

## ミルトンのアレゴリー

平 川 泰 司

近年ミルトンに与えたスペンサーの影響が盛んに論じられている<sup>1)</sup>。それは単に借用や言及を指摘するといったものではなく、もちろん近代的なミルトンに中世的なものの残滓を認めて残念がるといった風のものではさらさらなく、ミルトンがドライデンにスペンサーこそ私の‘original’であると語ったという<sup>2)</sup>、その‘original’の意味を解明しようという試みであるといつてよい。父親の影響から逃れようとする子供の反抗にも似たもの、自らにスペンサーに共鳴するものを感じながらも、自らをスペンサーから引き離そうとする苦闘——そこには当然無意識的なものも含まれ、例えばミルトンがスペンサーのマモン (Mammon) の洞窟のエピソードを誤解して、実際には同行していない巡礼 (Palmer) をサー・ガイオン (Sir Guyon) に同行させてしまったのも、スペンサーに対するミルトンの無意識の反発の現れだというふうに解釈されたりするのであるが<sup>3)</sup>、——そのような意識的・無意識的な反抗・反発も、この二人の詩人の影響関係を考察するうえで重要な要素として取り上げられる。青年時代スペンサーの『妖精の女王』(*The Faerie Queene*) の続編となるべきアーサー王物語を将来物することを夢見、『アレオパジティカ』(*Areopagitica*) においてスペンサーをトマス・アクィナスやダンズ・スコウタス (Duns Scotus) よりも「より優れた教師」だと思つたと公言したミルトンが<sup>4)</sup>、スペンサーに敬意を抱き親近感を覚えていたことは間違いないが、そのミルトンがスペンサー風のエピック・ロマンスを捨ててより厳格な『楽園喪失』(*Paradise Lost*) を世に問い、しかもそれが純然たる決別といったものではなく、そこにスペンサーが複雑微妙な形で影を落としているその実相を探ろうという試み、ミルトンの本質にスペンサーがどのように有機的に関わっているか、スペンサーを意識せざるをえなかったミルトンがいかにスペンサーと対決したか、を明らかにしようとする試みであるとそれはいえよう。本稿では、私なりのそのような試みの一環として、ミルトンがスペンサーのアレゴリーにどのように対処したかについて、少し検討を加えてみたい。

『楽園喪失』においてミルトンはスペンサー風のアレゴリーとは異質のものを目指した。アン・デイヴィッドソン・フェリー (Anne Davidson Ferry) は『楽園喪失』のナレーターの用いる言語にいくつかのレベルが識別できることを指摘しているが<sup>5)</sup>、その最初のもは language of statement と名付けられている。登場人物或いはその行為についてのナレーターの厳しいコメン

ト——一昔前のある種の批評家にいわせれば詩の流れに逆らう不自然・不当なコメント<sup>6)</sup>——はこれに属する。ただし、ナレーターは靈感を得た者としてこのように高い立場からの叱責もするが、神ならぬ尋常の人間として、人間の弱さや不幸な成り行きに対して同情ある発言をすることもできる。第二のレベルは language of allusion で、これは叙事詩風直喩 (epic simile) やいわゆるカタログの手法において用いられている言語であり、ここではナレーターは墮落後の世界のイメージを十二分に活用して、それとの対比において霊界或いは墮落以前の楽園の有様を暗示的に提示する。第三は language of metaphor であるが、これは『楽園喪失』に特徴的に見られる言語であり、『妖精の女王』で用いられている言語とは異質のものである。我々はまずフェリーの指摘するこの言語を検討することから始めるのが順当であろう。

フェリーは『楽園喪失』冒頭の数行を引用してこの language of metaphor を説明している。

Of Man's first disobedience, and the fruit  
Of that forbidden tree, whose mortal taste  
Brought death into the world, and all our woe,  
With loss of Eden, till one greater Man  
Restore us, and regain the blissful seat,  
Sing, Heav'nly Muse, . . . (I, 1-6)<sup>7)</sup>

ミルトンのナレーターは、この歌が単なるアダム個人の物語ではなく人間そのものの物語でもあることを、'Man' という語を用いることによって明らかにしているが、このような普遍性——個別性に対立するものとしての——がアダムに与えられているがゆえに、『楽園喪失』がアレゴリカルな作品であることを、この語は宣言しているようにも見える。しかし、このアダムにおいては個別・具体と普遍・抽象が一体となっており、かつアダムの実在が信じられているのに対して、スペンサー風のアレゴリーにあってはこの両者は分離しており、ナレーターの意図するところは普遍的・抽象的概念を述べることであって、個別的・具体的な人物・事物・出来事などはそのための修辭的な手段として用いられているに過ぎない。それゆえこの 'Man' はメタファーであってアレゴリーではない。なぜなら、アレゴリーとは違って、分離よりも統一、対比よりも一体化を求めるのがメタファーの特質だからだ、とフェリーはいうのである。同様にここの 'fruit' も具体的な禁断の「木の実」であると同時に、その実を食した「結果」をも意味している。他方、このメタファーが、例えばシェイクスピアやダンなどに見られるような、通常メタファーとは違ったものであることもまた確かである。この統一・一体化によって示されているものは普遍・抽象であり、しかも普遍的・抽象的な意味を担っている個別的・具体的な人物・事物・出来事などは、聖書のそれらと同じように、その実在が信じられているからである。フェリーはそれゆえ、ミルトンのこの種のメタファーを sacred metaphor と呼び、通常メタファーとは区別したのである<sup>8)</sup>。

『楽園喪失』の第三卷、御子の受肉の申し出とそれに対する御父の許しと祝福とを耳にして、天使達が歓喜のあまり平伏して御父と御子とを崇め讃える様子を叙述するときのナレーターの言語は、

フェリーのいう language of metaphor と考えてよいであろう。上記の sacred metaphor の要件を満たしているからである。

Lowly reverent

Towards either throne they bow, and to the ground  
 With solemn adoration down they cast  
 Their crowns inwove with amarant and gold,  
 Immortal amarant, a flow'r which once  
 In Paradise, fast by the Tree of Life  
 Began to bloom, but soon for man's offense  
 To heav'n removed where first it grew, there grows  
 And flow'rs aloft shading the fount of life,  
 And where the river of bliss through midst of heav'n  
 Rolls o'er Elysian flow'rs her amber stream;  
 With these that never fade the Spirits elect  
 Bind their resplendent locks inwreathed with beams;  
 Now in loose garlands thick thrown off, the bright  
 Pavement, that like a sea of jasper shone,  
 Impurpled with celestial roses smiled. (III, 349-64)

ここで不凋花と金で編んだ冠というのは、一体どのようなものなのだろうか。不凋花は地上に現実  
 に存在する花ではなく、それが金と組み合わせられると、なおさらこの冠は、一見写實的に描写され  
 ているようでいて、その実明確な視覚的イメージを結ばない。金が金糸・金線の類いなのか光線なの  
 かここでは明確ではなく、光線であるとすれば、物質的なものと非物質的なものとが撚り合わされ  
 ていることになって、冠のイメージは曖昧だからである。そしてこの金は361行で光線であることが  
 分かる。生命の木はどうだろうか。これは視覚的に把握できる現実の木なのだろうか。それとも不  
 凋花の不死を強調するためのアレゴリカルな仕掛けなのだろうか。つまりマイケル・マリン  
 (Michael Murrin) がアレゴリーに見出している absurdity principle に従って、必要なものが  
 必要な時に都合よく出てきたということなのだろうか<sup>9)</sup>。第四巻の219-20行では、この木は  
 'ambrosial fruit/Of vegetable gold' を実らせているが、上記の冠と同じく、これもイメージと  
 しては明確でない。他のこの木に対する言及を見ても、知識の木に隣り合って生えているとか、セ  
 イタンが鶴の姿でこの木に止まったとか、或いは原罪を犯した人間がこの木に手を伸ばしてはいけ  
 ないからとか、いかにも実体のある木のように表現されてはいるが、実際には、生と死は隣り合っ  
 ているのだということを教えるために使われているなど、局部的な解説的アレゴリーとして機能し  
 ているように思われる。天上に戻った生命の木が今は生命の泉の傍らで花を咲かせているというの  
 も、その感を強める。至福の川がその琥珀色の流れを浄土の花々の上に転ばせているというのは、

一体どのような情景なのだろうか。マリンは花が川底に生えているはずはなく、恐らくこの川は 'shining light of some sort' もしくは 'some entity indeterminate between water and light' であろうと語っているが<sup>10)</sup>、この解釈が当を得たものであるかどうかは別問題として、要は、ここでも表現は写実的であるようであり、実はそうではないのである。361行の 'inwreathed with beams' というのは、上の冠が花輪であって、それが天使達の髪の毛を取り巻いているのだ、ということ語っているであろう。その花輪の冠を天使達が今脱いで投げ捨てたので、碧玉の海のように輝いている天の敷石が天上のばらで深紅に彩られ、微笑んでいるのである。豪華なイメージではあるが、きらびやか過ぎて現実味がないといわねばならない。天上のばらは不凋花を言い換えたものであろうが、これもイメージを美しくはあるが曖昧なものにしている。突然にばらが出て来て読者は戸惑うし、天上のばらは地上のものとは違うのかもしれない。これは不凋花のことであろうともう一度この一節を見直してみても、自信をもってそうだと断定できない。

スペンサー風のアレゴリーではイメージは視覚的に明確である。大胆に要約すれば、本質的にスペンサーは視覚の詩人であり、ミルトンは聴覚の詩人であるといつてよいであろうから、ミルトンのイメージが、その視覚的鮮明さにおいてスペンサーに及ばないのは、当然のことであるともいえる。だが、ミルトンがスペンサーには見られない言語を編み出した原因を、そのような体質の差だけに求めるのは的を射ていないように思われる。

ミルトンがこのような sacred metaphor を用いている理由のひとつは、ミルトンの物語そのものがそれを必要としているからであることは間違いない。天使ラファエルはアダムに、天上での出来事を本来あるがままの姿で人間に理解させることは不可能であるが、霊的なものを物質的な (corporal) ものになぞらえて、つまり人間の言語を用いて、出来る限り真実に近く話してやろうというが<sup>11)</sup>、これは accommodation の理論といわれているものの応用である。聖書の記述はすべてがそのまま文字通りの真実である訳ではないが、しかし、人間の言語ではそうとしか表現できないのであり、しかも神自身がその表現を用いて語られたのだから、人間としてはそれを文字通りに受け入れるべきであり、それ以外に方法はないのだとするのがこの理論である。この考え方はアレゴリーの理論付けにも援用され、靈感によって霊的な真理を悟った詩人が、直接的には語りえないその真理を、人間の不完全な言語で暗示したのがアレゴリーであるとされた。もっとも別の理論も有力で、詩人は神聖犯すべからざる霊的な真理を、神秘的で難解な、しかし表面的には面白い物語に見えるアレゴリーで隠蔽して、俗人の不敬な視線から守っているのだ、とも考えられていた<sup>12)</sup>。だが、ラファエルの用いる人間の言語というのは、その時のアダムの言語と同じく、墮落以前の言語である。そしてそれらを伝えるナレーターの言語は勿論墮落した言語である。我々にはこの言語しかなく、この言語でもって墮落以前の言語を暗示するしかないのである。それゆえ、天上での出来事を語るラファエルの話を伝える時、ナレーターは二重に accommodation の行われた言語を使っているということになる。いずれにせよ『楽園喪失』のナレーターは、天国や地獄などの霊界のことを語る時も、墮落以前の楽園について語る時も、accommodation によってその様子を暗示するより他に方法はないのである。そして、先に述べたミルトンの特異な表現法は、墮落した言語でもつ

て霊界や墮落以前の世界を暗示するための工夫と考えられるのである。一見視覚的に明確な輪郭をもっているような印象を与えはするが、よく目を凝らせばそうではないこの語り口は、ミルトンの見事な考案とあってよいであろう。明確過ぎれば霊界と我々の知っている現実の世界との区別がなくなるし、だからといってあまりに茫漠としていて暗示的に過ぎるのも、事柄を描く叙事詩にはふさわしくないからである。また、地獄にしる混沌界にしる現実の地理的場所でもあり、かつ同時に精神的な状態でもあるのだが、ナレーターはそのことを、第一巻の60行では‘situation’——‘The dismal situation waste and wild:’——という語を用いることによって、第二巻の934-35行ではセイタンには永遠の落下の可能性のあったことを示唆することによって——‘to this hour/Down had been falling, . . .’——見事に示している。このような工夫によって、地理的な場所が精神的な状態を示すメタファーとしても機能しているのである。

このように、ミルトンが language of metaphor を用いたのは物語そのものの要請によるところが大きいのであるが、それと共に時代の変化も大きく関わっていると思われる。十七世紀は西欧の歴史の上であらゆる面において一大変動のあった時代であり、ピューリタン革命も科学的な思考法も——経験主義的な考え方、つまり確認された個々のデータの積み重ねから法則を帰納してゆく方法で、その意味で、個人と神との直接的な対峙を求めたピューリタニズムと共通するものをもっているのだが——そのいずれもが大きな歴史の流れの表面に現れた兆候であると考えられ、例の名高い感受性の分裂もそれに伴う現象であるといえるが、言語に対する意識もまた大きく変わった。アレゴリーが言語自体に本質的に関わり、言語自体を操ることによって成り立つ表現様式——様式(mode)であってジャンルではない——である以上、アレゴリーの変質或いは消滅には、先に述べたような扱う対象の相違だけでは説明しきれないものがある。簡単にいえば、アレゴリーというのは言語そのものが実体としての重みをもっていた時代、TruthやJusticeという語自体がTruthやJusticeそのものと同じ重みをもっていた時代において存在し得るものなのである。これと似たようなことで、本質的には同じことなのであるが、聖別されたパンと葡萄酒がキリストの肉と血そのものであって、その象徴ではなかった時代においてこそ、アレゴリーは成り立ちえたのである。だが、十七世紀の大きな流れは、言語からそのような重みを奪い去り、言語を単なる符号とみなすにいたった。C. S. ルイス (C. S. Lewis) が、アレゴリーがすべてカトリック的であるという訳ではないが、カトリックはアレゴリカルであるといったのは<sup>13)</sup>、まさに事の本質を突いていたといえる。十七世紀のピューリタンであったミルトンは、そもそもはやアレゴリーを書くことはできなかったのだ、という見方も成り立つのである<sup>14)</sup>。そして、そのような状況にあつて、アレゴリーの大詩人スペンサーに強い親近感を覚えていたミルトンが、スペンサー風のアレゴリーを用いずに、アレゴリーの目指したもの——霊的な真理の暗示的な提示——を達成しようとして編み出したのが、この language of metaphor であつたといえるであろう。

一般にアレゴリーというものが、言語の墮落とその多義性 (polysemy) の認識を前提とし、いわばそれを逆手に取って成り立つものであるとするならば、すなわち、人間の墮落によって人間の言語の意味の単一性は失われてしまったのであり——ミルトンは‘error’という語に墮落後始めて

二重の意味をもたせている。幾筋もの楽園の清流が複雑な曲線を描きながら流れて行く様を叙した 'With mazy error' (IV, 239) という表現に、罪の連想はまったくない<sup>15)</sup>——そのような墮落した言語では真理はアレゴリカルに暗示する以外には示しようがないのだという事実を逆に利用することによってのみ、霊的な真理は謎めいた間接的な形で提示しうるのだという認識を前提とするものであるのなら<sup>16)</sup>、セイタンこそアレゴリーの生みの親だということになる。墮落がなければアレゴリーは存在しえないからである。

『楽園喪失』において、スペンサー風のアレゴリカルな人物や状況は墮落と関わって現れる。そしてナレーターの用いる第四の言語としてフェリーが挙げているアレゴリーとパロディーは、このような個所に見られるのである。

The one seemed woman to the waist, and fair,  
 But ended foul in many a scaly fold  
 Voluminous and vast, a serpent armed  
 With mortal sting. About her middle round  
 A cry of hell-hounds never ceasing barked  
 With wide Cerberean mouths full loud, and rung  
 A hideous peal; yet, when they list, would creep,  
 If aught disturbed their noise, into her womb,  
 And kennel there, yet there still barked and howled,  
 Within unseen. (II, 650-59)

ここではイメージは個別的・具体的であり、視覚的に明確である。これは紛れもなくスペンサーの文体である。

he saw the vgly monster plaine,  
 Halfe like a serpent horribly displaide,  
 But th'other halfe did womans shape retaine,  
 Most lothsom, filthie, foule, and full of vile disdaine.

And as she lay vpon the durtie ground,  
 Her huge long taile her den all ouerspred,  
 Yet was in knots and many boughtes vpwound,  
 Pointed with mortall sting. Of her there bred  
 A thousand yong ones, which she dayly fed,  
 Sucking vpon her poisonous dug, eachone  
 Of sundry shapes, yet all ill fauored:  
 Soone as that vncouth light vpon them shone,

Into her mouth they crept, and suddain all were gone. (*The Faerie Queene*, I, 1, 14-15)

上のミルトンの「罪」はスペンサーのこの「誤謬」を下敷きにしているのであるが、ミルトンは師と仰ぐスペンサーのアレゴリーを、それによって神秘的な真理を暗示するためでなく、墮落を象徴するものとして使っているということになる。「罪」はおぞましい罪の概念の視覚化であって、明確な輪郭をもつ具体的な罪のイメージは抽象的な罪の概念と対応しているに過ぎず、sacred metaphorに特徴的な具体と抽象、個別と普遍の一体化はここにはない。

もっとも、「罪」も「死」も、スペンサー風のアレゴリカルな人物であるにしては、血の通ったもののような迫真の力をもっていることは否定できない。アダムやイヴとさほどの差はないともいえよう。しかし、アダムとイヴが「人間」（「男」）と「女」であると同時に個としての彼等自身でもあるのとは対照的に、「罪」と「死」はあくまでも観念的な存在であって、個としての自立性をもたない。人間が墮落すると直ちに彼等が建設する混沌界を貫く橋も、いかにも観念的な典型的なアレゴリーであり、単に罪と死が新世界にもたらされたということを比喩的にいっているに過ぎない。

broad as the gate,  
Deep to the roots of hell the gathered beach  
They fastened, and the mole immense wrought on  
Over the foaming deep high-arched, a bridge  
Of length prodigious joining to the wall  
Immovable of this now fenceless world,  
Forfeit to Death; from hence a passage broad,  
Smooth, easy, inoffensive, down to hell. (X, 298-305)

これが sacred metaphor とは根本的に異なるものであることは明白である。そして、我々人間の目から見れば「罪」と「死」はもちろん恐ろしい存在であるが、本質的には、つまり神の目から見れば、彼等は何の力ももってはいないのだということが、例えば地軸を傾けるのが彼等ではなく善天使達であることによって示されているのである。天使マイケルはヴィジョンによって人類の未来をアダムに予言してみせるが、その中で「死」が病室に姿を現すとき、彼は、投げ槍を揮いながらも苦しむ病人を嘲笑って最後の止めはなかなか刺さないという、エンブレマティックな静止画像を見せるのみである。

セيطانについても同様のことがいえよう。セيطانの退行現象ということがよく問題になるが、それをセيطانがどのように表現されているかという面から考えてみると、最初は実体のある天使であったセيطانが、鶏やひきがえるに身を落としてだんだんと存在感が薄れてゆき、ついにはアレゴリカルな蛇に変身するという風に見ることができる。つまりセيطانには本当の意味での力はないのだということを、彼をアレゴリカルなものに変身させることによって、ミルトンは示してい

るのである。

かつてパン (pun) は言語の不思議として、アレゴリーの作者達が好んで用い、それによって霊的な真理を暗示した。スペンサーにおいてもラングランドにおいても、パンは単なる駄洒落ではない重要な役割を果たしている<sup>17)</sup>。しかし、ミルトンにあっては、パンは墮落と深く関わって現れることに注目しなくてはならない。セイタンもアダムも墮落した後異様な駄洒落を弄ぶのである。

“ ‘ Vanguard, to right and left the front unfold,  
That all may see who hate us, how we seek  
Peace and composure, and with open breast  
Stand ready to receive them, if they like  
Our overture, and turn not back perverse;  
But that I doubt; however, witness heaven,  
Heav'n witness thou anon, while we discharge  
Freely our part. Ye who appointed stand,  
Do as you have in charge, and briefly touch  
What we propound, and loud that all may hear.’ (VI, 558-67)

ベーコンとそのあとに続いたベーコンの支持者達は、言語の符号化、言語とそれが意味するものとの明確な一対一の対応を求めたが、そのような時代に生まれ育ったミルトンには、多義性に冒された言語や、駄洒落を弄ぶなどのことは、墮落の兆候以外の何物でもなかったのであろう。こういったものはまさに sacred metaphor の対極に位置していたのである。

このようにしてミルトンは、スペンサーにはない sacred metaphor の言語を編み出す一方で、アレゴリーやパンは墮落と関連付けており、その意味でミルトンはアレゴリーを書かなかったともいえよう。しかし問題はそれだけではすまないように思われる。

先に述べたようにミルトンは、霊界——天国も地獄も混沌界も含めてであるが——と墮落以前の楽園を、language of metaphor を用いて、具体的な場所でもあり心の状態でもあるように描いているが、それと同じ意味で、アダムが——それはとりもなおさず人間がということでもある——正しい信仰によって手に入れることになる ‘A paradise within thee, happier far’ (XII, 587) も、単に比喩的・象徴的な表現であってはならないのである。我々はそれが意味で具体的で現実的なものと認識できなければならない。Sacred metaphor は文字通りに信じるべきものだからである。だが、『楽園回復』(Paradise Regained) のセイタンが天の王国のことを、それは実体のあるものなのだろうか、それとも単に比喩的にそういわれているに過ぎないのだろうか、と判断に苦しみ途方に暮れるのと同じ状況が、我々にもあるように思われる。

A kingdom they portend thee, but what kingdom,  
Real or allegoric, I discern not,



Nor when;

(IV, 389-91)

その意味で、聖書がある意味でアレゴリカルであるように、『楽園喪失』もまた一種のアレゴリーであるといつてよいであろう。そして信仰とは、内なる楽園を単なる比喩としてではなく、ある種の実体ある楽園として受け入れることのできる心の有りようをいうのであろう。

(本稿は、1989年10月28日開催の日本ミルトンセンター第15回研究大会における、福田昇八氏司会のシンポジウム「ミルトンとスペンサー」において口頭で発表した論文に、一部加筆したものである。)

注

- 1) Harold Bloom, *A Map of Misreading* (Oxford, 1975). A. Kent Hieatt, *Chaucer, Spenser, Milton: The Mythopoetic Continuities and Transformations* (McGill-Queen, 1975). John Guillory: *Poetic Authority: Spenser, Milton, and Literary History* (Columbia, 1983). Maureen Quilligan, *Milton's Spenser: The Politics of Reading* (Cornell, 1983). Kathleen Williams, 'Milton, Greatest Spenserian', Joseph Anthony Wittreich, Jr. ed. *Milton and the Line of Vision* (Wisconsin, 1975). Joseph Anthony Wittreich, "A Poet Amongst Poets": Milton and the Tradition of Prophecy', *ibid.* など。
- 2) 'Milton was the Poetical Son of Spenser... Milton has acknowledg'd to me, that Spenser was his Originall.' John Dryden, *Fables Ancient and Modern*, Preface.
- 3) 'Milton re-writes Spenser so as to *increase the distance* between his poetic father, and himself... we may surmise that a lapse in a memory as preternatural as Milton's is a movement against the father.' Harold Bloom, *op. cit.*, p. 128.
- 4) *Areopagitica, Complete Prose Works of John Milton*, vol. 2, ed. Ernest Sirluck (Yale, 1959), p. 516.
- 5) Anne Davidson Ferry, *Milton's Epic Voice: The Narrator in Paradise Lost* (Harvard, 1963).
- 6) 'Fondly overcome with Femal charm' is simply Milton's comment on the recent course of events: events the true nature of which he has just been demonstrating to us... 'Femal charm' is merely Milton's way of inciting us to take a certain view of a matter that he has already presented with a quite different emphasis and to a quite different effect. What the comment really means is that Milton has begun to realize, if vaguely, that his material has been getting out of hand.' A. J. A. Waldock, *Paradise Lost and its Critics* (Cambridge, 1962), p. 49. 'there is hardly a great speech of Satan's

that Milton is not at pains to correct, to damp down and neutralize...we have in fact, once again, the two levels: the level of demonstration or exhibition, and the level of allegation or commentary; and again there is disagreement. What is conveyed on the one level is for a large part of the time not in accord with what is conveyed on the other. Milton's allegations *clash* with his demonstrations.' *ibid.* pp. 77-78.

- 7) ミルトンの詩からの引用は、すべて *The Complete Poetical Works of John Milton*, ed. Douglas Bush (Houghton Mifflin, 1965) による。
- 8) Anne Davidson Ferry, *op. cit.* pp. 89-95.
- 9) Michael Murrin, *The Veil of Allegory: Some Notes Toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance* (Chicago, 1969), pp. 146-50. Michael Murrin, *The Allegorical Epic: Essays in its Rise and Decline* (Chicago, 1980), pp. 144-45.
- 10) Michael Murrin, *The Allegorical Epic*, p. 160.
- 11) *Paradise Lost*, V, 571-74.
- 12) ギリシア・ローマの時代から中世を経てルネサンス期に至るまでのアレゴリーの理論ならびにそれと密接に関わっている聖書解釈の理論については、マリンの上記の二つの著書に特に教えられるところが多かった。聖書の accommodation については、例えばダンテに次のような一節がある。ベアトリーチェはいう。

Per questo la Scrittura condescende  
a vostra facultate, e piedi e mano  
attribuisce a Dio, ed altro intende;  
e Santa Chiesa con aspetto umano  
Gabriel e Michel vi rappresenta,  
e l'altro che Tobia rifece sano.      (*Commedia*, Paradiso, IV, 43-47)

だから、聖書はお前達の能力に  
合わせて足や手を  
神様に与えていますが、意味は違うのです。  
そして聖教会も、ガブリエルやマイケルを、  
それにトビトの（目の）病を癒したもう一人の天使（ラファエル）も、  
お前達に人間の顔で表しているのです。

- 13) C.S. Lewis, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition* (Oxford, 1936), p. 322.
- 14) 'Milton stands as the consummation of so many tendencies of the English Renaissance that his decision not to write an allegory...is only the most obvious testimony to

the increasing unviability of allegory as a genre in the seventeenth century. . . . he makes the language of *Paradise Lost* almost designedly unallegorical.' Maureen Quilligan, *The Language of Allegory*, p. 179. 'Milton did not allegorize the war of the angels in *Paradise Lost*, and this choice signals the end of a tradition.' Michael Murrin, *The Allegorical Epic*, p. 153.

- 15) クリストファー・リックスは、この 'error' という語から罪の連想が取り除かれていることが、逆に墮落後の世界の罪深さを、強く印象付ける効果を上げていると述べている。 'Error here . . . means only 'wandering'—but the 'only' is a different thing from an absolutely simple use of the word, since the evil meaning is consciously and ominously excluded.' Christopher Ricks, *Milton's Grand Style* (Oxford, 1963), p. 110.
- 16) 'A sensitivity to the polysemy in words is the basic component of the genre of allegory. This sensitivity is structural, for out of a focus on the word as word, allegory generates narrative action. The plots of all allegorical narratives therefore unfold as investigations into the literal truth inherent in individual words, considered in the context of their whole histories as words.' Maureen Quilligan, *The Language of Allegory*, p. 33.
- 17) アレゴリーとパンとの本質的な関わりについては、クイリガンに教わるが多かった。スペンサーとラングランド以外にも、クイリガンはバニアン、スウィフト、ポーブ、ホーソン、メルヴィル、ピンチョン、ナボーコフなどのアレゴリカルな作品におけるパンの構造的な機能を論じている。

(1990年8月13日受理)