

アンドルウ・マーヴェルあるいは制度としての詩学

鈴木 聡

書くということは私の曼陀羅を素描することであり、同時にそれをつき抜けて、自己浄化しつつ浄化を考え出すことである。

フリオ・コルターサル『石蹴り遊び』

0

マルティン・ルター以降、西ヨーロッパの説話論的風土を席捲したものが黙示録に由来する色濃い終末論的な意識であったことは、疑いの容れのない事実ではあるが、(1) ことに十七世紀前

半のイギリス文学について語ろうとする場合、当時の言説の背後に存在したと思われる、頻発する不吉な自然現象や政変の中に「世界の終焉」の予兆を読みとろうとするこの時代特有の知の構造を想定することはすでに常識となり果ててしまっているとも云えそうである。しかしながら、見方を変えてみれば、今日におけるわれわれの文学史的パースペクティヴを成立させている言説のパタンがあまりにもコンヴェンショナルなものでしかないのと同じくらい、十七世紀という時代の認識論的不安の表現形態そのものがいかにともしがたいほどにコンヴェンショナルなものだったのである。

この時代における知の様態の全般的特質は、すべての重大事件を予表論的な文脈の中で入読むV点にある。誤解を恐れずに云え

ば、十七世紀前半のイギリスにおける知のあり方の主流を占めたのは、外在する事物すべてを讀まずにはおかない「讀み手」のそれである。それゆえ、エセックス伯の謀叛が、エリザベス女王の死が、ジェームズ一世の皇太子ヘンリー（失われた栄光の想定上の再現者）の死⁽²⁾が、そしてさらには、ピューリタン革命が、まことしやかな予表論的解釈方法の枠組みに沿って讀まれたのである。シェイクスピア劇の登場人物たちが舞台の上で何度となく本や手紙を讀むのはなぜか——その答えは、火を見るよりも明らかだ。彼らは自らを取り囲む現実をテキストとして解読することを強要されているのだ。

……ラギニヤよ、一しよに來い、おのしの部屋へゆかう、さうして一しよに昔の悲しい本を讀まう。……これ、小僧、きさまも來い。きさまは若いから目がいい、おれが讀み疲れたら、^{おれ}後を讀んでくれ。

(『タイタス・アンドロニカス』第三幕第二場)⁽³⁾

十六世紀後半から十七世紀前半にかけては名実ともに「讀む」ことに憑かれ疲れた時代であった。この時代のテキストは概ね他のテキストに対する「讀み」を内包する(『タイタス・アンドロニカス』がオウィディウスを内包するように)かあるいはそれ自体の内部で他のテキストの生成を物語ることによって自らを巧みに重層化して自らがいかに讀まれるべきかを表示する(それが劇中劇や二部構造の果たす機能である)。そして、この時代に書かれた多くの作品における演劇性は、「讀む」ことが「書く」こ

とへ、自らを含むすべてを演出することへと反転する、まさにその瞬間にこそ發揮される(ハムレットがクローディアスの手紙を改竄するのはその最もあからさまな例である)。いずれにしてもこのように現実を(そして虚構を)「讀む」ことにひたすらいそしむ知の様態によって支配された時代にあつては、「書く」という行為は、「讀む」ことによって得られた準拠^{フレーム・オブ・リファレンス}にのっとらない限りは、決して正当化されることがないのである。シェイクスピアの場合にしてもそうであるが、典拠や様式性なしに成立するテキストなどあり得るはずはない。その意味で、この時代は眼を奪うばかりに華やかなインターテクスチュアリティの時代であった。しかしながら、まことにアイロニカルな事態とも称されるべきことだが、エリザベス朝末期からジェームズ朝にかけての文学的言説の最大のテーマのひとつがかつてあつた準拠の喪失に対する終末論的な悲嘆にほかならなかつたことは、これもまた周知の事実である。

教訓的な云い方になつてしまふかも知れないが、現実において得べき秩序が崩れ去り終末を迎えつつあると感じられる時にこそ、あり得べき秩序とあり得べき「終わり」を希求して、テキストは限りなく形式へ(「内容」よりも「形式」)と傾斜してゆくのである。知らぬ者としてないジョン・ダンの傑作、「周年追悼詩第一」の中で、「書き手」は、「美の最上のもの、均整は、死んでしまった」と嘆いてみせる。⁽⁴⁾それは、マーツによれば、故人に対する讃辭^{ユビラティ}の一部と見なすことができよう。⁽⁵⁾だが、あからさまに云つてしまふならば、この四七四行からなる長詩においては、一個人の死など本質的な問題ではない。この詩の基調を成してい

るものは、いわゆる「コンテンプトゥス・ムンディ」という伝統的なトポスである。(6) それゆえ、この作品は、エリザベス・ドルーリーと呼ぶひとりの少女の死（同名の女王の死はその七年前のこと）でまだ記憶になまなましかったはずである）を追悼するという目的を有しながら、具体的な△死▽そのもののイメジを全く欠いている。ジョージ・ウィリアムソンの議論にしたがえば、ダンにとつては面識すらもない、このわずか十五歳で亡くなった少女は、詩人に創作の機会を提供したにすぎないということになる。(7) すなわち、詩人の念頭にあったのは、鎮魂と追悼を必要とする死、現実生きていた人間の死ではなく、飽くまでも、メタフォリカルな死、世界的規模における美徳の失墜のありさまなのである。(8) そして、何よりも重要な点として、全宇宙的な秩序の崩壊をめぐる終末論的考察を主題としながら、詩形としてはヒロイック・カプレットを厳密に守り、微妙に変奏されつつ繰り返されるリフレイン(9)を置いて形式感を強調することによって、テキストそれ自体が、回復され確立されるべきある種の秩序のパラダイムを体現しようとしていると云えるのではないか。

このような形で、十七世紀における文学的テキストは△現実▽とのあいだに関係を結ぼうと努めるのだ。成就するあてもない期待あるいは欲望にいろいろ読まれた△読み▽のものにはかならないテキストは、なんならそれらしい資格を持たないまま、△現実▽の範型あるいはイマーゴ・ムンディたる出自を僭称しようとして企てるのである。われわれがこれから語りたいと思うアンドルウ・マーヴェルの詩の重要な△場▽のひとつである△庭▽が△現実▽とのあいだにとり結ぼうとしている関係もまたそのようなものにはか

ならない。

十七世紀的なテキストのもうひとつの特徴は、複数のパースペクティヴの並存・対置という戦略にある。美術史的に見れば、それは、俗にマニエリスムと称される一般的傾向(10)の到り着くとこら、例えばアナモルフォーシスのような手法と類推的に関連づけられてもよいかも知れない。(11) マーヴェルの詩作品には、しばしば、そのような複合的パースペクティヴそのものに対する言及が見出される。(12) しかし、それは単に△読み▽の知覚の攪乱のみを旨とするものと考えられるべきではない。ヴォルフガング・イーザーは、パニヤンの『天路歷程』を例に挙げて、次のように述べている。

……主題と地平の相互作用は実在している不確実な要素を組織的に除去してゆく。そして、それこそがテキストによって意図的に組立てられた準坳粹そのものである。その結果、個々の立場の変移ははっきりと限定される。と云うのは、それぞれ立場の視界は戦略的に制限されていて、テキストそれ自体がすでに変移を公式化していたからである。にもかかわらず、ここにおいてさえ主題—地平構造が結合の基本的な規則なのである。ただしこの場合、その機能は、カルヴァン派の神学が排除していたもの、すなわち個別的な救済の確実性を視覚化することに限られている。(13)

『天路歷程』においては、中心的なパースペクティヴは主人公に付与されており、その他のパースペクティヴはそれに従属する形

で描かれる。(4) しかしながら、主人公のパースペクティヴは模範的であるかも知れないにせよ絶対的なものではなく、他のすべてのパースペクティヴとの出会いにおいて、その場その場で自らの正当性を主張し証明するとともに、自らの錯誤を矯正しなければならぬ。その意味で、結果的には、主人公のパースペクティヴ（およびそれと最も差異の少ないパースペクティヴ）のみが正当化されて残るように思われようが、局部的に見れば、その正当化の手続きは飽くまでも一過性のものにとどまるのであり、その説話的な連鎖がいつ破綻をきたしたとしても不思議はない。そのような危うさが、複数のパースペクティヴの並置されたテクストには絶えずつきまとっているはずなのだ。

例えば、マーヴェルの対話詩形の作品群⁽⁴⁾のように極度にアンティセティカルなテクストにおいては、ふたつの（見かけ上）対立し合う主張は、どちらに最終的な正当性が認められている訳でもなく、テクストの物理的な制約ゆえに置かれた暫定的な結論は、飽くまでも便宜上のものではないのである。ロザリー・コリーは次のように云っている。

マーヴェルは、非常にしばしば、同じひとつの主題を多くの異なった目的のために用い、ひとつの理念を多くの異なったパースペクティヴから眺めているので、読者のある者にとつては、詩人自身が彼の詩作品とそれらの伝えてくる「メッセージ」とに対してあまりにも非関与的にすぎるように思われるだろうが、それは少しも驚くべきことではないのである。(4)

多くの研究者たちから指摘されていることではあるが、例えばバラチャンドラ・ラージャンならば「不確定性の美学」⁽⁴⁾と呼ぶであろうものがアンドルウ・マーヴェルによって書かれたと想定される諸テクストの全般の特徴を形成していることはまず異議のないところであろう。概括的に述べれば、マーヴェルの詩は、 \wedge 現実 \vee に内在するかも知れない対立関係を非活性化し、イデオロギイ的に見て両極に位置すると見なされるふたつの事物を互換可能なものとする装置として機能するのだ。そのような詩学的戦略の最上の現われとも称されるべき一篇の詩を書くことによって、マーヴェルの詩人としての経歴は始められた。すなわち、「クロムウェルのアイルランドからの帰還に寄せるホラティウスのオード」⁽⁴⁾（一六五〇）がそれである。

1

「ホラティウスのオード」の最大の示差的特徴は、その表題がおのずから \wedge 書き手 \vee によって書かれるべき \wedge 内容 \vee を規定し方向づけている点にあると云えよう。その場合、重要なのは、言説が「ホラティウスの」な \wedge 形式 \vee を指向しているということだけではない。最初から予定された言説のとるべき \wedge 形式 \vee と完全に一致するように、本来それに先行してあるべき \wedge 内容 \vee 、言説の認識論的な枠組みの布置があらかじめ制限されてしまっていると思えない点、そこにこそ、この「ホラティウスの」な、あまりにも「ホラティウスの」なテクストの意味があるのではないか。(4) もちろん、あらかじめ制限されているのは、 \wedge 書き手 \vee の側か

私の仔鹿を撃ったのできっと死ぬと思うわ。

(第一―二行)

から眺めた言説のあり方ばかりではあるまい。△読み手▽が何をどのように読まなければならぬかを明示するために、テキストは可能な限り厳密な構造を造りあげようとする。そして一方では書かれてある△内容▽に対する評価の手掛かりはいっさい与えないようにしておく。したがって、△読み手▽は、何ら倫理的な判断をまじえることなくただ純粹にテキストの構造のみを見透そうとするのでなければ、その全体を△読む▽ことができないのである。もしそれが可能となれば、そのとき、△読み手▽は△書き手▽と反対側の視点に立ちながら△書き手▽が得ているものと完全に等価なペースペクティブで事物を眺めることになるであろう。すなわち、ここで△書き手▽が為し遂げようとしているのは、対峙し合うふたつの視点からのペースペクティブを重ね合わせて正確に一致させてしまうことなのである。ふたつの視線は、別々に発生しながら、言説によって作りあげられた認識論的なメービウスの環の上でいつしかひとつのものとなってしまう。そのときもなお対立という事実は残ってはいるのだが、なぜそれが対立でなければならぬのかという理由はもはやどこを捜しても見あたらないのである。

まだ断言できる段階ではないのかも知れないが、マールヴェルの詩においては、構造こそが意味なのだ。

彼が珍しくも説話的な構造を用い、「事件のさなか」へ△読み手▽を投げ入れてある、「仔鹿の死を嘆くニンフ」などは、その好個の例と見ることができよう。

気まぐれな騎兵たちが行軍の道すがら

事件の核心から語りおこすことは、このような説話体の詩の場合には、むしろ常套手段であるかも知れない。しかしながら、主題論的に見れば、任意の系列の最初の部分に、通時的には本来後半に置かれるべき陳述を——しかもその主題論的系列中おそらくは最もスキャンダラスな陳述を——配置するという手法は、やはり注目せざるを得ないと云えそうである。

△読み手▽の眼前にはまず傷口が拡がり、△読み手▽は、その傷口に足を踏み入れるようないたましさを感じつつ、読み進んでゆかなければならない。その先に描かれた、「雅歌」的な、いわゆる「閉ざされた庭」の世界を知る前に、そのような牧歌的・自己充足的な空間の崩壊をいち早く察知し認識しておかなければならないのである。換言すれば、この作品のテキストとしての機能は、「墮落以後」の世界の側から「墮落以前」の世界をかきまわすよう△読み手▽を惹きつけることにあると思われる。ひとことかたづけしてしまえば破瓜と呼んでもよい、無残にも失われてしまった純潔性あるいは無垢性を表示する記号としての傷口、そしてそこからとどなく流れ出る、いやがうえにも紅の血潮——それこそがこの詩の主題なのだ(もちろん、そこにはキリストの受難のイメージも読みとれようが)。この詩についてそれ以上のことを云おうとしても、アリエーションの果てしない絡み合いの中に巻き込まれてゆくばかりであろう。

ここでぜひとも銘記しておかなければならないのは、人為的に

構造の切開部を可視的なものにしよとすると、△書き手▽の戦略である。それは、テクストの語る自己充足性の原理の限界を、そして単なる自己愛の投影にすぎない純潔性への異常なまでの固執(2)をディコンストラクティブに(そして相当サディスティックに)露呈してみせることを意図していると一応云えはしまいか。マーヴェルの他の多くの作品におけるのと同様に、ここでも、△通世▽への願望(2)は決して一義的に肯定されたりはしないのである。それでいて、一層巧妙なことには、この作品の中にはプラトニックな理想主義と△現実▽との対立というような陳腐で教条主義的な図式は見出せない。そのような安易な図式化を避けるために、

△書き手▽は、イデオロギーに基づく価値観の対立によってではなく、子供っぽい欲望の交錯によって事件の発生する、いわばゲームの論理によって支えられた△庭▽を、ふさわしい背景として選んだのではないかと思われるのだ。そこで前景化してくる事件は、神話的なあるいは神学的な文脈に△読み手▽の連想を導くようでありながら、(2)実は、(例えば仔鹿の死の理由がそうであるように)このうえなくノンセンスなのであり、主人公たるニンフのあまりにも無邪気な自己満足を作品の後半部分における△死▽をめぐる究極的な陶醉の域にまで高めるための機縁にしかなくなってないのである。彼女にとっては、愛する仔鹿の死とそれが発端となつてよみがえる記憶こそが、自らを中心とする小宇宙に最終的な結構を付与するものなのであり、あとは彼女自身が死んで自らの石像を残しいわば眼に見える記憶の似姿として永遠に生き続けさえすればそれでよいのである。(2)それは通常の記念碑とは異なり、他者の記憶のよすがとなるものではなく、完全に自己目的・同語

反復的な記号でしかない。自己充足的な空間から派生するものあるいはそれ自体がカタチづくるものは、このように完全に形骸化した、こびりついた凝血にも似た、記号のかたまりでしかないのである。そのような醒めた認識が、一見、失われた無垢性に殉じようとする主人公の自己陶醉にいろどられた独白を一面的に伝えているだけのように思われる言説の背後にはあるのだ。ただし「仔鹿の死を嘆くニンフ」における開かれた構造とは、自らを切り開き、われとわが身の制度的な限界性をさらけ出してみせる、すぐれて能動的なシステムの謂いにはかならないのである。(2)

「仔鹿の死を嘆くニンフ」に見出されるような、それ自体としてこのうえなく閉鎖的にかたちづくられながら、自らの制度的な枠組みに対する了解を意図的にしかも明示的に△読み手▽の側に向けているという意味ではすぐれて開放的なテクストの様態こそは、マーヴェルの全作品を貫く特徴的な要素のひとつである。われわれがマーヴェルの作品として読むことになるテクストは、形式的には完全に閉じられている。(2)しかしながら、それがテクストとしての意味を持つに到るためには、それ自身の基づいている認識論的なパターンあるいは範列をわれわれ△読み手▽にできるだけはっきり知覚させることがせひとも必要なのである。われわれは、自己増殖的に生産され続けるパタンの投影の過程に自らの心を加えるよう、テクストによって要請されているのだ。事情は、「仔鹿の死を嘆くニンフ」のような説話的なテクストの場合も、「ホラティウスのオード」のような歴史的・政治的なテクストの場合も、大きく異なっている訳ではない。(2)ここで注目にあたいるのは、むしろ、両者の相似性ではないだろうか。

ひとことで云ってしまえば、疑似牧歌的な情景の中で発生する架空の事件を扱っている「仔鹿の死を嘆くニンフ」に対して、⁽³⁾おそらくは当時のイギリス国民すべてにとってその衝撃性ゆえに記憶になまなましい現実に起きた政治的事件⁽³⁾を題材とする「ホラティウスのオード」においても、その傾かなり切迫した問題であったに違いないイデオロギー上の対立や葛藤を（少なくとも言葉の上では）こともなげに解決してみせているのは、前者におけるのと同じような、一種のゲームの論理なのである。⁽³⁾

2

ある研究者の言によれば「英詩史上もっともアンビギュアスな作品⁽⁴⁾」である「クロムウェルのアイルランドからの帰還に寄せるホラティウスのオード」は、おそらく、議会派軍総司令官トマス・フェアファクス卿⁽³⁾がスコットランド進攻に反対して職を辞し当時副司令官であったオリヴァー・クロムウェルが跡を襲った一六五〇年六月頃に執筆されたものと推定される。⁽³⁾すなわち、マーヴェルの英語による詩としては最初期のものに属している。⁽³⁾詩形としては、ひとつのスタンザが弱強四歩格二行連句と弱強三歩格二行連句から成り、三〇スタンザ、一二〇行を有している。これは、アルカエウスに由来しホラティウスによって踏襲されたスタンザ形式にそのままのつとったものである。⁽³⁾すでに指摘しておいた通り、この作品における「ホラティウスの」特質は、単に形式面にとどまるだけのものではなく、構造の最も奥深いところにもまで浸透している。その点にまず着目してみ

よう。何よりもたいせつなのは、両極端のいずれにも与しようとなし、完全に中立的・非関与的な八書き手Vの姿勢であり、その中立性・非関与性がテクストの結構によって見事なまでに反映ないし表示されている点なのである。

表面的に見れば確かに（多くの研究者・批評家が認めているように）⁽³⁾この作品は、クロムウェルとチャールズの、能動性と受動性の、共和制と王制の、そして過去と未来の対立をアンティセティックに展開させていると云えよう。⁽⁴⁾云うまでもなく、それら二者は理論的には両立し得ない。作品の中で「空白を厭う自然は、／二者の同時併存をさらに忌避するもの⁽⁴⁾」と述べられている所以である。そして常に政治的に云ってより弱い立場にあるものの方が排除されるのだ。⁽⁴⁾そのような冷徹なる政治的原理のもと、チャールズに代表される八正義Vは、クロムウェルに体现される八権力Vの前に完膚なきまでに等しい敗北を喫することになる。⁽⁴⁾けれども、この作品において際立っているのは、両者の対照性・差異性よりもむしろ、八運命Vへの従順さという点に見出されるべき両者の共通性なのであるまいか。その意味では、従容として死に就くチャールズの姿⁽⁴⁾は、共和国政府の忠良なる公僕としてのクロムウェルの姿⁽⁴⁾とある程度アナロジカルに重なり合ってくることになる。かくして、イデオロギー的には本来まったく相容れるはずのないふたつの価値体系が、われわれの眼前に広がるテクストの空間の中では、お互いに微妙な写像関係を形成しつつ、共存し両立している訳である。過去の秩序の体现者であるチャールズの殉教者にも似た死のありさまの叙述がわざわざテクストの中心部に置かれている点は、特に重要なことのように思われる。

クロムウェルによって体现されるであろう、これからかたちづくられてゆくべき未来の秩序は、チャールズの死、既存の世界の死の投げかける波紋の外縁から始まってゆくことになるのである。⁽⁴⁸⁾

主題論的系列中最も重要と見られる陳述を冒頭部分に置く「仔鹿の死を嘆くニルフ」に対して、「ホラティウスのオード」の場合は、主題論的に見て中心的と思われる陳述は、作品の上の中心部分にあたるスタンザ（三〇スタンザ中の第一六スタンザ）に置かれている。

野卑なる遺恨もて神々に呼びかけ

無力にも権利を主張しようなどとはせず、

見目好き首を垂れて、

眠りにつくが如く横たえるのであった。

（第六一—六四行）

あとは沈黙——チャールズの処刑の瞬間を次のスタンザとのあいだで無言のうちに示唆することによりこの第一六スタンザは一種の結節点としての機能を果たしていると云えよう。⁽⁴⁹⁾さらに重要なのは、このスタンザの中心性を強調するために、その前後の中心からほぼ等距離の位置に共通の単語あるいはイメジャリーを置くという技法を採用していることである。⁽⁵⁰⁾この場合、そのような技法がとられているのは、処刑の情景をいやがうえにもモニメンタルなものとするとともに八書き手Vの無私性・客観性がテクストの形式自体にも反映していることを戦略的に明示するためであると一応考えることができると思う。完全に同語反復的な

記念像の建立への言及によって終わっている「仔鹿の死を嘆くニルフ」と同じように「ホラティウスのオード」においてもどのようにして八記憶Vを可視的な形で残すかということが問題なのである。しかも、「ホラティウスのオード」の場合は、八記憶Vは、規範として因果的に八現実Vとかかわってくるような形で言表化されなければならなかったのであった。それは、いっさいの党派的判断をさしはさまない純粹に客観的な歴史の記述者たらんとする八書き手Vのとり得る唯一の方法でもあったはずだ。そのように公明正大な八書き手Vの姿勢を適切に反映する詩形は、ジョージ・パットナムの『英詩の技法』（一五八九）の云い方を借りれば、⁽⁴⁹⁾「円盤状」あるいは「球状」のそれ、すなわち、中心に向けて収斂してゆくか中心から拡散してゆく同心円的構造を成すものである。それはまた、「世界あるいは宇宙」と似通い「神と永遠の形姿を模す」ものでもある。⁽⁵⁰⁾

ともあれ、「ホラティウスのオード」において中心スタンザの果たしている機能は、アラステア・ファウラーの述べているような単純なものではない。⁽⁵¹⁾中心スタンザをはさむふたつのスタンザ、第一五スタンザと第一七スタンザという互いに照応し合うふたつのスタンザをよく見ていただきたい。⁽⁵²⁾

彼はその記憶すべき場面へのぞみ

あさましいさまを示すこともなく

研ぎすましたまなざしで

斧の刃をためすのであった。⁽⁵³⁾

（第五七—六〇行）

力づくの権力が初めて確定されたのは
その記憶すべき時のことであつた。

そしてキャピトルの最初の線を

ひくにあつて、

血をしたたらせた頭が起工した所から出て、

建築家たちを驚かせて遁走せしめたが、

そのことよつて共和国は

自らの幸福なる定めを予期したのだ。(64)

(第六五―七二行)

中心スタンザに最も近いふたつのスタンザの中に同じ「記憶すべき(64)」という単語が見出されるのは決して偶然ではない。

これらのスタンザは、ふたつながらに、中心スタンザにおける国王処刑のきわめてシアトリカルな描写を(いわば)荘厳するものとして機能しているのである。だが、なにゆえに「記憶すべき」なのかという観点から見た場合、これらふたつのスタンザのあいだには微妙な音調の差異と呼ぶべきものが介在してはいはしまいか。いや、敢えて云うならばラディカルな価値観の転換に近いものが、中心スタンザを境にして生じているはずなのである。とは云うものの、その転換は決してあからさまには表明されないのだ。テクストの持つ静的でバランスのとれた極度に相称的な構造が、ありとあらゆる(イデオロギー上・美学上の)過激な対立ないしは対照を形式的なシンメトリーの問題に解消してしまっているのである。したがつて、悲劇の舞台を飾る役者(第五三―五四行)としてのチャールズの姿を感動的に描く、いくらか王党派派のかも知れ

ない前半部に対して、後半部ではひたすら共和国の明るい未来とその忠良なる僕(しも)であるクロムウェルへの期待のみが語られることになるのだが、両者のあいだにはそれほどはっきりした口調の變化がある訳ではないのだ。それどころか、 \wedge 読み手 \vee のほとんど気づかないうちに、死臭ただようグロテスクな「血まみれの手」(第五六行)は、いつしか、よろこばしい吉兆にはかならない「血をしたたらせた頭」(第六九行)に転じてしまっているのだ。(64)

以上のようにして眺めてくれば、「ホラティウスのオード」の「ホラティウスの」なる所以は、ほぼ明らかであろう。テクスト全体を通して \wedge 書き手 \vee の姿勢は飽くまでも公正中立——と云うか、そのあまりにも公正中立な姿勢は、いささか完璧にすぎて、人間の能力の限界を超えているのではないかと思われるほどである。そのような \wedge 書き手 \vee の姿勢を視覚化し明確化するために用いられている手法はきわめて人為的なものであるが、簡単に云つてしまえば、テクストの \wedge 形式 \vee 面における厳密な幾何学的相称性によつて、 \wedge 内容 \vee 面に含蓄されるべき、いかにも清廉潔白で非の打ちどころとてない不偏不党性・政治的中立性と無私の信仰に支えられた献身的な愛国心といった倫理的特性を、明示的にそして申し分なく制度的に規定しようとするものにほかならない。

ある研究者は、この作品の中で描写されているクロムウェルのかざす剣の持つヤヌスのな両義性に注目せよと指摘しているが、(65)この場合われわれにとつてより重要だと思えるのは、テクスト自体がきわめて高度な両義性を秘めており、しかもそれが完全に意図的な計算に基づくものだという事実である。その一例が、作品

の中に二度にわたって現われる「シーザー」という単語である。⁽⁶⁾ 最初はチャールズが、そして二度目はクロムウェルが、政治史的な文脈の上でシーザーにたとえられている。もちろん、「シーザー」という単語の持つ指示内容は複数である。最初と二度目では（文脈から判断して）共示義が異なっているのだとする解釈も成り立ち得ることは否定できないだろう。⁽⁶⁾ しかし、ここで八読み手Vが固執しなければならないのは、言説への八読みVの整合性をめざした単語レヴェルでの意味の補正作業ではないのである。

八読み手Vはまず、言説をつくりあげているさまざまな関係の様態を読みとり、言説を（あるいは言説の）つくりだした制度の生成の過程を八書き手Vとは逆の方向からたどってゆかなければならないのだ。チャールズとクロムウェルという個人的な好悪を超えて天の配剤のもとに対峙し合う二者を完璧な無私の視点から眺めるべく定められた詩的テキスト、マーズェルの「ホラティウスのオード」——その中では、魔王と未来の護国卿⁽⁶⁾とが同じ「シーザー」という言葉によってくくられることは、テキスト自体の中立的な性格を保証するために是が非でも必要なことだったのである。

ここでひとつ付言しておかなければならないことがある。あたかも神のみそなわす全宇宙の予定調和をこぼさず神の御業^{みわざ}の正しさ・完全さを人間的な大きさ（あるいは小ささ）でつたなく模倣しようとするかのように、二度にわたって発せられる「シーザー」という語は、テキストの中心部分からはほぼ等距離のところに置かれているのである。⁽⁶⁾ その意味では、「仔鹿の死を嘆くニンフ」の構造に関して比喩的に用いられた同語反復的という云い方が、

「ホラティウスのオード」においても、やや特殊な意味合いではあるにせよ、やはりあてはまると云えるかも知れない。

「ホラティウスのオード」について語るべきことはもうほとんど残されてはいない。ただ仮説として云えるかも知れないのは、この作品もまた、すでに触れた「仔鹿の死を嘆くニンフ」と同じ程度に、八現実Vの衝迫を飼い殺しにしようとする戦略的傾向を有しているように思われるということである。ここでも深刻な傷跡を残さずにはおかない事件の展開を記述するにあたって、言説が依拠しているのは本質的には八遊びVにかかわるヴォキャブラリーであり、八現実Vの世界は「狩り」や「追いかっこ」や「芝居」とのアナロジーによってのみ照射され得るかのように思われるのだ。⁽⁶⁾

だが、自己完結的に牧歌的な道具立てに安住し得るだけ充分に物語的な「仔鹿の死を嘆くニンフ」の場合とは大きく異なって、「ホラティウスのオード」が描き出しているものは、本来、疑似牧歌的な動物たちの跳梁跋扈する書き割り風の情景ではなく、国内的には国王処刑後の議會を中心とする新体制の確立、対外的には皇太子チャールズを擁護するスコットランドに対する征服戦争というふたつのきわめて現実的な、焦眉の急とも称するべき課題をかかえた当時のイングランドのあるがままの状況なのであり、それらふたつの困難な課題を神の導きのもとに解決してくれるであろう想定上の救済者、空位期^{インターレグナム}を埋め近づきつつある千年王国をさらに一層近づけてくれるであろう未来の護国卿、クロムウェルに寄せられていた期待の大きさのいつわらざる反映そのものなのである。⁽⁶⁾ だが、そのような八現実Vにつきまとい続ける闘争や

葛藤のなまなましさあるいは血なまぐさは、テキストの採用している△遊び▽（∥ゲームあるいはプレイ）のヴォキャブラリーのため完全に脱臭・脱色され、言説によって前景化される△現実▽の様態は、まったくと云っていいほど実体感を失ってしまっているのだ。

見方を変えてみると、マーヴェルのテキストは、△書き手▽の△現実▽に対するアリバイへの固執を暗黙のうちに示しているとも云えよう。さらに云えば、自らのアリバイの再確認のためのみテキストは無限に△現実▽を消費し続けているのかも知れないのである。テキストという制度を発生させた△現実▽を逆に模倣し、それ自体を支える制度の枠組みの中で△現実▽を再構築することによって、テキストは、△現実▽を異化しつつ眺めるための強固な足場を確立させることができるであろう。この場合、△現実▽とは、単にテキストをとりまく外界の謂いとどまるものではなく、それを産出するところのコンヴェンションないしはコンテキストそのものをも含んでいるものと見なされてしかるべきであろう。

そうした運命共同体的な知の地平において自らのアリバイをひそかに主張せんとするときテキストがどのような姿をまとうかはマーヴェルの例を見ればおのずと明らかになるはずだ。すなわち、一見したところまことに牧歌的なテキストが実はこのうえなく反牧歌的な構造を有していたり、純粹に政治的なテキストと思われるかねないものが、その本質においては、場合によっては△書き手▽の誠意を疑われてもしかたのないくらい反政治的であったりするのである。⁶⁴

上に述べた点については別の見地から考えることもできる。

「ホラティウスのオード」の主題は、おそらく、ふたつの側面からとらえることができるだろう。チャールズの側から云えば、この作品の中で論じられているのは、既得権の侵害および喪失の過程とそのような不本意な事態の出来をいかにして合理的・客観的に解釈するかという問題である。一方、クロムウェルの側から云えば、ここで当面の焦点となっているのは、既存の秩序にかわる新しい秩序を神慮にしたがって建築するという前向きの課題である。

ここで重要なのは、王制に対する共和制の賞揚といった要素ではない。失われた秩序を回復するのではなく、まさにその秩序の失われたところに立ってわれわれ自身の手によって主体的に選びとった秩序をつくりあげなければならないというテーマは、ピューリタン文学全般に共通していると一応云えるだろうが、この作品の中で語られているのもそうしたテーマの変奏にはかならない。もっと顕著な例を引き合いに出すこともできるが、ここではミルトンのソネット「最近ピエモンテで行なわれた虐殺について」（一六五五）を挙げておくことにしよう。いささか極端な比較になるかも知れないが、ミルトンのソネットの中で「イタリアの野」という句に付随して繰り広げられている屍体累々たる荒野のイメージは、マーヴェルの「ホラティウスのオード」に登場する処刑台∥舞台のイメージとそうかけ離れているようにには思えない。⁶⁵ どちらもきたるべき新たな世界、新たな秩序の礎となるであ

ろう場所だからである。

しかしながら、何度も繰り返し述べてきたように、マーヴェルのテクストの孕む小宇宙は、どこまでも両義的で、(ある意味では)どこまでも奸智にたけている。こころみに第一スタンザと第三スタンザすなわち最終スタンザとを並置して考察してみよう。

これから世に出ようとする前進的な若者は

今や親愛なるミュージズたちと訣別し、

胸の想いに悩みつつ陰翳の中で

歌を歌うこともやめなければならぬ。

(第一一四行)

翳深い夜の精霊たちを驚かせるために揮う

それに備わった力にかけて加えて、

権力を得るために用いられた技が、

今度はその権力を維持しなければならぬのだ。

(第一一七—二〇行)

両者に共通する「影」ないしは「翳」のイメージ⁽⁶⁶⁾によって最初と最後のスタンザが互いに結びつけられていることは明らかであろう。しかし、ここでも共示義の多様性ゆえにふたつのイメージのあいだには微妙な差異が生じている。第一スタンザにおける「陰翳」は、おそらくは「庭」と題するマーヴェルの別の詩の中で語られている「緑の木蔭」⁽⁶⁷⁾とはほぼ相等的、おだやかな「安閑」⁽⁶⁸⁾、瞑想的・学究的生活あるいは時事問題に対して無関心な

消極的姿勢をさしているものとひとまず考えておくことができる。他方、第三〇スタンザにおける「翳深い夜の精霊たち」とは、明らかに、クロムヴェルの輝やかしさの前に光を失った敵対者たち、打ちくだかれた旧体制の亡霊どもの謂いであろう。⁽⁶⁹⁾ いずれにしても、論旨は一貫している。今や旧態依然とした価値体系にもたれかかって貴族主義的な安逸をむさぼってよい秋⁽⁷⁰⁾ではない、既得権で保証された安全地帯を自らすすんで放棄し旧弊な権力構造を打破しなければならぬと云っているのである。

だが、アンシャン・レジム否定の理念を唱うテクストという資格を標榜しつつも、「ホラティウスのオード」は、自らの詩的テクストとしての既得権である古典的な△形式∇のレペルトワールだけは絶対に手放そうとはしないのだ。それどころか、「ホラティウスのオード」はそのタイトル自体によってすでに自らの由緒正しい出自を問わず語り語ってしまっているのであり、ある意味では、テクストの△形式∇はその守旧性・伝統性によって完全に△内容∇を(イデオロギー的に)裏切ってしまうのである。

先に触れておいたジョン・ダンの「周年追悼詩第一」におけるのと同様に、ここでも△形式∇は△内容∇に先行していると云える。しかしながら、秩序のパラダイムとしての△形式∇という見地から見れば、マーヴェルのテクストの△形式∇という見地から見れば、新たな秩序への期待を成文化するテクストでありながら、その準拠枠としての△形式∇は既存の秩序の忠実きわまりない反映と見なされても致し方ないものだからである。現に、第一スタンザで「ミュージズたち」に対する訣別を宣しながら、詩人

は、「歌の別れ」、文学という既存の制度の放棄などという問題を切実なものとして考えているようには思われない。それどころか、第三〇スタンザでは、本来「ミュージズたち」によって守護されてあるべき「技」が権力を制禦する政治的理念としてあらためて登場してくるのである。むしろこう云った方がよいだろうか。マージェルのテクストの基底にあるものは、すぐれて予表論的な過去によって現在・未来が関係づけられ支配されているとする飽くまでも形式優先的な思考方法なのだ。

△形式Vへのそのような固執は、マージェルのいくつかの詩の中で顕著に認められる△庭Vへの愛着とある意味では並行しているとも云えよう。この場合、△庭Vとは、パットナムの云うところの「袖と永遠の形姿を模す」ものとしての相称的に整えられた構造物・閉ざされた安逸の空間⁶⁹に等価な存在であり、詩そのもののあり方のパラダイムとして機能する制度的な装置にはかならない。例えば、その名も「庭」と題された、マージェルの最も代表的なアンソロジー・ピースにあらためて眼をとめてみていただきたい。

I

なんとむなしくひとはまどうことか
棕櫚、柏、あるいは月桂樹を勝ち得ようとして、
そして彼らのたゆまざる努力の
ただ一本の草か木の冠によって飾られるのを見ようとして。
その短く狭くふちどられた蔭は
人々の骨折りを思慮深くとがめ、

すべての花々とすべての木々が
休息の花環を編むと云うのに。

II

うるわしき静謐よ、ここで汝を見出そうとは、
そして汝の親愛なる妹、無垢を見出そうとは！
ながいあいだ思い違えて、私がおまえたちを
忙しい人間たちの中に探し求めていた。

おまえたちの神聖な植物はもしここ地上にあるとすれば、
植物のあいだでだけ育つことだろう。
この甘やかなる孤独にくらべれば

人間社会はほとんど粗野であるにすぎない。

III

いかなる白も赤もいまだかつて
この愛らしい緑ほどになまめかしくはなかった。
愛に溺れた恋人たちは、その焔のごとく残忍に、
これらの木々に愛人たちの名前を彫り刻む。

哀れにも、彼らはほとんど知らないか、気づかないのだ、
木々の美が女たちの美に比して遙かにまさるのを！
うるわしの木々よ！私がおまえたちの幹を傷つけるとき、
おまえたち自身の名以外のものを見出すことはないだろう。

IV

われわれが情熱の競争を終えるとき、

愛の神はここをその最上の隠遁の地とするのだ。
神々は、死すべき美女を追うときも、
一本の木によって競技に終止符を打つのであった。
だからアポロンはダフネを駆り立てた、
ただ彼女が月桂樹に変容するためにだけ。
そしてパンはシュリンクスのあとを追った、
ニンフとしてではなく、一本の葦笛を求めするために。

V

なんと驚くべき喜しをここで私は送ることか！
熟せる林檎は顔のあたりに落ち、
香ばしい葡萄の房は
口腔に酒をしぼりしたたらせる、
ズバイモモ、そして珍らかなる桃は
おのずから私の手へと届く、
通り過ぎるとき、メロンに躓き、
花々に絡みつかれて、私は草上に倒れ臥す。

VI

その一方で心は、卑小な快楽から、
それ自身の幸福の中へとしりぞいてゆく。
心、それはあらゆるものが直接に
それ自身の似姿を見出す大洋、
しかしそれらを超越して、心は
遠く異なる世界と、異なる海とを創造する、

造られたものすべてを滅し去って
緑の木蔭なる緑の想いへと帰しつつ。

VII

ここ泉水のすべりやすい足もとで、
あるいは果樹の苔むした根もとのところで、
肉の衣をかたわらに投げ捨て、
私の魂は枝々へと滑空してゆく。
そこで鳥のようにとまって、歌い、
銀の両翼を磨き、梳くしる。
そして、さらに遠方への旅の仕度ができるまで、
その羽の上にさまざまな光を波打たせる。

VIII

男がつれあいをつれずに歩いていた頃、
かの幸福なる庭のさまはかくのごとくであった。
かくも純粹で、しかも甘美なところを得たからは、
ほかにどんな助けがふさわしいと云うのか！
しかし単独でそこをさすらうことは
人間に許容された範囲を超えていた。
楽園にひとりすまうことは
ふたつの楽園をひとつにすることに等しかろうものを。

IX

巧妙なる庭師はなんと見事に

花々や草木からこの新たな日時計を造りあげたことか、
そこでは天上から来るよりも柔らかな日光が
かぐわしい十二宮をめぐる、

そして、それが進むにつれて、勤勉な蜜蜂は
タチジャコウソウのあいだでわれわれ同様に時を数える。
かくも甘美で健全な時間は

草木や花々による以外どのようにして計り得ると云うのか！

4

十七世紀の説話論的風土において最も重要な役割りを演じた宗教的意味論の場を提供する八庭V⁽⁷⁾を記述する言説、それは、メタフィジックな領域へ向けて精神を解き放つためにその対局に立つ世俗的な名利に明け暮れる人間社会を捨てよという勸奨(コンテンプトゥス・ムンディ)⁽⁷⁾にとどまるものではない。

一読した程度でも充分直観的に理解できるであろうが、ここでギリシア神話⁽⁷⁾・ネオプラトニズム⁽⁷⁾・聖書⁽⁷⁾などのおおるべく豊饒な文学的遺産を縦横に駆使し、いわゆる「ディミソロジーゼイション(=脱神話化)⁽⁷⁾」の手法を多様に活用しつつ開陳されているものは、単なる「心の庭」の図像学的な叙述ではないのである。われわれがここに読みとらなければならないのは、まず何よりも、空間の記号論の言語によるパラフレイズ、可視的な八庭Vの像を概念的に布置しようとする誘惑への応えなのであり、テキストの形態そのものが理想的な八庭V⁽⁷⁾の持つ完璧なまでの均整美を「ここに今」^(ヒシクニ)再現し現前化するための制度的な指標以外

のなにもでもないのである。その意味において、詩は、八庭Vという八形式Vへの八読みVである以上に、そのような八形式Vを消費する装置、八外界Vあるいは八他者Vを意図的に排除することによってのみ成立する、自己充足性の原理に守られた小宇宙の模像であることをおのずから露呈していると云えるだろう。そのようなテキストは、制外者の存在をあえて黙殺し、八外界Vや八他者Vとのまじわり・まぐわいを拒絶ないしは断念し、その代償として自らの中心性・正当性を守ることに専念し始める。そしてついにテキストは自らを語り自らとまじわるところまでゆくのである。

ロザリー・コリーがつとに指摘している通り、⁽⁷⁾十七世紀の文学作品は多くの場合においてメタポエム的な特性を有していると称してもよかるうが、それは、コリーの述べているような、古典文学から派生するコンテキストに対して発揮されるテキストの異化作用・自浄作用のみに限定して考えられるべきものではない。それらのテキストは、常に自らの資格、自らの構造を要約的に告げ知らせているという意味合いにおいて、すぐれて自己言及的である。例えば、第六スタンザで語られている鏡像のイメージは、一義的には八心Vにかかわるネオプラトニズム的な概念、すべてを映しすべてを再生する鏡としての八心V⁽⁷⁾を指すものと解釈されるべきかも知れないが、それと同時に、そのような作用は、あり得べきイマーゴ・ムンディたる八庭Vによって果たされるはずのものではないか。いや、そのみならず、より巨視的に見れば、さまざまなコンテキストを「さまざまな光」(第五六行)のごとくに波打たせるテキスト自体もまた、インターテクスチュアルな

記号消費装置、比喩的には一種の鏡とも称され得る存在なのである。

別の箇所では、テキストのステイタスはより端的な形で表明されている。冒頭スタンザと最終スタンザに着目していただきたい。特に示唆的なのは、次の各行である。

すべての花々とすべての木々が
休息の花環を編むと云うのに。

(第七一八行)

巧妙なる庭師はなんと見事に
花々や草木からこの新たな日時計を造りあげたことか、

(第七一七二行)

神の創造のへまねびVとして造られたへ庭VのへまねびVとして造られた詩——それは、それ自体のうちに含む「花々や草木」へのおびたしい言及によって織り成された花細^くしい「休息の花環」、精緻をきわめた「新たな日時計」とも呼ばれ得る存在にほかならないのではあるまいか。

とは云うものの、「庭」の構成の妙を語りつくすのはたやすい仕事ではないだろう。ここではひとつの仮説を提示するにとどめておこう。すでに見た通り、冒頭スタンザと最終スタンザは、互いに循環性のテーマを共有することにより照応関係を成している。この点から見て、テキストそのものが「花環」や「日時計」の形態を模した二種の(擬態としての)円環構造を備えていることは

ほぼ了解し得ると思う。しかし、ひとつのスタンザを中心としてその前後の等距離のところ共通の用語・イメージを置く「ホラティウスのオード」の場合とはやや異なり、「庭」では、別の方法でプロポジションがはかられている。⁽⁹⁾読めばすぐにわかることだが、この作品の中には感嘆文あるいは修辞疑問文が頻出している。しかも冒頭・中心・結尾の三スタンザ(第一、第五、第九スタンザ)の開始句がごとく感嘆文となっているのをはじめとして、主題論的に重要と思われる陳述は、かならず修辞疑問文か感嘆文の形をとっているのである。両者の数はあわせて七つということになる。⁽¹⁰⁾それぞれのあいだにはある程度の長さの中断が介在するが、そのうちの最長ものは、第三四行から第五九行にかけてである。ひとつの修辞疑問文も感嘆文を含まないこの箇所は、第五スタンザの大部分と第六、第七スタンザのすべておよび第八スタンザの一部を含み、主としてへ書き手Vのへ脱自V⁽¹¹⁾に到る過程を叙述する、いわば「庭」の瞑想的な論調が極限にまで達し、その一方で、全篇を貫くペリパテティックな傾向が一時的に沈潜するところである。

この地点を境にして、前半部では一〇行に一度の割合で生じていた感嘆文・修辞疑問文が、後半部では五行に一度の割合で生じるようになる。すなわち、「庭」の前半と後半とは二対一の比率で、前半の六スタンザと後半の三スタンザとに分割されている訳である。

この作品に潜在している哲学的・神秘主義的なアリュージョンの源泉にまでさかのぼることなく、できるだけ簡単に話をまとめれば、次のようなことになる。「庭」の前半部は、「墮落^{ポスト}

「以後」の世界の中にある現実の「庭」を記憶のよすがとして、「*フレ・ミ・オ・レン*」の、源初の「庭」(「エデンの園」)の姿を精神の浄化によって回復しようという試みの記述なのであり、そのような階梯に続く後半部では、「書き手」の「脱自」(「堕落以前」)の人間(「アダム」)のありようへの回帰を経て、「書き手」の精神とともに浄化された、今ここにある「庭」の「景色」が描き出されてゆくのだ。

それゆえ、前半部と後半部とのあいだではある種の価値観の逆転が起こっているように(少なくとも表面的には)見えるのである。今ひとたびテキストを、とりわけその冒頭と結尾を詳細に検討していただきたい。第一スタンザでは「労働」を否定し、それにかわる「安息」を手放して賞讃しているのに対して、第八スタンザでは、さながら掌を返すかのように、「勤勉」をことほいでみせるのはなぜか——これは、一見テキストの「自己矛盾」のように思われるかも知れないが、実際はそうではない。神の恩寵から見捨てられた人の世(あるいは「荒野」)における「労働」が罪に対する罰としての性格を持つとは正反対に、「緑の蔭濃い」庭における神学的な意味合いでの「勤勉」こそは、終局的な「救済」を目指す時間意識に根ざし、神の「嘉し給う」であろうものに違いないからである。

こうして定式化されたように、「庭」は、救済史の文脈にターニング・ポイントとして何度となく登場する「庭」に、神によって創造された宇宙の雛形としての「庭」をエンサイクロपीディックになぞることによって制度的に産出された、形態としての「庭」と理念としての「庭」の認識論的な模倣、「庭」という制度

テキストへの「読み」そのものにほかならない今ひとつのテキストとして境域を定められてあるのだ。「庭」は、「仔鹿の死を嘆くニソフ」に描かれていた「庭」の「景色」そのもののように潔癖なまでの自己充足性の原理によって守られ、「ホラティウス」の「オード」のように厳然とすべて日常的なるものを昇華(ないしは「庄殺」)したうえにはじめて成立し得る中立的・超越的な理想像になりおせようと企てる。だが、そのあまりにも完全無欠さを装いすぎたテキストのあり方は、ひとつの疑問の余地を残すようにも思われるのだ。テキストが完全に浄化されたとき、「書き手」の心はむしろテキストの空間から追放されたさまざまな「夢魔たち」(「ホラティウスのオード」の云う「霧深い夜の精霊たち」)によって占められることになるのではあるまいか——その答えは限りなく保留されなければならないのである。

註

- (1) Cf. Martin Luther, *Supputatio Amorum Mundi* (1541).
- (2) Cf. Frances A. Yates, *Shakespeare's Last Plays: A New Approach* (Routledge and Kegan Paul, 1975).
- (3) 第八一—八五行。訳は坪内逍遙による。
- (4) John Donne, "The First Anniversary," 1. 306
- (5) Louis I. Martz, *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century* (Yale Univ. Press, 1954; rev. 1962), pp. 221-22.

- (9) Martz, p. 228.
- (7) George Williamson, *Milton and Others* (The Univ. of Chicago Press, 1965), p. 158.
- (8) その意味で、ハリザキス・キナーリーの死とこの事態は（少なくとも詩人の意識においては）美德の死を象徴する一局面として取り扱われるべきである。 Cf. Williamson, p. 159.
- (6) 第一八三—九〇行。第二三七一—四六行。第三二五—三三八行。第三六九—七六行。第四二七—三四行。
- (5) Rosalie L. Colie の *ロザリエ・コリエの詩論* はかつて存在したことがなく、断片的に研究者からその存在が認められるようになった。 Cf. Rosalie L. Colie, "My Echoing Song": Andrew Marvell's Poetry of Criticism (Princeton Univ. Press, 1970), p. 189.
- (4) Cf. Colie, pp. 208—10. また、ロザリエ・コリエ, *Paradisa Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradise* (Princeton Univ. Press, 1966), pp. 273—99. この本題は、先験的研究は（ローレンス及びバトリスタ・ジュリス・バルトサイス, *Anamorphoses* (Paris, 1955) を参照。
- (3) 原題は "Upon Appleton House" であるが、この詩の題名は、*Upon Appleton House* である。
- (2) Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (The Johns Hopkins Univ. Press, 1978), p. 101.

- (4) Cf. Iser, p. 100.
- (3) "A Dialogue between the Resolved Soul and Created Pleasure," "Clorinda and Damon," "A Dialogue between the Soul and Body," "A Dialogue between Thyrsis and Dorinda" など。
- (2) Colie (1970), p. 124.
- (1) Cf. Balachandra Rajan, "Andrew Marvell; The Aesthetics of Inconclusiveness" in *Approaches to Marvell: The York Tercentenary Lectures*, ed. C. A. Patrides (Routledge and Kegan Paul, 1978), pp. 155—173.
- (3) 原題は "An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland."
- (2) Stephen F. Fogle は、この詩を「公的であるが私的、折衷的な特徴は次のようなものである。『公的であるが私的』、折衷的な特徴は、この詩の普遍的なものである。『公的であるが私的』、折衷的な特徴は、この詩の普遍的なものである。『公的であるが私的』、折衷的な特徴は、この詩の普遍的なものである。『公的であるが私的』、折衷的な特徴は、この詩の普遍的なものである。』
- (1) Alex Preminger, Frank J. Warnke and O. B. Hardison, Jr., eds. *Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton Univ. Press, 1965), p. 585.
- (3) 原題は "The Nymph complaining for the death of her Faun."
- (2) Cf. Stanley Stewart, *The Enclosed Garden: The Tradition and the Image in Seventeenth-Century*

Poetry (The Univ. of Wisconsin Press, 1966).

例として Edward S. Le Comte, "Marvell's *The Nymph Complaining for the Death of her Fawn*," *MP*, 1, pp. 97-101. Karina Williamson, "Marvell's *The Nymph Complaining*: A Reply," *MP*, LI (1954), pp. 268-71 (V. 42 John Carey, ed., *Andrew Marvell* [Penguin Critical Anthologies; Penguin, 1969], pp. 274-87 [2再録])。また、最近では Phoebe S. Spinrad, "Death, Loss, and Marvell's *Nymph*," *PMLA*, XC VII (1982), pp. 50-59.

② この作品に内包されたマリナーシヨンの構造の一端については J. B. Leishman, *The Art of Marvell's Poetry* (Hutchinson University Library, 1966), pp. 155-65 を参照していただきたい。

③ 作品の結尾部分における入白さくへの固執に注目。

④ Cf. "The Garden," "Upon Appleton House."

⑤ この詩は直接的にはオウティウススの *Amores* などのラテン文学の伝統を継承するもののように思われるが、それとは別に、旧約聖書『雅歌』からの影響も指摘し得るし、ニンフと入庭との関係から云えば、そこに聖母マリアへの連想をいくらかなりと混入させようとするキリスト教的な知のあり方が読みとれるかも知れない。

⑥ シルヴィオから仔鹿へ、仔鹿から石像へというニンフの心の動きは、果たし得ぬ欲望の代償を求めるものと一応解釈し得る

が、段階を経るにしたがって入現実からの逃避が完璧へと近づいてゆくを見ずしてはならない。その過程を昇華と見なすこともあるいは可能であろう。しかし、冷静に見れば、ニンフの「心の庭」としての入庭の世界を守る論理は、入現実に出会い、裏切られ、あるいは侵犯されるたびに、いやまして自閉的で非現実的なものとなっているのである(それは、"On a Drop of Dew"と題された作品の言説を成立させている論理と少しもかわりない)。ニンフを中心とする世界は高度にソフィスティケートされたものである。コリーの指摘にしたがえば、アナモーフォティックな技法によって仔鹿は入風景となっているのだ (Colie (1966), p. 286)。

⑦ そのような構造を持つテクストについて、筆者はすでにジョージ・ハーバートのいくつかの詩作品を例に挙げて論じたことがある。「ジョージ・ハーバートの入受苦」、『リーディング』第一号(一九八一)、一四―二四ページ。「入受苦」の反復―ハーバートの『宮』をめぐって、『リーディング』第二号(一九八一)、五九―七二ページ。

⑧ 例えば「仔鹿の死を嘆くニンフ」の中で事件はいくつかの段階にわたって記述されているが言説の及ぶ範囲の中でのみ生起し、完結しおおせているのである。余剰な要素はいささか説話という制度によって切り捨てられて一顧だにされていない。

⑨ 「ホラティウスオード」においてはテクスト自体に一種の歴史性ないしはモニュメンタリティーを付与するためにさまざまな位相でさまざまな操作が行なわれているように思われる。その一例は、トマス・メイの翻訳によるルカーヌスの『内乱賦』

との関連性の中に見出されるかも知れない。

(6) この詩における時事的な言及はかなり微妙なものであり、しかも、巧みに非活性化がはかられているかのごとくである。

(7) すなわち、一六四九年一月三〇日に執行された国王チャールズ一世の処刑とそれに続く内戦の経緯。

(8) このような云い方だけでは多少不十分かも知れないが、動物と狩猟のイメジャリー、追う者と追われる者とのあいだのブレインなどに両者の等質性がうかがえるのではなからうか(後述する「庭」の中にも再出)。

(9) 川崎寿彦、『マーズェルの庭』(研究社、一九七四)、二五ページ。

(10) このフェアファクス卿の娘メアリーの家庭教師としてマーズェルは任用されることになる。マーズェルの作品のうち今日最も人口に膾炙しているものの大部分は、フェアファクスの邸宅であるヨークシャーのアンプルトン邸において書かれたものと見なされている。

(11) Cf. Pierre Legouis, *Andrew Marvell: Poet, Patriot, Patriot*, *Patriot* (Oxford Univ. Press, 1965), p. 14.

(12) 最近の研究によれば、この作品以前に執筆されたものと認められる詩作品は下記の通りである。"A Dialogue between Thyrsis and Dorinda," "An Elegy upon the Death of my Lord Francis Villiers," "Upon the Death of Lord Hastings." など(同、一六四〇年十二月)は"Tom May's Death"が書かれたころ。

(13) Cf. H. M. Margoliouth, ed., *The Poems and Letters*

of Andrew Marvell, vol. 1 (Oxford Univ. Press, 3rd ed., 1971), p. 297 以下。Michael Craze, *The Life and Lyrics of Andrew Marvell*

(Macmillan, 1979), p. 121 以下は、マーズェルに直接の影響を与えたものは、サー・リチャード・ファンシヨアの翻訳であると考え得る。Cf. N. W. Bawcutt, ed., *Shorter Poems and Translations by Sir Richard Fanshawe* (Liverpool Univ. Press, 1964).

(14) 註(9)でも触れることになるが、「カラティウス的オーズ」に

関しては、幾多の論文が書かれ、幾多の論争が行なわれてきた。ひとつと云えば、この作品は、書き手への姿勢の誠実さが問われるという意味でマーズェルの全作品中最もプロブレマティックなものである。

(15) その点に関して、最も誠実な分析と解釈を提示しているのは、John M. Wallace, *Destiny his Choice: The Loyalty of Andrew Marvell* (Cambridge Univ. Press, 1968), pp. 69-105.

(16) 第四一四四頁の"penetration of dimensions" という自然科学上の概念が流用されている。

(17) Cf. Wallace, pp. 75-76.

(18) 第三一四〇頁の箇所については、マーズェルは一種のトキヤキリスムへの指向性を想定する研究者もある。

(19) Cf. Joseph E. Mazzeo, *Renaissance and Seventeenth-Century Studies* (Columbia Univ. Press, 1964), p. 174.

- (44) 第六一—六四行。
 (45) 第七七—九六行。
 (46) ここには、当時流行していた千年王国・第五王国思想の小さな投影が見てとれるはずだ。
 (47) Cf. Alastair Fowler, *Typological Forms* Cambridge Univ. Press, 1970), pp. 77—84.
 (48) 中心性を強調するのとは別の目的で同様の手法を用いている例として Maren-Sofie Røstvig, "In ordine di ruota ; Circular Structure in "The unfortunate Lover" and Upon Appleton House," in *Tercentenary Essays in Honor of Andrew Marvell*, ed., Kenneth Friedenreich (Archon Books, 1977), pp. 245—67.
 (49) George Puttenham *The Arte of English Poesie*, eds. Gladys Doige Willcock and Alice Walker (Cambridge Univ. Press, 1936 ; rpt. 1970), pp. 98—101.
 (50) Puttenham, p. 98.
 (51) ファウラーの方法上の欠陥は中心化の技法の本質に対する洞察に欠け建築物のファサードとのアナロジーに頼りすぎってしまった点にある。
 (52) なお引用はセンテンズのつながりの関係で第一八スタンザを含む。
 (53) ここにはラテン語の "acies" におけるのと同じパンが意図されているものと考えられる。
- (54) 上の箇所の出典として Margoliouth, p. 300. Wallace, p. 84.
 (55) 原文では "memorable"
 (56) おそらく「仔鹿の死を嘆くニンフ」の場合と同様に「流血」は「浄め」と「記憶」(おそらくは原罪の)をふたつながらに合意し得るであろう。石像の頭部が血をしたたらせるイメージは、テオ・アングロプロス監督の『アレクサンダー大王』(一九八〇)の終わりに近づくところで視覚化されている。
 (57) Cf. Wallace, pp. 99—100.
 (58) 第三三行と第一〇一行。
 (59) この点に関してはさまざまの議論がなされてきた。それらを詳細に紹介している余裕はない。例えば Barbara Everett, "The Shooting of the Bears ; Poetry and Politics in Andrew Marvell," in *Andrew Marvell: Essays on the Tercentenary of his Death*, ed., R.L. Brett Oxford Univ. Press, 1979), pp. 62—103 などを参照された。
- (60) クロムウェルが護国卿に任命されるのは一六五三年十二月十六日のことである。彼の名を冠するふたつの詩を後年マーズェルは執筆した。Cf. "The First Anniversary of the Government under O. C." "A Poem upon the Death of O. C."
 (61) 註(6)参照。どちらも中心スタンザから数えて一〇番目のスタンザの中にある。
 (62) 中でも重要なのは国王処刑の情景を叙述するに際して用いら

れている芝居・演劇の比喩である。云うまでもなく、世界（とりわけ政治的世界）を一種の△劇場▽にたとえるのはきわめてコンヴェンションナルな語法でしかない。が、実際問題として、政治の舞台において役者たり得る者、自らの役回りを（それがどれほど損な役回りであれ）申し分なく見事に演じきれる者は、限られた、もしくは選ばれた存在であると云わざるを得ないのである。逆に云えば、政治的世界△△劇場▽における真のヒーローには、観客を失望させない、観客に「記憶すべき」感銘を与え得る役者たるべきことが第一条件として義務づけられているのだ。より具体的に云えば、チャールズは中世におけるキリスト受難劇の主人公に擬せられているのだが、彼にせよクロムウェルにせよ、（神によって）与えられた役を演じきり、停滞した政治の△劇場▽を祝祭・エンターテインメントとして活性化することのできる者だけが民衆にとつてのヒーローたる資格を有することになる訳である。

㉓ そのような期待は、後年の "The First Anniversary of the Government under O. C." の中にもっとはっきりした形で表明されている。

㉔ 「ホラティウスのオード」の△書き手▽の立場がはたしてクロムウェルを支持するものなのかそれともチャールズを支持するものなのかという点をめぐって戦われた論争のうち代表的なものについては下記を参照せよ。Cleansh Brooks,

"Marvell's *Horatian Ode*," SR, LV (1947), pp. 199-222. Douglas Bush, "Marvell's *Horatian Ode*,"

SR, LX (1952), pp. 363-76 (cf. Carey, pp. 179

—210に再録)。ブッシュに対するブルックスの反論は、

Cleansh Brooks, "A Note on the Limits of History and the Limits of Criticism," SR, LXI (1953), pp. 129-35.

㉕ もう少しくわしく述べれば、ミルトンとマーヴェルとの差異をなしているものは、後者における演劇論的・カーニヴァルの枠組みの図式——共同体社会の死と再生という象徴作用を仮託されたスケープゴートとして自ら△死▽を演じてみせるかつての為政者、チャールズの排除に到る顛末そのものを要諦とする政治的・宇宙論的な△読み▽の機構——にはかならないと云うこともできるはずだ。だが、マーヴェルの言説の仕組みはそのような平面的な解釈を一義的に容認するようにはできていないのである。もし、チャールズがピエモンテで殺戮された人々と同様に無辜であったと考えているのだとしたら（文化人類学的にはこのような仮定はあり得ないかも知れないが、チャールズに殉教者のごとき聖性が付与されているという事実は否定できない）、ミルトンのように声高にではないが、マーヴェルもまた、是が非にでも犠牲をたらさずにはおかない非情なアイデアロギーに対して抗議しようとしているのかも知れないのである。

㉖ "the Shadows" (1. 3), "the Shady Night" (1. 118).
㉗ "a green Shade" (1. 48).
㉘ Cf. Margoliouth, p. 302.
㉙ Cf. Terence Cave, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance* (Oxford Univ. Press, 1979), p. 179.

- (9) Cf. Stewart, p. 116.
- (10) 「庭」のフョルフックス卿の訳したサンタマンの詩「孤独」の解説に引く註を参照せよ。Frank Kermode, "The Argument of Marvell's 'Garden'," *EO, II* (1952), pp. 225-41. Leishman, pp. 293-96, pp. 315-18. 現世の系統に引くは、Leishman, pp. 303-04.
- (11) 主として「愛身譚」から。
- (12) Cf. Maren-Sofie Røstvig, *The Happy Man: Studies in the Metamorphoses of a Classical Ideal*, vol. I: 1600-1700 (Norwegian Universities Press, 1962), pp. 154-72.
- (13) 主として「神曲」から。
- (14) Cf. Colie (1970), p. 160.
- (15) 主として、A. Bartlett Giametti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic* (Princeton Univ. Press, 1966) を参照せよ。
- (16) Cf. Colie (1970), p. 176.
- (17) Cf. Leishman, pp. 312-13.
- (18) とは云うものの、「庭」の中にも前後の照応を発見できない訳ではない。例えば、第二スタジオと第八スタンザとは「孤独」という概念で結ばれ得るであろう。
- (19) もっともマーヴェルは感嘆文を愛用する傾向があり、書き出しに感嘆文あるいは修辭疑問文を置く例もかなり見出されるのは事実である。
- (20) ちなみに「マーヴェルのラテン語詩 "Horatius" ("庭)

- と内容的にはほぼ一致する)は、これらのスタンザに対応するものを含んでいない。両者を比較検討するためには、A. H. King, "Some Notes on Andrew Marvell's 'Garden,'" *ES*, XX (1938), pp. 118-21 に眼を通じなくては必要がある。
- (21) リーストウィックが指摘している通り、そのようなアリエージョンは、フョルフックス卿のような人にはたやすく読みとれたはずなのである。Cf. Røstvig (1962), p. 170.
- (22) Cf. George Herbert, "Employment (I)".
- (23) 「日時計」は神の配剤のもと天上の秩序を地上において反映するものと云うメタファーなのである。Cf. Stewart, p. 140.
- (24) Cf. Stewart, pp. 94-96.
- (25) 要するに云えば、△庭▽を幼児退化性原理によって支配された空間とのみ見なすことは、「仔鹿の死を嘆くニンフ」のような例があるとは云え、単純すぎる見解である。△円環▽と△回転▽のテーマに憑かれて世界を圍繞するという欲望をはずかしげもなく身振りに反映させた言説の行方を追うことは、必ずやヨーロッパ文学の底流を真摯に探求する行為につながるはずである。その意味で、例えばマーヴェルの「庭」や「アップルトン邸に寄せて」は、イエイツの「ヴィジョン」を始めとする諸作品、ジョイスの「ユリシイズ」や『フィネガンズ・ウェイク』、ジョン・バースの「キマイラ」などと遠くへだたったところには位置していない。だが、それだけに一層、この方面からの主観的分析は安易な教条主義に流れやすく危険きわまりないとも云える。ここでは下記のことを確認するにとめておこう。マーヴェル

の詩学の基底にあるのは、より小さな世界（≡マイクロリズム）がマクロリズムと同じだけのもの（あるいはマクロリズムと照応するすべて）を内包する（「アップルトン邸に寄せて」、第七六五行）という奇想（あるいはオブセッション）なのである。それが極限にまで達するとき、テキストは、限りなく断片的でカタログ的なものに近づいてゆくことだろう。なお、マーヴェルのマイクロスコピックな想像力と当時の自然科学との関係については、R. I. Hodge, *Freshortened Time: Marvell and Seventeenth Century Revolutions* (D. S. Brewer, 1978) を参照のこと。

④ いずれの例においても指摘したことではあるが、とりわけ重要なのは、テキストの著しく自意識的なあり方——自らの存在基盤であるイデオシンクラティックな論理構造をへ読み手Vの心に刻印することを目的とするさまざまな次元での戦略的操作用を「客観性の相の下に」認めさせずにはおかないテキスト自体の制度的なあり方——なのである。

⑤ 現世的な時空から超越した一種の完全性を表示し得るすぐれて特権的なテキストの存在を夢みることは、要するに、へ書き手Vたちの共同幻想でしかない。マーヴェルの「庭」の対声部としてある反へ庭V的な詩群（いわゆる“Mower” Poems）はそれら自身の存在によって「庭」の倫理的な不完全性を証し、同時に、詩と呼ばれる制度の虚構性とイデオロギーの限界性とを示すものとして機能しているのだ（ここでわれわれが読みとらなければならないのは制外者をも制度的に馴致せずにはおかないテキストの企ての陰微さなのであり、これらの詩群におい

て提出されている最大の難題^{アップル}、へ人工Vとへ自然Vとのあいだにどうやって和解をもたらすかという問題が解決されない限り、へ人工Vの産物である詩の正当性・絶対性は証明されようはずもないからである）。なお、Cynthia Chase, “A Stroke of the Scythe: Marvell’s Mower Eclogues as Anamorphosis,” *English Literature*, V (1981), pp. 55-64 を参照のこと。