

言葉の塔に閉じ籠って
 –ディラン・トマスの創作プロセスの詩–
 (2)

**Shut in a Tower of Words:
 Dylan Thomas' Poems of Creative Process**
 (2)

望月 健一

MOCHIZUKI Ken-ichi

Abstract: This study focuses an attention upon Dylan Thomas' poems on making of poems. This paper consists of two parts, and the first half of the paper has been devoted to an analysis of his metapoems composed in his earlier days: “Especially when the October wind”, “I, in my intricate image”, and “On no work of words”. In his earlier works, Thomas endlessly or sometimes unrestrictedly created his images in his “dialectical way” in one-way process of generating and developing them.

In the second half of the paper, (2), the present writer analyzes two poems on creative process composed during World War II. The main theme of “The hunchback in the park” is the endless creation and recreation. All the people in the park, the hunchback, the wild boys, and the poet himself, contribute to the creative process. But at the end of each day everything returns to the state of “unmade”, and a new creation begins the next morning. “In my craft of sullen art” is apparently a kind of poetic manifesto. Although the poet proclaims that he writes his poems exclusively for the lovers with all their griefs in their arms, the diverse images in the poem reveal his ambivalent attitude towards composing and publicizing his poems. The present writer asserts that Thomas' metapoems composed in his later years are better organized than those composed in his earlier years partly because he improved his skills in controlling his images in the process of generating, completing, and “undoing” them. The turning point of his style of composition goes back to as early as “Once it was the colour of saying” written in 1938.

Keywords: Dylan Thomas, creative process, “unmade”, “The hunchback in the park”, “In my craft of sullen art”

— 承前 —

6. 緒言

本研究の目的は、ディラン・トマス (Dylan Thomas, 1914-1953) の詩作をテーマとする五篇の詩を創作年代順に採り上げ、個々の詩における創作プロセスのテーマの扱い方、初期の作品と後期の作品の相違点を明らかにすることである。

前半 (1) では、トマスの初期の三篇の詩を採り上げた。「とりわけ十月の風が」 (“Especially when the October wind”) は、イメージの創造と分析が同時に進行する自己分析の詩であった。「ぼくは ぼく自身の複雑なイメージの中で」 (“I, in my intricate image”) は、夥しい数のイメージが次々に生み出され、展開していく自己実現の詩であった。「言葉の仕事が何もないことについて」 (“On no work of words”) は、死、金銭、生命の三つのキーワードを中心に展開する自己省察の詩であった。初期のトマスは「言葉の塔」に閉じ籠って専ら自己の内面の想像力に頼って詩作を行い、その創作プロセスは基本的に「生成→展開」の一方向に突き進む傾向にあった。

本研究の後半 (2) では、第二次世界大戦の時期に書かれた二篇の後期の詩、「公園のせむし」 (“The hunchback in the park”) 及び「ぼくの技巧や陰鬱な芸で」 (“In my craft of sullen art”) を採り上げ、個々の詩において詩作のテーマがどのように扱われているか考察を加える。その上で、トマスの作品群の中に点在する創作プロセスを扱った詩作品の全体像を把握する。

7. トマスの初期と後期の分岐点：「かつて それは言葉の色彩だった」

既に (1) の 2.2 で見てきたように、トマスの初期の詩の多くは「弁証法的メソッド」 (“dialectical method”) によってイメージが展開する。¹ これは、一つのイメージから別のイメージが生まれ、複数のイメージから別のイメージが生まれることもあれば、複数のイメージ同志がぶつかり合うこともあるという、建設または破壊のプロセスである。しかし、この詩作法は、特に「ぼくは ぼく自身の複雑なイメージの中で」において顕著に見られるように、イメージが際限もなく自己増殖を重ねることによって收拾がつかなくなり、最後には飽和状態に達したところで突然の中断を余儀なくされる危険性を孕むものであった。実際、トマス自身「攪乳器で攪拌された膨大な量の言葉」 (“the churning bulk of the words”) から自分自身を解放する必要があるとしばしば語っていたという。² しかし、彼の後期の完成度の高い詩には、このような現象は見られない。トマスは、どのようにしてこの問題を解決したのであろうか。

そこで、ここではトマスの初期と後期の間の時期に書かれた「かつて それは言葉の色彩だった」 (“Once it was the colour of saying”) を手掛かりに、この問題について考えてみたい。このソネットになるには 1 行足りない全 13 行から成る詩は 1938 年 12 月に書かれ、1939 年 3 月 *Weles* 6・7 号合併号に発表、その後『愛の地図』に収録された。詩全体を一丸に引用する。³

Once it was the colour of saying
 Soaked my table the uglier side of a hill
 With a capsized field where a school sat still
 And a black and white patch of girls grew playing;
 The gentle seaslides of saying I must undo
 That all the charmingly drowned arise to cockcrow and kill.
 When I whistled with mitching boys through a reservoir park
 Where at night we stoned the cold and cuckoo
 Lovers in the dirt of their leafy beds,
 The shade of their trees was a word of many shades
 And a lamp of lightning for the poor in the dark;
 Now my saying shall be my undoing,
 And every stone I wind off like a reel.

かつて それは言葉の色彩だった
 丘の見苦しい方の側にある ぼくのテーブルに浸み込んだのは。
 帽子の形をした野原には学校が静かにたたずみ
 黒と白の斑の女の子たちが遊びながら成長していた。
 穏やかな海のうねりの言葉を ぼくはほどかなければならない
 魅惑されながら溺死した者たちが皆、鶏鳴と小川に目覚めて起き上がるように。
 貯水池の公園の中を ずる休みの子どもたちと一緒にぼくが口笛吹いて通った時
 そこは 夜に木の葉に隠れた泥地にいる
 凍えたカッコウのように愛し合っている恋人たちに ぼくたちが石を投げた所、
 恋人たちの木陰は 多くの陰を持つ一つの言葉であり
 暗闇の中にある貧しい人たちのための明りの灯火だった。
 今や ぼくが言葉を語ることは ぼく自身をほどくことなのだ、
 一つ一つの石を ぼくは糸巻のようにほどいていくのだ。

木村俊幸によれば、2行目の「テーブル」には、詩の多義性として ①トマスが幼年時代に通った学校の教室のテーブル、②詩作のために使うテーブル、③タブラ・ラサ (tabula rasa)⁴ の3つの意味が込められている。③は、ここでは「心というテーブルに何も書き込まれていない白紙の状態、つまり無垢の状態」を意味している。⁵ この詩にジョン・ロックの経験論的な読みを適用し、さらに敷衍して説明を加えるならば、この詩の主人公である少年・詩人は経験を通して観念が形成されていくプロセスにおいて石版に文字を刻み込みながら、つまり詩を書きながら成長を続けていくのである。10行

目「恋人達の木々の陰は 多くの陰を持つ一つの言葉であり」は、トマスの詩作プロセスが、そのまま詩行として完成した一つの興味深い例である。ここには、外界の事物・光景が「多くの陰を持つ一つの言葉」として立ち上がり、詩人の心に降り注がれる瞬間が、ありのままのかたちで記録されているのである。

この詩のキーワードは、5行目と12行目に二度現われる動詞“undo”（「ほどく」）である。これは、「弁証法的メソッド」により次から次へと自己増殖し、集積するイメージ群を「ほどく」こと、つまり「解体して元の状態に戻す」ことを意味している。初期にあつては「生成→展開」（“generation→development”）の一方向であつたトマスの詩の創作プロセスは、この詩を境に「生成→完成→解体→生成」（“generation→completion→undoing→generation”）のサイクルを描くようになる。その意味において、この過渡期のいささか中途半端な印象を与える詩は、トマスの初期の作風と後期の作風との分岐点に立つ重要な作品なのである。

この詩において不完全な形で姿を現わした「生成→完成→解体→生成」のサイクルは、次に採り上げる同じくクウムドンキン公園を舞台とする「公園のせむし」において完成を見ることになる。「かつて それは言葉の色彩だった」のキーワードが“undo”（「ほどく」）であるのに対して、「公園のせむし」のキーワードの一つは“unmade”（「こわされた」あるいは「まだ造られていない」）である。また、「恋人たち」に「石」を投げる「ずる休みの子どもたち」は、「公園のせむし」で「せむし」をからかう腕白少年たちを思わせるなど、これらの詩には、いくつかの共通点がある。

8. 毎日造られ、解体される公園：「公園のせむし」

「公園のせむし」（“The hunchback in the park”）の原型にあたる詩は、既にトマスの少年時代の『バッファロー・ノートブック』に見られ、1932年5月9日の日付が付されている。⁶ 当時、トマスは弱冠18歳であつた。その後、大幅に改作されたものが1938年に『愛の地図』に収録、現在よく知られているかたちのものが1941年『現代の生活と手紙』（*Life and Letters To-day*）31巻50号に発表された。この詩人が27歳の時のことである。最終的には、1952年『全詩集』刊行に際して『死と入口』に収められた。

1941年と言えば、トマスが経済的な理由により自分のノートブックを書籍商バートラム・ロタに売った年にあたる。⁷ ロビンソンによれば、「公園のせむし」は彼が「自分の初期のノートブックから改訂した最後の詩」であり、「初期と後年の詩の間の分岐点に立つ」作品である。⁸ しかし、着想から完成まで9年の歳月が流れているとはいえ、この詩は既に後期の作風を備えており、平明な中にも彼独自の深遠な世界観が垣間見られる完成度の高い作品となっている。

この詩の舞台となっている「公園」は、スウォンジー（Swansea）のトマスの生家から300mほどの所にあるクウムドンキン公園（Cwmdonkin Park）である。トマスは「幼年時代の回想」の中で、この公園について次のように語っている。⁹

And the park itself was a world within the world of the sea town; quite near where I lived, so near that on summer evenings I could listen, in my bed, to the voices of other children playing ball on the sloping, paper-littered bank; the park was full of terrors and treasures. The face of one old man who sat, summer and winter, on the same bench looking over the swanned reservoir, I can see more clearly than the city-street faces I saw an hour ago: and years later I wrote a poem about, and for, this never, by me, to-be-forgotten 'Hunchback in the Park'.

そして、この公園は海辺の町の世界の中の世界だった。ぼくの住んでいる所からごく近く、とても近かったので、夏の夕方には、ぼくはベッドの中で聞くことができた。ゆるやかに傾斜した紙切れの散らかる土手でボール遊びをする子ども達の声を。この公園は、恐怖と宝物で一杯だった。ある年老いた男の顔、夏も冬も同じベンチに腰掛け、白鳥のいる貯水池を眺めているその顔を、ぼくは一時間前に見た街頭に行く人々の顔よりも、ずっとはっきりと今でも思い出すことができる。そして、決して忘れることの出来ない「公園のせむし男」について、この男のために、何年か後にぼくは一篇の詩を書いたのである。

このトマス自身の言葉から、この詩の主人公とも言うべき「せむし」は彼が幼少期に実際に公園で見た人物であったことがわかる。さらに補足すると、この公園には実際に水盤状の水鉢があって、今も子ども達の水飲み場になっているという。また、「公園のせむし」には軍服を着た水兵達が登場するが、当時スウォンジーは軍港だったため、実際に水兵達がこの公園に休暇を楽しみに来ていた可能性もある。¹⁰

しかし、以上のような伝記的事実にも関わらず、この詩はリアリズムの詩というよりはむしろ、トマス独自の詩的言語による想像力の詩である。それは、例えばジェイムズ・ジョイス (James Augustine Aloysius Joyce, 1882-1941) の『ダブリンの人々』(*Dubliners*) において、登場人物がダブリン市街をどのような道順で歩いたか正確に確認できるほど彼らの動きが当時の市街地図に忠実に描かれているにも関わらず、そこにジョイス特有のシンボリズムが何の矛盾もなく共存している状況によく似ている。

詩全体は、各 6 行の 7 つのスタンザから成るが、第 2 連、第 4 連の最後にのみピリオドがあり、全体は三部構成と見ることができる。詩全体を一丸に引用する。

The hunchback in the park
A solitary mister
Propped between trees and water

From the opening of the garden lock
 That lets the trees and water enter
 Until the Sunday sombre bell at dark

Eating bread from a newspaper
 Drinking water from the chained cup
 That the children filled with gravel
 In the fountain basin where I sailed my ship
 Slept at night in a dog kennel
 But nobody chained him up.

Like the park birds he came early
 Like the water he sat down
 And Mister they called Hey mister
 The truant boys from the town
 Running when he had heard them clearly
 On out of sound

Past lake and rockery
 Laughing when he shook his paper
 Hunchbacked in mockery
 Through the loud zoo of the willow groves
 Dodging the park keeper
 With his stick that picked up leaves.

And the old dog sleeper
 Alone between nurses and swans
 While the boys among willows
 Made the tigers jump out of their eyes
 To roar on the rockery stones
 And the groves were blue with sailors

Made all day until bell time
 A woman figure without fault
 Straight as a young elm
 Straight and tall from his crooked bones

That she might stand in the night
After the locks and chains

All night in the unmade park
After the railings and shrubberies
The birds the grass the trees the lake
And the wild boys innocent as strawberries
Had followed the hunchback
To his kennel in the dark.

公園のせむし
ひとりぼっちのオッサン
木々と水を入れる
公園の門の施錠が解かれた時から
夕暮れに日曜日の憂鬱な鐘が鳴るまで
木々と水の間でつかい棒みたいにじっとしていた

新聞紙からパンを食べ
ぼくが舟を浮かべた噴水盤で
子ども達が砂利をいっぱい入れた
鎖のついているコップから水を飲み
夜は犬小屋で眠った
しかし誰も彼を鎖につなぎはしなかった。

公園の小鳥達のように早く来て
水のようにじっと腰かけていた
すると町からやって来たずる休みの少年達が
走りながら オッサン オイ オッサン と呼び
彼にはっきりと聞こえると
声の届かぬ所へ走り去った

池や築山を通り抜け
彼が新聞を振るとゲラゲラ笑い
せむしの真似をしてからかい
柳の木立の騒がしい動物園を駆け抜けて
落葉拾いの棒を持つ

園丁から ひょいと身をかわして逃げ去った。

そして年老いて犬のように眠る男は
 子守達と白鳥の間に独りぼっち
 柳の木立の中にいる少年達は
 虎を視界から消えるほど大きく跳び上がらせ
 築山の上で吠えさせ
 茂みが水夫達で青一色になっている間

一日中鐘が鳴る時まで
 自分の曲がった背骨から
 若い楡の木のようにまっすぐな
 まっすぐで背の高い非の打ちどころのない女の像を造った
 施錠され鎖が張られた後
 夜彼女が立っているようにと

柵や灌木

鳥 草 木 池

そしてイチゴのように無邪気な腕白少年達が
 暗がりの中を せむしの後について
 彼の犬小屋まで行った後
 まだ造られていない公園に一晩中立っているようにと。

第 1、2 連は、第 1 連 1 行目 “The hunchback in the park” が主語、第 2 連 5 行目 “Slept” が、その動詞なので、一つの文と見なすことができる。ここには、この詩の主人公とも言うべき「せむし」の一日の生活が歌われている。

現実には、「公園」の周囲には金網が張り巡らされていて、園丁によって門の扉が朝夕開閉されるという状況が想定される。しかし、「公園の門の施錠」(“the garden lock”) が解かれることによって「木々と水を入れる」(“That lets the trees and water enter”) という表現から、直ちにこの詩全体が詩人の想像力の世界の中の出来事であることが明らかになる。何故なら、現実には「木々と水」は公園が作られた時からそこに存在するものであり、毎日門が開かれる度にそこに「入れる」必要はないからである。¹¹ この詩の世界にあっては、木々や水等、公園の中のあらゆる事物は、朝「せむし」が公園に姿を現わすと共に入ってきて、夕方人々が公園を去ると出て行ってしまふのである。

この詩の最終稿は、あらゆる意味においてトマスの後期の成熟した作風を示している。ほんの一例を挙げるならば、第 1 連最後の行「夕暮れに日曜日の憂鬱な鐘が鳴るまで」

（“Until the Sunday sombre bell at dark”）は美しくも敬虔さを備えた、しかし、もの悲しさを湛えた優れた詩行である。また、この詩の初稿では、主人公「せむし」は「57歳」という設定になっているが、これはその後の改訂において削除され¹²、それに代わって、この人物にはトマス独自のシンボリズムや聖書へのアリュージョン等、豊かな意味が付与されることになった。

「せむし」に関しては、詩人や芸術家、キリスト、創造神を想起させるような表現が多用されていることは注目に値する。例えば、「木々と水の間でつかい棒みたいにじっとしていた」（“Propped between trees and water”）は、「せむし」が公園の「木々と水」の間に孤独な様子で飄然と立っている様子の詩的表現であるが、これは同時に、想像力の世界において、この公園全体が彼によって支えられていることを意味している。ここには、十字架に張りつけになったキリストのイメージも重なっているであろう。¹³ また、「新聞紙からパンを食べ」（“Eating bread from a newspaper”）るとは、「せむし」が「言葉を摂取していること」、彼の生が「言葉に依存して」いることを意味している。¹⁴ また、彼が食べる「パン」と「鎖の付いたコップ」（“the chained cup”）から飲む水は、聖体としての「パン」と「葡萄酒」でもある。「夜は犬小屋で眠った」（“Slept at night in a dog kennel”）は、キリストが馬小屋で寝たという聖書の記述への言及である。また、ジェイムズ・ジョイスの場合と同様、“dog”は“God”のアナグラム（この場合、逆綴り）であって、これはトマスの自伝のタイトル『若き日の犬の肖像』（*Portrait of the Artist as a Young Dog*）を想起させる。従って、「せむし」は、この公園の世界の創造神の役目を担っていることになる。

第3、4連では、「ずる休みの少年達」（“The truant boys”）が登場する。ここでは、彼らの想像力の世界を中心に詩が展開する。この詩においては、「誰もが模倣、遊び、ファンタジーを通じて何かを創造している」のである。¹⁵ 「少年達」は「せむし」を「オッサン オイ オッサン」（“Mister...Hey mister”）と呼び、「せむしの真似をしてからかい」（“Hunchbacked in mockery”）、すばしっこく逃げ回る。一方、詩人である「せむし」は「新聞」を振って、これに対抗し、「少年達」を追い払おうとする。「新聞」が「せむし」の武器であるのは、詩人にとって唯一の武器が言葉だからである。¹⁶ 「柳の木立の騒がしい動物園」（“the loud zoo of the willow groves”）は想像上の動物園であり、「少年達」はここで、いろいろな種類の動物やその鳴き声を想像する。「少年達」と「せむし」は、まったく別世界に住んでいるかのようなのであるが、「少年達」もまた、その想像力によって、この「公園」の世界の創造に参加しているのである。「声の届かぬ所」（“out of sound”）は、“out of sight”と“sight and sound”という英語の慣用表現を掛け合わせてトマスが造った詩的表現である。¹⁷ 『バッファロー・ノートブック』の初稿では、この語句は“out of sight”であった。この改訂によって、聴覚イメージと運動イメージを中心に展開するこの場面にふさわしい遠近感が加わることになった。

第5～7連において、「せむし」と「少年達」による創造行為は、いよいよ佳境に入る。

文法的には、第 5 連 1 行目 “the old dog sleeper” が主語、第 6 連 1 行目 “Made” はその動詞、第 6 連 2 行目 “A woman figure without fault” は目的語である。

第 5 連では、「ずる休みの少年達」、つまり子どもの想像力の特性がよく表れた遊びが展開する。「虎を視界から消えるほど大きく跳び上がらせ」(“Made the tigers jump out of their eyes”) は、典型的な子どもの思考過程が目から始まることを表わしており、漫画的でさえある。エメリーによれば、ここで少年達は、夢の中で虎達を殺戮しているのだという。¹⁸ 腕白少年達は、想像上のジャングルで動物狩りごっこをしているのであろうか。「茂みが水夫達で青一色になっている」(“the groves were blue with sailors”) は、茂みが、少年達が憧れる水兵達の軍服の色一色に染められているのであろう。

第 6 連において、遂に「せむし」は「若い榆の木のようにまっすぐな／まっすぐで背の高い非の打ちどころのない女の像」(“A woman figure without fault / Straight as a young elm”) を完成させる。この女の像は、詩人・芸術家である「せむし」が造り上げた芸術作品の象徴であるが、あらゆる点において創造主の「せむし」とは対照的である。年老いて背骨が曲がった男性「せむし」に対して、この女性は若くて背が高く、非の打ちどころがない。「せむし」の背の曲がった状態は、老齢、死の象徴である蛆虫のイメージとも重なるのに対して、「まっすぐで背の高い非の打ちどころのない女の像」は、若さ、永遠の生命の象徴である。前者が有限、死すべき運命にあるのに対し、後者は無限、不滅の存在である。それにも関わらず、この女性像は「せむし」のあばら骨から造られたというのである。このことは、「せむし」が創造神、キリスト、アダムであることを表わしている。そして、この女性は、「せむし」が「腕白少年達」にはやし立てられながら、彼の「犬小屋」に戻った後も、空っぽになった「まだ造られていない公園」(“the unmade park”) に一晩中立ち続ける。『バッファロー・ノートブック』の初稿では、この「若い榆の木のようにまっすぐな／まっすぐで背の高い非の打ちどころのない女の像」は、単に「非の打ちどころのない姿」(“a figure without fault”)、「それは詩であり女性の姿である」(“It is a poem and it is a woman figure”) とされていた。¹⁹ 初稿の、このいささか散文的で説明的な詩句は、永遠の生命の象徴である「若い榆の木」のイメージが加わることによって、より成熟した想像力豊かな詩的言語に生まれ変わっているのである。

既に前のセクションで述べたように、「まだ造られていない公園」(“the unmade park”) の “unmade” は、この詩のキーワードである。この語には、「こわされた」と「まだ造られていない」という両方の意味が込められている。これは、「かつて それは言葉の色彩だった」(“Once it was the colour of saying”) の “undo”, “undoing” に相当する表現であり、これらの詩の創作プロセスが「生成→完成→解体→生成」のサイクルを描いていることを意味している。毎日新たに生成、発展するイメージも、一日の終わりには「こわされ」(“unmade”)、つまり「タブラ・ラサ」(白紙)の状態に戻るのである。これは、トマス自身の日々の創作のサイクルとも一致するものであろう。

最終連の脚韻は、1 行目が “park”、最終行が “dark” であり、この押韻パターンは第

1 連と共通している。このことは、毎朝「せむし」が「公園」(“park”)に入った時から公園が存在し、「暗く」(“dark”) になって「公園」に誰も人がいなくなった後、公園が存在しなくなるという、この詩の円環構造を示している。「イチゴのように無邪気な腕白少年達」(“the wild boys innocent as strawberries”) は、詩の両義性 (ambiguity) として “the innocent boys as wild strawberries” (「野生のイチゴのように無邪気な少年達」) と読むことも可能である。ここでは、野性味溢れ、無垢な腕白少年達が、野生の恐らくまだ完全に熟していない青イチゴに喩えられているのである。夕方になると「腕白少年達」が「せむし」をはやし立てながら彼の「犬小屋」まで送っていくというのは、恐らく毎日繰り返し行われている儀式であろう。そうだとすれば、「腕白少年達」にとって「せむし」は大変身近な存在だということになる。

ティンダルによれば、この詩には 3 つの世界が存在する。「せむし」、つまり「哀れを誘う大人」(pathetic adults) の世界、「腕白少年」(the naughty boy) の世界、そして、この詩を書いている「詩人」(the poet) の世界である。²⁰ 換言するならば、この詩の中には、社会から疎外された大人のトマス、腕白少年だった頃のトマス、そして今、実際にこの詩を書いているトマスの 3 人のトマスが同時に存在していることになる。トマス自身も少年時代には「せむし」をからかったはずであるが、皮肉なことに大人になってからは逆に子ども達にからかわれる立場にあるのである。

以上の作品の読みを通して、筆者は「公園のせむし」は終わることのない創造と再創造 (endless creation and recreation) の詩であると考え。「せむし」、「腕白少年」、「詩人」の 3 人が創造に関与する「公園」は、毎朝新たに作られ、夜には空っぽになる。この詩における「公園」の営みは、来る日も来る日も紙に詩行を書きつけては破り捨てるという行為を際限もなく繰り返すプロセスの中から永遠不滅の作品を造り上げていく、詩人の日常的な創作活動を表わしているのである。

最後に、この詩が完成された 1941 年は、第二次世界大戦初期の時代にあたる。羽矢謙一も述べているように、この詩に描かれているような「公園の中の浮浪者や子どもの姿」は「平和な時代の風景」と考えられる。²¹ このような平和な光景が失われようとしていた時代であったからこそ、トマスは自らの少年時代の思い出、感動あるいは郷愁を想像力豊かな一つの作品のかたちに昇華させたいという衝動に駆られたのではないだろうか。

9. アンビヴァラントな詩人による詩的マニフェスト：「ぼくの技巧や陰鬱な芸で」

「ぼくの技巧や陰鬱な芸で」(“In my craft of sullen art”) は、1945 年 10 月、第二次世界大戦が終結する約一ヶ月前に完成された。この詩は、最初『現代の生活と手紙』(*Life and Letters To-day*) 45 巻 94 号に発表され、その後『死と入口』に収録された。1944 年から 1946 年にかけて、トマスはドイツ軍による空襲を避けてカーディガン州ニューキーに住み、BBC の放送のため、しばしばロンドンに上京するという生活を続けていた。

この詩は、少なくとも外見上は、トマス自身の詩的マニフェスト (poetic manifesto) をそのまま詩にした作品であるかのように見える。その点、これまで採り上げてきた四つの詩とは、やや趣の異なる作品である。詩全体は前半 11 行、後半 9 行の 2 つの連から成り、押韻形式は第 1 連が a a b c b a c b b b a、第 2 連は a a b c b b b b a である。つまり、2 つの連の押韻形式は、第 1 連の 6、7 行目を除き、共通している。第 1 連 6～8 行目、第 2 連 1～5 行目の内容は否定辞 “Not” に支配されていて、否定のレトリックが全体に占める割合が比較的大きいことも、この詩の特徴である。

In my craft or sullen art
 Exercised in the still night
 When only the moon rages
 And the lovers lie abed
 With all their griefs in their arms
 I labour by singing light
 Not for ambition or bread
 Or the strut and trade of charms
 On the ivory stages
 But for the common wages
 Of their most secret heart.

Not for the proud man apart
 From the raging moon I write
 On these spindrift pages
 Nor for the towering dead
 With their nightingales and psalms
 But for the lovers, their arms
 Round the griefs of the ages,
 Who pay no praise or wages
 Nor heed my craft or art.

静かな夜に活動する
 ぼくの技巧や陰鬱な芸で
 月のみが激昂し
 恋人達がすべての悲しみを両腕に抱いて
 ベッドに横たわる時
 歌う明かりの傍で ぼくは骨身を削る

野心やパンのためではなく
象牙の舞台で気取って歩き
言葉の呪文の商いをするためでもなく
恋人達の心の奥底への
ありふれた報酬のために。

激昂する月とは無縁の
高慢な男のためではなく ぼくは書く
これら波しぶきの頁の上に
ナイチンゲールや賛歌で
塔のごとくそびえ立つ死者のためでもなく
賞賛も報酬も払わず
ぼくの技巧や芸を心にも留めない
年々の悲しみを両腕に抱く
恋人達のために。

まず、第 1 連 1 行目「ぼくの技巧や陰鬱な芸で」(“In my craft or sullen art”)であるが、筆者は“craft”は詩が完成するに至るまでに詩人が駆使する詩作上の職人的な技巧、“art”は、その技巧が魔術的瞬間が訪れたことにより優れた詩行に結実したものと解釈する。何故なら、トマスは 1946 年に発表した詩論「詩について」(“On Poetry”)において、「最良の詩とは、骨折って書いた非魔術的な詩句がその構成と集中度において偶発的な魔術的瞬間に最も近づくということである」と述べているからである。その根底にあるものは、「技巧」は「芸術」のために奉仕するという考え方である。ティンダルは、“sullen”のラテン語・中世英語における元の意味は「孤独な、非社交的な、独特の」(lonely, solitary, unsociable, unique)であり、今日の我々がすぐに思い浮かべる「憂鬱な、気難しい、不機嫌な」(“Gloomy, morose, peevish, ill-humoured”)は、その後次第に広がった第二義的な意味であると述べている。²² この語は職人的で孤独な詩作の作業を形容したものと考えられるので、拙訳では「陰鬱な」とした。

3 行目「月」(“moon”)は、イエイツの場合と同様、詩的想像力と靈感の象徴である。「月のみが激昂し」(“only the moon rages”)は、詩人の詩的インスピレーションがこの上なく高まった状態にあることの詩的表現である。詩人は、自分が詩を書くのは「すべての悲しみを両腕に抱いた」(“With all their griefs in their arms”)「恋人達」のためであるという。「歌う明かりの傍で」(“by singing light”)の“singing”は“light”を修飾する転移修飾語 (transferred epithet) であり、トマス独特の思い入れ的な詩句である。言うまでもなく、ここで実際に「歌」っているのは「明かり」ではなく詩人である。なお、トマスの転移修飾語の有名な例としては、他に「羊歯の丘」(“Fern Hill”)の「浮き

「浮きした家」(“lilting house”)が挙げられる。これも、「浮き浮きし」ているのは「家」ではなく、そこに住む人たちである。

7～9行目は、修辞上、否定辞“Not”の支配下にあるが、トマスという詩人の一面がよく現われている詩行である。彼とて「野心やパン」のために詩作を行ったことが全くなかったわけではない。「象牙の舞台で気取って歩き／言葉の呪文の商いをする」(“the strut and trade of charms / On the ivory stages”)の「象牙の舞台」に関して、ティンダルは「私的なものと公的なもの、象牙の塔と劇場の奇妙な合成語」と述べている。²³ 「気取って歩き」という表現からは、この詩人の「陰鬱な」(“sullen”)とは正反対の側面が伺える。ここで詩人は、「象牙の舞台」を気取って歩く喜びと「言葉の塔」に閉じ籠って詩作を行う喜びの両方に魅力を感じているのである。即ち、言葉の塔と華やかな舞台の両方に惹かれるトマスの二面性がそのまま現われた詩行である。ここに見られる詩的イメージは、例えばトマス自身がアメリカで繰り返し行った詩の朗読会のパフォーマンスを想起させる。また、「言葉の呪文の商い」という表現は、詩作は生活の手段であることを公言してはばからない、この詩人の現実的な一面を表わしている。

第2連前半5行も、否定辞“Not”の支配下にある。1～2行目「激昂する月とは無縁の／高慢な男」(“the proud man apart / From the raging moon”)は、詩や芸術を全く理解しない世俗的な人間である。「これら波しぶきの頁」(“these spindrift pages”)は、水に文字を書いても跡が残らないことから、詩を書いても不滅の作品として後世に残らないことを意味している。これは、我々にジョン・キーツの墓碑銘「その名を水に書かれし者 ここに眠る」(“Here lies One / Whose Name was writ in Water”)を思い起こさせる。「ナイチンゲールや賛歌で／塔のごとくそびえ立つ死者」(“the towering dead / With their nightingales and psalms”)は、ミルトン、キーツ、イェイツ等の過去の偉大な詩人達への言及であろう。ここで詩人が述べていることは、自分が詩作を行う目的は過去の偉大な詩人達に劣らぬ詩を書き、名声を築くためではないということである。

最終連の後半で、詩人は、自分が詩を書くのは「賞賛も報酬も払わず／ぼくの技巧や芸を心にも留めない／年々の悲しみを両腕に抱く／恋人達のため」(“for the lovers, their arms / Round the griefs of the ages, / Who pay no praise or wages / Nor heed my craft or art”)であると宣言する。恋人達の「悲しみ」は、彼らの愛、生死、人との関わりや喪失感等、さまざまなものに起因するのであろうが、この詩が書かれたのが第二次世界大戦直後の深い悲しみの時代であったことも関係しているであろう。詩作によって、ごく普通の人々に愛や希望、生きる力を与えることこそが自分の使命であると詩人は感じたのではないだろうか。

それでは、「ぼくの技巧や陰鬱な芸で」の中心的主題は、どのようなものであろうか。マーウィンは、「愛」は創造の中心的な行為であり、死を乗り越えることを可能にするものなので、「愛」を伝えることこそが詩人の使命であると述べている。²⁴

... he[Thomas] writes his poems ‘Not for ambition or bread,’ nor for public acclaim nor for the edification of the self-righteous, nor for the dead, but for lovers. . . If the act of love is conceived as the central act of creation, where love, in joy and then in pain and then in joy, overcomes death, it is clear why he should have felt that his poems were so directed.

・・・彼 [トマス] は自分の詩を「野心のためでもパンのためでもなく」、あるいは人々の称賛や独りよがりな啓発、あるいは死者のためにではなく、愛する者達のために書くのである・・・もし、愛が創造の中心的な行為と考えられるなら、愛は、喜びから苦痛そして喜びに変わるものであるが、死を超越するものであり、なぜ彼が自分の詩がそのように方向づけられていると感じたかは明らかである。

また、羽矢謙一は、トマスの「庶民性」という観点から、彼の詩作の姿勢について次のように述べている。²⁵

・・・彼 [トマス] は、幾代にもわたる悲しみを腕に抱いてベッドに横たわる恋人たちのために詩を書くのだと言い、しかも、その当の恋人たちはそんな彼には賞め言葉も報酬もくれず、彼の技巧あるいは拙いわざにも目もくれないのを承知の上で、彼が詩を書くことをトマスは歌っている。・・・彼はごくふつうの人々のために、詩を書くのだ。そこには押しつけのようなものはない。それが、トマスの言う、「人間への愛のため」の詩ということだと思う。

この引用箇所最後の「人間の愛のため」の詩とは、『コレクテッド・ポエムズ』に付けたノートにおいて、トマスが「これらの詩は未熟さや懐疑や混乱があるにも関わらず、人間への愛と神の称賛のために書かれたものである・・・」(“These poems, with all their crudities, doubts, and confusions, are written for the love of Man and in praise of God,...”) と述べたことへの言及である。

この詩の中心的主題は、正にマーウィンと羽矢謙一が指摘する通りである。しかし、これだけでは、この詩を完全に理解したことにはならないのではないだろうか。

最初に述べたように、「僕の技巧や陰鬱な芸で」で際立っているものは否定のレトリックである。この大変短い詩は非常に多くのものを否定しているが、その中には紛れもなくこの詩人の一面を言い当てていると思われるものが少なくない。「野心」、「象牙の舞台で気取って歩く」こと、「ナイチンゲールや賛歌で塔のごとくそびえ立つ死者」、「パン」、「言葉の呪文の商い」、つまり、賞賛を求める心、名誉欲、経済的困窮から来る金銭への関心である。トマスの妻キャットリンは、次のように述べている。²⁶

Nobody ever needed encouragement less, and [in America] he was drowned in it. He gave to those wide-open-beaked readings the concentrated artillery of his flesh and blood, and, above all, his breath.”

彼ほど励ましを必要とする人はいませんでした。そして、[アメリカでは]彼はそれに溺れてしまったのでした。彼は派手な詩の朗読会に自分の血肉を集中砲火のごとく投げ、そして何よりも自分の命も投げ打ってしまったのでした。

トマスの詩作品には、金銭のイメージが使われているものが意外に多い。例えば、本研究(1)で採り上げた「言葉の仕事が何もないことについて」(“On no work of words”)では、「金銭」、「死」、「生命」に関わるメタファーを中心に詩が展開していた。また、「二十四の歳月が」(“Twenty-four Years”)には、「死の支度を整えて、官能的な闊歩を始め、／ぼくの赤い静脈にお金を一杯詰めて」(“Dressed to die, the sensual strut begun, / With my red veins full of money”)という詩行が見られる。

さらには、トマスの書簡の中には、1936年5月 T.S.エリオット宛²⁷、1938年3月ジェイムズ・ローリン宛²⁸、1945年4月ドナルド・テイラー宛²⁹等、金銭的困窮を訴えているものが大変多いことも思い出しておきたい。

特に韻文で書かれた作品の場合、否定のレトリックが用いられていても、そこに現われたイメージ群が、詩人が真に伝えたいことを雄弁に物語っている場合が少なくない。例えば、全10行のうち最初の8行が否定の命令文から成るキーツの「憂鬱に寄せるオード」(“Ode on Melancholy”)第1連は、その好例である。³⁰

No, no, go not to Lethe, neither twist
 Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine;
 Nor suffer thy pale forehead to be kiss'd
 By nightshade, ruby grape of Proserpine;
 Make not your rosary of yew-berries,
 Nor let the beetle, nor the death-moth be
 Your mournful Psyche, nor the downy owl
 A partner in your sorrow's mysteries;
 For shade to shade will come too drowsily,
 And drown the wakeful anguish of the soul.

いや、決して忘却の河に向かって進んではいけない、
 固く根を張ったトリカブトをねじって毒のある葡萄酒を絞ってはいけない、
 君の青ざめた額をプロセルピナの赤い葡萄の実、

イヌハウズキに口づけさせてもいけない。
 君の数珠をイチイの実で作ってはならない、
 君が悲しみの秘儀を執り行なう時に
 和毛に包まれたフクロウを
 相棒にしてはならない。
 なぜなら、陰が陰に歩み寄る時には眠くてたまらなくなり、
 魂が目覚めた苦痛を溺れさせてしまうからだ。

全 10 行から成るこの連の 1 行目から 8 行目までは、すべて否定の命令文で書かれている。この連の大意を一言で言うなら、「悲しみの秘儀」を執り行なう際には、死を目指す儀式になってはいけないということである。しかし、それにも関わらず、ここで否定されているもの、「忘却の河」、「固く根を張ったトリカブト」、「イヌハウズキ」、「イチイの実」、「和毛に包まれたフクロウ」といったイメージの数々は、いわば「修辭的残像」³¹として読者の脳裡に焼きつけられるのである。

「僕の技巧や陰鬱な芸で」は、相反する気質を備え、内面に多くの矛盾を抱えたアンビヴァレント(ambivalent)な詩人の詩的マニフェストである。「賞賛も報酬も払わず／ぼくの技巧や芸を心に留めない」愛する者達のために詩を書くと言明する一方で、「賞賛」、「名声」、「金銭」等にも心を動かされる両面価値的な気質、人間らしさ、弱さ、詩作に対する姿勢こそ、この詩人の真の魅力と考えられるのである。

10. 結論

本研究では、創作プロセスを扱ったディラン・トマスの五つの詩を創作年代順に採り上げ、この詩人の作品の特質とその作風の変化に考察を加えた。

(1) では、トマスの初期の三つの作品を採り上げた。「とりわけ十月の風が」(“Especially when the October wind”)は自己分析(self-analysis)の詩であり、ここではイメージの創造と分析が同時に進行する。「ぼくは ぼく自身の複雑なイメージの中で」(“I, in my intricate image”)は自己実現(self-realization)の詩であり、夥しい数のイメージがトマス独自の「弁証法的手法」により次々に生み出され、展開する。「言葉の仕事が何もないことについて」(“On no work of words”)は緊密な構成を持つ自己省察的(self-reflective)な詩であり、死、金銭、生命に関するキー・メタファーが相互に絡み合いながら詩が展開する。初期のトマスは、「言葉の塔」に閉じ籠って専ら自己の内面の想像力に頼って詩作を行う傾向があった。その創作プロセスは、ひたすら「生成→展開」の一方向に突き進むが、「ぼくは ぼく自身の複雑なイメージの中で」の場合のように、集積する夥しい数のイメージ群を統制することができず、詩が唐突な終止を迎えるケースも見られた。

(2) では、トマスの後期の二つの作品を採り上げた。「公園のせむし」(“The

hunchback in the park”)は、創造と再創造 (endless creation and recreation) の果てしないプロセスを扱った詩である。この詩においては「公園」にいる全ての人が創造行為に関与するが、夜の閉園後はすべてものが「こわされ」(“unmade”)、解体され、次の日には再び新たな創造行為が繰り返される。「ぼくの技巧や陰鬱な芸で」(“In my craft of sullen art”)は、詩的マニフェスト (poetic manifesto) の性格を持つが、そこに現われるイメージ群はこの詩人の相反する気質や内面の矛盾をそのまま反映している。

本研究で採り上げたトマスの創作プロセスをテーマとする五つの詩に共通する点は、(1) で引用した 1934 年 5 月 2 日パメラ・ハンスフォード・ジョンソン宛の手紙の中でトマス自身が述べているように、「言葉の方向に向かって」(“in the direction of words”)ではなく「言葉から離れて」(“works out of words”)創作された作品であるということである。³² 初期の「とりわけ十月の風が」から「公園のせむし」の最終稿に至るまで、詩人が「見て、聞いて、考え、想像するもの」が「己の媒体によって表現されている」という点において、この詩人の創作姿勢は根本的には全く変わっていないのである。

しかし、トマスの初期と後期の作品には、三つの大きな相違点が認められる。第一に、初期の詩に比べて後期の詩の方が、より高度で精緻な想像力の営みから詩的言語が生み出されている。このことは、例えば「公園のせむし」の長期間に渡る改訂のプロセスを辿れば明らかである。詩人の想像力が外界の事物や他者からより多くの刺激を受けるようになったことと詩人としての成熟が、その主な原因と考えられる。第二に、初期の詩的イメージが生成・展開のプロセスの途上にある一時的な形態を示しているかのような印象を与える場合が多いのに対して、後期の詩的イメージは、より高い完成度を示し、作品の世界の中で不動の位置を占めている。1938 年 3 月 23 日ヘンリー・トリース宛の手紙の中でトマスが使った表現を借りるならば、初期の「(その) 中心が多くのイメージである」(“its centre is a host of images”)³³ 作風から後期の「ある中心的なイメージをめぐって同心的に動く」(“concentric movement round a central image”)作風へと移行したことが、その原因の一つであると筆者は考える。第三に、トマスの初期の作品における創作プロセスが「生成→展開」の一方向のものであるのに対して、彼の後期の作品の創作プロセスは「生成→完成→解体→生成」のサイクルを描くようになる。その萌芽は、既に 1938 年に書かれた「かつて それは言葉の色彩だった」(“Once it was the colour of saying”)において認められる。

以上の考察から、初期の「生成→展開」の一方向の創作プロセスから後期の「生成→完成→解体→生成」のサイクルの創作プロセスに移行することによって、後期のトマスは推敲に推敲を重ねて、よりコントロールの効いた完成度の高い作品を生み出すことができるようになったと見ることができる。また、書齋に閉じ籠って専ら自己の内面の想像力に頼って詩作を行なうスタイルから、次第に外界の事物や他者をも視野に入れながら創作を行うスタイルに移行していったことによって、初期の複雑かつ韜晦的な作風は影をひそめ、後期の、より平明で成熟した作風が確立していったと考えられるのである。

< 注 >

- ¹ Constantine Fitzgibbon(ed.), *Selected Letters of Dylan Thomas*, London: J. M. Dent & Sons, 1996, p. 328.
- ² Walford Davies, *Dylan Thomas*, Univ. of Wales Press, 2014.
- ³ デイラン・トマスの詩のテキストには、Daniel Jones(ed.), *Dylan Thomas: The Poems*, London, Melbourne & Toronto: J. M. Dent & Sons LTD, 1974 を使用した。また、詩の日本語訳は、すべて筆者によるものである。
- ⁴ イギリス経験論の代表的な哲学者ジョン・ロック (John Locke, 1632-1704) が『人間悟性論』 (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690) の中で使用した言葉。昔は石版等に文字を書いたので、何も書かない石版のことを「タブラ・ラサ」(白紙)と言った。
- ⁵ 木村正俊、太田直也編『デイラン・トマス—海のように歌ったウェールズの詩人—』彩流社 2015, pp. 125
- ⁶ Ralph Maud(ed.), *Dylan Thomas The Notebook Poems 1930-1934*, London: J. M. Dent & Sons LTD, 1989, pp. 109-110.
- ⁷ Paul Ferris(ed.), *Dylan Thomas The Collected Letters New Edition*, London: J. M. Dent & Sons LTD, 1985, pp. 544-545.
- ⁸ Edward Allen(ed.), *Reading Dylan Thomas*, Edinburgh U. P., 2019, p. 72.
- ⁹ “Reminiscences of Childhood” BBC broadcast
- ¹⁰ 松浦直巳『緑の導火線デイラン・トマスの詩の解釈と鑑賞』昭和堂 1980, p. 158
- ¹¹ 木村正俊、太田直也編『デイラン・トマス—海のように歌ったウェールズの詩人—』彩流社 2015, pp. 143-144
- ¹² Ralph Maud(ed.), *Dylan Thomas The Notebook Poems 1930-1934*, London: J. M. Dent & Sons LTD, 1989, pp. 109-110.
- ¹³ 『新約聖書』「マタイによる福音書」第 27 章第 32-37 節 日本聖書協会『聖書 和訳対照』1987, (新) p. 75
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 144.
- ¹⁵ Barbara Hardy, *Dylan Thomas: An Original Language*, Athens and London: The Univ. of Georgia Press, 2000, p. 111.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 145.
- ¹⁷ Edward Allen(ed.), *Reading Dylan Thomas*, p. 72.
- ¹⁸ Clark Emery, *The World of Dylan Thomas*, Florida: Univ. of Miami Press, 1962, p. 48.
- ¹⁹ Ralph Maud(ed.), *Dylan Thomas The Notebook Poems 1930-1934*, 1989, pp. 109-110.
- ²⁰ William York Tindall, *A Reader's Guide to Dylan Thomas*, London: Thames and Hudson, 1962, p. 209.
- ²¹ 羽矢謙一『デイラン・トマス』研究社選書 29 1983, p. 132
- ²² William York Tindall, *A Reader's Guide to Dylan Thomas*, p. 233.
- ²³ *Ibid.*, p. 234.
- ²⁴ John Malcolm Brinnin(ed.), *A Casebook on Dylan Thomas*, New York: Thomas Y. Crowell, 1960, p. 246.
- ²⁵ 羽矢謙一『デイラン・トマス』 p. 129
- ²⁶ John Malcolm Brinnin(ed.), *A Casebook on Dylan Thomas*, p. 248.
- ²⁷ Paul Ferris(ed.), *Dylan Thomas The Collected Letters New Edition*, London: J. M. Dent, 1985, pp. 255-256.
- ²⁸ *Ibid.*, pp. 331-333.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 614.
- ³⁰ キーツの詩のテキストには、Jack Stillinger(ed.), *John Keats Complete Poems*, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982. を使用した。また、詩の日本語訳は、筆者によるものである。
- ³¹ 外山滋比古『修辞的残像』みすず書房 1968
- ³² Constantine Fitzgibbon(ed.), *Selected Letters of Dylan Thomas*, London: J. M. Dent & Sons, 1996, pp. 147-148.
- ³³ *Ibid.*, 1996, pp. 328-329.