

キーツ芸術の側面(二)

菊池 亘

これから私が触れようとするキーツの『ナイティンゲールによせるオード』(Ode to a Nightingale)については、今までに既に、多くの分析・鑑賞が加えられてきているので、改めてここに新しい分析・鑑賞をさらに、重ねるといふことは、そう簡単なことではない。

しかし、このオードに対して、私なりの分析・鑑賞とまでいかなくても、意見というようなものならば、今の私にもないではない。そしてこの意見というものを分析・鑑賞へと多少なりとも近付けるといふことも為し得ないではないが、そのことよりもそれにまつわる二つの事がらを明確にしておきたいといふことの方に私の興味は、目下より強く向いている。明確にしておくといつても、それは自信をもって、ある事実を確定し、これを世に問うといふほどの大胆さを私は持っているわけではない。

このオードを何度か繰り返し読み返しているうちに、どうもその読み方について、聞えといったようなものを感じさせるものがあつた。この聞えを感じさせるものとは何か——それは実は最近まで、はっきりしていなかつた。このはっ

きりしてないものが、最近になって、ようやく形を成してきた。このことについて、これから私は明確にしようとするのである。そして明確にされ得たであろうことを望むこれらの二つのことがらを、試案として提供しようとするのである。

このオードをこれから提供しようとする試案に基づいて読んでみたいと私はするのであるが、妥当なものとして博雅に許容していただけるであろうか。

この二つのことがらは、このオードの前提と結論にかかわっている。すなわち *Ode to a Nightingale* というタイトルと、そして末尾に現われてくる一行——*Fled is that music:—Do I wake or sleep?*——という結び、あるいは結論といってもいいであろうと思われるものにかかわってくる。

まず *Ode to a Nightingale* というタイトルである。このままのタイトルで読んでいるうちは、私にはなんの疑問も問題もなかった。今でもこのタイトルについては疑問あるいは問題を意識する必要がないであろう。必要がないのであろうというのは、このオードを完成化され独立した作品として、そのまま読もうとする場合である。しかしこの作品を、もう少し成立するまでの事情へと関連させてみると意外な重要さを帯び始めてくる。

この関連する重要さに気が付いたのは、例のギャロッド (H. W. Garrod) の編む『詩集』(*The Poetical Works of John Keats, 1958*) のこのオードの項を開いた時である。

この項からこのオードのタイトルに関するところを抜けば次の二つの箇所になる。冒頭の箇所は、

AUTOGRAPH: Cambridge (C).

TRANSCRIPTS: EW¹W² End.

Printed in *Annals of the Fine Arts*, July 1819 (*Ann.*).

Dated: May 1819 W¹ End.: 'C. B. May 1819' W²: 1819 E.

であり、そして、これを補う下欄の箇所は、

Title: Ode to a Nightingale 1820: Ode to the (a over the W²) Nightingale CEW¹ W² End. Ann.

となっている。

本筋に入る前に、ここに抜いた二つの箇所について少しく注釈を加えてみる。

冒頭の方の箇所については、三行目のところに当たる *Annals of the Fine Arts*, July 1819 (*Ann.*) のは、ちがひこれを正確にするためには、つづけてその号数 No. 13 を付け加えるべきである。そしてひきつづき (signed only by a dagger) を加えれば、もっとはっきりしてくるであろう。詩人の姓名が書かれずに「ただ短剣印 (†) が付けられ」たのは何かのしかるべき理由があつたことであろうが、今のところ私はこの理由を明確になし得ていない。推測を許してもらえれば、このオードの掲載されたのは建築家でもあり美術方面の著作も有するジェイムズ・エルム

ズ (James Elmes, (1782-1862)) の発行する美術関係のクォーターリーであったために、詩のような文学作品は副次的に取り扱われたためなのであるか、ということである。そしてまたこの作品がどのような体裁でこの雑誌に掲載されたのか、これも今のところ私には不明であり、この辺に関する記録についてもまだ私は出会っていないのでこのような推測だけに止めておく。

英国詩史においてその位置を不動にするこのオードも社会への出発においては肩身の狭いものであったようである。このようにして社会に踏み出した時のオードのタイトルは *Ode to the Nightingale* であったことは、先に挙げた「下欄の箇所」のタイトルについての注記を読むことよって明らかになってくる。すなわち *the Nightingale* というように定冠詞 (*the*) が使用されている。このように定冠詞が付加されたことがこの試案において重要なことになってくるのであるがこのことについては、今は暫くこれを措く。

話を先に進める前に、ここでその話を少し脇の方へそらす。

ギャロッドよりも前に、セリンコート (E. de Selincourt) の編む『詩集』 (*The Poems of John Keats*, 1905) がある。この『詩集』を開いてみると、われわれは面白い一つの事実を見出す。この『詩集』の本文に採用されているオードのタイトルは *Ode to a Nightingale* であるのに、このオードに付けられた注の部になると *Ode to the Nightingale* という具合になっている。すなわち本文の方において用いられた不定冠詞 (*a*) が、注の部になると定冠詞に変わっている (p. 472)。このように変化するのは何故であるのか、セリンコートは断わっていないので、その変化の理由を彼から求めることはできない。さらにこのように定冠詞が使用されたタイトルは別の箇所においても見出し得る (C).

549)。探せばもっと同じような例を発見できるかもしれないが、今のところ私が気付いているのはこの二例である。このような変化の理由を彼自身から求めるわけにはいかないとすれば、その理由をわれわれ自ら考えてみなければならなくなってくる。

おそらくセリンコートはこのオードを *Ode to the Nightingale* として記憶していたことの方が *Ode to a Nightingale* という形によるよりも強かったことに因るであろう——というのが私の推測である。さらに推測の波紋を広げれば、このような記憶を固定させようとする定冠詞形の方への尊重心が、彼の意識の深みのどこかに固定観念みたいに沈澱していたのではなからうか——というようなことになってくるであろう。このような沈澱は、決して彼にとつては無理なことではなかったであろうと私は考える。そして私の推測もまた決して無理なものでないということも付け加えて差し支えないであろう。この付け加えを行なう私の根拠は次の如くである。

当然のことながらセリンコートは『詩集』を編むに当たって、多くの稿本を見たであろうことはいうまでもない。そしてこれらの今日判明している稿本のうちでは *Ode to the Nightingale* という定冠詞形の方が多いのである。従って本文においては不定冠詞形を採用しておきながら、注の部になると定冠詞形が、無意識に（あるいは意識的に）浮き上がってくるということは、少しも不自然なことではないということになってくる。さらに粗雑な推測を押し進めればセリンコートは定冠詞形の方を本文においても採用したかったのではなからうか。彼にとっては定冠詞形の方がより可愛かったのではなからうか。このような心理になるのも今見た理由によって無理なことではないであろう。この心理の動搖が不自然なものではないということに私はひそかにセリンコートのこのオードに対する気持ち、という

よりも解決すら読み取ろうとしている。

ここから先はすぐに話の軌道につながってくるので、話の元のところに戻ることにして、先程のギャロッドの「下欄の箇所」のタイトルについての注記を改めて読むことにする。

もう一度このところの注記を抜き出す。

Title: Ode to a Nightingale 1820: Ode to the (a over the W²) Nightingale CE W¹ W² End. Ann.

この注記からだけでいえばこのオードの定冠詞形が六例なのに対して不定冠詞は二例ということになり、数において定冠詞形の方が不定冠詞形を圧倒することになる。ここにおいてセリンコートの心理の動搖的傾斜が無理のないことがよく分かってくるであろう。

数において定冠詞形が圧倒するのは当然のことである。それは現在ケンブリッジのフィッツウィリアム博物館 (Fitzwilliam Museum) に保管される詩人の自筆原稿がこの形を取っているからである。この原稿も詩人の例の闊達な勢いのいい筆致で書かれている。この原稿が書かれたのは一八一九年五月(推定)であり、エルクムズ編集の雑誌に掲載されたのは七月である。日付けについては原稿、雑誌とも正確には分かっていないので細かな数字を出すことはできないが、原稿作製から雑誌の掲載までの時間はおおよそ二カ月の間隔があることになる。この二カ月という数字を持ち出すのにも、必要があつてこれを行なうのである。すなわちこの二カ月の間このオードの定冠詞形タイトル

は動かなかった。この間だれも詩人の原稿に手を加えていなかったのであり、原稿は無事安全であった。

安全であったはずの原稿においては、このオードのタイトルは定冠詞形であったことは前に触れた通りなのであるが、何故その定冠詞形が、現行の『詩集』に見られるように不定冠詞形へと変わってきたのであるか。

これからこの疑問を問題としなければならぬのであるが、これはそう簡単なものではなく、いくつかの箇所において不明を残さざるを得ないし、またこの間の移行事情を追って行くと、それだけで一個の論文を成立させるのに十分である。

ここでは不定冠詞形へと変わって行った事情を結果的に述べるだけで満足しなければならない。そしてこの二つの形が存在し得る経緯を心得ておくことによって、このオードについての私の試案の一つの方の前提が用意される。

定冠詞から不定冠詞への移行事情は二種類の転記 (Transcripts) を読むことによって、だいたいのところははっきりする。

ウドハウス (Richard Woodhouse) はキーツの友人として三種類の転記を残した。ウドハウスは詩人の作品の多くを丹念にそして克明に残してくれた。この友人のお蔭がなかったならば、われわれは今日の『詩集』を手にすることはできなかつたであろう。「丹念にそして克明に」といってもその転記には、テキストの上からいって多くの問題を残す。テキストの問題は今日のように出版技術の発達した時代においてすら完成的正確を獲得することは容易ではない。決定版とうたう版本が同一の作家にいくつ出ることであろうか。われわれの周囲がこれを示している。まして問題は十八世紀末から十九世紀の初めにかけてのことである。シェイクスピア時代のほどではなかったにしても、それ

に似たことはかなりあったようである。例えば作品の字句などを出版者あるいはだれかほかの第三者が作者に断わりなく別のものに直す、あるいは書き換えるなどということ。このような事がらは、今日われわれの原稿の旧かな字体が新しいそれへと印刷の場合に直されるのとはわけが異なって重大である。キーツにおいてもこのことはあったようである。

キーツの場合、もう一つ大切な出版についての事情がある。問題のオードを含むいわゆる『一八二〇年詩集』(*Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems, 1820*)がテイラー・アンド・ヘシー(Taylor and Hossy)によって出版されたのは同年七月であり、この『詩集』の版權は、一八一八年五月(あるいは四月)オクテイヴォ判で同じくテイラー・アンド・ヘシーによって出版された『エンディミオン』(*Endymion*)の版權と共に、一八二〇年九月十六日(H. E. Rollinsによる)版元にそれぞれ一〇〇ポンドをもって譲渡された。専門家の教示によると当時の価格は今日のその数倍に当たるであろうかとのことである。さらに現在においては、もっと変動があるかもしれない。いづれにせよ、このようにして版元に版權を譲渡して翌十七日(あるいは十八日)詩人は療養先イタリアに向けて乗船するというあわただしさであった。さらに六月二十二日詩人は喀血を見ている。身体は既に生存の力を失ないつつあった。

このころのキーツの周囲を出版の事情に集中させるとこのようなものであった。したがって詩人は『一八二〇年詩集』の校正をする体力を持っていなかったし、また弱まりつつある身体の休養の方を何よりも優先させなければならなかったであろう。こうなると『一八二〇年詩集』のテキストに対して詩人は責任を持つということは不可能という

ことになってくる。

極めて簡単ではあるが、このような出版の事情についての知識を持つことは、これから話を進めて行くに当たって、かなり大切である。

これから二つのウドハウスの転記に入っていくのであるが、先だって注意しておきたいことがある。順序が後先になるが、『一八二〇年詩集』に含まれる問題のオードのタイトルは定冠詞形となっていているということである。もう一度いい直せば一八一九年の出版のときの形と一八二〇年の出版のときの形とは異なるということである。であるからアロット (Miriam Allott) の編む『詩集』 (*The Poems of John Keats*, 1970) の同オードの項 (p. 524) の

Published *Annals of the Fine Arts* July 1819: repr. 1820.

についての読み方は注意を要する。一八一九年の形がそのまま一八二〇年まで継承されれば問題はさらに単純化されたであろう。少なくとも今の私にとっては。

先になった話を後に戻さなければならぬ。ウドハウスの転記については前に触れた通り三種類ある。ギャロットの使用する略記号と共に示めせば、

W¹: Crewe House quarto, *Woodhouse Transcripts. Poems. I.*

キーツ芸術の側面 (二)

W²: Crewe House quarto, *Woodhouse Transcripts. Poems II.*

W³: Woodhouse Transcripts in the Pierpoint Morgan Library

となるが、今のわれわれに関係のあるのは前二つの種類である。すなわち既に「下欄の箇所」のところで見たとおりであるが、この二つの種類に限定する前に、この三種類の転記について少しく触れておかなければならないことがある。

この三種類の転記について1・2・3と番号が付けてあるが、これは転記のなされた順序を示すものではない。転記のなされた順序からいえばこの番号は3・2・1ということになってくる。⁽²⁾ここでは3は省いていいから2と1を順序に従って見て行けばよいということになってくる。そして2の転記は三つのもののうちで‘scholarliness’という特色を持っている。⁽³⁾このようなことがこの二つの転記についていえる。

このような事情によれば、このオードのタイトルが2において定冠詞形が不定冠詞形に改められ、それがまた1において定冠詞形に戻ったということになってくる。そしてこの二つの転記がそれぞれいつごろ、どのようになされたものであるか、このことについては今のところわれわれには、はっきりと分かってはいない。いつごろ不定冠詞形になり、それがまた定冠詞形へと逆戻りしたのか、またそれを行なったウドハウスの理由はどのようなものであったのか、この辺のところをわれわれは知りたいのであり、それが分かると私の試案も随分と自信を獲得できるであろうということになるのであるが、それを望むことができない以上2についての‘scholarliness’という評言を考えてみるこ

とで諦めるほかは方法はない。

2の転記について「学問的である」というのであるが、なぜ不定冠詞形がそうなのであるかということになると、それをわれわれの方が補って説明するということは非常にむずかしいことである。この転記に見られる不定冠詞形の方が定冠詞形よりも限定的な気持ちを読む側に与えないで穏やかな気持ちを与えるとしても解すべきなのであろうか。目下はこんなところへ推測を持って行くことにするが、こんなことでそれが学問的なところにつながるかどうか心配ない。あるいは「学問的である」という評語をこのオードのタイトルまで及ぼしていいものかどうかよく分からないが、あえてこのタイトルまで及ぼしてこのような推測を廻らしておくことにする。そしてこのタイトルが、先程触れた通り再び定冠詞形へと戻るのである。

もう一つ問題が残る。今日われわれが手にするいくつかのキーツの『詩集』においてそのほとんど全部が不定冠詞形であり、それが定着している。はっきり定着を見せたのは「下欄の箇所」の注記に見える通り『一八二〇年詩集』においてからである。これと平行して今見た通り3をはさんで2があるわけである。2がいつごろなされたものであるかは既に触れたように、はっきりいって不明である。不明ではあるが、およその年代を推測してみれば以下のようなものになるであろう。転記を行なったウドハウスの生年は一七八八年十二月十一日。彼がキーツの『詩集』を出版したテイラー・アンド・ヘシーを知るようになったのは一八一一年三月。それから数年後(a few years later)キーツとクラレット酒を飲むことになる——とこうなってくるのであるが、この「数年後」というのが曲者であり、ここからいろいろな計算が成り立ってくる。いつどのようにして彼が詩人と出会ったかは確かではないというのが一番正

しい答えであるが、仮に「数年後」を六年後と解釈すると甚だ具合のいい数字が出てくる。すなわち一八一七年という年代が得られる。この年にはキーツの『一八一七年詩集』(Poems, 1817)が出版された。この『詩集』の発刊あたりからウドハウスはキーツの詩に注目するようになり、せっせと転記を始めたということになっている。いずれにしろ「キーツとクラレット酒を飲」んだのはこの辺あたりのことであろう。こう考えてみると2の転記はこのあたりから、すなわち一八二〇年七月から少なくとも何カ月か前の間のことであつたであろう。このように推定するのは、その転記がおそらくこの『詩集』の出版の前になされたものであるらしいことに根拠をおいてでの話である。⁽⁶⁾

このような経過を辿り、不定冠詞は「学問的」なウドハウスの手によつて、とにかく一八二〇年七月までに遂に定着したということになってくる。

しかしこのような経過を見てくると定着した不定冠詞の背後からチラチラと定冠詞が顔を覗かせているような気がする。それは私だけではないであろう。不定冠詞に定着しながら、すぐその背後には密接するようにして定冠詞がその影を投げかけようとしている事実をわれわれはどのように読むべきなのであるか。私はこれを、いささか熟さない呼び方ではあるが、定冠詞的な不定冠詞と解そうとするのである。こう解することはどのような意味なのであるか。

字引きに当たってみると次のような定冠詞の例を見出す。イタリックは筆者。

He gave up the sword for the pen.

The heart sees farther than the head.

The scholar predominates over the statesman.

いわゆる具体名詞に定冠詞を付加することによってその名詞を抽象化する用法で、これらの文意については説明を要さないであろう。私はこれらの文例に従った線上において問題としているオードのタイトルを読もうとするのである。すなわち *Ode to a Nightingale* における *a Nightingale* は既に抽象的な意味を有するものと読むのである。すなわちキーツは始めからナイティンゲールによって象徴される、いわば象徴詩を書こうとしたのであることが、このタイトルによって推察ができ得るとし、このタイトルによってこのオードの八つのスタンザは方向付けられたのだと考えようとするのが私の試案の一つである。

そんなことは八つのスタンザから成り立つこのオードの原文を読めばすぐ分かることではないか——そんな廻りくどい冠詞についての講釈など無用の論ではないか。

そうであろうか。私がこのような試案を提出するのは、タイトルにおいて抽象的な、あるいは象徴的な布石を打つからこそのオードは始めから生きてくるのであり、それが第七のスタンザの一行目 *immortal Bird* と微妙に呼応することによって、このオードはわずかにナイティンゲールという具体的存在を抽象の彼方に思い出させようとするのである。この微妙な呼応のさせ方こそキーツのすぐれた技巧なのではないであろうか。この抽象と具象の妙な漠と

したかわり合せ方、これこそロマンチックな技巧といつていいような気がする。因みにこの八つのスタンザのどこにも *Nightingale* という言葉は一度も使用されていない。従つてこのタイトル抜きでこのオードを読むのと、タイトルを密着させながらこのオードを読むのでは、そこに大きな違いが出てくるであらう。詩の読み方はむずかしい。タイトルを抜いて読んだ場合、わずかに *immortal Bird* は何ものかを意味するだけであらう。そしてこの二つの言葉のなんとその響きがふやけてくることであらうか。このオードにおける場合、タイトルはこの詩の大切な一部をなすわけであり、このオードはタイトルの *a Nightingale* のところから始まっているのであると考えなければならぬであらう。そのために私はこの冠詞の読み方をひどく気にするのである。

セリンコートはこのオードの成立についてキーツの友人ブラウン (C. A. Brown) の記述を援用する⁽⁷⁾。その記述の大要はだいたい次の如くである。一八一九年春——と季節的に漠然としてあつて何月あたりのことかは判然としない——ハムステッド (Hampstead) の家で一羽のナイティンゲールが巢を作った。ある朝、食後キーツはスモモの木の下の芝生に椅子を持ち出して、二、三時間その鳴き声に耳を傾けていた。それに触発されてこのオードが制作されたとし、もちろんこの記述は二十年後のものであるから細部においては不正確であるのを免れないが、だいたいに置いてその記述は信用すべきものであるという。

セリンコートはこのようにブラウンの記述をこのオード成立の重要な根拠とする。私もかつてはセリンコートの根拠を利用して、このオードのことを扱ったことがある。いづれまた後に付け加えるが、この説ばかりではいささかのオード成立の根拠としては薄弱であるといわなければならない。これだけでは、ニュートンが林檎の木からその実

の落ちるのを見て万有引力の学説を着想したなどというのによく似ていて、いささか俗解めかたではない。

これよりもバーナード (John Bernard) の説明が精確でまた信用すべきものである。⁽⁸⁾ その説明の概要を抜く。

キーツは、おそろしくロールリッジ (S. T. Coleridge) の『ナイティンゲール』(To the Nightingale, 1796) および『ナイティンゲール』(The Nightingale: A Conversation Poem, 1798) を思い出したであろう。そして一八一九年四月十一日ロールリッジとの会話において、「…千ものことを話した…ナイティンゲール (Nightingales) —— 詩的感情 ——」⁽⁹⁾。ヤングのウィリアム・ハズレット (William Hazlett) の英詩についての講演を聞きワーズワス (William Wordsworth) の『郭公農く』(To the Cuckoo, 1807) も記憶にとどめたであろう。そしてキーツがこのオードを制作するところにワーズワスを再読した形跡があるらしい。その形跡の反響は『エンディミオン』の削除された原稿の元の形 (L, 494-5n and 655-6n) に見られる、等々。

これだけ条件が揃えば、キーツのオードも象徴的にならざるを得ないであろう。ついでにバーナードのこの説明につらつ二、三補足する。

『エンディミオン』の削除された形を、そのうちからここに必要な単語だけを抜き出してみると、順序にいて the Nightingales complain と the elysian Nightingales となる。そしてキーツが『エンディミオン』第一巻の制作に取りかかったのは一八一七年四月二十四日ごろと推定されている。とするとセリンコートに引くブラウンの記述より約二年前ということになる。このころ既に詩人の頭脳のなかにナイティンゲールはいく度か浮揚していたであろうということになる。もっと簡単にいってしまえばナイティンゲールは、キーツが詩人として出発してから数年——

具体的にいえば五年以内あたりに、他のロマン派の詩人たちと同じように、素材として固定していただであらうということにもなってくる。

ここで話の順序を今述べたのを逆に、ナイティンゲールに付せられた冠詞——ことごとく定冠詞になっている——について少しく触れてみる。『エンディミオン』の削除された部分に見える二つの例については今は触れる必要はない。この場合二つの例は素材的でありオードには直接の関係を持たないと考えられるからである。ワーズワスの場合、今はナイティンゲールは出てこないが、彼の『詩集』のなかにはナイティンゲールを歌った二十行の詩（一八〇七年）がある。これは冠詞が使用されていないのでそれに関してでは当面の問題にはかかわってこない。かかわってくるとすればその内容である。キーツはこれを読んだかどうか。今のところ私にはなんともいえない。バーナードのいうキーツのワーズワス再読の範囲にこれが入るかどうか、分からない。バーナードの説明からだけではこの辺のことは決定しかねる。

私の興味を引くのはコールリッジの援用された二つの詩——『ナイティンゲールへ』と『ナイティンゲール』である。この場合いずれもナイティンゲールは定冠詞が付せられている。前者は二十六行のもので、制作時をバーナードは一七九六年とするが一七九五年であるかもしれない。制作時のことについてはともかく、その内容はひたすらに象徴へと傾く。後者についてその制作時はだいたい一致を見ているので問題はないが、その内容は前のものよりもより写実に傾く。行数は百十行。この二つの作品におけるナイティンゲールの扱い方、より当面の問題に近付けて、限定的にすればそれに付けられた定冠詞のことについての比較と解釈ということなのであるが、私はこれについてまだ考

えていないので問題としてのみ取り上げておくに止めるが、ここから何かキーツのオードの解釈へ、更なる手がかりが得られそうな気がする。今はこれだけの示唆に止めて暫く後考の問題としておく。

そしてまたコールリッジとの会話においてはナイティンゲール (Nightingales) が話題の一つとして出たということである。その形は複数形になっている。これをどのように読むか。おそらくこれは古来主として詩的作品に題材として扱われてきた、いくつかのナイティンゲールであり、あるいはまたそれを扱った作品そのものの複数的数を指すのであろう。二人のロマン派の詩人の話題になるほどナイティンゲールは重要な素材であったこともこの事実は示すであろう。このようにしてキーツの頭脳内におけるナイティンゲールの浮揚はそのまま上部のところにおいて固定したであろうことは推測に難いことではない。オードが書かれるまではあと一カ月ほどの距離しかない。

ここで補足的に現実のナイティンゲールについて触れてみる。

現実のナイティンゲールについては見たことも、またその音を聞いたことも私は残念ながらない。問題のオードは全く鳴く音のみかかわっているの、それだけをここでは問題にすればいい。解説によるとナイティンゲールはわが国のウグイスより形が大きく多く夕方から鳴き出す(昼にも鳴く)。色は赤褐色のツグミ科の渡り鳥で雄が鳴くということである。この鳴くということであるが、そのことならば私はレコードによる録音で聞いたことがある。私の聞いたところでは、ただチッチッという音を繰り返し鳴くものであって、ウグイスのように音楽的というわけのものではなかった。

この単調な音を繰り返し鳴く方法を最もよく表現しているのは、私の見るところではドイツ語におけるその表現の

ようである。手許の字引きに当たると次のような表現が得られる。

Die Nachtigall schlug im Park.

鳴き方に schlagen が自動詞として使用されている。私はこのような実例にヘルダーリン (Friedrich Hölderlin) の『ヒューペリオン』(Hyperion) を読んでいた時に遭遇した。⁽⁹⁾ イタリアックは筆者。

...und Nachtigallen schlagen unter den Rosen am Wege.

これらのドイツ語の表現に見えるように確かに鳴き方は「打つ」というような印象であった。英語ではこれに似たような表現、すなわち strike を使用した例に私は出会っていないし、また字引きにも見当たらない。おそらくこのような用い方はしないのであろう。フランス語においては例えば battre というような言葉を使うのであろうか。その方面の方のご教示を得たい。

録音ではあるが具体的にその音を聞いてみて、オードの一行目に出てくる

My heart aches,...

私のこころは痛み、：

という気持ちには私はなれなかった。そこが詩人と浅はかな凡人との違いであるといわれればそれまでであるが、それはともかくとして、やはりキーツの場合もナイティンゲールは詩における伝統の上にあるものであり、伝統的な約束事であった。従って友人ブラウンのいうように詩人が庭前においてその鳴く音を耳にしたというようなことは、たとえ事実であったにしても偶然的な添えものに過ぎないものであり、このような事実はなくとも一向にオードの成立には影響してこなかったであろう。そしてまたこの鳥はイギリスでは四月の半ばあたりから鳴き出すということであり、このことが先に触れたキーツとコールリッジとの出会いの時日一八一九年四月十一日と余りにもうまく重なってくるが、これも添えものとして読んでおけばよろしいであろう。

そしてナイティンゲールは決して目に見えてはいけないのである。

… wie Nachtigallengesang im Dunkeln.——Hölderlin.⁽²¹⁾

暗やみのなかのナイティンゲールの調べのように。

以上のようなことが問題のオードのタイトルについて、およびそれと関連する事がらについての私の目下の試案である。このようにしてこのオードの裏側に密着しながら流れて行くアンダートーンは極めて主観に溢れてくる。表面に現われてこないだけに主観の旋律はその振幅を大きくする。シェリー (P. B. Shelley) に主観という言葉を使うのはいいが、キーツの場合はどうであろうか——私はこのことについては、最近シェリーは人がいうほど主観の露出が激しいとは考えなくなってきた。むしろ逆にキーツの場合その傾向が決して、これまた人がいうほど自己表出が少ないとは考えなくなってきた。このことについてはいずれ折りを改める。

次にこのオードについての私の第二の試案に移る。

少なくとも私には主観の色がかなり濃いと思われるこのオードについて、その主観の色あるいはそれに関連するいくつかの事がらについて、今は詳説することを目的にするわけではないから、話を進める順序として表面的にそして必要なだけに触れることによって準備を整えることにする。

これは前にどこかで述べたことであるが、キーツの詩というものはその全詩集をもって一つにまとまった詩と見るべきものであることをその特色とする。ある詩は必ず他のいくつかの詩と恐ろしいほど緊密、微妙なつながりを持つ。こういうわけであるから、この詩人の詩集は読んでいると、あたかも一枚の木の木の葉を透かして見える葉脈を思わせる。詩集のなかから一篇の詩を論じようとして抜き出すと、メリメリと音を立てて、その一篇には必ず他の詩の部分がいくつかが付着して剝がれてくる。問題の『ナイティンゲールによせるオード』も当然そうである。付着しているいくつ

かの部分を取り払ってこのオードを論ずることは不可能である。しかし今は話を進めて行くために、また結論を出すことが大切であるために、部分を取り払うという乱暴なこともしなければならぬ。そして基本的と考えられる一部分だけを残してみる。

もう一つ、キーツという詩人にはだいたい必ずといってもいいほどその考え方・感じ方に対立的なものを併存させるという特色がある。ここから彼の oxymoron というのも出てくる。彼の場合何についてもこの対比的な特色というものを考えてみないと彼の本質をつかむことはむずかしくなってくる。このことはこの辺にして。

このオードもこのような対比を特色とする。そしてこのオードに付着する他の詩の一つだけを挙げれば、いわゆる『対立の歌』(A Song of Opposites)と称される一篇である。この一篇はその制作時において判然としていなかったが、最近その推定が出された。アロット(Miriam Alott)は一八一八年十月ごろに書かれ発表は一八四八年であろうとする。⁽¹³⁾ またマリー(J. M. Murry)はこれを一八一八年一月と二月の間に書かれた諸篇と並べているが、どうも自信がなさそうである。⁽¹⁴⁾ 前者にはバーナードも賛成する。⁽¹⁵⁾ 前者の方を取ると、このオードが書かれるまでに約七カ月、後者のあまり自信のなさそうな方を取ると約一年二、三カ月の間があるということになる。正確なところは分からぬが、少なくともこのオードの基調は既に一年前あたりには形を整えていたものと見ていいであろう。このようなヒントを私はフォークル(R. H. Fogel)から得⁽¹⁶⁾、これをこのオードに拡充・利用してみたが、おそらく誤ることはないであろう。

この一篇には次のようなモットーが付けられている。

Under the flag

Of each his faction, they to battle bring
Their embryon atoms.——Milton.

各党の旗のもとに

彼らは形を成さない原子を

戦いへと持って行く——ミルトン

この三行の出典は諸家の指摘するように、ミルトンの『楽園喪失』巻二、八九八―九〇三行のあたり、ということになっているが原典の素直な引用ではなくキーツ流の改作である。「彼ら」というのは原典において Hot, Cold, Moist, and Dry, four champions force を指すが、ここではそのようなことよりも「形を成さない原子を／戦いへと持って行く」という表現のことの方が大切なかわりを持つてくる。すなわちまだ形のはっきりしない原子を戦いのような激しい対立へと持って行くというような意味であろう。この対立から、さらに次元の高いある状態へと持って行くことになるかどうか——キーツの場合、この辺については性急であってはいけないであろう。このように持って行くと oxymoron の性格が失なわれてしまうからである。このモットーにおいてキーツの特色とする対比の観念が明確に見

られることに私は興味を引かれる。そしてその対比はかなり流動的なものである。

この一篇の詩は行数にして三十三行。全行をここに引くには余りに紙面を取り過ぎる。関連する箇所のみを抜けば二十三行目と二十九行目とであろう。今はこれだけで済みます。

二十三行目、

Oh the sweetness of the pain!

ああ苦痛の甘美よ！

二十九行目、

All my thirst for sweet heart-ache!

甘美なる心の痛みへのすべての私の渴望！

この一篇の基本的調べはここに抜いた二行を中心とするであろう。そしてこの基本的調べはそのまま『ナイティン

キーツ芸術の側面 (二)

ゲールによせるオード』へと直行するであろう。このような対比的調べを基本的な軸としてこのオードは進展して行くはずである。進展しながらこのオードは何を象徴するのか。ここで私なりの詳説を加入させて説明すべきであるが、このことは前に触れた通り省略してその結論的なことだけを述べておく。有限と無限の対比——有限的存在である人間と無限的存在である芸術との対比およびその苦痛と甘美の伴なう葛藤。これをこのオードはテーマにするという私の考えは依然として変わっていない。

このようなことで私の二つ目の試案についての前提的操作は足りる。問題はここから起きてくる。このオードの最後のスタンザすなわち第八スタンザの最後の一行、

Fled is that music:—Do I wake or sleep?

あの音楽は逃げ去ってしまった——私は目を覚ましているのだろうか、あるいは眠っているのであるだろうか？

最近になるまで私はこの最後の一行の意味がよく分からなかった。「私は目を覚ましているのだろうか、あるいは眠っているのだろうか？」——この尻切れトンボに終わる結びは余韻を志向したものであろうと私は解釈において高を括っていた。要するによく分からなかったのである。「…眠っているのであろうか？」と疑問文になって終わるのは、それに対する答えを予測していることではなからうかと感じ始めたのは、このごろのことである。

この感じに自信を加えることのできたのは次のような事情による。それは作家の故佐藤春夫氏の『上田秋成』に収められる『菊花の約を読む』¹⁷に出会ったことによる。ここで私は驚きに似た興味を持ったのは、「尠くも二三十度はこの作を繰り返し読んでゐるであらう」佐藤春夫氏が結句の「吝、輕薄の人と交は結ぶべからずとなん」が「起句の『青々たる春の柳、家園に種ることなかれ、交は輕薄の人と結ぶことなかれ』と互に照応するばかりか直ちに冒頭に再び循環して来る妙は何とはなく興味の尽きないものに感じ」たということから始めてこの『菊花の約』の微妙な構成を縷々として述べていることによる。「菊花の構成」の循環性、これはそのまま『ナイティンゲール』によせるオード』に当てはまることなのではないであろうか。

このオードの結句……—Do I wake or sleep? は起句の

My heart aches, and a drowsy numbness pains

My sense,...

私の心は痛み、そしてうっとりとしたしびれは

私の感覚を苦しめる…

と（訳文はわれながらまずく、うまく行かない）「互に照応するばかりか直ちに冒頭に再び循環して来る妙」が詩的

技巧として発現されてはいないであろうか。

私はこのようにこのオードを読むことによって有限と無限の対比が尽きることなく繰り返され、それがまた対比の本質であろうことを明らかにすることになるであろうと私は考え、このことを試案としたいのである。さらにこのことを無理やりに引き延ばせばこの循環性はまた現実のナイティンゲールの単調な鳴き方の繰り返しとも「照応」させることは不可能ではなさそうな気もしてくる。

このように現実のナイティンゲールの鳴き声とも「照応」させる可能性を内包させながら、このオードの最後の一行「私は目を覚ましているのだろうか、あるいは眠っているのだろうか？」という問いは、孤を描きながらその答えである出だしの一行「私の心は痛み、そしてうっとりしたしびれは私の感覚を苦しめる……」と結び付いて循環を始め、そしてその循環は遂に止まることはない。この止まることを知らない循環は、人間対芸術という永遠に対比する、そして永遠に解決のできない大きな問題を暗示するものであろう。そしてこのような永遠の問題はキーツの生涯脳裡を去ることのなかったものであろう。永遠の課題を前にした詩人の姿、それをわれわれはロマン派の詩人の姿と解するであろう。そしてまた、かなり露骨な自己表出の作品としてこのオードを読むことであろう。

循環的手法について私はさらに次のようなことを記憶にとどめている。

それは中国文学者の吉川幸次郎氏の『読書の学』のなかの十八―二十二の箇所である。⁽¹⁸⁾ ここにおいて氏は在原業平の

月やあらぬ春やむかしの春ならぬ我が身ひとつはもとの身にして

を取り上げ、この歌について音声その他の方面から、その味わい方について委細の説明を尽しておられる。以下その委細の説明のうちここに関連するところだけに触れるが、この『読書の学』は貫いて、音声がいかに文学作品において重大な意味を持つか、というよりも文学作品において音声はそのまま意味であり得るといふことを説いておられる。この説かれるところをこのオードにも当てはめて見ることも興味のあることであるが今はこれではできない。業平の歌がいかに微妙なリズムで作り上げられているかの分析を経た後で、英文学者の土居光知氏のこの歌についての教示を紹介しておられる。その教示は次の通りである。

——この歌の感じ方としては、

tsuki ya ara nu

haru ya muka shino

haru nara nu

と

waga mi hito tsuwa

moto no minishite

と我身と月と春といずれが現在であり、いずれが過去であるか、歌人の心の中で一方が現在であり、他方が過去で

あるかと感じるとまた逆転して他方が現在となり、一方が過去となりぐると流転し、すべてが現在となり、

S. Eliot が四つの四重奏で

Time present and time past

Are both perhaps present in time future,

And time future contained in time past.

……

……

Ridiculous the waste sad time

stretching before and after

と歌っていることを想起します。

微妙なりズムについての分析のあと、また歌の感じ方についての分析と二つの鋭利の見事さがつづき、両氏の深遠な学殖に裏打ちされた穏やかな解明の説得力は圧倒的である。この二つの解明については後学がさらに口を挟む必要はないが、さらに礼を欠くことを承知の上で、問題にしてきたオードと関連させれば、業平の歌は一行に書き連ねてあるが、これは右廻りに丸く円周を描かせながら書くべきものであるかと私はいたずらをするような気持ちで考える。少なくとも読む場合には、どこにもつなぎ目がないように、円弧の上に乗せながら読むべきものであるかと考え

る。このような突飛な考えを得られたのも二人の碩学の文字のお蔭である。なお説明の便として引かれたエリオットの『四つの四重奏』(Four Quartets)からの五行は原典に当たると最初の『バート・ノートン』(Burnt Norton)の第一のスタンザの一—三行目と結びの第五のスタンザの最後の二行のところである。

業平の滑るような回転性も見事であるが、キーツのオードにおけるように、末尾八〇行目のところから身をひるがえすようにして、一気に開始の一行目に引っくり返って行く回転性も見事であるといわなければならないであろう。エリオットの例は、説明のためのものであって時間の回転を内容とするものであるから、目下のこととは関連してこないのでこのままにしておいていいであろう。

このオードについても一つのことを付け加える。

一八二〇年九月三十日友人ブラウンに宛てた手紙のなかに次のような文句が見える——「私はアメリカにいる私の弟と(義)妹のことはほとんど考えません。プローン嬢と別れるという考えはあらゆる恐ろしいものを超えます——暗闇の感じが私を襲ってきます——私は彼女の姿が消えて行くのが永遠に見えます。ウェントワース・ブレイスでの私の最後の看病の間彼女がしょっちゅう使っていた文句のいくつかが私の耳に響きます。もう一つ別の生はないのでしょうか。私は目を覚ましてこれは皆一つの夢であることが分かるでしょうか? きっとわれわれはこのような苦しみのために造られているはずはありません」。

このあたりの文句をある研究者はキーツの宗教感情の傍証として引いているが、それももちろん可能である。しかし私はこれを問題のオードと関連させる。このあたりの文句の意味をはっきりさせるためには、いささかの説明を要

するが、今はこれを省き関連するところだけに触れる——「もう一つ別の生 (another life) はないのでしょうか。私は目を覚ましてこれは皆一つの夢であることが分かるでしょうか？ きっとわれわれはこのような苦しみのために造られているはずはありません」。

私はこのオードにおける有限と無限の対比はまた人間と芸術との対比であるということ述べた。この対比はまた詩人における人生の問題でもある。目を覚ましてみたらこれは全部一つの夢であったことが判明しないだろうか？ 人生はこんなに苦しいはずはなく、そのような人生にわれわれは造られているはずはない。そんなはずはない。しかしやはり人生は……と回転して行かないであろうか。

同年十一月一日またブラウンに宛てた文面のなかにいう——「人間の心はこんなにも多くの悲惨を含み耐えることができることに私は驚きました」。「人間の」というのは「私の」すなわちキーツ自身のと解していいであろう。

この後者の手紙が書かれてから三カ月後にキーツの生は絶える。このオードが書かれてから最後までその基調はつづいていたと考えていいであろう。すなわちこのオードにおける対比の基調はまた人生のそれでもあったと解されるであろう。いい換えればキーツにおいて芸術はまたそのまますな人生でもあったということになるであろう。芸術をそのまま生きたのが彼の人生であった。ここに彼でなければ為し得なかった特異な一つの生活があったのである。

一つのオードに表現された対比の感情がそのまま詩人の生活へと波長を延ばして行き、そこに見えたのは「多くの悲惨」であったし、自分でも驚くほどそれに「耐えることができること」を死を目前にして発見するということをおのオードは予め示していたと私は試案に立って考えるのである。

一八一九年九月二十一日火曜日ウィンチェスターから友人レノルツ (J. H. Reynolds) に宛ててキーツは手紙を書いている。そのなかからこれからの問題に関係する部分だけを抜く。有名な箇所である。

——ここでは横の通りは非常に未婚婦人のようです、ドアのステップのところはいつでもフランネルで拭いたばかりになっています。ノッカーには落ち着いてまじめな、いや、ほとんど恐ろしいような静けさがあります。——私はこんな静かなライオンや牡羊の頭のコレクションを見たことはありません。ドアは大部分黒くて、ウィンチェスターでは人は本当に静かに自分の家から締め出て行くように鍵穴のすぐ上のところに小さな真ちゅうのハンドルが付いています。今季節はなんと美しいことでしょうか——空気のすばらしいこと。それには穏やかな鋭さがあります。実際、冗談抜きで、純潔な天気——ダイアナのような空——今ほど麦の刈株の畑が好きになったことはありません——春の冷え冷えする緑より確かにいいと思います。とにかく刈株の畑は暖かそうに見えます——ある絵が暖かそうに見えるのと同じようにです——これが私の日曜日の散歩で私に大きな印象を与えたので私はそれについて詩を作ってみました。

このようにしてここに一篇のオード『秋によせて』(To Autumn) が生まれた——と教科書的な解説は終わり、そしてそれで十分なのであろう。さらにこの解説をもっと簡単なものにしようとするところに抜いた引用の箇所を「今

季節はなんと美しいことでしょうか——」のところから終わりのところまでと縮めてしまうことも可能である——例
 えば Henry Ellershaw. こう縮めて見るとさらに教科書的になってくる。すばらしい秋のオードが生まれた——。

しかし話はそう簡単には行ってくれない。ここに抜いた短い箇所だけについても初めに少しばかり注釈を加えて、
 これからの話のお膳立てをしておかなければならない。私は引用の箇所を「ここでは横の通りは……」から始めたのは、
 この前半の部分のところにもそれなりの意味があると考えたからである。話を進めて行く都合上、この引用の箇所を
 二つに分けて考えてみる。「小さな真ちゅうのハンドルが付いています」までを前半とし以下後半とする。

前半はイギリス南部の古都ウィンチェスターの町の通りの叙景である。人の住む「横の通りは非常に未婚婦人のよ
 う」に清潔であり、「ほとんど恐ろしいような静けさ (almost awful quietness)」があり、そして住む人たちは「本
 当に静かに」(very quietly) 家から出て行く。ここに原語で出しておいた二つの文句は「未婚婦人のよう」(maiden-
 lady like) へと結び付いて行くであろう。さらにこの三つの文句の結び付きを一つにまとめれば、物腰のあくまで静
 かな、そしてしとやかな未婚婦人のイメージが詩人の脳裡にその像を結んだであろうと考えるも無理はないであろう。
 このイメージを形作るものは静けさと清潔さということになってくる。あくまで穢れのない静けさへとそのことはま
 た結晶するであろう。そしてこの結晶が「純潔な天気」の「純潔な」(chaste) へと重なって行くはずであるが、この
 前半において、清潔な静けさという抽象化が行なわれていることが分かる。この抽象作用がこのオードにおいて一
 つの意味を持つてくる。いずれこれはまた後で触れるので前半のところについてはここで終わる。

後半のことについてこれから入って行くのであるが、この後半のところは前半のところよりもずっと複雑なものが

含まれている。

少しばかりその含むところに触れてみる。「穏やかな鋭さ」(temperate sharpness)。これも前の清潔な静けさと結び付くであろう。静かでしとやかではあるが、そこには犯すべからざる凛乎——「鋭さ」がある。これがすぐに先程持ち出した「純潔な」という形容詞に受け継がれる。「ダイアナのよゆうな空」(Dian skies)。「ダイアナ」(Diana)はいうまでもなくローマ神話の月の女神のことである。ここでも女性に関連が出てくる。そしてこの言葉はソネット『ホーマーに』(To Homer)の最後の行に使用されている。すなわちこの関連はさらに神話の世界へとも延びて行く。「春の冷え冷えする緑」(the chilly green of the Spring)における「春」の定冠詞と大文字の使用(M. B. Forman)であるが別の書簡集(H. E. Rollins)においては定冠詞の使用は同じであるが、「春」の語は小文字で始められている。何故定冠詞が使用されるのか、また大文字で始める可能性が何故あるのか。まだ私はこのことについて十分に考えていない。暫く後考の猶予を得たい。このままにしておく。この「春の冷え冷えする緑」には次のような関連が指摘されている。

And, on the western window panes,

The chilly sunset faintly told

Of unmatured green valleys cold,

Of the green thorny bloomless hedge,

Of rivers new with spring-tide sedge,

Of primroses by sheltered rills,

And daisies on the anguish hills.

—*The Eye of St. Mark*, 6-12.

この引用の箇所はテキスト上の問題を少しばかりではあるが含んでいる。今はそれには触れる必要はないであろうから、バーナード (John Barnard) のテキストに従う。大意を示す。

そして、西の方の窓ガラスの上に、

ひんやりとした入り日がかすかに語っていた、

冷たい、まだ熟さない緑の谷間のことを、

緑の、いばらの、まだ花の付かない垣根のことを、

春のスゲが新しく芽生えた川のことを、

目に見えぬせせらぎの側の桜草のことを、

そして風にそよぐ丘のひな菊のことを。

——『聖マルコ祭前夜』

引用された七行に見られるように、七行目の *chilly*、八行目と九行目の *green*、一〇行目の *spring-tide* がそれぞれ「春の冷え冷える緑」に関連する。

ついでにソネット『ホーマーに』(To Homer) の制作時は一八一八年四月ごろ、『聖マルコ祭前夜』のそれは一八一九年二月十三—十七日ごろと推定されている。後者について少し詳しく触れれば、この作品はさらに九月になって推敲が加えられ、一〇一——三三行目の箇所は九月二十日以後のどこかでおそらく追加されたものであろうとの推定が加えられる (John Barnard)。そしてその加えられたところからさらに五行にして、すなわち一三七行目をもって未完のまま残された。

この二つの推定時のことから例によってオード『秋によせて』も少なくとも、その部分的なところは約一年六カ月前のあたりに遡り、そしてこのオードが書かれる七カ月前あたりから、その発想は『聖マルコ祭前夜』の発想に重なっていたであろうということが考えられる。そして『聖マルコ祭前夜』に推敲の手を入れていた一八一九年九月は『秋によせて』(To Autumn) の制作時と完全に一致することになる。この九月の何日あたりに手を入れ始めたのかは不明であるから、このオードの方が『聖マルコ祭前夜』に触発されるころがあったかどうか決定するわけにはいかない。もしこの手を入れた日時が九月の始めあたりになると具合よく決定的なことがいえるのであるが、それはできない。しかし次のようなことはいえるであろう。オード『秋によせて』が書かれた時、その発想は、詩人が意識していたかどうか分らないが、それとは関係なく、先程引用した手紙の箇所がかなりの部分をもってオードの発想を

助けていたであろうということ、そして引用された最初の方の部分のところの描写は聖マルコ祭の前夜、すなわち四月二十四日のことであったのであるから、オードの制作時において四月と九月が不分明に重なり合っていたのではなからうかということである。さらに言葉を延ばせば、このオードは、はっきりと九月についての作品であったと断定できるかどうかという疑問が残るということである。複雑な制作の心理には九月のことばかりが絡み合っていたのではないであろう。

そして文面はつづく——「とにかく刈株の畑は暖かそうに見えます——ある絵 (Some pictures) が暖かそうに見えるのと同じようにです」。自然の風景が複数の「絵」と結び付けられている。「絵」とは具体的にどのような絵を描くのか。これについてはその方面のすぐれた研究書にゆずる。⁽²⁰⁾ここでわれわれが注意すべきことは自然の風景が絵画へと詩人の頭のなかで変化しているということである。変化というよりも変質作用を行なっているといってもいいであろう。具体から抽象への変質作用である。

「これが私の日曜日の散歩で私に大きな印象を与えましたので私はそれについて詩を作ってみました (I composed upon it)」。ここにおける「日曜日」は九月十九日を指す。この十九日あたりと『聖マルコ祭前夜』との繋がり具合はどんなであったであろうか。後世の読者に焦燥を残す。「私はそれについて詩を作ってみました」。このところの原文において前置詞 upon が使用されている。この原文をさらさらと読み流していいかどうか。私は前からかなりこれについて気にするところがあった。少しこの原文に補えば、「I composed (an ode) upon it」となってくるはずである。とすれば *Ode on Autumn* というタイトルが考えられる。このような形式を持つオードのタイトルと *Ode to*

Autumn のような形式を持つタイトルと二つの種類があり、この二つのタイトルについての違いは既に私も触れたことがあるので、さらに詳しいことはこれ以上踏み入れることを避ける (Cf. E. R. Wasserman)。 *Ode on Autumn* というタイトルが成り立つとすれば、オード『秋によせて』はかなり抽象的に読んで行かなければならないということになってくる。便利のために例を加えていえば、 *Ode on a Grecian Urn*, *Ode on Indolence*, *Ode on Melancholy* を読む場合のようにである。もちろん断っておくが、このような読み方はかりを為すべきであると私は考えてはいないが、そのような要素をかなり含むものであろうということには私の賛成の態度は今でも変えていない。

ところがオード『秋によせて』のタイトルはこのような形式に従ってはいない。また *Ode to Autumn* という形式に従っているわけでもない。ただ *To Autumn* とあるのみである。なぜであるか。このことについても私はかなり前に考えてみたことがあった。そのことについての結論的な私の考え方をもう一度ここに繰り返してみる。ギャロッド編『詩集』によると、このオードのタイトルについては次の如き記事が見える。

To AUTUMN.—Title: *wanting in HL: To Autumn ET² W²*

これを読めばこのオードの自筆原稿にはタイトルは何も付けられていなかったのであり、現行のタイトルになって定着したのは後の二つの転記によるものであることが分かる。(F)の読み方については少し疑問を持つが、今のところ私には自信がなくこのまま疑問にしておく。しかしこの疑問が解決されても結論的な私の考えには大きな動揺は来

ないであろう。)ここから私は、キーツがこのオードを書いた時、果たして秋を専らの対象にしていたかどうか、余り自信がこのことについてはなかったのではなからうか、とこんな考えを出しておいた。ここでもこれを私は利用する。

ここで私のいう後半の文面は一段落するが、この後半の最初のところに「空気のすばらしいこと (How fine the air)」という文句がある。原語 *eye* の訳語までもやうまく行かない。「すばらしい」という平凡な日本語でお茶を濁しておく。この言葉はキーツにおいて特別の意味を持つ。次の諸例。イタリツクは筆者。

his palate fine—Ode on Melancholy, 28.

The soul's fine palate—Otho the Great, II, i. 26.

elixir fine—The Fall of Hyperion, I, 47.

このようにこの語はキーツにおいて感覚の世界へと広がって行く可能性を一面において持っている。これがこの後半の箇所を結語的に覆う感情であったであろうと私は読もうとするのである。このことを付け加えて、この一段落のところまでに含まれていることについての私の注釈を終える。

ここで文面は一段落してさらに秋という季節と関連させながら話が進展する。新たな段落のなかから必要なところまで大意を移してみる。

季節を口を開いて待っているというような馬鹿げたことをしないでほしいと思います。私は今までいろんな時に仕合わせにも季節とはどういふものであるかということを知らずにやってきました——私は一包みの詩を写すことはしません。どういふわけか私はいつでもチャタトンと秋を結び付けます。彼は英語の純乎たる書き手です。彼はチャタトンのようにフランス語のイデオム、あるいは無変化語を持っていません——それは英語を使った純正な英語のイデオムです。私はハイピリオンを断念しました——それにはミルトン流の倒置語法が多過ぎるのです——ミルトン流の詩は技巧的な、あるいはむしろ技巧家の気分がないと書けないのです。私は他の感情に身をまかせようと思いません。英語は維持されなければなりません。：

新しい段落はヒューモラスな口調をもって始められる。キーツが手紙を書くときの手法の一つである。まずこの箇所について少しばかりまた注釈を加えて、内容を分かりやすくしてから先に進む。

チャタトン (Thomas Chatterton, 1752-70)。十八世紀イギリスの詩人で、その才は早熟し毒をもって自らの命を若くして絶つ。十七歳。いわゆる『ラウリー詩集』(Rowley Poems)を残す。キーツ以外ワーズワスもこれを珍重した。今日これを読んでみてそれほどの詩人であるかどうか、私には疑問である。チャタトンについては文面以上に

付け加えることはないが、キーツの語調から看取される程小さい詩人ではない。その大きさにおいてはチャタトンなぞ足もとにも及ばない。しかしまたここに見えるようなキーツの語調がそのまま正直にキーツのチョーサー評価であったとは思われない。キーツとチョーサーとの関係についてはいざずれまた日を改め、それについて明らかにしようと考えている。語調からすれば文面に關する限りチャタトンはチョーサーよりも上位にある詩人のようである。文面の通りに取ればキーツの詩人観は怪しいものである。しかしこれはどうも筆の勢いのなせるわざのようでもある。それにしてはチャタトンは「英語の純乎たる書き手です」とか「それは英語を使った純正な英語のイデオムです」となるとキーツの鑑賞眼を疑わなければならない。チャタトンはキーツのいうような「純正な英語のイデオム」を使った「純乎たる書き手」であったであろうか。チャタトンについてはこれ以上のことは必要ないであろう。

ミルトンについても「倒置語法」の過多な使用を難ずる。ラテン語に由来する「倒置語法」についてはキーツのいう通りであろう。そしてこれがキーツのいう「技巧的な」ものと結び付くかどうか、これも疑問である。「他の感情に身をまかせ」て「英語は維持されなければならない」らぬという。これを彼は『ハイピリオン』(Hyperion) 中絶の理由とする。ここから『ハイピリオン』をめぐってミルトンと関連しながら大きな問題が出てくるがこれは目下のところ関係はない。新しい段落のうち必要な箇所について必要な注釈はこんなことであるが、チャタトンを鼠負する筆の勢いの背後にはチャタトンの物語詩『イーラ』(Aella) の影響があつたことかもしれない。⁽²¹⁾ここでチャタトン以外の詩人からのこのオードへの影響も指摘されているがこれもすぐに関係してくるようである。

段落の初めのところ——「私は今までいろいろな時に仕合わせにも季節とはどういふものであるかということを知ら

「ずいやくてきました」。この箇所はどのように解釈すべきであるのか。前後の關係が余りに少なく、正確にその内容をつかむことはむずかしいが、文字面からいえば、今まで私は季節とはどういふものであるのかとか、あるいは季節の四つの区別なぞ余り意に介さなかった、四つの季節のそれぞれの意味合いなぞ余り問題にならなかつたし、また問題にもせず過ごしてきた。季節感に鋭敏でなかつたばかりに、季節の推移について詩人的な苦しみを味わわずに済んできたのは仕合わせであつたといえるかもしれない、というような意味なのであるか。だからといってキーツは季節感について、あるいは自然についてその感覚は鋭く作用することはなかつたなどということにはならない。むしろ逆であつたであらう。ここでは文面の流れからこうなつてくるのであつて、これをこのように短絡させながら読むのは誤りであることはいふまでもないであらう。しかしワーズワスのような深みに達した自然感情をとふことになると上のような「仕合わせ」もなかつたとはいえないかもしれない。いづれにもせよこの辺微妙であるが、この「仕合わせ」をそのまま受け取るとオード『秋によせて』のコールリッジの反響は意味を持つてくる。それはコールリッジの『真夜中の霜』(Frost at Midnight)の末尾の行六五——七四⁽²²⁾である。そのうちの一行六五を引けば十分であらう。

Therefore all seasons shall be sweet to thee.

それ故、すべての季節は汝にとって甘美なものになるであらう……

び付きを私はオード『秋によせて』に引っ掛けて読む。秋という一つの季節がチャタトンの詩の上に重なって行くという事、秋はそのままチャタトンであり、チャタトンはそのまま秋であり得るということ、これはまた具体から抽象への変質ということになってくるであらう。この変化を私はこのオードに引っ掛けようとするのである。どのよう引っ掛けようとするのか。これは後程触れることにする。

このようにして一八一九年九月二十一日火曜日ウィンチェスターから友人レノルツに宛てた手紙のうちオード『秋によせて』に関連するところは終わる。遂にこの手紙にはキーツの言葉通りオードの転記は現われてこない。その理由は何故であるか分からない。レノルツが詩を解さない俗的な友人であったからなのではない。レノルツといえは実際に詩作もする人物であり、詩人であったことはここに断わるまでもない。それならば何故この友人に、しかもきつと作品をよく分かってくれる管の友人にオードを転記して見せることをしなかったのか。「私は一包みの詩を写すこととはしますまい」。

これに対する私の想像はこうである。この手紙からの引用されたいささかの箇所からでも分かるように、当時キーツが滞在していたウィンチェスターの持つ古都的な雰囲気を友人に伝えることが主であったようであり、これがこの手紙のバックグラウンド・ミュージックのように流れている。手紙は次のように結ばれる——「このころまでに君の妹さんはデヴォンシャーのイー——短いイー——ご存知でしょう——を身に付けたに違いありません——それは英語で一番可愛らしいイーです。年のころ十五あたりの、中背でデリケートなデヴォンシャーの娘たちのなんとすばらしいことでしょう。ある宿の戸口のところに四分の一パイントのブランドイーを持った娘がおりました——この娘のこ

とを考えただけでひと舞台中カッカとしました——中略——『ふざけるのをお許し下さい』。「イー」(ee)というのはおそらくいわゆる指小辞語尾を指すのであろうか、よく分からぬ。中略の箇所原文は *and a 16 miler too* であるが、意味不明である。ご教示を得たい。「ふざけるのをお許し下さい」、出典があるが今は必要がない。とにかくこの結びに見える情調は冒頭に抜いた「非常に未婚婦人のようです」などに共通するものを持っていて、その時の気分が支配的である。これが詩作を転記して友人に見せる気持ちに優先したのかもしれない。秋という季節、オードの制作、そしてそれに結び付くチャタトンという「純乎たる」詩人など、この気分のなかに流れている。

オード『秋によせて』の転記が現われるのは同じ日、別の友人ウドハウスに宛てた手紙においてである。この友人はキーツの作品を丹念に転記しておいてくれたことは前に触れた。この友人に宛てたこの手紙も前の手紙と同じく陽気な「ふざけた」ような気分で始められている。必要な部分だけを抜く。

「…御者のような甘美な歌う胸を持ちたいのです！ 彼の口笛に一ベニーやりましょう——そして道ばたの女の子たちに会釈しましょう——会釈——くだらない——名のない優雅な俗語の筋運びです。それに適した女性たちへのその効果は楽しいものに違いありません。それは彼女たちの肋骨に触れます——ついでに申しますと——まことに即興的で——実にすばらしい——*Sed thongun formosa vale vale inquit Heigh ho la!* 君には詩の方がいいでしょう——そこで私がレノルツにあげるつもりだったいくらかを君にあげましょう」。

そしてここからすぐにオード、『秋によせて』の転記がつづくのであるが、ここまでの箇所は、上に抜いた僅かの部分からでも察せられるように、気分は浮き浮きと飛びはねるようである。この部分に少しばかり注を付ける。「御者のような甘美な歌う胸を持ちたいものです!」。この出典はシェイクスピア『十二夜』二幕三場一九—二一行である (H. E. Rollins)。

原文を引くと次の如くである。

By my troth, the fool has an excellent breast. I had rather than forty shillings I had such a leg, and so sweet a breath to sing as the fool has.

まったくの話、この阿呆はいい声をしとるな。こんなきれいな足と、こんないい喉が僕のものになるんなら、四十シリング出しても惜しくはないよ。(小津次郎氏訳)

ラテン語の箇所はウェルギリウス『牧歌』(三)の七九行目がその出典である (M. B. Forman; H. E. Rollins)。原文は

et longum 'formose, vale, vale' inquit, 'Tolla'.

そして長いこと私に別れを告げた、いとしきお方、さらば、さらば、さらば、ああいオラスよ。

であり、キーツのはそのパロディーであり、また「実に巧みな地口的改作」(Herbert Warren)である——「されど長いこと別れを告げた、いとしきお方、さらば、さらば、へい・ホウ・ラー」。

ここから私の連想はさらにシェイクスピア『お気に召すまま』五幕三場一八——二三行へと延びて行く。

It was a lover and his lass,

With a hey, and a ho, and a hey nonino,

That o'er the green corn-field did pass

In the spring time, the only pretty ring time,

When birds do sing, hey ding a ding, ding:

Sweet lovers love the spring.

惚れた同志の若い者、

へいこら、ホウこら、へいノニノー、

緑の畑を二人づれ、

ころは春先、嫁取りどき、

鳥はさえざる、チュン、チュン、チュン、

惚れた同志は春が好き。(沢村寅二郎氏訳)

ここまで連想を延ばすことはおそらく読み過ぎであるのかもしれないが、キーツの文面の調子からいって余り無理のないような気がするので、あえて試案的にここまで延ばしてみる。『十二夜』と『牧歌』と『お気に召すまま』のそれぞれの引用箇所をつながり具合は決して無理ではなく、それらはキーツのこの文面の情調を成しているであろう。調子は先に述べた通り浮き浮きとして陽気である。

ここから問題のオードの転写がつづいてくる——「君には詩の方がいいでしょう——そこで私がレノルツにあげるつもりだったいくらかを君にあげましょう」。

「いくらか」(some)とあって『秋によせて』のオードなどという言葉は一切用いられていない。このような文面の進み具合をどう読むべきであるのか。そしてこのオード自身において「秋」という言葉は一度も出てこない。これはどういうことなのであるのか。どう読むべきであるのか。このことについて最近私はこんなふう考えている。「いくらか」と詩人自らが呼んでいたこのオードには、もちろんその主調は秋に関するものであろうが、秋以外の季節、すなわち春あるいは夏が二重三重にと重なっていないであろうか。夏の重なるのはこのオードの最初のスタンザ

の後半がそれを示すであろう。春は第三スタンザにおいて重なるであろう。そして浮き浮きとして陽気な調子の文面に仮に他のオードを続けてみるとどうなるであろうか、『ギリシアの壺』、『怠惰』、『憂うつ』、『ナイティンゲール』、『ブシュケー』。どれを持って来ても文面の調子と甚だしく調和しない。文面の調子と調和しない「いくらか」を転写することは普通の感情からいってあり得ることではない。ここで一度文面を断ち切って相当期間において再びそこから筆を取るとしたならば別であろうが、ここから文面の調子が突然例えば暗うつなものに急変するということはまづ考えられない。とすればこの「いくらか」には冬を重ねることは無理であるからこれは省いていいことになるであろう。このように考えてみると、この「いくらか」は春、夏、秋の、しかもこの三つの季節のそれぞれが陽気な調子と共通し合うところのもので成り立っているということになってはこないであろうか。三つの季節のうちでそれぞれ最も人間の気持ちを明かるくするもの、そのようなものでこの「いくらか」は支えられているであろう。このような成立の内容があるとするれば、この「いくらか」はオードとまでは名付けることはできるであろうが、そのタイトルを秋と限定できるであろうか。それから先タイトルのところで制作者の気持ちは動揺するであろう。少なくとも手紙の転写においてはタイトルを有していなかった。従って最初にタイトルを秋とはっきり決めておいて、その方向にオードを書き進めて行ったのではないことは考えられる。出来上ったものは果たして秋についてのオードであったかどうか。このような疑問がいつまでもくっ付いて離れない。三つの季節のうちその最も純なるものが重なって作り上げられたものがこの「いくらか」——オードであったであろう。このように私は考える。

このほかさらに、このオードについてはテキストの面からいってかなりの異同があり、これについては以前触れた

ことがあるので、今は取り上げないし、またその必要もないであろう。今のところはこのオードについて、手紙のなかの転写にタイトルがなかったこと、またこのオードがその手紙の文面の調子とつながるべきものであること、この二つのことを注目しておけばいいであろう。

ここまで述べたことにおいて、オード『秋によせて』についての私の前提的準備の作業は完了する。

さらにこのオードが書かれたのは九月十九日(日曜日)ということになっている。いずれにしろ九月下旬と制作の時日を設定することができる。もちろんこのころはイギリスの秋の季節に相当するが、オードにただようような暖かな雰囲気が現実としておそらくあることは極めてまれであろう。現に手紙の文面には「とにかく刈株の畑は暖かそうに見えます——ある絵が暖かそうに見えるのと同じようにです——」とありすぐ前には「春の冷え冷えする緑より確かにいいと思います」とあることは前に見た通りである。温度にして何度であったかは分からないが「暖かそう」ではあっても暖くはなかったであろうし、また「冷え冷え」した気候であったであろうことは推測できるであろう。こうなってくるとこの面からしてもオードは想像の雰囲気の上に成り立っているということがいえるであろう。このようにしてこのオードは想像的な雰囲気を成立の条件として必要とするものであった。ここにもまたこのオードが人工的、あるいは抽象的な感じをその根底として提供していることになる。これが今までに見てきた季節の、詳しくいえば三つの季節の重なり合いと結び付く時、このオードの特殊な世界の枠組みは決定される。そしてこの世界は構築の初めから「絵」として詩人の脳裡に意識されていたことも追加できるであろう。

このように見てくるとこの世界にはいわゆる時間は存在しないということになってくる。ということよりもある永

遠的な時間が存在しているといひ直したほうがいいかもしれない。すなわちキーツの場合はいつも季節としては五月が念頭にあったといえるからである。⁽²³⁾このことについて詳しく今ここに述べる余裕はないので、このままで話を進めて行く。詩人の頭の中に常に季節感として五月が存在していたとするとこのオードにおける季節の重なり合いを要約するものは五月であったといえるかもしれない。このオードにおいて時間は永遠的なものとして停止する——それは「絵」の世界であろう。まことに不思議な抽象の世界ができ上ってくる。そしてこのような抽象の世界を作り出す五月と九月との重なり合いは別に無理なく自然に行なわれるようである。もしこの重なり合いに無理があるとすれば「絵」の世界が出来上ってこないであろう。

例えばフォースター (E. M. Forster) の『眺望のある部屋』(A Room with a View) の一節、

「あるデリケートな哀感が彼女(ミス・アラン)の脈絡のない言葉を匂わせ、それに思いがけない美しさを添えるのだった、ちょうど衰えて行く秋の森に時として春を思わず芳香が立ち上ることがあるように」。

キーツの場合においても春が連想されていたことは既に見た通りである。このあたり私としては臨場の実感を欠くので自信をもっていうことは出来かねるがイギリス人にとっては、このような二つの季節の結び付くことはそれほど無理のないことのようにである。このように解していいであろう。

またこのオードの第二スタンザにおいて女性の擬人化が現われてくるが、同じ手法を用いるにしてもシェリーの

『クイーン・マブ』(Queen Mab)の一節——八の二二〇——二三行のあたり、

And Autumn proudly bears her matron grace,
Kindling a flush on the fair cheek of Spring,
Whose virgin bloom beneath the ruddy fruit
Reflects its tint, and blushes into love.

そして秋は誇らしげに夫人らしい優雅さを保ち、
春の美しい頬に赤みをたき付ける、

そしてその乙女の花は赤味を帯びた果物の下に、
その色を映し、そして愛へと赤らんで行く。

においては、その雰囲気は時間とは関係を持たずに散文的な流れをもってその数行は進んでいる。この引用された箇所においても秋と春が並行して用いられている。この例も先程の季節の結び付きについて利用していいであろう。

さらに秋についての、もっと散文的な流れを有する例を求めればバイロンの『ドン・ジュアン』(Don Juan)の第十三章七十五——八節のあたりであろうが、原文にすると二十四行ということになって、とうていここにその長さの

まま抜くわけにはいかないので、それは控える。ただ例としての事実だけをここに挙げておく。そしてまたこの箇所のうち七十七節において春そのものというわけではないが「別の春」(a second spring)は出てくる。このこともやはり先程の意識の現われと解していいのであろうか。

さらにまた、ある季節を抽象的に、そして自己の憧憬する理想的形態の象徴としてとらえたものとしてニーチェの『ツァラトシュトラ』(Also sprach Zarathustra)の第二部『賤民』(Von Gesindel)に見られる例、

Ein Sommer im Höchsten mit kalten Quellen und seligen Stille: oh kommt, meine Freunde, daß die Stille noch seliger werde!

清涼な泉と至福の静けさのある、この最高所における夏。おお、友らよ、来たれ、この静けさが、いっそうその清らかな幸福を増すように。(手塚富雄氏訳)

がいいであろう。ここにおける「至福の静けさ」はおそらくヘルダーリンの世界へとつながるものであろう。

この例に見られる理想化はまたキーツのオード『秋によせて』のそれにも近いものであろう。しかしながらニーチェの場合には絵画はなく、全くの抽象的理想化があるばかりである。この点においてもキーツの場合独特のものを持っており、その独特のものは異様な要素すら含んでいると、いいであろう。詩と「絵」との融合という独特、異

様の要素をである。

このようにして特殊な世界が三箇のスタンザ、それぞれ十一行を含みながら三十三行をもって出来上った。

出来上った世界は何を物語るのか。一八一八年二月十九日同じくレノルツに宛てた手紙のなかに語られている内容は終始詩についてのことである。そのなかの前半のあたりに次のような文句が見える。

さて私にはこんなふうに見えます、ほとんど人は誰でもクモのように自分のお腹の中から空気の城を紡ぎ出します——クモがその仕事を始める葉とか小枝の先はなかなかないのです、そしてクモは空気を美しい旋回で満たすのです。人は自分の魂の美しい網で先にかぶせ、そして天空のつづれ織り——彼の魂の眼の象徴で、彼の魂の手ざわりの柔らかさで、彼のさすらいの空間で、彼の悦楽の独特さで一杯になっています——を織りなすための同じく少しばかりの先端があればそれで満足すべきでしょう。

詩人が創作の秘密を語った一節である。詩は「空気の城」(airy Citadel)であって、その城を据えるべき葉とか小枝というものはなかなか見当たらないものである。そして詩人であるクモは作品を引掛けてその土台となすべき葉、小枝を求めて空中を旋回する。その旋回は美しい。「人は……」の「人」(Man)は詩人、すなわちキーツ自身を指す。なかなか見当たらない少しばかりの先端を見つけて、その上に「魂の美しい網」(The fine Web of his Soul)をかぶせ、この織布の上につづれ織りを織りなせば、そのことで私は満足すべきなのでしょう、東洋流に言えば私はそれで

もって瞑すべきなのでしょう。まことに謙虚な密やかな願ひである。そしてこのつづれ織りは「天空のつづれ織り」である。「天空の」(emptyyearn)は次のような由来を持つ。ルネッサンス時代の天文学においては *coelum empyreum* すなわち *empyrial heaven* は第十天 (*primum mobile*) の少し彼方のところに横たわる不動の天であった、すなわち不動の天空であった。⁽²⁴⁾「天空のつづれ織り」はネルッサンスの華やかな空気を反映するであろう。そしてこの織物には魂の眼の象徴がその模様のように一杯になっている。その模様はおそらく「眼」のように丸いもの、水玉のようなものであったろうか。少なくとも私にはそのような連想が浮かぶ。そしてそれはまた魂の手ざわりの空気のような柔らかさ、旋回の空間、詩人の悦樂の表わすその独特さで一杯になっている。「悦樂」と例によってその日本語への移し換えはまずいが、原語は *luxury* である。キーツ独特の言葉でおそらく翻訳不可能であろう。その豊かな、そして個性的内容は次のような諸例によって感得するはかばかはない。 *soft luxury* (*Calidore*, 92); *summer luxury* (*On the Grasshopper and Cricket*, 6); *quiet luxury* (*Endymion*, II, 486); *dewy luxury* (*Ib.*, II, 576); *gentle luxury* (*On seeing the Elgin Marbles*, 6), etc. 「悦樂の独特さ」の「独特さ」(*distinctness*) はある、それは「裝飾をほどこした」という古い意味を持つのかも知れない。しかし *distinct luxury* などという用い方はキーツには見当たらない。

このようにして作られた「つづれ織り」の具体的例として最も当てはまる一つはオード『秋によせて』であろうと私は考える。というのはこのオード三十三行はまたいくつかの事実 (*facts*) のみをもって出来ていて、このいくつかの事実は「魂の美しい網」をかぶせるべき木の葉であり小枝であるであろうからである。またこれほど事実でもって出来ている作品はキーツにおいて珍しいからである。そしてこの木の葉、小枝におかれた織布の上に織り出された「魂

の眼の象徴「ウ」魏の手をわりの柔らかなさ」「美しい旋回」と「その空間」「悦樂の独特さ」がそれぞれ自己を主張しながら、しつくりと調和するよう(27)に手を握り合っている世界がこのオードの世界であろう。ここにはポードレールの「啓示された樂園」(a revealed paradise)があるであらう。

あふらば、めいと現代に近う詩人に歌わせれば次のやうになるであらう——W. B. Yeats: *The Tower*, III, 25-36
(尾島庄太郎氏訳)

And I declare my faith:
I mock Plotinus' thought
And cry in Plato's teeth,
Death and life were not
Till man made up the whole,
Made lock, stock and barrel
Out of his bitter soul,
Aye, sun and moon and star, all,
And further add to that
That, being dead, we rise,

Dream and so create

Translunar Paradise.

さて、俺は、俺の信仰を宣言しよう。――

プロティヌスの思想を嘲笑し、

プラトンを公然と非難するこの俺、

生や死は、もともとは存在しなかったものだ

人間が、『一切合切』をつくり上げるまでは、

人間が苦惱多き魂によって、万物百般を作り、

さては、太陽、月、星などまでも作り出すまでは。

いや、そのみに止まらずして、

人間が一たび、死の中に陥りながら甦り、

まぼろしを夢想し、創り出すのが、

『月のかなたの楽園』なのだ。

引いたこの十二行について私は私なりの解釈、考えを持っているが、今はそれについて触れる場合ではない。とに

かく現代の詩人も「月のかなたの楽園」を作らなければならなかった。このようにオード『秋によせて』の世界は現代に近づくにつれて、それぞれの変容を見せるであろう。病的に尖鋭な近代を経て混沌する現代に進むにつれて、それぞれに特有な歪みを見せるであろう。オード『秋によせて』の世界が存在し得たのは、まだ十八世紀の余映が残っていた十九世紀の初めのころまでであったであろう。それから以降というもの、このような世界の存在は許されなくなってくる。それは時代の持つそれぞれの性格がそれを許さなくするのである。しかし詩人はなんとかして、そのような世界を存続させようとするのであるが、時代の圧力はそのままの存続を許そうとはしない。詩人はこの圧力に抗してやっと歪んだ形でその存続を保つことができるのみである。この存続への努力はそのまま大きく詩人の世界の変化を物語ることになるであろう。十九世紀後半あたりから二十世紀にかけての詩人のありかたは、いかにしてこのような世界を生かそうとするかという苦しみの中にあつたということになるであろう。

いくつかの事実を木の葉、小枝として、その上に「魂の美しい網」をかぶせ、その織衣に「天空のつづれ織り」を織りなすことによつて作られた世界、そしていくつかの季節を重ねることによつて構成された時間のない、あるいは時間の停止した世界、まことに不思議な抽象の世界であるが、この世界を三十三行の枠組の中に押え込んだ作品を、どのように解釈して、それをどのように位置付けることができるのか。このような問題が当然のことながらここに浮き出てくる。この問題に何とか一応の決着をつけることによつてオード『秋によせて』の話は終わることになる。

オード『秋によせて』を系譜的に遡らせて行けばおそらくオヴィディウスに到着するであろう。『秋によせて』の世界はオヴィディウスのいう「実を結ぶ秋」(fruit-bearing Autumn)のそれであろう。私はこの文句を英語で記憶

している。原語でどのようにか、そしてそれはどこに出典を有するのか、このことについてまだ私は突き止めることができずにいる。今暫く猶予をお願いしたいが、同時に博雅のご垂教を得たい。

そしてこのような世界をまたテニソンの言葉でもっていい換えれば「楽しい秋の畠」(the happy Autumn-fields)であり、そしてそれは「もはやなき日々」(the days that are no more)ということにもなるであろう。上の二句それぞれ『王女』(The Princess, IV, 24, 25)に見える。このような文句を歌うのには穏やかな心境を必要とするであろうし、そこから発せられるであろう。オヴィディウスは『哀歌』(Ivstia, I, i, 39)の中で歌う——「詩は平安なる心から細かく紡がれて出てくる」。

オード『秋よせて』を制作していた時のキーツの心理的状态についてはその折りの手紙から推量してみた如きものであったであろう。さらにこの状態の範圍をもう少し広げて彼の精神的状況といったものはどのようなものであつたか。もちろん正確なところは分かりにくいが大体次のようなものであったであろう。最近のキーツ研究家の一人はこのようなことをいっている。——二、三カ月つづいたように見える、あの新しい内的な平穩の特色が、一八一九年の秋にキーツが書いた手紙の中を最もはっきりと横切っている。それはもちろんオード『秋よせて』にインスピレーションを与えた季節であり、そしてその詩自身、変化と死をこの世から切り離すことのできないものとして穏やかに受け容れる態度とともに、彼のムードを反映するものでもある。⁽²⁶⁾

「二、三カ月」(several months) については具体的にどの月を指すのか、はっきりしていない。おそらく九月を挟んだ二、三カ月ということなのであろうか。「一八一九年の秋にキーツが書いた手紙」(the letters Keats wrote in

the fall of 1819)についても具体的にどの手紙(複数)を指すのか判明しない。ここに引いた説明にはこのような疑問が含まれているが、その折りの精神的状況には現世の「変化と死」を静かに受容しようとする諦観的態度があったということは明らかである。さらにこの態度をキーツの神の实在への信念と結びつけてみるとこうなるようである。——彼の静穩のムードのなかにあって、彼は不確かな未来に眼を向けていうことができた、「すべては摂理とともにある」(一八一九年九月二十一日ジョージ夫妻宛て)と。⁽²⁷⁾

このあたりのキーツの心境はわれわれが問題にした二通の手紙と全く月日を同じくする手紙の心境と重なる。「すべては摂理とともにある」という文句の見える同月同日の手紙の内容はアメリカにあった弟ジョージ夫妻に宛てたもので、弟の財政難についての助言であり、またその相談を主としたものである。従ってこの文句の前後の文面を引くとよく分かるのであるが、この文句は開き直って神の实在を証言したものとどうも私には読めない。ここではもっと軽い気持ちで、「運は天にあり」というような気持ちに受け取れるというのが目下の私の読み方である。

ここに引いた説明の二箇所は、キーツの宗教感をテーマとする研究書からのものであることは末尾の注(26)(27)でも分かる通りであり、この辺の手紙の読み方も宗教感の方へと引っ張られて行くのは致しかたのないことかもしれないが、私としてはこの説明に見えるような読み方をオード『秋によせて』に結びつけるのはどうであろうかという一沫の不安が消えない。このオードを制作していた時の心境は「変化と死」を静かに受容しようとするようなものがあったかどうか。あるいはこのような心境がその折りの心理の奥底に潜んでいたかもしれない。しかしこの宗教的心理がオードの制作を直接的に促したとはどうも考えにくい。同月日の手紙ではあるが、それは使い分けて解明の材

料にすべきであろうし、表面的な同時性がそのまま微妙な心理の動きまでそれで説明しきれるか、どうか。こんなふうに私は目下考えている。

さらにまたもうひとりの研究者はこのオードの制作における心的状態を、私がこれから項を改めて扱おうとする「否定的能力」(Negative Capability)と結びつけようとする。——キーツは秋の歌を「事実や理由をいらいらして求めようとはせずに」、その折りにそれらを発見したままでそれらを楽しむことに満足して、提供したのである。⁽²⁸⁾

このような説明もまたその通りであろう。しかし利用された「否定的能力」の態度から先に触れたこのオードにおける抽象性あるいはその情調また時間のことなどを引き出すのには余りいい手掛かりとはならないであろう。しかしこの能力もまた幾分かはオードの制作に加担したことは事実であろう。

例として二人の研究者を利用したが、それは外延的にはあるが、いくつかの方向へと発展して行く可能性を含む心理が微妙に屈折しながら、さらに制作時の心理を二重にも三重にも取り囲んでいたことを示すものであろう。もちろん詩人に限らず人間の心理の屈折を明快に整理するということは不可能なことであるが、詩人の屈折を直接的なものから、外延的なものへと推測をあえて行なうと以上のようなことになってくるであろう。

このような背景を持つオード『秋によせて』についてどのような位置づけを行なうべきであるか。一言でもって簡単にまとめてみるならば、それは「牧歌の伝統の一つの興味ある発展」ということになるであろう。⁽²⁹⁾ この伝統をもう少し系譜立ててみるならば次のような流れになるであろうか。オヴィディウスのすぐ上のところにウェルギリウスがいる。この詩人の『牧歌』(Ecloga 8)あたりから始めてスペンサー (Shepherdes Calendar)、『ポープ』(Pastorals)、『ト

ムソン (*The Seasons*) を経てキーツにつづいて行くというふうに一応ここでは考えておく。「一応ここでは」と断わるのはこの系譜ということになると問題は大きくなってきて、とてもここには納まりきれなくなってくるからである。そしておそらくキーツのオードあたりが牧歌の伝統の系譜のひと区切り、というよりもここでその系譜は終わったと考えられるであろう。あとはその系譜は振れ歪みながら近代の、そして現代のノスタルジアとなって行く——ボードレル、イエイツ。とこのように私は図式を描いてみる。さらにはこれに付け加えてオーデン (*The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*) をもってくる。このノスタルジアのことはもっとはっきりして来るかもしれない。

このように牧歌の一つとして見た場合、オード『秋によせて』は必ずしもその季節感を明確なものとする必要はなくなってくる。さらに押し進めると季節とは関係のないもの、あるいは時間を超えたものとして考えることも出来るであろう。ここから手紙における転記の際にタイトルがなかった理由も出てくるように思われる。

自叙伝は往々にして読者を欺くといわれる。手紙も自叙伝の一種であると解釈した場合、その読者であるわれわれはその読み方によほど注意しなければならぬことは、今までに利用した二通の手紙のうち一八一九年九月二十一日友人レノルツに宛てたものなどがよくその辺の事情を示しているであろう。そしてまた作品はその作家をも裏切る。キーツが『秋によせて』を書き終えた時、すでにその作品は変容を開始していたのであり、キーツとは無関係にその方向を定め始めていたのである。われわれは現行のタイトルの引き摺られてこのオードを讀んではいけないであろうし、この作品への興味もまたこの辺を突端とするであろう。

Negative Capability. 「否定的能力」あるいは「消極的能力」などと日本語に直す。私は「否定的能力」という訳語を使っている。別に特別な理由があるわけではない。ただ今までの習慣によるだけである。既にこの言葉は前項においてほんの少しではあるが触れるところがあった。この言葉の意味するものは何であるかというようなことについては、追々にはっきりしてくるであろうから、今はこのことについてはこのままにしておく。これから私が述べようとすることは、キーツにおいて「否定的能力」という言葉がどのような意味を持っていたのか、そしてそのうちに明らかになるであろう意味を担いつつこの言葉の内容がさらにキーツを離れてどのような方向へと進展して行ったのか、その行方を追いかけてみてこの言葉の持つ意味がイギリスばかりでなく、ヨーロッパの伝統の上にどのように乗って行くのか、このようなことを見ることによってさらにはこの言葉の含む内容はどのようなものであるかということについてである。この言葉がイギリスだけではなくヨーロッパへともはみ出して行く可能性を持つものであるということとはキーツとどのように関連してくるのであるのか。このようなことを以下はその目標とする。

一八一七年十二月二十一日日曜日二人の弟ジョージとトマスに宛ててキーツは手紙を書いている。この手紙は短いものであるが、彼の芸術観あるいは詩観を展開したものととして重要なものの一つである。

この手紙において彼の芸術観あるいは詩観はシェイクスピアをその論点の軸としながら展開されている。この手紙におけるキーツの論旨の展開は大きく二つに別けることができる。前半は『リア王』をその材料としながら芸術における「強烈さ」(Intensity)とということが問題となり、後半においてはシェイクスピアに見られる芸術における大切

な資質、すなわちこれからわれわれが問題にしようとする「否定的能力」ということが扱われている。

この二つの問題は当然のことながら相互に関連し合うが、手紙における文面はこの二つを切り離しても支障を来たさないことが分かる。「強烈さ」についての話題から手紙の調子はかなり変わってくる。

君たちが去ったあとの日曜日私はヘイドンと食事をしました、そして大変楽しい一日でした、私はまた（というのはこのところ私は外に出過ぎました）ホラス・スミスと食事しましたそしてヒルとキングストンとデュ・ボワという人と一緒に彼の二人の兄弟に会いました、彼らはひたすら私に次のことを納得させる役目を果たしました、楽しみという事に関してユーモアがウィットよりもいかにすぐれているかということですよ——この人たちは人をびっくりさせるようなことを口にしますが、彼らは皆似たりよったりで、彼らの挙措動作は似たりよったりで、彼らは皆流行の事を知っており、彼の飲み食いにも、ほんのブドウ酒入れの扱い方にも一つのくせがあることに人に感じさせないのです——彼らはキーンと彼の低級な仲間の話をしました。君たちの代りにそんな仲間と一緒にいたいものですと私はひとりごとをいきました！ そのような交際は私にとってはいいことではないことは承知していますがそれにしても私は水曜日にレノルズのところに行くつもりですよ——ブラウンとデイルクは私と一緒に歩いて行ってクリスマススのバントマイムから戻りました。私はデイルクといろいろなことで議論ではなく論考を持ちました。……

このような話が前半と後半との間に挟まってくるのであるから、この二つの部分の関連は断ち切ってもこれからの私の論考は無事に進められるであろう。ここに中間的に抜いた箇所に出てくる人物の名前については特にいうことはない。レノルツは既に出た。プラウンとデルク、それぞれキーツの友人である。それからキーン (Thomas Keen) は当代の名優であり、彼の演じたシェイクスピアの『リチャード三世』についてのキーツの劇評があることは周知のことであろう。その他の人物はその折り折りの間接的な友人であり、ここに取り上げることを必要としない。

中間的に挟まれたこの箇所は前半と後半とを分ける境界の役目だけを果たしているわけではない。この何気ない短文のなかにキーツの人間の本質が見えているであろう。「楽しみということに関してはユーモアがウィットよりもいかにすぐれているか」。楽しみというものはウィットよりもユーモアがないと十分に成り立たないということ、ユーモアこそがウィットよりも楽しみを十分に生かすものであること、それをここでも感じまた実生活に生かすこと、いかに努力したか、そしてそれがいかにして彼の感覚になり得たかということとをわれわれはここでもう一度思い起す必要があるのである。

さらにこのような友だちは「キーンと彼の低級な仲間の話をしました」。「低級な」(Low)とは現実にはどのような内容を意味するのかが判然としない。しかし前からの文面の調子からいって享樂的な内容、しかもかなり「低級な」それを意味するのであろう。「君たちの代りにそんな仲間と一緒にいたいものです」と詩人は思わず「ひとりごとをい」ってしまう。「君たち」二人の弟とはどうも彼らのような享樂に傾いた交際は出来にくい。君たちには悪いけれども君たちとは離れてあのような仲間と一緒にしてみたいものだ。「低級な仲間」との交際もあえて辞さないどこ

ろか積極的にこちらの方から求めようとする態度である。感覚的に十分な満足を得ようとする態度、これは彼が努めて実践しようとしたことであり、これがまた彼の作品の密接的な背景となっていてどのような意味が作品の中へと溶けこんでいるのか。これも思い起す必要があるだろう。

「そのような交際は私にとってはいいいことではないということは承知している」という倫理的反省が伴ないつつも決して「そのような交際」には背を向けてきっぱりと別の方向へという気にはなれないことをこの文面の調子から感じ取ることはそうむずかしいことではない。ここに享樂——と日本語にすると余り具合がよくないので原語で示すと *enjoyment* ということになる——と倫理との微妙なかかわり合いというよりも、キーツにあっては享樂が倫理になつて行くという感覚の動きがこんなところにも現われているであろう。享樂の倫理ということにでもなるのであろうか。これが端的に現われてくる一例は『エンディミオン』においてであろう——*... a joy for ever*—この辺のことはここで止めて先に進む。

「…そしてクリスマスのパントマイムから戻りました」。調子はオード『秋によせて』の転記において先に見たのと同じく浮き浮きとして詩人の気持ちははずんでいる。はずんでいる気持ちはそのまま友人ディルクとの会話にも流れ込んで行く。「私はディルクといろいろなことで議論ではなく論考を持ちました」。はずんだ気持ちはなければ「議論」(a dispute)ではなく、それよりももっとお互いに「ユーモア」を必要とする「論考」(a disquisition)を持つことはむずかしいであろう。

このような「論考を持」つことによって「いくつかがことが私の頭のなかに固く接合しました」。寄せ木細工のよ

うに「いくつかのことが」ある一つのまとまりを成して、それが一つの方向へと歩み始める。ここから後半の新しい方向が開けてくる。そしてそれは先程触れたように気分の高揚を伴って開けてくる。キーツの思考は青年らしい緊張のうちに展開している。高揚が頬の紅潮となって現われてくるのが見えてくるような気がする。少なくともキーツの文面の調子はそのような気分を十分に伝えていく。この筆の勢いを読むこともまた必要であろう。

「いくつかのことが」詩人の「頭のなかに固く接合し」て、それが一つのことへと焦点を結び始め、そこに突然一つの像が現われてくる。文面は先に抜いたところから直ちにつづいて行く。

そしてすぐにこんな考えに打たれたのです、殊に文学において達成の人物を形作るのにはどんな資質が与るのかということですが、そしてそれをシェイクスピアはあれほど途方もなく持っていました——「否定的能力」というのです、それは事実や理由をあせて求めることをしないで、不確かなこと、神秘なもの、疑惑のなかに人がいられる時のことです——例を挙げればコルリッジだったら、半解に満足して留まっている能力がないために神秘の奥底からつかまえられた美しい、孤絶された本当らしさというものをやり過ぎてしまうでしょう。これを何冊かの書物を通して追跡して行くと結局こんなことになるでしょう、大きな詩人においては、美の感覚がほかのあらゆる考感を圧倒するか、あるいはむしろすべての考慮を抹消してしまうということですが。

ここに訳出した箇所を読み方はそんなにやさしいことではない。そしてまた一応日本語に直してみたもののそれが

うまく行っているかどうかとなると私には甚だ心許ない気がする。少しばかり注釈を要するであろうし、この注釈によって私の訳文の至らないところを補ってみる。

「達成の人物」(a Man of Achievement)。このような文句は余り見かけるものではない。おそらくキーツの造語であろう。しかしこの文句を助けるものをキーツ自身の中に見つけることはできる。今のところ私は二つばかりのことに気がついている。

その一つは『エンディミオン』三卷七一四——一五行のところ。以下イタリックは筆者。

Say, I intreat thee, what achievement high

Is, in this restless world, for me reserv'd.

ぜひ語ってほしいのだ、どんな高い達成が

このせわしない世の中で、私のために、保留してあるのか。

もう一つはキーツがシェイクスピア『トロイラスとクレシダ』一幕三場一一——一五行のあたりのパッセージに加えた論評の中に見える。⁽³⁰⁾

シェイクスピアの天才は生得の多面性であった——それ故に彼は人間の知性のぎりぎりの達成 (the utmost achievement [sic] of human intellect) を彼の無為のそして王者の如き凝視の下に平伏させていた。

この論評の末尾に見える「彼の無為のそして王者の如き凝視」(his indolent and kingly gaze) における「無為の」(indolent) であるが、これについて注釈の注としてここに触れておく。「無為の」などと日本語にしてみたものの、これでは本当は具合が悪いのである。早くいってこの語は訳しようがないのである。要するにこれは芸術的構想の自然発酵を待つ緊張といえはいいであろう。そしてまた「否定的能力」とも引掛かってくるであろう。このことはこの辺で止めておく。かつて私はこのことについて触れている⁽³¹⁾。

「達成の人物」に戻る。以上の二つの例を手掛かりとすれば「達成」とは人間の知性が最高度に延びて行ったその極致を指すことになるのであろう。先に引いた『エンディミオン』の二行にもおそらく高度の達成を有するシェイクスピアへのあこがれがその背景としてあったのかもしれない。そしてこの二行はまたそのまま自分の力の不足に対する焦燥の感を示すものであるかもしれない。従って「達成の人物」はすぐに出てくるシェイクスピアを指すのはいうまでもない。

おそらくキーツに焦燥の感を与えたであろうと想像される「達成」という「資質」あるいは「天才」をシェイクスピアは「途方もなく持っていた」。これを一言でいうと「否定的能力」となる。それは不確実、神秘、疑惑のなかに、それらに関連する事実や理由をせかせかと求めて速断を出そうとするような態度を取らない能力ということになる。

私が先程いった「無為の」(どうもうまい訳語を作り出せないのもこれで通す)態度ともつながるといふのはここでも分かるであろう。つながるとはいつてもこの二つの態度はイコールではない。微妙な区別にはここでは触れない。

「否定的能力」についてわれわれはすぐれた論考を持つてゐる——J. M. Murry: *Keats and Shakespeare*, W. J.

Bate: *Negative Capability: The Intuitive Approach in Keats*. この二つの論考を引き合ひに出して「否定的能力」についての結論を求めようとするのは今の私の目差すところではない。見る通り「否定的能力」について考えるとどのような一冊ずつの本になる程の内容を持っている。後者の論考についてはともかく、前者のそれについては私はある程度の不満を持っている。このことに関しては改めて私は前に触れたことがある。⁽³²⁾ いずれにしろ今の私の関心は違つたところにある。「否定的能力」についての立ち入った論議は目下のところこの二つにゆだねることにする。

「否定的能力」(Negative Capability) という文句はどのようにして出来上つたのか。その内容的発想は既に人々によつて指摘されてゐるようにワーズワスにある。指摘されている箇所を挙げてみる。訳文省略。イタリックは筆者。

That we can feed this mind of ours

In a wise *passiveness*.

——*Expostulation and Reply*, 24.

... but on my mind

キーツ芸術の側面 (二)

A passive stillness is enjoined.

—*The White Doe of Rylstone*, 1087.

... and with wise restraint

Voluptuous, fearless of a rival, eyed

The banquet;

—*Nutting*, 23-5.

Give unto me, made lowly wise,

The spirit of self-reliance.

—*Ode to Duty*, 53-4.

ここに挙げた四つの箇所に見られるそれぞれのイタリックにしてある文句は「否定的能力」の内容を説明するのに十分なものを持っている。そしてこの四つのもを全部合わせた内容が「否定的能力」のそれであるということもいえる。この四つの文句をつなぎ合わせて行けば「否定的能力」というものが出来上ってくるであろう。簡単にいってしまえばこの四つの文句をそれぞれ吟味してみれば、それはそのまま「否定的能力」の説明、しかも詩的であるだけ

にこの能力の内容のふくらみまでもとらえることができるであろう。

内容のことはこれで十分であろう。しかしこの四つの例をもってしては「否定的能力」という文句の字面的な説明に入っていくことはできない。一体キーツは Negative という語、また Capability という語をどこから得たのであるうか。まだ字面的な説明が残っている。はっきりいってこの文句の由来について、私の眼に触れる範囲では、決定的な説明・考証に出会っていない。

これからこのことについて、今のところ私に分かっている少しばかりの範囲から、想像あるいは推測を交えながら触れてみる。

まず形容詞 Negative とどう語である。これについては一つの指摘がある⁽³³⁾。これによればコールリッジの『文学的自伝』(Biographia Literaria, XXII)にあるとどう。この形容詞について『文学的自伝』の新しい編者であるウォトスン (George Watson: 'Everyman's Library', 1956, p. 256 n. 3) は次のような説明を与えている。彼はこのなかに見える 'that negative [sic] faith' に注をつけている——キーツが「否定的能力」ということを述べた時、彼の心の奥には、コールリッジという名前と結びついて、この表現があったであろう。そしてこの時のキーツの手紙は『自伝』の現われた五カ月後のことに当たる。キーツがこの手紙を書いた前月すなわち十一月(五日あるいは十二日)⁽³⁴⁾には八月に出版されたコールリッジの『詩集』(Sylliline Leaves)の借用をディルクに申し出ているが、『自伝』を読んだ形跡はない。

とこのような説明なのであるが、今ひとつどうもすっきりとしないものがある。コールリッジの『詩集』は借りて

——そして読んだであろうが、『自伝』のほうは読んだ形跡がないという。読んだことがないのでどうして 'that negative faith' という表現がコールリッジと結びついてキーツの意識の奥底に沈澱して行ったのであろうか。もしこの『自伝』が前に講演の形で行なわれて、そして後にコールリッジが手を加えて書物の形にしたものであれば、キーツはこの講演を聞いて、そしてたまたまこの表現を耳にし、記憶として残ったということも可能であるが、そのような事実はないとすれば、ウォトソンの注は表現の出典の指摘に終わるだけであって、ここからキーツへの結びつきということについての説得の役目を果たすことにはならない。確かにキーツの手紙には『自伝』のことは出てこない。もし彼が『自伝』を読んだとすればこの事実についての言及が必ずあるはずである。この仮説は十分に成立の可能性を持っている。

しかし、あと考えられることは、この手紙が書かれる五カ月前が『自伝』の出版に当たるわけであるからこの間に誰かがこれを読んだ、たまたま問題の表現を口にしたのをキーツが耳にして記憶したということであるが、これはただ憶測になってくる。

それからもう一つ付け加えておく。ウォトソンは前に抜いた注において『詩集』は借りているが『自伝』を読んだ形跡はないといっていることは見た通りである。しかし一方においてウォトソンは『詩集』と同時に『自伝』をキーツは読んだことを「否定的能力」という表現の近似が暗示している、といっている。⁽³⁵⁾ こうなると話はますますおかしくなってくる。いずれにしてもキーツとコールリッジの結び付きはこの場合決定的なものとするのはできにくいというべきであらう。

これについて私はこんな想像説を持っているがどうであろうか。

キーツがかつて医学生であったという事実。彼が医学に関係のあった時期はだいたい一八一一年から一八一六年までの頃に当たる。この時期に学んだ医学およびそれに関連する学科の中に *Positive* あるいは *negative* という用語が出てこなかったであろうか。医学およびそれに関連する学科に焦点を当てたスペリー (S. M. Sperry) の研究 (*Kaats the Poet*, Princeton, 1973) にもこのことについての言及はなかったように記憶しているが、私にはこの用語が出てくる可能性はあるような気がする。そしてこのような用語が詩人の記憶の片隅に保存されていたのではなからうか、というのが私の想像の一つである。現代でもこの二つの語は医学の分野において使用されているようである——
positive or negative conversion.

次に *Capability* という語である。『ハムレット』に見える一節——四幕四場三六——九行。イタリックは筆者。

Sure, he that made us with such large discourse,

Looking before and after, gave us not

That *capability* and god-like reason

To fust in us unused.

神が人間を造り、広く物の道理を考え

前後を慮る力を授けたまうたのは、

その能力、神さながらの理性を、

役にも立てずに徴させる為でないことは明かだ。(沢村寅二郎氏訳)

このシェイクスピアの例においては「その能力」は「神さながらの理性」と同格視されている。すなわちここにおける接続詞 and は同格を現わしている。「神さながらの理性」とも考えられる「その能力」はキーツの場合においてもそのまま適用するであろう。この箇所あたり同様にキーツの記憶の片隅に保存されていたということは考えられないであろうか。少なくとも問題にしている手紙の書かれた頃までにその他の手紙において『ハムレット』への言及は二、三見出されるので、このように考えてみても不自然ではないような気がする。

このようにして二つの用語が結びついたという可能性は出てこないであろうか。これが私の想像するところである。いずれにしろ「否定的能力」という字面的な構成については今のところ決め手は出ていない。しかし内容については見た如く明らかであるが、もう少しキーツ自身の言葉に浴わせしめれば、一八一八年一月二十三日金曜日二人の弟トマスとジョージに宛てた手紙に次のような文句が見える。

最近私の知性に少しの変化が起きたと考えます——関心を持たずあるいは何もしていないことには耐えられませんが、長いこと受け身の状態 (passiveness) に身を委ねていた私としては。

ワーズワスの影響は歴然としている。さらにキーツの作品に沿わせしめれば次のようになってくる。

—What is this soul then? Whence

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

Have no self-passion or identity.

—*Endymion*, IV, 475-7.

—それではこの魂は何であるのか？

どこからそれは来たのか？ それは私自身のものとは思われない、そして私には自己感情あるいは本体はない。

ここで *self-passion or identity* の箇所についてさらに詳説すべきであるが、ここはその場所ではないので大意だけにしておく。「自己感情あるいは本体」と日本語に移してみたがこの言葉はキーツ芸術の本質的なところにかかわってくる重要なものであることだけを付記しておくに止める。

さらにこの三行をもっと圧縮すれば、

キーツ芸術の側面 (二)

O known unknown!

——Ib., II, 739.

おお、知られたる未知のものよ！

ということになってくるであろう。はっきりと自分には認識されている未だ知られざるもの、これが「否定的能力」の究極するところであろう。

ここから前に引いた箇所において「例を挙げればコールリッジだったら……」としてコールリッジの例に入っていくのであるが、実は私にはまだこの例については、はっきりと分かっていない。そこに進む前にこの箇所について、少しの注を加える。「神秘の奥底」の「奥底」にあたるもの言葉は Penetratum というラテン語らしきものである。らしきものというのはこのようなラテン語はなくこれはキーツの造語であるからである (Stanley Gardner)。これは普通 penetrata として使用されるはずである。それから翻訳すると順序が逆になってくるのであるが、「半解」(half knowledge) という文句である。この文句はさらにキーツが一八一八年二月三日火曜日レノルツに宛てた手紙のなかに見える「半見」(half-seeing) という文句に該当する。「半解」「半見」いずれもキーツのまた造語であることはいうをまたない。

注はこのくらいでコールリッジについての箇所例としての意味は理解されるであろう。ただ先程私のいった「はつきりと分かっている」という意味なのであるが、一体コールリッジについてのこの箇所はどのようなことを背景として、あるいはどのようなことが動機となつてこのように表現されたかということである。この背景・動機についてまだ私は研究家の詳細な説明に出会っていない。このあたりのコールリッジについての表現の調子はいささかこの詩人に対して軽視的であり、それはまたそのままキーツの自信の裏返しの表現にもなっている。しかし既に引かれた一八一九年四月十一日におけるコールリッジとの会話にも見えた通り、その会話の調子はこの先輩詩人に対する畏敬のそれであつた。このような差をどのように解すべきなのであるか。僅か一年ちよつとのことで軽視の気持ちがある敬のそれへと交わつて行つたのであろうか。それも有り得ぬことではない。もしこの線に沿つて考えるならば、コールリッジのような詩人ですらあのような状態であるというように、軽視の調子ではなく畏敬のそれであるということになつてくる。しかしどうもそのようには私としては読みにくい。

事実キーツは、コールリッジの長い、回旋状の文章——それは初期のプロテスタント神学者たちの恐ろしく長い文章に範を取つたものだ⁽³⁶⁾とキーツは痛烈にいつたのであるが——を好まなかつた。ここにおけるコールリッジの文章というのはおそらく彼の散文 (*Lays Sermons*, 1816, 1817) を指すものであろう。この散文のことについてはキーツが一八一七年十月二十八—三十日ペイリーに宛てた手紙の追伸のところに見えている。

そしてまた二人の間にはシェイクスピアについて異見があつたようであり、ハズリットとキーツはシェイクスピアを同感的想像力 (*sympathetic imagination*) の達人と見、そしてコールリッジは彼の言語は二次的想像力 (*secondary*

imagination)に満ちていると見ていたようである。⁽³⁷⁾ もちろんこの場合キーツはハズリットの影響下にあったことは明らかである。そしてこのころにおいてキーツはこのようなコールリッジの見方も承知していたであろうと推測される。おそらくこのような事がらがキーツの意識に突き刺さっていてコールリッジをシェイクスピアの対極的な例とさせたのではなからうか。そうならば一八一九年四月十一日のコールリッジとの会話のことはどういうことになってくるのか。これもやはり軽視から畏敬へとキーツの感情が変化したと考えるよりも、シェイクスピアと対照的に見られた場合のコールリッジと、そしてまたワーズワースと共に当時のすぐれた先輩としての姿と、この二つのものが平行的にキーツの頭脳には描かれていたであろうと考えるのが自然であろう。「否定的能力」について書いていた時のキーツの感情を今のところ私はこのように推測する。

ここで一つの問題が分岐的に起きてくる。少なくともキーツの意識のなかにその姿を投影していたコールリッジはキーツに対して何らかの関係あるいは影響を持たなかったであろうかということである。これは意外にあったであろうということは考えられるし、また既にこれは指摘のあるところでもある。この問題も考えてみなければならぬであろうが、今はこのような問題があることだけを述べておくに止める。そしてこの問題はまた取り扱いに面倒なものであるということも付け加えておく。

コールリッジの例が済んでこの箇所は締め括られる——「これを何冊かの書物を通して追跡して行くと結局こんなことになるでしょう、……」。「何冊かの書物」(Volumes)には別に重大な意味があるわけではない。この意味は同年十一月二十二日土曜日ベイリーに宛てた手紙に見える「五年間の勉強と三冊の八つ折り判の書物」というのと等しく

(M. B. Forman) 言葉の綾と解していいようである。

ここに引き続いて「大きな詩人においては、美の感覚がほかのあらゆる考慮を圧倒するか、あるいはむしろすべての考慮を抹消してしまうということです」という結論が出てくる。そしてこれは大事なことと考えられるのであるが、この結論の箇所は、引用されなかったがこの手紙の前半における『リア王』について関連させながら述べられた「強烈さ」というところに引っ張り返るようになってくる。このところはよく引かれる有名な箇所であるが訳出してみる——「すべての芸術のすぐれたところは、すべて調和しないものを美と真実と密接に関連することによって蒸発させることのできる強烈さです——『リア王』を検討してみればこのことがいたるところで例証されているのが分かるでしょう」。この箇所のところに結論がつながっているということと私を大事なことと考えるようになるのは、ここにこの結論がひっくり返りながらつながった時に、キーツの脳裡にはシェイクスピアの『リア王』という劇作品がくっきりと鮮明な形を取りながら浮び上っていたであろうと想像されるからである。そしてこの劇作品は詩劇であったということは断わるまでもない。しかしこの時キーツは『リア王』を「詩」劇と考えていたのか詩「劇」と考えていたのか、大事なところであるが、このことは後程触れることになってくる。

「否定的能力」を持つことによって「もし雀が窓の前に飛んできたならば私はその存在の一部となって砂利のところへ餌をついばむのです」。(十一月二十二日ベイリー宛て)これをキーツ自身の詩をもってさらに表現すれば、

'Tis the man who with a bird,

キーツ芸術の側面(二)

Wren or Eagle, finds his way to

All its instincts;

— *The Poet*, 8-10.

それは一羽の鳥、ミンサザイかワシと一緒に
すべてのその本能に達する人なのです。

ということになるであらう。

このことを古くはダンテが既に次のように歌っている。

...io che pur da mia natura

trasmutabile son per tutte guise!

Paradiso, V. 98-9.

…自然の性の赴くところ、いかなる様にも変らずにおれぬ私。(寿岳文章氏訳。以下同じ)

「変らずにおれぬ」はまた「変じ得る」の意味でもある。

以上において「否定的能力」という言葉の意味・内容についての輪郭は得られたことになるであろう。

そしてこの能力がシェイクスピアの詩において具体的な発揮を見たのは『ソネット集』においてであるかもしれない——『ソネット集』の話者は不確かなこと、神秘的なもの、疑惑の中で事実や理由を求めずに自分がいられることを見つけたといえないであろうか？⁽³⁸⁾。あるいはこの逆もあったかもしれない——「時には全く落ち着かず、に事実と理由を渴望しているように見えることがある」⁽³⁹⁾。少なくとも「否定的能力」の例証をシェイクスピアの『ソネット集』の中に求めることは必ずしも成功的ではなさそうである。急いで結論を出してしまえば詩の中にこの能力を発揮することはシェイクスピアの場合においてもそう容易なことではなかったということになってくる。

さらにこの「否定的能力」は自己否定ということを通して「同感的同一化」(sympathetic identification)⁽⁴⁰⁾ということに結び付いてそれは人間愛の方向へと向かって行き、当時の一般的風潮であった特殊なヒューマニズムすなわち「人道主義」(humanitarianism)へと変質して行く可能性を秘めている。当然のことながらキーツもこのような時代的思潮を分かち持っていた。これについてはこの項の話題から逸脱するのでこのような可能性を「否定的能力」は潜在的に持ち、この可能性をキーツは作品のなかに具体化することもあったということ、すなわちこの能力はこのようにも脹らんで行くということだけを付け加えておく。

キーツにおける「否定的能力」というものは、おおよそこのようにして出来上がり、このような内容を持ち、そしてこのような潜在的な可能性をも内包するものであった。

このような「否定的能力」というものはキーツにおいてどのような意味を持っていたのか。

私は長いことこの「否定的能力」というものを、十カ月後の一八一八年十月二十七日火曜日ウドハウスに宛てた手紙に見える詩人の無性格性ということ、詩人には本体ということではないので「詩人はすべての神の創造物のうちで確かに最も詩的でないものである」という考えに結び付け、さらにはこのキーツの考えをそのままに応用したT・S・エリオットのいう詩人の没個性ということ、また詩における感情からの逃避ということと結び付けて考えていた。

しかしよく考えてみると「否定的能力」というものは詩作において余り関係がないのではないかという気が最近になってし出してきた。主観から離れて、あるいは主観を全く隠しながら詩を書くということはできることなのである。キーツは感情を露出せずに、そしてその対照的例としてシェリーは感情を——主観的感情を露骨に出しながら、詩を書いたと通念的にはなっているが、本当にそうなのであるか。またキーツのような詩作の方法は可能なのであるか。このような疑問が最近生じてきた。

このようなことについてはっきりしたいくつかの例を持ち出すと、ワーズワスの『旅』(The Excursion)あるいは『白い雌鹿』(The White Doe)そしてワーズワスによって開かれた思索への興味を強調する道に沿った現代の代表的ないくつかの詩篇——ヴァレリー『若きバルク』(Jeune Parque)、T・S・エリオット『荒地』(The Waste Land)、バウンド『詩篇』(The Cantos)であるが、これらの作品は主観的な観念のためにその偉大さを失なうのであろうか。⁽⁴¹⁾この辺のことをエリオットご本人に聞いて確かめたい気がする。このような質問に対して彼はどのような返辞をしたであろうか。興味のあることである。詩における主観性ということについて思索への興味あるいは関心ということ

持ち出して見たがこのことについてもう少し触れてみたい。例としては露骨なものの方がよいであろう。

その例の代表的存在としてバイロンがいる。「主観的心情の分析あるいは表現」として、彼はワーズワスあるいはキーツそしてシェリーよりも大衆にはるかに親近感を持たれていた。『チャイルド・ハロルドの旅』(Childe Harold's Pilgrimage)がそのよい例であった。そしてこの『チャイルド・ハロルドの旅』によって開拓された軌道に乗ることによってキーツの『エンディミオン』、シェリーの『アラストー』(Austen)というロマンスと自己表出の融合した作品がさらに一步踏み出して行ったのである。⁽⁴²⁾キーツも既に『エンディミオン』においてバイロンと同じ道を——大衆受けはしなかったであろうが——歩み出していたということになってくる。ここに取り上げられた三つの作品『チャイルド・ハロルドの旅』、『アラストー』、『エンディミオン』それぞれ個性を異にしながらも観念性ということにおいては主観の色を濃くしている。主観なしにはこのような作品を成立させるわけにはいかないであろう。キーツは客観的な詩人でありシェリーは主観的な詩人であるというような見方もある方面にはあるようであるが、以上の例において見たことからだけでも、このような見方は意味を成さないということになってくる。キーツもある面においては極めて主観的な詩人であったのであり、相対的にバイロンそしてシェリーへと接近して行くのである。このような面をかなり濃厚にキーツは持っているということとまた対比するかのようにはバイロンにも詩作における没個性として自己表出の没却ということがあったのであり、⁽⁴³⁾また告白的な傾向の主観性からの逃避ということもあったことはここに持ち出していいことであろう。⁽⁴⁴⁾いずれにしろこのような点においてはバイロンとキーツの立っている距離はそう遠いものではないであろう。ここに主観というものを取り出して見たが、それは感性化されたもの、あるいは感情となったもの

のでなければいけないことは断わるまでもないであろう。そしてまた感情からの逃避といつても詩における感情は特殊なものだというだけの話であろう。ではどのように特殊なのかということはそれぞれの詩人における主観の感性化・感情化の問題と同じく、ここからややっこしい問題が出てくるのであり、それに対する解答は限りを知らない。このことについては今のところ関係はないのでここで止めておく。

それではキーツの叙情が十分に發揮され結晶したオード群については主観的あるいは個性的傾向という問題はどのようなのであるのか。もちろんオード群とはいってもそのなかのそれぞれは互いに違った性質を持っている。今ここではそれらの個々について検討を加える必要はないので、オード群に共通するものについて見る。ここにおいても『エンディミオン』、『ハイピリオン』と同じく神話的対象の取り扱いにおいて極めて個性的な發展が見られるといわなければならないであろう。⁽⁴⁵⁾そしてこの個性的な發展の背後にあるもの、それはクロードル (Paul Claudel) が「シェイクスピアにおいて最も美しいものは声 (les Voix) である」といった場合と同様にキーツの「声」であったであろう。⁽⁴⁶⁾かくしてキーツは極めて個性の強い詩人であり、その強い個性を作品のなかに溶かし込んだ詩人であったということになるであろう。これはまたロマン派の他の詩人たちとも共通するものであった。

ここである一つの事がらが生じてくるのであり、そしてそれは面白くかつ皮肉なものであった。

キーツは当時の詩人たちに対して常に批判的な態度を取っていたことは既にコールリッジについてのところでその一例をわれわれは見ている。この態度はさらにシェリーに、バイロン——この詩人に対するキーツの態度については後程触れることになる——に、そしてワーズワスへと広がって行った。そしてもう少し小さいところでは彼の文壇へ

の紹介の勞を取ってくれたハント (Leigh Hunt) に、大きなところでは十七世紀に遡ってミルトンへと批判の矢が放たれたことは周知の事であらう。批判の多くはたいしていそなであるが、批判の鋭利はそのまま引っくり返って当の批判者に突き刺さってくる。キーツの場合多くはやはりこのようであった。彼の批判が遂に向けられずじまいに済んだのはハズリット (William Hazlitt) だけであった。

さてキーツのこのような批判ないしは批判的態度はどのように解すべきであるのか。これは当面の問題ではないので取り上げない。とにかく彼は例によってワーズワスに批判の石を投じた。初めのうちはこの詩人に対しては甚だ尊敬的であった。しかしその経過は省くが、そのうちに批判の眼を向けるようになったのである。先に利用した一八一年十月二十七日ウドハウス宛ての手紙で詩人の没個性を論じているすぐ前のところにワーズワスについての有名な文句が見える——'the wordsworthian [sic] or egotistical sublime'. この文句についてはこれにすぐに poetic style を補って解する方法もある (M. B. Forman)。しかしキーツには形容詞をそのまま名詞として使用する習慣があったので、この習慣に従うことにすれば *sublime* = *sublimity* と解することが可能である。こうしておいた方がこの文句の意味する範圍がさらに広がって具合がいいであろう。後半を日本語に移せば「自己本位の、ひとりよがりの崇高な、あるいは尊大、ごう慢な態度」というようなことになるであろう。これがそのまま「ワーズワス的」という形容詞をくつつけて用いられている。要するにワーズワスの *egotism* 批判——というより批難といった方がいかもしれない——ということである。この批判はキーツの全生涯において訂正されることはなかった。しかしこのようなワーズワス的な態度は、ワーズワスのように表面に出る——キーツはワーズワスがこの態度を表面化したのに我慢ができな

かった——ことはなかったであろうが、内面においてはワーズワスと全く同一の態度が終始変わることなく、あるいはより強く保持されていたことに当のキーツ自身気が付いていたであろうか。あれほど自己反省の強い人間でありながら、この態度についての自己分析の声をその手紙の中に遂に探ることはできないから、おそらく意識することはなかったであろう。あるいはこれを意識したならば前に挙げた作品などを書くことができたであろうか。キーツの作品ごとくこのワーズワスのなエゴティズムの所産であったであろうことは先に見た事情によってもはっきりとした事実であろう。ワーズワス批判はそのままキーツ自身への批判でもあった。面白く皮肉である。キーツの詩もまた「主観的心情の分析あるいは表現」であつた。⁽⁴⁷⁾さらにまたワーズワスの態度を意識した場合おそらく詩作は不可能になってくるであろうという危険をキーツがおそらく考えて見なかつたであろうということは彼にとつては幸福なことであつたというほかはないであろう。であるから彼は「思索の生活よりも感情（あるいは直覚）の生活を！」というスローガンを高々と掲げることができたのであろう。

ここで再びシェイクスピア『ソネット集』に帰る。『ソネット集』は「否定的能力」が見事に生かされた作品であるかもしれない。あるいは「否定的能力」がほとんど發揮されなかつた作品であるかもしれない。シェイクスピアにして——「否定的能力」を多量に持っていたはずのシェイクスピアにして、この能力を詩のなかに生かし切るということはむずかしいことであつた。このような事実の意味することの一つは「否定的能力」ということは詩作における一つの条件にかなり得ないということである。少なくとも有力な条件にはなり得ても大半を覆う条件にはなりがたいということである。ましてこの能力さえあれば詩は立ち所に出来上ってくるなどというような芸当は成り立たない。

このように考えてみるとキーツが手紙において「否定的能力」ということを論じていた際彼の脳裡に『リア王』がくっきりと浮んでいたのであろうといふとは大切な意味を持つてくる。そして『リア王』はその時「詩」劇として彼の脳裡にあったのか、あるいはまた詩「劇」としてであったのか。ここで私は筆を止めた。つなぎの筆を取ると、詩作のことも考えられていたであらう——コルリッジの場合がそうであらう——がより多くキーツの気持ちは詩「劇」の方へと傾いていたであらうというのが私の感じである。ここに例を挙げて説明する余裕はないが、他の手紙にも没個性に関する所説をいくつか発見し得る。しかしそれらの所説はだいたいにおいて詩作とは結び付いていない。このことから私はこの感じを抱くのである。

さらに私のこの感じを強めるものとして次のような当時の事情がある。既に指摘される通りロマン派の詩人の多くはだいたいにおいて劇作への憧憬、もっと具体的にいえばエリザベス時代の劇作——これをさらに焦点を絞って言えばシェイクスピアの作品への憧憬があったということである。キーツには五幕ものの悲劇『オーソー大帝』(*Otho the Great*)、そして未完に終わったほんの短く『ステイブン王』(*King Stephen*)があることは誰でも知っている。しかしこの二篇、読んでみて余りいい出来ではない。さらにコルリッジにもいくつかの劇作があり、またシェリー、バイロンそれぞれいくつかの劇作を持っている。劇作という言葉を使ったがキーツ以下それぞれ詩劇であり、シェイクスピアのように上演に耐えるものではなく、読むものであることは断わるまでもない。詩劇という分類にしたが、この分類にはむずかしい問題が伴なってくる。今はこの問題は避けて以上の分類に従っておく。ただ面白いのはどういふわけかワーズワースだけがこの詩劇には手を出すことはしてない。それは既にいくつかの思想詩に彼の興味は専ら

にされて、詩劇への興味は持てなかつたのであろうか。いずれにしろ、ロマン派の詩人たちには何らかの形でシェイクスピアがエリザベス時代の代表者として立ちはだかつていたようである。キーツのものの考え方は常に意識的にしろ、あるいは無意識的にしろシェイクスピアをその媒介とした土台にしていることを特徴とする。従ってキーツがすぐれた一個の詩人になるということはすなわちシェイクスピアと同列に並ぶということであつた。この願望はキーツのいくつかの作品に見え、また手紙に見えている。そのためには、なんと少しでも詩劇のいくつかはものになければならぬという願望が湧いてくるのは当然であらう。その他詩劇を有するコールリッジ、シェリー、バイロンの気持ちをまだ私は詳しく調べてみたことがないので推測的なことしかいえないが、おそらくそれぞれの気持ちはキーツのそれと余り大きな距離があらうとは思われない。

バイロンの詩劇のことについて私はかつて少し調べもし、またそれについて触れてみたこともあつたので、ここで改めてバイロンの劇作(詩劇と断わる必要はないであらう)のことを持ち出して見たならばキーツの劇作のあり方が対比的に明らかにされるであらう。そして、対比的にという意味は以下において次第に了解されるであらう。

キーツはバイロンを目の敵のようにして批難した。この態度はまたシェリーに対しても同様であつた。シェリーなどはキーツの健康のことを心配していろいろ援助の手を延べようとするおおらかな気持ちを示したりするのであるが、これに対するキーツの態度は依怙地なほど拒否的であり、それはまたインフェリオリテ・コンプレックスの現われではないかと思わせるようなところすらある。真意のところはよく分からないが、いずれにしろそれは執拗なまでに頑なであつた。

バイロンを目の敵にして例えば一八一九年九月十八日土曜日弟ジョージ夫妻に宛てた手紙のなかに次のような箇所が見える。文面において「彼」というのはキーツ兄弟の後見人であったアビー (Richard Abbe) を指し、この人物はキーツの文学的野望に反対であり、またそれを思い止まらせようとする考えを持っていた。これはいつどこにでも見える光景である。

私が彼と一緒に坐っていた時、彼はバイロン卿を批難し始めました。しかし彼はあの男 (バイロンを指す) はとどき本当のことをいうなどといいます。その時彼は雑誌を取り上げて『ドン・ジュアン』 (Don Juan) (バイロン卿の最後の見掛けだけの詩) からいくつかの箇所、殊に文学への野心を抑えるような箇所を私に読んで聞かせるのです。

バイロンの代表作でありまた傑作である長篇の詩『ドン・ジュアン』はキーツにとっては「見掛けだけの詩」にすぎなかった。さらに『ドン・ジュアン』に対するキーツの憤激はこれにとどまらないものがあるが、その例は省く。また同じ文面でキーツは次のようにもいう。

君はバイロン卿と私のことをいうが——われわれの間には次のような大へんな違いがあるのです。彼は見るものを言葉にしますが——私は想像するものを言葉にします。

キーツの想像力に対する絶対視そして自信はそのまま裏返しになってバイロンへの批難の矢となって行く。批難の方へとキーツの心はひたすら向けられておそらく自らいふ「見る」の意味をこの時考える余裕はなかったであろう。今はまたこのことについてわれわれが考えてみる必要はないのでこのままにしておく。想像力を絶対視するキーツにしてみれば、想像力が真としてとらえたものを作品化する以外芸術の方法は考えられなかったであろう。それはそれでよろしいとして、バイロンは目に見えるもの——ここではそのままこの時におけるキーツの意味に従って素直に解しておく——すなわち表面的にとらえられたものを言葉にするのであるが、それに対しての私の方は想像力というものを手だてにして対象を真の次元においてとらえ、それを言葉にするのであり、バイロンと私を同一視されては困るという自負がここには現われている。

さらにキーツは一八一九年二月十八日金曜日（この日付については H. E. Rollins 参照）同じくジョージ夫妻に宛てた手紙のなかにおいてシェイクスピアとバイロンを対比させながら次のようにいっている。

何か価値のある、人間の生活は連続するアレゴリーです——そしてその人の生活の神秘を見抜ける人はごくまれなのです——聖書に似た生活で、象徴的なのです——それを人びとが理解できないのはヘブライ語のバイブルを理解できないのと同じです。バイロン卿はポーズを取ります——しかし彼は象徴的ではありません——シェイクスピアはアレゴリーの生活を送りました。彼の作品はそれについての評釈です——

「何か価値のある、人間の生活は連続するアレゴリーです」。これは「シェイクスピアはアレゴリーの生活を送りました」と全く同じことである。「そしてその人の生活の神秘を見抜ける人はごくまれ」であってその生活は聖書に似て象徴的であり、ヘブライ語のバイブルを読める人は一部の専門家だけであって一般人にはできないことであるのと同じである、というのであるが、この一節の背後にもまた同じくキーツの自負が横たわっている……「ありがたいいことには私はシェイクスピアを彼の奥底まで読むことができずしておそらく理解できるでしょう」。まさに一年前の言葉である——一八一八年二月二十七日ジョン・テイラー宛て。一八一八年二月二十七日といえればキーツは数えて二十三歳、満で二十二歳と三カ月である。その自信はおそるべきものであるといわなければならない。この自信は一本の太い筋金となって彼の生涯を貫いているであろう。そしてこの強靱な一本の線がまた 'egotistical sublime' となって現われることもあったであろう。

「バイロン卿はポーズを取ります——しかし彼は象徴的ではありません」。この箇所は日本語に移すと甚だ具合が悪く、その意味がよく伝わってこない。原文を示せば、

Lord Byron cuts a figure——but he is not figurative.

となり、'figure' と 'figurative' の語呂がうまく合わさって、この二つのセンテンスは簡潔で迫力を持っている。

それに対してシェイクスピアの生活はアレゴリーのそれであり、そして彼の残した作品はその生活についての評釈であり、具体的例証である。「シェイクスピアはアレゴリーの生活を送りました」。そして私の生活もアレゴリーなのです。というのは「私は想像するものを言葉にする」からです。このような声を私はこの箇所から聞き取ろうとする。前の自信からしてもこのような聞き方は不自然ではないであろう。

ここに抜いた一節はバイロンとシェイクスピアの対比が表面上の調子であるが、実はキーツの自負を物語るものであろう。先に利用した一八一九年九月十八日の手紙においてもそうであったように、この手紙においても「バイロン卿」(Lord Byron)と称号を付けて呼んでいる。これは単なる習慣から来ることなのか、あるいはキーツの階級的コンプレックスがこうさせるのか。あるいは両方の要素が含まれているのであろうか。判断がつかかねる。さらに二つの語について追加する。「象徴的」(figurative)、「アレゴリー」(allegory)という二つの語であるが便宜的に「アレゴリー」から触れてみる。おそらくこの「アレゴリー」は symbolism といい換えていいようである。⁽⁴⁸⁾そしてこの「アレゴリー」の形容詞 allegoric; allegorical が相関的に用いられそうなものであるが、キーツは形容詞としては figurative を用いている。この形容詞は symbolic; symbolical に当たるものと解していいであろう。

以上のようなことでここに抜いた一節についての解釈はいいであろうが、ここで扱っている問題に対して「バイロン卿はポーズを取ります」という一つのセンテンスは大切な意味を持つてくる。「ポーズを取ります」の原語は既に出たように 'cuts a figure' である。字引きによれば cut は口語的で文語的には make を使ひ、そして figure = conspicuous appearance ということになるようである。いずれにしる人目を引くような態度に出るということである。

いい換えればこれは演技をするということであろう。とすればこの一つのセンテンスはバイロンの本質を正確に示していることになる。彼の生活は連続する演技であった。最後にはギリシアに客死するという最高の演技までやってけた。まさに「英雄の生涯」(Ein Heldenleben)であり、そして彼の死はまた英雄の死であった。(このセンテンスについての解釈はFriedrich Gundolf: *Goethe* (Georg Bondi, 1930), S. 700 を参照。さらにバイロンの演技について私はもう一つの指摘に出会っているがどうしても思い出せない。)

このセンテンスはもちろんキーツが以上のような内容を含ませたものではないであろう。しかしこれはバイロンの生活に対する賛辞とも解釈されるであろう。そしてその生活は「象徴的」であっては大衆の心をとらえることはできない。いずれにしろこのセンテンスがキーツによって書かれた時はバイロンへの否定的な批判であったことは間違いないことであろうが、彼の棺が覆われた今日このような解釈も成り立ってくるのである。彼はまさに「崇高なダンディ」(a sublime coxcomb)であった。⁽⁴⁹⁾「崇高な」という形容詞の意味は既に明らかであろう。

実生活において演技者であり「崇高なダンディ」であったバイロンは作品において、すなわち詩作と劇作においてもまた演技者であるとともに「崇高なダンディ」としての彼の特質を現わす。この特質が彼の作品のなかにどのように現われてくるか、その過程を詳しく述べて結論を示せばいいのであるが、ここはその場所ではないので結論的なことだけに話を絞る。その詳しい過程についてはわれわれは幸いにナイト (G. W. Knight) の好著 *Byron and Shakespeare*, Routledge, 1966) を持っている⁽⁵⁰⁾のでそれにゆずる。彼の演技者としての特質は早早い換えればキーツのいう「否定的能力」というものを極めて豊富に有していたということになる。このことについて少しばかりの例をも

って示せば次のようになるであろう。

I live not in myself, but I become
Portion of that around me;

—*Childe Harold Pilgrimage*, III, lxxii

私は自分の中に住んでいるのではなくて、
私は廻りのものの一部となる。

Are not the mountains, waves, and skies, a part
of me and of my soul, as I of them?

山、浪、そして空は私の、そして私の魂の一部ではないだろうか、
私がそれらの一部であるように

—*Ib.*, III, lxxv.

ここに引いた二つの例は「否定的能力」について物語るとともにバイロンの自然観へとも脹らんで行く。同じ「否定的能力」とはいってもバイロンのそれは宇宙的な規模へと広がって行く。自然の一部にしてもキーツにおける雀、ミソザイ、ワシへの一体化の物語るものはそれらの「本能に達する」ことであつた。⁽⁵¹⁾ここにバイロンとキーツの違いが出てくる。

さらにまた例を加えてみる。

And feeling, in a poet, is the source

Of others' feeling; but they are such liars,

And take all colours——like the hands of dyers.

——*Don Juan*, III, lxxxvii.

そして詩人の場合、感情は他人の感情の源である。

しかしそれらは嘘をつく、

そしてあらゆる色彩を帯びる——染物屋の手のように。

この三行の末尾に見える「染物屋の手」はシェイクスピアの『ソネット』百十一番にあること、そしてまたオーデン

(W. H. Auden) のエッセイ集のタイトルに利用されていることはいうまでもないであろう。詩人の感情の強力さとその普遍性なごころをえられてゐる。

このような詩人の感情はまた共感性、キーツのいう「否定的能力」へと結び付いて行く。

Whether there are such things as sympathies

Without our knowledge or our approbation,

.....

All felt a soft kind of concatenation,

Like magnetism, or devilism, ...

——Ib., VI, xxxviii.

われわれの知識あるいはわれわれの認可のない同感といったようなものがあるかどうかは知らないが、
..... (中略)

すべてのものは柔らかなつながりといったようなものを感じた、

磁力、あるいは磁性のような。

われわれの知識あるいは認可とは無縁の同感、そして磁力というか魔性というか、それらに似た柔らかなつながり——これがバイロンにおける「否定的能力」であった。

付け加えておくが、ここに見られる少しばかりの例の持つ内容はことごとく先に見たキーツの考えとはなんらの関係はなく、またそれからの影響は全くなく、バイロン独自の方向において押し進められたものであることも注意する必要があるであろう。例を挙げることはこの辺でやめるが、さらなる他の例にも以上のことはそのまま当てはまり、キーツとは無関係である。

一八一九年九月二十二日水曜日ウッドハウスに宛てたキーツの手紙のなかの一節、「もしこういってよければ、私の劇的な才能によって、私はその感情にたっぷりと入って行きます。……」はそのままバイロンの詩人としてのあり方をさらに豊かな中味を加えながら説明している。ここにいう「その感情」とはこのころキーツが書いた作品『イザベラ』(Isabella)における感情を指す。このようにバイロンにおいてキーツのいう「否定的能力」はさらに大きな規模と魔力とを持って存在していた。バイロンが劇作力において他のロマン派のどの詩人よりも優位に立つ理由はこのことである。キーツとバイロンとのまた皮肉な対比という一面にもなってくる。そしてナイト(G. W. Knight)における『バイロンとシェイクスピア』のように並列することは差し支えないがマリー(J. M. Murry)のように『キーツとシェイクスピア』と並列することは注意してかからなければならない根拠もまたここにある。

だいたいにおいてこのような特色を持つキーツの「否定的能力」は詩作とはもちろんかかわりを持ちながら、それはまたそれ以上に劇作にかかわりを持たせた願望から出たものであったこと、そしてそれはまた詩作においてはその

一つの条件に過ぎないものであったこと、またこの能力はシェイクスピアにおいても十全な發揮を得ることはむずかしいことであったことなどについて上層を辿って見た。「否定的能力」を作品のなかに実際に生かすことのむずかしさについてブラッドリー (A. C. Bradley: *Oxford Lectures on Poetry*, p. 238) は、

それ(「否定的能力」)はミルトンあるいはワーズワスあるいはシェリーのことを説明するものではなく、またキーツにも余り十分に当てはまるわけではない。しかしそれは少なくともシェイクスピアの精神のあるものを述べてはいる。

バイロンの姿が見えないことはどうしたことであろうか。今のわれわれにとっては甚だ思わせぶりに感じられるがやはり彼もシェリーの後につづけて読み込んでいいであろう。しかしこの辺かなり象徴的でないこともない。バイロンについてのことはともかくとして「否定的能力」は文学作品の創作において一つの理想に過ぎないものであることを余すことなくこのブラッドリーの言葉は語っている。殊にキーツについての部分は冷静である。キーツを理想化してはいけない。⁽³²⁾

まだ問題が一つ残っている。「否定的能力」という言葉の意味するもの、あるいはその内容の行方ということである。

私は前からこのことについて興味を持っていて、読書の際にもこれについて注意を怠らないようにしてきた。しか

し一個人の読書の範囲のことであるから、おのずからそこには限界があることはいうまでもない。この限界のなかにおいていってみると次のようなことになってくるようである。

今まで私は「否定的能力」という言葉が字面通りそのまま使われていることに会うことはなかった⁽⁵³⁾。そしてこれは「没個性的」あるいは「非個性的」(impersonal)な態度として変形しながら現われてくることが多かった。おそらくその内容はキーツの場合とそう大きな開きはないであろう。微妙な差異はあるであろうが、ここでは問題にしない。さらにこれが問題にされているのは何よりも小説においてより大きな割り合いを占めていた。この二つのが私の経験であった。以上のことをこれから少しく見ようとするのであるが、私の経験の場合、最も多くこれが問題にされる作家はフローベル(Gustave Flaubert)であった。この作家をもってわれわれの問題に関係する代表選手とするのは極めて好都合であろう。しかし私はフランス文学については門外であり、小説家フローベルを十分に扱う能力に欠ける。失当の点は専門家に正してもらふことにして話を進めてみる。フローベルの場合は「客観的」(objective)という表現にする方がいよいよである。フローベルの態度についてはシュトリッヒ(Fritz Strich)の説明を借りてみる――

フローベルは高度の非ロマンチックな客観的態度の具現をシェイクスピアとゲーテに見ていた。そしてこの態度へ
の方向を教えてくれたのはゲーテであった。『ファウスト』の第一部、第二部の影響は『聖アントワヌの誘惑』(La
tentation de Saint-Antoine)に見えてくる。すなわちファウストと聖アントワヌとの孤独な生活は一致する。そし

てまた二人とも同じくヴィジョンを追求する。しかしこの二つの作品においてその結末は大きく異なっている。聖アントワーヌには終始救いがあるが、ファウストは暗い衝動に従うのみである。フローベルにおいてはゲーテと違ってファウスト問題への解決は美学的であり、これが大きな違いである。⁽⁵⁴⁾

同じ客観的態度といってもこのような差が出てくるようである。フローベルの客観性についてトリリング (Trilling) はこんなことをいっている――

フローベルは自説にもかかわらず作品から自己を除外することはできなかつた。除外されているのは誰かということとを推測することによってそこに誰がいるのかわれわれには常に分かっているのである。⁽⁵⁵⁾

また同じくトリリングはいう――

フローベルの客観性には落ち着かない態度が込められておりそしてトルストイのそれには感情が込められてい⁽⁵⁶⁾る。

後者の方のトリリングの評言はあるいはわれわれが問題にしたキーツの一節を意識してなされたのかもしれない。いずれにしろ小説においても「否定的能力」――「非個性」――「客観性」というものを具体化することは至難のことの

ようである。近代小説の代表的作家にしても遂にその努力を成功的に実らすことはできなかったようである。

この客観性あるいは客観的態度という問題は過去に遡らしめればホーマーに行き着くことは周知のことであり、「ホーマーの客観性」という表現は既に熟したものにすらなっている。⁽⁵⁷⁾

「よい詩は古典的で厳格なもの (classic and austere) でなければならぬ」とオーデンはいう。⁽⁵⁸⁾「古典的で厳格なもの」ということを「ホーマーの客観性」ということに上積みさせながら、フローベルの線上において芸術を構築しようとしていたのはジヨイス (James Joyce) であったであろう。そして彼は劇作品が最も非個性的なものであると考えていた。⁽⁵⁹⁾このあたり彼の態度はかつてのキーツのそれとよく似ている。ジヨイスの非個性的な態度はキーツの「否定的能力」と結び付けて考えることは無理なことではなく、この点ではジヨイスはキーツの延長された投影の中にいるといっているであろう。⁽⁶⁰⁾しかしジヨイスの態度がキーツのそれと大きく違っているのは「ホーマーの客観性」すなわち古典的客観性を強く意識していたことであつた。このような意識はキーツには見ることでできないものであつた。⁽⁶¹⁾あるいはジヨイスにおけるこのような態度をキーツのその現代的変容あるいは現代的展開として考えてみることもできるであろう。ジヨイスの態度を大ざっぱに締め括ってみるとこんなことになるであろうか。フローベルを精神的な師と仰いで作品を展開して行ったのがこのようなジヨイスであつたであろう。さらに詳しいことは目下の私の扱っている範囲を超える。

こんなふうには私はジヨイスを彼の『ユリシーズ』(Ulysses) までにおいて考えて見ようとする。それから先の『フイネガンズの宵祭』(Finnegans Wake) についてはなんと分からない。分からないというのはこの作品を私も手引

き書を手許において参照しながら読んだことは読んだのであるが、それは斜め読みに終ってしまい、遂に不可解のうちに巻末に至ったことを白状しなければならぬからである。とにかくこのようにしてジョイスを読んでみて果たして彼の作品は非個人的な古典的客観性というものをよく実現し得たであろうかということを考えてみるのであるが、どうであろうか。『ユリシーズ』は読めば読むほどユニークでなく (less unique) になってくる」というのはレヴィン (Harry Levin) の言葉であるが、これはどのように解したらいいのであろうか。詳細を述べることはできないが記憶を辿れば、レヴィンはジョイスの芸術をアウグスティヌスのいう 'O felix culpa' (「幸福なる罪過」) を軸として考えていたように思う。⁽⁶²⁾ このような考え方はレヴィンの別の方向においても現われてくる。⁽⁶³⁾ 確かにこのような考え方はいついかなる時の作家の態度にも共通するものであり、これは「ユニークなものではない」であろう。私はさらにこの「ユニークなものでない」ということをフロベルの態度に結び付けて考えてみたいと思うのであるが、それは強引であろうか。ジョイスの専門家はこのような私の考え方を認めてくれるであろうか。

とにかくここで私は小説論を行なっているのではないのでこんなところで満足しなければならない。すなわちキーツのいう「否定的能力」という考え方が改変あるいは変容を見せながら、近代の、そしてさらに現代の代表的小説家のなかにまでつながっているのを見れば私は満足するし、この二人の大きな存在だけに触れれば私の今の目的は十分に達せられたことになる。以上を繰り返せばキーツの「否定的能力」はホーマーから始まって近代へそして現代へと絶えることなく流れて行くヨーロッパの一つの芸術的態度という線上の一点に位置することになってくる。

他のロマン派の詩人たちがそうであったように、キーツもまた彼らのなかに伍して、「否定的能力」という考え方

においてヨーロッパの長い伝統の一つにつながっている。大きくいって芸術における非個性化という問題をそれぞれ共通するように、ロマン派の詩人たちはそれをかかえ、それを作品のなかに具体化しようとした。そしてその努力の方向は主としてそれぞれこれも共通するように劇作へのあこがれという方向にあったことは既に見た通りである。そしてこの努力の方向がヨーロッパの伝統につながり、現代にまで別の方面においてそれはより多くの比重を占めていたようであるが、発展、展開して行ったこと、それをわれわれは見逃すべきではないであろう。バイロンの、シェリーの、コールリッジのそれぞれの努力は実践面というスケールにおいて、キーツよりはるかに大きなものを持っていたことも既に見た通りである。殊にバイロンとシェリーのこの面における存在は大きいものであるといわなければならない。このことが最近の私の興味を強く引く。それに比べてキーツの動きはずっと範囲の限られたものであった。そしてその動きは実りの少ないものであり、結果は充実したものとはいいかねるであろう。しかしこういうことは別に彼の活動は彼なりの力を出し切ったものであり、なんの偽りもなく矛盾をさらけ出したものであったが、そこに詩人としての純粹な人間味があったというべきであろう。このようにして彼は他の詩人たちと同じようにヨーロッパの伝統へとつながることができたのであり、そしてつながる時の切り込み方は鋭角的であった。ヨーロッパの伝統という線上の一点にキーツもやはりあったということ、そしてその一点はキラリと光っていたということ、このようなことを彼の「否定的能力」はわれわれに示しているし、またこのことを忘れないようにして彼の手紙は読まれなければならぬであろうと、私は考えている。

ここでこの項を閉じることにする。⁽⁶⁴⁾

一八一八年六月二十三日キーツと友人ブラウン (C. A. Brown) はリヴァプールで、アメリカに運命の開拓を求めたキーツの弟ジョージ夫妻の出航を見送った。翌二十四日からキーツとブラウンはいわゆる北方——スコットランドとアイルランドへの旅行へと出立した。この旅行は中断されて八月十八日キーツがロンドンに帰ってくるまでの約二カ月の期間のものであった。キーツはブラウンと別れてひとり足で帰ってきた。キーツにとってこの旅は二つの意義を持っていた。その一つは、現実にとさらにしっかりと足を踏みしめた旅はキーツ自らいうように精神に幅と深みを与えることを目的として意識したものであり、またその目的はほぼ叶えられたようである。さらにもう一つは肉体に関するものであり、そしてそれは痛ましいものであった。八月六日ごろキーツは咽喉に痛みを覚えた。普通にいう風邪と感じられたであろうが、実はここから彼の命は死の方向へと急ぎ出すのである。そして彼の母の命を奪った肺結核が同じく末弟トマスの命を奪おうとしているという知らせを受け取ったことであった。咽喉の痛みは実は母と末弟の運命と同じ方向へとこれから詩人を辿らしめることになる。このあたりから詩人にとって精神的に、また肉体的にいわゆる危機の状態がつづいてくることになる。

同年六月二十六日金曜日末弟トマスに宛てた手紙のなかに次のような箇所がある。この箇所はいわゆる「湖水地方」(The Lake District) の旅における自然が詩人に与えた感銘の一部に当たる。

何よりも以上に私を驚かすものは、響き、色合い、スレート、石、苔、岩の雑草です。あるいは、こういえるとすれば、そういった場所の知性、表情です。山と滝の空間、大きさは眼にする前によく想像されます。しかしこの表情あるいは知的な響きというものはすべての想像力をしのぎそしてどんな追憶も無に帰してしまっています。ここで私は詩を学びそして今まで以上にこれからは書くことになるでしょう、それは極めて精妙な精神によって、これらのすばらしい素材から収穫され、そして人の仲間たちの嗜好のために靈妙な存在とされるような美の量に少量を加えることができる想像力による努力のためにです。これらの光景は人を卑少に見えさせるといふハズリットの考えを共にすることはできません。私は今ほど私の身のたけを完全に忘れたことはありません——私は眼の中に生きています、そして私の想像力は、抑えられて、休息しています。

ここに訳出した箇所はやはり少しく注釈を加えないとその内容ははっきりとしてこない。「何よりも以上に私を驚かすものは、響き、色合い、スレート（粘板岩）、石、苔、岩の雑草です」。ここに列挙されたものは「響き」を除けば、すべて視覚に訴えてくるものであり、これらはここに訳出した箇所の終りのところ「私は眼の中に生きています」へとつながってくる。ここにおいて聴覚はほとんど活動されていないことに注意すべきであろう。これらをひとまとめにすれば「そういった場所の知性、表情です」ということになる。原文で示せば the intellect, the countenance of such places である。問題になるのは intellect である。今は一応「知性」と現代的な訳語を与えておいたがそれでいいか、どうか、私には自信がない。この「知性」と訳出した語はキーツ自身の他の手紙において使用され

ている。一八一七年十一月二十二日土曜日友人ベイリー宛てた有名な手紙、一八一九年三月八日月曜日友人ヘイドン宛てた手紙にこの語を見出すことができる。それぞれ the Mass of neutral intellect, middling intellect という表現のなかに出てくる。これについて詳しい説明はこの際避けなければならないのでここでは簡単に触れてみる。まず前者の方から。これは詩人という天才についての説明に用いられたものである。そしてこの表現にはキーツの医学生時代の知識が反映されたものであることは最近の指摘である (S. M. Sperry)。そのところだけを抜けば

Men of Genius are great as certain ethereal Chemicals operating on the Mass of neutral intellect.

である。このセンテンスを一応「知性」という訳語を使って日本語に移せば「天才の人は、中性的な知性のかたまりに作用するある靈妙な化学薬品と同じように偉大なのである」となるであろう。「中性的な」、色合いのまだはっきりとしない「知性のかたまり」が詩人の天才によって薬品でも飲むように、「靈妙な」影響を受けるということ、すなわち詩人の読者への作用はこのようなものだということなのであろう。ここでたまたま出てきたので先に述べておくが「靈妙な」(ethereal) という形容詞はキーツのよく使う語である。これが先に訳出した箇所においても使用されている。「靈妙な存在」におけるのがそれである。ただしこの場合の原語は ethereal と綴られていて前の場合のとは異なっている。前の綴りが現代語のなかに定位している。これなどはまだいい方で簡単に察しが付くが、同じ語がいろいろに綴られてくることがある。これがキーツの用語の特色である。この特色が言葉の意味あるいは内容においても

起きてくるからわれわれは困るのである。この一例がこの「知性」という語である。キーツの手紙を読むこと、それは彼の用語の独特を究明することをひとつの大きな内容とする。ここで元に戻る。

後者の例。これは極めて簡単な例である。同じく原文を引けば

I am three and twenty, with little knowledge and middling intellect.

であり、前の場合と同じようにして日本語に移せば「私は二十三歳になります、知識は少なくそして中位の知性しかありません」となるであろう。

このようにして現代語的な感触を有する「知性」をキーツの場合に当てはめてよいような印象をわれわれは持つ。しかし以上三つの例を現代の感覚で裁断していいであろうか。後二つの例はとにかく強引にそれはなし得るであろう、少なくともこの二例にのみとどまるかぎりにおいては。しかしこの二例をもって問題の箇所として訳出された一節のなかの例は説明されるであろうか。「そういう場所の知性、表情」の内容は一步も前進してこないであろう。「表情」はよろしいが「知性」は少なくとも今の私にはよく分からない。前二つの例も同様よく分からない。現代語として用いられている知性の語感だけでは割り切れないであろう。ここでわれわれは暫く結論を控えてすぐ後につづく「知性」の形容詞を考えてみることによってこの語の意味する方向がなにかつかめそうな気がする。

「山と滝の空間、大きさは眼にする前によく想像されます」。「空間」と「大きさ」という抽象された観念ならば想

像力をもって十分に把握し得る。しかし問題になってくるのは「この表情あるいは知的な響き」である。原語は *this countenance or intellectual tone* である。「知的な」という訳語は、いふまでもなく仮のものである。*intellectual* という形容詞についての説明で最も適当であろうと思われるのは次のような字引き (*Wester* (Second Ed.)) の解説である。 *Apprehensible by the intellect alone; hence, of a spiritual nature; perceptible only to inspired vision or by spiritual insight. Archaic.* 私がいろいろなものに当たって見た解説のうちではこの解説が最もよく詩人の情感到にふさわしいと思われるものであった。ただ残念なのは断わり書き *Archaic* の時間的内容を判然とすることができないことである。少なくともこの問題の形容詞はキーツにおいてもただたんに現代でいう知性あるいは理性の範囲のみ引掛かるものではなく、それにさらに精神的なものがかなり多量に覆ひかぶさっているであろう。そしてこの字引きの解説はまことにありがたいといわなければならない。とするとこの形容詞をどのように日本語に移せばよいのか。おそらく移植は不可能であろう。前にも挙げておいた *'indolence'* という語が極めてその通りであったように。どうやってみてもうまく行かないが「精神的」とでもしたら「知的な」よりも少しはましであろうか。おそらくこの形容詞はキーツにおいては人間の顔に幾重にも精神の微妙な移ろいが現われてくるように、表情的なものであり、その動きは詩人的あるいは詩的な直観をもってしかとらえ得ないものであることを意味するであろう。

ここから逆行してみれば名詞 *intellect* の意味する内容はおのずからはっきりしてくるであろう。繰り返すがこの語の意味は現代的な語感でもって論理学あるいは哲学に関連させてはいけないし、そのあたりから出てくる「知性」などという日本語をもって考えてもその解釈は目標に近づくことはできないであろう。この語の内容は極めて人間的

でつやかなものを持っているといわなければならぬ。名手によって奏でられるフルートのつやかな響きをその内容として持っているとしてもいっただらよろしいであろうか。そしてその響きは金管から発せられる硬質なものではなればならぬ。

「しかしこの表情あるいは知的な響きというものはすべての想像力をしのぎそしてどんな追憶も無に帰してしまします」。想像力、追憶あるいは記憶の敗北である。視覚に直接訴えてくるもの、それはいかなる想像力をも上廻るものであり、すべての追憶も無視してしまふ、追憶も齒が立たないものであるという。想像力をも上廻るということは別にむずかしい解釈を必要としない。しかし「すべての追憶を無に帰してしまふ」(deify any remembrance)。この文句はこれだけでは分からない。見る人をして茫然自失、一時的な記憶喪失の状態に陥れるなどというような意味ではない。

一八一八年二月二十七日金曜日テイラーに宛てた手紙のなかにおいてキーツは詩についての自身の原則、原理を述べている。これも有名な箇所である。そのうちここに関連するほんの少しばかりを抜く。そしてこの箇所は自戒あるいは反省の色彩を帯びて発せられる。

詩において私は少しばかりの原則を持っています、そして君は私はこの原則の中心からどんなに隔たっているか分かることと思います。第一、私の考えでは、詩は素晴らしい過剰をもって、そして奇矯をもってでなく驚かすべきです——それは読者に彼自身の最高の考えのいい現わしとしての印象を与えそしてほとんど追憶 (a Remem-

brance) のように見えるべきです。…

この終わりのところに見える「追憶」あるいは「記憶」が先程の「追憶」あるいは「記憶」にそのまま重なってくる。ここに引かれた箇所についてさらに説明を加えないとこの「追憶」あるいは「記憶」の意味ははっきりしてこないのであるが、今はそれを行なう余裕がないのでこの語については簡単に説明をしておく。キーツ自身の言葉をもつて示せば、例えば次のような二つの例。イタリックは筆者。

What can I do to drive away

Remembrance from my eyes?

— *To Fanny, 1-2.*

私の眼から追憶を

払いのけるためにどうすればよいのか？

一八一九年七月十五日木曜日(推定) 詩人の恋人ファニー・ブローン (Fanny Brawne) に宛てた手紙のなかのほんの一節。

この婦人の追憶 (remembrance) とどうして回復の見込みのない彼らの喜びは彼らをしてそれ以後ずっと憂うつにしました。

ここに見える「この婦人」あるいは「彼ら」はいずれも当時キーツが読んでいた東洋の物語りに出てくる人物を指す。

あるいは他の詩人の作品をもって示せばシェイクスピアの『ソネット集』全巻がこの「追憶」の意味をよく説明するであろうか。

いずれにしろ以上の三例からしても分かるであろうように「追憶」という語は人の意識の奥深いところにいつまでも残る美しい沈澱を指すのであろう。その沈澱は折りにふれて「さらに美しい調子」(a finer tone) となって浮び出てくるものであろう。シェイクスピアの『ソネット集』の読後感が消えがたい追憶、記憶となるように。

「すべての追憶を無に帰してしまふ」という文句は、このようにしてやはりある自然の光景を眼にしてみた時与えられるショックは今までの追憶を消し去るほどの力を持っているということになってくるといふことを意味するであろう。すなわち追憶の敗北ということになるであろう。想像力と追憶あるいは記憶の敗退を実感するということは詩人にとっては新たな感動でありショックであったであろう。今まで自分の持っていた詩観はまだまだ甘いところがあつた。ここでもう一度気持ちを新たにしておよそ今までの詩観なり詩的態度を建て直さなければならぬ。「ここで私は詩を学

びそして今まで以上にこれからは書くことになるでしょう。「学びそして書くことになるでしょう」——「I shall learn
… and shall write … 原文に見える shall は強い意志を現わすであろう——「学びそして書かなければならぬ」。詩
を学び書く目的とはいったい何のためのことなのであるのか。

かくして詩人は再びショックから立ち上って精神の陣容をすぐさまに建て直そうとする。キーツ特有の逞しい不屈
である。この逞しい変身をわれわれは常にキーツにおいて見逃がしてはならない。

「学びそして書く目的」は「極めて精妙な精神によって、これらのすばらしい素材から収穫され、そして人の仲間
たちの嗜好のために靈妙な存在とされるような美の量に少量を加えることができる想像力による努力」ということ
である。この箇所は先に引いた一八一八年二月十九日レノルツに宛てた手紙のなかの一節に似ていなくはない。時間的
な距離はだいたい四カ月であるからそう急激な変化はないであろう。「さて私にはこんなふうに見えます、ほとんど
の人は誰でもクモのように自分のお腹の中から空気の城を紡ぎ出します——人は自分の魂の美しい網で先にかぶせ、
そして天空のつづれ織り——彼の魂の眼の象徴で、彼の魂の手ざわりの柔らかさで、彼のさすらいの空間で、彼の悦
楽の独特さで一杯になっています——」。

急激な変化はないといっても、そこにはおのずから微妙な変化は見えてくる。「極めて精妙な精神によって、これ
らのすばらしい素材から収穫され」というが、「極めて精妙な精神によって」ということは先の二月十九日の手紙
の場合とは異ならないであろう。しかし「これらのすばらしい素材」によって、四カ月の距離のもたらす変化は示さ
れてくる。「これらの」は具体的には自然の景観すなわち「山や滝」を指すであろう。ここにおいては実際に眼前に

現出する具体物であること、しかもそれらは見ている人間を圧倒しようとするほどの充実感を持っている。この充実感はまだ二月十九日の手紙には見えなかった現実感である。かくて「靈妙な存在とされるような美の量」が得られるであろう。「美の量」は今度は「靈妙な存在」というものに変化されなければならない。前にも少し触れたようにキーツは彼の好きな「靈妙な」という言葉を用いながらそれを「存在」(existence)と結び付けている。「存在」すなわち具体的な現実⁽⁹⁾に立つということであろう。詩人の眼は二月十九日の手紙に見える天上の世界から地上の世界へと向けられてくる。

さらにもう一つ。この「靈妙な存在とされるような美の量」は「人の仲間たちの嗜好のため」のものでなければならぬということ。「人の仲間」(one's fellows)は詩人自身の友人、広くいって人間を意味するであろう。この「美の量」は友人たちのため、あるいは人間に味わってもらうためのものでなければならぬ。これは大きな展開といわなければならない。自分の芸術は天上的な美の世界であると同時にまたそれは自分一個のためのものであってはならぬものであり、人を楽しませるものでなければならぬ。キーツの芸術観の独特な側面を構成する。この側面を獲得するには以上のような内部事情を必要としたのである。そのような「美の量に少量を加えることができる」のは「想像力による努力」によるほかはない。かくて彼の芸術観の一つの側面は完成する。「少量を加える」(to add a little)、聖書的な表現である。「芸術的な努力」、原文を示せば the abstract endeavour である。ここにもまたキーツ特有の用語が見える——abstract. 詳説の場ではないので簡単にいうが、この形容詞をキーツは imaginative の意味に用いている。さらにこれに関連して imagination があることを指摘しておくが、これ以上立ち入らない。「美の

量に少量を加える」手段は「想像力による努力」以外になし、という想像力(imagination)によるキーツの芸術的立場がここにはっきりと打ち出されている。というよりは完成的に再確認されているといったほうがいいであろう。

ここから手紙の調子は今までとは少しずれてくる。「これらの光景は人を卑少に見えさせるといってハズリットの考えを共にすることはできません⁽⁶⁶⁾。私は今ほど私の身のたけを完全に忘れたことはありません」。自然対人間の関係においてキーツは自分を忘れまいとする。そして「今ほど私の身のたけを完全に忘れたことはありません」という。この短い文句の中にあるいはユーモアがあるかもしれない。彼の身長は五フィート四分の三インチであった。日本人としても小さい方であろう。ここで彼の風采について述べると面白いのであるが、とにかく結論的にいってバランスの取れた美青年というわけにはいかなかった。後世これはどこにおいても見られる現象であるが、時間的距離という美化作用が働いて「若きアポロ」などという名称が彼に与えられたりする。しかし現実はおよそそんなロマンチックなものではなかった。彼にとってはこの背が低いという肉体的条件は精神面においてインフェリオリテ・コンプレックスとして現われてくる。⁽⁶⁷⁾「若きアポロ」ならよろしいのであるが「リトル・キーツ」いう名称もあるのである。このコンプレックスが意外に彼を苦しめていたということについてはいくつかの彼の手紙によって示すことができるが、ここでは一通だけ挙げておく、一八一九年二月十四日日曜日弟ジョージ夫妻宛て。

このような背景において「私は今ほど私の身のたけを完全に忘れたことはありません」という短い文句を読んでみるとおそらくそこにはユーモアが籠るであろう。この箇所を読んだこの手紙の受信者末弟トマスはあるいは思わず微笑したかもしれない。あるいは「身のたけ」(statue)という語は多分に抽象性を帯びる傾向がある。この傾向にア

クセントを置いてみると「身のたけ」はただ物理的な身長を指すだけでなく詩人としての成長度ということの方をより多く示すことになってくる。大きな自然という現実を前にして私は詩人としての成長度を忘れるほどの感動あるいはショックを味わったという意味も、ユーモアの感じの裏には貼りついてたのかもしれない。いずれにしてもこの「身のたけ」という語の持つ意味合いはかなり複雑である。そしてこの感動あるいはショックから生まれ変わるようにして立ち直ろうとする意欲がすぐ出てくることは既に見た通りである。おそらくこの短い文句には以上のような内容が入ってくるであろう。

ここでさらに傍証的な説明を加える必要があるであろう。このような自然に対してキーツは自分の態度をくずすまいとするが、同行したブラウンの態度もまたキーツのそれと共通するようである。このことは注(66)におけるロリソンの指摘によって私が教えられたことである。その指摘によれば、ブラウンは熱心に滝の描写をしているということである。この描写においてブラウンはいくつかの壮大な滝を眼にしている——「ここにおいて美しいものと崇高なものが調和している。ここは叙述的な詩人の住まいとしては適当な場所ではないのではないか——詩人の理念化する能力はこれらの現実のなかにあってはいたずらに痛むかもしれないと私はこんな疑惑に傾くのである。⁽⁶⁸⁾」理念化する能力」(Faculty of ideality)はいい換えれば想像力ということであろう。おそらくこれは想像であるが、こんな内容の会話が二人の間に交わされたであろうし、またキーツはそれに意見を同じくしたのである。ブラウンのこれらの言葉はそのままその時のキーツの心情を物語るものでもあったであろう。「詩人の理念化する能力はこれらの現実のなかにあってはいたずらに痛むかもしれない——詩人でないブラウンは詩人の気持ちをおののように忖度する。全くそ

の通りであり、目下のところ「いたずらに痛む」であろう想像力は休息させておかなければならない。「いたずらに痛む」想像力からは何も生み出されることはないであろうから。

今まで見たブラウンの描写は一八四〇年十月『北方徒歩旅行』(*Walks in the North during the Summer of 1818*)として発表されたものに含まれている⁽⁶⁹⁾。この旅行記は詩人との実際の旅行から二十二年の隔りがあるので、おそらく精密に読んでみれば記憶の間違い、そして他のことがあるであろう。またあるいは多少の潤色もあるかもしれない。しかしこれだけのものを文字になし得る人物と旅を共にしたということは詩人にとって幸福なことであったといわなければならないであろう。旅行におけるこの友人の位置ということは詩人にとってかなり重要なものであったことをわれわれは改めて認識する必要があるであろう。旅行が詩人に何らかの爽りをもたらしたとすれば、そこには間違いなく友情の効果があつたであろうことが今まで余り説明されることがなかったので簡単ではあるがここに触れておく。というのはわれわれが今問題にしている箇所末尾のところ——それについてこれからわれわれは考えてみようとしているのであるが——にもこの友人の意見が反映していなかったのであろうか。もちろんこのようにまとめ上げたのは詩人の思考力であろうが、詩人の思考ばかりがこのようなひとつの結論へと導いて行ったかどうか、私には疑問のような気がするのである。おそらくその結論にはこの友人の意見が何分の一かとして参与していなかったであろうかというのが今の私の感触であるが、大方の賛同を得られるであらうか。

「私は今ほど私の身のたけを完全に忘れたことはありません」。この文句はもちろんすぐ先につづく「これらの光景は人を卑小に見えさせるといふハズリットの考えを共にすることはできません」を前提とし、それから出てくる。

ここで前提となるこの文句について少しばかり触れて明らかにしておくことによつて、それにつづく文句「私は今ほど私の身のたけを完全に忘れたことはありません」がさらにはっきりとしてくるであらう。この前提となる文句に関連して私は、自然対人間の関係においてキーツは自分を忘れまいとする、そしてそこからこの感動あるいはショックから生まれ変わるようにして立ち直ろうとするというようなことを述べた。この前提となる文句については再びロリソンの指摘に沿うと次のようなことになる。⁽⁶⁶⁾「これらの光景は人を卑小に見えさせるというハズリットの考え」というのは一八一四年十月二日『エグザミナー』(The Examiner)に掲載されたハズリットの評論『ワーズワース氏の新しい詩』(The Excursion)の『性格』(Character of Mr. Wordsworth's New Poem, The Excursion)のなかに含まれている。この評論は最初同年八月二十一日に掲載され、引きつづき二十八日そして十月二日と三回に分けて掲載されたものである。関連する箇所を簡単に抜くと、

彼らの山々の広大さは人間の形を小さくそして取るに足らないものに見えさせる。人びとは、墓場に這って行く虫けらのように、天と地の間に這うのが見られます。

ということになる。ここにいう「彼ら」は「山岳地帯に住む人びと」(the inhabitants of the mountainous districts)を指す。山岳の大きさが人間を卑小な存在にさせるといふ考え方であるが、これはまたラム(Charles Lamb)にも既に見られるようである。湖水地方を訪れて彼はいう、「私は非常に小さく感じました」。この文句は一八〇二年九月二

十四日に書かれたようである。ここから結論を引き出していかどうか分らないが、だいたいこの頃の山岳対人間ということについての心情は常識的には以上二人に見られるようなものであったであろう。ここで私が面白く思うのは、繰り返すがキーツが自然の大きさを眼前にして自分を忘れまいとする、あるいは自分の態度をくずすまいとするということである。前にも触れたようにキーツはハズリットについては終始批判の態度を取ったことがなかった。「これらの光景は人を卑小に見えさせるといふハズリットの考えを共にすることはできません」。おそらくこれがキーツがハズリットに対して盾を突いたただ一つの例ではなかったであろうか。このようにしてまでもキーツは自分の考えをゆずるまいとする。このゆずるまいとする態度はどこから来るのか。おそらくハズリットのワーズワス批評ということから、キーツ自身のワーズワスに対する嫌悪的印象が触発されたのではなからうか。ハズリットの背後にワーズワスの姿がちらついていたのではなからうか。このような心情が無意識のうち絡み合つて、キーツの自然に對した時の強い「自我感」(self-passion)が出てきたのではなからうか。この旅においてキーツのワーズワスについて嫌悪感が爆発するのは間もなくのことである。このような意識がその時のキーツの心情のどこか深いところにあつたのかもしれない。いづれにしる、キーツのこの時の対自然の態度はおのずからワーズワスへの反発の幾分かは反映していたのではなからうかという推測の可能性と、おそらく当時の常識的感情——少なくとも当時においてはキーツよりは大きい存在であつた二人の作家の感情に逆らつても自分の実感を大事にしてそこから自分を建て直そうとする態度、すなわち詩人の不屈というこの二つのことに私は興味を持つのである。

このようにして、問題の箇所は今までの部分はひとつの背景にまゝ末尾の文章を支えることになる。「私は

眼のなかに生きています、そして私の想像力は、(眼に)抑えられて、休息しています。「私の想像力は」「いたずらに痛」んでいる。であるから今のところ「眼」に優位をゆずって休ませておかなければならない。

キーツにとって——というよりもロマン派の詩人たちにとってといった方がいいかもしれない——想像力は批判を超えた最高の、芸術におけるよりどころであったことは今さういうまでもない。キーツにとって掛け替えのない想像力を休ませるということはどのようなことを意味するのか。おそらくこのことは、想像力というものにも限界というものがあった、時と場合によっては、すなわち無理が来るであろうと判断される時には、これはそつと休ませておいて然るべき時が来たならばまた働かせる力を養うことが得策であり、賢明であろうとする詩人の方便を意味するのであろう。ここにまた不屈と平行して柔軟が存在する。それはまた想像力限界説を本能的に実践に移そうとする変身の一面でもあるであろう。詩人の感情は微妙な屈折を見せる。私が今までキーツを読んできたのはこの辺のような内部事情に強く引かれたからであった。以上のようなことで訳出した箇所についての注釈を終わる。

私がこれから問題にしようとするのは訳出した箇所のうち一つにまともな背景的に支えている末尾の部分——「私は眼のなかに生きています。そして私の想像力は、抑えられて、休息しています」の中の「私は眼のなかに生きています」という一つのセンテンスのことである。「そして私の想像力は、(眼に)抑えられて休息しています」というセンテンスについては既に述べたのでここはこれから問題にする必要はない。「私は眼のなかに生きています」——原語をもって示せば僅か五字から成り立つ短いセンテンスである、*I live in the eye*。ただこのセンテンスについて注意すべきことは *the eye* と *the nightingale* のところで注意した通りのこと

であって、すなわち「眼」といっても、それは抽象的な意味になっているということである。

私は訳出した箇所をずうっと読み進んできて、この短いセンテンスに突き当たった時、いつでもここで引掛った。それにつづく「そして私の想像力は……」のところになると、ここからはまたそんなに抵抗を感じることなく読みつなぐことができるのであった。橋がそこで一旦途切れた感じで、しかもその中断は大股にまたげばまた先の橋の上に足が掛けられるといった具合で、何か途中で落しものをしたような空白感が残って余りいい気持ちがないかあった。いわゆるキーツの研究書といった類のものを繙いてみてもこの辺のことを詳しく説明し、触れているのはなかった。例えばやっとこの辺の引用に出会っても、その引用は「……靈妙な存在とされるような美の量に少量を加えることができる想像力による努力のためにです」のあたりでポツンと切れていて、肝心のところまではその引用が延ばされていなく、そしてもちろん intellect についての説明などは何もなく素通りのままであったりした——Alison Ward。本場英米の研究者たちはこの辺をどのように理解し考えているのであろうか。それともこの辺はわれわれのような異国人の抱く疑念とは無関係に自明のことなのであろうか。結局私にはこの空白感は満たされることなくつくづくことになった。しかし空白感を抱きながら、暫く幾冊かの書物を読んでいるうちに、この空白感は少しずつ埋められてくるような気がしてきた。

この「眼」のことについて私がバイロンのところで通過的に触れたことがこれからの話の進行への糸口になってくれるかもしれない。

バイロンは見るものを言葉にしますが——私は想像するものを言葉にします。

というキーツの言葉について私は「批難の方へとキーツの心はひたすらに向けられておそらく自らいう『見る』の意味をこの時考える余裕はなかったであろう」と簡単に付け加えている。この推察はまだ誤りはないはずである。「見る」ということと「想像する」ということの直結する関係はキーツには捕えられていなかったことであろうし、想像力は眼によって直接的に支えられていなければならぬことをこの時バイロンは例によって皮肉に示していたことになるということもその時のキーツにとっては無縁のことであったであろう。このことはともかくとして眼と想像力は直接的な関係を持つ。そしてそれはダ・ヴィンチにおいても見られるように哲学をも構成することになる。ダ・ヴィンチのことについては既に触れたことがあるのでここではこれ以上には触れない。

一八一六年五月二十六日『エグザミナー』に掲載された「芸術的品格」(On *Casto*)のなかでハズリットはクロード・ロラン (Claude Lorrain) を論じている。参考になるところを抜く。⁽⁷⁰⁾

クロードの風景画は、完べきではあるが、気品を欠く。これは説明にやさしいことではない。それらは物の眼に映るイメージの完全な抽象物であり、本当に自然の眼に映る言葉を語っている。それらは鏡か顕微鏡に似ている。眼にとってのみそれらは、今までに描かれた、あるいはこれから描かれるであろういかなる他の風景画よりも完べきである。それらは一つの感覚によってのみ認識されるものとして、自然をより多く与える。しかしそれらは、一

つの感覚によって別の感覚を解釈してはいない。それらは、われわれが、異なった感覚におよぼす対象の影響によって対象を区別するように教えられているように、そしてそうしか教えられないように、異なった対象の性格を区別していない。すなわち、彼の眼は想像力を欠いていたのである。彼の眼は他の機能と強く協調することがないのである。

バイロンについてのキーツ自身の言葉、それは本人の意図するところとは別のところに、しかも本人の意識とは無関係のところに、大事な意味を持つことになったのであるが、このことと、ハズリットの絵画批評の言葉——クロード・ロランの「眼は想像力を欠いていたのである。彼の眼は他の機能と強く協調することがないのである」ということの意味することから、われわれは眼と想像力との密接な関係、いい換えると想像力というものは眼というものがなければ成り立つことができないものであることを知った。さらにいい換えるならば眼はそのまま想像力でもあったということを知った。

さらにブレイクはいう、

The Eye sees more than the Heart knows.

——Visions of the Daughters of Albion

眼は心の知る以上のものを見る。

ここにいう「心」(the Heart)は理性、あるいはそれに類するものをいうのではないであろう。少し無理かも知れないが、おそらく想像力、もしくはそれをめぐめるものを意味するであろう。「心の知るもの」、それは想像力によって感性的に知られるものをいうのであろう。眼には想像力によってとらえられる以上のものが見えるはずである。すると眼には、ひょっとすると想像力以上にはつきりと物の姿あるいは形が見えるのかもしれない。これは画家ブレイクにして初めて発せられる言葉であるのかもしれない。想像力には依然として「知る」という妙なおまけが付いて残っているのかもしれない。見るという行為を徹底せしめることによって想像力はその本質的な実力を発揮するのであろう。

ここでだいたいわれわれは見るという眼の働きと想像力との関係、それはいづれが他の働きの優位を占めるかという優劣は決めかねるほどに互いに身を屈することなくそれぞれその力を発揮するものであるが、場合によると見るという働きは想像力の働きを超えようとするものであることを知った。しかも場合によっては想像力を超えようとする眼の働きは画家によってその力はより強力に裏付けられるであろうことも同時に知ることができた。

眼と想像力との関係のおおよそはこんなことでよろしいであろう。さらにそれを超えての深いところへの立ち入りは美学の問題であって、その解釈と分析は私のよくなし得るところではない。しかしここで一つ問題にしておきたいことは、なぜキーツが「眼」ということを持ち出したのか、また持ち出す気になったかということである。これにつ

いての解釈として、私はこんなふうと考えている。「眼」ということを持ち出す、あるいは持ち出す気になるということは、既にキーツの一つの特質を示すのではなからうか。すなわちキーツの作品はだいたいにおいて聴覚型というよりはむしろ視覚型であることがその起動の端緒となったのではなからうかということである。これにはいくつかの例をもって実証する必要があるであろうが、ここはその場所ではないので結論的なことだけを述べておく。⁽⁷⁾

以上のようなことで「眼」の意味するところは、その輪郭のだいたいが明らかにになった。しかし「私は眼のなかに生きています」というセンテンスのなかの「生きています」という述語に当たる部分と「眼のなかに」という副詞的な部分とはどのようにつながって行くことになるのか。「眼のなかに生き」ということはどうということなのであるのか。こういうセンテンスのなかに「眼」を投げ入れてみるとそれはどのように有機的な関係を持つことになってくるのか。新しい問題がここに整ってくる。この問題を説明することはそう簡単なことではない。

例えば一八一八年十月十四日水曜日から同月三十一日土曜日の日付けで弟ジョージ夫妻に宛てた手紙のなかに見える箇所——「私は彼女のなかに生きていますので完全に私を忘れていきます。この時までには君たちは私が彼女に恋をしていると考えるでしょう。……」。ここにいう「彼女」というのは現実的には、レノルツの夫人の兄弟の一人娘ジェーン・コックス (Jane Cox) を指すのだそうであるが、今はこのことは問題にしなくてもいい。問題になってくるのは「私は彼女のなかに生きている」(I live in her) という表現である。こういう表現と「私は眼のなかに生きています」という表現とは同一の次元において語ることはできない。前者の表現については、先に述べた「否定的能力」ということを利用すればその説明は十分に為されるであろう。「彼女のなかに生き」ということは、彼女と自分を一

体化せしめること、彼女のなかに自己の個性を埋没せしめて彼女の行動を自分の行動とすることであって、ここではいわゆるシェイクスピア的な没個性の態度を指すことになるであろう。しかし「眼のなかに生きる」ということを、このような個性の埋没をもって説明することはできない。眼のなかに自己の個性を埋没せしめるということでは何の意味も生じてこないであろう。「…のなかに生きる」という同じ表現であってもその内容は必しも同じことを意味するということにはならない。それは極めて簡単な理由による。「…のなかに生きる」という文句における対象が具体的なものを目指す場合は個性の埋没ということが生じてくるのであるが、対象が抽象化されたもの、あるいは抽象的なものである場合、このようなことは起きてこない。とすれば対象が抽象化されたもの、あるいは抽象的なものである場合とすることはどういふことなのであるのか。それは対象のなかに生きるといふ一体化の作用によって主体である自己も抽象化された存在になつてくるということであろう。

このような操作をロールリッジは「目の独裁」(the 'despotism of the eye')と呼んだ。⁽⁷³⁾「目の独裁」ということをさらにワーズワスをして説明せしめれば次の如くなるであろう。

The state to which I now allude was one

In which the eye was master of the heart,

When that which is in every stage of life

The most despotic of our senses gain'd

Such strength in me as often held my mind
In absolute dominion.

—*The Prelude*, XI, 171-6.

いま私が暗にいう状態は、

眼が心を支配する状態であった、

その時、人生の一つ一つの段階において、

われわれの感覚のうちで最も独裁的なものが、

しばしば私の精神を

絶対的に支配するような力を私のうちにおいて

獲得した。

ここに抜いた六行において注意すべきは、そのなかの第二行目、第四行目である。これについてはあまり多くを付け加えることは必要としないであろう。ただ第五行目にある語 *mind* であるが、これは第二行目にある語 *heart* と相對する。したがってこれを今私は「精神」などと訳しておいたが実際は知性、知力という意味の方にかんがりの比重をかける。「私の精神を／絶対的に支配するような」という意味は、私の知性をはるかに上廻るといふようなことにな

ってくるであろう。そしてまた直ちにわれわれが気が付く第二行目「眼が心を支配する」は先に引いたブレイクの「眼は心の知る以上のものを見る」と同一線において考えていいであろう。そしてこの二つのセンテンスを合わせて見ることによって「眼」の意味がさらにはっきりしてくるであろう。

さらに同じくワーズワスの次の例。

And, as the horizon of my mind enlarged,

Again I took the intellectual eye

For my instructor, studious more to see

Great Truths, than touch and handle little ones.

——Ib., XII, 56-9.

そして、私の精神の地平線が大きくなるにつれて、

再度私は知的な眼を、

小さな諸真理に触れいじくるよりも、

大きな諸真理をさらによく見ようとする私の指導者として、

受け取った。

ここにおける第一行目の「私の精神」は前に抜いた箇所におけるそれと同じである。それにつづく後の三行についての前川俊一氏の注は次の如くである。⁽⁷⁴⁾

「私はふたたび理性の眼を自分の指導役とみなすようになった」。ただしその眼とは、一局部にしか眼のどこかない、せまい理性の眼ではなくして、高所から大局を達観する 'comprehensive' な眼である。手近の、小真理をいじくる 'hand' と、遠方から 'Great Truths' をとらえる 'eye' とが対照されている。

行き届いた穏やかな見解である。これについてさらに私の注を加える。「理性の眼」、これを私は「知性の眼」と日本語にするのであるが、いずれでも大差はない。ここでは日本語はどうでもいいので問題はその内容である。殊に intellectual については先に私が字引きの説明を利用しながら考えてみた内容でよろしいであろう。氏は「理性の眼」を「せまい理性の眼ではなくして、高所から大局を達観する 'comprehensive' な眼である」と説明されるが、これもかなり精神的という内容を持つものと解される。そしてさらにこの精神的なことの意味について付け加えるならば全人的なこととに近接したものであろう。ワーズワスにおける以上の解釈はこれで十分に説得的なのであるが、ワーズワスにおけるこのような説明がそのまま先に引いたキーツの例における intellectual ならに intellect へと当てはめるわけにはいかないことは、私の先の説明で十分であろう。従ってここにおけるワーズワスの場合とキーツ

ツの場合は微妙な違いがあるので区別して読む必要があるであろう。僅か一字だけのことであるが、それは幾重にも変化の断面を見せている。

さらに考えてみなければならぬことはワーズワスとキーツの両者において使用された形容詞 *intellectual* であるが、この語を挾んでの両者の相互関係である。すなわちこの語についての、ワーズワスからのキーツへの影響ということである。キーツはワーズワスから思い付いてこの語を使用したのであるのか、どうか。今のところ私にはよく分かっていないし、調べも不十分である。しかしこの相互関係についての指摘を私はまだ見ていない。だからといって相互関係はないなどと威勢のいいことをいうわけにはいかない。暫くの猶予を持ちたいし、また大方の垂教を期待したい。

「手近の小真理をいじくる」ことにじたばたすることはその辺の理性に任せておけばよろしい。大真理をとらえるのは「眼」である。ワーズワスの「眼」は分析的な理性の枠をはるかに超えようとする。

「眼の独裁」というようなことをいっていたコールリッジはまたいう。

私の心は、何か大きいもの、何か一つにして分かちがたいものを見そして知りたくと切望しているような感じをする。そしてそういうものを信ずることにおいてのみ、岩あるいは滝、山あるいは洞穴が私に崇高あるいは莊嚴という感じを与えるのです。しかしこの確信においてすべてのものが無限をよそおうのです。

ここでわれわれが問題にすべきは「見そして知」という文句である。原文は *behold and know*。ここに用いられている *behold* は普通 *see* よりも強い意味合いを持つ。例えば語源的にいても「しっかりとつかむ」というようなことのようなのである。そして次の接続詞 *and* は同格的な結び具合を意味する。すなわちここにおいては「見る」と「知る」ことは同一の線上においてとらえられている。「見る」ことがそのまま「知る」ことであるという全人的な意識の作業をいうであらう。このような作業によって始めて自然の大きな景観から「崇高」・「荘嚴」の感じが得られることになる。「しかしこの確信においてすべてのものが無限をよそおうのです」。ここで「崇高」・「荘嚴」という感じが「無限」へとつながってくるのであり、このあたりの連動作用にロマン派の詩人たちの主張が存在しているのであるが、今はこのことに触れる必要はないので、ここには立ち入らないことにする。今われわれは「見る」と「知る」とこの密接が分かれば十分に足りる。ただしコールリッジにおけるこの「知」るの内容は単なる知性あるいは理性の働きに過ぎないものではないこと、断わるまでもないであらう。

ロマン派の詩人たちにおける「眼」あるいは「見る」ということは以上のような意味を持つものであったが、このような意味をわが身に獲得するには伝統的背景を必要とする。シェイクスピアがこの場合、背景の中心部に位置するであろう。そのことへの説明として例えば『ソネット・第二十四番』。この『ソネット』は難解なものなかの一つである。どの注釈書を開いてみても皆一様にその難解を嘆ずる。例えばこの『ソネット』に「紛糾した」(*confused*)とらう形容詞を付するもの (M. M. Mahood)、あるいは「複雑な」(*complicated*) とらう形容詞を付するもの (J. D. Wilson) あり、等々といった現状である。十四行全篇をここに引いて説明を加え、よりよくその内容の難解を納得し

てから、さらに話を先に進めるのがよろしいであろうが、しかしそのことは目下の方向ではない。ここでは最初の四行を抜けば十分である。テズットは J. D. Wilson にやる。

Mine eye hath played the painter and hath stelled,

Thy beauty's form in table of my heart,

My body is the frame wherein 'tis held,

And perspective it is best painter's art.

私の眼が画工の役目を受け持って 君の美貌を

私の胸ふかく カンバスの上にえがき出すとき

私のからだは その絵を収める額ぶちとなり

透視画法のはたらきで 画工の最高の技巧が示される（中西信太郎氏訳）

この『ソネット』において、最後の十三、十四行の二行の解釈がそれまでの十二行と対比的に関連して大きな問題、というよりも難解を提出する。これもここでは触れないことにするが、このことだけを断わってここに抜かれた四行だけについてこれを利用する。この『ソネット』は恋人のイメージをわが胸のなかに定着させようとする努力、しか

もその努力が十分に目的を果たすことを得ぬ腑甲斐なさを歌ったもののようにあるが、出だしの四行に私は特殊な内容を汲み取ろうとする。「私の眼が画工」となって「君の美貌を」「最高の技巧」で受け止めようとするこの態度は画家ダ・ヴィンチのそれに極めて近いところにあるのではなからうか。恣意を承知の上でいうならば、その画家のモデルは私にはモナ・リザに重なってくるような気がするのである。しかも今日われわれに残された画像『モナ・リザ』はモデルの左の手と髪の毛が未完成であったはずである。この手における未完成と全体の画像との対比、それは末尾二行とそれまでの十二行との対比と考えては大きく誤るであらうか。私はこの『ソネット』をこんなふうに読もうとする。そしてダ・ヴィンチが画像『モナ・リザ』において彼の哲学を語ったように、この『ソネット』においてシェイクスピアも彼の哲学を語ったであらう。しかもシェイクスピアの場合キーツにいわせれば「否定的能力」という特別な操作を通じてであったであらう。そしてまたこの『ソネット』は前の方の『ソネット・第二十二番』につながることによって、さらに内容は脹らみ、二つのソネットの協力は一つの世界を生み出すであらう。そこにおける哲学は『モナ・リザ』のように謎を語るのであらうか。

ロマン派の詩人たちの背負った背景の中心的位置にあるものの一例としてシェイクスピアの一つの『ソネット』をこんなふうに読んでみて、この「眼」の意味をもっと明らかにしようとするれば、ここからさらにヨーロッパの方へ視野を広げてみないとうまく行かないようである。いい換えれば「眼」の意味をヨーロッパの伝統に引っ掛けてみないと、その意味に厚みを加えることはできないようである。イギリスの範囲内でおうとすれば、この辺で話を打ち切らなければならなくなる。おそらくこれはキーツにだけ限ったことではないであらうが、話をイギリスの範囲内に止

めてうまく行くこともあるのであり、現に私はそれを試みたことが幾度かあった。しかし今の問題にそれを試みると尻切れトンボに終わる可能性がある。これを完結せしめるためにはイギリスの外へ、ヨーロッパへ出て行かなければならない。ヨーロッパに出て、そこを貫く伝統に触れてみなければならぬ。そしてその伝統を形作っているものなから二、三の例を選び抜いてそれに触れば完結は達成されるであろう。

プラトンは『パイドロス』(Platons) の中で言っている。

また美に戻ります。前に私がいましたように、彼女(＝美)はその(ジュース神の一団)仲間のなかにあつて、キラキラと輝いたのみならず、われわれがここに参りました時に、彼女が、われわれの最も澄みきった感覚を仲立ちにして、彼らすべてよりもっとはっきりと輝いておりました。といいますのは、眼は、識別する知恵には欠けていますが、われわれの肉体的感覚のなかで最も鋭いからです。というのは、彼女によって、あるいはこれらの美しい現実——もしそれらが感覚の眼に、美によって与えられるイメージのような、何かさういったはっきりした現実自身に類似したものを示すとしたならば——の何か他のものによって吹き込まれる感情は恐ろしいものでしょう。

おそらく「眼」について、はっきりとした形で言葉にされた最初のものであろう。「眼は、識別する知恵には欠けていますが、われわれの肉体的感覚のなかで最も鋭い」ものであり、この「最も鋭い」感覚はよく美を捕えるもので

あり、これによって「吹き込まれる感情は恐ろしいもので」あるであろうという。そしてここで「識別する知恵」——いわゆる分析する理性を指すのであろうが——それには欠けるところがあるが「最も鋭い」、すなわちそのような理性を超えた把握力を持っているというのであろう。

この辺の考えをワーズワスの 'the intellectual eye' に応用してみると、一層この文句の内容がはっきりとしてくるであろう。この文句のなかにある「眼」はまた「最も澄みきった感覚」でもあるであろう。プラトンにおいて「眼」は「肉体的感覚のなかで最も鋭い」、「最も澄みきった感覚」としてとらえられていた。

このようにとらえられた「眼」が見るといふことは、古代ギリシア、ローマの時代においては、知るといふ理性を超えた全人的な認識作用を意味するようになって行ったようである。ギリシア語でいう「精神」(ψυχή)は視覚の作用を抜きにしては成立出来なくなってきた。⁽⁷⁸⁾「人間は耳によりは眼の方になお多く信頼す」(hominēs amplius oculis quam auribus credunt.—Seneca.)⁽⁷⁹⁾。視覚の優位はこのようにして確立して行く。さらにこのような態度は、ダ・ヴィンチにも流れて行くのであろう——「瞳は、精神よりも欺かれることが少ない」。私はダ・ヴィンチのこの文句を日本語としてしか覚えていないし、またその出所をまだ明らかにしていないが、おそらくこれは彼の『絵画論』(Trattato della Pittura)のうちに見えされるであろう。今ここに急いで利用しておく。そしてダ・ヴィンチがひたすら「眼」のみを働かせて得たものは何であったか。これについては既に触れた通りである。

これまでのことで「眼」の意味するところがかなりはっきりとしてきたので、このようにとらえられた「眼」をさらに、具体例において見ようとすると、伝統の時代的流れからいってもゲートにそれを求めることが適当であろう。

一七八六年九月から一七八八年六月にかけてゲーテはイタリア旅行を行なう。一年九カ月の旅である。この時ゲーテは年齢の上からいって三十八歳から四十歳にかけてということになる。この時ゲーテは既にワイマール公国における世俗的実務も経験し、戯曲『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』（一八七三年）、有名な小説『ヴェルテル』（一八七四年）、叙情詩『プロメトイス』（一八七四年）、『ガニュメート』（おそらく一七七四年）等々を書き上げ円熟期に入ろうとしていた。これに対し北方旅行にあったキーツはまだ満にして二十三歳にもなっていない。前者の旅行は南の国であり、これを行なう人は名実共に大人である。後者の旅行は北の国であり、これを行なう人はほんの人生の入り口に立ったばかりの青年であり、この両者における旅行の体験の持つ意味はおのずから差が出てくるであろうし、その差は大きいであろう。しかし円熟の大人と出発のとは口に立つ青年の受けた体験の質ということになると問題は微妙になってくる。しかし今はこれに触れないし、またその場所でもないが、それぞれに対し旅の持った意義、それはそんなに、この二人の間に大きな差、あるいは距離はなさそうな気がするということだけをいっておけば十分であろう。

このことはこれだけにして具体例であるゲーテに帰る。イタリア旅行がゲーテに対して持った意味はどのようなものであったか。その意味は、この旅の報告書である『イタリア紀行』に探ればよろしいであろうが、この旅の成果が発表されたのは一八一六年から一八一七年にかけてであるから、実際の旅行から数えると実に三十年後のこととなる。キーツの生々しい旅についての報告書と大きく異なるものを持つてであろうことは説明を必要としないであろう。この三十年後に発表された報告書をどのように専門家は読んでいるのか私は知らない。そしてまた、どのように読む

べきなのであるか、これはまた私の専門の範囲を超える。『イタリア旅行』はおそらく報告書というよりも、そこにあるのは芸術的昇華であろう。私のは部分的な読書ではあるが、そのこの見当は素人の私にも付く。それよりもここで問題にしたいことは、三十年の熟成を支えたその基底であるイタリア旅行はゲーテにとって、そのときどのような種類の体験であり、また発見であったのか、このことである。暫く、すぐれた研究家に解説を求めらる。

イタリア旅行において「ゲーテがひたすら求めたのは彼の眼を光りたらしめ、幻想とヴェールのない世界をその独自の真実において、明確に示し形作ることであった。自然は今や彼に芸術の本質を明らかにし、そして芸術の法則のなかに、自然がその仕事を行なう準拠の法則を認識して驚くのであった⁽⁸⁰⁾」。そしてこのことの内容をさらにもう少し具体的にいえば「ゲーテは、かつてはギリシアの世界歴史的な贈りものであったものをわが身に獲得した、すなわちすべての暗く、荒涼とした、そして混沌とした世界感覚に対するロゴスの勝利、すべての形がなくみにくい、混沌として粗野な蛮行に対する美の勝利、魔術と魔力的な偽りに対する純なる人間精神の勝利、幻想と幻影に対する明澄の勝利であった。ギリシアの神々を信ずることができた、というのには神々は彼に、神の形をとった美しい人間を眼の前に提示したからである、そして北方の幻影とデーモンの力は信じなかつた⁽⁸¹⁾」。イタリア旅行において接したイタリアの自然はゲーテに芸術の本質を改めて教え、そしてギリシア的な明るさの勝利を確認せしめ、これが彼の古典主義への態度を堅固に方向づけたことになる。ただしこの再確認といい、方向づけといい、それは「彼の眼を光りたらしめ」ることによって、また「眼の前に提示」されるといふことを条件としなければ成立しなかつたことに目下のわれわれは注意していなければならない。ちょっと脇へ外れるが、このイタリア旅行によってゲーテは「北方の幻影とデ

「モンの力は信じなかった」というが、これをキーツに当てはめたらどういふことになるであらうか。キーツは北方の旅行において「北方の幻影とデーモンの力」をゲートとは逆に信じた、あるいはその旅以来信じ始めるようになったといつてみたらいい過ぎるであらうか。というのは弟トマストマスの病気のなかにおそらく、既に経験していた母の死と同じ種類の死を予感しながらの旅がこの北方旅行ではなかったであらうかと私は想像してみるし、また想像したいからである。大きな山岳と滝を前にして姿勢をくずさずにこれに相對した彼の眼に映じたのは「北方の幻影とデーモンの力」ではなかったであらうかと想像してみるのには許されないのであらうか。とにかくこの旅はゲートの場合とは違って、暗さの意味をキーツの意識のどこかに植え付けたであらうといふことは間違いない。この辺で元のゲートのところに戻る。

芸術における再確認と方向づけの基本条件となつた「眼」の意味するところについてさらに説明を詳しくすればこのようになつてくる——「しかしながら総じて、ゲートの世界感覚が世界観へと變化するに應じて、その發展のこの関連において形成される芸術が彼にとってすべての形成の量になるに應じて、眼の意義がさらに成功を収めながらそしてさらに明確に浮かび上つてきた。眼はイタリア以来ますます、彼が世界を取り上げそしてそれを映す眞の器官となつた。彼のひたすら望んだものは、世界の純なる鏡、すなわち純にして、明確に見る眼だけであつた。眼は彼にすべてあるものの、またすべてなり行くものの認識を彼に与えた。彼はイデーも、またその變化をも見た。眼を彼は極めて強力な、眞に神の如き感覚と名づけた、……」(82)。これ以上の説明に深入りする必要はないであらう。とにかくゲートにとって「眼」は「眞に神の如き感覚」であつた。

このようにゲーテをして「眼」を「真に神の如き感覚」という高位にまで持って行かせたのにはもちろんそれなり
 の、それを実現せしめた下準備的な素地があった。早くはライプツヒ大学の学生であったころ彼は絵を描くことに
 没頭し、また後に現にいくつかの水彩、素描を残している。⁽⁸³⁾（そしてこのような態度の成果は一七九〇年『光学論』
 一八一〇年『色彩論』となることは周知の通りである。）このような画家ゲーテは『ファウスト』のなかにおいて塔
 の見張り役リュンケウス (Lynkeus) ともなるであろう。「リュンケウスの眼はギリシア的な伝統に従って木を、いや
 そればかりか大地をも貫くことが可能であり」、⁽⁸⁴⁾「リュンケウスはゲーテ、アルゴナウテース (Argonaut) の変身であ
 る」⁽⁸⁵⁾、ということになってくる。

持って生まれた天稟とそれに加えるに実生活における、そして作家としての体験が相合わさって今やイタリア旅行
 において一個の詩人の姿が鮮明なものとなった——「眼の人」「視覚的人間」(Augenmensch)ゲーテの姿である。
 Augenmensch——ドイツ語では甚だ都合がよいのであるが、英語ではこれに当たる言葉、例えば eye-man などという
 のは余り見あたらない。心理学の方面では、だいたいこれに近い形容詞として eye-minded のようなものがあるよう
 であるが、一般的な使用にまで入っていないようである。「眼の人」すなわち「眼」そのものが「人」とあるという
 ことであり、「眼」が全人的に働くという意味であろう。これがキーツのいう「私は眼のなかに生きています」(I live
 in the eye) ということの意味になるであろう。このほんの短いセンテンスは以上のようにヨーロッパの伝統の上に
 乗せてみて始めてその内容が把握されてくるであろう。ここで橋の中断は補填されてつながってくるであろう。ここ
 においてヨーロッパの伝統ということを導入して考えないとうまく行かない一例が見出されるであろうとキーツの

手紙を今まで読んできて私は感じている。私のいいたいことは以上のようなことなのであり、従ってここで話を打ち切っているのであるが、もう少し二、三のことを付け加えておきたい。ゲーテの以上のことについては今までのところで十分であるのでこれに加えて触れることを要しない。

「私は眼のなかに生きています」。キーツがこの文句を手紙のなかに書き記したとき、現象の表面を見るのが、いかに大切なことであるかということを悟り、またその認識を感覚化せしめたことであろう。それはちょうどイタリヤ旅行においてゲーテが現象の表面にアポロ的な光りをひたすら求めた態度と、求めたものはそれぞれ異なっていたであろうが、極めて近似したものであったであろう。

ここで問題が起きてくる。ゲーテの場合は以上に見たような態度が持続して行くようであるが——とこう見ているかどうか、専門家の許容を得たい——キーツの場合はどうであったか、このことを少し考えてみる必要があるであろう。いい換えればゲーテのような古典主義的態度——これも端折って結論的ない方をしておく——がキーツに持続したであろうか、どうかということである。おそらく持続したであろうし、また持続しなかったであろう。甚だ決断を欠いた情けないものいい方であるが、私には今のところこのいい方が一番正確であるような気がする。「私は眼のなかに生きています、そして私の想像力は、抑えられて、休息しています」。そのうちにいづれ「抑えられて、休息してい」た「想像力は」また活動を開始したであろうからである。といっても活動を再開したこの北方旅行以降における想像力は今までのそれとは異なった、いってみればさらに成長もし、また一段と内容の充実したものになっていたのであろう。この成長と内容の充実は、現象の表面を見ることを専一にした「眼」の強力な援助によることは断わ

るまでもない。一段と深みを増したキーツの想像力も、以降もちろんこのような「眼」に支えられながら、今度はひたすら内部の世界へと向けられて行ったであろう。現象を貫いて、多様性よりも統一を、眼界よりも無限を追い求めて行くロマン派に特有な態度を分有することになったであろう。⁽⁸⁷⁾ ゲーテの場合はこうであった——「若きゲーテは、世界をひたすら感得し、触知するために盲目であることを望んだ。老いたるゲーテは現象を貫き見るために眼を閉じた⁽⁸⁸⁾」。ゲーテにおいては「眼」は生涯の問題であったようである。

このような「眼」の系譜をもう少し辿ってみるとニーチェにも見出されるようである。⁽⁸⁹⁾ そしてまたわれわれにより関係の深いところではジェイムズ (Henry James) において、このことは大きな問題となってくるであろう。⁽⁹⁰⁾ そして最後に面白い一つの例をこの系譜の上に乗せながら挙げておく。

The tongue is an eye.

——Wallace Stevens: *Opus Posthumous*.

大意は読んで字の如く「舌は眼である」であろう。もう少し内容を取れば「味覚は眼の働きをする」ということになるであろう。これも、われわれが問題にしたキーツの文句と同じく、五語に過ぎない。しかしこの短い一行も日本語に移して、それを日本語で考えてみても内容をつかむことは不可能である。ここにおける「眼」もわれわれが今まで見てきた系譜に乗せて見るとき、その意味はかなりはっきりとしてくる筈である。こんなところにも系譜の問題は

長くその影を投げかけていると見なければならぬであろう。

このように「眼」という問題は長く、広い伝統のなかに生きてきたのであり、キーツの場合もまたそこに入ってくる一例として考えて見るべきものであろう。要するにキーツもヨーロッパの伝統という流れのなかに生きていたということをお願い出す必要があるであろう。

一八一九年二月十四日日曜日から同年五月三日月曜日にかけてキーツはアメリカ在住の弟ジョージ夫妻に宛てて飛び飛びに長い手紙を書いている。二月十四日、同月十九日、三月三日（あるいは四日）、同月十二日、同月十三日、同月十七日、同月十九日、四月十五日、同月十六日、同月二十一日、同月三十日、五月三日 (Rollins)。

今これらのうちでわれわれに関連するのは四月二十一日水曜日の手紙である。この手紙においてキーツは彼独自の人生観——それはまたそのまま彼の宗教観でもあった——を展開していることは有名な事である。これからここにおいて私を取り上げて問題にしようとするのは *Intelligence* という語である。この語の出現する箇所を暫く抜いてみる。話の進行に便ならしめるためこの語についてはその原語の頭文字「I」を以下において使用する。

誤り導かれそして迷信を信ずる人たちの中におけるこの世の普通のまたの名は「涙の谷」です、そこからわれわれはある気紛れな神の介在によって救われそして天国へとつれて行かれることになっています——なんとケチな、

梓をはめられた、ちんまりとした考えでしようか——よかったらこの世を「魂を作る谷」と呼んでください。そして、もしもこの世の効用が見出されるでしょう。(今私は最高の言葉を用いて、人間性は不滅であると認めた上で、それを弁護しているのです、そしてそれをここで当然のこととして受け取り、それについて私の頭に浮んだ考えを示そうとする目的のためなのです。)

この部分はこれから先の導入部にあたる。少し説明を加えてみる。冒頭に出てくる「またの名」(cognomen)の原語の意味するところはニックネームということであり、「またの名」という訳語では十分そのニュアンスを伝えることはできないが、そこには既に「涙の谷」に対する軽視あるいは軽蔑すらをも予想せしめる。すなわちキーツ自身の前提的態度がそこにあることになるであろう。「涙の谷」(a vale of tears)は、おそらくシェリーの『理想美』(Hymn to Intellectual Beauty, 17)の影響⁽¹⁶⁾にあったであろうと、うのはロリンズの指摘である——This dim vast vale of tears, さらにはまた間接的に旧約聖書『詩篇』(Psalms, 22: 4)の文句も幾分かは関係があるかもしれない——the valley of the shadow of death. 有名な文句であるからである。

そして前提的なこの部分を基本的に支えているのは

But this is human life: the war, the deeds,

The disappointment, the anxiety,

Imaginator's struggles, far and nigh,

All human;

—*Endymion*, II, 153-6.

しかしこれが人の世である。戦い、功績、

失望、不安、

想像力のもがき、遠くへと近くへと、

すべて人間のわざ。

という既に一年前に発現している詩人の心の響きであろう。

「魂を作る谷」(“The vale of soul-making”)はキーツ自身の造語には違いないが、ここに含まれる「魂」はおそらくワーズワス『ティンタン・アベイ』(*Tintern Abbey*, 46)に見える文句と関係があるであろう——a living soul. さらにカッコ内に挟まれた箇所に含まれる「人間性は不滅であると認め」という文句 (admitting it (|| human nature) to be immortal) は既に前年一八一八年十二月十六日水曜日から翌一八一九年一月四日月曜日同じくジョージ夫妻に宛てた手紙のなかに見える「何かの性質の不滅性」(immortality of some nature or other) という文句のさらに具体化された表現であるであろう。そしてまた同じような調子は一八二〇年七月五日水曜日(?) 恋人ファニ

「I・ブロン宛ての手紙のなかにも見えてくる——「私は不滅性なるものの真実を信じたいのです」(I long to believe in immortality; I wish to believe in immortality)。

知らには

Now, if this earthly love has power to make

Men's being mortal, immortal;

—*Endymion*, I, 843-4.

さて、この地上の愛が人間たちの有限の存在をして不滅ならしめる力を持ち、……

にも極めて近接したつながりを持つてであろう。さらにこの『エンディミオン』の一節に先程引いた一八一八年十二月十六日から一八一九年一月四日にまたがる手紙に見える「詩人の二重の不滅性」(the double immortality of Poets)ということについて、すぐこの文句につづけて書かれた四十行の詩('Bards of Passion and Mirth')への考察を加えるならば「人間の不滅性」の内容は一層細やかに具体化されてくるであろうが、今はその余裕を持っていないのでその可能性の方向だけに触れる。かくして「人間性の不滅性」はキーツの宗教感情を支える重要なエレメントとなっ

てくる。そしてこのエレメントは大きく眠らんで別個の問題へと固まるはずである。しかし今はここで話を停止する。以上の二、三のこと、この導入的部分への必要な説明とする。

以上の導入的部分を受けて、本文的な、そしてわれわれに直接的な関係をもつ箇所がつづく。必要なところを抜いてみる。

「魂を作る」と私はいいましたが、Iとは区別された魂です——いく百万というIが、あるいは神性のきらめきがあるかもしれません——しかしそれらは自己の本体を獲得するまでは、その一つ一つが自らそれ自身になるまでは魂ではないのです。Iは知覚の分子です——それらは認識し、そして見、そして純粋です、短くいえばそれらは神です——そんならばどのようにして魂は作られることができるのでしょうか？ そんならばどのようにして神であるこれらのひらめきは自己の本体を与えてもらうことができるのでしょうか？——それぞれ個々の生存に喜びが持てるようにです。このような現世を仲介にしないでどうしてできるのでしょうか？ この点を私は本当に考えてみたいのです、それはキリスト的な宗教よりもっと壮大な体系だと考えるからなのです——あるいはむしろそれはスピリット創造の体系だからなのです——これは何年間かつづいて一つが他へと作用する三つの壮大な材料によって成し遂げられるのです。この三つの材料はI——人間的なハート（IあるいはIを形作る目的のためにマインドとハートとが然るべく作用し合うことのために適応させられた現世あるいは自然の空間です。私はほんのぼんや

りとしか知覚していないことをほとんど表現できません——それでもなお私はそれを知覚していると考えています——（中略）Iを鍛えそしてそれを魂にするために苦痛と困難の世界がどんなに必要であるか分かりますか？……（中略）ハートは、そこからマインドあるいはIがその自己の本体を吸う乳首なのです。人間の生活と同じほど多様なのです——人間の魂はそれほど多様になるのです、そしてこのようにして神は自己の要素のきらめきでもって個々の存在、魂、本体的な魂を作るのです——これが、われわれの理性と人間性を侮辱することにはならない救済の体系のぼんやりとしたスケッチのように私には見えます——キリスト教徒たちがその重圧を受けている多くの困難がこの前には押されて消え去ると確信しています——ちょうどいま私に浮んでいる一つのことがあります——子供の救済ということ——子供においてはひらめきあるいはIはなら自己の本体を持つことなく神に帰って行きます——それはハートのことを学んだり、またそれによって変えさせられたりする余裕はないのです——（中略）そして人間の魂がこの世に出てきて、これらの試練と改変と仕上げを持つ前は、それは何であったのでしょうか？——I——自己の本体を持たない——そしてどのようにしてこの自己の本体は作られることができるでしょうか？……（中略）そうらね、詩やら神学やらのことで、私のペンがあまりくどくならないことを君たちは君たちの星に感謝するかもしれないと私は思います。……

以上で必要な箇所の抽出を終わる。精一杯の訳文のつもりであるが、これだけではこの辺の文意は十分に伝わらないかもしれない。文意の十分な伝達が行なわれないのは、精一杯なものにもかかわらず、そもそものが私の訳文の拙さに

もよるであろう。しかしその伝達のあいまいはキーツ自身にも責任の一半はある——「私はほんのぼんやりとしか知覚していないことをほとんど表現できません」。手紙のこの箇所を含むあたり、すなわち詩人の宗教感情、あるいは人生哲学の一部といってもいいこのあたり、詩人の「知覚」によって把握されたものであるのあいまいは難解へと変化する。あるいはこのあたり、いわゆる思索を本職とする人の文章であれば、それに追従して行くことは少し楽になってくるかもしれない。明晰な推論、それを詩人に求めるわけにはいかない。正確な論理を追っての思考の訓練を持たないキーツ自身、このような論理の展開は不得手であることは十分に承知し意識していたであろう。それにもかかわらず精神の高揚がこのような文章を成さしめたのであろう。このあたりの文章を書き終わるころさすがに、高揚の意識がかなり自覚されたのではなからうかと私は考える。「そうらね、詩やら神学やらのことで、私のペンがあまりくどくならないことを君たちは君たちの星に感謝するかもしれないと私は思います」。キーツ特有のヒューマニズムである。実際はこの四月二十一日の手紙はなかなかどうして多くの「詩」を含み、また、一部を見た通り「神学」はあっさり簡単なものではない。「詩」も「神学」も「くどくならない」ことは決してない。「詩」と「神学」——「詩」はともかくとして「神学」については、つい調子に乗り過ぎて分を超えてしまったという言外の意味が、ここには汲み取れると私には思われるのである。このあたりにまでキーツのペンが来たとき、おそらく彼はひょいと肩をすくめなかったであろうか。少なくともそのように感じさせるのがこの結びの文章である。筆の走り過ぎにてれくさを感じたであろう。

「詩人の宗教感情あるいは人生哲学の一部」が把握されている以上の引用の箇所については、それらのことについ

て深入りすべきであろうが、今はそれは必要な方向ではないことは既に断つた通りである。以下それらのことについての接触は必要の範囲内に止める。この引用の箇所もやはり多少の注釈を加えないとその内容は判然としないであろう。およそキーツのごとくの手紙はその表面だけを讀んでもなんの意味もなさない。背後に横たわる事実の脈らみ、これを読むことがキーツの手紙を読むことの専らなる仕事である。従つてキーツの手紙を日本語に移した時必ずそれには多量の注釈を必要とする。キーツのラヴ・レターもまた同じである。

引いた文章のなかに Intelligence という語が何回か出てくる。この文章を日本語に直すにあつて私は便宜的に、これらの幾度か出てくる語のごとくをその頭文字を大文字にして I をもつて代表せしめ、それを使用した。しかし本文においてはこの語はすべて大文字をもつて始められているわけではない。そのいくつかは大文字で始められ、またいくつかは小文字を持って始められている。

『『魂を作る』と私はいいましたが、I とは区別された魂です——いく百万という I が、あるいは神性のきらめきがあるかもしれませんが——しかしそれらは自己の本体を獲得するまでは、その一つ一つが自らそれ自身になるまでは魂ではないのです。』「I とは区別された魂です」における I は大文字で始められ不定冠詞を伴う、an Intelligence. 「いく百万という I」は小文字で始められた複数、Intelligences. この「いく百万という」は「神性のきらめき」(sparks of the divinity) であるとう。しかもそれが「自己の本体 (identities) を獲得する」ことによつて始めて「魂」になる。「I は知覚の分子です——それらは認識し、そして見、そして純粹です、短くいえばそれらは神 (God) です」における I は文頭に置かれているから当然大文字であるが複数である。これは前の intelligences と扱

いは同じである。ここでかなりIの内容が分明する——「知覚の分子」であり、「認識し」、「見」る能力を持ち、「純粹」である。一言でいえばそれらはそれぞれ「神」であるという。この「神」は前の「神性のきらめき」と同値であり、いわゆるキリスト教における「神」を指すのではない。「どのようにして神であるひらめきは自己の本体を与えてもらうことができるのでしょうか?」。「魂」、「神性のきらめきであるI」、「自己の本体」、ここからキーツ独特の宗教感情が準備される。「それはキリスト的な宗教よりもっと壮大な体系」であり「スピリット創造の体系」である。この独自の宗教「体系」はさらに「何年かつづいて」作用し合う「三つの壮大な材料」を必要とする——「I——人間のなハート（IあるいはIを形作る目的のためにマインドとハートとが然るべく作用し合うことのために適應させられた現世あるいは自然の空間です」。三つのIが出てくる。最初のもものは大文字のもの、二番目のものは小文字のもの、最後のものは大文字のものである。この三つの表記についてはロリンズ、M・B・フォーマンのそれぞれ全く異同はない。第二番目のもの、すなわち「IあるいはIマインド」における小文字で始められている表記のものは少し注意を要するであろうと私は考える。「マインド」と接続詞をもちてほとんど等価的に並置される小文字の「I」は先程の「知覚の分子」を意味するであろう。「マインド」という語はここにおいては思考の方向により多く傾くであろうからである。かくしてこれは「人間のなハート」——ここにはキーツが最も大切に、「人間のな感情」(the Heart's affections)がその大きな支えとなっていたであろう——とは区別されてくる。そして『マインド』と『ハート』とが然るべく作用し合っ、いい換えれば知覚的知性と感情が調和的な作用を相互に行ない合う

ことよって「魂」が形成されるということになるのであろう。「マインド」と「ハート」のそれぞれについての解釈、またこの二つの相互作用の運動についての理解、今のところ私のものはこのような程度である。この辺のあたりキーツの思考は微妙であり、また独自のものであり、私は当惑するのみであり、自信はないが一応の解釈を出しておく。その「魂」はまた接続詞 *and* をもって結ばれ前の例と同じく大文字で始められる I とほとんど等価的な位置に立つ。その I は「自己の本体感を所有するように運命づけられ」ているものである。ここで話の進行のひと区切りがつか——「私はほんのぼんやりとしか知覚していないことをほとんど表現できません」。

論理を追った整然たる思考を詩人に求めるわけにはいかない。感情に引っぱられて行く感覚的な思考がここにはあるのみである——「それでもなお私はそれを知覚していると考えています」。「知覚」、それは感覚的な思考へとかわるものであろう。

「I を鍛えそしてそれを魂にするために苦痛と困難の世界がどんなに必要であるか分かりませんか?」。「苦痛と困難の世界」(a World of Pains and troubles) という文句は一八一五年十一月に書かれた『ジョージ・フェルトン・マシューに』(Epistle to George Felton Mathew) の第六十五行目、「非情なる世界」(the pitiless world) に呼応するであろう。人間生存の場を「苦痛と困難の」そして「非情の」場とする考えは既に明確に約三年前からその形を整えている。このような現実の世界はキーツの宗教感情、そして人生哲学の一部が芽生え、またそれらを支える基盤となっている。これがまたキーツの独特な考え方の中軸となって行く。I を魂にまで鍛え上げるためにはこのような工程を必要とする。I は現実の苦しみを通じて始めて魂へとその質が変わって行く。キーツの中心的な考えである。

「ハートは、そこからマインドあるいはIがその自己の本体を吸う乳首なのです」。「マインドあるいはI」は先程における「Iあるいはマインド」と全く同じであり、ただその順序が逆になっているだけであり「I」の表記も小文字の頭文字で始められている。「マインドあるいはI」は「ハート」から幼児が母親の乳首から栄養を「吸う」ようにして「本体」を養い、それを成長せしめて行く。「ハート」の大きな位置はここにおいても明らかである。「I」といい「魂」といい、それらを養う母胎は「ハート」——「人間的ハート」である。キーツの宗教感情あるいは人生哲学の一部はそれぞれ「ハート」から出発する。「ハートの感情の神聖であること」がここにおいても証明される。「ハートの感情の神聖であること」はここにおいてその一例としてこのような形を取って展開されてくる。「ハートの感情を見出している」。

「そしてこのようにして神は自己の要素のきらめきでもって個々の存在、魂、本体的な魂を作るのです」。ここににおける「神」も前の場合と同様キリスト教における「神」を指すのではない。同じく「神性のきらめき」の大きいなる所有者を指す。現実の苦しみを通して、そして神の「要素のひらめき」を付与されて始めて自己の本体を持った「魂」となってくる。このような「魂を」現世において獲得すること、このために人間は生存しているのであり、この方法がキリスト的宗教を圧倒し得る体系であろう、すなわちキーツ、私の独自の体系である、とする。

ここにおいてキーツ独自の体系についての説明は終結する。ここで注釈を打ち切ってもいいのだが、ある一つの考えがキーツの脳裡をかすめる。しかしそれは今までの話の付け足しである。

それは「子供の救済ということ」である。「子供においてはひらめきあるいはIはなんらの自己の本体を持つことなく神に帰って行きます——それはハートのことを学んだり、またそれによって交えさせられたりする余裕はないのです」。子供にしてみても大人と同じ「ひらめきあるいはI」は持っているが苦しみを通過することなく、「自己の本体を持つことなく神に帰って行く」——私の「体系」とは縁のない存在である。「I」が「自己の本体」を持つためには「ハートのことを学んだり、またそれによって交えさせられたりする余裕」を必要とするのである。そのままにして神——これもまたキーツの場合同じくキリスト教における神を意味しない——のもとに帰って行く幼児の姿は「I」が本当の「I」——「自己の本体を持った」「I」になる前の具体的あり方を示しているであろう。

「そして人間の魂がこの世に出てきて、これらの試練と改変と仕上げを持つ前は、それは何であつたのでしょうか?——I——自己の本体を持たない——そしてどのようにしてこの自己の本体は作られることができるのでしょうか?……」。話はここでまた前の現世の苦しみに帰って行くはずである。もうこれ以上話を進めて行く必要はない。ここでキーツの思考は堂々廻りに入って行こうとする。論理的な思考に慣れていない帰結といつていいであろうか。「そうらね、……」——いささかわれながられてくさい。思わず肩をひょいとすくめたくなるうというものである。

ここに見られる宗教感情あるいは人生哲学の一部を貫くものは、「哲学における公理は、それらがわれわれの脈搏に当ててみて証明されるまでは公理ではないのです。われわれは美しいものを読みますが、しかしわれわれがそれらを書いた人と同じ足跡を歩くまでは、それらを十分に感じてはいないのです」(一八八一年五月三日日曜日J・H・レノルツ宛て)というキーツの基本的態度の延長的展開である。ここで注意すべきは「哲学」というが、これは当時のこ

の語についての語感として「自然哲学」すなわち「物理学」を指しているのかもしれない。手紙のなかにおいて使用される「哲学」は今日における場合とだいたいにおいて同じ意味に使用されることが多いのであるが、この場合もこれに該当するかもしれない。さし当ってこの意味に解しておく。

もう一つ大切なことがある。「十分に感じ」という文句である。先の場合においては「私はほんのぼんやりとしか知覚していない：」という一節があった。「知覚」する (Perceive) ということと「感じる」(Feel) ということの間にはキーツにおいて大きな距離はないであろう。それは自己の感覚になるということであろう。自己の感覚となつて始めて「脈搏」として感じられるであろう。詩人にはだれにでも見られる経過である。

このような経過を辿ることになる延長的展開をさらにインド的な考え方——体系を拒否する考え方に結び付けることによつて詩人の、殊にいわゆるロマン派に属せしめられているキーツの特殊な思考のありかたが、さらにくっきりとした輪郭をもつて浮んでくるかもしれない。⁽²²⁾しかし今のところ私には「インド的な考え方」ということがよく分かつてはいない。この方面のことにおける私の知識は至つて浅薄であり、この辺のことを十分に論ずる力を欠く。今後の宿題として残して置き、今は暗示にのみ止める。

今までにいく度か「自己の本体」という語が出てきた。原語は Identity あるいは小文字で始めて identity. この二つの使い方に特別な理由があるわけではない。これに私は「自己の本体」という訳語を当てているが、余り適切な訳語とは考えていない。今まで私は単に「本体」という訳語を当ててきたが、これも余り上手なものとはいへ兼ねる。もう少し説明的に訳せば「確乎とした自己の内部的世界」と少し長いものになるであろうか。最近私はこの訳語とし

て「熟成した自己イメージ」という表現に出会った。なかなか気の利いたいい訳語だと思っている。だいたいこのようなことでこの原語の意味、内容は分かるような気がする。

しかし問題はそう簡単には片付かない。おそらくこの語をキーツはJ・ロックの『人間悟性論』(An Essay Concerning Human Understanding, II, 27, "Of Identity or Diversity")から知ったであろうという指摘がある。⁽²³⁾ このむずかしい哲学書をキーツが始めから終わりまで通読したかどうかは確証はないようであるが、この語をこの哲学書から得たであろうという指摘が行なわれれば、われわれとしてはさらにこの語の関連としてD・ヒュームの『人間性論』(A Treatise of Human Nature)にまで幅を広げてみないと、この語の内容が豊かにつかめてこないであろう。⁽²⁴⁾

この原語について、ここ辺のことまでは今の私にはいえるのであるが、それから先へと進むことはできない。目下の私のこれについての考察はまだ不十分であり、これも後の宿題として残さなければならぬが、私がこのようなことをいうのは『人間性論』が発刊されてからほぼ五十年もするとキーツが生まれてくるからである。ロック——ヒュームとつながってきて、これがキーツにおいてどのように受け継がれたのか、このあたりの考察はまだ私には十分に準備されていない。この語の背景はその意味するところを大きく持っているであろうからである。このようなことを私が重要だと考えたいのは、これから扱おうとする「I」の場合もそうであるが、このような語を今日における語感であっさり割り切った場合、そこから出てくるであろう、飛んでもない誤解の仕方をひどく恐れるからである。確かS・T・コールリッジの『文学的自伝』を読んだ時にも、これらの語に遭遇した記憶があるが、それらも今日のよ
うな語感では読めないはずである。

抽出された箇所についての一応の注釈はこの辺で終わりにする。これからこの項における問題には「I」をもって統一的に表記してきた *Intelligence* である。これが大文字をもって始められた場合と小文字をもって始められた場合との区別は既に触れた通りであるのでこれから先、これについてはさらに考えることをしない。

問題にしようとするこの語については *Identity* の場合と同じくロリンズの指摘がある。⁽⁸⁵⁾ この語のおそらくの出所はブラッドリー (A. C. Bradley) の *Paradise Lost*, VIII, 180f.) に *pure Intelligence of Heav'n* である⁽⁸⁶⁾。これはこれでよろしいのであるが、この引用をもう少し延長して *pure Intelligence of Heav'n, Angel serene*, とする方がこれからのわれわれの考究にとっては便利になってくるので、このことを前もって書き留めておく。そしてこの文句はさらに二つの説明 (Herbert Warren; Bernard Bosanquet) に関連するという指摘である。この二つの説明を私はまだ目にしていないため何もいうことはできないので、このことについては後日の機会を得たい。しかしこの二つの説明についてのロリンズの指摘は (96) の場合と同じく見事というほかはない。

私がこの語について問題にし、そしてまた興味を持っているのは、この語の持つ歴史ということである。しかもこの語の歴史はキーツがこれを使用した時点で一応終結するというのではなく、歴史の流れはその時点からさらに二十世紀の今日までつづいているということである。過去への延長とそして現在への延長ということである。この延長においてこの語を眺めてみると、この語の内容がさらにはっきりとしてくるであろうし、このようにしてキーツ芸術の側面の一つがその輪郭をさらに整えもするであろうと考えるからである。

この語を日本語に移す場合、今日的な語感をもって「知性」とすることはかなり微妙な問題を含む。この語のもつ歴史の延長を理解した上でこの訳語を使用するか、あるいは歴史の延長を知らずして、すなわち全く今日的語感をもってこの訳語をいきなり使用するか、この二つの態度があるわけであるが、いずれの場合にしても訳語は「知性」でもよろしいのであるから微妙な問題が出てくるのである。後者の態度からいきなり使用された「知性」であればそれは危険性を伴なってくる。今日的な語感による「知性」を使用して抽出された原文を読むときどうなるか。その先はいわなくてもよろしいであろうがこの原文は何の意味も成さなくなってくる。訳語「知性」についてのこのような厄介なことを避けるためには「知恵」とでもすれば多少前者の態度を伝えるかもしれない。これでも誤解がくっついてくるので「霊体」、「霊的な使い」、「天使」というのが、おそらく最もよく延長を踏まえ、語の内容を伝えることになるであろう。字引き(OED)はこの語に *a spirit* という解説を与え、英語としての初出を一三九八年とし、一六六七年の例として先程のミルトンを挙げている。ここでこの語の説明としては先に書き留めておいたミルトンの例……
Angel serene が役に立ってくる。このような例について私が読書の際具体的に目にしたのはチョーサー(*The Nun's Priest's Tale*, 485-9)においてであった。そこには「天使」(以下この訳語を使用する)の具体的活動の一例(*Sominim Caastle*)のことが出てくる。すなわち「天使」は眠っている人間に「天の夢」を与えるのであると⁽²⁾いう。さらにその活動の具体例はダンテ(*Divina Commedia: Paradiso*)において豊富であることは改めて私がいうまでもないであろう。

しかし「天使」についての関心、あるいはそれへの具体例の発現としての作品が中世においてはさらにどうであっ

たのか。例えばE・R・クルティウスの名著⁽⁹⁸⁾の中におけるダンテについて、殊に『神曲』についての記述に余り「天使」についての言及が見えないのはどのように解すべきなのであろうか。このことについてのチョーサーへの言及は全く見られなかったことを記憶するが、このことについてもまたどのように解すべきなのであるか。中世文学においては「天使」への関心が既に見た通りダンテにおいてかなり豊富であると考えるのであるが、このことはどう扱うべきなのであろうか。中世文学の門外としてはこのような素朴な疑問を感ずるので、ちょっと書き添えておく。このことはこれから先の私の研究の対象にもなってくるであろうが、専門家からのご教示も仰ぎたい。

ここで暫く「天使」についてのもう少し詳しい説明を聞くことにする。

まず『神曲』のうち、その『天国篇』(*Paradiso*, IV, 22-24)に見える一節、

Anchor di dubitar ti da cagione

parer tornarsi l'anime alle stelle,

secondo la sentenza di Platone.

さらにプラトーネの説くところと符節を合し、死後魂は再び星に帰るらしい

ことが、これまた、おことの胸を感乱させている、

とわたしは読む。

「プラトーネの説くところ」というのは具体的には『ティマイオス』四一、四二に見るプラトンの天地創造の神話を指す⁽⁹⁸⁾。このプラトンのいう神話に関連して、今のわれわれに最も必要な説明は次のごとくなるであろう。「プラトンによれば多様な靈的エッセンスが多様な天界を支配している。彼はこれらの支配者をイデアと呼び、そしてキリスト教徒たちは、実を交えずに名だけを交えて、これらを天使と呼んでいる⁽¹⁰⁰⁾。だいたいこのあたりからわれわれは「天使」のことを考えていけばいいようである。天地創造の神話においてこのように用いられた「天使」たちはユダヤ・カルデアの影響のもとに天体と結び付き、天使信仰が栄えたのは紀元後二、三世紀、エジプトと小アジアにおいてであり、それがキリスト教徒たちの手によって新しい生命を獲得する、という説明がプラトンの神話について補足するであろう⁽¹⁰¹⁾。

このあたりまでの時代ではまだ、われわれにとって問題になっている「Intelligence」としての「天使」は出てこないようである。「Intelligence」と「天使」が結び付くようになるのは中世に入ってから、おおよそトマス・アキナスおよびその派、いわゆるスコラ派においてであるようである。しかしトマスおよびその派の考える「天使」観についてはまた別の考え方も出てきていたようである(Duns Scotus)。この二つの考えの異同は宇宙の配置⁽¹⁰²⁾(form)とこの配置によって決定される以前にすべての物質的存在を支える要素⁽¹⁰³⁾(sub)についての見解から出るといことになるのだそうである。さらにまたこれらのことにつきその方面の、われわれの理解を超える問題があるようである⁽¹⁰⁴⁾。われわれにとってでは中世に入って「Intelligence」とどう考えが出てきたことを知ればそれで足りる。

ここまでくればもはやこの考えとダンテとの結び付きは容易であろうと推測される。このように素人には推測され
そうであるが、ダンテのこの辺の知識は主としてラテン語の意識による『ティーマイオス』なのだそうであるとす
ると、さらにそれについての外の知識の流入経過も考えてみなければならなくなってくる。しかしこのような専門的考
察もここでは必要はない。ラテン語訳の『ティーマイオス』の外に当然いろいろなこれについての知識が付加的に導
入されたであろう。そしてダンテの「天使」観が出来上ったであろうとしておく。

以上のような説明をさらにもう少しわれわれの問題に接近させてみる。

このような体系においては神は獲物であり、「天使たち」(Intellegences)はそれを追いかけて行く。神は女性の支
配者であり、ほかのすべてのものはそれにいい寄って行く。神はろうそくであり、宇宙は蛾である。このように「天
使たち」は神へと志向して行く存在である。そして「天使たち」は天界に活気を与え、あるいはそれらを導いて行く。
そして「天使たち」と天使的階層は天体自身である。このところにギリシア人から受け継がれた中世の考え方が入
ってくる。この間の面倒な手続きを省いていえば、神は「天使たちを」通して世界を支配する。天使団は発動者
(agent)としての神と受動者 (patient)としての自然あるいは人間の仲介者 (medium)となってくる。このような
三つ組 (triad)的な考え方は中世的な思考に強く訴えるものがあつたようである。そしてそのうちに主動力 (Primum
Mobile)の「天使」という考えが出てくる。そしてこの象徴として踊る女性の姿が成立して来る。それは「天使」の
住む天体は愛によって動かされるからである。ここから宇宙の動きは機械によるそれではなく、踊り、祭り、調和、
儀式、カーニヴァル、あるいはこれらを一につに統一したすべてであるという象徴が生まれてくる。⁽¹⁴⁾

ここにわれわれは一つのことに興味を引かれる。「このような体系においては神は獲物であり『天使たち』(Intelligences)はそれを追いかけて行く(huntsmen)」という説明の一部があった。「追いかけて行く」「天使たち」はおそらく男性であったのであろう。そのうちの「主動力(Primum Mobile)の『天使』の象徴は「踊る女性の姿」であった。もう少し補えば「踊り、そしてタンバリンを鳴らす女性の姿であり、陽気、ほとんど浮かれさわぎの姿である」⁽¹⁶⁾。どうしてこのような象徴が生まれてくるのか。「それは『天使』の住む天体は愛によって動かされ……これらを一つに統一したすべてである」ということになるからである。

さらにもう一つ。新プラトン派の哲学者(Marsilio Ficino)にとってはふた子のヴィーナスというものがある(*Venus coelestis*; *Venus vulgaris* or *Venus naturalis*)。すなわち女性のふた子である。そのひとり(*Venus coelestis*)は天使的な精神の天使(Intelligence)であり、彼女は宇宙的知性の領域に住む。彼女の美しさは神の如き美しさであり、人間の精神に神の愛あるいはカリタスを呼び起こす。もうひとりのヴィーナスは世界の霊(*Anima mundi*)の領域に住む。そして彼女の美しさは、知的美しさのイメージであり、それは彼女が自然に与え、われわれの感覚に受け入れさせる形において表現される。スペンサーの地上のヴィーナス(*Venus-on-earth*)は後者により多く似る。彼女の働きは生殖することである。この彼女の力に対する抽象的な言葉は多産あるいは生命力ということである。⁽¹⁷⁾系譜的にはこのようになるようである。

天使たちの数はその大きさにおいてどれほどになるのか分からないが、そのなかのあるものにおいて女性のイメージ、タンバリンを鳴し踊る女性のイメージ、多産と生命の力に結びつくイメージがまつわるということに私は興味を

持つ。このイメージはひょっとすると天使一般を——本来は性を所有しないものであったろうが——覗いているといふことはいえないであろうか。このことについてまだ私は十分に検討してみたことがないので自信を持つわけにはいかないが、この想像はどうであろうか。

とにかく「天使」に女性のイメージが場合によって重なるということ、このことを私は大切にする。かくして「天使」のイメージは次のように結集するであろう。

Io vidi sopra lei tanta allegrezza

plover, portata nelle menti sane

ercata trasvolar per quella altezza.

.....

Paradiso, XXXII, 88-90.

私は見た、その高^{たかみ}処を自由自在に翔^とびかう

よう創^{つく}られた聖なる心^{こころ}々の手から、

夥^{おほ}しい悦^{よろこ}びの、その顔に兩^{ふた}ふりそそぐま^ままを。

「聖なる心々」(menti sante) と the holy minds (J. D. Sinclair) とそれら those intelligences good (M. B. Anderson) と英訳する。独訳 'dem heiligen Geisterchor (W. H. Hertz), 仏訳 'les saints/Esprits (Henri Lagnon)。

以上のようなことで「天使」(Intelligence) についての、おそらくは専門家の訂正を多く仰がなければならぬであろう私の急ごしらえの説明を終わる。キーツにおける「天使」についてもこのような説明を当てはめて考えてよろしいであろうということにする。このように考えてみるとき先に抜いた箇所における「天使」の意味は、かなりの脹らみを増し、またおそらくは多くそうであろうと解したい。「天使」にまつわる女性のイメージを付け加えるとき、その内容とするものがさらに充実してくるであろう。であるからキーツに用いられた Intelligence をひたすらに認識的作用に傾けた今日的な語感、すなわち知性という面においてのみ解することは危険でもあり、飛んでもない誤解への方向を開くことは間違いないことである。キーツおよびキーツ周辺の人たちにおける「天使」は、もちろん細かく見てみるとそれぞれのニュアンスはあるであろうが、このようなものとしてとらえ感じられていたであろう。

「天使」についてのこのような考察を抜きにした抽出された箇所における「魂を作る谷」への理解は妙に粗雑なものになってくるといわなければならぬであろう。⁽¹⁰⁾

「天使」(Intelligence) という語の、それが使用された歴史は、われわれが今までに問題にしてきたキーツを当然含めながら、彼の前後において延長しているということ、殊にそれが今日二十世紀においてもその延長の線を細めていないということについては私は先に触れた。キーツ以前の使用については既にその例を少し見た(チャーサー、ミル

トン)。キーツの前後における使用について、私の目に触れたものなからここに少しばかり補ってみる。
ダン (John Donne) の例。テタムトは A. J. Smith による。イタリックは筆者。

But O alas, so long, so far

Our bodies why do we forbear?

They are ours, though they are not we, we are

The intelligences, they the sphere.

—*The Ecstasy*, 49-52.

さりながら、さてもさても、如何なる故にかくいつまでも、
かほどまでにも、われらの肉体を怖れ憚かるや？

肉体はわれら自体にあらざるも、われらの所有ぞ。

われら自体は天使、肉体はその天界なり。(松浦嘉一氏訳)

精神の肉体に対する微妙な関係、その場合における精神の動揺、精神の肉体支配についての自信の欠如、そしてまたその裏返しとなる虚勢、おそらくこの二つの間における絶えざるゆれ動き、このようなことがこの一節に歌われて

いるのであろう。確か「天使」は「天界」を住処とするが、その支配者でもあったはずであるが。

トムソン (James Thomson) の例。イタリックは筆者。

Let Newton, pure *intelligence*, whom God

To mortals lent to trace his boundless works

From laws sublimely simple, speak thy fame

In all philosophy.

——*The Seasons: Summer, 1560-3.*

汚れなき天使、ニュートンをして、

神が人間に彼の限りを知らない仕事を

聖なるほど簡素な法則から辿るため

彼を貸し与えたのであるが、

すべての哲学における

汝の名声を語らしめよ。

「汚れなき天使」、ここにおいては現代における語感でとらえられる理解力の意味も幾分かを含むであろうが、その基本的な意味は変わっていない。「汚れなき天使、ニュートン」は「神」の支配下に動く存在である。「神」の命令によって「天使ニュートン」は彼の際限を知らない仕事をどこまでも「迫」ろうとする。それも結局は「神」の「名声」をたたえる行為に帰一してくる。末尾に見える「すべての哲学」は前にも出たように自然哲学、物理学のことを指すであろう。ここにおいては「天使」と「神」との關係的な位置、そして「天使」は「神」からその知恵を授けられる存在であること、従って「天使」はより多くの本質として知恵、理解力にかかわるものであることがはっきりと伝わってくる。

ワーズワスの例。イタリックは筆者。

and the law supreme

Of that *Intelligence* which governs all——

——*The Excursion*: Preface, 21-2.

そしてすべてのものを支配するあの天使の

至上の法則——

「すべてのもの」、「天使」の能力からいって、それはその支配下にある天界を、そしてその天界に住むすべての星群を本来は指すべきであろう。しかしここにおいては支配の対象がもっとその範囲を広げているかもしれない。そして大文字をもって始められ、しかも単数として用いられているここにおける「天使」は大きな神的存在を指しているのかもしれない。

少数の例ではあったが、以上の例において、キーツの時代にまで、またその時代において、「天使」ということについての考えがヨーロッパの極めて古いところから絶えることなく延長されてきていることをわれわれは知る。キーツもまたこの延長において「天使」のことを考え、それを現わす語を使用していることもまたここにはっきりとするのであろう。繰り返すが、このような歴史的延長をよく考えてみないと彼の人生観あるいはその一部としての宗教感情を正確に見つめることはできないであろうと私は考える。少なくとも以上のようなことを背景として、そこに浮き上がらせて行かないと結論の粗雑は避けられないであろう。

このような「天使」についての考え方を現代の方に延長せしめてみる。現代においてこのような考え方に会おうことは、私の読書範囲の狭さにもよるであろうが、そうひんばんにというわけにはいかないようである。しかしその伝統が絶えたというわけではないことは明らかである。私の出会った例からこのことについて少し触れてみる。

ハッセ (Hermann Hesse) の『荒野の狼』(Der Steppenwolf) を読んでいたときに「天使」(Intelligenzen) の例に出会ったことがある。この例などはかなり伝統的な意味合いにおいてであった。⁽¹⁸⁾

よりはっきりとした形で出会ったのはステイヴンズ (Wallace Stevens) においてであった。イタリックは筆者。

Nota: man is the intelligence of his soil,
The sovereign ghost.

——The Comedian as the Letter C, I, 1-2.

注意。人間は彼の土壌の天使、
至高の靈。

また、ほとんど全く同じような例。訳文はいらぬであろう。

Nota: his soil is man's intelligence.

——Ib., IV, 1.

ここに引いた二つの例についてはステイヴンズの芸術についての多少の注釈を必要とするであろう。注釈をこの二例にだけについてさらに簡単にいえばこんなことになるであろうか。彼にとっては、また彼の芸術にとっては「土壌」ということが大きな問題であり、そこから面倒なことが出てくるというのが基調であった。この二例に見える人

間を「天使」とする考え方は独自のもので伝統への新解釈として私にとっては珍しいものであった。人間は土から生まれ土へ帰って行くという考えがもちろんそこにはあるわけではあるが、土から生まれるということはステイヴンズにとっては豊産 (fertility) と関係のあることであった。植物のように人間は土から肥えて行かなければならぬ。そしてまた逆に人間は土を支配するようなことはないであろうか——この辺のこと、どう読めばいいのか私には自信はないが、少くとも私にはこんなふうに感じられる。ここにやはりおそらく前に触れた女性のイメージが入ってくるであろう。こうなるとステイヴンズにおける考えは、その内容としてかなり伝統へと接してくるはずである。ステイヴンズの場合もやはり伝統の延長においてみないと、とらえ方がしっかりしてこないであろう。⁽¹⁰⁾

前例における末尾の「至高の霊」はいわゆる「聖霊」(the Holy Ghost) と呼応するであろうことはいうまでもない。

Nota: his soil is man's intelligence——の立場からジョイス (James Joyce) の芸術をとらえようとする一つの試みがある。⁽¹¹⁾ 確かにジョイスをアイルランドの土から切り離すことはできないであろう。ここにも「天使」の意味を具体的に説明する例を見ることがができる。そしてこの例は二十世紀における大きな例であった。

このようなことが、今までに私の目に触れた、キーツを挟んで前後に延長する流れのなかのいくつかであった。さらにまた私が出会うものなかで die Intelligenz を中心点に据えて、そこから幾重にも円周を描くようにして作家をとらえ、その姿を浮上させようとする研究がある。この方法は前のジョイスに関するものなどよりもはるかにこういう点で色彩の濃厚な性格を持っている。クルティウスの『バルザック』(Balzac) である。⁽¹²⁾ クルティウスはバルザッ

クという巨人をこの研究書のなかにおいて終始 die Intelligenz を彼の思考の軸としている。このような思考の方法はそれ自体が目下の問題にとっては、もう一つの興味ある具体例となってくる。展開される彼の考究については専門家の意見があるであろう。そしてそれがどのようなものであるのか私はまだ知っていない。その方面の専門のことに ついて門外である私には、今のところこの語が彼の思考の中心になること、そのことが必要なだけであり、それを知れば足りる。これから水面をトンボがかするように、読後の印象に残るものを少しばかり述べてみる。クルティウスの場合この語を「天使」と訳してよろしいかどうか当然疑問になってくるが、いままでの行きがかりとして、また便宜的統一のためにこの訳語を踏襲することにする。ここにおいてもこの語は認識作用により多くの比重をおくいわたる知性の意味にのみ局限されるものではないことは通読してみれば直ちに感知されるであろう。やはりこれも見てきたように「天使」と関連せしめないしと内容は脹らんでこないであろう。関連せしめた場合どのように脹らんでくるのであるか。この脹らみをとらえることが、クルティウスにおけるこの語の特色ということになってくる。

「天使」は存在のあらゆる分野に押し入って行く。それは人間活動のあらゆるフォルムを伴ない、育て、意味を与えながら導いて行く。人間の統一を表現する、ちょうど物質が自然の統一を表現するように。……「分野」(Sphären)、これはそのまま「天界」でもあるはずである。そして「天使」はまた創造的な生の充実であり、運動のエネルギーとしてとらえられる。そしてこの「天使」をいかに組織化していくか、これがバルザックの目差すところであった。これが彼の宗教の一部をすらすら成してくる。そしてこれが人間活動の全般的現象において創造的「天使」は勝利を収める。それは創造し、また探究する「天使」であった。⁽¹³⁾

またそれは *billions* すなわちヤーンヌス (*Janus*) 的存在でもあった。⁽¹¹⁾「運動のエネルギー」として、また「ヤーンヌス」としてとらえられた「天使」は二十世紀の、そして極めて独特の形となっているようである。かなり想像力という考え方に近いものを持っているようでもあるが、より多くデモーニッシュな要素を含ませているようである。ここに「天使」をただいわゆる先にいった知性と同一の面に並べるわけにはいかないものを持っているといふべきである。クルティウスの使用する「天使」という語に次のような解釈を施すことを専門家は許すかどうかは分からないが、私はこんなふうと考えている、一箇の特殊な「天使」の形がここにあると。さらにまたこれも伝統の流れに放してみないとよくその内容が重層化してこないであろうということである。

クルティウスのこのような考え方は既に、この研究に先行する『二十世紀におけるフランス精神』(*Französischer Geist im Zwanzigsten Jahrhundert*)⁽¹²⁾において違った形ではあるが、みとめることができる。先の研究の初版は一九二三年であり、こちらの方の初版は一九一八年であるから、こちらの方の考えを先行するものとみて扱って行く。これも目下の問題に関連するだけの必要範囲に限ることにする。このなかにおいておそらく最も生彩を放って扱われているのはヴァレリー (*Paul Valéry*) の項であり、また彼に触れるいくつかの箇所である。ヴァレリーの項において「天使」は頻発する。⁽¹³⁾ここにおける、またその他の場所における「天使」については追跡することはここでは必要はなく、また目的とすることを要しない。ただ私に強い印象を残したのはこの詩人の特色として挙げられるいくつかのうち、次の文句であった——「無の上を揺曳する『天使』の魔法的な魅惑」。⁽¹⁴⁾ヴァレリーのことについての私の知るところは極めて浅い。しかし私のかすかなる知識からしてもこの評言の一部はおそらく彼の本質に深くかかわるので

あろうということは察しがつく。ここにおける『天使』、それはかなりの重さをもって思想的な知性というものに傾くであろう。二十世紀前半のヨーロッパ的知性の多くを代表するヴァレリーの場合においてはそうであるであろう。平行してまた『「天使」の魔法的な魅惑』は「無の上を揺曳」しながらデモーニッシュな要素を持つであろう。この点でここでも「天使」は伝統の延長の上にのせられてこなければならぬであろう。この辺のことをもっと精確ならしめるにはヴァレリーについての専門的な知識と検討を要するであろう。このことはその方面の専門家にゆずり、それはまた私の範囲では全くない。

ここで私が興味を持ち、また目下問題にかかわるであろうことは、ここにもまた「天使」の面の、二十世紀的といってもいいであろうもう一つの特長があるということである。現代の延長における私の見た「天使」のいくつかの姿はこのようなものである。「天使」は現代の延長においてもちゃんと生きつづけており、また未来の延長においてもさらに生きるであろうと予言めいたことを付け足して延長線上に乗せてみた「天使」についての結びとする。しかしながら問題が一つ残り、それが気にかかっている。

先には *this countenance or intellectual tone* における形容詞 *intellectual* のことについて字引き (*Webster* (Second Ed.)) の説明を利用した。そして、もっぱら「知性」を中心にした説明を展開してみた。この説明はそれでよろしいと思うのであるが、さらに *Intelligence* という語を考えてみた今の時点においては問題が一つ出てくる。この語から派生する形容詞として *intellectual* という語がある。おそらくこれと関連させてみて差し支えないと思われる例を少しばかり挙げてみる。イタリクは筆者。そしてイタリクスの箇所は適切ではないが先の説明に従い

一応「精神的な」を当てておく。仮の訳語である。

ブレイクの例。テクストは D. V. Erdman.

For a Tear is an *Intellectual* thing:

—*Jerusalem*, Chap. 3, Plate 52.

と云うのは涙は精神的なものである。

コールリッジの例。テクストは E. H. Coleridge.

And what if all of animated nature

Be but organic Harps diversely fram'd,

That tremble into thought, as o'er them sweeps

Plastic and vast, one *intellectual* breeze,

At once the Soul of each, and God of all?

The Eolian Harp, 44-8.

そしてもし活気のある自然のすべてが
形のいろいろな生あるハーブにすぎず、

それらの上を形を与えながらひろびろと、

一つの精神的なそよ風が、

それはそれぞれの魂でもありまたすべての神であるが、

吹いて行くとき、ふるえて思考となるならばどうであろうか？

この例とほとんど全く同じとらえてもいいもう一つの別の例。

And what if All of animated Life

Be but as Instruments diversly fram'd

That tremble into thought, while thro' them breathes

One infinite and intellectual Breeze,

——*Effusion* (1797), 36-9.

そしてもし活気のある生命が

形のいろいろな楽器にすぎず、

それらを一つの限りを知らぬそして精神的なそよ風が

吹き抜けるとき、ふるえて思考となるならばどうであろうか？

この二つの例に見える breeze はワーズワスの『序曲』(*The Prelude*, I, 1) に於ける this gentle breeze と呼応するものであることはいままでもない。そしてこのワーズワスの例もひたすら精神的な内容を持つ点でコールリッジの場合とよいよ一致する性格を持つ。この一つの事もまた形容詞 intellectual の説明役の一端を担うであろう。

さらにイヘイツ (W. B. Yeats) の例。テクストは Peter All and R. K. Aspach.

I pray that I ever be weaving

An intellectual tune,

.....

—*Wisdom and Dreams*, 1-2.

私はいつも精神的な調べを

織っていたい。

以上の諸例に見える形容詞 *intellectual* は *Intelligence* に関連し、それから派生するとしたならば、余り適當ではないことを承知の上で仮の訳語「精神的な」を当ててみたが、これもさらに「靈体的な」あるいは「天使的な」なども重ねて層を複数的にしてみる必要があることは自明になってくる。このように操作して先の字引きの説明に幾重かの波紋を持たせた方がよりよくこの形容詞の意味を正確ならしめるのではないかと私は考えている。キーツの場合、この形容詞は詩には用いられていなく、先に見た手紙に一度しか現われてこない。この手紙に見た例 *intellectual tone* は、ブレイク、コールリッジの三例を経てイエイツの例 *intellectual tune* に至って最もよくその形と中味が一致するであろうというのが目下の私の考えでありまた見当である。

さらに *Intelligence* からもう一つの形容詞 *intelligent* が派生してくる。この形容詞と *intellectual* との語感の差異については今暫く問題にしなくて差し支えはない。ただ二つのこの形容詞が類似しているところから話を進めて行けば十分である。私が今までに見た範囲では *intelligent* という極めて類似した形容詞が *Intelligence* と関連させて用いられた英米における例にまだ出会っていない。ここから私は次のような結論を持っている。「天使」という意味において *Intelligence* を問題にする限りにおいては、その形容詞は *intellectual* が用いられる度数においては圧倒的であるということである。

そうならば *intelligent* という形容詞はどのように用いられるのか。目下の場合に関連させると、その適當な例を

私は英米において見出すことはなかなかむずかしく、フランスにおいてそれをやっと見出している⁽¹⁸⁾。おそらくこれは英米の例に代用してよろしいであろうと思われるので以下に利用してみる。イタリアックは筆者。

Vois comme ils ont des tailles fines,

Nos peupliers d'argent,

Comme le front de nos collines

A l'air intelligent!

——François Porché: *Nous*, 15-18.

大意を述べれば「みてごらん、すんなりとした背丈がある、／われわれの銀のポプラには、／われわれの丘の頂には／聡明そうな様子（雰囲気）がある」ということになるであろう。

この例におけるイタリアックにした形容詞 *intelligent* の意味はやはり「聡明な」ということであり、われわれが問題にしている *Ingelligence* の形容詞にはなりにくいであろうというのが専門家の意見であった。おそらく英米における場合もまたこうであるであろうというのが今の私の推測である。逆にまたフランスでは今問題にしているような場合 *intellectuel*(*ic*) というような形容詞を使用するのであるか。またドイツの場合においてはどのような形容詞を使うのであろうか。それぞれについて専門家からのご教示を仰ぎたい。

「天使」のことについて、またそれから派生する二つの形容詞の場合について私が今までに考えそして気がついてきたことは以上のようなことである。

私がこのようなことに執心し興味を持ってきたのはやはりこの場合においてもキーツの考え方・感じ方をヨーロッパの伝統の線上に乗せてみないとそれらに十分な増幅を与え、また多元性を持たせながらとらえることは不可能であろうという簡単なことを気にしているからである。そしてまた二十世紀現代においても以上のような場合の問題が、その装いをそれぞれ微妙に変えながら、依然として時々顔を見せるということが英米に限らずヨーロッパにおいて見られることにやはり注意せずにはいられないからである。

- (1) Ian Jack: *Keats and the Mirror of Art* (Oxford, 1967), p. 57.
- (2) Jack Stillinger: *The Texts of Keats's Poems*, (Harvard, 1974), p. 27.
- (3) *Ib.*, p. 44.
- (4) (9) M. B. Forman (ed.): *The Letters of John Keats* (Oxford, 1952), p. liii.
- (5) H. E. Rollins (ed.): *The Letters of John Keats* (Harvard, 1958), I, p. 92.
- (7) E. de Selincourt (ed.): *op. cit.*, pp. 472-3.
- (8) *John Keats: The Complete Poems* ('Penguin English Poets', 1973), pp. 653-4.
- (9) Letter to George and Georgiana Keats, 15 Apr. 1819.
- (10) *Sämtliche Werke* (Der Tempel-Verlag, Berlin und Darmstadt, 1960), S. 615.
- (11) John Barnard: *op. cit.*, p. 654.

- (21) *Sämtliche Werke* (Der Tempel-Verlag, Berlin und Darmstadt, 1960), S. 555.
- (21) *The Poems of John Keats* (Longman, 1970), p. 386.
- (21) *The Poems and Verses of John Keats* (Eyre and Spottiswoode, 1949), p. xv.
- (15) John Barnard (ed.): *op. cit.*, p. 607.
- (16) *The Permanent Pleasure* (Univ. of Georgia Pr., 1974), p. 101.
- (17) 桃源社、昭和三十九年、一一五—一二七頁。
- (18) 筑摩書房、昭和五十年、一三二—一六七頁。
- (19) Cf. R. M. Ryan: *Keats: The Religious Sense* (Princeton Univ. Pr., 1976), p. 213.
- (20) Ian Jack: *op. cit.*
- (21) (22) John Barnard (ed.): *op. cit.*, p. 674.
- (23) Cf. Jack Stillinger: *op. cit.*, p. 58.
なお、「時間」の文学作品における取り扱われ方を参考のしよ。
- Mario Praz: *Memosyne* (Princeton, 1970), p. 163.
- H. H. Vendler: *On Extended Wings* (Harvard, 1969), pp. 47-8.
- Thomas Mann: *Der Zauberberg* (Fischer, 1972), S. iii-xiv. (なお、*Doktor Faustus* のことについては Mario Praz: *op. cit.*, p. 215 を参照のしよ)
- (2) F. S. Boas: *Christopher Marlowe* (Oxford, 1953), pp. xii, xv.
- (23) Marshall Suther: *The Dark Night of Samuel Taylor Coleridge* (Columbia, 1960), p. 116. なお「暗示的な衆

聞]の原語と出典はまた確めようなら。教示を仰ぎたす。

- (29) R. M. Ryan: *op. cit.*, p. 209.
- (27) *Ib.*, p. 211.
- (28) E. E. Bostetter: *The Romantic Ventriloquists* (Univ. of Washington Pr., 1963), p. 174.
- (26) Raimund Borgmeier: *The Dying Shepherd: Die Tradition der englischen Ehloge von Pope bis Wordsworth* (Niemeyer, 1976), S. 138. Cf. Erwin Wolff: *Shafesbury und seine Bedeutung für die englische Literatur des 18 Jhr.*: *Der Moralist und die literarische Form* (Niemeyer, 1960), S. 97.
- (25) C. L. Finney: *The Evolution of Keats's Poetry* (Russell and Russell, 1963), p. 246.
- (31) 「キーンに受ける 'indolence' と云ふ語」(『言語文化』第十号、一九七四年)。
- (32) 『キーンマンキーンマン』(『橋論叢』六五卷二号、昭和四十六年)。
- (33) H. E. Rollins (ed.): *op. cit.*, I, p. 193 n. 7.
- (45) *Ib.*, p. 183.
- (35) *Op. cit.*, pp. xviii-xiv.
- (36) William Walsh: *Coleridge: The Work and the Relevance* (Chatto and Windus, 1967), p. 184.
- (47) George Bornstein: *Transformations of Romanticism in Years, Eliot, and Stevens* (The Univ. of Chicago Pr., 1976), p. 90.
- (38) James Winn: *The Master-Mistress: A Study of Shakespeare's Sonnets* (Chatto and Windus, 1968), p. 118 n. 1.

- (36) Philip Edwards: *Shakespeare and the Confines of Art* (Methuen, 1968), p. 14.
- (37) W. J. Bate: *Coleridge*, ('Masters of World Literature Series', Macmillan (N. Y.), 1968) pp. 167 f.
- (38) Hermann Fischer: *Die romanistische Verserzählung in England* (Niemeyer, 1964), S. 144.
- (39) a. a. O., S. 183 f.
- (40) a. a. O., S. 186.
- (41) a. a. O., S. 340 n. 150.
- (42) a. a. O., S. 351 n. 181.
- (43) A. Erlande: *La vie de John Keats* (Gallimard, 1928), p. 183. Cf. E. R. Curtius: *Büchertagebuch* (Francke, 1960), S. 239.
- (44) Hermann Fischer: a. a. O., S. 219.
- (45) E. R. Wasserman: *The Finer Tone* (The Johns Hopkins Pr., 1953), p. 137. Cf. Hermann Fischer: a. a. O., S. 239 f. ('romantisch-symbolisch').
- (46) William Hazlitt: *The Spirit of the Age* ('The World's Classics', 1954), p. 289.
- (47) 40 & 41 Hermann Fischer: a. a. O., S. 342 n. 159 参考の項目
- (48) Cf. G. W. Knight: *Poets of Action* (Methuen, 1967), pp. 186, 190, 277.
- (49) Cf. E. E. Bostetter: *op. cit.*, pp. 176 f., 253.
- (50) ただしこれをタイトルとして用いる観念の現代に於ける精神状況との関連を扱ったものとしては次のようなものがある
- 49° Nathan A. Scott Jr.: *Negative Capability: Studies in the New Literature and the Religious Situation*, Yale,

- (6) Cf. Christopher Ricks: *Keats and Embarrassment* (Oxford, 1974), p. 33; A. Etlande: *op. cit.*, p. 148.
- (7) Rollins, I, 427 f
- (8) *Ib.*, p. 421 ff. ただしこの旅行記は未完に終わっている。
- (9) Geoffrey Keynes (ed.): *Selected Essays of William Hazlitt* (The Nonesuch Pr., 1948), p. 612.
- (10) Cf. Ian Jack: *op. cit.*
- (11) Rollins, I, p. 394 n. 6.
- (12) Denis Donoghue: *Thieves of Fire* (Faber and Faber, 1973), p. 50.
- (13) *The Prelude* (II) (研栄社'昭和四十年)'一九六頁。
- (14) R. H. Fogle: *op. cit.*, pp. 22 f.
- (15) J. D. Wilson (ed.): *The Sonnets* ('The New Shakespeare', 1967), p. 123.
- (16) Plato: *Five Dialogues* ('Everyman's Library', 1952), p. 247.
- (17) 高津春繁『ギリシヤ文学論集』(筑摩書房・昭和五十年)'六七頁。
- (18) 田中秀央・落合太郎『ギリシヤ・ラテン引用語辞典』参照。
- (19) Fritz Strich: *op. cit.*, S. 126.
- (20) a. a. O., S. 128.
- (21) Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik* (Meyer & Jessen, 1928), S. 315. Vgl. Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung* (Vandenhoeck & Ruprecht, 1921), S. 121, 157-8, 162
- (22) 私の見たのはその中の三枚に過ぎませんが、それは既に一個の画家を感じさせしめる(『フリードリヒとその周辺』昭和

五十三年二月十一日—四月三日「東京国立近代美術館」。

- (48) E. R. Curtius: *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (Francke, 1963), S. 436.
- (49) a. a. O., S. 437.
- (50) Friedrich Hiebel: *Novais* (Francke, 1951), S. 71.
- (51) Vgl. Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik*, S. 318.
- (52) a. a. O., S. 323.
- (53) E. G. *Menschliches, Allzumenschliches*, I, S. 144 (Kröner, 1930).
- (54) Cf. F. O. Matthiessen: *Henry James* (Oxford, 1946), pp. 30, 33, 35, 37.
- (55) Rollins, II, p. 101 n. 9.
- (56) Cf. M. L. Wiley: *Creative Sceptics* (Allen and Unwin, 1966), pp. 204 f.
- (57) Rollins, II, p. 102 n. 2. Cf. R. I. Aaron: *John Locke* (Oxford, 1955), pp. 148-153.
- (58) Cf. (Oxford, 1888 etc.), pp. 666 f. ("Identity").
- (59) Rollins, II, p. 102 n. 1.
- (60) この文句はいろいろの藤野天来氏の註(研究社英文学叢書)「Intelligence は『Your Excellence』なる句に用紙に『天に入らぬべし』とあるが『甚だ心ゆくな』。因ては Excellence は Excellency の誤なりと云ふ。
- (61) Nevill Coghill and Christopher Tolkien (eds.): *The Nun's Priest's Tale* (Harrap, 1959), pp. 60 f.
- (62) *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, (1948) 1954.
- (63) 寿岳文章訳『神曲』(集英社、昭和五十一年)四〇六頁註(〜)参照。 Cf. J. D. Sinclair (tr. and com.): Dante: *キーツ芸術の側面* (11)

- The Divine Comedy*: 3: *Paradiso* (Oxf., 1971), p. 68 n. 6.
- (100) Cf. R. H. Fogle: *op. cit.*, p. 99.
- (101) Cf. *The Oxford Classical Dictionary* (1970), p. 64 ('Angels').
- (102) Cf. J. D. Sinclair: *op. cit.*, p. 26 n. 13; p. 68 n. 6.
- (103) Cf. *The Oxford Dictionary of the Christian Church* (1974), pp. 52 f. ('Angel').
- (104) Cf. C. S. Lewis: *Studies in Medieval and Renaissance Literature* (Camb., 1966), pp. 51-63.
- (105) *Ib.*, p. 60.
- (106) C. S. Lewis: *Spenser's Images of Life* (Camb., 1967), pp. 50 f.
- (107) E. g., R. M. Ryan: *op. cit.*, pp. 202 ff.
- (108) *Gesammelte Schriften*, Viertes Band, (Suhrkamp, 1957), S. 238.
- (109) Cf. H. H. Vendler: *On Extended Wings* (Harvard, 1969), pp. 45, 47, 94, 302.
- (110) Richard Ellmann: *Ulysses on the Liffey* (Faber and Faber, 1972), p. 28.
- (111) *Balzac* (Zweite Auflage, Francke, 1951).
- (112) a. a. O., S. 180 f.
- (113) a. a. O., S. 196 f., 206 f., 270, 285, 326.
- (114) a. a. O., S. 308.
- (115) Dritte Auflage, Francke, 1952.
- (116) a. a. O., S. 360-82.

(17) a. a. O., S. 525.

(18) Zitiert nach E. R. Curtius: *Französischer Geist etc.*, S. 241.

(昭和五三年一月二十五日受理)