

『転身物語』からミルトン作『第七エレジー』へ
—— 誘惑者像生成の萌芽 ——

金 子 千 香

松 山 大 学
言語文化研究 第40巻第1号 (抜刷)
2020年9月

Matsuyama University
Studies in Language and Literature
Vol. 40 No. 1 September 2020

『転身物語』からミルトン作『第七エレジー』へ

—— 誘惑者像生成の萌芽 ——

金 子 千 香

『第七エレジー』(Elegia septima, 1627, 1628 or 1630? 以下、EI 7とする)はジョン・ミルトン(John Milton, 1608-74)の1645年版『詩集』(The Poems of John Milton Both English and Latin Composed at Several Times)に収録されている102行からなるラテン語詩である¹⁾。1から7番まで付番された作品群の第七番の作品で、クピドー(Cupid)の報復と誘惑、そして詩人が愛の策略に嵌り、愛のくびきに就くまでをうたう。

本論考ではオウィディウス『転身物語』第一巻に収録されている「月桂樹になったダブネ」(以下Met.とする)の逸話とEI 7の比較考察を行い²⁾、類似と差異を指摘しつつ、ミルトンのクピドー像の特質を浮き彫りにする。これはEI 7創作において、ミルトンがオウィディウスから物語の枠組みを継承し、そのなかから自らの誘惑者像を形成していく過程を明らかにする作業となる。

そのうえでEI 7における誘惑者／クピドー像が、約40年ののちに創作された叙事詩『楽園の喪失』(Paradise Lost, 1667)における誘惑者サタン(Satan)像の萌芽の一つとして考慮されうることを明らかにする。ここでは『楽園の喪失』第四巻におけるサタンによるイヴへの第一の誘惑と楽園侵入^{エデン}の場面に焦点を当てて論じる。

まずミルトン作品に言及する前に、古典文学からルネサンス期の文学作品においてクピドーがいかなる表象であったのかを確認する。これはミルトンが伝統的なクピドー像をいかに継承、発展させていくかを確認する下地となる。

一般的にクピドーはギリシア神話のエロス (Eros), ローマ神話のアモル (Amor) と同一視される愛の神である。美の女神ウェヌス (Venus) の息子で、美少年あるいは幼児の姿で描かれ、弓矢と箠をたずさえ³⁾ ときには炬火を手に行っていることもある有翼の神である (“Cupid” 128)。

古典作品において、愛 (エロス/アモル/クピドー) の力は分別を弱らせ、死に至る衝動として描出される⁴⁾ 対象を強く求める欲望は、結果としてエロスに駆られた人びとの生気を奪い「死」に至らしめる力となる。〈愛〉の衝動は戦争や殺人を引き起こす原因となることから、「罪」および「傲慢」、「邪悪」なイメージとともに出現することがある⁵⁾。

中世においても、クピドーは多様な文学作品に登場する。中世以来、ギリシア・ローマの古典がキリスト教化されるなかで、クピドー (愛) は神の愛、キリストの愛の表象となる。Thomas Hyde によれば、14世紀において *Met.* に出現するクピドーは神の御子イエス・キリストとみなされ、クピドーの矢は神の戒めを意味すると解釈された (*The Poetic theology* 30)。それまでクピドーを表す “*Omnia vicit amor*” や “*Militat omnis amans*” という常套句はキリスト信仰の目的へと転じ、異教的とみなされていた愛の象徴はキリスト教的^{カリタス}神の愛、慈愛の象徴へと転じた (Hyde 31)。

それゆえ古典期から中世において、クピドーは愛の両^{アンヴィバレンス}義性を獲得し、悪しきものにも、善きものにもなりえた。ルネサンス期においてもクピドーは天使的かつ悪魔的、意のままに姿を変える存在として認識されていた (大芝香織 2)。クピドーの矢に射られ、人間^{ひと}が恋におちるという話型は、恋愛・結婚をテーマとするイギリス・ルネサンス期の文学の典型となる (大芝 3)。

ミルトンにとっても、クピドーは不毛な愛の象徴かつ至高の愛の象徴という^{アンヴィバレンス}両義性をもっていた。ミルトン作品において愛は主要なテーマの一つである。たとえば『楽園の喪失』ではエデンにおけるアダムとイヴ (Hyde 131-2), 『ラドロー城の仮面劇』では天上におけるクピドーとサイキの姿にみられるように⁶⁾ 神の愛をいただく結婚愛が安寧の象徴として用いられている。クピドー

は視覚的に愛の存在を印象付ける役割を与えられている。ここでクピドーはミルトンが至高の愛のかたちとして位置づけた結婚愛の純なる性愛(“the innocent sexuality within marriage”)を表す (Hyde 132)。

一方でミルトンは *El 7* においてクピドーを不毛な愛の象徴として登場させている。

1. 「月桂樹になったダプネ」と『第七エレジー』—構成の比較—

本章では、ミルトンが *Met.* に出現する復讐者クピドーを下地としつつ、あらたに誘惑者としての性格を付け加え、自らのクピドー像を形成していることを明らかにする。

Douglas Bush によれば *El 7* には *Met.* における詩歌の神ポエボスと愛の神クピドーの諍いの場面への類似が認められる (*A Variorum Commentary* 130)。さらにこれら二つの作品は作品の長さがほぼ同じで⁷⁾クピドーへの挑戦とその報復、不毛の愛をテーマにしている点において、大枠で共通している。加えて、冒頭(語り手によるクピドーの怒りへの言及/一人称(詩人)による反省と回顧の告白)、クピドーへの挑戦、クピドーの報復、恋に落ちたポエボス/詩人の心情、乙女との離別、そして敗者による誓いという話の構成にも共通点がある。さらにクピドーへの挑戦者も詩歌の神^{ポエボス}/詩人という点で類似性が高い。加えて *Met.* における「いたづら小僧」(“lascive puer” : I 456) との呼びかけから始まるポエボスの揶揄同様、ミルトンも「小僧」(“Tu puer” : 5) という呼びかけからクピドーに対する揶揄を始める。そのほか語および語句^{フレーズ}に関して以下のような共通点が認められる。クピドーの「怒り」(“saeva Cupidinis ira” : I 453; “iras” : 11), クピドーが「弓を引く」(“adducto flectentem” : I 455; “adductum curvare . . . arcum” : 35), クピドーの矢が「自由な/しずかな心」(“vacuo . . . pectore” : I 520; “vacuum pectus” 2) に刺さる, 「たちまち」(“protinus” : I 474; 73) 恋に落ちる, 恋する心は「焰に焼き尽くされる」(“sic deus in flammas abiit,

sic pectore toto / uritur . . .” : I 495-96 ; “Uror amans intus, flammaque totus eram” : 74) かのようである⁹⁾。以上の類似点は、ポエボスによるクピドーへの揶揄は *El 7* における詩人によるクピドーへの挑発を想起させるという Bush の指摘の証左となり (130), ミルトンは *El 7* の構成を *Met.* に負っているといえる。

しかしながら、これら二つの物語には、二つの重大な相違点が指摘されうる。第一に、物語の中心となる場面が *Met.* ではポエボスとダブネの恋物語であるのに対し、*El 7* ではクピドーの復讐劇だという点である。第二に、クピドーの復讐方法の違いが指摘される。*Met.* ではクピドーはすぐさま矢を射る、つまり武力行使にでる。一方で *El 7* でクピドーは奸計を用いて、被誘惑者が罠にかかったところで武力行使する。クピドーは単なる攻撃者にとどまらず、誘惑者としての性格が強調されている。

2. クピドーを（偽りの）主人公とする『第七エレジー』

Met. と *El 7* では物語全体の長さに大差はないが、物語の中心となるプロットに充てられた語彙数に差がみられる。オウィディウスは全体の八割以上、94行672語をクピドーの矢に射られたポエボスとダブネの描写に充てている。さらにそのうちの21行 (I 504-24) はポエボスによる乙女への求愛の台詞で、恋人を狩りの獲物に、恋する青年を森のなかで獲物を追う狩人の姿に見立てている⁹⁾。新井明は、当該のダブネを追うポエボスの場面と、誕生したばかりのイヴをアダムが追いかける場面 (『楽園の喪失』IV 482) との関連を指摘している¹⁰⁾。ミルトンが『楽園の喪失』創作においてダブネの逸話から、とりわけポエボスの求愛の場面に思いを寄せていたことが窺える。

一方 *El 7* 創作において、ミルトンは同場面に相当する求愛の場面を描いていない。恋に落ちた詩人に関する描写は詩人の心情を表す二行のみである。そのかわりミルトンは全体の六割 399語を詩人の挑発に激怒したクピドーの様子

とその応酬の場面に充てている。この場面にオウィディウスは11行83語しか割いていない。語彙数には約4倍強の差がある。このことから、ミルトンが独自にこの場面に物語の中心を移し、クピドーを（偽りの）主人公とする物語に仕立て直したことがわかる。

ここで本論考においてクピドーを「（偽りの）主人公」と呼ぶ理由を付言しておく。El 7の基本構成は詩人による一人称の語りである。クピドーの描写は真の主人公たる詩人による過去の告白を通じて語られる、いわば物語のなかの物語である。作品の冒頭、一行ごとに相次いで出現する固有名詞“Amathusia” (1), “Paphio” (2), “cupidineas” (3), “Amor” (4) はいずれもクピドーを指している。しかし文の要となる動詞“nôram” (1), “fuit” (2), “sprevi” (4) は全て一人称の形をとり、詩人の存在を確かに意識させる。詩人の思考のなかに、クピドーが現れるという表現方法である。そして作中、詩人の回顧を通してクピドーの暗躍が臨場感をもって語られるものの、クピドー自身は48行目ですでに舞台を退いている (“Evolat in tepidos Cypridos ille sinus” [he flew to the warm bosom of Cypris])。さらに、作品は詩人の祈願と愛の神への従順の誓いをもって閉幕する。とりわけ91行目以降七回にわたる一人称代名詞の出現¹¹⁾ “Crede mihi” (91), “O” (95) という感嘆詞の出現, “Deme” (99), “nec deme” (99), “da” (101) という命令形をもちいた感情の吐露は、作品が終局に向かうにつれて、再度、詩人の存在を際立たせる効果をなす。加えて、1行目の“Nondum... nôram [Not yet did I know...]”と100行目の“Nescio [I do not know]”という詩人の自らの無知を告白する言葉は、作品全体を枠取りしつつ、呼応する¹²⁾ 以上のことから、本作品は冒頭と結末の詩人の語り、その中に配置されたクピドーを中心とする物語から成る。ちなみに、オウィディウスはこのような枠組みの構成を用いていない。Met.と比較すると、その登場場面の多さゆえ、クピドーはEl 7の中心人物である印象を強くするが、あくまでも「Pseudo（偽りの）主人公」として位置づけられていると考えられる¹³⁾

3. 『第七エレジー』における策略家クピドー

Met. と *El 7* には詩歌の神／詩人によるクピドーへの挑発という共通の筋書きがある。しかし、それに対するクピドーの反応は大きく異なる。本章では *Met.* と比較しつつ、*El 7* におけるクピドーの復讐の過程をたどり、策略家としてのクピドー像を明らかにする。

まず挑発に対するクピドーの反応の違いは、工程数の差に表れる。オウイディウスによるクピドーの報復は言葉による応酬と武力による応酬の二段階である。挑発を受け、言葉で応酬したのち、パルナッソス山頂から弓矢を放ち、ポエボスへの復讐を果たす。クピドーの報復は、言う(“dixit”), 立つ(“constitit”), 矢を取りだす放つ(“prompsit”)の三つの動作に収まる(I 466-9)。以降、物語はポエボスとダプネに関する描写に終始し、クピドーには言及しない。

ここにミルトンはクピドーの怒りの様子と接近の様子、及び誘惑による応酬を加え、「1. 怒りの様子と接近」「2. 言葉による応酬」「3. 誘惑による応酬」「4. 武力による応酬」の四段階でクピドーの報復を描いている¹⁴⁾

以下①②と③では、*El 7* におけるクピドーの報復第一段階と第三段階について考察する。そのうえでクピドーの行動が『楽園の喪失』第四巻におけるサタンの行動に収斂することを考察に加える。

①クピドーの怒り

クピドーの報復「1. 怒りと接近」はオウイディウスの作品に相当する言及がなく、ミルトンの創作部分であるといえる。

ここではまずクピドー自身の性格が語られる。「キプロス〔の少年クピドー〕は、これに我慢なりませんでした。と言いますのも、どんな神よりも怒りっぽい性質でしたから」(“Non tulit hoc Cyprius, (neque enim Deus ullus ad iras / Promptior)…” : 11-2), 詩人の挑発に怒り心頭し「二倍の炎で燃えあがった」(“duplici jam ferus igne calet.” : 12)。この詩行はクピドーが外なる火に炙られ

るのではなく、自身のうちに火種を有し、それがこの度の挑発によって燃え盛るといふ印象を与える。クピドーの怒りを表す描写は25行目から26行目においても繰り返される（“Addideratque iras, sed & has decuisse putares, / Addideratque truces, nec sine felle minas.” 25-6）。“Addideratque”（「加える」）を連続する詩行の頭に配置し、続く語も「イラース」（“*iras*”）と「トゥルケース」（“*truces*”）と音のよく似た語を置いている。下線部の生み出す音の共鳴には、怒り（“*iras*”）と残忍（“*truces*”）さを増幅させるように響く。特筆すべきは *El 7* においてクピドーの怒りは物語を始動させる鍵であるにもかかわらず、“*iras*”の語が出現するのは二回のみである。それは「クピドーの報復1」の場面冒頭にあたる12行目と、終わり直前の25行目である。25行目と26行目が共鳴関係にあることを考慮すれば、クピドーの報復の第一段階が“*iras*”の語で作られた枠組みのなかに置かれていると考えられ、怒りのイメージはさらに強調されることになる。ちなみにオウイディウスは“*iras*”（I 453）の語を当該の逸話において一度もちいる限りで、このような枠組みの手法を用いていない。

②クピドーの接近

それでは「怒り」という言葉で縁どられた枠組みのなかに目を移してみよう。オウイディウスのクピドーはポエボスの挑発に言葉で応酬したのち、すぐさま攻撃態勢に入る。その間、言って（“*dixit*” I 466）、立って（“*constitit*” I 467）、矢を取りだす（“*prompsit*” I 468）までの一連の行為は三行に収まる。一方 *El 7* において、クピドーが言葉による応酬を言いおえて（“*Dixit*” 47）から、弓を射る（“*ferit*” 72）までに26行を要している。ミルトンのクピドーは言葉による応酬を始める前にも、オウイディウスのクピドーにはない、被攻撃者への「接近」という行動をとる。クピドー登場の場面（*El 7* 13-19）には、明るく朗らかさを思わせる語が用いられている。ときは春（“*Ver*”）、五月（“*Maie*”）のこと、^{あけぼの}曙（“*matutinum* ... *jubar*”）の刻、ここには光（*lux*）が射し、日光が街並みを照らす（“*radians*”）。ここに色うるわしき翼（“*pictis* ... *alis*”）を備えた

〈愛〉(アモル／クピドー)が登場する。ミルトンは翼を“pictit” (原形は pingo で painted を意味する) という語で修飾する¹⁵⁾ Bush によれば、この翼の描写は ヴィーダ (Marco Dirolamo Vida, c. 1490-1566) のラテン語叙事詩 (*La Chrisade*, 1535) における、キリストのもとに降臨する天使の描写 “pictis juxta puer astitit alis” (2. 761) を想起させる (*A Variorum Commentary* 132) という¹⁶⁾ そして『楽園の喪失』において、ラファエルが天地創造の第五日の様子を物語る際、生みだされたばかりの小鳥の翼を表現するのに用いる “their [the birds’] painted wings” (VII: 444) という表現にも相当する。天地創造の第四日に漸く太陽が創られ、昼と夜を分かち。光が拡大し、闇を地平線の向こうへと追いやり、光の大宮殿が出現する。幾重にもなる光の描写に、場面の明度は上昇する。そして太陽の光をうけつつ、第五日に生命が誕生し、小鳥が「色うつくしい」翼を広げ飛翔する。EI 7 のクピドー登場の場面における、朝日、輝く街並み、色うるわしい翼というイメージの連鎖は、『楽園の喪失』の天地創造の場面へ収斂していくことから、クピドーの登場は一見して、善きものの登場のような印象をもたらすといえよう。

しかし、怒りに満ちたクピドーの登場は決して善きものの登場とはいえず、それは光に満ちた場面に不穏な気配が忍び込んでいることから窺える。たとえば上述の場面に続けて、詩人は朝が訪れているにもかかわらず、逃げ去る夜を追い求め (“At mihi adhuc refugam quærebant lumina noctem”: 15), 朝日には耐えられない (“Nec matutinum sustinere jubar”: 16) という。詩人を取り囲む世界は春の朝であるにもかかわらず、詩人は目を閉じたまま、夜の世界に属している。そこで詩人は闇の内にクピドーの姿を目にすることになる。

クピドーは詩人のそばに来てその「寢床の側に立つ」 (“Asrat Amor lecto”: 17)。ミルトンは EI 7 創作以前、すでに『11月5日について』 (*In quantum Nobembris*, 1626) において「枕元に立つ」を想起させる誘惑の場面を描いている (77-80)。ときは夕刻、睡魔がようやく教皇の目を閉ざさんとするところに、教皇を国会議事堂爆破計画に誘おうと、地獄の王がフランシスコ修士に

扮装し登場する場面である。夜から昼へ、あるいは昼から夜へという時刻の違いはあるが、両作品の場面は昼と夜の狭間の刻に設定されている。そして被誘惑者／被攻撃者が「目を閉じている」ときに、『11月5日について』では地獄の王^{フルート}が、*El 7*ではクピドーが登場する。『11月5日について』には“lento”（寝床のそばに）の語は出現しない。しかし、〈睡魔〉（“*somnus*”）により目が閉ざされていく描写は、寝台でまどろむ *El 7* の詩人の様子と重なる。さらに地獄の王^{フルート}はフランシスコ修道士に扮し（“*vastâ Franciscus*”：86）、クピドーは色うるわしい翼をまとい「立っている」。両作品には、誘惑者が善きものを見せかけで、眠る者のそばに立つという輻輳するイメージがある。

加えてこれらの誘惑者像は、「眠れるものの頭に座し、姿を変えて監視をつづける」サタンの姿にも相通じるものがある。サタンは牢獄を抜け出し、地球へ飛来し、楽園侵入を果たす。そこでサタンは夜九時、ガマの姿に身をやつし、寝ているイヴの耳元に座り魔術を使って悪夢を吹き込む（“*Him there they found, / Squat like a toad close at the ear of Eve, / Assaying by his devilish art...*”, IV 799-801）。このサタンの様子は天使イツリエルによっても語られ、重ねて読者に印象付けられる（“... and transformed, / Why satt'st thou like an enemy in wait, / Here watching at the head of these that sleep?”, IV 824-26）。「夜」「ガマ〔より卑しいもの〕に扮装」「座る」という点は、「狭間のとき」「うるわしいものに扮装」「立つ」という共通点をもつ『11月5日について』および *El 7* の地獄の王／クピドー像と対照的である。しかし誘惑者が寝ている者に悪を吹き込むというイメージを、ミルトンはこれらラテン語詩においてすでに形成し、『楽園の喪失』創作に至るまでその萌芽を保持していたと考えられる。このことから *El 7* におけるクピドーの登場場面は、地獄の王^{フルート}からサタンへと連なる誘惑者像造形の道筋に位置付けられよう¹⁷⁾

③復讐の方法（武力か策略か）

本節ではクピドーの報復3の方法について考察する。先に引用したように *Met.*

におけるクピドーは言葉による応酬の後、すぐさま武力攻撃に出る。その際パルナッソス山頂、いわば最高峰の大舞台に立ち、公然と弓を射る (Hyde 30)。

一方 *El 7* ではクピドーは言葉による応酬 (26-46) の後、好餌を仕かけ、周囲をうろつきつつ、獲物を座して待つ策略家としての描写が加えられている。まず詩人が町なかや郊外の野を散策していると、「執念深く」 (“*memor*”), 「狡猾」 (“*vafer*”), 「邪悪なクピドー」 (“*malus... Cupido*”) が「一人で」 (“*Solus*”) やってきて、詩人の目の前に乙女を差し出す (65-72)。

“*vafer*” の語は、クピドーを陰謀の遂行者に仕立てたウェルギリウスやオウィディウスの他の作品にもみられるクピドーを形容する表現の一つである¹⁸⁾。しかし “*memor*” と形容するものは『転身物語』および『アエネーイス』には見受けられない。*El 7* では、クピドーは詩人の散策中、不意を突いて罠を仕かける。その点で “*memor*” の語は古典以来のクピドーにはなく、かつ *El 7* における策略家としてのクピドー像を際立たせるきわめて重要な一語であると言える。加えて、詩人はこの行為を「[クピドーが] 事前にこれらの策略を巡らせる」 (“*hos nobis texuit antè dolos*” : 66) と語る。より厳密に訳せば “*texuit*” の原形は “*texo*” で “*wove*” (編み込む) を意味することから、詩人の行く手に「策略を編み込む」となる¹⁹⁾。ゆえに、武力の使い手 (射手) というより、「狡猾さ」や策略家としてのクピドー像が強調されつつ、描出される。

クピドーは罠を仕かけ、「近くに」 (“*Nec procul*”) 「潜伏」 (“*latuit*”) し、詩人が好餌にかかるのを待つ。この好餌は乙女の姿に扮した美の女神ウェヌスや知恵の女神ダイアナである²⁰⁾。太陽神の恩恵を浴びていっそう輝きをます女神の神性が罠として仕かけられ、詩人はその神性に目を魅かれる。

さて被誘惑者／被攻撃者を観察し、釣れたとみるや、クピドーはより大胆な誘惑行為にでる。クピドーは「すぐさま」 (“*Nec mora*”) 詩人が最も魅了された乙女の「目」 (“*ciliis*”), 「口元」 (“*ori*”) に「跳びつき」 (“*haesit*”), 「唇」 (“*labiis*”) で「飛び跳ねる」 (“*Insilit*”)²¹⁾ 「頬」 (“*genis*”) にいたって「座して待ち伏せる」 (“*insidet*”)。 “*insidet*” の原形は “*insideō*” で「座っている、待ち伏せしている」

を意味し²²⁾ 近い語に“insidiae”（伏兵，落とし穴，陰謀），“insidiator”（伏兵，計略家）がある。ラテン語では「座る」と罾を仕かけ「待ち伏せる」は一語で表され，分かちがたい意味を有する。

そのうえで，この策略家は乙女の顔，とくに目，口，唇，頬を「うろついて」（“oberrat”），いたるところから幾千もの矢を無防備な心に放つ（“mille locis pectus inerme ferit”）。乙女の身体的魅力が被攻撃者の目を引くという描写は，*Met.* においても見いだしうる（I: 497-502）。ポエボスはダプネを「見そめるやいなや」（“visaeque”，I: 490）恋に落ちる。すると目を魅かれるのは首筋（collo）をまとうように波うっている髪（“capillos”）である。ポエボスの視線は首筋をたどって，瞳（“oculos”），唇（“oscula”）を愛で，指先（“digitosque”）から手首（“manusque”），腕（“bracchiaque”），肩（“lacertos”）へといたる。いずれも乙女の動きを象徴する部分である。つまり，ポエボス／狩人の目はダプネ／獲物の動きを見逃さない²³⁾ 隠された部分（“qua latent”）に思いを馳せるのも，獲物の意図を読み，追いかける狩人の思考の表れといえる。

一方 *El* 7 では，詩人ははじめ乙女の放つ輝き，神性が放つ霊の魅力に引かれていた。しかしクピドーがうろつくのに誘われ，乙女の身体的魅力ともいうべき目，口元，唇，頬に魅せられる。ミルトンは髪と腕というオウイディウスが乙女の動きを表すのに用いた主要な要素には触れていない。

ミルトンは目，口元，唇，頬，すなわち「顔」という限られた範囲に注目している。ここで見られるクピドーの行動（輪郭で囲われた範囲を軽やかにうろつき，目や口元に跳びつき，唇で飛び跳ね，頬に座して潜む）は，『楽園の喪失』におけるサタンのエデン侵入の場面を思わせる。たとえば第四卷冒頭，サタンは地球に飛来し，緑で囲われた楽園のある高台にいたる。

[The arch-felon] At one slight bound high overleaped all bound
Of hill or highest wall, and sheer within
Lights on his feet. . . .

.....
 Thence up he flew, and on the tree of life,
 The middle tree and highest there that grew,
Sat like a cormorant ; yet not true life
 Thereby regained, but sat devising death
 To them who lived ; (*Paradise Lost*, IV 181-3 ; 204-8)

当該場面におけるサタンの動きは「軽やかに」(“slight”)と修飾されており、*El 7*におけるクピドーを修飾する“agilis”(71)に呼応する。サタンは樂園の門をくぐるのではなく、境界を飛び跳ねるように越え、侵入する。これは「跳びつき」(“haesit”), 「飛び跳ねる」(“Insilit”)という動作を思わせる。そして、サタンが「企みつつ座す」(“sat devising”)という描写には、クピドーが陰謀を企みつつ、乙女の頬に座して待ち伏せる(“insidet”)イメージと重なる²⁴⁾先述の通り、ラテン語“insideo”には「座す」だけでなく「待ち伏せる」という意味も含まれる。

つづいて、サタンは生命の木から飛びおり、餌食である人間^{ひと}に近づき、適度な場所を見つけてうずくまる。

Then from his lofty stand on that high tree
 Down he alights among the sportful herd
 Of those four-footed kinds, himself now one,
 Now other, as their shape served best his end,
Nearer to view his prey, and unespied.
To mark what of their state he more might learn
 By word or action marked. . . .

Straight crouches close, then rising, changes oft

His couchant watch, as one who chose his ground,

(Paradise Lost, IV 395-401; 405-6)

サタンは木の上から地面へ先の場面同様軽やかに移動する (“alights”)。ここで注目すべきは、その後、サタンは獲物に接近し、うずくまりその様子を観察していることである（下線部）。*El 7*におけるクピドーもまた接近と潜伏という特徴を備えていたことは、本論考第三章三節によりすでに明らかである。また、クピドーの「うろついて」（“oberrat”）という動作に相当する直接的な単語は上記の引用部分には見当たらない。しかし、より適切な「足場を選びつつ」（波線部）という表現に、サタンが様子を探り、獲物の周りを徘徊しているさまが窺える。加えて第四巻冒頭、地球に飛来したサタンが人間の住みかへの侵入口を探しつつ地球を飛んでいる様子は、サタンの目を通して語られる風景描写により示される。ここでは登場人物の動作を客観的に説明するのではなく、登場人物の視点を通して見える景色の移ろいから、当該人物のさ迷う様子を描出するという手法を用いている。

上述の通り、本節は *El 7* におけるクピドーの報復「3. 誘惑による応酬」について考察した。一、詩人の目の前に魅惑的な乙女を差し出しす。二、それが自身の仕かけた罠だと気づかれずにクピドー自身は身を隠す。三、乙女の目、口元、唇の周りをうろつき、最終的に彼女の頬に座りこむ。このような三段階の策略を経て、クピドーは幾千もの矢を詩人の胸に放つという武力攻撃に至る。その姿は、陰に潜んで無数の矢で攻撃するという伏兵を思わせるものである。中世からルネッサンス期にかけてキリストのイメージとして用いられることになる、公然と矢を放つクピドーの潔さはみじんも感じられない。*El 7* ではクピドーは「執念深く」復讐を企て、相手の心の隙をついて罠を仕かけること、被誘惑者に見目麗しい「見せかけの善」を装い「軽やかに」「一人で」「接近」し、周囲を「うろつき」、様子を窺いつつ攻撃する。策略家としての誘惑者像が形成されている。そしてこれらの要素は40年の鍛錬のなかで

打ち固められ、やがては『楽園の喪失』第四巻におけるサタンのエデン侵入の場面へ収斂していくものと考えられる。

お わ り に

本論考では *El 7* を、クピドー像を誘惑者像の生成の萌芽という観点から考察した。そこからミルトンが物語の枠組みをオウィディウス作『転身物語』「月桂樹になったダブネ」に負っているという *Bush* の指摘を確認しつつ、ミルトンが伝統の上に新たな誘惑者像を築きあげていることが浮き彫りとなった。*Met.* はクピドーの報復により、ダブネに実らぬ恋心を抱いた詩歌の神ポエボスの求愛と失恋を描いており、その話の中心はポエボスの恋物語に置かれている。一方でオウィディウスに大枠を倣いつつも、ミルトンはクピドーを *El 7* の「(偽りの) 主人公」に仕立て、これを策略家クピドーの報復の物語へと脱構築する。執念深く、一人で、接近し、善なるものに悪を編み込み、攻撃をこころみるといふ、豊かに潤色されたクピドー像は、『楽園の喪失』第四巻創作に際して大悪魔生成の萌芽として息づいている。

註

- 1) ミルトン作品の引用は *The Works of John Milton*. 20 vols, edited by Frank Allen Patterson et al. (Columbia UP, 1931-40) により、括弧内に行数を記す。なおラテン語詩の英語訳はコロンビア版の Knapp 訳に加えて、Hughes 訳 *Complete Poems and Major Prose*. Edited by Merritt Y. Hughes (Macmillan, 1985), Shawcross 訳 *The Complete Poetry of John Milton*. Edited by John T. Shawcross (Doubleday, 1963) を適宜参照した。日本語訳は拙訳、以下同様。
- 2) *Metamorphoses* の日本語訳はオウィディウス『転身物語』田中秀央、前田敬作訳(人文書院、1966)を参照した。「月桂樹になったダブネ」は本作品第一巻452行目から567行目に該当する逸話で、表題は田中、前田訳によるものである。また原文及び英語訳は Ovid. *Metamorphoses*. Translated by Frank Justus Miller, *The Loeb classical library*, vols. 42-43 (Harvard UP, 1984) を引用し、括弧内に巻数と行数を記す。以下同様。

- 3) 愛の弓矢への言及はエウロピデスの『タウロイ人の地のイピゲネイア』(548-49)が初出である(“Eros” 536)。
- 4) ヘシオドス「神統記」『全作品』中務哲郎訳, 西洋古典叢書(京都大学学術出版, 2013) 121-2頁を参照のこと。またホメロスによれば, パリスのヘレネへの恋情はトロイア戦争を引き起こし(『イリアス』III 442; XIV 294), あるいはハデスのペルセフォネへの愛は地上に冬(死の季節)をもたらす(『オデュッセイア』XVIII 212)。愛が戦争や冬という間接的に死をもたらす要因として描かれている。
- 5) ウェルギリウス「牧歌」『牧歌／農耕詩』小川正廣訳, 西洋古典叢書(京都大学学術出版, 2004)第8歌47-50行, ウェルギリウス『アエネーイス』岡道男, 高橋宏幸訳, 西洋古典叢書(京都大学学術出版, 2001)第1歌658-89行を参照のこと。ウェルギリウスの描くクピドーは扮装し, 策略を仕かけ, 悪をもたらす存在, および母ウエヌスの復讐の遣い手として行動し, きわめて具体的な悪役像が与えられている。加えて『転身物語』によれば, アモルは罪の子と「瓜ふたつ」で, 外見をまねることにより区別し難いものとなる。このようにして愛は罪と分かちがたく結びついたものとして特徴づけられている(365)。
- 6) 野呂有子「*The Faerie Queene* から *A Mask Presented at Ludlow Castle* へ」243-7頁を参照。
- 7) *Met.* は散文で116行843語, *El 7* は韻文で102行659語からなる。
- 8) 下線および波線はすべて論者による。ここでは下線部は同じ語が用いられていることを示す。波線部は意味の似た単語が用いられていることを示す。
- 9) ここにはのちにペトルルカに継承される恋愛詩の型が見いだされる。たとえば, サー・トーマス・ワイアットの「狩りをしたいものよ」(“Whoso list to hunt”)にも見出される型である。
- 10) 『楽園の喪失』105頁, 注45を参照。なお *Paradise Lost* の日本語訳はジョン・ミルトン『楽園の喪失』新井明訳(大修館, 1978)を引用する。以下同様。
- 11) “mihi” (91) “ego” (92) “mihi” (95) “nostris” (97) “mihi” (98) “meos” (99) “mea” (101)。“nostris”は一人称複数所有格代名詞であるが, Knapp, Shawcross, Hughes は“my”と英訳している。
- 12) オウィディウスによれば, 大蛇^{ビュトン}を倒したばかりの詩歌の神は自身の力を過信し, 相手(クピドー)の力を軽んじ嘲る。「月桂樹になったダブネ」は, ポエボスが無知ゆえに傲慢の罪を犯し, その戒めとして報復を受けるまでを描いた罪と罰の物語といえる。これに対し, ミルトンは詩を無知の懺悔から始める(“Nondum... noram [Not yet did I know...]”)。そして愛の報復を受け, 不毛の愛を経験したのちに, 再度, 無知を告白する(“Nescio [I do not know]”)。ここでは二人が愛し合う「真の」愛(のちに結婚愛として定義される)を知らない者として, 詩人は自らの無知を告白している。“nescio”という詩人の懺悔が, クピドーの物語の前後に配置されることで, これを過去の過ちへの回顧として機能させる。それゆえ“nescio”の語は物語の主体が詩人からクピドーへ, 再び詩人へ移ることの指標となる。さらにミルトンは傲慢なポエボス対し, 改悛した詩人を対照させている。いわば,

悔い改めのテーマを導入し古典作品を脱構築していると考えられる。この点で *EI 7* において “nescio” の語が果たす役割はきわめて重要である。

- 13) 論者が *EI 7* におけるクピドーを「(偽りの) 主人公」と位置付けるにあたり、野呂有子の主張する「道化としてのサタン」論に大きな影響を受けている。野呂は『楽園の喪失』におけるサタンを「大根役者」と呼び、「正当なる英雄／主人公」と区別している（「道化としてのサタン，サルマシウスそしてチャールズ一世」53-76）。
- 14) Bush によれば *EI 7* におけるクピドーはラテン文学における伝統的なクピドーに比べ、多弁である (134)。本論考ではクピドーの演説内容には言及せず、別の機会に考察を譲る。
- 15) Shawcross および Hughes は “pictis... alis” を “painted wings” と英訳している。Knapp は “spangled wings” と英訳している。
- 16) Marco Dirolamo Vida. *La Chrisade*. Napoli, 1833, *Internet Archive, Web*. Accessed 30 Mar. 2019.
- 17) 『11月5日について』のプルート像は『楽園の喪失』のサタン像の萌芽で、第四巻におけるサタンのイヴへの接近の場面へと収斂する。拙論「「火薬陰謀事件」連作詩から『楽園の喪失』へ」71-81頁を合わせて参照されたい。
- 18) 本論考註2)を参照のこと。Bush によれば、クピドーと “vafer” の関係はホラティウス『カルミナ』(3.7.12)、オウィディウス『名婦の書簡』(20.30)にもみられる (136)。
- 19) Shawcross, Hughes, Knapp ともに “textuit” を “wove” と英訳している。ミルトンは出版と言論の自由に関する書『アレオパジティカ』(*Areopagitica*, 1644)において善は悪と分かちがたく絡みついていると説いている。さらに『楽園の喪失』において、この主張がいかに重要な思想として発展しているかについて拙論「*Paradise Lost* から *Harry Potter and the Chamber of Secrets* へ」217-33頁を参照されたい。悪が善なるものに編み込まれているという思考の型が *EI 7* においても見いだされる。
- 20) *EI 7* (63-4)を参照のこと。Hughes は “videri” を “in such a guise” と英訳している。
- 21) 口 (ori) の原形は “ōs” で、その主たる意味は “mouth” である。Shawcross, Hughes はこれを “mouth” と英訳している。しかし正面や表情をも含む、広く「顔」を表す語で、Knapp は “ori” を “face” と英訳している。本論考では「口元」と拙訳しているものの、それに限らず「顔全体」というイメージに解することも可能である。加えて『羅和辞典』によれば “os” は「開口部，入口」を意味し、そこから中に侵入できることを想起させる語である。クピドーが “os” の周りをうろつく様子には、サタンが門を避け、別に楽園への侵入口を探していた様子を想起させるともいえる。「ōs」『羅和辞典』水谷智洋編 (研究社, 2009)。および “ōs.” *An Elementary Latin Dictionary*, edited by Charlton T. Lewis (Clarendon P, 1966) 定義4を参照。
- 22) 「insideō」『羅和辞典』水谷智洋編 (研究社, 2009) を参照。
- 23) この詩行 (I 502) ののち、ポエボスがダブネを追いかける狩りを模した場面へと移る。
- 24) ここでサタンは鶯にたとえられている。Hughse は当該の “insidet” を “perched” と英訳

しており、クピドーの座す姿に鳥がとまるイメージを付与している。EI 7のクピドーは有翼の姿で描かれており、サタンの扮する鶴と極めて近いイメージを想起させる。

引用文献

- Bush, Douglas. "The Latin and Greek poems / The Italian poems." *A Variorum Commentary on the poems of John Milton*, vol. 1, edited by Merritt Y. Hughes, Routledge, 1970.
- "Cupid." *The Concise English Dictionary of English Literature*. Revised by Dorothy Eagle, 2nd ed., Oxford UP, 1970, p. 128.
- "Eros." *The Oxford Classic Dictionary*. Edited by Simon Hornblower, Antony Spawforth, Esther Eidinow, 4th ed., Oxford UP, 2012, p. 536.
- Hyde, Thomas. *The Poetic Theology of Love: Cupid in Renaissance Literature*. U of Delaware P, 1986.
- "insidō" 『羅和辞典』水谷智洋編, 研究社, 2009, p. 444.
- "ōs." *An Elementary Latin Dictionary*, edited by Charlton T. Lewis, Clarendon P, 1966.
- "ōs" 『羅和辞典』水谷智洋編, 研究社, 2009, p. 444.
- Ovid. *Metamorphoses*. Translated by Frank Justus Miller, *The Loeb classical library*, vols. 42-43, Harvard UP, 1984.
- Milton, John. *Complete Poems and Major Prose*. Edited by Merritt Y. Hughes, Macmillan, 1985.
- . *The Complete Poetry of John Milton*. Edited by John T. Shawcross, Doubleday, 1963.
- . *The Works of John Milton*. 20 vols, edited by Frank Allen Patterson et al. Columbia UP, 1931-40.
- Vida, Marco Dirolamo. *La Chrisade*. Napoli, 1833, *Internet Archive*, Web. Accessed 30 Mar. 2019.
- オウイディウス『転身物語』田中秀央, 前田敬作訳, 人文書院, 1966.
- 大芝香織「『から騒ぎ』におけるキューピッドの表象」『福岡女学院大学短期大学部英語英文学紀要』第51号(2015) pp. 1-15.
- 金子千香「*Paradise Lost* から *Harry Potter and the Chamber of Secrets* へ—Books of Knowledge of Good and Evilを見分けるために—」『〈楽園〉の死と再生』第一巻, 金星堂, 2014, pp. 217-33.
- . 「「火薬陰謀事件」連作詩から『楽園の喪失』へ—*In Quintum Novembris* における敵対者のイメージを中心に—」『国際文化表現研究』第13号(2017) pp. 71-81.
- 野呂有子「*The Faerie Queene* から *A Mask Presented at Ludlow Castle* へ」『〈楽園〉の死と再生』第二巻(金星堂, 2017) 220-54.

———. 「道化としてのサタン，サルマシウスそしてチャールズ一世－王権反駁論から『楽園の喪失』への軌跡－」『摂理をしるべとして』新井明，野呂有子編，リーベル出版，2003，pp. 53-76.

ミルトン・ジョン『楽園の喪失』新井明訳，大修館，1978.