

# テニスの作為の宮殿：

## “The Palace of Art”

平 林 美都子

### I

“The Palace of Art”<sup>(1)</sup>は、‘We cannot live in art’ という、Tennyson 研究では、余りにも有名な、Richard Trench の言葉<sup>(2)</sup>に触発されて、作詩したといわれている。トレンチへの忠告に答えるかのごとく、“To——：with the following poem” という序詩が、「芸術の宮殿」の前に添えられ、作詩の意図が、次のように説明されていた。

I send you here a sort of allegory,  
(For you will understand it) of a soul,  
A sinful soul possessed of many gifts,  
A spacious garden full of flowering weeds,  
A glorious Devil, large in heart and brain,  
That did love Beauty only. . .

(ll. 1 - 6)

「芸術の宮殿」の作詩の事情と、*Poems* (1832年) 出版時の、この序詩の存在は、テニスの、それまでの Keats 的耽美詩<sup>(3)</sup>を修正する、意志表明の詩として、この詩を位置づけることになった。

しかし、この詩が大幅に修正された、1842年の *Poems* からは、序詩が姿を消した。このことは、それまで、序詩によって限定づけられていた「芸術の宮殿」の解放を意味するのではないだろうか。

このように、「芸術の宮殿」の位置づけを排除してこの詩を読んでみても、テニスのロマン派への意識は、作品中、色濃くあらわれている。彼が受け継いだ、ロマン派的遺産である「精神内部への隠遁」は、この作品の主要なテーマとなっているからである。しかし、宮殿内でエゴイスティックになる 'soul' の隠遁の失敗にのみ焦点を絞ると、その背後の工作者であり、「魂」の分身である語り手 'I' の存在を見失ってしまう。「私」こそ宮殿の建設者であり、「魂」にお繕立てを整えた人物である。「魂」は、いわば、「私」によって操られた存在だったのだ。

では、「私」は、なにゆえ、「魂」を操ったのだろうか。隠遁に挫折させることで、「魂」に対し、何を企んだのだろうか。

本稿では、ロマン派的隠遁という、「芸術の宮殿」の表層上のテーマを追いながら、隠遁の失敗の背後に潜む、「私」の作意を明らかにしていきたい。隠遁の失敗が、作意であるとすれば、そこに、テニスのロマン派修正の実体を知る手がかりがあると思われるからである。

## II

「芸術の宮殿」は、隠遁のテーマからはじまっている。語り手である「私」に目を移す前に、まず、「魂」の隠遁の虚像と実像をつかんでおこう。詩の書き出しは、次のようになっている。

I built my soul a lordly pleasure-house,  
Wherein at ease for aye to dwell.  
I said, 'O Soul, make merry and carouse,  
Dear soul, for all is well.'

A huge crag-platform, smooth as burnished brass  
I chose, the ranged ramparts bright

From level meadow-bases of deep grass  
 Suddenly scaled the light.

Thereon I built it firm. Of ledge or shelf  
 The rock rose clear, or winding stair.  
 My soul would live alone unto herself  
 In her high palace there.

And 'while the world runs round and round,' I said,  
 'Reign thou apart, a quiet king,  
 Still as, while Saturn whirls, his stedfast shade  
 Sleeps on his luminous ring.'

To which my soul made answer readily :  
 'Trust me, in bliss I shall abide  
 In this great mansion, that is built for me,  
 So royal-rich and wide.'

(ll. 1-20)

'at ease for aye to dwell', 'live alone,' 'Reign thou apart' 'still' などの表現から、「私」が「魂」の隠遁をもくろんで、この宮殿を建てたことが明瞭であろう。芸術家や識者が、俗界から離れて、塔や宮殿にこもるという、隠遁のイメージによって、詩人の精神の孤高性を描く、このロマン派的隠遁は、Margaret A. Lourie が指摘しているように、Shelley やキーツによく使われたイメージであった。<sup>(4)</sup>ルーリーは、テニスンと、シェリー、キーツという、ロマン派の先達とのつながりを、こうした、内面性、精神性に見出し、例えば、シェリーの *The Revolt of Islam* における隠者とか、キーツの *Lamia* における Lycius などを、ロマン派的隠遁の一例としてあげている。しかし、テニスンは、このようなロマン派的系譜のみならず、もっと具体的なロマン派の詩を念頭において、「芸

術の宮殿」を作詩したようである。

例えば、Coleridge の “Kubla Khan” がそうである。テニスンは、この「クーブラ・カーン」<sup>(5)</sup>を絶讃していた。従って、宮殿の描写が、クーブラ・カーンの館の描写と酷似していても驚くにはあたらないだろう。

In Xanadu did Kubla Khan  
 A stately pleasure-dome decree :  
 Where Alph, the sacred river, ran  
 Through caverns measureless to man  
     Down to a sunless sea.  
 So twice five miles of fertile ground  
 With walls and towers were girdled round :  
 And there were gardens bright with sinuous rills,  
 Where blossomed many an incense-bearing tree ;  
 And here were forests ancient as the hills,  
 Enfolding sunny spots of greenery.

(ll. 1 – 11)

‘a lordly pleasure-house’ は、クーブラカーンの、‘a stately pleasure-dome’ から連想したものであろう。四方をかこった、‘walls and towers’ は、‘the ranged ramparts’ に、岩の裂け目からあふれる ‘a mighty fountain’ (“Kubla Khan,” l. 19) は噴水からほとばしる ‘A flood of fountain foam’ (“The Palace of Art,” l. 24) に、“spots of greenery” が ‘green courts’ (“The Palace of art,” l. 25) と、「クーブラカーン」のイメージは、「芸術の宮殿」に重なっていく。

又、キーツの “Ode to Psyche” <sup>(6)</sup>からのイメージの借用は、一層はっきりしている。サイキも「魂」も、共に靈魂、精神を女に人格化した存在である。

... I will be thy priest, and build a fane  
     In some untrodden region of my mind,  
 Where branched thoughts, new grown with pleasant pain,  
     Instead of pines shall murmur in the wind

Far, far around shall those dark-clustered trees

Fledge the wild-ridged mountains steep by steep,

(ll. 50-55)

キーツが、サイキのために、「人の踏みこまない心の中に」神殿を建てたように、テニスンの場合も、「魂」のために、ひとり離れて、安楽に暮らせるよう、秘境の地を選んだのである。

隠遁というロマン派的遺産は、このように間接的な系譜としても、直接的イメージとしても、「芸術の宮殿」に受け継がれているのである。これらの隠遁地は、一様に、あたかも楽園のごとき空間であり、外の汚濁にまみれた雑踏から隔絶された静けさを保っている。

この伝統ののっとりた宮殿も、まさに、この世のものならぬ、楽園的存在として描かれる。城壁や塔の高さ、広さ、堅牢さは、繰り返し強調され、俗界の建物とかけはなれた存在であることを示している。‘The golden gorge of dragons’ (l. 23)、‘a gilded gallery’ (l. 29) ‘a golden cup’ (l. 40)、‘the deep-set windows, stained and traced’ (l. 49)。このような、黄金と多彩なステンドグラスは、光を反射し、或いは拡散し、宮殿の内外を目もくらむ程に輝かせるのである。

日常生活から、名実離れた宮殿の生活を享受する「魂」は、俗人に味わうことのできない至福の中に生きているのである。この至福の宮殿は、「魂」にとって、天上世界に等しいものとなる。ステンドグラスに描かれた Platon, Bacon ら哲学者像は、‘Two godlike faces’ (l. 162) であり、‘silent faces of the Great and Wise, / My Gods (ll. 195-6) となるのであった。宮殿の ‘godlike isolation’ の中で、神として、神のごとく (‘as God’ l. 211)、瞑想の生活を送ることになる。

この宮殿生活は、一見、確かに至福に満ちているようであった。しかし、宮殿の実像は、伝統的ロマン派の隠遁と、大きく違っていた。そもそも、隠遁は、常に両義的である。庇護と至福が、隠遁の正の局面であるのに対し、暗い負の局面も持っているのである。外から侵されない空間の神聖さ、安楽さは、転じ

て孤独の恐怖ともなりうる。Victor Brombert がいうところの 'happy prison'<sup>(7)</sup> の撞着した語が示している通り、幸せな隠遁と、恐怖の幽閉とは、背中合わせなのである。

宮殿が、ロマン派的な正の隠遁ではなく、負の局面を浮き上がらせることになるのは、その人工性に帰因している。コールリッジにしろ、キーツにしろ、その隠遁の向うところは、自然の中であり、それが、ロマン派詩人のひとつの特徴をなしているのである。クーブラカーンの館や、サイキの宮殿の建てられた豊かな自然と比べると、芸術の宮殿— The Palace of Art— は、人工の宮殿と読みかえることもできよう。前に指摘した、「クーブラカーン」からのイメージの借用は、テニスの宮殿において、すべて人工化されているのであった。中庭は、四角く区切られた芝生からなる、整形庭園。人工の噴水。人工の水路。木々の香りは、立像のかかげ持つ杯から立ち上る、人工の 'sweet incense' (l. 44) にかわっていた。サイキの神殿や、クーブラ・カーンの館でさえずる鳥も、ここにはいない。花が咲き、鳥がさえずり、川がせせらぐ、という典型的な楽園のイメージ<sup>(8)</sup>から、この宮殿は、大きく、はずれているのだった。

宮殿の人工性が、偶然でないことは、同じく、テニスの描いた、'The Poet's Mind' (1830) の心の庭を対照させればよいだろう。この詩は、詩人の神聖な心は、'Dark-browed sophist' によって汚されてはならないという、詩人の孤高性をうたったものである。

Holy water will I pour  
 Into every spicy flower  
 Of the laurel-shrubs that hedge it around.  
 .....  
 In the heart of the garden the merry bird chants.  
 .....  
 In the middle leaps a fountain  
 Like sheet lightning.  
 Ever brightening

With a low melodious thunder ;

(ll. 12-27)

この心の庭が、キーツの色合にの濃い自然描写であったことを考えると、いっそう、宮殿の人工性に、テニスの何らかの意図を感じないわけにはいかないだろう。

金ばりの建物に光が反射し、宮殿が輝けば輝く程、人工性が強調されていく。スタンドグラスが生み出す、多彩な光も又そうである。この光は、シェリーの、「多色ドーム」<sup>(9)</sup>を連想させるだろう。

Life, like a dome of many-colored glass,  
Stains the white radiance of Eternity,  
Until Death tramples it to fragments.

“Adonais”

(ll. 462-464)

多色あるが故に、アイデア界の白色を汚した結果だというシェリーのドームは、宮殿の姿であるともいえようか。「魂」が、天上の楽園にまで見間違えた、きらびやかな宮殿は、皮肉にも、その多彩なる人工性により、地上的な存在であった。

この人工性は、宮殿内の絵の存在により、一層複雑化していく。まず、風景画がある。布に織りこまれた風景は、自然から正確に写しとられたものであった。それらは、あの Shalott の織物<sup>(10)</sup>のごとく、本物の自然ではない。自然から一段階遠ざかった、模倣であった。いかに、これらの絵が、「魂」の 'every mood of mind, / Or gay, or grave, or sweet, or stern' (ll. 90-1) に合わせて揃えてあったにせよ、自然を見て醸し出される、精神との相互作用はありえない。感情の変化を考慮に入れない絵の一枚一枚に、「魂」の感情も凍結していかざるをえない。

風景画の後には、伝説を題材にした人物画が続いた。聖マリア、聖セシリア、アーサー王、エウロパなど、聖書や神話に基づいた絵は、伝説の持つ非日常性故に、「魂」の非現実的生活を映し出しているわけである。

風景画にしろ、伝説を素材にした絵にしろ、共通していえることは、絵が、二次限の世界だということである。そこには、三次限の奥行きも、四次限の時間もない。

... some one pacing there alone,  
 Who paced for ever in a glimmering land,  
     Lit with a low large moon.  
 .....  
 ... one, a full-fed river winding slow  
     By herds upon an endless plain,  
 The ragged rims of thunder brooding low,  
     With shadow-streaks of rain.

(II. 66-75)

‘for ever’も‘an endless plain’も、絵の幻想にすぎない。しかし、同時に、それらは絵の真実であるのかもしれない。時間と空間とが、そのつながり、広がりから切りとられているにもかかわらず、「永遠」に続き、「果てしない広がり」を持っているように、見る者に信じさせているのだから。

この、絵の幻想と現実とは、「魂」の生活の具現でもある。繰り返すだけで、何も起こらない時間と、外界から隔絶された宮殿—時間的にも空間的にも閉ざされ、「魂」の現実生活は、あたかも、「永遠」と「果てしない広がり」を持つかのように、幻想化されているからである。

人工の宮殿は、いうなれば、ロマン派的隠遁の模倣であったというべきだろう。「魂」の隠遁は、宮殿の人工性と、絵の存在により、ロマン派的隠遁とは、程遠いものであった。あの幸せな隠遁では、たとえ物理的制限を受けても、自己の内へ、或いは、超越的なものへと、想像力の自由な飛翔が保障されていたはずだった。ところが、「魂」の場合、逆に、物理的空間の制限が、そのまま、精神空間の制限となっていく。絵により、感情すらも制限されたからだ。「魂」の精神は、否応なく閉じこめられていくのである。



## III

これまでみてきた宮殿の属性は、「魂」の隠遁をロマン派的隠遁のトポスから逸脱させることになった。その結果、宮殿は、隠遁の負の局面を浮き上がらせることになるのである。ところが、「魂」の精神的拘禁状態は、詩の後半、「魂」自身の心理的結末である精神現象として扱われず、神による罰として扱われることになる。

Full oft the riddle of the painful earth  
 Flashed through her as she sat alone,  
 Yet not the less held she her solemn mirth,  
 And intellectual throne.

And so she throve and prospered : so three years  
 She prospered : on the fourth she fell,  
 Like Herod, when the shout was in his ears,  
 Struck through with pangs of hell.

Lest she should fail and perish utterly,  
 God, before whom ever lie bare  
 The abysmal deeps of Personality,  
 Plagued her with sore despair.

(ll. 213-24)

「魂」は、その 'serpent pride' (l. 257) をとがめられ、'in slothful shame' (l. 261)、'exiled from eternal God' (l. 262)、'all alone in crime' (l. 272) と断罪されていく。しかし、ここに至って、何故神が唐突にあらわれたのだろうか。

この神の登場の理由を、詩のアレゴリー性に求めるのは、いささか安易すぎるといわねばなるまい。むしろ、ここで鍵を握っているのは、語り手としての「私」であろう。「私」と「魂」は分身関係にあり、両者は、見る者、見られ

る者として、はじめから分断されている。この分断は、詩の後半、さらに広がっていく。つまり、宮殿建設の際に示した「私」の、「魂」に対する親しきは消えてしまうのである。そして、「私」の背信とでもいえるこの変化と、神の登場とは、重なっているのである。

一般に、ロマン派的抒情詩の語り手を、詩人だと断定するのは誤読を招く原因になりかねないが、にもかかわらず、詩人の声の代弁者であることが多いのも事実である。Robert Langbaum は、この抒情詩の概念を広げて、「ロマン派的物語詩、ロマン派的劇詩中の詩人の存在が詩を抒情的にする」<sup>(11)</sup>と述べ、ロマン派詩人は、物語詩などにも自分の声が詩の中にあらわれていることを指摘している。彼はこれを「体験の詩」と呼び、詩人は詩の中の一人の登場人物として、その登場人物の声を通して語っているというのである。「芸術の宮殿」では、詩の前半、語り手は、一人の登場人物として、「私」の役を演じている。'I built,' 'I chose,' 'I said' という冒頭の繰り返しは、「私」が語り手だけでなく、宮殿を作り、絵を飾り、「魂」に声をかける行為者でもあることを強調している。キーツの、あのサイキと語り手との間の信頼関係が、ここにも存在し、「体験の詩」として、テニスン自身の声とも受けとれるのである。

ところが、宮殿が完成した後、徐々に語り手は純粹な観察者に徹していく。語り手は、「魂」の行動や心の動きを冷静に眺め、読者に語り伝えはするが、以前の行為する「私」はいない。すなわち、「私」と名乗る「魂」と良き信頼関係にあった登場人物は、詩の中から殆んど姿を消し、代わって、アリストテレス的、「道徳的に判断される道徳的力」<sup>(12)</sup>としての語り手だけが残るのである。これはもはや、「体験の詩」と呼びようもない。

語り手の中の「私」から、神の代弁者へのこの変容は、「魂」の精神的拘禁状態を、隠遁から幽閉というロマン派的テーマではなく、外在的、超越的力である神の罰という、宗教的、道徳的テーマ上に位置づけることになったのである。

後半の、このすりかえは、「芸術の宮殿」をロマン派的隠遁からの逸脱から一歩進め、ロマン派そのものからの逸脱を意味している。M. H. Abrams が、「超

自然的なものの自然化、神聖なるもの人間化」をロマン主義の定義としているよう<sup>(13)</sup>に、ロマン派の「神」は 'God' から変容してしまった。<sup>(14)</sup>しかし、ロマン派以後の詩人であるテニスンは、あえて、この詩の中で、'God' を道徳的価値基準とし、ロマン派の流れに逆らってみせたのである。

このように、前半のロマン派的テーマは、後半、神が登場して、道徳的テーマ、反ロマン派的テーマへと移り変わる。しかし、語り手の視点の変化とテーマの変化は、唐突に起こるのではない。これら二つのテーマは、詩の初めより、巧妙に重なっていたというべきだろう。隠遁とは、囲われ守られているという点で、楽園願望である。そして、楽園こそ罪と罰が生れたところであったはずだ。つまり、罪と罰のテーマは、伏線として、はじめから存在していたのである。

しかし、テニスンの宮殿建設は、もっと深い意味において楽園建設であった。神の作った楽園を考えてみよう。そこには、「知恵の木」という、人間を墮罪に導く要因がすでに存在していた。全知全能の神は、はじめから彼らの墮罪を自らの筋書きとしていたのである。いいかえれば、楽園生活には、崩壊の要素が含まれていたのである。同じことは、「芸術の宮殿」においてもいえるだろう。豪華な宮殿、数々の絵は、「魂」に充足感を与え、あげくに、「魂」は、'All these are mine, / And let the world have peace of wars, / 'T is one to me' (l. 181-3) といい、自分を神のごとくみなすまで、高慢になっていくのであった。それは、「魂」が罪を犯す要因を宮殿が持っていたということ、つまり、宮殿建設において、神と同じく、「魂」の墮罪という、建設者の筋書きがあったということである。

そして、罪を犯したアダムとイヴに、楽園追放という罰が下されたように、高慢という罪を犯した魂には、孤独の絶望という罰が下される。これは、宮殿の楽園的属性の剝奪、すなわち、ある意味では楽園追放なのであった。広く、高く、堅牢で、明るい宮殿が、暗くて狭い、風化した墓も同然となる。

She, mouldering with the dull earth's mouldering sod,

.....

Shut up as in a crumbling tomb, girt round

With blackness as a solid wall. . .

(II. 261-74)

宮殿の人工性や絵から生じた、閉塞状態というものは、結局、罰を受けた「魂」の精神現象として、精神空間化されるのであった。その時、かつての平和な静けさも、今や、恐ろしい孤独の苦しみに反転するのである。

“No voice,” she shrieked in that lone hall,

“No voice breaks through the stillness of this world,

One deep, deep silence all !”

(II. 258-60)

幽閉という罰を受けた「魂」は、宮殿を去り、谷間の小屋で贖罪の生活を送る決心をする。しかし、神の筋書きは、罪一罰だけで終わってはいない。人間には、楽園回帰という救済も約束されていたのである。同じように、「魂」にも、ひとつの希望の道が残されていたのであった。

“Yet pull not down my palace towers, that are

So lightly, beautifully built ;

Perchance I may return with others there

When I have purged my guilt.”

(II. 293-6)

美しい宮殿をこわしたくない、再び、他の人と宮殿に戻ろうという「魂」の願望は、救済の暗示ともいえる。「他の人といっしょに」宮殿に帰ってくることが、芸術の共有という点で、以前の唯我的生活とは違った、より至福に満ちた生活であることも想像される。

とすると、「魂」の高慢の罪とは、「幸福なる罪」(felix culpa) だともいえるだろう。それがなければ、より豊かな生活は望めなかったのだから。宮殿に仕掛けられた建設者の作意は、このように、神の筋書きに似た、「魂」の罪一罰一救済の図式であった。そして、最終四連において「魂」の救済の道は、確かに暗示されていたのである。

## IV

ロマン派的隠遁のテーマから出発した「芸術の宮殿」の救済は、結局、聖書的図式の援用により、救済を暗示して終わる。テーマといい、状況設定といい、前にも述べたように、テニスンはロマン派を意識して、この詩を作詩したのだが、宮殿回帰という、「魂」の救済によって、何を意図したのであろうか。

1832年の『詩集』を書く少し前から、彼はロマン派的隠遁の生活にもはや、安住できないことを知っていた。しかし、隠遁の生活からの一歩は、なかなか踏み出せなかった。その苦悶の様子は、彼の一連の「幽閉の女」<sup>(15)</sup>詩を見れば明らかだろう。これらの詩は、当時の女の現実の姿と、テニスン自身の詩人としての過渡的状況を重ね合わせたものである。男に捨てられ、煩悶の中で、一歩も外へ出られない Mariana にしても、Lancelot に憧れ、外に出ることによって、死の挫折にあうシャロットにしても、この女たちは、いずれも、内と外を隔てる、大きな障壁というものを感じていた。同様に、その障壁の大きさを、詩人としてのテニスンも感じていたのである。

「幽閉の女」たちは、一様に、幽閉の負の局面を体験する。しかし、もし、この幽閉状況を、彼女たちの心理状態だけで解決しようとするれば、その後の回帰は望めないだろう。閉じこめに耐えきれず、隠遁から脱出した場合、再び、隠遁生活へ戻る正当な理由がないからだ。たとえ戻ったにせよ、隠遁→幽閉のおさまりのコースをたどるしかないのである。

テニスンが、「芸術の宮殿」でとった方法は、外在的な moral force に依存することだった。幽閉状態は、「魂」への罰であり、その結果の宮殿脱出も、「魂」にとっては、やむをえぬ選択だったからである。宮殿回帰の願望も、決して、不自然ではない。

テニスンのロマン派的隠遁からの脱出は、結局、回帰を意図して行なわれたのである。つまり、隠遁の修正とは、決別を意味するのではなく、あくまでも「修正」だったのである。「芸術では生きられない」から、民衆の声を代弁す

る詩人たらんとして、喜んで「谷間の生活」を選んだのではない。彼の選んだ道は、自分から社会への歩みよりであると同時に、彼らを宮殿に連れてくるという形での芸術の共有だった。

テニスの芸術か社会かの選択は、思っていた程簡単に結着がつくものではなかった。先に挙げた「詩人の心」に描かれた、至福の庭のイメージは、その二年後、「芸術の宮殿」を収録した『詩集』の中で、“The Hesperides”, “The Lotos-Eaters”の二つの楽園の島へと発展していった。しかし、この時、これらの島は、もはやテニスにとり、かつてのような純粋な楽園ではなかった。この二つの詩に共通した、導入部と歌の二つの視点をもつ構造そのものが、詩人自身の揺れる心の状態を示しているといってもよいだろう。「ヘスベリデーズ」における、外から島を眺める Hanno の視点と、「ロータス・イーターズ」の Ulysses ら、まだ蓮を食していない水夫らの視点は、島内にいる、ヘスベリス姉妹と、蓮を食った水夫らの、閉塞的、充足的視点と対峙されている。そして、この二つの視点とは、社会と芸術の対立なのである。ひとたび味わった、芸術の世界は、蓮の実のごとく甘美で、そこからの脱出の困難さは、想像に難くない。テニスにとり、社会に向けての一步は、限りなく大きく、「魂」の罪の償いにも似た労苦であったのだろう。

しかし、1832年の『詩集』の大部分の詩が物語っているよう<sup>(16)</sup>に、芸術だけに安住できないことを悟ったテニスが、「魂」に体験させようとした回り道—谷間の生活とその後の宮殿回帰は、彼自身の進もうとする道ではなかったのだろうか。ロマン派的遺産である隠遁のテーマの修正とは、結局は、テニスが自分の芸術世界を守りぬくための方法であったのだ。「芸術の宮殿」以後、彼は二度と、芸術と社会との選択を詩の中で扱うことはなかった。そこに、ひとつの解決方法を見出したのだろう。

「魂」の耽溺した宮殿内の風景画や、伝説からの人物画は、将来、テニスの書くことになる詩の題材だった。‘Tithonus’, ‘Tiresias’, ‘Demeter and Persephone’などの神話物、‘Dora’, ‘The Miller’s Daughter’, ‘Edwin Morris’などの小田園物語詩、*Idylls of the King* に結集された、アーサー物などの素材は、

すべてこの宮殿に存在していた。これらの素材に、彼は、彼独自の操作をしたのだった。美しい風景画の中に農民をおき、イギリスの田園物語詩に転じたこと、神話に、「ある種の現代風」<sup>(17)</sup>を加味したこと、アーサー伝説に、道徳的ヴィクトリア朝社会を反映させたことなどである。彼が作詩に臨んで、一貫して行なったことこそ、実は、詩という芸術を、同時代の人々と共有するためではなかったのだろうか。

円環の時間しか存在しなかった宮殿内の芸術を、このように、外の世界の線上の時間に組みこんだ時、テニスン独自の芸術作品が開花するのである。それは、彼が、「谷間の生活」の体験後の作詩活動だといえるのだ。その意味で、彼は確かに、宮殿を脱出した後、再び、ここへ戻ってきているのであろう。

#### 注

- (1) 本稿でのテニスンの詩の引用は、Christopher Ricks, ed., *The Poems of Tennyson*, 3 vols, 2nd ed. (London: Longman, 1987) に拠る。
- (2) Cambridge の "Apostles" と呼ばれるサークルのメンバーの一人。1820年に創設されたサークルで、政治、科学、芸術、形而上学、宗教などの問題を討論する場になっていた。テニスンも、その一人に選ばれたが、メンバーは、厳選されていた。トレンチの言葉の引用は、Hallam Tennyson, ed., *Alfred Lord Tennyson: A Memoir, I* (New York: The Macmillan Company, 1897), p. 118.
- (3) Keats からの影響については、George H. Ford, *Keats and the Victorians: A Study of His Influence and Rise to Fame 1821-1895* (New Haven: Yale Univ. Press, 1944), pp. 17-48を参照。
- (4) Margaret A. Lourie は 'inwardness' をテニスンのロマン派的遺産として、論文、"Below the Thunder of the Upper Deep: Tennyson as Romantic Revisionist," *Studies in Romanticism*, 18(1979), 3-27で、論じている。
- (5) Coleridge の詩の引用は、Ernest Hartley Coleridge, ed., *Coleridge: Poetical Works* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1969) に拠る。

- (6) Keats の詩の引用は、H. W. Garrod, ed., *Keats : Poetical Works* (Oxford : Oxford Univ. Press, 1956) に拠る。
- (7) Victor Brombert, *The Romantic Prison : The French Tradition* (Princeton : Princeton Univ. Press, 1978) , pp. 62-87.
- (8) E. R. Curtius, "The Ideal Landscape," in *Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask (Princeton : Princeton Univ. Press, 1973) , pp. 183-202.
- (9) Shelley の詩の引用は、Thomas Hutchinson, ed., *Shelley : Poetical Works*(Oxford : Oxford Univ. Press, 1970) に拠る。
- (10) Tennyson, "The Lady of Shalott," pp. 36-72.
- (11) Robert Langbaum, *The Poetry of Experience : The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957 ; rpt. Chicago and London : Univ. of Chicago Press, 1985), p. 57.
- (12) Langbaum, p. 52. 合わせて、Conclusion の "The Poetry of Experience" の章も参照。尚、Aristotle の作品は、*Aristotle : The Poetics, "Longinus" on the Sublime, Demetrius on Style*, trans. W. H. Fyfe (London : Heinemann, 1927) に拠る。
- (13) M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York : Norton, 1973), p. 68.
- (14) 神の不在を、ロマン主義以後の文学の特徴としてにることについて、George P. Landow は *The Images of Crisis : Literary Iconology, 1750 to the Present* (Boston : Routledge & Kegan Paul, 1982), pp. 183-209 で明解に説明している。
- (15) 「幽閉の女」については、拙論、「幽閉された女—テニソンの「シャロット姫」から—」、『中部英文学』8号(1987年), pp. 47-61参照。
- (16) "The Lady of Shalott", "Mariana in the South", "Ænone", "The Palace of art", "The Lotos-Eaters", "The Hesperides" が問題となる詩である。
- (17) Hallam Tennyson, *Alfred Lord Tennyson : A Memoir, II* (London : Macmillan, 1897), p. 364.