

ポープ前期の技法 (一)

—アレゴリーとその周辺—

酒 井 幸 三

一

ジョウゼフ・スペンスが伝えるところによれば、ポープは、詩における三つの技法として「構想、言語および韻律」をあげたといわれる。^① 彼がこれらを詩作における眼目にしていたことは、『批評論』(An Essay on Criticism, 1711)第二部で、真の批評をさまたげる原因としてあげた三つの項目が、まさしくこれらと一致することからも傍証される。ポープが第一にあげた「構想」とは、『批評論』の言葉でいえば、「全体を見通す」ことである。^② また、別の機会には、「筋」^{フレイブ}という言葉で置きかえている。^③ すなわち、ポープにとって、詩の技法の第一は、全体を組み立てる「構想」、いわば「詩の魂となる筋」の立てかたであったといえるであろう。

ポープのいう「構想」をこのように解釈することができるならば、それは、ティロットソンが示唆しているように、単なる議論の「直線的な発展」ではなく、起承転結をふんだ有機的な「筋」を構成することになるはずである。^④ このような、「筋」の形成を可能にする力学構造はなにか。単なる出来事の連続ではなく、主体的な、い

わばたての発想の問題があるのではなからうか。擬・英雄詩『毛髪強奪』(*The Rape of the Lock*, 1714)は、ただ叙事詩をもじったというだけのものではあるまい。そのもじり方に、ポーブの主体性が示されているであろう。一七一七年、ポーブは青年時代の成果を『作品集』(*Works*, 1717)一卷にまとめた。その出版は、前期の創作活動に一応の区切りをつけたという意味で、「境界標^⑧」と呼べるような位置を占めている。その巻頭には、収録された作品全体の精神を示す序文が置かれており、古典がもつ普遍的価値への崇敬の念で溢れている。古典主義と普遍観との統一が、ポーブ前期の精神を集約する原点であったといえるであろう。

しかしながら、模倣の範例として選ばれたものは、古典のみではなかった。それと重なりながら、チャーサーの翻訳詩若干とその模倣詩『名声の殿堂』(*The Temple of Fame*, 1715)が併存していることを見落してはならない。模倣したという点では、一見大きな相違はないようにもみえる。しかし、『批評論』と前後して執筆された『名声の殿堂』は、一七一五年版では、その序文としてアレゴリー論をつけられていたという事実がある。さらにまた、アレゴリーは「想像の所産」であるという文字もみえる^⑨。してみると、「自然」と古典を等置した『批評論』と、アレゴリーの詩法とは、どのような関連に立つのであろうか。これらふたつの立場が、整合された論理によって統一されているのかどうかは、前期詩論のかなめであるように思われる。

ジョウゼフ・ウォートンは、ポーブの没後間もなく、彼の「天才と著述」に検討を加え、「事実と人物」にかかわる後期風刺詩がやがて忘れられたとき、詩人としてのポーブの名声は、主に『ウィンザーの森』(*Windsor-Forest*, 1713)『毛髪強奪』および『エロイーザからアベラードへ』(*Eloisa to Abelard*, 1717)に依存することになるであろうと考えている。たとえば、『毛髪強奪』は「他の全作品に示されている以上の豊かな想像力」に満ちているからだというのである^⑩。ウォートンは、ポーブを借りて自分を語っているのであろうか。そうばかりとも

いえないのは、ジョンソンでさえ『毛髪強奪』を「想像に満ち溢れた」作品であるといっていることにも窺われる。なによりも、ポープ自身の証言がある。「真実」を掲げた晩年の彼は、若い頃「自分は想像の迷路をさまよっていた」^⑤と追憶しているのである。

本稿は、アレゴリー一般の擁護論を志すものではない。また、その論理構造の解明も、視野のそこにおかれている。ポープ前期の詩に即して、アレゴリーの技法が果している役割の輪郭を明確にすること以上には出ない。そこにはまた、後期風刺詩への展開をうながすような萌芽が、潜んでいたように思われる。このように、アレゴリーの発想は、ポープの詩の「構想」すなわち「筋」の立て方を、背後から規定する基本技法のひとつであったといえるのではなからうか。差し当って、本稿では、話題をその検討に限ることにしたい。

(注)

- ① 'There are three distinct tours in poetry: the design, the language, and the versification' (Joseph Spence, *Observations, Anecdotes and Characters of Books and Men*, ed. James M. Osborn, i. p. 167).
- ② 『批評叢書』第13巻の田次郎「Causes hindering a true Judgment ... Judging by parts, and not by the whole, v. 233 to 288. Critics in Wit, Language, Versification, only, v. 288. 305. 339, etc.」の語句。また本文中に「Survey the Whole ...」(235): 'Most Critics .../Still make the Whole depend upon a Part' (263—4) などの行句が読める。
- ③ ある友人あつちの書簡 (to Cromwell, 17 December 1710) の「シラミエマの詩を批判しつゝだが、その視点からいへば、all that regards Design, Form, Fable, (which is the Soul of Poetry)」の語句。Cf. *The Correspondence of Alexander Pope*, ed. George Sherburn, i. pp. 109—10. また『ペーパーマン』(書簡集)巻の「序文」にも「そのための言葉があらうか」(That [i. e. Fable] which Aristotle calls the Soul of Poetry, was first breathed into it by Homer ... I speak of it both as it means the Design of a Poem, and as it is taken for Fiction' (*The Prose Works of Alexander Pope*, ed. Norman Ault, i. p. 226).

④ Cf. Geoffrey Tillotson, *On the Poetry of Pope*, pp. 43—62.

⑤ 'Such a volume is always a landmark in a poet's career' (George Sherburn, *The Early Career of Alexander Pope*,

p. 201).

- ⑥ 『名所の殿堂』の一七二五年版のみ、チヨースーから暗示をえたむね断った。‘Advertisement’のあとに、‘Note’と題したフレイトリ論がつけられてゐる。この点については、あとで触れることになるであろうが、このあとに、*The Poems of Alexander Pope*, vol. ii, *The Rape of the Lock and Other Poems*, ed. G. Tillotson (オックスフォード: Twickenham ed., 1963), pp. 243—4 に収録されたテキスト参照。

⑦ Cf. Joseph Warton, *An Essay on the Genius and Writings of Pope*, i. pp. 346—7; p. 257.

⑧ Cf. Samuel Johnson, *Lives of the English Poets* (World's Classics), ii. p. 246.

⑨ *An Epistle to Dr. Arbuthnot*, 341—2.

二

ワーズワスは、『樂園喪失』(*Paradise Lost*, 1667)の出版から『四季』(*The Seasons*, 1730)に至る期間の英詩には、「外界の自然に関する新しいイメージはひとつとして含まれていない」と言い、数少ない例外のひとつとして、『ウィンザーの森』の一二節^①をあげたことがある。しかし、これは、ポーブにとって賛辞とはいえないのではなからうか。『ウィンザーの森』は、「詩人の眼が対象にしっかりと据えられた」写真の所産ではなかったからである。^① 古典主義の精神は、いわゆる「ヴァージルの環」と呼ばれる文体上の約束を知っていた。『ウィンザーの森』は、ヴァージルの三部作が範例となったジャンル伝承の一環として読むことができる。すなわち、ポーブにとって、ウィンザーの森は、まず「詩人の眼」に対して立つ対象ではなく、農耕詩のジャンルが規定する森であったとみなければならないのである。

牧歌詩の自然は、人為を排し黄金時代の自然のままの世界に帰ることを、理念としてかかげる。それに対して、農耕詩の自然は、人間の手が加えられることを拒まない。自然と人為が融和した世界を想定する。ヴァージルの

『農耕詩』(*The Georgics*)以来、そのジャンルは、農事心得であるとともに、政治的なモラルを論し教えるという、ふたつの使命を負わされていた。^④『ウィンザーの森』は、自然と人為の接点を狩のイメージによって集約している。『牧歌詩』(*Pastorals*, 1709)は、「簡素」をその精神としていた。^⑤それに対して、農耕詩に属するこの詩の場合、自然は、人間とともにあり、その歴史を刻まれ、「多様の中の秩序」を本質とするのである。^⑥ウィンザーの森の自然では、まずこのような形而上的な原理が設定される。これは、詩人の思弁が、自然の様々な個物の背後に、それらを統一する形相を透視していたということを意味する。詩のイメージは、その抽象的本質が、機能としてであれ属性としてであれ、比喩的な形象をまとうて表現されたものにほかならない。

このように、『ウィンザーの森』に描かれる自然は、「詩人の眼」に映ったままのそれではない。「多様の中に秩序」を見る詩人の思弁が、組み立てた森である。冒頭の一節で、森の描写は典型的な対照構文をとり、構文自体が、メタフォリカルな意味を暗示している。^⑦同時に、個々の個物は、感覚的な形象としてではなく、それぞれの本性に従って、比喩的に表現される。

Not proud *Olympus* yields a nobler Sight,
Tho' Gods assembled grace his tow'ring Height,
Than what more humble Mountains offer here,
Where, in their Blessings, all those Gods appear.
See *Pan* with Flocks, with Fruits *Pomona* crown'd,
Here blushing *Flora* paints th'enameli'd Ground,

Here Ceres' Gifts in waving Prospect stand,
And nodding tempt the joyful Reaper's Hand,
Rich Industry sits smiling on the Plains,
And Peace and Plenty tell, a STUART reigns.

(33—42)

誇り高いオリンパスのそびえ立つ高嶺をば、
八百万の神々嘉したまうとて、このあたり

位低いウィンザーの山々の見事な眺めに及ぶまい。

その森に神々が出でますは、豊かなる恵みのお姿。

見たまえ「バン」は群を従え、「ボモウナ」は果実の冠、

こなたにははお染めた「フローラ」がエナメルの下地を色どり、

あなたには「シアリーズ」の贈り物一望に波打ち、

うなずいて、歓喜する麦かるひとの手を招く。

ゆたかなる勤勉はほえんで野の上に座を定め、

平和と豊饒は告げている、「スチュアート家の御代なり」と。

まず、ウィンザーの森は、オリンパスの嶺に類比される。それによって、自然の対象は、「バン」「ボモウナ」「フローラ」および「シアリーズ」など、神話への連想にもとづく比喩的表現が可能になる。注意しなければならぬのは、その神々は、神々自身の姿で現われるのではない。各自の支配する領域や能力において、それぞれの「恵みのお姿」で現われるのである。すなわち、神々は、具象的に人格化されてはいない。「羊の群」「果実」

「花」「豊穰」など、それぞれの神が司る自然の作用あるいは属性において、抽象化された意味内容を介して示される。その関連の下では、「勤勉」および「平和」と「豊饒」が、人間への連想をうながし、「座る」および「告げる」の主格となって擬人化されても、必ずしも無理を感じさせない。こうして、神話の神々と抽象観念とは、可逆的な関係を結ぶことになるのである。

森の自然とともに、『ウィンザーの森』のもう一つの主題は、政治的な関心であり、そのことは、さきの引用の最終行にも窺われる。アン女王もまた、森と同様神話への類比によって暗示される。

Let old *Arcadia* boast her ample Plain,

Th' Immortal Huntress, and her Virgin Train :

Nor envy *Windsor* ! since thy Shades have seen

As bright a Goddess, and as chaste a Queen ;

Whose Care, like hers, protects the Sylvan Reign,

The Earth's fair Light, and Empress of the Main.

(159—64)

いにしえのアルカディアには誇らせておけ、豊かな野、

女神の狩人、お供には処女の群ありと。

ウィンザーよ！ うらやむことはない、おまえの森蔭は見たではないか、

劣らず輝く女神さま、貞節の女王さまを。

その御配慮は、ダイアナのごと、森の世界を護りたまう、

地球のうるわしい光輝にして、大洋の覇者なる女王さま。

この場合もまた、ウィンザーの森は、アルカディアの楽園と対比され、その前提に立つて、アン女王は、女神ダイアナになぞらえられるのである。神話のダイアナは、森と狩を守護する処女神であり、月の女神として夜を明るく照らし、海の潮を支配する女神である。そのような神話をふまえて、アン女王は、ウィンザー宮に居を構えた狩好きの女王であり、「劣らず輝く女神さま」「地球のうるわしい光輝」など、光のメタファーで示され、七つの海を支配する「大洋の覇者なる女王さま」とされる。このような両者の類比が可能となったのは、ダイアナにまつわる神話の連想と、アン女王の性格との対応である。森の表象と同様、ダイアナとの対比は、抽象的な観念内容を介したものであることが明らかとなるであろう。

このような主題提示の特色は、一応古典神話を利用しながらも、それを観念の段階にまで抽象化したところにある。神々は対象をとらえる単なる手段にすぎない。存在と意味の統一体であった古典神話本来の世界は、ポーブにとって客観的存在性を失い、観念内包を介した比喩に断片化したものではなからうか。こうして神話の神々は再三登場するにもかかわらず、行為する実体はおろか虚構の姿態をも喪失している。抽象的観念ないしはその属性に墮しているのが、『ウィンザーの森』における神々の実態である。すなわち、神話への連想は、レトリックまたは単なる装飾にすぎない。この過程で、抽象観念の擬人像が登場していることに注意したい。古典神話の存在は、完全には死滅していないとしても、合理主義的な抽象観念の擬人化に代償を求めざるをえなかったのは、必然のなりゆきではなからうか。

ポーブが自然への接触を試みた第一の段階は、いわゆる黄金時代の虚像を循環的自然像に托した『牧歌詩』の「春夏秋冬」と、歴史的時間が支配する現実世界において自然と人為の接点を追った農耕詩『ウィンザーの森』との、ふたつの象面を見せる。ウィンザーの森とその周辺の自然を題材にして、一応のまとまりをつけてい

た『ウィンザーの森』の草稿は、約十年をへだてて百数十行が書き加えられ、後半部が、「不和」と「平和」の相剋を主題として展開されていることは、前半部における政治的課題の延長として、必ずしも不適切ではない。その過程で、神話から抽象擬人法への比重の移行が、明確な形をとるに至る。アン女王によるユトレヒトの平和条約締結は、抽象的に言えば、「不和」に対して「平和」が勝利するということである。後半部は、イギリス繁栄の現実を謳歌し、和平の到来を賛えたクライマックスで結ばれる。そのことを抽象化し、「不和」の一族に対する「美しい平和」の勝利として、次のような擬人法によって表現している。

Exil'd by Thee from Earth to deepest Hell,
In Brazen Bonds shall barb'rous *Discord* dwell:
Gigantick *Pride*, pale *Terror*, gloomy *Care*,
And mad *Ambition*, shall attend her there.
There purple Vengeance bath'd in Gore retires,
Her Weapons blunted, and extinct her Fires:
There hateful *Envy* her own Snakes shall feel,
And *Persecution* mourn her broken Wheel:
There *Faction* roar, *Rebellion* bite her Chain,
And gasping Furies thirst for Blood in vain. (413—22)

おまえにちがつて地上から追放され、いと深い地獄の底で

野蠻な「不和」は、真ちゅうのかせをはめられているだろう。

巨人の「傲慢」、青ざめた「恐怖」、陰うつな「心配」、

心狂える「野心」ども、そこで彼女に供奉^{ぐま}していることだろう。

血粘にまみれた血なまぐさい「復しゅう」は、

武器は鈍り、うらみの火は消え、そこに退く。

憎しみをいだく「嫉妬」は、そこでは自分の蛇に苦しめられることだろう、

「迫害」は、刑車がこわれたのをなげいていることだろう。

そこで「党争」は咆^うこうし、「謀反」は自分の鎖をかむ。

して あえぐ復しゅうの女神たち、血に渴^{かわ}えても無駄なのだ。

この一節にはいくつかの典拠がふまれている。なかんずく重要なものは、『イニイッド』第一巻で、ジュピターがヴィーナスにトロイの後裔によるローマ建国を予言している部分である。そこで「不和」は追放され、牢獄につながる^④。ヴァーシルの場合、抽象観念の「不和」は、神々によって統率される人間界のひとこまにすぎない。それに反して、ポーブにおいては神々が姿を消した以上、抽象擬人像がその空白をうずめなければならない。しかしながら、ポーブの抽象観念は、神々にかわるような輪郭のはっきりしたイメージを与えない。そのことは各抽象観念に付された、それぞれのエピソードが、視覚的というよりも、属性提示に傾いていることから察せられる。すなわち、抽象観念の内包から発する意味関連が優先していることは明白である。ポーブの抽象擬人法は、述部に比重がかかった弁証のメタファーであるように思われる^⑤。

このように、『ウインザーの森』の後半部では、抽象擬人法は、前半部におけるような古典神話への依存から脱皮している。前期の作品系列において、両者は、混在というよりは、明らかに移行過程を呈している。それが

非可逆的であることは『毛髪強奪』の「憂うつ」の女神とそれに仕える「意地悪」と「氣どり」、『ダンシァツド』で「愚鈍」の女神をはじめとした抽象觀念の群像、さらに「悪徳」と「德行」を主役とした後期風刺詩などに明白である。『ウィンザーの森』を境にして、重点は抽象擬人法に移っていったと言つて過言ではない。單にポーブ前期の比喩形象の手法に変化が起つたというだけにとどまらない。このような移行のパターンは、もっとも広く十八世紀英詩一般がはらむ課題とも無関係ではなかつたように思われる。

すでに古典ローマ時代に、神話の世界は、知的抽象化への傾向をみせ始めていたといわれる^⑧。しかしながら、十八世紀啓蒙の批評家たち、たとえば、アディソンは、抽象觀念の擬人像は、自分たちにとっては虚構であつても、古代人には眞の神として実在したのであるうと言ひ、またデニスは、古典の神々は「彼らが行なう」「行為とその効果」において普遍性をもっていること、すなわちそれを抽象化したモラルにおいて読むべきものであると考える。これらの言葉から明確に言えることは、アン女王朝においては、もはや古典の神々が客観存在として実在しえなくなつていたことは決定的である^⑨。客観的な対応物を欠いている以上、サザランドの指摘するように、すでにいわゆる「詩」^{ポエティック・ディクシヨナル}「語」の一部に変質していったといわねばならない。彼は上掲『ウィンザーの森』の一行を引用して、当時の詩人たちは対象をそのものとしてありのままに見ることができなかったがゆえにレトリックに墮した神々の名を借りたのか、逆に与えられたきまり文句があつたがゆえにリアリスティックなものの見方をそだてることができなかったのか、いずれとも決めかねるとしながらも、ともかく、こうしたものの見方は、対象を個物それ自身において描きえないものであることを示唆している^⑩。

オーガスタン時代の古典主義の精神は、結局、普遍觀念による一般化を基調としたものであつたといえるであろう。さきにも触れたように、古典は、『批評論』では「普遍的な光」である「自然」と等置され、一七一七年

『作品集』序文では、その「普遍性」ゆえに敬慕されたことを想起したい。大陸の合理主義の影響下にあった古典主義の風土においては、古典の神々が実在性を喪失し、観念の表徴として一般化されたとしても、不思議はないであろう。こうして、客観的世界から古典神話の群像が失われたあとも、一般化された普遍観念が形而上的領域の空白を救うことになったのではなからうか。ポーブが、ウィンザーの森に「多様の中の秩序」という統一の原理を見たのは、その一端であらう。

このように、普遍的形相観が優先したところでは、抽象擬人法が古典の神話に代る役割を果たすことになるのではなからうか。同時に、このようなものの見方が、その擬人像に特徴と限界を負わすことになる。まず、抽象観念が人格化される動機は、その観念内包の普遍性にある。従って、第一の目的は、視覚に訴える人物そのものの形象を描くことではなく、メタフォリカルに、性格典型または属性を暗示することにある。デイヴィーは、ポーブの擬人法を「新しく造り出された生きたメタファー」であるとし、ポイントは行為動詞が果す機能にあるとみている。たとえば上掲「不和」が追放される地獄の場についていえば、諸擬人像は、その観念内容に即応した動作主体としてメタフォリカルに行爲し、さらに集合的に「不和」の内包を敷衍するメタファーの役割を果たしているといえる。しかしながら、メタファーが観念内包から引き出されたものである以上、その擬人像自体には、生きた具象性または鮮明なイメージを喚起する視覚的な力が欠けている。そのことは、エピセツトについてさえあてはまるのではなからうか。というよりは、それは、ポーブの視野の外にあったというべきであらう。なぜならば、『ウィンザーの森』におけるポーブの構想は、その主題となる自然と政治のそれぞれに、普遍観念を想定し、それを比喩的な諸情景の統一として組み立てることを志していたからであらう。個々の擬人像は、そうしたコンテクストの中で、主題を敷衍するメタファーとして位置づけることができたのである。それに対して、世紀中葉

の頌詩詩人たちは、アディソンの想像理論に立って、それに忠実な具象的人物像を虚構しようと努めた。同じ抽象擬人法といえども、発想基盤において、対別されねばならない。チェイビンが、ポーブの擬人法を「新古典主義的『陳述の詩』に即応したメタフォリカルな形態」であるとして、コリンズにおいて頂点を極めるアレゴリーふうの擬人法と対照したのも根拠のないことではない。目ざわりな詩的技巧の断片にすぎないような抽象擬人法も、実は十八世紀英詩の本質にまで根を下した問題であったといえるのではなからうか。

(注)

- ① William Wordsworth, 'Essay, Supplementary to the Preface' (1815) (*Literary Criticism of William Wordsworth*, ed. Paul M. Zall, p. 173).
- ② Cf. John Chalker, *The English Georgic*, pp. 1—33. 参見 Earl R. Wasserman 著『ウインザーの森』における政治的側面を強調している。Cf. *The Subtler Language*, pp. 101—68.
- ③ ホーブの牧歌註釋 'A Discourse on Pastoral Poetry' はその中心主題である。Cf. *Twickenham ed.*, i, p. 25.
- ④ 'Where Order in Variety we see, / And where, tho' all things differ, all agree' (15—6) はなはだ concordia discors の思想は、森の自然のみならず、政治的原理でもあろう。ロッサマンの前掲書参照。
- ⑤ 森の姿を提示した冒頭の二節は、前半部(11—28)は典型的な対照技法を用い、後半部は、下記の引用(33—5)が続く。ともにホーブの基本的発想構造を示すものと考えた。
- ⑥ ホーブ自身「十三三六年版で」次のように述べている。'This poem was written at two different times, in the year 1704, at the same time with the Pastorals; the latter part was not added till the year 1713, in which it was published' (*Twickenham ed.*, i, p. 148n). 以下第一節以下のは「前半」以下は「後半」の行余り加えられたものとなる。
- ⑦ *Aeneid*, i, 293—6. Cf. *Twickenham ed.*, i, p. 192n.
- ⑧ 以下の二節は「ウィーン」 Virgil had exhibited no images so lively and distinct, as these living figures painted by Pope, each of them with their proper insignia and attributes' (*Op. cit.*, i, pp. 29—30) に引かれている。この二つの人物は「particular and picturesque, instead of general and indiscriminating」であるという。必ずしも説得的ではない。それは各抽象概念につけられたエピソードをみれば明らかである。一見視覚的なもの、purple (= bloody),

hateful (=cherishing hatred, malignant) などの44語、観念内容のマンナーになっているものが多い。

⑨ Cf. Owen Barfield, *History in English Words*, pp. 88—9.

⑩ 『スベリッヒター』第三五七号、ヘネン、古典の抽象擬人像と言及して、‘we must consider that tho’ we now regard such a Person as entirely Shadowy and unsubstantial, the Heathens made Statues of him, placed him in their Temples, and looked upon him as a real Deity’ (*The Spectator*, ed. D. F. Bond, iii. p. 337) と述べている。一カギニシテ、対象を抽象的モノとして読む古典主義の普遍的なものの見方を示している。Cf. *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward N. Hooker, i. pp. 105—6.

⑪ James Sutherland, *A Preface to Eighteenth Century Poetry*, pp. 141—3.

⑫ ‘Nature’ は ‘One clear, unchang’d, and Universal Light’ (71) の如く同一視されている (130—40)。

⑬ ‘アリヤッタ’ は、ヘネン、古典の相異を存在観から普遍観への移行によって、神話解釈に適用した。‘The allegorical interpretation of mythology which to the Renaissance made the gods and goddesses as real as the nature they represented, had been exchanged for a more rational appreciation of the appropriateness of the emblem to the attitude, or the single illustration of a clear and isolated philosophical idea’ (Rachel Trickett, ‘The Augustan Pantheon: Mythology and Personification in Eighteenth-Century Poetry’ in *Essays and Studies*, VI (1963), p. 74).

⑭ Cf. Donald Davie, *Purity of Diction in English Verse*, pp. 31, 39ff.

⑮ Chester F. Chapin, *Personification in Eighteenth-Century English Poetry*, pp. 3, 130. ‘ヤンナー’ は、後者を一種の随筆形態とみて、高く評価を与えている。Cf. D. Davie, *op. cit.*, pp. 38ff, 40n.

三

『ワインザーの森』は、自然と政治をめぐる主題をもっているけれども、筋を追った物語詩として意図されたものではなかった。デニスは、例の悪意に満ちた毒舌で、『ワインザーの森』は四百行を超える長篇にもかかわらず、全体を統一する「いかなる種類の構想も、各部分の巧みな美しい配置も具えていない」とけちをつけている^⑯。この短評は『ポーブのホーマー翻訳に関する評言』(*Remarks upon Mr. Pope's Translation of Homer*, 1717)

に付されたふたつの書簡のうちのひとつであり、他のひとつは『名声の殿堂』論である。また別に『毛髪強奪』を批判した機会にも、彼は、再三それに『ウィンザーの森』および『名声の殿堂』を配して、毒舌をあびせている。『名声の殿堂』論でもまた、まず問題にされるのは、その結構である。「この詩には一貫した筋はどこにあるのだ。辻つまの合わぬ支離滅裂な幻をやたらに組み合わせただけのしるものではないか。」これは、明らかに叙事文学の一環としてみた言葉である。デニスの批判は、その妥当性はさておいて、ふたつの問題点を指摘したものと解することができる。彼は、まず、ポープの作品はいずれも全体を統一する筋が欠けていることをあげた。しかしながら、『名声の殿堂』は、春の朝「快い夢」にさそわれて詩人が見たヴィジョンであるということになっている。従って、この詩は、叙事詩の約束に従ったものとしてよりも、ヴィジョンの詩のひとつ、すなわち、夢の諸情景が、背後にかくされた意味またはモラルを開示するアレゴリーの文学として、読まなければならぬのではなからうか。

いまひとつ、やや機械的な見方であるが、これら三篇は、執筆時期が相接し、強い類縁性で結ばれているのではないかということである。『名声の殿堂』は、出版されたのは一七一五年である。しかし、その扉には「一七一一年執筆」とあり、その信びよう性は、外的な資料によっても、ほぼ確認されている。その間、出版までには、若干手が加えられたことはあったようである。ただその執筆過程が、『ウィンザーの森』後半部のそれとほとんど重なることは、疑問を容れる余地がない。そのみではない。『毛髪強奪』もまた、一七一二年にまず二編のいわば即興喜劇として公にされ、ついで一七一四年、五編に増補して出版される。デニスが、これら三篇を『毛髪強奪』を中心とした三部作とみて、再三この組み合わせで批判していたのも、うなずけるのである。すなわち、『毛髪強奪』は、『ウィンザーの森』および『名声の殿堂』と共通の発想基盤に立つものとみて、構成技法のあ

り方をさぐることができるとはなからうか。

このような前提からするとき、問題を解く鍵は、『毛髪強奪』のふたつの版の相違点に潜んでいそうである。まず、一七一二年版は、「流行社会」で起こった些細な事件を事実にして二編にまとめた喜劇的な物語詩である。それが、二年後の一七一四年版で、倍以上に大巾加筆を施されて、ほぼ現在の決定版に近い形に落ちつくことになる^③。その過程で起こったことは何か。このような増補を行なわせたモメントの主なものとは、ポーブ自身「マシーナリー」と呼んだ「空精」や「地精」など超自然の存在を導入したところにある^④。新しく加えられたマシーナリーは、当然もとの物語に対して有機的な関連を持っていなければならない。古典神話の神々は、英雄に行為することを命じ、その運命を定め、危難に際しては救いを送る。まさに *deus ex machina* の役割を果している。しかし、この詩において、英雄ペリンダの守護者をもって任ずる空精は、ペリンダの危機を救ったであらうか。結局髪の毛は切り取られ、空精は、自分の力では「運命」に対抗できないことを知らされる。このあと空精は、その責を果さないまま姿を消してしまう。これでは、デニスが批判したように、*deus ex machina* の名に値しない^⑤。

ふつうこの部分は、叙事詩になぞらえて、主人公を英雄的次元に引き上げる効果をねらったものだといわれている。主人公の格調を英雄にまで高め、後半でパーレスク的な卑俗さに落す。その落差がアイロニーの効果であり、擬・英雄詩と呼ばれるゆえんである。ただ、主人公の行為そのものの、すなわち、朝の化粧、テムズの船遊び、およびカルタ会などは叙事詩における英雄の行為に擬せられているけれども、実態は、およそ英雄的とはいえない。上流社交界にある女性の、日常生活のひとつまに過ぎない。してみると、マシーナリーに叙事詩の神々を持ち込むことは、およそそぐわない。「空精」を導入したことは、擬・英雄詩としては、誠に当をえている。このこと

は、一方では、神々に女性のお化粧にまで口出しをさせるといふこっけいさからは救われるけれども、他方、主人公の行為になんら関係しえないでいて果してマシーナリーと言えるのか、というデニスの批判を生むことになる。こうして、物語の筋の展開からいえば、新しくマシーナリーや主人公の一連の行為が導入されたからといって、髪の毛が切られる必然性が強化されたとはいえない。それは、「運命」の手で、突然もたらされる。それゆえ、加筆部における構成の要因は、物語の展開の仕方よりも、マシーナリーと主人公との別種の対応関係のうちに潜んでいると考えなければならない。この点で、相前後して書かれた『名声の殿堂』の発想方法と緊密な関係がある事実を指摘したい。

まず、舞台設定の問題に注意したい。主人公ペリンダは、髪の毛が切られるまでは、太陽と覇を競う光輝の存在として登場し、白日の世界で行動する。それに対して、マシーナリーの空精たちは、幻の存在である。第一編は、主人公の朝寝の夢が始まるが、その夢の中で、空精の隊長「エアリエル」は、自分の素性を明かし、ペリンダの運命を予言する。

古来、朝の夢は、特別な意味を持つという言い伝えがあった。すなわち、それは荒唐無稽な単なる夢ではない。ものの本性がヴェールを脱いで、姿を現わす機会であるとされていた。そうした意味あいには、『名声の殿堂』ではより直截である。「快い夢」の中で、「次々に幻影が雑然と立ち現われ、一緒になって、頭の中でこんな情景を描き出す。」この「次々に立ち現われる幻影」は、感覚の目にははばられない。現象を越えた本質的な相が暗示されているというのであろう。夢の中で、理性の呪縛から解き放たれることによって、詩人は、かえって存在の実相に触れることができるというのではなからうか。そのことは、最初のヴィジョンに明確に示されている。詩人は、どうやら天と地と海との間、どこか宇宙のある一点に立って「創造された全宇宙」を観照しているらし

い。地球の姿は、『ウィンザーの森』冒頭のそれと酷似した対照技法で描かれる。しかも、ウィンザーの森が「多様の中の秩序」によって統一され、エデンの楽園と二重写しになっていたように、この「創造された全宇宙」も『楽園喪失』をふまえており、このヴィジョンが、いかに本質的であるかを暗示している。

このことから、『名声の殿堂』に筋があるかないかを論ずるのは、およそ的はずれだといえるであろう。

「名声」の女神は行動しない。「詩人の目に開かれた」さまざまなヴィジョンが、一連のアレゴリカルな情景となつて、「名声」の内包を解き明かしていくのである。第一群のヴィジョンは、外から眺めた神殿の姿である。それは、古代トロイのパラス神殿の建築様式を踏んだ、「さん然たる堂宇」である。またその四面に刻まれた彫刻から、それは、地理的に全世界の中心に位置していることを示している。すなわち、「名声」の殿堂は、全世界を網羅し、人類が残した古今の歴史と芸術の集約点に立っていることになる。これは、「名声」が、本来外に対して時空の広がりをもつという性格を象徴しているのであろう。

第二群のヴィジョンは、この殿堂の内部と、「名声」を体現した古今の人物像である。この殿堂入りを許されたものとして、一方にアレグザンダー大王以下の古代政治家若干、別にホーマー以下その格式に従つて「全古代の学芸に抜kindでた最大の名前」が六人、指名されている。この人選は、ポーブの価値観を示すものといえる。本稿の論旨からすれば、人物像の描き方が興味の対象となる。ポーブが理想の人格として敬慕したスキピオウは、

Bold Scipio, Saviour of the Roman State,

Great in his Triumphs, in Retirement great.

(163—4)

豪勇のひとスキピオウ、ローマ帝国救いの主、

偉大なるかなその勝利、偉大なるかなその隠棲。

あるいは、詩人たちからホーマーを描いた一行を例にあげたい。

Tho' blind, a Boldness in his Looks appears ... (186)

盲目なれど、そのかんばせに大胆さ……

このホーマー像は、単に視覚的な容貌の大胆さばかりでなく、以下に続く『イリアッド』の挿話への言及と相まって、彼の文学の本質が寓されたものとも読めるものではなからうか。これらの描写は、それぞれの業績または性格などに言及して、各人物を抽象的一般的典型として描こうとする意図を窺わせる。そのとらえ方は、あたかも抽象擬人法を裏返したものに相当するといえるであろう。

このことは、第三のセクションで、女神に名声の是認を求めて詣でるひとびとについてもあてはまる。そこに登場するのは、特定の個人ではない。人間類型または職業として、一般化されている。「学芸の世界にあるひとびと」や「善良にして正しいひとびと」に始まり、戦乱を生業とし、そこに名声を求めるもの、快楽に生きる者、王位篡奪者の極悪グループなどが登場する。なかんずく、「徳を徳として」求め、人知れず荒野に生きる隠棲の哲学者たちには、女神は至上の祝福を与える。抽象的な人間の性格または人生のあり方が、評価されるのである。しかしながら、これらの人間類型の中には、最後の例のように、明らかに「名声」という言葉の内包に収まらないものが見出される。これについては、語義の変遷を心得ていなければならない。古典ローマの詩人にとっては、それは「風評」にほかならず、両者が完全に分離されるには、十九世紀をまたなければならなかった。ポー

プにとつても、「名声」^{ノメイ}は両義を負った言葉であつた。^⑧善悪にかかわりなくさまざまなタイプの人間が登場したのは、二重の語義がなお生きていたことの証左といえる。このあと舞台が一転して、第四のヴィジョン群「風評の殿堂」が続くのも、そのゆえである。すなわち、うわさは、この「風評の殿堂」で成長して、つぎつぎに溢れ出す。「名声」の女神は、玉座から「風評」にそれぞれの道を指示することになっている。一般に、ふたつの神殿のヴィジョンが緊密な関連で結ばれていないとされている。しかしながら、このように読めば、抽象的な語義が、いかにヴィジョン構成を規定しているかが明らかになるであらう。

『名声の殿堂』は、夢の中で見たヴィジョンであるということになっている。「名声」の女神が主人公であるならば、デニスの批判にあつたように、彼女の「一貫した行為」をめぐる物語がなければならぬ。しかしながら、ヴィジョンである限り、客観性をもたない。ヴィジョンを見るのは、詩人である。詩人が見た「頭の中の情景」が、詩人自身に対して、名声というものの本質を開示するのである。そのヴィジョンは、諸情景が、一連の筋に従つて織りなす物語の形ではなく、名声の觀念内包の諸面を展示するように組織だてられていた。このように「名声」の女神は、自らの行動によつてではなく、その抽象的な意味内容に従つて、一連のヴィジョンを統一しているのである。すなわち、全篇構成の核に抽象觀念があり、いくつかの角度からそれに光を当てて、その内包を形象として浮き出させるというのが、『名声の殿堂』の構成であらう。「名声」は、比喩的にその諸相を示されると同時に、その諸情景、諸人物像は、一般化された典型となつて背後の意味を、その内包として投げ返す。こうして、觀念とイメージは、可逆的に結ばれ、アレゴリーの世界を構成することになったのである。^⑨

『名声の殿堂』の構成を、このように読むことが許されるとするならば、『手髪強奪』におけるマシーナリーと主人公との関係も、アレゴリーとして解釈することができるとはなからうか。一七一四年版の献辞には、

「四元にはその精が住んでいる」とする「^{フォーエバー}ばら十字会」の教義があげられている。しかし、その出所が示されても、ポープがマシーナリーに負わせた新しい役割が説明されたことにはならない。そのためには、今一度、主人公ベリンダの朝の夢の中で、空精の隊長エアリエルがささやく言葉にかえらなければならない。彼は、まず、自分の本性を明かすことから始めるのである。

As now your own, our Beings were of old,
And once inclos'd in Woman's beauteous Mold;
Thence, by a soft Transition, we repair
From earthly Vehicles to these of Air.
Think not, when Woman's transient Breath is fled,
That all her Vanities at once are dead:
Succeeding Vanities she still regards,
And tho' she plays no more, o'erlooks the Cards.
Her Joy in gilded Chariots, when alive,
And Love of *Ombre*, after Death survive.
For when the Fair in all their Pride expire,
To their first Elements their Souls retire:
The Sprights of fiery Termagants in Flame

Mount up, and take a *Salamander's* Name.
Soft yielding Minds to Water glide away,
And sip with *Nymphs*, their Elemental Tea.
The graver Prude sinks downward to a *Gnome*,
In search of Mischief still on Earth to roam.
The light Coquettes in *Sylphs* aloft repair,
And sport and flutter in the Fields of Air.
(i. 47—66)

いまのあなたと同様に、かつてむかしは、われわれも
女性のきれいな姿の中にとじ込められておりました。
そこから、そつと形をかえて、われわれは
地上でまごつた姿から、こんな空気のからだへと帰ってくるのです。
女性のはかない息が消え去ってしまったとき、
虚飾の思いもすぐ死ぬなんて、思っちゃだめ。
あとに続いたおかわりが相も変らず気になって、
もうトランプはやらないけれど、札の様子をのぞいています。
生きていたとき、金びか馬車に乗った喜びも、
オンブル好きも、死んだあとまで残っています。
それというのも、麗人が盛り的时候にみまかれば、
いちばん強い要素のもとに、その魂はひきさがっていくのです。

烈火のようながみがみ女の妖精は

ほのおの中を昇りゆき、「火^{サマシ}精」と名のります。

やさしい素直な心のひとは、水の方にすべって行き、

「水精」とご一緒に水のお茶をばすります。

重々しいすましやさんは、下に沈んで「地精」になり、

悪さをさがしていつも地上をうろつきます。

かるやかなまめかしい女^{おんな}は、「空精」になり、空高く昇って行って、

空気の野原でたわむれ羽ばたいているのです。

「エアリエル」が語る第一点は、女性の精は、現世では「女性のきれいな姿の中にとじ込められている」が、死後そこから抜け出て、それぞれが属する四元のもとに帰っていくのだということである。ばら十字会の教義は、自然の四元素にそれ相当の妖精を住ませただけで、それらが人間と直接の関係を結んでいるわけではなかった。ポープは、それらを女性の生まれ変わりであり、生前の性格の「いちばん強い要素」にふさわしい精に変身すると虚構を重ねる。こうして、まず、自然の精であるマシーナリーと女性の性格とを結びつけたのである。彼らは *deux ex machina* として主人公の行為そのものにかかわることはしないかもしれない。むしろ、主人公が、以下のように行為するのは、その内なる本来の性格に由来するのだということを、暗示しているのではなからうか。ここに提出されている問題は、自然構成の基本要素である四元が、そのまま女性の性格に対応するとされていることである。まず、女性の性格典型は、「烈火のようながみがみ女」「やさしい素直な心のひと」「重々しいすまし屋さん」および「かるやかなまめかしい女^{おんな}」の四つのパターンに類別される。ここで用いられている各エピソードに注意したい。人間性を示すように用いられているが、元来は自然性に発する言葉である。してみる

と、この一節の背後には、肉体と精神、自然性と人間性の二元論的対応がふまれている。^⑩このように、まず、人間の自然は、宇宙の構成要素と類を同じうするものであるとみる自然観がある。さらに、その上に、一見たわむれの虚構とみえる四元の精を導入して、女性の性格類型を自然の四要素になぞらえ、現象面に現われた女性の行動は、動かし難い自然の本性に発するものであるとみる性格論を展開したのである。

このように、問題のポイントは、マシーナリーと主人公の性格との対応関係におかれてみるとみることができ。華やいだ空精たちは、主人公の化粧の場、テムズの船遊び、カルタ会の情景などを通じて、色気のある女性の性格を表徴している。このような第一、第二、第三編の大部分を占める加筆部をうけて、第三編後半で、髪の毛が切られる。物語の観点からはクライマックスを迎える場面である。ところが、髪の手が切られたあと、つづく第四編のはじめで、空精たちは姿を消し、かわって、「薄黒い憂うつウツの精」である地の精「アムブリエル」が、「彼本来の舞台なる地の真中」に下り、「憂うつウツの陰気な洞穴」を訪れる。主人公の身に起こった事件は、マシーナリーのしわざではない。マシーナリーは、主人公の行為を定めるのではなく、主人公における感情または性格の変化に応じて、それ相応の精と入れ替わるのである。^⑪

この挿話も、叙事詩の約束を踏んでいる。すなわち、擬・英雄詩としての問題がある。ただ、ここでは、空精が「かるやかなまめかしい女」の生まれ変わり、すなわち、性格のアレゴリーであったように、地精「アムブリエル」が「憂うつウツ」の擬人像と結んで、女性の性格における他の一面のアレゴリーになっていることを指摘したい。「アムブリエル」が地下の洞穴に「憂うつ」の女王を訪ねるとき、ふた組の擬人像が、そのお供として登場する。まず「憂うつ」の女王は、その脇腹に「苦痛」、その頭には「頭痛」を伴い、永遠にため息をついているとされる。第一のペアは、それ自体の擬人化は充分ではない。ただ、これらの擬人像は、「憂うつ」をまず

肉体的状態に還元する。その結果 'Spleen' 自体が、「憂うつウツの座」としての肉体的連想を呼び起こす。それに對して女王の玉座にはべるもうひと組の侍女のペフは、すぐれた性格のフレゴリー像になっている。

Here stood *Ill-nature* like an ancient Maid,

Her wrinkled Form in *Black and White* array'd;

With store of Pray'rs, for Mornings, Nights, and Noons,

Her Hand is fill'd, her Bosom with Lampoons.

There *Affectation* with a sickly Mien

Shows in her Cheek the Roses of Eighteen,

Practis'd to Lisp, and hang the Head aside,

Faints into Airs, and languishes with Pride;

On the rich Quilt sinks with becoming Woe,

Wrapt in a Gown, for Sickness, and for Show.

The Fair-ones feel such Maladies as these,

When each new Night-Dress gives a new Disease.

(iv. 27—38)

つづらには「意地悪」が、老いぼれた独身女ひとりめをぎいで立っていた。
しわくちやのからだをば黒と白とに装って。

朝、晩、それにお昼にも、たくさんのお祈りで

手いっぱい。その胸はひとの悪口でいっぱいだ。

あちらには「気どり」が、病身のような物腰で

そのほおは、十八娘のばらの色。

たどたどしく口ごもり、頭をかしげて仕草するようしつけられ、

消え入りそうなふぜいをきどり、高慢に悩ましげな表情みせる。

病気のためにはたまた見せびらかすために、化粧着に身を包み、

お似合いの悲痛な顔で高価なふとんに身を沈める。

世のむすめさんがたよくこうした病気をお召しになる、

新しい化粧着は、新あらたての病生みのもと。

この「意地悪」と「気どり」の擬人像は、女性の憂うつ発作を比喩的に風刺して、妙である。形象そのものを目指さないこの詩では、細部にわたる描写が、かえって、風刺的な効果を生む。当時『スペクテイター』などでたしなめられていた風俗が、根はひとつのものでありながら、年令に応じて異った現われ方するように描かれている。ここで意図されていることは、女性のある種の仕草や行動は、「意地悪」と「気どり」なる性格に発しているということであろう。女性における憂うつは、まず、「苦痛」と「頭痛」によって具体的な肉体感覚に還元され、次に、老若ふたりの副次的擬人像を借りて、性格典型であることが示されたのである。「アムブリエ」が「憂うつ」の女王に呼びかける言葉は、それが、女性における基本的本性であることを物語っている。

Hail wayward Queen!

Who rule the Sex to Fifty from Fifteen,

Parent of Vapours and of Female Wit,
Who give th' *Hysteric* or *Poetic* Fit,
On various Tempers act by various ways,
Make some take Physick, others scribble Plays;
Who cause the Proud their Visits to delay,
And send the Godly in a Pett, to pray.

.....

Hear me, and touch *Belinda* with Chagrin;
That single Act gives half the World the Spleen.

(iv. 57—66.... 77—8)

万歳 気まぐれ女王さま！

十五から五十まで女性を支配なさる方、

憂うつ症と女性の才知の生みの親、

ヒステリーいわば詩作の衝動をおさずけくださる方、

気性次第でいろいろ変った振舞い方、

お薬をのむもの、お芝居を書きなぐるもの。

自負心の強い女には、予定の訪問を延期させ、

気嫌のよくない信心家には、寺参り。

.....

耳借したまえ、「ベリンダ」にくやしさを念もてふれたまえ、

ポーブ前期の技法(一)

それだけで 世の半分のおなご衆、憂うつ病にとりつかれる。

「アムブリエル」は、「憂うつ」の女王から怒りと嘆きの薬のつめあわせをもらい受け、ベリンダに注ぎかける。第四、第五編における主人公の悲嘆と狂乱のさまは、憂うつが発作のなせるところである。なぜならば、「憂うつ」は、「十五から五十まで女性を支配する女王さま」にほかならない。女性の行動の生みの親というわけである。してみると、一七二二年版が、主人公ベリンダのヒステリックな行為の物語にとどまったのに対して、一七一四年版は、この挿話の導入によって、実際は、女性が本来具えている性格に由来したのだと根拠を与えたことになるのである。地精「アムブリエル」の地下洞穴行は、性格論的寓喩だということになるのである。

このように、『毛髪強奪』は、髪が切られる第三篇後半を軸として、主人公の行為に百八十度の転回が起る。その明暗両面に、「空精」と「地精」が配属され、「コケットリー」と「憂うつ」の性格を媒介しているのである。

本稿の関心のひとつは、作品の構想が主人公の行為と性格との関係としてとらえられること、また、それを形象化する比喩が重層構造を示していることである。両者は別種の問題であるようにみえながら、その発想様式は同一である。叙事詩のパロディーとしての行為の物語は、立体的にとらえ直せば、うちなる性格に発するものとなる。それを媒介するマシーナリーの「エアリエル」と「アムブリエル」は、それぞれ擬人像として形象化されて行動しながら、なおそれぞれ自然性を失っていない。局所的な形では、「憂うつ」の女王と二組の副次的な抽象擬人像との関係も同様であることは、すでに指摘した通りである。自然と人間、具体と抽象という二元構造に立つアレゴリーの詩であったといえるであらう。

このように、一七一四年版に導入されたマシーナリーは、一七二二年版が擬・英雄詩的物語を軸としたのに対して、性格または情念のアレゴリーとして、それを立体化したといえるのではなからうか。すなわち、主人公の行動とマシーナリーとの間には、デニスのいうような意味の対応関係はないけれども、四元の精は、それ以上の役割、すなわち、女性の性格のアレゴリーとして構想されたといえるであらう。

ジョウゼフ・ウォートンは、これら四元の精と抽象擬人像とを必ずしも区別だてて考えていないふしがある。空精のことについて、アレゴリカルな人物すなわち抽象擬人像と同一範ちゅうに属するものとして論じ、また別の機会には、それに、抽象擬人像も加えて「想像の詩」の主役たるべきことを説き、「暖い生きた想像」の所産であるとしている^⑧。ウォートンのポーブ解釈は、終始想像とアレゴリーの視角からなされている。これは、ウォートン自身の文学的立場の告白であるという一面をもつ。同時に、ポーブの表現形象への根拠として、比較的輕視されている想像とアレゴリーの問題に目を向けるよう警告しているともいえるのではなからうか。

(注)

- ① *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward N. Hooker, ii. p. 136.
- ② *Ibid.*, ii. p. 138. ㊦ *ibid.*, ii. pp. 322—3, 352 なども参照。
- ③ 一七二二年版は、三三四行、一七二四年版は、七九四行である。加筆部は、第一、二、三編の主要部および第四編前半に及び、残る第三、二編の小部分、第三、四編の後半および第五編の主要部が、もとの一七二二年版に相当する。なお、第五編の冒頭（いわゆるクラリッサのお説教）は、一七二七年『作品集』テキストで追加された。
- ④ ポーブ自身、「献辞」の中で、「マシーナリー」を次のように説明している。^⑨ ‘The Machinery ... is a Term invented by the Critics, to signify that Part which the Deities, Angels, or Daemons, are made to act in a Poem ...’ (*Twickenham ed.*, ii. p. 142).
- ⑤ はじめ空精は、主人公の守護者を名のつて登場する (i. 20) が、結局「運命」の力には抗しえず (iii. 151)、第四編冒頭で姿を消す。デニスが、‘what he calls his Machinery has no manner of Influence upon what he calls his Poem, not in the least’

promoting, or preventing, or retarding the Action of it...' (*op. cit.*, ii. p. 328) と批評したのは「マシーナリーは主人公の性格(すなわち詩の筋)にかなわぬとすべし」伝統的解釈に従ったのである。なお「シモンン」を支持している。*Cf. op. cit.*, ii. p. 333.

- ⑥ 'A Train of Phantoms in wild Order rose/And, joined, this Intellectual Scene compose' (*The Temple of Fame*, 9—10). この 'Intellectual' と「train」 *Twickenham ed.* の編者「シモンンの『英語辞典』を援用して」 'ideal'; perceived by the intellect, not the senses' と出している。なお「マシーナリー」は夢は深い類縁性をもっているが、特に朝の夢は、特別な意味がある。*Cf. Twickenham ed.*, ii. p. 245n.

- ⑦ *Ibid.*, 13—20.

- ⑧ *Twickenham ed.*, ii. pp. 221—2.

- ⑨ シモンンに詩や高く評価して「the allegory is very skilfully continued, the imagery is properly selected and learnedly displayed ...」(*op. cit.*, ii. p. 326) としている。また「マシーナリー」はボーンの詩の構想が単なる直線的な筋の発展ではなく、筋を強調して「one of the most massively planned poetic scenes in English poetry」(*op. cit.*, p. 55) といふ観点が必要とすべきである。また別の「マシーナリー」の「物語」はボーンでは「情景」にうつたえられた、よく指摘している。*Cf. Twickenham ed.*, ii. p. 216; p. 262n.

- ⑩ 単に「マシーナリーのみならず」自然と人間、肉体と精神の二元的対応が、この節の主要な効果を生んでいる。たとえば「vehicle」は *OED* では「the form, the material or other shape, in which something spiritual is embodied or manifested. Fig. c. 1650—1700, esp. of the body in relation to the soul or spirit」である。

- ⑪ 主人公の感情の激変が述べられ (iv. 1—10) ところで空想から地獄への交替が行なわれる (iv. 11—16)。

- ⑫ 'Spleen' は「肉体の器管である」 *OED* で「regarded as the seat of melancholy or morose feeling」の説明がある。

- ⑬ 「マシーナリー」と「マシーナリー」は「抽象擬人像」と同一次元の存在であると考へよう。ボーンが「マシーナリー」の *Le Lullin* では「マシーナリー」は抽象擬人像である (Ian Jack, *op. cit.*, p. 80) シモンン・マシーナリー「these machines (i. e. sylphs) are vastly superior to the allegorical personages of Boileau and Garth」(*op. cit.*, i. p. 230) など同等のものと比較している。なお「*Ariel*」と「*Umbriel*」はそれぞれ「aerial, airy」の「umbra」より由来するボーンの造語であろう。なお前者は『ナムンスト』のこの思想である。

- ⑭ Joseph Warton, *op. cit.*, p. 257 et al.

四

『毛髪強奪』には、四元の精たちのほかに、もうひとつ、別系列に属するマシーナリーがある。一七一四年版献辞では、ポーブ自身は、この点についてはなにも触れていない。しかしながら、一七一二年版において、すでに別種のマシーナリーが登場しており、それ相応の役割を果たしていたのである。

物語に比重がおかれていた一七一二年版では、叙事詩の神々とはとうていくらべものにならないわずかなものではあるけれども、「運命」や「ジョーヴ」が登場人物の行動に干渉している個所がある。また、切られた髪や毛の始末については、英雄の運命を測った「ジョーヴの天秤」が男の智略と髪や毛の重さを比べたり、男女のかみ合いが天上の神々のそれになぞらえられたりしている^⑨。ただ、これらのマシーナリーは、擬・英雄詩的な効果は与えても、『ウインザーの森』の神々と同様、もはや飾り以上のものではなく、ただか筋の進展を助けるレトリックにすぎない^⑩。

このように、多少とも筋の運びと関係するような超自然の存在が、形骸化された形ではあるが、すでにもとの物語の中にはめ込まれていた。一七一四年版の加筆部は、四元の精のマシーナリーを主な軸として組み立てられているとみることができた。しかし、既存のマシーナリーの系列もまた、加筆部になんらかの形で入りこんでいるであろうことが、当然予想される。すなわち、第二系列のそれは、一七一二年版の既存のものが、擬・英雄詩としての一貫した筋の要請から逆行してのびてきたものにほかならない。従って、言及される諸存在は古典神話の連想下にあって、物語の事実面に関係し、アレゴリー化されることなく、いわば裸のままで姿を見せるのである。この意味で、書き加えられた前半部で言及される場合、なんらかの形で、筋のクライマックスである髪や毛

切りの場に関係している。さらにまた、それらは、四元の精たちが主人公の性格典型である以上、両者をもに支配するより高次の位置を与えられることになるであらう。

第一編でまず言及されるのは、主人公ベリンダに起こるであろう悪い出来事についてである。エリエルの予言によれば、それは、「おまえを支配する星」の鏡に映し出されているけれども、「神」は、それがなにであるかを明かさない。^③このように、まず、主人公と四元の精の上に、さらに超越的な力の存在がほめかされている。第二編では、彼女の髪をほしがるバロンが、神様に願をかける。それは、「恵み深い神」「あらゆる神々」として言及され、なканずく「愛」の神とされる。^④一方、ベリンダの身に起こることは、「運命」の示すところであり、前者にとつてのそれと使い分けられている。^⑤恐らくは、運命の女神についての古典神話の連想が、生かされているからであらう。

このようにして、すでに予示された第二のマシーナリーの存在は、第三編の髪切りの場で、その真の姿を明かすのである。こうしたより高次の存在を前提しなければ、ベリンダの髪の毛が切られることは、単なる偶然の出来事になってしまう。筋の展開上のキー・ポイントに、なんの説明もつけられないのでは、構想は明らかに失敗である。この意味で、第三編前半に加えられたカルタ会の挿話は、作品構成の集約点となっているように思われる。いろいろな解釈できそうである。^⑥話題転換の巧みな一例とみることができる。また、擬・英雄詩としての筋のうえからは、たしかに「ピロッドの草原」の上でトランプの札を戦わすのは、英雄の戦をもじったものといえる。しかし、それだけでは、長文の挿入を必要とする説得力に欠けている。この直後、彼女の心に恋人がひそんでいるのを見て、エリエルは力尽き「運命に屈する」。すなわち、「運命が鉄をかりたて」髪が切られる。してみると事件の支配者は、「運命」でなければならない。この前提でカルタ会の場を読み直すと、トランプの札一

枚の出方で、勝負の「運」は優位にあったベリンダからパロンに傾き、再度逆転して「運」よく彼女が勝利を収める。狂喜する彼女に対して、

Oh thoughtless Mortals! ever blind to Fate ... (iii. 101)

おお 思慮なき人間どもよ！ 常に運命に盲目なるとは……

という一行がくる。この一行は、カルタ会を総括して、偶然にもあそばれる人間のはかない無力さを暗示している。同時に、次に起こる彼女の「運命」の激変を予兆している。「運命」という言葉は、この編だけで九度現われることに注意したい。^⑦第二系列のマシーナリーは、このほかのものを含めて、叙事詩のその残映である。従って、筋の展開において事実として起こることの支配者であると考えられるのである。

この「運命」は文脈の中では、髪が切られることへの伏線であった。同時に、上の一行を、詩人が与えた主体的なモラルとして読めば、人間を支配している「運命」への恐れであり、それを知らない「思慮なき人間ども」への警告であろう。まだ「運命」への恐れを知らない第一編では、美ぼうを誇る女は、美ゆえに「その自負」をおごり、「そのうつろな頭は浮いた思いでいっぱい」になっている。現世の女性の嗜好や欲望は「虚飾」の念であり、それが満たされた世俗的慢心は「倨傲」の高ぶりとなる。移り気な女性の心は、「定めない虚飾」への思いで、夢の中でさえ色めきたつ。それゆえ、「運命に盲目な」ベリンダのお化粧は、「神聖な自負の儀式」となる。^⑧また、テムズの船遊びもカルタ会も、英雄気どりであればあるだけ外面的な虚飾の行状に墮する。「自負」の象徴である髪を切られたあとのヒステリックな叫喚は、無価値なもののためであるだけに、こっけいである。そのおかしさが、主人公の性格と上流社会に対するモラルを一段と効果的に強調している。この「自負」すなわ

ち「傲慢」が、詩の倫理的価値観を集約していることは、ジャックが指摘しているところである。してみると、「自負」と「虚栄」へのいましめは、キリスト教倫理の七大罪に由来するものであるとしても、この詩の中では、「運命」に対する「高ぶり」すなわち「傲慢」であり、「運命」の前での「虚飾」すなわち「空しさ」であったとみることができるのではなからうか。第五編のクラリッサのお説教も、単に世俗道徳を説いただけではあるまい。美しいうちに早くお嫁に行けというような口吻の裏に、たえずほめかされているのは、華やかな表面的な美が空しく、うつろいやすいことへの警告である。それが必然なるがゆえに、「德行」をすすめるのである。

このように、ベリンダの行状が象徴する女性の性格には、直截な倫理批判が加えられている。ジョンソンは、『毛髪強奪』を「女性の気まぐれ、気嫌、憂うつ、それに虚栄心」が不幸を招くことを教えた詩であるとし、デニスがなんのモラルも持っていないと批判したのを反駁している^⑩。この作品を女性の性格ないしは情念の問題に還元し、そこにモラルを読んだのは暗示的である。そうした視点を欠くならば、第二のマシーナリーとそれに対応する抽象的モラルの系列は、詩全体の中での有機的な関連を失って、単なるモラル・アクセサリーに墮してしまふであらう。クラリッサのお説教約三十行は、一七一七年『作品集』版において、新たに追補された。この多少目障りなニュアンスさえ帯びた追補部について、ポーブは「詩のモラルをさらにはっきり開示するために」書き加えたのだと脚注で説明している。この点でも、『名声の殿堂』と共通な構図に従って組み立てられているとみることができる^⑪。しかし、このような追補がなくとも、モラルへの傾向は、すでに、一七一四年版の基調をなしていた。しかも、第二のマシーナリーである「神々」「運命」などと、それに対する「自負」「虚飾」などモラルの次元にある一連のキー・ワードとは、いずれも擬人化されることなくそのまま抽象的に用いられており、アレゴリカルな他の一群の存在と、鋭い対照をなしていることを付言しておきたい。

このようにみるならば、『毛髪強奪』一七一四年版テキストの加筆は、ふたつの意図のもとに進められたとみることができるのではなからうか。主人公の行為は、一方では、四元の精に仮托された性格典型のアレゴリーと対応し、同時に、その行為は、第二のマシーナリーとの関連で倫理的価値批判を加えられることになった。これらふたつの要素は、前期にあっては、排除しあうことなく、共存している。このような二元的発想をふまえて、アレゴリーの技法が成立しえたものではなからうか。モラルが前面に強く押し出される後期の風刺詩が、人間の典型批判の形をとるであろうことは、このような前期の作品構成からも予測することができるように思われる。

(注)

- ① 一七二二年版でいえば、第二編九一行、二二六—九行、一〇四—二行などに現われるが、一七一四年版でも第五編にそのまま用いられている。 Cf. v. 2, 71—4, 45—52.
- ② 第二のマシーナリーについては『Twickenham ed., ii, pp. 121—3』ですでに指摘されている。しかし編者は、第一のマシーナリーとの相違に注意して「なるほどある。シヤットもまた "little more than rhetorical "heightening" figures of speech used to lend emphasis at important point in the action」(Ian Jack, *Augustan Satire*, p. 80)としている。これは、叙事詩のペロディとしての一七二二年版のそれへの批判としては適切であるが、その見方をそのまま一七一四年版にまで及ぼしてよいかどうかは疑問であらう。すなわち、加筆部における役割が新たな問題となるであらう。
- ③ Cf. i. 105—14. なおこれと先づいって "Tis but their *Sylph*, the wise Celestials know, / Tho' Honour is the Word with Men below" (i. 77—8) という形で、超越者への言及がある。
- ④ Cf. ii. 36—7.
- ⑤ Cf. ii. 104.
- ⑥ ティロットソンは、例の「轉題」の一環としての部分を検討している。 Cf. G. Tiltonson, *op. cit.*, pp. 49—51. また Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, pp. 74—95, は「なるほど」 W. O. S. Sutherland, *The Art of The Satirist*, pp. 27—37 など、心理分析的に性的な含意を読む試みも有力である。ここでは、第二のマシーナリーの観点から「運命」の役割をたどって読みたい。
- ⑦ Cf. iii. 53, 66, 86, 94, 101, 122, 146, 151, 172.

- ⑧ 女性における 'Pride' と 'Vanity' もまた、例の第一編エプリエルの言葉の中に集中的に現われる。四元の精への性格類比と同様、女性における根本問題であることを暗示している。 Cf. i. 52, 57, 81, 83, 99—100, 128.
- ⑨ Cf. Ian Jack, *op. cit.*, pp. 93—6.
- ⑩ Cf. S. Johnson, *op. cit.*, ii. pp. 332—3.
- ⑪ タラリッサのお説教 (v. 9—34) につけたポーブの脚注には 'to open more clearly the Moral of the Poem' (*Twickenham ed.*, ii. p. 195n) とある。『名声の殿堂』でも、夢のヴィジョンが終ったあとで、約三〇行のポーブ自身のモラルをつけ、'the addition of a Moral to the whole' と断っている。チャースラーのそれがヴィジョンだけで終り唐突の感を与えるので、より自然に終るようモラルをつけたのだというのである。 Cf. *ibid.*, p. 270n.

五

はじめにも触れたように、ポーブのいう「構想」は、詩の「筋」のことを意味した。ジョンソンが、『英語辞典』で、「叙事詩または劇詩を構成する一連の出来事または結構」と定義したものが、それに当る。『ウィンザーの森』『名声の殿堂』および『毛髪強奪』は、題材のうえからみれば、異ったジャンルに属している。しかしながら、筋の展開を可能にした発想の原理に即していえば、共通したパターンに従って構成されているとみることが出来る。自然すなわち普遍的本質が、客観的な形を求めて、筋を構成したのである。それゆえ、ポーブにおける筋は、本質と形象との対話すなわちアレゴリーの技法によらざるをえなかったのではなからうか。ポーブ自身『毛髪強奪への鍵』(*A Key to the Lock*, 1715) という戯文をものして「スウィフトの『桶物語』(*A Tale of A Tub*, 1704) ふうになたわむれのアレゴリー解釈を試みている。そうした風土は、当のポーブ批判にも無関係ではないであらう。デニスは、ポーブにおける筋とモラルの欠除を非難し、ウォートンは想像の豊かさを讃えた。ここには、新旧ふたつのアレゴリー観の交錯する姿が、鮮明に浮かび出ているように思われる。ポーブは、一七一五年版

『名声の殿堂』に、その序文として短い「覚書」と、ほかにいくつかの脚注をつけている。その「覚書」の冒頭で、彼は、「洗練された趣味の持主をもって任ずるひとびとの中に、アレゴリーふうの詩は賞味し難いとするむきがあるが、こうした批判の真意は測りかねる」とし、次のように言っている。

もし筋が、おもな詩美のひとつ、アリストテレスの言葉でいえば、まさしく詩の魂に相当することが認められるならば、その筋にモラルがあるためにそれだけ価値が減ずるとは、理解し難いことである。古代のひとびとは、たえずアレゴリーを用いたものである。^①

この一節から読みうる限りでは、詩の筋についてのポープの考え方が、古典主義詩論に従っていたことは明らかである。ルネッサンス文芸批評においてアリストテレスが再興されて以来、詩の筋は、ありそうなことすなわち自然に即していることを求められた。こうして、筋の運びにモラルを見ようとした古典主義的アレゴリー観が抬頭してくる過程で、中世アレゴリーは、荒唐無稽さゆえに、次第に力を失っていったといわれる。^② さきの引用文で、モラルへの要請が強く打ち出されていたことは、ポープのアレゴリー解釈が、古典主義詩論に従ったものであることを物語っている。このことは、『毛髪強奪』を「ひとかけらのモラルも筋もない」と批判したデニスにも、あてはまる。彼もまた、アリストテレスを借りて、「筋は行為の模倣である」とし、さらに敷衍して、それは「普遍的でアレゴリカルな行為である」と規定している。^③ 登場人物をモラルのアレゴリーとして解することは、叙事詩論の第一歩であった。なぜならば、モラルをもつことは、叙事詩成立の前提条件とされたからである。古典主義詩論においては、モラルのない筋というものは、ありえなかったのである。^④

こうした観点からすれば、ポープが「古代のひとびとは、たえずアレゴリーを用いた」といった場合も、主人

公の行為をモラルとして読む古典主義的アレゴリー解釈を意味していたとみるのが自然であろう。しかしながら、「覚書」は、そのあと、中世プロヴァンス詩人、イタリア・ルネッサンスの詩人たち、さらに『名声の殿堂』に範例を供したチョーサー、最後にスペンサーなど、系譜を異にした中世アレゴリーの文学に言及することになる。論旨が混乱しているという印象を禁じえないのではなからうか。

この点で、『名声の殿堂』には、もうひとつ示唆にとむ言葉がある。ポーブは、例のように多数の注釈を施しているが、そのひとつで、名声の殿堂が建てられている基礎の岩塊は、極北の地「ゼムブラの氷岩」になぞらえて描いたものであると断言している。^⑤ 実際の見聞記にもとづいたもので、事実と矛盾しないと言いたいのであろう。その脚注の本旨は、「人間は本来真実を望むものである」から、アレゴリーの詩においては、「その描写をありそうなことすなわち自然と一致させるような、なにか言いわけか言及のあること」が望ましいということにある。さらに興味深いのは、この本文に条件をつけた前段で、アレゴリーについての見方が示されているところである。ひとつは、「虚構でアレゴリーふうの詩においては、想像が夢の中で表象するような荒唐無稽なものが許されるが、そうした種類の詩の描写においては、厳密な真実らしさは要求されなくてもよい」ということであり、いまひとつは、「道徳的な意味がそのありそうもないことの代償になっているならば充分である」ということである。すなわち、「真実」についての詩にあっては、「描写がありそうなことすなわち自然と一致している」のに対して、アレゴリーの詩は、その「描写が厳密な真実らしさ」をそなえていなくてもよく、その虚構のヴィジョンは、「想像が夢の中で表象するような荒唐無稽なもの」と同類だとされている。それとは別に、中世アレゴリーの詩を「ヴィジョンすなわち想像の作品で、常に描写的である」と定義した箇所も目につく。^⑥ このように、アレゴリーの形象は、夢と同様感覚の目にしばられない「頭の中の情景」であり、想像の所産にほか

ならないのである。この立論の過程において、「ヴィジョン」「夢」「想像」などの用語を連ねた線上に成立する虚構のアレゴリーは、「真実」「ありそうなこと」「自然」などを結ぶ正統な古典主義精神に対して、「横道」の位置に立つ。その結果、「ありそうにないこと」の代償は、「道徳的意味」が果せばよいと言うのである。

このような想像の所産としてのアレゴリー論は、半年足らず後に公にされた『イリアッド』翻譯第一巻への「序文」^⑧で、さらに体系だてられている。もはや「横道」どころではない。この「序文」は、その性格上、ホーマーの「古今にわたる最大の創意」を種々の角度から検討する形をとっている。まず、ホーマーの「創意」は、「真実」の世界のみならず、「想像のための新しい無限の道を開いた」とし、それを詩の筋の検討に適用している。第一に、「真実」を描く「ありそうな筋」が「叙事詩の主要な物語」に当たると考え、『イリアッド』のそれは、「アキリーズの怒り」の主題に「さまざまな事件、出来事、あらゆる種類の挿話」を配したものであるとしている。これは、第三の「超自然の筋」すなわち神々のマシーナリーとともに、在来叙事詩論では、詩の筋の根幹を構成するものである。問題は、第二項に「アレゴリーふうの筋」をたて、それを、「ありそうな筋」と同じ比重をもつものとして考察していることである。

四元の属性、精神の資質、徳行や悪徳などをすべてひとの姿かたちにならわせた、それらが象徴するものの本性にふさわしく行動させることができたあの想像は、なんと創意に富んでいたようにみえることであらうか。

ホーマーの想像の豊かさを讀えたこの一節は、そのまま、『毛髪強奪』加筆部の解説に転用できそうである。注意したいのは、自然の要素や抽象観念などを「ひとの姿かたちにならわせた、それらが象徴するものの本性にふさわしく行動させる」手法が、「想像」の働きによるものとされていることである。『名声の殿堂』につけた「覚

書』で中世ヴィジョン詩の根拠とされていた想像が、古典『イリアッド』の解釈に援用されているのである。

しかしながら、筋の運びをそのままモラルとして読む古典主義のアレゴリー解釈は、別段想像の介入を必要としなかったはずである。ポーブが、中世アレゴリーの詩を「ヴィジョンすなわち想像の作品で常に描写的である」と定義した場合、より大きな比重がおかれているのは、「描写」すなわち形象そのものへの関心ではなからうか。アレゴリーからモラルを捨象するならば、十八世紀中葉の詩人たちのように、ヴィジョンの虚構性という一面のみを肥大させることになるであろう。ポーブは、一応「横道」という歯止めをしているけれども、そのこと自体、本筋とは異った別の範ちゅうもありうるという意味を含んでいる。『イリアッド』の「序文」における三つの筋についての議論は、論理展開上必然であったといえる。ポーブのアレゴリー論は、モラルと想像との関係をめぐる微妙なニュアンスを帯びているのではなからうか。

『名声の殿堂』の「覚書」および例の脚注は、一七一五年版にのみつけられ、以後の版では削除されたまま終っているようである。ポーブにこのような処置をとらせた動機は、必ずしも明らかではない。『イリアッド』の「序文」で、さらに発展させられているとしても、それだけでは削除される理由にならない。一七一五年は、二月の『名声の殿堂』につづいて、六月に『イリアッド』の翻譯第一巻が公にされた年である。この前後の事情は、余りにも有名である。ポーブはこれを契機として、アディソンに対する感情を極度に悪化させ、その直後、彼を風刺した短詩「アティカス」(Atticus)を書いたいきさつがある^⑤。憶測の域を出ないが、考えられるのは、アレゴリーの根拠を想像に求めた発想は、彼への負目を感じさせるようなにかがあったのではなからうか。

事実、ポーブのアレゴリー論には、『スペクテイター』紙上に連載された『楽園喪失』論その他からの影響が歴然としている。初回の第二六七号は、まず、それが「叙事詩または物語詩」であると規定することから論を起

こしている。従って、筋についての考察が、かなめの位置を占めているのは当然である。しかも、男女ふたりの主人公におとらぬ比重をもつて、「罪」と「死」など、アレゴリカルな登場人物が再三議論の対象にされている。^⑧また別のところで、このような筋は、「情念、徳行、悪徳およびそれらと同じ性格の想像上の人物が行為者となつたものであり、さらにまた、神々や英雄の名前の中には、まさしく心の感動を目に見えるひとの形や人物にしかただけのものもある」と言っている。古来、アキリーズは「怒り」を表象し、『オディシー』が「アレゴリーふうの筋のひとつ」であると考えられたのは、その一例だといふのである。^⑨アディソンの特色は、一応古典主義詩論の手順に従って論を進めながら、新たに「アレゴリーふうの筋」を類別したところにあつたといえるであろう。このようなアディソンの所説を前提するとき、ポーブのそれが彼に負うところいかに大きいかは、おおいえない事実であろう。アディソンがアキリーズを「怒り」の表象としてアレゴリカルに解したのに対して、ポーブは、『イリアッド』の「序文」において、「ありそうな筋」の主題の例に転用したというような、多少の出入りはある。しかし、ポーブが叙事詩の筋を三つに分類し、その第二項として立てた「アレゴリーふうの筋」は、その骨組みから定義の内容に至るまで、忠実にアディソンに従つたものといえる。表現効果の問題に関しても、「虚構された幻の行為者」が主要な登場人物として行動するような「拡張されたアレゴリー」を避け、「個々の状況を伝える」「短いアレゴリー」が好ましいとするアディソンの意見を踏襲して、ポーブは「アレゴリーを伝える出来事は……長くなりすぎたり、些細な情況あるいはこまごました小さなことで余りにくどく身動きできないようなことになつてはならない」といまして^⑩いる。これは、単に理論上だけでなく、実際の作品に生かされている。『ウインザーの森』が、ふたつの主題を観念化された神話像や抽象擬人法によって形象化したものであつたこと、『名声の殿堂』もまた、「名声」の女神を「拡張されたアレゴリー」に仕立てるのではなく、その観念内包を諸

情景、人物像、抽象擬人像などの組み合わせによって暗示したものであったことは、すでに触れた通りである。さらに、見落してはならないのは、アディソンが「アレゴリーふうの筋」の一例として、アキリーズの「怒り」をあげ、また『オディシー』をその代表作のひとつとしていたことである。擬・英雄詩『毛髪強奪』もまた、女性の本性である「コケットリー」と「憂うつ」を主人公ペリンダの行動を介して表現した作品であった。すなわち「アレゴリーふうの筋」をもった代表作であるということになるのではなからうか。「この横道」が、ポーブ前期の詩の実際において、いかに重要な基本技法のひとつであったかを指摘したのである。

このように、ポーブとアディソンとは、アレゴリーの考え方において、密接な類似関係を結んでいたとみることができる。発想の根拠を、想像に求めた点でも共通している。アディソンは、『スペクテイター』第四一九号で、「想像による新しい創造」の産物として、第一に、亡霊、妖精、悪霊などの迷信が生み出す超自然の存在、第二に、上掲『樂園喪失』論で言及された「罪」と「死」あるいは古典叙事詩のアレゴリーの群像など、「目に見える形にしてそれを人物に仕立てた」抽象擬人像をあげている。アディソンの想像理論は、生得観念を否定した経験主義の立場から出発する。従って、彼にあっては、想像は、形象を虚構する能力であるとともに、「新しい創造」の責任を負わねばならなかった。^④ 世紀中葉の頌詩詩人たちは、その系譜を受けて虚構と創造をかね具えた想像を、詩論のかなめにおいた。抽象観念をひとの姿に似せて形象化する抽象擬人法は、想像の創造作用にほかならないと考えた。その詩圏を代表するコリンズが、主著を「描写的でありアレゴリーふうな主題」の頌詩集であると題したのは、その典型的な一例である。

このような系譜の展開を前提するとき、ポーブとアディソンを決定的にわかつものは、彼の「想像」が「自然から逸脱した」「ありそうにないもの」を虚構する能力ではあっても、創造の契機を含んでいなかった点にある

のではなからうか。たしかに、アレゴリーは「夢、ヴィジョン、または想像」の所産であった。しかし、ポープが例の「覚書」において「この横道の方法で伝えられるとき、真実には常ならぬ魅力が見出される」といった場合、アレゴリーは、いわば装飾的效果をもつものとして論及されたのである。主体は「真実」におかれている。「覚書」の冒頭で、アレゴリーが弁護されたのも、物語の筋がモラルと組んで詩の「魂」になっていたからである。このように、ポープのアレゴリーが古典主義詩論の基盤から生まれたものである以上、結局、彼の想像には、創造性が欠落せざるをえなかったのではなからうか。

ポープの想像は、記憶と対応する心理作用であった。虚構する能力として、アレゴリーを支えることはできて、それ以上の役割を負うことは許されなかった。^⑨なぜならば、ポープにおける製作の根拠は、「創意」におかれていたとみられるからである。『イリアッド』の「序文」で、ホーマーの天才は、「創意」として総括されており、想像は、その一部として「アレゴリーふうの筋」を分担する能力にとどまっている。それでは、「ありそうな筋」は、なにに由来するのか。その点は、『批評論』で「詩才」^{ウィット}が「自然」と呼応する能力であったことに暗示されている。ポープにおける製作の根拠は、「想像」とは別に、存在論的な「自然」の原理におかれている。客観的存在または本質が優先する場合、それを模倣することが、とりも直さず創造活動であったはずである。ポープが、アレゴリーを「ありそうなことすなわち自然」の枠内におさまらなくてもよいと言った場合、認識の次元における想像の所産に、客観的存在または形相の尺度をあてはめて判断するという、混乱を生じていることになる。その結果、アレゴリーにおける「ありそうにないこと」すなわち「真実」の欠除は、モラルによって償われればよいというような補正が行なわれたのである。

これは、詩的技法というよりは、存在と認識の領域に属し、本稿にはなじまない問題かもしれない。ただ、ア

ディソンの対比から示唆されたように、ポーブが、認識活動としての想像の観点からアレゴリーを深化するのではなく、それをモラルによっておきかえ、抽象的な普遍観にいわば退行していったところに、後期風刺詩人への道があったのではないかと考えたい。晩年、ポーブは若かりし日を回顧して、前期の作品では「描写が良識の場を占めていた」と考えている。ポーブのいう「描写」は、アレゴリーの技法である。「華麗な主題」がアレゴリーの「衣裳」をまとうて、前期の作品群を形成している。^④このような回想は、現実の厳しさを裏返しにして映し出したものであろう。後期風刺詩において、ポーブは、「徳行」を価値基準として、「悪徳」の現実と対決せざるをえなかった。ウォートンによってプラトン以来最大のアレゴリー詩人と呼ばれたポーブが、「風刺の武器」^⑤を手にしたとき、愚劣な性格典型の批判者として立つ以外にありえなかったのは、不思議ではないであろう。

(注)

- ① *Twickenham ed.*, ii, p. 243. この「覚書」および脚注の一部は、一七一五年版のみに付され、以後の版では削除されている。従って以後の版を底本にしたテキストでは、除かれているはずである。Herbert Davis 編 *OSA* 本などもこの点疑問が残されている。
- ② *Ibid.*, ii, pp. 214—5.
- ③ *ibid.* 'The Fable is the Imitation of an Action, (and) ... is an Universal and Allegorical Action' (John Dennis, *op. cit.*, i, p. 63); 'the Action of a Dramatic Fable is universal and allegorical' (ii, p. 308); 'a Poetical Fable is composed of one Action and a Moral. The Action the Body of it, and the Moral the Soul' (ii, p. 138) などの言葉が散見する。ポーブ上掲引用文およびデニスは *Poetics* 第六章以下の筋ひょうの議論と対照のよう。E. N. Hooker などは、前時の一般的詩論であったとされている (cf. *ibid.*, i, pp. 455—6)。
- ④ H. T. Swedenberg, *The Theory of the Epic in England 1650—1800* は、第一章の冒頭で、叙事詩を 'a method of allegorical interpretation' によって解釈するとは、アリストテレス以来ヨーロッパ叙事詩論の伝統であったとしている。この見解は、同書中各所に散見する。
- ⑤ 'Zemblas Rocks' (*The Temple of Fame*, 53) に付られたポーブの自注。Cf. *Twickenham ed.*, ii, p. 384.

- ⑥ *Twickenham ed.*, ii. p.244.
- ⑦ *Ibid.*, p.243.
- ⑧ 以下、『イリファッド』翻訳第一巻の「序文」にこのようにある。『The Prose Works of Alexander Pope, ed. Norman Aul, i. pp.223—56 参照』ホープは、ホーナーが「the greatest Invention of any Writer whatever」(p.223)の特長であるとして、その「筋」を「the Probable Fable」、the Allegorical Fable」であり、「the Marvelous Fable」であると区別している (pp.226—8)。これは続く登場人物論で「the single Quality of Courage is diversified in the several characters of the *Ilíad*」(p.227)「勇氣」が『イリファッド』の主要性格であり、ホーナーの「知恵」が『オディッセイ』のそれだとしている。
- ⑨ G. Sherburn, *op. cit.*, pp.138—48.
- ⑩ 『樂園喪失』論シリーズの最初である第二六七号は、「筋」または「行為」をめぐる古代叙事詩との比較論である。第二七三号は、性格論から登場人物論に導き、男女二人の主人公のほかに「he has brought into it two actors of a shadowy and fictitious nature, in the persons of Sin and Death, by which means he has wrought into the body of his fable a very beautiful and well invented allegory」(*The Spectator*, ed. D. F. Bond, ii. p.563)と言ふ「probability」を欠くがゆえに「叙事詩における「やむをしい行為者」として難しいと考へてゐる。第三五七号では「登場人物論の二環として「罪」および「死」への批判は一段と明確になる (iii. p.338)。
- ⑪ 第一八三号は「フレイブ」論であるが、この「寓話」と叙事詩論でいう「筋」との区分に注意して、この二は専ら後者について論じてゐる。Cf. *ibid.*, ii. pp.220—1.
- ⑫ マチソンは「フレイブ」を表現形態から三つに分類し、『樂園喪失』の「罪」と「死」のような「extended Allegories」、ただ姿を見せるだけで一連の行為を成す「個々の状況を成せる」「short allegories」、最後に「フレイブ」やうの描写とどうもは詩的な言葉のあやふさな「figure of speaking」となる場合の「なや」を考へてゐる (*ibid.*, iii. pp.336—8)。
- ⑬ *Twickenham ed.*, p.243.
- ⑭ *The Spectator*, iii. p.573.
- ⑮ ‘Where Beams of warm Imagination play, / The Memory’s soft Figures melt away’ (*An Essay on Criticism*, 58—9)、彼の想像は「結局「ありやうなことの規則」にならぬならい描写を可能にする程度の能力にとどまるべきである。 Cf. *Correspondence*, *op. cit.*, ii. p.202 ; p.228 ; iii. p.445.
- ⑯ *An Epistle to Dr. Arbuthnot*, 148—9.
- ⑰ Cf. J. Warton, *op. cit.*, i. p.415.
- ⑱ *The First Satire of the Second Book of Horace Imitated*, 69.