

“eccentricity”の構築 — キーツのメランコリー

村 井 美代子

はじめに

メランコリー (melancholy) の誕生は、「黒い (μέλας = *mélās* = black) 胆汁 (χολή = *kholē* = bile)」を意味するその語源が示すように、古代ギリシアに遡る。紀元前5世紀ごろ活躍したギリシアの医師ヒポクラテス (Hippocrates, c.460-c.377 B.C.) は『ヒポクラテス全集』 (*Corpus Hippocraticum*) の中で、四つの体液のバランスの崩れが病の原因であるとし、黒胆汁の過多とそこから生じる症状を「メランコリー」 (μέλαγχολιή) および「メランコリア」 (μέλαγχολία) と呼んでいる。この書物がヒポクラテス一人の著作でないことはよく知られているが⁽¹⁾、テレンバッハ (Hubertus Tellenbach) は著者が誰であれ、『ヒポクラテス全集』に記された「メランコリー」が記録として最も古く、その起源をさらに遡る試みは推測の域を出ないとしている⁽²⁾。The Oxford English Dictionaryに記載された「メランコリー」の最も古い例は1303年のもので、やはり黒胆汁過多による症状として使われている。

その後ギリシアの医師ガレノス (Claudius Galen, c.130-c.200) が血液、黄胆汁、黒胆汁、粘液の四つの体液の正しいバランスが健康体をつくるという四体液説を継承発展させ、これを基盤に多血質、黄胆汁質、黒胆汁質、粘液質の四気質説がうまれた。これは四体液とそれが過多になる人の体質や気質、性格を組み合わせたもので、病理学的要素は徐々に薄れていった。中世には体液と気質や性格の関係解明に占星術が応用され、惑星の影響が言及され始める。そして四つの体液と気質の中で、黒胆汁と黒胆汁質が以後頻繁に言及され、「メランコリー」という概念として中世、ルネサンス期、ロマン派の時代から現在にいたるまで様々な意味を内包しながら千年以上にわたって生きてきたのである。

メランコリーの視覚的イメージとしてまず我々の心に浮かぶのは、デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) の銅版画『メレンコリア I』 (*Melencolia I*, 1514) だろう (APPENDIX)。これは縦横30センチに満たない小さな作品だが、画面いっぱいに様々な事物を細々と描いている。右側にはメランコリーを擬人化した女性「メレンコリア」が、暗い顔色で眼光鋭く、翼をもつ姿で座っている。彼女はコンパスを片手に持って頬杖をつき、一心に瞑想している。足元には犬がうずくまり、釘や定規やのこぎりやインク壺が散らばっている。頭上には砂時計や日時計、魔方陣や釣鐘や秤が掛かり、傍にプットーが腰掛けています。彼方に海が見え、空には虹がかかり、彗星のような天体が輝き、蝙蝠が飛んでいる。伝統的に顔色の黒さは黒胆汁質の人、メランコリーを患う人の特徴とされ、うずくまる犬は、その症状や気質の特徴である怠惰や眠りを表している。9世紀のアラビアの占星術では、四体液がその色や性質から四つの惑星と結びつけられ、暗く冷たい黒胆汁は土星 (サトゥルヌス) と、黄胆汁は火

星と、血液は木星と、粘液は月または金星と組み合わせられた。メレンコリアの周囲に描かれた時計や定規は、サトゥルヌスが司る測量技術と関わりがある。

だが丹念に描かれた事物一つ一つが伝統的なメランコリーの特徴を示してはいるものの、それぞれが様々な時代や分野で育まれた特徴を時に複数内包しており、全体を一つのメランコリー概念へ収斂させることは不可能である。この作品は繰り返し解釈が試みられている。ベーメ (Hartmut Böhme) も多様な切り口で読み解こうとしているが、「解釈の対立は謎を解明するのではなくむしろ謎を深めている」と言い、20世紀初頭にヴェルフリン (Heinrich Wölfflin) がこの版画は「解釈の戦場」であり続けるだろうと述べたことを指摘している⁽³⁾。

メランコリーの変遷を古代ギリシアからロマン派の時代まで辿ったクリバンスキー、パノフスキー、ザクスの『土星とメランコリー』⁽⁴⁾は、その丹念な論考にもかかわらず、いやむしろ膨大な数の諸説の丹念な論考ゆえに、メランコリーの輪郭が明確にはならず、逆に変遷の複雑さを読み手に再認識させ、概念探求の迷宮へと我々を引きずり込む。キーツやコールリッジに影響を与えたロバート・バートン (Robert Burton, 1577-1640) もその著書『メランコリーの解剖』の中で、デューラーの作品を挙げてメランコリーの孕む多様性を指摘している⁽⁵⁾。

デューラーと同時代に活躍したクラナハ (Lucas Cranach, 1472-1553) は、有翼の女性が座り、犬がまどろみ、プットーが戯れるデューラーの銅版画に似た作品 (*Melancholy: An Allegory*, 1531) を残しており、メランコリーをテーマにした美術作品はドイツ以外にも多く見出せる⁽⁶⁾。また「ナイチンゲール」や「秋」と並んで「メランコリー」をテーマにした文学作品が18世紀に多いとスコットは言う⁽⁷⁾が、18世紀に限らず様々な時代の文学作品にメランコリーは現れる。ある時代に特徴的なメランコリー概念は存在するものの、時に複数の意味が共存し、美術作品のメランコリー同様に文学作品中のメランコリーも定義しづらい。

「メランコリー」という言葉は、キーツの十篇の作品に現れる。ほとんどは断片的なものだが、「メランコリーに寄せるオード」は唯一メランコリー自体をテーマにし、五大オードの中で唯一抽象概念を扱っている。様々な美術作品や文学作品に接したキーツもメランコリー概念の変遷を認識していたはずだが、なぜ彼はオードのテーマを選ぶほどメランコリーにこだわったのだろうか。以下、キーツの作品中の断片的なメランコリーへの言及と、オードに描かれるメランコリー像を考察し、キーツにとってのメランコリーの意味を探ってみたい。「エキセントリックだ」という当時の辛らつな批評と、本来病理学的現象だった体液バランスの偏りというメランコリーの本質が、キーツ独自のメランコリー構築に関わっていると思われる。

I 陰鬱なメランコリー

キーツは作品の20カ所余りで「メランコリー」という言葉を使っている。そのほとんどは作品のテーマと深く関わらず、一見共通点はないように思えるが、実はそこに伝統的なメランコリーの二つの特質が読み取れる。

一つは、夜や闇、陰鬱さや暗さ、死や悲しみや老い、気分の減入りと結びつくメランコリーである。最も早いメランコリーへの言及は、1816年のソネット「俗悪な迷信を嫌悪して」（“Written in Disgust of Vulgar Superstition”）である。ある日曜日、キーツは教会の鐘の音に思索を中断されたことをきっかけにこの作品を書いた。

The church bells toll a melancholy round,
Calling the people to some other prayers,
Some other gloominess, more dreadful cares,
More hearkening to the sermon's horrid sound.
Surely the mind of man is closely bound
In some black spell, seeing that each one tears
Himself from fireside joys and Lydian airs,
And converse high of those with glory crowned.
Still, still they toll, and I should feel a damp,
A chill as from a tomb, did I not know
That they are going like an outburnt lamp;
That 'tis their sighing, wailing ere they go
Into oblivion; that fresh flowers will grow,
And many glories of immortal stamp. (1-14)⁽⁸⁾

教会の鐘が陰鬱な音を響かせ
再び人々を祈りへと
陰鬱さへと さらに恐ろしい苦悩へと
説教の恐ろしい響きにさらに耳を傾けるようにと呼びかける
きっと人の心は暗い呪文にきつく
縛られているのだ どの人も炉辺の楽しみや
リディア風の調べや 栄光ある人々との気高い会話から
自らを引き離していることを思うと
なおも鐘は鳴り響き まるで墓場から漂ってくるような
湿気と悪寒を私は感じるにちがいない もしも私が知らなかったら
あの鐘の音は燃え尽きたランプのように消え失せるということを
あの音は忘却の彼方へ去って行く前の
鐘のため息であり嘆きの声であるということを 瑞々しい花が育ち
不滅のしるしもつ無数の栄光が生じるであろうことを

真摯な信仰の拠りどころという本来の在り方を失い、空疎な形式主義に陥っていた当時のイギリス国教会が批判されている。教会の鐘の音は“melancholy”と形容され、それは人を「陰鬱さ」(gloominess)へ、「恐ろしい苦悩」(dreadful cares)へ、説教の「恐ろしい響き」(horrid sound)へ誘い、「炉辺の楽しみ」(fireside joys)や「詩歌」(Lydian airs)の対極にある。詩人は、「墓場」(tomb)から漂う「湿気」(damp)や「悪寒」(chill)を感じそうになる。

陰鬱さや墓場とメランコリーの結びつきに、18世紀のいわゆる墓地派(Graveyard School)詩人の影響が大きいことは言うまでもない。明るい光の世界を離れ、夜の闇の中や墓場での瞑想を好んだ詩人たちの作品にメランコリーは頻繁に現れる。ロバート・ブレア(Robert Blair, 1699 - 1746)もその一人である⁽⁹⁾。ブレアは『墓場』(*The Grave*, 1743)で、「墓場の陰鬱な恐怖を描くことが/私のつとめ/墓場は我ら人生の旅人が皆/一堂に会するよう定められた場所」(“the Task be mine / To paint the gloomy Horrors of the Tomb; / Th'appointed Place of Rendezvous, where all / These Travellers meet,” 4-7)と語り、墓を見て、「物思いに沈むメランコリー」(“musing Melancholy,” 119)を微笑ませた今は亡き道化師を暗澹たる思いで回想し、「善き人の最後は/平安のうちにある」(“the last End / Of the Good Man is Peace,” 712-13)と説く。死の恐怖にとらわれることを戒める『墓場』には、教会の鐘の音が陰鬱な気分をかきたてる様を批判したキーツのソネットに通じるものがある。

トマス・パーネル(Thomas Parnell, 1679-1717)は「死を想う夜のうた」(*Night-Piece on Death*, 1722)で、夜を徹して学問に励むことに疲れて墓場へ向かう。

The left presents a place of graves,
Whose wall the silent water laves.
That steeple guides thy doubtful sight
Among the livid gleams of night;
There pass, with melancholy state,
By all the solemn heaps of Fate,
And think, as softly-sad you tread
Above the venerable dead,
“Time was, like thee they life possest,
“And time shall be, that thou shalt rest.” (19-28)⁽¹⁰⁾

左手には墓場があり
その壁を音もなく川が洗う
夜の蒼白い幽かな光の中
あの教会の尖塔が覚束ない足取りを導いてくれる

メランコリーに包まれて
幾多の重い死のさだめのしるしのそばを通り
地中に眠る尊い死者の上を
物悲しく歩みながら考えよ
「汝同様に皆かつては命があった
将来汝が眠りにつく日が必ず来るであろう」と

ほの暗い夜、「メランコリーに包まれて」「物悲しく」墓場を歩き、地下に眠る死者も、命ある我々も同じさだめにあることを悟れと詩人は言う。メランコリーと夜や陰鬱な気分のこうした結びつきは、キーツの『エンディミオン』 (*Endymion*, 1817) にも見出せる。朝が訪れ、夜の間メランコリーにとらわれた心は忘却の彼方へ消える。

For 'twas the morn. Apollo's upward fire
Made every eastern cloud a silvery pyre
Of brightness so unsullied that therein
A melancholy spirit well might win
Oblivion, and melt out his essence fine
Into the winds. (I, 95-100)

朝になった アポロから立ち上る炎は
東空の雲をすべて眩い銀色の薪にした
その輝きがあまりにも穢れないものであるゆえ
メランコリーは
忘れられ 風の中へ
溶け込んでしまう

メランコリーは輝く朝日の対極にある。またシンバルを打ち、喇叭を騒々しく吹く陽気なバックスの一团がメランコリーを怯ませ、取るに足らぬものにする。メランコリーは陽気さの対極に存在している。

'Twas Bacchus and his crew!
The earnest trumpet spake, and silver thrills
From kissing cymbals made a merry din—
'Twas Bacchus and his kin!
Like to a moving vintage down they came,

Crowned with green leaves, and faces all on flame—
 All madly dancing through the pleasant valley,
 To scare thee, Melancholy!
 Oh, then, oh, then, thou wast a simple name! (IV, 196-204)

それはバッカスとその一団だった！
 喇叭が執拗に鳴り響き 打ち合うシンバルの澄んだ響きが
 陽気な騒々しい音を奏でていた
 それはバッカスとその一団だった！
 滴る葡萄酒のように彼らはやって来た
 緑の葉を頭に被り 燃えるように赤い顔で
 歓びの谷間を皆狂ったように踊りながら
 メランコリー お前を怯ませるために！
 お前など名ばかりだったのだ

キーツはここで「メランコリー」を大文字で表記しているが、デューラーが「メレンコリア」という女性像を描いたように、メランコリーはしばしば擬人化される。夕暮れの教会墓地で瞑想する詩人を描くトマス・グレイ (Thomas Gray, 1716-71) の『田舎の墓地で詠んだ挽歌』 (*Elegy Written in a Country Church Yard*, 1750) も「メランコリー」に人格を与え、亡くなった詩人の墓碑銘を次のように記す。

Here rests his head upon the lap of Earth
 A Youth to Fortune and to Fame unknown,
 Fair Science frown'd not on his humble birth,
 And Melancholy mark'd him for her own. (117-120)^[1]

この大地の膝枕に憩うのは
 幸運にも名声にも無名だった若者
 麗しい学芸が彼の卑しい生まれに眉を顰めることはなかった
 そしてメランコリーが彼を我が物にした

トマス・ウォートン (Thomas Warton, 1728-90) も「メランコリーの悦び」 (*The Pleasures of Melancholy*, 1747) の中で明るい緑の谷を離れ、「メランコリー」が瞑想する闇に向かう。

O lead me, queen sublime, to solemn glooms

Congenial with my soul; to cheerless shades,
To ruin'd seats, to twilight cells and bowers,
Where thoughtful Melancholy loves to muse,
Her favorite midnight haunts. (17-21) ¹²⁾

崇高な女王よ 私を導きたまえ
私の魂に似合いの陰気な闇へ 侘しい物影へ
朽果てた場所へ 薄闇に包まれた修道院やあずまやへ
そこは物思いに沈むメランコリーが好んで思索する場所
真夜中にメランコリーが足繁く通う気に入りの場所

同様に擬人化されたメランコリーは、キーツの『イザベラ』 (*Isabella*, 1818) にも現れる。

She [Isabella] had no knowledge when the day was done,
And the new morn she saw not, but in peace
Hung over her sweet basil evermore,
And moistened it with tears unto the core.

And so she ever fed it with thin tears,
Whence thick and green and beautiful it grew,
So that it smelt more balmy than its peers
Of basil-tufts in Florence, for it drew
Nurture besides, and life, from human fears,
From the fast mouldering head there shut from view.
So that the jewel, safely casketed,
Came forth, and in perfumèd leafits spread.

O Melancholy, linger here awhile!
O Music, Music, breathe despondingly! (421-434)

イザベラは一日が終わったことにも
新しい朝になったことにも気づかなかった ただ静かに
愛しいメボウキのそばをずっと離れず
涙でメボウキの髓まで潤した

このようにイザベラが絶えず涙を注いだので
 メボウキは美しく青々と葉を繁らせ
 フローレンス中のどのメボウキよりも
 芳しく香った なぜならこのメボウキは
 養分と命を 人を震え上がらせるものから
 誰にも見えない場所で腐敗していく人の首から 得ていたから
 こうして 安全にしまわれた宝物は
 芽を出し 芳しい葉になって広がった

メランコリーよ 暫しここにとどまれ
 音楽よ 陰気な音色を奏でよ

恋人ロレンツォを兄に殺されたイザベラは、遺体を掘り返し、首を斬ってメボウキの鉢に埋める。そして季節の移ろいも忘れ、彼女はその鉢に涙を注ぐ。メボウキはたっぷり水分を吸収し、腐敗のすすむ男の首から養分を得て、葉を茂らす。イザベラは現実を離れ、死者と共に生きており、遺体が生命を育む。ここでは生と死が逆転している。「メランコリー」は陰気な「音楽」と共に、この陰惨な状況の中に留まるよう呼びかけられる。

生死が逆転したメランコリーの色濃い世界は、エドワード・ヤング（Edward Young, 1683-1765）の作品でも描かれる。『夜想』（*Night Thoughts on Life, Death, and Immortality*, 1742-45）冒頭で詩人は、「（いつものように）短く苦しい眠りから私は目覚める/二度と目覚めることのない人々は何と幸福か」（From short (as usual) and disturbed repose / I wake: how happy they who wake no more! 6-7）と死者を羨む。

This is the desert, this the solitude:
 How populous, how vital is the gravel
 This is creation's melancholy vault,
 The vale funeral, the sad cypress-gloom;
 The land of apparitions, empty shades!
 All, all on earth is shadow, all beyond
 Is substance. . . . (115-121)⁽¹³⁾

この世は砂漠 この世は孤独
 墓場はいかに人が多く 活気に溢れていることか
 この世は生きとし生けるもののメランコリーに彩られた納骨堂
 別れの弔いであり 悲しい糸杉の暗い木陰

亡霊と虚しい影たちの国
この世にあるものはすべて影 あの世に
あるものがすべて実体

詩人にとってこの世はメランコリーに満ちた納骨堂であり、あの世こそが実体なのである。
ミーンズは、墓地派の詩人が描く墓場や陰鬱なメランコリーを「ゴシック的舞台装置」
(gothic machinery) と呼ぶが^[14]、「墓地の陰鬱な恐怖を描くこと」を務めとするブレアは、
メランコリーに苦しみさまよう墓地で、「人の血を凍らせる」光景を目にする。

In grim Army the grisly Specters rife,
Grin horrible, and obstinately sullen
Pass and repass, hushed as the Foot of Night.
Again! the Screech-Owl shrieks: Ungracious Sound!
I'll hear no more, it makes one's Blood run chill. (*The Grave*, 40-44)

不気味な群になって 夥しい数の恐ろしい亡霊たちが
気味悪く歯を剥き出し どこまでも陰気に
夜の足取りのごとく静かに彷徨する
また！ 梟が高く鋭い声をあげる 嫌な声だ！
もう二度と聞くものか 人の血を凍らせる声だ

パーネルの「死を想う夜の歌」でも、メランコリーに苦しみ、墓場をさすらって月を眺める詩
人の目の前で、大地が口を開き、経帷子に身を包んだ死者が起き上がる。

Ha! while I gaze pale Cynthia fades,
The bursting earth unveils the shades!
All slow, and wan, and wrapp'd with shrouds,
They rise in visionary crowds,
And all with sober accent cry,
“Think, Mortal! what it is to die.” (*A Night-Piece on Death*, 47-52)

ああ！ 蒼白い月が消えていくのを眺めているうちに
大地が裂け 亡霊たちが姿を現す
皆ゆっくりと蒼白く 経帷子に身を包み
不思議な群になって立ち上がる

そして皆が厳しい口調で叫ぶ
「人間よ 死とは何かを考えよ」

悲嘆に暮れるイザベラがいとおしむ「人を震え上がらせる」死んだ男の首や、陰鬱な音楽やメランコリーは、墓地派の詩人が暗さや恐怖をかきたてる効果を増すために使った「ゴシック的舞台装置」に通じるものと言えるだろう。

1819年にキーツがカーリー（Henry Francis Cary, 1772-1844）訳のダンテの『神曲』（*The Vision; or Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri*, 1805-14）を読んで書いたソネットは、地獄の風を「メランコリー」と形容する。

As Hermes once took to his feathers light,
When lullèd Argus, baffled, swooned and slept,
So on a Delphic reed, my idle sprite
So played, so charmed, so conquered, so bereft
The dragon-world of all its hundred eyes;
And, seeing it asleep, so fled away—
Not to pure Ida with its snow-cold skies,
Nor unto Tempe where Jove grieved that day;
But to that second circle of sad hell,
Where in the gust, the whirlwind, and the flaw
Of rain and hail-stones, lovers need not tell
Their sorrows. Pale were the sweet lips I saw,
Pale were the lips I kissed, and fair the form
I floated with, about that melancholy storm. (1-14)

その昔子守唄を聞かされたアルゴスが欺かれ 正気を失い眠った時
ヘルメスが軽やかに飛翔したように
私の物憂い心も デルフォイの葦笛を奏で
魅了して征服し
百の目を奪い
ドラゴンが眠ったのを見るや逃げ出した
寒空をいただく清らかなイーダの山ではなく
ジョブがあの日悲しんだテンペでもなく
悲しい地獄の第二の圏谷へと
そこでは突風と旋風と 雨や霰の嵐の中

恋人たちは悲しみを語る必要はない
私が見た美しい唇は蒼く
私がキスした唇は蒼く 陰鬱な嵐の中
私がともに漂った人は美しかった

ラヴェンナの君主の娘フランチェスカは、リミニの君主と結婚させられるが、夫の弟パオロと恋に落ち、二人は殺される。肉欲の罪人が堕ちる第二の圏谷で彼らが地獄の風に吹かれる『地獄篇』第五歌を読んだキーツは、自身が地獄にいる夢を見て、メランコリーに包まれた地獄の風の中をフランチェスカと共に漂う。「地獄」と「悲しみ」が、メランコリーに結びついている。

この作品創作のきっかけについて、キーツは次のように述べている。

The fifth canto of Dante pleases me more and more—it is that one in which he meets with Paulo [sic] and Francesca—I had passed many days in rather a low state of mind and in the midst of them I dreamt of being in that region of Hell. The dream was one of the most delightful enjoyments I ever had in my life—I floated about the whirling atmosphere as it is described with a beautiful figure to whose lips mine were joined as it seem'd for an age—and in the midst of all this cold and darkness I was warm—even flowery tree tops sprung up and we rested on them sometimes with the lightness of a cloud till the wind blew us away again—I tried a Sonnet upon it—there are fourteen lines but nothing of what I felt in it—o that I could dream it every night.⁽¹⁵⁾

ダンテの第五歌がますます気に入っている。ダンテがパオロとフランチェスカに会う箇所だ。僕は何日もかなり心の落ち込んだ状態が続き、その最中に地獄のあの圏谷にいる夢を見た。その夢はこれまでで最も喜ばしいものの一つだった。ダンテが描く渦巻く風によって美しい人と一緒に漂い、その人の唇に僕の唇が重ねられ、長い間そのままのような気がした。この寒さと暗闇の中で僕は暖かかった。花咲く木々が芽を出し、僕らは時々雲のように軽く木々に座り、やがてまた風が僕らを吹き飛ばした。これをテーマにソネットを書いた。十四行書いたが、僕がその夢で感じたことは何一つ書けていない。ああ、あの夢を毎晩見ることができたら。

「心の落ち込んだ状態」が彼に地獄の夢を見せ、メランコリーの風に乗って暗い地獄の空を漂わせたのだ。

キーツが1819年に書いた悲劇『オットー大帝』（*Otho the Great*）は、こうした一時的な気分の減入りとしてメランコリーを描いている。オットーの寵愛を受ける騎士アルベルトに陰

謀を見破られたアウランテは、その邪な心を偽って言う。

Something has vexed you, Albert. There are times
When simplest things put on a sombre cast;
A melancholy mood will haunt a man
Until most easy matters take the shape
Of unachievable tasks; small rivulets
Then seem impassable. (IV, i, 122-127)

アルベルト、あなたは何かに苛立っておられる。時折、
本当に何でもないことが陰気な色合いを帯びる。
憂鬱な気分が人にとりつき、
ごく些細なことが途方もない一大事に見えてしまう。
すると細い小川が、
向こう岸へ渡れぬものに見えるのだ。

「憂鬱な気分」が時折人に取りつき、些細なことを途方もない一大事に仕立てる。アルベルトもその気分に取りつかれていると彼女は言う¹⁶⁾。同様の一時的な憂鬱な気分としてのメランコリーは、イギリスのルネサンス期の作品に多い。スペンサー (Edmund Spenser, 1552-99) の『妖精の女王』 (*The Faerie Queene*, 1590) は、音楽が物憂い気分を追い払い、人を陽気にする場面を何度も描いている。

There many Minstrales maken melody,
To drive away the dull melancholy, (I, v, st.3, 4-5)

そこでは多くの楽士が音楽を奏で
物憂い気分を追い払った

And all the while sweete Musicke did apply
Her curious skill, the warbling notes to play,
To drive away the dull Melancholy; (I, xii, st.38, 6-8)¹⁷⁾

その間ずっと甘い音楽が
素晴らしい技を発揮して 囀りのような音色を奏で
物憂い気分を追い払った

シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) の『ジュリアス・シーザー』 (*Julius Caesar*, 1599-1600) では、味方のブルータス軍の陣営を敵軍だと勘違いして命を絶ったキャシウスの浅はかな行動を仲間が語る。

Mistrust of good success hath done this deed.
O hateful error, melancholy's child,
Why dost thou show to the apt thoughts of men
The things that are not? (V, iii, 67-69) ⁽¹⁸⁾

吉報が信じられず、こんなことに。
ああ忌まわしい誤解よ、憂鬱な気分から生み出されるものよ。
なぜお前は人の惑わされやすい心に、
ありもしないものがあるかのように見せるのか。

『オットー大帝』のアルベルト同様に、キャシウスにとりついた「憂鬱な気分」が、取り返しのつかない大きな誤解を生み出す。

さらに『オットー大帝』第三幕では修道院長エーテルベルトが、オットーの老いと皇太子ルドルフの若さを「メランコリー」に言及して比較する。

A young man's heart, by heaven's blessing, is
A wide world, where a thousand new-born hopes
Empurple fresh the melancholy blood:
But an old man's is narrow, tenantless
Of hopes, and stuffed with many memories. . . . (III, ii, 180-184)

若者の心は神の加護によって、
広大な世界のようなもの。そこでは新しく生まれた幾多の希望が、
メランコリーの血を再び赤くする。
だが老人の心は狭く、希望は住みつかず、
多くの思い出ばかりがつまっている。

若者の心は広く、希望があり、「メランコリーの血」を赤くするが、老人の心は狭く、希望もなく、「メランコリーの血」は赤くならない。メランコリーにとらわれた老人の血は黒いままである。メランコリーは本来黒胆汁の過多に伴う症状を指した。患者の嘔吐物や顔色は黒く、症状は発熱や恐怖心、鬱状態、さらに狂気へ至る重大な精神の異常に及ぶとされた。ここから

黒さや暗さ、心の落ち込みがメランコリーと結びつくことになった。さらに9世紀のアラビアの占星術は、惑星と体液の関係を説いた。パノフスキーらの著書名が示すように、黒く冷たく乾いた性質とされた黒胆汁は、黒色で冷たく乾いていると信じられていた土星と組み合わせられた。1781年に天王星が発見されるまで土星は地球から最も遠く、最も長い軌道をもつ惑星で、他の惑星の父祖とされた。土星を司るサトゥルヌスは時を刈る鎌を持つ老人の姿で描かれ、老いや死と関係が深い。『オットー大帝』の二つのメランコリーは、鬱状態や黒い体液、老いと関わる伝統的なメランコリーの特質に触れているのである。

キーツの作品に断片的に現れるメランコリーへの影響として、墓地派詩人の作品を中心にいくつか指摘した。夜の闇や墓地、陰鬱さや死の瞑想と結びついたこのメランコリーの根源には、墓地派詩人よりはるか以前の時代に生まれた黒胆汁過多の諸症状があり、その後中世、ルネサンス期から長い変遷を経てきたメランコリーの複数の負のイメージが関わっている。

Ⅱ 天才のメランコリー

以上のような負のメランコリーを描く一方、キーツの作品にはもう一つの特徴をもつメランコリーがある。このメランコリーも暗さや心の落ち込みを表してはいるが、注目すべき点は登場人物とメランコリーの関係である。メランコリーをかかえる人物は一種特別な存在で、他者と違う力をもっているのである。

『エンディミオン』が描くメランコリーの大半は、主人公エンディミオンに関わっている。ラトモス山の羊飼いのエンディミオンは夢で絶世の美女に遭遇する。だが至福の夢は消え、侘しい風が彼のもとにメランコリーを運んでくる。

…the solitary breeze

Blustered, and slept, and its wild self did tease

With wayward melancholy. . . (I, 686-688)

侘しい風が

吹き荒れ 止んだ そして奔放に

気まぐれなメランコリーと戯れた

この後日常風景は一変し、エンディミオンは住み慣れた場所をさまよい出る。再び美女の姿を見たエンディミオンは、自身を苛む異様なメランコリーに戸惑う。

So I stayed,

My foolish tongue, and listening, half afraid,

Stood stupefied with my own empty folly,
And blushing for the freaks of melancholy. (I, 959-962)

ここで私は
愚かな口を噤んで耳を澄ませた なかば恐れ
自分の空疎な愚行に呆然として立ち
奇妙なメランコリーに顔を赤らめた

やがてさすらいの運命を悟ったエンディミオンは、故郷を捨て「世界のほの暗い果てを目指す巡礼」(I, 977)に出る。地下、海中、天空をさすらった後、彼は夢で遭遇した美女である月の女神ダイアナとの永遠の愛を得る。

『エンディミオン』は、羊飼いのエンディミオンに恋した月の女神ダイアナが、有限の命をもつエンディミオンに永遠の命を与えるという神話の書き換えである。彼は不滅性を得るように最初から神に選ばれた存在なのである¹⁹⁾。エンディミオンが海中で出会うグローカスの預言書は、エンディミオンのことを「選ばれた若者」(youth elect) (III, 710)と記している。だが彼には孤独感とメランコリーがつきまといっている。

The lyre of his soul, Aeolian-tuned,
Forgot all violence, and but communed
With melancholy thought. (II, 866-868)

アイオロスの調べをもつエンディミオンの心の豎琴は
荒々しさを一切忘れ ただひたすら
憂鬱な物思いと心通わせた

彼を「選ばれた若者」と見るグローカスも、目の前の風景に素直に感動することを阻むメランコリーを彼の表情の中に見て取る²⁰⁾。

No need to tell thee of them[the wonders of this ocean-bed], for I see
That thou hast been a witness—it must be;
For these I know thou canst not feel a drouth,
By the melancholy corners of that mouth. (III, 393-396)

この海底の不思議をお前に語る必要はない というのも
お前はもうそれを見たのだから 確かに

お前が少しも感動できないことは
お前の唇の端に浮かぶメランコリーから見て取れる

一方エンディミオンは、自らが不滅性を獲得する運命にあることを感じている。

Then shall I be left
So sad, so melancholy, so bereft!
Yet still I feel immortall (II, 684-686)

それでは私は一人残されるのだろう
あまりにも寂しく あまりにも憂鬱で あまりにも孤独だ
それでも私は自らが不滅のものだと感じる

同様のメランコリーは、『レイミア』 (*Lamia*, 1819) にも現れる。愛しいニンフを探すヘルメスは、レイミアに出会う。レイミアは美しい女の口と魅力的な目をもちながら、全身は蛇というグロテスクな姿をしている。彼女はヘルメスが来ることも、彼の恋の悩みも、彼が愛するニンフの行方もすべて見通す力をもっている。看破されたヘルメスはレイミアに言う。

“Thou smooth-lipp’d serpent, surely high inspired!
Thou beauteous wreath, with melancholy eyes,” (I, 83-84)

「弁舌滑らかな蛇よ 間違いなく高く靈感を受けたものよ！
瞳にメランコリーをたたえた 美しいとぐろ巻くものよ」

エンディミオンに恋したダイアナ同様、人間の男性リシウスを愛したレイミアは、ニンフの行方を教えるのと交換に、女の姿に変えてほしいとヘルメスに提案する。メランコリーに苛まれるレイミアは、もとは人間の女だったと告白する。彼女が「妖精の血」 (I,147) の流れる「高く靈感を受けた」特別な存在であることをヘルメスの言葉は示している。

オリンポスの神々によるタイタン族征服の神話をテーマにした『ハイペリオン』 (*Hyperion*) (1818-1819) と『ハイペリオンの失墜』 (*The Fall of Hyperion*) (1819) にも、同様のメランコリーが現れる。タイタン族の太陽神ハイペリオンが失墜し、一族が呻吟する中、新たにオリンポスの太陽神となるアポロが神性を獲得するところで『ハイペリオン』は中断される。王国を奪われ、死んだように大地に横たわるサターンのもとをハイペリオンの妻テアが訪れる。

Saturn, sleep on! Oh, thoughtless, why did I
Thus violate thy slumberous solitude?
Why should I ope thy melancholy eyes?
Saturn, sleep on, while at thy feet I weep! (I, 68-71)

サターン 眠り続けよ! ああ愚かにもなぜ私は
このようにお前の孤独な眠りを破ったのか
なぜ私はお前のメランコリーを湛えた目を開けたのか
サターン 眠り続けよ 私はお前の足元で泣いていよう!

同じ言葉が『ハイペリオンの失墜』でも繰り返される (I, 368-371)。エンディミオン同様サターンは孤独に苦しみ、レイミア同様彼の目にはメランコリーが浮かぶ。サターンはオリンポスの神々が覇権を握る前の黄金時代に世界を支配した主神である。テアは「哀れなかつての王」 (I, 52) と呼びかけ、彼が特別な存在であることを示す。メランコリーを瞳にたたえたサターンは、「自分の力強い手の中で運命さえ封じ込められたように」 (I, 105) 見えたかつての自らの力を語り、「サターンは王でなければならない」 (I, 125) と豪語する。一方アポロは名状し難い悲しみに襲われて苦悩し、女神ミモージニーに教えを乞う。

I strive to search wherefore I am so sad,
Until a melancholy numbs my limbs;
And then upon the grass I sit and moan,
Like one who once had wings. Oh, why should I
Feel cursed and thwarted, when the liegeless air
Yields to my step aspirant? Why should I
Spurn the green turf as hateful to my feet?
Goddess benign, point forth some unknown thing. (III, 88-95)

何故こんなに悲しいのか探るうち
メランコリーが私の手足の感覚を奪ってしまう
そして私は草の上に座って嘆く
かつて翼を持っていた者のように ああ何故私は
呪われ妨げられていると感じねばならないのか 自由奔放な大気が
いと高きところを目指す私の足に従うというのに 何故私は
緑の芝生を 私の足に厭わしいものとして踏みつけねばならないのか
慈悲深き女神よ 未知なることを教え示したまえ

手足の感覚を失うほどのメランコリーに苦しむアポロは、自分が神性を獲得し、新たな太陽神になる運命をまだ知らない。この後アポロは女神の顔に「驚異的な教え」(III, 112)を読み取り、太陽神に変身する。

*The Oxford English Dictionary*によると、エリザベス朝以降のイギリスで、メランコリーは洗練された人間の特質の一つになった。また中世フランスにおいて、メランコリーに精神錯乱と悲しみの二つの意味づけが行われたとするスクリーチは、フランス中世後期からルネサンス期に、悲しみは貴族的感情と見なされ、繊細な感受性や深遠な精神性を示す基準になったと述べている^[21]。病の一症状、あるいは陰鬱さや死と結びつく負のメランコリーに対し、近世ヨーロッパで肯定的な意味のメランコリーが登場し始めたわけだが、このメランコリーのルーツも負のメランコリー同様に古く、紀元前4世紀のアリストテレス (Aristotle, 384-322 B.C.) の時代に遡る。アリストテレスの『問題集』は、『ヒポクラテス全集』の成立事情と同様に、彼の弟子による後世の著作だとされているが^[22]、この中に次のような記述がある。

Why is it that all men who have become outstanding in philosophy, statesmanship, poetry or the arts are melancholic, and some to such an extent that they are infected by the diseases arising from black bile, as the story of Heracles among the heroes tells? For Heracles seems to have been of this character, so that the ancients called the disease of epilepsy the "Sacred disease" after him. This is proved by his frenzy towards his children and the eruption of sores which occurred before his disappearance on Mount Oeta; for this is a common affection among those who suffer from black bile. . . . And many other heroes seem to have suffered in the same way as these. In later times also there have been Empedocles, Plato, Socrates and many other well-known men. The same is true of most of those who have handled poetry. For many such men have suffered from diseases which arise from this mixture in the body, and in others their nature evidently inclines to troubles of this sort.^[23]

哲学や政治、詩や技術において並外れた人間はすべて憂鬱症で、しかもそのうちのある者は、英雄たちの中でもヘラクレスの物語が伝えるように、黒胆汁が原因の病気にとりつかれるほどだが、これは何故だろうか。というのもヘラクレスはこの素質であつたらしく、ゆえに昔の人々は癲癇の症状を彼に因んで「聖なる病」と名づけた。自分の子どもたちに対する彼の狂気じみた行動や、オイテ山でわが身を無きものにする前に腫物が破れたことが、その証しだ。なぜなら、これは黒胆汁で苦しむ人々の間で一般的な病だからだ。(中略)そして多くの英雄たちが同じ症状だったらしい。後世にもエンペドクレスやプラトンやソクラテス、その他多くの名の知れた人々がいた。詩作に携わる人々の大部分がそうである。なぜなら、このような人々の多くは、こうした体液の混合状態から生じる病に苦し

み、またある者は、その素質が明らかにこの症状を患う傾向にあるからだ。

「憂鬱症」とは、ヒポクラテスの言う黒胆汁の過多による症状を指す。この症状の人間が傑出した才能を持つとアリストテレスらは言うのである。勿論純粹に病理学的視点に立てば、黒胆汁のバランスの崩れがすべて傑出した能力と連動するはずもなく、むしろ人体に有害なことが多く、並外れた才能とメランコリーとの積極的な関連付けはこれ以上発展しなかった。特に中世は個人の価値を神の恩寵による徳で評価する時代だったため、個人の価値を本人の傑出した能力で評価するメランコリー論は発展しにくかったとクリバンスキーらは指摘している²⁹。

アリストテレスらが唱え、その後顧みられなかったメランコリーと特別な才能の結びつきは、15世紀の近代的な「天才」の概念の誕生と共に復活する。土星は黒さや冷たさ、活動の鈍さや老いを連想させ、メランコリーの負のイメージを表すとされてきたが、イタリア・ルネサンス期に、土星とメランコリーの両義性が再認識されたのである。フィレンツェの新プラトン主義者マルシリオ・フィチーノ (Marsilio Ficino, 1433-99) は、黒胆汁質の人、つまり土星に支配されたメランコリーを患う人の治療法などを『生についての三つの書』 (*Three Books on Life*, 1482) にまとめ、黒胆汁と土星の関係を次のように述べる。

…for the pursuit of the sciences, especially the difficult ones, the soul must draw in upon itself from external things to internal as from the circumference to the center, and while it speculates, it must stay immovably at the very center (as I might say) of man. Now to collect oneself from the circumference to the center, and to be fixed in the center, is above all the property of the Earth itself, to which black bile is analogous. Therefore black bile continually incites the soul both to collect itself together into one and to dwell on itself and to contemplate itself. And being analogous to the world's center, it forces the investigation to the center of individual subjects, and it carries one to the contemplation of whatever is highest, since, indeed, it is most congruent with Saturn, the highest of planets.³⁰

学問、特に難解な学問研究のためには、ちょうど周辺から中心へ向かうように、心が外面的なものから内面的なものへ向かうことが必要である。そして思索の最中、心は人の中心でじっと不動でなければならない。ところで、周辺から中心へ向かい、その中心に留まっていることは、何よりも大地の特性であり、それは黒胆汁の特性に似ている。ゆえに黒胆汁は絶えず人の心を刺激して一つのことに集中させ、そこに留まらせ、観照させる。そして世界の中心に似ているため、黒胆汁は個々の事物の中心を探究するよう強いる傾向があり、すべての至高のものの理解へと導く。と言うのも黒胆汁は惑星の中で最高のサトゥルヌスと共働するものであるから。

黒胆汁が人を刺激して観想へ向かわせるため、傑出した人は黒胆汁過多になり、メランコリーにとりつかれる。この黒胆汁と共働する土星は地球から最も遠い軌道を持ち、最も古く暗い惑星であると同時に、天球の最上位に座す星でもある。体液バランスが崩れ、黒胆汁を多量にもち、至高の星に導かれる人は、一点に思索を集中させて深遠で高邁な思想領域へ至るとフィチーノは言う。アリストテレスが指摘した傑出した才能とメランコリーの関わりが復活し、天才のメランコリーという概念が出来上がったのである。エンディミオンやレイミア、サターンやアポロを苦しめたメランコリーは、この概念の伝統に属するものと言える。

以上のようにキーツは作品の様々な箇所、陰鬱なメランコリーや、「選ばれた若者」のメランコリーなど、専らある一つのメランコリー概念だけを断片的に扱った。ところが彼は「メランコリーに寄せるオード」で複数の概念を登場させ、独自のメランコリー像の構築を試みる。

Ⅲ 「メランコリーに寄せるオード」——概念の混在

各10行3スタンザ構成の「メランコリーに寄せるオード」は、否定語の繰り返しで唐突に始まる。

No, no, go not to Lethe, neither twist
 Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine;
 Nor suffer thy pale forehead to be kissed
 By nightshade, ruby grape of Proserpine;
 Make not your rosary of yew-berries,
 Nor let the beetle, nor the death-moth be
 Your mournful Psyche, nor the downy owl
 A partner in your sorrow's mysteries; (1-8)

いや レーテの河には行くな 毒酒を求めて
 かたく根を張ったトリカブトをもぎ取るな
 プロセルピナの赤い実であるイヌホオズキに
 君の青白い額へキスさせるな
 イチイの実でロザリオを作るな
 シバンムシやドクロメンガタスズメを
 君の悲しみのサイキにするな
 柔らかい毛に包まれた鼻を悲しみの秘儀の相手にするな

9行目で理由が明かされるまで、“no,” “not,” “neither,” “nor” が繰り返される。禁じられるのは「レーテ」に行くこと、「トリカブト」を引き抜くこと、冥界の女王プロセルピナの「イヌホオズキ」を額に当てること、「イチイの実」でロザリオを作ること、「シバンムシ」や「ドクロメンガタスズメ」を悲しみのサイキにすること、「梟」を悲しみの秘儀の相手に選ぶことである。

レーテは黄泉の国を流れ、その水を飲むと現世を忘れる川である。トリカブトとイヌホオズキは猛毒の植物で、イチイはしばしば墓場に植えられ、悲しみや死を象徴する。シバンムシの雄は木に頭を打ちつけて雌を呼び、その音で死を予告するとされ、ドクロメンガタスズメは胸背に髑髏状の斑紋をもつ。サイキは蝶の姿で表されることが多いが、同じ昆虫として、直前の不吉な虫の姿とイメージが重なる。梟は夜の鳥である。否定され続けるのは、死や夜や悲しみを連想させるものを求めることであり、一連の暗いイメージは18世紀墓地派詩人の描いたメランコリーに酷似している。冒頭からメランコリーに馴染みの舞台装置の否定が繰り返されるわけである。だが、様々なイメージを伴う否定語の執拗な繰り返しは、かえって暗いメランコリーを連想させる。キーツは心が沈んだ時、地獄でメランコリーの風に吹かれる夢を見て、再びその夢を見たいと望んだ。暗いイメージの繰り返しは、死や陰鬱さを思わせるメランコリーが、必死に否定しなければならないほど強く彼を惹き付けるものであったことを示している。

この否定の理由は、「影が影へとあまりにも眠たげに近寄り / 魂の醒めた苦悩を紛らせてしまうから」だと言う。

For shade to shade will come too drowsily,

And drown the wakeful anguish of the soul. (9-10)

「メランコリー」という言葉は次のスタンザまで現れないが²⁶、この「魂の醒めた苦悩」こそ、詩人が求めるメランコリーと言えるだろう。デューラーがメレンコリアの足元に眠たげな犬を描いたように、黒胆汁過多の症状や気質は、動作の鈍さや怠惰、眠りを特徴とする。だが求めるメランコリーは重なる「影」の中にはない。それは伝統的なメランコリーの特質とは異なって、「眠たげ」なものではなく、「醒めた」ものである。9行目の“will”は習性を表し、詩人が伝統的な負のメランコリーを体験済みで、その特性を熟知していることを示している。

第2スタンザは、冒頭の“But”で前スタンザのメランコリーを改めて否定した後、真のメランコリー体験を明らかにしていく。

But when the melancholy fit shall fall

Sudden from heaven like a weeping cloud,

That fosters the droop-headed flowers all,
And hides the green hill in an April shroud; (11-14)

だがメランコリーの発作が
ちょうど頭を垂れた花々すべてを育み
四月の帳の中に緑の丘を隠してしまう雨雲のように
突然天から降ってくる時

メランコリーは雨雲から落ちて花を育む雨のように、「突然天から降ってくる」。眠たげで死の匂いのするメランコリーと対照的な覚醒感、唐突性、命を育む活力がここにある。また冒頭の“fit”は「一時的な気分」であると同時に「病気の発作」でもある。中世以降「一時的な憂鬱な気分」のメランコリー概念が主流だったが、キーツは理想のメランコリーに、当時言及の少なくなっていた本来の病理学的側面を重ねているのである²⁷⁾。またメランコリーは四気質説に占星術が応用されて以来、天体、特に土星との関わりが深い。「突然天から降ってくる」メランコリーは、中世に多いサトゥルヌスとの関わりを想起させる。

スタンザ後半は、メランコリーの発作に襲われた時にとるべき行動を説く。前スタンザとは逆に肯定の命令文が続く。

Then glut thy sorrow on a morning rose,
Or on the rainbow of the salt sand-wave,
Or on the wealth of globèd peonies;
Or if thy mistress some rich anger shows,
Imprison her soft hand, and let her rave,
And feed deep, deep upon her peerless eyes. (15-20)

そんな時には朝咲きの薔薇や
海岸の波打ち際の波型のついた砂にできる虹
丸々と咲いた牡丹の豊かさを見て 悲しみを満喫させるがいい
あるいはまた恋人が華やかな怒りを見せるなら
その柔らかい手を捉えて 喚くままにさせ
彼女の比類ない目を深く深く味わえ

朝咲きの薔薇や、波打ち際の砂にできる虹、丸々と咲く牡丹を見て悲しみを「満喫」し、怒る恋人の美しい目を「深く深く味わえ」という。大空の虹ではなく、浜辺の濡れた砂に太陽が当たって浮かぶ微細な虹の色を見つめ、或いは相手の目だけを注視して、美の儚さを徹底的に味

わうのが真のメランコリー体験なのである。ヤンキストは病理学的見地から見て、対象への異常な執着がメランコリー患者の特徴だと言う²⁸⁾。墓地をさまよい命の儚さを瞑想した18世紀の詩人などに比べ、対象への没入が極端に小さな一点に集中しており、メランコリーの病理学的側面をより強くうかがわせている。

また“glut”や“feed”は摂食という極めて現実的な行為で、特に前者は飽食するまで貪る様を指す。うつろう美を見て瞑想する行為の表現としては一般的ではない。さらに“globed”は花の丸味を表すと同時に、美を我が物にしようと手で花を覆う行為を示唆し²⁹⁾、恋人の手を捉える“imprison”も強い独占欲を示す。いずれも対象から距離を置いた静かな観照ではなく、近づいて独占し、儚い美を一瞬でも長く自身の身体感覚で捉えようとする強い衝動を示している。

スタンザ前半で“weeping”や“shroud”など、死を思わせる負のメランコリーに馴染みの言葉が使われてはいるものの、天体との関わりや病理的側面という、より古い時代のメランコリーの特徴が示される。真のメランコリー体験とは天から降ってくる発作であり、抽象的な観念や瞑想を伴うものではない。それは対象の一点に意識を集中させた、現実の感覚、肉体の感覚と強く結びついた悲哀の体験なのである。

最後のスタンザ前半でも、「儚さ」が繰り返される。

She dwells with Beauty—Beauty that must die;
And Joy, whose hand is ever at his lips
Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,
Turning to poison while the bee-mouth sips. (21-24)

メランコリーは美と共にある 必滅の美と共に
そしていつも手を唇にあて
別れを告げる歓びと共にある また疼くような快樂もそばにいる
蜜蜂が吸う間に蜜を毒に変えてしまう快樂も

こうしたメランコリーと儚さの悲哀の同居は、墓地派詩人の例を挙げるまでもなく、中世以降メランコリー概念の主流を占めるものである。さらに伝統に則って擬人化されたメランコリーの姿が描かれる。

Aye, in the very temple of Delight
Veiled Melancholy has her sovran shrine,
Though seen of none save him whose strenuous tongue
Can burst Joy's grape against his palate fine;

His soul shall taste the sadness of her might,
And be among her cloudy trophies hung. (25-30)

そうだ まさに歓喜の神殿の中に
ヴェールを被ったメランコリーは至高の聖域をもっている
その姿を拝めるのは 強靱な舌で
飲びの葡萄を繊細な口蓋にぶつけて破裂させることのできる者だけだ
その人の魂はメランコリーの力の悲哀を味わい
雲に覆われた戦利品の中に吊るされる

メランコリーは歓喜の「神殿」の中に至高の「聖域」を持つという。メランコリーの神格化が行われているわけだが、古代ギリシアに生まれたオードは、本来オリンポスの神に捧げる賛歌であった。オードを捧げる対象であるメランコリーのこうした神格化は、神の賛歌というオード本来の伝統を踏襲しているのである³⁰。この聖なるメランコリーは、神秘性を一層高めるかのように「ヴェールを被って」いる。すでに見たように、黒胆汁過多の者の顔色は黒いと言われた。デューラーの描く暗い顔のメレンコリア同様、ヴェールを被って表情の判別できないメランコリーの顔は、病理学的伝統に則っていると言えるだろう。

同時に、「ヴェール」は、メランコリーの姿を見ることのできる人間を限定するものでもある。つまりその姿を拝んでメランコリー体験ができるのは、「強靱な舌で/飲びの葡萄を繊細な口蓋にぶつけて破裂させることのできる」者だけなのである。前スタンザ同様、「舌」や「口蓋」や「葡萄」など味覚に関わる語が並ぶ。メランコリーとは、衝突や破裂を伴う戦闘行為に似た強烈な体験であり、儂い美を満喫する喜びを「味わう」行為、自身の身体感覚で実感する体験である。「ヴェール」は、真のメランコリー体験が可能な者と不可能な者の境界、体験のエリート性を示している。

このエリート性は、最終行の“trophies”にも読み取れる。エンプソンはホラティウスの作品を挙げ、この言葉を、水難を免れた古代ギリシアやローマの水夫が海神に捧げた奉納品(“votive gifts”)に通じるものとみている³¹。だが、直前の戦闘行為のようなメランコリー体験の後にふさわしいのは、やはり「戦利品」としての“trophies”だろう。選ばれた者は強烈な感覚体験を通してはなかい美の悲哀を満喫する。唐突に襲ってくるメランコリーには抗いようもなく、その力に捉われ圧倒されて特異な感覚体験をした者は、メランコリーの「戦利品」に加えられる。「戦利品」は勝者メランコリーの力を永遠に伝えるしるしであり、メランコリーを讃えるオードにふさわしいものである。

が、吊るされ、勝者メランコリーの力を永遠に伝える「戦利品」は、言い換えれば、敗者の姿を永遠に残すものでもある。ステュワートは最終行の“be among trophies hung”を“be among strophes sung”と読み換え、オードの起源である古代ギリシアの合唱歌(strophe)の

連想を指摘している³²。「戦利品」として吊るされる敗者もまた、メランコリーを賛えるオードの中に歌い込まれているわけである。“trophies”は、メランコリー体験のできる選ばれた者の姿であり、オード形式を使って、メランコリー賛歌を行うように見せながら、実は、体験のエリート性の賛歌が最後に行われるのである。

このように「メランコリーに寄せるオード」では複数のメランコリー概念が混在している。陰鬱なメランコリーを拒否したキーツは、病理学的伝統と天才のメランコリーの伝統に則りながら、選ばれた者だけに可能で、味覚という現実的な感覚体験を伴う、「自身の脈拍で証明された」³³体験としてメランコリーを位置づけたのである。

IV メランコリーが意味するもの

作品の20カ所余りで断片的に扱った後、「メランコリーに寄せるオード」でキーツは「メランコリー」をテーマに据えた。なぜ彼は「メランコリー」にこだわり、それは彼にとって何を意味したのか。最後にこの点を考察したい。

唐突に襲ってくる発作や顔色の暗さという、ヒポクラテスに遡るメランコリーの病理学的側面や、アリストテレスが唱え、15世紀にフィチーノが確立したメランコリーのエリート性は、いずれもこのオードが書かれた19世紀初頭にはもはや概念の主流を占めるものではなかった。16世紀から17世紀、特にイギリス・ルネサンス期にメランコリー概念は大きく変わり、病理学あるいは四気質説に基づく「暗い」メランコリーは影をひそめ、代わってメランコリーは思索を好む洗練された人間の持つべき望ましい特質となる。ミルトン (John Milton, 1608-74) は『快活な人』 (*L'Allegro*, 1631) で、「ケルベロスと漆黒の夜から生まれた嫌なメランコリーよ 去れ」 (“Hence loathed Melancholy / Of Cerberus, and blackest Midnight born,” 1-2) という一方、『沈思の人』 (*Il Penseroso*, 1631) では「賢明で神々しい女神よ ようこそ/この上なく神聖なメランコリーよ ようこそ」 (“hail thou goddess, sage and holy, / Hail divinest Melancholy,” 11-12) と、孤独な思索者のメランコリーを歓迎する³⁴。クリバンスキーらは「最後に語る者が勝利を得る」という伝統的な詩的論争のルールに触れながら、この二篇の作品の順序から、エリートのメランコリーの優位性を指摘している³⁵。

その後、学者や聖職者などの知的特権階級に属する者のメランコリーのエリート性は徐々に薄れ、ロマン派詩人に先立つ18世紀の墓地派詩人に至り、死を思う思索の「暗さ」が専らメランコリーと結びつく。リードはヴィクトリア朝のメランコリーは、「気分の減入り」 (“depression”) や「失意」 (“dejection”) と同一視され、メランコリーと天才性を結びつけることは迷信的と見なされたと述べている³⁶。ロマン派の時代からヴィクトリア朝、そして現在に至るまで、エリート性を秘めたメランコリーは姿を消しているのである。キーツは敢えて時代の傍流となった概念を使って、独自のメランコリーを提示したことになる。

キーツと同じようにバートンの著作を愛読したコールリッジは、天才のメランコリーの概

念を確立したフィッチーノの作品もよく知っていた³⁷⁾。そして「メランコリー」という表現は用いなかったものの、「失意」をテーマにオードを書いた（“Dejection—An Ode,” 1802）。だがこれは、「痛みもなく虚ろで暗く陰鬱な悲しみ」（“A grief without a pang, void, dark, and drear,” 21）という詩的想像力枯渇の「失意」を吐露し、次第に激しくなる嵐に救いを求めたもので、苦悩する詩人の優位性、「失意」のエリート性はいかがえない³⁸⁾。

ワーズワス（William Wordsworth, 1770-1850）も「決意と自立」（“Resolution and Independence,” 1802）で、「メランコリー」を「喜び」の対極に位置づける。

The pleasant season did my heart employ:
My old remembrances went from me wholly;
And all the ways of men, so vain and melancholy.

But, as it sometimes chanceth, from the might
Of joy in minds that can no further go,
As high as we have mounted in delight
In our dejection do we sink as low; (19-25)³⁹⁾

心地よい季節が私の心を占めていた
古い記憶はことごとく消え去った
虚しく陰鬱な人の世のならいもことごとく

だが よくあることだが
これ以上ないところまで上り詰めた喜びから
その喜びの極みの高さと同じだけ低く
我々は失意に沈むものだ

心地よく野をさすらいながらも「失意」に沈む詩人は、蛭取りを生業にする老人に出会い、その姿や言葉の中に癒しを見出す。詩人を苛む虚しいメランコリーは「世のならい」であり、万人を苛むものであって、そこにメランコリーの優位性、エリート性はいかがえない。コールリッジにとってもワーズワスにとっても、メランコリーとは、そこから抜け出すべき厭わしい精神状態を指していた。

コックスはワーズワスらのこうしたメランコリーは、単に個々人の心理状態を指すだけでなく、疲弊した社会を一新する希望の象徴であったフランス革命に対する幻滅や落胆が引き金となった、いわば時代の病であり、文化的な危機のしるしだとする⁴⁰⁾。詩人個人の資質に加え、詩人の生きた時代がメランコリーを生み出したとすれば、キーツのメランコリーはどのような

背景から生まれたのだろうか。

キーツは生前3冊の詩集を出版した⁴⁴¹。当時の批評は、「真の詩才」（“true poetic genius”）という大げさな称賛と、「無意味な滑稽さ」（“unmeaning absurdity”）という厳しい批判の両極端だった⁴⁴²。勿論これは、キーツやシェリー（Percy Bysshe Shelley）ら新進の詩人に好意的なリー・ハント（Leigh Hunt）を中心とする革新的なグループと、『ブラックウッズ誌』をはじめとする保守的なグループの対立を映す当時の文壇の縮図と言える。

中でも目立ったのは、「病」への言及と常識からの「逸脱」の指摘である。キーツが当時医学の道を志していたことも、攻撃の好材料になった。「飢えた詩人になるより飢えた薬剤師になるほうが賢明だ」と痛烈に批判したロッカートは、キーツの才能が、「突然の病気の発作」（“a sudden attack of the malady”）で台無しになり、「一、二度激しい発作」（“a violent fit or two”）を起こせば治ると思えたが、「症状は悲惨」（“the symptoms are terrible”）で、この批評を読めば「キーツも自分の病を自覚するかもしれない」（“he may perhaps be convinced of the existence of his malady”）と言う⁴⁴³。クローカーも「キーツの詩の異常性」（“the insanity of his poetry”）を指摘しており⁴⁴⁴、病理学的な異常性、不健全性が繰り返し非難的になった。さらに、キーツに好意的な批評家からも、彼の詩を読むには「普段の感情や常識的な意識を捨てねばならない」（“we must abandon our ordinary feeling and common conscience”）とされ、作品の「特異性」（“peculiarities”）や常識からの逸脱がたびたび指摘されている⁴⁴⁵。

こうした「病的」要素や常識からの「逸脱」は、実はメランコリー本来の特質に酷似している。そもそもメランコリーは、四体液のバランスがくずれて黒胆汁が過多になる「病」を指した。それは、体液バランスの整った通常健康状態からのいわば「ずれ」であり「逸脱」である。時の文学潮流からのずれ、批評家や一般読者が共有する文学の常識とのずれ、病的な特異性というキーツに向けられた諸々の批判は、古代ギリシアで生まれたメランコリーが本来孕んでいた特質に相通じるものとも言えるのである。

ところで、この厳しい批判とは別に、キーツは自身の「気質」に言及している。金銭問題のため創作に没頭できないと訴える手紙の中で、彼は次のように語る。

You tell me never to despair—I wish it was as easy for me to observe the saying—truth is I have a horrid Morbidity of Temperament which has shown itself at intervals. . . However every ill has its share of good—this very bane would at any time enable me to look with an obstinate eye on the Devil Himself. ⁴⁴⁶

絶望するなと君は言う。簡単にその言葉に従うことができればいいのだが。実は僕には恐ろしい病的な気質があって、それが時々顔を出すのだ——しかしすべての欠点にはそれなりの利点がある。この毒のおかげで、僕はいつでも執拗な目で悪魔そのものを見ることが

できる。

絶望感に苛まれ、創作もままならない気分の減入りを誘発する「病的な気質」が認識されている。が、「失意」をそこから抜け出すべき厭わしい精神状態と見なしたワーズワスやコールリッジとは違い、キーツには病的気質をポジティブにとらえる姿勢がうかがえる。「メランコリー」という直接の表現はないが、ホワイトはこの「病的な気質」こそ、キーツのメランコリー（“his congenial melancholy”）だと見ている⁴⁷⁾。

さらに文学的常識からの「ずれ」に対する批判の中でも、特にキーツの用いた「言葉」への攻撃が多い。オードが収められた『1820年詩集』を評した批評家は、「キーツに新語を作るのを止めさせ、19世紀に教えられ使われている英語を使わせよ」（“Let him avoid coining new words, and give us the English language as it is taught and written in the nineteenth century”）と言う⁴⁸⁾。キーツの異常性を批判したクローカーも、彼の作品を「この上なく奇妙な言葉で」（“in the most uncouth language”）書かれたものだと言う。前章で見たように、キーツはメランコリーの発作に襲われて、儚い美を満喫する行為を、対象から距離を置いた静かな観照ではなく、摂食という極めて現実的な行為や、衝突や破裂を伴う戦闘行為として表現した。美の儚さを瞑想する表現の常識としては、確かにクローカーらの批判通り「奇妙な言葉」を使ったと言える。

批判の只中で敢えて「奇妙な言葉」を使うことは、言うまでもなく批評家たちへの一種挑戦的な態度である。オラークは、キーツは社会の主流からはずれた自らの立場を、「学者や詩人の高貴なる病」に同化させたと見なしている⁴⁹⁾。彼は「病」と「逸脱」という批判を、病理学性と天才性というメランコリーの二つの伝統的概念に重ねていたと言えるだろう。

『お気に召すまま』（*As You Like It*, 1599-1600）で、「陰気な男」（“a melancholy fellow,” IV, i, 3）と呼ばれたジェイキスは、自らのメランコリーについて次のように語る。

I have neither the scholar's melancholy, which is
emulation; nor the musician's, which is fantastical;
nor the courtier's, which is proud; nor the soldier's,
which is ambitious; nor the lawyer's, which is
politic; nor the lady's, which is nice; nor the lover's,
which is all these; but it is a melancholy of mine
own, compounded of many simples, extracted from
many objects, and indeed the sundry contemplation
of my travels, in which my often rumination wraps
me in a most humorous sadness. (IV, i, 10-19)⁵⁰⁾

私のメランコリーは学者のそれとは違う。学者のメランコリーは競争心だ。音楽家のメランコリーでもない。あれは気紛れだ。宮廷人のものとも違う。あれは高慢さだ。軍人のメランコリーでもない。あれは野心だ。法律家のメランコリーでもない。あれは狡猾さだ。貴婦人のものとも違う。あれは気難しさだ。恋する男のものとも違う。それは今言ったものを全部ひっくるめたものだ。私のメランコリーは私だけのものだ。数多くの成分からできており、数多くのものから抽出され私の歩んできた道について様々に思いをめぐらせたものだ。そして思いをめぐらせるうちにしばしば気紛れな悲しみが私を包んでしまうのだ。

“humorous sadness” (19)とは言うまでもなく、「体液に支配された悲しみ」、黒胆汁過多によるメランコリーを指している。ジェイキス同様⁵¹⁾、数多くの成分、つまり様々なメランコリー概念を認識し、断片的に描いた上で、キーツは当時主流だった陰鬱なメランコリーを敢えて否定し、すでに傍流となっていた概念を使って、「私だけの」メランコリー像を構築した。クリバンスキーらは、キーツはこのオードで、「それまでの文学の慣習すべてを一撃で破壊し、慣習が目もくれなかったところにメランコリー本来の意味を見出した」と述べている⁵²⁾。病理学的伝統と天才のメランコリーの伝統に則りながら、選ばれた者だけに可能な、「自身の脈拍で証明された」体験としてのメランコリーの位置づけは、“eccentricity”⁵³⁾つまり「中心から離れた場にある」という非難を、欠点からエリート性に転じて再構築する行為であったのだ。

注

- (1) 大槻真一郎『ヒポクラテス全集』エンタプライズ、1985、第一巻、7頁。
- (2) フーベルトゥス・テレンバッハ『メランコリー』みすず書房、2002、22頁。
- (3) Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer Melencolia I Im Labyrinth der Deutung* (Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1989), p.6.
- (4) Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (1964. Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979).
- (5) Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (London: Dent & Sons, 1932), Part I, Sect.III, Memb.1, Subs.2. コールリッジはバートンの著作に感動し、この本を題材にエッセイを書きたいと述べている。Kathleen Coburn, ed., *Notebooks of Samuel Taylor Coleridge* 5 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1957), vol.1, p.803. 一方オラークは、キーツがバートンの著書を読んでいた時期と、「メランコリーに寄せるオード」創作時期のずれを指摘し、バートンの影響はあまり大きくないとする。James O'Rourke, *Keats's Odes and Contemporary Criticism* (Gainesville: University Press of Florida, 1998), pp. 98-99.

- (6) 例えばAlain Chartierの“Melancholy and Reason” (1565)、Cesare Ripaのエンブレム集 *Iconologia* (1603) の“Malinconia,” Edvard Munchの木版画“Melancholy” (“Evening,” 1896) などがある。
- (7) Grant F. Scott, *The Sculpted Word* (Hanover: University Press of New England 1994), p.121.
- (8) キーツの作品の引用はMiriam Allott, ed., *The Complete Poems of John Keats* (London: Longman, 1980) による。
- (9) ミーンズは、「墓地派」という呼称は作品の表面的な状況設定だけに注目した曖昧な定義だとし、ブレアの作品の墓場という場面設定は、宗教心を喪失した時代を批判し、啓蒙する一手段だと言う。James A. Means, ed., *Robert Blair: The Grave* (Los Angeles: University of California, 1973), pp. i-ii.
- (10) Lennox Robinson, ed., *Poems by Thomas Parnell* (1927; Dublin: The Cuala Press, 1971).
- (11) H. W. Starr and J. R. Hendrickson, eds., *The Complete Poems of Thomas Gray* (Oxford: Clarendon Press, 1966).
- (12) Richard Mant, ed., *The Poetical Works of Thomas Warton* (1802; Hants: Gregg International Publishers Limited, 1969).
- (13) James Nichols, ed., *Edward Young: The Complete Works, Poetry and Prose*, (Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1968).
- (14) Means, *op. cit.*, p. i.
- (15) H. E. Rollins, ed., *The Letters of John Keats*, 2 vols. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958), II, p.91.
- (16) パートンは病理学的メランコリーとは異なる、こうした一時的な心理状態を示すメランコリーの存在を認め、“transitory melancholy disposition”と呼んでいる。Burton, *op. cit.*, Part I, Sect. I, Memb. 1, Subs. 5.
- (17) A. C. Hamilton, ed., *The Faerie Queene* (New York: Longman, 1987).
- (18) Marvin Spevack, ed., *Julius Caesar* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
- (19) エンディミオンのエリート性については、拙稿「『エンディミオン』－エリート神話の再構築」(『イギリス・ロマン派研究』第29・30合併号、2006)を参照していただきたい。
- (20) リードは、エンディミオンは最初からメランコリックな人間で、彼の目にはこの世がすべて荒廃と不毛の地に映ると述べている。David G. Riede, *Allegories of One's Own Mind: Melancholy in Victorian Poetry* (Columbus: Ohio State University Press, 2005), p.38.
- (21) マイケル・A・スクリーチ『モンテーニュとメランコリー』（みすず書房、1996）、47頁。Michael A. Screech, *Montaigne and Melancholy* (London: Duckworth, 1983), pp. 22-23, 25.
- (22) Jennifer Radden, ed., *The Nature of Melancholy* (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.55.
- (23) W. S. Hett and H. Rackham, trans., *Aristotle Problems* (1937; London: William Heinemann, 1965) The Loeb Classical Library, pp. 155-157.
- (24) Klibansky, *op. cit.*, p.67.
- (25) Carol V. Kaske and John R. Clark, trans., *Marsilio Ficino: Three Books on Life*, (Binghamton, N.Y.: Center of Medieval and Renaissance Studies, 1989), pp.113-115.
- (26) 当初第一スタンザとして次の一節が書かれた。ゴシック的舞台装置は現スタンザより顕著だが、

現スタンザ同様にまず伝統的な負のメランコリーが求められ、そして否定される。

Though you should build a bark of dead men's bones,
 And rear a phantom gibbet for a mast,
 Stitch creeds together for a sail, with groans
 To fill it out, blood-stained and aghast;
 Although your rudder be a dragon's tail
 Long severed, yet still hard with agony,
 Your cordage large uprootings from the skull
 Of bald Medusa, certes you would fail
 To find the Melancholy—whether she
 Dreameth in any isle of Lethe dull. . .

(27) バートンもメランコリーの病理的側面を重視し、“Melancholy fits”という表現を用いている。

Burton, *op. cit.*, Part I, Sect. I, Memb. 1, Subs. 5.

(28) Paul Youngquist, *Monstrosities* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), pp. 101-102.

(29) F. R. Leavis, *Revaluation* (London: Chatto & Windus, 1936), pp. 261-262. パーキンスも同様の指摘をしている。David Perkins, *The Quest for Permanence* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959), p.289.

(30) ここではオードの特質を詳しく論じないが、捧げる対象を讃え、その名を永遠のものにすることを旨とするオードの本質と、その起源となった古代ギリシアの神々への賛歌については、拙著『*Immortality and Death: John Keats and the Tradition of the English Ode*』（英宝社、2000）を参照していただきたい。

(31) William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930. London: Chatto & Windus, 1956), p.217.

(32) Garret Stewart, “Keats and language.” Susan J. Wolfson, ed., *The Cambridge Companion to Keats* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p.145.

(33) *Letters*, I, p.279.

(34) John Carey, ed., *Milton: Complete Shorter Poems* (New York: Longman, 1971).

(35) Klibansky, *op. cit.*, p.229.

(36) Riede, *op. cit.*, pp. 2-4.

(37) Eric G. Wilson, *Coleridge's Melancholia* (Gainesville: University Press of Florida, 2004), p.22. コールリッジの作品の引用は、H. J. Jackson, ed., *Samuel Taylor Coleridge* (Oxford: Oxford University Press, 1985) による。

(38) リードはコールリッジのこの「失意」が、後にヴィクトリア朝で主流となる「気分の落ち込み」としてのメランコリーに通じるとしている。Riede, *op. cit.*, p.2.

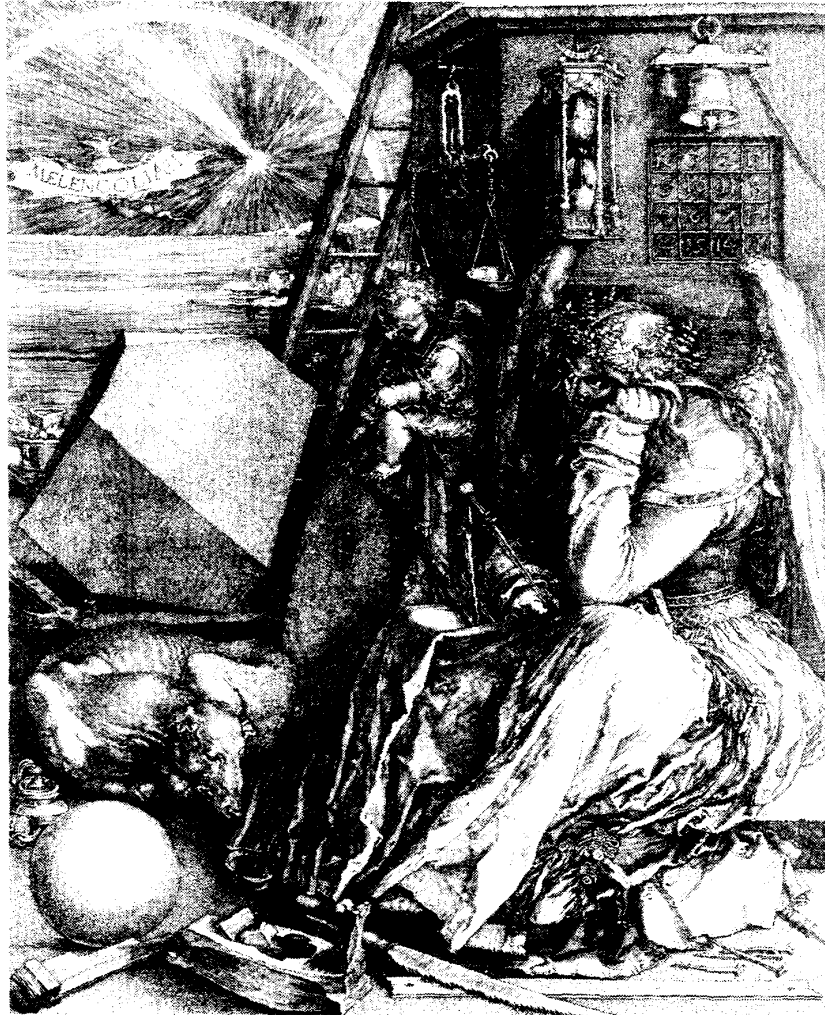
(39) Earnest de Selincourt and Helen Darbishire, eds., *The Poetical Works of William Wordsworth* 5 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1940-49).

(40) Jeffrey N. Cox, *Poetry and Politics in the Cockney School* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p.57.

(41) *Poems* (1817), *Endymion: A Poetic Romance* (1818), *Lamia, Isabella, The Eve of St Agnes, and Other Poems* (1820). 「メランコリーに寄せるオード」は最後の詩集に収められている。

- (42) *Monthly Review* (July 1820), n.s. xcii, 305-10, *British Critic* (June 1818), n.s. ix, 649-654.
- (43) John Gibson Lockhart, *Blackwood's Edinburgh Magazine* (August 1818), iii, 519-524.
- (44) John Wilson Croker, *Quarterly Review* (September 1818), xix, 204-208.
- (45) *Champion* (8 June 1818), 362-4, *Edinburgh Magazine* (August 1820), vii, 107-110.
- (46) *Letters*, I, p.142.
- (47) R. S. White, *Keats as a Reader of Shakespeare* (London: Athlone Press, 1987), p.64.
- (48) *Literary Chronicle* (29 July 1820), ii, 484-485.
- (49) O'Rurke, *op.cit.*, p.121. またトレヴァーは、病理学的メランコリーからインテリのメランコリーへの過渡期に、詩人や学識者は自分たちの思想に対する世間の無理解を嘆き、それを自らの力不足ではなく、社会の知的未熟さに帰し、エリート意識が一層強固なものになったと述べている。Douglas Trevor, *The Poetics of Melancholy in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp.14-15.
- (50) Agnes Latham ed., *As You Like It* (London: Routledge, 1991).
- (51) ホワイトは、ジェイキスの様々なメランコリーの羅列に、パートンによるメランコリーの分類との類似性を読み取り、さらにジェイキス独自のメランコリーとキーツのメランコリーとの類似性を指摘している。White, *op. cit.*, pp.65-66.
- (52) Klibansky, *op. cit.*, p.238.
- (53) *Eclectic Review* (September 1820), n.s. xiv, 158-171. これは『1820年詩集』に対する匿名の批評で、キーツが想像力だけを増大させて他の才能をバランスよく伸ばさず、持っている力を一つの方向、一つの対象だけに向け、“eccentricity”を生み出してしまい、これが二流の天才の証になっていると言う。「バランスの崩れ」が痛烈に批判されている。（“The exclusive cultivation of the imagination is always attended by a dwindling or contraction of the other powers of the mind. This effect has often been remarked upon: it is the penalty which second-rate genius pays for the distinction purchased by the exhaustion of its whole strength in that one direction, or upon that one object, that has seized upon the fancy; and it is the true source of affectation and eccentricity.”）

APPENDIX



Melencolia I by Albrecht Dürer