

『ハイピアリアンの没落』

——オプシスの夢——(一)

胸のおくからわたしは　　なんどか祈った。

死が　わたしをこの谷間よりつれだし

もろもろの重荷より　救いたまえと——

絶望のあえぎで変化をもとめ、

刻々に　わが身をのろった。⁽¹⁾

(一)

詩人の本質や機能のような根本問題にかかわりのある詩が、キーツにはおおい。『ハイピアリアンの没落』はまさにそうした問題へのキーツの最終的解答をおもわせる作品

である。

この未完の断片詩は、ダンテの『神曲』に類似した一種の夢物語の形式をとり、人間である詩人が、詩人としての真の役割をさぐり、あわせてみずからの精神的救済をけんめいに模索する形而上学的テーマをもっている。この詩がこれまた未完の叙事詩『ハイピアリアン』の改訂詩であるのは今日の通説であるが、そこにはいくつかのはっきりしたちがいがある。『ハイピアリアン』には、詩行の中心にミルトンの、男性・中間休止があるのに、『没落』には、ダンテ的、女性・中間休止があるという、たんに形式上のことではない。前者では古いタイタン族の神々と新しいオ

松浦 暢

リンピアの神々の抗争、ハイピリアンの没落という叙事詩的展開に要点があるが、後者ではハイピリアンの没落は、たんに寓意的な意味しかなく詩人の夢が中心になっている。なるほど『没落』でも、詩人をめぐる情景や人物は、神話の世界のものである。しかし『ハイピリアン』にみられる客観的・叙事詩的世界とはことなり、『没落』では死すべき人間の宿命をこえ神と対峙し、解きたい謎にいとむ人間の——いや芸術家キーツの凄絶なすがたがある。死と接して〈暗い通路〉をもとめる詩人の夢は、たんなる空想的ファンタジアの夢でもなく、現実を遊離したレイミア的ヴィジョンでもない。詩人のアイデンティティをもとめての求道的な遍れきの夢——詩人のこれまでの知識と経験に裏うちされた洞察力の夢になっている。いってみれば、『没落』は詩人としてのまことの使命と、人間・芸術家としての義務をひとつに調和させようとしたキーツの生涯の縮図的作品である。

かつて「インディケイター」誌は、前作の『ハイピリアン』を批評して「砂漠の廃墟か、マストドン²の化石のように巨大な断片」だとのべた。『没落』は、この没個性的な化石の断片に詩人のふしぎな煉獄的苦悩の声を吹きこん

だ新しい断片詩となっている。それぞれ事情はちがうが、ロマン詩にはフラグメントがおおい。『クブラ・カーン』、『クリスタベル』、『隠とん者』、『人生の勝利』などあげるまでもない。こうしたなかでも、キーツの『ハイピリアンの没落』は、たんなる物語詩や抒情詩でなく、人間と神話的人物のダイアログを織りこんだ野心的な叙事詩フラグメントであること、それにはつきりしたオートグラフのないことなどユニークな点で伝説的な謎をよんでいる。

この壮大な詩人の夢の展開する詩の分析にあたって問題となるのは、自筆原稿のないため、どの版をテキストにするかということだろう。今日、決定稿とされているギャロッド編キーツ詩集の同詩は、五二九行（第一篇、四六六行、第二篇、六一行）で、タイトルは『ハイピリアンの没落——ある夢』³となっている。ギャロッドの典拠は、注によればヘウッドハウス第二写本かららしい。これは一九〇四年になってあらわれたものである。それまでは、クルー・ハウスに保存されていた『ジョン・キーツ・写本と記録』という題のウッドハウスの弟子のうつした写本、つまりヘウッドハウス第二写本⁴だけであった。第二写本では『没落』から〈ヘドリーム〉という語の二カ所が引用され

「キーツ未刊詩——『ハイピアリアンの没落——ある夢』⁽⁴⁾」の題字がみられる。

これはH・B・フォーマンの五巻本、キーツ詩集（一九〇一年）であきらかである。ひとつ気になるのは、フォーマンはこの第二写本の影響をうけて、キーツの『没落』の詩の副題を、かれがはじめの一八八三年の四巻本キーツ詩集でつかった「*ヘヴィジョン*」⁽⁵⁾から「*ヘドリーム*」に変えたことである。評注者は、ともすれば考えすぎて初稿や初案を改悪することがよくある。では、フォーマンはなぜ一八八三年詩集でサブタイトルに「*ヘヴィジョン*」をつかったのだろう。これには二つの理由があった。第一は、キーツの友人ブラウンの記述で、キーツは一八一九年十一月の夜「*ハイピアリアンの断片をヘヴィジョン*」の形に改作することに熱中していた」と*ヴィジョン*を明示したこと、第二は、フォーマンがこの『没落』のテキストを、一八八三年詩集では、R・M・ミルズ新発見の「キーツ『ハイピアリアン』⁽⁶⁾ 第二版」(Another Version of Keats's "Hyperion")に全面的に負っていることである。このミルズの『アナザー・ヴァージョン』こそ『ハイピアリアンの没落』の最初にプリントされた記念すべき詩集であり、そのタイトル

は、はつきり『ハイピアリアン——あるヴィジョン』となっていた。オクスフォードで私の入手したこの詩集——ぜんぶで二四ページのうすい詩集——では、三一四ページにミルズの「まえがき」があり、つぎの五ページの詩のテキストの冒頭に「*ヘヴィジョン*」というタイトルがみられる。ミルズ自身の解説によると新発見の『没落』の原稿は「キーツの友人で保護者のブラウン氏から一八四八年にわたしの出版した『文学遺稿集』といっしょにいただいたもの」という。この『アナザー・ヴァージョン』では総詩行はギヤロッドのものよりすくなく五〇六行（第一篇四四四行、第二篇六二行）から成っている。削除された部分は、ギヤロッド版テキストでいえば、一八六一二〇行、詩人の機能についての質問にモネタの女神が詩人と夢想家のちがいを説く二四行である。これは、ウッドハウス第二写本の注にあるようにキーツ自身の意図を入れたものらしい。このことは是非はあとでのべるとして、キーツの想像力の夢の完結をしめすこの長編詩のサブ・タイトルに「*ヘヴィジョン*」が「*ヘドリーム*」のかわりにはじめ用いられたことは意味ぶかい。キーツは、この両語をあるときはおなじ意味に使ったこともある。しかし、*ヴィジョン*がドリームの「空

想の夢」よりも、より「啓示的な予言的・神秘的性質の夢」(OED)であることを知っていたこと、およびこの作品を書くまえからケアリー訳のダンテの『神曲』をよみ詩の構成やテーマの面でふかい影響をうけたこと、しかもその英訳のタイトルが『ヴィジョン(夢)、ダンテ・アリジェリの地獄・煉獄・天国』⁽⁸⁾となっていたこと——こうした諸点は『没落』のサブ・タイトルがもとへヴィジョンとなつたこととけつして無縁ではない。

このようにミルンズ編の『アナザー・ヴァージョン』は、キーツの『没落』のソースをさぐる上でもきわめて重要であるが、当のミルンズは、この『アナザー・ヴァージョン』が前作『ハイピアリアン』の「もとの原稿」(original sketch)なのか、それとも「全面改作のはじまり」なのか、つまり『ハイピアリアン』とはまったく別の新しい詩なのかどうか断定はできなかった。そして後者だとすると「前作では満足しなかつた想像力」がある⁽⁹⁾と称揚している。『ハイピアリアン』に濃厚なミルトンのラテン語詩法や没我的な神々の交替劇に満足しなかつたキーツが、人間の主人公の「詩人」をたてて芸術家の使命をさぐる煉獄的な苦闘の彷徨を描こうとしたのはうなずかれるところであ

る。のちにキーツ自身『ハイピアリアン』放棄の理由として「あまりにもミルトンの倒置語法がありすぎた——ミルトンの詩は技巧的な——そういくぶん芸術家気取りでなければ書けないものだ」⁽¹⁰⁾とのべ、チャタトンの純粹英語をほめ「ちがった感覚に打ちこんでみたい」と意欲を燃やしている。この手紙の『ハイピアリアン』は今日いう『ハイピアリアン』かそれとも『ハイピアリアンの没落』のことかは批評家の問題とするところである。しかしアルヴァリイズのいう「うつくしい純粹の英詩の力と抒情的な凝縮性」(『恐るべき神』)をさがし、広大なヴィジョンの世界をこの詩で開拓しようとしたことは疑いが無い。

『ハイピアリアンの没落』の最初のプリント本である、ミルンズの『アナザー・ヴァージョン』は、このようにタイトルへのヴィジョンの語で、キーツとケアリー訳ダンテとの密接なつながりや詩人のいう「ちがった感覚」のあたらしい実験——夢の形式の劇詩への糸口を提供してくれる。しかしタイトルの問題は別として、いくぶん冗長ではあるかもしれないが、詩人の機能をくわしく説明した前述の二四行の削除はいかなることである。ミルンズがブラウンから原稿をもらった段階で、この部分が削られていた

とあれば、それは、ブラウン、いやたぶんウッドハウスの早計であろう。そこで、テキストは、一九〇一年のH・B・フォーマン版、それにもとづいたギャロッド版に拠るのが、いまのところよいようにおもわれる。最近のあたらしい版は、ほぼこれに基づいているのもこの理由であろう。さて詩人の真の使命を探求し、自己をふくむ人間の精神救済をめざした『ハイピリアンの没落』は、まず詩人の夢みるヴィジョンの優位性を主張する一八行ではじまる。

(二)

狂信者にはおのれの夢がある、その夢でかれらは織る、一宗派のためのパラダイスを野蠻人もまた、その眠りの法悦境から天国をおもいはかる、ただあわれにもかれらは上質皮紙やあたらしいインディアン紙にうつくしい詩歌の片りんも写したことがない。ローレルもまかず、かれらは生き夢み死んでゆく。ポエジーだけが、その夢の内容をはなしうつくしいことばの魔力で、解放できるからだ

想像力を、忘却のあのほの暗い魅惑と無言の魔法から。うつし身のだれにいえようか「おまえは詩人ではない——だから夢を話せない」と。なぜなら、魂が土くれでない万人には、夢ドリームがあり、もしもそのひとが愛したことがあり、母国語のすこやかな教育を受けていたら夢を話すものだから。いま、ここではなすわたしの夢が詩への夢か

狂信者のものかは、ベンもち、血のかよ(12)うこの手が墓にはいるときおのずとわかるだろう。

キーツは、ここで詩人のアイコノグラフィを明確にするため、宗教的狂信者、野蠻人、詩人の三者の夢の分析をおこない、その夢の異質性から詩人の真実の夢を展開しようとする。かれによれば、すべての人間には夢がある。夢があるのが人間の特徴である。なるほど狂信者も楽園を夢みるし、野蠻人も天国をみることができ。しかし狂信者はエゴイスティックで、自分の夢だけが有効であると主張し、他の宗派の人間を退ける。その夢は他との共感をもたない、視野の狭いファナチズムの夢である。野蠻人もまた異教的な夢の祈りのクライマックスで理想的な天国を形成する。両者に共通にいえることは、かれらの夢は、文化

的・芸術的な夢ではなく、はっきりしたアーティキュレイションに欠けた神秘的な夢である。ましてや詩人が一生さがしとめる精神的救済の夢ではない。

これにたいして詩人の夢は、想像力のえがきだすポジティブなヴィジョンの夢である。詩人の創造する詩が、詩人の夢をはなし、想像力を忘却と消滅から救うのである。いかえれば、詩人に固有の「創造的想像力」がなければ、人間はただ空しく「生き死んでゆく」だけである。ここに詩人の夢の独自性と効用がある。しかし、作者はここで疑問をなげかける。はたして詩人でないものは「夢を話せない」ものかと。キーツによれば、真の詩人でなくとも詩人の魂と夢をもち「母国語のすこやかな教育をうけ愛したことがあるものなら」この夢をはなす資格があるという。つまり詩は、人間の夢を不滅にする機能があるため、詩人になろうと努力する人間、創造的イマジネーションの焰を燃やしつづける人間には、おのずから精神救済の夢にめぐまれるものだとのべる。

作者はここで自己にたちかえって、自分は詩人なのかと反問する。キーツ自身にはたして、自分は真の詩人かどうかというアグノスティックな不安があるのを見のがしては

ならない。この作品の書かれた一八一九年七月―九月の時期¹³およびその後キーツは、たえず不安や懷疑になり、さまざまのテンションにふり廻された苦悩のときであったことをおもい出せば十分だろう。レノルズあての手紙でも「今夜のぼくはまったく五里霧中だ。なにがなんだかさっぱりわからない。しかしきみは、ぼくの不安で気まぐれな性格を知っているから、この狂乱が明朝までにおさまることがおわかりだろう。ここ二―三年というもの、まったく奇妙な生活を送ってきたものだあと今夜おもいあつた——そう、あちこち錨もなくブラブラとね¹⁴」。キーツはこの「錨もなく」ただよう状況に自己批判を加える。これから自分の書く劇詩がまことの詩人のものか、ファナティックスのものかは、作品自身が決定するという悲壮なしかも自信にあふれた宣言なのである。「ペンもち血のかようこの手が／墓にはいるとき」と表現される条は、キーツがこの詩に託した決断の強さをしめして、それはたんなる「肉体の新しい分析的把¹⁵あく」以上の意味をふくんでいる。この意味でマリーが「かんとんだが、おそろしくくらしい圧縮された¹⁶」教行とのべたのはただしいし、これからはじまる新しいハイピアリアンの「夢魔的性質¹⁷」をに

お寄せたものであろう。

『ハイピリアンの没落』は、こうした前口上ののち、この物語風劇詩のナレーターであり、主人公である「詩人」の登場で、いよいよ具体的な詩人の夢が一九行目からはじまる。

わたしはあらゆる国々の木、しゅろ、てんにんか、かし、いちじく、ぶなが、ばしょうやスパイスの花ともにとばりのように茂る園（まほろ）にいたようだ、そう耳にやさしくひびく水音で、泉のちかく、ほのかなかおりで、バラにほど近いところにいたらしい。見まわすと、ぶどう蔓がからみ、風鈴草や大輪の花が、花の香炉のように、そよ風にゆれてかかる、かたぶく屋根のあずまやがみえた。¹⁸⁾

詩人の記憶はあきらかではない。(methought) (いたようだ) というアンビギュアスな表現でわかるように、すでに主人公は夢の世界に入っている。そこは、さまざまの色彩やかおりや音が支配する幻の花園のような美しい庭園である。『聖アグネスの夕』がそうであったように、ここでも、キーツ特有の異質概念のバラレルとミックスがある。この花園は、キリスト教的にいえば、(母なるイヴ)のいるエ

デンの園であり、そのルーツは、ミルトンの『失楽園』あたりで「ぶどう蔓がからみ、風鈴草や、大輪の花がゆれるあずまや」のイメージは、「アダムの涼しいあずまや」(『失楽園』第五巻)からきているかもしれない。¹⁹⁾しかし、一方では異教的要素をも混入させて、「楽園」はアーカディア的雰囲気をも漂わせたり、アピュレイウスの『黄金のろば』のサイキの園と宮殿をしのぼせる。しかし有力なルーツは、キーツが愛読したタイ夫人の『愛の伝説——サイキ』あたりであろう。人間の少女、サイキが苦難のすえに、愛の神と結ばれて神格化する、この不滅性へ到達する人間の旅のアレゴリーは、キーツの好きな詩のテーマと題材になった。古くは、かれの『丘のうえに爪先だって』という初期の詩から『没落』とおなじ年に書かれた『サイキのうた』にまで、キーツは、しきりに、サイキを登場させている。『没落』のなかの楽園とサイキの園との強い結びつきをしめす証拠は『サイキのうた』におなじような「あずまや」のある庭園がでてくるからである。その「バラの花咲く聖所」(56)には、名もない「花のつばみや青釣鐘草や星形の花／それに庭師・空想（フアンタジー）のそだてたさまざまの花」(57—58)が咲きみだれているのである。しかも『サイキのうた』で

は、おなじように、ナレーター¹の詩人が、夢幻状態で物語をはじめているのは、偶然の一致ではあるまい。

『ハイピリアンの没落』の〈庭園〉の第二の異教的ソースは、キーツが、この詩を書いた時期の手紙にみられる。それは恋人ファニー・ブローンあての手紙で、二、三日苛だたい健康状態がつぎ創作のすすまなかつた不満をのべたあと、こういつている。「さいきんとても美しい色彩の東洋の物語を読みました。それは、環境のためユウツになった町の人々の物語です。さまざまの冒険をして、この町の人々は、つぎつぎにあるパラダイスの園につき、世にもすばらしい美人に会います。やっと彼女を抱こうとするとき、美人は目をつぶってといます。そこでみんなが目をつぶってから、ふたたび開けると、これは、したり、魔性のカゴにのつてもとの地上に降りてゆくのに気がつくのです。そして、美人と快楽をすっかり失ってしまったため、かれらは、その後ずっとユウツになるのです⁽²⁰⁾」。

この手紙のパラダイスの園は、やがて消滅するその幻滅の度合で『没落』の庭園に酷似している。このようにキーツは、キリスト教、異教的な楽園の複教的ソースを、この詩のなかで、ひとつに融合して使用しているものとみてよ

い。エデンの園や、サイキの園、それに東洋のパラダイスの園をもとに、キーツは、神話・伝説の大きな枠組のなかで、ひとつの〈庭園〉に仕たてあげたのである。この庭園は、サイキの園で、空想¹という庭師がつくった庭園とおなじように、空想のえがく美しい愛の庭園、甘美な^{オナール}夢の王国の換質物である。それがやがて消失する運命であるのは、この庭の〈あずまや〉の「花輪でかざった戸口、苔むした盛土のうえ」(88-89)に「天使や母なるイヴ」(93)の饗宴の喰べのこしのごちそうのイメージが、さびしく残っている点からも判明しよう。夢の導入部にある華麗な花園は、キーツの生涯の、驚異にあげられた時代、へ人生の比喩¹の手紙のなかの光と喜悦に輝く「処女思想の部屋」を暗示する。しかし、苦悩の人生体験をとおして、人間や物の本性を見ぬく洞察力を身につけた詩人は、この楽園のうしろにある暗黒の世界、別の意識の世界の実存に気づきはじめる。したがって楽園の〈喰べのこしのごちそう〉(30)は、キーツにとって「ひとつの時代のおわり」——「処女思想の部屋」の段階のおわりと符合するものであり「一種の快楽の寒暖計のような幸福の度合」⁽²²⁾をしめすものとは考えられない。キリスト教のサクラメントにかわるこの「異

「教的相当物」⁽²³⁾は、このようにして、やがて訪れる詩人の意識や思考の変容とたたかむすびついでている。

詩人の生涯のアレゴリーともみえる、この庭園の「苔むした盛土のうえの、夏のくだものの饗宴」⁽²⁴⁾は、キーツの嗜好である、リンゴ・ナン・アプリコット・ネクタリン・さくらんぼ⁽²⁵⁾のようなものとおもわれる。そのほかに「カラの貝殻、半分喰べたブドウの茎、甘いかおりのそれ以上の残りもの」などがあり「白い雄牛のなく、なつかしの野原にかえってきたプロサパインの饗宴で、伝説の角盃が三度もからにして注ぎ出したものよりなおおおくのもの」⁽²⁶⁾で詩人を魅惑するのである。この楽園のごちそうは、その反対の極の暗い意識の世界の出現をおおわせる。しかしさまざまの果樹、てんにんか、いちじくが薫わしい花のとばりのしめす美しい背景と、その眩惑的な色や形や香りで「かつて地上で感じたこともないような強烈な食欲」⁽²⁷⁾を詩人におほえさせる。詩人は、誘惑にたえきれなくなり、このイヴや天使の喰べのこした天来のごちそうをおいしく平らげてしまう。

やがて、まもなく、のどがかわき、そのちかくに

さまざまの蜜蜂のすする、つめたい透明な液体入りの

カメがあるのをさいわい、これをとり、この世のすべての人と、記憶にのこるすべての死者のため乾杯して、のみほした。その心ゆく一杯は

わが詩⁽²⁸⁾のテーマを生みだした。どんなケシの実も意識のすぐなくなるカリファの延命水も、

また緋色の老僧の元老院の口べらしのため

修道院の密室ひそかにつくられたどんな毒薬も

いやがる人の命を、かくもたやすく奪いさる

ことはできまい。甘いかおりの喰べのこしものや、

つぶれた苺にうずもれて、草のうえで、必死に

この利き薬とたたかってみたが、ムダなこと。

ふかい昏睡がおそいかかり、わたしは古瓶の

うえの酒神シレヌスのように、くずれ落ちた⁽²⁹⁾。

詩人はどん欲に「ごちそう」をたべた結果、のどの渴きをおほえて「つめたい透明な液体」を飲む。この液体は、一種のワインとおもわれるが、けっして、それは「いやがっている人の命を消そうとする偽りの飲物」⁽³⁰⁾ではない。その証拠に、詩人は「記憶にのこるすべての死者」⁽³¹⁾と表現される過去の詩人たちに乾杯して、みずからも、過去の真の芸術家への参加の決意をしめしているのである。しか

も、この恐るべき利き目の靈薬は、たんに詩人と過去の伝説の結びつきを暗示する段階にとどまっていはいない。へその心ゆく一杯は、わが詩のテーマの源」といふとき、この透明な液体を飲みほすことが、ある積極的な意味をおびてくるのである。つまり過去とのつながりを保証すると同時に、過去と訣別して詩人をあたらしい次元の世界へ結びつけ「新生」をうながす促進薬にもなっていることに注意しなければならない。それは『ナイティンゲールのうた』におけるように、はるかなアーカディアの森へのたんなる逃避をもたらず酒ではなく、洞察力の夢を詩人にあたえて、あたらしい現実に目ざめさせるポジティブな働きがある。ペイトは「人間のはかないモーターティの率直でリアリティックな認容」の液体とみているが、それよりは、はるかに深いふくみのある変容をもたらず液体である。詩人は、この液体をのむことにより、詩人の真の使命を知る精神救済の旅をすることになる。そして、サタンの神殿の女神モネタによって救済への道の啓示をうける。このモネタは、ふつうギリシア名の *Myriodon* (ムネーモシュネー)、英語流にいえばニーモジイニイのラテン語名であることが知られている²⁸。キーツ自身、この両者を同一視していること

は、両方の名が『没落』で使われていることから明らかである。

この女神は「想起」と「記憶」の女神であり、芸術のミューズの神の母である。輪廻説によると、靈魂があたらしい肉体に入って生まれかわるとき、レーテ(忘却)の水を飲んで、前世を忘れるものの、完全に忘れさらないために、ムネーモシュネー(記憶)の泉の水を同時にのんだという(高津春繁著『ギリシア・ローマ神話辞典』岩波書店、参照)。キーツの愛読したランブリエール『古典神話辞典』にも、ニーモジイニイはもともと「ポージェティアの泉で、この水をトロポニーニウスの神託をうけようとする人間がのんだ」という記述がある。むかし、トロポニーニウスの神託をうけようとするものが、ニーモジイニイの泉の水をのんだように、キーツの作品『没落』では、詩人が、詩のはじめに出た、はなやかなエデンの園、ロマンスへ訣別をするため「透明な液体」をのみ、モネタの女神の神託をうけ、新生をえようとするねらいがある。いわば「透明な液体」は詩人を、夢とも現ともわからない、バラの花のかおり、夏の果実のみの感覚美の世界、エリオットの『四重奏』の「バートン・ノートン」のバラ園にも似た幻の花園からつ

れだし、さびしい現実世界、芸術家の使命をさぐる思索と洞察の世界へと橋わたしをする霊薬である。キーツ自身の表現によれば「処女思想の部屋」から「暗黒の通路」へと詩人をつなぐ重要な役割になつているといえよう。

はたしてモネタの神託を約束するこの透明な利き酒のむと、詩人は、たちまち、ふかい昏睡に陥つて意識をうしなう。それは、たんに「自己忘却」のワインではなく、かえつて眠りのあと、詩人の意識を昂揚する刺戟物であり、人間の状況へのふかい洞察の夢をうながす「わが詩のテーマの源」(26)であつた。

(三)

詩人は、夢からさめて、いままでの経験にないいかめしい場所、雲のとばりが下をほうよゆうな、目くるめく高さの巨大な聖堂のドームを上を仰ぎ、つめたい大理石の床のうえに自分があるのを発見する。

どれほどながくねたか、想像するしかない。

生命の意識がもどるとわたしは羽根が生えたみたいにおどろいて立ちあがつた。しかし、うつくしい果樹園

はあとかたもなく

苔むした築山も、あずまやも消えていた。

おもわず、いかめしい屋根の切りたつ古い聖堂の

彫刻の壁面を見まわした。それは星空をおおうように

雲のとばりが下をほうかとおもわれるほど高く

そびえたち、その古さでこの地上でならびうるものを

なにひとつ、おもい出せなかつた。これまでの経験に

ある、

灰色の寺院、控壁、くずれ落ちた塔、没落の王国の

廃墟

いや波風にたえぬいた自然の岩ですら、朽ちはてた

遺蹟にしかみえなかつた。⁽³⁰⁾

強烈な効果のある「透明な液体」を飲みほすことで、詩

人は夢をみる。そして夢からめざめて、あたらしい現実

にぶつかる。しかもその飲物は、『ハイビリアン』のなか

でアポロが飲んだものとは異なつてゐる。アポロは、そこ

では、現実にはなく「あるたのしい酒か／比類ない不老

不死の延命水をのんだかのように」⁽³¹⁾飲み、その結果、神に

転生している。しかし『ハイビリアンの没落』では、詩

人は「へかのように」ではなく、じっさいに痛飲している。

その結果、いままでの感覺的な夢想家の自己から、よりきびしい現実を直視する詩人に転生するのである。キーツは、ここで、かつての壮麗なサタンの宮殿のかわりに、いまは見るかげもない荒寥としたタイタン族の没落の王国の惨状をえがくことにより、初期の自分の甘美な楽園的感性世界のおわりを暗示しようとする。光と生命のみなざる夏の果樹園のゆたかさから、寂寥と畏怖の光景への急転は、詩人の内部精神の変容にほかならない。しかし、この急転は、かならずしも、整然と行われたものでもない。詩人は、陥ってゆく昏睡と必死になつて闘つたものの、タイタン族の没落でまぬがれない運命であつたように、詩人もまた、その抗しがたい飲物の力で夢をみて、いや応なしに、暗黒のリアリティに直面するのである。いまは詩人の足もとにある、染められた石綿の織物、衣裳、黄金の火ばし、香炉、腰帶、寶石など、むかしのタイタン族の王国の栄光をしのばせる、かなしい遺物にすぎない。

そこには、かつての輝かしい白昼のバラ園の世界はなく、すべてが目没とやがて訪れる暗黒の世界のかけをおびてくろぐろとしている。かすかな光はあるが、それは没落の領土の陰影を強調するだけで、すべては莊嚴な、悲愁の

暗黒の世界にしずんでいる。

夢からさめたあと、詩人の体験することおそろしい世界は、その奥行と幅のひろさで、さらに詩人を圧倒する。

〈虚空のふかさはかる〉(83)の詩人の目には、浮き彫りの屋根と、はては霧のかなたに消える南北に走る巨大な無言の石柱の群れ、東には、永遠に朝日に向かつて開くことのない固く閉まつた門、西方には、雲のように大きなサタンの巨像がとびこんでくる。詩人の視線のあとを辿つてゆくと、まず〈無限〉を意味するはてしない虚空からはじまり——それは「崇高を讀みとらうとする詩人の試み」かもしれないが——この虚空のなかで支えとなる具象物をさがしもとめて、南北に、はてしなくのびた石柱の列におよび、やがて〈無〉に終わる霧のなかに埋没している。絶望の暗黒のなかにあつて可能性への扉をひらくはずの東の門は「日の出に永遠に閉ざされて」いる。明るい陽光の東は、詩人のすぎてきた、この詩のはじめのエデンの園、空想と驚異のえがきだした初期キーツの詩の花園であつた。その東の門がくろぐろと閉まつていることは、もはや詩人キーツが、最初の庭に帰ることを拒否されていることにはかならない。感覺のえがきだす快楽とよるこびの理想郷へ

の審美的逃避の、もはや不可能になったことである。そこで詩人は、東への道を失って西への道を進まざるをえなくなる。かれに残された道は「無明の霧」のうずまき「暗黒の通路」をとおって「神秘の重荷」を痛切に感じながら、サタンの神殿に通じる煉獄の階段をのぼることだけである。太陽に背をむけての東から西への前進は、苦渋にみちた苦難の旅のはじまりである。しかも、それは奇妙なほどに「人とは悲惨や失意、苦痛や病氣や抑圧にみちみちている」⁽³³⁾という認識をもつ「処女思想の部屋」から、すべての扉が暗い「暗黒の通路」へと向かうレノルズあてのキーツの手紙の精神探求の旅と一致している。詩人は、暗黒の通路にいかぎり、ものごとの善悪の鈎合や、明せきな判断のできない「不可知の霧」の壁のなかに自閉症的にとじこめられている。このアグノスティックな霧は、一八一八年八月、キーツの書いた『ベン・ネヴィス山頂でよめるうた』のそれをおもい出させる。そこには、詩人の精神的進歩をはばむ「霧」と「岩」がある。つまり神秘の重荷をしめす霧と、地上の苦悩をあらわす岩がある。詩人は、この無明の霧をはらうためには、まず、地上の苦悩を味わいつくし、その試行錯誤のプロセスのなかで独自の思索をう

る必要がある。この思索と知恵をうるためには、人生の最悪の悲惨をしめす「地獄を知り」⁽³⁴⁾、また同時に、詩人の理想美の頂点である「天国を語る」ことが前提であった（参照第四章『無明の霧』）。

『没落』で、詩人がサタン像のある神殿へたどる道は、ひとつには、この「地獄を知る」という詩人の内的欲求にもとづくものである。あるとき、キーツは「興奮や熱狂をしずめ、思索を拡大して、神秘の重荷を軽くするのに役だつ」⁽³⁵⁾ものとして「該博な知識」や「知識をともなつた直覚」をあげたことがあるが、かれの思考原理のなかでは、こうした、天と地という矛盾する現象の理解と知識のカテゴリのなかにふくめたのである。この詩のはじめ空想の花園で天国を語つた詩人は、こんどは、人間精神の暗黒の分野、地獄の領域の探査にのりだす。この自己の現在の状況への不満と不安から、活路を見出そうとする詩人の創造的で、苦しみにみちた努力は、実存主義の基本的前提とどこか同質のものがある。「無言の巨大な石柱の列」をまえにした詩人の畏怖は、二十世紀人が「可能性の虚空をまえにしてうける脅迫 (intimidation)」⁽³⁶⁾と通じる実存的不安である。では、キーツは、この畏怖のイメージをどこからえた

のであろうか。ローズによると、こうした神殿のイメージは「ペリクレスの神殿、モーゼの神殿、エジプトの遺蹟、ダンテの煉獄の丘、それにキーツが『海の寺院』とよんだフィンガルの洞くつのおどろくべき混融³⁷」という。たしかに、このイメージのルールは、単一ではなく複数である。それは、この詩行の前後にみられるエジプト、ドルイド的な要素、それに中世キリスト教的、ユダヤ教的要素とみてもあきらかだ。「おごそかな屋根の古い聖堂」、「浮き彫りの屋根」、「はては霧に消える／南北につらなる巨大な無言の石柱の列」(81-88)のような、おごそかな景観は、まづ、キーツが前年の夏、スコットランド旅行でみたスタツハ島の大聖堂や僧院廃墟、フィンガルの洞くつの垂直の石柱群のような実景に負っている。

いったいだれが、こんな辺びな島に、大聖堂や僧院——修道院・尼僧院の廃墟があると想像するだろう。島の外観は、ひとつの屋根にたとえられる。その屋根の頂は、ハチの巣ぐらい、びっしり並んだ巨大な玄武岩の石柱に支えられていて、いちばん見事なのは、フィンガルの洞くつだ。それは玄武岩の石柱をくりぬいてできている。たとえてみれば、人間娘に会いにきた

巨人が、おびただしい石柱をマツチ箱のようにたばねて、大斧でもって切り、ど真中に洞くつをつくったみたいだ。われわれは、かっこうの階段になっている、いちばん低い石柱をおり、洞くつの横を歩いた。天頂部分は、ややゴシック風のアーチになり……入口のアーチからの海の景色は、まったく雄大だ。そのおごそかさど壮麗さはいちばんみごとな大聖堂をはるかにしのいでいた。³⁸

この手紙の情景と『没落』の詩句の類似は、キーツが前年の夏の体験を一年後のちやうど、この詩を書いている時期の九月に手紙に書き入れたという時間的近似からも証明されるところである。この実景に加えて、第二の重要なルーツは、この年の二月、キーツが、ブリテイッシュ・インスティテュションでみたジョン・マーティン(John Martin, 1784-1859)の絵『バビロンの没落』であろう。この絵とキーツの前作『ハイピリアン』の關係は、アイアン・ジャックの指摘するとおりだが、それ以上に『没落』との影響のあることを見逃してはならない。なぜなら、この絵は、タイトルの類似性もさることながら、ただならぬ暗雲のもとに崩壊するバビロンの都の悲壯な姿が描かれ、はつきり

ピラミッドのような建物と霧のなかに消える長大な、いかめしい屋根と柱列、それに朝日に二度と開くことのない暗黒の門が克明に写しだされているからである。マーティンの絵画は、自己を光の渦巻のなかに投じるターナーの楽園的な絵とはことなり、その構成を分離・疎外におき、絵画における崇高の物質化をはかった地獄の終末画であった。マーティンは、その空間・群衆・建築の解釈でユニークであり、その作品は、物質の空しさ、人生の栄華や権勢の空しさを再現、かれの巨大なスケクタクル画には「デヌーマン的特質」⁽⁴⁰⁾が濃厚であった。劇における凄絶な光景の昇華で、想像につよく働きかけるマーティンの絵画精神は、タイタン族の悲愁の崩壊をダイナミックに描き、消滅する詩人内部の初期の荒廃した精神状況を写そうとするキーツの狙いをうまくアイデンティファイしたのは自然であった。こうしたマーティンの影響は第二篇の「ハイピリアンの宮殿」のピラミッド、オペリスク、ドーム、輝く廊下、怒りで赤く染まった夜明けの空の視覚イメージにもあらわれる。

『ハイピリアンの没落』で、自然の実景やマーティンの絵画をもとに、みごとに統一イメージをつくりあげたキーツは、さらに「詩人」を、「雲のように巨大なある像」

(88)つまり、タイタン族のサタンの像に近づける。この像の足もとには、ひとつの祭壇があり、そこへは、大理石の手すりのついた階段で両側からアプローチできる。この像の原型は、当時でた「テーベのメムノン像」⁽⁴¹⁾ともいわれるが、ここでは、没落のタイタン族の長、サタンの像であるといえは十分だろう。主人公の詩人は「無数の階段を骨折って一歩一歩のぼる」⁽⁹²⁾ことで、かろうじて、このサタン像に接近することができる。しかし、まだ現実には、その階段の下までも達していない。ただ、すかして見る詩人には、この神殿のそばに「神に仕える女神」(one minor-goddess)とひとつの炎がみえてくる。この神殿は、詩人の精神的探求の対象となる場所、つまり真理と美の焰に輝く理想の高所ともおもわれる。「仕える女神」は、のちになって予言者の神託をさずけるモネタの女神であると判明する。祭壇のそばに高々と燃える焰は、季節の冬を春に、死を生へと変える五月の小雨のように、起死回生の作用をもつ焰である。

五月な^{さつげ}かば、病^やめる東風が吹きやんで
ふいた南の風が変わると、あたたかい
小雨がふって、すべての花の氷をとかし、

かぐわしいかおりをはなつて、

いまわの病人も屍衣をわすれるほど

さわやかな息吹きで大氣をみたすように、

氣高いけにえの焰は、春の女神の

芳香をふりまき、よろこびのほかは、

すべてを忘れさせ祭壇のあたり一面を

やわらかな紫煙につつんだ。

詩人は、病める冬を、春雨がやさしくいやすように、神殿の焰がかぐわしい五月の馥郁としたかおりと煙で、すべてをつつみいまわしい記憶を忘れさせるふしぎな治療作用を、みごとに表現している。この冬を逐いはらう春の訪れのパターンは、キーツの好きな反覆パターンであった。

『黒雲さりて』のソネットも、その一例である。

ながい寂しい季節に平野にたれこめていた

黒雲がひくと、やさしい南の空から

生まれた一日がおとずれ、きれいにぬぐいさつてくれ

る

あの陰うつな空から、忌まわしいすべてのしみを。

いらいらしていた月は、くるしみから解かれ、

ひさしく失っていた権利のように五月にしみじみふ

れ、

バラの葉におちる雨だれのように

ひんやりとした、そのまぶたを愛撫する。

(118)

すでにのべたように『ハイピアリアンの没落』におけるダンテの『神曲』の影響は奥ぶかいものがあるが、さわやかな五月の息吹きが花の香をひき出し、あたりを芳香で満たす情景も「煉獄篇」に「バラレルが見出せるのも、偶然の暗合ではあるまい。次の詩行は、キーツの愛読したケアリー英語本からである。

夜あけをつげる五月のそよ風が

さわやかな翼にのって吹きおこり

草や花にすっかりしみこんだかぐわしい

香りをはなつように、そうした風の

そっと額をなでるのを感じ、吹きながら

アンブロッシャの香りをふりまく風の

そよぎすら、わたしはおぼえるのだった。

『没落』のなかの「春の女神の芳香をはなつ」いけにえの焰は、十五ヵ月前、キーツの書いた『メイアのうた』を思いださせる。ここでは、春にことよせて、詩人が古代ギ

ロシアの詩人の〈活力〉をもとめているが、ここでも、あ
たらしい精神探求の旅で、あたらしいよろこびと生命を約
束する春の女神の息吹きを、詩人は〈いけにえの焰〉の紫
煙のなかに期待するのである。荒廢の王国の神殿に燃える
焰は、このように〈暗黒の通路〉のなかで一条の救済の光
を、詩人に与えるようにおもわれるが、その期待も、きび
しいモネタの女神のことばで崩れてしまう。煙のとぼりの
向こうから詩人に聞こえてくるのは、女神の警告(アドモニ
ション)と命令の声である。

もしそなたがこの階段をのぼることがかなわぬな
ら、その大理石なめいしのうえで息たえよ。

ありふれた塵にもひとしいおまえの肉体は

水気をなくして干からび——おまえの白骨は

数年のうちに打ちはてて、消えさり——いま冷たい

舗道のうえにいますおまえの形骸の——かけらも

いかに鋭い人の目とも見つけられることはできない。

おまえのはかない命の砂は、このひととき落ちつく

し

この人の世で、だれもおまえの砂時計を

かえずものはいない。

もしも、おまえが、この不滅きまつの階段をのぼりきるま
えに

香料のガムの葉の燃えつきてしまうなら。

(I. 107—117)

モネタの女神は、詩人にむかって、この〈不滅の階段〉
をのぼって真の詩人としての試練「困難な仕事」(120)へ
の挑戦をせよとうながす。苛酷な女神と詩人とのダイアロ
グが、このあと、一八〇行にわたって、えんえんとつづ
く。この部分が『没落』のライト・モチーフであり、詩人
の本質と機能についてのキーツの総決算的な考えののべら
れた箇所であることに異論はあるまい。その部分の究明を
するまえに、まず、われわれは、詩人に重大な啓示をあた
えるモネタとは、何者であるか、また女神の命ずる〈不滅
の階段〉の意味を、まず吟味しなければならぬ。

モネタが記憶の女神であり、ミューズの母であるニーモ
ジイニイのラテン語であることは、すでにのべた。

では新しい名前モネタは、はじめの名前のもっと響きの
よいシノニムか代替語にすぎないのであるうか、いやすく
なくとも『ハイピリアン』でアポロの人格化に関係した
ニーモジイニイよりは、はるかに意味ぶかいが、アンビヴ

アレントな女神であることにまちがいない。なぜなら前作ではキーツの関心は、おなじ女神の神話の適用でも、あたらしい神アポロの創造にあったのだが、『没落』で、詩人の心を支配しているのは神ではなく、まさに「自己の創造」⁽⁴⁴⁾であった。また、いかに生命の砂の人生で芸術家がおのれの存在の意義を発見するかであり、その啓示をあたえる女神がモネタであったからである。「東の門」を閉ざされ、初期の自己の世界への復帰を拒絶された詩人は、天地のあいだをはいまわる「二本足の動物」のように、夢と恐怖の飢餓に苦しみながら、未踏の「暗黒の通路」に自己の救済のみちをもとめねばならない。たえず自己と社会のアンデントイティに心をくだき、虚無の深淵にたつ詩人には、たとえ、どんなにきびしくてもモネタの警告は、かれを死から生へつなぐものであった。このように詩人に転生への契機をあたえるモネタをめぐるさまざまな解釈のあるのは当然である。

モネタの第一の解釈は、語源的にも説得力のある「説論的な金融の神」としてのモネタである。「monere」は「忠告する、説諭(訓戒)する、警告する」の意味があり、たとえばキケロは地震の怒りにふれ、雌豚を犠牲に捧げよと命

じる声が、ジュノーの神殿からきこえたことから「ジュノー・モネタ」つまり「ジュノー警告神」がモネタの女神の代名詞になったとべている。たしかに、ラテン語で、モネタはジュノー女神の渾名である。キーツは、この警告神としてのモネタを、詩人を正しい洞察へと向かわせる女神、詩人によい訓戒をあたえる女神として利用したふしがある。また、むかし、この女神の神殿で、コインが造られたことから、「マニタリイ(金融)」の神としての意味もモネタはもつようになった。興味あることに、『没落』でサタンの神殿をまもる巫女神モネタは、みずからも、ローマの富をむかし司ったディー・モネタの再現である。この作品では「詩人」に、金の世界、きびしい現実の世界への正当な関心をよびおこさせるとともに、ローマ人の金や宝物を、むかしその地下に保管したサタンの神殿に仕える女神にもなっている。この金を中心とする富は、サタンが農業神でもあることから、土地のゆたかさを暗示する。ルスヴェンによれば、サタンの統治時代、地下に埋蔵された金は、われわれ鉄器時代になって発掘されることから、現代は「黄金時代」ではなく、「金欲時代」とよばれてもよいというシニカルな意味が生まれたという。⁽⁴⁵⁾このシニカル

な解釈を利用すれば、比喩的な意味で、レム・オプ・ゴルド「黄金の国」、つまり芸術の世界でつねに金欠状態にある詩人にたいして、現実との密着を教える神、モネタのアイロニカルな性格も浮かんでこよう。

キーツのモネタの第二の解釈は、モネタが「文芸の神」としての性格を、ギリシア・パルテノン神殿のミネルヴァ(ギリシア名、アテネ)の女神からならしたとする説である。キーツは、パルテノンのアテネの女神の有名な「二六キュービットの高さの像が、『没落』のモネタのように高い祭壇のうえにたっていることを、プリニイの本の記述から知っていて、これを作品に利用したという説もある。⁽⁴⁶⁾

この説をたてたメラーは、さらに『没落』で、詩人がモネタの祭壇に近づくプローセスは、毎年パルテノンのアテネの女神像へアテネの人々が行列をつくってゆくお祭の儀式の進行の忠実な模倣であるという解釈をしめしている。詩人のモネタの祭壇への接近を詩人の一種の宗教的探求のシンボルとみれば、これをミネルヴァ像への帰依の行進と一致させることもできるし、エホバの豊じよう角の祭壇へ、ヤコブの階段をつたってのアプローチとみることもできよう。しかし、ミネルヴァの影響をもっと文芸的にみ

れば、知識と知恵の女神がキーツに教えたことは『没落』で詩人が、女神モネタの頭蓋のなかに読みとるものと一致する。それは神と人間の歴史、ジュピター一族に滅ぼされたタイタン族の悲劇的敗乏の知識であり、また悲劇のなかから、いかに救済されるかという問題のようである。

第三の見方は、夢想家と詩人とを、まだ分離できないでいるキーツのディレンマの根源をさぐりあてた「おそろしい女性像」とする解釈である。モネタがおそろしいのは、ある意味でこの予言的女神が、詩人キーツの本質を言いあてているからであり、なぜ言いあてているかといえ、モネタがキーツ自身の分身に他ならないからだろう。じぶんの弱点を知ったキーツは、モネタに仮託して痛烈な自己批判をしているのかもしれない。キーツとモネタのダイアローグは、この意味でキーツ自身の内部の相せめぐ二つの声であり、この両者の対話を通じて、詩と詩人の本質が問われるのである。そして、たしかにいえることは、この女神は空靈的なオナールの夢ではなく、オプシス(洞察)の夢を詩人にあたえる女神であることだ。神話的にはタイタン族の神サタンを祭り、その非運の社（社）に女司祭として仕える女神だが、この精神探求の詩劇では、キーツの真の詩人、芸

術家への転身を見まもる守護神であるとともに、安易に流
れようとする作者に、きびしい精神錬磨を警告するへおそ
ろしい神でもある。キーツは、このモネタの女神の神託
をうけるべく、〈不滅の階段〉に挑むのである。

ではこの〈階段〉の内包する意味はなにか。その階段をの
ぼることに、どれだけの意義があるのか。そのソースにも
ふれながら、〈階段〉の分析をしてみよう。まず考えられ
るのは、この階段は、〈煉獄の階段〉だということだろう。
しかも注目すべきことは、煉獄的な意味があるからといっ
ても、⁽⁴⁸⁾ けっしてキーツは「宗教的目的で、このシンボルを
使っていない」ことであり、そこにはむしろ形而上学的な
意味の方がつよいのである。この煉獄的階段は、この時期
キーツの愛読したダンテの『神曲』『煉獄篇』のなかの頂
点の地上楽園へむかって山腹の急斜面を帯状にまきついた
「環嶺」(IV: 49)をおもわせる。それは登りはじめはいつも
苦しむようにできているものだった。『没落』の〈大理石
の階段〉のイメージからすると、それは「煉獄篇」第九
歌、第十二歌にてくる白い大理石のアリュージョンとも
考えられる。キーツの階段のイメージと上方の祭壇からひ
びく、いかめしい声の結びつきは、『神曲』の山頂の楽園

へ通じる階段と、その最上段にあって、登ってくるダンテ
に、おそろしい尋問をする門番の天使の部分と符合する。

かれ(天使)は叫んだ「おまえのいるところから答え
よ。登らんとするわけを。おまえの護衛者はどこだ。
気をつける、みだりにのぼり、生命を落さぬように」
〔煉獄篇〕第九歌、七六一七八)

ダンテの階段は、三段からなり、最上段は血のようにあ
かい斑岩、第二段は暗紫色、最下段は「とてもなめらかに
磨かれた白大理石で、わたしの姿がくっきりうつるほどだ
った」(891-893)のである。ダンテがいまいる白大理石のい
ちばん低い階段は、『没落』でモネタの警告をうけるさい、
詩人のいた〈白大理石の床〉のモデルとなった可能性はお
おきい。

キーツは、こうした煉獄的階段のほかに、プラトン哲学
でいう〈美の梯子〉の形而上学的インプリケーションをも
たせていると考えられる。『饗宴』^{シネポシス}で、プラトンは真実の
追求は、まず低次な段階の個々の美しいものから出発して
最高美にむかって階段をのぼるように、のぼりつめること
だと説明している。具体的にいえば、一つの美しい肉体か
ら、二つの美しい肉体へ、そこから美しい活動へ、さらに

美しい活動から学問へとすすみ、ついには美の本体の認識にたどりつくという美のイデアの想起の上昇論を確立している。こうした身体美から精神美にいたる弁証法的発展の説明に、〈昇り階段〉のメタフォアが使われているのは、『没落』でみせる詩人の煉獄的階段の上昇との興味ある一致点である。『ハイピアリアン』では、アポロは、ニーモジイニイから共感と愛をえているが、『ハイピアリアンの没落』では、詩人はモネタの女神の嘲笑をおびた警告をうけ、生死をかけて階段をのぼるのである。その目的は、詩人の存在への根源的疑問の解決のためであり、美の本体の認識のためであり、自己の精神救済のためであった。

やとと〈不滅の階段〉の下まできて、祭壇をふり仰いだ詩人には、モネタの女神の〈二重の脅迫〉がおそいかかる。一つの脅迫は、もし、この〈不滅のきざし〉をのぼらなければ、かれの肉體は干からびて肉體的死を経験するはめになるといふ。二つめの脅迫は、もし失敗すれば、かれの存在はまったく無視され、かれという人間のかつて存在したことを記憶するものもない。これは肉體的死以上に耐えがたいものだといふのである。⁽⁵⁰⁾のぼらねば、無名のまま、ガムの香料の燃えつきたとき、ただちに死ぬ運命だ

とさとして、詩人はすさまじい努力で、この〈困難な仕事〉⁽¹²⁰⁾に挑戦することになる。

ふいに、麻ひするような冷気が

鋪石からのぼってわたしの手足をとらえ

のどもとに脈うつ頸動脈を、ひややかに

つかもうと、ものすごい勢いでかけあがった。

わたしは悲鳴をあげた。その声のするどい痛みが

耳につき刺さった——必死になってこの麻ひから

のがれようとした——いちばん下の階段にたどりつこうとした。

わたしの足どりはのろく、重く、死んだようだった。

冷気は心臓を庄迫して、ちっ息しそうだった。

両手をにぎりしめても感触はなかった。

死の一步手まえでわたしの冷えきった足で

いちばん下の階段にふれた。そのとたんに

爪先から生命が流れこんでくるようにおもわれた。

わたしはのぼった、むかし、美しい天使がみどりの

芝生から天国へ、階段を舞いのほったように。⁽⁵¹⁾

「いちばん下の階段」にたどりつくまで、詩人は死の激闘をする。おそろしい死の麻ひは、詩人の四肢を支配する

かのようにおもわれるが、死の直前にそのけんめいの労苦が酬いられて、詩人は生命の階段の最下段に達することができる。それまでの凍りつく死と、暖かい生のパラレルと、両者のふいの交替は、なにを物語るだろう。これはモネタの回答にまたねばならない。死から生へ脱皮した詩人は、むかしヤコブが夢に美しい天使が上り下りするのを見たという、あの天国にいたる階段(『創世紀』二十八・10—17)をかけのぼるように、らくらくとのぼるのである。いちばん下の階段までのおそろしい苦難にくらべ、それからあとの石段のぼりは急にらくになる。この条を、やはりキーツは『神曲』「煉獄篇」で「白い服をきた天使」が登るさま——「平地を歩くより、はるかに軽くなった」(IX. 85—86)とのべた箇所からえたものだろう。ダンテは神聖な階段のぼりの軽くなった理由として、額の罪の字が消えたため足は心の軽きを伝えるのだ(XI. 107—109)と説明している。いまは〈角盃のある祭壇〉(137)に近づいた詩人は、そぼのへヴェイルをきた影〈(veiled shadow) (141)のモネタによびかける。しかし、なぜモネタの女神はへヴェイルをきた影〉という奇妙な表現をされるのだろう。このキーツの表現を理解するためには、ダンテとシェリーの例をたず

のが賢明だが、これについては、次稿で詳述することにする。(続)

[注]

- (1) *The Fall of Hyperion*, I. 396-399.
- (2) *The Indicator*, XLIV (Aug. 9th 1820), p. 347.
See. Donald Reiman (ed.) *The Romantics Reviewed: Contemporary Reviews of British Romantic Writers*, Vol. II (Garland Publishing Co. N. Y., 1972), p. 484.
- (3) H. W. Garrard (ed.): *The Poetical Works of John Keats* (Oxford, 1939), p. 507.
- (4) H. B. Forman (ed.): *The Complete Works of John Keats* (Gowans & Gray, 1901), Vol. III. Posthumous Poems 1812-1820, p. 170.
- (5) H. B. Forman (ed.): *The Poetical Works and Other Writings of John Keats* (Reeves & Turner, 1883), Vol. II. p. 181.
- (6) H. B. Forman: *The Complete Works of John Keats* (1901), p. 169.
- (7) R. M. Milnes: *Another Version of Keats's "Hyperion"* — *Hyperion, A Vision* (Published in 1856 for the

Philobiblon Society), 全三回頁。

上のアンソニーの詩集は、ロンドン協会の『書誌学的・歴史の論文集』(一八五六—五七)の第三巻に於ける収録されたもの。

cf. G. Traub: *Keats's "Fall of Hyperion" A Textual and Critical Study* (University Microfilms, 1973), p. 26.

- (8) *The Vision; or Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri, Translated by the Rev. H. Francis Cary*, 3 volumes (London: John Taylor, 1814) 大英図書館蔵本。
- (9) R. M. Milnes: *op. cit.*, p. 4.
- (10) Letter to John Hamilton Reynolds, 21 September 1819.
- (11) A. Alvarez: *The Savage God* (Weidenfeld and Nicolson, 1971), p. 171.
- (12) *The Fall of Hyperion*, I, 1-18.
- (13) Murry 等の Rollins の『没落』の創作時期を一八一九年八月—九月、Finney は「一八一九年九月—十月」(H. p. 712) とみているが、最近では「一八一九年七月—九月説」が有力である。その可能性のあるのは Allott の

うで、一八一九年九月、シャントリンで書きはじめ、九月二十一日を通りこして、同年の十一月—十二月にロンドンで完成したとみられている(John Keats, p. 655) Stilling の「九月二十一日」の「Keats's 最盛期」(*The Text of Keats's Poems*, p. 259.) に推定している。

- (14) Letter to John Hamilton Reynolds, 21 September 1819.
- (15) W. J. Bate: *John Keats* (Harvard U. P., 1963), p. 592.
- (16) J. M. Murry: *Keats and Shakespeare* (Oxford, 1951), p. 171.
- (17) Robert Gittings: *The Living Year* (Heinemann, 1954), p. 176.
- (18) *The Fall of Hyperion*, 19-27.
- (19) E. De Selincourt: *The Poems of John Keats* (Methuen, 1954), p. 520.
- (20) Letter to Fanny Brawne, (15 July 1819).
- (21) K. K. Ruthven: 'Keats and *Dea Moneta*', *Studies in Romanticism*, Vol. XV, No. 3, p. 457.
- (22) Anne K. Mellor: 'Keats's Face of Moneta: Source and Meaning', *Keats-Shelley Journal* XXV (1976), p.

- 66.
- (32) S. R. Swainathan: 'Keats's *The Fall of Hyperion*', *Keats-Shelley Memorial Bulletin* No. XX (1969), p. 12.
- (34) Letter to Fanny Keats, 28 Aug. 1819 参照。
- (35) *The Fall of Hyperion*, 41-56.
- (36) Stuart A. Ende: *Keats and the Sublime* (Yale U. P., 1976), p. 148.
- (37) W. J. Bate: *John Keats* (Harvard U. P., 1963), p. 590.
- (38) Ian Jack: *Keats and the Mirror of Art* (Oxford U. P., 1967), p. 230.
- (39) F. A. Wright (Rev.): *Lemprière's Classical Dictionary* (Routledge & Kegan Paul, 1951), p. 388.
- (40) *The Fall of Hyperion*, 57-71.
- (41) *Hyperion*, III. 118-119.
- (42) Stuart A. Ende: *Keats and the Sublime* (Yale U. P., 1976), p. 149.
- (43) Letter to John Hamilton Reynolds, 3 May 1818.
- (44) *Written upon the Top of Ben Nevis*, 5.
- (45) Letter to John Hamilton Reynolds, 3 May 1818.
- (46) W. J. Bate: *op. cit.*, p. 592.
- (32) J. L. Lowes: "Moneta's Temple" *PMLA* (1936) LI, 1098-1113.
- (33) Letter to the George Keats, 18 September 1819.
- (34) Ian Jack: *Keats and the Mirror of Art* (Oxford U. P., 1967), p. 172.
- (35) Martin Meisel: "The Material Sublime: John Martin, Byron, Turner and the Theater" in K. Kroeber & W. Walling (ed.): *Images of Romanticism; Verbal and Visual Affinities* (Yale University Press, 1978), p. 214.
- (44) Helen Darbishire: "Keats and Egypt", *The Review of English Studies* (Jan. 1927) Vol. III. No. 9, p. 6.
- 女史が キーンが所時『美術年表』(一八一八年四月)のなかのメトロン像に關係した記述「ホミーンキーン
のキーンタのなか 著る大理石の祭壇のやせり二ツキ
ユーラの聖和の二ツの像はあつた」を引用してその
アラス。
- (34) *The Fall of Hyperion*, I. 97-105.
- (44) H. F. Cary (tr.): *The Vision, Purgatory*, XXIV, 142-147.
- (44) Dorothy Hewlett: "Some Thoughts on *The Fall of*

- Hyperion* in *Versdichtung: Der Englischen Romantik*
 herausgegeben von T.A. Riese und D. Riesner (Erich
 Schmidt Verlag, Berlin, 1968), p. 416.
- (45) K.K. Ruthven: 'Keats and *Dea Monetá*', p. 446.
- (46) Ann K. Mellor: *op. cit.*, p. 66.
- (47) Robert Gittings: *John Keats: The Living Year*
 (Heinemann, 1954), p. 179.
- (48) Jacob Wigod: *The Darkening Chamber: The Growth*
of Tragic Consciousness in Keats (Universität Salzburg,
 Austria, 1972), p. 198.
- (49) 鈴木照雄訳『饗宴』(ノラマン)二一一B、世界文学体
 系三(筑摩書房、一九六七年)。
 山内得立著『ギリシヤの哲学』(弘文堂、昭和四十二年)
 七六五—七六六頁参照。
 向坂寛訳『饗宴』(ノラマン著作集I)(勁草書房)二
 三三頁。
- (50) Thomas A. Vogler: 'Keats: In the Interval', *Pre-*
ludes to Vision: The Epic Venture in Blake, Words-
worth, Keats and Hart Crane (University of California,
 1971), p. 127.
- (51) *The Fall of Hyperion*, I, 122-136.