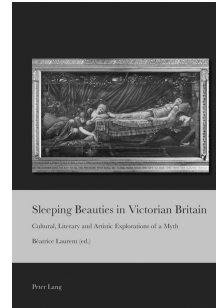


書 評

Béatrice Laurent, ed., *Sleeping Beauties in Victorian Britain: Cultural, Literary and Artistic Explorations of a Myth*
(Bern: Peter Lang, 2015)

山口 恵里子



「いかにして、いつ、なぜ眠り姫が19世紀後半にこんなにも人気を得たのか」。この問いに答える10本の論文から編まれた本書は、ヴィクトリア朝の医学、文学、美術の分野における眠り姫への熱狂を追跡する。ヴィクトリア朝美術・文学に頻出する受動的に無力に横たわる女性像、その女の身体に向けられた性的な視線についてはプラム・ダイクストラの代表的な研究 *Idols of Perversity* (1986) があるが、本書はこの眠る女の「受動性」を問い直している。眠る女たちの身体は発動している。彼女たちの眠る身体は何を表示するのか。

Muriel Adrien の“*What Did Victorian Sleeping Beauties Dream of?: About the Great Number of Representations of Sleep in the Late Nineteenth Century*”は、19世紀における睡眠習慣の変化と眠り姫ブームとの関連を指摘する。19世紀初頭まで人びとは“*watch*”と呼ばれる夜半の活動時間を挟んで2回に分けて睡眠をとっていたが、ガス灯などの普及によって夜遅くまで起きることが可能となると7時間ほど連続して眠ることが求められるようになった。個人的で多様だった睡眠の習慣が、産業化された社会で「標準化」されたのだ。この「標準」から逸脱した睡眠は、睡眠障害とみなされる。Béatrice Laurent の“*The Strange Case of the Victorian Sleeping Maid*”は、長時間眠り続ける人(とりわけ少女)が医学の症例となる過程に焦点を当てる。多くの医者が眠り続ける少女たちを診断し、彼女たちの眠る身体は医学書や雑誌を通して広く人びとに知られ、読まれる対象になってゆく。

『ピックウィック・ペーパーズ』(1836, 1837)に日中眠気に襲われる少年ジョーを登場させたディケンズも、こうした症例を知っていたら

う。Laurence Talairach-Vielmas の“The ‘ghastly waxwork at the fair’: Charles Dickens’s *Sleeping Beauty* in *Great Expectations*”によると、ディケンズは『大いなる遺産』(1861)で花嫁衣装を着続けるミス・ハヴィシャムを、マダム・タッソーの蠟人形、自動人形、解剖学の人体モデルとして造形した。彼女は、無垢な眠り姫ではなく、埃のなかで生きながら死んでいる「陰鬱な眠り姫」である。この眠り姫の周囲に張り巡らされた死、犯罪、仮面といった蠟人形と関連する多様なモチーフは「秘密」と結ばれる。ディケンズの、蠟人形のように心を閉ざした眠り姫は、感情を抑制し秘密にしたヴィクトリア朝の人びとの化身である。

アン・サッカレー・リッチは *Five Old Friends and A Young Prince* (1866) で、おとぎ話を大人の読者向けにリライトし、当時の社会、とりわけ伝統的女性観を批判する「温厚な革命」を試みた (Manuela D’amore, “Engendering Creative Negativity: Anne Thackeray Ritchie’s *The Sleeping Beauty in the Wood* (1866)”). ヴィクトリア朝の眠り姫セシリアは、未婚女性を社会から切り離して結婚に備えさせる当時の教育方針に基づき、館に閉じ込められている。語り手はこの教育に異を唱える。セシリアは、館のなかで家族に「眠らされている」(E. シクスー) のだ。この「比喩的な眠り」の間、セシリアも感情を露わにすることがない。ある夜、彼女は、結婚をしないと宣言する。この決断は、父権制が期待する女性役割に反対したかのように見える。だが、セシリアは「美しい蠟人形」のように立って、ある青年と会うと、涙が溢れ出す。彼女は痛々しく「目覚めた」のである。館から出て結婚しなければならないと。リッチは「おとぎ話は長続きしない」と書き、「温厚な革命」をこれ以上推し進めようとはしない。

Stefania Arcara の“Sleep and Liberation: The Opiate World of Elizabeth Siddal”は、ラファエル前派のモデルとなったエリザベス・シダルの詩を論じる(家族が用いた姓の綴りは Siddall である)。シダルは D. G. ロセッティと 1860 年に結婚するが、2 年後ローダナム(アヘン剤)の過剰摂取で亡くなった。自殺とも言われる。ロセッティが妻を追悼して描いた《ベアータ・ベアトリクス》では、天国に向かうシダルの手に鳩が罌粟の花を届ける。眠り・死を象徴する罌粟は、彼女がアヘン中毒だったことも表しているという。原因不明の病に苦しんだ彼女は、鎮痛剤としてアヘンを常用してい

たのだった。著者は、物憂げに椅子に坐りあるいは眠る「受動的な」シダルを描いたロセッティの素描と彼女の「主体的な」詩を比較するが、私たちはロセッティが芸術家としてのシダルも描いていたことも忘れてはならないだろう。著者によれば、シダルが自身の詩に記した眠りは、「慰めと隔離と抵抗の場所である」。その場所で、彼女は「女性の愛の犠牲者としての慣習的役割」を拒んだ。シダルは、眠り姫の受動性を意識的に自己疎外的手段として用い、眠り・死を自己保持の、最終的には解放的手段としたのだった。思うに、リッチが眠り姫の受動的「目覚め」を能動的「目覚め」に変えたとすれば、シダルは受動的な「眠り」のなかで能動的、主体的な生を詩に探したのである。

他方、ロセッティは不眠症に苦しんだが、眠りは、彼に、不安とともに詩のヴィジョンももたらした (Laurence Roussillon-Constanty, “Immortal and Deadly Icons: Dante Gabriel Rossetti’s Sleeping Beauties”)。1848年、ロセッティは詩 “Jenny” に着手する (本論は着手の年を1846年としている)。またロセッティは1846年9月の書簡でペローのおとぎ話集の購入を弟に知らせたとあるが、その書簡は1844年12月17日付の書簡と思われる)。ジュニーは語り手の膝に頭を乗せてぐっすり眠る売春婦である。無意識状態にあるジュニーの官能性は男には安全である。だが、ロセッティの詩集『生命の家』(1870/81)では、眠る女の官能性が強度を増し、女と抱擁しあう眠りのなかで男も半ば意識を失う。ロセッティの眠る女たちは、ヴィクトリア朝の受動的な女性像とはかけ離れた、成熟したパワフルな女たちである。彼女たちに「王子」は不要である。

ロセッティを通じて1856年に出会ったラスキンとバーン＝ジョーンズは、1871年にミケランジェロへの評価をめぐって友情にひびが入ったと言われてきた。だがそれは表面上のことで、実は眠り姫が彼らの心を繋ぎとめていたことを、Cristina Pascu-Tulbure の “Aesthetics of Desire: Ruskin, Burne-Jones and Their Sleeping Beauties” は明らかにする。ラスキンは、結婚を待ち望んだ29歳下のローズ・ラ・トーシュに眠り姫のイメージを重ねるが、そのイメージはカルパッチョが描いた聖ウルスラのイメージにとって代わる。1876年のローズの死後、聖ウルスラの再生を信じたラスキンは、ローズを失ったことを「自然」の真実として捉え、死と再生、眠りと目覚め、

喪失と回復のサイクルのなかで彼女を眠らせ、毎春彼女に目覚めの接吻をする夢を見る。バーン＝ジョーンズは、《いばらの森に入る王子》(1869)で(ラスキンのように)孤独に姫を探す王子を描き、1871-73年に制作した連作《いばら姫》では、疲弊した王子と深い眠りのなかで安らかに眠る姫を対比した。この姫のように、バーン＝ジョーンズは「自然」に背を向けて、自身が創り出した芸術の世界で守られ「眠る」ことを欲するようになる。1890年、バーン＝ジョーンズは4点からなる《いばら姫》を完成させる。この連作に描かれた王子と姫は、「不自然に称えられた静止」のなかにいる。王子は姫を目覚めさせて無垢の美を失わせる接吻を迷い、姫も目覚めることを望んではいない。姫は、もう愛することも死ぬこともないのだ。

Anne Chassagnol の“Nuptial Dreams and Toxic Fantasies: Visions of Feminine Desire in John Anster Fitzgerald’s Fairy Paintings *The Stuff That Dreams Are Made of* (1858)”は、フィッツジェラルドが1858年に「眠り姫」「白雪姫」「シンデレラ」を組み合わせて描いた《夢が作られるもの》と《仮面舞踏会後の夢》の眠りに、少女が大人の女性になる過程をみる。ウェディングドレスのような白いドレスに華美な上着や宝石を身につけた女性が、自身と男性が現れる夢を見ている。女性は、喜びのあまり感覚が麻痺して眠っているのだという。「装飾的なアッサンプラージュ」もしくは「洋服屋の飾り人形」のように眠る女は、彼女の体を覗き込む視線に晒されるが、著者によれば、彼女は王子を待っているのではなく、むしろ飾り立てられた自身を見せながら、「夢のなかに男性を呼び出している」。謎めいた微笑みが暗示するように、少女はみずから男性を幻想し、女になるのである。

Marie Cordié-Levy の“Julia Margaret Cameron’s Sleeping Beauties”は、ジュリア・マーガレット・キャメロンが「眠り姫」を写した写真、《春の日》(1865)、《ラファエル前派風習作》(1870)、《アレシア》(1872)、《ランスロットとグイネヴィアの別れ》(1874)を論じる。これらの写真は、それぞれ母性、愛、美、情熱を写したものだが、著者は、各々の写真には代理母の問題、メランコリー、死、別れも含まれているという。キャメロンはこうした眠りの多層性をカメラに捉えて写真の可能性に挑んだ。写真は「真実」のみを写す手段ではないのだと。

論集最後の Anne-Florence Gillard-Estrada の“Beneath the Surface: Sleeping

Beauties in Representations of Antiquity and their Reception (1860-1900)”は、フレデリック・レイトンらアカデミーの画家が描いた眠る女たちに迫る。ギリシャ神話を主題とした彼らの作品では、女の身体はアカデミーの教えに則った理想美と、リビドーの対立の場となった。レイトンの《テセウスに捨てられたアリアドネー》(1868)では、透き通る白い衣を身にまとい、蒼白となったアリアドネーが死んだように眠る。凍りついた姿勢で眠る彼女を見る者は、安心して欲望することができる。一方、《燃えるような6月》(1895)でオレンジの衣に身を包んで眠る女は、ミケランジェロが描いたレダのポーズを模したポーズで眠る。女は自身の欲望と夢の只中にいる。オレンジのドレーパリーは、そんな彼女の内的世界を表したものだ。アルマ＝タデマの《アムピッサの女たち》(1887)では、狂乱し粗暴なはずのマイナスが、白い衣に身を包んで「おとなしく」眠る。女たちがマイナスたちを見つめるが、アルマ＝タデマは、両者の境界を分明とはせずに、道徳的な女性が制御不能な女に変身する可能性を示した。アルバート・ムアが描いた眠る女もギリシャ風のキトンに身を包む。その襞の動きが肌の下の「無意識」を表すように、画家たちは、古代ギリシャを主題にして、眠る女の彫刻のような肌の下の「隠された心の領域」を開こうとしたのである。彼らが描いた女たちは窃視の対象ではあっても健やかに眠っていると見られていたが、本論を通して、女たちの肌の上でドレーパリーが心のうごめきによって震えていることを知った。

本書は始めにヴィクトリア朝における眠りの標準化という問題を提起して、読者を眠り姫の物語のなかへと誘った。だが、ページをめくるうちに、標準化した眠りの周囲に、多層化、多義化した眠りのラビリンスが広がっていたことに気づかされる。このラビリンスの道を表象から深層へと導く10本の論考を編んだ本書は、眠る女たちの蠅人形／人体モデル／彫像のような身体／心の表層を包む幾重もの襞を搔き分け、心の秘密、夢の世界、そして無意識の領域にふれた。無表情で無力な眠り姫は、実はこんなにも強くあるいは密かに表現していたのである。眠り姫の身体を覆うドレーパリーは半透明だが、姫が眠る森は鬱蒼としている。依然、未踏の地は残されている。