

モダニズムと1930年代詩人における詩生成のプロセスと音韻システム

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: jpn 出版者: 明治大学人文科学研究所 公開日: 2014-03-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 辻, 昌宏 メールアドレス: 所属: |
| URL | http://hdl.handle.net/10291/16424 |

モダニズムと1930年代詩人における
詩生成のプロセスと音韻システム

辻 昌 宏

Poetics and metric system in Modernists and 1930's poets

TSUJI Masahiro

The purpose of this paper is to explore the relation between the poetics including the metric system and the outer world in Modernists and 1930's poets.

My hypothesis is as follows: when there is a great change or revolutionary change in the outer world, a great poet or a great novelist will react. That is, he or she would change his or her way of writing, poetics or metric system in case of a poet.

I will begin by considering three concrete cases : James Joyce, T. S. Eliot and W. B. Yeats. One modernist wrote traditional poems and another modernist radically renovated the English poetics and Yeats created a new world vision.

Although James Joyce is a great novelist, I don't think he is a great poet because his poems were too conventional in terms of meter and content. He didn't create an original way of writing a poem to reflect the changes in the outside world as he created that of a novel. T.S. Eliot made dramatic changes to his poetics when he wrote *The Waste Land* using free verse. W.B. Yeats created his original world vision and made his poems based on it although metrically he often used traditional rhyming patterns.

Joyce and Eliot and Yeats lived in a period when the world vision was radically changed by Darwinism, Marxism and Freudianism.

But in the case of 1930's poets like W.H.Auden and Louis MacNeice, the situation is completely different. When they were growing up, those revolutionary ideas above mentioned were already known among intellectuals and had become a part of 'common sense'. Their inner conflict was rather what to choose among several ideologies.

The period between the First World War and the Second World War was unstable in all senses: Fascism was rising and the Spanish Civil War broke out, among other changes. During this period, both Auden and MacNeice deliberately chose to use the traditional rhyming pattern. I think they did it because they would like to establish an inner order within their poem against the chaos in the outer world.

Especially when MacNeice wrote *Autumn Journal* he subtly changed the rhyming pattern during the long poem divided into 24 sections. I think he did it because he would like to express the deep shock that he felt when he visited Barcelona at the final stage of Spanish Civil War. I think he modified rhyming pattern in order to express his solidarity with the citizens of Barcelona.

Thus 1930's poets used the rhyming pattern in order to (1) create order within the poems to keep a distance from the outer turmoil and (2) reflect changing attitudes towards this turmoil.

《個人研究第1種》

モダニズムと1930年代詩人における
詩生成のプロセスと音韻システム

辻 昌 宏

はじめに

拙稿は相当な長さになるので、最初にどんなことをどんな順で語るのかの見取り図を簡潔に述べておくのも悪くなかろうと思う。

タイトルにあるように、モダニスト（ジョイス、エリオット）と、1930年代詩人（オーデン、マクニース）が、どのような詩をどういう考え方、どういう詩法で創造し、制作したかを、彼らを取りまく当時の思想状況、それに反応して形成された彼らの世界との関連を明らかにし、その結果がどういった場合に伝統的な定型詩になり、どういう場合に自由詩という形を選んで書いたのかを明らかにしていきたい。

まずジョイスの定型詩、T.S.エリオットにおける自由詩と定型詩を分析し、その後、オーデンのスペイン内戦との関わり、日中戦争勃発間もないころの中国紀行を踏まえつつ、それがどのように彼の詩作に反映しているか、最後にルイ・マクニースの場合、スペイン内戦の最終局面にバルセローナを訪れたことが、どう彼の『秋の日記』のスタイルを変えたかを具体的な詩行の押韻パターンの変化に沿って論じることにしたい。

I. ジョイスの定型詩

ジェイムス・ジョイスと言えば、通常は、小説家としてその小説を論じられることが多い。ところが、彼の著作のうちで最初に刊行されたのは、*Chamber Music* という詩集で、1907年のことであった。周知のように、短編小説集『ダブリナーズ』は、検閲あるいは検閲を怖れる出版業者と自分の表現を変更したくないジョイスとの間でなかなか折り合いがつかず、出版は遅れに遅れるのであった。

『ダブリナーズ』の諸短編は1904年から1907年にかけて執筆されたのだが、1907年5月に *Chamber Music* は出版されているのである。『ダブリナーズ』が出版されるのは、結局のところ

1914年6月にずれこんでしまった。

一方、*Chamber Music* の詩の執筆は、1901年から1904年にかけてでこちらの方が『ダブリンナーズ』より先んじて創作されたのである。

詩の形式や詩法については、伝統的な形式を用いており、小説における革新性、実験性を思うと拍子抜けするほどである。その伝統的形式には、エリザベス朝の詩や歌を思わせるところがある。実際、Myra Russel は、たとえば Poem I (冒頭の詩) を引いて、牧神が甘美なメロディーを奏で、エリザベス朝の歌手がリュートをつまびいている情景を思い浮かべている。さらには、ジョイスがイングランド南部 (Falmouth から Margate) をリュートを弾き歌を歌いながら暮らすことを考えていたことを紹介している。ロンドンの楽器製作者 (彼はイエイツにプサルテリウムというツイターに似た楽器を製作した) にジョイスはリュートを注文したが、彼の返信には、リュートは製作がむずかしく、また値段も高いとのことだった。彼はハーブシコードではどうかと提案している (*James Joyce Quarterly* vol.18 p.134)。

Chamber Music は、Grant Richards をはじめとするいくつかの出版社に出版を拒絶されたのだが、Arthur Symons が出版者 Elkin Mathews に推薦状を書いてくれた。そこには、この詩集の詩が「ほとんどエリザベス朝の詩のように新鮮だが、とても個人的なもの」であるとしている。

冒頭の詩を見てみよう。

I

Strings in the earth and air
 Make music sweet;
 Strings by the river where
 The willows meet.

There's music along the river
 For Love wanders there,
 Pale flowers on his mantle
 Dark leaves on his hair.

All softly playing,
 With head to the music bent,
 And fingers straying
 Upon an instrument.

I

地上と空の弦楽器が

甘美な音楽を奏でる；
柳が会おう川の
ほとりの弦楽器が。

川に沿って音楽が流れる
というのも愛神がそこを彷徨うから、
彼のマントには青白い花
頭には濃い木の葉

すべては柔らかく奏でられ
音楽に頭を垂れて
指は、楽器の上を
すべりゆく。

テキストは、Penguin Books の *Poems and Exiles* による。編者 J.C.C.Mays によると、この詩は 1903-1904年に書かれた。

この詩を含む *Chamber Music* に曲をつけた G. Molyneux Palmer という作曲家がいて、彼にあてたジョイスの手紙には次のような説明がある。

そのうちに *Chamber Music* の全部に曲をつけていただければと思います。実際、詩を書いているときにそんなことも考えていました。この本は、実際、一連のソングですし、僕が音楽家だったら自分で曲をつけていたことでしょう。中心になるのは、XIV でその後の動きは XXXIV までずっと下降していきます。XXXIV は根本的には結末です。XXXV と XXXVI は付け足しであり、それはちょうど I と III が序であるのと同様です。

(To G.Molyneux Palmer, 19 July 1909)

この Palmer に対しては、4月にあてた手紙も残っており、ここでは、すでに数曲を送ってきてくれた謝礼をのべた上で、「自分の声には、低すぎますし、それと同じ理由で、J. F. MacCormack 氏には合わないと思います。彼は、私の友人として、よろこんで歌ってくれると思うのですが」と付け加えている。周知のように、ジョイスは歌を歌うのが上手で、音域はテノールだった。ダブリンで、声楽の教師ベネデット・パルミエーリについてレッスンを受け、コンクールにも出て、一等をとるところだったのだが、初見で歌うように指示されたのを拒絶したため一等をとりそこねてしまった。その時の審査員は、あの「フニクリ・フニクラ」を作曲したルイジ・デンツァであり、ジョイスに本格的に声楽を学ぶことを奨励したが、ジョイスの気持ちが離れてしまった。ジョイスがこのコンクールにでたのは1904年であるが、1903年の優勝者がマコーマックだったのである。

というわけで、ジョイスの音楽やオペラに関する知識および関心には並々ならぬものがあるのだ。
作者自身がクライマックスと認めている XIV はどんな詩であるかを見ておこう。

XIV

My dove, my beautiful one,

Arise, arise!

The nightdew lies

Upon my lips and eyes.

The odorous winds are weaving

A music of sighs:

Arise, arise,

My dove, my beautiful one!

I wait by the cedar tree,

My sister, my love,

White breast of the dove,

My breast shall be your bed.

The pale dew lies

Like a veil on my head.

My fair one, my fair dove,

Arise, arise!

XIV

僕の鳩、美しい人、

立ち上がれ、立ち上がれ！

夜の露は、

僕の唇と眼に、置く。

香しい風は、

ため息の音楽を織る、

立ち上がれ、立ち上がれ、

僕の鳩、美しい人よ。

僕は杉の木のそばで待つ、
 妹よ、僕の鳩よ、
 鳩の白い胸よ、
 僕の胸が君のベッドだ。

青白い露が
 ヴェールのように僕の頭に置く。
 麗しの人、麗しき鳩よ、
 立ち上がれ、立ち上がれ！

この詩で特徴的なのは、恋人を鳩に喩えていることだが、いかにもジョイスらしくこの比喩は典拠がある。

言うまでもなく鳩は聖霊のシンボルである。カトリック文化の中で育った人なら誰でも知っていることであるから、これは作者だけでなく読者の大半とコードを共有していると考えてよい。そう考えると、恋人を宗教的なシンボルと考えていることになるが、それは魂の救済の象徴と言えらる。鳩の白い胸に対し、「僕の胸が君のベッドだ」と言っているのだから決して、愛の身体性やセクシュアリティを否定しているわけではないが、それと同時に、恋人を単なる欲望の対象ではなく、自分の魂を救済しにやってくる存在としても見なしているものと考えられる。

さらに確認しておけば、恋人をそういった魂を救済してくれる存在と捉えること自体も、西洋の恋愛詩の伝統に深く根ざしている。12世紀の宮廷風恋愛以来、ダンテやカヴァルカンティの清新体(ドルチェ・スティル・ノーヴォ)の詩、ペトラルカに始まる連作ソネットなど枚挙にいとまがない。もちろん、ジョイスはそれらを熟知していた。

そして、さらにこの詩は、ジョイスの弟スタニスロース (Joyce, Stanislaus:258-259) が指摘するように、ここで描かれている女性は、旧約聖書の「雅歌」を想起させる。

ジョイスは、'White breast of the dove, / My breast shall be your bed.' と歌うが、「雅歌」では、'A bundle of myrrh is my wellbeloved unto me; he shall lie all night betwixt my breasts. (わが愛する人は没薬の袋のごとし、夜通し、我が胸に横たわる)' (The Song of Solomon, I.14) とあり、ジョイスに 'My fair one, my fair dove, / Arise, arise!' とあるところ、「雅歌」には、'Arise, my love, my fair one, and come away.' (The Song of Solomon, II.13). 聖書の引用は、どちらも Authorized King James Version からである。そして最も決定的な引用は、ジョイスの詩では、'My dove, my beautiful one, / Arise, arise! / The nightdew lies / Upon my lips and eyes. (II.1-4)' で、「雅歌」では女性が男が尋ねてきてこう言ったと伝える場面であるが、'Open to me, my sister, my love, my dove, my undefiled: for my head is filled with dew, and my locks with the drops of the night (開けてくれ、妹よ、愛しい人よ、私の鳩よ、汚れなきものよ。私の頭は露でそばち、わたしの髪は夜露でみちている)'. 「雅歌」は愛する女性(やその身体の一部)を鳩や山羊や雌羊などに

喩えている。ジョイスの XIV では一貫して鳩に喩えているのは、上述のように聖霊にイメージを集中させたいからだろう。

つまり、ジョイスは、個々の表現、フレーズは、「雅歌」からの引用をし、そこにさらに聖霊のシンボルである鳩に女性を喩えるという二重の操作を加えている。

ジョイスがイエズス会の学校で育ち、神父になるよう勧められるところまでいったが、迷った末、芸術家になることを選ぶ経緯は、『若き芸術家の肖像』に描かれている通りである。そういった背景をもちつつも、その後は、カトリック教徒であることをむしろ拒絶した生き方をして、ノラとの結婚も今で言う事実婚であり、子供に洗礼をさずけるというカトリック教徒としての義務を頑なに拒んでいる。しかしながら、その一方で、自ら認めるように、彼の文化はあくまでカトリック文化で、彼が最も尊敬し影響を受けている哲学者はトマス・アキナスなのであり、彼の魂が日常生活の中である事件のなかで如実にあらわれいつるエピソードはエピファニーという宗教用語を転用して呼ばれる。

エピファニーはもちろん本来は、クリスマスから10日ほどたった1月6日に東方の三博士（三賢人）が幼子イエスに金や没薬を持ってきたことを祝す公現祭のことをさす。これほどまでに深く、ジョイスの文学が体系的に宗教文化に根ざしていることを認識すれば、*Chamber Music* の頂点となる詩が二重に聖書やキリスト教文化の伝統を踏まえた表現に充ちていることも、不思議なことではないのだ。

2. *Chamber Music* の詩の配列

先走って、*Chamber Music* の一連の詩のなかで頂点は XIV だと述べてしまったが、そういうからには論じておかねばならぬことがある。この詩集の詩の配列は、ジョイス自身によるものではないのだ。

話はやや入り組んでいるので、出版にいたる経緯もあわせて紹介しよう。*Chamber Music* の詩編が書かれたのは、1901-1903年であった。その翌年の1904年にジョイスはノラと出会い、駆け落ちして、ポーラ（現クロアチアのプーラ）そしてトリエステ（当時オーストリア領で現在はイタリア）へと移り住んで行く。

だからこの詩で書かれた女性は、ノラではないし、ジョイスもそのことはノラに宛てた手紙で明言している。

この詩集が出版されるまでの経緯も、ジョイスの他作品に劣らず平坦な道のりではない。

1904年に——1904年と言えばジョイスにとっては運命的な年で、ノラと会って駆け落ちした年であるし、そのノラとの出会いの日が『ユリシーズ』の一日となる——ジョイスとノラはポーラにいたのであるが、ジョイスはポーラから弟スタニスロースに宛てて、「シモンズからグラント・リチャーズが途方もない負債をかかえて破産したと聞いた。原稿を返してくれるよう手紙を書いた」（1904年11月19日）と書いている。グラント・リチャーズは、『ダブリナーズ』を出版することになる出版業者であるが、ここで原稿というのは、*Chamber Music* の原稿である。

グラント・リチャーズは後になって、原稿は素晴らしいものだという一方で、何かの間違いで、原

稿は家具と一緒に荷造りしてしまい、簡単には取り出せないと言い出す始末。ジョイスはリチャーズとのやりとりを1905年2月7日のスタニスロース宛の手紙で報告しているのだが、この当時、ジョイスが書き進めていたのは後の『若き芸術家の肖像』の原型となるような *Stephen Hero* であった。

ジョイスは、1905年5月2日のリチャーズへの手紙で、原稿の返還を求めている。ところがリチャーズは、原稿を再度送るよう求めてきたらしく、ジョイスは同年8月17日の手紙で彼の求めに応じて原稿を送ったと書いている。しかし結局、リチャーズは、ジョイスの詩が気に入るのだが、新たな詩人の詩に興味を抱く読者は少ないということで、そのリスクを負えないということになる。ジョイスも経済的にはずっと困窮状態なので、リスクを自ら請け負うことは出来なかったのである。

リチャーズの賛辞は単なるリップサービスではなかったようで、原稿の返却を求めるジョイスに対し、出版をリチャーズの夫人の事業として再開したこと、最初のシリーズが経営的に成功した場合には、あまり商業的ではない出版にも挑戦したいので、*Chamber Music* の原稿の返却を待ってくれと書いている（1905年9月26日リチャーズからジョイスあての書簡）。この間の事情をジョイスはスタニスロースにも報告しているが、この時点ではジョイスはトリエステ（当時はオーストリア領、現在はイタリア）に引っ越しており、『ダブリナーズ』のいくつかの短編を新聞で出版し、スタニスロースに批評を求めている。スタニスロースは最初にジョイスが天才であることを認めた極めて重要なジョイス批評家と言ってよいだろう。たとえ、後期のジョイスに対する理解を失うことになるとはいえ、まったく無名で、一冊の本も出版されていない時点で、彼の兄の才能への信頼はまったく揺らぐことがない。ジョイスも、スタニスロースの批評眼を信頼し、小説に対する批評を求め、またスタニスロースが書いてきた批評に対して、丁寧に、その通りだとか、ここは違うとか応えている。

スタニスロースは、やがてトリエステに呼び寄せられ、さらに兄の生活の面倒を見ることになる。

ジョイスは、そうは言うものの、他の出版社から出す手だてではないものかと考え、まずコンスタブルという出版社に原稿を送っている。アーサー・シモンズの紹介である。そのことを報告する手紙は、同時にスタニスロースがトリエステに向かうルートについての指示の書かれた手紙となっている（1905年10月18日前後）。しかし慎重な検討の結果、却下される。

翌1906年ジョイスは一時、ローマの銀行で働き、ローマに住んでいる。そこからスタニスロースに宛てた手紙には、グラント・リチャーズから詩集の出版のオファーを受けたこと、自分は詩集の出版には熱意を失ってしまったので、詩を並べる順について考えてくれと依頼している。自分はそれにおざなりな気持ちで従うであろうと。その一方で、『ダブリナーズ』よりも先に *Chamber Music* が出ると嬉しいとも言う。同じ手紙で、タイトルについて、*Chamber Music*（室内楽の意）とすべきかと尋ねている。ジョイスはこのタイトルが気に入らないのである（1906年10月9日）。

同1906年10月13日のリチャーズへの手紙には、アーサー・シモンズが他の出版社を紹介してくれるので原稿を返してくれと丁寧に申し入れている。しかし『ダブリナーズ』に関しては 'bloody' という単語の削除を含め、交渉を続けている。

その4日後には、エルキン・マシューズという出版者に連絡をとっている。その書簡では、今、詩の順序を組み替えて (re-arranging) おり、数日後に原稿を送ると言っている（1906年10月17日）。

翌日のスタニスロース宛ての手紙では、そのことを報告した上で、お前の詩の配置 (arrangement) が判らない。もう一度、はっきりと書いてくれ、と頼んでいる。また、'Sleep now' と 'All day', 'I hear' の配列について尋ねていて、スタニスロースが 'Sleep now' の前に 'All day' と 'I hear' を置くつもりなのかと質している。それではぎくしゃくしてしまうので、'Sleep now', 'All day', 'I hear' の順が良いだろうとしている。実際に出版されたさいには、この順に XXXIV, XXXV, XXXVI の番号がつけられている。さらに 'Cabra' という詩を含めるかどうか、別の本に入れようかと相談している。実際には、この詩は改作されたうえで、*Pomes Penyeach* (1927) の冒頭に収められた。こうしたやりとりからも、当時のジョイスはスタニスロースの批評眼を信頼していたことが判る。書簡集を見れば明らかなことだが、ジョイスは他の兄弟姉妹には、こういったことは相談していない。スタニスロースは特別な存在なのである。

この1906年10月18日のスタニスロース宛ての手紙は長文で、内容も多岐にわたるのだが、再び *Chamber Music* が話題にのぼる。ジョイスは、「*Chamber Music* というタイトルが気に入らないのは、あまりに自己満足的だからだ。ある程度、本自体を拒絶するようなタイトルが好ましい——すっかり見下すというほどではなくても。」さらに、今は、何も書く気が起こらないといい、想像力が枯渇してしまったと嘆く。

詩集に対する評価としては、「シモンズの手紙を受け取り、詩集を読み返したが、貧弱でつまらないものに思えた——いくつかのフレーズや詩行は気に入ったがそれだけのこと。「小さな雲」の1ページのほうが僕の詩全部より大きな喜びを与えてくれる。「小さな雲」はもちろん『ダブリナーズ』の一篇である。

この手紙およびその前後の書簡から窺えるのは、ジョイスが自分の文学世界を展開する媒体として、詩よりは小説（この段階では短編小説集）に気持ちが大きく傾いていることだ。この点は、W.B. イェイツと対象的である。

イェイツの場合は、キリスト教的世界観のもとで育ち、自分もそれを信じてきたのが思春期にダーウィニズムに触れて世界観の崩壊を経験し、その後、魂の实在を証明することを目指して精神的放浪を続けることになる。神智学や「黄金の夜明け」団という秘密結社に加わり積極的に活動することを経て、結婚を期に夫人の自動筆記のセッションを繰り返し行ってキリスト教を超越するような新たな世界観を構築し (*The Vision*)、その新たな世界観を表象する詩を書いていく。

ジョイスの場合、それとは対照的に、まず歌謡的な、ソングとしての詩を書き、それで飽き足らなくなった時点では、『ダブリナーズ』のような現実を冷徹に見つめ、その徹底的な自然主義的な描写で、読者の覚醒を促したいと考えたのである。

この結果の違いのよって来るところは、一言でまとめてしまえば、イェイツの詩的イマジネーションとジョイスの散文精神の差のなせる技と言えよう。

この頃のジョイスは、作家としても人生の上でも分岐点にたっていた。ローマの銀行に勤めていたのだが、1907年3月には、弟スタニスロースの反対を押し切って辞表を書いてしまう。マルセイユかどこかに行こうとし、職を探し求めている。

ジョイスは、すでに後の『ユリシーズ』になる物語の萌芽を得ているのだが、銀行で働いていると5分と自分の時間が持てないとかぼしているし、1907年3月1日のスタニスロース宛ての手紙では、「もう何ヶ月も一行も書いていない。読書ですらおっくうだ。社会主義その他への興味も無くなった」と記している。自分が作家になるかどうかの分岐点だとも記している。

同じ手紙の中で、マシューズから *Chamber Music* の校正刷りを受け取ったこと、それを送るので校正してくれと依頼し、詩の順序が正しいかどうか判らないので見てくれとも言っている。

こうして見てくると、*James Joyce A to Z* というジョイスの辞典の *Chamber Music* の項で述べられていることに対する戸惑いの気持ちが起こってくる。この項には、The arrangement of the poems という一節があり、ジョイスの1905年の草稿の順序をジョイス自身による配列とし、現行の版のほとんどが従っている1907年に実際に出版された *Chamber Music* の配列を弟スタニスロースによるものとし、前者を優先して配列しなおし、各詩が1907年版の何番にあたるかの一覧表を作っている。

このようにした理由として、(1) 1905年版のほうがジョイスの意向が反映されていることと、(2) こちらの方が、愛に対する態度の発展が示されており、1907年版では似たような雰囲気のものをもとめているにすぎない、ことを挙げている。

しかしながら、ジョイスとスタニスロースの書簡のやりとりをつぶさに見ると、ジョイスの側に1905年版の順序が確固たるものとしてあったなら、何の遠慮することもなく兄は弟にそれに従うように指示したはずである。

出版の直前の1907年3月、あるいはもっと前からジョイスの関心の中心は、書き終えてはいるものの出版の見込みがなかなか見えてこない『ダブリナーズ』といまだ書かれてはいないがアイデアが湧いてきていた『ユリシーズ』に移っていきつつあったように見える。よしんばある時点で、この順序で行こうかと思った時があったにせよ、それが強力なものであったなら、この時点でも忘れていたとは思われないからである。

現に、ジョイスは1907年3月1日（日付に関しては書簡集では？付きである）の書簡で、「自分は一部手元にとっておいて、（思い出せる限り）各ページの上に、その歌を書いた場所を再び訪れることができるよう住所を書き入れておこう」と記している。

すべてではないにせよ、大半の詩をどこで書いたか記憶していたのだ。*Chamber Music* のその後の刊行本には William York Tindall が編纂し、Columbia University Press から1954年に出版されたものがあり、なかなか註も面白いのだが、この時点ではスタニスロースが存命で、手紙のやりとりをし、それを註で引用しているのが貴重である。その註によれば (p.99)、1953年4月22日のスタニスロースからティンダルへの手紙に、「彼はまず頭の中で詩を構築する——ダブリンをぶらぶらしながら——それから訂正もせず、変な場所書き上げた。変な場所というのは、ナショナル・ライブラリーであったり、郵便局であったり、パブの片隅であったりしたという。

こうした創作のプロセスからも窺えることだが、ジョイスが若いときに書いた詩は、作者自身がある時に感じた、内に湧きおこった感興を、韻律を踏まえた定型詩にきれいに収め、できることなら誰

かが音楽をつけてくれれば良いなあ、といった体のものであったとすることができるだろう。

そして複数の詩の間の連関、順序について、ある秩序を想定し、特にジョイス自身のマニュスクリプトの配列を尊重してその構成の意図を付度することも可能であるが、それがジョイスの確固たる信念であったというほどのものではなく、数年後には本人もどういう順序だったっけと戸惑う程度のものであった。

詩集出版の時点では、ジョイスの関心は、『ダブリナーズ』の各短編やこれから書こうとしていた『ユリシーズ』へと移りつつあったと言えるだろう。

II. T.S. エリオットにおける自由詩と定型詩

T.S. エリオットと言えば、『荒地』における自由詩およびその後、宗教性を深め、『四つの四重奏曲』で古典的な定型詩を書いたという軌跡が思い浮かぶかもしれない。たしかに、彼の二つの代表作をとれば、そういう面が見える。

しかし、エリオットは最初から自由詩を書いていたわけではない。エリオットが書いた詩でもっとも早く活字になったのは、'A Fable for Feasters' であるが、これはバイロンの長編詩『ドン・ジュアン』にならったもので、ottava rima で書かれている。これは大学に入る前の少年時代の著作である。

もう少し、本格的に詩を書くようになったもので生前には出版されなかったものが *Inventions of the March Hare* である。これはエリオットがボストン郊外で買ったノートブックに書きとめた詩をノートブックごとジョン・クインに贈呈し、その後、行方不明になっていたものだ。ジョン・クインは、大変気前のよい弁護士でモダニストのパトロンのような役割を果たしていた。エリオットは彼への感謝の気持ちを込めて、1922年に『荒地』の原稿を譲ろうとした。それに対し、クインは自分がそれに相応しいと考える手形を切らせてくれと言ってくるのだが、エリオットは断る。エリオットは今までのクインの寛大なふるまいに対する謝意として原稿を譲るのだと言い張る。

そこでクインは、『荒地』の原稿はプレゼントとして受け取るから、その代わり初期の詩を買わせてくれと申し出る。

うるわしい善意の応酬であるわけだが、その時にエリオットが有償で譲渡したのがこのノートブックで、140ドルをクインは支払った。

エリオットが1922年9月21日付の手紙でクインに説明しているところによれば、「この革表紙のノートブックは、1909年に使い始めたもので、その当時書いた作品を全部書きいれていた。だから、もちろん、当時の下書きや走り書きは捨ててしまったので、これだけが存在する唯一の原稿です」としている。

エリオットは18歳からハーヴァード大学に行っているわけだが、主として、その最後の2年に書かれたものがノートブックには収められている。その中には、'Humoresque' のように、*Harvard Advocate* に掲載されたものもある。この詩はノートブックの46-47ページに掲載されており、1909

年11月という日付が書き込まれており、翌1910年1月の *Harvard Advocate* に掲載され、その際にはタイトルに After J.Lafroque (J. ラフォルグ風に) という言葉が付け加わった。

Humouresque

One of my marionettes is dead
 Though not yet tired of the game
 But weak in body as in head:
 A jumping-jack has such a frame.

But this deceased marionette
 I rather liked — I liked his face
 The kind of face that you forget,
 Locked in a comic, dull grimace;

Half bullying, half-imploring air
 And mouth that knew the latest tune
 His who-the-devil-are-you stare:--

Translated, maybe, to the moon

With Limbo's other cast-off things
 Haranguing spectres, fancy him there
 "The snappiest fashion, just this spring's
 The newest cry on earth, I swear."

"Why don't you people get some class"
 (And here contemptuous of nose)
 "Your damned thin moonlight, worse than gas
 Now in New York" — and so it goes;

Logic — a marionette's all wrong
 Of premises — but in some star
 A life! — but where would it belong?
 And after all — what masque bizarre!

ユモレスク

僕のマリオネットの一つが死んだ
 まだ遊び疲れたわけではないが
 しかし頭と同様、身体も弱かった
 操り人形はそんな体格。

でもこの死んだマリネットが
 僕は好きだった—彼の顔
 忘れてしまう顔、
 コミカルで、冴えない鬨め面が。

威張るような、哀願するような風で
 最新流行の歌を知った口
 一体お前は誰？といった彼の眼差し—

それが多分、月へと訳される

リンボの他のうち棄てられたものどもと
 熱弁をふるう亡者たち、そこに彼がいるとしよう
 「かっこいいファッション、今年の春の
 最新スタイルなんでさあ」

「なぜ人は階級を得ないのか」
 (ふんと鼻をならし)
 「お前のうすい月明かり、ニューヨークの
 ガス灯にも負けるぜ」——とこんな具合。

理屈は—マリオネットは前提が
 すっかり間違っている—でも星によっては
 命が！—でもどこに彼は属すのか？
 結局のところ—なんて変なマスクだ！

James E. ミラーが言うように、このマリオネットは語り手のマスクなのであろう (Miller:73-74)。
 そして使い終わったマスクは、死んでお払い箱になるのだが、語り手には愛着があるのだ。ユニテリ

アンの非常に宗教的な家庭に育ったエリオットが、ボストンに出てきてハーヴァードに通いながら親が今まで与えてきたお仕着せ、日常の態度を一枚、一枚脱ぎ捨てていったことは想像に難くない。おそらくそれは単なる日常的ふるまいだけでなく、価値観や世界観の変貌をも含んだものであったはずだ。

だからこそ、脱ぎ捨てる喜びとともに、古いものを棄て去る不安もあるし、古いマスクへの愛着もあるのだ。

タイトルの「ユモレスク」はこっけい味のある器楽の小曲の意で、ドボルザークのものが有名だが、詩の形にも音楽的な工夫が凝らしてある。

最初の4行を見ると、'dead' と 'head', 'game' と 'frame' がそれぞれ韻を踏んでいる。が、それだけではなく、1, 3行目は短母音で2, 4行目は二重母音であることに注意を払いたい。それは次のスタンザでも同じパターンが繰り返されるのだ。

第二スタンザでは 'marionette' と 'forget', 'face' と 'grimace' が韻を踏んでいるが、前者は短母音で後者は二重母音である。

また最初の2つのスタンザはともにエという音の短母音とエイという二重母音の対比となっているのだ。その母音につく子音もエに対しては t と d であり無声音か有声音かというだけで非常に近い音である。エイにつく子音は m と c である。

1行はほぼ8音節でまとまっている。

それが第三スタンザで突如、1行が切り離され 'Translated, maybe, to the moon' と1行単独で書かれているが、ここはちょうど詩の真ん中であり、内容的にも転調していくところであり、それは意味的にも 'translated' という単語によく表象されている。そして舞台も 'moon' や 'limbo' という地上の現実から離れた、あるいは死者が行くところとなっており、現実描写から離脱する。それゆえ、前半を解釈する読み手にも影響を与えざるを得ず、マリオネットが操り人形であると同時に、語り手の心のマスクを意味するものという色合いが濃くなってくるし、全体が一種の寓意性を帯びてくる。

こうした自己探求的な寓意性を音楽的工夫が支えて詩として成り立たせているのである。音楽にタイトルを借りたものには、その名も 'Opera' という作品がある。

Opera

Tristan and Isolde
 And the fatalistic horns
 The passionate violins
 And ominous clarinet;
 And love torturing itself
 To emotion for all there is in it,

Writing in and out
 Contorted in paroxysms,
 Flinging itself at the last
 Limits of self-expression.

We have the tragic? oh no!
 Life departs with a feeble smile
 Into the indifferent.
 These emotional experiences
 Do not hold good at all,
 And I feel like the ghost of youth
 At the undertakers' ball.

オペラ

トリスタンとイゾルデ
 運命のホルン
 情熱的ヴァイオリン
 不吉なクラリネット
 身を振る愛
 感情に一すべてがそこにあるから
 あちこち身悶えし
 痙攣で顔をゆがめ、
 自己表現の最後の
 限界まで身をなげる。

悲劇があったのか? いいや!
 弱弱しい微笑みとともに人生は別れ、
 無関心へ向かう。
 この情念的経験は
 まったく有効でない、
 僕は、葬儀屋の舞踏会にいる
 青春の亡霊のようだ。

この詩の場合、スタンザが2つしかなく、スタンザの長さも10行と7行で不統一である。また、1

行の音韻数もばらばらであり、韻も15行目と17行目の‘all’と‘ball’のみで決して規則的とは言えない。

ただし、内容や単語のレベルでは、音楽関連語が鏤められていて、1行目はヴァーグナーのオペラのタイトルであり主人公の二人であるし、2行目から4行目の行末は韻こそ踏んでいないが、各行末に楽器の名が並んでいる。

2つのスタンザは対照的で、前半はオペラの内容、愛と死のテーマに同化している。それに対して2つ目のスタンザは、根本的な疑問‘We have the tragic? oh no!’とオペラの悲劇性を否定して始まる。

劇場を出た聴き手の人生は、力ない微笑みからさらには無関心へと向かっていく。感動が胸に残るというのの正反対である。4時間あまりも、ヴァーグナーの音楽に付き合えばこのような感想を抱く人がいるのも無理はない。前奏曲やクライマックスを除けば、ヴァーグナーの音楽は魅力的な旋律に乏しく、時たまのオーケストレーションの妙を除いてはめりはりが少なく、単調な繰り返しが多く退屈と言ってもよいほどだ。まあ、そういう意味で人生をリアルに描いているという皮肉な観方も出来なくはないのだが。

最終の4行では、ストーリー自体が有効性がないと否定され、まるで葬儀屋の舞踏会のように生者よりも死者のための舞踏会のようなということか。

しかし、ここでヴァーグナーのオペラ（楽劇という言い方が、日本では定着しているがあえてオペラと呼んでおく）『トリスタンとイゾルデ』に白けた経験を吐露したエリオットが、『荒地』の冒頭近くで再び『トリスタンとイゾルデ』を原語で引用しているのは印象的で意外である。

Frisch weht der Wind

Der Heimat zu.

Mein Irisch Kind,

Wo weilest du?

“You gave me hyacinths first a year ago;

“They called me the hyacinth girl.”

風が吹く

故郷へと

アイルランドの娘よ

どこを彷徨っているのだ？

「あなたは一年前、はじめてヒアシンスをくださったわ。

「わたしはヒアシンス・ガールって呼ばれたわ。」

(*The Waste Land*, ll.31-36)

この直後に、

Oed' und leer das Meer.

荒れて空っぽな海

(*The Waste Land*, 1.42)

という再び『トリスタンとイゾルデ』からの原語引用がある。

なぜ、一度は本当の悲劇ではなく、無関心のかなたに追いやったかに見える『トリスタンとイゾルデ』なのか？作品のこの部分に、これらの一節が引用されている理由は『荒地』の構成や構成原理を解き明かすことから始めなければなるまいが、ここでは伝記的な理由を補助線として提示しておく。

エリオットがヴァーグナー幻滅体験を詩に書いたのは1909年（発表は1910年1月）であったが、その後、1910年から11年に彼はパリに留学している。その下宿で出会ったのがジャン・ヴァーデナルという医学生であった。ジャン・ヴァーデナルは大変教養のある人間でありかつ宗教的情熱を秘めた人であったので、たちまちエリオットと意気投合し、二人は文学や哲学、宗教的理想について何度も大いに語り合った。

1990年代以降、前述のエリオットの大学時代のノートや書簡集が刊行されつつあることなどもあって、アメリカ時代およびパリを中心としたヨーロッパ留学時代の資料が発掘され、それと後のエリオット作品の有機的関係が論じられるようになってきた。そうした傾向は、Eric Sigg の *The American T.S.Eliot — A Study of the Early Writings* (1989) や James E.Miller の *t.s.eliot — The Making of an American Poet, 1888-1922* (2005) のように研究書のタイトルにまで顕著にあらわれているが、James E.Millerによれば、1910年の10月にエリオットはパリに到着した。彼のフランス語のチューターはアラン・フルニエ（1886-1914 第一次大戦で戦死）で、彼がエリオットに義理の兄弟のジャック・リヴィエールを紹介した。アラン・フルニエは、エリオットにフランス語訳のドストエフスキー、『罪と罰』、『カラマゾフの兄弟』、『白痴』を紹介し、エリオットはその年の暮れに『カラマゾフの兄弟』の舞台を Viex-Colombier 劇場で観ている (Gordon: 51)。

リヴィエールは1909年にアンドレ・ジッドらによって創刊された雑誌 *La Nouvelle Revue Française* の編集者であったので、エリオットはすぐにフランスの象徴派以降の詩や散文の動向に通じるようになった。

下宿人の中で、気心が通じたのはジャン・ヴァーデナルで彼はピレネー地方の Pau 出身の医学生だった。父も医者であった。彼は医学生であったが、読書家であり、かつその趣味、嗜好がエリオットと近かった。彼の蔵書にはマラルメ、ジュール・ラフォルグがあったし、政治的な関心としてはシャルル・モーラスやアクシオン・フランセーズがあった。ここでモーラスについて説明しておく、彼はフランスの作家で政治家であるが、パリにでて古典への復帰を目指す「ロマネ派」を1891年にジャン・モレアスとともに結成した。しかしこの派からはモレアスの『スタンス』以外には傑出した作品はでなかった。モーラスの古典復古は文学から政治的なものへと移行し、1899年には王制

復古を標榜する「アクション・フランセーズ」を結成した。モーラスの反共和制的信条は一貫しており、後には、スペインのフランコ、イタリアのムッソリーニに好意を示したし、ナチ占領下のフランスのペタン政権を支持もした。

つまり、ヴァーデナルは、文学に対する繊細な感受性を持ち、かつ、ここが肝心なところだが、フランス人だからと言って啓蒙主義的で宗教性、あるいは宗教の神秘性に対して排除的なのではなく、それどころか深く心の奥に宗教的ミスティシズムをたたえる人で、政治的には右派であった。

後にエリオットは、イギリス国教徒へと改宗し、保守派、王統派であることを宣言する。それをヴァーデナルから受けた永続的な影響と取るか、それともそもそもエリオットにそういった感性、傾向が内在していたので、ヴァーデナルと意気投合したのか、おそらく後者の要素が強く、前者の要素もそれに重なっているだろう。

『荒地』の第一部のヴァーグナーの引用に話を戻そう。若いときにアメリカでヴァーグナーの『トリスタンとイゾルデ』を聞いた時には、幻滅して無関心になったわけであるが、パリで文学でも宗教でも政治でも意気投合したヴァーデナルは、後にエリオットに宛てた手紙でヴァーグナーへの傾倒を告白しており、エリオットにもヴァーグナーを少しでも経験するよう強く勧めている。

ヴァレリー・エリオットが編纂したT.Sエリオットの書簡集には、ヴァーデナルからエリオットへの手紙7通が収められている。しかしヴァレリー（エリオットの二番目の夫人である）が序で書いているように、エリオットはもともと書簡集の刊行を許さない方針であったのを、君が選んで編纂するならいいよという地点まで妥協した、という事情がある。さらに、エリオットは母や兄が亡くなったときに、彼らと交わした書簡のほとんどを焼却してしまったとも記しているのだから、この7通がエリオットが受け取った手紙のすべてであるか、あるいは残存している手紙が7通だけなのかもさだかではない。また、エリオットからヴァーデナルに出した手紙は失われてしまったのかまったく収められていない。

ヴァーデナルの書簡は住所は '151 bis rue St.Jacques, Paris' と丁寧に書いてあるが、日付はわからないものもある。ヴァーデナルがミュンヘンにいるエリオットにヴァーグナーを観ることをすすめる、自分はニキシュの指揮による『神々の黄昏』を観た——結末は、疑いもなく、人間が到達できる最高の地点の一つだと述べている手紙は、1911年7月半ばと推測されている。君がアメリカでヴァーグナーを聞いたと知って嬉しい、と書いているのは1912年2月5日の手紙である。その後、彼は、第一次大戦でダーダネルス海峡で戦死する。そのため、若き日のエリオットにとって、心の友は永遠にヴァグネリアンのままである。ヴァーデナルが戦死せず、中年へと年を重ねていったならば、ヴァグナー熱から冷めていたのか、それともずっと熱烈なファンであったかは、神のみぞ知るところだ。

ここで重要なのは、ヴァーデナルへの想いがどのようなものであるにせよ、自由詩で書かれた『荒地』には、音楽、しかもオペラという言葉と音楽が一体となった芸術への明示的な言及があるわけで、であるとすれば『荒地』自体は、どのような音楽性を持っているのかに興味をそそられるところだ。

詩における音楽性と言えば、押韻をはじめとする韻律、つまり一行あたりの音韻数の規則性および押韻、またスタンザ形式といったことから形成されていた。

T.S. エリオットの場合、先に見たように、定型詩であるか、自由詩であるかは、時期によって変化を見せている。しかも学生時代に定型詩で書き始めたものが、「プルーフロックの恋歌」や『荒地』で自由詩へと変化を遂げた後、1925年に発表された「うつろな男たち (*The Hollow Men*)」では、古典的な定型詩ではないのだが、完全な自由詩から見れば、一步も二歩も定型詩に歩みよった詩型となっている。詩は5つのセクションからなっているが、ここでは第一セクションを見ておこう。

I

We are the hollow men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!
 Our dried voices, when
 We whisper together
 Are quiet and meaningless
 As wind in dry grass
 Or rats' feet over broken glass
 In our dry cellar

Shape without form, shade without colour,
 Paralysed force, gesture without motion;

Those who have crossed
 With direct eyes, to death's other Kingdom
 Remember us — if at all — not as lost
 Violent souls, but only
 At the hollow men
 The stuffed men.
 われらはうつろな人間
 われらはぬいぐるみの人間
 一緒にかたむく
 わらの詰まった頭。ああ！
 われらの乾いた声、ともに

ささやくとき、
 乾いた草むらの風のごとく
 あるいは乾いた地下貯蔵庫の
 割れたガラスをふむネズミの足音のごとく
 静かで無意味

形式のない形、色のない色合い
 麻痺した力、動きのないしぐさ

直接的まなざしで
 死のもう一つの王国へ横切ったものは
 われわれを覚えている——もしそうとすれば——失われた
 暴力的魂としてではなく、ただ
 うつろな人間
 ぬいぐるみの人間として。

冒頭の1-2行で、末尾が‘men’、‘men’となっているのは韻と見なせば破格であるが、むしろ‘We are …men’を二回繰り返して、ある種のリズムを作っていると見てよいだろう。しかもそれは『荒地』にも見られたエリオットの一貫した特徴であり卓越したテクニックでもあるのだが、あるフレーズをそのまま繰り返したり、少し一部をかえて繰り返すことによって、ある場合は呪文のような、またある場合には祈りのような効果をあげ、表面上は難解な現代詩を感覚的になんとなく判る状態に持って行く効果をあげている。つまり、語句や字義から意味を分析したり解釈する前に、身体的なリズムを感じさせる仕組みであり、これはまことに詩本来の根源的な力を発揮しているわけで、ともすればモダニズムは観念的とか頭でっかちとか言われるわけであり、エリオットの『荒地』のはなはだしい引用癖を見ればそういった批判も理解できるのだが、その一方、ではそういった言わばこけおどしは、註釈という形でほぼその由来・来歴をほぼ調べ尽くされているわけで、エリオットが単に自分の博学を鼻にかけているだけならばこれほど読み継がれているはずはない。さまざまな引用や妙に判ったような判らないような哲学的言辞にもかかわらず、この呪術性、祈禱性のマジックが読者の心理の奥底に響いてくるのである。

さて1-2行目の‘men’は、5行目の‘when’と韻を踏んでいるのだが、このwhenはwhen/We whisper togetherというフレーズの冒頭なので、行跨がりであり、韻を踏むためと韻律上の理由から無理矢理ここに置かれている。韻律上の理由というのは1行あたりの音韻数で、『荒地』と*The Hollow Men*は発表年で3年ほどの間が経過しているが、『荒地』では一行の音節数がばらばらであったのに対し、*The Hollow Men*は冒頭から6音節、5音節、5音節、7音節、5音節、6音節、6音節、5音節、7音節、5音節となり10行目までのかたまりは5音節と6音節に集中して

いる。

次の2行は、A without B, C without D という形および形のない形、色のない色といった逆説から構成されており、構文も意味もきわめて反復性が高い。音節数は、9と10。

おしまいの6行は、音節数はばらばらだが、'crossed' と 'lost' が韻を踏み、冒頭と似た形で 'hollow men', 'stuffed men' と 'men' を繰り返して終わる。

The Hollow Men はまさに心がうつろである語り手とその精神的な危機を訴えているわけだが、その精神的危機は語り手だけのものではなく、'we' という形で読者をも巻き込んでいく。現代のわれわれがなぜうつろなのかと言えば、エリオットの世界観でいえば、正統な、オーセンティックな信仰を失ったからであろう。そして、その信仰を失ったままそれを回復できない「われわれ」は、何ぞみずからを支えるのか？僕は、上述の韻律で、リズムで、かろうじて秩序ある世界をヴァーチャルに構築し、自らを支えているのだと思う。

こうした同じ文句を少しずつらしながら呪文のように繰り返す傾向は1930年の *Ash Wednesday* で一層はなはだしくなる。最初のセクションの冒頭の8行を引く。

Because I do not hope to turn again
 Because I do not hope
 Because I do not hope to turn
 Desiring this man's gift and that man's scope
 I no longer strive to strive towards such things
 (Why should the aged eagle stretch its wings?)
 Why should I mourn
 The vanished power of the usual reign?

ほくはもう一度かえりたくないの
 ほくはしたくないの
 ほくはかえりたくないの
 この男の才能やあの男の視野を望んで
 ほくはもうそういったことを得ようと努めない
 (どうして年老いた鷲はつばさを広げるのか?)
 どうしてほくは通常の支配の
 失われた権力を嘆かねばならないのか?

最初の3行の 'Because I do not hope' の繰り返しは、anaphora (首句反復) の見本のようなのだが、同時にこの一句は、イタリアの13世紀の詩人ガイド・カヴァルカンティのパッラータ *'Perch'io non spero di tornar giammai'* の英訳およびそのヴァリエーションである。ガイド・カヴァルカン

ティはダンテと同郷で5, 6歳先輩であり、清新体で愛の歌を歌った。引用された詩は、従来、ガイドがフィレンツェから追放され、あこがれの女性から離れた状態で死の直前に書いたと言われてきたが、これは最近の研究によると確たる根拠があるわけではないらしい。愛する人との別離は、文学的トポスであったから、現実を反映したものとは限らないのである。しかし詩人の現実を反映したものであるかはともかくとして、離れたところにいる女性を想い、しかも彼女のところに帰れないという状況を歌ったものであることは間違いない。

それに対し、エリオットの詩は、どちらかというと抹香臭いもので、恋愛の匂いはほとんど感じられない。なぜ、こんな詩の一節を冒頭に引き、しかもわずかに細部を変えながら繰り返しているのだろうか？

エリオットはガイドと同世代人のダンテもしばしば引用している。この時代の詩人たちに特別な思入れがあることは確かだろう。なぜこの時代の詩人なのか？

僕は2つの理由があると考えている。1つは、彼らが西洋近代の出発点となるような詩を創造したこと。近代というのは、ここでは非常に広い意味で用いている。エリオットは、19世紀末から20世紀初頭にかけて、西洋の世界観が大きく変わったことを感じ、そういった世界観のもとでどういう詩を書くべきかに悩んでいた。本人の私生活も夫人との関係を含め様々の困難を抱えていた。そういう世界も自分も混迷するなかで、原点回帰の意味で、西欧の詩の出発点に着目していると言えよう。

もう1つの理由は、ダンテやカヴァルカンティの時代は、信仰に揺らぎがないということだ。いまだプロテスタントとカトリックの分裂もない。そもそもキリスト教信仰に対する疑念や揺らぎが基本的にない。エリオットの時代は、ダーウィニズムやフロイト、ニーチェ、マルクスなどによりキリスト教的世界観が根本的に打撃を受けていた時代なのである。

さらに、カヴァルカンティにおいては、というより、12世紀からの宮廷風恋愛およびそれを継承発展させたシチリア派および清新体の詩においては、恋愛と信仰が重ね合わせられているというエリオットからみればうらやましいであろうような詩が書かれていた。

エリオットは知性と信仰、恋愛と信仰が分裂してしまった現代に生きることが苦痛だったと思う。しかしそこへはもう戻れないという痛切な思いが、「もうかえることを望めないの」という一句を切り取り、繰り返し、繰り返言のように繰り返す冒頭となったのではなかろうか。

*

モダニストたちは、良きにつけ悪きにつけ、自分が育った宗教（カトリックであったり、イギリス国教会だったり、ユニテリアンだったり）と宗派は様々であるから、何らかの形で離脱する。しかし、彼らの離脱には、それぞれ激しい痛みが伴い、それを克服するために、新たな世界観を創出しなければならなかった。あるいはエリオットのように、いったんは離れても、宗派を変えて、イギリス国教会へと改宗するしかなかった。

それに対し、1930年代の詩人たちは、思春期の出発点からすでに前の世代の少なくとも知識人た

ちは信仰の揺らぎや喪失を経験しており、彼らが信仰を離れるのは相対的にたやすかったと言える。そして、彼ら自身の意識の中でもそうだった。

信仰からの離脱を容易にし、さらに彼らに代替の世界観を与えてくれたのが、マルクスやフロイトであった。オーデンやマクニースの場合、その二重性は、伝記的にも明らかだ。

Ⅲ. W.H. オーデンにおける韻律と秩序

オーデンの祖父は父方も母方も牧師であった。また、どちらの叔父にも牧師がいる。マクニースの父は、アイルランド教会（イギリス国教会系）の牧師である。マクニースの親友だったアントニー・プラントの父も牧師であった。というわけで、彼らが、日本で通常考えるような宗教と無縁とか無宗教で育ったというのでは全くない。むしろキリスト教が深く浸透した家庭で育ったのである。

というよりも、そういう家庭に育ったからこそ、キリスト教的世界観が、少なくともインテリの世界では通用しなくなったという事態に敏感に反応していたのだと思う。彼らにしてみれば、キリスト教的世界観にとって代わるものは何であるのか。それは信ずるに値するのか、ということは小さな問題ではなかったはずだ。

オーデンにとって世界観の揺らぎは認識論上のものだけではなかった。そもそも第一次世界大戦で物理的にも世界は大きく揺さぶられたわけだが、戦争を避けたいという人々の気持ちにもかかわらず、やがて1930年代には不穏な動きがヨーロッパにうごめくことになる。そうした動きにオーデンはどう反応したのだろうか？また、そこでどんな詩を書いたのだろうか？

オーデンはスペイン内戦に関心を持ち、1937年の1月から3月にかけてスペインに渡っている。時系列を確認しておく、スペインでは1936年2月16日の総選挙で人民戦線派が勝利をおさめ第二共和制が成立した。しかし同年7月17日フランコ将軍ら、軍部、王統派、右翼諸党が蜂起し、内乱が勃発した。

オーデンがこれをニュースとして聞いたのは、マクニースとともにアイスランドを旅している時だった。オーデンはスペインに行くという決断をE.R. ドッズ（マクニースの友人でもある）に宛てて手紙を書いており、「僕は日々の政治的活動は嫌いでしないと思うが、ここには何か市民として、作家としてではなく、僕ができる何かがあり、行くべきだと思う。でも、あんまりシュールレアリストがいないといいんだけどなあ」。また、なぜこうしたことをするのかと問われて第一次大戦時のウィルフレード・オーウェンに惹かれたと答えている。

オーデンは、「詩が直接的に政治的である必要があるとは思わないし、そうであるべきだとすら思わないが、われわれの時代のように危機的な時期には、詩人は主要な政治的事件に関しては直接的な知識を持つべきだと思う」と述べている。彼は自分が兵士としてはへっぽこだと認めつつ、「そうならなければ、スペイン人に／のためにどう語ることができよう？」としている（Davenport-Hynes: 163）。

自らを嘲りつつも不安は感じていたようで、スペインに出かける前に同級生のトム・ガーランドや

作曲家のベンジャミン・ブリテンに会っている。

さらにスペインへ赴く途上のパリでクリストファー・イシャーウッドに会い旧交を暖めている。二人の関係は、ロマンティックな感情抜きでベッドを共にするというもので、互いを恋人とは考えていないのだが、セクシュアルな関係が友情に独特の彩りを添えているというものであったと、イシャーウッド自身が回想している (Davenport-Hynes: 164)。

オーデンのスペインでの活動は明確にはしがたいところがある。本人の報告や記事が、情景は曖昧さの余地なく描いているものの、政治的な状況については口を濁しているからだ。

判っていることと言えば、1937年1月半ばに共和派の拠点の一つであったバルセローナに着いたこと、スペイン医療援助委員会の保護のもとに旅をしていたようであること、しかしながら彼らの仕事やプロパガンダの仕事はほとんどしていないことなどだ。オーデンはバレンシアのホテルで、ケストラーや若い特派員やルーマニア人パイロットらと酒を飲んでいるのだが、数日後パイロットは戦死し、ケストラーは逮捕され死刑判決をうけ、また別のものは薬物過剰摂取で死亡した。

オーデンはサラゴサに近い前線で攻撃に加わったほかは、戦時の多くの人と同様、酒を飲み、待機しているのだった。彼は失望して、予定を数ヶ月切り上げてロンドンに戻った。

オーデンの帰国が3月で、3月に書き上げられ、5月にフェイバーからパンフレットの形で出版されたのが 'Spain' (後に 'Spain1937' と改題された) である。オーデンの印税はすべてスペインへの医療援助に寄付された。

この詩には 'To-day the deliberate increase in the chances of death; / The conscious acceptance of guilt in the necessary murder;' (今日では、死の確率の故意の増加、/ 必要な殺人における罪悪感の自覚的受け入れ) という一節があり、これが翌年ジョージ・オーウェルの攻撃にあうことになった。オーデンは自分の意図が誤解されたと感じたが、1940年には 'the necessary murder' を 'the fact of murder' と修正した。

オーデンが戦争に関して書いた詩はこの詩が傑出して有名になってしまったが、ある意味ではより重要なのが、翌年中国をイシャーウッドとともに旅して書いたソネット連作の 'In Time of War' である。

オーデンとイシャーウッドは1938年初頭に中国に向けて出発した。1月25日にエジプトに到着している。2月16日に香港に到着。そこで中国大使のアーチボルド・クラーク・カーの知遇を得るが彼には後に漢口 (Hankow) や上海で再会することになる。

二人の共著のタイトルは *Journey to a War* であるが、1939年に出版された初版と、1973年に著者自身が改訂した第二版 (現在、Faber から出版されているものはこれと同じ) では相当に内容が異なるので注意が必要である。詩の場合も、'Spain' のみならず、オーデンは詩の字句や時にはスタンザ単位で削除してしまったり、あるいは詩そのものを全詩集からも抹消してしまったりするなど、かなりの時間を経過してからも作品に手を入れたり、ボツにしたりしている。この点は同時代人の詩人であったマクニースが書いて数年間は手を入れることもあるが、それ以降は独立した作品と考え原則として改稿しなかったのとは対照的である。

1941年の初版（僕の手元にあるのはアメリカの Random House から出たもの）では、カバージャケットに中国と日本の地図が書かれ、日本海や東シナ海に軍艦が浮かび、中国本土上を戦闘機が飛んでいる。表紙裏には THIS UNDECLARED WAR IN CHINA というタイトルのもとに2冊の本が宣伝されていて1冊は本書 *Journey to a War* であり、もう一冊はエドガー・スノウの *Red Star Over China* であるが、宣伝文句には 'THIS IS THE BOOK THAT TELLS WHY / JAPAN CAN' T WIN!' とある。日本でもスノウの『中国の赤い星』は著名な本であるが、戦時中にこういう風に売られていたとは知らなかった。

初版本では、見返しには中国の地図があるが、第二版にはない。

最初に E.M. フォスターへの献詩があったあと、前書きがあり、これは初版は一つで、第二版は初版のものと、第二版で書き足したものが両方掲載されている。

実質上、本文の最初は London to Hongkong と題された連作詩である。初版は 'The Voyage', 'The Sphinx', 'The Ship', 'The Traveller', 'Macao', 'Hongkong' の6篇である。

一方、第二版も6篇ではあるのだが、いろいろ異なった点がある。まず、詩に番号が振られている。'I. Whither?', 'II. The Ship', 'III. The Sphinx', 'IV. Hong Kong', 'V. Macao', 'VI. A Major Port' である。

初版第1篇の 'The Voyage' は、第二版の第1篇 'I. Whither?' と実質的に同じと言ってよい。ただし、'When' が 'As' (l.3) になったり、'wind' が 'breeze' (l.6) に変わったり、イルカの描写の 'with leap and abandon' が 'with leap and panache' になったり (l.13), 'The hours' が 'Times' (l.16) になったりしており、さらにコンマの有無、'and' の有る無しなど細かな推敲は多数ある。

この第1篇では、旅人が主人公のように出てくるが、第三スタンザで、

No, he discovers nothing: he does not want to arrive.

The journey is false; the false journey really an illness

On the false island where the heart cannot act and will
not suffer:

He condones the fever; he is weaker than he thought; his
weakness is real.

(ll.9-12)

いや、彼は何も発見しない。彼は到達したいと思っていない。

この旅はにせものだ。にせの旅は本当に病んでいて

心が動かず、苦しみもしないにせの島に行くもの。

彼は熱を見逃す。彼は思っていたより弱い。彼の弱さは本物。

(英語のテキストは初版本による)

イシャーウッドとオーデンは、この *Journey to a War* という本をフェイバーとランダムハウスか

ら委嘱されて書いているわけだが、彼らが出発したのは盧溝橋事件が起こってほどない時点である。つまり、盧溝橋事件が1937年7月7日に勃発し、近衛内閣の不拡大方針にも関わらず、戦線は拡大していく。8月にはいると、戦火が上海におよび、中国軍が日本艦隊を爆撃したり、日本軍が杭州の航空基地を爆撃したりする。日本軍はさらに国民政府の首都南京に爆撃を加える。8月14日蒋介石は全国総動員令を発令、11月に日本は大本営が設置され、上海制圧のあと、南京を攻略する。この過程で生じたとされるのが南京事件（南京大虐殺）である。蒋介石（国民政府）は南京から重慶に首都を移し、日本への抗戦を続けた。1938年1月近衛内閣は「爾後国民政府を相手とせず」との声明を出したため、それまで秘密裏に行っていた駐華ドイツ大使トラウトマンによる和平工作は不成功に終わった。

イシャーウッドによれば、1937年初夏に委嘱された時点では旅の本というだけであつたが日中戦争勃発にともない行き先を中国に決めたとのことである。ただし、彼らは、スエズ以東に行くことは初めてであり、中国の事情にも日本の事情にも通じてはいない。その点は、スペインに行く以上に何が理解できるのかという不安が伴うものであつただろう。そういう自己認識が先に引用した詩には反映されているのである。

自ら認めているように、二人とも中国語は出来ないし、「極東」政治にも特別な知見があるわけではなかった。彼らが現地で得た情報がどれくらい信用に値するかを判断することも事実上不可能であつた。

そういったことを自覚したうえで、また特定のイデオロギー的な立場に凝り固まることなく素直な見物人として見たり聞いたりしてみようという態度で臨んでいる。

先に引用した詩に話を戻すと、オーデンは第二版では、'The journey' を 'His journey' (l.10) に、'the false journey' を 'his unreal excitement' (l.10) に、'On the false island' を 'On a false island' (l.11) に、'the fever' を 'his fever' (l.12) と変えている。the という曖昧さを含む定冠詞から 'his' と '旅人の' に限定して話の焦点を合わせやすくしているし、10行目では、'The journey is false' と述べた後、初版では 'the false journey' と語順を変えてはいるもののトートロジカルな描写が続くところを 'his unreal excitement' と旅人の根拠に欠ける興奮と、旅人の内実に焦点を当てた記述となっている。

この詩は1スタンザが4行からなり、5スタンザ20行の詩であるが、1行がながく音韻数は13または14が多い。しかし韻は踏んでいない。

初版では2番目の詩が 'The Sphinx'、3番目が 'The Ship'、4番目が 'The Traveller' であるが、第二版では、2番目が 'II. The Ship'、3番目が 'III. The Sphinx'、4番目が 'Hongkong' となっている。'The Ship' と 'The Sphinx' の順番が入れ替わり、'The Traveller' という詩は削除されている。ちなみに 'The Traveller' という詩は、4行、4行、3行、3行という区切りの古典的なソネットであり、韻は abab cdcd efe gfg という形で踏んでいる。1行は10音節。

詩型について言えば、'The Sphinx' も 4, 4, 3, 3 のソネットである。ただし、韻の踏み方が abba cddc' efe gfg で前半で抱擁韻が用いられている。次の 'The Ship' も 4, 4, 3, 3 のソネット

である。こちらは、韻が abab cdcd efe fef となって前半 8 行が交差韻で、後半 6 行は 2 種類の韻で緊密にまとめている。‘The Sphinx’ も ‘The Ship’ も 1 行は 10 音節である。

Journey to a War という本は、前述のように、最初にオーデンの 6 篇の詩（そのうち 5 篇はソネット）があり、次にイシャーウッドの散文によるルポルターージュがあって、最後は、オーデンによるソネット・シークエンスと韻文によるコメンタリーから成っている。ソネットの部分は、冒頭のソネットと同様に、ペトラルカ風ソネットで、4 行、4 行、3 行、3 行の行わけで、abba cddc eef ggf（4 行詩句は交差韻になることもあるし、3 行詩句の韻の踏み方には様々のバリエーションがある）などと、きれいに韻を踏んでいる。

ただし、例によって、初版と第二版では大幅な書き換えと削除が存在する。初版では、ソネット・シークエンスのソネットは 27 篇であった。それが第二版では 20 篇に削減されている。初版の IX, X, XIV, XV, XX, XXV, XXVI がカットされており、初版の XVII と XVIII は順番が入れ替え、初版で末尾に置かれた XXVII は第二版では 18 番目と最後から三番目の位置に置き換えられている。

ここでは細かい指摘は省略するが、初版から残存したソネットにも字句の修正、推敲は多数ある。

連作ソネットは、人間の進化を辿る形で進行していく構造を持っている。I では天地創造から始まり、II では、‘They wondered why the fruit had been forbidden’ とエデンの園が描かれ、III では人間に言葉が与えられる、といった具合だ。こうした人間の歴史を巨視的にたどるという手法は、‘Spain 1937’ でも、より小規模な形ではとられている。‘Spain 1937’ では、‘yesterday…’ という形が繰り返され、歴史が振り返られ、それと対照する形で、‘today…’ や ‘tomorrow…’ というフレーズが繰り出されていた。

連作ソネット ‘In Time of War’ の方は、歴史の進行が XIII まで続く。XIV になると、‘Yes, we are going to suffer, now; the sky /Throbs like a feverish forehead’（そう、われわれは今や苦しむことになる。空は、／熱のある額のように脈打っている）とあるように、（日本軍による）空襲を描き、現在進行中の事態を描写するところまでくる。

しかし、ここまでの展開があるせいで、また、露骨に日本軍とか中国側などといった言及がないせいもあって、眼前の戦争を描いているのだが、同時に、文明の発展・発達の帰着点としての戦争という視点が出てくる。オーデンにしてみれば、スペイン内戦を経験したばかりであり、洋の東西を問わず、科学文明・テクノロジーが発達すれば、それをを用いた戦い、戦争を人間はしでかしてしまうのだという視点が出てきたのだろう。

続く XV も（日本軍の）戦闘機およびパイロットが描かれる。‘they can only see / The breathing city as a target which / Requires their skill’ というのは、いかにもオーデン的な鳥瞰的な視点だがこの場合、題材からの要請と完璧に合致している。XVII では、野戦病院が、XVIII では戦争に翻弄される平凡な男の運命、XX では、戦争から逃れる難民が ‘They carry terror with them like a purse’ と彼らへの共感と突き放したユーモアの入り交じった不思議な味わいで描かれる。

以上のように、27 篇のソネット連作は、前半は人類の歴史を巨視的、アレゴリカルに振り返って

おり、後半はまさに彼らが旅した中国本土での中国と日本の戦争が描出されている。

分岐点が14番目となっているのも、前半13篇、後半14篇というバランスを考えてのことだろう。

ここで私の議論にとって重要なのは、この混沌とした全体像を把握しきれない日中戦争の中で、オーデンが非常に伝統的な詩型によって、またそのきわめて整った韻律によって、さらにまた、人類の歴史を振り返るといった時間的なパースペクティヴを創出することにより現在ただいまの位置を据えつける土台を詩の世界に創出することによって、混沌とした世界に抗して、詩の世界に秩序を与えていることだ。

スペイン内戦でも、オーデンは共和派が決して一枚岩でなく混乱していたこと、また、バルセロナでは左派による教会の破壊などを見てショックを受けているが、イギリスに帰国して 'Spain' という詩をパンフレットの形で書く時には、Yesterday, Today, Tomorrow という時間軸を据え付けることによって、また一貫して4行詩句（3行目だけが短い）を用いることによって、詩の世界の秩序を構築している。

オーデンに関して言えば、中国旅行のあと、アメリカに行き、そこでは宗教への回帰が見られるが、それはアメリカに行って急に改心したのではなくて、スペインや中国での経験、そこでの人間観の深化などが積み重なったことと考える。

*

IV. マクニースの『秋の日記』における押韻パターンの変容

一方、マクニースは、オーデンとの比較で言えば、イデオロギー上の揺らぎが少ない。また、オーデンのような激しい改稿、作品の削除といったことはない。マクニース自身、作品に関して、数年間手を入れることも認めるが、それ以降は、作品は作者から独立した一個の存在となると考えているのである。

ここでは、マクニースの『秋の日記』(*Autumn Journal*)における音韻システムを取り上げたい。『秋の日記』は作者がその前書きで書いているように、1938年8月から翌年の1月にかけて書いたもので、その間にヒトラーのチェコ進軍をめぐるミュンヘン会談があり、その宥和政策をめぐりオックスフォードでの補欠選挙に関しマクニースは反宥和政策の立場で選挙の応援に出かけたり、すでに勃発していたスペイン内戦の終盤にマクニースがバルセロナとその周辺を訪れるといった激しい政治的季節、イデオロギー対立の季節に執筆された作品である。

当然、世の中全体にも、攻撃的な言説が飛び交うし、プロパガンダがまき散られる。そういった中で、マクニースは党派的に動くのではなくて、一市民として自分の意見、考えを形成し、表明していく。彼は自分の意見が最終的な判断であるとか、バランスの取れた判断であるとは考えていないし、そういうものを提供しようとも思っていないと断っている。彼は時の流れの中で、自己矛盾に陥ることもおそれずに、その時その時に感じたこと、考えたことを正直につづったのだ。

マクニースもまた、オーデンと同様に、こうした動乱、混沌とした時代を描く際に、押韻を整えて詩の内部に確固たる秩序を形成している。『秋の日記』では、全体が4行詩句で書かれている。作品は24のCantoから成るのだが、各Cantoはおよそ70-90行程度の長さで、原則として4行詩句がabcbの形で押韻するとCantoの終わりまで4行詩句のなかの2行目と4行目が押韻するパターンを保持する。別のCantoで1,3行目で押韻すると、そのCantoの終わりまで1,3行目の押韻パターンを保持するのである。ただし、1行ごとの長さ、音韻数はばらばらである。こうして、各Canto（マクニース自身は、Cantoともsectionとも名付けず、ローマ数字を割り振っているだけである）内には、少なくとも押韻に関しては統一感が保たれているし、作品全体もヴァリエーションをとまないつつも、一定のパターンを最後まで持っていると言える。

ただし、ここでオーデンと異なる点がある。それは、『秋の日記』では、押韻の原則パターンがある時点で揺らぎを見せるのだが、それが内容との連関、作者の世界との向き合い方の変化、コミットメントの度合いの変化を反映しているという独自の表現方法を取っているということだ。

先に述べたパターンは、XVIIIの最後の4行で打ち破られる。4行詩句が2,4行目の押韻で始まり、ずっとそのパターンを守ってきたのに、最後の4行だけ、1,3行押韻なのである。この4行は、

Still there are still the seeds of energy and choice

Still alive even if forbidden, hidden,

And while a man has voice

He may recover music.

だが、活力と選択の種はまだ残っている、

たとえ禁じられ、隠されたとしてもまだ生きている。

そして声を失わない限り

人は音楽を取り戻せるかもしれないのだ。

である。内容的には、その直前で、ヒトラーの焚書を示唆してこのままだとオーケストラまで焼かれてしまうだろうと述べた上で、それでも希望の種はあると歌っているところだ。押韻に関しては、そこまでの数十行と押韻のパターンが変化したことを読者に気づかせるためか、はじめの2行では‘still’を三度も繰り返しているし、2行目では‘forbidden, hidden’とinternal rhymeを用いている。つまり、ここで転調があるよ、と読者に合図を送っているわけである。

それをうけたXIXでは1,3行目が押韻のパターンと、2,4行目が押韻のパターンが交錯している。これまでは、1,3行の押韻で始まった場合、cantoの終わりまで同一パターンで行っていたのだが、XIXでは、1,3行押韻が10回、2,4行押韻が4回、1,3行押韻が再び1回、2,4行押韻が1回、そのあとまたしても1,3行押韻が6回となり、押韻のパターンがこれまでになく揺れ動いている。このcantoでは、後半、別れた恋人ナンシーへの想いがつづられている。

XXでは、40行目までは、2,4行押韻と1,3行押韻が交錯しているが、41-48行目にかけて、

And history has refuted them and yet
 They cast their shadows on us like aspersions;
 Propellers and white horses,
 Movement, movement, can we never forget
 The movements of the past which should be dead?
 The mind of Socrates still clicks like scissors
 And Christ who should lie quiet in the garden
 Flowered in flame instead.

歴史は彼らを論破したのに

彼らは灌水のように影をわれわれに投げかける。

プロペラと白波、

動きよ、動きよ、われわれは決して忘れられないのか、

死んでいるはずの過去の動きを？

ソクラテスの精神は未だにはさみのようにチョキチョキ言い、

庭で静かに横たわっているべきキリストは

炎となって花開いた。

ここは、語り手がナショナル・ギャラリーで、中世の絵画、ヴェネツィア派などの絵画を見て、そこに描かれた過去の価値観が見るものを脅かすという場面である。ここでは、初めて1, 4行押韻のパターンが出現する。しかし、このパターンはこの8行だけである。

ここでも、引用部分の4 - 5行目でも、前述の押韻が不規則な部分と同様に、'Movement, movement.../The movements...'と同じ単語が3度繰り返されている。しかもこの8行の直後は、一行'...'と単語のない行で、内容的に大きな区切れ目を明示している。

さらに次のXXIになると、1, 4行押韻と2, 3行押韻が交互に繰り返されるので、これはむしろ8行詩句で、1, 4行目と6, 7行目が押韻していると見ることができる。

XXIIでは、不規則性はさらに高まり、仮に8行をスタンザとすると、第1スタンザは、1, 3行と6, 8行で押韻、第2スタンザは2, 4行と5, 7行で押韻、第3スタンザは、1, 3行と6, 8行で押韻、第4スタンザは、1, 3行と5, 7行、第5スタンザは、2, 4行と5, 7行で押韻となっている。

以上から判るように、XVIIIの末尾以降は、もうそれ以前のシンプルな押韻パターンに戻ることはないものであり、それどころか、詩が進むにつれて押韻パターンは複雑さと不規則さを増して行くのである。

しかし、それが頂点に達するのは、全体で終わりから2番目のcantoであるXXIIIだ。ここでは、まず最初のスタンザが7行で、しょっぱなから不規則である。続く第2スタンザからは、1, 4行が韻を踏み、2, 5行が韻を踏むというこれまでにない事態が出現する。これは何がここまででない特

徴かと言うと、ここではじめて4行詩句に分けることができない押韻パターンが出現したということなのだ。これまでは、8行詩句と解釈もできるが、4行詩句を単位にして、4行詩句ごとに2つの押韻パターンが交互に出てくるとも解釈できた。しかし、2,5行で押韻するとなれば、8行を4行ずつにわけて、4行詩句と捉えることは、少なくとも押韻の観点からは出来ない。

では何故、XXIII がこうした最も踏み込んだパターンになっているのだろうか。直前の *canto* で語り手（マクニース自身と考えてよい）は、イギリスを離れ、ドーヴァーからダンケルクへ進み、フランスへと渡る。XXIII では、いよいよピレネー山脈を越えてスペインへと入る。時は1938年の年末、スペイン内戦のただ中で、彼が向かったバルセローナはフランコおよびそれを軍事的に支援するイタリア軍から空爆を受けていた。

語り手は、バルセローナの市民が「牛乳も魚も果物もタバコもバターも」ないけれど、「人間的な価値」は残っている様子を描く。バルセローナでは飢えをしのぐために人々はベランダで鶏を飼っていた。

語り手は、XXI で8行詩句を用いるようになって、XXI では迫りくる死のイメージを暗示しつつ、どう生きるべきかを考え、XXII では、イギリスを立ちフランスに渡り、XXIII でスペインに到達する。

XXIII の第2スタンザのおしまいの2行と第3スタンザの1行は、

Will there ever be a green tree or a rock that is dry?

The shops are empty and in Barcelona the eye-

Sockets of the houses are empty.

いつか青々とした木や乾いた岩が見つかるのだろうか？

店はどこもからっぽで、バルセローナでは家々の

眼窩もからっぽだ。

とあるが、この韻の踏み方はひどい。‘dry’ と ‘eye’ で踏んでいるのだが、この ‘eye’ は ‘eye socket’ という複合語を途中で切っている。行またがりというだけでも破格だが、単語で行をまたがらせている破格中の破格である。しかしこれには表現上の必然性がある。つまり、家々には食べ物がなく、からっぽ、それは正常な事態ではなく、異常事態である。その異常さを韻を踏みつつも、普通でない韻の踏み方をする事で、異常事態を表現している。ここにマクニースの戦争や世の中の動乱への向き合い方、表現方法の特徴が現れている。彼は、大仰な言葉づかいや、悲惨さをクローズアップする方法ではなく、韻を踏むという彼なりの詩の内部秩序を守りつつ、同時に、その秩序に尋常でない緊張感を走らせることによって、彼らしく非常事態を伝えているのだ。

さらにこの *canto* には、1カ所だけ4行詩句がある。

Now I must make amends

And try to correlate event with instinct

And me with you or you and you with all,

No longer think of time as a waterfall

今僕は償いをしなければならない、

出来事と直感を関連づけることに努め、

僕と君もしくは別の君、そして君と皆を結びつけようと努めなくてはならない。

もう時間のことを滝のように考えまい

当然この4行は、強調されるわけだが、引用部分の3行目の 'And me with you or you and you with all' で 'you' が短い間に3回繰り返されることによって一層目立つ仕組みになっているのは、前にあげた例と同じだ。マクニースは、同じ単語を3回繰り返すというキリスト教徒にとっては三位一体など意味深い数（回数）を提示することで、ここは他の所と違うよ、というシグナルを出しているのである。ここでは、償い、そして自分が変わらねばならない、ということが強調されている。これまでは、のらくら者の態度を愛してきたのだが、この時、バルセローナで意志と良心を探し求める決意をするのである。

この canto の最終行は、1行で孤立している。'It is the cock crowing in Barcelona' (バルセローナに鳴く雄鶏だ)。これはバルセローナのリアリスティックな描写であると同時に、福音書のペテロの否認の引用でもある。

こうしてバルセローナでの時は、イエスの生涯のもっとも劇的な瞬間と重ね合わされている。また、8行詩句が、もはや4行詩句に分けられなくなったのは、4行詩句同士が互いに越境しているわけで、他国からやってきたマクニースのバルセローナ市民への連帯、隣人が一つになる、という彼のコミットメントが提示されているものと僕は考えている。彼は自分のコミットメントを押韻パターンの変化によって表現したのである。

Canto XVIII 以降の押韻パターンに揺らぎを与え、しだいにその揺らぎを大きくしていき、ついにはこれまでのパターンを打ち破ることで、自分がそれまでの自分の殻を破って、共和派、バルセローナ市民の立場にコミットしたことを表現したのである。

そこまでには、補助的な手段として、XVIII 以降は、1938年12月（から翌年新年）という時間が、頻繁に（相対的なものだが）明示される。このあたりの時間の扱いは、オーデンが歴史を巨視的に振り返るのは対照的で、マクニースの場合は、ただいま現在にフォーカスするのである。

*

以上、ジェイムス・ジョイス、T.S. エリオット、W.H. オーデン、ルイ・マクニースの韻律との付き合い方を見てきた。19世紀末から20世紀初頭にフリーヴァースという押韻を用いず、しかも一行の音節数もばらばら（自由）な詩型式が英語圏だけでなく、ヨーロッパ中で用いられたこともあり、

モダニストや1930年代の詩人は、韻律というものとどう向き合うかに自覚的にならざるを得なかった。

ジョイスのように伝統的な韻律を用いた後、散文の世界に行ってしまう、詩には小説に対するような大きなエネルギーを注がなくなってしまう者もいるし、エリオットのように、若書きのものは定型詩で、自由詩を書くようになり、再び定型詩の要素を取り戻した者もいる。オーデンやマクニースのように、混乱、混沌とした現実（戦争を含む）を描くのに、むしろ積極的にソネットや4行詩句を用いて、むしろ外的世界の混沌に抗した者もいる。

しかしそもそも何故フリーヴァースは19世紀半ばにアメリカでホイットマンが用いた時には孤立した現象であったのに、19世紀末から20世紀初頭にかけてはフランスから発して各国に広まったのであろうか？

私はそれを世界観の崩壊と結びつけて考えているのである。つまり、従来のキリスト教的世界観がダーウィンやニーチェやマルクス、フロイトによって揺さぶられ、少なくともインテリ層は無条件に教会の説く世界観を受け入れ難くなった時に、世界をどう表現したらよいかという根源的な悩みを芸術家は抱えることになった。

そのため19世紀末から20世紀初頭には、詩だけでなく、音楽（12音技法）や絵画（キュビズム）、小説（全知の語り手の消滅）でも何百年と続いてきた技法を棄て去り、新たな世界の描き方を案出する必要にせまられた。

つまり、世界観が揺さぶられ、崩壊することによって、それ以前の詩人が自明のこととして問い直す必要を感じなかった問題に向き合う事になったのである。

その時に、詩人は詩を書くことは一つの世界—それは現実を描写したものであることもあるし、幻想によって別の世界を創出することもあったろう—を創造することなのだという点に自覚的になり、自分が創り出す世界の秩序をどう構築するかと考えるようになった。

その結果、あるものは、これまでとは異なった秩序（混沌を含む）を作り出すべくフリーヴァースを選択したのであり、またあるものは、逆に古典的な定型を選びとって現実世界の混沌に抗したのである。

拙論では、20世紀前半の詩人たちが、詩を書き、一つの世界を創出する際に、詩の中の世界の秩序を構築する原理として、二つの原理が軸となっていることを明らかにしたつもりである。一つは、キリスト教的世界観崩壊後の世界観であり、もう一つは、韻律（の有無）による詩世界のリズム的秩序である。

Reference

(i) James Joyce 関係

- Joyce, James. *Poems and Exiles*. Ed. J.C.C. Mays. London:Penguin Books, 1992.
 Joyce, James. *Chamber Music*. Ed. William York Tindall. New York: Columbia University Press, 1954.
 Joyce, James. *Letters of James Joyce vol.1*. Ed. Stuart Gilbert. New York: The Viking Press,1966.
 Joyce, Stanislaus. *My Brother's Keeper*. Cambridge: Da Capo, 2003

(ii) T.S.Eliot 関係

- Eliot, T.S. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1974.
 Eliot, T.S. *Inventions of the March Hare*. Ed. Christopher Ricks. London: Faber and Faber, 1996.
 Eliot, T.S. *The Letters of T.S.Eliot vol.1*. Ed. Valerie Eliot. London: Faber and Faber, 1988.
 Sigg, Eric. *The American T.S.Eliot — A Study of Early Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
 Miller, James E. *t.s.eliot — The Making of an American Poet*. Pennsylvania: The Pennsylvania State U.P.,2005.
 Gordon, Lyndall. *T.S.Eliot — An Imperfect Life*. New York:Norton, 2000.

(iii) W.H. Auden 関係

- Auden, W.H. *Journey to a War*. With Christopher Isherwood. London:Faber and Faber, 1939, 1982 ; Random House, 1939.
 Auden, W.H. *Selected Poems*. Ed. Edward Mendelson. New York: Vintage, 2007
 Davenport-Hynes, Richard. *Auden*. New York: Pantheon, 1995.
 安田章一郎, 風呂本武敏, 櫻井正一郎編著『オーデン名詩評釈』(大阪教育図書, 1981年)

(iv) Louis MacNeice 関係

- MacNeice, Louis. *Autumn Journal*. London: Faber and Faber, 1939.
 MacNeice, Louis. *Collected Poems*. Ed. E.R.Dodds. London:Faber and Faber, 1966