

精神内部の探求のロマンスとしての “To Autumn”

西 川 克 之

(人文学部英文学研究室)

“To Autumn” as an Internalized Quest Romance

Katsuyuki Nishikawa

I

Harold Bloom はイギリスロマン派文学のアンソロジーに序文を付し、その中で簡潔かつ的確にロマン派文学の特質を述べている。

Older scholarly views of Romanticism have tended to emphasize the movement's emotional naturalism, its supposed return to feeling, to folk traditions, to stories of the marvelous and supernatural. Romanticism was a health-restoring revival of the instinctual life, in contradistinction to eighteenth-century restraints that sought to sublimate the instincts in the united names of reason and society. Such views are not wrong except as they are inadequate in not going far enough. Romanticism . . . depends finally upon a fuller sublimation of the instinctual life than had been thought necessary in all the centuries of European thought and feeling. By demanding more of natural love and of sensuous beauty than these could afford, the High Romantics each in turn attained a crisis in the instinctual life that could be overcome only by a yielding up of the instinctual life to a fully self-conscious creative mind. By a profound irony, the most heroic exalters of human emotion became responsible for an enormous sacrifice of instinct upon the altar of imaginative form.¹

理性によって世界をあぶり出し把握しようという（恐らく人を病みつきにしてしまうであろう）目論見の虜になっていた18世紀の啓蒙主義時代にあつては、人間の感情や本能は体よく仮面の下に隠蔽され自然な発露を妨げられていた。ロマン主義の功績は通例、そのような、理性というまことしやかな名を騙っていた18世紀的な思潮を押し止め、感情を解放し本能を相応の地位へと復帰させ理性では理解不可能なものへと目を向けたことにあるとされる。このような見解は大きく的を外している訳ではないが正鵠を射てもおらず、十全にロマン主義の特質を捉えているとは言い難い。むしろロマン派の詩人たちのロマン派たる所以は、次のような全くアイロニカルな過程を彼らが辿らざるを得ないというところにある。つまり彼らは感情や本能を解放しそれらに高い信頼を寄せて賞揚しながらも、それらに罅め捕られて危機的状況を迎え、その克服のため自己探求の旅へと駆り立てられるという過程を辿るのである。そのような自己探求の旅、言い換えれば自己意識との格闘と自己再生への指向というロマン派文学の特質を、作品の語り手のレトリック展開の分析を通して浮き彫りにしていこうという試みの底流には次のような視点が潜んでいる。すなわちロマン主義というものは既に文学史の中に埋葬されてしまった記念碑的時代なのでは決してなく、実はいまだに同時

代性を失っていない文学動向であったのだ、という視点である。Paul de Man が述べるように、

Time and again, literary and critical movements set out with the avowed aim of moving beyond Romantic attitudes and ideas . . . it turns out that the new conceptions that thus assert themselves were in fact already present in the full context of European Romanticism; instead of moving beyond these problems, we are merely becoming aware of certain aspects of Romanticism that had remained hidden from our perception.²

我々は依然としてロマン派の詩人たちと同じ土俵の中にいるのであり、彼らが見たのと同じ光を見、彼らが抜け出そうと試みたのと同じ闇に囚われているのである。彼らの姿は安穩と対象化して眺めることのできる肖像に転化してしまった訳ではなく、血肉をそなえた生きている像として我々の眼前に迫ってくる。³ 彼らの詩は我々の精神の最も奥深いところまで浸潤し、頭と心を総動員して読むことを要求する。ロマン派的な探求の旅の軌跡は即ち我々自身の精神が描く軌跡である。ロマン派の作品を読むことは、ある意味で、非常に疲れる作業なのである。

本論の目的はロマン主義文学に対する上に述べたような接近方法に足掛かりを求め、Keatsの最も優れた作品の一つである“To Autumn”の分析を試みることにある。一見おだやかな淡々とした調子で《秋》の情景を描写していく語り手と《秋》との間の相互関係に注目し、語り手の意識・態度の微妙な変化を見落とさぬようにして、この詩が我々に伝達するものを考察していきたい。

II-0.

“To Autumn”は批評家によって不当な扱いを受けてきた詩である。ただし「不当な扱い」というのは、駄作として酷評されたとか等閑視されてきたという意味ではない。それどころかこの詩はKeatsの作品の中で彼の成熟した技巧を示す完璧な作品である、と一般に認められてきた。そうでありながらこの詩は批評の対象として取り上げられ詳しく論じられることが少なかったのである。こうした状況を説明するものとして、この詩の解釈を試みる批評家によってよく引用されるのは、「この詩は文体のうえでほぼ完璧な詩であるが、述べるべき内容を持たない」というAllen Tateの見解である。⁵

確かに“To Autumn”ではKeatsの他の作品と比べて、例えば“Ode to a Nightingale”や“Ode on a Grecian Urn”と比べて主題となる対象を描く際の客観性の度合いがはるかに高く、語り手は何も主張しようとしなない（つまり詩の読み手に向かって何かを「述べ」ようとはしていない）。後者のふたつのオードでは語り手が自ら進んで対象に深く感情移入していくのに対して、“To Autumn”で語り手は落ち着いた口調で目に映り耳に聞こえるままの《秋》の情景を伝えているかのようである。そこにはふたつのオードにみられるような想像力が極度に（限界を越えてしまったとさえ思えるほどに）活性化されているという切迫感はない。語り手は自らの存在を主張せず恰も黒子に徹するかのようにな姿を隠し、ただ《秋》の様々な姿態と音楽のみが詩を読む者の前で繰りひろげられてゆく。“Ode to a Nightingale”の“Already with thee”⁶ (1. 35)という感激や“Adieu! adieu!” (1. 75)という哀感もなければ、“Was it a vision, or a waking dream?” (1. 79)といった問題提起もなく、更には“Ode on a Grecian Urn”の“Beauty is truth, truth beauty” (1. 49)に類するような命題（たとえ擬制的なものであるにせよ）の提示もない。あくまで《秋》が前面に出ており、語り手は自らの意識さえも消し去ってしまったかのようである。⁷

その結果“To Autumn”にはKeatsの他の多くの作品にみられるような、主体としての語り手と客体としての対象との間の心理的・物理的距離の増減やその究極の形としての両者の結合および疎

外といった劇的な展開ははっきりした形を取っていない。また想像力の翼に乗って飛翔したり自己意識の覚醒に伴って暗澹とした現実には舞い戻ったりという、語り手の精神のダイナミックな上昇・下降の運動も明確ではない。そもそも主体と客体との関係性や語り手の精神そのものが被り隠されてしまっているのだからそうした展開や運動が顕在化しよう筈はない。“To Autumn”の中に感じられる動きといえば、豊満潤沢な《秋》の情景のまるでコマ送りのように緩慢な動きと自然が奏でるあくまで穏やかな音の流れだけであるように感じられる。

このように記述的であるといってもいいほど淡々と、しかも《秋》という季節のイメージを過不足なく見事に描き切った詩を前にした時、われわれ読み手にとってはTateのように黙して語らずひたすら作品を味わい、唯々Keatsの詩人としての業に感嘆するに如くはないのかも知れない。説明されない美に苛々させられたからといって、その美をばらばらに分解してしまうのはこの上なく野暮なことかも知れない。

しかしながら、一見すると「述べるべき内容を持たない」ように思えるこの詩をじっくりと再読・再再読してみれば、それは実に多くのことを述べ始める。読み手に対するこの詩の語りかけ方はKeatsの他の作品とは趣が異なるのであるが、それでもなお、否、それだからこそ一層Keatsの詩を理解するうえでこの詩は重要性を帯びてくると思われる。語り手は前面に姿を現さず息を殺して隠れているのだが、ひとたびその存在に気付いてしまうとわれわれ読み手は《秋》の情景のわずかな隙間から漏れてくる彼の密やかな息遣いが気になってどうしようもなくなる(密やかである分だけますます我々の覗き見根性は抜き差しならぬものになってしまうのだ)。もはやこの詩をただ単に「春のオード」に対する“footnote”⁸と見做す訳にはいかななくなる。たとえそれが“footnote”であるにしても、それは中心を揺るがす潜在性を秘めた周縁としての“footnote”なのである。

II-1

《秋》という季節は対立するものを包摂している。それは夏の名残であると同時に冬の前触れである。生の充実でありながら死の気配を漂わせている。《秋》はこうした相反するもの同士を一時的に融和させている。そしてここに夏⇔冬・生⇔死という対立関係そのものを重ね入れて対立項の一方として持つ、一段階上位の相反⇔融和という二項対立が成立する。《秋》はさりげなく落ち着いた様子を装ってはいるが、どうしてもなかなか一筋縄では行かない相手なのだ。そうした装いの下に入れ籠式の対立関係を隠しているのだから。“To Autumn”でKeatsはこのような《秋》という、言わば不安定を礎として成立した安定である季節が孕む要素をうまく利用している。

第1スタンザは成熟し切った《秋》の描写である。《秋》は“close bosom friend”(2行目)たる太陽と協力して物惜しみなく恵みを施す。実りはあまねくその豊かさは欠けるところなく充足している(“fill all fruit with ripeness to the core”, 5行目)。時の流れは緩やかで殆どこの豊穡の極点で静止してしまっている。特に8行目までは時間的にも空間的にも全く動きが感じられない。空間を伝わる音のうねりさえも聞こえてこない。こうした情景を描くのに用いられているイメージは非常に具体的かつ直接的である。その絵画的イメージはもちろん視覚にも訴えてくるのだが、より原始的な感覚に、観念から最も遠く離れた感覚に働きかけてくる。例えば実りは“mellow”(1行目)で“sweet”(8行目)であり、あたりを取り巻く空気は“warm”(10行目)である。蜜が溢れるばかりの蜂の巣は“clammy”(11行目)な感じを与える。さらにこのスタンザで特に目を引くのは“load”(3行目)、“bend”(5行目)、“fill”(6行目)、“swell”、“plump”(7行目)、“o'erbrimmed”(11行目)などの動詞がもたらす印象であろう。これらの動詞は読み手の身体感覚そのものに作用する。なんらの夾雑物も介在させずに我々の体感に密着してくる。これらの言葉の力は

ほとんど内臓感覚にまで及ぶ。こうして第1スタンザの中心的イメージである“fruitfulness”(5行目)や“ripeness”は頭ではなくむしろ体を通して読み手に伝わってくる。このスタンザの《秋》の情景は具体そのものとして在る。ここでは《秋》以外のものは何も、語り手その人でさえ存在を主張しない。ところがこの第1スタンザに既に、静止した時間の中での《秋》の豊穡というモチーフを突き崩しかねない雰囲気はほんの仄かにではあるが漂っている。第一に前半8行で《秋》は季節というものが本来そなえている流れゆく時間という属性を全く示さずにいるのだが、9行目の“later”という形容にはそのような属性が見え隠れしている。⁹ また10行目の“warm days will never cease”という誤った思い込みは、その思い込みと対立するものであるが同時に前提であり誘因でもある現実、「この穏やかな秋の日には必ず終わりが訪れる」という現実をはからずも想起させてしまう。さらに11行目で示される「溢れるばかりの蜂蜜は《夏》の置き土産なのだ」という含みが季節の循環というプロセスそのものを暗示する。

第二にこのスタンザには何かしら夢見心地の気分が流れている。先に述べたようにイメージそのものは直接的で生き生きとしているのだが、場を支配する空気に紗が掛かっている。それは《秋》が元来“season of mists”(1行目)であることに由来するのであろう。¹⁰ しかしそれだけではなく、例えば10行目で蜂は横溢する《秋》の恵みに騙されて“言わば《秋》の「永遠の現在」を夢想している。さらに、Hartmanによれば、

Not only the bees are deceived; the dream “Warm days will never cease” is not in them alone; it is already in Autumn, in her “conspiring.” On this phrase all the rich, descriptive details depend; they are infinitives not indicatives, so that we remain in the field of mind. . . . Thus, the descriptive fullness of the first stanza turns out to be thought-full as well: its pastoral furniture is a golden surmise, imagination in her most deliberate mood.¹¹

Hartmanは“thought-full”だということを強調しすぎている嫌いがあるが、確かに続けざまに用いられている不定詞が夢のような雰囲気を醸し出すのに寄与するところは大きい。

第三に、先に身体感覚に訴えかけてくると説明した“load”, “bend”, “fill”や“o'er-brimmed”などの動詞、また“to the core”(6行目)や“set budding more,/And still more”(8~9行目)などの表現は読み手の心に微かな不安の影を落とす。恵みの豊かさの程度が実際にありうる限界を踏み越えてしまったかのような印象を与えるのだ。「これ以上の豊かさは決して望めない、否、それどころかこれほどの豊かさも本来は望むことを禁じられている」という印象を。“load”という語が伝える心象や苔むしたりんごの老木にたわわに実が生って枝がしなっている様(5行目)は、境界を越えた者が《秋》の女神に罰せられているようでさえある。あるいはまた子羊が肥えるのを待つ残忍な狼のように、後の収穫の喜びを大きくしようと企んで(“conspiring”, 3行目)《秋》は必要以上の恵みをもたらしたのかも知れない。

しかしながら第1スタンザで前景に押し出されているのはあくまでも実体感のある静止した《秋》の風景であり、その風景を瓦解させかねない上に述べたような諸要素は、前景化された風景と表裏一体をなしながらも未だ頭在化はしない。ただ、ひとたび語り手が(ひいては読み手が)視点を転回すると風景が一変してしまいかねない虞れが常に背後に潜んでいるのである。

II-2

そうした虞れを抱え込んだまま詩は第2スタンザへと続いてゆく。ここでは《秋》そのものがより明確な対象性を帯びてくる。第1スタンザで描写の対象となっていたのは言わば《秋》を取り巻

く小道具としての自然風景であったが、このスタンザでは抽象としての《秋》が擬人化される。第1スタンザではもっぱら恵みを与える側にいた《秋》が今や語り手によって命を吹き込まれて姿を現す。語り手の想像力は充溢する実りをもたらす《秋》の手際の見事さに鼓舞され活性化して、《秋》に女の形を与えるのである。そして第1スタンザでは黒子に徹していた語り手が受肉した《秋》を眺める(“seen thee”, 12行目)主体として存在をちらつかせ始める。

第2スタンザで用いられているイメージには第1スタンザのそれとは対照的な側面と共通する側面がある。まず対照的な側面であるが、第1スタンザでは行きすぎとも思えるほどの実りの豊かさが、まるでその場の空間全体が充たされ尽くしてしまったかのようなぎりぎりの膨張感を生み出しているが、第2スタンザの《秋》の身ごなしにはしっとりとした気楽さが感じられる。倉の床に座る姿は“careless”(14行目)であり風に舞うその髪は“soft-lifted”(15行目)である。本来なら刈り入れに忙しいはずの手を休めて罌粟の花の香りに誘われて眠り込んでいる《秋》の姿を目にすることさえある(16~8行目)。ここには何の緊迫感もなく、語り手も艶っぽくさえある¹⁸《秋》の姿態を安心しきって眺め耽る。実際ここで“drowsed”(17行目)な状態にあるのは《秋》ばかりではなく、語り手その人もうっとりとして夢を見ているのだ。第1スタンザでその気になってしまった蜂と同様に今や語り手も想像力を因とした夢に耽っているのである。

第2スタンザが第1スタンザと通有するのは時空の静止というイメージである。第2スタンザでは《秋》の様々な4つの姿態が描かれているのだが、そのいずれにも殆ど全く動きがない。巡って来ては去って行く季節である《秋》が時間のものさしの上のこの時点で歩みを止めてしまっている。Davenportはこのスタンザの《秋》の姿に落ち穂を拾うRuthの像を重ねている。“聖書の中でRuthが故郷を離れて異郷の地に生活の場を求めた女、途絶した古い世代に属しながらも未来を担う新しい世代の母となった女であり、異質な時間・空間の接点として存在しその異質性を解消したことを考えるなら、夏と冬・生と死のプロセスの境界点にあり異質性を止場する《秋》がRuthと重なり合うというのは十分な説得力がある。

こうして第2スタンザで語り手は夢想の中に姿を現す動きを止めた女神を目にして満悦するのであるが、ここにも又そうした終わることのない(と思われた)平和な安逸が覆される危険性が潜んでいる。第1に語り手が見る《秋》はあくまで想像力が生み出したものに過ぎない。見られることを意識し性的な雰囲気を探させた姿態で誘惑する、蛇女Lamia的な《秋》に騙されているに過ぎないかも知れないのである。このスタンザの冒頭の「おまえの姿を見たことが無いものがあるか」という修辞疑問は、ここで描かれる情景の真実性・正当性を主張するものであろうが、こうした主張をしてしまうということが既に、目にした物の真実性に疑念を感じているということを露呈する。第2に豊穡の女神である《秋》がここでは、豊かに実りを結んだ穀物を、絡みついた“later flowers”(9行目)もろとも刈り取る“hook”(17行目)を持ち、枝がたわむ程に生ったりんごを潰す“cyder-press”(21行目)を用いている。ここでの《秋》は実りの破壊者として死を暗示し、収穫後の冬の訪れを予感させている。刈り取りの手を休めている(“Spare the next swath and all its twined flowers”, 18行目)のも、麦や花の命を助けてやる(“spares”)為ではなくて、子羊をいたぶる狼のように殺す楽しみを後に残しておく(“spares”)為なのかも知れない。第3に“the last ooziings hours by hours”(22行目)という描写がなされるや、静止していた時の流れがゆっくりとではあるが確実に動き出す。しかしながら第1スタンザの場合と同様にこのスタンザでも、そのようなアイロニー性は次第に輪郭をはっきりとさせながらも顕在化せず、語り手の意識の奥底でちらちらと明滅するだけである。また彼の自己意識には自ら思い描いた物の真実性に対する微かな疑念があるだけで、その疑念も魅力的な《秋》の様子に呑み込まれ掻き消されてしまう。

II-3

第3スタンザの冒頭にこの詩の大きな転回点がある。

Where are the songs of spring? Aye, where are they?

Think not of them, thou hast thy music too — (23~4行目)

この詩の中の唯一ここでだけ語り手の肉声が響いてくる。前のスタンザの最終行の光景が止まっていた時間を再び動き出させるのと同時に彼は不意に夢の世界から放逐された自分を発見して狼狽する。時間のない世界から舞い戻った彼が最初に回復したのは時間意識であるという事実は、彼我の世界の落差が最も激しく感じられるのがそれである事を考えれば当然であろう。そして流れゆく時間が蘇った語り手の意識を、第1・第2スタンダで水面下に押し込められていたアイロニカルな事実が次から次へ怒濤のうねりとなって襲ってくる。実りの《秋》は滅びの冬の先触れに過ぎない。たおやかな姿態で語り手を魅了する《秋》は夢想が産み出した虚構であった。溢れるばかりの実りをもたらす豊穡の女神である《秋》は同時にまた実りを刈り取る収穫の女神でもあった。《秋》という女神は生を充実させもするが、手に持った鉤鎌(“hook”)で命と時間を刈るのである。実りという生の完成はやがて訪れる収穫による死の為にこそあったのだ。

こうして現実的な時間意識を回復した語り手が「春の歌はどこにあるのだ」と嘆くのも無理はない。それは《秋》から冬へ、生から死へという必然的なプロセスの中に置き去りにされている事にふと気付いた者が漏らす“ubi sunt”の嘆息である。語り手は、生が躍動し始め死から最も遠いところにあった《春》を懐かしむ。「永遠の現在」として在った《秋》の暖かな日々(“warm days”)は、時間のものさしの上の一通過点へと化してしまう。受肉した《秋》の女神は実体を失い単なる抽象概念としての季節へ帰ってしまう。語り手は想像力が垣間見せてくれた夢の世界を日常的意識で反省せざるを得ない。ひいては自らの想像力そのものを反省させられる。語り手はついに自己探求の旅へと追い立てられてしまうのである。

自己意識に目覚めさせられた語り手が第3スタンザで描く夕べの《秋》の風景と音楽は、《秋》の女神を葬送する歌のように響く。「春の歌を懐かしむな、秋には秋の音楽があるのだから」という語り手の忠告はもはや、避けることのできない苦々しい現実を目の当たりにしたときの力ない慰めにしか聞こえない。それは《秋》に対してだけでなく語り手自身に対して向けられる慰めである。実際23~4行目は彼の自問自答であるとも考えられる。そして「春の歌を懐かしむな」という禁止の戒めは、既に語り手の意識の中に《春》への思いが抜き難く根差してしまったことを示している。《秋》は無時間的な絶対的存在などではなく、《春》との対照を通してしか成り立たないものへ、存在の前提として《春》を必要とするものへ墮してしまっただけである。《秋》の女神はどこかへ姿を隠してしまった。当然の事ながら《秋》を送る第3スタンザのイメージは前ふたつのスタンザと際立った対照を示す。そもそもこのスタンザでの主たる描写の対象である「音楽」は、時間の流れに乗ってこそ聞こえてくるものである。そのうえ第3スタンザを流れゆく音楽は終末・死・葬送・移動などを暗示するイメージを伴っている。静かに暮れゆく(“soft-dying”, 25行目)秋の一日に夕日が差しているが、それが“rosy hue”(26行目)に染めるのはすっかり刈り払われてしまった“stubble-plains”(26行目)である。小さな蚊の群れが風に舞って上下しながら(“born aloft/Or sinking as the light wind lives or dies”, 28~9行目)“wailful choir”(27行目)となって野辺の送りの音楽を奏でる。燕たちはこの地を離れて南へ下るために群れ集まっている(33行目)。¹⁵《秋》の一日がそして《秋》という季節そのものが今まさに終わろうとしている。このスタンザ全体に漂っている

“*ubi sunt*”という感慨は今や《春》だけでなく《秋》に対しても向けられている。《秋》は語り手の前から完全に姿を消し、彼に残されたものとは言えば“*ubi sunt*”に取り憑かれた自己意識だけなのである。

III

“*To Autumn*”を分析の対象として扱った批評家の中には、この詩を《秋》という主題を借りて時・生死・世代の推移とそれの肯定的受容を謳い上げた詩だと見做す者が多い。例えば A. Davenport は “. . . central to the poem is the sense that a new good is purchased only at the price of the loss of a former good.”¹⁾と述べている。この詩をそのように読むことは可能であろうし、またそのように読んでもこの詩は十分に感動を与えてくれる。まさにあたかも一篇の悲劇や叙事詩を読み終わったときのような読後感を与えてくれる。²⁾しかしそのような通り一遍の説明の仕方ではこの詩を読み終わったときに読み手の心に残る微妙な印象を解明することは出来ないと思われる。

“*To Autumn*”が読み手に与える印象の深さは、主題となる《秋》に備わる様々な内包的な意味あいを基にして静かに展開してゆく情景の見事さと、それが象徴的に伝えるしなやかな人生観に因るところもあるのだが、それだけでなく不安定な要素を孕みながら変化してゆく《秋》と語り手との相互関係に由来する程度もかなり大きいと思われる。第3スタンザの冒頭の2行がこの詩の中で果たす役割の大きさを考えれば、その相互関係の重要性はますます無視できないものとなろう。

初めに語り手が対象に感情移入をして想像力の世界に遊び、後に現実世界に戻って厄介な自己意識を抱え込んで当惑するという基本構造は Keats の他のオードや物語詩と共通するものである。“*To Autumn*”に特徴的なのは言わば語り手の意識のベクトルの方向は他の詩と同じ変化の過程をたどるのであるが、そのベクトルの絶対的な大きさの変化がはるかに少ないということである。それは《秋》というあらかじめ矛盾した要因を含むものに対象を設定したことに起因する。例えばナイチンゲールが対象となる場合には感情移入や自己意識の覚醒の契機となる要因を語り手自らの意識が作り出して行かねばならないが、《秋》の場合には対象に付随する属性がそのまま契機となる。それゆえに語り手の意識がそれほど積極的に働き掛けなくても相互関係の変化が容易に起こるのである。“*To Autumn*”が Keats の詩の中でもとりわけ穏やかなたたずまいを見せるのは、語り手の意識の上下動が目立たずその分だけ対象としての《秋》の情景が際立って見えるからなのである。しかし他のオードに比べればはるかに密かにではあるが、確かに《秋》と語り手との相互関係の展開は認められるのである。語り手の精神の内部では、対象との一体化を求める感情移入の欲求と対象を突き放すアイロニカルな自己意識が、時に通奏低音となり時に主旋律となって空間的な配置の点でも時間的な展開の点でも重層性を示しながら葛藤を繰り返すのである。“*To Autumn*”において Keats は静かな《秋》の情景に仮託してそうした語り手の「精神内部の探求のロマンス³⁾」を見事にドラマ化し、僅か33行の詩に叙事詩や悲劇にも匹敵する内容を盛り込んでみせたのである。

Notes

- 1) Harold Bloom and Lionel Trilling eds., *Romantic Poetry and Prose* (New York: Oxford University Press, 1973), p. 4.
- 2) Paul de Man, “Keats: The Negative Road” in *English Romantic Poets* (The Critical Cosmos Series), ed. H. Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1986), pp. 343–344.
- 3) ロマン派の作品が様々な解釈を許すのは、こうした事が一因となっている。例えば Bloom は、本論で

- これから扱う作品に関して, “. . . *To Autumn* is a round solidity casting shadows on the flat surfaces of our criticism; we need as many planes at as many angles as we can get” と述べている。Harold Bloom, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* (Ithaca: Cornell University Press, 1971), p. 432.
- 4) Cf. Walter Jackson Bate, *John Keats* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963), p. 581, “. . . each generation has found it ('*To Autumn*') one of the most nearly perfect poems in English. We need not to be afraid of continuing to use the adjective. In its strict sense the word is peculiarly applicable: the whole is “perfected” – carried through to completion – solely by means of the given parts; and the parts observe decorum . . . by contributing directly to the whole, with nothing left dangling or independent.”
- 5) *To Autumn* “is a very nearly perfect piece of style but it, has little to say.” Cited by David Perkins in “Affirmation of Process in *Ode on Melancholy* and *To Autumn*” in *Twentieth Century Interpretations of Keats's Odes*, ed. Jack Stillinger (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1968), p. 90.
- 6) キーツの作品の引用は総て Miriam Allot ed., *The Poems of John Keats* (London: Longman, 1970) による。
- 7) Cf. Geoffrey H. Hartman, “Poem and Ideology: A Study of Keats's '*To Autumn*'” in *The Fate of Reading and Other Essays* (Chicago: University of Chicago Press, 1975), p. 124, “. . . consciousness almost disappears into the poem: the mind, for once, is not what is left (a kind of sublime litter) after the show is over.”
- 8) “. . . but that ('*To Autumn*') is no more than a flawless and seemingly effortless footnote to the odes of April and May.” Morris Dickstein, *Keats and His Poetry: A Study in Development* (Chicago: University of Chicago Press, 1971), p. 262.
- 9) Cf. H. Bloom, *op. cit.*, p. 432, and Arnold Davenport, “A Note on '*To Autumn*'” in *John Keats: A Reassessment*, ed. Kenneth Muir (Liverpool: Liverpool University Press, 1969), p. 97.
- 10) G. Hartman は、この詩の始めと終わりの情景が薄明の中にあると指摘している。G. Hartman, *op. cit.*, p. 129.
- 11) W. J. Bate, *op. cit.*, p. 582.
- 12) G. Hartman, *op. cit.*, p. 131.
- 13) H. Bloom はこのスタンザの《秋》の姿態に sexuality を認めている。この詩に描かれる《秋》は生産の女神でもあるから、sexuality を連想させるのは当然である。H. Bloom, *op. cit.*, p. 433.
- 14) A. Davenport, *op. cit.*, pp. 98–99.
- 15) このスタンザの他のイメージ分析に関しては小川和夫が詳しい。小川和夫, 『キーツのオード』(東京: 大修館書店, 1980), pp. 265–290 参照。
- 16) A. Davenport, *op. cit.*, p. 102.
- 17) See H. Bloom, *op. cit.*, p. 435.
- 18) Cf. H. Bloom ed., *English Romantic Poets* (New York: Chelsea House, 1986), pp. 8 ff.

(昭和63年9月30日受理)

(昭和63年12月27日発行)