

ワーズワスと逆説の鏡

——「ワインダーの少年」——

小 口 一 郎

The Prelude において、“rules of mimic art transferred / To things above all art” (XI: 154-55)⁽¹⁾ を自らとは無縁のものとして退けたとき、William Wordsworth はピクチャレスク美学⁽²⁾ との決別を表明していた。⁽³⁾ 絵画という模倣芸術の諸規則を自然風景に適用することがこの美学の主導概念の一つだったからである。⁽⁴⁾ しかし、ワーズワスが好んだ湖沼面の風景の反映像は、landscape mirror、あるいは Claude glass と呼ばれるピクチャレスクの直接の所産から影響を受けて成立したものである。⁽⁵⁾ すると、少なくとも、湖沼に反映した風景という形象においては、ワーズワスはピクチャレスクの枠組みの内部で革新を行ったことになる。本論は『序曲』第五巻のいわゆる“The Boy of Winander”の場面における風景の反映像を、この風景鏡という文化現象の文脈の中で考察することを試みるものである。一見すると他愛もない玩具に過ぎないかに思える風景鏡は、ある意味では十八世紀人の認識論的状况を目に見える形で鮮やかに提示してくれている。従って、風景鏡を考察の鍵とすることは、ワーズワスと十八世紀の関係を明らかにするばかりか、ワーズワスの精神空間の中で反映という現象が担う重要な意味を解き明かしてくれるであろう。

風景鏡は the Lake District など、荒々しく新奇な風景を観賞に出かける人々によって用いられた小さな手鏡である。基本的には幅4インチ内外の楕円形、または長方形の凸面鏡であり、その表面には、通常やや暗目の色調がかけられている。旅行者達は好みの風景に行き当たると、この鏡に風景を映し、その映像を鑑賞した。凸面鏡であるため風景は鏡面上で適度に縮められ、鑑賞者の視野の中に過不足なく収められた。暗目の彩色は風景全体に一律な色調を被

せ、ちょうど Claude Lorrain の絵の様に和らげて提示した。⁽⁶⁾ こうしてこの鏡は、ありのままの景観に色調上の操作を加えることによって、理想化された良き自然を具現し、⁽⁷⁾ 同時にともすれば人間の知覚を圧倒しがちな剥き出しの風景を収集配置し、安全に馴到された形で観察者の視野の中に所有することを可能にする装置として機能した。⁽⁸⁾

注目すべきは、風景鏡とそれを覗き込む観察者の身振りが、十八世紀の認識論に決定的な影響を与えた John Locke の精神図式に符合することである。⁽⁹⁾ ロックは悟性 (understanding) を以下のような空間的図式として提案した。

These [i.e., the external and internal Sensation] alone, as far as I can discover, are the Windows by which light is let into this *dark Room*. For, methinks, the *Understanding* is not much unlike a Closet wholly shut from light, with only some little openings left, to let in external visible Resemblances, or *Ideas* of things without; would the Pictures coming into such a dark Room but stay there, and lie so orderly as to be found upon occasion, it would very much resemble the Understanding of a Man, in reference to all Objects of sight, and the *Ideas* of them. (II, xi: 17)⁽¹⁰⁾

悟性の暗室的空間内には暗黙のうちに観察者が存在することが前提とされている。ロックの精神像においてはこの観察者が、観念という形で取り入れられた外界からの情報を、視覚によって知覚することが思考の本質である。悟性の対象となるのは、悟性自身の内部に存在する諸観念、ロックの空間的比喩を生かして言い換えれば、窓を通して暗室の中に導かれ、この空間のいずれかの場所に映し出される諸観念であって、外在する自然世界を直接認識する道は原理上閉ざされている。同様に、風景鏡の所有者も実際の自然風景には背を向け、鏡面上に映し出された映像のみを間接的に鑑賞する。風景鏡は往々にして着色が施してあり、風景の色彩を調整するとはいえ、基本的には外界を忠実に反映する鏡である。ロックの図式においては、悟性による思考が外界を直接の対象とすることはありえないという条件の含意を突き詰めれば、精神は閉ざされた

牢獄的空間であるという帰結に導かれる可能性がある。しかし、ロック自身は楽観的にも “a conformity between our *Ideas* and the reality of Things” (*Essay*, IV, iv: 3) に対する信念を堅く持っていた。⁽¹¹⁾ あくまでも外と内は一致し、鏡が風景を忠実に反映する様に、悟性の内部では観念が外界の現実をあるがままに映していたとロックは確信していたのだ。このような符合を考慮すれば、風景鏡は身近な形でロックの、そしてそれを受け継いだ十八世紀の認識論を具象化していたと言えるだろう。特に、認識が対象に背を向けて間接的にしかなされ得ないという倒錯性と、それにもかかわらず外界と内面の一致を楽観的に信じているという逆説的な状況を、風景鏡は明確に教えてくれている。既に述べた通り、この風景観賞のための小道具が、湖沼上に反映する風景の形象となってワーズワスに継承されたのであれば、それに纏わる十八世紀の認識論的問題もその反映風景に引き継がれたはずである。そして、古典主義からロマン主義へと移行する歴史的文脈の変化は、そこに何らかの修正を加えているだろう。風景鏡の孕むこの契機を手掛かりに、「ワイナンダーの少年」における精神空間の相貌を明らかにしてみたい。

この場面は風景の内面化の過程を物語っている。

And when it chanced
 That pauses of deep silence mocked his skill,
 Then sometimes in that silence, while he hung
 Listening, 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
 With all its solemn imagery, its rocks,
 Its woods, and that uncertain heaven, received
 Into the bosom of the steady lake. (V: 404-13)

引用の終わりまで来て明らかになることは、視覚的風景が湖の水面に映された

状態で精神の奥深くに入り込んでいることである。文字通りに読めば、風景は湖に反映した自らの鏡像もろとも少年の精神に取り込まれて行ったということになるが、同時に、湖面上の反映現象が、外界を認識し内面化する精神の作用の暗喩となっているという読みも成立する。とすれば、この場面は精神内部に自然風景が形象群として刻み込まれる体験と、その際、外界と内面は、実体と鏡像が作り出すような調和した対応関係を保っていることを意味していることになり、風景鏡に含意される精神像をワーズワスなりのやり方で描き直していると言える。

認識され、形象として精神に刻印された風景が鏡像の地位を持つのであれば、ワーズワスはロック的精神像を遵守していることになる。しかし、ことはそれほど単純ではない。ワーズワスは実体である“heaven”に“uncertain”という形容詞を、鏡面である“lake”に“steady”という形容詞を冠することによって、実在物である外在風景よりも鏡像の方により確固とした実体感とより高い価値を与え、ロックと風景鏡の認識論の枠組みを密やかに突き崩しつつあるのだ。ワーズワスは『序曲』で次のように述べたことがある。“... the mind of man becomes / A thousand times more beautiful than the earth / On which he dwells.” (XIII: 446-48) 今のところ内面の外界に対する優位は確かにこのような幸福な結果をもたらしている。しかも、鏡面に着色を施すことで、良き自然を視覚的に実現しようとした風景鏡の企図の継承をここに見いだすこともできるかもしれない。しかし、単に高められた美を主張するのではなく、鏡像に外界を上回る実体感を与えているということは何を意味するのだろうか。ワーズワスはここで、鏡の形象を使いつつその論理を否定する素振りをも見せ始めているのだ。

ワーズワスはロックの精神図式に今一つの新しい要素を加えている。これはワイナングターの少年が幼くして天に召された後、詩人自らが少年の墓を訪れた場面に関係する。

I believe that oftentimes

A full half-hour together I have stood

Mute, looking at the grave in which he lies. (V: 420-22)

半時間にも渡る奇妙な沈黙の中で少年の墓を見つめる眼差しは、単に詩人が外的な何かを見ているのではないことを、すなわち彼は自らの過去の心を見つめ回想していることを意味している。⁽¹²⁾ ワーズワスは少年の精神を自身の精神の内奥に位置付け、時間の彼方に置かれた外界の鏡として見ていたのだ。

回想行為には、回想の主体と対象との間に時間的距離が前提とされる。鏡に映じた諸現象を観察する行為は勿論ロックの精神観の特徴をなす身振りであるが、ロックの場合は純粹に空間的な距離しか前提とされていない。もとより風景鏡においては時間的距離などという概念は入り込む余地はない。専ら精神はその内部に自然を映すということを意味していた風景鏡的認識図式の枠内に、ワーズワスは反映は実体に優るという契機と、回想という時間化された遠望行為⁽¹³⁾ の二つの新たな要素を導入している。

間接的にはあれ「ワイナンダーの少年」がワーズワス自身の心理体験を語っているとすれば、ここで付加された新たな契機はワーズワスの精神の何らかの機能を表しているだろう。我々が準拠枠として用いて来たロックの精神空間は、一方に諸感覚という窓が開いているとはいえ、基本的には暗室に譬えられた空間であった。風景鏡の場合も視線は鏡の枠内に常に限られるのであるから、ロック的な閉ざされた暗室の性格を引き継いでいると言える。「ワイナンダーの少年」に於ける精神空間もこの種の閉ざされた空間性を継承しているとすれば、『序曲』に見られる他の閉ざされた精神空間と比較を試みることで、ワーズワスの精神がここで果たしている役割が明らかになるであろう。

『序曲』において囲われた空間は洞窟の形象を纏って頻出している。⁽¹⁴⁾ 中でも第八巻の Antiparos 又は Yordas の洞窟は、ロンドン訪問時の認識上の体験をワーズワス自身が直喩として解説した一節であり、いわば精神空間であることが保証されている。松明を手にした旅人がこの洞窟に歩み入ると二段階の神秘的な変容現象が生じる。第一段階は洞窟の天井面の流動化と変転である。

He sees, ere long, the roof above his head,

Which instantly unsettles and recedes –
 Substance and shadow, light and darkness, all
 Commingled, making up a canopy
 Of shapes, and forms, and tendencies to shape,
 That shift and vanish, change and interchange
 Like spectres – ferment quiet and sublime. (Ⅷ: 717-23)

この運動が “a written book” (Ⅷ: 727) の静止した状態に落ち着くと、暫くして二段階目の変化が起こる。

But let him pause awhile and look again,
 And a new quickening shall succeed. . .

 . . . the senseless mass,
 In its projections, wrinkles, cavities,
 Through all its surface, with all colours streaming,
 Like a magician's airy pageant, parts,
 Unites, embodying everywhere some pressure
 Or image, recognised or new, some type
 Or picture of the world. . . (Ⅷ: 728-37)

この現象は *Biographia Literaria* で述べられている Coleridge の想像力二段階説に一致する。コールリッジにとって “the primary IMAGINATION” は “the living Power and prime Agent of all human Perception” であり “a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM” (Ⅰ: 304) ⁽¹⁵⁾ である。“The secondary” の方は第一想像力の残響であり、意志を伴う。その働きは以下の通りである。

The secondary I consider as an echo of the former, co-existing with the

conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. (I: 304)

第一想像力は外界を精神の内部に創造すること、すなわち知覚に関連している。第二想像力は“recreate”という言葉から分かる通り、第一想像力によって精神の内部に収集された諸々の事象を意識的に分解し、統合した存在に創造し直すものである。

コールリッジの発言を基にしてアンティパロスの一節を読めば、入り乱れて同定の不可能な最初の状況が、外界の知覚に関する想像力の第一段階、引き続いて生じる様々な形態や絵に結実する変転が第二想像力の働きであったことが理解される。⁽¹⁶⁾ ワーズワスは精神の洞窟の深部で作用する想像力を期せずして描いていたのである。

この想像力の二段階を「ワイナダーの少年」に当てはめてみれば、外界の精神への刻印という過程と、この過程を過去という時間的遠方におき回想する第二の過程が、それぞれ第一想像力と第二想像力に対応していることが判明する。アンティパロスの場面を典型としてみれば、「ワイナダーの少年」では第二段階で開示されるべき統合的意義の正体が判然とせず、事例としては不完全ということになるが、両者の、いや三者の照応関係は疑いない。

コールリッジは第二想像力を第一想像力の残響と見なし、想像力の本来的な在り方を第一想像力の方に帰している。この解釈を逆手にとれば、第一想像力と第二想像力とその機能において全く同質である以上、第一想像力によって可能となる知覚もまた純粹な経験論的知覚ではあり得ず、創造に参与する神的機能だと定義することも可能である。アンティパロスの洞窟が比喩として指示しているロンドン訪問時の心的体験も、「ワイナダーの少年」も、ワーズワスにとっては特別に意義のある瞬間である。すると、少なくともこうした特権的瞬間にあっては、知覚行為は経験論的知覚を超え、想像力による創造行為とな

ると言えはしないだろうか。こうして見れば、知覚する精神の暗喩であった湖面が、外在的実体である風景に優る実在感を持ち得るのは何ら不思議ではない。精神に反映したと目される時点で、既に想像力はその第一の機能を果たし終えており、その際、想像力の強度に応じて実体を上回る形象が精神内部に創出されることは原理的に十分可能であるからだ。

しかし、こうした精神のあり方は幸福な結果のみをもたらすとは限らない。コールリッジは第一想像力を指して、有限の精神の内部で営まれる創造行為だと述べていたが、その帰結は外界との接触点を持ち得ず、またその必要もない、自律しているがまさにそれが故に閉塞した精神空間に至る可能性を秘めている。ロックの精神空間も基本的には閉じた暗室であったが、既に論じたように、外界の事象と内面の観念の間には一致があることがその前提である。この空間は、外界との直接の接点こそ持たないものの、内面と外界の正確な対応関係が確信されているが故に、たとえ実在の根拠が内面にしか無くとも何ら認識者の存在に関わる問題は生じない。対照的に、ワーズワスにコールリッジを重ね合わせることによって得られた精神空間は、通常知覚と目されている機能が既に独立した創造行為であるため、原理的に外界の存在は排除されてしまう。ワーズワス自身は『序曲』の中で自然と人間精神との間に“first-born affinities”（I: 582）を、すなわち確固とした紐帯を主張しているが、我々が今展開している論理が追及されるならば、自然と精神は乖離し、実在の拠り所は専ら内面ということになるだろう。⁽¹⁷⁾ 松明という自己の内面の光を頼りに、洞窟の天蓋の壁面に全世界を創りだす閉ざされた精神の姿こそがワーズワスには相応しい。

だが、ワーズワスは故なくして鏡の比喩を用いたわけではない。もし、鏡に暗示される自然と精神の照応を排除し、精神は自らの力だけで内的世界を構築し得ると認めてしまえば、外界はその座を奪われ、横溢した内面のみが残るであろう。これは世界を強度に内面化し、自然と精神の二元論を精神のみの一元論に還元してしまうことである。結果として、このことは意識の遍在感をもたらす。意識の遍在とは、しかしながら、同時にどこにも存在しないという感覚を呼び起こし、自らを定位する足掛かりを喪失している状態でもある。この結果、日常的世界は現象論的崩壊を余儀なくされる。ワーズワスは Isabella Fen-

wick との対話の中で、外界の事物が存在感を失い、目に映る全ての事象が “something not apart from, but inherent in, my own immaterial nature”⁽¹⁸⁾ と感ぜられる体験をしたことを述べている。彼はこの状態を “abyss of idealism” (PW, IV: 463) と呼び、そこから逃れるために木や壁という手触りの確かな対象を握り締め、この奈落に落下して行く自己を現実の世界へ呼び戻したことがあったと語っている。この体験は精神と自然の二元論の崩壊によって引き起こされた日常世界の喪失を阻止するため、自然現象の中に自らを定位しようとする試みであったと考えられる。⁽¹⁹⁾ また、“Prospectus” においては、一旦は哲学詩 *The Recluse* の扱うべき主題を “the Mind of Man” (40) の深部に求め、極度に自意識的な作品の創作を宣言しながら、そこに醸成される恐怖感に耐え切れず、結局は “Beauty – a living Presence of the earth” (42) という外在的自然を先導役にしなければならなかった。⁽²⁰⁾ 奈落という空間形象に従って言えば、無限の空間への失墜をくい止めるための基底を、ワーズワスは是非とも必要としていたと言えよう。

『序曲』第四巻では、川面に浮かぶボートから川底を覗き見る場面が、過去を遠望し回想する行為の直喩として使われている。

As one who hangs down-bending from the side
 Of a slow-moving boat upon the breast
 Of a still water, solacing himself
 With such discoveries as his eye can make
 Beneath him in the bottom of the deeps,
 Sees many beautiful sights – weeds, fishes, flowers,
 Grotts, pebbles, roots of trees – and fancies more,
 Yet often is perplexed, and cannot part
 The shadow from the substance, rocks and sky,
 Mountains and clouds, from that which is indeed
 The region, and the things which there abide
 In their true dwelling; now is crossed by gleam

Of his own image, by a sunbeam now,
 And motions that are sent he knows not whence,
 Impediments that make his task more sweet;
 Such pleasant office have we long pursued
 Incumbent o'er the surface of past time. . . (IV: 247-63)

この引用中の反映の持つ意味は「ワイナンダーの少年」のそれとは異なる。川面に映る風景や観察者自身の映像は、回想する詩人の現在の時点の情動、思考そして環境などを意味しており、川底に実際に存在している物体は回想されんとしている過去であると考えられるからだ。⁽²¹⁾ 引用全体の趣旨は、実体と反映を区別することは不可能であることを述べ、自伝作者にとっては現在時制の状況や感情を混入することなしに、純粋に過去の体験を把握することは不可能であるという主張である。実体の反映に対する優越はこの比喩の枠組みにおいても否定されている。しかし、それでもなお過去の体験が、依然として川底という基底の形象を与えられていることには意味がある。ワーズワスは *Lyrical Ballads* の1800年版の序文で、詩の創作を可能にする感情の流露を過去の体験そのものによってではなく、過去の感情を回想し観照した結果から生じるとしている。

. . . it [i.e., poetry] takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till by a species of reaction the tranquillity gradually disappears, and an emotion, similar to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. (I: 148) ⁽²²⁾

引用に従えば、この感情の奔出はその存在の起源を奪われていることになる。だが、その一方で過去の体験の客観的実在性は特に問題にされておらず、疑問が突き付けられているわけではない。川面のボートの場面でも、川底は現在のワーズワスにとって到達できない失われつつある過去ではあるのだろうが、そ

の過去が元々実在したか否かについての問いは発せられていない。ワーズワスは奈落という精神の無限空間が引き起こす目眩から逃れたがっていた事実を考え合わせれば、川底としての過去は彼の精神に情緒的安定をもたらしていたにちがいない。そして、逆説的ではあるが、この川底が川底であるためには、自然という実体世界への通路が開いている必要がある。そのためには、少なくとも過去の体験の時点において精神は自然を映す鏡であった、という確信がなければならないのだ。回想という、時間的距離の彼方にある体験を対象とする再創造の行為のみならば、現在の自己存在の問題を意識させられることがない限り、奈落に足を掬われる可能性は少ない。だからこそワーズワス自身も「序文」で客観的に語り得た。しかし、もし、過去の体験時における精神が閉塞した洞窟であるのなら、逆にそこには“abyss of idealism”が待ち受けていることになるはずなのだから。

ただし、この種の奈落にこそワーズワスの詩作の源が存していたことは、後になってこの奈落体験の喪失と外界の存在感に屈したことを、フェンウィックに向けた発言の中で語っていたことから推察できる。⁽²³⁾

At that time I was afraid of such processes. In later periods of life I have deplored, as we have all reason to do, a subjugation of an opposite character. . . . (IV: 463)

更には、衰弱した魂を賦活してくれる“renovating virtue” (*Pr*, XI: 259) を備えた“spots of time” (*Pr*, XI: 257) が、外的感覚に対し内面の力が絶対的優位にある状態、つまり外界の崩壊の危険を孕んだ状況の体験であったことから、ワーズワスの存在感を脅かしつつ創造の源となっている奈落の双面性は明白である。

This efficacious spirit chiefly lurks
Among those passages of life in which
We have had deepest feeling that the mind

Is lord and master, and that outward sense
Is but the obedient servant of her will. (*Pr*, XI: 268-72)

ワーズワスの態度は相反する両極の間で揺れ動き続けざるを得ない。“Spots of time”の体験を語り終えた後、人間の神秘の源を凝視するワーズワスは、構文上の未決状態にその動揺を露呈する。

Oh mystery of man, from what a depth
Proceed thy honours! I am lost, but see
In simple childhood something of the base
On which thy greatness stands – but this I feel,
That from thyself it is that thou must give,
Else never canst receive. (XI: 328-33)

二つの *but* で構成されたこの引用の論理は、語り手が自己の存在を定位する場所を見失い、回復し、再び失うという過程を成している。332-33行目にかけて述べられている、人間精神が受け取るものは全てそれ自身が創出し与えたものだ、という認識は329行目における“*I am lost*”の状態に対応し、“*abyss of idealism*”の到来を告げている。ゆえに、それに論理上対立している“*something of the base / On which thy greatness stands*”は、外的自然に根拠をもつ幼少時の体験を意味しているに違いない。先に論じた川面のボートの場面で川底の形象が果たしていた役割と同様に、ここでも基底の形象は外的自然の確かな存在感を語っている。以上のように解釈すれば、この引用の意味は、人間の神秘的な偉大さは幼少時の外的自然に基づく体験を源泉としているが、それにもかかわらず、その体験は全て精神の創出した一元的世界の体験だったのかもしれない、ということになる。ただし、前者の主張については確認の客観性を保証する“*see*”という動詞を使用し、後者には“*feel*”という漠然とした感覚しか示さない動詞を宛てがうことによって、ワーズワスは構文上後に来る *but* が持つ、前言を覆し断定的言辞を導く機能を弱め、意味決定を宙吊りの状態に

保っている。この結果、人間精神が自らの内に有する偉大な力も自然の外在性も共に否定されることなく命脈を保つことになった。⁽²⁴⁾

精神の自律的な力を前にした時のこの種の曖昧な態度を、形象の上で最も巧みに具現したものが、実体に優越する鏡像である。アンティパロスの洞窟から導かれた結論からすれば、「ワイナンダーの少年」における風景の内面化は精神の自律性の体験だったということになる。しかし、鏡という枠組を利用することによって、風景中の要素の一つ一つは明瞭な輪郭を保って映し出され、世界は崩壊から守られているのだ。⁽²⁵⁾ それ自体逆説的な在り方をしてきた鏡は、ワーズワスの逆説的精神状況を許容する心理的形象となったのだ。

少年の精神と外在風景の反映関係は、少年の指笛とフクロウの鳴き声の呼びかけ合いという聴覚的な反映関係によって予表されていた。⁽²⁶⁾

... both hands

Pressed closely palm to palm, and to his mouth
 Uplifted, he as through an instrument
 Blew mimic hootings to the silent owls
 That they might answer him. And they would shout
 Across the wat'ry vale, and shout again,
 Responsive to his call, with quivering peals
 And long halloos, and screams, and echoes loud,
 Redoubled and redoubled – concourse wild
 Of mirth and jocund din. (V: 395-404)

自然と少年との調和した反響関係は、あたかも先に引用した “a gentle shock of mild surprize” (V: 407) を生ぜしめたのは二者間の均衡関係である、と語っているかのようである。しかし、詳細に検討すれば少年の精神に風景を刻印したのはこの反響関係ではなかったことが明らかになる。上の引用と風景の内面化の場面の間には、この種の均衡関係が破綻したことを意味する “pauses of deep silence” (V: 405) という断絶の一瞬が挿入されているからだ。自然の

声の消失と一方的に空しく呼びかける少年の指笛という関係は、自然は既に舞台を降りていること、対象を失った少年の自意識がそれに伴って高まりつつあることを意味している。精神と自然との間のこの不均衡こそが「ワイナnderの少年」の場を支配し、風景の内面化を引き起こした契機なのである。

だが、各文の主語となってこの場面の行為者であることを標榜しているのは少年の主体ではなく、先程触れた“pauses”と、“a gentle shock of mild surprise” (V: 405) という半ば外的な要素である。このことが少年の側の自意識の高まりと能動性を覆い隠し、行為の主体があたかも自然の側にあるような錯覚に導いている。この種の錯覚こそ、自然と精神の両者を保持しようと努めたワーズワスの詩的戦略の所産に他ならない。着色された鏡面によって忠実な風景の反映と人為的な操作の中道を取った風景鏡と、自然に背を向けてその鏡像を鑑賞していた十八世紀人を、今我々は想起しなければならない。「ワイナnderの少年」においてワーズワスは己の深部に蠢く自律的な力の作用を見ていたのだ。しかし、あくまでそれは自然の作用を助力する者として、外界の忠実な反映像に着色を施す“auxiliar light” (Pr, II: 387) としてのみ存在を認められていた。風景鏡はかくしてワーズワスの精神を崩壊から救済すると同時に、彼の限界をも画定している。それはこの奇妙な手鏡が、内面と外界の一致というロックの確信を担っていたからに他ならない。

自然と人工の間に立つ風景鏡の曖昧な性格はワーズワスの曖昧さでもあった。曖昧さというこの共通点があったからこそ、ワーズワスは風景鏡の枠組を利用し、自然の存在を保ちながら、ロックによって否定されていた人間精神の神性を再び肯定することができたのである。

しかし、人間の精神はこのような逆説的な状態に留まれるものだろうか。超越の世界に参与する以上、精神と自然の乖離はもとより避けられぬものなのではなかろうか。ワーズワスは1804年春、『序曲』の執筆中に、内面の力が外界を侵犯しその座を剥奪する場面を二つ書くことになった。一つは第十三巻に収められた Snowdon 山上での幻想的光景であり、もう一つは第六巻のアルプス越えのエピソードのさなかに挿入されることになる、剥き出しの想像力との対面場面である。後者の場合、想像力による現実の侵犯と共に、感覚の光は消失

し、自然と精神は完全に乖離している。この体験を持ちながら、敢えてワーズワスは『序曲』の最終巻にスノードンの光景を置き、外的自然を侵犯して行く力を自然の働きに帰することによって、この自伝詩を自然と想像力との幸福な結婚の物語として結論づけたのである。⁽²⁷⁾しかし、ワーズワスのこの力業にもかかわらず、自然と精神が乖離する時が刻一刻と迫りつつあったことも事実である。外界を侵犯する想像力との対峙を体験した翌月、死せる自然と化した Mont Blanc が逆に生き生きとした思いを侵害し、葬り去る場面をワーズワスは書くことになっていたのだから。⁽²⁸⁾

That day we first
Beheld the summit of Mount Blanc, and grieved
To have a soulless image on the eye
Which had usurped upon a living thought
That never more could be. (VI: 452-56)

注

- (1) テクストは Jonathan Wordsworth, et al., eds., *The Prelude, 1799, 1805, 1850* (New York: Norton, 1979) に拠る。この書は Pr と略記し、巻数と行数を添えて示す。引用は1805年版に拠る。
- (2) ピクチャレスク (the Picturesque) については Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View* (1927; rpt. London: Frank Cass, 1967) 参照。
- (3) Pr 424の脚注参照。尚、ワーズワスとピクチャレスクの関係については J. R. Watson, *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry* (London: Hutchinson Educational, 1970) 65-107、及び川崎壽彦「ティンターン僧院の風景—ピクチャレスクからロマン主義への移行—」『イギリス・ロマン主義に向けて—思想・文学・言語—』川崎壽彦編（名古屋大学出版会、1988）3-39参照。
- (4) ピクチャレスクのこの側面については Watson 18-19に引用されている William Gilpin の発言や Richard Payne Knight, *Analytical Inquiry into the Picturesque Taste* qtd. in John Dixon Hunt and Peter Willis, eds., *The Genius of the Place: The English Land-*

- scape Garden, 1620-1820* (London: Paul Elk, 1975) 349-50に見られるピクチャレスク趣味の心理的メカニズムの記述を参照。
- (5) Stephen J. Spector, "Wordsworth's Mirror Imagery and the Picturesque Tradition" *ELH* 44 (1977): 85-86及び John Dixon Hunt, "Picturesque Mirrors and the Ruins of the Past" *Art History* 4.3 (1981): 268参照。
- (6) 風景鏡に関する事実関係については Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800* (Aldershot: Scolar, 1989) 67-73参照。
- (7) Andrews 69、Hunt 258参照。
- (8) 神尾美津雄『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) 57参照。
- (9) ロックの精神図式と十八世紀の認識論については Ernest Lee Tuveson, *Imagination As a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism* (1960; rpt. New York: Gordian, 1974) 及び Kenneth MacLean, *John Locke and English Literature of the Eighteenth Century* (1936; rpt. New York: Garland, 1984) 参照。
- (10) テクストは Peter H. Nidditch, ed., *An Essay Concerning Human Understanding* (Oxford: Clarendon, 1975) に拠る。以下 *Essay* と略記し、巻数と章、パラグラフ番号を添えて示す。
- (11) Basil Willey, *The Seventeenth-Century Background: Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion* (1934; rpt. London: RKP, 1961) 258-61参照。
- (12) Geoffrey Hartman, *Wordsworth's Poetry, 1787-1814* (New Haven: Yale UP, 1964) 21参照。尚、「ワイナnderの少年」は草稿では一人称で書かれていた。この件については *Pr* 492参照。
- (13) 十八世紀中、認識における距離は眺望詩の存在を介して時間化されていった。ワーズワスの回想行為の文脈にはこの現象がある。詳しくは John T. Ogden, "From Spatial to Aesthetic Distance in the Eighteenth Century," *Journal of the History of Ideas* 35 (1974): 66-73参照。眺望詩については C. V. Deane, "The 'Prospect' Poem" in *Pre-Romanticism in English Poetry of the Eighteenth Century: The Poetic Art and Significance of Thomson, Gray, Collins, Goldsmith, Cowper and Crabbe*, ed. J. R. Watson

- (Basingstoke: Macmillan, 1989) 125-33参照。
- (14) Herbert Lindenberger, *On Wordsworth's Prelude* (Princeton: N. J.: Princeton UP, 1963) 85-89参照。
- (15) テクストは James Engell and Walter Jackson Bate, eds., *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, 2 vols. (Princeton, N. J.: Princeton UP, 1983) に拠り、巻数とページ番号を付して示す。
- (16) アンティパロスの洞窟の場面をコールリッジの想像力説に準拠して解釈することについては神尾309-13に負う。尚、この書ではアンティパロスの一節が『序曲』執筆の過程で元々置かれていた、アルプス越えと想像力に関する第六巻の文脈で論じられている。
- (17) L. J. Swingle の議論によれば、ワーズワスの精神はその内部に形象を作り上げて行くに際して、外界の事物からきっかけは与えられるものの、創造行為そのものは自らの思うがままに行い、結果として内的世界に没入して行くことになる。Swingle, "Wordsworth's Picture of the Mind" in *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*, ed. Karl Kroeber and William Walling (New Haven: Yale UP, 1978) 84-86参照。
- (18) Ernest de Selincourt and Helen Darbishire, eds., *The Poetical Works of William Wordsworth*, 5 vols. (Oxford: Clarendon, 1947), IV: 463. 『序曲』以外のワーズワスの詩作品からの引用もこの書に拠る。以下PWと略記する。
- (19) 世界と精神との一元的融合に伴う意識の遍在、空間の崩壊感、そして奈落への失墜感に関するこの部分の議論は Albert O. Wlecke, *Wordsworth and the Sublime* (Berkeley: U of California P. 1973) 49-55参照。
- (20) Theresa Kelley, *Wordsworth's Revisionary Aesthetics* (Cambridge : Cambridge UP, 1988) 44-45参照。
- (21) この解釈は James A. W. Heffernan, *The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner* (Hanover: UP of New England, 1984) 206を参考にした。ただしヘファナンはこの対応関係の確実性については態度を留保している。
- (22) テクストは W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser, eds., *The Prose Works of*

William Wordsworth, 3 vols. (Oxford: Clarendon, 1974) に拠る。

- ②3 宮川清司「主観の深淵 — ワーズワスの心理空間と移動 —」『空間と英米文学』藤井治彦編（英宝社、1987）96参照。
- ②4 Hartman 217-18参照。ただし筆者はハートマンの議論を単純化して援用している。
- ②5 内と外とのこの種の曖昧な関係を保持し表現するのに、ワーズワスは imagery という言葉を好んで用いている。この件については Colin C. Clarke, *The Romantic Paradox: An Essay on the Poetry of Wordsworth* (1963; rpt. West Port, Conn.: Greenwood, 1979) 参照。特に「ワイナンダーの少年」における “solemn imagery” の効果については同書の 6-7 を参照。
- ②6 Spector 87及び Heffernan 215-16参照。
- ②7 Hartman 60-67参照。
- ②8 想像力による外的自然の侵犯、自然による想像力の侵害、両者の乖離についての議論は Jonathan Wordsworth, *William Wordsworth: The Borders of Vision* (Oxford: Clarendon, 1982) 174-76に負う。