

## 「失樂園」の意味

—ブレイクに沿って—

菊池 巨

### (1) 「失樂園」の意味

たいていの作品は既にそのタイトルから始まっている。例えばブラウニングの「男たちと女たち」(*Men and Women*)というタイトルを持つ一群の詩篇がこのことを最もよく現わしている。このタイトルにおける二つの複数形の具体名詞 *Men* と *Women* はどのような意味を持つのか。どういうわけで具体名詞のしかも複数形がタイトルとして用いられているのか。このことが既にこの一群の詩篇だけではなく、それを越えてブラウニングの芸術の本質的な一面を物語っている。このタイトルの持つ意味がしっかりとつかめなければブラウニングの芸術を

正しく理解することはむずかしくなってくるであろう。これから扱おうとするミルトンの「失樂園」(*Paradise Lost*)においてもブラウニングの場合と同じことが適用される。*Paradise Lost* というタイトルは既にいくつかの問題を含んでいる。第一の問題はなぜ *Paradise* に冠詞が付かないのかということである。なぜ *The Paradise Lost* とかあるかは *A Paradise Lost* と同じようなタイトルにならないのかということである。もちろんタイトルとして名詞が用いられる場合往往にしてそれには冠詞が付けられないことがある。しかし *Paradise Lost* の場

合このことが簡単にあてはまるかどうか疑問である。すなわちタイトルとして用いられたのであるから冠詞を省いたのであるというような簡単な説明では済まされなくなってくる。もし冠詞を省いたとするならばそれは定冠詞 *The* を省いたのか、それとも不定冠詞 *A* を省いたのかということが問題になってくる。ここにおいてこのタイトルは「失樂園」というひとつの長い詩に対して重大な意味を持つてくる。私はこれについては定冠詞 *The* の省かれたものと考ええる。すなわち冠詞を付けて現わせば *The Paradise Lost* がその原意であると考ええる。このように考えようとするのは「失樂園」の第十二巻五八五—五八七行目、

∴: then wilt thou not be loth

To leave this Paradise, but shalt possess

A Paradise within thee, happier far.

それから汝はこの樂園を去るのをいとわず、  
はるかに幸福な樂園を心のなかに持つであろう。

における「この樂園」(*this Paradise*) が失われることを意味しているからである。そして「この樂園」が失われるということはすぐその裏面に心のなかの別の「樂園」(*A Paradise*) が復活することを含んでいる。したがってタイトルにおける *Paradise* は *The Paradise* であると同時にそれは *A Paradise* をも志向しようとする。とすれば *Paradise* には定冠詞と同時に不定冠詞をその裏面に付けて考えてみなければならぬものである。

このようにタイトルは既に「失樂園」の始まりであると同時に終りをも暗示する。そしてまたタイトルは「失樂園」と同時に「復樂園」(*Paradise Regained*) をも意味する。このように考えてみるとミルトンは「失樂園」において何を書こうとしたのかということも、かすかながら判ってくるような気がする。しかしこのことはここで止めておいて、また後に触れることにする。

つぎに考えてみなければならぬことはタイトル *Paradise Lost* の語法の問題である。私は既にこのタイトルの訳語として「失樂園」という文字を使用している。これは別に何らの根拠があるわけではなく全く慣用に従ったまでである。この訳語についてはタイトルの語法と

(3) 「失樂園」の意味

いう問題を考えてみたあとでまた改めて触れることにする。Paradise Lostの語法としては普通Lostは動詞loseの過去分詞であるから、これは形容詞に転化されてParadiseを形容する語と考えられる。それはそれで正しいであろうが、この場合ストレスはParadiseとLostの両方にあるのであろう。Lostが形容詞に転化されてしまったと考えるとストレスは当然Paradiseに置かれてくる。こうなるとタイトルの持つ語勢は大半失われてしまうであろう。この場合Lostは動詞的性格と形容詞的性格の未分化の状態にあると考えるのが適当であろう。例えばブレイクの次のようないくつかの詩篇において問題はその性質を同じくするであろう、A Little Boy Lost; A Little Girl Lost; The Little Girl Lost; The Little Girl Found. したがってParadise Lostを直訳すれば「失われた樂園」というよりも「樂園は失われた」というほうが原意に近付くであろう。このように見れば慣用される「失樂園」はもちろん「失・樂園」の意味で「樂園を失う」ということであろうが、われわれ現代人の感覚ではどうも「失楽・園」というように読むおそれがある。むしろこの誤読を避けるためには「樂園喪失」

というもうひとつの別の訳語のほうが適訳である。しかし以下においても便宜的に慣用に従って「失樂園」という訳語を用いてゆくことにする。タイトルに関連して注意しなければならぬことはだいたい以上のようなことからであるが、人類の祖先であるアダムとイヴは確かに樂園を失い、そして樂園を去ってゆく(第十二巻末尾)。

They, hand in hand, with wandering steps and slow,  
Through Eden took their solitary way.

二人は手に手をとって、さすらいの歩みも遅く、  
エデンを抜けて淋しい道をたどってゆく。

しかしそれは心のなかにおける樂園の復活でもあったことは触れたとおりである。このことが重要である。「手に手をとって」(hand in hand)は何を意味するのか。この意味を明らかにするには次の諸例に依る必要がある。

So passed they naked on, nor shunned the sight  
Of God or Angel; for they thought no ill:  
So hand in hand they passed, the loveliest pair  
That ever since in love's embraces met——

——IV, 319-22.

そこで二人は裸で歩み、神あるいは天使の目もはばからなかった。というのは二人は悪事を考えなかったからである。

かくて二人は手に手をとって行った。

その後愛の抱擁を交わしたうちで最も美しい夫婦。

...with that thy gentle hand

Seized mine:

——VI, 488-9.

こういって汝(アダム)のやさしい手は私(アダム)の手をとらえた。

悪魔(Satan)の誘惑によって禁断の木の実を味わう以

前のアダムとイヴの手はこのように常に握り合わされていた。そして二人の和合は美り豊かな楽園の四季にも似たものであった。

...Raised of grassy turf

Their table was, and mossy seats had round,  
And on her ample square, from side to side,  
All Autumn piled, though Spring and Autumn here  
Danced hand-in-hand.

——V, 391-5.

彼らのテーブルは芝生を盛りあげたものでそして廻りには苔むす座席があり、

そして広いテーブルには端から端まで

すべての秋のものがつまれ、しかしここでは

春と秋とが手に手をとって踊っていた。

そして罪を犯したあとでも二人の手は離されることはなかった。

(5) 「失樂園」の意味

罪を犯す前も後もアダムのイヴに対する愛情には変化が現われてこない。外部的な状況によって少しも変化を見せることのないアダムとイヴとの間における愛情は心のなかに、「はるかに幸福な樂園」を生み出すことになるのであるが、この樂園の喪失はすなわちそのまま樂園の復活に転化されるということは、ミルトンにおいてどのような意味を持つてくるのであるか。これはこの論の結末の方においてその意味がはっきりしてくるので今は、このことについてはここで止めておく。だいたいタイトルに関してはこのようなことが派生してくる。さらにこの派生してくることがらを一言にしてまとめてみれば、

Her hand he seized, and to a shady bank,  
Thick overhead with verdant roof embowered,  
He led her, nothing loth;

—IX, 1037-9.

彼は彼女の手をとり頭上に繁く  
緑の屋根で覆われた木かげの岸辺へと  
ためらいもなく彼女を導いて行った。

実はこれは結論のところにおいて述べるべきことであるが、タイトルはすなわち「失樂園」の結末でもあったといえるのである。であるから「失樂園」は冒頭において結末を暗示しながら、詩的物語りを展開してゆく。しかもこの叙事詩は十二巻から成り立ち、これはウェルギリウスの「イーニッド」(Aeneid)と同じ巻数であり、このことはこの古典に挑戦しようとするミルトンの意図もあつたであろうことを推測せしめる。以上のことでの小論の導入部は終わる。

「失樂園」というひとつの作品は何を意味するのかということについては、いろいろな角度から考究がなされてきている。そしてそのそれぞれの角度からなされた考究はそれなりの正しい意味を持つている。私はこの作品をブレイクの言葉に沿って考えようとする。そしてブレイクの言葉にさらに私の考えている角度を補うものとしてティリヤード(E. M. W. Tillyard)の『ミルトンは「危険なほど感覚的である」という短い言葉を付け加えて私の考究の出発点を固めようとする。ブレイクの言葉というのは「天国と地獄の結婚」(The Marriage of Heaven and Hell)のなかの「悪魔の声」("The voice

of the Devil”)の末尾に付けられた有名なノートである。

ミルトンが天使たちと神について書くとき、拘束をうけながら書き、そして悪魔たちと地獄について書くとき、自由に書いた理由は、彼は真の詩人でありそしてそれに気が付かずして悪魔の仲間であったからである。

この有名なノートについての解釈は多様であり、今その多様に分岐する解釈については深く立ち入ることをしないうが、このノートについて次のようなひとつのことだけを付け加えておく必要がある。ブレイクのこの有名なノートと平行して、ミルトンは「失楽園」において自分が何をなしつつあるのかということとはよく判っていないのだという古い考えかたがある。そしてこの考えが今世紀になってまたよみがえってきたその形式は、ブレイクの理論はもとと彼個人の宗教を現わしたものだとするわれわれの前提の結果と全く等しいものである。「失楽園」のなかに出てくる物語りの声こそはミルトン

自身の声であり、この声に着目するときに、この作品以上に、意識した統制、慎重な技巧、注意深く発現された方法についての強い印象をわれわれに与えるものはない。この物語り手の役割りこそは「失楽園」の意味を解明してくれるものとしてわれわれは受け取らなければならぬ、とする意見がある。<sup>(8)</sup>私はここでこの意見の初めの方に重要性を認めようとする。ブレイクのノートに現われた理論はもとと彼自身の宗教の表現であるとする個所についてである。この意見のとおり確かにこれはブレイクの宗教を現わしたものであってミルトンには関係のないものであるとするのが正しいかもしれない。そうするとブレイクのノートにおけるミルトンはすなわちブレイクということになってくる。確かにこのように考えてみることも可能である。そしてこれをブレイクの理論と考えて彼の芸術の発端の重要なひとつをここに見出そうとすることも可能である。しかし私はここで意見を異にする。すなわちブレイクのこのノートを文字の現わすところ素直に読もうとする。ミルトンはブレイクではなく、どこまでもミルトンであり、このノートはあくまでミルトンに関するものであると読むのである。このような読

(7) 「失樂園」の意味

みかたをするのは、文字に現われたとおりに読んで行って意味が明らかになるのならば、そのような読みかたが最も自然だと考えるからである。無理にその裏面的な意味を探ろうとするのは読みかたの邪道であろうと考えるからである。しかしこのノートにおけるミルトンのなかにブレイクの姿を認めようとするのは勝手であり、ブレイクを解釈するのにひとつの便法は提供してくれるであろうし、そのように利用しようとするのなら話はまた別である。しかしこの短いノートだけではブレイクの正しい姿をつかむことは無理であることはいうまでもないであろう。話はわきにそれがブレイクの姿をつかもうとするならば、それは、ここを手がかりとして、さらに彼の二つの長詩「ミルトン」(Milton)、「イエルサレム」(Jerusalem)の検討によって正確になるであろう。この二篇こそはブレイク自身の一生と苦難を直接反映するものだからである。この方法を私はミルトンについても適用しようとする。ブレイクのノートを素直にミルトンに関するものと受け取り、ミルトン自身の人生を反映するものとして「失樂園」を見ようとするのである。しかしここに次のような意見がある。ミルトンがこの詩篇

を公の、形式に従った、普遍的な、儀式的なものにしようと思図したとするならば、そのなかにロマン派の詩人たちが詩と結び付けることを教えてきたような個人の感情を見ようとはしなくなるであろう。彼は、近代の詩人たちが自分たちの感情を客観化しようとする手段としてシエイクスピアやダンから学んできた具体的な、比喩的な、口語的な言葉を用いるとはいわなくなるであろう。ミルトンは意識して、ひたすらにこのために叙事詩的な仕来りに従ったのだとするのである。私はこの意見に対しても同ずることはできない。ここから私は「失樂園」の読みかたを異にする。この反発の根拠は次の如くである。たしかにミルトンは「失樂園」に限らず、その他の詩篇においても今までの詩人たちの手法に多く従うところがあつたことは事実であり、この面を見逃してはミルトンの芸術を正しくつかむことはむづかしくなるであろうが、逆にこの面のみ片寄ることもまた大きな危険がひそむ。ミルトンの生涯は一六〇八年から一六七四年にかけてであり、シエイクスピアの没年は一六一六年であるとすれば、シエイクスピアの没年にはミルトンは八歳でありそれから彼の没する一六七四年に至る約六十年はまだ

シェイクスピアの影響がすっかりなくなつたと考えることはできない。チェスタトン (G. K. Chesterton) のいうとおり、ミルトンは少くともその詩人としての形成期においてまだ、シェイクスピアの生きている影響とエリザベス時代の演劇の全盛期のなかに育つたのである。<sup>(6)</sup>この事実をわれわれは思い出してみる必要がある。ヨーロッパ大陸におけるルネッサンスよりは少し時期を現代の方に近付けて考えてみなければならぬイギリスのルネッサンスであるから、ミルトンをわれわれは Restoration Puritan として、文学史的に考えてみるよりは、むしろルネッサンスの詩人として取り扱ってみる方が彼の姿が正しくつかめると考えられる。感情的に奔放なルネッサンスの状況が落ち着きをドライデンとポープにおいて見出すのには、その間にウォラー (Edmund Waller) の努力を要したのである。<sup>(7)</sup>しかしドライデンとポープにおいてルネッサンス的な感情が、いわゆる古典的な感情と文体においてすっかり整理され得たかどうか未だ疑問は少しく残る。<sup>(8)</sup>しかし少くともルネッサンス的な感情はようやくドライデンとポープにおいて冷静にならうとすることは事実である。したがってルネッサンス的なもの

がくずれてバロック的なものになるほど、ようやく個人的な性格が強くなってゆこうとする時期にミルトンは生きていたという事実を思い出す必要があるのである。このあたりから前に触れたように「危険なまでに感覚的」であるという一面が太い輪郭をもって浮きあがってくる。前に引用した第九卷一〇三七—一〇三九行の直前の数行における墮落後のアダムのイヴに寄せる言葉が感覚的なことを越えていかに官能的 (sensual) であるか。

..

For never did thy beauty, since the day

I saw thee first and wedded thee, adorned

With all perfections, so inflame my sense

With ardour to enjoy thee, fairer now

Than ever——bounty of this virtuous tree!

というのは汝をはじめ見て、そして汝と結婚した日から、

汝の美しさがあらゆる完全な諸相を備えて、かくまで汝を楽しもうとする私の感情を燃えさせたことは



(9) 「失樂園」の意味

今までになかった、

今の方が今までよりもいよいようるわしい

——この汚れなき樹木の賜物よ！

禁断の実を生ずる木は「汚れなき木」(virtuous tree)とまで高まり、そしてその「賜物」(bounty)である「汝を楽しもう」(to enjoy thee)とする。これは官能的であることを越えて肉感的ですらある。このような個所を Restoration Puritan である詩人のものとすることはむずかしいであろう。これこそバロックの世界に住む詩人のものである。そしてここには個人的感情が露骨に歌い出されている。あるいはこの個所における詩人の姿はその内実において、ブレイクの言葉を借りれば次のようなものであったかもしれない。

But to himself he seem'd a wanderer lost in dreary night.

——Milton, I, [17], 16.

しかし自分にとって彼は、淋しい夜に道を失ったもの

のようであった。

しかし今のところ官能に酔うアダムにとっては精神の砂漠はおそらく意識されていないであろう。そしてそれが意識されるまでには少く時間を要するであろう。話をここまで進めおいて、もう一度ここでブレイクのノートに戻らなければならぬ。このように肉感的にすらなるまで感情を露骨に歌えるということに、われわれはミルトンの個性の発現を見出し得る。このように感情を露出し得るといふことはどのようなことに起因するのかわかるといふことが問題になってくるわけであるが、ここにおいてブレイクのノートがかかわりを持つてくる。ミルトンが彼岸的な天使たちと神について書くとき、その筆は延びやかではなく、此岸の下にあるともいふべき悪魔たちや地獄について書くとき、その筆は魚が水を得たように活気が帯びてくるのは、彼が真の詩人であり、そして彼自身が悪魔たちのひとりであったためであるという。なぜミルトンが真の詩人であり、そして悪魔の仲間であるために筆が延び延びとしてくるのであるのか。私はこの個所を、川端康成氏がノーベル賞授賞式における記念講演

のなかに引用している一休禪師の言葉と結び付けて考える。「仏界入り易く魔界入り難し」と一休禪師はいう。この仏界にあたるのがブレイクのいう天使たちと神の世界であり、そして魔界にあたるのが悪魔たちと地獄の世界であろう。仏界には赤児でも入り得る。しかし魔界に入り得るのは普通人のよくなし得るところではない。魔界に入り得るのは最も人間に徹し得た人間にのみ許されることであろう。ブレイクが、悪魔たちと地獄においてミルトンがその場を得るという意味は、ミルトンの人間に対するはげしい興味を指すものと私は解釈する。われわれをとりまく現実のなかに浄土を見出すということは、人間に対して余程強烈な興味を持つことができないければ、なし得ることではない。ミルトンが悪魔たちと地獄について延び延びと書くことができたということは、彼の人間に対するあくなき興味を示すものにほかならない。しかしここまで到達するにはミルトンが人間として地獄を現実のなかに見てきたという背景がなければならぬであろう。この背景のうち最も彼において重要なものは二つであろう。クロムウェルの共和政府におけるラテン語書記官の地位に付いたことがそのひとつである。

しかしこれは避けられない必然的な運命というよりも生活態度であったのかもしれない。というのは十六世紀においては学者の生活<sup>(9)</sup>というのは活動の生活に直結することを意味していたし、このような生活態度がミルトンの時代にもまだ尾を引いていたと考えられるからである。このような避けられない生活態度において彼はクロムウェルの政治生活のなかに何を見たであろうか。おそらく人間が本能的に求めてやまない権力というものの空しさ、いい換えればそれは人間の墮落の現実における凶形ではないであろうか。そしてミルトン自身この共和政府の瓦解によって危うく一命をまぬがれたという事実のなかにおそらく現実の地獄をまざまざと見たことであろう。次に彼は三度も結婚して、しかもそれが幸福を彼にもたらさなかったということである。ここにおいて彼はさらに別の地獄の姿を見たことであろう。このような地獄をくぐり抜けることによって彼の悪魔たちと地獄に対する興味は普通人とは違って一層強烈なものとなったであろうということは推測に難くはない。そして晩年になっての失明という工合に、おそらく彼はその時わが身のなかに敗残の姿を見出したことであろう。これが「失業園」

全篇を貫くキー・ノートに転化してゆく。<sup>(9)</sup> ミルトンは「失樂園」に於いて、

—VII. 31.

…what in me is dark

Illumine, what is low raise and support;

That, to the height of this great argument,

I may assert Eternal Providence,

And justify the ways of God to men.

—I. 22-6.

私の暗いところを

輝やかし、低いところを挙げて支えよ、

この大きな題目の気高さに対して、

私が永遠の摂理を証明し、

そして神の人間たちに対する道の正しきことを示すために。

ということが執筆当初の意図であり、そしてそれは、

fit audience find, though few.

たとえ小教であっても、良き聞き手を見出す。

ことにあったのであるが、この意図は今触れた方向にいつの間にか転化してしまつてしまふのである。<sup>(11)</sup> それはミルトンの人間に対する興味がそうさせるのである。そしてここから更にわれわれは一步を進めることによつて悪魔は少くともミルトンの分身であつたということがいえるであろう。しかしここで注意すべきことは確かに悪魔はミルトンの分身であり、悪魔はミルトン自身であり、それと同時に、ミルトン自身ではなかつたということである。<sup>(12)</sup> このような同時性があつたからこそ「失樂園」は芸術として成立し得たのである。この辺のミルトンの詩才を見逃してはいけない。人間に対する激しい興味が悪魔というものへの興味の起点となつたであろうし、そしてこの悪魔の中に自分の姿をある時は投影せしめ、そしてある時は悪魔と自身との間に芸術的距離を介在せしめたというところにミルトンの巧みな手法をわれわれは見出すのである。この巧みな手法が生かされた一例。

Is there no place

Left for repentance, none for pardon left?

None left but by submission; and that word

Disdain forbids me, and my dread of shame

Among the Spirits beneath, whom I seduced

With other promises and other vaunts

than to submit, boasting I could subdue

The Omnipotent. Ay me! they little know

How dearly I abide that boast so vain,

Under what torments inwardly I groan.

—IV, 79-88.

悔い改めの余地はないのか、

許しのそれもないのか?

屈従のほか余地もない、そして侮蔑という語は私に許

されない、そして下界の天使たちの間における恥への

私の恐れも。

全能の存在を征服し得るであろうと高言しながら、屈

従させることとは異なった

約束と大言でもって、彼らを誘惑したのだ。

ああ！ 彼らには全く判るまい

徒らなあの大言をどんなに耐え、

心のなかでいかなる苦しみの下に私が呻吟するかを。

ここにはミルトン自身の姿があり、しかも、それが芸術的に昇華されているのが感取されるであろう。従ってここには異教的あるいはギリシア的要素が濃厚に入り込んでくる余地を与えるであろう<sup>(13)</sup>。あるいはすでに仮面劇「コーマス」(Comus)のなかにこの要素の曙光が見出されるかもしれない。このことは措辞(Diction)あるいはスタイルにおいて可能であるかもしれない。このことについての指摘は早くジョンソン(Samuel Johnson)が行なっている<sup>(14)</sup>。さらに、もっとミルトン自身にかかわりを持つと思われる有名な箇所について。この箇所は第三巻一—五五行にかけてである。この箇所全部を引用するのは紙面に關係するので重要な部分二つだけを引用すれば充分であろう。

Thee (=Holy Light) I revisit safe,

And feel thy sovran vital lamp; but thou  
 Revisit'st not these eyes, that roll in vain  
 To find thy piercing ray, and find no dawn;  
 So thick a drop serene hath quenched their orbs,  
 Or dim suffusion veiled.

—21-6.

汝(聖なる光り)を安らかに私は再び訪れ、そして

汝の高き生命の光りを感じる。しかし汝は

この目を再び訪れることはなく、その目はいたずらに  
 汝の刺すとき光りを見出さんとして、

転がり、そして暁を見出すことはない。

このように濁った黒内障は眼球の力を消し、あるいは  
 白内障は覆う。

So much the rather thou, Celestial Light,  
 Shine inward, and the mind through all her powers  
 Irradiate; there plant eyes; all mist from thence  
 Purge and disperse, that I may see and tell  
 Of things invisible to mortal sight.

—51-5.

それだけ早く、汝、天の光りよ、  
 心を照らし、すべての力によって心を  
 輝かせ。そこに目を植えよ。そこから  
 すべての霧を払い四散せしめよ、私が  
 人間の目には見えないものを見、そしてそれについて  
 語るために。

この個所はさらに「サムソン」(Samson Agonistes) 八六  
 —一〇二行に対応するであろう。あるいはさらに、明を  
 失ない始めた一六五二年に制作されたと推定されるソネ  
 ット「彼の盲目について」(On his Blindness)にも関連  
 するであろう。さらにまたこの有名な個所にはスペンサ  
 ーの「恋愛小曲集」(Amoretti)の第八と第八十九のソネ  
 ットが響いているのかもしれない。しかしこの個所につ  
 いて、これをミルトンの自伝へと結び付けるべきではな  
 いとする考えがある。それはこの個所を比喩的に (met-  
 aphorical) 解釈するためには、明らかにここをミルトン  
 が失明する約十年前に書かれた「アレオパジティカ」  
 (Areopagitica) における盲目の比喩にまで連結の線を延

ばそうとする。<sup>(16)</sup>この考えは間違いというわけにはいかな  
いであろうが、論考の操作に迂回的なものを感じる。私  
はここについては次のように考える。すなわちこの個所  
は単に比喩的に用いられているというのではなく、やは  
り根底においては自伝的なものが横たわり、それが芸術  
化されたものである、とこのように考える。ここにおい  
て比喩的なものを見出すために「アレオバジテカ」ま  
で導き入れて考える必要はないのである。この個所は直  
接に盲目の詩人の清められた心のなかに輝く神的な靈感  
の光り<sup>(17)</sup>、を描くものと解釈していいのである。すなわち  
ここにも既に贖罪の意味を認めていいと考える。そして  
この倫理的なパラドックスは第十二巻五五七—五七一  
行とつながり、そしてこれが同巻の末尾六四五—六四  
九行へと結着するのである。<sup>(18)</sup>「内なる楽園」(‘Paradise  
within’—XII, 587) を獲得するためには、アダムは一  
度「楽園から悲哀の世界へと追放され」(expelled from  
hence into a world/Of woe and sorrow.—VIII, 332-  
3) なければならぬのである。このように「内なる楽  
園」の獲得は人間一般に課された運命であることはアダ  
ムという名は語源的にヘブライ語で「人間」(man)を、

そしてイブは「生命」(life)を意味することが象徴して  
いるのかもしれない。罪を犯したアダムがイブの手を取  
って楽園を出て行くとき彼は死んで生きたのであり、罪  
を犯すことはそのまま生命の獲得を意味したのである。  
この倫理のパラドックスもミルトンの人間的な振幅の大  
きかった生涯から出てくるのであらうと考えられる。そ  
してこのような生命の獲得というテーマはさらにヴォー  
ン (Henry Vaughan)、『トランソム』(Thomas Traherne)  
へと横に広がってゆくであろう。<sup>(19)</sup>このようなパラドク  
スが行なわれる場は、いうまでもなく人間の精神であり、  
その場を見つめるとき、その恐ろしさに人間は戦慄する。

A mind is its own place, and in itself

Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven.

—J, 254-5.

心は心の住所であり、そして本来

地獄を天国とし、天国を地獄とする。

この恐ろしい場所を見つめた記録が「失楽園」であり、

(15) 「失樂園」の意味

そしてこの作品はミルトンの心象の風景でもあったのである。このように自分の魂を直視することに耐えたのはミルトンの先に例えばグレヴィル (Fulke Greville) が<sup>(20)</sup>あり、

Yet when each of us in his own heart looks,  
He finds the God there, farre unlike his Bookes.

しかしわれわれのおのが自分の心をのぞくとき  
そこに本とははるかに異なった神を見出す

そしてこの態度はワーズワスに延びてゆく、「心のなかにだけ見出される支えを、自分の外に求めてはいけない。」<sup>(21)</sup>

このようにミルトンの自己の魂を直視しようとする態度は横とそして縦の連関を持つが、ここで私は縦の連関におけるワーズワスとの対比に興味を引かれる。その興味というのは「失樂園」と「序曲」(The Prelude)とにおける技法のひとつである。この二つの作品ともいわずともブランク・ヴァース (Blank Verse) をもって書かれ

ている。この単純そうに見える事がらが「失樂園」の意味について意外なかわりを持っている。この二つの作品について、そのなかから自叙伝的な要素を排除して、ここに、ひたすら物語りではなく歌を、自叙伝ではなく靈感のこもったヴィジョン (vision) を見出そうとする考えかたがある。<sup>(22)</sup>これには全く私は同感するし、またこの論の結論としてそこに到達しようと思ざしていることは、あらかじめいってしまっている。しかしこの意見はこの二つの作品がブランク・ヴァースで書かれたことの意味について考えるところがない。ここに考えかたにおいて重大な手落ちがある。ブランク・ヴァースの歴史を少し考えてみたときこの事情は明らかになる。この詩形はだいたいエリザベス時代の劇作者たちから始まってミルトンにつながり、そしてミルトンが十八世紀の思索的な詩へと意識的につながり、「序曲」を通じて後期ロマン派へとつづいてゆく。十八世紀において散文が信頼すべき想像力の表現手段となったことにすべての詩は当面しなければならなかった。ミルトンにとってブランク・ヴァースは規準的な詩の響きを持つ美点を有していた、しかし十八世紀の中頃に至ってブランク・ヴァー

スはある点においては最も散文に似てくる。このように  
 ブランク・ヴァースが散文に傾斜し始める危機をミルト  
 ンは体験したのである。従って散文性の濃いブランク・  
 ヴァースをミルトンが使用した理由は、この詩形が思索  
 に最も適していたからである。ミルトンはこの詩形に依  
 りながら自己の内心を「失樂園」において思索しようと  
 したと考えてみるのが自然ではなからうか。こう考えて  
 みると「失樂園」のなかにまず自叙伝的要素というこ  
 とを認めようとするのが当然の成り行きであろう。この  
 ような考えを抜きにして、いきなりこの作品を歌あるい  
 はヴィジョンの方向へと持ってゆくのは飛躍的であると  
 私は考える。従って同じようにブランク・ヴァースを用  
 いた「序曲」と「失樂園」とその意図するところにおい  
 てどれほどの差があるであろうか。<sup>(24)</sup> どれほどの差がある  
 であろうかというのはこの二つの作品が長篇の詩として  
 とにかくひとつのまとまりを示しているということであ  
 る。長篇の詩としてまとまりを示しているということは  
 どのようなことを意味するのかというと、長篇の詩をま  
 とめ得るのは統一のとれた個性のみがよくそれをなし得  
 るということである。<sup>(25)</sup> ここからも私はこの二つの作品は

その基底として自叙伝的要素を持つと考えるのである。  
 樂園を追放されたアダムがイブの手を取って樂園を出て  
 ゆく姿は幾度かの離婚を経験しなければならなかったミ  
 ルトンにとっては夫婦の理想の姿であったであろうし、  
 またそれは彼の憧憬を示すものでもあったであろう。こ  
 れもまた彼の自叙伝的要素がそれを裏打ちしているもの  
 と考えてみるべきものであろう。このような自叙伝的な  
 要素を多分に含むからこそ、前に触れるところのあった  
 「少数ではあるが適当な読者」が自己告白の対象として  
 選ばれることになったのであろう。このところを「神  
 の人間たちに対する道の正しきことを示す」ミルトンの  
 大きな意図と、「彼らに含まれる全人類」(第九卷四一六  
 行)の物語りを語る叙事詩の大きさとそして包括性とに  
 矛盾すると考えるのには今のところ賛同することはでき  
 ない。ミルトンは「失樂園」において無意識のうちに  
 悪魔の側に立つことによって自己の力を延び延びと解放  
 することができたのであり、そして自叙伝をヴィジョン  
 へと昇華することができたのである。「失樂園」の底に  
 ミルトンの精神史を認めることは可能であり、そしてこ  
 のように解放されることによってこの作品は普遍性をも



(17) 「失樂園」の意味

獲得することができたのである。ブレイクはいう、「拘束された詩は人類を拘束する」と<sup>(27)</sup>。このようにして自己の精神史を普遍的なヴィジョンにまで高めることができたのはミルトンの芸術的力量の確さを示すものである。このように普遍的なヴィジョンへの昇華ということから「失樂園」は時代の共鳴箱であったということも、あるいはまた人間の条件を描いたものであるということもできるのであり、そして素直に「失樂園」のなかに物語られる事件はそのままわれわれ各人の事件であることが肯定できるのである。<sup>(28)</sup>この辺の事情はベートーベンの「第三交響曲」の英雄は実はベートーベン自身であったという<sup>(29)</sup>ことがいわれることと類似する。「失樂園」において自己の精神史を思うがままに延びやかに描き切ることができたミルトンはこれによって新しく生きる確信、少くとも人間としての生きかたをつかみ得たであろう。このような確信へ到達し得た以上は改めて「復樂園」(Paradise Regained)を書く必要はなかったであろうし、また書いてみてもその魅力は遠く「失樂園」のそれには及ぶことはできなかつたことも当然であろう。ミルトン一人の精神史がそのまま人間の精神史へと直結するが故に

ンソンの言葉<sup>(31)</sup>に反してわれわれは幾度でも「失樂園」を取りあげる。

(1) この問題についてはかつて大塚高信氏が触れているのを記憶しよう。

(2) 原語は“dangerously sensuous”と云うのであり、これは私が *Studies in Milton* (Chatto and Windus, 1955); *Milton* (Chatto and Windus, 1956); *The Miltonic Setting* (Chatto and Windus, 1957) のなかで読んだ時に記憶した言葉であるが、いままだその出典を確かめていない。この教示を乞うたらう。

(3) A. D. Ferry: *Milton's Epic Voice* (Harvard, 1963), p. 17.

(4) Harold Bloom: *Blake's Apocalypse* (Doubleday, 1963), p. 283.

(5) A. D. Ferry: *op. cit.*, p. 3.

(6) G. K. Chesterton: *Robert Browning* ('English Men of Letters,' Macmillan, 1920), p. 14.

(7) この間の事情については Edmund Gosse: *From Shakespeare to Pope: An Inquiry into the Causes and Phenomenon of the Rise of Classical Poetry in England*, Cambridge, 1885 を参照せよ。

(8) F. W. Hilles and Harold Bloom (eds.): *From Sensibility to Romanticism* (Oxford, 1965), p. 37.

(6) Leicester Bradner: *Edmund Spenser and the "Faerie Queene"* (The Univ. of Chicago Pr., 1966), p. 21.

(7) A. D. Ferry: *op. cit.*, p. 35.

(8) *Ib.*, p. 49.

(9) *Ib.*, p. 52.

(10) Gilbert Murray: *The Classical Tradition in Poetry* (Oxford, 1927), pp. 8—9; J. H. Hanford: *A Milton Handbook* (Appleton-Century-Crofts, 1961), p. 194 n. 14; A. W. Verrall: *Lectures on Dryden* (Russell and Russell, 1963), p. 230; A. D. Ferry: *Milton's Epic Voice* (Harvard, 1963), p. 36; A. D. Ferry: *Milton and the Miltonic Dryden* (Harvard, 1968), p. 229 (III n. 2, 3).

(11) Samuel Johnson: *Lives of the English Poets* (Kenkyusha, 1953) pp. 55, 72.

(12) 1) 6 7 8 9 10 11 12 13 14 E. M. W. Thibyard (ed.): *Comus and Some Shorter Poems of Milton* (G. G. Harrap, 1961), p. 214 参照。

(13) A. D. Ferry: *Milton's Epic Voice* (Harvard, 1963), p. 28.

(14) *Ib.*, p. 33.

(15) *Ib.*, pp. 40—1, 176—7.

(16) Cf. L. L. Martz: *The Paradise Within: Studies in Vaughan, Traherne, and Milton* (Yale, 1964).

(17) Quoted in George Williamson: *The Proper Wit of Poetry* (Faber and Faber, 1961), p. 31.

(18) Quoted in Mary Moorman: *Wordsworth: A Biography* (The Later years, 1803-1850) (Oxford, 1965), p. 165.

(19) A. D. Ferry: *op. cit.*, p. 50.

(20) F. W. Hilles and Harold Bloom (eds.): *op. cit.*, p. 301.

(21) Cf. A. D. Ferry: *op. cit.*, pp. 49—50.

(22) M. K. Spears (ed.): *Auden* ('Twentieth Century Views,' Princeton-Hall, 1964), p. 38 (Stephen Spender).

(23) A. D. Ferry: *Milton and the Miltonic Dryden* (Harvard, 1968), p. 223 n. 6.

(24) *Jerusalem* (To the Public).

(25) Cf. B. A. Wright: *Milton's 'Paradise Lost'* (Methuen, 1962); A. D. Ferry: *op. cit.*, p. 232 n. 15.

(26) Cf. David Datches: *Milton* ('Hutchinson University Library' 1957); A. D. Ferry: *op. cit.*, p. 40.

(27) A. D. Ferry: *Milton's Epic Voice* (Harvard, 1963), pp. 22—3.

(28) 『大英園』は詩者を鑑賞し、その詩の技巧を論じておられる。『大英園』(Samuel Johnson: *op. cit.*, p. 67.)

(1橋大学教授)