



John Keats におけるギリシア・ローマ神話の影響の研究

松家, 理恵

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

1997-02-26

(Date of Publication)

2010-01-19

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

乙2107

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.11501/3129870>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D2002107>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



神戸大学博士論文

John Keatsにおけるギリシア・ローマ神話の影響の研究

平成8年6月3日

松家理恵

目 次

序	・ ・ ・ ・	1
第一章	アポローンへの憧憬	5
	序 黄金の国の発見	
	1 アポローンの調べ — タベの歌	
	2 アポローンの姿 — 黄金の御者	
	3 「アポローンのまなざしの下に」 — 月桂冠を戴いて	
第二章	エンデュミオン神話とキーツ	37
	序	
	1 神話の生まれる時 — “I stood tip-toe upon a little hill”から <i>Endymion</i> へ	
	2 月と詩人	
	3 エンデュミオン神話の再生へむけて	
第三章	『エンデュミオン』 — キーツの愛の神話	59
	序	
	1 愛と変容 — 永遠への道	
	2 エンデュミオンの愛と孤独	
	3 エンデュミオンとアレトウーサ	
	4 エンデュミオンとグラウコスの務め — 愛の再生 —	
	5 エンデュミオンの試練 — インドの乙女	
第四章	失われた世界の再創造 — プシューケーの神官として	107
	序	
	1 再び、楽園の夢	
	2 遅れてきた女神、プシューケーのために	
	3 「蔭深き思考」によって	
	4 プシューケー（魂）の神官として	

第五章	大海の孤独 — キーツの歴史意識	・ ・ ・ ・	129
	序		
	1 存在の孤独 — 時間意識と自己意識		
	2 崇高あるいは「巨大なるものの影」 — エルギン・マールブルズからティーターン神族へ		
	3 孤独の風景 — <i>Hyperion</i> から“Ode to a Nightingale”へ		
	4 永遠の形象 — “Ode on a Grecian Urn”		
	5 Consolation — ギリシア古壺の声とオーケアノスの智		
第六章 (結論)	“Philosophic Numbers Smooth” — アポローンの再生	・ ・	160
註		・ ・ ・ ・	174
文献目録		・ ・ ・ ・	190

序

John Keats の詩におけるギリシア・ローマ神話の影響の強さを否定する人はいまい。かれの最初の詩集（『1817年詩集』）をひとたび繙けば、読者はそこに古代の神話世界への憧れが、若き詩人の詩への情熱や希望と一つに溶け合って溢れているのを見出すだろう。そしてポエジーの世界を統べる神アポロンが、文字通り詩人の守護神として天上に輝いているのを。

だが、個々の作品解釈のためにその題材としての神話に目を向けた研究はあっても、キーツと神話との関係そのものに焦点をあて、その詩世界全体にわたって影響のあり方を考察した研究は、ほとんど行われてこなかった。¹ キーツが詩に語る神話世界の情景や神々の姿が、官能的快楽に満ちた楽園世界から、不安と苦痛に満ちた闇の世界へと変わるのはいったいなぜなのか。神話を語るその語り方もまた、遥かな世界への憧憬と共感から、神々への内省的な問いかけやさらには神々の姿に仮託した自己との対話へと変化しているのではあるまいか。そうだとすれば、それはなぜなのか、どういう意味を持つのか。そういった問題が、キーツの詩人としての成長と関連付けて考察されることはなかったのである。

本論文において私は、上のような観点に立ってキーツの作品に描かれた神々の姿をたどり、キーツと古代ギリシア神話との創造的で生成する内的関係に分け入ることによって、キーツの詩世界の核心に新たな角度から迫りたいと思う。またその結果、19世紀はじめの英国における古代の伝統の影響を示す、極めて深く「個人的な」（時代と掛け離れてという意味ではない）、興味深い実例を示すことができればと願う。したがって私が目指すのは、キーツの詩についての、Northrop Frye に代表されるような「神話批評」ではない。つまり作品の中に「原型」としての神話を探りだし、それによって作品に普遍的抽象的な解釈を与えることではない。ましてや個々の作品に登場する神話を拾い上げて、いちいちその典拠をたどり、キーツの神話知識の詳細な地図を作ることもない。私が望むのは、あくまでもキーツによって語り直される古代の神々の、キーツの作品の中での、キーツにとっての意味の解明であり、いわばキーツによる神話解釈の解釈である。（そしてそれがいかにキーツの詩についての態度と思索を鮮明に浮き上がらせてくれるかということが、論を進めるにつれ明らかとなるだろう。）A. H. Harding がキーツとエルギン・マーブルズの出会いに英国ロマン派詩人と古代の神話との出会いの象徴を読み取って言う以下の言葉は、（彼が論じる解釈の歴史的意味においてではなく）純粹に詩の解釈の喜びという意

味 において、そのままわれわれとキーツの語る神話との関係にあてはまるだろう。

The point is that Elgin Marbles, like the myths retold by Homer or Ovid and again retold by later writers, demanded, stimulated, and rewarded reinterpretation, the hermeneutic effort.²

重要な点は、エルギン・マールブルズが、ホメロスやオウィディウスによって語り直され、さらにまた後代の作家によって語り直された神話と同じく、再解釈を、つまり解釈学的努力を要求し、挑発し、そしてそれに報いてくれるということである。

キーツの詩人としての歩みは、ポエジーの世界の栄光を一身に体現する神としてのアポロンへの素朴で情熱的な（そしてしばしば畏敬の念に満ちた）憧憬から出発したと言っても過言ではない。第一章では、このキーツ初期のアポロン像に焦点をあてる。キーツの詩に描かれるアポロンの音楽、あるいはアポロンの姿はどういうものなのかを知ることが、そのまま当時のかれが思い描く詩の理想を解明することになるだろう。さらにまた、月桂冠にまつわる数篇の詩を通して、キーツの詩人としての名声への野望とともに、アポロンとの特別な関係についての思い入れが浮き彫りになるだろう。

ところでキーツの神話との関係は、自然の美に対するかれの豊かな感受性を抜きにしては語れない。キーツは、古代の神々が自然の光景に靈感を得て生み出されたのだとするワーズワスの解釈を、純粹に喜んで受け入れた。³ みずからの想像力の自然との交感の体験を通して、古代の神話の誕生を追体験する喜びを見出したのである。それゆえかれの描く自然が、いつしかニンフたちの戯れるアルカディアの光景と重なっていたとしても不思議ではあるまい。第二章では、そのような詩人と自然との関係の中に、キーツの神話へのアプローチの特質を見る。その結果、“I stood tip-toe upon a little hill”をはじめ *Endymion* に至る前期の詩に繰り返し語られる「月」と孤独な詩人との関係が、キーツにとって自然の光景の詩人の想像力への働きかけの象徴にほかならないことが明らかとなるだろう。そしてこの月への特別な思いの中に、かれが最初の大作の題材としてエンデュミオンと月神セレネーの神話を選んだ第一の理由があることを論証する。

第三章では、*Endymion* の全体の解釈を試みる。わずかなエピソード的神話から、四千行を越える長詩に仕立てられたキーツの『エンデュミオン』は、古代の神話の単なる再話というよりはむしろキーツによる新たな神話の創造と言える。ここには主題の神話の他にさまざまな他のギリシア神話のモチーフが取り入れられ、話の筋も複雑に入り組んでいる。そこから研究者たちはさまざまなテーマを取り出して部分的に論じてきたのだが、私は『エンデュミオン』全体を貫くテーマが「愛」と考える。そしてすべてのモチーフがエンデュミオンの愛の成長の過程として解釈されることを、物語を丹念にたどることによって明らかにしたい。

第四章では、キーツと神話との関係の新たな段階を示す作品として、“Ode to Psyche”を取り上げる。ここには古代の神話世界と自己との間の隔たりについての詩人の意識が働いている。そしてその隔たりと喪失の意識の上に立って、自己の想像力によって古代の女神を再生させようとする決意を宣言するのがこの「プシューケーへのオード」なのである。われわれはこのオードの解釈を通して、キーツが古代の神との新たな内的関係を打ち立てるさまを考察する。そしてその結果、女神プシューケーが詩中で詩人自身の「魂」へと内面化されることを目撃するだろう。

だが、“Ode to Psyche”に認められる古代との時間的隔たりの意識は、なにもキーツの後期の詩だけに見られるものではない。ホメロスのチャプマン訳との出会い、大英博物館でのエルギン・マブルズとの出会い等、キーツは古代との興奮に満ちた、あるいは打ちのめされるような出会いを綴った詩において、何千年という時間についての、あるいは長い歴史の重みについての意識を、あるときはほとんど無自覚的に、またあるときは極めて直截に吐露してきた。それは、繰り返し詩中にあらわれる大海のイメージに象徴されるように、自己の存在の時間的な孤独についての意識、そして自己の死についての意識と不可分のものである。第五章では、このようなキーツの歴史的時間（あるいは永遠）に対する意識を、初期から後期にいたるさまざまな作品（とりわけ“On Seeing the Elgin Marbles,” *Hyperion*, “Ode to a Nightingale”そして“Ode on a Grecian Urn”）を通して解明する。そしてさらに、ギリシア壺とオーケアノスの言葉を、孤独な時間意識に対する「慰め」の試みとして読み解くつもりである。

最後に第六章では、*Hyperion*と *The Fall of Hyperion* にそれぞれ描かれるムネモシュネーによるアポロンへの、またモネータによる「私」への、人間や神々の苦悩の歴史についての「記憶」の伝授というレッスンを焦点を当て、そこから後期のキーツが

歴史や人生についてのより成熟した思索によってたどり着いた、詩人の理想像を導き出したいと思う。われわれはそれが、人間の苦悩についての知識を備えた哲学者としての詩人の姿であることを見出すだろう。この両作品においては古代の神々もまた、不安や絶望といった極めて人間的な苦悩を体験しなければならないのはまさにそれゆえである。キーツの詩の理想が、深い思考に基づきしかも美しく語られる哲学、この世の人々への「慰め」としての詩へと向かっていることが、ムネモシュネーとモネータの言葉の解釈を通して明らかとなるのである。

このようにキーツの描く神々の姿をたどることによって、読者は神々が詩人の成長を如実に反映し、その結果それらの持つ象徴的意味においてと同様、詩人との関係において変化することに気付くだろう。この変貌のもっとも顕著な、そしてもっとも重要な例が、アポローンである。われわれは*Hyperion* に登場するアポローンのあまりの弱々しさ、神となる不安と苦痛におののくその姿に衝撃を受けることだろう。そしてそのアポローンの誕生の苦しみは、*The Fall of Hyperion* に至ると、夢想家としての詩人の分身ともいべき「私」によって今度は真の詩人の誕生のための苦しみとして再現されるのである。キーツが*Hyperion* の中でアポローンの登場に際して、“Apollo is once more the golden theme!” (III, 28)と語るとき、その“golden”はもはやアポローンの外見の美を称えるものではなく、「あらゆる詩歌の父」(III, 13)となるべきアポローンの内面的な成熟を予言するものと言えるだろう。そして“once more”という語に込められたキーツの思いを含めて、このふたつの『ヒュペリーオン』の断片で描かれるアポローンの姿の持つ深い意味を真に理解できるのは、初期の堂々たるアポローンの姿とその象徴する世界を見てきた者だけの特権である。そこで私は、キーツと神話の関係をめぐるこの探求を、真摯な憧憬の対象としてキーツの初期の作品群に登場する、黄金の神アポローンから始めることにしたい。

第一章 アポローンへの憧憬

序 黄金の国の発見

若き詩人の眼前に、いまや広大なPoesyの世界が開けていた。その世界の新たな発見は、新大陸発見にも匹敵する感動をかれの胸に呼び起こした。1816年10月、初めてホメロスのチャプマン訳を目にした時、キーツは即座に一篇のソネットを綴って言う — 「朗々と大胆に」歌うチャプマンの翻訳を通して、いま初めて「ホメロスの領地」の「晴朗に澄んだ空気を吸った」。その喜びと驚嘆は、新星を発見した天文学者や、西欧人で初めて太平洋を望見した探検家が味わった興奮にも等しいのだと。このソネットの書き出しにおいて、キーツはポエジーの新世界への自身の旅を、「黄金の領域」を経回る旅になぞらえて歌う —

Much have I travell'd in the realms of gold,
And many goodly states and kingdoms seen;
Round many western islands have I been
Which bards in fealty to Apollo hold. . . .

（“On First Looking into Chapman’s Homer,” 1-4）

さまざまな黄金の領域を私は旅し、
幾多の立派な領土王国を目にした。
アポローンに忠誠をたてる詩人たちの治める
西方の島々も巡ってきた. . . .

この詩には、単にチャプマン訳のホメロスとの出会いだけではなく、これまでのキーツのポエジーの世界との出会いが — さらに後半部を含めれば、Bateの指摘するように、地理や歴史、天文等の分野を含めた書物との出会いのすべてが — 「集約」されていると言える。¹ ここでかれが見たという「立派な領土王国」とは、わけでもホメロスやウェルギリウスの世界をはじめとする古代ギリシア・ローマの神話の世界を指す。またそれに対する「西方の島々」とは、（ギリシアは無論、東方世界であるゆえ）英国の詩人達の世界を意味するだろう。そしてこのポエジーの世界を治めているのが、ギリシアの神アポローン

である。

「最もギリシア的な神」と呼ばれるアポローンは、極めて多くの顔を持つ神でもある。³だがキーツにとってのアポローンは、なによりもまずポエジーの世界、そしてその栄光を象徴する神であった。実際アポローンの名を詩歌の神として用いることは、エリザベス朝以来英文学におけるコンヴェンションの一つにもなっていた。たとえばスペンサーは、小さな「蚊」として歌う軽やかな己の詩を始めるにあたってこのように語る —

The golden offspring of Latona pure,
And ornament of great Jove's progeny,
Phoebus shall be the author of my song,
Playing on ivory harp with silver strung

He shall inspire my verse with gentle mood

Of poet's prince. . .

(“Virgil's Gnat,” 13-18)。

清きレートーの産みし黄金の子、
偉大なるユーピテルの子孫の誉れたる、
ポイボスこそがわが歌の作り主とならん、
銀の弦を張れる象牙の琴をかきならしつ。

詩人の王子たる穏やかなころもて

わが歌の靈感を授けたまわらん. . .

己の詩の靈感を授ける真の詩の「書き手」(“author”)は、アポローンだと言うのである。だがそれはギリシアの古代以来詩人たちが行ってきた、詩想(インスピレーション)を授けるムーサ(ミューズ)への祈願を踏襲したものに過ぎない。これに続いてスペンサーは、己の“soft Muse”(51)が、「ポイボスのやさしい許しを得て」(52)心楽しく歌うのだという言い方もしているのである。エリザベス朝詩人たちにとって“Phoebus”あるいは“Apollo”は、それが太陽の美しい雄大な姿を表現する、太陽神の名であるというのと同じレベルにおいて、音楽の神でありまた詩歌の神であったと言える。⁴

ところがキーツの場合アポローンは、この世の詩人たちを、従ってかれ自身をも見守り照らす詩神として、現在に生きていた。つまりキーツとアポローンとは、内的な関係によって深く結ばれていたと言ってよい。そしてそのことがわれわれをいま、かれとアポローンとの関係の考察へと向かわせるのである。その内なる関係とは、ではいったいどのようなものなのか。

キーツの詩中にアポローンの姿がさかんに登場するのは、かれの詩作の初期にあたる、1815年から1817年春にかけての時期である。それは病院付属の医学校の学生であり後には外科医の助手も勤めていたかれの関心が、ポエジーの世界へと大きく傾き、やがて詩人として人生を歩む決意を固める時期と重なる。初めに引用した、1816年秋のソネットの詩行を思い出してみたい。そこには単にチャプマン訳のホメロスとの出会いの興奮のみならず、ポエジーという「黄金の領域」への新たな船出の初々しい希望が溢れている。そしてこの時期、詩へのかれの熱い思いは、その国の王たるアポローンへの素朴な憧憬となって歌い出されるのである。ポエジーの世界が「黄金の領域」とよばれる理由は、もはや言うまでもあるまい。

伝統的に、そして当然キーツの詩においても、アポローンは黄金の光に包まれている。アポローンを描いたかれの最初の詩、1815年の“Ode to Apollo”では、神は「西方の黄金の広間」に座して、古来の詩人たちの音楽に耳を傾けている。また約2年後の同じくアポローンへ向けての詩は、次のような呼びかけで始まる —

God of the golden bow,
And of the golden lyre,
And of the golden hair,
And of the golden fire,
Charioteer
Round the patient year — (“God of the golden bow,” 1-4)

黄金の弓を持てる、
黄金の豎琴を持てる、
黄金の髪を持てる、
黄金の炎を持てる神よ、

たゆみなき年を巡る

御者よ —

Evertも指摘するとおり、ここでは伝統的には“silver”であったアポロンの弓すらも“golden”に変わっている。⁵ “Golden”は、いうまでもなく太陽の輝きを意味する。光に包まれたその姿は、天駆ける黄金の馬車の「御者」、すなわち太陽神アポロンの姿なのである。

このようにアポロンのすべてが黄金の光に輝いているその結果として、逆に“golden”という一語によって、その背後にアポロンの存在を示唆することが可能となる。たとえば1817年に出版された最初の詩集（以下、『1817年詩集』とする）の代表作の一つ“I stood tip-toe upon a little hill”の中では、いにしえの詩人がエンデュミオンと月女神の物語の靈感を得た瞬間が、次のように描かれている。

So in fine wrath *some golden sounds* he won
And gave meek Cynthia her Endymion. (203-4) [italics mine]

こうして義憤に燃えて詩人は黄金の調べを得、
内気な月姫にかのエンデュミオンを与えたのだ。

これが元の清書原稿では、先のスペンサーの詩により近い形で、“So from Apollo’s Lyre a Tone he won. . .” [italics mine]と読まれるのである。⁶ アポロンの支配するポエジーの世界の発見が、それゆえキーツにとって文字通り「黄金の国」の発見であったわけである。

ところで、先のソネットに描かれているような新世界の光景、とりわけ広大無辺の海とそこに浮かぶ島々の風景は、ポエジーの世界を表すイメージとして、その後もキーツのここに生き続ける。それは同じく『1817年詩集』の代表作“Sleep and Poetry”の中では、今度は読書よりもむしろかれ自身の創作によってこれから向かうべきポエジーの世界、すなわち混沌たる未来のイメージとして登場する —

An ocean dim, sprinkled with many an isle,

Spreads awfully before me. How much toil!
How many days! what desperate turmoil!
Ere I can have explored its wideness. (“Sleep and Poetry,” 306-9)

遙かにかすむ大海が、多くの島々をちりばめて、
わたしの前に厳かに横たわっている。どれほどの労苦！
どれだけの歳月！ どんない激しい混乱が待ち受けていることか！
わたしがその広がりをも極めるまでには。

いま、ポエジーの世界は「茫洋たる大海」のごとく、これから探求されるべき多くの未知の領域を含む世界として厳かに横たわっていた。その広大さの前に恐れを感じながらも、遙かなる「黄金の国」への強い憧れ、その島々を経回る「旅」への欲求が、キーツのここを捕らえている。そしてかれの眼前には、その世界の栄光のすべてを体現して、燦然と輝くアポロンの姿が浮かび上がるのである。

実際、『1817年詩集』を繙くと、そこにはアポロンに対する文字通り「信仰」と呼べるほどの憧憬が溢れている。詩人のこのようなアポロンへの帰依は、ポエジーの世界に対するかれの熱狂、すなわち新世界の発見のみずみずしい感動とまさにひとつのものなのである。

さて、それではアポロンは、キーツの詩にどのような形で登場し、どんな意味を担うことになるのであろうか。ポエジーの世界がそのままアポロンの国であってみれば、キーツの描くアポロン像が、かれのポエジー観そのものと密接に関わっていることは、いまさら強調するまでもあるまい。キーツの描くアポロンは、その本質においてあくまでもキーツ独自のアポロンであり、いわばかれの詩世界の地理を写し出す鏡なのである。

そこで以下に、ポエジーの世界の発見の興奮が、アポロンへの熱狂として極めて素朴に、直接的な形で作品に現れる最初期、つまり1815年から1817年春にかけての作品群を中心に、キーツのアポロン像を探求したいと思う。すなわち詩中のアポロン像に焦点を定め、そこに託された詩人の想いを読み解くことによって、この時期のキーツのポエジー観を浮き彫りにすることが、本章のねらいである。

1 アポロンの調べ — 夕べの歌

キーツにとってポエジーの歴史は、ホメロスに代表される古代ギリシアの時代から、ウェルギリウスをへて英国のエリザベス朝へと、ひとつながりにつながっていた。いや、むしろそれは歴史というよりも、過去の詩人たちのすべてが、共に現在のこの瞬間に生きているという感覚と言ったほうが近いかも知れない。

われわれが、キーツの最も初期の作品のひとつである“Ode to Apollo”において見るのは、そのような超時間的な空間において、ホメロスとウェルギリウス、そしてシェイクスピア、ミルトン等々が、アポロンを取り巻いて競演するあり様である。まさに今、それらの大詩人たちが、黄金の広間に座するアポロンを前にして各自の豎琴を取り上げるのだと、詩人は語りはじめる。あたかも、己の眼前に進行する光景を忠実に報告する者のごとく、そしてほかならぬアポロンへ向けて —

In thy western halls of gold
When thou sittest in thy state,
Bards, that erst sublimely told
Heroic deeds, and sung of fate,
With fervour seize their adamant lyres,
Whose cords are solid rays, and twinkle radiant fires.
 (“Ode to Apollo,” 1-6)

その西方の黄金の広間にて
あなたがその玉座に座し給うとき、
その昔、歌声も気高く英雄たちの功績を語り
ひとの運命をも歌いし詩人たちが、
熱情にかられて取り上げる、堅き光線よりなる、
燦然たる炎きらめく弦を持つ、堅牢無比なるおのが豎琴を。

ここで過去の詩人たちの歌がかれらの演奏する音楽として描かれるからといって、いまさら詩と音楽とが元来ひとつのものであるなどと、とりたてて言う必要があるだろうか。

ましてやアポローンは、音楽の神でもある。それゆえ、「美しい音楽である」というためだけに、シェイクスピアはアポローンの名を持ち出したりもしたのだ。⁷ではキーツにとってアポローンは、いつ、どんなふうに耳に届き、どんな音色をしていたのだろう。そう言う間にも、演奏会は始まろうとしている。まずはこのアポローンの神殿で奏される音楽に、しばし耳を傾けることにしたい。

さて、第一番目の奏者は当然ホメロスである。かれが「その逞しい両の腕で、戦を語る轟く琴を打ち鳴らす」(7-8)と、次には「ウェルギリウスの豎琴の荘重甘美なる音色が、美しき調べとなってあなた[アポローン]の神殿に響き渡る」(13-4)。そしてしばしの沈黙の後に、ミルトンの雷鳴のごとき音楽が轟くと――

Breathless the laurel'd peers;
Nor move, till Milton's tuneful thunders cease,
And leave once more the ravish'd heavens in peace. (20-23)

月桂冠を戴きし同輩たちは息もつけず、
また身動きすらできぬ、ミルトンの旋律豊かな雷鳴の鳴り止むまで、
その響きに魅了されし諸天のふたたび静けさを取り戻すまで。

次にアポローンは、「シェイクスピアにむかって(指揮の)手を振るようにと命じる」(24)。するとすぐさま「情念の化身たち」のおそろしき一団(つまりかれの劇の登場人物たち)が飛び出してきた、各自がおのれ自身を支配する「気性」にもっともふさわしい弦を震わせる(25-28)。シェイクスピアに続いては、スペンサーが「銀のトランペットを吹き鳴らし」(30)、「アイオロスの豎琴」つまり風琴が風に震えて繊細な音色を響かせた後に、タッソーの「熱烈な歌」、またそっと爪弾くやさしい調べが流れる(36-41)。だが、この競演の最後を飾るのは、ほかならぬアポローンみずからが、ムーサたちと共に奏でる音楽である。

But when *Thou* joinest with the Nine,
And all the powers of song combine,
We listen here on earth:

The dying tones that fill the air,
And charm the ear of evening fair,
From thee, great God of Bards, receive their heavenly birth. (42-47)

されどあなたが九人のムーサたちに加わり、
歌のもつ力のすべてがひとつに合わされるとき、
この地上にてわれらは聞き入る。
中空に満ち 麗しき夕べを魅了する、
かそけくも消えゆく調べ、
それは、歌人たちの大いなる神よ、あなたから天の息吹を与えられしもの。

なるほど詩人たちは、それぞれに特色豊かな、諸天をも魅了する音楽を鳴り響かせた。だがこのアポロンの音楽は、「歌のもつ力のすべてがより合わされ」たものである。当然ながらアポロンの音楽は、この世のあらゆる音楽に優るのである。かつて『恋の骨折り損』のペロウンは、「恋」を称えて、「その髪で弦をはりし、輝けるアポロンのリュートのごとく／甘美で調べ麗しい」(“as sweet and musical / As bright Apollo’s lute, strung with his hair”)と語ったものだが、⁸ 黄金の豎琴から紡ぎ出されるその至上の音楽は、地上で聞き入るわれわれの耳に、いったいどのように聞こえてくるのだろうか。

しかし残念ながら、そのような天上の音楽がわれわれ人間の耳に直接響くことはあるまい。キケロが「スキピオの夢」の中で語ったように、めぐる天球の生み出す音楽が決してわれわれの耳には感じられぬのと同じように。⁹ 『ヴェニス商人』のロレンゾもまた、そのことは承知していたのだ。それでもなお、かれは月光の降り注ぐ美しい夜のしじまに耳を澄まし、天の「妙なる音楽」(“sweet harmony”)を聞き取ろうと恋人に語りかける —

How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
Here will we sit, and let the sounds of music
Creep in our ears — soft stillness and the night
Become the touches of sweet harmony:
Sit Jessica, — look how the floor of heaven
Is thick inlaid with patens of bright gold,

There's not the smallest orb which thou behold'st
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-ey'd cherubins. . . .

なんて美しい月の光がこの堤の上に眠っているのだろう！
ここに座って、かそけき楽の音を僕たちの耳に
忍び込ませよう — この夜を包むやさしい静けさは
妙なる音楽の響きを聞くにふさわしい。
お座りよ、ジェシカ — 見てごらん 夜空の床一面に
きらきら光る金の皿がちりばめられている
君の目に映るとんな小さな星も
めぐりながら天使のように歌っているんだ、
瞳涼しい智天使たちといつも声を合わせて. . .

だが、そのような天の調べは、けっして肉体に包まれたわれわれの耳には届かないのだと
ロレンゾは続ける —

Such harmony is in immortal souls,
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it. . . (V, I, 63-65)

そんな美しい音楽が不滅の魂の中には響いているんだ、
けどこのやがては朽ち果てる泥の衣が
それをすっばりと閉じ込めているあいだは、僕たちの耳には聞こえない. . .

なるほど肉体の耳には聞こえなくとも、しかしその想像力によって、夜空を見上げるロレンゾは、星々の奏でる調べが一つの調和ある音楽(“sweet harmony”)となって天空に響きわたるのを聞いている。そしてキーツもまた、夕映えに染まる空を眺めながら、アポロンの音楽が大気を震わせるのを確かに感じているのだ。その音楽は、今まさに黄金色に輝く「中空に満ち、麗しき夕べを魅了」している。それは実は、夕べの風によって運ばれ

来る「かそけくも消えゆく調べ」(“The dying tones”)である。自然の生み出すそのかすかな調べの中に、キーツは「妙なる天の息吹」を吹き込んだアポロンの存在を、そしてその音楽を感じ取っている。おそらくは後に“Ode on a Grecian Urn”で語られるような「耳には聞こえぬ音楽」(11)を、かれはそこに聞いているのだろう。

澄みわたった静かな夜(“soft stillness and the night”)が、天球の生み出す「妙なる音楽」を聞くのにふさわしいとすれば、アポロンの音楽に耳を傾けるにふさわしい時は、やはりキーツの言うように夕暮れの時刻ではなかろうか。金色に輝く夕暮れは、太陽の壮麗な美しさを最も身近に感じさせる時である。すでにEvert も指摘する通り、夕暮れはキーツにとって、まさにアポロンの時、アポロンの歌声の聞こえる時なのである。¹¹

だが、いかに美しい夕暮れであっても、そのとき詩人の魂が「かそけくも消えゆく調べ」に対して開かれているのでなければ、決してそこにアポロンの歌を聞き取ることはできない。長い医学生としての研修を終えた翌1816年の夏、初めて海辺の保養地マーゲイトに休暇に出かけた時、キーツは喧騒に満ちたロンドンでの生活を振り返り、己の詩的感受性が鈍ってしまっていたことを嘆いて言う――

That I should never hear Apollo's song,
Though feathery clouds were floating all along
The purple west, and two bright streaks between,
The golden lyre itself were dimly seen. . .

(“To My Brother George,” 9-12)

羽毛のごとき雲は深紅に染まる西空を
―面に漂い、二筋の輝ける縞のあいだには、
おぼろげに黄金の豎琴も見えたのに、
アポロンの歌を決して聞くことがなかったとは. . .

どんなに美しい夕空を見てもアポロンの歌が聞こえなかったと詩人は嘆くが、しかしそれがわれわれのふつうの状態ではあるまいか。つまり自然の「かそけき音」の中にアポロンの妙なる音楽を聞き取るには、日常の世界を越え出た魂の静謐と、研ぎ澄まされた感受性が必要なのである。そうしてはじめて、人間の耳には届かぬはずのアポロンの音

楽が、地上の、肉体に閉じ込められたわれわれの魂の中で、靈妙な響きをたてると言えるのだろう。

だがそのように希有な至福の瞬間が、確かに詩人には訪れるときがあるのだ。上の嘆きの後に、キーツはこう続けている —

But there are times, when those that love the bay,
Fly from all sorrowing far, far away;
A sudden glow comes on them, nought they see
In water, earth, or air, but poesy. (19-22)

だがときにはあるのだ、月桂樹を愛する者たちには、
あらゆる悲しみからとおく、とおくはなれて飛び去り、
突如としてこころ燃え立ち、水にも、地にも、大気にも、
ポエジー以外、何も見えなくなるときが。

「ポエジー以外、何も見えなくなるとき」、詩人の目に映るのはいったいどのような世界か。ここでキーツが描くポエジーの世界は、中世の城や騎士たちのイメージが入り混じった、極めて素朴なものに過ぎない。だが、詩人や詩の世界が特別のものだといつかれの若い、真摯な思いは読者にまっすぐに伝わって来る —

. . . when a Poet is in such a trance,
In air he sees white coursers paw, and prance,
Bestriden of gay knights, in gay apparel,
Who at each other tilt in playful quarrel,
And what we, ignorantly, sheet-lightning call,
Is the swift opening of their wide portal,
When the bright warder blows his trumpet clear,
Whose tones reach nought on earth but Poet's ear. (25-32)

. . . そんな恍惚の境に詩人が至るとき、

中空には白い駿馬が蹄で地を打ち、跳ねるのが見え、
馬上には華やかに装った、陽気な騎士たちが、
戯れの争いに槍をさし交わす、
またわれらが無知にも、雷光の幕と呼ぶものは、
かれらを迎えて素早く開く大門で、
そのとき輝く姿の門番が 高らかにトランペットを吹き鳴らす、
その音色は詩人の耳以外には 地上のだれにも届かない。

こうして天上の大門が開かれ、「詩人以外の耳には届かぬ」トランペットが高らかに鳴り、騎士たちは華やかな大広間の中へと入って行く。そして詩人の目はその天上の宴のさまを見、またそのはるか向こうに木立を — だがその木立の中の花々は見ることができない、「そんなことをしたら詩人は地上の薔薇と仲違いをするとアポローンはご存じだから」(45-6) — そしてさらには清らかな天の泉を望見する。

アポローンの歌が聞こえるとき、詩人の目は、こんなふうには空にさまざまなヴィジョンを見るのだとキーツは語っているのである。そしてそのような時、おそらく詩人自身の唇から、美しい歌が紡ぎ出されるのだろう。「アポローンの歌が聞こえる」とは、すなわち詩人に詩的靈感（インスピレーション）が訪れるということ、そして詩が生まれるということなのだ。従ってこの詩のはじめの詩人の嘆きを逆から説明すれば、次のように言えるだろう — 詩人の魂が穏やかに澄んでいる時には、金色に輝く夕空と、かすかに響き来る自然の音が、詩人の魂に詩的靈感を吹き込むのだと。

ここでわれわれは、キーツがその詩作の最初期においてすでに魂と自然との微妙な交感に詩的想像力の源泉を見ていたことを注目すべきだろう。詩的靈感は、ふいに、外界から、そしてしばしばなにか自然の音を伴って詩人を訪れる。同年秋の「眠りと詩」の語り出しに描かれるのも、そのようにしてポエジーについての思い（それはここでは詩的靈感とほぼ同義である）が自然の中から湧き起こるさまである。かれによれば、それは「恐ろしい雷の轟き」(“fearful claps of thunder”)や、「地の底からの低い地鳴りの音」(“low rumblings earth’s regions under”)のようにやってくることもあるという。「またときには — 」と、詩人はさらにこう続ける —

And sometimes like a gentle whispering

Of all the secrets of some wond'rous thing
That breathes about us in the vacant air;
So that we look around with prying stare,
Perhaps to see shapes of light, aerial lymning,
And catch soft floatings from a faint-heard hymning. . .

(“Sleep and Poetry,” 29-34)

またときには 虚空の中 われらのまわりに息づく
なにか不思議なものの秘密のすべてを明かす
やさしい囁きのようにやってくる。
そこであたりをくいいるように見回すと、
さまざまな淡い光の影が見え、かすかな聖歌の調べの中に、
柔らかくたゆたうものが捕らえられよう. . .

とうてい言葉では言い表しえないものを伝えようとして、キーツはこのように言葉をついでゆく。そこからわれわれに伝わるのは、ポエジーの訪れが、いかに捕らえがたい、かすかなものであるかということだ。普段のわれわれの目や耳には、なにもない「虚空」(“vacant air”)にすぎないところから、突如として、「不思議なるものの秘密のすべてを明かす囁き」が、また「かすかな聖歌」の歌声が聞こえてくる。そうして見開かれた詩人の目には、おぼろげな「光よりなる姿形」、「柔らかくたゆたうもの」が映るのである。このように捕らえがたいかすかな音や姿は、いわば魂の目、魂の耳によって初めて感知されるものだろう。

自然の楽園的なたたずまいに加えて、その自然の生み出すさまざまな音からなるやさしい音楽は、当時のキーツにとっては、このようにアポロンの世界の扉を開くものであった。同じ秋に書かれたソネットの一つは、夕暮れに響く自然の調べが、かれの愛読する過去の詩人たちの歌声と同じく、詩作に向かうところをかき乱すどころか、「心地よく調和のとれた一つの旋律」(“a pleasing chime”)となって鳴り響くのだと語っている。そのように詩人の想像力を鼓舞するものとして、キーツは「夕べの貯える数限りなき音」を次のように書き並べる —

The songs of birds — the whisp'ring of the leaves —
The voice of waters — the great bell that heaves
With solemn sound, — and thousand others more,
That distance of recognizance bereaves,
Make pleasing music, and not wild uproar.

(“How many bards gild the lapses of time,” 10-14)

鳥たちの歌 — 木の葉のささやき —
水の声 — 大鐘のうねり来る
敵かな音、 — 離れていてはさだかには聞こえぬ、
その他さまざまな音、それらが心地よい音楽を
織りなすのだ、荒々しい騒音とはならず。

夕暮れの風が運び来るこれらの自然の音（教会の鐘の音も含めて）の数々は、けっして「荒々しい騒音とはならず」、互いに調和し合い、ひとつの「心地よい音楽」を織りなすのだとキーツは言う。このようにしてわれわれが自然の中にひとつのハーモニーを聞き取るとき、その調べこそ、かの「甘美で調べ麗しき」(“sweet and musical”) アポロンの音楽を想起させるものではあるまいか。¹² “Ode to Apollo”の最後に語られていたように、それら自然の音のすべては、アポロンによって、その「天の息吹」(“heavenly birth”)を与えられたものなのだから。

結局アポロンの音楽とは、詩人に靈感を吹き込む、そのように恵み深い自然のハーモニーに他ならないのであるまいか。それは詩人の耳には天の妙なる調べとなって響き、その目にはさまざまなヴィジョンを与える。つまりインスピレーションそのものだと言ってもよいだろう。そしてこのアポロンの音楽に聞きいるのに最もふさわしい時刻が、おそらくキーツにとっては夕暮れ時であったのだ。

2 アポロンの姿 — 黄金の御者

アポロンという神は、古代以来、何よりもその美しい姿において芸術家たちの崇敬の対象であった。ではキーツが見たのは、どのようなアポロンの姿であったのか。詩人の

魂が夕暮れの風の中にアポロンの妙なる音楽を聞いているその至福の時間の体験を、われわれはエンデュミオンの口をとおして聞くことができる。キーツの描くエンデュミオンは、日没の光景の素晴らしさゆえに、ある森の一隅へとしばしば夕べを過ぎしに通ったという。そこで目にした堂々たるアポロンの姿を、エンデュミオンは妹にこう語って聞かせている —

. . . the sun unwilling leaves
So dear a picture of his sovereign power,
And I could witness his most kingly hour,
When he doth tighten up the golden reins,
And paces leisurely down amber plains
His snorting four. . . . (Endymion, I, 547-552)

. . . 太陽はおのが至高の力を示す
その見事な光景をしぶしぶ後に立ち去りゆく、
それは太陽がもっとも堂々たる姿を現す時刻だった、
かれは黄金のたずなを引き、
息荒い四頭の馬を御して
琥珀色の平原をゆっくりと下ってゆく. . .

ゆっくりと沈み行く「太陽」の姿を眺めながら、エンデュミオンの目は、そこに黄金の馬車を御して下り行くアポロンの雄姿を見ている。西空に向かってたたずみ、アポロンの歌に耳を傾ける詩人自身の姿がそこに重なる。“Apollo”よりもむしろ“Phoebus”(輝ける者)の呼称を好んで用いたスペンサーにおいて多くの場合そうだったように、キーツの詩においてもまた、アポロンは、太陽神の姿をして現れることが多い。上の『エンデュミオン』の習作とも言える「丘の上につま立ちて」の中にも同様の光景が見られる。月女神の婚礼の夜を迎えようとするその夕暮れの描写である。今まさに太陽は海に沈まんとする時、その光景の雄大な美しさが、女神を振り返り微笑するアポロンのイメージによって見事に捉えられている —

Where distant ships do seem to show their keels,
Phoebus awhile delayed his mighty wheels,
And turned to smile upon thy bashful eyes,
Ere he his unseen pomp would solemnize.

（“I stood tip-toe upon a little hill,” 211-14）

とおくに浮かぶ船が 底の竜骨を見せているかと思われるところで、
ポイボスはしばし その強大なる車輪の速度をゆるめると、
振り返り あなたの恥じらう目に微笑みかけたのだ、
おのが華麗さを映す荘厳なる光景を後に その姿を隠すまえに。

あるいはまた『エンデュミオン』の中のネプトゥーヌスへの賛歌の一節には、“that golden song / Apollo singeth, while his chariot / Waits at the doors of heaven”（馬車は天の扉の前で待ち構えるその間に／アポロンの歌う／かの黄金の歌）（III, 957-59）とある。ここで歌われているのは太陽の昇る直前の朝焼けの光景である。太陽神としてのアポロンの姿が、夕暮れ時ばかりでなく、このように夜明けの風景としても描かれることは、そのふたつの時刻に太陽の見せる甲乙つけ難い壮麗さを思えば自然なことであろう。昇り来る太陽に照らされたすがすがしい朝の自然の美しさを無論キーツが知らないはずはない。『エンデュミオン』も導入部において、ラトモス山の山腹にある物語の舞台は、そんな朝の光景から描き始められる —

. . . Apollo's upward fire
Made every eastern cloud a silvery pyre
Of brightness so unsullied, that therein
A melancholy spirit well might win
Oblivion, and melt out his essence fine
Into the winds . . .
. . . .
. . . and the mass
Of nature's lives and wonders puls'd tenfold,

To feel this sun-rise and its glories old.

(*Endymion*, I, 95-100, 104-6)

アポロンの燃え立つ炎が
東空に浮かぶ雲々を銀色に光る積み薪に変えていた
その輝きには一点のしみとてなく、
憂鬱に沈むころすらもいっさいを
忘れさり、おのが美しき精髓を風の中に
溶け入らせるほど．．．

．．．
．．．そして生きとし生けるものと
さまざまな驚異を含む自然全体が鼓動を高鳴らせていた、
昇り来る太陽とその昔ながらの栄光を感じて。

ここに描かれているのは、生きとし生けるもの、自然のさまざまな驚異のすべてが、アポロンの光に照らされて一つとなる瞬間である。それは全自然が、輝かしいアポロンの栄光にころを高鳴らせる時。無論それを見るエンデュミオンも、そしてそれを語る詩人自身も、その鼓動と一つになる感覚を味わったはずだ。いまアポロンは、自然の太陽そのもの、すべてのものを照らす栄光であり、さらには自然全体を象徴する存在でもある。アポロンの光の中で、詩人の魂は全自然との一体感を体験するのである。

ところでキーツの詩に登場する「黄金の御者」としてのアポロン像の具体的なイメージは、プサンの絵画(‘L’empire de flore’ と ‘La vie humaine’)によるところが大きいとされている。¹³ たしかにそれらの絵には、逞しい4頭の馬を御して天駆けるアポロンの雄姿が描かれている。だが、キーツの抱くアポロン像の核心を「最も完全な形で示している」のは、Ian Jackの指摘するとおり、おそらくはプサンの‘L’inspiration de poet’(詩人の靈感)であろう。¹⁴ 当時はロンドンにあったというそのプサンの絵の中では、月桂冠を戴いたアポロンは豎琴を抱いて中央に座り、ペンを手に中空を見あげる詩人の持つ紙を指差して詩人に靈感を授けている。まぎれもない、詩神としてのアポロンの姿がそこにある。

では、あまねく自然を照らす太陽神としてのアポロン像は、詩人の中でどのような形

で「詩神」としての像に結び付いているのか。そしてその姿が表すのは、いったいどんな詩世界なのだろう。詩神と御者という二つのイメージが結び合わされたキーツのアポローン像を、最も明確にわれわれに伝えるのが、この時期の代表作“Sleep and Poetry”である。そこに描かれているのは、いわばキーツの初期の詩世界を体現するものとしてのアポローンの姿である。それゆえこの「眠りと詩」の中のアポローン像を通して、われわれはキーツの詩世界の核心に触れることが可能となるだろう。

「眠りと詩」も百行目近く、「私」はこれから先の己れの詩人としての歩みに思いを馳せる。そしてまず最初に向かう詩の領域としてかれが挙げるのは、「^{フロラ}花神と^{パネ}牧神の王国」である。その王国とは、詩人の描写を一言で要約するなら、感覚的（あるいは官能的）快樂の世界である。この魅力的な国を物語った後に、詩人は自問する — 「この喜びの数々にいつか別れを告げることができようか」(122)と。そしてこう答えるのである —

Yes, I must pass them for a nobler life,
Where I may find the agonies, the strife
Of human hearts: for lo! I see afar,
O'er sailing the blue cragginess, a car
And steeds with streamy manes — the charioteer
Looks out upon the winds with glorious fear. . . (123-28)

そうだ、より高貴なる生に向けてわたしはそれらを後にしなければならぬ、
その先ではさまざまな苦悩、人間のこころの葛藤を
見いだすことだろう。なぜなら 見よ！ はるかに見えるのは、
峨々たる青い山々の上を渡る、一台の車と
たてがみをなびかせた馬たちの姿 — その御者は
神々しき恐れを見せて風の中を覗き込む. . .

アポローンという名こそ使われないが、こうして天より登場する「御者」がアポローンであることは、疑いようがない。このアポローンの登場は、人間の苦悩の数々を見据える「より高貴なる生」へと向かうべきだとする詩人の決意によって、しかもその決意を励ます形でなされることを、われわれはここで心に留めておく必要がある。つまり今キーツは

アポロンの姿を借りて、楽園的世界を抜けてこれから己の向かうべき方向を指し示そうとしている。すなわち、苦悩に満ちた現実の世界へと向かう、あるべき詩人の姿を示そうとしているのである。

さて、「私」が見守る中、「御者」とその馬車は旋回しながら下降し、やがて丘の中腹にいる「私」の眼前に降り立つ。そして「御者」は、「不思議な身振りで木々や山々に向かって語りかける」。するとたちまち、鬱蒼と繁る木々の間から、さまざまな人の姿をした幻影が現れ出るのだ――

The charioteer with wond'rous gesture talks
To the trees and mountains; and there soon appear
Shapes of delight, of mystery, and fear,
Passing along before a dusky space
Made by some mighty oaks: as they would chase
Some ever-fleeting music on they sweep.
Lo! how they murmur, laugh, and smile, and weep:
Some with upholden hand and mouth severe;
Some with their faces muffled to the ear
Between their arms; some, clear in youthful bloom,
Go glad and smilingly athwart the gloom;
Some looking back, and some with upward gaze. . . (136-147)

御者は不思議な身振りで
木々や山々に語りかける。するとたちまちにして
喜び、謎、恐れを表すさまざまな人影が現れ、
檜の巨木に囲まれた薄暗い空間を
通り過ぎる。たえず流れゆく楽の音を
追いかけるかのごとくすみやかに歩み去る。
見よ！ かれらの眩き、笑い、あるいは微笑み、あるいは泣くさまを。
手を高く上げ唇を固く結びて行く者あれば、
両腕で頭を抱え その顔を耳もとまで

覆い隠す者あり、あるいはまた、翳りなき青春の盛りにありて、
たのしげに微笑みながらその暗がりを横ぎり行く者あり。
また振り向きつつ歩む者、空を見上げつつ行く者もあり。 . . .

まさに「何千という影が何千というしぐさで」(148)、森から現れ出では足早に通り過ぎて行くのである。いかなる魔法を「御者」は使ったのか。いや「御者」はただ、木々や山々に向けて「語りかけ」たすぎない。だがその「語りかけ」によって、喜び、恐れ、苦悩、疑い等々、人間のありとあらゆる感情を示すおびたしい人の姿が現出したのだ。したがって「御者」によるこの自然への語りかけは、詩人の想像力の働きを表すと考えられる。それは自然との感応によって触発され、躍動する、詩人の想像力の実に鮮やかな視覚化である。

さて次に「御者」は、こうして出現した人影の声に耳を傾け、一心にその言葉を書き留める。「御者」がいまたとえアポローン自身だとしても、その姿は、なんとプサンの描く詩人、すなわちアポローン（その傍らにはムーサの一人カリオベも立っている）によって靈感を授けられ、夢中でペンをとる詩人の姿に似かよっていることだろう —

. . . Most awfully intent,
The driver of those steeds is forward bent,
And seems to listen: O that I might know
All that he writes with such a hurrying glow. (151-4)

. . . すさまじきほど一心不乱に、
その馬車の御者は身を前に乗り出し、
耳を傾けている。ああ そのように性急なる熱情に燃えて
かれの書き留めるもののすべてを知り得たら。

遙かな空から舞い降りた「御者」の示すこうした一連の行為のすべてが、われわれにキーツの思い描く理想の詩人像を伝えてくれる。「御者」の木々や山々への語りかけは、「丘の上につま立ちて」の中で歌われる「自然のやさしき行いの数々をくいいるように見つめ」(63)るという詩人の態度と相通じるものがある。しかしそこでは、詩人は「自然の光

の麗しき樂園」(126)の快樂に酔いしれ、たちまちにしてこの世の「あらゆる悩みごとを離れて」(138)「白雲の上を歩むかの心地」(140)になるのであった。ところがいまここで「御者」の語りかけ(すなわち想像力のはたらき)が自然の光景から生み出すのは、「この世」そのもの、それも人間の情念の世界にはかならない。それをじっと観察し書き留めている「御者」の姿に仮託して、キーツは「人間のこころの苦惱と葛藤」を見据えるという「より高貴なる生」の像を描こうとしているのである。

その意味においてこの「眠りと詩」の御者アポロンの姿は、「丘の上につま立ちて」より以前に書かれたにもかかわらず、「丘の上．．．」の世界を乗り越えたところ、つまりキーツ自身の今後向かうべき方向を指し示していると言える。これ以後も詩人は、「丘の上につま立ちて」の世界や「花神^{フローラ}と牧神^{パゥン}の世界」といったやさしい自然の樂園的世界と、苦惱や葛藤に満ちた人間世界との間を絶えず揺れ動き続ける。だがそうしながら次第に、後者の世界へ向かう意志が、その詩の中にも明確に現れるようになるのである。その変化はキーツをして、たとえばリイ・ハントやスペンサーの世界を脱して、次第にシェイクスピアの、とりわけその人間悲劇の世界へと傾倒させてゆくことにもなることだろう。

たとえば、「御者」の繰り出す人の姿が次々に流れ過ぎる実体のない「人影」(“shapes”)にすぎなくとも、またその人影の身振りが芝居がかった、現実味に欠けるものであったとしても、あるいはまた、人影も「御者」自身も、はかなく消え去る「幻影」(“visions”) (155)にすぎなくとも、そこにはたしかにキーツの詩世界の根幹となるポエジー観が明確に示されている。このアポロンの姿は、いわばキーツの描く未来の自画像なのである。

3 「アポロンのまなざしの下に」 — 月桂冠を戴いて

さて、上のようなキーツの描くアポロン像からさらにキーツとアポロンとの関係そのものへと考察を進めるとき、われわれは直ちに、少なくとも1817年頃までのキーツのアポロンに対する態度の中に、極めて個人的な、強い思い入れを嗅ぎつけることになるだろう。実際、キーツにとってアポロンは、古代ギリシア世界を代表する単なる過去の異教神ではなかった。あるいはまた、ポエジーの世界とその栄光と美の象徴というだけでもなかった。かれのアポロンに対する態度には、人が古代からの美しき遺産(たとえばアポロンを型どった彫刻作品)に対するのとは全く異なった、なまなましい感情が込められている。かれにとってアポロンは、ただ己を見守るだけでなく、時には怒り、そして

おそらく罰をも与える、いわば生きた神に他ならなかった。それが詩作上のポーズにすぎないのではないかという反論は、キーツにおいてはあてはまらない。そのことをわれわれは、月桂冠をめぐる一つのエピソードと、それにまつわるかれの詩によって知らされるのである。

ところで、この小さな事件の真相を考察する前に、そもそも月桂冠とは何か、キーツにとってどんな意味をもつのかを確認しておかなければなるまい。そうでなければ、なぜこのような些細な出来事に対して、かれがあのように反応したのか、その心情を決して理解することはできないからである。

アポローンに追われたダブネーが変身した月桂樹が、爾来アポローンの木とされることについては、今さら言うまでもあるまい。このアポローンとダブネーの物語は、オウィディウスの神話の中でも、ルネサンスの英国でおそらく最も好まれた話の一つであり、アポローンの求愛から懸命に逃げるダブネーの姿は、恋の追跡の典型的場面として文学にたびたび借用されてきた。アポローンは、受け入れられぬ恋に苦しむ若者の典型でもあったのだ。例えばスペンサーは、アポローンの姿に己を重ねながら恋人にこう訴えかける — 「美しき恋人よ、ポイボスの追跡からもう逃れるのをやめて / その胸にかれの葉と愛を抱き締めよ」と。¹⁵ スペンサーの言う「かれ(ポイボス)の葉」とは、もちろん月桂樹のことである。この愛のソネットは、月桂樹の冠をつけた恋人に向けて書かれている。その恋人の姿が、かれには「大きな希望を与える」のだと言う。それはなぜか。詩人はこう語り出す —

The laurell leafe, which you this day doe weare,
Gives me great hope of your relenting mind:
For since it is the badg which I doe beare,
Ye bearing it doe seeme to me inclind. . . (“Sonnet 28,” 1-4)¹⁶

今日あなたがつけている、月桂樹の葉が、
あなたのところが打ち解けたという大きな希望を与えてくれます。
なぜならその葉はこのわたしが身につけている紋章だから、
それをつけたあなたの姿はわたしにところが傾いた証に思われるのです. . .

アポロンの木である月桂樹の葉は、いわば詩人の「紋章」(“badg”)なのである。その葉を身につけることは、それゆえ詩人にこころを開いた証拠となるという論法である。さらにスペンサーは、その葉から己がしばしば受けている「力」(想像力)が恋人に伝わって、かの誇り高きダブネーのことが彷彿と思ひ起こされるだろうと、恋人に語り続ける。そして最後に、いまやダブネーとしての恋人に、先の言葉を告げるのである。原文を引用すると――

Then fly no more fayre love from Phoebus chace,
But in your brest his leafe and love embrace. (13-4)

さて、月桂樹の葉、そしてその冠が、このように詩人の栄光を象徴するものとなったのも、やはり遠くギリシアの古代に遡る。すでに『イリアス』の第一巻にも記されているように、アポロンは、恐ろしい弓の神(『イリアス』ではその弓は疫病を撒き散らす)である一方で、豎琴をかき鳴らす詩歌の神でもあった。¹⁷ それゆえ古代の詩人たちは、「自分たちがとりわけアポロンの庇護の下にあると考えた」のである。¹⁸ そうしてアポロンの祭りにつきものであった音楽(つまり歌と豎琴や横笛)の競技会――それは後に運動競技を中心とするものになっていったが――において、その勝者にこのアポロンの冠、すなわち月桂冠が与えられたのである。

月桂冠を詩人の最高の栄誉の象徴とする考えは、イタリアでは中世からルネサンスの時代へと、つまりダンテからペトルルカの時代へと受け継がれる。¹⁹ だが広く西欧の文学の伝統の中に取り込まれるのは、やはり古代への関心が高まるルネサンスに至ってからのことである。その顕著な例が、英国における「桂冠詩人」(Poet Laureate)という、国王から年金を支給される地位とその称号の誕生であろう。²⁰

しかしキーツにとって月桂冠が重要であったのは、地位や称号といったことではなく、なによりもそれがアポロンの栄光の象徴であったからに他ならない。かれが思い描いたであろう月桂冠のイメージにもっとも近い例を一つ挙げるとすれば、やはりプサンの「詩人の靈感」の絵に優るものはあるまい。その絵の中では、月桂冠はアポロンの頭上に置かれているばかりか、傍らの二天使の手にも握られている。月桂冠を両手に持って中空に浮かぶその一方の天使は、一つの月桂冠を詩人の頭上にかざし、もう一つを詩人の前上方の空間に掲げている。すると靈感を受けて天を仰ぐ詩人の視線が、ちょうどその月桂冠に向

けられることになるのである。

中空にかかる月桂冠を見上げるこのプサンの詩人の姿は、いつしかキーツの姿と二重写しになっていく。われわれはここで思い起こすのではあるまいか。「眠りと詩」で、キーツがポエジーの訪れを語っているくだりを。それはときには雷鳴の轟きかあるいは地鳴りのごとき畏怖を覚えるものであり、またときにはわれわれを取り巻く大気にある「ふしぎなものの秘密のすべて」をささやくかのようなやさしい訪れであった。そのポエジーの訪れに驚いて顔を上げた詩人の目に映るのは、「光り輝くおぼろな影」であり、また「空高くかかる月桂樹の冠／それは命の果てるときわれらの名の上にかけられるもの」(“the laurel on high suspended, / That is to crown our name when life is ended”)(35-6)であると、そこで歌われていたのだ。

もう一つ、キーツの月桂冠への思いを語るソネットを挙げておこう。ハントの家での月桂冠をめぐる事件に先だつある日、一人の女性が、開業医への道を捨てて詩人となる決意をしたキーツを励ますために、かれに月桂冠を贈ったという。その女性への返礼として、キーツはこう歌っている —

Fresh morning gusts have been blown away all fear
From my glad bosom — now from gloominess
I mount for ever — not an atom less
Than the proud laurel shall content my bier.
No! by the eternal stars! or why sit here
In the sun's eye, and 'gainst my temples press
Apollo's very leaves. . .

(“To a Young Lady Who Sent Me a Laurel Crown,” 1-7)

朝のさわやかな風が わたしの胸に宿る恐れをみな吹き飛ばして
喜びで満たしました — いまわたしは陰鬱な気分を
永遠に越え出たのです — 誇り高き月桂樹が
わたしの棺を満足させるその時といささかも劣らぬほどに。
そうです！ 永久の星々にかけて！ さもなければどうしてここ
太陽の見つめる中に座し、わが額に押しあてたりなどできましよう

ほかならぬアポロンの葉を．．．

ここにもまた、月桂冠と詩人としての死後の名声の連想が見られるが、いまや詩人は、現実に月桂冠を己の額に押しあてている。しかも己の姿を見守るアポロンのまなざし (“the sun’s eye”)を意識しながら。そして後半部で、こう宣言するのである。月桂冠を戴いている「まさにこの瞬間には、へりくだったカエサルに対して眉をひそめ、鎧に身をかためた英雄たちのいかに屈強の一団といえど、わが冠を奪い取らせはしません」(11-3)と。

アポロンへの熱狂的と言えるほどの憧憬と、それに結び付いた月桂冠への思い入れは、この当時の（少なくとも「眠りと詩」執筆の1816年秋から1817年春までの）キーツの詩の主要なムードを形成している。だが上のソネットの後半部に見られる不遜な態度は、月桂冠への過剰な思い入れの孕む危険性を暗示してはいないだろうか。事実この詩行がその春ハントの家で現実のものとなったとき、それはキーツの心に小さな、しかしすぐには癒えぬ傷を残した。この詩で語られたような月桂冠への態度が、現実においては周囲の世界との間に滑稽なずれを生じるだろうことは、おそらく誰の目にも明かであろう。だがキーツにとって問題は、そのような外界との関係ではなく純粹に内面的なものであった。

では、ハント家でいったい何が起こったのか。当時リベラルな編集者として名高かった Leigh Huntは、初期のキーツの詩世界に強烈な影響を与えた詩人である。少なくとも詩人としてのキーツの歩みの最初の数歩は、かれの存在なしには考えられないと言ってもよい。1816年10月の出会い以来このかた、キーツの生活はハントのサークルを中心に回っていた。ハントの書齋に飾られた数多くの古典的絵の複写や古代彫刻の模造品に囲まれて、おそらくキーツの想像力はギリシア世界をより身近に体験することができたのだった（その様子は「眠りと詩」の312行目以下に描かれている）。そこでは、戯れに月桂冠を頭に載せて詩作をすることも、ごく自然に行われたと想像される。キーツがどう思おうと、それはハントにとっては、いつもと変わらぬ一日にすぎなかったかもしれない。²¹ともかく、その日の出来事を、キーツの詩の出版者であるWoodhouse は以下のように記録している —

As the author and Leigh Hunt were taking their wine together, after a dinner at the house of the latter, the whim seized them to crown themselves, after the fashion of the elder poets, with a wreath of laurel.

While they were attired, two acquaintances of Mr. Hunt called upon him:-- Just before their entrance Hunt removed the crown from his own brows, and suggested to Keats that he might as well do the same.

K. however, in the enthusiasm of the moment, vowed that he would not for any human being and he accordingly wore it without any explanation thro' the visit. 22

作者 [キーツ] とリー・ハントが、ハントの家で夕食後にワインを飲んでいたとき、昔の詩人たちにならって、月桂樹の冠をかぶるという思いつきが、二人をとらえた。

そうやってかれらが月桂冠をつけているときに、ハント氏の知人が訪ねてきたのである。— ハントはその二人が入ってくる直前に額から冠を取り去り、そしてキーツにもそうするように促した。

ところがキーツは、その時の熱狂的気分にかられて、いかなる人間にたいしても己の冠を取ることはしないと誓いをたて、したがってその訪問の間中、なんの説明もせず、それをかぶりとおしたのである。

先のソネットがそのまま現実になったかのような状況である。ところでこの月桂冠（但し実際はハントの方はキツタの冠だったらしいが）をつけている間に、二人は制限時間を決めて詩を競作している。そのときキーツの書いたソネットは決して出来のよいものとは言えないにしろ、われわれはそこに、月桂冠を戴くということを生真面目に受けとめ、その過剰な意識に縛られて自由に働くことのできない詩人の想像力を見いだす。まず、「ハントより月桂冠を受けて」(“On Receiving a Laurel Crown from Leigh Hunt”)と題したソネットで、かれは「このような冠を意識することはほとんど苦痛に近い」(7-8)と告白する。そうしてそれにふさわしい「不滅の考え」(4)も、「華麗な夢も浮かんで来ない」(10-11)ままに、「時が過ぎ去って行く」ことを繰り返し嘆くのである。また、それに続くソネット「わたしが冠を戴いているのを見た女性たちに」(“To the Ladies Who Saw Me Crown'd”)では、月桂冠（それを“my favorite”とも呼んでいる）が、この世のいかなる美よりもまさるものだというただその一事を直截に述べているにすぎない。

だが、キーツのアポロンへの感情をわれわれにより深く開示してくれるのは、この事件とそのソネットそのものではなく、それらに対するキーツのその後の反応のあり方に他

ならない。上のような己の振舞いに対して、キーツはすぐさま深く反省する。いったい何をかれはそれほど悔いたのか、誰に対して己を恥じたのか — 。キーツは、自分の軽率な行為がアポローンへの冒瀆となることを恐れ、それを悔いたのである。誰の目に対してもなく、ほかならぬアポローンの目に対して、己を恥じたのである。その春、すでに大作『エンデュミオン』に意欲的にとりかかっているときに、かれはまだ、手紙の中でこの事件に触れて言う —

. . . I put on no Laurels till I shall have finished Endymion, and I hope
Apollo is not angered at my having made a Mockery at him at Hunt's. . . 23

. . . ぼくはエンデュミオンを完成させるまでは月桂樹を頭に戴いたりはしない、
そしてアポローンがぼくがハントの家でかれを冒瀆したことを怒っていないことを願
う. . .

このような悔恨の気持ちを、キーツは事件後ただちに詩に歌っている。²⁴ かれが語りか
ける相手は、無論アポローンを措いてほかにない。“God of the golden bow” に始まる
“golden” の語をちりばめた長い呼びかけに続いて、キーツはアポローンにこう問いかけ
るのである —

Where, where slept thine ire,
When like a blank idiot I put on thy wreath —
Thy laurel, thy glory,
The light of thy story?
Or was I a worm too low-creeping for death,
O Delphic Apollo? (“God of the golden bow,” 7-12)

いずこに、あなたの怒りはいずこに眠っていたのですか、
間抜けな阿呆のようにわたしがあなたの冠を頭に戴いたとき —
あなたの月桂樹、あなたの栄光、
あなたの物語の光である冠を。

それともわたしなど死にも値しない地を這う虫けらも同然だったのですか、
デルポイのアポローンよ。

キーツにとって、月桂冠を戴くということがいかに重大な意味を持つことか。それは決して戯れに、アポローンの許しなしに行ってはいけない行為なのである。したがっていまかれにとって問題なのは、純粹に自己とアポローンとの関係である。そして上の詩行では、アポローンが己の不敬の行為を罰しなかったのは、自分が怒りにも値しない「虫けら」に過ぎなかったからなのかと、卑屈とも言える態度でアポローンに問い正している。だがそれは単なる自己卑下とは言い難い。その裏には、アポローンとの特別の関係を（一方的ではあるにせよ）前提にしている詩人の思いが込められているからである。その思いは、次のスタンザでより鮮明になる。

ここでキーツは想像する。己れの瀆神の行為にゼウスは腹を立て、いまにも雷で打ち殺さんとしたことだろう。だがそのゼウスの怒りを、ほかならぬアポローンがなだめ静めてくれたのだと —

O why didst thou pity and beg for a worm?

Why touch thy soft lute

Till the thunder was mute?

Why was I not crush'd — such a pitiful germ?

O Delphic Apollo!

(20-24)

ああなぜ あなたは虫けらのために憐みを抱き許しを請われたのですか。

なぜ雷の静まるまで

その音色やさしきリュートを手にされたのですか。

なぜわたしは滅ぼされなかったのでしょうか — こんな哀れむべき細菌ほどの存在なのに。

デルポイのアポローンよ！

なぜ、アポローンは詩人のためにゼウスに許しを請い、その音楽でゼウスの怒りを静めてくれたのか。自分を「虫けら」と呼び、「細菌」とまで言いながら、詩人は己れに対する

アポロンの慈愛を確信している。ゆるぎない自信が、この行間には溢れている。アポロンとの個人的な特別の結び付きを信じているがゆえにこそ、かれにとってはアポロンの冠である月桂冠をかぶってしまった己の軽率さが耐え難かったのである。

当時のキーツは、文字通り「太陽のまなざしの中に」、つまり「アポロンのまなざしの下に」生きていた。²⁵ それは Ian Jack も指摘するように、己がアポロンの庇護の下にあるという意識、さらにはアポロンの寵愛を受けているという意識に結びついている。²⁶ だがそのような意識が作品の前面に打ち出されることはけっしてない。せいぜいが上の詩のような逆説的な問いかけの背後に（見え透いているにせよ）秘められているだけである。それというのも、かれは詩人として立つことを今ようやく決意したばかりであり、したがってアポロンの国、すなわちポエジーの国の全くの新参者に過ぎなかったのだから。すでに最初の詩集を編んではいたが（出版は3月3日）、しかしもっとスケールの大きい、想像力の横溢する長詩を（昔の詩人たちのように）書いたのであれば、真に詩人の仲間入りをしたことにはならないと、かれは考えていた。²⁷ 先の手紙で、「エンデュミオンを完成させるまでは月桂冠をかぶらない」と言ったのは、そういう意味である。

前年の「眠りと詩」のはじめで、キーツはこのような謙遜と自負の入り混じった心情を、ポエジーそのものへの直接の語り掛けの形で吐露している。「まだあなたの広大なる天の栄誉ある住人ではないので」と断りながらも、かれが思い描くのは、太陽の壮麗なる輝きの中で、天上より靈感を授けられる己自身の姿にほかならない――

O Poesy! for thee I hold my pen
That am not yet a glorious denizen
Of thy wide heaven—Should I rather kneel
Upon some mountain-top until I feel
A glowing splendour round about me hung,
And echo back the voice of thine own tongue?
("Sleep and Poetry," 47-52)

ポエジーよ！ あなたのためにわたしはペンを取ります
まだあなたの広大なる天の栄誉ある住人では
ありませんが――むしろどこかの山の頂きに跪き

詩人のアポローンへの帰依は、恍惚の死とその結果のアポローンとの合一への希求となるに至って、神秘的な宗教感情に一層近づいている。それを若き詩人の一時的な熱狂の言葉として片付けるわけにはいかない。この死と合一への希求こそ、実はキーツの想像力をつき動かす原動力の一つであり続けたのだから。²⁸ それは言い換えれば人間の苦悩からの、意識からの逃避の願望であった。その願望は、詩人の意志によって次第に意識下へと押しやられはするが、ふいに浮かび上がってきては、かれの心をしばしの間魅了することになるだろう。

だがこの時期においては、その願望はまだ裸のままである。それゆえ詩人は、たとえば「丘の上につま立ちて」のように、眼前に広がる自然を観察しながら、すぐさまこの世を離れて、アルカディア的楽園世界へと飛び立つことができた。当時のかれにとってポエジーの世界とは、ギリシアの神話世界、その楽園的風景に他ならなかったからである。

そして、そのようなポエジーの世界を治める者、その美と栄光を一身に体現する者が、アポローンであったのだ。なるほど「眠りと詩」の中の御者アポローンは、人間のさまざま苦悩を書きとめる詩人の姿を示していた。だが「私」が見たというその御者のヴィジョンは、はかなくも「天の光の中へと逃げ去って」(155-6)しまうのではなかったか。つまりアポローンは、「泥流のように押し寄せる」(158)圧倒的な現実に囲まれた「私」を残して、黄金の馬車を御して再び天上へと掛け昇って行ったのである。御者アポローンの姿には、確かに以後キーツの向かわんとする方向、すなわち人間の情念の世界へ向かう方向が示されてはいるが、それはまだ言葉上のものに過ぎない。アポローンへの憧憬がポエジーの世界の発見の興奮と結び付き、一種の信仰にまで高まったこの1817年春までの時期においては、キーツにとってアポローンは、甘美な眠りと陶酔に満ちた楽園的世界としてのポエジーのすべてを体現していたのである。

遥かな「西方の島」英国にあって、キーツほどアポローンの調べを、そしてその黄金の姿を、近しく、己を取り巻く現実の風景の中に感じ取っていた者が、はたしてどれほどいたただろう。キーツのアポローンがかれ独自のものであると言えるのは、まさにそのようなアポローンへの直接な関係によるのである。おそらくキーツの意識は、アポローンをなによりも「己自身の神」として捉えていたに違いない。またそれゆえにこそキーツのアポローンは、かれの詩人としての急激な成長と変化につれて、みずからその姿を変え、詩人の心に生き続けるのである。

キーツの熱狂的なアポローン信仰は、楽園を捨て、苦悩に満ちた人間世界のただ中へ向

かおうとするかれのポエジー観の変化につれて、急速に冷めていく。そしてかつてはアポローンが詩人の心の中で占めていた場所を、（そのすべてではないにせよ）劇作家シェイクスピアが占めることになるだろう。しかし、アポローンがキーツにとって「黄金のテーマ」であることに変わりはない。『エンデュミオン』の最終巻(IV, 774)での予告通り、再びアポローンがかれの詩 (*Hyperion*) に登場するとき、そのアポローンは、もはやわれわれの見てきた堂々たる黄金の神とはかけはなれた、不安と苦悩に満ちた姿をしていることだろう。だが第六章で見るように、このアポローンもまた、そのときの詩人のポエジー観、あるいは世界観を反映していると言えるのである。まさにアポローンは、キーツの詩世界を写し出す鏡なのである。

第二章 エンデュミオン神話とキーツ

序

21歳で最初の詩集（いわゆる『1817年詩集』）を出版した直後に、キーツが次の目標である長詩の題材に選んだのは、エンデュミオン神話であった。¹ この神話はすでに約3ヶ月前に書き終えた“I stood tip-toe upon a little hill”の中でも、詩人にとって最も重要な題材であったと言える。そのことは、彼がこの詩を“Endymion”と呼んでいたという記録からもうかがえるが、² その詩中において、詩人は月の女神に向けてこう語りかけている —

Queen of the wide air; thou most lovely queen
Of all the brightness that mine eyes have seen!
As thou exceedest all things in thy shine,
So every tale, does this sweet tale of thine.

（“I stood tip-toe upon a little hill,” 205-8）

広大なる空の女王よ、わが眼に映りし
もっとも麗しき 光輝ける女王よ！
あなたがその輝きにおいてすべてのものを凌駕すると同じく、
この甘美なるあなたの物語は、あらゆる物語にまさる。

月の女神が、その輝く美しさにおいてすべてを凌駕すると同じく、女神の物語は「あらゆる物語にまさる」とキーツは言う。「この甘美なる物語」、すなわちエンデュミオン神話として伝わる話は、その大筋において次の二点に要約される。月女神が美しい羊飼いの若者エンデュミオンに恋をし、夜ごとラトモス山（一説ではペロポネーソス）で眠る彼のもとを訪れたということ。そしてエンデュミオンが、ゼウス（あるいは月神）によって不老不死と欲するだけの長き眠りの特権を与えられたということである。³

とりわけ「長き眠り」は、エンデュミオンの属性として最も特徴的なものとされてきた。この物語について述べた最古のものは、おそらくサッポールの作品にまで遡るが、現存

する記述の中では、ヘシオドスの作品が最初のものとする。4 そしてすでにプラトンやアリストテレスの書物の中では、エンデュミオンは「いつも眠っている者」という意味を表す語として用いられているのである。5 それはローマ時代へ受け継がれ、たとえばキケロの「エンデュミオンの眠り」(Endymionis somnus)という表現が、「長き眠り」の意味として定着することになる。6

英国においても、ルネサンス時代に入りギリシア・ローマの古典が主にラテン語を通して様々な形で盛んに紹介されるにつれ、エンデュミオン神話も広く知られるところとなった。その反映を、われわれはエリザベス朝作家たちの作品の中に見ることができる。John Lyly の宮廷寓意劇 *Endimion*(1591)や、Michael Draytonの物語詩 *Endymion and Phoebe*(1595)および *The Man in the Moon* (1606)において、エンデュミオン神話は大きく脚色されつつも、中心的な題材として取り上げられている。また短い言及も含めれば、それはさらにSpenser、Shakespeare、Marloweをはじめとする、数多くの作家の作品中に登場する。例えば John Fletcherの牧歌劇 *The Faithful Shepherdess* (?1608-9)には、エンデュミオン神話のみごとに再現した以下のような詩行が見られる。

How the pale *Phoebe* hunting in a grove,
First saw the boy *Endymion*, from whose eyes,
She tooke eternal fire, that never dies,
How she convoid him softly in a sleepe,
His temples bound with poppy to the steep
Head of old *Latmus*, where she stoopes each night,
Gilding the mountaine with her brothers light
To kiss her sweetest. 7

肌^{はだ}も白きフィービーが森で狩りをするうちに、
いかにしてかの青年エンデュミオンを目にし、その眼より、
消えることなき永遠の炎を手にいれたか、
眠る青年の額^{つら}に芥子の花を巻き付け、
いかにしてかのラトモス山のけわしい頂きにまで
そっと運び、兄神の光を借りて山を金色に輝かせ、

夜毎そこに降り立ちては、
愛しきかれにくちづけしたか。

このように英国でも、「眠るエンデュミオン」の伝統は受け継がれていく。キーツの座右の書ともいえるべきLempriereの*Classical Dictionary*(1788)の“Endymion”の項を引けば、まずエンデュミオンに与えられた眠りの特権を紹介した後に、「それゆえ“Endymionis somnum dormire”(エンデュミオンの眠りを眠る)という諺が長き眠りを表すために生じた」とある。このことは、当時すでにその諺が英国においても周知のものであったことを示していよう。ただし英国の文学に現れる場合、エンデュミオンの眠りはあくまでも月女神との恋における、極めて甘美なる愛の一形態として捉えられる。つまり上に引用したフレッチャーの詩行におけるごとく、月女神(英国では“Cynthia,” “Diana”あるいは“Phoebe”と呼ばれる)が、眠るエンデュミオンを抱擁するその恋の場面を核として、エンデュミオン神話は英国の文学の伝統に取り入れられたのである。やさしく降り注ぐ月光に満ちた*The Merchant of Venice*の最終場面において、ポーシャの次の言葉は、恋人たち(ロレンゾとジェシカ)の姿に重なり合いつつ、夜空に浮かぶ美しい月の姿を彷彿とさせるものとして有名である――

Peace! — how the moon sleeps with Endymion,
And would not be awak'd! 8

しずかに！ ほら月がエンデュミオンと共に眠っています
けっして目を覚まされたりはしないというふうに！

1817年の春、キーツがエンデュミオン神話をもとに長詩を書く決意をした時、かれの立っていたのはまさにこのような長い伝統の上であった。この時とりわけキーツが拠り所としたとされるのは、先に挙げたLempriereの『古典辞典』やDraytonの作品のほかに、Tookeの*Pantheon*やSpenceの*Polymetis*のごときギリシア・ローマ神話の案内書の類である。⁹しかしキーツの愛読したオウィディウスをはじめとする古典の中には、この神話そのものを主題とするような作品は見あたらなかった。それは英文学においても同様で、エンデュミオン神話は主にFletcherの描くような恋の一場面として語り継が

れており、Lyly や Drayton の僅かな例外を除いて、一個の作品に成長するほどに詩人の想像力に訴え掛けることは、キーツの前にはなかったのである。

おそらくそれは、エンデュミオン神話が本来エピソード的な性質のものであったためだと言えるかも知れない。だがそうするとなぜ、キーツはこの神話を主題に取り上げたのだろうか。いったいこの神話の何が、かれの想像力をかくも強く引きつけ、鼓舞したのだろうか。キーツをして、この言わば挿話的な話をもとに四千行の物語詩を作り上げさせたエネルギーは、いったいどこからきたのであろうか――。このようにしてキーツとエンデュミオン神話との関係を考えることは、そのままキーツの野心作 *Endymion* の核心へとわれわれを導いて行くように思われる。

そこで本章では、なぜエンデュミオン神話がキーツにとってそれほど重要な意味を持っていたのかをさらに解明するために、まず「丘の上につま立ちて」からの流れにおいてキーツの想像力とエンデュミオン神話との出会いを辿ってゆくことにしたい。そしてさらに、キーツとエンデュミオン神話との関係を月あるいは月女神の側から、すなわちキーツと月の関係においても考察したいと思う。

1 神話の生まれる時 ― “I stood tip-toe upon a little hill” から *Endymion* へ

『1817年詩集』を一読して、われわれのここに残る最も強い印象は何であろうか。それは恐らく、生き生きと躍動する詩人の想像力の豊かさと、それを駆りたて促す自然の風景の樂園（アルカディア）的たたずまいであろう。なかでもその巻頭に置かれた “I stood tip-toe upon a little hill” は、そのような自然の風景がどのようにして詩人に靈感を授けるかを描いたものだと言うことができる。キーツはここで、「自然の光の麗しき樂園のほかに、いったい何が賢者や詩人たちをして書かしめたというのか」（125-6）と問いかけている。先人の書き綴った物語や詩行の背後に、かれはその創造を促す靈感の源泉となった風光を鮮やかに見て取るのである――

In the calm grandeur of a sober line,
We see the waving of the mountain pine;
And when a tale is beautifully staid,
We feel the safety of a hawthorn glade. . . (127-130)

落ち着いた詩行の静かな威厳の中に、
山の松の木の揺らぐさまが見える。
そして物語が美事に語られるとき、
森の中のサンザシ咲く草地の安けさが感じられる．．．

「落ち着いた詩行」の背後には、たとえば「松の木の揺らぐさま」にこころ静められた詩人の体験があり、「美しく語られる」物語の背後には、森の中に開かれた「サンザシの花咲く草地」に安らぎを覚えた体験があるとすれば、さらに躍動的な物語の佳境においては、すなわち「物語が華麗なる想像力の翼に乗って進むとき」(131)には、どれほどすばらしい体験がその背後に存在することだろう。それはおそらく「息もつけぬほどの快樂の数々 (pleasant smotherings)に魂を奪われしもう」(131)のような体験であったことだろう。花や木や水音といった自然と、詩人の鋭敏な感受性との交わりから生まれるそのような体験を思い描いて、キーツは続ける —

Fair dewy roses brush against our faces,
And flowering laurels spring from diamond vases;
O'er head we see the jasmine and sweetbriar,
And bloomy grapes laughing from green attire;
While at our feet, the voice of crystal bubbles
Charms us at once away from all our troubles:
So that we feel uplifted from the world,
Walking upon the white clouds wreathed and curled. (133-140)

露に濡れた美しい薔薇が顔をくすぐり、
花咲く月桂樹がダイヤモンドの壺から生え出ている。
頭上にはジャスミンと野薔薇が茂り、
粉ふく葡萄の実が緑の葉の装いの中から笑い掛ける。
足もとでは、水晶のごとき泉が音をたて、
瞬時にわれらをあらゆる苦悩から遠く魅了し去る。
そうしてわれわれは此の世を離れて舞い上がり、

輪を成し渦を巻く白雲の上を歩むかの心地になるのだ。

自然美の与える快樂が、詩人を夢幻境へと誘う — 「この世を離れて舞い上がり、輪を成し渦を巻く白雲の上を歩むかの心地」にする — その時、「詩」が生まれるのだとキーツは言うのである。この時自然の風景は、詩人の空想のなかでいわば理想郷と化している。この詩の題辭の如く、「詩人のために作られし緑の憩いの地」となるのである。そのことをキーツは、ハムステッドヒースの丘から緑なす野や森を見渡した時、実際に体験したのである。その体験から、この「丘の上につま立ちて」の詩は生まれたと言ってよいだろう。

ところでキーツはここで、おそらくはワーズワスにならって、遠く遙かな古代、森の樹々や泉にもニンフたちが住み、神々が様々な姿でこの地上を訪れていた時代へと思いを馳せている。¹⁰ そして己の体験を、古の詩人たちによる神話の創出に重ね合わせようとするのである。 — 神々の物語が生み出された背後にも、やはりこのようにして自然の風光にこころ奪われる体験があったのではなかろうか。自然から靈感を得るその創造の瞬間、あたかもこの世を離れて舞い上がり、白雲の上を歩むかのように —

So felt he, who first told, how Psyche went
On the smooth wind to realms of wonderment. . .
. . .
So did he feel, who pull'd the boughs aside,
That we might look into a forest wide,
To catch a glimpse of Fauns, and Dryades
Coming with softest rustle through the trees. . .

（“I stood tip-toe upon a little hill,” 141-2, 151-4）

そのようにかれは感じた、プシューケーがやさしい風に乗って
不思議の世界へと運ばれたさまを、はじめて語った者は. . .

. . .
そのように感じたのだ、われわれに広い森の中を覗き込んで
ファウヌスや、木々の間をやわらかな葉擦れの音を立ててやってくる
ドリュアスたちを垣間見られるようにと、大枝を脇へと

引き開けてくれた者は. . .

つまりプシューケーの物語を語った詩人も、森を歩む牧神や木の精たちを思い描いた詩人も、まさに「そのように」目の前の自然に靈感を授けられ、この世を離れて舞い上がるかの心地を「感じたのだ」と、キーツは断言する。そのことは他の様々な神話についても言えるだろう。たとえばナルキッソスの物語の靈感を古の歌人に吹き込んだのは、歌人が実際に目にした澄んだ泉であり、そのほとりに頭を垂れて咲く一輪の花ではなかったか。そうして歌人に靈感が訪れた瞬間を、自らも同じ体験をした者の持つ確信に満ちて、キーツはこう語っている — 「この甘美なる場所にたたずむうちに、かすかな光のきらめきが彼の空想を射たのだ」(177-8) と。

では、神話の中でも「もっとも甘美なる歌、常に新鮮で、清らかな喜び新たに湧き出ずる歌」(182-3) とキーツの言う、エンデュミオンの物語をはじめて語った詩人はどうであったか —

Ah! surely he had burst our mortal bars;
Into some wond'rous region he had gone,
To search for thee, divine Endymion!

He was a Poet, sure a lover too,
Who stood on Latmus' top, what time there blew
Soft breezes from the myrtle vale below;
And brought in faintness solemn, sweet, and slow
A hymn from Dian's temple; while upswelling
The incense went to her own starry dwelling.
But though her face was clear as infant's eyes,
Though she stood smiling o'er the sacrifice,
The poet wept at her so piteous fate,
Wept that such beauty should be desolate:
So in fine wrath some golden sounds he won,
And gave meek Cynthia her Endymion. (190-204)

ああ！きっとその人はわれわれの生の境界をつき破り、
驚異の領域へと入っていったのだ、
聖なるエンデュミオンよ、あなたを求めて！

かれは「詩人」であった、また恋する者でもあったろう、
ラトモスの頂きに立ったそのとき、^{ギンバイカ}銀梅花咲き匂う谷より
やわらかな風が吹き上がり、ディアーナの神殿から流れ出る聖歌を
厳かに、甘く、ゆったりとしたかそけき響きとして運び来た。
そのとき香の煙はふくれあがりつつ
女神の居ます輝く天へと立ち昇って行った。
だが、女神の顔は幼な子の瞳の如く澄みわたってはいたが、
そして供物^{くもつ}の上天にかかり微笑みを投げかけてはおられたが、
詩人は女神のあまりに痛ましい運命に涙した、
そのような美がわびしく孤独であることに涙したのだ。
こうして義憤に燃えて詩人は黄金の調べを得、
内気な月姫にかのエンデュミオンを与えたのだ。

ラトモスの山頂に立った詩人は、その五感のすべてを外へと開いている。下界から立ち昇る風の感触、花の薫、歌声、香の煙に浸りながら、美しい月の^{めづ}面を仰いでいる。そしてその月の女神の孤独を思っ^て涙する。その時、詩人の胸に、美しい牧人エンデュミオンと女神との恋の物語が湧き起こったのだ。それは、孤独な詩人自身の姿の（そして願望の）投影であったかもしれない。おそらくは「魂を奪われ」、「この世をあとに舞い上がり」つつ自然と一体になった、ひと時の恍惚状態に現れた幻影であったろう。

エンデュミオン神話の誕生を語る上の詩行の内には、詩人の自然への感情移入のさまが、言い換えれば自然の美と詩人の天上の美への憧憬との共鳴のありさまが、凝縮されて描かれている。「生の境界をつき破り、驚異の領域へと入って」行くとは、まさにこういうことなのだろう。そのようにして古の詩人は、「目に見えぬ世界からさまざまな姿を、中空からこの世ならぬ歌を」(Shapes from the invisible world, unearthly singing / From out the middle air) (186-7)紡ぎ出したのだ。このようにして、神話は誕生したのだと、ここでキーツは語っているのである。かれはいま、遙かな古代のエンデュミオン

神話の作者に共感と憧れの思いを寄せている。キーツにとってエンデュミオン神話の創造は、詩人の想像力と自然との共鳴による、詩の創造の最も美しき先例に他ならないからである。

だがもちろんそれだけでは、キーツがエンデュミオン神話をとりあげた理由にはなるまい。詩の創造の瞬間を豊かに想起させるものなら、かれが先に挙げたプシューケーの話でも、またナルキッソスの話でもよかったはずだ。いやむしろそれらの方が、物語として長詩にふさわしい内容を持っていると言える。いったいエンデュミオン神話の何が、キーツのこころをかくも強く惹きつけたのだろうか。

それはまず第一に、古来エンデュミオン神話の最も顕著な特徴とされてきた点、すなわち「エンデュミオンの眠り」にあったに違いない。「眠り」の中でエンデュミオンを月の女神が訪れるというこの神話の中心的なプロットから、半ば我を忘れた恍惚状態において詩的靈感を得る — ヴィジョンを見る、という詩人の姿を連想することは容易である。前年の「眠りと詩」において、また上に見た「丘の上につま立ちて」においてキーツが語っているのは、まさしくそのような形の詩人の想像力の働きではなかったろうか。キーツの関心がそのようにヴィジヨナリな想像力の働きにあり、そしてそれがかれ自身の想像力の特質でもあったことを考えれば、かれがエンデュミオンの眠りの中に詩人の想像力の縮図を見たとして、それは極めて自然なことであつたらう。

このように考えると、キーツがエンデュミオンの姿に、意識的であれ半ば無意識的にあれ、詩人の魂を投影しようとしたのだという、『エンデュミオン』に関する批評家の一致した見解が納得できる。しかもエンデュミオンは、女神という天上の美と結ばれた結果、不老不死の永遠性を獲得したのである。その運命は、詩作によってなによりも名声という永遠性をかけ得たいと願っていた詩人の目に、どれほど魅力的に映ったことだろうか。キーツのエンデュミオン神話に対する思い入れには、このようなエンデュミオン自身への共感が働いているのである。

しかし、ここで忘れてならないのは、キーツが共感を寄せるのは、Fletcherが神話に忠実に描いたような、ラトモスの山頂でただ甘美な眠りを眠るエンデュミオンではないということである。それはむしろ、John Lyly が大胆に脚色したように、つれない女神を恋し求めるエンデュミオン像に近い。すなわち詩人が共感をこめて思い描くのは、月の女神と結ばれる前に、その美への憧憬と渴望に心燃え立ち、月光の下女神を求めてさすらう孤独な牧人としてのエンデュミオンなのである。実際キーツの『エンデュミオン』を

繻く読者の目に焼きつくのは、孤独の苦しみに耐えかねて助けを求める声を上げつつ、女神を求めて地上の果てはおろか地下、海底そして天空までをも彷徨い行く、恋の苦悩に青ざめた若者の姿に他ならない。『エンデュミオン』も終わり近くで、詩人は現在の己に立ち返って、エンデュミオンにこう呼びかけることだろう —

. . . hast thou not aided me?
Yes, moonlight Emperor! felicity
Has been thy meed for many thousand years;
Yet often have I, on the brink of tears,
Mourn'd as if yet thou wert a forester; —
Forgetting the old tale. (IV, 776-10)

. . . あなたはわたしを助けてくれたのではなかったか。
そうだ、月光の王よ！ 何千年このかた
至福こそがあなたの受けた報いであった。
なのにわたしはいまだあなたを森に住む牧人のごとく思いなしては、
痛ましさに、思わず落涙しそうになることもしばしばだった —
昔の物語を忘れて。

キーツにとって、エンデュミオンは詩神のごとき存在として、この長大な物語の執筆を「助けてくれた」のである。だがそのようにキーツの想像力に働きかけ、靈感を授けたのは、いまだ至福の眠りにつくことなく、月光の下を恋に焦がれつつ孤独にさすらう牧人としてのエンデュミオンであった。ちょうどエンデュミオン神話を語った過去の詩人が、おそらくは月の女神の孤独な運命に涙したと同様に、キーツはエンデュミオンの痛ましい運命に共感の涙を誘われた。このエンデュミオンへの共感こそが、キーツをしていま新たに独自のエンデュミオン神話を語り出させた原動力なのである。

2 月と詩人

だが、エンデュミオン神話がキーツにとって「もっとも甘美なる歌」である理由として、この神話の持つもうひとつの魅力を忘れてはなるまい。言うまでもなく、それは「月」の魅力である。詩人のところに湧き上がる月への想いを無視しては、かれにとってエンデュミオン神話がなぜそのように特別のものであったのかを真に理解することはできない。

では、キーツは月に対していったいどのような想いを抱いていたのか。「丘の上につま立ちて」に戻れば、詩人はそこで、月へ向けてこのように呼びかけている —

O Maker of sweet poets, dear delight
Of this fair world, and all its gentle livers;
Spangler of clouds, halo of crystal rivers,
Mingler with leaves, and dew and tumbling streams,
Closer of lovely eyes to lovely dreams,
Lover of loneliness, and wandering,
Of upcast eye, and tender pondering!
Thee must I praise above all other glories
That smile us on to tell delightful stories.
For what has made the sage or poet write
But the fair paradise of Nature's light?

（"I stood tip-toe upon a little hill," 116-26）

歌声甘美なる詩人の造り手、この麗しき世界と
そのおだやかな住人たちの大切な喜び、
雲を輝かせる光、澄みきった川面を照らす光輪、
木の葉や、露や、逆巻く流れと交わるもの、
美しき目を美しき夢へと閉じさせるもの、
空を振り仰ぎ、やさしい物思いにふける、
孤独と、さすらいとを愛するものよ！
あなたこそをわたしは賛えねばならない。

なぜなら自然の光の麗しき樂園の他に

いったい何が聖者や詩人をして書かしめたというのだ。

ここで月は、「詩人の造り手」と呼ばれている。月は、「この麗しき世界」、つまり「自然の光の麗しき樂園」の「大切な喜び」である。それは月が、その美しさにおいてこの自然の美の象徴であるからというだけではない。月はその光を投げかけることによって、例えば雲や川、木の葉や露の滴や急流に美しい装いを与える、自然の美の創造主でもあるからだ。また月は、己を仰ぎ見つつ独りさまよう詩人に、慈愛の光を投げかける。夜空にかかるその孤高の姿は、詩人の孤独なところを惹き寄せ、共感にうち震えさせるのである。

こうして生み出されたのが、他ならぬエンデュミオン神話であった。すなわち詩人は「そのような美がわびしく孤独であることに涙し」、「内気な月姫にかのエンデュミオンを与えた」のであった。言いかえれば、月はそのようにして詩人の想像力の翼を開かせ、詩人の魂を遥か天上にまで引き上げたのである。エンデュミオンとシンシアの婚礼の夜を語る「丘の上につま立ちて」の最終部で、キーツは「はたして詩人が生まれたのか」(Was there a poet born?) (240)と問いかけている。エンデュミオン神話の創造の時は、詩の誕生の時であると同時に、詩人の誕生の象徴的瞬間でもあったのだ。そしてそれは、他ならぬ月の影響力によって生み出されたのであった。

この月の力は、詩人に「楽しき物語」を語らせるどんな栄光に満ちた人間の歴史にも勝るものだとキーツは言う。なぜなら、「自然の麗しき樂園」こそ、詩人の想像力に働きかけ靈感を授ける力の、至上の源だからだ。まさに月こそ、この「詩人の造り手」としての自然の影響力の象徴に他ならない。

では、『エンデュミオン』の中に描かれる月についてはどうであろうか。それが単に詩人に靈感を授ける自然美の象徴にとどまらないことは、月がエンデュミオンに恋する当の女神であることからして当然であろう。『エンデュミオン』の中の月は、実際いくつもの顔を持つ。もともと月神セレーネーは、ギリシア・ローマ神話において、アルテミス(ディアナ)およびヘカテーという別の顔を持っていた。またGeorge Sandysによる*Metamorphosis*の注釈を読めば、ヘカテーは「天にあってはシンシア、地上ではディアナ、冥界においてはプロセルピナ」という「三つの名を持つ」のだと言う。¹¹

しかし、キーツにとって月の持つ複数の顔というのは、そのような神話の伝統からは自由な、独自のものと言える。それはむしろ内面化された心理的な意味の複層性だからであ

る。詩中のエンデュミオンにとって、月が「月神」と、恋の相手である「夢に訪れる女神と、「インドの乙女」という三つの異なった姿を取るという、キーツの『エンデュミオン』の独創的な筋書き自体が、いわばその複層性の図式化であると言えよう。そのプロット上の問題は今はおくとしても、『エンデュミオン』の全篇を通して、エンデュミオンが、あるいは詩人自らが、直接月に向けて語りかけるその呼びかけに耳を傾けるとき、そこから、キーツにとって月の持つ多様な意味が、次第に明確に浮かび上がってくるように思われるのである。

月に向けて、語り手やエンデュミオンは、“Moon,” “Dian,” “Cynthia,” そして“Phoebe”と、様々な形で呼びかける。とりわけ“Moon”という言葉を用いるとき、詩人は夜空に浮かぶ月の姿そのものを、即ち野や森や詩人自身に光を投げかける、自然の一部としての月を想い浮かべている。しかもそれは、太古からの悠久の時の流れを想起させる、大いなる自然の営みをも表している。「歳ふりし樹々」は月の「軽やかな親和」(airy fellowship)(III, 55)を感じて葉を揺すり、「山々は月のまなざしを拝まん切望して高く高く伸びてゆく」(III, 59-60)のだと詩人は語る。その光は「この地上を隈なく祝福し、その白銀の唇の接吻にて死せるものを生へと甦らせる」(III, 56-7)神秘的な力を持つ。「大いなる海」(mighty deeps)すらその力の支配下にあり、「見はるかす波立つ海はあなた[月]の前に頭を垂れる」(Far-spooning Ocean bows to thee)(III, 68-9)と言うのである。

海底を孤独に歩むエンデュミオンにまで、この月の光は届くだろう。その時エンデュミオンは、「その魅惑を息もつけぬ程に感じ」、「やさしき月と、魚たちのひれによって透明な波の屋根に打ちつけられるその生気を与える光の雫を味わんと」、「半ば恍惚として」海草の枕に頭を横たえるのである(III, 108-11)。そうして力づけられた後、再び海底をさまよいながら、エンデュミオンは己の「こころの迷路」を辿る。それはかれを子供の頃の月の思い出へと導いてゆくのである —

“What is there in thee, Moon! that thou shouldst move
My heart so potently? When yet a child
I oft have dried my tears when thou hast smil’d.
Thou seem’dst my sister: hand in hand we went
From eve to morn across the firmament.
No apples would I gather from the tree,

Till thou hadst cool'd their cheeks deliciously:
No tumbling water ever spake romance,
But when my eyes with thine thereon could dance. . . . (III, 142-50)

「いったいあなたの内に何があるのか、月よ！　こんなにも力強く
わたしのこころを動かすとは。まだ子供のころ
あなたが微笑みかけるとわたしは泣きやんだものだった。
あなたはわたしの姉のようだった。ふたり手に手を取って
夕べから朝まで天空を渡ったのだ。
あなたが林檎の頬をおいしく冷やすまでは、
わたしは林檎をもがなかったし、
わたしの目があなたの眼差しと一緒にその上で踊ることがなければ、
どんな逆巻く海もわたしに物語を語ることはなかったのだ. . .

エンデュミオンは、いま己のこころに働きかける月の影響力の強さに驚きつつ、これまでの月との親密な関係を振り返る。月は、幼いかれにとってはやさしい「姉」のごとき存在であった。いつもかれと共にあり、かれを見守ってくれたのだ。また月の光がなければ、森や木陰の美しさも、喜びの歌も味わうことができなかつたと、さらにエンデュミオンは回想を続けるのである(III, 151-9)。つまり月は、恋人として女神の姿でかれを訪れる遙か昔から、エンデュミオンにとっては分かちがたい特別の関係にあったのだ。やがて『エンデュミオン』も終わり近く、死を覚悟した絶望の中でかれは独りつぶやくことだろう — 「わたしは幼少時より光あるものに自分を結びつけてきたのに、このように打ち捨てられ、このようにわびしく死に行くとは. . . 」(IV, 957-9)と。

子供時代をすぎて成長した後もなお、月は「わたしが熱情を注ぐものすべて(all my ardours)と混じりあっていた」と、エンデュミオンは語り続ける。その言葉に耳を傾ければ、月の光と混じり合い、月によって象徴されるかれの“all my ardours”とは、もはや自然の美にとどまらず、賢者の教えや詩歌、友情、榮譽、そしてとりわけ「女性の魅力」を含んでいることがわかるだろう —

And as I grew in years, still didst thou blend

With all my ardours: thou wast the deep glen;
Thou wast the mountain-top — the sage's pen —
The poet's harp — the voice of friends — the sun;
Thou wast the river — thou wast glory won;
Thou wast my clarion's blast — thou wast my steed —
My goblet full of wine — my topmost deed: —
Thou wast the charm of women, lovely Moon!
O what a wild and harmonized tune
My spirit struck from all the beautiful! (III, 162-71)

やがて歳月をへて成長してもなお、あなたはわたしが熱情を注ぐ
すべてと混じりあっていた。あなたは深き谷であった。
あなたは山の頂き — 賢者の筆 —
詩人の琴 — 友の声 — 太陽であった。
あなたは川であり — あなたは勝ち取られし栄光であった。
あなたはわがクラリオンの響き — あなたはわが駿馬 —
ワインの満てる盃 — わが最上の功績 — 。
あなたは女人の魅力であった、麗しき月よ！
ああいかなる狂おしき妙なる調べを
わがこころはあらゆる美しきものからほとぼしらせたことか！

このように月の存在は、エンデュミオンにとってあらゆる好ましきもの、あらゆる美しきものと不可分であった。すなわち此の世の「美しきもの」が、エンデュミオンのこころに「狂おしき妙なる調べ」を響かせることができたのは、このような月の「影響力」(thine influence) (III, 182)、その「めぐる力」(thine orby power) (III, 180)によるのであった。ここで月は、もはや単に自然美の象徴としてエンデュミオンのこころの外に、認識の対象として存在するのではない。月はかれのこころの中であらゆる美の認識をつかさどる力として、内面化されているのである。

だがまた一方では、月は人格神としてエンデュミオンのこころの朋友であり、幼少時においては姉、成長しては恋人のごとき存在でもある。それゆえ、このいわば信仰告白と

もいうべき長い月への呼びかけの中には、昔からの恋人に対する愛の誠の誓いといった響きも潜んでいる。実際かれはこの後すぐさま新しい恋人（エンデュミオンにはそれが月神自身であることがまだ分かっていない）を思い出して、月にその影響力を控えるようにと懇願し、またいずこかにいるその恋人には、一時にせよ彼女からここを移したことの許しを乞うのである(III, 182-4)。

ところで、月が女神として「女人の魅力」をより鮮明にするのは、むしろ“Cynthia”(あるいは“Phoebe”)という呼びかけにおいてである。第二巻において、恋する女神を求めてむなしくさまようエンデュミオンは、助けを求めて月神にこう呼びかけている —

. . . O meekest dove

Of heaven! O Cynthia, ten-times bright and fair!

From thy blue throne, now filling all the air,

Glance but one little beam of temper'd light

Into my bosom, that the dreadful might

And tyranny of love be somewhat scar'd!

Yet do not so, sweet queen. . .

. . . Though the playful rout

Of Cupids shun thee, too divine art thou,

Too keen in beauty, for thy silver prow

Not to have dipp'd in love's most gentle stream. (II, 169-75, 179-82)

. . . ああこころやさしき

天の鳩よ！ ああシンシア、十倍も明るく美しい！

いま天空一杯に光を満たす、あなたの青き玉座より、

ただ一条の柔和なる光を

わが胸底に投げかけたまえ、愛の恐ろしき力と暴虐の

少しなりと怖気づくように！

いやそうはしたまうな、しとやかなる女王よ. . .

. . . いたずら好きなクピードーたちの

群れはあなたを避けはするが、あなたのあまりの気高さ、

美に対するその鋭敏さゆえに、あなたの白銀の船の舳先が
愛のやさしき流れに浸らぬわけにはいかなかったのだ。

孤独な山頂にあって月を眺めつつ、エンデュミオンはそこに“meekest dove”のごときし
とやかな女性としての美を見ている。その輝きは天空にあって他の星々をかすませるほど
であるが、しかもなお「柔和」である。

エンデュミオンが言わば己の守護神として助けを求める月の女神は、そのように優美
な“sweet queen”であって、たとえばこの後にかれが会う女神の侍女アレトゥーサの目
に映る、愛とは無縁な厳格な処女神としての月神とは、全く異なっている。キーツの描く
アレトゥーサは、純潔を守り通すことを求めるディアーナの怒りを恐れるばかりに、恋人
の追跡から、そして己自身の内に燃える恋の炎から逃れようとするのである。しかし上の
詩行でエンデュミオンは、月神もまた、その気高さと、美にたいする鋭敏さゆえにきっ
と「愛のやさしき流れ」に身を浸したはずだと想像している。この女神が、実は己の夢に
現れて抱擁し合った当の女神であるとは知らぬまま、エンデュミオンは月に、愛を知っ
たところやさしき女性の姿を見ているのである。

キーツにとっては、このような「たおやめ」としての月の女神像は、言うまでもなくエ
ンデュミオンを恋する女神のイメージと分かちがたく結び付いている。ほぼ一年前に書か
れた弟にあてたソネットの中で、かれは薄雲からのぞく月の姿に、婚礼の宴での恥じらい
に満ちた女神の姿を思い浮かべている —

E'en now, dear George, while this for you I write,
Cynthia is from her silken curtains peeping
So scantily, that it seems her bridal night,
And she her half-discover'd revels keeping.
("To My Brother George," 9-12)

今でさえ、ジョージ、このおまえへの詩を書いていると、
月姫がその絹のカーテンからほんのわずかに
顔をのぞかせるので、今宵は彼女の婚礼の夜で、
半ば顕わになったその宴を彼女がそっと隠しているように思えるのだ。

また後の「ナイティンゲールへのオード」では、詩人は暗闇の中において、その「やさしき夜」に「月の女王」(Queen-Moon)は「星の精たちに取り巻かれて、その玉座についていることだろう」(35-7)と思いを巡らせている。キーツにとって女神としての月は、まずエンデュミオンの恋人であり、女性の魅力に満ちた優美な姿をしているのである。

では、そのような月の女神像と、先に見た大いなる自然の美と力を象徴する月のイメージとの間に、一体どのようなつながりがあるのか。エンデュミオンのところの中で美の認識をつかさどり、また大海をも圧する影響力を持つ月の姿と、それはあまりにもかけ離れてはいしまいか。事実詩人自身、あまねく行き渡る力を持った月の姿を語った後で、いま「ひとりの者を恋焦がれ」、「頬も色を失う」ほどにやつれた女神を前にして、そのあまりの落差に驚きの声を発する。そして彼女の弱々しい光を宵の明星のかそけき光と見まがうのである —

Ah! surely that light peeps from Vesper's eyes,
Or what a thing is love! 'Tis She, but lo!
How chang'd, how full of ache, how gone in woe!
She dies at the thinnest cloud; her loveliness
Is wan on Neptune's blue. . . . (III, 78-82)

ああ！きっとあの光は宵の明星の目がちらりと放つのだ、
でなければ、愛とは何というもの！ いや彼女だ、しかし見よ！
なんと変わり果て、なんと苦痛に満ち、なんと悲嘆に暮れていることか！
ほんの薄い一片の雲にもかき消され、その麗しき姿は
海神の青い海原の上に白く色褪せている. . .

いま詩人が目にするのは、変わり果て、苦痛に満ち、悲嘆に暮れた女神の痛ましい姿である。いったい何が月をこのように変えてしまったのか。このような変貌を月にもたらしたもの、それは無論エンデュモンへの「愛」に他ならない。まさに「愛とは何というものの！」であろうか —

この詩人の驚きの中に、キーツのエンデュモン神話への思い入れのいま一つの要因が在ると私には思われる。月の持つ顔のこの隔たり、そして、その落差を生み出した愛の

力。それに対する詩人のこころの新鮮な驚きと感動こそ、実はキーツをつき動かしてエンデュミオン神話を再生させた重要な動機であったと言えるのではなかろうか。実際『エンデュミオン』を繙くとき、この「愛」という問題こそが、一見とりとめもない程に膨らんだこの長詩に一貫して流れる主要なテーマであることにわれわれは思い至るのである。

3 エンデュミオン神話の再生へむけて

さて、キーツにとってエンデュミオン神話がいかに様々な意味で特別のものであったかが、いまや朦朧げなりと見えてきたように思われる。では、そのエンデュミオン神話をいま再び詩に語るということに、キーツはどんな意味を見出そうとしているのか。いったいどういう気持ちで、かれはこの神話を語り出したのだろうか。

キーツがこの作品を、詩人としての名声を勝ち得るために必要な一步として、つまり己の「想像力を試す試験」として捉えていたことは、良く知られるところである。¹² 確かに詩人自身のその言葉は、たとえばBateも考えるように、キーツという詩人の成長の過程において『エンデュミオン』を位置付ける際の、有効な拠り所となるだろう。¹³ しかし、だからと言ってその手紙の言葉を鵜呑みにして、かれがただ己の創作能力を試すために「ひとつの素朴なでき事から四千行を作り出しそれを詩で満た」そうとしたのだと、そう簡単に結論することはできそうにない。¹⁴

とにかく大作を書きたいという野望が、なる程キーツにこの作品を執筆させた要因の一つではあったろう。だが詩人にとってエンデュミオン神話がいかに大切に魅力的なものであったかを考えれば、題材に対する上のようなストイックな態度が、決して1817年春当時のキーツのこころのすべてを表現するものでないことは明らかである。『エンデュミオン』第一巻冒頭におかれた序詩の部分を読むとき、これからその神話を語り出すことに喜び勇む詩人の胸の高鳴りが、ひしひしと伝わってはこないだろうか――。

キーツは『エンデュミオン』を、“A thing of beauty is a joy for ever”(美しきものは永遠の喜びなり)という命題で始める。ここで「美しきもの」とは、まず「太陽」であり、「月」であり、また「木々」、「水仙」、「冷たく澄んだ小川」、「野ばらの咲き乱れる茂み」(I, 13-9)といった、地上の自然の美である。そしてそれに加えてかれは、過去の人々の「壮麗なる人生」を語った「尽きせぬ泉」のごとき「魅力ある物語の数々」(I, 20-3)を挙げる。つまり過去の物語(神話)や詩が、太陽や月や木といった自然の美と同

列に論じられるのである。そして「これらの美の精髓」(these essences)は、はかなく消え去ることなく、我々のこころの内に永久に生き続けるのだと、詩人は言う —

Nor do we merely feel these essences
For one short hour; no, even as the trees
That whisper round a temple become soon
Dear as the temple's self, so does the moon,
The passion poesy, glories infinite,
Haunt us till they become a cheering light
Unto our souls, and bound to us so fast,
That, whether there be shine, or gloom o'ercast,
They alway must be with us, or we die. (I, 25-33)

われわれはこれらの美をただかりそめに
感じるのではない。そうだ、寺院のまわりで囁く
木々でさえやがては寺院そのものと同じほどに
大切なものとなるように、月も、
情熱溢れる詩歌も、限りなき栄光も、
われわれのこころを離れず、ついには魂を
明るく照らす光となり、固くわれわれに結ばれるのだ、
それゆえこころが晴れていようと、一面に暗い憂鬱が覆っていようと、
それらは常にわれわれと共にある、さもなくば、死だ。

「月も、情熱溢れる詩歌も、限りなき栄光も」、ひとたび見聞きすればその後いつまでもわれわれのこころの中に繰り返し湧き起こり、やがては「われわれの魂を明るく照らす光となる」のだと言う。それはわれわれの魂と「固く結ばれ」、もはやどんな時にもわれわれを離れることはない。『エンデュミオン』第一行目の言う「美しきもの」の与える「永遠の喜び」とは、このような美の体験の内面における反復と持続のことなのである。

『エンデュミオン』完成間近の1817年11月、詩人は友人に宛てた手紙の中で、この世での美の体験の幸福が、その後の人生で何度も繰り返し「より美しい色合いで」(in a finer

tone)追体験されることを語っている。それは「たえずふいに心に働きかける静かな作用の反復」(the repeti[ti]on of its own silent Working coming continually on the spirit with fine suddenness)によるのであり、「純粋な想像的精神」(simple imaginative Mind)に与えられる「報酬」なのだとかれは言う。¹⁵ キーツにとって、古のエンデュミオンの物語を新たに己の詩の中で辿り行くことは、まさにこの「想像的精神に与えられる報酬」に他ならなかったことだろう。その「幸せ」を、詩人は『エンデュミオン』冒頭において、次のように綴っている —

Therefore, 'tis with full happiness that I
Will trace the story of Endymion.
The very music of the name has gone
Into my being, and each pleasant scene
Is growing fresh before me as the green
Of our own vallies. . . . (Endymion, I, 34-9)

それゆえ、まことに幸せな気持ちでわたしは
これからエンデュミオンの物語をたどる。
ほかならぬその名の響きはわたしの存在の
奥深く沁み入り、そのこころ愉しき場面のそれぞれが
いまわたしの眼前に われわれの地の谷間の緑さながらに
みずみずしく伸び育っている. . .

エンデュミオンの名はすでに詩人にとって親しいもの、「存在の奥深くにまで沁み入った」ものである。そしてかれのこころの内でも、そのエンデュミオンの物語が、その一場面一場面が、みずみずしい青草のように育っているという。その内なる再生を、詩人はこれから喜びに満ちて語ろうというのだ。ここに溢れている「幸福感」は、エンデュミオン神話の創造を詩人がみずから追体験する喜びに他ならない。これから語り出さんとする詩人は、「純粋な想像的精神」に与えられるその「報酬」を、素直に喜んでいるように見える。

たとえ書き終えたものが、詩人の目に己の「全くの未経験と未熟」(great inexperience,

immaturity) を露呈するものとは映らなかったとしても、¹⁶ 少なくとも『エンデュミオン』を書き始めたこの時、詩人はエンデュミオンへの、そして月への共感によって己の内に湧き起こり勢い立つ想像力の、確かな手応えを感じ取っていたに違いない。「書き始める前は、内心およそ完成できそうな気がしていなかったし、筆を進めて行くときも、全く不確かな足取りだった」と詩人は後に回想する。¹⁷ だが、その「不確かな道に緑を茂らせ」、「花や草の間を軽やかに進む」ため、「向こう見ずにも荒野へ向けて先触れの思いを使者に送る」のだと、高らかにかれは『エンデュミオン』の序詩に歌うのである。それはなんと素朴な興奮に満ちた、勇ましい語り出しであることだろう —

And now at once, adventuresome, I send
My herald thought into a wilderness:
There let its trumpet blow, and quickly dress
My uncertain path with green, that I may speed
Easily onward, through flowers and weed. (I, 58-62)

そして今ただちに、向こう見ずにもわたしは、
荒野へ向けて先触れの思いを使者に送る。
そこで喇叭を吹き鳴らさせ、不確かなわたしの道に
すばやく緑の装いを生い茂らせるのだ。この先
わたしが花や草の間を、軽やかに進むことができるように。

第三章 『エンデュミオン』

— キーツの愛の神話

序

キーツの初期の代表作である物語詩、*Endymion: A Poetic Romance* については、これまで数多くの批評家が様々な議論を展開してきた。その批評の変遷を辿るとき、20世紀半ば頃に行われたひとつの大きな論争が目を引き。それは、『エンデュミオン』をアレゴリーとして読むか否かという問題を巡るものであった。それまで批評家たちは、Sidney Colvin、Robert Bridges、Earnest de Selincourt を中心として、『エンデュミオン』が詩人による理想美の追求とその結果の理想美との合一を表現するものだという点で、意見が一致していた。¹ そのようなアレゴリー的解釈の方向は、Claude L. Finneyに至って、新プラトン主義を拠り所として一層明確に打ち出されることになる。² だが、このようなアレゴリー的解釈に対して、Newell Ford や、E. C. Pettetが疑問を投げかけたのであった。³ 彼らは『エンデュミオン』の中に、観念的な寓意よりはむしろ、青年詩人の官能的愛への直接的な欲求を読み取ろうとしたのである。

しかし今や、『エンデュミオン』はアレゴリーか否かという論争は、すでに終息した観がある。それは論争そのものによって、両者の解釈における行き過ぎが目につくようになったからだと言ってもよいだろう。こうして再び、Jack Stillinger が指摘するように、「中心的问题是、そのアレゴリーの内容の解釈」そのものへと帰ってきたのである。⁴ たとえばLeon Waldoffは、己の論を始めるにあたってこのStillinger の言葉を引いた後、これまでにすでになされた解釈とは切り離して、全体としては詩人の魂のアレゴリーとして読みつつ、そこに新たにキーツの想像力の特質を読み取ろうとする決意を述べている。⁵ また John Barnard は、本文では過去の論争には全く触れずに、しかもこれまでのアレゴリー的解釈の遺産を受け継ぎながら論を進めているといった具合である。⁶

かくしてわれわれの前には、『エンデュミオン』から導き出される解釈の多様性という問題そのものが残されることになる。すなわち、上の論争に見られるような大きく分けて二つの立場と、さらに解釈の細部に至っては批評家の数ほどに多くの意見を導き出す『エンデュミオン』の迷宮性が、立ち向かうべき困難な課題として今改めて意識されるのである。

ではなぜ、『エンデュミオン』はそのように多種多様な解釈を許すのか。その理由を説明してStillingerは、まず『エンデュミオン』に含まれるテーマが多岐にわたっていることを指摘する。⁷ 主要なテーマとしてかれが挙げるのは、1) “Fellowship with essence” (究極的には理想物との合一へと至る、自己の外にある事物や人との一種の想像的結合あるいは同一化)、2) “Gradations of Happiness” (「精髓(essences)を評価する尺度についての考え)、3) 自我や孤独と、愛や人道主義的行為との間の対立、4) 人間の存在領域と神々の存在領域との相対立する要求、5) 夢幻的想像力の象徴とされている「夢」の信頼性、という5つの問題である。このテーマの全てを、一つの整合性をもつ解釈のなかで取り扱った批評家は、これまで誰ひとりとしていないのだとかれは言い、その原因は、そもそもそれらのテーマ間に関連性がないからだと指摘する。しかしテーマ間の不整合性が問題になるのは、ただわれわれがきちんと図式化され首尾一貫した解釈を求めるときのみであろう。Stillingerは最後に「統一性」を重んじる昨今の批評の傾向そのものに疑問を投げかけて論を閉じるのである。

詩を一つのアレゴリーとして解釈するとき、どうしても論旨の統一性は要求されようが、しかしStillingerの言うとおりに、『エンデュミオン』自体が首尾一貫した解釈を許さないとしたらどうであろうか。事実 Ford たちが指摘したのも、アレゴリー派の解釈から抜け落ちた(抜け落ちざるを得なかった)『エンデュミオン』の別の一面に他ならない。なるほどここでStillingerの勧めに従って、整合性に関しては「もう少しリラックスして」『エンデュミオン』を眺めても良いのかもしれない。『エンデュミオン』はあくまでも一篇の物語詩なのだから。

さて、このように長い『エンデュミオン』批評の歴史をふまえて、今改めてそれを論じるようとするとき、どれほどの新しい意味が見いだせるのかという湧き起こる疑問は打ち消しようがない。しかしまた一方で、『エンデュミオン』の物語をその全体にわたって辿り、論じた批評は、これまで、(Stillingerの指摘するように皆無とは言えないにしろ)極めて少なかったこともまた事実である。

では、われわれはどのようなアプローチの方法を取るのか。まず私が目指したのは、すでに前章で論じた通り、『エンデュミオン』誕生のその創造の現場に立ち返ることであった。言い換えれば『エンデュミオン』を、キーツによるエンデュミオン神話の再生(re-creation)として捉え直すこと、つまりこのギリシア神話にキーツがどのように新たな独自の解釈を与えたかを考察することであった。ところがその過程において、『エンデ

『エンデュミオン』の全体を貫き流れる主題の存在が次第に明らかとなってきた。すなわち「愛」というテーマが浮かび上がってきたのである。なるほどストーリーの冗長さ、散漫さは指摘されるとおりである。しかし長い長いエンデュミオンの彷徨とその試練によるかれのこころの変化も、またその途上でかれの出会いさまざまな別の神話の主人公たちとのエピソードも、すべてこの「愛」という一筋の流れへと流入し、その流れ自体は、エンデュミオンの魂の成長を示しているように思われた。そう考えて『エンデュミオン』を読み直してみると、過去の論争の火種となった作品の持つ二面性も — すなわちsexualな面も、idealな面も — 、共にこの「愛」という一つの主題の中に集約され得るようにすら思われてきたのである。

そこでわれわれは今、『エンデュミオン』を、キーツによる新たな「愛の神話」の創造として位置付けることから出発する。キーツが独自にエンデュミオンに与えた長い長い試練の旅は、いったいどういう意味を持っているのか。そもそも「愛」とは、キーツにとって何を意味していたのか。それはかれの詩の理想とどのような関係があるのか。このような問いを念頭に置きながら、エンデュミオンの愛の変化と成長の曲がりくねった流れを丹念に辿ることによって、『エンデュミオン』の全体像に迫ることが、従って本章の目的である。

1 愛と変容 — 永遠への道

「丘の上につま立ちて」において、エンデュミオン神話は、自然の風光から靈感を得た想像力から生まれ出る詩の、美しき先例として描かれていた。詩人の側に立って言えば、それは自然との忘我的な合一状態の時を示すものである。そのような詩の誕生の 때가、再び『エンデュミオン』第1巻において、今度はエンデュミオン自身の口から語られている。そしてここでは詩人の魂の変容が、「愛」をその究極の姿としてさらに深く追求されることになるのである。このエンデュミオンの「幸福論」と呼ばれる箇所は、いわば主人公自身による物語の主題の提示であり、またその解説であるとも言える。そこでまずはじめに、われわれはそのエンデュミオンの語りに耳を傾けることにしたい。

「幸福はどこにあるのか」という自問に答えてエンデュミオンは言う — 「ぼくらの喜び勇む心を聖なる交わり、／精髓との交わりへと手招きするものにある、そうしてぼくらは全き変身をとげ／光を放ち、空間から解き放たれるにいたるのだ(1,777-80)」と。エ

ンデュミオンの言う幸福を生み出すこの “we shine / Full alchemized, and free of space” という変貌は、「丘の上につま立ちて」の “we feel uplifted from the world”(139)、あるいは “he had burst our mortal bars”(190)といった詩や神話の誕生の際の詩人の魂の変容のさまと呼応する。そしてここでもそのような変容が、“ethereal”な世界をも含めた「自然」との交流の中から生まれることが語られるのである。

. . . Behold

The clear religion of heaven! Fold
A rose leaf round thy finger's taperness
And soothe thy lips: hush, when the airy stress
Of music's kiss impregnates the free winds,
And with a sympathetic touch unbinds
Aeolian magic from their lucid wombs:
Then old songs waken from enclouded tombs. . .

(*Endymion*, I, 780-87)

. . . 御覧よ

天の清澄なる教えを！ 巻きつけてごらん
そのほっそりとした指に薔薇の花びらを
そして唇にそっと押し当てて ほらっ 音楽のやさしいくちづけが
空気を震わせ自由な風を孕せるとき、
その共鳴する感触で風の透き通った子宮から
アイオロスの魔法の響きを解き放つとき、
そのとき古の歌は雲に包まれた墓より目覚め. . .

“The clear religion of heaven”とは、頭上に広がる清澄な星空であると同時に、その星座が伝える古代の神話の数々、すなわちギリシアの「喜びの宗教」(the Religion of Joy)を暗示する。⁹ ここでは花も音楽も、ともにその天上的な美しさによって官能的な触覚の悦びに通じている。触覚こそ、詩人の魂と霊妙な自然美との共鳴を表現するに最もふさわしい感覚なのかも知れない。そしてそのような自然の美との「聖なる交わり」の中か

ら、遙か昔の詩人が風の中に聞いた「アイオロスの魔法の響き」が、われわれの耳に甦る — 太古の神話の数々が、われわれの心の中で「目覚める」のだと、エンデュミオンは妹にむけて説くのである。「かつてアポロンの歩んだ地」、神々の「大きな戦のあった地」、あるいは「幼児のオルベウスが眠った地」から、いま再び歌が高らかに聞こえてくる(I, 789-94)。それはまさしく、古代の神話の再生の瞬間である。そして「これらを感じ取った」その時、すでにわれわれの身に変容は訪れているのだという —

Feel we these things? That moment have we stepped
Into a sort of oneness, and our state
Is like a floating spirit's. . . . (I,795-7)

これが感じられるか？ その瞬間 ぼくらは
一種の合一状態に足を踏み入れている、まるで
漂う霊のごとき状態になるのだ. . .

美しき自然の「精髓」(essence)とのこころの共鳴が、いまや「合一」(oneness)という言葉で表される。それが「精髓との交わり」によって達せられるとエンデュミオンの言う、「全き変身をとげて光を放ち、空間から解き放たれる」状態なのである。そのとき魂は「漂う霊」となり、「我」と「非我」との境界は消え去る — 即ち「合一状態に足を踏み入れている」のである。そして「さらに豊かに絡み合う関係、さらに自己破壊的な魅惑状態」(Richer entanglements, enthrallments far / More self-destroying)(798-9)、悦楽の「極み」(the chief intensity)へとわれわれを導くこのような状態の「冠たるもの」、それはエンデュミオンによれば、「愛と友情によって得られる」のだと言う。その頂点にある「愛」とは、いったいどんなものであろうか —

. . .but at the tip-top
There hangs by unseen film an orb'd drop
Of light, and that is love. Its influence,
Thrown in our eyes, genders a novel sense,
At which we start and fret, till in the end,

Melting into its radiance, we blend,
Mingle, and so become a part of it—
Nor with aught else can our soul interknit
So wingedly. . . . (I, 805-13)

. . . だがその頂点には
玉なす光の滴が 目に見えぬ糸に吊されて
ある、それが愛。その力は、
目に投げかけられれば、新しい感覚を生み出し、
ぼくらはそれに驚き心乱される、そして終いには、
その光線の中へと溶け入り、混ざり、
融和して、そうしてその一部となる —
他の何ものもこれほど速やかにぼくらの魂を
結び合わすことはできない. . . .

「愛」は、「玉なす光の滴」のごときのものである。その光は、われわれの目に「新しい感覚」を与え、われわれのこころを震わせる。そしていつしかわれわれの魂は「その光に溶け入り」、光そのものとなるのだという。光の滴の中への魂のこの没入こそ、「我」と「外界=非我」との融合を表す究極のイメージであろう。「愛」とは、合一の極なのである。

その愛によって、では何が生まれるというのか。愛は「計り知れぬほどのもの」(834)を生み出すとエンデュミオンは言う。そのようにして「人の魂が口づけし、挨拶しなかったなら」、たとえばこの世に花が咲き実がなるということすら語られなかったとすら言うのである。ここでエンデュミオンは、再び自然と人間のこころの共鳴に立ち返って語っている。再び、くちづけの比喩を用いて —

. . . but who, of men, can tell
That flowers would bloom, or that green fruit would swell
To melting pulp, that fish would have bright mail,
The earth its dower of rivers, wood, and vale.

The meadows runnels, runnels pebble-stones,
The seed its harvest, or the lute its tones,
Tones ravishment, or ravishment its sweet,
If human soul did never kiss and greet? (I, 835-42)

．．．だが、人間の、いったい誰に言えよう
やがて花が開き、また緑の実はふくれて
やわらかな果肉となることを、魚は輝く鱗に包まれ、
大地には川や、森や、谷が与えられることを。
草原には小川、小川には小石のあることを、
種には実りが訪れ、またリュートには音色が、
音色には陶酔が、また陶酔には甘い喜びのあることを、
もしも人のこころがくちづけし挨拶しなかったなら。

自然の光景を見、その花卉に触れ、薫りを嗅ぎ、せせらぎの音を聞くことによって、ひとが「我」という殻から解き放たれ時空を越えることができるなら、逆に自然が、それを感受する人間の愛によって花開き、実を結ぶと言ってもよいのではあるまいか。不遜な人間中心主義に聞こえるかもしれないが、ここではもはや「我」は存在しないのだから。これを例えばバイロンのように「感傷的」だと批判することは、エンデュミオンの説く「愛」の持つ創造力を理解しないことになろう。¹⁰ ひとの愛は、ちょうど無心にさえずるナイティンゲールの愛の歌が「われ知らずこの世に恵みを与える」(bless / The world with benefits unknowingly)(826-7) のと同じように、我を捨て自然と一つに共鳴し合う結果、この世を祝福することになるのではあるまいか。そしてその時、我の側のみならず自然にも変容が訪れるのである。それはこの世を闇から生へと照らし出す月の光の作用にも似ていよう。われわれ読者は第三巻において月光の影響力が語られる中に、この愛による創造のさまを再び見いだすだろう。月の光によって、この世が祝福される。その「くちづけ」によって、この世に変容が生まれる —

O Moon! The oldest shades 'mong oldest trees
Feel palpitations when thou lookest in:

O Moon! old boughs lisp forth a holier din
The while they feel thine airy fellowship.
Thou dost bless every where, with silver lip
Kissing dead things to life. . . . (III, 52-7)

月よ！ 歳ふりし木の間の太古の闇も
あなたが見入れば鼓動の高鳴りを覚え、
月よ！ 老いた枝々はあなたの軽やかな親和を感じて
聖なるさんざめきを立てる。
あなたはこの地をあまねく祝福する、その白銀の唇の
接吻にて死せるものを生へと甦らせつつ. . . .

さて第一巻に戻れば、夢の中での月女神との邂逅によって愛に目覚めたエンデュミオンの、この愛についての語りを締めくくるように、そのさらなる力が歌い上げられる。すなわち愛の力によってこそ、必滅の存在である人間が「永遠」を希求できるのだという —

“Now, if this earthly love has power to make
Men’s being mortal, immortal; to shake
Ambition from their memories, and brim
Their measure of content; what merest whim,
Seems all this poor endeavour after fame,
To one, who keeps within his stedfast aim
A love immortal, an immortal too. . . . (I, 843-9)

「さあ、もしこの地上の愛が必滅である人間を
不滅にする力があるのなら、人間の記憶から
野望を振り払い、その満足の秤を
一杯に溢れさせるのなら、名声を追い求める
この貧しい努力はみな、なんとささいな気紛れに見えることか、
そのところに揺るがぬ目標として

永久の愛、また不滅の恋人を想い抱くものにとっては. . . .

このエンデュミオンの言葉に、われわれはキーツ自身の切々とした肉声を聞く思いがする。実際キーツは、その若さにもかかわらず、人間の必滅性(“Men’s being mortal”)をきわめて鋭敏に意識し続けた詩人であった。日夜、文字通り死と向き合う医学生であった頃、かれの心を捕らえたのは、いうなればポエジーの持つ「永遠性」ではなかったか。そしてその永遠性を、キーツは詩人としての不滅の名声によって掴もうとしたのである。かれはエンデュミオンに、「これまで私はいつも世間の賞賛への渴望を満足させたいと願ってきた」(I,769-70)と語らせている。それを受けて、ここで“all this poor endeavour after fame”という言葉が発せられるのだが、しかしこの世にあってはあたかも“demi-god”(724)のごとき存在である若き牧人の王エンデュミオンの言葉としては、それはいささか唐突に響く。「名声を追い求めるこの貧しい努力」とは、むしろ詩人自身の胸の内にあると言ったほうが自然だろう。『エンデュミオン』を書き始めた直後の1817年春、友人ヘイドンに宛てた手紙の中で詩人は綴っている —

Let Fame, which all hunt after in their Lives,
Live register'd upon our brazen tombs,
And so grace us in the disgrace of death:
When spite of cormorant devouring time
The endeavour of this pre(a) sent breath may buy
That Honor which shall bate his Scythe's keen edge
And make us heirs of all eternity. 11

誰もが人生で追い求める「名声」というものを、
僕らの真鍮の墓石の上に刻まれて生き続けさせ、
死という不名誉にあっても僕らを飾らせよう。
食欲にむさぼり食らう時に抗して
その大鎌の鋭い刃先を鈍らせ、
僕らに真の永遠を受け取らせるかの「栄誉」なるものが
このいま現在の努力によって得られんことを。

当時のキーツにとって、「名声」や「栄誉」が詩作の主要な動機の一つであったことは否めない。ところがいまエンデュミオーンは、永遠の愛、不滅の恋人への愛を心に抱く者にとっては、名声など「ささいな気紛れ」でしかないと言う。永遠への道は、名声によってではなく、愛によって開かれると言うのである。そして「この地上の愛が必滅である人間を不滅にする力があるのなら」という他ならぬこのエンデュミオーンの言葉こそが、実はキーツの『エンデュミオーン』の主題を集約するものだと言えるだろう。この四千行をこえる長詩でキーツが描くのは、エンデュミオーンをして幾多の試練に耐えさせ、ついには天上の存在と一つに結び、その結果かれ自らに不滅性を与える、その「愛」の力に他ならないからである。

2 エンデュミオーンの愛と孤独

では、エンデュミオーンの体験した愛とは一体どのようなものだったのか。それによってエンデュミオーン自身にどのような変化が訪れたのか――。月の女神とかれの最初の出会いの場面においてすでに、愛のもたらす強烈な変化が読み取られる。

女神の登場に際して、キーツは「眠りと詩」や「丘の上につま立ちて」の世界と同じ設定を用いている。すなわちエンデュミオーンが身を横たえるのは、傍らを川が流れる「憩いの木陰」である。そこに突然に現れた花畑について思いを巡らすうちに、かれの意識は半ば薄れ、輝くヴィジョンの数々が現れる。このような意識の変化は、いわばこの世の境界を越え出て驚異の世界へ入るために必要なプロセスと言えよう。こうしてエンデュミオーンは、心地良い眠りにつくのである。

. . . Thus on I thought,
Until my head was dizzy and distraught.
Moreover, through the dancing poppies stole
A breeze, most softly lulling to my soul;
And shaping visions all about my sight
Of colours, wings, and bursts of spangly light;
The which became more strange, and strange, and dim,
And then were gulph'd in a tumultuous swim:

And then I fell asleep. . . . (I, 564-72)

. . . このように思いめぐらすうち、
ぼくの頭は混乱し朦朧となった。
そのうえ、身を揺するひなげしの花の間を縫ってそよ風が
そっと吹き寄せ、やさしくやさしくぼくの魂に子守歌を歌いかけた。
そしてぼくの周りじゅうに、翼も軽やかに飛び交い、
きらめく光を炸裂させる、色とりどりの幻想の数々を繰り広げた。
それはますます不思議に、さらに不思議なものになり、朧にかすむかと思うと、
荒々しく旋回する渦の中に呑み込まれてしまった。
そうしてぼくは眠りに落ちたのだった. . . .

ところが、このようにして眠りに落ちたからといって、すぐに女神がエンデュミオンを訪れるわけではない。その前にもう一度、つまり夢の中でも、かれは恍惚状態に陥らなければならない。「夢の中の夢」(Dream within dream)(I,633) という形を用いて、キーツは念入りにエンデュミオンの魂を、天上の存在である月の女神との出会いにふさわしい状態へと導いていくのである。

その夢の中でエンデュミオンは、伝統的な神話の中と同じく、仰臥して星空を眺めている。視線を動かしながら (“travelling my eye”) 見つめるうちに、あたかも天の扉が開いて、その中へと飛翔してゆく (“the doors / Of heaven appear'd to open for my flight,” I, 581-2) ような錯覚にとらわれる。「丘の上につま立ちて」の詩人が自然の美しさに浸るうち、「この世をあとに舞い上がり. . . 白雲の上を歩むかの心地」になったのと似ている。だがエンデュミオンの場合はさらにその先へと進むために、この状態を持ちこたえねばならない。

I became loth and fearful to alight
From such high soaring by a downward glance:
So kept me stedfast in that airy trance,
Spreading imaginary pinions wide. (I,578-86)

ぼくは目を下に転じてこのような高みから
降りて行くなど恐ろしくて嫌だった。
そこで想像の翼を大きく広げ
この天翔ける夢想の中にしっかりと留まった。

すると星々が消えて、雲間から美しい月が現れる。その輝きに目もくらみ、エンデュミオーンの魂は月を取り巻く銀白の天球と共に空を巡る。こうして恍惚のうちに、その魂はまさに「空間の束縛から解き放たれ」、「漂える霊」と化すのである。やがて月の姿は消え、夜空を再び星が埋めつくす — その時、彼の見上げた目に、眩しい輝きを放って「完全無欠なる完成の姿」(completed form of all completeness)(I, 606)、すなわち女神の姿が飛び込んでくるのだ。

65行にもわたるこのエンデュミオンと女神の最初の出会いのためのプロローグにおいて、エンデュミオンの魂の状態は、“dizzy,” “dazzled,” “dazed”と三度繰り返される「目のくらむ」という言葉に集約されている。月の光に、そして女神の発する光によってエンデュミオンの「目がくらむ」その度に、かれの魂は別の次元へと移り、新たな恍惚状態に陥るのである。

さて、いまやエンデュミオンは女神に抱かれて天空を飛翔し、最後に花の褥に降り立つ。だがここでエンデュミオンの夢は途切れてしまう。その「甘美な夢は無に — 感覚のない眠りに陥ってしまった」(I, 677-8)のである。そしてエンデュミオンに、眠りそのものからの覚醒が訪れる。だがこのとき、夢から覚めたかれの目に映る自然は、もはや眠りの前と同じ物ではない。『1817年詩集』では見られなかった変容が、自然の側に起こっているのである —

. . . all the pleasant hues
Of heaven and earth had faded: deepest shades
Were deepest dungeons; heaths and sunny glades
Were full of pestilent light; our taintless rills
Seem'd sooty, and o'er-spread with upturn'd gills
Of dying fish; the vermeil rose had blown
In frightful scarlet, and its thorns out-grown

Like spiked aloe. If an innocent bird
Before my heedless footsteps stirr'd, and stirr'd
In little journeys, I beheld in it
A disguis'd demon, missioned to knit
My soul with under darkness; to entice
My stumblings down some monstrous precipice. . . (I, 691-703)

. . . . 天と地の持っていた
心地よい色はすべて褪せてしまっていた。深き木陰は
深き牢獄となり、ヒース咲く野も陽の射す草地も
毒ある光に満ち、汚れなき小川は
煤色となり、その川面には死に瀕した魚たちの
上向きになったえらが一面に浮かび、深紅の薔薇は
おそましき緋色に咲き、ぎざぎざのアロエの葉のように
刺を突き出していた。無垢なる小鳥が
不注意なぼくの足元から飛び立ち、少しずつ先へ先へと
飛び去ると、それは変装した悪魔かと
思われた。私の魂を冥界の闇と結び合わせ、
ぼくのよろめく足を恐ろしい断崖へとおびき寄せ
墜落させんとする使命を帯びて遣わされた. . .

女神を夢に見るまでは、エンデュミオンは牧神パーンを祭る牧歌的世界、まさしく「自然の光の麗しき楽園」の中にいた。あるいは N. Fryeの言葉を借りれば、スペンサーの妖精の国、ダンテやミルトンのエデンの中にいたのだ。¹² ところが、女神との愛を体験してしまった今、かれにとって自然（つまり世界）は、牢獄のごときものと化してしまったのである。エンデュミオンが住まっていたような無垢の世界は、“sexual experience”によってたちどころに破壊されてしまうのだと、Frye はロマンスの伝統に立って指摘する。¹³ 同じく M. Dicksteinも、上のようなエンデュミオンを取り巻く世界の変化を、大人の愛を体験したことによる、無垢な世界の牧歌的自然からのエンデュミオンの失墜として捉えている。¹⁴ なるほどこの時から始まるエンデュミオンの地や海や空を経回る彷

徨は、つまるところ「自然の樂園からの追放」であったと言えるだろう。そしてこの樂園追放は、エンデュミオンにとって、自然との合一状態から「孤独」への転落に他ならなかったのである。

その登場の場面から、エンデュミオンはパーンを祭る牧人たちの間にあって、独り己の世界に閉じこもっている。あの夢が、かれをこの牧人の世界から引き離してしまったのだ。楽しく「楽土」のことなどを語り合う車座のなかにあっても、かれの目は閉じられ、座の突然の沈黙とそこからわき起こる囁きにも、またかれを案じる老人たちの素振りや乙女たちの溜め息にも全く気付かない。「あたかもこの地上を歩んだことのない者のごとく、じっと変わらぬ没我の境にとどまっていた」(in the self-same fixed trance he kept, / Like one who on the earth had never stepped (1, 403-4))という。

この詩全篇を通して、エンデュミオンは孤独の意識にさいなまれ続ける。孤独の意識とは、自己意識の一形態に他ならない。それは世界（自然）から、共同体から、そして恋人から切り離されてある「自己」を意識することである。従って、自己が世界の中に溶け去る「愛」の合一状態から、もっとも遠く隔たったものと言えよう。キーツの『エンデュミオン』を見渡すと、月女神とエンデュミオンの逢瀬という刹那的な合一状態が小島のごとく点在する周りを、エンデュミオンのこの孤独の意識が波を寄す海さながらに取り巻いているといった趣がある。しかもその意識は、つらい流浪のうちに時を経るにつれ、また皮肉なことに女神との逢瀬が重なるにつれて、さらに先鋭なものとなってゆくことだろう。

さて、エンデュミオンのこの孤独の彷徨は、第2巻において、蝶の姿をした泉の精に導かれるようにして始まる。そして姿なき声に促されて地下の世界へと足を踏み入れたかれは、地中を走る色とりどりの鉱脈の美しさに驚きながら進むうち、ディアーナ神の像のある大理石の神殿に行き着く。その人気のない冷たい石の世界で、突如として自我の意識が歩き疲れたかれの脳裏に浮かび上がる。身を切るように痛い、圧倒的な孤独の意識がかれを襲うのである —

There, when new wonders ceas'd to float before,
And thoughts of self came on, how crude and sore
The journey homeward to habitual self!
A mad-pursuing of the fog-born elf,

Whose flitting lantern, through rude nettle-briar,
Cheats us into a swamp, into a fire,
Into the bosom of a hated thing.

What misery most drowningly doth sing
In lone Endymion's ear, now he has raught
The goal of consciousness? Ah, 'tis the thought,
The deadly feel of solitude. . . (II, 274-84)

そこで、次々と眼前に現れる新鮮な驚異も途絶え、
自我の思いが浮かんで来たが、いつもの己に帰るその旅路の
なんと不快で辛いことか！
いたずらな霧の妖精を必死で追いかけて、
その飛び回る鬼火に誘われ、刺だらけのイラクサの藪を抜け、
果ては沼の中へ、火の中へ、
厭わしきものの懐の中へとはまり込んでしまうようなもの。

いかなる苦痛が淋しきエンデュミオンの耳元に
なにものをも圧する強さで鳴り響いているのか、いまや
意識の目的地に辿り着いたかれであれば。ああ、それは孤独の想い、
耐え難き孤独の感覚 . . .

ここでエンデュミオンの孤独感は、生命のない、文字通り「死のような」地下世界に取り囲まれていることで、その苦痛を増している。かれはいま自然から完全に切り離されて「自己」そのもの、その厭わしい孤独な存在と向き合わねばならない。エンデュミオンの苦痛は、まさに現代の実存の意識に通じている。その耐え難さにディアーナに救いを求めるかれの叫びが、「わが緑なす大地」(our green earth)への希求となるのはいかにも当然のことと言えよう。「風にそよぐ木の枝」、「流れる泉」、「紅ヒワのさえずり」、「自然の陽光」等々をかれはいま切望するのである。孤独からの救済を求めるエンデュミオンの嘆願は、こうして故郷の楽園的自然への回帰の願望の形で閉じられる —

O think how I should love a bed of flowers!—
Young goddess! let me see my native bowers!
Deliver me from this rapacious deep!” (II, 330-2)

ああ、ぼくがどれほど花の褥を愛していることかお考えください！ —
若き女神よ！ 故郷の木陰をこの目に見させてください！
ぼくをこの貧欲に飲み込む深淵からお救いください！」

このエンデュミオンの叫びに応えるように、突如として冷たい大理石の床に小川が流れ、草花が覆い、樹々が生い茂る。その花咲く野を歩むうち、かれは眠れる美青年、すなわちアドーニスの姿を見いだすのである。

キーツはここで、クピードーたちに見守られて長い冬の眠りにについているアドーニスの美しい寝姿を、絵をかくようにつぶさに描写する。だがなぜこのような地の底に、かれはアドーニスを登場させたのか。それはおそらく、次の二つの象徴的意味をもつだろう。

一つには、眠れるアドーニスの姿は、「長き眠りを眠る」とされる伝統的なエンデュミオン像と重なることである。従ってアドーニスは、ここでいわばエンデュミオンの分身として登場したと言える。この青年アドーニスと女神ウェヌスと再び結ばれる場面を、エンデュミオンはそこで眼のあたりに目撃する。なるほどここには、Waldoff の指摘するように、エンデュミオンと月女神との関係を暗示するさまざまな要素が含まれていることは確かだろう。¹⁵ だが、われわれが注目すべきことはむしろ、キーツが常に眠っているという古来のエンデュミオン像を、もっぱらこのアドーニスに託してしまい、当のエンデュミオン自身には、束の間の夢（あるいは幻想）以外は、眠りではなく、苦い自我意識を伴った厳しい孤独の試練を与えたという事実ではあるまいか。詩人がそのようにして甘美な眠りをアドーニスに与え（しかもその描写には、Dickstein が指摘するように、幾分の幼児性と、死をも思わせる生気のなさといった負のイメージが含まれている）¹⁶、『1817年詩集』に満ちていた「憩いの楽園」をこのアドーニスの眠る一角に閉じ込めてしまったという、その意味において、アドーニスはエンデュミオンの分身なのである。

もう一つの意味は、Sandys が『変身物語』の注釈で紹介するように、アドーニス神話が季節の循環による植物の再生を象徴するものだという点にかかわる。¹⁷ すなわちこの神話は、猪（冬）によるアドーニス（太陽）の殺害がウェヌス（大地）を嘆き悲しませ（枯

れ果てさせ)、だが春が巡り来て太陽が甦ると、大地も活力を取り戻し再び緑で覆われるという、季節の循環を暗示する。従って眠れるアドーニスの発見と、それに続くウェヌスの訪れ、そしてアドーニスの目覚めという各場面は、生命のない石の世界が緑の野に転じるという先の劇的な変化の延長上に連なるのである。それはエンデュミオーンのこのころの中の強い自然への渴望によって生み出された、極めて象徴的な自然の再生のドラマに他ならない。

だが、こうして地下世界に突如として現出した自然、つまりアドーニスの眠りに象徴される楽園的自然こそ、エンデュミオンが探求の旅のために捨て去ったものではなかったろうか。それはもはやエンデュミオンとは無縁のもの、少なくとも、この地底へむけての孤独な探求の途上においては留まることのできない世界であろう。「いつかは祝福される日が来よう」という言葉をかれに残して、ウェヌスがアドーニスと共に鳩の引く車で飛び去った後、エンデュミオンは再び孤独に取り残された己を見いだすことになる。ウェヌスの予言に力づけられたエンデュミオンは、もはや苦痛の叫びをあげることはしないが、しかしかれのこのころの内に、孤独への恐れはいやましに広がっているとも言えるのである。それは喜びの只中にも忍び込んで、快い瞬間を、来るべき孤独の時の予感で暗く覆ってしまうことになるのである。

鷲の翼に乗ってエンデュミオンが次に辿り着いたのは、金色に苔むす「ジャスミンの木陰」(II, 670)である。ここでかれの五感のすべては、靈妙に研ぎ澄まされて天上的な甘美な悦びを味わう。だが、その喜悦のさ中にかれの唇から漏れ出るのは、喪失を予期する悲嘆の言葉に他ならないのだ。

. . . "Alas!"

Said he, "will all this gush of feeling pass
Away in solitude? And must they wane,
Like melodies upon a sandy plain,
Without an echo? Then shall I be left
So sad, so melancholy, so bereft! (II,680-5)

. . . 「悲しいかな！」

とかれは言う、「この感情のほとぼしりもみな

孤独のうちに過ぎ去ってしまうのか。砂原に流れる調べのごとく、
ひとつの余韻も残さずに、
消えゆくさだめにあるのか。ならばこのぼくはあわれ
悲しく、憂鬱にとらわれて、寂しく取り残されるのだ！

この「来るべき孤独」(“coming solitude,” II, 706)の予感に打ちひしがれて、エンデュミオンは今度は「眠り」を希求する。そして苔むす臥し所に横たわり、気怠い両腕を投げ出すと、なんとかれの腕は、素肌の腰を抱いていたのである。こうして地中を経回る辛い彷徨の後に、エンデュミオンは女神と再会する。しかしその至福の時にも、別離の予感がかれの心を捉えて離さない。むしろ悦びが強いほど、一層その喪失への危惧はつもののだと言えよう。名こそ知らないが、すでに親しい恋人であるその美しい女神をかき抱いてエンデュミオンは嘆く。“For ever”のリフレインが、逆にかれの内にある悦びのほかなさの意識を鮮明に浮かび上がらせる —

“O known Unknown! from whom my being sips
Such darling essence, wherefore may I not
Be *ever* in these arms? in this sweet spot
Pillow my chin *for ever?* *ever* press
These toying hands and kiss their smooth excess?
Why not *for ever and for ever* feel
That breath about my eyes? Ah, thou wilt steal
Away from me again, indeed, indeed—
Thou wilt be gone away, and wilt not heed
My lonely madness. . . . (II, 739-48) [italics mine]

「ああ 親しき謎のひとよ！ ぼくの存在はあなたから
かくも愛しき精を吸うのに、何ゆえにその両腕に
いつも抱かれることが許されないのか。いつまでも
この甘美なる場所に頭を休ませていられないのか。あなたのこの戯れる手を
いつも握りしめそのなめらかさの極みに口づけていることができないのか。

ぼくの目に吹きかかるその吐息をどうしていつまでも
常しえに感じていられないのか。ああ、あなたはまた
ぼくからそっと逃れ去るのだ、ほんとうに、そうなのだ —
あなたは行ってしまうのだ、そうしてぼくの孤独な狂おしき想いなど
—顧だにしないのだ。 . . .

恋人と肌を寄せ合い、喜悦のさ中にあっても、エンデュミオーンの心は別離の苦しみに引き裂かれている。確かに掴もうとしても指の間からこぼれ落ちる砂粒のように、幸福の時は刻々と逃れ去る。至福の時に、そのはかなさが身に沁みて感じられるのは、なにもエンデュミオーンに限ったことではあるまい。それは時間的世界に生きる人間存在に普遍の事実とも言える。しかしだからこそ、人は「永遠」を希求せずにはいられないのだろう。後にキーツは「ギリシア壺に寄せるオード」において、再び“for ever”のリフレインを用いながら、「永久に」若く美しいギリシア壺の世界への憧憬を歌っている。だが、この生の世界においては永遠に続くものなどはなく、流れ去る時の意識は、この恋人たちを至福への没入による合一から隔ててしまうのである。エンデュミオーンの意識が、かれの魂の悦びへの完全な没入を妨げているのと同様に、女神もまた、恋人の腕の中にあって過ぎゆく時の意識にとらわれている。あまりにも強烈な悦びと悲しみに耐えきれずに気を失ったエンデュミオーンに、月の女神は語りかける —

Revive, dear youth, or I shall faint and die;
Revive, or these soft hours will hurry by
In tranced dullness. . . (II, 766-8)

目を覚まして、愛しいひと、そうしないとわたしは気を失って死んでしまう。
目を覚まして、そうしないとこのやさしい時間が失神の無感覚のうちに
たちまち過ぎ去ってしまう。 . .

女神でありながら、セレーネーは刻々と過ぎゆく時を恐れている。オリュムポスの神々に知れるのを恐れるがゆえに、彼女が地上の恋人のもとにとどまれる時間は短く限られているからである。女神の心の中で、羞恥心と完全な愛の享受への欲求とがせめぎあっている

る。そのような己を「憶病者」と責めながら、やがて彼女は「終わりのない至福」(II, 807)、「その熱情の不滅」(808)をエンデュミオンに対して心ひそかに誓うのである。だがその腕に失神した恋人を抱いて、女神もまた孤独に取り残されている。彼女もまた、幸福のただ中であって悲しみにこころ引き裂かれる己を見いだしているのではあるまいか。そしてそれゆえにこそ、「溶け入り、混ざり合う」愛の合一状態を痛ましくも希求するのだ—

Oh, let me melt into thee, let the sounds
Of our close voices marry at their birth.
Let us entwine hoveringly--Oh, dearth
Of human words! . . .
. . . I am pained,
Endymion. Woe, woe! Is grief contained
In the very deeps of pleasure, my sole life?" (II,815-8, 822-4)

ああ、あなたの中に溶け入ってしまいたい、ふたりの重なり合う
声が その音の生まれる時から一つに結ばれて欲しい。
空に漂うように絡まり合っていたい— ああ、人間の
言葉では言い尽くせない! . . .
. . . 辛いのです、
エンデュミオン。ああ、なんてせつない! 悲しみは
喜びの奥深くにもあるのでしょうか、私の大切なひとよ。」

女神とエンデュミオンは、その束の間の逢瀬においても別離の悲しみ、孤独の苦悶を背負っている。二人の愛は、エンデュミオンが幸福の最高位に置いた、光の雫のごとき完全な合一状態にはいまだ至っていない。それが実現される時、もはや二人に別離の危惧はなく、エンデュミオンは不滅の世界に参入することになるだろう。その結末へ向けて詩人はこの物語を語り進めるのだが、その前にエンデュミオンはさらに多くの試練を耐え、またそれによってかれ自身の変容をとげなければならないのである。

さて、こうして女神が去った後、再びエンデュミオンは孤独な目覚めを迎える。だが

「もはやかれは運命に対して声を荒げて反駁したりはしない」(II, 863-4)。孤独な臥し所に静かに座すエンデュミオンに、ある種の変化が見て取れる。「愛の狂熱をかれは知ったのだ」(“Love’s madness he had known,” II, 860)と詩人は言う。確かにエンデュミオンが体験したのは、強烈な官能の悦びであった。そしてその経験をへて、かれのころはいま、風にかき鳴らされて音を立てる繊細なアイオロスの琴のごとき静けさをたたえている。

The lyre of his soul Eolian tun’d
Forgot all violence, and but commun’d
With melancholy thought: O he had swoon’d
Drunken from pleasure’s nipple; and his love
Henceforth was dove-like. . . (II, 866-70)

かれの心の豎琴はアイオロスの琴のごとく調弦され
いっさいの激しさを忘れ去った、そしてただ
憂愁の想いと交わった。ああ かれは悦びの乳房から乳を吸い
酔い痴れて気絶したのだった。その時からかれの愛は
鳩のように柔和になった. . .

憂愁にとらわれつつも、エンデュミオンの心は穏やかに落ち着いている。そうして己の幼き日々から現在までを静かに回想する。するとかれの脳裏を、かつて美しいと思った乙女たちや仲間の姿が「夢のように通り過ぎてゆく」。これまでの牧人の間での生活のすべてが、喜びも野望も含めて、いまは幻の如く見えるのみ。最初の夢の後と同じく、この強烈な愛の体験によって、「かつては気高きものと思われた」この世の美が、影薄く色褪せてしまったのだ――

Now I have tasted her sweet soul to the core
All other depths are shallow: essences,
Once spiritual, are like muddy lees,
Meant but to fertilize my earthly root,

And make my branches lift a golden fruit
Into the bloom of heaven. . . (II, 904-9)

彼女の甘き魂のその芯まで味わってしまったいま
他のどんな深みも浅く見える。かつては気高く思われた
美しきこの世の精髓もぬかるむ日蔭同然で、
ただぼくの地中の根を養い、
ぼくの枝が黄金色の実をつけて
天の輝きの中へと差し伸ばせるためにあるようだ. . .

Dicksteinのように、これを無垢の自然から意識への墮落と呼ぶこともできよう。¹⁸ だがそれはまた、エンデュミオンの魂の成長を示してもいる。シェリーの「アラスター」の「詩人」が、夢の中での“veiled maid”との愛の体験から目覚めて後、孤独の霊に捕えられ、ただ絶望的な自滅の道を進むのと比べて、エンデュミオンは愛の体験によって、むしろ少しずつ孤独に耐える力をかち得ているかに思われる。¹⁹ エンデュミオンのころの中には、確かな希望の芽が育っているからだ。夢から目覚めたかれの目にこの世がいかに色褪せて映ろうとも、それはいつの日かかれの「枝が黄金色の実をつけて／天の輝きの中へと差し伸ばせるため」に必要な養分を与えてくれる土なのである。たとえそれが瞬時に過ぎ去ろうとも、また孤独への恐れにつきまといわれてはいても、愛の体験は、エンデュミオンに希望という力を与えている。かれは実際、この世の「どんな深みも(すなわちこの地の底も)浅い」と思えるほどの愛のこころの「深さ」を知ったのだ。われわれはここでもう一度、その愛の力を問い直す必要があるだろうか. . . 詩人はこの第2巻の巻頭において、「愛の至高の力」を賛えて次のように歌っていたのである —

O sovereign power of love! O grief! O balm!
All records, saving thine, come cool, and calm,
And shadowy, through the mist of passed years:
For others, good or bad, hatred and tears
Have become indolent; but touching thine,
One sigh doth echo, one poor sob doth pine,

One kiss brings honey-dew from buried days. (II, 1-7)

嗚呼 愛の至高の力よ！ その哀しみ！ その慰めよ！
汝以外のものの記録など、過ぎ去った歳月の霞をとおして、
冷ややかに、落ち着いて、臍に伝わり来るにすぎぬ。
良きも悪しきもそんな他の話に対しては、憎しみも涙も
眠ってしまう。だが汝の話に触れば、
ひとつの溜め息もこだまと響き、哀れなすすり泣きは焦がれる想いを伝え、
ひとつの口づけが、葬られし過去から蜜のしずくを運び来るのだ。

それゆえトロイア戦争という歴史的事件よりもむしろ、その背後にあるトロイロスとクレシダの愛の物語の方が我々の心を強く打つのだと詩人は語る。アテーナイの水軍の話やアレクサンドロス大王のインド遠征、オデュッセウスの冒険などなど、海に浮かぶ小舟のごとく、壮大な話は数々あろう。だが —

. . . what care? - Juliet leaning
Amid her window-flowers, - singing, - weaning
Tenderly her fancy from its maiden snow,
Doth more avail than these. . . . (II,27-30)

. . . それは何だということか — 窓辺の花に寄り掛かる
ジュリエット、 — 歌を口ずさみ、 — 空想をめぐらすその心が
白雪のごとき乙女の純潔からやさしく別れをつけている、
彼女のほうがそんな話よりもっと力がある. . . .

愛の話を物語の最高位におくこの詩人の言葉を、『エンデュミオン』は忠実に守ってゆくことだろう。実際エンデュミオンの周りには、先のアドニスとウェヌスの話をはじめ、愛の神話がちりばめられている。エンデュミオンの旅は、いわばそれらの愛を目撃し、その悲恋の恋人たちに出会う旅だと言ってもよい。その点においてもキーツのエンデュミオンは、全く孤独に探求の旅を続ける「アラスター」の「詩人」とは際だった対

象をなしているのだ。いわばその恋人たちがエンデュミオーンのところに働きかけ、かれの魂の成長を支えてゆくのである。従ってかれらとエンデュミオーンの出会いのエピソードは、批判されるようにこの物語の統一性を壊すものとは言えない。むしろこれらの出会いをおしてはじめて、エンデュミオーンは愛は完成へと向かうことができるのである。そこで次に、他の神話の恋人たちとエンデュミオーンとの出会いを見てゆくことにしたい。

3 エンデュミオーンとアレトウーサ

エンデュミオーンがその彷徨において出会う最初のカップルは、先に見たウェヌスとアドーニスである。「甘美な無意識と気怠い官能性の縮図」だと要約され得るそのアドーニスの樂園は、しかしエンデュミオーンが永遠の愛に到達するために、後にしなければならない世界であった。²⁰ エンデュミオーンは魂の成長を促したという意味で、また愛のもたらす変化を示唆するという点で、重要なのはむしろ第2巻の終わりに置かれたアルペイオスとアレトウーサの物語であろう。

キーツがこの神話の典拠としたのは、オウィディウスの『変身物語』と考えられている。だが、河神アルペイオスに恋されたディアーナに使えるニンフのアレトウーサが、アルペイオスから逃れるために泉に変身するという話の筋は同じでも、エンデュミオーンが耳にするアレトウーサの言葉は、『変身物語』とは全く異なった感情を伝えている。

『変身物語』のアレトウーサは、河神に対してただ恐怖しか感じていない。河神の追跡に力尽きそうになった彼女がディアーナに助けを求めると、女神は彼女を雲で包んでアルペイオスの目から隠してやる。見失った彼女を求めて周りをめぐる河神の呼び声を聞いていた時の心境を、彼女は狼に取り囲まれた子羊に、また猟犬の群れに迫られる兎にすら喩えているのだ。キーツの読んだGeorge Sandysの英訳から引用すると――

Then what a heart had I! the Lamb so fears
When howling Wolves about the Fold she hears:
So Heartlesse Hare, when trayling Hounds draw nye
Her sented Forme; nor dares to move an eye. 21

その時のわたしはどんな気持ちだったことでしょう！ あたかも

狼たちが囲いのまわりで唸っているのを聞いて怯えている子羊のよう。
匂いを嗅いで後をつけてきた猟犬の群れが間近に迫り、
生きた心地もなく、目を動かすこともできない兎のようでした。

ところが、彼女の姿を泉に変えたディアーナをなじり、水の流れとなっても逃れ続ける彼女に訴えかけるアルペイオスに答えて、いまエンデュミオーンの耳に聞こえてくるアレトゥーサの声は、恐怖ではなく恋の苦悩に満ちている。彼女は己のこころの中に、アルペイオスに惹かれるおさえがたい情念を見出しているのだ。ここでアレトゥーサが恐れているのは、河神ではなく、純潔を守ることを求めるディアーナの怒りに他ならない。彼女のこころは、まさに恋の激しい苦痛に引き裂かれているのである。

Away, away, or I shall dearly rue
My very thoughts: in mercy then away,
Kindest Alpheus, for should I obey
My own dear will, 'twould be a deadly bane.
O, Oread-Queen! would that thou hadst a pain
Like this of mine, then would I fearless turn
And be a criminal. Alas, I burn,
I shudder--gentle river, get thee hence. (II, 957-64)

来ないで、来ないで、そうしないとわたしは自分の思いを
心底悔いることでしょう。だからお願い向こうへ行って、
こころやさしいアルペイオス。もしわたしが自分の
本当の気持ちに従ったなら、恐ろしい破滅になってしまうから。
ああ、山の精の女王さま！あなたがわたしと同じこころの痛みを
経験したことがおありだったらよかったのに、そうすればわたしは恐れること
なく振り向いて
罪を犯したでしょうに。ああ、燃えるのです、
震えるの — 情け深い河神よ、行ってしまっ。

これが愛の告白でなくて何であろうか。彼女は自分の中にあるディアーナへの恐れをむしろ恨めしく思っている。いや、純潔を守りとおす女神そのものを、恨めしく思っている。「あなたがわたしと同じころの痛みを経験したことがおありだったらよかったのに」と。

愛を知ったアレトゥーサにとって、世界は一変してしまった。もはや以前のようにその中で「完全に」充足することなどできない。月の女神を夢にみた後のエンデュミオンが体験したのと同じ変化が、つまり無垢な自然の樂園からの追放、充足から渴望への失墜が、アレトゥーサを襲っているのである。

Alpheus! thou enchanter! every sense
Of mine was once made perfect in these woods.
Fresh breezes, bowery lawns, and innocent floods,
Ripe fruits, and lonely couch, contentment gave;
But ever since I heedlessly did lave
In thy deceitful stream, a panting glow
Grew strong within me: wherefore serve me so,
And call it love? Alas, 'twas cruelty.
Not once more did I close my happy eye
Amid the thrush's song. Away! Avaunt!
O 'twas a cruel thing." (II, 965-75)

アルペイオス！ 誘惑者！ かつてはこの森の中で
わたしの感覚のすべてが完全に満たされていたわ。
爽やかなそよ風、木々に囲まれた草地、汚れなく澄んだ川、
熟した果実、そして人目につかない臥床、すべてが満足を与えてくれたわ。
けれどあなたの策略がひそむ流れの中に うかつにも
この身を浸してからというもの、わたしの中で
熱情があえぐほどに強くなってしまった。どうしてわたしをこんな目にあわせ
るの、
そしてそれを愛と呼ぶの？ ああ、むごいこと。
あれから一度も わたしはツグミの歌声の中で

しあわせな眠りについたことがないのよ。去って！ 行ってしまっ
ああ、ほんとうにむごいことだわ。」

愛は、情け容赦なく彼女から以前の平和な幸福を奪ってしまった。アレトウーサを苦しめているのは、アルペイオスの追跡というよりはむしろ、彼によって彼女自身の内に燃えさせた「あえぐほどの熱情」(a panting glow)である。たとえそれが「愛」と呼ばれるものであろうと、彼女にとってはたしかに「残酷な」体験であったろう。アルペイオスに対する“Cruel god”(952)という呼びかけには、逆に彼女の愛の激しさがうかがえる。愛の持つ残酷さへのこのような洞察はまた、われわれキーツの読者には後のFanny Brawneへの詩人の恋を予示するように思われてならない。²²

このアレトウーサの嘆願に対して、河神はあくまでもやさしく応えている。そうして彼女に、「ディアーナ自身も、きっといつかこの同じところの煩悶を感じるに違いない」(984-5)、だから恐れずにわたしの胸の中へ入っておいでと誘うのである。だがディアーナこそ、今まさにその愛の煩悶をもっとも痛切に感じているのではなかったか。そしてオリムポスの神々への恐れゆえに、いとしい恋人から身を引き離さねばならないのではなかったか。先のアレトウーサの女神への言葉と合わせて、ここには明確なアイロニーが含まれているのである。

このようにキーツは、アレトウーサの変身の物語に対して独自の解釈を与えている。すなわち、アレトウーサのころの中に「愛」がもたらす“cruel”な変化（一つには、エンデュミオンが体験した樂園からの失墜、もう一つは、月の女神の体験した己の願望と第三者への気遣い（恐れ）との間の葛藤）を読み込んでいると言える。また、「同じころの痛みを感じたことがおありだったなら…」というアレトウーサの願いは、そのように辛い情念というものは、愛を体験した者にしか分からないということを暗に示している。逆に言えば、恋の炎にとらわれたことのある者ならば、アレトウーサの「狂おしい溜め息」(fitful sighs)(981)にころ動かされぬ者はいないということであろう。そしてまさにここに、アレトウーサの悲恋とエンデュミオンとの接点が生まれてくるのである。

「ディアーナがわたしの前に厳格に立ちはだかっているのよ。お咎めがあります！」(Dian stands / Severe before me: persecuting fate!)(1005-6)というアレトウーサの悲鳴にも似た叫びとともに、恋する二人の流れは暗い地下に呑み込まれてしまう。その深い裂け目の縁にたたずんで、エンデュミオンは涙を流すのである。そうしてかれの恋す

る女神に向けて、この二人の恋人のしあわせを嘆願する。果たしていま、エンデュミオーンの中に新しい感情が芽生えているのではあるまいか。かれのころは、己の苦悩の狭い囲いを越えて、他者の苦悩へと開かれている。他者の苦悩が、そのころを震わせているのだ。

いま新たにエンデュミオーンが体験した感情は、すなわち他者への「共感」(sympathy)と呼ぶべきものである。そして「共感」というこの新たな感情こそが、以後のエンデュミオーンの試練とそれを乗り越えるかれの魂の成長を読み解くための重要な鍵となるのである。

4 エンデュミオーンとグラウコスの務め — 愛の再生

アルペイオスとアレットゥーサの悲恋に涙したエンデュミオーンは、突如としてまわりの風景が消え去り、己の頭上に大海が広がっていることに気付く(II, 1021-3)。かくして第3巻では、エンデュミオーンは海底をさまよひ、やがて老いさらばえた姿の Glaucusに出会うことになるのである。

海草の生えた岩の上に静かに座り、膝の上に広げた書物を読み耽っていた老人は、エンデュミオーンの姿に気付くと歓喜の叫び声を上げる。「汝こそその人だ！」(Thou art the man!)(III, 234)と、喜びに駆られて狂ったように喋るその老人を前にして、しかしエンデュミオーンは身の危険を感じて恐怖に取りつかれる。己の不幸を声高に嘆き、恋人への別れの言葉までも述べ終えると、かれは敵意のまなざしでその得体の知れぬ老人を見据えながら近付いていくのである。

だが、涙を流す老人の姿にエンデュミオーンの心はすぐさま憐憫に満たされ、己の態度を悔いる —

Lo! his heart 'gan warm
With pity, for the grey-hair'd creature wept.
Had he then wrong'd a heart where sorrow kept?
Had he, though blindly contumelious, brought
Rheum to kind eyes, a sting to humane thought,
Convulsion to a mouth of many years?

He had in truth; and he was ripe for tears.
The penitent shower fell as down he knelt
Before that care-worn sage. . . (III, 282-90)

見よ！かれのこころは憐憫に
熱くなっていった、その白髪 of 老人は泣いていたのだ。
ならばかれがその悲しみの宿るこころを傷つけたのか？
わけがわからぬゆえの無礼であったとはいえ、優しき目に
涙をあふれさせ、慈愛に満ちた想いに苦痛を与え、
幾星霜も経たその唇を震えさせたのか？
まさしくそうだったのだ。かれの胸にも涙がこみ上げてきた。
その心労にやつれた聖人の前に
跪くとき、悔恨の涙があふれ落ちた. . .

己の不幸をかこつエンデュミオンのいわば利己的に閉ざされたこころは、老人の涙を見た瞬間に、他者の悲しみへと開かれるのである。第2巻の終わりにおいて、哀れな恋人たちに対して示したエンデュミオンの他者への共感が、ここで再び「涙」という形を取って表されている。その意味でこの涙は、かれの感受性の自己を越えた外への広がり暗示する象徴的な涙と言える。

これに対して、グラウコス is エンデュミオンの運命を知っているかのように、やさしくなだめて言う。「わたしは愛の味方です、過去のさまざまな愛の。然り、汝が未知の神を愛したことがなかったなら、いまのこの喜びの時にも、わたしは嘆き悲しんでいたことだろう」(III, 300-2)と。“I am a friend to love, to loves of yore”というこのグラウコスの言葉には、『エンデュミオン』の中でグラウコスという存在の持つ意味が集約されている。では、グラウコスとはいったい何者なのか。かれがエンデュミオンに物語る身の上話のあら筋は、およそ以下のようなものである。

一千年前のことになる。グラウコスは自然のみを友とする孤独な漁師だった。だが満ち足りていたかれのこころに、自由に海の世界を巡りたいという「病的な熱望」(distempered longings)が芽生え、やがてかれは海中に身を投じる。そこでグラウコスは海の妖精スキュラに恋をするが、彼女はかれを恐れて逃げ去る。苦悩に耐えかねたグラウコスは、魔女

キルケーにスキュラを捜す助けを求めることにする。ところが、気を失ったかれが目覚めたのは、「楽土」のごとき美しい木陰で、傍らには麗しい乙女が寄り添っていたのである —

She took me like a child of suckling time,
And cradled me in roses. Thus condemn'd,
The current of my former life was stemm'd,
And to this arbitrary queen of sense
I bow'd a tranced vassal. . . . (III, 456-60)

彼女はわたしを乳飲み子のように扱い、
薔薇のしとねに眠らせた。かくして運命は定められ
これまでのわたしの生の流れはせき止められた、
そしてこの専横なる官能の女王に
わたしは恍惚として臣下の誓いをたてたのだ. . .

こうしてかれはスキュラのことを忘れ去り、この官能の楽園で乙女の魅力の虜となる。しかしある日、乙女を捜して森深く分け入ったかれは、おぞましき乙女の正体を知る。かれが目にしたのは、魑魅魍魎をまわりに従えた野蛮で「専横な」魔女の姿であった。すなわちその乙女こそ魔女キルケーに他ならず、とりまく野獣たちは、彼女に誘惑された果てに変身させられた男たちだったのだ。このおそろしい真実への「目覚め」をかれはエンデュミオンに語って聞かせる —

. . . truth had come
Naked and sabre-like against my heart.
I saw a fury whetting a death-dart;
And my slain spirit, overwrought with fright,
Fainted away in that dark lair of night.
Think, my deliverer, how desolate
My waking must have been! (III, 556-62)

真実があからさまな姿で

わたしの胸に剣のごとく突き刺さったのだ。

復讐の女神が死の投げ槍を研ぐのがみえた。

そしてわたしの惨殺されたところは、恐怖に打ちのめされ、

身を潜めたその暗き夜の片隅で気を失った。

考えてみたまえ、わたしの救済者よ、この目覚めが

どれほどみじめなものであったか！

結局グラウコスはいくつかの逃亡の後キルケーに捕らえられ、その魔術によって、老人の体となって衰弱しつつ生き続け一千年後に死を迎えるという呪いをかけられる。そして再び海中に取り残されたかれがそこに見出したのは、キルケーに殺された他ならぬスキュラの亡骸であった。

ここまでのグラウコスの話を、キーツはオウィディウスの『変身物語』をもとにしながらか、しかしかなりの部分で作り変えている。最も大きな違いは、オウィディウスのグラウコスがキルケーの誘惑を即座に退け、その屈辱と恨みをキルケーはスキュラの下半身を恐ろしい犬の群れに変えることで晴らすのに対して、キーツのグラウコスは、キルケーに欺かれ、キルケーとは知らずにその誘惑に負けてしまうことである。²³ つまりここでは「魔性の女」“enchantress”(413)としてのキルケーの姿が、キーツの想像力によって豊かに肉付けされ、より複雑なプロットの中に描かれている。これは後に“La belle dame sans merci”や“Lamia”においてキーツがくり返し描くことになる“femme fatale”(妖婦)の原型とも言えよう。いずれにおいても男性の主人公は官能的な快楽から醒めてみると、己が欺かれ、より恐ろしく苛酷な現実の中に取り残されているのに気付くのである。

だが同時にグラウコスの辛い目覚めは、セレネーとの逢瀬の夢からのエンデュミオンの覚醒の瞬間をも思い起こさせはしないだろうか。Sperryも指摘するように、キルケーに幼児のごとくあやされて眠るグラウコスの姿にはあのアドーニスの姿が、さらには女神に抱かれるエンデュミオンの姿が重なって見える。²⁴ また話を先走れば、このグラウコスの運命は、Waldoffも指摘するとおり、女神を捨て目の前のインドの乙女の魅力にとらわれてしまったエンデュミオン自身の運命であったかも知れないのだ。²⁵ そういった意味でグラウコスもまた、エンデュミオンの分身と言えるのである。

そしてさらにこの二人の運命を結び付けるために、キーツはここで『変身物語』にはな

い新たなエピソードを作り出している。それは「愛」をめぐるこのエンデュミオーンの物語にふさわしいものであり、事実『エンデュミオン』の一つのクライマックスをなしている。では、エンデュミオンをして「同じ運命の下にある双子の兄弟だ」(We are twin brothers in this destiny!)(713)と叫ばせたその運命とは、いったい何だったのか。グラウコスの話は、次のように続くのである。

さて、こうして絶望のうちに、かれは長い孤独の時間を衰え萎む肉体を抱えて過ごしたが、ある日のこと、一隻の船が嵐にあって沈むのを目撃する。一人、また一人と逆巻く海に飲み込まれていくのを、「憐みに身もだえしながら」なすすべもなく見守るグラウコスの目には、「焼けつくような熱い涙」が溢れる。それまではキルケーを呪う言葉を吐いていたかれが、荒波に吞まれゆく他者の不幸に対して共感の涙を流すのである。このグラウコスのこころの変化が、エンデュミオンの変化と平行であることは今さら指摘するまでもあるまい。そして実はこの他者への共感の芽生えという変化が、グラウコス自身に救済をもたらすことになるのである。

かれが遭難者たちに熱い涙を流したその時、足元に巻物と杖を手にした老人が浮かび、助けようとしたが甲斐なく海中へと沈んでいく。その巻物こそ、かれに救済の希望を告げる予言書であった。そこに書かれていたのは、海に住む「哀れなる悲運の人」(a forlorn wretch)(689)つまりグラウコス自身の運命であった。かれは一千年の衰弱の後に死ぬ定めにはあるが、しかし「もし魔術の極意を極め、あらゆる運動、形、音の意味を解釈するならば」、また「もしあらゆる外観と実体を探查し、その象徴的精髓をつきとめるならば」(III, 696-700)、死を逃れることができるというのである。だがその上に、これらの課題にもまして重要な「喜びと悲しみの務め」をかれは敬虔に取り行わねばならないという。

すなわち —

--all lovers tempest-tost,

And in the savage overwhelming lost,

He shall deposit side by side, until

Time's creeping shall the dreary space fulfil:

Which done, and all these labours ripened,

A youth, by heavenly power lov'd and led,

Shall stand before him; whom he shall direct

How to consummate all. The youth elect

Must do the thing, or both will be destroy'd.— (III, 703-11)

— 嵐に翻弄され、逆らい難く

荒れ狂う大海に呑み込まれしすべての恋人たちを、
かれは並べ安置しなければならぬ、
時が忍び足で入り込みその侘しい空間を満たすまで。
それが果たされ、これらの仕事がみな熟すその暁には、
ひとりの若者が、天上の神に愛され導かれて、
かれの前に立つであろう。かれはその若者を導いて
いっさいを完成させるすべを示すのだ。選ばれし若者は
それを為さねばならぬ、さもなくば両者ともに亡びることであろう。」 —

こうして、グラウコスの運命にエンデュミオーンの運命が結び合わされる。かれら二人に課せられた務めとは、嵐に命を奪われた悲運の恋人たちを死の破壊から守ることであった。その行為によって、グラウコスもまた死から救われるというのである。グラウコスに導かれてエンデュミオンが必要な儀式を行うと、沈黙の世界に甘美な音楽が流れ出す。そしてかれが細かく裂いた巻物をグラウコスの上に振りかけると、見よ、瞬時にしてグラウコスは輝ける若者となり、冷たく横たわるスキュラは息を吹き返したのである。さらにエンデュミオンが、グラウコスが長い歳月のうちに整然と並べた幾多の恋人たちの亡骸の間をその紙切れを振りまきながら進むと、「あたかもアポロンに触れられし花のごとくに」(III, 786)かれらは次々と頭をもたげたのであった。

それはまさに愛の再生の瞬間であった。恋人たちの喜びのさんざめきが、「ひとつの調和した調べ」(a noise of harmony)(791)となって湧き起こる。そして海底に流れる音楽は、いまやその喜びに共鳴し合うかのように、交響楽となって鳴り響くのである。詩人はその妙なる音楽の調べを、花咲く恋人たちの姿と重ね合わせるように、美しい空中の花のイメージを用いて描いている —

Delicious symphonies, like airy flowers,

Budded, and swell'd and, full-blown, shed full showers

Of light, soft, unseen leaves of sounds divine. (III, 798-800)

こちよい交響樂が、空中に咲く花の如く、
蕾をつけ、膨らみ、やがていっぱいになり、軽やかで、
やわらかな、目には見えぬ聖なる音の花びらを振りまいた。

*Tempest*の魔法の島に流れる“Marvellous sweet music”を思わせるこの音楽は、さらに神々への賛歌となって、この第三巻の後半部が愛の勝利を祝うクライマックスへと高まりゆくのを効果的に演出しているのである。²⁶

さて、死から甦った恋人たちの一団は、グラウコスとスキュラを先頭に海神ネプトゥーヌスの宮殿へと向かう。するとそこには、ネプトゥーヌスを挟んで、“winged Love”すなわちクピードと、“Beauty’s paragon”すなわちウェヌスが待ちうけている。このことから、かれらのネプトゥーヌス神への表敬の訪問が、他ならぬ「愛」の高らかな勝利の表現であることがわかるだろう。

いま鮮やかに甦ったこの愛は、グラウコスの遭難者に対する、そしてエンデュミオンとグラウコスとの間の「共感」によって、死から勝ち取られたものであった。それは言い換えれば、かれらが己の苦悩の体験を経て、己の悲しみの殻を破り出、他者のこころの中へと新たな一步を踏み出したことによるのである。エンデュミオンの分身としてのグラウコスのエピソードの持つ意味は、まさにこの点にあると言わねばなるまい。グラウコスとの出会いは、こうしてエンデュミオンに魂の成長のための重要な契機を与えてくれたと言えるのである。その結果かれがなした恋人たちの再生というこの劇的な仕事は、第二巻の冒頭に歌われた「愛の至高の力」を示すと同時に、かれの内に育った愛の力を示す象徴的な行為として、『エンデュミオン』の中の最も華やかな場面を作り出しているのである。

そしていま、「額に深く皺を刻んだ」海神ネプトゥーヌスすら、グラウコスの苦難と喜びにこころ動かされ、「大きな二粒の涙」(900)を流すのである。このときエンデュミオンはウェヌスから、かれ自身の恋の成就の到来が確かなことを告げられる。喜びの賛歌の鳴り響く中、神々の姿に目もくらみ、エンデュミオンは気を失う。だが眠ってしまった彼の意識の奥底にまで、ディアーナの力強い声が届くのである —

Immortal bliss for me too hast thou won.
Arise then! for the hen-dove shall not hatch
Her ready eggs, before I'll kissing snatch
Thee into endless heaven. Awake! awake! (III, 1024-7)

わたしのためにもあなたは永遠の幸福を勝ち得たのです。
だから起きなさい！ 雌鳩が抱える卵がかえるよりも先に、
あなたを限りない天へと口づけしながら
さらって行きましょう。さあ！ 目覚めなさい！

5 最後の試練 — インドの乙女

女神の声によってエンデュミオンが目覚めたのは、緑濃き森の中であった。ようやくかれは地上へと戻ることが許されたのである。だが、いまひとつの辛い試練がかれを待ち受けている。なぜなら「全き変身をとげ、空間の束縛（つまり“mortality”）から解き放たれる」（I, 780）ためには、ある劇的な「予期せぬ変化」によって「霊化され」ねばならない（IV, 992-3）からである。

その劇的な変化に向けて、キーツはこの最終巻において「女神の変装」という新しいプロットを作り出す。その着想自体は、すでにドレイトンの作品 *Endymion and Pheobe* にも見られるが、当時キーツがその作品を目にすることができたかどうかは分かっていない。そこで両作品との類似点を列挙して、キーツへの影響を論証しようとする研究者もいるが、そのことはいま問題ではあるまい。²⁷ それよりもわれわれにとって興味深いのは、“disguise”という新たなプロットを用いることによって、キーツがエンデュミオンの愛の成長と変化にどのような意味を加えようとしたのかということであろう。そしてどのようにしてキーツはエンデュミオンの魂を「霊化」し、永遠性をかち得るという最終場面に導いてゆくのであろうか。まずはエンデュミオンと女神の化身である Indian Maid との出会いから、話の流れにそって見てゆくことにしよう。

地上に戻ったエンデュミオンの耳に、うら若き乙女の嘆きの声が聞こえてくる。それは遠く遙かなガンジス川の畔への郷愁を訴えている。故郷を後にしたことを悔い、「故郷の空気をほんのひとときだけでも吸いたい — わが家で死なせて欲しい」（IV, 36-7）とい

う哀れな願いが聞こえてくるのだ。その声はさらに、たったひとり置き去りにされた孤独を嘆いて言う — 「だれもわたしを助けてくれるひとはそばにいないの？」(IV, 44)と。“No”の語を7度もたたみかけるように用いながら、悲痛な絶望の声を虚空に投げかけているのである(44-51)。

この切ない声に、エンデュミオーンのところが動かされぬはずはない。語り手はかれに「空中へと消えてしまえ！」(53)、「見つめるな！」(57)という忠告を発するが、また同時に、「同じところの痛みを感じないか…？」(62)とも問いかけている。それは単なる同情を言うのではあるまい。エンデュミオン自身の長い孤独な放浪の体験をふまえてのことだろう。事実その乙女もまた、他ならぬ愛の渴望をここに抱いているのではあるまいか。目の前に咲くのヒアシンスの花が、もとの若者(ヒュアキントス)の姿に戻って自分を見染めてくれたなら、どんなにか強くかれを愛することだろうと彼女は言う。その言葉はいつしか「愛」そのものへの讃歌に転じている —

There is no lightning, no authentic dew
But in the eye of love: there's not a sound
Melodious howsoever, can confound
The heavens and earth in one to such a death
As doth the voice of love: there's not a breath
Will mingle kindly with the meadow air,
Till it has panted round, and stolen a share
Of passion from the heart!" (IV, 78-84)

輝きも、ほんものの涙もありはしない
愛の目の中のほかには。いくら美しい調べでも
天と地とをそんなにまでひとつに溶け合わせることなどできはしない
愛の音がするようには。どんな吐息も
草原の風とやさしくまざり合うことはないでしょう、
それがあえぐ胸の内を巡り、そこから熱情のひとかけらを
盗み出すのでなければ！」

乙女もまた、恋の喜びと苦しみ、その恍惚、そしてあえぐこころの熱情を知っている。たちまちにして、エンデュミオーンのこころはこの乙女へと惹き寄せられる。だが、あの名も知らぬ女神への愛はどうなるのか。幼いころよりの月神への思慕はどうか。「ぼくは三つの魂をもっている！」(I have a triple soul!)(95)とエンデュミオンは呻く。また「どちらにも、どちらに対してもぼくの愛は限りない、ぼくのこころは二つに引き裂かれる」(96-79)のだとも言う。天上の女神といまかれの眼前に現れた地上の乙女と。エンデュミオンは己の内に燃えるこの二つの愛の葛藤に苦しむことになるのである。

一方乙女は、エンデュミオンの突然の出現とその身も世もあらぬ煩悶のさまに驚き、また胸うたれて同情の涙を流す。そしてエンデュミオンが彼女への愛を告白するなか、哀しみのロンドーを歌う。この頌歌の中で彼女は、バックスの熱狂的な一団と共にインドの故郷を後にし、各地をさまよい歩いたが、やがてこころ疲れてひとり離れてしまった身の上を物語るのである。「わたしは喜びを求めてあらゆる地方を巡る放浪者でした」(274-5)と乙女が歌うとき、その声は女神を求めてさまようエンデュミオンの声に近付いていないだろうか。彼女の境遇には、エンデュミオンと似通ったところがあるとさえ言えよう。だが、もはや彼女には“Sorrow”しか残されていない。「哀しみ」こそ彼女自身の「赤子」(281)であり、「母であり、また兄弟であり、遊び友達であり、そして密やかな求愛者」(288-90)なのだ。

溜め息とともに結ばれるこの哀しみの歌を聞いて、もはやエンデュミオーンのこころは抗うことなどできない。いま現実にかれの前に、ひとりの美しい乙女が憂いにみちて座っているのである。乙女の哀しみへの共感もあろう。だがそれ以上に、地上の乙女の暖かい実在ほど強い誘惑があるだろうか。己に向けられたアラブの乙女の一途な愛を一顧だにせず、ひたすら探求の旅を続けた「アラスター」の「詩人」とは、エンデュミオンは違う。「やさしきセイレーンよ！」とかれは乙女に向かって呼びかける。すでに己のこころに燃え立った新たなる恋の熱情を感じながら —

. . . kind Siren! I've no choice;

I must be thy sad servant evermore:

I cannot choose but kneel here and adore.

Alas, I must not think. . .

Do gently murder half my soul, and I
Shall feel the other half so utterly!-- (IV, 300-03, 309-10)

．．． やさしきセイレーンよ！ぼくに選択の余地などない、
永久にあなたの悲しい僕となるさだめなのだ。
ただここにひざまずき熱愛する以外に選ぶことなどできない。
ああ、考えてはならない．．．

どうかぼくの魂の片側をやさしく殺しておくれ、そうすれば
残りの片側だけをまじりけなく完全に感じられることだろう！ —

エンデュミオーンの魂の片側には、インドの乙女への熱情が燃えており、残りの側では「思い出」(recollection)(307)が、女神の愛への忠誠を呼び起こさせる。だがいまそれを「考えてはならない」のだ。「考えさせないでくれ」(304)とかれは乙女に懇願する。“Think”の語を3度用いて、エンデュミオーンは己の思考を拒絶しようとする。情熱にかられるままに乙女の手をとり、さらに近く寄り添う。すると乙女は、眠りにつく様子を見せるのである。

美しい歌と、涙と、そして甘美な眠り — これらはまさに、あの魔女キルケーがグラウコスを誘惑する際に用いた手管ではなかったか。²⁸ あの「つれなき乙女」も、やはり騎士に歌をうたって聞かせ、涙を見せ、そしてやさしく眠りへといざなうのだ。²⁹ なのにこのインドの乙女が、彼女たちと同じ魔性の女でないとどうして言えようか。グラウコスがエンデュミオーンの分身であったと同じ意味において、「専横なる官能の女王」キルケーもまた、インドの乙女の、従って月女神の分身と呼ばれ得るのである。

だがエンデュミオーンが乙女の胸で甘い官能の夢にひたろうとしたその時、「ああ、ああ悲しいかな！かのエンデュミオーンに災いあれ！かれはいずこ？」(320-1)という恐ろしい声が森に響き渡る。そうしてふたりは、突然現れた翼ある黒馬に乗って、空へと駆けのぼってゆくのである。いま、かれらを「眠りの神」が紫の霧となって包んでいる。馬もエンデュミオーンも乙女もみな、眠りに落ちてゆっくりと天空を進んでゆく。ある意味で「思考」を逃れようとするエンデュミオーンの願いは聞き届けられたのだ。無論魂の片側のみならず、両方ともに眠らされてしまったのではあるが。だがその眠りはグラウコスの

場合とは異なり、官能的快樂の陥穽にエンデュミオンを陥れることはしない。それはむしろかれ自身が望んだのとは別の方向へと、つまり女神の方へとエンデュミオンを導いてゆくのだ。このときかれは「夢」によって、己の愛してきた女神が他ならぬディアーナであることを、はじめて知らされるのである。

その夢の中で三日月となって昇り来る女神の姿に驚き、目を覚ましたエンデュミオンは、「覚めてもまたまさに同じ夢を」(436)現実に見いだす。夢に現れた神々が今現実にかれに微笑みかけ、月の女神は三日月の姿でかれの方へとかがみこむように近付いてくるのだ。それはキーツが想像力の真実性の例証として挙げた、あのアダムの夢の話をわれわれに思い起こさせるだろう。³⁰ ただ『エンデュミオン』では、例えば“The Eve of St. Agnes”の中の夢に見られるような、夢と現実との隔絶の意識はない。³¹ それゆえ、その隔絶の意識を越えてなお想像力の象徴としての夢に真実を見ようとした、アダムの夢を語る手紙に見られるような決然たる態度をここに読み込むことには無理があろう。『エンデュミオン』においては、夢は現実と一つに溶け合っただけでその境界すら明確でない。いまエンデュミオンに女神の真の姿を教えたのも夢であったし、なによりもエンデュミオンと女神の恋は、すべて夢の中で起こったとも言えるのだから。

さて、このようにして眠りによって月の女神の方へと導かれたエンデュミオンであったが、しかし同時にかれの体は、傍らの乙女の「あえぐ脇腹」(panting side)(440)の温かい感触を感じ取っている。まことに「なんという混乱」(447)がエンデュミオンを襲ったことであろう。かれは思わずインドの乙女に口づけするかと思えば、女神の美しさにしばし一切を忘れ、女神に許しを請う。そしてまた、まどろむ乙女を振り返れば、その魅力にこらえきれずに熱い口づけをするといった具合である。このありさまに、女神は涙を浮かべて消え去ってしまう。「至福の境において、わたしには苦痛しか与えられないのか」とエンデュミオンは苦悶する。しばしのあいだ眠りに包まれていたかれのこころの葛藤は、耐え難きまでに先鋭化されてゆくのである。「愛において完全であることができたなら！」(would I were whole in love!)(472)というかれの祈願は切実である。二つに引き裂かれたところを抱えて、いまやエンデュミオンには、己のアイデンティティーすら分からない――

— What is this soul then? Whence

Came it? It does not seem my own, and I

Have no self-passion or identity. (IV, 475-7)

— ではこのころはいったい何だ。どこから
やってきたのだ。自分のものとは思えない。ぼくには
己の感情もアイデンティティーもないのだ。

N. Fryeはここでアイデンティティーを、外界との関係によって二つの型に分類する。³²
一つは、外界と自己との合一 (“identity-with”) という形をとり、もう一つは、外界と相
対立するものとしての劃然とした自己意識 (“identity-as”) の形をとる。そして後者の型
のアイデンティティーを、フライはキルケーの世界に見る。そこでは外界は自己に対し敵
対するものとして捉えられる。それはいわば英雄たちに代表される行為者 (“decisive
person”) の世界観であろう。それに対して前者のアイデンティティーは、己の愛するもの
や己の作り出すものと自己自身を合一化する、詩人や恋人たちに代表される自我と世界と
の関係である。それは一般にいわれるように単に「夢」を見る（従って全く異なった現実
世界に目覚めることになる）のではなく、「夢を己の世界の中へと目覚めさせる」ものだ
とフライは言う。それはつまり、自己の内なる夢と外界とが一つに融和する世界だ
と言ってもよいだろう。そしてそこには後者のアイデンティティー、即ち確固たる「自我
意識」は必要ない。

いまエンデュミオンが、己のところが分からないと言い、アイデンティティーがない
と言うのは、それは後者のアイデンティティーの崩壊を指しているのだ。そのように外界
から独立した一個の存在としての自我を考えれば、なるほどエンデュミオンの自我は、
相容れないふたつの「夢」によって完全に分裂してしまっている。だが詩人のアイデンテ
ィティーにとっては、それはなんの傷にもなるまい。むしろその二つの夢にいかに没入で
きるかが問題となろう。

実際キーツはこの約1年後の手紙の中で、外界と合一化するこうした詩人の特質、“po-
etical Character”についてこう語っている — 「それは自己自身でない — それは自我
を持たない — それはすべてでありなにもものでもない — それは性格をもたない. . .」 (it is not itself--it has no self--it is every thing and nothing--It has no char-
acter) と。そしてさらに続けて、「詩人というものは、あらゆる存在の中で最も詩的でな
い。というのも詩人はアイデンティティーを持たないからだ. . .」 (A Poet is the most

unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity...)とも言うのである。³³

そしていまこの文脈において上のエンデュミオンの言葉を読み直すと、苦悶の叫びには違いないにせよ、それはエンデュミオンの詩人的感受性と、その“passion”の強さを物語るものとしてわれわれの耳に響いてくるのである。インドのかぐろき髪の乙女と、金色の髪の女神と、そのふたつの異なった美の双方を共に熱愛し、ふたりに対してこちらの底から共感することができる感受性を持つエンデュミオンは、少なくともキーツの基準において、極めて「詩人的な性格」を持つ若者だと呼ぶことができる。またそのように肯定的に解釈するのでなければ、女神と乙女のふたりを前にしたエンデュミオンの混乱した振舞いは、見るに耐えない愁嘆場にすぎなくなってしまうことだろう。

さて、天空高く取り残されたエンデュミオンと乙女が、喜びと哀しみの交錯する中で契りを交わし合ううちに、ゆっくりと細い三日月が昇る。するとなんと「乙女の身体はその冷たい月明かりの中で見る見る痩せ衰え」(IV, 507-8)かき消えてしまうのである。キーツはここで、インドの乙女と月神への二つの愛は両立しえないことを暗示しようとしているのだろうか。あるいは、乙女が実は欺瞞的存在であることを(つまり月女神自身の“double”であることを)ほのめかしているのだろうか。いずれにせよ、己の手に掴んだはずの乙女の身体が溶けるように跡方もなく消え去ってしまったいま、エンデュミオンは再び、そしてもはや耐え難い孤独のうちに、絶望の淵につき落とされるのである。

苦悩が極限に達したとき、ひとの魂はどこへ行くのであろうか。その行き着く所を、詩人は暗き「洞窟」に喩えている。それは常に新しい苦痛がひとのこころを刺し、「毒矢が飛び交う」(IV, 520-21)がごとき恐ろしい洞窟である。だれしも一度は訪れることになる場所ではあるが(522-3)、しかしそのただ中に「静かで安らかな眠りのあることを知るひとは少ない」(524-5)。その「眠り」の深い深い静寂の中では、もはや「苦悩がこころを苦しめることなく、喜びが色褪せることもない」(anguish does not sting, nor pleasure pall)(526)という。それゆえそこは「暗き樂園」(Dark paradise)(538)であり、「幸なる魂の家」(happy spirit-home)(543)とも呼ばれる。「魂自身の奥底」(545)にあるこの洞窟は、絶望の破滅からひとを救う、いわばひとのこころの内なる癒しの力を具現していると言えるだろう。このような人間のこころの奥深さを称えて、詩人は「ああ 驚くべき魂！」(O wondrous soul!)(543)と、驚嘆の言葉を発するのである。

この「静謐の洞窟」(Cave of Quietude)(548)へと、エンデュミオンは恐ろしい葛藤

の苦悶のはてに導かれてきたのである。両立しがたい二つの愛にこころ引き裂かれ、絶望の体験を経て、エンデュミオンは己自身の魂の奥行きを発見したと言える。キーツは後にひとの魂の成長について語った際に、魂はこの世での苦痛や困難の体験によって作られるのだと説いている。³⁴ 詩人はインドの乙女を登場させることで、エンデュミオンにさらに極限的な懊悩の試練を与え、その試練によって、かれの魂を“immortality”の獲得にふさわしく高めようとしたのかも知れない。この意味においてインドの乙女は、エンデュミオンの魂の成長に必要な存在だったと言えよう。だがそれ以上に重要な意味を、乙女はエンデュミオンに対して持っている。乙女の存在によって、つまり乙女への愛によって、エンデュミオンの魂は、再び地上の世界へと戻ってゆくのである。

それはまことに劃然たる変化であったと言わねばならない。「静謐の洞窟」での眠りをへて、「かたい大地」(622)の上に降り立ち、そこに再びインドの乙女の姿を見いだしたその時、エンデュミオンの口から発せられる言葉に、われわれは驚く。「愛」に対する、地上の世界に対する己の態度を反省しつつ、かれはこれまでの女神との体験を、断固とした調子で「夢」あるいは「無」と呼びさえるのだ。

. . . I have clung

To nothing, lov'd a nothing, nothing seen
Or felt but a great dream! O I have been
Presumptuous against love, against the sky,
Against all elements, against the tie
Of mortals each to each, against the blooms
Of flowers, rush of rivers, and the tombs
Of heroes gone!

There never liv'd a mortal man, who bent
His appetite beyond his natural sphere,
But starv'd and died. My sweetest Indian, here,
Here will I kneel, for thou redeemed hast
My life from too thin breathing: gone and past
Are cloudy phantasms. . . . (IV, 636-43, 646-51)

．．． ぼくがしがみついていたのは
無だ、愛してきたのは無だ、目にし感じたのは
ただ大なる夢以外のなにものでもなかったのだ！ ああ なんと
ぼくは不遜であったか。愛に対して、空に対して、
あらゆる元素に対して、人間を互いに結びつける
絆にたいして、咲き誇る
花々、勢いよい川の流れ、そしていまは亡き英雄たち
の墓に対して！

これまで人間のなかで、自然の領域をふみ越えて
その欲望をひろげ、飢えて
死に至らなかったものはない。わが麗しきインドの乙女よ、ここに、
ここにぼくはひざまずく。あなたはあまりに希薄な熱望から
ぼくの生を救い出してくれたのだから。模糊たる幻影は
消え去ったのだ

エンデュミオーンのこころの中の乙女と女神への愛の葛藤は、ヴィジョンの世界と現実の世界との対立へとつながっている。そのことを眠りから醒めたエンデュミオンは自覚するのである。そして己の「生まれついた領域」(natural sphere)、すなわち地上の世界に対してのこれまでの態度を悔いるのである。いま、エンデュミオーンのこころの振り子は、地上の世界へと大きく傾いている。かれが愛したものは「ただの大なる夢」、すなわち“nothing”に他ならなかった。女神を求めてこの世の領域を越えゆく彼の彷徨は、「あまりに希薄な熱望」(too thin breathing) — それは文字通り生命の息が希薄に、苦しくなることを暗示している — に他ならなかった。すべては「幻」(phantasms)だったというのである。

ヴィジョンを「欺瞞の夢」にすぎないものとして否定しようとするこのようなこころの傾きは、皮肉にもその詩的想像力とヴィジョンとが不可分に結び付いたキーツという詩人が、実は幾度となく体験した感情であった。それは、詩人の想像力が現実の時空を遥かに離れて、ヴィジョンの世界へと舞い上がった直後に詩人を襲うのであった。われわれはそ

のことを例えば「ナイティンゲールへのオード」の最終連にも見出すだろう。あるいはまた、グラウコスを欺き誘惑したキルケーをはじめ、「つれなき乙女」や「レイミア」に見られる主人公の誘惑とその後の恐ろしい現実への覚醒というキーツが繰り返し用いる話のパターンの中に、詩人のヴィジョンに対するアンヴィヴァレントな感情を読むことは可能である。想像力への強い信頼と、その欺瞞性への覚めた認識 — この両極の間の大きな振幅を詩人のこころは振り子のごとく振れ続けるといっても過言ではあるまい。

インドの乙女への愛を契機として、エンデュミオンのこころに地上への愛が甦った。乙女によって、「ぼくの生は救われた」とかれは言う。長い長い彷徨の末に、エンデュミオンは再び地上の自然の中に己のアイデンティティーを取り戻したのである。「幻影に満ちた空」に対して、「夢幻の海の巨大なうねり」に対して、そして女神に対して、エンデュミオンは別れを告げる —

. . . Caverns lone farewell!

And air of visions, and the monstrous swell
Of visionary seas! No, never more
Shall airy voices cheat me to the shore
Of tangled wonder, breathless and aghast.
Adieu, my daintiest Dream!

. . .

On earth I may not love thee. . . (IV, 651-6, 659)

. . . 寂しき洞窟よさらば!

幻影に満ちた空よ、夢幻の海の
巨大なうねりよ! そうだ、けっしてもう
まぼろしの声に欺かれて、仰天して息もつけぬ
入り組んだ驚異の岸辺を訪れることはするまい。
さようなら、優美なるわが夢のひとよ!

. . .

この世ではあなたを愛することはできないのです. . .

女神を「夢」と呼び、“visionary”な世界への訣別を告げるエンデュミオンの声は、かつてない程力強い響きを持っている。あたかも、これまでの辛い彷徨と至福の体験のすべてが長い一つの夢であり、たっいまその夢から完全に目覚めたひとつのごとくにエンデュミオンは語っている。そして己の夢からの覚醒を自ら励ますかのように、ことさらに目の前にいるインドの乙女に、「人間の口づけ」(One human kiss)を、「ほんものの溜め息」(One sigh of real breath)を与えるのである(664-5)。そうして、今もなおかれを「捕えて放さない」女神への愛という「過去」(691)を振りはらわんとして、これからふたりの暮らす理想の場所を熱をこめて語り始める。

ところが、天上界のヴィジョンをただの「夢」と決めつけ、地上の“real”な世界への回帰を断言したエンデュミオンではあったが、しかしいまかれが乙女に語る地上での理想の生活とは、まさに『1817年詩集』に見られるのと同じ樂園的世界に他ならない。エンデュミオンが思い描くのは、「愛の営みにふさわしい暗がり、しかも苔むす臥し所に横たわるその柔らかな肢体を照らし出すほどには明るい」(IV, 676-7)官能的快樂に満ちた木蔭なのである。この地上の樂園で、かれは乙女の前に（あたかも女神を前にしたかのよう）額ずき、その言葉を「デルポイの神託」として従う(711-4)とすら言う。

ではエンデュミオンの魂は、かつてかれが探求の旅のために後にした、あの樂園的自覚の中に戻ってきただけなのだろうか。あの長く辛い彷徨はいったい何だったのか。覚めてしまえばまたもとの世界に、何の変化もない己を見いだす、ただの長い夢にすぎなかったのか。

無論、そうではあるまい。エンデュミオンの旅は、出発点へと戻る円環の旅ではない。詩人はエンデュミオンの「空しく未熟な空想」(723)が描き出すその理想をかなえる代わりに、ここでさらに新たな試練をかれに課している。その魂が「靈化される」までには、なお辛い絶望をエンデュミオンは耐えねばならないからである。

その最後の試練は、再びインドの乙女によってもたらされる。乙女は、雄弁に未来の夢を語るエンデュミオンの言葉に、なぜか「哀しみの涙」(725)を流す。そして、「ああ、このころの震えが止まってしまえばよいのに、さもないれば愛という甘い名が消え去ってくれたなら」(728-9)と嘆き始める。愛の神クビードーに向けて、「あなたは残酷ではありませんか」(736)と訴える乙女の声は、まさにアトラーサと同じものである。それは官能的な愛への目覚めの苦しさ、無垢からの失墜の体験を告白している —

When yet a child, I heard that kisses drew
Favour from thee, and so I kisses gave
To the void air, bidding them find out love:
But when I came to feel how far above
All fancy, pride, and fickle maidenhood,
All earthly pleasure, all imagin'd good,
Was the warm tremble of a devout kiss,—
Even then, that moment, at the thought of this,
Fainting I fell into a bed of flowers,
And languish'd there three days. Ye milder powers,
Am I not cruelly wrong'd? (IV, 738-48)

まだ子供の頃、口づけするとあなたに気に入られる
と聞いて、だから愛を見つけておいでと
虚空に口づけを投げかけたものでした。
でも心からの口づけの熱い震えが
どんな空想よりも、誇りよりも、移り気な娘時代よりも、
どんなこの世の喜びよりも、どんな想像上の幸福よりも、
はるかに素晴らしいと感じるようになった時、 —
まさにそのとき、そう考えただけで、
わたしは花の褥に倒れて、
三日のあいだ物思いに沈んだのでした。こころ優しい神さまたち、
わたしは残酷な仕打ちを受けてはいないでしょうか。

キーツはなぜここで、乙女に愛の持つ苛酷な一面を語らせたのだろう。なぜ天上の永遠の愛の成就を前にして、再び極めて地上的な愛の官能性を強調するのであろう。それは恐らく、インドの乙女という存在、その愛が、肉体にとらわれたこの世の人間の愛を体現しているからに他なるまい。月の女神の永久の愛を求めて、霊化への道を辿りゆくエンデュミオンにとって、この乙女の存在は、まさに大いなる試練なのである。

この乙女が、今またエンデュミオンを絶望の淵に追いやる。エンデュミオンの愛を

受け入れることは、恐ろしい、逆らいがたい存在によって禁じられているのだと言うのである（それもまた、なんとアレトウーサと似通っていることだろう）。女神への愛を捨て、地上の乙女への愛に身を捧げようとしたエンデュミオーンの望みは、無残にも打ち砕かれてしまうのだ。

天上界への夢を捨て、この世での夢も奪われた今となつては、隠者としての孤独な生を選ぶほかないとエンデュミオンは考え、再会した妹とともに乙女を立ち去らせる。かれはまる一日大地にひれ伏したまま、「死体のごとく」(919)身じろぎ一つしない。その姿はまるで肉体の苦痛を超越した修行僧のようである。夏の太陽がやがて西に傾き、ようやく身を起こしたとき、かれには周りの草木とともに泰然として死にゆく覚悟ができていた。木々から葉の枯れ落ちる時、「かれらと共にわたしも死のう、夏が冷たい草の上に死にゆくとき、死ぬことに大した悲しみはない」(935-6)と、エンデュミオンは独りつぶやく。「死のごとき陽気さ」(deathful glee)(945)で、周囲の自然に笑いかけさえするのである。だがその笑いには、どこか病的な毒が含まれてはいはしまいか。「わたしは幼少の頃より光あるものに己を結び付けてきたのに、このように見捨てられ、このように侘びしく死んでゆく定めとは。それは人間のところに不敬の念を呼び起こすに足るものだ」(957-61)ともエンデュミオンは洩らすのである。もはやかれには、空に響き渡る月女神の婚礼を祝う賛歌も耳に入らず、やって来た妹と乙女の姿も見えぬほどである。しかし、まさに絶望の深淵に呑み込まれようとするその時、エンデュミオーンの眼前でインドの乙女は輝ける女神へと変貌する。こうしてエンデュミオンに永遠の愛はついに与えられ、驚く妹をあとに、ふたりは天上の世界へと消え去るのである。

エンデュミオンの魂が「漂える霊」の状態へと「全き変身を遂げて光輝き」、「玉なす光の滴」のごとき愛の中へと溶け入るためには、確かにこのように長い試練、肉体の超越へと向かわせる「絶望」が必要だったのだ。そして同じく月女神もまた、「無」に過ぎないとエンデュミオン自身が言った「単なる大いなる夢」であることを越え出て、エンデュミオンの世界で実在性をかち得るためには、「インドの乙女」という姿を借りて地上に降り立つことが必要だったのかもしれない。なぜならこのインドの乙女という仮の姿によって月の女神という存在は、エンデュミオンの、そして詩人自身の遙かな憧憬の対象、つまり理想的な「美」の化身としてプラトンの愛の対象であるというばかりでなく、現身の人間の間官能的喜びを含む愛をも具現することになったからだ。（夢の中でエンデュミオンを抱擁する女神もすでに極めて官能的ではあるが、それは“mortality”とい

う運命を背負った肉体とは全く無縁な純粋な快樂に過ぎない。)女神の持つこのような二面性の中に、Waldoff はキーツの女性に対するアンヴィヴァレントな感情の反映を見ているが、その二面性はむしろ人間の「愛」の持つ普遍的な特質というべきものであろう。³⁵

インドの乙女は、官能的快樂の女王キルケーとまさに紙一重であり、また、愛の炎を己の身の内に感じ、無垢の樂園から失墜したことを知るアレトウーサの嘆きをも知っている。従って女神の変装という形でキーツがこの“Indian Maid”をエンデュミオン神話に登場させたとき、かれの『エンデュミオン』はまさに「愛」の神話にふさわしいものとして新たな生命を吹き込まれたと言えるのである。

エンデュミオンと女神が、一瞬にして天上界へと消え去るキーツの物語の結末は、それまでの長い話との釣り合いにおいても、批判されるようにあまりに弱いものと言えるかもしれない。ここでは、エンデュミオンの夢が「世界の中へと目覚め」させられるのではなく、エンデュミオン自身が夢の中へと、天上的樂園へと没入してゆく。それを『エンデュミオン』の限界と呼ぶべきかも知れない。なるほど、夢幻的な快樂の世界を踏み越えて現実の苦悩に満ちた人間世界へ、つまり『リア王』に代表されるようなシェイクスピア的人生劇の世界へと進もうとしたキーツの詩人としての歩みに照らして考えれば、エンデュミオンは、いまだ『1817年詩集』の「花神と牧神」の国に属すると言えるだろう。

だがそれゆえにこそ、ここには現実と夢とが — Bushの言葉を借りれば“real”なものとは“ideal”なものとは — 究極的には同一でありうるという、想像力に対する詩人の絶対的な信頼が素朴に歌われているとも言えるのである。³⁶ インドの乙女が最後に月神としての姿を現し、エンデュミオンが永遠の愛を勝ち得るこの物語の結末は、従って詩人の想像力への信頼、つまりは想像力が永遠に至る道であるという詩人の願望の表現なのである。

第四章 失われた世界の再創造

— プシューケーの神官として

序

キーツの「驚異の年」である1819年の春、矢継ぎ早に5つのオードが生まれる。その秋に書かれる一篇を合わせたこれら6つのオードが、キーツの詩世界の（そしておそらくは英詩の）最も輝かしい完成の極を示していることは、今さら論じるまでもない。この6つのオードは、個々に独立した作品でありながら、しかしその思想、語彙、イメージ等において極めて密接なつながりを持っている。それは Helen Vendlerが指摘するように、それぞれが先に書かれたオードの思想やイメージ群を引き継ぎ、いわばそれらへの新たな応答として書かれているからにはほかならない。¹ それゆえ各オードは全体の連関の中で捉える時はじめてその意味の広がりや奥行きが開示されることになるだろう。

だが、私はここであえてその中から一つのオードを取り出してみようと思う。それはオード群の中で唯一古代の神（すなわちプシューケー）を主題としたものではあるが、理由はそれだけではない。² この“Ode to Psyche”こそ、キーツの神話世界との新たな、そして独自の関係の（あるいはその模索の）始まりを歌うものだからである。しかもそのことを、詩人自身がはっきりと意識して語っている。いわば高らかな決意の宣言の歌なのである。そのようなことは、過去のアポロンにむけての詩にもなかったことである。この“Ode to Psyche”は、キーツのギリシア世界との関係に関心を寄せてきたわれわれにとって、われわれの問いに対する詩人自らの解答であるかに思われる。

では、そこに表明される詩人の決意とは、いったいどんな内容のものなのであろうか。それは詩人の古代に対する態度の、どんな変化を物語っているのであろう。何がいったい新しいのか。そしてなぜ、詩人が語りかける相手が、ほかならぬプシューケーなのだろう。このような問いを中心に据えながら、「プシューケーへのオード」の中に込められた、キーツの古代の神話世界に対する新たな関係の意味を読み解いてみたい。

1 再び、楽園の夢

オードは、プシューケーへむけての次のような呼びかけに始まる。

O Goddess! hear these tuneless numbers, wrung
By sweet enforcement and remembrance dear,
And pardon that thy secrets should be sung
Even into thine own soft-conched ear. . . (1-4)

女神よ！ この調子はずれの歌を聞きたまえ、わき起こる、
甘美なる強制力と大切な思い出によって絞り出されたこの歌を、
そして許したまえ あなたの秘密が顕わに歌われ
そのやわらかな貝の耳にまでも届くのを

詩人が、このオードの聞き手として意識しているのは、ほかならぬ女神ブシューケーである。そして己の詩が、女神の耳にはおそろくいかにも粗い不調和な音楽に響くであろうことを恐れ、詩人は女神に許しを乞うている。だがなぜ、「聞きたまえ」と言ったすぐその後で、「許したまえ」と謝らねばならなかったのか。そこには、女神に対する敬虔というよりはむしろ、二重の意味での「距離感」が働いているように思われる。つまり、古代と現在との間に広がる時間の隔たりの意識と、天上の女神と詩人との間の存在論的な隔たりの意識である。

長い「理性の時代」を経た後の19世紀という現在において、遙かな古代の女神にむけて語りかけようとすることは、そう単純な行為ではない。そこには当然「遅れてきた者」としての意識がつきまとう。³ ちょうど1年前に、キーツは『エンデュミオン』の序文にこう書いている — “I hope I have not in too late a day touched the beautiful mythology of Greece, and dulled its brightness. . . .” つまり美しいギリシアの神話を取り上げるには遅きに失し、その輝きを曇らせる結果になることを恐れている。

だが、そういう恐れを抱きながらもなお、歌わずにはいられない強い思いが心の内から突き上げてくるのだと、オードの冒頭で詩人は前置きしているのである。その思いを、かれは“sweet enforcement and remembrance dear”と表現する。つまりこの歌は、「甘美なる強制力と大切な記憶」によって、詩人の心から「絞り出す」ようにして生まれたというのである。それはいかにも詩作の苦しみを暗示する表現ではなかろうか。事実詩人は、このオードがこれまでの作品とは違って、「穏やかな苦しみを味わいながら」、「ゆっくりと」書いた最初の作品だと手紙に述べている。⁴ そういった意味においても、偉大な春の

4つのオードのおそらく最初の作品であるこの「プシューケーへのオード」は、詩人の新しい詩作の段階を開くものと言えるのである。⁵

では、詩人をそのようにゆっくりとした詩作へと向かわせたという、かれの心の中の「強制力と記憶」とは、いったい何なのだろう — 。だがそれこそがいま、詩人が苦心して語ろうとするこのオードの内容なのではあるまいか。しばしば批判の対象となった書き出しではあるが、しかしこの前置きによって、読者は詩人の胸に秘められた大切な思い出の中へと自然に引き込まれて行くのである。⁶

こうして、思い出が語り始められる。ところがその最初の言葉が、「きっとあれは夢だったのだ」という語り手の独白である。「あるいは、本当にこの目でプシューケーの姿を見たのだろうか」 — とさらにかれは自問する。つまり己の大切な記憶を語る前に、その現実性に曖昧のヴェールを被せてしまうのである。⁷ そのような覚醒と夢との間の曖昧な意識の状態（7行目にある“thoughtless”な状態）こそがキーツの想像力の高まる状態であったことは、たとえば初期の“Sleep and Poetry”に歌われているような恍惚状態や眠りと想像力との密接な結び付きに示されている。（そして上の語り手の自問のエコーは、“Ode to a Nightingale”の最終スタンザの中、“Was it a vision, or a waking dream?/. . . Do I wake or sleep?”という詩行に再び響くことになるだろう。）だが、いまわれわれにとって興味深いのは、詩人が女神の姿を呼び出すためには、このように幾重にも防壁をめぐらさなければならぬという事実ではあるまいか。それほど古代の神話世界は遠く、また現実の中に呼び出すのに危ういものだという感覚が、詩人の意識のどこかに働いている。それゆえ詩人の語り出しはゆっくりとして、いかにも慎重である —

Surely I dreamt to-day, or did I see
The winged Psyche with awaken'd eyes?
I wander'd in a forest thoughtlessly,
And, on the sudden, fainting with surprise,
Saw two fair creatures, couched side by side
In deepest grass, beneath the whisp'ring roof
Of leaves and trembled blossoms, where there ran
A brooklet, scarce espied. . . (5-12)

今日わたしはきっと夢を見たのだ、それとも目覚めたままの目で
翼あるプシューケーの姿を見たというのか。
森の中をわたしはぼんやりとそぞろ歩いていた、
するととつぜん、気を失うほど驚いたことに、
寄り添って横たわる、美しいふたりの姿を目にしたのだ、
深い草むらの中、ささやくように葉擦れをたてる
木の葉や震える花の屋根の下、ほとんど人目につくことなく
小川の流れるところで．．．

語り手がプシューケーを見たというのは、めったに人の踏み入ることのない森の一隅である。あたかも緑の神殿の屋根のごとく覆いかぶさる木々、草叢、花々、そしてその根元を流れる冷たく澄んだ小川 — これらのすべてが、たちまちわれわれ読者を『1817年詩集』の世界へ、そこに描かれた楽園的風景の中へと引き戻す。“I stood tip-toe upon a little hill”の中で、詩人はその理想的「木陰」(bower)の詳細な記述を試みていたのではなかったか。たとえばこのようなくだり —

A filbert hedge with wild briar overtwin'd,
And clumps of woodbine taking the soft wind
Upon their summer thrones; there too should be
The frequent chequer of a youngling tree,
That with a score of light green brethren shoots
from the quaint mossiness of aged roots:
Round which is heard a spring-head of clear waters
Babbling so wildly of its lovely daughters
The spreading blue bells. . .

(“I stood tip-toe upon a little hill,” 35-43)

からみつく野ばらに覆われた榛の垣根、
夏の玉座の上でやさしい風を受ける
忍冬花の群れ、また若木の作る

こまかな市松模様も必要だ、
若木は浅緑色したたくさんの兄弟たちと一緒に
老木の根元の美しく苔むした地面から生え出ている。
そのまわりには澄んだ水の湧き出る泉の音が聞こえている
泉はおのが可憐な娘たちつまり咲きみだれる青釣鐘草のことを
たいそう声高に喋っている。 . . .

しかもこの現実から隔離された緑の楽園は、いつも官能的快樂と結びついている。「そんな所にいたとしたら. . .」と、さらに“I stood tip-toe...”の詩人は、ニンフたちとの甘い戯れをさまざまに夢想する。振り向きつつ、恥じらい逃れる乙女を追いかけるその官能的な戯れは、やがて「夕べの桜草の群落」(107)へと行き着き、その上での心地良いまどろみに終わる。官能的快樂とまどろみ — 実はそれが、初期のキーツの楽園的“bower”で繰り広げられるドラマの決まったパターンなのである。冷たい小川の流れる木陰で寄り添い合うクビードーとブシューケーの姿が、『1817年詩集』の再現であると言うのは、ほかならぬその意味においてである。このオードの第一スタンザの世界は、実際いかにキーツの初期の詩世界に広がる「楽園」のイメージと酷似していることか。“Sleep and Poetry”の中の、フローラとパーンの国の描写を読めば、それは一層明らかとなるだろう。

Catch the white-handed nymphs in shady places,
To woo sweet kisses from averted faces, —
Play with their fingers, touch their shoulders white
Into a pretty shrinking with a bite
As hard as lips can make it: till agreed,
A lovely tale of human life we'll read.
And one will teach a tame dove how it best
May fan the cool air gently o'er my rest. . .
. . . .
Another will entice me on, and on
Through almond blossoms and rich cinnamon;
Till in the bosom of a leafy world

We rest in silence, like two gems upcurl'd
In the recesses of a pearly shell.

(“Sleep and Poetry,” 105-112, 117-121)

ほの暗い木陰で白き手のニンフたちを捕まえ、
そらせた顔から甘きくちづけを得んとせがみ —
その指をもてあそび、その白き肩に
かわいいくぼみのできるほど 思いきり強く
わがくちびるを押しあてる。そしてついには許されて、
共に人生の美しき物語をたどるのだ。
ひとりのニンフはおとなしい鳩に教えて
わたしの眠りに涼しい風をそっと送らせる。 . . .

別のニンフはわたしをいぎなう、先へ先へと
巴旦杏の花や馥郁たる肉桂の茂みの中を、
やがてふたりは緑濃き世界の懷で
静けさの中に休らう、まるで真珠貝の隅にくるまれた
二粒の真珠のように。

息苦しいほどに甘い官能的愛の理想郷を詩人はこのように思い描き、しばしその悦楽に酔っている。現実から遮断された陶酔の世界は、ここで貝の隅にくるまれて眠る二粒の真珠のイメージに結晶しているのである。そしてこの緑の樂園の懷に包まれたふたりの姿が、プシューケーとクピードの姿となって、いま再びわれわれの眼前にある。木陰の中、冷たい流れに根を冷やしている花々の間に —

'Mid hush'd, cool-rooted flowers, fragrant-eyed,
Blue, silver-white, and budded Tyrian,
They lay calm-breathing on the bedded grass;
Their arms embraced, and their pinions too;
Their lips touch'd not, but had not bade adieu,

As if disjoined by soft-handed slumber,
And ready still past kisses to outnumber
At tender eye-dawn of aurorean love. . . (“Ode to Psyche,” 13-20)

芳香を放つ花芯の、青色、銀白色、また蕾は深紅色の花々が、
水辺で根を冷やし、息をひそめる中、
かれらは草の褥の上に穏やかな息をして横たわっていた。
たがいに腕をまわし、翼を重ねて。
くちびるは触れてはいなかったが、さりとて別れてしまっているのでもな
かった、
まるで眠りのやわらかな手によって離されてはいるが、
曙光さす愛のやさしい目覚めのときがくれば
すぐにもこれまでのくちづけの数をしのごうと待ち構えるかのように. . .

「眠りと詩」のフローラとパーンの国と同じく、念入りに現実から隔てられたこの世界では、愛は決して色褪せることがない。なぜなら Vendlerも指摘するように、ここには喜びの頂点の後にくるはずの欲望の充足と飽満がないのだ。⁸ 二人の唇は、まだ熱い接吻の余韻から覚めぬうちに、早くも次の悦楽を求めている。だがいまにも充足に手が届くその一步手前のところで、欲望はまどろみによって静止させられている。それはくちづけする寸前の状態で永遠に静止する、「ギリシア古壺」に描かれた恋人たちの世界と似通っている。この時間の流れのない世界では、人間の情念の苦悩もまた生まれえない。“happy, happy dove”(22)というプシューケーへの詩人の呼びかけは、“Ode on a Grecian Urn”における永遠に変わらぬ若さと美と情熱へむけての、すなわち木の枝、笛吹き、そして恋する若者へむけての、同じく“happy”をたたみかけるように冠した呼びかけにつながるのである。

しかもここには、「ギリシア壺のオード」の底部を流れる、人間の愛や美のはかなさについての意識という陰影すらない。ましてや永遠に変わらぬ壺の世界への羨望の背後に透けて見える否定的な問いかけ — その世界の「冷たさ」の発見 — という複雑な心理とは無縁である。さらには、愛の永続生を真っ向から否定する、数ヶ月後の“Lamia”の中の詩人のシニカルな態度とはまさに対象的である。⁹ プシューケーのオードの、少なくともこの第一スタンザには、愛の官能性への素朴な讃美が溢れているのである。

さて、プシューケーとクピードの密やかな楽園の描写についての語り手の回想は、“who wast thou?”(22)という問い掛けによって中断される。そしてそれに続く“His Pshyche true!”(23)という発見の叫びによって、読者は突如として目撃の現場へと引き込まれる。こうして詩人は、ドラマティックな形でその回想を終えるのである。あたかも「ぼんやりと」(“thoughtlessly”)そぞろ歩く「私」の心の状態を映すかのようなゆっくりとした調子で始まったオードが、ここに来てはっきりとした意識の目覚めを迎える。それは第二スタンザ以降の、次第に高揚する語りのトーンへの橋渡しの役目もはたしているのである。

もしオードがこの第一スタンザで終わっていたとしたら、それは単に『1817年詩集』の世界の再現でしかない。それは、詩人がすでに別れを告げてきたはずの牧歌的な楽園世界、つまり「どこにもない世界」にすぎない。だがいまや詩人の意志は、人間の世界の「現実」を己の詩に要求していた。¹⁰ そして現実の光の中では、上のような楽園のヴィジョンがいかに脆くはかないものであるかを、詩人自身がもっとも痛切に実感していたはずである。それゆえ、非-現実の世界の永遠の相の下に安らいでいるプシューケーたちの姿は、このままでは、東の間の夢としてたちまちかき消えてしまったことだろう。

では、プシューケーの世界を、単なる夢から救う手立てはあるのだろうか。この時代に、北方の「妖精たちが、繁れる森からニンフやサテュロスを追い出した」のもすでに遙かな昔であるこの時代に¹¹、古代の神とのいったいどんな「現実的な」関係が成り立つというのか。オードの以下のスタンザは、いわばこの問いに対する詩人からの解答となるだろう。そしてプシューケーとその世界は、新たな生命を得て、詩人の心の中へと迎えられることになる — はずである。

2 遅れてきた女神、プシューケーのために...

けれどもなぜ、いま詩人が語りかける神がプシューケーなのだろう。ここでキーツがプシューケーを取り上げたのには、なにか特別な理由があるのだろうか。

プシューケーとクピード（あるいはエロース、またはアモル）の物語は、2世紀のローマの作家アプレイウスの『黄金のろば』の中で語られている。キーツは最近このAdlington 訳を読んでしたが、その有名な話はすでに子供の頃より、教科書や古典の案内書等で、また数年前に読んだMary Tighe の作品によって馴染みのものであった。¹² そしてすでに

「丘の上につま立ちて」の中でも、かれはプシューケーの物語を創造した古代の詩人に思いを馳せ、その詩人の語った物語の内容を以下のように要約している。

. . . how Psyche went

On the smooth wind to realms of wonderment;
What Psyche felt, and Love, when their full lips
First touch'd; what amorous, and fondling nips
They gave each other's cheeks; with all their sighs,
And how they kist each other's tremulous eyes:
The silver lamp, — the ravishment, — the wonder —
The darkness, — loneliness, — the fearful thunder;
Their woes gone by, and both to heaven upflown,
To bow for gratitude before Jove's throne.

(“I stood tip-toe upon a little hill,” 141-150)

やさしい風に乗って

プシューケーがどんなふう不思議の世界へと運ばれたか、
ふたりの唇がはじめてふれたとき、プシューケーが、そして
恋の神が、何を感じたか、また溜め息をつきつつ
ふたりがどんなに甘い愛撫を 互いの頬に与え、
互いの震える脛に、どんなふうにくちづけしたか。
銀のランプ — 恍惚 — 驚嘆 —
暗闇 — 孤独 — 恐ろしい雷鳴、
ついにふたりの悲しみは消え去り、共に天へと飛び立ち、
ユピテルの玉座の前に感謝に満ちて頭を垂れたのを。

この僅かな詩行の内に、プシューケーと恋の神クビードーの物語の、冒頭をのぞく全体が鮮やかに再現されている。とりわけ二人の最初の夜と、それに続くしばしの平和な甘い夜の数々の官能的な愛の喜びに、詩人の目は向けられている。オードの第一スタンザでかれが緑の楽園の中に描いて見せたのも — 物語自体ははるかに遠い過去のものとなり、す

でにプシューケーは永遠にクビードーと結ばれてはいるが —、やはり愛の悦楽の中にある二人であった。それでは詩人の関心は、プシューケーの体験した、そしておそらく今なお(永遠に)享受している、官能的愛の喜びにあるのだろうか。

いや、どうもそうではないらしい。第二スタンザからの詩人のプシューケーへの呼びかけには、美や至福の世界への憧憬とはまったく別の感情が込められている。無論、プシューケーは美しい。その美を詩人は、美と愛の女神ウェヌスの星(金星)や月の女神ポイベー(すなわちディアーナ)にすら勝ると言う。だがそのプシューケーの美を讃える詩行の間から、詩人のもう一つの声が聞こえてはこないだろうか。

O latest born and loveliest vision far
Of all Olympus's faded hierarchy!
Fairer than Phoebe's sapphire-region'd star,
Or Vesper, amorous glow-worm of the sky . . .
(“Ode to Psyche,” 24-7)

オリュムポスの色褪せた神々の世界の中でも
ああ もっとも遅く生まれ 抜きんでて美しい姿よ!
サファイア色した ポイベーの星よりも、
艶めく空の螢星、ウェヌスよりも美しい . . .

つまりここでは、古代の神話世界、オリュムポスの神々は、(死んだとまでは言えないにせよ)すでに「色褪せてしまっている」という認識が働いている。それは古代と現在との隔絶の意識に通じる。詩人が第一スタンザでプシューケーを呼び出すのに、これまでになく苦勞して慎重に幾重にも前置きの垣根をめぐらせなければならなかったのも、まさにこの隔絶の意識ゆえである。つまり詩人はプシューケーを歌うのに、古代と現在との間のはるかな距離を乗り越えねばならなかったのである。

そしてこの「遅れてきた者」としての意識こそが、実は詩人をプシューケーに結び付ける絆なのである。詩人はプシューケーに向けて、その美を讃えるよりも先にこう呼びかけているのではなかったか — 「もっとも遅く生まれた者よ」(“O latest born”)と。この呼びかけには、プシューケーが詩人を引きつける二つの理由がすでに暗示されている。

一つは、プシューケーがオリュムポスの神々の中でも最も「新しい」ということである。すなわち時間的にプシューケーは古代の神々の中で最も詩人に近い。そしてさらに重要なことは、その生まれの遅さゆえにプシューケーは古代の人々の信仰の対象とはなりえなかったということである。なぜならそのことが、自身「遅く生まれた者」としての、詩人のプシューケーに対する共感を呼び起こすからである。実際以下に続く詩行を読めば、このスタンザの意味の重点が、実はプシューケーの「美しさ」にあるのではなく、その生まれの「遅さ」にあるということが明かとなるだろう。この詩に添えられた詩人の手紙が示すように、詩人の関心は、プシューケーがどの女神よりも美しいにもかかわらず、遅れたきたという理由で正当な扱いを受けてこなかったという点に向けられている。したがって女神の生まれの「遅さ」はいま、完全な負のイメージによって描かれる――

Fairer than these, though temple thou hast none,
Nor altar heap'd with flowers;
Nor virgin-choir to make delicious moan
Upon the midnight hours;
No voice, no lute, no pipe, no incense sweet
From chain-swang censer teeming;
No shrine, no grove, no oracle, no heat
Of pale-mouth'd prophet dreaming. ("Ode to Psyche," 28-35)

この女神たちよりも美しいのに、だがあなたには神殿のひとつとてない、
花々の積み置かれし祭壇も、
夜更けのしじまに甘く哀切な声を響かせる
乙女たちの聖歌隊もない、
歌声も、リュートも、笛も、ふり動かされる
吊り香炉から立ち上る甘い香の煙もない、
聖堂も、森も、神託も、夢想にふける
くちびる青ざめし予言者の熱気もない。

「ない」ということ、この欠落のイメージを積み重ねることで上の詩行は成り立っている。

その用語は、ミルトンのオード“On the Morning of Christ’s Nativity”の中の、古代の神々の追放を語るくだりからの借用と言えるかもしれないが、しかしその与える印象は全く異なっている。¹³ キリストの降誕を祝うミルトンの詩が、古代の神々に対してキーツと正反対の立場を取ることは当然ではある。だが違いはそれだけではない。同じ負のイメージを用いて古代の神々とその信仰のさまを描きながらも、ミルトンの詩行が伝えるのは、追放され、失われるという動的な変化であり、われわれの眼前に広がるのは、喪失の悲しみに沈む世界である —

The *oracles* are dumb,
No *voice* or hideous hum
Runs through the arched *roof* in words deceiving.
Apollo from his *shrine*
Can no more divine,
With hollow shriek the steep of Delphos leaving.
No *nightly* trance, or breathed spell,
Inspires the *pale-eyed* *priest* from the *prophetic* cell.
. . . .
In consecrated earth,
And on the holy hearth,
The lars, and lemures *moan* with *midnight* plaint. . .

[italics mine]

(“On the Morning of Christ’s Nativity,” 173-180, 189-191)¹⁴

神託の巫は黙し、
声も 忌まわしきざわめきも
いつわりの言葉となりて弧形の屋根に響き渡ることなし。
アポローンはその神殿より
もはや予言をするにあたわず、
うつろなる叫びを上げてデルポイの岩山を去り行く。
夜の法悦も、小声の呪文も、

予言者の部屋にこもる目に光なき僧に靈感を吹き込むことはなし。

清められし地上に、

また聖なる炉端に、

ラールやレムレスたちは真夜中に悲しみのうめきをたてる．．．

ところが、先のキーツのオードを読むと、たたみかけるような否定語の使用にもかかわらず、そこにはミルトンの詩行に溢れる喪失感はない。プシューケーはもともとなにも持たなかったのだから当然と言えばそれまでではあるが、そこには、喪失あるいは追放という動的な変化がないのだ。この違いは、キーツの詩の構造が、「持つ」の目的語としての名詞の羅列であることにも起因するだろう。その結果読者の目には、古代の神殿や人々の信仰のさまが、逆にまざまざと絵画のように浮かび上がってくる印象を与えるのである。ここでキーツが列挙しているのが単に「外面的な」儀式の道具立てに過ぎないからと言って、Bateのようにその羅列の中に古代への“mock nostalgia”の響きを聞いたり、あるいはBloomのように“ridiculous”なニュアンスや「宗教による性的欲望の昇華」の暗示を読み込んだりする必要があるだろうか。¹⁵ 詩人の想像の目は、いま眼前に古代の信仰のありさまをつぶさに見ているのだ。そしてその道具立てを、その名を、一つ一つ呼び上げることによって、あたかも絵を描くようにその世界を詩中に再現しているのである。

つまりキーツはここで「ない」世界を描くことによって、いわばフィルムの陰画からその反対の陽画を引き出すように、読者の眼前にプシューケーが持ち得たはずの世界を提示しているのである。もっとも麗しい女神でありながら、もっとも遅く生まれたばかりに「古代の人々の熱情をもって崇められたり犠牲を捧げられたりしたことなど一度もなかった」という不当性が、詩人のプシューケーへの想いの発端になったことを弟への手紙は伝えている。そして「異教の女神がそのようにないがしろにされているのを放っておくことができないのだ」という手紙の言葉には、だから己自身がいま女神のために歌い、女神への信仰の世界を作り上げるのだという、詩人の意志がのぞいている。¹⁶

第三スタンザにおいても、詩人はプシューケーの生まれの「遅すぎた」ことを繰り返し強調する。だがここではその一節は“though”でくくられ、その内に「陽画」への転換の期待をはらんでいる —

O brightest! though too late for antique vows,
Too, too late for the fond believing lyre,
When holy were the haunted forest boughs,
Holy the air, the water, and the fire. . . (36-39)

ああ もっとも輝ける者よ！ 精を宿す森の木々が神聖だった時代、
大気も、水も、火も神聖だった、そのいにしえの時代の
誓いの言葉を受けるにはあまりに遅すぎはしたが、
信じやすい豎琴に歌われるにはあまりに、あまりに遅すぎはしたのだが、。

プシューケーが生まれたとき、自然の万物にそれぞれの精が宿っていた時代はすでに終わり、神々への「誓いの言葉」も、神々を讃えて歌う詩人の「豎琴」も消えていた。「だが、幸せな祭祀からこれほど遠く隔たってしまったこの現在においてなお」¹⁷、詩人の目にはプシューケーの姿が、その「光り輝く翼の羽ばたくの見える」のだという。

Yet even in these days so far retir'd
From happy pieties, thy lucent fans,
Fluttering among the faint Olympians,
I see, and sing, by my own eyes inspired. (40-43)

だが 幸せな祭祀からこれほど遠くへだたってしまった
今日においてもなお、わたしは見、そしてこの目から靈感を得て
歌うのだ、あなたの光り輝く翼が、
影うすれしオリュムポスの神々の間で羽ばたくのを。

ここでの“I see”という言葉は、第一スタンザでかれがクピードーと抱擁し合うプシューケーの姿を「見た」というのとは、まったく次元が異なっている。かれが森の中にプシューケーたちの姿を見たのは、そぞろ歩きのようなぼんやりとした空想の中であった。それは不意に（つまりなんの努力もなしに）詩人に訪れたヴィジョンであり、かれはただ驚嘆しつつ眺めればよかった。

ところがいま、詩人が「影うすれしオリュムポスの神々の間に」プシューケーの「光り輝く翼を見る」と言うとき、その言葉は、計り知れない時間の距離を乗り越える詩人自身の意志によって支えられている。そしてそのようにしてプシューケーの姿を見る己自身の“awaken'd eyes”から靈感を得て、詩人はいま歌うことができるのである。打ち消し、引き離す時の流れに逆らってかれが歌うその歌が、ほかならぬこのオードであることは言うまでもない。つまりキーツはここで己の詩作を、失われた世界の回復のための行為として自覚的に意味付けているのである。

プシューケーの生まれが遅すぎたという“though”の節(36-39)から、けれども私の目には見えるのだという後半部(40-43)への論理の飛躍は、こうして私自身が「歌うのだ」という一語によってかろうじて修復されるのである。そしてこの飛躍は、詩人の勇み昂ぶる心がすでに次の段階へ、すなわちいまプシューケーを詩に歌うということの意味へと突き進んでいることを示している —

So let me be thy choir, and make a moan
Upon the midnight hours;
Thy voice, thy lute, thy pipe, thy incense sweet
From swung censer teeming;
Thy shrine, thy grove, thy oracle, thy heat
Of pale-mouth'd prophet dreaming. (44-49)

それゆえこのわたしをあなたの聖歌隊とし、夜更けのしじまに
哀切な声を上げさせたまえ。
あなたの歌声、あなたのリュート、あなたの笛、ふり動かされる
香炉から立ち上るあなたの甘い香の煙とさせたまえ。
あなたの聖堂、あなたの森、あなたの神託、夢想にふける
くちびる青ざめしあなたの予言者の熱気とさせたまえ。

ここで詩人は、第二スタンザでかれが列挙した「ない世界」のイメージを、もう一度ほとんど同じ形で繰り返している。同じ単語を並べながら、しかし今度は“no”（あるいは“nor”）ではなく“thy”を付けることによって、一つ一つプシューケーのために回復していくので

ある。こうして、第二スタンザの陰画に対する完全な陽画が現出する。¹⁸ “I see, and sing, by my own eyes inspired”という詩人の行為の意味がここにある。

しかも、注目すべきことに詩人がいま一つ一つ回復しようとするものは、単に絵画を描くように歌の対象として数え上げられているのではない。すなわちみずからがその「もの」—— プシューケーの聖歌隊、その歌声、リュート、笛、香炉、聖堂、森、神託、僧侶 —— に「なる」ことを詩人は願っている。プシューケーのための世界の回復とは、ほかならぬ詩人自身の内面の問題であることが、すでにここで予測されるのである。ではいったいどのようにして、それは可能となるのだろうか。

3 「蔭深き思考」によって

遅れてきた女神、プシューケーのために、今ここに失われた世界を再生させること。この課題を、詩人は続く第四スタンザにおいて、より主体的な決意として引き受ける。もはや “let me be . . .” というプシューケーへの祈願の形ではなく、“Yes, I will be thy priest . . .” という高らかな宣言の形でそれは語り始められる。

Yes, I will be thy priest, and build a fane
In some untrodden region of my mind,
Where branched thoughts, new grown with pleasant pain,
Instead of pines shall murmur in the wind:
Far, far around shall those dark-cluster'd trees
Fledge the wild-ridged mountains steep by steep;
And there by zephyrs, streams, and birds, and bees,
The moss-lain Dryads shall be lull'd to sleep . . . (50-57)

そうだ、わたしがあなたの神官となろう、そしてわたしのこころの
奥深い未踏の領域に神殿を建てるのだ、
そこでは松の枝のかわりに、
甘美な苦痛に新たに枝を伸ばした思考を風にさやがせよう。
はるかに遠く、取り巻く峨々たる山々の崖また崖は、

鬱蒼と茂る木々で覆わせよう。

またそこでは、苔の褥に横たわる木の精たちを

そよ風や、小川や、鳥や、蜜蜂の子守歌で眠りにつかせよう . . .

「わたしのこころの奥深い未踏の領域に」、詩人はプシューケーの神殿を建てるのだと言う。そうして描かれる詩人の心の中の風景は、第一スタンザの「ほとんど人目につくことのない」森の一隅に似通っている。あるいは『エンデュミオン』の最初の舞台、鬱蒼と茂る森に囲まれた広い草地に立つパーンの祭壇の光景により近いと言えるかもしれない。ここには、森、小川、鳥、花々、静けさ、ニンフたちといった、キーツの読者には馴染みの楽園風景のすべての要素が揃っている。

だが、一見似ているかに見える風景も、よく見ると全く違った世界を示している。似ているがゆえに、その対照的な違いが際立つと言ってもよい。なるほどいずれも深い森によって外界から隔てられた緑の世界ではあるが、詩人の心の未踏の領域で風にさやぐのは、自然の松の木ではなく、「枝を伸ばした思考」の木である。かつて「丘の上につま立ちて」の中では、詩人は「自然の光り溢れる楽園」こそが詩的靈感の源であることを語って、「静かに落ち着いた詩行の背後に／山の松の木の揺れるさまが見える」(127-8)と言ったのだが、いま風に揺れて「つぶやく」のは、自然の木ではなく詩人自身の「思考」に他ならない。さらによく見ると、この奥深い領域を取り巻いているのは、やさしい光り溢れる自然ではなく、峻厳な「峨々たる山々」の切りたった崖であり、その崖は鬱蒼と暗い木々の茂り("dark-cluster'd trees")で覆われている。それは、雄大な広がりをもった畏怖を呼び起こすような自然の姿、すなわちワーズワス的な「崇高な」自然の風景である。これがワーズワス的であるというのは、この風景が詩人の内面と結び付いているからに他ならない。M. Aske はここで、ワーズワスの詩の内面性を説くHazlitt の講義のキーツへの影響を指摘しているが、確かにこの遥かに広がる風景はいま、詩人自身の“mind”の世界、その小暗い“thoughts”を表現する風景として語られているのである。¹⁹

この峻厳な山々に囲まれた「広やかな静けさのただ中に」、詩人はさらにプシューケーのための「薔薇色の聖域」を作るのだと言う。そしてそれを繊細な花々の格子垣で囲うのである。それは再びわれわれに、雛菊や野ばらの咲く草地に囲まれ、花々で飾られたパーンの祭壇を思い起こさせるだろう。再び繊細で官能的な美の楽園が、このオードの最終スタンザにおいて念入りに作り上げられるかに見えるのだ。しかしかつての楽園とは、やは

り何かが決定的に違っている —

And in the midst of this wide quietness
A rosy sanctuary will I dress
With the wreath'd trellis of a working brain,
 With buds, and bells, and stars without a name,
With all the gardener Fancy e'er could feign,
 Who breeding flowers, will never breed the same:
And there shall be for thee all soft delight
 That shadowy thought can win,
A bright torch, and a casement ope at night,
 To let the warm Love in! ("Ode to Psyche," 50-67)

そしてこの広やかな静けさのただ中の
 薔薇色の聖域をわたしは飾ろう
頭脳の働きが織りなす花の格子垣で、
 蕾や、釣り鐘や、星の形をした名もなき花々で、
一つとして同じ花を咲かせることのない、
 空想という庭師がおよそ考えつく限りの花々で。
そしてそこでは 蔭深き思考によって得られる
 甘い喜びのすべてがあなたに捧げられるのだ、
明るく燃える松明と、夜にひらかれた窓、
 熱き恋の神を招き入れるための！

異なっているのは、詩人自身の意識のあり方である。詩人はかつてのように、楽園を見つめながらその甘く官能的な喜びに恍惚として浸っているのではない。ここで詩人は、自らの思考の働きによって、その心の中になにもものにも（時の流れにすら）侵されない楽園を作り出しているということを明晰に自覚している。忘我的恍惚の中で時の意識が消えてしまうのではない。時の意識は目覚め続け、思考は働き続けているのだ。第一スタンザの“thoughtless”な状態と、それはなんという違いだろう。

さらにプシューケーのための聖域の光景そのものもまた、これまでの緑の樂園との違いをはっきりと示している。たとえば『エンデュミオン』の中のパーンの祭壇の描写(I, 89-106)と比べてみると、山々に囲まれた空間の中に開かれた聖域と、それを飾る花々という構図は同じでありながら、パーンの祭壇が具体的な自然の風景であるのに対して、プシューケーのそれはいわばシンボルで成り立っている。パーンの“marble alter”に対してプシューケーの“rosy sanctuary”、そしてそれを飾る花々もまた、膨らんだばかりのみずみずしい蕾や雛菊、野ばらに対して、「空想」が咲かせた「名もなき花々」（したがってそれは単にその形によって描かれる）、さらには人の声のする山々に対して鬱蒼と木々の生い茂る峨々たる岩山といった具合に、この二つの祭壇とそれを取り巻く光景は、際だった対照を示している。朝露に輝くパーンの祭壇の風景が“silent workings of the dawn” (I, 107)によって生み出されるのに対して、いまプシューケーの聖域を囲む象徴的な花々（例えば“stars”という語には、花の形態のみならず文字通り空の星を想起させる宇宙的な広がりが含まれている）の格子垣は、詩人の“working brain”そのものを表現しているのである。したがってこの格子垣の網目模様は、風にさやぐ思考の木の枝のイメージとともに、はっきりとした覚醒状態での詩人の思考の複雑な働きを伝えるものに他ならない。

実際このスタンザには、思考の働きを表す語句がなんと多いことか。“Mind,” “branched thoughts,” “working brain,” “shadowy thought”と並べてみると、いまプシューケーの世界を支えているのが、自然ではなく詩人の「思考」であることがわかるだろう。プシューケーに捧げられる「甘い喜び」すら（それが官能的な愛の喜びを含まないわけがあるろうか）、「蔭深き思考」によってかち取られたものだと詩人は言うのである。プシューケーの聖域をとりまく暗い森、“dark-clustered trees”とは、したがって詩人自身の“shadowy thought”の森なのである。

4 プシューケー（魂）の神官として

詩人のこころの未踏の領域の、その広やかな静けさのただ中にプシューケーの「薔薇色の聖域」を造り、それを花々で飾り、プシューケーのために甘美な喜びを用意する、この詩人の「蔭深き思考」とは、ではいったいどのようなものなのだろうか。われわれはいま詩人のこころの中にいるのだということを忘れてはならない。つまり問題となっているのは、詩人の魂そのものではないのか――。

このオードを弟に書き送ったときの手紙の中で、キーツはこの世における人間の魂の形成について語っている。要約すると以下ようになる。

— この世では完全な幸福などはありません。それゆえ世間ではこの世を「涙の谷」(“a vale of tears”)と呼んだりするのだが、それはむしろ「魂形成の谷」(“The Vale of Soul-making”)と呼ぶのがふさわしい。なぜならこの世の苦悩を体験することによって初めて、ばらばらの単なる知覚(“Intelligence”)の集合が“Identity”を獲得し、一つの“Soul”になるからである。わかりやすく喩えて言うならば、“Soul”とは、“World”という「学校」で“human heart”という「教科書」を使って「文字が読めるようになった子供」である。²⁰ —

つまりキーツはここで、この世のさまざまな苦悩を、魂の形成のためには不可欠なものとして肯定的に捉えようとしている。言い換えればそのような苦悩の体験を経て初めて、人の魂は形成されると言うのである。キーツがこのような手紙を書いた背景には、現実の世界、とりわけ人間の苦悩の世界に対する詩人としてのかれの関心の高まりがある。そのことをキーツは、「思考」あるいは「知識」(主に体験に基づく人間世界についての知識)の必要性として、この前年(1818年)以降の手紙の中で繰り返し訴えている。²¹

これよりほぼ一年前、人間の成長の段階を「部屋」に喩えて語るとき、かれが基準としたのもほかならぬ「思考」であった。キーツによれば、人が最初に住むのは“thoughtless Chamber”であり、思考が目覚めはじめると、次には“Chamber of Maiden-Thought”へ進む。これは「心地よい驚異の他はなにも見ない」、明るく陰りのない世界であるが、やがて次第に「人間の心や本質」を鋭く見抜く目が育ち、「この世は苦難や心張り裂ける悲しみ、苦痛、病、憂鬱に満ちている」ということを確信するようになる。すなわち第二の部屋の段階は終わりに近づいたことになるのだが、そのように次第に思考の深くなりつつある状態こそが現在の自分であるということを、詩人は暗くなる部屋とそれに続く暗い通路のイメージを用いながら以下のように語っている —

. . . whereby This Chamber of Maiden Thought becomes gradually darken'd
and at the same time on all sides of it many doors are set open — but all
dark — all leading to dark passages — We see not the ballance of good
and evil. We are in a Mist — We are now in that state — We feel the
“burden of the Mystery”. . . 22

．．． そうやってこの処女思考の部屋は徐々に暗くなり、同時に部屋のすべての扉が開かれる — だがすべては暗い — すべてが暗い通路へと続いている — 善悪の感覚も平衡を失う。ぼくたちは霧の中にいるのだ — ぼくたちは今その状態にあるのだ — 「神秘の重荷」を感じているのだ．．．

この世が苦痛に満ちているのだという認識によって、自分はワーズワスの言う「神秘の重荷」を感じるところまで到達したのだと詩人は言う。だがその先にあるおそらくより深い思考の部屋は、まだかれには見えてこない。まだ暗い霧の中にいるのである。それが一年前のキーツであった。そして今またかれは、人の魂の形成には苦悩に満ちたこの世の体験が必要であると繰り返すのである。

それゆえオードの中で詩人が「甘美な苦痛に新たに伸びた枝なす思考」、あるいは「蔭深き思考」と言うとき、その「思考」とは、まさに上のようなこの世の苦悩の認識であり、また人間性への深い洞察を指していると考えねばなるまい。それが峨々たる山々を覆う鬱蒼とした森のイメージで描かれ、また“shadowy”という形容詞が与えられるのは、それが世界の暗部についての認識であるからであり、また詩人自身が立っているのが「暗い通路」であるからにはほかならない。²³ この「思考」が、いま詩人のこころの奥の静寂の領域で、プシューケーのための聖域を作り出しているのである。暗い森の茂みに囲まれたその崇高な風景は、まさしく詩人の魂の風景なのである。

そしてそのことは、なぜキーツが歌うのがプシューケーなのかという最初の問いへとわれわれを引き戻す。「プシューケー」とは、そもそもギリシア語で魂を意味するのではなかったろうか。キーツの座右の書とも言うべきLempriereの『古典辞典』にも、プシューケーは「魂」を意味し、それゆえ「魂の象徴である蝶の羽を持つ姿に描かれる」と記されている。²⁴ しかも、アプレイウスの物語によれば、プシューケーが己の愛を貫き晴れてクピードと結ばれるためには、傷心と絶望の中でクピードを求めてさまよい、そしてウェヌスの課すさまざまな試練に耐えなければならなかったのである。つまりキーツが語りかけているのは、苦悩を体験した魂を象徴する女神なのである。²⁵

それゆえにこそ、古代の女神であるプシューケーが、いま詩人のこころの内奥へと迎えられるのである。だがもしわれわれがオードの中に、そのような意味での新しいプシューケーの姿を見いだそうとするなら、われわれは失望することになるだろう。なぜならここに描かれているプシューケーの姿には、官能的な愛の喜びと陶酔しか見られないから。し

かしここでプシューケーの姿だけを求めること自体がむなしいのではあるまいか。実際最終スタンザにおいては、詩人のこころの内奥に開かれた聖域の風景以外、そしてクビードーを迎え入れるための「夜に開かれた窓」とその姿を照らすための松明以外、何もない。プシューケーの姿すら見あたらないのだ。つまりこのオードの本当の主人公は、プシューケーの神官となることを宣言する詩人自身であり、またかれの魂そのものなのである。夜に開かれた窓のイメージは、したがってプシューケーへ向けて開かれた詩人の魂のありさまでもあるのだ。こうして詩人のこころの内奥へと迎えられ、いわば詩人のこころと同一化してしまっただけ、プシューケーの姿が詩中から消え去ったとしても驚くにはあたるまい。詩人が語りかけているのは、己自身のプシューケー、すなわち魂なのだから。

しかしまさにこの点に、このオードに対する最も鋭い批判も生まれ得る。次第に詩人の声が大きくなるにつれて、プシューケーの存在が消えてしまうという皮肉を、Askeは指摘する。²⁶ Vendler もまた、キーツが作り上げた聖域の中に肝心のプシューケーとクビードーの姿がないということはこの詩にとって“crucial”な問題であり、「内面化」という詩人の取った道は、詩人自身にとってけっして満足のいくものではなかったろうと付け加えている。²⁷ では、遅れてきた女神プシューケーのために古代の世界を回復するという詩人の決意は、己自身の内面へと向かう途上でプシューケーそのものの姿を見失うことによっ

て立ち消えになってしまったのであろうか。確かに、キーツはここで古代の神の姿を再生させることには成功しなかったかも知れない。だがしかし古代の女神は、詩人との内的な関係においてその力を回復しているのではあるまいか。ちょうどシェリーが西風に向かって“Make me thy lyre”と呼びかけ、西風の力を得て新たな詩を語ることを願ったように、キーツはここで、プシューケーの聖歌隊に、そしてその神官になることによって、己自身の内に新たなポエジーの力を得たのである。²⁸ その意味において、詩人が聖歌隊になりかわって歌うこのプシューケーへの歌は、プシューケーのためというよりもむしろ詩人自身のための、失われた世界の再生の歌なのである。

キーツがこの新たな古代との関係において、他ならぬ己自身の内面へと極めて意識的に目を転じた時、それがかれの詩人としての成長を示す明確な“landmark”を築いたことは疑いない。しかもこのとき、Bate の言うロマン派詩人による新たな詩世界の発見 — すなわち詩の主題としての“‘inner’ life of the individual”の発見 — が、高らかな宣言となって歌い出されていると言えるのである。²⁹

第五章 大海の孤独－キーツの歴史意識

序

歴史意識は、しばしば過去の偉大な芸術への展望という形でキーツの作品に現れる。それがとりわけ古代ギリシア世界へのノスタルジアに結び付いていたことは、すでに見たとおりである。そこでいま、詩中に描かれた詩人の歴史意識のあり方そのものに注意を向けると、それがいかに深くキーツという詩人の中核をなす思考、すなわち存在の孤独と有限性についての思索のあり方を決定づけているかが明らかとなるように思われる。それゆえ本章では、キーツの作品をほぼ年代順にたどり、その詩行の中から彼の歴史意識を浮き彫りにしてみたい。

キーツの場合、歴史を意識することは、すぐれて空間的な体験であった。歴史的時間の広がりを描くのに、かれは「大海」(“the ocean”)のイメージを繰り返し用いる。とりわけ初期の詩においては、ポエジーの世界そのものが、広大な海に喩えられる。たとえば「眠りと詩」の中で、野望に燃えた若き詩人の目に映る過去の偉大な詩の世界は、かれの探検を待つ未知の大海として描かれている。

An ocean dim, sprinkled with many an isle,
Spread awfully before me. How much toil!
How many days! what desperate turmoil!
Ere I can have explored its wideness. (“Sleep and Poetry,” 306-308)

遥かにかすむ大海が、多くの島々をちりばめて、
わたしの前に厳かに拡がっている。どれほどの労苦！
どれだけの歳月！ どんな激しい混乱が待ち受けていることか！
わたしがその広がり極めるまでには。

またチャプマン訳のホメロスとの出会いについても、その感動をキーツは地理的発見の比喩を用いてソネットに歌っている。過去の詩人たちの作品とのこれまでの出会いを、かれは黄金の国々を経回る長い探検の旅になぞらえて語り出す。そして今味わっているチャ

ブマン訳発見の喜びを、惑星や大洋の発見者の喜びに比べる。とりわけ太平洋発見の興奮にみちた瞬間は、発見者コルテスの立つ地峡とその前に洋々と広がる海原のパノラマ的光景として、みごとに視覚化されている。

He star'd at the Pacific — and all his men
Look'd at each other with a wild surmise —
Silent, upon a peak in Darien.

(“On First Looking into Chapman’s Homer,” 9-14)

かれは太平洋を見据えた — 部下たちはみな
憶測をたくましくながら互いに顔を見合わせていた —
おし黙り、ダリエン地峡の山の頂きで。

地峡の峰の上に立ち、驚のごとき目で未知なる大海を見据えるコルテスと、その背後で顔を見合わせる部下たちの姿は、大海の果てしない広がりの前にいかにも小さい。そしてその大洋の全く未知であるという事実が、無限に続く空間のただ中に立つ探検者たちのイメージが呼び起こす「孤立感」をさらに増しているのである。

無限の広がりの中の孤独。それがキーツの詩に繰り返し描かれる「海」のイメージの中核にある感情である。しかも海は、「それはわびしき岸辺に永遠の囁きを立て続ける」とキーツの歌うように、悠久の時間や永遠についての思いをわれわれの心にかきたてる。¹ キーツが単に広大な詩の世界を描く為というだけでなく、永遠と向き合った時の己の孤独の感情を描く際に（意識的にせよ半ば無意識的にせよ）しばしば海のイメージを用いたのは、おそらくそれゆえである。この「時間の海」² のイメージは、後の「ナイティンゲールへのオード」や「ギリシア壺のオード」の中でも、より内面化された光景として現れることになる。また『ヒュペリーオン』においては、もはや詩人は時間の海の単なる傍観者であることをやめ、その「広大さ」の感覚に圧倒されつつも歴史と真正面から取り組むことになるのである。

1 存在の孤独 — 時間意識と自己意識

孤独、あるいは孤立感は、実際キーツの詩の核心をなす感情のひとつであると言える。たとえば第3章で見たように、キーツの *Endymion* の大部分を占めている、天上の恋人を求めるエンデュミオンの長い旅は、いくなればひとを死に迫いやるほどの耐え難き孤独に打ち勝つ試練であった。孤独感は自己意識のひとつの形態である。ただしキーツの場合、それはワーズワスの場合のように「孤高」として意識され、選び取られ、称揚されるような性質のものではない。むしろ、自己が否応なく置かれた状況であり、つきつめれば存在の不安である。従ってそれについての意識は自己の「死」についての意識につながり、また時として、*Hyperion* 中のサートゥルヌスにおいて顕著なように、自己のアイデンティティの喪失の危機を伴った。つまり悠久の時間や永遠と向き合う時のいわば歴史的な孤独感が、かれの自己意識を危ういほどに先鋭化したのである。

孤独感と自己意識。この二つが、キーツの歴史的時間や永遠についての意識の中に分かちがたく溶け込んでいることを、われわれはかれの詩に見いだすだろう。しかもその自己意識とは、とりわけ自己のはかない、死すべき存在についての意識であった。人間の“mortality”についての鋭敏な感受性は、自己の存在を滅びゆく「肉体」として見据える目を詩人に与える。それゆえかつて Robert Burns が住んでいた家を訪ねたとき、キーツはなんとかその家の中で詩を書こうとして、こう語り出すのだ —

This mortal body of a thousand days

Now fills, O Burns, a space in thine own room. . .

(“This mortal body of a thousand days,” 1-2)

この千日の必滅の肉体が

いま、バーンズ、あなたの部屋の空間を占めています. . .

あるときはまた、詩人は“mortality”についての意識の覚醒の瞬間を、そのまま詩の題材に取りあげる。死と向き合い、その恐怖に耐える苦悩が、岸边に立つ孤独な自己の姿として描き出される。

. . . then on the shore
Of the wide world I stand alone, and think
Till love and fame to nothingness do sink.

(“When I have fears that I may cease to be,” 12-14)

. . . そのときわたしは
ひろいこの世の岸辺にひとり立ち、思い続けるのだ
愛と名声とが無に沈みゆくまで。

死の意識と混ざりあったこのキーツの自己意識は、広大な世界のただ中に、孤立した個としての自我を見いだす。孤独をかれに意識させるのは、その世界の広さだけではない。その世界のよそよそしさ、未知性、つまり「沈黙」が、それを助長する。自己意識の苦痛からの救いを求めるかのように、天と地獄に向けて「なぜ今宵わたしは笑ったのか」と問いかけたとき、キーツが体験したのは、全世界の拒絶の沈黙に他ならなかった。だが、己の問いに耳を傾けてくれるのは己自身以外にないことを、かれはよく知っていたのではなかったか。極限にまで研ぎ澄まされた自己意識を綴った以下のソネットは、孤独の闇に恐怖する詩人のこころから発せられる、とぎれとぎれの悲鳴のようにも聞こえる。

Why did I laugh tonight? No voice will tell:
No god, no demon of severe response,
Deigns to reply from heaven or from hell.
Then to my human heart I turn at once —
Heart! thou and I are here sad and alone;
Say, wherefore did I laugh? O mortal pain!
O darkness! darkness! ever must I moan,
To question heaven and hell and heart in vain!
Why did I laugh? I know this being's lease —
My fancy to its utmost blisses spreads:
Yet could I on this very midnight cease,
And the world's gaudy ensigns see in shreds.

Verse, fame and beauty are intense indeed,
But death intenser — death is life's high meed.

(“Why did I laugh tonight? No voice will tell,” 1-14)

なぜ今宵わたしは笑ったのか。だれも教えてはくれぬ。

神も、辛辣なる悪魔すら、

天からも地獄からも返答してはくれぬ。

そこでわが人間のころへと向き直る —

ころよ！ ここには汝とわたしが かなしくひとりぼっちだ、

言ってくれ、何故にわたしは笑ったのか。ああ 死ぬほどの苦しみ！

ああ 闇だ！ 真っ暗闇だ！ いつまでもわたしはこうしてむなしく、

天と地獄とところに問うため呻き続けねばならぬのだ！

なぜわたしは笑ったか？ しょせんこの身が借り物なのは百も承知 —

無上の喜びへと空想は広がる、

だがたった今この真夜中にわたしは息絶え、

この世のきらびやかなのぼり旗が千々に裂けるのを目にすることもできるだろ
う。

詩と、名声と、美は、たしかに強烈だ、

だが死はそれにも勝る — 死こそ生の高き報酬なのだ。

世界の沈黙の中で、詩人は己のころと「かなしくひとりぼっち」で向き合っている。われわれはここで語られる自己意識と存在の孤独感を、20世紀の言葉で「実存的」(“existential”)と呼ぶことができるだろう。あるいは17世紀にさかのぼり、あのパスカルの有名な言葉、「この無限の空間の永遠の沈黙がわたしを恐怖させる」と重ね合わせることもできるかもしれない。³ 詩人は無限の暗闇の中で、己の存在の孤独に耐えねばならない。己の存在が、しばしの借り物であるという事実には耐えねばならない。“mortal pain”という言葉には、当然“mortality”(必滅の定め)の意識が分かちがたく結び付いている。

だが一方で、このような存在の苦しみから逃れたいという自然な欲求は、生そのものの否定を生み出すことにもなる。このソネットが存在の苦悩からの救済としての意識からの

解放、つまり「死」への傾斜で締めくくられるのは、それほど不思議なことではない。先に引用したソネットでは、詩人は己の死の恐怖を前に「愛と名声とが無に沈みゆくまで . . . 」と歌ったが、ここでも、いったんこの世の岸辺にまでたどり着いた詩人のこの目の目には「この世のきらびやかなのぼり旗が千々に裂ける」のが見え、詩人にとって最も大切な生の目標であった詩も名声も美も、色褪せてしまう。その意味で、確かに「死はもっと強烈だ」と言えるだろう。そしてそう言った時点で、苦悩も恐怖も含めて一切が停止してしまうのである。

ソネット全体を覆う自嘲的な響きは、この最後の2行を一層危険な、いわば病的なものにしているように思われる。実際詩人自身、そのように受け取られることを予期して、この詩を弟に書き送る際にわざわざ断りを添えている。すなわちこのソネットは、知識への激しい渴望によって生まれたのであり、「無知以外のいかなる苦悩も含んでいない」と。⁴ここでキーツが渴望する知識とは、この世のさまざまな経験の中から生まれるはずのもの（それをかれはほとんど「哲学」と同義に扱っている）であり、それによって初めて自己の存在の孤独に真正面から立ち向かうことができるはずのものなのである。孤独な「自己」と対峙し、詩人としての自己のアイデンティティを求める詩人の模索は、最後の主要作となる断片、*The Fall of Hyperion*において不完全ながらも一つのまとまった解答に到達することになるだろう。だがわれわれは今ここでは、詩人の歴史的時間、あるいは永遠との対峙のあり方をさらにたどることにしたい。

2 「崇高」あるいは「巨大なるものの影」

— エルギン・マールブルズからティーターン神族へ

古代からの偉大な芸術の歴史の中にキーツが詩人としての野望を見いだしたのは事実だが（ホメロスの詩がその一例である）、かれはまたそうした不滅の作品と向き合う時、もっとも切実に自己の存在の不安を体験したのもあった。1817年3月、チャプマン訳のホメロスとの出会いから約5ヶ月後、キーツはパルテノン神殿を含むアテネの遺跡からエルギン卿が持ち帰った大理石彫刻群（いわゆるエルギン・マールブルズ）をはじめて目にする。しかしこの時のかれは、以前のように単純に古代の至高の芸術との邂逅を喜ぶことができない。その不朽の名作の力強い存在を前にして、詩人の意識は自己へと、つまり死に至る存在としての自己へと向かう。己の生のはかなさ、その存在の無力さについての意識に圧

倒されたのだと、かれはその時のソネットに告白している —

My spirit is too weak — mortality
Weighs heavily on me like unwilling sleep.
And each imagined pinnacle and steep
Of godlike hardship tells me I must die
Like a sick eagle looking at the sky.

(“On Seeing the Elgin Marbles,” 1-5)

わたしのころはあまりに弱い — 死ぬべき定めが、
まるで望まぬ眠りのように重くわたしにのしかかる。
神業のごとき苦難の山がそびえ
その高峰や断崖の一つ一つがわたしに告げる 空を見上げる
病んだ鷲のごとくにおまえは死ぬのだと。

詩人の野望がさまざまにしかし漠然と思い描いていた美の理想像が、いま現実のエルギン・マールブルズの存在によって打ちのめされる。それは目指す山への道のりの遠さ、険しさをかれに突きつけ、ここに「形容しがたい不和」(“undescribable feud”[10行目])を引き起こすのである。だがここで吐露されているのは、単に自己の生の短さと目指す山の遠さの否応ない自覚といったものではない。その大理石彫刻の一群は、遙かなる古代ギリシアからの二千数百年という時間を詩人の前に開くのである。その存在の内に含まれる悠久の時間が詩人を圧倒し、かれの自己意識つまりは死の意識を、耐え難いほどに研ぎ澄まさせるのである。従っていまその造形の美の享受を詩人から阻んでいるのは、詩人の時間意識と自己意識にはかならない。そしてここでもまた、悠久の歴史的時間を描くのに、広大な海のイメージが用いられるのである。

So do these wonders a most dizzy pain,
That mingles Grecian grandeur with the rude
Wasting of old time — with a billowy main —
A sun — a shadow of a magnitude. (11-14)

これらの驚異の作もまた目眩く苦痛をもたらす、
ギリシアの壮大さに 古き時間による
粗暴なる浸食作用を溶け入らせる苦痛 — 波高き海原を —
太陽 — 巨大なるものの影を。

ところでこの古代の彫刻群に対するキーツの反応、その「目眩めく苦痛」の背後には、18世紀から続く「崇高なるもの」(“the sublime”)という美的観念の隆盛があることを見落とすことはできない。「崇高」とは、一言で言えば人間の精神の高揚を伴うことを意味する概念であるが、その流行は、古代ギリシア末期のロンギノスの作と誤って伝えられた『崇高な文体について』(*Peri Hupsous*)の翻訳、紹介に始まった。⁵その語の適用される範疇は、単なる文体や修辞から、次第に芸術一般及び自然に、さらにはそれらに対する人間の主観的、心理的な反応そのものへと発展し、18世紀後半の英国においてそれまでの新古典主義とは全く異なる美観、新たな“taste”を表す語となる。⁶そしてその変化の過程で、「恐怖」や「畏怖」という感情に深く結び付けられることになる。Edmund Burkeに代表されるこのような崇高観は、⁷エルギン・マーブルズを最初にデッサンすることを許された英国の画家でありその熱烈な崇拝者、そしてキーツを大英博物館へ連れていった他ならぬ友人、Benjamin Robert Haydonによるエルギン・マーブルズの描写にもはっきりと現れている。⁸

As the light streamed across the room and died away into *obscurity*, there was something *solemn* and *awful* in the *grand* forms and heads and trunks and fragments of *mighty* temples and columns that lay scattered about in *sublime insensibility*--the remains, the only actual remains, of a *mighty* people. The *grand* back of the Theseus would come *towering* close to my eye and his *broad shadow* spread over the place *a depth of mystery and awe*.⁹ [italics mine]

光が部屋を横ぎり、曖昧さの中に消えゆくとき、それらの雄大な姿、頭部、胴体、また巨大な神殿や円柱の断片には、どこか荘厳でおそろしい趣があっ

た。それらは崇高なる冷淡さを湛えてここかしこに横たわっていた――その遺物たち、すなわち強大な民族の、唯一現存する遺物が。テーセウスの巨大な背中がわたしの眼前にそそり立つように迫り、その広い影はあたりを覆い、神秘と恐れに満ちた深淵を開いていたのだった。 [傍線筆者]

闇の中でランタンの光の生み出す効果が、“grand”で“mighty”な古代の彫刻群の持つ“solemn”で“awful”な趣を強調し、その「崇高さ」を増している。このヘイドンの記述には、巨大さ、力強さ、曖昧さ、そして恐ろしさといった、「無限」を除く崇高概念のほとんどすべての基本要素が揃っている。これをヘイドンに送られた上のキーツのソネットと比べれば、キーツがエルギン・マールブルズの鑑賞において、彼と“sublime”の感覚を共有していたことは疑いない。先に引用したエルギン・マールブルズのソネットの4行を読み返してもらいたい。崇高感が苦痛を伴うものであることはBurkeの説くところであるし、“grandeur”と言う語はほとんど“sublime”と同義に使われることもあった。¹⁰ またそもそも「海」（わけても波高き海）は、崇高な自然の光景を代表するものと考えられていたのである。¹¹ そういったことを念頭に置いてこの4行を読むと、ここに表現されているのが“sublime”の感覚に他ならず、それが“A shadow of magnitude”の句に凝縮された形で結ばれていることが明らかになるだろう。そしてキーツのソネットでは、その対象がもたらす言葉に表し得ない圧倒する感覚（それがカントによれば“sublime”感を引き起こす契機となる）¹² が素直に吐露されていることが、特に注目されるのである。「崇高」の体験におけるこの無力感が、詩人の意識を二つの方向へ向かわせている。すなわち一つには、己の存在の小ささと弱さの自覚であり、もう一つは、マールブルズの存在の壮大さの認識である。己の“mortality”の切迫した意識と、太陽や海原といった空間的な広大さのイメージ群は、つまりこの二つの意識の表現なのである。

ところでいまわれわれにとって重要なのは、単にキーツがエルギン・マールブルズを“sublime”なものとして捉えたという点ではなく、ソネットの中の“Grecian grandeur”の語が示すように、詩人がそもそもギリシア的なものと壮大さ、つまりは“sublimity”とを重ね合わせて見ているという点である。またさらにその崇高感覚は、単に視覚的、空間的なものではなく、多分に時間的な感覚だったという点である。なぜなら詩人を圧倒したのは彫刻の大きさそのものではない。その美の、他に比較しようない卓越さが、“grandeur”の感覚をかれに与えたのであり、その詩人の感動の中には、二千数百年という、想像を絶

する歴史的時間の長さについての思いが混じり入っているのである。つまり“the rude / Wasting of old time”が「ギリシアの壮大さの中に溶け入っている」のである。おそらく頭部や手や腕をもぎとられた彫像の痛々しい姿が、破壊者としての時間についての意識を詩人に呼び起こす契機となったことであろう。エルギン・マールブルズを前にしたキーツの崇高体験の核にあるのは、そのような歴史的時間の海の広大さの意識に他ならない。

だが、「崇高」が喚起する「絶対的な広大さ」は、そもそもわれわれの感覚の限界を越えるものであるとカントも分析するように、いったい時間的な無限の広がり（あるいは永遠）が、人間の言葉によって表現可能なものであろうか。ソネットに綴られている、キーツのエルギン・マールブルズとのほとんど“depressing”な邂逅の体験の核心にあるのは、まさにその「不可能さ」の感覚にほかならないのではあるまいか。後にかれがギリシア古壺に向けてのオードを書くとき、詩人は再びこの時間の深淵を前にして言うだろう —

“Thou, silent form, dost tease us out of thought / As doth eternity”（「無言の形象よ、汝はわれわれを悩ませ頭を混乱させる／永遠がそうであるように」）。¹³

さて、このエルギン・マールブルズとの出会いから約1年半後、キーツは叙事詩の試みとして、ギリシア神話の中の巨人族（ティーターン神族）とオリュムポスの神々との間の戦いという壮大な主題を選ぶ。それが叙事詩という形式のみならず言葉や語調においても当時の詩人のミルトンへの傾倒を示す作品であることは周知の点であるが、かれの他の作品と比べて何よりも際だった違いは、その作品のほぼ全体を埋め尽くす彫像的な静的イメージ群と、そしてそれらが生み出す「崇高な」光景にある。¹⁴ キーツはこの詩の執筆前に、今回は題材の性格上、*Endymion* よりも「もっと赤裸でギリシア的な手法で」（“in a more naked and grecian Manner”）描くことになると予告している。¹⁵ ここでキーツの言う「ギリシア的」という言葉が何を意味しているかを断定することは難しい。だがそれがおそらくかれがエルギン・マールブルズ存在に見いだした“Grecian grandeur”を念頭に置いての発言であろうことは、*Hyperion* を実際に繙けばおのずと明らかになるように思われるのである。

とりわけ冒頭のSaturnとTheaの描写は、そのリズムの荘重さと静的で巨大なイメージの積み重ねによって、忘れがたい印象を読者に残す。それはいわば「彫像的」（“statuesque”）な崇高とでも呼ぶべきものである。たとえばサートゥルヌスは「石の如く静かに」頭をたれて座し、その足元には「大柄なアマゾン族も並べばピグミーほどの大きさしかない」というテイアーが、「メンフィスのスフィンクスほどに巨大な顔」を地に伏せていると語る

れる。ここで「巨大」なのは、単に神々の姿だけではない。詩人の注意は、その世界を流れる時間にも注がれる。それは地上のわれわれ人間の世界の時間とは全く異なった大きな尺度でゆったりと流れるのであり、そのことが、神々の姿の巨岩のごとき壮大さをさらに強調している。二神が上の姿勢であたかも「自然の彫像のごとく」身じろぎもしない間に、月は四つの季節をめぐるのである —

One moon, with alteration slow, had shed
Her silver seasons four upon the night,
And still these two were postured motionless,
Like natural sculpture in cathedral cavern. . .

(*Hyperion Book I*, 83-86)

月は、ゆっくりと姿を変えながら、銀色の光で
夜空に 四つの季節を輝かせた、
それでもなおこの二つの姿は 不動のままその姿勢を保っていた、
あたかも洞窟の聖堂に刻まれた自然の彫像のごとく. . .

死のごとき静寂の支配するこの谷間で、しかし世界は完全に静止しているのではない。動かぬ二神の上で月は満ち掛けを繰り返している。その緩慢な月の変化よりもさらにゆっくりと、神々の時は流れているのだ。しかもこれらの神々は、かつての力を失い、絶望の底に沈んでいる。いったい神々の絶望などということをも人間の言葉で表現しうるものなのか。それをキーツは壮大な自然によって、つまり巨人族の神々をも圧するほど広大な自然の荒涼たる風景によって描こうと試みる。かくして、暗く深い谷と覆いかぶさるように連なる山々というまさしく崇高な自然がいまサートゥルヌスを取り巻いているのである。

3 孤独の風景 — *Hyperion*から“Ode to a Nightingale”へ

Deep in the shady sadness of a vale
Far sunken from the healthy breath of morn,
Far from the fiery noon, and eve's one star,

Sat gray-hair'd Saturn, quiet as a stone,
Still as the silence round about his lair;
Forest on forest hung above his head
Like cloud on cloud. . . . (I, 1-7)

蔭深き 谷の悲しみの底深く
さわやかな朝の風は遙か 届かぬ深み、
燃え立つ昼も、夕べのひとつ星も遙かに遠く、
半白の髪のサートゥルヌスは座す、石のごとく静まり、
その隠れ家を取りまく静寂のごとく 不動のままに。
山なす山が頭上を覆う
まさに雲なす雲のごとし. . . .

谷の深みと重くのしかかるような山々のイメージが、重々しい詩の響きと相まって、玉座を追われたサートゥルヌスの暗い内面を伝えて余りある。そしてこの暗く荒涼たる風景は、そのまま第二部冒頭の他のティーターン神族の多くが身を潜める谷間の描写へとつながっている。天を覆い隠すように峨峨とそびえる岩山の連なりを、かれは再び名詞を積み重ねるように反復しながら描いている。しかもここでは詩人の視線は長く岩山そのものに留まり、それらはまるで巨大な怪物であるかのようにうごめき始める —

Crag jutting forth to crag, and rocks that seem'd
Ever as if just rising from a sleep,
Forehead to forehead held their monstrous horns;
And thus in thousand hugest phantasies
Made a fit roofing to this nest of woe. (II, 10-14)

岩山に向けて突き出す岩山、あたかも
ちょうど目覚めて起き上がろうとする姿勢で、
おそろしい角をはやした額と額を 突き合わせているがごとき岩々、
それらは広大無辺なる千々の夢想にひたりつつ

この悲しみの巢窟にふさわしい覆いをなしていた。

天の光も届かぬこの谷間に、次代の神々にその座を奪われたティーターン神族の一群が、傷つき、あるいは絶望にうちひしがれ、あるいは物思いに沈んで潜んでいる。そのうち主だった十二神の姿が38行にもわたって描かれるのだが、それはあたかも詩人がいまエルギン・マールズが展示された部屋をゆっくりとめぐりながら、一つ一つ彫刻の姿態とそれの表現する感情を的確に言葉で説明していくかのようなようである。あるいは野外彫刻展を鑑賞しているといったほうが、より適切かも知れない。いずれにせよ、ここでも神々の姿は努めて彫像的に描かれている。それが意図的であるということは、この神々の光景がわざわざイングランドのわびしい荒野に散らばるドルイド教の巨石群に喩えられていることから明白である。この「石」のイメージこそ、“statuesque”であることの極に他なるまい。

Scarce images of life, one here, one there,
Lay vast and edgeways; like a dismal cirque
Of Druid stones, upon a forlorn moor,
When the chill rain begins at shut of eve,
In dull November, and their chancel vault,
The heaven itself, is blinded throughout night. (II, 33-38)

他に生ける者の影とてなく、こちらにひとつ、あちらにひとつ、
巨大な姿が端と端を接して横たわっていた。あたかも
陰鬱なドルイドの列石の、ものさびしい荒野に立つがごとく、
それは色褪せた十一月、夕暮れの終わりに氷雨が降りだし、
かれらの教会の天蓋、すなわち天そのものが、
夜通し闇に閉ざされるとき。

ここで詩人がドルイドの環状列石を呼び起こすのは、単にティーターン神族の巨大さを強調するためだけではない。詩人の意識は、むしろその光景の「わびしさ」に向けられている。わざわざ冷たい雨の降る十一月の夕暮れ時を選ぶことによって、つまり寒さと暗さを付加することによって、「わびしい荒野」に立つ「陰鬱な環状列石」の風景をより一層

荒涼と寂しいものに描いているのである。それはあくまでもティーターン神族の悲嘆を表す風景であるとはいえ、広大な空間的広がりの中に立つこの一群の孤独な像は、われわれがすでに見てきたいくつかの「海」のイメージを含む風景を思い起こさせる。詩人の意識が自己の存在の孤独に向かうときに立ち現れるあの内的風景である。そもそもこの『ヒュペリーオン』の第1、2部は、ティーターン神族、とりわけ主神であるサトゥルヌスの神としての存在の危機（アイデンティティーの喪失）の苦悩と、さらに歴史の歩みそのものについての（オーケアノスに託された）詩人の考察を中心に描いていることを思えば、いまここに存在の孤独を映すあの詩人の内的風景が立ち現れたとしてもなんら不思議ではあるまい。巨石の立つイングランドのわびしい荒野を包む闇は、時空を超えて茫漠とした人間の歴史の闇に連なり、そしていつしか、神話世界の中の巨人族を包む闇と重なり合うのである。ここに投影されているのは、時間の闇の果てしない広がりの中の孤独に他ならない。

永遠と向き合う詩人の孤独を映すこの心象風景を、われわれは後の「ナイティンゲールへのオード」の中にも見いだすことができる。このオードの中では、永遠を体現するのは詩でも彫刻でもない、鳥の音楽である。¹⁶ そして永遠との対峙から生まれる「私」の自己意識は、悠久の時の流れに立つ自己の存在の孤独を、極めて美しい絵画的情景の中に投影している。

鳥の音楽の不滅性の認識は、オードも終わりに近い第7スタンザに入って突然、「汝は死のために生まれたのではない、不滅の鳥よ！」(61)という叫びにも似た強い口調で語られる。この認識は、直前の第6スタンザにおける「私」の死すべき存在としての自己意識の覚醒によって開かれたものであった。すなわち、鳥の音楽の中に溶け入り、そのまま安らかに息絶えるという甘美な死の夢想が、鳥の音楽の永続性とは対照的に一塊の「土」と化した己という生々しい死の現実への覚醒によって断ち切られるのである(55-60)。死と不滅についての詩人の観想は、結果として詩中の風景に劇的な変化をもたらす。すなわち読者は第4スタンザ後半から続く、かぐわしい香りに満ちた夜の木陰の濃密な闇の空間（まるで詩人の魂をやさしく包み込む棺のような閉じられた空間）から、一気に開かれた時空へと導かれるのである。「私」は人間の歴史に思いを馳せ、何代もの「飢えた世代」を、また、王と道化が庭でナイティンゲールの歌声に耳を傾けたであろう「いにしえの日々」を想い描く。さらに聖書の時代へ、また中世へと詩人の想像力が時空を越えて突き進むとき、詩中にはドルイドの巨石群の風景にも似た、しかしその何倍も美しくまた寂しい情感

に満ちた二つの風景が現出する —

Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn;
The same that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.
("Ode to a Nightingale," 65-70)

ルツのかなしい心に響いたのも おそらく
おなじ歌だったろう、望郷の思いに胸ふたがれ
異国の小麦畑の真ん中に 涙にくれて立ちつくしていたときに。
おなじ歌だったろう、いくたびも
危険な海の泡だつ波の上に開かれた、魔法の窓を
魅了したのも、さみしく忘れ去られたおとぎの国々で。

時代も場所も全く異なるこの二つの風景は、しかし全く同じ構造を持ち、同じ情感を内包する。つまりこの二つの風景は共に、果てしなく広がる空間と、そのただ中の孤立した像とで成り立っている。焦点をなすそれらの像（すなわちルツと城の開かれた窓）は、よそよそしい異郷に、あるいは敵意をすら含む危険な世界に取り巻かれており、麦畑の揺れる麦穂であれ危険な海の泡立つ波であれ、その広大な世界は、いずれも「海」のイメージを孕んでいるのである。この二つの風景が伝える情感は、それゆえ「わびしさ」であり、空間的な孤立感に他ならない。そしてそれはルツの「涙」に、またおとぎの国々を形容する“forlorn”という一語に結晶化されているのである。

このようにナイティンゲールの歌は、詩人のこころの中に時の限りない広がりを開く。それは「時の海」のただ中に浮かぶ己の孤独な存在の自覚へと詩人を導いたのである。ここでは広大な空間的広がり以外、崇高な自然の恐ろしい姿、例えば峨々たる山も岩もない。ただ歴史的時間の荒野における存在の孤独という、圧倒する感覚があるばかりである。このオードの大きな魅力のひとつは、前半部の感覚への没入と小暗い無意識の領域を含む内

面への沈潜から、後半部での死の意識を契機とする「個」としての自我意識の覚醒と現実への回帰という、そのダイナミズムにあると言えるが、そのような詩人の想像力の飛翔を促し駆り立てているのは、ナイティンゲールの音楽の美にほかならない。詩人の極限的孤独感が、二つの寂しくも美しい風景に昇華されたのも、まさにその美ゆえである。

4 永遠の形象 — “Ode on a Grecian Urn”

ここで我々は、キーツの詩に現れる「永遠」が、常に「美」と結び付いていることに思い至るだろう。ホメロスの詩、アテネの彫刻、そしてナイティンゲールの歌 — これらの中にキーツは至高の美を見だし、その美がかれに永遠をつきつけたのであった。“Ode to a Nightingale”を書いた直後、あたかもナイティンゲールによって喚起された永遠についての思考をさらに継続し深めるかのように、続けざまにキーツは「ギリシア古壺についてのオード」を書き上げる。その中で詩人は、これまでの不滅の美とのさまざまな出会いを、より思索的な、冷静な意識においてひとつの架空の体験へと集約している。

古代ギリシアの壺と対峙する詩中の「私」は、壺の表面を飾る浮き彫りの絵の中に芸術の永遠性を、そしてその背後に数千年の歴史的時間を垣間見る。この詩（とりわけその最終スタンザ）は、H. Vendlerの指摘するように、これまでのかれの作品とは異なり、感覚に基づいた感情(“Sensations”)ではなく、思考によって得られた「真実」を詩に語ることを目指している。¹⁷ いま詩人の頭にあるのは、「人々は座し互いの呻きを聞く／中風病みが残り少ない、悲しい、最後の白髪を震わせ、／若者は青ざめ、亡霊の如く痩せこけて、死んでゆく．．．」といったナイティンゲールのオードの中の「私」が語るような現実の世界についての感傷とそのような現実とは無縁の純粋な美の世界への逃避ではなく、芸術と時間、そして永遠についての思考である。従って「私」が見つめる壺は、一つの具体的な事物(作品)であると同時に、抽象的普遍的な意味を担わされている。オード冒頭をかざる壺への長々とした呼びかけは、壺の持つその意味の重層性を示しており、そのまま詩人の古代芸術作品と時間についての思索を映し出すようで興味深い。

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express

A flowery tale more sweetly than our rhyme. . .

(“Ode on a Grecian Urn,” 1-4)

汝 いまだ穢されぬ静寂の花嫁、
汝 沈黙と緩やかな時間の養い子、
われらの詩歌よりもなお美しく
華麗な物語を語る、森の歴史家よ. . .

最初の2行には、壺の壊れやすさと時間の破壊的な性質とを認識しつつ、それをむしろ逆手に取った形のレトリックの緊張がある。ここで「私」が目の前にする壺は、極めて脆い存在でありながら（たとえば「花嫁」のごとく）、しかし穢れも（従って喧噪や暴力も）知らず、そっと静寂の中に守られて何千年の時を経てきたのである。時もこの壺に対しては破壊者の顔を隠し、やさしい「緩やかな時間」として、親のごとくそれを育ててきたというのである。それはほとんど奇跡に近いが、壺はその有限の個体の内に茫漠たる歴史的時間とその沈黙をたたえて、「私」の眼前に存在する。しかも「静寂の花嫁」たるその壺自身は、詩歌よりもさらに巧みに「麗しき物語」を、すなわち何千年も昔の物語を今に語り伝えるのである。それゆえ壺の表面に浮き彫りにされた物語に見入ることによってその「歴史家」の物語に耳を傾けることこそが、「私」の願いとなる。だがその結果、壺の世界の狂乱の中へと「私」が引き込まれるにつれ、冒頭の静かな瞑想は、素朴な観察者の問いの連続に取って代わられる。たたみかけるように発せられるその問いは、次第に短く、強い口調へと激していくのである —

What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy? (5-10)

木の葉模様の縁取りをして汝を取り巻くのはどんな物語か
神々の話、人間の話、あるいはそのいずれもか、

舞台はテンペの溪谷、それともアルカディアの谷か。

この人間たちあるいは神々は誰か。いやがる乙女たちは。

激しい追跡は何だ。のがれんとするこの身悶えは。

笛とティンブレルは何を語る。この狂乱の恍惚は。

問い掛けの中から、熱情と激しい動きに満ちた荒々しく官能的な光景が現出する。逃れようとあらがう乙女たちと、狂ったように追う若者たちの姿。その光景の暴力的なまでの激しさは、鋭い笛の音とタンバリンのにぎやかな音によって強調されている。この光景を満たす喧噪は、先の詩行で語られた壺の世界の静けさと極めて対照的である。それはいわば“Sensations”の世界への後退であり、壺の湛える圧倒的な歴史的時間の沈黙から逃れようとする、詩人の無意識的欲求の結果と言えるかもしれない。

いずれにせよ、“What wild ecstasy?”という問いで、「私」（詩人）は壺の浮き彫りの世界にのめり込むかのような問い掛けを止める。あたかも己の問いが開示した光景の荒々しい官能性にとまどい、はたと我に返るかのようにそれは中止されるのである。そして次のスタンザでは、「私」は壺の世界に流れるより穏やかで甘美な音楽、すなわち「現実の耳にではなく．．．魂にむけて」奏される音楽に耳を傾ける。ここで詩のトーンが、落ち着いた、より内省的なものに変わるのもそれゆえである。¹⁸ そして詩中には、壺に描かれた青春の国の情景が、ひとつの「静止画」として浮かびあがってくる。

その壺の世界を、「私」は「幸福な世界」として羨望の眼差しで見つめている。木や、楽人や、若者たちといったその世界の住人のすべてが「幸福」であるとする「私」の論理は、極めて単純なものである。すなわち、壺の世界は、永続し（演奏し続ける楽人と求め続ける若者たち）、あるいは不変（葉を落とさぬ木）であるがゆえに — つまりけっして衰弱と死に向かう時の経過を知らぬがゆえに — 、幸せであるというのである。ナイティンゲールのオードで語られる鳥の幸福は、なによりもまず「私」の感覚を通して文字通り痺れるほどに体感されるものであったが、ここでは、壺の世界が不滅であり幸福であるという論理そのものが強調され、繰り返されるのである。反復は語彙の上でも顕著である。第3スタンザでの“happy”の多用（6回）もさることながら、「永久に」（“for ever”と“ever”）は、否定の“never”を含めるとなんと10回も繰り返されるのである。このような単純な語彙の反復に加えて、変化が「ない」という一事に論点を置く論法そのものが（それがまた“canst not,” “nor ever can,” “never canst,” “cannot”の反復を生む）、読者

の心にひとつの疑念を呼び起こす。すなわち、「私」(あるいは詩人)は本当にこの静止した世界を羨んでいるのかという疑問である。言語化されたレベルにおいては無論そうなのではあるが、しかしその勢い込んだ“happy”や“ever”の反復の背後には、壺の世界の住人たちに己の「幸福」を喜ぶようにと励まし、かれらの幸福を信じ賞賛するように自らを促すいわば努力が感じ取られるのである。

「私」から距離を置いてこの壺の世界を眺めて見ると、その永遠とは、凍りついたような永久の停止に他ならず、いわば生きられざる永遠の瞬間とでも呼ぶべきものに過ぎない。しかもその熱烈な賛嘆にもかかわらず、「私」は完全に壺の世界に没入することはできていない。かれはなお己の住む現実の生と死の世界を意識し続けなければならない。いかに念入りに向こうの世界のすばらしさを描こうとしても、その永遠の世界をこちらの時間的世界との対比においてしか語るができないのであるから。その結果、「私」の、そして我々読者の意識は、絶えずこちらの世界へと引き戻されるのである。だがいったい他に永遠について語る方法があるだろうか。そもそも我々の言葉はこの時間的世界に属し、我々の感性もまたこの世界を抜け出られないとすれば。

かくして、第3スタンザに描かれる壺の世界のあらゆる形象は、この世にその否定としての相対物を持つことになる。すなわち「葉を落とすことができぬ」木も、「疲れを知らず、いつまでも新たな歌を吹き鳴らす、幸せな楽士」も、また「とわに熱く、喜びの期待にあふれ、とわに胸轟かせ、とわに若い」恋人も、その対極にある現実の木や音楽家や恋人の姿を、陰画のように浮かび上がらせるのである。だが、読者に与える印象がどちらの世界により強いかはさておき、語り手の口調はあくまでも真摯であり、次第に熱をおびさえするのである。

ところが、「私」の思いが「悲嘆にくれ倦怠に満ちた心と、焼けつく額と、渴ききった舌を後に残す」この世の恋へと至る最後の3行において、語りのトーンは、瞑想的な、憂いの調子すら帯びたものになる。そして第4スタンザに入ると、壺の浮き彫りの世界的情景そのものが一変する。「生け贄を供さんとて向かうこれらの姿は誰か」と「私」は新たに問いかける。あたかも何か見知らぬ奇妙な光景に出くわし、それまでの気持ちの昂ぶりから一度に覚めたかのようなのである。確かに、壺は回されたのだ。神官への呼びかけの前に置かれた“0”という一語は、この新しい未知の存在に対する「私」(および詩人)の畏怖にも似た驚きを表している。

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar; O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands drest?

(31-34)

生け贄を供さんとて向かうこれらの姿は誰か。
いかなる緑の祭壇へ、ああ 謎めいた神官よ、
汝はその天に向けて鳴く雌牛を導くのか、
花輪で飾り立てたそのつややかな脇腹もろともに。

この新たな場面においては、時は停止してはいない。神官に導かれた一団は、切り取られた瞬間の中に凍りついてはいない。かれらは祭壇へ向けて動いている (“coming”) のだ。この4行に含まれた時のゆっくりとした歩みの感覚をより鮮明にするために、キーツの別の詩に描かれた極めて似通った生け贄の場面をここに引用しておきたい。似ているがゆえに、両者における時間の扱い方の相違が際だって目をひくだろう。

The sacrifice goes on; the pontiff knife
Gleams in the sun, the milk-white heifer lows,
The pipes go shrilly, the libation flows. . .

(“Dear Reynolds, as last night I lay in bed,” 20-22)

生け贄の儀式は進行する、神官の剣が
太陽を受けて光る、乳白の雌牛が鳴き声を上げる、
笛の音が大気を突く、神酒が流れる. . .

なるほど “goes on” や “flows” といった動詞が儀式の進行を示してはいるが、上の情景は、極めて「瞬間的」なものである。乳白の雌牛に神官の剣が打ち降ろされるその緊迫した一瞬が、「剣先」、「雌牛」の頭、そして流れ落ちる「神酒」のクローズアップによって切り取られる。鋭い「笛の音」は、その場の張り詰めた沈黙を強調する。かくして読者は、あたかも時が静寂の内に停止したかのような、あるいは一瞬がまるで映画のスローモ

ーションの場面のように引き伸ばされたかのような印象を受けるのである。

これとは対照的に壺の世界では、神殿に向かって歩む人々の進行は、ゆっくりではあるが刻々と確実に流れる時のごとく、しかも緊張もなく、動いている。ここでは、話者はより距離を置いて冷静にその場面を眺めている。それはかれにとってあくまでも遠く、未知の、したがって「神秘的な」世界である。話者あるいは詩人自身と壺の世界との間のこの隔たりの感覚は、その視線（想像力）が、神殿に向かう一団を越えてかれらを取り巻く風景の広がりへと移る時、一層明かとなるだろう。

What little town by river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
(35-37)

いかなる町か 川のほとり それとも海辺、
それとも静かな城塞持つ山上か、
この民があとにしてきたのは。この敬虔なる朝。

こうして「遙かさ」という感覚と共に、壺の上の限られた場面に空間的な広がりを与えられる。「川のほとりか海辺」に立つ「小さな町」のイメージは、われわれに「ナイティンゲールへのオード」の中の、あの危険な海の岸辺に建つ魔法の城を思い起こさせるかもしれない。今詩人が思い描く小さな町も、やはり人影ひとつないのだ。それはたとえ儀式のために一時的に「空になった」とはいえ、この壺に描かれた限りにおいては、「永遠に」見捨てられた町なのである。

And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.
(38-40)

だが、小さな町よ、汝の通りはいつまでもひと気なく
静まりかえったままだろう、なぜ汝が打ち捨てられたかを語る者は

だれひとり 戻ってはこれぬのだ。

この3行に至ると、距離的にも時間的にも遥かに遠い見知らぬ小さな町のイメージには、ある種の孤立感が漂っている。“desolate”（「わびしく打ち捨てられた」）の一語は、このひと気のない町のわびしさを明確に伝えている。それはおそらくナイティンゲールのオードの妖精の国を描写する「うらさびしい」（“forlorn”）という語と呼応していると言えるだろう。そしてこの寂しい遠い町のイメージの中から、過去の「永遠の沈黙」についての詩人の意識が浮かび上がってくる。今や彼は、壺に対する一連の問い掛けが空しいものであることを自覚せずにはいられない。この小さな町は、そしてこの古壺は、永久に沈黙し続けるだろう。過去は、永久に隠されたままに終わるだろう。己と壺との間にある何千年という時の乗り越えることのできぬ隔たりを、詩人は今かみしめているのである。「打ち捨てられた」のは、それゆえ小さな町だけではない。詩人自身もそうなのだ。そしてこの一語が、彼を壺の世界から完全に引き離す。ちょうどナイティンゲールのオードの中で、“forlorn”の一語が彼を自己自身の意識へと目覚めさせたように。歴史的過去への扉はいまや閉ざされた。再び、詩人は永遠の沈黙と向き合うのだ。

Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastral! (44-45)

無言の形象よ、汝は、永遠と同じく
われわれの頭を混乱させる。冷たき牧歌よ！

かつてエルギン・マーブルズの崇高さを前に、心の中に「形容し難き不和」を感じたと同じく、今詩人は古代の「無言の形象」である壺の存在に圧倒され、それを己の思考の限界を越える（「頭を混乱させる」）もののように感じている。エルギン・マーブルズのソネットでは、詩人の目はただ後ろへ、つまり過去へとのみ向けられていた。そこにかれは広大な時間の海原を、そして「巨大なるものの影」を見だし、「目眩めく苦痛」を感じたのであった。ところがこのギリシア壺のオードでは、詩人の目は後ろばかりでなく前方へも向けられている。未来もまた過去と同じく果てしなく、それゆえ捉え難く、無限の彼方へと広がることが意識されているのである。

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours. . . (46-48)

老齡がこの世代を衰え果てさせるときにも、
汝はとどまるのだ、われわれとは別の
悲しみのただ中に. . .

ここにもナイティンゲールのオードのエコーは響いている。鳥の音楽に酔いれて思い描いた安らかな「死」という想念が、「私」の眼前に開く未来への展望。鳥はなおも恍惚として歌い続け、そして「私」は土塊と化している —

Still wouldst thou sing, and I have ears in vain —
To thy high requiem become a sod.
("Ode to a Nightingale," 59-60)

なおもおまえは歌い続けるだろう、だがわたしの耳にはむなしい —
おまえの気高き鎮魂歌に対してただの土塊となるのだから。

いずれのオードにおいても、語り手の目を果てしなき未来へと開く契機となるのは、相手（鳥あるいは壺）の不滅生についての思いである。それは来たるべき己自身の死についての想像を伴い、その結果（とりわけナイティンゲールのオードにおいて鮮明に）「自己」という死すべき存在についての意識を呼び覚ます。前方を見やること、すなわち未来へ目を向けることは、それゆえ後ろを振り返るよりも一層の孤独と苦痛をもたらすのだ。だが「ギリシア壺のオード」においては、その死の意識はもはや「ナイティンゲールへのオード」の中のように自己自身へとのみ収斂するものではない。普遍的眞実を目指そうとする詩人の意識は、「私」という個の死よりもむしろ“this generation”の死として、生きとし生けるものすべてを無へと押し流す時の流れを客観的に捉えようとしているのである。

ギリシア古壺、ナイティンゲール、そしてエルギン・マールブルズ — これら不滅の美を体現するものが、キーツの時間意識を先鋭化するさまをわれわれは見てきた。その時間意

識は、永遠の時間の「目眩む虚空」(“a dizzy void”)のただ中に在る、孤独な、死すべき存在としての自己の発見につながっていた。すでにいくつかの例を挙げたように、この歴史的時間の中の孤独な自己意識を、キーツはたびたび大海のイメージによって表現している。もうひとつ、かれがまだ開業医になるべく国家試験を受けた頃、初めての海辺の休暇の際に作られた詩を例に加えておきたい。その時すでにキーツは、海という広大な広がり(“its vastness”)の中に希望や恐怖をも読みとっている。そして海の「神秘的な声」の中に、未来と過去の響きを聞いている —

Its voice mysterious, which whoso hears
Must think on what will be, and what has been.

(“To My Brother George,” 5-8)

その神秘的な声、それは聴く者すべてに
これから先のこと、そしてこれまであったことを考えさせるのだ。

5 Consolation — ギリシア壺の声とオーケアノスの智

すべてのものに変化と死をもたらす時の流れ、すなわち “the rude / Wasting of old time” (“On Seeing the Elgin Marbles,” 12-13) の中であってしかも不変であり続けるギリシア古壺は、まさにオード冒頭の呼びかけのとおり「沈黙と緩き時間の養い子」であると言うほかあるまい。それゆえ壺は、長い人間の歴史の観察者であり、「森の歴史家」(“Sylvan historian”)という呼び名もまた正しい。だがその歴史家は、単なる “flowery tale”の語部ではない。それは哲学者であり、さらには予言者であり、かつ「人間の友」である。キーツはオードの最後に、この「歴史家」としての壺から、歴史的時間の茫漠たる広がりの中に見いだされた存在の孤独と無力さに対する慰めの言葉を引き出そうとしている。かくして壺は、「人間の友として」われわれに語りかけることになる。しかしあくまでも永遠の世界に属する(それゆえほとんど神と呼べるかもしれぬ)者の言葉で —

When old age shall this generation waste,

Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty," — that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

(46-50)

老齡がこの世代を衰え果てさせるときにも
汝はとどまるのだ、われわれとは別の
悲しみのただ中に、人間の友として、こう語り掛けるのだ、
「美は真なり、真は美なり」 — これが汝らが
この世で知るすべて、そして知るべきすべてなりと。

われわれの世代が死に絶えた後も、壺はとどまり続ける。新しい世代の中、そしてさらに次の世代の中に。別の世代あるいは人々と言う代わりに、「別の悲しみ」と呼ばれる背後には、ナイティンゲールのオードの詩行(24-30)に凝縮されているように、われわれの生は「むさぼり食らう時」の支配下にあり、従って病や老いの苦痛に満ちているのだという詩人の認識がある。いわば生そのものが悲しみにほかならない。ところでそのような存在の悲しみに沈むわれわれにとって、最後の2行のこの壺の言葉は本当に慰めとなるのだろうか。それはあまりにも抽象的で、またあまりに謎めいてはいはしないか。実際それはわれわれ読者を戸惑わせ、研究者に「解釈」を迫り続けてきた。¹⁹

まず“Beauty is truth, truth beauty”という命題であるが、キーツの手紙の読者にとって、それは決して耳新しいものではない。たとえば約1年半前の手紙の中の“*What the imagination seizes as Beauty must be truth. . .*”（「想像力が美として捉えたものは真実に違いない」）という言葉や、その約1年と1ヶ月後の“*I never can feel certain of any truth but from a clear perception of its Beauty. . .*”（「僕はその美を明確に認識することなしにはいかなる真実についても確信が持てない」）といった言葉がすぐに思い浮かぶことだろう。²⁰ そのような手紙の文脈をこの詩中に持ち出すのは危険であるとはいえ、少なくともわれわれは、Vendlerも指摘するようにキーツにとって“beauty”という語は“Sensation”と結び付き、従ってわれわれの五官を通して体験される美を意味し、一方“truth”という語は上の“beauty”とは全く別の次元の世界、すなわち“Thought”の世界に属するという点を確認しておく必要があるだろう。²¹ それゆえ「美」と「真」をイコ

ールで結ぶのは、それほど単純なことではない。しかも、この壺の言葉の解釈において重要なのは、それが「A = B, B = A」という単なる反復ではないという点である。

「美は真なり」と壺が言う時、その美は抽象的なあるいは天上の美ではなく、はかなく消えゆく定めのあるこの世の美(“Beauty that must die”)²²に他ならない。つまりわれわれが五感を通してさまざまな形で体験する美は、そのはかなさ、またはわれわれの五感という媒介の不確実さにもかかわらず、純粹に「美」という一点において普遍的な「真」に結び付くことができるのである。ナイティンゲールの音楽の美もその意味で真であり、それゆえにこそ鳥は“immortal bird”と呼ばれ得る。すなわちわれわれはこの地上の「美」において、たとえそれが時間的にあるいは空間的にあるいはそのいずれにおいても制約されているとはいえ、われわれ人間に許された「真実」に到達することができるのである。

一方「真は美なり」とさらに壺が言う時、そこにはキーツの抱く哲学の理想が投影されているように思われる。彼にとって「哲学」とは、五感の世界を超越した純粹な思考の働きに基づくものであったとはいえ、その目指すところは苦痛に満ちたこの世での経験から得られる知識、すなわち“the agonies, the strife / Of human hearts” (“Sleep and Poetry,” 124-125) に真正面から向き合うことによってかち取られる人間の心についての真実に他ならなかった。*The Fall of Hyperion*へと至るキーツの後期の詩作は、この哲学的思考に基づく人間の真実を詩に語ろうとする模索であったと言える。しかもその哲学は、美しく、「アポロンの豎琴のごとく音楽的な」ものでなければならなかったのである。²³ それゆえ“Beauty is truth, truth beauty”という壺の掲げる命題は、そのあまりに簡潔な形の中に、キーツの詩についての思索の深まりを、すなわち哲学と詩の融合という彼の理想を内包していると言えるのである。

さらにこの命題に続く壺の最後の言葉もまた、対をなす2つのメッセージから成り立っている。初めの「それが汝らがこの世で知るすべて」という言葉は、死すべき存在であるわれわれ人間の知識や経験の限界を示唆している。すなわち永遠や宇宙といった神秘は、われわれにとってはいつまでも謎のままであり続けるだろう。このような不可知の状態は、とりわけ「事実や理屈を追い求める」ような人間、キーツの言う“Negative capability”を持たない人間には不満足なものだろう。²⁴ だがそれに対して壺は、上の命題こそが「汝等の知るべきすべて」だとわれわれを慰めるのである。この慰めは、見方によっては壺あるいはそれが見守ってきた歴史そのものからの最終的な拒絶、すなわちわれわれにその知識を分け与えることの拒絶と読むこともできよう。しかしこれらの壺の言葉はあくまでも

われわれの悲しい心に向けて語られる「人間の友として」の言葉ではなかったか。そして実際そのようにわれわれの知識の限界を是認することによって初めて、詩人は「自我」という牢獄から解放されるのではあるまいか。あるいはすくなくとも己のはかない、無力な存在についての意識の苦痛を、また永遠を前にした存在の耐え難き孤独を軽減されるのではあるまいか — 。

このように壺の言葉を読み解いていくと、それがだれよりも詩人自身に向けての一つの救済のメッセージであるように思われてくる。つまりエルギン・マールブルズの美に圧倒され、「永遠」に頭を悩まされ、自己のmortality と無力さの意識にさいなまれる詩人への慰めである。「美は真なり、真は美なり」 — これが我々の知の限界でありそれで十分なのだと歴史家である壺に語らせることによって、詩人はいわば無限の時間の広がりの中で目をつぶり、己の存在の孤独の恐怖を和らげているのである。

一方『ヒュペリーオン』においては、己の神としての死後もなお世界が変わらぬ進行を続けているという現実には己の存在の意味を見失い、苦痛に呻くサートゥルヌスに対して与えられるのは、目をつぶるのではなく、むしろ歴史のたゆまざる進行への目覚めを促す海の賢者オーケアノスの悟りの言葉である。はじめに彼は言う、「だが欲するものは聞け、なぜ汝等が否応なく、屈することに甘んじねばならぬか、その理由を明かそう。それを明かすことで、わたしは大きな慰めを与えよう。もし汝等が、その真実の慰めを受け取らんとするならば」(II, 177-180)と。つまりオーケアノスもまた、ギリシア壺と同じく“truth”の名において“comfort”を与えようとしているのである。ではその「真実」とは何か。

オーケアノスがサートゥルヌスに説くのは、歴史の大きな流れの中に身を置くことである。すなわち刻々と進歩し続けるその自然の法則の下にあることの自覚。己が始まりでも終わりでもないこと、従って己が減びるのは、あらがえない自然の法則によるのだという認識の必要である。

“We fall by course of Nature’s law, not force

Of thunder, or of Jove. . . .

One avenue was shaded from thine eyes,

Through which I wandered to eternal truth.
And first, as thou wast not the first of powers,
So art thou not the last; it cannot be:
Thou art not the beginning nor the end.”

(*Hyperion Book II*, 181-2, 186-190)

「われわれは自然の法則に従って滅ぶのであり、雷つまり
ユーピテルの力によるのではない．．．

．．．
ひとつの道があなたの目からは隠されていた、
その道を通して私は永遠の真理に辿り着いたのだ。
その真理とはまず、あなたが諸力を得た最初の者でなかったと同じく、
最後の者でもないということ。そんなことはあり得ない。
あなたは始まりでも終わりでもないのだ。」

そしてこの真実を静かに受け入れることこそが、かつての最高神にふさわしい態度なの
だとオーケアノスは論ず。「確かにそれは苦痛に満ちた真実ではあろう。だが、本当にそ
れは嘆くべきことなのか。われわれの後に続くのは、われわれよりもあらゆる点において、
なによりもその美において優れた者たちなのだから．．．」

“O folly! for to bear all naked truths,
And to envisage circumstance, all calm,
That is the top of sovereignty. Mark well!
As Heaven and Earth are fairer, fairer far
Than Chaos and blank Darkness, though once chiefs;
And as we show beyond that Heaven and Earth
In form and shape compact and beautiful,
In will, in action free, companionship,
And thousand other signs of purer life;
So on our heels a fresh perfection treads,

A power more strong in beauty, born of us
And fated to excel us. . .” (II, 203-214)

「愚かな！ あらゆる赤裸な真実に耐え、
泰然として、状況を見つめること、
それこそが最高神たることの精髓なのだ。よく聞きなさい！
天と地が、かつては支配者であったカオスと空ろな闇よりも
はるかに、はるかに美しいと同じく、
またわれわれが、美しくひきしまった形姿において、
意志、自由なる行動、交わり、
さらになお数え切れぬより純粋なる生の証において、
かの天と地を凌駕することを表していると同じく、
われわれの背後にも新たな完成の世代が迫っているのだ、
美においてより強力であり、われわれより生まれ
われわれを凌ぐべく運命付けられた勢力が. . .」

己自身の滅亡をすらもたらす歴史の流れがオーケアノスにとって肯定的な意味を持つのは、それが「進歩」の歴史だからに他ならない。そしてその進歩とは、なによりも「美」における進歩なのである。「自分たちの前の世代が、森の、土壌の木々に対するがごとく己よりも優れた美しい存在である次の世代に養分を与え続けるように、森の木々もまた、自由に空を翔る鳥のごとき新たな世代に対して妬み、悲しむ必要などあるまい。しかもその鳥は「黄金の翼持てる鷲」(II, 226) なのだから。このようにオーケアノスは、美の進歩の一階梯として歴史の流れの中にある自己を受け入れることを森の土と木々、そして鳥の比喩を用いて繰り返す。彼の論理の基盤にあるのは、「美」こそが世界を統べる力であるという確信である。すなわち、

“ . . . 'tis the eternal law
That first in beauty should be first in might:
Yea, by that law, another race may drive
Our conquerors to mourn as we do now.

Have ye beheld the young God of the Seas,
My dispossessor? Have ye seen his face?

I saw him on the calmed waters scud,
With such a glow of beauty in his eyes,
That it enforc'd me to bid sad farewell
To all my empire. . .”

(II, 228-233, 236-239)

「 . . . 美において第一のものが
力においても第一となるのが永遠の法則。
そうだ、この法則によって、また別の種族が
われわれの征服者たちをおなじ憂き目に合わせることだろう。
汝等は若き海の神を目にしたか、
わたしの追放者を。かれの顔を見たか。

わたしはかれが波静かな海の上を滑り行くのを見た、
その目には美があまりの輝きを放っていたので、
わたしはわが領国に悲しい別れを告げざるを
得なかったのだ. . . 」

オーケアノスが、彼とその一族たちの没落の運命を受け入れることができたのは、つまりは彼が新しい海神の姿を、そのはるかに優る美しさを「見た」からなのだ。それはアポローンの音楽、その“new blissful golden melody”(II, 280)を「聞いた」というクリュメネーの体験と対をなしている。巨神族においてこの二人のみが、新たな美に対する感受性を与えられ、それゆえ次代の神々の優越性を感得することができる。だがクリュメネーには、そこから普遍的な智を引き出すための論理的思考が欠けている。一人オーケアノスのみが、この個人的な体験から「苦渋に満ちた運命」を受け入れる力、すなわちひとつの「真理」を導き出すのである。かくしてその真理を携え、「悲しみの極致にあって慰めを与えんと(242)同族の者たちのもとへやって来たオーケアノスの言葉は、次の一行で締めくくられる。

“Receive the truth, and let it be your balm.” (II, 243)

「真実を受け入れよ、そしてそれを汝等の苦痛の慰めとせよ。」

「美」と「真実」という二つのキーワードは同じでありながら、オーケアノスの慰めはその相手への厳しい要求の語調において、「美は真なり、真は美なり」ということを知るだけでよいのだと言うギリシア壺の慰めとは異なっている。そしてなによりも、万物の盛衰を伴う歴史的時間の流れに対する覚醒への促しと、美と力の明確な相関性の主張において、歴史的時間や永遠に対して目を閉じさせる壺の言葉とは対象的ですからある。その語調のエコーはむしろ、汝の「魂の目覚めた苦悩」(“the wakeful anguish of the soul”) ²⁵ を眠らせるなという「メランコリーのオード」の語り手の命令の中にこそ聞き取られることだろう。そこでは、この世の生きとし生けるものの美が、はかなく死すべきものであるという真実への覚醒（それがつまり「メランコリー」の悲しみに他ならない）が説かれるのである。

ところでオケアノスが論拠とする上のような進歩史観は、Michael O’neill の指摘するように“stoically optimistic”なものと言えるだろう。²⁶ それがそのままキーツの歴史観であるとは言えないにせよ、キーツが人間の歴史を進歩に向かうものとして捉えていたことは手紙に明らかであるし、たとえ苦痛を伴うにせよ「真実」を求めようとするストイックな意志においても、両者は似通っている。²⁷ とりわけ「真実」への欲求は、キーツの思い描く詩（詩人）の理想像の中核を形成していると言えるのである。そのことをわれわれは、『ヒュペリーオン』第三部に描かれるアポローンと、さらに最後の主要作『ヒュペリーオンの没落』の中の「私」による、歴史と人間の真実についての「知識」、あるいは「哲学」の獲得というテーマの中に読み取ることができるだろう。そこで次章では、巨神族の没落の神話を扱ったこれら二つの未完の詩における、アポローンと「私」の苦痛に満ちたレッスンを考察することによって、キーツのたどり着いたあるべき詩人像を解明し、彼の詩世界における神話の影響についてのこれまでのわれわれの探求の締めくくりとしたい。

第六章(結論) “Philosophic Numbers Smooth”

— アポローンの再生

かくしてわれわれは再びアポローンに立ち帰る。だがもはやそれは、第一章で見たような詩人の栄光を一身に体現するがごとき威厳に満ちた詩神でも、ましてや空を壮麗に染めながらやがてゆっくりと西の海に沈みゆく逞しい黄金の御者でもない。Hyperion 第3部に登場するアポローンは、神となるべき己の運命に対して、弱々しく受け身で、無知の苦悩にとらわれている。アポローンに限らず、そもそもこの『ヒュペリーオン』に描かれる神々は、おしなべて人間的な苦悩、不安、そして恐怖にさいなまれている。しかも肉体的な苦痛、そして老いが、神の座を追われたかれらを襲っている。確かにここでは、神々とは無縁であったはずの「苦悩」“suffering”が、詩の主旋律をなしている。神々の王としてのアイデンティティーを失い、今や“poor old King”(I, 52)と呼ばれるサートゥルヌスの、リア王を想起させるような嘆きの言葉の持つ重々しい力はこれまでも指摘されてきたが、いまだ神としての座を追われぬ唯一の巨神族であるヒュペリーオン、すなわちアポローンによってとって代わられることになる太陽神の発する悲痛な独白は、むしろそれ以上にドラマ性に富み、己の運命に対する不安を雄弁に物語っている —

. . . “O dreams of day and night!
O monstrous forms! O effigies of pain!
O spectres busy in a cold, cold gloom!
O lank-eared Phantoms of black-weeded pools!
Why do I know ye? why have I seen ye? why
Is my eternal essence thus distraught
To see and to behold these horrors new?

. . .
The blaze, the splendor, and the symmetry,
I cannot see— but darkness, death and darkness.
Even here, into my centre of repose,
The shady visions come to domineer,
Insult, and blind, and stifle up my pomp. —

．．．「夜となく昼となく現れる夢よ！
おぞましき物影よ！ 苦痛の像よ！
冷え冷えとした暗がりに跳梁する亡霊どもよ！
雑草の黒々と茂った池に住む耳のとがった化け者どもよ！
なぜおれはおまえたちを知っているのだ。なぜおまえたちを見たのだ。なぜ
おれの永遠の存在がこの初めて知る恐ろしいものどもに
出会い、眺めて、かくもうろたえるのか。

．．．
光輝と、壮麗と、均整が、
もはやおれには見えぬ — ただ闇と、死と、また闇ばかりだ。
このおれの安息の場の中心にまで、
暗い幻影どもが押し寄せ、おれの壮麗な世界を
わがもの顔に踏みにじり、光を奪い、息の根を止めようとするのだ。—

ヒュペリーオンが見、日夜脅かされている“monstrous forms”とは、マクベスが見た、あるいはリチャード3世の夢に現れた亡霊たちの場合と同じく、ヒュペリーオン自身の内面の不安と恐怖の視覚化に他ならない。このモノローグに表白されている「死」の予感の恐怖は、前章で考察したように、自己の存在の意識とつながってこれまでもキーツの詩の中に語られてきたものではあるが、ここではそれがヒュペリーオンという、詩人（あるいは話者）から独立した存在（しかも永遠の闇を背後に浮かび上る古代の神）によって体験されることによって、先鋭化され、緊迫した内面のドラマへと押し進められている。没落を前にした古代の神の苦悩に、詩人は死すべき人間の苦悩を投影しているのである。

それと同様に、ヒュペリーオンにとって代わるべきアポロンもまた、ここでは苦悩を体験しなければならない。つまりキーツが描こうとしているのは、「詩歌の父」(“the Father of all verse,” III, 13)としての堂々たるアポロンの姿ではなく、そのような神となる過程そのものであり、その試練なのである。

『ヒュペリーオン』第3巻に入ると、詩人は巨神族をその暗い谷間、悲憤慷慨の中に置き去りにして、読者を光と風の中へ、鳥の歌と波の音に溢れた花咲く孤島へと導く。そ

してこの楽園的自然の中に、アポローンを登場させるのである。ところがなんとその若者は、波の音に耳を傾けて、泣いているのだ。しかも彼の悲しみには、その涙が濡らす黄金の豎琴の音色に似て、一種の甘美さが入り混じっている。彼には己の悲しみの理由すらわからないのだ。それはほとんど多感な若者の感傷にすぎないと思われるほどである。このようなアポローンの姿に初期のエンデュミオンへの後戻りを指摘する批評家がいても不思議ではあるまい。² 眼前に現れた女神ムネモシュネーに訴えるアポローンという言葉は、己の無知と無力への嘆きにほかならない —

. . . . For me, dark, dark,
And painful vile oblivion seals my eyes:
I strive to search wherefore I am so sad,
Until a melancholy numbs my limbs;
And then upon the grass I sit, and moan,
Like one who once had wings. . . . (III, 86-91)

. . . . わたしには、闇だ、闇の中だ、
そしてつらく嫌な忘却がこの目を閉ざしてしまう。
なぜこんなに悲しいのか知ろうとあがくのだが、
憂鬱が手足を痺れさせてしまう。
それでわたしは草の上に座り、呻くのだ、
まるで翼をもぎとられた者のように. . . .

言葉にするまでもなくムネモシュネーにはすべてがわかっているのだと、アポローンは感じている。彼が手にする黄金の豎琴（その音楽は新たな世代の神々の美の象徴となるはずのものだが）を与えたのもこの女神であったのだから。だが、アポローンには過去の記憶が失われているのだ。キーツがこの詩において、アポローンの幼時からの守護者にムネモシュネーを選んだのは、おそらく彼女が単にムーサたちの母だからではあるまい。記憶の女神だからである。「記憶」こそ、アポローンがいま神となるために必要としているものなのである。しかもそれは個人的な記憶ではなく、いわば世界の記憶、すなわち歴史にほかならない。その歴史がいま、ムネモシュネーの顔に凝縮されているのである。その顔

は、“silent form”と呼びかけられるギリシア壺と同じく、無関心な拒絶を示すごとくおし黙ってはいるが、アポローンにはすべてを読み取ることができる。そのようにして与えられた歴史の「膨大なる知識」(“knowledge enormous,” III, 113)が、アポローンを神にするのである —

. . . yet I can read
A wondrous lesson in thy silent face:
Knowledge enormous makes a God of me.
Names, deeds, gray legends, dire events, rebellions,
Majesties, sovran voices, agonies,
Creations and destroying, all at once
Pour into the wide hollow of my brain,
And deify me, as if some blithe wine
Or bright elixir peerless I had drunk,
And so become immortal.” (III, 111-120)

. . . . けれどあなたの無言の顔に
驚くべきレッスンを読み取ることができる。
膨大なる知識がわたしを神にするのだ。
幾多の名、行為、陰鬱な伝説、凄惨な事件、反逆、
統治、王者の声、苦悩のうめき、
創造と破壊、そのすべてが一度に
わたしの頭の中の広い虚ろに注ぎ込まれ、
わたしを神化するのだ。あたかも陽気なワインか
さては比類なき晴朗なる霊薬を飲み、
不死と化すがごとく。

ムネモシュネーから注ぎ込まれる「知識」の内容を上のようにアポローンが列挙するとき、それは神々の世界の歴史というよりもむしろこの世の人間の世界の歴史、とりわけ様々な人間の情念の歴史の総体のように思われる。そしてこのレッスンの直後に、アポロー

ンの体を激しい変化が襲うのである。つまり神として新たに生まれるために、彼は文字通り「死」に喩えられる苦痛を味わねばならない(III, 126-136)。それは言うなれば牧歌的楽園世界の充足の死、無垢の平安の死である。あるいはキーツがかつて手紙で用いた部屋の喩えにそくして言えば、五官の快樂に酔いしれる「処女思想の部屋」(“Chamber of Maiden-Thought”)からの永遠の離別であり、現在の詩人自身にはただ“burden of Mystery”としてしか感じることのできない、苦悩に満ちたこの世についての明晰な智の獲得を意味するだろう。³ だが、おそらくはそのような深く激しい内面の変化であるはずのアポロンの神としての誕生の瞬間は、ここで身体的な変貌の衝撃として描かれる途上で途切れてしまう。キーツはもはやその先に進むことができないのである。

そして約3ヶ月後、同じヒュペリーオンの物語は、語り手(「私」)の夢という新たな枠組を与えられ、再び叙事詩の主題に取り上げられる。先の *Hyperion* よりもさらに短く、結局アポロンの登場もないままに放棄されてしまうその *The Fall of Hyperion* の残された断片において、先のアポロンのムネモシュネーとの出会いとレッスンは、「私」とモネータによって再演される。「あたかも陽気なワインか／さては比類なき晴朗なる靈薬を飲み．．．」という上の詩行を受けるかのように、夢の中の「私」もまた靈薬に酔い、その結果としてかの巨神族の王サートゥルヌスの神殿へと至るのである。その祭壇への階段上で、「私」もまたアポロンと同じく「死して再び甦ること」(I, 142)を体験する。そして神殿を守る女神モネータの「うつろな頭蓋」に、古代の巨神族の没落の歴史を読み取るのである。

このように『ヒュペリーオンの没落』中の「私」の体験は、多くの点で『ヒュペリーオン』中のアポロンの体験と類似している。そもそもキーツがモネータとムネモシュネーを同一に扱っていることも考え合わせれば、当然「私」がモネータから受けるレッスンもまた、アポロンのレッスンとそれによる神化の過程の、次元を変えた再現だと推測されるだろう。⁴ しかし同時にこの「私」は、作者自身の内面の声を強く想起させる。なぜなら残された断片の主要部を占めるこの「私」とモネータとの邂逅の場面は、「私は何者なのか」(I, 138)という問いかけ、すなわち自己の存在と詩人のあるべき姿についてのキーツ自身の内省を語っているからである。詩神としてのアポロンの誕生を描くことに挫折した詩人は、今ここで、極めて自己に近い「私」を用いて、この世の人間の世界における詩人の誕生を描こうと試みているのである。

では、「私」とはいったい何者なのか。階段上での死をからくも逃れたこの「私」の間

いかけに対する女神の返答は、キーツの思い描く詩人像の核心に触れている。

“None can usurp this height,” return’d that shade,
“But those to whom the miseries of the world
Are misery, and will not let them rest. . . .

(*The Fall of Hyperion Canto I*, 147-149)

「誰もこの高みに足を踏み入れることはできぬ」とかの影は答えて言う、
「この世の悲惨の数々をわが身の悲しみと感じ、
それをけっして平穩に眠らせない者をのぞいては. . . .

つまり「私」が死を免れ得たのは「死して再び甦る」だけの「力」があるからだと女神の言うその力とは、この世に満ちる様々な人間の悲惨に対する「私」の感受性、すなわち“sympathy”の能力に他ならない。かつてキーツが手紙の中で、詩人の性格を「自我をもたないこと」と定義付けたとき、かれが意味したのは、あらゆるものに共感しその中に生きることのできる能力であった。⁵ また後の手紙では、かれはこの世のさまざまな苦悩を人間の魂の形成に必要なものであると主張している。⁶ そしてここサートゥルヌスの神殿においては、この世の悲惨を我が身の悲しみと感じる者以外は生き残れないと女神は言うのである。それでは死を免れた「私」は、キーツの理想の詩人像と言ってよいのだろうか。

だが女神は「私」を、人間愛のために我が身を投げ打つ人々よりは劣る者、すなわち“dreamer”だとし、“humanist”たち、そして真の詩人たちと区別する。ここで女神の行う“dreamer”の定義は、いわばキーツの自己分析を読むようで興味深い。それはかつて *Endymion* に対する酷評を受けた際に、己以上に厳しい批評家はいないと語った詩人にふさわしく、⁷ きわめて冷静かつ厳しい自己批判となっている。

What benefit canst thou do, or all thy tribe,
To the great world? Thou art a dreaming thing;
A fever of thyself— think of the earth;
What bliss even in hope is there for thee?
What haven? Every creature hath its home;

Every sole man hath days of joy and pain,
Whether his labours be sublime or low —
The pain alone; the joy alone; distinct:
Only the dreamer venoms all his days,
Bearing more woe than all his sins deserve. (I, 167-176)

広大な世界に対して、汝は、また汝の種族は、
いったいどんな善を為すことができよう。汝は一個の夢想家。
汝自身の狂熱 — 地上の世界を見よ。
そこに汝のためのいかなる幸せがたとえ希望の中にせよあるか。
いかなる憩いの場が。生けるものはだれしも家がある。
そのなりわいの気高いか卑しいかにかかわらず、
人はだれしも喜びの日と苦しみの日を持つもの —
苦しみは苦しみ、喜びは喜びと、峻別される。
夢想家だけはおのれの罪に値する以上の悲痛を胸に抱き、
おのれの全ての日々に毒を注ぎ込むのです。

このモネータの「夢想家」の分析を通して、われわれ読者は当時のキーツのめざす詩人のあり方を4つの重要な点において確認することができる。それはまず、詩作によってこの世に対して善を行うという理想である。キーツはちょうどこの詩の執筆時期に重なる1819年8月の手紙の中で、Shakespeare と Milton に言及しながら、「立派な作家は（人間の友である哲学者を別にすれば）この世でもっとも真正な（“genuine”）存在である」と語る。⁸ そしてさらに10日後の手紙に次のように繰り返す — 「僕は日々ますます、立派な作品を書くことはこの世で最上の立派な行いを為すことにほとんど等しいという確信を強めているのだ」と。⁹ だが単なる「夢想家」には、そのようなこの世に対する貢献はできないとモネータは指摘しているのである。

「夢想家」についての2番目の批判は、“A fever of thyself”という語句に集約されている。この言葉の真意を理解するためには、やはり同じ時期の詩人の手紙が糸口になるだろう。その中でかれは、詩作に対する己の態度の変化を告白して、今後は“fever” なしで書きたいのだと語っている —

Some think I have lost that poetic ardour and fire 't is said I once had — the fact is perhaps I have: but instead of that I hope I shall substitute a more thoughtful and quiet power. I am more frequently, now, contented to read and think — but now & then, haunted with ambitious thoughts. Qui[er]ter in my pulse, improved in my digestion; exerting myself against vexing speculations — scarcely content to write the best verses for the fever they leave behind. I want to compose without this fever.」。

僕がかつて持っていた詩に対する熱意や情熱を失ってしまったと思っている人がいる — 実際はたぶん失わずに持ち続けているのだ。けれども僕はそれに代えてもっと思索的で穏やかな力を持ちたいと思う。今では僕は以前よりもしばしば読書と思索に満足を見いだしている — ただしときどきは、野心的な考えに取りつかれることもあるのだが。脈も静かになり、消化もよくなって、いらいらと頭を悩ませる考えから身を防ごうと努めている — そういったものが心に残す熱のために最上の詩を書くなどということにはほとんど満足できなくなっているんだ。僕はこの熱なしに詩作したいと思う。

つまり「汝自身の狂熱」とは、野心に燃えるところであり、言い換えれば自己の名声への渴望である。その渴望が永遠への希求と結び付いてキーツの詩作の重要な原動力であったことは、かれの詩中（たとえば“Ode on Indolence” や “When I have fears that I may cease to be” あるいは “Why did I laugh tonight”）において、「名声」（あるいは「野心」）が「詩」や「愛」（あるいは「美」）と同列に並べられることにも現れている。だが今やキーツの理想は、そのような利己的な野心が生み出す狂熱とは無縁の、静かな思索的詩の創作に向かっていると言えるのである。

次に続くモネータの言葉もやはり、これまでのキーツの詩の特性の一つを切り取ったものと言える。その特性とはすなわち、喜びの中に悲しみを感じ取る感受性、快楽と苦痛とが分かち難く結び付くことへの拘泥である。それはこの年の春のキーツの詩に一つの特徴的なトーンを響かせている。たとえば“Ode to a Nightingale”の第一スタンザは、強烈な

喜びの中の痛みの感覚を歌い、“Ode on Melancholy”では、この世の美の享受の中核に潜む喜びのはかなさについての意識を、“And joy, whose hand is ever at his lips / Bidding adieu; and aching Pleasure nigh, / Turning to poison while the bee-moth sips” (22-24) と語っているのである。ところがいま詩人はそのような美に対する己の感受性を「夢想家」の特質として、突き放して分析する。そしてそれが「すべての日々に毒を注ぎ込む」と批判するのである。喜びを純粹に享受することができないこのような夢想家は、結局この地上では憩いの時を持つことができない。そのような人間が、本当に他の人間の心を安らかに慰めることができるだろうか。この女神の批判に加担するように、「私」は己と「詩人」との隔たりを認めて言う — 「詩人とは賢人であり、ヒューマニスト、あらゆる人間の医者であり、私には自分がそうであるとはまったく思えない」(I, 189-191)と。「それでは私は何者なのか」とさらにたたみかける「私」の問いに対するモネータの簡潔な答えは、上の夢想家批判とつながりながらさらにキーツの詩人観を集約する結論となっている —

The poet and the dreamer are distinct,
Diverse, sheer opposite, antipodes.
The one pours out a balm upon the world,
The other vexes it.” (I, 199-202)

詩人と夢想家とははっきりと違う、
表と裏、正反対、対極なのです。
一方は世界に心慰める香油を降り注ぎ、
他方は世界を悩ませるのです。」

「詩人」とは、「世界に香油を降り注ぐ者」、すなわちこの世の生の苦痛を和らげ、われわれの悩める心を癒す者だとモネータは言うのである。詩人とは「医者」なのだという、思わず口をついて発せられたような先の「私」の言葉が、女神によって静かに繰り返されるのである。そしてここでわれわれは、かつてギリシア壺によって、またオケアノスによって試みられた（結果は満足ゆくものではなかったにせよ）「慰め」という行為こそが、キーツの詩の目標であることを再確認する。それがすなわち、詩作によってこの世に善を

為すということの意味なのである。

ところで「私」をやさしく教え導くモネータ自身の姿が、いわばそのような詩の理想の人格化だと言えるのではあるまいか。女神の声、すなわち「不死なる者の天上界の言葉」(“an immortal’s sphered words,” I, 249) は、人間の「私」を怯えさせることのないように「母の言葉へと和らげられ」(“a mother’s soften,” I, 249-250)、その目の「慈悲に満ちた光」(“a benignant light,” I, 265)は、万物をやさしく照らす月の光に喩えられる —

. . . they saw me not,
But in blank splendor beam’d like the mild moon,
Who comforts those she sees not, who knows not
What eyes are upward cast. . . . (Canto I, 268-271)

. . . その目は私を見てはいなかった、
己が見てはいない者をなぐさめ、どんな目が
己を見上げているのかを知らぬやさしき月のごとく、
無関心な光輝を放っていた. . . .

初期の「丘の上につま立ちて」や『エンデュミオン』の中で語られた、詩人の月に寄せる特別の親愛が思い起こされる。¹¹ それに加えて、エンデュミオンが妹に至高の幸福としての愛を語るとき、愛の「ひたむきな無心」(“ardent listlessness”) を称えて描き出されたナイティンゲールの姿が —

For I have ever thought that it might bless
The world with benefits unknowingly;
As does the nightingale, upperched high,
And cloister’d among cool and bunched leaves —
(*Endymion*, I, 826-829)

いつも思うのだが、自分ではそうとは知らずに

それはこの世に恩寵をもたらしているのではないだろうか。

さながら梢高く、涼しい葉群の中に引きこもる

ナイティンゲールのごとくに —

月の光に喩えられるモネータのまなざしは、「己自身の狂熱」とはおよそ無縁であり、このナイティンゲールのごとく、われ知らずこの世に慰めを与えているのである。しかもその女神のやさしさの背後には、不死でありながらも限りなく死に近づく程の(“deathwards progressing / To no death,” I, 260-261)、耐え難き「悲しみ」が秘められているのだ。女神の「頭蓋の暗い秘密の部屋」(I, 278) にしまわれ、今なお女神に苦痛を与え続けているその悲しみとは、巨神族の没落という歴史の記憶にはかならない。そしてその膨大な記憶が、「私」に伝えられるのである。

残念ながらこの『ヒュペリーオンの没落』は、巨神族の描写すら不完全なまま、アポロンの登場もなく中断されてしまう。だが、単なる夢想家であった「私」に真の「詩人」の姿が示され、さらには神のごとき視野と深い洞察力(“enormous ken, / To see as God sees, and take the depth / Of things,” I, 303-305)が与えられることによって、女神の背負った苦悩、すなわち膨大なる記憶が伝えられるとき、アポロン神の誕生のドラマは、ここにより内面化された形で再現されていると言えるだろう。しかも、詩の理想についてのより明晰な思考の上に立って。

モネータに語らせた詩人の自己批判を読んでいると、キーツの詩人としての新たな生まれ変わりへの意志が、ひしひしと伝わってくるのではあるまいか。確かに初期の“Sleep and Poetry”においてすでに、キーツは詩の目的を人々の「友となって悩みを静め、心を高揚させる」(“it should be a friend / To sooth the cares, and lift the thoughts of man,” 246-7)ことにあると語ってはいるが、その約3年後の今、これまでの己の詩作が、この世に善を為すこととはほど遠い、自己の夢にとらわれた夢想家のものに過ぎなかったと振り返っているのである。真の詩人とは、己の野望の熱に駆り立てられて歌う者ではなく、ましてや「自己崇拜者」(“self worshipers,” I, 207)ではなく、人間の苦悩を見つめた静かな思考によって歌う者にかならない。「私」が自己とそのような「詩人」との間の隔たりの自覚の上に立って、“sure a poet is a sage; / A humanist, physician to all men”と言うとき、キーツの思索の深まりに裏打ちされたその言葉は、上の“Sleep and Poetry”の詩行とは比べ物にならないほど重い。このときキーツが、「医術の神」と

してのアポロンの性格を意識していたかどうかはわからない。だがかれの詩観が、後期に至ってますます人間の心の「癒し」という働きに向けられ、「哲学」に結び付けられていくにつれ、かれの中で詩神アポロンの姿もまた、初期の熱狂の対象であった若々しい黄金の神から、人間の苦悩を知悉した癒しの神へと変貌を遂げていったことは疑いないのである。

驚異的なほどに実り豊かな、しかしかれの短い詩人としての活動の最後の年となってしまったこの1819年の始めの手紙に、キーツはHazlittのGodwinの小説に対する批評を全く正しいものとして引用しているが、それはまさに当時のキーツの目標を代弁するものであった。それによれば作品が読者に強い効果を与え得るのは、「人間の心についての熱心で忍耐強い研究によるのであり、またある状況に自己を投影し、その想像上の感情を現実にまで高め得る想像力による」他はないのである。¹² そしてこの引用に続いて、キーツは「詩人の2重の〔つまり天上と地上との〕不滅性についての詩」を弟に書き送る。天上にあって詩人が耳を傾けるといふナイティンゲールの歌声からは、かれの思い描くアポロンの音楽が聞き取れるように思われる —

Where the nightingale doth sing
Not a senseless, tranced thing,
But divine melodious truth;
Philosophic numbers smooth;
Tales and golden histories
Of heaven and its mysteries.¹³ (“Bards of passion and of mirth,” 17-22)

そこでナイティンゲールの歌うのは
意味のない、恍惚に酔った歌ではなく、
旋律美しき聖なる真実、
快き哲学の調べ、
天とその神秘についての
物語と黄金の歴史。

自然の生み出す靈妙なるハーモニーであり、また官能的ですらあったアポロンの音楽

は、このように人間の心の真実を語る哲学の調べへと変化していったのである。同年3月の手紙の中では、そのような意味での哲学の素晴らしさを弟に語り、以下のMiltonの詩行が本当に理解できるようになったことを喜んでいる。¹⁴ 上に引用したキーツ自身の詩の中にそのエコーが響いていることは言うまでもない —

“How charming is divine Philosophy
Not harsh and crabbed as dull fools suppose
But musical as is Apollo’s lute” —

「聖なる哲学のなんと魅力的なことか
鈍感な愚か者が考えるように耳障りで小難しくはなく
アポローンのリユートのごとく調べ美しい」 —

では、この地上で実際に詩人が歌い、後世に残すのはどのような歌か。“Bards of passion and of mirth” 後半部でキーツが語るこの世の詩人の歌は、人間の心の複雑、その「情念と喜び」を語る、あるべき「詩人」の姿を彷彿とさせるだろう —

Here, your earth-born souls still speak
To mortals, of their little week;
Of their sorrows and their delights;
Of their passions and spites;
Of their glory and their shame;
What doth strengthen and what maim. (29-34)

ここでは、あなたがたの地上の魂は死すべき人間に向けて語り続けるのだ、かれらの短いこの世の日々のこと、かれらの悲しみと喜び、かれらの情念と恨み、かれらの栄光と恥辱、力を与えるものと奪うもののことを。

われわれが今キーツと共に立っているのは、このようにさまざまな情念の渦巻く死すべき人間の世界のただ中にはかならない。それは初期の頃の（といっても遡ることわずか3年に過ぎないのだが）キーツが胸を高鳴らせて思い描いたポエジーの世界、あの官能的な快楽と安らかな眠りに包まれた牧歌的世界から、いかに遠く隔たっていることだろう。南国の陽光の降り注ぐ下サテュロスやニンフの戯れる、アルカディアはもはやない。詩人の楽園的自然への憧れによって息を吹き返した、古代の神々の若々しく躍動する姿はもはやどこにも見られない。今や神々は、あるいはプシューケーのごとく内面化され、あるいはサートゥルヌスやヒュペリーオーンのごとく「不安」という人間的苦悩に打ちひしがれている。そして、かつて詩人のポエジーの理想を一身に体現し黄金に輝いていたアポローンもまた、「死」の苦しみを味わい、膨大な歴史という重荷を背負わねばならぬのである。そうすることによって初めて、彼の音楽は「快き哲学の調べ」となり、この世の人間の苦悩を癒す力を得るのだから。

われわれはこの年の秋に書かれたキーツの最後のオード“To Autumn”に溢れるイングランドの自然の音楽の中、その清澄な調べの中に、人間の心を癒すアポローンの音楽の、この世でのかすかな反響を聞きつけることができるかもしれない。だが、彼の詩の理想が実際の作品へと真に結実するために必要な経験と思想的熟成の時間は、もはやキーツには残されてはいなかった。翌年9月には、病魔に冒された胸に耐え難き恋の炎を燃やし続けたまま、孤独と絶望の死が待つローマへとかれは旅立つことになるのである。

キーツによって描かれた古代の神々の姿をたどってきたわれわれは、その姿を通してキーツの詩世界の核心に触れ、またかれの詩人としての驚くべき急激な成長の軌跡を読み取ることができたように思われる。そして今、かれの作品の「黄金の領域」を巡る旅を終えて振り返るとき、古代の神々がいかにキーツの詩の中で新たな生命を与えられたか、またその神々がキーツの詩にとっていかに豊かな泉であったかということに、改めて目を見張る思いがするのである。

(註)

本論においてギリシア・ローマ神話の神の名は、日本語訳ではすべて原語読みに統一する。その際の表記は、高津春繁、『ギリシア・ローマ神話辞典』（1960年、岩波書店）によった。従って、キーツの作品名として使われている場合（たとえば*Endymion*, “Ode to Psyche”）も、日本語訳は統一上すべて原語読みとした。

序

1. キーツと神話、あるいは古代との関係を中心に扱った研究書としては、Martin Aske, *Keats and Hellenism: An Essay* (Cambridge University Press, 1985); Walter H. Evert, *Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats* (Princeton: Princeton University Press, 1965); また特に絵画彫刻の影響を論じた Ian Jack, *Keats and the Mirror of Art* (Oxford at the Clarendon Press, 1967) が挙げられるぐらいである。なお、キーツに関する論自体は短いが 18 世紀からの流れや英国ロマン派詩人の各人について神話の影響を概観した貴重な研究として、Douglas Bush, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry* (1937; reissued, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969) が、また神話解釈を歴史的なものにとらえ、ロマン派（ブレイクは除く）による古代（ギリシアに限らず）神話の解釈の特質を論じた新しい研究として、Anthony John Harding, *The Reception of Myth in English Romanticism* (Columbia and London: University of Missouri Press, 1995) がある。

2. Harding, p. 13.

3. Cf. William Wordsworth, *The Excursion*, IV, 847-887.

第1章 アポローンへの憧憬

1. See W. J. Bate, *John Keats* (1963; rpt. London: Chatto & Windus, 1979), pp. 88-9.

2. See Walter Burkert, *Greek Religion*, trans. John Raffan (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985), p. 143; Mark P. O. Morford and Robert J. Lenardon, *Classical Mythology* (1971; rpt. New York: Longman, 1991), p. 210. アポローンの持つ性格の多様性については、註(17)を参照。

3. Edmund Spenser, *The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition*, ed. Edwin Greenlaw et al. (1947; rpt. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1966), VIII, p. 84.

4. Walter Evert も、「詩歌の名目上の神」として扱うエリザベス朝期の詩人たちとキーツとのアポローンに対する態度の違いを指摘している。See Walter Evert, *Aesthetic and Myth in the*

Poetry of Keats, p. 38. ルネサンスの英国文学におけるギリシア（ローマ）神話一般の受容のありかたについては、Douglas Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry* (1932; rpt. New York: W.W. Norton & Company, 1960) を参照のこと。かれはその本でスペンサー、マーロー、シェイクスピアをはじめその他マイナー詩人たちの作品をも検証しながら、ルネサンスにおける神話の受容が、（特にその初期においては色濃く）中世以来のキリスト教道徳的解釈の伝統上にあること、また詩人たちが題材とした古典の知識が手近な（従って不正確な）二次的資料に基づいたものであること、古典の中ではオウィディウスの影響が絶大であったことを強調している。

5. Evert, p. 46.

6. Stillinger, ed., *The Poems of John Keats*, p. 86.

7. "Wilt thou have music? Hark, Apollo plays, / And twenty caged nightingales do sing." *The Taming of the Shrew*, Ind., ii, 36-7.

8. *Love's Labour's Lost*, IV. iii, 338-9, ed., Richard David (1951; rpt. London: Methuen, 1987), p. 108. さらにミルトンも『コウマス』に於て、「純潔」なところを尊び守る「天の哲理」を称えて、それをアポロンの音楽に喩えて次のように語っている —

How charming is divine philosophy!

Not harsh, and crabbed as dull fools suppose,

But musical as is Apollo's lute. . . (Comus, 475-7)

The Poems of John Milton, ed., John Cary and Alastair Fowler (Longmans, Green and Harlow Co Ltd, 1968), p. 200.

9. See Cicero, *De Re Publica*, VI, 18, The Loeb Classical Library (1928; rpt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press and William Heinemann, 1977), pp. 272-273.

10. *The Merchant of Venice*, V, i, 54-62, ed., John Russell Brown (1955; rpt. Methuen, 1984), pp. 128-9.

11. See Evert, p. 40-41.

12. Evert はさらに、キーツの詩に現れる鳥（とりわけナイティンゲール）の歌に、またキリギリスやコオロギの歌にも、それらを「通して」歌うアポロンの存在を指摘し、そこに「見えない歌い手」というアポロンの歌の共通の特徴を見いだす(See Evert, pp. 58-63)。だがキーツがアポロンの歌について語る時、かれは常に光輝くアポロンの姿を思い浮かべていたように私には思われる。Evertは、“Ode to Apollo”のアポロンの歌を例に挙げるが、しかしそのオードの最初には、玉座に座るアポロンの姿が描かれていたのではなかったか。またキーツがアポロンの歌を夕暮れ

と結び付けるのも、その壮麗な光景の中に堂々たる御者アポロンの姿を見てのことではあるまいか。そのアポロンの姿については、次の項で詳述することにした。

13. See Miriam Allott ed., *The Poems of John Keats*, p. 75, footnote.

14. Ian Jack, *Keats and the Mirror of Art*, pp. 140, 181.

15. Spenser, *Amoretti*, Sonnet 28, 13-4.

16. *The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition*, VIII, p. 206.

17. 第一歌、43-52、595-604、松平千秋訳、『イリアス』(上)(岩波文庫、1992年)、pp. 13, 40. 『イリアス』の中のアポロンのそのように相反する性格については、Burkert(p. 145)の指摘するところである。但し『イリアス』においては音楽の神としての性格はまだ弱く、恐ろしい弓の神(斎藤忍随によれば「死の神」としての色合いが圧倒的に強い。斎藤忍随、『アポロン』(岩波書店、1987)、pp. 7-11、『プラトン』(岩波新書、1972)、pp. 22-3を参照。弓と神託の神に加えて「音楽の神」としての姿が明確に登場するのは、後代の『ホメロス風賛歌』においてである。「アポロンへの賛歌」、182-206、513-519、逸身喜一郎、片山英男訳、『四つのギリシャ神話』(岩波文庫、1985年)、pp. 68-70、96-97を参照。

18. Burkert, p. 145.

19. ダンテの時代にはムッサートが、また1341年にはペトルルカが実際に月桂冠を受けたとされる。

20. 制度としての桂冠詩人は、1668年にドライデンが任命されたのが最初であるが、実質的にはすでにスペンサーやベン・ジョンソンが同様の地位についていた。キーツの時代の桂冠詩人は、Robert Southyである。

21. 二人の詩の競作等、この夕べの状況については、Robert Gittings, *John Keats* (1968; rpt., Penguin Books, 1985), pp. 177-179を参照。

22. Richard Woodhouse's transcript, as quoted in Bate, *John Keats*, p. 139. この出来事が起こった日付については、Huntの記録では3月1日となっているが、確実には分かっていない。Cf. Bate, p. 138.

23. *The Letters of John Keats*, (1958; rpt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980), I, p. 170. (In the letter to Bailey on 8 October, 1817, Keats quotes this extract from his unknown letter to George in the spring.)

24. この詩もほとんど論じられることのないものであるが、たとえば Amy Lowellのように、それは「戯れの気持ちで」(“as a joke”)書かれたものと決めつけてしまえば、この時期のキーツのアポロンへの気持ちを全く理解しないことになる。Cf. Amy Lowell, *John Keats*, (Boston: Houghton Mifflin, 1925), vol. I, p. 189. キーツの行動の背後にある心理については、Bateの言

う解釈：“this sort of thing (つまり月桂冠を献上し合い、それについてソネットを書くような行為) was not thought of as a mere game but was associated with a really serious, even high-minded, dedication...”が、最も的確であろう。See Bate, p. 138.

25. “under the eye of Apollo,” in *Letters*, I, p. 232. この手紙でキーツは、蜜蜂のようにせわしなく何かを手に入れようと動き回るのではなく、むしろ「アポロンのまなざしの下でじっと咲き続ける」花のように受動的で感じやすい状態でいたいと述べている。

26. Ian Jack, p. 180.

27. Cf. *Letters*, I, p. 170.

28. キーツの外界との合一への希求とその恍惚の極としての死への傾斜は、たとえば“Ode to a Nightingale”(第1～第6スタンザ)に明確に歌われている。

第2章 エンデュミオン神話とキーツ

1. “Endymion”については、キーツの作品としては英語読みに近い「エンディミオン」が一般的であるが、神話上の名前としては、むしろ原語読みの「エンデュミオン」が定着しているので、本論では後者に統一する。

2. キーツは“I stood tip-toe upon a little hill”の完成間近い1816年12月の手紙の中では、それを“Endymion”と呼んでいる。See *Letters*, I, p. 121.

3. Cf. 高津春繁、『ギリシア・ローマ神話辞典』(1960初版; 岩波書店, 1975), p. 76; Edward Sempole Le Comte, *Endymion in England: The Literary History of A Greek Myth* (New York: King's Crown Press, 1944), p. 3; *Lempriere's Classical Dictionary* (rpt. of 1850 edn., London: Bracken Books, 1984), p. 250.

4. ヘシオドスの作品の断片とされる *The Catalogues of Women and the Eoiae*, 8 及び *The Great Eoiae*, 11 にエンデュミオンの名前が登場する。 *Catalogues* では、エンデュミオンにゼウスから己の死を自在にする特権を与えられたとあるが、エンデュミオンとセレーネーの物語への言及は彼の作品中には見当たらない。Le Comte によれば、この物語の全体が明かとなるのはようやくヘレニズム時代のアポロニウスやテオクリトスの作品につけられた古代の注釈によってである。アポロニウスの *Argonautica*, IV, 57-8への注釈の中に、サッポールの作品が挙げられている。Cf. Hesiod, *The Homeric Hymns and Homeric*, The Loeb Classical Library (1914; rpt., Harvard U. P. and William Heinemann, 1977), pp. 160-1, 260-1; Edward Sempole Le Comte, pp. 2-3. 古代における、及びルネサンス時代からキーツに至る英国におけるエンデュミオン神話の系譜について、Le Comte の本から多くの示唆を得た。

5. Cf. Plato, *Phaedo*, 72c in *The Collected Dialogues of Plato Including th*

Letters, ed. E. Hamilton and H. Cairns, Bolingen Series LXXI (1961; rpt. Princeton University Press, 1985), p. 55; Aristotle, *Nicomachean Ethics*, Book XI, 8 in *The Complete Works of Aristotle*, J. Barnes ed. Bolingen Series LXXI, Vol.2 (Princeton University Press, 1984), p. 1863.

6. Cicero, *De Finibus Bonorum et Malorum*, V 55, (1914; rpt. William Heinemann and Harvard Univ. Press, 1951), pp. 456-7. キケロはまた、*Tusculan Disputations*, I, XXXVIII, (1927; rpt. Harvard U.P. and William Heinemann, 1971), pp. 110-111 においても死を眠りと比較して論じながら、エンデュミオンとセレーネーの話を紹介している。

7. John Fletcher, *The Faithful Shepherdess*, I. iii, 36-43, in *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, Vol. III, ed. F. Bowers (Cambridge University Press, 1976), p. 513.

8. *The Merchant of Venice*, V. I, 109-10, ed. J. R. Brown (1955; rpt. Methuen, 1984), p. 131.

9. Tookeの *Pantheon* (1698), Spenceの *Polymetis* (1747)、及び Lempriere の *Classical Dictionary* (1788) は、キーツが少年期より愛読し、彼の神話知識の源であった。Cf. Bate, *John Keats*, p. 26. ドレイトンの *Endymion and Phoebe* については、殆ど忘れられた稀覯本であったため、キーツが目にしたかどうか疑問であるが、話の筋における顕著な類似性ゆえに *Endymion* への直接の影響を主張する研究家もいる。Cf. C. L. Finney, "Drayton's *Endymion and Phoebe* and Keats's *Endymion*," in *PMLA*, 39 (1924), pp. 805-13; C. L. Finney, *The Evolution of Keats's Poetry* (1936; rpt. New York: Russel & Russel, 1963), I, pp. 252-55; Amy Lowell, *John Keats*, vol. I, pp. 320-39; E. de Selincourt ed., *The Poems of John Keats* (New York: Dodd, Mead, 1905), pp. 567-8.

『エンデュミオン』の筋の着想や、その中で挿話的に描かれる他の神話をも含めたさらに詳しい典拠については、Miriam Allott ed., *The Poems of John Keats*, pp. 116-7; Sidney Colvin, *John Keats: His Life and Poetry, His Friends, Critics and After-fame* (1917; rpt. New York: Octagon Books 1970), pp. 167-171; Douglas Bush, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, pp. 90-103 を参照。

10. ある状況の下で、ある瞬間、太陽や月といった自然の風物が詩人の“fancy”に働きかけ、その結果ギリシアの神々が生まれたとする考えは、Wordsworthが *The Excursion*, IV, 847-87 において語ったものである。キーツの友人Baileyは、その箇所についてのキーツの批評を思い出して手紙に残している(Cf. Finney, *The Evolution of Keats's Poetry*, pp. 224-5)。この *Excursion* の影響については、例えばAllott, p. 91, Bush, pp. 84-5 も指摘するところである。

11. *Ovid's Metamorphosis: Englished, Mythologized, and Represented in Figures b George Sandys*, K. K. Hulley and S. T. Vandersall ed. (modern edn. of 1632; University of Nebraska Press, 1970), p. 334.

12. See *Letters*, I, p. 169. この箇所は、キーツがその年の春（つまり『エンデュミオン』に着手したばかりの頃）弟にあてた手紙を思い出して再現したものである。

13. See W. J. Bate, *John Keats*, pp. 169-171.

14. *Letters*, I, p. 170.

15. *Letters.*, p. 185.

16. See The "Preface" to *Endymion* in *Poems*, p. 102.

17. The original "Preface" to *Endymion* in *Poems*, pp. 738-9. ただしこの序文は、出版者たちの反対に会い、印刷の前に書き直された。

第3章 『エンデュミオン』 — キーツの愛の神話

1. See Sidney Colvin, *John Keats*, pp. 171-205; Robert Bridges, *John Keats: A Critical Essay* (1895; rpt. New York: Haskell House Publishers Ltd., 1972), pp. 8-21; Earnest de Selincourt ed., *The Poems of John Keats* (London: Methuen, 1951), pp. 428, 443-5.

2. See Claude L. Finney, *The Evolution of Keats's Poetry*, pp. 291-314.

3. See Newell Ford, "The Meaning of 'Fellowship with Essence' in *Endymion*," in *PMLA*, 62 (1947), 1061-76; "Endymion — A Neo-Platonic Allegory?" in *ELH*, 14 (1947), pp. 64-76; E. C. Pettet, *On the Poetry of Keats* (1957; rpt. Cambridge University Press, 1970), pp. 123-145. またすでに Colvin たちと同時代に Amy Lowell もアレゴリーを否定し、"sexual love"を読み取っている。Cf. Amy Lowell, *John Keats*, vol. I, pp. 317-460 (esp. pp. 318, 365, 456).

4. Jack Stillinger, *The Hoodwinking of Madeline* (University of Illinois Press, 1971), p. 15.

5. See Leon Waldoff, *Keats and the Silent Work of Imagination* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985), pp. 35-36.

6. See John Barnard, "Endymion: 'Pretty Paganism' and 'Purgatory Blind'," in *Critical Essays on John Keats*, ed. Hermione de Almeida (Boston: G.K. Hall & Co., 1990), pp. 47-67 (reprinted from *John Keats* (Cambridge U.P., 1987)).

7. 以下, Stillinger, pp. 15-30を参照。

8. 上に挙げた2つの解釈の傾向とは異なったアプローチとしては、Northrop Frye による、ロマン派による新たな神話としての*Endymion*解釈がある。かれはスペンサーやミルトン、ダンテといった過去の作家の神話的作品と比較しながら*Endymion*の中の原型的モチーフを取り出すことによって、エンデュミオンの探求の旅を意味付けしようとしている。See Northrop Frye, *A Study of English Romanticism* (New York: Random House, 1968), pp. 125-165. また歴史との関係に注目する最近の批評の流れの中から、*Endymion*を当時の英国の政治状況についてのキーツの批評として読み解く試みも出ている。Cf. Vincent Newey, "Keats, history and the poets," in *Keats and History*, Nicholas Roe ed. (Cambridge University Press, 1995), pp. 165-176.

9. キーツの最後をローマで看取ったSevernは、キーツがギリシア精神を“the Religion of the Beautiful, the Religion of Joy”と呼んでいたと回想している。See William Sharp, *The Life and Letters of Joseph Severn* (1892), p. 29, as quoted in Ian Jack, p. 83.

10. *Keats: the Critical Heritage*, ed. G. M. Matthews (London: Routledge & Kegan Paul, 1971), p. 132.

11. *Letters*, I, pp. 140-1 (10, 11 May 1817).

12. Frye, p. 130.

13. Frye, p. 132.

14. Morris Dickstein, *Keats and his Poetry* (Chicago: The University of Chicago Press, 1971), pp. 81-2, 68-9.

15. Waldoff, p. 41.

16. Dickstein, p. 102-3. このアドーニスの姿にディクスタインは、エンデュミオンの中にある無垢な楽園的世界への「後戻りの願望」(backward longing)を読み取っている。

17. Sandys, *Ovid's Metamorphosis*, p. 493.

18. Dickstein, p. 101.

19. Cf. Percy Bysshe Shelley, "Alaster, or the Spirit of Solitude."

Bloomは、“Alastor”という詩全体が「詩人＝主人公の自己破壊」という強い推進力によって貫かれていることを指摘している。See Harold Bloom, "The Internalization of Quest-Romance," in *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, ed. Harold Bloom (New York: Norton, 1970), p. 22.

20. See Dickstein, p. 103.

21. Sandys, *Ovid's Metamorphosis*, p. 243 (Book V).

22. キーツはFanny Brawne への手紙の中で、恋の苦痛を告白して次のように訴えている —
“Ask yourself my love whether you are not very cruel to have entrammelled me, so destroyed

my freedom....” (*Letters* , II, p. 123.) その他の彼のファニーへの手紙にも、彼女の存在に自己がとらわれ、恋か死かと思いつめ、また別れる時の苦痛ゆえに会うことを避けさえもする、極めて内省的な恋の苦悩が綴られている。Cf. *Letters* , II, pp.132-3, 160, 223-4.

23. Cf. Sandys, *Ovid's Metamorphosis.*, pp. 619-21 (Book XIV).

24. Stuart Sperry, *Keats the Poet* (Princeton University Press, 1973), pp. 107-8. 但しグラウコスがキルケーを誤ってスキュレーだと思ったというスペリーの解釈は間違っている。

25. Waldoff, p. 54.

26. *Tempest*, III, iii. キーツの所有していた『テンペスト』には非常に多くの箇所に傍線が引かれているが、それはこの言葉や直前の“Solemn and strange Music”をも含んでいる。キーツは、『エンデュミオン』の執筆を始めた1817年の4、5月にシェイクスピアの劇(特に『テンペスト』)を読んでいた。Spurgeonは、キーツによる傍線箇所とも比較しながら、『エンデュミオン』への『テンペスト』の影響を綿密に実証しているが、着想やムードといった点で、このグラウコスのエピソードの場面には、とりわけその影響が強く感じられる。 Cf. Caroline F. E. Spurgeon, *Keats's Shakespeare: A Descriptive Study* (1928; rpt. Oxford University Press, 1966), pp. 7-17, 56-86.

27. Douglas Bushによれば、1856年に再版される以前の*Endymion and Phoebe*のコピーは、わずか3部しか残っておらず、最も可能性の高いウェストミンスター寺院所蔵の1部にしても、実際それをキーツが目にしたかどうかは、Sidneyも考えるように極めて疑わしい。だが一方で、Finneyは、*England's Parnassus* に載った抜粋から、キーツがその本の存在を知っていたはずだとし、3つの主な類似点(その第一は、女神の乙女への変装)を挙げて、Amy Lawell などと同じく、*Endymion and Phoebe*の直接の影響を主張する。しかし Bush は、Bate も賛同するように、そのプロットを考え出すのに必ずしもドレイトンの作品を読んでいる必要はなく、むしろ“real”なものと“ideal”なものとの同一性を示そうとすると、そのような仕掛けは当然のことだと反論している。いずれにせよ「変装」という着想の独創性そのものよりも、むしろそれによってキーツがエンデュミオン神話に新たに盛り込もうとした意味こそが問題であると筆者は考える。

Cf. Douglas Bush, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, pp. 99-100; Sidney Colvin, *John Keats*, pp. 167-71; Claude L. Finney, “Drayton's *Endymion and Phoebe* and Keats's *Endymion*,” *The Evolution of Keats's Poetry*, I, pp 252-55; Amy Lawell, *John Keats*, vol. I, pp. 320-39; W. J. Bate, *John Keats*, p. 176.

28. See *Endymion*, III, 421-48.

29. See “La Belle Dame Sans Merci,” 23-33.

30. See *Letters*, I, p. 185.ここでキーツは、ミルトンの『失樂園』を思い浮かべなが

ら、「想像力は、アダムの夢に例えられる — かれは目覚めてそれが真実であることを知ったのだ」と述べている。そしてさらにアダムの夢は、「想像力とその天上的反映」（つまり“ideal”なもの）が「人間の生（の体験）とその精神的な反復（回想）と同じであるという確信」を表現しているのだとも語っている。

31. Cf. “The Eve of St. Agnes,” 298-313.

32. Frye, pp. 142-3.

33. *Letters*, I, p. 387 [27 October 1818].

34. See *Letters*, II, p.102 [21 April 1819].ここでキーツは「この世」を“The vale of Soul-making”と呼ぶ彼の考えを説明しながら、“Inteligence (Mind)”が“the sense of Identity”を持つ“Soul”へと成長する過程においてこの世の苦悩の持つ必要性を次のように語っている。“...Do you not see how necessary a World of Pains and troubles is to school an Inteligence and make it a soul? A Place where the heart must feel and suffer in a thousand diverse ways!...”

35. See Waldoff, pp. 55-56.

36. 無論『エンデュミオン』においても、夢からの目覚めの直後の外界の変化という形で、夢と現実との落差の意識は強く働いてはいる。だがここでは、決して夢そのものの真実性が、現実の圧倒的な優位において危険にされされる（問題とされる）ということはないのである。

第4章 失われた世界の再創造 — プシューケーの神官として

1. See Helen Vendler, *The Odes of John Keats* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1983), p. 6.

2. もっとも、他の5つのオードの中にもギリシアの息吹は溢れている。“Ode on Indolence”と“Ode on a Grecian Urn”は、いずれも古代のギリシア壺のイメージに基づいたものであり、“Ode to a Nightingale”の中ではドリュアスやバックスやセレーネーのイメージが、“Ode on Melancholy”ではプロセルピナやプシューケーのイメージが重要な役割を果たしている。また、女神としてのメランコリーの姿に古代の女神像の投影が見られる。“To Autumn”の中でも、擬人化された秋の姿に大地母神デーメーテルのイメージを見ることができし、このオードに溢れる秋の音楽は、キーツの言うアポロンの音楽を想起させるものと言える。

3. Bloom は、“belated poet”であるキーツと“belated goddess”であるプシューケーとの間の親近性を指摘しているが、そのことについては後で詳しく論じたい。Cf. Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975), pp. 153-4.

4. *Letters*, II, pp. 105-6. つまりこの「苦しみ」の感覚には、詩作という行為（あるい

は詩の“artifice”)についての詩人の意識が含まれていると言える。従ってそれをKenneth Allott に倣って“aesthetic distanceと呼ぶことも可能であるが、そのためには、この「距離感」の核心に、先に述べたように詩の題材として神話を取り上げる際に19世紀の詩人が体験せざるを得ない困難さの感覚(すなわち時間的な距離感)が含まれていることを指摘する必要があるだろう。 Cf. Kenneth Allott, “The ‘Ode to Psyche’” in *John Keats: A Reassessment*, ed. Kenneth Muir (1958; rpt., Liverpool: Liverpool University Press, 1969), p. 76.

5. “Ode on Indolence”を除く4つのオードが、ふつう春の偉大なオードと評されている。これらの執筆順序については、Stillinger のテキストの注釈 (p. 466) を参照。

6. たとえば K. Allott は、このオードの出だしのまずさを指摘して、「‘Lycidas’の趣向のないエコー」や、“soft-conched ear” などというエリザベス朝期の決まり文句を含む、この最初の4行は、削除したほうがよいと言う。 See Allott, pp. 82-3.

7. もっとも、43行目(“I see, and sing, by my own eyes inspired”)にはっきりと歌われているように、この問いの答えが“with awaken’d eyes”であることはVendler も指摘するとおり明らかではあるが。 Cf. Vendler, p. 55.

8. See Vendler, p. 54. それゆえVendler は、このように“desire”と“satisfaction”という人間の心のサイクルを持たない“eroticism”として描かれた神話は、人間の心の苦悩を伝える手段とはなりえないと指摘している。そしてそのことをキーツ自身が、(オードのこの時点ではまだ明確ではないにせよ) 気付いていたとも言えるだろう。

9. See “Lamia,” II, 1-10.

10. このことは、例えば「現実らしさがない」として己の作品(“Isabella”)を批判する約5ヶ月後の手紙に現れている。 See *Letters*, II, p. 174.

11. “Lamia,” I, 1-2.

12. Cf. K. Allott, p. 84. ただしこのオードの直接の典拠となったのは、Lempriere の *Classical Dictionary* (1788) だとされている。 Cf. K. Allott, pp. 85-86; Vendler, p. 52.

13. このミルトンのオードとの語句やイメージの類似性(従ってその影響)については、すでに De Selincourt 以来多数の批評家の指摘するところであるが、そのことの持つ意味については、それがキーツの場合はキリスト教によって追放された異教の神を英詩の中に呼び戻すという“anti-Miltonic aim”に基づいているという Vendler(pp. 50, 303) の解釈が妥当に思われる。だがそれに加えて、この二つのオードの間(おそらくは神話に対する態度の対照性に起因する)「動」と「静」の対照が私には興味深く思われる。 Cf. De Selincourt, *Poems*, p. 478; Finney, *The Evolution of Keats’s Poetry*, pp. 616-7; Bate, *John Keats*, p. 492; K. Allott, pp. 88-9.

14. *The Complete Poetical Works of John Milton*, ed. Douglas Bush (Boston: Houghton Mifflin, 1965), p. 70.

15. Bate, *John Keats*, p. 492; Harold Bloom, *The Visionary Company* (Garden City, New York: Doubleday, 1961), p. 391.

16. *Letters*, II, p. 106.

17. “happy pieties”とは、小川氏の言うとおりに上にも列挙された具体的な祭祀の具を指すのだろうが、この“happy”には、「無垢な」という含意はあるにせよ、「滑稽で軽蔑すべき」という意味は考えられない。古代の信仰に対するキーツの思いの中には、おそらくそのような感情は含まれてはいまい。この“happy”も、プシューケーへの“happy, happy dove”(22)という呼びかけも、また「ギリシア古壺」の永遠に変わらぬ世界へ向けて発せられる“happy”も、いずれも詩人の古代世界への憧れを伝えている。ただ詩人のその思いが（特に後者の詩において）単純でないのは、その背後に苦悩に満ちた現実の世界との対比の意識が働いているからにはほかならない。小川和夫、『キーツのオード』（大修館書店、1980）、pp. 73-4 参照。

18. 第2スタンザと第3スタンザのこの完全な対照性を、例えば Vendler は「ロールシャッハのしみ」、あるいは「鏡」の作用に喩えている。Cf. Vendler, p. 47.

19. See M. Aske, pp. 108-9. またVendlerは、この風景の崇高さがワーズワス的であることを、“Ode: Intimations of Immortality”(25-28)の風景の構造との類似性によって証明した上で、さらにこの崇高さに含まれる空間的な無限の広がり、思考が与える苦痛の感覚をあわせて指摘している。See Vendler, pp. 59-60.

20. See *Letters*, II, p. 102.

21. See *Letters*, I, pp. 271, 277, II, p. 81.

22. *Letters*, I, p. 281.

23. Miriam Allott は、“shadowy thought”にわざわざ“Either musing thought that evolves obscurely or, perhaps, thought that is shadowy as the mere ghost of sensations”という註を付け、“shadowy”を「あいまいな」あるいは「実体のない」という意味にとっている。また小川和夫は、「元来は思想を樹木に比したところから由来していようが、また「暗い」「明るくない」の含意もあって、それは「思想」が実際の経験のように澆刺たるものを与えてくれぬことを示唆するのだと言う。しかし、キーツはここでそのようにぼんやりとしたネガティブな意味の思考を語っているのではない。Cf. M. Allott ed, *Poems*, p. 521; 小川和夫, p. 87.

24. J. Lempriere, *A Classical Dictionary* (1788; sixth ed. corrected, London, 1806), entry of “psyche.”

25. 多くの批評家は、キーツのプシューケーを“soul in love”として定義することでは意見が

一致している。当時隣り合わせに住んでいた Fanny Brawne への恋の反映も含めて、プシューケーの中の「愛」の要素を筆者も無視するつもりはないが（そのムードは、第一スタンザに顕著であることはすでに見たとおりである）、しかし少なくともこの最終スタンザでは、プシューケーもまた、より深い思考へと向かおうとする詩人の魂を反映していると私には思われる。 Cf. H. W. Garrod, *Keats* (Oxford at the Clarendon Press, 1926), pp. 98-99; Bloom, *Visionary Company*, p. 390; K. Allott, p. 86; Vendler, pp. 48, 302-303; John Barnard, *John Keats* (1987; rpt. Cambridge University Press, 1988), p. 104.

26. See Aske, pp. 104-108.

27. See Vendler, pp. 61-63.

28. "Ode to the West Wind," 57.

29. W. J. Bate, *The Burden of the Past and the English Poet* (1970; rpt. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1991), p. 123.

第5章 大海の孤独 — キーツの歴史意識

1. "On the Sea," 1-2, in *Poems*, p. 95.

2. "Time's sea has been five years at its slow ebb," 1, in *Poems*, p. 232.

3. パスカル、『パンセ』(201)、松浪信三郎訳（講談社文庫、昭和46年）、(上) p. 232.

4. *Letters*, II, p. 81.

5. *Peri Hupsous* のラテン語訳が初めて英国で出版されたのが1636年、最初の英訳が1652年であるが、ロンギノスの流行の火付け役となり、その後の崇高概念の美学的発展の基になったのは、1674年のBoileau による仏訳とその序文である。Cf. Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (1935; rpt. The University of Michigan Press, 1960), pp. 19-21.

6. 英国における崇高概念についての研究は数多いが、中でも主にロンギノスの影響という観点からその流行と発展をたどった上記の Monk の著書は、その最初期のものでありかつ最も包括的な基本図書とされる。また、特に「山」の美への目覚めに焦点をあて、宗教論争を背景とする自然観の変化という観点から論じた Marjorie Nicolson の *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite* (1959; rpt. New York: Norton, 1963) も重要である。

7. Cf. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London: Robert and James Dodsley, 1757); rpt.

2nd ed., ed. & introd. Adam Philips (Oxford University Press, 1990).

8. キーツはこのソネットを書いた日（おそらく1817年3月1日か2日）に、ヘイドンに連れられて初めて大英博物館でこのマーブルズを見た。 Cf. Keats, *Letters*, I, p. 122. ヘイドンは、マーブルズが英国に到着し一応の展示の形ができた直後の1808年に、このマーブルズのスケッチを最初に許された画家であり、その熱狂ぶりは、毎日朝から一日中（ときには深夜に至るまで）デッサンを続ける程であった。 Cf. A. H. Smith, “Lord Elgin and his Collection,” in *The Journal of Hellenic Studies*, (1916), pp. 300-305. ヘイドンのキーツ（特にその詩作の初期）に与えた影響については、Ian Jack, *Keats and the Mirror of Art*, pp. 23-45および W. J. Bate, *John Keats*, pp. 94-101を参照。

9. *The Autobiography and Memoirs of Benjamin Robert Haydon* (1926), i. 107-108, as quoted in Jack, *Keats and the Mirror of Art*, p. 33.

10. See Burke, *A Philosophical Enquiry* (1990), p. 36; Monk, *The Sublime*, p. 146.

11. Cf. Burke, pp. 53-54; Monk, pp. 58, 61, 74.

12. カントは“sublime”の分析において、それがそもそもわれわれの感性と想像力の限界を越え、適切に表現不能であるという、その「不適合性」の自覚を契機とすることを論じている。 See Immanuel Kant, *Critique of Judgment* (II, §23-27), trans.

Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987), pp. 97-117 (esp. pp. 114-115).

13. “Ode on a Grecian Urn,” 44-45.

14. 彫像的なイメージもまたおそらくミルトンの影響であろうことは、キーツがミルトンの特質として、“what may be called his *stationing* or *statuary*” を指摘していたという事実から推察できる。 See Keats’s marginal note on *Paradise Lost*, vii, 420-4, as quoted in Miriam Allott, ed., *The Poems of John Keats*, p. 401.

15. *Letters*, I, p. 207.

16. ただしより厳密に言えばこの鳥(の音楽)が体現するのは、“immortal Bird”という詩中の呼びかけにあるように、永遠よりはむしろ「不滅性」である。つまりここでは普遍的抽象的な永遠よりも、個としての私の死との対比における鳥の永続性が問題となっている。キーツが「永遠」と真正面から取り組むのは、むしろこのオードに続く“Ode on a Grecian Urn”においてであるが、それについては後に詳述する。

17. Cf. H. Vendler, *The Odes of John Keats*, pp. 116-152 (esp. pp. 117,

148-151).

18. この箇所を含め、このオードにおける3度にわたる極めて明確なトーンの変化については、すでにVendlerも指摘している。See Vendler, p. 127. なお、本章での「ギリシア古壺についてのオード」の読解と分析においては、同教授の上掲書(pp. 111-152)及びハーバード大学大学院でのセミナー(1994年春)から多くの示唆を受けた。

19. この2行に関するこれまでの批評だけで優に一冊の本が編めるとBateが言う程であるが、その主な論点はBushによれば3点に整理される。すなわち、(特に最終行について)発言者の特定の問題。(ただしこれは2行すべてが壺の言葉であるという見方ですでに決着済みと言える。その点に関しては、Jack Stillinger, ed., *Twentieth Century Interpretations of Keats's Odes* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968), pp. 113-114 を参照のこと。)次に“Beauty is truth, truth beauty”という命題の意味と価値の問題。(これに関してBateは特に、“beauty”と“truth”という2つの抽象概念を表す語がキーツの手紙においては「重い、主観的な意味を担わされていた」一方で、詩中ではその主観的な色合いが遥かに薄れるという点を指摘する。)そして3つ目は、このような抽象的な言葉がこのオードの締めくくりとして果たしてふさわしいかどうかという問題である。See Bush, *John Keats*, pp. 141-143; Bate, *John Keats*, pp. 516-7.

20. *Letters*, I, p.184; II, p. 19.

21. Cf. Vendler, p. 150.

22. “Ode on Melancholy,” 21.

23. *Letters*, II, p. 81. (Miltonの*Comus*, 477行目の引用。)

24. *Letters*, I, pp. 193-194.

25. “Ode on Melancholy,” 10.

26. Michael O'Neill, “‘When This Warm Scribe My Hand’: Writing and History in *Hyperion* and *The Fall of Hyperion*” in *Keats and History*, ed. Nicholas Roe (Cambridge University Press, 1995), p. 157.

27. キーツの進歩史観を明確に伝える言葉として、“...Here I must think Wordsworth is deeper than Milton — though I think it has depended more upon the general and gregarious advance of intellect, than individual greatness of Mind . . . It proves there is really a grand march of intellect. . .” (*Letters*, I, pp. 281-282) や “All civiled countries become gradually more enlighten’d and there should be a continual change for the better” (*Letters*, II, p. 193)

が挙げられる。

第6章（結論）“Philosophic Numbers Smooth” — アポローンの再生

1. Cf. Bush, *John Keats*, p. 104; Bate, *John Keats*, p. 394.

またVincent Newey は、キーツの詩における同時代の歴史的背景の影響に焦点を当てた論文の中で、Saturnの姿に敗北したナポレオンの姿の投影を指摘した後に、やはり次のように述べている：“The precise cue for the figure of Saturn comes from Shakespeare’s study in purblind regality, Lear, who similarly must be King— or nothing. (“Keats, history, and the poets,” in *Keats and History*, p. 182.)

2. See Bate, p. 403.

3. *Letters*, I, p. 281.

4. *The Fall of Hyperion*の中でモネータは実際二度にわたってムネモシュネーと呼ばれる(Canto I, 331, Canto II, 50)。また「私」はモネータに“Shade of Memory”(I, 282)と呼びかけ、さらにアポローンを彼女の“foster child”(I, 286)と語っている。従って古代にモネータの属性の一つとされていた“Money”の神という性質を大きく取り上げ、そこからキーツの同時代の社会や経済に対する見方を引き出そうとする最近のTerence Allan Hoagwoodの論は、詩の文脈から逸脱したものと云わざるを得ない。Cf. “Keats, fictionality, and finance: *The Fall of Hyperion*,” in *Keats and History*, pp. 136-141.

5. *Letters*, I, p. 387 [27 October 1818].

6. “Do you not see how necessary a World of Pains and troubles is to school an Intelligence and make it a soul? A Place where the heart must feel and suffer in a thousand ways!” (*Letters*, II, p. 102 [21 April 1819]).

7. See *Letters*, I, p. 374.

8. *Letters*, II, p. 139.

9. *ibid.*, p. 146.

10. *ibid.*, p. 209.

11. 本論第二章-2「月と詩人」(pp. 47-54)参照。

12. *Letters*, II, p. 25.

13. 弟夫婦への手紙の中では、19-20行目は“*But melodious truth divin / Philosophic numbers fine*”となっている。(*Letters* , II, p. 26.)

14. *Letters* , II, p. 81. キーツが引用しているのは、ミルトンの *Comus*

の3行(475-477)。

文献目録

1. キーツの作品、手紙

- Allott, Miriam ed. *The Poems of John Keats*. 1970; rpt. London: Longman, 1977.
- Selincourt, E. de. *The Poems of John Keats*. New York: Dodd, Mead, 1905.
- Stillinger, Jack ed. *The Poems of John Keats*. 1978; rpt. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1979. (本文中の引用は、すべてこの版を使用。)
- Rollins, Hyder Edward. *The Letters of John Keats: 1814-1821*. 2 vols. 1958; rpt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980.

2. その他の文献

- Allott, Kenneth. "The 'Ode to Psyche'." In *John Keats: A Reassessment*. Ed. Kenneth Muir. 1958; rpt. Liverpool: Liverpool University Press, 1969, pp. 75-95.
- Aristotle. *The Complete Works of Aristotle*. Vol. II. Ed. J. Barnes. Princeton University Press, 1984.
- Aske, Martin. *Keats and Hellenism: An Essay*. Cambridge University Press, 1985.
- Barnard, John. *John Keats*. 1987; rpt. Cambridge University Press, 1988.
- Bate, Walter Jackson. *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-century England*. 1946; rpt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1949.
- . *John Keats*. 1963; rpt. London: Chatto & Windus, 1979.
- . *The Burden of the Past and the English Poet*. 1970; rpt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991.
- Bloom, Harold. *The Visionary Company*. Garden City, New York: Doublday, 1961.
- . *A Map of Misreading*. 1975; rpt. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- , ed. *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 1970.
- Bowra, Maurice. *The Romantic Imagination*. 1950; rpt. New York: Oxford University Press, 1988.
- Bridges, Robert. *John Keats: A Critical Essay*. 1895; rpt. New York: Haskell House Publishers, 1972.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. and introd. Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Burkert, Walter. *Greek Religion*. Trans. John Raffan. Cambridge,

- Massachusetts: Harvard University Press, 1985.
- Bush, Douglas. *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. 1932; revised ed. New York: W. W. Norton, 1963.
- . *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*. 1937; reissued, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969.
- . *John Keats: His Life and Writings*. 1966; rpt. New York: Collier Books, 1967.
- Cicero. *De Re Publica*. 1928; rpt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1977.
- . *De Finibus Bonorum et Malorum*. 1914; rpt. Harvard University Press, 1951.
- . *Tusculan Disputations*. 1927; rpt. Harvard University Press, 1971.
- Colvin, Sidney. *John Keats: His Life and Poetry, His Friends, Critics and After-fame*. 1917; rpt. New York: Octagon Books, 1970.
- Coote, Stephen. *John Keats*. London: Hodder & Stoughton, 1995.
- De Almeida, Harmione. *Romantic Medicine and John Keats*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Dickstein, Morris. *Keats and his Poetry*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- Evert, Walter H. *Aesthetic and Myth in the Poetry of John Keats*. Princeton, Princeton University Press, 1965.
- Finney, C. L. "Drayton's *Endymion* and Phoebe and Keats's *Endymion*." In *PMLA*, 39 (1924), 805-13.
- . *The Evolution of Keats's Poetry*. 1936; rpt. New York: Russel & Russel, 1963.
- Fletcher, John. *The Faithful Shepherdess*. In *The Dramatic Works in The Beaumont and Fletcher Canon*. Vol. III. Ed. F. Bowers. Cambridge University Press, 1976.
- Ford, Newell. "The Meaning of 'Fellowship with Essence' in *Endymion*." In *PMLA*, 62 (1947), 1061-76.
- . "Endymion -- A Neo-Platonic Allegory?" In *ELH* 14 (1947), 64-76.
- Frye, Northrop. *A Study of English Romanticism*. New York: Random House, 1968.
- Furst, Lilian R. *Romanticism in Perspective: A Comparative Study of Aspects of the Romantic Movements in England, France and Germany*. 1969; rpt. London: Macmillan, 1979.
- Garrod, H. W. *Keats*. Oxford at Clarendon Press, 1926.
- Gittings, Robert. *John Keats*. 1968; rpt. Penguin Books, 1985.
- Harding, Anthony John. *The Reception of Myth in English Romanticism*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1995.
- Hesiod. *The Homeric Hymns and Homeric*. 1914; rpt. Harvard University Press and William Heinemann, 1977.
- Hoagwood, Terence Allan. "Keats, fictionality, and finance: *The Fall of Hyperion*." In *Keats and History*. Ed. Nicholas Roe. Cambridge

- University Press, 1995.
- ホメロス。『イリアス』 松平千秋訳。東京、岩波書店、1992年。
- 逸身喜一郎、片山英男訳。『四つのギリシャ神話』 岩波書店、1985年。
- Jack, Ian. *Keats and the Mirror of Art*. Oxford at the Clarendon Press, 1967.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Trans. Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1987.
- 高津春繁。『ギリシア・ローマ神話辞典』 1960年初版、岩波書店、1975年。
- Le Conte, Edward Semple. *Endymion in England: The Literary History of a Greek Myth*. New York: King's Crown Press, 1944.
- Lempriere, J. *A Classical Dictionary*. Sixth ed. 1788; rpt. corrected, London: n.p., 1806.
- *Lempriere's Classical Dictionary*. Revised ed. of 1850 ed. London: Bracken Books, 1984.
- Lowell, Amy. *John Keats*. 2 vols. Boston: Houghton Mifflin, 1925.
- Milton, John. *The Poems of John Milton*. Ed. John Cary and Alastair Fowler. Longmans, Green and Harlow, 1968.
- *The Complete Poetical Works of John Milton*. Ed. Douglas Bush. Boston: Houghton Mifflin, 1965.
- Monk, Samuel H. *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-century England*. 1935; rpt. Ann Arbor Paperbacks, The University of Michigan Press, 1960.
- Morford, Mark P. O. and Robert J. Lenardon. *Classical Mythology*. 1971; rpt. New York: Longman, 1991.
- Newey, Vincent. "Keats, History, and the Poets." In *Keats and History*. Ed. Nicholas Roe. Cambridge University Press, 1995.
- Nicolson, Marjorie Hope. *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. 1959; rpt. New York: Norton, 1963.
- 小川和夫。『キーツのオード』 大修館書店、1980年。
- O'Neill, Michael. "'When This Warm Scribe My Hand': Writing and History in *Hyperion* and *The Fall of Hyperion*." In *Keats and History*. Ed. Nicholas Roe. Cambridge University Press, 1995.
- バスカル。『パンセ』 松浪信三郎訳。講談社文庫、1971年。
- Pettet, E. C. *On the Poetry of Keats*. 1957; rpt. London: Cambridge University Press, 1970.
- Pinion, F. B. *A Keats Chronology*. Basingstoke and London: Macmillan Press, 1992.
- Plato. *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters*. Ed. E. Hamilton and H. Cairns. 1961; rpt. Princeton University Press, 1984.
- Roe, Nicholas, ed. *Keats and History*. Cambridge University Press, 1995.
- 斉藤忍随。『プラトン』 岩波書店、1972年。
- 『アポローン』 岩波書店、1987年。
- Sandys, George, trans. *Ovid's Metamorphosis: Englished, Mythologized, and Represented in Figures by George Sandys*. Modern edition of 1632 edn. Ed. K. K. Hulley and S. T. Vandersall. University of

- Nebraska Press, 1970.
- Shakespeare, William. *The Taming of the Shrew*. Ed. Brian Morris. 1981; rpt. London and New York: Routledge, 1988.
- . *Love's Labour's Lost*. Ed. Richard David. 1951; rpt. London and New York: Methuen, 1987.
- . *The Merchant of Venice*. Ed. John Russel Brown. 1955; rpt. New York: Methuen, 1984.
- Shelley, Percy Bysshe. *Shelley's Poetry and Prose*. Ed. Donald H. Reiman. New York and London: Norton, 1977.
- Smith, A. H. "Lord Elgin and his Collection." In *The Journal of Hellenistic Studies* 36 (1916), 163-372.
- Spenser, Edmund. *The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition*. Vol. VIII. Ed. Edwin Greenlaw et al. 1947; rpt. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1966.
- Sperry, Stuart. *Keats the Poet*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- Spurgeon, Caroline F. E. *Keats's Shakespeare: A Descriptive Study*. 1928; rpt. Oxford University Press, 1966.
- Stillinger, Jack. *The Hoodwinking of Madeline*. University of Illinois Press, 1971.
- , ed. *Twentieth Century Interpretation of Keats's Odes*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968.
- Vendler, Helen. *The Odes of John Keats*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1983.
- Waldoff, Leon. *Keats and the Silent Work of Imagination*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- Wordsworth, William. *William Wordsworth: Poems*. 2 vols. Ed. John O. Hayden. 1977; rpt. Penguin Books, 1982.