出す経験は、いつも自我のなかで解釈を施され、強烈な主観性を帯びるのである。「肖像画」における回想行為にもこのことが示されている。目の前にある恋人の絵姿に呑込まれている間、外界の客観的な時の流れは停止し、記憶を辿る主観的な時間だけが存在する。過去は現在のなかで一つの結論を導くべく、変容されてゆく。そして、未来に向い、「過ぎてはしまったが、いつまでも残る時間」を形成してゆくのである。まさしくこのようなサイクルがロセッティの回想行為における一大特徴であろう。

恋愛というテーマに魂の永遠性が加われば、主觀の砦はますます強固になる。彼が恋愛詩のなかで記憶と絡めながら、鏡像やドッペルゲンガー等を用いるのは、まさにここに理由がある。「肖像画」では彼女の生前の姿を描いたキャンバスの表面が語り手の意識を映す一種の鏡となっているが、同様に鏡の機能を有する表面を用いて、内容面でも類似した作品としては、「流れの秘密（“The Strem’s Secret”）」とソネット四部からなる「柳の木立（“Willow-wood”）」がある。<sup>13)</sup>ただし、両者ではもっぱら主人公は自己の意識のみに頼り、愛の神とともに無から鏡面に恋人の姿を再現することになっている。

「流れの秘密」では二人がかつて訪れたこともある思い出の場所が舞台となっている。流れに面して岩穴に一人身を置きながら、時の流れに奪い去られた恋人を一心に思う主人公が登場する。記憶の再生と永遠の愛につながるヴィジョンの形成に寄与する鏡の役割を果たすのは、止むことなく流れる川の水である。この流れは時の経過を象徴するだけでなく、彼女のいる死後の世界と彼をつなぐ意識の経路ともなっている。<sup>14)</sup>再会によって「愛のひととき（“The Hour of Love” (l. 184)）」を取り戻すべく、彼は生死を隔てた二人の「愛の秘密（“love-secret” (l. 150)）」を聞き出そうと、愛の神の名のもとに、流れに向かって語りかけ、自己の意識のなかに没入してゆく。まるで彼女の姿形を目の前にし、息使いを感じながら、その身体に触れているかのように、彼は未来時制によって再会のヴィジョンを詳細に描いてゆく。もちろん、姿だけでは永遠の愛は獲得などできない。二人の愛の契りは彼の魂が昇天し、彼女の魂と結ばれてこそ成就されるものであるから、その「終着点（“goal” (l. 130)）となる天上界の描写も怠らない。飛翔した魂は浄火の燃える測り知れぬほどの高みに到達し、二人は天上界で再会するのである。言葉を全く交わさずとも、た

だ黙って互いの姿を見つめ合うだけで二人の心は通じ合う。それ以上は何も必要ない。なぜなら二人の思いは完全に一つ（“One love in unity”）となり、既に天上での愛が成就されたからだ。

Each on the other gazing shall but see  
 A self that has no need to speak:  
 All things unsought, yet nothing more to seek, ——  
 One love in unity.

(ll. 136-8)

流れの秘密は彼の耳元へは届いて来ないが、それでも主人公はさらに言葉を続け、自己のヴィジョンを二重の鏡像に結晶させるのである。キューピッドがリュートで奏でる再会の唄とともに、彼女が川縁の石に腰を掛けている自分のすぐ傍らへと戻ってくる場面を語り始める。待ち焦がれた瞬間を迎える、二人の悲しみも和らぐ。二人は愛の神が授けてくれた恵みに感謝の念を捧げている。傍らの流れに再会を喜ぶ二人の重なり合う姿が映し出され、至福の接吻を交わす互いの瞳には互いの姿が映し出される。

. . . ; while in thy mirror shown  
 The twofold image softly lies,  
 Until we kiss, and each in other's eyes  
 Is imaged all alone.

(ll. 195-8)

ここに描かれた二重の鏡像によって、自己と他者、魂と肉体、天上と地上といった死別した恋人達の二元性はすべて解消されるといえよう。

流れの傍らにある思い出の岩穴には、もう夜の帳が下りた。かつて彼女と一緒にここで過ごした夜を思いながら、自分の手の届かぬ彼方にいる恋人に語りかけて、彼は言葉を終える。

O soul-sequestered face  
 Far-off, —— O were that night but now!  
 So even beside that stream even I and thou  
 Through thirsting lips should draw Love's grace,  
 And in the zone of that supreme embrace  
 Bind aching breast and brow.

O water whispering  
 Still through the dark into mine ears, ——  
 As with mine eyes, it is not now with hers? ——  
 Mine eyes that add to thy cold spring,  
 Wan water, wandering water weltering,

This hidden tide of tears.

(ll. 229-40)

結局、川の水は彼のヴィジョンをすべてその流れに呑込んでしまったが、「僕の魂の潜む顔 (“soul-sequestered face” (l. 229))」と彼女に呼びかけているように、自身の記憶のなかには恋人の姿はいつまでも残り続けるのである。涙の代償を払っても、この記憶によって彼は過去から在りし日の彼女が存在する様々な瞬間を引出し、再会のヴィジョンを描き上げることはできるのだ。

さて、「流れの秘密」ではキューピッドは主人公の語りのなかに登場するだけであるが、「柳の木立」では語り手と並んで泉の縁に座り、水面を覗き込み、死別した最愛の彼女との出会いを可能にする秘術を施すところから場面が開始される。ここでは「僕の心の渴きを癒す泉 (“the spring that watered my heart's drouth” (I. l. 11))」が鏡の機能を果たす。静寂のなかでキューピッドが奏でるリュートの音色に、主人公は「ある秘密 (“The certain secret thing” (I. l. 5))」を聞き取る。水鏡に映る二人の瞳が出会うと、音色は聞き覚えのある恋人の声に変わり、彼は涙を流す。その涙が泉に滴り落ちると、今度は鏡面に映ったキューピッドの瞳が彼女の瞳に変わる。さらに愛の神が足と翼で水面を撫でると、暗い漣が広がり、彼女の揺れる髪が現れる。思わず彼は水面に現れてくる彼女の顔に向かって身を屈め、悲しみに乾ききった心を癒すかのように浮かび上がってきた彼女の唇と接吻を交わすのである。

キューピッドが歌い始めると、泉の周囲に茂るそれぞれの柳の木のそばに彼と彼女のドッペルゲンガーが現れる。幻影はそれぞれが過去の瞬間に葬り去られた二人の姿であり、泉の縁にいる愛の神と彼のほうを眺め、唇と唇を合わせ、しっかりと寄り添っている。彼女の死によってこの世に二度と蘇ることのない過去の幸せな二人の幻影は、一斉に「一度だけでいい、一度だけ、ほんとうに一度きりでいい (“For once, for once, for once alone!” (II. l. 13))」と復活を懇願する声を上げる。愛の神は、希望を叶えられずに「柳の木立」をさ迷う幻影達を唄によってたしなめ、この幻影達が再び光を見るには遠いと説きながらも、憐れみの念を示す。

Alas! if ever such a pillow could  
 Steep deep the soul in sleep till she were dead, ——  
 Better all life forget her than this thisg,  
 That Willowwood should hold her wandering!”  
 (III. ll. 11-14)

ここに現れるドッペルゲンガーは、主人公自身の過去への執着によって出現したものである。だが、「肖像画」と「流れの秘密」においてもそうであるように、記憶には二面性があり、未来のヴィジョンを描く手がかりになる。同時に主人公が現在置かれている不在の悲

しみをなおもいっそう深めることにもなる。そして、ここでは後者が問題なのだ。柳の木々が茂る堤に彼女の魂を深い眠りにつかせてしまえば、幻影達の苦悩も消える。主人公の魂のなかにある彼女への記憶も消失してしまうが、まだしもそのほうが過去の思い出を幻影として抱え、不在の悲しみに耐え続けねばならぬ彼にとっては幸せにちがいない。

キューピッドが歌い終えると、水面に留まっていた彼女の顔も水の中に遠のいてゆく。再び彼女の顔と出会えるかどうか定かではない。ところが最終ソネットのセスティットでは、一人この世に生きながらえる彼に悲哀をもたらす記憶的一面が、逆に再会への希望に昇華される。

Only I know that I leaned low and drank  
A long drought from the water where she sank,  
Her breath and all her tears and all her soul:  
And as I leaned, I know I felt Love's face  
Pressed on my neck with moan of pity and grace,  
Till both our heads were in his aureole.

(IV. ll. 9-14)

再び孤独となった彼が自己の魂と一なる彼女との束の間の再会を顧みながら，“I know”と語り終える口調には、彼女とのさらなる再会の可能性をおぼろげながらも懶んだような何か安堵感のようなものが感じとれるからである。ロセッティ自身、この作品の主題に触れ、「思い焦がれる思いによって、離別した恋人同志が再び一瞬だけ結ばれる夢または恍惚とした状態 (“a dream or trance of divided love momentarily re-united by the longing fancy”)」と述べるとき、既にヴィジョンとしての枠組みを与えていたといつてよいだろう。<sup>15)</sup>

無論、「流れの秘密」と同様、ここに用いられている鏡像やドッペルゲンガーは、キューピッドの唄の結論からも分かるように、個々の恋愛の瞬間を主観的な魂の経験の領域で捉えようとするロセッティにとって、詩作には格好の題材を提供している。ひたすら主観の世界に入り込み、魂の記憶を紐解く作業こそが、彼の詩作、とりわけ恋愛詩の創作の鍵を握っているからだ。たとえ最愛の人がこの世にいなくとも、この記憶があるからこそ、これまで扱ってきたロセッティの作品中に登場する主人公は、恋人との再会のヴィジョンが描けるのである。ナルシスとなり自己の内面を凝視することによって、自己の魂のなかにいつまでも生き続けるその魂の伴侶となる女性、永遠の愛を共に獲得するべく女性の姿を発見することになるのだ。

本章を締めくくる前に、ここでロセッティの作品の原動力となる記憶の特徴をさらに三編のソネットからも考えてみたい。「唄を産む苦しみ (“The Song-throe”)」のなかにロセッティが記しているように、自己の経験を中心に据え、詩人自らの「懊惱の熱情」を忠実に描いたものこそが、人の感涙を誘う作品となるのである。

By thy own tears thy song must tears beget,  
 O Singer! Magic mirror thou hast none  
 Except thy manifest heart; and save thine own  
 Anguish or ardour, else no amulet.

(ll. 1-4)<sup>16)</sup>

詩人は「魔法の鏡」など持たず、ただ「己の告白する心」だけが詩作の依り所であると記しているが、これまで扱ってきた三つの作品中に登場し、主人公の意識が投影され、とりわけ顔を中心として死別した女性の過去の姿と出会い、さらに僥倖も希望のヴィジョンを映し出す鏡面は、「亡した愛 (“Parted Love”)」においてまさに詩人の記憶を次々と映し出す「魔法の鏡」となっている。

Stand still, fond fettered wretch! while Memory's art  
 Parades the Past before thy face, and lures  
 Thy spirit to her passionate portraiture:  
 Till the tempestuous tide-gates flung apart  
 Flood with wild will the hollows of thy heart,  
 And thy heart rends thee, and thy body endures.

(ll. 8-14)<sup>17)</sup>

「記憶の技」によって愛を亡くした者の眼前には「過去」の映像が次々に再生され、彼の魂を過去に葬り去られたそれぞれの瞬間に保持されている「彼女の熱い数々の肖像」へと誘うからだ。過去の映像とともに怒濤のような「懊惱と熱情」が彼の心を襲うのである。「魂の領域 (“The Soul's Sphere”)」に見られるように、「記憶の技」が亡き彼女の肖像へと己の魂を誘う記憶のスクリーンは、「果てしなく様々な像が現れては消えてゆく魂の領域 (“the soul's sphere of infinite images” (l. 8))」でもある。<sup>18)</sup>

What sense shall count them?  
 The rose-winged hours that flutter in the van  
 Of Love's unquestioning unrevealed span, —  
 Visions of golden futures: or that last  
 Wild pageant of the accumulated past  
 That clangs and flashes for a drowning man.

(ll. 8-14)

魂のスクリーンに果てしなく去来する映像は、記憶がもたらす希望と悲哀にそれぞれ対応して、薔薇色にはためく来生での愛の永遠の時間の開始を華々しく飾る「黄金の未来を予告する光景」、または死に直面する人間の意識上に次から次へと浮上しては消えてゆく過去の体験、それぞれの過去の場面が荒々しく繰り広げる「人生の大団円」と解釈されるのである。

「肖像画」において「大地の下や大空の上にあって、秘密としていまだ知らされぬこと（“what is secret and unknown, / Below the earth, above the skies” (ll. 17-8)）」や「死の神秘（“the mystery of death” (l. 81)）」と表現され、「流れの秘密」では表題そのものに加え、「秘密（“secret thing” (l. 2)）」、「愛の秘密（“love-secret (l. 150) ”）」や「愛の時間（“The hour of love” (l. 178)）」と語られ、さらに「柳の木立」においても「ある秘密（“The ceratin secret thing” (l. 5)）」と言及されているように、永遠の愛の獲得を巡り、いまだ確答を得られぬままの主人公を自己のマスクとして、ロセッティは魂の永遠性を根拠に絶えずヴィジョンを描き上げようとする。そのような彼の創作活動を支えているのは、いつも鮮やかに自己の「魂の領域」を彩る無数の記憶の瞬間なのである。希望と絶望の相克のなかで記憶と直面し、そこから現実を昇華すべく、数々のヴィジョンの類型を定位する。反復や類似といった非難は免れないにせよ、そのひとつひとつが彼の愛の信仰を支える「希望のイコン（“an icon of hope”）」として立派に君臨しているのである。<sup>19)</sup>

## IV

前章ではロセッティにとって記憶が持つ意味、とりわけ自己の意識上で記憶と直面し、現実を昇華する再会のヴィジョンを描き出す特徴的な手法に触れてきた。やはり「肖像画」の最終部においても彼は主人公にこのようなヴィジョンを描かせている。本章では作品の最終を飾る二つのスタンザを扱い、本論を閉じたい。

海の波音が奏でる物理的時間のサイクルが、追想に縛られた内的時間を呑み込む場面で直前のスタンザが終わっていたように、確かに彼の置かれている客観的現実は、彼女との思い出を築いた場所と肖像画を除いて、自分にとって無意味なものにすぎない。彼女の不在は既に決定的なのだ。しかし、彼の語りにあったように、「大地の下や天上の秘かで未知なることごと (ll. 17-8)」や「死の神秘 (l. 77)」は、依然として明らかにされてはいない。記憶の助けによる過去との対話を締めくくるのは、この最大の神秘に寄せる切実な願いの結晶ともいえる彼女との再会のヴィジョンである。

Even so, where Heaven holds breath and hears  
 The beating heart of Love's won breast, —  
 Where round the secret of all spheres  
 All angels lay their wings to rest, —  
 How shall my soul stand rapt and awed,  
 When, by my new birth borne abroad  
 Throughout the music of the suns,  
 It enters in her soul at once  
 And knows the silence there for God !

(ll. 90-99)

ここにはロセッティが「祝福された乙女」で表現し、数々の恋愛詩において貫いてきた愛の信仰がある。死別した二人が出会う天上界のヴィジョンがここにも見られる。地上を離れ、静まり返った天界の奥津城へと辿り着いた彼の魂が、彼女の魂と一つになる厳かな瞬間が描かれている。愛の力によって結合することを運命づけられた男女の魂が永久に一つとなり、変化とは無縁の天国で神の庇護の下に存在し続ける。ロセッティにとって天上界における永遠の愛の獲得は、「愛と神は一つであり、天での再会は単につがいの魂とだけではなく、至高存在である神とも混ざり合うこと（“... love is identified with God, and the reunion in heaven is a blending, not only with a mere fellow, but with the Supreme Being.”）」を意味するからだ。<sup>20)</sup>

再び、主人公は肖像画を見つめ、彼女の瞳が「違った眼差し、靈の園の眼差し (ll. 102-3)」を彼の意識に投げかける瞬間を待っている。

Here with her face doth memory sit  
 Meanwhile, and wait the day's decline,  
 Till other eyes shall look from it  
 Eyes of the spirit's Palestine,  
 Even than the old gaze tenderer:  
 While hopes and aims long lost with her  
 Stand round her image side by side,  
 Like tombs of pilgrims that have died  
 About the Holy Sepulchre.

(st. 12)

彼女の肖像は「聖墓 (l. 108)」に、「彼女とともに亡くしてから久しい数々の希望と目標 (l. 105)」は、キリストへの忠誠を示すべくしてその周囲に立ち並ぶ「巡礼者達の墓 (l. 107)」に喩えられる。「数々の希望と目標」はそれがまさしく最愛の女性との過去の瞬間であり、彼の意識に過去の瞬間が浮かび上がってくる度に、「柳の木立」に登場したドッペルゲンガーのようにいつまでも肖像を取り囲み続けるのである。第11スタンザが死後の出会いを表す希望のヴィジョンであるならば、最終スタンザにはその瞬間が訪れるまで、いつまでも記憶にすがりながら、毎夜、彼女のものとへ巡礼し、回想の墓標を立てて、過去の瞬間を繋ぎとめておこうとする主人公の姿がある。彼の願いを約束してくれるものは、凝視するたびに「過去の眼差しよりもずっと優しい (l. 104)」眼差しを送ってくれるキャンバスの中の彼女である。

ロセッティは主人公の独白を通して、外界対意識の世界、現在対過去、光対陰影等、対立する様々な要素を視覚的に用いながら、生のさなかに一人の人間が体験した出来事をドラマに仕立て上げた。さらに、彼自身が体験した実人生のドラマと重なることによって、この作品の生み出す情緒は、留まるところを知らない。

既に第1章において、妻リジー・シッダルとの出会いから死別までを簡単に眺めたが、ここで作品中に登場する恋人の肖像の背景となっている「魔法の木立」を伝記面から考えてみたい。なぜなら主人公と作者ロセッティの接点は、まさしくそこにあるからである。1854年4月、父親が他界するが、彼は葬式が終わってまもなく、ヘイストィングズ(Hastings)で転地療養をしていたリジーのもとへ向かう。数週間、宿に滞在してから、彼はグッガム(Guggum:ロセッティがリジーにつけたあだ名)がいる療養先に場所を移し、海辺を散策したり、付近の丘陵を徘徊して、時間を過ごしたのである。依然として二人は婚約していなかった。5月、二人はスカラズ(Scalands)へ日帰りで出かける。二人は窓枠に各々のイニシャルを刻んだ。そして、彼は木立の中で彼女に結婚を申し込み、この時ようやく二人の気持ちがはっきりしたものになる。作品に登場する「魔法の木立」は、二人の愛が確認された現実の木立と符合する。さらに、第6スタンザに登場する場面も、この時の体験を踏まえたものと考えられるのだ。<sup>21)</sup>

リジーのほうでも彼女が残した数少ない詩のひとつに、この時の「木立」の中での体験を描いている。<sup>22)</sup>作品は「静かな木立 (“The Silent Wood”)」と題されている。

O silent wood, I enter thee  
 With a heart so full of misery  
 For all the voices from the trees  
 And ferns that cling about my face.

In the darkest shadow let me sit  
 When the grey owls about thee flit  
 There will I ask of thee a boon,  
 That I may not faint or die or swoon.

Gazing through the gloom like one  
 Whose life and hopes are also done  
 Frozen like a thing of stone  
 I sit in thy shadow —— but not alone.

Can God bring the day when we two stood  
 Beneath the clinging trees in that dark wood ?

静寂が立ちこめる木立の中を、過去を求めて木々をかき分けながら進んで行く。そして、光のほとんど差し込まぬ所に座り、周囲に鬱蒼と茂る樹木の蔭に一人佇み、彼女は願い事をする。このリジーの作品には生命の輝きが感じられず、闇と静寂が病弱な主人公に接近しつつある死そのものを示唆している。それだけに「あの暗い木立、あの互いに寄り添い合う木々の下、二人が仲良く立っていたあの日を、神様は再び授けて下さいますでしょうか (ll. 13-14)」と彼女が告げる祈りには、スカラズの木立での出来事をもう一度取り戻

そうとするリジーの願いがいっそう強く感じられる。

二人は互いに記念すべき出来事を詩の中に残すことによって、現実のドラマを永遠化したのである。こうなると、当然、作品のタイトルそのものとなっている肖像画が存在するか否かという疑問が湧いてくる。

同年、夏になって最初にロセッティ、ついでリジーがロンドンに戻ることになるが、それまでに彼はリジーをモデルとして多くのデッサンを描いていた。このうち場所と日付が記されたものは4点、年号のみでおそらくヘイスティングズ療養中に描かれたと考えられるものが3点残っているが、このうち背景に思い出の「木立」が描かれているものはない。作品中で主人公が見ている肖像画は、見あたらないのである。<sup>23)</sup>

1854年以降、いやリジーと出会ってから彼女が亡くなる1862年までロセッティは幾多もの彼女の肖像を描き続けた。ポーズを取る彼女を凝視して、一枚また一枚と描き上げる度に、ネオプラトニストである彼の意識には、彼女の姿だけでなく、その魂もいっそう深く



- Pl. 1. Dante Gabriel Rossetti, *Elizabeth Siddal*, Victoria and Albert Museum, London; Illus. 9 in Brian and Jusy Dobbs, between p. 102 and p. 103.  
 Pl. 2. Dante Gabriel Rossetti, *Elizabeth Siddal*, Fitzwilliam Museum, Cambridge; Plate 427 in Surtees, II.



Pl. 3. Dante Gabriel Rossetti, *Elizabeth Siddal*, Fitzwilliam Museum, Cambridge; Plate 429 in Surtees, II.

刻み込まれたに違いない。そして、その過程で彼女の肖像は画材の上だけではなく、彼の言う魂の記憶の中にも克明に刻まれたのではないか。一枚の肖像画に封印された愛の記憶を形成する数々の瞬間が、凝視によって動き出すとき、主人公は実在する恋人の肖像の前にいるのではなく、その肖像画という鏡面の中、つまり「木立」に入り込み、自己の魂のキャンバスに投影される自分自身の心象を眺め、そこに現れる彼女の様々な姿を見ていたのであろう。

ロセッティ自身が体験した現実のドラマが棲む「神秘の木立」は、心象風景のなかでそれを描いた彼自身によって意味を与えられ、時空の制約を越えて変容する。いったんこの「木立」に入り込んだ意識が現実へと覚醒すれば、ますます喪失感が募ることになる。しかし、作品の語り手と同様、自己の経験を魂の経験と同一視しようとした彼は、いつまでも亡き最愛の人の肖像面、つまり自己の魂の記憶に焼き付けられた彼女の生前の姿のもとへ巡礼を重ね、再会のヴィジョンを描き続けようとする。再び肖像画の前で彼女の顔を凝視する主人公の姿で作品が閉じられていたように、場面は再び第一連へと戻ってゆくのである。このように作品が有する円環構造も手伝い、飽くことなく繰り返される回想行為のなかで、記憶と希望のヴィジョンは限りなく等価なものへと接近してゆく。その一方で記

憶のドラマはいつまでも輝きを放ち続けるのだ。。

### Notes

- 1) Braian and Judy Dobbs, *Dante Gabriel Rossetti : An Alien Victorian* (London : Macdonald and Jane's, 1977), pp. 32-159.  
ド・ラングラーード, 『D. G. ロセッティ』, 山崎庸一郎, 中条省平訳 (東京 : みすず書房, 1990), pp. 57-186.
- Rosalie Glynn Grylls, *Portrait of Rossetti* (London, 1964 ; Rpt. Carbondale : Southern Illinois Univ. Press, 1970), pp. 13-90.  
小日向定次郎, 『ロウゼッティ』, 英米文学評伝叢書 56(1933 ; Rpt. 東京 : 研究社, 1980), pp. 21-85. 伝記的事実については, 以上の書物を参考にした。
- 2) Grylls, p. 82.
- 3) William Michael Rossetti, *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti* (London: Ellis & Elvey, 1887), I, p. 519, as quoted in Paull Franklin Baum, *Dante Gabriel Rossetti : An Analytical List of Manuscripts in the Duke University Library with Hitherto Unpublished Verse and Prose* (Durham, 1931 ; Rpt. New York : AMS Press, 1966), p. 26.
- 4) William Michael Rossetti, *The Works of Dante Gabriel Rossetti* (London: Ellis & Elvey, 1911), p. 662, as quoted in Baum, p. 27.
- 5) Baum, pp. 26-33.
- 6) Baum, p. 28.
- 7) Baum, pp. 67-71.  
Dante Gabriel Rossetti, *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, ed. William Michael Rossetti (London : Ellis & Elvey, 1887), I, pp. 240-3.
- 8) David G. Riede, *Dante Gabriel Rossetti and the Limits of Victorian Vision* (Ithaca : Cornell Univ. Press, 1983), pp. 32-4.  
リードは原作『メアリーの肖像画』の背景を論じるべく, 詩行を引用し, この作品に見られる南北ヨーロッパ文学の影響を指摘している。南部的因素としては, ロセッティ本人も翻訳を手掛けたイタリアのジャコポ・ダレンティーノ作「カンツオネット : 彼の貴婦人とその肖像画 ("Canzonetta : Of His Lady, and of Her Portrait")」と清新体派詩人, また北部的因素については, 本文に挙げたブラウニングの他, マチューリン作『放浪者メルモス (Melmoth the Wanderer)』, ウォルポール作『オトラントの城 (The Castle of Otranto)』, シャミッソーの『ペーターシュレミール (Peter Schlemihl)』といった18世紀ゴシック物語の影響を挙げている。
- 9) Riede, p. 90.
- 10) Riede, p. 91.
- 11) Dante Gabriel Rossetti, I, pp. 240-3.  
他の詩の引用もこの書物による。引用箇所には詩の記載されているページのみを記す。解釈にあたっては以下の書物を参考にした。  
Lafcadio Hearn, "Studies in Rossetti" in *Pre-Raphaelite and Other Poets*, ed. Erskine (1922 ; rpt. New York: Books for Libraries Press, 1968), pp. 35-7.
- 竹友通雄, 福原麟太郎編注, *Select Poems of Dante Gabriel Rossetti* (東京 : 研究社, 1927), pp. 165-8.
- 12) I, p. 176
- 13) I, pp. 95-102 & pp. 201-2.
- 14) Riede, p. 136.
- 15) Dante Gabriel Rossetti, "Stealthy School of Criticism," *Athenaeum*, December 1871, 794-94 ; rpt.

- in *Critical Essays on Dante Gabriel Rossetti*, ed. David G. Riede (New York: Twayne, 1992), p. 42.
- 16) I, p. 207.
  - 17) I, p. 199.
  - 18) I, p. 208. \*
  - 19) David G. Riede, "Shellyan Reflections in the Imagery of D. G. Rossetti," *Victorian Poetry*, 19 (1981), 181.
  - 20) Hearn, p. 36.
  - 21) Jan Marsh, *Pre-Raphaelite Sisterhood* (London: Quartet Books, 1985), pp. 50-53.
  - 22) マーシュは著書(注21)において、13編のリジーの詩を扱っている。彼女は素描や絵画も残している。
  - 23) Virginia Surtees, *Dante Gabriel Rossetti 1828-82, The Paintings and Drawings A Catalogue Raisonnee* (London: Oxford Univ. Press, 1971), I, pp. 190-1.  
"Scalands May 8/54," "Hastings May 1854," "Hastings June 2 1854," "Hastings June 1854"と記されたものが4点ある。最初のものを除き、3点を掲げておいた。

## On "The Portrait" by Dante Gabriel Rossetti

Satoshi NOJI

*Faculty of Liberal Arts and Science,*

*Okayama University of Science*

*Ridai-cho 1-1, Okayama 700, Japan*

(Received September 30, 1993)

"The Portrait" is among one of the poems in which Rossetti reveals his poetic talent by means of his characteristic treatment of the dramatic potentialities past moments themselves usually have. The very first draft entitled "On Mary's Portrait, which I painted six years ago" had already been done in 1847, three years before he met Elizabeth Siddal, who later in 1860 became his wife after a long period of engagement. At her death he buried a pile of manuscripts including "On Mary's Portrait" with her. In 1869, however, the manuscripts were excavated to publish *The Poems 1870*. Through a series of creative and revisional work "The Portrait" came out with only about 10 lines borrowed from the exhumed manuscript.

The original composition with purely romantic contents was substituted with the actual painful experience of the poet himself, though the original motif, deploration of the narrator about his bereaved lover watching her portrait, remained as it had been.

In this paper I discussed "The Portrait" by surveying its background with reference to some of the Rossetti's biographical facts, by comparing it with some other poems of his, and by pointing out some characteristic ideas prevalent in his love poems.