

精神と想像力のエンブレム

—— ワーズワス「いちいの木」——

小 口 一 郎

クラップ・ロビンソン (Henry Crabb Robinson) は、ワーズワス (William Wordsworth) の「いちいの木」(“Yew-trees”)と「夜景」(“A Night-piece”)を評して、“They are fine, but I believe I do not understand in what their excellnce consists”と述べている。⁽¹⁾内と外、そして体験と回想との間にダイナミックな弁証を秘めた「夜景」についてはクラップ・ロビンソンの言葉は当然ににしても、⁽²⁾一見自然物の描写のみで構成された「いちいの木」は、確かにワーズワスの心理の運動が排除された静的な作品にすぎないように思える。しかし、ワーズワス自身は、自ら行った自作の分類においてこの詩を「想像力の詩」(“Poems of Imagination”)の範疇に含め、想像力がその力を自然界の諸事象に行使した様子を描いたものの一つとして考えている。⁽³⁾そればかりか、想像力の力が示された最上の作品に含まれるとまで断じているのである。⁽⁴⁾本論はワーズワスの散文における発言と、『序曲』(The Prelude)に描かれた詩人の精神のありようを手掛に、「いちいの木」に表出された木々の作り出す空間は通常の意味での情景描写を超え、想像力の活動を孕んだワーズワスの精神の空間的暗喩となっていることを論ずる。次に、一見激しい精神の運動とは無縁に見えるこの作品が、実は自然描写という行為そのものを無効と化してしまう幻想的想像力との対決のドラマであることを明らかにし、あわせてこうした詩のあり方が、未完に終わった哲学詩『隠者』(The Recluse)の創作原理に基づいたものであることを述べる。⁽⁵⁾

I

1815年版の自選詩集に添えられた序文の中で、ワーズワスは詩作における想像力の役割を論じている。そこにおいて彼は、想像力の一つの側面を事物に対する精神の働きかけであると定義し、自作を含めた数編の詩を分析した後、次のような一般化を試みている。⁽⁶⁾

These processes of imagination are carried on either by conferring additional properties upon an object, or abstracting from it some of those which it actually possesses, and thus enabling it to re-act upon the mind which hath performed the process, like a new existence. (*PR*, III: 32)

ここに述べられている想像力の作用は、対象となる事物の同一性を保ちながら新たな性質を付与したり、既に備わっている属性の一部を奪い取ることによって対象物を変容させ、新たな精神との関係を可能にするというものである。⁽⁷⁾ 前に述べた通り、「いちいの木」に想像力の活動が存在していることをワーズワスは確信していた。とすれば、属性を付与し、奪い取ることによる事物の変容現象は、何らかの形でこの詩にも認められなければならない。

There is a Yew-tree, pride of Lorton Vale,
Which to this day stands single, in the midst
Of its own darkness, as it stood of yore:
Not loth to furnish weapons for the bands
Of Umfraville or Percy ere they marched
To Scotland's heaths; or those that crossed the sea
And drew their sounding bows at Azincour,
Perhaps at earlier Crecy, or Poitiers.
Of vast circumference and gloom profound
This solitary Tree! a living thing

Produced too slowly ever to decay;
 Of form and aspect too magnificent
 To be destroyed.⁽⁸⁾ (1-13)

一見しただけでは単なる木の描写にすぎないこの導入部も、ワーズワスの発言を基にして考えてみると幾つかの変容現象を含んでいることが明らかになる。ロートン谷のいちいの木は単独で存在していると客観的に述べられると同時に、それ自身の作り出す暗闇の中にある、と主観的に描かれることによって、通常の木概念を超えた自己完結した存在になっている。いにしえの時代からこの地に育ち英国の歴史上の様々な出来事に関わって来たこと、そして非常にゆっくりと作り出されて来たことなどは、単にこの木が長い寿命を持っているということばかりではなく、人間的時間の尺度の彼方にありながら人間の歴史と共にあるものであることをも意味している。また、巨大さと壮麗さは不死性に結び付けられている。これらは明らかに通常の意味での描写行為を超えた、主観による性質の付与である。この作用によってロートン谷のいちいの木は自己完結性、不死性といった新たな属性を備え、結果として時間の外に立ちながら人間の営みに影響を与える何者か、つまり神的存在に変容したのである。⁽⁹⁾

ボロデイル (Borrowdale) の木々の変容ぶりは更に明瞭である。

But worthier still of note
 Are those fraternal Four of Borrowdale,
 Joined in one solemn and capacious grove;
 Huge trunks! and each particular trunk a growth
 Of intertwined fibres serpentine
 Up-coiling, and inveterately convolved;
 Nor uninformed with Phantasy, and looks
 That threaten the profane; —a pillared shade,
 Upon whose grassless floor of red-brown hue,
 By sheddings from the pining umbrage tinged

Perennially—beneath whose sable roof
 Of boughs, as if for festal purpose decked
 With unrejoicing berries—ghostly Shapes
 May meet at noontide; Fear and trembling Hope,
 Silence and Foresight; Death the Skeleton
 And Time the Shadow. . . . (13-28)

ポロデイルの木立は、まず友愛に満ちた四人の兄弟として人間的性質を担うことになる。この性質はロートン谷の木から受け継がれ、“capacious”、“Huge”そして“solemn”という壮厳さを表わす形容詞によって強められた神性と結び付き、“looks / That threaten the profane”という人格神の暗示に帰着する。同時に、人間に伴う動きは“serpentine”という言葉によって更なる動物的生命力を与えられる。この性質は植物に備わる成長と垂直性と相俟って、木々を激しい上向きの運動をする動物的生命体と化す。しかし、二十行目以降になると木立は“pillared shade”、“grassless floor”、“sable roof”を持つ神殿建築に結晶化し始める。“Ghostly shapes”の集う場所となった段階で、ポロデイルの木立は途中で付与された動物的な力動感を奪い取られ、植物というよりはむしろ堅固な建築物としてその性質が確定する。僅か二十八行の間にこれだけの変容を内包しているこの作品は、やはり想像力が強力に作用している詩的空間と呼ばれなければならないだろう。

変容はここで終結するわけではない。二十八行目までに完成された神殿建築は、次の六行の間に再び自然化されることになる。

. . . there to celebrate,
 As in a natural temple scattered o'er
 With altars undisturbed of mossy stone,
 United worship; or in mutè repose
 To lie, and listen to the mountain flood
 Murmuring from Glaramara's inmost caves. (28-33)

二十九行目の“*As*”以下に仮想という形を採って描かれた“*natural temple*”は、それまでに確立され自然的性質が希薄になっていた神殿建築が再び植物性を付与された結果である。そして内部に空間を持つ自然の建築物というこの形象は、最終行のグララマラの洞窟という形で再登場し、形象としての完成を見ているのである。

詩の始まりの部分では植物にすぎなかったいちいの木は、想像力による変容作用を受けて神殿という人工的構築物に一旦は帰着した。その後、構築物としての空間的性質を残しつつ、“*natural temple*”や“*cave*”の形で人工と自然の統合へと至っている。また、見方を変えれば自然物である木が神性を与えられ、神殿とそこに集う“*ghostly Shapes*”という超自然的存在に変容しかけながら、最終的には超自然者である“*ghostly Shapes*”が泉の音という自然現象を耳にするという過程によって、自然と超自然との統合が実現されているとも言えよう。

想像力の機能は、今まで述べて来た属性付与と剥奪による変容作用に留まるものではない。先に言及した1815年版の序文の中で、ワーズワスは想像力のもう一つの側面にも言及している。

... the Imagination also shapes and *creates*; and how? By innumerable processes; and in none does it more delight than in that of consolidating numbers into unity, and dissolving and separating unity into number. . . .

(*PR*, III: 33)

ここに述べられている多を一に統合し、一を多に分解する想像力の作用もまた「いちいの木」には見い出せる。実際は四本の別々の木々であるポロデイルのいちいは“*one solemn and capacious grove*”を形成し、絶対的の一作としての神の属性をロートン谷の木から受け継ぐのに成功している。また、各々の幹は複数の“*fibres*”から成っていると述べられている。ワーズワスなら、前者において想像力は多を一に統一し、後者においては一を多に分解して無上の喜び

を感じていると言うところであろう。

こうして見ると、序文を執筆する段階でワーズワスが考えていた想像力の機能は、変容と創造の両側面共「いちいの木」に明確に現われていたと言えるだろう。この詩を想像力の詩に分類した時、もちろん彼はこのことを意識していたはずだ。やはり「いちいの木」は単なる叙景ではなく、ワーズワスの精神や想像力と密接に関り合った濃密に主観的な空間だったのである。⁽¹⁰⁾

しかし、この詩が精神の暗喩であることを示しているのは想像力によると推定された変容、創造現象ばかりではない。空間形象がより明瞭にそのことを語っているのである。この作品が最後に到達するのはグララマラの山中奥深い洞窟であったが、洞窟こそワーズワスが人間の精神を表現するために好んで使った空間形象に他ならない。特に自らの精神の軌跡を扱った『序曲』において洞窟は実在物であるそれ自身としてよりも、むしろ精神の暗喩としてより頻繁に登場してくる。時には、ケンブリッジ (Cambridge) での学生生活の中、“Caverns. . . within my mind which sun / Could never penetrate” (Ⅲ：246-47)⁽¹¹⁾を発見した時のように、精神の洞窟は明示される。また時には、洞窟という言葉は使用されていないが、精神が奥行を持った洞窟的空間であることが文脈から暗示される事例も見られる。⁽¹²⁾

... a gentle shock of mild surprize

Has carried far into his heart the voice

Of mountain torrents; or the visible scene

Would enter unawares into his mind. . . (V: 407-10)

ワーズワスが“workings of one mind” (VI: 568) を読み取ったのはアルプス山中の“narrow chasm” (VI: 553) の中である。峡谷は完全な洞窟形象とは言えないかもしれないが、外界から遮断されていることや内奥を持つという性質からすれば、精神の暗喩として洞窟と同列に考えられることは可能であろう。詩人の精神の成長を描いた『序曲』が最終巻のクライマックスで到達したのはこの種の形象、すなわち内部に想像力を秘めた“a blue chasm, a fracture”

(XIII: 56)である。この事実もワーズワスにとって洞窟形象が精神の等価物としていかに重要な位置を占めていたかを物語っている。⁽¹³⁾

このような意味を秘めた洞窟形象は、「いちいの木」においては最終行に至って初めて現われるのではない。冒頭から隠れた暗喩として埋め込まれているのである。⁽¹⁴⁾自らの暗闇に立ついちいの木とは、それ自身が周囲の日常的風景の中に出現した異質な洞穴的空間であることを意味している。⁽¹⁵⁾この空間は歴史という時間的深みへの言及がなされ、時間的深みが空間的深みに転位されることによって“gloom profound”と、劇的に深められる。既に確認したようにボロデルの木立は内部に巨大な空間を宿した建築物であり、ロートン谷の木から引き継いだ洞窟形象を一層深化させたものと言える。導入部においてロートン谷の木は周囲の風景との関係の中に置かれ、外からの眼差しで描かれ始めていた。対照的にボロデルの木々の場合、問題となっているのはその内部空間のみであり、最初から眼差しはより奥深くへと入り込んでいる。描写の視点もまた空間の深まりを示唆しているのである。⁽¹⁶⁾空間の直線的な深まりは建築物の形象が完成する二十八行目付近で一応完了するが、それ以降も“ghostly Shapes”が聞いたものとして想定されたグララマラの洞窟へと、深まりは次元を変えてもう一度繰り返されている。

人間の精神が洞窟に喩えられるのは、何もワーズワスを始めとするロマン派の発明ではない。既にプラトン (Plato) は『共和国』(*The Republic*)の第七巻で、実在を目にすることのできない人間の認識状況を、光源に背を向け、眼前の壁面に映じた影絵を実在と思い込む、洞窟に閉じ込められた人間の姿に描いていた。十七世紀末にはロック (John Locke) が『人間悟性論』(*An Essay Concerning Human Understanding*)の中で、人間精神を暗室 (*camera obscura*)に喩えて表わした。プラトンにしてもロックにしても、外在物を知覚する精神の働きはあくまでも受動的である。ロックにとって理性的思考とは、感覚という窓を通して悟性の暗室内に映し出された観念群を一望する受動的観察者にすぎなかった。これに対してロマン派の文学者達が主張したのは、認識に際して精神は外在物を照らし出す光の源として積極的な役割をしている、ということである。次の『序曲』からの引用はそのことを端的に物語っている。⁽¹⁷⁾

An auxiliar light

Came from my mind, which on the setting sun
Bestowed new splendor. . . . (II : 387-89)

一見して自然物を描写しているだけに見える「いちいの木」が実は想像力による激しい変容活動を秘め、またそこに表出された空間そのものが精神の暗喩に他ならないことは既に我々が確認した通りである。加えて今述べた歴史的な文脈に即して考えれば、この作品は精神内面に認識され取り入れられた外在物に積極的に働きかけ、変容と創造を行う“auxiliar light”、すなわち創造的想像力についての詩であったことが確認されるのである。⁽¹⁸⁾

II

これまでのところ我々が「いちいの木」に確認して来た精神、認識対象、想像力といった諸要素は互いに関り合いながら幸福な共生を語っているかに見える。しかし、果してそうだろうか。実はここにもう一段階想像力のドラマが隠されているのである。

事物の変容にその存在が確認されるとは言っても、依然として想像力は暗示的なあり方しかしていない。その存在はワーズワスの散文テキスト、及び『序曲』に依拠することによって間接的に推定されたにすぎない。しかし、想像力自体が比喩形象を纏ってより直接的に現われているところがある。それは結末部分の“the mountain flood / Murmuring from Glaramara's inmost caves”である。洞窟から湧き出る水音が“auxiliar light”と同様、想像力の比喩形象に他ならないことは『序曲』におけるワーズワスの言葉からも明らかである。

This faculty [imagination] hath been the moving soul
Of our long labour: we have traced the stream
From darkness, and the very place of birth

In its blind cavern, whence is faintly heard
The sound of waters. . . . (XIII: 171-75)

スノードン山上での幻想的光景の中、彼が発見したのも、風景中の亀裂を通して奥底から流出する想像力であった。

. . . 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. (XIII: 54-65)

「いちいの木」も『序曲』も想像力の発見が共通の結末となっていたのである。

しかし、我々が注目しなければならないのは、両作品において想像力はいくまでも自然形象の形で比喩化されているか、あるいは自然の中に埋め込まれているということである。むき出しの想像力そのものに直面し、その溢れ出る力に自らを埋没させてしまうことは、ワーズワスが詩人としての全経歴を通して避けようと努めてきたことだった。ハートマン (Geoffrey Hartman) が論じたように、ともすれば自律を志向し、それ自身の世界を創り上げ自然を否認する傾向を持つ黙示録的、幻想的想像力を何とか自然に繋ぎ止め、時には目の当りにした想像力を強引に自然として読み替えてしまう修辭的操作こそワーズワスの詩的戦略に他ならない。⁽¹⁹⁾自然形象に繋ぎ止められていない想像力とはそれ程までに彼の精神を危くし、恐怖を掻き立てるものだった。

ワーズワスは『序曲』の中で一度、この種の想像力の不意打に会い、正面からの対峙を余儀なくされたことがあった。『序曲』第六巻のクライマックスは

アルプスのサンプロン峠 (Simplon Pass) 越えのエピソードである。彼は “hopes that pointed to the clouds” (1850, VI: 587) を抱き、何らかの強烈な精神的体験を期待しながらアルプス越えを試たにもかかわらず、途中で道に迷ったあげく地理上の最高点を意識することなく通り過ぎてしまい、印象も抱かないままに気づいた時は既に峠を越えてしまった後だった。最も崇高な自然と考えられるアルプスでさえ物理的な限界がある限り、人間精神の無限の希求と上昇志向には充分ではなかった。⁽²⁰⁾あるいは、道に迷ったことでワーズワスは外的自然に出会うための本来の進路からはぐれてしまい、崇高な自然との対面に失敗していると言うこともできるだろう。

しかし、その代わりに彼の精神はそれ自身の想像力に直面することになった。

Imagination!—lifting up itself

Before the eye and progress of my song
 Like an unfathered vapour, here that power,
 In all the might of its endowments, came
 Athwart me. I was lost as in a cloud,
 Halted without a struggle to break through,
 And now, recovering, to my soul I say
 ‘I recognise thy glory’. In such strength
 Of usurpation, in such visitings
 Of awful promise, when the light of sense
 Goes out in flashes that have shewn to us
 The invisible world, doth greatness make abode,
 There harbours whether we be young or old. (VI: 525-37)

想像力は今自律的運動を開始し、詩人を取り囲み肉体の眼を盲目にしてしまうことによって、精神と自然との紐帯を否認している。確かに “invisible world” を見せてくれたのは感覚の最後の閃光であり、その意味では現実の体験が基になっていることは否定できない。⁽²¹⁾また、想像力は霧や雲に喩えられ、

依然として自然形象を纏っていることも読み取れる。しかしやはり詩の動きは自然の否認と超越的世界の開示へと向っている。我々は想像力の比喩形式が暗喩ではなく、ヴィークルとテナーの厳然とした乖離を前提としている直喩であることに注目しなければならない。更に、想像力は詩人の外にある空間から湧き上がって来るのか、内から詩人を貫くものなのか定かでないことや、想像力と明らかな類縁関係にある“greatness”が住うとされる所も“usurpation”や“visitings”といった概念語であることから、自然形象を基にした空間的、実体的比喩は成立しそうで成立していないことが分かる。ワーズワスは今、自然に繋ぎ止めることのできない自律的想像力と対面しており、明らかに実体的自然から超越的な観念の世界へと赴きつつあるのだ。

しばしの間彼はこの強烈な体験を把握し、言葉で定義しようと試る。

Our destiny, our nature, and our home,
Is with infinitude—and only there;
With hope it is, hope that can never die,
Effort, and expectation, and desire,
And something evermore about to be. (VI: 538-42)

“Home”に感じられる僅かな実体感を除けば、ここで用いられている言葉は“Effort”、“desire”、“expectation”という精神現象に関わる抽象的、観念的語句ばかりである。この種の語彙に頼らざるを得ないのは、自然という外在する実体的世界から断絶した、精神の内面のみ存在の基盤を持つ超自然的想像力を語ろうと試ているからであろう。⁽²²⁾

しかし、自然という触知し得る実体を足掛にすることなしに、この種の観念的世界に踏み留まることはワーズワスの能くするところではなかった。想像力への頓呼法で始まったこの段落の最後で、我々は再び自然形象が導入されるのを目にする。

The mind beneath such banners militant

Thinks not of spoils or trophies, nor of aught
 That may attest its prowess, blest in thoughts
 That are their own perfection and reward—
 Strong in itself, and in the access of joy
 Which hides it like the overflowing Nile. (VI: 543-48)

ここに述べられているのは自律する精神と、溢れ出ることによって精神を埋没させ、外界との繋がりを断ち切る“joy”という情動である。これは前出の想像力の作用を言葉を変えて語り直したものと見ることができよう。しかし、ナイル川という実体的比喩の介在によって、想像力は自然物に結びつけられ、自律的情動の氾濫は抑えられる。かくして、いわば自然を精神の道連れにすることによって (The brook and road / Were fellow-travellers [VI: 553-54]) 続く一節でワーズワスは“workings of one mind” (VI: 568) とむき出しのままではなく、自然風景に埋め込まれた形で対面することに成功したのである。ここにおいて自然からの逸脱、想像力との対面、その自然化のドラマは終りを告げている。⁽²³⁾

『序曲』に見られた、自然を超えて自律する想像力は「いちいの木」にも存在が暗示されていた。既に確認したように、木々が変容する運動の中には自然を離れ、超自然の領域に向おうとする傾向があったからである。この方向が極まった所に出現したのが“Fear”、“Hope”、“Silence”、“Foresight”、“Death”そして“Time”といった“ghostly Shapes”である。これらは伝統的な寓意人物像と考えることもでき、現に“Death”と“Time”はそれぞれ“Skeleton”、“Shadow”という視覚像を与えられている。しかし、刮目すべきはこれらは全て人間精神の機能、もしくは主観的体験の観念的表示とも読み得ることである。想像力の活動する精神内部を探究して来たワーズワスは、ここにおいて自然形象を拒否し、ほとんど観念のみの存在になりつつある想像力と対面しかかっているのではないだろうか。いちいの木という形象が残存している限り、想像力は外的自然に結びつけられたままであるだろう。だがここでは、想像力の強度がある点を越えると自然は捨て去られ、精神機能の抽象観念語が取って代

わっている。『序曲』において観念語が自然の否認を意味していたように、「いちいの木」の“ghostly Shapes”もかすかな実体感は伴いながらも、自然形象とは一線を画し、限りなく『序曲』の場合に近付いている。ここでもまた、ワーズワスの想像力は自然と訣別し、境界を越えて超自然の彼岸へと向い始めているのだ。⁽²⁴⁾

想像力と自然との共生を何よりも重んじたワーズワスにとって、これ以上想像力の野放図な活動を許しておくわけにはいかなかったに違いない。ちょうど『序曲』で溢れ出る情動にナイル川の形象を与え、想像力を自然化することに成功したように、「いちいの木」では超自然的、あるいは反自然的な神殿を自然化し、氾濫しようとする想像力を洞窟から流れ出る泉の形象に託すことが彼の想像力馴致の戦略となった。最後にグララマラという地名に言及しているのもこの戦略の一環と考えられる。それ自身としては全く把えようもない想像力を自然化するにあたって、個有名詞の持つ実在感や触知感を観念世界への埋没に抗する足掛とすることが必要となったからなのである。⁽²⁵⁾

『序曲』第十三巻、スノードン登攀のエピソードにおいて、ワーズワスは幻想的光景の中に想像力と自然風景が和解しているのを目撃した。⁽²⁶⁾この場面が、詩人の精神の成長を主題とした『序曲』の最終的結論なのであれば、途中第六巻にむき出しの想像力との対面を含むこの長詩全体の展開もまた、想像力への頓呼法の一節に見られたように、想像力そのものとの直面からその自然化へと向っていることになる。⁽²⁷⁾「いちいの木」は、その主題が想像的精神の探究であったからこそ、『序曲』全体や想像力との対面の一節と同じく自然、超自然、そして再自然化という構成をとることになったのだ。もはや我々にとって、「いちいの木」の結末部分（“the mountain flood / Murmuring from Glaramara's inmost caves”）が、『序曲』の結論的風景と形象的に重なることは故なきことではないのである。

... 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. (XIII: 62-65)

III

ワーズワスは1814年『逍遙』(*The Excursion*)と共に、長編哲学詩『隠者』の構想を述べた「趣意」(“Prospectus”)を出版した。この詩論によれば、人間の精神が自然界に合一する様子を描くことが『隠者』の創作目的の一つである。“How exquisitely the individual Mind... to the external World / Is fitted” [62-66]) これは精神の内面から外界へ向い、没自我的に自然界との合一を果す想像力のあり方と言える。しかし、自我中心の詩人ワーズワスの本領は、同じ精神と外界の合一を目指すにしてもその対極のあり方に、すなわち外界を精神の内に取り込み同一化を果すという独我的なあり方にあった。ワーズワスは続けて次のように述べているのだから。

... and how exquisitely, too—

Theme this but little heard of among men—

The external World is fitted to the Mind. (66-68)

ただし、外界の全てを内に取り込んでしまう独我論的自我は、外界の存在を消去し、それによって自らの寄って立つ基盤を崩壊させてしまう危険性をあわせ持っていた。⁽²⁸⁾後年彼がフェンウィック (Isabella Fenwick) に語ったところによれば、彼はこの状態を深淵への落下感として認識していた。

... I was often unable to think of external things as having external existence, and I communed with all that I saw as something not apart from, but inherent in, my own immaterial nature. Many times while going to school have I grasped at a wall or tree to recall myself from this abyss of idealism to the reality. (*PW*, IV: 463)

深淵に意味される空間は、我々が『序曲』に確認した通り想像力の発する場所であり、更にワーズワス自身この“abyss of idealism”の喪失を嘆くに至ったことを回想していることから、⁽²⁹⁾ここに述べられた深淵体験は詩作の原体験とも言える貴重な創造的源泉であったと考えられる。だが、同時にこれは自己の存在を底なしの空間に消失させる脅威をもたらし、存在のよすがとして少年ワーズワスに触知し得る実体を把ませた恐怖の奈落でもある。⁽³⁰⁾それ故に彼は、『隠者』の関るべき主たる領域は“the darkest pit” (36) や “blinder vacancy” (37) に喩えられた精神の深淵であると、一旦は「趣意」で宣言しながら、地上の美という手触りの確かな外在的自然を詩作の先導役としなければならなかったのである。⁽³¹⁾

—Beauty—a living Presence of the earth,
 . . . waits upon my steps;
 Pitches her tents before me as I move,
 An hourly neighbour. (42-47)

人間精神の深淵をその主題としながらも、そこに必ず自然を介在させるという詩のあり方は、我々が「いちいの木」に読み取ってきたものに他ならない。ワーズワスは遂に『隠者』を完成させることはできなかった。しかし、今述べた意味で、「いちいの木」は『隠者』というゴシック建築に付随した“little cells, oratories, and sepulchral recesses” (PW, V: 2) の一つとして、小規模ながらワーズワスの壮大な計画の一端を実現していたのである。

注

- (1) Thomas Sadler, ed., *Diary, Reminiscence, and Correspondences of Henry Crabb Robinson*, 3rd ed. (1872; rpt. New York, 1967), I: 252 qtd. in Gene W. Ruoff, “Wordsworth’s ‘Yew-trees’ and Romantic Perception,” *MLQ* 34 (1973): 146.
- (2) 「夜景」の解釈については、Kenneth Johnston, “The Idiom of Vision” in *New Perspectives on Coleridge and Wordsworth: Selected Papers from the English Institute*, ed. Geof-

- frey Hartman (New York: Columbia UP, 1972) 1-39 参照。
- (3) W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser, eds., *The Prose Works of William Wordsworth*, 3 vols. (Oxford: Clarendon, 1974) III: 34, 35参照。尚ワーズワスの散文からの引用は特に断わらない限りこの版により、PRと略記し巻数とページ番号を記す。
- (4) Ruoff 146参照。
- (5) 本論における「いちいの木」解釈の基本的枠組は James B. Twitchell, *The Romantic Horizons: Aspects of the Sublime in English Poetry and Painting, 1770-1850* (Columbia: U of Missouri P, 1983) に拠る。特に“Introduction”と第二章“Wordsworth and Wright: The Natural Sublime”参照。
- (6) PR, III: 30-34参照。
- (7) この序文に述べられたワーズワスの変容的想像力については、James A. W. Heffernan, *Wordsworth's Theory of Poetry: The Transforming Imagination* (Ithaca: Cornell UP, 1969) 117-21参照。
- (8) テクストは Ernest de Selincourt and Helen Darbishire, eds., *The Poetical Works of William Wordsworth*, 5 vols., 2nd ed. (Oxford: Clarendon, 1952) に拠る。ワーズワスの詩句からの引用は特に断わらない限りこの版による。尚この書はPWと略記する。
- (9) Twitchell 70参照。
- (10) ルオフは現象学の立場から、ワーズワスの叙景詩は知覚行為のドラマであり、問題となるのは描写の対象そのものではなく、ものが現象としていかに精神に立ち現われるかという点であると述べ、叙景の主観性を主張している。Ruoff 148-49参照。
- (11) 『序曲』からの引用は Jonathan Wordsworth, et. al., eds., *William Wordsworth, The Prelude, 1799, 1805, 1850* (New York: Norton, 1979) に拠り、特に断わらない限り1805年版より引用する。
- (12) レックによればワーズワスにとって精神は先開きの奈落的空間であり、このことは十八世紀における精神の空間化に由来するという。Albert O. Wlecke, *Wordsworth and the Sublime* (Berkeley: U of California P, 1973) 25-26, 49-50参照。
- (13) 『序曲』における精神の暗喩としての洞窟形象については Herbert Lindenberger, *On Wordsworth's Prelude* (Princeton, N. J.: Princeton UP, 1963) 85-89参照。
- (14) Twitchell 74参照。
- (15) 後年フェンウィック (Isabella Fenwick) に語ったこの詩についてのコメントの中で、ワーズワスは木自体を一種の洞窟と見なしていたと語っている。“I will here mention that a little way up the hill, on the road leading from Rosthwaite to Stonethwaite, lay the trunk of a yew-tree, which appeared as you approached, so vast was its dia-

- meter, like the entrance of a cave, and not a small one.” (PW, II: 503)
- (16) Ruoff 151-52参照。
- (17) 古典派からロマン派にかけての精神を表わす暗喩の変遷については、M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford: Oxford UP, 1953) 57-69参照。特にロックの精神観については、Ernest Lee Tuveson, *The Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism* (1960; rpt. New York: Gordian, 1974) 5-41参照。
- (18) ワーズワスは『序曲』第八巻711-41行目のアンティパロス (Antiparos) またはヨルダス (Yordas) の洞穴の件で、精神の認識作用を洞窟の比喩で説明している。ここでは松明を持った旅人が洞窟壁面に様々な知覚対象の変容を目撃する。この意味で一見非常に異った詩行でありながら、アンティパロスの件は「いちいの木」解釈の範型になり得る。アンティパロスの洞窟の解釈については、神雄美津雄『闇、飛翔、そして精神の奈落——イギリス古典主義からロマン主義へ——』(英宝社、1989年) 306-13、及び John T. Ogden, “The Power of Distance in Wordsworth’s *Prelude*,” *PMLA* 88 (1973): 252参照。
- (19) Geoffrey Hartman, *Wordsworth’s Poetry, 1787-1814* (New Haven: Yale UP, 1971) xiii, 33-69参照。
- (20) M. H. Abrams, *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism* (New York: Norton, 1984) 64-65参照。
- (21) 神尾 309参照。
- (22) 宮川清司「主観の深淵——ワーズワスの心理空間と運動——」『空間と英米文学』藤井治彦編(英宝社、1987年) 99-100参照。
- (23) この想像力への頓呼法の部分の全般的解釈については、Hartman 39-48参照。
- (24) Twitchell 73参照。
- (25) この考え方は James A. W. Heffernan, *The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner* (Hanover: UP of New England, 1984) 57の記述より示唆を受けた。この書の該当部分では“Tintern Abbey Lines”が論じられている。
- (26) *Prelude*, XIII: 40-119参照。
- (27) 『序曲』においてワーズワスが作為的にこの構成をとったことについては、Hartman 60-67参照。
- (28) Wlecke 53-55参照。
- (29) PW, II: 463参照。

- (30) 「趣意」及びフェンウィックの覚え書については、宮川 88-93参照。
- (31) Theresa M. Kelley, *Wordsworth's Revisionary Aesthetics* (Cambridge: Cambridge UP, 1988) 44-45参照。