

Interrelated Functions of Space and Seeing in Wordsworth : as compared with the case of Ted Hughes

Yoshino Masaaki
九州大学言語文化部

<https://doi.org/10.15017/1355877>

出版情報 : 英語英文学論叢. 42, pp.15-30, 1992-02. 九州大学英語英文学研究会
バージョン :
権利関係 :



Wordsworth における空間と視線の問題

——Ted Hughes との比較において——

吉 野 昌 昭

19 世紀の詩人 Wordsworth と現代 20 世紀の詩人 Ted Hughes は、言うまでもなく、それぞれに独自の詩的世界をつくりあげており、加えて両者間に直接の影響関係が認められるわけでもない。すくなくとも、ヒューズが、こと改めてワーズワスに言及したり、またオマージュをささげたりしたことは無い。しかし、この二人は詩人として、いわば体質的に少なからず共有するところがあると思われる。たとえば、ヒューズには、少年少女のための詩の手ほどきとして初めラジオの電波にのり、のちに書物のかたちをとった *Poetry in the Making* があるが、このなかには先輩詩人の作品 *The Prelude* が影を落としていると思われる箇所がなくはない。野山をかけめぐって動物や鳥をつかまえた無邪気な子供時代と、やや長じてのち罟や網をベンにかえて、詩作に移った時期のことに触れ、自分にとって詩作行為とは実際の狩りの延長線上にある、つまり詩作は現実の動物に匹敵する「生命あるもの」の捕獲をめざす行為にほかならない、と彼は述べるのであるが、少年のころの成長を扱う、この辺りには、鳥を追いまわす少年 “a fell destroyer” (*The Prelude*, 1805, i. 318) の記述から、少年の内面へと関心を移していくワーズワスを思わせるところがある。仮にその影響を意識していなかったにせよ、現に直接的影響がなかったにせよ、*Poetry in the Making* の主題の選択にワーズワスを思わせる点のあることは否定できない。だが、これを別にしても、ふたりの詩人の詩作上の意識における共通性がまた、顕著である。完成された詩の世界は互いに違っているが、詩の質ないし技法の面で興味深い類似が認められる。

本論は先ず、ヒューズの詩作意識と技法について触れ、それを踏まえてワーズワスを考察する。いいかえれば、ヒューズの視点に拠ってワーズワスを考える、ということになる。ふたりの作品に共通して現れる「池」「湖」といった空間をめぐって、また、その処理の仕方、視線の動きといった点に注目しながら、ヒューズに先行してワーズワスが切り拓いた創作技法について考え

てみたい。

ヒューズ——詩と詩論

Poetry in the Making のなかでヒューズが語る詩作の秘密はそのまま彼自身の作品のすぐれた説明ともなっていて興味深い。かれに言わせると、詩をかくことは動物をつかまえることと同じである。当初、詩を書き始めた十代後半のころには気づかなかったが、その後になって彼は、詩をつくる緊張と喜びが動物や鳥や魚をつかまえるときの緊張やよろこびと違うものではないと知った、というのである。では、なぜ動物を追ったのか、なぜ詩をつくろうとするのか。それはまず、動物と詩のいずれにも備っている“a certain wisdom”¹⁾を手にいれたいと彼が考えるためである。かささぎやフクロウや兎が詩人とは別個のいのちをもつ存在であることは言うまでもない。が、詩作品もまた同様に、その作者からさえ切り離して考えられるべき存在であり、それ独自の生命をもつものとして認められる、とかれは考えている。詩作品は、人工的、恣意的につくりだされるものではなくて、作者すら気のつかない“something special”²⁾を備えて自然に生まれてくる、とヒューズは言うのだ。この“something special”こそ、かれが狙うものである。動物も詩も、未知の“wisdom”を〈異界〉からかれのもとに届けてくれるのだ。ヒューズが shamanistic な関心を抱いたとしても、それは当然な成り行きであろう。

さて、詩という生き物をどうやってつかまえるのか。もちろん彼は、山や野へ出かけはしない。かれが向かう場所は彼自身のこころのなかである。このとき彼は軽い催眠術にかかったような状態に入り、精神の集中が自然なかたちで達成されるという。“The special kind of excitement, the slightly mesmerized and quite involuntary concentration with which you make out the stirrings of a new poem in your mind, then the outline, the mass and color and clean final form of it, the unique living reality of it in the midst of the general lifelessness, all that is too familiar to mistake.”³⁾ “mesmerized”の1語はキーワードである。その状態にあって、詩人は“liv-

1) Ted Hughes, *Poetry in the Making* (London: Faber and Faber, 1967), p. 15.

2) *do.*

3) *ibid.*, p. 17.

ing reality”を追うハンターなのである。詩人のこころは、彼自身にとってさえ理解の及ばない不可思議な場所であり、漠たる「感情」(feelings)や「考え」(thoughts)が渦巻いている〈異界〉である。

こころという異界については、ヒューズはつぎのように述べる。“There is the inner life, which is the world of final reality, the world of memory, emotion, imagination, intelligence, and natural common sense, and which goes on all the time, consciously or unconsciously, like the heart beat.”⁴⁾しかし、記憶、感情、想像力、知性、常識から成立している、その世界に分け入ろうとすると、“elusive or shadowy thoughts”⁵⁾のみが徒に湧いてきて、容易に“reality”は発見できない。そこで上の“mesmerized”の状態での突入が有効になってくる。この状態で精神を集中するうちに、捕えどころのなかった“elusive”なものの輪郭、重量感、色彩、形が定まってきて、ひとつの“creature”ないし“spirit”⁶⁾としてのまとまりを得るにいたる。これが目指す獲物である。そして、それを捕まえる方法としヒューズが示唆するのが、“raid” “persuasion” “ambush” “dogged hunting” “surrender”⁷⁾といった戦略的思考方法——“thinking process”といってもよいし、“trick”ないし“skill”⁸⁾といってもよからう——である。これらの方法についていちいち具体例は示されないが、たとえば、自作の“View of a Pig”に言及して、これは手押し車で運ばれていく一頭のぶたの死体を“stare”し、そこから生じるさまざまな感慨を“rapidly and briefly”にまとめあげた作品だ、と述べるなど、彼の言わんとするところは容易に理解できよう。作品に必要な“thoughts”だけを選ぶに際して、その時々によさわしい、さまざまな戦略が使われるということである。このようにして、詩の対象、“creature”(ないし“spirit”)を捕獲する態勢がととのつたら、その獲物を言葉(words)とイメージとリズムによって具体化する、といったところがヒューズの趣旨である。

“mesmeric”な精神集中の方法について、つまり、対象にこころを潜める術の習得について、かれは、つりの話をもちだして、それは水面のうきをみつめる要領だと解説する。釣り人は、静止しているうき(“the still point”)に

4) *ibid.*, p. 57.

5) *ibid.*, p. 58.

6) *ibid.*, p. 19.

7) *ibid.*, p. 57.

8) *ibid.*, p. 58.

神経を集中しつつ平行して、水面下の闇にひそんでいるはずの魚 (“the fish below there in the dark”) をも意識している。静点を中心にして生じる思索、静点をめぐって想像力が拉致してくる様ざまなおもい、これが詩人にとっての魚である (“the still point is the float and the things that concern the float are all the fish you are busy imagining”).⁹⁾

さて、想像力をもちいて、こころという〈闇〉ないし〈池〉に動物や魚をもとめる、その具体例をヒューズ作品によって検討しよう。詩人のこころは、“The Thought-fox” では「深夜の森」と形象化され、“Pike” では深い池、「伝説的な深みの池」と形象化されている。“The Thought-Fox” が書かれたのは、かれがロンドンの下宿に一人住まいをしていたころの、ある雪の夜のことである。星のない夜の雪明りのロンドン、そのロンドンという現実空間に故郷の深夜の森という想像空間が重ね合わされる。時を刻む時計の音だけがひびく静かな室内で、かれは下宿の窓のそとに広がる想像空間に遊ぶことになる。それに、なぜかその夜、かれは詩を作る気分になり、机の上の白い紙をまえに、すでにこころの準備はできているのだ。かれは戸外のロンドンの闇、いや想像空間に転じた故郷の森に視線を投げる。「他者」 (“something else”) の気配を感じた彼は、その闇を凝視する。と、一匹のキツネが姿を現す。最初は木の葉や枝にふれる鼻先、ついで光る一對の眼、また雪の上にしるされる足跡と、キツネは徐々に姿を明らかにしてくる。そして凝視する詩人に応えるかのように、最後にキツネは一つの〈眼〉となってかれと向き合う。

... an eye,
A widening deepening greenness
Brilliantly, concentratedly,
Coming about its own business¹⁰⁾

ここに現れた「他者」としてのキツネは詩人の想像力の産物であり、こころの中から引き出されたキツネである。詩人から独立した「他者」としてキツネは、かれのまえに立ちほだかり、逆にかれを凝視する。詩人の立場は、見

9) *ibid.*, pp. 60-61.

10) *ibid.*, p. 20.

る者から見られる者へと転じた。動物や詩がもっている“wisdom”とは、このようなかたちで詩人に伝えられるのであろう。“wisdom”の内実はあきらかにされていないが、キツネのおおきく見開かれた濃い緑の目に、詩人のこころの深淵が映っていたとは考えられよう。最後に、キツネは詩人の頭のなかへ飛び込んで、詩人も再び現実に戻される。詩人の詩作行為も、こころの空間に投げた視線が逆に投げかえされたところで終了することになる。机の上の紙にはいつのまにか文字が記されている。

つぎに、こころの内部の形象化としての池からは何が発見できるだろうか。こどもの頃、実際に大のつりファンだったというヒューズが詩作行為のなかでつりあげる成果はなにか。カマスぶりの体験の意味をさぐる作品“Pike”は、まず前半で、カマスにまつわる個々の具体的なエピソードを語り、後半で一步をすすめてカマスと池の意味を問う。体長3インチのこどものくせに悪意にみちた老獪な笑みをうかべるカマス、池の水蓮の葉陰に潜むカマス、共食いをしたあげくに一匹残った水槽のカマスなどの話を語って、この魚の残忍さ、狡猾さ、無気味さ、執念深さなどの特徴を前半で取り上げたあと、後半に入って、詩人は記憶の〈池〉へ釣糸を垂れるのである。かつて僧院の一面をしめていたらしい池には、僧院が廃墟と化してしまった今でもなお、水蓮の花が咲き、魚がおよいでいる。そして、この池は「伝説の深さ」(Stilled legendary depth)をもち、「イギリスとおなじほどに深い」(as deep as England)、加えて巨大なカマスがそこにはいると言う。池は詩人の少年時代を、詩人の過去を秘めているだけでなく、英国の過去、遠い昔から途切れることなく流れつづけている時間の象徴と考えられる。ヒューズは自分の個人的な記憶のみを掘り起こそうとしているのではない。かれはむしろ、不可解な、神秘的な象徴空間〈池〉のなかに英国民族の集団の記憶を探ろうとしているのである。

“Pike”の最終場面では、夕闇が辺り一帯を覆い、ふくろうが鳴き、水面に魚のはねるなかで、恐怖と戦いながら少年は全神経を集中して、池に——“The Thought-Fox”の星のない夜と同様に「闇い」池である——釣糸を下ろす。そして、浮き上がってくるのは、これも“The Thought-Fox”の場合と同じく〈眼〉である。

... [I] silently cast and fished
With the hair frozen on my head

For what might move, for what eye might move.
The still splashes on the dark pond,

Owls hushing the floating woods
Frail on my ear against the dream
Darkness beneath night's darkness had freed,
That rose slowly towards me, watching.¹¹⁾

ロンドンの下宿の窓外に横たわっていた闇がヒューズの個人的な記憶の風景であったとすれば、池という闇は、そのなかに民族の記憶を蓄えている貯蔵庫である。闇を覗きこむ“mesmeric”なアプローチによって、かれ個人の関下だけでなく、民族集団の意識せざる記憶の底をさぐるのである。詩人のほたらきかけに応じて浮き上がる「眼」が、大きな意識を包括的にしめす「夢」と言い換えられているのもそのためである。

ワーズワス——空間と透視力

『序曲』(*The Prelude*)において、ワーズワスが池や湖という空間にどのような機能を与えているか、視線にどのような役割を負わせているか、これを詩人の精神の成長という主題の展開との関連でみていくことにしよう。二部『序曲』(1799)の段階ではまだ、かれは「時の時点」(spots of time)体験の記述にこころを奪われている感が多少あるが、1805年版の『序曲』になると、体験の記述に加えて、その体験の意味を、彼の半生というコンテクストのなかで掘り下げる、つまり精神的展開との関連のなかで正しく把握しなおす姿勢を鮮明にする。それは、少年期から青年期にかけての精神の軌跡をトータルにとらえ、詩人としての自己の精神史を確認し、それを作品に定着させたいという目的意識によるものであろう。ところが、これはけっして容易なことではない。体験としての「時の時点」そのものの印象は薄れていないにしても、単なる記述の域をでて、その意味を問いはじめると、一挙にことは複雑になる。事実、「時の時点」のエピソードに限らず、過去の事件なり状況を俎上にのせて、そこに潜む〈真実〉を取りだそうとするときの困難に

11) *ibid.*, p. 22.

については、詩人自身がまず率直に認めているところである。たとえば、少年時代を振りかえって、自然を通じて知った美と恐怖がかれを育んだことを記し（第1巻）、自然による教化とかれの自意識の成立について述べ（第2巻）、Cambridge での人間模様をとりあげたあとの第3巻で詩人は

Of these and other kindred notices
I cannot say what portion is in truth
The naked recollection of that time,
And what may rather have been called to life
By after-mediation (1805, iii. 644-48)¹²⁾

と言っているのが、その一例である。過去における精神のありようを過不足なく捉え、適切な表現にもちこめるかどうか、彼にもかならずしも自信はないようである。

しかし、いかにおおきな困難を伴ってしようとも、この試みは自らに課した「詩人のしごと」(vii. 52) として、かれにおおきな喜びをもたらしたことも否定できない。第4巻では、過去を客観的に把握することの困難さについて再度、ボートから身をのりだして水中に視線を走らせる比喩をもちいて

As one who hangs down-bending from the side
Of a slow-moving boat upon the breast
Of a still water, solacing himself
With such discoveries as his eye can make
Beneath him in the bottom of the deeps,
Sees many beautiful sights — weeds, fishes, flowers,
Grotts, pebbles, roots of trees — and fancies more,
Yet, often is perplexed, and cannot part
The shadow from the substance, rocks and sky,
Mountains and clouds, from that which is indeed

12) Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams, Stephen Gill, eds., *The Prelude 1799, 1805, 1850* (W. W. Norton & Co., 1979). 以下、作品の引用はすべて本書に拠る。また、MSについてもすべて本書に拠る。

The region, and the things which there abide
In their true dwelling . . . (1805, iv. 247-58)

と述べるが、それに続けて

Such pleasant office have we long pursued
Incumbent o'er the surface of past time —
With like success (iv. 262-4)

とその楽しさを強調することを忘れない。水中に繰りひろげられる光景は、過去の事実“substance”として認定できるものなのか、それとも執筆時のかれの主観が禍いして、歪められ、紛れこんでしまった“shadow”なのか、過去という水中に視線をなげるワーズワスにとって、この判別はたしかに困難であり、だがまた、それだけに仕事はいっそう愉快なものとなる(“Impediments that make his task more sweet,” iv. 261) というのである。実際、ボートから身を乗りだして水中を窺うという姿勢は、『序曲』(1805)執筆の際の彼の基本的な態度を示すのに好都合なメタファーである。この姿勢では、彼の判断は事実をめぐって未決の、不安な状態を強いられるが、それだけ真実の発見にいたる過程で十分に想像力をはたらかせうる喜びを味わうことにもなるのだ。

〈水中を窺う〉行為は、ワーズワスの詩作上の態度を説明するものとしてだけ意味があるのではない。現実の生活の場においても、生の〈表層〉ではなく、生の〈深層〉部分において生活しようとした彼の姿勢をも、それは表している。「時の時点」としてワーズワス自身が重視した個々のエピソードのなかにも、実際に水中を透視しようとする少年ワーズワスが登場する。はじめ二部『序曲』に収められ、のち『序曲』(1805)の第5巻に移された挿話、水死人の話しがそれである。これは Hawkshead のグラマー・スクールに入学することになり、その地に移り住んだワーズワスがほどなくして遭遇した Esthwaite の湖畔での事件である。¹³⁾湖に突きでた場所に立った少年ワーズ

13) このとき彼は8才にもなっていなかったとある(1799, i. 259)が、グラマー・スクール入学時(1799年5月15日)ワーズワスは9才であった、と Norton 版の編者はいう。ibid., p. 8. 注参照。

ワスは対岸に、衣類が脱ぎ捨てられているのを発見し、半時間ほど様子を「窺う」(watch) が、だれも現れない。夕闇が湖面をつつみ、ときおり水面にはねる魚のほかに物音もしない。(ヒューズの“Pike”最終場面の状況設定は、この辺りに酷似している。)そしてつぎの日、湖にボートを浮かべた捜索隊によって溺死者が引き上げられる。

The succeeding day

There came a company, and in their boat

Sounded with iron hooks and with long poles.

At length the dead man, 'mid that beauteous scene

Of trees and hills and water, bolt upright

Rose with his ghastly face. (1799, i. 274-79)

少年は、「浮き上がった」(“rose”)恐ろしい死人の顔を目にする。二部『序曲』の段階では、“fear”という語は使われておらず、“ghastly face”が浮き上がったという即物的な描写にとどめられているが、水の中から“substance”を取り出すという比喩にそって言うならば、少年は〈恐怖〉という〈実体〉を湖から引きあげたといってよい。すくなくとも、作者の側には、その意識がある。というのも、上の引用に続く部分で、作者が介入して次のように述べるからである。つまり、少年はこの種の事故や悲劇を目撃すると、それを記憶に蓄え、それについて思いめぐらのであり、その過程で、これらの具体的事件、事実は別の「独自の生命をもって存在する、形あるもの」(“forms / That yet exist with independent life” 1799, i. 285-6)へと抽象化されていくと言うのである。これをワーズワスの別の“terms”を用いて言い直すならば、個々の事件や事故に接して少年は、それぞれについて“images”を抱き、ついで当然さまざま思い“feelings”がそれに付加され(つまり彼の精神が触媒としてimagesに作用して)、その“images”は最終的には“forms”という抽象度の高い存在に転生する、ということになろう(1799, i. 284-7)。イメージとしての「恐ろしい顔」がおそかれ早かれフォームとしての「恐怖」として認識されるであろうことは、すでに二部『序曲』の段階で示唆されている。

実際、1805年版の『序曲』では、ワーズワスは少年を自分のこととして、一人称の語りをもって、その時点での心の襞に分けいって説き明かそうとし、formないし概念としての“fear”を提示する。彼は、“my inner eye had

seen / Such sights before among the shininig streams / Of fairyland, the forest of romance —” (v. 475-6) と言って、例の溺死者の「恐ろしい顔」は、それまでに書物を通じてロマンスの世界で出会った〈恐怖〉と同質のものとして少年に理解され、Esthwaiteの湖畔もロマンスの森の一部に取り込まれたと明言する。溺死人を目撃した時すでに、少年ワーズワスは恐怖や死というものを“forms”として受け止めうる状況にあったというのだ。死(人)をまえにして彼が世俗的な“vulgar fear”に襲われなかったのは、そのためであったと言う。9才に満たぬ少年であるが、彼にはすでに秩序ある、ひとつのミクロコスモスとしての精神世界が備わっており、新しい体験はそのなかに取りこまれて、然るべく位置づけられたというワーズワスの主張である。

だが、このことは、少年のところが自然より優位にたっているという意味ではない。なるほど、恐怖は自然が一方的に少年ワーズワスに突きつけたものではなく、むしろ少年の側にそれを求める心理がはたらいていたとも言えよう。言い換えれば、湖畔を離れがたいままに、水中に視線を投じていたとき既に、彼には死と恐怖の予感があったと思われ、その意味では、恐怖は、はじめから彼の心のなかに潜んでいたのだろう。だが、心ないし精神という、見えるようでいて見えない世界を映し出すためには、自然という鏡が必要になるのであり、この鏡がなければ心、精神の具体的認識は不可能である。はじめは、自然の鏡の面には、ヒューズのいう“elusive and shadowy thoughts”のみが渦巻いていようが、それらはやがて輪郭を整え、かれは自分のところの内——ここでは恐怖と死の予感がひそんでいたこと——を知るのだ。Esthwaite湖は、そのなかに、象徴化されることを待つなにかを秘めているという意味で、象徴空間なのである。その空間は、事件に遭遇したときの少年のこのころの動きを明らかにし、恐怖や死の概念が内包されていたことを示すヒューズの空間である。

以上のとおり、水死人の話し、とりわけ1805年版の話しでは、自然の水面下を見つめる少年が描かれるとともに、それに加えて、その少年の世界という水面下を見極めようとする詩人の姿が重なりあい、作品はおのずと二重構造を備えるにいたった。水死人の場合もそうであるが、「時の時点」のエピソードに続けて（ときには先立って）しばしば作者のコメントが加えられるのは、この二重構造のためである。さきに述べたとおり、1799年版では、事件の記述が主で、恐怖および死をめぐる少年の理解度に関しては必ずしも十分な描写を加えなかったという作者のおもいがあってか(i. 279-87), 1805年版の

ワーズワスは少年の心理へ踏み込んで、少年が死を前にしても “vulgar fear” を覚えなかつただけなく、のちには死の “dignity” をも理解するにいたった (v. 473-81) とさえ述べるのである。

“There was a Boy”¹⁴⁾の主人公は、水死人の話の少年と同一人物であろう。そのことは、主人公の年齢が10才にもならないことや背景が “green / Peninsula of Esthwaite” (MS JJ の(d)のみにある) であるといった根拠¹⁵⁾からも、また両者に共通して、水中を透視しようとする姿勢がみられる点からも言えるだろう。つぎは、少年のたくみな鳴き真似に应えて湖の彼方から鳴きかえすフクロウの描写につづいての、今度は沈黙をまもるフクロウの場面である。

Then often in that silence, while I hung
Listening, a sudden shock of mild surprise
Would carry far into my heart the voice
Of mountain torrents; or the visible scene
Would enter unawares into my mind
With all its solemn imagery, its rocks,
Its woods, and that uncertain heaven, received
Into the bosom of the steady lake. (MSJJ, (d) 17-24)

繰り返しておくが、「身をのりだして、物音を聴く」姿勢は、ボートから「身をのりだして」水面下を窺う姿勢と同じ意味をもっている。引用に先行する、フクロウとの交歓の場面—— “a wild scene / Of mirth and jocund din” (*ibid.*, 14-5) および “concourse wild of mirth and din” (1805, v. 403-4) ——は “glad animal movements” を扱っているといえるが、ここに引用した場面は少年がそこから抜け出て、内省的な次元で自然とかかわりはじめてい

14) この作品は当初、二部『序曲』に組み入れるべく書かれたと推定される (Norton 版, p. 492.) が、結局 1805 年版 (v. 389-413) にのみ入れられた。

15) 水死人の話、ボート盗み、そして Winander の少年のエピソードは、主題の面で密接に関係している。執筆時期の面からも、“There was a boy” は Boat stealing のエピソード直後に書かれたものとみられる。執筆時期については、Jonathan Wordsworth, *The Borders of Vision* (Oxford: Clarendon Press, 1982), p. 48 を参照。

ることを暗示する。¹⁶⁾フクロウの世界は後方に退き、かわって谷川の音が“a gentle shock of mild surprise”としてかれの意識に上ってくる。それと相俟って、あたりの風景も「荘厳なすがた」を開示する。水死人のエピソードの湖がそうであったように、この崖に囲まれたウインダミアの空間は少年の精神空間と、広さ・奥行きで¹⁷⁾、また、質の面で同等である。二つの空間のあいだに correspondence が成立している事実が、そのことをよく証明している。少年はこうして、二にして一である空間を通じて自然の“solemnity”という偉大な教訓を得るのである。が、いまひとつ不透明なものが残っていて、釈然としない。それは、水に映った heaven の描写にあたって、作者が“that uncertain heaven”と“uncertain”の1語を残している点である。この一語は、1人称で語ってはいるが、語り手自身の理解のとどかない領域が少年のこころのなかに残っていることを示唆しているからである。

そこで、水死人のテキスト異同の場合と同様の問題が生じる。つまり、ワーズワスは1805年版において再び、この問題に立ち返り、少年の精神のありようについての検討を深めるのである。すなわち、ワーズワスはこの少年の死と墓に関する新しい一節(v. 414-22)を、MS JJ (d)相当部分(より正確には単独作品“*There was a Boy*”として発表された部分)に付け加えたうえで1805年版に組み入れるのである。¹⁸⁾新しい一節では、少年の心を客観視できる年令にいたった詩人が、少年(つまり若き日の詩人)の墓の傍らに立って死におもいを潜めるということになっている。静かな湖面に映った空を眺めて少年自身が不安に駆られたかどうか、それを「定かならざる天(heaven)」の一句からだけでは判断しにくかった。だから改めていま、詩人は、あのとき少年が漠と感じとっていたと思われる、そのものの実体を「死」であったと明らかにしようとする。言うなれば、成人した詩人は墓を見つめながら、かつての自分のこころをみつめているのだ¹⁹⁾。この一節が添えられたことでテキストが獲得した新しい意味は、Hartmanが述べているように、少年が“joyfully unconscious mode of being”から“self-conscious mode of being”

16) Geoffrey Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787-1814* (New Haven and London: Yale U. P., 1964), p. 19.

17) “far”の一語に空間としての精神の広がりを見た de Quincy の指摘(Norton 版, p. 172. 注8参照)は今日でもきわめて価値がある。

18) Cf. Hartman., *op. cit.*, p. 348 の注。

19) *ibid.*, 21.

へと移行する人生の境界地点におり、そこには“mortality”の予感が生じていたということである²⁰⁾。

“There was a boy”はもともと、1799年版のために書かれながら、「何らかの理由で」²¹⁾採られなかったという経緯がある。その後、1805年版において（また、1850年版でも）、水死人の話と相並んで収められはするが。ともあれ、この作品は、基本的な部分で——主題および主題への迫り方、扱い方において——水死人の話と共通しており、この点、「身を乗りだす」という象徴的行為の意味と考えあわせると、いっそう事情は明らかになる。少年の不安を醸しだした空は、“that uncertain heaven, received / Into the bosom of the steady lake”とあるとおり、湖という空間において捉えなおされて、水

20) *ibid.*

テキスト改定の意味という観点から、それまで隠されていた自然のあらたな性格が開示され、それと表裏一体をなして主人公の精神の新たな局面も確認されるというパターンについていま一つ、典型的な Boat stealing のエピソードをみると、ここでも 1799 年版の段階ではやはり、読者はある種のもどかしさを感じざるをえない。主人公の少年は最初、溪谷という空間（切り立つ崖に囲まれている空間）のなかに身をおいている。ボートを浮かべたとき、その空間の果にある一つの岩山を見て、そこが限界（“The bound of the horizon,” 1799, i, 101）であり、そのむこうには「なにもない、あるのは星と灰色の空だけ」(do.) ということを意識する。そして、岩山とその先の“nothing”に視線を投げつつ、あえてかれはボートを進め、行く手の（ボートの漕ぎ手の位置から言えば、かれの背後の）“nothing”無限の空間への脱出を図る。が、岩山の向こうからあらたな岩山が顔を現し、かれの後を追ってくる、その「異様な光景」（MS JJ (c) 38）に圧倒された少年は“a dim and undetermined sense / Of unknown modes of being”を抱き、最終的には罪の観念を心に刻むことになる。ボートにのりこむとき既に、罪の意識がないわけではなかったが、かれは誘惑に負け（“It was an act of stealth / and troubled pleasure” MS JJ (c) 9-10）、漕ぎいでた。だが、このエピソードを MS および 1799 年版によって見ても、上の事件があった後、少年は“In my thoughts / There was a darkness—call it solitude / Or blank (strange?, 1799) desertion” (1799, i, 122-4) の状態にあったという程度にとどまり、作者はそれ以上の心理的接近を試みない。そこから生じたもどかしさが解消されるとすれば、それは 1805 年版を待つほかないのである。もっとも、無限の空間への飛翔を自らに許さず（詩的なかたちにおいても）、限られた空間のなかに自己の精神状況の解明を迫ったところに、ワーズワスの本領はあるわけだが。

- 21) “There was a boy”が 1799 年版から除外された本当の「理由」は分らないが、MS JJ (d)にあるかたちのままでは、実質的に水死人のエピソードとおなじく問題提起のレベルにとどまり、少年の精神状況の究明につながらないとする作者の判断を仮定することはできる。

と一体化していた。少年の視線は、空というより湖のなかへ向けられていた。1799年版の水死人のエピソードでは、水中を“watch”した少年が恐怖と死の予感を得ていたことを示唆した作者が、そのご1805年版に移ってから“fear”という語を表面に出して、それを追認したことについては、先に触れたとおりである。そして、“There was a Boy”の少年の場合も、1799年時点でのワーズワスは、少年の不安を漠と示唆するにとどまっていた、はたして少年が湖水に〈意味〉を発見するだけの精神的成熟度に達していたのか、いまひとつ判然とさせていなかった。1805年版の新しい一節は、その曖昧さを解消して、少年に「死」の認識を認めた点でわれわれの注目を引くのである。

もちろん、少年の視線が「死の予感」を水面下にとらえていた、と断言するには、はじめ躊躇するところがワーズワスにあったのかも知れない。当初、少年のこころを透視しかねて、すくなくならぬ「当惑」(1805, iv. 254)を覚えていたのかもしれない。ともあれ、1805年版にみられるテキスト補充は、自己認識をはたしたワーズワスの手になることだけは疑いない。結局、1人称で語られようと、3人称が用いられようと、彼はこころの空間を凝視していた。

ただここで、Ted Hughes の場合を考えあわせるとどうなるか。ヒューズの場合は、池のなかを窺う主人公の〈眼〉にたいし、それに応えるかたちで池の底から浮かび上がる、いま一つの〈眼〉があった。視線はダイナミックに屈折した。その点、ワーズワスにあっては、語り手を見つめかえしてくる眼はない。だが、目指すところは彼とても同じである。自分自身が見つめられることで自己を発見するという sophisticated と呼べる技法はとらないものの、彼は自分自身をなんとか「説明」しようとするのである。水に映った空の“uncertain(ity)”について「説明」することで、かれはこころの空間を処理している。

Snowdon 登山の話は、上で扱ったエピソードとは執筆時の事情は違っているが²²⁾、基本的な構成においては共通するところがある。山の峰峰にかこまれてひとつの空間が成立していて、その空間の面には霧が流れている。一帯をおおう霧は青年ワーズワスの足元まで這いよっている一方で、峰をこえて流

22) 5巻本『序曲』の最終巻のため1804年2月の執筆。ワーズワス21才?のときの体験である。

れだしていき、彼方の海——“the real sea”——を侵食してもいる。この空間は、これまで我われがその意味を問うてきた池や湖水とおなじように，“a huge sea of mist” (1805, xiii. 43), “still ocean” (xiii. 46) として、象徴的な水の空間として設定されている。詩人がこの海を、「現実の海」を侵食する海、つまり現実と対立する想像ないし幻想の海として造形していたとしても不思議はない。そしてこの大海の岸边に立って、広大な空間の意味を発見しようと遠くへ視線を走らせる詩人の姿は、あのフクロウの声が止んだあと “I hung / Listening” していた少年を思わせるものがある。また轟く水の音をかれの耳につたえてくる雲海の裂け目に神経を集中する詩人についても同じことが言えよう。

... and from the shore

At distance not the third part of a mile
Was a blue chasm, a fracture in the vapour,
A deep and gloomy breathing-place, through which
Mounted the roar of waters, torrents, streams
Innumerable, roaring with one voice.

..... in that breach

Through which the homeless voice of waters rose,
That dark deep thoroughfare, had Nature lodged
The soul, the imagination of the whole. (1805, xiii. 54-9 / 62-5)

しかし少年時代のできごとを扱うのとは違って、成人しての体験である、この壮大な雲海の光景をワーズワスはすぐにつづけて説明する。霧の裂け目をはじめ、場面の象徴性はつよまっている。

... and it (the scene) appeared to me

The perfect image of a mighty mind,
Of one that feeds upon infinity,
That is exalted by an under-presence,
The sense of God, or whatsoe'er is dim
Or vast in its own being ... (xiii. 68-73)

霧のうみは「大いなる心」の具現化と思われた、とかれは言う。それは、「永遠」「内なる存在」「神とでもいうべきもの」さらには自分自身の神秘性を意識しているがゆえに、大いなる心と呼びうるのである。心は、雲海に閉ざされて、見ることのできない空間ではあるが、その霧に入った一筋の切れ目を通じて詩人は、その「暗い深淵」(“the dark abyss” 1850, xiv, 72)を覗き、その奥底にある“under-presence”への思いを強めるのである。この空間には、「永遠」や「神の意識」が潜んでいると彼は考える。

ワーズワスが、恐怖や死の意識といったものから始まって、“under-presence” “under-powers” (1805, i. 163) という抽象的な把握を経て、最終的には“The sense of God” (1805, xiii. 72) を、空間に透視しえたこと、そして空間は終始、象徴空間であったことを見てきた。そして、この間、ヒューズの“the inner life, . . . the world of final reality” という空間意識が少なからずワーズワスのものであったことも確かめたと考える。

付記

本論中の「ヒューズ——詩と詩論」は、拙論「無意識の深みへ——Ted Hughes 論」(宇都宮大学『外国文学』1982)と一部重複することをお断りする。