

シェリーとピンダロス

——「エウガネイ連山」をめぐる——

蜂 谷 昭 雄

以前に‘Topographical Poetry の系譜’を論じた際、^①シェリーの‘エウガネイ連山にて詠める’（‘Lines Written among the Euganean Hills’）についても、その枠内で触れるところがあった。topographical または loco-descriptive といっても、単なる叙景詩でなく、必ず自然への冥想、歴史への回顧ないしは思索を、殆ど定義上含む詩のジャンルではあるが、しかしなお、シェリーのこの詩の場合は、その枠内でとらえようとしても本質的なものを取り逃すと思われるので、観点を新たにして再考したい。その際前稿において萌芽的に触れたところを、多少繰返すことになるかも知れない。

実はその問題は百年以上前のアーノルドの見当違いな批評と、スウィンバーンのそれに対する反論で片がついているとも言えるが、消極的な意味での整理はともかく、積極的な意味での本質解明はまだ出来ていないと考えるがゆえに、古い論点を取り上げるわけである。

さて、アーノルドの「モーリス・ド・ゲラン論」（1863）^②の1節には次の脚注が附せられている：

例えば彼(シェリー)の「エウガネイ連山にて詠める」をキーツの「秋に寄せるオード」と比べてみよ。後者は自然を表現しおおせている (*renders*)。前者は自然を表現しようと努めるだけである (*tries*)....

これに対するスウィンバーンの反論は：

シェリーはなそうと努めることはちゃんとなしとげる。シェリーはキーツと同じことをしていない……このエウガネイ連山の詩は自然との接触によって彩られた思想と感情のラプソディーであるが、自然との接触から生まれたものではない……世界そのものの大きさを持った霊が世界の事物を捕捉しているのだ……彼の目的は事物そのものよりもむしろ事物の効果を表出することである。生ける姿形よりも生命の真髄と霊を、生長せるものよりも生成をこそ……

とあって、これまた1つのラプソディーに墮するか高まるかしている。

そこで今一度この同じ詩を取り上げるにあたって考えたいのは、そのピンダロスの性格である。(前掲書、拙稿77-8ページ参照。)ところでシェリーのピンダロスへの関心の外的証拠としては『レイオンとシスナ』(1817)のエピグラフとして *Pyth. x* からの4行が引かれている他は、書簡とノートブックへの書き込みに数例がある程度かと思う。ともかくあまり多いとは言えない。またシェリーはギリシャ詩人を断片的にはあるが、かなり訳しているけれども、その中にピンダロスは含まれない。(もし翻訳を試みていたならば、ヘルダーリンが後期讃歌(Hymnen)における独特の文体を鍛え上げるために、ピンダロスの詩篇を殆ど直訳的に訳したのとは違って、このボイオティアの詩人の剛直な野性味は、シェリー的手中では柔軟で都雅ともいうべき洗練に変貌してしまったのではないかと想像される。)ただ1つ、ピンダロス風オードの試みとしては、極めて変則的な「ナポリに寄せるオード」(1820)があるのみだが、ピンダロスへの関心はこのように明白な外形に現われたものに尽きるのでないことを以下に証したいと思う。そしてその過程でピンダロスの影響、あるいはそうでなくても *affinity* (親近性) といったものを浮び上がらせたい。その前に18世紀におけるピンダロスの伝統を概観するならば、「叙景詩」の伝統と同じで、かなりのカatalogにはなるうが、質的には、同じ世紀におけるミルトン亜流の輩出と同様、かなりお寒いものであろう。18世紀の後半は空疎な崇高が(というより崇高への空疎な憧憬が) 幅を利かした時代ではあるが、それでもヤングの詩

やゴシックまがいの実作品はともかく、アルプスの美の発見や、バークやカントの崇高論へと導くことにはなった。そしてこの系列では前代のカウリーやコングリーヴは飛ばすと、やはりグレイとコリンズに行き当たる。けれども内向的で、予言者的風貌からは程遠いこれらの詩人はおよそピンダロスの稟質を本来持ち合わせぬかのようなのである。ピンダロスの如く、権威をもって王侯に語りかける詩人の存在は、すでに時代そのものが不可能にしていたに違いなく、グレイのオードにおける予言は事後予言(prophetia post factum)ばかりである。そうすると残されたピンダロスの詩人のあり方とは、言葉の鍛冶屋となることだけであった。(言語の重層性、多義性をもそぎ落とされていた18世紀の詩人は、その前後する世紀の「言葉の錬金術師」として生きることもし得なかった)しかしピンダロス自身の言葉：

ἀφευ/δεῖ δὲ πρὸς ἄκμονι χάλκευε γλῶσσαν

(偽りなき金床に(鉄の)舌を鍛えよ) Pyth. i. 87-8

の規範にこれらの詩人の言葉をかけてみることは出来るだろうか。グレイが *Odes* (1757) で ‘The Progress of Poesy’ のタイトル・ページにかかげたピンダロスの句は、

φωνᾶντα συνετοῖσιν ἐς

δὲ τὸ πᾶν ἐρμενέων χατίζει (Ol. ii)

(さとき人の心には響かん。

余の者は解明者を用うべし)

といたずらに高踏的である。コリンズの *Odes* (1747) の扉のエピグラフも同じくピンダロスだが、

εἶην εὐρησιεπὴς ἀναγεῖσθαι

πρόσφορος ἐν Μοῖσᾶν δῖφρῳ

τόλμα δὲ καὶ ἀμφιλαφῆς δόναμις

ἔσποιτο

Ol. ix 80-3

(願わくば言葉の発見者となりてミューズの車に運ばれ行かん。

「大胆」と豊かな「能力」の添い来たらんことを)

にはピンダロスの自信の裏打ちはもはやなく、空しい叶わぬ悲願となり果てている。このように見渡しても、近代において真にピンダロスの稟質、風格を具えた詩人となると、ヘルダーリン——シラーの影響から脱して“讃歌”(Hymnen)に未踏の境地を拓き、そのまま狂気の長い夜の闇に突入していった詩人——しか考えられない。その讃歌は一見ピンダロス詩の三部形式(Strophe—Antistrophe—Epodos)を捨てたように見えるが、完成した数篇は大半が3の倍数の連から成ることからうかがえるように、実はピンダロス風三部形式を有機的構造として保っている。例えばその中でも双璧をなす「ライン河」(‘Der Rhein’), 「パトモス島」(‘Patmos’)はいずれも15連から成り、ここに分析出来ないが、そのtriad的進行はライオン^③などが指摘しているところである。ところでイギリス・ロマン派の詩人中、ドイツのロマン派に最も親近性を有するのはシェリーであろうし、とりわけノヴァーリスやヘルダーリンとの親近性は指摘されたことはある。特にロジャーズ^④は自由へのあこがれの点で、またエレーヌ・ルメートル^⑤は4大元素的イメジャリーの上で、シェリーをヘルダーリンに比しているが、それらは本質的な点ではないにしても、本質からの派生ではある。シェリーと夜の讃歌の詩人ノヴァーリスとの類似は一そう見やすらしく、ヴィクトリア朝のジェイムズ・トムソンB. V. はその筆名通り、Bysshe (Shelley) と Vanolis (Novalis) との心酔者であるし、ジョージ・マクドナルドの『ファンタステス』(1858)は直ちにノヴァーリスとシェリーをエピグラフとして始まる青春の夢遊的彷徨の物語で、前者の『アラストー』、後者の『ハインリッヒ・フォン・オプターディンゲン』の影響を濃厚に受けている。イエイツでさえ、この

ヴィクトリア朝的シェリー観を脱していないが、^⑤ 夜の詩人はシェリーの一面にすぎず、実はヘルダーリンとともにアポロンとエーテルの讃歌の詩人でもあった。

前置きばかりになるが、ここでシェリーがどれ程ピンダロスに通じていたか、または親近性を示しているかの例証に移ろう。これはピンダロスの側から眺めた方が便利だが、ちょうどノーウッドが「シェリーを予言するかの如きもの」と呼んでいる「アポロン讃歌」(*Paean*)^⑥ 6番からの例がある。

τότε χρύσειαι ἄ-
 έρος έκρυψαν κόμαι
 έπιχώριον κατά-
 σκιον νῶτον ύμέτερον
 (折しも霞の黄金色の髪は
 汝らの里の陰る山の背を蔽った)

(この詩はエジプトのオクシリノコス出土のパピルス断簡中に、今世紀になって発見されたものであって、シェリーは当然読んでいない。)シェリーにおける比喩の目まぐるしい連鎖もピンダロスに近いものがあるが、そのような例ばかりでなく、1つ長年疑問に思っている点を挙げて、両詩人の関係(possible な)の1例としたい。それは長詩 *Epipsychidion* という題名自体の意味についてである。これはピンダロスの「祝婚歌」(*epinikion* < νίκη 勝利)や「祝婚歌」(*epithalamion* < θάλαμος 寝室)に準じた造語であると普通に解されている。その他 *epicycle*(周転円、例えば太陽に対して月が描く軌道)の縮小形と見たり、^⑧「魂の内なる魂」*epipsyche* という新語を想定したりされている。^⑨ しかしシェリーの場合、縮小語尾が *-ion* でなくて、*-idion* であるのはなぜか、誰も説明していない。ところでピンダロスの *Pyth.* ix. 62 には *έπιγουνίδιον*(ひざの上の)という珍しい語がある。*ρόνυ*(ひざ)の派生語だが、ピンダロスの造語かも知れない。

アッティカ方言なら *ἐπιγυνίδιον* となるべきだろうが、存在しないようである。すると、叙事詩のイオニア方言形に一致するが、ここでは抒情詩の語彙として、アイオリス方言形と見なすべきであろう。ともかく *ἐπιγυνίδιον καθηκάμεναι βρέφος αὐταῖς* (彼女らのひざの上に赤子を置いて) という 1 行である。この造語法はまさに Epipsychidion < ψύχη (魂) に一致する上に、enchiridion (*ἐγχειρίδιον*) = manual, handbook < ἐν (in) + χεῖρ (hand) + ἰδιον という例も考え合わせると、「ひざの上に(抱く)」、「手のうちに(取る)」にならって「心の上に(かき抱く)」といういわゆるプラトニック的法悦の意味合いを持たねばならない。それでは視覚的なイメージをなさないといわれるならば次の例を参照：

— as the mind, arising bright

From the embrace of beauty, whence the forms

Of which these are the phantoms, casts on them

The gathered rays which are reality—

(*Prometheus Unbound* III, iii, 50 ff.)

もちろん周囲の人——特に妻のメアリー——がその意味を読み取り得たかどうかは別問題で、むしろ理解されないように意図された esoteric な造語ではないか。とにかくこれが私の勝手な解釈でないならば、(あっても響かないが) シェリーはピンダロスの隅々にまで通じていたと思われるのである。例えば他にも「エウガネイ連山」【から 1, 2 挙げると, ‘this stream of song’ (312) と ‘Poesy’s unfailing River’ (184)——後者は直接にはグレイの「詩の進歩」第 1 ストロフィから来るのだろうが、それでも帰着するところは、ピンダロスの *Pyth.* i である——は *Nem.* vii. 12 の *ῥοαῖσι Μοισᾶν* (ミューズの流れに), *Is.* vii. 19 の *κλυταῖς ἐπέων ῥοαῖσιν* (聞こえわたる詩の流れに) に由来する用法である。(ῥοαί は ῥοή の複数形だが、特に ‘stream, river’ を意味する。) あるいはもう 1 つ、同じく 269 行以下の思いがけない山火事の比喩がある。

As the Norway woodman quells,
 In the depth of piny dells,
 One light flame among the brakes, 270
 While the boundless forest shakes,
 And its mighty trunks are torn
 By the fire thus lowly born :

「ノルウェイの松林」の方は『失樂園』の

His spear, to equal which the tallest pine
 Hewn on Norwegian hills... (I. 292 f.)

から来るのだろうが、比喩そのものはピンダロスからである。

……πολλὰν δ' ὄρει πῦρ ἐξ ἐνὸς
 σπέρματος ἐνθορόν ἀίστωσεν ὕλαν (Pyth. iii. 36 f.)
 (山にたった1つの種から飛びはねた火が
 大きな森を焼きほろぼしたのだった)

以上でシェリーとピンダロスの関係についての背景はある程度示し得たと思
 うから、「エウガネイ連山」の詩そのものの考察に立ち戻るが、まず構造上の
 特徴として、この詩と「ナポリに寄せるオード」と対照してみる。

‘Ode to Naples’		‘The Euganean Hills’		
		Mvt.	Par.	
Epode α (I+II)	51—	I	(1-3)	89—
Strophe (I+II)	25—	IIa	(4-6)	77—
Antistrophe α (I+II)	25—	IIb	(7)	39—
Antistrophe β (I+II)	25—	IIc	(8-10)	79—
Epode β (I+II)	50—	III	(11-13)	89—

「エウガネイ連山」の分け方は、一応リーマンのそれ^⑩に従ったものである（彼はこれを3つの「楽章」と呼んでいる）が、パラグラフの分け方自体、版によって異同があるので、ここではハッチンソンのオックスフォード版に従っておく。こうして2つの詩を並べてみると、その構造上の類似は偶然のものとは思われない。これともう1つのオード‘Ode to Liberty’（内容的にはグレイ流に「自由の進歩」と呼んでよいものである）が三幅対をなすものであることが改めて思い出される。しかしこの前半と後半が対称をなす ABCB'A' という特徴は計算によるものか、直観によるものか？ リーマンが各单位を楽章(movement)と呼んだように、音楽作品とのアナロジーも成立とう。例えばモーツアルトの喜遊曲やセレナードで5楽章形式をとるいくつかはこのことは当てはまる。つまり、

- 第1楽章 アレグロ A
- 第2楽章 メヌエット B
- 第3楽章 アダージオ C
- 第4楽章 メヌエット B'
- 第5楽章 アレグロ A'

という構造を基本としているものには K. 205, 251, 375 などがある。またバルトークの弦楽四重奏曲を例にとると、第3番(単楽章形式)に内蔵される ABA' B'(教会ソナタ風)が第4番では (AB) C (A'B') という3部形式(ロンド風)の5楽章となり、第5番の ABCB'A' に落ち着くのは1つの論理的な発展のように見える。

ところで、シェリーの詩のパラグラフの分け方が版によって異なるものがあることは先に言ったが、意図的なものとして無視出来ないのはロジャーズのオックスフォード版選集で236行以下(IIc 3に当たる)をその前のパラグラフとつないでしまったことである。少し長くなるが、その直前から引用すると、

(IIc 1)

Many-domèd Padua proud
 Stands, a peopled solitude,... 216
 Men must reap the things they sow, 231
 Force from force must ever flow,
 Or worse; but 'tis a bitter woe
 That love or reason cannot change
 The despot's rage, the slave's revenge. 235

(IIc 2) Padua, thou within whose walls 236
 Those mute guests at festivals,
 Son and Mother, Death and Sin,
 Played at dice for Ezzelin,...

(IIc 3) In thine halls the lamp of learing, 256
 Padua, now no more is burning ;...

ロジャーズはここで 235 をコンマで終らせ、次の行以下をパラグラフを改めずに続けようとするのである。その理由は、

「大抵の版では 235 行の終りがフル・ストップで文章が途切れる。ここでそれにとって替わせたコンマが分り易い文を生み出すわけではないが、破格文を除去して、215行の 'Padua' と 236 行の 'Padua' との間に、統語法と全般的な意味をゆるく締めつけるあの反復を与えることになる。236 行でのダッシュの挿入が更に意味を助けることになれば幸いである。」⑩

こう言って彼は Padua,—thou... と改めたのだが、色んな点で賛成出来ない。まず 20 行以上離れた同格語というのも不自然だし、その間に挟まっているのは Padua を主語としない別の文ばかりである上、215 の Padua は 3 人称、

236 のそれは 2 人称だから、ますます破格文を作るようなものである。そこで構造上から目を注ぐと、IIa (1)―(3) はヴェニス、IIc (1)―(3) はパドヴァに関するが、それぞれ(1)では 3 人称で語られ、(2)で呼びかけられて初めて 2 人称となり、そのまま(3)に流れ込むという共通点を持つ。だから IIc (2)も(1)よりは(3)に続けて読み、(2)の全体を呼びかけ(節を含む)と見れば、独立した文にならないのも当然である。ただし、

Under the mighty Austrian. 248

Sin smiled so as Sin only can, 249

の間のピリオドだが、249 以下の文も独立しておらず、意味の上では 240 以下の Till の節の中で、242 But に始まる節と並ぶ節にすぎないことを考えればピリオドよりはコロンのほうが適当であり、全体が最初の行の *thou within whose walls* に始まる関係節中に含まれているのである。この詩はカブレットから成り、随所にトリプレットをまじえるが、その単位の中にピリオドが来る例は他に 1 つもないのであるから。それにしても 20 行にも及ぶ呼びかけがあるかと問うならば、殆どが呼びかけからなっている「西風」や「ナポリ」へのオードのいくつかの連を想起すべきである。前者の最初の 3 連は「おお聞け！」以外全部呼びかけであることは周知であろう。この「エウガネイ連山」も「ウイリアム・シェリーに」(1817)や「ナポリ近郊にて、失意のうちに詠めるスタンザ」(1818)と同じレベルの個人的抒情に始まって第 2 部ではオード的傾向を強めるのは一見雑種の詩と見えるかも知れないが、この第 2 部を介して再び超個人的ともいえる抒情へと収斂して行き、浄化された現世におけるピンダロスの「浄福の島」(*νᾶσοι μακάρων*, Ol. ii) への祈願と讃美に終わる長大な抒情詩は、独自のジャンルとしての ‘*sui generis*’ な有機的、発展的構造を持ったものとして認めねばなるまい。

さて、このように眺め来たったとき、この詩が普通にいわれるように、ポー

プやダイアーの流れを汲む叙景詩として割り切れないことは明らかだが、それなら統一的中心をどこに置けばよいのか。発展的構造へのキーとなるイメージとしては「太陽」を取り上げたい。‘sun’ 及びその派生語は次のように現われる。

- | | | | |
|------|----|--------------------------|--------|
| I. | 1. | sunless | (9) |
| | 2. | sunless | (63) |
| | 3. | sun's | (73) |
| | | sunlight (<i>adj.</i>) | (82) |
| IIa. | 1. | sun | (100) |
| | 2. | Sun-girt | (115) |
| | 3. | sunny | (157) |
| IIb. | | sunlike | (193) |
| IIc. | 1. | sun | (206) |
| | 2. | sun | (253) |
| | 3. | — | |
| III. | 1. | sun | (309) |
| | 2. | sunset's | (329) |
| | 3. | sunshine | (348) |

以上のように13回、殆ど厳密に各パラグラフに1度ずつ現われるのは偶然とばかりは思えない。そして2度現われる‘sunless’は失意の段階を表わすものであり、叙景における「太陽」も字義通りのものである以上に、自由と創造的生命的の象徴である。この意味でこの詩は全篇太陽神アポロンへの讃歌 (*Paeon*) であるが、ここでパイアーンを称えるのは深山鴉たちである：

I stood listening to the paeon

With which the legioned rooks did hail
The sun's uprise majestic; (71—73)

(このパラグラフは先に引いたピンダロスの「パイアーン 6」の例に最も接近している。) アポロンへの言及は再度現われる:

As the flames of sacrifice
From the marble shrines did rise,
As to pierce the dome of gold
Where Apollo spoke of old. (111—114)

しかしアポロンの神託は今では黙して語らない。この 'dome of gold' はデルポイの神殿であろうか。それよりもアポロンの宿る天であり、ホメロスやピンダロスが *ὁ χαλκός οὐρανός* (the brazen heaven) と呼んだもののように思われる。神々の去った乏しき時代にあつてヘルダーリンはギリシヤの神々の世界をドイツ的なもの、キリスト的なものに引き寄せて讃えようとしたが、シェリーにとってはもっと抽象的な観念——自由や愛——に息を吹き込んで神々を復活させるよりも手段がなかったのだ。従つてそこでの手法は神話でなくて象徴である。海として平面に空間化された時間に対して、垂直の太陽が永遠という新しい次元を与える。そのとき、時間から解放された詩人の魂と宇宙の霊は合流して、歌の流れの法悦の中に詩人の肉体は包みこまれる。

さて、このような内容を盛り込む器としての詩形は、ピンダロスの祝勝歌(エピニキオン) ないしはアポロン讃歌(パイアーン) のストロペー、アンティストロペー、エポードスの反復をおよそ踏んでいるのを見た。その原則を破る唯一の部分である IIb は全体の完成後に附加されたものであるが、これによって本来の均斉を破ることなく、I, II, III 部の ABA' という 3 部形式の中へ、II を更に拡大して再び IIa, IIb, IIc という ABA' 形式をはめこんだことになって

—what though yet

詩の悠久を歌ったこの 1 節を読んで思い合わされるのはホラティウスの ‘vates sacer’ (聖なる詩人) (Odes, IV, ix) 以上にグレイの「詩の進歩」であろうが、明らかにグレイのピンダロス風頌歌にインスピレーションを得ながら、それがはっきり浮かび上がらせるのは、かえってグレイにおいては流れることを止めた時間の中でちり得られた形式の厳格性のゆえに、その詩的 frigidity はピンダロスからもシェリーからも遠く、シェリーにおいてこそ歴史を根源的な意味で生きることによって歴史の証人となった詩人の悠久性が現われるということ

である。

最後に覚え書きとして、テキスト上の問題にもう1点、触れておきたい。この詩はイタリアからイギリスに送られて出版された他の多くの詩と同様、疑問を免れないからである。それは115行以中のIIa (1)に当たる部分であるが、どの版でも、

Sun-girt City, thou hast been	115
Ocean's child, and then his queen ;	
Now is come a darker day,	
And thou soon must be his prey,	
If the power that raised thee here	
Hallow so thy watery bier.	120
A less drear ruin then than now,	
With thy conquest-branded brow	
Stooping to the slave of slaves	
From thy throne, among the waves	
Wilt thou be, when the sea-mew	
Flies, as once before it flew,	
O'er thine isles depopulate,...	

これはヴェニスへの呼びかけであるが、バイロンの『貴公子ハロルド』からの次の1節がシェリーの念頭にあったと思われる：

—Venice, lost and won,

Her thirteen hundred years of freedom done,
Sinks, like a seaweed, unto whence she rose !
Better be whelm'd beneath the waves, and shun,

Even in destruction's depth, her foreign foes,
From whom submission wrings an infamous repose. (IV. xiii)

ところでシェリーの方は構文が必ずしも単純でない。than (121) から throne, (124) は括弧に入れて考える。また when (125) は then (121) にかける。ついでに the slave of slaves (123) とは当時ヴェニスを属領としていたオーストリア皇帝を指すが、これは servus servorum (しもべ中のしもべ) と呼ばれるローマ教皇に模したものであろう。watery bier (120) とはミルトンの「リシダス」12行から来たものであろうが、問題はこの前後にある。というのは hallow (120) と prey (118) とは語感が合わないからである。だから 118 行末のコンマと 120 行末のピリオドを入れ替えて if-clause を 123 以下にかけ、'If the power... hallow thy watery bier, thou wilt be a less dreary ruin among the waves then, when..., than now, [as thou stoopest] from thy throne...with thy conquest-branded brow.' のようにまとめる方が意味がよく通るのではないか。

(注)

- ① 「Topographical Poetry の系譜——Denham から Shelley まで」『言語と文体』所収 (大阪教育図書, 昭和49年)
- ② *Essays in Criticism* (1865) に再録
- ③ Lawrence J. Ryan, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, 1960.
Detlev Lüders (Hg), *Friedrich Hölderlin, Sämtliche Gedichte / Studienausgabe in zwei Bänden*, 1970.
- ④ Neville Rogers, *Shelley at Work*, pp. 313 f.
- ⑤ Hélène Lemaitre, *Shelley, Poète des Éléments*, pp. 409 f.
- ⑥ 'The Philosophy of Shelley's Poetry', 1900.
- ⑦ Gilbert Norwood, *Pindar*, 1945. p. 23. なお同書 p. 96. 参照。
- ⑧ Desmond King-Hele, *Shelley/His Thought and Work*, 1960. p. 275.
- ⑨ Carlos Baker, *Shelley's Major Poetry*, 1948, p. 219.
- ⑩ Donald H. Reiman, *Percy Bysshe Shelley* (TEAS) 1969, p. 66.
- ⑪ Neville Rogers (ed.), *Shelley/Selected Poetry*, p. 470.