

D. G. ロセッティの装飾的中世

— 《エルフェン=ミアの乙女たち》と モクソン版『テニソン詩集』の挿絵から

山口 恵里子

はじめに

ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティは、1848 年秋、仲間 6 人とラファエル前派兄弟団を結成し、翌年最初のラファエル前派兄弟団としての油彩画《聖母マリアの少女時代》*The Girlhood Mary Virgin*(1848-49, カンヴァースに油彩, 83.2 x 65.4cm, ロンドン, テイト, S40, pl. 26)を自由展覧会に出品した。この作品は好意的に迎えられたが、第 2 作目の《見よ、われは主のはした女なり! (聖告)》*Ecce Ancilla Domini!* (*The Annunciation*) (1849-50, カンヴァースに油彩, 72.4 x 41.9cm, ロンドン, テイト, S44, pl. 29)が批判を受けると、ロセッティは画題を文学作品(ダンテ、シェイクスピア、ブラウニングらの作品)に求めて、それらを、水彩画、素描、そして本の挿絵のなかで描くようになった。ブラウニングの詩に取材した《「しっ!」とケイト妃が言った》“*Hist!*,” *Said Kate The Queen*’(1851, 油彩, イートン・コレッジ, S49, pl. 49A)については油彩画を試みたが、ロセッティは途中で破棄してしまう。かれが油彩画の制作を再開したのは 1859 年になってからのことである。アラステア・グリーヴは、ロセッティが油彩制作を中断した技術的な理由として、ほとぼしりであるアイデアを表現するのに油彩という絵具が追いつかず、また絵具の処理もしにくいと感じていたと指摘し、さらにかれが絵具と表面が「膜」を介することなく一体化する紙という媒体を好んだと述べている(Grieve [2010] 94)。また、紙が切り貼りでき、書物と同様に細部を詳しく見るために持ち上げることができたことも、ロセッティには好都合だった(Grieve [2010] 94)。この紙を媒体とした挿絵の小さなモノクロームの空間と水彩の小さな画面が、ロセッティ独自の中世的世界が現れる場となった。

挿絵を制作するにあたり、ロセッティは、中世の彩色写本やフランドル絵画で学んだ装飾的な手法を参考にして、紙にペンを駆使して細部を描き込んでいった。この挿絵に表現された中世的世界が、1857 年以降の水彩画のなかで彩色され、より

装飾性を高めてゆくことになる。本稿では、ロセッティがラファエル前派兄弟団結成前に描いていた挿絵のシークエンスのなかにかれの中世世界が徐々に形をあたえられてゆく過程をたどった後、ウィリアム・アリンガムの詩「エルフェン＝ミアの乙女たち」“The Maids of Elfen-Mere”(1855)を描いた挿絵とモクソン版『テニソン詩集』(1857)に寄せた5点の挿絵のページを開いてゆく。そのページに、ロセッティ独自の中世世界が装飾的な空間として現れているのを目にすることになるだろう。

1. バラッドとゴシック・ロマンスの中世

ロセッティの弟のウィリアム・マイケルは、『ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ——家族の書簡と回想』(1895)のなかで幼少期のロセッティが読んだ書物を多数挙げている。幼いロセッティのシェイクスピアに続くお気に入りには、ウォルター・スコットの本だった。親戚からスコットのポケット版『マーミオン』(1808)を贈られると、ロセッティは一気にすべての頁を暗唱したという(FL 1.59)。『最後の吟遊詩人の歌』(1805)、『湖上の美人』(1810)、『ウェイバリー小説群』(1814-32)、『アイヴァンホー』(1820)に描かれた中世の世界がかれを夢中にさせたのだった。スコットの影響下でロセッティは、1840年頃(12才頃)、ロセッティ家の子供たちの合作である『ロデリックとロザルバ——円卓の話』*Roderick and Rosalba: A Story of the Round Table*に挿絵を描き、1841年には詩『サー・ヒュー・ザ・ヘロン』*Sir Hugh the Heron, a Legendary Tale in Four Parts*を書いた。ロセッティは、成長するにつれて、詩人として、また画家として、テキストと絵画の融合を挿絵で試みるようになるが、そのときかれが挿絵の主題として選んだ作品も中世を舞台とする詩であった。中世は、詩と絵画という二つの表現への志向が結ばれた挿絵で表現される場になった。

ロセッティにその場を最初に与えたのはウォルター・スコットの作品だったが、スコットを中世へと誘ったのはかれが13才のときに読んだトマス・パーシーが180篇にもおよぶイングランドのバラッドを集めた『古英詩拾遺』*Reliques of Ancient English Poetry*(1765)だった。このバラッド集にはロマン主義の影響を受けてパーシーの手が加えられていたことが後に判明するが、出版された当時は、中世イギリスの吟遊詩人のバラッドとして読者のロマンティックな想像力を大いに刺激した。パーシーの本が出版されたのは、ジェイムズ・マクファーソンが編纂した、スコットランド高地地方に伝わるとされた(やはり贋作の)オシアン詩(1760-63)が、ウィ

リアム・ワーズワースをはじめとする詩人や作家、読者に熱く迎えられていたときだった。パーシーに続いて、ジョージ・エリスも2巻本の『初期英国詩人文選』*Specimens of Early English Poets* (1790、1800年に増補新版として3巻本として出版)および『初期英国韻文ロマンス文選』*Specimens of Early English Metrical Romances* (1805)を出版し、中世の詩とロマンスが次々と紹介され、ひろく知られるようになっていった(高宮参照)。こうした動きは、記録文書類にたいする愛書家や好古家の関心の高まりと呼応するものであった。そのような文書や資料が中世理解を深め、中世研究を押し進めるようになった。

スコットもみずから収集したボーダー・バラッド(イングランドとスコットランドの境界地方のバラッド)に、歴史的資料や自身の豊かな学識に基づいて解説を加え、『スコットランド辺境歌謡集』*Minstrelsy of the Scottish Border* (1802-3)を出版した。スコットはまた『アイヴアンホー』(1820)などの中世を舞台にした小説を執筆するいっぽう、エジンバラ近郊のアボッツフォードに建てた自邸に中世の騎士の鎧を飾ったり、槍試合のトーナメントを開催したりとみずから「中世」を経験しようとした。

こうした趣向は18世紀後半の建築におけるゴシック・リバイバルとゴシック・ロマンスの登場にも呼応している。『オトラント城』*The Castle of Otranto* (1764)を執筆したホレス・ウォルポールが、自邸ストロベリー・ヒルをゴシック・リバイバル様式で建築したことはよく知られている¹。ウォルポールは『オトラント城』で、大きな兜や武器といった中世の道具、秘密の通路などをもつ建築、そして流血の場面を描写して読者に恐怖と興奮を与えた。そのしかけについて、アリス・チャンドラーはこうのように述べている。「彼が表現した中世風の主人公たちが、読者と同じ十八世紀風の紳士淑女の気質を有するためであり、その結果読者は、スリルに満ちたいわば身代わりの演技を体験することができたからなのである。」(チャンドラー 29)

このようなゴシック的要素や好古趣味的要素、そしてロマン主義が喚起した自然、自由、プリミティヴィズムへの関心が、18世紀末には中世主義のなかに流れ込み(チャンドラー 35)、中世は恐怖よりも自由を体現する世界となった。産業革命後の商業化が進む19世紀には主従関係や共同体の絆が弱まり、個人が社会のなかで孤立するようになるなかで、中世は神への信仰心で人びとがとがつよく結ばれていた共同体のイメージを提供するようになった。スコットも当時の人びとが孤立した「原始論的社会」に不満をもち(チャンドラー 70)、そのばらばらとなった人びとをつなぎとめる精神として、あるいは法律や習慣として、騎士道にその可能性を託した²。騎士道が、18世紀的な自由に対する憧れと、19世紀的な秩序や安定への関心を結ぶ

架け橋となったのだった。スコットは作品に、18世紀のゴシック・ロマンスの要素（廃墟や墓石、魔法使いなど）を取り入れながら、登場人物たちを騎士道精神を体现する「逞しく純粋な人（ハード・プミリティヴ）」として造形した。かれらは「ルソーの唱える軟弱な自然人というよりは、荒々しい英雄主義や高潔さによって特徴づけられる純朴な人々である。」（チャンドラー 47）スコットにとって、かれらの騎士道精神が、自由だけでなく、主従関係や相互依存によって結ばれた中世の共同体をも保証したのだった。

けれども、チャンドラーが中世は「恐怖とノスタルジアの混ざり合ったひとつの媒体として、また好古家の探索の王道として利用され続けていた」（チャンドラー 31）と述べたように、19世紀になって中世は理想化されつつも、依然として18世紀のゴシック・ロマンスが喚起した恐怖と興奮もそのイメージのなかに刻み込まれていた。いっぽうで、騎士たちの中世は、『アイヴアンホー』のウィルフレッドとロウイーナ姫のような恋人たちの愛の舞台ともなった。さらに、超自然的な出来事が次々と起こるゴシック・ロマンスと、バラッドの土着性と民俗性という対比も、中世のイメージ形成に大きく関与した。こうした、恋人たちの情熱を帯びた自由な中世／残酷で悪魔的な中世、土着的なバラッド／超自然的なゴシック・ロマンスという対比が、ロセッティの中世のイメージをかたちづくっていったのだった。

これらのイメージは、幼少時のロセッティが選んだ書物にも反映されている。かれが10歳ぐらゐまで夢中になった書物には『アラビアン・ナイツ』、トマス・ケイトレイの『妖精の神話』（1828）、イングランド軍がスコットランド軍に敗れたオッターバーンの戦い（1388）をうたったバラッド『チェビーチェース』（パーシーの『古英詩拾遺』にも採録）、ゲーテの『ファウスト』等が含まれる（FL 1.60）。ゴシック・ロマンスへの関心は、マンク・ルイスの『驚異の物語』や『亡霊の城』へとロセッティを誘い、1836年10月、8歳のかれはルイスの物語を、シェイクスピアの『マクベス』とならんで描いている。そのとき選んだ主題は、暴力的な場面だった（Grieve [2012] 15）。

12、13歳（1840年～41年）になったロセッティが愛読した作家はパイロン³、ブルワー＝リットン、ヒューゴー、セルヴァンテスであり、14、15歳のときには（1842年～43年）シェリー、ホフマン（フランス語訳）、フーケの『ウンディーネ』（1811）、パウル・デ・コッホの小説等を読むかわらで、ボーダー・バラッドにも親しんでいた。ゴットフリード・アウグスト・ビュルガーのバラッド『レノーレ』（1773）や『ニーベルンゲンの歌』の一部を翻訳してもいる。1844年頃からロセッティは、ゴシック・ロマンスの超自然的で悪魔的な主題にいつそう強い関心をしめ

すようになった。アイルランドのプロテスタント牧師チャールズ・ロバート・マチューリンが書いたゴシック・ロマンス『放浪者メルモス』(1820)やマチューリンの他の作品(*Montorio, Women, The Wild Irish Boy, the Abligenses, Bertram*)、ヨーハン・マインホルドの悪魔的な主題の小説 *Maria Schweidler die Berusteinhexe*(1843)の英訳『琥珀色の魔女』(1844)や『魔女シドニア』、T. G. ヘイクのゴシック・ロマンス『ヴェイツ、もしくは狂気の哲学。ある悲劇的な作家の生涯、行為、情熱に関する話』 *Vates, or the Philosophy of Madness. Being an Account of the Life, Actions, Passions and Principles of a Tragic Writer*(Grieve [2012]13-14)などが、ロセッティの読書リストに加わっている(FL 1.101)。

これらの本や詩作に没頭しながら、ロセッティは 1837 年からキングズ・カレッジ・スクールに通い、水彩画家ジョン・セル・コットマンの絵画の授業を受けている。ロセッティはその学校を退学すると、1841 年から 1842 年の夏に、サスのアカデミーとよばれた絵画学校に入学する。この学校は、ロイヤル・アカデミー・スクールズへの入学準備に定評のある学校で、父親が知人の画家チャールズ・ロック・イーストレイクらの助言を受けて選んだ(谷田 22)。この頃までには、ロセッティは画家になる夢を抱いていたのである。サスではロイヤル・アカデミー・スクールズの初等科アンティック・スクールに入学するために必要な古代彫刻や解剖図などの素描技術を学ばなければならなかった。上でふれたように、当時、ゴシック・ロマンスの悪魔的な主題に関心を抱いていたロセッティにとって、サスの授業は堅苦しいものだっただろう。だが、ロセッティは首尾よく、1844 年 7 月ロイヤル・アカデミー・スクールズの初等科の見習い生となり、翌年 12 月 19 日に、ロイヤル・アカデミー・スクールズの学生になった(Grieve [2012] 17-18) (その後、ライフ・スクール、ペインティング・スクールに進学することはなかった)。見習い生になってから入学するまで 1 年 5 ヶ月の時間が経っているが、その理由としてこの時期ロセッティは病気のためフランスのブローニュで療養したことが考えられるいっぽう(谷田 [1993] 24)、アラステア・グリーヴは、この時期かれがビュウガーの『レノーレ』を翻訳し、死によって分たれる男女というテーマに惹かれたばかりか、レノーレを死んだ恋人のウィリアムが夜に連れ去るという「不気味な超自然的なテーマ」にも魅了されたこと、またその翻訳への関心が深まるにつれてロセッティの文学と芸術両方への関心がつよまっていたことも入学が遅れた背景として指摘している(Grieve [2012]19)。じっさい、ロセッティは 1845 年、メリメの『コランバ』所収のコルシカ島のバラッド、ダンテや初期イタリア詩人の作品、そして『ニューベルンゲンの歌』の翻訳に着手し、翌年にはハルトマン・フォン・アウエの『哀れ

なハインリヒ』を翻訳している。それ以前の1843年から1844年、ロセッティはフランスやイギリスの挿絵画家（とりわけフランスのGabarni）の影響をうけたペン画を描き、テキストと絵画をつなぐ「挿絵」に惹かれていたのだった。

この志向にそってロセッティにインスピレーションを与えた詩人が、前出のロマン派の詩人バイロン、シェリー、そして1845-6年頃から熱中したキーツである。この詩人のリストに、ブラウニング夫人、デュマ、テニソン、エドガー・アラン・ポー、コールリッジ、ウィリアム・ブレイク、チャールズ・ウエルズが続くが、ロセッティは中世イギリスのパラッドも読み続けていた。キーツの中世的な詩の世界は、ロセッティに、ホルマン・ハント、そしてジョン・エヴァレット・ミレイとの出会いをもたらした。ミレイは1840年にロイヤル・アカデミー・スクールズのアンティック・スクールに入学し、その後ライフ・スクールに進学していた。ハントは1844年にアンティック・スクールに入学し、その2年後ミレイと親しくなっていた。ロセッティは、1848年5月、ロイヤル・アカデミー展に出展されたハントの《聖アグネス祭の前夜》*The Eve of St Agnes* (1847-57, カンヴァスに油彩, 15.2 x 35.5cm, リヴァプール、ウォーカー・アート・ギャラリー)を見て、ハントに賛辞を送った。このことがきっかけとなって、ロセッティとハントは親しくなり、そのハントからミレイを紹介されたのだった。

かれらは、キーツの詩のなかに、中世の建築、衣裳、習慣を発見した。キーツが描写するそのような細部は、リアリズムを超えて「ロマンス」と「美」を喚起した。W. E. スマイサーは、ラファエル前派を特徴づける写実主義は逆に「細部に想像力に富む暗示の力を宿した」と指摘し、さらに、その細部が「かれらをただちに、完全に無骨なリアリズムの領域から離れさせ、最小の、最もありふれた付属品を通して、彼方においてしばしば隠されている意味を想像力へと向けて具現化した」と述べている(Smyser 509)。ハントやミレイはその後、このような細部を、ジョン・ラスキンの『近代画家論』第1、2巻(1843、1846)の教えを通して、写実的であり象徴的でもある細部へと転じてゆくが、ロセッティはこうしたキーツ的な「暗示的な細部」を用いてかれ独自のの中世世界を表現してゆくことになる。その世界をロセッティが最初に表していたのが、挿絵であった。

2. ゲーテの『ファウスト』とポーの『大鴉』への挿絵 ——ゴシック的中世の表現

ロセッティに挿絵のインスピレーションをあたえたのは、最初はスコットの作品

であり、そしてゴシック・ロマンスであった。先にふれた、スコットの影響下で兄弟と書いた『ロデリックとロザルバ——円卓の話』の挿絵は、タイトルから察すると、男女の恋愛を描いたものだったかもしれない。他方、ゴシック・ロマンスから主題をとった挿絵では、ロセッティは暴力的な場面を選んでいて、このような読書から現れた二つの中世のイメージが重なった書物が、ゲーテの『ファウスト』だった。ロセッティ家の子供たちは、モーリッツ・リッチュが 26 点のエングレーヴィングを添えた《ファウスト》*Umrisse zu Goethes Faust* (1816)を知っており (FL 1.59, Grieve [2012] 25)、早くから《ファウスト》の内容と挿絵に親しんでいたのである。

2-1 『ファウスト』への挿絵—ドラマの場と無関心な人びとの日常との混在

1846 年、ロセッティは、『ファウスト』への挿絵で現存する挿絵の最初のを、エドガー・アラン・ポーの『大鴉』への挿絵とともに描いた (Grieve[2012] 23)。このことは、ロセッティ独自のの中世世界の現われを考察するうえで注目に値する。まず《ファウスト》の挿絵をみてゆこう。

『ファウスト』に取材した最初の挿絵は、《ファウスト——グレートヘンの牢獄の外にいるメフィストーフェレス》*Faust: Mephistopheles Outside Gretchen's Cell* (1846, S17, pl. 3)である。牢獄の外側に立つメフィストーフェレスは、右下を見やりながら、左手を頬につけ、右手で剣を押さえている。頭には羽のついた帽子を被り、マントを着、腰には剣を差すサッシュが巻かれている。ぎょろりとした目、鷲鼻、少し開いた口は邪悪なメフィストーフェレスにふさわしい。体には黒い影がつけられている⁴。主題は、『ファウスト』第一部の最終場面、ファウストが牢獄にグレートヘンを助けにくるが、彼女はこれを拒否し、メフィストーフェレスに連れて行かれるという場面からとられている。この場面を、ロセッティは《ファウスト。第一部。最終場面》*Faust. Part 1. Last Scene* (S36, pl. 22)にも描いた。この挿絵では、グレートヘンの選択が、スケッチの明暗でより明確に示されている。V. サートイーズ編のカatalog・レゾネはこのペン画の制作年を 1848 年頃としているが、グリーヴは制作年を 1846 年頃とし、ロセッティ最初期の《ファウスト》への挿絵として位置づけた。このペン画には左に 3 人が陰影をつけて描きこまれ、右の 3 人は輪郭線のみで薄く描かれている。左側ではグレートヘンとファウストが手をつないでいるが、左端のメフィストーフェレスは上方を指差している。その指の先には、羽をつけた天使 (天国のグレートヘンか) がいる。天使のかたわらには、悪魔の手を押さえながら、右手を空に突き出す、羽をつけた女が描かれている。

さらに同じ頃、ロセッティは《大聖堂の身廊での礼拝》*A Service in a Cathedral Nave* (S34B)を描いている⁵。祈祷台に顔を突っ伏しているグレートヘンの頭に、羽のはえたメフィストーフェレス（悪魔？）がその手を置いている。かたわらで、子供を抱いた女がグレートヘンを指差す。右にも祈祷台に跪くグレートヘンの姿が描かれ、彼女の左上には柱に寄りかかり本を読む男の姿が見える。悪魔がグレートヘンに彼女の罪を思い知らせているとき、歌が歌われる。

Dies irae, dies illa

Solvat saeculum in favilla

この歌詞、DIES IRAE と刻まれた巻物が巻かれた剣が床に置かれている。右側のグレートヘンの曖昧な輪郭と鉛筆による陰影は、彼女につきまとう苦しみの強さを伝える。

ロセッティはこの場면을 2 年後の 1848 年にさらに 5 点描く ((1)(2)*Faust: Gretchen and Mephistopheles in the Church*, S34, pl. 19, & S34A, pl. 20, (3)*A Shrine in the Ramparts ('The Sun May Shine and We Be Cold')*, S.33, (4)(5)*Faust: Margaret in the Church*, S35 & S35A, pl. 21)。これら 5 点の挿絵では、グレートヘン、メフィストーフェレス、ファウストのみならず、背景の人びとの表情や身ぶりまでが描き込まれるようになる。注目したいのは、(1)と(2)では、背景の人びとが前景でくりひろげられているドラマに無関心だということである。つまり、画面は主題となる出来事のためにのみ用意されているのではなく、それとは無関係な人びとの「日常」の場ともなっているのだ。いっぽう、(3)(4)(5)では、中世的なセッティングのなかで、焦点はグレートヘンに当てられるようになり、(4)(5)においては亡霊が登場し、さきほどの「日常」の場が超自然的な場へと移行している。

まず、(1)の 1848 年 7 月の日付があるペン画（図 1）では、祈祷台に跪くグレートヘンと取り乱したグレートヘンが、白黒の衣裳で描き分けられている。パニックに襲われた彼女の姿は 1846 年の鉛筆画と類似しているが、黒いドレスで跪く彼女の表情や手の表情はもはや曖昧ではない。その視線は祈祷台の側の子供に向けられている。子供の前の床には、DIES IRAE と刻まれた巻物が巻かれた剣がやはり置かれている。グレートヘンの耳元に囁く悪魔の表情、そして周囲の人びとの表情も描き分けられ、それぞれが異なった身ぶりをみせている。

このインク画を見たミレイが注目したのは、グレートヘンでもメフィストーフェ

レスでもなく、背景で祈りを捧げる4人の人物だった。ミレイは、1848年1月にロセッティが友人の画家 W. H. ダヴァレルとともに結成したサイクログラフィック・ソサイエティという名のスケッチクラブのメンバーだった。このクラブでは、作品を描いたポートフォリオを回して互いの作品を批評しあうことになっていた。ロセッティはこのペン画をクラブに提出し、そのペン画がミレイのもとに回ってきたのだった。ミレイは手厳しく批判しながら、注意を背景の人びとに向けている。

才気あふれる、独創的なデザインだ。もっとも注目すべき人物は、左側で祈りを捧げる四人だ。年端も行かない少女の顔はひじょうに愛らしいが、頭部が大きすぎる。他の三人は信心で満ちている。わたしの考えでは「悪魔」は失敗だ。頭部は描写に欠け、頭巾からでている角は陳腐なので、文句がでそうだ。マルガレーテ〔グレートヘン〕の右腕は見せるべきだっただろう。なぜならば、「悪魔」の右腕（十分に目立っていない）を隠すことによって、「悪魔」が食事のために彼女をばらばらに引き裂いているという印象を与えるからだ。マルガレーテの描写と構図は、彼女の衰弱を表すのに独創的で表現も豊かである。いちばん意見をいいたいところは、背中を向けている人物である。不可解なほど背が低い。恋人たちの好ましい姿をその男の場所に描くべきだった。前面の少女と子供は感情が絶妙に表されている。炎がでていいる剣はうまく描き入れられており、主題にきわめて象徴的だ。主題はいいところを選んでいりし、描写をいくらか変更して、油彩で描かれるべきだ。椅子は遠近法が間違っているけれど(Surtees 1.8)。

ドラマに無関係な人びとにミレイの視線が向けられているように、そのような人びとを描き入れることによって、焦点がグレートヘンやメフィストーフェレスに当てられることなく、画面全体に視線が向けられるように仕向けられる。人びとの表情やぎこちない身体の実現も、そうした視線を集める役割をしている⁶。

(2)⁷のアーチ上部にはメフィストーフェレスとファウストが描かれ、聖堂での出来事を見つめるが、背景の祈る人びとは前景のグレートヘン、彼女に覆いかぶさるメフィストーフェレス、跪くファウストには無関心である。

(3)には、“May/48”の書き込みと、(2)と同じ署名を用いた“Dante G. Rossetti to his friend Alex Munro”の書き込みがある。この挿絵に描かれたスタンドグラスやゴシック様式の彫刻、紋章は、ロセッティが中世的なセッティングに関心を注ぐよ

うになったことを示すものだ(Grieve [2012] 29)⁸。(4)と(5)では中世的な聖堂のなかでグレートヘンが亡霊におののきながら聖母マリアの彫刻に向かって祈りを捧げている。D.G.C.Rossetti 1848 の書き込みがある(4)(図2)では、亡霊は、窓から入ってきた少女の恐れおののく姿で描かれる。周囲のハッチングによる黒い影が、その亡霊を際立たせている。カーペットのうえに跪いたグレートヘンは、かたわらのカーテンにしがみついている。

(5)(図3)のペン画の亡霊の顔には皺が刻まれている(グリーヴはこの亡霊をグレートヘンが毒殺した彼女の母親として推測する)。亡霊はグレートヘンの身体から抜け出して、窓の外へと向かうかのようなようである。ここではグレートヘンはカーテンではなく衝立てに寄りかかる。その衝立ての向こう側に聖母マリアの像があるが、(4)の聖母が王冠を被っていたのに対して(5)の聖母はフードを被り「悲しみの聖母」としてグレートヘンのかたわらに描かれる。壁にはグレートヘンの過去と現在が描かれたフレスコ画が描かれている。

2-2 ポーの詩への挿絵—亡霊と反復

『ファウスト』への挿絵(4)と(5)に描いたような亡霊を、ロセッティはすでにエドガー・アラン・ポーの詩への挿絵に描いていた。かれが1846-8年の間に描いたポーへの挿絵が少なくとも6点現存している(*The Raven: Angel Footfalls* (June 1846, S19, pl. 5), *The Raven* (c.1847, S19A, pl. 6, 図4), *The Raven* (c.1847, S19B, pl. 7, 図5), *The Raven* (c.1846, S19C), *The Sleeper* (c.1846-7, S29, pl. 15), *Ulalune* (c.1847-8, S.30, pl. 16))。このなかで亡霊が描かれているのは、ポーの『大鴉』(1845)の第12、13連を描いたS19Bと、『眠れる人』を描いたS29(図6)である。

ロセッティはこれらの詩行を描く前に『大鴉』の14-17連、恋人レノーラを失い悲しむ語り手の部屋に大鴉が飛来し、「ネバーモア」という場面を描いていた(S19、S19A、S19C)⁹。その最初の挿絵(S19)では、部屋の濃密な空気を黒い影が表す。中央で語り手が椅子から立ち上がり、顔を手で覆う。周囲には、髪の長い女のセラフィムが飛び回り、背後では女(レノーレ?)が骸骨のほうを向く。左端のパラスの胸像の上に大鴉が止まっている。この挿絵には、テオドール・フォン・ホルスト(1810-44)の《ゲーテの「ワルプルギスの夜」を読んだ後の夢》*A Dream after Reading Goethe's 'Walpurgisnacht'* (1827-33)の影響が指摘されている(Grieve [2012] 33)。

ロセッティはこの挿絵の制作年(1846年6月)から1年9ヶ月後の1848年3月に弟子入りを請う手紙をフォード・マドックス・ブラウンに出すが、この手紙でかれ

は「あなたの《正義の抽象的な表現》*Abstract Representation of Justice*の輪郭線は、あの偉大な画家フォン・ホルストのエングレーヴィングとともに、わたしの部屋の他に類をみない絵画的な装飾をかたちづくっています」と書いた(*Correspondence* 48.3)。W. フレイドマンは、ロセッティはフォン・ホルストのエングレーヴィングを本の挿絵(『フランケンシュタイン』への挿絵(1831)も含んだ Colburn & Bentley's *Standard Novel* シリーズやブルワー・リットンの *Pilgrims of the Rhine* (1834)、アンナ・ジャミソンの *Beauties of the Court of Charles II* (1833))で知り、ロイヤル・アカデミーやブリティッシュ・インスティテューションの展覧会でもフォン・ホルストの作品を見ていただろうと述べている(*Correspondence* 48.3.n.2)。フォン・ホルストの伝記を著したマックス・ブラウンは、ロセッティの部屋にかかっていたフォン・ホルストのエングレーヴィングが『ファウスト』に取材した《魂をかけて男と競技するサタン》*Satan Playing with a Man for His Soul* (1847)の木版画であろうと推測する(Browne)。この木版画は *People's Journal* (1847年2月20日号)に掲載されたので、ロセッティはこの雑誌から切り抜いたフォン・ホルストの版画を壁に貼っていたのかもしれない。ロセッティがポー作品への最初の挿絵でフォン・ホルストの「ワルプルギスの夜」を参照したとすれば、ブラウン宛の書簡の日付よりも早い時期からフォン・ホルストを知っていたことになる。ロセッティのなかでは、《ファウスト》とポーの詩がフォン・ホルストを通じて結ばれていたのである。ブラウン宛の書簡に話を戻すと、弟子入りを許可されたロセッティは、教えを受けながら、ローマのナザレ派のもとのブラウンの絵画修養やその「初期キリスト教」スタイルの話を聞いたであろう。ラファエル前派兄弟団を結成するにあたり、ロセッティはグループ名の候補として「初期キリスト教」という名称を提案している。ラファエロ以前の「初期キリスト教」絵画とフォン・ホルストの悪魔的な版画もまた、ロセッティのなかで互いを退け合うものではなかったのだ。

さて、いまいちど《大鴉》の挿絵に注目しよう。S19A (図4)では、語り手は、椅子から立ち上がり、机の向こう側の天使たちを見ている。手前の香炉を振る天使と語り手は目を合わせている。前から3番目の天使も語り手を見入り、大鴉がその天使たちの上に止まる。S19Cでは、語り手は坐ったまま、天使の行列を見ている(Surtees 4)。これらの挿絵の天使の行列が、同じ頃(1847年頃)に12、13連を描いた挿絵(S19B, pl. 7, 図5)では、亡霊の表現にとってかわる。語り手が安楽椅子のクッションに埋まりながら、大鴉がいう「ネバーモア」の意を考え、ランプの光が照らす椅子の背にレノーレがもはやからだを預けることがないことを思い知るとい

う場面である。語り手は、椅子に足を交差させて坐り、目の前の幻影を見ている。姿を重ねて描かれた亡霊の動きとおぼろげな輪郭は、黒いハッチングがほどこされた語り手の凍り付いたような身ぶりと対比される。壁にかかると肖像画に描かれたレノーレと幻影が似ていることから、幻影はレノーレなのだろう。

ポーの詩『眠れる人』*The Sleeper* (1841)は、開け放たれた窓の内側で永遠の眠りにつくアイリーンをうたった詩だが、この詩を題材としたペン画(c.1846-7, S29, 図 6)でも、アイリーンが眠る窓の向うに、「おぼろげな、布で覆われた亡霊たち」が通りすぎている。ここでも亡霊の姿が反復されて、女の動くことのないからだに対比される。このような姿を反復させる亡霊は、1年後の『ファウスト』への挿絵(4)(5)(図 2, 3)で、グレートヘンを恐れさせる亡霊となって現れる。このように、『ファウスト』とポーの詩への挿絵では、ロセッティの関心は、詩の内容の表現から、亡霊が現れる超自然的な場の表現へと移ってゆく。その場は、『ファウスト』の挿絵では中世のセッティングのなかで表現され、ポーの詩への挿絵では、凍りついた語り手、動かない女と対比された、反復して描かれた亡霊の描写によって表されるのだ¹⁰。

このような超自然的な場の描写は、ロセッティの悪魔的、ゴシック的な中世への関心の表出でもあるが、もう一つの中世のイメージ、すなわちスコットの小説やバラッドで描写される恋人たちの情熱を帯びた中世のイメージは、1846、47年頃、ダンテの『神曲』「地獄篇」第五歌にうたわれるパオロとフランチェスカ・ダ・リミニの物語の挿絵に投影された(*Paolo and Francesca da Rimini*, c.1846-8, ペンと茶色のインク、鉛筆, S75E, pl. 91, 図 7)。制作年代は、ちょうど、『ファウスト』やポーの詩への挿絵を描いていたときにあたる。ロセッティの父親はイタリアからの政治亡命者でダンテ研究者であったが、父の説くダンテは難解で理論的であり、ロセッティはむしろダンテから距離を置いていたが(FL 1.63)、ロセッティはついにパオロとフランチェスカを描き始めるようになるのである。この背景には、ウィリアム・ブレイクの影響もあるだろう。1847年4月に、ロセッティは大英博物館図書館に勤めるS. パーマーの弟からウィリアム・ブレイクのノート(*The Rossetti Manuscript* として知られるようになる)を入手し、かれのブレイクへの関心が引き起こされていた。ブレイクも詩と絵画の融合を実現し、ダンテのパオロとフランチェスカも描いていたのだった。許されない接吻を交わしたがゆえに、地獄でなおもさまようパオロとフランチェスカの魂は、情熱の中世と死や恐怖で満ちた中世のイメージが溶け合う、熱さと冷たさのなかから生まれた亡霊の姿である。パオロとフランチェスカの接吻は、こうした相反する中世のイメージをひとつに結ぶ身ぶりだった¹¹。

2-3 *Retro Me, Sathana!* — 「悪魔的」な中世を表した最初の油彩画

《ファウスト》、ポーの詩への挿絵、そしてパオロとフランチェスカの接吻を描いていた1847年、ロセッティは悪魔的な、ゴシック的な中世を、油彩画 *Retro Me, Sathana!* で表すことを試みていた。これはロセッティが試みた最初の油彩画だったが、現存していない。ウィリアム・マイケルによるとこの油彩画は「3人の中世の衣裳を着た人物——年老いた聖職者、若い女性、かれらの背後で邪魔をしてこそこそ歩く悪魔——で構成される。悪魔は尻尾をもった人間だ」(FL 1.99)。この作品を制作中、ロセッティは画家チャールズ・ロック・イーストレイクに見せて助言を求めたところ、そのような主題をすすめられなかったために、その絵を破棄してしまったのだ。イーストレイクは、アルバート公からの信頼も篤く1841年から1848年までファイン・アーツ・コミッションのセクレタリーを務めたほか、ナショナル・ギャラリーのキーパー(1843-47、その後初代館長になる)にもなり、『油彩史のための資料』*Materials for a History of Oil Painting* (1847)も出版していた。こうした画壇の重鎮でもあるイーストレイクの助言を受けて、ロセッティは悪魔的な主題を諦め、ラファエル前派兄弟団の第一作目の油彩画として《聖母マリアの少女時代》を描いたのだった。

だが、かれのゴシック的な中世への関心は消えることなく、兄弟団結成直前の1848年7月に再度 *Retro Me, Sathana!* (1848, ペンとインク, Bolton and Bury, S37)を描いたドローイングが現存する(図8)。十字架をもつ聖職者、祈りを捧げる若い女性、尻尾のある悪魔が描かれた画面の構図は、先のウィリアム・マイケルの記述に近い。ロセッティは破棄した油彩画の構図をほぼそのまま再現したのだろう。悪魔には、尻尾のほか、『ファウスト』への挿絵で描いたメフィストフェレスがもっていたような角もある。聖職者の衣裳はカミーユ・ボナールの中世の衣裳集からとられ(Yamaguchi [2000])、身体の描写もいくぶん写実的になっている。アーチ型の構図の背景にカーテンが引かれ、前景の3人のドラマに焦点が当てられる。《聖母マリアの少女時代》にもみられるカーテンの使用は、遠近法を用いずに奥行きを処理するための工夫であり、このカーテンが後にベッドや壁、布などに変わり、ロセッティの装飾的な画面を生み出すものとなる。カーテンの上には花模様のような模様がつけられた壁が描かれている。この模様はロセッティの中世的絵画に頻出する模様である。

こうしたカーテンや衣裳、身体描写により、悪魔的、ゴシック的中世に、「リアリティ」が加わり、超自然的な場と日常性というロセッティの二つの中世イメージ

がこの作品に重ねられている。グリーヴがいうように(Grieve [2012] 40)、もしこの作品が完成していたら、ラファエル前派の出発点はまったく異なったものになっていただろう。ラファエロ以前の画家が表した「自然」に忠実な「誠実な」絵画に回帰するという兄弟団の目的は、第一作目にして果されないものになるのだから。

3. Robert Browning の詩に発見した色彩のなかの風景

もう一人、ロセッティが兄弟団結成当時、傾倒していた詩人がいる。ロバート・ブラウニングである。1847年、ブラウニングに詩『ポーリン』*Pauline*を絶賛する書簡を送って以来、ロセッティはその詩人に心酔していた。そのときのもようをウィリアム・マイケルはつぎのように記している。「ブラウニングと向き合うと、他のすべてのものが色を失い、くすんでしまったようだ。ここには情熱、観察力、野望、中世主義、登場人物、行為、出来事へのドラマティックな知覚があった。つまり、この時期までにロセッティが絵の芸術に才能を発揮していたとすれば、かれはブラウニングの詩に見出したまさに同じ範囲の主題と描写法をその芸術のなかで描きだしたのである。」(FL 1.102)翌年の1848年8月、ロセッティはホルマン・ハントと作った「名声不朽の人たち」*Immortals*のリストにもブラウニングの名前を挙げている(*Correspondence* 1.48.10, Hunt 1.159)。

同年8月30日、ロセッティは1年ほど前から準備していたブラウニングの詩『ピッパが通る』*Pippa Passes*のなかでピッパが歌う歌からとった詩行《「しっ！」とケイト妃が言った》を描いて翌年の展覧会に備えた。

「しっ！」とケイト妃が言った。

しかし、妃の髪を束ねながら娘が大声をあげる「ああ、
姿を見せないで歌を歌うのは小姓のみ
あなたの猟犬を腰抜けにして
鷹に足緒をはめて

その油彩画のための鉛筆画(S49A, pl.39)が残っている。画面中央に描かれた、中世のハイバックチェアに坐る女性、彼女のかたわらに立つ女性、そして椅子の背後の女性の三人が画面右側を見ている。背後の女性と椅子の背の間と前景に子供の姿が見える。こうして準備した作品だが、ロセッティは展覧会には《見よ、われは主のはした女なり！》を出品した。だが、《見よ、われは主のはした女なり！》の売却

が難しかったことを受け、ロセッティは再度 1850 年 5 月か 6 月に《「しっ！」とケイト妃が言った》にとりかかった。大きなサイズの油彩画を準備していたが、ロセッティはその油彩画を破棄してしまい、現存するのはこの時期に描かれたとおもわれる油彩によるスケッチのみである(Grieve [2010] 161)(S49, pl. 38, 図 9)。

スケッチの画面中央では、白いドレスを身にまとったケイト妃が金髪を女性二人に梳られながら、小姓の歌に耳を澄ませている。ケイト妃は木の床に敷いた黄色のカーペットの上で背当てのない椅子に坐っており、かたわらのスツールには王冠が置かれている。ケイト妃の前にはヘッドドレスを被った女性がミサ典書のページを開いている。その女性の背後では赤いドレスを着た女たちが縫い物をしている。彼女たちの身体の横の連なりと身ぶりの繰り返しが細長い画面にリズムをもたらしている。その女たちの後ろには裁縫を指導する女性、前には糸を巻く黒と緑の衣を着た子供が描かれている。画面右では、歌を歌う小姓と獵犬、鷹が描かれ、ドラマの出来事がシークエンスとなって画面に流れる。画面右奥の窓には恋人たち、その窓の向うにはボール(?)を追う人々の姿が見える。画面右手前では、噴水のある水場から身を屈めて男が水を飲んでいる。小姓がいるテラスと、ケイト妃と女たちがいる室内とを区切る赤い壁ないし布には黒い模様を描かれ、白いカーテンもかかる。壁の前の植物は、白地に赤い模様がある植木鉢に入れられている。その植物の上にはガラス瓶があり、人形らしきものがそのなかに入っている。また瓶の向こう側では女がはさみを用い、その隣にいる女性は赤、青(そしておそらく黄)のガラス瓶をトレイに載せているようだ。背後では、別の女性がケイト妃のベッドを整えている。ベッドを区切る布の側ではまた別の女性が何かに覆いをかぶせている。

このように、油彩のスケッチには、同時多発的にさまざまな行為が描き込まれ、一人一人の身体の動きがケイト妃の「しっ！」という声とともに一瞬止まったかのようにその場にとどめられる。その一人一人の身ぶりと装飾の連なりが、絵画をきわめて装飾的なものになっている。その装飾性は、ラファエル前派兄弟団を特徴づける赤、青、黄といった原色に白と黒でアクセントがつけられることによって、また女たちの身ぶりが生み出すリズムと、彼女たちと背景の人びとの身体の連なりによって強調される。小姓のいる空間と女たちの室内を壁で区切り、場面をシークエンスによって表現する構図は、フランドル絵画、とりわけメモリンクの影響を受けたものだろう。

ロセッティは 1849 年 9 月 27 日から 10 月下旬にかけてホルマン・ハントとブリュッセル、アントワープ、ブルージュ、ゲント、パリ等を旅行した際にメモリンクやファン・アイクなどのフランドル絵画を目にしていた。とりわけロセッティが称

賛したのは、ブルージュの聖ヨハネ病院で目にしたメモリンクのトリプティック《聖ヨハネ祭壇》（1474-79）である。ロセッティはラファエル前派兄弟団の一員であるジェイムズ・コリンソンに宛ててその絵を見たときの感動をブルージュから伝えている。

ここにある前者[メモリンク]は強さがあり、僕たちを実に感嘆させた。おそらく後者[ファン・アイク]よりさえすばらしい人物だということを実証しつつけているだろう。実際、メモリンクは確かにひじょうに知的であり、技能においても全く同様である。かれの最高の作品は、聖ヨハネ病院にある大きなトリプティックだ。3枚の部分で描かれている。まず洗礼者ヨハネの斬首、次に聖カテリーナと幼児のキリストの神秘なる結婚、そして3番目がパトモスで福音史家聖ヨハネが見たヴィジョンだ。何も記述をしないようにしよう。人物、そしてドローイングまでも完璧さ、びっくりするような仕上げ、栄えある色彩、とりわけこれらの画面の純粋な宗教的感情と無情なる喜びの詩を表現したり、記述したりしえるものではないのです（*Correspondence* 49.20）¹²。

この感銘は、旅行後にとりかかった油彩画のスケッチ《「しっ！」とケイト妃が言った》（図 9）に反映される。かれは、トリプティックが基調とする赤を、自身の作品にも使い、右側の福音史家聖ヨハネの姿を自身の作品の右端の小姓に借用している。小姓がいるテラスの柱は、トリプティック中央に描かれた柱と同じである。トリプティック中央に描かれた聖カテリーナの右側の女性の優美な坐り方も、ケイト妃の坐り方に似ている。また、テラスと室内を区切る金地に黒の模様がついた布は、トリプティック中央の聖カテリーナの背後にかかる布の模様をおもわせる。そして、ロセッティが上の書簡に記したような画面のシークエンスが、ロセッティの作品では女たちの身ぶりによるリズムによって画面上に生まれているのである。

このようにメモリンクのトリプティックの「強さ」を「栄えある色彩」を用いてシークエンスで描くことができたのは、ロセッティがブラウニングの詩に情熱や感情を見出していたからだ。ロセッティはブラウニングに1851年8月に紹介されたが、親しくなったのは1855年のことである。その年、ロセッティはロンドンのブラウニング邸のみならず¹³、パリにブラウニングを訪ね、ルーヴル美術館にも同行している。グリーヴは、ロセッティはブラウニングの作品で、現実の感情にとりつ

かれ、情熱、しばしば不義の情熱に夢中になり、さらに芸術に没頭した中世の人たちに出会ったと述べている (Grieve [2010]158)。ブラウニングの詩のなかで出会ったこのような中世の情熱、ドラマティックな出来事は、ロセッティがスコットの英雄物語やバラッドで幼少のころから親しんでいた情熱を帯びた中世のイメージの延長線上にあるものである。ロセッティは、ゴシック的な《ファウスト》やポー作品への挿絵、ラファエル前派兄弟団としての宗教画を経て、情熱の中世に再会したのだった。いま、その中世のイメージは、より具体的に、身体的になり、かれの画面に豊かな色彩と装飾性、そして身ぶりによるリズムをもたらす。《「しっ！」とケイト妃が言った》は、ロセッティが「親密な囲い地の感覚、中世の求愛と愉しみ、女性の髪へのあからさまな耽溺」を最初に描いた作品と指摘される (Grieve [2012] 162)。より身体化された中世のイメージは、男女の親密な空間のなかに表現されるようになったのだ。

4. William Bell Scott とのニューカースル滞在 ——《黄色の衣の女》、《カーライルの壁》

《ファウスト》の挿絵やポーの詩への挿絵、《パオロとフランチェスカ・ダ・リミニ》を描いていた 1847 年、ロセッティはウィリアム・ベル・スコットの詩「ロザベル」“Rosabell”と「愛の夢」“A Dream of Love”およびスコットみずからが挿絵を描いた *The Year of the World* (1846) を称える手紙を書き、二回目の手紙では「祝福されし乙女」“The Blessed Damozel”や「私の姉の眠り」“My Sister’s Sleep”を含んだ自作の詩の原稿を送っている (*Correspondence* 47.4)。また同じ頃、詩人リー・ハントにもダンテと周辺の詩人の詩の翻訳と自作の詩を送り、コメントを求めている (*Correspondence* 47.5)。リー・ハントの『リミニの物語』を、ロセッティは《パオロとフランチェスカ》を最初に描いたときに参照していたのだった。ハントは、ロセッティに「書くのと同じぐらい描いたならば、君は裕福になるだろう」と返信している (*Correspondence* 47.5)。1847 年といえば、イーストレイクに *Retro Me, Sathana!* へのアドバイスを求めたときでもあった。ラファエル前派兄弟団結成前、ロセッティは詩人となるか、画家となるのか、その選択のあいだで揺れていた。挿絵は、その両方への欲求を表現できる媒体でもあった。またハントにダンテと周辺詩人の作品の翻訳を送っているように、翻訳もまた詩作への不安と欲求を同時に解決できる媒体でもあった。このような絵画と詩という二つの表現を焦がれながら、かれはラファエル前派兄弟団を設立したのだった。

1853年にははやくも兄弟団は機能しなくなるのだが、その年の6月～7月、ロセッティはニューカースル・アポン・タインにウィリアム・ベル・スコットを訪ねた。ロセッティの1847年の手紙以来、二人は親交を結んでいた。エジンバラ生まれのスコットはボーダー・バラッドに親しんでおり、『英国バラッドの本』*The Book of British Ballads* (1842, 1844)にも挿絵を描いている。スコットはロンドンで挿絵画家を志したがうまくいかず、スコットランドに戻ったのだが、国会議事堂のフレスコ画展に応募したことがきっかけとなり、1843年から20年間、ニューカースルのデザイン学校の教師となった(1864年からロンドンのサウス・ケンジントン・スクールで教鞭をとる)。ロセッティがニューカースルにスコットを訪ねたのは、スコットがデザイン学校で教えていたときである。前述したように、ロセッティもすでにパーシーの『古詩拾遺集』やウォルター・スコットの『スコットランド辺境歌謡集』を読んでいたが、バラッドに対する知識はこのニューカースル滞在でさらに深まることになった。

ニューカースルでロセッティは少なくとも2点の水彩画を描いて、ブラウニングの詩で再会した情熱の中世を色彩と装飾性のなかに現した。そのうちの1点が《黄色の衣の女》*A Lady in Yellow* (1853, S59: *Girl Singing to a Lute*)で、6月後半にニューカースルで描いたことがロセッティの書簡からわかる。中世風ドレスのデザインはチェザレ・ベツチェリオの衣裳集からとられたもので(Yamaguchi [2000])、黄色を主調にして、足もとに行くにしたがって緑、青へと色合いを変化させる。さらに、背景の金色、女性の金髪、黒いリュートの色調とドレスの色合いが装飾的効果を高めている。黄色のドレスを身にまとう女がリュートを奏するという他には何のメッセージもなく、色彩と音楽の想像上の調べが重なりあい、その重なりの中に遙か遠い中世のイメージが浮かびあがる。このような音楽を志向する絵をロセッティは1860年代から多く描いたが、この《黄色の衣の女》はそうした「唯美的」絵画の最初の作品といえる。

もう1点の水彩画、《カーライルの壁》*Carlisle Wall (The Lovers)* (1853, S60, pl. 52, 図10)は、ニューカースルから6月29日か30日にカーライルを訪れて描いた水彩画である。赤茶色の胸壁を背にして男女が抱擁を交わす。男は黒地にパープルが肩と上衣の下部に入った中世風の衣服、女は白い切り込みが袖に入った赤い中世風ドレスを身にまとう。壁に入った緑が背景の緑色の風景に連なり、さらには黄色に青、ピンク、白が混ざった空に続く。この作品の主題は、ウォルター・スコットの『最後の吟遊詩人の歌』におさめられたボーダー・バラッド *Albert Graeme* から採られている(Canto VI, verse xi, xii)(Grieve [2010]180, n.46)。イングラン

ドの女性はスコットランドの騎士と婚約したが、女性の兄がこの婚約を気に入らず、妹に毒をもる。その兄を婚約者が殺害するというバラッドである。バラッドでは、二人の愛がうたわれる場面でカーライルの壁に陽光が射すが、この陽光がロセッティの水彩画では空の黄色に反映されている。屋外でありながら風景は緑で彩色されているだけであり、奥行きも右上方の鳥の羽ばたきによってかすかに示されているだけである。すべての注意が、壁で区切られた前景の男女の接吻に向けられる。中世のバラッドやウォルター・スコットの騎士道小説から現われていた情熱を帯びた中世のイメージは、この接吻によって官能性を与えられる。この背景には、1852年頃からロセッティ専属のモデルとなった恋人のエリザベス・シダルの存在が大きい。ロセッティはニューカースルから弟に宛てて、「言っておくが、僕がいない間、リジーはブラックフライアーズ[ロセッティの部屋チャタム・プレイスがある]で絵を描いている。だから誰にもその部屋に近寄らせないようにしてほしい。彼女にはドアに鍵をかけたままにいるようにと書いてある。彼女はおそらく時々眠ることもあるだろう。」(*Correspondence* 53.40)と書くほど、彼らは親密な関係にあった。

ニューカースル滞在は、ロセッティのアルブレヒト・デューラーへの関心も高めた。上でみたように、ロセッティは1849年の旅行中パリでデューラーの版画を購入したが、ベル・スコットもすでにドイツ15、16世紀の版画を収集していた。スコットは、大陸に旅行する予定があったロセッティにデューラーをニュルンベルグで見ると提案したとおもわれる(Grieve [1978] 20)。ロセッティがニューカースルから弟に宛てた別の書簡では次のように記しているからだ。「あのさ、結局、パリよりもベルギーに行ったほうが良いと考えているんだ。そのほうが退屈なことになると予想はしているけれど。だが、ベストなことは(金が許す限り、1週間か10日間積極的に行うつもりだ)ニュルンベルグに言って、デューラー、その他を見てくることなんだ。」(*Correspondence* 53.41)この旅行は実現しなかったが、ニューカースルでのベル・スコットとの滞在は、本稿が目指してきた挿絵の1点《エルフェン＝ミアの乙女たち》に大きな影響をおよぼした。この挿絵が寄せられたアリンガムの同名の原詩は、ボーダー・バラッドの影響を受けたもので、しかもロセッティはその原詩を後にふれる書簡で「北方の伝説か何か」に基づいたものであり、「ケイトレイの本かどこかでその話について何か読んだことがあるかとおもう」と記しているからだ(*Correspondence* 54.57)。

その書簡を読む前に、その「伝説」についてふれておこう。トマス・ケイトレイの『妖精の神話』(1828)は、上で挙げたロセッティが幼少の頃に親しんだ書物のなかに含まれる1冊である(1854年11月、かれはチズウィックのケイトレイの自宅

に滞在している)。A. R. ライフによれば、その書物のなかには「エルフェン＝ミアの乙女たち」と同じ話は含まれていないが、ゲルマン伝説に登場する水の精ニクスの話は所収されている(Life 74)。当時出版されていた他の書物にも類似した話がみられるという¹⁴。アリンガムがこれらの書物から影響を受けたことは確かだろう。ここでは、ロセッティがバラッドと北方の伝説——しかも、超自然的な伝説を重ねたことに注目したい。

5. 《エルフェン＝ミアの乙女たち》 ——日常／超自然的世界、官能性／恐れ

5-1 牧師の息子の日常／乙女たちの超自然的世界

1824年アイルランドに生まれたウィリアム・アリンガムは、税関で働きながら、1847年にロンドンに来て3年後に最初の詩集を出版した。その後、1854年3月ロンドンに移住し、詩人として独立することを目指す、3ヶ月後アイルランドのニュー・ロスでふたたび税関に勤め始めた(1870年まで)。ロンドン滞在前の1853年頃までに、アリンガムは、トマス・カーライル、アルフレッド・テニソン、そしてロセッティを始めとするラファエル前派兄弟団のメンバーや周囲の画家たちと親しくなった。アリンガムは詩集『昼と夜の歌』*Day and Night Songs*の出版に際して、1853年11月頃にロセッティに宣伝用パンフレットの表紙デザインを相談し、タイトルページの口絵をウォルター・ダヴァレルに依頼している(*Correspondence* 53.56n)。翌年1854年3月、ロセッティはアリンガムへの書簡で出版された詩集を贈られたことに感謝しつつ、デザインがパンフレットに間に合わなかった言い訳をしている。この原因を、フレイドマンは、ロセッティのデザインと彫版後の版画と折り合いをつけることの技術的な困難さに由来するのではないかと推測する(*Correspondence* 54.21n)。この困難さがその後の挿絵デザインにも影響を与えることになる。

アリンガムはさらに1854年出版の『昼と夜の歌』に、第2シリーズの『昼と夜の歌』を加え、その間に「音楽教師」(“Music Master”)を挟んだかたちで、『昼と夜の歌および音楽教師——愛の詩』を1855年6月に出版した。この詩集に、ロセッティとJ. E. ミレイが挿絵1点ずつ、アーサー・ヒューズが6点の挿絵と装飾を寄せる。このロセッティの挿絵《エルフェン＝ミアの乙女たち》こそ、本稿が目指してきた挿絵である。コリン・クルーズが「ラファエル前派主義の展開および同時代の挿絵の変化において転換点となった」挿絵(Cruise 149)と述べたように、この

挿絵は 19 世紀の英国の挿絵において重要な作品であるばかりでなく、本稿で追跡してきたロセッティのなかの交錯した中世のイメージ、すなわち情熱の中世と恐怖の中世、そして日常の中世と超自然的な中世といったイメージが一つの画面に凝縮されているからである。

ロセッティの挿絵がいかにか 19 世紀挿絵史の転換点となったかについては、ヒューズとミレイの挿絵と比べてみるとわかるだろう。ヒューズが挿絵を描いたのは、家畜の世話をする田舎の娘への愛をうたった“*Oh! Were My Love*”（ヒューズの挿絵のタイトルは「踏越し段を越えて」“*Crossing the Stile*”）、「レイディ・アリス」“*Lady Alice*”、「ミリイ」“*Milly*”、「少年の埋葬」“*A Boy's Burial*”および「黄昏時の池」“*On the Twilight Pond*”である。最初の「踏越し段を越えて」は、踏越し段の上に立つ娘と彼女を支える男性が描かれている。アリンガムはこの男性の正体を明らかにしていないが、ヒューズが描いた男性は帽子、タイ、ベスト、上着、細身のズボンを身につけたミドルクラスの男性である。ヒューズは、詩の内容を、素朴な農民の娘と都会のミドルクラスの男性の恋愛として、「ラファエル前派的」に解釈したのだった。「レイディ・アリス」では、小塔の階段で足を震わせるアリスが描かれる。原詩には登場しない男が、アリスの手を握り、腰に手を回し、塔を出るアリスを助けている。アリスは犬に静かにするように人差し指で合図を送る。原詩には記されていないこのアリスの身ぶりや犬を、ヒューズは、ホルマン・ハントの《聖アグネス祭の前夜》でマデラインの身ぶりや犬から借用したとおもわれる。「音楽教師」からとられた「ミリイ」には、ジェラルドが弾くピアノにミリイが震えながら耳を傾ける場面が描かれている。この後、ミリイの死という悲劇が二人を襲う。ヒューズは、そのミリイの墓の上で泣き崩れるジェラルドも描いている（“*Under the Abbey-wall*”）。「少年の埋葬」では、3人の少女が少年の墓にハート形の草を絡めている。詩にうたわれた砂丘や山々、谷が少女たちの背後に描かれるが、対照的に「黄昏時の池」に寄せた挿絵「窓」では、原詩には記されていない窓の縁に、やはり詩には書かれていないリユートと花瓶を描き、その窓から見えるであろう風景のなかに読者を誘う。

ヒューズが成就しえない恋愛や哀しみを絵にしたのに対して、ミレイはアリンガムの詩「休日の寒さ」“*Frost in the Holidays*”に「炉辺の話」“*The Fireside Story*”と題した挿絵を描いた。その挿絵では、母親を囲んで、姉の話をしている子供たちの姿が表情豊かに描かれている。

このように、ヒューズやミレイが「現実的な」主題を描いたのにたいして、ロセッティが選んだ「エルフェン＝ミアの乙女たち」は超自然的な話である。白い服を

着た 3 人の美しい乙女が毎夜、牧師の息子を訪れ、鼓動の音に合わせて糸を紡ぎ、エルフェン＝ミアの歌を歌うが、11 時になると消えてしまう。牧師の息子は、乙女たちのやさしい歌声を聞きながら、心がじぶんから遠ざかり乙女たちのまわりを離れなくなっているのを感じる。牧師の息子は彼女たちが消えないようにと、ある日、村の時計の針を戻す。乙女たちは息子の前に現れるが、その後は湖に血痕を残したまま、姿を見せることはなかった。牧師の息子は失意のなかで死んでしまう。この詩の最初の 2 連を、ロセッティは挿絵に描いた。

Twas when the spinning-room was here,
 There came Three Damsels clothes in white,
 With their spindles every night;
 Two and one, and Three fair Maidens,
 Spinning to a pulsing cadence,
 Singing songs of Elfen-Mere;
 Till the eleventh hour was toll'd,
 Then departed through the wold.
Years ago, and years ago;
And the tall reeds sigh as the wind doth blow.

Three white Lilies, calm and clear,
 And they were loved by everyone;
 Most of all, the Pastor's son,
 Listening to their gentle singing,
 Felt his heart go from him, clinging
 Round these Maids of Elfen-Mere;
 Sued each night to make them stay,
 Saddene'd when they went away.
Years ago, and years ago,
And the tall reeds sigh as the wind doth blow.

5-2 アリンガム編集『バラッド集』への挿絵—エリザベス・シダルとともに

この場面の選択には、アリンガムがスコットランドのバラッドを編集した詩集『バラッド集』*The Ballad Book* (1864) にリジーとともに挿絵を描こうとした試

みが影響を与えている。1854年4月22日、ロセッティは体調を崩したリジーの療養のためにヘイスティングを訪れる¹⁵。ロセッティはいったんロンドンに戻ったものの、5月3日にまたヘイスティングにリジーを訪ね、しばらくリジーと滞在した。ヘイスティングに行く前日の書簡で、アリンガムにバラッド集の出版先であるラウトリッジから送られてきた版木をヘイスティングまで持ってゆくために、2、3枚ロンドンの実家(45 Upper Albany Street)まで届けるように頼んでいる(*Correspondence* 54.40)。ロセッティはその書簡でこのときまでに《トーマス卿と美しいアニー》“Lord Thomas and Fair Annie”のスケッチを描いたと伝えている。5月7日、ロセッティはアリンガムに宛て、その版木について御礼を書き、リジーがすでに「クラーク・サンダーズ」に取材したスケッチを描いたとも伝えている(*Correspondence* 54.42)。5月19日にはロンドンに戻る際にリジーが描いた版木のデザインを持参するとアリンガムに記し(*Correspondence* 54.48)、また5月23日にはF. M. ブラウンにも、ラウトリッジから出版されるアリンガムのスコットランド・バラッド集のためにリジーとともに挿絵を描くつもりであること、リジーがすでに最初の版木を仕上げたことを伝え、リジーのデザインの能力を称賛している(*Correspondence* 54.49)¹⁶。6月のアリンガム宛の書簡では、リジーがバラッドからさらにスケッチを描いていると記している(*Correspondence* 54.51)。

6月末にリジーとロンドンに戻ったロセッティは、7月23日アリンガムに宛て、『昼と夜の歌』の挿絵には自分とアーサー・ヒューズの作品がふさわしいと書き、「聖マーガレットの前夜」は詩集に含まれるのか、その詩は挿絵を描くことのできる詩だとしたためている。すぐその後でロセッティは、リジーが（おそらくアリンガムが編集しているスコットランドの）古いバラッド(“The Lass of Lochroyan” & “The Gay Goss”)の挿絵を描いたことを知らせている(*Correspondence* 54.55)。そして翌月、ロセッティはアリンガムにこのような手紙を書いて『音楽教師』の挿絵にとりかかる。

きみが送ってくれた二つのバラッドのうち、すでに知っているバラッドのほうが好きだ。そのバラッドは僕たちの時代に書かれた類いなかで本当に数少ない真にすばらしい作品の一つです。もう一つのバラッドも新聞紙の歌のようなきらいもありますが、たくさんの美点があります——実際、すべてが美しいです。ただ最後の2行連句があまりに少々素朴すぎるようにおもえる点を除いては——。そのバラッドから僕の木版画に君が提案している主題は、最高のもので、すでにその

配置を考えるうえで(for arrangement)何点か走り書きをした。ヒューズから何枚かのブロックの1枚を受け取ったので、君に仕上がったとすぐにでも言えるとおもう。残念なのは、かれら[出版社]がブロックをもう少し大きくさせてくれないだろうことだ。「エルフェン=ミアの乙女たち」は北方の伝説か何かを元にはしているのではないですか。ケイトレイの本かどこかでその話について何か読んだことがあるかとおもう。君が送ってくれたこの詩と「聖マーガレットの前夜」の複写を送り返したほうがいいか教えてほしい(*Correspondence* 54.57)。

ロセッティが「エルフェン=ミアの乙女たち」の挿絵を検討し始めたのは、療養中のリジーとアリンガム編集のスコットランドの「古いバラッド」集の挿絵を描いた直後であり、リジーとロセッティの距離が最も近かったときだったのである。もう1点付け加えなければならないことは、この書簡のなかでロセッティは自作のバラッドに対するアリンガムのコメントを求めながら、「僕の詩と絵は長い間、よい効果を与えることを互いに妨げているとおもう。しかも僕は書くことができない、というのはそのとき描こうとしないからです。」と書き、詩と絵という二つの表現のあいだでの迷いを吐露していることだ。2年前にロセッティは「詩は捨てた」と弟に宛てていたが(*Correspondence* 52.9)、詩作への欲求を捨て去ることはできなかったのだ。このような迷いのなかでとりかかった《エルフェン=ミアの乙女たち》の挿絵は、A. R. ライフが述べるように「絵画と詩の下に横たわる創造的なプロセスを調停しうる」媒体となり、また「詩的」な絵画を生み出す媒体ともなったのである(*Life* 66, 68)。

先の書簡で、ロセッティ自身、リジーとともにアリンガム編集のバラッド集のための挿絵のスケッチ《トーマス卿と美しいアニー》を描いたと記しているが、その挿絵はウォルター・スコットの『スコットランド辺境歌謡集』に収録されていたバラッド「トーマス卿と美しいアニー」“Lord Thomas and Fair Annie”を主題とする(《美しいアニーのバラッド》*Ballad of Fair Annie*, c.1854, ペン, セビア, ウォッシュ, カーライル・ミュージアム&アートギャラリー, S68C, 図 11)。アニーはトーマス卿とのあいだに7人の子供がいたが、トーマス卿はアニーの裕福な姉(妹)と婚約していた。二人の姉妹は長い年月をはさんで再会し、裕福な姉(妹)は自分の持参金をアニーに渡してトーマス卿との結婚に導く。ロセッティはこの再会の場面を描いた。裕福な姉(妹)が開け放たれたドアから入り、部屋にいたアニーと接吻しながら抱擁を交わしている(*Scott* 252-257, *Treuherz* 174 参照)。ロセッティ

は中世のバラッドを《カーライルの壁》に続いてふたたび接吻の身ぶりで描いたのだった。アニーの挿絵では、接吻の場が屋外から室内へと変わる。その部屋は木の壁で囲まれており、はしごがある、作り付けのベッドが上下に設置されている。下のベッドの壁のニッチに子供が一人眠っている。ベッドは原詩でも姉妹の再会と結婚の重要なモチーフとなっているが、ロセッティはベッドを、部屋のなかにさらに部屋を作り出して画面に入れ子状の奥行きをあたえる「配置」(アレンジメント)の工夫として用いた。この長方形の幾何学的な配置 (Treuherz et al., 173) は、線遠近法による奥行きとは異なる、平面のレベルを離れた奥行きを生み出すとともに、画面をまさに長方形を「アレンジ」した幾何学的な文様ともしている。ロセッティはこの平面を重層的ないしは幾何学的に「配置」する効果を《エルフェン＝ミアの乙女たち》やモクソン版『テニソン詩集』への挿絵、そして 1857 年以降の中世を舞台とする水彩画にも用いることになる。

5-3 《エルフェン＝ミアの乙女たち》をめぐる彫版師ディーエル兄弟との交渉

ロセッティが《エルフェン＝ミアの乙女たち》の挿絵にとりかかったのは、9月になってからのことである。9月19日、ロセッティはアリンガムへの返信にこのように書いている。

今朝きみの手紙を受け取った。木版についてだが、今日きみが送ってくれた詩と抜粋は、先にきみが送ってくれた二つの詩ほどには、挿絵を描くうえでは僕の「好み」(line)にそんなになかったものではないようにおもう。結局のところおそらく「エルフェン＝ミアの乙女たち」となるだろう。主たる理由は、「聖マーガレットの前夜」に基づくナーサリー・ライムは、ボイル夫人の「子供の劇」に含まれ、挿絵も描かれており、しかも挿絵の出来もいいからだ。

「乙女たち」を君が送ってきてくれたその日にスケッチを描いた。つまり、配置を考えるためだ(for arrangement)。素敵なものになるとおもうよ。その場合も、あるいは他の詩の場合も、いずれにしても、ブロックに描いたという僕からの知らせをきみはまもなく受け取ることになるとおもう。ヒューズはもう1点を僕に送ってきているから。

ヒューズは先日の晩、ここにおいて、彼が描いたスケッチと版木を僕に見せてくれた。多くの点でそれらはどれもすばらしかった。しかし、踏越し段にいる男性と少女を描いたものは特にだが、彫版師にはやや

力強さが足りないとおもう。ヒューズは僕の言ったことに同意して、この点を修正するように何かするとおもう。ヒューズはテキストのなかのカット用としてとても素敵な小さなスケッチを2、3点描いていた。そのようなものが入る余地があればだけれど。「妖精たち」のための1点か2点は、殊のほかオリジナルなものだった。これ以前に自分の挿絵も本当に仕上げるべきだったとおもう。だけど、面倒な心配事がこれや別の作業を妨害するんだ(*Correspondence* 54.63)。

ここに記される「面倒な心配事」というのは、ロセッティが1854年2月24日に立ち上げた **The Folio** という名のスケッチング・クラブに関することである。ペン画をフォリオのケースに入れてメンバーにローテーションで回し、それぞれが批評をする。ケースを受け取った次のメンバーは自分のペン画を入れてまた回すといった、以前ロセッティが試みたサイクログラフィック・ソサイエティと同様な試みがこのクラブでも行なわれていた。クラブは、ハントやミレイ、F. G. スティーヴンスの兄弟団のメンバーに加えて、F. M. ブラウン、W. B. スコット、アーサー・ヒューズら計20人ほどの画家から成り立っていた。先のクラブと異なるのは、少なくとも4人の女性の画家が含まれていたことだ(*Correspondence* 54.15n)。フォリオはロセッティの手元に8月には回ってきていたが、かれは9月になっても《ハムレットとオフィーリア》*Hamlet & Ophelia* を描こうか、当時制作中だった《見つかつて》*Found* の下絵をフォリオのケースに入れようか迷ったまま、フォリオに入れるべき作品を描くことができずにいることが「心配事」になっていたのである。またロセッティはこの頃、ダンテとその周辺の詩人たちの作品の翻訳にもとりかかってもいた。

10月15日のアリンガムへの書簡でロセッティは、「エルフェン＝ミアの乙女たち」の挿絵を版木に描いたが、印刷すると反転することに気づかずにそのまま描いてしまったので、その絵をトレースして別の版木に再度描き直すと伝え、さらに別の挿絵も描きたいと記している(*Correspondence* 54.67)。詩集はクリスマスに出版される予定だったが、ロセッティは11月になってもまだ挿絵を送っていないことをアリンガムに詫びている。その理由として《見つかつて》を描くためにフィンチリーに滞在しているので、ロンドンに慌ただしく戻る日曜日以外には「nature からそれ[木版]にとりくむことを妨げられている」からだと言いつける。この nature とはリジーのことで、ロセッティはリジーをモデルにして乙女を描いていたのだ。またロセッティはもう1点挿絵を描く希望をまだ伝えながら、次のようにすでに彫

版について心配している。

とくに、出版社が下絵をうまく彫ってくれるつもりであることを願う。僕としては、僕自身の挿絵に関しては、彫版師にエキストラなボーナスとして下絵に価格をつけたほうがいいと言いたいし、また彫りあがったらすぐに僕に校正をみせるべきだとも言いたい。もし僕が認めなければ、彫ったものは完全にキャンセルされるべきだ。こうすることによって、かれらに何らかのケアが必要であること、僕が気にしなければならぬ方面でのある種の評判があることをかれらにある程度印象づけられるかもしれないと期待している (*Correspondence* 54.70)。

まだ下絵が完成していないにもかかわらず、版画についてあれこれ心配しているのは、パンフレットの表紙デザインを仕上げられなかったときの技術的な不安も影響しているのだろう。

下絵が仕上がったのは 1855 年 1 月 23 日だった。アリンガムに完成を伝える同日の書簡のなかでロセッティはこのように記した。

僕の下絵は仕上がってみると思っていたほどには悪くないのではないかとおもう。ともかくも彫るときにさらに悪くならされるのは絶対に我慢がならない。第二版で、僕は正確な線であらゆる影を描こうとした。彫版師がそれに忠実でさえあるならば成算はあるだろうとおもうが、そのようにならないわけではほぼないだろう。濃い影を多くつけたので。とりわけ顔にとっては危険だ。だが他の方法を見つけることができなかった (*Correspondence* 55.5)。

しかしロセッティの心配は的中し、彫版師のディーエルが彫った校正が届くやいなや、かれは怒り心頭の書簡をアリンガムに出した。

相当腹が立つ手紙を書きます。けれども、この知らせは僕よりも君に對してのほうがそうとはなりえないものだが。最高に不愉快なことがもっと前に手紙を書くのを抑えていたんだ。あの木版だよ！ディーエルは、彫る時におそらく公にできないほどの信じがたいめちゃくちゃをしたんだ。だけど、失敗の原因は間違いなく大幅に僕のほうにある。

注意が不十分だったというのではない。というのは、僕は最大限に注意したからね。そうではなくて、部分部分を綿密に仕上げすぎたんだ。そのことが彫版師にはその部分部分を込み入らせることになった。とはいえ、失敗の一部はディーエルのせいでもある。かれは必ずしも僕の線に従わずに、デザインに「厳格さ」にもりこむというかれの愚かな先入見に従うんだ。そのため版画は硬く、全くしまりのない味気ないものになっている。要するに、デザイナー側の工夫と技量といったようなアイデアを全く感じさせず、もったいぶって「厳密」であろうとする初心者のもっとも思い上がった試みのほかは何も感じさせない作品にしまっている(*Correspondence* 55.14)。

このように書いた後ロセッティは、デザインを送る前に、じぶんが認めない限りは挿絵を出版させないと出版社のラウトリッジとディーエルに告げたが、かれらの対応を信用している旨を記し、自分の下絵とひどく異なって彫られた版画の校正を「不面目さ」を忍びながら同封している。すでに大幅に出版が遅れていたにもかかわらず、ロセッティは出版を認めるつもりは毛頭ない。ロセッティはディーエルにも手紙を送ったが、返事はこなかったようだ(*Correspondence* 55.15)。

出版時期が切迫するなかアリンガムは、ロセッティの弟に、挿絵の出来には満足していることを伝えている(*Correspondence* 55.15n)。おそらくその手紙を読んだロセッティは、ディーエルが彫るために切り刻んだじぶんの下絵を前にしながらアリンガムに挿絵をどのようにしたらいいものになるか思案しつつ、挿絵ではなく水彩画かペン画を描く提案もしている(3月21日、*Correspondence* 55.15)。この手紙にたいしてアリンガムはすぐに挿絵を書いてほしいという返信を出すと、ロセッティはディーエルに会い、修正点について相談すると告げる(*Correspondence* 55.16)。6月、アリンガムの詩集がついに出版される。「エルフェン=ミアの乙女たち」の挿絵は、ロセッティの原画とはやはり異なるものだった。

グリーヴは、この騒動の原因を、ディーエル側がロセッティの新しい挿絵のスタイルにただちに答えることができなかったことにみている(*Grieve* [2010] 178)。ロセッティがいうように込み入った細部の表現にディーエルは対応することができなかったのだろう。グリーヴはさらに、明暗の強いコントラストや表現のくっきりとしたテクスチャや細部、前景にクローズアップされた少年の描写から遠景の村の細部描写への唐突な移行がディーエル兄弟を惑わせたのだろうと指摘する(*Grieve* [2010] 178)。他方、ディーエルは、「ロセッティはウォッシュ、鉛筆、カラーチョ

ーク、ペン、インクを利用して、非常にすばらしい効果を生み出したが、その下絵を版画で印刷すると（中略）かれを満足させることはできなかつた」と記している (Dalziel 86n)。下絵のウォッシュや鉛筆、チョーク、ペンなどによる効果の違いをエンブレイヴィングで生み出すのはきわめて困難である。彫版師の立場からいうと、エンブレイヴィングに適した原画ではなかつたといえるだろう。ロセッティの下絵 (Yale Center for British Art, 図 12) と出版された挿絵 (図 13) を比べてみよう。

5-4 《エルフェン＝ミアの乙女たち》の「配置」(arrangement)

ロセッティの下絵では、3人の乙女たちは糸巻き棒を手にして白いドレスを身にまとう。彼女たちが奏でるリズムは、その身ぶりの反復によって示される。身体の反復によって、少年の心をも連れ去る身体的かつ超自然的な乙女たちのリズムが表されている。この反復は、先に見た《ファウスト》の挿絵やポーの詩への挿絵における反復による亡霊の描写を引き継いだものである。乙女のモデルはリジーである。その表情ははかなげで、右の乙女の顔は影に覆われている。しかし、「自然」から描かれた彼女の顔や身体は、挿絵の女たちよりも生々しい。下絵のなかでリジーは口を半開きにして歌を歌い、髪をほどき、彼女に特徴的な重たげな瞼を開けて視線を送る。そのからだはかすかに丸みすら帯びている。彼女の髪や顔、ドレスにつけられたハッチングは、彼女をかすかに浮き立たせ、そこから官能的な女でありつつ超自然的な女であるという乙女の両面性が現れる。左側の乙女は原詩が記す「白さ」が強調されているが、右側の乙女にいくほどよりハッチングがつけられ、その身体が影のなかに入ってゆく。中央の乙女は恍惚とした、最も官能的な表情をみせている。その女たちの前で、牧師の息子は、中世風の袖がついた衣服のうえにサーコートを身にまとい、木の床の上で、両手を左膝の下で組み合わせながら、画面右寄りに坐る。かれは乙女に心を囚われ、それゆえに恐れ、身体をねじり、顔を背けて、乙女たちとの身体的な交感を拒んでいる¹⁷。乙女の画面を支配する垂直の身体が超自然性を現すとすれば、少年の水平的な身体は部屋の下半分に描かれ、現実の、日常の世界を代表する。

このように、超自然的な乙女のリズミカルな運動と、現実世界に住む少年の不動がシンメトリカルな構図のなかで対比され、かれらのあいだの「溝」を示唆するが (Life 85)、ライフは、ロセッティは、乙女たちと牧師の息子のあいだの存在論的な差異を、「百合」である乙女の身体性とこの瞬間の少年のリアリティを失うことなく暗示し、その手法を、デューラー、初期オランダの画家、そして同時代の挿絵画家 (David Scott, Schnorr von Carolsfeld, Tony Johannot) から学んだと指摘した

(Life 77)。それゆえ、これらの画家の影響を受けた《エルフェン＝ミアの乙女たち》の乙女は、「きわめて写實的」に描写されることになったと述べる(Life 80)。けれども、「写實的」な描写となったのは、乙女のモデルがリジーだからであり、それゆえ彼女たちは官能性を帯びてもいるのである。ロセッティは、この頃、リジーの姿を数えきれないほどのデッサンにとどめている。F. M.ブラウンがロセッティの部屋があるチャタム・プレイスを訪れた1854年10月6日の日記に「彼女は前よりもやせて、死んだようになり、美しさをましてはいるものの、小片のようになっていた」と記したように、現実のリジーはみるからにやせ細っていた(RRP 19)。1855年8月にはロセッティはブラウンに「ひきだし一杯の「グガムス」(Guggum:リジーの愛称)」のデッサンを見せる。この無数のデッサンを見たブラウンによれば、「それはあたかもかれ[ロセッティ]にとりついた偏執狂(a monomania)のようだ」った(RRP 40)。

ロセッティがリジーを描いたチャタム・プレイスの親密な空間は、《エルフェン＝ミアの乙女たち》では官能性と恐れが入り混じった部屋へと変わる。その部屋は《美しいアニー》に描いたような、木の床と壁に囲まれており、背景の窓からは、ゴシック様式の塔が建つ村の風景が見える。左上には牧師の息子が針を戻した村の時計が描かれている。この時計塔や村の風景には、デューラーの《聖ユスタース》に描かれた風景との類似性が指摘されている(Cruise 149)。

挿絵では、少年の顔に光が当たり、表情がよりはっきりとみとれる。坐る姿勢も異なり、少年は左手を床につき、右手は右足にふれ、背中を乙女たちに向けていない。かれの衣裳からも中世風の袖が消え、床の木のテクスチュアも失われている。乙女たちの表情も明暗のなかに浮き出ており、はかなげなリジーの特徴は消えている。ドレスは裾に影がつけられ、その対比のなかで裾以外の白い部分が目立つ。背景の村の風景には、左上に時計が見えるが、ロセッティの原画にはない三日月が右上に描き込まれている。

また原画では、衣服、髪、床につけられたハッチングが、それらのテクスチュアを強調し「触覚的な」表面を表すことによって、官能的でありつつかつ超自然的、神秘的な中世の濃密な場を表現しているが、挿絵では白と黒のコントラストのなかで乙女たちの表現に重きが置かれる。このようにテクスチュアの表現にも違いがみられるものの、背後の風景と対比される狭い空間、その空間に配置された乙女の身ぶりを反復することによって、原画でロセッティが描出した装飾的な中世世界が挿絵でも表現されていることは確かである。この挿絵を見たエドワード・バーン＝ジョーンズが「これまで見た挿絵のなかで最も美しい」と感嘆したように(GBJ 1.119-20)。

D. G. ロセッティの装飾的中世

ロセッティは、このデザインに着手したことを伝える2通のアリンガムへの書簡で(1854年8月、9月)、2通ともに「配置を考えるうえで」(“for arrangement”)スケッチを描いたと伝えていた。このことは、ロセッティがデザインを「配置」から考えはじめたこと、その「配置」を考えることがかれにとってのデザインであることを示している。前景で坐り込む少年、中央に立つ3人の乙女、遠景の村の風景といった平面を三分割した「配置」のなかで、中央の乙女たちの身ぶりと姿を反復させたシンメトリカルな「配置」によってリズムが生まれる。ヒューズやミレイの挿絵が一つの画面のなかに物語を展開しているのに対して、このロセッティの挿絵では三分割された画面が装飾的な模様のように「配置」される。《美しいアニー》は長方形を組み合わせた幾何学的空間を表していたが、《エルフェン＝ミアの乙女たち》では乙女の身ぶりの反復によって画面に身体的なリズムが生じ、そのリズムが三分割された画面をつなぐ。このリズムは、乙女たちが歌を歌い、糸を紡ぐときの「鼓動の音」でもある。このような乙女たちのまさに身体的なリズムがエロティックでありながら超自然的でもある場を出現させている。その場は、リズムが「配置」を可能とする装飾的な場でもある。

この場こそが、ロセッティにとっての中世だった。単に詩や物語のある場面の情景描写にはとどまらずに、ロセッティは詩から喚起された自身の中世世界を表現したのだ。この点でコリン・クルーズが述べたように、この挿絵は19世紀の挿絵の転換点となるのだが、もうひとつ大事なことは、この挿絵がいま述べたように「装飾的」であるということだ。この装飾性は、《ファウスト》やポーの詩への挿絵でロセッティが表現していた身体の反復や超自然的な要素、ドラマティックな明暗の対比、そしてゴシック的な「死」への志向から現れ出たものである。しかも、このリズムを伴う装飾性が、アリンガムの詩を媒体にして出現したことに注目したい。アリンガムの「エルフェン＝ミアの乙女たち」は、ロセッティが幼少の頃からパラッドやスコットの小説、ゴシック・ロマンスを通して想像していた民俗的かつ超自然的な中世をうたっていた。まさに、この詩は、ロセッティの交錯した中世のイメージそのものであり、そのような詩との出会いが、複層的なイメージを凝縮させたかれ独自のの中世世界を表現させたのである。情熱(エロティシズム)と恐れ、日常と超自然的世界は、画面の「配置」のなかで文様をなすかのように織り込まれる。その「配置」こそが、画面に奥行きを与えずに、表面の平面性を強調する効果なのだ。このような効果は、モクソン版『テニソン詩集』(1857)への挿絵においてその強度をます。

6. モクソン版テニソン詩集への挿絵——触れうる中世

6-1 詩の寓意的な解釈としての挿絵——「暗示的な細部」

1855年1月のアリンガムへの書簡のなかで、ロセッティはエドワード・モクソンからテニソン詩集への挿絵を依頼されたことを伝えている。

先日、モクソンが訪ねてきて、テニソンの新しい詩集のために木版数点を描いてほしいというんだ。すでに従事している画家は、ミレイ、ハント、ランドシーア、スタンフィールド、マクリース、クレスウィック、マルレディ、ホースリイだ。適任者の名前は、ミレイ、ハント、マドックス・ブラウン、ヒューズ、ある女性、そして僕だ。他の人はいない。どう思う？（中略）各画家が半ダースほどの挿絵を描くようだが、僕にそれほどたくさんの挿絵をやりとげることはほとんどできそうもない。木に描くという作業がとくに目を酷使するとわかったんだ。挿絵のためにまだデザインすら始めては無いが、「罪のヴィジョン」(*Vision of Sin*)と「芸術の殿堂」(*Palace of Art*)等を描いてみようかとおもう。これらの作品では、みずからのために、そして誰ものために、詩人独自のアイデアを損ねることなく、じぶんの責任で詩の主題を寓意的に解釈できる(*allegorise on one's own hook*)。このことがつねに挿絵付きの版——テニソン、アリンガム、そして誰の詩集にとっても——の重要な点になると思う。詩が、たとえば、古いバラッドで語られるように、まったくのナラティヴなものではないかぎりだが。バラッドに着目してこの試みをいつか僕たちでやってみようか。ナラティヴといえるものがテニソンの詩のなかには1点か2点かあるいはもう少しある。だが、僕が思うに、大概出来がわるいものだ——すなわち、「レイディ・クレア」(*Lady Clare*)、「バーリーの主」(*Lord of Burleigh*)だ(*Correspondence* 55.4)。

この書簡を興味深くさせているのは、仲間の画家だけで挿絵を描きたかったとロセッティが願望を示した点と、「じぶんの責任で詩の主題を寓意的に解釈できる」詩を選んだことが述べられている点である。ロセッティが記した「ある女性」とはリジーのことで、テニソン夫人も彼女の挿絵を含めたかったようだが(*Correspondence* 55.14)¹⁸、モクソンの方では彼女を選ぶことなく、ロセッティが

希望するブラウンやヒューズも含めなかった。代わりに、ランドシーアやマクリース、マルレディ等、すでに知られた画家に挿絵を依頼している。G. S. レイアードが W. M. ロセッティから聞いたところによると、ラファエル前派の 3 人をモクソンに薦めたのはテニソンかもしれないが、画家の選定はモクソン本人に任されていたらしい(Layard 4・5)。

もう 1 点の「絵の主題を寓意的に解釈できる」詩を選ぶというロセッティの言葉について、かれは詩の内容にとらわれることなく想像力を用いて挿絵を描くことのできる詩を選んだとこれまで理解されてきたが、ライフはそのような理解は誤りだと主張した。というのは、ロセッティは挿絵を描く詩として二つの詩を限定して選んだのであり（とりわけ「芸術の殿堂」は寓意的な詩である）、詩の内容を無視したのではなく「自分の責任で」寓意的な説明をあたえられるからだとしただからだ(Life 68-69)。またロセッティは、モクソン版に挿絵を描くことが決まっていたハントに宛てた手紙のなかで、「かれ[モクソン]が置いていった[おそらく挿絵担当者]の印がつけられた詩集のなかで、誰も扱わない、直接的な主題をほとんど見つけることができない。(中略)だから「罪のヴィジョン」と「芸術の殿堂」をおそらく描くことになるだろう」と書いたように、かれは「直接的な主題」を求めていた(*Correspondence* 55.6)。したがって、ロセッティがいかにみずからの想像力を表現したのかではなく、詩人のアイデアをどのように事物を通して表したのかが問題になる。この事物——身体やモノは、観念を表現するために、テクスチュアまでも描写される「暗示的な細部」となってより細かく描写されることになる。

6-2 《聖チェチリア》—官能的な聖人、世俗と聖なる世界

ロセッティはようやく 1855 年冬から 1857 年の始めにかけて(Grieve [2010] 316)、「芸術の殿堂」から 2 点（《聖チェチリア》と《嘆き悲しむ王妃たち》）、「サー・ガラハッド」から 1 点（《神殿のサー・ガラハッド》）、「南のマリアーナ」から 1 点（《マリアーナ》）、「シャロットの女」から 1 点（《シャロットの女》）の計 5 点の挿絵を制作した。先のハントへの書簡でロセッティは「詩人の挿絵入りの版は、かなり（これはいつもそうであるということは決してないだろうが）本当に忌々しいものだ。援助者ないしは幫助者として気楽ではない。アリンガムのもうすぐ出る詩集に一点描いたばかりだが、本の所持者だとすれば、最初に挿絵を引きちぎるとおもう」(*Correspondence* 55.6)と記したほど、《エルフェン＝ミアの乙女》の挿絵の件は堪えたようだが、モクソン版テニソン詩集の挿絵でもロセッティはやはり彫版師に注文を出した。1856 年 12 月、ロセッティはブラウンに宛て

た書簡のなかで、ディーエルから届いた《聖チェチリア》の第2校にさらに修正を加えると記し、また別の彫版師 W. J. リントンから送られてきた《マリアーナ》の第2校にも言及している (*Correspondence* 56.60) (リントンは《サー・ガラハッド》も担当、他3点はディーエル担当)。翌年1月26日頃のモクソンに宛てた書簡では、《シャロットの女》が遅れている理由を、変更を加えたため2回描いたからだと説明し、詫びている。また《サー・ガラハッド》をもう1点描き、さらに「2つの声」の挿絵も制作したいと記しているが、これらを描くことはなかった。同じ書簡でロセッティは、ブラウンに「罪のヴィジョン」の挿絵を描かせるべきだと今更ながら薦めている (*Correspondence* 57.8)。ロセッティの挿絵5点、ミレイの挿絵18点、ハントの挿絵7点を含んだ詩集がようやく出版されたのは、1857年5月になってのことだった。

ロセッティが2点の挿絵《聖チェチリア》と《嘆き悲しむ王妃たち》を描いた「芸術の殿堂」は、社会における芸術愛好家の役割を示した詩であり、1860年代に始まる「唯美主義」の幕開けを予兆する詩でもある。《聖チェチリア》(図14)は、一枚のタペストリーの文様を叙述する以下の詩行を描いている。

海に面した明るい城壁のある街のなかで
 金色のオルガンのパイプの側で、
 髪を白薔薇に絡ませながら、聖チェチリアは眠る。
 一人の天使が彼女を見ている。

出版された挿絵では、城壁の上で中世風ドレスを身にまとった聖チェチリアが恍惚とした表情を浮かべながらパイプオルガン(ロセッティの言葉ではクラヴィオール)を弾く。その額にマントを着た天使が接吻する。聖チェチリアの豊かな髪に白薔薇が絡んでいる。楽器の側面には装飾文様が描かれ、レードルと小さなほうき(?)がかけられている。左下には、林檎をかじる兵士の顔が見える。遠景には帆船が停泊する港と街の風景が広がる。城壁の階段の上にはロープを引く人々の姿も見える。城壁の内部には一本の木が植えられ、その木の下のかみ井戸の側に男がいる (Layard 63)。接吻する聖チェチリアと天使の下には鳩が飛び、天上の世界と地上の世界をつないでいる。

ロセッティの下絵がバーミンガム・ミュージアムズ&アート・ギャラリーとオックスフォードのアシュモリアン博物館に残され、またアメリカのデラウェア美術館にはバーミンガムの下絵を写真に撮ったものが所蔵されている。ロセッティは《エ

ルフェン＝ミアの乙女たち》を描いた際にディーエルに下絵を切り刻まれたという経験から、下絵を写真に撮るという安全策を講じていたのだった。バーミンガムの下絵(図15)では、天使は聖チェチリアの額に口づけをしていない。他方、アシュモリアン博物館に所蔵されている下絵(図16)は、天使と聖チェチリアのみをバーミンガムの原画とは左右逆に描いたものだが、そこでは天使は聖人の額に接吻している。上に引いた書簡で《聖チェチリア》の下絵を2度描いたと書いていることから、ロセッティは先にバーミンガムの下絵を描いて、それに基づきディーエルが彫った校正を返却する際に、アシュモリアンの下絵を描いて渡したのかもしれない。

なぜならば、ロセッティが多くの書き込みをしている校正刷り(フィッツウィリアム美術館蔵)には、聖チェチリアの顎のラインや胸部について細かな指示が出されており、アシュモリアン所蔵の原画はこれらの指示が集中する聖人の顔、胸部、楽器(クラヴィオール)をクローズアップして描かれているからだ。たとえば、「女の顔の顎は白く印づけたところまで十分にカットするように。」「首はクロヴィオールのつながるラインのなかまでかっとされていない。印をつけたように十分にカットしてください。」「胸部の色を薄くするようにあらゆる手を尽くすように」「喉と脇の周囲の装飾はもっと薄くしてもっと繊細なものにしてほしい。クラヴィオールの下の黒い部分はとってください。額には、上のラインのなかの影をわずかにカットして少しハイライトを当ててほしい。」「両手の二重のラインを取り、両腕の間に引かれた楽器の間違ったラインを印づけたようにカットしてください。」

(Rossetti Archive; <http://www.rossettiarchive.org/docs/sa926.s83.rap.html>)
——出版された挿絵をみると、ディーエルがこれらの指示に応えていることがわかる。ディーエルは《エルフェン＝ミアの乙女たち》を彫ったときより技術が向上し、ロセッティの要求に応えることができるようになっていたのだろう。

けれども、左下の兵士の姿は出版された挿絵のほうが際立っている。城壁の上の聖チェチリアと天使の恍惚とした、しかし天上的な接吻に対して、兵士はリンゴをむしゃむしゃと食べる。聖なる音楽とリンゴをかじる音がこの画面で対比されているほか、レイアードが述べるように、天使と聖人の接吻が天使があたかも天使が美しい聖人の顔を「食べている」かのような激しいものであることを示すものでもある(Layard 56)。レイアードはさらに、天使が男の仮装であるとする、リンゴを齧る兵士は男女の接吻をより具体的に表したものだとも指摘している(Layard 58)。

ロセッティは、リンゴを齧る兵士を挿入することによって、「眠る聖チェチリアを、一人の天使が見守る」という天上的なテーマに現実の、日常的な接吻を重ねた。

この日常性は、ロセッティの中世イメージのなかに超自然性と並んで現れていたものだが、《聖チェチリア》では、日常的な小道具の描写によっても強調される。原画では、楽器の木材を強調した側面にロセッティの絵に多用される花模様のようなマーク(*Retro Me. Sathana!*で描かれたようなマーク)が描かれているが、挿絵では百合と時計草か薔薇を用いた装飾模様となり(Grieve [2010] 323)、小さなホウキとレードルも付け加えられている。この点についてロセッティは校正で何の指示も出していないので、ロセッティの案によるものか、ディーエルの創意なのかは判明ではない。このようなフランドル絵画やデューラーの版画で描かれるような日常的な小道具をロセッティは、1853年の水彩画《ベアトリーチェの一周忌》*The First Anniversary of the Death of Beatrice* (1853, 紙, 水彩, 41.9 x 60.9cm, S58, pl. 51 オックスフォード, アシュモリアン美術館)で使用し(Christian 参照)、中世の日常生活の触感をそのような道具で伝えようとしていた。この挿絵にも同様な小道具を用いることによって、また兵士のリンゴを齧る音によって、原画も挿絵も、感覚的に、身体的に、触覚的にロセッティの中世世界を表現している。その世界は、「日常」のなかに現れる中世のイメージの延長にあるものだが、このとき触覚に重きが置かれ、日常的なモノやマテリアル——楽器や城壁の木材、そして聖チェチリアや天使の髪 텍スチュア——が身体的感覚を触発するようになったことは大切である。すでに《エルフェン＝ミアの乙女たち》で乙女たちと少年がいる場に木の床と壁が用いられていたが、このようなマテリアルの材質の強調は、触覚を通して中世世界を表現するというロセッティの試みにおいて重要な手法となったのだった。

また、くみ井戸や帆船が停まる港といった背景の細部描写も中世の日常を際立たせている。こうした細部も《エルフェン＝ミアの乙女たち》にすでに描かれていたが、ここでは日常生活そのものが描かれ、ロセッティの中世世界が日常と密接に結びついたものであることを伝える。

中世の日常的な小道具として、挿絵の左には日時計も付け加えられている。この日時計は、後の《ベアータ・ベアトリクス》*Beata Beatrix* (c.1864-7,カンヴァースに油彩, 86.4 x 66cm, ロンドン, テイト)にも用いられるものであり、聖チェチリアの表情もベアトリーチェの新生に向かう表情を予期させる。1853-55年、ロセッティは《デリアのもとへのティブルスの帰還》*The Return of Tibullus to Delia* (c. 1853, 水彩, S62, pl. 56, 個人蔵)のデッサン (*Study of Elizabeth Siddal as Delia*, c. 1855, 紙, 鉛筆, 41 x 32.3cm, バーミンガム・ミュージアムズ&アート・ギャラリー, S62D, pl. 60)に、同様な表情のリジーを描いていた。《エルフェン＝ミアの乙女たち》の反復した女性のイメージは、リジーとの生活を通して、より官能性が際

立った、恍惚とした聖チェチリアのイメージに転化する。現実生活でのリジーは病にとらわれていたが、彼女は《エルフェン＝ミアの乙女たち》では超自然的でありつつ官能的な女になり、ここでは聖人でありながら恍惚とする女に変身したのである。《ファウスト》やポー作品の挿絵を引き継いだゴシック的な、超自然的な女が、リジーの身体を通して、触れることが可能な女の身体感覚をもった女へと変身したといえるだろう。聖チェチリアと天使の接吻がリジーの《聖チェチリア》*Study for St. Cecilia* (鉛筆、ペン、茶色のインク、21.5 x 20cm, ワイトウィック・マナー、図 17) に想を得たものであるということもこの挿絵が文字通りリジーとの共同制作であることを裏付ける (Marsh 57-58)。「南のマリアーナ」を描いた《マリアーナ》(図 18)では、こうした官能性が前面に放たれる。

《嘆き悲しむ王妃たち》(図 19)でもこの官能性が王妃たちに表現されている。この挿絵は以下の詩行に基づいている。

神話上のウーサーの深く傷ついた息子は
 アヴァロンの谷間の何処かにある
 美しく広がるなだらかな緑の野に、横たわり、眠っている。
 嘆き悲しむ王妃たちに見守られて。

アヴァロンに眠るアーサー王のまわりを 10 人の王妃たちが取り囲む。このデザインに、大英博物館に所蔵されている 14 世紀の彩色写本 *Lancelot du Lac* の影響が指摘されている (Faxon 93)。挿絵で目を引かれるのは彼女たちの腰まで届く長い髪であり、その髪が覆う腰のなめらかな曲線であり、彼女たちが着るさまざまな意匠をこらした中世風のドレスである。妹のクリスティーナ・ロセッティをモデルにした王妃たちの顔には悼みの想いを読み取ることはできない。むしろ彼女たちは熱いまなざしを眠るアーサーに送る。原画では王妃たちの王冠はみな同じだが、挿絵では王冠が一人一人異なり、女たちの反復に変化を加えている。だが、その女たちの身体はふれあい、その触感が豊かな髪やドレスの装飾、そして彼女たちが坐る草の描写や草の上に置かれた布のテクスチャを通して伝わってくる。ロセッティは《エルフェン＝ミアの乙女たち》で、前景の坐った少年、中景の反復する女たち、後景の街というように、前、中、後の「配置」を明確にしていたが、《聖チェチリア》では聖チェチリアと天使に焦点を当てながらリングを齧る兵士や小道具、背景の細部にもわたしたちの目を誘い、《嘆き悲しむ王妃たち》では王妃たちの王冠、髪、ドレスに注意を引き寄せる。「配置」が「構図」から「細部」を重視するものへと

ここで変わったことがみてとれるだろう。それは、ロセッティが、中世の日常的世界を触覚的に伝えようとする試みの現れだといえる。

6-3 《シャロットの女》—ステージ・セッティングにみられる木のテクスチャ

テニソンの「シャロットの女」(1832, 改訂版 1842)は、シャロットの島の塔の一室で呪いを受けて鏡に映る像を機に織る女が、ある日ランスロットを鏡で見て織機を離れて窓の外を見やるといふ禁を犯して島を出て、ランスロットのいるキャメロットに舟で流れ着くというストーリーをうたったものだ。女は舟のなかで歌を歌いながら息絶えてキャメロットに流れ着く。

これは誰だ？これはいったい何だ？
近くの灯火がともされた白で
王宮での楽しげな喝采は止んだ。
キャメロットの騎士は誰もが恐れて
胸に十字を切った。
しかしランスロットはしばし見つめていう、
「彼女は、美しい顔をしている。
神が慈悲をもって恩寵を与えてくれますように、
シャロットの女に。」

シャロットの女が流れ着いた理由も知らずに、ランスロットはその亡骸にこのように言う。「シャロットの女」を描いた数多い画家たちのなかで、この最後のスタンザを描いたのはロセッティだけだといってよい(図 20)。他の画家たちは、外の世界に憧れた彼女に呪いがふりかかる前の場面や、じっさいに呪いがふりかかる場面、あるいは舟に乗った彼女が死にゆく場面を絵にした。ロセッティも呪いがふりかかる場面を当初は望んだが、ホルマン・ハントが先にその場面を選んでいたので、かれはこの最後の場面を選ぶことになった¹⁹。

ロセッティが描いたランスロットは船着き場の階段を降りて、舟に横たわる女のほうに身を屈めてその「美しい顔」を見つめている。ランスロットの背後には王宮の人々の顔や腕がみえる。聖チェチリアを描いた挿絵でも、リングをかじる兵士は顔のみが描かれていたが、ここでも顔、腕、手といったように背景の人々の身体は分断されて描かれる。そうすることによって、ランスロットとシャロットの女にわたしたちの視線を集中させると同時に、小さな挿絵空間から広がる外部の空間を暗

示する。女も舟も全体が描かれずに、女の顔と彼女が身にまとう布の襞にわたしたちの視線を誘う。触先にはロウソクが灯り、その火は画面上方から差し出されている灯火とともに女の顔を照らしだし、彼女が死んでもなおみずからの意志で塔の外に出て「生きた」ことを伝える。

谷田博幸は、モクソン版『テニソン詩集』のラファエル前派の挿絵の特徴として、「心理的なテンションの高い場において」「生きた息使いを感じさせる個性をもった人間として」人物を描いた点を挙げている。人物を配した前景を一挙に遠景と結びつけたのも、そのような場において人物を捉えるためである。このような前景と遠景の配置は、挿絵のなかに「濃密な装飾的空間」を現すことともなった（谷田 [1987]16, 25）。すなわち、人物の「生」が息づいた張りつめた場は、濃密な装飾的な場として描き出されているのである。

この「生」の感覚が、《シャロットの女》では船着き場の木材のテクスチュアや女とランスロットの衣装の細部や装飾から感じ取れる触感によって強調される（Grieve [2010] 321）。このようなテクスチュアの描写、視線を誘う細部、衣装などの装飾は、木口木版ゆえに可能となったものだが、それらはすべて挿絵の表面を強調し、「触感」を触発するものである。画面にさまざまな出来事を取りこみ、細部を描出し、小道具によって日常性を喚起し、テクスチュアに着目させる。ハントの《シャロットの女》が時空間を特定せずに、テニソンの詩を理想的に表現したのに対して、ロセッティの挿絵は「超自然的」で、細部において中世を表していると指摘される（Smyser 514）。ロセッティはこのような細部のマテリアルからの触感を放つことによって、かれ独自の中世を表現したのである。触感を表出するための表面の「配置」——これこそがロセッティの「装飾的」な挿絵の試みだといえよう。

ロセッティは《シャロットの女》で木材を組み合わせ、階段を設けることによって高低差のある「配置」を試みた。こうしたステージ・セッティングも、先にふれた中世の彩色写本 *Lancelot du Lac* が影響を与えているのかもしれない（Faxon 93）。ロセッティは、このセッティングを《サー・ガラハッド》（図 21）でも使用した。聖杯が置かれた祭壇を板の上に設え、ガラハッドを階段に跪かせている。板の下では、聖杯の乙女たちが祈りを捧げている。こうしたセッティングにおいても、祭壇がある木の板（床）、一本の木をそのまま用いた柱や側面の手すり、そしてガラハッドが跪く木の段によってマテリアルのテクスチュアが強調されている。このテクスチュアがガラハッドが着る鎖帷子と陣羽織、背中盾のテクスチュア／材質と対比される。

ガラハッドは木の柱に結わえられた器から右手で聖水をすくい、左手を聖杯が置

かれた板に置いている。しかし、かれの視線は聖杯ではなく、木の壇の下に描かれた乙女たちに向かう。この挿絵に関して、ロセッティがガラハッドの顔に細かく指示を出している校正が残っている。ロセッティは、鼻、眉、目、瞼、額、頬、口、唇、口ひげ、顎のひとつひとつに修正を求めており、いずれの指示も余分な線を除いてガラハッドの表情をクリアにすることを要求するものである。たとえば、「顎の描写はもっと頭の向きを表す必要がある。この目的に沿って、顎の先を少しカットし、顎の先が下唇の下の影とつながるところをはっきりさせてください。目のなかに光の点が必要です。その上の瞼にもそうであることをはっきりさせるために光が必要です。」という指示が出されている。(この校正はインディアナ大学リライ図書館蔵、Rossetti archive ではこの校正の年代を 1859 年としている。<http://www.rossettiarchive.org/docs/sa23.s115.rap.html>)。このようにして、ロセッティは、ガラハッドの視線の方向を明示して、その目が乙女の顔をとらえていることを際立たせたのである。

乙女たちは、白で光が表現されている祭壇の周囲とは対照的な壇の下の暗がりの中に描かれるが、全身ではなくその頭部と手のみが反復して描かれている。乙女の一人がペルにつながる綱を引きながら、ガラハッドを見上げるが、その顔はリジーの顔に似ている。テニソンの詩で書かれたガラハッドは「愛の口づけをいまだ感じたことがなく、乙女の手も我が手に握ったことがない」、「純潔な心をもつ」騎士である。ロセッティの挿絵では、そのガラハッドが乙女と遭遇した瞬間を描き出した。1852 年の水彩画《ダンテの肖像画を描くジョット》*Giotto Painting the Portrait of Dante* (1852, 水彩, S54, Collection of Lord Andrew Lloyd-Webber) でダンテが壇の下にやはり反復して描かれる女の一人、ベアトリーチェを見つめるように、ロセッティが描いたガラハッドは聖水をすくいながらも、壇上の聖杯ではなく、壇の下にいる乙女に視線を向ける。聖チェチリアと天使が木の城壁の上で天上の接吻(死への接吻)を交わしていたのに対し、ガラハッドと乙女は木の壇の暗がりで見線の交らわせる。その抑えがたい欲望は、ガラハッドの腰に携えられた剣に象徴される。校正刷りでは判明ではなかった剣は、出版された挿絵では際立ち、乙女のほうに向けられている。この剣が性的な象徴であることはいうまでもない。

たとえば、同年のオクスフォード・ユニオンのための壁画制作の下絵として描いた《王妃の私室のサー・ランスロット》*Sir Launcelot in the Queen's Chamber* (1857, ペン, 黒と茶のインク, S95, pl. 127, バーミンガム・シティ・ミュージアムズ&アート・ギャラリー, 図 22)は、ランスロットが王妃グィネヴィアとの逢瀬を楽しんだ後、モードレッドらに襲われる場面を描いたものだが、このランスロットの

剣もきわめて象徴的に描かれている。モードレッドらが窓の向うに迫っているというのに、ランスロットは剣に装飾的な帯を巻いたままで、足もまだベッドの上に置かれたままである。情熱を表す孔雀の羽がついた中世のドレスを身にまとう王妃も恍惚とした表情を浮かべており(Yamaguchi [2000])、背後のベッドの寝具も乱れている。部屋のなかに置かれたオレンジの木は、結婚を象徴する。注目すべきは、この王妃の部屋も木の階段の上に設えられた木の床、木の壁に囲まれていることだ。鳥の羽、ドレスの襷、装飾的な剣、オレンジ、ベッドの乱れ、木のテクスチュアがすべてランスロットとグィネヴィアが過ごしたセンシュアルなひとときを示すように、ガラハッドの挿絵でも剣、木のテクスチュアやガラハッドの衣裳の細部、板に置かれた手、聖水をふくもうとする身ぶり、髪描写、明暗の対比から放たれる触感とともにかれの身体的な感覚が伝わってくる。

おわりに

幼い頃、ロセッティは、ウォルター・スコットの小説で英雄のロマンスに夢中になり、中世イギリスのバラッドで土地に根付いた話を知り、ゴシック・ロマンスに連続する超自然的な出来事に恐怖と興奮を覚えた。そのような読書から、中世は、自由／恐怖、恋人たちの情熱／悪魔、土着性・日常性／超自然性といった相反するイメージが交錯した世界として、ロセッティの前に現れた。その世界を、ロセッティは、挿絵に描くようになる。挿絵は、絵画と詩の両方の表現に焦がれたかれの欲求を満たしてくれたのだった。画家としてのトレーニングを継続しなかったロセッティにとって、挿絵はかれが表現しうる媒体でもあったのである。

ロセッティはゴシック的な中世を『ファウスト』とポーの詩への挿絵に描きはじめる。そこで、かれは、亡霊を反復して描くことによって超自然的な場を表し、細部を強調することによって中世の室内を描きだし、そしてドラマに無関心な人びとを挿入することによって視点を分散させた。このような手法から浮かび上がる悪魔的な中世は、1847年の *Retro Me, Sathana!* の油彩画に結実するはずだった。

いっぽう、ロセッティは、スコットの小説やバラッドにみた中世の情熱的なイメージを、ダンテのパオロとフランチェスカに描き始めた。さらに、ロセッティは、ブラウニングの詩に中世の現実的な感情を発見し、それを《「しっ！」とケイト妃が言った》(1851)に描いた。この中世のイメージは、W. B. スコットと滞在中に、バラッドに取材して描いた《カーライルの壁》(1853)の接吻する恋人たちに受け継がれる。ロセッティはさらにウィリアム・アリンガムが編集していたバラッド集の

なかの「美しいアニー」に取材して、接吻する二人の姉妹を描いている。

この《美しいアニーのためのバラッド》(c.1855)で、ロセッティは、長方形を組み合わせた「配置」(アレンジメント)によって幾何学的な画面を構成した。アリンガムの「エルフェン=ミアの乙女たち」を描いた挿絵でも、ロセッティは「配置」に重きをおき、画面を三分割した。この挿絵では、乙女たちの身ぶりの反復によるリズムが、その三分割された画面をつなぎ、装飾的な表面を生み出している。乙女たちの身ぶりの反復は、ロセッティが『ファウスト』やポー作品への挿絵で試みた亡霊の反復と、《「しっ!」とケイト妃が言った》の女たちの身ぶりの連続性に連なるものである。つまり、亡霊の反復が出現させる超自然的な場と、後者の女たちの身ぶりが生み出す現実的な感情が交差する場としての室内が、《エルフェン=ミアの乙女たち》の挿絵で、ひとつに結ばれる。乙女のモデルは、リジー・シダルである。彼女との日常から生まれた、触れうる女としてのリジー/乙女の身体の表現は、この超自然的でありつつ現実的でもある中世の場に官能性もあたえたのだった。

モクソン版『テニソン詩集』(1857)では、リジーをモデルとした聖チェチリアは恍惚として天使と接吻を交わす。かれらとは一見無関係な兵士のリングを齧る音、聖チェチリアのオルガンの音、彼女と天使の髪や木のテクスチュアが、聴覚も視覚も味覚も臭覚も、そして触感をも刺激する。デューラーやフランドル絵画を手本としたレドールなどの日用品や人びとの労働のようすを伝える細部、テクスチュアを強調した描写は、中世の日常を伝える。こうした、日常的に感じうる、触覚的な中世が、モクソン版の挿絵のなかに描かれるようになるのである。超自然的な中世のイメージは《サー・ガラハッド》で反復して描かれる女たちの描写に刻まれているが、ガラハッドがその女の一人に視線を注いでいるように、彼女たちはもはや怖れられる存在ではない。むしろガラハッドが手をのばせば、触れうる身体をもっている。アヴァロンでアーサー王を見つめる王妃たちも、遠い国の王妃ではなく、中世のドレスに包んだ身体と豊かな髪で、挿絵を見るものの感覚を触発する。シャロットの女の髪や衣服も、彼女を照らすろうそくも、船着き場の木のテクスチュアとともに、その「美しい顔」に「生」をあたえていた。

このように、ロセッティがスコットの小説、バラッド、ゴシック・ロマンスで思い描いた中世のイメージは、《エルフェン=ミアの乙女たち》でひとつに結ばれ、モクソン版『テニソン詩集』において触れうる中世に転化した。《エルフェン=ミアの乙女たち》で情熱的で日常性をたたえた中世と、ゴシック的で超自然的な中世を結んだのは、「配置」であり、リズムだった。このリズムが刻まれた「配置」こそ、画面を装飾的にするロセッティ独自の手法である。その装飾的の画面が、モクソ

ン版『テニソン詩集』において、触覚的な中世を出現させたのである。ロセッティは 1857 年以降の水彩画で、この挿絵のモノクロームのなかに現れた装飾的で、触覚的な中世に、色彩をあたえる。ロセッティの手のなかの本のページに描かれた中世は、色を帯びて、わたしたちの前に現れる。ロセッティはそうしてかれの手の内から離れてゆく中世を、より感覚的に、より装飾的に、そしてより物質的にして、触れうる世界として紙の上に描いてゆくのである。

本稿は、2011 年 9 月 13 日のイエール大学イギリス美術センターにおける“Art in Context”での講演“D. G. Rossetti’s Medievalism: His Preference for Decorativeness”に加筆したものである。当日、聴衆の方々から刺激的な指摘や質問をいただいた。それらが加筆する際に多くの示唆を与えてくれた。また本稿は、日本学術振興会科学研究費補助金による挑戦的萌芽研究「19 世紀英国と明治日本における中世主義とジャポニズム——ラファエル前派芸術の展開」(23652029)とイエール大学美術センターの Visiting Scholar(2011 年)としての研究成果の一部である。

References:

- Allingham, William. *Day and Night Songs: and The Music-Master, A Love Poem*. London, 1855.
- Barringer, Tim, Jason Rosenfeld, & Alison Smith, eds. *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*. London: Tate Publishing, 2012.
- Browne, Max. *The Romantic Art of Theodor Von Holst 1810-44*. London: Lund Humphries, 1994.
- Burne-Jones, Georgiana. *Memorials of Edward Burne-Jones*. 2 vols. London: Macmillan, 1906 (cited as GBJ).
- Chandler, Alice. *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1970. 邦訳『中世を夢みた人々——イギリス中世主義の系譜』高宮利行監訳 研究社出版, 1994.
- Christian, John. “Early German Sources for Pre-Raphaelite Designs.” *The Art Quarterly* 39.1/2 (1973): 56-76.
- Cruise, Colin. *Pre-Raphaelite Drawing*. London: Thames & Hudson, 2012.
- [Dalziel, George & Edward.] *The Brothers Dalziel: A Record of Fifty Years'*

Work. London, 1901.

Faxon, Alicia Craig. *Dante Gabriel Rossetti*. New York, 1989.

Fredeman, William E., ed. *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti: The Formative Years, 1835-62: Charlotte Street to Cheyne Walk*. Vol. 1. 1835-1854. Vol. 2. 1855-1862. Woodbridge: D. S. Brewer, 2002 (cited as *Correspondence*).

Grieve, Alastair. *The Art of Dante Gabriel Rossetti: The Pre-Raphaelite Period 1848-50*. Norwich: Real World, 1973.

Grieve, Alastair. *The Art of Dante Gabriel Rossetti: The Decade 1848-1858*. Norwich: Real World, 2010.

Grieve, Alastair. *The Art of Dante Gabriel Rossetti: The Years 1846-1848 and 1858-1862*. Norwich: Real World, 2012.

Hunt, William Holman. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. 2 vols. London and New York: Macmillan, 1905. Second edition, revised, 1913.

Layard, George Somes. *Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators: A Book about a Book*. London: Elliot & Stock, 1894. Reprints from the collection of the University of Toronto Libraries.

Life, Allan R. "Going Halfway": Rossetti's Illustration for 'The Maids of Elfen-Mere'." *Victorian Poetry* 20.3/4 (1982): 62-87.

Marsh, Jan. *Elizabeth Siddal 1829-1862: Pre-Raphaelite Artist*. Sheffield: The Ruskin Gallery, 1991.

Morse, B. J. "A Note on Moritz Retzsch in England." *Anglia* 54 (1930): 196-98.

Rossetti William Michael. *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*. 2 vols. London: Ellis, 1895 (cited as FL).

Rossetti, William Michael, ed. *Ruskin: Rossetti: Pre-Raphaelitism*. London: George Allen, 1899 (cited as RRP).

Scott, Walter. *Minstrelsy of the Scottish Border: Consisting of Historical and Romantic Ballads*. Vol. 3. Edinburgh: Robert Cadell, 1874.

Smyser, William Emory. "Romanticism in Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators." *The North American Review* 192.659 (1910): 501-515.

Suriano, Gregory R. *The Pre-Raphaelite Illustrators: The Published Graphic Art of the English Pre-Raphaelites and Their Associates*. New Castle,

- Delaware: Oak Knoll Press, 2000. London: The British Library, 2000.
- Surtees, Virginia. *Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1971.
(ロセッティ作品のデータとして載せたSo, pl. ○はこのカタログレゾネのテキスト番号と図版番号を示す。)
- 高宮利行「リヴァイヴァリズム」鈴木博之、石山修武、伊藤毅、山岸常人編『近代とは何か』東京大学出版会, 2005. 21-66.
- 谷田博幸「ヴィクトリア朝のブック・イラストレーション—ラファエル前派とモクソン版「テニソン詩集」(1857)』『早稲田大学図書館紀要』27 (1987): 1-35.
- 谷田博幸『ロセッティ—ラファエル前派を超えて』平凡社, 1993.
- Tennyson, Alfred. *Poems*. London: Edward Moxon, 1857.
- Treuherz, Julian, Elizabeth Prettejohn, & Edwin Becker. *Dante Gabriel Rossetti*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Rossetti, William Michael. *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*. 2 vols. London: Ellis, 1895.
- Yamaguchi, Eriko. “Rossetti’s Use of Bonnard’s *Costumes historiques*: A Further Examination, with an Appendix on Other Pre-Raphaelite Artists.” *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, New Series 9 (Fall, 2000): 5-36.
- 山口恵里子「畏れの形象としての身体——ロセッティの *Ecce Ancilla Domini!*」『論叢 現代文化・公共政策』(筑波大学) 3(2006):1-40.

¹ ストロベリー・ヒルの建築プラン、所蔵品等に関しては、以下を参照。A *Description of the Villa of Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole, Earl of Orford, at Strawberry-Hill, near Twickenham: with an inventory of the furniture, pictures, curiosities, &c.* Strawberry-Hill [London]: Printed by Thomas Kirgate, 1774.

² スコットは、*Encyclopædia Britannica* 第4版(1815-24)の補遺版に「騎士道」「ロマンス」「ドラマ」についてのエッセイを執筆している。

³ ロセッティの母方の叔父 Dr. John Polidori (1795-1821)は、1816年、医師としてバイロンの旅行に同行し、ジュネーヴ近郊でバイロンの提案をうけて『ヴァンパイア』を執筆し、1819年匿名で出版した。ジュネーヴでは、詩人シェリーと後に妻となるメアリー・ウォルストンクラフト・ゴドウィン、そしてバイロンの恋人クレール・クレアモントも合流した。メアリーの手で『フランケンシュタイン』が書かれたのもこの旅であった。

⁴ グリーヴはこの挿絵に、リッチュの挿絵《チェス競技者》とトニー (アントワーヌ)・ジョアノ(1803-52)の《ファウスト》の挿絵《ヴォヤージュ》(1845-47?)の影響をみている (Grieve [2012] 25-6)。

⁵ V. サーティーズ編カタログ・レゾネではこの鉛筆画の制作年は1848年頃となっているが、グリーヴは画中のモノグラムから1846年頃と制作年を設定しなおしている(Grieve [2012] 27)。

⁶ ぎこちない身体表現は、ラファエル前派兄弟団の作品の特徴でもある。画面奥に見えるカーテンも、ロセッティのラファエル前派兄弟団結成後に描いた《少女時代の聖母マリア》と《見よ、われは主のはした女なり!》、遠近法を用いないがゆえに前景と後景を分けるために使用したカーテンを予期する。

⁷ この挿絵には1848という書き込みがあるが、グリーヴはこの制作年について注意を促している。その理由として、ロセッティは、Dante G. Rossettiという名を1849年春以降に用いたこと、アーチ上部のメフィストフェレスとファウストの姿が1846年頃の描かれ方をしていること、いっぽうで前景のグレートヘン、悪魔、ファウストはラファエル前派の様式で描かれていることを挙げている(Grieve [2012] 28)。

⁸ カタログレゾネでは(3)のペン画は、エリザベス・バレットの『マーグレットの伝奇物語』*The Romaunt of Margret* からとられたタイトル "*The Sun May Shine and We Be Cold*" で記載されているが、グリーヴはバレットのマーグレットは川の側に坐っているのにたいして、ロセッティのペン画では少女は中世の斜間に坐っていることから、この少女をグレートヘンとして見ている。そうであるならば、前景のユービッドはグレートヘンが失った純潔を象徴するものだろう。

⁹ ポーの『大鴉』は、1845年の1月29日付けのニューヨークの『イヴニング・ミラー』に発表された詩である。ロセッティが1846年6月に描いた挿絵S19は、イギリスでおそらく最初のこの作品に対する挿絵であろう(Grieve [2012] 31)。その挿絵は『大鴉』の14-17連を描いている。「ネバーモア」という大鴉を前にして、語り手は椅子の背に頭をもたせかけながら、恋人のことを思う。すると、空気が密度を増し、セラフィム(天使)が揺する香炉から香りが漂う。この香りでレノーレへの思い出を忘れることができるのかと問う語り手に、大鴉は「ネバーモア」と繰り返す。語り手はなおも「天使がレノーアと呼んだ、類いまれな美しき少女」を思うと、大鴉は「ネバーモア」とさらに繰り返す。語り手は、ついに椅子から飛び上がって「去れ」と叫ぶ。「ネバーモア」と答える大鴉はじっと動かずに胸像の上にとどまる。

¹⁰ もう1点、ロセッティが題材に選んだポーの『ユーラリューム』(1847, c.1847-8, S.30)は、死んだ女との再会を求めてヤーネックの火山地帯(冥界への入口)を歩く男に「おのれの魂」であるプシケが付き添うという詩である。男とプシケは、アスタルテ(金星)の光のなか進むと、墓の扉の前に出る。その碑文には「ユーラリューム」という名が書かれており、男は愛した女を失ったことをあらためて知る。ロセッティの絵では、画面中央で右手をかざして立つ男の左手にプシケが手を添えている。その右には、右手をあげて歩く男の左手を両手で握りしめて連れ立って歩くプシケが描かれる。同じ男とプシケを並べてここでも画面に運動を差し挟み、歩かれらと立ち止まって何かを見定めようとするかれらの姿が対比される。歩く男の左手と立ち止まる男の左手を握りしめるプシケの手は、ロセッティにとって手が魂のつながる場所であることを示しているよう。

¹¹ ロセッティは、運命の接吻をする直前の2人をデッサンで描いたが、その際、参照したのは、ダンテの「地獄篇」ではなく、リー・ハントの詩『リミニの物語』*The Story of Rimini* (1844)だった(Grieve [2010] 96)。1849年にはおそらくダンテを直接参考にして、接吻をしている2人の姿をデッサンしている。同年10月にダン

テの『新生』を英訳し、11月には父親の友人のダンテ学者であるチャールズ・ライエルに宛てて、『新生』から10場面を選んで描くという願望を伝え、その場面もすでに決めていた。1840年代後半から始まるロセッティのダンテ作品についての詳細、そしてブレイクからの影響は別稿に譲る。

¹² ロセッティが同じ書簡で言及するファン・アイクの《アルノルフィニ夫妻の肖像》(1434)がナショナル・ギャラリーに所蔵されたのは1842年であり、その購入時期は英国国内での「プリミティヴ」芸術への関心の高まった時期と呼応している。「プリミティヴ」芸術への関心は、ウエストミンスター宮殿の室内装飾の国家的プロジェクトにみられるように、ナザレ派にたいする国家的関心によっても促されたものだった。

¹³ ロセッティはロンドンのブラウニングの家を訪ね、彼の家で自作の *Maud* を読むテニソンの姿をスケッチしている。そのときにこの《「しっ!」とケイト妃が言った》をブラウニングに見せたかもしれない。

¹⁴ ライフは *Joseph Stnowe, The Rhine, Legends, Traditions, History, from Cologne to Mainz* (London, 1839)所収の3人の奇妙な美しい乙女と3人の若者の話と、その話のオランダのヴァリアントを例示する。後者とアリンガムの詩に描写される「血痕」を比較し、アリンガムの詩が暗示する性的なイニシエーション、女性の思春期の始まりについて言及する(Life 75)。

¹⁵ 1854年4月24日頃、ロセッティはラスキンとアリンガムの詩集を共に半分読み、ラスキンに詩集をあげている(*Correspondence* 54.35)。

¹⁶ アリンガムのバラッド集 *The Ballad Book* は1864年に Macmillan から出版された。

¹⁷ 同時期に描いていた《見つかって》*Found* で坐って顔を背ける娼婦の姿勢とも類似している(Life 80)。

¹⁸ リジーは、テニソンの詩 *The Lady of Shalott, The Passing of Arthur, St. Cecilia, Lady Clare* を描いている。彼女の *The Lady of Shalott* (1853)と *Lady Clare* (c.1854-7)については、Tim Barringer, Jason Rosenfeld, Alison Smith, eds., *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde* (London: Tate Publishing, 2012) nos. 49 & 50 を参照。

¹⁹ ハントに宛てた書簡(1855年1月30日付け)で、ロセッティは「きみへの印がつけられているとわかる「シャロットの女」の最後の詩行を描こうとずっと考えてきた。君はその部分を描こうとしているのですか。もしそうでないならば、あるいはその詩に一点の挿絵のみデザインすると見込んでいるのならば、別の挿絵を描いてもいいか」と書いている(*Correspondence* 55.6)。

图版



图 1



图 2



图 3



图 4



図 5



図 6



図 7



図 8



图 9



图 10



图 11



図 12



図 13



図 14



図 15



图 16



图 17



图 18



图 19



図 20



図 21



図 22

**D. G. Rossetti's Decorative Arrangement:
His "Medieval" Illustrations to *The Maids of
Elfen-Mere* and the Moxon Tennyson**

Eriko YAMAGUCHI

Through his reading of Walter Scott's chivalric romances, medieval border ballads and Gothic romances, D. G. Rossetti pictured a highly original vision of the Middle Ages in reciprocal-romantic but horrifying, passionate but demonic, vernacular but supernatural- images. Rossetti's illustrations of the 1840s to Goethe's *Faust* and Edgar Allan Poe's *The Raven* reveal his enthusiasm for *diablerie*, while those to Dante's story of Paolo and Francesca da Rimini display his fascination with medieval characters possessed with real emotions and passion. In 1854-55 Rossetti drew an illustration for William Allingham's poem, *The Maids of Elfen-Mere*, reflecting his double vision of the Middle Ages. The uncanniness and the emotionality are enhanced by the contrast of the repetition of the Maids' figure with the seated figure of the boy. The Maids' repeated figures emphasise their otherworldliness and sensuality, while the boy's immovable body represents his worldliness and preoccupation with passion and pain. The contrast is accentuated by Rossetti's "arrangement" of the picture surface. He divided the surface into three parts—the foreground, the middleground, and the background. The middleground is quite eliminated and the background is filled with details. The boy in the foreground is brought up so that his emotional state is exposed. This arrangement also makes the surface highly decorative. Rossetti employed the device for his five illustrations to the Moxon Tennyson (published in 1857). In them he further elaborated details to heighten the decorative

quality and enhance the visual, tactile and aural senses, through which the remote world came to appear strongly palpable and intimate.