

ディラン・トマス論

— その詩的想像力と「戦争」 —

久 納 泰 之

1930年代における W. H. Auden, C. Day Lewis そして Stephen Spender などのように階級意識をもったイギリス詩人たちとトマスを隔てているのは、トマスが変動する社会の現象を、限定された、個人的な罪を包含するものと考えなかった点である。「クムドンキン公園の背むし男」や「家の外で波のうねりを伝えている眠たげな真夜中のスウォンシー」(sleepy midnight Swansea flowing and rolling round outside the house⁽¹⁾) などと同様にそれらはすべてただ単に(だが、すばらしい意味を伴って)「ぼくの息づいている世界」の一部にすぎないのである。詩がなんらかの社会的言及を期待されていた時代にあって、ディランの詩にはそういう言及が見られなかった、ということはこの意味ではひとつの真実である。

それは彼の個人的な気質にもよっているけれど、同時にその伝承(heritage)と環境とに起因している。詩人は“First, I am a Welshman. Second, I am a drunkard. Third, I am a heterosexual.”(Italics mine)⁽²⁾ と言っているが、たしかに彼は30年代の労働「階級」出身の作家とは系列を異にしている。トマスが“English”であったならば、彼自身中産階級を意識し、階級的束縛に対する叛逆と、束縛からの解放を標榜することになったであろうが、ウェイルズでは伝統的に、知性と学識が名誉とされ、イギリスの階級組織の厳格さは、緩和された形になっている。つまり、トマスの属して

(1) Cf. A 'sketch' by Suzanne Roussilat in E. W. Tedlock: *Dylan Thomas: The Legend and the Poet*, 1960, p. 6.

(2) William York Tindall: *A Reader's Guide to Dylan Thomas*, 1962, p. 12.

いたのは階級ではなく「共同社会」(a community)であった。このこと自体がトマスと30年代のいわゆるパブリック・スクール出の詩人たちとを区別する十分な理由であった。だが、この背景から直ちに、トマスがその周囲の醜悪な社会の現実に無知または無関心であった、ということにはならない。例えば、

Kenneth Rexroth⁽³⁾ の次の詩は何を示唆しているのだろうか。

Who killed the bright-headed bird?

You did, you son of a bitch.

You drowned him in your cocktail brain,

He fell down and died in your synthetic heart.

だれがこの利発な小鳥を死に追いやったのか？

恥知らずよ、おまえではないか、それは。

おまえのカクテル頭の中で小鳥は溺れ死んだのだ、

小鳥はおまえの合成の心臓に倒れ事切れたのだ。

このカリフォルニア詩人は、ある偉大なサクソフォニストとディランとを、ビート・ジェネレーションの典型である“two great dead juvenile delinquents”として考察を与えている。つまり、ある意味で、両者とも自らを破滅に追いこんだ、というのである。この演奏家と詩人とは、叙情的な純粋芸術という武器がついに無力となったとき、自分たちの息づく世界の恐怖に圧殺された。だが、この2人の芸術家はひとつの主要なテーマを残していった。それは、世界の破局に対しての唯一の防御物は創造行為だということであった。燃えるロンドンと焼け死んでいくユダヤ人たちを前にして、ディランの詩は忍耐を強いられ、彼の詩の意味が空爆やガス殺人炉に対する答えである限り、詩人はこの酸鼻の世界に耐えることができた。しかし、世界

(3) Alfred Kazin: *Contemporaries*, 1963, p.p. 199~200.

自体が醜悪巨大な空爆と殺人炉という様相を呈しはじめたとき、ディランの芸術は彼にとって無意味なものとなった。だが、それでディランの希求しつづけた「光り」の實在はなんであったかという命題が消失したわけではない。

トマスの環境がひとつの戦争とさらに新しい戦争の脅威に浸食されていたことは注目すべき事実である。産業界の汚濁と失業者の大群はどこへ行っても見られる光景であった。こうした20年代と30年代の事件と経験は、当時のイギリス青年作家たちに不快な衝撃を与えたことは言うまでもない。1926年のイギリスのゼネスト、1929年のニューヨーク株式市場の株価の大暴落に伴う深刻な不景気、さらに1931年に至ってイギリスの経済恐慌の激化と300万人の失業労働者、こういった一連の現象は、20年代を完膚なきまでに打ちのめした感があった。次第に増大する富と満足感の将来に危惧が生じ、繁栄の意識のかわりに——豊富な生産がすべての人々の需要を満たそうとするときに——貧窮の惨劇感というパラドックスが存在したのである。コーヒー、小麦が浪費される一面、何10万という人間が飢餓を訴えた。これはこの時代に限った現象ではなかったかも知れないが、その規模において未曾有であり、1930年の青年たちにとっては初めての体験であった。こうした混沌が、二度と現出せぬ遠い過去の悪夢の一片だという幻想に身を任せていた人々にとって、それは強い戦慄となって登場する。トマスもこの現実を体験し、それに反応を示したが、彼らとはその態度が異なっていたわけである。

ここでぼくたちは1936年の「25篇の詩」に入っている *The hand that signed the paper* (1935) を起点に据えることにしよう。マリヤの調停、救世主の出現を遙かに遡る旧約の時代——申命記の「誠にエホバ手をもて之を攻めこれを営中より滅ぼしたまいければ終にみな亡はてたり」(“For indeed the hand of the LORD was against them, to destroy them from among the host, until they were consumed.” (Deut. 2:15)) に通ずるものをも

つこの作品には、あきらかに人間の肉体の他の部分から切り離された「手」と女性と関連のない「手」という、特異なふたつの「分離」が含まれている。Stanford⁽⁴⁾によれば、第1の「手」は映画的な効果を生み出している。映画における、瞬間的なフラッシュの連続手法で、大陸を跳梁する戦争への誘因となる、致命的な文書に署名する手が読者の心象となって現われる。この署名する手は非人格的な存在として表わされ、頭部のない体から伸びた手であり、そのために署名の非人間性が一層強調されている。この非人間性の描出は人間心理の底辺を抉る。署名する「手」はなんのためらいもなく、事務員タイプの常套さで動く——それは心情と理性から分離された「手」の対象が、人間ではなく、1枚の紙片の上の符号にすぎないからである。その肉塊（政治組織）は死んだ肉塊である。「死者の国を2倍にし、ひとつの領国を半分に縮め」(*Doubled the globe of dead and halved a country;*) ようとするこの手が、猫背で関節炎を病む無力な肩から伸びていることを想像するとき、それが前述の常套性とその行為の重大さとを対照的に浮彫りにしてくる故にぼくたちは戦慄を感じる。

この頭部と分離した肉塊である手は、赤子のゆりかごをあやす手ではない。⁽⁵⁾ 女（マリヤ）の介入しない世界であり、あるものは *queens* ではなく、*five kings* であり、旧約の姿である。

この詩ではトマスには珍しく明確な表現で、非情な「手」という現実が直視され、「非情な手は流す涙を知らぬ」(*"Hands have no tears to flow."*) という最終行に至っているのであるが、これを1946年の詩集「死と入口」のなかのいくつかの作品とをひとつの系列において考察するとき、トマスの社会的現実に対する態度が明らかになってくる。

トマスは戦争とは人間と人間との闘いであると言っているが、詩人にとっ

(4) Derek Stanford: *Dylan Thomas*, 1954, p. 82. および小樽商大「人文研究」第26輯(1963), 拙稿「ディラン・トマス論」p. 72 ff. 参照。

(5) Clark Emery: *The World of Dylan Thomas*, 1962, p. 165.

て人間とはなんであったか。また人間解放とはなにを意味したのであろうか。1940年3月に Vernon Watkins に宛てた手紙⁽⁶⁾のなかで、100行の諷刺詩 (*The Countryman's Return*) を紹介している。その詩について、ディランは、これは彼自身に対する喜劇風の攻撃であり、諷刺の対象となっているのは、居酒屋の薄暗いカウンターに向って興奮の落涙と垢まみれの、屈託のない折々に、人間解放の志士気取りに、すべてのものを暖かく包みこむヒューマニタリアニズムの偉大な妄想にふけて、全人類を自己の中へひそかに吸収しようと意気まく、「中産階級のヒゲのない Walt」であると述べている。つまりディランは時に Whitman と比較される自分を喜劇的に解釈し意識していたわけであるが、これを滑稽と片付けてしまうわけにはいかないのである。

Hamlet 第5幕第1場にハムレットの次のような科白がある。

That skull had a tongue in it, and could sing once: how the knave jowls it to the ground, as if it were Cain's jawbone, that did the first murder! It might be the pate of a politician, which this ass now o'er-reaches; one that would circumvent God, might it not? ... Or of a courtier; which could say 'Good morrow, sweet lord! How dost thou, good lord?' This might be my lord such-a-one, that praised my lord such-a-one's horse, when he meant to beg it; might it not? ... Why, e'en so: and now my Lady Worm's; chapless, and knocked about the mazzard with a sexton's spade: here's fine revolution, an we had the trick to see⁷⁾t.

(あの髑髏にももとは舌があって、唄を歌うこともできたのだ! あいつ、あんなにひどく地面に叩きつけて、まるで人殺しのカインが使った驢馬の頸の骨か何かのような扱いをするじゃないか。もとは政治屋の頭だったかもしれない。今でこそあんなうす馬鹿にこづかれているがな——神の目をくらす天下の策士だったかもしれないではないか、なあ、そうではないか?……あるいは廷臣だったかも

(6) *Dylan Thomas: Letters to Vernon Watkins*, 1957, p. 85.

(7) v. i. 83~99 (*The Kenkyusha Shakespeare — Hamlet* による)。

しれない。「お早うございます、閣下！ ご機嫌いかがでございます、閣下！」
などと言うことができたのかもしれない。結局は自分が頂戴する下心で、何某閣
下の馬をほめそやした他の何某閣下かもしれないな、なあ、そうではないか？…
そうだと、それにきまっている。そして今では蛆虫夫人のご厄介になっている
のだ、下顎をなくして、墓掘りの鋤でこづきまわされているのだ。これは有為転
変の見事な証拠だ、それを見抜く眼のある人にはな。⁽⁸⁾

また、

... Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an
inch thick, to this favour she must come; make her laugh at that.⁽⁹⁾

(さあご夫人方の部屋へ行ってこい、白粉を1インチもお塗りになったところで、
結局はこんなお顔になるのですよって、そう言って笑わしてこい。)⁽¹⁰⁾

この部分を1例として吉田健一氏⁽¹¹⁾は「シェイクスピアの悲劇の主人公たち
自身が明らかに悲劇の主人公である度合に応じて喜劇的な、というのは、喜
劇の主人公にもなり得る性格の持主であることを見逃してはならない。イェ
イツが、ハムレットもリア王も陽気だと言ったのは、そういうことを指して
いるのではなからうか」と書いておられるが、たしかにその役割が悲劇的で
あればあるほど、それに併呑されてしまわないためには、人間はより人間的
でなければならないということが Shakespeare の「建前」になっていると
考えられる。2人の墓掘りの対話につづいて登場するハムレットは上に引用
した部分では単なる悲劇の主人公としてではなく、舞台を独り占めしている
わけである。そしてディランをこの「ハムレットもリア王も陽気なのだ」
("Hamlet and Lear are gay.") という Yeats のことばを身につけた詩人
として推すことはさほど無謀ではないと思われる。トマスがその「阿鼻叫
喚」(*horrors and hells*)の人間世界のなかに、祝福と歓喜に通ずるなにももの

(8) 三神 勲訳「ハムレット」(筑摩書房「世界文学大系」12)による。

(9) *Hamlet*, v. i. 212~215 (既出)。

(10) 三神 勲訳(既出)による。

(11) 中野好夫・小津次郎編「シェイクスピア」(英宝社)中の「悲劇」, p. 135.

かを触知する独特の才質に恵まれていたことは、“Oh, isn't life a terrible thing, thank God?”という有名なことばにもっとも簡潔に表われている。⁽¹²⁾
 トマスのこの本質は個人的な要素は別として、先に述べたように、なによりも彼がウェイルズ人であったことを想起させるのである。彼の背景にあるウェイルズは、ひどく情動的であるとともに平常はきびしく自己を抑制し、自負心の故に秘密主義であり、征服者に反抗しながら、ひそかに感嘆の声を発する、といった独特の矛盾を抱えている国である。その逆説的な心情が、トマスの才質に滲んでいるのである。⁽¹³⁾

Deaths and Entrances (1941) は 1940 年における侵略と焼夷爆弾への恐怖が動機となっている作品であるが、詩人は、ひとりの最愛の友が 'you' を讃えることをやめ沈黙せざるを得なかったとしても (第 1 連)、ひとりの未知の隣人が、旅路を急ぐときの 'polestar' のように、その生命を犠牲にして 'you' を救うであろうと歌う。射殺されながらも、彼のその血は海を受精させるのである。それは「人その友のために己の生命を棄つる、之より大なる愛はなし」(“Greater love hath no man than this, that a man lay down his life for his friends.” — *John* 15:13) の実践であり、自らの生命を他者のために失うことにより、ひとつの入口、光明を見出した彼はキリスト的存在となる。とするとその死は悲劇ではなく、勝利であり、すべてのキリスト者がキリストの血を吸収するように、海の貝殻はパイロットの血を吸収し、「生命」を暗示するというのである。ぼくたちは「自分自身の葬送の儀式を、生誕の瞬間に、声を挙げて祝福する」ことになる。つまり、この詩の表題は、多くの論者の指摘するように、Donne から採られている。子宮と墓 (womb and tomb) についての黙想はトマスに「飲む」を教えた。子宮の死からの解放はひとつの 'entrance' であり、新たな死 ('death') へ

(12) T. H. Jones: *Dylan Thomas*, 1963, p. 49.

(13) Gilbert Highet: *The Powers of Poetry* 中の *Thomas: The wild Welshman* 及び「人文研究」第 24 輯拙稿「ディラン・トマス論」, p. 57 参照。

とつながるものである。焼死した幼児と老人という対象も同様にトマスに「歎び」を与え、詩人は、戦争によって提示された、このテーマに基く作品を数篇書くことになる。たとえば、*A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London; Among those Killed in the Dawn Raid was a Man Aged a Hundred; Ceremony After a Fire Raid* などは頻出するイミジによって統合されるとともに、そのイミジの内包の違いによってそれぞれ特色を示している。この詩では子宮と墓という素材がなおトマスにとりついているわけであるが、次第に他の作品では、「光り」に向う道程が現われてくる。ロンドンにおける死は、トマスにとって「入口」となる。⁽¹⁴⁾この詩の第2連を Clark Emery⁽¹⁵⁾ はひとりの救世主の生誕と関連づけることを試みている。「きみの水のより糸から世界をねじり出す」 (“wind his globe out of your water thread”) という詩行での *thread* は、‘cords,’ ‘tentacles’ (触毛) などと同じくトマス流の子宮の内奥における標準的な附属物 (paraphernalia) であり、これらを子宮のシMBOLの原型と考えることもできるからである。

だが、ぼくたちはここで結論を急ぐわけにはいかない。散文の場合とはおよそ対照的に、詩の創作には苦しみ、ただ一行に数日を費消し ‘glacierlike speed’ で筆を進めていったディランである。彼は1945年に Oscar Williams 宛の手紙⁽¹⁶⁾のなかで、社会の現実と詩作について次のような意味のことを述べている。詩を生み出すことのできるものは戦争ではなく、詩人なのであるし、戦争はまた詩人を生み出すこともできない。外面的な銃の撃ち合い——それは、詩人の創造行為にあっては、すでに価値を失ったものであり、平和を希求する詩の創作途上で回顧してみれば、それは遠い過去の一点にすぎない。換言すれば、詩を書いている詩人は、永遠の精神活動であることばとの闘い以外にはすべてのものと平和の状態にある (“at peace with everything

(14) Tindall, *op. cit.*, p. 217.

(15) *op. cit.*, p. 180.

(16) T. H. Jones, *op. cit.*, p. 54.

except words”)といえる。この熾烈なことばとのたたかひの合間に、はじめて詩人は人間の現実と戦うことになるわけである。詩人は銃弾を抑えることができるが、逆に銃弾は、ことばと闘う詩人には無力である。要するに、詩人とは人間の感情交流の底辺に接点をもつという意味において、自らいい詩であると信じているものを創り出していく人間である。だが、そういう詩はむやみに創られるものではなく、従って、詩人は往々にしてことばとの永遠の精神的闘争を休止して、現実世界の外面的な銃の撃ち合いにまきこまれてしまうことになる。そういう詩人はすでに詩人ではなく、また名工は名工でありえなくなる。括弧つきの「戦争」だけが主題として詩に関わりをもつのである。現実界の暴力や苦難はそれ自体悲劇の要素ではありえても、悲劇そのものではない。

トマスのこうした考えとは関係なく、当時の社会には悲劇的要素が至るところに潜んでいた。前述した社会的経済的不安と並行して、トマスの時代は文化的指向性を喪失したときでもあった。この陥没の時代に詩作をはじめていた作家たちはいっさいの理想を剥奪されていたわけである。また、Wilfred Owen や Edward Thomas などの戦争詩人 (war poets) たちのように、大戦で戦死する宿命にあった、1930年代に頭角を現わしはじめた詩人たちにとっては、戦争とは当然来たるべきもの、回避不能のものという意識が潜在していたし、Auden 一派の詩人たちは戦争の近迫と脅威とを10年来警告しつづけていた。こうした時代にあって一部の新鋭詩人たちのあいだで、Auden 流に言えば、人間のなかに精神の変革をもたらす、知性の星がある期間光茫を放ったこともあった。この哲理をありていに言えばマルキズムである。Augustus John (“whom he (Dylan) first met in the Fitzroy Tavern, and who was to be later responsible for introducing him to Caitlin Macnamara who became his wife.”)⁽¹⁷⁾によれば、ディラン

(17) T. H. Jones, *op. cit.*, p. 12.

は一時共産党に所属したが、自分の詩才をプロパガンダに使われることを予測して脱党した経験がある、と語ったこともあるらしいが、彼が果して入党していたか、あるいは単に尊敬すべき同胞同志たちをひやかしていたのか、もちろんここでは問題ではない。一方、ディランは戦争に対して、conscientious objector として登録し抵抗する気持をもっていたとも言われるが、この良心的反戦主義者の態度自体もトマスには充分納得できかねたのである。宗教的基盤に立つ反戦行為には従い得なかった彼は 'a never-fighter' として軍隊に登録したのだが、身体的事情でそれも結局実現しなかった。

哲理や宗教といった依存すべき実像を欠いていた若い詩人たちにとって、ひとつの啓示を与え、キリスト不在、文明崩壊という幻像への示唆を投げかけ、大きな慰さめとなっていた Yeats の現代イギリス文学における存在は大きい。Karl Shapiro のいうように、Yeats の *The Second Coming* が荒野の光明的な要素をもっていたか⁽¹⁸⁾どうか断言をはばかるにしても、それは来たるべき未来の映像に関して、詩人たちの抱いていた気持を十分に反映していたことは確かであろう。(ここで同時にぼくたちは *The Waste Land* (1922) を想起しておく必要がある。)そして1939年秋、戦争は恐怖と倦怠を伴ってトマスに迫っていた。("This war, trembling over on the edge of Laugharne, fills me with such horror & terror & lassitude..."⁽¹⁹⁾) こうして詩人たちの恐れていた戦争はついに勃発し、残存する諸神 (gods) を抹殺したばかりか、彼ら自身の存在をも震撼させ、戦渦にまきこむことになった。第一次大戦後に Yeats の予示していた啓示はここに実現し、2度目の戦火の惨状は歴史の常識を完全に否定することになる。戦争、それはトマスにとって完全に目覚めることのできないひとつの悪夢となるのである。開戦後まもなく詩人は反戦声明を企てたことがあるが、そのとき、この現実を

(18) Karl Shapiro: *Dylan Thomas, an essay in Tedlock*, p. 272.

(19) *Letters, op. cit.*, p. 70.

極限状況で体験することこそ作家の使命ではないか、と反論した Rayner Heppenstall に対してトマスは、作家の使命とは書くことだ、としか言えない、と答えている。⁽²⁰⁾この現実を極限状況で体験することが、未知の人々を敵にまわし、おそらくは死か不具を結末に、自ら銃を持つことを意味するものならば、トマスとしては、死に関する最上の作品は常に詩人が生きているときに書かれたものであり、闘牛の歌を書くために突き殺される必要はない、と言うことしかないのである。貧窮の極限を体験することは飢えて死に至ることではないか、それは結局、作家としての死を意味する筈である。

卓抜な作品のひとつに数えられ、Olson のいう “curiously external view of death” を含んでいる *A Refusal to Mourn* において、ディランが子供の死という深い衝動をプロパガンダに使うことを詩人として拒否する姿勢は、ぼくたちに上述のディランの返答について一步進んだ示唆を与えてくれる。この詩はトマスに関するものであり、死んだ子供についてのものではない、ディラン自身も読者も作品のなかに融けこんでいるのだ、などいろいろと論評されるが、その意味は、この世界の終末が来てすべてのものが最初の姿に回帰するまでは、死んだ彼女のために哀しむことで、その死の意義を歪めることはしたくない、という詩人の姿を提示したところにある。自分がいま哀悼を拒絶するのは、死はただ一度しか訪れないし、その死を通して人間は万象の永遠の調和のなかへふたたび統合されていくものである故だ、とトマスは言うのである。

だが、この詩についてはいくつかの賛否がある。*Horizon* 誌に寄稿した詩人の多くを批判して、これらの詩人たちは完全に様式を欠き、その語句やリズムには安定がなく、洪水の濁流に浮遊するガラクタにすぎない、彼らの詩には意味もなければ形式もない、ときめつけた C. E. M. Joad は、⁽²¹⁾1945 年の同誌 10 月号に発表されたこの *A Refusal to Mourn* を採りあげ、この詩に

(20) T. H. Jones, *op. cit.*, p.p. 53~54.

(21) Clark Emery *op. cit.*, p. 172.

用いられている表現のなかには無意味なものがある、たとえば 'the least valley of sackcloth' に 'salt seed' を播くとはどういうことか。また、'round Zion of the water bead' とは正確には何を意味したものか、徒らに知性を混乱させるものではあるまいか。この詩のより微妙な芸術的効果については、自分の愚鈍の故に、的はずれな論評は避けたいが、すくなくとも、この詩を読んで自分にはなんらの "pleasure" も感得できない、と迫っている。これに対して Clark Emery は、Joad は愚鈍なのではなくつむじ曲りなのだ。詩的内包こそ第一義的に考えられるべきところに散文的外延を求めているのではないか、と反駁している。「塩をふくんだ種を播く」とは発芽能力のない種のことであり、実りのない無益な悲しみの涙に通ずるものであるし、「麻布の小さな小さな谷間」とは、会衆の哀悼に都合のよい任意の場所なのである。トマスはモルデカイ (Mordecai) のように「衣服を裂き麻布を纏い灰をかぶり邑の中に行き大に哭き痛く号」("rent his clothes, and put on sackcloth with ashes, and went out into the midst of the city, and cried with a loud and bitter cry;" — *Esther* 4:1) ぶことを拒絶するのである。

第1文でトマスは結局自分は死ぬ前に哭き哀しむことはしない、と歌うのであって、これは彼が自分の生命の環をまっとうすることを意味している。すべての被創造物はそれぞれの生命の環を完全に辿り終えたのち、始源にある暗黒に帰一するのであるが、死に臨んだ人間には、死そのものが終着点に思えるのだ、と言うのである。四大 (earth, water, air & fire) をもつトマスは、また別の環の一部となり、水を底流とする環の一部となり、一滴の水となる。四大は聖なるもの、シオンは聖地である。シオンの山上の寺院は、地と天とを結ぶ懸け橋であり、朝日に光る水珠 ('water bead') はロザリオの環と天上へ向う祈りのキリスト者を示唆している。そしてその水珠もまた懸け橋となっている。水滴とはまさに死んだトマスへの道をひらく、ひとつのシオンである。

万象の永遠の調和への帰一を歌う詩人の心は、詩行のリズムとイミジャーリーにより、強められ、拡大されて、豊麗なものとなる。句読点の少ないこと（例えば第1文はふたつの連と次の1行にまたがっている）が逆にゆっくりと厳粛なテンポを生み、“Zion of the water bead,” “the synagogue of the ear of corn,” “valley of sackcloth”などの句はサクラメントあるいは聖書に関したものであり、トマスは子供の死という情動的な主題に真剣な発言をしようとしている。そしてこの主題はより大きなテーマ「死」につながるわけで、ことばとイミジの撰択や韻とリズムなどへの留意は、ぼくたちにも彼の真摯さを共有できる可能性を生み出している。そこには「悼むことを拒絶」し、「厳粛な事実」のもつ意味を力強く伝えるディランがある。

この詩の冒頭には強烈な‘Never’が据えられ、それはぼくたちの神経に突きささってくるのであるが、直ちに‘until’と低く抑えた語調がつづき、それは次第に高められて、名詞と形容句が積み重なっていき、起動力を得た詩行の流れは大きく弧線を描きながら、混沌から最後の審判の日までの《暗黒——静寂——光明——大海》という流れを重厚に彩りながら辿り、これらのすべてを一息にふたつの連を含む長文に投入しようとする。だが、なんのために、これほどまで誇大視するのか。巨大な建築物の頂点で絶叫する小さなトランペット吹きの滑稽がなくはないか。レトリックであくどい主観性、自己憐憫、病的神経、言い換えれば、現実と対処する豊熟なことばの欠如を隠そうとするものではないか。

この反問に答えるにはどうすればよいのか。ぼくたちは直ちに、その誇張されたことばの下に強いディランの分別が潜んでいるではないか、と答えることになる。この詩の成否は、最初の3連の鳴動の如何にかかっているのではなく、第4連が前の3連にその鳴動の *raison d'être* を与えているか否かにあると考えるべきなのである。トマスは「麻布をまとい、灰をかぶり、おおいに哭き叫ぶ」という旧約的因襲による悲哀の表出やキリスト教徒の無意味な哀歌は受けつけなかった。とって、トマスのこの因襲への攻撃、常套へ

の非難だけをぼくたちが用意してみても、それでは、あの全世界的構図の成因としては余りに一面的、受動的であると言わなければならない。とすれば、なにがこの成因を支えているのか。

「時」を超越した寛容 (“an Everlasting Yea”⁽²²⁾) である。それがこの詩の第4連に見事に描き出されている。

*Deep with the first dead lies London's daughter,
Robed in the long friends,
The grains beyond age, the dark veins of her mother,
Secret by the unmourning water
Of the riding Thames.
'After the first death, there is no other.*

最初の死者たちといっしよにロンドンの娘は黙然と横たわる、
長いながい同胞愛と、
世代を超越した共感と、彼女の母親の黒い血に包まれ、
いらだつテムズの
哀悼を拒絶する流れのかたわらにひっそりと横たわる。
最初の死のあとにもはや死はない。

ここで少女は全歴史のなかでの位置を冷厳に与えられている。朗々と格調高く歌われたあの宇宙的構図は、その解明にひとりの女の存在を必要としている。そしてこの大宇宙と現実界の相互依存は荘厳である。最初の連で雄大な語調を生み出していた要素がここに至って地の暗黒、死者たちの沈黙、大海に注ぐテムズの波立ち、そして世代を超えての同胞感とつらなることによって、静かに調和を保つことになる。第1連に欠けていた「人間性」が、*'friends,' 'grains,' 'veins'* などにより充足されているのである。

(22) Clark Emery, *op. cit.*, p. 171.

最終行の 'the first death' とは果して生誕か死か。ぼくたちは「死には支配力はない」 ("And death shall have no dominion") を想起すればよい。それは旧約ないし新約的なことばとしてではなく、トマス流の厳正なヒューマニズムに立脚したものとして捉えるべきである。「水珠のシオン」, 「麦の穂のユダヤ教会堂」そして「逝った彼女のなかの人類」という語句は最終連の肯定を期待し、ここで詩人の動機の「人類」的な真実によってその期待を満たされている。

戦争とはトマスにとって、人間という実体の内包する属性から必然的に出てくるひとつの結果であったけれど、大戦はひとつの悪夢——拮抗できないが故に拒絶した人生の諸相から集約的に生み出され、ついに目覚めることのできなかつた悪夢であった。⁽²³⁾ *Adventures in the Skin Trade* に対する「あとがき」のなかで *Vernon Watkins* は、喜劇的な散文をたいへん楽に書きあげていたトマスが、この小説の場合、最初の4章だけで筆を折った理由として、作者の興味が薄れたのか、または執筆を抑制したもっと深い理由があったのか、という疑問を提示している。そして、1953年6月に Oscar Williams 宛の手紙のなかで、トマスがこの小説の執筆をつづける意志のあることを明らかにしている点から、筆を折らせた理由は、大戦、とくにロンドンの大空襲が彼の悲劇的な詩的想像力に、その根底をゆさぶるような衝撃を与えたことである、と断言している。

戦いが全世界を襲った「朝」の歌—— *When I Woke* —— は1939年秋に発表されている。1936年には英米の知識階級の関心はスペイン内乱に集中し、1939年にはついにイギリスがドイツに宣戦し第二次世界大戦が始まった。「朝」の歌の主題はトマスの心に重苦しくおおいかぶさっていたにちがいない。鉞鎌の男 ("a man outside with a billhook") は、神のような存在 (トマスの創造者としての役割) と同時に、破壊者という人間、このふたつ

(23) Signet Classics, The New American Library of World Literature, Inc., New York, p.p. 189~190.

のテーマを作り出すことになる。破壊者、つまり破滅の声は戦争の発生であり、トマスが眠りに返ったのは、平和ではなく怖れに包みこまれてであった。「まぶたの上の硬貨」(“the coins on my eyelids”)は死と戦争の原因を暗示(“coins”は Rhine-gold (呪いの黄金)を想起させる)し、「貝殻」(“shells”)は砲弾と爆撃で死の街と化した都会に通じると見ることができる。

これは世界の終末というよりは、現時点における混迷と騒乱の社会に言及したものか。この点についての Clark Emery⁽²⁴⁾の推論を借用すれば、

毎朝訪れる鉦鎌の男の働く物音に目覚めるまでの“*I*”は、悪魔、怪奇な軟体動物、官能の女などに苦しめられる悪夢にうなされていた。だが、小鳥の声、時計の刻音、鐘の音に朝を迎えた“*I*”の目には、神と「時」に似た姿の、ひげを生やした鉦鎌の男が悪夢をなぎ倒し、神に似た力を振るのが映った。そして“*I*”自身神のような存在(第2連)となり、訪れる朝ごとに地上を再創造するのだが、それが理想の国であると断言する自信はない。ついに、その特別な朝、神に似た男が“*I*”をたすけたとき、自分に勝る力の存在を悟らされた。時はすでに「25時」、神は死に絶え、光りは暗黒に劣らぬ破滅的な悪夢に苛まれるであろう予感を与えられる。“*I*”は怖れと怒りと孤独な嫌悪に苦悶しながらベッドに戻るのである。そして大気のなかの声は、“*I*”と鉦鎌の男に、破壊と創造を内包する神々の黄昏(Götterdämmerung)を告げた。

こういう解釈に対して、この一見単純な「朝」の歌は却って多くの問題を提起するのである。難解な詩の場合には、それだけ、地口やシムボルの作用範囲も大きく、その効果を見誤まることは少ないが、この場合のように正確で素朴なイメージに似たものを提示されたぼくたちは、「ネズミ1匹」の錯誤を犯しかねない。

破滅の予言する声とはなにか。トマスはなぜ最後にふたたび眠りにつくのであろうか。この点に関して、“*I*”が目覚めたのは「死」からなのであり、

(24) *op. cit.*, p. 167.

地底のトマスは朝の鎌をふるう男（生命の音）に仮眠を破られた、と考えることもできる。そしてレザレクショニストの立場をとれば、その朝“I”の耳にしたのは、長いあいだ待ち望んでいた、俗界の死滅を告げる神の声であり、トマスは自分の栄光に包まれた肉体の来たるべき復活を歓びながら眠りにつくことになる。だがこれは、トマスはそれほど明確なカトリック的復活感を持ち合せなかったという事実から見て妥当性を欠く。やはり重大な錯誤に陥らないためには、トマスは、終末がこういう姿であってもよい、という程度の気持を表明しているのであって、虚構ではなく現実の場において、「死の舞踊」と「日常」とを興味深く融合しながらぼくたちの想像力に働きかけてくるのだ、と考えておきたい。

一見、無謀で暴虐、無頼派的な反面、原初的情動に溢れたディランに多くの人々は嫌悪を感じるかわりに、ある意味でブルジョア的「詩人」の概念そのものとして愛着を感じた。“Wallace Stevens looked and acted like an insurance man. Thomas looked and *acted* like a poet.”⁽²⁵⁾ (Italics mine) トマスは社会の重苦しさに對して道化の柵を作り、酒と反社会的行動に、ひとつの緩衝作用を求めたが、⁽²⁶⁾ そういう防壁は野獸のような戦争の前には無力であった。灰色の単調なイギリスにあって、ディランは‘spiv’のような思いで生活していたのか。徹底した個性とすさまじい才質に恵まれていた詩人にこうした推察は奇異かも知れないが、彼は自分の詩才を茶化し、それを隠蔽しようとするし、自作の論評を喜ばなかった。詩が思想であることを認めることがディランには不可能であった時代であったのか。自分の詩に多くの同時代人が共鳴と感謝の念を懐いていることを疑った。ことばの魔術師とし

(25) Tindall, *op. cit.*, p. 12.

(26) *ibid.* “Part of Thomas’ impact was personal. He displayed his person everywhere: in bars, on platforms, and on campuses, where he would have chased the girls had he been able to run Since I was around at the time, I knew him a little, too. Sometimes a little seemed enough; In my possession, held in trust for posterity, is an empty Dylan Thomas beer bottle . . . which I mean someday to present to a museum.”

ての自分の才能が、芸術というレベルで“a criticism of life”に活かされると公言する不遜は見られなかった。だが、自分の限界に敏感であったことは、詩人としてのトマスには大きな長所でもあった。トマスの残した4つの戦争詩“Ceremony,” “Death and Entrances,” “A Refusal to Mourn,” “Dawn-Raid”は、すべてトマスの個人的直接体験——ロンドン大空襲——に限定されていた。その現実をトマスは自分に密着したひとつの視点、否応なしにこの悲惨な変動の苦悩と恐怖を体験させられた無力な市民の眼、から捉えているのである。その眼は地獄の門 (“the gates of hell”) を見た。

*At last, in a wrong rain,
The cold, original voices of the air
Cry, burning, into the crowd,
And the hermit, imagined music sings
Unheard through the street of flares ;*

*The told birds fly again
From every true or crater-carrying cloud
Riding the risk of the night,
And every starfall question, with their wings,
Whether it be death or light ;*

*The sky is torn across
This ragged anniversary of two
Who moved for three years in tune
Through the singing words of the marriage house
And the long walks of their vows.*

*Now their love lies a loss
And Love and his patients roar on a chain ;*

*The sun's brought down with a shout,
Three years dive headlong, and the mice run out
To see the raiding noon.*⁽²⁷⁾

これは「死と入口」に発表された *On a Wedding Anniversary* と比べて 8 行長く、恋人たちが導入される前の 2 連を戦時の体験描写に使っている原型である。「死と入口」のなかの詩と比べて精度も稀薄で簡潔さにも欠けたものであるが、それなりの存在価値はあると思われる。最初の 2 連においては、大略、「ついに魔の雨の降るなかで天の冷たい始源の声が群衆の真中に火となって燃えおち、隠者の歌ううたも街中の火に焼かれて消えていく」という惨状、「襲来する敵機は残酷な黒雲から地獄の爆坑をもたらすが、死か光りか、自らも墜落の危険にさらされている」という苛酷さを歌っているが、これを Clark Emery は、Nuremburg の集会、ロンドン空襲、孤島のプロスペロのモンタージュで見事に描出された素材としている。自由意志をもつ人間を没理性のけものへと（周到な計算の上で）追いこんだこと、強制された「軍鳥」を危険な試験爆撃に使ったことなどへの皮肉なトマスの暗示が見えるのである。

空はふたつに引き裂かれた / おたがいの誓いの長い道程を / 結婚のあずま
やの歡びの歌のなかを / 3 年のあいだ手を取り合って歩いてきた / この恋人
たちのずたずたの結婚記念日 // その瞬間、ふたりの愛は消滅し / 愛とその
患者たちは鉄鎖につながれて叫ぶ / 引きずりおろされた太陽の絶叫が空に流
れ / 3 年の歳月は奈落におち、走り出たネズミの群は / 真昼の電撃を視つめ
ていた。// この第 3、第 4 連に対して「死と入口」に発表された作品の第 3
連の

*The windows pour into their heart
And the doors burn in their brain.*

(27) Clark Emery, *op. cit.*, p. 177.

飛び散る窓の碎片はふたりの心につきささり

ほのおに包まれたドアはふたりの脳裏で燃えさかるのだ。

という詩行をいっしょにして考えるとき、この作品の動機は戦争の弾効にあるという指摘につけ加えることばはない。結婚の目的が、生殖と育児、両性の協力と愛情、肉慾の充足などであるということは、結婚を通して、個人と社会の欲求が調和され、伝統は更新され、秩序が維持され、自然は恩寵に祝福されることを意味する。現在の愛を礎石として過去と未来が統合され、その記念日とは混沌から創出された調和の存在を確認するひとつの証しなのである。戦争はこの結婚と記念日の象徴するすべてを破壊する。「死と入口」に含まれた作品の第3連第1行、

Too late in the wrong rain

魔の雨の降るなかでむなしく

この詩行を前にして、ぼくたちは一切のことばを喪失する。恩寵のない戦争は自然を引き裂き、愛を灰滅させ、ベツレヘムを「ベドラム」(‘Bedlam’)に変え、結婚の sacrament 同様に終油の秘積を受けた死者たちの上に狂気の死の灰を降らすのである。

1946年 Wilfred Owen に関する放送を行なったディランは、おそらく人間最後の惨劇となるであろう脅威を目前にししながら、この地上の観客たちが、愚かにも大変動を遂行する立役者を要求しているとき、Owen の詩は30年という回り舞台の蔭から、新しいひとつの戦慄すべき意義と迫力をもってぼくたちに訴えかけてくる、⁽²⁸⁾ と言っている。ここでぼくたちは Owen を引用してみよう。Edmund Blunden によれば「この時代の荒波を超える形式のなかに内包と隠喩を凝縮させることは、たとえその主題が苦痛と悲哀であったにせよ、“son of art” としての Owen には悦びであったにちがいな

(28) T. H. Jones, *op. cit.*, p. 55.

⁽²⁹⁾い」という意味のことを述べているが、戦争が巨大な外的圧力となって迫ってくる時、詩人はその非情な戦争の哀れをただ凝視するばかりである。

ANTHEM FOR DOOMED YOUTH

What passing-bells for these who die as cattle?

Only the monstrous anger of the guns.

Only the stuttering rifles' rapid rattle

Can patter out their hasty orisons.

No mockeries for them; no prayers nor bells,

Nor any voice of mourning save the choirs —

The shrill, demented choir of wailing shells;

And bugles calling for them from sad shires.

What candles may be held to speed them all?

Not in the hands of boys, but in their eyes

Shall shine the holy glimmers of goodbyes.

The pallor of girls' brows shall be their pall;

Their flowers the tenderness of patient minds,

And each slow dusk a drawing-down of blinds.

〈非業の死の青年への頌歌〉

虫けらのように死んでいく者たちに葬送の鐘を鳴らせというのだらう

か？

暴虐な重砲の怒号ばかりがとどろいているのだ。

どもるライフル銃の切迫した速射音ひとり、

彼らの急ぎの祈りを口早に唱える。

(29) *War Poets — 1914~1918*, 1958, p. 38.

彼らにまやかし、祈りの声、鐘の音、
 また、聖歌隊のほかには哀悼の詞も不要だ。
 号泣する銃弾のかん高い狂気の歌声と、
 沈痛の故国から彼らを呼び求めるラッパのほかには。

どんな蠟燭を立てて彼らの幸運を祈ればよいのか？

少年たちの手にではなく、彼らの眼に
 別れの聖なる微光（ひかり）を輝やかせるがいい。
 蒼ざめた少女たちのひたいは彼らの柩をおおう白布、
 彼らの花は忍耐の心のやさしさ、
 そして静かに迫る夕闇がたれぎぬを引きおろす。

ぼくたちはこの Owen を忘れてはいない筈だが、ある特定の過去のどこか
 遠い国での戦いの歌だと考えてはいないか。だが、この混乱の時代に、彼は
 すべての時代、国、戦争を超えた詩人として捉えられなければならない。つ
 まり、トマスは、戦争はただひとつしかなく、それは人間が人間と戦うとい
 うことだ、と訴える。

トマスは「人間を殺す」戦列に加わることはなかったが、多くの死を目撃
 した。

... its kneading mouth

Charred on the black breast of the grave

The mother dug, and its arms full of fires.

……その口はゴムのように焼けただけ

母親の掘った黒い乳房の墓穴の中に炭素となつてうつ伏し

その両腕は劫火に包まれて黒焦げになっている。

これは *Ceremony after a Fire Raid* (1944) の中の詩行であるが、目撃さ
 れたこの現実には「強烈な印象」以外のなにものでもない。この詩の第1連

は、

<i>Myselfs</i>	ぼくたち全身よ
<i>The grievors</i>	悲しむ者たちよ
<i>Grieve</i>	悲しめ

ではじまっているが、この '*Myselfs*' は巧妙な曖昧さを伴い、技巧をみせびらかそうとする奇語ではないか、と論ずる評者もある。さらに先に引いた、悲惨な赤子 ("*A child of a few hours*") の描写は奇異の感が先走って効果を薄めている、という批判もある。だが、そういう批判がたとえ妥当であったにせよ、「ぼくたち全身よ」とトマスは自分の心臓に突きささった激しい情動を、"*you and I*"⁽³⁰⁾ と Eliot 流に理を弁えた表現では受けとめられなかったのである。戦争を「ぼくの息づいている世界」の一部と言い放つ彼の永遠回帰の思念は、個の内にすべてを包含し、この両者が完全にひとつの实在として融合された人間の発することばとして、"*Myselfs*" をこの惨景にぶつけるほかはなかったのである。

この詩の焦点は、やはり先に引用した赤子の描写の視覚的イメージであろうが、そこにぼくたちは、あの文書に署名した非情の「手」がもたらした戦慄すべき結果が鮮烈かつ簡潔に歌われているのを見るのである。この惨劇をトマスは冷静に捉えようと烈しい葛藤を自己と繰り返したにちがいない。この詩は表題の示すようにひとつのミサであり、赤子の惨景につづく部分は賛歌となり、祈りとなり、また詠唱となる。そして説教と後奏曲（あたかも教会のオルガンのそれのように）。トマスは、人間個々の生命がいかに貴重なものであるか、また、この厳然たる真実は、戦争を正当化しようとするあらゆる

(30) "Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherised upon a table;" (T. S. Eliot — *The Love Song of J. Alfred Prufrock*) 「それでは行ってみようか、君も僕も、/ 手術台のうへに乗せられて麻酔をかけられた患者のように / 夕暮が空いっぱいに這いのびているころ。」深瀬基寛訳「エリオット」(筑摩書房)より拝借した。

る抽象的言辞，虚辞，そして虚飾の黒雲を突きぬけて輝やく明白な実在なのだ，と，新生児の破滅の悲哀を通して訴えている。さらにトマスは，この詩に扱われた赤子の死が悲劇なのだ，と考えるだけでは不十分なので，その幼ない存在が人類の未来の歴史になんらかの貢献をする前に死を強制された点に，真の悲劇がある，と歌っているようである。ベツレヘムの星に導かれてきた 2,000 年の過去と未来の産卵場との懸け橋である幼児は死滅した。全人類をその腰部に含んでいたアダムとイヴであるが，生れてくる赤子のひとりひとりが現代のアダムであり，イヴである。その赤子の死は，過去の多くの世代の破滅であり，生命の園の荒廃そのものを意味した。創造と人間の長い蓄積の道程は，一瞬にして，混沌たる前旧約的な暗黒のなかに消えた。だが，キリストが「種」を宿さずになおこの現代に生きて⁽³¹⁾いることを想起し，「言葉」に舌のあることをあらためて悟る。そして焼死した幼児が未来につながる唯一の接点は，その死が，「ミサ」に参加するすべての人々の目覚めた心のなかで深く刻まれることである。現代のアダムとイヴに，雄鶏のように黎明を告げることば——「愛」——をトマスは求める。そのことばが光りとなって，創世時代の「地を照す光」(“light upon the earth”⁽³²⁾)となり，「河エデンより出て園を潤し彼処より分れて四の源 (“... a river went out of Eden to water the garden; and from thence it was parted, and became into four heads.”) となってこの世界に満ちあふれることを希求する。そのとき，幼児に栄光が訪れ，その死は新しい生命を付与され，始源の雷鳴 (“genesis' thunder”) は悪夢の過去とよき未来を峻別する天啓の光りを伴うであろう。街を焼き，幼児を殺し，ひとつの生命を崩壊させたあの劫火を抑えるものは，この栄光と光りの確認以外にはなく，それらは現実という具象のなかの人間の生命と愛を確証する真の栄光であり，光りでなければならぬのである。そしてあの惨劇の街の劫火を鎮めるのは，ほかならぬ焼死

(31) Clark Emery, *op. cit.*, p. 169.

(32) *Genesis* 1:15.

した新生児の黒焦げとなった両腕なのである。

ここでぼくたちは、トマス（ぼくたち）の問題が死そのものではなく、それを通しての「成就」であることを忘れてはならない。「娘」や「新生児」は、単に押し潰された虫けら同様、意味のないものであったか。「娘」は死んだのではなく、生命の始源へ同化され吸収されたのであり、「新生児」は生殖者としての未来は奪われても、人間の心にひとつの変革をもたらすことで未来につながっている。「戦争」に対するトマスの詩的想像力は、焼死した彼らを起点にそれにつづく現代の〈アダム〉と〈イヴ〉につながっているのである。

(39. 5. 29)

