飛翔する夢と現実

—21世紀のシェリー論集—

日本シェリー研究センター編

英宝社

本書を今は亡き床尾辰男会長の御霊（みたま）に捧ぐ

飛翔する夢と現実

—21世紀のシェリー論集—

日本シェリー研究センター編

英宝社

Foreword

Kasahara Yorimichi*

As third president of Japan Shelley Studies Center, I write this short foreword in place of my predecessor, under whose initiative the plan for this book was first authorized, then launched, and would have been completed, if it had not been for the untimely death of the second president, Tokoo Tatsuo, which came so suddenly in November 2006 and nearly shipwrecked the entire scheme. It was due largely to the efforts of Kamijima Kenkichi, Niina Masumi, and Ishihata Naoki that all the editorial works left unfinished by Tokoo's death were put once again on the right course. What remained for me and Abe Miharu to do when we took office as president and secretary in April 2007, was purely clerical, but a huge task nevertheless. We had to start negotiating with the publisher from the beginning.

This book is modest in scale, and may not be able to make itself heard in an alien critical climate. Nor do I believe that those author members boast themselves on contributing anything material to the present-day Anglo-American scholarship in the field of English Romanticism. Yet if there are any readers, whether at home or abroad, who find something in this book that might stimulate and enhance their love of Shelleys' works, or shed some light upon them that may in turn make their own lives worth living or at least bearable, then their efforts will be amply rewarded in the discovery of what I believe to be the universal virtue of literature. This, in my view, is the ultimate goal of literary studies regardless of the cultural background out of which those studies in question are produced. JSSC takes pride in presenting to the world what Shelleys' works have inspired in us.

High summer, 2007

* All Japanese names in the 'Foreword' and 'Afterword' are given in Japanese order, surname preceding given name.

目　次

Foreword …… Kasahara Yorimichi　v

【特別寄稿】
Did Mary Shelley write *Frankenstein*? Or did Percy Shelley spoil it?
…… Nora Crook　3

P.B. シェリーとゴシック——初期作品を中心に
…… 黒瀬悠佳子　19

『アラスター』の伝記的解釈
…… 上野　和廣　31

シェリーの詩における「死」の動性
——「理想美に捧げる讃歌」から「モン・ブラン」へ——
…… 藤田　幸広　43

「ジュリアンとマッダロー」
——詩人における受動性と狂気——
……田久保　浩　55

シェリーと神話的宇宙観
——「西風に寄せるオード」に潜む聖性——
…… 宮北　惠子　67

愛の奥義——シェリーの『エピサイキディオン』
…… 床尾　辰男　79

パーシ・ビッシュ・シェリーと雄弁の神マーキュリー
——カトリック解放をめぐる寛容の精神とペテン師
…… 伊藤　真紀　89

"On Christianity" 検討
…… 白石　治恵 105

The Relationship between Shelley and Keats
…… Akiko Okada 117

ベアトリーチェ・チェンチ再創造
——メアリ・シェリーの『ヴァルパーガ』——
…… 阿部　美春 135

自伝的旅行記『最後の人間』と
メアリ・シェリーの想像力
…… 平井　山美 149

メアリ・シェリー研究における『モーリス』の意義
——文体論的一考察
…… 市川　純 163

Synopses …… 175

あとがき …… 床尾　辰男 185

Afterword by Tokoo Tatsuo …… 187

A Milestone of
Shelleyan Scholarly Pursuits in Japan

Essays Commemorating the 15th Anniversary of
the Founding of Japan Shelley Studies Center

© 2007 Japan Shelley Studies Center

All rights reserved

PRINTED IN JAPAN

【特別寄稿】

"Did Mary Shelley write *Frankenstein*? Or did Percy Shelley spoil it?"

Nora Crook

The late Eugene B. Murray used half-seriously to say that Shelley readers and critics were divided into "Percyans" and "Maryans."[1] The terms have no academic currency but are convenient for my purpose here. They encapsulate a tendency among Shelley critics to adopt polarized and personalized positions with regard to Percy Shelley and Mary Shelley (whom I will call PBS and MWS).[2] After Edward Trelawny published his hostile remarks about MWS in his *Records* (1878), it became respectable to express an extreme "Percyan" view of her as a jealous wife, unsympathetic to the genius that she had married, with little talent or humor.[3] But extreme "Maryan" opinions and countercharges are now more commonly met with; for instance, that PBS appropriated her work or that her novels are at least in part coded acts of revenge on his egotistical domination.[4] This is by way of a preliminary to the questions posed by the title, the first of which might be considered a "Percyan" question, the second a "Maryan" one.

"Did Mary Shelley write *Frankenstein*?"

The belief that PBS wrote *Frankenstein* goes back to the book's anonymous 1818 publication, which deceived unwary readers into thinking that the author was a man.[5] The impression persisted, even after the secret was revealed, later obliging MWS to assert her authorship in her Introduction to the third (1831) edition of *Frankenstein*. After that, doubts were often softened into the opinion that she did indeed write her own masterpiece, but hypnotized, as it were, by PBS.[6] In the 1970s matters took a new turn. It was discovered that the greater part of the manuscript of the draft of *Frankenstein* had survived. Though most of it was in MWS's hand, alterations in PBS's hand were scattered through-

out. Responding to this new development, the critic James Rieger (1974) proposed that PBS was "more than an editor." He ought to be given "the status of minor collaborator" and a measure of "final authority."[7] This was to describe PBS as a co-author in all but name.

In 1996 Charles E. Robinson's meticulous examination of the *Frankenstein* draft manuscript showed that Rieger had rather tendentiously misdescribed some of PBS's interventions. Robinson concluded that the draft was an intermediate one, shaped in at least two stages between August–September 1816 and April 1817. MWS used it to make a corrected fair copy in May 1817 (some of which survives too). It was this fair copy that she sent to the press. Robinson found evidence of the Shelleys closely working together, including two hairs, one dark, one fair, which in 1817 had fallen into the ink while it was still wet, and which were still adhering to the paper! In the autumn of 1817 MWS received proofs of the novel, which she corrected, almost certainly again working closely together with PBS. These proofs have not survived.

In Robinson's opinion, PBS's corrections amount to his being an editor and a collaborator in the strict sense of "one who works with another," but not a part-author. PBS gave practical help to MWS, but she was at every stage in a position to approve or veto his suggestions. His added no new plot component, but did add "thematic resonance" at points and enriched the verbal texture. Robinson estimated that PBS had contributed about 4000+ words to a surviving manuscript of about 60,000 words, that is, about 7% of the total. Many of these alterations are, however, very trivial, such as changing "while" to "whilst," or "that" to "which," or "man" to "fisherman." His contribution cannot be assessed by simply adding up the number of words or characters in his hand.[8]

This has not deterred a few ultra-extreme "Percyans" from maintaining there has been a conspiracy to obscure the truth: that PBS was the real author of *Frankenstein* (and perhaps of other works that go under MWS's name) but that out of generosity he allowed her to take the credit. They cannot be said to form a group, though they are ready severally to make their views known at conferences, engage in robust correspondence and, in one case, to publish a lengthy book.[9] As far as I know their views are not given weight by Romanti-

cists. But even misconceived arguments can be valuable, stimulating readers to notice unfamiliar things about a familiar text, and this case is no exception. What follows is a brief survey of a few of the more interesting things which result from challenges to MWS's authorship. They involve the thematic, the textual and the stylistic.

(1) Feminist criticism has made a very valuable contribution over the last thirty years, demonstrating that although *Frankenstein* has as its major character a male scientist, there runs throughout a woman-centred concern with birth and child-rearing that relates to MWS's own extraordinary experiences. This reading, overlooked for 150 years until pointed out by Ellen Moers in *The New York Review of Books* (1973), was quickly accepted and developed. Later critics have criticised and modified its biologism, but it remains a breakthrough.[10] The reference to rubbing the half-drowned Victor Frankenstein back to life and placing him by the cabin-stove recalls MWS's 1815 dream of reviving her dead baby.[11] *Frankenstein*'s tally of dead mothers (Walton's, Victor Frankenstein's, Justine's, Safie's) relates to MWS's own lost mother, the feminist Mary Wollstonecraft, who had died in childbed. The critic Anne Mellor noted that according to the internal chronology of *Frankenstein* the final fictional entry is dated two days after Wollstonecraft's actual death on September 10 1797.[12] More recently, in the course of an on-line discussion concerning the authorship of *Frankenstein*, Darby Lewes put forward the following brilliant perception: Frankenstein is constructed as a series of personal histories, one inside the other. Walton's history is recounted in his letters home to his sister, Victor's in his narrative to Walton, the Creature's in his narrative to Victor, the history of the cottagers is overheard by the Creature, the story of Safie, the Arabian girl, is told through letters. The personal histories stop at the pivot point of Safie's enlightened mother, a Wollstonecraftian figure. The mother never tells her history, because, in a sentence of three words: "This lady died." At this point the narratives begin to wind back again to the first narrator—Creature to Victor, Victor to Walton, Walton to his sister. Lewes suggests that *This lady died* is the very epicentre of *Frankenstein* and that MWS purposely constructed the story to place it there.[13] Although PBS deeply admired Wollstonecraft, and there is much imagery of wombs and maternal

bosoms in his poetry, we do not find dead mothers and the care of children at the very heart of his work.[14] While the above is not irrefutable proof in itself of MWS's sole authorship, it supports her 1831 statement that the narrative was hers.

(2) The appearance of the *Frankenstein* draft does not bear out the proposition that it was copied from a previous rough draft by PBS. There are too many running corrections and spelling mistakes untypical of him for that. Nor does it look like a dictated manuscript. On two occasions MWS made journal entries that suggest that she had acted as PBS's amanuensis. Texts corresponding to her records survive.[15] They are quite neat, as is consistent with manuscripts taken down at dictating speed, whereas the *Frankenstein* rough draft is at times extremely unevenly written. Moreover, if PBS was dictating to her, he would have needed to do this for days on end (MWS took nearly a month to fair-copy *Frankenstein*, sometimes working all day).[16] Quite how this routine could have been concealed from Claire Clairmont would then need to be explained. She was MWS's step-sister and for most of the relevant time was living with the Shelleys. Clairmont, devoted to PBS and in his confidence, would surely have revealed the fraud to someone. Yet she always writes admiringly of MWS's authorship of *Frankenstein* and indeed of her authorial gifts in general (though often critical of her use of these).[17] There are other improbabilities—for instance, references in MWS's letters and journals to her composition of *Frankenstein* would have to be explained away as an elaborate forgery created to deceive posterity.

(3) MWS makes some small errors in *Frankenstein* that PBS would not have made. In the draft she confused Roger Bacon, the medieval Oxford scientist, with Francis Bacon, the Renaissance statesman and sage, an error pointed out in a marginal comment by PBS.[18] This portion was dropped from the printed text. But a few others survived into print. Captain Walton, in one of the letters written aboard ship with which *Frankenstein* opens, writes that only a few minor mishaps have occurred:

> One or two stiff gales, and the breaking of a mast, are accidents which experienced navigators scarcely remember to record. (1818; Letter III)

Walton is meant to be over-confident, but his jauntiness here surely stretches the reader's credulity. The breaking of a mast is one of the more dangerous things that can happen to a sailing ship and would scarcely have been omitted from a ship's log. MWS revised it in 1831 to read "the springing of a leak"—rather less serious. Unlike PBS, she clearly did not know much about sailing in 1818. Another example occurs at the end of the second volume in the original 3-volume edition of 1818:

> The promise I had made to the daemon weighed upon me, like Dante's iron cowl on the heads of the hellish hypocrites. (1818; II. ix)

In Dante the cowls are not of iron but lead.[19] Again, on seeing the Frozen Ocean, Victor thinks he has caught up with the Creature. He compares himself to the ancient Greeks, who, according to a famous episode in Xenophon's *Anabasis*, "wept for joy when they beheld the Mediterranean" (1818; III. vii). "Mediterranean" should be "Black Sea." These are the kind of mistakes made by someone who, unlike PBS, had not yet read Dante or Xenophon but had learnt of these episodes from hearsay.[20]

Another type of mistake consists of a slight slippage of idiom. An example occurs during one of the most dramatic episodes in the novel, Victor's disastrous wedding night. Elizabeth has been strangled by the Creature, whom Victor sees at the window, pointing mockingly at her corpse.

> I rushed towards the window, and drawing a pistol from my bosom, shot; but he eluded me. (1818; III. vi)

The intransitive use of the verb "shot," applied to firearms, was not idiomatic in the early nineteenth century.[21] The word in use then—and now—is "fired," though, illogically, one can say "pistol-shooting." PBS (who carried pistols with him) always wrote of "firing" a pistol. MWS corrected this in a copy of *Frankenstein*[22] and also in the edition of 1831. It is significant that PBS did not spot these slips either, which suggests that he did not pore over MWS's

draft systematically. Some things caught his eye and fixed his attention, others did not.

To take this question further, one might try to identify some major stylistic or rhetorical device prominent in both *Frankenstein* and in PBS's work but rare or non-existent in MWS's (apart from *Frankenstein*). If such were to be found, this would be strong evidence in favour of PBS's part-authorship, at least. A suitable candidate for such a probe is the high frequency of ambiguous phrases and double-meanings in *Frankenstein*. The best known is Creature's threat "*I shall be with you on your wedding-night.*" Victor thinks this means that the Creature will kill him, and does not see that the Creature means to do to Victor what Victor has just done to him—destroy his mate. There are many others; here, for instance is the Creature's final promise to Victor in the Alps:

> "I swear," he cried, "by the sun, and by the blue sky of heaven, that if you grant my prayer, while they exist you shall never behold me again." (1818; II. 9)

Victor has just asked the Creature to give a solemn promise to quit Europe "and everywhere else in the neighbourhood of man" if he will create a woman for him. The Creature seems to be giving this promise. But in fact he has not precisely done so. When Victor had told him earlier (II. 2) "Relieve me from the sight of your detested form," meaning "Go away" the Creature had replied "Thus I relieve thee" and "placed his hated hands before my eyes." So possibly the Creature has promised only that Victor will never see him after the creation of the woman, not that he will leave Europe. There is an obvious way in which he could fulfil his promise. He could put out Victor's eyes. We do not know whether the Creature intends to do this, but a blind man (old De Lacey in the cottage) was the only person who ever showed him humanity. He might well think that his best chance of good treatment would be if everyone was blind.

MWS had originally written in the rough draft:

> I swear, he cried, by the sun & by the ~~clouds~~ ^blue sky of heaven^ that while

they exist you shall never behold me. (*Frankenstein Notebooks* II. p. 410)

Her change from "clouds" to "blue sky of heaven" is especially suggestive. For the Creature to swear by the clouds is almost the same as saying that his promise is a vague and inconstant one. MWS may have reflected that even Victor might guess that the Creature was trying to trick him, and so gave the Creature less transparently devious words.[23]

Ironic puns can be found in *The Cenci* and *Prometheus Unbound*. In the trial scene of *The Cenci*, Marzio, under threat of torture, confesses that Beatrice and Lucretia had paid him a thousand crowns to murder the evil Count Cenci. On hearing this confession, the judge comments: "This sounds as bad as truth" (V. ii. 19). That is, the crime (parricide) which Marzio has revealed is so wicked that it *must* be true. But the ironic meaning of "as bad as truth" is that in the corrupt Papal state, truth is not a virtue. Marzio has in fact murdered Cenci, but the court is not concerned with finding out the truth, only with getting a conviction, hence the use of torture. If the whole truth were to come out, that the Pope had turned a blind eye to Cenci's provocative domestic sadism, the judge would consider this most unwelcome.[24]

So there is nothing inherently improbable in the proposal that PBS introduced word-play into *Frankenstein*. But, in fact, puns are found in MWS's fiction right through to her last novel, and are usually far more pivotal to her theme than those found in PBS's work. The plot of *Mathilda*, the short novel that she wrote in 1819, and for which there is no sign in the surviving manuscripts of PBS's involvement, turns entirely on a punning phrase. The sixteen-year old Mathilda dreams that when she meets her father for the first time he will be an affectionate parent and say "My daughter—I love thee!" Her father does in fact say almost these very words—but as a confession of his incestuous passion for her. In *On Ghosts*, written and published in 1824 after PBS's death, MWS tells the story of a melancholy man who takes a gun saying 'I mean to bury myself in the woods'. The friend thinks that he is going hunting. But instead he shoots himself, appearing later in some bushes as a ghost. *The Last Man* (1826), MWS's futuristic nightmare about a dispeopled world, alludes to a fairy story of a magician who could turn dung into limitless quanti-

ties of gold, but when the spell was broken it became dung again. "Like the magician's coin, the valueless gold of the mine, is changed to vilest substance" (I. viii [ix in some editions]). "Valueless" in the early nineteenth century could mean both "priceless" and "worthless," as love becomes when you attempt to measure it, or luxuries in a peopled world become if that world contains only one person.[25]

Significantly, *The Last Man* is the novel where MWS's interest in prophecy and identification with the oracular Sybil is most marked. The oracular is intimately connected to word play—oracles in Greek myth, particularly the Delphic oracle, traditionally offered ambiguous utterances. Indeed, there is an ambiguity in the very title, *The Last Man*, since "Man" can mean both "human being" and "male person" in English. If it means "last male person" here, then the ending of the novel is not as wholly pessimistic as it appears. Perhaps Verney, the narrator, is not the last human being on earth (as he thinks) after the plague has wiped out the rest of the human race. In the final paragraph we see him setting out on a voyage; somewhere there may be a lone female waiting for him; they may meet, fall in love and repopulate the world. Thus the novel opens up possibilities of rebirth at the very point where it seems to close them.

My final example comes from *Falkner* (1837), MWS's *last novel*. The selfish and remorseful Byronic anti-hero tells of his devotion to Alithea, the object of his obsession:

> I would place her in some romantic spot, build a home worthy of her, surrounded with all the glory of nature, and only see her as a servant and a slave. (*Falkner*, II. xii)[26]

Falkner inadvertently says the opposite of what he intends to say. He says that he wished to visit Alithea as her adoring slave, and nothing else (that is, he would not attempt to force her to become his mistress), but the syntax allows for the meaning that he wanted her to be nothing but his slave—which, condemned to solitude and to his jealous company, she in effect would have become.

So far, then, from ambiguous wording being a sign of PBS's hand, it seems as if this probe has uncovered a characteristic of MWS's art and an aspect of a mission to investigate unconscious or concealed motives in "the remotest caverns" of the mind.[27] Trying to prove, as a kind of perverse thought-experiment, that PBS actually wrote *Frankenstein*, may on occasion produce some useful insights.

Did Percy Shelley spoil *Frankenstein*?

The "Maryan" view that PBS interfered with *Frankenstein* sometimes to bad effect and that what we have is not authentically "Mary Shelley's *Frankenstein*" has been associated with Anne Mellor since 1988.[28] Mellor and Robinson concur that MWS was able to supervise and agree changes with PBS and that he frequently improved the wording of the manuscript by using more precise technical terms, for instance "laboratory" for "workshop." But Mellor also maintains that MWS was overawed by her husband into acquiescence in his suggestions. She also blames him "for the stilted, ornate, putatively Ciceronian prose style about which so many readers have complained. "[M]ore important", she adds, "Percy Shelley on several occasions distorted the meaning of his wife's text."[29] For that reason, she advocates going back to the draft as a teaching text, stripping out PBS's interventions, and getting back to what MWS wrote.

Such a project could be instructive. It might (I would anticipate) point up the extent to which MWS favoured co-ordinated clauses over subordinated clauses, a preference remarked on by Italian translators, who find themselves obliged to change her sentence structure so that it reads well in Italian. But there would be inconsistencies. Large portions of the draft manuscript are lost—the whole of Walton's first four letters and a sizable portion of the central story of the Cottagers, including the arrival of Safie. To make a continuous narrative, these portions would have to be supplemented by or summarized from the printed text (which certainly contains PBS's interventions though we cannot know exactly what these were). The draft has a few passages which were dropped from the final version. Should they be reinstated on the grounds that their omission was PBS's decision? But we cannot know this. Again, MWS's draft

is full of dashes with few full stops or commas. This was normal with authorial intermediate drafts. Conventional punctuation was supplied at the later stages. If the intention is to make *Frankenstein* more accessible to modern readers, punctuation will have to be added. In short, any text trying to get back to "nothing but what Mary Shelley wrote" would have to make compromises.

Mellor offers many instances where PBS altered MWS's writing so as to make it more learned and Latinate: "we were all equal" became "neither of us possessed the slightest pre-eminence over the other"; "what to say" became "what manner to commence the interview." There is, of course, a likely motive for this other than a desire on PBS's part to control his wife's text. Walton, Victor, and even the Creature all had to sound convincingly like well-educated late eighteenth-century males. So PBS touched up certain expressions to heighten a "masculine" voice which MWS had already quite successfully tried to sustain. (As we have seen with the example of the pistol being "shot," he was not thorough-going.) PBS's "Latinization" is, I believe, largely motivated by this purpose.

But even if PBS's interventions were removed, modern students would find the style of MWS's draft manuscript of *Frankenstein* still "stilted" and "ornate" when compared with film dialogue. *Frankenstein*'s prose struck contemporaries as "plain and forcible English"[30] but language has changed and as the nineteenth century recedes, it becomes increasingly a challenge for the common reader. Something like this is also true of literary English. Generally speaking, today's college students do not pick up nineteenth-century writing with the ease that my generation did, but need a more lengthy exposure to and familiarization with it. Jane Austen is a partial exception (one wonders, though, for how much longer?). In any case, as has often been pointed out, MWS is not writing in the genre of the naturalistic domestic novel but in a cross between the Romantic sublime style and the radical psychological romance as practised by her father William Godwin. A plain, everyday style is not what she aimed at.

So, for instance, we find in MWS's hand (not added by PBS) Latinate words such as "exordium," and "compassionate" used as a verb.[31] Here, for example, is the Creature's account of how he set fire to the cottage:

> As night advanced I placed a variety of combustibles around the cottage and after having destroyed every vestige of cultivation in the garden – I waited with forced impatience until the moon had sunk to commence my operations. (1818; II. viii)

To remove the Latinate words and constructions from this passage in order to make things easier for students, one would have to rewrite the book and, in effect, turn it into a simplified version like those published for intermediate students of English as a second language. Such a version might read as follows:

> As it became darker, I placed kindling around the cottage. I then destroyed all trace of the garden and waited impatiently for the moon to sink so that I could begin my work.

Turning to the argument that PBS distorted MWS's ideas, we find Mellor stating that the most serious example of this is his alteration to the very last sentence, in which the Creature disappears. "He was soon borne away by the waves, and lost in darkness and distance." MWS originally wrote: ". . . & pushing himself off he was carried away by the waves and I soon lost sight of him in the darkness & distance."[32] PBS altered this to "he was soon borne away by the waves, & lost in the darkness of distance." This is very close to the final version, though it should be noted that MWS restored "*and* distance."

Mellor argues that MWS's draft "by suggesting that Walton has only 'lost sight of' the creature preserves the possibility that the creature may still be alive, a threatening reminder of the danger released when men presume to transgress the laws of nature" whereas PBS's revision "provides a comforting reassurance that the creature is now powerless and completely gone."[33]

Despite this, at least two of *Frankenstein*'s early readers speculated that the Creature might still be alive. In my experience many readers today continue to do so.[34] But in any case, four out of the five times that the Creature is said to be "lost" he comes back. For instance, after he makes his ambiguous promise, he

flies down the mountain and, Victor reports, "I quickly lost him among the undulations of the sea of ice." On this occasion the Creature reappears when Victor breaks his promise. Walton (and the reader) have few grounds for complacency on the fifth occasion, especially since his suicidal funeral-pyre might be a prelude to his rising again, Phoenix-like, from the ashes. Indeed, some might feel that the Creature's becoming subsumed into the elements suggests an increase rather than a diminishing of daemonic power.[35]

The final sentence in MWS's draft is an arresting one, but PBS's is even better. He has adjusted her prose to the form of an English hexameter (a metre of six "feet," some with two syllables, some with three and with a pause in the middle), with a great gain in force and memorability. His other interventions in the Creature's last speeches are all in this direction. The stresses now fall emphatically on the syllables "soon" "-way" "waves" "lost" "dark-" "dist-." "Way" is echoed by "waves," while "darkness" and "distance" now alliterate more strongly. The hexameter is inevitably associated with the classical epic and thus with the heroic and the sublime. I prefer to think that MWS accepted the change because she had the good taste to recognize how good it was and how appropriate to her purposes.[36]

I suspect that MWS learned a good deal of verbal cunning from PBS, and that he encouraged her in it, but also that she was able and ready to learn from him (and others) and take what she learned into areas of her own. As for the other charge, that PBS imposed his ideas on the book, the available evidence is against it and in favour of her claim in the Introduction to the 1831 edition that she "certainly did not owe the suggestion of one incident, nor scarcely of one train of feeling" to him. In short, I would endorse Charles Robinson's even-handed formulation, which recognizes the collaborative nature of the Shelleys' work without taking from MWS's authorship: "PBS suggested and made alterations to the text of *Frankenstein* for the purpose of improving an already excellent narrative . . . and MWS accepted the suggestions and alterations that she agreed with."[37]

(Former Professor in English, Anglia Polytechnic
University at Cambridge, UK)

NOTES

Volume and chapter numbers referring to *Frankenstein* are taken from the first (1818) edition, of which there are several well-edited paperback editions in print. These include editions by Butler (Oxford: Oxford World's Classics, 1994); Paul Hunter (New York: Norton, 1995); D. L. Macdonald and K. Scherf (Peterborough, Ontario: Broadview, 1999); Susan Wolfson (New York, London, Tokyo [etc.]: Longman, 2003). All of these contain MWS's Introduction to her revised edition of 1831. Page references to other works by MWS are taken from *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, 8 vols, gen. ed. Nora Crook (London: William Pickering, 1996), hereafter *MWSN*. All contemporary reviews of *Frankenstein* and *Valperga* referred to in this essay are published on-line at http://www.rc.umd.edu/reference/chronologies/mschronology/reviews.html

[1] Private communication from the late E. B. Murray to myself.

[2] These abbreviations are adopted here as an equitable solution to the problem of how to refer to the Shelleys together. I personally resist the temptation to take sides: as a scholar I have divided my efforts pretty evenly between both Shelleys, to whom I am attached in different ways; attention to each one has helped me understand and appreciate the other better.

[3] E. J. Trelawny, *Records of Shelley, Byron and the Author*, 2 vols (London: Basil Montagu Pickering, 1878), vol. II, Appendix 1. For a survey of the Trelawny anti-MWS tradition, see Emily Sunstein, *Mary Shelley: Romance and Reality* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1991), pp. 392–400.

[4] See for instance "the murder of Clerval annihilates the most positive dimensions of Percy Shelley in the novel, leaving Frankenstein as the image of all that Mary Shelley most feared in her husband and in the Romantic project he served" (Anne K. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, her Fictions, her Monsters* [New York and London: Routledge, 1988], p. 75). The Introduction to the 1994 Broadview Press edition of *Frankenstein* describes PBS as assuming "total authority" for the proofing and of MWS being "entirely cut out of the production process" (pp. 34–35). The editors, however, completely revised this section for the second edition (1999), probably in the light of Charles E. Robinson's analysis in the *Frankenstein Notebooks*.

[5] This appears to have been deliberate, motivated by the double desire to see if *Frankenstein* was well received, and then to astonish the public with the revelation of its female authorship. That, in effect, is what happened. J. G. Lockhart, reviewing *Valperga*, wrote "we certainly did not suspect [*Frankenstein*] to be the work of a

female hand" but when the truth came out "then we most undoubtedly said to ourselves, 'For a man it was excellent but for a woman it is wonderful.'" See *Blackwood's Edinburgh Magazine* XIII (March 1823), 283–93.

[6] See for instance Richard Garnett in the *Dictionary of National Biography* (1885–1900): "Nothing but an absolute magnetising of her brain by Shelley's can account for . . . *Frankenstein*." See also Mario Praz's claim that MWS had merely provided "a passive reflection of some of the wild fantasies which, as it were, hung in the air about her." *The Romantic Agony*, 2nd ed. (Oxford: Oxford Univ. Press, 1970), p. 116.

[7] James Rieger, *Frankenstein or, The Modern Prometheus. The 1818 Text* (Indianapolis: Bobbs, Merrill, 1974), p. xliv.

[8] Charles E. Robinson, *The Frankenstein Notebooks: A Facsimile Edition of Mary Shelley's Manuscript Novel, 1816–17 (With Alterations in the Hand of Percy Bysshe Shelley) as it Survives in Draft and Fair Copy* [. . .], 2 vols (New York: Garland, 1996), vol. I, pp. xxvi, lxvi–lxxi, lxxvi–xcii.

[9] Phyllis Zimmerman, *Shelley's Fiction* (Los Angeles: Darami Press, 1998).

[10] Ellen Moers, "Female Gothic: The Monster's Mother," included in her *Literary Women* (New York: Doubleday, 1976). The original essay is reproduced in Hunter's edition (pp. 214–24).

[11] *The Journals of Mary Shelley 1814–1844*, eds Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert, paperback ed. (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1995), p. 70.

[12] Mellor (1988), pp. 54–55. The internal chronology of Walton's letters is nearly but not quite compatible with Victor's narrative. See *Frankenstein Notebooks*, vol. I, pp. lxv–lxvi for a detailed discussion of dates in *Frankenstein*.

[13] On-line discussion list, North American Society for Studies in Romanticism (August 24–25, 2003).

[14] *Rosalind and Helen* (composed 1817–18) is a partial exception, but it is significant that it was written for MWS in the aftermath of the completion of *Frankenstein* and later finished at her urging.

[15] See MWS *Journals*, pp. 19–20, 177. Some of her fair-copies of PBS's poems may well have been dictated also. These are invariably neat and well punctuated.

[16] MWS *Journals*, pp. 168–69.

[17] See, for instance, *The Clairmont Correspondence*, ed. M. K. Stocking, 2 vols (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1995), vol. II, pp. 341–42.

[18] *Frankenstein Notebooks*, vol. II, p. 460.

[19] Dante, *Inferno*, XXIII, lines 58–67. PBS correctly alludes to the leaden cowl in his "To the Lord Chancellor," line 15 (written circa 1820 but placed under "Poems Written in 1817" in many one-volume editions of PBS's *Poetical Works*).

[20] MWS does not appear to have read Dante for herself before November 1817 (MWS *Journals*, pp. 183–84). A letter of February 1821 suggests that she had only recently acquired enough Greek to read the *Anabasis* in the original; see *The Letters of Mary W. Shelley*, ed. B. T. Bennett, 3 vols (Baltimore: Johns Hopkins, 1980-88), vol. I, pp. 183–84.

[21] The *Oxford English Dictionary* offers no exact parallel to MWS's usage.

[22] Rieger (1974) p. 194.

[23] Not in the draft are "if you will grant my prayer" and "again." These may have been added at the fair-copy or proof stage by either of the Shelleys, but MWS's verbal ambiguity was already in place.

[24] Again "thought-executing ministers" (*Prometheus Unbound* I, line 387) has a double meaning (a) "ministers who carry out unspoken wishes" [of Jupiter] and (b) "ministers who treat dissident thought as a capital crime."

[25] *MWSN*, vol. 2, pp. 14, 28; ibid., pp. 144–45; vol. 4, p. 102.

[26] *MWSN*, vol. 7, p. 185.

[27] See MWS *Journals*, p. 400.

[28] Mellor has reiterated her thesis in "Choosing a Text of *Frankenstein* to Teach," in *Approaches to Teaching Shelley's* Frankenstein, ed. Stephen C. Behrendt. (New York: Modern Language Association, 1990), pp. 31–37 and most recently in "Making a Monster: an Introduction to *Frankenstein*," in *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, ed. Esther H. Schor (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003), pp. 9–25.

[29] Mellor (2003), pp. 14–15.

[30] See [Walter Scott], "Remarks on Frankenstein, or the Modern Prometheus; a Novel," *Blackwood's Edinburgh Magazine* II (1818), pp. 613–20.

[31] These are not found in PBS's poetry or prose but do occur elsewhere in MWS's writings and were probably picked up through MWS's reading of Godwin's novels. Godwin liked to use strange words such as "adust," old-fashioned even in the early 1800s, but found in Milton and also adopted by MWS.

[32] *Frankenstein Notebooks*, vol. II, pp. 642, 772.

[33] Mellor (2003), pp. 15–16.

[34] See reviews in *Blackwood's* [Scott] and *The Literary Panorama*, n.s. 8 (1 June 1818), pp. 411–14.

[35] Mellor considers it significant that PBS's revision dropped the detail of the Creature's "pushing himself off," thus making the Creature seem more passive. But the omission does not detract from the impression of supernatural power left by the Creature's having just "sprung" out of the cabin window, nullifying any attempt at retribution by Walton.

[36] Mellor puts forward, as another distorting and appropriating intervention, the fact

that PBS wrote the preface to *Frankenstein*. This seems to me governed by a zeal to ensure that *Frankenstein* was talked about (and sold well). It should be regarded as an artful advertisement rather than a misreading of MWS's intentions. But a detailed examination of this issue lies outside the scope of this essay.

[37] *Frankenstein Notebooks*, vol. I, p. lxvii.

P. B. シェリーとゴシック —— 初期作品を中心に

黒瀬　悠佳子

はじめに

P. B. シェリー が本格的に著作を始めたのは、記録に残っている限りで1808～9年、16～17歳頃からだと推測されている。初期作品のほとんどは当時自費出版もされたが、自筆原稿は散逸し、また初版はわずかに数部ずつが残存するのみである。従ってこれらの作品のテキストの再発見は1890年代まで遅れたものもあり、あるいは真贋論争に巻き込まれるなど、評価が長く定まらない傾向にあった。中でも『さまよえるユダヤ人』(*The Wandering Jew; or, The Victim of The Eternal Avenger*, 1810) に関しては2000年になって初めて完全な形での収録となった。[1] このような理由で取り上げられることの少なかった初期作品に関して、それぞれのゴシック的要素とその特長を見ていく。また、それらのゴシック的要素がいくつかの後の作品[2]に発展的に用いられている様子にも触れてみたい。

1. 幻影と短剣

シェリーの初期作品における女主人公は、どれもM. G. ルイスの『修道士』(*The Monk*, 1796)[3] のマチルダの影響が明らかである。まず、彼の初のゴシック短編『ザストロッツィ』(*Zastrozzi: A Romance*, 1809)[4] の女主人公はその名もまさにマティルダであり、主人公ザストロッツィと共に悪役を務め、手練手管を尽くしてヴェレッジを篭絡しようとする。例えば優美に楽を奏でる様子とは裏腹に、恋敵の殺害について語り合う時の残忍な表情という二面性も、悪の使徒でありながら敬虔な少年僧ロザリオを演じていたマチルダの例に倣っている。[5] そして短剣という小道具を手にするとき、両者の近似は一層強まってくる。例えば、マティルダがヴェレッジの気を引くために短剣を用いて芝居を打ったり(第10章)、恋敵ジュリアに向かって彼女が朱に染まった短剣を振り上げる場面(第14章)は、それぞれ『修道士』の夜の僧院の場面(第1巻2章)、地下道でのアントニア刺殺の箇所(第3巻

11章)を容易に想起することが出来よう。

さて、『ザストロッツィ』におけるマティルダとジュリアとの対照的な関係、更に短剣などの小道具は、ほとんどこのまま『セント・アーヴィン』(*St. Irvyne; or, The Rosicrucian: A Romance*, 1811)[6]に引き継がれていく。主人公ウォルフシュタインをめぐって争う二人の女性のうち、宿敵の死を渇望するメガレナはマティルダの、そして嫉妬の刃に倒れるオリンピアはジュリアの役割を継承する。この作品では『修道士』のアンブロジオ物語とレイモンド挿話のように、ウォルフシュタイン物語とエロイーズの挿話という二つの筋書が同時並行して繰り広げられるため、前作よりは登場人物関係が複雑になっているものの、未消化で収拾のつかない終局を迎える欠点は蔽い難い。とはいえ、後の作品との関連を考えれば、単なる模倣の際立つ前作よりも、さらに興味深い短剣の使用例が見出される。

オリンピア刺殺の場面で、お決まりの「朱に染まった短剣を手にする女性」の描写(第4章)以外に、実は本作品にはもう一箇所短剣が配されており、それは第1章の挿入詩、「真夜中、私が部屋にいると」("'T was dead of the night, where I sat in my dwelling")に登場する女性の幽霊の持ち物「おぼろな経帷子」と関連を持つ。実はこの作品は、いくつかの語句を除いてほぼ同じ内容のものが、「断章、あるいは良心の勝利」("Fragment, or The Triumph of Conscience")との題で「ヴィクターとカザイアによる創作詩集」(*Original Poetry by Victor and Cazire*, 1810)に収録、出版されていた。[7] 前年の作品では、幽霊の持ち物が「短剣」だったことに注目したい。「右手に血の滴る短剣を握り締め」、「人気の無い我が家を足早に進んで行く」「殺されたヴィクトリアの幽霊」(16–17行)のモデルは、明らかに『修道士』に登場していた。リンデンベルグ城の「血まみれの修道女の幽霊」の挿話(第2巻4章)から借用した短剣と女性のイメージは、少しく形を変えつつも、シェリー初期作品ではこのように繰り返されている。

続く短剣の例を、主人公ウォルフシュタインの敵手、ジノッティが遭遇する不思議な幻影に関して探ってみよう。彼の見たものとは、「白銀のごとき楽の音が静かな夜闇を満たし」「やがて昼間のような光が辺りを照らし」た後、「美しい光り輝く幻影」がジノッティに「愚か者よ!……お前は我が物となるのだ。贖罪など役には立たぬ。……

さあ、我が物になると言わぬか！」と、悪魔との契約を迫る様であった(第10章)。この内容はもちろん『修道士』以来の悪魔の誘惑の引き写しに過ぎず、まだ短剣も伴わない。ところがこれとほぼ同じ幻影が、『さまよえるユダヤ人』にも再度登場し、この場面では短剣が出てくるのだ。「銀の竪琴を流れるかのような音色」が漂って「濃い霧が立ち込め、渦巻き、徐々に薄らぐ」後に姿を現したのは「ばら色の雲に乗ったうら若い女性」(第3歌339–358行)であった。

「彼女は短剣を手にしていた、/ その切先は稲妻の残像を帯びて光り」とされる魔女は、苦痛からの解放と引き換えに地獄の巻物に血判を押すことをポーロに強いる。「さすれば、この世での汝の苦しみは / いずれもたちどころに消え去ろうぞ」(第3歌381–88行)と誘いながら、悪魔は光り輝く美しさを放っている。この幻影もまた、妖女マチルダや『ザストロッツィ』のマティルダ、そして『セント・アーヴィン』のメガレナ同様、短剣を手に主人公の破滅を渇望する存在に他ならない。

さらに『さまよえるユダヤ人』には、もう一人の「破滅を誘う女性」が出てくる。それはポーロの友人ヴィクトリオに偽りの秘薬を与えて破滅をもたらす、醜い魔女である。『修道士』のマチルダとの共通点は、その外観ではなく、魔女が「お前の望みは知れたこと、/ 癒しの秘薬を遣わそう / ポーロのローザはお前のものなり、/ わらわの秘術をもってすれば」(第4歌253–262行)と、ためらうヴィクトリオの胸中を見透かし、煽り立てる場面に見出される。さらに魔女は「この秘薬がお前の嘆きを封じてくれようぞ、/ ローザの飲み物に混ぜるがよい、/ ヴィクトリオよ—すればローザはお前のもの」(第4歌350–355行)と、彼の運命を決定付ける。一方、アンブロジオをそそのかすマチルダの台詞を見てみよう。シェリーがこの部分を参考にしていることは明らかである。

> 「私の望みを手助けしようというのか、ああ、マチルダよ、それはお前の力の及ばぬことだ。」「私の力でなくして、誰の力が及びましょうか。アンブロジオ、あなたの胸の内など、私には秘密でも何でもありません。」(第2巻7章)……「さあ、今夜アントニアにこの眠り薬を与えるのです。その後48時間は彼女の意識が戻ることはないでしょ

う。その間、あの娘は全くあなたの思いのままですよ。」(第3巻9章)

とはいえ『さまよえるユダヤ人』において、二人の魔女は、望みを察して誘惑する場面のみに登場し、役目を終えると双方ともすぐに消えてしまう。これら「破滅を誘う女性」たちは、『修道士』『ザストロッツィ』など他の作品のように、輪郭や性格描写、肉付けを持つ登場人物では最早なく、主人公の「破滅」を導く場面のみに作用する一要素へと後退しているのだ。[8] そして、再び類似の描写を伴ってこれと似た女性が登場するとき、光り輝く幻影アイリスは短剣の代わりに「輝くネペンシー溢れる盃」を手にし、『生の凱旋』(1822) のルソーに破滅をもたらす秘薬を提供することになるのである。

2. 偽装と隠匿

『修道士』と『ザストロッツィ』の女主人公における二面性については前の箇所で既に述べた。が、この二面性は実は彼女たちだけのものでは無い。ザストロッツィもヴェレッジもまた、修道士アンブロジオのような二面性の持ち主であった。[9] まず、マティルダを分身として操るザストロッツィは復讐の意図を押し隠し、悪役に徹している。

> 一方のザストロッツィは一人二役を演じていたので、残忍な喜びの念を持って思い描くのであった。マティルダの愛する男はやがて苦悶に身を焼かれることになろう。そう考えると、もっと素晴らしい復讐方法が脳裏に浮かんだため、彼はそれまでの計画を変えることにした。(第4章)

彼の一人二役が明らかになり、その実の姿が不幸で同情されるべき青年へと反転するのは、作品終章である。それに応じて、良い役柄を演じ続けたヴェレッジも無実の好青年から、悪徳公爵の息子へと変貌を遂げる。このように、被害者でありながら実は加害者、という発想も、当然アンブロジオに帰せられるべきものである。彼は有徳の僧かつ破戒者であり、マチルダの被害者にして、アントニアへの加害者だった。マチルダは当初、アンブロジオの隠れた欲望を正確に映し出す鏡であったが、やがて鏡は増幅された欲望の遂行を指示し、本体を

凌駕するようになる。結果、アンブロジオは誇大化した欲望に呑み込まれ、自らも一人二役を演じ始める。一方ザストロッツィの場合、彼はまずマティルダの鏡と見えながらも実は本性を偽り、自身の意図に沿って彼女を巧みに操作していた。両者はそれぞれが二面性を有しながら、本体と分身の関係を保ち続ける。ところが共通の目標ヴェレッジを失った後の彼らにはもはや二面性を保つ必然性が無く、また両者の逮捕によって本体と分身の関係も分断された以上、ザストロッツィには本来の関係、つまり出生の秘密を明らかにする準備が出来ていたのだ。このようにして本作品が描き出すのは、隠匿や偽装によって過度に不明瞭にされた出自や本性が次第に明らかとなり、その二重性を解消した結果、登場人物達の関係が全く逆転してしまう過程なのである。

これに対して、作品の主要な登場人物は三人のみであり、この三角関係が筋展開の動機となる『さまよえるユダヤ人』は、一見すると『ザストロッツィ』の不完全な変形に過ぎず、どの登場人物も明白な一人二役を果たさないようである。が、ここではむしろ次のように考えたい。ポーロとヴィクトリオとは、実は表裏一体ではなかったか。これは一人二役ではなく、同じ人物の二つの面が、異なる人格に分解させられているのであり、『修道士』や『ザストロッツィ』で見てきた、鏡の関係における距離感がさらに縮まっていることを意味する。彼らは鏡をはさんだ本体と分身という他者ではなく、二つに分かれた自己なのである。従って、作品の四分の一近くを占める長い独白を持つポーロに対し、ヴィクトリオは存在感を示さず、また、二人が同時に登場する場面もほとんど描かれない。同じ一人の女性を愛する彼らは相互に補完しあう存在なのだ。高潔な騎士ポーロとしてローザを修道院から救い出しながらも、彼女に焦がれる心情は陰鬱なヴィクトリオの姿をとり、まさに修道士アンブロジオの心理の表裏をそのまま二者が体現している。

このように考えると、彼ら二人が同じように破滅をそそのかす女性に出会ったことも説明がつく。彼女たちもまた表裏一体だったのだ。暗い内面の声に支配されているときには醜い姿で、彼が高潔なときには美しい装いに変わって、魔女は苦悶からの解放という同じ誘惑を繰り返したのである。ここに、一人二役というゴシック小説の典型は、

登場人物の分離へと新たな一歩を踏み出した。アンブロジオが秘めていた暗い欲望は、ポーロの内部には最早とどまらず、分離してヴィクトリオという別人格を得たのである。そして、鏡である魔女と、本体の彼らとの接点は最小限に後退している。さてここで、分離した登場人物を元の一つの人格に戻してみると、主人公のポーロ兼ヴィクトリオ、誘惑者の魔女、そして清純なローザ、の三者となる。この構図が『修道士』の主人公アンブロシオ、誘惑者マチルダ、無垢なアントニア、と一致することは明らかである。そして誘惑者以外の二者が最終的には破滅する、という筋書までも共通しているのは興味深い。

『さまよえるユダヤ人』と同様に、一つの人格が二者に分離させられた形態と考えられるのが『セント・アーヴィン』におけるウォルフシュタインとジノッティである。主人公のウォルフシュタインに常に影法師のように付き纏うジノッティの存在は、不十分な描写ながらも、表裏一体の関係を暗示している。孤児エロイーズを搾取する冷酷なジノッティと、感傷的な遊蕩家ウォルフシュタインとの補完関係は明確ではないものの、作品終局近くで二者の願望が一致するように見える時、彼らは本来の一人格に戻る可能性を秘めている。ジノッティが最終場面で誘惑者の本領を発揮し、悪魔との契約を迫るとき、これを拒絶した分身ウォルフシュタインは死に至り、結果として彼の存在は、強い負の側面を具現するジノッティの側に再び吸収されてしまう。

誘惑者ジノッティの設定には、しかしながら本作品では新しい視点が導入されていることに注目したい。それは、先に見たように、悪魔との契約の目的が、従来のような苦痛からの解放ではなく、より高い知識の獲得を意図していたことである。ジノッティは語る：

> 「私がまだ年端も行かぬ少年だったころから、完全な知識を得て飽き足りるまで、隠された自然界の神秘を解き明かしたいという好奇の念や願望こそが私の情熱だった。そしてこの情熱を、私のその他の感情全てが理知的に支えていた。」……「愛などに私は目もくれなかった。それればかりか、何故人は愚かにもそんな弱さに身を任せようとするのか不思議でならなかった。自然哲学の分野が、最終的に熱心な探求の的となった。以来私は、長い思索の迷宮に入り込んだのだ。」（第10

章）

この知識の探求という主題こそが、後の『アラスター』(1816) を支配する大きな問題意識となるのであるが、初期作品群と『アラスター』との関係を別の視点から探るために、続いて探求と密接な関わりを持つ要素「旅」を取り上げてみよう。

3. 逃亡と追跡

ゴシック小説の常套である「旅」の情景を例外なく取り入れている『ザストロッツィ』では、迫害者に「追われる者」ヴェレッジを主人公に据えており、その逃亡の過程はラドクリフ『イタリアの惨劇』[10]を大いに参考としたようである。[11] 物理的な追跡以外にヴェレッジが受けるのは、マティルダからの心理的な迫害である。彼女の執拗な誘惑に対し、ヴェレッジの精神は次第に追い詰められ、もはや逃げ場所もない。修道士アンブロシオ同様、進退窮まったヴェレッジがマティルダに全面降伏させられる過程が克明に綴られ、本作品の中核を成す。

ただ、ここで興味深いのが、M. G. ルイスが、「追われる者」アンブロシオの苦悩に満ちた胸中を詳細に描くのに対し、シェリーは「追われる者」の心理に焦点を当てていない。マティルダとの対峙で彼が描くのは、思うように成果を挙げ得ない迫害者の苦悩、いらだちである。実際の追跡場面でもこれは同様であり、逃亡するヴェレッジの心理描写は追跡者ザストロッツィのそれに較べ非常に少ない。シェリーがゴシック小説に典型的な「旅」という主題を模倣しつつも、視点を追跡者・迫害者の側に当てるという新たな変化を見せ始めているのは重要である。

ところが『ザストロッツィ』で垣間見えた新しい変化も、『セント・アーヴィン』では少しく後退するかのようである。本作品で描かれる「旅」の場面は、主に逃亡者ウォルフシュタインの心理に焦点が据えられているからだ。ところが作品終盤でジノッティが独白を始めると、彼の追跡対象はウォルフシュタインやエロイーズのみではなく、前項でも少し触れたように、至高の知識や永遠の生命にそもそも向けられていたことが明らかとなる。これは「追跡の旅」という主題の内

面化、抽象化の始まりと捉えることが出来ないだろうか。そして、あくなき知識追求に向かうジノッティは「サラマンカから、私はずっと歩き通しだった。情熱が私の脳を駆り立て、ほとんど譫妄状態だったが、そのために神経は高ぶり、歩調は早まっていた。」(第10章)と、情熱に「追い立てられる者」としての側面も見せ、これは「私は自己中心者で、私利のみを追っていた」(第10章)という告白と共に『アラスター』の主人公の原型となる。[12]

ジノッティに内包された「追う」「追われる」という二つの側面は、従って、ウォルフシュタインとの不完全な分離や、終末の再統合を予告する以上に、「追われる主人公」と「追いかける内面の声」との関係にシェリーの関心が向き始めたことを示してはいないか。事実、この関係は『さまよえるユダヤ人』でも再度登場する。自らの過去に、あるいは欲望の影に「追われる」ことを主題とするこの作品で、ポーロの「追われる旅」は徒刑場に引かれ行くキリストを嘲った過去の罪が発端となっている。過去の罪、という設定は一見『セント・アーヴィン』にもあった幽霊ものと共通するように見える。が、本作品には、過去の罪を責める幽霊のような明白な迫害者は登場しない。彼を追い詰めるのは、ただ、内心の苦悶だけである。「自身から逃れるべく、私は無為に試みたのだ、/この苦悩の唯一の源となっている、私自身から逃れようと」(第3歌135–137行)。

これと同様のことが、ヴィクトリオに関しても言える。彼の苦悶の原因は、ローザに対する報われない恋によるものであり、内心の激情に追い立てられ、死を求めてさまよい歩く彼は、「今や激情と憤怒に駆られて青ざめたかと思えば、/また激しい欲望に身を焦がしながら」「ただ一目散に、無我夢中に早足で、/荒涼たる野をひたすら進んだ」(第4歌(51–73行)と描かれる。そして最終的には暗く激しい内心の声が、悪魔との絶望的な契約へと彼を至らせるのだ。

このように、作品の視点は常に追われる側にあるものの、追跡者が主人公の外部ではなく内部に配置されているのが他のゴシック小説との大きな相違である。ポーロもヴィクトリオも内心の声に圧倒され、肥大した自意識からひたすら逃れようともがき苦しむ。ポーロの暗い側面がヴィクトリオを創り出し、二つの人格となって分離するのだが、それぞれの人格も内面の声を制御できず、破滅に向かって追い立

てられて行く。その過程には、他のゴシック小説に付き物の過去の罪や出生の秘密などといった分かりやすい因果応報は何もない。彼らはただ、自らの情念のみによって破滅に向かうのである。ここに肥大した自意識と本来の自己との不均衡という、新たな主題の出現を見て取ることが出来るのではないか。そして、この問題意識こそが、前項で述べた知識の探求ということと共に、『アラスター』の大きな構成要素となっているのだ。

おわりに

「自身の創り出した理想像を虚しく追い求めるが、自己中心的で没交渉な生き方が最終的には破滅につながってしまう。」『アラスター』の有名な前書きにおいてシェリーは作品のテーマをこのように解き明かしている。ポーロやヴィクトリオの魔女たちのように、『アラスター』の幻影も、主人公の欲求を忠実に再現しながら増幅させ、心身を磨耗させてゆく。ポーロやヴィクトリオの焦燥に満ちた逃避行に、『アラスター』の旅は景色のみでなく、性質の点でも共通するのだ。[13] ところが、『アラスター』の場合、主人公を破滅に導くのは、魔女のような外的存在ではなく、主人公の願望が紡ぎ出した幻影という、肥大し、分離してしまった自分自身であることに注目したい。

ここでは欲望と対象との間に魔女という第三者の介入は無く、また、主人公と理想の幻以外に登場人物も存在しない。ゴシック小説的な人間関係の複雑さはもはや影を潜め、自己と自意識のみの緊迫した対峙が描き出される。さらにこの自意識が、自己に似た理想的な女性という幻影を編み出すとき、この類型は『プロミーシュース解縛』におけるプロミーシュースとエイシア、あるいは『エピサイキディオン』における「私」とエミリー、などの組み合わせとなって、以後のシェリー作品に頻出するテーマの一つとなる。また、主人公を破滅に導くという結末からすれば、『アラスター』の幻影は、短剣を手にした悪女マチルダの系譜の変形に他ならない。すると、この例では『生の凱旋』のルソーとアイリスとの関係を容易に思い起こすことが出来よう。アイリスの外見や機能が、多くの点で『さまよえるユダヤ人』の魔女に似通っていることは決して偶然の産物ではない。そしてその源を探れば、月光差す僧院の庭でアンブロジオを魅惑していた、あの

妖女マチルダの艶麗な微笑へと、我々は必然的にたどり着くのである。

（福岡大学人文学部　外国語講師）

注

[1] *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, vol. 1. Reiman, Donald H. and Neil Fraistat eds. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000), pp. 196–204によれば、従兄弟トマス・メドウィン(Thomas Medwin)が、1847年の回想録でこれは2人の共同執筆だったと述べたものの、後の研究調査で、シェリー一人の手によることはほぼ間違いないことが裏付けられた。

[2] 本稿でのシェリー作品の引用は、特に断らない限り、以下のテキストに拠った：*Shelley's Poetry and Prose*. Reiman, Donald H., and Sharon B. Powers, eds. (New York : Norton, 1977).

[3] 原文のテキストは以下を参照した: *The Monk—A Romance*. Lewis, Matthew Gregory (London: Penguin Books, 1998).

[4] テキストは次にものに拠った: *Zastrozzi*. Shelley, Percy Bysshe (London: Hesperus Press, 2002).

[5] 少し付け加えるならば、マティルダとは対照的に清純無垢の象徴として描かれ、『修道士』におけるアントニアに該当する女性ジュリアの名前の由来は、当然J. J. ルソーの『新エロイーズ』の主人公ジュリであろう。話題作の主人公の名前をそのまま踏襲する例は、例えば*Zofloya* (1806) で有名なゴシック作家Charlotte Dacre (1772–1825) の『修道士』にちなんだ別名Rosa Matildaのように珍しいものではなかった。これは、読者に登場人物の性質のヒントを予め与えるために当時としてはむしろ効果的な手段だったと思われる。そしてまた、『セント・アーヴィン』においても、ルソーのジュリ像はエロイーズに反映され、さらにこれが『さまよえるユダヤ人』ではローザと名づけられている。

[6] テキストは以下のものに拠った：*St. Irvyne*. Shelley, Percy Bysshe (Montana: Kessinger Publishing, 2004).

[7] 引用は前掲書 (Reiman, 2000) に拠る。

[8] 「後退」を見せるのは魔女だけではない。例えば、『修道士』、『ザストロッツィ』そして『セント・アーヴィン』で、監禁場所あるいは隠れ処として重要な役割を果たす「岩穴」も、本作品では役目を後退させ、単に魔女の棲む洞穴としてわずかな間登場するだけである。

[9] 『修道士』では、彼らのように二重性を付与されていない者でさえ、自ら偽装や秘匿を重ねて、自身の多重化を試みる。例えばレイモンドはアルフォンゾという偽名を用い、アグネスは幽霊を装って城からの脱出を図る、などであ

る。

[10] テキストは以下のものを参照した：*The Italian*. Radcliffe, Ann (New York: Oxford University Press, 1996, 1998).

[11] ヴェレッジがザストロッツィの追跡の手から必死に逃れようとする様子は、『イタリアの惨劇』におけるエレーナの逃避行を思わせる。また、作品冒頭のヴェレッジの誘拐の場面も同じくエレーナ誘拐をヒントにしていると思われる。

[12] 『アラスター』の主人公が行う旅、すなわち自意識の投影である幻を「追い求める旅」も、その実は、ジノッティのように「追われる」旅であった。それは対象を追うのではなく、「夜には情熱が湧き起こり、/ 熱病が描く夢の獰猛な悪鬼のように / 彼を眠りより醒ましては、/ 闇へとひた走らせるのであった」(224–227行)と、内心の妄想に駆り立てられ、破滅に向かうだけの旅なのである。

[13] 「景色」ということに関して言えば、『ザストロッツィ』と『アラスター』との比較も興味深い。ヴェレッジは作中、追っ手から逃れる道すがら、疲労して小川に休み、水面に映る自らの影をぼんやりと眺めていた(第3章)が、『アラスター』にも同様の場面がある(469–472行)。その後救われるヴェレッジとは異なり、『アラスター』の水鏡の場面は、主人公の破滅を予告する形で用いられており、同じ描写の例ではありながら、後者ではより象徴的な使われ方をしていると言えよう。

『アラスター』の伝記的解釈

上野　和廣

『アラスター、又は孤独の霊』という題名を思いついたのは、シェリーの友人、ピーコックである。彼の『シェリー回想録』(*Memoirs of Percy Bysshe Shelley*)[1]によると、シェリーが作品の題名のことで困っているとき、彼が『アラスター、又は孤独の霊』という題名を提案したということである。アラスターという言葉は、ギリシャ語で悪霊を意味しており、シェリーの作品では孤独に陥った精神を悪として描いていることから提案したとピーコックは説明している。ギリシャ語の辞書で[2]「アラスター」を調べてみると、確かに「復讐する神、破壊する神」又は、「その復讐に苦しむ者、呪われた哀れな人」という説明が載っている。孤独を悪として描いているところにシェリーが作った詩の特徴があるとピーコックが考えた理由として、ワーズワスなどの当時を代表する詩人たちが、世の中の人々と交わらず、フランス革命などの一連の社会改革運動からも距離を置き、世捨て人となり、自然の中に一人で入り込んで思索にふける孤独状態を、決して悪いことと見ていなかったことが挙げられる。全能の神を愛し、その神によって造られた自然を愛し、自然とのふれあいを通じて神との対話を行う隠者の姿は、当時の詩人たちにとって一つの理想的な生き方のように思われていた。このような考え方は、ワーズワスが1814年に『隠者』の一部として出版した『逍遥』にも見つけることができる。この作品に付けられた「1814年版への序文」の中で、[3] ワーズワスは故郷の山々の中に引きこもり、人間や自然、社会についての考え方を含む、哲学詩を創作することを決意し、隠遁生活を送る詩人の感情と意見を主題とする『隠者』という作品の一部として『逍遥』を書いたと語っており、隠遁生活を決して悪とは捉えていない。また、コウルリッジの「真夜中の霜」などを見ても、家族が寝静まった夜に、暖炉のそばに一人座り、瞑想にふける詩人の姿が描かれているが、家族から距離をおいて孤独な状態にいることを悪として捉えていない。むしろ、詩の創作に必要なものとして孤独を捉えている。

これに対して、シェリーは、ワーズワスのように社会との関わりを断ち、孤独な隠遁生活の中で、様々な事に思いを馳せ、真実や愛、美や希望などについて歌うことを非難している。『逍遥』が出版された直後の9月に、シェリーはこの作品を購入してメアリと共に読んでいる。メアリの『ジャーナル』によると,[4] 二人で『逍遥』を少し読んだが、大変失望させられた、ワーズワスは奴隷ではないかと思ったと書かれている。それから1年ほど経った頃に『アラスター』が完成している。『逍遥』を読んだことがシェリーの『アラスター』制作の何らかのきっかけになったことは、『アラスター』の「序文」の最後に、『逍遥』からの引用を使っていることからも明らかである。『逍遥』の第1巻、500行目から502行目にかけての一節で、'they' となっているところを、シェリーが 'those' と変えただけの詩句、「善人は早死にし、/そして、夏の埃のように乾いた心の持ち主は、/燭台まで燃え尽きる」[5] を使っている。ワーズワスの作品からの引用が『アラスター』の中で数多く使われており、ワーズワスの影響下でこの作品が書かれたことは、多くの研究者が指摘している。例えば、「幼年時代を追想して不死を知る頌」で使われている「自然への愛」('natural piety') (iii) という言葉は、『アラスター』の3行目で使われており、「涙するには余りに深い」('too deep for tears') (207) は『アラスター』の713行目で、「これらの執拗な質問」('these obstinate questionings') (145) は『アラスター』の26行目で、それぞれ使われていることはよく知られている。さらに、『逍遥』から利用したと思われる箇所がいくつか指摘されている。こうしたことから、『アラスター』の主人公の詩人はワーズワスがモデルではないか、いやワーズワスの影響を受けたシェリーではないかといった議論が交わされることになる。

ワーズワスの影響を丹念に調べた研究者、キム・ブランク (G. Kim Blank) は、その著書の中で,[6] 『アラスター』に一番重要な影響を与えたのは、『逍遥』の次の部分であると主張している。

> 彼は、人生に対する片意地張った軽蔑と
> 希望への高慢な無関心とによって
> 「孤独」の目と、にらみ合い、学ぶだろう
> 「孤独」の穏やかな性質の恐ろしさを

「孤独」や「沈黙」は、その威厳を辱められると
復讐する力を持っていることを。(IV, 1029–34)

キム・ブランクの解釈によると、この引用部分では、孤独の穏やかな側面、つまり森の中で一人瞑想にふけり、神との対話を行う隠者の孤独という、肯定されるべき孤独と、復讐する恐ろしい力を持つ孤独という、否定されるべき孤独の対照的な二種類の孤独がここで提示されている。そして、後者の復讐する孤独というこれまであまり馴染みのない側面をシェリーは発展させて、『アラスター』を書いたのではないかと説明している。ピーコックは、このような孤独の捉え方に特徴があると考え、『アラスター、又は孤独の霊』というタイトルを思いついたのである。

それでは、なぜシェリーは孤独の恐ろしい負の側面に興味を持ち、そのような側面に焦点をあてた詩を書こうとしたのか。主人公である詩人を最後に死に至らせることは、その生き方を否定し、葬り去ることが目的であると言える。葬り去る理由が、主人公の孤独、又は孤立したことにあるという内容の詩を、シェリーが書くことになった経緯についてこれから調べていきたい。

ピーコックの『シェリー回想録』によると、1814年の夏にメアリと大陸へ駆け落ちした後、イギリスへ戻ってきて迎えた冬が、シェリーの人生の中で最も孤独な時期であった (Peacock, 52)。さらに、翌年の冬も同様にピーコックとホッグ以外、シェリーのもとを訪ねて来る人はほとんどいなかったようである (Peacock, 55)。つまり、シェリーが『アラスター』を制作していた時期は、死にたくなるほどの孤独を味わっていた時期と言える。そのような制作時の精神状態が作品に反映されていると考えられる。

1839年にメアリがシェリーの詩集を出版する折りにこの詩に付けた注を読むと、『クイーン・マブ』は主として社会改革について書いたが、『アラスター』はまったく異なり、個人的に関心のある事しか扱っておらず、自分の心の奥底を見つめて書いたこと、さらに、『アラスター』を書いていた頃の金策の苦労や友達をなくしたことなど、詩が書かれるまでの数年間の不幸な出来事が、シェリーを人生の悲しい現実に目覚めさせたことなどが述べられている。この説明に基づいて作

品制作の意図を推測すると、シェリーが一人静かにウインザーの森で自分の人生を振り返り、自分の過激な思想や行動のせいで、大切な家族や友人たちを失い、孤独に陥ったことを肯定できず、否定的にしか捉えられなかったことが、主人公を自殺に追いやった理由ではないかと思われる。

『アラスター』という作品は、シェリー自身が自分の心の奥底を見つめ、心の軌跡を詩にしたものと言える。物語は川の流れに沿って進むが、主人公は自分自身と川との類似を指摘して、「川」(502) に向かって次のように歌っている。

> お前は私の人生を映し出す。お前の陰鬱な静けさ
> まぶしい波、騒がしい窪んだ淵
> 探し出せない泉、目に見えない流れ
> それぞれの類型が私の中にある。(505–508)

また、別の箇所では「思考の流れ」('the stream of thought') (644) という表現なども使っている。つまり、小舟に乗って川を旅する詩人は、シェリー自身の心の投影であり、自分の心の動きを川の流れに喩えて表現した作品ということになる。シェリーは、散歩している時に川や池を見つけると、紙で小舟を作って浮かべて遊ぶことが好きだった。また、N. I. ホワイトによると,[7] こうした散歩の折には友人といろいろな夢の話をしたそうである。こうしたことも、小舟に乗る詩人という手法につながったと思われる。

そこで、次に『アラスター』の内容と、この作品を書くまでのシェリー自身の人生について調べていきたい。先ず、死ななければならなかった主人公である詩人について見てみたい。「序文」で語られている内容と詩の内容とをつなぎ合わせて、基本的な作品の粗筋を見てみると、主人公は子供の頃から宇宙の神秘や、自然界の壮大さや美しさに興味を持ち、「神聖な哲学の泉」('the fountains of divine philosophy') (71) の水を飲んだのである。しかし、彼の喉の渇きが癒されることはなかった。家族関係も冷たくよそよそしいものになっていたので、家を捨て、「高邁な思想」('high thoughts') (107) に従い、旅に出た。旅先でアラブの少女に出会う。主人公は彼女の愛に応えることなく、彼女

を冷たい家に追い返してしまう。その後、ヴェールを被った少女が彼の夢の中に現われ、情熱的に彼女と愛し合う夢を見る。夢から覚めた主人公はもはや自然の美しさや威厳に喜びを感じることができなくなっていた。これはアラブの少女の愛を拒絶したことに対する「甘美な人間の愛の精」('the spirit of sweet human love') (203) による復讐であった。そこで主人公は夢の中で出会った恋人を求めて、夢の世界へ、死の世界へ行こうとして、世界中をさまよい、その果てに死ぬことになる。

この物語の展開を念頭において、シェリー自身のこれまでの人生を振り返ってみると、科学や哲学、自然界のことなどにシェリー自身も興味を持っていたこと、父親とは仲が悪く暖かな家庭ではなかったこと、ハリエット・グローブやハリエット・ウエストブルックとの一連の不幸な出来事、メアリとの情熱的な出会い、また細かな事ではあるが菜食主義であったことなどが、作品と重なってくる。

そこで、もう少し詳しく『アラスター』を書くまでを振り返ってみたい。シェリーはオックスフォード大学に在学していた頃、父親のティモシーや妹たちを理神論者になるように説得していた。シェリーのそうした言動に不安を覚えた母親は、息子が妹たちを「理神論的仲間」('a deistical coterie') に引き入れて、地獄に連れていこうとしていると思いこんでいた。[8] この「理神論的仲間」という言葉は、心配した母親が思いついた表現であるが、後に「善良で、無私で、自由な者のリスト」('the list of the good the disinterestedness, the free') とシェリー自身が呼ぶリストに載るべき仲間と同じものである (*Letters*, I, 162)。この仲間とは、当時、シェリーが目指していた生き方を共有できる仲間である。E. ヒッチナーに宛てた手紙の中で、次のように語っている。「私は貴族ではないし、いかなる階級の者でもない、しかし、人が自然と理性に従って生きる、結果として美徳に従って生きようとする時代を熱烈に切望します」(*Letters*, I, 116)。つまり、階級による差別のない平等な社会を目指し、人間の本性は善であるという立場をとり、すべての人が自分の内なる理性を用いて、私利私欲に囚われることなく思考をめぐらし、理性が自然であると判断したものを善として捉え、その善に従って生きることを求めるのである。理性が自然とみなす生き方を、シェリーは美徳に従って生きることと呼び、これが理

想であると考え、こうした生き方をすべての人ができるようになる日が来ることを信じていた。このような理念を共有し、既成の概念にとらわれない自由な人々が集う集団を、シェリーは作ろうとしていたのである。

その仲間作りの最初の具体的な行動が、1811年8月のハリエット・ウエストブルックとの駆け落ち結婚であった。この結婚は、暴君のように振る舞う父親から彼女を救い出すという博愛精神に基づいた行動であった (*Letters*, I, 131)。二人が駆け落ちした後、友人のホッグや、ハリエットの姉のイライザも仲間に加え、「理神論的仲間」作りを始めた。さらに、ナングウィルトに大きな家と200エーカーの土地を借りて、ヒッチナーやその父親、さらにはまだ会ったことのないウィリアム・ゴドウィンなどを呼んで、多くの人たちと共同生活をしながら農業を行う計画を立て、実行に移そうとしていた。ヒッチナーに宛てた手紙の中で、シェリーは「私にとっての黄金時代とは、現在隠れた力にすぎないものが全能の力を持つようになる時です。つまり、これはキリスト教徒が言うところの『ライオンと子羊が共に横たわる』千年王国になるでしょう」(*Letters*, I, 152)と語ったり、ナングウィルトを「悩み苦しむ美徳の隠れ家、自由と真実の友の集合場所」(*Letters*, I, 301) にして、私利私欲に囚われないように気をつけ、収入や財産の共有を行うつもりだと語ったりして、夢の実現に向けて歩んでいた。しかし、現実はそう甘くはなかった。ナングウィルトで土地を借りることに失敗し、ヒッチナーの父親やゴドウィンに参加してもらうこともできず、ようやく仲間に加わったヒッチナーとも上手くやっていくことができず、すぐに仲間割れを起こし、1812年11月に彼女はシェリーたちに「茶色い悪魔」('the Brown Demon') (*Letters*, I, 336) と呼ばれた挙げ句、去ってゆく。こうして、彼が理想とする共同生活の計画は完全に崩壊する。

この1812年という年は、他にもシェリーがこれまで目指してきた社会改革、人間改革の夢が、次々に破れていった年である。例えば、この年の3月にアイルランドでのカトリックの解放や合併令の撤廃を目指し、博愛主義者による協会を作ることを提案するパンフレットを出版した。しかし、人々の反応は期待はずれで、すぐに諦めざるを得なくなった (*Letters*, I, 275)。また、トレマドックでの堤防作り計画に

協力しようと、資金作りのために奔走したが、うまくいかず、結局手を引くことになる。翌年の6月に長女のアイアンシーが誕生し、8月にはシェリーも成人となり、経済的安定と家庭的な平和を求めようとしたが、父親のティモシーは、オックスフォード大学に詫びを入れ、キリスト教に戻らなければ許さないと頑なであった (*Letters*, I, 372)。このような要求は到底呑めるはずもなく、シェリーの経済的な苦境は続き、その結果、ハリエットやイライザとの関係も悪化した。こうして1814年になると、シェリーは「意気消沈する孤独」('dismaying solitude of myself') (*Letters*, I, 383) に陥る。ボワンヴィル夫人や彼女の娘との交際によって一時的に救いを見出すものの、「私は疲労困憊した時期尚早の老齢に沈み込んでいる」('I have sunk into a premature old age of exhaustion') (*Letters*, I, 383) と訴えるようになる。この状況は、まさに『アラスター』の主人公と同じであり、後に書かれた詩「マリア・ギズボーンに宛てた手紙」の中では「粗雑な理想主義の紙の小舟を作って浮かべた」('I have made to float / a rude idealism of a paper boat') (74–75) と表現されるものである。

何をやっても上手くいかない状況の中、1813年に『クイーン・マブ』を出版する。この作品の中では、まだ夢を捨てておらず、人々に「理性の声」('reason's voice') (III, 126) に耳を傾けることを求めており、理性によって何が自然であるかを理解し、理性が示す自然な生き方を勧めている。厳しい現実の前に、自分の理想が崩れてゆく様を目の当たりにしても、まだこの時期、シェリーにとって理性は最も頼りにすべきものであった。この理性に対する信頼は、1811年6月に、ヒッチナーに宛てた手紙の中で次のように示されている。

> 私は理性を推薦します。その影響下に自分自身を遠慮なくさらしてきたため一度も幸福を感じたことがないからでしょうか。私はすべての空想や想像を拒絶してきました。そのために、自分が楽しむだけで終わる快楽は、すべて完全に消え去ってしまいました。私はこの自己中心主義に導かれており、私に影響を及ぼす理性の本質をあなたも明確に知るようになるでしょう。(*Letters*, I, 101)

このような考え方で生きてきたので、ハリエットとの夫婦関係も、二

人の間に恋愛感情が生まれた結果として結ばれた関係ではなく、少なくともシェリーの側としては、理性に基づく博愛精神で結ばれた関係でしかなかった。しかし、当時シェリー自身そのことをはっきりと認識していたわけではなかった。後に、ボワンヴィル夫人によって、二人を結び付けているのは友情であって、情熱ではないと指摘されても(*Letters*, I, 390)、真剣に彼女の言葉に耳を傾けることはなかった。誰かといずれ本当の恋に落ちて、情熱に振り回され、妻との間に問題を起こすことになるというボワンヴィル夫人の予言は、自分の理性に絶対的な信頼を置いていて、且つ本当の情熱というものをまだ知らなかったシェリーにとって、馬鹿げた予言でしかなかった。メアリと出会う1年ほど前の1813年2月に、親友のホッグが、妻のハリエットに対する一方的な恋心を抑えることができずに言い寄った。この時、シェリーは次のようなことホッグに言っている。

> 理性が冷たく鈍感な仲裁人だと言わないでほしい。理性は、私たちのより良い感情の集まったものであり、特殊な働き方をすると思われる情熱でしかないのです。……より高尚な精神は自らを普及させようとします。その精神とは、暖かな愛情や不変的な友情を傷つけることなく、すべての個人的な感情と社会全体の幸福とを融和させるものであり、真の情熱と真の理性が闘争を続けることを許すことなどほとんどありません。(*Letters*, I, 352)

情熱に翻弄されているホッグに、もっと理性的な言動をとるように説得しているのだが、これは人間の本質を知らない者の空論にすぎないことを、そしてボワンヴィル夫人の指摘が正しかったことを、メアリと出会うことで思い知らされることになる。

メアリとの交際を周囲の人たちに反対されたシェリーは、アヘンチンキとピストルを持ってメアリの部屋に入り込み、一緒に死んで結ばれたいとメアリに迫る。この行動は、ハリエットへの恋に破れたホッグが、腹いせにシェリーに決闘を申し込んだのと同じ種類のものである。ホッグとの決闘はあまりに馬鹿げていると考え、シェリーは取り合わず、ホッグと距離を置くようになった。しかし、メアリに恋し、自分も似たような馬鹿げた行動を取ったことで、ホッグの恋ゆえの無

分別な行動を理解できるようになる。その結果、メアリと暮らし始めてから、ホッグとの交流を再開することになる。

メアリと情熱的な恋に落ちた後、シェリーはハリエットに「私たちの関係は、情熱や衝動による結びつきではなかった。友情が基礎になっていて、その基礎の上に拡大し強められたものである」(*Letters*, I, 389) と語る。これは、以前ボワンヴィル夫人に指摘されたことである。改めてシェリー自身、二人の結びつきを冷静に自己分析した結果、二人は本当の恋人同士とは言えないこと、恋愛とはどのようなものであるか自分もハリエットも分かっていなかったこと、自分はメアリと出会い本当の恋愛を知ったが、ハリエットもいつか知るときが来ることなどを彼女に告げる。そして、「激しく永続する情熱」('a violent and lasting passion') (*Letters*, I, 394) がハリエットを捨て、メアリのもとに走ることになった理由だと告白する。この告白は、『アラスター』の「序文」で説明される、自己中心的な隠遁生活に入っていた者が、「逆らいがたい情熱の激しさ」('the furies of an irresistible passion') (69) によって復讐されるという作品の筋立てと一致するものである。

手紙の他の部分はハリエットを捨てた単なる言い訳にしか聞こえないが、この告白には単なる言い訳以上の意味が込められている。というのは、先程から述べてきたように、シェリーはこれまで理性に対して絶対的な信頼をおき崇拝し、すべての人が理性的になることで、社会が良くなると信じてきた。今すぐに、すべての人が理性的になることは無理だとしても、少なくとも自分が理性的であることには自信があった。その自信すら崩れ去ったことの告白である。この自信の上に、彼の理想主義的な夢の追求がなされてきただけに、理性が情熱に敗れたことは、今までの自分の生き方が敗北したことを意味する。しかし、素直に自分の敗北を認めることができずに、メアリとのスイス旅行にハリエットも同行するように誘い、あくまで理性的な博愛精神に基づく言動をとり続けようとする。もちろん、この提案は普通の女性には無茶な話でしかなかった。この提案は、自己矛盾を生じ精神的な破綻をきたしかけて、それを本能的に避けようとして自分自身に対してとったポーズにすぎないと言える。

その後、ウインザーでシェリー自身がこれまでの自分の人生を冷静に見つめ、客観的に表現できるようになるために、メアリと出会って

から2年を要した。『アラスター』は、理性の力を過信していた自分の過ちを認め、反省し、自戒の念を込めて書かれた作品と言える。というのは、先程も説明したが、シェリー自身、社会改革に関する自分の理想を追い求め、現実を顧みなかったために挫折し、結局は仲間に見捨てられ、社会との関係を絶ち、孤独に陥った。その時期に、メアリと出会い、ハリエットを捨ててメアリのもとに走ることで、本当の恋愛の持つ「激しく永続する情熱」の力、理性では到底制御できない力の存在を思い知らされた。この一連の出来事が、作品の筋立てにつながっているからである。また、『アラスター』のモットーとして、聖アウグスティヌスの言葉、「私はまだ恋したことがない、恋に恋し、恋に焦がれて、恋するものを求めた」('Nondum amabam, et amare amabam, quaerebam quid amarem, amans amare') (i–ii) が掲げられているが、この言葉の意味するところは、先程のメアリとの恋愛関係をハリエットに打ち明けた手紙の内容と同じで、本当の恋を知らなかった自分が、メアリと出会い本当の恋に目覚めたことの告白でもある。聖アウグスティヌスのこの言葉を詩の最初に持ってくることは、自分の間違いに気づき、その反省の上に立って作品を書くのだという意図を示すためだと思われる。このように、シェリー自身、自分の未熟さを思い知らされ、過去を反省し、決別しようとする意志を示すために、『アラスター』は書かれ、主人公の詩人は死ななければならなかったと考えられる。

（神戸女子短期大学　教授）

注

[1] Thomas Love Peacock, *Peacock's Memoirs of Shelley with Shelley's Letters to Peacock*, ed. H. F. B. Brett-Smith (London: Henry Frowde, 1909), 55–56.（以下Peacockと略す）

[2] *An Intermediate Greek-English Lexicon Founded upon the Seventh Edition of Liddell and Scott's Greek-English Lexicon*, (Oxford: Clarendon Press, 1889).

[3] William Wordsworth, *Wordsworth Poetical Works with Introductions and Notes*, ed. Thomas Hutchinson, rev. Ernest de Selincourt, (Oxford: Oxford University Press, 1936), 589. 以下ワーズワスの詩の引用はすべてこの本による。

[4] Mary Shelley, *The Journals of Mary Shelley 1814–1844* (Oxford, Clarendon Press, 1987), I, 25.

[5] P. B. Shelley, *Shelley's Poetry and Prose*, eds. Donald H. Reiman & Sharon B. Powers, (New York: W.W.Norton & Company.INC., 1977), p. 70. 以下シェリーの詩の引用はすべてこの本による。

[6] G. Kim Blank, *Wordsworth's Influence on Shelley—A Study of Peotic Authority* (Hong Kong: Macmillan Press LTD, 1988), 99–100.

[7] Newman Ivey White, *Shelley* (New York: Octagon Books, 1972), I, 132.

[8] Frederick L. Jones, ed. *The Letters of Percy Bysshe Shelley* (Oxford: Clarendon Press, 1964), I, 42.（以下 *Letters* と略す）

シェリーの詩における「死」の動性
――「理想美に捧げる讃歌」から「モン・ブラン」へ――

藤田　幸広

社会の改革を訴える若きシェリーにとって、1815年に書いた『アラスター』は、詩人としての一つの転機となった。なぜなら、この作品を通じて、詩という手段の価値や目的が(『クイーン・マブ』に見られる)体制との闘争から「自己の魂における思想と感情について考えること」[1]へと広がりを見せていったからである。『アラスター』における自己の探求は、愛や人生といったテーマについても社会的な観点とは異なった一面を見せていくことになる。

1816年の夏、シェリーは二度目のヨーロッパ大陸旅行した際、「理想美に捧げる讃歌」(以下「理想美」と略す)と「モン・ブラン」という重要な作品を書いているが、この二つの詩の流れを通じて,[2] 『アラスター』よりも自己の精神性を映し出しているモチーフがある。それは「死」についてである。『アラスター』の中で、死は認識論的な見解によって言及されるのではなく、(主人公である)詩人の彷徨という物語を「閉じる」という機能的な役割を果たしていた。それに対して、外界との接触を通じて自己と見えない「力」との関係を描いている「理想美」や「モン・ブラン」では、死は、より本質的な価値を占めることになる。しかし、ここでも死は認識論的側面とは別のかたちで詩に登場することになるのだ。

本論では、死のモチーフが「理想美」と「モン・ブラン」を通じてどのような表現を生み出し、それが詩人や詩の創作とどのような関係性を持っているかを考察してみる。

Ⅰ.「理想美」に見られる死の不安とニヒリズムの危機

「理想美」は、詩人自身と「ある見えない力の畏敬の念に満ちた影」(1)[3] である「美の精」(13) との関係を中心に展開していく。第1連では、見えない精が直喩の連続を通じて外界の気配と連結されながら表現されるが、ここでは精の移ろいやすく不安定な性質が強調され

ている。そんな美の精に対して、詩人は「無常」という問題について疑問を投げかける(第2連)。その焦点は、美の精の行方から外界物の衰退へと移っていき、ついには人間の内面へと行き着く。

> なぜ、恐怖や夢や死や誕生が
> この世の日の光にそのような暗い影を
> 投げかけるのか。なぜ人間は余地を持っているのか、
> 愛と憎しみ、失意と希望のために。(21–24)

ここで問われている疑問の本質は、衰退、そして死であるが、それは一日の流れや季節のように通時的なものだけでなく、人間の内面に常に存在する否定的な概念にまで及ぶのである。つまり、外界の通時的な衰退と消滅は、精神上のいわば共時的な負の概念に連鎖しており、双方は同一の問題として扱われる。

第3、4連になると、第2連にあった外界と精神が同一化した問題は、より観念的なものへとなっていく。第2連での問いに対する回答は得られず、代わりとして「神、幽霊、天国という名」(27) が置かれる。しかし、これらは、シェリーが散文「生について」の中で言っているように、既成の社会的言説によって生まれた固定化した「記号」(*Poetry and Prose* 507) にすぎず、詩人から「疑念、運命、無常」(31) を切り離す効力を持っていない。このような「人生の不安な夢」(36) に真実の光を与えるのは、美の精のみだと詩人は断定するのである。ここで重要なのは「人生の不安な夢」を生み出す「疑念、運命、無常」である。なぜなら、この中にも通時的な概念(「運命」と「無常」)と共時的な概念(「疑念」)が負のイメージとして括られているからである。そしてこれを統合しているのは、実は美の精なのではないだろうか。美の精は常に真実の光を与えているわけではなく、外界の移ろいやすい気配を通じて、詩人の常にある不安定な精神を投影しているからである。

通時性と共時性を持った負のイメージが明確に前景化するのが、第4連においてである。非連続的な影である美の精は、「愛、希望、そして自尊心」(37) までも雲のように不安定なものにし、精神を揺るがす大きな影響力を持っているのである。もし、美の精が「心の中に確固

たる状態」(41) を止めれば、美の精の不安定さの消滅と連鎖して精神は不安を消滅させ、肯定的に固定化されるのだ。そして、たとえそれが肉体的なものではなく精神的なものであっても、「人間は不死であり全能」(39) となるのである。しかし、この願望は実現されず、詩人は美の精に訴える。「行かないでくれ、死が、生や不安のように、暗い現実とならないように。」(47–48) これまで展開されてきた通時的な不安定性と共時的な不安定性を統合していた美の精は、「在」と「不在」の揺れから「不在」のみを詩人に残し、「不在」は「死」となって彼の精神へと浸透していく。そして、彼にとって「生」と「不安」は同格となる。つまり、美の精を精神に止めようとする願望の裏に潜んでいるのは、人生の中で「死」が「暗い現実」となる「不安」なのである。

「神、幽霊、天国」のような固定化した宗教的概念や言葉を拒否する以上、シェリーが超越論的に死を象徴化し、それで満足するだろうか。そこで、彼は死の不安にあえて立ち返る。第5連にある少年時代の幽霊探索の言及や、第6連にある「声なき墓」(65) での亡霊への呼びかけは、死の不安の意識化、そして行為化である。このように、「理想美」には、(題名になっているように)理想美への「讃歌」というよりも、むしろ美の精の不在がもたらす「不安」が大部分を占めており、その中には「死の不安」が内在するのである。認識論的には懐疑主義者である当時のシェリーにとって、この行き場のない不安にはニヒリズムに堕する危険性が常に伴うのである。

『クイーン・マブ』執筆の時点で、支配的なイデオロギーとの闘争に必要な手段であった懐疑主義が、公的な立場としての詩人を悩ませたとは思えない。しかし、自己の精神において、懐疑主義は観念的なもの以外に一体どれほどの価値を持つのであろうか。心に潜在する死の不安が認識論的な処置では解決不可能だとすれば、このニヒリズムの危機から脱する何かが求められるのである。なぜなら、ここでのニヒリズムや死の不安とは、社会的な問題ではなく自己の問題だからであり、同時に生の問題だからである。「生について」の中で、シェリーは「彼(人間)における真の、そして最終的な目的地が何であれ、彼の中には変化や死(無や消滅)を嫌悪する精神が存在する」(*Poetry and Prose* 506) と明言している。人間は大望する存在であり、無常を否認

する精神が宿っているという考えは、当然シェリー自身の本心であろう。そして、「理想美」にあった死の不安とニヒリズムの危険性という問題を抱きながら同時期に書かれた「モン・ブラン」を見ると、我々は全く別の「死」に遭遇するのである。

II. 詩的テクストの生成

ジュネーヴ滞在中に書かれた「モン・ブラン」は、フランス・アルプスの壮大な光景を見た経験に基づいて書かれた詩である。具体的な経験の直後に書かれたこの詩は、「理想美」に比べると、語る主体を観念的かつ能動的な立場ではなく、知覚的かつ受動的な立場に置いているように思える。実際、その光景は圧倒的な力を持っていた。シェリーがトマス・ラヴ・ピーコック宛の手紙の中で伝えているその主なる印象は、広大さ、恐ろしさ、唐突かつ永続的な動き、そして目が眩むほどの光と底知れない闇の鋭い対照である。[4] しかし、アルヴの峡谷や河、そして聳え立つモン・ブランといった対象は、疑いもなく詩人という主体と連結しており、その連結は単なる「主体—客体」という関係とは違った異質なものである。「物質の永続的な宇宙」(1) は精神へと流れ込むのであるが、その貢物を流動的に運び込む「人間の思考の源」(5) が立てる音は、「半分はそれ自身の」音なのだ。つまり、精神は受動的に知覚する外面的な主体を通過し、自然という対象と別の関係を結んでいるのである。

「モン・ブラン」の第2連で展開される精神と現象の関係性は、難解さに満ちている。語り手が「めまいがするような渓谷」(34) を前に恍惚となる一方で、外界からの影響を受動的に受け止めるのと裏腹に、「奔放な思いの群れ」(41) は能動的に外界を飛び回ったり、「魔女ポエジー(詩)」(44) の洞窟に休んだりするのである。この精神の彷徨は「まるでこの詩を含めた詩というものが、宇宙との関与からの後退であるかのよう」[5] であるが、同時に外面的主体から飛び出し、外界を通じて詩を生み出すことを欲しているのである。したがって、外界に表現不可能な「力」が存在するとすれば、そこには必ず精神の一部が具有されている。アンジェラ・レイトンは「詩人は詩の起源を探求しに行くが、それが詩を書くことの外部にあることが分かる」(Leighton 66) と言っているが、「外部」とは宇宙にある表象化できな

い「力」の存在だけでなく、自己の精神にも存在するのではないだろうか。そして、精神上にある「外部」とは、意識的な領域だけでなく、無意識的な領域にまで及ぶかもしれない。したがって、「人間の意識が、人間の想像力、物質的現象、そして仮定的な神性を個々に思索する」[6]というリチャード・ホームズの詩の見解は、その「意識」に基づく甚だ明確な線引きに疑問が残るのである。思想の時代的風潮に沿って論じているヒューゴ・ドネリーが指摘しているように、「モン・ブラン」には合理主義だけでなく経験主義的な範疇までも超えた言説が見られるのだ。[7] そしてそれは、(ドネリーとは違った理由であるが)精神上の前意識的な領域が、いわば「詩的テクスト」を生成することに一つの理由があると考えられる。このような詩的テクストは「モン・ブラン」の中でまず、「理想美」のときと同様、既成の社会的言説とそれを伝達する固定的な「記号」を否定する。さらには、(認識論的な範疇には決して収まらない)不在と在の矛盾的統合、精神と外的対象における主体と客体の消滅や語る主体の自己同一性の分裂(と他者の存在)、[8] そして文体や(頭韻などの)子音の反復が生み出す流動性や音楽性となって現われ、そこにはジュリア・クリステヴァの言う「セミオティク」的性質を見ることができるのだ。

クリステヴァによると、定立以前の意味生成の過程にあり身体的欲動の場である「セミオティク(原記号態)」は、フロイトの破壊的な死の欲動に起因する「棄却」の反復によって、定立的シンボル秩序にある「サンボリク(記号象徴態)」を貫通し、「詩的言語」を産出させる。それは主にリズムやイントネーションといった音楽性、また語彙や統辞における変形といったかたちで現れる。[9] たしかに、シェリーの詩には社会的言説に支配される(サンボリク的な)統辞構造や意味作用を破壊する意味での「非=意味」や「音楽的効果」(『ポリローグ』110)というセミオティク的性質が見受けられるのである。[10]

それでは、「理想美」の中で見られた死の問題は、詩的テクストを通じて、どのように「モン・ブラン」の中で表出しているのか。

III. 「モン・ブラン」に見られる死の動性

「モン・ブラン」の中で、詩人が語る外界の対象は二分される。一つは、見えない未知の「力」の存在を(象徴するというよりは)確証す

るモン・ブランである。これは、「理想美」の中で「見えない力」を外界の気配を通じて漂わしていた美の精に似ているが、大きく異なるのがモン・ブランの静的な性質である。もう一つの対象は、峡谷や河といったモン・ブランの周辺にある自然物であり、その性質は、モン・ブランと対照的に動的かつ破壊的である。この動性は美の精の不安定な性質を思わせるが、破壊性という新たな性質が付加されている。つまり、美の精の存在意義はモン・ブランに、性質はモン・ブランの周辺にある自然物に委ねられるのである。それでは、付加された破壊性は何なのか。たしかに、このような破壊性はピーコック宛の手紙の中にも登場しているが、これこそが「理想美」にあったニヒリズムや死の不安の変貌した姿であると筆者は考える。「理想美」で残された問題は、「モン・ブラン」の中で変形されて表面化するのだ。

モン・ブランが初めて登場する第3連の冒頭において、まず死が認識論的に語られる。

> ある者は言う、離れた世界の輝きが
> 眠りのうちに魂を訪れると、死は眠りで、
> そのかたちは目覚めて生きる者の
> 忙しい思考に数で勝ると。私は見上げる。
> ある未知の全能が
> 生と死のヴェールを上げたのか。(49–54)

死に関する認識論的な言及は突如として中断され、詩人は外界を「見上げる」。眼前にある風景に詩人は圧倒され「精神は衰える」(57) が、それは外界を知覚する主体であり、内なるもう一つの主体は、冒頭の眠りに結び付けられた死の概念を外的な描写によって破壊していくのである。そしてその破壊性は、モン・ブランを形容する語の“s”の頭韻から力が放射されるかのように、変遷する子音の反復によって動性を増していく(61–71)。第2連で外的描写が動性を通じて無意識的な精神と結合しているのに対して、第3連ではその外的描写が意識的な精神を動性によって破壊しているのである。また、ここの描写で重要なのは、死が眠りに代わる新しい概念によって象徴化されていないということである。

嵐にしか棲まれない荒涼の地、
鷲が猟師の骨を運び、
狼がその跡を追うとき以外は。なんと恐ろしく
その姿が周りに積まれていることか。粗雑で、むき出しに、高く、
恐ろしく、傷付けられ、引き裂かれて。(67–71)

この破壊性を持つ風景に対して「これが地震のダイモンが自分の子たちに破壊を教えた場所なのか。これらは彼らの玩具なのか」(71–73)と、詩人は神話的な擬人化を試みるが、[11] その直後に「誰も答えることはできない」(75) と断言し、この破壊性の擬人化を打ち消してしまう。したがって、死は象徴化されるのではなく、あくまでも破壊性と子音の反復が生む動性を通じて新たに伝達されるのである。だが、「誰も答えることはできない」と同じ行に「今やすべてが永遠であるかのよう」という言葉が付け加えられる。この動性を停止させるような唐突な言葉は、(強い断定は避けていても)意識的な言及を展開することを予感させる。だが、そこには死の動性が止揚されているのではないだろうか。

偉大な山よ、あなたは欺瞞や苦悩の広範な法典を
無効にする声を持っている、皆には理解できないが、
賢明で、偉大で、善良な者だけが、
解釈し、感じ取らせ、深く感じるのだ。(80–83)

「欺瞞や苦悩の広範な法典」は、支配的な政治的・社会的言説を暗示させ、モン・ブランの持つ「声」は、そのような社会的言説を転覆させる力を持っている。しかしそれは、詩人を懐疑主義の中に押し戻すような言説を指しているのではない。この「声」こそ、既成の言説を転覆させる詩的テクストを意味するのではないか、たとえそれが詩人にとって理想であると認識されたとしても。なぜなら、未知の「力」を示すために、あえて「法典」や「声」という言語的媒体を使って示す必要はないからだ。シェリーの描く人間像は、理想の詩人像と同格であり、[12]「賢明で、偉大で、善良な者」の延長線上には、「力」を社

会的言説以外で「解釈」しうる「詩人」の存在があるのだ。この箇所には、シェリーの社会的言説を転覆させる詩的テクストへのこだわりが見られるのである。さらに、「法典」に自己に内在する他者の存在、すなわちニヒリズムや死の不安を抱いている自己が含まれていたらどうであろうか。もしそうならば、モン・ブランの持つ「声」、すなわち詩的テクストは、社会的言説だけでなく自己に内在する他者と闘争し、それを転覆させる契機となるのである。ニヒリズムや死の不安が詩的テクストの生成という実践につながるとすれば、第4連での死の動性も、第3連の場合と同様、静的なモン・ブランに劣らず重要な価値を持つようになる。

IV. 死の動性から生の動性へ

第4連ではまず、「生まれ、そして死ぬ」(人間を含めた)生物界とそれから離れた「力」が対比される(84–97)。この対比で、前者が(誕生から死に至るまでの)「生」を示すならば、後者である未知の「力」は、「生」の及ばぬ領域、すなわち「死の謎」を包含しているのではないだろうか(もちろんそれだけではないが)。ニヒリズムや死の不安を伴った死の謎が、モン・ブランの声(詩的テクスト)を欲するとき、その周辺の世界に死の動性を生み出すのである。その世界は、「光の発する氷でできた、難攻不落の、多くの塔や城壁で囲まれた死の都」(105–06)と表現されるが、「都」という死の固定的な象徴化は、直ちに否定される。

> いや都ではない、破滅の洪水が
> そこにある。それは天空の境界から
> 永続的な流れをうねり出す。巨大な松たちは
> 洪水の定められた道の上に散らばっているか、切り刻まれた土壌で
> 枝もなく打ちのめされた状態で立っている。岩々が
> 最果ての荒涼から落ちてきて、
> 生と死の境界を破壊するが、
> それは二度と修復されることはない。(107–14)

生命の存在を連想させる「都」という言葉は「洪水」という動的な表

象へと交換される。しかし、動性は表象の持つイメージだけでなく、詩行の句またがりや連続する頭韻や子韻の組み合わせによって一層強調されるのである。まさに「死」は躍動し、能動性を帯び、「生と死の境界を破壊する」。生き物の棲み処が「戦利品」(115) となり、人類が「恐怖のうちに」(118) 去って行き、住んでいた跡は「吹きつける嵐の前にある煙」(119) のように消滅する。以上のような死の動性は、ここで描かれている生命以上に生の力を持っているように思える。まさに、生における死ではなく、死における生なのだ。そしてこの動性は、山々の下にある「洞窟」(120) の輝き、さらには「遠く離れた地の息吹と血潮たる、威厳ある河」(123–24) の流れへと流入していくのである。モン・ブランの麓から発する水は、やがてはジュネーヴなどの人々の住む町へと注がれていく。ここでの洞窟が(第2連であったように)精神を、河の流れが生活の営みを象徴するならば、死の動性は停止することなく、最終的に「生」の力に転移されていくことになる(ここに第3連との相違がある)。もしそうであれば、詩人は自己に内在するニヒリズムに瀕した他者を死の動性(詩的テクスト)によって転覆し、さらに死の動性を生の動性へと転換しているのではないだろうか。このような過程は、「西風に寄せるオウド」に見られるディオニソス的破壊性とその後の再生と同じようなメカニズムが働いているように思える。

第5連で、詩人が向き合うのは、高みに輝くモン・ブランそのものである。そこに感じられる「力」は「多くの生と死」(129) の力でもあり、もちろんこれは第4連までの「死の動性」と切り離すことはできない。そして、モン・ブランの背後のある「力」が、自己が向き合っている現象としての領域を超越したとき、その存在は「何者も見ない」(132) 存在となり、そこでの自然現象は「静かに」(135, 136) 動く「声なき」(137) 動性となる。しかし、この知覚的・意識的な限界こそ、既成の表象化・言語化の限界であると同時に、詩人の中の未知の領域を投影した偽りのない結果だといえる。そして、この未知の領域から生まれ、自らを描き出す新しい言語こそ、詩的テクストなのである。

そしてあなたは何なのか、大地や星や海は、
もし人間の精神にある想像力にとって

静寂や孤独が空虚なものであるならば。(142–44)

この詩の最後の3行は、「モン・ブラン」を「書く」という行為の中に一つの回答が隠されている。この反語的な問いかけは、「人間の精神にある想像力」にとって「静寂や孤独」は決して「空虚」ではない、と解すべきである。「静寂」というテクスト化も発話もされない状態の中で肯定されているものは、外界にある「力」だけでなく「孤独」な自己の中にもあるのだ。そして、その内なる存在は、詩的テクストの生み出す動性を通じて表面化するのである。当然、「静寂」という言葉の裏には社会的言説の生む記号の否定がある。記号を否定する主体は詩的言語の主体そのものであり、「そのような主体にとっては、語は、決して単に記号であるのではない」(『ポリローグ』115頁)。そして、そこにある詩的言語の主体は、セミオティクにある「棄却」[13]の作用によって、サンボリク的な社会的言説という他者だけでなく、自己の精神にある他者(ニヒリズムや死の不安)にも攻撃を仕掛け、それを生の力へと転換する死の動性を生み出すのである。

目の前にある圧倒的な自然は詩人を目覚めさせ、それは精神に潜在する力をかき立てる原動力となる。しかし、内なる力も同時にニヒリズムや死の不安を通じて詩の創作の動機となった。その力は死の動性へと転換され詩的テクストの中に躍動する。詩人が生み出したいものは、あくまでも死の象徴ではなく死の動性なのだ。そして、「モン・ブラン」の第4連に見られたように、死の動性はシェリーにとって、精神にあるニヒリズムを生の力へと反転させる活力となったのではないだろうか。これが意識的なレベルへと移行されたとき、いわば(ペシミスティックなショーペンハウアーから脱却した)ニーチェの「自己超克」のメカニズムへと連結されるだろう。[14] つまり、ニヒリズムは最終的に「無に対して生を選択し」、「低次から高次への変容、しかもその運動が外部から挑発されるのではなく存在者の内的原理に発する変容として表現される克服の行為」[15]へと到達する。もちろん、シェリーにとって「外部からの挑発」とはモン・ブランではなく、社会的言説(特にキリスト教的な言説)を意味するのだ。

「理想美」に垣間見られるニヒリズムの危機は、変形され、最終的

に「モン・ブラン」を通じて観念的な範疇を超えた詩的テクストを生み出す。もちろん、それは外部的他者ではなく詩を生み出す自己が欲するのである。もしそうでなければ、モン・ブランを甘受した詩人は、「詩を書く」という行為を止めて「詩を書かない」だろうから。

（流通経済大学流通情報学部　専任講師）

注

[1] Percy Bysshe Shelley, *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson (Oxford: Oxford UP, 1970) 30.

[2]「理想美」と「モン・ブラン」は連作の形態を取っていないが、Angela Leighton, *Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems* (Cambridge: Cambridge UP, 1984) 48–72 のように双方の関連性を探る研究もある。

[3] シェリーの詩の引用はPercy Bysshe Shelley, *Shelley's Poetry and Prose*, ed. Donald H. Reiman and Neil Fraistat, 2nd ed. (London: Norton, 2002) からで、引用部分には括弧内に行数を記した。また、本論での「理想美」(『イグザミナー』版)と「モン・ブラン」(『六週間旅行史』版)からの引用で、それよりも前に書かれたスクループ・デーヴィス版と意味的に異なっている言葉に関しては、解釈の際にできるだけ慎重に扱った。Michael O'Neill, 'Shelley's Lyric Art,' *Poetry and Prose* 617–20 参照。

[4] Percy Bysshe Shelley, *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, 2vols, ed. Frederick L. Jones (Oxford: Clarendon, 1964) 1: 495–502参照。

[5] Simon Haines, *Shelley's Poetry: The Divided Self* (Basingstoke: Macmillan, 1997) 124.

[6] Richard Holmes, *Shelley: The Pursuit* (London: Flamingo, 1995) 341.

[7] Hugo Donnelly, 'Beyond Rational Discourse: The "Mysterious Tongue" of "Mont Blanc,"' *Studies in Romanticism* 29 (1990) 571–81 参照。

[8] ジェロルド・E・ホグルは、ジャック・ラカンの鏡像段階論を適応させて、「モン・ブラン」における語り手の対象の目まぐるしい移り変わりと自己同一性をもたらす他者との関係を見ている。Jerrold E. Hogle, 'Shelley as Revisionist: Power and Belief in *Mont Blanc*,' *The New Shelley: Later Twentieth-Century Views*, ed. G. Kim Blank (Basingstoke: Macmillan, 1991) 123–24参照。

[9] 詳しくは、ジュリア・クリステヴァ、原田邦夫訳『詩的言語の革命』第一部理論的前提(勁草書房、1991)、ならびにジュリア・クリステヴァ、赤羽研三・足立和浩・北山研二・佐々木滋子・沢崎浩平・高橋純・西川直子訳『ポリローグ』(白水社、1999)を参照。

[10] シェリーの詩に見られるセミオティク的性質の分析に、Paul Vatalaro, 'The Semiotic Echoes in Percy Shelley's Poems to Jane Williams,' *Keats-Shelley Journal*

48 (1999) 69–89 がある。

[11] シェリーは、ピーコック宛の手紙の中でも、破壊的な光景をピーコックの作品にちなんでゾロアスター教の悪神アフリマンに結びつけ、またモン・ブランを血の通った生物として擬人化している。*Letters* 1: 499–500 参照。

[12] 「理想美」の中で、以前(スクループ・デーヴィス版)は「賢者や詩人」(26) は「最も賢明な詩人たち」、「人間の思想」(44) は「詩人の思想」となっていたことからも (*Poetry and Prose* 618 参照)、シェリーが理想的な人間と詩人を同一視しており、個人的にまず詩人の立場を重要視していたと考えられる。

[13] クリステヴァは「棄却」について次のように言っている。「棄却が破壊者、「死の欲動」であるならば、それは活性化の、緊張の、生のメカニズムそのものであり、緊張の均等化へ、惰性と死の状態へとむかいながら、緊張と生を永続させている」(『詩的言語の革命』164 頁)。また、「棄却は破壊的であり、《死の欲動》であるが、それはまた、再開の、緊張の、生命のメカニズムそのものでもある」(『ポリローグ』46 頁)。

[14] シェリーとニーチェとの共通性は、シェリーの詩に見られる「ディオニソス性」を始めとして、多くの興味深いテーマを提供する。アンソニー・ジョン・ハーディングは、「理想美」の中で伝統的な神話に基づいて名付けることを「否認」するシェリーの手法に、ニーチェとの共通性を見ている。Anthony John Harding, *The Reception of Myth in English Romanticism* (Columbia: U of Missouri P, 1995) 171 参照。

[15] ジャン・グラニエ、須藤訓任訳『ニーチェ』、(白水社、1995) 37、98 頁。

「ジュリアンとマッダロー」
――詩人における受動性と狂気――

田久保　浩

近代の詩人についての一般的な認識として、個性的な人間が自らの独創性を吐露するもの、という詩人像があるが、シェリーの考え方はそれとは正反対である。『詩の擁護』の最後で彼が述べているのは、詩人はその時代の精神を受動的に受け止める媒体に過ぎず、自ら人々を戦いに駆り立てるトランペットとなるにせよ、それを吹くのは決して自分自身ではなく、時代の精神であり、それは自分では意識的に動かせないものであると説く。しかし外界の影響に対する感受性を極限に突き詰めると、それは狂気という状態に至る。狂人というのは、自我を失った人であり、その意味でもっとも外界の影響を透明に受け止められるわけである。風琴(イオリアンハープ)のように外界の影響をそのまま声にする存在である。外界の影響に対してまったく受動的な存在としての詩人のとらえ方は、1818年から19年にかけて書かれた「含羞草」から「西風に寄せるオウド」につらなる諸作品に共通の主題である。「含羞草」は、受動的に周りのきれいな草花の愛と美しさをすべて受け止めるが、庭の手入れをしていたお姫様が亡くなって、草花が醜い雑草にとって変わり、周囲から美が失われると、そこに埋もれてみずからも死んでゆく。しかし「西風に寄せるオウド」では、自分を森、ないし風琴(イオリアンハープ)、あるいはトランペットになぞらえて、そこを西風が通り抜けることによってみずから音を発する存在とする。つまり楽器のイメージは革命の精神を音にして表現するという詩人の理想をあらわす。この「ある会話」という副題のついた「ジュリアンとマッダロー」において、唯一詩人になぞらえることができるのは、ジュリアンでもマッダローでもなく、Maniacと呼ばれる狂人である。彼は感受性が強いがゆえに運命にもてあそばれ狂気へと至る存在である。彼はピアノを弾いて人の心を和ますことができるし、また、ジュリアンもマッダローも、彼の狂気の叫びに詩の要素を

認めている。本論では、この詩における、詩人の共感性、受動性と狂気との関係について考える。

ワーズワースは、「決意と独立」('Resolution and Independence') の中で、「われら詩人は若いとき喜びのうちに出発する／しかしそこから最後には失意と狂気とに至る」(48–49) と書き、詩人が青年期には、幸福の中で何の気兼ねもなく、喜びを詩に表せるのに、多くは失意と狂気に蝕まれた老年を迎えるのはなぜかと問う。ワーズワースも詩人という存在が、その過敏な感受性ゆえに幸福感と同時に絶望感や狂気の可能性をも抱えるものだということに気づいていたのであろう。[1] バイロンも「タッソーの嘆き」('The Lament of Tasso') で、この詩人が愛を胸いっぱいに受けて幸福の中で育ったことにしている。そして明らかにワーズワースを意識させる箇所で、この感受性に富んだ魂が自然の中の花や岩などを楽園となして、自然の万物に生命を吹き込んだと表現する。

> 驚くに如かず。生まれたときから
> 私の魂は愛に陶酔していた。広く
> 地上で私が目にするすべてのものと交わり、
> 命のないすべての物体を偶像となし、
> 人目に触れず野に咲く花々と
> それが生える岩から楽園をつくった。 (149–154)

だが、後に彼は幽閉されて狂人たちに取り囲まれて絶望のふちで一生を終える覚悟をしなくてはならない。このバイロンの詩に影響されてシェリーもタッソーを主題とした詩を企てるが、これが「ジュリアンとマッダロー」の下地となった。この詩から1年後に書かれた「含羞草」においても、春、きれいな草花に囲まれ愛の息吹をいっぱいに吸い込んで幸せを満喫していた含羞草は、秋には、醜い雑草に覆い隠され、朽ちてゆく。シェリーは、1819年12月15日付けオリヤー (Ollier) あての手紙で、「ジュリアンとマッダロー」を「美しく、また恐ろしい現実」を描く詩のひとつと形容しているが、これは、あるときに幸福だったものがすぐ後に絶望のふちに投げ込まれる人間の現実であると同時に、詩人が常に狂気にさらされている存在であるということも

示唆しているのである。「ジュリアンとマッダロー」の狂人は、パトロンから不当な処罰を受け、不遇な運命の中で、繊細な神経ゆえに狂気に至って死んだとされる詩人タッソーをモデルとするが、過酷な現実のなかで生きねばならぬと同時に、過敏な感受性を必要とする詩人とは、常に狂気と接する存在であることをこの詩は思い起こさせる。シェリー自身、しばしば幻覚に襲われたと思われる出来事が記録されている。また、自らの感受性のゆえ、たとえばハリエットの死をめぐって、過去の追憶に耐えがたく苦しめられるということを告白する言葉も残している。彼自身、そうした狂気の危険を常に感じていたようだ。[2]

この詩はジュリアンとマッダローの運命観、人生観の対立とその中で、狂人の存在がどうかかわるかという問題を中心に展開する。両者の意見がぶつかるのは、恋人に捨てられて発狂した狂人の運命をめぐって、はたして残酷な現実に対して人はみずからの心の持ち方によって幸福でいられるかという問題についてである。マッダローには、人間とはすべて、理想を求めてもそれを得られず、絶望的な運命を背負いつつ祈ることしかできない狂人のような存在だという認識がある。人間の魂は夕日に照らされた高い塔の中にあって、崇高な考えや望みを抱くが、それは現実により絶えず妨げられ (baffled)、そしてそれにより、人の心は打ち破られ引き裂かれたものとなる (rent heart) (*J&M*, 124–130)。マッダローにとって、狂人たちの姿は、崇高な望みと過酷な現実との間に引き裂かれた我々人間の基本的なあり方を端的に示しているのである。それに対し、ジュリアンは、人は考え方によって不幸を幸福に変えられると主張する。

> このように我々を容認された悪につないでいるのは我々自身の意思だ
> 私たちは別な生き方が出来る。私たちはみな
> 私たちが夢見る幸せな、気高い、大いなるものになれる。
> 私たちが探し求める愛、美、真実は、私たちの心の中でなくて
> いったい他のどこにあるだろう。もし私たちが弱くなければ、
> 私たちが望む姿よりも現実が劣るということがあってよいものか。
> (*J&M*, 170–176)[3]

心の内側からの光で自分が目にする周りの世界を輝かすことが出来るという考えは、コールリッジの「失意のオウド」('Dejection: An Ode')の一節を思い出させる。

> ああ、魂そのものから溢れ出さねばならぬ、
> 光が、栄光が、地上を包み込む
> 美しい光り輝く雲が。(53–55)

コールリッジは、心の内側からの喜びがないために、美しい景色を見ても美しさを実感することができないと嘆く。しかしコールリッジのこの詩においても、心の内側をただ探していても喜びは見つからない。じっと外の風の音に耳を澄ますことによって初めて心の安らぎが見出せるのである。

だが、狂人の絶望は彼自身の心の問題なのか。彼はプロミーシュースのように恨みも復讐心も捨て去っているのに、狂気から抜け出せない。

> ここに私は捨て去る、
> すべての人間の激情を、すべての復讐心と、すべての傲慢を。
> 私はなにも悪いことを考えず、語らず、行わない。 (*J&M*, 501–503)

心の持ち方を変えることによって、すべてを変えられるというジュリアンの主張には、その裏づけが伴わない。狂人の独白から彼の状況を判断すると、過敏な感性を持った彼が恋人に裏切られ、深い絶望にさらされた時、タッソーと同様、狂気から逃れるために自分の決断をくだせる機会はなかったようである。

「ジュリアンとマッダロー」は、シェリーが1818年に実際にバイロンと話したときの会話に基づいており、マッダローにはバイロンの、ジュリアンにはシェリーの性格や思想が投影されていると言われている。[4] しかしこの詩も登場人物もフィクションであることに注意を向ける必要がある。たとえば、狂人は詩人としてとらえられるが、ジュリアンの言動や考え方は詩人のものとは考えにくい。たとえば、狂人のピアノを聞いて他の狂人たちの気持ちが静まるのを見て、ジュ

リアンは、狂人たちの治療法としての音楽の応用について思いをめぐらすという実利主義者的な発想をする。ジュリアンは、理論に対するこだわりを見せるが、他人の不幸に同情的には見えない。ジュリアンがマッダローに反論するところでマッダローの帰納法を別の形に証明しようと言うところがあるが、ある面では、シェリーの哲学論議好きを反映している。

> 私はこの帰納的議論を別な形で証明したい。
> つまり、悪い物事、自分自身、あるいは他人の中に
> 善の魂を探すような、そうした本当の理論が欠けていることが、
> 彼の存在を捻じ曲げたのだと。(*J&M*, 202–206)

しかし、シェリーは、理論だけで問題が解決すると述べたことはない。『イスラムの反乱』への序文では、これとは逆に、長年の習慣によって培われた考え方を急に変えることは困難であると述べている。

> その前日まで奴隷として踏みつけられていたものが、急に広い、寛大な、独立した心を持てるだろうか。これは、断固とした持続、くじけることのない希望、長い苦難を経て信じ続ける勇気、そして知性と徳性とを備えた何世代にもわたる人々の一致した努力によって生み出される社会の状態、生活習慣の結果生まれるものである。[5]

ジュリアンの議論には、逆境の中に善の魂を求めると主張しながらも、どのようにそれが見つけられるというのか具体性に欠ける。シェリー自身に対して、非現実的な抽象議論家であるというハズリットの批判があったが、そのカリカチュアとしてジュリアンは描かれている。詩の最後で、マッダローの娘に、しわを刻んだ頬に涙をこぼさないように、もうこれ以上話を聞かないほうがよいと諭されながらも、ジュリアンはさらに詮索好きに話をせがむ。彼女からは、現実をしっかり受け止められる人物として信頼されていない。ある種の滑稽な人物として彼は描かれているのである。また、彼の狂人に対する関心は一種興味本位ないし表面的と思われるところがあって、心からの同情には見えない。[6]

ジュリアンがヴェネチアを去るとき、狂人について、その精神を少しずつ時間をかけて分析し解きほぐしてゆけば治癒する可能性があると示唆する。

> だが私は想像した。もし毎日毎日
> 彼を見守り、めったに離れず、
> 彼のすべての心の鼓動を熱心に研究し、
> 人が何かの技能をそれを極めるために研究するように。
> そして辛抱強く
> 彼の精神の洞窟への入り口を見つけることが出来たら、
> 彼の暗い状態から彼を取り戻すことが出来るかもしれない。(568–574)

つまりフロイト的精神分析により、精神的障害を少しずつ解明してゆくことによって狂気を治癒できるとする考えである。しかしジュリアンは、それを実行せずにイギリスに帰ってしまう。みずからそれを「それはたぶん無益な考え (an idle thought) だった」、あるいは、「そのような根拠のない善意の夢は／人ごみでも孤独でもしばしば現れては消え、跡形も残さない」(578–580) とまで言って放棄してしまう。実際に狂人の面倒を最後まで見たのはマッダローの方である。

ジュリアンはまた、ロンドンの友人たちに会いに行くことの魅力は「狂人が私[ジュリアン]の内側につくった深い傷つきやすさ (deep tenderness) から逃れたかった」(564–567) ことにあったと告白する。このことから、ジュリアンは、理論によって人が自らの力で幸福をつかむことができるという彼の主張が現実的に実現不可能であることを実質的に認めていることになる。つまり自分にとっても狂気にとらわれる危険 (tenderness) があることを感じていて、それと立ち向かう代わりにそこから逃げることを選んだのである。以上の点からジュリアンは、詩人どころか、単なる無責任な夢想家としての性格付けがなされていると言える。そして、我々の意思の持ち方によって、過酷な現実をよいほうに変えられるという彼の主張も否定される形になっていると言えるだろう。

狂人は、きわめて繊細な感受性の持ち主であった。「その心は他人

の涙によっても泉の水が砂岩の岩を削るようにえぐられ」(442–443)、「ほかの耳に入らない悲しみのために嘆きの声を上げ」(444–445)、「空想的な眼差しにより、そこにないものを見ることができた」(445–446)。また弱きものに対しては、「貧しきものたち、踏みつけられた人たちのそばに座ってともに泣き、囚人たちに地下牢の深くまで付き添った」(447–448) とあるように深い共感を示した。

目の前にないものを見るというのは、まさに詩人の特徴である。また、「地上の普通感じられない抑圧が、神経の上を直に這いまわるかのように感じられる」(449–450) と、自らの過敏性を表現している。この詩人的な繊細な感性、思いやりのある心は、裏切られた時、より深い致命的な心の傷をうける。そして、この狂人がその心を暖めようとした彼の恋人は、彼に「水ぶくれができるような苦痛の病を雨のように降らせた」(452–453) と言う。

この狂人はタッソーが一つのモデルとなっているが、これは、繊細な感覚を持った詩人が理不尽な境遇により狂気に至るという、シェリーにとって興味深い主題を提供している。狂人は、繊細な心の持ち主であるがゆえに、恋人の気持ちの変化によって深く傷ついてしまう。過敏なる狂人は現実の過酷さにより、どうしようもなく、受動的に狂気へと導かれ、叫び続ける。

人が苦痛に満ちた現実の影響をどう受け止めるかという主題についてシェリーの詩が重要なインスピレーションとしているのが、コールリッジの「失意のオウド」の中の、しつこく蝮のようにまとわりつく思いをさえぎって、イオリアンハープの音に耳を傾けるところである。

> 私は、おまえを退け、風に耳を澄ます。
> それは、ずっと気づかぬままに猛り狂っていた。あのリュートは
> なんという拷問による苦しみの叫びを長く引きずり
> 鳴らしていることか。風よお前は、外で猛り狂う。
> 岩の頂、山中の沼、あるいは立ち枯れた木、
> あるいは木こりさえも登ったことのない松の木立、
> あるいはずっと魔女の家となっているさびしい一軒家
> のほうがお前が奏でる楽器にふさわしいだろう。

狂ったリュート奏者よ。春の雨の季節に、
深い茶色の庭を、少し顔を出す花々を、
悪魔のクリスマスパーティーにしてしまう。冬の歌よりもひどい、
まわりに、花や、芽や、細い小さな葉があるのに。
すべての悲劇的な声を完璧に演じる役者よ、
大いなる詩人よ、大胆に熱狂に身をまかせ、
さて、今は何の話を語るのか？ (94–110)

「リュート」と呼ばれているイオリアンハープは、窓枠に取り付けて、外の風がこの箱を通り抜けるときに、弦を振動させ共鳴させてその和音を楽しむための道具である。春の嵐により、この楽器からシェリーの狂人を思わせる、「拷問により延々と続く」「苦痛の叫び」が聞こえてくる。ここで演奏者、「おまえ」と呼びかけられているのは、風であり、それがイオリアンハープという楽器を使って狂気の音を奏でているのである。家に備え付けている風琴ではなく、誰も近寄らない山奥の突き出た岩や、松の茂みや、打ち捨てられた山小屋のほうが、この風にとってはふさわしい「楽器」である。その風は、「狂ったリュート奏者」と呼ばれる。この奏者は、また、悲劇的なあらゆる声に秀でた「役者」、そして大胆な狂気を歌う「大いなる詩人」(mighty Poet) と呼ばれるのである。風の奏でる奔放な狂気の響きが大いなる詩であるという、「ジュリアンとマッダロー」の狂気と詩の結びつきというモチーフが、ここに見られる。また同時に、風が演奏者で、森や琴がその楽器であるとする比喩は後に、「西風のオウド」において最大の効果をあげる。西風は森を通り抜けるときに「深い秋の音色を奏でる」(60)。それゆえ詩人はこう呼びかける、「私をお前の竪琴にしてくれ、まさにこの森が今そうであるように」(57)。

シェリーはコールリッジが「イオリアン・ハープ」('The Eolian Harp') のなかで示唆したことに深い影響を受けていた。

そしてもし、すべての魂を持つ生き物が
さまざまに調弦された有機的なハープだとしたら、
そしてそれが震えて思念となる。そこに
形成的で広大な、ひとつの知的霊感としての風が吹くとき、

それは、個々の魂であると同時に、すべてにとっての神である。
(44–48)

つまりすべての生命体はそれぞれがさまざまに調弦された有機的なハープであり、そこにひとつの自然神としての風が吹くとそれらはそれに共鳴してハーモニーを奏でるという考えである。コールリッジは、この自然神を「ひとつのインスピレーションとしての風 (one intellectual breeze)、個々にとっての魂であると同時にすべてのものにとっての神」としているが、シェリーは『アドネイス』(*Adonais*) においてこの「すべてのものに共通な魂」を唯一精神 (the One Mind) と呼んでいる。『アドネイス』においては、白色の光としてのこの唯一精神が大気中でプリズムのようにさまざまに屈折して個々の色とりどりの色彩を生むという比喩も用いられている。我々個々の存在というのはただ、この唯一精神が部分的に特定の場において現れたものに過ぎないという考えである。

「ジュリアンとマッダロー」においても、イオリアンハープのイメージが狂人の存在と結びつく。

…… そして潮風が
開いた出窓から吹き込んできて彼の髪をなびかせた。
そして塩気を含んだ水しぶきを髪にはねかけた。(275–277)

海からの湿った風が開いた窓から吹き込み、狂人の髪をなびかせしぶきをかける。ここで、狂人の髪が窓に仕掛けられたイオリアンハープの弦のイメージとなり、そして潮風を音に変えるのである。[7] 嵐の風の音は窓を通してしゅうしゅうとうるさい声をあげる。そしてジュリアンたちは後ろからその嵐の風の音に混ざって聞こえる狂人の声を盗み聞くのである。

…… そして彼の話は
悲しみの中に沈み、そして彼の発する一語一語は
単調で、冷たく、表情がなかった。
しかしひとつの声の震えから、そのような

単調さは絶望によるものだと想像できたかもしれない。
そしてその間ずっと、うるさい嵐の突風が
窓を通ってうなりをあげた。我々は後ろに立ち
見られることなく、ねたましげな風を通して彼の声を盗み聞いた。
(290–298)

つまり、風の音に混ざった狂人の声の単調さは、楽器の音に近く、あたかも、嵐の風がイオリアンハープを通してそのまま音になったかのようである。

風をそのまま受動的に音にするというイオリアンハープの受動性は、狂人自身の言葉でも確認できる。

……言葉はなんとむなしいものか！
私は決して二度と話をすまいと思った。
人のいないところでも、自分自身の心にさえも。
しかし私の唇からは心ならずも声が漏れてしまう。
そして私が書くペンからは言葉が溢れ出て
焼けるような涙で目を曇らせる。 (472–477)

狂人は、自分ではもう決して話すまいと思うにもかかわらず、その意に反して、自然と言葉が口から溢れ出し、また、自然とその手は言葉を綴ってしまうのだと言う。この内側からの衝動に対して透明な媒体となる受身の姿勢がシェリーが『詩の弁護』で述べるところの理想的な詩人の姿である。

以上のように、コールリッジの詩と比較することで、詩人も狂人も風琴のように風の影響に対してまったく受動的にそれを音にして奏でる存在であることが明確となり、狂人と詩人とのつながりが明らかとなる。この狂人と詩人に共通する受動性ということから考えると、ジュリアンの言うように心の持ち方によって逆境を好ましいものに変える理論というものは、詩人のあり方とは相容れないものであることがわかる。感覚の繊細さが詩人にとって不可欠の要素であり、時代の精神の透明な媒体となることが詩人としての理想とすれば、過酷な現実によって詩人が狂気の危険にさらされるということは避けられない

ことだからである。狂人は、狂気から逃れられぬ存在として描かれており、詩人が常に狂気にさらされているというのがシェリーにとっての「恐ろしい現実」であった。「西風」にたとえられる創造的なインスピレーションを感じるためには、詩人はそうした敏感さによる狂気の危険は避けて通れないものなのである。

（鶴見大学文学部　准教授）

注

[1] Kim Blankは、「ジュリアンとマッダロー」を論じる中でやはりワーズワースのこの2行を引用しているが、喜びに対する感性と狂気との結びつきについては触れていない。Kim Blank, *Wordsworth's Influence on Shelley* (New York: St. Martin's, 1988), 124–125 参照。

[2] Bernard A. Hirsch もこの狂人がシェリー自身を強く反映していると指摘している。"'A Want of That True Theory': Julian and Maddalo as Dramatic Monologue," *SiR* 17 (1978), 22–25 参照。

[3]「ジュリアンとマッダロー」からの引用は、Donald H. Reiman and Sharon Powers, eds., *Shelley's Poetry and Prose* (Norton, 1977) からの拙訳であり、このテキストを*J&M*と示し、括弧内に行番号を記す。

[4] James L. Hill, "Dramatic Structure in Shelley's 'Julian and Maddalo,'" *ELH* 35 (1968): 84–93, Charles E. Robinson, *Shelley and Byron: The Snake and Eagle Wreathed in Fight* (Johns Hopkins UP, 1976), 81–104 参照。

[5] Thomas Hutchinson, ed., *Shelley Poetical Works* (OUP, 1970), p. 33 からの拙訳。

[6] ハーシュも、ジュリアンは「彼自身と人類の限界について盲目」であるとして、これをシェリー自身とは別個の人物であると論じている。Hirsch、17–21 参照。また、ケルビン・エヴェレストも、ジュリアンは、自らの地位に安住していて、詩人として不可欠な、現状を打破するための問題に対する心情的なかかわりが欠けていると指摘する。"Shelley's Doubles: An Approach to 'Julian and Maddalo,'" Kelvin Everest, ed., *Shelley Revalued* (Leicester UP, 1983), 80–81参照。

[7] Charles J. Rzepka は、「ジュリアンとマッダロー」とコールリッジの一連の「会話体抒情詩」との関係について論じる中でここで取り上げた "Dejection" 中の詩行について触れている。しかし、狂人自体がまさにイオリアンハープになぞらえることが出来る存在であるということまでは指摘していない。"*Julian and Maddalo* as Revisionary Conversation Poem," Kim G. Blank, ed., *The New Shelley* (Macmillan, 1991) 144–145 参照。

シェリーと神話的宇宙観
——「西風に寄せるオード」に潜む聖性——

宮北　惠子

I. 詩の背景

「西風に寄せるオード」("Ode to the West Wind," 1819)[1]が創作される2ヵ月前にイングランド中西部のマンチェスターで暴動が起こり、多数の市民が殺害され負傷した。シェリー (P. B. Shelley, 1792–1822) は、すぐさまそれを糾弾するソネット ("Sonnet: England in 1819") を書いている。そのソネットは次のような終末論的言辞で締めくくられている。

> キリストの愛なき、神を見失った宗教は墓場である。しかしその墓場から光り輝く幻(まぼろし)が立ち現れ、われらの動乱の時代を明るくするであろう。[2]

シェリーは、また『詩の弁護』(*A Defence of Poetry*, 1840. 死後出版) の中で「凄い混沌の塵と血の中から、いかに美しい秩序が飛び出たか」[3]とも語っている。これらは他でもないイエスの詩精神についての比喩である。「知識と希望の黄金の翼」[4]を持ち、「神聖な永遠の真理」[5]を人類に示してきたイエスに、シェリーは心酔し、その詩精神を映し取るイメージを自然界の中に豊富に見つけ出している。中でも「復活、飛翔、強さと速さ、永遠」[6]のイメージは、本稿で取り扱う「オード」の重要な構成要素となっている。

この「オード」は、フローレンス近郊を流れるアルノ川沿いのカシーネの森で、シェリー自身が、雷鳴と稲妻を伴った暴風雨に出会い、その時の体験に着想を得ている。各連が14行の5連構成で、一人称の語りの世界として展開する。ダンテの『神曲』の詩形式terza rima (3韻句法) を駆使した言語芸術としても優れ、この詩は、翌年8月、大作『プロミシュース解放』(*Prometheus Unbound*, 1819–20) と共に一冊の書として出版された。

第1連は、「西風」の烈しい荒野的自然の描写で始まっている。森の中で、語り手が一人、「西風」と対峙するという設定は、大いに宗教的であり、終末論的思想展開の導入部としてインパクトがある。荒野は、モーセをはじめ、多くの預言者たちの試練と浄化、避難と瞑想の場であり、「神との契約によって至福が与えられる場」[7]であった。シェリーのプロミシュースが、コーカサスの氷山に鎖で縛られ、悪の試練に耐え、苦闘した荒野は、プロミシュースが真の愛に目覚めた祝福の場でもある。シェリーが言う「総合の原理」('the principle of synthesis')[8]である「想像力」によって、対照的な荒野と楽園が一つとなり、西風の「神話的宇宙」[9]が構築されている。本稿は、「西風」の聖性に注目し、シェリーが描く宇宙再生のヴィジョンをテキストに沿って分析し、神話形成力のダイナミズムに光をあてることを目的とする。

II. エデン神話の再構築

「オード」の最初の3連は、戦いのイメージを駆使したエデン願望の神話構築として読める。風を主動因とする自然界の様々な現象(枯葉、雲、波の描写)が克明に描かれている。第1連では、枯葉と共に「翼をもつ種子」('the winged seeds') も冬の冷たい大地へ追いたてる西風の「破壊性」と「救済性」が詠われている。シェリーが『マブ女王』(*Queen Mab*, 1812) で援用した「伝道の書」(I. 6)の「風」の循環的イメージが、「オード」では、「いずこにも吹きゆく力強い霊」として詠われ、また『イリアス』(VI. 146–149) で、人間の生死の様態を示すヴィークルとして描かれた「木の葉」は、「魔法使いの手から逃げ去る亡霊」に喩えられている。西風の威力を「戦車」('chariot')に見立てて、黄,[10] 黒、青、深紅の枯葉を死に追いやるイメージは、天の四両の戦車(ゼカリヤ書6: 1–8)や、子羊に封印を解かれて現出する馬上の四騎士(ヨハネの黙示録6章)を想起させる幻想性を帯びている。「黙示録」では、まず白馬の騎士が現れ、続いて赤、黒、青白い馬が現れる。最後の騎士の名は「死」。他の騎士たちにもそれぞれ「剣」、「飢饉」、「殺戮」の権能が与えられている、という内容であるが、この終末論的イメージは、貧しい民衆が横暴な権力にあえいでいる、「オード」執筆当時の社会状況を暗示すると思われ、草稿では「枯葉

の大群」は、「飢えに苦しむ群集」('famine-stricken multitudes')[11] であった。

枯葉とともに風に吹かれるのは「翼をもつ種子」も同じである。一旦、地中に「屍のように横たわる」が、春風が吹けば、「蕾」、「若芽」('buds') となって萌え出でる、この自然のサイクルが示す死と再生のテーマは、この詩の基軸である。「西風」が種子を冬の大地に駆り立てる行為は、『聖書』[12] では、「種まく人」の姿で描かれる創造主の行為であろう。この行為はまたキリストという「若芽」('shoot' イザヤ書 11. 1) の出現を期待させ、その若芽が、やがて若枝となって、「その上に主の霊がとどまる」(イザヤ書 11.2) という、キリストの死と復活(受胎と誕生)の奥義に触れるものである。

第 1 連では、「大地」も重要な役割を担っている。大地が風の主導性を受け入れ、「翼をもつ種子」をその懐に抱くことによって、未来を約束する証人となっているからである。『プロミシュース解放』でも、「大地」は人の心を理解し、苦労を共にする生き証人である。プロミシュースの新生によって自然界が「うめき」から解放され、美しい姿を取り戻し始めると、「母なる大地」が喜び語る――「私の枯れて老いた、氷の体の中を、永遠の青春の温かみが勢いよく駆け巡って行く」と (III, iii, 88–90)。 ――ここにはイザヤ書後編、イエス、パウロたちの終末論的自然観が読みとれる。

「オード」では、自然界における新しい創造の秩序の確立は、西風の妹である春風が見とどけている。春風が「夢見る大地にクラリオンを吹き鳴らす」と、野山には「羊の群れのごとく美しい蕾や若芽が萌え出で、さわやかな色彩と香りで満たされる」という、この麗しい春の描写は、色彩においては『詩篇』第 23 の「緑の牧場」('green pastures') を思わせ、香りにおいては、エデンの園を吹く「微風(そよかぜ)」('gentle gales') に運ばれる「園特有の芳香」('Native perfumes') を感じさせるものである(『失楽園』 IV, 156–158)。

第 1 連で、「翼をもつ種子」を通して「西風」が語るのは、小さき物の中に宿る恐るべき生命力である。イエスは「神の国」を「からし種」に譬えているが、植物の生長イメージは、「パン種」の譬えや「一粒の麦が地に落ちて死ねば豊かな実を結ぶ」といった聖句と同様、西風の重要なメッセージである(マルコ伝 4:30–32 ; マタイ伝 13:33 ; ヨ

ハネ伝12:24)。自然界が神を語り、キリストの存在を証するのを、「オード」の語り手は、ただひたすら畏れを持って観照(テオリア)しているといえる。そして、連の最後で 'hear, oh, hear!' と風に祈り、かつ読者を促し、この宗教劇に巻き込むことによって、西風のロゴスが万人に開かれていることを暗示させている。

III. 雲の柱・火の柱

第2連では、まず「ちぎれ雲」('Loose cloud') が風に振り落とされている場面に出会う。F. R. リーヴィスは、シェリーの自然描写について「暗喩や直喩を、具体的な対応関係のないまま安易に用いている」[13]と批評するが、それはいみじくもシェリーの「想像力の知的特質」(詩的イメージと思想の同時描写)を逆照射する効果をもっている。[14] 次の描写を見てみよう。

> 汝[西風]の流れの上に　地上に散り敷く枯葉のごとく / ちぎれ雲が降り落ちる。大空が荒れ狂う中を /「天空」と「大洋」の絡み合う大枝から振り落とされて / 雨と稲妻の天使となる。(II. 1–4.)

「雲」は、イザヤの言葉が示唆するように、恵みの雨を約束する使者として、正義、救い、希望である(イザヤ書 45: 8)。他方、「稲妻」は、「サタンが稲妻のように天から落ちる」創生の頃の裁きや、神顕現の随伴現象として「風の翼に乗って」来臨するヤーウエの「雲の車」を想起させる(ルカ伝 10:18 /『詩篇』104:3)。と同時に、稲妻のように輝く天使が大地震と共に天から下り、イエスの復活を告げる姿と重なったり、稲妻の如く天空一面に輝き出でるキリスト自らの現象形態を暗示したり、イメージは旧約、新約の歴史を吹き抜ける(マタイ伝 28:1-3 / ルカ伝 17:24)。

「天空と大洋の絡み合う大枝」のイメージは、宙に浮かんだ「生命の木」や「世界樹」を思わせ、気象学的には、大気中の水の循環である積乱雲であろう。「目には見えない存在」の「息」である西風によって引き起こされた大気と水から成る一つの形、つまり天から逆さに生えた「生命の木」から「雨と稲妻の天使」が、天地復権のために駆り立てられる様は、宗教的想像力溢れるダイナミックなヴィジョンとい

えよう。「生命の木」も「生命の水」も人類の創世において失われたものである。

リーヴィスはまた、迫りくる嵐がなぜ「髪の毛」を連想させるのか、とイメージの曖昧性を問う。[15] この批評に対し、キング-ヒールが科学的解釈を行ない、[16] ラドラムがそれを修正した形で、この自然描写は気象学的に正当であることを立証している。[17] 詩ではこう詠われている (II, 4–9)。

> 汝[西風]が行くあの青い空一面に / 狂乱のミーナッドの頭から / 逆立った金髪の髪のように / 水平線のかすかな果てから天の頂きまで / 襲い来る嵐の髪が広がる。(III. 1–3)

ここでは、風のジェット・ストリームの烈しさが、酒神バッカスの巫女ミーナッドの乱れ髪のようだと詠われている。バッカスのギリシャ名はディオニソスであり、字義どおり「神の子」である。ディオニソス信仰に熱中するミーナッドは、「愛の神に浸透されたい欲望」[18] の表象である。神に陶酔し、時には狂気と死に至りさえする巫女のイメージは、風の意のままに抱かれ、振り落とされる「ちぎれ雲」の極限の姿にも繋がり、主客一体の烈しさを示している。ここでは、物質性をもたない大気と雲の上昇・下降のイメージの力動性だけが喚起され、この双方向性は、天と地を結ぶ「ヤコブの梯子」を連想させる。

第2連の後半では、種子が大地に閉じ込められるように、飛雲は「夜」という「厚い大気」の「巨大な円天井の墳墓」('the dome of a vast sepulcher') に閉じ込められ、やがてその大気を破って「雨と稲妻と雹」が降り注ぐであろう、と詠われる。墓は、シェリーにおいては揺籃の懐、楽園である。ここでは、「出エジプト」の荒野の旅のイメージが加わり、続く第3連と連環的イメージを形成している。イスラエルの民の40年にわたる苦難の旅の途上、日夜、彼らを導いた「雲の柱・火の柱」(13: 21–22) は、再生・救いの象徴として、雨と稲妻を呼ぶ雲のイメージと重なり、続く「水」の聖書的事象へと繋がっていく。

IV. 水からの甦り

第3連になると、「枯葉」のイメージは「雲」から「水」へと転じ、

風に乱れるミーナッドの髪は地中海の潮流や波のイメージに変容している。この連では、まず澄んだ潮の流れにあやされて、夏の夢にまどろむ「紺碧の地中海」('The blue Mediterranean') が描かれ、海底に眠る古代の遺跡が、青苔や草花で覆われ、波に映えてきらきら揺らめいている。その美しい平和な地中海が、西風の襲来で夏の夢から目覚めたのである。これは古代ギリシャ・ローマの異教の世界がキリスト教の世界に目覚めた歴史の転換を暗示し、水を媒体とした文化統合を示すものと解釈できる。

海中に没した世界についての聖書的考察において、まず呼び起こされるのは世界を一変させた「ノアの箱舟(アーク)」の事象である。上空の水[大気]の上を漂う「雲」からの発展的イメージとして、詩中、「箱舟」は水の上を漂う霊的な器、魂の比喩として、語り手である詩人の視線に吸収されている。[19]「ノアの箱舟」とは、ノースロップ・フライの言葉を借用すれば、「すべての未来の人間と動物の生命を納める新世界の巨大な種子」である。[20] 水面に浮かぶ「世界卵」であり、「生命を与える最初の胚」でもある。[21]「木」の舟(不可視の魂の舟)で水に覆われた旧世界を通って、続く世代の「種」(子孫・思想)を残すという死と再生の西風のメッセージがここでも繰り返されている。

第3連の後半では、大西洋が、主体的に己の身体を深く切り裂いて西風の通路、「海の道」('chasm') を備えている。この光景は、風に飛ばされるままの「枯葉」や「雲」の受動性とは対照的である。詩のこの箇所は、「出エジプト記」(14 & 15章)の「海の奇跡」が枠組となっていると解せる。「海の奇跡」とは、モーセに率いられてエジプトを脱出したイスラエルの民が、エジプトの戦車に追撃され、紅海(正しくは葦の海)を前に窮地に陥ったとき、海が二つに分かれ、民は「海の道」を無事渡り終え、エジプト兵は逆流する水に呑まれて全滅した、という伝承である。シェリーは、イスラエルの民が海を介して象徴的に旧世界で死に、対岸の新世界で目覚める姿に革命性を感じとっていたにちがいない。かつてシェリーも、ブリストルの海岸から自分の私信を知識の瓶に詰め、海に流したことがあるが、これも水からの甦りを期待する革命魂を示す一例であろう。

次に海底の自然描写が続く。「樹液なき ('sapless') 海の花と海の森が、恐怖に蒼ざめ震えて伏せている」姿は、死から復活に至る信仰の

プロセスにおける苦難のイメージの自然におけるアナロジーである。海底の「樹液なきもの」が、荒々しい霊である西風を受け入れるということは、イスラエルの民が「雲の中、海の中で、モーセに属するものとなる洗礼（バプテスマ）を授けられ」たように、「新生」の意味を持つ（Iコリ 10:2）。哀歌『アドネイース』(*Adonais*, 1821) 49歌に詠われているように、「海底の世界」は、「墓地」であると同時に「楽園」でもある。

「樹液」('sap') は、フライの説明では、動物や人間の生命の「血」、植物とりわけ木の場合は「樹脂」にあたり、『聖書』では学者たちがイエス誕生のときに携えてきた「乳香（マギ）」や「没薬（もつやく）」に相当する（マタイ伝 15:23）。[22] この没薬はイエスの受難を示すものとして、第4連では、キリストの茨の冠を類推させる「人生の茨」('the thorns of life') という句に収斂していく。

V. 試練と決意

草稿に関するN．ロジャーズの研究では、シェリーは最初の3連を6日間で完成し、そのあと何日もあけて最後の2連を書くに至ったことが分かる。[23] このような詩作上の経過は、自然界から人間界への主題の転調となって現れている。

第4連は、語り手の告白が主軸となっている。告白は風を汝とする「我と汝」の関係で展開する。語り手は、風のように自由であった少年の頃を回想し、昔は「天を駆け巡る汝 [風] の友」であったと告白するも、今は「人生の茨」の上に倒れ血を流していると嘆く。茨のイメージは、イエスの磔刑に至るまでの聖書的事象として、ゲッセマネにおけるイエスの悲しみと苦闘の祈りを呼び起こす。「父よ、わたしが飲まないかぎりこの杯が過ぎ去らないのでしたら（御心のままに）」（マタイ伝 26:42）という死の受容と、まもなく「天の雲に乗って」来臨するという復活の顕示（同上 26:64）は、語り手の告白の中で、続けて詠われる詩人誕生にまつわる死と復活の言辞の強力な引喩となっている。

H．ブルームは、苦悩の告白について、語り手が絶望の道をとるか、希望の道をとるか、宗教的選択に直面していると前置きをし、自然のプロセスにただ服従するだけの、終始"It"の立場に置かれるか、それとも「我と汝」の関係に昇華する神話創造の道を取るか、試練の場に

立たされている、と説明している。[24]

他方、ブライアン・シェリーは、ヨブに臨んだ神の声(ヨブ記38: 25–27)の中に、シェリーが描く風の神的権能のイメージ(「蕾」、「雨と稲妻」、「海の道」)を見出し、ヨブと西風の詩人と対比させている。[25] 敬虔なヨブが、全てを失うという苦難の中にあって、幸福であった昔を回顧し、神に嘆訴、挑戦するも、最後には神との出会いを願うという、その姿(同上、29–30章)は、西風の詩人と共通する。ヨブの絶望的な挑戦に対する神の顕現と恵み深い配慮 [ヨブの復活] は、破壊者にして救済者である「西風」の実相そのものである。

VI. 神の竪琴と子羊の歌

最終連になると、祈りも絶頂に達し、「汝、我であれ」('Be thou me!')と、立場の逆転を伴う迫力で、詩人は風との一体化を希求する。全身で風を受けとめる「森」を「竪琴」として捉え、西風に対し「我を汝の竪琴にしてほしい」('Make me thy lyre')と願う、詩人のその言葉には、先程見たイエスが神に対して全身全霊を差し出す言葉の後半部分——「あなたの御心が行われますように」 ——に見られる、「一なるもの」へ完全回帰する恍惚感さえ読みとれる。

> あの森と同じく私をお前[西風]の力で鳴る竪琴にしておくれ / 森の枯葉と同じように私の木の葉が落ちたらどうであろうか！/ 汝の力強い楽音の響きに合わせて、/ 森と私は共に、悲しくも美しい秋の調べを奏でるであろう。(V. 1–5)

風と詩人との一体化は、自然が手本を示す「死」のイニシエーションを事始めとするが、同時に風の生命力による甦りも約束されている。自然が示すこの魔術に、語り手は詩人としての使命を委ね、己の「死んだ詩想」('my dead thoughts')を風の力によって未だ目覚めぬ大地に撒き散らし、世界刷新の「予言のラッパとなれ」と祈る。詩想が死んで、やがて「灰と火種」の中から不死鳥のように、生命(いのち)の「言葉」となって甦ることが切望される。

苦悩する語り手が、詩人としての使命を再認識し、「自然の秩序」から「人間の秩序」へ生命の川(第3連)を渡るというそのスピリチュア

ルな旅は、ヤコブが、天と地を結ぶ雲の中に、天使の梯子を幻視し、苦節を経て、後年ヤボク川で神(あるいは天使)との格闘に怯むことなく挑んでいく姿とも重なり合う(『創世記』32:23–33)。ヤコブが天使に勝って腰に標識をつけられ、イスラエルという祝福の命名がなされたように、名前の変更による魂の再生、復活[26]は、「西風」の詩人が経験する魂の甦りでもある。風によって未来のヴィジョンを見せられた語り手が、風の「竪琴」('lyre')になることを願い、詩人としての標識[使命]を世に掲げる勇気を得ているからである。

風と森の関係は、風と竪琴の関係であり、竪琴は森の提喩として、「木」に換言される。第1連の不可視の「木」が、枯葉、雲、水に変容し、最終章では「森」として出現。ここに第1連から主導的であった変容する「木のイメージ」に一貫して見られる死と再生(復活)のヴィジョンは完結する。「生命の木」とはエデンの全ての木であろう、とフライは言う。[27]その「生命の木」とは「諸国民の病(やまい)を治す木」でもある。(『ヨハネ黙示録』22:2)すでに見たように、木の生命は樹液、つまり樹脂であり、樹脂は没薬としてキリストの受難の象徴である。フライは、キリストと結びつけられる塗油について、「その中心的なイメージがキリストの肉体と生命の木との暗喩的同一化を暗示している」[28]と言う。この釈義は、本稿で、詩の聖書的解釈を行う上での一貫した理論的枠組(パラダイム)みとして、「木の変容」を支軸とした当分析を伝統に繋げてくれるものとして、重要である。

以上から得られる結論は、「森」をキリストの肉体として、木の葉を落とした「竪琴」をキリストの霊とする解釈を可能にする。'Make me thy lyre' と祈る「私」が、「森」を意識し、「竪琴」への変容を願うのは、キリストの霊性に繋がることへの意思表明とも言える。従って、「汝[西風]の力強い楽音の響きに合わせて、/ 森と私は共に……秋の調べを奏でるであろう」という一節には、「汝」、「森」、「私(竪琴)」の三者関係が、実は一つでありたい、あるいは本来は一つのものであるという究極の願望が読みとれる。詩想的には、唯一の存在、イエス・キリストの霊が充満する世界だけが現前しているだけで、その意味で、この「オード」は、キリスト賛歌だと言えるのである。この論点に沿えば、西風の詩人が真実、手にしようと望むのは「神の竪琴」であり、詠わんとするのは「子羊の歌」であると言えよう。(『ヨハネ黙

示録』15:2–3 及び「オード」第 1 連 'Driving buds like flocks to feed in air' 参照)。

VII 結び—歴史を吹きぬける「西風」の聖性

御前にひらめく光に雲は従い / 雹と火の雨が続く。
(『詩篇』18:13)

歴史を貫いて働いているエネルギーを何と定義づけようと、人類・宇宙が存在する限り、「神」の問題は永遠の課題である。シェリーは、終生、この問題と格闘し、理論、詩作両面において数多くの問題作を残している。この「オード」で、詩人が詠う「西風」は、われわれが普段感じている大気圏内の地表近くを流れる単なる空気粒子の動きではない。「宇宙の霊」、「宇宙の息」として預言的ロゴスの力を備え、歴史を吹き抜けている。その風の動きは、人類の厚き記憶を呼び起こし、その断片を一つ一つ繋ぎ合わせて、新たな宇宙を創造せしめるダイナミックな意味を秘めている。その意味で、この詩はシェリーの宇宙再生ヴィジョンを詠った予言詩と言っても過言ではない。

「西風」から霊感を与えられた詩人シェリーは、その「測り知れない霊感の秘儀を説く司祭」[29]として、持てる想像力の翼を存分に広げ、人間と世界の関係性の再構築を試みたといえる。シェリーは『詩の弁護』において「海上を吹く風」は、「われわれの人間性の中に深く浸透する聖性」[30]の証しであり、その風が歴史の暗黒と動乱を切り抜けて吹いていると述べている。「強さと速さを持って永遠に吹き続ける、止むことのない目には見えない風」[31]こそ「イエスの詩精神」だと解した。彼は、イエスのように、自然の中に人間の生命原則と未来の希望を見つめ、終末預言者のように、古い秩序に変わる新しい秩序の確立に情熱を燃やした。本稿で検討したように、それは、イエスに連なる「生命の木」、「生命の水」への復権の旅とも言える詩的営為である。『聖書』の事象についての記憶とその想起を基点とする人類解放の新たな歴史的一歩を期するものであり、人間が理想世界の対象に参画するべく自己変革の定点を示すものであった。

シェリーの詩想背景には天地対応のダイナミックな自然観があり、「霊」を宿す生ける有機体である自然は、人間を含め、一つの無限の

生命に結び付けられている。その無限の生命が、歴史を貫いて、すべての有限なる実体に顕現するという認識は、この詩を貫くロマン主義的精神である。グラハム・ハフが指摘するように、シェリーの「西風」は、この精神に応えうる最適の象徴[32]と言えよう。

最後に、この詩を締めくくる修辞疑問――'If Winter comes, can Spring be far behind?'（冬来たりなば春遠からじ）――は、「意味の可能性を無限に開く言語装置」[33]として、「新生」とは未来に開かれた個別具体的かつダイナミックな選択であり経験だということを伝えている。

（名城大学理工学部　教授）

注

本稿は、平成16年の日本シェリー研究センター第13回大会で発表した内容を大幅に修正・加筆したものである。

[1] "Ode to the West Wind," *The Complete Works of Shelley*, vol. II. ed., by Roger Ingpen, and Walter E. Peck (New York: Gordian Press, 1965), 294–297. シェリーの作品は全てこの版を使用。以下 *Works* と略記する。

[2] "Sonnet, England in 1819," *Works*, III, 293.

[3] *A Defence of Poetry*, *Works*, VII, 126.

[4] *Ibid.*, 126.

[5] *Ibid.*, 127.

[6] *Ibid.*, 126.

[7] John Prest, *The Garden of Eden: the Botanic and the Re-Creation of Paradise* (Yale Univ., 1982)『エデンの園』加藤暁子訳（八坂書房、1999), 43.

[8] *A Defence of Poetry*, *Works*, VII, 109.

[9] Northrop Frye, *The Great Code: the Bible and Literature* (New York: Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1982)、伊藤誓訳『大いなる体系――聖書と文学』(法政大学出版局、1995), vii.

[10] 黄色には、明るさに向かう傾向があるから、白と黄は物質的に深い関連をもつ、とカンディンスキーは説明する。金光仁三郎他訳『世界シンボル大事典』(大修館書店、1996), 284.

[11] Walter Edwin Peck, *Shelley: His Life and Work* (Boston and New York, 1927), II, 154–155.〔シェリーの MS〕

[12]『聖書』は新共同訳（日本聖書協会、1992）および*The Holy Bible* (*Authorized King James Version*)を使用した。

[13] F. R. Leavis, "Shelley," in *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, (Chatto and Windus, 1953), 206.

[14] Harold Bloom, *Shelley's Mythmaking* (New York: Cornell Univ. Press, 1969), 80–81; Desmond King-Hele, *Shelley, His Thought and Work*, 2nd ed. (Macmillan, 1971), 216; Timothy Webb, *Shelley: A Voice Not Understood* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1977), 37–38.

[15] Leavis, 204–6.

[16] Desmond King-Hele, *Ibid.*, 216.

[17] F. H. Ludlam, "The Meteorology of the Ode to the West Wind," in *Shelley: Shorter Poems and Lyrics*, ed. by Patrick Swinden (Macmillan, 1976), 217–26.

[18] Jean Chevalier and Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles* (Robert Laffont et Jupiter, 1982). 金光仁三郎他訳『世界シンボル大事典』(大修館書店、1996)「バッコス神の巫女」。

[19] *Works*, X, 16. (Shelley's letter to Peacock) この海底の描写は1818年12月8日、シェリーが小型ボートでナポリ湾を巡った時の体験に基づいており、22日のT. L. ピーコック宛の手紙には、「太陽がきらきらと空には雲一つなく、バイイー湾の透き通った海底に絵のように美しい古代遺跡をたくさん見た」と記されている。

[20] フライ, 255.

[21]『世界シンボル大事典』「方舟」

[22] フライ, 212–213.

[23] Neville Rogers, *Shelley at Work: A Critical Inquiry*, 2nd ed. (1956; Oxford: Clarendon Press, 1967), 221–28; Neville Rogers, "Shelley and the West Wind" in *Shelley: Modern Judgements*, ed. by R. B. Woodings (London: Macmillan and Company, 1969), 58–71.

[24] Harold Bloom, *Shelley's Mythmaking* (New York: Cornell Unive. Press., 1969), 84.

[25] Bryan Shelley, *Shelley and Scripture* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 94.

[26] ロラン・バルト著、花輪光訳『物語の構造分析』(みすず書房、1979), 63.

[27] フライ, 212.

[28] *Ibid.*, 213.

[29] *A Defence of Poetry*, *Works*, VII, 140.

[30] *Ibid.*, 136.

[31] *Ibid.*, 126.

[32] Graham Hough, *The Romantic Poets* (London: Hutchinson House, 1953), 143.

[33] Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1979), 10.

参考文献

『旧約新約聖書大事典』(教文館、1989); A. リチャードソン &J. ボウデン編『キリスト教神学事典』(教文館、1995).

愛の奥義 —— シェリーの『エピサイキディオン』

床尾　辰男

『エピサイキディオン』(*Epipsychidion*) はダンテの影響の下に書かれている。シェリーは序文でこの詩をダンテの『新生』(*Vita Nuova*) になぞらえた。ダンテの『新生』は、ベアトリーチェとの出会いから彼女の死に至るまでのダンテの思いをうたった諸詩篇と、それらに対するダンテ自身の解説から成り立っている。『新生』にうたわれているダンテの愛は、魂の魂に対する愛である。シェリーは『エピサイキディオン』を『新生』になぞらえることにより、この作品で自分がうたおうとしている愛も魂の魂に対する愛であることを伝えようとしたのだと思われる。そのような愛は一般読者には理解しにくい。シェリーはダンテ『饗宴』(*Convivio*) 中のカンツォーネを序詩として用いてこの詩の難解さを予告している。この作品の難解さは、うたおうとしている愛の性質のみならず、精神活動を比喩的に表現する表現法にも由来するであろう。ダンテは、比喩を用いて何事かを語った場合、求められれば、その比喩の衣をはぎとって自分が伝えようとする真意を説明できなければいけないと述べたが(『新生』第25章)、シェリーもダンテのこの考えに同意しており(『エピサイキディオン』序文)、友人宛ての書簡において『エピサイキディオン』に関する世間の誤解を解くためにダンテのような解説を書くつもりだと述べている。[1] しかし彼は、この意図を実現できなかった。本論は、いわば、シェリーに代わって『エピサイキディオン』の真意を解説しようとする試みである。

ダンテがはじめてベアトリーチェに出会ったのは、彼女が9歳になったばかり、彼が10歳になる直前のことであったという。そのとき彼の心のもっとも奥深くの部屋が激しく震え始めた。それ以後「愛」(Amor) が彼の魂を支配し、彼の魂は「愛」と結婚して彼に命令を下すようになった。そして「愛」は、しばしば彼に、ベアトリーチェを一目でも見ることのできる機会をうかがうよう命じた(『新生』第2章)。こうして9年間が過ぎたとき、道ばたにたたずむ彼のそばを、ふ

たりの侍女を連れたベアトリーチェが通りかかった。彼女は通りすがりに視線を彼のほうに向け、丁寧に会釈した。彼はうっとりとなってその場を立ち去り、自分の部屋に閉じこもって彼女について思い巡らした。その夜、彼が見た夢の中に恐ろしい形相の人物が現われ「われは汝の主なり」と言った。その人物は眠る女性を腕に抱いていたが、見るとそれはベアトリーチェであった。またその人物は片手に何か燃えさかるものを持っていて、「汝の心を見よ」と言ったように思われた。彼は眠っていた女性を起こして、その燃えているものを食べさせた。すると、女性は、おずおずとそれを食べた。彼はこの夢についてソネットを書き、友人たちに見せて夢判断をしてもらう。彼らの解釈はさまざまであった(『新生』第3章)。その後ふたりの関係はそれ以上に進展することなく、ベアトリーチェは別の男と結婚し24歳で世を去ってしまう。このように、ダンテはベアトリーチェと口をきいたこともなく、ましてや彼女に触れたこともない。彼の彼女に対する愛は、純粋に魂のレベルの愛なのである。また彼の語りを見ると、いろいろな精神活動を擬人化して心の動きを表現していることが分かる。「彼」と「彼の魂」と「愛」とを、それぞれ独立したもののように扱っているのは、その一例である。また、「恐ろしい形相の人物」とは、有無を言わさずダンテを支配する「愛」の擬人化であろう。語られる愛の精神性、および精神活動のアレゴリカルな表現が『新生』(そして『饗宴』)の大きな特徴である。精神活動のアレゴリカルな表現の例として、次のような一節もある――彼女(ベアトリーチェ)がまさに会釈をしようとしたとき、「愛」は他のすべての感覚を制止し弱々しい視線たちに「行ってお前たちの女主人に敬意を表せ」と命じた(『新生』第11章)。これは、視覚以外のすべての感覚が麻痺したようになったダンテが、視線にベアトリーチェへの思いを込めて彼女をじっと見つめたことを、アレゴリカルに表現したものである。また『饗宴』から一例を引くならば、ダンテはベアトリーチェの没後、彼に同情を示してくれた女性について次のように語る――その貴婦人は「愛」を伴って私の前に現われ、私の心の中に位置を占めた。彼女は私に深い同情を示してくれたので私の眼の霊は彼女に対して深い友情を感じた。眼の霊は彼女を私の内部でひとつのイメージに仕立てあげ、私の喜びは満足をもってそのイメージと娶(めあわ)された(第2章2節)。これは、

ダンテが自分に好意を寄せてくれた女性を見て好意を感じ、心に刻まれた彼女の姿を思い起こすと喜びを感じた、という意味であろう。

『エピサイキディオン』においてうたわれる愛は、『新生』でうたわれている愛と基本的に同一である。ただダンテにあってベアトリーチェがひとつの観念に近い存在であったのに対し、『エピサイキディオン』における詩人の愛の対象である「エミリア」のモデル、Teresa Vivianiは、シェリーにとってより具体的な存在であった。ダンテはベアトリーチェと口をきいたことさえなかったのに、シェリーはテレサとしばしば会って語り合い手紙を交換した。このためにエミリアは、『新生』におけるベアトリーチェより生身の女性を感じさせる。しかし、『エピサイキディオン』の詩人がエミリアのうちに求めるのは、女性ではなく、自分の魂の分身である。この詩で詩人が呼びかけるのは常に、エミリア自身ではなくエミリアの魂 (soul/spirit) である ("Sweet Spirit! Sister of that orphan one" 1)。そして呼びかける側も詩人自身というより、詩人の魂である。「あの孤児」("that orphan one [=spirit]") とは詩人自身の魂のことである。エミリアに出会ったとき詩人は言う——"I never thought before my death to see/ Youth's vision thus made perfect." (41–42)。「若いころ見た幻」("Youth's vision") とは、詩人が性急にも生身の人間の中に追い求めたという「私の想念に宿るあの偶像の影」("The shadow of that idol of my thought" 268) のことであろう。そして「私の想念に宿るあの偶像」とは、すなわちシェリーが *Alastor* 以来憧れ求めたつづけた「美の精」("Spirit of Beauty"—'Hymn to Intellectual Beauty,' 13) に他ならない。詩人の魂の分身とは、「美の精」の化身たる女性の魂ということになる。『エピサイキディオン』序文の草稿がシェリーのノートブックの1冊に残されている。そのうち3つの断片は Oxford Standard Authors 版に収録されているが (OSA, pp. 424–26)、以下の断片は OSA 版に載っていない——"He had personified the *to kalon* & [sought it in every form & in every opinion] fell in love with it ...."[2] これは現行の序文が、この詩の作者について、その人生は風変わりなものであったが、それは波乱万丈の生涯を送ったからというより、彼自身の性格や感情に由来する観念性がその人生を彩っていたためである、と説明する部分の、元の形のひとつである。「彼は美なるものを人格化し、それと恋に落ちた」——つまり、彼は「美の精」に

恋し、その似姿を女性の中に追い求めたのである。この断片は、われわれがどのような角度から『エピサイキディオン』を読むべきかを示唆している。

『エピサイキディオン』は結びの詩を除くと、1–189行、190–383行、384–591行という、ほぼ均等な3つの部分に分けることができる。190–383行が、「美の精」を求める詩人の魂の遍歴を物語る。従来の『エピサイキディオン』解釈はこれにもっとも大きい関心を寄せてきた。シェリーの伝記を詳細に検討して、この部分で語られている事柄と符合する事実を突き止めようとするのである。確かに、この部分で述べられている事柄に照応する事実は、シェリーの伝記の中に存在するかもしれない。しかし忘れてならないのは、シェリーがそれらをもっぱら比喩として用いていることである。『エピサイキディオン』の詩人が語っているのは、「美の精」を求めての遍歴なのである。詩人は "There was a Being whom my spirit oft/ Met on its visioned wanderings" (190–91) と語り始めるが、この「存在」("Being") は生身の人間ではなく、詩人の魂 ("my spirit") が幻想の彷徨の中で出会った存在である。しかし彼女は詩人の前から姿を消してしまった。彼女を捜し求めて詩人の魂の遍歴が始まる。詩人は彼女のことを「私の魂のこの分身」("this soul out of my soul" 238) と呼ぶ。彼は「人生の冬枯れの森」("the wintry forest of our life" 249) を彼女を求めてさまよう。彼は、泉のかたわらに座していた女性、美しい女性、賢明な女性、誠実な女性などに出会うが、いずれも彼の求める存在ではない。一度は、詩人の理想が太陽とすれば月に相当する、理想に近い女性と遭遇する。しかし彼女も所詮「美の精」ではなかった。このように、詩人が追い求めるのは現実の女性ではなく、「美の精」なのである。シェリーが『エピサイキディオン』を「自分の生涯と感情についての理想化された物語」("an idealized history of my life and feelings")[3] と呼ぶのは、このためである。

詩人は、この世では自分が追い求めているものに遭遇できないと思うようになっていたが、思いがけなくも、「若いころ見た幻」が完璧な姿をとって彼の前に現われた (41–42行)。そのときの思いが321–344行に述べられている。「暗い森」の中に詩人が捜し求めていた「幻」が姿を現わし、生命の光を放って荒れた冬枯れの森を照らしたのであ

る。芽吹く愛の思いが甘美な花となって彼女の足元と頭上を飾り、彼女の息遣いは光の調べとなってあたりに広がった。彼女の髪が放つ爽やかな香りが凍えた空気を暖める。光の代わりに愛を放つ、この太陽の化身のような幻が、詩人の横たわる洞窟の中へ漂い入り詩人の魂に呼びかけたのである。詩人は長い夜がようやく明けるのを感じる。詩人は、それが、自分から長いあいだ隠されていた「幻」であることを確信する。これは「美の精」の化身と思われる女性に出会って、冬の森のように荒涼としていた詩人の心が生命の甦りを感じ、愛と光、調べと香りに満たされる様子をうたったものである。「花」("flowers" 328)、「調べ」("music" 329)、「香り」("odours" 333) は、この「幻」に接したとき詩人の心が感じたものを表現するイメージである。この一節に含まれるイメージはすべて詩人の心の比喩となっている。「暗い森」("obscure Forest" 321)、「冬の荒野」("wintry wilderness" 323)、「灰色の大地」("gray earth" 326)、「むきだしの枯れ枝」("branches bare and dead" 326)、「凍えた空気」("frore air" 334)、「洞窟」("cavern" 337)、「わたしの長い夜」("my long night" 341) などは詩人の心の状態を表わし、「荒れ狂う風」("savage winds" 332)、「麻痺をもたらす冷気」("dull cold" 334) は、詩人の激しい、または沈滞した情念を象徴する。他方、「生命」("life" 325)、「芽吹く愛」("budding love" 328)、「曙光」("dawn" 341)、「光」("light" 342) などは、「美の精」の訪れが惹き起こした明るく活気に満ちた詩人の心の動きを表現している。シェリーは『プロミーシュース解縛』への序文において、自分が用いるイメージは多くの場合「精神活動あるいは精神活動を表現する表情や動作から」("from the operations of the human mind, or from those external actions by which they are expressed") 採られていると述べたが、これは『プロミーシュース解縛』に限られたことではない。『エピサイキディオン』におけるイメージも同じ特徴を具えている。精神活動の比喩的な表現という点においても、『エピサイキディオン』はダンテの『新生』と軌を一にしている。次のような表現は、そのまま『新生』の中においても違和感を感じさせないであろう——"That world within this Chaos, mine and me,/ . . . / The world I say of thoughts that worshipped her" (ll. 243–45)。「私のものと私」——すなわち詩人の肉体と詩人の魂——はひとつの混沌の世界であるが、その中にはもうひとつの世界——彼女を崇める思いとい

う世界――があるというのである。また “Scorn not these flowers of thought” (384), “These votive wreaths of withered memory” (3) などの表現では、「思い」や「思い出」が花に見立てられている。これらもダンテ的な表現である。同種の表現が『エピサイキディオン』に頻出する。

190–383行において語られる詩人の女性遍歴は、詩人が「美の精」に対する愛の階梯を一段ずつ昇ってゆく過程を示すと考えることができる。OSA版に収録されていない序文草稿断片には次のような一節も含まれている――「この詩がうたう女性への愛はプラトンが説く普遍的な愛の一形態に過ぎない」(“. . . the love of woman which these verses express was but the form of that universal Love which Plato taught”)。[4] プラトンが説くのは美そのものへの愛である。その美にたどりつくためには、地上のもろもろの美しいものから出発して、たえず美そのものを目指して上昇して行かなければならない。その際、われわれは、階段を昇るように、ひとつの美しいものからふたつの美しいものへ、ふたつの美しいものからすべての美しいものへと昇っていって、最終的に美そのものにたどりつくのである(プラトン『饗宴』211C)。ひとつからふたつへ、ふたつからすべてへと、愛の対象が広がるにつれて、愛そのものも大きくなってゆく。シェリーがそのように考えていたらしいことが、『エピサイキディオン』149–89行において展開される〈愛の形而上学〉ともいうべきものから窺い知れる。「真の愛が黄金や粘土と違う点は、／分けることが取り去ることではないこと。／愛は多くの真理を見つめることによって／輝きを増す理解力に似ている」(“True Love in this differs from gold and clay,/ That to divide is not to take away./ Love is like understanding, that grows bright,/ Gazing on many truths” 160–163)――「苦痛と金くずを分割すれば／だんだん小さくなって消えてしまう。／しかし喜びと愛と思想を分割すれば／各部分は全体より大きくなる」(“If you divide suffering and dross, you may / Diminish till it is consumed away;/ If you divide pleasure and love and thought,/ Each part exceeds the whole …” 178–81) ――この考え方はダンテ『煉獄篇』第15歌55–78行に由来すると考えられている。[5] 道案内のウェルギリウスが語る――「天では『われわれのもの』という人がませばますだけ／各自の持分もふえ、またそれだけ／盛んに愛の火がその僧院で燃えるのだ」。ダンテは理解できない――「どうしてある一つのものが、少

数の人に所有されるより／多数の所有者の間で分配される方が／その所有者をより豊かにしうるのでしょうか？」ウェルギリウスは答える――「天上にあるあの限り無い、言葉につくせぬ幸いは／ちょうど光線が光を受けて輝く物体に向うように／神を愛する魂に向かって走ってくる。／愛があればあるだけ幸いは自らをわかち与える。／だから神への愛があるところではいたる所で／その上から永遠の徳がふえのびてゆく。／そして〔神を〕愛する者の数が多ければ多いほど／より愛すべきものもふえ、愛も深まり／鏡のように〔愛と神は〕互いに照らしあう」(以上、平川祐弘訳)。149–89行におけるシェリーの思想は、このキリスト教神学を世俗化したものと言えるだろうが、このような思想はシェリーのいう "*Sunetoi*"(「愛の奥義に通じた人」)[6]にしか理解されないであろう。これが一般読者にとって『エピサイキディオン』理解の最大の障害となるだろうことは、おそらく、シェリー自身よく分かっていた。

以上のような遍歴を経て、詩人は「美の精」の化身と信じる女性に遭遇する。『エピサイキディオン』冒頭(21–146行)のエミリアへの呼びかけにおいて矢継ぎ早に繰り出されるイメージは、エミリアのうちに見出した「美の精」を正確に言い表そうとする詩人の懸命の努力の跡である。生身の女性を熱烈に讃える言葉ではない。これらのイメージの多くは、姿は見えないがその存在が感じられるもの、すべてのものに生命と美とを与えるもの、という「美の精」の特質を比喩によって伝えようとしている――「ヴェールに覆われた栄光」("Veiled Glory" 26)、「雲の背後の月」("Moon beyond the clouds" 27)、「嵐が隠す星」("Star above the Storm" 28)、「死者たちに取り囲まれた唯一生命ある形姿」("living Form Among the Dead" 27–28)、「映すものすべてに輝きを与える鏡」("Mirror In whom … All shapes look glorious" 30–32)、「陰鬱な渋面に取り囲まれた微笑」("Smile amid dark frowns" 62)、「春と青春と朝の似姿」("Metaphor of Spring and Youth and Morning" 120–21) 等々。

シェリーの読書メモの中には、ダンテの『饗宴』に関するものもあり、[7] そこには第3章2節から次の一節が抜書きされている――「愛とは、魂と魂が愛するものとの霊的合一に他ならない」("Amore … non è altro che unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata")。「美の精」の化身である女性との魂の合一を果たすため、詩人はエミリアに

イオニア海に浮かぶ孤島への船出を呼びかける。[8] 牢獄の壁は、身体は閉じ込めることができても、真の愛を閉じ込めることはできない——さあ、魂と魂が手に手をとって孤島の楽園へ飛び去ろう、と。この航海と孤島、および孤島に立つ館の描写は、きわめて具体的かつ詳細であって、あたかも現実に存在するもののような錯覚を与える。しかし、これらはすべて、詩人の心象風景なのである。ここに描かれているのは、詩人の想像の中で「空と風と大地と海」("Heaven, Air, Earth, and Sea" 457) に抱かれて宙に浮かぶ象徴的な世界である。そして詩人は、その世界における魂と魂の合一を描く——「われわれは同じものになるだろう／ふたつの身体に宿るひとつの魂となるだろう。ああ、なぜふたつなのか？／双子の心に宿るひとつの情熱」("We shall become the same, we shall be one/ Spirit within two frames, oh! wherefore two?/ One passion in twin-hearts" 573–75)、「ふたつの意思が抱くひとつの希望／ふたつの精神が支配するひとつの意思／ひとつの生命、ひとつの死／ひとつの天国、ひとつの地獄／ひとつの不死、ひとつの消滅」("One hope within two wills, one will beneath/ Two overshadowing minds, one life, one death,/ One Heaven, one Hell, one immortality,/ And one annihilation." 584–87)。これらの引用からも感じられるように、精神の交わりを肉体の交わりを表わすイメージで表現せざるを得ないのが、この世に生きる人間の宿命である。極端な例が 565–568 行に見られる——「わたしたちの息は混じり合う／わたしたちの胸は一緒に躍る／わたしたちの血管はともに脈打つ／わたしたちの唇は言葉を用いぬ雄弁を発揮し／唇と唇の間で燃える魂を翳らす」("Our breath shall intermix, our bosoms bound,/ And our veins beat together; and our lips/ With other eloquence than words, eclipse/ The soul that burns between them")。このように『エピサイキディオン』の詩人は、「美の精」としてのエミリアを求めながら、しばしば彼女を生身の女性として扱ってしまう。この点がシェリーとダンテの決定的な違いである。ダンテのベアトリーチェは決して生身の女性を感じさせることはない。そもそもダンテには上記のような場面に遭遇する可能性は皆無であった。そして、エミリアをもっぱら魂として扱うことができないために、シェリーは結局、魂同士の結合を描きつくすことができない——「翼ある言葉に乗って／愛の宇宙の稀有な高みに昇るつもりなのに／その言葉自体が鉛の鎖と

なって炎のような魂の飛翔を妨げる／動悸がする、倒れる、震える、死ぬ！」("The winged words on which my soul would pierce/ Into the height of Love's rare Universe,/ Are chains of lead around its flight of fire —/ I pant, I sink, I tremble, I expire!" 588–91)。

シェリーが訳して『エピサイキディオン』の序詩として用いたダンテの詩の一節は、『饗宴』第2章冒頭の「知性によって第三天を動かすあなた方よ」で始まるカンツォーネの最終連なのであるが、それについてダンテは『饗宴』第2章11節で解説している。このカンツォーネは、比喩的な表現法のため真の意味がとらえにくい。しかし、その美しさは誰にでも感じとれるだろうから、意味が分からなくとも美しさだけでも味わってほしい。最終連はそのように読者に訴えているのだ、と。シェリーが、同じ連を『エピサイキディオン』の巻頭にかかげた理由は、ダンテ同様、この詩の難解さを読者に知らせることであっただろう。ダンテは、比喩的表現法のみが難解さの原因であるような言い方をしている。カンツォーネがうたっている愛——もちろん、精神的な愛——の性質は難解なものとは見なされていないようである。しかしシェリーはおそらく、自分が用いた表現法のみならず、うたった愛の性質も一般読者を戸惑わせると感じていた。加えて、『エピサイキディオン』の場合は生身の女性の影がちらついている。これが、ますます、この詩がうたう愛の真の理解を妨げることになる。シェリーはそのことも悟っていたはずである。シェリーは、"*Sunetoi*" さえこの詩を読んで私を召使女とその恋人の仲間に加える傾向があると嘆き、[9] また、友人 Hogg がこの詩についてホラティウス『詩法』の一行を引き、「平凡な言葉がこれほど優雅に語られるとは」[10] と言ったといって憤慨した。[11] そこで彼は、誤解を解くためにはこの詩の解説が必要であると考えたのであるが、それを果たすことができなかった。もし『エピサイキディオン』の真の意味を解き明かす機会が与えられていたなら、シェリーはどのような説明を行なったであろうか。その大まかな方向の推測を試みたのが本論である。要するに『エピサイキディオン』は、恋にのぼせた詩人の放恣な感情の吐露ではなく、魂同士の愛の奥義をうたった——あるいは、うたおうとした——詩なのである。

（京都府立大学　名誉教授）

注

[1] "Not but that gran vergogna sarebbe …"——序文／"I intend to write a Symposium of my own to set all this right"—To John Gisborne, 22 Oct. 1821 (F. L. Jones, ed. *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, 2 vols. [Oxford: Clarendon Press, 1964], II, 363). この "Symposium" は「ダンテの *Convivio* (Symposium) のような論説」と解することができる。*Epipsychidion* からの引用は、序文を含め、すべて Oxford Standard Authors 版より。

[2] Bod. MS. Shelley d. 1, f. 101v.

[3] Letter to John Gisborne, 18 June 1822 (Jones, II, 434).

[4] Bod. MS. Shelley d. 1, f. 101v.

[5] 以下を参照。Timothy Webb, *The Violet in the Crucible* (Oxford: Clarendon Press, 1976), p. 300; Earl Schulze, 'The Dantean Quest of Epipsychidion,' *Studies in Romanticism*, 21: 2 (Summer 1982), 198.

[6] Letter to John Gisborne, 22 October 1821 (Jones, II, 363).

[7] Bod. MS. Shelley adds. e. 8, pp. 168–69 rev.

[8] 「旅(船出)への誘い」(408–512行)と「結びの歌」はカヴァルカンティにあてたダンテのソネット (*Rime*, LII) からヒントを得ているとされる。以下を参照。Webb (1976), p. 281; Alan M. Weinberg, *Shelley's Italian Experience* (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2002), p. 166.

[9] Letter to John Gisborne, 22 October 1821 (Jones, II, 363).

[10] "Tantum de medio sumptis accedit honoris"—*Ars Poetica*, 243.

[11] Letter to John Gisborne, 18 June 1822 (Jones, II, 434).

パーシ・ビッシュ・シェリーと雄弁の神マーキュリー
——カトリック解放をめぐる寛容の精神とペテン師

伊藤　真紀

パーシ・ビッシュ・シェリーが1812年に執筆したパンフレット『アイルランド人民に告ぐ』における聖職者の姿と『プロミーシュース解縛』で描かれるマーキュリーの姿には、類似点が認められる。マーキュリーについてウォッサーマンは「シェリーはアイスキュロスの作品中では残酷なキャラクターであったマーキュリーを、ジュピターの復讐をしぶしぶ実行する同情的キャラクターに変化させた」[1]という指摘をしている。しかし、この指摘では不十分である。マーキュリーを宗教問題のコンテクストにおいて考えると、シェリーにとっての聖職者像が明らかになり、更には『プロミーシュース解縛』の構造にも新たな視点が生まれるのである。本論では、シェリーによってペテン師と評される司祭と、神々の使者で神話上は雄弁家とも狡猾とも言われるマーキュリーを比較検証していく。

I

シェリーは生涯、支配と従属という関係の一切ない世界が作られることを理想とし詩を創作した。『アイルランド人民に告ぐ』はイングランドとアイルランド間の支配と従属の関係を打破しようという試みの一つと言える。

1812年当時のアイルランドはイングランドによる支配により、抑圧された国であった。イングランドによる植民地化は12世紀頃から、複雑に形を変えながらも長い間続いており、18世紀～19世紀頃には、アイルランド人口のカトリックの割合が圧倒的だったにもかかわらず、プロテスタント優位で政治も社会も動いていた。カトリックは土地の制限、選挙権の剥奪や職業の制限など様々な差別、迫害を受けていたが、同じくイングランドによって支配されていたアメリカの1775年の独立戦争、1789年のフランス革命をきっかけに、アイルランドでも解放を求める気運が高まっていく。フランス革命によってイングラン

ドでは1790年代にいわゆるパンフレット戦争と言われる、フランス革命の是非に関するパンフレットが次々と出版された。この時に出版されたウィリアム・ゴドウィンの『政治的正義』はシェリーの『アイルランド人民に告ぐ』に影響を与えているとも言われている。

シェリーが初めてアイルランドについて言及したのは1811年10月の手紙の中である。[2] 彼は1812年2月にダブリンに乗り込むまで、カトリック解放と連合法撤廃を目指す活動の準備をしている。アイルランドの歴史を学び、ダブリンで配布するためのパンフレットの準備をしていたという記録が残っている。[3] これが、ダブリン到着後まもなく配布された『アイルランド人民に告ぐ』である。このパンフレットの「公告」としてシェリーは「このパンフレットには可能な限りの低い値段をつけています。これは、筆者がアイルランドの貧しい人々に現状について認識し、目を覚ましてもらいたいと考えているからです。その目的のため、アイルランドの現状の悪しき点を簡潔に指摘し、合理的な救済方法を提案しています」[4]と書いている。このパンフレットは民衆に届くようにという思いから値段が安く設定され、比較的易しい言葉遣いで、強調したい内容は繰り返し言い換えられている。テーマはカトリック解放と連合法の撤廃、それに向けて民衆がすべき事や宗教間の問題などが記されている。このパンフレットはシェリーが20歳の頃に書いたもので、これまではシェリーの未熟さが表現されているものとして、以後のシェリーの作品への影響関係は薄いとされてきた。しかし、本論においてはシェリーにとっての理想の世界像はこの当時から以後10年あまり、その核は変化していないという視点から考えていく。

まず、シェリーがアイルランドのカトリック解放に言及する際の彼の宗教的立場について明らかにしたい。シェリーは自分がキリスト教自体に異議を唱えると言うことはないとしており、キリスト教を利用する人々への嫌悪という一貫した考えを述べている。そしてキリスト教における自分の立場を述べる上で「人を良くする宗教は全て良い」(Address 216) とし、またカトリック解放を求める際、「プロテスタントもカトリックも兄弟である」(Address 216) と、どちらも一宗教として平等に扱おうとしている。異端や正統などの区別なく、どの宗教も平等に扱われるべきだとするのである。

カトリックの司祭達がプロテスタント虐殺などの権力を持っていた頃の悪しき状態をシェリーは次のように表している。

> 人々は、もし自分たちが罪を許してもらうよう司祭を説き伏せるのに十分なお金を持っていれば、どんな極悪非道な罪を犯しても良いと考えました。・・・司祭は恥ずかしくも人々の心につけこんで、あらゆる権力を握りました。魂の世話は人々に任されていないと説き、狡猾にも人々の秘密を握り、王や王子、公爵、領主、大臣よりも強い権力を持つようになったのです。この権力により司祭は悪人になったのです。　(Address 218)

ひどい罪を犯しても、お金によって司祭の許しを得る社会、つまり司祭が「金」「罪」「権力」「秘密」を操る社会がここに表現されている。このお金と心を取引する、司祭の立場を利用した悪しき姿、秘密を握ることによって、取引を行い王よりも強い権力を手に入れていたという恐ろしい司祭の様を「恥ずかしくも」、「狡猾にも」という副詞によって強調し、非難している。このような司祭への考えをもつシェリーは「慈愛の神が本当に喜ぶ礼拝とは良い行いの中に敬虔を示す飾りのない、心のこもったものであり、儀式や信仰告白、埋葬や行列、奇跡ではない」(Address 219) と、素朴な祈りこそが神に届くとしており、儀式、奇蹟、特に信仰告白に対する不快感を露わにしている。更に信仰告白は秘密とお金の取引へと発展するものとして、特に次のように用心を促している。

> あなた方がある特定の人に自分たちの秘密を明かすべきだと言う人たちもいるでしょう。わが友よ、このように話すものたちを信用してよいかどうか気をつけてください。むろん彼らはあなた方を現在の苦境から救おうとしています。しかし、彼らは更に悪い状態をあなた方に準備しているのです。それは正に小難を逃れて大難に陥ること。事実、あなた方の現在の圧制者はもはやあなた方を抑圧しなくなるでしょうが、あなた方は今以上に残酷で無慈悲な支配者からの鞭を受けることになるでしょう。悪を企むものたちが現れ、あなた方が好きなように考えることを阻み、彼らが考えるようにあなた方が考えなけれ

> ばあなた方を火刑に処すでしょう。(中略)昔の修道士、司祭はこの上なく邪悪な人間でした。(中略)いかにも自由を語るふりをしてあなた方を隷属へとだまし導く、猫をかぶったペテン師に気をつけてください。(Address 219)

困難な状況にあるときに信頼して騙されることのないように、迫害を受けて、今まさに苦しい立場にある民衆に注意を促している。一見すると穏やかで、皆の望む自由を高らかに語る偽りの姿、民衆を騙し、落とし入れ、偽りの言葉を吐く善人ぶったペテン師、これが聖職者の現実の姿であると強く主張している。このペテン師という単語は、パンフレットの終盤でも司祭を示す言葉として「自分と意見が異なる人々に対して偏見を持ち、自分たちの宗教のみが正しく真実なる宗教だと主張する人々は、多かれ少なかれ、ペテン師です」(Address 242)と書かれている。パンフレットの中で、このように繰り返し司祭をペテン師と表現することは、シェリーが「公告」に書いていたように、民衆にわかりやすく書くための一つの手法であり、物事を偽り人々を騙す者を表現する象徴的言葉としてペテン師が用いられていると考えられる。

『プロミーシュース解縛』において、プロミーシュースはマーキュリーとの会話も含めて段階的に変化を遂げていくが、その過程は正に『アイルランド人民に告ぐ』に著されていたカトリックとプロテスタントの調和、つまりカトリック解放へのシェリーの主張と一致している。この二つの作品の比較の過程で、マーキュリーを中心に考えていくが、マーキュリーには二つの注目点がある。第一点は、マーキュリーの言動から浮かび上がるキャラクターとシェリーの考える悪徳司祭の描写との類似性である。二点目はマーキュリーのキャラクターからも派生した『プロミーシュース解縛』の詩全体にかかわる構造の問題である。後者にはマーキュリーだけでなく、その親玉のジュピターも関わってくる。

『プロミーシュース解縛』はシェリーの理想的調和の世界を描いた代表作として知られている詩劇であり、四幕構成で、一幕から順にプロミーシュースの苦痛、エイシャの旅、ジュピターの没落とプロミーシュースの解放、プロミーシュースの理想的世界の賛美となって

いる。ジュピターの子供で、伝達役として働くマーキュリーは第一幕のみの登場であり、行数で言えば『プロミーシュース解縛』の総行数2610行中わずか92行と数字の上では登場の少ない人物である。しかし、この92行における、プロミーシュースへの説得や対話の場面を読むと、そこにはシェリーの聖職者への強い疑念が投影されており、更にはジュピター没落の場面と連関して、詩全体で重要な役割を担っていると考えられる。そのため、登場シーンが少ないからといって、マーキュリーの存在を無視することはできない。

プロミーシュースは天から火を盗んだ罰としてジュピターから岩に縛められており、ハゲワシに毎日肝臓を食われている。彼はジュピター没落の秘密を握ったまま明かそうとしないため、ジュピターの息子で使者のマーキュリーがその秘密を聞き出すためやってくる。

序文に書かれているように、シェリーは『プロミーシュース解縛』をアイスキュロスの『縛められたプロメーテウス』の影響の下に執筆した。しかし、シェリーはアイスキュロスの作品に見られる、残酷性を持つマーキュリーを大幅に書き換えている。この事に関しては、ウォッサーマンの指摘を紹介したが、彼の「同情的」という言葉だけではマーキュリーの説明には不足がある。同情的なマーキュリー像の裏に隠れた真の姿、シェリーの意図を読み取らねばならない。

まず、残酷性を持つアイスキュロスのマーキュリーをシェリーがどのように変化させたか、両者をマーキュリー登場の場面で比較し、その違いを検証することで、シェリーのマーキュリー像を明確にしたい。

おい！
　お前
憎き知恵ある者よ。
神々に対して罪を犯したお前に言いたい。
生死ある者たちに
恵みを与え
我々の火を
　　盗んだものよ！
さあ　我が父が知りたがっているのだ

お前が叫んでいる結婚というのが何か。
お前が暗示するその結婚が
父を王位から退けると言う。
曖昧な言葉でなく詳しく説明するのだ。
私を二度とここに来させぬようにな。[5]

アイスキュロスの『縛められたプロメーテウス』では、第一声でマーキュリーはプロミーシュースに対して「憎き知恵ある者よ」("the bitter, too bitter, intellectual") と声をかける。以下プロミーシュースへの呼びかけに注目すると「神々に対して罪を犯した」("who committed crimes against the Gods") や「我々の火を盗んだ」("the one who stole / our fire") など「罪を犯す」「盗む」などの犯罪を表す単語が使われており、マーキュリーがプロミーシュースに対する反感や侮蔑を隠すことなく表していることがわかる。また「神々に対して」「我々の火」という表現から、マーキュリーの立場が火を盗まれた神の側からの台詞であると言えるだろう。相手への憎まれ口が終わると、すぐに「お前が暗示するその結婚が／父を王位から退けると言う」("the one [marriage] you infer / will depose Him") と本題に入り、秘密の内容を明かすようせかしている。

シェリーの『プロミーシュース解縛』には以下のような変化がある。

崇高なる受難者よ！
あなたの所へ不本意だが、本当に気が進まないのだが
やって来たのは、偉大なる父の意思に
　　駆り立てられてのこと。
新たな復讐の判決を執行するためだ。
ああ！私はあなたを気の毒に思う。もはやこれ以上
何もできない自分自身が憎いのだ。ああ　あなたとお会いしてから
帰ったなら、しばらくの間、天国が地獄にも思えましょう。
そしてあなたの苦痛に歪んだ顔が非難の笑みを浮かべながら昼夜、
私を追いかけるでしょう。あなたは賢く、確固不抜で善良
しかし全能なる神に逆らってたった一人で戦うのは

空しきこと。うんざりするような逃げられぬ年月を計り、
分かつ向こうの明るい灯が長い間そのことを教えてきた、
またこれからも長く教えていくに
違いありません。[6]

マーキュリーはプロミーシュースに「崇高なる受難者よ」と畏敬の念と読み取れるような言葉で呼びかけている。これは、マーキュリーがプロミーシュースの現状の理由を人間のために火を盗んだ事であると認めており、プロミーシュースの苦しみを理解しているかのような印象を与える。また、マーキュリーはこの箇所では“unwilling”を二度、その上、二度目には最上級の“most”をつけて繰り返す。このことにより、自分の意思ではなく、父ジュピターの命令によって来た事を強調している。更に「全能なる神」と、アイスキュロスの方では「神々」と複数であった箇所が、シェリーの作品ではプロミーシュースが対抗している相手がジュピター一人に集約されており、つまりマーキュリーがプロミーシュースの敵ではないかのごとく見せようという弁術が見られる。更にはマーキュリーがプロミーシュースの事をどれほど気の毒に思っているかということを、言葉を変えながら表現している。「私はあなたが気の毒だ」とまず同情を示し、「もはやこれ以上何もできない自分自身が憎いのだ」という言葉により、自分の無力さを嘆いてみせ、「あなたの苦痛に歪んだ顔が非難の笑みを浮かべながら／昼も夜も私を追いかける」とプロミーシュースに対する哀れみの気持ちを表現を変えながら繰り返し続けている。

アイスキュロスとシェリーの比較により、シェリーが、反感を露骨に出し、神の立場から威圧的に話すアイスキュロスの残酷なマーキュリー像を、人間の立場に立つ言い方をし、同情を示すキャラクターへと変化させていることがわかる。この同情的なマーキュリー像に変えたシェリーの真意が、続くマーキュリーの台詞の中にある。

私や他のどんな生ける物も
知らないあなただけが知っている秘密がある。
その秘密は広き天の王位を揺るがすかもしれぬので
神を悩ませる恐怖となっている。

その秘密に言葉の衣をまとわせ、王座にとりなしを求めて
ひれ伏させるのです。心からひざまずいて祈りなさい。
まるで大きな聖堂で身を低くして懇願し祈る者のように、
その傲慢な心の内にある意思をひざまずかせるのです。
恩恵と静かなる従順がもっとも荒々しい者やもっとも強き者の
気持ちも和らげるのです (*P.U.* I: 371–80)

ついに「秘密」という言葉を持ち出すと、「心からひざまずいて祈りなさい」とまるで礼拝を執り行っているかのような言葉を言い始める。そして「恩恵と静かなる従順がもっとも荒々しい者やもっとも強き者の／気持ちも和らげるのです」と秘密を明かして従うことがお互いにとって利益になると暗に導いている。しかし、プロミーシュースは全く秘密を明かそうとはせず、ジュピターの過ちと自分が秘密を守っている理由を30行あまり述べていき、ついには「私はこのように耐えながら／応報の時を待っているのだ。／私たちが話しているこの瞬間にもその時は近づいている。」(*P.U.* I:405-07) と、耐えながら応報の時を待っているのだと言い放つ。すると、マーキュリーは「ああ私が苦しみを与え／あなたが苦しむことのないようにしたい」(*P.U.* I:410-11) と、言うことを聞いて秘密を明かせば、我々の関係も変わるのだという誘惑が見られる。ここからマーキュリーは様々な言い方での説得をしていく。

マーキュリー：　　ああ！
来るべき苦痛の年月を数えることができないのか。
プロミーシュ：
その年月はジョーブが治める間は続くのだ。それ以上も以下も私は
望みもしないし恐れもしない。
マーキュリー：　　しかし待つのだ
永遠に思いをめぐらしてみてください。その永遠で記録される時間
は私たちが想像する全てでさえ、どの時代でもたった一点に
思われるものなのだ。そして気が進まぬ心は
その無限の飛翔に疲れてだらりとなり、目が眩み、見えなくなり、
気を失い、かばう者もなく沈んでいく。

恐らくその心は、執行を猶予されず拷問の中で過ごさねばならない
歩みののろい年月を数えきれなかったのでは。
プロミーシュ：
どの思考もそれを数えられぬがそれでも年月は過ぎる。
(*P.U.* I: 413–24)

マーキュリーが秘密を聞き出すための戦術を一つ一つ確認していくと、時間に関する言葉を “years”, “eternity”, “age on age”, “point” と畳み掛け、時間の面からプロミーシュースが苦しんでいることが無意味であること、これから先の苦痛と秘密を伝えて得る安楽との比較を見せて、秘密を吐露させようとしている。しかし、プロミーシュースは全く気持ちを変えず、以下のように続く。

マーキュリー：
たとえ、あなたがその年月を神々と共に住み官能の喜びに
浸ることができても、そうなのか。
プロミーシュース：　私はこの荒れ果てた
渓谷から立ち去らぬし、後悔ない苦痛から逃れようともしない。
マーキュリー：
ああ、あきれ果てた人だ、でもあなたは可哀想だ。
プロミーシュース：
私ではなくて、自らを恥じる天の奴隷どもをこそ哀れむがよい。
私の心の中には、太陽の中に光が君臨しているように
澄み切った平和が宿る。話しても無駄だ。
鬼を呼んでくれ。……
マーキュリー：
彼の言葉にもあなたの言葉にも従わねばならぬ。ああ！
わたしの心にかかる後悔の念のなんと重いこと。
(*P.U.* I:425–32, 435–36)

単に縛めから解かれるだけではなく「官能の喜びに浸る」という交換条件を示してくる。このように手を変え品を変えてくるマーキュリーの台詞のもう一つの注目すべき点は、マーキュリー登場の92行中4箇

所にある「ああ」“alas”の使い方である。最初の3箇所は文頭に置かれている。この文頭に使われている“alas”は、マーキュリーが“pity”という言葉と同時に使うことで、憐憫の情を表しているように一見思われる。しかし最後の4箇所目では「彼の言葉にもあなたの言葉にも従わねばならぬ。ああ」と文尾に「ああ」“alas”を持ってきており、更に前の3箇所に出てきた「ああ」がプロミーシュースの苦しみに対する言葉だったのとは異なり、プロミーシュースとジュピターの間で引き裂かれてしまうという、自分に対する苦悩からの言葉であるという事も注意が必要である。この文尾に「ああ」“alas”を置くという稀な使い方、またプロミーシュースに対する心配でないという点、数々の秘密を聞き出そうとする台詞から、マーキュリーの言葉は同情という仮面をつけた、実は雄弁家としてのレトリックであることに我々は気づかされる。彼は本心から同情しているわけではなく、ジュピターに関する秘密を聞き出したいがために、プロミーシュースへの同情心を露骨に表して、自分の本心を偽る手法をとったのである。

II

雄弁家としてのマーキュリーに気づくと、次の二つの注目点が浮かび上がってくる。第1点目、マーキュリーが言葉を巧みに操る誘惑者であり、プロミーシュースが握るジュピターの秘密を引き出そうとする策略家であるがゆえに、この姿が先程の『アイルランド人民に告ぐ』の聖職者の姿と重なるという点。これは、マーキュリーが見せる同情心、苦しんでいるものに安楽をみせる誘惑者の面、そしてなによりもその策略的弁術の間に「心からひざまずいて祈りなさい」という言葉が使われていることが正に司祭との類似点といえるだろう。そしてマーキュリーが司祭と重なるのと同時に、プロミーシュースが見せる段階的変化の過程はシェリーが『アイルランド人民に告ぐ』の中で求めた圧迫されたアイルランド民衆の理想の姿と一致する。その過程を確認したい。

プロミーシュースの変化の第一段階は自己反省であり、これはプロミーシュースがジュピターに放った言葉がジュピターの幻影の台詞により、自らに返ってくることで試される。第二段階は、口のうまいマーキュリーの言葉に自分を見失わず、「後悔のない苦痛はやめない」

と断言し、更に苦しめるフュアリに「私は私自身の王である」(*P.U.* I: 492) と宣言する。これは何人にも支配を受けない生き方を提唱する象徴的台詞として詩の後半部に再度使われている。そして最終的には、肉体的な力や抵抗を用いず、希望と愛がなければ世界の調和が生まれないことに彼は気づいていく。

『アイルランド人民に告ぐ』は「寛容」という語を繰り返し使用する。「彼らにはない穏健さをあなた方が身につける事、彼らがあなたがたに与えようとしない寛容を反対にあなたがたが彼らに示す事」(Address 216) が重要だと述べ、カトリック信者であるアイルランド民衆に、考え方が違うプロテスタントの支配者への寛容を示すよう主張している。自分たちから復讐や攻撃をやめて寛容を示すことにより、相手への理解を深めようという考えである。調和の世界を実現させるのは、自分と相容れない他者との間の「寛容の精神」であり、自分たちからの歩み寄りを説いている。これは『プロミーシュース解縛』第四幕で描かれていた、支配したり支配されたりすることなく世界を調和へと導く「愛」と同じ働きをするものと考えられる。また、カトリック解放に向けての助言として「他者への寛容、穏健さ」の他に次のような言及がある。「もし多くの人々が自分たちの利益について考え、共に話し合うために集まり、肉体的抵抗ではなく精神的抵抗を行うのであれば、正しい取り組み方をしていることになります。」(Address 225) これはプロミーシュースの、復讐はせずに耐える姿と重なる。そしてシェリーはそのような抵抗を行うために「アイルランドの皆さん、自己改革をしてください」(Address 232) と説く。「肉体的抵抗ではなく、精神的抵抗の遂行」、「自己改革」の必要性と優劣のない関係の大切さを主張する若きシェリーの理想は、『プロミーシュース解縛』に書かれた理想世界と実によく似ている。時間の精が象徴的に言う。

> その忌まわしい仮面は落ちて人類は
> 笏もなく、自由で制限されず、平等で階級もなく、
> 種族や国家にも属さず、恐怖からも礼拝からも
> 身分の差別からも免除され、自らが自分自身の王となり、
> 正しく優しく賢くなりました。(*P.U.* III:iv: 193–97)

ここには、階級もなく、自由で差別されることのない世界、自分自身が自らの王となり、自らを律していき、正しく優しく、賢い人物へと全てが変化した世界が表現されている。この言葉には『アイルランド人民に告ぐ』と明らかな類似が見られる。「有益な知と善を行う力が結びつくと、あなた方の個々の力のおよぶ範囲で、大きな改革に貢献することができるでしょう。大きな改革というのは一人一人が徳高く賢くなればすぐに成し遂げられるのです。」(Address 237) 知と善を説き、この知と善を基礎とした個々の改善により、大改革は成し遂げられ、調和した世界になるとシェリーは主張しており、シェリーには『プロミーシュース解縛』に至るまでの一貫した改革への強い気持ちが変わらずにあったと考えることができる。

このように、精神的抵抗を通して自己改革を行うプロミーシュースと、その誘惑者であり、口のうまい策略家としてのマーキュリーとの関係は、カトリック解放に向けてのアイルランドの状況と置き換えることができる。マーキュリーと悪徳司祭、誘惑に惑わされず調和的世界を目指すプロミーシュースとアイルランドの理想的民衆の姿が並列の関係にあると考えることが可能であろう。1810年当時イギリスでは、アイスキュロスの作品の翻訳やプロミーシュースをモチーフにした作品が次々と出版されたが、プロミーシュースは徐々に政治的イコンとして捉えられるようになった。その中ではアメリカを独立に導いたワシントンとプロミーシュースとの類似点が指摘されている。プロミーシュースは自由へと向かう人間の代表として捉えられていたと考えられる。[7]

シェリーにはキリストや神自体への好意的言及が多数残っている。しかし、彼はそのキリストや神を利用する聖職者に対しては強い不信を抱いていた。

第2点目は、マーキュリーが司祭のごとく弁舌を振う様子がコミック・リリーフとして生きており、それが『プロミーシュース解縛』全体の構造に関わるという点である。この詩は、プロミーシュースの苦しみに耐える長い独白から始まり、さらに大地との会話で表される苦悩の長い年月を示す緊張感ある場面が冒頭から約300行にもおよんでいる。その張り詰めた雰囲気の次に、マーキュリーとプロミーシュースの対話が挿入されていることで、大きなギャップが生まれている。

短い文章での両者の掛け合い、“unwilling, most unwillingly” や “alas” という単語の繰り返し、同情や官能的誘惑など、ジュピターの秘密を聞き出そうと弁術を駆使するマーキュリーの姿は、縛められた孤高のプロミーシュースの独白という緊張感から読者を解き放つ。つまりこの場面は「コミック・リリーフ」として存在感をみせるのである。構造面ではジュピターも関わってくることを前述したが、実はジュピター転落の場面にもコミック・リリーフが見られる。シェリーは序文で、アイスキュロスのプロミーシュースがジュピターと取引を行い、秘密を話すことに「弱々しい」と嫌悪感を示している。この序文を読むと、読者としてはプロミーシュース解放とジュピター没落がこの作品の中心であろうと容易に推測するが、その期待は裏切られ、ジュピター没落の場面は、わずか 83 行あまりである。その上ジュピターはほとんど抵抗もできず没落していく。

忌々しい怪物め！
深いタイタンの牢獄の下におまえを
踏みつぶしてやる！・・・　逃げないのか？
お慈悲を！お慈悲を！
情けも、救済も、猶予もないとは……
ああ！ああ！
あらゆる力がわたしに従わない。……わたしは落ちていく……
目がくらみ、永遠に下へ下へと落ちていく。
そして、まるで雲のようにわたしの上にいる敵は勝ち誇って、
わたしの墜落に影をおとす。　ああ！ああ！

(*P.U.* III: i:61–64, 79–83)

「お慈悲を！お慈悲を！」「ああ！ああ！」とまるでマーキュリーの “alas” のごとく叫び声をあげながらあっけなく没落している。この抵抗なしの没落は世界の調和に向けての他の要因のためと考えられるが、目を引くのはジュピター没落後のアポロとオーシャンの会話である。「彼は落ちていったらしいね、厳しい顔をした征服者に見守られながら」(*P.U.*III: ii: 1) とオーシャンはアポロに尋ねる。二人の会話ではジュピターは終始、固有名詞ではなく「彼」という代名詞で表され

る。これはジュピターに起こった没落が一大事ではないがごとく描こうとしたためではないだろうか。この場面全体がジュピター没落を噂話として語っており、世界の成り立ちを考えるエイシャとデモゴーゴンの禅問答(二幕四場)からは解き放たれ、コミック・リリーフと読むことができるのである。そして、この次の場では、プロミーシュースは解放されており、四幕の理想の世界へと向かう、プロミーシュースとエイシャの再会の場面が続く。つまり、『プロミーシュース解縛』作品全体で考えると、緊張ただよう真剣な場面と緊張が解かれる場面が交互に設定されるという構造が浮かび上がってくるのだ。一幕から順番にプロミーシュースの苦痛と独白、マーキュリーの弁術、エイシャとデモゴーゴンの禅問答、ジュピター没落とその後の噂話、プロミーシュース解放と理想の世界、と交互に展開している。更に、『プロミーシュース解縛』でプロミーシュースの敵とも言える、マーキュリーとジュピター登場の箇所をいずれもコミック・リリーフとして描くことにより、シェリーは二人が象徴する、調和的世界を阻む聖職者・権力者たちを揶揄し、一方でプロミーシュースの寛容と忍耐に強い光をあてるという大きなコントラストを浮かび上がらせたと考えることができるのである。オブライエン (Paul O'Brien) も「『プロミーシュース解縛』はシェリーが熱心にアイルランドの人々にパンフレットで説いた様子と実質的な方法としては違いがない」[8] と述べている。

以上のように、1812年に書かれた『アイルランド人民に告ぐ』とその10年後の『プロミーシュース解縛』の主張は共通したものだと考えることができる。そして、主要登場人物ではないもののマーキュリーに光をあててみると、シェリーが理想世界を阻む相手を、口先だけのペテン師とみなしていたということ、また、彼が生涯にわたってプロミーシュースのように暴力ではなく精神的抵抗により自由な世界を作り出すという「相容れない他者への寛容」の理想を求めていたことがわかる。

(西南学院大学　非常勤講師)

注

本稿は日本英文学会第77回全国大会(2005年5月22日、日本大学)の発表原稿をもとに加筆・修正を加えたものである。

[1] Earl R. Wasserman, *Shelley: A Critical Reading* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1971), 286n.

[2] Frederick L. Jones, ed. *The Letters of Percy Bysshe Shelley* 2vols. (Oxford: Oxford UP, 1964), 1: 201.

[3] Richard Holmes, *Shelley: the Pursuit* (London: The Chaucer Press, 1974), 106.

[4] "An Address, to the Irish People", Roger Ingpen and Walter E. Peck, ed. *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, Julian Edition, 10vols. (New York, 1928), 5: 213. 以下、本文中に(Address ページ数)で記す。日本語訳は、阿部美春・上野和廣・浦壁寿子・杉野徹・宮北恵子訳『飛び立つ鷲～シェリー初期散文集』(東京：南雲堂、1994 年)を参考にした。

[5] James Scully and C. John Herington, transl., *Aeschylus: Prometheus Bound* (Oxford, 1975), 76:1447-1460.

[6] Donald H. Reiman and Sharon B. Powers, eds., *Shelley's Poetry and Prose* (New York: Norton, 1977), 146:352–65. 以下、本文中に(*P.U.* 幕:場:行数)で記す。日本語訳は、田中宏・古我正和訳『解き放たれたプロミーシュス』(大阪：大阪教育出版、2000 年)を参考にした。

[7] Stuart Curran, "The Political Prometheus", *Spirits of Fire: English Romantic Writers and Contemporary Historical Methods*, eds. G. A. Rosso and Daniel P. Watkins (London: Associated UP, 1990), 264-66.

[8] Paul O'Brien, *Shelley and Revolutionary Ireland* (London: Redwords, 2002), 180.

“On Christianity” 検討

白石　治恵

シェリー中期のエッセイ “On Christianity” は、シェリーの他のエッセイ『詩の弁護』などに比べると、はなはだ研究対象として取り上げられることが少なく、このエッセイ自体を中心的に論じたものはほとんどないといっても良いくらいである。しかしながら若干の研究者がこのエッセイに言及している。まずこのエッセイを編集したコスズル、クラーク、マレイ各氏のコメンタリーは、経歴、引用、解釈を知る上で非常に有効なものである。ノトポロスはプラトニズムとの関連でこのエッセイを論じており、たいへん示唆に富んでいる。またキャメロンはこのエッセイ全体を簡潔に総括している。中でもスクリヴナーは、経歴的・哲学的・政治的面でもっとも詳細にこのエッセイを分析している。[1] がしかし、そのような大体の研究動向の中で、聖書的な面からの分析は少ないように思われる。よって本論では、まずキリスト教に関わるこれまでの代表的なシェリーの研究を押さえた上で、このエッセイの中で言及されている聖書的な部分を中心に考察し、シェリーのキリスト教理解がどのようなものであったのか、またこのエッセイの妥当性と価値、方向性を検討してみたいと思う。

1

このエッセイを含み、シェリーのイエス及びキリスト教観にもとづいた作品理解は、多少の研究者によってこれまでなされてきた。

まずウエッブは、キリスト教神話としてこのエッセイを扱い、シェリーのイエス像がいかに作品の登場人物に反映しているかを述べている。ウエッブは、第一に反逆者・革命家としてのシェリーの考えるイエス像を、「自由のオウド」や『プロミーシュース解縛』などを例にあげながら取り上げている。特に特徴的なのは、『アドネイス』にあるイエスとカインの並列を検討していることであろう。

ウォッサーマンはプロメテウスに投影されたイエス像を詳細に分析している。これは周知の通り、このテーマの代表的な論文である。ま

たブリスマンはシェリーのキリスト教観を、パウロ神学の「信仰・希望・愛」になぞらえて、Love, Hope, Self-esteem に分けて、Love については『プロミーシュース解縛』を、Hope については「西風のオウド」を、また Self-esteem については「理想美にささげる賛歌」を中心にして考察している。

シェリーのキリスト教研究書として最も詳細かつ代表的なものは、バーナードの *Shelley's Religion* と、ブライアン・シェリーの *Shelley and Scripture* であろう。[2] バーナードは特に『プロミーシュース解縛』と『ヘラス』に多くの紙面をさいて論じている。またブライアン・シェリーはこの著書において、シェリーの幼年時代のみならず先祖の時代から彼の晩年に至るまでの、キリスト教とのかかわりを詳しく述べているが、特にこのエッセイに関する思想的な影響の分析は注目に値する。またその中でシェリーは聖書の様々な箇所を、"Jacobin"(過激急進的)とみなし、非常な感銘を受けていたと述べている。[3]

以上のように、これまでシェリーにおけるキリスト教について様々の研究がなされてきたが、それらの多くは『プロミーシュース解縛』『クイーン・マブ』『レイオンとシスナ』および『ヘラス』へのアプローチとしての研究であって、聖書そのものとのかかわりについての研究は多くはないようである。よって次に "On Christianity" 本文に目を向けて、その聖書に関する箇所の検討に移りたいと思う。なお本論では聖書学の今日的視点に立ち分析する。二百年前の作品を今日的視点により批評することのナンセンスを指摘するものもあろうが、このエッセイの今日的価値という点も考慮するうえでは必要な視点かと思われるからである。

2

シェリーは冒頭、聖書に記述のあるイエスに関わる奇跡談についての判定を避け、彼の性格と生涯に関わることを解明すると述べる。そこでまず注目すべきは以下の箇所である。

> The remarkable consequences which resulted from the doctrines of Jesus Christ produced a number of historians among his immediate followers who eagerly recorded the uncommon tale of his genius, his virtues, his sufferings and his

death. Four only of these have been permitted to descend to posterity, and these agree in the most important particulars of the tale.

(ll. 27–32) (All underlines are mine.)[4]

聖書の福音書は4書のみであるから、ここでシェリーが "a number of" といっているのは、おそらく聖書の正典だけではなく、有名・無名あわせて40余りある、トマス、ペテロなどの外典・偽典も含めてのことではないかと思われる。四福音書のはじめの3書は共観福音書と呼ばれているわけであるから、引用最後のようにシェリーが述べているのは、やはり聖書をよく読みこんでいることの表われといえよう。しかし "immediate followers" を「直弟子」と取るか「直接接したことのある支持者」と取るかで若干の解釈が分かれるところであろう。四福音書のうち、マタイは確かに直弟子＝十二使徒の一人だったが、マタイによる福音書の著者は、現在ではマタイではなく、もっと後のものがマタイの残した資料とマルコの資料その他を基に書いたということで認証されている。[5] マルコは十二使徒の一人ではなく、ペテロの同行者である。がしかし十二使徒たちとも懇意にしていたともいう記述があるので、「直接イエスと接した支持者」と言えるかもしれない。ルカも十二使徒ではなく、パウロの同行者である。よって「直接イエスと接した支持者」とは厳密には言えない。最後のヨハネは十二使徒の一人で、直弟子と言える。また、外典の著者は特定するのが容易ではないが、その多くは2世紀から3世紀の間に成立したとされているので、今日の神学研究結果からは、厳密には "a number of historians among his immediate followers" にはならないのではないか。

また福音書記者についてシェリーは以下のように述べている。

It cannot be precisely ascertained to what degree Jesus Christ accommodated his doctrines to the opinions of his auditors, or in what degree he really said all that he is related to have said. He has left no written record of himself, and we are compelled to judge from the imperfect and obscure information which his biographers, persons certainly of very undisciplined and undiscriminating minds, have transmitted to posterity. . . . They insert in the midst of a strain of impassioned eloquence, or sagest exhortation, a sentiment only remarkable for its naked and drivelling folly. (ll. 535–41, 544–46)

直接の記者ではないにしろ、資料を残したマタイは元取税人である。取税人免許を持ち、たいへん裕福であったと記されている。マルコは首都エルサレムの裕福な家庭に育ち、ルカは医者であった。漁師であったペテロやヨハネと比べれば、三者ともそれなりに当時としてはdisciplineを受け、判断能力を養ってきた人たちであったと言えるのではないだろうか。シェリーはこのように述べる根拠として、イエスの発言として福音書に記述されている内容に一貫性が欠如している点をしきりに指摘する。シェリーはイエスの寛容・非暴力という点を特に評価しており、そのような人物が地獄や報復を肯定するはずがないと主張する。このように、発言や人格に一貫性が欠けてしまうのは、イエスの発言に自分の意見も交えて伝えた福音書記者のせいであると考えているのである。聖書が正典として成立するまでは80年間ほどたたっているので、また当然ながら、文字記録だけではなく、特に最初期は口頭伝承もあったために、福音書が正確な伝記であるはずはない。現代の研究では確かに福音書記者や口伝による補足箇所も指摘されている。しかしながら、全くのでたらめと言ってしまうのも、言いすぎであろう。自分の考えに合わないから福音書記者たちを誹謗するのは、少々短絡的で、しかも根拠がないため説得力に欠けるものと思われる。

また「神」という項目をあげた章の中では、

> He[Jesus] had contemplated this name [God] as having been prophanely[*sic*] perverted to the sanctioning of the most enormous and abominable crimes. . . But the word God according to the acceptation of Jesus Christ unites all the attributes which these denominations [i.e., Jupiter, Venus, Vulcan, Vesta, Proteus, Pan] contain, and is the interfused and overruling Spirit of all the energy and wisdom included within the circle of existing things.
>
> (ll. 151–53, 160–64)

とあるが、イエスがこのように表現しているのが聖書のどの箇所から引き出されたのか定かではなく、実際福音書のどこを探してみても、これに該当するイエスの発言は見当たらない。また同様に、

> The doctrine of what some fanatics have termed a peculiar Providence, that is of some power beyond and superior to that which ordinarily guides the operations of the Universe interfering to punish the vicious and reward the virtuous, is explicitly denied by Jesus Christ. (ll. 252–56)

と、「天の父は、悪い者の上にも良い者の上にも、太陽をのぼらせ、正しい者にも正しくない者にも、雨を降らして下さるからである。」(マタイ伝5：44–45)に基づいて、シェリーはイエスが人類の平等の提唱者であり、神による復讐を否定していると述べているが、聖書には「人の子は父の栄光のうちに、御使いたちを従えて来るが、その時には実際のおこないに応じて、それぞれに報いるであろう。」(マタイ伝16：27)とあり、イエスが神の摂理として正しい者には報酬を、悪しき者には天罰を与えることを随所で述べている。[6] 従って「イエスによってはっきりと否定された」というシェリーの主張とは食い違いが生じていると言えよう。

シェリーがこのエッセイで最も主眼を置いているのは、いわゆる「山上の垂訓」についてである。その中の至福の教えについて、シェリーは次のように述べている。

> Blessed are the pure in heart, for they shall see God, . . . What! After death shall their awakened eyes behold the King of Heaven, shall they stand in awe before the golden throne on which he sits, and gaze upon the venerable countenance of the paternal Monarch. Is this the reward of the virtuous and the pure?
>
> (ll. 173, 179–83)

シェリーはこのように正しい者の報酬は現世にはなく、死後に訪れることに対して強い反感をもっている。これは当時の腐敗した既成教会が民衆から搾取するために来世への希望のみを強調していたという、当時流行していたキリスト教批判思潮にシェリーが同様の認識を持っていたためかもしれない。しかしいくら教会の腐敗が顕著であったとはいえ、ヨーロッパ中の聖職者すべてが堕落し、すべての信徒が、本来の信仰を失っていたとは言えないのではないか。割合はあげられぬにしても、素朴な信仰を持ち続け、来世への希望により、現世での平

安を得ていた信徒は少なからずいたはずである。この部分の一般的解釈は、聖書注解によれば、いずれも来世への希望とともに現世における心の救済を述べているわけであるから,[7] シェリーの解釈と一般的解釈とは食い違いが生じている。比較して考えるなら、シェリー解釈は教会制度を憎むあまりの批判的視点に偏重した解釈と言わざるを得ない。

3

このように、シェリーが聖書にあるイエスの発言からの実際的な引用箇所をあげずに、あるいは一部のみを絶対化し、あるいは曲解して、「イエスはこう考えている」「イエスはこう述べている」と論じてしまうところがこのエッセイに多数見受けられる。シェリーはこのエッセイで、先ほど引用したように、福音書記者に対する評価を、文献批評の立場で論じ、断罪していると思われるが、翻ってシェリーがイエスを論じるに当たり、シェリーが批判する福音書記者と同様のことをしているのではないだろうか。このような姿勢は文献批評としてはやはり正確な考察とはいえない。聖書解釈学者ラッドは、聖書批評について次のように述べている。

> 聖書は神の言葉ですが、歴史における出来事を記録している神の言葉なのです。そして聖書がそれ自体歴史的な出来事における神の働きの所産であるので、啓示が生起したその歴史的出来事をできる限り再構成するために批評的歴史的研究が要求されるのです。
>
> (『新約聖書と批評学』p. 43)

従来、「聖書は、すべて神の霊感を受けて書かれたものであって、人を教え、戒め正しくし、義に導くのに有益である。それによって、神の人が、あらゆる良いわざに対して十分な準備ができて、完全に整えられたものになるのである。」(テモテ書 II, 3: 16–17)やその他の御言葉から,[8] 聖書は神の聖霊によって書かれたものであるから懐疑的にあるいは否定的に解釈することを、近代まではばかられてきた。が、その後宗教改革を経て 18 世紀以降、イギリス・フランスなどの理神論・啓蒙主義の登場とともに近代聖書批評が始まった。当時の宗教界

は、激動の社会変化に伴い、宗教者の世俗化、政治との癒着など、多くの問題を抱えていた。ジョセフ・バトラーが「今や多くの人が、キリスト教は研究対象ではなく、大部分は作り話だということが明らかにされたと当然のように考えている」[9]と嘆いているように、キリスト教に対する民衆一般の信仰心も薄らいでいたようだ。そのような中にあって、各国の理神論者、啓蒙主義者は、おのおの独自のキリスト教論・聖書分析論を展開し、それらは主に従来の盲目的聖書解釈を否定し見直すものであった。若きシェリーもそれらから多くの影響を受けていた。

ロック、ヒューム、ヴォルテール及びルソーらは、鋭く当時の宗教の現状を批判し、理性による宗教認知を説くかたわら、最終的にはキリスト教もしくは神に対する信仰心は失わないでいたのに対し、ドルバックは無神論を打ち立て、キリスト教批判の厳しさ、執拗さで彼らを凌駕している。シェリーがドルバックの『自然の体系』にひどく感銘を受けたのは周知のとおりだが、その『自然の体系』(1770年)より以前、1761年に出版された『キリスト教暴露』においてドルバックの反宗教的姿勢は、『自然の体系』よりも徹底的、詳細、具体的に主張されており、シェリーのこのエッセイに共通している点を多く持っている。たとえば、福音書については次のように述べている。

> 無学で無教養な4人の男がイエス・キリストの伝記をなす覚書の真の著者だと言われている。キリスト教徒はこの4人の証言に基づいて、彼らが唱えた宗教を受け入れ、まったく矛盾した事柄や、まったく信じられない行動や、まったく驚くべき不思議さや、まったくちぐはぐな体系や、まったく不可解な教理や、まったく不愉快な秘儀を採用するように義務づけられているのである。(野沢協訳『キリスト教暴露』p. 194)

福音書記者に対する不信感、キリスト教の制度に対する強い反感など、シェリーに通じるところがあるといえよう。また次のようにも述べている。

> つまりキリスト教は、ユダヤ教徒の恐ろしい神を受け継ぎ、それを

いっそう残酷なものにした。キリスト教の描く神は、人間の精神に考えられる限りの最も気違いじみた、もっとも狡猾で残酷な暴君でもある。キリスト教によると、それは臣下に対して文字通り悪魔もそこのけの不正で野蛮な仕打ちをする。」(同書、p. 196)

おそらくシェリーはこれらのような時代思潮に従って、自分の考えるキリスト教批判を述べたが、ヴォルテールほどのキリスト教教理の知識を持っていたわけでもなく、ルソーほどの新たな共同体社会構想を持っていたわけでもないのであろう。当時のキリスト教に対する絶望感はあったにしても、神という存在そのものは否定することはなかった。したがってドルバックのような徹底した無神論を主張し、キリスト教を揶揄する意図もなかったと思われる。また断片であることを考慮に入れても、キリスト教批判・聖書批判に当たる各点における論証は、ヴォルテール、ルソー、ドルバックなどに比較すると明らかに脆弱・短小・不徹底である。したがってこのエッセイを聖書及びキリスト教批評論の一つと見なすなら、いささか正確さや説得力にかける点などにおいて、批評内容そのものには妥当性が低いと言わざるを得ない。

そのように考えるならば、今日的にはこのエッセイは非常に価値の低いものという評価を与えられてしまう恐れがあるが、今一度、このエッセイの全体像を考えてみたい。キリスト教成立当時の社会状況、神概念の多義性、伝記論、死、天国、罰、平等、理想社会など、実に多岐にわたって論じてはいるが、その各所に現れ、また全体的に引き合いに出し、紙面を最も多く割いているのは、冒頭にも挙げたとおり、イエス・キリストそのものについてなのである。このエッセイのmanuscriptにはもともとタイトルが付いておらず、シェリー以外のものによりつけられたわけだが、この“On Christianity”(もしくは“Essay on Christianity”)というタイトルに誘導されて、このエッセイをキリスト教論、もしくはキリスト教批判論として受け取ると、前述のような不備が目立ってしまうが、タイトルを考慮に入れず、本文のみにて考えるならば、これは明らかに「イエス・キリスト論」なのである。おそらくシェリーは、「司祭達の弟子としてではなく、イエス・キリストの弟子として、私はキリスト教徒である」と告白し、[10] 倫理的教え

によって自由への情熱を掻き立てて、ユダヤ人をローマ人の支配から解放しようとした革命者イエス像[11]を持っていたルソーに近いイエス像を持っていたのではないだろうか。シェリーは、このエッセイの中でイエスのことを随所で描写している。寛容さ、思想の深さ、弁論術の巧みさ、平等意識など、実に様々な点において、イエスを高く評価している。また次のようにもイエスについて述べている。

> . . . his heart has known no measure in the love it bore them, and because the zeal which dragged him to his torments is so pure and ardent that it can make their very hatred sweet. (ll. 41–43)

これは明らかに、改革者の姿であり、シェリーが好んで描くキャラクターである。すなわちこのエッセイで主に述べられているのは、シェリーの理想的キャラクターとしてのイエスそのものであり、そのイエス像はシェリーの独自のイエス及びキリスト教解釈によって生み出され、述べられていると受け取れば、このエッセイはシェリーの独自性が大いに発揮されたものであり、各作品に表現されているキャラクターの原型論として評価できるものと思われる。本論の冒頭に、これまで様々な研究者たちが検証してきたのを見たように、このエッセイで述べられている歴史認識、神の概念、および理想的改革者像は、そのまま同時期に書かれた『レイオンとシスナ』や、後の『プロミーシュース解縛』その他の作品に見事に表現されている。

シェリーの死後まもなく、イエス研究の革命となったシュトラウスの『イエスの生涯』(1835/36年)がドイツで出版された。これは徹底した資料分析と豊富な知識・理性的な弁証によって、福音書における超自然的要素の歴史性を否定するものであった。それに対しその約30年後、フランスではルナンが『イエス伝』(1863年)で、ヒューマニスト・詩人のイエスを描ききっている。ルナンは、入手できる資料をできる限り批判的厳密に検討することによって得られる情報では足りないところは、想像力によって大胆に補うことが正当だと考え、資料と創造を交えた「比類なき人間」像を打ち立てている。[12] シェリーのこのエッセイは、このルナンの方向性を持っていたのではないだろう

か。シュバイツァーその他の学者に「小説に過ぎない」と揶揄されながらも、後にシュトラウス自身に、ルナンに倣って第2のイエス伝を書かしめるほど、現代に至るまで多くの人に大きな影響を与えたこの書物のように、シェリーは改革者イエスを描くことにより、このエッセイを読む読者に革命意識という影響を与えようとしたのではないだろうか。啓蒙主義の洗礼を受けながらも、イエスに対しての肯定的な姿勢は崩さず、独自のイエス像を分析・表現して、自分の詩作品へと昇華していったという点において、シェリーの "On Christianity" は、更なる研究の対象にされる価値が多分にあると言えよう。

（武蔵野美術大学　非常勤講師）

＊本論は、2004年12月4日（土）東京大学で行われた日本シェリー研究センター第13回大会での口頭発表原稿を加筆訂正したものである。

テキスト

エッセイ本文　E. B. Murray ed., *The Prose Works of Percy Bysshe Shelley*, vol. 1 (Oxford: Clarendon Press, 1993), pp. 246–71, 459–73.

聖書　『聖書』（口語訳）、日本聖書協会、2001年。

注

[1] A. H. Koszul ed., *Shelley's Prose in the Bodleian Manuscripts* (London: Henry Froude, 1910). David Lee Clark ed., *Shelley's Prose* (Albuquerque: The University of Mexico Press, 1954), pp. 196–214. James Notopoulos, *The Platonism of Shelley* (1949; rpt. New York: Octagon Press, 1969), pp. 326–32. Kenneth Neil Cameron, *Shelley The Golden Years* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974), pp. 163–69. Michael Henry Scrivener, *Radical Shelley: The Philosophical Anarchism and Utopian Thought of Percy Bysshe Shelley* (Princeton: Princeton University Press, 1982), pp. 87–107.

[2] Timothy Webb, *Shelley: A Voice Not Understood* (Atlantic Highlands: Humanities Press,1977), pp. 157–190. Earl H. Wasserman, *Shelley* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1971), pp. 255–305. Leslie Brisman, "Mysterious Tongue: Shelley and the Language of Christianity" *Texas Studies in Literature and Language*, 23/3 (1981), pp. 389–417. Ellsworth Barnard, *Shelley's Religion* (New York: Russell & Russell, 1964), pp. 17–97. Bryan Shelley, *Shelley and Scripture: The Interpreting Angel* (Oxford: Clarendon Press, 1994).

[3]「権力のあるものを王座から引きおろし卑しいものを引き上げ」（ルカ1：52）

に対して、"Jacobinism—the story of the Shepherds in Luke alone"、平野の説教（マタイでは山上の垂訓）の至福の教えに対して、"Magnificent Jacobinism . . . better than any where else"と、それぞれシェリーはコメントしている。(*Shelley and Scripture*, p. 59)

[4] エッセイのテキストは、E. B. Murray ed., *The Prose Works of Percy Bysshe Shelley*, vol. 1 (Oxford: Clarendon Press, 1993) を使用し、引用に付記される line number はそれに従って表記する。

[5] 『新約聖書:歴史・文学・宗教』pp. 42–70.

[6] 他にマタイ伝25:31–46も参照。

[7] マタイ伝5:8はおそらく『詩篇』24:3–4を素材にしている。ここで「心」とは内面性というような人間の一側面ではなく、人の内奥における意志、思考の座であって、生活と行動を含めての全体的人間を意味する。これこそが清くなければならないというのであるから、ここでも他者への振舞いが問題となっている。(『新共同訳 新約聖書注解 I』p. 51)

「きよい」(ギリシャ語で「カサロス」は「混ざり物のない、水で薄められていない」の意で、「心のきよい」とは二心ではなく、一心にひたすら神を求めること、心情の座が分裂せず、神に誠実であること。そのような人に神はご自身を現される。「神を見る」は、具体的には神の啓示者イエスを信仰によって見ることである。この至福的神のビジョンは、キリストの来臨の時に完全にされる。(『新聖書注解 新約 1』p.92)

[8] 「この所の預言の言葉を聞くすべての人々に対して、わたしは警告する。もしこれに書き加える者があれば、神はその人に、この書に書かれている災害を加えられる。また、もしこの預言の書の言葉を取り除く者があれば、神はその人の受くべき分を、この書に書かれているいのちの木と聖なる都から、とり除かれる。」(『ヨハネ黙示録』2: 18–19)

[9] 『イングランド文化と宗教伝統』、ノーマン・サイクス著、野谷啓二訳、開文社出版、2000年、p. 125.

[10] 「ボーモンへの手紙」、『ルソー全集』(全16巻)、白水社、1978～84年、第7巻、p. 482.

[11] 『イエスの研究：古代から現代まで』、大貫隆・佐藤研編、日本基督教団出版局、1998年、p. 81.

[12] 同上、p. 106.

参考文献

『イエス伝研究史』上中下巻、A. シュヴァイツァー著、遠藤彰・森田雄三郎訳、白水社、2002年。

『イエスの生涯』第1・2巻、D.F. シュトラウス著、岩波哲男訳、教文館、1996年。

『イエスの生涯』、E. ルナン著、忽那錦吾・上村くにこ訳、人文書院、2000 年。
『ヴォルテール』Ａ．Ｊ．エイヤー著、中川信・吉岡真弓訳、法政大学出版局、1991 年。
『キリスト教暴露』、ドルバック著、野沢協訳、現代思潮社、1968 年。
『自然の体系』、ドルバック著、高橋康光・鶴野陵訳、法政大学出版局、1999/2001 年。
『新共同訳　新約聖書注解Ⅰ』、日本基督教団出版局、1991 年。
『新聖書注解　新約 1』、いのちのことば社出版局、1973 年。
『新約聖書：歴史・文学・宗教』、Ｇ．タイセン著、大貫隆訳、教文館、2003 年。
『新約聖書と批評学』、ジョージ・エルドン・ラッド著、榊原靖男・吉田隆共訳、聖恵授産所出版部、1991 年。
『ルソーとヴォルテール』、井上尭裕著、世界書院、1995 年。
『ルソーの啓蒙哲学：自然・社会・神』、川井清隆著、名古屋大学出版、2002 年。

The Relationship between Shelley and Keats

Akiko Okada

Of all the intimate relations of the Romantic poets, the friendship of Wordsworth and Coleridge is the most well-known: they were close friends for most of their lives, they published *Lyrical Ballads* together, and they influenced each other in their poetic principles. Much less densely, Shelley and Byron shared some of their lives: they corresponded often and had a boat trip on Lake Geneva,[1] and Byron watched Shelley's cremation in Italy (White 2. 381–82). Shelley and Keats did not have such an intimate relation as traveling together and having frequent direct contacts. However, among the Romantics, Keats was comparatively close to Shelley: they met several times in London, they corresponded once,[2] and each talked of the other in the letters to his friends and acquaintances; they were interested in each other's poetry. When Shelley was drowned, Keats's 1820 volume was found out in his pocket (White 2. 380). Above all, the composition of *Adonais*, soon after Keats's death, shows Shelley's greatest admiration for the younger poet. The two poets valued each other's poetic genius, but at the same time they had a subtle, delicate feeling towards each other.

Most of Shelley and Keats scholars in the nineteenth century, such as William Michael Rossetti and Harry Buxton Forman, were concerned with their relationship, and more recent Shelley and Keats biographers, such as N. I. White, W. J. Bate, and Robert Gittings, closely investigated their friendship. There are recent articles and books which specifically discuss the relationship: for example, Donald Reiman's "Keats and Shelley: Personal and Literary Relations" (1973) and Warren Stevenson's *Poetic Friends* (1990). In Japanese scholarship the interest in their relationship started quite early; *A Study on Shelley* (1922), the memorial issue on the centenary of Shelley's death, included Takeshi Saito's "Shelley and Keats." Hideo Kano discussed *Adonais* in the light of the two poets' relationship: "The Transformation of Adonais: Shelley sees Keats" in *The English Romantic Poets* (1951). Being inspired by

these works, I find the two poets' relationship intriguing and shall examine their personal and poetic relation and illuminate how they felt towards each other.

It was Leigh Hunt, the editor of the *Examiner*, who first connected the two poets and linked them throughout their lives. In the December 1816 issue he published an article, "Young Poets," in which he praised Shelley, Reynolds, and Keats. Immediately after the appearance of this issue, Shelley met Keats for the first time at Hunt's house; Reiman specifies the date of the first meeting as December 10 through 13, 1816 ("Keats and Shelley" 403). Shelley had already published *Queen Mab* (1813) and had been much talked about among the literary people, and Keats probably knew about the poem. Beth Lau remarks that "The younger poet certainly was aware of *Queen Mab*'s reputation as a scandalous work."[3] Keats had not published any volume, but his first poem, 'To Solitude,' was printed in the *Examiner* in May 1816, and 'On First Looking into Chapman's Homer' in October 1816.[4] Therefore, Keats's poetic career started with the Hunt's circle. Before Keats's acquaintance with Hunt, Shelley had written several letters to Hunt (Reiman "Keats and Shelley" 401) and had sent him 'Hymn to Intellectual Beauty' to be published, though the poem eventually appeared in January 1817. The facts prove that around the time of the appearance of "Young Poets," Keats, Shelley, Hunt, Reynolds, and Charles Cowden Clarke were acquaintances through the journal. Lau observes that Henry Stephens, a friend at Guy's Hospital, who shared rooms with Keats in 1815-1816, later remembered the poet proudly telling him of meeting Shelley and showing him the article in which Keats's and Shelley's names appeared together.[5] Obviously Keats was interested in Shelley when Hunt's article appeared in December 1816. In spite of the pleasure, already at the early stage of their relation Hunt knew Keats's ambivalent feeling towards Shelley: Hunt wrote in his *Autobiography*, "Keats did not take to Shelley as kindly as Shelley did to him . . . and Keats, being a little too sensitive on the score of his origin, felt inclined to see in every man of birth a sort of natural enemy."[6] When Keats wanted to visit Hunt, Keats watched for a chance when Shelley was not there (White 1. 504; Reiman, "Keats and Shelley" 405). That Keats rather avoided Shelley seemed to Hunt to be due largely to his excessive consciousness of

their different social stations and to the great difference in their poetic styles and interests (White 1. 504). Also, Keats was somewhat threatened in thinking that Shelley was preferred by Hunt over himself.[7] Robert Gittings writes, "Keats never seems to have treated Shelley with anything more than reserve."[8] White makes a similar observation: "Shelley's personal relations with Keats had been friendly, but quite limited until shortly before Keats's death" (2. 296).

One of the reasons for their subtle feelings towards each other is the difference of their personal backgrounds. Shelley was the eldest son of a wealthy county squire who was both an M.P. and the heir to a baronetcy. He studied at Eton, and then at Oxford, from which he was expelled because of his radical publication of *The Necessity of Atheism*. He eloped with Harriet Westbrook, married at the age of nineteen, three years after that, he again eloped with William Godwin's daughter Mary, and at the age of twenty-four he experienced his first wife's suicide and his subsequent marriage to Mary.[9] He had indeed violent vicissitudes of life in his early twenties. Keats, on the other hand, was the eldest son of an ostler, lost his parents when young, and had to look after his brothers and sister before he reached twenty years old; in particular, he nursed Tom who had tuberculosis, which was later transmitted to the poet. He was apprenticed to Hammond, an apothecary-surgeon, and had medical training at Guy's Hospital, then a leading hospital in London. He got the license of Apothecary, which he actually never used. Around the age of twenty-three, he had a lover, Fanny Brawne, but his tuberculosis prevented him from marrying.[10]

Due to these different personal backgrounds, the two poets were never really close, though how much Keats knew about Shelley's family crisis remained unknown; such biographers as White, Bate, and Gittings did not write about their direct reactions to the other poet's personal background. The difference of their social status was also reflected in their physical appearance. As Charles Clarke recalls: "Shelley's figure was a little above the middle height, slender, and of delicate construction . . . such a pair of eyes as are rarely in the human or any other head,—intensely blue, with a gentle and lambent expression, yet wonderfully alert and engrossing."[11] Keats, on the other hand, was

small in stature, but his eyes were compelling; as Benjamin Bailey describes: "The eye was full & fine, & softened into tenderness, or beamed with a fiery brightness, according to the current of his thoughts & conversation" (*The Keats Circle* 2. 268–69). Neither Shelley nor Keats wrote his impression of the other's appearance. Andrew Motion remarks that "Everything about him [Shelley] seemed to embody privileges from which Keats felt excluded" (139). These differences of their family and appearances may have influenced their attitude towards each other as well as their evaluation of their poetry.

There were a few occasions when the two poets spent time together. One of the episodes occurred not long after their first meeting at Hunt's home. Shelley suggested a walk together through Hampstead Heath, and when Keats showed Shelley the collection of poems which he was going to send to a publisher, Shelley advised him to defer publishing; though his intention was not malicious, this advice pressed Keats on a sensitive spot, especially because Shelley was a man ordinarily so generous in his praise (Bate 120). Motion claims that this advice convinced Keats that "Shelley meant to behave as his superior, and to diminish his reputation with Hunt" (140). In spite of this fact, Shelley later helped Keats publish his collection of poems (White 1. 504). Keats thought Shelley was, as the author of *Queen Mab*, a privileged poet, and considered him overbearing.

The two poets met a few times in London during the winter 1816–1817, which was the most intimate period for Shelley, Keats, and Hunt (Lau 148), but neither Keats's nor Shelley's letters specifically recorded each meeting.[12] Reiman also notes that "In spite of the relatively full documentation of the lives of both Keats and Shelley, we have no record of other meetings in December 1816 and January 1817" ("Keats and Shelley" 404). It is said that in March, just before Shelley departed from London, he proposed to write their next long poems in friendly competition in six months. White describes this competition (1. 504) referring to Thomas Medwin,[13] but there is no precise record of this competition, and some critics doubt this event; however, Edmund Blunden argues that three poets (Shelley, Keats, and Hunt) competed in their poems;[14] it is generally understood that Shelley composed *Laon and Cythna*, whereas Keats wrote *Endymion* as a revised version of 'I Stood Tiptoe.' Blunden

includes Hunt's *The Nymph* as a product of the competition. Blunden admits the indications are faint, but he asserts that some allusions show these poets had poetic contests. Reiman ("Keats and Shelley" 405) agrees with this statement.

Throughout the spring and summer of 1817 Keats saw nothing of Shelley (Lau 151), and Keats's uneasiness with Shelley continued. There are records that the two poets met on 6 October[15] and 18 November.[16] Around this period Shelley invited Keats to his home at Marlow, but Keats did not accept his invitation. Keats wrote to Bailey: "I refused to visit Shelley, that I might have my own unfettered scope" (Rollins 1. 170). From the very beginning of their friendship, Keats could not relax with Shelley and, as Lau observes, he did not want to be influenced by Shelley (151).

Another poetic event occurred in February 1818; unlike the long poem competition, this sonnet contest is precisely cited in Keats's letter: "The Wednesday before last Shelley, Hunt & I wrote each a Sonnet on the River Nile" (Rollins 1. 227–28), though Shelley said nothing about the sonnet-writing contest in his letters. White describes this event only in two lines (1. 555), but Gittings (111) and Bate (300) explain the event in detail. On 4 February, when Keats dropped in at Hunt's house on his way back from a concert, he found Shelley there. In Hunt's circle there were sonnet competitions once in a while, and Keats's early sonnet 'On the Grasshopper and Cricket' was one of the products on these occasions (Gittings 111). On this evening, Hunt proposed "A Sonnet on the River Nile" to compose within 15 minutes. According to Bate, both Shelley's and Keats's sonnets were poor, and Hunt's was better (300). Bate judges that Keats's sonnet lacks Egyptian images and Shelley's work is too abstract. I would rather say that Keats's image is too simple and conventional than accept Bate's remark about the lack of Egyptian images. Keats calls on the River Nile "Son of the old moon-mountains African!" and "Chief of the pyramid and crocodile!"[17] and goes on to describe how the river has nursed the swart nations since the world began. It flows past deserts—or is it ignorance that makes the "barren waste" beyond the river? The Nile like the British rivers bedews green rushes, has green isles, and hastens "happily" to the sea. Keats's imagination is limited to the conventional images such as

pyramid, crocodile, desert, and black nations, and his comparison of the Nile with the British rivers and the connection of fancies with the river are unnatural and unharmonious. The whole poem lacks unity. Shelley's sonnet, on the other hand, develops his imagination on the atlas: the Nile flows from Ethiopia through Egypt and from the snow-capped mountain. He concludes that just as wherever the Nile flows, both fruits and poisons spring, so the human knowledge is to man like the flood to Egypt. The comparison of the Nile with the human knowledge does not work well. Soon after the sonnet-writing pastime, Shelley left England forever, and there was no further face-to-face contact with Keats. Hence, the two poets had in sum a personal relationship of slightly more than a year.

During the next two years there was no correspondence between them, and Keats talked nothing of Shelley to his friends and acquaintances. It is doubtful how much Keats knew about Shelley's situation, whereas Shelley was quite concerned with Keats during the blank years of their relationship. Shelley wrote from Leghorn to Charles Ollier, his publisher, "Pray send a copy of my Poem [*Rosalind and Helen*] or anything which I may hereafter publish to Mr. Keats with my best regards" (Jones 2. 111). Around this period both Keats and Shelley were productive. Shelley wrote *Prometheus Unbound* (1818–19) and *The Cenci* (1819), and Keats produced 'The Eve of St. Agnes' (1819) and 'The Fall of Hyperion' (1819).

Meanwhile Keats's physical condition was aggravated, which Shelley heard from his acquaintances and caused his most moving acts of friendship; having heard the news of Keats's blood-vomiting from Gisborne, Shelley invited Keats to Pisa in 1820:

> I hear with great pain the dangerous accident that you have undergone, & Mr. Gisborne who gives me the account of it, adds that you continue to wear a consumptive appearance. This consumption is a disease particularly fond of people who write such good verses as you have done, and with the assistance of an English winter it can often indulge its selection; . . . But seriously . . . I think you would do well to pass the winter af{ter} so {trem}endous an accident in Italy . . . Mrs. Shelley unites with myself in urging the request, that you

> would take up your residence with us. (Jones 2. 220–21)

Shelley talked of Keats's disease in combination with his poetic genius to underline his sympathy. In spite of Shelley's warm-heartedness, Keats declined his offer in his letter of 16 August 1820: "If I do not take advantage of your invitation it will be prevented by a circumstance I have very much at heart to prophesy——" (Rollins 2. 322). Even after Shelley received Keats's negative answer, Shelley wrote to Mariane Hunt on 29 October 1820 when Keats was at Naples, having sailed from London with his friend Joseph Severn:

> Where is Keats now? I am anxiously expecting him in Italy where I shall take care to bestow every possible attention on him. . . . I am aware indeed in part {tha}t I am nourishing a rival who will far surpass {me} and this is an additional motive & will be an added pleasure. (Jones 2. 240)

Keats told Clarke that "in declining the invitation his sole motive was the consciousness,...of his being, in its utter extent, not a free agent, even within such a circle as Shelley's" (*Recollections of Writers* 151). This may be a true reason for declining the invitation, which was the same cause of Keats's previous rejection of Shelley's invitation to Marlow. Keats also might have a presentiment of his possible death before he could travel to Italy, but what was his true feeling is disputed among scholars. White follows Clarke's recollection (2. 212), while Bate explains Keats's reaction as follows: "A combination of pride and tired fatalism appears in Keats's answer" (655). Reiman offers a different view and takes Keats's response as "conditional acceptance" ("Keats and Shelley" 413), citing his letter to Charles Brown on August 14, 1820: "Last week I received a letter from Shelley, at Pisa, of a very kind nature, asking me to pass the winter with him. Hunt has behaved very kindly to me" (Rollins 2. 321). Reiman may be right, as Keats sent a similar letter to his sister Fanny the day before: "Yesterday I received an invitation from Mr. Shelley, a Gentleman residing at Pisa, to spend the Winter with him: if I go I must be away in a Month or even less." (Rollins 2. 314). Keats may imply that he would accept it if the circumstances (i.e. his health) permitted. As Keats's

attitude towards Shelley was delicate, his true feeling is uncertain.

Shelley's invitation letter is significant not only to disclose their personal relationship but also to demonstrate their view of poetry. In the latter part of his letter, he praises *Endymion* and values Keats's genius:

> I have lately read your Endymion again & ever with a new sense of the treasures of poetry it contains, though treasures poured forth with indistinct profusion. This, people in general will not endure, & that is the cause of the comparatively few copies which have been sold. I feel persuaded that you are capable of the greatest things, so you but will.... In poetry *I* have sought to avoid system & mannerism; I wish those who excel me in genius, would pursue the same plan. (Jones 2. 221)

Shelley estimates Keats's poetry highly, but in his tone Shelley hints at giving himself airs. Even in the first sentence of the above quotation, Shelley adds the phrase "with indistinct profusion" and points out the reason for so few copies being sold. In answer to this letter Keats notified Shelley that he had received *The Cenci* and then wrote:

> There is only one part of it I am judge of; the Poetry, and dramatic effect, which by many spirits now a days is considered the mammon.... You I am sure will forgive me for sincerely remarking that you might curb your magnanimity and be more of an artist, and 'load every rift' of your subject with ore. (Rollins 2. 322–23)

Keats is rather critical about Shelley's poetry; his comment is applied not only to *The Cenci* but also Shelley's works in general. Keats criticizes Shelley's overabundant descriptions that lack aesthetic taste, the gold nuggets of precisely apt phrasing. Keats is solicitous about severity of his comment, adding in the following part "is not this extraordina[r]y talk for the writer of Endymion?" Keats recalls Shelley's advice not to publish his "first-blights" and returns the same advice to Shelley and expects that *Prometheus Unbound* will be still in manuscript. Keats may be returning Shelley's haughty attitude. His tone is mild but he expresses his criticism straightforwardly.

After the correspondence Keats did not say anything about Shelley to anybody. Keats left England on 18 September 1820, and Shelley did not have much information about him. Even in April, more than a month after Keats's death, Shelley did not know about the tragedy; on 11 April 1821 a letter from London informed Shelley of Keats's death, and Shelley started to write *Adonais*, which was published in July. Shelley was more concerned with Keats than vice versa while Keats was still alive, and he adopted a somewhat protecting manner. But he loved Keats even more deeply after the younger poet's death. *Adonais* shows Shelley's most profound affection for Keats, and Shelley himself called it "the least imperfect of my compositions" (Jones 2. 355), though the poem received a sharp attack by contemporary journals.[18] Seriously believing Keats was killed by the harsh criticism of the *Quarterly Review*, Shelley wrote in the Preface to *Adonais*:

> The genius of the lamented person to whose memory I have dedicated these unworthy verses, was not less delicate and fragile than it was beautiful; and where cankerworms abound, what wonder if its young flower was blighted in the bud? The savage criticism on his Endymion,...produced the most violent effect on his susceptible mind; the agitation thus originated ended in the rupture of a blood vessel in the lungs; a rapid consumption ensued, and the succeeding acknowledgements from more candid critics, of the true greatness of his powers, were ineffectual to heal the wound thus wantonly inflicted.[19]

Shelley wrote to William Gifford, the editor of the *Quarterly Review*, in November 1820 while Keats was alive, stating "Poor Keats was thrown into a dreadful state of mind" (Jones 2.252). Probably Keats did not know of Shelley's protesting to Gifford. The harsh criticism on *Endymion* appeared in several journals, among which three journals, the *Blackwood's*, the *Quarterly Review*, and the *British Critic*, were especially cruel, and Shelley paid particular attention to the *Quarterly Review* (*Keats Reviewed* 105, 115).

The five pages of criticism in the *Quarterly Review* were not only severe but malicious. The *Review* was the April 1818 issue, but it was delayed till September. Following his friends' advice, Reynolds' in particular (*Keats Reviewed* 128), Keats revised his original Preface to *Endymion* and admitted his own

defects in the work, which further accelerated the hostile reviews. John Wilson Croker, the author of the criticism, abused Keats's apology and mercilessly attacked every aspect of *Endymion*—versification, meter, diction, mythological story, and the Cockney School in general (130). He ends up his malicious statement by saying that "If any one should be bold enough to purchase this 'Poetic Romance,' and so much more patient, than ourselves, as to get beyond the first book, and so much more fortunate as to find a meaning, we entreat him to make us acquainted with his success" (133–34). It is unbelievably cruel and indeed a contemptuous attack; it is no wonder that Shelley thought this criticism killed Keats. Today it is not believed that Keats died of the harsh criticism. One of the evidences is that in 1819 Keats produced such masterpieces as the great odes, 'Lamia,' 'The Eve of St. Agnes,' and 'The Fall of Hyperion.' Shelley erroneously wrote in the Preface to *Adonais* that the *Quarterly Review* had left Keats scarcely able to write anything at all. However, Shelley's misunderstanding made him write the outstanding piece *Adonais*.

Now we turn to *Adonais* itself: this is a version of what Shelley wrote in his letters and his "Preface," mourning over Keats's immature death before acquiring great fame. It is a pastoral elegy along with Milton's *Lycidas* and Arnold's *Thyrsis* and follows its conventions—a lament of nature for the dead, a procession of mourners, the contrast of spring rebirth with winter death, and at the end, the admiration of the eternity of the dead person. The construction of *Adonais* is well-balanced; the poem is divided into three parts: stanzas 1–17 describe the lament for Adonais's death; stanzas 18–38 move to the nature's continual death and rebirth and the retort to the merciless review, which killed Adonais, concluding with the turning point from sorrow to joy; stanzas 39-55 admire the eternity of Adonais in the spirit of beauty in the high realm. In addition to these pastoral elements, the elegy contains the mythology of Adonis and Aphrodite, and the protest against the social attack to which Shelley himself had been also exposed. Keats is named Adonais, which originated in Adonis of Greek legend, who was a beautiful youth loved by Aphrodite, but who was killed by a wild boar (which implies the harsh criticism against *Endymion*). The choice of the name "Adonais" is a great tribute to Keats. In Shelley's poem Aphrodite is changed to Urania, mother of Adonais, in order

to emphasize the role of protecting the weak Adonais.

The poem starts with the lament of Adonais's death, which proceeds to the eternal shining of his fate and fame in the last two lines of stanza 1. Then Shelley complains why Urania did not protect Keats, comparing to his contemporary poets who gained more reputation with less effort. This expresses not only Keats's early death but also Shelley's disappointment at his own bad reputation in society. After the grief of Keats's death and Shelley's suffering follows a sentimental picture of Keats in stanza 6: he is described as one "who grew, / Like a pale flower by some sad maiden cherished, / And fed with true-love tears, instead of dew" (47–49). These lines echo Keats's 'Isabella' as the tragic heroine weeps over her pot of basil. Though Shelley's idea of Keats is erroneously weakened, as Reiman interprets, "the flower becomes the representation of earthly beauty whose counterpart beyond the sublunar realm is the star."[20] Then within the framework of the traditional elegic pattern, Shelley sings out the nature's mourning—the melancholy thunder, Pale Ocean, the wild Winds, mountains, birds, and buds (124–37). To intertwine nature's sorrow with myth, Shelley calls up the Greek legend: Hyacinth, who was loved by Phoebus, and Narcissus, who fell in love with his own reflection in a pool—these were changed into flowers (140–44), but did not surpass Adonais's loving flowers. "Hyacinth" and "Narcissus" appear in *Endymion* (Book 1) and show Shelley's intentional allusion.

Urania's speech delivers the central statement of the poem; she regrets Keats's departure from this world, before he dared "the unpastured dragon" (238), referring to the myth of Perseus and depressing cruel critics in animal images, and attains to the conclusion:

> A godlike mind soars forth, in its delight
> Making earth bare and veiling heaven, and when
> It sinks, the swarms that dimmed or shared its light
> Leave to its kindred lamps the spirit's awful nights. (258–61)

Urania declares that when "A godlike mind" soars like sun, the swarms of minor writers will disappear, and Keats is a kindred lamp whose fame will be

admired in the future by his peers of the age.

Her speech is followed by the arrival of the second procession of the "mountain shepherds" (262). Among the shepherds, Keats's contemporary poets like Thomas Moore and Byron (Pilgrim of Eternity) appeared, and Shelley himself joined as "one frail Form / A phantom among men" (271–72), adding humbly "less note" (271). The next four stanzas express himself as "a Power / Girt round with weakness;... / It is a dying lamp, a falling shower, / A breaking billow" (281–85). Shelley weeps his own fate in that of Adonais and uses flower images like pansies, violets, and a cypress cone—traditional symbols of thought, modesty, and grief, reflecting his mind. The appearance of Hunt concludes the first part and leads to the turning point of stanzas 37 and 38.

Adonais's death should not be deplored; it is the eternal death, and we should not weep that "our delight is fled" (334) as "He wakes or sleeps with the enduring dead" (336). Here Shelley seems to employ intentionally Keats's language from 'Ode to a Nightingale' : "Fled is that music—Do I wake or sleep?" (80) James Heffernan well remarks that Shelley's use of Keats's own words "wake or sleep" effectively proclaims the resurrection of Keats.[21] Adonais's eternity must "glow / Through time and change" (340–41). Now no malicious critics can reach him, and while the critics are complaining, Adonais embodies immortality. After the turning point, grief shifts to rejoicing as the poet realizes that Adonais lives on, and no longer do jealousy and slander torment him. As in the first half of the elegy nature shared the sorrow of his death, so in the latter half of the poem, Shelley elaborates nature's sympathy; the poet addresses "Dawn . . . caverns, forests, flowers, and fountains" (362-66), and affirms Adonais has become one with nature. This part is well harmonized with the description of nature at the opening stanzas.

In the last stanza Adonais shines still more sublimely, and Shelley, once a frail phantom, is now a sailor going through the ocean and into the unknown:

> The breath whose might I have invoked in song
> Descends on me; my spirit's bark is driven,
> Far from the shore, far from the trembling throng
> Whose sails were never to the tempest given;

The massy earth and sphered skies are riven!
I am borne darkly, fearfully, afar;
Whilst, burning through the inmost veil of Heaven,
The soul of Adonais, like a star,
Beacons from the abode where the Eternal are. (487–95)

Shelley fuses his personal suffering with ecstasy, foreshadowing at the same time his own death a year later, and joins Adonais's eternal life; the soul of Adonais is shining in the eternity of art. Indeed the last two lines are the highest glorification of Adonais, and the astronomic images are harmonious with the light image of stanza 1; both effectively illuminate eternity.

Immediately after the composition of *Adonais*, Shelley wrote to Byron, saying he praised Keats too excessively:

> . . . yet I need not be told that I have been carried too far by the enthusiasm of the moment; by my pity, and my indignation, in panegyric. But if I have erred, I console myself by reflecting that it is in defence of the weak—not in conjunction with the powerful. And perhaps I have erred from the narrow view of considering Keats rather as he surpassed *me* in particular, than as he was inferior to others: so subtle is the principle of self! (Jones 2. 308-09)

Shelley really felt Keats surpassed him, but as White remarks, Shelley's praise of Keats is based rather more on Keats's promise than on his achievement (2. 296).

How much the two poets read each other's works and how strongly they influenced each other must be mentioned. *Adonais* has taken some phrases from Keats's 'Isabella,' and other words are from 'Ode to a Nightingale,' as indicated above. There are also allusions to 'To Autumn' and *Endymion* in the elegy (Reiman *Shelley* 114; "Keats and Shelley" 426). Peter Sacks, in his Freudian reading of *Adonais*, perceives an echo of 'Hyperion' when Shelley calls on Urania to mourn (lines 19-27); the poet "sounds like Thea, skeptical of her attempt to rouse the fallen Saturn."[22] In fact Shelley had been reading 'Hyperion' just before composing *Adonais* and found a great promise in the fragment. Throughout their relationship Shelley was constantly concerned with the pro-

cess of Keats's composition.

Keats's reading of Shelley's poems is closely investigated in Beth Lau's *Keats's Reading of the Romantic Poets* (1991). She points out specifically which lines of Shelley's poems are referred to in Keats's poems. She observes numerous similarities in plot, character, theme, setting, and diction between *Alastor* and *Endymion* as well as many differences between the two poems (148). In spite of the fact that Keats avoided Shelley's influence, he sometimes directly quoted Shelley's words in the letter as well as in the poetry; one example is a line from 'Hymn to Intellectual Beauty' as seen in Keats's letter to Bailey: "consec[r]ate what'er they look upon" (Rollins 1. 243). Lau finds some echoes from *The Revolt of Islam* in 'Lamia' (167). In general, the poems written in the winter 1817 when the two poets were most intimate influenced Keats remarkably. *Prometheus Unbound* (1820) had no influence on Keats's poetry, though Keats talked about it in his letter to Shelley (Rollins 2. 323).

Thus the letters and the poems of the two poets reveal their delicate feelings towards each other; roughly Shelley had a more favorable feeling towards Keats than vice versa, and Keats did not feel at ease with Shelley. This discrepancy was probably due to the difference of their family backgrounds, of their characters, and of their view of poetry. Shelley admired Keats as a genius and repeatedly wrote in his letters that Keats surpassed him. These excessive evaluations are partly linked to his sympathy with Keats's illness and the depression caused by the harsh criticism; besides, Shelley was naturally somewhat haughty, which caused Keats's uneasiness with him. Indeed, their relationship was friendly yet subtle and delicate. Both poets died young. How would their relationship have gone had they lived longer?

（桃山学院大学文学部　教授）

This article is based on my lecture, "Shelley and Keats," delivered on 4th December, 2004, at the 13th general meeting of Japan Shelley Studies Center.

NOTES

[1] Newman Ivey White, *Shelley* 2 vols. (New York: Alfred A Knopf, 1940) 1. 444–47.

[2] Frederick L. Jones, ed. *The Letters of Percy Bysshe Shelley* 2 vols (Oxford: Clarendon Press, 1964). Shelley's letter to Keats dated 27th July 1820 is the only one that survives (2. 220–21), but there is a fragment dated c. 18th February 1821 (2. 268). Citations of Shelley's letters in my text will be from this edition.

[3] *Keats's Reading of the Romantic Poets* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991) 147.

[4] Lewis M. Schwartz, *Keats Reviewed by His Contemporaries* (Metuchen, N. J.: The Scarecrow Press, 1973) 54.

[5] Hyder E. Rollins, ed. *The Keats Circle* 2 vols (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965) 2. 211.

[6] *The Autobiography of Leigh Hunt*, ed. J. E. Morpurgo. 2 vols (London: Cresset, 1949) 2. 41.

[7] Andrew Motion, *Keats* (London: Faber and Faber, 1997) 139.

[8] *John Keats* (London: Heinemann, 1980) 110.

[9] Biographical information on Shelley is from White.

[10] Biographical information on Keats is from W. J. Bate's *John Keats* and Robert Gittings's *John Keats*.

[11] Charles and Mary Cowden Clarke, *Recollections of Writers* (Fontwell, Sussex: Centaur Press, 1969) 152.

[12] Jones mentions some meetings of the Hunt's circle in a note to *The Letters of Percy Bysshe Shelley* (1. 571n).

[13] *Revised Life* (London, 1913) 178–79.

[14] "The Keats-Shelley Poetry Contests" in *Notes and Queries* (December 1954) 546.

[15] Keats's letter to Benjamin Bailey in *The Letters of John Keats 1814–1821*, ed. Hyder E. Rollins. 2 vols (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958) 1. 168. Citations of Keats's letters in my text will be from this edition.

[16] *The Journals of Mary Shelley*, ed. Paula R. Feldman and Diana Scott-Kivert. 2 vols. (Oxford: Clarendon, 1987) 1. 185.

[17] "To the Nile," *The Poems of John Keats*, ed. Jack Stillinger (London: Heinemann, 1978). Citations of Keats's poems in my text will be from this edition.

[18] Theodore Redpath, *The Young Romantics & Critical Opinion 1807–1824* (London: Harrap, 1973) 50.

[19] Roger Ingpen and W. E. Peck, eds. *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, 10 vols (New York: Gordian Press, 1965). Citations of Shelley's poems (and "Preface")

will be from this edition.

[20] *Percy Bysshe Shelley* (Boston: Twayne Publishers, 1990) 114.

[21] "*Adonais*: Shelley's Consumption of Keats" in *Romanticism: A Critical Reader*, ed. Duncan Wu (Oxford: Blackwell, 1995) 183. Reiman more fully investigates Shelley's use of Keats's words and episodes ("Keats and Shelley" 340–41).

[22] "Last Clouds: A Reading of 'Adonais'" in *Shelley*, ed. Michael O'Neill (London and New York: Longman, 1993) 180.

WORKS CITED

Bate, W. J. *John Keats*. London: Chatto & Windus, 1963.

Blunden, Edmund. "The Keats-Shelley Poetry Contests," in *Notes and Queries* (December 1954) 546.

Clarke, Charles and Mary Cowden. *Recollections of Writers*. 1878; Fontwell, Sussex: Centaur Press, 1969.

Feldman, Paula R. and Diana Scott-Kivert, ed. *The Journal of Mary Shelley*, 2 vols. Oxford: Clarendon, 1987.

Gittings, Robert. *John Keats*. 1968; London: Heinemann, 1980.

Heffernan, James A. W. "*Adonais*: Shelley's Consumption of Keats," in *Romanticism: A Critical Reader*. Ed. Duncan Wu. Oxford: Blackwell, 1995.

Hunt, Leigh. *The Autobiography of Leigh Hunt*. 2 vols. Ed. J. E. Morpurgo. London: Cresset, 1949.

———. "Young Poets," in *The Selected Writings of Leigh Hunt*, volume 2 of 6 volumes. Ed. Greg Kucich and Jeffrey N. Cox. London: Pickering and Chatto, 2003.

Kano, Hideo. "The Transformation of Adonais: Shelley sees Keats," in *The English Romantic Poets*, Tokyo: Kenkyusha, 1951. In Japanese.

Keats, John. *The Poems of John Keats*. Ed. Jack Stillinger. London: Heinemann, 1978.

———. *The Letters of John Keats 1814–1821*, 2 vols. Ed. Hyder E. Rollins. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.

Lau, Beth. *Keats's Reading of the Romantic Poets*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.

Medwin, Thomas. *Revised Life*. London, 1913.

Motion, Andrew. *Keats*. London: Faber and Faber, 1997.

Redpath, Theodore. *The Young Romantics & Critical Opinion*. London: Harrap, 1973.

Reiman, Donald H. *Percy Bysshe Shelley*. Boston: Twayne Publishers, 1990.

———. "Keats and Shelley: Personal and Literary Relations," in *Shelley and His Circle*, 5 vols, ed. Donald Reiman. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973.

Rollins, Hyder E., ed. *The Keats Circle*. 2 vols. Cambridge, MA: Harvard University

Press, 1965.

Sacks, Peter. "Last Clouds: A Reading of 'Adonais'" in *Shelley*, ed. Michael O'Neill. London and New York: Longman, 1993.

Saito, Takashi. "Shelley and Keats" in *A Study on Shelley: The Shelley Memorial Volume*. Tokyo: Kenkyusha, 1922. In Japanese.

Schwartz, Lewis M. *Keats Reviewed by His Contemporaries*, Netuchen, N. J.: The Scarecrow Press, 1973.

Shelley, P. B. *The Letters of Percy Bysshe Shelley*. 2 vols. Ed. Frederick L. Jones. Oxford: Clarendon Press, 1964.

——. The Complete Works of Percy Bysshe Shelley. Ed. Ingpen, Rogers and W. E. Peck. 10 vols. New York: Gordian Press, 1965.

Stevenson, Warren. *Poetic Friends: A Study of Literary Relations During the English Romantic Period*. New York: Peter Lang, 1990.

White, Newman Ivey. *Shelley*. 2 vols. New York: Alfred A. Knopf, 1940.

ベアトリーチェ・チェンチ再創造
——メアリ・シェリーの『ヴァルパーガ』——

阿部　美春

はじめに

『ヴァルパーガ』は、『フランケンシュタイン』に次いで、1823年に出版された作品である。着想は1817年英国にいた頃に遡り、後にイタリアで収集した夥しい資料をもとに書き上げられた。[1] 『ルッカの君主カストルッチオ・カストラカーニの生涯と冒険』を副題に、実在のルネサンスの君主カストルッチオ(1281–1328)と、実在しない彼の婚約者ユーサネイジアと愛人ベアトリーチェ[2]の栄華、破滅、死の顛末を描く歴史ロマンスである。

マキャヴェッリの『カストルッチオ伝』(1520)は英雄伝だが、メアリが描くのは、暴君カストルッチオが二人のヒロインを破滅させる、暴君批判の物語である。[3] その点で『ヴァルパーガ』と同時期に書かれたパーシの『チェンチ家』(1819)や『プロミーシュース解縛』(1820)のテーマに通底する。

ユーサネイジアは、暴君に抵抗する穏やかなプロメテウスとしてパーシを連想させる。一方ベアトリーチェは、父権社会を非難し、女性による新時代の福音を告げ、やはりプロメテウスを彷彿させる人物である。ただし彼女たちは敗北の果てに亡くなり、物語は一見絶望を語るように思われる。

ユーサネイジアとベアトリーチェは、それぞれダンテの理想の女性ベアトリーチェ(1266–90)と、チェンチ家のベアトリーチェ(1577–99)がモデルである。二人のベアトリーチェには、聖女と運命の女という西洋文化の二極化された女性像が投影され、『ヴァルパーガ』のヒロインにもその影は濃い。ただし、メアリは彼女たちを多面的な姿において描き、神話化した女性像を崩す。[4] 本稿では、ベアトリーチェ・チェンチを祖型としたベアトリーチェに焦点をあて、メアリがベアトリーチェをどのように再創造したのか、彼女を語る「神殿の廃墟」[5]を手がかりに考察する。

ベアトリーチェ・チェンチ

シェリー夫妻は、イタリア滞在中に「チェンチ家の悲劇」の写しを入手し、それぞれのベアトリーチェが生みだされることになった。[6] パーシが描いたのは、「父と神の権威に反抗し」、[7] 女プロメテウスを思わせるベアトリーチェである。彼は序文で、ベアトリーチェを「活力と柔和が互いに損なうことなく共存する類い稀な人物」(*Complete Works*, II, 73) と紹介し、彼女の最期の姿はそれを例証している。一方メアリのベアトリーチェは、父権による虐待の犠牲者、同時に批判者として、パーシのベアトリーチェと共通するが、その最期は「神殿の廃墟」に象徴される零落の極みの死である。

ベアトリーチェ・チェンチは、父親殺しの天使として芸術家に着想を与え、その影響はシェリー夫妻のみならず、スタンダール、ホーソン、メルヴィルと環大西洋の作家に及ぶ。[8] 現在では真偽が疑われているグイド・レニによる天使のような乙女の肖像画[9] が、ベアトリーチェの伝説化に貢献したと言う。彼女は、虐待される天使のような乙女として、あるいは美しさゆえに近親姦、父親殺し、家族の刑死という破滅を招く運命の女として、男性作家たちの「運命の女」となって現代にも生きている。[10] こうした作品の中で、シェリー夫妻のベアトリーチェは、女プロメテウスを彷彿させる点で際立つ。

暴君カストルッチオ

『ヴァルパーガ』の舞台は、14 世紀イタリア、都市国家の覇権抗争の時代。歴史上のカストルッチオは、ダンテの同時代人、傭兵から戦国武将へ、権力の階段を上り詰めた人物である。第一巻は、カストルッチオとユーサネイジアの幸福な婚約時代、第二巻は、野心家カストルッチオと、自由と共和制の擁護者ユーサネイジアの対立と離反、彼とベアトリーチェの出会いが語られる。彼は、ユーサネイジアが母親から継いだヴァルパーガを征服する。その一方、女預言者ベアトリーチェの不思議な美しさの虜となる。第三巻では、二人のヒロインの破滅と死、権勢の極みでのカストルッチオの死が語られる。

聖女・異端者

メアリは、ベアトリーチェを、西洋キリスト教文化の正統と異端の

両面を合わせ持ち、その間で翻弄される女性として描く。彼女は女性救世主ウィルヘルミナの娘として生まれ、女弟子マグフリーダの手から、ハンセン病患者にゆだねられ、最終的にカソリックの司祭の館で養育される。カソリックの教えと、異端者である母親と養母譲りの「奔放な想像力」(181) や民間の迷信、異端の知識 (182) を合わせ持つ女性として成長する。やがて女預言者として尊敬を集め、聴衆を前に語る最中、異端審問官に捕えられ、「詐欺師、異端者、狂女」(185) として神明裁判の試練を受ける。試練の後、聖女の名声がいっそう高まるものの、再び異端として牢に繋がれる。

彼女の生涯には、偽魔女マンドラゴラや異端の老人も関わり、一方にカソリックの司祭や修道院長、異端審問官が、もう一方に異端者、ハンセン病患者、魔女という、ヨーロッパ社会で周縁に位置づけられ脅威として迫害された人々が絡む。[11] 正統と異端、中心と周縁という要素は、彼女の中で常に葛藤し不幸の原因となる。彼女は、父権の犠牲者、反逆者にとどまらず、聖女であると同時に運命の女、異端者であると同時に神の乙女という二分法を撹乱する存在と言える。ベアトリーチェには、西洋文化の二分法に対する、作者の批判が映しだされている。

過去の栄光を語る「神殿の廃墟」

メアリは、ベアトリーチェが、虐待と迫害によって「神の乙女」の栄光の極みから零落し、レニのベアトリーチェを思わせる (169-70) 美貌が失われた姿を、「神殿の廃墟」(357) として描く。この言葉は、ユーサネイジアがカストルッチオから、ベアトリーチェの世話を依頼する手紙を受け取り、慨嘆する中で使われる。「彼は、この神殿の廃墟のことを、こんな風に冷淡に記すのです。かつては類い稀なほど優美で麗しかったのに！」(357) ここには、ベアトリーチェへの憐憫と、彼女を零落させたカストルッチオへの非難が籠っている。

ベアトリーチェを語るメタファー「神殿」と「廃墟」とは、どのような意味を孕んでいるのだろうか。「神殿」とは *OED* によれば、神聖な存在への崇拝の場、キリスト教、ユダヤ教の聖堂にとどまらず古代エジプト、ギリシア、さらには仏教や神道の神殿や聖堂を意味する。神殿の廃墟は、18、19 世紀の「廃墟熱」[12] の文脈で見るならば、失わ

れたアルカディアへのノスタルジー、人間の愚行や傲慢さに対する批判と戒め、自然の永遠性あるいは時の悠久性、それと対比される人間のはかなさ、古代の偉大さと近代の卑小さ、あるいはピクチャレスクの美まで、その含みは多岐にわたる。[13]

メアリは、『ヴァルパーガ』執筆の準備中にローマを訪れ、カピトリウムやパンテオンを目にした感動の程を「これまでの人生が空白に思われるほど」と記している。[14] また後年ローマ再訪の折の旅行記にも、ヴィーナスの神殿やフォルムの廃墟を前にした歓喜を伺うことができる。[15] メアリにとって神殿の廃墟は、古代ローマの栄光と偉大さ、また悠久の時を想起させ、ノスタルジーと感嘆、憧憬を喚起する場であり、それは、同時代のゲーテの『イタリア紀行』にも共通する。[16]

『最後の人間』(1826) でも、ローマの廃墟に感嘆する最後の人間に、メアリの投影を見ることができる。ローマの廃墟で、最後の人間が思いを馳せるのは、栄光の過去、人類の絶え果てた現在、廃墟さえ消滅し自然のみが巡る未来、悠久の時の流れの中に絶対の孤独者として立つ己の存在である。[17]

廃墟をめぐるこうした描写の延長線上に、「神殿の廃墟」を置いてみるならば、それは栄光の過去と現在の零落を語り、ベアトリーチェの中に流れる「失われた女性の系譜」[18] を連想させる。女性救世主／異端者の娘であるベアトリーチェは、自らも女性の救済を語り信奉者を集め、異端者として迫害される。「神殿の廃墟」とは、女性の系譜の成れの果てを物語るものと言える。

虐待を語る「神殿の廃墟」

「神殿の廃墟」は、栄光と没落の対比を際立たせるだけではない。その原因となったカストルッチオや父権社会の虐待を浮かびあがらせる。廃墟はベアトリーチェだけでなく、もう一人のヒロインの破滅を語るメタファーとしても用いられ、その元凶を逆照射する。

ベアトリーチェは、彼女を虐待した者たちに罪の意識を呼び覚まして雄弁である。彼女を棄てたカストルッチオは、その名を聞いた途端「憐憫と後悔の念で立ちすくみ」、狂気を見て「後悔の念を抑え難く」、「自分が原因の不幸な犠牲者を見るに耐え得ない」(384)。

悪徳聖職者トリパルダは、狂気のベアトリーチェを見て、虐待の罪

を思い出す。彼は、ベアトリーチェが夢うつつに、幽閉場所を語る言葉に怯え、「あたかも毒蛇を踏みつけたように」色を失う(384)。メアリは、「自責の念」という言葉を繰り返し、ベアトリーチェの姿が、彼らを良心の呵責で苦しめる様子を強調する。「これが、以前は美しさと喜びに輝き、マーシリオ翁の館で、私に祝福を与えてくれた同じ人間なのだろうか」とカストルッチオの自問を誘い、さらに「今私が目にしているのは、灰色の髪のやつれ果てた姿、枯れ果てた若い果実。何よりも酷いのは、正気を失い不幸の犠牲者となり果てたことだ。私がこの原因なのだろうか」と懊悩させる(384)。

不実な男性による女性の破滅は、時代の月並みな主題なのだが、女性の破滅した姿が男性の自責の念をかき立てる描写が繰り返されるところに、作者の皮肉なまなざしが伺える。

さらにベアトリーチェは、ユーサネイジアを現実に目覚めさせる力を持つ。メアリは、皮肉な筆致で、ユーサネイジアが、「神殿の廃墟」を目にして、カストルッチオを神格化していた呪縛から解放される姿を描く。「彼女は、いまや彼をふつうの日の光のもとに見た。愛情ゆえの幻想と称賛は、永遠に消え去ってしまった」(256)。彼女は、暴君カストルッチオへの絶ち難い愛情に苦しむのだが、「神殿の廃墟」によって、迷妄を覚まされる。

皮肉と言えば、メアリは、ベアトリーチェを荒廃した楽園に準え、彼女を棄てたカストルッチオの姿を、荒廃した楽園を目にして悲嘆のあまり逃げ去る悪魔に重ねる。「荒廃した楽園」は、イヴの罪を想起させつつ、ここではカストルッチオの罪を語る。トリパルダの狡猾さを蛇に準える描写 (414) も同様の意味を持つ。「神殿の廃墟」は、荒廃の原因が、蛇に喩えられる父権社会の悪徳にあることを語る。

ベアトリーチェが不幸に見舞われる前夜に見る悪夢 (347) に、父権社会の虐待がほのめかされる。カストルッチオに裏切られ巡礼の旅に出たベアトリーチェは、悪魔の館に幽閉され、トリパルダから虐待される。その前夜、廃墟の夢を見る。洪水に浸った平野、廃墟となった町、洪水の中に孤島のようにたち、黒々とした影を水に投げかける廃屋の悪夢である。ベアトリーチェの描写に「荒廃した」という言葉が繰り返されていることをふまえるならば、不幸の前夜、悪夢に現れる廃墟は彼女の姿を暗示するものと言える。

棺台のベアトリーチェ

ベアトリーチェは、廃墟の喚起力で能弁なだけではない。狂気に陥っても、父権社会を非難する「激しい雄弁」(328) を失うことはない。館に保護し信仰を説くユーサネイジアに、激しい口調でこの世の悪と不幸を語り、元凶である神を非難する。それは、かつての女預言者の姿を思わせる。またパーシの描いたベアトリーチェに似るが、神を激しく非難する点で、それを凌ぐ。なぜならパーシのベアトリーチェが非難するのは、神ではなく、父親の仮面をつけた悪魔、「暴虐と神をも怖れぬ憎悪」の化身(『チェンチ家』*Complete Works*, II, 87)だからである。彼女の批判は、彼女と家族に対して公正を示さなかった神に向けられたものであった。

かたや『ヴァルパーガ』のベアトリーチェは、神を「神の衣を纏った悪魔」(328) と呼び、人間はそのもっとも惨めな奴隷 (329) と言う。さらに神の館のモットーは「希望を捨てろ」、この世の合い言葉は、破壊と殺戮 (330) であると冒涜的言葉を重ね、神の創造した世界への絶望を語る。創造神に対する非難には、マニ教的二元論に立つ異端派の教えが投影されている。[19] 「春の青々とした葉に、秋の枯れ葉を見る」(332) という彼女の言葉は、「西風のオウド」を逆説的に連想させ、再生の希望ではなく絶望が強調される。

このようなベアトリーチェの最期は、冒涜者としての、処刑による栄光の死ではない。[20] 彼女は、朦朧とした意識で終油の秘跡を施され、盛大な葬儀の後、教会墓地に埋葬される。異端と正統の間で翻弄され、狂気に陥ってなお神に対する激しい呪詛を止めなかったことを考えるならば、最期は皮肉に満ちている。

繰り返される葬送の歌「ああ！彼女はいまや死して棺台の上に横たわる」(388) は、冒涜者が、死んで無力な姿をさらしていることを際立たせる。さらに詩篇の「主よ　わたしは深い淵からあなたに呼ばわる」で始まる歌は、斬首を連想させ、無力さを強調する。というのもこれは、チェンチ家のベアトリーチェが処刑された瞬間に口にしていた一節(「チェンチ家の人々」*Complete Works*, II, 165)であり、父と神の権威に反逆した者が斬首され力を削がれたことを語るからである。棺台のベアトリーチェは、メデューサさながら、脅威が無効となったことを語る。

ウィルヘルミナの娘

棺台のベアトリーチェは、さらに彼女の中に流れる異端の要素、とりわけ女性による救済の希望と女性の力の復権の期待に、終止符が打たれたことを物語る。母親ウィルヘルミナのモデルは、13世紀のミラノのウィルヘルミナと、メアリの同時代人ジョアナ・サウスコット(1750–1814)と言われる。ウィルヘルミナは、女性の復権のために地上に遣わされた、精霊の顕現であると語り、[21] サウスコットは、女性救世主として至福千年の福音を語った。[22]

ベアトリーチェの養母、司祭の妹は、ベアトリーチェを「女性の英知をしのぐ英知」(172) の持ち主、神が「苦しむ人類に教えを示すために、地上に遣わした」(171)と期待する。魔女マンドラゴラは、社会から受けた虐待の意趣返しに(364)、ベアトリーチェの「眠れる力」を利用しようと企む。彼女たちがベアトリーチェに託した期待、女性の復権と女性による救済の希望は、その死によって潰える。「神殿の廃墟」が過去の偉業と栄光を想起させるとすれば、廃墟ベアトリーチェは、女預言者と女性救世主の栄光と挫折を物語る存在と言える。リュウは、ウィルヘルミナやサウスコットにウルストンクラフトの投影があると指摘する(リュウ 164)。確かに、メアリは零落のベアトリーチェを通して、女性の地位の回復を唱える者を、異端として迫害する社会を批判しているようだ。

廃墟ヴァルパーガ

ところで『ヴァルパーガ』では、ユーサネイジアの運命もまた廃墟のメタファーで描かれる。それは、ワーズワスの「荒廃した小屋」をはじめ、同時代の作品に描かれた廃墟の描写を想起させる。とりわけヒロインの不幸な人生を、廃屋と荒れた庭のメタファーで語るところは、「荒廃した小屋」を想起させる。ただし、メアリが「荒廃した小屋」の描写を意識的に重ねたかどうかは、断定し難い。彼女は、1814年に『逍遥』を読んでいるが、[23] 表現においては改訂された「荒廃した小屋」[24] の方により共通性が見られる。

ユーサネイジアは、自由と共和制を擁護し、ダンテをその象徴として崇拝するヴァルパーガの君主である。共和制の敵となったカストルッチオとの婚約を解消し、彼の支配を拒む。彼女は、愛よりも良心

を、奴隷の身より自由を尊ぶ犠牲者であることを選ぶ(281)。その結果、母親から受け継いだ城は、カストルッチオに奪われ廃墟と化すのだが、その背後には、ベアトリーチェを虐待した悪徳聖職者トリパルダの企みがあった。

居城を追われたユーサネイジアは、ルッカの城に幽閉され、窓外に見える荒れ果てた庭園に、「我が身の盛衰」(299) を重ねる。彼女は、カストルッチオが「この世の楽園」を「廃墟」に変えた (394) 暴君であると非難し、自由と共和制の砦ヴァルパーガが「希望のない醜い姿をさらす廃墟」(321) になったことを嘆く。彼は栄光と征服を愛人にして、ヴァルパーガの谷を血で満たし、住まいを希望のない混沌とした廃墟に変えてしまった、と (338)。ヴァルパーガの廃墟と零落のユーサネイジアは、暴君の暴虐、愚行、傲慢を映し出して雄弁である。廃墟を通した社会批判は、ここにも見ることができる。

マーガレットとユーサネイジア

ユーサネイジアが目にするのは、「四角い区画、四方を高い壁に囲まれた」「今や荒れ放題のイタリア風の庭」「小さな花壇に雑草が生い茂り(中略)、泉に雑草と塵が詰まった」光景 (299) である。一方ワーズワスのヒロイン、マーガレットの「荒廃した小屋」は、次のように描かれる。「私は、荒廃した小屋、剥き出しの四面の壁を見つけた(31)。(中略)それは庭の一区画。いまや荒れ果て、生い茂る雑草には、そこを通る人の足跡がついていた(54–6)。(中略)私は泉を見つけた。柳様の花と雑草で半ば詰まっていた(62–3)」。これは、夏、廃屋の前で、年老いた行商人が詩人に、小屋のかつての住人マーガレットの生涯を語る場面である。

両者は、荒れた庭、雑草の詰まった泉という表現が共通するものの、呼び覚ますものは異なる。「荒廃した小屋」で、廃屋と、墓地に平安の内に眠るマーガレットは、悲嘆や絶望を喚起するが、語り手と聴き手を冥想へと誘い、慰めを与え、最終的には廃屋を後にする二人を「慈愛のひそかな精神」(「荒廃した小屋」l. 503)で満たす。

ジョナサン・ワーズワスは、「荒廃した小屋」が語るのは、「孤独の内に生き死んでいく人間への共感」[25] であり、詩人は自然の永遠性と人生のはかなさの対比を示すだけでなく、それを悲劇として永遠化し

たと指摘する。マーガレットの廃屋は、人間のはかなさを語り、それゆえに人間の生の営みへの愛おしさをいっそう呼び覚ますものと言える。

マーガレットの廃屋には、オリヴァ・ゴールドスミスの「さびれた村」(1770) の社会批判のエコーを見ることもできる。「さびれた村」では、「無惨な廃墟となった小屋」、「丈長の草に覆われた朽ちた壁」、あるいは草で澱んだ小川といった表現[26]を用いて、村落の荒廃を描き、そこに囲い込みという暴君の爪痕を浮かびあがらせる(37行目)。村落の荒廃は、失われたアルカディアへのノスタルジーと同時に、社会批判を喚起する。

失われた女性の系譜

マーガレットの廃屋と比べるならば、『ヴァルパーガ』の廃墟は、深い絶望を語っているように思われる。創造神を激しく呪詛したベアトリーチェは、教会の「平安な墓地に眠り」、「ダンテにとってのベアトリーチェ」(431)と讃えられたユーサネイジアは、マリアの近く天の玉座[27]に昇ることなく、「海の洞窟の泥土に眠り」(436)、忘却の淵に沈む。彼女たちは、読者を平安な思いで満たすことはない。彼女たちを破滅させ死へと追いやったカストルッチオやトリパルダ、父権社会への静かな抗議を語るが、彼女たちの内に流れる女性の力の復権への期待が断たれたことの絶望は深い。

バーバラ・ジェインは、二人のヒロインを「一四世紀イタリアのジュディス・シェイクスピア」[28]また「カサンドラ」(155) に準え、才能をもちながら、受容されることなく「西洋文化の下に生き埋めにされてきた」(141) 女性の悲劇を見る。

だが「神殿の廃墟」をはじめ、ヒロインの生涯を「廃墟」のメタファーで語る『ヴァルパーガ』は、ジェインの指摘する点だけでなく、かつて社会に認められ、栄光の地位にあった女性の姿、失われた女性の伝統を彷彿させる。とりわけ「神殿の廃墟」は、神殿が神聖な存在への崇拝の場であることを考えるならば、キリスト教以前の女神崇拝の神殿のイメージを喚起し、教会墓地に埋葬されたベアトリーチェの姿は、キリスト教社会で消された女神の姿を呼び覚ますものと読むことができる。

それは、異教の穀物の女神ヴァルプルガ[29]の連想を誘うヴァルパーガという名から、女性の知的伝統を語るマンドラゴラ[30]という名に至るまで、父権社会に埋もれ、あるいは消された女性の系譜を秘めた名称にも見ることができる。

廃墟によって、社会の悪を逆照射する視点は、『フランケンシュタイン』で怪物が、ヴォルネイの『諸帝国の廃墟』[31]をテキストに、人類史を学ぶエピソード (95) にも共通する。「墓所と廃墟の亡霊」[32]が廃墟を通して語る流血と悪徳の人類史は、怪物の嫌悪感を呼び覚ます。

興味深いことに、ウルストンクラフトは、父権社会を廃墟のイメージで描き、その崩壊を幻視した。自叙伝的小説『女性の虐待、マライア』(1798) の冒頭、夫によって精神病院に監禁されたヒロインが格子窓から目にするのは、「半世紀にわたって朽ちるにまかされた」「荒廃した庭と建物の巨大な集積の一部」[33]だった。この描写は、幽閉されたユーサネイジアが、窓外を眺める場面を連想させるが、喚起するものはまったく異なる。

ウルストンクラフトは、荒れた庭と朽ちかけた建物に、ヒロインを狂気の内に囲い込む父権社会の崩壊を重ねた。時代の文脈で見るならば、朽ちかけた建物の巨大な集積とは、バスティーユの連想を誘い、専制の崩壊を予感させる。先に引用した場面の後には、幽閉の身のヒロインが、女プロメテウスに変身する場面が続き、廃墟が、滅び行く父権社会の姿を予示する意味合いは、いっそう強まる。

ウルストンクラフトと比べるならば、娘メアリの「神殿の廃墟」や荒廃した庭は、絶望を語っているように見える。だがメアリの場合、希望の兆しは、もう少し複雑である。ベアトリーチェの死は、この世での敗北が逆説的に勝利となる死[34]であることは確かだ。だが同時に、メアリの物語では、絶望的な死が希望を語る。廃墟が、やがて訪れる終末を幻視させるとすれば、希望は完全な崩壊の後の再生にある。それは、ノア・コンプレックス[35]に通じる、メアリ独特の希望の形であり、『フランケンシュタイン』から『最期の人間』に至る一連の物語の通奏低音でもある。

「神殿の廃墟」は、女性をめぐる通時的共時的な連想を誘い、それは、伝説となった運命の女や虐待された乙女の零落を意味するにとど

まらない。カストルッチオを魅了した「神々しいほどの麗人」(169) は、白髪でやつれた姿 (384) となり、レニのベアトリーチェを思わせる面ざしは失われる。この敗残のベアトリーチェに、男性作家を魅了した「運命の女」の面影はない。その最期は、『チェンチ家』や「チェンチ家の人々」の毅然と死に赴くベアトリーチェとは程遠い(『チェンチ家』V. iv. 110-6)、「チェンチ家の人々」*Complete Works*, II, 159)。「神殿の廃墟」は、重層的な喚起力で、伝説化したベアトリーチェを無効にして雄弁だ。

（同志社大学　非常勤講師）

注

本稿は、イギリス・ロマン派学会第31回大会において口頭発表したものに加筆修正を施したものである。

[1] Betty T. Bennett, ed., *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980), I. 203. Frederick L. Jones ed., *The Letters of Percy Bysshe Shelley* II (Oxford: The Clarendon Press, 1964), 245.

[2] 本稿ではBeatriceの表記として、伝説の女性の呼称として普及している「ベアトリーチェ」を用いた。

[3] カストルッチオには、解放者から圧政者に変貌したナポレオンや当時の圧政者たちの姿が重なる。パーシは、カストルッチオを「小ナポレオン」と呼んだ。*The Letters of Percy Bysshe Shelley*, II, 353.

[4] 二人のヒロインについては、拙論「メアリ・シェリーの『ヴァルパーガ』――ふたりの「ベアトリーチェ」聖女とファム・ファタール」『＜境界＞で読む英語文学』現代英語文学研究会編(開文社、2005)参照。

[5] Mary Wollstonecraft Shelley, *Valperga or, The Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca*, ed., Stuart Curran (Oxford: Oxford University Press, 1997), 357. テキストはこれを用いた。以下引用は本文中に頁数のみ記す。

[6] チェンチ家の悲劇の資料入手とその作品化については、メアリの註に詳しい。Note on *The Cenci* by Mrs. Shelley in *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, II, eds. Roger Ingpen & Walter E. Peck (New York: Gordian Press, 1965). 以下 *Complete Works*。

[7] *The Cenci* IV. i. 89–90. *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*. II, 120.

[8] ベアトリーチェをモチーフとした環大西洋の作家の作品論は以下が詳しい。Diane Long Hoeveler, "Beatrice Cenci in Hawthorne, Melville and her Atlantic-Rim Contexts", *Romanticism on the Net* (May-August 2005).

[9] レニによるベアトリーチェの肖像画およびベアトリーチェ伝説については以下に詳しい。"The Legend of Beatrice" in *Beatrice Cenci*, by Corrado Ricci, trans-

lated from the Italian by Morris Bishop and Henry Longan Stuart (William Heinemann, 1933), II.

[10]「運命の女」ベアトリーチェについては野島秀勝『迷宮の女たち』(河出書房新社、1996)、「天使のような乙女」ベアトリーチェについては澁澤龍彦『女のエピソード』(河出書房新社、1994)を参照。

[11] 西洋キリスト教社会の異端者捏造と迫害の歴史については、カルロ・ギンズブルグ著、竹山博英訳『闇の歴史 サバトの解読』(せりか書房、1993), 132–3、ノーマン・ディヴィス著、別宮貞徳訳『ヨーロッパII 中世』(共同通信社、2000), 210-11、上山安敏『魔女とキリスト教』(講談社、1998), 212 参照。

[12] David Watkin, *The English Vision* (London: John Murray, 1982), 45.

[13]「廃墟の喚起力」については谷川渥『廃墟の美学』(集英社、2003)を参考にした。

[14] *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, I, 88–9.

[15] *Rambles in Germany and Italy* in *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, VIII, ed. Jeanne Moskal (London: William Pickering, 1996), 348.

[16] ゲーテ著、相良守峯訳『イタリア紀行』上巻 (岩波書店、1967), 168, 169, 176, 200–1.

[17] *The Last Man* in *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, IV, eds. Jane Blumberg with Nora Crook (London: William Pickering, 1996), 356-60.

[18] Tilottama Rajan, "Between Romance and History: Possibility and Contingency in Godwin, Leibniz and Mary Shelley's *Valperga*" in *Mary Shelley in Her Times*, eds. Betty Bennett & Stuart Curran (London: The Johns Hopkins University Press, 2000), 90.

[19] James Rieger, "The Paterin Beatrice" in *The Mutiny Within* (New York: George Braziller, 1967), 123–4.

[20] "On the Death of the Cenci Family" in *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, II, 165. 以下「チェンチ家の人々」と略して本文に頁数を記す。

[21] *Valperga or, The Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca*, 173. 編者Stuart Curranによる註を参照。

[22] サウスコットについてはJoseph W. Lew, "God's Sister: History and Ideology in *Valperga*" in *The Other Mary Shelley: Beyond Frankenstein*, eds. Audrey A. Fisch, Anne K. Mellor and Esther H. Schor (Oxford: Oxford University Press, 1993), 163–4、浜林正夫他編「産業革命と神秘主義」『社会的異端者の系譜――イギリス史上の人々』(三省堂、1989) 特に 168–172 頁を参照。

[23] 日記に「『逍遥』を読んだ――とても失望した――彼は奴隷だ」「メアリは一日中『逍遥』を読み、マーガレットの物語をシェリーに読んで聞かせた」と記述がある。*The Journals of Mary Shelley*, I, eds. Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert (Oxford: The Clarendon Press, 1987), 25–6.

[24] "The Ruined Cottage" のテキストは William Wordsworth, *William Wordsworth: The Major Works*, ed. Stephen Gill (Oxford: Oxford University Press, 2000) を使用した。以下「荒廃した小屋」として行数を記す。

[25] Jonathan Wordsworth, *The Music of Humanity* (New York: J.&J. Harper Edition, 1969), 66.

[26] "The Deserted Village" in *Eighteenth Century Poetry & Prose*, ed. John M. Bullitt (New York: The Ronald Press Company, 1973), ll. 41–2, 47–8.

[27] ダンテ、平川祐広訳『神曲』(河出書房新社、1992) 天国篇第 31 歌 67–69、第 32 歌 7–9。

[28] Barbara Jane O'Sullivan, "Beatrice in *Valperga*: A New Cassandra" in *The Other Mary Shelley: Beyond Frankenstein*. eds. Audrey A. Fisch, Anne K. Mellor and Esther H. Schor (Oxford: Oxford University, 1993), 156.

[29] Pamela Berger, *The Goddess Obscured: Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint* (Boston: Beacon Press, 2001), 61–4.

[30] 『魔女とキリスト教』201–3 頁。

[31] *Frankenstein* in *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, I, eds. Nora Crook (London: William Pickering, 1996), 89.

[32] Constantin François Volney, *The Ruins: or A Survey of the Revolutions of Empire*, 1811, translated by James Marshall (Otley: Washington D. C. Woodstock Books, 2000), 13.

[33] Mary Wollstonecraft, *Maria; or The Wrongs of Woman*, ed. Gary Kelly (Oxford: Oxford University Press, 1987), 76–7.

[34] 小柳康子氏と William D. Brewer は、『ヴァルパーガ』を現世の敗北が勝利に転化する物語と読む。以下参照、小柳康子「Mary Shelley の *Valperga* ——歴史ロマンスにおける「女性の物語」『実践英文学』第 50 号 (実践英文学会、1998), 12–3; William D. Brewer, "Mary Shelley's *Valperga*: The Triumph of Euthanasia's Mind" in *European Romantic Review*, 1996 Winter.

[35] ゲルハルト・M・マルティーン著、野村美紀子訳『世界の没落』(青土社、1996), 164。ハンス・ディークマンは、全く新しい始まりの願望を秘めた破滅を「ノア・コンプレックス」と名付けた。

自伝的旅行記『最後の人間』とメアリ・シェリーの想像力

平井　山美

メアリ・シェリー (Mary Shelley) の『最後の人間』(*The Last Man* 1826) は、1818年12月8日メアリがパーシー・シェリー (Percy Shelley)、クレア・クレアモント (Claire Clairmont) と共に、ナポリ湾のバイア (Baiae) の火口湖アヴェルノ湖周辺で冥府への入り口と言われる所 ("the Elysian Fields and Avernus") を訪れた時、その付近にあるクーマイのシビルの洞窟 ("the cavern of Cumæan Sibyl") にまつわる話にインスピレーションを得て書かれたと序文に述べられている (5–9)。[1] 序文の語り手「私」は初めは実名を伏せたまま、シビルの洞窟の中で今にも崩れ落ちそうな脆いシビルの木の葉に書かれた言葉を長い孤独な時間を費やして解読し、首尾一貫した形につなぎ合わせて遂に人間性の神秘 ("the mysteries of our nature" 7) を物語るこの作品が誕生する。

一方、作品の中で語り手の「私」も、初めは実名は明かにされないがやがてそれがヴァーニー (Lionel Verney) であることが分かる。彼はたどり着いたローマのある家で机の上に残されている一人の作家の原稿の断片に鼓舞され、自分もただ一人生き残った「最後の人間」としての自分自身の存在の記念碑、歴史を書き残そうと述べる (362)。散らかったその作家の原稿の断片に促されて書かれたこの物語はヴァーニーのシビルの書であると言えるだろう。序文の「私」がメアリ自身であることに疑いはないが、物語の語り手ヴァーニーも序文の「私」と同じメアリ自身である。事実メアリはある手紙で『最後の人間』は自分のシビルの書であると述べている (1826年2月7日 J. K. ペイン宛書簡。*Letters* 508)。またメアリは別の手紙で、ヴァーニーにその人間性の回復を可能にさせるエイドリアン (Adrian) にはシェリー像を、貴族で野心家のレイモンド卿 (Lord Raymond) にはバイロン (Lord Byron) 像をおぼろげにも投影させていることを告白している (1827年8月 T. ギッチョリ宛書簡。*Letters* 562)。この小説は実話小説 (a roman à clef) であると言われているが、このようにメアリの代弁者ヴァーニーが語るメアリの自伝的作品と言うこともできる。

序文の「私」の話が天から直観能力を授かったシビルの書にふさわしいかどうかを確かめるかのように、ヴァーニーは自分の物語の最後で、人間は「不滅の想像力と神のような力」("imagination infinite, and powers godlike" 362) をもって「知られざる国」("an unknown country" 362) へと旅立つことができるのだろうかと問いかける。ロマン主義の代表的詩作品では詩人たちは「知られざる国」で想像力が作動し与えられる啓示の瞬間にその詩魂を傾ける。[2] 『最後の人間』で登場人物はその瞬間の至福を繰り返し期待し探し求めるのであるが、現実にその時は訪れるのであろうか。ヴァーニーは遂に「知られざる国」に旅立ち、何かを手にすることができるのであろうか。それとも幻影で終わるのであろうか。

ヴァーニーは登場人物の一行がドーヴァーを渡りフランス、スイスへ、アルプス越えの後コモ湖へ、そしてヴェニスからローマへと各地をたどる道筋の途中の語りの中で彼の想像力がどのようなものであるかを明らかにしていく。彼らがウインザーを脱出し疫病を避けてローマに至るまでの行程は、1814年、1816年、1818年のパーシー、メアリ、クレアモントが行ったそれぞれの旅行地の一部を組みあわせて集大成されたものと言える。エリザベス・ボールズ (Elizabeth A. Bohls) によれば18世紀から19世紀の女性作家による旅行記は、論説や論文や研究などの美学理論の通例のジャンルとは違い、当時の女性が入り込みやすいジャンルであった (Bohls 3)。

『最後の人間』は『フランケンシュタイン』(*Frankenstein, or the Modern Prometheus*) 1818年版と1831年版の中間の時期に書かれた。拙論ではこの自伝的旅行記『最後の人間』を通して、ヴィクター・フランケンシュタインの創造物 (Creature) を生んだメアリの想像力のありようを考えてみたい。

I

カンバーランド生まれの放浪の羊飼いヴァーニーは動物的身体能力が精神を制する無学の野蛮人 ("an unlettered savage" 27) であったが、洗練された感受性を持ち合わせるエイドリアンとの出会いによって、外なる世界と内なる世界との戦い ("the struggling spirit within me" 26) での主人公となり人間性を取り戻すことができるようになった。エイ

ドリアンは英国共和国を2073年に設立した亡父英国王の後継者二代目ウインザー伯爵である。彼との出会いによって知の世界の前に下ろされていたカーテンが開けられるとヴァーニーは、突然のヴィジョンの広がりに忽ち魅了され、

> 〔彼の〕外なる感覚の前に、それもそこが最も賢い人間の前であるかのように、宇宙がそれ自身の姿を見せているのを見た。詩とその創造作品、哲学とその探求物及び分類の体系が、一様に、彼の心で眠っている思想を目覚めさせ、彼に新しい思想を与えた。(27)

このようにヴァーニーの心に新しい息吹を吹き込むエイドリアンの想像力は、その玉座に知恵が座っている人間の精神に、画家のように存在していて価値ある賜物を贈る。その絵筆の夕日よりも美しい絵筆で

> 見慣れた生活に輝く色合いを添え……現実から鉛色を取り去り、全ての思考や感覚を輝くヴェールの中に包み込む。そして美という手で、人生の不毛の海から我々を誘いだし、その至福の庭、あずまや、林間の空き地へと連れ出す。(62)

ウインザー城を中心とするこの語り手ヴァーニーとエイドリアンの出会いの後、二人に加えて物語の筋書きを担う他の四人が紹介される。レイモンド卿及び彼と結婚するヴァーニーの妹パーディタ (Perdita)、エイドリアンの妹でヴァーニーと結婚する王女イドリス (Princess Idris)、レイモンド卿と一時不義の関係を続けるイヴァドニ (Evadne) である。

物語は英国の将来を背負うレイモンド卿が国家的政治的緊急事態であるギリシャ・トルコ戦争に巻き込まれることで始まる。人望を得て英国がパラダイスになることを期待して参戦し ("I have much to do before England becomes a Paradise." 87)、ギリシャ軍を勝利に導くレイモンドは、春の到来と共に一時訪れる勝利の平和の後そのまま地上の平和が長続きすることを願う ("earth will become a Paradise" 173)。しかしヴァーニーは、戦うレイモンドが廃墟と化したコンスタンティノープルの町で崩壊する瓦礫の下敷きになり戦死したことを知る。エイド

リアンの言う画家としての想像力が描く崇高な虚構が、ヴァーニーの魂を慰めるのはほんの束の間であり ("For a moment I could yield to the creative power of the imagination, and for a moment was soothed by the sublime fictions it presented to me." 159)、彼にとって想像力は結局悲痛で気まぐれなもの ("bitter and unreasonable imaginings" 167) にすぎない。ペイリ (Morton D. Paley) はこうした想像力の欺瞞的な幻想性がこの作品のテーマの一つであると主張し、他のロマン派詩人達が歌う「至福の時の啓示」("apocalypse with millennium") と比較し、メアリが語るのは「至福のない啓示」("apocalypse without millennium") がもたらす想像力のアイロニーであると解説する (Paley 4 –11)。想像力の啓示が不確定で欺瞞的なアイロニーであることは他のロマン派詩人の詩にも通ずる主要な主題であるが、メアリの想像力の機能は完成の直前で停止し、その結果を目にすることがない。ロマン派詩人は喪失する想像力のアイロニーに直面ししばし茫然自失するがその後それを補う何かがある。メアリの至福の時のない想像力は、埋め合わせのないまま消え失せて終わる。

レイモンドを失い、全世界に猛威を振るう疫病に楽園の片隅たる英国での至福の時を願う夢を奪われ、エイドリアンと残る英国人たち一行は自然のパラダイス ("natural Paradise" 243) を求めて、永遠の都ローマ ("Eternal Rome" 256) へ向け英国からの脱出を始める。

II

彼らの存在の過去と未来の境界に位置するというアルプス ("the alps as boundaries between our former and future state of existence" 331–332) 越えの後のメアリの自然描写には、1816 年、1818 年、1823 年のメアリの日記や手紙に書き留められているフランス、スイス、イタリアに及ぶ旅の中で記録された多くの優れた記述が反映されている。シェリーと共にジュネーヴ湖をめぐり、セルヴォ渓谷、シャモニ渓谷を通って周辺の山々までアルヴ川を遡ったメアリの旅が、エイドリアン率いる一行の旅に再現される。この物語の初めでヴァーニーは、人間の精神こそ善なるもの偉大なもの全ての創造者であり、自然は「その精神に仕えるただ一人の最初の奉公人」(9) であると述べている。外なる自然の崇高な壮大さは不運な心を慰め悲しみと溶け合い ("Sublime gran-

deur of outward objects soothed our hapless hearts, and were in harmony with our desolation." 328)、自然は悲惨のただ中にいる人間にとって最後まで真実である。聳え立つアルプスの峰々は「自然の王宮」("the palaces of Nature's own" 329) であり、モータルの世界に住む感覚の鈍い彼らの心をその高みまで引き上げてくれる。人間の精神にこのような効果を及ぼす自然の風景をメアリは、ウルストンクラフト(Mary Wollstonecraft)の手紙を引用し、「命と美を与えるために必要な全てのものを身にまとうことを待つ世界の骨格」(Wollstonecraft 88) であると讃える。こうした描写には、メアリの自然を観る心の目が、自然の風景に単なる現実逃避ではなく、ワーズワスの言う「宇宙の生命力」("the life of things," "Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey", 50, Wu 266) を見ようとするロマン主義的自然観を想起させるものがある。

しかしながらこの壮大な自然も、もはや破壊的疫病はシャモニでは終息しているにもかかわらず、「あまりに破壊的、剥きだしで何もなく荒々しいので、芽生えようとする想像力に楽しみを与える余裕がない」(331)。ヴァーニーにとってモンブランは「沈黙する自然の墓場」("silent tomb of nature" 331) であり、「人間を葬りその葬儀を執り行う永遠の墓場」("this eternal sepulcher" 330) である。

III

アルプス越えの後ミラノを経て一行のイタリア滞在が始まる。荒廃した世界から彼らを護るコモ湖は「天国のような避難所」(335) であり、やがては永遠の都ローマが彼らを待っている。しかしこうしたイタリア礼讃はメアリにとって一様のものではない。

コモ湖でヴァーニーはイドリスとの間の三人の子供のうち息子イーヴェリン (Evelyn) を亡くす。その描写 (337) は *The Last Man* の編者ジェイン・ブランバーグ (Jane Blumberg) が指摘するように、1819 年 6 月 7 日ローマでマラリアで亡くしたメアリの長男ウイリアムの死を書き送ったメアリの手紙(1819 年 6 月 29 日 M. ハント宛書簡。*Letters* 102)の表現と類似する。

ヴェニスでは、パーディタの死後ヴァーニーが引き取った彼女の娘クレアラ (Clara) は、かつてヴァーニーがいつかギリシャにある彼女の両親の墓に連れて行こうと約束したことを思い出し、ギリシャ行き

をせがむ。途中の危険な海と遠い山道を憂慮するヴァーニーの反対を押してエイドリアンはローマ行きの予定を変更し、彼らはギリシャに向かうことになる。やがて三人が乗った小帆船はリドを出た海で悪天候に見舞われ、エイドリアンとクレアラは稲妻の光る暗い夜の荒海に消える。エイドリアンとは「比類のない心の兄弟」("the matchless brother of my soul" 74) と呼ぶ間柄であり、この事故がなければ残る二人と共にヴァーニーは、常春のキクラデス島で死を想定することなく生きるはずであった。この幸せな未来を奪いギリシャ行きを強行したエイドリアンに、メアリの次女クレアラ (Clara Everina) の1818年ヴェニスでの急死事件にまつわる夫シェリー像が投影されていることは想像に難くない。[3] クレアラの急死はシェリーの不注意と無関心が招いたもので、そのことはかねてから緊張関係にあった夫婦の危機をさらに拡げていた (Mellor 141–142)。

1818年9月ヴェニスの北、エステでシェリーは「ジュリアンとマダロ」("Julian and Maddalo") を書いたが、ジュリアン(シェリー)とマダロ(バイロン)の対話の中で独語する狂人が語る女性の正体については諸説がある。[4] 加藤は、当時のメアリとの間の伝記的危機の事情に言及し、狂人はシェリーが自らの自画像を語る彼の分身であり、その独白はシェリーの心理的な面をある程度忠実に記録しており、女性はメアリである可能性があるとする説を支持している。狂人の独白には妻にも他人にも打ち明けられないシェリーの絶望が吐露されているが、その原因となる女性がクレアラ急死事件で彼の責任を迫るメアリであると言えるかについては、1818年、1819年当時の手紙や日記類にそれに言及する資料がなく、誰も知ることができない。加藤はN. I. ホワイト (Newman Ivey White) の説を援用しながら、メアリは後になって1839年『シェリー詩集』の注 (*Shelley: Poetical Works* 570) で、自分とのすれ違いから生じた苦しみや不満や悲しみに苦しんでいたシェリーの心中に気づかなかった悔恨の情を、自らの言葉で明らかにしたと説明している。

メアリが「ジュリアンとマダロ」の意味するところを知っていたかどうかを別にして、それ以降彼女は自身の体調不良に加えて、エミリア・ヴィヴィアニやジェーン・ウイリアムズにまつわる夫との確執に苦悩し、夫の不幸な最期に関してもリー・ハント (Leigh Hunt) など周

囲からメアリの責任を問う非難が渦巻いていた (Mellor 147)。そうした中で彼女は1823年11月までにシェリーに対する罪の償いや自責の念の交錯する小詩「選択」("The Choice", *Journals* 490–494) を書いている。

メアリが「ジュリアンとマダロ」作詩当時の夫の悩みを知ったことを明らかにするのは「選択」の後である。『最後の人間』の時点では、「選択」に書いたような亡夫への思いやりを欠いた自身への後悔、悔恨の情を感じると同時に、娘クレアラの死に纏わるシェリーとの確執が未だ尾を引き消え去っていないことを物語る。更にまた、エイドリアンには同じ海難事故で死別した夫へのメアリの哀惜の念も重なるであろう。

イタリアはこうした複雑な思いが交錯する場所であったが、後に英国に帰国した彼女はL. ハント宛書簡に、居心地の悪い母国での心境を、母国からの追放者として「ジュリアンとマダロ」の詩行を引用し、「追放者のパラダイス」("Paradise of exiles, Italy" 57) と書いて過去のイタリアを懐かしんでいる(1823年11月L. ハント宛書簡。*Letters* 377)。

IV

ただ一人生き残ったヴァーニーはその後ローマの町に漂着する。全世界の中心地であり人間が達成したものの頂点 ("the capital of the world, the crown of man's achievement" 356) たるローマは、高揚する彼の心に安心と慰めを与える。彼は滅びてしまった何百万という人々、何代にもわたる人々の中から威厳に満ち永遠に生き残ったローマの町を「この世の驚異、想像力の至高の女神」("the wonder of the world, sovereign mistress of the imagination" 357) と讃える。彼は更にラドクリフ (Ann Radcliffe) の『イタリアの惨劇』(*The Italian*)やスタール夫人 (Mme de Staël) の『コリンヌ』(*Corinne, ou L'Italie*) の舞台であるローマに言及して、この町を「魅惑の女神」("the Enchantress Spirit of Rome" 359) と称讃する。ラドクリフやスタール夫人の小説にある幻想性を考えると、ここで彼が讃美する至高の女神の魅惑には、想像的な心に永遠に最高の影響力を及ぼすはずの想像力の実態は、実は幻であり欺瞞的であることが暗示されるとペイリは指摘する (Paley 7)。この荘厳な古代

ローマの驚異的な威光に包まれながら、彼の目覚めつつある夢 ("my waking dream" 359) は、やがて彼をその目眩めく高みから一気に空虚な現実に引き戻す。目覚めつつある夢は、他のロマン主義詩人達では、例えばキーツの「アダムの夢」(1817年11月22日B. ベイリ宛書簡。Wu 1018) の記述が示すように、想像力のメタファーである。地上の人間生活はここで精神的解釈が加えられ、天上に反映され繰り返されてより美しい調べを奏でる。しかしヴァーニーには、人間の想像力の産物である聖なる美しさを湛えるヴァチカンの大理石の彫像は、人間心情と共感することにこの上なく無関心を装い、ただ理想美に自己満足しているだけに見え、彼は均整の取れた冷たいその大理石の彫像を抱きしめながら、半ば激しく嘲り、半ば自己欺瞞に陥る (360–361)。「人間の想像力は冷たい」と彼は嘆く (321)。このように混乱するメアリの内なる世界には、シェリーの内なる目が「日常性の薄紙を取り除き我々の存在が放つ驚異」を捕らえる「新しく宇宙を創造する」喜びはない(『詩の弁護』*A Defence of Poetry*, Wu 954)。このようにして彼らが英国脱出に際して目指した永遠の都ローマは、遂に声なき空虚な世界 ("a voiceless, empty world" 258) と化す。

その後彼は絶え間ない絶望という水先案内人に導かれ

> 空には太陽が昇り、月が満ち欠けを繰り返しているのに、誰もいないこの世の岸辺近くでは、天使達、死んだ人々の魂、そして至高の神の永遠に見開いた目は、ヴァーニー——正真正銘の最後の人間——を乗せた小さな帆船を見つめるだろう (365)。

と述べ物語の最後の場面を迎える。海にただ一人取り残されるこの孤独なヴァーニーには「老水夫の歌」("The Rime of the Ancient Mariner") の老水夫の姿 ("Alone, alone, all, all alone,/ Alone on a wide wide sea;/ and never a saint took pity on/ My soul in agony." 232, Wu 534)[5] が重なって見える。が海蛇を祝福し想像力によって救済され婚礼の客達に受け入れられる老水夫とは違い、一行と共に求めた彼の永遠の至福への旅は結局幻影に終り、キーツの言う日常の自己認識 ("habitual self," *Endymion* 2. 276, Allott 175) に戻りただ一人「最後の人間」と呟くのみである。ヴァーニーは遂に「知られざる国」へ旅立つことはない。

V

ヴァーニーが自分を「正真正銘最後の人間」("the LAST MAN") と強調し物語を終える言葉には、英国を出発して以来彼らのパラダイス実現への夢を再三奪ってきた絶望的な強い現実感がある。彼は、エンディミオンが夢の中で見知らぬ女神との出会いに魂を魅了され自己喪失の当惑を覚えながらも (*Endymion* 4. 475-478)、やがてその姿を見失い、目覚めて「何の価値もないものに執着し、愛し、無を見てきたのだ」("I have clung/ To nothing, loved a nothing, nothing seen," *Endymion* 4. 636-637, Allott 271) と嘆く姿に似ている。「目覚める夢」つまり想像力の世界を、完成される前に中断させるヴァーニーの自己認識には、メアリの想像力に伴う特有の現実感が反映される。[6]

しかしながら夢を断念する一方で、ヴァーニーはこの先広大な地上のどこかに生き残る希望を持ち (363)、「虹に美しい前兆を、雲に脅威を、全てのものにわたしの心にとって大切な教訓と記録を見るであろう」("I shall read fair augury in the rainbow—menace in the cloud—some lesson or record dear to my heart in everything." 365) と言う。ここに我々は、価値ある賜物の贈り主である想像力の存在を信じ、できればこの先海蛇に出会う老水夫の大海原の航海を自分も続けたい彼の願望を窺い知ることができることも確かである。『最後の人間』のテーマは「至福の時代を伴わない啓示」を描くメアリの想像力のアイロニーであると主張するペイリの論述は、「最後」の時に対抗しながら、ロマン主義そのものを否定し批判するのではなく、その時を最後のものとしないメアリの想像力が存在することを前提として進められていて、メアリの想像力の特質を洞察していて示唆に富む。

メアリは序文でこの作品を自分のシビルの書と示唆したことは前にも述べたが、それに続けて「自然の無限の広大さと人間の精神」を通じて想像力がかきたてられたと述べ、想像力の重要な役割に言及していることは注目すべきである。それは「大嵐や地震、あるいはもっと悪い嵐のような激しい破滅を孕む人間感情を描く画家」であり、「作品に悲嘆から人間としての激痛を取り去る理想の衣をまとわせ、現実にある悲しみや止めどない後悔を和らげる」(9)。彼女は孤独な悲惨や苦悩の世界から想像力と力に輝く世界に導かれ、精神の高揚がもたらされる (8)。想像力が物事に色づけをする働きについては、ワーズワ

スには「想像力の色づけ」("the certain colouring of imagination," *Lyrical Ballads*, Preface, Wu 357)、シェリーには「想念に独自の色づけをする」想像力 ("the latter [imagination] . . . acting upon those thoughts so as to color them with its own light," *A Defence of Poetry*, Wu 944)、コウルリッジには「物の形を変える色」("the modifying colours of imagination," *Biographia Literaria*, Chapter 14, Wu 526) などの言及があり、メアリの想像力の画家の譬えは彼らと共通する。彼女は日記でも、想像力の幻覚に戸惑いながらも想像力なしには自分は何もできないことを率直に語っている(1834 年 12 月 *Journal* 543)。

ベネット (Betty T. Bennett) は明快に、こうしたロマン主義的なメアリの想像力こそこの小説の真髄を支えるものと指摘する (Bennett 8)。メアリが自分を「選ばれた仲間の一員」("a part of the Elect," 1824 年 10 月 3 日 T. J. ホッグ宛書簡。*Letters* 450) と位置づける記述は、彼女がシェリーと同じ仲間の想像力の持ち主であることを裏付けるものとベネットは言う。

メアリの代弁者ヴァーニーが「勝負はついた」(320) と最後に残された人々と死を覚悟する姿にも、想像の世界を模索するロマン主義作家としてのメアリの姿を髣髴とさせるものがある。彼らは初めはアララト山に集まった最初の人類のように非創造的な虚空の闇から光へと這い出てきた単なる自然の慰み者であった。が、その後、広大な永久の川となり大海に向かって流れ下るうちに、思考によって力と知識を身に纏い、威厳と権限を身に着けた (319)。「確かに死は死ではないし、人間は滅びない」。死は生への広い入り口となり、人間は我々の知覚に従属しない別のものとなる。彼らは「生きて死ぬのではなく、生きるために死ぬ」のである (320)。こうして自分を護り匿うローマを後にして「人生の重荷を軽減する」(363) 場所を志向する孤独な漂流者ヴァーニーはまさにロマン主義作品の主人公である。

当時「最後の人間」を主題にしてグランヴィル (de Granville) の小説『オメガラスとシデリア：未来のロマンス』(*Omegarus and Syderia, a Romance in Futurity*)を初め、バイロンの詩「暗やみ」("Darkeness")、トマス・キャンベル (Thomas Campbell) の詩「最後の人間」("The Last Man") が発表され、誰が「最後の人間」の原作者かを巡って批評家達の間に論争があった。メアリは、長男ウィリアム、次女クレアラの病

死、第四子流産、更に夫シェリーの遭難死、バイロンの戦死という出来事の後、「目の前で死んでいった、愛する人たち、仲間たちの最後の生き残り」、まさに「最後の人間」となり、この作品は「その孤独な人間の気持ちを描くものである」と日記で述べている（1824年5月14日。*Journal* 476-7）。当時行われていた論争の中でメアリの『最後の人間』に対する批評家達の反応は冷ややかで、*Monthly Review* はメアリについて「病んだ想像力」、「堕落した審美眼」と批評した。

しかしこれまで見てきた様にこの作品には自伝的な旅行記としての記述の中に、ロマン主義の作家メアリの明快な想像力論が披瀝されていることを見逃してはならない。メアリの想像力は強い自己意識に遮られ十分機能することがない。またコウルリッジの秩序立てた理論的想像力論とは違って、メアリは自分の想像力がどのようなものであるかについてかならずしも十分的確に述べているとは限らない。ペイリは、シェリーが投影されているエイドリアンが述べる想像力が *A Defence of Poetry* で実際シェリーが主張する想像力論と比較すると自己中心的であり、メアリの想像力は現実逃避的であると指摘する（Paley 6）。しかし彼女の想像力は実現不可能でありながらコウルリッジの言う「有限の心の中で行われる、無限の神の永遠の創作行為」(*Biographia Literaria*, Chapter 13, Wu 525) の繰り返しを志向するものであり、序文で述べられているように孤独な悲惨や苦悩の世界にいる人間を精神の高揚に導く。メアリは「再創造のために溶解し、拡大し、拡散し、この過程が不可能な所でもいかなる場合でも常に理想化し調和」して「本質的に生きたもの」にする想像力・画家の絵筆を放棄してはいない。この作品は想像力とそれを打ち消す自己認識の対立がメアリの課題であることを物語っている。フランケンシュタインの創造物はその対立から生み出され具現化された。

ボールズはその女性作家旅行記論で当時の女性達に旅行記を書かせるようになった一つの契機として、近代美学の体系化がほとんど一様に男性主導による「脱自己意識的」("disinterested") 美的観照を前提として行われていた点を挙げている (Bohls 7)。一方旅行記としての『最後の人間』にはメアリの想像力、審美眼のあり方、言い換えればメアリの脱自己意識的美的観照のあり方を探ることができる。ボールズは階級・人種・ジェンダーを基軸とし、女性自身を美的主体とする視点

から女性作家旅行記を考察していて、その着眼は興味深い。しかしボールズが元来男性の観点から男性によって書かれてきた (Bohls 3) と言う「美学の強力な言語」は必ずしも男性のみに限定されるものではないことをメアリの作品は示していると言えよう。

(東北大学高等教育開発推進センター　非常勤講師)

注

[1] 作品の引用は全て Jane Blumberg with Nora Crook, ed., *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*. Vol. 4 *The Last Man* (London: Pickering & Chatto, 1996) による。

[2] キーツは *Endymion* 1. 295 で「普遍の知識に導く神秘のドアー」を開けて想像力が働く所を「天の境界」("the very bourne of heaven," Wu 1016) と表現している。Allott によるとこれは「知られざる国」("The undiscover'd country," *Hamlet* 3. 1. 79) に依ると言う (Allott 133)。メアリにも同じ事がいえるのではないか。

[3] Mellor 150, Seymour 358 もこのことに言及している。

[4] シェリー及びメアリの作品の原稿を精査している Nora Crook は "Pecksie and the Elf: Did the Shelleys Couple Romantically?" *Romanticism on the Net* 18 (May 2000) 7. 7 Dec. 2003<http://users.ox.ac.uk/~scat0385/18crook.html>. で、分析の結果この女性はハリエット (Harriet Shelley) であると主張する。この点に関する資料が今後我々にとっても入手し易くなることが期待される。

[5] 「老水夫の歌」(1817) はコウルリッジの『シビルの書』に収められた。1806 年メアリは自宅を訪れたコウルリッジ自身によるこの詩の朗読を聞いている (Seymour 40, 58)。

[6] Hartman は「自己意識を超えイマジネーションへの推移を模索すること」つまり自己意識対策 (Anti-Self-Consciousness) の想像力を完成させることがロマン主義詩人の主要な目的であると述べている (Hartman 53)。

WORKS CITED

Bennett, Betty T. "Radical Imaginings: Mary Shelley's *The Last Man*." Reprinted from *The Worthworth Circle* 26.3 (Summer 1995), 147–52; copyright: Betty T. Bennet. 1 Nov. 2005<http://www.rc.umd.edu/editions/mws/lastman/bennett.htm>.

Bohls, Elizabeth A. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics 1716–1818*. Cambridge Studies in Romanticism 13. 1995. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

加藤　孝「「ジュリアンとマダロ」再考」『イギリス・ロマン派研究――思想・人・作品』。桐原書店、1985 年。403 頁 – 411 頁。

Hartman, Geoffrey H. "Romanticism and 'Anti-Self-Consciousness.'" Ed. Harold Bloom. *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. New York: W. W.

Norton & Company, Inc., 1970.

Keats, John. *The Poems of John Keats*. Ed. Miriam Allott. London: Longman, 1970.

Mellor, Anne M. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. 1988. New York: Routledge, 1989.

Paley. D. Morton. "Mary Shelley's *The Last Man*: Apocalypse Without Millennium." Reprinted from *Keats-Shelley Review* 4 (Autumn 1989): 1–25, copyright: Morton D. Paley. 1 Nov. 2005<http://www.rc.umd.edu/editions/mws/lastman/paley.htm>.

Seymour, Miranda. *Mary Shelley*. London: Picador, 2000.

Shelley, Mary. *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*. Vol. 4. *The Last Man*. Ed. Jane Blumberg with Nora Crook. 1996. London: Pickering & Chatto, 2001.

————. *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*. Vol. I. "A part of the Elect." Ed. Betty T. Bennett. Baltimore: The John Hopkins UP, 1980.

————. *The Journals of Mary Shelley 1814–1844*. Ed. Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert. Oxford: Clarendon Press, 1987; Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995.

————. *Shelley: Poetical Works*. Ed. Thomas Hutchinson. 1905. London: Oxford UP, 1967.

Wollstonecraft, Mary. and Godwin, William. *A Short Residence in Sweden, Norway and Denmark & Memoirs of the Author of The Rights of Women*. Ed. Richard Homes. The Penguin English Library 17. London: Penguin, 1987.

Wu, Duncan. *Romanticism: An Anthology*. 2nd ed. Oxford: Blackwell, 2000.

Synopses

"Did Mary Shelley write *Frankenstein*? Or did Percy Shelley spoil it?"

Nora CROOK

Two provocative questions, representing two totally opposing points of view. The first is an extreme view, held by very few people, that Shelley was the true author of *Frankenstein*, but allowed Mary Shelley to have the honour of authorship. Nevertheless, though it may seem on one level a foolish question, it is still one worth asking: in demonstrating why the answer is "yes," one uncovers some interesting structural and stylistic features of *Frankenstein*. In particular, I draw attention to the prevalence of puns not only in *Frankenstein* but in Mary Shelley's fiction.

The second was first put forward in 1988 in a very influential reading by Anne K. Mellor, who argued that Shelley radically altered Mary Shelley's ideas; more recently she proposed getting back to the real *Frankenstein*, at least as a teaching text, by returning to Mary Shelley's draft in the so-called *Frankenstein Notebooks* and stripping out the alterations made by Shelley. I outline the problems that such an experiment would face, and question whether Shelley did, after all, distort Mary Shelley's *Frankenstein*. My conclusion is that Mary Shelley "learned a good deal of verbal cunning from PBS, and that he encouraged her in it, but also that she was able and ready to learn from him (and others) and take what she learned into areas of her own."

Gothic Shelley: An Interpretation of his Early Works

Yukako KUROSE

Such was his enthusiasm for Gothic novels that teenaged P. B. Shelley wrote several Gothic pieces which may appear to be mere inferior imitation of major Gothic writings, but upon close reading cast light on the archetypes of some

of Shelley's significant symbols and images. This essay examines three examples.

First discussed is the Shelleyan "fatal woman", which first appears in *Zastrozzi* and is then highly symbolized as a witch in *The Wandering Jew* before reappearing in *The Triumph of Life* as the enigmatic figure Iris.

The Triumph of Life provides another sophisticated remnant of Gothic influences: a protagonist acting double parts. The dual nature of a single character split into two personae is closely examined.

Lastly viewed is Shelley's recurrent plot element, traveling, and how its theme and protagonist's role as a pursuer continue yet change in later works, until, finally they come to rest in *The Triumph of Life*.

A Biographical Interpretation of *Alastor*

Kazuhiro UENO

Thomas, L. Peacock suggested the title of the poem, *Alastor, or The Spirit of Solitude* to Shelley. According to Peacock's interpretation, a principal characteristic of the poem is to treat the spirit of solitude as a spirit of evil. G. Kim Blank points out that Shelley read Wordsworth's *The Excursion* and found the idea that solitude has power to avenge. Shelley developed this dark image of solitude and employed it as the theme of *Alastor*. The reason why Shelley composed a poem treating solitude as an avenging spirit is that he was in the most solitary period of his life at the time. As a result of his self-centered behaviors, he was alienated from his first wife and his trusted friends. The isolated situation depressed him bitterly. He also lost his young idealism based on the enthusiastic worship of reason because he realized that he couldn't control his own passion and fell passionately and madly in love with Mary Shelley. He wanted to candidly confess his faults and express his deep regret in order to start a new life. Therefore, he wrote *Alastor*.

Kineticism of Death in Shelley's Poetry: From 'Hymn to Intellectual Beauty' to 'Mont Blanc'

Yukihiro FUJITA

When Shelley traveled to the continent in 1816 he wrote 'Hymn to Intellectual Beauty' and 'Mont Blanc,' each of which can be seen as part of a series with a common motif, death.

In 'Hymn,' we have a glimpse of a nihilistic notion, which comes about not by his epistemological apprehension but by a fear of death. Regarding 'Mont Blanc' as a sequel to 'Hymn,' we can see that in 'Mont Blanc,' fear surfaces as kinetic and destructive expressions connected to death. This means that Shelley turned his nihilistic notion into a source of power for overcoming self through the writing of his poetic text, a process resulting from unconscious drives or, in Julia Kristeva's term, the 'semiotic.'

Julian and Maddalo: Passivity and Madness in the Poet

Hiroshi TAKUBO

Madness was of a vital concern for the Romantic poets because a poet with higher sensitivity to joy is equally susceptible to all kinds of violent emotions, which can finally result in madness. The Maniac in *Julian and Maddalo* is exactly the case. He was a noble character with an extremely sensitive mind. When he was betrayed by his lover, that experience worked destructive on him. An important influence on Shelley's figure of the poet as madman transparently responsive to the influences of the world is Coleridge's image of the Aeorian harp in "Dejection," in which the violent wind that vibrates the harp set in the window is called "Mad Lutanist" as well as the "mighty Poet." The harp is a transparent medium that responds to the influences of the wind. This image, I suggest, gave rise to Shelley's idea of the poet as a forest that gives voice to the West Wind as it passes through the trees in the fifth stanza of the Ode. In *A Defence of Poetry*, the poet is a trumpet that passively transmits the spirit of the age which blows the instrument.

Shelley and his Idea of Mythological Universe: Divinity in the "Ode to the West Wind"

Keiko MIYAKITA

The "Ode to the West Wind" is a prophetic lyric poem, which marks Shelley's ideas of human liberation and the regeneration of the universe. Having found the life-principle of humans in the natural world, he develops the themes of death and rebirth, blending them with biblical imagery in the Ode. To Shelley, the wind exists as the spirit of power or the breath of the universe in sweeping away the old and bringing in the new.

Shelley is a great admirer of Jesus Christ, who is as an ideal symbol of love and liberty, compared to 'a ceaseless and invisible wind with strength and swiftness.' The Ode is full of allusions to the Scripture: the Garden of Eden, Exodus, Noah's Ark, the trials of Job, Jacob's wrestling with God, Jesus' prayer in anxiety in the garden of Gethsemane, Jesus' passion, etc. In the final stanza, Shelley desires identification with the spirit of the Wind, and prays, 'Make me thy lyre, ev'n as the forest is.' The comparison of man to a tree is frequent in the Scripture; in the Ode, the recurrence of the imagery of leaves leads to the central image of the forest, which is analogous to the poet, Jesus Christ. Analyzing the Ode from the view-point of the Scripture, we find Shelley a great myth-making poet, proclaiming the new age of spiritualism.

Shelley's *Epipsychidion* as a Mystery

Tatsuo TOKOO

Epipsychidion is not a rhapsody celebrating Shelley's love for an Italian girl, as it is often taken to be. It traces his spiritual quest for the Spirit of Beauty. His love for this spirit is explained in Platonic and Dantean terms. The philosophy of love expounded in this poem transcends ordinary human knowledge. That is why he called it a "mystery" (Letter to John Gisborne, 22 October 1821).

P. B. Shelley and Eloquent Mercury —Toleration and Imposture over Catholic Emancipation —

Maki ITO

There are some similarities between the priest in "An Address to the Irish People" and Mercury in *Prometheus Unbound*. Wasserman interprets Mercury as "sympathetic". It is not sufficient to describe the difference in attitude between Aeschylus's Hermes and Shelley's Mercury in terms of sympathy towards Prometheus. We need to derive Mercury's character from the context of issues related to religion.

The purpose of this paper is to draw a parallel between the priest estimated by Shelley to be an impostor and Mercury generally described in mythology as messenger of God and rhetorician.

Shelley's claim in "An Address to the Irish People" written in 1812 is virtually the same as the claim put forward ten years later in *Prometheus Unbound*. The parallel lies in the claim that not physical force but mental resistance, toleration of other people's beliefs, and self-reflection are most significant. A further important parallel is that both Mercury and the priest, who is a nuisance to Shelley's ideal world, are described as rhetorician or impostor. Another point is that the eloquent Mercury functions as a 'comic relief' and makes us reconsider the structure of *Prometheus Unbound*. The scene of Mercury works in conjunction with the scene of Jupiter's ruin and a dialogue on it between Ocean and Apollo. By the 'comic relief' Shelley succeeded in demeaning their existence and in attracting attentions to Prometheus's perseverance.

Shelley's *On Christianity*

Harue SHIRAISHI

In the fragmental essay, *On Christianity*, Shelley shows his analysis of the Bible and Jesus Christ. He tries to give a thorough observation in view of

logical, historical, and characteristic points. But if we see it as a Bible criticism, not a few questions come up to us.

First, he attacks the Evangelists calling them "of very undisciplined and undiscriminating minds" without mentioning the origin or history of the Book. And some of the statements that Shelley picks up as Jesus' cannot be found in any pages of the Bible. Moreover, Shelley sometimes stretches the meaning of some parts of Gospels in order to attack Christianity, but it seems to be rather far-fetched and lack persuasiveness.

At the age when this essay was written, anti-religious movements were very active and became general after many political and religious revolutions. Locke, Hume, Voltaire, D'Holbach and Rousseau were Shelley's good teachers. This essay might be a pupil's paper submitted to those teachers, but comparing with them, Shelley seems not to have knowledge about the Bible and the doctrines of Christanity as much as Voltaire, nor vision of social system as detailed and new as Rousseau. So this essay may have less validity as a Bible criticism.

On the other hand, in this essay Shelley praises Jesus Christ as a person who has almost perfect character. Shelley explains Jesus' generousness, eloquence, and sense of equality in many parts of the essay. The character who has these qualities is shown in his poems such as *Laon and Cythna*, *Prometheus Unbound*, and others. So reading this essay, we can find what Shelley's ideal character was and how it was created. From this viewpoint, this essay has much value and originality.

The Relationship between Shelley and Keats

Akiko OKADA

The relationship between Shelley and Keats was a subtle and delicate one; the two poets of the same generation valued each other, and yet both felt some uneasiness. Shelley first met Keats at Hunt's house and occasionally had some poetic events at the Hunt's circle such as the sonnet-writing contest and the

friendly competition of writing long poems. In the early stage of their acquaintance, Shelley advised Keats to defer publishing his first volume, which made Keats feel Shelley's overbearing superior manner. Later Keats refused Shelley's invitation to his house as Keats could not relax at Shelley's company. Again Keats did not accept Shelley's warm invitation to relieve his tuberculosis at his home in Italy. On the whole, Shelley liked Keats more than Keats took to the other, and the composition of *Adonais* shows the greatest admiration for Keats.

Mary Shelley's Re-presentation of Beatrice Cenci in *Valperga*

Miharu ABE

Beatrice Cenci committed patricide and was executed on a scaffold in sixteenth century Rome. Her story has inspired many authors to create a legend of an enchantress and an innocent victim. She seems to be a femme fatale for male artists. This essay deals with Beatrice in *Valperga*, modelled on the legendary woman, and examines how Mary Shelley represented Beatrice, focusing on the image of 'a ruined temple'. Mary's Beatrice is a complicated persona, more complex than Beatrice in *The Cenci* as an innocent victim and as a rebel against tyranny. Mary depicts her as the daughter of female messiah, the nursling of a heretic, the ward of a leper, the adopted child of a bishop. Beatrice exemplifies a marginal figure in Western Christian culture as well as a descendant of a female saviour. Beatrice as 'a ruined temple' reminds the reader of lost glory of the past. Together with Euthanasia, a female successor to Valperga, Beatrice recalls an antique line of female visionaries who were suppressed by patriarchal society. Mary's Beatrice is not just an enchantress or a victim but also a female leader who is in the end destroyed. Thus, she is unique among the portrayals of the legendary Beatrice.

The Last Man, an Autobiographical Travelogue and Mary Shelley's Imagination

Takami HIRAI

At the end of *The Last Man* (1826), Verney, the narrator, finds himself alone in surviving the exodus journey from London with his English companions, sheltering from the Plague and searching earthly Paradise in eternal Rome. His waking dream vanishes and all that remains is a strong real sense of the self-consciousness, the Lastness. Although he struggles with this ironically hopeless waking dream, a metaphor of the Romantic imagination, it does not mean that he criticizes or denies it. Verney, a mouthpiece for Mary Shelley, shows us that she is one of "the Elect" of the Romantic writers. We should not miss Mary Shelley's Romantic imagination as a painter, displayed clearly in this travel-writing novel, which echoes autobiographically the scenes of her early journeys with her husband, although it is not represented as an argument like that of other Romantics, Coleridge, for instance.

The Importance of *Maurice, or the Fisher's Cot: A Tale* in the Study of Mary Shelley: A Stylistic Approach.

Jun ICHIKAWA

Mary Shelley's lost story, *Maurice, or the Fisher's Cot: A Tale,* was found in Italy in 1997. Mary wrote this story for her friend's daughter Laurette, whose mother had been Mary's mother's student. Mary and her husband went to Italy in 1818, and, they met Laurette and her parents in the next year. In 1820, when Laurette was eleven years old, Mary wrote *Maurice*.

Maurice is the only work that Mary wrote for children. Relatively little time has passed since the discovery of this story, and there are few books or essays referring to it.

In this essay, I analyse this story stylistically. Furthermore, to examine *Maurice* in the context of Mary's literary career, I point out the plot pattern involving completing the story by disclosing a character's identity. This pattern is seen

in Mary's other short stories. Also, *Maurice*'s melancholy ending has something in common with that of *Frankenstein*. I point out Mary's own biographical facts in discussing the sadness sometimes attendant on disclosing identity. This is one of the most important themes in Mary's literary works.

あとがき

「日本シェリー研究センター」は、1992年5月ニューヨークで開催されたシェリー生誕200年記念国際会議に参加した人たちを中心に、同年12月に設立された。その後、毎年12月の第1土曜日に東京大学本郷キャンパス山上会館で年次大会を開催し、昨年（2005年）暮れに第14回目を迎えた。会員数80余名のこじんまりした学会であるが、熱心な会員の参加をえて毎年充実した大会になっている。学会の発展に大きく寄与されたのが、初代会長の石川重俊先生と初代事務局長の原田博氏である。この初代執行部によって年次大会の枠組みが作り上げられ、その枠組みは2000年に交代した現執行部にも受け継がれている。大会のプログラムは特別講演とシンポジウムから構成されている。特別講演は学会内外から講師を選定し、シンポジウムはシェリーの作品（初期の作品と後期の作品を交互にとりあげる）、メアリ・シェリー、その他、あらかじめ定められたテーマをめぐって数名のパネリストが発表したあと、パネリスト間、パネリストとフロアとの間で討論が交わされる。

学会活動を積み重ねるうちに、会員の業績を後に残る形で世に問う論文集を編纂してはどうかという声が、会員のなかから起こってきた。このような念願を耳にするようになってから、かなりの年月が経つが、なかなか実現の運びに至らないまま執行部が交代した。懸案事項の推進が現執行部の活動目標のひとつであったが、幹事会の了承を得てそれを事業化できたのは幸いであった。懸案事項とは第2回シェリー研修旅行と記念論集の刊行である。いずれについても企画委員会を組織し、スイスを訪れる第2回研修旅行が2005年夏に無事終了した。（ちなみに、第1回研修旅行は1997年夏イタリアにシェリー夫妻の足跡を尋ねた。）記念論集については、企画委員会が募集要項を作成し論文を募ったところ、若手、中堅、ベテランの会員から力作が寄せられ、編集委員会による論文審査をへて本書を構成する論文が決定したのである。編集委員会は、3名の企画委員、すなわち上島建吉氏、神保菘氏、床尾辰男に川村和夫氏と阿部美春氏を加えた5名で組織された。15周年記念というのは、中途半端な時期ではないかとのご意見

もあるかも知れない。しかし、たとえば20周年まで待って企画が実現するとの保証がない以上、気運が盛り上がったときに実行に移すのが得策ではないかと判断した次第である。さらに言うなら、これをもって本研究センターの出版活動が終わるわけではなく、将来、2冊目の論文集やシェリーに関する啓蒙的な書籍などが、新たな企画のもとに出版されることを期待している。

なお、本記念論集の大きな特徴としてNora Crook女史の特別寄稿を収録できたことがあげられる。女史には2005年度大会において特別講演の講師を務めていただいたが、その時の講演原稿を書き直して、本論集のために提供していただいたのである。女史に深い感謝の意を表したい。

もうひとつ、本記念論集について特筆すべきことは、自前で版下を作成して出版費用の圧縮を図ったことである。これについては本学会の会員であり、版下作成に豊富な知識と経験をもっておられる東北大学教授の石幡直樹氏から多大の援助を得た。同氏に心からお礼を申し上げる。

2006年10月

日本シェリー研究センター会長　床尾辰男

［追記］

本論文集の刊行に向けて最大の熱意と努力を傾けられた会長床尾辰男氏は、途中病を得て昨2006年11月11日に他界されました。私ども一同痛惜の念に堪えません。心からご冥福をお祈りいたします。　（記念論文集編集委員会）

Afterword by Tokoo Tatsuo

Japan Shelley Studies Center was founded in 1992, when the Bicentennial International Conference on Shelley was held in New York. Several Japanese researchers who attended the conference took an initiative to organize a society for the study of P. B. Shelley and writers associated with him. Thus the association was established in December of the same year. Since then the society has met on the first Saturday of December every year—last year's (2005) being the fourteenth. The Shelley Studies Center is a modest society consisting of some eighty members; still we are having stimulating discussions every year with the participation of enthusiastic members.

The first president, Ishikawa Shigetoshi, and the first secretary, Harata Hiroshi, greatly contributed to the development of the Shelley Studies Center. These first administrators developed the annual conference into what it is today, the organizing of which was passed on to the present administrators in 2000. The program of the annual conference primarily consists of a keynote address followed by a symposium. The speaker for the keynote address is chosen from distinguished scholars both within and outside of the society. The topic of the symposium is chosen from the works by Percy Shelley (usually alternately from his early works and later works), or from Mary Shelley, or any other related writers. The panelists read their papers, followed by discussion among the panelists, then between the panelists and the floor.

As we carried out the management of the Shelley Studies Center, voices were heard to call for a publication of collected essays to make the members' studies available to the general audience. Years passed without definite steps for realizing such a publication. As we took over the management of the Center, priorities among the issues were the publication of collection of essays and the second Shelley Study Tour to Switzerland. We were lucky to have the support of the board members to proceed with those projects that had been pending. The tour to Switzerland was successfully organized in the summer of 2005, after the first Tour which had been conducted in 1997 to follow the footsteps of the Shelleys in Italy. In each case

a project committee was organized to make a working plan.

In the publication project, the committee drafted submission guidelines and invited papers. There were submissions from younger and veteran members. The Editorial Committee read the papers with referees to select the essays to include in this volume. The Editorial Committee is comprised of three members of project committee, namely, Kamijima Kenkichi, Jimbo Suzuna, and Tokoo Tatsuo, together with Kawamura Kazuo and Abe Miharu who joined the editors later. There may be some members who wonder why we commemorate the fifteenth anniversary of the Shelley Center with the publication of this volume instead of the twentieth anniversary. We, however, judged that since we could never be sure if we could complete the project if we waited for few more years, it would be better policy to proceed with the work when there was momentum. As this volume will by no means be the final publication by the Shelley Study Center, I look forward to seeing the second collection of essays and other enlightening books to come up as our new publishing ventures.

The editors are honored to be able to include in this volume a special essay by Professor Nora Crook. She gave us a keynote address at the 2005 conference. She has rewritten the paper for this collection of essays. Here I express my gratitude for her generosity and friendship.

The editors are deeply indebted to Professor Ishihata Naoki of Tohoku University who took the laborious work of editing electronic page proofs. We asked him because he is a member of the Shelley Studies Center and he is very knowledgeable and experienced in this kind of work. We greatly appreciate his contribution to this publication.

October, 2006
Tokoo Tatsuo
President, Japan Shelley Studies Center
(Translation from Japanese by Takubo Hiroshi)

[Editor's Note]

It is our great regret that Professor Tokoo Tatsuo, President of Japan Shelley Studies Center, who put his heart and soul to publishing this collection of essays, died of cancer on November 11, 2006, without seeing the fruit of his efforts. Our sense of loss is past bearing.

飛翔する夢と現実 —21世記のシェリー論集—

2007年12月10日　印　刷　　2007年12月20日　発　行

著　者 © 日本シェリー研究センター
代表：笠原　順路

〒191-8506 日野市程久保2-1-1
明 星 大 学　笠原順路 研究室

発行所　株式会社 英　宝　社
東京都新宿区市谷左内町21番地(〒162-8691)
☎[03](5206)6020-1　Fax[03](5206)6022

ISBN 978-4-269-72089-3 C3098 [(有)ヤットバル製版・印刷／司製本]

定価2,730円（本体2,600＋税5％）

『飛翔する夢と現実』

ISBN978-4-269-72089-3
C3098 ¥2600E

9784269720893

1923098026006

定価2,730円(本体2,600円＋税5％)

THE SIGN OF 犬 A GOOD BOOK

飛翔する夢と現実

—21世紀のシェリー論集—

日本シェリー研究センター編

英宝社