

「ナイティンゲールによせる オード」について（上）

菊 池 亘

1

「ナイティンゲールによせるオード」（以下においては、煩を避けて、「ナイティンゲール・オード」と略称する）が、どのようにして、作品として、成立するに至ったか、ということについては、最近になって、ようやく、その輪郭が、はっきりしてきた。今まで、このオードの成立事情の説明としては、生前キーツの友人であったブラウン（C. A. Brown）の言葉が、ほとんど、その唯一の根拠として用いられてきた。ブラウンは成立事情を、つぎのように説明する。「1819年の春、一羽のナイティンゲールが、私の家の近くに巣を作っていた。キーツは、その調べに、静かな、そして、とぎれることのない喜びを感じた。そして、ある朝、彼は、朝食の食卓から、椅子を、スモモの木下の草地のところへ運んでいって、そこに、2、3時間、坐っていた。彼が家へ入ってきたとき、手になん枚かの紙片を持っているのに、私は気がついた、そして、それを、彼は、そっと、本のうしろのほうに、押しこんでいた。調べてみると、数にして、4枚か5枚の、この紙片には、われわれのナイティンゲールの調べについての、詩情が書かれていた。書体は、あまり、判然としなかった。そして、それだけの紙片に書かれたスタンザを整理するのは、むずかしいことであった。彼の助けで、私は、うまくいった。そして、これが、彼の『ナイティンゲールによせるオード』であり、この詩は、万人を喜ばせてきたのである。」

この説明に対して、セリンコート（E. de Sélincourt）は、なかば不信の念を抱きながらも、終局においては、だいたい、これを肯定し

ている。20 年後に書かれた、ブラウンの、この成立事情についての説明には、細部においては、不正確なところがある、とセリンコートは言う。たとえば、このオードは、4、5 枚の紙片に書かれたのではなく、実際は、ノート・ペーパー半切 2 枚に書かれていて、したがって、スタンザの整理が、むずかしいというのは、これを集めることではなくて、2 枚の半切に書かれた、スタンザが、妙に不揃いであるためであった。このような、実際的な事がらについては、セリンコートは否定の態度をとるが、ブラウンの人格については、かなり強い信用を置いているようである。細部の事がらに多少の記憶ちがいがあっても、ブラウンの言うことは、だいたい真実であることには、疑いを入れるわけにはいかない、というのは、彼は、信用するに足る権威であるからであり、また、キーツが「そっと、その紙片を、本のうしろに押しこんでいた」という話を伝説と見るわけにはいかない、とする。すなわち、この話を創作と受けとるべきでない根拠は、つぎの事実にあるとする。それは、キーツがウドハウス (Richard Woodhouse) に、1818 年・10 月 22 日に、あてた手紙である。この手紙のなかに、キーツは言う、「私の夜の骨折りが朝になるごとに焼かれ、そして、それが誰の眼に触れなくとも、私は、美しいものに対して、私が持っている、ひたすらな、あこがれと愛着から、私は書くのだということに、確信を持っている。」この、いわば、無償の行為をキーツが、強く信じていたと思われる点から、セリンコートは、ブラウンの話を肯定しようとする⁽¹⁾。セリンコートによって支持された、ブラウンの説明は、かなり長い間、通用してきた。

ブラウンの説明と平行して、やはりキーツの友人であったヘイドン (B. R. Haydon) の説明がある。ヘイドンは「ナイティンゲール・オード」の成立事情に関して、つぎのような説明をする。前の、ブラウンの説明は、「ナイティンゲール・オード」の創作の動機に関するものも含まれているが、ヘイドンの説明は動機のことには触れることはなく、ただ、作品ができ上がったときの事情に関するものである。彼によれば、事情は、つぎのごとくである。このオードが、実際、紙に書

かれる前に、キーツが、ハンプステッドの野原で、ヘイドンに、朗唱して聞かせた、というのである。この説は、キーツの原稿のファクシミリに基づいて、1903年に、コルヴィン（Sidney Colvin）によって、きびしく否定された。コルヴィンは、ヘイドンの説を否定しながら、その創作事情を、つぎのように考える。このオードは、やはり、キーツが、頭にうかぶままに、その主たる、そして、要素となるべきものを紙に書いて行ったものである、とする⁽²⁾。このコルヴィンの否定は、今日に至るまで、くつがえされたのを聞かない。ただ、ここに、もうひとつ考えられることは、ブラウンらの説とヘイドンの説が入りまじって、そこに別個の新しい、そして、根拠のない説が作りだされる可能性がある、ということである。しかし、これは、ただ、可能性として、とどまったようであり、この新しい説は、ついに、生みだされなかった。したがって、「ナイティンゲール・オード」の成立事情を説明する、今までの根拠は、ひたすら、ブラウンの説にあった、ということになる。しかし、セリンコートという有力な権威によって、ブラウンの説は支えられてきたとはいえ、どこまでも、その説は、ひとりの友人の記憶に、たよったものであり、どこまで客観性があり、また、どこまで依存していいか、ということになると、そこに、なにか、疑惑の滓というか、あるいは、不信の念というか、そのようなものが、まつわってくるのを否定するわけにはいかない。そうなってくると、われわれは、もっと客観的な根拠を有する成立事情への解明ということを要求しなければならなくなってくる。この客観性を得ようとするには、今までの説明方法と、すっかり、縁を切って、新たな立場に立たなければならない。

セリンコートが、せつかく、1818年10月22日にキーツがウドハウスに宛てた手紙に着眼しておりながら、その眼を、もう少し、キーツの他の手紙に、なぜ向けなかったのであろうか。友人はいかに親しくとも、どこまでも第3者の立場を、ぬけだすわけにはいかない。その説明には第3者的な歪みが伴ってくるのは当然である。キーツみずからをして、成立事情を語らしめるのが、もっともいい方法である。

キーツは、その手紙のひとつにおいて、この間の事情を物語ると確実に推定される一節を書き残している。キーツは 1819 年 2 月 14 日から 5 月 3 日にかけて、そうとうに長い一群の手紙を弟ジョージ夫妻に宛てて書いている。いわゆる Journal-letter の典型ともいうべきものである。この手紙のなかの 4 月 15 日（この日は木曜日であった⁽³⁾）にあたる部分において、つぎのようなことを書きしるしている。「先週の日曜日、私は、ハイゲイト (Highgate) のほうに向かって散歩をしました、そして、マンスフィールド卿の屋敷のそばを、くねっている小道で (Millfield Lane), ガイズ・ホスピタル (Guy's Hospital) で、われわれの実験助手であったグリーン氏が、コールリッジと話をしているのに出逢いました——加わっても、いやではないかしらと、顔色によって、尋ねたあとで、私も加わりました——ほぼ 2 マイルの間、彼の、ひじょうに、ゆっくりとしたペースで、彼といっしょに歩いたように思います、この 2 マイルの間に、彼は、じつに、いろいろなことを論じ出しました——全部あなたたちに言えるかしら——ナイトィンゲール (Nightingales), 詩 (Poetry) ——詩の感情について (on Poetical Sensation) ——形而上学——夢のさまざまな種類——悪夢——触感の伴った夢——単一と二重の接触——夢との関連——第 1 と第 2 の意識——意志と意志作用との違いの説明——第 2 の意識をのもうとしないことから、たくさんの形而上学者がでてくること——化けもの——クラークン (Kraken) ——人魚——サウジィ (Southey) は人魚の存在を信じている——サウジィの信念は、あまりにも稀薄化しすぎている——ゆうれい物語——グッド・モーニング——彼が私のほうに、やってくる時、彼の声が聞えた——彼が去ってゆく時、それが聞えた——私にはその間じゅう、それが聞えていた——こう言ってもいいのなら、彼は親切にもハイゲイトに遊びに来てくれたまえと私に言いました。ではお休み。」

この手紙の一節にも見られるとうり、「先週の日曜日」コールリッジに出逢っている。この日曜日は、この一節を書いた 4 月 15 日すなわち木曜日から逆算すると 4 月 11 日ということになる。したがって

キーツがコールリッジに出逢った日を、4月15日とするベイカー（J. V. Baker）の説⁽⁴⁾は誤りであって、4月11日とするローリンズ（H. E. Rollins）の説⁽⁵⁾とチェインパーズ（E. K. Chambers）の説⁽⁶⁾が正しい、ということになる。4月11日に、コールリッジに出逢って、いろいろな話を聞かされたわけであるが、このなかで、当面の問題に関係のありそうな話題を拾いあげると、「ナイティンゲール、詩——詩情について」という言葉であろう。これは、ただ話題だけをあげているのみであって、これに関して、どのような話をコールリッジがキーツに、して聞かせたのかは不明である。これに関連して、ピア（J. B. Beer）は、オールソップ（Thomas Allsop）の回想録からの、つぎのような一節を加えている。すなわち、「コールリッジは、ケインの森を望み、そこになくナイティンゲールの音にかこまれて死ねたら本望であると言ったであろう——『こんなとき、こんなところで、苦痛もなく死ねたら、それは、生への報いになるであろう。』」⁽⁷⁾

このオールソップの追憶も、前に言及したブラウンの説の場合と同じく、はたして、どこまで客観性を持ちうるかどうか、疑わざるをえない。もし、これが、追憶であるにもせよ、とにかく客観的な確実性を有するとしたならば、われわれにとっては、実に便利であると言わなければならない。しかし、それにしても、この言葉は、あまりにも「ナイティンゲール・オード」の成立事情を的確に語りすぎているように思われる。したがって、この一節をあげるにあたって、ピアは、この一節の前後をカッコでくくっているが、やはり、どこまでも、参考のつもりで、あげたのではなかろうか。少なくとも、今のところ、この追憶の言葉を確実な根拠とするのは、まだ時期が早いように思われるので、いちおう参考に、とどめておくのが無難であろう。このことは別として、キーツ自身の言葉に、もどってみると、とにかく、古来、多くの詩材になってきたナイティンゲールを自分もまた、あらたに自分の立場から詩に組み立ててみようとする意欲が刺激されたであろうということは推定がつく。ナイティンゲール——詩——詩情、という話題の順序から見ても、コールリッジの話がキーツの創作欲をか

きたたてであろうという推定は間違いのないことであろう。このコーリッジとの会話によって刺激された創作欲によって、ただちに、「ナイティンゲール・オード」ができあがったとするわけにはいかない。おそらく、この刺激が直接的な動機となったことは、疑問の余地はないであろうが、このほかの間接的な、あるいは、キーツ自身にすら意識されていなかったかも知れない動機、ないしは動機と言えないならば、キーツがそれまで、つまかさねてきた詩的素材というものも考えてみなければならない。キーツがチャタンの古風な英詩を好んで読んでいたことは周知の事がらに属する。このように古風な詩を好んで読んでいたが、チャタンいいいの、これに類するものと言え、*「花と葉」* (*The Flower and the Leaf*) という中世の、そして作者不明の、Verse-allegory がある。キーツの時代においては、一般にこれはチョーサーの作とされていた。このことは、

This pleasant tale is like a little copse:

この愉快な物語は小さな雑木林に似ている

で始まる、1817 年 3 月 16 日に公表されたソネットの前書きとして、

Written at the end of Chaucer's tale 'The Flower and the Leaf'

チョーサーの「花と葉」の端に書かれた

という言葉をもってこの事実は明らかである。ところがこの物語にまたキーツは出逢う。(ギティンズ (Robert Gittings) はこの出逢った時を、はっきり、1819 年初夏としている⁽⁸⁾が、どのような根拠によるのであろうか。目下のところは、キーツが「ナイティンゲール・オード」を書く前に読んだ、と漠然としておくのが穏当であろう。) こんどは、チョーサーの作としてではなくドライデンの近代語化された翻訳 (*The Flower and the Leaf; or the Lady in the Arbour*) としてである。このドライデンの翻訳の特に序にあたるあたりが「ナイ

ティンゲール・オード」のテーマと、設定された状況に強い影響を与えたと考えられる⁽⁹⁾。ギティンズはこのようにドライデンの翻訳の影響を強調するが、これは、たしかに、新しい指摘である。つづいて彼は、この翻訳と「ナイティンゲール・オード」との類似点をいくつかあげているが、ここでは、それについて触れる必要はないので、はぶくことにする。ただ1つ、つけ加えておかなければならないことは、ギティンズがギャロッド (H. W. Garrod) の説について、あまり同感を示していない様子であるということである。ギャロッドの説というのは、このオードの根拠をやはりチョーサー作とされていた古いほうの物語に置こうとするのである⁽¹⁰⁾。たしかに、これは、ギティンズの言うとうりであろう。これは、どうしてもギティンズの例証のほうか、はるかに強い説得力をもっていることは否定できない。

さらに、ギティンズは、これについて、結論的な説明を加える。キーツは、このようにして、森の背景という設定と、多くの、言葉の影響を、ドライデン訳から受け、そして、今までの扱いかたによると、ナイティンゲールの歌は憂うつな調子をもつものであるが、この場合は、心配と悲哀を消してくれるものになっている (Cf. *The Flower and the Leaf*, ll. 16—21)⁽¹¹⁾、というのである。つぎに「ナイティンゲール・オード」のブドウ酒とバッカスのテーマはバートンの「憂うつな解剖」(*The Anatomy of Melancholy*) から得られたものであり、殊にナイティンゲールの歌を「お前の気高い鎮魂曲」(thy high requiem) として、キーツがオードのなかで (VI, l. 10) 歌っているのは、なお、たしかに「憂うつな解剖」からの影響であるとしている。結局、「ナイティンゲール・オード」の一般的な状況はドライデンによって触発され、その細部のある個所は、バートンによって触発されたものである、と断定をくだして、このオードに関する考証を締めくくっている⁽¹²⁾。おそらく、このような、かなり前からの集積が、すでに間接的な、あるいは、無意識的な動機となって、キーツの心の底に横たわり、そこに、コールリッジとの会話が直接の動機となって、これを刺激し、作品が生みだされた、と考えるほうが自然の形ではなからうか。この

ように、2つの動機が重なり合っているような心理状態にあったときに、さきに述べた、ブラウンの説に見られるような状況が起きて、作品が生みだされたということも考えられるが、ブラウンの言う「1918年の春」とは何月を指すのか判定にくるしむ。もしも、この春という時期が、キーツがコールリッジと出逢った4月11日以降であったとしたならば、このような考えも成立するのであるが、今のところ、これを決定する資料を持たないわれわれには、成立の可能性を暗示するのに、とどまるしかできない。ただ、前に述べたブラウンの説だけでは、このオードが成立するための動機としては、その根拠が薄弱であることが明らかになったと思う。

だいたい、このような動機、あるいは刺激によって「ナイティンゲール・オード」は出来あがってゆくのであるが、じっさいに、このオードが書かれたのは、いつごろに、あたるのであろうか。ピアは、このオードが書かれた時期を、キーツがコールリッジと逢ってから、2、3ヵ月(a few months)後に書いた、としている⁽¹³⁾が、これは明らかに誤りである。というのは、このオードが公にされたのは、1819年7月、「美術紀要」(*Annals of the Fine Arts*)においてであったからである。おそらくピアは、書いた時期と発表された時期とを混同したのであろう、と考えられる。とすると、少なくとも執筆の時期は、もっと、4月のほうに近づけて考えなければならない。この執筆の時期について、ギティンズは、はっきりと、4月30日に、キーツは最初の草稿を書いたと、断定している。その断定の根拠として、彼もまた、さきにあげたブラウンの説を持ち出している。そして、ブラウンによれば、この日に、今までブラウンによって、さがし出された、キーツのその他のいくつかの詩がキーツによって清書された、と言うのである⁽¹⁴⁾。たしかに、この清書されたということは、ギティンズの注する通り、これも前に言及した1819年2月14日から5月3日にかけて書かれた手紙の4月30日(金曜日)の個所に見えている。しかし、キーツ自身は、この日に、「名声」(*Fame*)について1つのソネットを書いたということは言っているが、「ナイティンゲール・

オード」のことについては触れていないところを見ると、ギティンズは、もっぱらブラウンの説によっているのであらうと考えられるが、はたしてブラウンの話にそういうことが、じっさいにあるか、どうかは、今にわかに決めることはできない。しかし、4月30日という、この日付けが、もし確定的なものであるならば、今までの研究家が、そのキーツの年譜に、これを採用したであらうということは容易に考えられる。もっとも信拠するに足る研究家たち（M. B. Forman, H. W. Garrod, H. E. Rollins）の年譜によれば、ことごとく、このオードの制作の時期を、ただたんに、5月としているところを見れば、ギティンズズの断定を受け入れるのには、もう少し時日があるであらう。今のところ、このオードが書かれたのは、キーツ自身の言葉によると「すべてが愉しく進んでいる」5月という時期に落ち付くよりほかにはないように思われる。

「ナイティンゲール・オード」の書かれた機縁と時期については、だいたいこのようであった。これで、このオードの成立する前提条件の輪郭は、はっきりするのであるが、さらにもう1つ、この前提条件につけ加えておかなければならない。それは、このオードの書かれた場所に関連してである。このオードはウェントワース・プレイス（Wentworth Place）の庭のスモモの木の下においてであった、とブラウンは言う。これに、さらに確実なことを求めようとすれば、「庭のスモモの木の下」を除けばいいことになる。事実として、キーツは、1819年1月、チチェスター（Chichester）とベッドハンプトン（Bedhampton）に滞在し、2月に、ハンプステッド（Hampstead）のウェントワース・プレイスに帰っている。われわれにとって、キーツが、ここで「ナイティンゲール・オード」を書いたという事実が大切である。この事実に関連して、ティロットソン（Geoffrey Tillotson）は、つぎのような説明を試みる。キーツはポーブと似た詩人である。というのは、2人とも同じような田舎を選ぶからである。今まで、われわれが気が付かなかったであらうが、キーツは、ポーブ、トムソン、クーパー、クラブと同一系統の田園詩人である。ただ、キーツの欠点は

田舎の人間を好まなかったというところにある。しかし、彼は田舎の人たちの骨折りの結果は実に好んだのである。言いかえれば、彼は町、あるいは家屋が、見えかくれするぐらいの距離のところにある、しかも、征服された田舎を好んだ。この傾向はイギリスの詩人としては普通の現象であり、ただキーツ自身、気が付かなかっただけのことである。人工の加わらない自然、それを好んだイギリスの詩人は、まれである。自然詩人の代表みたいなワーズワスですら、羊の通る路と羊飼いは離れなかった。キーツが小さな丘の上に、つま立ちしたのも、これは、すでに、重い足をした農夫によって、森の木や藪が取り払われてしまっていたからなのである。キーツが、春に、ハンプステッドのような庭でナイティンゲールを聞いたとき、まさに幸福の絶頂にあったのである。このオードの鳥が、手を加えていないところに飛んで行ったにしても、それは人工の加わっていないところではなかったのである。キーツは徹底的に人工というものを認めるわけではなからうが、キーツとポーブは人間によって要求され、征服された田舎のほうを選んだことにおいては同じであると言わなければならない。キーツの時代までには田舎の多くは手が加えられていたのである。今日まで田園的なイギリスにおいて、われわれが皆賛美するのは、「改良者」の手によって作られた庭園なのであり、それをポーブは勧めたのである。ただ、キーツとポーブが田園詩人として異なるのは、彼らが野原を選んだというよりは、むしろ、関心の問題の数のほうにある⁽¹⁵⁾。

このティロットソンの解明は、きわめて、示唆的であると言わなければならない。考えてみれば、キーツもポーブもロンドンに生まれているという余りにも単純にして自明の事がらが意外に、この2人の詩人を方向付けていることを、われわれは今まで忘れていたと言わなければならない。このような単純に見えることが、2人とも誕生から、かわり合っているのも、自他ともに無意識のうちに性格化されてゆくことは別に珍しいことではないであらう。話をキーツだけに限って、すすめてみると、本来都会人であったという事実がまた18世紀へとつながるのを容易にするのではあるまいか。さらに話が少し、わきへ

それるが、ロマン派の詩人たちと 18 世紀を断絶して考えたのでは、この詩人たちの行なった革新の意義を根底から、とらえることはできない。ワーズワス、コールリッジ、バイロンをいかにして 18 世紀から切り離すことができるか、などということは、すでに意味をなさないことであろう。さらに、サウジィ、シェリーについても同様であろう。このようにロマン派の詩人の 1 人としてのキーツを理解するとき、かならず、18 世紀の流れと結び付けて考えてみなければならない。この意味において、「ナイティンゲール・オード」は、すでに、その出発において、18 世紀的という状況を背景にしていたのである。身をハンプステッドという町に置いてナイティンゲールの音に耳を傾けたということにはこのような意味があった。（ここにおいて、それではロマン派の動きは 18 世紀の流れをどのように受け入れ、それを発展させて行ったのか、また、ロマン派における自然とは、どのような位置を占めるか、というような問題が出てくるが、今はここで触れる必要はない。）

たしかに、ティロットソンの言うように「ナイティンゲール・オード」の設定状況は 18 世紀的なものであるが、さらに、彼の言うように、このような態度が伝統的なものであるとするならば、それは、つぎのような例を指すのであろうか。すなわち、ミルトンの第 1 番目のソネット、および、これと緊密に関連するラテン語の詩 (*Elegia quinta*) の 25—9 行の部分である⁽¹⁶⁾。殊に後者の例は余りにもキーツの設定と似ている。

さらに「ナイティンゲール・オード」の成立条件として考えられることは、この作品とキーツの他の作品との関連が見られることである。このように、ある作品が他の作品と意外に深く関連し合うことはキーツにしばしば見られることである。このオードに関連のある作品は 1818 年 3 月 25 日、レノルツ (J. H. Reynolds) に宛てた、113 行からなる Epistle 体の詩と、1819 年 3 月末のころの作と推定される、40 行からなるオード「情熱と喜びの詩人たち」(*Bards of Passion and of Mirth*) の 2 つである。とくに、前者における 67—85 行の個所は

完全に「ナイティンゲール・オード」の思想を支えるものと考えられる⁽¹⁷⁾。後者においては、17—20 行（もっと幅を広げると 9 行目あたりから関連してくるであろう）に見られる状況が、とにかく「ナイティンゲール・オード」と間接的ながら、そうとうに深い関連を有すると見なければならない。だいたい、この 2 つの作品に見られる関連は、さらに何に触発されたかは今のところ全く決定されていないが、とにかく、すでにこのようにしてキーツの意識のなかには、来るべきオードへの用意ができていたのである。

(1) E. de Sélincourt (ed.): *The Poems of John Keats* (Methuen, 1954), pp. 472—3.

(2) *Ib.*, pp. 472—3.

(3) H. E. Rollins (ed.): *The Letters of John Keats* (Harvard Univ. Pr., 1958), II, p. 82 n. 4.

(4) J. V. Baker: *The Sacred River* (Louisiana State Univ. Pr., 1957), p. 159 n. 23.

(5) H. E. Rollins: *op. cit.*, p. 88 n. 2.

(6) E. K. Chambers: *Samuel Taylor Coleridge* (Oxford, 1950), p. 294.

(7) J. B. Beer: *Coleridge the Visionary* (Chatto and Windus, 1959), pp. 290—1.

(8) Robert Gittings: *John Keats: The Living Year* (Heinemann, 1954), p. 134.

(9) *Ib.*, pp. 133—4.

(10) *Ib.*, p. 134 n. 5.

(11) *Ib.*, p. 136.

このことについてヒューレット (Dorothy Hewlett) は、コールリッジの *The Nightingale* の影響を考えようとする (*A Life of John Keats* (Hurst and Blackett, 1950), pp. 317—18).

(12) *Ib.*, p. 136.

(13) J. B. Beer: *op. cit.*, p. 291.

(14) Robert Gittings: *op. cit.*, p. 132.

(15) Geoffrey Tillotson: *Pope and Human Nature* (Oxford, 1958), pp. 102—3.

(16) Kenneth Muir: *John Milton* (Longmans, 1955), p. 50.

Cf. Helen Darbishire (ed.): *The Poetical Works of John Milton* (Oxford Standard Authors ed., 1958), p. 588

(17) Earl E. Wasserman: *The Finer Tone* (The Johns Hopkins Pr., 1953), pp. 181—2.

2

「ナイティンゲール・オード」の構成を見ると、大きく分けて、2つの面から考えることができる。外面的な構成にかかわるものと内面的な構成にかかわるものとである。まず前者のほうについて言うと、このオードは、いわゆるホラチウス風のオードと言われるものであって、8個のスタンザから成り、各スタンザが10行で、できており総計80行となる。そして韻の踏みかたは、各スタンザとも a b a b / c d e / c d e という形式をとっているが、第2のスタンザだけは、後半が c d e / c d e とも考えられるが、ここでは c a d / c a d となって変化が与えられている。そして第6スタンザの後半の韻の踏みかたに多少の破格が見られる。これもキーツが故意にリズムの単調を破るために行なったものなのであろうか。さらに各スタンザは10行を2つに分けて4行プラス6行という形式をとっているが、第5スタンザだけは5行プラス5行という変化がみられる。だいたいにおいて韻の踏みかたも調和がとれ、これが、かすかに、第2、第6のスタンザにおいて破られるのみであり、行の切りかたに至っては、わずかに第5スタンザだけが変わっているだけである。たしかに、これは静かな雰囲気を、かすかにナイティンゲールの音だけが破るのを暗示するような感じを与える。あるいは、このように第2、第5、第6の3つのスタンザにのみ変化があり、他は調和を保っているのは、「滑らかな、そして、破綻のない、瞑想の進みかた⁽¹⁾」を示すものとも言える。このように外面的な構成を見ただけで、すでに、われわれの精神は瞑想的な静けさのなかへと誘われてゆく。巧みな設定のしかたである。外面的な構成については、これ以上触れないことにする。と言うのは、われわれの関心は、より深く、後者の問題である内面的な構成というほ

うに、かかわっているからである。

キーツの傑作と言われる4つのオード、すなわち、「ギリシャの古い壺によせるオード」(*Ode on an Grecian Urn*)、「怠惰によせるオード」(*Ode on Indolence*)、「憂うつへよせるオード」(*Ode on Melancholy*)と今われわれが取りあげている「ナイティンゲール・オード」(前者3つのオードは、ことごとくタイトルは‘Ode on ..’となっているので「…に関するオード」とするのが正しいであろうが、今のところは統一しておいた。そして最後のオードのみ‘Ode to..’という形になっている。この異同については、かつて論じたことがあるのでここでは触れない⁽²⁾)は、それぞれ、きわめて、Personalな性格を有すると言われる。このような性格がすなわち内面的な構成をなすものであり、この性格を深く、たしかめてゆくのが、「ナイティンゲール・オード」の、もっとも重要な構成を、たしかめることになってくる。たしかに、そうなのであるが、おそらく、さきに挙げた4つのオードのうちで、もっとも難解なのは「ナイティンゲール・オード」であるかもしれない。「ギリシャの古い壺によせるオード」も難解な点においては、これに劣ることはない。しかし、ワッサーマン (E. R. Wasserman) も言う通り、「ギリシャの古い壺によせるオード」のほうは、批評という立場から離れて読んだ場合でも、とにかく詩人が全情熱を使い果たして、結末を付けているという感じは残る。すなわち、詩的な格闘のあとで、その詩の嵐は、とにかく静かにおさまリ、そこに新しい解決なり、今までに見られなかったような、確実な価値の把握が見られる。ところが「ナイティンゲール・オード」のほうは、そういえない。力が内部において相争い、解決はおろか、解決の可能性すら見えないのである⁽³⁾。いま例に取った2つのオードを読みくらべてみると、誰でもこの感を深くするにちがいない。「ナイティンゲール・オード」も同じように、批評の立場を離れて読んだとき、いったい、われわれの脳裡には、どのような印象感が残されるか。まことに最後の1句は象徴的である。

Do I wake or sleep?

わたくしは、眼がさめているのか、それとも眠っているのでしょうか。

現実とも夢ともつかないものといえ、それは、この2つのものが相交差し合う混乱であろう。この混乱は一体何に基因するか、ということが問題になってくる。これをテイト (Allen Tate) は「少なくとも詩が語りうるすべてのものを語ろうとした」ことにあると考える⁽⁴⁾。これに対してワッサーマンは反論する。詩が語りうるすべてを語ることに成功したのは「ギリシャの古い壺によせるオード」であり、詩人が語りうるすべてを「ナイティンゲール・オード」は語ろうと試みているのである、と⁽⁵⁾。このようにワッサーマンが、このオードを詩人という1個の人間に強く関連させたのは、テイトよりもその立場において正しく、かつ、批評眼が鋭いと言わなければならない。もしテイトに従って、このオードに対するとき、それは、ワッサーマンの言う通り「ギリシャの古い壺によせるオード」に対する立場をそのまま持ち込んだことになる。これでは混乱が、ますます増加するばかりである。とにかく、われわれは「ナイティンゲール・オード」に対するとき、この違いを、はっきりと心得ておかなければならない。このオードは常に、その枠をはずそうとすることに成立するという厄介な性質をもって来る。それは、なぜかという、詩人という人格に深く関連するからである。ふたたびワッサーマンの言葉を借りると、詩人が割り込んできて、材料の粒を切りさき、それを脈動させようとするからであり、「ギリシャの古い壺によせるオード」が秩序であり、1個の芸術品であるとするならば、「ナイティンゲール・オード」は渾沌であり、芸術の働きである⁽⁶⁾、ということが言える。さらに、この作品を特徴づけるならば、この作品には何ら言及すべき標準的な法則はなく、天と地の間を動揺し、それを調和させることはできず、これは、ちょうど、「ギリシャの古い壺によせるオード」の第3スタンザにおいて到達されたところから始まっており、そして、これは崩壊そのも

のから始まり、さらに、その崩壊を追ってゆくことができるのみである⁽⁷⁾。一体これはどのようなことなのであろうか。ここで、もう一度、われわれは、テイトの説に帰らなければならない。「ナイティンゲール・オード」が詩の語りうるすべてを語ろうとしたものであるということは誤りであることを、さきに言った。このような誤りは、このオードを、きわめて素朴に読んだ場合起りそうにもないものである。というのは8つのスタンザのうちで、「私」という言葉が出てこないのは第3スタンザのみである。このような素朴な事実から推してみても、このオードは、他のオードより、Personal な性格を多く含むことは納得がいく。とにかく、ここから出発しないと正確な解釈は不可能である。この「私」によって露骨に出されている詩人の心情が外へ、はみ出ようとするのを、オードという形式が抑えつける。そこに緊張が生まれ、切迫した叙情が成り立つ。すなわちワッサーマンの言う通り最後まで崩壊がつづくというのはこのことを言うのであろう。もちろん、この崩壊は「私」という人格がもたらすものである。この崩壊が、やっと最後までつづきうるのはオードという形式の枠によってである。この遮断される場所において異様な叙情が緊迫のうちに生まれてくる。したがって最後まで調和が成立しえないのである。「ナイティンゲール・オード」という詩は、このような場にやっと成り立った作品である。このようなことを考えてみただけでも、この作品の特異性からくる難解さは判るであろう。そして問題は、そこから発展してくる。というのは「私」が1個の人格であるからには、当然そこに微妙な「私」の動きがあるはずだからである。

この動きに着目して、これを独特な視点から解明しようとするのがベリー (Francis Berry) である。彼は詩のなかにある動きを動詞に焦点をあてて見てゆこうとする。だいたい 17 世紀の詩において、動詞は仮定法 (Subjunctive) から直説法 (Indicative) へと移って行く。この点が形而上派とロマン派を区別するところとなる。キーツ、あるいは、シェリーの動きはこの逆であって、直説法を嫌い、そこから仮定法へと動いて行く。なぜかという、「現実的なもの」は仮定法に

外ならないという発見に基づくのである。普通に信じられているものは希望を生みださず、むしろ個性的な希望こそ信念に変わる可能性を含む⁽⁸⁾。たしかに、この着眼はロマン主義の中核をうがつのものである。仮定法のなかに日常われわれを取りかこむ現実よりも、さらに現実的なものを認め、そこに唯一の希望の可能性を託しながら生きていったのは、ほかならぬ後期ロマン派の詩人たちであった。このような動詞の推移は「ナイティンゲール・オード」において、どのように行なわれたか。ペリーは説明する。このオードにおける全般的な動詞の動きは、始めは、直説法（これは幸福でない状態にある）から強烈に至福な仮定法に至る。そして最後に直説法にまた返って行く。この直説法——仮定法——直説法という3段階は、それぞれまた微妙な変化を含む。オードの開始においては直説法の、ここにして今、という状態が見られるが、キーツの場合はそこにはない。たしかに、彼の胸は「痛む」（直説法）、そして、眠りを誘うようなしびれは「彼の感覚を苦しめる」（直説法）。それは「あたかも毒人参」を飲んだからである。ここに、すでに、キーツが仮定的な状況のなかにあることが判る、というよりはむしろ、始めの直説法が仮定法のなかに、はめられてしまった、と言ったほうがいいかもしれない。このように仮定法で示されたもの、すなわち、「毒人参」あるいは「阿片」を飲んだことが、過去において行なったことと受け取られ、すなわち、現実化されて、痛みと苦痛の、現在の直説法的な状態をひきおこすことになってくる。このような「法」(Mood)の動きと、その「法」のなかに含まれる「時制」(Tense)の動きこそ、キーツの芸術を濃密なものとする。この「仮定法のなかの直説法」(Indicative—within—Subjunctive)につづいて、キーツ自身の「強烈な現在」(Intense Present)が出てくる。というのは、この強烈な時制においてナイティンゲールが鳴いているからである。ペリーは、この「強烈な現在」とう名称をナイティンゲールの時制に与えようとする。この時制は言い直せば、直説法でも仮定法でもない時制であって、第3の「法」とも言うべきものである。その理由は、直説法は時間の制限を受けるものであり、そして、その現在は過

去あるいは完了になる。しかし、この鳥の鳴くのは「常に」現在なのである。この鳥は不滅であり、その「法」は直説法あるいは仮定法のなかにあるのでもない。その鳥の鳴く音は希望される、すなわち、仮定法のなかにあるのではなく、現にあり、しかも、常に、今日までであったのである。キーツはこの第3の「法」にわれわれを導く。すなわち、この「法」は、直説法的に現実的であり、しかも時間の外にある。第2のスタンザにおける主なる動詞は、あきらかに、希望を表わす仮定法である。「この直説法の世界を離れ、そして第3の、あるいは、新しい『法』の強烈な現在において、お前と一緒にになれるように、これか、あるいは、あの飲みものを飲みたいものだ」というのがそのテーマである。これは未来に傾くものであり、しかも、その未来は徹底的な過去によって支えられている。この過去が浮動的な未来を、しっかりと抑えつける。そして、ここに出てくる強烈な現在には歴史性を獲得し伝統へとつながって行く。ここにおいてキーツはナイティンゲールとその「法」において合致し、直説法の現実世界と、現に存在せず、そして存在の可能性のないものへの単なるあこがれの仮定法の世界を忘却の彼方へと押しやる。第4スタンザの第5行目の言葉「すでに、お前と共にある！」(Already with thee!)は、強烈な現在における鳥の生命が、起きたものとして示されている。この5行目あたりを境としてこの詩は大きく転回する。鳥の強烈な現在は、そのままキーツの強烈な現在である。以下このスタンザのなかに見出される4個の“is”は強烈な現在を示すものであり、今までにのべたいろいろな要素とかかわりを持ってくる。キーツは、この強烈な現在のなかに死ぬことによって、そのなかに自分の生命を永久化しようと望む。しかしこれは達せられない。というのは強烈な現在における生命を具体化するナイティンゲールは彼のもとを去って行くからである。かくしてナイティンゲールの世界に住むことはキーツにとっては、そこを離れることを意味した。そして、その鳥の音はただ「存在し」、死というもの、および現実の死ということは知らないのである。鳥はキーツを、あとに残して行く。キーツには何の変化もない。しかし変化を求めれば新

しい「法」の経験があったはずである。しかし、その「法」の経験も時間の流れの一部と化し、「時制」に従って行かなければならない⁽⁹⁾。

たしかにペリーの説明によれば1個の詩人の、微妙な心の動きが推察される。強烈な現在に生きようとする詩人が求めようとして求められなかったものに対する人間の苦悩に満ちた心情が、あらわに外に、あふれ出ようとして動いている。この動きがオードという形式にぶつかってくるのである。あるいは、ペリーの言う強烈な現在に生きようとするキーツを、劇的な矛盾の起きる「時間」、もしくは、永遠の現在に、かかわりを持つものと付け加えて解してもいいであろう⁽¹⁰⁾。

今まで、われわれはキーツという1個の人間の動きについて見てきた。さらに、これを実際の作品に即して、それが、どのように作品のなかに現われているか、あるいはまた、どのようにに関連しているのかを検討してみることにするが、これは、やはり順を追って第1スタンザから始めるのが妥当であろう。第1スタンザに入る前に、「リシダス」が、だいたいにおいて「ナイティンゲール・オード」と構成を同じくする⁽¹¹⁾、というティリヤードの言葉は大づかみに、このオードの作品としての特色を語るものとして、念頭に入れておくのが便利であろう。このオードが「リシダス」の正統に位置するかどうかは問題があるであろうが、少なくとも、その類型であることは Personal という点において一致する。前にも述べた通り、第5スタンザは例外として、各スタンザとも4行プラス6行の形をとる。第1スタンザの前半4行と後半6行とでは、そこに大きな調子の違いがある。前半の調子は重く、それが後半になると急激に軽い調子へと変わって行く。このように後に調子の激変を控えた前半は、キーツの言う「怠惰」(Indolence)の状態を示す。キーツの「怠惰」というのは芸術的に充実した状態、もしくは、徐々に作品が醗酵してくるのを静かに待っている状態を指す。一言で言えば芸術的充実感を言う。この状態を通してキーツは後半の状態へと入って行く。ここにあるのは、1個の悲哀と苦痛を越えて、ナイティンゲールのなかに、その個性を没し去って、無心にその幸福を味っている姿である。この第1スタンザは、このオード

の導入部であると共に全体への序曲でもある。というのはここに示されたテーマが、すなわち、詩人は真に羨望の念を越えうるか、あるいはまた、ナイティンゲールとの合体は真に為しうるか、という疑問がくり返されるのみである、とティリヤードは言う⁽¹²⁾。たしかに概括するとこのようなことになるであろう。ティリヤードは第1スタンザ全体をこのオードの導入部ないしは序曲と考えるようであるが、これは思想の上から見るとそうなのであって、もっと文字に即して解するのが具体的で、かつ正当である。問題になるのは冒頭である。

My heart aches, and a drowsy numbness pains

My sense, ..

私の胸は痛み、そして眠くなるようなしびれが私の感覚を苦しめる…

ここで第1に問題になるのは、My heart aches, のコンマである。これはテキストの上から言っても終始付けられていたものであるが、解釈するときに、ここで切ってはいけない。これは思想の上から My sense, のところまで一気につながって行く。そして、この1行半は第6行目において復活する。

But being too happy in thine happiness,—

お前の幸福のなかにあって余りにも幸福である。

そして「眠くなるようなしびれ」は愉しくもあり、苦痛でもある。というのは and a drowsy numbness pains/My sense, は初稿においては、and a painful numbness falls と書かれ、これには、この状態は、苦痛と悲哀からも生ずるものであることが暗示されているからである。そしてこの状態に密接する My heart aches, は第3スタンザの第3行目へとつながって行く⁽¹³⁾。

The weariness, the fever, and the fret

疲労と、熱と、そして焦躁

さらに、この一節はキーツが好んだと言われるワーズワスの「ティンタン・アペ」の一節（52—3 行）, the fretful stir/Unprofitable, and the fever of the world（一文にもならぬ、いらいらした騒ぎ、そして俗世の熱病）と呼応する⁽¹⁴⁾ことを思えば、その意味は明らかである。このように第1スタンザの導入部としての意味は、きわめて有機的であることに注目しなければならない。そして、このオードは、劇的な必然性によってではなく、詩人——ナイティンゲール——自然という3つの要素がいろいろな関係に置かれながら、不器用に進んで行く⁽¹⁵⁾。

第2および第3のスタンザは、ナイティンゲールに対する憧憬の念が歌われる。この気持ちは、わが身が悲慘に満ちた現実の世界にあることから生まれる。そして、それは悲哀へと変わっていく⁽¹⁶⁾。この悲哀から逃れる方法を、しきりと考えようとするのが第2スタンザのテーマである。その方法とは何か。これを詩人は、ブドウ酒と考える。キーツにとっては「1 マイルの深さの穴倉から取り出した、冷たいクラレットのブドウ酒」は最高のものであった⁽¹⁷⁾。これがそのまま反映したのが、このスタンザの最初の4行である。（以下これにつづく4行もだいたい同じ気持ちのものであると言って差し支えない。）この酒を飲んで、ナイティンゲールと共に、かなたの暗い森のなかへと消えて行きたい（9—10 行）。なぜ最高のものであるブドウ酒が求められるのか。それは感覚の強烈さへと誘って行ってくれそうに見えるからである。しかし、それは一時の自己忘却にすぎない⁽¹⁸⁾。それはまた、夏を歌っているあの鳥が見通している自然の完全さを表面的に約束するものにすぎない。したがって、酒と鳥は平行するものではない。ここに詩人が外面の形のみに眼をとめ、精神の価値を無視している姿がある⁽¹⁹⁾。しかし、ブドウ酒が南仏と、ミューズの神々とバッカスの神が共住するヘリコンに産すること自体がすでに完全とはほど遠い不純さを意味する⁽²⁰⁾ことが判っているが、これによってナイティ

ンゲールの持っている完全な自然と一致しようとする焦躁の姿であると言ったほうが、より明確ではなかろうか。第2スタンザにおいて詩人の周囲を取り巻いていた現実の悲慘が、そのまま第3スタンザに形を変えずに流れて行く。しかも、きわめてぎこちない形で流れて行く。テイトは、どこからみても、このスタンザは、まずい（さすがのコルヴィンすら、ここをほめていない）、と言う。ここには、人間の生活はすべて無常と挫折である普通の現実の姿を示している。しかし、時間あるいは現実の圧迫をドラマ化しなければならないのは、まさしくここにおいてである。キーツには、経験の領域を描く自己の言葉がないのである。ここにおいてキーツは18世紀の詩語に陥るか、あるいは、自発的に書いてみたところで、彼のあの有名な趣味の誤りを犯かすか、どちらかである。いずれにしろ、普通の、そして理想の現実を、想像的なただ一幕でもって、知ることのできる整然とした Symbolism に欠けている⁽²¹⁾。このような批難がそのまま当てはまる個所である。しかもこの個所は、このオードの他の個所と較べると、ほとんど散文に近い、とすら言える。この散文に近い言葉で、あまりにも直接的に、第2スタンザの矛盾が忘れられた状態になる⁽²²⁾。危うく散文にまで成りさがろうとした、この言葉の乱れは一体何に基因するのか。これをハフ (Graham Hough) は、このオードの書かれる数月前すなわち1818年12月1日に死亡した愛弟トマスの追憶に結び付けて考えた。したがって、これは第2スタンザの尾を曳くと考えるよりも、今自分が鳥の音を聞いて直接感じている幸福と、より間接ではあるが永続する悲しみとの対照を歌ったものである、とする⁽²³⁾。あるいは、そうであるかもしれない。このように、より Personal に解すると、ワッサーマンの言う、ぎこちない進みかたに一致してくるが、前にのべた第1スタンザとの有機的なつながりは失われてゆく。いづれの解釈も成り立つが、今のところ、いずれがよいとも言えない。あるいは、この2つの解釈が両方とも含まれているというのが、正しい解釈であるかもしれない。(ハフはこのスタンザだけを弟の死に結び付けるが、キーツの友人ヘイドン (B. R. Haydon) は、このオードの契機その

ものを弟の死に結び付けている⁽²⁴⁾.)

第3スタンザにおいて、危うく散文にまで調子が落ちそうになっていたのが第4スタンザになると様子が変わってくる。ティリヤードはここを第2楽章の始まりとし、急激な力の高まりを認めている⁽²⁵⁾。たしかに、このことは前半の4行のなかに明らかに現われている。キーツはここにおいて、ブドウ酒という人為的な力によって、感覚の強烈さを通して、ナイティンゲールと合体しようとすることを拒否する。たとえ頭脳の働きが多少鈍っても、詩(Poesy)の力によって合体しよう^とと決意する。しかし、ここに問題がある。それは、ここに用いられている詩(Poesy)の意味である。少なくともこれは、ただたんにPoetry というのと、その内容において異なると考えられる。例えば my demon Poesy (*Ode on Indolence*, III, l. 10) と言う場合、Poesy = Poetry と解することは不可能である。この場合の意味については今考える必要はないが、話を元へもどすと、このスタンザにおいても、その内容は特殊なものと解すべきである。これについて、ティリヤードは、この言葉は明確ではないが、おそらく、作詩の行為と人生への見かたを兼ねたものであらうと考えている⁽²⁶⁾。これには作詩の行為と人生への見かたが含まれているとするならば、その根底にキーツの信奉する想像力(Imagination)を考えては誤りであらうか。ここからさらに、詩的態度ということを生み出させてはどうであらうか。このような態度については、はっきりと詩人という自覚において生きてきたキーツには多少の自負があったであらうということも考えられる。すなわち、この前半4行のなかに、われわれは詩人の決意と自負とを読もうとするのである。この4行につづく3行は詩人の自信から生ずる誇りであらうか。殊にその第1行目はそうであらう。「すでにお前と共にある！」だから「この夜は穏やかである」(tender is the night,). この1行の読みかたは、ワッサーマンの言う通り Already with thee! のところで切れずに、すぐつぎへ密接し、感嘆符は with thee と、つぎにつづいてくる But here とを強く対照させる⁽²⁷⁾。あと残る3行であるが、これはまた、詩人の自負のくずれ去ってゆく

悲しみであろう。ナイティンゲールにはとうてい及ばない非力な自己の姿に対する嘆きであろう⁽²⁸⁾。さらに言うならば現実の姿へ返って行くその悲哀であろう。というのは、winding mossy ways (くねった、苔の生えた道)は遠く、人生の迷路を暗示するからである⁽²⁹⁾。第5のスタンザは前のスタンザに、すぐにつづく。ここで詩人の心はまた違った方向に向く。このスタンザは、ひたすら感覚的な事象にのみかかわっている。匂い、暖かさ、色、味、音、とすべての感覚が動員されている。したがってここには有機的なつながりが欠けてくる⁽³⁰⁾。しかし、前半7行の嗅覚の鋭さと、それにつづく3行の聴覚の微妙さは注目していい。例えば第2行目の

Nor what soft incense hangs upon the boughs,

そしてまた、どのような柔かな香りが枝にかかっているのかも判らない。

もちろんこの個所は第1行の I cannot see の see へ連関して行く。see という視覚的な動詞に合うために soft という形容詞と hangs という動詞によって、そこに具体性を与えようとする技巧⁽³¹⁾、と有名な最後の行、

The murmurous haunt of flies on summer eves.

夏の夕べ、羽音をたてて蠅の集まるところ。

の聴覚の微妙なとらえかたを見れば充分であろう。しかし、このスタンザのなかに詩人の心を求めようすると第3行目の embalmed (香りのこもった)であろうか。これを詩人があこがれる、安らかな死に似た状態と考えることもできる⁽³²⁾。とすると、ここにはまだ、前のスタンザの後半において、冷たい現実へ引き戻された詩人の心の片隅に、第5行目に見られた喜びが、かすかに残っていることになる。とにかく、この第5スタンザにおいては、詩人の感覚によってのみ支えられ

ている。

第5スタンザにおける、そのなかに、とにかく、まだかすかながらも、心の安らぎの感じられる静けさは第6スタンザになると、また破られ、詩人の心は動揺する。ベテットはこのスタンザをこのオードの Climax と考える。このスタンザのテーマは、1819年3月19日付けの手紙のなかに見えるソネット「なぜ今晚私は笑ったか？」（‘Why did I laugh to-night?’）の9—14行がそのまま形を変えたものにほかならない。すなわちこのソネットにあって死は至上の恍惚状態であり、「直覚の生活」（Life of Sensations）の極致であった。そして、愛と死を結び付ける点において、これは「つれなき美女」（*La Belle Dame sans Merci*）、「輝く星」（‘Bright Star’）などへと、つながっていくが、このようなテーマは、すでに「眠りと詩」（*Sleep and Poetry*）55—9行、ソネット「暗い霧」（‘After dark vapours...’）、そして「エンディミオン」（*Endymion*）において醗酵していた⁽³³⁾。したがって、この第6スタンザはキーツの中心的思想の1つが中核的な形をとって現わされていると考えていい。ここで問題になるのは第2行目の *Death* という言葉である。ティリヤードはこれを、多義なものと解する。すなわち、これは、ナイティンゲールとの合致に導いて行く、希望と恐怖との消滅と、逃避と、そして、死を通して至上の瞬間を永久化しようとするロマンチックな感情を意味すると言う⁽³⁴⁾。したがって前半の4行は、このような気持ちへの詩人のあこがれ（half in love）を示すものである。つぎに問題となってくるのは5行目である。

Now more than ever seems it rich to die,

今、いつにも増して死ぬことは豊かなことのように思われる、

たしかにこの考えはキーツ独特のものであることにはまちがいはない⁽³⁵⁾。ここに表現された死の観念には、第3スタンザにおける場合と同じように、その底流として、トムの死があったかもしれない⁽³⁶⁾、しかし、これだけでこの個所を割り切るわけにはいかない。少なくとも

もこの個所は見事に芸術化されているからである、あるいは、言いかえれば、極めて美学的である。さらに冒頭の Now に力点を置いて、ここに永遠の今を見出すことができるかもしれない⁽³⁷⁾。しかし、もっと詩的に読もうとするならば、ここにおける死は、やはり、感覚的恍惚状態の豊かな、理想的な極致と解すべきであろう⁽³⁸⁾。そして、ここにおける seems は2行目の half in love with easeful Death と連関させて、キーツの、断定をさける言いかたに注意すべきである。そして、ここから、最後の2行に現わされた死に対する愛と恐れの矛盾した気持ちがでてくる⁽³⁹⁾。したがってここにあるのは依然として詩人の動揺であり、現実の身の苦悩である。

この動揺も第7スタンザに入ってくると、すっかり静まってくる。ここにおいては、詩人とナイティンゲールとの合体が完成したことを、落ち着いたこのスタンザのリズムが証明する。もう一度ここで詩人は現実に戻る。ナイティンゲールの支配する領域も、ルツ (Ruth) の悲しみ、王の心配、奴隷の苦しみの含まれた世界であった。ここに詩人は新しく復活する⁽⁴⁰⁾。すなわち言いかえれば、ナイティンゲールの歌は詩人の歌であり、ここに詩の不滅性と人間の有限とが、鋭く対比されており、ここにおいて、今までのテーマになってきた、ナイティンゲールの歌の美しさ、初夏の夜の美しさ、人生の悲惨、それから逃げ出そうとする欲望（そして、逃避の手段は、死、酒そして詩であった）がすべて調和されている⁽⁴¹⁾。しかし、つぎに、なぜこのような解釈が成立するののかということが大きな問題となってくる。それは冒頭の2行に関連する。

Thou wast not born for death, immortal Bird !

No hungry generations tread thee down ;

お前は死のために生まれたのではない、不滅の鳥よ！

飢えたる時代もお前を踏みにじりはしない。

これをブリッジズ (Robert Bridges) は、論理に合わないと言って

非難する。ナイティンゲールは人間と同じように死のために生まれたものであるから、とする⁽⁴²⁾。この鑑賞は有数の詩人のものとしては余りにも貧しい。ここにおいては、この鳥は1つの象徴として読むことは何らの困難もないはずである。これと全く同じ非難を加えようとするのがタイトである。彼は、ある批評家が言うように、現実と矛盾する言いかたであるとするが、この「ある批評家」というのは、おそらく、ブリッジェズを指すのであろう。この読み誤りの原因も、ブリッジェズの場合と一致する。さらに、この個所に対するタイトの解釈の付け加えも、われわれを納得させるほどのものではない⁽⁴³⁾。これは、今までの6個のスタンザを読みついでくれば、ここにおいて、この鳥は、何か不死なるものの象徴⁽⁴⁴⁾であることは明らかである。ここに、さらに読みかたについて問題がおきてくる。それは、読む場合に強調の置かれる言葉はどれであるか、ということである。考えられるのは、Thou と death のいずれに置くか、あるいは、この両方なのであろうか⁽⁴⁵⁾。おそらく、これは death に置くのが正しいであろう。死すなわち人間の有限に強調を置くのは、詩人の生きかたが強烈だからである⁽⁴⁶⁾。ここに詩人の現実への復帰あるいは復活が、すでに予告されていると考えられる。ここにおいて現実のなかに復活した詩人は、打ち挫かれた人間の個性の象徴として、ルツの姿のなかに現われてくる。そして結局のところ人間の個性の本質は複雑であり、もっとも彼方へと冒険して行くときのその暗い神秘は未解決である。したがって、ここにおいて、「あやしい窓」(magic casement) は、ふたたび、ナイティンゲールの象徴となる。そして、この窓は、詩人の意識のなかの、「わびしい」(forlorn)、懐郷的な、妖精の国にあり、かなたの「危険な海」(perilous seas) が、その窓から、見えかくれするが、その窓は死の危険な海を魔力でやわらげる⁽⁴⁷⁾。このように、現実に復帰した詩人は、最後のスタンザにおいて、あたかも諦観のうちに、静かに、この復帰を受け入れようとする。これは、言ってみれば、強烈を獲得しようとして、打ち挫かれた、空しい努力⁽⁴⁸⁾であったかもしれない。「わびしい」現実に帰った詩人は、1個の人間にすぎ

ない。いかに想像力によって打ち立てられた世界は美しくとも、現実には、それをのり越えて、彼に迫ってくる。そして人間は永遠に想像の世界に住むことのできない存在である。想像の世界は、⁴⁹ 苦しい現実の世界からの解放を与えてくれる。しかし、ひとたび、そこから目ざめたとき、現実の世界は一層苦しいものとなってくる。第7スタンザの末尾の *forlorn* が第8スタンザの冒頭となつて、またくり返されるのが、このオードをつらぬく1本の線となる⁽⁴⁹⁾。このとき、おそらくナイティンゲールの音は詩人の胸を引きさいたであろう。そして、そこに、なまなましい傷痕が残される。これはナイティンゲールの甘美な響きが静かにまだ、つづいているというのには余りにも現実への意識が強く打ち出されている。したがって、最後の言葉が詩人の口から洩れてくる。

Was it a vision, or a waking dream ?

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

あれは幻であったか、それとも白昼の夢であったのか？

あの調べは消えた——私は覚めているのか、あるいは眠っている
のであろうか？

ナイティンゲールが現実なのか、それとも、普通の世界が現実なのか⁽⁵⁰⁾、というのは表面の解釈であつて、もちろん、ここでは *wake* に強調が置かれて読まれるのが正当ではなかろうか。自分は目覚めているのか、あるいは、眠りをつづけているのか、という自問、また、ナイティンゲールが現実なのか、それとも日常の世界が現実なのか、という自問では、さきほど述べた *forlorn* の響きがここまで、ひびいてこない。ここにはもっと、この形容詞に含まれた、悲哀がひびいているはずである。調べが消えたとき、かすかに眠りへのつながりは残るであろうが、現実への目覚めのほうが強いであろう。調べが消えて、ナイティンゲールもいずくかへ消えて行く。あとに残された空虚感が強く詩人の胸にひびいてくる。しかし、想像の世界に生きた人間は、

もっともよく目が覚める。同じく、ツグミもこのことを物語る (*What the thrush said*, l. 14).

And he's awake who thinks himself asleep.

自分が眠っていると考える者は目覚めている。

- (1) H. W. Garrod: *Keats* (Oxford, 1939), p. 94.
- (2) 「人文科学自然科学研究」(1)(一橋大学研究年報), 323—4頁
- (3) Earl R. Wasserman: *op. cit.*, p. 178.
- (4) *Ib.*, p. 178.
- (5) *Ib.*, p. 178.
- (6) *Ib.*, p. 179.
- (7) *Ib.*, pp. 183—4.
- (8) Francis Berry: *Poets' Grammar* (Routledge, 1958), pp. 117—18.
- (9) *Ib.*, pp. 135—9.
- (10) Cf. Allen Tate: *The Man of Letters in the Modern World* (Meridian Books, 1955), p. 198.
- (11) E. M. W. Tillyard: *The Miltonic Setting* (Chatto and Windus, 1957), p. 38.
- (12) *Ib.*, pp. 36—7.
- (13) E. C. Pettet: *On the Poetry of Keats* (Cambridge, 1957), pp. 256—7.
- (14) E. de Sélincourt: *ed. cit.*, p. 474.
- (15) Earl R. Wasserman: *op. cit.*, p. 189.
- (16) E. M. W. Tillyard: *op. cit.*, p. 37.
- (17) Letter to Fanny Keats, Apr. 17, 1819.
- (18) Earl R. Wasserman: *op. cit.*, p. 189.
- (19) *Ib.*, p. 191.
- (20) E. M. W. Tillyard: *op. cit.*, p. 37.
- (21) Allen Tate: *op. cit.*, pp. 201—2.
- (22) E. C. Pettet: *op. cit.*, pp. 262.
- (23) Graham Hough: *The Romantic Poets* (Hutchinson's Univ. Lib., 1953), p. 174.

- (24) H. B. Forman (ed.): *The Poetical Works of John Keats* (Oxford Standard Authors ed., 1926), p. xlvii. Cf. Kenneth Muir (ed.): *John Keats: A Reassessment* (Liverpool Univ. Pr., 1958), p. 67.
- (25) E. M. W. Tillyard: *op. cit.*, p. 37.
- (26) *Ib.*, pp. 40—1.
- (27) Earl R. Wasserman: *op. cit.*, pp. 198—9, pp. 210—11.
- (28) *Ib.*, p. 211.
- (29) G. Wilson Knight: *The Starlit Dome* (Methuen, 1959), pp. 298—9.
- (30) H. J. C. Grierson & J. C. Smith: *A Critical History of English Poetry* (Chatto and Windus, 1956), p. 375.
- (31) W. J. Bate: *The Stylistic Development of Keats* (The Humanities Pr., 1958), p. 4.
- (32) G. Wilson Knight: *op. cit.*, p. 299.
- (33) E. C. Pettet: *op. cit.*, pp. 269—71.
- (34) E. M. W. Tillyard: *op. cit.*, p. 38.
- (35) Cf. Geoffrey Tillotson: *op. cit.*, pp. 24—5.
- (36) Cf. Kenneth Muir (ed.): *op. cit.*, p. 67.
- (37) Cf. E. M. W. Tillyard: *op. cit.*, p. 38.
- (38) E. C. Pettet: *op. cit.*, p. 270.
- (39) *Ib.*, p. 273.
- (40) E. M. W. Tillyard: *op. cit.*, p. 38.
- (41) Kenneth Muir (ed.): *op. cit.*, p. 68.
- (42) *Ib.*, p. 67.
- (43) Allen Tate: *op. cit.*, p. 199.
- (44) E. C. Pettet: *op. cit.*, pp. 274—5.
- (45) *Ib.*, p. 274 *f. n.*
- (46) E. M. W. Tillyard: *Poetry: Direct and Oblique* (Chatto and Windus, 1956), p. 68.
- (47) G. Wilson Knight: *op. cit.*, p. 299.
- (48) David Perkins: *The Quest for Permanence* (Harvard, 1959), pp. 210—11.
- (49) Cleanth Brooks: *Modern Poetry and the Tradition* (Chapel Hill, 1939), p. 31.
- (50) Allen Tate: *op. cit.*, p. 204.