

テニスン「千一夜物語の思い出」と人工性の詩学

田代尚路

1. はじめに

ペルタスンによれば、詩人テニスン(Alfred Tennyson, 1809-1892)には詩を2篇ずつペアで執筆・配置する傾向があり、例えば『抒情詩主体の詩集』(*Poems, Chiefly Lyrical*, 1830)においては、「ティソーナス」(“Tithonus”)と「ユリシーズ」(“Ulysses”)、加えて、「すべてのものが死滅する」(“All Things Will Die”)と「なにものも死滅しない」(“Nothing Will Die”)がそのようなペアに該当するという¹。

ここまでは特に斬新な見解とはいえないが、それに続く部分で、ペルタスは独自のアクロバティックな議論を展開する。同じ『抒情詩主体の詩集』に収められてはいるものの、かなり質感の異なる「千一夜物語の思い出」(“Recollections of the Arabian Nights”)と「マリアナ」(“Mariana”)という二篇の詩を、「時間を超出し、異世界的様相を呈するまでに孤立した詩的世界の創造を目指す野心」が見られるという共通点で括って組み合わせてしまうのだ²。ペルタスン自身も認めるとおり、「マリアナ」はむしろ『抒情詩主体の詩集』の二年後に出版された『詩集』(*Poems*, 1832)所収の「南国のマリアナ」(“Mariana in the South”)と明らかなペア関係をもっているのにもかかわらず、である。テニスンの詩には固定的なペア関係(「ティソーナス」と「ユリシーズ」、「すべてのものが死滅する」と「なにものも死滅しない」、さらには「マリアナ」と「南国のマリアナ」)があるという前提に立ちながらもそこから飛躍して、流動的かつ恣意的なペア関係(「千一夜物語の思い出」と「マリアナ」)を巧みに構築し、人口に膾炙して先行研究もそれなりに多い「マリアナ」を補助線にして、いまひとつ掴みどころに欠ける「千一夜物語の思い出」にアプローチする戦略をとったということなのだろう。

テニスンの親友アーサー・ハラム(Arthur Henry Hallam, 1811-1833)が1831年に『イングリッシュマンズ・マガジン』(*Englishman's Magazine*)に発表した論考「現代詩の特質とアルフレッド・テニスンの抒情詩について」(“On Some of the Characteristics of Modern Poetry, and on the Lyrical Poems of Alfred Tennyson”)において、「千一夜物語

の思い出」には「子供時代の幸福な可塑性」(“the happy ductility of childhood”)が見られると述べているのはペルタスンも指摘するところであるが³、「千一夜物語の思い出」を別の詩と組みあわせることで新しい視座を提示する彼の工夫は、この詩自体が内在させる「可塑性」(“ductility”)のひとつの活用法であるようにも見えてくる。「千一夜物語の思い出」は他の詩と共有するいくつかの要素がやや未整理のまま混在している詩であり、それをどう解きほぐすかはペアとする作品の選び方次第、というわけである。

本論文では、テニスンの「千一夜物語の思い出」を、自然を自然らしく描くというより、あたかも人工物であるかのように表現する手法を開拓した作品として捉え、その文学的意義を検討していくが、まず第2節において、「千一夜物語の思い出」と「シャロットの乙女」(“The Lady of Shalott”, 1832)を便宜的にペアにするところから議論をはじめたい。かたや『千一夜物語』、かたやアーサー王伝説と、近代以前の古い物語世界を参照している点以外にも、両者のあいだには風景描写の手法において重要な共通性が確認されるからである⁴。第3節では、「千一夜物語の思い出」に見られる人工的(あるいは、工芸的)な想像力とでも呼ぶべきものに肉薄する。それは、自然の対象物を人工物と重ね合わせる想像力のあり方であるとひとまず定義しておこう。その上で、第4節では、テニスンがこの作品において自然を忠実に再現することを目指すのではなく、自然を人工物に寄せて描写するのはなぜなのか、テニスンの先行世代であるロマン派詩人の作風と比較しながら検討し、第5節においては今後の研究への展望を示したい。

2. 人工物としての風景―「千一夜物語の思い出」と「シャロットの乙女」

本節では、「シャロットの乙女」と重ね合わせて、「千一夜物語の思い出」の風景描写の特質を顕在化させることを目指していく。

19 連構成全 171 行と、テニスンの詩としては中程度の長さをもつ「シャロットの乙女」は、詩人が生涯にわたって抱きつづけたアーサー王伝説への関心の嚆矢となる物語詩である⁵。作中では、川の中洲にそびえる塔の小部屋に住み、そこから鏡越しに見える外界の光景を織物へとひたすら織りなしていくことを宿命づけられながらも、それに抗って塔の外に出てしまったがために「呪い」(“curse”)にかかり死なざるをえ

なくなってしまった女性「シャロットの乙女」に焦点が当てられている。乙女が昼夜機織り仕事を行う塔の部屋はいかにも狭小であり、しかも、部屋のなかに置かれた鏡の写像を通してしか外界を見ることが許されていなかったというから、彼女は閉塞的な環境に身を置いていたと見てよい。では、塔の外部は、内側とは対照的に開放的だったのだろうかという、そうでもなさそうである。確かに、塔の外にはアーサー王の王都キャメロットへと至る街道と川があり、そこをさまざまな階層の人々や船が行き来しているのだから、物理的には乙女の部屋と比べようもないくらいに広く、活気に満ち溢れているのだが、外部空間が醸し出す雰囲気もやはりどこか閉塞的なのだ。

例えば、本作品の冒頭部分を見てみよう。

川の両岸には

大麦とライ麦の広大な畑が広がっており、

それは平地を覆って、地平線と交わる。

そして、畑の中を一本の道が走り、

数多の塔が聳え立つキャメロットへと向かう⁶。(1-5行)

この風景をやや単純化して図式的に捉えるなら、直線的に流れる一本の川を軸として、その両側に線対称をなして広がる広大な畑(“long fields”)が見えてくる(川と道の位置関係はこの時点ではわかりにくい、詩を読み進めると、両者はほぼ平行に走っていることがわかる)。また、その畑は「大麦」(“barley”)と「ライ麦」(“rye”)が実っていることを除けば何の特徴もなく、起伏に乏しい「平地」(“wold”)一帯を覆い尽くして、はるか地平線にまで広がっているのである。

この単調ともいえる風景描写を決定的な意味で支えているのは、「覆う」(“clothe”)という動詞であろう。これは一義的には、オックスフォード英語辞典の語義 6.b.「植物あるいはそれと同等のものが、地表を覆い、充たすこと」という意味をもつ。つまり、ここでは麦畑が広く大地を覆っていることを客観的に描写しているにすぎない。しかし、先述のとおり、「シャロットの乙女」は織物を織る乙女に焦点を当てた作品であるから、「布」(“cloth”)に意味を引き寄せた語義 5.a.「何かを布で覆うこと」という意味もここに読み込める。ローリンソンの指摘するとおり、麦畑は「風景の可視的な表層部分を、

それに先んじて存在するもの[つまり、実際の麦畑]の表象へと転換させる図案として大地の上に広がり、その外形を反復する布として表現され」ており、鏡を通して眺めた外界の光景を織物へと織り上げていく乙女の行為を想起させるものなのだ⁷。したがって、一見開放的な麦畑の光景には、織物の図柄のもつ二次元的な閉塞感や、さらには織物を織り続けなくてはならない乙女の抑圧的な運命が醸し出す圧迫感があらかじめ付与されているといえる。

他方で、「千一夜物語の思い出」は、詩人が幼少期に『千一夜物語』の世界に夢中になり、空想あるいは夢の中で物語の舞台のひとつであるバグダッドへと運ばれていた記憶をたどるという展開をもつ作品であるが、そこには「シャロットの乙女」の冒頭部を想起させる以下のような風景が広がっている。

[前略] その、
月明かりに照らされた草地の斜面はことごとく
ダマスク織と、深く編み込まれた、
刈り込まれていない刺繍の花々であり、
それが運河の水が眠りについているあたりまで広がっていた。(26-30 行)

ここでも外界の風景(「月明かりに照らされた草地」(“the moon-lit sward”))が織物、具体的には「ダマスク織」(“damask-work”)にたとえられている。「シャロットの乙女」における麦畑の単調さとは異なり、草地の上にはアクセントをつけるかのように花々が咲いているのだが、手の込んだことにそれらは「刺繍の花々」(“braided blooms”)なのだという。しかも、「深く編み込まれた」(直訳するなら、刺繍の花々の「深い埋め込み(象嵌)」(“deep inlay”))とあるから、織物の表面に凹凸が出ないよう花々の刺繍があらわれているという設定なのだろう。刺繍はその構造上布地から若干浮き出るものだが、ここでの花々の刺繍が織物の面と高さを揃えて、フラットに位置しているのだとすれば、ダマスク織の草地についても全体として(「シャロットの乙女」の麦畑における場合と同様に)二次元性が強調されているということになる⁸。

もともと、風景に織物や布地の要素を取り込むことは、テニスン独自の発想とはいえない。例えば、テニスンにも影響を与えているイギリス・ロマン派第一世代の詩人ワ

ーズワス(William Wordsworth, 1770-1850)はソネット「ウェストミンスター橋で—1802年9月3日創作」(“Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802”)において、次のような風景描写を行なっている。

この都市[ロンドン]はいま、衣服のように
朝の美しさを身にまとっている。静かで、露わに、
船や、塔や、円屋根や、劇場や、教会が
大地に、そして大空に向かって姿を現している⁹。(4-7行)

ここで、ロンドンの街並みが身にまとう「衣服」(“garment”)にたとえられているのは、「朝の美しさ」(“[t]he beauty of the morning”)である。テムズ川にかかるウェストミンスター橋の上から眺めることで、ロンドン中心部(テムズ川左岸の政治的および経済的中心地)の広い眺望が獲得できているのだが、それが澄んだ朝の光に包まれているというのだ。ただ、この都市景観は興味深い逆説の上に成り立っている。比喩としての衣服を身にまとっているはずの街並みが「露わな」あるいは「裸」(“bare”)と表現されているのである。引用箇所が続く部分で、この風景が「煤で覆われていない」(“smokeless”)こと、つまり、場合によっては衣服に喩えられてもおかしくない「煤」(煤煙を元凶とする、いわゆるロンドンの霧である)で街並みが覆い包まれていないことも強調されている。したがって、ワーズワスはロンドンの華麗な変容をいわばドラマティックな《着替え》として示しており、街並みが「煤」という陰鬱で不衛生な衣服を脱いで、「朝の美しさ」という清新で透明な光の衣服に着替えたかのような印象を読者に与えようとしていると捉えられる。

ただし、ワーズワスの「ウェストミンスター橋で」とテニソンの「シャロットの乙女」や「千一夜物語の思い出」では、風景と織物の関係性が大きく異なる点については注意が必要である。ワーズワスの作品においては「覆われるもの」(都市の建造物群)と「覆うもの」(「朝の美しさ」)は明確に区別されるが、テニソンの詩では目で見てとれる風景(さきほどのローリンソンの言葉を借りるなら、「風景の可視的な表層部」(“the visible surface of the landscape”¹⁰))自体が織物として立ち現れており、「覆われるもの」(現実の麦畑や草地)と「覆うもの」(麦畑や草地の比喩としての織物)が密着・一体化

しているのである。それが、テニスンの二篇の詩に見られる現実と空想のあわいを行く幻想的な筆致を下支えしていることは間違いないが、「シャロットの乙女」とは異なり、主人公が機織り作業をしているわけでもない「千一夜物語の思い出」においてなぜこのような表現が採用されているのだろうか。この作品における風景描写の特質をより正確に把握するためには、類似する他の要素にも着目しながらテニスンの目指したところを見極めていく必要があるようだ。

3. 「千一夜物語の思い出」における人工性について

ここで「千一夜物語の思い出」の展開について簡単に確認しておきたい。本作は14連構成全154行の詩であるが、まずはその第1連を引用してみよう。

喜びに満ちた夜明けの風が
幼少期の絹のような帆に吹きつけてきたとき、
時の流れが、逆向きに進んだ、
前方に流れる時の流れが。
そして、輝かしい夏の朝に幾度も、
私はチグリス川のもとへ、
バグダッドの雷文模様をもつ黄金の神殿群へ、
高い塀をもつ蒼古とした緑の庭へと運ばれた。
私は信仰を誓った真のイスラム教徒。
時まさに、善良なハールーン・アッ＝ラシードの
最盛期だったのだ。(1-11 行)

ここでは、幼少期に夢の中で『千一夜物語』の世界を旅した思い出を、小さな一人乗りの帆船での船旅にたとえている。「喜びに満ちた夜明けの風」(“the breeze of a joyful dawn”)と逆流する時間の流れを動力とし、話者はあくまで受動的に、特に意志も努力も発動させることなく、往時のバグダッドへと運ばれていく。そして、話者を運ぶ時の流れも、いつのまにか市中を流れるチグリス川へと姿を変える。『千一夜物語』の舞台はバグダッドに限定されないが、話者は名君として知られるカリフ、ハールー

ン・アッ＝ラシードの登場する物語群(具体的には、「ヌールッディーン・アリーとペルシアの美姫の話」など)に魅せられているようであり、19世紀のイギリス人男性という属性から一時的に離れ、イスラム教徒としての物語上の登場人物になりきるのである。

産業革命によって勢いをつけている19世紀初頭のイギリスが「前方に流れる時の流れ」(“[t]he forward-flowing tide of time”)のうねりの渦中にあるのだとすれば、『千一夜物語』への旅は時間的遡行であり、さらには文明的には退行であるというオリエンタリズム的な視点もそこにはあるに違いない。幼少期を夜明けにたとえながら、話者が旅するバグダッドがひたすら夜間なもの、同様の理由からであろう¹¹。

先述のとおり本作品は14連構成であるが、第1連以降、「私」はチグリス川を航行しながらバグダッド市中を巡っていき、第3連では、川の本流から離れて運河に入り込む。そこで登場するのが、さきほど第1節で紹介したダマスク織の草地である。さらに、椰子の木がつくりなすアーチの中をくぐっていき(第4連)、噴水のある湖に到着する(第5連)。そしてまた再び運河を進み(第6連)、神秘的な「ブルブル」(“bulbul”) (鳥のナイチンゲールを指す¹²)の歌声を聞き(第7連)、後方からの光を浴びて椰子の枝が湖面にチェッカー柄の影を作り出すのを確認するのである(第8連)。

ラウリーによると、テニスンが「千一夜物語の思い出」において作り上げようと試みているのは「人為(芸術性)による全世界」(“the whole universe of artifice”)であり、その構築過程において「自然の工芸品への変容」(“metamorphosis of nature into craft”)が見られるという¹³。要するに、この詩は自然が後退するとともに、人工物あるいは工芸品が前景化される特質を持っているということである。その視点に立って振り返るなら、ダマスク織の草地は、自然に属する「草地」(“sward”)が工芸品である「ダマスク織」(“damask-work”)に変容を遂げたものだと理解できる。同様の例としては、「柱状の椰子の木」(“pillared palm”)、「椰子の枝のうつろなドーム」(“the dome / Of hollow boughs”)、「[噴水が作り上げる]水晶のアーチ」(“crystal arch”)などが挙げられる。いずれも、「椰子」や「水」といった自然が、「柱」や「ドーム」や「アーチ」などの人工物に変容を遂げることによって成立したものであり、本作品の風景に独特の硬質な質感を与えている。また、時に自然から人工物への変容過程をたどれる場合もある。話者は当初、自然の川であるチグリス川を航行していたはずなのに、いつの間にか舟は川から「運河」(“canal”)という人工構造物の中へと入り込んでいったという

のがその好例である。

第 9 連で、話者は乗っていた小舟から降りるのだが、それは下方から照らしてくる謎の光(“under-flame” (91 行))の発生源を見極めるための行動である。だが、その動きに明確な主体性があるわけではなく、彼は「眠りのうちにあるかのごとく」(“as in sleep” (95 行))、目的地へと「引き寄せられる」(“I was drawn” (100 行))。主体性の欠如という点からすると、努力を何ら要さずに自動的に進む小舟に乗っている状態から実質的には大きく変化していない。そして第 11 連で、話者はカリフの壮大な宮殿にたどり着き、探していた光源をついに発見するのである。

八十の窓にすべて明かりがついていたが、
まるで炎の本質が灯っているかのようだった。
ねじれた銀の燭台から光を放つ
百万もの蠟燭は、暗く空ろな夜空を恥入らせるかのようで、
天頂部分に三日月の装飾を飾る
バグダッド中心部に超然と聳え立つドーム群へと光を注ぎ、
ついには、夜の屋根に
何百もの三日月が新しく上ったかに見えた。(122-29 行)

ここで話者は、強烈な光の源が、無数の蠟燭の炎という人工的なものであったことを確認する。それらが夜空を明るく照らし、その結果、多くの建物の頂部にあしらわれた三日月装飾があたかも本物の月のように輝き出したというのである。これをラウリーは「自然の工芸品への変容」過程の「頂点」(“culmination¹⁴⁾”)として位置づけるが、それは換言すれば、自然に対する人工物の勝利あるいは優位性が確定した瞬間であるといえる。

また、三日月がイスラム教の象徴だという点に照らして考えるなら、本作品における壮麗な人工物というのはいずれも(イスラム教の保護者である)カリフの権力を可視化させたものである。ハールーン・アッ＝ラシードは繰り返し「善良な」(“good”)カリフだと語られているが、だからといって東洋的専制君主制がもつ(と西欧人が認識する)硬直的な権力構造の外部にいるわけではない。第 1 連のはじめてバグダッドという地

名が登場する箇所、その古都は「雷文模様の黄金の神殿群」(“shrines of fretted gold” (7 行))と「高い塀をもつ蒼古とした緑の庭」(“High-walled gardens green and old” (8 行))を有する場所として表現される。前者においては異国情緒を備えた豪奢さが、後者においては「庭」という(自然に手を加えているという意味において)人工的な美的空間が「高い塀」により囲い込まれていること、すなわち、権力者による美の排他的所有が行われていることが示されていると解釈できるだろう。

では、話者は比喩的な意味で「高い塀」を乗り越えて、バグダッドが提供する美の世界の深奥にまで入り込めたのかという疑問符がつく。基本的には、バグダッドの街並みは話者の前に奥行きに欠けた一種の書割としてしか姿を見せず、カリフの壮大な建造物の「内側に向かって開き、眩く輝く床を覗かせている／彫刻のほどこされた杉の扉」(“the carven cedarn doors, / Flung inward over spangled floors” (115-16 行))や、その右手にある「黄金の手すりを備え、上に向かって延びている／広々とした大理石の階段」(117-18 行)に話者が足を踏み入れるような展開はなく、話者は都市の表層をなぞるだけなのである。その後、第 12 連において話者は「ペルシアの美姫」(“the Persian girl” (134 行))、最終連である第 13 連ではハールーン・アッ＝ラシード本人と対面し、一応は核心に到達したような進展を見せてはいるが、二人の絢爛豪華でありながらも生气に欠ける姿を目視するだけで、話者とのあいだに何ら交流は発生しない。それもそのはず、「銀の臉をもつ目」(“argent-lidded eyes” (135 行))や「真珠の額」(“a brow of pearl” (137 行))によって特徴づけられるペルシアの美姫も、刺繍のほどこされた金の布が垂れ下がる「豪華な玉座」(“a rich throne” (145-46 行))に鎮座するカリフも、もはや生身の人間というより彼ら自身が人工物(工芸品)と化してしまっているからである。

4. チェッカー柄の詩学

「千一夜物語の思い出」が作り出しているのは自然を排除した人工的かつ幻想的な空間であり、話者はその中を自動的に進む小舟に乗って巡る。話者の目の前には、さまざまな風景や建造物があらわれては去っていく…。以上のように要約すると、実のところ、この詩が描き出しているのは現代人にとって既視感のある光景のようにも見てくる。時代錯誤を恐れずにいうなら、「千一夜物語の思い出」が築き上げる小

世界は、遊園地のアトラクション(例えば、ディズニーランドの「イツ・ア・スモール・ワールド」など)と酷似しているのである。ここでは、両者の類似性にこれ以上深入りすることはしないが、少なくともテニスンにとって幼児期の幻想(とりわけ、書物や物語由来の幻想)と相性のよいのは、息づくような自然の豊かさというより、人工的に処理された書割のような風景だったと推測できる。

また、このような人工性は、もとの『千一夜物語』の世界観と合致する一方で、詩人が増幅させているものでもある。例えば、テニスンが参照したと考えられるガラン訳『千一夜物語』の「ヌールッディーン・アリーとペルシアの美姫の話」に登場する長椅子の描写が「千一夜物語の思い出」に流入して、第2連の「刺繍のほどこされた長椅子」(“broidered sofas” (19行))となり、さらにその刺繍が第3連において例のダマスク織の細部描写である「刺繍の花々」(“braided blooms” (29行))につながっていく。原作の異国情緒に満ちたアイテムがテニスンの詩に着地し、それが新たな連想を手繰り寄せていくのである。だとすれば、本作品のバグダッドはハールーン・アッ＝ラシードが支配する都市であると同時に、話者の幼児的であるがゆえに放縦で全能感に満ちた想像力が作り出す幻想的空間といえるのかもしれない¹⁵。

第3節において、「千一夜物語の思い出」には退行という要素が見られることを指摘した。退行の種類を分類するなら、少なくとも三種類が併存しているように思われる。第一に、青年期にある詩人が幼少期に見た幻想を再現しているという意味での退行(個人史的退行)。第二に、文明化された近代から前近代への退行(時間的・歴史的退行)。第三に(第二の退行とも部分的に重なるが)イギリスから非キリスト教世界への退行(文明的退行)である。退行というからには過去へと遡行する時間性が関与してくるわけであるが、ここで検討する必要があるのは、これらに追加して自然から人工物への変容も一種の退行と見るべきかどうかという点である。これも退行と呼ぶるとすれば、詩学的退行ということになる。人工性への傾倒を、テニスンの時代に先行するロマン派詩人の築き上げた自然重視の詩学のアンチテーゼとして解釈することが可能だからである。

例えば、影のチェッカー柄が登場する場面に注目したい。本作品において、それは次の3箇所に見られる。

①

後方からの光の輝きが、突如として、
すべての葉を豊かな黄金がかった緑色に輝かせ、
葉の隙間を素早く突き抜けて、
平らな湖面のダイヤモンドの区画に
明と暗のチェッカー柄を作り出した。(81-86 行)

②

そこから、庭を通過して、私が引き寄せられたのは、
歓楽の領域。多くの土塁と、
都市の静かな音に満ちた
影がチェッカー柄をつくる多くの草地。(100-03 行)

③

茫然自失のヴィジョンのなか、
長い小道の格子状の影から
気づかぬうちに抜け出て、
私はカリフの国の壮大な建造物に行き着いた。(111-14 行)

英語原文を見ると、①では“counterchange”という動詞の過去形、②では“shadow-chequered”という形容詞、③では“latticed”という形容詞が用いられており、表現にヴァリエーションが見られる。だが、①から③は一連の流れの中にあり、同一の人工的な光(「百万もの蠟燭」の光)が、木々の枝が作りなす隙間を通過することで地面に浮かび上がらせたチェッカー柄の影を意味している。ここで問題となるのは、そのチェッカー柄を比喩的に捉えて「斑らな影」、「網目状の影」として理解すべきなのか、それとも文字通りグリッドをなす直線群と直線群の垂直な交わりとして解釈すべきなのかという点である。

テニスンが多なる影響を受けた詩的潮流であるロマン派の詩の伝統に照らすなら、ここでのチェッカー柄というのはあくまで比喩である。例えば、ワーズワスの「夜の

小品」(“A Night-Piece”, 1815)において、次のような描写が見られる。

空を覆うのは、
ひと続きの雲がつくりなすきめ細かいヴェールであり、
のぼったばかりの月が、全体を白く照らしている。
かすんだ月は、いまだ植物や塔や樹木の影で
大地を斑らにしていない。(1-5 行)

第1節で考察した織物のモチーフ(「きめ細かいヴェール」(“a close veil”)がここでも使用されているのが興味深いところであるが、それは脇に置くとして、ここでのポイントは影をつくりだすために必要な光以外の立役者が「植物や塔や樹木」(“plant or tower or tree”)というように多様だということだ。したがって、深い闇の中へ月明かりが強く差し込んだとしても、整ったチェッカー柄の影など当然期待できない。

テニスン(「千一夜物語の思い出」)におけるチェッカー柄の影に視線を戻すと、強烈な人工的な光が、人工的な木の枝を通過して平面に映し出す空想上の影なのだから、均整のとれたチェッカー柄であったとしても奇妙ではない。しかも、①では「平らな湖面のダイヤモンドの区画に／明と暗のチェッカー柄を作り出した」(“counterchanged / The level lake with diamond-plots / Of dark and bright” (84-86 行))と記されている。これは要するに、チェッカー柄の作り出すグリッドが、人工的にカットされたダイヤモンドの硬質な規則性に対応しているということなのだろう。

これがロマン派的な自然重視の詩学への挑戦であることは疑いないとして、詩学的見地から捉えるとき、果たして退行なのだろうか、それとも刷新なのだろうか。これは答えるのが難しい問いである。ラウリーが指摘するように、「千一夜物語の思い出」の話者が「自身が創り出したものとしか直面せず、この詩の豊かさは主として曖昧さや矛盾のない内面性に負っている¹⁶⁾」のだとすれば、ここで見られるのは《計算された退行》とでも呼ぶべきものなのかもしれない。

ラウリーは次のようにも述べる。

基本的には、「千一夜物語の思い出」におけるテニスは、キーツを客観

世界と接続させた言語的・知覚的複雑性を採用しつつ、それをシェリーの『アラストー』における若者の孤立した主体性と近接する目的のために活用した。結果として、英詩にもたらされたのは新しい種類のロマンティシズムであり、茫漠とした心の領域を記録するために、感覚的なキーツの眼を内面へと向かわせたのである¹⁷。

つまり、『計算された退行』の背景にはテニスのロマン派第二世代の詩人たちへの挑戦が潜んでいるということである。キーツ(John Keats, 1795-1821)が主体の外部へと向けて用いた詩的手法を、シェリー(Percy Bysshe Shelley, 1792-1822))風の内面の探求というモードにおいて活用したのであり、それが「新しい種類のロマンティシズム」(“a new kind of Romanticism”)を導き出したというのだ。この議論には説得力があるが、同時に思い出す必要があるのは、テニスはその後「芸術宮」(“The Palace of Art”, 1832)において、美に主眼を置いた内面探求に対して決別の態度を示しているという点である。一時的には新しい詩学的展開(ラウリーのいう「新しい種類のロマンティシズム」)に見えたかもしれないものを、その後の創作活動の中でテニスは自ら乗り越えているのだ。だとすれば、詩人が「千一夜物語の思い出」において試みたことは、結果として『刷新に見えた退行』だったということになるのかもしれない。

果たして、退行なのか刷新なのか。さきほどのチェッカー柄の詩学を内面探求の手法から切り離して捉え直すなら、テニスが独自に切り開いた表現の斬新性を掬い上げることができるように思われる。議論の糸口となるのは、ローゼンバーグによる、テニスは「ハイパーリアリスト」(“hyperrealist”)だったという指摘である(「テニスの『夢』は、我々の現実よりも鮮明である。過去の批評家たちが愚かな決めつけをしたのに反して、彼は逃避主義者などではなく、ハイパーリアリストである¹⁸」)。「ハイパーリアリスト」とは、現実を超えた現実を掴む名手という意味なのだろう。「ハイパーリアリズム」の成立条件のひとつとして、ローゼンバーグはピット(Valerie Pitt)による「彼の世界は、物理的にも心理的にも、中間的距離の存在しない世界であり、近いところは精密で、親密で、印象的なのに対し、遠いところは非現実的で、把握不能で、あいまいである」という発言を引用しつつ、テニスの弱視という身体的条件と彼の詩に見られる描写の特質を結びつける¹⁹。

表現の源泉を弱視と直接的に結びつけてよいのか議論の余地はありそうだが、確かにテニスの詩には対象に寄せる感覚が誇張気味に鮮明化される傾向があるから、それが結果として現実を超出した幻想的な表現につながってくるというのは説得力がある。実際、初期詩の「アルマゲドン」(“Armageddon”, 1824)においても、「不完全な感覚のひとつひとつが／瞬間的な閃光によって、／身を震わすほど鮮明、鋭敏になった」(II.27-29 行)という一節があり、テニスはかなり早い段階から幻想世界を鮮明な筆致で描く傾向があったことがわかる²⁰。「シャロットの乙女」の麦畑や、「千一夜物語の思い出」におけるダマスク織の草地に見られる一色で塗りつぶしたかのよう遠近感のない風景描写も、同じ系譜のなかに位置づけられるだろう。

以上のような議論の中に位置づけると、チェッカー柄の影にしても、感覚に対して鮮明に立ち現れる幻想世界にふさわしいアイテムとして捉えることができるのではないだろうか。しかも、チェッカー柄というのが、第 2 節で論じたような閉塞的な雰囲気合致する。③において牢獄の鉄格子を連想させる「格子状の影」(“latticed shade” (112 行))という表現がわざわざ選び取られているのも示唆的である。グッドは、これらのチェッカー柄を成立させているのは「ほとんど息詰まるような田園の豊かさ」(“an almost suffocating pastoral extravagance”)であり、それが「カリフの宮殿のエロティックな禁域を枠として囲んでいる」と指摘しているが²¹、影をつくる光源がカリフの宮殿の窓から発せられる人工的な光である点を踏まえるなら、チェッカー柄はハールー・アッ＝ラシードの水も漏らさぬ支配と秩序の網目を可視化させたもののようにも見えてくる。一見豪華な表現に見せつつも、実のところ閉塞性をも暗示するチェッカー柄の影は、テニスが独自に開拓した斬新な詩的表現だといえそうである。

5. おわりに

「千一夜物語の思い出」にも言及したテニスの親友ハラムの論考「現代詩の特質とアルフレッド・テニスの抒情詩について」(1831 年)については本論文の冒頭でも少し触れたが、その著者ハラムは 1833 年にウィーンで客死した。ハラムの訃報を受けてテニスはすぐに亡き親友に捧げた詩の執筆を開始し、それは最終的に全 133 セクションの長大な追悼詩『イン・メモリアム』(*In Memoriam*)として 1850 年に出版されることになる。その詩のセクション 89 において、テニスは「千一夜物語の思い出」を

想起させる手法でふたたび木の影が地面にチェッカー柄を映し出す風景を描き出している。

この平坦な芝生の平面に
薄暗さと明るさでチェッカー柄を作るハルニレ。
そして、葉叢全体の幅と高さをもって
聳え立つ鈴懸の木よ。
私のアーサーは幾度、ここまで歩いてきて、
君の麗しい木陰を見出し、
都市の塵と喧騒と煤煙を
飾り気のない自由な風で吹き流したことだろう。(LXXXIX. 1-8 行)

ここで用いられている動詞は“counterchange”である。これを写実的な自然描写として解釈するのであれば「斑らな影を作る」と解釈すべきであろうが、これも「千一夜物語の思い出」と同じく幻想的に「チェッカー柄を作る」と訳すほうが文脈にふさわしい。なぜなら、ここに描かれているのは、単なる木陰ではなく、ロンドンの「塵と喧騒と煤煙」(“[t]he dust and din and steam of town”)と対極にある田園地帯(具体的には、テニスの故郷リンカンシャー)の「自由な」(“liberal”)空気が吹き抜ける理想的な木陰だからである。もちろん、自由といっても決して放縦というわけではない。ロンドンがかなり無秩序な「喧騒」(“din”)に包まれた空間だとするなら、田園地帯は安定した秩序に守られた落ち着いた世界だと考えられる。影のチェッカー柄を、(「千一夜物語の思い出」についての第4節の議論を援用して)田園地帯をあまねく覆う保守的な秩序(土地所有層や保守的な中流階級にとっては居心地のよい社会構造)を可視化させた標識として解釈するとするなら、「千一夜物語の思い出」に見られる表現の延長線上に『イン・メモリアム』セクション 89 の影の描写を位置づけることが可能となる。

『イン・メモリアム』というのはそもそも秩序ならびに秩序回復に主眼を置いた作品である。親友を亡くした悲しみから癒やされるために、規則的な韻律、つまり言語的秩序の中に身を置いて詩作しているのだと、作中のセクション 5 で詩人は明言している。

動揺した心と脳にとって、
韻律をもった言葉の効用はある。
それは悲しき機械的習慣であり、
鈍い催眠薬のように痛みを麻痺させてくれる。(V. 5-8 行)

ここでの「悲しき機械的習慣」(“[t]he sad mechanic exercise”)というのは、自然か人工かという、人工の領域に属するものだといえよう。また、心や脳の動揺を解放するのではなくあくまで抑制するという点で、「千一夜物語の思い出」とも共通する閉塞性が確認できる。

ただ、注意する必要があるのは、セクション 89 でハルニレがつくりだす影には開放感も見られるということだ。自然の太陽光が自然の樹木を照らすことで地面に浮かび上がらせた影であり、しかもそこに爽やかな風が吹いていながら、チェック柄特有の秩序も見出せるというのが表現上(「千一夜物語の思い出」と比較して)新機軸だといえるのではないだろうか。その背景にはおそらくはテニスン其自然観あるいは宗教観の変化があり、中期作品の「塀の割れ目に咲く花」(“Flower in the crannied wall”, 1869)に見られるような自然の事物の中に神の秩序を見出そうとする動きと連動していることが想定される。この点については、テニスンが初期詩に顕著に見られる閉塞性を中期以降どのように打破・開放していったかという問題と接続させつつ、別稿において改めて論じることとしたい。

¹ Peltason, “The Embowered Self: ‘Mariana’ and ‘Recollections of the Arabian Nights’”, p.335

² *Ibid.*, p.335 なお、本論文に載せる英語文献からの引用は、一次資料、二次資料を問わず、すべて論者が訳出したものである。

³ *Ibid.*, p.336

⁴ テニスンと『千一夜物語』の接点については、Tennyson, *The Poems of Tennyson*, i に掲載されたリックスによる解説が詳しい (p.225) が、ここではテニスンが主としてアントワーヌ・ガラン訳(正確にはガランによる仏訳を英語に重訳したもの)に拠ったことを押さえておけば十分かと思われる。ガラン訳については岩波書店から出ている『ガラン版千一夜物語』を参照した。

⁵ テニスンのアーサー王物語への関心は、最終的に大作『王の牧歌』(*The Idylls of the King*,

1859-85) に結実する。

⁶ テニスの詩については、Tennyson, *The Poems of Tennyson* を底本とした。

⁷ Rowlinson, *Tennyson's Fixations*. p.84

⁸ 第9連には、「頭上の蒼穹」すなわち夜空に、「鮮やかな光を放つ星々が埋め込まれていた」(“inlaid” (1.90)) という描写が見られ、ダマスク織の草地における「深く編み込まれた、／刈り込まれていない刺繍の花々」(“deep inlay / Of braided blooms unmown”) と対応関係をなしている。

⁹ ワーズワスの詩については、Wordsworth, *The Major Works* を底本とした。

¹⁰ Rowlinson, *Tennyson's Fixations*. p.84

¹¹ 1830年前後のテニスの詩において進歩史観的発想が見られる点については、Kozicki, *Tennyson and Clio: History in the Major Poems* を参照のこと (p.35 など)。なお、紙幅の都合もあるため、オリエンタリズム研究の視点から「千一夜物語の思い出」にアプローチするのは別の機会に譲りたい。

¹² 厳密には「ブルブル」と「ナイチンゲール」は別種の鳥であるが、Tennyson, *The Poems of Tennyson*, i のリックスによる注によれば、テニスは「ブルブル」を「ナイチンゲールのペルシア語名」として捉えていたという (p.228)。

¹³ Lourie, “Below the Thunders of the Upper Deep: Tennyson as Romantic Revisionist”, p.13

¹⁴ *Ibid.*, p.13

¹⁵ テニス自身がハーレーン・アッ＝ラシードに変容するという解釈も可能かもしれない。最終連でアッ＝ラシードの目が単数形で「王者にふさわしい誇りに溢れた笑みが浮かぶ／深い眼窩の奥に宿る目は、／その場所と時間全体における唯一の星であった」(“his deep eye laughter-stirred / With merriment of kingly pride, / Sole star of all that place and time” (ll.150-02)) と示されているが、ここでの「目」(“eye”) が単数形なのは、弱視のため単眼鏡が欠かせなかったテニス自身の姿と少し重なる。

¹⁶ Lourie, “Below the Thunders of the Upper Deep: Tennyson as Romantic Revisionist”, p.17

¹⁷ *Ibid.*, p.14

¹⁸ Rosenberg, “Tennyson and the Landscape of Consciousness”, p.304

¹⁹ *Ibid.*, p.308

²⁰ 田代尚路「アルフレッド・テニス「トンブクトゥ」と学生詩の終焉」、『カルチュラル・グリーン』第4号、2023年3月、pp.38-39 参照。

²¹ Good, “Tennyson and the Lattice Motif”, p.174

<参考文献>

- Good, Nigel. “Tennyson and the Lattice Motif”, *Tennyson Research Bulletin* 8-3 (2004), 172-77.
- Hallam, Arthur. *The Writings of Arthur Hallam*. Edited by T. H. Vail Motter. New York: Modern Language Association of America, 1943.
- Kozicki, Henry. *Tennyson and Clío: History in the Major Poems*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.
- Lourie, Margaret A. “Below the Thunders of the Upper Deep: Tennyson as Romantic Revisionist”, *Studies in Romanticism* 18-1 (1979), 3-27.
- Peltason, Timothy. “The Embowered Self: ‘Mariana’ and ‘Recollections of the Arabian Nights’”, *Victorian Poetry* 21-4 (1983), 335-50.
- Rosenberg, John. “Tennyson and the Landscape of Consciousness”, *Victorian Poetry* 12-4 (1974), 303-10.
- Rowlinson, Matthew. *Tennyson’s Fixations: Psychoanalysis and the Topics of the Early Poetry*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1994.
- Tennyson, Alfred. *The Poems of Tennyson*. Edited by Christopher Ricks. 2nd ed., London: Longman, 1987. 3 vols.
- Wordsworth, William. *The Major Works*. Edited by Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- ガラン, アントワーズ. 西尾哲夫訳『ガラン版千一夜物語』, 東京: 岩波書店, 2019-2020.
- 田代尚路「アルフレッド・テニスン「トンブクトゥ」と学生詩の終焉」『カルチュラル・グリーン』4 (2023), 29-48.