

重なり合う声；Shelley小考その2

馬渡，悠佳子
九州大学大学院比較社会文化研究科：博士課程

<https://doi.org/10.15017/6788768>

出版情報：九大英文学．40，pp.69-82，1997．The Society of English Literature and Linguistics,
Kyushu University
バージョン：
権利関係：

重なり合う声；Shelley 小考 その2

馬 渡 悠佳子

シェリー(Shelley, P. B., 1792-1822)作品研究において、詩人自身の「位置」を看取するのはさほど困難ではないと考えられてきたようである。というよりは、むしろ、彼の作中に占めるべき立場については殆ど何らの疑念も表明されることがないままであった、とした方が一層正確であろう。例えば、一人称の語り手については、そのままそれが詩人の投影だと考えられてきたし、又、それ以外の場合についても、時には作品外に超越した視座を持つものとして、あるいは主要な登場人物のうちの男性役を担うものとしての解釈に譲歩を強いる余地は見出せないようである。しかし、詩人の立場はそうに純粹、単一なものであろうか。登場人物達のそれぞれによって代わる代わる露呈されるような、もっと混沌として複層的な視座を持つようなものではないだろうか。

上述の仮定の証左を示すべく、本稿の論旨は展開される。分析の主な材料となるのは彼の中篇作品であるが、対話形式で書かれた断片的な詩篇の幾つかにも光を当てるつもりである。詩人の複層的な意識それぞれの投影としての登場人物像を明らかにし、さらに最終的にこのようなかたちで反映されている詩人の意識とは一体どのようなものであるか、その意味づけについても試みたいと考えている。

＊

シェリー詩の定型である「探求」を主題とする作品群¹を一瞥すれば、その構造には何れも次のようなパターンの繰り返しが読み取れよう。即ち、詩人の投影は例外なく「探求者」の役割を振り当てられ、探求の「対象」は彼の

願望の反映である。しかしながら後者の前者に対する殆ど圧倒的な優越が彼らの追跡劇を堂々巡りの遊戯にしており、従って、時折導かれる探求の成功も、何時覆されるか分からない極めて不安定なものと映る。が、これらの作品中しばしば強調される「探求者」―「対象」の類似は一体何を意味するのだろうか。詩人が立つのは果たして「探求者」の側のみなのであろうか。彼は同時に「対象」の中にも存在しているのではないか。具体例を「探求」作品群の典型である『アラスター』(*Alastor*, 1815)及びその続編ともいえる『エピサイキディオン』(*Epipsychidion*, 1821)を中心に求めつつ考えてみよう。

『アラスター』では三人称のthe Poet、『エピサイキディオン』では一人称が主人公となっているものの旅程になぞらえた「探求」という構成、作中の場面や「対象」の描出方法など両者は著しい共通点を持つ。『アラスター』中の「ヴェールの乙女」との邂逅場面("...A vision on his sleep / There came, ... / He dreamed a veiled maid", 149-151)²を受けて、『エピサイキディオン』では"There was a Being whom my spirit oft / Met on its visioned wanderings, ...", (190-191)"という回想を挿しはさみつつ、前者の果たし得なかった"vision"の再獲得³に向けての「探求」が引き継がれる。求められている「対象」との類似関係は前者においてより強調されている。

Her [= a veiled maid] voice was like the voice of his own soul

.....

Knowledge and truth and virtue were her theme,

Thoughts the most dear to him, and poesy,

Herself a poet....

(153-161)

「声」の類似は、作品後半部分に明示的な主人公の描写におけるナルシスとの類推⁴への布石ともなる重要な要素である。彼のものとよく似た声は本来「弔」と呼ばれるべきものであろう。実際に、彼が次に聴くことになる「声」は相呼応する"echo"、無人の荒野の静寂を破る彼自身の聲音に他ならない(587-590)。ここに至って「ヴェールの乙女」の声は実は主人公の弔ではなかったかと気付かされる。両者の鏡像を連想させる相似性は、ナルシス／エコーの

関係⁵に起因しており、彼らの存在が限りなく等価であると告げている。

一方で『エピサイキディオン』の場合、「対象」と主人公は相似と言うよりは類縁関係にあること(“are we not formed, as notes of music are, / For one another...”, 142-143)、そして彼らは互いに補完的な存在であること(“I am a part of *thee*”, 52) (“Not mine but me, henceforth be thou unite / Even as a bride, ...”, 392-393)が言明されている。そして繰り返し喚起される「対象」との再-合一のイメージは、この「探求」の正当性ととも成功可能性をも示唆するかのようである。ここでは両者の関係は鏡に隔てられ向かい合った虚と実、単なる外見上或いは内面性の類似を越えている。双方ともに同じ側に属し、かつ互いに他の分身である、つまり存在の根源が同一であると想定されているため、そのような類似性は互いの認識にもはや必要ないのだ。

同様の構図は『プロミーシュス解縛』(*Prometheus Unbound*, 1819)にも見出される。ここでの探求の「対象」はプロミーシュスの解縛であり、「探求者」は本来的には彼自身であるはずのところがエイシアたちによって代行されている。しかし、プロミーシュスの自由は同時にエイシアとの再-合一をも意味するため、本作品は本来の探求者プロミーシュスによる、対象エイシア獲得までを物語ると解釈される。両者の関係は片方の欠如が作品第一幕に描かれるような非・楽園状況を現出させるという意味で補完的であり、且つ、

I saw not, heard not, only felt
His presence flow and mingle through my blood
Till it becomes his life, and his grew mine (II - i ; 79-84)

というように相互包含的な性質を与えられている。言わば、この関係を更に明確に「探求者」-「対象」間の補完性にまで純化したものが『エピサイキディオン』なのである。

両者が同根の派生物であるがゆえに「探求者」と「対象」の類似性、そしてこれをさらに積極化する同一性が登場人物群の間に認められる。従って詩人の意識も又、両者の中に等しく存在していると言えるのではないだろうか。

主人公である「探求者」が詩人の投影であるとするならば、それと双生且つ相補的な「対象」も同様の投影として位置付けられ得るはずだからである。作品の主題である「探求」を担うのは確かに主人公なのであるが、彼の行為の導因は常に「対象」の側にある。彼の抱くものは「対象」への漠然とした憧憬のみであり、それを満たす術を知らない「探求者」は「対象」の示す殆ど天啓のような道標を頼りに、或いは本来自らに属していたはずの「声」、即ち顕在化した「飮」の指示するままに彼の旅程を進めて行く。例えば『アラスター』のthe Poet がa veiled maid という「対象」を追い求めるのは、“driven /By the bright shadow of that lovely dream”(232-233)からであり、やがて一艘の小舟に乗り込んだ彼は、“As if their[= wave,blast,and black flood] genii were the ministers / Appointed to conduct him”(330-331)である流れに文字通り身を任せて(“Obedient to the sweep”,317)探求を展開する。

このように“obedient”(107,317,493)更には“passive”(630)という表現で繰り返し形容される主人公の消極性⁶は、『エピソード』において一層際立っている。「対象」を訪ね逍遥するそのさまは、“And towards the loadstar of my one disire, / I flitted,like a dizzy moth, ... (219-221)”、或いは、“as a hunted deer .../ Wounded and weak and panting”(272-274)、“I then was alive nor dead”(299)と自立的な行動をとれない静止状態と描かれる。これは『アラスター』のthe Poet同様、為されるがままの「消極／受動」状態 (“this passive Earth,.../...this me”,345-346)であり、自らの意志を統御することを既に放棄してしまっているかのようである。『プロミーシュス解縛』の場合も主人公プロミーシュスは行動しない、出来ない状況下に置かれている。「対象」エイシアが従って意志及び行動の両面を担い、解縛の成就に向けての「探求」活動を展開して行く。極めて自己充足的なエイシアの存在は、実質的には主人公の役割を務めているのだ。他の二作品においても、探求の意志を持たされているのはやはり「対象」であって、主人公＝「探求者」はその意志的存在の命令に操作されているに過ぎない。この主客転倒とでも言うべき構造がシェリー作品における「探求」の課程、そして更には結果さえをも偶然の連続によってもたらされた極めて危ういもので

あると解釈させ、読者に作品の結末をそのまま受け入れることを躊躇わせるのである。それでは「探求者」—「対象」という構造を持たない、対話形式で進められる作品群については詩人の位置はどうなっているであろうか。次の段で見ていくことにする。

＊

『ロザリンドとヘレン』("Rosalind and Helen", 1817)はシェリーの最初の対話形式による作品である。これは二人の女性による互いの身の上話の掛け合いで進められる中篇であり、『プロミーシュス解縛』第二幕のエイシアとパンシャの会話を連想させる一方で、さらに後の断片的詩劇「未完の劇の断篇」("Fragments of an Unfinished Drama", 1822)⁸とも作品設定上多くの共通点が見出される。それは流謫の旧友同士の異郷での再会、身の上話によって明らかになる互いの境遇の相似性といった点であり、シェリーはこの「ロザリンドとヘレン」を着想・構成両面における以降の作品の試金石のようなものとしたのではないかと考えられる。なかでも対話形式の発展型という点で特に取り上げたいのは『ジュリアンとマッドロ』(*Julian and Maddalo*, 1818)である。この作品の主な登場人物は三人、「私」であるジュリアン、友人マッドロ伯、そして二人で会いに行き、その長い独白を聴くことになる「狂人」(maniac)である。この三人はそれぞれ、ジュリアンがシェリー、マッドロがバイロン、狂人はタッソーをモデルにしているとされる⁹が、ここではもう少し掘り下げて三者の分析を試みたい。

ジュリアンとマッドロの二人は非常に対照的な性格付けをなされている。理想や夢や愛といった抽象的「善」("a 'soul of goodness' in things ill", 204)の存在を信じ、何事にも心を動かされやすいジュリアンは、皮肉屋で現実主義者、自らに恃むところが非常に大きく超然とした精神の持ち主("his eagle spirit", 51)マッドロに、彼の理想論を"talk Utopia"(179)或いは"How vain are such aspiring theories."(201)としばしば批判される。人間の可能性について甚だ悲観的なマッドロの"it is our will / That thus enchains us to permitted ill"(170-171)という見解は、"We might be all / We dream of

happy, high, majestic.”(172-173)と主張するジュリアンと何ら相容れるところがない。高い理想を掲げる「探求者」像の系譜に明らかに属すると考えられるジュリアンに対し、マッダロは単なる反-探求者、ジュリアンを照らし出すための悪役にしか過ぎないのであろうか。

狂人への訪問を終えてジュリアンが深い感銘(“I never was impressed so much”, 517)を受けたことを表明すると、マッダロは次のような感想を述べる。

...”Most wretched men
Are cradled into poetry by wrong,
They learn in suffering what they teach in song.” (544-546)

彼の超越的な芸術観は非人間的な厳しさを感じさせる一方で、詩人たるものは課された運命の過酷さをも糧としなければならない、即ち詩を以て自らの運命に克つものでなければならないという高邁な理想論に基づいていることが読み取れる。運命、つまり天意に挑むことを可能にするのは優れた芸術のみである、という「詩の思い上がり」ともとれる発想は、実はシェリー自身の中にもあったのである。ピーコックに宛てた手紙の中で、彼はタッソーの有名な言葉、“Non c'è in mondo chi merita nome di creatore, che Dio ed il Poeta.”を引用して詩を書くことはこの“proud, though sublime expression”が相応しい存在になることだ、と綴っている。¹⁰ 詩作を通じて創造主に比肩しようとする、つまり第二の「プロミーシュス」になろうとする思想¹¹は、一時期のシェリーを支配していたものである。それは例えば、「エウガネイの丘にて」(“Lines written among the Euganean Hills”, 1818)における、丘陵の頂に立った詩人が眼下の街の現在・過去・未来全てを見通し(115-280)、更には“perish thou and they!”(160)のように、その運命までも支配する意志を見せる全知者の姿勢である。

又それは『プロミーシュス解縛』によって、シェリー自らの手で神話的存在の再-解縛¹²を実行したことからも理解されるように、詩作における「プロミーシュス」的創造の可能性を確かに信じていたのである。従って「西風の賦」(“Ode to the West Wind”, 1819)に見られる自己描写、“One too like

thee : tameless, and swift, and proud.”(56) も、自らを天翔る雲になぞらえて風雨を自在に操るさまを詠った「雲」(“The Croud”, 1820) も共に彼の「プロミーシュス」的側面を表すものと解釈される。

よって、マッドロもジュリアン同様、互いに矛盾してはいるものの確かに詩人内部に存在する意識の反映である。読者はマッドロの芸術観をそのまま受け入れずとも、抽象論に過ぎるジュリアンの見解には「マッドロ的」思考への何らかの譲歩があって然るべきだと考える。両者はそれぞれ異なるかたちの理想主義者なのだ。一方は誰もが持っているはずの普遍的善性によって、他方は芸術の無限の可能性のみを信じて、人間に課せられた運命に立ち向かうとしているのである。これは、シェリーが彼自身の目的意識について二通りの達成手段を想定し、ある程度極端な性格ではあるがそれぞれを二人の登場人物に振り分け、どちらの思想の方がより説得的であるか、自問するかたちで作品上で実験的に戦わせてみた結果であると解釈されるのではないだろうか。つまりジュリアンとマッドロの対話はそのまま詩人の内部にある二つの相反した意識、二つの「声」¹³の顕れなのである。それは先に見てきた「探求」ものの作品に見られたような、同じ声音、同じ言葉で返してくる「弔」の響きとは異なっている。二つに分裂した意識が、それぞれ和解することのない論議を繰り広げながらも、同じ「対象」に向かう道筋を模索するさまを映し出すものなのである。それでは我々は第三の登場人物、「狂人」については一体どのように解釈すべきなのだろうか。

＊

ジュリアンの熱っぽく展開する“aspiring theories”(201)に対しマッドロは

...I knew one like you

.....

With whom I aregued in this sort, and he

Is now gone mad, ... (195-198)

と応じてその狂人への訪問を提案する。そうして二人して会った彼の長い独白を聴かされることになるのであるが、それは全617行のうち190行にも及び、一切の中断なしに続けられるために前半部分との不整合を生じさせている。作品構成上の不自然さを看過してまでもこの狂人に語らせねばならない理由とは何だったのか、この問題は「狂人」とはそもそも何者を意図して描かれているのか、という疑問と大きく関わってくると思われる。

この疑問についての従来の取り扱い方は大体三種類であることが既に指摘されている。¹⁴それは先にも触れた①タッソーをモデルにしているとの説、②シェリーの自画像的要素を認めるもの、③シェリーの思想が持つ矛盾性の表出だとするもの、である。筆者がここで提案する解釈は、②と③の説を融合し、更に積極的に押し進めるものである。即ち、シェリー内部の第三の自我であると考え、ジュリアンとマッドロがそれぞれ「追求者」としての自我の反映であるならば、「狂人」は絶望のあまり「追求」を止めてしまった者（"Here I cast away / All human passions, all revenge, all pride ;", 501-502）、いわば来るべき彼らの姿である。それは「追求者」という美しい名前を持たないが故に、つまり詩人内部の「声」の意識的な具現ではないが故に、より現実に近い詩人の投影となっているともいえる。実際に、「狂人」は期せずして既に一人の詩人である。長い独白の中で"How vain / Are words! I thought never to speak again"(473-474)と言いながらも、"But from my lips the unwilling accents start"(467)と彼は続け、結果としてその言葉はジュリアンに「これこそが詩だ」との感動を与えることになるのだ（"the wild language of his grief was high, / Such as in measure were called poetry", 541-542）。従って意図せずして詩を語り、聴く者の心を動かす彼の姿はまさに「オルフェウス」的な詩人¹⁵と言えるのであり、これも芸術家としての一つの理想像を表している。つまり三人の登場人物はそれぞれシェリー内部の「追求者」そして「詩人」としての自我意識の体現なのである。

第三の「声」、即ち切々たる心情の吐露によって詠われる詩はこれ以降のシェリー作品の中で一つの地位を獲得する。特に一人称の語り手による独白体の作品においては、初期の抽象的で瞑想・沈思調の作風から告白・嘆願調へ

と次第に取って替わるようになる。例えばそれは「エウガネイの丘にて」の導入そして結末部分で喚起される、苦悩の海の航海者としての自身のイメージであり、「失意—ナポリ近くにて」(“Stanzas written in Dejection—December 1818, Near Naples”, 1818)や「西風の賦」、その他多くの短篇、断片詩¹⁶を貫く語りである。そしてこの狂人の系譜に属する「声」が最終的に再び三人称の登場人物の口を借りて出てくるのに、我々は『生の凱旋』*The Triumph of Life* (1822)のルソーを待たねばならない。

本作品におけるルソーの地位は、主人公且つ語り手 “I” の「案内役」(“my guide”, 235, “the leader”, 293)と設定されている。が、ここで注目すべきは彼らの関係がダンテ『神曲』の “diabolic parody”¹⁷である以上に不思議な類縁性を持つ点である。第一に、彼らは光に満ちた「生の車」(“chariot of Life”)との遭遇という幻想体験を共有している。ルソーが彼の体験談を主人公に語り出す時、彼は自らが傍観したのと同じ幻影の訪れをルソーの上にも見出すことになるであろう。第二に、彼らは同じ「声」を持つ者たちである。といっても『アラスター』の主人公と “veiled maid”の間に見られたような、声音或いは話題の嗜好の一致ではない。幻の行列に関する対話においては、互いに共有された知識の前提も無ければ、質疑応答を通じて彼らが何らかの共感関係に発展することもなく、主人公は一方的な質問者、ルソーは回答者としての地位を保ち続ける。しかしながら、ルソーの履歴に関する主人公の疑問 (“‘Whence camest thou? and whither goest thou? / How did thy course begin?’ I said, ‘and why?’”, 296-297)¹⁸を彼が繰り返し発話する時、即ち主人公の質問はそのままルソー自身のものでもあると表明する時、両者は互いの疑念を空しく「銜」し合うものとして存在し、そして語られた幻影が一致すると知った読者は、彼らの間に単なる類似を越えた複製関係を認めるに至る。確かに外見上、彼らはどこも似ていない。ルソーは朽ち果てた木の切り株と見紛うばかりの “strange distortion” (183), “grim Feature” (190)を与えられている一方で、主人公についての記述は見出せない。しかし、だからこそ、彼もルソー同様の姿をしていないとの断定を我われに躊躇わせるのである。

主人公である “I” が詩人の代弁者であるとするならば、それと同じ「声」で

語るルソーが投影するはずの詩人の内部とは一体何であろうか。ルソーは主人公に向かって”I / Have suffered what I wrote”(278-279)であると語り、更に、

...—”I

Am one of those who have created,even

”If it be but a world of agony.” (293-295)

と自己紹介する。彼も又”creator”、つまり広義での「詩人」なのである。そしてこの第二の「詩人」は、第一の「詩人」即ち主人公に対して唯一の自律的な呼びかけ、”follow thou,and from spectator turn / Actor in this wretchedness,”(305-306)を行う。同じ幻影に遭遇していながら、両者の態度は正反対のものである。主人公は道の傍らに佇んで眼前に繰り広げられる幻想絵巻をただただ眺め、疑念を独語するのみであるが、他方、ルソーはそれが身の破滅を招くことを充分承知していながら、幻の群衆の狂乱の直中に敢えて飛び込んで行く。

...—but among

”The thickest billow of that living storm,

I plunged, and bared my bosom to the clime

Of that cold light,whose airs too soon deform. (465-468)

ルソーの行動はそれだけにとどまらない。彼は第一の幻、アイリスとの邂逅の際に躊躇いながらも(”as one between desire and shame / Suspended,”394-395)、彼女に致命的な問いかけを発する者であり、且つ、彼女の差し出す杯にその唇を浸す者である。つまり、”spectator”である主人公とは対照的に彼は終始”actor”として描き出されているのだ。

このようなルソーの在り方を誘惑に敗けた者、”who quelled / The passions”(274)の数に入らない者として解釈することも出来よう。しかしながら、自らの意志で選び、動き、そして創造した彼はまさに結果として「歪められ

て」しまっているものの、かつては「プロミーシュス」的であった詩人像の一典型なのである。そして反対に、あくまで消極的存在にとどまる主人公は「オルフェウス」的思想の忠実な体现者である。彼は「アラスター」のthe Poet であり、『エピサイキディオン』の主人公であり、「生」の意味という自問の余りの重さに戸惑うばかりの『生の凱旋』の作者である。彼は没落した「プロミーシュス」的自我との対話を通して、自らの採るべき指針を探り出そうとしている。が、この時彼は自身の中の「プロミーシュス」を冷徹に裁こうとするのではない。ルソーの後悔に満ちた自己批判の口調に、『ジュリアンとマッドロ』における嘆きのタッソーのそれを重ね合わせる¹⁹ことによって、「オルフェウス」的自我との融和を図ろうとしているのである。

又、この融和は前述のような「オルフェウス」による「プロミーシュス」の統合という一方的な形のみによるものではない。先にも引用した主人公へのルソーの呼びかけ”from spectator turn / Actor”(305-306)、或いは

Behold a wonder worthy of the rhyme
 "Of him who from the lowest depths of hell,
 Through every paradise and through all glory,
 Love led serene, and who returned to tell
 "The words of hate and awe ; ... (471-475)

との科白は、主人公に意志的行動の主体者たること、理想郷の夢物語を紡ぐだけではない「詩」の語り手たることを督促するものである。従って、作品の中で主人公が向き合うのは最早鏡に映る美しい似姿でも、それによって自己の存在が完結させられるような失われた分身でもない。同じ「声」を持ちながらもより醜い存在、敗残者としてのルソーを一方で直視すべき自画像とすることで理想像ではない、在るがままの自我の「探求」にシェリーは着手していたのだ。²⁰。そして自らの中に二つの相反する「声」を認めざるを得ないと気付いたとき、彼はそれを捨て置かず、分裂した自我の回収に敢えて乗り出す。透徹し、一貫した自我を持つ人間というものが次なる彼の「理想像」である。内部の矛盾、葛藤を潔しとせず、純粹透明な自我の(再)-獲得を望ん

だその姿勢こそが詩人の最も無謀な「探求」なのであり、彼の名を最後まで「理想主義者」の名に相応しいものとしていると言えるのである。

註

1. ここで筆者が想定するのは、何ものかの意味或いは存在の有無を見出すことを直接の主題として取り扱う作品群である。これに含まれるのは本段に挙げた作品以外に”Hymn to Intellectual Beauty”、”Mont Blanc”など初期の多くの作品、及び*Epipsychidion*の系譜に属すると考えられる後期の断篇”The Zucca”、そして遺作の*The Triumph of Life*などである。しかしながら「探求」はある意味で全てのシェリー作品に通底的な主題である(Holms, Richard, *Shelley: The Pursuit* [London: Weidenfield and Nicolson, 1974].)。
2. Reiman, D.H., ed., *Shelley's Poetry and Prose* (N.Y.: Norton, 1977). (以下、Nortonとする)
テキストは以下特に断らない限りこの版に拠るものとし、本書からの引用は論文中に括弧内の数字で行数のみ記す。
3. と同時に、このvisionはShelley作品において普遍的に追求される。それはIntellectual Beautyであり、”Mont Blanc”のPowerであり、又”The Zucca”で”I loved, I know not what”(Modern Library ed., *The Complete Poem of P.B. Shelley* [N.Y.: Random House, 1994], [以下、CPSとする], 20)と表現される永遠の「対象」である。
4. 小舟に乗ったthe poet が水辺のyellow flowersに心惹かれ(404-419)、更には自らの水鏡との対峙に至る場面(469-479)を指すものとする。
5. Bachelardに拠れば「ナルシス」と「エコー」との関係は次の通りである：
エコーはたえずナルシスとともにいる。彼女は彼である。彼女はおのれの声を持っている。…彼は…すでに彼女のささやき声を聞いている。
(ガストン パシュール、『水と夢』《小浜俊郎・桜木康行訳、国文社、1982》、42-45)。尚、*Epipsychidion*におけるvisionとの遭遇を回想する場面にも「声」そして「水」への言及があるのは興味深い：
Her voice came to me, through the whispering woods,
And from the fountains, and the odours deep
Of flowers, ... (201-203)
6. Woodmanも同様の指摘を行っている。彼によれば後に*Adonais* (1821)で称揚される

ことになる「受容的」な詩人像の萌芽が *Alastor* の the Poet にも窺えるとしている。

Woodman, Ross., "Adonais" (Norton, p. 661) 参照。

7. しかしながら、Asia たちの「探求」の旅は Dream (II-i ; 132)、Echoes (II-i ; 163-206)、Spirits (II-iii ; 54-98, II-iv ; 163-175) によって正しく導かれる性質のものである。これらの「道標」はそもそも何処に帰因させられるのだろうか。「道標」の根源を Asia の外部に設定するならば、彼女の旅は自らの意志によるものとは解釈され得ないことになる。この問題に関する更に詳細な分析は筆者の以後の課題としたい。
8. CPS に拠る。
9. 論拠として次の二点を挙げる。① Julian = Shelley、Maddalo = Byron という仮説の根拠は Shelley の Marry Shelley 宛書簡 (1818年8月23日) で報告されている出来事と、本作品前半部分の場面設定との類似である。Rhys, Ernest ed., *Essays and Letters by P.B. Shelley*, (N.Y. : Libraries Press, 1971) (以下、EL) 参照。
② Maniac = Tasso 説の根拠はこの時期の Shelley の Tasso への熱狂的な傾倒である。Peacock 宛 1818年4月20日、及び 1818年8月16日書簡を参照のこと。尚、同 1818年の未完の断篇 "Song for 'Tasso'" 及び "Scene from 'Tasso'" には Maniac と共通する劇中人物 Tasso の科白が見出される (CPS 参照)。
10. EL、Peacock 宛 1818年8月16日書簡に拠る。
11. この思想は 1821年の *A Defence of Poetry* においてその最も完成された形をとることになる。即ち末尾を飾る次の宣言である：...Poets are...the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world. (Norton, 510)
ここには *Alastor* の passive な詩人像の片鱗もない。
12. Aischylos の Prometheus 劇のうち現存するのは『縛られたプロミーシュス』のみであるが、本来は三部作 (サチュロス劇を含めない) だったとされる。その上演順序については異論があるが、ここでは最有力説に従って『火を運ぶプロミーシュス』(*Prometheus Desmotes*)、『縛られたプロミーシュス』(*Prometheus Lyomenos*)、『縛を解かれるプロミーシュス』(*Prometheus Pyrphoros*) だったとしておく (カール ケレーニイ、『プロメテウス』《円子修平訳、法政大学出版会、1982》、115-218)。従って Prometheus は Aischylos によって既に一度解縛されている。
13. 相反する「声」の例として、1820年の短詩 "The Two Spirits— An Allegory" (CPU) を挙げる。これは、「夜を怖れる者」FIRST SPIRIT と「夜を歓迎する者」SECOND SPIRIT の二者による対話形式の作品である。
14. 加藤 孝、「ジュリアンとマッドロ」再考、403-404。(イギリス・ロマン派学会編、『イギリス・ロマン派研究』《桐原書店、1985》所収。)

15. Woodman によればこの理想像は *Adonais* における Keats の描写に最もよく表れているとする。それは：...finding his archetype in the peace-loving Orpheus whose music had the power to tame the wildest beasts.

であるような詩人像である。Woodman, Ross., "Adonais" (Norton, p.666) 参照。

16. 1818年から晩年までの mutability・life・time・despair・fear・sleep 等を取り扱う群小詩篇を指すものとする (CPU 参照)。これらは Bloom の言葉を借りれば、"departure of the Thou" の主題に属するものである。Bloom, Harold, *Shelley's Mythmaking*, (New Haven: Yale U.P., 1959), Introduction 参照。

17. 前掲書、254。

18. この発問は同時にシェリー自身のものでもある。同時期に書かれた彼の "Essay on Life" より、次の箇所を引用する：

For what are we? Whence do we come? and whither do we go? Is birth the commencement, is death the conclusion of our being? What is birth and death? (EL., 72)

19. 次の箇所を比較対照されたい：*Julian and Maddalo* の maniac の科白 338-460 行と *Triumph of Life* における Rousseau の科白 460-468 行。

20. Woodman はこれと異なる見解を示す。即ち、"He [= Shelley] believes that his Promethean power had failed him." (Norton, p.666) とし、それが *Triumph of Life* の「歪められた」Rousseau 像を必然的に産出したとする (同 pp. 669-671)。が、この解釈は *Triumph of Life* に対し否定的に過ぎはしないか。確かに Shelley は彼の Promethean な側面に自己批判を加えている。とはいえこのように過ち、為に理想的でも美しくもない、彼自身を含めた「現世の生」をだからこそ敢えて「肯定しかねるところまで達していた」とする笠原の解釈を筆者は支持する。笠原順路、「理想と懐疑のはざまから—Shelley 晩年の抒情性について」(『英語青年』1989年9月号、262-266.、研究社)