



Title	ワーズワスとキーツにおける近景と遠景について
Author(s)	齊藤, 隆文
Citation	大阪外大英米研究. 1983, 13, p. 139-152
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/99070">https://hdl.handle.net/11094/99070</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## ワーズワスとキーツにおける近景と遠景について

齊 藤 隆 文

マリオ・プラーツは『記憶の女神ムネモシュネ』の中で、「小夜鳴鳥に寄せるオード」の主題は、「ここ」と「かなた」との間の二元性であり、同様のことはワーズワスの「ひとり麦刈る乙女」でもみられるとのべている。<sup>(1)</sup>すなわち、丁度 19 世紀初期における絵画が二元論的構造を備え、日常の出来事から構成された現象世界と関係のある前景がまずあり、これが神秘に満ちた遠景への通路の役割りを果たしているのと軌を一にすると論ずるのである。これは 19 世紀初頭の芸術全般における共通の特徴として述べられたことであり、現実世界とこの世ならぬ世界へのおこがれというロマン主義に共通した重要な問題に対しての一つの見方を与えている。しかしながらキーツとワーズワスにおける空間と時間の双方に対する感覚はこうした一般化では処理しきれない多くの特徴を示しているように思える。たしかに“fancy”という概念に対して少なからぬ関心を示している<sup>(2)</sup>両者は、前者は「小夜鳴鳥に寄せるオード」において、妖精の国に、又不死の世界に思いをはせ、後者は「ひとり麦刈る乙女」において、過ぎ去りしものの数々を心に思い描く。がしかし、注意を要することは両者が時間的遠景を描く際にキーツが神話の世界にその題材を求める傾向があるのに反し、ワーズワスは過去への溯行に主な関心があることである。両者の描写をもう少し二つの詩において検討してみたい。キーツはこう歌っている。

Perhaps the self-same song that found a path  
Through the sad heart of Ruth, when, sick for  
home,  
She stood in tears amid the alien corn;  
The same that oft-times hath

Charm'd magic casements, opening on the foam  
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

“Ode to a Nightingale,” 11. 65-70.

一方ワーズワスは「ひとり麦刈る乙女」でこう言っている。

No Nightingale did ever chaunt  
More welcome notes to weary bands  
Of travellers in some shady haunt,  
Among Arabian sands:  
A voice so thrilling ne'er was heard  
In spring-time from the Cuckoo-bird,  
Breaking the silence of the seas  
Among the farthest Hebrides.

“The Solitary Reaper,” 11. 9-16.

Bloom が指摘するように<sup>(3)</sup> 両者のイメージには共通するものがあり、おそらくキーツがワーズワスを意識していたことは充分考えうる。しかしその場合においても、ワーズワスが乙女の歌声を、比較される鳥たちの歌より優れているものとみなし、さらに “whate'er the theme” と言い、あくまでも現在目前にいる乙女とその歌声に一貫して焦点をあてているのに反し、キーツの場合はそうではなく、ナイチンゲールを過去と現在に共通なもの(“same”)として定位させている。このためナイチンゲールは現在の moment にしっかりと帰属するものとしての基盤が非常にあやういものとなっている。このことは、キーツがワーズワスのようにしっかりした時間に対する概念を持ち得なかった<sup>(4)</sup> こともその一因と考えられるが、そのためにキーツにおいては、このイメージの直後ナイチンゲールが幻の如く目前から消えてゆく運命をたどるのである。それに反し、ワーズワスの乙女は記憶の中に “a spot of time”<sup>(5)</sup> となってしっかりと定位し、ワーズワスの心に残りつづけるのである。

このように見てくると、一見同じようなイメージの中にも、「ここ」「かしこ」という二元的構造はキーツとワーズワスとではかなり異なった様相を見せていることがわかる。さらにこのことが鮮明になるのは時間的な「ここ」と「かしこ」

という概念においてよりもむしろ空間的な「ここ」「かしこ」においてである。端的な一例として、今取り上げた「小夜鳴鳥に寄せるオード」を読んでみても、ここには空間的な「かしこ」すなわち遠景は表現されていないことに我々は気付く。ナイチンゲールとキーツを取り囲むものは闇の深さのみである。一方ワーズワスの場合においては乙女は広い空間の中におかれ、ワーズワスが遠くから乙女に接近し、行き過ぎることによって「ここ」「かしこ」というワーズワス特有の主題が表現されるのである。そこでまずワーズワスにとっての空間的な意味での「ここ」「かしこ」とはどういうものであったのかを考えてみたい。

一つの典型的な例は“*There Was a Boy*”の中にみられるものである。少年が谷の向こうの梟にホーホーと真似声をたてると、梟は湿った谷を越えて叫び、ふるえる長い鋭い反響がくり返される。それはあたり一帯を「陽気な騒ぎの狂ったような混乱<sup>(6)</sup>」のるつぼと化してしまう。ワーズワスにおいて反響は重要な働きを持っている。それは「ここ」と「かしこ」の共鳴であり、連続感である。“*To the Cuckoo*”においても、カッコーの声は「遠く又近く響く<sup>(7)</sup>」が、その大地の至る所をかけめぐる声は、その風景の広大さを暗示すると同時に、大地を共鳴させ、大地は「幻の国<sup>(8)</sup>」の如くワーズワスには思われてくるのである。“*I Wandered Lonely As a Cloud*”においては、突然視界に現われた水仙は、湖に沿って“*in never ending line*”となつてはるか遠くに伸び、こもかしこも一体となつて *universal dance* を踊るのである。ワーズワスにとって「ここ」と「かしこ」いい換えれば近景と遠景との調和、連続感が想像力の活動する前提の一つであつたことは、先の例で梟との対話のあと目に映ずる風景が少年の心に不意に入ってきたし、又水仙の例においても *universal dance* が“*milky way*”にまで想像力の作用によって波及してゆくことから分かる。あるいは“*Composed upon Westminster Bridge*”においても、ここで重要な役割を果たしているのは近景と遠景との調和の感覚である。ワーズワスはここにおいて、ある特定の時間におけるロンドンを広い煙のない澄んだ遠景の中にとらえている。そしてまさしくロンドンがそれを取り囲む遠景としての大自然と調和し交流することによって初めてこの大都会が魂力を持ったのである。もち

ろん大自然との調和は広い意味でロマン派的 “living universe” 又は “one life” との調和という意味があることは見のがすことはできない。

以上のようにワーズワスにおいては近景と遠景とは決して断絶するものではなく調和がとれていた。ワーズワスにおける「ここ」と「かしこ」の関係は、しかしながらもう一つの特徴を持っている。例えば、“The Two April Mornings” においてマッシューは静かに東の山の頂を見つめながら言う。

“Yon cloud with that long purple cleft  
Brings fresh into my mind  
A day like this which I have left  
Full thirty years behind.”

(11. 21-24)

ここで見られる特徴は、空間的遠さから時間的遠さへの転化である。ワーズワスには随所にこの傾向があらわれている。次の例でも道の消えてゆく先が “eternity” という時間的な遠さに置き換えられている。

... its [a public road] disappearing line,  
Seen daily far off, on one bare steep  
Beyond the limits which my feet had trod  
Was like a guide into eternity.

(Bk, XII, 11. 147-150)

こうした感覚はさらに “Stepping Westward” という暗示的な詩にも見られる。この詩はワーズワスが Scotland へ旅した時の詩であるが、そこには西へ行くという空間的な移動を描きつつ, “stepping westward seemd to be / A kind of heavenly destiny”<sup>(9)</sup> といった語句を使用することによって life’s journey を暗示し, Scotland の荒れた平原は時間の原風景へと一変している。こうした傾向はさらに “Immortality Ode” の中で最も端的にあらわれる。この詩の大きな枠組みは、人生という時間的展望を東から西への旅という空間的展望に託して述べたものだからである。そしてここにも近景と遠景との調和が現出している。ワーズワスはこう言っている。

Hence in a season of calm weather  
 Though inland far we be,  
 Our Souls have sight of that immortal sea  
 Which brought us hither,  
 Can in a moment travel thither,  
 And see the Children sport upon the shore,  
 And hear the mighty waters rolling evermore.

“Immortality Ode,” 11. 165-171.

すなわち前生から旅をして、今や我々は「ここ」(“hither”)遠き内陸にいるけれども、内省を通じてもう一度「かしこ」(“thither”)に戻れるというのである。おだやかな天候の中で海岸に遊ぶ子供と永遠に轟く波の音は、はるか遠い昔をまるで今日のことのようによく思うことが出来た人の安らぎにみちた心を示しているといえよう。

以上のようにワーズワスの詩における空間は近景と遠景の調和と交流がある時に安定しワーズワスの詩の特色であるおだやかさが表現されるのである。

一方キーツにおける「ここ」と「かしこ」との関係はどうであろうか。こう考える時、我々は容易にはキーツの詩における遠景描写を思いうかべることはできないことに気づく。その例外的な詩として例えば“On First Looking into Chapman’s Homer”の詩には広大な空間が描かれている。

Or like stout Cortez when with eagle eyes  
 He star’d at the Pacific — and all his men  
 Look’d at each other with a wild surmise —  
 Silent, upon a peak in Darien.

(11. 11-14)

しかしその空間は Cortez の前に広漠と広がった何もない太平洋を思わせる。想像の限りを抱いてもあるいは驚の目をもって凝視しても不可解な海が横たわっているだけである。又“Imitation of Spenser”では先ず遠景が描かれている。

Now Morning from her orient chamber came,  
 And her first footsteps touched a verdant hill,

Crowning its lawny crest with amber flame,  
Silvering the untainted gushes of its rill,  
Which, pure from mossy beds, did down distil,  
And after parting beds of simple flowers  
By many streams a little lake did fill,  
Which round its marge reflected woven bowers  
And, in its middle space, a sky that never lowers.

There the king-fisher saw his plumage bright  
Vying with fish of brilliant dye below,  
Whose silken fins and golden scalës' light  
Cast upward, through the waves, a ruby glow.

(11. 1-13)

しかしながらここでもキーツは遠景に余り興味を示してはいない。キーツの視点は「東方の部屋」から山、小川、湖へと急速に近景に近づき、5行目ではキーツの関心はもはや遠景にはないことは“mossy beds”という非常に近い視野によってのみとらえうる表現がなされていることによって分かるのである。そして第二連ではカワセミのきらきら光る羽根とか絹のようなひれなどの感覚的な風景を描いており、キーツが風景を広いパースペクティブの中にとらえるのではなく、どこまでもいわば手に触れられる風景に固執していることがわかる。又次の詩でも確かにキーツは遠景を眺めたいと述べている。

O Solitude, if I must with thee dwell,  
Let it not be among the jumbled heap  
Of murky buildings. Climb with me the steep—  
Nature's observatory—whence the dell,  
Its flowery slopes, its river's crystal swell,  
May seem a span.

“O Solitude, if I must with thee dwell,” 11. 1-6.

しかしながらこの場合、キーツはワーズワスと違って自ら孤独を求めよう<sup>(10)</sup>と言うのではなく、いわばしかたなく山に登ろうと言うのである。しかもその遠景は“a span”という言葉で片づけられてしまっていて、およそ遠景に関する関心は感じられない。それよりも、キーツはその遠くの風景に近づいて花を見、

“crystal”な水に手を入れたいのではなからうか。

こう考えてくると、キーツには遠景がないあるいは遠景には関心がなかったのではないかという疑念が生じざるを得ないのである。有名な Reynolds にあてた手紙の中でキーツは次のように述べている。

This Chamber of Maiden Thought becomes gradually darken'd and  
at the same time on all sides of it many doors are set open—but all  
dark—all leading to dark passages.

*Letters of Keats, (3 May, 1818)*

このようにいわば中心のみが明るくそれを暗闇が取り囲むイメージはキーツにおいてはかなり現われる。たとえば *Hyperion, A Fragment* では次のような描写がされている。

... the porches wide  
Opened upon the dusk demesnes of night.

(11. 297-298)

このようにキーツの遠景は時として暗闇に包まれていて見えないことが多い。あるいは明るい場合でも遠景はキーツにとって空白を見せているといっても言いすぎではないだろう。遠景はキーツにとって消えゆく彼方以外のなにものでもなかったのである。それは次の二、三の例からも明らかであろう。

(1) Oh, darkness, darkness! Ever must I moan.

“Why did I laugh to-night?” 1.7.

(2) See what is coming from the distant dim.

“To J. H. Reynold, ESQ,” 1. 55.

(3) Manifestations of that beautiful life

Diffused unseen throughout eternal space.

*Hyperion, 11. 317-318.*

遠景は無限へと続き、無限の広がりとはキーツにとって実質的に空白以外の姿を見せていないのである。レイノルズにあてた詩ではこうも言っている。

It is a flaw  
In happiness to see beyond our bourn.

“To J. H. Reynolds, ESQ,” 84-85.

この言葉は、我々の理解を超えた複雑なもろもろの事象を意識すること<sup>(11)</sup>に関して述べたことであるが、文字通りに解釈すると、キーツの風景に対する考え方も暗示しているように思える。すなわちキーツにとっての幸福とは眼前の風景に没入することであったのではないか、ということである。先に引用した “On First Looking into Chapman’s Homer” においてキーツはホーマーの詩の世界を知ったことの驚きを、新星を発見した観測者や太平洋を望んだコルテツに比していた。しかし結局この空と海の遠景はあくまでも不可解の世界にとどまっている。この詩が書かれた二か月前にキーツはこう言っている。

But what, without the social thought of thee,  
Would be the wonders of the sky and sea?

“To my Brother George,” 11. 13-14.

ここにも、キーツの関心が遠方ではなく、近しい人や目の前の風景に向いていることが現われているといえよう。

ところでキーツはワーズワスを山の上に立ち遠方を望む詩人として意識していたように思われる。1816年にワーズワス、ハント、ヘイドンの三詩人を称えた詩 “Addressed to the Same [Great Spirits]” にキーツは次のようにワーズワスのことを描いている。

Great spirits now on earth sojourning:  
He of the cloud, the cataract, the lake,  
Who on Helvellyn’s summit, wide awake,  
Catches his freshness from Archangel’s wing.

“Addressed to the Same,” 11. 1-4.

一方ワーズワスは Wales 地方の高山であるスノードンに登った時のことをこう記している。

I looked about, and lo!  
The Moon stood naked in the Heavens, at height  
Immense above my head, and on the shore  
I found myself of a huge sea of mist,  
Which, meek and silent, rested at my feet:  
A hundred hills their dusky backs upheaved

All over this still Ocean, and beyond,  
Far, far beyond, the vapours shot themselves,  
In headlands, tongues, and promontory shapes,  
Into the Sea, the real Sea.

*Prelude, Bk. XIII, 11. 40-49.*

ワーズワスは「この広大な光景を一望のもとに見渡せばじつに感きわまる。<sup>(12)</sup>」と書いている。ここで霧は大切な役割を果たしている。なぜならば、この深い霧こそ大自然の想像力を、無限を食べて生きている大いなる精神を象徴しているからである。それは風景を包みかくすよりはむしろある風景を残して他を隠す作用によって、その風景を一層際立たせる。

興味深いことにキーツもやはり山頂に立った時の経験を次のように書いている。

Read me a lesson, Muse, and speak it loud  
Upon the top of Nevis, blind in mist!  
I look into the chasms, and a shroud  
Vaporous doth hide them; just so much I wist  
Mankind do know of hell. I look o'erhead  
And there is sullen mist; even so much  
Mankind can tell of heaven. Mist is spread  
Before the earth beneath me; even such,  
Even so vague is man's sight of himself.  
Here are the craggy stones beneath my feet—  
Thus much I know, that, a poor witless elf,  
I tread on them, that all my eye doth meet  
Is mist and crag, not only on this height,  
But in the world of thought and mental might.

“Read me a lesson, Muse, and speak it loud,” 11. 1-14.

ここでもやはり霧が風景をおおっている。三回使われた“mist”という語はこの詩全体を特徴づけている。しかしながらワーズワスの場合と違い霧は遠望を妨げている。そればかりかワーズワスの例においては“Chasm”からさまざまな流れの音が沸き上がってきて、大自然の想像力の象徴ともなっていたのに反し、キー

ツにおいて“Chasm”は完全に閉ざされていて、何らの啓示も又展望ももたらされないのである。それがキーツに対して見せた教訓はむしろ否定的なものであり、最後の二行はそれを如実に物語っていると言えよう。多分にワーズワスを意識しているように思えるこの詩は、キーツが自からの弱点をよく認識していることを示している。キーツにおいては、時間における未来と過去の風景がやはり霧に包まれ、現在という時点にのみとどまり、「時間そのものが亡んでしまう<sup>(13)</sup>」ことをキーツは切に望んでいたのであったが、空間における風景についても同様に速くを望もうとはしないのである。むしろキーツはこの詩の10行目で書いているように、足元にころがる石をその意識の中心におくことによって、近景に溶け入ってしまうような感覚的描写を詩の主題にするとときに成功するのである。「すずめが窓に来れば、いっしょになって砂利をついばむ<sup>(14)</sup>」という手紙の中の言葉こそキーツの本領を示すものであろう。そしてもしそうであるならば遠景を描くことは意識の拡散を招くことになってしまう。なぜなら相手を真近に凝視し、あるいは客体になりきることによってしかキーツの意図は達成されえないからである。おそらくワーズワスの詩行を考えながら作ったと考えられる<sup>(15)</sup> “Bright Star / Would I were steadfast as thou art”では、キーツのこのような特色が象徴的に現われているように思われる。

Bright star! Would I were steadfast as thou art—

Not in lone splendour hung aloft the night

And watching, with eternal lids apart,

Like nature's patient, sleepless eremite,

The moving waters at their priestlike task

Of pure ablution round earth's human shores,

Or gazing on the new soft-fallen mask

Of snow upon the mountains and the moors;

No—yet still steadfast, still unchangeable,

Pillowed upon my fair love's ripening breast. . . .

“Bright star! Would I were steadfast as thou art,” 11.1-10.

ワーズワスが文字通り星を“guide”と考えたのに反し、キーツはワーズワスのイメージを逆手に取って、遠くから地上を見おろしたりするのではなく恋人の胸

の上にじっとしていたいと歌うのである。この詩はそういう意味でキーツの風景に対する特有な感性を如実に示していると言えよう。

ところでワーズワスとよく比較されるコンスタブルはワーズワスにその精神的な支えの重要な部分を負っていて、双方とも自然を宗教の代用と見なしていたと Whittingham はのべている。<sup>(16)</sup> そのコンスタブルの描くソールズベリーの大聖堂は決して画面全体を占領することはなかった。コンスタブルが興味を持っていたのは、ワーズワスの場合と同様に遠景の中におかれ、周囲の大自然の中に調和して存在する大寺院の姿であった。又 Kroeber はワーズワスとコンスタブルを比較した *Romantic Landscape Vision* の中で次のように言っている。「“The Cornfield” では近景に子供が水を飲んでいて、そこから対角線上に狩人、農夫が並び、遠景には教会が描かれ、それらは若者から死後の生活に対する希望への連続性を示している。<sup>(17)</sup>」ワーズワスの場合も同様に、“Stepping Westward” や “Immortality Ode” などにおいて、近景から遠景へと調和しつつ遠ざかる風景は、人生そのものの調和のとれた連続性を暗示していたのである。

それに反しキーツにおいては遠景は闇に包まれ又霧に視界をさえぎられて見えないことが多かったと言えよう。それ故にキーツがあえて遠景を描く時、一つの独得な効果が生まれてくるように思われる。例えば「小夜鳴鳥に寄せるオード」において、その鳥の声が遠ざかってゆくことは、単にその鳥が暗黒の遠景へと遠ざかっていくだけではなく、やはり心理的にキーツの把握できない遠方へと消えてゆくことを意味している。そのためにキーツはもはや詩的陶醉にあまんずることとはできず、現実に戻されるのである。又「秋に寄せるオード」においては最終連を次のように終っている。

Then in a wailful choir the small gnats mourn  
Among the river sallows, borne aloft  
Or sinking as the light wind lives or dies;  
And full-grown lambs loud bleat 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.

“Ode to Autumn,” 11. 27-33.

ここにおいてキーツの視点は前二連とは違い少し対象から距離をおいた描写になっている。その理由の一つは“song of spring”という言葉を契機に秋の風景に没入していたキーツの心に心理的な障害が入り込んだためでもあると考えられる。しかしさらに注目すべきことは、キーツの視点が川柳、丘、垣根、菜園、空とジグザグをたどりながらしだいに遠景へと移動してゆくことである。このことはとりもなおさずキーツが目の前の秋の風景にもはや没入できなくなったことを示すとともに、豊かな秋を結局はキーツが手離さざるを得ないものであることを暗示しているように思われる。この詩が一方でのどかな豊かさを見せながら他方で計り知れない寂寥感を読後に残しているのは、単に冬の到来を示唆し、時間の移り変わりを思わせる事物の描写のためではなく、結局はいままでのべてきたキーツ特有の遠景の作用によって、豊かな秋にキーツ自身が心理的な別れを告げるというこの詩の構成のためだと言ってもいい過ぎではないだろう。

以上検討してきたように、ワーズワスが近景と遠景の調和を重んじたのに反し、キーツにおいてはいわば近景と遠景は断絶していると言える。キーツにおいては、遠景は霧にあるいは闇に包まれているか、もしくはそれは神話的幻想の世界にとってかわられている。ワーズワスが自分の立つ場所から遠くへ消え去る公道の中に人生の旅路を看取し、想像力を強く刺激された<sup>(18)</sup>のに反し、キーツは人生について次のような発言をするのである。

... we no sooner get into the second Chamber, which I shall call the Chamber of Maiden-Thought, than we become intoxicated with the light and the atmosphere, we see nothing but pleasant wonders, and think of delaying there for ever in delight. . . .

This Chamber of Maiden Thought becomes gradually darken'd and at the same time on all sides of it many doors are set open—but all dark—all leading to dark passages—We see not the ballance of good and evil. We are in a Mist—We are now in that state—We feel the “burden of the Mystery,” To this point was Wordsworth come, as far as I can conceive when he wrote ‘Tintern Abbey’ and it seems to me that his Genius is explorative of those dark Passages. Now if we live, and go on thinking, we too shall explore them.

*Letters of Keats, (3 May, 1818)*

この引用の中でキーツはまさに的確に自分自身の性格を言いあてているように思われる。ワーズワスと違って若くしてその生涯を閉じたキーツは、結局この手紙の中での予想に反して「生きつつける」ことも、「考えつつける」ことも許されなかったのである。キーツの独自性はむしろ “the Chamber of Maiden-Thought” に踏みとどまり、“Sleep and Poesy” で言っているように、「人間の五感にふさわしいものすべてを、その美に心をおののかせながら手帳に書きとめた<sup>(19)</sup>」その時に最もよく発揮されたと言えるであろう。

## NOTES

1. マリオ・プラーツ，前川祐一訳『記憶の女神ムネモシュネ』（東京：美術出版社，1979），pp. 140-142.
2. ワーズワスは例えば *Poems of the Fancy* と分類された多くの詩を書いているし，キーツも “Fancy” と名づけた詩を書いている。
3. *Romantic Poetry and Prose* ed. Harold Bloom (London: Oxford University Press, 1973), p. 540.
4. 拙稿「Immortality への道 — ワーズワスとキーツの時間感覚について」『大阪外国語大学 英米研究 12』（1979）参照。
5. *Prelude*, Bk. XI, 1. 258.
6. “There was a Boy,” 11. 11-16.
7. “To the Cuckoo,” 1. 8.
8. “To the Cuckoo,” 1. 31.
9. “Stepping Westward,” 11. 11-12.
10. ワーズワスは “I Wondered Lonely as a Cloud” において「孤独の幸福」について書いている。
11. *The Poems of John Keats* ed. Miriam Allott (London: Longman Group Limited, 1970), p. 324.
12. *Prelude*, Bk. XIII, 11. 60-62.
13. “To James Rice,” 1. 6.

14. *Letters of Keats*, (22 November, 1817).
15. Allott は前掲書の中のこの詩につけた注の中で、この詩とワーズワスの *Excursion* の一節との類似を指摘している。
16. Selby Whittingham, *Constable & Turner at Salisbury* (Wiltshire: the Friends of Salisbury Cathedral, 1980), p. 8.
17. Karl Kroeber, *Romantic Landscape Vision* (New York: The University of Wisconsin Press, 1975), p. 31.
18. *Prelude*. Bk. XII, ll. 144-145.
19. "Sleep and Poesy," ll. 78-80.