ロマン派の功罪－近現代詩に於ける危機とロマン主義－（上・下）

鈴木敦巳・日夏　隆

（下）は　じ　め　に

最後に残されたのは、現代に於ける伝統主義ということである。そしてこの問題は，現代の危機ということに結びついている。何故なら詩人にとって，時代の危機とはまず何よりも詩の存在の危機にほかならず，「死に瀕した詩歌という芸術を，再び生きかえらす」ためにパウンド（E.Pound）が，そしてエリオットやイエーツなどが，それぞれに蘇生のための糧を「伝統」のなかに求めたからである。「もはや未来に通じる平坦な道はない。しかし我々は障害をめぐり，乗り越えて進まなければならない。我々は生きねばならないのだ。如何に多くの天が墜ちてしまったとしても」――ロレンス（D.H.Lawrence）はこんな言葉で『チャタレー夫人の恋人』をはじめている。現実の瓦礫を整理して新しい住居を建て，未来への道を拓かなければならなかったのは現代の詩人たちが置かれた立場でもあったが，しかし同じような状況は，詩の伝統が大きな障害に出会って行きづまったとき，過去にも幾度かくり返されてきたことであった。個性への依存をやめて伝統から学ぶという態度の表明が古典主義と結びつけられて，近現代詩に対する考え方の基調を作って来たことはもはや繰返してのべるまでもあるまい。だがそうした安易な推論が正しいものではないことは，既に多くの人が指摘している。近現代詩の姿を理解するには，その伝統主義のあり方を知ることが大事なのだが，そのことは順を追って考えることにしよう。

第　一　章

ところでこのような文章を結論に持ち込む前に，是非はっきりさせておかねばならないのは，ロマン主義をどう規定するかということである。ここでロマン主義という場合，それが十八世紀末から起った英国に於ける文学運動を指していることは，既にあきらかであろう。長年のロマン主義論争のあとで，いまさらその定義をことあたらしく始めるのも馬鹿気ているから，我々はむしろその論争の成果を利用することにしたい。ごく大まかに言って，ミュセ（Musset）の *Lettres de Dupuis et Cotonet* から百年あとに書かれたラヴジョイ（A.Lovejoy）の “On The Discrimination of Romanticism”（1924）が，名目論の立場からの考察の頂点をなすものだとすると，この前後から，ロマン主義運動のしばしば矛盾する特徴の背後に，共通の精神や概念を見出そうとする動きが，特に目立つようになった。それを触発した主なものの一つは，ホワイトヘッド（Whitehead）

が *Science and Modern World*（1932）のなかで行ったロマン主義についての考察である。彼はそこで，ロマン主義が本質において，「価値の再発見」の試みであったと述べている。この考えを更に発展させたジャック・バルザン（Jacques Barzun）は，*Classic, Romantic and Modern*（1944）に於いて，ロマン主義が建設的創造的なものであったこと，その努力が「現実」の改革に向けられたこと，そして人間の偉大と卑少という相反する概念を含む伝統のなかで，現象を実在の二律背反を超越し統一する信念や思想を求めたものである。という見解を表明している。より最近の重要な意見としては，*Romanticism Reconsidered*（1963）に収められたルネ・ウェレク（Rene Wellek）の “Romanticism Re-examined” がある。彼は過去二・三十年のあいだに，この問題についての考え方が安定してきたことを指摘して，結局ロマン主義とは「主体と客体，自我と世界，あるいは意識と無意識のあいだの分裂を，詩を通して克服しようとする努力」であるとする意見が主流となっていることを主張している。ロマン主義についての議論が，決して完全な一致に達する筈がないかぎり，我々はこれ等のかなり似通った意見を念頭にとどめることで満足しなければならない。そして近現代詩とロマン主義という問題については，近現代詩の反ロマン主義的性格と考えられているものを検討することと平行して，近現代詩の本質のなかに，ロマン主義精神の特徴と見られる要素を発見出来れば充分であろう。

ヒュームが多くの追従者を持ったのは，彼の強い個性と予言者的な風格によることが大きかった。彼の死後ほぼ一世紀をへだてた今日，我々はかつてあんなにも視野に立ちはだかって見えた彼の姿が，決して現代の思想を代表するものではなかったことに気がついている。ロマン主義の詩人の何人かが，フランス革命に人類の夢の実現を期待したのも，地上の楽園の到来が間近であるように思ったことがあったのも，事実である。しかしそれは一元論的な「進歩の思想」と同じものではなかったし，それ以上に大切なのは，革命の推移につれて強まった大きな幻滅感が，ロマン主義を育てたものだということである。だからヒュームの概括的な見解は，イギリスのロマン主義を正確に言いあててはいない。だがそれにもかかわらず，絶対的な価値への帰属を説いた個人の意見が，普遍的な真理のように受入れられたこと自体が，懐疑の波に浮動する近現代に於ける価値の規準の不在と，それを求める欲求の強さとを物語っている。このことはエリオットの批評が，教祖的な説得力を持って文壇を支配した事情に，さらによくあてはまることである。こうした状況のなかで，古典主義こそ現代の混乱を救うものであるという空気が生まれて来たのも不思議ではないが，そこにはたとえば，時計の針を逆に廻せば，失われた時間が戻ってくると考えるのと同じたあいなさがある。つまり価値の規準や，無意識によりかかれる伝統が存在しないとき，掛声だけで古典主義が生まれるものではない。それを古典主義と呼ぶかどうかは別として，その前にまず求められなければならないのは，価値の規準であり伝統なのである。このことはエリオット一人を例にとってみても，『荒地』を過ぎ『聖灰水曜日』の階段を登って行った彼の精神の巡礼と，「ホーマー以来のヨーロッパ文学」の伝統を，「大へんな努力」で手に入れようとしたことと考えてみればあきらかであろう。そして「価値の再発見」の努力とは，古典主義に対立す

るものなのである。

言うまでもなくヒュームが，そしてパウンド（E.Pound）やエリオットが，時代の底流を感知し，それに方向をあたえて，詩の改革に指導的な役割を果した功績は，大いに認めなければならない。だがその変化が，決して突発的に起されたものでないことは，既に見た通りである。しかも近現代の詩が革新的なのは，直接には世紀末から前世紀の初頭にかけての生気のない詩壇を対象にしてのことで，近現代の詩人がワーズワースやブレイク（W.Blake）やキーツ（J.Keats）から学ぶことが尠かったからといって，それらの詩人に反逆したと考えるのは，印象的な判断にすぎない。むしろ強いて言うならば，日常の用語と卑近な題材を用いて，伝統的な詩型にしばられない詩を書くという，あの，何時のまにか見失なわれてしまった目標に向かって，さらに前進したのが，現代の詩人たちであったとさえ考えられる。

エリオットの没個性の詩論が，もともとマニフェスト的な性格をもったものであることは前にふれた。しかし時代の風潮が，芸術作品に於けるあからさまな感情の表現をさける方向に動いていたのだから，この詩論の反映は，他の詩人たちにも見られる。たとえばエリオットとはかなり立場の違うスティーヴンス（Wallace Stevens）は，初期の短詩 “The Snow Man” で，やはり没個性の詩論を表明して，それを “... nothing himself, beholds / Nothing that is not there and The nothing that is” と結んでいる。又パウンドは，はじめ客分のようなかたちで出席したイマジスト達の会合で自作の詩を読んで，それらが感傷性を排除した「堅く乾いた」詩の主張を，すでに体現していることを説いたと言われる。エリオットがその没個性論を，実はパウンドに負うているのだという意見もある。イエーツは彼なりに，一生 impersonality という問題につきまとわれていたと言ってよい。特にオーウェン（W.Owen）の戦争詩を，「一人称で書かれた受身の苦悩」の表現であるという理由で，*Oxford Book of Modern Verse* に入れるのを拒んだ頃などは，自分より impersonal な詩を書く人達に対する羨望の気持ちすら懐いていた。

だが impersonality と一口に言っても，内容はそれほど単純ではない。感情という点から見れば，詩はある意味で常に，その表現と抑制の両極の間をゆれ動いていると言えよう。しかもそこには形式と内容とか，主観と客観とか，時代の趣好や様式の伝統などがからまっている。本質的な意味でのロマン主義が，型を破ってあふれ出ようとするものだと言われるとき，spontaneity とか sincerity などということが問題になるけれども，実はその裏には，spontaneous に見せようとする努力もある筈である。言葉を換えると，率直自然な表現も，たゆまぬ推敲に支えられて，はじめて芸術の域に高められるのである。

第　二　章

個性の表現ということに焦点をしぼると，問題はもっと複雑になる。イエーツの後期の詩が秀れているのは，そこにより自由な個性の表現があるためで，つまり個人的な体験が，その強さや特殊性を失なわないまま，普遍的な象徴になっているからだということを指摘したのは，ほかな

らねエリオットであった。彼はその時，かつての没個性論を修正して，技巧にのみ長けた詩人が示すimpersonalityと，成熟した詩人がだんだんに発揮するimpersonalityと，ふた通りあるのだと言っている。しかしこれでは，もっともらしく聞えるだけで，何の説明にもなっていない。こんな例から見ても，近現代詩がimpersonalであるとか，そうでないとか，単純には言いきれないのである。自分は永遠なるものの単なる書記として，その啓示を書きとめているに過ぎないと信じていたブレイク（W.Blake）が大へん個性的であったように，イエーツやパウンドやエリオットもまた，個性の強い作品を書いている。

近現代の詩とロマン主義の詩との違いは，むしろ自我に対する重点の置き方の相違に由来している。ロマン主義の詩人たちは，大ざっぱに言えば，科学的な世界観への不信の証しを，少くともそれだけははっきり判っている筈の自己の感受性と，想像力の世界に求めようとした。ところが文化史学や精神分析学の成果にふれた近現代詩人にとって，その自我はもはやあてにならず，だから彼等は自分の感情や経験の外に，もう一度眼を転ずるのである。しかし表面の混乱の背後にひそむ原型を見きわめ，意味を求めようとするとき，認識の主体はやはり自我であり，見る眼は自分なのである。エイブラムズ（M.H.Abrams）が*The Mirror and the Lamp*で使ったたとえを借りると，鏡をかざして映し出すべき真理が存在しないとき，おのおのが自分自身とそれをとりまく世界の闇のなかで，灯になって価値の探究を行うのがロマン主義的な認識のありかただとすれば，それは近現代の詩人にもあてはまることである。ロマン主義時代の詩人も近現代の詩人も，共に現実との対決から出発して高踏的な世界に入り込んで行ったのも，彼等が自己の眼を通して，分裂した世界像の奥に統一と秩序を探ろうとしたからである。イエーツの“Unity of Being”とかエリオットの“still point of the turning world”などの概念が，ブレイクやコールリッジの思想と，如何に共通した点が多いかも考えてみたい。

エリオットの「伝統」や，これよりも更に幅の広いイエーツの「伝統」や“system”が，また，同時に，ごく個人的な色合が強いのも，依存すべき実在を，自分で発見し組織しなければならなかった彼等の立場を，よく示している。パウンドが求めた文化の“heritage”がさらに独自なものだったのは，彼の努力が，まず詩作の糧を見出すことにあった為であろう。自分のヴィジョンにたよって，過去の歴史の中から現代の問題の鍵を発見しようとする試みは必然的に，過去と現代とを絶えず対比させて，現実の不毛と無秩序に形と意義を与えようとするあの「神話的方法」を生むことになる。そしてロマン主義時代の詩人が，この方法を用いなかったというのも，見かけの相違にしかすぎない。彼等は「自然」や「想像力」のなかに，その代替物を見出していたのだし，又伝統的な神話も，その新鮮さと可能性を，まったく失ってはいなかったからである。

（「下」了）

追記　注は原則として本文内に記しました。又「ロマン主義」に関してはフランク・カーモードの*Romantic Image*，ノースロップ・フライの*The Anatomy of Criticism*，碩学ハロルド・ブルームの*The Ringers in the Tower* (Chicago: University of Chicago Press, 1971) より数々の啓発を受けたこ

とをここに記しておく。

－補追「ロマン派の功罪」－

近・現代詩についての断想

序

ひとくちに近・現代詩といってもその概念はきわめて漠然としたもので捉まえどころがない。しかしそうかといって近現代詩がまったく無性格な，規定不可能なものかといえばそうでもない。言葉で規定すれば直ちに反証が現れてくるが，黙って半年や一ヶ年くらいいろんな詩人をよみあさっているうちに，表現の仕方はむろん一人一人で全然異なるが，一人一人の詩人のあいだにおのずからなるアソナンスが成立していることがわかる。無意識のうちに成立するのは，おのずからなるアソナンス，そのような直感の切れっ端が胸の底に沈澱すれば，それの一束を近・現代詩の性格として暫定的に提示することもできそうである。

そういうところから，非常にすぐれたアンソロジーの編集者が待望されることになる。エリオットの序文を附して出版されたアン・リドラー女史の *A Little Book of Modern Verse* はそういう意味で，われわれがそれに信頼し，そこから近・現代詩の性格を感じ取るためにあつらえ向きのアンソロジーではないかと思われる。

第　一　章

たとえばそのアンソロジーの中にフレデリック・プロコッシュの“Fable”という題の詩が選ばれているが，その終節の二つのスタンザは――仮に訳してみると，

わたしの世界よ　どうしてくれた　このわたしを？
おお　わたしの恋人はオリーブの枝に化け
わが斧(まさかり)は顫えて島の空に揺れ
琴はゆるみ　長い焔の尾を流した

ドアは閉った　鍵は失せた
かもめはコロリ　霜夜にころがった
漣(さざなみ)の雪の面(おもて)に血の痕(あと)がつづいている。
わたしの恋人は　燃える森のまんなかに冷たく臥(ね)ている。

次にこれはこのアンソロジーに入ってはいないが有名なエリオットの‘A Cooking Egg’の終節

を右のプロコッシュの二節と対比してみる。

ピピット相手に幕内で喰わうと思い
俺の買うてきた一文世界はいったいどこにある？
血眼の街路掃除人夫が這うてるわ
ケンティシュ・タウン，ゴールダス・グリーンからやって来て

荒鷲と喇叭の行衛はいったいどこなんだ？

アルプスの雪の谷底へ埋められた。
バター付きまんじゅう，ホットケーキ齧りながら
泣いてるわ，泣いてるわ，百万の群集が百軒ならんだ喫茶店でしおたれてるわ。

訳のうえでの比較はどうかと思うし，訳にしても詩人に頼んで直してもらいたいのだが，ともかくもこの二つの詩のあいだには明確に規定できなくともたしかに同質性があると思うのである。もしもこのような同質性を一方的にエリオットからの影響といってしまえるなら，それはルーイスの言葉をかりていえば「西洋文明におけるこの死への意志を，それが後年の戦争期間の幻滅のなかで表面に浮かびあがってくるその以前に看破したことが，エリオットの詩人としての大きな功績」だといえるであろうが，他面からいえば，例えばプロコッシュによって発掘されるべき近・現代詩の同質性がやはりどこかに隠れていなければならない。しかもその意味での同質性は漠然と凡庸詩人たちの足元にばら撒かれているのではなくて，かえってすぐれて孤高な詩人の詩の頂点に現れてくるから不思議である。例えばイエーツの『サーカスの動物たちの失踪』がやはりそうだと思うのである。
その終節――

あのすばらしいイメージは完璧なるゆえに
純粋の精神に生えました，だがそのはじまりはどこからか？
それは街路の糞まんじゅうか，掃きだめか
ぼろ釜，空瓶，やぶれかぶれのブリキ罐
古銭，古骨，古着，銭箱の番をしている
半狂乱のばいた女か，わたしは梯子をなくしたので，
もうわたしは、すべての梯子の出発点で臥なくてはなりません。
ぼろ切れと骨ばかり，心臓のあの悪臭の店先で。

この詩は *Last Poems*（1936～1939）に収められているのでイエーツの最晩年に属する。もしも

エリオットとのあいだに何らかの関係があれば，年齢の点ではむしろエリオットからの逆影響が推定されるくらいにも詩の質が似ている。「血眼(あかめ)の街路掃除人夫が這うてるわ」と「それは街路の糞まんじゅうか，掃きだめか」の二行はほとんど同じイメージである。そういえば右に引用した三つの詩は発端が申し合わせたように疑問符ではじまり，その回答がまた申し合わせたように，ルーイスのいう「死への意志」なのである。

第　二　章

わたしは上の三つの引用から結論を引き出すほど性急ではない。

もしも一足飛びにここで現代詩の最も根源的な同質性を暗示する言葉を探すなら，やはりイエーツの言葉を借りて“A terrible beauty is born”といったらどうであろう。しかもその「恐るべき美」は神の失踪が産み落とした置土産ではないかどうか。

石の眠りの二十の世紀が
一つの揺籠でゆすられて，醒めてしまったらひどい悪夢だ
とっても荒っぽい獣(けもの)がとうと巡番が廻ってきたので
ベツレヘムの方角へ前のめり産れたがっているということを。

（イエーツ）

ここでは牝鹿が猟銃のために児を産む…
跳ぶにも飛ぶにも処がない

（エリオット）

ガラスのノブが三個足りない
もみ板の箪笥からあのシーツ出してくれ
むかし彼女が縫いつけた，孔雀のしっ尾のついた奴
そいつをさっと打ちひろげ，彼女の顔にかぶせてくれ。
もしや女の角(つの)足がにょきっと突き出たら
それ見たことか女は氷だ唖なんだ。

（ウォレス・スティーヴン）

これら近現代の一流詩人と称せられる人々に共通する「恐るべき美」――「新しい顫律」とは，まるで通り魔のように，天空一面にその巨大な飛翼を張りながら，太陽を掠奪して失踪した神の失踪通路である。W・E・ウォーナーは「なにとてはじめたことのない俺たちに太陽などはいらぬのだ。」という。日本の金子光晴は太陽をマンホールへ蹴り込んだ。ディラン・トマスの死を

歌ったスペンダーは，自己の体内に韻文の藁(わら)をつめ込んで，火を放ったガイ・フォークスだといっている。もっと抽象的な言葉で同じスペンダーはいう――「進歩を拒否することにおいて文学はペシミズムとなる。そうしてペシミズムの一歩向う側において孤立の精神が勝ちを制し得る唯一の可能性は悲劇のまんなかに存する。」

第　三　章

ここに注意すべきことは神の不在を証明する近・現代詩は，弁神論者が神の存在を立証せんがために，「時計からのアナロジー」を使用したような意味で，時計の代わりに詩を持ち出しているのではないということだ。論証などとは全然別問題である。論証などより，はるかに直接に，存在そのものの姿が自証となっているような不在証明である。「虚空の梭が風を織る」「跳ぶにも飛ぶにも処がない。」つまり，ここでは詩そのものが人間の運命の最も厳格なシンボルになっている。だから近・現代詩の同質性はその現代性にあるのではなくて，むしろその超現代性に存する。人間の運命のシンボルとしての象徴の厳格性に存する。だからアレン・テイトもいうように，近現代詩を理解することはなんの掛け値もなしに，詩そのものをかつて試みられたことのない厳格さで理解することにほかならない。芸術至上主義などの思いも及ばなかった程度に詩に高価なるプレミアムを付することにほかならない。近・現代詩を理解することは研究対象の分割などの問題ではない。近・現代詩は神の不在さえも証明する。エリオットの『クリスマス・ツリーの栽培』のごとき宗教詩でさえもそれに附せられた挿絵を見ると，太陽からは爆弾のようなものが降り，鹿の胴には矢が突きささっている。広島の惨劇を歌ってイーディス・シットウェルは「人間の心臓は死んだ」といった。わたしは近・現代詩に同質なるものをこのように考えて差支ないと思うのである。

（了）