

To Autumn に ついて

菊池 亘

まずタイトルから始める。現在行なわれているキーツの詩集を見ると、いわゆるオードと称せられる詩のタイトルは、キーツの場合、だいたいつぎの四つに分けられる。

(1) 全くタイトルを付していないか、あるいは、名詞のみのタイトルを付したものの。例えば、

'Bards of Passion and of Mirth', *Fancy*

(2) 前置詞 'To' のみを名詞に付したものの。例えば、

To Autumn, To Hope

(3) 'Ode to..' という形式をとるもの。例えば、

Ode to Apollo, Ode to Fanny, Ode to Maria (これは多少例外的なタイトルが付
けてあるが一応ここにに入れておく), *Ode to a Nightingale, Ode to Psyche*
To Autumn など

(4) 'Ode on...' という形式をとるもの。例えば

Ode on a Grecian Urn, Ode on Indolence, Ode on Melancholy

(3)と(4)の形式についての差異は既に触れたことがあるのでここでは、くり返さない。われわれにとって問題になってくるのは(1)と(2)の形式、とりわけ、この論のテーマがかかわっている(2)である。*To Autumn* というこの(2)の形式は(1)と(3)(4)の中間に位置するように見える。なぜこのような形式をとるに至ったか。しばらくこの間の事情を見ることにする。H・W・ギャロッド(Garrod)の示すところ(*The Poetical Works of John Keats, Oxford English Texts, Second ed. (1958)*)によると、これから扱うオードには、*オ*とはタイトルがなかったことが判る。このオードは一八一九年九月二十一日(火曜)の日付けて翌二十二日 Winchester からキーツによって Bath に住む友人ウドハウス(Richard Woodhouse)に送られた手紙のなかにある。これにはいま述べたようにタイトルは、なにも付けられていない。ここからすると実は(1)の形式と同じものであったことが判ってくる。そうすると現在行なわれているような *To Autumn* というタイトルはどのようにして付けられるようになったかというつぎのような事情によるものであるらしい。ふたたびギャロッドの示すところによると、この手紙の宛人であるウドハウスがこれを転写する際に付けたものであることが判明する。すなわちギャロッドが *ET W* としているのがこれである。この形式は、*キーツの LAMIA/ISABELLA/THE EVE OF ST. AGNES/AND/OTHER*

POEMS./By John Keats./Author of Endymion./1820 という有名な詩集のなかに入って行ったのである。このように、はっきりとした *Ode to...* あるいは *Ode on...* という形式をとらなかつたことは一体なにか理由があるのであろうか。作者のキーツ自身がこの詩に対してオードとしての自信を持ちえなかつたのであろうか。もちろんこのあたりキーツの心情は今にしては知るわけにはいかないが、このような臆測がここから出てくる可能性はあるであろう。おそらく、このような臆測に立ってエヴァンズ (B. I. Evans) は、この作品に対して、これには、他の主たるオードに見られるような「構成的有機的な統一」は見られないとして、終局において、この作品は「描写的」なものにすぎないというような見解を取っている。⁽¹⁾ このエヴァンズの見解にはどう対すべきかということは今ここでは一切触れないでおくのがいいであろう。というのはこの論を進めてゆくうちに、このことは、おのずから明らかになってくるであろうと思われるからである。とにかく、この作品は、タイトルからだけに聞かして言えば、このような事情を持ち、また、このことから、詩作にあたっての詩人の自信の欠如すら臆測せしめるようなものが含まれている。しかし、いずれにしろ、この作品のなかには、秋 (Autumn) という言葉は一度も使われていないが、そして、たとえ今見てきたように後に付けられたタイトルがなかったにしても、この作品は秋を対象にしていることは明らかである。ここで少し話をわきにそらすと、キーツが手紙のなかにおいて書いたように、タイトルなしの、もとのままの形のほうが、あるいは、かえって作品として面白かつたかもしれない。と言うのは、これから検討を加えてゆくことになるわけであるが、Season of mists... という歌い出しを考えると、始めから *To Autumn* とタイトルをもって限定したイメージを読む者に与えてかかるよりも、むしろ、読む者に、'mists' とかわり合った漠とした印象を与えてお

くほうが、この詩のもつ味合いが一層増したかもしれない、などということも決して考えられなくはないであろう。あるいはキーツ自身この辺をねらったのではなからうかとさえ思われる。しかしこれも今のところ決定すべきよりどころは何もないし、またこのあたりに疑惑の眼を向けて、詳細に論じた研究も、私の接した狭い範囲では見あたらないようである。話をもとにもどすと、とにかくこの作品の対象は秋であることには異論はない。

対象が自然現象であるからと言って直ちにこの作品を自然詩と決めていいかどうかは疑問の余地が残るであろうが、論を進めてゆく上から言って一応今のところ表面的にこの作品を自然詩と見た場合、ここに取り扱われている秋とはどのような意味を持つてくるか。春夏秋冬という自然現象の経過が時と所を問わず芸術の対象となってきたことは言うまでもない。キーツの場合なぜ対象を秋にしなければならなかったのであろうか。なぜ春、夏、冬ではいけないか。たであらうか。たまたま詩作への意欲がわいてきたのは九月であったから秋を作品の対象と選んだという偶然的な事情をもってしては、おそらく説明がつけられないであらう。逆を言えば、春、夏、冬では詩作への意欲がわいてこないとしたならば、既にそれでは詩人であることを止めなければならないであらう。現にキーツの作品のなかには夏を歌ったものとしては、ソネット *'Oh! how I love, on a fair summers eve'* がある。もちろんこれも純粋な自然詩ではなく、同じく、このソネットが書かれた一八一六年の秋の作とされる *'Keen, fitful gusts are whisp'ring here and there'* と同一系統の作品と考えられるべきものであるが、詳細は別として、とにかく夏が対象になっている。夏という自然現象に触発されて、あるいは、ただたんにそれを利用することによって、この作品ができ上がったかどうかということは、今にわかに決めるわけにはいかないが一例として利用しておく。さらに冬を扱って成功した作品と

しては、三つのスタンザから成る 'In a dream-lighted December' がある。これも純粹な自然詩とは言えないであろうが例にはなり得る。今ここで三つの作品を例に利用したが、ここに既にキーツの自然の取り扱いかたの特色がでている。簡単に言えば、それには必ずと言っていいようにキーツの心情が投影されるか、あるいは、それがこまやかに織り込まれているということである。この自然の取り扱いかたはキーツの一つの特色であろう。しかし、これがそのまま、今われわれが取り上げている *To Autumn* に通用するかどうかは別問題である。残るのは春であるが、これには利用されるべき作品は見あたらない。ただ作品の底に流れる基調ないしムードとしてだけから言うならば、こまかく調べてみると見付かるかもしれない。この点、春の作品に豊富なわが国の文学とは異なるようである。もちろんこれは大いに風土的なものも考慮に入れてみなければならぬであろう。しかし、今言った意味で扱われるにしても、それは春というよりも、かなり夏に傾くものであるであろう。このように二、三の例を挙げてみたが、別にキーツにとっては、秋でなければ作品が成り立ちにくいというようなことはないようである。作品としては成り立ちにくいということはないようであるが、キーツが、ギティンクス (Robert Gittings) の言う 'The Living Year' の時期に、すなわち、詩人としては、あぶらの乗りきった時期に、この作品を書いたということに何か意味がありそうに思われる。キーツ自身、今までの詩作の体験から言って、たとえそれが短いものであったにせよ、オードという形式には、かなりの自信なり自負なりを持っていたであろうということは容易に考えられる。そうだとするならば、このオードという形式の中に、わざわざ秋を盛り込もうとしたということには何か理由があるであろう。あるいは、少なくとも、オードというものを自分の詩作の中でも本領と考えていたであろうから、この領域の中に持ち込むべき対象

に關して、一時的な詩興からそれを選ぶというようなことは、おそらく行なわないであろう。ただこの作品が友人に宛てられた手紙の中において書かれたという、一見座興的に見える事がらから、簡単に解釈すべきではないと考えられる。まして、事實はどのようであつたかは判らないが、秋が好きであつたというような好悪の問題として、この作品に對することは余りにも、その態度は安直であろう。

自然現象の一つとして見た場合、秋という一時期は、春と夏という二つの経過が、そこにおいて凝縮し、あるいは結晶し、これを受けとめながら、静かに既にそこには、眠りに入ってゆくべき準備がなされる時である。言いかえれば、春と夏が秋において統一され、そして冬もまたこれに向つて逆流する期間と考えられる。そこには一種のいわゆる永遠の今というようなものが存在するとも考えられる。この永遠性ということが少なくとも無意識的ではあつたろうが、キーツの魂には感じられたであろう。このような自然とのかかわり合いを持つために必要になつてくるものは、やはりそれは秋でなければならぬであろう。そして、この永遠性とかかわり合うことによつて、そこには浪漫的な心情が、いろいろな形を取つて現われてくる。したがつて、四季のうちでは、秋がもっとも詩的連想に富む時期であらう。バビット (Irving Babitt) が、「秋のほうが、おそらく春よりもずっと、Rousseauist の好む季節である」⁽²⁾と言つるのはこのあたりの事情を指すのであらう。あるいはまた「春の歌よりは、はるかに豊かで堂々たる、静かな賛歌」⁽³⁾が生まれてくるのもこの事情からみれば、当然の結果であらう。このようなことはキーツの場合にもあてはまつてくるであらう。To Autumn というオードをキーツが書こうと思ひ立つた事情の背景として、詩人自身が意識していたと否にかかわらず、このようなことを少なくとも、読む者の側としては考慮に入れておく必要がある。

実際にキーツがこのオードを書いた時の、外的および内的状況はどのようなものであったか。一八一八年七月に友人ブラウン (C. A. Brown) と共に行なったスコットランド旅行の途中、身体に違和を感じて、友人と別れ、ひとりロンドンに帰りついたのは八月十八日であった。翌一八一九年七月一年ぶりで再びブラウンと暫く行動を共にすることになる。これには多少の劇的才能をもっていたブラウンがキーツと共に劇作を行なおうという野心を抱いていたことなどもこの行動の原因をなしていた。このことはともかくとして、キーツはブラウンと共に八月十二日 Shanklin から Winchester に移り住むことになった。この Winchester は、古代においては Wessex 王国の首都であり、中世においては、England の首都であったところであり、ここには古い寺院の残る由緒のある古都である。ここにキーツは十月七日まで住んでいる。To Autumn と直接関係のある手紙が二通ここから、それぞれ、二人の友人に宛てて書かれている。一通はレノルズ (J. H. Reynolds) に宛て、あと一通はウドハウスに宛てられたものである。共に日付けは一八一九年九月二十一日 (火曜日) で、宛てられた住所も共に、8 Duke St. Bath である。ただ違うところは、前者の消し印が Winchester 21 SE 1819 であるのに対し後者の消し印が Winchester 22 SE 1819 となっているところだけである。SE は September を意味するのであるから、投函だけが一日の差をもって行なわれたことが判る。さらにこの二通の手紙の書かれた日は同じであったであろうが、書かれた順序としては、やはり前者が先であったであろう。前者のなかには「……私は日曜の散歩に閑して詩を作りました」という文句が見える。もちろん作られた詩というのは To Autumn である。そして、ここでは、「作った」と言っているだけで、作品は挙げられていない。この作品が書かれているのは後者の手紙の中においてである。この中においてキーツは「君は詩のほうが好きでしょう

——だから、僕がレノルツに書こうとしたいくつかを差しあげましょう」という文句を書いている。そして、これにつづけて問題のオードが、前にも述べた通りタイトルなしで、いきなり書かれている。投函の順序と手紙の内容という二つのことから見ても、この二通の手紙の順序は前者から後者へつづく一連のものと考えて読むべきものであろう。前者の手紙の中につぎのような一節がある。「……僕は『孤独の状態です』、というのはブラウンが人を訪ねに出かけたからです。僕は、ひとりである喜びに自分でおどろいています。」すなわち、この手紙を書いたころのキーツの心情は、ひとりで内なる自己とあい対する喜びを味わうものであった。ここに内省への憧憬がうかがわれる。このような気持ちでキーツは、古都の通りを散歩した。この日の前日すなわち九月二十日は市長選挙の行なわれた日であり、一種の祭りのあとの静けさのなかに、この古都は沈んでいた。「……この横丁は、ひどく乙女みたいですよ、ドアのところの階段は、いつもフランネルでふいたばかりになっています。ノッカーには落ちついた、厳肅な、いや、ほとんどの恐ろしいような静けさがあります、——僕は、こんな静かなライオンと雄羊のコレクションは見たことがありません。ドアは、たいてい黒くて、鍵穴のちょうど上のところには、ちょっとした真鍮のハンドルがあります。それは、ウィンチェスターの人が、実に静かに、自分の家から、戸を締めて出るためなのです。季節は今、なんと美しいことでしょうか——空気のすばらしさ。空気には、ほどよい鋭さがあります。ほんとうに、冗談ではなく、清純な陽気——ダイアナの空——僕は刈り株の畑が今ほど気に入ったことはありません、——たしかに、春の冷やかな草地より気に入りました。とにかく刈り株の野原は暖かそうですね——ちょうどある絵には暖かそうに見えるのがあるのと同じように——これが、日曜の散歩で僕に強く印象づけましたので、それについて詩を書きました。」日曜日すなわち九月

十九日に行なった散歩のときの静けさと、二十一日すなわちこの古都にとつての一大行事のあった翌日のひっそり沈まつかえった街路の静けさがブラウンの外出後、ひとり味わっていた自省の喜びへと結びついたのが、作品の制作時のキーツの心的状態であった。ちょうど、同じころ、九月十七日から二十七日にかけて、弟ジョージ(George)と義妹ジョージアナ(Georgiana)に宛てた長い手紙にも、今引用したところとほぼ同じような個所がある。そこにつづいてすぐのところ、「詩の大きな美点は、それがあらゆるもの、あらゆる場所を興味ぶかくすることです」という文句が見える。これは逆に、ひっくり返してみると、物が、あるいは場所が詩への動機となることを意味する。とすれば、*To Autumn* への動機を誘発したものは主として「場所」であったことが判る。このように、まったく外的な条件がこの作品の最初の誘因であった。もちろんこの外的な条件は、ただちに内的な状況へと変化してゆくことは、今扱っている前者の手紙の引用個所にすぐつづいて「僕は、とにかく、いつでもチャタトン(Chatterton)と秋とを結びつけます。彼は英語でもっとも純粋な詩を書く人です」という文句があることからでも判る。さらにキーツの場合、秋は常に、純粋さということと結びつくことが判る。ここである程度、キーツにおける秋というものがどのような輪郭を帯びるものであるかが判ってくる。それは、古都のもつ沈静に似たもの、あるいは、どこか暖か味の感じられるおそろく収穫の終わった刈り株のある畑に残る自然のもつ安定した静けさ——そしてそこから純粋さというものが抽象されてくるもの。だいたいこのような線に沿うものであろう。このような心情において九月十九日に *To Autumn* の初稿が書かれた。⁽⁵⁾もちろん、ここで断わっておかなければならないのは、直接このオードと関係のある外的条件あるいは外的誘因は十九日(日曜日)に行なった散歩のときに展開された自然の事象にのみ限定されて求められるべきで

あろうが、しかし、さらに、この作品の制作された時の外的状況としては、古都の与えた沈静な雰囲気も当然加えて考えられるべきであろう。というのはこの古都にブラウンと共に移り住んでから既に一カ月以上の時間が経過しているから、九月二十一日付けの前者のほうの手紙に書かれたような古都のもつ静寂感は当然既に味わっていたであろうということとは考えられるからである。したがって初稿の制作時から二日経過しているが二十一日に転写されたときの心情をそのまま制作時の心情であるとしてみても不合理ではないであろう。このように制作時におけるキーツの心情は孤独を楽しみ、そして、古都と自然から受け取る静けさを楽しむ、心にゆとりのある平和な時期におけるものようであった。少なくとも、この二通の手紙の内容と、そしてそこに転写された作品から考えてみると、そのように見える。

一八一九年に入ってから、今問題にしているオードの書かれた九月までの年譜のなかから主たる出来事を拾いあげてみるとつぎのごとくである。

二月 スコットランド旅行のときに得た咽喉の痛み執拗につづく。

十三日から十七日にかけて *The Eve of Saint Mark* を書く。

四月 十一日 Hampstead の路上においてコールリッチに逢う。この時の握手においてコールリッチはキーツの死を感取したと言う。

La Belle Dame sans Merci (First Version), *Ode to Psyche* を書へ。 *Hyperion* を断念。

五月 *Ode on a Grecian Urn* (M. B. Forman), *Ode to a Nightingale*, *Ode on Melancholy*,
Ode on Indolence (J. M. Murry) を書へ。

六月—七月

咽喉の痛み依然としてつづく。

八月 *Oh! the Great* 完結。 *The Fall of Hyperion* にむかふ。 *Lamia*, I を書へ。

九月 *To Autumn* を書へ。 *The Fall of Hyperion* を中絶。 *The Eve of St. Agnes* 推敲。

この年譜を見るとキーツの詩作の絶頂は五月であったことが判る。そして六月以降、身体の違和は依然としてつき(さらにこの違和は十月になると悪化し肉食を廃し十二月には憂慮すべき状態になってくる)の作品としてはキーツの余技ともいふべき劇作の完成と *Lamia* の一部完成があるだけである。さらに目立つことは *The Fall of Hyperion* の断念である。これはミルトンの叙事詩への試みとしての第二回目のものであった。最初の試みは言うまで

To Autumn につづく

もなく一八一八年九月に始められて、年譜の示すごとく翌一九年四月に断念したものを、再び手がけてみたものである。この再度におよぶ叙事詩への試みが失敗したことは彼にとつては悲痛な思いであり、これに対するキーツの反応は彼に似あわずかなり自己弁護的などころがあるのは、この時期の彼の手紙によって明らかである（この間の詳細については今のところ触れる必要はないのでこの事実だけを述べるに止めておく）。このように六月を境界にして急に詩作の面においてもまた身体的にも下降線をたどっていったことが判る。したがって、さきを利用して二通の手紙として作品のなかからは、とうてい想像もできないような傾斜があったことがここに明らかになる。とすれば、われわれは、この作品の成り立ちをどのように解釈すべきなのであろうか。しかしやはりこのころのキーツの行動をさらくわしく調べてみると、少なくとも表面的には、この精神的、肉体的苦痛は訴えていないようである。わずかにこの訴えとも解すべきものは、今述べた自己弁護的な口調がそれである。しかし、キーツの強い精神力はこの二つの面からの苦痛を克己的に抑えつけていたことは想像される。この想像は決して空想あるいは臆測ではないことは、彼の今までの態度について、いくつかの伝記の教えるところである。表面には現わされなかったかもしれないがキーツがこのオードを書いたときの状態は、おそらく再度の叙事詩への試みの失敗および詩作力の衰えなども意識しており、そして身体的に決して上上とは言えないものなかにあって、古い町の与える伝統に根ざした古典的な静寂感と、秋という一点において一年が凝縮する季節の与える静かな充実感が、身体の不安をのり越えて、一時的な、あるいは大げさに言えば奇蹟的な、精神的小康状態としてもたらしたものであるかもしれない。このようにこのオードの書かれた時期というのは、一種不可解な状態であったということは注目にあたいます。詩作のほうから言っても詩人の興味

は劇作のほうへ、また童話と称する長詩 *The Cap and Bells* へと傾いていた、言わば既に詩人としての生命が失われかけていた時期にあたる。その生命はわずかに *Bright Star* においてのみ燃焼するだけである。

成立時において不可解なものをもつ *To Autumn* は、一個の作品として見た場合どのようなものであるか。秋というある一点において四季の推移が結晶したような、言わば永遠性を含むこの時点は、キーツの場合、古都において見られるような深く長くその背後に伝統を背負った古典的な静けさ、そしてそれには収穫後の秋という自然の事象にただよう暖みが増えられ、そこからさらに純粹なものが抽象されてくるものであった。その上さらにこの線を伸ばしてゆけばそれは静かな自己の魂との語り合いにすら結び付いてゆくものであった。だいたい秋を収穫後に結び付けるこの考えかたは、彼がブラウンと共にウィンチェスターに移り住むようになる以前からあったようである。

The squirrel's granary is full,

And the harvest's done.

— *La Belle Dame sans Merci*, II.

リスの穀倉は一杯に満ち、

To Autumn にいつて

そして収穫は終った。

この一節を含む「つれなき美女」(*La Belle Dame sans Merci*)のつわゆる First Version の書かれたのは四月とされているから、このオードが書かれる約五カ月は前のことである。このような収穫の終了を秋と結び付ける意識が既にキーツの奥底にあって、それが九月十九日の散歩の折に接した自然の情景によって逆に刺激されて、この意識がふたたび鮮明なイメージをもってよみがえってきたのではなからうか。さらにこの一節はキーツの対自然の態度を的確に物語るものをもっている。それは、ここには、具象物以外のものは何も描かれていないことである。この具体的な自然のとらえかたからは既に秋の安定感ないしは充足感が、正確に浮びあがってくる。これをもっと判りやすくするために同時代の詩人シェリーの二、三の例とくらべてみる。

The day becomes more solemn and serene

When noon is past—there is a harmony

In autumn, and a lustre in its sky,

Which through the summer is not heard or seen,

As if it could not be, as if it had not been !

—*Hymn to Intellectual Beauty*, vii.

日はならにおいそかにそして静かになる、

正午がすぎると——秋には調和があり

そして空には光がある。

それは夏の間は耳にも眼にも判らない、

あり得ないかのごとく、あり得なかったごとくに。

..., and fiercely shone

A lamp of Autumn, ripening with its flame

The few lone ears of corn;

——*The Revolt of Islam*, X, xiii.

そして秋のランプが、

はげしく輝いた、その炎でもって

麦の淋しいいくつかの穂先を熟させながら。

To Autumn せいふつ

このようにシェリーの場合は秋を主として光として、しかも激しい光としてとらえている。また「調和」としてとらえられてもそれは抽象的なものであり、また秋の成熟感とは、「秋の枯れた成熟」(Autumn's serene maturity—*Epyssybidion*, I 365)であってそこには充足感もあるいは安定感も浮び上ってこない。あるいは秋はただ挽歌をもって淋しくその死をいたむべきものである(*Autumn: A Dirge*)。このようにキーツとくらべてみた場合、秋の与える反応にはかなりのへだたりがあることが判る。シェリーの場合、一言で言えば秋はひたすらに抽象的な存在としてしかとらえられていないので、そこには自然への親近感を感じられてこない。つぎにキーツの対自然の態度において著しく目立つものは *To Autumn* の第二スタンザに現われてくる、いわゆる「擬人法」(Prosopopoeia; Personification)の手法である。(キーツと同じく秋に対してこの手法を用いたのはブレイクの *Poetical Sketches* のなかに含まれる、同じタイトルを有する *To Autumn* という十八行の詩である。これもキーツの作品と比較してみると、これには動きの伴った鋭いものを含んでいる。この意味においてもキーツの彫刻的な作品に対して、すぐれた対照となるものである。秋をこのように「擬人法」によってとらえて成功した例であろう。)この「擬人法」に基づく自然観は、周知のごとく古典的なものであって、ギリシャ、ローマの自然観の伝統に立つものである。この意味においても、このオードのものつ位置は重要なものがある。キーツがこの「擬人法」を使用するに至った動機は何によるかということ、今のところ、つまびらかにしない。このオードの構成は三個のスタンザから成り、各スタンザともそれぞれ十一行を有し、第一のスタンザは *abababde/deed'* 第二と第三のスタンザはそれぞれ *abababde/odade* という脚韻を踏む。以下原文の順序にしたがってその意味を考えてゆく。原文はギャロッド版 (*Ed. cat.*) による。

Season of mists and mellow fruitfulness,

Close bosom-friend of the maturing sun;

Conspiring with him how to load and bless

With fruit the vines that round the thatch-eaves run;

To bend with apples the moss'd cottage-trees,

And fill all fruit with ripeness to the core;

To swell the gourd, and plump the hazel shells

With a sweet kernel; to set budding more,

And still more, later flowers for the bees,

Until they think warm days will never cease,

For Summer has o'er-brimm'd their clammy cells.

もやと豊醇の季節よ、

成熟をもたらす太陽の親しき友よ。

太陽と謀り、茅の軒端にからむブドウのつるに

To Autumn せいふし

実を付け、祝福しようとする。

苔むした農家の木々をリリングでたわませ、

そしてすべての実を芯まで成熟で満たそうとする。

ヒョウタンをふくらまし、甘い仁で、

ハシバミの堅い皮を丸くさせ、蜜蜂のために、

おくれた花々をもっと多く、さらにもっと多く、つぼみをもたせようとする、

蜜蜂たちが暖かな日は終ることがないと考えるまでに、

それは、夏が彼らの蜜房を、あふれるばかりに満たしたから。

このオードを、最初の原稿に推敲と改変を加えて一応完成された形で転写された手紙のもの (M. B. Forman (ed.): *The Letters of John Keats* 卷二の H. F. Rollins (ed.): *The Letters of John Keats*) とくらべてみる。キーツの書き違いと思われるもの、ハイフンの有無などの小さいことを除けば、さらに加えられた改変の主たるものはつぎのごとくである。第一行目、*mists* はもと *Mists* と大文字で始められていた。この場合秋に対する呼びかけがここで一度切れてつぎの *mellow fruitfulness* へなめらかなにつづかならなければある。第四行目、*With fruit the vines* は *The vines with fruit* からその語順が変えられた。第十一行目、*Summer* および *cells* とそれぞれ大文字と小文字で始められたが *Summer* となったほうがもちろん印象的である。

この第一のスタンザの基調をなすものは、おそらく、このオードの書かれる二年前すなわち一八一七年の春から始められた「エンディミオン」において既に、その大半は出来あがっていたのではなからうか。例えば、つぎのごとくである。呼びかけに出てくる最初の二行、

Season of mists and mellow fruitfulness,

Close bosom-friend of the maturing sun;

は、秋を成熟においてとらえる点から言つてつぎと一致するのであらう。

The creeper, mellowing for an autumn blush;

—*Endymion*, II. 1. 416.

秋の紅葉のために成熟してゆくツタ。

さらにこの第二のスタンザを覆う、夏からようやく秋へと推移してその結果が豊かに柔らかに実る雰囲気は、

...the wind that now did stir

About the crisped oaks full drearily,

Yet with as sweet a softness as might be

Remember'd from its velvet summer song.

—*Ib.*, IV. ll. 294—7.

……風は今しわの多いカシの木のあたりにそよいでいたが、
しかし、ビロードのような夏の歌から思い出される
甘い柔らかさがある。

において同じものであろう。最後の行、

For Summer has o'er-brimn'd their clammy cells.

は、つぎの二個所において、そのイメージは決定されていたであろう、

Sometimes

A scent of violets, and blossoming limes,
Loiter'd around us; then of honey cells,
Made delicate from all white-flower bells;

—*Ib.*, I. II. 666—9.

ときくか

スミレと花咲くシナの木の香りが

あたりにただよった、それから蜜房の香りが

それはすべての白い花の鈴から微妙にされている。

As bees gorge full their cells

—*Ib.*, III. I. 40.

蜂が巣を一杯に満たすように。

しかし、ここでわれわれが気が付くように、「エンディミオン」のこの二つの例は、見事に本文の一行において昇華されていることである。ここまでキーツの技法は進んでいたことが判る。これでも判るように、いろいろな面において習作であった「エンディミオン」は、変形しながら後の作品へと発展してゆくのである。このように第一のスタンザは「エンディミオン」によって、その背後を支えられ、しかもそれが高度に進んだ形においてであることをわれわれは理解することができる。したがって第一のスタンザは「エンディミオン」に見られる浪漫的な磨きかけられて出来あがったものであると言っているであろう。ここでさらにわれわれは、キーツの作品はまずことごとく必ずと言っていいほどに他の作品と密接に関連しているという事実を見る。この意味ではキーツの作品とそれから書簡のことごとくが一体になってさらに一つの大きなキーツ芸術に統一された形になることも知る。一つの作品をもつてしては決してその本質に迫ることのできない例である。

この呼びかけにあたる第一のスタンザは、この外に注意すべきことは、その音楽性につきる。(描写の具体性は説くには及ばないであろう。) ペテット (E. C. Petter) はこのスタンザを、音の美しさにおいては、キーツの書きたいかなるものにも劣らないと言う。⁽⁷⁾ まず最初の二行における s 音と m 音と f 音という三種の子音の入り乱れにわれわれは気がつく。かなり多い s 音のきつさが m 音と f 音のやわらかさによって微妙な中間音をかもし出すようである。この辺の音楽性をペテットに依りながら説明してみる。このように微妙に小さな音の反響にこのスタンザにおける音楽の秘密がある。この微妙な s、m、f の音の間に l 音を伴った母音 o が加わってゆく mellow, close。そして、これが三行目の load へとひびきながらつなげてゆき、そしてここでの音は消える。つぎに一行目の mists and mel-

low という頭韻 (Alliteration) の技法は六行目の *all all fruit* においても繰り返される。しかしこの二つの場合、その間にそれぞれ *and* と *all* とを挟んでいることに注意。これによって調子はおだやかにそして柔らかになる。四行目の *thatch* と五行目の *apples*、五行目の *hoss'd* とつれにつづく *cottage*、四行目の *vines* と六行目の *ripeness*、七行目の *plump* と八行目の *budding* における、それぞれの、いずれも短い母音によっておこされる小さな共鳴。さらに入りまじるように七行目の *swell* と *shells* との i 音によるひびき合い。さらに最後の一行における二重の m 音の絶妙な使いかたである。この二重の音は三回繰り返されることによって、蜂の唸り声、粘つくような甘さのなかにある、円滑を欠く、あるいは、眠りを誘うような動きを暗示する。だいたいペテットの説明はこのようであるが、さらにこれに二、三つけ加えてみる。この最後の行における二重の m 音であるが、これはペテットの言うように聴覚的にのみ解釈を限るべきではないであろう。それは、視覚的にも解釈されるべきであろう。m という文字が二つ重ねられて三度反覆されることによって、そこに蜂の微妙な動き、あるいは、蜜房の集りが暗示されるはずだからである。とにかくこの一行は、聴覚の面において、また視覚の面においてこのスタンザの十行を支えて余りあるものを持っている。ここにおいて夏の動きを秋が静止のうちに受けとめる。このような二重の m 音の使いかたにはつぎのような例がある。

The murmurous haunt of flies on summer eves.

—Ode to a Nightingale, V.

To Autumn にいふ

夏の夕への、蠅の唸りすだくさま。

しかしこの例も視覚の面から言つては、この最後の行には及ばないであらう。さらにこのスタンザが秋に對する呼びかけのみであるのに、そこに何らの破綻も見せていない。おそらくこれは、脚韻の巧みさではなからうか。清音・濁音を交えた七個のs音、それが比較的柔らかい二個のn音によつてやわらげられ、さらに、これが—oreを二回繰り返すことによつて、一層の深いひびきへと変化してゆき、これを末尾のcellsとらう音が七行目のshellsと反響し合ひながら、かなりのきつなさをもつて収める。ここにネットの言う「反響する深さ」^(e)がでてくるのであらう。

Who hath not seen thee oft amid thy store ?

Sometimes whoever seeks abroad may find

Thee sitting 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、誰が君を見なかったであらうか？

時折、外にさがす人は君が穀倉の床の上に、

ぼんやり坐っているのを見るかもしれない。

髪の毛を、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、

ケシの香りでうとうととされて、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、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。

本文と手紙に転写されたものとの相違については注意すべきことが二、三ある。第一行目の *store* は手紙のなかに
おいてはもともと *stores* と複数をもつて書かれたものをキーツが単数に訂正したものである。もちろんこれは第三
行の *floor* と韻を踏ませるために単数にしたものであるが、やはり初めに書いたように複数にしておいたほうが意味
の上から言えば正しいのである。したがってこの単数はじつは複数のつもりで読むべきものであろう。同じ第一行目
において手紙においては…*three oft, amid thy store?* と *oft* のつぎに *コンマ* があるがこれは本文のように無いほう
が流動が滑らかである。あとハイフンの有無については別に言うことはない。第六行目の *Drows'd* は手紙において
は *Dased* とあることが目に立つ違いである。*Dased* は *Dazed* の古体と辞書は説明する。しかしこれは聴覚的に言っ
ても、さらに視覚的に言っても *Drows'd* がはるかにいい。*Dased* を用いたのではケシの麻薬的效果は出てこないし、
また前の行の *sound asleep* と同意味の上から言って合わなくなってくる。第十行目の *a cyder-press* は手紙におい
ては *a Cyder press* と大文字でハイフンなしに書かれているが、このようにすると比重がここにかかりすぎて流れ
がここで一旦さえぎられるおそれがある。第一のスタンザの最後の行の *Summer* が、この場合とは異なって手紙に
おいては小文字で始められていたが大文字に書き換えられ、ちょうどこの場合と逆になるが、第一スタンザの場合
どうしてもこうならなければならなかった。最後の一行が前の十行を一気に支え、ここでつぎのスタンザと一線を画
さなければならなかったからである。そのためには *For Summer*…と二つの大文字でもって一応流れを断ち切らな
ければならないのである。しかし、この第二のスタンザはすぐにつぎの第三のスタンザに流れてゆくことを要するの
で、ここで流れをさまたげるとは禁物である。第二と第三のスタンザは既に触れたごとくその脚韻の踏みかたも同

じであつて、これは切り離すべきでないことを物語る。しかし便宜上切り離して考えてみる。

この第二のスタンザは「擬人法」によるものであることは既に述べたが、前半七行においては主体は Who. あるいは whoever であつて、秋はかなり控え目に、thee と thy という目的格と所有格においてしか現われてこないが、それが後半四行において thou という主格の形において現われてくる。これはもちろん次第に後半において盛りあげようとするねらいであろう。なかなか技術はこまやかに行なわれている。ここにおいても情景はひたすらに秋である。この第二のスタンザの制作においてキーツはかなり苦労したようであるが特にここで取りあげる必要のあるのは、だいたい二個所であろう。すなわちその一個所は三―四行と最後の十一行目である。三―四行にかけた二行は一度も推敲を加える必要なく出来あがつた個所である。⁽¹¹⁾ しかも苦労しなかつた割りには、このスタンザにおいては、もっとも技巧的な個所となっている。苦心はかならずしもそのままむくいられないようである。

Thee sitting careless on a granary floor,

Thy hair soft-lifted by the winnowing wind.

この二行は決して離すことのできない密着性をもっている。前行において二回用いられた s 音は次行においてもう一度うけつがれ、thee の音が次行におろして thy と the に反響する。しかもこの the は by によってさき立たれることにおろして thy との結び付きはさらに密接になる。前行の f 音は次行において二回反復される。音の面からだけ

言ってもこのようにしてこの二つの行は結び付けられている。さらにここにはベテットの指摘するように *careless* の *care-* が次の行の *hair* といわゆる *internal rhyme* を成している。⁽¹²⁾ ここにおいてこの二行はじつは一行となる。さらに後の行において技術は絶頂に達する。この辺についてはベテットとハミルトン女史はつぎのような説明をして⁽¹³⁾いる。

Thy hair soft-lifted by the winnowing wind.

ベテットはこの一行をもって *image* と *emotion* と *mood* を完全に表現する力が現われたとする。そしてイメー
ジは *i* 音という短母音と、*f* と *w* の子音の軽快なひびきによって完全なものとなつてき、そこには軽ろやかさと柔ら
さが獲得されてくる。音楽的に見て非の打ちどころはない。(*f* 音と言うよりも *ft* 音と言ったほうがよりいいかもし
れない。) ハミルトン女史は言う。 *i* 音には動きの感じがこもり、これは上のほうにあがって行く感じを与える、そ
してさらにこれが氣息音の *ɥ*、*ɥ* と活動的な *ɥ*、*ɥ* と結び付くことによつて「魔術のような結合」が行なわれる。こ
のような母音と子音の巧みな配合は「天才」によるしかほかには方法はない。

残る一個所は最後の第十一行目である。このスタンザはかなり多くの *s* 音が使用されている(清音は十九回、濁音
は九回で濁音は後半になるとやや多くなっている)。

Thou watchest the last oozings hours by hours.

この多くの s 音の配分がこの一行においてその絶頂に達し、そこにはまるで眠りをさそうようなうっとりとした豊熟感がいよいよ増される。ここで判る通りこの第二のスタンザは、第一のスタンザにおいてもそうであったように、最後の一行が前の十行の重みを充分に支えてこれに一応のまとまりを与えようとする。さらに付け加えるならばここで始めて Thou が現われてつぎの watchest というかなりはげしい音と結び付いてそこに威厳が得られる。それからそれにつづく二個の長母音 (—a—, —oo—) と二個の二重母音 (—on—) が巧みに眠気をさそう。さらにここに用いられた三個の濁音の s 音がこれに加わってその効果は倍加されるであらう。このようにこの第二のスタンザにおいて音楽的な効果は「擬人法」という古代感情の表現とからみ合いながら秋の豊かさがとらえられ、これが最後の一行において一応のまとまりを見せながら、静かにつぎの第三スタンザへと流れてゆく。

Where are the songs of Spring? Ay, where are they?

Think not of them, thou hast thy music too,——

While barred clouds bloom the soft-dying day,

And touch the stubble-plains with rosy hue;

Then in a wailful choir the small gnats mourn

To Autumn 二〇五七

Among the river sallovs, borne aloft

Or sinking as the light wind lives or dies;

And full-grown lambs loud beat from hilly bourn;

Hedge-crickets sing; and now with treble soft

The red-breast whistles from a garden-croft;

And gathering swallows twitter in the skies.

春の歌はどこにあるのか？ ほんとうにどこにあるのか？

それは考えることはない、君にはまた音楽がある——

たなびく雲は、静かに消えてゆく陽に映え、

バラ色でもって刈り株の野を色どる。

そのとき、小さな蚊は悲しげに一齐に泣く、

川柳のなかで、軽ろやかな風の強くなったり弱まったりするのにつれて、高くなったり、

また低くなったりしながら。(六行目の sallovs をギャロッドは shallovs と
しているが、この箇所は他の多くの版に従った。)

そして大きくなった小羊がかなたの丘から高く啼いている。

垣根のコウロギが鳴く。そして柔らかなソプラノで

・ 駒鳥が菜園から音をひびかす。

そして燕が群がりながら空にさえずる。

本文と手紙における主な相違はつぎのごくである。第一行目においては、本文において Spring と大文字で始められ、*aye* が Ay となった（「エンディミオン」などにおいては *aye* の形が多く使われている。E. g., IV. II. 875, 986, etc.）。第二行目においては *thy music too.* が *loo,* 一となって第三行のほうに意味の上においてつづけられた。第三行の末尾は *day* から *day,* と *ロンマ* が打たれ第四行の末尾が *ロン* から *Hue;* とセシロンに変わった。第五行目の *choir* はもと *quire* であった。第八行目 *lands,* はもと大文字で始められ、末尾は *ロン* 切れから *bourh;* とセシロンとなる。第九行目 *sing;* はもと *ロンマ* であった。第十行目 *red-breast* は *Redbreast* であり、第十一行目 *And gathering swallows twitter in the skies.* は *And gather'd swallows twitter in the Skies*——であった。このように Spring と大文字で始められたことは印象を新たにすが Ay はもとの Aye のほうが視覚的にはいいような気がする。第二行と第三行がつながり、第三行と第四行がかすかに切れ、第四行の末尾に一応休止がくるようになって変化が与えられ、第五行の *choir* への変化は視覚的に改良である。第十一行目の *gathering* への変化はもとよりは、はるかに流動的であり、末尾が小文字となりハイフンのとれたのは語勢としてもまた文字上のおさまりもいいであろう。このような改変に基づく第三のスタンザは全体として見た場合、いわゆる「形式」(Form) が崇高さを獲得してゐる⁽¹⁶⁾と言われ、この形式の完べきさは、ポープの *The Rape of the Lock* やタンクの “Nocturnal

on St. Lucy's Day”と比肩されに至⁽¹⁶⁾てくる。わずかに暇を求めると、擬人化された秋に対する呼びかけとしての第二行目は無理があることぐらいであろう。⁽¹⁷⁾第二スタンザの擬人法の手法は第三スタンザの第二行目において消えてゆき、また第三行目から自然の描写へと返⁽¹⁸⁾ってくる。この第三行、

While barred clouds bloom the soft-dying day,

をベテットは完⁽¹⁸⁾べきと評する。この行から、このスタンザの動きは波のようになってき、第七行目に至⁽¹⁹⁾ってその動きはもっとも高まってくる。そしてこのリズムはわれわれを一気に最後の行へと運ぶ。そして最後の行に至⁽²⁰⁾って突然に別離がやってくる。それは一年の死を意味する冬を受け入れることである。ここまでに至る調子にはひたすらに悲しみがこもる。そして筆の運びはまさに巨匠のそれであり、最後の悲哀を集中しようとする。そしてこのスタンザは第二スタンザの末尾 the last ooziings hours by hours. をうけつぎながら「死」という観念をさらにあからさまに示そうとし、この事実を受け入れようとする静かな態度は審美的なものへつながり、観照とな⁽²⁰⁾ってゆく。最後の三行においては虫と小鳥の鳴き声のみがひびき、ひそかに冬が忍びこもうとする。詩人はただ自然をして語らしめる。

ただひたすらに詩人が自然に呼びかけ自然をして語らしめたこのオードをどのように解釈すべきであるか。一篇の

自然詩としてしまえば、それでも一応のけりは付くであろうが、このオードの書かれた時期を考えると、その位置づけはかなり重要なものを含んでくる。

さきに引用した手紙のなかでキーツは言う、「僕は、とにかく、いつでもチャタトンと秋とを結びつけます。」⁽²¹⁾もつとも英国的な詩人」であるチャタトンへの傾倒が昇華したものがこのオードであり、またこれは、ミルトンの用語を拒否してチャタトンの用語に従って書かれた、具体的な証拠でもあった。⁽²²⁾キーツがこのオードを書いていたころとにかく、チャタトンの英語を純粹なものと考え、そしてこの詩人をもつとも英国的な詩人と考えていた。(ここからただちに重要な問題が出てくる。と言うのは、キーツの言う通りはたしてチャタトンの英語は純粹に北方的なものであったかどうかということはそのまま簡単に受け入れるわけにはいかないからである。この辺の事情については今くわしく触れる余裕はないし、⁽²³⁾また触れる必要もないと思われる。ただ当座はキーツの言をそのまま素直に受け取ってミルトンの用語については一応彼が処理し得たとして話を進めてゆけば充分であろう。)この純粹に英国的な詩人を強く意識しながら制作されたオードはその結果においては一個の作品としてきわめて純粹なものとなった。とにかくこの作品のなかにおいてはミルトンの影響は姿を消している。リーヴィスはこのオードにはイギリス的な力がゆきわたっていると評する。その具体例として第一のスタンザの第五行目に見える *ros'd cottages* および第七行目に見える *plump* を指摘している。そしてこのオードは芸術(あるいは技法)の確かさと外部の世界のしっかりしたつかみかたとの関係がもっとも明白に現われたものとなった。⁽²⁴⁾そしてまたこの作品はキーツが詩作の法則としてみずからに課した友人への言葉を具体化してみせたものであった——詩は、葉が木に生ずるように自然にやってきて、あ

ふれるばかりの美しきで驚かさなければならぬ。⁽²⁵⁾ ここには何らの説くものを含んではいけないし、そして沈黙の訓練によって大きな表現の力が獲得されている。これは同じく傑作とされる *Ode on a Grecian Urn* の力よりも大きいものとなっている。⁽²⁶⁾ このように作品としてできあがった結果はとにかく成功であった。⁽²⁷⁾ このように結果だけを見つめてくるとこのオードは純客観的な態度からのみできあがったような錯覚を与えかねないであろう。いわゆる花鳥風詠の世界においても客観的であればあるほどその背後にははげしい主観の燃焼がなければならないと俳人は教える。このような事情はやはりキーツのこの作品にもあてはまるであろう。ただ見事な言葉のモザイクとしてこの作品がわれわれに映りかねない危険性は承知してかからなければならぬ。キーツのいくつかのオードのなかでも、全く主観の現われてこないものとしてはこの作品が唯一のものであるかもしれない。少なくともほかのオードから何か主観的なものを引き出すことは決して不可能なことではない。あるいはさらに、他のオードぐらい主観的なものはなく、この主観が作品の表面に出てくるのを抑圧しながら、なんとかしてこれを芸術として成立させようとした詩人の苦しみの跡がオード群であったと言っても過言ではないであろう。このように位置づけてみるとやはり *To Autumn* もこの例から抜け出るわけにはいかないであろう。結果的に、また表面的に見て客観的なまとまりを持つからと言ってそれはただちに主観の欠如を意味することにはならない。たしかに、このオードにおいてキーツは秋の美しさと静穏さを樂しむ⁽²⁸⁾ 姿を示し、そしてこの作品は完べきの形をとり、ただひたすらに客観的であり描写的であるのでその後に入ってゆくことを拒絶するように見える。⁽²⁹⁾ しかし、ここには既に第三スタンザの末尾二行あたりに感じられるように、秋の豊熟に酔うと同時に、悲哀がしのびよってきている。冷静に読むときやはり、人間が美のはかなさに対し

て、これをいつまでもとどめておくことのできない悲哀感にじみでてきている。この悲哀感はキーツがナイティンゲールの音に耳を傾けたとき、ギリシヤの古い壺の姿を心のうちに描いてみたとき、あるいは怠惰の心情を考へてみたときのものと同じのものと考へていいだろう。こう考へてくると、この秋によせたオードにこそ「シェイクスピアの実に甘い甘さ」がみとめられるべきものであろう。⁽³⁶⁾このような「甘い甘さ」はやはり詩人の人間的苦悩から結果するものであることは明らかであろう。

And can I ever bid these joys farewell?

Yes, I must pass them...

—*Sleep and Poetry*, II, 122—3.

そしてこれらの喜びに別れを告げることが出来るだろうか？

喜びを去らなければならぬ…

ブラックストーン (Bernard Blackstone) の言うように実はキーツは喜びを去らなかつたが故にこのオードができた⁽³⁷⁾のかもしれないが、しかしこの作品のできたときまでに既にキーツは「人間の精神の苦しみ、苦悶」を十分に味わい人間的な成長は遂げていたことを見逃がしてはいけぬ。だからこの作品を作ることによって、あるいは人間的な

苦しみの一つであった彼の成立しなかった恋愛の痛手を忘れようとしたのであったかもしれない⁽³²⁾。しかしこれよりもっと幅広く考えてみる必要がある。失恋の傷痕の忘却の手段としてこの作品の成立を見たとき一種 E・A・ポーを思わすものがでてくるかもしれないが、さきに触れたように⁽³³⁾、この作品の書かれた一八一九年の年譜をもう一度見てみると四月に中絶された *Hesperion* が再び八月中旬から試みられ、九月二十一日にまたこれが断念されている (H. E. Rollins)。このように叙事詩への試みが執拗にくり返されているが、これが *To Autumn* と平行していることが判る。この事実こそより重要であろう。というのはこの芸術の上でのつまづきのほうがより直接に作品とかかわり合うのは当然であろうと考えられるからである。とにかくキーツはこの再度の失敗によって技術的にも、思想的にも自己の未熟を充分に悟ったであろう。しかしこれは決して彼にはマイナスにはならず、プラスとして働いていったすなわちこれによって作品の上により芸術的に充実した力がでてくるようになり、これがこのオードに結晶することになる⁽³⁴⁾。このような芸術上の苦しみを経た力が人生の深奥を描き出そうとするとき、芸術家の心象は自然の風景へと転化されることが多い。キーツの大きく言って人間的な体験がここに結集したのであり、そこには何らの哲学も現われてこなくなり、芸術の目ざすものはひたすら絵画と音楽のみとなってくる⁽³⁵⁾。芸術家は哲学を語ってはいけなないのであり、哲学は芸術のなかに死んでゆくべきものであろう。キーツが秋の自然に対したときそれはただちに、キーツの魂をゆすぶり、それが苦悩に満ちた彼の心象へと転化していったのであり、これがより充実した創作力によって絵画の状態へと、そして音楽の状態へと高まってゆき、彼のオード群のなかでも優位を占めさせることになった。『秋によせるオード』はほとんど完璧に近いスタイルであるが、これは言うことはほとんど持っていない⁽³⁶⁾というテ

ト (Allen Tate) の評語であること微妙である。

- (1) B. I. Evans: *Keats* (Great Lives) (Duckworth, 1934), p. 100.
- (2) Irving Babbitt: *Rousseau and Romanticism* (Houghton Mifflin, 1919), p. 292.
- (3) Aubrey de Selincourt. *Six Great Poets* (Hamish Hamilton, 1956), p. 82.
- (4) 有名な1811年の序文の題語として H. E. Rollins (ed.): *The Letters of John Keats* (Harvard, 1958), II, p. 169 n.1 を参照。
- (5) 制作の日を九月十九日ならしめたことに関する (F. W. Bateson: *English Poetry: A Critical Introduction* (Longmans, 1950), p. 213 n. 3) を参照するに注意する十九日という年をめぐっての議論は、この本を参照。
- (6) 有名な1811年の序文として J. B. Broadbent: *Some Graver Subject* (Chatto and Windus, 1960), p. 189 を参照。
- (7)(8) E. C. Pettet: *On the Poetry of Keats* (Cambridge, 1957), p. 105.
- (9) *Ib.*, p. vii.
- (10)(11) Cf. Amy Lowell: *John Keats* (Houghton Mifflin, 1929), I, p. 503.
- (12) E. C. Pettet: *op. cit.*, p. 113.
- (13) E. C. Pettet: *op. cit.*, pp. 85—6; Anne Hamilton: *The Seven Principles of Poetry* (The Writer, 1958), p. 77.
- (14) G. W. Knight: *The Starlit Dome* (Methuen, 1959), p. 300.
- (15) Anne Hamilton: *op. cit.*, p. 180.
- (16) Cf. Cleanth Brooks: *Modern Poetry and the Tradition* (Chapel Hill, 1939), p. 231.

To Autumn 205

- (17) Henry Ellershaw (ed.): *Keats* (Oxford, 1956 ed.). pp. 25—6.
- (18) E. C. Pettet: *op. cit.*, p. 46.
- (19) Bernard Blackstone: *The Conservated Urn* (Longmans, 1959), pp. 359—60.
- (20) David Perkins: *The Quest for Permanence* (Harvard, 1959), pp. 293—4.
- (21) Robert Gittings: *The Mask of Keats* (Heinemann, 1956), p. 97.
- (22) J. M. Murry: *Keats* (Jonathan Cape, 1956), p. 264.
- (23) ヲノ尺の母題の註釋に、ト、ユ、ト、E. M. W. Tillyard: *The Miltonic Setting* (Chatto and Windus, 1957), pp. 107 ff. を参照。
- (24) F. R. Leavis: *Revaluation* (Chatto and Windus, 1956 ed.), pp. 262 ff.
- (25) Douglas Bush: *English Poetry* (Methuen, 1952), p. 139.
- (26) D. G. James: *Matthew Arnold and the Decline of English Romanticism* (Oxford, 1961), pp. 43—4.
- (27) 著作の上の、或いは、その註釋に、ト、ユ、ト、Edmund Blunden: *Reprinted Papers* (Kenkyusha, 1950), pp. 93—4 を参照。
- (28) Ernest de Selincourt (ed.): *The Poems of Keats* (Methuen, 1954 ed.), p. lxi.
- (29) Graham Hough: *The Romantic Poets* (Hutchinson's Univ. Lib., 1953), p. 178.
- (30) Kenneth Muir (ed.): *John Keats: A Reassessment* (Liverpool Univ. Pr., 1959), p. 101.
- (31) Bernard Blackstone: *op. cit.*, p. 125.
- (32)(33) *Ib.*, p. 351.

- (㉕) Cf. F. R. Leavis : *op. cit.*, pp. 272—3 ; *The Common Pursuit* (Chatto and Windus, 1938 ed.), p. 28 ; D. G. James : *op. cit.*, p. 53.
- (㉖) D. G. James : *op. cit.*, pp. 47, 48, 51.
- (㉗) Allen Tate : *The Man of Letters in the Modern World* (Meridian Books, 1955), p. 195.