

内なる楽園

—バイロンにおける〈島〉の地形学—

英米文学研究室 門 田 守

I

楽園とは人類に普遍的なノスタルジアである。それは黄金時代に神によって祝福された人間たちが住んだと考えられた、地上と天界の交流を可能とするトポスであった。⁽¹⁾ エリアーデ Mircea Eliade が宗教的人間の特質として世界の中心に神殿を建設することを挙げる時、その聖所は天と地を繋ぐ、〈混沌〉の中の〈中心〉であった。さらに言えば、その聖なる土地の中心には世界軸 *axis mundi* が存在し、その軸を通して天上と地上と地下の三つの世界が結ばれると古代人によって考えられたのであった。この中心性の神話について、エリアーデ自身の言葉を聞いておこう。

The three cosmic levels--earth, heaven, underworld--have been put in communication. As we just saw, this communication is sometimes expressed through the image of a universal pillar, *axis mundi*, which at once connects and supports heaven and earth and whose base is fixed in the world below (the infernal region). Such a cosmic pillar can be only at the very center of the universe, for the whole of the habitable world extends around it.⁽²⁾

このように、世界軸は地上とその上の霊的世界の接点となり、人類にとっての犯すべからざる理想空間を形成していたのである。人間が理想空間を創造することは、人類の歴史で最も古く、最も普遍的なる憧れなのである。⁽³⁾ また、この願望は楽園の状態を地上に再興しようとする試みなのである、とも言い直せるのであろう。人類の文明の発達とともに、この願望は神話的なエデンの楽園を「囲われた庭」“*hortus conclusus*”として顕現せしめたからである。⁽⁴⁾

たとえば、18世紀には「熱烈的庭愛好症」“*furor hortensis*”が起り、楽園はホイッグ党的な理想世界として、沼を埋めたり、川をせきとめたり、丘を切り開いたりして造った庭園となる。⁽⁵⁾ そこに、人々は聖書の意味を込めて神殿を建てることもあった。ところがロマン派の時代に下ると、その囲われたエデン的空間から自然の谷とか、田園風の風景とか、孤立した島へと向かおうとする傾向が現われてくる。具体的に言えば、「隠し堀」“*ha-ha*”が庭とその向こうの風景の具体的切れ目を見えなくしてしまい、さらにロマン派はその境界を越えて外の世界へと出て行こうとするのである。そして、そこに彼ら是有機的宇宙観を織り混ぜたりする。しかしフランス革命の幻滅が第一期世代のロマン派をやり込めてしまった後、現実の世界の腐敗とか不平等とかがはっきりと認識されてくる。その後、ロマン派は自らの内側の精神状態、あるいは歴史的記述の断片からエデン的トポスを建設しなければならなくなる。つまり、ロマン派は自らの内側に理想空間を形成する必要に至るのである。こういったコンテクストの中で、バイロン George Gordon Lord Byron (1788—1824) がさま

ざまな詩作品においてどのような理想空間を描いていったのか、以下考察していきたい。

II

ロマン派の人々は、時を離れた靈的世界や自然の世界と生きた一つの部分になりたいという望みをもっていた。バイロンの場合もそうであるが、彼の場合樂園が内面化されてしまい、そこにナポレオン戦争やフランス革命の幻滅や本国イギリスでのカースルレイ Vicount Gastlereagh の圧政からの逃避という面が入ってくる。そういうわけで、彼の樂園は〈庭〉というイギリス的空間ではなく、〈島〉という異国的空間として内面化されるのである。バイロンは〈島〉を樂園と同一視しているのであるが、彼の〈島〉には必ずと言ってよいほど含まれている要素が二つある。第一はその〈島〉の中にいる主人公の恋人か極く近親の者が死ぬという、死の要素である。第二はその〈島〉から主人公が、ある場合には彼の恋人か近親者を伴って脱出するという、樂園を捨て去る行為である。これらの二つの点に焦点を当てつつ、バイロンの個々の詩を見ていこう。

『海賊』*The Corsair* (1814) では、二つの重要なトポスが見出だされる。一つは、地中海一帯を荒らし回っている海賊たちの首領コンラッド Conrad の恋人メドラ Medra の塔がある、エーゲ海南部のキクラデス Cyclades 諸島の中のある島である。もう一つは、コンラッドと敵対関係にある、トルコの将軍セイド Seyd の船団が寄港している、ペロポネソス半島の南西に位置するコロン Coron という港町である。

メドラの住む島は、海賊たちの家族愛や同胞愛に満ちた、祝福された樂園である。彼らはアウトローであり、誰にも支配されていなくて、コンラッドのカリスマ的指導力に従っているだけである。つまりここでは支配する者と支配される者の間の社会構造が見出だされずに、原始的共同体の生活が営まれているのである。もちろん彼らの生活の糧は略奪行為という罪によって得られているのだけれども、この島自体がキクラデス諸島の中で最も豊かな土地でもあり、燦燦と降り注ぐ太陽にも恵まれて、地上の樂園となっている。海賊たちがぶん取り品を携えて島へ帰って来た時、彼らが島に残っている仲間と取りかわす言葉は、“Friends’, husbands’, lovers’ names in each dear word” (I. 110)⁶⁾であり、彼らの間にはまるで収穫を終えた農夫たちの気楽ささえ漂っているのである。彼らはまだ墮落していないパストラル的空間に住んでいるのではないだろうか。

彼らの首領であるコンラッドは、決して肉類は口にせず、酒も飲むことはない。彼の食事は“Earth’s coarsest bread, the garden’s homeliest roots, / And scarce the summer luxury of fruits” (I. 71-72) であり、普通の意味での海賊がもつ野卑さや快楽主義的なイメージは、彼には微塵もないのである。ロマン主義的な謎めいた苦悶の表情は隠せないけれども、明らかに彼には黄金時代のイノセントな人間のイメージが重ねられているのである。

この何やら暗い罪を背負ったような横顔と無垢さとを合わせてもつコンラッドが恋している女性メドラの住む塔は、エデンを思わせるような地所に建っている。それは灌木や野生の花々に覆われており、その塔を囲む銀色の泉からは生命を与えるような水がこんこんと噴き出しているのである。

And freshness breathing from each silver spring,
Whose scatter’d streams from granite basins burst,
Leap into life, and sparkling woo your thirst;

(I. 126-28)

とりも直さず、これはエデンから流れる聖なる川のイメージである。さらにこの塔は切り立った断

崖の上に建設されており、そこれ辿り着くためには、険しい、ごつごつとした岩々や危険な崖を越えて、螺旋状に径を登って行かなければならないのである。しかも、その塔に住むのは純粹無垢な自然の子、メドラである。彼女が恋人のために用意する食事は、何もせずとも手に入れることができる黄金時代の果実からなっているようである。

Be silent, Conrad! come and share
The feast these hands delighted to prepare;
Light toil! to cull and dress thy frugal fare!
See, I have pluck'd the fruit that promised best,

(I. 420—23)

メドラの塔がエデン的地勢にあり、島の高所に立ち、その居住者が墮落以前の乙女であってみれば、その塔は人類にとって祖型的な天と地の交流点としての高い山に立つ神殿とみなされてよいのではないだろうか⁽⁷⁾ さらに、その塔の中のメドラの部屋は、恋人たちの愛の語らいの場というよりも、無垢なる女と既に墮落してしまい、樂園を追われた男を対比させる場として機能しているのである。彼女の部屋は、コンラッドが帰還しても住むことが許されない樂園なのである。事実、“Without one hope on earth beyond thy love, / And scarce a glimpse of mercy from above” (I. 400—401) という内面の苦悩を恋人にうち開ける時、コンラッドは恋人の愛のみを頼りとして、樂園を垣間見ているにすぎないのである。彼は島→塔→部屋という求心的構造をもつ樂園には、所詮異質な存在なのである。この〈島〉の樂園を蛇のように狙っている男がいる。トルコ軍の高官セイドである。そして彼が逗留している都市であるコロンが、『海賊』におけるもう一つの重要なトポスである。コロンはコンラッドの島とは対極的な、墮落した都市として提示されている。そこでは、セイドの軍隊は既に海賊たちを打ち負かしたも同然のように、前祝いの夜宴に興じている。おごり高ぶる彼らの様子には、樂園への侵入者の姿が重ね焼きされている。

'Tis but to sail--no doubt to-morrow's Sun
Will see the Pirates bound, their haven won!

(II. 12—13)

“Haven” (II. 13) には「港」や「安息所」の意味の他に、「聖域」という意味もある。だから、トルコ軍の侵略は〈島〉という樂園の破壊行為とも読み取られ得るのである。さらに彼らにそぐわしい残虐行為は、次のようにことさらに強調されている。

Though all, who can, disperse on shore and seek
To flesh their glowing valour on the Greek;
How well such deed becomes the turban'd brave--
To bare the sabre's edge before a slave!

(II. 16—19)

“To flesh” (II. 17) は「肉を刺し貫く」ことであり、このような殺りくのイメージは海賊たちには与えられていなかった。つまり牧歌的空間の住民である海賊と戦争に耽る、墮落したトルコ軍とが対照的に、色分けされているのである。さらに言えば、コロンにいるトルコ人たちは高度に秩序化された共同体に帰属しているのである。彼らの頂点に立つのはセイドであり、彼の命令は絶対である。もちろん彼の愛妾たちも彼に全面的に依存しており、トルコ軍の旗色が悪くなった時には全く顧みられず、炎上しているにもかかわらず、後宮の中に捨て去られるのである。ところが、このセイド自身もさらに大きな権力であるトルコ皇帝の勅令に従い、海賊たちの討伐に来ているのであ

る。権力者による血の制裁のおきてが支配する垂直的な社会構造が、コロンの町を覆っているのである。だから、コンラッドの島が黄金時代に属するのだとすれば、コロンのトルコ軍は鉄の時代に墮落しているのである。

この物語でコンラッドはトルコの将軍セイドの根拠地に托鉢僧というふれこみで入り込み、大いに暴れてセイドの軍隊をやっつけるのだが、燃えている部屋の中のセイドのハーレムの女たちの悲鳴を聞いて、コンラッドは海賊たちの大半をその救助に回して、そのすきにセイドの軍隊に負けてしまう。コンラッドがトルコ軍に先制攻撃をかけるのは、もちろん自分の島を守るためである。この試みにコンラッドは失敗し、セイドによって監禁されてしまう。しかし運良くセイドの妾のガルネア Gulnare の助けで、コンラッドは解放される。ガルネアは暴君セイドを自らの手で殺し、彼の血を流すことによって、楽園はからくも破壊を免れるのである。

さて、このガルネアという女性はコンラッドと非常に近い関係にあるのではないだろうか。彼女の眼はコンラッドのと同様に暗く、明示されてはいないが、彼女が不可解な過去をもっていることを思わせる。彼女の髪は鶯色で豊かであり、全体的イメージとしては、彼女は「運命の女」の系列に入るであろう。コンラッドとガルネアの近接性は、彼女が“If thou wilt perish, I will fall with thee”(III. 373)と言うことからわかるように、共通の運命をもっていることに依拠している。さらに、彼女はコンラッドと同様に、セイドに反逆する意志を濃厚に抱いているのである。彼女は密かに反逆分子と手を握っているようなのである。彼女はこのように、コンラッドを勇気づける。

Misdoubting Corsair! I have gain'd the guard,
Ripe for revolt, and greedy for reward.

(III. 312—13)

ガルネアはちょうどコンラッドが意気消沈している時に勇敢な行動をし、彼がメドラの待つ島へ帰った時からは詩に登場しなくなる。ガルネアは主人公の願望を補完する役割を引き受けたような女性なのである。

ガルネアがセイドを殺すことには、何か特別な意味があるように思われる。彼女が暴君を殺害した後でコンラッドに会った時の場面は、このように描写されている。

They meet--upon her brow--unknown, forgot--
Her hurrying hand had left--'twas but a spot--
Its hue was all he saw, and scarce withstood--
Oh! slight but certain pledge of crime--'tis blood!

(III. 414—17)

ガルネアの額に付着した暴君の返り血は、後で論じることになる、あのカイン Cain がアベル Abel を殺したために天使によって額に押される焼印を象徴的に表わしているのである。コンラッドは海賊の首領として百戦錬磨の活躍をしてきたのだから、少々の血が流されるのを見たところで驚くことはないはずである。ところが、彼は彼女の額の小さな血の跡に非常に驚き、血も凍らんばかりに震えあがる。つまり、彼女の行為はカインによる人類最初の殺人行為を象徴しているのである。メドラの島へ帰る航海の途中でも、コンラッドはガルネアの額の血について、このようにこだわっている。

This Conrad mark'd and felt--ah! could he less?--
Hate of that blood, but grief for her distress;
What she has done no tears can wash away,

And Heaven must punish on its angry day:
 But--it was done: he knew, whate'er her guilt,
 For him that poniard smote, that blood was spilt;
 And he was free! . . . (III, 523—29)

コンラッドはガルネアの犯した罪によって救われたのだから、彼もその罪の責任を負わなければならないはずである。彼らはこの共犯関係によって一つの人格にまとめあげられているようにさえ思われるのである。

コンラッドが〈島〉へ帰った時、既に恋人メドラは死んでいる。彼女の死とコンラッドの帰還とは論理的に繋がっているように思われる。つまり、今までこの乙女はコンラッドにとって楽園を垣間見るためのよすがとなっていたのであるが、罪を背負ったために彼はそうする権利さえ剥奪されて、放浪の旅に出て行かねばならないのである。このように『海賊』における〈島〉には死の要素が入り込み、永遠にコンラッドを受け入れることはない楽園となっているのである。

『海賊』と同様に、〈島〉が重要なトポスとして描かれている作品に『ドン・ジュアン』 *Don Juan* (1818—23)がある。人妻ジュリア Julia との情事が発覚して、ジュアンはスペインのカディズ Cadiz から、道徳的教育を受けるために海路イタリアへ向かう。しかし、彼が乗った船「三位一体号」“*Trinidad*”は途中で難破し、彼一人が生き残ってキクラデス諸島のある島に泳ぎ着く。この島でジュアンは純粋無垢な乙女ハイデ Haidée と彼女の侍女に介抱されて元気を取り戻すのである。豊かな稔りのその島で、ジュアンとハイデはぜい沢三昧の、この世の楽園とも言うべき生活を楽しむのである。彼ら二人が治める島は、ハイデの父親ランブロー Lambro の支配する秩序から解放された人々の喜びの声でみなぎっている。

Here was no lack of innocent diversion
 For the imagination or the senses,
 Song, dance, wine, music, stories from the Persian,
 All pretty pastimes in which no offence is;
 (III, 35)

島民たちは一時的に黄金時代に戻っているかのようなのである。

ところで、苦しい航海の末にこのように至福の島に辿り着くというパターンの祖型は、ホーマー Homer の『オデュセイ』 *Odyssey* に出てくるカリュプソー Calypso の住むオギュギア Ogygia と呼ばれる島に関する話に求められる。オデュセウス Odysseus はオギュギアに10年間にわたって足留めさせられるのであるが、この島もまた非常に豊かな稔りに恵まれている。オデュセウスはここに上陸して洞窟のなかに住んでいるカリュプソーに会う。同様に、ジュアンが深い眠りから目覚めて初めてハイデに出会う場所も島の洞窟の中であって、両作品の間には類縁関係があることを暗示している。またパイロンはカリュプソーの島に関して、『チャイルド・ハロルドの遍歴』 *Childe Harold's Pilgrimage* (1809—18) において、次のように言及している。

But not in silence pass Calypso's isles,
 The sister tenants of the middle deep;
 There for the weary still a haven smiles,
 Though the fair goddess long hath ceased to weep,
 And o'er her cliffs a fruitless watch to keep
 For him who dared prefer a mortal bride:

Here, too, his boy essay'd the dreadful leap
 Stern Mentor urged from high to yonder tide;
 While thus of both bereft, the nymph-queen doubly sigh'd.

(II. 29)

地中海に浮かぶ双子島であるカリュプソーの島は、引用中に見えるように、トロイ戦争の後にギリシアへ帰還中のオデュセウスを捕えたのみならず、彼を尋ねて来た息子のテレマコス Telemachus をも、もし女神アテナ Athena の助けがなければ捕え込むところであったのである。

このようにカリュプソーの島に言えるように、〈島〉という空間は神話的には恐ろしい空間、人をだましたり、誘惑したりする空間なのである⁽⁸⁾。ジュアンの上陸する島も例外ではない。この島の楽園には、微妙な形で死の要素が入り込んでいるのである。しかも〈死〉をもち込んでいるのは、無垢な乙女ハイデである。彼女の姿には、次のように〈死〉のイメージが巧みに重ねられている。

Her hair, I said, was auburn; but her eyes
 Were black as death, their lashes the same hue,
 Of downcast length, in whose silk shadow lies
 Deepest attraction, for when to the view
 Forth from its raven fringe the full glance flies,
 Ne'er with such force the swiftest arrow flew;
 'Tis as the snake late coil'd, who pours his length,
 And hurls at once his venom and his strength.

(II. 117)

矢のイメージや蛇のイメージが暗示しているように、ハイデは男を破滅の淵へと誘い込む〈運命の女〉なのである。だからハイデのいるこの島は、神話的な恐怖の〈島〉の一変型と考えてよいのである。

しかしながら、実際にこの島に侵入して来て〈死〉を完成させるのは、ハイデの父親ランブローである。ハイデをジュアンから引き離す彼の腕は“a serpent's coil” (IV. 48) であり、彼の手下の海賊たちの隊列は“an angry asp” (IV. 48) のようにジュアンに襲いかかる。だから、ランブローと海賊一味は、楽園を狙う蛇のイメージを帯びているのである。恋人たちの愛の楽園を破壊するために、ランブローはジュアンに向けてピストルを発射しようとする。しかしその瞬間にハイデが彼らの間に入って来て、ジュアンの命は救われる。このようにである。

'On me,' she cried, 'Let death
 Descend--the fault is mine, this fatal shore
 He found--but sought not. I have pledged my faith;
 I love him--I will die with him: I knew
 Your nature's firmness--know your daughter's too.'

(IV. 42)

ハイデはジュアンとともに死のうとするのだから、彼女は〈運命の女〉の面影を残している。しかし、彼女は結果的に恋人の命を救うことになる。それに加えて、彼女はジュアンが父親によって島から追放された後に、恋にやつれて死んでしまう。それ故、ハイデは『海賊』におけるガルネアとメドラの二人分の機能を果たしていることになる。〈運命の女〉と〈無垢な女〉のイメージは、ハイデにおいて出会うのである。彼女の死はジュアンの追放後に起こるのであるが、愛することによ

て恋人を殺害した罪はジュアンの上に降りることになる。楽園において〈死〉を完成させるのはランプローであるが、そうする行為の〈罪〉はジュアンが負わなければならないのである。

こう考えてくると、ランプローがジュアンを捕えて殺しても当然であったのに、寛大にも追放しただけであった理由が判然としてくるのである。バイロンはランプローが娘のハイデに気質的に似ていて、娘への愛情からジュアンを殺さなかったのだと暗示しているのであるが、海賊の首領である父親が最大の宝物である娘を奪ったジュアンを見逃すのは奇異である。つまりランプローがジュアンを追放するのは、罪を犯したために楽園の辺から追放されるあのカインのパターンをなぞっているのである。

このように、『海賊』と『ドン・ジュアン』は『カイン』 *Cain* (1821) と同じような人類の第二の墮落のパターンを描いているのであるが、当の『カイン』自体にも楽園は〈島〉として描かれているのである。ルシファー Lucifer によって黄泉の王国へ連れて行かれたカインは宇宙における流動体の空間をパラダイスから流れている川として形容している。

Cain. And yon immeasurable liquid space
Of glorious azure which floats on beyond us,
which looks like water, and which I should deem
The river which flows out of Paradise
Past my own dwelling, but that it is bankless
And boundless, and of an ethereal hue--
what is it? (II. ii. 178-84)

さらに地球を含む天球の群は大洋に浮かぶ島々として描かれ、その海は人類を墮落させた蛇よりもさらに恐ろしい表情をした、巨大な蛇によって取り巻かれている。この地球が中心として描かれていない宇宙は中心が遍在している19世紀の科学的宇宙に合致しているとともに、あのキラダス諸島の地形を宇宙的に拡大したものではないだろうか⁹⁾ともかく、その島々を囲む海＝宇宙の様子を眺めてみよう。

Cain. And yon immense
Serpent, which rears his dripping mane and vasty
Head ten times higher than the haughtiest cedar
Forth from the abyss, looking as he could coil
Himself around the orbs we lately look'd on--
Is he not of the kind which bask'd beneath
The tree in Eden? (II. ii. 190-96)

宇宙空間に横たわるこの巨大な蛇は、エリアーズが“the paradigmatic figure of the marine monster of the primordial snake, symbol of the cosmic waters, of darkness, night, and death”¹⁰⁾として表現する宇宙蛇のイメージに合致する。『カイン』は構造的に不安定な神秘劇であって、この宇宙蛇のイメージと楽園を狙う蛇のイメージが重なり合っている。最終的にカインの楽園の辺からの追放がテーマとなっているこの劇の枠組みから見れば、この蛇は楽園を脅かす悪魔の化身とみなして差し支えないだろう。ただし、カインはアダムの墮落以前の (Pre-Adamite) 楽園を見ているのだから、この蛇は聖書的な意味の楽園の敵というよりも、楽園という概念に本来ついて回る、ネガティブな価値を代表しているように見える。すなわち、この巨大な蛇は楽園について離れない〈死〉を象徴しているのである。何故なら、人類の墮落はルシファーが蛇の姿を借りてエデンに侵入し、

知恵の果実をエバに採らせて初めて起こるからである。カインとルシファーはアダム以前の地球に住んでいた人間と天使の中間の生物たちやマンモスの群の死後の姿を見てきたのだから、その宇宙を統轄している蛇は生きる者が必ず受けねばならない運命、すなわち〈死〉の象徴となるのである。

カインがアベル Abel を殺害して〈死〉を樂園にもち込んだという聖書的事実については、議論の余地はないだろう。ところが、カインは父のアダムが樂園に〈死〉を招き入れたのだと言うのである。彼がルシファーに対して言う、次の言葉を見てみよう。

thou hast shown me shadows
Of that existence with the dreaded name
Which my sire brought us--Death; . . .

(II. ii. 363—65)

さらに先ほど見たように、アダム以前の優秀な人間たちが既に死んでいるのをカインが目撃したことを考慮に入れるならば、聖書的な〈死〉の系統論は覆されなければならないことになる。つまり、バイロンが『カイン』といういささかギクシャクした論理をもつ哲学的な詩劇で言いたかったことは、樂園とはいつでも〈死〉に汚されているのであり、〈死〉を他人に与えるという罪を犯した人間は常に樂園から追放されるということなのである。

『カイン』が島としての樂園を極限にまで拡大したのに対して、極小にまで狭めた作品がある。それは『チロンの囚人』*The Prisoner of Chillon* (1816) である。サヴォイの公爵 Le Duc de Savoye の主権に反抗した愛国者ボニヴァール Francois de Bonivard (1496?—1570) は、レマン Lemman 湖の中の島に建てられた城の、さらにその中の土牢の中に閉じ込められている。彼の目の高さの所に湖の水が見え、彼は二重に厳しく幽閉されているのである。このように、彼がいる空間は非常に求心的な構造をもっている。

ボニヴァールは父と二人の兄弟を戦場で、一人の兄弟を火刑で失い、残りの二人の弟とともに土牢の中に押し込められている。これらの生き残った弟たちも、飢えのために次々に死んでいき、ボニヴァールの足下に埋められる。

ところが、このボニヴァールは次第にこの狭い土牢を第二の故郷と呼ぶほどに愛するようになるのである。看守たちによって遂に釈放される時、彼は今まで過ごしてきたこの暗黒の世界のことを次のように述懐している。

And thus when they appear'd at last,
And all my bonds aside were cast,
These heavy walls to me had grown
A hermitage--and all my own!
.
.
.
My very chains and I grew friends,
To make us what we are:--even I
Regain'd my freedom with a sigh.

(375—78 ; 389—92)

余りにも暗く、わびしい世界ではあるけれども、ボニヴァールが捕えられている牢獄は、彼にとって島の樂園となっているのである。外界から二重に遮られることによって、彼の閉所愛好症は強度を増すのである。外界からの攻撃から完全に守られている囲われた空間に、外界への感受性を悉く抹殺して籠ることによって、ボニヴァールは現象学的に牢獄を樂園に変貌せしめたのである。⁽¹¹⁾もち

ろん、その楽園は、今まで見てきた通常の島の楽園の陰画であるのだけれども。

ボニヴァールがこの悲しき楽園を追放される時、彼は微妙な仕方ではあるけれども、罪人となっているはずである。すなわち、もし彼がサヴォイの公爵に反抗しなかったならば、父と六人の兄弟は殺されずにすんだからである。サヴォイの公爵を暴君とみなすならば、暴君に敵対することによって楽園に〈死〉をもたらし、そのために楽園を追放されるというパターンがここでは守られているのである。とりも直さず、これは『海賊』の分析で見られたパターンと一致している。楽園追放のテーマは、『チロンの囚人』においても、そのバックボーンとなっているのである。

主人公が島の楽園から追放されずに、恋人と愛を成就させる例外的な作品がある。それは、その名も『島』 *The Island* (1823) という詩である。これはかなり断片的な詩であり、1789年の『バウンティ号』 *The Bounty* という名の船の中での反乱に取材したものである。詩自体は反乱の事実よりも、反乱を起こした水夫たちと島の娘たちの恋愛を描くことに中心を置いているようである。しかし幸福な期間は長くは続かず、反乱軍は追手の軍隊に攻撃され、一人また一人と殺されていく。最後に残ったトーキル Torquil は島の娘ヌーハ Neuha とともに崖から海へ跳び込み、洞窟の中で命を取りとめる。しかし、これは愛の成就と呼ぶには余りにも悲惨な物語である。というのは、主人公の仲間のベン Ben Bunting, ジャック Jack Skyscrape, そしてクリスチャン Christian は惨殺されるのに、トーキルだけが助かるからである。そして、一人生き残った彼の胸の裡には死んだ仲間へのうしろめたさが去来しているはずである。バイロンは再生の元型的イメージである洞窟をトーキルとヌーハの生き残りのトポスとして用い、純粹・無垢な愛の空間を創造しようとしたのであろう。しかしながら、この試みはどうやら失敗しているようである。というのは、トーキルは恋人に対して生き残って良かったとは一言も言わないし、仮にそう言ったとしたならば、彼は仲間を見捨てた卑劣漢になってしまうであろう。であるから、恋人同士のどちらかが死んでしまうというパターンには適合しないという点で、この『島』という詩は例外的であるけれども、死という要素が主人公の心の奥深く入り込んでいると言えるのである。よって、トーキルとヌーハは死の恐ろしさから完全に免れているわけではないのである。

さらに言えば、当然死ぬべきであった恋人たちのどちらか一方が死ななかったので、『島』は構造上の不均衡さを露呈しているのである。バイロンはエデン的過去を再興するために、二つの基本的価値観に沿っている⁽¹²⁾一つはギリシアの英雄たちの過去で、精力的な男の世界である。もう一つは全てを包み込む愛の世界である。トーキルは前者の「戦う」という行為を貫かずに、後者の愛の至福のみを退行的に追い求める。それ故に、詩は最後の大団円を迎えることができず、単に洞窟に逃避する場面だけで終わっているのである。『島』における前述の二つの要素の間のアンバランスな関係は、この詩の劇的緊張の欠如をもたらしつつ、さらに〈島〉空間のもつ重要な特性を規定しているように思われる。それは地上において戦いとそれにとまなう〈死〉の要素を排除した、愛のみが支配する理想空間を創造することは不可能だということである。『島』における洞窟は、海中を潜って島の崖に開いた横穴からしか入ることができない、外部から遮断された囲われた空間である。バイロンはこの岩の裂け目からしか光が差し込まない、薄暗い空間を愛のトポスとして現出させようとした。しかし、既に調べたようにこの狭い空間にも〈死〉はトーキルの心理を介して侵入しているのである。それ故、彼はこの空間には何やら異質な、受け入れられ難い存在となっているのだ。『島』における〈島〉空間は、この仲間の死に対して罪を負う男を排除して当然だと言えるのである。『島』の結末は素朴な愛の讃歌で終わっているけれども、トーキルの追放が描かれていないので、この作品はいささか寸足らずなものとなっている。この点に関して、彼の追放はむしろ読者の内的

体験において期待されるような形で描かれていると言うべきであろう。

以上検討したように、パイロンにおける〈島〉空間はいずれも〈死〉とそれにあずかる人間の追放を扱っている。これは単純に言って、聖書中のカインの追放のテーマのなぞりではないかと主張されるかもしれない。だが、そのように論じて事足りりとするのは、パイロンの樂園に関するプロブレマティクスを回避しているのだと言わねばならない。問題の根はもっと深いのである。つまり、パイロンは何故こんなにたくさんの〈島〉樂園を描き、敢えてそれらを捨ててきたのかという問題が答えられていないのである。次節では、この件を中心にして論を立てていきたい。

III

パイロンの〈島〉空間には否定的要素が入り込んでいて、それは多分にアンビヴァレントな空間になっている。ところが、実際には〈島〉とは彼における地上の樂園の一典型、数多ある樂園の空間の氷山の一角にすぎないのである。たとえば『アバイドスの花嫁』*The Bride of Abydos* (1813) において、アバイドスの太守の一人娘ズレイカ Zuleika が実の兄のセリム Selim と浜辺で死んでいく場面は、ヘレスポント Hellespont 岬の沖合の島に設定されている。『サーダナペイラス』*Sardanapalus* (1821) において、紀元前7世紀のアッシリア王朝最後の王サーダナペイラスは淫蕩な生活を楽しんだ後、ギリシア生まれの寵姫ミラ Myrrha とともに自ら宮殿内に積んだ薪に火を放ち、その上で二人抱擁したまま死んでいく。この場面ではちょうど大洪水が起こっており、宮殿は水に囲まれた島になっているのである。これら二つの作品では、〈島〉樂園に〈死〉は訪れるが、罪を負った者が放浪の旅に出るといったテーマは見られない。また『天と地』*Heaven and Earth* (1822) では、大洪水の最中にただ一人岩の上に残っているジャフェット Japhet は溺れる人々を見ながら、自分だけはそこで安全に守られている〈島〉の上にいるのではないだろうか。一方、彼の恋人アナ Anah は天使アゼイジェル Azazel に連れられ、天ではないどこか遠い地上へと運ばれる。ジャフェットは箱船に乗ることになるのだから、ここでは二人の恋人はともに放浪に出て、どちらかが死ぬということは起こらない。だから、〈島〉はカインの物語に見られる〈死〉と罪による〈追放〉の構造へと、普遍的に還元されるわけではないのである。

パイロンにおいて、〈島〉はその囲われ、守られているという特性の故に、地上の樂園が描かれる際にその具体的イメージとして選ばれやすいトポスにすぎない。彼の文学において数々の〈島〉樂園を現出せしめている原因は、天上における完全無欠のユートピアをこの地上において再興しようとする執念とも言うべき強い意志である。彼の樂園は徹底的に地上的なものである。⁽¹³⁾ 彼は天上の世界の完全さへと自らの関心を上昇させるのではなく、その完全さを地上へと下降させようとするのだ。⁽¹⁴⁾ 彼の樂園の生成過程は、天上から地上へという下向きのベクトルをもつのである。たとえば、『天と地』において、地上の人間の女性たちアナとアホリベイマ Aholibamah にそれぞれ恋した天使たちアゼイジェルとセイミアーサ Samiasa はもはや天に帰ることが許されない。天使たちには、人間を天上へと運ぶ能力がないのである。『邪宗徒』*The Giaour* (1813) の後半では、愛の内に至高のものが降りて来るのだと、次のように言われる。⁽¹⁵⁾

Devotion wafts the mind above,
But Heaven itself descends in love--
A feeling from the Godhead caught,
To wean from self each sordid thought--

A Ray of him who form'd the whole--
A Glory circling round the soul!

(1135—140)

バイロンの楽園の地上性は、『チャイルド・ハロルドの遍歴』における語り手の廃墟に対する感慨にも見ることができる。ローマのコリセウム Coliseum の廃墟と対峙して、語り手は次のように言う。

Hues which have words, and speak to ye of heaven,
Floats o'er this vast and wonderous monument,
And shadows forth its glory. (IV. 129)

コリセウムの廃墟は往時はどんなにか素晴らしかっただろうかと過去のその巨大な建造物の栄光を偲ぶ行為には、いつかは必ず崩れ去ってしまわなければならない地上の事物に対する、常に変わることがなくて永遠にその栄光を保持している天上の世界の優越性への憧影が重ねられているのである。廃墟はいつかは朽ち果てねばならないという地上性の客観的相関物 (objective correlative) であり、かつそれを通して天上の完全性を覗き込むよすがとなるのである。バイロンは天の楽園を直接描くことはなく、彼の視線は常に水平的に地上の事物に吸いつけられてしまう。その視線は永遠を暗示させる事物、たとえば山、海、空、島、川、巨大な建造物に接して、その場その場で断片化された楽園のヴィジョンを造り出す。楽園とは客観的にあらゆる人の上に実在する天上の王国ではなく、詩人が内面から断片的に創出する、主観的なトポスとなるのである。

IV

このように、バイロンの楽園は内面化と断片化の作用を受け、何度も何度も造られては破壊されるということを繰り返すのである。ユートピア空間とは本来自足的で安定したものであるが、バイロンはそれを故意に地上に引きずり降ろし、限りなく創造と破壊をそれに加え続けるのである。このユートピアの下降化現象は、巨視的に見るならば西洋の精神史におけるユートピア思想の衰退に起縁しているのであろう⁽⁶⁾。つまり天上において静的に安定している楽園のイメージが次第に信じられなくなり、ロマン主義時代に至ると楽園とは詩人の個々の人格が内面から創造する宇宙の一部となってしまうのである。それ故、楽園はその場その場における詩人の内的ヴィジョンとして断片化されるのである。

バイロンがこのように楽園の創造を反復していったことには、一定のポリシーがあったように思われる。つまり、完全に自足的で、静的な楽園は〈死〉の世界だということである。この動きのない世界は、短詩「暗黒」'Darkness' (1816) が次のように描いている。

The rivers, lakes, and ocean all stood still,
And nothing stirr'd within their silent depths;
Ships sailorless lay rotting on the sea,
And their masts fell down piecemeal : as they dropp'd
They slept on the abyss without a surge--
The waves were dead ; the tides were in their grave,
The moon, their mistress, had expired before;
The winds were wither'd in the stagnant air,
And the clouds perish'd ; Darkness had no need

Of aid from them--She was the Universe. (73—82)

バイロンの楽園はこのような静的な空間ではなくて、動きのあるオーガニックな空間である。有機体のように生成と破壊を繰り返す彼の楽園は、その内側に〈死〉をはらんでいるが故に、限りなき再生への道へと開かれているのである。この楽園の力学は、畢竟ロマン主義文学における〈永遠〉との相克の問題へと帰着するのではないだろうか⁽¹⁷⁾ 永遠に完全なるものといつかは破壊されなければならない地上的なものとの対立は、その根本に霊と肉、無限と有限、無垢と墮落といった矛盾の克服というテーマを含んでいる。しかし逆に言えば、このような矛盾し対立するものの間を揺れ動くことによって、事物の存在 (being) ではなくて生成 (becoming) の相に肉薄することができるのではないかと思われる。ロマン主義文学は永遠に完全なるものを描くために、不完全なものに、そして永遠に生成をし続けていくものに固執しなければならないのである。

シュレーゲル Friedrich Schlegel が「アテネウム断片」‘Athenäums-Fragmente’ (1798) において、「ロマン主義文学はまだ生成の途上にある。それどころか、永遠にただ生成しつづけていて、けっして完成することがないというのが、ロマン主義文学に固有の性質なのである⁽¹⁸⁾」と言っているように、〈永遠〉との相克に対しては生成の相でしか対処するしかないと思われる。バイロンのこれらの作品における霊と肉、破壊され得ないものと破壊され得るものとの対立、それらの間で揺れ動くことは、〈永遠〉との相克に対する彼なりの対応であった。バイロンの霊と肉、そしてそれらの異質なものの止場というパターンには、ヘーゲル Georg Wilhelm Friedrich Hegel の弁証法の正・反・合を思わせるものがある。つまり、どうしても和合することのないもの同士を和合させるためには、それらが和合するための努力をしているのを繰り返させるしかないということである。

たとえば、『チャイルド・ハロルドの遍歴』におけるように、具体的な楽園が現われない時には、霊と肉の対立は語り手が眺め、そしてそれにコメントを加えるというある程度の距離が保たれたものであった。しかし、楽園が〈島〉というトポスに限定されてくると、それらの間の対立は非常に切迫したものになる。楽園は霊と肉の対立の解消のための最終的場面、それらの間の揺れの連続性の収斂の場であった。そして、その対立は永遠に終わるわけにはいかないものであったので、楽園そのものに〈死〉という要素が含まれていたのもうなずけるのである。それ故、バイロンは〈島〉楽園を何度何度も造り出さねばならなかったのである。そして、その楽園が内面化されたものであったので、それはバイロン自身の霊と肉の葛藤の場、永遠への憧影のためのトポスであったと言えると思うのである。

注

- (1) 人間が何らの労働をしなくても、あらゆる必要を満たされていた黄金時代とその没落については、Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages* (1957; revised ed., London: Oxford Univ. Press, 1970), pp. 187-97 参照。
- (2) エリアーデのこの主張については、Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (New York: Harcourt, Brace & World, 1959), pp. 36-65 参照。
- (3) Eliade, pp. 36-37 参照。
- (4) 楽園が庭園として表現されてきたことの歴史的記述については、川崎寿彦、『楽園と庭——イギリス市民社会の成立——』(東京: 中央公論社, 1984年), 3—53頁参照。
- (5) 18世紀における庭園愛好症とロマン派における内面化されたエデン的空間との繋がりについては、Max F. Schulz, *Paradise Preserved: Recreations of Eden in Eighteenth- and Nineteenth-Century England*

(London : Cambridge Univ. Press, 1985), pp. 1-37 参照。

- (6) テクストは, *Byron : Poetical Works* ed. Frederick Page (Oxford : Oxford Univ. Press, 1970)による。以下, バイロンの詩の引用は全てこの版による。
- (7) 天と地を繋ぐ高い山に建つ神殿についての議論は, Eliade, pp.40-41参照。
- (8) この件については, Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery* (London & Amsterdam : North-Holland Publishing Company, 1976), pp. 271-72 参照。
- (9) この宇宙観の変遷については, Edward E. Bostetter, 'Byron and the Politics of Paradise,' *PMLA*, 75 (1960), 571-76 ; Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being : A Study of the History of an Idea* (Cambridge, Mass. : Harvard Univ. Press, 1936), pp. 288-314 ; Alexandre Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe* (Baltimore : Johns Hopkins Univ. Press, 1957)参照。
- (10) Eliade, p. 48.
- (11) この件については, Mark Storney, *Byron and the Eye of Appetite* (London : Macmillan, 1986), pp. 39-77 参照。
- (12) この点は, Robert F. Gleckner, *Byron and the Ruins of Paradise* (Baltimore : Johns Hopkins Univ. Press, 1967), pp. 150-51 において指摘されている。
- (13) バイロンの楽園の地上性については, E. D. Hirsch, Jr., 'Byron and the Terrestrial Paradise' in *From Sensibility to Romanticism : Essays Presented to Frederick A. Pottle*, ed. Frederick W. Hilles & Harold Bloom (New York : Oxford Univ. Press, 1965), pp. 467-85参照。
- (14) ロマン主義の意識における〈下方へ〉あるいは〈内側へ〉向かう傾向については, Northrop Frye, 'The Drunken Boat : the Revolutionary Element in Romanticism' in *Romanticism Reconsidered* ed. N. Frye (New York : Columbia Univ. Press, 1963), pp. 1-25 及び同著者の *A Study of English Romanticism* (New York : Random House, 1965)参照。
- (15) 天からの光が至高の愛として解釈されることについては, Frederick L. Beaty, *Light from Heaven : Love in British Romantic Literature* (Dekalb : Northern Illinois Univ. Press, 1971)参照。
- (16) この件については, アイザイア・バーリン, 「西洋におけるユートピア思想の衰頹」河合秀和訳, 『ロマン主義と政治』所収, 福田歓一・河合秀和編 (東京 : 岩波書店, 1984年), 1-42頁参照。なお, この論文は1978年に東京で'Decline of Utopian Ideas in the West'という題目で講演されたものの和訳であり, Berlin 著作集(英文)には未収録であることを断っておく。
- (17) この件については, Ann K. Mellor, *English Romantic Irony* (Cambridge, Mass. : Harvard Univ. Press, 1980), pp. 3-30 参照。
- (18) フリードリッヒ・シュレーゲル, 『ロマン派文学論』, 山本定佑訳 (東京 : 富山房, 1978年), 44頁。なお, 念のため原文を添える。

“Die romantische Dichtart ist noch in Werden ; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann,” in Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken* I (1796-1801), ed. Hans Eichner (München : Verlag Ferdinand Schöningh, 1967), p. 183.

さらに, シュレーゲルがロマン主義文学を発展的統合文学と規定したことの分析については, Beda Allemann, *Ironie und Dichtung* (Tübingen : Verlag Günther Neske Pfullingen, 1956)参照。

(昭和63年 8月31日受理)