

# バイロニック・ヒーローの変容

——その語りの三様態について——

---

門 田 守

---

Lord Byron の *Childe Harold's Pilgrimage* (I & II) の出版は1812年3月3日のことであった。そのあまりの爆発的な人気に驚き、バイロンは“I awoke one morning and found myself famous”と言った、とロンドン時代からの親友の詩人 Thomas Moore は伝えている(Page 25)。いわゆる時代の寵児バイロンの誕生であり、かつバイロニック・ヒーローという人物造型が文壇を席卷し始めた日であった。

ところで、このようにして登場したバイロニック・ヒーローとはいかなるものなのであろうか。Thorslev はそのテーマに関する古典的先行研究において、バイロニック・ヒーローは18世紀小説の感情人やゴシック小説の悪漢などに淵源するという。しかしこの起源探しの研究はいかに緻密なものであっても、重要な視点の欠落点を示していると思う。それはバイロニック・ヒーローという人物造型が(1)バイロンの詩作の内部でどう変わっていったのか、と(2)その変化が彼の語りの様態の推移にどう関係しているのかという点である。

私はバイロニック・ヒーローをバイロンの他の人物造型との連続相において捉えていこうと考える。つまり(1)1811年のグランド・ツアーからの帰国以後のその流行期、(2)1821年前後のイタリアにおける油の乗り切った時期に夢中になった詩劇におけるヒーロー造型、(3) *Don Juan* (1819-24)における、特にイタリア滞在期に執筆した第6カント以後における諷刺態度とバイロニック・ヒーローとの繋がりなどを考察してみたいと思う。その際にバイロニック・ヒーローのもつ貴族性と革命性という二側面を指標として、語りが作者の性格に依存したことから、次第にそれから自由な形式に移行するのが見られるであろう。こ

れによって、バイロニック・ヒーロー創造における語りと『ドン・ジュアン』における語りを繋ぐ視点が得られると思う。さらには、彼の人物造型が分身から仮面へと推移していったことにも言及したい。

## I

最初にバイロニック・ヒーローの初期形態について考察しよう。その典型的なものとして *The Corsair* (1814) と *Lara* (1814) という連作が挙げられる。これらの詩作品を通して、そのヒーロー像の特徴に接近してみたい。さて、現代の読者はバイロニック・ヒーローという固定した人物造型が物語の中に既に存在していると考えがちではないだろうか。しかし実際のロマン主義時代のバイロニック・ヒーローの生成には読者の側の参加が必要不可欠であったと思われる。いわば、19世紀初期の解釈共同体としての読者階級が想像力によって、そうしたヒーロー像を“an independent existence as a myth for the public” (Forster 81) へと造り上げたのである。

詳しく言うと、バイロンは語り手を通してヒーロー造型を行う。読者はその人物像を受け取り、詩人バイロンに投影し、Ur-バイロンとでも言うべき原作者イメージを創造する。それはいわばバイロンの分身と言ってもよかろう。バイロニック・ヒーローとは作者の人物像が読者の意識の中で受容され、理想化されたヒーロー像なのである。言い換えれば、当時のバイロンの詩はそうした作者像の変型にまつわるストラテジーを含んだテキストであったのである。バイロンは読者に対して、自己を売るといふ、コマーシャル的の身ぶりをしてきたことになるのだ。

当時のバイロンの詩の受容の例として、彼のロンドン滞在中に社交界にいた Lady Falkland という婦人が1812年6月12日付で彼に宛てた手紙を見てみよう。

“Surely I cannot be mistaken! Byron, my adored Byron, come to me. I shall feel each hour an age until you are pressed to my heart as ardent and warm as your own... Tell me, my Byron, if those mournful tender effusions of your heart to that Thyrsa whom you lamented as

no more—were not intended for myself? I should not have been vain enough to suppose it did had not the date exactly corresponded with a severe illness under which I was at that time suffering. Your Farewell address in September, 1809 also I think to be intended for me.” (Walker 3)

ウォーカーによればサーザとはバイロンの Cambridge 大学時代のお気に入り  
の合唱隊の少年であり、「別れの言葉」とは Mrs Spencer Smith と思われる  
Florence という女性に宛てた詩のことである。フォークランド夫人は実は一度  
もバイロンに会ってはいない。彼女はバイロン像を、自分の中で受容し、その  
イメージを熱愛しているのである。バイロンのイメージはこのように読者間に  
おいて流布していったのである。

『コルセア』におけるムア宛の献辞の中で、バイロンはこう言っている。

With regard to my story, and stories in general, I should have been glad to have rendered my personages more perfect and amiable, if possible, inasmuch as I have been sometimes criticised, and considered no less responsible for their deeds and qualities than if all had been personal. (“To Thomas Moore, Esq.” in *The Corsair*)

バイロンは作中人物と自己との間には抜き差しならない相似関係があることを認めている。作品中の架空の人物たちの行動があたかも自分自身の行いとして認識されてしまう環境が、彼と読者層の間に成り立っているのだ。バイロンのナラティブの特徴として、Mellor は“Byron deliberately blurred the lines between his ‘real’ self and his ‘artistic’ self” (31) と言う。自己でありつつ、自己でない人物について語ることで彼のテキストは成立するのである。

『コルセア』における語りは、Conrad という海賊に読者の注目を集めていく構造を成している。語り手の基本的姿勢は最初からオムニポテントな地位は放棄しているのだ。語り手でさえコンラッドの謎がわからず、読者と一緒  
にその謎を探ろうとしていくように見える。コンラッドの人物造型はこのように為されている。

That man of loneliness and mystery,  
 Scarce seen to smile, and seldom heard to sigh;  
 Whose name appals the fiercest of his crew,  
 And tints each swarthy cheek with sallow hue;  
 Still sways their souls with that commanding art  
 That dazzles, leads yet chills the vulgar heart. (1.8)

コンラッドを形容する第一の特徴は得体の知れない過去の謎に包まれていることである。さらに見逃してはならないのは、コンラッドの命令には誰も逆らわず、彼には政治的党派性のリーダー的性格が付与されているという特徴である。この言葉数なく、視線の鋭い、腕の立つ男は他者の思考や意志を左右する力もっている。回りの海賊たちは彼に自分たちにはない人間的魅力を見出し、“They gaze and marvel how—and still confess / That thus it is, but why they cannot guess” (1.9)というように、どうしても彼の命令に従わざるを得ないのだ。この思考や意志の力は後の *Manfred* (1818)のヒーロー造型に受け継がれる、他者に対する呪縛力である。いわば、彼は体制を変革しようとする革命的指導者の相貌も帯びているのである。何故ならば、具体的に言えば、彼ら海賊たちの住まう島々はトルコの Seyd の海軍勢力に常に脅かされているという状態にあって、それを打破するためにコンラッドは一か八かの革命的現状打破に乗り出すからである。

コンラッドにはとりわけて超人的で、英雄的な相貌はない。それでいて粗野な凡人とは明らかに違う、貴族的な相貌をももっている。“He, who would see, must be himself unseen” (1.10)と言われるように、彼は大衆の前面に立っても、その内面を見通されることはがんと拒絶する人間であった。彼は海賊を指揮する以外には彼らとは決して交わることはないが、いざ戦いでは必ず彼らを勝利に導いていた。コンラッドの描写ではこのように彼と大衆を分割してしまう傾向が見える。この描写上の勢いは彼をして“his deeds had driven / Him forth to war with Man and forfeit Heaven” (1.11)という状況に陥ったとき、天上からの追放者として彼の性格を前面に押し出している。捉え難い、空靈的なロマン的英雄としての性格造型は、コンラッドが大衆から遊離した貴族性をも

っていることの延長線上の表現であろう。

さてコンラッドには別の面も認められる。それは Medra 及び Gulnare という女たちと拘っていく生活領域での自我である。メドラとガルネアはちょうど一人の女の人格を裏返したように、対照的な性格を示している。メドラは美しく、純粹で、つつましやかな家庭を守る女性である。その反対にガルネアは恋のためならば提督サイドを殺しても、男への誠を貫く、奔放なセクシュアリティをもつ女である。

メドラやガルネアを描いている際のバイロンはちょうど Caroline Lamb, Lady Oxford, Augusta Leigh などの奔放な性の女性たちと交渉していた頃であった。詳細は(Marchand 1.327-79)に譲るが、どの女性も既婚で概ねバイロンを保護するような母性的愛をもっていた。また2年余りかけて清純な、イギリス社会の保守的面を代表するような Annabella Milbanke に求婚を続けていたのもこの頃である。とすれば、はっきり言ってメドラとはバイロンにとっての高嶺の花であるアナベラであり、ガルネアはとりわけその近親相姦を取り沙汰されたオーガスタと隠喩的に重なってくるのである。メドラがコンラッドと清純な愛情関係で結ばれているのならば、ガルネアはコンラッドとフレンドシップの関係で結ばれていると言えるであろう。ガルネアとコンラッドが罪を犯し結ばれ、サイドの死後ともに逃亡し、同じ苦難を生きようとするのは社会から孤立したバイロンとオーガスタの関係を彷彿させる。また、謎の死を遂げ消えてしまうメドラはバイロンとアナベラとの心理的疎隔化を窺わせる。『コルセア』のテキストにはバイロンの愛憎関係のテキストが織り込まれていたのである。こうした推測の楽しみに耽けるのは、実はロマン主義時代のリーディング・パブリックが既に行っていたことの追体験なのであろう。『コルセア』は出版日に1万3千部売りつくしたというベスト・セラーであったが、これほどまでに歓迎された詩は当時のイギリスでは珍しいことであった。オーガスタとの関係が人気の沸騰に貢献したことは間違いあるまい。バイロンの読者層とは概ね社交界を構成する貴族層や、新興の商人層であった(Martin 38-9)。いずれにしても、彼らはゴシップ沙汰に飢えた、情報によって扇動され易い階層であった。バイロニック・ヒーローの生成には彼らの読解におけるバイロン像の社会的伝

播が不可欠なのであった。

『ララ』は『コルセア』の続編であり、ヒーローのララは主に前半は陰鬱な過去をもつ貴族的人物として、後半は革命の指導者として現れている。つまり、彼はコンラッドの二重的性格をさらに明瞭に発展させているのである。ナラティブの仕方は典型的なバイロニック・ヒーローを生み出す様式を示している。すなわち封建領主のララは謎めいた青年時代を過ごした後、長らくの不在から帰還して来る。この点で彼の身の上はコンラッドのそれと符合する。それと同時にララのごシック風の館への帰還と不可解な生活はバイロンの Newstead Abbey での猥雑な生活(Marchand 1.142-84)と重なってくる。誰もララがどこからか、何故戻って来たのか知らない。一人の小姓である Kaled(ガルネアと思われる)以外にお供の者はいない。彼はバイロニック・ヒーローの特質としての謎めいた様子、気高い風采、人に賛辞されることの拒否などを残らず兼ね備えているのである。

ララは遠い土地を彷徨した、言葉数少ない、得体の知れない人物であるが、同時に高度の貴族性をも示している。

Born of high lineage, linked in high command,  
He [Lara] mingled with the Magnates of his land;  
Joined the carousals of the great and gay, (1.7)

この貴族性はララの過去の経験へと読者の関心を向けることに使われている。また、彼はごシック風の館で夜中に突然叫び声をあげて家臣を起こすという奇矯な態度も示す。これなども彼の陰鬱な過去を想像させる特性である。さらには Ezzelin 卿という人物と過去の因縁で決闘することになり、彼を結局は秘密裏に葬ってしまったと暗示されていることなどは、ララの謎の部分故意に深める構造を成していると言えるであろう。

しかしながら、ララにはもっと社会性のある自我を発達させる要素があった。それはエツェリン卿の弁護論をめぐって Otho 大帝と対立してしまい、ララは貴族的であるにも拘らず、反乱分子たちのリーダーになってしまうことである。

ここには貴族性と反抗性の奇妙な混交が認められる。彼はオットー大帝によって抑圧された奴隷民を解放する。そして宗教、自由、憎悪をスローガンに掲げた戦いが始める。ララの指揮する人民軍は序盤で勝利する。しかし勝利を繰り返すと、彼らは統率を欠き、指導者の声に耳を傾けなくなる。革命は長期化し、泥沼化した闘争の中で、ララのみが本来の解放の信条に従っているようになる。ついにララもライムの木の下で首をはねられ、カレッドもその女の身の上を暴露されるのである。

さて、この頃バイロンは1812年2月28日に上院で、Frame Break 運動という労働運動への参加者を擁護する演説をしている。その論調は紡績機械を破壊した犯人たちを処罰する Frame Work Bill の残虐性を指摘し、その有効性を疑問視するものであった。彼は散文集の中でこう言う。

Are we aware of our obligations to a *Mob*?—It is the Mob, that labour in your fields & serve in your houses, that man your navy & recruit your army, that enabled you to defy all the world, & can also defy you, when Neglect & Calamity have driven them to despair. (25)

要するに、バイロンは人民の立場に立って、それを圧迫する法律の撤廃を求めたのであった。残念ながらバイロンのこの奮闘は国会では虚しく空を切り、唯一ベラル派の Holland 卿が擁護しただけであつたらしい(Kelsall 35)。それはちょうどララの奴隷民擁護の闘争が徒労に終わったのと同じことだ。しかし確かに言えるのは、自らの住む Nattinghamshire の搾取された労働者層を擁護するバイロンは、ララと同じく政治的革新性の基盤に立つということである。

このようにバイロニック・ヒーローには新しい開かれた秩序を追求する革命の指導者としての面と、陰鬱な過去に立ち帰り、バイロンの貴族的魅力に還元される面とが見られるのである。それはバイロンにとっては、社会的に行動していく面とその行動を疑い、内面に籠ろうとする自我を代表していると言ってよいであろう。いわば彼の公的自我と私的自我の対立が見られるのである。バイロニック・ヒーローにはこうしたコインの表裏のような特性の対立があつたのである。

ところがこうしたヒーロー造型はやがて分裂を起し始める。それにあずかった力はバイロンの内面における革命性と貴族性の間の反発力であった。Woodring はバイロンの政治的態度の二重性について“Byron had liberal ideals to propagate and remember, but he was born to be a king” (152)と表現している。『コルセア』から『ララ』への連作の動きで、ヒーローは貴族主義から革命的立場へと大きく振幅を示す。その動きにおいて主人公は謎に満ちた過去から得ていた人物造型を次第に捨て、明瞭な革命家としての相貌を帯びる。バイロンのイメージから創造されていた人物像は、無論彼の分身である。しかしこの時代以後の登場人物たちは直接的にバイロンの影によって構成されるのではなく、今やシニフィアンとして漂うことしかしなくなったバイロニック・ヒーローの属性を分有するようになるのである。詩作するバイロンにしてみれば、それは大衆によって受容されたバイロン像からのいわば逃れなのであった。Fischer も言うように、バイロンの語りは自己に固執しつつも、自己を乗り越え“to be objective or distance himself” (157)するものであったのである。

## II

バイロンは1816年からイグザイルの旅に出る前から主な作品を詩劇の形式で書くようになる。『マンフレッド』や *Cain* (1821)にしてもそうである。詩劇の形式を採用することは、もちろん語り手が不在になるということである。その代わりに、バイロンは複数の人物が異なった声音で喋り始めることを許す。このことはバイロン自身のヴォイスがさまざまな形で分裂して、劇中で語り出すことを意味する。彼が特に詩劇の執筆に没頭するイタリア滞在期の作品では、いわばバイロンの自己断片化の過程が進行していたのである。この割れた自己は無規則的にキャラクターに付着するのではなく、一定の階層構造をなして劇中に現れるようだ。結論的に言って、それらは革命的人物と体制的人物、そしてその間で逡巡する中間者の人物である。そして彼らは全て元々のバイロニック・ヒーローの属性を継承しているのである。ここではバイロニック・ヒーローに関する議論に即するために、バイロンの革命的側面と貴族的側面の対立構造が最も明瞭に現れていると思われる、イタリア滞在期の *Werner* (1822)と *The*



*Two Foscari* (1821)の人物造型について論じてみたい。

『ワーナー』において同名の主人公は、現在と過去における姿を完全に逆転させられて登場している。この現象は彼における見かけと実体の対比として捉えられるであろう。彼は軍人であったが、今はただの乞食に成り下がってしまった人物とされている。いや軍人どころか、実際には彼はもとの血筋では Siegendorf 侯爵という貴族の頂点を受け継ぐ資格があったのである。権力と富の乱用が彼を故郷と約束された地位から追放したのである。

ワーナーを付け狙う一族の者である Stralenheim という男は生粋の貴族的人物である。彼はワーナーの父親、現在のジージェンドルフ侯爵の死後、ワーナーを殺害して財産と権力の一切を受け継ごうとしている。ストラレンハイムはワーナーの潜んでいる Silesia 地方の Oder 河の近くにまでやって来る。たまたまその河が氾濫を起こし、ストラレンハイムの乗った馬車を呑込み、彼は溺れかかってしまう。それを助け出すのが運悪くワーナーの息子、Ulric とその家来 Gabor なのである。アルリックは堅苦しい祖父ジージェンドルフ侯爵の屋敷を飛び出した、世間の習慣に拘らない、力強い若者である。そうしてみれば、革新的なアルリックと不安定な自己のアイデンティティに苦悩するワーナーと貴族的体制の権化たるストラレンハイムという三層構造が劇中で成立するのである。残りの数多くの登場人物たちもアルリックに帰属するガーバー、ワーナーとともに悩む彼の妻 Josephine、ストラレンハイムの手先に等しい Idenstein たちというように、それぞれに帰属させれば整理がつくのである。

問題はアルリックもワーナーもストラレンハイムも、それぞれがバイロニック・ヒーローの血を受け継いでいることである。アルリックは山岳地帯に住むパルティザンたちの集団に入り、政権の転覆を狙っている。彼は党派的リーダーとしてのコンラッド的なバイロニック・ヒーローである。またワーナーは当然、陰鬱な過去に特徴をもつ、不可思議性のバイロニック・ヒーローである。彼のアイデンティティの非決定性などは、わざと大衆にその実体をバイロン自身に還元させた、バイロニック・ヒーロー生成の初期形態の成立事情を思わせる。ストラレンハイムはその貴族性を受け継いだと考えればよいであろう。皆がそれぞれにバイロニック・ヒーローの素性を分有している。この詩劇の世界

では、固定したバイロニック・ヒーロー像などは成立しないのである。

さらに問題になるのは、それぞれの登場人物たちがあたかも共通の精神性に帰属しているかのように思われることである。彼らの動きは全体として弁証法的連続性を暗示するプロットの展開に寄与しているのだ。ありていに言って、彼らはバイロンの自己内対話の代用的人物と言えるのである。たとえばストラレンハイムはワーナーが卑しい乞食の姿をしていても、その物腰や妻の高貴な話ぶりや彼らのシレジアへの逃避行の様子などの断片的情報から、彼の実体を把握するに至る。蛇のようにストラレンハイムはたとえ取り押さえはしなくても、常にワーナーの傍らに迫っていたのである。前者は“*here I have him, and that's better. / It must be he!*”(2.1.269-70) とライバルの捕縛を喜ぶ独白を叫ぶ。普通に考えて、彼の現在の権力を行使すれば一人の乞食たるワーナーなどは直に監禁し、正体を確認した上で殺害できるはずではなからうか。しかし彼はわざわざオーデル河の水位低下を待って、公権力にその執行を求める回りくどい解決方法を求める。彼はわざとワーナーを生かしておきたいようである。

ワーナーにしてもたまたまゴシック的仕掛けの秘密の通路を発見し、ナイフを持ってストラレンハイムの部屋に忍び込み、いつでも宿敵を殺せる立場にあった。しかし彼は敢えて相手を生かしておくのである。アルリックへの告白において、彼は息を切らせながらこう回想する。

An instant—a mere motion—the least impulse—  
Had swept him and all fears of mine from earth.  
He was within my power—my knife was raised—  
Withdrawn—and I'm in his: ... (2.2.133-36)

こうした一生の決断を前にしての逡巡する態度は、ワーナーという特定の人物の女々しい性格に還元して済まされる問題ではない。バイロンの作品ではこの「迷い」の姿勢は後に述べる『フォスカリ親子』の父 Francis Foscari や、*Marino Faliero* (1821) の革命計画を貴族議会に漏らす Bertram や、*Sardanapalus* (1821) の反乱軍撲滅に躊躇する同名の主人公といった具合に詩劇の中に構造化されているのだから。ワーナーはただ金銭を奪っただけで自室へ

と立ち帰る。直接両者が戦い、矛盾が解決することは避けられているのだ。あたかも William Godwin の *Caleb Williams* (1794) における貴族 Falkland と彼に仕える Caleb が互いに相手を憎みながらも生かす関係に、これは似ている。ゴドウィンがこの二人の最後に関して迷ったように、バイロン自身も彼の登場人物間の対峙と決着には迷っている。この解決は畢竟、革命性と貴族性の間の政治的問題なのだ。ただ、バイロンの場合には革命性はまっすぐ楽園の実現や少なくとも夢想へと結びつき、貴族性は混迷した現状へと関連する。ワーナーとジョセフィーヌはジーゲンドルフ家の宮殿を追われて世を彷徨う、楽園からの追放者であり、彼らにとって “The past seems paradise” (1.1.584) なのだ。ジョセフィーヌの故郷にしても、“Our nobles were but citizens and merchants”(1.1.708) という、両階級間の対立構造が除去された、自然に恵まれた Tuscany という楽園ではなかったか。Corr はバイロンは “man’s exile from Eden is permanent”(378) という信念に基づいて詩作したと言うが、バイロニック・ヒーローに起源する革命性と貴族性は、楽園へと憧憬しつつも、その不可能性を認識して現状へと追随するという二元的構造をいつでも示しているのである。

こうした問題に絡んで、ストラレンハイムの殺害者が当初ガーバーであるとみなされたことは、意味深長な展開である。何故なら、それによって今やジーゲンドルフ侯爵に即位したワーナーとアルリックの間には新たに互いに疑い合う関係が成立するのだから。ワーナーが即位したジーゲンドルフ侯爵はアルリックがパルティザンを指揮し、城の中にまで同志を潜伏させていることを疑う。新たな楽園への闖入者の危険性の発生である。アルリックはみすみす裏切り者、ガーバーを逃がすジーゲンドルフ侯爵の気の弱さに辟易し、彼の王としての資格を疑う。これは父親の現実への諂いに対する批判である。アルリックはパルティザンたちがプラハに狙いを付けていることを告げて立ち去る。新たな革新性と保守性とが対立する構造が維持され、劇は動的相において終わるのである。この対立は決して解決されることはないのだ。

さらに明瞭に革命的要素と体制的要素の対立が見られるのが『フォスカリ親子』である。主人公のフランシスはヴェニス の ドッジ であるが、彼の息子の

Jacopo はヴェニスに敵ミラノの大公から金銭や宝石を受け取った罪とヴェニスの10人議会の有力者を殺害した嫌疑をかけられ、二度の流刑を言い渡されている。パイロニック・ヒーローの陰鬱な罪に満ちた過去という特徴は、ジャコポが受け継いでいるのである。さらにジャコポは流刑地の Candia においてミラノとヴェニスの争乱を引き起こすであろう情報を持ち、逃亡計画を練っていたところを捉えられ、再びヴェニスに送還されて拷問を受けている。彼は貴族国家ヴェニスにとっては反逆者であると言ってよい。

ところがジャコポはたとえ捉えられ、拷問を課せられることがわかっているにもかかわらず、ヴェニスに帰還したかったらしいのである。パイロニック・ヒーローのパターンに従えば、革命的な若者として登場すべきであった彼は牢獄の中に閉じ込められ、幻想の楽園としてのヴェニスに思いを馳せるのみである。しかしこのヴェニスへの帰還は彼にとっては命を賭けた、革命に等しい行為ではなかったであろうか。それは命を賭けた楽園への接近でもあるし、その行為自体が彼にとってヴェニスに現在の墮落した姿と本来あるべき理想の姿に二重焼きされていることを表わしているのではないだろうか。もちろん彼が求めるのは現実態ではなく、理想態としてのヴェニスである。一人の上院議員は彼の生死に拘る帰国の理由をこう説明してくれる。

Because all earth, except his [Jacopo's] native land,  
To him is one wide prison, and each breath  
Of foreign air he draws seems a slow poison,  
Consuming but not killing. (1.1.290-93)

はっきり言って、ヴェニスの現実と理想はジャコポにとっては逆転しているのである。苦難を与える裁きの都市は彼に対しては楽園の陰画なのだ。ところが、話はそれだけでは済まない。彼は自分の住まう牢獄の壁に “faithful pictures of Venetian story, / With all their blank, or dismal stains” (3.1.118-19) を見出す。それらは過去の拷問の痕跡や受刑者のなぐり書きであったであろう。しかし、それらはまさしく彼がヴェニスにいるという安心感を与えてくれる。そこで *The Prisoner of Chillon* (1816) の François de Bonivard よろしく、

彼は牢獄を楽園として愛し始めるのである。そこには彼にとって“something / In my native air” (3.1.128-29)があるのだ。ジャコポの妻、Marinaがその幻想を“*This crowd of palaces and prisons is not / a Paradise*” (3.1.147-48)と譴責しても、彼には死ぬまで効果がないようだ。ヴェニスとその求心的な象徴とも言うべき牢獄はジャコポにとっては楽園である。それ故、彼の帰郷は楽園復興を望む革命的行為であったのだ。

物語の扱うさらなる大きな問題はヴェニスのドッジという要職にあるフランシスが父親の愛を取り、反逆者の息子を守るか、あるいは自分の政治的立場を守り、彼を見殺しにするかの選択である。彼は私的立場と公的立場とに分裂させられてしまうのだ。フランシスは革命的面と貴族的面との間で迷う逡巡者として現れている。この作品中現実面として大きく後退した革命的要素は、ことある毎に10人議会の決定に反発する、マリナーが受け継いでいる。ただし彼女には何の権力も与えられていないし、実際の革命の争乱が社会に起こることは全くない。彼女はひたすらにフランシスに父としての愛情に従い、夫を救い出すことを求めるだけである。しかし実体のない権力者のドッジは家系や個人のために国家の法律を変えることはできず、ついには息子を見殺しにしてしまう。マリナー・ファリエロのように人民軍の指揮を取り、具体的に革命の戦闘に立つことはフランシスにはできないのだ。彼は現実態のヒーローからこぼれ落ち、あり得ない理想態としてのそれでしかない。故に、10人議会の長にその実体に相応しく“*private staircase*” (5.1.238)を使って退位するよう勧められるが、彼は敢えて形だけのドッジの地位を守り、王のための階段を通して宮殿を後にする。

*Doge.*        No. I  
Will now descend the stairs by which I mounted  
To sovereignty—the Giants’ Stairs, on whose  
Broad eminence I was invested Duke. (5.1.239-42)

『フォスカリ親子』の貴族的な体制面は父や叔父をフォスカリ家の人間に毒殺されたと信じている、Loredanoが代表している。彼は35人議会の決定を影

で操り、フォスカリ家に復讐を遂げようとしている。フランシスはロレダーノに批判的であっても、彼に抗う気もなく、その力もない。ジャコポも既にロレダーノには流刑の撤回を嘆願する以外に、何の行動も起こす気がない。権謀術数を使う彼も、過去の因縁関係を帯びた貴族という側面でバイロニック・ヒーローの素性を分有しているのである。

詩劇の革命へと向かうヴェクトルは、よって概ねジャコポの動きに任されている。ところが彼の行動は“My beautiful, my own, / My only Venice—*this is breath!* Thy breeze, / Thy Adrian sea-breeze, how it fans my face!” (1.1. 123-25)と絶叫し、自分を苛むヴェニスに楽園の姿を見極めようとするだけである。このように『フォスカリ親子』では革命行為が夢想行為へと変換されているのである。こうしたジャコポの態度から、『ドン・ジュアン』における現実態と理想態との対立による「揺れ」に特徴をもつ語りの世界にはあと一歩のように思われる。

バイロンがイタリア滞在期に書いた詩劇にはそれぞれ種本になる話が存在していた。『ワーナー』はその“Preface”によると、Harriet Leeの *Krutzner, or the German's Tale* (1801)に筋の展開を求め、『フォスカリ親子』はE. H. Coleridgeの“Introduction”によればDaruの *Histoire de la République de Venise* (1821)などの歴史書にその骨組みを依存していた。その固定した筋の詩劇の世界では、彼は語り手を不在化させた上で自己を客観化させ、分裂した複数の自我を自由にぶつかり合わせることができたのである。これらの自我はそれぞれバイロニック・ヒーローの素性を継承していたことはもちろんである。これらの複数の声は革命性と貴族性の粹組みの間での自己内対話とも言うべきものを形成し、『ドン・ジュアン』における語り手の紡ぎ出す自由なナラティブに受け継がれるのである。

### III

『ドン・ジュアン』における語りは、大きな弁証法の構造を成して進んでいくようである。その語りの動きは事象のあり得べき理想態とその現実態としての偽りの相を巡る、揺れあるいは語り手の逡巡の軌跡を成している。初期の東

方物語詩とイタリア滞在期の詩劇を分析してわかったように、この理想追求と現実追従の姿勢はバイロニック・ヒーローの造型における革命的相と貴族的相に起源していたのであった。『ドン・ジュアン』ではこの二極構造が語り手の内面にそっくり取り込まれ、彼の自由なナラティブの声に変化するのである。彼の語りの振幅運動に時間軸を与えれば、曲線の進行運動が得られるであろう。いやその語りの素材の質的・階層的変移を考慮に入れば、この物語詩は巨大な螺旋構造を成して辿られる、流転の世界と言えるであろう。ゆったりとした語りで構成された世界は巨大なエフェメラの世界であり、東の間の夢のような儚さが浮遊している。

マクロな構造を眺めても、その二極の振幅構造は窺える。たとえばジュアンと Donna Julia との愛はいかに彼が真摯に彼女を求めても、現実には偽善の浮気ではなかった。彼とギリシアの島の娘 Haidée との恋愛はいかに天上を思わせる無垢なものであっても、現実には海賊 Lambro の支配する島での東の間の恋愛であった。彼が奴隷として売られて行った Constantinople の女王 Gulbeyaz のこの世の贅を尽くした絢爛豪華な屋敷は、ただ奴隷貿易と残虐行為によって得られた汚れた欲望の渦巻く場所であった。彼が参加したロシア軍の Ismail 攻略は英雄たちの戦場ではなく、獣と化した人間たちの醜い生存競争の場であった。最後にロシアの女帝 Catherine の St Petersburg の宮殿から特使として訪れたイギリスの社交界は、煌びやかなだけの実体のない慣習で成り立った虚栄の世界であった。全てが移ろい易い、流動する世界なのである。ここで確かな物語の推進力は、対象の理想態と現実態の相克なのである。Ridenour がジュアンの動きを楽園への接近とその挫折という構造にまとめあげたように、彼は永遠に理想の楽園の淵を経巡るように運命づけられているのである。

ミクロな構造でも、その語りの揺れは観察可能である。われわれが辿ってきた政治的な軸に限ってもそれは言える。たとえば Waterloo で Napoleon 一世を破り “the iron Duke” と呼ばれた Wellington 侯爵は、現実態ではこのようなものである。

Oh, Wellington! (or “Villainton”—for Fame

Sounds the heroic syllables both ways;  
 France could not even conquer your great name,  
 But punned it down to this facetious phrase—  
 Beating or beaten she will laugh the same.)  
 You have obtained great pensions and much praise:  
 Glory like yours should any dare gainsay,  
 Humanity would rise and thunder “Nay!” (9.1)

語り手が見たウェリントン侯爵の実体は悪漢でしかなかった。ごく僅かのシニフィアンのずれで彼の本質が晒されてしまう。彼の栄光には誰も反駁しはしないが、“Nay”と呼ぶだけである。“Nay”はナポレオン一世に忠誠を尽くし、Elba 島からの彼の帰還にも付き従ったフランスの将軍 Michel Ney の響きをもつ。ウェリントン侯爵よりも敵国の将の方が軍人に相応しいのだ。栄光の意味が切り崩され、理想と実態の間に分化されるのである。さらに彼の行いについて、語り手はこのように言を継ぐ。

You might have freed fallen Europe from the unity  
 Of Tyrants, and been blest from shore to shore:  
 And *now*—what *is* your fame? Shall the Muse tune it ye?  
*Now*—that the rabble’s first vain shouts are o’er?  
 Go! hear it in your famished country’s cries!  
 Behold the World! and curse your victories! (9.9)

ウェリントン侯爵の勝利は呪われて然るべきものであり、実際全然勝利ではないのだ。彼の成果はヨーロッパの君主的支配体制からの解放という理想態では実現せず、現実態では人民の飢餓と欠乏でしかなかった。語り手の視点は革命の理想像と、現実でのその反映に注がれたままである。

さらに語り手は大きな文脈での政治における理想と現実の乖離に目をやる。彼はイギリスの統治者 The Prince Regent を “the Prince of the Brazils” (9.6) と呼ぶ。これはイギリスがナポレオン戦争に巻き込まれている肝心な時に、摂政王がブラジルに逃げていたからである。イギリス君主はイギリス王にしてイギリス王ではないのである。理想態と現実態は違うのである。



事情は摂政王にだけ及ぶものではない。ジュアンをイギリスの政治家たちと接触させた語り手は、彼らの虚偽の答弁を “The truth in masquerade”(11.37) と形容し、真理と虚偽の差異の曖昧さを指摘する。すなわち、この世界は “nought was lasting, but now even / Change grows too changeable without being new”(11.82) という流動するエフェメラの世界として提示されているのである。語り手が名前を挙げる Lord Augustus Fitz-Plantagenet (=George Henry Fitzrey)、Jack Jargon (=Colonel James Maconell)、General Fireface (=Sir George Prevost)、Jefferies Hardsman (=George Hardinge) といった延々と名指しされ続ける政治家や軍人たちは一括して、チェスの比喩で表現されることになる。そして現実の世界はかくして、遊戯の世界に墮してしまうのである。 “Yet even as Byron attacks, he is playing the Whig aristocrat” (Robertson 722) と言われるように、語り手の声は遊ぶように、その世界を軽やかに渡って行く。

Good company's a chess-board—there are kings,  
Queens, bishops, knights, rooks, pawns; The World's a game,  
Save that the puppets pull at their own strings (13.89)

ジュアンの旅の動きは大きな文節での楽園の希求である。また語り手は箇々の小さな文節では世界のディスロケイトされた状態を慨嘆し、社会の理想態が現実態としては裏切られていることを指摘する。どちらにも理想実現への懐疑的姿勢がその裏側にあるのである。

バイロンは『ドン・ジュアン』の行く末について、ケンブリッジ大学時代からの友人 Douglas Kinnaird に宛てた1823年4月14日付の手紙でこのように述べている。

You may reckon upon eleven or twelve Cantos being forthcoming  
(the Gods willing) and I shall probably make the work a *hundred* in  
time—if I live ... (10.150)

100カントという数字は仮のものであり、実際のところ幾らでも書けるという自負がその主眼点であろう。何故なら、『ドン・ジュアン』は理想態と現実態の対立を内容とする、バイロンの内面を自由に吐露した語りの物語であり、原理的には彼が生きている限り書き続けられる作品なのであるから。この際、Ottava Rima という韻律上の制約も、実はかえって形式的安定性を与える方便として有利に働いているのであろう。すなわち、最初の sestet で現状の描写を行い、最後の couplet で結語を加えるという構造が緩やかな形で全編を覆っているのである。この物語詩はバイロンの思想を開陳するための一種の言語的マシーナリイと化すのである。

#### IV

バイロニック・ヒーローとは詩人バイロンにとって、陰鬱な貴族性と革命的人物像が緋い交ぜとなり、読者の心でその姿を結んで生まれたものであった。その人物造型は初期相においては、必ずバイロンという個人的人物像を要請していた。しかしそのバイロン個人のイメージは、バイロニック・ヒーローの発展相において徐々に薄まっていく。イタリア滞在期の詩劇の世界では、そうしたヒーロー造型の素性を継承した人物たちが互いにもぶつかり合い、その世界はバイロンの自己内対話となった。いずれの人物たちもそれぞれにバイロン像をもち、彼の分身たちであった。最後に『ドン・ジュアン』に至って、ジュアンという性格変化がほとんど見られない、いわば自らの仮面を手に入れたバイロンは、自己の制約を逃れて自由に内面の思想を紡ぎ出していくことができたのである。バイロンによるジュアンの造型は彼以前のドン・ジュアン伝説のそれとは全く違い、その第一の差異は主人公が女性を誘惑しないことであると言われる(Weinstein 80)。より包括的に考えて、バイロンのジュアンは性格が極めて希薄で、語りの継続のための手段なのだと言えよう。

『ドン・ジュアン』という作品の実際の受容において最も特徴的であることは、その夥しい海賊版の普及である。Samuel Chew は *Byron in England* というその基礎的研究の中で、その海賊版を29個まで数え挙げているのである

(45-75)。これなどはいかに『ドン・ジュアン』がバイロンの個人性から遊離して、作品として自立して受け容れられていたかの証左となるのではないだろうか。

バイロンの物語詩中での語りは初期の自己イメージを残した形でのそれから、ジュアンという仮面を介してのそれへと変化を遂げる。バイロンが Yeats 的な、自我を仮面たる非自我に一致させ、芸術的達成を目指す衝動をもっていたなどとは言いつもりはない。たとえば *The Player Queen* (1922) の Decima のように仮面たる非自我が自我たる女王に入れ替わり、劇中劇の主役になるということは、ジュアンと語り手の間では考えられない。ただバイロンはジュアンという清新な若者に自己仮託して己を奮い立たせ、19世紀初頭のヨーロッパ全体を相手にして諷刺のペンをふるったという意味で、ジュアンは彼の非自我としての仮面であったと言ってよいと思う。

\*本稿は第31回名古屋大学英文学会シンポジウム(1992年4月25日)で口頭発表した内容に補訂を施したものである。

#### Works Cited

- Byron, Lord. *Byron's Letters and Journals*. Ed. Leslie A. Marchand. 12 vols. London: John Murray, 1973-82.
- . *The Complete Miscellaneous Prose*. Ed. Andrew Nicholson. Oxford: Clarendon, 1991.
- . *The Works of Lord Byron: Poetry*. Ed. Ernest Hartley Coleridge. 7 vols. London: John Murray, 1904-5.
- Chew, Samuel C. *Byron in England: His Fame and After-Fame*. London: John Murray, 1924.
- Corr, Thomas J. "Byron's *Werner*: The Burden of Knowledge." *SiR* 24 (1985): 375-98.
- Fischer, Hermann. *Romantic Verse Narrative: The History of a Genre*.

- Trans. Sue Bollans. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Forster, Jean-Paul. "1814-1819: Shift of Focalization in Byron's Narrative Poems."  
*Byron Journal* 19 (1991): 80-89.
- Godwin, William. *Caleb Williams*. Ed. David McCracken. 1794; Oxford: Oxford UP, 1982.
- Kelsall, Malcolm. *Byron's Politics*. Brighton: Harvester, 1987.
- Marchand, Leslie A. *Byron: A Biography*. 3vols. New York: Knopf, 1957.
- Martin, Philip W. *Byron: A Poet before His Public*. Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- Mellor, Anne K. *English Romantic Irony*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1980.
- Page, Norman. *A Byron Chronology*. London: Macmillan, 1988.
- Ridenour, George M. *The Style of Don Juan*. New Haven: Yale UP, 1960.
- Robertson, Michael. "The Byron of *Don Juan* as Whig Aristocrat." *TSL* 17 (1976): 709-24.
- Thorslev, Peter L., Jr. *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1962.
- Walker, Keith. *Byron's Readers: A Study of Attitudes Towards Byron 1812-1832*. Salzburg: Universität Salzburg, 1979.
- Weinstein, Leo. *The Metamorphoses of Don Juan*. Stanford: Stanford UP, 1959.
- Woodring, Carl. *Politics in English Romantic Poetry*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1970.
- Yeats, W. B. *Collected Plays of W. B. Yeats*. London: Papermac-Macmillan, 1985.

### Synopsis

The Transformation of the Byronic Hero:  
On the Three Forms of Its Narrative  
By Mamoru Kadota

This paper deals with how the Byronic Hero has changed in the poet's literary

career and the corresponding variation of his forms of narrative. I have tried to connect the hero's characterization to Byron's other figures in his plays and *Don Juan* (1819-24). The works discussed are (1) *The Corsair* (1814) and *Lara* (1814) written after Byron's return to England from his grand tour, (2) *Werner* (1822) and *The Two Foscari* (1821) written during his stay in Italy, and (3) the several cantos of *Don Juan*.

The incipient form of the Byronic Hero was always associated with the image of Byron himself. The production of the hero follows the course whereby Byron narrates his images in his *Eastern Tales* and the reading public regards the several features of the protagonists as Byron's own. Consequently, the Byronic Hero is not created by Byron specifically but by the reading public in the Romantic age.

The outstanding features of the Byronic Hero are paradoxically contradictory ones: the devotion to the revolutionary movements and the innately aristocratic status. These contrasting elements contribute to the vanishing of the hero. For when we read *The Corsair* and *Lara*, we see the revolutionary aspiration increasing rapidly. This change weakens the image of Byron himself at that time famous in the fashionable world in London. His love for reform is connected to his longing for Paradise which I will discuss later in the paper. However, we must admit that his revolutionism is always haunted by a conservative and suspecting attitude to idealism. The psychological sway between the two poles—his will to change the *status quo* and his essentially aristocratic posture—puts a great influence on *Don Juan*.

After the breakup of the Byronic Hero, the features of it are attached to the characters in his plays. In the case of *Werner*, Ulric takes over the attitude of revolutionism and Stralenheim represents aristocratic conservatism. *Werner* is a figure vacillating between both ends. As for *The Two Foscari* the mentality of Francis, the Doge of Venice, is divided between the love for Jacopo, his son, and the duty of his high post. Jacopo is imprisoned as a traitor to Venice, but he truly loves his homeland. He has lost the hope to restore the order of the city. Marina,

his wife, is the sole figure opposing the corrupt aristocracy. Jacopo can only aspire to a visionary Paradise in his dungeon. This posture to impose an idealistic vision over the fallen state of the world is developed in *Don Juan*. In this period of play-writing, many characters signify Byron's own different voices. That is, Byron is revealing his inner talk in such plays.

The narrative in *Don Juan* develops in a huge spiral form. The narrator is obsessed with the discrepancy between the ideal aspect of the world and its actual degenerate state. Together with the ever-changing targets and quality of Byron's satire and the chronological development of the plot, *Don Juan* gives us the sense that we are approaching but always deviating from the ideal vision of the world. We can also state that Juan functions as the poet's mask. Always entrusting himself to this mask, Byron attained the ideal linguistic machinery to continue his satiric narrative.