

キーツ『ギリシア古瓶のオード』

——実存への傾斜——

松浦 暢

(一)

キーツの数あるオードのなかで、もっとも名高い作品でありながら、これほど曲解されてきた作品はめずらしい。そのおもな原因は、終節のアクシオム「美は真で、真は美」(この訳も問題がある)が、いままで、よくネオプラトニックに解釈されて、一部の芸術至上主義者たちに、そのモットーとして悪用されてきたからである。なるほど時空を超越する永遠の芸術——ギリシアのつぼ対、死すべき運命の

人間というバラレルは、理想主義者たちには、かっこうの材料であったことだろう。しかし、事実はそのような単純な詩ではない。読者は、詩のコンテクストの自然の流れに ついた、一見異質的な2行について、「よけいで調和がとれない」(アレン・テイト)、「あいまいな表現で無教養な結論」(クイラ・クウチ)と批判するまえに、その内容について、よく吟味すべきである。そうすれば、この部分が、「キーツ批評の聖杯探求」(ベティット)とか、「擬似哲学へ誘い込む狐火」(ワッサーマン)とかいわれた謎にぶつかることになる。

ブルックスは、「美は真」の抽象的アフォーリズムをふくむこの詩を、キーツの「謎にみちた寓意詩」⁽⁵⁾とみて、詳細な分析を展開したことは、よく知られている。もしこの詩がパラブルであるとするなら、ギリシアのつぼをかりて、詩人がなにかを読者に伝えようとしたことになる。その「なにか」の探求こそ、この詩に、新しい照明をあたえることになるだろう。

この詩を「芸術至上主義」の落し子にするには、あまりにもおおくの現代詩的要素がある。新批評派の問題にするパラドックス、オクシモロン、パンの手法も、さかんに用いられているし、また最近のフロイト、ユングの心理学的アプローチ、神話的原型批評、文脈の精査による原文解明批評などを可能にする因子も、多分にふくまれている。結びの2行の解釈にしても、キーツは美と真のどちらに、より重い比重をおいたのか、美と真は作者にあっては、どのような意味で使われたのか、はたして両者は、たんなる数学的、論理的等式でむすぶことが可能なかどうかと、論議が、かぎりなく続けられている現状である。

考えてみるのに、「つぼ」⁽⁶⁾は、「時を超えた永遠の形象」としての面と、「人間のつくった芸術作品」としての他面、

つまり時に破壊されない面と、破壊されうる面という矛盾した2面をもっている。同時につぼは、生命をやどす女性の生殖器官としてのつぼと、遺骨をいれる骨つぼとしての二面性をもち、生死の循環をあらわすシンボルでもある。キーツの『ギリシア古瓶のオード』も、表と裏に、生死をしめす両面の絵が描かれている。表はバッカス祭の森の情熱的な愛のシーン、裏には無人の町をでて、犠牲の牛をみどりの祭壇につれてゆく人人の行列がしめされている。前者は、ディオニサスの狂宴のダイナミズム、後者は、アポロンの静けさと死の悲愁の情景である。

キーツは、青春と老年、生と死という矛盾した2面をつぼに描きだし、この永遠の形象をまえに、人間の哀れな限界に絶望しながらも、なお自己をこえて超越的なつぼへ接近をこころみている。それは、まず、つぼを凝視して、その背後にひそむ人生の生死の状況を見ずえることからはじまる。やがて詩人は、非個性化することにより、つぼと一体化し、こんどはつぼのなから人間にむかって芸術の秘義を伝えようとする。いってみれば、つぼを媒介として人間の実存状況を鋭くえがき、不安と孤独のなから、新しい自己を創造しようとする。そうした詩人の決意をしめし

た感動的な作品が、この詩であるようにおもわれる。

この点からして、この詩は、けっして一部批評家の指摘する現実逃避の芸術至上主義の詩でもなく、たんなる理想主義的でロマンチックな詩でもなく、「腹話術的形式を用いた主観侵入」の詩でもない。そこには、貧困、苦痛、病氣、悲哀にさいなまれる現実の世界へのふかい共感があり、詩人の実存への傾斜の姿勢が、十分にうかがわれるのである。しかも、現実こそ、〈涙の谷間〉でなく、詩人の〈精神形成の谷間〉⁽⁸⁾だとするキーツの痛ましい主張が、この詩の支えとなっている。そのなによりもの証明が、人生の生死の2面とその両者の循環をあらわした、この『ギリシア古瓶のオード』の作品である。

(二)

まだ清らかな静寂の花嫁よ、

沈黙と悠久の時の養い子よ、

森の史人よ、人間のうたよりも

なお美しい花やぐ物語をきみは伝える。

テンピやアーカディアの谷間に住む

神神の、人間の、いや神人のみどり葉に

縁どられた、どんな話が、きみのつぼに

描かれているのか。

これは、いかなる人や神なのか。逃げようとするのは

どの乙女らか。なんと狂おしい追跡、

必死のあらがいか。

なんとという笛や鼓、なんとはげしい恍惚か。

(第1節)

詩人はまず、ギリシアの〈つぼ〉^(アイン)にむかってこう話しかける。つぼは、「清らかな静寂の花嫁」と女性化されて、人間的、可変的であり、生成と流転の現象世界に属している。しかし同時に、時の破壊をこえた「沈黙と悠久の時の養い子」で、永遠、不動の世界にまたがっている。つぼは「沈黙」でありながら、また人間の詩歌よりもすぐれた森の「花やぐ物語」を伝える史人^(ヒストリアン)という、つとにブルックスの指摘したパラドックス⁽⁹⁾をふくんでいる。この詩が、こうしたパラドックスやオクシモロンにみちた詩であることは、多くの評家の意見をまつまでもない。第1の問題点は、キーツは、なぜつぼを女性化したかという点である

う。へつぼ(Hebe)が、アテネ風の赤と黒の彩色模様をほどこしたギリシアのつぼなら女性化してもふしぎではない。しかしそうではないらしい。キーツの詩のモデルの古瓶は、大英博物館のタウンリー古瓶や、ルーヴルのソンビオス古瓶、ボルゲーゼ古瓶などがあげられているが、内容からしてひとつに限定することは不可能である。それは、たんなる装飾的なかわい古瓶ではなく、むかしローマの貴族の邸宅の庭や広間におかれた大型の大理石の甕のようなものであったらしい。こうなると、女性として呼びかける不自然さが目だってくる。そこでへつぼ(Hebe)という語の含意を調べてみると、(1)女性のシンボル、女性の生殖器官、キリスト美術では処女の意、(2)純潔、健康、(3)聖血、水、ワインを入れた大がま、(4)死、遺骨のつぼの意味のあることがわかる。つまり、女性の子宮から骨つぼまで、生から死への人生のサイクルの形象であり、人生そのものをシンボライズする等価物となっている。つぼは子宮説として、つぼは、墓の暗黒と静寂のなかに住み、永遠にデイスと結婚しながらも、いつまでも処女でいたというシビルを引き合いに出す学者もいる。キーツが、シビルの暗い伝説を知っていたかどうかは定かではないが、すくなくとも生

命とエネルギーの源としてのつぼと子宮の類似性には、着目していたかもしれない。つぼは、土、あるいは石から形づくられ、酒、水、食料のようなエネルギーの貯蔵所として新しいものを創造する母胎となり、生死を司る重要な役割を文明史上、荷ってきたことは、たしかである。

キーツは、こうした生死の循環(サイクル)を女性化して、その輝く純潔性に、処女性を発見したのはまちがいない。つぼはその形象のなかに生と死、青春と老年、必滅と不死をはらんだ神秘の人生のクロニクルを、現わすものとなる。しかも詩人は、つぼを死んだ過去の遺物とせず、人間の経験世界に引き寄せ、つぼに描かれた2面、表と裏の情景に、生と死の世界を冷静に見出していることに、注目しなければならぬ。つぼの第1面、ディオニサスの祭の森のシーンは、こうして若者の狂熱的な追跡と、逃げる乙女たちの青春と愛の物語となって展開する。この1節には、すでにのべたように、さまざまのパラドックス、相反する矛盾要素の巧みな組み合わせがある。これが第2の問題点である。

へつぼは、遠い杳かなギリシアの古代に作られたもので、時に破壊される運命でありながら、まだ昔のまま若や

いだ姿のままである。それは時をこえた永遠の形象ともいえる存在になっている。「また清らかな静寂の花嫁」である。「清らかな」(unravished)は、(1)凌辱されていない、(2)愛のよるこびを知らないの意味があるが、凌辱されるべき花嫁が凌辱されていないのは一種の矛盾であり、「神秘的オクシモロン(矛盾形容)」⁽¹²⁾である。それはけっして「凌辱されていないし、永遠に凌辱されないままの運命」⁽¹³⁾にあるのではなく、いつ凌辱されるかもしれない不安の状況にある。同じことは、つぼの帯状裝飾^{ブリアリ}上の人物であるへ乙女たちにもいえる。パッカス祭の熱狂的な雰囲気の中で、若者に求愛され追われる乙女は、「必死のあらがい」はするが、いつ凌辱されるかわからない状態にある。花嫁や乙女や若者は、すべて流転と変化の世界、時の支配する必滅の世界の住人である。それが、凌辱や変化をうけないのは、すべてつぼに描かれた、いわばへ永遠の一瞬^{フレイム}で動きを止められたレリーフ上の人物であるからだ。現在と永遠にまたがるつぼや人物のパラドックスが、ここに生まれる。つぼは、生成の人間の世界と神話の永遠の世界、有限と無限という矛盾した対立世界を包ようしている。

しかも「静寂(沈黙)と悠久の時の養い子」であるが、

人間の詩以上に雄弁に、「花やぐ」^{フワウリー}物語をする「史人」^{ヒストリアン}となるのは、このように2界を、つぼが支配しているからである。「花やぐ物語」は「みどり葉に縁どられた話」(leaf-fringed legend)と同じで、この青春と愛の森の狂宴の物語にふれている。「花やぐ」^{フワウリー}には、(1)花いっぱい、(2)花やぐ、生き生きとした、(3)花模様で飾られた、(4)美辞麗句をちりばめた(OED)の意味がある。キーツが、現代詩にみられる多義的な意味を、ここで持たせているのは興味ぶかい。(2)の意味が主要な意味だが、同時に視覚的につぼの帯状裝飾にかけて(3)の意味に、また比喩的に(4)の意義も暗示している。さらに注目すべきは、OEDによれば、(2)の意味は今日廢語である。これは、legendを「物語」とするものが廢語と同辭書でされている点や、さらに「史人」^{ふびと}の意味が、historianの項で廢語にされているのに似ている。キーツはこのように、OEDでナマーク(廢語)のついている語を、連続的に3語使用していることになる。これは死語に新しい生命を吹き入れて復活させようとする言語再生の審美的な試みといえよう。

作者は、さらに、テンピ、アーカディアというギリシアの昔の谷の名前を使用して、新しい含意をあたえている。前

者はオリンピアの山近く、セサリーの谷の名だが、ここで少女ダフネがアポロに追跡されて、月桂樹に転生したことはよく知られている。後者もパンの神とニンフのエピソードで有名な場所である。⁽¹⁴⁾ キーツは、神話上の物語を暗示する地名を出してつづく詩行(8-10行)の若者の追跡と乙女の必死のあらがいの荒荒しい愛の物語の伏線としたのである。詩人の想像力にあつては、神話の世界と現実は、たがいに交錯し同一化する。テンピというアポロの好んで行った人間世界の楽園は、古代ギリシアの理想郷アーカディア、人間がもつとも天国に接近できる場所に近くなる。いわば「地上の天国」と「天国の地」⁽¹⁵⁾ という異質的な矛盾した世界が、合一するようになる。つぼにえがかれた物語は、「神神の、人間の、いや神人」の物語という、本来相容れない、神と人間の両方にまたがる物語となる。

一見矛盾しているようで矛盾していないパラドックスは、この節の基調である。つぼは花嫁でありながら「まだ清らか」で穢れてないし、森の乙女たちは愛を受けいれてないが、切迫した凌辱の危険のなかにある。つぼは、へ生成」の世界に属して破壊(凌辱)にさらされながら、破壊をまぬがれて永遠の形象の世界にいる。「沈黙の花嫁」で

ありながら、雄弁な「森の史人」^{ふびと}である。つぼは、不滅性の静止^{ステジス}にありながら崩壊の流動^{フラククス}にもある。森の乙女もその純潔のため、純粹不変の世界を守りながらも、いつ凌辱の生殖行為によつて、処女性をうしない、生成の世界の住人になるかもしれない。こうした固定と流動、不変と生成のいずれにも属し、いずれにも変りうる不安な状況こそ、キーツの当時の実存の姿であり、かれの芸術的特質のひとつであった。『ギリシアのつぼ』の書かれた前後のかれの手紙には、こうした詩人の懷疑と苦悩と不安がよくあらわれている。

「まったくなんの収穫もない2カ月あまりの空しい怠惰ぶりをペストのように怖れています⁽¹⁶⁾」「人間の境遇は、たえまなく集まったり、散ったりする雲のようなものです。われわれの笑っている間に、ある不運の種が、人の出来事のひろい農耕地にばらまかれます。笑っているうちに、その種は芽をだし成長し、われわれの摘みとる運命の毒の果実を、ふいに実らせるのです」⁽¹⁷⁾ 陽気な笑のかげの不幸の種、平和のなかに刃をとぐ殺戮、苦痛と歓喜、充足と欠乏、光と闇、永遠と変化、生と死、芸術と人生、破壊と創造、夢と現実のような、キーツの矛盾概念の同時併存は、この詩にもみられるのは、当然であった。

キーツは、つぼという生死の循環を象徴する媒体を利用しつつ、つぼの不動と永遠、生成と破壊の様相を、帯状装飾^{フリル}の上の死すべき人間の男女の愛の永遠と流転のそれに、重ね焼きしている。この矛盾した対立要素、2者いづれにも変りうる不安の実相は、人物の激しい狂宴のテンポ、すばやい躍動的な動き、笛やタンバリンの急速調の音で、象徴されている。さらに断音的^{カタル}につづく作者のつぼへの連続的な質間で、それは倍加され、〈狂熱的な恍惚〉へと推移する。沈黙と音、静と動、永遠と一瞬は、その矛盾した相のままへ永遠の現在¹⁸でみごとに氷結している。

(三)

聞えるうたは美しいが、聞えぬうたは

さらに美しい。

だから ほのかなる笛よ、吹きつづけよ、

感覚の耳にでなく、さらになつかしく 心の耳に

しらべなきうたを。森かげの美しい若者よ、

おまえは、うたを止めることはできないが、

あの木木も

木の葉を落すことはない——雄雄しい恋人よ

どうしても接吻^{くちづけ}はできない、もう少しで

唇にとどきそうだが。

ああ 歎くのは止めよ、たとえ接吻^{くちづけ}できなくても

あの女の消えることはない。とこしえに愛すれば

とわに あの女^{ひと}も うるわしいことだろう。

(第2節)

前節のディオニサスの狂宴の熱狂、逃げる乙女と追う若者、笛やタンバリンの音と古瓶の沈黙の対比は、この節とつづく第3節にまでにおよんでいる。この3節の情熱的な森のシーン^{オウチ}は、季節的には春と夏、生命力にあふれる〈豊満〉^{アブンダント}の世界で、第4節の荒涼とした小さな町と犠牲の行列の人人のしめす〈喪失〉^{ブラウエイニシヨウ}の世界と、明確なコントラストをなしている。

第1節でみせたはげしい追跡やもの狂おしい笛や太鼓の音が、第2節では、よりゆるやかに静的にとらえられている。それは、動きを、永遠の一瞬で静止させた構図で示しているからに、ほかならない。そこには音なき音、動きなき動き、静的な成長、時なき時という高度なオクシモロン

があり、矛盾した概念の特殊融合がある。そしてなによりも詩人は、直接五官に訴える聴覚的、視覚的よるこびよりも、想像力にはたらかけるよろこびを、ここで、みごとに表現している。

森かげの美しい若者の吹く笛の音は、つぼの表面に浮彫りされた笛によつて類推するしかない。いわば「聞えない音楽」である。この無声の音楽は、人間の五官で直接聞くうた「聞えるうた」よりも、美しさで、はるかにまさっているという。それは詩人が、つぼのレリーフの絵から、もつとも美しく完璧な笛の音を連想するからである。「感覚の耳」よりも「心の耳」に「ほのかなる笛」を吹くからである。ブルックスは、「ほのかなる笛」の使用を、詩人の「やや巧妙な奇想」⁽¹⁹⁾とのべているが、キーツの周到な用語の選択である。〈音なき音〉は、あるかなしかの想像力の耳にしか聞えない音で、つぼのうえて永遠の一瞬に氷りついた音楽を、詩人の想像力で溶かして読者にきかせているのである。それは、旋律をもたない「しらべなきうた」である。おそらく吹奏する若者の姿も静止したままで、そのポーズから笛を吹く動作をしめし、〈動きなき動き〉のバラドックスとなつていよう。うら若い楽人の青年をお

おう森の夏の木も青青としげり、永久に葉を落すこともない。まるで永遠に、みどりしたたる夏のすがたのままで、成長の一瞬で止められている。〈静止した成長〉⁽²⁰⁾という木の生命の循環の一瞬で静止している。自然の木が「木の葉を落さない」というのは矛盾だが、大理石のつぼの絵にえがかれている以上、つぼの壊れぬかぎり、いつまでも繁茂している。いや詩人の想像力のなかでは、永遠に夏の木のまま、若者の恋をやさしく包む存在である。

同様に、逃げる乙女にいま少しで追いつき接吻できそうだが、そうできない「雄雄しい恋人」は、その不可能性のため、いっそう愛は激しく純粹になつていよう。追うもの追われるものへ〈動きなき動き〉は、美しいつぼの構図となつているにちがいない。「ああ歎くのは止めよ、たとえ接吻できなくても、あの女の消えることはない」。〈消える〉は、(1) (花・植物が) しおれる、うなだれる、(2) (色彩・光が) 色や輝きを失う、色あせる、(3) しだいに姿を消す、消える (OED) の語義がある。ここでは、もちろん(3)が主な意味だが、かくれた意味として(1)(2)をふくんで使用されている。キーツは、若者の欲望のあなたにある美しい森の乙女を花にたとえている。その姿や色香は、自然の花や人間の少女

のように「消えることはない」。へあの女^{ひと}は、現実の女のように老いて消えてゆく存在でない。つぼのレリーフのこり、想像力で潤色されたため、永久の若さと美をほこる〈永遠なる女性〉に昇華している。したがって詩人の変らぬ愛のあるかぎり、「あの女は、うるわしい」のだと主張する。現象世界の時を超えた存在でありながら、もっとも人間的な愛らしさをもつ可憐な少女である。ここには、時を超えた無限の愛、へ時なき時^{とき}のもつ愛がある。

このようにみえてくると、森の若者のふく笛の音は、音の聞えぬほど強烈であり、森の木木の自然の成熟は、成長や腐朽のないほどすみやかであり、恋人たちの愛の成就は、接吻のような終末を知らぬくらいに、はげしく純粹であることがわかる。芸術の強烈性については、「すべての芸術の卓越性は、その強烈性にあり、あらゆる不快なものをも美と真にかたく結びつけて、消滅させるのです⁽²⁾」と、キーツが手紙のなかで宣言しているとおりである。これについておもいだすのは、この節で、詩人が否定語を連発している点である。否定語の反復は、けつきよく、若者のうたや森の木木や恋人たちの強烈な美しさを強調する一工夫であったといえよう。若者の笛の音は聞えないほど甘美で、若者はみ

ずからうたを止められないし、森の木木は木の葉を落せないほど激しい成長をし、雄雄しい若者は、接吻できないほど激しく愛し、あの女も純粹な愛を捧げれば消えることもない。だから、たとえ、よろこびは得られなくても歎くこととはないと説得する。キーツは、否定語の頻用によって、そうしたものを、否定せよといっているのではない。むしろ死物のつぼの人物たちを、現実の人間生活に近づけ、新しい生命と活気を、与えようとしているのである。卓れた芸術の強烈性を、人間の実存の状況に、関係づけて理解しようとするものである。現実の人間の行動が、つぼをかりてその〈永遠の現在〉で静止されているため、いっそう強烈な効果を生んでいるようである。

(四)

ああ、幸せな幸せな木木よ、おまえは木の葉を落すことも、春に別れをつけることもできない。

そして幸せな楽人よ、疲れをしらず

とわに新しいうたを、とわに吹くものよ。

さらに幸せな恋よ、さらにさらに幸せな恋よ、

とわに暖かく　とわに楽しめる恋よ、

とわにあえぎ　とわにうら若い恋よ、

悲しみにふたぎ倦みつかれた心、燃える額、

灼けつく舌をのこす、すべての息づく人間の

情熱をはるかに超える恋よ。

(第3節)

第3スタンザでは、前節でしめされた〈ギリシアのつぼの永遠の青春〉のテーマが、よりはげしく感情移入的にえがかれ、〈現代の人間のはかない一時の恋〉とするとく対比されている。しかし、それはけつして現実を喪失した永遠の美の芸術と、飽満と衰微という現実的特質(2)の人生との単純な対比ではない。つぼの男女の青春は、超自然的で理想的な世界、現実を喪失した世界のそれではなく、むしろ〈永遠の現在〉でみごとに停止した、現実以上に現実的な想像世界の強烈な情念に昇華しているようである。この恋には「さらに幸せな恋よ、さらにさらに、幸せな恋よ」と、〈幸せな〉という形容詞が、反復して用いられているのは注目に値する。〈幸せな〉のは、〈恋〉だけではなく、〈森の木木〉と〈楽人〉もそうである。6度も「happy」が使用

されているのは、こうした〈森の木木〉や〈楽人〉や〈恋〉の極度の幸福が、「悲しみにふたぎ倦みつかれた心、燃える額、灼けつく舌」と表現される現在の〈人間の情熱〉の幸福を、はるかに超えたものだとして詩人は、主張しなかったからだろう。それは、感情の昂まった詩人の感傷的描写でもなく、少女趣味的陶醉でもない。キーツは、はたして、ハピーの連発に、文字どおりの〈幸せな〉の意味を、もたせたのか、それとも、いくぶんアイロニカルで、パラドクシカルな含意をもたせたのだろうか。わたしには、両方のニュアンスが感じられる。

考えてみれば、木の葉も落せず、春に別れもつげられない常春のトトヒス〈森の木木〉、けつして笛を吹き止められないで、永遠に新しいうたを吹きつづける〈楽人〉、老いることもかなわずに、永遠に暖かく、あえぎつづける運命の〈恋〉、これは〈不幸〉な、悲しい存在である。休息や終わりのない恋は、一面においては、はげしく純粹であつても、他面ではおそるべき精神的拷問であり、不幸である。人間が、そのような理想的な森の木木や楽人と同一化し、理想的な恋ができれば最高だが、現実には不可能であろう。想像的な経験によって、超自然的で理想的な世界の享樂がゆるさ

れるなら、禁欲的なアガペー的精神愛もけっこうである。

《肉の牢獄》につながれた現代人の恋は、なるほど、おおくの矛盾や焦燥や悲哀の因子をふくみながらも、なおかつ捨てがたく悲しく美しいものである。かといってキーツは、現代の人間の一時的な愛に優位をもたせたのでもなければ、つぼの《永遠の青春》を盲目的に退けたのでもない。

なるほど、この節でも否定的表現がでてくるが、「理想世界は不自然で、人間の到達できないもの」⁽²³⁾のような公式的理論を展開しているでもない。つぼのうへの男女の恋も、けっして現実を遊離した過去の芸術の世界のものでなく、つぼの創作された《過去の現在》では、生きた人間の

情熱の所産であつたはずである。つぼの存在する後の世の現代にあつても、それは時と空間の拘束をこえて生きのび、蒸溜され、結晶化され、より完全に美しい《永遠の現在》の恋に昂められているのではないだろうか。こうみると、ギリシアのつぼの永遠の青春と、恋につかれやせ細った人間の恋は、対比されながらも対立するものではない。後者のより完全な、より雄弁な形として、前者が並列されていることに気づくだろう。キーツは芸術の世界を、人間の実存の状況にひきもどし、現実の世界で焼き直して

再提供しているようである。

この問題は、さきの《幸せな》^{ヘビ}というエピソードの類用とからみ合わせて再考する必要がある。キーツはいったい幸福をどのようにみていたのか。そのかぎは、つとにワットサーマンの指摘したように、キーツの『エンディミオン』第1巻の《幸福論》と関係がある。しかし、それは全面的な、つぼの「裝飾模様」への感情移入的没入⁽²⁴⁾ではなく、むしろ、現実のなかでの幸福の探求と意義の再発見を、力説しているようにおもわれる。まず、『エンディミオン』から引いてみよう。

幸福はどこにあるのか。それは人の心を

神との親交^{フューリンツフ}に、実在^{ニツセン}との親交に

誘いこむところにある。この交わりあれば

ひとは完全に寛容して、虚空はるかに

輝く存在となる……。

そつと、かるやかな音楽の接吻が

気ままな風をはらませ、共感のひと触れで

イオラスの魔術を、その透明な胎^{はら}から

ときはなすと、むかしの歌は雲につつまれた

墓よりよみがえり、むかしの民謡は

あわれ、その作詩者の墓にむせびなる……。

すると、ひとはものと一如の境にふみ入り

その状態は、ただよう霊の状態となる。

しかし、そこにはよりゆたかに人をとらえるもの、

比類のない強烈性へとすこしずつ、つらなる

さらに自己滅却的な、ひとをとらえる

ものがある。このものの冠は、愛と

友情から成り、人の額のうえ高く載っている。

(I・797—802)

ここでキーツは、幸福を定義して人間精神とへ実在との

親交にあるという。〈実在〉は、一般的には本質と訳さ

れるが、「哲学的な意味で本体、現象のもとにある実在」

(OED)の意味である。キーツにあっては、事物の中核と

なる存在で、抽象的な意味と同時に具体的な意味の両方を

もっている。それは空間をこえてその支配をうけない存在

であり、想像力によって詩人はこれと親交をむすぶことが

可能になる。しかも、それは単なる抽象的思考によって容

易に合一できるものではなく、現実の人間の焦燥、不安、

苦悩の洗礼をうけ、共感をもってへ自己滅却的になりう

る人間にだけ、合一をゆるす存在である。この合一をなし

とげた人間は、より完成され、よりゆたかな経験と洞察を

もつだけに、幸福が約束されるのであろう。この意味で観

念的な感情移入論だけでは説明できない。それは「悲しみに

ふたぎ倦みつかれた心」(第9行)、「燃える額、灼けつく

舌」(第10行)と表現される、現象世界の人間の悲しく切実

な恋をしたものに、ゆるされる幸福である。「倦みつかれた

た」という形容詞は、(1)邪魔された、妨げられた、(2)重荷

を負った、(3)倦みつかれた、飽食した(OED)の意味があ

る。したがって、ここで注釈すれば、(1)恋の邪魔をされ

た、(2)人生の重荷を負ったというふうには、文脈に合う二つ

の他の意味を付加することもできる。この多義性を可能に

するところに、キーツ詩の現代性が、あたらしい読みが、

あるといえよう。

キーツ自身のことばによれば、引用の『エンディミオ

ン』の幸福論は「真実(実在)へむかう想像力の規則正し

い歩み」(25)をしめたものという。それはへ一種の快楽の寒

暖計のように幸福の各段階をしめして詩人の洞察の目を

開かせたと告白している。詩人も認めているように、この

努力はやがて劇詩創作の初歩段階となる。詩人は実在との

親交、交流によって、それと同化合一する想像的体験をするが、その根底には、詩人の非個性化、〈自我滅却〉を要する努力があり、幸福を現在の状況にしか認めないというきびしい姿勢があつた。1年少しませえのペイリーあての手紙でも、キーツは、人生の未来のある時期に訪れる「世俗的幸福」のチャンスを否定している。「私は幸福というものを、およそ期待したことはありません。幸福が現在にならぬものとすれば、幸福を求めることはないのです。——この瞬間以上に、私をひきつけるものはありません。——落日は、いつも私を本来の私に落ち着かせます。——いまかりに雀が1羽、窓先にとんできたら、私はすぐその生命にかけこみ、雀となつて砂利を啄むのです」⁽²⁶⁾。これを読むと詩人は、幸福は山のあなたという希望的俗説を退け、現在の時点で努力する人間にのみ与えられることを、力説している。空霊の世界に目をむけ、地上の人間の実存を忘れたロマン派詩人のなかにあつて、キーツのこの態度は、今日の実存主義者の立場にも似てきびしいものがある。しかも「雀の生命とかけこむ」という自他同一性は、詩人は自我がない——すべてであり無である——光と影をたのしみ——美醜や、身分の上下、貧富や、心の卑劣や気高さに関係なく生

きるのだ⁽²⁷⁾というキーツの非個人性から生まれている。詩人には同一性が欠けると考えたキーツは、意識的によりすぐれた実在に、ギリシアのつぼに、その浮彫りの人物に、その恋に同一化をもとめて行つたのである。かれの想像力は、過去のものであつても、それを生きている現実以上に現実的なものとして感じる特性があつた。それは「遠い昔の風俗習慣、よしバビロニア人のものであらうとバクトリア人のものであらうと、私の現在住んでいる社会のそれと同様に、いやそれ以上に、現実的なのです」⁽²⁸⁾といわしめるほどであつた。詩人は〈永遠の現在〉で静止し不朽となつたつぼの〈森の木木〉や〈衆人〉や〈恋〉に、時空をこえて同一化し、その永遠に生きつづける幸福をもとに共感してしまふ。いや現在の実存として理解するのである。したがつて、第3節のつぼの人物の恋は、いつけん、はかない人間の煩惱の恋とパラレルのように描かれているが、そうではない。むしろ現象的で未完の人間の情熱の昇華した恋、永遠の一時で結晶した、かくあるべき完成された愛の相を、つぼのフリーズのうえに再現したものといえる。現実を遊離した恋ではなく、現実の人間のよろこび悲しみに裏打ちされたはげしい愛だけに、つぼの永遠の青春は、比類

なく美しく、〈幸せ〉であり、かつまた、はかない悲しさを
もつというアイロニーに貫かれているのであろう。それ
は、けつして「冷たい大理石の上にしかな⁽²⁸⁾存在」ではな
く、〈永遠の現在〉で結晶化した現実の恋以上に、現実的
で普遍性のある愛のすがたとなっている。

(五)

この犠牲^{いけにえ}にゆくひとびとは、だれか。

おお神祕の司祭よ、どんなみどりの祭壇に
きみはつれてゆくのか、なめらかな脇腹を
花輪でかざり、空むけてほえる牝牛を。

川のほとりや、海辺の、いや平和のとりでを
きずいた山上の、どんな小さな町から

この清らかな朝に、ひとびとは姿をけしたか。

小さな町よ、きみの通りは永遠に静まりかえり、
そのさびれた理由^{わけ}を、かえりつげるものは
だれひとり いまはいない。

(第4節)

先行する3節で、キーツはギリシアのつぼの表の絵——
ディオニサスの情熱的森のシーンを描いたが、この第4
節では、つぼの裏面の構図、アポロ的な静かで淋しい犠
牲にゆく人人の行列と人気がない廃れた町を見せている。

前者は、生命力にみちた充滿した青春の〈豊満〉の世界
であり、後者はわびしい晩年と死の〈喪失〉の世界
である。古代ギリシア舞踊でいえば、前者は踊り子の左方
転回^{ストロ}に、後者は、もどりと右方転回^{アッパインボコイ}のシーンに一致す
るうたとなっている。このように第3節から第4節にかけ
ては、熱狂と沈静、豊満と喪失、生と死の明確なコントラ
スト、急転がみられる。前者が季節的に春夏とすれば、後
者は、秋と冬のうらぶれの情景である。

キーツは、一つの完全体としてのつぼに、こうした二つ
の世界、永遠の青春の世界と、「反青春、反生命」⁽²⁹⁾の死の世
界を発見している。見方によれば、前者は「個人的渴望と
欲望」を、後者は全体的な「市民生活」⁽³⁰⁾をえがいたものと
とることできる。しかし、すでにのべたように、ギリシ
アのつぼが女性の生殖器官—子宮(生)から、骨つぼ(死)
に至る生命と人生の循環^{サイクル}をしめす存在である以上、つぼの
2面の構図で、詩人が生死の意味を追求しようとした意図

は、あきらかである。

このつぼの裏面の情景は、表のディオニサスの狂宴のシーンとはうらはらに寂しいが、描かれているものは、なにごとでもない。それは、たぶん、つぼに描かれてない〈小さな町〉から出て犠牲の牛を神祕の司祭の先導でへみどりの祭壇につれてゆく人人の行列だけだろう。〈小さな町〉は、かつてギリシアのつぼが生産され、人人でにぎわった青春の生命の町だったとおもわれるが、いまは人間の住んでいない死の廃屋の町である。人人に見すてられた〈小さな町〉は、^{サイレント}しずまりかえり、^{デザリット}さびれはて、^{ニュートイッド}人氣がなくなつたゴースト・タウンである。いまでは、その町のあり場所も定かではない。川沿いの町か、海辺の町か、それとも山上の町だったか知る人もない。とおい過去の追憶のなかに埋れた町である。ここで重要なことは、現在その町が無人であることである。無人の理由は、人人が犠牲の儀式にでようと行列をつくつて町を出たため⁽³²⁾(ブルックス)とか、芸術作品の創作のため、町人がでかけて留守⁽³³⁾(エンブソン)とかさまざまだが、とにかく実在しない町である。つぼのフリースのなかに描かれてないのは、詩人の想像力がつくりだした非有の町だからだ。「耳に聞えない音楽」つまり、想像のなか

で聞く音楽が、五官で大きく「耳に聞える音楽」よりも美しいのは、この想像力の「小さな町」が現実の町よりも、もっとゆたかで美しく、現実的にみえるのとおなじである。

このように「犠牲にゆくひとびと」は、住みなれたが、いまや生命のない死の町をすてて、過去から未来へむかつて、永遠の生命をもつとおもわれるへみどりの祭壇⁽³⁴⁾にむかつて行進する。みどりは、新生のみどりの色であり、「自然で、いきいきとした色彩」である。へみどりの祭壇⁽³⁴⁾でかれらが期待したものは、なにだったのか。それは犠牲の〈牝牛⁽³⁵⁾〉を捧げることによって、新しい生命の再生をえようとしたのではなかつたか。牝牛は、古くから町の守護神の女神であり、またオヴィドによると、犠牲の牝牛の屍体から、新生命の蜜蜂が生まれたという。つまり牝牛の屍体が蜜蜂に転生することは、〈牝牛⁽³⁵⁾〉が〈再生の契機〉となつて、死の状態にあるものを、新生へ甦らせる可能性を暗示している。こうした再生神話を信じて、「死んで甦る」機会を期待しながら、過去の死から、はかり知れない未来へとさまよつてゆく行列の人間たちは、ある意味で『荒地』的な〈生ける屍〉にひとしい人間である。むかしの美しい町、でもいまは死の小さな町からさまよい出て、へみどりの

祭壇にむかうかれらには、希望の祭壇にたどりつけて救済されるという保証もないし、新しい芸術作品——つぼ——新生命を生産できるという確約もない。そうかといって永遠に滅亡して悲劇的終えんをとげる運命ともかぎられていない。描かれてない死の町からでて、描かれてない希望の祭壇にむかう「犠牲にむかうひとびと」は、自己の魂の救済をもとめて、必死に模索した詩人キーツを、どこことなく暗示している。したがって、行列の人人は「前進を続けて〈犠牲〉を完了することはできない」という断定は軽そつである。あるいはへみどりの祭壇に到達して、救済される可能性があるかもしれない。このことは、半年ほどのちに書かれた『ハイピアリアンの没落』との関連で、とらえねばならない。ここでは、主人公の〈詩人〉が煉獄的試練の階段をのぼり、女司祭メネタのまもる〈祭壇〉にたどりつくのである。祭壇はいつてみれば、へより高次な存在⁽³⁶⁾へ詩的洞窟の聖所⁽³⁷⁾ともへ真理の殿堂もしくはへ美の本体、詩人の最後のな到達点ともいうべき場所である。むかし、エホバの豊じょうの角の祭壇へとヤコブが階段をつたってアプローチしたように、『没落』の詩人は、女司祭モネタの神託をうけるため、へ不滅の階段をのぼり、へこの高みと

表現される祭壇、未踏の精神領域にふみ入ろうとするのである。

「聖なる力よ」わたしは、角の祭壇へ近づきながら、叫んだ、「死を免れたわたしはだれなのだ。

冒瀆的なことばを押し殺すため、死を免れたわたしは、だれなのだ」と。

するとベールの女神は答えた「おまえは

宿命の死のまえに、死んで甦ることの意味を悟った。そうする余力のあるおまえは、

助かったのだ。そう、死のうえで甦ったのだ」

「神神しい女神よ」わたしは、懇願した

「どうかお情けで払ってください、わたしの心のくもりを」

「だれも、この高みにのぼることはならぬ」

影は答えた「この世の悲惨を、わが悲しみとしいつも、心に悲しみを抱くものをのぞいては、

浮世に安息の港を見つけ、いたずらに

酔生夢死をねがう、すべての輩やまこは

もし、まちがって、この神殿に入らうとも、ただ

朽ちはてるのだ、おまえのなかば朽ちかけた
舗石のうえで⁽³⁸⁾」。

『没落』で、〈女神〉、〈影〉、〈女神司祭〉とよばれているモ
ネタは、『ギリシア古瓶のオード』の〈神秘の司祭〉と同
一のはたらしきをする人物である。前者では、女司祭は、詩
人に「死んで甦る」という転生の秘義を教えるが、後者で
も、〈神秘の司祭〉は、犠牲の牛を先頭にたてた行列を、
〈みどりの祭壇〉へみちびく。また人人を死の状態から新
生へと甦らせ、断絶した過去を現在を通じて生の未来へと
つなぐ可能性を暗示している。『没落』では、犠牲は詩人
みずからがはらい、煉獄の階段を必死になつてのぼり、死
の一手前で、〈死んで甦る〉のである。それは、かつて
の主情的、感覚的な思索におぼれた自己を反省し、「悲惨
や失意、苦痛や病氣、抑圧にみちた」人生の実存への共感
をしめして、より客観的で洞察力のある人間に転生するこ
とにあった⁽³⁹⁾。

『ギリシア古瓶のオード』では、かつての活気をなくし
て死んでしまった〈小さな町〉や人人を救うため、犠牲の
〈牝牛〉が捧げられる。パッカスの狂宴の結果、自己中

心的な世界にのめりこみ、現実の人生の悩みぶかい、悲惨
と苦患の世界への共感をなくした人間は、〈生ける屍〉の
行列となつて死へ行進するしかない。そこで詩人は、この
詩のはじめの3節の青春のシーンに、生命をなくして後退
し消えてゆく。第4節の晩年の情景を対比させて、転生、
再生の必要を説く、いちど春・夏のつぼの豊じょうの半面
を、つぼの他面の荒涼とした秋、冬の喪失の死の風景へと
回すことによつて、生↓死↓生への循環を暗示している。
この循環は、第4節で「もつとも強烈な生は、死のなかで
達成する⁽⁴⁰⁾」というパラドックスとなつてあらわれるのであ
る。〈死のうえで甦る〉人間は、『没落』で説くように「こ
の世の悲惨をわが悲しみとする」理解をもち、醉生夢死す
る弱弱い夢想家ではない。芸術自然へのたんなる驚異や
感情移入ではなく、芸術作品の底にかくれた現実の人間の
実存状況へきびしい目を向けうるものである。ものごとの
両面を凝視し、エデンの園の甘美さのうらに暗い喪失の没
落の王国を、ディオニサスの生の賛歌に、見捨てられた町
の悲惨さを想像しうる洞察^{オウシス}の目をもたねばならない。した
がつて、「なめらかな脇腹を花輪で飾り、空むけてほえる
牝牛」の明るいイメージに、やがて殺される犠牲の死の恐

怖を読みとらねばならない。これは「詩人の性格」を定義してキーツのいった「無私の存在で、自我がない」という非個性論からきているかもしれない。こうしたフレキシブルな詩人の自他同一性があればこそ、光と影、美と醜、身分の上下、貧富、崇高と卑しき、善と悪を自由に理解し、それと同一化することができたし、反対の矛盾概念を同時に洞察することが可能であった。詩人のこうした「自己解体的」な同一化の精神作用で、陽気な笑のかけの不幸の種、平和のなかに刃をみがく殺戮、美しい白銀の海のなかの恐ろしい弱肉強食、再生のための死を理解できたのである。この詩を書いたときのキーツは、「驚異と感覚」の初期の段階をこえ、〈善悪の釣合のわからない不可知の霧〉の初をぬけ、現実の人生が苦渋とおおくの矛盾にみちた解きがたい謎の世界であることを、相互に矛盾した両極のあることを理解していた。いわば、内省と深い思索の時期に属していたのである。このような両極の理解が『ギリシア古瓶のオード』で、1・2・3節の生命を謳歌する青春の情景と、それと対蹠的な第3節の荒涼とした死の風景のパラレルを生み出したといえよう。

第4節では、むかし活気にあふれた生命の町が、もはや

芸術作品のつぼを創造することもない不毛の死の町となり、その所在すらもわからない。町の人人は、再生の期待をかけて再生の契機となる犠牲の「牝牛」をつれて「みどりの祭壇」にむかって行進する。しかし、「死んで甦る」という転生のシンボルの「牝牛」も、もはや蘇生の効力をもたない。なぜなら、死の町を甦らせるために行つた人人自身が自滅して、だれひとり、町に戻る事がなかったからである。なぜ、町が「さびれた」死の町となつていいのか、なぜ人人が死滅したのか、はっきりした解答をキーツは与えていない。町の荒涼としている理由は、いまでは「ギリシアの黄金時代に帰るみちはない」という悲しい認識「によるものではあるまい。また前節の森の男女の幸福とバッカスの狂宴への「避けがたい痛ましい代償」ととのるのも行きすぎであろう。キーツが、つぼの半面の浮彫のなかに町そのものをしめさずに、行列の人人によって町を暗示しているのも注目し値する。町を知るのも、町を蘇生させうるのも行列の人たちである。しかし、その人間がだれひとり帰らないのは、この町の永遠に「死の町」であることを運命づけるものである。この意味では、荒涼とした町を救うことのできないのは、「オルフィウスをカリオー

べに、ポスチューマスをイモーゼンに帰すことのできな
いとおなじ⁽⁴⁵⁾とするエンド説にも一理がある。

〈さびれた町〉の説明に重要なのは、この第4節の喪失
と死の風景は、前3節の情熱と幸福の〈豊じょう〉の世界
へのアンチ・テーゼとして存在することである。ひとつの
〈つぼ〉の両面に、青春と晩年、生と死という人生のサイ
クルをえがこうとした詩人が、森のディオニサスの熱愛の
シーンに、この〈喪失〉の死の町を配置したということ
である。つぼそのものが、子宮(生)から骨つぼ(死)へ
至る人生の循環構造をしめすものであるように、つぼの半
面の生命の構図は、この第4節の死の構図につながるもの
となる。しかも両者は、それぞれ遊離するのではなく、生
は死へとつながり、死は生への再生の暗示をみせている。
犠牲の〈牝牛〉を祭壇に捧げることにより、行列の人たち
は救われる運命なのだが、現実にはディオニサスの熱狂の
世界へ沈潜しすぎて、悲惨と苦悩の人間の実存状況への理
解を欠いたため、再生のチャンスは断たれてしまう。行列
の人人が死滅してしまつて町へもどることのない理由は、
ここにある。永遠に幸福な恋に酔つてしまつた人たちは、
人間存在のいまひとつの局面、人間の苦悩と悲惨の確認を

怠つたために、〈死んで甦る〉再生の機会をうしなつて自
滅してしまふのである。過去の甘美と追憶に生きて、現実
の基盤をうしなつた旧町の住人は、いくら犠牲を捧げよう
と、明日の救済の期待は稀薄である。『荒地』の信仰と目
的をうしなつた現代人——〈生ける屍〉のように、あてど
なく行進するだけである。しかし、キーツはここで、完全
に精神救済と復活への道を閉ざしてしまつたのではない。
こうした動と静、生と死の両面を明示することによつて、
両者をふくむ人生の現実を認識させ、後者の受容によつ
て、静から動へ、死から生への再循環を意図したことは、
あきらかである。

(六)

おお、アテネの姿、うるわしいたずまいよ、
なめいし
大理石の男女の装飾を全面にほどこし、
森の枝や、ふみしだかれた下草をきざんだ姿よ。
きみのしずかな姿は、永遠のなせるわざながら、
人間をなやませ無思考にする。冷たい牧歌よ。
年をとり、この世代がみな、死にたえるときも、

われわれとはちがう苦悩のなかで、

人間の友となり、こういうだろう「美は

真実で、真実は美」と。これは

世の人の知るすべて、知るべきすべてなのだ。

(第5節)

最終節のはじめの3行で、つぼの情景はふたたび第1節から第3節にかけて描かれた青春の森のシーンに、もどってくる。つぼの裏面の老年と死の犠牲の行列と、さびれた町は消え、つぼの表の生命と情熱の情景がよみがえる。つぼが一巡して、死から生への循環がしめされる。もう一度、笛や鼓が復活してその音色がながれ「幸せな恋」——「人間の情熱を超えた」愛の賛歌が吹きならされる。「大理石の男女」は第1節のディオニサスの祭で「必死のあらがい」をみせて逃げる乙女と、これを狂おしく逐う男であり、へみしだかれた下草」は、かれらの愛のはげしさをものごたする。「森の枝」は、第2・3節の「森かげの若者」がその下で笛を吹き、いつまでもみどり葉を落すことのない木の枝で、永遠のシンボルである。

しかし、この森のシーンには、最初の森の情景の幸福や

歓喜がない。「アテネの姿、うるわしいたたずまい」のつぼは、いまや息づく情熱をもたず、時の破壊に耐えてきたひとつの形、ひとつの造形美術、一個の芸術作品として、大理石のかたさとゆるがない不動の地位をたもっている。いわば「冷たい美」のようにみえるのは、なぜか。「きみのしずかな姿は、永遠のなせるわざさながら、人間をなやませ無思考にする。冷たい牧歌よ」とキーツものべている。つぼの帯状装飾の男女の姿態は、多様性に富んでいて、バツカス祭の生の歓喜をあらわしているが、それは動きだけであつて無言である。表現はあつても声はない。この超越的なつぼの静かな美しい姿は、芸術作品の行きつくべき完璧な姿をしめし、詩人に、めくるめく苦痛と一種の絶望感をあたえる。「人間をなやませ無思考にする (leave us out of thought)」のは、そのためであらう。この語句の解釈について、エンブソンは「思考を停止させる」意味だとして、それは形而上学的な思考より神秘的恍惚に適した考えをしめすという。この解釈は、キーツのつぼの表の「情熱的恍惚」のみを重視し、つぼの裏の悲哀の人生への実存的洞察を無視している。「思考を停止させる」の解釈に、「悩ませる」という要素を加味しなければならない。「悩ませる」

という語から、「⁽⁴⁸⁾しらし苦しめる」や「⁽⁴⁷⁾とまどわせ、はつきり考えさせない」のような意味も、とうぜん生まれてくる。「考えられないほど惹きつける」⁽⁴⁹⁾は常識的解釈だし、「よるこびの激しさ」⁽⁵⁰⁾をあらわすものとは、おもわれない。重要なのは、すぐれた芸術への「⁽⁴⁷⁾同一性」をもとめるキーツにとって、ギリシアのつぼは、一見同一性をばむほど超越的で完成されたものにみえたことである。それは、生と死、美と真、凋落と不滅のような人生の両極の2面を調和させた「総合的な統一」であり、合一不能にみえる存在であった。こうした存在にあらがれるへ人間を悩ませ無思考にするのも、またこのためである。

ギリシアの古いつぼをまえにした詩人の驚きと悩みは、2年まえ、エルギン伯爵がギリシアのアテネのパルテノン神殿から持ちかえった壮大な大理石像に直面したときの、それに匹敵する。力と美にあふれた古代ギリシア彫刻と未完の詩人キーツの対立、その超越的な美にたいして、詩人の姿は、あまりにもかほそく非力で、詩的完成への道は遠い。キーツは、神のように困難な芸術の高塔をまえに、絶望するおのれを、大空をうらめしそうに見る病気の驚にたとえて、「めくるめく苦しみ」を感じている。

こうした栄光を、ぼんやりと理解して、
ここに、いいしれない不和がうまれてくる。
ギリシアの壮麗さに、昔日の荒廃
波うつ大洋、太陽、大いなるもののかげを
くわえた、この驚異は、めくるめく苦しみだ。

『エルギン卿大理石像をみて』⁽⁵¹⁾

永遠の芸術とはかない詩人の対立からくる苦悩は、よりすぐれた他者へのアイデンティティをはかる芸術家には、つきものである。ヘルダリーンの『ヒュペリオン』にも類似の悲哀がみつけられる。「おお古代の偉大さは嵐のよりにぼくの頭を下げさせる。ぼくの顔から花をむしり取った。倒された樅の木が小川のほとりに横たわり、しぼんだ樹冠を流れのなかくすように、ぼくは滂沱たる涙を流しながら倒れていた」。ここには、古代芸術の偉大さに打ちのめされた、ヒュペリオンの苦悩と畏怖があり、ギリシアのつぼや彫刻の圧倒的力と美に「悩まされ」へ目くるめく苦しみをおぼえるキーツを連想させる。
ふたたび、へ人をなやませ無思考にする」にかえってみよう。なるほど、ギリシアのつぼは、詩人を無思考にする

ほど、すばらしい永遠の形象であるが、詩人はここで、無條件に〈無思考〉にされるのではなく、超越的なつぼを、どうすれば人間世界のものにできるか考えてみるのである。

ここでの〈思考〉は、冷たいつぼを暖かい人間社会の文化的遺産にする努力であり、それを理解するための知性を養う現実の人間社会の実存状況を考える思考である。キーツは、つとに手紙のなかで、芸術作品の理解には、対象との同一性をもたせる知性の働きの必要をとき、この知性の精神を練磨する場所が〈現実の人生〉だとした。「苦痛と苦難の現世こそ、知性を鍛えてそれを精神とするのに、どれほど必要か判るでしょう。現世は人の心がさまざまに感じ、苦しまねばならない場所です」とのべているとおりである。その〈苦痛と苦難の世界〉を意識する思考により、キーツはあえて〈冷たい牧歌〉のつぼを、その非人間的冷たさから解放し、人間世界のものにしようとしたようである。この意味からすれば、〈冷たい牧歌〉の構図は、「芸術のしずかな存在と永遠の冷たい非人間性」でアダムの夢を犯すこととで成立したとするジョーンズの解釈には、もの足りなさがある。そうかといって、この部分を悪性の熱である〈肉体的情熱〉と良性の熱の〈知的働き〉の抗争とみて、前者

が後者に超越されて知的昂揚がおこり、熱病は冷えてすべては知的な働きになるというパーク説も、あまりにも概念的で機械的な解釈であろう。また、つぼは暖かい人間の血をもたない冷たい物質でできた無生物で、「冷たい非人間的純潔性」のシンボル、〈冷たい牧歌〉であるから、この詩のあとの語句〈人間の友〉と矛盾するというのも軽そつである。なぜなら、詩人は一度のべたように、時に破壊されない冷たい永遠の形象のつぼも、かつて〈苦痛と苦悩の現世〉の産物であったと考え、その現世で鍛えられた知性と想像力によって、暖かい人間世界の芸術品としてのつぼの価値を見出そうとしたからである。

したがって、詩人はギリシアの古いつぼの帯状装飾の模様から、表に人生の青春と情熱、裏にその老年と死をみつけた。つぼはこうして、人生の生死・明暗をしめす構図をもち、生から死へ、動から静へと循環するのである。つぼの相反する2面も、こうしてみれば、まともりのある総合的な統一体となる。〈冷たい牧歌〉は、表面的な意味から、〈暖かい牧歌〉をのぞむ詩人のパラドクシカルな意味になつてゆき、やがて〈人間の友〉との連関をもつ。〈冷たい牧歌〉そのものも自家撞着である。牧歌は、もともと

自然の暖かい素朴なうたであるが、それに「冷たい」というオクシモロンがつくのは、矛盾である。牧歌が、ほんらい暖かい直接性をもつとすれば、「人間の友」とも近似してくる。

ギリシアの古つぼが「人間の友」となるのは、肉と血の人間の世代が、速やかに交替して死滅してゆくのに対して、「永劫の現在」に停止して久遠の生命をほこっているからである。いや、その久遠の生命から現世の「苦痛と苦難の世界」にもどり、人人の苦悩をともに分かちあい、つねに新しい世代と、ともにあるからである。「この世代がみな死にたえるときも、われわれとはちがう苦悩」に共感をしめすから「人間の友」としてのこるのであろう。キーツは、注意ぶかく「^{ジエネレイション}世代」の用語を使用している。この語は一方では、死と直結した生の誕生・生殖の意味があるが、他方では、同一世代や現世代(OED)の意味がある。つまり一語で生死の時間的幅をもつことばで、時の支配をうけている。

これにたいして、古つぼは、現代と同時に、永遠の領域に属しているし、そのつぼのフリーズの男女も、時の支配を超える存在である。古つぼが「冷たい牧歌」から「人間の友」となるのは、いつの時代にあっても適用しうるような普遍

的な人間の生死のドラマを、そのフリーズ模様のなかに、もっているからにほかならない。「人間の友」で「おもしろい」出されるのは、エリオット『荒地』「死者の埋葬」の「おお、犬を遠ざけたまえ、そいつは人間の友だから」の1行である。キーツの語句とのちがいは、「マン」と「ヘメン」のちがいだけである。エリオットは、犬は豊作神オシリスの模像を掘りおこし、その再生を妨げる「敵」だから、それを逆説的にアイロニカルに使用しているわけである。キーツの場合も、ことによっては古つぼは、その冷たい非人間性をしめすときは、友ではなく敵になりうる危険性をも秘めている。それが友となるのは、生死のサイクルをもち、人間実存のあかしの芸術として、再生の契機となるときである。つぼの片面のディオニサスの熱狂と青春のシーンが、もう1面の荒涼とした死の町の風景に前節では、なった。それが第5節では、再生の予感を秘めて終ることになる。

キーツは、ここで「われわれ(詩人をふくむ)とはちがった苦悩」に共感して、『ハイビリアンの没落』の「この世の悲惨を、わが悲しみとし、いつも心に抱く」心境に近づいている。そのために詩人は、一個人、一世代の利益に

しばらくれたエゴを殺し、「死んで甦る」転生をなしとげる。その結果、他者、他の世代でものを考える非個人性をえて、自由に他者のよろこびや悲しみ、他のよりすぐれた実在に同一化できるようになる。他者によって自己を生かすもの見方は、奇妙なほどに、今日の実存主義的解釈に近づいているようである。この他者との同化認識作用をサルトルは、こうのべている。「他者は私を存在させ、私を所有する。それゆえに私を取りもとそうとする企ては、根本的に他人を再吸収しようとする企てである。私は、他者としてのかぎりにおける他者を、私自身の可能性として、私のものにしようと企てる。そのばあい、私にとって問題なのは、私に対して他人の視点をとる可能性を獲得することによって、私を存在させることである」。

こうした〈他者の視点〉の獲得は、死から生への浮上をもたらし、死の町の住人が、へみどりの祭壇のシンボライズする詩的洞察の聖所へ到達できることを、暗示している。キーツは、知識の吸収、思索の深化をはかるプロセスで、ものごとの矛盾した2面を理解し、自己解体の努力で超越的な芸術のつぼと同一化し、つぼの他者の目で、ものを洞察できるようになる。こうしたキーツ的メタモフォ

ーシスの理解なくして、「美は真実で、真実は美」というアクションの理解は、困難であるといわねばならない。

(七)

『ギリシア古瓶のオード』でもっとも名高く論議の対象となりながら、いまだに決着をみないのは、このアクションをしめす2行である。便宜上、「美は真実で、ビュティファイ真実は美」と訳したが、この等式の「truth」の意味が問題になるだろう。OEDで、やっと意味をひろっても、(1)真理、(2)誠実、(3)信念、信条、(4)正確、真偽、(5)実在、実存、(6)真実の陳述、真実、(7)事実などの語義がでてくる。キーツがこの詩の要約とおもわれる部分で、いわんとしたヘッルースの意味は、どれなのだろう。「Beauty—Truth」の等式は、両者が一見異質的にみえるため、数学的にいっても正しくない。これまでに認められているのは、(1)の真理の意味であるが、キーツ自身の用語からすれば、(3)(5)(6)の意味がより適切ではないだろうか。(3)に解釈すれば、「美は(私の)信条である」となり、審美主義者としての詩人の旗色があきらかになる。しかし、この解釈は半世紀まえのもので、今

日では否定的である。(5)にすると、「美は実存し、実存するものは美」という実存主義的宣言になる。この意味の「ヘッルス」は、ヘリアリテイ／＼ヘエグジステンツ」と同義である。(6)の意味は、「ヘッルス」に、現実的、具体的意味を負わせることの多かつたキーツでは、納得できる線といつてもよい。

一般的にいつて、キーツの初期の「truth」は、(1)の真理に使われるケースがあった。「一種の知的風景のスケッチで、真理の探求ではない」(ベンジャミン・ベイリーへの手紙、一八一七年十月)は、その一例である。ところが、やがて、つぎのように(6)の真実の意味に多用されるようになる。「私には人間の愛情の尊さと想像力の真実なことを確信します——想像力が美なるものとして捉えたものは、よし今までにあったものにせよ、無かつたものにせよ、真実でなければなりません」(ベンジャミン・ベイリーへの手紙、一八一七年11月22日)。「想像力は、アダムの夢にたとえることができませぬ。アダムは、目ざめて、夢の真実なることをさとったのです」(同上)。あとの用例の「ヘッルス」は、実在とも解ることができる。夢にみたことが覚醒して現実になることを知るからである。キーツは、すぐれた対象物——それがギリシ

アのつぼであらうと、またかれのいう太陽・月のような偉大な自然物やシェイクスピアの章句であらうと——に、想像力の直観的な力で、同一化することができた。かれの頭脳のなかで描いたことは、美しい対象としてとらえたものは、おそるべき認識の同化作用で、夢から現実の存在に変わられたのである。

美と真実の相関関係は、詩人が「ヘッルス」を、真実、現実、実在の意味に用いるようになって、よくかれの手紙や詩に出てくるようになる。「私は何事であれ、ものごとく真実なることを確信するのは、その真実の美をはっきり知覚してからです」(ジョージ・ジョージアナ・キーツへの手紙、一八一八年11月)。美はたしかに真実とイコールではないが、前者は後者なくしては存在しないし、後者も前者あつてはじめて意味がある。美のあるところ、真実があり、暖かさあるところ寒さがある。喜びあるところに苦痛がある。キーツは、この美と真実のアフォリズムで、等式を逆にしてゐるのも、両者の緊密なイクエイションを暗示している。もし美が真実であり、喜びが苦痛だとすれば、真実も美であり、苦痛も喜悦になるはずである。

批評家は、この等式関係をどうみているのだろうか。美

と眞実を完全なイクエイションとみているのか、それとも、どちらか一方に、より大きな比重をかけているのか。キーツの原意はどうだったのか。この点が重要な問題点となろう。ギヤロッドは「美以外に眞実はなく、眞実なもの以外に美はない」と、完全なイクールを認めている。この見解をとる評者は多く、ギティングズも「芸術の美と人生の眞実は、キーツのいう〈苦痛と苦悩の人生〉でたがいに均等に補足し合う」とのべている。これと並行して優勢なのは、美によりおおくの比重をかける見方である。キーツ批評の初期からある解釈で、「美はそこにしめされた人生の眞実の情緒的認識である」(ソープ)、「美こそ眞であり、何もものにもまして依拠するに足りるもの」(小川和夫)、「美は眞実の似像」(ミュー)のように、キーツの特質を、美の詩人とする発想からきている。

逆に美に重きをおかずに、眞実に比重をかけるものは、キーツを現実の苦悩に身を投じた人生派詩人とみる人たちや新批評派である。ブルックスは、従来の美よりはむしろ〈眞実〉に強調をおくのが公正な解釈で、この〈謎めいた寓話詩〉の解明を文脈に照らして行った。ワツサーマンも、美、つまり感覺性(人間世界の状況)を靈化することに

より、眞実、つまり精神性(不滅の状況)に到達しうる可能性をしめした。リーヴィスは、〈ヘルルス〉にヘリアリテイ(實在・現実)の意味を付託し、高次のリアリテイに着する詩の命題を発見した。ヘッルースが、あらゆる美しいものの原型で、本質美だとするジエイムズが、伝統的な解釈であれば、エリアード理論を援用したJ・L・ジョーンズの「形(眞実)は存在(美)であり、物の本体が形に存在する」も注目すべき意見である。このほか、シヨコフも、強勢はつぼの美ではなく、现实生活の眞実の表明にあるとしたのも重要である。

このように、美と眞実のイクエイションについての、さまざまな議論がある反面、このエビグラムが「理解できないか、それとも偽りの陳述」の理由で「美しい詩」の「重大な欠点」とみるエリオットがいる。その抽象的な陳述は、たしかに唐突な感じがあるので「余計で調和がとれない」というテイトの指摘もうなずかれる。マリも「当惑するようなパラドックス」と批判しながらも、實在の美は、美しいものなかと同様、苦痛や醜さのなかにもある美で、キーツが、この實在美をのべたくだりとみているのは、さすがである。ハックスレーは、キーツの美は、直接

的経験によつてえた「根源的な事実」^{アイディン・ファン・ト}として、詩人の具体的経験を重視する鋭さをみせている。

要するに、キーツのこのアクシオムは、ひとつの意味に解釈を限定するのは無理であり、現代詩的な多義性をもっていることに着目すべきである。この文脈では、すでにあげた OED の字解の (5) 実存、実在、(6) 真実の意味に、ヘッルス^{ヘルス}を解釈するとよい。そうすれば「美は実在するし、実在するものは美である」「美は真実なものだし、真実なものは美である」という二様の考えかたが、生まれてくる。

さて、最後に問題となるのは、このアフォリズムは、いったい、だれがだれに宣言しているのかということである。これまでの考えでは、(1) ギリシアのつぼから人間(読者)へ、(2) 詩人からギリシアのつぼへ、(3) 詩人から人間への三様の解釈である。(1)は(3)とならんで伝統的な見方で、古くはパウラ、ブルックスが主張、それにハーバード大学系の学者、ブッシュ、パーキンズ、ベイト、それからイギリスのミリアム・アロットなどがある。『レイミアその他の詩集』(一八二〇年)では、引用符が 'Beauty' から 'truth' までついでいて、つぼの人間にいうことばが、この部分に

かざられているようにみえる。しかし、じつさいは、終わりの2行を宣言の内容とみるのが、妥当だろう。ブッシュは、あとの引用符を詩の終わりまで持つてきているのも、その一例である。それとも『美術年代史』(一八一九年)のように引用符をまったくつけない方式がのぞましい。この宣言が、つぼからひろく人類になされたという(1)の解釈は、比較的自然的な解釈である。「(人間に)おまえはいうだろう」(第8行)の説明がついているからである。不自然さがあるとするれば第5節で、つぼは2人称でよばれ、*su, yours* に語っているが、アクシオムのなかの *we* は、(1)の解釈では〈人間〉のこととなり、同じ節のなかで2人称のさすものが急変していることになる。詩のはじめから、つぼは2人称とみてきた読者には違和感がある点だろう。意味のうえからも「美は真実ではない」と異議を唱えるものもいる。

(2)の説、詩人がつぼにいったことばという論は、少数派の意見である。この説のインコシステントなところは、この詩は、はじめから詩人がつぼに話しかけていて、つねに〈つぼ〉は、2人称単数で呼びかけられているのに、最終節で、複数形に変える理由がないことである。⁽⁷⁾ パスラーは、パラフレーズして「それは人の知るすべて、知るべき

すべてだが、私はそれ以上のことを知っている、美と真実の異質性を」とのべている。この解釈は、美と真実のアイデンティティをねらう作者の原意を、そこねることになるし、(2)の説の理由にもならない。

(3)の解釈はどうだろうか。「詩人から読者、ひろく人類に」いつていることばだとする説も、マリーやワツサーマンら多くの学者の支持をえている。しかし、メッセージそのものの内容については、少しずつくいちがっている。マリーは「美は真実で、真実は美」は、つぼのいつたことばだが、あとの2行の内容は、詩人のいつた宣言と分けて考えているし、ワツサーマンは、「知るべき内容」は、「年をとると、この世代がみな死にたえるとき」まで、さかのぼって解釈している。(74) いずれにしる、この説も、(1)とおなじように矛盾がみられる。ひとつは、2人称の単・複の不一致であり、二つには、「美は真実」のアクシオムは「(人間に)おまえはいうだろう」の説明のある以上、つぼのことばであることは、あきらかなためである。

そこで、もっとも妥当とおもわれるのは、(4)つぼII詩人が人間という声明ととる説となる。詩の冒頭から、キーツは、ギリシアのつぼに、'thou'と2人称単数で語りかけ、

つぼの表裏にある人生の2面をうたいあげている。第5節にきて、詩人は「美は真実」のモットーを、つぼに語らせるが、じつはつぼは詩人の主張を代弁しているにすぎない。いや詩人は、つぼを凝視することにより、有限の存在の人間のわくをこえ、超越的な芸術のつぼに近づき、ついには一体化して、つぼのなから、他の人類にむかってよびかけ、芸術と人生の秘義を開示しようとしているのである。この見方をすれば、同一節中で、なぜ2人称単数が複数に変わるのか、つぼが詩人になり、詩人が人間に語りかけるのか、理解できよう。

詩人がつぼと一体化して、詩人IIつぼのスピーカーが、読者、人類にこのアフォリズムをおくるとする説は、キーツの同一化の努力からすれば、自然な解釈である。

つぼの観察者の詩人と被観察物のつぼは、主体と客体の関係にあるが、詩人の想像力がはたらくと、自己を他者とつなぐキーツの「消極的受容力」——矛盾や懐疑のなかにあって詩的洞察力をもつ能力が効力を發揮する。この受容力で、詩人はつぼの浮彫模様の男女や、ディオニサス的森の儀式、その祭の青春のよるこびや激しい幸福にひたるし、また悲愁の無人の町や犠牲の行列にも加わる。この能

力で、私は他者の観点にたち、他者の立場でものを考え、他者の哀歎にくわることが可能になる。「私の想像力が昂まるにつれて、日をおっていっそう強く感ずるのは、私がこの世ばかりか、数しれない世界の住人だということです⁽⁷⁶⁾」と告白しているとおり、キーツの想像力は、時空をこえて、古代都市や神話上の人物、アキレスやテオクリタスと同化するかとおもうと、トロイラスその人になりきるのである。

こうした私を他者に、主体を客体に没して、自・他交流のなかで創造し、自己破壊と非個性化で思考対象と合一するのは、キーツのすぐれた特性である⁽⁷⁶⁾。よく考えてみると、この同一化の認識作用は、逆も成立する。ギリシアのつぼという客體、思考対象は、詩人に認識されることによつて、詩人に近づき、ついには詩人の主観と合一する。それは、サルトルのいうように「認識されるものは、私へと變化し、私の思考となる⁽⁷⁷⁾」のである。実存としての詩人は、すぐれた認識同化作用をもち、たえず自己をのりこえながら自己を、他者のなかにつくり出してゆく自由な存在である。サルトルの『嘔吐』をよむと、主人公が、ある日、〈海〉〈鷗〉が、そのみどりて白いという通俗的名称のもと

にかくれていた真の存在をあらわすのを、発見するくだけがある⁽⁷⁸⁾。一般概念のもとにベールをきているものが、真の存在をあらわして、人間と同一の存在であることを証明するのである。

キーツも、はじめギリシア古瓶を、美しい過去の美術品という通俗的レットテルでみていたのが、ふいにそれが生きた人間の存在をしめすものだと悟る。ギリシアのつぼは、たんに過去の遺物ではなく、普遍的な人間の生と死、幸福と苦惱、青春と老年、必滅と不死をはらむ実在そのものであることを知っておどろく。女性の子宮(生誕)から骨つぼ(死)まで人生の循環を象徴するへギリシア古瓶は、その表にディオニサスの狂宴のダイナミズム、裏にアポロンの静寂と悲愁の死の情景を刻んで、まさに生きた人間の実存そのものである。生成と永遠、流転と不動の両域にまたがり、生命と情熱の一面と、寂寞と死の他面をもつつぼは、詩人にとっては、永遠に生きつづける人間存在の、人生そのもののシンボルである。しかも、つぼは、ほるびゆく世代と生まれくる新世代の人間の苦惱とよろこびにみちた交替劇を知る存在でありながら、人間の実存状況をみずからあらわした、きわめて人間的な存在である。

人間の存在の悲惨の確認をし、その共感によって「死んで甦る」という転生の秘義を教える存在でもある。人間の実存状況に鋭いメスを入れ、生から死にいたる人生のサイクルをしめす『ギリシア古瓶のオード』は、この意味で、奇妙なほどに実存的指向をしめす詩といえるのではないか。おおくの矛盾や非合理、不安や苦悩の人生の実存状況こそ、〈詩魂〉に到達するために必要だとするキーンの主張は、この詩のなかでも生々しくつづけている。「美は実存するし、実存するものは美」という解釈の成立するゆえんも、*キーン*のこころであるといえよう。

〈注〉

- (一) Allen Tate, "A Reading of Keats," *On the Limits of Poetry* (New York: Swallow, 1948), p. 180.
 (二) Arthur Quiller-Couch: *Charles Dickens and Other Victorians* (N. Y. Putnam's, 1925), p. 160.
 (三) E. C. Pettit: *On the Poetry of Keats* (Cambridge U. P., 1957), p. 316.
 (四) Earl R. Wasserman: *The Finer Tone* (The Johns Hopkins University Press, 1953), p. 13.
 (五) Cleanth Brooks, "Keats's Sylvan Historian: History

Without Footnotes," *The Well Wrought Urn* (Dennis Dobson, 1949), p. 140.

- (9) Ad de Vries: *Dictionary of Symbols and Imagery* (North Holland Pub. Co., 1974), p. 483.

(7) Walter J. Bate: *John Keats* (Harvard U. P., 1963), p. 519.

(8) Letter to George and Georgiana Keats, 14 Feb.—3 May 1819. 松浦 暢訳『キーンの手紙』(吾妻書房・昭和49年) 86頁。

(6) Cleanth Brooks, *Op. Cit.*, p. 142.

(10) James Dickie: *The Grecian Urn: An Archeological Approach* (*The Bulletin of the John Rylands Library of Manchester*), Vol. 52, No. 1, 1969, p. 7.

(11) Bernard Blackstone: *The Consecrated Urn* (Longmans, 1959), pp. 330—331.

(12) Kenneth Burke, "Symbolic Action in a Poem by Keats," *A Grammar of Motives* (N. Y.: Prentice-Hall, 1952), p. 450.

(13) Stuart M. Sperry: *Keats the Poet* (Princeton University, 1973), p. 269.

(14) Martha Shackford, "The Ode on a Grecian Urn."

- Keats-Shelley Journal*, Vol. IV (1955), p. 10.
- (15) Earl R. Wasserman: *Op. Cit.*, p. 17.
- (16) Letter to Benjamin R. Haydon, 13 April 1819.
- (17) Letter to George and Georgiana Keats, 14 Feb.—3 May 1819.
- (18) Archibald MacLeish: *Poetry and Experience* (The Bodley Head, 1960), p. 192.
- (19) Cleanth Brooks, *Op. Cit.*, p. 144.
- (20) F. W. Bateson: *English Poetry: A Critical Introduction* (Longmans, 1965), p. 213.
- (21) Letter to George and Thomas Keats, 21 Dec. 1817.
松浦 暢著『キーンの手紙』27頁。
- (22) Sidney Colvin: *Keats* (Macmillan, 1887), p. 170.
- (23) James Shokoff, "Soul-Making in *Ode on a Grecian Urn*," *Keats-Shelley Journal*, Vol. XXIV (1975), p. 105.
- (24) Earl R. Wasserman, *Op. Cit.*, p. 24.
- (25) Letter to John Taylor, 30 Jan. 1818.
- (26) Letter to Benjamin Bailey, 22 Nov. 1817. 『キーンの手紙』45頁。
- (27) Letter to Richard Woodhouse, 27 Oct. 1818. 『キーンの手紙』88頁。
- (28) Letter to George and Georgiana Keats, 16 Dec. 1818—4 Jan. 1819. 『キーンの手紙』27頁。
- (29) Charles I. Patterson, Jr.: *The Daemonic in the Poetry of John Keats* (University of Illinois Press, 1970), p. 176.
- (30) Allen Tate: *Op. Cit.*, p. 159.
- (31) Cleanth Brooks: *Op. Cit.*, p. 147.
- (32) Cleanth Brooks: *Ibid.*, p. 149.
- (33) William Empson: *The Structure of Complex Words* (Chatto and Windus, 1951), p. 370.
- (34) Cleanth Brooks: *Op. Cit.*, p. 147.
- (35) Charles I. Patterson, Jr.: *Op. Cit.*, p. 177.
- (36) William Walsh: *Introduction to Keats* (Methuen, 1981), p. 123.
- (37) Clarence D. Thorpe: *The Mind of John Keats* (Oxford University Press, 1926), p. 90.
- (38) *The Fall of Hyperion*, I, 136—153.
- (39) 松浦 暢著『キーン——キーンと夢と現実』(吾妻書房、一九七九年) 25—26頁参照。
- (40) Allen Tate: *Op. Cit.*, p. 159.
- (41) Letter to Richard Woodhouse, 27 Oct. 1818. 『キーンの手紙』88頁。

の『手紙』87頁。

- (42) Letter to John Hamilton Reynolds, 3 May 1818.
『キーンの手紙』87頁。
- (43) F. C. Petter: *On the Poetry of John Keats*. (Cambridge U. P., 1957), p. 340.
- (44) James Shokoff: *Op. Cit.*, p. 107.
- (45) Stuart A. Ende: *Keats the Sublime* (Yale University Press, 1976), p. 138.
- (46) William Empson: *The Structure of Complex Words* (Chatto and Windus, 1951), p. 371.
- (47) Robin Mayhead: *John Keats* (Cambridge U. P., 1967), p. 85.
- (48) Miriam Allott (ed.): *The Poems of John Keats* (Longman, 1970), p. 537.
- (49) Archibald Macleish: *Poetry and Experience* (The Bodley Head, 1960), p. 196.
- (50) Newell F. Ford: *The Prefigurative Imagination of John Keats* (Stanford U. P., 1951), p. 138.
- (51) *On Seeing the Elgin Marbles*, 8-14.
- (52) ノヴァリス、ノルダリオン、登張正実、野村一郎訳『青花、ロマンティック』(講談社、一九七七年)163頁。
- (53) Letter to George and Georgiana Keats, 14 Feb.—3 May 1819. 松浦 健三『キーンの手紙』87頁。
- (54) Kenneth Burke, "Symbolic Action in a poem by Keats," *A Grammar of Motives* (Prentice-Hall, 1952), p. 462.
- (55) Robin Mayhead: *Op. Cit.*, pp. 80, 84.
- (56) 松浪信三郎訳『キーンの手紙』(河出書房、昭和9年)87頁。
- (57) H. W. Garrod: *Keats* (Oxford University Press, 1939), p. 103.
- (58) Robert Gittings: *John Keats* (Heinemann, 1968), p. 321.
- (59) C. D. Thorpe: *The Mind of John Keats* (Oxford U. P., 1926), p. 90.
- (60) 小川和夫著『キーンの手紙』(大修館書店、昭和5年)111頁。
- (61) Kenneth Muir, "The Meaning of the Odes," *John Keats: A Reassessment* (Liverpool U. P., 1959), p. 70.
- (62) Cleanth Brooks: *The Well-Wrought Urn* (Dennis Dobson, 1949), p. 141.
- (63) Earl R. Wasserman: *The River Tone* (The Johns

- Hopkins U. P., 1953), p. 54.
- (4) F. R. Leavis: *Revelation* (Chatto and Windus, 1953), p. 254.
- (5) J. I. Jones: *Adam's Dream* (University of Georgia, 1975), p. 80.
- (6) James Shokoff, "Soul-Making in *Ode on a Grecian Urn*," *Keats-Shelley Journal*, pp. 106—107.
- (7) T. S. Eliot: *Selected Essays*; 1917—1932 (Harcourt Brace, 1932), p. 231.
- (8) Allen Tate: "A Reading of Keats," *On the Limits of Poetry* (N. Y. Swallow, 1948), p. 180.
- (9) J. M. Murry: *Keats* (Jonathan Cape, 1955), p. 222.
- (10) Aldous Huxley: *The Perennial Philosophy* (Chatto and Windus, 1945), p. 138.
- (11) Jack Stillinger: *The Hoodwinking of Madeline* (University of Illinois, 1971), p. 172.
- (12) Roy P. Basler, *Explicator* IV (1945) item 6.
- (13) J. M. Murry: *Op. Cit.*, p. 214.
- (14) F. R. Wasserman: *Op. Cit.*, p. 60.
- (15) Letter to George and Georgiana Keats, 14—31 Oct. 1818.
- (76) 松浦 暢著『キーン——その夢と現実』(吾妻書房、一九七九年) 80—84頁。
- (77) 松浪信三郎訳、サルトル『存在と無』(河出書房、昭和40年) 260頁。
- (78) 白井浩司訳、サルトル『嘔吐』(人文書院) 219—220頁。