

ミルトンと視覚詩

—— verse paragraph による詩学の一側面*

桂 山 康 司

1. 序

詩人には、言語はどのようなものとして映っているのでしょうか。これは、別な言い方をすれば、端的に、詩とは何かということを問う、ということになります。本稿は、ミルトンという詩人が、この問いかけに対してどのような回答を提出しているかを、その詩的表現の実際の中から、殊に、従来よく議論されてきた「耳に聞こえる詩 (the poem in the ear)」ばかりでなく、「目に映る詩 (the poem in the eye¹)」に着目することで探ろうという試みです。

さて、言語には大きく3つの側面があります。言語内の3つの構成要素——音、文法、意味——がそれですが、この中で、特に、意味の示す表現力は他を圧倒するものがあります。明晰性という点で最も伝達能力が際立っているのが

* 本論考は、日本ミルトン協会第2回研究大会（2009年10月17日、於：日本大学）において、「目と耳のための言葉——ミルトンにおける詩的言語の一側面」と題しておこなった研究発表に、大幅な加筆・修正を施したものである。

1 John Hollander, 'The Poem in the Ear', 'The Poem in the Eye' in *Vision and Resonance*, second edition (Oxford Univ. Press, 1985) 参照。

意味です。それゆえ、我々が言葉による意思疎通を行う際に意味は一番頼りになる要^{かなめ}の部分です。しかし、言葉の発揮する表現力は、実は、もっと多様で、繊細かつダイナミックであり、言葉は単に「意味する」にとどまらず、語順や響き、余韻に拘^{こだわ}るばかりか、曖昧と思われるすべてを包含した総体としてそこに「ある」とされます。「詩は意味するのではなく存在する²」といわれるのはそのためです。

しかし一方で、科学的分析という観点からは、ソシュールが鋭く見抜いたように、意味はもっとも不安定なもので、その面での言語学的追及は遅れました。言語学の初期の主要な成果が音声面におけるものであったということと、科学的分析をその使命とした言語学者が、文学的解釈の領域に入り込む一歩手前で身を持していたという事実とを考えると、文学批評史においてももっとも科学的分析力に富むと思われる批評家の一人であるエンプソン (William Empson) が、言語学者のしり込みを横目に、大胆に、文学批評の領域で、詩の曖昧性と取り組んだ³ 際の意気込みがよく理解できます。しかしその明敏なエンプソンですら、詩における、この、意味の網の目を完全に解きほぐし得たとは思われません。エンプソンの時代とは違って、その後、目覚ましい発展を遂げた意味論の現況を考えてすらも、混迷はますます深まったというべきでしょう。もちろん、確認をしておきますが、それを私は、否定的にのみ解してはいません。エンプソンもそのことに気づいていました⁴ が、この曖昧性は人生の多様性と同じで、むしろ、不分明な分だけ、可能性を秘めた新たな開拓地が残されている、ということでもあるのです。

ミルトンの生きた 17 世紀は、シェイクスピアの時代ほどではありませんが、

2 A poem should not mean / But be. (Archibald MacLeish).

3 William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (Chatto and Windus, 1930).

4 この点については、拙稿「ホプキンズにおける曖昧の詩学」(NONDUM 第 8 号)、41-2 頁を参照のこと。

現在に比べて言語的には随分と自由度の高い、裏を返せば、曖昧の度合いが強い状態にありました。それに対して、次の18世紀を通じて、スペリングや文法面における論理的明晰性を重視した表現の画一化が試みられ、おおよそ現在我々が知る英語の姿となったわけです。このことは、ミルトンの言語芸術を考察する上で、決して軽視できない事実です。のちにミルトンの言語特性に対して投げかけられることになる批判、「これが英語か」という疑念は、英語という言語の、同時代の姿を絶対視した、^{あと}後知恵的批判にすぎません。表現性の自由度がより高い言語状況の中で、可能な限りの表現の高みを目指して試みられたのが、ミルトンの詩作の特質です。この自由はミルトンにとって、彼の先行作品へのアリュージョンの稠密性⁵に端的にあらわれているように、詩的表現性の追求を通じて、いまだに開拓の余地を多分に残す自国語における表現可能性を最大限に引き出し、そのことを通じて、母語である英語を古典語に比肩するだけのすぐれた言語に高めるという崇高な使命を果たすのに好都合なものでした。そして、この偉大な行為は、人生の壮年期において味わった政治的失望を補ってあまりある試みであるとミルトンには映っていたにちがいありません。

2. 古典的伝統とその模倣

さて、それではまだミルトンが政治的渦に巻き込まれる以前の作品から検討をはじめたいと思います。ホラーティウスのオードの翻訳である *The Fifth Ode of Horace. Lib. I.* です。‘Ad Pyrrham’ というタイトルを格別に与えられることになるほどに名高く、ラテン詩の特徴を集約した——とはラテン語の言語特性を集約した——とさえ思われる珠玉の作を、ミルトンが英語という言語に置き換えることを試みた作品となれば、ミルトンの古典観、英語観を窺い知るのに、これほど適した作品はありません。

5 Cf. Harold Bloom, *A Map of Misreading* (Oxford Univ. Press, 1975), p. 125.

まず、古典詩における絵画的特徴の実際を、原詩に従って説明しましょう⁶。

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?

(Horace, *Odes*, Book I, 5, 1-3)

(Pyrrha, what slender youngster, soaked with perfume, holds you in his arms, lying on a heap of roses in a delightful grotto?)⁷

この1行目は7語から出来ていますが、そのちょうど中間の語‘te’「あなたを」は、この詩の中で詩人が呼びかけている対象であるピュッラという名の、たぶん高級娼婦と思われる女性です。(なお、これを支配する動詞‘urget’ (= urge) は次行2行目にあって、この行にはありません。) さて、この‘te’という語を、前後にある2語——‘gracilis’ (= slender) と‘puer’ (= youth)——が取り囲むように言葉が配置されています。「瘦せた若者」——^{やさおとこ}優男です——を意味する、この2語はどちらも主格に置かれていて主語となります。それをなお外側から取り囲むように配されているのが‘multa’と‘rosa’で、ともに奪格形で‘in’と呼応しています。「たくさんのバラのなかで」となります。よって、「沢山のバラを敷き詰めたベッドで、どんな^{やさおとこ}優男か、おまえに (しつこく迫っているのは?)」という意味になります。

Quis multa gracilis (te) puer in rosa

6 藤井昇「解説」(ホラーティウス作、藤井昇訳『歌章』現代思潮社、1973年)、221頁、参照。

7 Niall Rudd (ed. and tr.), *Horace: Odes and Epodes* (The Loeb Classical Library, 2004).

図示した通り、この言葉の意味する情景を、この一行は、絵画的になぞっています。これが、今は総称的に visual poetry と呼ばれる詩群にみられる、表現の絵画的こだわり——目にとっての詩——の、古典詩における典型的なありようです。もちろん、ジョージ・ハーバート (George Herbert) の作品で馴染みの、所謂、pattern poetry——今見た、行内の一部における絵画性にとどまらず、連全体において、絵模様をかたどる詩——もまた古典以来の作品ですが、むしろ『ギリシア詞華集 (the Greek Anthology)』に収められた特殊な作品で、それが古典詩一般にみられる特徴とまでは言えないのは、現代において pattern poetry が特別なこだわりの作品として詩作の中での変わりものとして扱われていることと同じことです。それに対して、このホラーティウスのオードにみられる絵画性は古典ラテン詩においては一般的にみられるもので、決して特殊な技法ではありません。もちろん、ミルトンもまたこの特徴については熟知していたと思われます。

What slender Youth bedew'd with liquid odours
Courts thee on Roses in some pleasant Cave,
Pyrrha

(John Milton, *The Fifth Ode of Horace. Lib. I.*, 1-3)⁸

しかし、残念ながら、原詩にみられるこの絵画的特徴をミルトンは翻訳においても移そうと試みた形跡はありません。ここではむしろ、作品の詞書きにあるとおり⁹、無駄な言葉を付加せずに原詩の趣を、脚韻なしの連形式に移すことに専念していると見えます。

8 本論考を通じて、ミルトンからの引用は H. C. Beeching (ed.), *The Poetical Works of John Milton* (Oxford Univ. Press, 1938) による。

9 *Rendred almost word for word without Rhyme according to the Latin Measure.*

次に取り上げる個所は、その表現の一部を、『樂園喪失』第4巻の中で模倣して用いているため¹⁰、ミルトン自身もよく知っていたと思われるもので、ウェルギリウス作『アエネーイス』からの例を挙げます。

tum silvis scaena coruscis
desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra.
(Virgil, *The Aeneid*, Book I, 164-5)

また、背後には木々の揺らぎが
上から迫り、黒ずんだ森が不気味な影を投げかけている。(岡、高橋訳)¹¹

ここは、ウェルギリウスの文体上の特徴のひとつとされる theme and variation¹² の際立った例として指摘されるところです。要するに、同種の内容であるものを、微妙に変化を加えて並列的に繰り返すという技法です。まず、‘silvis scaena coruscis’ がテーマ (theme) の部分ですが、‘scaena’ (= scene) を、ともに奪格におかれた ‘coruscis’ (= shaking) と ‘silvis’ が両側から囲み、修飾しています。いわゆる、ablative of description の用法です。この ‘scaena’ と並列されているのが、次の行にある ‘nemus’ で、それに今度は ‘atrum’ という形容詞がついていて ‘atrum nemus’ 「小暗い森」と言い換えられていて、それをこれまた奪格におかれた組み合わせ、‘horrenti’ (= trembling) と ‘umbra’ が、中央の ‘atrum nemus’ を取り囲むように修飾しています。‘scaena’ も ‘atrum nemus’ もともに主格で、それに対する動詞は ‘imminet’ です。

10 “A Silvan Scene” (*Paradise Lost*, IV, 140). 後述。

11 ウェルギリウス作、岡道男・高橋宏幸訳『アエネーイス』京都大学学術出版会、2001年。

12 Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford Univ. Pr., 1968), p. 389.

tum (silvis (scaena) coruscis)
desuper, (horrentique (atrum nemus) imminet umbra.)

まず、「舞台背景のように林立した、風騒ぐ木立（‘silvis scaena coruscis’）」と描写し、さらに、「揺れる木陰で黒ずんだ森」と趣を変えて言い直すことで variation を与える。木立がぐるりとまわりを取り囲み、それをなお影が覆っている様子をそのまま彷彿とさせる言葉の配置です。まず森を「舞台の背景」を意味する ‘scaena’ (= scene) と喩え、次いで、その木立を覆う小暗さが森と混然一体となったさまを影もまた揺れていると言ひ表し、それが森を覆っている——これはリアリズムではありません。そこにいる主人公一行が感じ取った心理的印象をこのように表現しているのです。‘imminet’ (= overhang) 「上から迫る」という表現とともに、不気味な感じをよく伝えています。

このように、古典詩において一般的にみられる、表現の絵画的性は、語順が比較的自由である古典語の特性によるとされてきました。別な言い方をすれば、自国語の文法的特性を最大限に利用した表現ということができます。屈折により、格関係が明確にあらわれる言語であればこそ可能であった絵画的表現です。だとすれば、格語尾の消失を、ほとんど、語順の固定化において補うことになった近代英語において、このような絵画的性を演出することは至難の業であるということは、すぐに理解できます。実際、ミルトンは、ホラーティウスのラテン詩の翻訳においては、この絵画的特質をそのまま移植することを放棄していたのは今みてきたとおりです。しかしながら、ミルトンが、詩における絵画的表現性を古典語による作品を通じて熟知していながら、それを英語に移植することをあきらめていなかったことは、彼自身によるオリジナルな作品を少しでも検討すればすぐにわかります。

3. 行から verse paragraph へ —— ミルトンにおける絵画的表現(1)

ここでは、まず、詩人としての船出を飾る作品、*Lycidas* を見てみます。羊飼いのリシダスが死んだと聞いても皆はそのことを信じることができず、しかし、どこを探しても彼の姿はなく、その事実を受け入れざるを得ません。牧歌的世界に訪れたこの悲報に牧場は悲しみに覆われます。

Thee Shepherd, thee the Woods, and desert Caves,
With wilde Thyme and the gadding Vine o'regrown, 40
And all their echoes mourn.

(John Milton, *Lycidas*, 39-41)

おまえを悼^{いた}み、羊飼^{ひとけ}いよ、おまえなればこそ、森までが、人気なき洞穴までもが——
野生のタチジャコウソウや、ところかまわず繁茂^{つた}する蔦に覆われているほどに人気
なきところだというのに——
果ては、そこに^{こだま}響きまでもことごとく、嘆きの声を上げるのだ。

(『リシダス』39-41行)

ファウラーはミルトンの語順について興味深い指摘をしています¹³。それによると、ミルトンは倒置をする場合、この場合がそうであるように、目的語・主語・動詞という順になるのが通例であるということです。先ず、目的語である‘thee’が——繰り返されていますが——来て、次に長い主語の部分があり、最後に動詞である‘mourn’が来ています。その意味では、この倒置は、ミルトンにあっては通例のものと言えます。仮に、この文の主部の後半部がなく、39行目の後すぐに動詞の‘mourn’が来ていれば、この一文は、さほど理解し難いものではなかったでしょう。しかし、実際は、‘With ... o'regrown’という分詞

13 Alastair Fowler (ed.), *Milton: Paradise Lost*, second edition (Longman, 2007), p. 62.

句からなる一行が挟まり、しかも、行が変わってなお、‘And all their echoes’までもが主語に加わって、目的語の‘thee’と動詞の‘mourn’を隔てており、結果、この一文は、倒置の際の通常の語順とは言え、いささかバランスを欠いた文構成となっていることは否めません。これは、私には、ミルトン自身の深い芸術的意図のもとにあえて演出されたものであると思われてなりません。

‘thee’は人称代名詞で目的格に置かれていることから、これが動詞の目的語であることはすぐに予想がつきます。そして、次に名詞が羅列されれば、文の主語の部分となるであろうことは、ミルトンの通例の倒置における語順からして察しがつきます。読み手はただ動詞の出現を待つばかりとなります。しかし、その動詞の出現はなく、まず、主語を修飾する分詞句からなる一行に遮られ、そればかりか、次の行に移っても、主語が更に付加されて、ようやく動詞が現れます。それはたった一語からなる、単音節語の‘mourn’です。しかも、動詞の登場と同時に、そのままそこで——通常の一行5詩脚には2詩脚分足りないままで——行末・文末となります。

ここで詩人が言おうとしていることは明確です。一言でいえば、世界全体がリシダスの死を悼んでいるということです。たとえば、

Thee all things mourn.

あるいは

All nature mourns thee, Lycidas.

とでもすれば、済むところです。それが、詩人にとってはそれで済ますわけにはいかない事態なのであって、敢えて（と私には思われるのですが）これほどまでに不均衡な表現をおこなっているのです。

Thee Shepherd, thee	the Woods, and	desert Caves,
With wilde Thyme and the gadding Vine o'regrown,		
And all their echoes	mourn.	

この主部は森、洞穴、^{こだま} 筈からなり、‘desert’ という言葉が端的に示しており、人気なさが強調されています。リシダスが死んで、そこでリシダスを見知る友人たちが嘆くのは当然です。しかし、実際は、友人どころか、人気ないこのような^{つた} 蔦のはびこる森の奥の奥、山奥の洞穴に至るまで、果ては、そこに^{こだま} 響する風の音までもが、リシダスの死を嘆いている——世界の果ての果てまでリシダスの死を悼み悲しんでいるという、空間的広がりをも、それを描写する実際の詩行の広がりにおいてなぞっているわけです。それに対比させて、動詞の部分が‘mourn’ 一語からなっているというのは全世界が単一の行動をとっていることを示唆しているのです。万物は一斉に心を一つにして（unanimously）リシダスの喪に服しているというわけです。主語の空間的に延びる圧倒的な広がりに対して、単一の、単音節からなる動詞‘mourn’ は、強勢のある語の響きに応じてそこに込められる、悲嘆の想いの深さにおいて、主部と対照をなし、その想いの余韻が、言葉としては表現されていない2 詩脚分の沈黙となって、この一行を他の5 詩脚の行に劣らず長いものと感じさせているのです。私には、この‘mourn’ の響きは「ウォー！」というような、まるで自然が立てる悲しみのうめき声そのものと聞こえてきます。

4. 行から verse paragraph へ

—— ミルトンにおける絵画的表現(2)

ここで、古典ラテン詩に典型的な絵画性と比較して注目すべきは、行内におけるなぞりではなく、それが2 行以上にまたがっているということです。つまり line ではなく、verse paragraph によって表現されているわけです。この

ことを、より明瞭に見てとれる例が、『樂園喪失』第1巻冒頭で、Satan が天上界における戦いに敗れて地獄に落とされる経緯が語られる一節です¹⁴。

Him the Almighty Power
Hurl'd headlong flaming from th' Ethereal Skie 45
With hideous ruine and combustion down
To bottomless perdition, there to dwell
In Adamantine Chains and penal Fire,
Who durst defie th' Omnipotent to Arms.

(John Milton, *Paradise Lost*, Book I, 44-9)

かのものを万能の神は
真っ逆さまに天空から燃えさかるまに投げ、 45
おぞましい失墜、破滅によって下は
底なしの墮地獄へと追いやり、そこに住ませた、
金剛石の鎖に繋がれ罪業の炎に包まれたまに —
全能の神に公然と戦を挑んだかのものを。

(『樂園喪失』第1巻、44-9行)

この一文の最初の言葉 ‘Him’ (44行目) が Satan を指すことは、コンテキストから明らかですが、それを修飾し、明示的に説明している部分は、遠く離れてこの一節 (verse paragraph) を構成する最後の行、‘Who’ で始まる 49行目全体です。関係詞で修飾するにはあまりに遠い位置ですが、これは、この一節の視覚的形狀、絵画的構成において、‘Him’ は頂上の中央にあって神 (the Almighty Power) と対峙し、それを修飾する関係詞節は底辺にあるという配置が暗示するように、Satan が天上界の熾天使の高位から墮地獄の奈落に落ちた落差を図

14 以下の分析は、拙稿「『英語』における語彙教育と科学 — 二つの文化を超えて —」(『京都大学高等教育研究』第15号)、101-2頁、における記述と、一部、重なるところがあることをお断りしておく。

像的に表象しているのです。そしてその二者を結びにくくさせている距離は、天国と地獄との落差さながらに、現在の Satan が昔の姿とは似ても似つかぬ、遠く離れたみじめな存在になってしまったことを示唆しているのです。

Him the Almighty Power	45
Hurl'd headlong flaming from th' Ethereal Skie With hideous ruine and combustion down To bottomless perdition, there to dwell In Adamantine Chains and penal Fire, Who durst defie th' Omnipotent to Arms.	

行、ならびに、verse paragraph という、詩作品内の区切りとなるものが、ここにおいて果たしている機能には、際立ったものがあります。倒置を行う際の、ミルトンにおける、通常の統語論上の配列について、先に参照したファウラーの指摘にあるとおり、ここにおいても目的語・主語・動詞という順になっています。まず、この verse paragraph が始まる、44 行目、後半部の最初の言葉は 'Him' で、それが目的格に置かれていることから、この一文の目的語となることが予想されます。次に、'the Almighty Power' が行の残り全体を占めて置かれて、これが名詞であり、'Him (= Satan)' と対立的存在であることから、また、語順におけるファウラーの指摘からも、これが主語となることが予想されます。この、verse paragraph 全体の「天」頂部に位置する、half line 全体を用いた対照的配置は、「天」上界における対立を絵画的に表しており、Satan が名前ではなく、人称代名詞で呼ばれ、それに対して、神には 'Almighty' という争いの結果を先取りする形容詞が付されていることから、この対立の結末は、すでに対立が表面化した段階において既に予想され得るものであり、そのことは、現実の争いにおいてもまた、結果は必然であったことを示唆しています。次に、読者の期待は、倒置における自然な順序からも、主客の力関係を決定づけることになる、enjambement によって強調された次行劈頭の動詞に向かい、

それが ‘Hurl'd headlong’ とあることから、またその後の圧倒的な落下の描写の量から、両者の力関係は明らかとなり、結果、Satan の地獄へと至る長い落下（の記述）の果てに、verse paragraph 最後の、底辺に位置する一行全体に、‘Him’ を修飾する描写が充てられます。この、底辺にある、横長の一行のありよう自体が、落下の果てに今や地獄に横たわる Satan のありさまを暗示しており、そして、この一節のすぐ後に位置する、84 行目から始まる、他ならぬその状態から目覚めたばかりの Satan が発する慨嘆の言葉から、この叙事詩の物語が幕を開けることになるのです。

ミルトンは、行内において顕著にみられる古典的な絵画的表象にとどまらず、verse paragraph 全体を用いた、新たな詩学の構築¹⁵ を念頭に、ここにおいて、詩作をしていたことが窺われます。

5. verse paragraph による詩学の可能性 —— ミルトンにおける絵画的表現(3)

散文とは違い、詩においては、先ず、詩人の息遣いを伝える区切りとして行 (line) があり、さらにその上位には、詩人の語り口を伝える単位として連 (stanza) があります¹⁶ が、連は脚韻という技法と伝統的に関係が深く、その脚韻を、晩年のミルトンはむしろ修飾的なものとして重視せず、中心的技法とし

15 theme and variation の際立った例として先に引用した『アエネーイス』第1巻の詩行 (164-5 行) においては、行内の絵画的表現が、2 行に亘って続けざまに畳みかけられていたが、paragraph としてみれば、引用した1行半全体もまた森の形状をなぞっていると言えるかもしれない。このような古典における数少ない例に触発されて、ミルトンは、verse paragraph 全体を用いた新たな絵画的表現の可能性にまで思い至ったのかもしれない。

16 拙稿「韻律法について」(東中稜代、小泉博一編『イギリス詩を学ぶ人のために』世界思想社、2000 年)、18 頁、参照。

ていなかったことは、『樂園喪失』初版の第4刷（1668年出版）に付加された *The Verse* と題された一文からも窺い知ることができます。

The measure is *English* Heroic Verse without Rime, as that of *Homer* in *Greek*, and of *Virgil* in *Latin*; Rime being no necessary Adjunct or true Ornament of Poem or good Verse, in longer Works especially, but the Invention of a barbarous Age, to set off wretched matter and lame Meeter;

（本詩の韻律は、英語における英雄詩体によるもので、脚韻は施されていない。ギリシア語においてはホメロスの、ラテン語においてはウェルギリウスの例に倣うものである。というのも、脚韻は、詩作品、優れた韻文には、比較的長い作品においてはことさらそうだが、付加する必要もなければ、真の彩りとなるものでもなく、お粗末な内容や足取りの覚束ない調子を引き立てるために、野蛮な時代に考案されたものだからである。）

また、叙事詩の器として、イタリアにおいては、ottava rima と呼ばれる連形式が代表的なものであり、また、イギリスにおいては、それを基にスペンサー（Edmund Spenser）が *The Faerie Queene* で用いた Spenserian stanza と呼ばれる、脚韻を施した連形式¹⁷ が用いられた前例がある一方で、ギリシア・ローマの古典詩にあっては、叙事詩は、strophic と呼ばれる連形式ではなく、stichic と呼ばれる、同一の韻律形式におかれた行をただ重ねて繰り返すだけの詩形が用いられていました。ミルトンは、むしろ古典に倣い、シェイクスピアなどの演劇において発達した blank verse にその役割を求めました。そのことが、連にかわる、新しい、行よりも上位の区切りとして、verse paragraph の活用をミルトンに想起させるに至ったと想像できます。この verse paragraph による詩学の実践の可能性を示唆すると思われるのが、古典からの引喩を巧みに組み合わせ

17 ギリシア・ローマの古典期における詩にあっては、脚韻が詩の基本的要素としてはいまだ確立しておらず、脚韻は散発的に見られるにすぎない。

せて、それを独自に敷衍したと思われる、次の第4巻からの一節です。

...; and over head up grew
 Insuperable highth of loftiest shade,
 Cedar, and Pine, and Firr, and branching Palm
 A Silvan Scene, and as the ranks ascend 140
 Shade above shade, a woodie Theatre
 Of stateliest view.

(John Milton, *Paradise Lost*, Book IV, 137-42)

そして頭上にはこの上ない高さの
 樹影が、至高の極みにまで生育していた
 — 杉、松、樅、そして枝ぶりのよい棕櫚 —
 木々の織りなす舞台背景だ、さらに、列なす影から影へと 140
 登りゆけば、眺めの威容この上なき
 森の円形劇場となる。

(『樂園喪失』第4巻、137-42行)

ここに『アエネーイス』からのエコーがあることは、古くは、ヒューム (Patrick Hume) によって指摘されており¹⁸、この事実は、ここにおける引喩が、古典の素養があるものであれば誰もが気づくほど、馴染み深いものであるということを端的に物語っています。出典と思われるものは2か所あって、その一つはすでに言及、引用した『アエネーイス』第1巻からのものです。

tum *silvis scaena* coruscis
 desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra.

(Virgil, *The Aeneid*, Book I, 164-5) (Italics mine.)

18 Patrick Hume, *Annotations on Milton's Paradise Lost* (London: Jacob Tonson, 1695), p. 134.

あとひとつは第5巻からのものです。

quem collibus undique curvis
cingebant *silvae*, mediaque in valle *theatri*
circus erat.

(*The Aeneid*, V, 287-9) (Italics mine.)

そこは四方から岡が弓なりに
囲み、上には木々が繁っていて、谷の真ん中は劇場のように
円形をなしている。 (岡、高橋訳)

原文にある ‘scaena’、‘theatri’、に対して、ミルトンにおいては、同語源の ‘Scene’、‘Theatre’ がそれぞれ、そのまま用いられており、しかも、ともに演劇用語としてギリシア語にまで遡る縁語であることから、また、更には、ミルトンにおける2つの引喩箇所がともに half line をなし、一方は、行の前半に、他方は、行の後半に充てられていることから、ミルトンが、この2つの half line を枠¹⁹として用いていることが分かります。それだけではありません。この2つの half line を組み合わせて一行を構成すると、

× / × / × / × / × /
A Silvan Scene, a woodie Theatre

見事に、blank verse における一行を構成します²⁰。そして、前半の half line に

19 『楽園喪失』における枠 (Rahmen) の活用については、拙稿「詩人の祈り — *Paradise Lost* における表現の一側面」(*ALBION* 復刊 第32号)、67-8頁、参照。

20 このことは、口誦叙事詩に特に顕著な技法である formulaic な創作法を想起させる。Cf. Adam Parry (ed.), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* (Oxford Univ. Press, 1971).

において、原文と同語源の外来語を用いて表現された ‘Silvan’ は、後半部においては、それを本来語に訳した ‘woodie’ となって言い換えられています。古典語に由来する外来語によって抽象的、観念的荘重感を表現する一方で、それに Anglo-Saxon 系の身近な語の持つ具体的現実感を対照させることで、奥行きのある立体的表現をおこなおうとする用語法は、この詩の表現に特徴的なもので、『楽園喪失』全編がこの対照を念頭においてつくられていると言っても過言ではない²¹ のですが、ここでは、二つの枠にそれぞれの一方を配することで、枠組みをより強固なものとすることに貢献していると思われます。そして、ここにみられる、2 組の関連語 (‘Scene’ と ‘Theatre’、‘Silvan’ と ‘woodie’) を結び合わせた、表現上の変奏は、木立が同じように見えて、実際は微妙に異なるものがさまざまに重なり合っている現実を、言葉のレベルにおいてもなぞっているもののなのです。

...; and over head up grew
 Insuperable highth of loftiest shade,
 Cedar, and Pine, and Firr, and branching Palm
 A Silvan Scene, and as the ranks ascend
 Shade above shade, a woodie Theatre
 Of stateliest view.

ミルトンが描いた詩行においては、強固な枠組みをなす、この 2 つの half line を隔てて、その間に更なる描写が割り込み、一方、後半の枠をなす half line に至っても、森の全体像を暗示する、ここの一節は完結せず、さらに描写が付け加わっています。前半の枠の前にも、2 行半に及ぶ描写があることは言うまでもありません。強力な枠を配置する一方で、このことにより、そこになお収ま

21 拙稿「ミルトン」(東中稜代、小泉博一編『イギリス詩を学ぶ人のために』世界思想社、2000 年)、80-1 頁、参照。

りきらぬ描写を追加、挿入することが可能となり、それによって、森の鬱蒼とした、天に向かって聳え立ち、また地に沿っても伸びゆく、奔放な現実を、図像的にも再現しようと試みているのです。

6. 結 論

ミルトンは、夙に指摘されてきた耳のよさ——詩文における音楽的表現力の高さ——においてばかりでなく、視覚的効果にあっても、古典における先例を単に踏襲するだけではなく、ミルトン独自の工夫において、さらに一層高次の表現を試みていることが、上記における検証によって、明らかとなりました。このことは格別の注目に値します。向後、ミルトンの詩作に対する全体的姿勢を考察する際には、従来の「耳に聞こえる詩 (the poem in the ear)」ばかりではなく、「目に映る詩 (the poem in the eye²²)」の側面もまた、同時に、忘れずに考慮に含めることが肝要であると思われます。

一方で、古典詩における特徴の表面的模倣にとどまるのではなく、それを、さらに一步推し進めたことが、却って、ミルトンの意図したこととは裏腹に、ミルトンの表現上の一特徴と指摘されるバロック的緊張（あるいは歪み）のもととなっていたとすれば、それは、ほかならず、このミルトンの多方面に亘る飽くなき探求の必然的結果なのであって、その歪みこそは、ミルトンの詩作に賭ける熱意の表れと理解されるべきものと思われます。rhyme scheme の示す構成美に支えられた、歪みのない stanza 形式によるのではなく、古典詩に倣い、blank verse において展開された、verse paragraph による詩学を採用することによって、詩人は、詩的表現における飽くなき探求心を、多面的に、包括的に、十全に発揮することが可能となったのです。blank verse は、この意味

22 ミルトンが人生半ばにあって盲目になったことを想起すれば、ここにおける 'eye' は、むしろ 'mind's eye' の意味をも含めて解するべきであるかもしれない。

において、ミルトンにとって最良の詩的表現媒体となり得たのであると思われます。

