

W. モリス, D. G. ロセッティ, A. C. スウィンバーンの「境界」意識

— アーサー王物語作品から —

山 口 恵 里 子

1. はじめに

イギリスのゴシック小説の主要なテーマのひとつは、18世紀の古典主義的な女性的な文化で弱められた男性性の回復だった。そこでは、自己と他者の境界を明確化することによって、男性性を屹立させようとする作業が試みられた。このばあい、他者とはまず女性である。E. ドラモットが、自己の境界を侵犯されることへの畏れがゴシック小説の主題であると論じたように¹、ゴシック小説において部屋や壁、扉といった仕切りがとりわけ重要な役割を果たしているのも、「他者」との境界を隔絶する意識のあらわれである。自己は他者への力の誇示と他者の拒絶によってしめされたが、そのような自己の探求は、逆に、自己喪失の危険も孕んでいた。ゴシック小説において、ヒーローやヒロインが頻繁に「行方不明（ロスト）」となるのは、この自己喪失への畏れを表現したものだ²。

ゴシック小説がめざした男性性の回復は、ヴィクトリア朝でも一部の芸術家によって受け継がれることになる。ヴィクトリア朝の、道徳的規範が強化されたブルジョワ社会では、芸術作品には道徳的な意味を有することが要求され、文学作品にしても読者、とりわけブルジョワ階級の女性たちに悪影響をおよぼすと危惧された表現は戒められた。父権主義的な男性中心主義の社会ではあったが、芸術も文学も文化もじつは「女性化」されていたのだ³。

本稿では、このような「女性化」された文化にたいしてあえてサディスティックな男性性を表出した芸術家のなかから、ウィリアム・モリス、D. G. ロセッティ、A. C. スウィンバーンをとりあげ、かれらが共通して夢中になったアーサー王物語から取材した作品を検証していく。当時、中世を理想とする medievalism が芸術の領域でもみられ、そのなかで過去の栄光を身にまとったアーサー王や円卓の騎士たちが男たちの野望を体現する人物として登場していた⁴。ロセッティらはトマス・マロリーの『アーサーの死』(Le Morte Darthur,

1470) の複製版を読みふけり、そこから題材をとった詩や絵画を制作したのである。ここでは、その作品にかれらがいかに男性性を表現し、またゴシック小説の作家が明確化した自他の境界をどのように意識していたのかを考察する⁵。

そのさい、このような自他、男女をめぐる境界意識が、ブルジョワの身体意識、そして自己意識にまで波及していたことをおさえておく必要がある。「女性化」された文化にたいする芸術的な抵抗によってしめされた男性性の表出は、自他の境界意識を覚醒させ、それが身体意識への関心をひきおこしたのである。それゆえ、本稿では、モリス、ロセッティ、スウィンバーンのアーサー王物語作品における男性的な表現による「芸術のための芸術」を求める主張をみながら、かれらの自他、男女の境界意識、身体意識を追っていくことになる。その過程で、かれらの詩に身体的、精神的な拘束ないしは繋がりに関連した語“bond”や“band”の語が頻出することに注目したい。そうした語の多用はとりもなおさず、ミハイル・バフチンが指摘したような境界に閉ざされた近代的なブルジョワの身体意識が、かれらの詩にもあらわれていることをしめしていよう⁶。と同時にまた、このことは、自他、男女の境界が身体感覚において揺らぎをみせはじめていたことを裏書きするものでもある。その揺らぎを体现するものとして、ロセッティが描いた、地面に足を投げだして坐って眠るランスロットの姿を、わたしたちは目にすることになろう。ランスロットは、かつて円卓の座 (siege) をもつ騎士のなかでもっとも優れた騎士とされたが、そのランスロットが座に坐るのではなく、地面に足を投げ出して坐るのだ。このランスロットの姿は、わたしがこれまで追ってきた坐の姿勢と身体的場の問題にとって重要な示唆をあたえてくれるはずだ。

2. ウィリアム・モリスの自他の分離

1) 鎖に縛られたグィネヴィア

ウィリアム・モリスの詩集『グィネヴィアの弁明』(*The Defence of Guenevere*, 1858) は全編が、絶望、裏切り、不健全さ、残酷さ、冷笑で覆われていると指摘される⁷。モリスはそのような詩集で、「女性化」され、因習と道徳の規範でおおわれたブルジョワ文化を挑発したばかりか、当時わきおこっていた健康ブームにも水を差した。

Mens sana in copore sano (健全な心は健全な身体に宿る) のモットーのもと、ヴィクトリア朝の人びとは過敏なまでに健康に気をつかったのだが、こ

の健康ブームは生命の法則のなかにも道徳的意義を見いだそうとするヴィクトリア朝の道徳観を反映したものであった。新たな学問分野として誕生した生理心理学が、健康体と健全なる心を結びつける推進力になり、教育の分野でも身体鍛錬によって、大英帝国の臣民たる完全なる人間を育てようとする方針が普及した。健康 (health), 完全さ (wholeness), 聖性 (holiness) は、英語そのもののレベルのみならず、概念上も同一線上に並べられたのだった⁸。ヴィクトリア朝の健康概念について論じた B. ハーレイによれば、ヴィクトリア朝では「生命力のエネルギーの直接的な推進力、あるいは道徳の意志の間接的な推進力、もしくは両方の力のもとで、身体のシステムと精神力が調和し共同に作用するなかで体質が成長し発展した状態」が健康とみなされた⁹。そのような健全な心身のモデルとされたのは、男性である。男性のエネルギーは道徳の力であり、忍耐、勇気、自立の象徴であったし¹⁰、男性の意志は理性を欠いた感情のほとばしりを抑え、健全な心を培うとされた。健康に対立する表現である病 (disease), 不健全 (morbid), 神経質 (neurosis) などは、女性的特徴として忌避され、こうした特徴は、女性的な男と他の「民族」「他者」にもあてはめられ、そのような者たちは、健全なキリスト教徒の男性の庇護を必要とするという論理が成立していた。情熱の抑制を論すはずのピューリタニズムは、神に選ばれた者であるキリスト教徒を守るためには異教徒への抵抗を辞さないという不寛容さを認めることになった¹¹。

このような健康ブームのなかでモリスは、まさしく「不健全」な世界をアーサー王物語詩に描きだした。モリスにとって中世は、理想郷とは裏腹な、血、拷問、狂気、嫉妬、老い、死が交錯する世界であり、その世界にかかはヴィクトリア朝の現実の姿を暴き出そうとしたのだ。マルキ・ド・サドは「自然とともに生きるプリミティヴな人びとの習慣をとおして、自分と特権的に生きている人びととのあいだの『距離』を感じ」、魂の底に眠る「自然」を起こしてそれに従ったのだと、M. プラーツは分析する¹²。「人間のエネルギーが、何に制約されることもなく、それでいて一定の目標に向ってのびのびと発揮されていた時代」¹³とみなされた中世に、モリスはサドのような人間の「自然」な姿を求めるのだが、その探求がサディスティックな力、それによる自他、男女の絆の断絶という表現として詩にあらわれる。

詩集のタイトルとなった詩「グィネヴィアの弁明」(“The Defence of Guenevere”)では、ランスロットとの逢瀬の現場を押えられたグィネヴィアが火刑台を目の前にして弁明をおこなう。彼女は王妃の威厳を失った「情熱的

に身をよじったからだ (“passionate twisting of her body”)(4) を人目に曝して、ランスロットを待ちわびる。その「熱きからだ (“eager body”)(5) に鼓動が貫き、彼女は弁明を始めるが、弁明そのものが “Thoughts of it [my memory] all come up with most fresh sting” (7) と痛みをあたえる。この痛みは、blood, hot, mad, agony といった身体感覚を刺激する単語や鮮烈な色彩表現と連関しながら、二人の逢引が露呈する原因となったグィネヴィアの寝床の血の描写

—— “This Mellyagraunce saw blood upon my bed ——”(11)—— にいたる。

苦痛を感じながらグィネヴィアが口走るのはしかし、不義の罪の赦しを請う嘆願ではなく、みずからの美と官能性を誇示する言葉である。

… say no rash word

Against me, being so beautiful; my eyes,

Wept all away the grey, may bring some sword

To drown you in your blood; see my breast rise,

Like waves of purple sea, as here I stand ; (13-4)

以前にも火刑柱に「腰の鎖」(12) で縛られたことのあるグィネヴィアには、「注意深く制御する必要がある」危険物とみなされた娼婦のイメージが重ねられる¹⁴。彼女は「腰の鎖の下の痛み (“agony beneath waist-chain”)」に耐えかねて呻き声をあげる。この声は、ランスロットの「喜びにあふれた微笑み (“a joyous smile”)」と対比される。グィネヴィアはランスロットによって火刑から救出されるが、アーサー王を亡くした彼女は尼僧院で余生を送る。そこで、モリスによれば、発狂するのである。

2) 拷問による自他の分化

モリスはこの「グィネヴィアの弁明」とほぼ同時期に、ロセッティの水彩画《アーサーの墓——ランスロットとグィネヴィアの別れ》(*Arthur's Tomb: the Last Meeting of Launcelot and Guenevere*, 1855, S.73, pl. 80, 図1)¹⁵ からインスピレーションをえて、詩「アーサー王の墓」(“King Arthur's Tomb”)を書く。ロセッティが水彩画の題材としたのは、マロリーの21巻にある場面、すなわち、ランスロットが尼僧院にグィネヴィアを訪れ、最後の口づけを求め、彼女に即刻拒否される場面である (Book XXI 10)。モリスはマロリー



図1 *Arthur's Tomb: the Last Meeting of Launcelot and Guenevere.*
1855年 紙 水彩 23.5×37.8cm ロンドン, 大英博物館

が簡潔に記したこの場面を引き伸ばし、ランスロットとグィネヴィアの再会を、年老いて狂気を発するグィネヴィアにランスロットが失望をしめすことばからはじめている。

“You are not Guenevere, but some other thing.”

“Pray you forgive me, fair lord Launcelot!

I am not mad, but I am sick; they cling,

God's curses, unto such as I am; (31)

グィネヴィアの「熱き唇はランスロットの額間に近づく」(32)が、ロセッティの水彩画に描かれたように（マロリーの原文にはない）、二人の側に置かれたアーサーの墓が口づけを阻む。苦渋にみちたグィネヴィアが黒い尼僧服と白いヴェールを身につけて、僧院という聖域で俗世の愛の営みを詳細に語る。

… Why did your long lips cleave

In such strange way unto my fingers then?

So eagerly glad to kiss, so loath to leave

Why you rose up?... (34)

しかし、グィネヴィアからは、“My face made beautiful with my young blood” (32)というかつての美しさも若さも失われている。

[A blight] [h]ad settled on her, all her robes were black,

With a long white veil only; she went slow,
As one walks to be slain, her eyes did lack
Half her old glory, yea, alas!(28)

グイネヴィアは、なおもランスロットを焦がれる。“They bite —— bite me, Lord God! —— I shall go mad, / Or else die kissing him, he is so pale,”(40)と、かつて並び称せられたイゾルデと彼女の名前も steel のように彼女を噛むのである。

途切れることないグイネヴィアの言葉はランスロットへの叱責に変わり、ついにかれを失神させる。マロリーでは「かくもつらい別れはなかった」と語られた別離であったが、ここに展開するのは、責めぎあう、現実的な生々しい男女の別れである。彼女がかつて「情熱的に身をよじったからだ」は、“Body and face and limbs in agony”と苦しみに埋もれてしまう。グイネヴィアはもはや忘我状態で嘆くしかできない。その姿とは対称的に、ランスロットは贖罪を告げる鐘の音を聞く¹⁶。

“How long I lay in swoon I cannot tell :
My head and hands were bleeding from the stone,
When I rose up, also I heard a bell.” (42)

従来、この詩「アーサー王の墓」はグイネヴィアの贖罪の詩と解釈されてきたが¹⁷、以上の対比から罪を許されるのはランスロットであってグイネヴィアではないことがあきらかである。

モリスは同時期に、男だけの世界を詩「サー・ピーター・ハーブドンの最期」(“Sir Peter Harpdon’s End”), 「黄金の翼」 (“Golden Wing”), 「洪水のなかの麦束」 (“The Haystack in the Floods”) の主題としている。そこでは血にまみれた戦いと拷問が繰り返され、男たちが勝者と敗者に分離される。「サー・ピーター・ハーブドンの最期」では、ランバートがピーターにこういい放つ。

… I should hang you, sir,
With a red rope in lieu of mere grey rope.
But I forgot, you have not told me yet
If you can guess why I talk nonsense thus,

Instead of drinking wine while you are hang'd?
 You are not quick at guessing, give it up.
 This is the reason; here I hold your hand,
 And watch you growing paler, see you writhe,
 And this, my Peter, is a joy so dear,
 I cannot by all striving tell you how
 I love it, nor I think, good man, would you
 Quite understand my great delight therein; (93)

この男同士のサディスティックな拷問によって、勝者はじぶんと死すべき人間とを境界づける。勝利者の男性性は、「他者」の苦痛とひきかえに示されることになる。この分離は、W. E. ホートンが指摘する、ヴィクトリア朝における男の二分化、すなわち英雄と普通の人に男たちを分類する傾向を反映している。男たちは、英雄になるために、力強い健康な身体、好戦的な気質、そして情熱を抑制する自制心を養う必要があったのだが¹⁸、モリスの勝者はエネルギーを抑制することなく、サドのいう「自然」を力のなかに露わにするのである。

また「洪水のなかの麦束」では、ゴッドマーがロバートの恋人の目でロバートを殺害する。注目したいのは、首に巻かれた愛の形見であるスカーフ(bands)に象徴される男女の絆を断ち切るところから殺害が始まる点である。

From Robert's throat he[Godmar] loosed the bands
 Of silk and mail ; with empty hands
 Held out, she stood and gazed, and saw,
 The long bright blade without a flaw
 Glide out from Godmar's sheath, his hand
 In Robert's hair ; she saw him bend
 Back Robert's head ; she saw him send
 The thin steel down ; the blow told well,
 Right backward the knight Robert fell,
 And moan'd as dogs do, being hald dead,
 Unwitting, as I deem : so then
 Godmar turn'd grinning to his men,

Who ran, some five or six, and beat
His head to pieces at their feet. (221-22)

このような残酷な描写は、モリスの後期作品にいたるまでみられる。その理由として、D. M. ホールが認めるように、激しい感情や残酷な行為を表現して、中世を覆うヴェールを取り去り、中世の現実を描きだしながら¹⁹、ヴィクトリア朝の現実社会、ホモソーシャルの領域での闘争、そしてサディスティックな人間の本性を何の衒いもなく描こうとしたモリスの狙いがかんがえられる。このようなモリスの初期の詩にみられる残酷な語句の使用と、かれが同時期に制作した中世風の無骨な (cruel) 家具とのあいだに共通した「中世的」表現がみられると指摘されるが²⁰、モリスはそうしたデザインに必要な「歴然とした形を作る明確な境界線」²¹を、男女、および自他の境界にも引き、二者の絆を断ち切った。A. チャンドラーは、モリスの中世にたいする想像力のなかに、美と力、「友愛と秩序の観念」と「原始的な生命力」といった憧れが向かう対象が矛盾して共存していたことを指摘する²²。この想像力における究極な力の表現が、サディスティックな肉体的、精神的な暴力をしめす語であらわされるのである。この力がもたらす身体的な苦痛は、読者の身体感覚をも貫いたはずだ。

3) 離婚法の成立と男の家庭化

モリスは、1856年1月エドワード・バーン＝ジョウンズを介してロセッティと会った。バーン＝ジョウンズも前年の12月にロンドンの労働者学校で教鞭をとっていたロセッティを訪れ、知り合いになったばかりだった。バーン＝ジョウンズは、早速ロセッティのスタジオを訪問し、制作中の水彩画《フラ・ペース (修道僧)》(*Fra Pace [The Monk]*, 1856, S. 80, pl. 94) を見ている²³。その絵には、独房で中世の彩色写本にねずみを描く修道僧と、その側で猫とたわむれる小姓の少年が描かれていた。

この水彩画は、当時のブルジョワ社会において、男たちが中世の修道僧のような男だけのホモソーシャルな世界を築こうとし理想として掲げた修道院主義 (monasticism) を反映する。修道僧を極限的なモデルとして、「自己鍛錬としての男らしさ」を体現するために男たちには「エネルギーをコントロールする能力」と「そのエネルギーの生産目的での使用」²⁴が求められた。この課題を克服した男が成功をおさめることができるとかんがえられたのだ。ロセッ

ティの《フラ・ベース》は、こうした中世の修道僧の生活を描きながら、外界から閉ざされた男だけの領域で芸術の創造が可能となるという「兄弟団」の芸術的な理想をも表現する²⁵。これも、女性化された文化に抵抗して、芸術の自由を訴えたものだった。ロセッティは、バーン＝ジョウンズやモリス、そして1857年に出会った詩人スウィンバーンらとあたかも新たな「兄弟団」を結成したかのように、相互に影響をあたえながら芸術活動をおこなうようになる。

ホモソーシャルな領域にいた男たちには、年齢とともに、結婚してヘテロセクシャルな世界に入っていくこともまた求められたことはいままでもない²⁶。この要求は、1857年の離婚法の成立によっていっそう助長された。離婚法をめぐって、夫の妻にたいするサディスティックな態度が議論的となり、男らしさの基準が専制的で力強い男から、家庭的な夫へと変化した。それまでの妻を支配した専制的な男らしさは、残虐といわれるようになり、夫の男らしさは家庭を基準に測られるようになったのである。ここで夫の家庭化(domestication)の現象が起こる²⁷。つまり中世に端を発する男たちの父権的な、攻撃的な男らしさに代わって、男たちにはコントロールされた理性的なふるまいを求められるようになり、かれらは戦場を捨て家庭に入ることを要求されたのだ。中世において英雄が結婚後に、英雄的なマスキュリニティを失い、姿を消すかのよう²⁸に²⁸、ヴィクトリア朝の男性にとっても「家庭化」はそれまで目指された男性性を手放すことであった。

モリスは1856～57年にかけて、ロセッティの《フラ・ベース》をふくむ6点の中世的主題の絵画を購入し²⁹、それらからインスピレーションをえて上でみたような詩を書いたが、そのモリスの詩がロセッティの絵画にも影響をあたえている。ロセッティの水彩画《慈悲なきブルズの死》(*The Death of Sir Breuze sans Pitié*, 1857, S. 101)も、モリスの注文によって制作されたものである³⁰。この水彩画は、マロリーの『アーサーの死』(Book IX 41)に登場するサー・ディナダンが悪党ブルズから女性を救出する場面を画題としている。ディナダンもブルズもアーサー王物語のなかでは名の知られていない騎士だが、先にみたモリスの詩「アーサー王の墓」のなかに登場することから、ロセッティはその詩から絵の着想を得たのだろう。画面中央には荒々しい筆使いでブルズとディナダンの血にまみれた戦いが描かれ、そのかたわらには木に縛りつけられた女性、背景には殺害されて木から吊されている女性の兄弟が描き入れられている。マロリーの原文では、ブルズは首尾よく逃げたと書かれているが、ロセッティはその場面を殺害の場面へと変え、それまでの中世の

細密画をおもさせる中世を主題とした作品とはうってかわった暴力的な絵を制作したのだった。そこにモリスの残酷な中世観の影響をみないわけにはいかない。

ロセッティは幼いころからゴシック小説、中世ロマンスやバラッドに親しんでおり、ウォルター・スコットの『湖上の麗人』に夢中になるかたわら、モンク・ルイス、ホレース・ウォルポール、マチューリンやウィリアム・メインらのゴシック小説を読み耽った。とくにマチューリンの『放浪者メルモス』には「この上ない喜び」を見いだしたという³¹。1836年、8歳のロセッティはマチューリンの『幽霊の城』から主題をとり、二人の男が城壁の上で戦っている場面を描いている³²。こうした幼少時のゴシック小説への興味が、モリスとの出会いによってアーサー王物語のなかによびおこされ、『ブルーズ』の制作にいたったとおもわれる。ロセッティは、1850年代前半に描いた中世的な絵画に登場させたダンテやランスロットのように女性性を必要とする男性性ではなく、『ブルーズ』のなかに力に満ちた男性性を表現しようとしたのである³³。

《ブルーズ》が制作された1857年には、植民地インドではセポイの反乱がおき、国内では失業者が増え続けるなど経済状況は緊迫していた。セポイの反乱が、ロセッティにキリスト教国の英雄ディナダンがブルーズを倒す場面を描かせた一因となったかもしれない。ロセッティはディナダンには金髪と白い肌、ブルーズには茶色の肌と中世において野蛮の象徴であった髭³⁴をあたえて描いている（マロリーの原文には二人の身体的特徴は記されていない）。

さらに先にふれた、この年可決された離婚法も《ブルーズ》制作の動機のひとつとかがえられる。離婚法において注目された問題は、男の残酷性だったからだ。離婚法にまつわる社会的な動きにあわせて、ロセッティじしんにとっても男性の家庭化は切実な問題だった。というのは、かれじしんが恋人のエリザベス・シダルとの結婚問題に頭を悩ましていたからだ。出会ってすぐの1851年頃、二人は内密に婚約したが、ロセッティは結婚にふみきれないでいた。しかし1857年シダルの病状が悪化し、ロセッティは責任をとって彼女との結婚をかんがえるようになり、ついに1860年5月二人は結婚する。また、モリスにしても1857年にオクスフォードの壁画制作中に会った馬丁の娘ジェイン・バーデンと、家族の反対を押し切って59年に結婚する。このようなプライベートの結婚問題の渦中で、ロセッティとモリスは残酷なマスキュリニティを露呈する作品を描いてみせた。ロセッティの《慈悲なきサー・ブルーズの死》と同時期のモリスの詩は、中世の男をモデルとした男性性を強調しながら、かれら自身

の結婚問題をふくむ現実をも反映している。それゆえ、W. シャープが指摘したように、《慈悲なきサー・ブルズの死》は、ロセッティの初期の宗教的主題の絵画にみられた若く落ち着いた心の状態とはうってかわって、30歳の男としての心情を映すものとなったのである³⁵。

3. ロセッティの境界に出現する「リアルな自己」

1) 「宙吊り」となるランスロット

ウィリアム・モリスの影響下で自他の境界を明確化する力を《ブルズ》に描いたロセッティだったが、その制作年とおなじ1857年に聖ジョージがサブラ姫と結婚して部屋で抱擁しあう絵も描いている（《聖ジョージとサブラ妃の結婚》*The Wedding of St. George and the Princess Sabra*, 水彩, S. 97, pl. 132, 図2）。この英雄の変化は、ホモソーシャルの領域からヘテロセクシャルな世界への移動をとまなう。部屋に入った英雄は、武具を外してリラックスする。ソネット「心の安息所」(“Heart’s Haven”)では、そのような「女の深い抱擁のなかに逃れる場所を求める」男の姿がうたわれる。



図2 *The Wedding of St. George and the Princess Sabra.*
1857年 紙 水彩 36.5×36.5cm ロンドン, テイト・ブリティッシュ

And oft from mine own spirit's hurtling harms
I crave the refuge of her deep embrace,—
Against all ills the fortified strong place
And sweet reserve of sovereign counter-charms. (82)

ロセッティにとってこうした抱擁は、soul-partner と bond で結ばれた状態にほかならない。ソネット「生まれながらの絆」(“The Birth-Bond”)にはそ

の願いが表現される。

HAVE you not noted, in some family
 Where two were born of a first marriage-bed,
 How still they own their gracious bond, though fed
 And nursed on the forgotten breast and knee?—

. . .

O born with me somewhere that men forget,
 And though in years of sight and sound unmet,
 Known for my soul's birth-partner well enough! (79)

このように魂が結ばれた状態は、地上ではなく死の彼方ではじめて可能となる。ロセッティは、地上の愛の否定を、最初にアーサー王物語を題材にした水彩画《アーサーの墓》(1855, 図1)に描いていた。ランスロットは情熱の色の赤いサーコートを着用し、口づけを要求する。だが、地上の愛を否定する以上、口づけを交わすことは許されない。ランスロットは、情熱と理想のあいだのどっちつかずの境界域に、むしろマゾヒスティックに身を置くのである。ジル・ドゥルーズは、マゾヒストは「宙吊りによって男性性を吊し上げられて自我を忘れ、幻想の中に新たな自我を誕生させる。その瞬間にすべてが極点に達し、停止する」と述べたが³⁶、この状態をランスロットにあてはめるとすれば、かれもグィネヴィアの拒絶により男性性を吊し上げられた「宙吊り」状態にいるといえるだろう。この状態は、ロセッティ作品において意識と無意識のあいだの“half-conscious”の境界を体現する「眠る姿」として表現される³⁷。

たとえば、ロセッティがモクソン版『テニソン詩集』(*Poems by Alfred Tennyson*, 1857)にふくまれるアーサー王物語から取材した詩に寄せた挿絵では、眠りのモチーフがくりかえしあらわれる³⁸。「シャロットの女」(“The Lady of Shalott”)を描いた挿絵では、ロセッティは、キャメロットに舟で流れついたシャロットの女の亡骸にランスロットが見入る場面を描いた。テニソンの「シャロットの女」を図像化した数多く画家のなかで、この最後の場面を描いたのはロセッティだけである。ロセッティの挿絵は、テニソンが叙述するシャロットの女にふりかかる呪いよりも、乙女の死とその亡骸を見るランスロットに集中する³⁹。テニソンの詩は、神の慈悲を祈る言葉をランスロットにあたえたが、ロセッティが描いたランスロットは、憐れみの言葉を忘れ、乙女の「美

しい顔」に視線をつきさしている。「芸術の殿堂」を描いた二点の挿絵、《聖チェチーリア》(St. Cecilia, 1856-7, S.83, pl.108)と《アーサー王と嘆き悲しむ王妃たち》(King Arthur and Weeping Queens, 1856-7, S.84, pl.110)でも「眠り」のモチーフが支配する。前者では、「眠る」聖チェチーリアを「見つめる」天使という静寂な原詩の場面にたいして、ロセッティは眠りのなかで恍惚とする聖チェチーリアの額に天使が「死の接吻」をするという、官能的な挿絵を制作した。テニソンの天使はロセッティの挿絵では天使の仮装をした男に変身している⁴⁰。深い傷を負い、眠るアーサーを王妃たちが嘆き悲しむ場面を描いた《アーサー王と嘆き悲しむ王妃たち》でも、王妃たちは眠るアーサーに熱いまなざしを送るのだ。

1857年、ロセッティは、モリスやバーン＝ジョウンズらとオクスフォードの学生会館の壁画をマロリーの『アーサーの死』第13巻、17、18章からとった主題で装飾する仕事にもとりかかった。そのときロセッティが壁画の主題として選んだのも、聖杯がおかれた礼拝堂に入ることを禁じられ、眠りに落ちるランスロットの姿だった (Sir Launcelot's Vision of the Sanc Grael, 1857, S. 93, 図3)。ロセッティは、C. E. ノートンに宛てつぎのように壁画の主題を説明している。

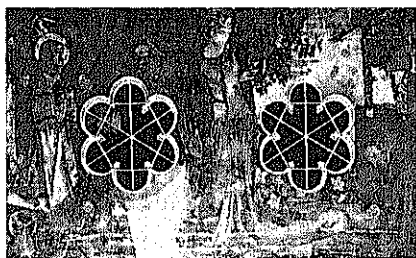


図3 *Sir Launcelot's Vision of the Sanc Grael*.
1857年 フレスコ画 オクスフォード大学学生会館討議室 (現図書館)

わたし自身の主題は、罪ゆえに聖杯のある礼拝堂に入るのを許されなかったランスロットです。ランスロットは天使たちが囲む神殿の前で眠りに落ちてしまった。そのかれと神殿のあいだで、かれの夢のなかに——すべての引金である——王妃グイネヴィアのイメージが現われる。彼女は林檎の木
の枝に両手を伸ばし、かれを見つめ、立つ⁴¹。

王妃グイネヴィアを愛するという罪を犯したランスロットは聖杯探求に失敗し、井戸にもたれて足を投げ出して坐って眠る（壁画の右下）。この姿は、ランスロットとグイネヴィアの不義の愛がきっかけとなった戦いにより、ついにアーサー王の王国が崩壊してしまうことを暗示していよう。ランスロットはじしんの円卓の座（siege）を失い、円卓そのものも解体してしまうのだ。

このランスロットと、天使に囲まれた聖杯の乙女のあいだに、林檎の木を背後にして、両の腕を十字形に広げたグイネヴィアがなまめかしく立ちはだかる。彼女は左手に林檎をもち、ランスロットに差し出すかのようなのである。このグイネヴィアは、ランスロットの夢のなかに現れた幻影、イメージである。逆にいえば、このイメージを唯一みることができるのは、眠りという生と死の境界域においてのみなのだ。ランスロットの坐る姿勢は、この境界を体現したものである。完全に横臥するのではなく、坐の姿勢を維持することによって、ランスロットは“half-conscious”の状態、宙吊りの状態にいる。この境界域で、イメージは意識に先行しないにもかかわらず、意識に能動的に、官能的に働きかける¹²。ロセッティは、もはやそれまで描いたように、現実の女性の身体をかりておぼろげに現すイメージでは満足できず、このグイネヴィアのような明瞭としたイメージをみることができる眠りの状態（half-conscious）を求めようになる。ロセッティの壁画では、坐るランスロットにたいして、グイネヴィアのイメージは立って、明瞭な姿かたちで働きかけるのだ。

このような境界域は、日常の自己を離れた場であり、その場に出現する自己こそが「リアルな自己」であると、ロセッティはいう。「あなたじしん以外のどこかにある理想のあなたを探しなさい。一度そこに理想のあなたの居場所を定めると、あなたのリアルな自己（thy real self）はあなたとは何も関係なくなり、あなたの目をすでに完全になった理想の状態に注ぐことができるのです。」（607）ランスロットがグイネヴィアのイメージを夢でみたように、このような「リアルな自己」、ドゥルーズのことばを借りれば「幻想の中の新たな自我」を出現させるには、女のイメージの働きかけを必要とする。けれども、そのイメージは目を覚ましたら消えてしまう——「影におおわれたところに、ささやく流れのように／わたしの人生を通りすぎていく愛を見た。／目覚めると、ああそれは夢であったのだ。」（243）だから、ロセッティが表現する「リアルな自己」は、女のイメージが出現する夢のなか、half-consciousを体現する坐の姿勢で経験される生と死の境界域においてのみ、実現される自己なのである。くりかえして強調すれば、壁画のランスロットが足を投げ出し地面に坐

る姿勢は、half-conscious の眠りの状態、宙吊りの状態にある姿勢であり、その姿勢において眠ることによって、かれはグィネヴィアのイメージをみて、「リアルな自己」を出現させることができる。その姿勢は同時に、かつてもっとも名高い円卓の騎士であったランスロットが、みずからの「座」(siege), すなわち騎士という社会的ポジションを(あえて)喪失したこと、そしてその座を支えてきた円卓とオーダー(秩序)そのものが崩壊していくことを予示している。

2) 女の部屋

ロセッティは「リアルな自己」が出現する眠りの領域を、女の部屋という具体的な空間として絵や詩に描写するようになる。この節の冒頭でふれた聖ジョージがサブラ姫と抱擁する部屋は、「リアルな自己」に立ちかえる部屋なのだ。イメージとしての女性の身体は実体化し、部屋で抱擁をかわす。それゆえ、部屋はさらに眠りと女性的なるものが結びついた官能的な空間として、ロセッティの詩と絵画にあらわれてくる。このようなロセッティの性的な表現は、モリス、そしてこれからみるスウィンバーンもおこなった「女性化」された芸術や文化にたいする挑戦であり、道徳的な意味を満載した芸術にたいして「芸術のための芸術」を唱える手段でもあった(ロセッティのこの試みは、1860年代以降のヴェネツィア派の絵画の再評価と唯美主義と連動されて論じられるが、ロセッティはそれよりはやく1850年代後半からモリスらと「フォルムと色彩の美」について話し、その美を medievalism の芸術にみいだしていた⁴⁾)。

眠って坐るランスロットを描いた壁画の対として制作しようとした(ペン画のみが残されている)《王妃の私室のサー・ランスロット》(*Sir Launcelot in the Queen's Chamber*, 1857, S. 95, pl. 127, 図4)では、ランスロットがグィネヴィアの部屋にいるところをモードレッドら12人の騎士にとりおさえられる場面が主題となっている。罪ゆえに聖杯探求に失敗したランスロットはなおも、グィネヴィアの私室で密会する。ロセッティは、中世をテニソンのように過去の栄光のままに賛美するのではなく、近しい世界としてとらえ、その世界を女の部屋に再現しようとする。そのため、中世を主題とした絵画においては、部屋にさまざまな触覚的な物や感覚を刺激する物が置かれる。恋人たちのベッド、部屋を被う木の壁と床、女たちが演奏する楽器やベル、中世風の椅子、結婚を象徴するオレンジの枝、など多くの物が画面に配置され、そうした物のなかで男女が抱きあったり、女が男にじぶんの髪を絡めたりする。そうした「閉ざさ

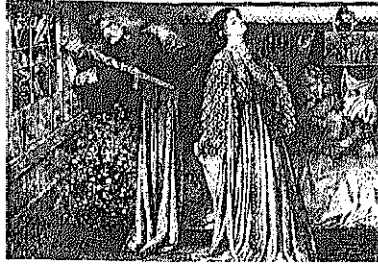


図4 *Sir Launcelot in the Queen's Chamber.*

1857年 茶色と黒のインク 26.5×35.6cm. バーミンガム市立美術館

れた」, 身体的な中世的空間が, 眠りの, 夢の部屋, すなわちイメージが空間化されたものとして創出される。

ロセッティが壁画制作の翌年に着手したアーサー王物語詩“God's Graal”でも, 女の部屋を求めて眠るランスロットが書かれるはずだった。結局, この詩は未完に終わったためとくに論じられることはなかったが¹⁴, ロセッティが題名に聖杯を表す通常の英語の綴りの“Grael, Grail”ではなく“Graal”を採用したことに着目すると, ロセッティが上にみたような女の部屋を求めるランスロットの物語を試みていたことが明らかになる¹⁵。ロセッティは, 「グラアル(Graal)」が本来意味していた「器」から連想される女性的な要素をみて, その「グラアル」にグィネヴィアを重ねたのだった。女の器との連関から子宮のイメージをもそなえるグラアルは, 女の部屋となって, そこで自己は soul-partner と結ばれる。くりかえせば, その部屋は眠りの状態 (half-conscious) ないしは現実 (生) と死の境界域, そして「イメージ」が空間化されたものであり, そのような「イメージ」の空間は, 目にみえない, 際限があるが際限がない空間, いわば「場」なのだといえよう。ランスロットは坐ってこのイメージの場のなかに入っていく。この場は, siege の箱空間がつくった「場所」(place) なのではない。箱のような境界をもたない「場」に, ランスロットは坐った。その「場」に, かれの「リアルな自己」が出現するのだ。

このように, ロセッティが詩と絵に描いた女の部屋は, 「リアルな自己」が姿を現す眠りの境界域であり, 先の壁画のランスロットとの関連でいえば, 「座」(siege) という社会的ポジションをもたずに坐る姿勢が空間化されたものである。その空間は, モリスが詩に書いたような, 男と女が二項対立的に現れる世界ではなく, むしろそうした男と女, 自他に分かれたる以前に, 両者が soul

-partnerとして身体をつなぎとめていた場、しかも「イメージとしての場」なのである。しかし、境界上の「宙吊り」の状態から脱するためには、他者(女性)である soul-partner との結合が求められるのだが、それは死によってのみ可能となるものである。けれども、ロセッティは死の彼方で soul-partner と結ばれる保証がないことを恐れ、生から死への境界を越えることができない。

Love, should I fear death most for you or me?
 Yet if you die, can I not follow you,
 Forcing the straits of change? Alas! but who
 Shall wrest a bond from night's inveteracy,
 Ere yet my hazardous soul put forth, to be
 Her warrant against all her haste might rue?—
 Ah! in your eyes so reached what dumb adieu,
 What unsunned gyres of waste eternity? (89: "Cloud and Wind.")

だから、ロセッティは「わたしの魂とともに自己を閉じ込める」、すると「いくつものかたち (shapes) が渦巻くようにして現れてくる」という (241)。ロセッティは、自他の、男女の境界上にとどまり、このさまざまな「かたち」として現れるイメージをみながら、ランスロットのように坐ったままの、「宙吊り」の状態である。だが「宙吊り」の状態から現実にひき戻されると、魂の半身である女性性を欠いた自己の存在の危うさに不安を覚える。この不安は、たとえばロセッティがやはりアーサー王物語にみいだした、愛の形見である袖を騎士の兜にむすぶ女の姿をとって《マイ・レイディ・グリーンスリーブズ》*My Lady Greensleeves*, 1859/63, S.113, pl. 113 [水彩] & S. 161, pl. 228 [油彩]) に描き出されている⁴⁶。女性性と男性性が騎士の兜に袖を縛り付けることによってむすばれようとする。油彩の絵の裏にはつぎの詩が記されている。

She bound her green sleeve on my helm
 Sweet pledge of love's sweet meed
 Warm was the band even round my neck
 As well she bade me speed;
 And her kiss clings still between my lips
 Heart's heat and strength at need.⁴⁷

この詩のヴァリエントでは4行目の“band”（バンド）が“her bared arm”（彼女の露わな腕）となっているように（241）、ロセッティは袖と腕を、縛るものとして等価にかんがえていた。袖をはぎとった女の腕は、露わとなる。その袖が「バンド」となって、騎士の兜を包みこむ。けれども、袖はあくまで女性の腕の代わりであり、「形見」であって、騎士の兜に象徴される男性性は、女の袖という代替物につながれて「宙吊り」になるだけだ。男女の、自他の身体がひとつになるためには、身体そのものが境界をふれあわせなければならない。

4. スウィンバーンによる「トランス」

1) マーク王コンプレックス

スウィンバーンは1857年にオクスフォードでロセッティとモリスに出会うと、ただちに詩「イゾルデ王妃」(“Queen Yseult”)に着手する。この詩が強調するのは、イゾルデとトリストラムの悲恋ではなく、マーク王の冷酷さである⁴⁸。王は妻イゾルデとトリストラムの愛の行為を想像して悶々とし、妻に憎悪の目を注ぐ。

But King Mark would keep apart,
Lest her eyes should make him start,
Full of envy was his heart.

And his face grew long and lean
And his lips more pale, I ween,
Hiding harsh words of the queen.

And in bitter speech he said,
When much wine had filled his head,
A bad prayer that she were dead. (282)

このような妻の裏切りを嫌悪しつつ、彼女と他人との快樂に一種のエロティックな興奮を感じる嫉妬のアンビヴァレントな状態は、マーク王コンプレックス（別名オレステス・コンプレックス）と呼ばれる。これはサディストのプロトタイプの一つである⁴⁹。これまでスウィンバーンのアーサー王物語詩

におけるマーク王コンプレックスは看過されてきたが、じつはこのテーマは重要な位置を占めている。アーサー王でさえ、スウィンバーンの「裁きの前の日」(“The Day before Trial”)では、妻グィネヴィアとランスロットの情事を想像し、恥辱のうちに、熱き血に体を火照らせる。またトリストラムも、スウィンバーンの「喜びの砦」(“Joyeuse Garde”)で恋敵パロミーデイスから口づけされるイゾルデを想像する。スウィンバーンがマーク王コンプレックスを強調したのは、かれが男女の愛の快樂を肯定しつつ、地上に束縛される男女の愛のありかたを疑問視した結果であろう。その証拠に「イゾルデ王妃」では、トリストラムの死はイゾルデを束縛から解放する。彼女は恋人の死を嘆くよりむしろトリストラムとの接吻を思い出しながら、秘かに身体を拘束する *girdle* と絹の衣を脱ぎ、彼女の乳房を悲しみから放つのだ (284)。このイゾルデに一層マーク王の憎しみは増大し、心が分裂する。王は、妻も他者も受け入れられない。スウィンバーンは、その王のもとでイゾルデをやせ衰えさせ息絶えさせた。

スウィンバーンがアーサー王物語に見出したこのようなサディスティックな関心は、1861年頃からサドの作品をコレクターの R. M. ミルン卿に借りて読むようになり拍車がかかる。1862年8月16日の G. P. ボイスの日記には、スウィンバーンの家でロセッティらが『ジュスティース』を読んでいたとある⁵⁰。スウィンバーンはサドを「神のようなサド」とまで呼ぶようになった。このようにサドに心酔していた1869年、スウィンバーンはテニソンの『国王牧歌』(*Idylls of the King*)を「アルバートの死 (Morte Arbert)」と非難して「真のアーサー王物語を書くべく」「トリストラム・オヴ・ライオネス」(“Tristram of Lyonesse”)の筆をとる⁵¹。この詩は「レイブ、偽証、殺人、麻薬、自殺、背信、策略、アルバート公の非人道的行為」を潜めるヴィクトリア朝の偽善社会にたいするサディストの反旗でもあった⁵²。

2) 拘束から解放へ——身体の境界の震え

「トリストラム・オヴ・ライオネス」でも、“blood,” “bond,” “band”の単語が多用される。最初にアーサー王の近親相姦による出生の秘密が明かされ、その「血の苦々しい絆 (“The bitter bond of blood”）」(32)が以後、トリストラムとイゾルデに影を落としていく。彼らの絆は愛の媚薬を飲んだ瞬間に生じる。そして愛さえも「すべてのひとの足も、鎖も、翼も」縛りつけてしまう (14)。

And his heart mourned within him, knowing how she
 Whose heart with his was fatefully made fast
 Sat now fast bound, as though some charm were cast
 About her, such a brief space eastward thence,
 And yet might soul not break the bonds of sense
 And bring her to him in very life and breath....(126)

トリストラムが「あなたのなかにわたしの死が、あなたのなかにわたしの生が
 結ばれてある（“In thee my death, in thee my life lies bound”）」(74) と告
 白するように、生と死がかれらを呪縛する。その結びつきが強まるほど、マー
 ク王の心は閉ざされ、コンプレックスは頂点に達する。

[King Mark] Held haggard watch upon her, and his eyes
 Were cloudier than the gradual wintering skies
 That closed about the wan wild land and sea.
 And bitter toward him waxed her heart: but he
 Was rent in twain betwixt harsh love and hate
 With pain and passion half compassionate
 That yearned and laboured to be quit of shame,
 And could not: and his life grew smouldering flame. (122)

いっぽう「海と大地の子供」トリストラムは愛の束縛から一時的に解放され
 る手段をもっていた。それは海と交わることと、「男としての情熱的な生命力
 を発揮させ、名声を得る」戦場で戦うことであった⁵³。スウィンバーン自身が
 海を愛したように、トリストラムは母なる海に抱かれて子供の状態に戻る。

Stood Tristram, silent, on the glimmering strand.
 Not long: but with a cry of love that rang
 As from a trumpet golden-mouthed, he sprang,
 As toward a mother's where his head might rest
 Her child rejoicing, toward the strong sea's breast
 That none may gird nor measure:(135)

トリストラムは大地の戦場では男性性を発揮した自己に満足する。しかしスウィンバーンはこのような自己完結の状態より、自己と「他者」である女性との統合をトリストラムに求めた。そのために、イゾルデが必要だった。

海と戦地、すなわち母性と男性性の境界に建つ「喜びの砦」(Joyous Gard) (101) で、トリストラムはイゾルデと結ばれる。二人のトランス状態は、身体の震えでしめされる。

…So they lay
Tranced once, nor watched along the fiery bay
 The shine of summer darkness palpitate and play.
 She had nor sight nor voice; her swooning eyes
 Knew not if night or light were in the skies;
 Across her beauty sheer the moondawn shed
 Its light as on a thing as white and dead;
 Only with stress of soft fierce hands she prest
 Between the throbbing blossoms of her breast
 His ardent face, and through his hair her breath
 Went quivering as when life is hard on death;
 And with strong trembling fingers she strained fast
 His head into her bosom; till at last. (58)

この身体の震えが、自他・男女の境界を、浜辺にうち寄せる波のような流動的な連続した状態に変え、身体の境界が、自他によって、男女によって、分かちあわれるものになっていく。その境界はもはや確固とした、ひとつの明瞭な線ではない。それはたがいの身体の震えのなか、ふれあいのなかで、たえず引き直されるものである。そのような境界は線というより、自他の身体に開かれ、自他が共有する共同の領域なのである。その領域で多様にかたちを変える身体は、外側から境界づけられる「閉じた」身体ではなく、震えによって他なる身体に開かれた身体、その共同の領域の震えのなかでたえず誕生し、そして死ぬ身体なのだ。

スウィンバーンの詩におけるこのような男女の境界の破壊については、K. A. プソミアディスも指摘している。プソミアディスは、ヴィクトリア朝の美術や文学の中心的なテーマのひとつである「見る男」、「見られる女」という

二項対立が、スウィンバーンの詩では無効となり、女がなにを見て、なにを感じ、なにを行ったかが描写されることになったと述べる。その女については知ることができず、またその女をほとんど見ることもできない、だから、女には近づくことができない。プソミアディスによれば、このような神秘的な女を登場させることによって、スウィンバーンは、女の身体、そしてそれを描いた芸術が日用品のように消費されることに抗い、芸術と世俗的な世界を切り離そうとしたのである⁵⁹。そのいっぽうで、上の「トリストラム」の詩にみたように、スウィンバーンは、芸術の名のもと性的に解放された身体を描出することによっても芸術の自立を訴えたのである。プソミアディスのことばをふたたびかりれば、スウィンバーンは「性表現をあからさまにするだけでなく、『規範的な ("normative")』な欲望から逸脱して性の境界を超えていくことによって」「美の身体」をセクシュアリティで浸そうとしたのだった。この結果、ヘルマプロディートス（両性具有）のような身体、あるいは女性化された男の身体が現れ、男たちは女の身体のなかでみずからの身体的な具現を感じている⁶⁰。「パブリックな男たちは私的化され、美学とエロティックな領域にひきよせられ、パブリックな力を私的な快樂に受け渡してしまう。」⁶¹ 主体と客体の区別も、ジェンダーの境界も消滅する。女の身体は「見られるためのもの」、「見て消費されるもの」としてよりもむしろ直接的に感覚されるものとして描写される。スウィンバーンはその感覚において男たち、そして読者がみずからの身体を感じることを欲したのである。トリストラムも戦場を離れ、「喜びの砦」でイゾルデの身体を震えのなかで感じている。トリストラムはイゾルデをもはや「見ていない」。イゾルデの身体はトリストラムの身体の一部になり、トリストラムの身体はイゾルデの身体によって部分的に女性化される。かれらの身体の震えは、規範的身体の震えであり、また美のリズムでもある。まさに「真の唯美主義的な芸術は、脈拍のうえで感じるもの」となったのだ⁶²。

H. シーグロットも、スウィンバーンは詩作のさい、読者にあたえる効果を重視していたことに着目する。その効果とは、センセーショナル小説が目指したたんなる身体的ないしは精神的な反応を期待したのではなく、当時の道徳的規範から逸脱した表現をもちいることによって、読者に嫌悪感をもたせたり、読者を魅了したりすることによって激しい感情をひきおこさせようとするものだった。そうしてスウィンバーンは、読者に「新しい身体感覚をとまなう (sensual)、センセーショナルな読書体験」を提供したのである⁵⁸。この指摘をふまえるならば、トリストラムとイゾルデの身体の震えの描出は、まさにセンシ

アルな効果をねらった表現であり、スウィンバーンはその表現よって読者のうちに身体的なセンセーションをもたらそうとしたといえよう。息絶えたトリストラムとイゾルデは、「ボンデージ」から解かれて自由になりひとつになるが、読者もあるいはその開かれた身体の誕生を追体験し、あるいは身体の開放に危機感を抱いただろう。

And their four lips became one silent mouth,

...

They slept, with flower of tenderer comfort crowned ;
From bondage and the fear of time set free,
And all the yoke of space on earth and sea
Cast as a curb for ever : (156)

詩の最後では、中世の原典とは異なるマーク王が誕生している。敵意を悔いて二人の愛に理解を示す王である⁵⁹。かれらの亡骸をみた王は「子供のように声を出して泣き」、割けた心を溶かしていく (158)。トリストラムとイゾルデがひとつになったとき、王の分裂した心の境界も克服されたのだった。

3) 白い手のイゾルデの勝利——ジェンダーの攪乱

ひとり取り残されたのは、トリストラムの妻白い手のイゾルデである。スウィンバーンが1857年に書いた詩「イゾルデ王妃」では白い手のイゾルデは、トリストラムに従順で無垢な花嫁として登場するが、「トリストラム・オヴ・ライオネス」では乙女と妻の二極性に苦悩する女 (maid and wife) として描かれる。トリストラムは妻に処女であることを強要する。その結果、白い手のイゾルデの“sweet life”が変化してしまったのだ (112)。恋人のイゾルデに会いたいとする瀕死の夫の最後の願いを聞いた妻の白い手のイゾルデは、心で笑い「私は死だ」といい放つ。彼女は、恋人は訪れないと嘘をついて初めて抵抗し、夫を死に追いやるのである。

And the white married maiden laughed at heart,
Hearing, and scarce with lips at all apart
Spake, and as fire between them was her breath ;
“Yea, now thou liest not : yea, for I am death.”(153)

最後に笑ったのは、「束縛されない女、王妃でなく、愛のない妻でもない(“No bondwoman, no queen, no loveless wife”）」(87)の白い手のイゾルデだった。

“No bondwoman”, 境界をもたない女が、ここに誕生する。

白い手のイゾルデは、夫に拘束されていた“maiden bower”から脱出し、蛇皮の肌、いわば第三の皮膚をした「ドローレス (“Dolores”）」のような男性性を奪う女に変貌を遂げるであろう。ここに男女の境界が攪乱する。これはプラム・ディクストラが指摘する「マージナルな存在であった女が中心的存在となりサディストに変身し、逆にマージナルへと退いた男性がマゾヒストになる」⁶⁰ 逆転現象と一致する。またJ. リチャードソンが「スウィンバーンのマゾヒズムは自己ではないものを愛し、曖昧な自己を超える、驚異的で斬新な残酷な美を探したいとする人間の要求、特にヴィクトリア朝の詩人の願望をしめす」と述べるように⁶¹、スウィンバーンは自己の境界を破壊し、他者の境界と身体的にふれあい、他者の身体とつながれる欲求をアーサー王物語を題材とした詩において、読者の身体感覚を触発するように、センシュアルに、センセショナルに表現したのである。「ドローレス」のような「宿命の女」の登場は、男の読者を不安や官能のなかに突き落とし、感覚をいっそうかきみだしたはずだ。

ここで、先にふれたシーグロットが強調したように、「トリストラム」の詩で男女の身体の境界を重ねたスウィンバーンが、男性の、しかも詩を鑑賞できる読者をみずからの作品の読者として想定し、女性の読者層を否認していたことをつけくわえておかねばならない（じっさいは女性もかれの詩を読んでいたのだが）。ロセッティの詩とならんでスウィンバーンの詩を「肉体派」として批判したR. ブキャナンをはじめ⁶²、スウィンバーンの詩集『詩とバラッド』

(*Poems and Ballads*, 1866) は、道徳的な墮落をひきおこす危険な詩集として多くの批評家から攻撃されたが、スウィンバーンはセンシュアルで不健全な詩を世に出すことによって、「女性化」され、因習にとらわれた大衆文化や芸術、社会にたいして、また一般大衆の読者、とりわけ女性の読者にたいして、「芸術にたいする男性的な道徳」を訴え、芸術の自由を求めたのである⁶³。

5. おわりに

モリス、ロセッティ、スウィンバーンのアーサー王物語作品を追いながら、

かれらの「女性化」された文化にたいする芸術的な抵抗をみてきたが、その抵抗において男性性を強調するために表されたサディスティックな力、プリミティブな生命力、苦痛、そして官能性は、身体感覚を刺激するような表現を生み、読者の身体感覚にまで効果をもたらしたのである。そこで表出されたかれらの自他の境界意識、それにとまなう身体意識の変化を、オランダの人類学者ファン・ヘネップが通過儀礼の過程としてしめした分離 (Separation)、周辺 (Margin)、統合 (Aggregation) の三つの段階に重ねてかんがえてもよいだろう⁶⁾。当然ながら、通過儀礼のモデルによってかれらがアーサー王物語を題材にして表現した境界意識を解することには無理があるが、ヴィクトリア朝を近代から現代への「過渡期」としてみることは可能であろう。じっさいその時期に、近代的身体が大変容を経験しているのである。

その「過渡期」において、モリスは、近代的身体の閉じられた境界を自他、男女を分離することによって維持した。けれども、維持するためにサディスティックな力をふるうしかなかったことは、逆にその境界がすでに揺らいでいたことを明かす。ロセッティは、そうした揺らいだ境界に、男性性を「宙吊り」にして眠る男たちを描いた。「座」(siege)をもたないランスロットは足を投げ出して地面に坐り、“half-conscious”の「宙吊り」の状態で、女のイメージをみる。そうしてかれは「リアルな自己」を出現させた。このランスロットのように男たちは、眠りという生と死の境界ないしは周辺域で、あるいは「イメージの場」としての女の部屋で、「リアルな自己」を探すのだ。しかし、かれらが抱擁をかわすのは、あくまでイメージとして現れる女の身体である。こうした自他の、男女の身体的融合は、ロセッティにとっては眠りのなかの幻覚だったが、スウィンバーンの詩においてついに自他、男女の身体の境界は、震えのなかで分かちあわれることになった。

このようなモリス、ロセッティ、そしてスウィンバーンにみられる境界意識の変化のプロセスは、かれらが「芸術のための芸術」を目指す過程で発揮した男性的な表現が産み落としていったものであるいっぽうで (モリスは後に生活と芸術を融合するようになるが)、そのプロセスはまた近代的な閉ざされた身体の境界が揺らいでいくプロセスに重なっている。かれらの作品を読み、あるいは絵を見た者は、その身体的な表現をとおして、みずからの身体感覚をゆさぶられ、あばかれ、衝撃をうけただろう。このような芸術家の身体的関心と、その作品を鑑賞する者が受けた身体へのつよい働きかけは、19世紀後半のヨーロッパにおける身体イメージの変容という事件を背景にしたがえている。ヨー

ロップ人は、精神的な意味づけによって外的に境界づけられた身体と、内的に感覚する身体との齟齬に気づき、他者の身体と境界をふれあい、分かちあうことによって相互に開かれていく身体に「自己」の在処を求めるようになる。自己も、他者も、たがいの関係においてたえず引き直される境界の「場」に、身体があるひとつのかたちとなって誕生するたびに、出現する。その身体も自己も、たえず生まれ、そして死んでいく。

- 1 Eugenia C. DeLamotte, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic* (Oxford: Oxford UP, 1990) 22.
- 2 DeLamotte (1990) 15.
- 3 Heather Seagroatt, "Swinburne Separates the Men from the Girls: Sensationalism in *Poems and Ballads*," *Victorian Literature and Culture*, 30.1 (2002): 41-59. 参照。
- 4 Debra Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art* (New York: Garland, 1990) 10.
- 5 モリス、ロセッティ、スウィンバーンの詩や断章はそれぞれ以下のテキストから引用した。本文には引用したページ数のみ記した。引用の強調はすべて筆者による。
 Morris, William. *The Defence of Guenevere, and Other Poems*. London: Reeves and Turner, 1858; rpt. 1889.
 The Works of Dante Gabriel Rossetti. Ed. with preface by William M. Rossetti. London: Ellis, 1911.
 Arthurian Poets: Algernon Charles Swinburne. Ed. with an introduction by James P. Carley. Woodbridge: Boydell P, 1990.
- 6 ミハイル・バフチンは、他者との接触も外部世界との交流を断った「閉じた」近代のブルジョワの身体を、権威・権力に拘束をうけず、境界性にとほしい「祝祭的」で「共同体的 (common)」な下層階級の身体として対比する。ミハイル・バフチン『フランソワ・ラブレーの作品と中世ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳 (せりか書房, 1973) 32.
- 7 Bruce Harley, *The Healthy Body and Victorian Culture* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1978) 60.
- 8 Haley (1978) 19.
- 9 Haley (1978) 21.
- 10 Haley (1978) 43.
- 11 Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870* (New Haven: Yale UP, 1957; paperback) 213.

- 12 Mario Praz, "Introduction," *Three Gothic Novels* (London: Penguin Books, 1968; rpt, 1986) 11-13.
- 13 Alice Chandler, *A Dream of Order: the Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature* (Lincoln: U of Nebraska P, 1970) 233. 邦訳アリス・チャンドラー「中世を夢みた人々—イギリス中世主義の系譜」慶應義塾大学高宮研究会訳(研究社, 1994) 354.
- 14 Catherine Gallagher and Thomas Laqueur, eds., *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century* (Berkeley: U of California P, 1987) xvi.
- 15 ロセッティの絵画作品については, カタログ・レゾネ (Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*, 2 vols. (Oxford: Clarendon P 1971)のテキスト番号 (S. ○), 図版が掲載されている場合は図版の番号 (pl. ○) もそれぞれしめす。
- 16 Meredith B. Raymond, "The Arthurian Group in *The Defence of Guenevere* and Other Poems," *Victorian Poetry* 14 (1966): 217.
- 17 Jamie A. Konarski, "Progression Towards Redemption: Guenevere in William Morris's 'The Defence of Guenevere' and 'King Arthur's Tomb,'" *The Arthurian Yearbook* 3, ed. Keith Busby (New York: Garland, 1993) 99-76.
- 18 Houghton (1957) 307, 198.
- 19 Dorothy M. Hoare, *The Works of Morris and of Yeats in Relation to Early Saga Literature* (Cambridge: Cambridge UP, 1937) 30.
- 20 Paul Thompson, *The Works of William Morris* (Oxford: Oxford UP, 1993) 93.
- 21 William Morris, "Some Hints on Pattern-Designing," *The Collected Works of William Morris*, with introductions by May Morris (New York: Russell & Russell, 1966) XXII, 199.
- 22 Chandler (1970) 214-15. 邦訳 323.
- 23 Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 vols. (London: Macmillan, 1904) 1: 129.
- 24 Herbert Sussman, *Victorian Masculinities: Manhood and Masculine Poetics in Early Victorian Literature and Art* (Cambridge: Cambridge UP, 1995)
- 25 Alastair I. Grieve, "D. G. Rossetti's Stylistic Development as a Painter," Ph. D. dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London (1968): 115.
- 26 Sussman (1995) 2-5.
- 27 A. James Hammerton, *Cruelty and Companionship: Conflict in Nineteenth-Century Married Life* (London: Routledge, 1992) 119. ロセッティの知り合いであったバーバラ・リー・スミス, A. M. ハウイット, ベシー・パークスらが離婚法成立に貢

- 献した。スミスが設立した「既婚女性の財産を守る会」も離婚法成立に重要な役割を果たした。Barbara Leigh Smith, *A Brief Summary in Plain English of the Most Important Laws of England Concerning Women* (London, 1854). Mary Lyndon Shanley, *Feminism, Marriage, and the Law in Victorian England 1850-1895* (London: I. B. Tauris, 1989) 33.等参照。
- 28 Jeffrey Jerome Cohen and the Members of Interscripta. "Medieval Masculinities: Heroism, Sanctity, and Gender," 11. Electronic colloquium, Interscripta (November and December 1993). <http://www.georgetown.edu/labyrinth/e-center/interscripta/mm.html>.
- 29 *Fra Pace (The Monk)* (1856, 水彩, S. 80, pl. 94), *The Damzel of the Sanct Grael* (1857, 水彩, S. 91, pl. 117), *The Chapel Before the Lists* (1857-64, 水彩, S. 99, pl. 135), *The Tune of Seven Towers* (1857, 水彩, S. 92, pl. 130), *The Blue Closet* (1857, 水彩, S. 90, pl. 115), & *The Death of Breuse sans Pitié* (1857-65, 水彩, S. 101).
- 30 *The Death of Breuse sans Pitié* については, Eriko Yamaguchi, "The Perfect Hero: Cruel Masculinity in D. G. Rossetti's *The Death of Breuse sans Pitié*," *Arthuriana* (International Arthurian Society), Issue on Arthurian Masculinities, ed. Bonnie Wheeler, 6. 4 (1996): 84-101参照。
- 31 *The Works of Dante Gabriel Rossetti*, ed. with preface by William M. Rossetti (London: Ellis, 1911) xvi.
- 32 William M. Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti, His Family Letters with a Memoir*, 2 vols. (London: Ellis, 1895) 1. 86; S.2.
- 33 ロセッティのアーサー王物語を主題とする初期作品, およびロセッティ所有のマロリーの復刻版については, Eriko Yamaguchi, "Osculatory Obsession: Rossetti's Treatment of Arthurian and Dantesque Subjects in 1855," *Studies in Medieval English Language and Literature* (日本中世英語英文学会) 6 (1991): 37-58を参照。
- 34 Cohen.
- 35 William Sharp, *Dante Gabriel Rossetti* (London: Macmillan, 1882) 145-56.
- 36 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch -- le froid et le cruel* (Paris: Éditions de Minuit, 1967). 邦訳ジル・ドゥルーズ「マゾッホとサド」蓮實重彦訳(晶文社, 1973) 44.
- 37 セオドア・ウォッツ＝ダントンは, 「エイルウイン」(*Aylwin*) (1898) で, ロセッティをモデルにして画家ダーシー (D'Arcy) を描いたといわれる(James Douglas, *Theodore Watts-Dunton: Poet, Novelist, Critic* New York: John Lane, [1905]) 140-45.)。ダーシーは主人公のジブシー, ヘンリー・エイルウインに宛て, ジブシーのウィニーをロンドンから Hurstcote Manor に連れてきたときの喜びを告白する。「君は動物, とくに動物の子供がわたしにあたえてくれる喜びについて話したときのことをひょっとして覚え

ているだろうか。そしてもっとも世界で魅惑的な生き物は、子供のような、あるいは動物の子供のような（そんな組み合わせが可能であればだが）無意識でいるような美しい少女だろうと話したことを覚えているだろうか。わたしは今、そのような少女に毎日、しかも一日中会っているのです。」(413) この少女、ウィニーはしばしば「半ば無意識な (half-conscious) 子供」と形容される。また、ロセッティの動物好きを反映して、ダーシーの動物—ことに動物の子供への愛情 (“passion”) も折りに触れて述べられる。かれの動物好きの由来は、ヘンリーによると、「すべての人間は下等な動物に似ている」という Baptista Porta の理論にあった (212)。ダーシーは「人はみな人格の半分には子供の部分が残っている (中略) 男も女も自意識がかれらを非常につまらなくしている」(207) といい、“half-conscious” にいる動物の子供に自分の子供の部分を重ねていた。それがかれの慰めでもあり喜びでもあった。またダーシーは、やはり子供にたとえられるジブシーの女シンフィ・ロヴェルの魅力も「催眠術師のような half-conscious の力にある」(340, cf. 210) という。「子供」は失われた自己の状態である。Theodore Watts-Dunton, *Aylwin: A Novel* (London: Hurst and Blackett, 1898, 1899, 1900[adds a further introduction], 1901[with two appendixes], 引用は Hurst and Blackett から 1906年に出版された illustrated edition による。ページ数を記した。

- 38 ロセッティにおけるアーサー王物語の「眠り」については、山口恵里子「林檎と眠りとランスロット—ロセッティがアーサー王物語に見た夢」『ユリイカ』(青土社) 第23巻第9号(1991): 98-109, 山口恵里子「ランスロットが夢見たグラアル—D. G. Rossetti の 'God's Graal'」『英語青年』138.1(1992): 1-6参照。
- 39 Peggy A. Fogelman, “The Moxon Tennyson and Pre-Raphaelite Illustration,” *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts* (exh. cat.) (Rhode Island, Providence: Brown University, 1985) 24.
- 40 George Somes Layard, *Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators: Book about a Book* (London: Elliot Stock, 1894) 58.
- 41 Oswald Doughty and J. R. Wahl, eds. *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, 4 vols. (Oxford: Oxford UP, 1965-67) 1. 337 (July 1858).
- 42 この半眠時の幻覚についてサルトルはつぎのように述べている。「ある事物を知覚することは、結局、そのものを、他の事物の中なるそのものの占める場所に置くことである。ところが、半眠時の幻覚は孤り離れている。一般にそれは位置づけられていない。それは如何なる場所にもなく、他の事物の間に伍して如何なる位置をも占めておらず、単に漠然たる地の上に浮き出しているのみである。一言でいえば、私たちはその表象を表象である限りに於いて存在するものとして（その性格をはっきりさせることなしに）措定しているわけである。その上、半眠時幻覚には、心的イメージが決して有せず、一般的に見れば知覚の本領である、客体性、明瞭さ、独立性、豊饒性、外在性、等の諸性格がみつめられている。しかもその対象物を、存在するものとしては措定しないので

ある。] (Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire: Psychologic phénoménologique de l'imagination* [Paris: Gallimard, 1940] 80. ジャン＝ポール・サルトル『想像力の問題－想像力の現象学的心理学』平井啓之訳 [京都: 人文書院, 1955] 77.)

ロセッティは夢のなかに現れるイメージとしての女性を、詩人として、また画家として出発しようとしていたときに書いた『手と魂』(*Hand and Soul*, 1849) と題する散文にすでに登場させている。

- 43 Grieve (1968): 200. Helen Allingham and D. Radford, eds., *William Allingham, A Diary* (London: Macmillan, 1907) 75. Grieve (1968) 200に引用。
- 44 Florence Saunders Boos, *The Poetry of Dante Gabriel Rossetti: A Critical Reading and Source Study* (The Hague: Mouton, 1976); David G. Riede, *Dante Gabriel Rossetti and the Limits of Victorian Vision* (Ithaca, NY: Cornell UP, 1983); W. T. Slayton, Jr., "Dante Gabriel Rossetti's Narratives," Ph. D. diss. Duke University (1987); Debra N. Mancoff (1990) & "The Arthurian Revival in Victorian Painting," Ph. D. diss. Northwestern University (1982).
- 45 "God's Graal"については, Eriko Yamaguchi, "The 'Defence of Lancelot': Rossetti's Quest for 'God's Graal,'" *Studies in Medievalism*, 4 (Cambridge: Boydell & Brewer, 1992): 235-46で詳しく論じた。
- 46 マロリーの記述のなかに、アストラットの乙女エレインが愛するランスロットのじぶんの紅い袖をつけてほしいと懇願する場面が書かれている。Sir Thomas Malory, *Works*, ed. with an introduction by Eugène Vinaver (Oxford: Oxford UP, 1971) 623, Book XVIII, ix.
- 47 Surtees (1971) text vol. 90, no. 161.
- 48 Laura Lambdin, "Swinburne's Early Arthurian Poems: Shadows of His Mature Vision," *Quondam et Futurus: A Journal of Arthurian Interpretations*, 3.4 (Winter, 1993): 68-9.
- 49 マーク王コンプレックスについては澁澤龍彦『サド侯爵の生涯』(中公文庫, 1983) 181.
- 50 "George Price Boyce with Extracts from G. P. Boyce's Diaries, 1851-75." The Old Water-Colour Society's Club. Nineteenth Annual Volume. London 1941. Reprinted: *The Diaries of George Price Boyce*, ed. Virginia Surtees (Norwich: Real World, 1980) 35.
- ロセッティはスウィンバーンのサド崇拜の影響下で「トワレットの絵」(O. Doughty and J. R. Wahl [1965-67] 2. 602, no. 686.) とみずからよぶ私室にいる女を官能的に描くようになる。ロセッティとスウィンバーンの影響関係を論じたものとして, Alastair Grieve, "Rossetti and the Scandal of Art for Art's Sake in the Early 1860s," *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, ed. Elizabeth

- Prettejohn (Manchester: Manchester UP, 1999) 17-35. 参照。
- 51 Cecil Lang, ed. *The Swinburne Letters*, 6 vols. (New Haven: Yale UP, 1959) 2: 73. 同時期のスウィンバーンの書簡はサド称赞で溢れる。
- 52 Philip Henderson, *Swinburne: The Portrait of a Poet* (London: Routledge & Kegan Paul, 1974) 48.
- 53 Antony H. Harrison, *Swinburne's Medievalism: A Study in Victorian Love Poetry* (Baton Rouge: Louisiana State UP, 1988) 124-6.
- 54 Kathy Alexis Psomiades, *Beauty's Body: Femininity and Representation in British Aestheticism* (Stanford: Stanford UP, 1997) 57-59, 67.
- 55 Psomiades (1997) 72-75.
- 56 Psomiades (1997) 87.
- 57 Psomiades (1997) 90.
- 58 Seagroatt (2002): 46-48.
- 59 David Staines, "Swinburne's Arthurian World: Swinburne's Arthurian Poetry and Its Medieval Sources," *Studia Neophilologica* 50 (1978): 63.
- 60 Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (Oxford: Oxford UP, 1986) 352-55.
- 61 James Richardosn, *Vanishing Lives: Style and Self in Tennyson, D. G. Rossetti, Swinburne, and Yeats* (Charlottesville: UP of Virginia, 1988) 130.
- 62 Robert Buchanan, "The Fleshly School of Poetry: Mr. D. G. Rossetti," *Contemporary Review* (1871): 334-50.
- 63 Seagroatt (2002): 54-55.
- 64 Arnold van Gennep, *Les rites de passage* (Emile Noury, 1909). 邦訳アルノルト・ファン・ヘネップ『通過儀礼』綾部恒雄・裕子訳 (弘文堂, 1977).