

ディラン・トマス論

— その明晰と曖昧との矛盾 —

久納泰之

Dante : We were God's poets.

Burns : We were the people's poets.

Mallarmé : We were poets' poets.

Today (*preening himself*) : Ah, but *we* are critics' poets.— Peter Viereck⁽¹⁾

ディラン・トマスの詩の曖昧さについては夙に指摘され、多くの批評家はその説明と解釈を与えてきている。この曖昧さの原因のひとつは、彼が複雑多岐な意味と機能をもつことばを好んで用いたことである。Elder Olson⁽²⁾によって二、三例証してみると次のようになる。

- (i) 多様な意味をもつことばのなかにそのいくつかの意味を同時に含ませて使っている。例えば、*boxed into love* (in *A grief ago*) の *boxed* にはトマス自身のいうように、棺桶と拳闘用グラブが内包されている。さらにいろいろなレベルのことばを混合してしまう場合がかなりある。'current' と 'archaic', 'literary' と 'slang' および 'thieves' lingo' というように。(ii) *Altarwise by owl-light* に見られる *wether* と *weather*, *rung* (ring の p. p.) と *rung* (梯子のこ), *which* と *witch* などでは単に「音」の類似性があるにすぎない。(iii) *hemlock-headed*, *sea-sawers*, *altarwise*, *deadrock* などの合成語にはひとつ

(1) John Bayley: *The Romantic Survival*, p. 69.

(2) *The Poetry of Dylan Thomas*, p. 54 ff.

の一貫した原則はなく、文字通りの意味で結合させる場合、隠喩を含む場合 'condensed paraphrases' の場合など幾通りも見られる。⁽¹⁾ (iv) 隠喩についても、特殊な心的状況にあるか、特殊な思考の糸を辿っている者にしか通じないもの、本質的にそれ自体矛盾したもの、いくつかの隠喩を混交したものなどがある。そして形而上詩人 (metaphysical poets) が彼らの奇想 (conceits) のなかで用いたような素材を使いながら、トマスの場合、その奇想についての比較または類推をたすける手掛りをまったく隠してしまっているために、それが謎解きに類したものになっていることもある。このほか Elder Olson はトマスの迂説表現 (periphrasis) についても言及している。

このような特殊性をもつトマスのことばを〈表示語〉 (word as sign) と〈存在語〉 (word as thing) とに分けて、その二重構造の問題点を解明しながら、詩人と W. H. Auden, W. B. Yeats などとを対比させて論を進めている John Bayley の論文は示唆的である。⁽²⁾ 本稿ではその概要に触れつつ、トマスのことばの非関連性、個人的な〈意味の充実〉、またその曖昧さの宿命について考察していきたい。

Yeats や Auden の詩について論ずる場合、それらのもっている曖昧さは、分析つまり詩の背後にある事実の解明によって理解できる〈関連構造〉 (referential structure) の上に立ったものである。例えば Yeats が私的な言及を試みる際にも、われわれがその言及の意味を探ることは必ずしも不可能ではない。Auden や Yeats が、読者に意外な感じを起させるほど距離感のあることばを使うときでも、そのことばをつきつめて辿っていけば、そこにはひとつの一貫した外的な理由が常に見い出される。ロマンティズムの成否の鍵は、極めて個人的な、他者とは完全に無縁の世界を想像し、創出することであるという大胆な表現が許されるとすれば、Yeats の場合は、自意識をもって、絶えず強力な意味を行使しながら、観念や事象を操作すること

(1) 例えば、Henry Treece: *Dylan Thomas*, p. p. 155—157.

(2) *op. cit.*, p. p. 186—227.

によってそれがなされたのであり、トマスにおいては、本能的に生(き)のままの想像力と精神作用をぶっつけることによって解決されたといえよう。

Yeats によく見られる *bundle* は、固苦しい秩序と対照的に使われることが多い。例えば、*Under the Great Comedian's tomb the crowd. / A bundle of tempestuous cloud is blown / About the sky... (Parnell's Funeral)* (偉大なコメディアンの墓の下に立つ群衆 / あらしを孕んだ雲が流動する / 空を縦横に... (パーネルの弔い)) における *bundle* は *Comedian* と結びついて愚かしさと華麗さとの混交したパーネルの運命をよく伝えるのである。このことばは Yeats のことばである。このことばに詩人は彼独特の印形を押しているのであるが、反面、それは日常一般に使われる普通の〈表示語〉の場合と同様に、矛盾のない脈絡のある用法で、高度のレベルの詩語として駆使されているわけである。また、Auden が抱擁し合う恋人同志の手を「みだらな」(*wicked*) ものと表現するとき、この *wicked* ということばの精度は、詩のひろがりやを援ける〈意味の複合形式〉を提示しているのである。さらにまた、Keats のソネットにも、この種の〈意味の複合作用〉を見出すことができる。*The moving waters at their priestlike task / Of pure ablution round earth's human shores,* (地球の人間の海岸の周囲で、清浄な洗浄の儀式を / 司祭のように執り行なっている揺れ動く海) のなかで、最初の草稿での *cold* を *pure* に変えることによって、Keats は *human* という形容辞に新しい意味を賦与している。個々に考えれば単純な内容のこのふたつの形容詞を並置することで、相互に意味の充実を与えているのである。

もっとも、この種の効果、〈意味の複合〉は詩に限られるわけではない。単にことばの美学的用法といえるかも知れないが、このようなことばの並置を意識して意図的に行なうことにより、それらのことばに内蔵されている豊かな心的機能を引き出すことになる。言語の表層を通して内的意味へ迫ると同時に、そのことばの価値について深い考察を与えることになる。即ち、〈存在語〉としてのことばと〈表示語〉としてのことばとが完全に融合さ

れ、前者のもつ烈しい訴えは、同時にその関連機能を備えることになる。ひとつのことばは、透明性と非透明性とを兼備した二重機能を有するわけで、すべての詩の言語はこのふたつの機能の展開を持っているもので、また意味論に関心を向ける批評家たちは、この二重性について種々の説述に努めてきた。「感情的 \leftrightarrow 論理的」というふたつの作用とか、「感移移入 \leftrightarrow 認識」という二重機能とかに分類される場合もあるし、あるいはことばの関連機能という面から捉えたものを科学的 (scientific) とし、その関連機能の生み出す情感や心的態度に効果を与えるための作用を感情的 (emotive) と想定した批評家⁽¹⁾もいる。これらはそれぞれに、言語のもつ自由さと、現象を認識の対象として表示する作用と、さらにこの両者の融合されたものを提示しようとするのである。

超現実主義者たちは、このような言語のふたつの様相を混合し、〈存在語〉としてのことばに詩としての全ての効果を醸成させようとしたが、ことばを媒介に思想を探るという通常の条件反応を示す精神機能が、彼らの目的とする〈存在語〉としてのことばの創造と活用とに、どの程度集中されたかどうかは疑問である。詩人たちがいかにその条件反応を否定しようとしても、人間の精神機能は、常になんらかの〈関連構造〉の場における連鎖反応から出発しようとし、それを克服することは困難であったという結論を導くのである。ロマンティズムの 'suggestion' という技法は、〈関連構造〉の場に、広範な、主観的映像を添加し、その結晶を受身の構えの読者に探らせるということにとどまったとすれば、超現実主義の新しい技法は読者の心に衝撃を加えて、ことば自体にその関心を吸収したといえよう。詩の言語における、こういった背反は Hopkins の場合などにも (詩人自身にはその意図はなかったにしても) 同じ効果を出している。だが、ことばが独立の存在物としてどんなに前面に押し出されてきても、そのことばの創り出す題材とそ

(1) Cf. I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism* (Routledge paperback, 1961, p. p. 261—271.

の描写力は (W. H. Auden の高度な〈関連構造〉の場における描写と同様に) ことばの表示作用を超克できなかった場合が多い。ことばを〈表示語〉としてではなく、〈存在語〉として扱おうとすることから、詩行中の各語はたがいに競合し、文章構造も組織的に転位操作を受ける。この過程をトマスのイミジの形成の場合と比較してみると興味深い。⁽¹⁾ 先に触れた意味の充実という狙いで行なわれるこの操作は、結果として失敗であった。読者は詩行中の〈存在語〉としてのことばの運動量によって与えられる詩的状况のなかで関連性を模索しながら、結局は、Hopkins の場合に見られる主題あるいは文章構造の正常な統合を拒否されることになるからである。

ディラン・トマスの語法と Hopkins のそれとに共通性があることはしばしば指摘される。⁽²⁾ 例えば、彼のことばや表現の新奇さは、既存の合成語や表現の一部をほかのものと置換することによって与えられることが多いし、頭韻やアソナンス (assonance)、文法上の品詞の無視などの点で Hopkins と交叉する。と同時にディランは超現実主義のあの絞切り型のことばの工夫ともかなりな共通点を持っている。さらにこれらの共通性を超えて彼の場合、何故あのような奔放なことばが現われ、ついには詩人の当初の芸術的意図さえ途中で埋没してしまうという (欠陥ともいえる) あの烈しい起動力を生むに至ったのであろうか。

トマスの詩中の個々のことばを分析していくとき、それらの効果の奥行のある多様性に気づくが、それは〈存在語〉と〈表示語〉との機能が微妙に混合されて、〈意味の複合形式〉を創り出しているからである。例えば、
On field and sand / The twelve triangles of the cherub wind / Engraving going.⁽³⁾
(広野と砂地の上を / ケルビムの風の十二の三角形が / 時を刻みこんで進

(1) Cf. Henry Treece, *op. cit.*, p. 37 および「人文研究」, 第20輯, p. 21 (拙稿)

(2) Cf. Melchiori: *The Tightrope Walkers*, p. 224.

(3) From *A grief ago*.

む)における cherub⁽¹⁾ は一例であり、刻みつけるという表現は、雪原や砂地に皺をつけて通る風の暗示と、日時計の面に浮彫りにされた線とを明確に結びつけている。ひとつの隠喩であり、また〈存在語〉としてのことばの例に *My busy heart who shudders as she talks / Sheds the syllabic blood and drains her words.*⁽²⁾ (自ら語る言葉にうち震え烈しく脈打つ僕の心は / 音節の血を流しその言葉を涸らすのだ) のなかの *syllabic* が挙げられよう。John Bayley に従えば、これは *sibyl* あるいは *sibylline* の予言的な意味を含んだものであり、一方この *Especially when the October wind* 一篇は魔術的な風景の描写であるが、いうまでもなくこの *landscape* は自然の風景ではなく詩人内部の自然の *mindscape* にまぎれなく、さらにこの詩行中のことばはトマスにとってもっとも現実的な実体を備えた存在物であるが故に、これを *wordscape*⁽³⁾ と呼ぶことも困難ではない。 *Though the town below lay leaved with October blood*⁽⁴⁾ (眼下の町は十月の血の葉で染まっていたが) や *the milkmaids / Gentle in their clogs over the fallen sky.*⁽⁵⁾ (木ぐつを履いた乳搾りの娘たちは舞い落ちた空の上を物静かに歩く) における *leaved with October blood* と *the fallen sky* とはそれぞれ秋の紅葉と雪におおわれた地面に対する単純な奇想または隠喩である。また *Where once the waters of your face / Spun to my screws*⁽⁶⁾ (むかしきみの顔の海が / きりきり舞って僕の推進器をまわしたところ) はメタフィジカルな奇想の例である。 *Once it was the colour of saying* 中の *With a capsized field where a school sat still / And a black and white patch of girls grew playing* (校舎が静かにうずくまり伸びざかりの黒と白の少女たちの一団が遊んだ逆さになった野原) に見られる *capsized* もメタフィジカルな用

(1) Cf. cherub: a member of the second orders of angels, distinguished by knowledge, often represented as a beautiful winged child or as a winged head of a child (*The American College Dictionary*).

(2) From *Especially when the October wind*.

(3) Cf. Derek Stanford: *Dylan Thomas*, p. 51.

(4) From *From in October*.

(5) From *A Winter's Tale*.

(6) From *Where once the waters of your face*.

法であり, *sat* と *grew* という動詞のもつ精度は, ディランの念頭に常にあった青春を表わす, 休息と絶えまない動きを示している。*the quiet gentleman / Whose beard wags in Egyptian wind* (エジプトの風に揺れ動いているひげの / 静かな紳士) 中の *Egyptian* は *eastern* とともに「時」のイメージを伝える, ディラン特有の用語である。また *the nitric stain / On fork and face* (フォークと顔の上についている / 窒素のしみ) における *nitric* もトマスの場合, 時間とその経過を連想させるように思われる。だが, *The night is near, / A nitric shape that leaps her, time and acid;* (暗闇が迫って / 「時」と酸の窒素の亡霊が夜と交接する) 中の *nitric* はまぎらわしい。行末で *acid* という手掛りが与えられてはいるが。別の例としては, *Forged in man's minerals, the brassy orator / Laying my ghost in metal...* (人間の鉱物のなかで鍛えられた真鍮の弁士は / 僕の精霊を金属に閉じこめる...) や *Socket and grave, the brassy blood, / Flower, flower, all all and all.* (眼窩と墓地のなかから真鍮の血のなかから / 花咲きいでよ 花咲きいでよ すべてのすべての天地一切よ) における *brassy* がある。第一例の *brassy* は明快な用法と考えられるが, 「真鍮の血」とはどういう〈意味の複合〉があるのか。Stanford⁽⁶⁾ によれば, 最初の詩のテーマのひとつは人間の肉体と精神との二重の生活と考えられる。この肉体面が *brassy orator* というイメージで伝えられている。即ち, 真鍮は貴金属ではなく, また, 人間の性格との対比において, 'bold' と 'hard' というふたつの含蓄を有するわけであり, 手固く, 事実に基づいた論議をする弁士, 反面, 感情面での迫真力をもたない存在, 機械的にロボットのように弁ずる人間をにわかせているのである。だが, *brassy*

(1) From *Should lanterns shine*.

(2) From *When, like a running grave*.

(3) From *A grief ago*.

(4) From *I, in my intricate image*.

(5) From *All all and all the dry worlds lever*.

(6) *op. cit.*, p. 71.

blood については Stanford も Henry Treece も特に解釈を与えていないようである。また, *a starry bone / And a blood parhelion.*⁽¹⁾ (星の骨と / 血の光輪) 中の *starry* とはなにか。さらに *parhelion* の場合, このことばにメタフィジカルな鍵を見出すことは困難であり, 事実, ディランは意味のあることばとしてではなく, その響きと異国風の新奇さを狙っているようである。詩人の言語は〈関連構造〉の場を離脱して, 絶対的な極点を求めていく。〈表示語〉としてのことばが, ひとつの存在物と化し, 読者の理解できる程度の薄弱な関連性は意味を消失してしまう。Auden や Yeats の場合以上に, ディランの詩では, 個々のことばが極めて重要な価値をもつのである。前者の規範が, ことばの流れと意味の詩的伝達であるとすれば, ディランのそれは, ページの上にたたきつけられたひとつの存在物としてのことばの呪術的操作とでもいえようか。Turning a petrol face blind to the enemy / Turning the riderless dead by the channel wall⁽²⁾ (精油の顔を無防備にさせ / 無人の船を海峡のかべのそばで死に追いやる) に見られる *petrol face* もまことに不分明, 不透明な表現である。連想を強く働かすと *petrel*⁽³⁾ あるいは海面に淀む精油のイミジを想起するかも知れない。だが, この詩行ではこのことばの持つ緩慢なニューアンスのために選択されたと考えることもできる。先行する聯 (stanza) に現われる動態を示唆することばを含む詩行, 例えば, *the squirrel stumble, / The haring snail go giddily round the flower, / A quarrel of weathers and trees in the windy spiral* (リスがつまずき / さかりのついたカタツムリが花のまわりをふらつき / 天候と木々とが風のら旋の中で競合する) —— こういうことばの並置のあとを受けて死の無意味な不活発さを伝える *petrol* を配したと考えられる⁽⁴⁾。この John Bayley の解釈に触れて David

(1) From *My world is pyramid.*

(2) From *I, in my intricate image.*

(3) stormy petrel: any of several small, black-and-white sea birds thought to presage storms (*Webster's New World Dictionary*).

(4) Cf. John Bayley, *op. cit.*, p.193, & 'If I am right in supposing that x

Holbrook⁽¹⁾ はトマスのことばに対する無力な一面を次のように衝いている。Matthew Arnold のことばを借りれば、トマスは「われわれが『回教寺院』で喪失した時間を『居酒屋』で償」(make up in the Tavern the time we have lost in the Mosque) おうという衝動に切開のメスを加えた詩人ということになる。果たして彼と T. F. Powys (1875—1953) (“a neglected writer, the creator, in Dylan Thomas’s words, of ‘Biblical stories about old sextons called Parsnip or Dottle’”) と比較して実際にどちらがより広く「読まれて」いるかは疑わしい。そして道徳的な真面目さと隠喩のもつ活力を備えた T. F. Powys に対して、トマスの声価の裏には道徳という領域の圏外に立つ詩人の位置に起因する不能がある。彼は隠喩の面では不能者であり、一方、トマスの詩には、読者を不必要にまどわす無意味さがあるとす。トマスにとっては ‘where there’s a will and a slight delirium, there’s a way’ というのである。勿論、ときにすぐれた情動力を示し、また、ときにはことばを詩の形態を備えた patterns に組み立てる鋭い直覚力を見せることもあるが、たいていの場合には秩序に対する統制力を欠き、未知の経験領域へのことばの探険に際して、その武器である隠喩を持たず、さらにトマスがことばの ‘flavour’ について熱意を示すことがあっても、意味を追求することは珍しいというのである。そして、このことばに対する不能はトマスの広がりをも阻止し、‘adult potency’ を受け入れることを妨げている原因となる。即ち、トマスの詩においては性的行為は常に ‘violence’ であり、女性の organ は ‘wound’ である場合が多いということになる。こういう異常さが同情にあふれた憐憫の衰退を招き、他人の生活に入りこんでそれを理解する能力の欠如となって現われ、人間に対する反撥的な侮蔑の表現が覗く

* *petrol* is there purely because its inertia of death—Thomas might presumably have said *apron* or *bamboo* or *income* to get the same effect, if those words happened to possess a comparable euphony....’, *ibid.*, p. 212.

(1) *Metaphor and Maturity: T. F. Powys and Dylan Thomas*, in *The Modern Age* edited by Boris Ford (Vol. 7 of the Pelican Guide to English Literature) p. 415 ff.

というのである。次のような説明も見られるが、果たしてこれが妥当であるかどうか、俊かには首肯しかねる気もする。

Disgust with humanity is often expressed in images of sick, saliva, urine, spittoons, 'lovers messing about in the park', and other uses of 'shocking language', which have the air of a child's repelled fear of adult sexuality: 'they would be tittering together now, with their korrid bodies close'.

トマスの不透明さは宿命的であった。初期にはその Basic English を思わせる簡潔さが却って曖昧さを招き、後期にはそれが冗漫による曖昧さとなった。⁽¹⁾ Elder Olson もいうように、文、節、さらには句に至るまで引き延ばされると同時に極めて冗漫になる傾向があった。形容詞の上に形容詞が種み重ねられ、いくつものことばが押しこめられてひとつの合成語が作られた。(Cf. [Dylan Thomas's poems] are trying to say as much as possible all in one breath.)⁽²⁾ 魔術的なイメージが息もつかずに重なり合って冗漫なことばの羅列のなかに現われると却ってその効果が稀薄になる。その過剰さはわれわれを圧倒し、トマス自身その詩のなかで不必要に興奮を見せることがある。そして彼の詩の根底にある意想 (conception) が充分強力であってその技巧を支配している場合はトマスは異様な輝きを示すが、意想の貧弱なときには、彼のエネルギーは暴力と化し、騒音にすぎなくなり、その愉悦は病的なものに変る。そのときにはトマスの技巧が逆に彼を支配してしまうのである。

ディランがことばの選択において辿った操作は前述の例で分るように、まことに曲折と変化に富んだものであった。詩人の読者が、彼の作品に対して感じる当惑と挫折感とは、この曲折と多様性に起因するものである。トマスはただひとつの言語の慣用に定着することなく、詩的要求に応じて、それまでの

(1) *op. cit.*, p. 21 ff.

(2) Gilbert Highet: *Thomas: The wild Welshman*, an essay in *The Powers of Poetry*, p. 155.

ものと根本的に異質の慣用を用いるという過程を間断なく繰り返していったのである。Bayley のいうように、彼の同一の詩のなかにさえ、例えば Donne と Blake と Swinburne との三者のもつ、それぞれ異なった言語への接近法が混交されているのを見出すのである。メタフィジカルな技法は詩人の作品にひとつの影響を刻みつけたが、彼はまた言語を情動的であると同時に知的に捉えようとした現代詩人のひとりでもあることはいうまでもない。形而上詩人 (metaphysical poets) のイミジャリーが力強く明晰である理由のひとつは、それらのイミジは〈関連構造〉の場と不透明との境界のただひとつの接点において分離抽出されたものだからである。従って *The leaden stars, the rainy hammer / Swung by my father from his dome.*⁽¹⁾ (僕の父親がその円蓋から振りおろした／鉛の星と雨の鉄槌) において *leaden stars* や *rainy hammer* ということばの物体としての連想性を捉えるかわりに、それらが隠喩として提示している内包を捕捉することが必要になってくるわけである。ロマンティズムの場合には、隠喩としてのことばの意義は薄れて漠然としてくるが、それに対応して、ことばの示唆力が重要になってくる。しかし、イミジをこのように微視的に極限し分離することは果たして可能であろうか。理詰めには詩を創り、味わうことは、所詮、詩的効果の限界をせばめることにならないか。隠喩として提出された内包を捉えるとは何を意味するのであるだろうか。たとえ、優れた詩行を分明に指摘し説明することが困難でも、詩人の心には、読者もまた自分と同じ感情を抱くであろうとの信頼があるのだ、という反論がある。だが、僕らはこの「感情」を警戒する必要がある。その機知が「不調和の調和」⁽²⁾であり、「異質の観念が暴力をもって無理に結びつけられたもの」⁽²⁾であると批評された形而上詩人の代表者 Donne は、単なる隠喩的接続にまさる効果をもつイミジの彫琢にあたって、おそらく読者の感情にではなく、機知と理性に訴えかけようとしたであろう、と考えられるから

(1) From *Before I knocked*.

(2) 福原麟太郎著「英文学の特質」, (岩波書店) p.107.

である。従ってロマンティズムの旧来の用語である「感情」は、イミジの分離抽出は可能であるか、という問題を解くことにはならない。読者が言語的にこの抽出過程に習熟すること、つまり詩に対する連想の構築はひとつの条件として賦与されたものではなく、習熟の結果生み出されるものだという事——これが解決の鍵であろう。だが、ディランは、前述の内包と示唆力との両者へ接近を求めた。このふたつの統合は、形而上詩的なものとロマンティズム的なものとの合流であり融合である。その結果、彼の詩に形而上的な「意味」と連想的な「音」、そしてそのほかの言語上の効果とが重なって現われることになる。競合し、傷つけ合うことばとことばが詩行に跳梁する。本質的には機能的であり、必然的な存在としての詩語の多様性に対処するにはどうすればよいのか。第一の足掛りとして、〈関連構想〉の場における、透明な基点に鋭く反応することによって、無力ながらも不透明な場との境界に近づき、難解な詩語のイミジの分離抽出を試みるほかはない。だが、ディランのイミジの創造の過程を知るとき、そうした試みもまた不充分であり、彼の作品の全容を捉えることはなお不可能であることを悟るのである。多数のイミジが対立させられ、噛み合わされ、変形されて、さらに多くの新しいイミジを生みだし、それもまた直ちに別のイミジの波に吸収されていく——そのプロセスの根底には思考の統一があるにしても、全体の構成としての充実、均斉、調和美などが追求されているのではない事——もともとなんらの類似性をもたない物象と物象、換言すれば、一貫した印象を与えるには役立ちそうもない物象と物象とが、⁽¹⁾不透明の場で止揚される——そしてイミジの奔流の中心部にある静止した耐水の一点、その一瞬の静のために相克するイミジが調停されてディランの詩が生れるとすれば、上述の過程は、詩的意味の複合という入門的、場当りの方法によるのではないかという誤解もろなずけるのである。また、ことばの駆使によって情動と事物とにより深い接続を求める非凡な才能ではなく、運に恵まれることの多い無頓着な天才

(1) 小樽商大「人文研究」，第20輯，p. 21 ff. (拙稿).

ではないか、という当然の疑問も出てくる。

トマスの詩人としての真価についてなお当惑を感じている批評家にある自信の欠如も、トマスが苦闘のなかで抽出しようとしたことが、果たしてことばの表現力の限界内にあったかどうかという基本的な疑問に通ずるものである。裏返していえば、彼の読者の知覚が、このように多様な言語の詩的操作やことばの多元的な起動力に対応可能か、という不安である。人間の内奥に隠された「個」を明るみへ引きずり出そうと試みる時、詩のことばは常に複雑化の傾向を辿り、それを受けとめるには、より入念な構えと繊細さとが要求されるが、この不安とはその限界の規定に対する逡巡である。と同時に、それに向ける期待が僕たちを戸惑わせるのである。しかし、ディランはそのようなためらいと希求には関係なく、抽象された観念ではない、ひとつのエネルギーをもつ組織体として、ことばを処理し、そして詩の創造の過程で潜在意識的映像と生物学的映像とを混交してしまふ。詩のことばは、自意識の反射鏡となり、常にその意識の領域を押しひろげようと試み、思考とことばの背後に深く沈潜し、羊水のなかにうずくまる無定形の意識の胎児を引き出して解明の光りをあてようとする。潜在する自我に閃光をあてようとする科学も、ある限界をすぎるとついに人間の理解の届かぬ空虚な辺土につきあたる。詩のことばはこのような潜在意識に対する認識の行き詰まる辺土の分析に刺激を与えようとする。ところでディランの詩的風土は、先にも触れたように、静かな回想によって分析される感情を含んだものではなく、情動的かつ知的に考察される原初的感情を包みこんだものがあった。トマスはこの情動と知性の両者を無意識に合成しようとしていたのである。また、彼の詩が常に過去にではなく現在の時点に執拗に定着を求めたこと、即ち、回想性の稀薄さも、その用語の難解さの一因となっている。彼に見られることばの複雑多様な処理、そしてこれらのことばに賦与した内包の多元性は僕たちを困惑させるが、このことは、暗黒と光明、体験と見解とがしばしば同一の作品に不調和なまま投入されている点についても同様である。上述の合成が失敗

するとき、トマスの詩は素材の曖昧さとその素材に対するせきこんだ注解の陳腐さとを露呈する。事実、トマスの詩が明晰である場合、僕たちは逆に一種の違和感を抱くのである。ことばの表現力のほとんど及ばない心の深層から、合理性を備えた表層へ浮きあがった彼の詩はたちまちその輝きを消失してしまう。

このことが、ディランの詩に見られるひとつの対比—(i) 限界を知らぬ、ゆたかな触感を与える作品と (ii) 読者を困惑させるほど限定された性格の作品——を生み出している。トマスの表現の素材は内容が貧弱であるし、その僅かなものを強制的に吐き尽してしまったとき、彼を支えるのはことばについての骨とう趣味だけだ、と結論づける批評家も現われるのである。(ii) に属する作品には Henry Treece が 'straight' style⁽¹⁾ と呼んでいる *The Hand that Signed the Paper*, *The Hunchback in the Park* などが考えられる。前者の第一聯、第四聯を引いてみる。

*The hand that signed the paper felled a city ;
Five sovereign fingers taxed the breath,
Doubled the globe of dead and halved a country ;
These five kings did a king to death.*

*The five kings count the dead but do not soften
The crusted wound nor stroke the brow ;
A hand rules the pity as a hand rules heaven ;
Hands have no tears to flow.*

文書に署名した手がひとつの都市を打ち倒した
帝王の五本の指はその息の根をしぼりあげ

(1) *op. cit.*, p. 74 ff.

死者の国を二倍にし ひとつの領国を半分に縮めた
この五人の暴君がひとりの国王を死刑に処したのだ

この五人の暴君は死者の数ばかりかぞえても古傷を
やわらげることもなく 額にやさしく近づくこともない
手は天を支配するように憐憫を支配する
非情な手は流す涙を知らぬ

ここには (i) の作品に見られるような肉体の自我に対する偏執もなく、W. R. McAlpine⁽¹⁾ のいうトマスの太陽系の中心 sex や遊星 death は登場しない。詩人は客観的に知的な明晰さへの接近を見せながら、形式とことばに厳密な規制を与えているように思われる。この詩の隠喩的な色合いは、自己の死と生に対するトマスの反応から導出されたものではない。難解と呼ばれるトマスの作品は通常 Auden などと比べて意識のより深い地点から創造される、より純粋な詩ということができるのであり、それは故意に知的な方法に沈潜することを警戒し、また、なんらの政治的意図も有しないものである。トマスは *Waste Land* を緑化しようとする目的など抱かなかったのであり、Stephen Spender に従えば、トマスの声は医者のものでなく患者の声であった。「詩人はもはや荒地の外にいない。彼は荒地に咲く花⁽²⁾」なのである。そしてその患者の熱病は fever of adolescence であり、自己の罪悪感と闘い、恐怖を征服し、慰安の衣に自己を包んでしまおうとする痛切な希いのなかで、自己自身と熱情的に語りつづける。そういうディランにしては珍しく、ここには人間の集合体に向けられた詩人の目が光っている。そしてこの「手」がナチの手であれ、ファシストのものであれ、それは問題ではなく、「現代政治の異常な恐しさと無分別」そして不正を、彼の力動的なイ

(1) *Essays on Contemporary English Literature*, p. 190.

(2) A. S. Collins: *English Literature of the Twentieth Century*, p. 107 ff.

ミジで捉えているのである。この種の作品はたしかに Auden の場合に見られるような、卓抜な操作と熟達した仕上げをうけた知覚を特徴としているのだが、トマスの詩の全容のなかでは逆に不調和を醸し出しているのである。その衝撃力と言語の独創性の基盤が直覺的な摸索にある詩人にとって、変通自在は却って障害になるのか。この微妙な摸索作用が充分に働くときには見事な開花を披露するが、完全な不透明と日常的な「意味」のもつ倦怠との間を動揺していることも多い。従ってトマスが時に試みる「意味」への摸索は別の形で単純明快に表現できるものに却って晦渋さを与えている。それは彼の言語上の接近法にとって不可避の因果 (nemesis) であった。この点について John Bayley は四聯から成る *Out of the sighs* を中心に考察を進めている。(原詩はこの小論の最後に引用した。) イミジの著しく欠如した第一聯のためらいがちな、ぎこちない表現の詩行は、迂遠なおずすずとした歩みを見せている。保持する価値のある前向き小さな実体 (*A little*) が悲しみと不毛の成長と生活のなかから現われる。そして報われぬ愛すらもがこの前向きの残滓を見捨てないのだ、というのである。第二聯では人生の傷に対するわれわれの反作用とは、この感情の貯水池、「灰色」の充足あるいは悲しみの貯水池を保持することである、という。そしてそれは最初の争いと、起因である、流れたことばで血塗られた兵士を待つ女 (*woman waiting*) とは無関係である。ことばと血、感情との接続——この二種類のもものが同一範疇に属するかのように、ひとつの聯で言及すること——はトマスの特色である。これは Wordsworth の、知覚のひとつの方法であることばは、人がむかし感じたことに対して近似値的表現を与えるために、それと並行して配することができるにすぎない、ということばを対照的に想起させる。第三聯では、「小さな実体」が人を「陽光のなかで幸せ」 (*happy in the sun*) にするあの「灰色」の起動力の充溢となってより鮮明な姿を現わす。トマスがここで「曖昧さ」と「甘い偽り」とに結びつけている、この平衡状態が生きていくのに十分なものであるならば、ことばは実質以上の力を具備することに

なろう。第三聯最終行 *hollow* は無力を示すと同時に苦闘と悲しみにつづく、ことばが効力をあらわす保護された情況を示唆するものである。ここで、ことばは回想的なあるものとして観照されている。このことは第二聯でことばの地位と背反する点があるが、詩行の力点の移動につれて見解も変化したと考えられよう。たしかに、また、第四聯では *enough* の指示する対象物が限定されてきているように思われる——それはいまや人間の自然性であり、原初的情動では侵犯不能な人間内部の本能的なものをいうのである。だが、この変化は理解に苦しむものではなく、この作品の比較的単純な思想を混乱させることもない。この詩の与える感じでは、知的な処理を求めているかに思われるが、トマスはこの種の解明がいかにも不確かであり際限のないものであるかを感じ得るかの如く、最後の仕上げの二行を配置している。この二行はひどく不合理なものでありながら、全体の終止符として、突然の衝撃的な訴えを与えていることは事実である。トマスの強調しているのは、おそらく、ことばなり詩なりの不毛性であろう。最終行を検討すれば、*Crumbs* (パンの小片) とはささやかな慰さめ、*barn* (小屋) とは休息し、力と経験を貯蔵する場所、そして *halter* (絞首索) とは自発的な献身あるいは苦役、究極は、死と絶望の道具を、それぞれ示すのであろうか。Bayley はここで、これは単に個人的な解釈にすぎないので、ほかの読者の印象とは無関係であるかも知れないといっている。この不確かさは、それがトマスの折衷的な語法の結果であるが故に、決定的なものとなる。この折衷的合成に失敗しながらも極めて私的な自信の幻影を押しつけてくる詩に対してわれわれはただ困惑するばかりである。叙情としての印象を酌むべきか、ことこまかにことばの内包を追求していくべきか。ロマンティズムにも形而上詩にもそれなりの確信と安定があったし、また、それらには読者をひっぱりつける裏付けもあった。だが、この両者のあいだで動揺する詩人に対してはどのような姿勢をとるべきなのか。この *Out of the sighs* が詩として失敗であるとするれば、それはあまりにも困難な要求をわれわれにおっかぶせてくるためではなく、こ

の詩の読み方を知らぬわれわれが疑問の淵に追いやられてしまうがためである。

ここで焦点をトマスのイミジに移してみよう。ひとつの中心になるイミジの助けをかりて調和した詩を創り出すことをトマスは拒絶するのである。Henry Treece が彼の作品の散漫さを批評したのに対してトマスの与えた見解は批評家によってしばしば引用されているが、この興味ある見解について⁽¹⁾ John Bayley はふたつの注釈を加えている。(a) 詩人のいうイミジ形成の過程は理論としてはたしかにうなずけるものであるが、実践の場合どうであろうか。(b) トマスにおける回想性の欠如。これらについて詳しく述べれば、まず、トマスのいう競合し相矛盾するイミジ群とは、イミジとイミジが単に対立するだけではなく、それらのひとつひとつが異なった種類のものであると考えられる。彼のことばから窺われることは、この過程は一見いかにも複雑であるかに思われる反面、あまりにもきちょうめんすぎて果たして実際的なものであるかという疑問が残る。第二に「それが生じた『時間』の現実の流れのすぐ外側に置かれた経験の輪」(a circular piece of experience placed nearly outside the living stream of time from which it came) とは Wordsworth の詩法についての叙述といってもよいが、それをトマスは拒否し、散文における「意識の流れ」(stream of consciousness) に相当するものを生み出そうとするのであり、意識の推移と同時に起ることばの感情を描出しようとする。事実、トマスの観照では、時間と言語のあいだには直接的な接続があり、無形の意識を回想的な手法で辿り捕捉するかわりに、彼のことばはその流れの一部であろうとする。だが、これは容易であるからというわけではない。彼の別のことばを使えば、詩人の心の処理しにくい素材から「刻み出す」(hew out) ののである。びたりと合致した瞬間においてイミジとの一瞬の均衡を作りだすために、彼は伝統にとらわれた工匠たちと同様の辛苦をなめる。そしてこのような均衡状態は、心の内奥での未熟

(1) Cf. *op. cit.*, p. 37.

な思考や感情から得られるものではなく、それらが形象をとる外界から賦与されるものでなければならないし、それと同時に感受力に富む心のなかでの時間の流れについての幻影も保持されていることが肝要である。このような一瞬の均衡の創出が至難であるのも当然と考えられる。だが、これが成功したときには、一篇の詩のなかへ入りこんだ多くの異質のイミジ群の拮抗を読者は感ずることなく、比類のない詩的感興を覚えるのである。ここでトマスの秀作のひとつ⁽¹⁾と考えられる *Especially when the October wind* を採りあげてみたい。

Especially when the October wind

*Especially when the October wind
 With frosty fingers punishes my hair,
 Caught by the crabbing sun I walk on fire
 And cast a shadow crab upon the land,
 By the sea's side, hearing the noise of birds,
 Hearing the raven cough in winter sticks,
 My busy heart who shudders as she talks
 Sheds the syllabic blood and drains her words.

 Shut, too, in a tower of words, I mark
 On the horizon walking like the trees
 The wordy shapes of women, and the rows
 Of the star-gestured children in the park*

(1) Cf. 'one of the finest of Thomas's achievement' (John Bayley, *op. cit.*, p. 210); 'Such exciting rhetoric and imagery grow out of a rich and profuse, even if inaccurate, word-sense. Conversely, few poets in recent times have shown us such terseness in their imagery as we may find here.' (Henry Treece, *op. cit.*, p. 32); Elder Olson, *op. cit.*, p. 88; Derek Stanford, *op. cit.*, p. 51 ff.

*Some let me make you of the vowelled beeches,
Some of the oaken voices, from the roots
Of many a thorny shire tell you notes,
Some let me make you of the water's speeches.*

*Behind a pot of ferns the wagging clock
Tells me the hour's word, the neural meaning
Flies on the shafted disk, declaims the morning
And tells the windy weather in the cock.*

*Some let me make you of the meadow's signs;
The signal grass that tells me all I know
Breaks with the wormy winter through the eye.
Some let me make you of the raven's sins.*

*Especially when the October wind
(Some let me make you of autumnal spells,
The spider-tongued, and the loud hill of Wales)
With fists of turnips punishes the land,
Some let me make you of the heartless words.
The heart is drained that, spelling in the scurry
Of chemic blood, warned of the coming fury.
By the sea's side hear the dark-vowelled birds.*

十月の風が——そんなとき殊に——

十月の風が——そんなとき殊に——

凍てついた指で僕の頭髪を冷酷に吹き撫でカニのように

赤い陽光を浴びて歩く僕の躰が燃え

大地にカニの模様の影を落し

海のほとりで小鳥のざわめきを聞き
冬の裸木のなかでワタリガラスがしやがれ声で鳴くのを耳にするとき
自ら語る言葉にうち震え烈しく脈打つ僕の心は
音節の血を流し その言葉を涸らすのだ

僕はまた言葉の塔にとじこもって目を止める
地平線を樹木のように歩いていく
女たちの言葉の姿をそして幾列にも並んだ
星のように腕を振りあげて公園でたわむれる子供たちを
言葉よ、母音のブナからおまえを
言葉よ、カシの木の声からおまえを作らせておくれ おまえは
数あるイバラの茂る土地の根元から調べを伝える
言葉よ 水の流れのさざめきからおまえを作らせておくれ

シダの壺のうしろで尾を振る掛時計が
時間の言葉を僕に伝え神経の意味が
心棒のある円盤の上で疾走し朝がざわめいて
風の流れをオンドリの体内に伝える
言葉よ、草原の記号からおまえを作らせておくれ
僕の知っていることをすっかり話してくれる記号の草が
虫食いの冬を伴なって僕の網膜を突き抜ける
言葉よ、ワタリガラスの罪をおまえに語らせておくれ

十月の風が——そんなとき殊に——
クモの舌をもつもの ウェールズの声高い丘
そんな秋の呪文からおまえを作らせておくれ
カブラのこぶしで大地を冷酷に吹き撫でるとき
言葉よ、無情なことばからおまえを作らせておくれ

錬金術の血が烈しく流れるなかで綴りを書きながら
 狂熱の生誕を予言した心が潤れる
 海のとおりで黒い母音の鳥を聞いておくれ

Derek Stanford を参考にしながら僕なりの大意を伝えようとしてみたが、彼の解釈の一部を披露してみよう。これは詩作およびその小宇宙の創造と外界との関係——また、トマスの多くの詩が想起させる、あの sex の生殖力と同様に、この場合は詩人に作用している詩の創造力——を扱ったもので、呪術的な風景描写であるというが、勿論、それは自然の風景ではなく、前にも触れたように、*mindscape* または *wordscape* なのである。即ち、この詩においては、ことばがもっとも現実的なものであり、詩人は「言葉の塔にとじこもって」「女たちの風の姿」を観察している。後者はおしゃべりをしている女たちの光景を示唆し、同時に *windy shapes* とは *word-like shapes* と同一である。また *vowelled beeches* についてはたしかに *beeches* という語には母音が含まれているが、結局この形容は語自体に適用されるものであり、この語の現わすブナとは関係がない。*crabbing* とはカニのように赤いのであり、*shadow crab* は地上を横這いに動く人間の影を意味する。*star-gestured* は手を振りあげて遊びに熱中している子供たちが一瞬示す五角形の星のかたちから来ており、奔放な子供たちの動きを捉えたものである。以上の解釈で分るように、この詩ではことばに肉体が与えられているわけである (*incarnate*)⁽¹⁾。用いられていることばと、トマスが強烈に感受する物象とが同一視されている。*vowelled, wordy, syllabic, signs* などといった〈ことばの用語〉が自然界の水や樹木や小鳥、女などと〈合同〉されるトマス特有のすぐれた一種の定式が生みだされている。この定式によって彼はこのような初期の詩に見られる、その素材と素材を描くことばとの客観的な同一化を果たしているのである。これらの詩の成否と詩的衝撃力の独得さに対する鍵となるこの定式は、

(1) Melchiori, *op. cit.*, p. 220.

後にトマスが詩作の（理論的な）過程として表明したあのイミジ群の弁証法的な対立と止揚の繰り返しとは関連がなく、〈存在語〉としてのことばと〈表示語〉としてのことばの間の隔りと関連を持ち、この両者の懸隔を埋めようとする方法なのである。この語法に読者はどう反応していけばよいか。ここで、詩とはある程度それが読者の心に喚起する詩的経験の前奏曲として働くものということになる。即ち、詩的感興を与えられるままに、この前奏曲の終りまで、受身の姿勢で進んでいった読者は、その時点から、詩のなかで使われたことばの内容を分析し始めるのである。トマスがその過程を圧縮し、詩人としての彼の体験と読者の側の体験とを共通の地盤に並置しようと努めるとき、彼の詩にはこの前奏曲《詩人→読者》→詩的体験《読者→詩》という経過がなくなり、*Out of the sighs* などに窺われるように、ことばの詩的検証、組立て、読者の反応という各段階がごったまぜにされて、およそ詩的感興とは縁遠い形で、われわれの摸索と対象に対するトマスの摸索的接近とが同次元で同時に起ってくる。この場合には、ことばと情感との懸隔を埋めるという試みは失敗するわけである。トマスがことばと物象 (*blood, star, beeches, time, women* など) とを同一物として認識して、また、すべてのものをことばを持つ実在として感得し ('The spider-tongued', 'the loud hill of Wales'), それを詩の姿を借りて語りかけるとき、五感に訴える物象だけではなく、それら物象の存在そのものがことばとなり、甚しく個人的な隠喩を作りあげるのである。たしかに従来 of 詩においては、空はすすり泣き、樹木は悶え、血は雄弁に語ってきたが、トマスのこの隠喩の捕捉ははるかに鋭くまた一貫性を備えている。

トマスの詩にある厚みのある力強さを与えているものとして、この隠喩の卓抜さとともに、彼が「音」の処理にすぐれていることが挙げられる。母音と子音の巧みな並置は詩人のことばに実体のある衝撃力を賦与している。彼の自作朗読に見られるあの詩的な余韻にあふれた力量感と強靱なロマンティシズムはまことに驚嘆に値いするものであり、それはトマスの朗読がもつ豊

かな音調と明瞭さに起因する点が多いが、その根底には彼の天才的な「音」の処理が寄与しているわけである。いうまでもなく、意味の一部としての「音」の効果は伝統的なものであり、ひとつの「実体」としてのことばのもつ機能であって、常に詩的内包に対する付加物として使われてきている。トマスの詩の意味と「音」はしばしば肉体的な存在となる——彼の朗読を聞くとき、われわれはなにかことば以外の、単なる記号ではない、はるかに強大な生命現象の躍動に接する思いがする。ことばの二重性の処理にトマスが如何にすぐれていたかを痛感するのである。ことばの二重機能の特殊な扱い方の故に彼の詩は秀絶なのである。彼のすぐれた作品では、詩のことばが、超現実主義の無意味な充溢と独断論に立脚した詩人たちのもつ自意識に色づけされた精度とのあいだで崩壊しようとする寸前にトマスは両者の均衡を図っている。同時にこの両者の分離に成功しているわけで、この分離が、彼の詩の内容の散文的なパラフレーズを拒絶するのである。事実、そういう分析の可能な作品はたいてい失敗作である。

トマスについてしばしば彼の素材が余りにも個人的閉鎖的であって、発展性がない、という批評が聞かれる。さらに、彼が執拗に追求した曖昧な対象が一度「暗黒から明るみ」へ引き出されてしまうとそこでトマスの詩的潜在力は涸渇してしまうのだ、ともいわれることがある。詩人の広義の対象が一定していることは事実であり、初期の作品と後期のそれとを比較して見られる、もっとも著しい相違は、最初の摸索的無定形なもの、新しい作品ごとに登場していたあの自由な探索の動きが、後期になって閉鎖的な、幾何学的な形を整えてきたことである。18 Poems の *From love's first fever to her plague* と *Deaths and Entrances* 冒頭の詩 *The Conversation of Prayer* とを比較して John Bayley は次のような意味のことをいっている。この二篇はともに《生—交合—死》なる人間の肉体的経験の時間的な合体というトマス独自の執着を見せてはいるが、後者が精巧に処理された 'inner rhymes' を備え、既知の事実を技巧的、類型美的にまとめようとしているのに対し、前者の場合は

詩人の心のなかの認識はなお探索すべき余地を残し、仮の姿をとっているにすぎない。しかし、この探索から定形美への移行によって *The Conversation of Prayer* が前者より力強さをもたないといえないし、むしろ後者のほうがすべての点で勝っているとも考えられる。ひとりの詩人が詩作するときには彼の認識が未定着の場合のほうが、その詩にはるかに強い起動力を与えるというのは危険な規定である。トマスの場合往々にしてその嫌いが無いわけではなかったが、そこにわれわれは彼の曖昧さの宿命を見るのである。

p. 46注.

Out of the sighs

*Out of the sighs a little comes,
But not of grief, for I have knocked down that
Before the agony; the spirit grows,
Forgets, and cries;
A little comes, is tasted and found good;
All could not disappoint;
There must, be praised, some certainty,
If not of loving well, then not,
And that is true after perpetual defeat.*

*After such fighting as the weakest know,
There's more than dying;
Lose the great pains or stuff the wound,
He'll ache too long
Through no regret of leaving woman waiting
For her soldier stained with spilt words
That spill such acrid blood.*

*Were that enough, enough to ease the pain,
Feeling regret when this is wasted
That made me happy in the sun,
How much was happy while it lasted,
Were vaguenesses enough and the sweet lies plenty,*

*The hollow words could bear all suffering
And cure me of ills.*

*Were that enough, bone, blood, and sinew,
The twisted brain, the fair-formed loin,
Groping for matter under the dog's plate,
Man should be cured of distemper.
For all there is to give I offer:
Crumbs, barn, and halter.*

(38 · 5 · 19)