

薄明と氣配とデカダンス（I）

—アーサー・シモンズとW・B・イエイツの場合—

小堀 隆司

はじめに

様々な意味の可能性を秘めた言葉が時として対蹠的な意味の位相を帯びたとしたならば、それを巡ってはいかなる言葉が思い浮かぶであろうか。たとえば人間存在という言葉が想起されたならば、そこには肉体と精神、感情と理性、あるいは狂気と正気といった対蹠的な位相が招来されるであろう。（薄明^{トウメイ}）という言葉もまたその意味に対蹠性を孕んでいる。薄明と眩げば何よりも先ず夕暮れ時の風景が眼に浮ぶが、薄明は夕暮れだけでなく白みかけてくる夜明け方もまた示しているのは改めるまでもない。そして言葉が孕む意味の可能性は対蹠的な位相の裡にありながらも、さらに在らぬ彼方へと飛躍すべく新たな意味の方位を探り出していく。対蹠的な意味を帯びた薄明という言葉は、時にその位相を取り込みつつも、さらにそれを超え出ようと新たな地平を切り拓いてそこに渾然と一体化した世界を創り出そうとする潜勢力を裡に蔵してもいるのである。別様に言えば、未出現の未知なる意味をも予め言葉が抱懐しているといった意味の無辺領域にあつて、言葉は時として対蹠的な意味の位相を帯びる一方で、その対蹠性を一つに統合すべき意味の地平へと誘い込むといったような破格なまでに飛躍する機運をすでに抱え持っている。つまり、さらな

る意味を新たに培養するような無尽蔵に変容する意味の可能性を言葉は本来的に秘め持っている。このように言葉が自らの意味を变幻自在に創り出すのであつてみれば、対蹠的な意味から単一の意味へと変容したのも束の間、その単一なる意味の地平には早くもそれと拮抗するものが現れ出てきて再び対蹠的な世界が^{しゅったい}出来することも起り得るだろう。あるいは単一なるその意味とは似て非なる意味、微妙に変容を遂げて僅かばかりの差異を有した意味もまた生れてくることがあるだろう。

意味の様々に変容する自在性が表象されるとき、その表象空間は自然の風景のなかにしばしば具象化される。たとえば、夕暮れ時の灰色に覆われた薄明がその空に眩い燦めきを放つ情景を眼にしたならば、人はその風景を心象化することがあるかもしれない。つまり薄明の風景がそのまま心象風景として詩に歌われるとき、薄明はそこに人間の様々な心の在様^{ありよう}を映し出す。かくして詩人は薄明の微妙に織り成す風景に自身の揺らめいてやまぬ心を仮託して自らを描いていく。薄明と眩くとき、それが暮れてゆく夕べであると同時に明け初める曙でもあるという対蹠的な位相を帯びた薄明であるとするならば、そうした薄明は人間の迫り来る死と蘇ろうとする生とを同時に象徴している。このように薄明の織り成す風景には対蹠的な位相の一体化(もしくは対立の一致がいとも容易く自然の流れのなかで果たされるわけだが、それは同時に人間の生と死に臨む実存的な存在の在様そのものを象徴的に物語つてもいる。しかし薄明はそれだけに留まらない。暮れゆきて翳りつつある黄昏(薄明)のなかにも対蹠的な現象を別様に演じてみせるのである。たとえばアーサー・シモンズとW・B・イェイツにそれを求めてみると、後者の情景、つまり翳りゆく黄昏のなかに迫り来る死とその微かにも輝く最期の生の燦めきを描いて見せる黄昏の仄暗くも眩い情景はシモンズがそれ

を描いていて、他方イエイツにあつては前者の情景、つまり翳りゆく夕暮れ時と明けゆく黎明時とともに描いて薄明(黄昏)の明暗一体となつた在り無しの情景を歌っている。

さて、自然を表象した内面の風景に加えて専ら色彩的な位相から薄明を捉えてみたならば、その位相はどのような色調のもとに薄明の風景を披露するだろうか。夕暮れといい夜明けといい、薄明にあつては取りも直さず灰色の世界がイメージされると思われるが、しかし同時に薄明は夕暮れには夕焼けの、夜明けには朝焼けの赤味を帯びた色調を頂点にしてそこから微妙に変容しつづける色彩豊かな情景をも演出していく。薄明という風景には、こうした様々な色の変容がまさに様々な心の揺らめきを象徴的に伝えている。

様々な心の在様を映し出す薄明をさらに別の視点から捉えてみたならば、それはどのような心象風景を描くのだろうか。たとえば(気配)という極めて繊細な心のヴェールで薄明を覆つたならば、そのとき薄明の風景はどのように心象されるであろうか。気配とは自然の風景を心象風景として取り込んで何かを感じ取る感覚を指し、それはまた(雰囲気)とも(気分)とも言い換えることができよう。さらには自然の風景を前にして直截に感じ入る(情緒)とも(情緒)とも呼べよう。煎じ詰めれば、そもそも気配とは何か。それは、外界から知覚的刺激を受けて自身の裡から湧き出てくる一種名状し難い予感めいた雰囲気や気分を指すと同時に、外界を前にして視覚が捉えた感覚をそのまま外界に投げ返して表出される情調や情緒をも指し示している。こうした気配への言及はイエイツにもシモンズにも少なからず見られるが、イエイツはタイトルもそのままに詩に歌い散文ではその重要性を力説している。イエイツと同じようにシモンズもまた気配が文学においていかに重要であるのかを自身の詩集の序文で縷々述べている。

薄明と気配とは、思うにあの一九世紀末の文学(芸術)に流れていた(デカダンス)という潮流への一知半解なる世俗的な眼差しを払拭すべき文学様式として位置づけることができる。その凡俗なる眼差しの主はデカダンスに頹靡と凋落、さらには不道德といった体たらくを見ようとする術しか持ち合わせておらず、凡そデカダンスの何たるかという本質的な認識からは遠く及ばぬ地点にいる。デカダンスとは、時間・歴史の流れのなかでは必然的な成行きでもある頹靡・凋落といった情態、およびそれと対をなす情態(新生・再生を同時に包摂したものと見なければならぬ)。それゆえデカダンスと言えば、こうした死と再生を同時に孕む微妙な情態を表象した薄明や気配が想起されるのである。いわゆる世紀末文学の特徴を何よりもよく物語るデカダンスという言葉を、シモンズは時に「象徴主義」と書き換えたりもするが終生デカダンスという文学方位から離れることはなかった。一方イェイツにあつてはデカダンスに真実な意味を据えはするものの、それを回避するかのように自ら言葉を駆使して薄明や気配といったような微妙な情態を「肉体の秋」と命名した。

—

薄明 (1)

薄明をひたすら夕暮れのなかに見ようとするシモンズは、たとえばポール・ヴェルレーヌに捧げた詩集『ロンドンの夜』(一八九五年)のなかの「秋の黄昏トワイライト 灰色と黄金色」という詩において、死にゆく儂い生の凋落とその凋落の

裡にも蠢いて燦めく生の微かな躍動とを、同じ一つの情景(秋の黄昏)に仮託して次のように描いている。

九月の長い夕暮れが、野辺から小径へと

伝ってゆく薄霧のなかに死す。

仄かに燦めく僅かな星たちは、

衰退のうちに揺蕩たゆたう黄昏を驚かす。

翳りゆく谷に夜が忍び寄る。

遥か水平線の樹々は

暮色の空に薄れてゆく、まるで暮色の海を

蒼白く照らす月明りのように。

霧の立ちこめる小径を来て、

いまこの夕暮れに思いは沈んで、

見よ さまよえる恋人たちを、

黄昏の消えゆくなかに往き暮れる。

一八九一年九月十二日 (1)

原題は 'Autumn Twilight' であるが、彼は Twilight をもっぱら秋の夕闇迫る「黄昏」として描いている。死へと至る凋落を自ら描くその「秋の黄昏」の風景は、たとえば暮れゆく薄暗がりに消えそうな「遙か水平線の樹々」を、暮れなずむ「夕暮れ」に往き暮れて「さまよえる恋人たち」を映し出す。しかし、まさに死を迎え入れようとする「秋の黄昏」は、死に抗おうとして生の僅かばかりに残された時の間に放つ輝きを自らの風景に添えている。たとえば死に至る凋落のなかにあつて、「仄かに燦めく僅かな星たちは、／衰退のうちに揺蕩う黄昏を驚かす」のである。この情景は死にゆく衰退のうちに最期の生の躍動が垣間見られる瞬間にほかならない。詩の副題に付された「灰色と黄金色」が色彩のコントラストを帯びてまさにそれを物語っている。薄明りに包まれた「黄昏」は、暗闇のなかへと翳りゆく「灰色」に覆われた情景のなかにきらりと「黄金色」に「燦めく星たち」を迎え入れている。しかしその燦めく生は決して死からの再生、つまり明け初める黎明を待ち望んではいけない。自らも消滅してすべてが無に帰するのである。薄明の重畳された世界を歌うことなくシモンズの詩は翳りゆく夕暮れをひたすら歌っているといった印象を与へはするが、しかし死の予感を漂わせつつも生の最期の威光を放つ彼の「黄昏」は自然の現象としてただ暮れてゆくだけの「黄昏」ではない何かを感じさせる。その何かとは、「燦めく星たち」の微かに輝く「黄金色」の光に感じ取れる生への一縷の望みなのかもしれない。そうであつてみれば、確かに、霧のなかを憂いに沈んで「さまよえる恋人たち」のついに所在無きその姿は、まさに消えようとする「秋の黄昏」とともに消えてはゆくものの、それで彼らの恋が終ったわけではないのかもしれない。

シモンズは同じ詩集に収められた「パリ」という詩で一層のコントラストをもつて薄明を歌っているが(一九一八年

に『パリの色彩研究』を出版したが、そのプロローグとしてこの詩が二十年以上の歳月を経て掲げられている、それはタイトルからも分かるように言わば自然の風景ではなく都会の風景を描いていて、そこには恋に生きるわたちの面差しや仕草が視覚的にも浮き彫りにされている。

私のパリは、トワイライト夕闇が漆黒と黄金色に染まる

濃密な夜のなかへ溶けこんでゆく処である。

そこでは夜明けの花はたぶん冷たくなっているでしょう。

ああ、けれども黄金色の夜と馨しい小径よ！

わたちの臉、卷毛の愛らしい髪、

貝殻のように緩やかに流れる愛らしい鼻、

恋の痛手に疲れたような紅い唇。世を嘲るヴェールのこどく、

夜明け前の幻たちよ、なんと美しいことか！

せがむような眼をする女、

誘いかけるような眼をする女、あるいは妖艶な女、

みんな薔薇のように着飾っては私たちに哀願してくる、
 私たちの追憶のなかにその薔薇たちが咲く場所を。

パリ、一八九四年五月二九日⁽²⁾

「夕闇」(薄明)が「濃密な夜」のなかに溶け込んでいく「私のパリ」とは、昼間の偽善的な俗世の呪縛から解き放たれた、言うならばサンクチュアリとして、たとえば恋に生きて思いのまま自身を晒け出しては時に喜び時に悲しむといった悲喜こもごもの生を恣に生きる純粋な解放区として恋するものたちに生のリアリティをもたらしてくれる。「夕闇」の垂れ込める都会から、まさに迫り来る「漆黑」の闇を迎い入れてますます「黄金色」の明りを輝かせる「濃密な夜」の街へと変身する「私のパリ」。その「濃密な夜」は、「漆黑の夜」と「黄金色の夜」とが一体となって鮮やかなコントラストを醸し出す賑やかな夜の街に息づいている。夜が明けるまで恋の響宴をそれぞれ自由に張ることのできる聖地として、軽い通りすがりの恋だろうと辛く深刻な愛だろうと、シモンズはそこに心底から訴えかけてくる生の叫びという実存を描いて見せる。それにしてもここで描かれている「夕闇」とは何を伝えようとしているのか。「漆黑」のうちに輝きを放つ煌びやかな夜が生のは快樂とそれに伴う生の悲哀を象徴しているとするならば、「夕闇」とはそうした生を真に演じるがために設えた舞台そのものを指しているであろう。

このように「秋の黄昏」と「パリ」にコントラストをなす色合いを描いたシモンズは、さらに詩集『シルエット』(一八九二年)のなかの「陽が落ちて」という二連からなる詩において、その灰色を帯びた夕暮れの空が燃える紅色に

染まり、やがて紫色へと微妙に変化して夕陽の没していく海辺の情景を第一連でこう歌っている。

陽が落ちて燃える空のもと

海は夕風のうちに休らう、

紅き夕映えが灰色の群雲に

葡萄酒の仄かな紫の燦めきを残して。(3)

静まりかえった海辺に佇つてその赤く燃える西の空を遥かに眺める詩人は、「灰色の群雲」が瞬く間に薄紫色に染まっ
ていく束の間の情景を眼にする。こうした静寂の海辺はどのような心象風景を詩人に伝えているのだろうか。「紅色」
と「灰色」の対照的な色調を基にして描かれる海辺の情景は、さらにそのコントラストを微妙に崩しつつ微妙な彩色
を施していくが、色彩に見る対蹠的な(あるいは対照的、対立的ともいうべき)位相は、実はより複雑に絡み合ってい
るのだと言えよう。敢えて別様に言うならば、いわゆる二項対立(「紅色」と「灰色」)はそのまま二項対立の状態を
保っているのではなく、移りゆく時の流れとともにその色の境目を曖昧にして微妙な色調をさらに創り出していくと
いう自然の織り成す色彩現象をこの詩の風景は細やかに描いている。静寂の海辺は様々に巡る詩人の思いを表象した
風景として歌われているのではないだろうか。

しかし第二連では海辺の情景は一変する。海辺から眺める薄明の空は、紅色にも淡い紫色にも染まることはないが、

その薄明りのなかに一点の輝きを放っていてより対照的な色彩を見せている。

淡白く象牙色した

みかぞら

中空の片隅から、蒼白く

あの三日月が、黄金色に燦めく星が独り

海を見下ろす。

一八九〇年、六月十九日 (4)

風景はこのように「灰色」と「黄金色」を基調にして「淡白く象牙色した」夕暮れの空に「三日月」が「蒼白く」顔を出し、「星」がひとつ「黄金色に燦めく」といった情景を創り出している。第一連のそれとは違って色彩のコントラストは微妙な変化はあるものの比較的その鮮明さを保っているが、果して詩人はそうした情景に新たな生の誕生を望み見ているのであろうか。

また、これまでとは趣きを異にした情景を歌う作品が詩集『愛の生贄』（一八九七年）に見出される。「薄明」と題されたその詩は次のように歌っている。

蒼白く灰色の波が

蒼白きライラックの浜辺に忍び寄る。
より青味がかつた灰色の波たちは海果つる
水平線に辿り着く。

仄明るくラベンダーの群雲は
仄暗き紅色に染め上げられて
空に低く垂れこめる。
霧がさらに仄暗く立ちこめ、

薄明の大地に流れ込む。
やがて暗闇がそっと舞い降りて
霞みゆく砂浜をサラサラと超えてゆき、
街の辺りで思いあぐねる。

ディエップにて、一八九五年八月二十二日⁽⁵⁾

すでに採りあげた三篇の詩と較べてみると、その「薄明」の空には燦めき輝く光こそ見られないものの、それほど長

くはない時間のなかで微妙な色の響宴が張られている。第一連の俯きがちな詩人の眼は、寄せ来る波の「蒼白く灰色」を帯びた色と浜辺の「蒼白きライラック」の色とが融け合つて醸し出す微妙な色彩の情景を見据え、遙かな「水平線」に向かつて漂う波の「より青味がかつた灰色」をじつと捉えて離さない。それぞれ「灰色」を基調にしながら、そこには「波」の微かに青味を帯びた「灰色」から始まり灰色まじりの薄紫色(「蒼白きライラック」)へ、そしてさらに「波」のより青く染まつた「灰色」へと微妙な「灰色」の色調が看て取れる。第二連に移ると「仄明るくラベンダーの群雲」のその色が「仄暗き紅色」に変つたかと思いきや「霧」が微かに暗く覆う。そうして気がつけば、「霧」は「薄明の大地」にかかり、「暗闇」が眼の前の「霞みゆく浜辺」を覆い尽くして、その「暗闇」は海辺を後にして「街」の方へと漂いゆき、ついには「街」の片隅に翳りを落とすのである(第三連)。

それにしても、そつと「浜辺」に降りてきた「暗闇」が「街」に辿り着いて「思いあぐねる」とは、果してどのような状況を指すのだろうか。それは辿り着いたものの凡そ自身の「暗闇」とは違う「街」の眩しい明りとの異質性を物語つていよう。それはこの風景を支配している私という内面を映し出しているのだろうか。そうだとするならば、私の内面とはどのような様相を帯びているのだろうか。

かつてゲーテはその著『色彩論』において色彩概念を「生理的色彩」と「物理的色彩」と「化学的色彩」の三つに分類して色彩のことを詳細に論じたが、第一章「生理的色彩」論のなかで実際の体験を引き合いに出してその暮れゆく黄昏の雪山で演じられた色の劇的に変化していく場面を回想しながら鮮やかにこう描いている。

ある冬のハールツ旅行のおりに、私は夕方、ブロッケン山から降りてきた。広い斜面は上も下も雪に閉ざれ、荒野は雪におおわれ、点在する木々と突き出た岩角はもちろん、すべての樹木と岩石には霜が降りていて、太陽はいましもオーデルタイヒエのほうへ沈んでいくところであった。

日中、雪の色調が黄色味がかつていたときすでに淡い董色の陰影が見えたが、夕陽を浴びた部分から赤味を増した黄色が反射してきたとき、陰影はいまや青紫色といわざるをえなかった。しかし、ついに日没のとき近づき、濃い霞によってかなり弱められた太陽の光芒が私の周囲の世界をえもいわれぬ深紅色でおおったとき、陰影の色はさっと緑色に変わった。その明澄さは海水の淡緑色に、その美しさはエメラルドと比較して遜色ないものであった。その現象は刻一刻と精彩を帯び、妖精の世界にいる心地がした。というのは、すべてのものが生氣あるきわめて美しい二つの調和する色で彩られ、やがて日没とともに、この華麗な現象は灰色の薄闇となり、しだいに月と星の輝く夜の中に消えていったからである。(6)

ゲーテの眼に焼き付いた薄明は、シモンズの眼にした薄明よりも色彩豊かな光景を描き出している。明け方の薄明にも言えることだが、夕暮れの薄明が天候次第で灰色と黄金色の立ちこめる光景だけではなく実に色鮮やかな光景を見せるのは改めて指摘するまでもない。夕陽を浴びた雪山の風景は色鮮やかにもさながら万華鏡のこどく色の響宴を繰り広げていて、彼の思いは「妖精の世界にいる心地がした」のである。ゲーテの見た雪山は、シモンズの薄明に描かれたあの死にゆく生の最期に臨む自らの生の叫びとは凡そ無縁の、敢えて言うならば現実の生を超えた異界の、と

同時に在るべき生の姿をその眺めやる人に見せている。

薄明 (2)

イエイツにあつては、薄明とはどのような心象風景として作品のなかで歌われているのか。彼の薄明はシモンズのそれともゲーテのそれとも趣きを異にしている、そこには夕暮れ時と夜明け方の風景が同時に映し出されている。それは夕暮れと夜明けでなければ人間に伝えられない何かがあるのを仄めかしているかのようだ。その何かとは果して何であるのか。詩集『葦間の風』(一八九九年)に収められた詩「薄明のなかへ」はその薄明を夕暮れ時と夜明け方のなかに歌っていて、シモンズの描く風景とは大きく趣きを異にして深く人間の内面に分け入つてもいる。描き出された自然の風景に人間の内面を滲み込ませるといふよりはむしろ、イエイツの薄明は人間の生の在様がすでにあつてそれを自然の風景に重ね合わせているかのようだ。「薄明のなかへ」はこう歌っている。

疲れた時代の疲れ果てた心よ

善と悪の網から脱け出してきなさい。

心よ 再び、灰色の夕暮れに包まれて笑いなさい、

心よ 再び、朝露に濡れて嘆きなさい。

おまえの母なるエールはいつも若く

露はいつも輝き、夕暮れはいつも灰色のまま

たとえ希望が離れ去ろうと、愛が朽ち果てようと、

たとえ燃えさかる毒舌に焼き尽くされようとも。

心よ 行きなさい、幾重にも連なる丘へ

太陽と月が、窪地と森が

それから川とせせらぎが、ひとつの神秘に包まれて

その思いを遂げるところへ。

神はもの淋しい角笛を吹いては佇み

時代と世相は絶えず逃れてゆくのみだから、

愛は灰色の夕暮れほどに優しくもなく

希望は朝露ほどに愛おしくもないのだから。(7)

すでに散文集『ケルトの薄明』(二八九三年)を締め括るエピローグとして掲げられていたこの「薄明のなかへ」は、夕暮れ時にして夜明け方でもある重層的な薄明に人間の失望と希望といった生の在様を重ね合わせて歌っているわけだが、そうした薄明の心象風景にイエイツはさらに生の在るべき位置を刻印しようとする。疲弊した現実という外部世界から幻想的な薄明世界への遁走をひたすら誘い込んでいるように見えていて、実際にはそうした誘いだけ詩人は終始してはいない。客観性を第一に信奉する科学の絶対的な力の庇護のもとに繁榮しつつける実利的な物質至上主義の時代にあつて、「薄明のなかへ」という詩は人間の生が科学万能の世界に何もかも委ねきることの不可能を何よりも告知しようとする。すべてを仮託することのできない状況が結果として現実からの遁走に繋がるのは疑わざる事実だとしても、しかし誘われた薄明世界は現実を回避した心に慰安をもたらすだけではない。現実の世界が持ち合わせてはいない、より確かなリアリティの存在していることを薄明世界は秘かに伝えようとしてもいる。現実からの遁走は真にリアルな〈現実〉との邂逅に立ち至らせるのである。いまや「薄明」は二重に對蹠的であると言えよう。

人間の生をすべて「善と悪」という短絡的な道德の「網」にかけて選別する現実には、あれかこれかの両極端な生の様態(「善と悪」)に振り分ける「網」こそが生の価値基準もしくは存在価値を決定し得る唯一の指標と捉えている。たとえば、そのいずれにも掠め取られずに「善と悪」の狭間をすり抜けていくような生に対しては、それは凡そ理解の範囲を超えているがために不道德で負の暗部として葬り去ってしまうであろう。だが詩人は、このような「善」とも「悪」とも判断できないものにこそ、真に求めるべき何か潜在していることを伝えようとする。「善と悪の網」を掻い潜って昼間でも夜でもない在り無しの、だがより確かなリアリティを内包した、まさに〈現実〉と呼んで然る

べき「夕暮れ」や「朝露」のなかに立ち、その萎縮して「疲れ果てた心」を解き放つようと詩人はそつと囁く。こうして「灰色の夕暮れ」に包まれるときも、そして「朝露」のなかに佇むときも、そうしたときには「疲れ果てた時代の疲れ果てた心」は自身の疲弊して汚れた衣を脱ぎ捨てて奔放なあるがままの生へと自らを解放していく。その解放された「心」の情態は生のごく自然な姿を見せている。つまり詩人は何のわだかまりもなく「笑い」、そして「嘆く」といった両極端な「心」の、言うなれば原初的風景を描き出す。しかし、何のわだかまりもない「心」の在様の裡には、やはり憂愁な思いが漂つてもいるであろう。憂愁に包まれながら「笑い、嘆く」という生の在様が、根源的な領野に人を連れ戻すとき、もはや「現実」と呼ばれて不思議ではない、生のより確かなリアリティを帯びた「薄明」は、世俗に汚れた生が然るべき生の根源に立たせてついにその生を「存在」に至らしめるといった内的空間となるかもしれない。その空間とは、また「存在」の顕現とも特権的瞬間とも名づけるべき、裸形なる生を「存在」へと揺さぶる稀有な瞬間でもある。

こうした「生」の根源的な領野に一度ならず佇むべきであることを詩人は仄めかすわけだが、「再び」と呟くときその言葉にこめられた意味は深い。「再び、灰色の夕暮れ」に、「再び、朝露」のなかに立つということは、すでに現実世界と薄明世界の往き来を果たしていることを物語つていよう。生の確かなリアリティに浴するのは稀有な体験だとしても、薄明世界へは「心」が向けばいつでも「再び」足を踏み入れることができるのだということがその言葉にはこめられている。

人の抱く「愛」も「希望」も「善と悪の網」に掠め取られてしまう卑俗な現実のなかで「燃えさかる毒舌」に焼き

消されるのが現実であったとしても、その一方では薄明世界という自然が超然として変わることなく在り無しの風景を醸し出している。つまり、「露はいつも輝き、夕暮れはいつも灰色のまま」なのである。薄明世界へと足を踏み入れ、そこに自然の織り成す神秘的で幻想的な世界との交感をもたらされるとき、これまでとは逆に「時代と世界は絶えず遁れ去り」、現実のなかで抱いていた「愛」も「希望」も薄明世界ほどにはその「疲れ果てた心」を癒してはくれないことが実感される。昼とも夜ともつかぬ「薄明」は人間の想像力を喚起させてこのように現実を超えたりアリティを秘め持つ幻想世界を創り出している。しかし、それは現実を完全に否定していることを意味しない。幻想世界と現実世界にあつて、それらは「善と悪の網」のごとく二つに寸断されることはなく、むしろその境界が定かでないような常にその往き来が可能な一つの空間および瞬間を創りあげていると言えよう。それと同時に、「時代と世界」から遊離していた「心」はやがて幻想から醒めて「再び」現実には舞い戻ろうとするのだということをこの詩は暗に仄めかしてもいる。彼らにとつて薄明とは夕暮れでもあれば夜明けでもあり、重畳された意味を孕んでいる。

イエイツは妖精自らが現実世界に舞い降りてきて人間をそこから逃れるよう誘う場面を歌っているが、なかでも『葦間の風』の巻頭詩「群れなす妖精たち」はその典型として挙げられる。現実からの逃亡を誘いかける時はいつなのか言えば、まさにその誘いかけは薄明のなかで呟かれる。

群れなす妖精たちが風に舞ってノックナリーから

クルース・ナ・ベアの墓へと空高く飛んでいく、

クイー ルタは燃える髪を逆立て

ニー アヴは大声で言う「さあ 逃げてきなさい、

この世の夢なんか捨てておまえの心を空っぽにしなさい。

風は逆巻き、木の葉は渦を巻いて舞ってるわ、

私たちの頬は蒼白く 髪はほつれ

胸は高鳴り 眼は輝き

腕は波打ち 唇はあいたまま。

疾風となつて舞う私たちを眼にした者がいたなら、

仕事に励む手を掴んで

心に湧き出る望みを潰して邪魔してやるからさ。」

群れなす妖精たちは夜と昼の狭間に疾風となつて舞うのである、

これほど明け透けのない望みと振舞いがどこにあるうか。

クイー ルタは燃える髪を逆立て

ニー アヴは大声で言う、「さあ、逃げてきなさい」、と。(8)

アイルランドの神話に登場する神々のうち、「シー」と呼ばれる「妖精」はゲール語で風を意味するが、イエイ

ツの自注には「シーは旋風に乗って旅をするが、中世において風はヘロディアの娘たちが舞う踊りと言われていて、ヘロディアは確かに古代のある女神の役割を果たしていた。田舎に住む人々が道に木の葉の舞うのを眼にして自らを祝福するのは、シーが通り過ぎたと信じているからである。」という解説が加えられている。また「妖精たち」を見て興味を持ったりすれば、ひとは日常の生活に全く興味を失ってしまう、とさらに自注で述べている。アイルランドはスライゴーの山々を背にしてスタンドヒルの浜を望む小高い丘ノックナリーがこの詩の舞台となっているが、その頂上に築かれた石塚にはアイルランドの西部地方に住む妖精たちの女王メイヴが眠っていると伝説は伝えている。

そこから妖精たちは「夜と昼の狭間」に群れをなして上空を舞う。そのときフィニア騎士団の戦士であるクイルタは「燃える髪を逆立て」、ダナン族に属する美しい女性ニアヴは「さあ、逃れてきなさい」と大声で誘いかけながら「疾風」のなかを飛んで行く。かつて「アシーンの放浪」のなかでニアヴは若く勇敢な戦士にして詩人であるアシーンに恋して常若の国へと誘い込んだが、いまや彼女は特定の個人でなくこの世の儂い夢を抱く人間を誘い込むうとしている。伝説によると、クイルタは、暗い森に迷った王フィンのまえに炎に包まれた姿となって現れ王を導いてあげたが、おまえは何者かと問われたとき「私はあなた様の燭台であります」と答えたのである。

「群れなす妖精たち」が現実には生きる人間を妖精の世界へ誘う絶好の時とは薄明であるわけだが、「群れなす妖精たちは夜と昼の狭間に疾風となって舞う」その時は、果して夜明け方なのか夕暮れ時なのか。たぶん農夫の「仕事に勤しむその手を掴んで」やめさせようとするのであってみれば、暮れてゆく夕刻に薄明の漂うひと時であろう。「アシーンの放浪」のなかでそのアシーンが「常若の国」へ旅立った時もこの薄明に包まれていた。詩「薄明のなかへ」

において歌われたあの薄明世界は、人間を生の根源的な領野、つまり善悪の彼岸にある原初的な生へと誘っていたが、ここでの誘いかけは具体的に何か根拠があるわけではない。ともかく現実における夢や希望の一切を投げ捨てて無心であることの誘いかけだけである。それにしても烈しく吹きつける「疾風」が浮世の夢を一掃するといった具合に、その放擲は徹底さを極めている。「善と悪の網」に絡め取られた人間が癒される薄明のひと時に較べて、「明け透けない望みと振舞い」をする「妖精たち」が誘い込もうとする薄明は人間を極めて単純なものに見華させてしまう。

九十年代の（世紀末）から二十年ほど経った一九一九年、イエイツの薄明世界を彷彿させる地平を同じように薄明に求めた作品が出版された。作家でもあるクルト・ピントウスはその名も『人類の薄明——表現主義のドキュメント』（ルビィ筆者というタイトルの詩選集を編纂してベルリンから世に問うたが、「薄明」の意味をイエイツと同様に対概念として二重化している。「序文」のなかの「はじめに（ベルリン・一九一九年秋）で彼は次のように述べている。

ここに選ばれた二十三名の詩人の詩は、少数の主要なモチーフに従いながら、速やかに、ほとんどひとり
シムフォニ
 でに、この『人類の薄明』と名づけられた交響曲に結集した。この詩集に収められた詩はすべて、人類を
メシニユイト
 憂う心から、人類への憧れから生まれている。人間の個人的な問題や感情ではなく、人類が、人間その
メシニユイト
 ものが、本来の、そして無限のテーマである。これらの詩人はいち早く感じていた、人間が黄昏のなかに沈
デメルンツ
 んでゆくのを……没落の夜のなかに沈んでゆくのを……しかし、それは新しい一日を明け放つ黎明のなかに
デメルンツ
 ふたたび浮かび上がるたるであることを。この詩集のなかで、人間は自分に襲いかかり、自分に纏い付き、自

分を呑み込もうとする過去と現在の薄暗がりから脱け出し、人間が自らのために創造する未来の救済的な
デメルンツ
 薄明りへと向かうのである。(9)

クルト・ピントウスはあたかもイエイツから見ることのない魂のリレーを受け継いでいるかのようになり、自身の悲しくも無念な思いに救済の願いを込めて「薄明」を礼讃している。イエイツの二篇の詩といい、この『人類の薄明』といい、「薄明」が帯びる色彩を巡っては仄暗くも薄明るい「灰色」が圧倒的にそれを覆っているように思われる。

エッセイ集『善悪の観念』に収められた作品「アイルランドと芸術」のなかでイエイツはその「灰色」に言及している。大きな潮流となつて流れるヨーロッパ文学の一部となるべく自身の作品をその流れのなかで創り出していた頃の自分を回想して彼は、そうした文学から離れて自分独自の書き方を模索していった自分をさらに述懐するが、芸術の真に依つて立つべき位置を表明している。つまり、芸術家は、とりわけアイルランドの芸術家はヨーロッパ文学や流行のお決まりの風景描写よりも誰も知らないようなある地方の風景に自身のアイデンティティを見出すべきことを強調している。それを象徴したのが、ほかならぬ「灰色」なのである。アイルランドの作家や風景画家に訴えてイエイツはアイルランドのある地方に拡がる「灰色」の重要性を次のように述べている。

いまの私にはアイルランド以外の国のことは書けないだろう。どうしてかと言えば、私の文体はこれまで扱ってきた題材によつて形づくられているからである。とはいえ、私の想像力がその気になつていなかったか

に思える時期もあつたが、ある時、イタリアや東洋の事象を描くときのほうがずっと相応しいような言葉遣いでアイルランドの事象を書いていることに私は気づいた。というのも私の文体はすでに、かなり多くの水路から流れ込んでいるヨーロッパ文学の大きな流れのなかで形づくられていたからである。こうしたなか、私はゆつくりと実にゆつくりと新しい文体を創っていった。シェリーが描くイタリアの光を払拭するのに数年かかったが、いまや私の文体は私そのものであると思えるまでになった。かりにアイルランド語で書いていたならば、アイルランドのことをもっと知るようになったかもしれないが、実際に私が見出したものは僅かばかりのアイルランドと私自身だけである。浜辺の小石のようにすり減つた異国の題材を基にして型にはまつた絵を描いたり書物を書いているアイルランドの人たちが、私と同じようにアイルランドへ身を挺していけば、彼らもまた自分自身を見つけ出さだろう。私はそう確信してやまない。誰も描いてはこなかったが、自分だけが愛着を寄せている土地を描く風景画家ですら、美術学校で学んだ描き方が必ずしも自分の目的にかなっているわけではないことにやがて気づくであろう。判で押したようにハイランド牛と苔むした納屋を配して絵を描く我がアイルランドの画家たちが、もしもかりに、他国とは趣を異にするものに意を配りつつ母国に眼を向けたならば、彼らは苦心惨憺して描いていくその途上にあつて、樹木もなくバレンの丘に広がるまさにあの灰色を発見することであろう。そうして突如として、新しいスタイルを、まさに自身そのものを発見することだろう。

私はそう信じてやまない。(10)

アイルランドは大西洋を臨むゴールウェイ州のバレン地方は辺り一面が石灰岩に覆われて荒涼とした「灰色」の世界を見せているが、そこはイエイツがついに発見した生の原型として象徴化さるべき聖地となった。すべてを削ぎ落として余りあるその「灰色」とは、自身のアイデンティティを象徴した実存そのものを映し出しているのであらうか。そうだとしたならば、それはまたアイルランドの一端を象徴すると同時に「私の文体」をも確立する契機としてある。

二

気配 (1)

心象風景として象徴的に描かれた「薄明」は刻々と移りゆく心の在様をそこに映し出したが、その様々なる心の在様はシモンズとイエイツによれば、絶えず人が何かを秘かに感じ取っている「気配」(moods)が自身の裡に蠢いているがゆえに生れたものである。「気配」とは、自然の様々な状況に応じては「情調」や「情緒」という言葉が相応しい場合もあれば、「雰囲気」と呼ぶのが適切なこともある。さらには人間のある情態を示す「気分」としても位置づけられる。

「薄明」という独特な風景やバレンの丘に広がる「灰色」の風景とは別に、さて、人間を取り巻く状況のなかで、果して何が「気配」として感じ取れるのか、いかなる「情調」がそこに漂っているのか、いかなる「雰囲気」が「気分」が漂っているのか。シモンズは『シルエット』と『ロンドンの夜』第二版のそれぞれ序文で様々なる心の在様が

映し出される状況に感じ取れる「気配」のいかに重要であるのかを論じているが、イエイツもまたその名も「気配」と銘打って詩に歌い、さらには散文においても同じタイトルを付して「気配」と文学の重要にして親密な関係性について言及している。

イエイツの歌った詩「気配」はこう描かれている。

時は衰退のうちに滴り落ちる、

まるで燃え尽きる蠟燭のように。

山にも、森にも

それぞれ生涯がある、約束の日がある。

けれども、燃える思いから生れた気配たちの群がるなか、

一体、どんな気配が

潰え去ったといえるだろうか。(11)

『葦間の風』のなかで歌う「気配」は、すべてが凋落していく運命にあって、それに抗うかのように決して消滅することのない秘めたる情動として、つまり有限の世界に無限なるものを求めて脈打ちつづける情動として「気配」が蠢いていることを伝えている。別様に言うところ「気配」は、移りゆく自然の生成消滅のなかでそれとは無縁にして絶え

ず人間の肉奥に躍動する「燃える思い」の血を受け継いだまさに分身にほかならず、その「燃える思い」は時を超えて受け継がれていき凡そ果てることを知らない。「燃える思い」の言うなればリレーを担う「気配」もまた朽ち果てることはない。

ところでこの詩はすでに『ケルトの薄明』のプロローグに掲げた二篇の詩のうち、タイトルのないまま冒頭に配されていたが、最後の三行が微妙に違っている。

時は衰退のうちに滴り落ちる、

まるで燃え尽きる蠟燭のように。

山にも、森にも

それぞれの生涯がある、約束の日がある。

けれども、昔から変わらずに

燃える思いから生れた気配たちよ、

おまえたちは決して消え去ってはならぬ。(12)

見えざる何かを直観させる「気配」といい、在るべき何かを客観的な知よりも深く察知させる「気配」といい、イエイツは名状し難い「気配」がいかに人間の生を決定づけるものであるのかを伝えたいがために、時には反語を労

し時には命令を口の端にのせたのではないだろうか。この筆遣いは果して願望なのか、それとも確信なのか。

『善悪の観念』に収められた「氣配」という散文は、文学と氣配の関係を人間における肉体と魂の密接な関係に擬えていかに「氣配」という人間の肉なる秘かな情動が芸術家にとって重要なのかを説いている。

肉体が不可視なる魂に包まれて造られるように、文学はある氣配もしくは様々に入り混じった氣配に包まれて創り出される点において解説的な科学書とは一線を画している。かりに文学が議論や理論を振りかざしたり学識や觀察力を振り絞って得意げに断言したり否定しているように思えたとしても、専らそれは様々な氣配たちの集う饗宴に私たちを参加させるためにそうしているのである。こうした氣配たちは「万物の支配者」のもつて、人里離れたオリンポス山にいまも棲む古代の神々のもつて、さらに新しい時代に至つては、あの光り輝く梯子を昇つては降りる天使たちのもつて、さながら伝令者として働く者たちのようだ。議論や理論や学識それに觀察力とは、ブレイクが「自分のためにだけ戦う小賢しい悪魔」と呼んだものにすぎず、可視的世界に生きる私たちの儂い生が築き上げた迷妄でしかないように思える。そのような生こそが様々な氣配たちに仕えるようにさせなければならず、さもないと私たちは永遠性と関り合えなくなる。見たり触れたり測ったり、そして解説したり理解したり議論したりできるものはどれもが、想像力豊かな芸術家にとつては手段以外の何ものでもない。どうしてかと言えば、そうした芸術家は不可視なる生の世界に生きる人間としてその世界が教えず常に新しくして常に古い啓示を伝え授けるからである。想像力豊かな芸術家には理性による抑制が必要である

などよく耳にするが、その芸術家が従つてもよい自身への抑制とは、たった一つだけ、自身を一個の芸術家に仕立て上げる神秘的直観だけである。つまり、この世の限りある願いの裡に限りなく漂う氣配を、私たちの些末なる大望の裡に朽ち果てぬ希望を、そうして性的な熱情の裡に神聖な愛を発見することができるように、想像力豊かな芸術家を鍛えあげる神秘的直観を描いてほかにはない。(13)

さながら人間の「肉体」を包み込んで「不可視なる魂」が人間を成長させるかのように、「文学」は凡そ科学的なるもの、たとえば理論や学識や観察力とは無縁にひたすら躍動して定まらぬ混沌とした思いに衝き動かされて創られてゆく。「氣配」はそうした混沌と蠢く思いから漂い出てくる。「氣配」はまた在るべき何かを人間に伝える「伝令者」であり、科学的なるものに支配された現実の「可視的世界」にあつて「私たち」人間は耳を澄まし眼を閉じてその「伝令者」の存在を感じ取らなくてはならない。「氣配」は「不可視なる生の世界」に揺蕩つていて決して絶えることのないある「啓示」を自身の裡に潜ませている。そして時を超えたこの「啓示」を俗世に塗れた人間に伝える使命を担っているのが、まさに「想像力豊かな芸術家」にほかならないとイェイツは主張する。「不可視なる生の世界」に生きたる「想像力豊かな芸術家」の、そのあり余る心の過剰を抑制しなければならぬと危惧する世間の眼は「理性」をもってすれば過剰を鎮められると妄信しているわけだが、芸術家のそうした豊饒なる過剰を抑え込む必要性などここにも見当たらない。整合性を旨とした「理性」によつて自身を抑制することよりも、むしろ混沌として研ぎ澄まされた衝動に忠実であるべきことが「想像力豊かな芸術家」に要請されている。その衝動とは「神秘的直観」であると

イエイツは指摘する。「神秘的直観」は芸術家はその想像力を自在に羽ばたかせるためには是非とも身につけなければならない内なる衝動であつて、それがあればこそ「限りなく漂う」捉え難い「気配」を探し当てることのできるのがある。

気配 (2)

このように「気配」を巡っては時を超越した「不可視なる魂」に擬えるイエイツは、在るべき何かを伝える「伝令者」として、またある「啓示」を裡に蔵したものととしてそれを論じたが、さてシモンズにあつてはどのように「気配」を捉えているのだろうか。シモンズの考える「気配」はイエイツのそれよりも複雑な位相を帯びている。『シルエット』第二版(一八九六年)の「パチヨリに贈る言葉」と題した序文で彼はその作品に漂う「気配」のいかに重要であるかを力説するが、まずは冒頭でこの作品を不道德だとして難癖をつけてきた人物を相手に優しい諷刺を込めつつも厳しく迫りながら、芸術の在るべき本来の姿勢を示唆している。時代を席捲する道德観がいかに愚劣であるか、その愚劣な道德が芸術を評価するときにはどれほど度し難くあるか、優しくも厳しくシモンズはこう語り出す。

ある才気煥発な評者がかつてこの詩集のうち数篇を評して「不健全」だと決めつけたが、そのわけとは「パチヨリの仄かな香り」が漂っているからだと彼は言った。よりによって彼がパチヨリを選んだのは聊か残念に

思う。私にとってパチヨリは特別お気に入り香りではない。できれば、得も言われぬくらい価値のあるスペイン革とか、色々なことを連想させる「谷間の百合」を選んでくれれば良かったのだが。けれど、そうは言ってもパチヨリにだってその存在感を發揮する機運はあるだろう。さて、幾篇か加えたこの小品集を再版するにあたって、次のような問いかけをさせていただきたい。その多くの作品は幾らか故意に不真面を装っているとして方々で不評を買ったが、かの評者がパチヨリを引き合いに出して訴えたかったのであろう、あの人を魅了してやまぬ人工的なものに、どうして芸術は思いの丈を伸ばして関ってはならないのか。言わずがな、凡そ芸術とは一種の技芸を窮めたものにほかならない。そうだとしたら実直なまでに篤信の人からすれば、とりわけ芸術は有害であるわけではないにしても、その人はさしずめ無用なものとしてすでに烙印を押してしまっているだろう。これが私の解する見方であって凡そ寸分たりとも違わず筋の通った結論である。私は、小説も読まなければ劇場にも行かずダンスも習おうとはしない人間に最大級の敬意を払いたいと思う。そうした振舞いは、彼らには彼らなりの信念があつてそれを支えに生きてきたことを物語っているのだ。また、芸術作品は宗教的もしくは道徳的な観念を積極的に擁護しさえすれば、寛容の裡に受け容れられるという考え方を私は理解するが、それにしても理解できないのは芸術の様式を二つに区分する際その根拠となった微妙にして正体のよく分からぬ心根である。それは、かつては自由を解放されていたのに、いまだはその自由を怖れているピューリタンの良心が抱くもの、たとえば優柔不断、妥協する性癖、すり寄る臆病心、遣り込められるとすぐ後ずさりする態度にほかならない。たとえ対立する考えを前にして自身の正当性を確信しようとしたとして

も、結局は二つの見地からしか芸術作品は評価されない。つまり芸術性もつばらその道徳性によって評価される見地と、道徳性もつばらその芸術性によって評価される見地があるだけであって他には何も無い。

私の記憶が正しければの話だが、『シルエット』を巡っては実際の不道徳なる振舞いを一度たりとも詰られたことはない。現に私はひたすら「放埒三味の道」に明け暮れているが、今のところは「永劫の業火」に身を焦がす処にいないで済んでいる。言葉を換えて言えば、出版業界の非の打ち所がないモラリストたちの間ではたぶん歓迎的な評価を得ることはないであろう『ロンドンの夜』（美的問題を純粹に妄想する私の観念をもつてしては「永劫の業火」など殆んど実感できない）を、今の時点ではまだ書いていないわけだが、この段階にあつては、奇妙奇天烈のさらにその上を行く謬見などに関する必要もあるまい。因みにその謬見によると、まさに人を魅了する仄かな感情や薄れゆく感覚をさり気なくそつと描いている芸術作品には、決まって邪悪なるものが潜んでいるのだそうだ。(14)

「パチヨリの仄かな香り」が自然の香りからはほど遠く「人工的なもの」を漂わせているように、シモンズの作品も「人工的なもの」に充ちているという理由で「ある才気煥発な評者」から不評を蒙ったわけだが、そもそも「パチヨリ」とは何か。それはその名もパチヨリという植物から油を採って人工的に造り上げた香料であつて、元を辿れば自然界に棲息する生物にはかならない。それよりもボードレールの存在すら自身の眼中に入る余地もないまま、彼は「人工的なもの」よりも自然や人間や社会の在様を題材にして歌うべきだと考える従来の通俗的な文学観たとえば

多分に誤解されたロマン主義と写実主義文学に固執していたのであろうか。シモンズの眼はさらにその評者から転じて実利主義の社会を信奉して生きる人間に向けられていくが、その彼らにとって芸術は実利に資することがないがゆえに無用な長物でしかないのである。実利を最優先とする彼らは、道徳もまた人間の生全般に深く関るべきであると考えており、したがって芸術作品にその芸術性を問うて評価する基準は先ずもって道徳に依拠したものでなくてはならない。シモンズの指摘する芸術における二つの様式とは、芸術を評価する際の「二つの見地」を指していると思われるが、いずれも道徳絡みの奇妙な評価基準と化している。芸術を巡って「二つの見地」を道徳に依拠して配した「ピューリタンの良心」はかつては「自由」を解放されていたのに、いまでは萎縮してその「自由」に怯えているが、その姿は一重に彼らが抱くようになった「不決断」や「妥協」、「臆病な言い寄り」に現れている。どうして優柔不断な「良心」が歴然と二通りに分節化する「見地」を配することができようか、と素朴な疑問を投げかけるシモンズは、そこに得体の知れぬ権力(権威主義)の脅威を感じ取っていたのであろう。一種滅びの美学(デカダンス)とも呼ばれる芸術作品には「邪悪なるもの」が潜んでいると勘繰る出版業界の「モラリスト」たちは根拠もなく奇妙な鑑賞力を自ら晒け出しているが、ついに道徳と芸術が真に相まみえることの決してない世の慣わしにあって、凡そ芸術というものは軽佻浮薄にして卑俗なる道徳とは無縁であり、むしろそれを超越した処に自らの存在を発揮すべきであると、そうシモンズは結論するに至る。

このように切々と道徳異論を唱えた彼は、ようやく本論に入ってその「氣配」の重要性とともに自身の採るべき詩的方位をこう語り出す。

何気ない日々をやり過ごしているなか、ふとある時に、期せずして私の感じ取ったある気配たちを映し出すような詩こそが然るべき最上の詩である。さもなければ、それとは違った気配たちが私をすっかりそのなかに滲み込ませてしまうような時などに創られた詩こそ、私自身を個性豊かに表出することのできる最も優れた詩であると私には思える。とはいえ、私はこうしたことを声高に主張するのを望まない。最高の情感を創造することは、研ぎ澄まされた窮極の感覚を描き出したり、魔法をかけられたかのような窮極の感動を喚び起したりするよりも、遥かに高度な芸術の表現形式なのである。こうしたことに私は疑念を抱くような素振りなぞするつもりは毛頭ない。私が当然の権利として要求するのは、とりも直さず、私たち自らをこう呼ぶところの、つまり変幻自在にして名状し難く矛盾だらけの人間が、事象から感じ取る気配をどんなものであれ押し並べて表現することのできる自由、換言すれば可視的世界に潜む美しいものや未知なるものや奇異なるものを感知する力を私たちに賦与してくれている、すなわち感知することを私たちに宿命づけている運星をどんなものであれ押し並べて表現することのできる自由だけである。(15)

「気配」とは何気ない日常のなかで偶然にも感じ取られるべきものであって、それを表現する作品こそが最も優れた詩として位置づけられる。あるいは「気配」のなかに自身を感情移入して創られる作品もまた自身の獨創性を解放して余り在る最高の詩として称揚されるべきである、とそうシモンズは確信している。

彼の芸術観においては、その「研ぎ澄まされた窮極の感覚」といい「魔法をかけられたかのような窮極の感動」と

いい、確かにそれらは見事な芸術作品の源泉であると言えるが、しかしながら、そうした「窮極の感覚」も「窮極の感動」も「最高の情感」と較べてみれば凡そ太刀打ちできるものではない。それほどまでに「最高の情感を創造する」という行為は何よりも優れて「遙かに高度な芸術の表現形式」なのであるとシモンズは力説する。そうであつてみれば、「氣配」を感じ取れることは「最高の情感を創造すること」に通底しているかもしれない。思うに「氣配」とはすでにそこに在つて感じ取れるというよりは、むしろ自らそこに「氣配」という雰囲気もしくは情調を描き出さなくてはならない。「氣配」を感じずるとは、そのまま「氣配」を創造することにほかならない。しかし、一方では「氣配」はあの「パチョリ」の香りに感じ取れるように、すでにそこに在つて感得されるものである。香りそのものが、言うなれば「氣配」であるのかもしれない。「氣配」とは所与なるものにして創造さるべきものでもあり、したがつてそこには二様の位相が帯びている。

こうして「氣配」であれば如何なるものであれ思いのままに描く自由を自身の採るべき詩的方位として掲げるシモンズは、そもそも「氣配」を感じ取る能力が限られた人間にだけしか賦与されないという「宿命」、またの名を「運星」を前にしてさらにそれを思いのままに描く自由をも自身の詩的方位として位置づけている。もつとも「氣配」であればその内容は問わないとシモンズは述べてはいるものの、実際にはたとえば「可視的世界に潜む美しいものや未知なるものや奇異なるもの」として感じ取れるような「氣配」でなくてはならない。それらは「可視的世界」にあつて視えざるものとして潜在している。

最後にシモンズは仄かな香りを漂わす「パチョリ」の存在価値を匂わせながら芸術における人工美の価値について

述べてその序文を閉じる。

パチヨリ！ いやはや、どうしてパチヨリであつてはいけないのか。ルージュの繊細に輝く淡い紅色が私たちの心を奪ってしまったなら、どうして自然の纏う紅色をひたすら描かなければならないのか、もはやそれを支持する「然るべき道理」はあるのだろうか。なるほど自然の紅色も人工の紅色もこの現実が存在している。そうなのだ、双方ともそれ固有の魅力を秘めているのだ。しかし、いずれにしても主題としては、人工的な紅色のほうが遥かに斬新でなのある。もしも君が牧草地で自ら「刈り取ったばかりの干し草」を好み、たぶん私が香水壇のなかの干し草を好んだとしたならば、どうして私の個性的で気紛れな空想力は君と同じような表現を得ることができないであろうか。恐らく私も君と同じように干し草畑のなかで遊び興ずるだろう。しかし私としては、君が現に味わっているのとは全く異質の香りと感覚を味わい、そうして自然の紅色では陳腐にすぎるので目先を変えるために人工の紅色を歌う詩を書こうとしたわけである。垣根に咲く花を歌う見事な詩と匂い袋から漂う香りを歌う見事な詩を前にしたとき、その芸術的価値において両者には避け難い差異は見受けられない。私は田園の自然を歌う美しい詩を読むといつも魅了される。しかし、やはり私個人としては田園より都会のほうに愛着を感じる。それゆえ私たちは、草原や丘に見る素晴らしい自然の衣裳に匹敵するほどの衣裳をできる限り自分独自の眼で都会のなかに見つけ出さなければならぬ。かくしてここに、人工美が顕れ出てくるのである。人工的な光が創り出す情景に、つまり変化に富み人間味が強く感じられながらも極めて人工的な都

会の風景に、誰一人としてその美しさを見出すことがないのならば、私はそんな人を不憫に思いながら独り自身道を往くことになるであろう。

そう、もしもその人に私の思いを受け容れる器があればいいのだが。しかし美しさが見えないその人は私にこう言うのである。正しいことがあれば間違ったこともあるのだ、素晴らしい芸術があれば悪しき芸術もあるのだ。どうしてご立派にも自己充足した先入観がこんなふう到一个の信仰箇条へと高められて芸術という名のもとに唱えられるのだろうかと訝しく思いながら、私は動揺したり時には苛立ちながら耳を傾けるしかほかに遣り様がない。なぜそのような気持ちになるのかと言えば、凡そ芸術においては先入観という思い込みなどあるはずもなく、あるのは創造されたものしかないからだ。もしも私たちがその様々な詩作品によって人々の魂を救えたとしたならば、それは何にもまして素晴らしいことだ。しかし、そうでないのならば、完全に自由な選択を我が身内に取り込むほかに道はあるまい。パチヨリが人を楽しませてくれるならば、どうしてパチヨリであつてはいけないのか。

ロンドン、一八九六年二月 (16)

自然の醸し出す美しさにしろ、自然を讚美した詩にしろ、シモンズは決してそうした自然美を否定するわけではなく、それでもやはり彼はこれまではない(新しい趣き)の漂う空間を自然から離れた処に捜し求める。見出されたその趣きは、凡そ自然のなかには見られない都会の人工美にほかならなかった。彼の「个性的で気紛れな空想力」

は都会の煌めく佇まいに強く魅了されたのである。こうして美しい「自然の衣裳」に優るとも劣らぬ美しい衣裳を纏う都会に詩心を委ねたシモンズは、そこに漂う（新しい趣き）を描いてみせた。しかし（新しい趣き）は都会の演出する「人工的な光」が燦めく情景に漂うばかりか、そこに「人間味」の様々に揺蕩う思いをも重ね合わせていわば内面の風景を創り出している。都会の人工美に感じられる（新しい趣き）もまたシモンズが捉えた「気配」のひとつである。

人工的な都会の風景に「美しさ」を見ることのできない人たちとは、シモンズからすれば、芸術をはじめ物事全般を優劣や正邪といった排他的な価値基準によって評価する「先入観」に固執しており、さらに一種の「信仰箇条」としてそれを崇めてしまうような、むしろ「不憫」と言うしかないような人間に墮している。彼らはもっぱら道徳的観点から芸術を見据えようとする極めて狭量な考えしか持ち合わせていない。

そして詩集『ロンドンの夜』第二版（八九七年）の序文では、道徳に依拠して芸術を論じようとするために道徳も芸術もその真意を歪めている輩を前にしてシモンズは芸術の然るべき位置を改めて表明している。その口吻は自身の鬱積した思いを挑戦的にして極めて直截に晒け出している。

かくして私は道徳を楯にしてこんな輩から責めなじられた。私の本が劣悪な芸術だからというのではなく悪しき道徳だと決めつけて難癖をつけるとき、そのとき道徳的な見識と芸術的な見識を混同してしかも道徳心を高揚させないまま芸術を制限していることに気づかないでいる輩から責めなじられた。私とは、芸術の自由の

ために闘い、そして道徳が芸術を支配する権限の正当なることを拒絶するものである。芸術が道徳にかしずかれることはあつても、道徳の下僕となることなぞ断じてあり得まい。芸術の位置すべき根本は永遠性にあるが、道徳のそれはそれぞれの時代に生きる人間たちの心の持ち方次第で変節していく。(17)

普遍性を一途に目指す芸術の姿勢と、時代の流れに従つてその都度変節する道徳の日和見主義的な姿勢には全く自覚でない彼ら道徳礼讃者は、一時代を席捲する道徳に妄信してそれを全知の神のごとく絶対者として振り翳しながら芸術の世界を狭めてしまう。そのとき、愚かにも滑稽なことに彼らは自身の信奉する「道徳心を高揚させないまま」に、もちろん真に道徳性への自覚もないままに彼の『ロンドンの夜』が「劣悪な芸術だ」と嘯くのである。そうした愚劣な道徳礼讃者たちに向かつて、シモンズは自分の目ざす芸術の位置とは時代を超越した永遠性にあることを宣言して、芸術の根本でもある永遠性というその位置に立ちつづける自由を死守するために時代に反旗を翻そうとする。無自覚な彼ら道徳礼讃者たちに向かつてさらにシモンズは語気も強くこう問いつめ寄る。

君たちがいま従っている旧態依然たる道徳律のうちからその掟を一つ私に示してみたまえ。それを示したならば、私は私がかつて君たちの先祖が従っていた道徳律のなかから君たちの掟とは真逆のものを君たちに披露してみせよう。それともお望みであるならば、たぶん君たちが何も考えずに讚美するであろうその掟のうち、唾棄して然るべき典型を見せてあげよう。もしも私があゝの芸術の強固にして弛まぬ道標を投げ捨てるようなこ

とがあつたとしたならば、それは道德のあんなふうに変節を繰り返す指針のためであろうか。因みに芸術の不變なる道標は次のことを私に教えてくれる。つまり、人間の性情(たとえば、情熱や願望や精神あるいは知覚や人間の心の内なる地獄や天国など)のなかに私が見出すものはすべて、芸術が意を凝らして美しい模様に仕立て上げようとするその粗布に自然がすでに織り込んである永遠なる実体の一部であるのだということ。そうして、その可視的な世界とは、私たちが自身を認識するために、そして私たちが夜に揺らめく焰のように四方八方へと吹き飛ばされなかったために、視覚に訴えて創りあげた一個の象徴にほかならないのだ、と私たちは教えられるのである。これは「いま現在の記念碑」たる一篇の詩に適しい題材だとか、いや不適切な題材などと値踏みして、世間の出来事や一時の気紛れな知恵や愚行のあれこれを褒めたり貶したり、はたまた受け容れたり取り除けることに私たちが真顔で取り組んでいるとは、なんと滑稽なことであろうか！ その様はこんな風である。人間の予感する気配ほどには無限と言えないその寄せ来る波を歌おうとして、絶えず灰色の波が私の足元に小さな飛沫を浴びせかけては退いてゆく、ここロセス・ポイントの海藻に覆われた岩場に佇つ私に向かつて、君たちは話しかけているかのようだ。(18)

「人間の性情」、広く言えば人間の内面に「私が見出すもの」はすべて「永遠なる実体の一部」であると「芸術の不變なる道標」が教示してくれるとシモンズは語るが、それは「たとえば、情熱や願望や精神あるいは知覚や人間の心の内なる地獄や天国」といった人間の内的活動が、本来的に芸術に備わっている永遠性を感知する能力に優れている

ことを暗示している。また「芸術が意を凝らして美しい模様に仕立て上げようとするその粗布」、つまり模様も鮮やかな「その可視的な世界」には「永遠なる実体」が織り込まれているが、それは私たち芸術家が自身のあるべき位置を忘却しないために「視覚に訴えて創りあげた一個の象徴」であると、「芸術の不変なる道標」は彼らに教え伝えている。このように語るシモンズはさらに、自戒も含めてなのか、作品を評価する人間に向かってその評価の無意味さを糾弾する。時代を超越した永遠性が織り込まれた芸術作品を創りあげようとする芸術家がいるその一方で、作品評価をする際に、作品の背景に描かれた俗世での出来事や軽佻浮薄な「知恵や愚行のあれこれ」についてその良し悪しを得意気に選別している凡そ芸術性とは無縁な批評家がいる。芸術における永遠性に無自覚である彼らの批評する姿は実に「滑稽」そのものであると指摘するシモンズはかなり批判的である。さらに彼は批判の矢を射る。彼からしてみると、妄信的に批評する彼ら人間の声は絶えず寄せては返す小波の響きに掻き消されているのだが、それに気づきもせず彼らはわけ知り顔に語っているかのようにはか見えぬ。そうした彼らの愚劣極まりない姿勢めがけてシモンズは批判の矢を射るのである。

こうして最後にシモンズは寄せ来る波を例に採りあげてその「氣配」という芸術表現の重要な契機について述べる。

人間の感受する様々なる氣配たちよ！　そこに私は詩の題材を見出す。そこはまた芸術の占める領野でもある。ひとたび私の裡に揺蕩う氣配となったならば何であろうと、たとえそれが海に揺らめく一つの小波でしかなく、もはやあの小波の絶えざる揺らめきにすぎなかったとしても、できるのであれば私はそれを詩に表現する

権利を主張する。私の詩を批評する人や私の詩を味わう人たちに対して、私は何よりも次のことを理解されるよう願う。ある気配とはついに一つの気配にほかならず、つまり海に漂う一つの小波、たぶんあの小波の絶えざる揺らめきにほかならないということ。この詩集に収められたどの作品も現実に起った事実の記録であるなどと明言すべきものは何もない。どの詩もかつて私が感じ取った気配、今では一種独特な形を帯びるに至ったその気配を心底から表現したものであり、これに優る気配は今のところ他にはないと言わんばかりに、それを表現しようとした作品であると私は公言しよう。その出来栄えはともかく私は多くの気配を描いてきた、もちろん上塗りしたり自分好みに潤色することもなく。もしもそのうちの幾つかは私が感じ取れないほうがよかった気配であると反論されたならば、私はすぐさまこう応えるだろう、「たぶん、そうかもしれない」。しかし、さらに私はこうつけ加えねばなるまい、「だから、どうしたのですか」と。その気配たちは現実に存在したのだ。現実に存在しさえすれば何であれ、その気配たちは芸術的実存の本来の姿を現実に根づかせたのである。

一八九六年九月二日、スライゴはロセス・ポイントにて (19)

『ロンドンの夜』の詩はそのどれもが「現実に起った事実の記録」(the record of actual fact)として歌われてはいないと明言する彼の真意は、果してどこにあるのだろうか。それはたとえば現実を超えた幻想世界が作品に描かれてあることを暗に伝えていて、現実よりも幻想に重きを置いていることを証す物言いなのであるか。そうだとしたな

らば、その現実とは、シモンズがこの序文に綴った最後の件り「その気配たちは現実に存在したのだ。現実に存在しさえすれば何であれ、その気配たちは芸術的実存の本来の姿を現実に根づかせたのである。」(They (Moods) have existed: and whatever has existed has achieved the right of artistic existence.)という表現に含意される(現実)と同一の地平に見出されるものなのか。別言すれば、同一の地平に一つの現実が存在するのか。それとも前者はいわゆる実際の現実を指し、後者はそれとは次元を異にした地平に見出される現実(たとえば幻想世界)を指し示していて、それゆえ両者は言うならば対蹠的な位相を帯びたものなのか。思うに「現実に起った事実の記録」とは、「気配」や想像力を排除していわゆる客観知に基づきながら現実に起った様々な出来事を忠実に書き遺すことを意味しよう。「現実に存在した気配たち」とは、現実にはありながらも、そこから飛躍してさらなる現実において自らの姿を露わにする。

「人間の感受する様々な気配たちよ!」と呼び立てるシモンズは、詩のテーマとして歌われるべきその「気配たち」とは「芸術の占める領野」に顕在して文学創造の強力な弾機となりおおせしていると声高に自身の文学への感懐を述べる。そのように「気配」を芸術の一様式として述べ立てシモンズは、その具体例として「小波の絶えざる揺らめき」を採りあげるが、彼の言わんとするところは、果してどこにあるのだろうか。「現実に起った事実」つまり現実における事象(たとえば「寄せ来る波」、「海に漂う一つの小波」)を前にしてそこに何か筆舌に尽くし難く得体の知れぬものを感知すること、すなわち「気配」なるものをそこに感じ取ることが文学創造には不可欠だと考えるシモンズの心の裡において、何よりも彼が見据えているのは、その感知さるべき「気配」の漂う様々な事象にほかならない。そうした事象が現実世界で起っているのであれば、この現実こそが「気配」を蠢かす最大の機制として根づいている

のだという厳然たる事実には彼は意識的であるにちがいない。したがって厳然たる事実是对蹠的な現実が存在することを受け容れず、また同一の地平に二つの現実が存在するのでもなく、存在するのは今をここに生きているこの現実だけであるということ伝えてある。

現実という意味領域を巡っては、しかしながら、事はそれで済まされない。現実是非現実(幻想)と絡み合つてより複雑な地平を創り出している。そうであるとするならば、「現実に起つた事実の記録」と「現実が存在したのだ」というその「気配たち」とはいかなる関係にあるのだろうか。たぶん「気配たち」は「事実の記録」からは微妙に逸れて在らぬ場所へと人を誘い出すにちがいない。在らぬ場所とは現実に薄いヴェールをかけて浮かびあがるシルエットにほかならない。

「薄明」といい「気配」といい、それらはそれぞれに対蹠的な意味の位相を宿してはいるものの、凋落してゆく生の儚さを描いて余りある。二つの詩集の序文を書いた後の一八九九年に出版された『象徴主義者の文学思潮』のなかでマラルメ論を展開するシモンズは、そこでもおなじように、薄れゆく黄昏に自身の切ない想いを仮託して歌うマラルメの詩「ため息」を引き合いに出しながら、その作品に漂う「気配」について次のように述べている。

「詩とは危機的な状況から湧き出てくる言葉である」とかつてマラルメは言った。彼の詩はどれもが移ろいゆく道行きのなかで捉えられた束間の恍惚を髣髴とさせる。この恍惚は心の単なる本能的な叫び、たとえば自然と感ずる人間の喜びとか悲しみといった類いのものではない。マラルメは高踏派詩人と同じようにそうした心

の叫びを詩のなかに認めなかったが、しかしその理由は必ずしも同じではなかった。マラルメの恍惚は何か気配の漂うヴェールに包まれながら、一篇の詩へと結実すべく道程のなかで純粹な美に変容してその情緒や感情を精神的なものへとついに転位させるのである。たとえば、私が一行ずつ殆んど逐語的に翻訳した次のような詩は、繊細な情感と漠として予見された人物と、それに魔法のように顕れる風景とが相俟って一つの雰囲気を醸し出している。(20)

現実の事象を前にして覚える「情緒」や「感情」を、現実からは遠く離れた「精神的なもの」を身に纏った「純粹な美」へと変容させて一篇の詩を創り出すこと。このことを可能にするのがマラルメの詩風に流れる「恍惚」であるのだが、その「恍惚」には必ずや「気配」が随伴している。別言すると、「移ろいゆく道行き」のなかで何かを感じ取る「気配」が揺蕩していて、それに浸る人の心の在様がまさにマラルメの「儂い恍惚」にほかならない。こうした「気配」と「恍惚」をよく表した作品としてシモンズが採りあげる「ため息」という詩は、「繊細な情感」と「漠として予見された人物」と「魔法のように顕れる風景」が三位一体となって他に類を見ない特異な光景を紡ぎ出していると評価される。

では、シモンズの言うところの心と人と風景が一体化された光景とは、どのように描かれているのだろうか。シモンズはマラルメのその「ため息」という詩を自身の言葉にしてこう披露する。

心優しい妹よ、私の魂は、赤茶けた落葉の早くも散り敷く秋、
その悲しみ色に染まらぬおまえの額へ、

天使のようなおまえの瞳のさまよえる空へと

昇っていく、まるで憂愁の庭から清らかな噴水が

白く溜息まじりに青空へ昇っていくように！

―あの悲しみの十月が深く味わった蒼白くも純粹な青空へと、

そのとき蒼穹は水底深くに物憂げな無限を映し出し、

そして白き波間に苦闘する葉叢は

潮に吹き捲くられ焦茶色の冷たき濘を残して漂う、

そこには弥果の光を永く曳いて黄金色の陽がたゆたっていた。(21)

秋も悲しげに深まりゆくなか、鬱屈した「私」は「私の魂」がああ「心優しい妹」のもとへと旅立ってゆく様を「溜息まじり」の思いの裡に視る。天使のような「妹」の瞳は大空のなかを揺蕩っている。「私」の十月の辛く悲しげな日々「私の魂」は微かに溜息を洩らしながらも、妹の住む「青空」のなかに融け込んで救われたいと願う。しかしその「青空」は「悲しみの十月」をやり過ぎしていた「私の魂」がそこに昇りつめたかと思いきや、すでに自らの明透な姿を見せずして「蒼白くも純粹な青空」になっていた。そうして、もはや全き「青空」ではなくなった「蒼

穹」は「私の魂」が憧れてかなわなかった果てしなき「無限」を水面に浮ばせてくれたかと思いきや、すでにその「無限」は物憂げに深く水底で揺らめいている。それはまるで憂愁に沈む「私の魂」を映しているかのようだ。憧れの「無限」から遠く離れて微かに溜息もらす「あの悲しみの十月」は、かくして枯れて「赤茶けた落葉」たちが白波と烈しく揉み合い「焦茶色の冷たき滯」を曳きずってその最期の生を遂げる様を見届ける。

しかし、そのとき、慮外とも必然とも言うべきか、西の空を染める「黄金色の陽」がまさにこれを限りに「弥果の光」を水面に燦めかしている。この情景は何を伝えているのか。それはかつて憧れていたあの「無限」ならぬ無限、いまや死出の旅へと赴く最期の生が「弥果の光」に託した無限に変容した。「弥果の光」とは死だけでなく再生にもその光を照らすのであってみれば、それは取りも直さずあのデカダンスを予兆させはしまいか。デカダンスとは、すなわち凋落と新生をその射程に据えて本来の姿を身に纏ってこそいるものの、デカダンスと言えば何にもまして凋落しつつある生の儂い道行きに文学の精髓を詩人は感じ取っていたのかもしれない。

(つづく)

<注>

- (1) Arthur Symons: *The Collected Works of Arthur Symons*, Vol. 1 (London, Martin Secker, 1924), p. 196.
- (2) *Ibid.*, p. 252.
- (3) *Ibid.*, p. 98.

- (4) Ibid., p. 98.
- (5) Ibid., p. 89.
- (6) ゲーテ『色彩論』、木村直司訳(ちくま学芸文庫、二〇〇一年)、一五一―二頁。
- (7) W. B. Yeats: *The Wind Among the Reeds*, (London, Elkin Mathews, 1899), p. 13.
- (8) Ibid., pp. 1-2.
- (9) クルト・ヒントウス(編)、松尾早苗訳『人類の薄明―表現主義のドキュメント』(未来社、二〇一六年)三七頁。
- (10) W. B. Yeats: *Ideas of Good and Evil*, (London, A. H. Bullen, 1903), pp. 329-330.
- (11) *The Wind Among the Reeds*, p. 4.
- (12) W. B. Yeats: *Celtic Twilight*, (London, Lawrence and Bullen, 1893)
- (13) *Ideas of Good and Evil*, pp. 306-7.
- (14) *The Collected Works of Arthur Symonds*, Vol. 1, pp. 95-6.
- (15) Ibid., p. 96.
- (16) Ibid., pp. 96-7.
- (17) Ibid., pp. 165-6.
- (18) Ibid., p. 166.
- (19) Ibid., pp. 166-7.

- (20) Arthur Symons: *The Symbolist Movement in Literature*, (London, William Heinemann, 1899) p. 125.
- (21) *Ibid.*, pp. 125-6.