

“Andrea del Sarto”における女と「性」と「金」

平 林 美都子

Woman and ‘Sex’ and ‘Money’ in “Andrea del Sarto”

Mitoko Hirabayashi

I

芸術家というのはひたすら「ピグマリオン」になることを夢みていた。このピグマリオンとは、自分のつくった彫像（ガラテア）に恋をし、ヴィーナスによって生命を与えられたそのガラテアと結婚する、というギリシア神話の中の彫刻家である。芸術品が本当に生命をもつことなどありえないとしても、芸術家が自分の作品に注ぎこむ情熱の強さを、このピグマリオン神話は物語っている（高階391-425）。ことに十九世紀西洋社会の芸術家らは、ピグマリオン神話にひきつけられたようである。十九世紀が神への信仰の薄れた時代であることを考えれば（Miller）、たとえばピグマリオンがヴィーナスの力を借りたにせよ、自らの創造力を神的地位にまで高めようという願望は、まことに当然であろう。心魂こめて絵を描き、「生きた肖像画」を創ろうという画家の野心は、そのような芸術家の願望の具体的な表現という、さまざまな芸術小説のモチーフになっていく（平林、1992）。

たとえば、D. G. Rossetti は“Hand and Soul”において画家 Chiaro の夢の中に美しい女の姿をした彼自身の魂を出現させ、この美女を忠実に描くことが画家の使命であると、キアロに悟らせている。ここには、絵に生命を与えるのは画家の魂を描き出すことだという、ロセッティ自身のピグマリオン願望が表れている¹⁾。さらに R. Browning の初期の劇詩 *Pippa Passes* では、ピグマリオンのモチーフが一層はっきりと表現されている。そこでは彫刻家 Jules が新妻 Phene を大理石の素材に喩え、妻の体に夫である自分が魂を吹き込み妻の生命を与えたというのである。

This body had no soul before, but slept

.....

Shall to produce form out of unshaped stuff

Be Art—and further, to evoke a soul
From form be nothing? This new soul is mine! (ll. 293–300)²⁾

ところが同じくブラウニングの Andrea (“Andrea del Sarto”) はピグマリオンになることはできなかった。彼は Raphael が描いたマドンナ像の腕のラインのぎこちなさを指摘し、ひと筆でそれを修正してしまうほどの才能を持っていた。にもかかわらず、ラファエルの絵に認められる魂の輝きというものを、アンドレアは自分の絵に描き出すことはできなかったのである。

. . . I can fancy how he did it all,
Pouring his soul . . .
Reaching that heaven might so replenish him,
Above and through his art—for it gives way
That arm is wrongly put—and then again—
A fault to pardon in the drawing's lives,
Its body, so to speak: its soul is right. (ll. 108–113)

作品に生命を与えることができるような芸術家の創造的情熱とは魂であった。アンドレアは自分の絵に魂が欠けているのを、妻 Lucrezia のせいにする。ルークレツィアがアンドレアに対して心に向けて彼の魂をかきたててくれなかった、いいかえれば、詩人に対するミューズの役を果たしてくれなかったというのだ。しかしそもそもミューズ自体、キアロの夢の中の美女同様、芸術家自身の魂—アニメーの投影ではないのか。モデルになるルークレツィアの中に、魂を動かされるような「何か」を引き出すことができないアンドレアこそ、芸術家としての「内的視力」が弱っていたと責められるべきではないのか。

確かにアンドレアの「内的視力」は弱っていた。彼自身もそれを認め、暗闇の生き物、コウモリに自らを喩え次のように言う。

And I'm the weak-eyed bat no sun should tempt
Out of the grange whose four walls make his world. (ll. 169–170)

光を直視できないこうもりが太陽を避け小屋にひきこもるように、アンドレアも創造力の光があまりにもまぶしすぎて浴することができないのだ。結局「一日中ほとんど外に出ることはなく」(I dared not . . . leave home all day. l. 145), 彼の創造力も「四つの壁に囲まれた」閉所の中で、ラファエロのように天に飛翔することができないのである。もしアンドレアの閉所嗜好を隠遁と呼ぶにしても、それはロマン派詩人の隠遁とは明らかに異なる。ロマン派詩人は雑事によって精神をまぎらわせることのないように、内的視力を高めるため、内的自由を得る

ため、俗界から隠遁したのである (Brombert 3-17)。いわば創造力の光を求めての隠遁であった。ところがアンドレアの場合、むしろ創造的光を避けるための隠遁であり、それは一層彼の内的視力を弱めることになったのである。魅力的な妻と「金」に引きつけられた彼の隠遁とは、いわば俗界への隠遁だったといえよう。

創造的情熱が減退したアンドレアの世界は、‘gray’一色だった。その色調は彼をとりまく秋の夕暮れ時という自然状況と呼応している。

A common greyness silvers everything—

All in a twilight . . .

My youth, my hope, my art, being all toned down . . . (ll. 35-39)

そしてこの灰色の世界は、彼をまるで老人のような心境にむかわせているのである (I often am much wearier than you think . . . l. 11; I am grown peaceful as old age. l. 244)。内的視力が弱り、精神的な闇の世界にいるアンドレアが、外面的価値へとひきつけられているのは当然なことだろう。いまや彼は妻の美しさに夢中になり、彼女の ‘perfect brow, perfect eyes, / And more than perfect mouth’ (l. 122-123) を描き続けるのである。ところが、最高のものであるはずの ‘perfect’ という言葉に比較級のついた ‘more than perfect’ という表現は、実はアンドレアの語る「完全さ」の不完全性を暴露してしまう。つまりアンドレアは、外的価値に「完全」なものなどありえないことを、ルークレツィアが「完全」なる美しさを持っているわけではないことを、そしてさらに、魂のない彼自身の絵が決して「完全」なものになりえないことを認めてしまっているのである。

芸術家の理想であるピグマリオン³⁾の夢がかなわぬアンドレアは、芸術作品を商品として売ることにより、理想的芸術家からはみだしている。「他人の気まぐれや好みに頼っているという点で、芸術家であることは娼婦であることと同じだ」と、いみじくもロセッティが語ったように、金がらみで客の好みに合わせて絵を描く行為は、比喩的に娼婦の行為といえるだろう。芸術作品という、神聖視されて絶対的価値をもつはずのものが、「金」に換算される商品として一般市場へとおとしめられることを意味するからである。事実アンドレアも、客の望むままに絵を描き「金」を得ようとする。

I'll work then for your friend's friend, never fear,

Treat his own subject after his own way,

Fix his own time, accept too his own price . . . (ll. 5-7)

かつてブラウニングの「名もない画家」(“Pictor Ignotus”)は、芸術の商品化に対して ‘enough!’ と怒りの声を上げ、‘These buy and sell our pictures, take and give, / Count them for

garniture and household-stuff' (ll. 50-51) と侮蔑した。ところがアンドレアには「金」への執着がありすぎたのである。彼の人生の最盛期であった宮廷画家時代を思い起こす時も、パトロンのフランシス王に「黄金」のイメージを重ねていく。

I surely then could sometimes leave the ground,
Put on the glory, Raphael's daily wear,
In that humane great monarch's golden look . . .
The jingle of his gold chain in my ear. (ll. 151-157)

アンドレアもあるいは、「大地から飛翔」してラファエルのような栄誉にあずかることができたのかもしれない。しかしすでにこのとき、王の「金の笑顔」「金の鎖」の「金」が、王の換喩となってしまったのである。いいかえれば、彼は王の庇護より「金」に心を向けてしまったのである。そして妻の手紙に応じてイタリアへ戻るときは、王を捨て金貨を横領してしまう。彼にとり「金」の輝きは、画家としての栄誉に結びつかず、むしろ俗界への誘引となった。つまり「金」は彼の内的視力を高めるどころか、弱めることに荷担したのである。以後彼が 'melancholy little house' (l. 212) に閉じ込められるようになったのは、太陽の黄金の輝きが、創造力の光にしてはまぶしすぎ、墮落の誘引とすれば、後ろめたさからとても正視できなかつたからである。しかし家にこもっていても夕暮れ時になると、壁の漆喰に「金」が輝きだし、アンドレアに過去の罪を思い起こさせるのである。

The walls illumined, brick from brick
Distinct, instead of mortar, fierce bright gold,
That gold of his I did cement them with! (ll. 216-218)

アンドレアは「金」へ執着しつつ、この「金」のために芸術家として創造力を失い墮落したという罪悪感を抱いているのであった。

II

ピダマリオンーガラテアの芸術的創造神話は、男が女を思い通りに作り上げ所有するという、ヴィクトリア朝時代の男女関係を読みとることもできる。当時の人々が結婚に対して了解しあっていたのは、妻を「財産」として「所有」することであった。そのようなヴィクトリア朝時代の常識から考えれば、妻を所有できなかったアンドレアは、夫としても完全に失敗したことになる。

アンドレアの閉所願望はすでに見てきた通りである。彼自身の閉所嗜好、隠遁願望に加えて

さらに、詩の中で言及されているいくつかの「空間」は、実はアンドレアの女に対する願望と深く結びついている。この空間とはまず、家の窓から「現在」眺めている 'convent' である。続いて彼は「過去」仕えたフランシス王の Fontainebleau の宮殿について語る。そして死後、つまり「未来」赴くであろう天国 (New Jerusalem) に想いをはせていく。これら、アンドレアが言及する、過去・現在・未来の空間に共通しているのは、その空間からある女が連想できることである。すなわち尼僧院の「尼」、宮殿の「女王」、そして天国の「天使」である。これらの女たちに共通しているのは、彼女らが清純な精神を持ち汚れた男の魂を浄化するという、ヴィクトリア朝時代の理想的女性像への、いわば代名詞であることだ⁴⁾。アンドレアが語る尼僧院、宮殿、天国には、実はこうした理想的女性像・妻像への彼自身の憧憬が隠されていたといってもよいだろう。さらに尼僧院の長い壁 ('That length of convent-wall across the way' l. 42)、夜になると輝く家の壁 ('The walls become illumined' l. 216)、天国の四つの大壁 (Four great walls in the New Jerusalem l. 261) という囲いへの関心こそ、語られていない宮殿を含め、これらの空間全てが、外から隔絶され守られていることを示している。いかえればこれらの空間は、理想の女・妻を囲い込む至福の空間としての「家」を暗示しているのである。

アンドレアがルークレツィアを囲いこみたいという願望は、次の引用からも明らかである。

Let my hands frame your face in your hair's gold,
Your beautiful Lucrezia that are mine! (ll. 175-176)

「囲い込む」ことにより「所有」したいという願望は、さらに妻をモデルにしてマドンナ像を描く行為にも表れている。彼は妻に似たマドンナを描きつつ、絵の中に聖なる存在としての妻を探し求めたのである。しかしいくら聖マドンナ像がルークレツィアに似ていようと、魂のない像は生きたガラテアにはなりえない。彼女はマドンナという神聖な妻として生きることはなかった。つまり絵の中にアンドレアの所有できる理想的な妻はいなかったのである。アンドレアの強い所有願望にもかかわらず、ルークレツィアは愛人の度重なる口笛に応じて家を出ていく。そして夫は 'Go, my Love' と、妻が「囲い」からすり抜けていくのを許容せざるをえないのである。

III

夫が妻を「囲い込み」「所有」できないという夫の側の失敗は、裏を返せば、愛人の誘いに応じる妻の側の墮落ともみなされる。妻の墮落の要因である「性」は、もともと「金」とともに女にタブーとされていたものである。神聖な空間であるはずの「家」の中の理想的空間には、「性」など無縁なものとされたのである。しかしルークレツィアはこの理想的妻像から逸脱していく。妻の理想像へ憧れを抱いているアンドレアでさえ、'My serpentine beauty' (l. 26) と

呼びかけ、妻を蛇ならぬイヴに重ね合わせているのだ。イヴから連想されるものといえば誘惑者である (as a bird . . . follows to the snare. l. 124-125)。アンドレアは妻のマドンナ像を描き続けながら、はからずも、彼女のイヴ的側面を見抜いていたのである。

聖なる妻のイメージを捨て去って誘惑者となったルークレツィアが、夫の所有物におさまることは、もはやありえなかった。

My face, my moon, my everybody's moon,
Which everybody looks on and calls his,
And, I suppose, is looked on by in turn,
While she looks—no one's! (ll. 29-32)

一日ごとに姿を変えていく月は、無節操の象徴である。ここではさらに、彼女の娼婦的な性格がいっそう強調されていく。月に喩えられたルークレツィアに向かって、'my moon' と呼びかける夫アンドレアの所有権は、彼自身の意識の中で次第に弱まっていくのだ。'my moon' に続く 'my everybody's moon' では、'my' と 'moon' の間に 'everybody' が侵入することにより、彼と妻の距離感が暗示される。二行目の 'his' になると、アンドレアの所有権が「あらゆる人」の中の一人にまでになり、四行目の 'no one's' に至っては、彼が妻を所有することがまったく絶望的になる。

資本主義以前の世の中であれば、人間を含めあらゆる事物、行動などに、確固とした秩序が存在していたはずである。そうした時代であれば、西洋の父権社会で妻を夫の所有物だとするのも当然だとされたであろう。しかし産業化の中でその秩序がくずれ去ったとき、あらたに 'cash-nexus' という「金」に基づく秩序ができあがっていった⁵⁾。ルークレツィアも夫に対し、「金」で笑顔というセクシュアリティの一部を売りつけようとする。丁度アンドレアが作品を売り物にしたように、ルークレツィアも女の「性」を商品化して行くのである。

'And you smile indeed!
. . . Another smile?
. . . Those loans?
More gaming debts to pay? you smile for that?
Well, let smile buy me! (ll. 203-223)

笑顔を売り物にし「金」をもらおうという「性」の商品化は、まさしく娼婦行為と呼べるだろう。しかも愛人のもとへでていく妻に、'what does he (=cousin) to please you more?' (l. 243) とアンドレアが聞く時、そこには高い金を払う方へ商品 (=性) を売るといふ、売り手側の経済原則が働いているのである。女の「性」が商品になった時、つまり「家」の中の女が、タブーで

あった「性」と「金」にかかわった時、ルークレツィアは「妻」の属性をことごとく脱ぎ捨てたのである。

IV

魂をこめた芸術作品をつくりたいという芸術家のピグマリオン願望も、作品に芸術的側面を与えるのか商業的価値を与えるのかという選択も、いずれも十九世紀に入って問題になっていく。画家としてのアンドレアの失敗、挫折は、十九世紀の芸術家が抱えていた問題なのである。「芸術」対「社会」という対立は、古来ずっと芸術家が直面せざるをえなかった問題ではあったが、「芸術」と「市場」という二項対立で問題になるのは、やはり産業経済のすすんだ十九世紀以降のことであろう。つまりこれは、芸術がひとつの消費産業になっていく時代に、必然的にうまれた問題なのである（高階7-26）。

バルザックの『知られざる傑作』における画家フレンホーフは、カトリーヌとなづけた絵を十年間にわたって塗りなおしているうちに、「絵の具の壁」となってしまったことを悟り自殺する。金に不自由のないこの画家には、絵の商品化など考える必要のない問題だったのだ。ところが、それより一世紀ほど前に生きた画家アンドレアを題材にしたブラウニングの詩には、芸術家にとって新たな問題が提起されている。アンドレアの芸術作品の「身売り」行為は、「ルネサンス期」ではなく、芸術が、純粋な価値から商業的価値へと転換する時期であった、「十九世紀」というコンテクストの中で考えた場合、やむをえないことだったのかもしれない。そしてそれはまた、十九世紀人であるブラウニングがアンドレアに課した選択項でもあったのだ。しかし、1832年に Tennyson の「魂」なら戻ることもできた「芸術の宮殿」は、もはやアンドレアには存在しなかったのである（平林、1988）。

アンドレアとルークレツィアの夫婦間の問題も同様である。無条件に夫が妻を自分の所有物にできず、妻が「性」と「金」を操るようになったのは、実に十九世紀になって起こったことだった。父権社会の性のコードにより、女は比喩的には制度としての「家」に、また文字通りにも家の中に閉じ込められていた。「家」は女にとり唯一「性」のコードにふれない場であったからだ。「家」の中の女には「天使」「尼」「女王」という女の無垢を強調する言葉が使われる一方、「家」の外的女=娼婦は、性的に墮落しているとみなされた。世間の不道德の指標は皮肉にも女自身だったのだ⁶⁾。

しかし俗世間から隔絶された最後のとりでであった「家」にも、商業化の波は押し寄せてきた。ゼウスが金の雨となりダナエを犯す神話的図像（Kestner 40）が十九世紀後半流布したのも、女の「性」を「金」で所有する社会現象を裏づけている。

しかしルークレツィアの行為を「妻の墮落」とみるにしても、それは Augustus Egg の描いた三部作、*Past and Present*（図1）の中の、床に倒れ伏した妻の墮落とはまったく異なっている。まず第一の違いは、エッグの絵では妻の不貞は制度としての「家」の外で起こったことで

あり、手紙によって発覚したのに対し、ルークレツィアの、いわば「性」の商品化は「家」の中で起こっていることである。

You turn your face, but does it bring your heart ?
I'll work for your friend's friend . . .
And shut the money into the small hands . . . (ll. 4-8)

While hands and eye and something of a heart
Are left me, work's my ware, and what's it worth ?
I'll pay my fancy. (ll. 224-226)

二人の夫婦関係はこのように「金」の関係になってしまっている。妻は笑顔を夫に売り、夫は絵を売って妻の笑顔を買う。夫の絵は妻の「性」を買う「金」に変わるのだ。アナログカルな関係の芸術家と女の「娼婦行為」が、ここでは一つの「売買体系」を作り上げているのである。

エッグの絵と「アンドレア デル サルト」との第二の相違点は、「過去と現在」の妻が最後に帰るべき家を持たないのに対し、ルークレツィアは愛人との逢瀬のあと、再び家へ戻って来るのが予想されることである。エッグの絵に描かれた、まさにくずれんとするカードの家は、父権社会のひとつの「家」の崩壊を予示しているようにみえるものの、決して制度そのものの崩壊を意味しているのではなかった。なぜなら制度が定めた通り、墮落した妻は家を出て、「絶望」のうちに死を迎えることが運命づけられており（図2）、その限りにおいて制度は安泰だからである。一方ルークレツィアの帰る家は、父権社会の制度がうちたてた、強固に囲われ守られた「家」ではない。むしろ、結婚そのものを'sales'にすぎないのだと、それぞれが認めあったひとつの「場」といった方がよいだろう。そこにはもはや、「家」の内と外を隔てるような意識の境はない。

この現実、アンドレアや十九世紀の夫にとって確かに不愉快なものであったかもしれない。だがそれはいままで'art'にされてしまっていた女の、生の姿への復権であった。'femme fatal'⁷⁾というartにされた女が、男を滅ぼすといったのは誰であったろう。男を滅ぼすのはむしろ、時代の流れの中における男女関係の大きな変化そのものではないのだろうか。



図 1

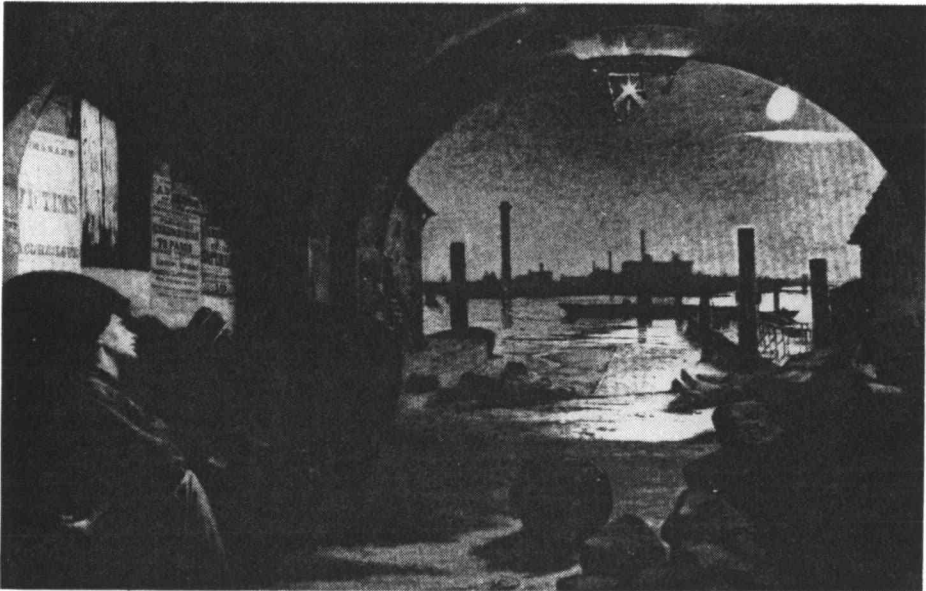


図 2

注

- 1) ラファエロ前派の画家たちの多くがピグマリオン願望を持っていたことについて Daly の *Pre-Raphaelite in Love* の3章 “Pygmalion and Galatea” を参照。
- 2) 本稿における Browning の詩の引用は Norton 版による。
- 3) 1873年5月28日、友人 Ford Madox Brown あての手紙 (Oswald Doughty and John Robert Wahl eds.)。
- 4) 「女王」のイメージは主にヴィクトリア朝時代の中世騎士道復古主義から生まれた。John Ruskin の “Of Queens' Gardens” を参照。「天使」像は Coventry Patmore の *The Angel in the House* (1854) が有名である。女性を清純さ、自己犠牲のシンボルとして「女王」「天使」「尼僧」によって表象化されたことについて、Dijkstra の “The Cult of the Household Nun” (13-23) 参照。
- 5) 例えば Calder は以下のように述べている。‘Marriages are made in the market place, not in heaven or in bed... Emotions cannot be separated from economics’ (48)。
- 6) ヴィクトリア朝時代の女性の二つのイメージについて Auerbach, Nead, Trudgill らが論じている。
- 7) ‘Femme fatal’ または ‘fatal woman’ について Praz の “La Bell Dames sans Merci” の章を参照。松浦は ‘fatal woman’ をいくつかのタイプに分けて論じている。

引用文献

- Auerbach, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. London: Harvard UP, 1982.
- Brombert, Victor. *The Romantic Prison: The French Tradition*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Browning, Robert. *Robert Browning's Poetry*. Ed. James F. Loucks. New York: Norton, 1979.
- Calder, Jenni. “Cash and the Sex Nexus.” *Sexuality and Victorian Literature*. Ed. Don Richard Cox. Knoxville: U of Tennessee P, 1984. 40-53.
- Daly, Gay. *Pre-Raphaelites in Love*. London: Collins, 1989.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: OUP, 1986.
- Doughty, Oswald and John Robert Wahl eds. *Letters of Dante Gabriel Rossetti*. 3vols. London: OUP, 1965-67.
- 平林美都子「生きている画像と R. Browning」『中部英文学』11号 (1992) : 57-72。
———「テニスの作為の宮殿：“The Palace of Art”」『IVY』21巻 (1988) : 123-138。
- Kestner, Joseph A. *Mythology and Misogyny: The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting*. Wisconsin: U of Wisconsin, 1989.
- 松浦暢『宿命の女—愛と美とイメージラリー』平凡社, 1987年。
- Miller, Hillis. *The Disappearance of God: Five Nineteenth Century Writers*. Cambridge: Harvard UP, 1963.
- Nead, Linda. *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trans. Angus Davidson. 1933. Oxford: OUP, 1970.
- 高階秀爾『想像力と幻想—西欧十九世紀の文学と芸術』青土社, 1986年。
- Trudgill, Eric. *Madonnas and Magdalens: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*. New York: Holmes and Meier, 1976.