

絵を読む詩

—R. S. Thomas's Painting-Poems—

龍野武昌¹

(序)

R. S. Thomas (1913-2000) は、自分の過去を切り裂くようにして、詩人としての遍歴を続けた。強烈な自己否定が新しい創造を促した。この自己抹殺の根底には、内向的な自分が内へ内へと引きこもってゆけば、自己満足だけは増殖しても、新生は妨げられるという省察^{せいさつ}があった。ふりかえてみよう。

(1) 1942年、北ウェールズの高地の僻村マナボーンに赴任した若い司祭は、神見捨て給いしか?と疑われるような不毛の耕地で、黙々として、実りやすい労働に明け暮れる農民たちの日々に接して、自分が抱いてきた宣教の夢と現実との落差に驚かされる。イングランドとの戦いに破れ、追われ追われて、辛うじて辿りついたこの土地に、へばりつくようにして生きるウェールズの人々は、民族の歴史——自分たちの言葉さえもうばわれた民族の、陰惨な、絶望的な姿を、自らのなかに凝縮したかのようにであった。学校を出たての若造^{わかぞう}の、こざかしい神学の知識だの、教科書的な紋切り型の慰めの言葉など、全く受けつけない過酷な現実^{せいかく}に直面した時、神に見捨てられたようなこの場所で、「神は愛なり」と説く、自らの言葉のうとましさに、驚く。

(2) Manafon, Eglwysfachと、僻村の教区を牧しながら、心開かぬ、頑迷な農民のもとを、こまめに尋ねる。彼らに対する愛憎相なかばする心を描いた詩が、ようやく世間の評価をえるようになると、あれは、ウェールズの宣伝にすぎない「不純な詩」であったと、自ら自作を弾劾^{だんがい}する。¹⁾

(3) そして、スリン半島のはずれ、そこが牧師トマス最後の任地となったアバダロンの教会に移ってからは、過去の詩業をかなぐり捨てて、隠れています神の沈黙の言葉に耳を澄まそうとする。そのために、世俗の噪音を遠ざけ、孤独な祈りの生活へと自らを幽閉した。こうして生まれた神との交信の記録——その殆んどは、返辞ももらえぬ手紙の数々を、数冊の詩集として残す。しかし、この交信の記録の最後とも思える詩集 *Frequencies* (1978) の棹尾^{ちようび}を飾るはずの詩 'Pilgrimage' では、こんな不信仰な時代に、また、自分みたいな人間にとって、神とは所詮闇にすぎないのか、と、自分の営為を切り捨てて、振り出しに戻った自分を確認する。詩は、信と不信のはざまに揺れる精神の記録にとどまったが、神の前に只ひとり立つ「単独者」として、神からのメッセージを受け取り直し、宗教的真理とは、自分と神との孤独な対決のなかにのみ存在することを確認する。^{すまい}

1978年、公職をしりぞいてから、1981年、Sarn-y-Plas²⁾の岩室のような住居に移って、詩人は、意表を突いて「絵を読む詩」二冊を公刊する。即ち、*Between Here and Now* (1981) と *Ingrowing Thoughts* (1985) である。意表を突く、という表現は不適切である

1 明星大学名誉教授 英文学

かもしれぬ。トマス夫人Mildred Elsi Eldridgeは著名な画家であったし、トマス自身、これまでも三篇のPainting-Poemsを発表しているからである。³⁾

前者*Between Here and Now*は、Germain Bazin編著『ルーヴル所蔵の印象派絵画』(*Impressionist Paintings in the Louvre*, Thames and Hudson, London, 1958) から選んだ33枚の絵を、後者*Ingrowing Thoughts*はHerbert Read著*Surrealism* (Faber and Faber, London, 1936)、同じくHerbert Read編*Art now: an introduction to the theory of modern painting and sculpture* (Faber and Faber, London, 1948) の二冊から選んだ21枚の現代絵画を、それぞれ左頁に配し、その絵によって触発された詩人の思いを、短い詩にして右頁に副えた詩集である。

Helen Vendlerは、トマスの変身ぶりを、長い間ウェールズの荒野をさ迷い続けた詩人・牧師が、公職をしりぞいて、ヨーロッパ絵画という豊饒の野に遊んで、しばし解放の歓びを味ったのだ、と評している。⁴⁾ たしかに、これまでの人生の主要な関心事だったウェールズへの思いや司祭としての立場を忘れて、トマスは芸術の沃野に遊びえたかもしれぬ。しかし、その豊饒の野に咲く一枚の絵という‘appearance’から、この詩人がどのような実相を読みとったか？それを問うのが本稿の目的となろう。(この稿では*Between Here and Now*の作品のみを対象とし、文中BHNと略記する。)

(1)

BHN 第一部 IMPRESSIONSにおさめられた33篇のPainting-Poemsに共通して言えることは、印象派の絵画であるにもかかわらず、色づかい、筆づかい、といった技巧面は疎か、作者や作品の背景といった、いわゆる「通」と称する連中の意見など見向きもしないで、一直線に、その絵の主題——その絵が詩人に語りかけてくる「意味」を追求している点である。画家の意図からすれば、当然批難されて然るべきコメントをはさみ、歪曲された、とも思える意味を抽き出す。その辺の批難は十分計算に入れながらも、絵画には、傍若無人な解釈に堪えるだけの可塑性がある、と自己弁護を忘れない。⁵⁾

Bazinの原本ではカラーであるが、トマスの詩集ではモノクロになっている。(唯一の例外はDegas: *Women Ironing*.) それから推しても、詩人の意図がどこにあったかは明瞭である。しかしこのことは、絵画の技法を全く無視したことにはならないのが、トマスの詩の特徴である。と言うのも、この詩集における字くばり、押韻、名詞どめ、といった言葉のうえでの配慮には、絵画における構図、筆の運びにまで思いを馳せているかのような、綿密な気くばりが読みとれるからである。

左頁に縮小された白黒の絵がある。絵の方が本命かと思う。ところが、その絵を本当に「見直す」のは右頁の詩を読んでからになる。いつの間にか詩が本命にとってかわって存在価値を増す。詩は、一頁におさまるほど、いずれも短い。一目で絵と詩の両方を目におさめることができる。巻頭詩‘Monet: *Lady with a Parasol*’から巻末の‘Renoir: *The Bathers*’に至るまで、主題は圧倒的に女性である。

トマスがフランス印象派の絵画に着目した時、「感覚が把握し、理解したものこそ、信じるに足るすべて」だとする、現象を最優先する哲学の流れを逆手に取っていた。外見や、瞬時目をよぎるものが印象として定着され、それが実体だとする考え方からすれば、‘appearance’は大切であろうが、スリン半島のはずれ、アバダロンの教会に赴任した頃、トマスは、求めても見いだしえぬ万物の根源者、かくれています創造主なる神を求めて祈っ

てきた。少くとも、不在の神のあかしを、現象世界の奥ふかくに尋ねようとしてきた。光と影といったあらわれの世界にのみ関心が向けられる余り、絵の主題喪失におちいってしまった絵画の流れに対して、トマスは、色彩を消し、みかけの奥にひそんでいるはずの「別の何か」を、この詩集でも追い求めることになる。その意味では、この詩集も亦、それに先立つ *H'm, Laboratories of the Spirit, Frequencies* の延長線上にあると言っても過言ではない。

(2)

巻頭詩 'Monet: *Lady with a Parasol*' を採りあげてみよう。(図版1) この絵には *Lady with a Parasol turned toward the right* (1886) と、その姉妹作である *Lady with a Parasol turned toward the left* (1886) がある。原画の標題からもわかるように、モネの意図するところは、左右の別角度から照射される光と影の効果という、'appearance' の世界にあることは明瞭である。トマスが選んだ絵は前者である。この時期のモネの作品について、Michael Levyは、「光がスクリーンとなり、それを通して万物が見られる。細部はその衝撃で碎け散る」と言う。⁶⁾ たしかに、この絵にはdetailがない。顔の表情もさ



(図版 1)

Why keep the sun
from the head, when the grass
is a fire about
the feet? She wields her umbrella
from fashion, a not
too serious shield against
summer's unreal missiles. She

だかではない。ガウンの線も二、三本。パラソルにも飾りはない。モネは、光の外面的効果を追求する余り、絵の主題の内面的なものについての感覚を失ってしまった。内部から外部へと押しだされてくるものがない。パラソルの内部にだけ深い翳^{かげ}がある。それが女性の頭や胸にまで及ぶ。この翳の部分にこそ詩人の想像力は働く。細部がぼかされているがために、いっそう自由に、女性の多面性を読みとる場が与えられた。原画の標題を端折って、'*Lady with a Parasol*' とした時に、詩人トマスの読みは、はっきりと方向づけられていた。

この標題から連想される婦人像は、Jane Austin張りの優雅な貴婦人である。しかしトマスは、はじめから、オーソドックスな連想を打ち砕く。詩の全文を掲げておこう。

頭上から降り注ぐ太陽の光をパラソル (para-sol) で遮^{さへぎ}ったところで、足もとの草は、照り返して火のように燃えているのだから、何の意味もないじゃないですか。頭かくして尻かくさず。流行のパラソルなんかさして、お上品ぶって、貴婦人のつもりか知らんけど、いずれバケの皮は剥がれますよ——トマス一流の皮肉な質疑 (Why) で詩は始ま

is brown already. What
she carries is a pretence
at effeminacy, a borrowing
from the mystery shadow
concocts. But that arm
is sturdy, the carriage
erect, the bust ample enough
for a peasant to lay his
head there, dreaming of harvest.

る。それが証拠に、用語が急変する。標題の、お上品なパラソルが、実用的な Umbrella (小さな影) へとすりかえられ、優雅な貴婦人は「ミサイルに見たてられた」(unreal missile) 紫外線に対抗して、その umbrella を「楯」(shield) として「ふりかざす」(wield)。(‘shield’には被爆を防ぐ地下壕の意味も加味される。) こうして十八世紀の優雅な社交界は核戦争の場に変わる。

要するに、トマスが選んだ言葉は、この絵のタイトルから連想される言葉の領域を、はるかに逸脱しているのである。武具をふりか

ざすには、よほどの筋力が必要である。この貴婦人は、弓を引くのに邪魔になる、という理由から、右の乳房 (mazos) を切りとったといわれる、勇敢なアマゾン、乳房なき女へと変身する。パラソルなど、もはや不要。「既に十分、こんがりと日焼けしている」(She is brown already.) のだから。(オースチン時代の貴婦人が日焼けしているはずがない。日焼けが女性美のひとつになる流行は、1932年、Coco Chanelがフランス南部に土地を求めて肌をやいたことから始まる、と言う。)⁹⁾

となると、事情は一変する。“Why”の問いに対する解答は次の4行。“What she carries is a pretence / at effeminacy, a borrowing / from the mystery shadow / concocts.” 彼女が手にしている「持ち物」、また、後に出てくる“carriage”の意味を添えれば「彼女の身のこなし」は、「女のかよわさ」(effeminacy)の「見せかけ」「見せびらかし」(pretence)、「神秘的な翳がでっちあげた」(concocts)「借りもの」(borrowing)にすぎない。女性の気取り、見えに対する苛斂誅求とも言うべきか？舌鋒は鋭い。それがまた、一転する。

「しかし、その腕はたくましく、身のこなしは、しゃんとして、ふくよかな胸には、そこに農夫が頭を横たえ、収穫を夢みるにふさわしい、ゆたかさがある。」なよなよした女性像は、万物の母なる大地の女神、デーメーターへへと変身する。

4行4連から成るこの詩には、脚韻もない。トマスは4語1行のつくりを意図的にしたとも思える。全16行中10行までがそうである。4つのスタンザには起承転結の動きがある。冒頭で見かけや通念に対する疑問がだされ、承となる第2スタンザでは、用語の微妙なズレによって変化が暗示され、転に到って、見かけの嘘を語り、結に到って、見かけの奥にひそむ女性本来の実相を描く。各スタンザは句またがり次第のスタンザへと流れ込むから、節目だちはぼかされる。行頭でfrom / from / from / for, is / is / isと、行頭韻にこだわる。更に、音の束、keep, feet, she, wield, shield, dreaming, effeminacy, mystery, head, peasant, alreadyなど、ここまで音を点綴されると、詩人は、印象派の点描画法を、詩のなかで言葉を通して実験しているようにも思える。

外見や通念からみれば貴婦人として受けとれる一枚の女性像も、通念を遠ざけ、神秘のヴェールを剥ぎとり、虚飾をとりさってみる時、腕 (that arm) となり、胸 (the bust) となり、収穫を夢みる男たちの頭 (the head) を憩わせる枕となる。大地に深く根ざした、骨太な女性の一面につきあたる。こうしてトマスは、女性そのものに包みこまれている、

複雑な多面性を描くことになる。



(図版 2)

Asking us what she shall play?
But she is her own
music, calm rather than
sad, mahogany-
toned.

We listen to her
as, on an afternoon
in September, the garden listens
to the year ripening. Almost
we could reach out a hand
for the mellow-fleshed,
sun-polished fruit
that she is. But her eyes
are the seeds of a tart
apple, and the score a notice
against trespassing upon
land so privately owned.

内面世界があることを暗示する。“tart”には、「身持ちの悪い」の意味を添えれば、外面女菩薩内心女夜叉のたぐいで、思いがけない方向へとずれてゆく可能性もある。

(3)

‘Degas: *Mademoiselle Dihau at the Piano*’ (BHN, P.25) を採りあげてみよう。(図版2) 社会的慣習にしなやかに対応する外向きの自我と、内に秘められた、確固たる内面的自我との微妙な葛藤を、詩人はこの女性像のなかに読みとる。

この絵でMademoiselle Dihauは、ピアノの前に坐って、見る者に背を向けているが、視線は左の肩越しに、絵の外の一点を見つめている。そのまなざしから「何を演奏しましょうか?」と、画面の外の聴衆に尋ねているかのように見える。しかし、他人の思わくを問うてはいるものの、女性の表情には、人に意見を聞くまでもなく、自分のうちに、はっきりとした音楽が熟成している。落ちついたマホガニー色の音楽が。

それで、彼女が演奏するはずの音楽に聴き入る前に、詩人を含めた、絵を見る人々は、音楽そのものである彼女に聴き入ってしまうのである。それは、さながら、秋の昼さがり、果樹園全体が甘い香りをはなつ、枝もたわわにみのった、一年のみのりに耳を澄ませるようなもの。

ここで女性は、われわれが手を伸ばせば、もぎとれそうな、太陽の光で光沢を増した、熟れた果実へと変身する。しかし、どっこい、そうはゆかない。画面いっぱいの彼女の顔、それにまさるともおとらぬ大きな譜面。とびだした眼は、すっぱい (tart) りんごの種子のよう。譜面は、私の「私有地」に、つまり、禁断の内なる世界へ、ずかずか踏み込まないでください、と、警告を発する標式のようなのである。最終行の“owned”は、二行目の“she is her own”と呼応して、表向きは人あたりのよいこの女性にも、何人も犯しがたい、手を伸ばしてもつかみとれない確固たる

(4)



(図版 3)

To me innocence
is its meaning. If the lips
opened a little, blessings
would come forth. Those eyes
have looked upon evil
and not seen it. Her young being
waits to be startled
by the sweetness in roughness
of hands that
with permitted boldness
will remove her bark
to show under how smooth a
tree temptation can shelter.

少女は、よこしまな世界を「見ても」(have looked upon)、「観てはおらず」(not seen)、この動詞の使いわけにも、「見つつも観ざりき」少女の純潔の、一瞬にしてくずれそうな、あぶなっかしい均衡が揺れている。第2パラグラフは、それ故、“innocence”で始まり、“temptation”で結ばれる。純潔と誘惑とが紙一重の背中合わせで存在する若き少女の秘密を、詩人は、迷宮を思わせる複雑な文章で語る。

木のイメージを導入したことで、ギリシア神話のDaphneへの連想がふくらむ。ニンフ・ダフネはアポロンに追われ、その手を逃れようと祈って月桂樹に変身させられる。変身以外に純潔を保つ術がなかった神話世界をとりこみながら、詩人は、純潔を保ったはずの木そのものが、荒々しくもやさしい手で、樹皮をはがされ、純潔の下にかくされて本来ひめ

‘Degas: *Portrait of a Young Woman*’
(図版3, BHN, P.21) では、画家が意図したものは、色の明暗、人物の頬にさす光と影であろうと思うが、詩人としての私、トマスにとって、この絵が意味するものは「純潔」である、と切りだす。

I imagine he intended
other things: tonal
values, the light and shade
of her cheek.

そう主張しながらも、その少女の無垢、純潔が、束の間のものであり、純潔そのものが宿している「魔性の誘惑」の芽を重ねざるをえない。

それが証拠に、“To me” 以下、この少女の“innocence”を描く詩の文構造に着目せよ、とHelen Vendlerは言う。(Vendler, P.61) 各行の行末は、悉く名詞止めである。次行の動詞へと跳ぶ前に、主格はためらっているかのようだ。意味は純潔だと判定はしてみたものの、言ったそばから、詩人の心の中では、純潔だ、けがれだと、ものごとそんなにすっぱりと割り切れるものなどありはしない。二項対立は眉唾物。詩人は、自分の意味づけに対して、早くも、キルケゴール流に言えば、修正を迫られる。文は戸惑い、ゆらいでいるのである。純潔それ自体に宿る魔性のさそいの存在を読みとった詩人の心が映しだされた、文の乱れである。

られていたやわらかな誘惑が、純潔を中和緩和してゆく変化——女性のもつ多面的本質の熟成を描く。

こういう扱いは、たとえば 'Gauguin: *La Belle Anqéle*' (BHN, P.61) の場合でも、表面は文明的と見えるものの背後にある、女性特有の原初的、異教的「他者」の発見となつてあらわれる。いずれにしてもトマスは、対象となった絵の人物に、固定した意味を置こうとはしない。女性のなかにあるかくれた他者の存在を描きながら、女性の不思議に注目する。

(5)

'Toulouse-Lautrec: *Jane Avril Dancing*'
(BHN, P.67, 図版4) に添えた詩は短い。



(図版 4)

Such daring!

With the couple in the corner
looking at one another
for approval.

All up to the neck
in their conventions;
she only
showing the knees
by which some would gain entrance
to heaven.

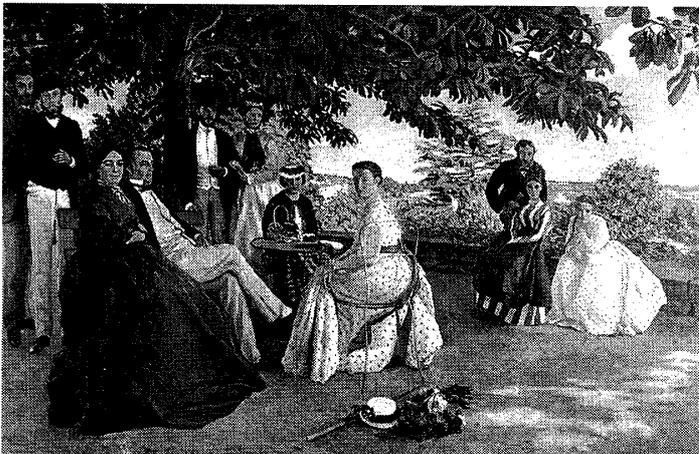
なんて はしたない!
隅には お上品ぶった紳士、淑女
見つめ合って 互いの賛同を とりつけようと
している。

どいつも こいつも 首まで どっぷりと
因習につかった連中;
踊り子 だけが
膝もあらわに 踊っている
その膝で 肉慾の天国への切符を手にする手あいもいるだろうに。

人物は三人。いずれもハイカラーで首を締めつけられている。その点では、世間的因習に首までつかった仲間であり、三者同列ともみえる。しかし、隅の男女は狭い所で直立し、膝までだして奔放に踊っている「はしたない女」を、見るもけがらわしいといった様子で一蹴し、そのことに対するお互いの同意をとりつけようとしている。そうすることで、自分たちは、お下品な連中とは人種が違うのよ、と納得しあっている様子。それにしても、この紳士、淑女のこわばりはどうしたことか。それにひきかえ、Jane Avrilの生きの良さ。

トマスは変幻自在に視点を変える。絵の中にいる観察者、つまり、踊り子をはしたないとさげすむ紳士、淑女。更に、絵の外にいる、詩人を含めた絵を見ている人々。最初の言葉“Such daring!”は、隅にいる二人の言葉として記録されたものであろう。しかし、絵の外にいる者から見れば「踊り子だけ」が生きているような印象を受ける。“She only”と、二語に一行をさいた気迫から察すれば、踊り子だけが社会的因習を蹴っとばして、人間本来の生を生きているんだと、主張しているようにもとれる。詩人は誰をも裁いているわけではないが、窒息しそうな片隅で、何やらひそひそ話しあっている紳士、淑女らしき人々のこわばった表情に、むきだしの膝を見て見ぬふりをする偽善を読みとっている。「その膝」に誘われて「肉慾の天国」への通行手形を手に入れたいと思う人——それは見て見ぬふりをする当のおひとではないか？上品ぶる人も売春宿の常連も、所詮は同じコインの裏表。とすれば、定冠詞まで添えられた例のお膝は、その膝折りまげて神に祈り、ほんものの天国への旅券を手にするよすがともなるのであろう。

(6)



(図版 5)

図版 5、‘Bazille: Family Reunion’ (BHN, P.19) の中にトマスが読みとったものは、家庭的団欒とはほど遠い、うとましくも冷え切った親族の心象風景であった。ここにも「社会的因習にどっぷり漬かった」上流社会の人々の仮面の世界がある。その本質は、生ける屍のような頹廢以外の何ものでもないが、それとは知る由もなく、そこにあぐらをかいたまま時代の変化に取り残されてゆく階級である。

In groups
under the tree,
none of them sorry
for having partaken
of its knowledge.

そこから人間の罪の歴史が始まった「知恵の木」の下で、三三五五、坐る人、立つ人、互いに顔を見つめるでもなく、まさにその「知恵」を分かちもってしまったことを、悔い悲しむそぶりを示す者、ひとりだにいない一族再会の絵図である。詩人は「背景をだし

抜いて余りある」一族の人びとの豪華な衣裳に目を見張る。

And clothes, clothes:
how they outdo
their background.

Their looks challenge
us to find
where they failed.

Well-dressed, well-
fed; their servants
are out of sight,
snatching a moment
to beget offspring
who are to overturn all this.

そして余りにも非の打ちどころがない見かけの世界を見ていると、アラ探しをしたくなるのは人情というもの。チクリと一差し見舞ってやりたくなる。

結構な身なり、結構な栄養；でも 使用人が見あたらない。何故だか、おわかりかい？自分たちの主人である、もはや棺桶の中の世界でしかない上流社会にとってかわって、それら一切をくつがえし、やがては次の世界を担うであろう自分たちの子孫を残すために、召使いたちは、寸暇を惜しんで子づくりに励んでいるんだ、とコメントする。

(7)

以上、「絵を読む詩」33篇の中から数篇を採りあげてみたが、視点をひろげて、トマスが選んだ33枚の絵の選び方から、詩人が意図していたものの見取図を推し測ってみたい。



(図版 6)

*Lady with a Parasol*で始まる連作の第2は、Jongkind: *The Beach at Sainte-Adresse* (BHN, P.15) である。第3はMoment: *The Bas-Bréau Road* (BHN, P.17, 図版6) である。序の部分構成すると思われる、これら三作品で、中心になっているものは、貴婦人らしき女性であり、砂に埋もれてゆく一艘の捨て小舟^{おぶね}であり、枯葉が掩いつくした一本の道である。光の洪水の中で必死に身を守ろうとする女性。空と海とが一掃

けの青に染められた中で、その空を「棺桶の蓋」として死を待つ小舟。近代の合理主義からみれば、「道」とは、「少しでも早く」人を目的地へ連れてゆく交通、交流の手段でしかないはずのものが、この絵では、ゆるやかに蛇行して、枯葉の下に時間を封じこめて静まりかえっている。

こうしてみると、中心に置かれたすべての対象に漂うものは、孤独感、悲哀感、死の感覚であるかもしれぬ。これら序となる三作のあとに、既述したBazille: *Family Reunion*やMonet: *The Balcony* (BHN, P.31) といった、人と人との心の通り路が稀薄な、家族でさえもが、互いに相手を遠くから見ているような世界が続くと、人間関係のう

とましさ、疎外感が強められる。セザンヌの「トランプをする人々」(BHN, P.51)にしても、二人の視線は、相まじわることはない。Degas: *The Dancing Class* (BHN, P.37)の中の老教師は、若い教え子たちからは、全く無視されているようだ。

このように、トマスが選んだ絵、その絵に副えた読みを辿ってゆくと、みかけの世界はどうであれ、その実相には、頹廢した、すさんだ精神の風景が浮かびあがってくる。詩人は、絵画がはらむ性的欲求にまで言及し、絵画の内面にかくされた、混迷へと向かうドロドロの情念にまで踏みこもうとする。言うなれば、負なるものへの傾斜を跡づけることができる。⁸⁾しかし、この「否定の道」を、単なるペンミズムとすることは、トマスの場合、誤りであろう。流行の先端をゆくかと思えた貴婦人を、最も根源的な女性像、デーメーターへと変身させたトマスは、否定の果てに見えてくる根源的な岩盤を求めようとしていた。

「読み」とは、読む人の全人格的応答であるとするれば、「偏った」トマスの読みから、この人の精神の歪みを読みとることは容易である。あの牧師は変り者でしたよ。神学的にみても正統派ではありませんね——トマスを知る多くの人々の口から洩れてきた人物評は、この思いがけない読みからも納得できる。

長い間、貧しい村落の教区牧師として、社会の歪みに押し潰されそうになって生きていた人々と共に歩んできた。けたたましいバイクの音がひびく文明の王道から遙かにはずれた、とり残された道の教会で生きてきた。「道」とは、超スピードで、人を目的地へといざなうためのものですか? 「橋」とは、渡るためにあるものですか? (BHN, P.49) 人影ひとつない橋や道を見て、彼は呟く。更には、「旅で一番大切なことは、目的地に着くことじゃありません。道すがら、花粉をたくさん身につけて、家に戻ること。そして、その花粉を、精神を養うための蜜にしたてあげることです」(‘Somewhere’, *Laboratories of the Spirit*, P.46) と言う。

トマスは、文明が無用のものとして捨ててしまった負の遺産を、人生という旅の中で、背負いこむ。何故なら、それから目をそむけたら、根源的なもの、本当のものは何も生まれてこない、と知っていたからだ。負の遺産にこそ、ほんとうに生きてゆくための甦える力が温存されていることを、見つめてきたからだ。不毛な沼澤地は無用なものとして埋められ、そこに原子力発電所が建つ。しかし、トマスにとって、何よりも気がかりなのは、来年も渡り鳥は戻ってくるだろうか、ということ。いい大人が、身の丈を越すほどの、三脚づきの観察機具を担いで、冬枯れの荒野をさまよう。(1998年、BBCテレビが制作した“A Rare Bird: R. S. Thomas”の映像の大半は、渡り鳥の姿を求めてさまよう老詩人・牧師の姿で占められている。)まさに、この男自身が、現代社会のなかでは「珍鳥」であった。

稔りやすい過酷な労働に見切りをつけた農民は、父祖の地を捨て、都会へと流れてゆく。地元の人が去ったあとには、物見遊山のリゾート族がイングランドからやってくる。別荘が建つ。教区もすたれる。‘empty’ならまだしも、果たして、神はこの会堂に住み給うのか。遠来の渡り鳥のように、飛来し、しばしでも羽根をやすめてくださるのか。神住まぬ会堂 ‘The Empty Church’ となれば、教会とは石づくりの棺桶同然。(Frequencies, P.35) あるじなき十字架、‘untenanted Cross’ とは、焼き捨てられて然るべき枯木にすぎぬではないか。トマスの喪失感は、半端じゃなかった。(‘Gone’, *Laboratories of the Spirit*, P.55) だからこそ、無用の用としての負の遺産に、世俗的常識に背を向けて、おろかと言われても、肩入れした。失われてゆく母国語に、破壊されてゆく自然に、更には、人々の

心から、どんどん蒸発してゆく、神への畏怖の念に。

(8)

この歪^{ひず}みは、何に由来するのだろうか。牧師として、また、詩人として、トマスが置かれた板ばさみの状態を考えてみよう。

この人はウェールズの血脈につながる人でありながら、生涯を英国国教会の牧師として生きたことになる。しかし、Donald Davieが指摘しているように、⁹⁾ ウェールズの人々の宗教的経験は、ウェールズに留まっている人にとっても、外へ出て行ってしまった人にとっても、その特徴は‘Chapel’にあって‘Church’にはない、という点だ。つまり、大半のウェールズ人は、非国教会派 (non-Conformist) であり、バプテストやメソヂストといった、国教離脱派なのである。特に、トマスもそのひとりであろうが、ウェールズ固有の文化や言葉、父祖が伝えた心性を大切にす、いわゆる民族主義者にとっては、英国国教会とは、ウェールズ固有の文化や言葉を、イングランドのそれに服従させ、同化させるために、数世紀にわたって行なわれきたEnglish Driveが、教会にまで波及した、流れのひとつであると捉えられる。従って御仕着せの教会で、トマスは生きたことになる。¹⁰⁾

それは、トマスが抱え続けた矛盾であったろう。彼は、若き日の牧会生活を、BBCのために書いた。その作品の表題を、敢えて、‘The Minister’とした。国教会の牧師には使わぬ言葉である。自らを、御仕着せの教会の牧師として登場させるのには、しのびなかったのか？この作品に登場する若き牧師は、カルビン張りの激越な説教をするnon-Conformistである。非国教会牧師の假面を借りて、自分が置かれた教区の現状、牧会の真実を曝けだそうとしたものか？

更に不思議なことに、トマスは、自分が何故国教会の牧師になったのか、ついで、その経緯を語ろうとはしない。推測によれば、幼くして両親を亡くしたトマスの母親が引きとられ育てられた、叔父にあたる人が、国教会の牧師であった。従って英国式の教育を受けたトマスの母は、国教会の牧師の生活の経済的、社会的メリットについては、十分承知していた。¹¹⁾ 船乗りであった夫との間にトマスをもうけたが、当然のことながら留守がちの夫にかわって、病弱な息子の教育は、一切、母の裁量に委ねられた。夫は難聴のために若くして船をおりた。不甲斐ない夫との、対話の乏しい生活のなかで、ひとり息子に託する夢はひろがる。聖職者への道は、その夢の実現であった。しかし、これもまた面白いことに、これほどまでにイングランドにこだわった、教育ママについて、息子トマスは多くを語らぬ。むしろ「陸^{おか}にあがった途端に溺れた」¹²⁾ 不甲斐なき船乗りへの思いを綴った詩篇の方が多いためである。

しかし、牧師職ということになれば、vocationともcallingとも言われるように「神の呼び声に召された」職業として、召命感もあったらうと思うが、*Laboratories of the Spirit* (p.50) に収められた‘The Calling’ (召命) は、次のように書きだされる。

And the word came—was it a god
spoke or a devil? —Go
to that lean parish; let them tread
on your dreams; and learn silence

is wisdom. Be alone with yourself
as they are alone in the cold room
of the wind. Listen to the earth
mumbling the monotonous song

of the soil: I am hungry, I
am hungry, in spite of the red dung
of this people. See them go
one by one through that dark door

with the crumpled ticket of your prayers
in their hands. Share their distraught
joy at the dropping of their inane
children.

たしかに、言葉は聞こえた。「行け、あの痩せこけた、教区へ」「お前の、伝道しようという結構な夢を、あの信仰など、どうでもいい教区の人々に、踏みつけさせるがいい」

たしかに、聞こえはししたが、「話し手は、神だったのか、悪魔だったのか？」牧師としての体裁をつくり、信仰心あふれた、おきまりの言葉で、自らの「献身」を語る人々が多いなかで、これほど、とんでもない表現で、自らの召命を語った人は、おそらく少ないのではなからうか。言葉をもって生業とする職業に就こうとする人に「沈黙」こそ「英知であると心得よ」と諭すとは、まさに悪魔の囁きか？この貧しい教区は、人間がひもじいばかりか、大地までもが腹をすかしている。「大地に耳をつけて、土が口ごもる単調な歌を聴いてみる：俺らひもじいんだ、土地者が放りだす赤い糞なんか喰らったって、ひもじいんだ。」「お前の手のなかで、くしゃくしゃに揉まれた、祈りという通行手形をもって、暗い戸口を出てゆく人々を見よ」「愚かな子供を産み落とす時の、あの人たちの、とり乱した喜びを、お前も共有するがよい……」

この詩は、各連にわたる句またがり (enjambment) のために、切りたくても切れないまま、この、神のものとも悪魔のものとも判じがたい、召命の声は続くのである。ウェールズ人トマスは、御仕着せの教会で司式をし、説教をし、聖餐の式を執り行なった。それだけに、礼拝とは、彼にとって、地域社会の交流の場とか、社会的、政治的な共同体の集会の延長にはならなかった。宗教的意義をもつもの、ただそれだけのためにあるものだった。アバダロンでの、この牧師の奇矯なふるまい——礼拝後も教会員との世間話を避けて、ひとり、別の小さな教会で祈っていたという行動の根拠もここにある。教会を世俗的社交の場にせず、霊と真実をもってする礼拝の場に近づけようとした。

トマスの絵の読みが、表層を突き抜けて実体に迫る岩盤発掘の読みであったと同様に、牧師トマスは、因習化された御仕着せの礼典、形骸化した表層を貫いて、「只ひとり神の前に立つ」という最も根源的な礼典の岩盤にたどりついた。

(9)

牧師トマスが置かれた板ばさみ状態は、詩人としても同様であった。1972年、H'm以降、トマスの詩に対する不評は、英語国民にとっては耳ざわりな「句またがり」に集中した。詩 (verse) とは、本来、一行ごとに完結して次行へと「めぐって」ゆくべきもの。それを、かくも無節操に句またがりを乱用することは、最小単位の形式の完成をも否定するもの、形式からの逃避であると批判された。

しかし、後注 (10) でも触れたように、何世紀にも渡って父祖の言葉を禁じられた人は、ここでも御仕着せの言葉でしか詩を書くことができない。自分が表現媒体として使わざるをえぬ言葉に対して、それを使うこと自体が不幸であり、呪いですらあると思わざるをえぬ詩人がいたとしたら、その人が「自ら」の詩を書く行為とはどのようなものであったか？考えざるをえない。

確立されたものに対するトマスの反目は、既に絵の読みを通し、また牧会のあり方を通して、あきらかだが、詩の場合では、確立された、美しいとされる表現のとりくずしにあらわれた。英語本来の美質として歓迎されてきた優雅さ——それだけに、ものわけりのよさ、人あたりのよさはあっても、表層をなぞるだけでしかない美質に対抗して、トマスは敢えて、ぎくしゃくとした句またがりを prosody の中心に据えて、勝負した。より根底を曝けだす、硬質の美を発掘した。

それは二つの民族の軋みのなかで苦しんだ人間がさぐりあてた鉦脈であった。この岩盤に立って眺める世界は、人間の歴史の営為のはかなさを教え、人間がでっちあげた縄張りや規格のむなしさを教える。残された頁で、この視界にうつる融通無碍の2枚の絵を「読んで」稿を閉じたい。

(10)

Gauguin: *The Alyscamps at Arles* (図版7. BHN, p59) と Monet: *Rouen Cathedral, Full Sunshine* (BHN, p73) である。前者は廃墟と化した教会の「外へ」、後者は、光降り注ぐ大聖堂正面を捨てて、「暗い内部へ」と、人をいざなう。

前者は、そこに宗教性など読みとれそうもない、写実的風景を伴った人物画のようにみえる。Bazinは、しかし、背景の建物は、St.Honoratの教会の廃墟だと明記する。(op. cit, p.222) 廃墟と化した教会堂に、詩人は、今日における精神の頹廃を読みとったのか。次ページに原文と図版を掲げよう。

冒頭の短い感嘆の言葉 'Shining morning!' は、「長い間の因習に従って、引きずりこまれた」暗い、じめじめした会堂の中で、教理で「かためられた」ミサに参列していたのもあろうか。「三位一体」のような婦人達が、今や、朝の光降り注ぐ「外」なる自然へと解き放たれた時の、目の眩むような感動の表現であろう。ミサで使われたローソクのように、三人のご婦人方は、因習や伝統で「かたまってしまった。」この着想をトマスは最後まで押し通す。硬直した、教会内部での聖礼典に対して、「生命の水」鮮烈に流れ、タネ入れぬ聖餐のパンのように、パリパリとした木の葉生い繁る「自然の聖礼典」を語る。



(図版 7)

Rouen Cathedral, Full Sunshine

But deep inside
are the chipped figures
with their budgerigar faces,
a sort of divine
humour in collusion
with time. Who but
God can improve
by distortion?

There is
a stone twittering in
the cathedral branches,
the excitement of migrants
newly arrived from a tremendous
presence.

We have no food
for them but our
prayers. Kneeling we drop our
crumbs, apologising
for their dryness, afraid
to look up in the ensuing
silence in case they have flown.

Shining morning!
A trinity of figures —
coming from Mass? They
have the stiffness of candles.

The century's convention
drew them inside; but out
here, pure as the sky,
is the living water, and the leaves

over them have the crispness
of bread. Art is a sacrament
in itself. Now that
the angelus is silent

the brush-strokes go on
calling from the canvas's
airier belfries
to the celebration of colour.

しかし、第3スタンザ後半から、詩人は、もうひとつの sacrament、芸術という聖礼典を重ねる。ケルト的心性の三段重ね (triad) である。聖母マリアの受胎告知を告げるアンジェラスの鐘が沈黙しているこんな時代に、画家の絵筆の「ひと掃け」(stroke) がキャンバスという鐘楼から「鐘をならし」(stroke) 続けて、色彩の祝宴へと人を招いてやまぬ、と結ぶ。神を畏れ敬うことに関して、これほど冷淡になった時代、世俗の精神が神の言葉に耳をとざした時代には芸術が喚起する想像力にこそ、うしなわれたものを補い恢復する希望を見いだそうとする。

もうひとつのモネの作品『ルーアン大聖堂』は、光がすべての関心事だった時代の作品である。トマスは、しかし、前作とは対蹠的に、「外」の一切を捨てて、いきなり、「会堂の内部深く」へと入ってゆく。(従って、絵は不要である。実際 *Later Poems* に転載された時、絵は省かれた。)

寺院の奥深くにはセキセイインコの顔をし

た、欠けのある彫りものがある。寄る年波で毀^{こぼ}たれたところに、何とも言えぬ、神々しいユーモアがある。毀^{こわ}すことで、更にすばらしいものを創造^{つく}るなんて、神以外の何人^{なんびと}ができるだろうか？

セキセイインコは、ゴシック風の建物に似合った彫刻様式でもあろう。しかし、この言葉が次のスタンザで鳥一般を喚起し、更には、はるばると長の旅路を渡^{まわ}ってきて、今やっと憩^{まろうど}いの枝を見つけた渡り鳥、——遠来の賓客、神の訪れへと深まってゆく。

聖堂の柱の 枝わかれした先には 石づくりの、さえずるものがある。人智では測りがたい 遙か かなたに居ます方のみもと から、はるばると飛んできて、今しがた たどりついた 渡りのものたちの 安堵の思い。さめやらぬ昂奮。

しかし、長い旅路をいのちがけで来てくださったこの鳥に、われら^{かて}がその糧としてさしだせるパンはない。あるものは、ただ、祈りというパン屑だけ。跪き、それを撒く。それすらもパサパサで、詩人は「ご免ね」とあやまる。

乾いたパン屑とは、われらの祈りと信仰の枯渇にはかなならない。待ちどおにしていた珍鳥の飛来を前にして、牧師・詩人は自らの信仰の不毛を詫^わびる。そして渡りのもの達が、やがて皆、飛び去って雲間に消え行^おくとき、しじまのなかに鳥影を追うて空を見あげる時の恐怖^{おそれ}を語る。

神と人との、もろくもくずれやすい、束の間のまじわり。その喜び、その尊さ、そのあやうさを、トマスは、こういう形で綴^{つづ}った。トマスの非正統性を云々する人はキリスト論の欠如をなじるであろう。しかし、神のひとり子として、神と人とをへだてる限りない時・空を越えて飛来し、すべての者と幕屋を共にし、十字架の死と復活という、人を贖うためのすべてのわざを成就して天に戻^{かえ}っていったキリストの生涯を、トマスは、こんな小さな一篇の詩に託^{たく}した。この詩人・牧師は、自らが背負^{かか}った板ばさみのなかで、体にあわないだぶだぶの服のような教理や権威にいろどられた説教を残^{のこ}してはいない。詩という言葉の絵を借りて、芸術の sacrament を捧げたのである。

(注)

- 1) 'The Making of a Poem' (1968) *Selected Prose*, ed. by Sandra Anstey (Poetry Wales Press, Bridgend, 1983) pp.110-111.
- 2) トマス夫妻が隠棲した Sarn-y-Plas とは、Sarn the Mansion の意。Keating 三姉妹の好意で提供された。巨石がそのまま家の一部を形成し、原生林に掩われている。
- 3) 三つの Painting-Poems とは、即ち *The Bread of Truth* (1963) にある 'Souillac: La Sacrifice d'Abraham' と *Laboratories of the Spirit* (1975) にある 'Degas: Woman Combing' と 'Veneziano: the Annunciation' である。
- 4) Helen Vendler, 'R.S.Thomas and Painting', *The Page's Drift: R.S.Thomas at Eighty*, ed., by M.Wynn Thomas (Bridgend: Seren Books, 1993) p.57. 以下 Vendler と略記す。
- 5) "'Probings": An Interview with R.S.Thomas' [with Ned Thomas], *Planet*, No.80 (1990), pp.28-52
- 6) Michael Levy, *From Giotto to Cezanne: A Concise History of Painting* (Thomas and Hudson, London, 1962) p.290
- 7) Elaine Shepherd, *R.S.Thomas: Conceding an Absence—Images of God Explored* (Macmillan, 1996) p.15. 以下 Shepherd と略記す。

- 8) James A. Davies, "‘Pessimism and Its Counters’: *Between Here and Now and After*" *Miraculous Simplicity: Essays on R.S. Thomas*, ed., by William V. Davis (Fayetteville: University of Arkansas Press, 1993) pp.225-243
- 9) Donald Davie, 'R.S. Thomas's Poetry of the Church of Wales' *Ibid.*, pp.127-139
- 10) English Drive の歴史を略記すれば、1534年 Church of England の成立。1536年イングランドによるウェールズ統合。エドワード 8 世によるウェールズ語禁止令。しかし、ウェールズの人々は公用語がわからぬので礼拝もままたらぬ。そこで教会内だけはウェールズ語が許された。エリザベス 1 世はウェールズ語による聖書の翻訳を命ずる。これを成し遂げたのは、山ふかい教区をあずかっていた一人の牧師 William Morgan (1545-1604) であった。1588年のことだ。以来、1967年ウェールズ語が公用語として認められるまで、400年もの間、この言葉は教会内でのみ、生き残ったことになる。
- 11) Justin Wintle によれば、1920年代当時、大きな教区の牧師ともなれば、教師の 2 倍 3 倍の報酬があった、という。 *Furious Interiors; Wales, R.S. Thomas and God* (Harper Collins, London, 1996) p.114
- 12) 'Ap Huw's Testament' *Collected Poems, 1945-1990* (J.M.Dent, London, 1993) p.83

この拙論は、本誌37号(2001年3月刊)、39号、40号と書きついできた断章の続きである。R.S. Thomas の詩業の全容を掲げ、文中の不備を補うこととする。

- The Stones of the Field* (Carmarthen: The Druid Press, 1946).
- An Acre of Land* (Newtown: Montgomeryshire Printing Co., 1952).
- The Minister* (Newtown: Montgomeryshire Printing Co., 1953).
- Song at the Year's Turning: Poems, 1942-1954* (London: Hart-Davis, 1955).
- Poetry for Supper* (London: Hart-Davis, 1958).
- Tares* (London: Hart-Davis, 1961).
- The Bread of Truth* (London: Hart-Davis, 1963).
- Pietà* (London: Hart-Davis, 1966).
- Not That He Brought Flowers* (London: Hart-Davis, 1968).
- H'm* (London: Macmillan, 1972).
- Young and Old* (London: Chatto & Windus, 1972).
- Selected Poems, 1946-1968* (London: Hart-Davis, MacGibbon, 1973).
- What is a Welshman?* (Llandybie: Christopher Davies, 1974).
- Laboratories of the Spirit* (London: Macmillan, 1975).
- The Way of It* (Sunderland: Coelfrith Press, 1977).
- Frequencies* (London: Macmillan, 1978).
- Between Here and Now* (London: Macmillan, 1981).
- Later Poems, 1972-1982* (London: Macmillan, 1983).
- Destinations* (Halford: Celandine: Press, 1985).
- Ingrowing Thoughts* (Bridgend: Poetry Wales Press, 1985).
- Experimenting with an Amen* (London: Macmillan, 1986).
- Welsh Airs* (Bridgend: Poetry Wales Press, 1987).
- The Echoes Return Slow* (London: Macmillan, 1988).
- Counterpoint* (Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1990).
- Frieze* (Schondorf am Ammersee: Babel, 1992).
- Mass for Hard Times* (Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1992).
- Collected Poems, 1945-1990* (London: J.M.Dent, 1993).
- No Truce with the Furies* (Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1995).
- Residues* (Tarsset: Bloodaxe Books, 2002).