

# 『妖精の女王』におけるウェヌスとアドーニス

平 川 泰 司

エドモンド・スペンサー (Edmund Spenser) の『妖精の女王』(*The Faerie Queene*) の世界にあっては、一人の人物——寓意的人物であれ、神話・伝説上の人物であれ——にある一定の寓意的もしくは象徴的意味を見出すことが困難で、相互に関連しあっているにしても、文脈によって、そこに複数の意味を認めざるをえない場合が少なくない。例えばクピードー (Cupido) は、その鋭い矢で天上の神々や地上の貴賤を問わぬ人々の心臓を射抜き、彼等を恋の苦しみに悶えさせる、少年の姿をした、気紛れで残酷な、盲目の愛の神として登場するのはもちろんであるが、彼はまた、その母であり愛の女神であるウェヌス (Venus) の地上の住いにも姿を現わす。クピードーはここでは、後に述べる健康な愛の喜びを象徴する存在として、今は和解したプシューケー (Psyche) との間に「喜び」(Pleasure) という名の娘をもうけ、矢は傍らに打ち捨てて、楽しく幸福に暮している。一方彼は、ウェヌスとは対照的な、肉体的な純潔を象徴する女神ディアーナ (Diana) に付き従うニンフと紛らわしい存在でもある。逃げ出した息子のクピードーを探しあぐねたウェヌスが、最後にディアーナの侍女のニンフの中に彼を見付け出そうとするのはその故に他ならない。

ウェルギリウス (Vergilius) の『アエネーイス』(*Aeneis*) に、カルターゴー (Carthago) に流れ着いたアエネーアース (Aeneas) の前に、彼の母であるウェヌスがディアーナに仕えるニンフに姿を変え、狩装束で現われる場面があるが、この趣向はルネサンス期に好んで用いられた。スペンサーの『牧人の暦』(*The Shepheardes Calender*) の「四月」の末尾にも、ウェルギリウスの上述の箇所から採った詩句が、その「寓意」(Embleme)<sup>(1)</sup> として掲げられているが、これは牧人達の女王イライザ (Elisa) ——もちろんエリザベス女王 (Queen Elizabeth) を意味している——が、ウェヌスの要素とディアーナの要素とを兼ね具えた、いわゆる「乙女のウェヌス」(*Venus virgo*) 的存在であることを示している。<sup>(2)</sup> クピードーがディアーナの侍女の中に紛れ込んだり、ディアーナが密かにクピードーの矢を自分の矢と取り替え、その結果、クピードーの放った矢が、実は肉体的純潔を守り、男を遠ざける貞節の矢であったりするとい

(1) I, 314-28.

(2) Cf. E.K.'s gloss to the emblem. 'This Poesye is taken out of Virgile, and there of him vsed in the person of Aeneas to his mother Venus, appearing to him in likenesse of one of Dianaes damosells: being there most diuinely set forth. To which similitude of diuinitie Hobbinoll comparing the excelency of Elisa,...

った趣向は、同じ主題の変奏である。この最後のものは、スペンサーが翻訳し、『恋愛小曲集』(Amoretti)の末尾に置いた、マロ(Marot)の詩にもみられる。

As Diane hunted on a day,  
 She chaunst to come where Cupid lay,  
 his quiuer by his head:  
 One of his shafts she stole away,  
 And one of hers did close conuay,  
 into the others stead:  
 With that loue wounded my loues hart,  
 but Diane beasts with Cupids dart. [ll. 7-14]<sup>(3)</sup>

ウェヌスに関しても同様である。この愛と美の女神は、上述の「乙女のウェヌス」の他、ルクレティウス(Lucretius)的な「母なるウェヌス」(*Venus genetrix*)・「豊饒なウェヌス」(*alma Venus*)、あるいは男女両性を兼ね具えた「両性のウェヌス」(*Hermaphrodite Venus*・*Venus biformis*)、「中空の女王」(*queene of th'ayre*) [IV, x, 47] など、多種多様の形で現われあるいは言及されており、その意味するところをひとつに限定することは不可能である。スペンサーはひとつの神話上の人物に、文脈に応じて、神話・伝説上の、あるいは過去・当代の文学・哲学その他において与えられている複雑多様な象徴的意味合いを、随意に附与したもののようである。それゆえ、『妖精の女王』第三巻の「貞節の物語」(*The Legend of Chastity*)に二度にわたって現れるウェヌスとアドーニス(Adonis)の物語に著るしい対照が認められ、その意味するところが大きく異なっているとしても不思議ではない。

オウィディウス(Ovidius)の『変身物語』(*Metamorphoses*)に歌われているウェヌスとアドーニスの悲劇的な愛の物語りは、詩人・画家達の好んで取り上げるところとなったが、「貞節の物語」の主人公、男装の女性騎士ブリトマート(Britomart)が一夜を過ごす、淫らな「不貞」を象徴するマレカスタ(Malecasta)〔*male*(邪しまに)と*castus*(貞節な)の女性形より〕の「歓楽の館」(*Castle Ioyeous*)に飾られている豪華なつづれ織りの壁掛けにも、その物語りが絶妙のひらめきと技でもって描き出されている。

ウェヌスはアドーニスの美しさに心奪われ、恋の痛みに苦しみ悶える。女神はあらゆる手練手管を弄して少年を誘惑し、時にはとりどりの花で編んだ花の冠で彼の金髪を飾り、時には彼を密かな木蔭に誘なってやさしく眠らせ、あるいは泉で水浴びをさせる。そして少年が眠れば、女神は空色のマントを彼に着せかけ、頭の下に腕を差し入れて目にくちづけを浴せかける。彼

(3) Spenser からの引用は、すべて *The Poetical Works of Edmund Spenser*, 3 vols., eds, J.C. Smith (*The Faerie Queene*) and Ernest de Sélincourt (*Minor Poems*) (Oxford, 1909-10) による。

(4) X, 519-739.

が水浴びをすれば、女神はその「狡猾な両の目」(her two crafty spyes)〔Ⅲ, i, 36〕でもって、密かに彼の美しい肢体を眺め回す。このようにして、女神は少年の愛を獲得するが、彼は相変らず狩りに夢中で、彼の身を案じた女神は、あまりに大きな獲物は狙わないようにと懇願する。だがその甲斐もなく、やがて少年は猪に突かれて命を失なう。女神は嘆き悲しむが、ついに諦め、血に染まった彼の亡骸を美しい花に変える。そしてその花が「まるで命あるもののように」(as if it liuely grew)〔Ⅲ, i, 38〕そのつづれ織りに描かれていたのである。

ところで、このウェヌスとアドーニスの絵を目にして、我々はこれとよく似た光景を目撃したのを思い起こす。第二巻「節制の物語」(The Legend of Temperance)の最後のところで、魔女アクレイジア(Acrasia)——ギリシア語で「放縦」を意味する——の「至福の園」(Bowre of Blisse)でも、やっとうっすらと口の回りにひげが生えはじめたばかりのうら若い男性ヴァーダント(Verdant)——もちろん「新緑の」という意味の形容詞である——が、やはりしたたかものの女に誘惑されて、騎士としての務めを忘れ去り、愛欲の行為に疲れて彼女の膝に眠っていた。

That wanton Ladie, with her loue lose,  
Whose sleepe head she in her lap did soft dispose. 〔Ⅱ, xii, 76〕

この二つの挿話に共通するものは、男性の若い愛人の受身の姿勢である。もちろん、アドーニスとヴァーダントは忘れていないのに対して、ヴァーダントは獣欲に溺れてみずからの務めを放擲しており、もし「節制」の騎士ガイオン(Guyon)に救われなかったならば、やがてその本性に従って、外見も畜生の姿に変えられてしまったことであろう——アクレイジアはキルケー(Circe)の系譜に属する魔女である——という違いはあるが、彼等がいずれも色恋の道に通じた女に翻弄される存在であることには変りない。

さらに我々は、ウェヌスの姿勢と、アクレイジアの別の愛人サイモクリーズ(Cymochles)〔「波を乱す者」。*κύμα* (波)と*δύλω* (乱す)より。諸種の欲望の過剰を象徴する〕のそれとの類似にも気付く。彼は「至福の園」で、胸をはだけた娘達が遊び戯むれ、その中の一人などは、「その美しさを誇るため、柔らかな腰のあたりまでその美しい肢体を人目に曝している」(Ⅱ, v, 33)のを、「まむしのように草むらに潜んで」(Ⅱ, v, 34)眺めていたが、これはアドーニスの水浴びを密かに見詰めているウェヌスの姿に酷似している。

C. S. ルーイス(C. S. Lewis)は、サイモクリーズが眠っているふりをしながら、その実薄目をあけて女達を見ている箇所を引用し、そこに「覗いている」(peepe)〔Ⅱ, v, 34〕という動詞が用いられていることを指摘して、これは読者の注意を促がすための「危険信号」(danger signal)であるとした。サイモクリーズは「性の行為」('lust in action')は行なわず、いわゆる覗きを楽しんでいるだけなのである。かくしてC. S. ルーイスは、サイモクリーズに不健康

な「観淫倒錯症」(*skeptophilia*)<sup>(5)</sup>を認めた。これが「アドーニスの庭」(Gardin of Adonis)における健康そのものの愛とは、対極に位置するものであることは明白である。この庭ではウェヌスはアドーニスと肉の契りを結び、心ゆくまで彼を抱き締める。

[Venus] Possesseth him, and of his sweetnesse takes her fill. [Ⅲ, vi, 46]

そしてすべての恋人達が「誰はばかりことなく」抱擁しあっている。

Franckly each paramour his leman knowes, ... [Ⅲ, vi, 41]

そして、サイモクリーズと同様のことがつづれ織りのウェヌスについても言えると、C.S. ルーイスは指摘する。裸身のアドーニスを密かに眺め回わしているウェヌスの「狡猾な両の目」も、女神の倒錯した愛欲を暗示する「危険信号」<sup>(6)</sup>だとするのである。

もっとも、このような見解に反論がないわけではない。ポール J. アルパーズ (Paul J. Alpers) は、「まむしのように草むらに潜んで」眺めているサイモクリーズの「観淫倒錯症」は認めながら、つづれ織りのウェヌスとアドーニスを取り巻く牧歌風の「美しく魅力的な情況」を指摘して「アドーニスの庭」との類似性を強調し、「スペンサーは対極に位置する二つの現実の在り方を描こうとしているのではない」、彼は牧歌的な「二種の甘美で官能的な喜び」<sup>(7)</sup>を提示しているのであるとする。このつづれ織りが、伝統的な牧歌の美しさに彩られているのは事実である。

And [she would] throw into the well sweet Rosemaryes,  
And fragrant violets, and Pances trim,  
And euer with sweet Nectar she did sprinkle him. [Ⅲ, i, 36]

だがアルパーズは、「英雄的なものと牧歌的なもの」(Heroic and Pastoral)の対立というテーマを追求するに急なあまり<sup>(8)</sup>——それはしかし非常に興味あるかつ重要なテーマである——ここではやや我田引水の強弁に陥っているように思われる。

この壁掛けが飾られているのは「歓楽の館」である。それゆえ、アクレイジアの庭がその実体は死の庭でありながら、彼女の魔法によって、「理想の風景」(ideal landscape)に彩られた「至福の園」の外観を呈しているのと同様に、ここに甘美な牧歌風の情景を描き出したつづれ織りがあっても少しもおかしくない。悪と甘美さとは相容れないものではなく、むしろその甘

(5) Cf. C.S. Lewis, *The Allegory of Love* (A Galaxy Book, 1958), p. 332. 'lust in action' は William Shakespeare, *Sonnets*, CXXIX からの引用。

(6) Cf. *ibid.*, pp. 331-32.

(7) Cf. Paul J. Alpers, *The Poetry of The Faerie Queene* (Princeton, 1967), pp. 374-80.

(8) 上の書物の第11章のタイトルは 'Heroic and Pastoral in Book Ⅲ' である。

く美しい仮面のゆえに、悪はいよいよ危険なのである。クピドーが絶えず情欲の火を付けて回っているこの部屋には、甘美なリディア調の音楽が流れ、壁に沿って並べられたベッドでは、多数の男女が安逸を貪り、甘い官能の喜びに酔い痴れている。「至福の園」と名付けたのがアクレイジアの愛人達であったように、館の女あるじマレカスタは彼等にとっては「歓び」(the Lady of delight)〔Ⅲ, i, 31〕なのである。

このつづれ織りを目にしたブリトマートは、それゆえ、美しく牧歌的なウェヌスとアドーニスの物語りに潜む、倒錯した、自然の理に反する愛欲の気配を観破し、この「歓楽の館」の本質を見抜かねばならなかったのである。ブリトマートは先に館に入る前に、警固の六人の騎士と戦い、彼等を屈服させたが、今明らかになった彼等の名もこの館の実体を示唆している。この六人は兄弟で、愛欲の段階を順次示して、それぞれ「注目」(Gardante), 「話しかけ」(Parlante), 「陽気」(Iocante), 「くちづけ」(Basciante), 「ばか騒ぎ」(Bacchante), 「夜遊び」(Noctante)と名付けられている。ブリトマートを男だと誤解したマレカスタは、情欲に狂って、深夜ブリトマートのベッドに忍び込むが、その結果起った騒動でブリトマートが「注目」に軽い傷を負わされるのは、それゆえ、彼女がこの館の本質を完全には見抜けず、その貞節に少しの隙があり、そのため愛欲の第一の段階に陥りかけたのであると解釈しえよう。

比較的最近まで、スペンサーは快よい韻律で歌う絵画的な詩人であり、彼の真価は視覚化された優美な抒情に加うるに甘美な響き一脚韻と頭韻の一とりズムでもって、読者を白昼夢、それもしばしば官能的な白昼夢の世界へと誘なうところにあるのだと考えられてきた。このような見方を代表するのは、十九世紀の批評家ウィリアム・ハズリット (William Hazlitt) である。彼によれば、スペンサーにあっては、「だが、真理を愛する気持ちではなく、美を愛する気持ちが彼の精神の原動力 (the moving principle) である。」「スペンサーにおいては、我々は観念的な存在に混じって別世界に遊ぶ。詩人はより美しい自然の膝に、よりおだやかな流れの水音のほとりに、より緑濃く、より美しい谷間に我々を導き座らせる。彼は現実の自然ではなく、我々がそうあってほしいと願うような自然を描く。……彼が魔法の杖を振れば、架空の存在が肉体の衣を着け、同時にすべての現実の事物に淡いヴェールが被せられる。現実の世界と虚構の世界のいずれもが、彼の想像力の翼に跨っているのである。」<sup>(9)</sup> それゆえスペンサーのアレゴリーは無視してよい、いやむしろ、夢幻の境地に遊ぶためには、彼のアレゴリーなどは無視すべきであると、ハズリットは主張したのであった。

だが、近年のアレゴリー文学への関心の高まりとともに、スペンサー再評価の動きも目覚ましく、デイヴィッド・デイシズ (David Daiches) も、その英文学史において、『妖精の女王』を魅惑的な絵画的シーンの連続とのみみる旧来の見解に再考を促しているが、<sup>(10)</sup> スペンサーのア

(9) William Hazlitt, *Lectures on the English Poets* (The World's Classics, 1924), pp. 52-53.

(10) Cf. David Daiches, *A Critical History of English Literature*, 2 vols. (Secker and Warburg, 1963), vol. 1, p. 186.

レゴリーの意味・論理が明らかにされるにつれて、彼の絵画的イメージのアレゴリーへの貢献が、次第に認識されるようになってきた。ルネサンス期の詩においては、絵画的なイメージは詩の内容と不可分の関係にあるというのは、今日もはや常識であろうが、その新らしい常識の確立にもっとも大きく寄与したロウズモンド・チューヴ<sup>(11)</sup> (Rosemond Tuve) は、スペンサーの詩を「巨大な画廊」と見なすことの不当さを力説し、スペンサーのもっとも優美に鮮やかなイメージでさえも、彼の詩の論理とは切り離しえないことを証明したのであった。

「歓楽の館」のウェヌスとアドーニス<sup>(12)</sup>は、小品ながら、『妖精の女王』の中でも印象に残る絵のひとつである。ある意味で、もっともスペンサーらしい箇所のひとつに数えてもよいであろう。だがここに面白い事実がある。もう一組のウェヌスとアドーニス<sup>(13)</sup>が住まっている「アドーニスの庭」には、その中心部をなす「ウェヌスの丘」(*mons Veneris*)を除いて、視覚的なイメージは皆無に近い。それどころか、聴覚・嗅覚・触覚などの他の感覚に訴える詩句もほとんどない。この庭はほぼ純粋に観念の庭なのである。

つづれ織りのウェヌスとアドーニスが「至福の園」を連想させるものであることは、すでに述べた通りであるが、この「アドーニスの庭」は、いろいろの点で明らかに意図的に「至福の園」に対比されている。

「至福の園」は「命の敵」(II, xii, 48)である偽りのゲニウス (Genius) がその門を守る死の庭であるが、この「アドーニスの庭」は、まことのゲニウス、生命を司る神アグディステーズ (Agdistes) が管理する命の庭である。ここにはすべての生命——動物も含めて——が、それぞれ種類別に花として整然と花壇に植わっている。彼等はアグディステーズに肉体の衣を与えられ、現世へと送り出されてゆく。そしてそこでの生涯を終えると、この庭に戻ってきて、再び花壇に咲く花となる。彼等はこのようにしてこの庭と現世の間を往復し、永遠の生命を保っているのである。猪に突かれて他界したアドーニスも、同じように花として——彼の場合はもちろんアネモネとして——この庭に咲いているものと解釈してよいであろう。

この庭が命の庭であることは、さらに、庭の中央に位置している「ウェヌスの丘」によっても示されている。その丸い頂きをウェヌスの神木であるぎんばいか<sup>(14)</sup>が花環のように取り巻き、その幹からは甘い樹液が滴り落ちて、あたり一面に芳香を放っている。この丘が女性の生殖器官を暗示するものであることは疑問の余地がない。この庭のウェヌスは「母なるウェヌス」・「豊饒なウェヌス」なのである。このあからさまな性の象徴を中心に据えたこの庭は、倒錯した不毛の愛の庭、「至福の園」とは著るしい対照をなすものといわねばならない。

加うるに、自然とアートの対比が、この二つの庭の間には明白に認められる。「ウェヌスの丘」を飾るぎんばいかの森の奥深く、美しい花に彩られた東屋があるが、それはアートの手に

(11) 'But no greater violence to the *poetry* of Spenser could be done than ... to turn the poem into one vast picture gallery.' Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Phoenix Books, 1961), p. 59.

なるものではなく、自然がおのずとしつらえた自然の東屋である。

And in the thickest couert of that shade,  
There was a pleasant arbour, not by art,  
But of the trees owne inclination made,... [Ⅲ, vi, 44]

「アドーニスの庭」は自然が造りうるもっとも美しい庭園なのである。

So faire a place, as Nature can deuize: [Ⅲ, vi, 29]

他方「至福の園」はアートによるもっとも巧みな自然の模倣である。

A place pickt out by choice of best aliue,  
That natures worke by art can imitate: [Ⅱ, xii, 42]

そしてここではアートが自然に対抗して己れを主張している。

And ouer him, art striuing to compaire  
With nature, did an Arber greene disprede,... [Ⅱ, v, 29]

もちろん、このことから直ちに、『妖精の女王』の世界にあっては、自然が善でありアートは悪であるという結論を引き出すのは軽率に過ぎよう。第四卷「友愛の物語」(The Legend of Friendship) の「アレゴリーの核」(allegorical core)<sup>(12)</sup>をなすのは、完全な愛——宇宙の森羅万象の調和、すなわち、互いに拮抗する諸勢力が十分に活動しながら、かつ全体として調和を保っている、いわゆる「調和した不調和」(*discordia concors*)を生み出し維持している「宇宙的な愛」(Cosmic Love)をも含めて——を象徴する「両性のウェヌス」を祀る「ウェヌスの社」(Temple of Venus)であるが、この社のある島には、自然とアートが調和して共存している。また、ディアーナの養女となったベルフィービー (Belphebe) ——彼女の名の中の「フィービー」というのはもちろんディアーナの別名であるが、それはまた *φοῖβος* (光り輝やく) の女性形のラテン語形であり、それゆえ、ベルフィービーの名は「美しく光り輝やく女性」を意味する。そしてスペンサーは、彼女が私人としてのエリザベス女王を象徴していることを明らかにしている<sup>(13)</sup>——が、森の奥深く、人為的であることこのうえない宮廷から遠く隔たった自然のただなかで獲物を追って駆ける時、彼女の背に豊かに波打つ金髪に落ちて絡まる花は、あるいはアートのなせる技とも見えるのである。

(12) C. S. Lewis *op. cit.*, p. 335.

(13) Cf. Ⅲ, proem, 5.

And whether art it were, or heedlesse hap,  
As through the flouiring forrest rash she fled,  
In her rude haire sweet flowres themselues did lap,  
And flourishing fresh leaues and blossomes did enwrap. [II, iii, 30]

このように、アートはそれ自体としてはけっして悪ではない。アクレイジアのアートが悪であるのは、それが欺瞞のためのアートであり、死せるものを命あるものと見せかけ、偽りの「快よい場所」(*locus amoenus*)、見せかけの「至福」でもって人を墮落へと導き、死へと追いやる悪魔のアートだからである。倒錯のアクレイジアの庭では、アートが自然と競うにとどまらない。自然が浮気女よろしくアートを追い回すのである。

One would haue thought, ...  
That nature had for wantonnesse ensude  
Art, ... [II, xii, 59]

そして、本物と見分けがつかないほど巧妙に造られた純金の蔦が自然を偽っている。

And ouer all, of purest gold was spred,  
A trayle of yuie in his natiue hew:  
For the rich mettall was so coloured,  
That wight, who did not well auis'd it vew,  
Would surely deeme it to be yuie trew: [II, xii, 61]

倒錯もここに極まった感がある。そしてこの庭の門には美しい絵が描かれているのに対して、「アドーニスの庭」の門には何も見られないことも、この二つの庭が、自然の庭とアートの庭として、意図的に対比されていることのひとつの証拠として挙げてよいであろう。

「歓楽の館」のウェヌスが、アクレイジアと同じ倒錯した愛欲の主であることは先に述べた通りであるが、実は、そのウェヌスの描かれているつづれ織りに、アクレイジアの庭におけるのと似通ったアートが存在するのに我々は気付く。ここには、血にまみれたアドーニスの亡骸が花に変身した有様が描かれているが、その花がまるで「命あるもののように」見えるのである。

Him to a dainty flowre she did transmew,  
Which in that cloth was wrought, as if it liuely grew. [III, i, 38]

これをアクレイジアのそれと同じ欺瞞のアートと見る見方には、当然反論も予想される。まず、この花はつづれ織りに描かれている絵であって、そうである以上、元来がアートである。



### 『妖精の女王』におけるウェヌスとアドーニス

アートでない絵などというのは名辞矛盾である。次に「まるで命あるもののように」描かれているというのは、この壁掛けを製作した職人の卓越した腕前を示すものでこそあれ、それ自体なんら罪の連想を伴うものではない。逆にその花が生氣のないものであれば、この壁掛けはさほど値打ちのないものといわねばならない。その通りである。だが我々は、「狡猾な両の目」という「危険信号」が与えられているのを見落してはならない。ここに描かれているのは、その優美な牧歌的抒情にもかかわらず、恋の手練手管にたけた女が、うぶな少年を誘惑し、その裸身を「密かに」窺っている情景である。「まるで命あるもののように」という表現は、それゆえ、死せるものを命あるものとみせかける、欺瞞のアートの存在を示唆しているものと受け取ってもよいであろう。

「アドーニスの庭」のアドーニスは、痛ましい出来事によって現世での生涯を終えた後、「ウェヌスの丘」の森の奥深く、「日の神（<sup>ポエブス</sup> Phoebus）の光も差し込めず、風の神（<sup>アエオルス</sup> Aeolus）の烈風も少しの害も及ぼすことの出来ない」（Ⅲ, vi, 44）うっそうたるぎんばいかがおのずと造り出した東屋に密かに住まっているが、このアドーニスとつづれ織りに描かれているアドーニスとの間には、重要な差異が認められる。「歓楽の館」のアドーニスは、上にも述べたように、生前はいわばウェヌスにもてあそばれていた受身の存在であり、死後も単に美しい花に変身しただけである。他方命の庭に住まうアドーニスは、ウェヌスとは対等の関係にあり、永遠の幸福を享受している。

There now he liueth in eternall blis,

loying his goddessse, and of her enioyd :

〔Ⅲ, vi, 48〕

アドーニスも心ゆくまで愛の女神であり美の女神であるウェヌスの甘味さを味わっているのである。双方が等しく相手を「楽しむ」ということ、これほど健康な愛はなく、「歓楽の館」における倒錯の愛とは対極に位置するものであるといえよう。

ところで、アドーニスがウェヌスとアドーニスの物語りに登場する不幸な美少年であるばかりではなく、植物の年々の死と再生を象徴する神話的存在でもあったことは断わるまでもあるまい。そしてその意味で、他界したアドーニスがアネモネに変身したという神話と相俟って、「アドーニスの庭」を、肉体の衣をまもっていないあらゆる生命が花として咲き乱れている花園としたスペンサーの趣向は、まことに当をえたものであった。

「アドーニスの庭」というのは元来、女性が愛好した、花を育てるための鉢を意味していた。

「『アドーニスの庭』で何でしょうか。」と彼（コーンスタンティヌス〔Constantinus〕）は尋ねた。「それはね、少しばかり土を掻き集めて苗床を作り、アプロディーテー（Aphrodite）の恋人〔もちろんアプロディーテーというのはウェヌスのギリシア語名であり、その恋人というのはアドーニスである〕を記念して女共が花を植える鉢のことなのだ。花

はしばらく咲いているがすぐに萎れてしまう。」とシーレーヌス (Silenus) は言った。

〔ユーリアーヌス (Julianus), 『皇帝達』 (Caesares), 329 C<sup>(14)</sup>〕

このようなはかなく無価値なものの象徴としての「アドーニスの庭」は、スペンサーのそれとなんらかの関係をもっているのであろうか。

「貞節の物語」第六歌の「梗概」(argument) (アークギメント) において、「アドーニスの庭」が複数形になっているのに気付いた読者の中には、少なからぬ困惑を感じた人もいるであろう。他はすべて単数形だからである。

*The Gardins of Adonis fraught*

*With pleasures manifold.*

これはあるいはスペンサーの見落した誤植なのかもしれない。スペンサーは「魔法の杖」をもったアートの詩人であったにもかかわらず『妖精の女王』が四千個に及ぶ、複雑な脚韻法 (rhyme scheme) をもつ九行から成るスペンサー連 (Spenserian stanza) から成り立っていること自体驚異的である——かなり不注意な人でもあった。人物名を取り間違えている個所などその有名な例である。<sup>(15)</sup> だが1590年版、1596年版とも複数形になっているとすれば、明白な誤りでない以上、これはそのまま受け入れざるをえないであろう。そしてその場合ひとつの解釈は、上述した意味での「アドーニスの庭」をそれは意味していると考えることである。

さて、このような移ろいやすい「アドーニスの庭」の花に端的に表われている、植物の短い命を象徴する存在であったアドーニスは、広く女性の紅涙を絞ったと伝えられる。上の引用に「アプロディテーの恋人を記念して」云々とあるのも、女達のアドーニスへの思慕をからかっているのであるが、シリアの娘達も、アドーニスと同一視されたサマズへの悲しい思いを歌に託して、夏の一日、彼のはかない運命を嘆き悲しんだという。そしてその熱い思いの恋の歌はシオンの娘達を狂わせ、エゼキエルの見咎めるところとなった。

*Thammuz came next behind,*

Whose annual wound in *Lebanon* allur'd

The *Syrian* Damsels to lament his fate

In amorous ditties all a Summer's day,

While smooth *Adonis* from his native Rock

Ran purple to the Sea, suppos'd with blood

Of *Thammuz* yearly wounded: the Love-tale

Infected *Sion's* daughters with like heat,

(14) Donald Cheney, *Spenser's Image of Nature: Wild Man and Shepherd in "The Faerie Queene"* (Yale, 1966), p. 119 の W. C. Wright の訳より重訳。なお, Platon, *Phaedrus*, 276B にも言及がある。

(15) III, ii, 4 に 'Guyon' とあるのは 'The Red Cross Knight' の間違いである。

『妖精の女王』におけるウェヌスとアドーニス

Whose wanton passions in the sacred Porch

Ezekiel saw,...

[John Milton, *Paradise Lost*, I, 446-55]

アドーニス川の流れが毎年一度紅く染まるのは、サマズ（アドーニス）が年々傷ついて流す血によるのだと考えられたのである。そしてこのことから分るように、植物神話のアドーニスは、ウェヌスに愛され猪に突かれて死んだ美少年のアドーニスと同一視され、この二つの物語りは融合していた。

だが春になれば植物は蘇えり、花は再び咲き乱れる。アドーニスは再生するのである。死んだアドーニスは冥界の女王プロセルピーナ（Proserpina）のもとで六ヶ月を過ごした後、再び地上に戻って、次の六ヶ月をウェヌスと共に過ごすと言われた。彼は永遠によみの国に葬られているのではなく、死すべき運命に定められているとはいえ、輪廻によって永遠の生命を保っているのである。

for he may not

For euer die, and euer buried bee

In balefull night, where all things are forgot;

All be he subiect to mortalitie,

Yet is eterne in mutabilitie,

And by succession made perpetuall,

Transformed oft, and chaunged diuerslie:

[Ⅲ, vi, 47]

アドーニスは、命の園と現世とを往復し輪廻を繰り返しているすべての命あるものを、ふさわしく象徴する存在であるといえよう。

だが、アドーニスは単にそのような象徴にとどまるものではない。彼はすべての生命ある存在と本質的な関わり合いをもっているのである。

スペンサーが、マルシリオ・フィチーノ（Marsilio Ficino）、ピコ・デルラ・ミランドラ（Pico della Mirandora）などの新プラトン主義（Neo-Platonism）の影響を受けていることは、諸処に明らかに読みとれる。この「アドーニスの庭」についても、そこで述べられている生命創造の神話に関して、その出典を探ろうとする試みが精力的に行なわれてきた。だが、スペンサーは、当時知識人の間で流行であった新プラトン主義の雰囲気になじんでいたことは間違いないが、ここに特定の影響関係を認めることは困難のようである。

スペンサーの神話によれば、「混沌」（Chaos）から得られた「質料」（matter）が「形相」（forme）を与えられた時、ひとつの生命ある存在が生れる。

All things from thence [*i.e.* from Chaos] doe their first being fetch,

And borrow matter, whereof they are made,  
Which when as forme and feature it does ketch,  
Becomes a bodie, and doth then inuade  
The state of life, out of the griesly shade. [III, vi, 37]

「形相」すなわち命ある存在の外形は輪廻につれて変化するが、「質料」は不変である。

The substance is not chaunged, nor altered,  
But th'only forme and outward fashion;  
For euery substance is conditioned  
To change her hew, and sundry formes to don,  
Meet for her temper and complexion: [III, vi, 38]

ここで我々は、上の引用文中、「質料」が文法的に女性となっていることに注目しなければならない。他方アドーニスとは「すべての形相の父」である。

For him the Father of all formes they call; [III, vi, 47]

プラトーン (Platon) の『饗宴』(*Symposium*) に、「天上のアプロディーテー」(*Aphrodite Urania*) と「地上のアプロディーテー」(*Aphrodite Pandemos*) の区別が述べられているが、<sup>(16)</sup>これについて、中世・ルネサンスを通じて多くの解釈・解説が試みられた。そして、「天上のアプロディーテー」には生みの母はないが、「地上のアプロディーテー」は「質料」を母として生れたと考えられた。「質料」(*materia*) と「母」(*mater*) は語原的に関連していると考えられたからである。「アドーニスの庭」のウェヌスは、アーウィン・パノフスキー (Erwin Panofsky) がむしろ「自然界のウェヌス」(*Natural Venus*) <sup>(17)</sup>と呼ぶべきだとしている、この「地上のウェヌス」だと思われるが、このことについての結論を下す前に、我々はウェヌスとアドーニスについての、もうひとつの神話的な意味を考察しなければならない。

「アドーニスの庭」の記述の直前に、クライソゴーン (Chrysogone) [「黄金の出産」。*Χρυσός* (黄金) と *γενή* (出産) より] という名のニンフが、太陽光線的作用により懐妊し、ベルフィービーとアモレット (Amorett) ——「愛」を意味するアモレットは、ウェヌスの養女として「アドーニスの庭」で育てられる——という双子の女兒を出産した事情が語られるが、この奇蹟の妊娠・出産と関連して、自然界における生命の誕生に関しての太陽と月の作用が述べられる。ナイル川の氾濫が収まった後、太陽が再び輝けば、堆積した泥の中に多種多様の無数の生物がうごめいているのが見られるが、これらの生命を生み出すのは太陽である。太陽は「生命と光の創造者」であり、「生命体創造の偉大な父」なのである。

(16) Cf. Platon, *Symposium*, 180D.

(17) Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (Harper Torchbooks, 1962), p. 142.

So after *Nilus* invndation,  
Infinite shapes of creatures men do fynd,  
Informed in the mud, on which the Sunne hath shynd.

Great father he of generation  
Is rightly cald, th'author of life and light; [Ⅲ, vi, 8-9]

もちろん、このこと自体は取り立てて言うほどのことではない。問題は太陽の創造行為に対して、太陽の姉妹である月が「ふさわしい材料」——スペンサーの 'matter' は厳密な意味での「質料」ではないので、この場合は「材料」と訳した。同じものである——を提供するとされていることである。月が「混沌」から得られた「質料」を「水分」(humour) で潤おして「ふさわしい材料」を調のえ、そこに太陽の熱が加えられると生命体が誕生するのである。

And his faire sister for creation  
Ministreth matter fit, which tempred right  
With heate and humour, breedes the liuing wight. [Ⅲ, vi, 9]

「この双子もそのようにしてクライソゴーンの胎内に生れた」(Ⅲ, vi, 9) のはもちろんである。このように太陽は「生命体創造の偉大な父」であり、そしてそうだとすれば、当然月は母ということになるが、実は、命の庭のアドーニスは太陽を意味していると考えられるのである。アドーニスが植物の死と再生を象徴する存在であるならば、彼が四季の変化と密接な関係をもっているのも不思議ではないが、スペンサーにその多くの影響が認められるナターリス・ Comes (Natalis Comes) は、その『神話』(*Mythologiae*)において、アドーニスを太陽とみなし、彼を突き殺した猪を冬を象徴するものとしている。<sup>(18)</sup> 太陽の力が弱まり、植物が枯れ果ててその姿も見えぬ、あるいは寒空にその無残な姿を曝している冬は、彼は冥界の客となっているのである。そして、クライソゴーンの「黄金の出産」の神話が「アドーニスの庭」の物語りの一種の序として機能しており、いずれも生命体創造の神話を扱っていることを考えるならば、命の庭のアドーニスは太陽を象徴していると解釈しても差支えないであろう。「すべての形相の父」アドーニスは「生命体創造の偉大な父」なのである。

他方ウェヌスは、「アドーニスの庭」に花咲くすべての生命の「偉大な母」(Ⅲ, vi, 40) であり、「ウェヌスの丘」がその豊饒を象徴している。「質料」が文法的に女性となっていることは上に述べた通りであるが、しかし、ウェヌスが「質料」であるわけではもちろんなく、その母でもない。「質料」は「混沌」から得られるものだからである。だが、アドーニスが「すべて

(18) Cf. H. G. Lotspeich, *Classical Mythology in the Poetry of Edmund Spenser* (Octagon, 1965), p. 33.

の形相の父」である以上、ウェヌスが「質料」と関連していることは間違いなく、それゆえ、アドーニスが太陽だとすれば、ウェヌスは「ふさわしい材料」を調える月の働きをしているものと考えてよいであろう。そして、その意味において、「アドーニスの庭」のウェヌスは、「質料」を母とする「自然界のウェヌス」と解しうるのである。

「歓楽の館」のウェヌスとアドーニスとは異なり、「アドーニスの庭」におけるこの二人は対等の関係にある。ここでは彼等は父と母として、「生命体の創造」に本質的に関わっているのである。そしてこの点にこそこの二つの挿話の最大の相違があると言ってよいであろう。だが、「アドーニスの庭」が、一部を除いて感覚的なイメージの皆無に近い観念の庭でありながら、無味乾燥な抽象的議論として読者を退屈させないのは、ウェヌスとアドーニスの物語りが長い伝統と豊かな連想をもつものだからであることはもちろんだが、「歓楽の館」においてそれがすでに優美に牧歌的に歌われているからでもあろう。それゆえにこそ、スペンサーはここで彼の「愛の哲学」を後顧の憂いなく開陳することが出来たのだと思われる。

(1976. 7. 30受理)