

Ode on a Grecian Urn および *To Autumn* についての補説

菊池 亘

今までに私は、いくどか *Ode on a Grecian Urn* と *To Autumn* とを扱ってきたが、それぞれについての試論をまとめ上げてみると、そこには、おのずから余りのようなものが残り、そしてその余りのようなものがまた形を整えてきて、それぞれ小さいながら独立したテーマの体裁をなしていることが判ってきた。そこで以下においては、いくつかのテーマを、もういちどここでまとめてみることにした。これを項目的に示すと、つぎのようになる。

(I) *Ode on a Grecian Urn* については、二つのことが問題になる。それは、ともに第五のスタンザに含まれてゐる。

- (i) 末尾二行についての再考察
- (ii) このスタンザに見られる十八世紀的表現について

(II) *To Autumn* については、第二のスタンザにおける「擬人法」(Personification)の再検討である。そして、

この「擬人法」については、論をすすめてゆくうちに判ることであるが、こまかく言えば、四つのが問題となる。すなわち、手法と型と数とそして結論的にその意義という問題である。

これを順を追って、(I)の(i)から取りあげてゆくことにするが、これは、スタンザのなかにおける位置から言えば(ii)に逆行することになる。しかし、重要性という点から言えば、(i)のほうが先行すべきであると考えられるのでこの順序を採用することにした。

(i)の問題すなわち「末尾二行についての再考察」というのは、この個所における「パンクチュエーション」(Punctuation)の問題である。この問題については、私はすでに二回触れている。その第一回⁽¹⁾においては、輪郭的な考察を行ない、第二回⁽²⁾においては、その個所だけを切り離して別個に、やや詳細に論じてみた。しかし、この論者は、それでもって決着を見るところまで行きつくことはできなかった。この第二回の考察を終えたとき、それは実は、さらに発展さすべき糸口になっていた。そこで問題の所在をここでもういちど改めて繰り返し返すことから始めてゆく。第一回において私が扱ったパンクチュエーションは、つぎの三通りであり、そして、それは末尾二行のうちの初めの行の、しかも前半の部分に関するものであった。

㊤ “Beauty is truth, truth beauty,”

このようにダブル・クォーテーション・マークを付するのはかなり多く行なわれている。たとえばH・B・フォーバン(Oxford Editions of Standard Authors, 1926) E・ヤリントン(The Poems of John Keats, 1905)などは、この方式を採用している。

㊦ Beauty is truth, truth beauty,

このようにクォーテーション・マークを全く付けない方式を採用するのはH・W・キャロル(Oxford English Texts, 1938) J・W・ペリ(The Poems and Verses of John Keats, 1929) および H・リーマン(J・P・マントン(The London Book of English Verse, 1949) など。

㊧ ‘Beauty is truth, truth beauty’,

このようにシングル・クォーテーション・マークを付する方式を採用するのは、前に挙げたH・W・キャロル(Oxford Editions of Standard Authors, 1956) E・ノーマン(John Keats: Selected Poems, 1955) など。H・S・ウィルキンズ(The Oxford Book of English Verse of the Romantic Period, 1935) など。

ここで、ただちにわれわれが気付くことはギャロッドの二通りの取り扱いかたである。(b)においては全くクォーテーション・マークを付けず、(c)においてはシングルのクォーテーション・マークを付けていることである。この二通りの取り扱いかたについては、ギャロッド自身なんらの説明もこれに加えていない以上、われわれが勝手にその理由を推測して、これは、(a)と(b)の折衷説として(c)も考えられるというふうに解釈すべきなのであろうか。とにかくこの二通りの扱いのかたについては、その理由の判断に苦しむを得ない。とくに同一の人によってこのような二重の扱いかたを示されると、なおさらこの感じを深くする。私が第一回において触れたパンクチュエーションについては(a)、(b)、(c)の三通りであった。しかしその後、諸版について注意して見ていると、さらにつきのような(d)、(e)、(f)という三通りの方式があることが判った。これは(a)、(b)、(c)の場合のように末尾二行の第一行における前半の個所にだけとどまるのではなく、末尾二行全体についてのパンクチュエーションの問題へと変わってきている。このように二行全体についてのパンクチュエーションというふうに問題が変化してくるのは、のちに触れることになるが、実は(b)の方式とかなり深いところで、かかわりを持ってくることに一応ここで注意しておく必要があると考えられる。(d)、(e)、(f)のパンクチュエーションを列記してみる。

(d) 'Beauty is truth, truth beauty,——that is all

Ye know on earth, and all ye need to know'.

このようなシングルのクォーテーション・マークを付ける方式は、A・クイラーキーチ (*The Oxford Book of*

English Verse, 1935) および G・ブレット (Everyman's Library ed., 1944) などである。この方式には根拠があるようである。G・ブレットはこの二行についての説明をキーツ自身の手紙のなかに求めている。「私は心の愛情(art)として想像力の真なること以外には何についても確信はもてない。想像力が美としてつかむものは真でなければならぬ——それが以前に存在したにしても、あるいは存在しなかつたにしても——というのは私は愛と同じような考え方を、われわれのすべての情熱に持っているからである。その情熱は、崇高さの点において、本質的な美を生み出すのである。」(一八一七年十一月二十二日 B・ベリリー宛) この個所が詩の二行へと凝縮されたものと見ていようである。おそらくクイラーチもこのような根拠に基づいて、パンクチュエイションを施したものでなからうかと考えられる。これに関連してここに一つの興味深い例がある。それはアーノルドの場合である (*Essays in Criticism*, Second Series, 1888)。彼はこの二行を、ブレットと同じようにキーツの同一の手紙のなかの「想像力が美としてつかむものは真でなければならぬ」という個所が詩化されたものとして説明している。しかし、問題になってくるのはアーノルドの引用の仕方についてである。この二行を彼は引用のしるしとしてシングル・クォーテーション・マークを用いている。これがパンクチュエイションとして用いてあれば別に問題は起きてこないわけであるが、引用符としてクォーテーション・マークが用いられることから問題が複雑になってくる。引用符として考えてみれば、これは(b)に属すべきであらうが、もしそうだとすると、これは前の何行かに微妙なつながりを持ってくるので、引用の個所は、もっと前の行から行なわれなければならないはずである。こう考えてみるとアーノルドはこの二行をやはりひとつにまとめて考えていたのではなからうか。さらにもうひとつの考え方は、あるいは

(a)の方式で考えていたのではなからうかということである。もちろんこの考え方も成立する可能性は充分にあると思われる。そうだとするとやはり(a)式のパンクチュエーションが施されるかあるいはこの個所だけが引用されるであろうから、やはり(b)の方に引き付けて考えておいてよさそうである。しかし、これも彼のこの二行についての前後の説明をもってしては断定するには充分な手がかりを提供するものとは言えないようである。このようにアーノルドの場合はかなり、あいまいなものを含むが、今のところ、彼がこの二行だけを、まとめて引用しているという事実的比重をかけて、一応ここに入れてみても行き過ぎにはならないような気がする。もしこの組み入れ方が無理を伴わないとするならばこの(d)式の読み方はかなり古典的なものと言うことができるであろう。このような古典的と言える読み方をクイラーキチが採ったことには、かなりの意味があるように考えなければならぬであろう。これと関連して、ただちにつきのような読み方が出てくる。これは今のところ最も新しい読み方である。

@“Beauty is truth, truth beauty,——that is all

Ye know on earth, and all ye need to know”.

このように前後をダブル・クォーティション・マークをもって、くくる方式はW・J・ベイト(*John Keats, 1963*)である。この方式を採用しているのは、私の知るかぎりではベイトだけのようである。この方式についてはどのよう考えるのが妥当であろうか。これを簡単に考えて(d)に吸収されるべき性質のものとして決めていいかどうか、今のところ私には判断がつき兼ねる。しかし、これは、つぎのように考えることは行き過ぎとなるであろうか。ダブ

ル・クオーティション・マークを付けたからには、やはりそこに、われわれはその理由を考えてみる必要があるであらう。これはおそらく、この二行については、やはり相当に力点を置きながら読むべきであるとペイトは解しているのではなからうか。あるいは言いかえれば、(d)における一応古典的などと考えられる読み方を、さらに強調して読むべきであるという態度なのであらうか。もし、このような考え方が正しいとするならば、古典的な読み方には、いよいよ比重が加わってくることになり、年代的に言って、はるかにキーツに近いアーノルドの読み方を尊重すべきであることを暗示するのであらうか。

(f) Beauty is truth, — Truth, Beauty, — that is all

Ye know on Earth, and all ye need to know.

この方式は、きわめて特色のあるもので、私の眼に触れた唯一のものである (Alvin Whitley: *The Message of the Grecian Urn*, Keats-Shelley Memorial Bulletin, 1952, quoted in *The English Romantic Poets: A Review of Research* (1956), p. 299)。これは、だいたい(b)に近いものであると見ていいであらうが、*ダッシュ*の用い方、名詞を大文字で始めるいくつかの書き方において(b)のものとは、かなり違うところがあることに気が付く。とにかくこのような書き方はかなり異色のなものであることに相違ないが、ただ疑問をいだかせ、かつ、素直に採用することにかんがりの危惧を感じせしめることは、一体この根拠は何に基づいているかというところからくる。しかし、このような特殊な読み方もあるという意味において挙げてみた。

このように末尾二行については今日に至るまでその表記の方法は区々として決定を見ていない。この混乱の淵源はつぎの二つのことにあるようである。第一はこのオードのキーツ自筆の原稿が現存していないことが挙げられなければならない。これがとにかく今日に至るまでの混乱を招く最も大きな原因となっている。もし今日、自筆原稿が存在すれば、いま触れているような複雑な問題は生じなかつたであろう。第二としてはこのオードが公にされたときに既に二つの表記の仕方が存したということである。最初に公にされたのは「美術紀要」第十五卷（一八二〇年一月発刊）においてであり、これは(b)に相当する。ところがさらにこのオードは、いわゆる「一八二〇年詩集」（一八二〇年六月二十六日発行）においてはその表記の方法は(a)に相当する。このように二つの表記の仕方は、当時の出版状況もあることであろうが、それにさらに、このころ既にキーツは身体の違和を感じ始め、二月三日および六月二十二日と再度の咯血を見るという有様で、この二つの公にされたものに眼を通す余裕がなかつたという事実があるのである。このようになってくると勢いこの二つの表記法が問題の中心となってくる。従つてこの二つのそれぞれが長く尾を今日まで曳くことになるわけであり、この意味において(a)と(b)の表記法は伝統的であるとも言えるわけである。しかしこの二つは、あくまで最終的な決定権を握っているわけではないところに問題がややっこしくなってくる原因があるわけである。このようにして、ここから今までに触れてきた、いくつかの方式がさらに生まれてくるのである。従つて問題のこの二行を詩集の編纂者が、いかに読むかということが、その編纂者の自由の領域として残されてくることになる。おそらく今後またどのような「キーツ詩集」が新しく編まれるかは判らないが、この個所は永遠に未解

決の箇所として残されることであろうと思われる。

このように混乱と不安定を伴った末尾二行をどのように読むことが、決め手のない目下のところ妥当であるか。このむつかしい問いは、その方向をそらして、詩はいかにあるべきか、またキーツ自身はこれをどのように考えていたか、ということに答えることによつて意外に容易に答えられそうである。詩は一体に實際的効用は一切もたず、あるいはそのような効用性を拒否しつづけることにおいてのみ成立し、そして、ただそこにあることによつてアーノルドの言う人生の批評となり得るといふ根本的な原則を絶えず思い出す必要がある。このように自明のことがいろいろな形をとつて今までに言われつづけてきた。このことについてイギリスの知性は言う。アーノルドは妹に宛てた手紙のなかで当時の詩のありかたについて、危惧を感じる。「(これはワーズワスに刺激され過ぎてであろうが、)何かを、作、る、か、わ、り、に、思、考、を、文、字、化、す、る、手、段、と、し、て、詩、を、用、い、る、近、代、の、イ、ギ、リ、ス、の、習、慣、に、私、は、ま、す、ま、す、反、発、を、感、じ、る。」(傍点筆者) 詩は思考の手段であつてはならず、何かを作り出せばそれでいいのである。内容はそれほどアーノルドの言うところとは距離があるわけではないが、新しい声を聞いてみる。I・A・リチャーズは「大事なものは詩が何を言うかということではなく、それが何であるかということである」(傍点原文) と詩のありかたを説明するが、これはアーノルドをそれほど発展させたものとは思われない。これをもつと簡単に言っているのがW・H・オーデンである、「詩は何ものも生じさせない。」しかしながら、何人の口を借りても、原則に変わりがない以上、発展してこないのは当然である。ところでキーツ自身は詩のありかたをどのように考えていたか。この問題は彼にとっては、短いとはいえない一生を通じての課題であり、言わばここに彼の一身を賭けた叫びを聞くような思いがする。この課題を彼は解決し得

たかどうかは、いまは問う必要はないが、ただ彼がそのころ、とにかく掴み得たところを誠実に実践しようとしていたことは事実であるので、彼の声は実践に裏付けられたものとして、受け取っていい。一八一八年二月三日、友人J・H・レノルズに宛てた手紙のなかで彼は言う、

「われわれに對して、はっきりとした意図を持っている——そしてそれに同意しないと言うならば、スポンのポケットに片手をつっこんでいると思われるような詩を、われわれは憎悪します。詩は偉大で、しかも出しやばつてはならないのだ、それは人の魂に入ってゆき、そしてその魂を詩そのもので、びっくりさせたり、あるいは驚かしたりしないで、その主題でそうするものです。——人目に立たない花のいかに美しいことか！ 『私に感心して下さい、私はスマイレです——私をかわいがって下さい、私は桜草です』と叫びながら公道に群がり出るとしたら、いかにその美を失うことであろうか！ この点で近ごろの詩人とエリザベス朝の詩人が違うのです。近ごろの詩人は、ハノーヴァー選挙侯のように、ちっぽけな国を治め、そして、彼の領土ではワラがいく本、毎日、土手道から掃き出されるかを知っており、すべての主婦が彼らの銅貨をみがいしておくべきであると、たえずイライラしているのです。昔の人は、広大な領土の君主です、彼らはただ遠くの領土の噂を耳にし、そしてほとんどそこを訪れることは望まないのです。」

このように詩は、はっきりとした意図を押し付けられるようなことがあつてはならないし、詩は読む者の魂に入ってゆ

き、そして、表面に現われた詩で、驚かしてはならぬし、それは、詩の扱う主題で驚かさなければならぬとキーツは詩のありかたについて考える。さらにこれを簡単に言えば、主題がいかにあるかによって詩の価値はきまってくると言うのであり、そこには一切の教訓めいたものなどがあつてはならないのであり、主題を中心とする調和のみが重要になってくる。このあたりにキーツの反十八世紀的な気持ちがこめられているかもしれない。このように解してみるとギリシヤの壺という、ひとつの主題がどのように、詩という形をとってそこにあるかということが、このオードを読むときの大事なところであろう。とすればこのオードも、I・A・リチャーズの言葉を借りれば、ひとつの調和において読まれなければならないことは言うまでもないであろう。こう考えてみれば、この末尾二行をどのように読むことが適當であるかは、ほほ明らかになつてきたことになるであろう。すなわち調和ということを考えてみると、やはり(b)の形が、今のところ、もっとも読み方としてはいいのではなからうかと私は考える。これは、最初の形はどうであつたかは判らないが、公にされた最初の形ということになる。この形をとることによつてこの二行を滑らかに前の行につづけさせることができ、ここにギリシヤの壺という主題が詩の形のなかに成立する。このようにして、この二行からは「はつきりとした意図」は消てゆくのであり、詩のありかたとしてはそれであるといふのである。さらに、このようにしてこの二行は「散文的な概括観念」^(?)になることから救われるのである。われわれは、この末尾二行のところに来て、ここで息を吸い込み、それから気持ちを改めて読んでほならないのである。ここで改まった気持ちになる限り、それは「詩そのもの」に驚く結果になってくる。ギリシヤの壺が「何を言う」かより「その主題のあるところのもの」が大切なのであり、このオードもやはり「何ものも生じせしめない」のである。ただ詩に対して

分析を加え始めると、パンクチュエイションのこと、「美」とは何か、そして「真」とは何か等々問題は限りなく発展してくるが、分析と詩のありかたとは全く無縁のものであることを忘れないようにしなければならない。

(ii) の問題は第五スタンザにおける十八世紀的表現ということになるが、これはさらに、キーツと十八世紀という問題に伸びてゆく。ただ(i)の問題とこの個所がきわめて近接しているのでここを出発点としてこれから問題を発展させていくことが便利であろうと考えたにすぎない。ロマン派の詩人のなかでは、時間的ならず、れも考慮に入れないならぬであろうが、シェリーとキーツに至って、ロマン派の意識はさらにひとつの新しい展開を見せたといふことができる。

いかなる文化活動においても同じであろうが、表面的には、先行する時代に対する反発という姿勢を見せていても、その内面にくぐつてみるとその運動は先行する時代の動きをそのままに受け入れていることが多い。例えばT・S・エリオットは古典主義の復活ないしは継承を目指し、またこれを唱えていることは周知のことであるが、その詩において、遠くヴィクトリア時代を越えてロマン派、特にバイロンあたりにつながるもののあること、またその有名な没個性を主張してやまない詩論においてキーツにつながるもののあることは否定のできないことである。キーツに関連して言えば、没個性の詩論などはエリオットに新しく教えられなくても、既にキーツがはっきりと言っていることであり、エリオットの手のうちは見えているとすら言いたくなるのである。ロマン派の詩人たちについても同じであった。同じロマン派の詩人たちと言っても十八世紀に対する態度から言えば二分される。すなわち、はっきりと反十八

世紀という態度をとつたものと、特別そういう、はつきりとした態度をとらなかつたものとの二つの場合である。前者に属するものは *Lyrical Ballads* における ワーズワスとコールリツヂであり、そしてキーツであつた。後者に属するものはバイロンとシェリーであつた。しかしこの後者の分類に関しては多少の無理がある。シェリーは、ともかくとしてバイロンの場合、彼はみずから意識してポープの継承者をもつて任じていたから、ここに分類するのは少し考へなければならぬ。バイロンは、その詩作の意識において、またその手法において全くポープ的と言わなければならず、この適例となるべき成果は「ドン・ジュアン」(*Don Juan*) において結実する。このようなわけであるので、多少の無理は承知の上でバイロンを一応ここに入れておく。これからこの主題として取り扱うことになるキーツと、いま述べたバイロンを除いた残りの三人の詩人と十八世紀との関係を見るとやはり、そこには密接な関係がある。表面的には十八世紀に反発したワーズワスは、その詩作の心情と態度において、生涯十八世紀人をもつて貫いたし、またコールリツヂは意外に深いところでクーパーとつながりを持ち、これがさらにミルトンへと伸びて行つてゐる。したがつてこの二人の詩は用語という一点を除けば、やはり十八世紀の生んだ詩人であつた。この二人の詩人から約二十年時間的にへだたつてくるとロマン派の運動もややその内容を変えてくる。すなわちシェリーとキーツの時代(バイロンは時代的に言つても、ワーズワス、コールリツヂの時代とシェリー、キーツの時代のちょうど中間に位置することと、また一応さきに説明が付いているという二つの理由で、ここでは除くのにきわめて便利である)になると、前には見られなかつた芸術家としての意識が現われてくる。この二人の詩人において、殊にキーツにおいて、この意識は明らかになつてくる。キーツの書簡集はこの意識を確立しようとする生々しい記録であると言ふことができる。

とにかくこの意識という点においてはシェリーとキーツを並べて考えてみる事ができるが、おのずからまたそこには区別が生じる。シェリーの詩は、いわゆる観念の上に成立する特殊な詩であり、この意味においては、知的な詩であったと言える。ここにおいて彼は凡俗の社会とはあい容れない存在であった。この彼の詩を成立せしめた抽象観念を教えたのは十八世紀の教師たちであり、この知性という名においてシェリーは反社会的存在となり額にカインあるいはキリストの烙印を押されることになってくる。そして人生体験にもまして抽象観念が彼にインスピレーションを与えるのであった。⁽¹⁰⁾このように十八世紀という、言ってみれば観念の時代によって、成立の根拠を与えられ、その上に組み立てられたのがシェリーの芸術であり、芸術にたずさわる者は社会には容れられない存在であるということを重ね承知の上で、芸術という一点に救いを求めながら、あるいは芸術家であるという意識に誇りをいだきながら、きわめて近代的な道を歩いたのがシェリーであった。これに対してキーツの歩いた道は、より現実的であり、十八世紀の道德的な、あるいは知的な態度に対して、より美的体験の自律性を強く意識したものであった。この点で彼が十八世紀につながるとしてもそれが特にコリンズであったことは自然であったわけである。コリンズとキーツという関連は、とりも直さず十八世紀とキーツと言うことになるが、このことについては、既にしばしば諸家の指摘し説明するところであるので、ここではこのことについては触れないことにする。ここで問題の第五スタンザにのみ限ってキーツと十八世紀的表現との関連ということに話を移し、さらにそこから、キーツと十八世紀という方向に進んでゆくことにする。

第五スタンザにおいて集中的に問題となってくるのは、その冒頭一行についてである。文脈の都合上二行を引用し

てみる。

O Attic shape ! Fair attitude ! with brede
Of marble men and maidens overwrought,

ああ アティカの形よ！ 美しい姿勢！

大理石の男と乙女を細工した織りものをつけて、

この第一行に見られる Attic shape と Fair attitude の呼びかけであるが、これは完全に十八世紀的な語句であり、そして人工的である。そして、この二つの語を呼びかけとして、O Attic shape ! Fair attitude ! と重ねた場合、その音の繰り返しはみにくくなってくる。さらにこれに with brede をつづけて一行にしてみた場合、

O Attic shape ! Fair attitude ! with brede

という一行は半分地口みたいになり、いつわりのギリシヤ的な起源を暗示し、さらに気取った古代英語に押し付けられた工合になり、みにくく、気障なものになる。これは「コクネイ派」と非難されても致し方のない根拠を批評家に

提供することになってくる。⁽¹¹⁾ さらに末尾の *bride* という言葉であるが、ここにも大きな難点があるようである。この言葉は、おそらくキーツがコリンズの「夕によせるオード」(*Ode to Evening*) から取ったことは間違いないところであろうが、これは別にコリンズに限って用いられているわけではない。この言葉はかなり早くから散文においても、また詩においても用いられてきた。散文の例としてはドライデンがこれを「織り物」の意味に用いている。詩の場合には、これは「織り物」(*web : embroidery*)と「虹」(*rainbow*)の両方の意味に用いられており、これをポーブは前者の意味において利用し、エイケンサイドは、後者の意味に利用している。このように、もともと詩語として成立していたものでなく、また詩において用いられた場合には「織り物」と「虹」という二つの意味を持ち得るような、かなりその使用においては警戒を要する言葉であった。この個所においてキーツは前者の意味において用いたのであるが、これは異常な使い方であって混乱を招くおそれがあるのである。⁽¹²⁾ このように冒頭一行は、非難を最も多くうける個所になってしまったのである。この点において、これはたしかにキーツの不覚であったというよりはかはない。

さらに、この説明に少し付け加えてみる。冒頭の *Attic shape* の *Attic* はたしかに十八世紀的な響きを持っている。この形容詞を読むときわれわれは、つぎのような句を思い出さないであろうか。

The Attic warbler pours her throat,

アティカのカの歌いびとはうたう、

この十八世紀的な響きを持つ Attic が既にかなり作爲的なものである上に、この語の Attic というところが、つぎの語の attitude の attic という個所に響いていくとき、これは前の説明にもあつたように、確かに工合がよくない。発音してみた場合この個所は、力が入ってきて、発音しにくいことは確かであり、美しい音になって響き合うようなことはしない。さらに Fair attitude という句は、はたして読む者にどのようなイメージを与えるであろうか。おそらく漠とした抽象觀念を与えるのみで、それはイメージとして昇華してこないのではなからうか。「美しい姿勢」と言ってみたところで、これにはいろいろな形があるわけであり、あいまいなイメージが重なり合い、遂にはそれが相殺しあつて、あとには何も残さないという結果になつてくるであろう。これは特別に十八世紀の詩に結び付けて考えなくても、このような説明で充分であろうと思われる。このように考えてくると、どこから見てもやはり、○ Attic shape! Fair attitude! という呼びかけは失敗であつたと言わなければならぬ。つぎに末尾の語 brede である。これは既に見たとおり意味と性質の上から言つてきわめて微妙なものを含み、使用の際には余程警戒を要するものであつた。おそらくキーツが採用したであろうと考えられるコリンズのものとの個所はつぎのようである(五―八行)。

..., while now the bright-haired Sun

Sits in yon western Tent, whose cloudy Skirts,

Ode on a Grecian Urn 第四 To Autumn についての補説

With Brede ethereal wove,

O'erhang his wavy Bed :

さて今や、輝く髪の太陽は

かなた西方のとばりのなかに腰をおろし、

雲のもすそは、妙なる刺しゅうが施こされ、

波の臥所におおいかぶさる。

ここにおいて用いられた Brede については、つぎのようなある評言が加えられている。この言葉については、適切な言葉であるとか、あるいは、このようにしかならないとは言い得ないものである。⁽¹³⁾このようにコリンズ自身が用いても成功し得なかった言葉であるから、これを利用して成功をおさめるということは余程むつかしいことであろうということは判る。このような、むつかしさを意識していたか、あるいは意識していなかったかは判らないが、この言葉を使うことには、かなり冒険が伴ってくることだけは明らかなことであったであろうと思われるにもかかわらず、あえてこの言葉を使用したところにキーツの無理があったと見るべきであろう。ただこのような一語という小さな問題ではあるが、これによって、詩が生きもし、また死にもすることが判る。詩のむつかしいところがここにある。キーツの天才をもつてしても、このようなところにおいて、つまづくのである。これでもって、だいたい第五スタンザ

における、キーツと十八世紀的表現という問題は片が付いたので、つぎにこの問題をキーツの対十八世紀の態度へと広く展開させてみるとどうなるであろうか。

既に述べたように対十八世紀の態度と言っても、それぞれの詩人において、おのずから差異を生じてくる。言ってみればキーツの場合、彼の態度は大体においてワーズワスとコールリッジのそれに近いものを持っているとていいであろう。さらに、もっとこまかく言ってみればコールリッジのそれに、より近いものを持つと言っていいであろう。と言うのはワーズワスの場合、彼の反発的な姿勢にもかかわらず、ほとんどその生涯を通じ、用語において、また思想において十八世紀的なるものから脱け出ることではできなかったことを思い出してみると、このことは言い得るであろう。ただし、よりコールリッジに近いと言ってみても、それはただ表面的の意味であつて、その内実にかかわるものではないことは、もちろんのことである。そして、この表面的な類似をコールリッジからの影響に帰することは、これも早急に過ぎることであつて、かなりの留保を要することは言うまでもない。しかし、ロマン派の詩人たちが、それぞれ独自の態度をもって十八世紀というものを迎え、これを処理したのであるから、一応の系譜を設けようとすれば、キーツはコールリッジにつながつてゆくことになるであろう。とにかくコールリッジから宗教という要素を除いてしまえば、彼がかなり素直にキーツとつながつてゆくところがあるということは言い得ると思われる。とにかくこのように、一括してロマン派と言うが、一筋縄では、なかなか処理できない個性的なものがあり、ここにまた、近代の急速な歩みを感じ取れるのである。ワーズワスとコールリッジが共同して反発したようにキーツも十八世紀に反発した。

Could all this be forgotten ? Yes, a schism
Nurtured by foppery and barbarism,
Made great Apollo blush for this his land.
Men were thought wise who could not understand
His glories : with a puling infant's force
They sway'd about upon a rocking horse,
And thought it Pegasus. Ah dismal soul'd !
• • •
• • •
A thousand handicraftsmen wore the mask
Of Poesy. Ill-fated, impious race !
That blasphemed the bright Lyrist to his face,
And did not know it, ——no, they went about,
Holding a poor, decrepid standard out
Mark'd with most flimsy mottoes, and in large

このことは皆忘れることができようか？

確かに、虚飾と粗野に育てられた

分裂は、

偉大なるアポロをして、彼のこの国のために顔をあからめせしめた。

アポロの栄光が判らぬ奴らは賢者と考えられたのだ。

ビービー泣く子供のような力でもって、

奴らは揺り木馬に乗って歩いていた、

そしてそれをペガサスと書いていた。

ああ、暗き魂をもてる者たちよ！

•
•
•

千人の職人たちが詩歌の仮面を付けていた。不運の、不敬のやからよ！

輝かしい叙情詩人を面前においてけがし、そしてそれに気が付かぬ——いや、彼らは、

情けない、疲れ果てた旗を持ち出して、うろついていた、

その旗には、吹けば飛ぶようなモットーとそして大げさに、

ボワローとかいう名がついている。

ここに見られるとおり、キーツはボワローの亜流どもを、はげしく攻撃した。ボワローの亜流の筆頭は言うまでもなく、ポープであった。キーツがこれらの十八世紀の詩人たちを攻撃した根拠は「揺り木馬」すなわち十八世紀の詩人たちが好んで用いた *couplet* によってできあがった「虚飾」と「粗野」に満ちた叙情の枯れはてた詩にあった。さらに付け加えると、詩を殺してしまう十八世紀流の理知性と教訓性も当然攻撃の根拠になっていたのであろう。確かにキーツは十八世紀を代表する詩人としてのポープをこのような立ち場から眺め、彼に対して、はげしい反発の情を抱いていたことであろう。しかし、おそらく反発の情のはげしさの余り、キーツのポープ観は少なからずゆがんでいたことは容易に判る。あるいは当時の見方としては致し方がなかったのであらうか。ポープを師とまで仰いだバイロンにしても、その見方はひたすらに風刺の面にのみ向けられ、当時としては、かなり特異な見方であったにしても今日から見れば、それはやはりかなり傾いたものである。すなわち、ポープの時代から既にロマン派運動は始まっていたわけであり、ポープの「牧歌集」(*Pastorals*)は詩の新しい時代と新しい誕生のきざしを示すものであり、したがって同じ古典派と言ってもポープの場合はかなり条件を要するものであったことは全くキーツには理解されなかったようである。おそらく彼がシェイクスピアに対して抱いたような理解をもってポープを読んだならば、おそらく自分とかな

りつながるものを発見して喜んだであろうと想像されるし、またその可能性も強いのである。⁽¹⁷⁾ このような一種の読み違いを彼はミルトンに対しても、またチャタトンに対しても行なっている。彼のミルトンに対する非難は全く意味をなさないものであり、またチャタトンへの賛辞は見当違いであつた。⁽¹⁸⁾ このようにキーツはときどきその批評において当を失することがあるので、彼のポープ非難もこの類であるかもしれない。あるいは始めから彼の性格に合わないかあるいはまた当時の風潮に押されたのかもしれない。いずれにしろキーツは十八世紀の詩人たちに対しては、今から見れば偏見のとすら思われるような反発の感情を持っていたと言つてさしつかえはないであらう。しかしここで問題が出てくる。それはこの反発的な感情が、きれいに処理されたかどうかという点から言へば、それは彼の手紙のいくつかにも現して見た場合どのようになるであらうか。(十八世紀的心情という点から言へば、それは彼の手紙のいくつかにも現われているが、ここでは、このことに触れる必要がないと考えられるので除くことにする。)

一八一九年四月末日、キーツは「プシケによせるオード」(*Ode to Psyche*)を書いた。このオードを境にして彼の詩作は絶頂に向かつてくるが、このオードの形式は、きわめて不安定である。最初の形すなわち彼の手紙のなかにおけるものはつぎのようなスタンザ形式を取っている。この手紙のなかにおけるものは言わば草稿の形というわけになるのであるが、ここにやはり既に不安定性が認められるようである。スタンザ行数に切ってみると、

二三行——一二行——三二行

という恰好になり、これがいわゆる「一八二〇年詩集」になるとつぎのように数えられる。

一二行——一二行——二二行——一四行——一八行 (H. W. Garrod (Oxford Editions of Standard Authors): Gerald Butler; H. B. Forman; E. de Selincourt などがこれによるもの) の形式を取る版が多い。)

異なるものとしてはつぎのような数え方がある。

一二行——二二行——二二行——一四行——一三行——五行 (Edmund Blunden)

あるいは、

一二三行——一二行——一四行——一八行 (H. W. Garrod (Oxford English Texts); J. M. Murry) など。

このように「プシケにせよせるオード」はスタンザの切り方が今日に至るもなお一定していない。このことは何に由るものであるかは、さらに考察してみる必要があるであろうが、ここではこのオードが最初から確固とした形式をとり得なかつた骨格の脆弱さに基因するというひとつの結論を出せば足りる。しかしこのオードを乗り越えようとキ

ツは彼の傑作を書く。「憂うつによせるオード」(*Ode on Melancholy*)、「ナイティンゲールによせるオード」(*Ode to a Nightingale*)、「ギリシヤの壺によせるオード」(以上いずれも同年五月)、「怠惰によせるオード」(*Ode on Indolence*) (五月あるいは六月)、「レイミア」(*Lamia*) (七月から八月にかけて)、そして「秋によせて」(九月)である。前の四つのオードはことごとく、その形式は十行を単位とするスタンザをいくつか組み合わせたものから成り立っている。それぞれのスタンザ数は異なるが各スタンザの行数は一致している。このようにして、傑作であるオードの形式はなんの破綻も見せず、しっかりと各作品を支えている。この十行スタンザという形式はどこから得られたものであるか。おそらくこれはキーツ自身の独創によるものではなく、十八世紀において普通であった形式のあるものによって影響されたものであらうと考えられている⁽¹⁹⁾。ただ残る「秋によせて」だけは十一行スタンザの形式を取っているが、これもやはり十行スタンザのひとつの変種として考えていいのではなからうか。この辺の事情はよく判らないが、今までの十行スタンザに対して変化を考えたものなのであらうか。いずれにしろこの十一行スタンザも、とにかく十行スタンザから派生したものであることは確かなことであらうと思われるので、ここに一括して考えてみて差しかえないであらう。「レイミア」においてキーツは、「歯切れのいいヒロイック・カプレット」に帰っている。これこそはドライデン、ポープ流の「揺り木馬」ミーターなのである。もちろんこの形式は、ドライデン、ポープの機械的な模倣に終始したのではなく、キーツ独自の生き生きとした色彩は加えられており、さらに一段と形式は格調の高いものとなってきており、傑作たらしめる基盤となっている。このような事実を見てみるとキーツの場合、攻撃がみずからにはね返ってきたような工合になってきている。さらにこれに関して、もうひとつの例を挙

げてみる。一八一七年十二月、キーツは「陰うつな夜の十二月に…」(In drear-ighted December…) で始まる八行スタンザを三つ重ねた二十四行の短い詩を書いている。これはドライデンの「スペインの修道士」(*The Spanish Fryar*)のなかのひとつの歌からの影響下に書かれたものであることは既に指摘されていることである。これはキーツの作品のなかでは愛すべき佳品のひとつであると考えられるが、これを成功せしめたのはその韻律の軽快で無駄のないところに由るものである。キーツがドライデンに心をひかれたのもドライデンのもつ音楽性においてであろう。グレーが言うように、ドライデンにおいては「古き韻律の音楽はまだ響いていた」のであり、そして、ドライデンをもって音楽は消えたと言われるのである。⁽²¹⁾ この結び付きにおいてキーツの詩人としての感覚は正確に働いていたことをわれわれは知る。また繰り返すがドライデンにおいてはこのような正確な感覚の動きを見せたにもかかわらずポープのもつ叙情性はなぜキーツには把握できなかったのであるか。いずれにしろ、キーツの激しい反発にもかかわらず前の時代、そしてそれが一部を形成している伝統は裏手のほうから彼に影響してやまなかったのである。これは時間間の皮肉な反作用と見る必要はないのであって、当然の現象であると言わなければならないのである。伝統はいかなる場合においても断絶するものではなく、どのような反発が生じてきても、必ずいわば不連続の連続というようなながりを持ちながら一線を成してつづいてゆくという平凡な一例証であったのである。T・S・エリオットの場合もそうであったように、キーツの場合も結果から見れば、反発には空しいところがあったわけであり、伝統の光りには浴さないわけにはいかなかったたのである。したがってキーツの対十八世紀の反発は、これによって逆影響され、彼の詩が一層の確かさを増す足がかりとなったことが判るわけである。ここでもう一度「ギリシヤの壺にせよオード」の

第五スタンザの冒頭における用語の失敗例を思い出し、試みる必要がある。形式という点においては見事な成功を収めたキーツも用語においてはつまづいたのである。このように対十八世紀の態度においても成功もありまた失敗もあったのであり、ポーブ（およびその一派）に対する反発にしてもミルトン、チャタトンの場合に示したような偏向も見せているが、これもやはり少し見方を変えてみれば、十八世の合理的な理智性と教訓性の排除ということから言えば、この程度の、すなわち偏向的と思われるような態度も必要であったかもしれないのである。この点に強く重点を置いた結果は、あるいはどうしてもこのようにならなければならないのかもしれない。そしてこの十八世のなるものの排除という面から言えばキーツの場合成功であったのであり、このようにして彼の芸術性はやと確立されたのである。とにかくキーツと十八世紀あるいは十八世紀的表現ということを考えてみるとかなり微妙にして複雑なものがあることが判るが、表面的な反発はどこまでも表面的なものにとどまっていたのであり、十八世紀とは意外に深くつながっており、この点ではやはり他のロマン派の詩人たちと共通するのである。（意外に深く、という意味をもっと明らかにするために、前にも触れたとおり、キーツの手紙にも現われてくる十八世紀的心情をもさらに問題にすべきであるが、ここでは詩の問題にだけに限っておいた。）

つぎに（Ⅱ）の問題に移るわけであるが、これは「秋によせて」の第二スタンザにおける「擬人法」の問題である。これは既述の如く手法——型——数——その意義という順序でこの問題を検討してゆくことにする。問題の第二スタ

んサの全文はく物のたひびあぬ。

Who hath not seen thee oft amid thy store ?

Sometimes whoever seeks abroad may find

Thee siting careless on a granary floor,

Thy hair soft-lifted by the winnowing wind :

Or on a half-reap'd furrow sound asleep,

Drows'd with the fume of poppies, while thy hook

Sparses the next swath and all its twined flowers :

And sometimes like a gleaner thou dost keep

Steady thy laden head across a brook ;

Or by a cyder-press, with patient look,

Thou watchest the last oozings hours by hours.

君の貯えのなかに、誰が君を見なかつたであらうか？

時折り、外にさがす人は君が穀倉の床の上に、
ほんやり坐っているのを見るかもしれない。

髪のを、ふるい分ける風に、ゆるやかに吹きあげられて。

あるいは、半分刈られた畦の上にぐっすり眠っている、

ケシの香りであうととされて、そして君の鎌はつぎのひと刈りとそれにまつわるすべての花を残している。

そして、時折り、落穂拾いのように君は、

小川の上に、実った頭を垂れている、

あるいは、リンゴ酒を搾る機械のそばで、

辛抱強いまなざしで、

君は、最後のしたたりを何時間も何時間も見守っている。

この第二スタンザの手法あるいは技巧として注意すべきはつぎの語である。すなわち第一行

Who hath not seen thee oft amid thy store?

における thee : thy と、第三行

Thee sitting careless on a granary floor,

における Thee' 寝よびすべしねにじづく 第四行

Thy hair soft-lifted by the winnowing wind:

における Thy' 同じく第六行

Drows'd with the fume of poppies, while thy hook

における thy というような代名詞の目的格と所有格の形である。この二つの形のほかに第八行

and sometimes like a gleaner thou dost keep

において thou という主格の形が現われ、さらにつぎの第九行

Steady thy laden head across a brook:

においてはまた所有格形の *thy* となり、これが一行において最後の行

Thou watchest the last ooziings hours by hours.

においては主格形の *Thou* が冒頭に現われてくる。数えてみると目的格の形が二個、所有格の形が四個、そして主格の形が二個である。ここで始めに注目すべきは前の二つの形すなわち目的格と所有格の形である。しかも前者二個という数に対して後者が四個という倍の数になっていることである。そして *Thee* は第一行と第三行に出てくるのみである。第三行においては冒頭に位置し大文字をもって始められていることも注意を要するであろう。すなわち第三行においてこの目的格の形が強調されてくるという事実が大切である。これに対して *Thy* という所有格の形は第一行、そして二行おいた第四行においては冒頭に大文字をもって位置し、さきの第三行に現われた大文字をもって始められた *Thee* と均等の力に対するようになる。このことは読む者の脳裏から *Thee* の力を消し去るであろう。ここに特殊な巧妙さがある。かくして力を復活した所有格の形は一行おいた第六行と、それからさらに二行おいた第九行において配置されている。ところがこの第九行至る前の第八行の後半に至って主格形の *Thou* が始めて現われてきていることが重要である。ここでは、はっきりと秋の擬人化が始めて成立するのである。そしてこの主格の形がつぎの

行においてまた所有格の形に変化して、やわらげられ、二行において末尾の第十一行においては冒頭に大文字をもつて位置し、この主格が今までの十行に現われてきた二個の目的格形と四個の所有格形と序曲的な意味をもつ一個の主格形を、ここにおいて統一する。したがって主格形を末尾の行の、しかも冒頭に位置せしめたその技巧的な意味は大きいと言わなければならないのである。このように各格の形を一度はそれぞれ冒頭において一応強調された形にするわけであるが末尾の行の冒頭の主格形は特別な意味を持っている。ことに第三行の *Thee* と第四行の *Thy* の冒頭における配列は視覚的に言えば末尾の行の *Thou* と同じような力を持つように思われるが、その内容においては今述べたような差異があるのである。このように視覚と内容の不思議な交錯も特殊な技法と言うべきであろう。さらに所有格形四個という数の多さは何を物語るか。これは主格の形は言うまでもなく目的格の形よりも、どうしてもその内容において力が弱くなってくる。この事実によってここに漠とした印象を読む側に与え、これが目的格形と交錯しながら来たるべき主格形への伏線的な役割りをなすと同時に、このオードの書き出し

Season of mists and mellow fruitfulness,

の印象をこわさないようにするのである。このような代名詞の巧妙な用い方がこの第二スタンザにおいては注目すべき特色となるのである。しかしこの代名詞による擬人法が、このスタンザでは終らず、つぎの最後のスタンザに余響を残す、

..., thou hast thy music too, —

…汝にはまた汝の調べがある——

ここにおいても主格形が所有格形のなかに吸収されつつ消えている。すなわち前のスタンザの末尾の行の強い *Thou* がこの第三スタンザの第二行において *thou* という形になり、さらにこれが二つの格のなかでは最も弱いものとなっている *thy* と変わって消えてゆく、ちょうど音楽の終末のように。このような代名詞の使い方をキーツはやはり三カ月前の五月に書かれた「ギリシヤの壺によせるオード」において試みている。暫くこのオードに現われた技法について見ることにする。問題とすべき箇所はつぎの三つである。(イタリックは筆者)

..., who canst thus express

A flowery tale more sweetly than *our* rhyme : (I. 3-4)

このようにして、われわれの歌以上に甘美に

花の物語りを述べることができる。

Ode on a Grecian Urn および To Autumn についての補説

*Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity : (V. 4-5)*

汝、黙したる形はわれわれを悩まして思考をうばってしまう、
ちようど永遠がそうであるように。

*Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, ... (V. 7-8)*

汝はわれわれの悲しみとは違った悲しみのなかで、
人間の友となるであろう。

ここに現われている代名詞の *our : us : ours* という二個の所有格の形と一個の目的格の形であるが、この二つの格の形のなかに含まれた *we*こそはキーツ自身のことを指す⁽²²⁾とすればこのように主格を出してこない方法は間接的に自己を現わそうとする彼独特の技巧であると言うべきであろう。しかこのオードにおけるよりは「秋によせて」の第二

スタンザおよび第三スタンザにおける、ほのかなその残響に現われた代名詞の用い方のほうが、はるかに複雑にまた巧妙になってきていることが判る。しかしこの二つのオードに共通することは、露骨を避けて間接的な表現を取りながら、実は巧みに主格を生かしてゆくという技法であろう。この、ように代名詞の微妙な扱い方はキーツにおいては独特なものであろう。さらに少し付け加えておくとこの「ギリシヤの壺によせるオード」においても、今われわれが見た使い方のほかに、さらに *thou* と *ye* という代名詞が用いられていることに注目すべきであろう。これらの二つの代名詞が *we* (もちろん正確に言えば *our*: *ours*: *us*) とさらに交錯して複雑になってくる。ここでこのような代名詞の使い方に焦点を当ててみると面白い考察ができると思われるが、今はその必要はない。しかしただひとつだけここで注意しておくべきことは、さきに (I) の (i) において扱った、このオードの末尾二行の読み方についても特にこの第五スタンザにおける *we*: *thou*: *ye* の三つの代名詞の形の扱い方がかなり大きな意味を持つてくるということである。このような意味に基づいてこの二行を読んだのが (I) の (i) の (C) の方式であろう。当然ここで、そのような読み方に至るべき経過が検討されなければならないが、ここでは示唆だけを示しておく。

以上において見たように「秋によせて」の擬人法についてだけでも、かなり複雑な手の込んだ技法が代名詞を材料にしてなされていることが判る。ここにキーツの "artist" としての側面を見ることができよう。

「秋によせて」における擬人法について、つぎに問題になってくるのは、ここに表現された「人」の型すなわちこの「人」についての性別である。ギリシヤ人は神々を彫刻に表現するとき、あるいは男性の形を、あるいは女性の形

を取った。キーツにしても秋を擬人化するときには彼の脳裏には男性かあるいは女性としてのイメージが浮んでいたのであろうと思われる。このいずれであるか。「秋によせて」を一気に読みあげてゆくときには、このような性別などは問題にはならないのかもしれないが、しかし男性として読んだときと、女性として読んだときとの相違はやはりあるであろう。私自身としては始めからこれを男性のつもりで読んでいた。その根拠とすべきことは、もちろん漠としたものであつて、主張すべきものは何も持っていない。なぜ男性として読んだかという点、第三行目あたりの「穀倉の床の上に、ぼんやり坐っている……」というようなイメージが、ロダンの彫刻「考える人」に偶然結び付いたことに由来しているような気がする。それ以来私はこのオードにおける「人」を男性と信じ込んで疑うことはなかった。ロダンの彫刻に見られる力強い筋肉質の男性が静かに頬杖をついて穀倉の床の上に坐っている。そして今までに経過してきた季節の推移が秋において凝結するのを反省している。秋の充実した実りはこの男性の逞しい筋肉が象徴する。このような勝手なことをイメージとしながらこのオードを読んでいた。しかし、やはりこれは恣意をまぬがれぬことであり、ここに、より根拠のあるものを求めなければならないことを感ずる。

この擬人法における型を女性型とする説はつぎのような理由に基づけられている。⁽²⁴⁾ だいたい今までの解釈では秋というラテン語 Autumnus は男性名詞であることによつて、秋を男性型としてとらえてきている。しかしキーツの場合擬人法は例外なく女性型として現われてくるようである。「秋によせて」においても例外ではなさそうである。例えば第四行

Thy hair soft-lifted by the winnowing wind :

において「髪の毛がゆるやかに吹きあげられて」いる事実を男性に関連せしめると、これは性別が付かなくなつてくる。さらに第八行から第九行にかけて個所

And sometimes like a gleaner thou dost keep

Steady thy laden head across a brook ;

において、「落穂拾い」と「実った頭」との調子を同じくしようとするならば、やはりここにおける「君」はどうしても女性に近付いてこなければならぬのではなからうか。例えば「ナイティンゲールによせるオード」第七スタンザにおいて、異国の小麦畑のなかに働いていたのは女性ルースではなかつたか。ここに関連づけてみると「君」はどうしても女性になつてこなければならぬのである。以上が女性型とする理由づけである。たしかに、このように言われてみれば女性型がかなり首肯できるような気がする。このような女性型を始めからはつきりと(ただしその理由は述べられていない)、ギリシャ神話におけるような女神のごとく女性型と受けとる説もある。そして秋と言えば女性を思わす乱れた髪の毛と常に関連づけて考えられるのであろうか。たまたま私はつぎのような文句に出逢つた。(イタリツクは筆者)

Ode on a Grecian Urn をよむ To Autumn についての補説

Crown me thy poet, not with a garland of bays, Oh no, the
number of those that steal the laurel is too monstrous already,
but swaddle those my brows with thy unhandsome boughs,
which like *Autumn's sotten hair* hang dangling over thy dusty eyelids.

—Thomas Dekker: *Gull's Hornbook*, Introduction.

しかしこの例においても、ただ髪が生えているということを根拠にただでは秋を男性として考えるべきであるか、あるいは女性として考えるべきなのか判断を下すわけにはいかない。この同じような判断の動揺をやはり、女性型とする前の二つの説にも感じられる。というのは、この二つの説のどちらからも男性型としてはいけないという積極的な理由を引き出すことはできないからである。この点については後者の説は始めから問題にならないが前者の説においても、「ゆるやかに吹きあげられる髪の毛」からも、あるいはまた、たまたまルースが女性であったからと言ってここににおける「落穂拾い」も積極的に女性と解さなければならぬ根拠はどこにもないであろう。であるから「ゆるやかに吹きあげられた髪の毛」だけをもってしては（この場合は「落穂拾い」のことには触れていないが、主張の調子から言って触れないのが当然であろう）、女性型とするわけにはいかず、またさればと言って男性型と決めてしまうわけにもいかないという説はかなり納得性を持っていると言ふべきであろう。こう考えてみるとこの擬人法の型とい

うことについては積極的な結論を出すわけにはいかないことになる。ただ目下のところ最初に挙げた説、すなわち女性型にかなり強く傾く説が、やや参考にすべきであり、面白い説であるということぐらしか言えないであろう。しかし「秋によせて」という一篇の詩を読むとき、この個所の型を女性にとるか男性にとるかによって、この詩の印象はかなり違ったものになってくるであろう。平凡に考えてみても男性として受け取った場合には堅い力に満ちた充実感が、そして女性として受け取った場合には、穏やかな静寂感が得られるであろう。しかし、このような平凡な感じ方でも、もう少し細かく言えば、ここに年齢的なものを感じるのとさらに違ったものになってくるであろう。この場合男性について、さほど印象の違いは大きくないと思うが、女性については、その違いは余程大きくなってくると思う。こうなるとここにおける型という問題もかなり重要だと思われるが、いずれの型に即して読むかは、やはり読む側の自由ゆだねられるより仕方のないことであり、したがって、そこには違った印象が、いくつかに分かれて与えられるであろうが、第三スタンザにおいて、その差異は統一されるであろうし、またこのスタンザにはそれだけの統一力があるように感じられる。

型という問題にひきつづき今度は数という問題が出てくる。私がこの数という問題に出逢ったのはブランデンの言葉においてであった。このことについては既に一度触れたことがあるが、もう一度ここで繰り返すことから始めなければならない。氏は「秋によせて」についてつぎのように言う、このオードは従来ギリシャの田園詩人テオクリトスの牧歌にたとえられてきたが、実際のところこのオードはイギリスの秋の田園についての詩ではなく、「神々」(daïtes)

と「変形された農夫たち」(metamorphosed husbandmen) についての歌である。このような解釈によると擬人法を第二スタンザのみに限るわけにはいかなくなってくる。もしこの解釈に従うならば、複数形の二つの名詞すなわち「神々」と「変形された農夫たち」というのはこのオードにおいてどれを指するのであるか。あるいはこのように細かく分離して読まないで「神々と変形された農夫たちについての歌(a song)」と一気に読み、そしてこの「歌」のところに重点を置いて、神や擬人化されたものが多く出てくるギリシャの田園詩に似た歌と読むべきなのであるか。こう読めばブランデンの解釈は筋が通ってくるような気がする。いずれにしろこの説明の仕方には多分にあいまいなところがあるようであり、どのように説明を解すべきであるのか今のところ私には決しかねる。しかしブランデンの場合は「秋によせて」というオード全体について為された解釈であるが、さらにこれとは違って、はっきりと第二スタンザにのみ限って為された解釈がある。ブッシュ(Douglas Bush)は「秋によせて」の神話形成の力に触れた個所で、「第二スタンザのデリケートな擬人化されたもの(personifications)⁽⁸²⁾」と複数形をもって述べている。このように言われると、ますますわれわれの疑惑は深まるばかりである。この説明に従えば、確かに擬人化されたのは秋だけでなくこのほかに他のものもあることは疑いを容れなくなってくる。この第二スタンザにおいて秋以外で擬人化されたものというのはどれを指すのであろうか、理解に苦しむ。このスタンザにおいて「人」を指すものと言え第一行における Who と第二行における whoever しかないようであるが、これは擬人化されたものとは言えないであろう。あるいはこれを自然に生存する生物の何かを指すとすれば、この説明も可能であるかもしれない。しかしこのように考えることには、やはり無理が伴ってくるのであろう。つぎにこのオードについてその擬人化されたものを

単数形と考える説もある⁽³⁰⁾。これが私には今のところ最も抵抗が少なく受け取ることができるような気がする。このオードにおける数の問題というのは以上のようなことであるが、この問題も、さきに扱った型の問題と同じように、明確な判断を下し得えない、むつかしいものを含んでいるように思われる。ただわずかに、つぎのような結論に似たようなことが言えそうである。例えばブランドンそしてブッシュのように、このオードをギリシヤの文学あるいは神話に関連せしめるとき（もちろんこの二人にはその対ギリシヤの態度において、かなりの差のあることは言うまでもないが）、複数形という考えが出てくるのであろうか。しかし、この複数形という考えが出るに至るまでの経過については、さらに説明がほしいところであり、またしばらくわれわれとしても、もつと考究を要することであろう。

最後にキーツにおける擬人法の意義という問題を考えてみる。改めて言うまでもなく擬人法という手法を最も充分に生かしたのはギリシヤ人であり、これが芸術の伝統となってヨーロッパに受けつがれ、さらにイギリスの詩にも入ってきて、そこに新しい伝統を生み出した。この手法のイギリスの詩における系譜をたどることは当座の目的ではないのでこれを一切省略することにし、いくつかの具体例においてこの手法の成立のむつかしさを検討し、これをキーツに関連せしめて考えてみることに範囲を限定する。この手法を詩に応用して、それを成功せしめるために、相当の伎倆を要することは言うまでもない。擬人化と言っても、その対象は数多くあるわけであり、これを細かく検討する余裕はここにはないので、そのうち対象を、普通に扱われる場合の多い抽象概念と自然的事象の二つに求めてみることにする。この二つのものを擬人化することは特に前者においてむつかしいであろうが、後者においても、このほ

うがより頻繁に対象になり易いので、いわゆるマナリズムを招くおそれが多分にあるわけで、ここからまた前者とは異なつたむつかしさが出てくるのである。この前者と後者についてのむつかしさについては次第に触れることにならるであらう。抽象観念の擬人化ということについての成功例はギリシヤ神話をその代表的なものとするであらうが、イギリスの詩においても成功した例は多くある。そのなかでもたとえばミルトンなどがその成功例を多く残した代表的な詩人と言ふべきであらう。⁽³¹⁾そしてこの擬人化という手法は十八世紀において良くも悪しくも絶頂に達する。そして擬人法は十八世紀が独占する観を呈するに至り、その成功したものは「威厳」(dignity)を獲得するに至つた。⁽³²⁾それが失敗した場合にはロマン派の詩人たちの攻撃の対象にされたのである。ポーブなどがその好対象にされたのは言うまでもない。自然を擬人化の対象に選ぶことはかなり古くから行なわれていたらしく既にやはりスペンサーなどにすぐれた成功例を見出し得る。⁽³³⁾もちろんこの種の擬人化も十八世紀において全盛を極めることになる。このようにしてとにかく擬人法は十八世紀を経てロマン派のなかにも入つてゆくわけであり、ロマン派の詩人たちのなかから自然を対象とする擬人化の手法の一例を求めようとするとワーヅワスが最適であることには異論はないであらう。そしてこの目的に最適である作品を選ぶとすれば「ティンタン寺院」(*Lines composed a few miles above Tintern Abbey*)⁽³⁴⁾であらう。その選択の理由は、この詩は十八世紀の抽象的で、叙述的な詩の崇高化された後裔である⁽³⁵⁾と云われるからである。さらにこの詩のなかのどこにその擬人化の手法の跡を求めるべきであるかと言つと、だいたい一二一行から一二三行にかけてのあたりであらう。

… and this prayer I make

Knowing that Nature never did betray

The heart that loved her :

そして私がこの祈りを捧げるのはつぎのことを知っているからだ、

自然はおのれを愛する心は一度も裏切ったことがないということ。

問題とすべきは後半の二行である。この二行が極めて短いとは言え、十八世紀直系と評される詩のなかに現われているという事がらが、これから「秋によせて」の擬人法と対比させるのにはまことに好都合と言わなければならない。さらにこれをもってロマン派における自然を素材とした一例とし、かつこれを通して十八世紀におけるこの種の擬人化がいかにあったかをも彷彿たらしめることができるであろうと考えられる。この二行を読むとき、われわれは、はつきりと抽象性というものを感じる。さらに、ここにおいて、われわれはワーズワスの自然観の本質とそして擬人化のむつかしさを理解することができる。このようにこの場合はその対象は自然であるが、これを擬人化したとき抽象的になるということは、ワーズワスに現われた一般的な特色とそして彼に独特の性格という二つのことを示している。一般的な特色というのは、今述べた擬人法のむつかしさを指す。擬人化されたものは、しばしば強い比喩的な要素において欠けるところがある⁽³⁵⁾と言われるが、これがその良い例と言わなければならない。つぎにワーズワス独

特の性格というのは、この短い二行に集約されている彼の自然観である。ここに現わされた抽象性は本質的なところで彼の自然観にかかわってくる。彼において自然は、自然の風景に内在するが、しかしまたそれを超越する、大きな漠とした本体として人性化されてくる。⁽³⁶⁾このように、いわゆる代表的自然詩人と目されるワーズワスにおいても擬人法を自然に応用するとき、どうしてもそれは彼の本質的な対自然の態度にかかわってき、そしてそこに抽象性が獲得されて、これが擬人法一般の欠陥を代表するような形になってくる。やはり擬人法を成功せしめるにはその表現において具体性を失わないようにしなければならない。この具体性に比喩的要素の強さがひそんでいるのである。この点を考えながら秋によせての第二スタンザを読むときに、いかにキーツが擬人法を成功せしめたかが判るであろう。しかしキーツがこの手法を成功せしめることを得たのは、やはり十八世紀においてこの手法の実験が頻繁に繰り返されていたことを忘れてはいけぬであろう。おそらくこの実験がなかったならば、当然キーツの成功もあり得なかつたであろうということは自明である。ここにおいてこの擬人法という問題は、さきの (I) の (ii) にもかかわってくることになる。しかしキーツはこの、いわば十八世紀において実験的な過程を通り越して使い古されてきた手法に具体的な内容を見事に盛って、もう一度新しく復活せしめて見せたところに大きな意義が出てくるのである。さらにこれに加えなければならないのは、この手法によって成立せしめられた「秋によせて」の第二スタンザにおけるギリシヤ的な性格である。この性格は言うまでもなくそこに獲得された具体性から由来するものであるが、これを基礎として、ギリシヤの彫刻に見られるような造型性⁽³⁷⁾が加えられている。さらに、このようにしてできあがった詩的彫刻には、ギリシヤ彫刻に特有なものとされている、淡い哀愁すらただよっていることを、われわれは感ずるであろう。この感

じがなければ、つぎにつづく第三スタンザにおける離別感生きてこないであろう。あるいはこの淡い哀愁感、第三スタンザが詩人の手によって書かれないうちに既にその離別感が逆に反射していたことから出てくるかもしれない。いずれにしろこの第二スタンザにおける擬人法のように、ギリシヤ的な古典性を獲得せしめるまでに成功している例はほかには容易に見当たらないであろう。大胆に言い切ることを許されるならばイギリスの詩における擬人法はここにおいて極まりそしてここを境として衰えていったのである。キーツ以後今日に至るまで、いかなる詩人もこれを越え得なかったことだけは確かであろう。そしてさらにキーツは「秋によせて」において、しかも、さらに限定するならばこの第二スタンザにおいて彼独自の自然観を確立したということも言い得るであろう。そしてキーツはこのオードにおいて、いかに自然を芸術のなかに生かすべきかという、どの詩人にとつても難問題となるものを見事に解決してみたことにもなる。しかも彼の場合においては、自然は具体性のままにとらえられていることも大きな成功であったと言わなければならない。ここから彼の対自然の態度という問題が新しく分離することになる。

(1) 一橋学会編「人文科学自然科学研究」(1) (「ギリシヤの壺によせるオード」における成立の前提)

(2) 「オペロン」(第五卷第二号) (『ギリシヤの壺にせるオード』の末尾二行について)

(3) この句の解釈には、なお疑問とすべきことが含まれていると考えられるが、今のところは従来の解釈に従って訳してお
く。

(4) 「なければならぬ」(must)は「…に違いない」と訳しても意味には変わりはない。

(5) Cf. H. W. Garrod(ed.): *The Poetical Works of John Keats* (Oxford English Texts, 1958), p. xix.

- (6) Quoted by John Holloway (*The Charred Mirror* (Routledge, 1960), p. 151).
- (7) Cleanth Brooks: *Modern Poetry and the Tradition* (Chapel Hill, 1939), p. 238.
- (8) A. H. House: *Coleridge* (Rupert-Davis, 1953) pp. 71-3.
- (9) A. E. Powell: *The Romantic Theory of Poetry* (Arnold, 1926), p. 186.
- (10) *Ib.*, p. 191.
- (11) H. T. Lyon: *Keats' Well-Read Urn* (Holt, 1958), pp. 76, 100, 107.
- (12) *Ib.*, pp. 76, 84.
- (13) J. W. Mackail: *Studies of English Poets* (Longmans, 1926), p. 152.
- (14) *Ib.*, p. 57.
- (15) *Ib.*, p. 61.
- (16) *Ib.*, p. 80.
- (17) Cf. Peter Quennell: *Byron in Italy* (Collins, 1951), p. 225.
- (18) Cf. Letter to J. H. Reynolds, Sept. 21, 1819.
- (19) C.D. Thorpe, Carlos Baker and Bennett Weaver (eds.): *The Major English Romantic Poets* (Southern Illinois Univ. Pr., 1957), p. 225
- (20) *Ib.*, p. 227; Cf. Oliver Elton: *A Survey of English Literature, 1780-1830*, (Arnold, 1948 ed.), II, pp. 242-3.
- (21) J. W. Mackail: *op. cit.*, p. 66.
- (22) 前掲「木々ロロ」木〇風。

- (23) Cf. Edmund Blunden (ed.): *John Keats: Selected Poems* (Collins, 1961), p. 258.
- (24) R. H. Fogle: *The Imagery of Keats and Shelley: A Comparative Study* (The Univ. of North Carolina Pr., 1949), p. 58 n. 38.
- (25) Roger Sharrock: *Keats: Selected Poems and Letters* (New Oxford English Series, 1964), notes to *To Autumn*.
- (26) Quoted by H. W. Wells (*Poetic Imagery* (Russell and Russell, 1961), p. 162).
- (27) Bernard Groom: *Selection from Keats* (Macmillan, 1963), p. 122.
- (28) 「1 雑詩集」(蕉田十一集雑詩中) 二 夕風 (「*To Autumn* の 譯註」)。
- (29) Douglas Bush: *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry* (Pagent, 1957), p. 105.
- (30) Gilbert Highet: *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (A Galaxy Book, 1957), p. 353.
- (31) Cf. H. W. Wells: *op. cit.*, pp. 162-3.
- (32) *Ib.*, p. 162.
- (33) *Ib.*, p. 160. わりに華むらねはるる例は *Faerie Queens*, VII. vii. 7, ll. 1-5 にあるなり、ワレは「秋にやカト」の譯中と同ひつたかたも「坐った」形で擬人化が行なわれつつある。
- (34) Oliver Elton: *op. cit.*, p. 186.
- (35) H. W. Wells: *op. cit.*, p. 9.
- (36) C. C. Clarke: *Romantic Paradox* (Routledge, 1962), p. 52.