

反響する世界のナーシサス (II)

— On Wordsworth's "There was a Boy"
as His "Personal Helicon" —⁽¹⁾

江崎義彦

≪目次≫

(前書き)	
I. <i>The Prelude</i> —二つの自己, 二つの自叙伝?	
II. "There was a Boy"—<テキスト>と<コンテキスト>	
III. "The Gentle Shock of Mild Surprise"—<創造的裂開>の現場 <注—"研究ノート"を兼ねて>	
(以上, 前回)	
(II部の前書き)	
IV. 言葉は, 花のように<立ち現れる ("entstehen") >のか? <Excursus I: 詩的言語, De Man, Heidegger >	(p. 4) (p.33)
V. " <i>Hier ist das Säglichen Zeit, hier seine Heimat</i> "—Wordsworth の <表象>空間 <Excursus II: ものの"生成"と"消滅"について>	(p.38) (p.57)
VI. "The Gentle Shock of Mild Surprise"—<創造的裂開>の現場(II) (結び) 反響の詩学と, 今後への"prospect"	(p.63) (p.96)
補注(A): "the vast prospect"について	(p.104)
補注(B): "Ekphrasis"—Wordsworth, Constable から Magritte, Cézanne へ	(p.108)
(以上, 今回)	

¹本論は, 西南学院大学より戴いた国内研修期間(2003年4月から9月)中における, ささやかな研究を土台としている。前回の論文「反響する世界のナーシサス (I)」(『西南学院大学英語英文学論集』第43巻第2号, 平成14年12月, 1-77)を受けて, 今回は, その後半部として一応の完結をみるわけであるが, その間に, 私は, 以下の3回の発表機会に, 本論の原稿の一部を孫引きした個所もある。また, その現場にて貴重な教えを戴く機会に恵まれた。それらの人々に感謝の意を表すとともに, そのことが, 本論に多少なりとも生かされていれればと願う。

(1)「*The Prelude*の諸局面と, *The Prelude*解釈の諸問題」(2003年8月6日: 第29回イギリス・ロマン派文学研究会—九重にて)

(2)「ワーズワスの<目>—ピクチャレスクからロマン主義へ—」(2003年12月5日: 西南学院大学公開講座『イギリス文学と<みる>文化』の一環として)

(II) 部の前書き

Gesang ist Dasein.²
M. R. Rilke

本論に入る前に, 前回の反芻をし, 幾分の補足を加えながら, 少々回り道をしてみることで開始したい。前回, 私は, Wordsworth の<受苦 ("pathos = to suffer") >の詩学という側面から, 彼の詩の特質を論じようとしていた。その際に, 彼に顕著な生理的・心理的<苦痛と恐怖 ("both pain and fear") >³が生み出す"psycho-drama"の辿る道筋を, 現象学の用語を借りて, <創造的裂開 ("creative *déhiscence*") >と名づけては, その内実を, Martin Heidegger が語る<神の不意打ち>に起因する<驚愕 ("astonishment") >現象⁴で把握し, 同時に Maurice Merleau-Ponty の<身体 ("corps") >の<曖昧性 ("ambiguity") >の美学で説明することが出来るのではないか, そしてこれらの哲学者の思索が様に<絵画>と<詩的言語>への思索へと収斂して行く経過を確認するときに, Wordsworth なる, 一時代を代弁するイギリス詩人の営みが, そのような彼らの思索と交響しながら, 20世紀モダニズムへと貫流する質の, 一つの伝統を形成しえているのではないかという問題を設定しながら, そのことを "There was a Boy" なる一節に焦点を合わせて検証する途上にあった。

(3)「Wordsworth と Heidegger」(2003年12月13日: イギリス・ロマン派文学研究会冬季研究会—西南学院大学にて)

なお, (a) 本論および後注で, 幾度か<前回に, 前回の>なる表記をするが, いずれもその "referents" は, 上記の拙論 (I) のことである。(b) 引用文中, イタリックや下線で強調する個所は, 断りがない限り, 筆者のものである。(c) 本論のすべてにわたって, 英語, ドイツ語からの和訳は, これも断りがない限り筆者のものである。

²「歌は, 現存在である。」(Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, III, 7)

³1805, I : 439

⁴この<驚愕>現象とは, 言わずとしれた18世紀<崇高>美学の cliché とも言える生理的現象なのであるが, Kant → Heidegger においては, それが, 対峙する主体の精神の capacity という方向へと転換されながら, <存在>を "Lichtung (空け明け)" の状態に保つ基本的あり方だと理解されるようになる。そのことを, G. Steiner の Heidegger 読みを確認しておく。

Thus, astonishment is a disposition (the German word is Stimmung, which also means "tuning") in which the Being of being unfolds. (1987, 31)

Wordsworth の生涯に互る詩的営みを集約した観を呈するその一節は、単に少年時代への郷愁がなさしめた詩的営みというだけでなく、(1)彼の個人史における三段階の精神発展史(その意味で、古典的自叙伝から逸脱しながらも、それを凌駕する質の、近代的な意味での自叙伝の構図)をくっきりと浮かび上がらせていること、そして、そのことが、(2) the Picturesque → ロマン主義 → モダニズムと続く〈表象〉観の変遷史そのものをも、端的に要約した形で提示しているのではないか—そのような観点まで行き着いて、そこで滞留し、そのまま保留しておいたのだった。

Heidegger の把握する人間存在 ("Da-Sein") の本質が、〈存在 ("Sein")〉に向かって〈開かれた〉在り方(それが、彼の言う "Ek-sistenz" 或いは "Ek-stase" の意味である)をしていること、そして、Merleau-Ponty の言う〈身体 ("the Body")〉が、〈世界の肉 ("the Flesh of the World")〉に包含され、またそれを包含し、言うなれば、私の〈身体〉そのものが、世界と私の〈界面 ("the point of interface")〉⁵をなしていること、そして両者にとっての基本的あり方は、世界の〈意味〉とは、そのような時間・空間に拘束された〈界面〉の上でしか分泌しないという、そのような実存的認識のそれであって、そのことが、例えば Gaston Bachelard が突き止める〈物質=四元素〉に根ざす〈解体的想像力〉に収斂されては、〈解体する〉ことが却って世界の新たな創造をもたらすというロマン派詩学の秘儀に繋がる質のものであった。そして、*The Prelude* に典型的に伺われる〈視覚〉〈記憶〉〈言語〉を巡る Wordsworth の詩学の秘儀とも称すべきありようを眺めたときに浮かび上がった特質は、それらが一様に詩人の〈身体〉に収束しては、そこで彼の生体的リズムと共鳴しながら、現実を生産的に新たに創造するといったあり方であり、その営みを形象的に表現した場合に最も確な図像こそが、〈内〉と〈外〉との中間地帯に

⁵Merleau-Ponty のこの〈界面 ("a point of interface")〉については、Amelia Jones (2003, 260) の説明を借用しておこう。

The body, as Merleau-Ponty is suggesting, is *our point of interface* with the world but it is not simply a container or surface; because of the sense organs, "bodily existence is never self-sufficient" and the body is the flesh that opens to others and to other objects.

設定される〈半透明 ("translucent")〉の〈窓〉⁶である—そのようなことを論じたのであった。

IV

言葉は、花のように〈立ち現れる ("entstehen")〉のか？

…nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, *entstehen*.⁷
Hölderlin

前節の論点を巡って別の言い方をすれば、それは、超越的シニフィエなき〈欠乏の

⁶前回に Wordsworth の〈言語〉〈記憶〉〈身体〉などのあり方を、〈内と外〉を繋ぐ〈半透明〉の窓と規定し、E. D. Hirsh, Jr.の窓の図を掲載した(62)のだけれど、その後 *OED* にあたらたら、以下のような的確な定義と用例があった。

Translucent 2. b. Now, more distinctively: Allowing the passage of light, yet diffusing it so as not to render bodies lying behind clearly visible; semi-transparent.

(用例) 1905 in *Westm. Gaz.* 17 Mar. 12/1 "The windows of this classroom were once *transparent*, they are now *translucent*, and if not cleaned very soon will be *opaque*."

この *OED* の用例こそは、ルネサンスから 18 世紀 the Picturesque に至る〈透明な窓〉から、ロマン派の〈半透明な窓〉を経て、モダニズム、例えば *The Waste Land* が代表する〈不透明な窓〉を縮図として提示している観がして面白い。この用例を悪用して？語れば、その歴史は、ロマン派あたりから次第に詩人のいる〈教室の窓〉が曇ってゆき、もはや〈窓〉の外部は意味分泌の磁場であることを止め、この〈曇り〉そのものによって代わって前景化してきた歴史だと言える。言い換えれば、〈見ること〉〈聞くこと〉〈詩〉〈絵画〉など、すべての芸術的営みに〈不透明な身体〉が介在してくるのである。

なお、かつて、市倉宏祐氏も、この語を巡って当惑された経験を語っておられた(307-8)が、そこでは、〈半透明〉なる語に関して、「北欧の女性の透き通るような」感じ、〈白色〉で言えば「卵のような白さ」ではなかるうか、と示唆されている。そのような意味で、ロマン派詩人の詩的言語は、ここで語られる〈北欧の女性の白い肌〉のように、豊かな〈物質性〉をたっぷりと抱えたものであるということを感じることが肝要だと思う。

⁷(…今や、彼は最も貴重な所有物に、名前を与える。今や、今や、そのためには、彼は、言葉が、花のように生じるのを見なければならぬ。)

(引用は、De Man, 1984, 2, Heidegger, 1971, 99-100)

時代 ("a destitute time")⁸における〈有限な〉人間の言語空間の設立であり、〈肉体的なもの〉の桎梏からの解脱を志向しながらも、Plato → Descartes に異を唱える形で、同時にその〈有限な〉身体こそを〈恩寵〉と受け止めること、そして、伝統的〈時間・空間〉に幽閉された〈牢獄〉から、外部へと通じるその〈窓〉をこじ開けようとする姿である⁹。性急すぎることを覚悟で言っておけば、このような姿勢こそが後期の T. S. Eliot に収斂しては、ロマン派的な瞑想詩 *Four Quartets* の底流を構成する一つの美学をなしていると言えて、そこで Eliot は、典型的な "epiphany" の構図を語る〈静止点 ("the still point")〉を瞑想しながら、その瞬間が、〈感覚という恩寵に恵まれている ("surrounded / By a grace of sense" : 72-3)〉ことを壽ぎ、更に次のように述べている。

Yet the enchainment of past and future
Woven in the weakness of the changing body,
Protects mankind from heaven and damnation
Which flesh cannot endure. ("Burnt Norton": 79-82)
(しかし、変化する身体の弱さの中に織られた/ 過去と未来の緊縛が
/ 肉が耐えることの出来ない/ 天国と地獄落ちから人類を守ってく
れるのだ。)

この詩行は、Wordsworth 的意識をも同時に言い当てている。〈天国〉への憧憬

⁸Wordsworth における〈神不在〉の在りようは、端的に次のように述べられる。

Here must thou be, O man,
Strength to thyself—no helper hast thou here—
Here keepest thou thy individual state:
No other can divide with thee this work,
No secondary hand can intervene
To fashion this ability. (1805, XIII: 188-93)

⁹勿論ここは、Heidegger によるが、そのことを、Tilottama Rajan (1980, 204) は、次のように説明する。

For Heidegger, the denial of a "transcendent signified" allows man to express the courage to be. (「ハイデガーにとって、〈超越的シニフィエ〉の否定は、人間に、存在への勇気を表明することを許すのだ。」)

でもいい、或いは、〈地獄落ち〉の恐怖であってもいいだろう、その両方のベクトルにおいて把握される生とは、両方とも物質的に〈限定する〉ものがなければ、その本質はいずれも、〈肉が耐えることの出来ぬ〉恐ろしい〈奈落・虚無〉的世界への失墜に等しいのであって、必要とされるのは、〈移ろいやすい身体〉の弱さをこそ頼みとし、〈時間〉の鎖という〈限定するもの〉をむしろ必要条件と受け止めながら、そこから逆に世界を捉え返す質の柔軟な姿勢 (Wordsworth は、おそらくそれを、"the discerning intellect of Man"と呼ぶ) であって、その姿勢のもとでこそ、〈天国〉と〈地獄〉は新たなる装いをして出現する筈である。¹⁰ その時に、その出現した両方の領域が、この儚い現世を解体し、捨象してしまうというのではなしに、有りようは、その二つの領域が共に、この世界を震駭しては、この世界の構成に力を貸しながら、同時に、それぞれの領域がそれぞれに新たなる意味をもってその都度誕生するということ、それはあって、言い替えれば、解体された筈の過去は、解体されて消滅するのではなしに、消滅という形で、背後から現在を支えているというあり方をしていなのだ¹¹。言うまでもなく、その時に成立する〈現在〉とは、Descartes → Newton 的な、いわばのっぺらぼうの〈時間〉〈空間〉の中に漂う、一個の孤立した "monad (Leibniz)" というあり方をしていではなく、逆に、その〈現在〉の中に、それらすべてを包含するような広大さと厚みを伴って、いわばその都度誕生しては、宇宙そのものとして詩人に生誕する生ける "cosmos" であるというのが正確な言い方であろう。時間・空間は、主体の前に、主体に先立って存在するのではない。主体が、その場に介入することにより、その主体と共に、そこで初めて誕生するもので

¹⁰Heidegger が〈枠入れ ("Gestell")〉という概念で説明するものがこれにあたるだろう。それは、18世紀までの〈枠入れ=表象〉空間の表す〈対象〉としてのそれとは異なり、〈主観〉までもがその中に取り込まれながら、現実を〈解体〉し、再創造するという積極的な役割が付与される。18世紀の〈記述詩 ("loco-descriptive poetry")〉が、詩人がある高み ("station") に立ちながら、風景を展望し、風景を客体として支配する〈枠入れ〉構図であるとしたら、Wordsworth のそれは、対象に主体が侵食されるながら、己れまでもが、風景の一部になる在りようをすることである。

¹¹その意味で、Eliot が述べるように、時間とは〈解体者 ("the destroyer")〉にして同時に〈保護者 ("the preserver")〉 ("The Dry Salvages", 115) であるし、また、別の個所で Eliot が、

Only through time time is conquered. ("Burnt Norton", 89)
と宣言する時も、経過する時間そのものが、その経過そのものの中に、十全たる意味で時間の本質を庇護するという、Heidegger 的時間のあり方を示唆している。

ある。¹²それが、詩人・芸術家が、表象空間という名のもとに語る、芸術作品そのものが持つ、真の時・空のあり方であり、言い換えれば、芸術作品の持つ虚としての時・空が、現実の時・空を支配し、設定しなおすということでも、それはある。私たちはある芸術作品を前にしたとき、そこに出現するイメージと戯れ、イメージと共に歩み、そのことで、私たちの生体的リズムを刻む。ここで、Kant の＜構想力 ("Einbildungskraft")＞を咀嚼される岩城見一氏に援助を仰げば、氏は、そのときの芸術家及び芸術作品の実態を的確に表現されていて、Wordsworth を読む私たちにも有益な示唆を与えてくれる。

「空間」「時間」は、その＜認識＞という点では、それ「自体」として実在的に認識されるのではなく、事物の認識に即して認識される以外にない。すなわち空間、時間は、主観の認識活動との関わりの中で、とりわけ「構想力」による「かたち」(イメージ)の「総合」によってはじめて認識できるものとなる。アートに即して語るなら、空間、時間は、イメージの関係の生成につれて姿を変えつつ現れるのであり、それ以前にそれ「自体」として「存在」するのではない。

一つのイメージ、一つの音によって、空間が広がりとして、時間が流れとして経験的に認識される可能性が開かれる。¹³ しかも、イメージの関係の認識においては、空間と時間とを分けることさえ不可能であり、空間は時間に即して、時間は空間に即してのみたち現れる、と言わねばならない。¹⁴

恐らく、このような＜時空＞の把握の仕方は、極めて始原的、animistic な把握の仕方であるのかもしれないが、Wordsworth が己れの少年時代の体験を

¹²Rilke は、このような時間の流れ(真の時間)が、時計の刻む時間と異なることを、絶妙な言い方で語る。

Denn wir leben wahrhaft in Figuren.
Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren
Neben unserm eigentlich Tag. (Rilke, 1955, 18)

(本当に、我々の生は、形象のうちにあるのだ。そして、時計は、小刻みにせわしく、我々の一日の真の時間のそばを走るのである。)

¹³我が芭蕉の、「古池や蛙飛び込む水の音」を、この文脈から思い起こすことも可能だろう。

¹⁴岩城見一、2001、92-3

振り返りながら、一種異様な形で"the Spots of Time"(ここでは、＜時間"time">と＜場所=空間"spot">が、分離不可能な形で、緊張関係を保っている)と名づけるとき、まさしく、＜時間＞と＜空間＞がそこで初めて誕生する、その瞬間に立ち会っていることを告知らせているのであるし、また、後年その経験を振り返るとき現れる＜時・空＞も、物理的・時計的時間の経過の背後から突然に生誕してくる、そのような質の時空であるのは間違いない。イーファー・トゥアンが語る＜時間＞論は、そのような Wordsworth の時・空の本質を突いている。

われわれは、外を見るときは現在か未来を見ている。それに対して、内を見るときには(つまり内省的になっているときには)、過去を追憶することがよくある。「内陸」、すなわち他から隔絶された風景は、ワーズワスにとっては、太古の霧のなかから立ち上がってくる自然の時間のイメージと、過去の記憶をもつ人間の時間のイメージの両方を意味していた。¹⁶

ここで、時間の＜イメージ＞と言われていることに注意しよう。そのことは、何も＜時間＞とは＜形象＞であると言っているのではない。そうではなくて、＜形象＞の生成するときに、同時に始元的な時間・空間を誕生させる¹⁷と言っ

¹⁵＜時間という場所＞＜時間が創る場所＞＜時間を創る場所＞？いずれだろうか。いずれにしても、＜場所＞が前景化してくるのは間違いない。＜時間の空間化＞、それは、絵画のように図像的なものの領域が前景化してくることもある。その際に、後者の時間("time")には、時計が刻む冷酷な時間と同時に、"timeliness"という意味も含まれており、彼の"the spot-syndrome"の生成する現場は、そのような時間的・空間的複合体なのである。この営みを示す詩行を引いておこう。

……a longing in me rose

To brace myself to some determined aim,
Reading or thinking, either to lay up
New stores, or rescue from decay the old
By *timely interference*.

(1805, I: 123-27)

¹⁶イーファー・トゥアン、1993、222

¹⁷Eliot の下記のと＜時間論＞も、表象世界のあり方をよく示している。

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die.

("Burnt Norton", 137-39)

ているのであり、その意味で、詩人とは、いわば時間と空間の交差する場所に立会い、「特有の空間—時間関係の析出に携わっていると言える」¹⁸のだ。〈自然〉のリズムとしての時間の流れと、記憶が把握する〈内的時間〉が現在に流れ込んで、そこに過ぎ去った物理的時間を介在させながら、新たに合流しては、再びそこに新たな〈時空〉形象を生み出すということであるだろう。

そこに、Wordsworth 特有の〈奥行き ("the depth")〉を伴った風景が誕生すると言えるのであって、彼の〈表象〉の営みの究極目標である、〈ありふれた一日の、素朴なる産物 ("a simple produce of the common day")〉としての空間の実態は、〈素朴 ("simple")〉であるどころか、様々な要素が織り成す感覚的複合体 ("the complex") であるというのが、正しい呼称であるだろう。外なる世界と、〈恐怖と畏怖 ("fear and awe")〉に満たされた詩人の内部の両方から分泌されては、それが詩人の〈有限な〉はずの言語によって切り取られながらも、その言語によって形成されたイメージ空間は、その場で自律的世界を形成し、現実世界とは別の論理に従う空間を誕生させては、その言語そのものを〈超過〉するような世界を分泌するのである。

そうして Wordsworth 的、叙情的主体は、このような瞬間にその都度誕生するのであり、そのような〈表象〉の領域を彼が、〈心の絵画 ("the picture of the Mind")〉と呼ぶとき、その〈絵画〉の誕生を掛け替えなき出来事として寿ぎながら、そのことを、現在ばかりではなく、未来の生の〈縁〉^{よすが}ともなしているのを私たちは理解するのだ。では、その〈絵画〉とは何なのか。それは、Heffernan がいみじくも述べるように、〈心が描いた絵〉であると同時に、〈心を描いた絵〉という両義性を生きる不思議な表象空間¹⁹であって、してみると、このような〈絵画〉を描くことは、実に、己れの〈生〉と、その〈生〉を背後から支えるところの世界を同時に描くことではないか。The Prelude の

¹⁸ ここは、再び岩城氏 (93) を借用した。

¹⁹ Heffernan は、"the picture of the Mind" について、以下のような定義を下す。

① the mind's possession—an image painted not on any canvas but only in the poet's memory, where the poet alone can see, study, and interprets it

② a picture representing the mind—or more precisely what Nelson Goodman might call "a landscape-picture representing the mind" (1984, 23)

〈自叙伝〉的要素の本質は、そこにある。言い換えれば、Wordsworth 的 "the new and sensitive Soul" の持つ〈感受性〉は、そのようにして、〈神不在の時代〉における新たな〈生=聖〉性の空間を打ち立てては、そこを住むべき〈故郷〉としながら、絶え間ない自己更新の試みを続けるのだと言えるのではなかろうか。Heidegger を意識しただろう J. Hillis Miller の物言いは、そのことを的確に言い当てている。

The [Romantic] artist is the man who goes out into the empty space between man and God and takes the enormous risk of attempting to create in that vacancy a new fabric of connection between man and the divine power.²⁰

かつて、ロマン派詩人の基本的営為を、〈虚空の開拓〉という "metaphor" において考察されていたのは、我が上島健吉氏であったが、ロマン派詩人の営みの本質とは、18世紀が殺害してしまった〈自然〉に生命を回復すべく、この〈虚空〉へと乗り出す冒険者のそれであり、そして、その〈虚空〉をこそ〈住むべき故郷〉として言祝ぎながら、見果てぬ夢に己れの全存在を賭ける〈放蕩息子 ("the Prodigal Son")〉の旅 (M. H. Abrams) だと言っても間違いないだろう。

このようなことを反芻している時に、出版されて間もない美学者・谷川渥氏の手になる2冊の〈廢墟論〉を読んだ。²¹ いずれも、洋の東西に渡る〈廢墟 ("ruin", "fragment")〉のトポスを巡って雄弁に、そしてしなやかに語り尽くす感のある良書であるが、ここで、Wordsworth を読む私たちが忘れてはならない大事なことは、氏が熱く語る18世紀 picturesque の〈廢墟美学〉と、ロマン派詩人のそれを峻別する質の、両者の〈亀裂〉の深さを見極めることだと

²⁰ 「(ロマン派の) 芸術家とは、人間と神の間に横たわる空虚な空間に進み行き、法外な危険を冒してまで、その空隙に、人間と聖なる力を繋ぐ新たな織物=建築物を創造しようと試みる人間のことなのだ。」(J. Hillis Miller, 1963, 13-4)

²¹ 谷川渥『廢墟の美学』(2003) 及び谷川渥(編)『廢墟大全』(2003)の二冊がそれである。

思われる。確かに初期 Wordsworth の picturesque 趣味の中に、私たちは多くの<廃墟>を目撃するのであるけれど、いつしかそれが、詩人の<生>そのものの "metaphor" へと変貌してゆく事態のことで、それはある。同時代の Friedlich Schiller が、それを代弁している。²²

Eternally chained to only one single little fragment of the whole ; Man himself grew to be only a fragment.²³

私とは、廃墟であり、廃墟とは私である。後の *The Waste Land* の Eliot や、漂泊者 Walter Benjamin を彷彿とさせるこの等式の成立の根拠については、Foucault その他が、フランス革命前後を大きな思想的、表象的<分水嶺>と見るように、あげつらえば様々に列挙できるであろうが、今は特に言語的現象に絞って、次の4点のみ挙げておこう。

(1) G. Steiner が語る<言葉からの退却>。17世紀以来の最も大きな知的営みの変化であるとされる、知識の分野が数学的方法と手続きに屈服してしまい、言語から人間の生が締め出されたこと。それは、Descartes の言う<言語衣裳観>として、例えば18世紀特有の<抽象的擬人法>や<アレゴリー ("allegory")>の在りようとも関わってくる。

(2) Derrida の<差延 ("différance")>構造が語るような、言語的営み

²² 或いは、Wordsworth の読者ならば誰でも知っている名高い一節を掲げておこう。

The days gone by

Come back upon me from the dawn almost
Of life; the hiding-places of my power
Seem open, I approach, and then they close;
I see by glimpses now, when age comes on
May scarcely see at all. (1805, XI: 333-38)

²³ 「全体の、単一の小さいかけらにのみ永遠に繋がれて、人間自身が、単なる断片と成り下がったのだ。」(cited in R. Torrance, 1999. xi) ここで、この構図を端的に語る Shelley に言及しておくのもいいだろう。

…when composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has even been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conception of the poet. ("Defense of Poetry" in Duncan Wu, 953)

(書き言葉)が、常に既に、現前を阻まれているのではないかという不安。

(3) それは、ロマン派の営みの一面を<廃墟的生>に置いた George Poulet の示唆を待つまでもなく、*The Prelude* においては、17歳で天命を受けたと告白する Wordsworth が、その後いわば<事後的>に己れの生を振り返るという自叙伝のあり方に繋がる。

(4) Descartes の<我思う ("cogito")>と<我あり ("sum")>は、<ゆえに ("ergo")>という接続詞で等式として成立していたのが啓蒙主義の時代だとしたら、18世紀後半より、その等式が成立し得ない状態へと転換したこと。その両方の項には、人間の分厚い<身体>が介入することになる。主体は言語から常に疎外されるか、あるいは、それは公共的言語 ("langue") によって常に既に構成されて、純正なく自己>へは遂に到達できないのではないかという不安。

いずれもその不安の内実は、常にすでに詩的感受性の方が先走って、言語が遅れて到達せざるをえない命運にあるということ、あるいは、到達した言語でさえもが、当初の詩的感受性の変質を招きかねないという宿命的な事態、すなわち、詩人ならば誰でも抱く危機的状态を意味するのであるだろうが、そのような意味で、Wordsworth の設定する言語的なく窓>は、言うならば、そのような二重の意味における<非連続>を生を根拠とする人間にあって、辛うじてその<臨界点 ("liminality")>にしか安らぎを求めることの出来ない近代人の、ぎりぎりの安息地点であると言えるかもしれないのである。

Wordsworth 的<現存在>が、そもそも Heidegger の語る、<被投性 ("Geworfenheit")>と<頹落 ("Verfallen")>という<廃墟>的ありようを根源的にしているのであってみれば、また、過去を回収する *The Prelude* の Wordsworth に、過去の本質とは、断片的なく漂う浮島 ("a floating island")>の様相を呈しているのだから、その<連続性>への希求は、ひたすらにそのような<窓>の設計へと収斂して行くのではなかったか。分断された生という悲劇的認識の背後にあって、そのような<生>の<燃えカス>こそ、熱い視線を注いで歓喜の情をたぎらす別の Wordsworth の姿をも私たちは、発見するのだ。

Ö jój! Thát ín őr émbërs (a)

İs sómethĭng thát dõth líve, (b)

Thát nátüre yét rëmembërs (a)

Whát wás sõ fúgĭtĭve! (b)

("Ode: Intimations of Immortality": 133-136)

(おお、喜びよ。われらの燃えカスのなかに / 生きているなにかがある
ことは。 / あんなにも移ろいやすかったものを / 自然がまだ覚えている
ことは。)

ここで詩人は、限りなく消滅する<生>という悲劇的認識の中で、その悲劇に立ち向かうべく、一つの自信に満ちた祈りがあることを告げている。ちょうど己れの肉体の消滅を糧としながら、蠟燭の炎が十全たる姿で現前するように、ものは、そして私たちの生は、消滅するベクトルのなかで、消滅しながら<遠くに>自己を保存しては、余計に自己の存在を際立たせるという Heidegger 的実存論をここに見出すのであって、してみると、可視的事物が絶え間なく消滅する事態とは、そして、私たちが齢を重ね続ける宿命は、実に、<牢獄>に入るのではなく、むしろ<自由>への参入を意味するのではないか。そこに、例えば、Hegel が<廃棄 = 保存>を構成する<止揚 ("Aufheben")>という言葉でいい当てたもの、或いは Heidegger が<転向 ("Kehre")>として把握する詩人の実存的転換を見るのであるが、ここで、私がイタリックで強調している "was" [過去形]にも注意を向けよう。かって<移ろいやすかった>ものとは、あくまでも過去の現象であって、回想する現在の詩人にとっては、<記憶>のなかで余計に精彩を放って、生き生きと<存在 ("is") [現在形]>しているはずなのだから。言うまでもなく、<移ろいやすかったもの ("fugitive-ness")>は、<不在>となって消滅してしまうのではなく、<不在>という形で現在を背後から支え ("the present absence") ながら、現在の構成に与っているのだ。そこに、Wordsworth の異様なまでの<墓碑銘 ("epitaph")>²⁴への関心は起因する。18世紀流行の<墓碑銘>詩から決別

²⁴Four Quartets のもう一つのテーマが、<墓碑銘>を巡る<言語論>であることは、

しながら、新たな<墓碑銘>詩に行き着く Wordsworth の詩の営みの中核には、そのようなのびきならぬ存在論的問題群が控えているのであり、従って、彼の墓碑銘には、常に<不在=死>と<現前=生>という二つの記号がその都度織り成す質の、詩人の<生>の在り方が刻まれている筈なのだ。そのことを、聖書的文脈で語る D. Westbrook の言葉は、説得力を持っている。

…poetic language is neither alive nor dead, but somehow both at once.

The point is that life *and* death are equally and constantly copresent in

案外指摘されていないので、ここで確認しておく。どの "Quartet" にも、<言語>への明察が展開されるのであるが、ここでは、"Little Gidding, section V" の有名な一節を取り上げる。そこで、<正しい文句や文章 ("every phrase and sentence")>とは、<あらゆる語が適所にあること ("every word is at home")>と語られ、詩人にとって、住むべき<故郷>が<言語>以外の場所にはないことが述べられているのだが、それこそまさしく言語受肉観の究極点だとも言える。Wordsworth を思わせる一節は、次のように語っている。

Every phrase and every sentence is an end and a beginning,

Every poem an epitaph.

("Little Gidding": 224-25)

ここには、例えば森山泰夫氏の解説 (1980, 136) にあるような、詩人の<通過儀礼>的読み方—<それまでの狭い自我を殺した上で、新しい自己の誕生がある>というような読みではカバーできないものがある。実は、その二行は、言語の<受肉>の瞬間こそを言い当てているのだ。Heidegger 的<言葉の訪れ>が、詩人の身体に受肉するとき、その言葉は (キリストの<受肉>とおなじように) 一旦<死ん>で、<もの>として誕生するのであって、そのときは、同時に、その<もの>は、いわば霊的存在へと転身する。そのような言語的出来事 (= 言語そのものの死と生) は、事実上同じ瞬間に生ずるがゆえに、Eliot は<終わりであり、始まりである>と宣言しているのであろう。詩とは、そのような言葉の<死と生誕>を言祝ぐものであって、いわば、その言語は、<生と死>の中間的ありようを示し、己れを原点として、己れの中に、生と死の両方を抱え込みながら、新たな生を目指すのだと言っていい。植和田光晴氏は Rilke の<転向>を巡って、そのことを Heidegger の「明け」の内的体験とその言語的確保と理解しながら、次のように語るが、Wordsworth, Eliot をも言い当てている。

転向の生起は、宗教的イニシエーションのように、それ以後の作品に無条件に絶対的な境域や品質を保証するものではない。むしろ、転向は、一つ一つの作品において新たに体験され、想起=内化 ("Erinnerung") されることによって、その都度、言語的に達成されるべき生起である。(2001, 179)

Wordsworth の *The Prelude* を<墓碑銘>と形容する批評家は多いが、Eliot の言う<墓碑銘>も、そのような意味で把握しなければ、くだんの2行はおろか、*Four Quartets* の詩全体の意味も見失われてしまうだろう。

Wordsworth's theory, even as both inextricably present in the Incarnation of the Word and the transubstantiation of the Last Supper.²⁵(イタリックは、Westbrooke)

更に今度は、下線を施した語の脚韻構成に注目してみる。それぞれに、〈生成 = 生の方向 ("live"(b), "remembers"(a))〉と〈消滅 = 死の方向 ("fugitive"(b), "embers"(a))〉を指し示す語が対応する形を取っており、ここでは、(a) (b) 両カップルが、それぞれに他者を相殺するというのではなく、互いが交錯しながらハーモニーを奏でて、より高次元の生が分泌されてくるのが真相である。つまり、相対立するそれぞれの語は、あくまでも自己を主張しつつ、〈不在〉としての対立項をそこに取り込みながら、こうした緊張関係の織り目の内に、いわば〈不可視〉の領域を誕生させては、〈可視〉世界を更新するというので、それはあるだろう。優れた脚韻構成は、このような志向性 ("intentionality") を持っていると言っている。

最後に、この詩行は、誠に Wordsworth らしく、何処にでもある、何の変哲もない素朴な言葉の羅列にしか過ぎないようである、その実、例えば、"joy", "ember", "something", "nature" などの語は、それぞれが、辞書的定義²⁶で切り取られる以前の豊かな意味を内包していること、それらは現象界と詩人の内部との両者を貫通する質の、〈目と耳〉が把握する〈感覚の言語 ("the

²⁵Deeanne Westbrook, 2001, 42 (詩的言語は、生きているのでも死んでいるのでもなく、ともかくも、同時に両方なのだ。要点を言えば、生と死がワーズワスの理論の中では等しく、そして常に共存しているということであり、それは丁度、両者が、〈言葉の受肉〉と〈最後の晩餐〉の化体において、解きほぐしがたいまでに存在しているのと同じである。)

²⁶Heidegger の〈辞書〉観を述べておこう。

To offer crude example, we only need to open a dictionary. It is full of printed things. Indeed, all kinds of things. Plenty of terms, and not a single word, because a dictionary can neither grasp nor keep the word by which the terms become words and speak as words. ("The Nature of Language", 1975, 87)

本質的に "digital" 様式で言葉を切り取り、配列する〈辞書〉は、言葉の本質からはるかに隔たったところにあると言ってよいし、そもそも、〈言葉の本質〉とは、ことばと化するをまさに拒む、〈拒絶〉にある (ibid., 81) からである。

language of sense) > だと言っていていいだろうが、要は、それらの言語がそれぞれに、豊かな量を抱えながら詩人の〈身体〉のリズムにしっかりと受け止められて、更にそれぞれが他の語との網目構成のなかで多層的な意味を生み出しては、そこで、現実の変容が行われるということであって、このようなこと一切を含めて詩人は、〈おお、喜びよ〉という感懐の念を漏らしているのは確かだ。そして、その現場にて、Wordsworth 的〈廃墟 ("embers") > は、その廃墟としての姿を十全な形で示しながら、逆説的に、その姿の確かさに対する真摯な姿勢と未来への全幅の信頼を生み出すのを私たちは見るのだ。

こう語りながら、私はふと思う。先ほど、人生のあり方を〈蠟燭〉に例えたのであったが、今度は、それを〈言語〉に例えることも出来る。つまり、Heidegger にとって、〈言葉とは蠟燭である〉という比喻で語れば、おそらく言語の存在を言い当てるだろうと。言葉とは、先端が切り取られてもまだ燃える部分が多量に残った蠟燭のようである、²⁷ と。そのことを、私なりに敷衍しておくとして、例えば、〈花〉と発語したその瞬間に、眼前のこの花が〈分節され ("to articulate") > て、〈花〉として現前する、その時、他の〈花〉一般から〈区別される ("to articulate") > (Saussure) だけでなく、そのような他の〈花〉一般が〈不在〉のままに誕生するという、いわば水平的事態を指すのと同時に、この〈花〉という語が、今度は垂直的に身体内部に浸透しては、詩人の持つ様々な記憶を呼び寄せる一方で、この〈花〉を中心軸として、世界が新たに展開して行く契機ともなるのだ。²⁸

例えば、〈オリーブ〉は、眼前の具体的な〈オリーブ〉を指すのと同時に、この語によって、この植物が育った幸福な暖かい地中海全体を、また、海と空

²⁷この〈蠟燭〉的言語のあり方とよく似た言い方を、塚越敏氏は、Rilke の手紙から引っぱっておられる。最高の詩が可能になるのは、

ひょっとしたら、言葉の核 ("Wort-kern") から出来た言語、上部の茎のところで摘み取られた言語ではなしに、言語の種子 ("Sprache-Samen") のところで把握された言語 (塚越 敏, 161) によってであるだろう。

²⁸このような言語のあり方を、S. Heaney は、Janus (= 双面神) と捉えて、的確に表現している。Words themselves are doors; Janus is to a certain extent their deity, looking back to a ramification of roots and associations and forward to a clarification of sense and meaning." (1980, 43)

の青とが反響し、また、それらが丘の緑と更なる色の反響を引き起こしながら、ゆったりとたゆたう姿全体を、<ここに><私に>誕生させ、それらの生のリズムが、今度は私個人の追憶のリズムと共鳴しては、それを収穫する際の、農民の汗と香りのような雰囲気までもを分泌する。そのような意味で、言葉は世界を<孕んで ("pregnant")>いるのであって、そのような際には、この<花>は、いわば<花-性 ("flower-ness?")>という本質を顕現させて、多義的に世界を支えるのだと言ってよい。<もの>として冷ややかな位置しか占めていなかった言語は、詩人の身体に参入しては、そこで一旦己れを身体のもつ混沌の渦の中で溶解させるのであるが、今度は、その一種の死の状態から不死鳥の如く新たな物質性を獲得しては、新たな世界を誕生させるのだと言っていい。²⁹ Heidegger が「<死>と<言葉>は境を接する」と言ったり、また、F. Fergusson が、「Wordsworth の言語の起源は<死>にある」³⁰と、一見謎めいた発言をするとき、それは、このような事態を指していることは間違いがなく、いずれも、この生を誕生させるはずの豊かな<死>=<存在>との接点で、言語が<存在>を孕みながら誕生する事態を、別の角度から述べたものであろう。³¹ その意味で、Wordsworth にとっては、登場人物だけではなくて、言語

²⁹ Coleridge のそのような意味での言語論は、参考になる。

For if words are not THINGS, they are LIVING POWERS, by which the things of most importance to mankind are actuated, combined, and harmonized. (cited in Prickett, 202)

Wordsworth も Coleridge も、言語を<もの ("a thing")>として把握している。これが二重の意味を持っていることを把握することが肝要だ。言語も転生する運命を持っているのであり、例えば初めて習う外国語は、不透明な物質(もの)として私たちに現れるが、学習が進むにつれて<透明さ>を帯びてきては、そこで一旦己れの役割を全うして死ぬ。しかし、今度はテキストの織り目から新たな意味を産出しては、現実世界を支配する物質(もの)の厚みを帯びた言語として生まれ変わるということなのだ。それが "LIVING POWERS" であり、優れた<詩作品>の生存理由であるだろう。

³⁰ "Wordsworth establishes the sign of mortality at the origin of language." (Fergusson, 33)

³¹ Heidegger の言語的営みの中枢には、周知のように、常に、言語の起源へと立ち返ること、言語が始めて誕生した現場に立ち会うという姿勢があって、そのことが彼の文章の、読者泣かせの、"eccentricity" の一因であること、私が言及するまでもないのであるが、言うまでもなく、詩人は、常にそのような Heidegger の営みの中枢を、生きている。

そのものも<境界人 ("the borderer")>的あり方をしている。³²

このことを絵画の営みから側光を当てることにして、Cézanne の<林檎>を論じる A. Lingis の言葉で代弁させてみよう。

Cézanne's apples [are] where the daubs of paint had to contain not only the color, the contour, but also the pulp, the juice, the savor, and the smell of the inexhaustible reality.³³ (補足は筆者。)

描かれた林檎は、現実的林檎に勝って、現実を作り変える。そこでは、現実的林檎はその物質性を剥奪されながら、より一層<林檎-性>を発揮する。それは、画架の上で分泌される新たな物質性、言ってみるなら<(半)透明な物質性>というパラドクスを生きる



"the new existence" とも称すべきも Cézanne. *Still Life with Compotier*, 1880 (J. Marceau & P. Jones, 1999, 73)

のであって、丁度 Stevens の、何の変哲もない<テネシーの壺>が、現実を支配してくるように、そこには、<林檎>そのものの輪廻・転生が刻まれるのだ。そして、言うまでもなく、この Cézanne の<絵の具>を詩的言語に置き換えたときには、例えば、Wordsworth が、"Intimations of Immortality" の最終行で、<名もない花>

³² Wordsworth の詩には、聖書への言及は少ないけれど、その実、聖書的なものが、<亡霊>のように至るところ出没しているという趣旨で Wordsworth の本質を突くのは、先に言及した Deeanne Westbrook であるが、氏は、このような<受肉>観が、Wordsworth にとっても一つの<中心的アポリア>であったこと、そして、Wordsworth 詩の多くに出没する<境界人 ("the borderer")>とは、裏を返せば、詩的言語そのもののあり方であると説き、"The Word as Borderer" なる規定をする (2001, 特に 49-78) が、この卓見も、Heidegger 的言語論と通じるであろう。

³³ (「セザンヌの林檎は、絵の具という塗料が、色彩や輪郭だけでなく、尽きせぬ現実の、果肉と汁と風味、そして香りまでもを含まねばならない林檎なのだ。」) Alphonso Lingis, "Segmented Organisms" in Olkowski, 176

を言祝ぐ場合のように、詩人のなかにはそのような<花>が、Cézanneの林檎のように大きな現実を懐胎しながら、現前しているのは確実であるだろう。

To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears. (205-6)
(私に、咲く花のうちの最もつましい花でさえ、/ しばしば涙も出ないほど深く横たわる思いを与えてくれることが出来るのだ。)

ここで、繰り返しになることを承知で言っておけば、詩人の<叙情的>とでも呼べる瞬間においては、そのような多義性を担った言語が、多義性という分量を抱えたまま、恐らく一回限りという短命さで、詩人の身体を急襲しては、そこで詩人の生態的リズムと共鳴しながら、新たに意義を担って転生するという事態を、私たちは銘記しておかねばならないだろう。そのときにこそ、Keatsの名高い<感情の真の声 ("the true voice of feeling")>としての言語の実体が浮かび上がるのであって、その時には、詩人と対象は、同じくKeatsの語る<魂の挨拶 ("the greeting of the spirits")>という様相を示しては、詩とは、伝統的な意味における<出会い>について語るものというよりは、むしろ<出会い>そのものとなってくると言えるのだ。このことを、"mimesis"から"poiesis"への転換³⁴と呼んでも、或いは、A. MacLeishと共に、

A poem should not mean

³⁴Derridian 神学者 M. Taylor (『さまよう』) は、フランス革命前後を "mimesis" から "poiesis" への転換期だと設定する。なお、彼の主要な論点は、Hegelによって、ロゴス中心主義に根づく<書物>が完結・終焉して、以後<テキスト>の時代へ突入するというものであるが、それはWordsworthとHegelをほとんど同一基盤に置くAbrams (*Natural Supernaturalism*) への、強烈な批判の書としても読むことが出来るであろう。なお、Heideggerによれば、<詩的創作 ("poiesis")>とは秘匿されていたものを明るみのなかの<ここへと齎す ("bringing-forth [=Her-vor-bringen])>ものであり、殆どギリシア的 "technē" と同義語で、一様に<真理の性起 ("aletheia")>に関わるものである。ここからもWordsworthに一石が投げられるだろう。(See esp., Heidegger, "The Question Concerning Technology", 1993, 317-19)

But be.³⁵ ("Ars Poetica", 23-4)

と宣言してもいいだろう。書くこと、即ち、それはその現場での一回限りの<出会い>という出来事なのだ。それは、吉田健一氏³⁶が、近代を特徴付ける性質として語る<認識>と<存在>の一致という稀有な瞬間の別名であろうけれど、Wordsworthはそのような瞬間の言語のあり方を、<受肉 ("incarnation")>と呼んで、例えば、DrydenとPopeが代表する18世紀の言語の営み(言語衣裳観)³⁷と、己れのそれ(言語受肉観)を対照的位置において、次のように宣言している。

³⁵「詩とは意味するべきものではなくて、存在すべきものだ。」

³⁶吉田健一, 1998, 27-30

³⁷18世紀の<言語衣裳観>とは、恐らくDescartesにその起源を持つ。言語は、より高次のある理念なり思想を、透明な形で言い当てればその役目は終わる。また、そのような言葉は、衣裳がそうであるように、別の言葉に取って代わられることも出来るように、それ自体は生命なき存在にすぎない。言うまでもなく、ロマン派においては、詩的言語は、唯一の掛け替えなき<生きた力>なのである。なお、イギリスで典型的に<衣裳観>を示すDrydenとPopeから、引用しておく。

John Dryden:

Wit is best conveyed to us in the most easy language; and is most to be admired when a great thought comes *dressed* in words so commonly received, that it is understood by the meanest apprehensions, as the best meat is the most easily digested. (*Essays on Dramatic Poesy*, 1668, cited in P. D. Roberts, 1986, 60)
(ウィットは、最も易しい言語のなかで我々に、最もよく伝えられる。そして、偉大な思想は、余りに共通に受け入れられる言葉に<包まれて>やってくる時にこそ、最も賞賛されるものなので、その際には、最善の肉が最もたやすく消化されるように、最も低次元の理解力にも、理解されるようになるのだ。)

Alexander Pope:

But true Expression, like th' unchanging Sun,
Clears, and *improves* whate'er it shines upon,
It gilds all objects, but it alters none.
Expression is *the dress of thought*, and still
Appears more decent, as more suitable.

(*An Essay on Criticism*, 315-19)

(しかし、真の表現は、変わらぬ太陽のように、それが照らすもの全てを晴らし、改善する。それは、全ての対照を粉飾するが、何ものをも変化させない。表現は<思想の衣裳>であり、常に、より相応しいものとなればなる程、より上品に思われる。)

Energy, stillness, grandeur, tenderness, those feelings which are the pure emanations of nature, those thoughts which have the infinitude of truth, and those expressions which are *not what the garb is to the body but what the body is to the soul*, themselves a constituent part or function in the thought.³⁸

If words be not *an incarnation of the thought* but only a clothing for it, then surely will they prove an ill gift...³⁹

その際に、キリストの〈受肉〉を思わせる神々しさに畏れ慄いては、そのことを唯一の詩人的在り方と受け止めている姿勢を見逃してはならない。訪れる言葉の前にしての Wordsworth の畏れと慄きについては、次の端的な例を挙げれば事足りるだろう。

Words are too awful an instrument for good and evil to be trifled with: they hold above all other external powers a dominion over thoughts.⁴⁰

〈受肉〉の瞬間には、〈靈的なもの〉と〈俗的なもの〉、〈永遠〉と〈死〉、〈霊〉と〈肉〉、〈運動〉と〈静止〉、〈音〉と〈沈黙〉—そのような相対立する事項が、互いに己れを主張しながら相拮抗し、一瞬間だけ〈調和・均衡〉を齎しながらも、同時にそこに解体の芽を宿しているに違わなくて、その意味で、詩人にとっては、言葉の訪れる瞬間の本質は、一種の危機的瞬間であるこ

³⁸ (生命力、静謐さ、壮麗さ、優しさ、自然の純粹なる流出物であるそれらの感情—真実の無限性を持つそれらの思想、そして、衣裳の身体に対する関係ではなく、身体の魂に対する関係のようなものである表現、それ自身、その思想の構成的一部であるか、機能であるもの。) "Essays upon Epitaphs, III," Owen, 1974, 154

³⁹ (もし言葉が思想の受肉ではなくて、思想を包む単なる衣服にすぎなければ、その時、言葉は、悪しき賜物であることがわかるであろう。) *ibid.*

⁴⁰ (「言葉は、善のためにも悪のためにも余りに恐ろしい道具なのだから、軽々しく取り扱うことはできない。言葉は、あらゆる他の外的な力にも優って、思考を支配する力を持っているのである。」) *ibid.*, 154

とは間違いはないのだけれど、その一瞬をおいて他には詩人の〈生〉はないのであってみれば、その都度、一回限りの覚悟で、その瞬間を耐え抜く以外にないと言っていい。そうして、その〈耐え抜く〉姿勢を、Keats は〈否定的能力 ("Negative Capability")〉と呼び、Wordsworth は〈賢明な受容 ("wise passiveness")〉と呼ぶことになるのだろうけれど、その際の詩的言語の存在様式は、18 世紀的〈衣裳〉としての言語のあり方と違い、一旦ある理念なり事物を言い当てればその役目が終了するというのではなしに、言い当てたその瞬間に、その言葉そのものが、謎の厚みを帯びて、一種の〈物〉として詩人その人に向きを変えるのだと言ってよい。⁴¹

一方、Heidegger が言うように、〈言葉は存在の家 ("Die Sprache ist das Haus des Seins")〉であって見れば、そのような言語上の〈耐え抜き〉のなかで初めて—或いは別の見方をすれば、〈人間が言語の主人〉ではなくて、〈言語こそが、人間の主人〉なのであってみれば、〈世界を孕んだ〉言語が、詩人の身体に宿って初めて—一挙に真に世界は誕生するといっている。従って、そのような際に、その言語は、詩人の生を絞め出す〈言語の牢獄 (Jameson)〉などではさらさらなくて、その実、詩人の〈生〉そのものを〈孕んだ〉、いわば〈牢獄からの開放〉というベクトルを示すことになる。例えば、少年時代に Wordsworth が聴き取った朧な言葉—〈異界からの、憂鬱の音 ("an alien sound of melancholy")〉でもいい、あるいは、〈太古の大地が語る靈的言語 ("the ghostly language of the ancient earth")〉⁴² でも

⁴¹ このことを典型的に示すのは、第11巻に置かれた〈絞首台〉の挿話であろう。その一部のみ取り出してみる。

It was, in truth,

An ordinary sight, but *I should need*

Colours and words that are unknown to man

To paint *the visionary dreariness*...

(1805, XI: 307)

この日常的光景のなかで、〈人に知られていない〉〈色と言葉〉を欲する詩人が辛うじて分節しえた "the visionary dreariness" とは、その場の状況を言い当てた言葉の筈であるが、今度は、この言葉が、(詩人は何も説明していないにも拘わらず) 詩人に異様な荒涼感を誕生させるのではないか。

⁴² この "ghostly" は、Wordsworth においては、(1) 古義の、そして極めて 18 世紀的な意味である "spiritual", "religious" が生きており、同時に、(2) "frightening",

いい、そのような<未分節>の音や言語が、<分節>されざるままに、少年を襲っては、意味(シニフィエ)として結実する機会を待っている⁴³とっていいだろう。Wordsworthの詩学—<パトスの詩学>—は、そのような<音>へと身体を開き、世界の亀裂に立ち会いながら、そのことが、Heideggerの言う<静寂のざわめき>という<音なき音>としての詩人の内部から届く密かな囁きと共鳴するとき、詩人は、その世界の亀裂を修復しては、一種の<音の風景("soundscape")>を生誕せしめるのである。そのような時、不気味な<騒音("din")>は、"sweet melody"と化しては、未来への希望をも生み出すことになる。詩人の心は、言うならば、<反響する部屋("the echoing chamber")>といった装いを帯びることになるのであるが、このような事情を更に敷衍しておこう。

そのような時、詩人の"psycho-drama"の道筋は、どのような軌跡をえがくであろうか。恐らく、威圧的な風景を前にして、詩人は、等しく圧倒するイメージの増殖に襲われながら、T. S. Eliotが言うように、背後から届いてくる<音・声>というものを無気味な<荷物("the burden")>⁴⁴として、当初は経験するであろう。詩作は一種の<悪魔払い>の儀式という面影を呈することになる。Eliotは続ける。

…he is haunted by a demon, a demon against which he feels powerless, because in its first manifestation it has no face, no name, nothing; and the words, the poem he makes, are a kind of form of *exorcism* of this demon.⁴⁵

"deathly"という別の意味をも含んでいるのであるし、そればかりではなく、*OED*が掲載する"ghost"の多くの意味[聖書の意味をも含めて]が一挙に集合している。恐らく、Wordsworthが<溺死人>を形容する"ghastly"["the ghastly face" (1805, V: 472)]も、似たような多義性を持つだろう。

⁴³Lacanの言語論と、Heideggerのその類似性を指摘されるのは、石澤誠一氏であり、重要な指摘と言っていいだろう。氏は、上述のようなHeideggerのロゴス論に、Lacanの言うシニフィアの生成現場を見ておられる。(石澤, 440)

⁴⁴"He is oppressed by a *burden* which he must bring to birth in order to obtain it." (T. S. Eliot, "The Three Voices of Poetry" in Eliot, 1979, 99)

⁴⁵(彼は、悪魔に憑依されている。その悪魔を前にして、彼は無力を感じる。なぜなら、

「この<儀式>が完遂する為には、それは、正しい言葉を正しい秩序の配列へと変形すること("to transform [it] into an arrangement of the right words in the right order)"]⁴⁶とされる。<受肉>の瞬間とは、相対立する様々な要素がそれぞれにところをえながら、<正しい>詩的言語に宿っては、そこから言語そのものが生身の肉体を帯びることに他ならない。Wordsworthが、湖水地方の田舎人の使う日常語を"a far more philosophical language"⁴⁷として称揚しながら、それを己れの詩学の基本原理として据えたときに、彼の<悪魔払い>は、そのような"eclect"としての<公共言語("langue")>⁴⁸によってその悪魔を名付け得たとき、そして、そのような言語によって、<正しい>言葉とその配列を完遂したときに達成されるのであるだろう。彼の言う、一見落ち着きのない、<最も哲学的な言語>という表現は、人に生きる勇気を与え、同時に世界に生命を与え返す(その意味でHeideggerの<存在>を宿す)、生きた力としての言語であるという信念が言わしめたものであるだろうが、その意味で、彼の言う、世界を誕生させる言語の本質とは、言語が、ある事物を切り取るだけでなく、同時にその事物を押し開き、そこからその事物の生命を捕らえ返し、死んだ物理的対象としての<もの>を蘇らせるのだと言ってよい。従って、この時には、切り取ることで、切り捨てられた部分が消滅するということではなしに、肝要な点は、切り取られた部分が、余計にその存在を示してきては、名状しがたい<力>として詩人を圧倒するのであると言っていいだろう。そのとき言語は、世界との<有縁性>を維持しながら、その背後に不可視

その最初の現れにおいては、彼には顔もなく、名前もなく、無であるからだ。そして、言葉、即ち彼の作る詩は、この悪魔の、一種の悪魔払いという形式なのだ。) T. S. Eliot, *ibid.*

⁴⁶*ibid.*, 97

⁴⁷Wordsworth, "Preface: 1802", Michael Mason, 61

⁴⁸「身内意識、親類縁者と親しい数人の小グループ意識に触れ、<恐らくはこの身内>は自分たちのエコレクトを所有し、少なくともその一部が彼の詩に姿を現しているはずだ。Sykes Daviesは、eclectを方言(dialect)と個人言語(idiolect)の中間の意味合い、つまり、小さい一体化したグループの特色ある言葉という意味で用いている。」(J. ベイト, 147。)なお、Wordsworthに似通った<方言論>は、やはりHeidegger("Sprache und Heimat" in Heidegger, Band 13, 155ff.)が書いていて、そこでは、方言が<存在>を庇護する質の言葉として称揚されている。

とも言うべき奥深い〈翳〉を宿しては、今度はこの〈翳〉の部分が、更に意味深いシニフィアンとなって、詩人を襲うことになるのだ。このような事態を、彼は、彼の詩集に遍在する言葉、"power" とか、"spirit" とか名付けては⁴⁹ 祝福しつつ、恐れ慄くのであって、従って、それらは "digital" 式の辞書の定義には収まりきれない、豊かな曖昧さを持つことになるのである。そこでは、言語そのものが、大きな亀裂を持つと同時に、世界と連携する、信頼すべき連続性 (Heidegger の言う〈言語の立面図〉) を持つことになるのだ。非連続の中の連続。

このように、Wordsworth にとって、単に一つの単語を取っただけでも、前に述べたように、まるで〈蠟燭〉のような立体的厚みをもっていること、そして、言葉が己れの内部に〈亀裂〉を保ちながらも、その亀裂を連結しては、再び、連続性を獲得するに至ること、そのようなことが言えると思う。極めて図像性の強い感覚的な意味合いから、その感覚性を捨象するような、比喩的意味合いまでも覆い包みながら、決してその図像性を失わない言語、というより、"iconicity" と "symbolicity" の対峙・緊張のなかで、それぞれの方向へと離反してゆく力動性が、辛うじて均衡を保ったときにその十全たる意味を發揮する言語、それが、Wordsworth の詩的言語の特質であると思われる。要するに、この言語は、平面的なのではなく、立体的あり方をしていて、例えどの一部を切り取っても、その都度一回きりに、意味分節の磁場として成立するだけではなくて、更に自己の前面と背後には豊かな "the unsaid" の領域 (未だ語られざる=今後、語る可能性を秘めた領域) を生成せしめるあり方をしているだろう。

ここで、Tilottama Rajan が、Derrida と区別して、Heidegger の特質を語る文章を見てみると、それは、Wordsworth の詩的姿勢をも暗示していると考えられないか。

⁴⁹ 従って、Wordsworth の〈霊〉とは、キリスト教の神のように、人に先立って、人から距離を置いて遍在するような存在ではなく、詩人の感受性が、自然との交歓の際に、己れの生命エネルギーと触れ合う瞬間に分泌する〈力〉のようなものであり、〈土地〉と〈時間〉に密接に絡み合っては、〈土地霊 ("Genius Loci") 〉というあり方を示す。

While Heidegger does not take a logocentric view of language, he looks on it *constructively* as a "rending that divides and gathers...and joins the rift of the difference."⁵⁰

私たちが世界を見る際の常識とさえ言える、幾何学的遠近法をベースにした 18 世紀〈表象〉空間を解体することは至難の業かもしれない。Wordsworth の〈目〉は、このような世界のなかに幾つもの〈亀裂〉を見る。言語そのものにも、〈亀裂〉が施されているのを感じ取る。あるいは、もし〈亀裂〉がなければ、あえて〈亀裂〉を入れる。そして、その〈亀裂〉を貫いて一条の〈光〉が差し込んだり、別の時には、様々な音色の〈音=音楽〉が届いてくる。しかし、解体した空間を、いかに修復するのか。ここに、Wordsworth にとっての難題と、彼の英雄的冒険の実質があるだろう。引用文で、特に〈建設的に ("constructively") 〉と語られている事項を磁場としながら、Wordsworth のそのような〈言語〉の営みを見極めること—それが、この 21 世紀という〈自然〉の瀕死状態の中に生を営みながら、Wordsworth という詩人を紐解く私たちに突きつけられる緊急の課題であるような気もするのだし、それが、前回からの変わらぬ私の関心ごとである。

ここで話題を元に戻そう。Heidegger の語る〈存在〉の声、〈良心の呼びかけ ("Gewissensruf") 〉は、不気味な多義性を抱えながら詩人を急襲するのであるが、それは振り返るに、Rilke 的に言えば、自然が人間に委ねる〈委託〉なのであった。例えば、前の引用文で私がイタリックを施した "ghostly" という言葉も、その多義性をたっぷりと抱えながら、詩人を急襲し、彼の生身に受肉されるのを待っているのであって、それが、Wordsworth に典型的に伺われる、〈見ること〉というトポスを背後から支えるもう一つの〈聞くこと〉というトポスの実質である。そして、そのような少年時代の経験を書き留める成人した詩人の実体は、書きながら、その実、かつて聴いたそれらの言葉に聞き入っているとってよい。名高い一節をあげておこう。

⁵⁰ 「ハイデガーは、ロゴス中心主義言語観を受け入れない一方で、それを、〈差異の裂け目を分割し、取り集め、結合させる引き裂き〉として、構成的に見る。」(T. Rajan, 204)

Grēat hópes wēre mīne:

Mý ówn vóice chéared mē, ánd, fār móre, thē mīnd's

Ínternāl échō óf thē ìmpérféct sóund—

Tō bóth Ī lístenēd, dráwīng fróm thēm bóth

Ā chéarfúl cónfídence ĭn thǐngs tō cóme. (1805, I: 63-7)

(大きな希望がぼくのものだった。/ 自分の声が、自分を元気づけ、更に、心の/ 不完全な音の内的反響はそれよりもっと元気づけた。/ ぼくは両方に耳を傾け、その両者から、/ 来るべき事物に対する陽気な信頼を引き出したのだ。)

Wordsworth にとって、書くことは、聞くことなのだ。一方で、Heidegger は「聴く ("Hören")」>ことは、更に、「属する ("Gehören")」>ことである⁵¹と説明するが、Wordsworth の道のりは、分断されていた世界＝自然との関係を、聞きながら、そして書きながら、回復しては、再びその世界に「属する」>ことの出来る瞬間、そのような絶対的とも言える瞬間—それは、「存在の性起」という「故郷回帰」>の希求で貫かれているのであって、そのことを言語的に言い換えれば、よそよそしい、単なる「もの ("things")」>に過ぎなかった言語が、詩人の内部で「反復 ("repetition")」>と「重複 ("tautology")」>を繰り返しながら、「霊的な言葉」へと反転しては、隠されていたものが新たな意義を担って「開示 ("unconcealment)」>される瞬間への希求と言うのと等しいだろう。真に、「詩歌 ("Gesang")」>は、Rilke の言うように、単なる叙情的独言なのではなくて、「現存在 ("Dasein")」>そのものであって、そこ ("da") へと開かれる「もの」>的存在なのだ。本論で、後に中心的磁場となるであろう "hang" なる一語が、その恰好のお手本であるが、それが、基本的な意味で、

⁵¹Heidegger を咀嚼する Jonathan Rée から引いておく。

The German language suggests that hearing or hearkening is related to belonging (hören/ gehören); and, in Latin, obedience (ob-audire) appears as a kind of listening. (*I See a Voice*, 53)

また、Heidegger の「聞く」というトポスを巡って、熱論を行うのは、Derrida (『ハイデガーの耳』, デリダ, 2003, II. 177-249) であるが、今は立ち入らない。

常に「言語の欠陥 ("the deficiencies of language")」>現象に直面せざるを得ない Wordsworth という「半透明」な「窓」の、「透明性」への願望と重ねあわせられるのである。

ここまで語れば、それが「記憶」に基づく Wordsworth の詩学の中心構図であることが頷けるのであるし、そしてそれが、私の把握する Wordsworth の「反響 ("echo")」>構造の構図でもあり、その構図の中から、「もう一つの」>「自叙伝」>が生成してくるのが分かる。「視覚」>が捉えた「映像」>が、「残像 ("after-image")」>として創造的機能を担う一方で、同時に、「聴覚」>が把握した「音」>が、反響を繰り返すなかで、「音楽」>として意味を分節する、ということではあって、その時に、それらが、訪れた「詩的言語」>に拘われながら「表象」>の領域として成立するとき、過去をたっぷりと覆い包みながら、同時に未来への確かな信頼に裏打ちされた「広大な眺望 ("the vast prospect")」>⁵²と化した「現在の私」>が生成する。「この風景は私である」というメタフォリックな定式の成立。そこでは、「キリストは光である」というメタファーが、キリストの見方を変えるだけでなく、光そのものの見方も変えるように、風景が新たな意味を獲得すると同時に、書く私も新たな自己認識を獲得するといった二重の行程が果たされるというのが肝要な点であり、「廃墟としての私」>は、その廃墟を磁場としながら、私という "prospect" 拡大の試みを行って行く—それが、書くことで「自己を生成していく」という、Wordsworth の「もう一つの」>「自叙伝」>の実質であるだろう。⁵³

「言語は世界を孕む」>「言語は存在である」>、このように主張してきた私であるが、そのことは、斧谷氏の Heidegger 言語論の中心テーマでもあった。前回の拙論からの連関ということで、更に敷衍することになるのだけれど、恐

⁵² "the vast prospect"については、補注(A)参照。

⁵³ この「自叙伝」>は、「幼少期→Cambridge→フランス革命→成人」といった "chronological order" に焦点があるのではなく、それらに「判断停止」>を施しながら、「自然」>とのそのような交流にそれがある。その意味で、Heidegger が「始め (Beginn)」>と「元初 (Anfang)」>の差異を強調して指摘する際の、この「元初」>に基づく「自叙伝」>と言っている。「元初、根源は、出来事において初めて現れ出て、その出来事が終わるときようやくその全き姿を現すのである。」(Heidegger, 1995, 6)

らく、上述のような言語が孕む存在感については、Saussure 派の〈恣意性〉〈差異〉の考え方では把握できないのではないかと思われるのだ。当の斧谷氏（実は、前段の論旨も氏の導きがある）は、Saussure の言語観を "digital" 志向と見、Heidegger のそれを "analogue" 志向と把握されて、後者の言語観の要点を以下の三つ（それだけではない⁵⁴のだが、さしあたりこの三つで足りる）の項目に纏められている。

- (1) 言葉には〈翳〉がある。例えば、〈夜〉は黄昏から夜明けまでを覆うという幅があり、いわば、〈夜〉は〈昼〉を孕んでいる。その逆も、真なり。〈綺麗は汚い、汚いは綺麗 (Macbeth) 〉のよう。
- (2) 言葉は〈雰囲気〉の同じものを集める。
- (3) 言葉は〈世界〉を孕む。

これは、Wordsworth と限らず、一流詩人すべてに共通する〈詩的言語〉観であることに間違いはなく、詩を読む私たちに、確実に多くのものを教えてくれる観点である。例えば、現代 Wordsworth 批評の大方が、Saussure の "digital" 式に世界を切り取る〈分節〉理論に全般的信頼を寄せながら、〈有縁性の幻想 ("the illusion of referentiality") 〉 (De Man) という合言葉のもとで、Wordsworth における〈世界からの離反〉という方向に興味を示す傾向にあるなかで、もう一度 Heidegger (及び、後期 Merleau-Ponty) に立ち返れば、そのほうが却って Wordsworth という詩人の本質が新たに立ち上がってくるのではないか、これらの哲学者の興味はひとえに〈世界との有縁性

⁵⁴ 斧谷氏の Heidegger 言語論の本領は、上記に加えて、更に次の三つの理念を検証するところにある。そして、西脇順三郎詩の究極の解読も、そこで果たされているが、詩を読む私たちに示唆するところの多大な観点であり、後続の拙論でも、文章の背後にはその氏の導きがある。

- (4) 言葉は響きあう一言葉のシンフォニー
- (5) 言葉は底なしの深淵である一言葉の魅惑と恐怖
- (6) 言葉は歴史的途上にある一理念としての言葉 (159-247)

("referentiality") 〉という、その一点に置かれているからであり、その〈接合 ("connection"="Bezug") 〉⁵⁵ の働きを、何よりも "analogue" 的に世界の〈量 ("voluminosity") 〉⁵⁶ を繋ぎ止める〈詩的言語〉に置いたからである。

この章の最後に、そのような詩的言語論を展開する極め付きの一節に言及しておくことにする。Wordsworth は、*The Prelude* (1805) 第五巻の末尾において、Shakespeare と Milton という "the labourers divine" の作品の中に、"the great Nature" が存在することを発見し、歓喜する一節を置いている (ll. 608-19) のであるが、彼らと同列に伍する "mighty poet" へと転身すべき信条を、下記のように結んでいる。この一節が余りにも驚くべき突然さで出現したようだと語るのは、Jonathan Wordsworth⁵⁷ であるが、唐突な感のするこの唐突さこそは、第五巻が次第に現実から遊離して、Saussure 的〈恣意性〉の言語観、あるいは Wordsworth の恐れる〈独我論 ("solipsism") 〉へと横滑りするといった危惧の念から、再び言語が大地に根ざす力であることを感得する、彼の "shock-tactics" がなさしめたものであると言えるかもしれない。一見難

⁵⁵ Heidegger は、この〈接合〉なる語を基本的語彙にした詩人を Rilke の中にみて次のように言っている。

"The word *Bezug* is a basic word in Rilke's valid poetry, and occurs in such combinations as 'the pure *Bezug*', 'the whole', 'the real', 'the clearest *Bezug*', or 'the other *Bezug*'. ("What are Poets for?", 105)

この "Bezug" を英語の "connected-ness" に置き換えれば、例えば "Tintern Abbey Lines" その他、Wordsworth その人の営みをも言い当てている。例えば、

Once again

Do I behold these steep and lofty cliffs,
Which on a wild secluded scene impress
Thoughts of more deep seclusion; and connect

The landscape with the quiet of the sky. ("Tintern Abbey", 4-8)

"impress", "connect" の動作の主体が、詩人ではなくて、"these steep and lofty cliffs" であることに注意しよう。そこでは、自然と〈私〉の〈連接〉が果たされ、その上で〈私〉の触覚が把握する、鳥瞰的な〈視〉のあり方が言われているようだ。

⁵⁶ この〈世界の voluminosity〉という表現については、M. Merleau-Ponty の良き翻訳者である滝浦静雄・木田元両氏による解説が参考になる。Merleau-Ponty の原語は、"Voluminosité" であって、〈世界が、単なる観念的表象である場合に考えられるような平面的なものではなく、厚みや奥行きなどをもっているということの意味する。〉 (『眼と精神』, 332)

⁵⁷ J. Wordsworth, 1988, 203

解な一節であるが、その原因は、これが抽象的・論弁的な詩論ではなくて、これ自体が一個の詩（その意味で、"meta-poetry"）として、豊かに世界を孕んでいるからに他ならない。

Visionary power

Attends the motions of the winds

*Embodied*⁵⁸ in the mystery of words;

There *the darkness* makes abode, and all the host

Of shadowy things do work their changes there

As in a mansion *like* their proper home.

Even forms and substances are circumfused

By that transparent veil⁵⁹ with light divine,

And through the turnings intricate of verse

Present themselves as objects recognized

In flashes, and with a glory scarce their own. (1805, V: 619-29)

(ヴィジョンを見る力は/ 風の動きに付き従い/ 言葉の神秘の中で受肉される。/ ここでは、暗闇が住処を作り、臃な事物の/ 全ての群れが、そこで、転身を遂げている/ 彼らに相応しい家のような邸宅の中にいるかのように。/ 形体と実体が、まさに、その透明なヴェールによって/ 聖なる光に、取り巻かれながら覆われている。/ そして、詩の入り組んだ展開を通して、/ 閃光の中で認識され、彼ら自身のものではない/ 栄光を伴った物として、己れを提示するのだ。)

ここで詩人は、＜言葉の神秘 ("the mystery of words")＞の前に畏怖の念を抱きながらも、言葉が18世紀のように、単なる平面的・透明な表象機能を果た

⁵⁸ この"embody"は、Wordsworthらしき曖昧さを含んでいるのであるが、ほとんど"incarnate"と同義語として使われているようだ。

⁵⁹ この曖昧な表現、＜透明なヴェール ("that transparent veil")＞、これが、Wordsworthの＜半透明 ("translucency")＞が行き着く究極の＜半透明＞ (=透明に近い半透明) なのであろう。

すようなことを語るのではなくて、それが、＜翳＞と＜光＞を同居させながら垂直的な厚みを持った立体的構造をなして、そのどの各部分拾い上げても、それぞれがある＜生きた力＞を発しながら、全体的統一を成していること、そのことを言祝いで歓喜の声を発しているのだ。言語は、ある時は＜字義どおり ("literariness")＞の意味を担うかと思うと、ある時は、＜比喩的 ("tropological")＞な意味を担いながら、それらが融合・一体化しては、世界の固有性を誕生させる。文中6行目にある、一見不安定で意味の定まらない感じの、異様な"double simile" ("As...like...")が語るのも、言葉の持つ二重の＜移し変え ("to turn")＞であり、＜比喩 ("trope"="to turn")＞的な意味が、もう一度転回 ("to turn")しては、第三の＜固有の住処 ("proper home")＞を形成し、己れの財産・特性 ("property", "propriety")となすということなのだ。こうして、世界は、＜運ばれ ("to be carried")＞て、更に運ばれた言葉が比喩的領域に侵入しては、「両者の混同と差異から立ち現れる寓意的な緊張状態」⁶⁰によって成立する（＜暗喩 ("metaphor"="to carry")＞としての世界）。5行目の＜"There the darkness makes abode"＞を取り上げて見よう。ここでWordsworthは、常識とは違い、＜暗闇＞の中に言葉が住み着くということではなしに、逆に言葉の中に、＜暗闇＞が住処を作ると言っているのであって、それは裏を返せば、言葉が空間を押し開くというのに等しいのであるが、そこで誕生した言葉が、今度は、例えば、妖精の夜の舞踊のように、その設定された暗闇の中で転身を繰り返しながら、嬉々として戯れているのを、私たちは＜見る＞ことが出来るではないか。それは、遂に言葉が、詩人に到達した瞬間の別名であり、＜受肉＞の瞬間以外の何者であろうか。

こうして、言葉とは、Merleau-Pontyの言う、外と内の＜界面＞をなす人間の身体と等しく、生身の、物質的厚みを持った＜もの ("objects")＞であって、それが＜詩の複雑に込み入った屈曲 ("turnings"=比喩的表現)＞の中から、＜彼ら自身のものではない栄光 ("a glory scarce their own")＞を発しては、世界を新たな光で庇護するのである。その際に、Wordsworthにとって、

⁶⁰ アガンベン、1998、223

緊急の課題であった点、即ち、そのような言葉が、公共的言語システム ("symbolicity") という論理構造の中に進入しては、言葉が本来持っていた <物質性><図像性 ("iconicity")> 言い換えれば、<世界との有縁性> という側面を喪失するのではないかという不安も、以下に語られるようにして、払拭されるのだ。

Even forms and substances are circumfused

By that transparent veil with light divine.

心に刻まれた外界の <形象 = 形体 ("forms")> は、現実の実体ある <物質 ("substances")> との密接な関係性を詩 = 言葉の中で樹立しながら、その関係性のなかで十全たる姿を発揮する。その際に、そのような物質を持つ物質性は、物質性を喪失するというのではなしに、その純度が高められた上で、霊的な意味を発揮するのだと言っていい。そのときに、詩は、<透明な薄布> となり <聖なる光> でそれらを保護しては、丁度半透明の窓を照らす光が、その窓の上で豊かに光を誕生させ、それを拡散させては世界を新たな色彩で覆うようにして、新たな意味を世界に纏わせる。実に、それが Wordsworth の <窓> の実質であり、彼の中心的表象観—<半透明の窓> を設立する <受肉 (ここでは、"embodiment")> の言語—の構図をも語ってくれるのである。いずれにしても、ここで、Wordsworth は、詩人の心 ("visionary power") と、自然 ("winds") と、言語 ("words") との密接な交流が、網目模様 ("texture" = "text") を織り成しながら、その現場で、言語そのものが、より高次の現実を生み出す過程を高らかに歌いあげていると言えるだろう。

<Excursus I: 詩的言語, De Man, Heidegger>

本論の 19 ページにおいて言及した、Wordsworth の見る <花> の <現れ ("Ereignis")> に関して少々補足しておくのもいいだろう。そのような事態を呼び招くためには、それを見る私の意識の転換を契機とすることは言うまでもない。そのような時の <花> のあ

りようは、その <花> を眼差す私自身がいったん <私-性> を放棄し、万物の生命と一体化するような、いわば絶対的境地において誕生する <花-性> と言ってもいい。そのことを、我が西脇順三郎は、あくまでも、現世の時間を意識するこの <私> に置きながら、

永遠は瞬間の中にしか
啓示されないと意識するとき
黄色い水仙をもつ指先が
ふるえる

(「アポカリプス」417-18)

と歌うのであるが、そのときの私の意識のありようも、それと同工異曲であり、本論の主題である <創造的裂開> の現場に立ち会う詩人の存在の仕方をつぶさに語ってくれている。同じように、Keats が <人間の生より短命な "nightingale" を、<不滅の鳥 ("immortal Bird")> と形容したことを、<論理的短絡性> として D. H. Lawrence と共になじるのではなく、その詩には、<瞬間のなかにしか啓示されない "nightingale-ness"> を触発された詩人の、西脇詩が語る <指先のふるえ> が描かれていることを直観することが大事である。言い換えれば、Blake の格言めいた一行が語る、<永遠は、時間の産物に恋をしている ("Eternity is in love with the productions of time." *Marriage of Heaven and Hell*)> 事態の前に <宙吊り> になった <私> がそこに誕生しているのだ。詩的言語は、恐らくその <宙吊り> 状態の中に介入しては、<もの> の <現われ> を呼び招きながら、その <もの> をしっかりと己れの中に繋ぎ止めると言える。また、言葉による <物> (ここでは <花>) の現前に関して、Stéphane Mallarmé の名高い言葉も参考にしておいていだろう。

I say: a flower! and outside the oblivion to which my voice relegates any shape, in so far as it is something other than the calyx, there arises musically, as the very idea and delicate, the one absent from every bouquet. ("Crisis in Poetry", 1982, 76)

また、Rilke を論じる塚越 敏氏『リルケとヴァレリー』(1994) は、そのような言語について、Rilke から借りて <魔術的な呼びかけ ("magischer Anruf")> と把握されては、

「言語 ("Sprache") では、その等価物をつねに他の言葉で言い換える ("umschreiben") しか表せないのです—もっとも言語が、その魔術的な呼びかけで <存在 ("Da-Sein")> のいっそう秘められた顔を、一篇の詩の空間のなかで、私たちにむいたままになるよう、ときとして成功すればのことですが。(翻訳は、塚越氏)」

という Rilke の言葉に関連して、次のように述べておられる。

詩的言語は「魔術的な呼びかけ」で、背後の不在に〈沈黙せる等価物〉を可視化するのだ。こうした詩的言語でこそ、不在の夜空に〈純粋な関連〉に担われた星座(形象)を輝かす詩が誕生するのである。(以上, 166-67)

このように、詩的言語はその〈魔術的な呼びかけ〉でもって、〈ここ〉と〈いま〉という刹那に、豊かな世界(ここでは、〈花〉そのものと、この〈花〉によって可視化される不可視の領域、そしてその現場に立ち会う〈私〉)の生成を可能ならしめると言っているだろう。

そのような事態を瞑想しながら、私はここで、De Man と Heidegger の言語論を巡って、少し滞留してみたい。De Man ("Intentional Structure of the Romantic Image", 1984) と、Heidegger ("The Nature of Language", 1971) は共に、言葉とイメージの本質を巡って、Friedrich Hölderlin の "Brot and Wein" (= "Bread and Wine") における第五スタンザを考察の題材としているのだが、そこで論じられることが端的に、De Man 的 "deconstruction" の姿勢と、Heidegger 〈存在論〉の距離を示唆している。

…nun aber nennt er sein Liebstes,

Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, *entstehen*.

(…今や、彼は最も貴重な所有物に、名前を与える。今や、今や、そのためには、彼は、言葉が、花のように生じるのを見なければならぬ。)

(引用は、De Man, 2, Heidegger, 99-100)

ここに De Man は、言語に対する一種の〈幻想〉を読み取りながら、〈立ち現れる ("entstehen")〉ことを本質とする〈花〉と、〈言葉〉の存在論的差異を強調し、自然の事物の生成過程を模倣しようと試みるロマン派の "metaphor" は、その感覚的な喚起力を研ぎ澄ませて行けばゆくほど、「〈意識〉は己れ自身だけで、そして己れのためのみ存在する (p. 16)」傾向になるがゆえに、当の自然から益々乖離してゆかざるを得ない運命(恐らく、これを、G. Hartman は、"the Apocalypse of Nature" と名づける)を、特に Wordsworth, Rousseau, Hölderlin の詩に見取っている。このようなディレンマは、ことロマン派詩人と限らず、言語を営む人間すべてが直面する事態を言い当てているのだけれど、果たして人間は、〈文化〉的営みにおいて、遂に言語によっては、〈自然〉を言い当てることは出来ないものなのか。その袋小路からの脱出口こそ、後期 Heidegger の〈詩的言語〉に託した夢であった。Heidegger にあっては、言語こそが、〈存在の家 ("the house of Being")〉という役割を果たし、〈世界〉と〈大地〉を親しみの中に入れて、その固有の本質を顕現せしめるものであった。Heidegger を擁護する Jonathan Bate によれば、Heidegger の答えは、「詩と呼ばれる特殊な "writing" が存在し、それは〈大地を語る ("to speak the earth")〉特別な力を持つものであり、詩こ

そが、そのまま〈大地の歌〉である」ということである。(Bate, 2000, 251)

Hölderlin を読む Heidegger の当該個所では、詩人 G. Benn への反論という体裁で、彼は次のように述べている。

"Words, like flowers": that is not a "break in the vision" but the awakening of the largest view;…When the word is called the mouth's flower and its blossom, *we hear the sound of language rising like the earth*. From whence? From Saying in which it comes to pass that World is made to appear. The sound rising out in the resounding assembly call which, open to the Open, makes World appear in all things." (100-101)

Heidegger においては、〈言葉〉は単なる "metaphor" ではなくて、文字通り〈花〉と同じように〈たち現れる ("entstehen")〉のである。

It would mean that *we stay bogged down in metaphysics* if we were to take the name Hölderlin gives here to "words like flowers." (100)

別の個所では、彼は、詩を "projective saying" と規定し、それがただちに〈世界〉を語るさまを次のように述べている。

Projective saying is poetry: the saying of world and earth, the saying of the arena of their conflict and thus of the place of all nearness and remoteness of the gods. ("The Origin of the Work of Art", in *PLT*, 74)

De Man においては、かような言葉は、逆に世界と言葉を乖離させるものであるのに対し、Heidegger においては、世界との有縁性をより強固にするものと受け止められているといえよう。更に、Heidegger の当該個所を読む Paul Ricoeur にとっては、Heidegger の言語観が、より新たな現実を創設するための〈生きた隠喩 ("the living metaphor")〉として、捉え返されている。彼は言う。

言述の志向されるものは、述語行為を土台として、その指示対象である言語外の現実を志向する。記号は体系の内存在性において、他の記号としか関係づけられないが、言述は事物に関わる。記号は記号との差異を示す。言述は世界を指示する。(Ricoeur, 1984, 286)

死んだ隠喩が押し花の中で寝ようとするときに言語が下る坂を、詩は却って上って行くのである。真の詩とは何か。Heidegger は言う、それは「もっとも大きなヴィ

ジョンを目覚めさせ」「その根源からことばをさかのぼらせ」「世界を出現させる」ものである。さて、それこそ生きた隠喩のなすことではないか。(同上, 360)

Ricoeur はまた、聖書の〈受肉〉及び、〈啓示〉概念理解が、Heidegger 言語論において他にない趣旨のことを述べる著作(論文集)を出している(1995)が、その第一章「言語についての反省の言葉の神学への寄与」(9-31)において、(1) Saussure を始祖とする〈構造言語学〉(2) Husserl を始祖とする〈現象学的〉言語観(3) Heidegger の〈存在論〉的言語観の相違について手際よく刺激的に纏めている。そして、〈啓示〉の概念を説明するのは、Heidegger であるとし、次のように語る。

ハイデガー哲学の根本的寄与とは...記号の閉域という宇宙にとどまり、言語それ自体に先行する実存の構造の忘却をしつづけている言語理論をもってしては、何の結果ももたらさないことを示したことである。存在全体にむかって我々が開かれていることを確実にするのは、その実存の構造なのである。言語は、それが媒介でなければならぬのなら、出発点に立つことはできない。言語はそれに先行し、それを包含する実存の過程の中で生じる。この実存の過程全体が、根本的な人間の出来事として言語を可能にする。ハイデガーが『存在と時間』でたどった順序で、私に重要と思われるのは、人は言語から出発するのではなくて、言語に用達するということである。(26)

なお、De Man の〈Heidegger の、詩の読み方〉に関するもう一つの優れた論考は、"Patterns of Temporality in Hölderlin's 'Wie wenn am Feiertage...'" (1993, 50-73) である。そこで、De Man は、Hölderlin 詩を読む Heidegger の〈短絡性〉を鋭く指摘するのだが、そこに見られるのは、Harold Bloom 的な意味での〈創造的誤読〉と称してもよく、Heidegger 自身の価値を損なうものではない。

V

"*Hier ist das Säglichen Zeit, hier seine Heimat*"⁶¹

—Wordsworth の〈表象〉空間

They have into phantom passed
Of texture midway betwixt life and books.⁶²
(1805, III: 612-13)

1799年の『二部仕立て「序曲」』のなかに、〈溺死人("the drowned man")〉の挿話のすぐあとに置かれ、後の版では省かれてしまう重大な一節がある。⁶³

I might advert
To numerous accidents in flood or field,
Quarry or moor, or 'mid the winter snows,
Distresses and disasters, tragic facts
Of rural history, that impressed my mind
With *images* to which in following years
Far other feelings were attached—with *forms*
That yet exist with independent life,
And, like their *archetypes*, *know no decay*.

("The Two-Part *Prelude* of 1799", I: 279-87)

(少し言及したいのは/ 川や野原、石切り場や荒野での/ 数々の出来事、
または、冬の雪のさなかでの/ 苦痛や、災難、田舎の歴史における/ 悲劇的事実。それらは、ぼくの心に形象を/ 刻んでは、それに後年、遙かな別の感情が加わった。/ 今も独立した生命をもって存在しては/ その

⁶¹「〈ここに〉〈言葉で言うもの〉の時がある。〈ここに〉その故郷がある。」

(Rilke, *Duino Elegies*; "the Ninth Elegy")

⁶²「彼らは、生と書物の中間の織物=テキストの幻影のなかへと行ってしまった。」

⁶³The Norton *Prelude*の編者たちの説明を記しておく。

The link passage lines 279-87 has no counterpart in later versions of *The Prelude*, but is of considerable importance. (8, n. 3)

原型と同じように、凋落を知らぬ形体を刻んだものだ。)

<数々の事件><悲劇的事実>、羅列された言葉のうち、どれを取り出しても、それらが Wordsworth の<パトスの詩学>の遠因をなしているのが頷けるのであるが、この一節が、Wordsworth の表象の本質を端的に提示しているという意味からも、重大な一節である。少年時代にかような悲劇的<出来事("accidents")>によって裂開を施された詩人の身体は、同時に二つの仕事を行うのだということを確認しよう。まず最初に、少年=詩人の身体は、なすすべもなくひたすら受動的に世界に身体を開いては、いまだ流動的なままの<形象("image")>に襲われるのであり、それは<梟を真似る少年>の<衝撃("shock")>と、心理的には等価であるだろう。この時に受けた印象が、今度は時間の経過と共に新たな感情を呼び寄せるのであるが、この側面は、あくまでも、感性的側面からの成長史を語るものであり、それは、私たち日常人の生の構成の仕方と何ら変わるところはないだろう。おそらく、この側面を、David Hartley が代表する<連想心理学>、あるいは、Locke の<暗室("camera obscura")>が語る受動的なイメージの受容の姿勢であるとしたら、Wordsworth が告げる第二の点は、それら流れ去る形象を、纏まった意味ある形体=形式("forms")へ統合する働きを、積極的に評価している点である。<独立した生命をもって存在する形体>とは、いわば、イメージの乱舞を統制し、対象と私の間接地帯にくっきりと表象される図像の領域であるだろう。⁶⁴ただ、その領域が、現実世界を捨象した上で設置される<独我論>的世界ではなく、少年に当初に印象を刻み付けた世界("their archetypes")の物質性との

⁶⁴深く立ち入ることはできないが、このような表象の要点については、先の岩城氏が、Kant を咀嚼しながら、うまく説明されている。Kant によれば、イメージの急襲を受け入れる受動性が、<感性("Sinnlichkeit")>であり、それを統一した調和ある形式へと統合するのが、<悟性=分別("Verstand")>であるが、この<悟性>は、言語・システム化するに従い当初の感性が剥奪される傾向を示す。そのとき、その両者を更に調和させる機能として、人の身体から自発的に生じる<身体図式("Schema")>をベースとする<構想力("Einbildungskraft")>が発動される。氏は、およそそのような見解を述べられる(特に、43-79)が、ロマン派詩人の<解体・構築>の想像力も、そのような"dynamicism"の上にあるのは間違いない。

緊密な緊張状態の上で成立する領域であると力説している点が重要であり、仮にそのことを典型的<ロマン派の表象空間>であると定義づければ、このような有機的統一体が、モダニズムまでを貫く一つのロマン派の伝統を形成していると言えるだろう。このような<独立した生命>を持つ彼らの表象空間は、詩人の身体の有限性と切り離せないというあり方で、逆に<永遠の生("permanent life")>を享受する。

…forms

Thật yét ěxíst with índĕpĕndĕnt lífe,

Ănd, líke thĕir árchĕtýpes, knŏw nó dĕcáy.

私たちは、ただし、上のような詩行の格調の高さを、額面どおり受け取ることができるだろうか。この一見強引なまでの論理構造には、逆に Wordsworth の不安も透けて見えるのではないだろうか。最後に置かれた異様な言葉使い、"knŏw nó dĕcáy"は、その力強い説得調のゆえに、余計にその不安を煽る感じがするのだ。言うまでもなく、というより<見た>ほうが早いのだが、その言葉の羅列には、確実に"decay"が孕まれており、Freud が夢の言語について語るのと同じ意味で、余計に<凋落>という虚無的意識が前景化してくるではないか。ここで語られる"forms"も、"independent life"も、そして、その"archetypes"も等しく、常に<凋落>を内包しているということなのだ。逆に言えば、このような<凋落=消滅>意識の中でそれらは保存され、再び姿を現すべく、不安な夜を詩人の体内で過ごすことになる。そして、同時に、そのことが、前に述べた<ロマン派の表象空間>を構成する一つの大きな要素であるのは間違いない。

ここで、このような表象観を考察する際に、T. S. Eliot の<客観的相関物("objective correlative")>の考えへと、確実に流れ込んだであろう Bergson の<形象>論を紐解いてみたい。そこで、<イメージの総体>として言及されるのが、Wordsworth の<形体("form")>に該当するであろう。

物質とは、私たちにとって、<イメージ>の総体である。そして、私た

ちは<イメージ>を、観念論者が表象と呼ぶものより勝っているが、実在論者が物と呼ぶものより劣っているもの—<物>と<表象>の中間にある存在—と解する。…私たちは、観念論と実在論が、存在と現象に分けてしまう以前の物質を考察する。(岩城, p. 43)

観念論者の語る<表象>、それはカメラが写し取る現実の映像のように対象=観念を模倣するコピーのようなものであって、私 (=主体) と対象 (=客体) という二元論の構図のなかで、対象を枯渇したイメージとして定立させるのであるとしたら、他方で、実在論者の言う<物>とは、現実中存在する山とか、川という目に見え、手に触れうる事物のことであるだろう。ロマン派詩人の言う<解体的>想像力が嘗む仕事とは、実にそれら二つの世界を解体しながら、その中間に<イメージの総体>としての、第三の表象世界を確立することであり、⁶⁵ その際に、Bergson が語る意味で、<存在と現象に分けてしまう以前の物質(それが、Heidegger の言う根源的自然 ("phusis") の意味)>にそれが連結されているという指摘が重要である。その世界は、<実在論者が物と呼ぶものよりは劣ったもの>には違いないが、そのことは、人間の理性が、或いは、肉体の目が把握できない<不可視>とも言える領域で、不可視のままに、ある時は不気味な<もの>として、ある時は<力>あるものとして、裏側から人間に接しているからに他ならない。ここに、Langer 女史の語る、<実>ではない、<虚の空間 ("the virtual space")>という表象空間の本質があるのであるが、彼女の言う、この "virtual (<"virtue") とは、<力>であり<功德>であり、更に言えば、<力天使 ("virtue")>が持つ特性⁶⁶をも内包する、豊かな

⁶⁵D. Summers が "Representation" を語る際に設定する三つのイメージ構成要素も、同じことを語っている。その要素とは、(1) a thing (2) its actual image (3) a mental image であり、それらの総体が<イメージ>として形成されるだろう。なお、Summers は、ラテン語 "Repraesentatio" に遡り、その語が "to be=praeesse=to be before" を内包すると言っている。現実との繋がりの中で成立するという、卓抜なく表象論を展開している。(Summers in Robert S. Nelson and R. Schiff, 2003, 3-19)

⁶⁶Wordsworth が "spots of time" を語る際に "virtue" なる言葉を持ち出す際に、かような属性の全てを包含させていることは銘記しておいてよい。彼にとって、"virtue" とは、実に "spirit" と同義語のはずである。

実在性であったことを思い出そう。在りようは、<物より劣った>筈の<中間的存在>が、その根底で<もの>を支えながら、<もの>の本質を顕現させるということなのだ。ここでWordsworth の語る<解体的想像力>理論を引いておこう。

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 possess, and thus enabling it to *react* upon the mind which has performed the process, like *a new existence*.⁶⁷

この Wordsworth の主張は、先の Bergson と殆ど同じ趣旨の発言であることが分かるであろう。<想像力>は、対象(実在論者の言う<もの>)に<付加的な属性を付与し>、或いは、その対象の持つ性質を<抽象>しながら、それが<新たな存在者のように>心に<反照し返す>と語られているのであって、その<形象>のありようは、この引用文のあとすぐに、Wordsworth が、<蛭取り老人>の形象に事寄せて、それを<中間的形象 ("the intermediate image")>と呼ぶことになる事態に等しいものである。即ち、この時に、<対象>と<私>とのあいだに、第三項としての<形象>が介在しては、この三者が相互に磁力を持った<もの>となっては、互いに引き寄せたり、或いは反発したりという緊張関係を形成することは間違いがないだろう。

こうして、<イメージの総体>としての表象世界は、一個の独立した<物質>として世界に君臨することになるのだが、その<物質>世界が、一種の磁

There are in our existence spots of time
Which with distinct preeminence retain

A fructifying *virtue*... ("The Two-Part *Prelude*," I: 288-90)

⁶⁷「この想像力の過程は、対象<もの>に付加的な特質を付与することによって、或いは、それが実際に所有している特質のいくらかを、その対象<もの>から抽出することによって行われるのであるが、こうして、今度は、その過程を果たした精神自身に対して、その<もの>が、<新たな存在者のように><反応し返す>ことを可能にするのだ。」(Wordsworth, "Preface to *Poems* 1815", Stephen Gill, 1984, 632)

力(=魔力?)によって緊密に接続された有機体として、同じく Langer 女史が<舞踊>の世界を言い当てた<魔法の円("the magic circle")>を構成するということは、論を待たない。W. B. Yeats が、

How can we know the dancer from the dance?

("Among School Children", 64)

と語ったとき、<踊り>は、<踊り子>の肉体が消滅する時に生成するのであるが、同時にその<踊り>は<肉体>なしには生成しないという、まさにパラドックスの上に成り立っているのであって、<形相=踊り>と<物質=踊り子>の一致を目指す芸術の志向性は、このような<虚の空間>のなかでしか誕生しないのだ。

そして、ロマン派詩人に焦点を合わせれば、例えば、Keats のオード群が、論弁的("discursive")な言語による接近を許さない、いわば<魔法の円>的存在様式を示し、恐らく幾多の美学者が、芸術家の持つ本質的な深い<美的性質>をそこに見取るとすれば、Wordsworth の "There was a Boy" 始めとする<時の諸点("the Spots of Time")>を描く優れた詩にも同じことが言えて、詩の世界では、それが T. S. Eliot の<回転する世界の静止点("the still point of the turning world")>や、Rilke の<世界内空間("Welt-innen-raum")>などに連なる質のものである一方で、絵画の世界では、Constable, Turner から、Cézanne の表象空間へと至る空間をも覆い包む態の、言ってみるなら、<俗の中の聖なる空間("natural supernaturalism")>の設定の歴史—Heidegger の<存在の歴史>—と呼ぶことも可能である詩学を樹立している。そのことは、詩と絵画では、その存在様式が全く異種(<絵画>は絶対的沈黙を、その存在条件としている)であるとはいえ、彼らはその両者を等しく貫通するような、芸術家たちの生の<志向性>の構造を把握する一方で、そこで樹立された<形象="Image", "Bild">の背後の意味ではなくて、<形象>そのものの意味の解読を果たす方向に向かう姿勢が顕著になってくる—Kant を受けて、Heidegger が多くの場所で語るように、芸術作品は、18世紀までの存在様式

(只管、その上位にある一つの真理・理念に奉仕する)ではなくなり、一個の自立した<もの>となって自己主張をしては、おのれの内で、ある種の美なり真理なりを分節するということであり、その姿勢こそは、まさしく18世紀<啓蒙主義>を脱皮するロマン派が先鋭的に自覚していたことなのであった。言い換えれば、単に<身体>を分泌する<美的>対象にとどまらず、例えば<机>や<椅子>と同じような意味での<もの>としての芸術作品の誕生と言える。或いは、詩とか絵画でなくてもいい。そのようなあり方を優れて示すものは<彫刻品>であってもいいだろう。例えば、優れた職人の手になる<精巧に作られた壺("the well-wrought urn")>が、その職人の眼と手の仕事の全体を豊かに発散させながら、今度は、その壺自体が見ている私たちへと視線を反転しては、その<もの>としての存在感をたっぷりと押し付けるありよう。作品そのものが、いわば自意識を持つのだ。そしてそのような芸術作品のあり方が、前の一節で述べた<存在>と<認識>の一致というあり方であり、<表象>の近代的な質を言い表しているのであるし、また<手段>と<目的>の一致を解く Pater の<音楽>的ありかたを示していると言えるだろう。⁶⁸ そして、Wordsworth に眼を向ければ、Mary Warnock の現象学が、Wordsworth の詩的言語のあり方を次のように語ったときも、まさしくそのような事態を言い当てているだろう。

The words "image", "form", and even "shape" and "colour", as they

⁶⁸尤も、<もの>としての<椅子>や<机>と、<もの>としての<芸術作品>を分かちものが、言うまでもなく、後者のもつ<客観的相関物>としてのあり方である。このあり方を、うまく説明するのが、Deleuze+Guattari であり、彼らは、<芸術作品>を、作家の知覚から、また感情から分泌しながら、同時に、それらから引き離されて自立する、<被知覚態>と<変容態>という二語で表している。(『哲学とは何か』1997, passim)

また、Heidegger は、存在論の立場から、<現実の椅子>よりも<絵に描かれた椅子>の方がより真実であるという趣旨のことを述べるのも、同工異曲だと言える。絵に描かれた椅子が、職人の制作する椅子よりも、更に真実からかけ離れた、<写し>の更なる<写し>として低い地位に貶められた(Plato)のであったが、<絵の椅子>という存在者の、いわば救済を図った Heidegger の思索の要となるのが、"technē"="poiesis (=詩的創造)"という key-concept であった。

appear in Wordsworth's poetry, all stand for the inner *and* the outer, and the object *and* the idea of the object...Now the image, whether *in* the world or *in* the mind, is essentially something which generates feeling. The object of the feeling or emotion is the image itself.⁶⁹

(イタリックは、Warnockのもの)

おそらく、このような言語の営みこそを、Eliotの言うく客観的相関物 ("objective correlative") >と呼べるのであって、そこでは、伝統的<形相>と<質量>といった hierarchy はなくなり、<形相>と<質量>が等式で結ばれては、言葉そのものが詩人の情感をたっぷりと析出しながら、同時に、詩人からは距離を置いて、<非個人的>なものとして、虚空に浮かんでいる。そのことは、上にWarnockが言及している言葉—"image", "form", "shape", "colour"—だけでなく、極論すれば、叙情的瞬間に発される言葉はすべてに該当すると言えるが、ここで私たちにとって肝要なことは、Wordsworthにおいて、<内>と<外>を繋ぎながら、その中間領域に<表象>空間を設立するという、彼特有の<詩的言語>の働きが示されているということである。例えば "image" なる語を私たちが、彼のテキストに発見したとき、それは、<詩人の心が抱く心的イメージ>であるのか、カメラが切り取るような<外界が押し付ける映像>であるのか、区別がつかない。恐らく、どちらでもなく、そして同時に両方であるのだ ("Of these was neither, and was both at once").⁷⁰。

ここで、Paterを解説するK. Daleyから、Wordsworthの本質を顕す言葉を引いておこう。

Pater describes Wordsworth's poetry as uniting with absolute justice

⁶⁹「ワーズワス詩に現れる "image" とか、"form" という言葉は、また、"shape" とか "colour" という言葉でさえもが、すべて<内>と<外>を、<対象>と<対象に対する観念>の両者を表している。…世界の中のものであれ、精神の中のものであれ、形象は、本質的に感情を誕生させる<もの>なのだ。感情ないし、情緒の対象は、形象そのものである。」(Warnock, 115-16)

⁷⁰1805, V: 126

the word and the idea, each in the imaginative flame becoming inseparably one with the other by that fusion of matter and form which is the characteristic of the highest poetical expression. His words are themselves thought and feeling; not eloquent or musical words merely, but that sort of creative language which carries the reality of what it depicts directly, to the consciousness.⁷¹

Wordsworthにとって、詩とは、<言葉>と<観念>が、<物質>と<形式>が、<思想>と<感情>が、融合・一体化しながら、現実を創造し、また現実を運ぶ機能を持ったものであることが語られ、Wordsworthをあちこちでなじる感のするT. S. Eliotではあるが、その彼の言い方を借りれば、その実Wordsworthの本質を突いたものであるという感否めない。彼は言う。芸術作品の中には、芸術家の生みの情緒 ("emotion") が置かれるのではなく、「現実の情緒の中にはない感情 ("feelings")」が産み出される⁷²のであって、この新たに樹立された<感情>が、今度は一種の物質的な<もの>となつては、現実を支配することになるのである。それが、彼の言うく<非個性>の意味であり、<客観的相関物>の内実であるだろう。Eliotは続ける。

But very few know when there is an expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal.⁷³

(イタリックは、Eliotのもの。)

⁷¹(ペイターは、ワーズワスを次のような詩人とみなす。絶対的正当性でもって、言葉と観念とを、それぞれ、最高の詩的表現の特徴である物質と形式の融合によって互いに分離できないようになる想像的炎のなかで、結び付けている。彼の言葉は、それ自身思想であり感情である。雄弁で音楽的であるというだけでなく、それが描く現実を直接的に意識に運ぶ質の、創造的言語である。) K. Daley, 48

⁷²"The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all." T. S. Eliot, 1980, 21

⁷³T.S.Eliot, *ibid.*, 22

Wordsworth 的に言えば、作者から切り離されて、<独立した生命を持つ"form">とは、同時に、<詩の中に生命を持つ、非個性的な><有意義なる情緒>がたつぷりと蓄えられた表象の世界と言えるだろう。Langer 女史の言葉を借りれば、詩人は、その作品のなかに、自己の感情を描くのではなくて、自己が知っている感情を描くのだ。そのとき、作品は、"permanent life"を獲得する。

しかし、この<永遠の生>とは、Wordsworth の不安と同じように、<消滅=死>という否定的な要素で構成されていることは、論を待たないだろう。それは、芸術家その人の有限性からくる意識、要するに<"art is long, life is short">というニヒリスティックな観点からであるというよりも前に、そもそも、芸術作品が持つ存在論的命運に思い至らねばならないだろう。その意味で、芸術作品が芸術家から離れて、自立した形で、一個の<もの>となれば、そのなかからある種の真理なり、美なりが開示される一方で、その芸術作品も己れの存在を常に<消滅>というベクトルの中で維持するありようを、例えば、ラスコーの壁画を瞑想する Merleau-Ponty が端的に語ってくれている。

The animals painted on the walls of Lascaux are not there in the same way as the fissures and limestone formations. But they are not *elsewhere*. Pushed forward here, held back there, held up by the wall's mass they use so adroitly, they spread around the wall without ever breaking from their elusive moorings in it. I would be at great pains to say *where* is the painting I am looking at.

(イタリックは、Merleau-Ponty)⁷⁴

これらの動物達は、<壁>が存在しなければ、誕生しなかったであろう。同時

⁷⁴「ラスコーの壁に描かれた動物達は、亀裂や石灰の形成と同じ方法でそこにあるのではない。かといって、彼らが<どこか他の場所に>いるという訳でもないのだ。こちらでは前に押し出され、あちらでは制御されながら、彼らが、さほどに器用に用いる壁の塊によって支えられながら、彼らは、その壁に謎めいた繫留を絶つこともなく、壁の周りに広がっている。私が見ている絵が<どこに>存在するかを言い当てるには、大いに骨が折れる。」(Maurice Merleau-Ponty, 2004, 296)

に、<壁>の方も、動物達が描かれなければ、十全たる姿をもった<壁>として生誕しなかったのだ。言い換えれば、これらの動物達が、<絵画>としてその姿を顕すには、<壁>という物理的存在者は、その姿を消し去らねばならないのである一方で、その<壁>がこの<絵画>を支えているのだという絶対的事実は消し難い。<壁>は、



ラスコー洞窟壁画
 (『西洋美術館』小学館, 1999, 997)

いわば、<現実>と<非現実>のあいだに浮遊し、その営みのなかで己れの姿を消去しながら、逆に<絵画>を保ち、庇護するのだと言っていい。この<壁>の方が前景化してくれば、<絵画>そのものが逆に、消去されてしまうことになるだろう。誠に、<私が見ている絵画が、何処にあるかを言うのは、大いに骨の折れること>なのだ。そこには、Heidegger が<ギリシア神殿>を論じた一節で語るように、<世界("Welt")>と<大地("Erde")>の根源的闘争("polemos")が存在するのであって、存立せしめられる芸術作品である<世界>は、常に、それを支えながら、一方で、その存在を脅かす物理的なものである<大地>との争いを行いながら、辛うじて己れを主張しているのだと言える。言うまでもなく、詩人にとっては、<絵画>に相当するものが、詩作品であり、<壁>に相当する、その存在基盤が<言語>であってみれば、その<闘争>のあり方も透けて見えるだろう。このような芸術作品の存在論的基盤に関しては、木村敏氏が、うまく言い当てておられる。

<こと>は<ことば>で言い表されたその瞬間に、<もの>的な表象による汚染を蒙らざるをえない宿命にある。あるいは、<こと>は言語化に伴う汚染を蒙ることなしには、<こと>として意識されえないのだと言うべきかもしれない。⁷⁵

⁷⁵木村, 1990, pp. 175-176. この、日本語特有の<モノ>と<コト(事, 言, 殊, 異)>が、Heidegger の<存在者>と<存在>概念と交響することに関しては、長谷川西涯氏

この言葉は、〈こと〉を Heidegger ならば〈存在〉と呼び、〈もの〉を〈存在者〉と呼ぶであろう在り方、〈ことば〉は〈もの〉として〈こと〉を汚染する一方で、それなしには〈こと〉は誕生しないという、常に詩的言語に伴う悲劇と栄光のハザマに立つ、詩人の綱渡り (Nietzsche) 的冒険を言い当てている。ロマン派の詩人の〈表象〉の世界は、〈こと〉と〈ことば〉が、〈存在〉と〈存在者〉が、それぞれに自己主張をしながら、互いに闘争しながら、それら両者によって紡がれる織物だと言っていい。

ところで、John Keats は、このような〈表象〉空間の設立に関する詩人の営みを、絶妙なる〈蜘蛛の巣〉の metaphor で次のように語る。

Now it appears to me that almost any Man may like the Spider spin from his own inwards his own airy Citadel—man should be content as few points to tip with the fine Web of his Soul and weave a *tapestry empyrean*.⁷⁶

Kubla の〈空中ドーム ("the dome in air")〉と等しく、いつ風に吹かれ解体するとも知れぬ儂い〈天上の綴れ織り〉—そのような意味で、ロマン派の表象空間は、本質的に移ろいやすい私の感覚と、これまた移ろいやすい現象の世界が、辛うじて合致した瞬間にのみ誕生する質の、極めて儂い建造物 ("airy Citadel") であること、したがって、そのような脆さ・儂さという危険性に裏打ちされてのみ生誕するような世界であることが分かるのだ。そして、誕生した作品と言えども、常に既に〈消滅〉へのベクトルの上にあるという事実。そのことを、Deconstructionist たちのように、主体の生を締め出す〈分離と転移 ("separation and dislocation")〉⁷⁷と理解し、文学的営みの〈虚無性

が詳述されている。(477-78)

⁷⁶「殆どあらゆる人間が、蜘蛛のように、己れの内部から、彼自身の空中要塞を紡ぎ出すのであると、今のぼくには、思われる。人間は、その魂の美しい織物＝蜘蛛の巣で先端を飾る、同じわずかな点で満足し、天上の綴れ織りを編まなければならないのだ。」Letter to J. H. Reynolds, 19 February 1817.

⁷⁷ この 2 語は、Jon Cook が指摘する、De Man の Wordsworth 読みの要点である。(Jon Cook, 43)

("nothingness", "indeterminacy")〉へと論点を逆転させてはならない。そのような〈虚無性〉は、その〈虚無〉そのものが磁場となって、火山のマグマのように、エネルギーを保存しながら、新たな生を誘発するものであり、そのことは、詩人その人にだけ該当するものではなく、作品そのもののあり方にも該当するものだからである。一方で、そのような場所が詩人にとって、表層の生を裏から支えるもう一つの根源的な生、いわば詩人の〈原風景〉のような重みをもって、詩人自身に反照されるといってよいのだ。そこに、詩人の身体の〈厚み〉が介在しては、そこに〈奥行き〉を付加する。言葉を代えれば、その場所のみが、詩人の〈認識〉と〈存在〉とが合致する場所であり、詩人の〈実存 ("Da-Sein")〉は、従って、他のどの場所にあるわけでもないのである。詩人の抱く〈夢想〉の本質的儂さと、現実の世界のそれが通底する一瞬、「そこに、私にとってののびきならぬ、自分の存在の根拠といってもいいような、自分が生まれる前からあるような、そのような風景が見えている、何か原風景と言える」(岩田, 111) ような場所、そこに、〈私〉なる自叙伝の主体が誕生するのである。他方で、それを描く言語表象も、〈生成〉と〈消滅〉の闘争のなかで、〈可能な崇高性に対する臍げな感覚 ("an obscure sense/ Of possible sublimity")〉と語られる、未来への予感を孕んだあり方をしているからだ。⁷⁸

前回に〈視覚〉〈言語〉〈記憶〉が〈窓〉の構造をなして、それが *The Prelude* のクロノロジカルな記述の〈自叙伝〉の構図を解体しながら、〈もうひとつの自叙伝〉を支える基本的な〈枠〉だということを素描したのであるが、この〈窓〉もそのような一種の、〈もの〉としての言語作品の別名なのである。そして、ここで忘れてはならないことは、このように〈言語〉で〈枠入れ〉した世界は、その表象空間に新たな風景を誕生させるのであるけれど、それと同時に、というよりその瞬間には、そういう形で誕生する新たな風景が、今度は、

⁷⁸ そして最近の Wordsworth 批評家が一様に指摘する、彼の詩における〈終末的 ("apocalyptic")〉ムードは、実は、ここに起因するだろう。Heidegger にとって、時間の根源的意味が結実するのは現在ではなく〈未来〉であるとするならば、同じことが Wordsworth にも言える。彼は、哲学者とは違い、詩的表象の領域に未来を封じ込めるがゆえに、時間の経過と共に、その〈未来〉が〈死者〉となり不気味な様相を呈しては、同時に、意味に満ちた新たな〈未来〉を招き寄せるのだ。

余計に<眼に見えない>世界を背後に誕生させるということである。そして、その世界は、宗教の説く<彼岸>でも、オカルト的<異界>でもなく、また神秘主義者の言う<超越的世界>などではなくて、この<日常>に潜む<非日常>とでも言ってよい、極めて現世的な世界(現象学では、この世界への超越を、"transcendentalism"と呼ぶ)⁷⁹であって、ロマン派にお馴染みの<言表不可能性("the ineffable")>という語彙が語っているのも、このような領域を指していることは間違いない。Wordsworthにとっては、現実の可視的風景が、しかもその背後ではなくて、目に見える表面("surface")こそが、生命体のように流動的なエネルギーを分泌しては、豊かなシニフィアンをもって襲い掛かるのであったことを思い出しておこう。一例を挙げる。

…ye[=自然の霊] through many a year

⁷⁹ 三木純子氏(177)は、G. Wohlfartを引き合いにだし、このような表象の<現世>志向、この世界への<超越>の本質についておられる。

宗教的な啓示が超時間的な<彼岸>に向かうものであるならば、形象は、<此岸>と<今>に向かって超越を成し遂げる、特殊な啓示である一形象の経験は、我々の生の感覚に基礎をおき、しかしながら、日常の営みから屹立し、それゆえに、逆に生の深層に強烈に響き返す力を持つ。

Wordsworthにおいては、しばしば、<彼岸>への志向はいつでも、<"blocking", "obstruction">によって閉鎖され、従って彼の"Epiphany"志向は、常に既に"Non-Epiphany"であるという見方(Paul H. Fry, 1992, pp. 3-19)は、三木氏の説得に耳を貸さねばならないだろう。Fryは、Wordsworthの<驚愕("surprise")>現象を、CowperやRadcliffのそれが<世界>への見通し("a new horizon")を開示するのに対し、彼の場合は、<道を塞いでしまう("to throw a barrier across the path")>ことをその特質として取り上げ、次のように語っている。"[The surprise is] simply to intensify the experience of being on the path itself, radically undermining the before-and-after structure on which epiphany had traditionally depended." (7) 彼の言うWordsworthの本質は、たしかに言われているとおりであるけれど、例えばJoyceの"epiphany"に繋がる質の、<もの>の顕現を目指す、それが、"the Romantic epiphany"の本質ではなかったか。いわば<現世>の内に、<新たな地平>が開かれるのであって、三木氏の言うような意味で、Wordsworthは、<此岸>と<今>に<顕現>を見ているというほうが正しい。少年Wordsworthが直面して当惑した<存在の未知の様式("unknown mode of being")>(1805, I: 421)という表現が、その<潜在態><不可視>としての世界の可能性を言い当てている。ここで語られる"being"とは、<存在者("being")>と<存在("Being")>の中間を浮遊する"ambiguous"な言葉であり、しかも、<曖昧>でありながら両者を包含しているだろう。"unknown"という様式が、"known"へと転換するとき、世界は<実現>されるのであるが、その瞬間は同時に、更なる"unknown"の領域を生み出す瞬間でもあることが重要である。

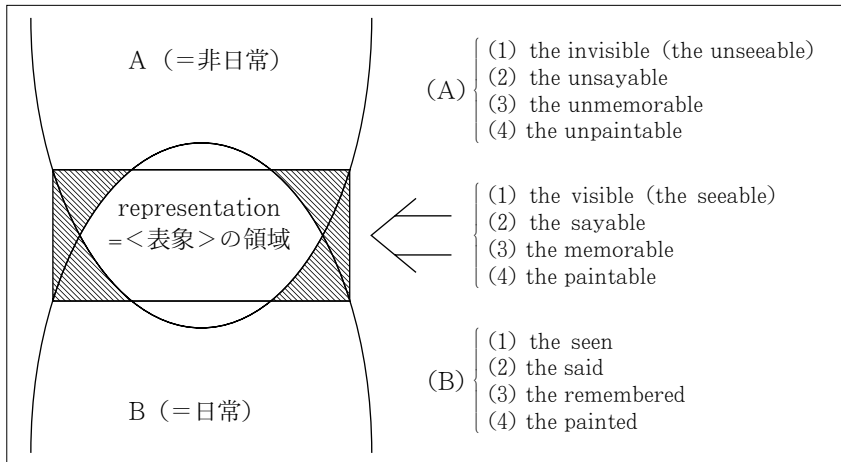
Haunting me thus among my boyish sports,
On caves and trees, upon the woods and hills,
Impressed upon all forms the characters
Of danger or desire, and thus did make
The surface of the universal earth
With triumph and delight, and hope and fear,
Work like a sea? (1805, I: 494-501)
(汝たちは、多くの歳月を通して、/ 洞窟や、木々、森や丘における/ ぼくという少年に遊びの中で、かようにぼくを襲っては、/ あらゆる形体に危険と欲望の / 文字を刻んだ、そして、普遍的な大地の/ 表面を、勝利と快樂と、/ 希望と恐怖で、海のように活動させたのだ。)

<不可視のもの>は、この<可視的なもの>の表面にくっ付いている。逆に言えば、この<可視性>は、<不可視性>に裏打ちされて<可視性>を全うすると言えるのであって、言ってみるなら、この<不可視>の世界とは、要するに、Heidggerの<存在>、Merleau-Pontyの<不可視(the Invisible)>と等しく、顕在態としての世界を背後で支える、潜在態・可能態としての世界である。そのようにして世界は地平を拡大するのであるが、その時に、同時に<私>という存在の<空間>も拡大するということが重要なことであって、ここで、便宜上、この表象空間のあり方を<Wordsworthの窓>と規定し、思い切って一(<思い切って>というのは、図式化すれば、図式から抜け落ちる部分が逆に誕生するという、常に図式化に伴う危険を承知で、また、Wordsworthその人が、図式化を忌み嫌う"anti-pictorialism"の人であったということを知って、ということであるが)以下簡単に、私なりに、次ページに図示しておこう。

この図において、<表象>空間は、<非日常>と<日常>それぞれの領域(曲線で描いた部分)が交差する部分において誕生するのであるが、その契機となるのが、<非日常>が詩人の<身体>を震駭する、所謂<驚愕("shock and surprise")>現象なのであった。また、右側に番号を付けた項目は、それぞれ、(1) <視覚>、(2) <言語>、(3) <記憶>のあり方を示している。

[(4) の項目は、画家 (例えば、Constable にも言いうる筈である) の営みを言い当てるだけでなく、ロマン派の詩人自身が、しばしば、言語分節する場合に、<描く ("paint") > という metaphor を使用する傾向が多いゆえに、設定してみた。]そして、もう一つ忘れてはならない肝要な点は、この<窓>には、G. Steiner の物言いを借りて、いかに束の間のもとはいえ、<光>と<音楽>と<沈黙>が、差し込むと言える点だろう。この図で、<表象>の領域は、過去ないし完了態ではなくて、<可能態 ("-able") > として表示しているが、そのことが、ロマン派を、18世紀から切り離す重要な特徴でもあり、ロマン派においては、すべては (B) の領域に関心があり、(A) から受ける<力 ("Power") > のようなものを汲み上げながら、(B) の領域を豊かにするのであるが、その際に、(A) の領域は新たな意味を担っては、更に (B) の領域を拡大するという、あくまでも現世的経験主義 ("empiricism") であって、そこに、Wordsworth の<自然倫理>の根拠もあるのだ。Paul Ricoeur ならば、<経験の地平 ("the horizon of experience") > と呼ぶことになるであろう領域、そして、そこにだけ、彼らの住むべき<故郷>は存在するのであって、他のどの場所にあるでもない。そして、ここで重要な点は、「<表象>の領域」と命名している四角い<枠>が、詩作品のことであり、また、詩人自身の<私

<Wordsworth の窓>



(即ち"the vast prospect") > なる領域であることは申すまでもないとして、この四角い部分への<枠入れ>行為が、まさに<枠入れ>することによって、世界を切り取りながらそれを包含する部分と、包含し損ない排除してしまう部分 (上図では、斜線で示している) が誕生することも、一目瞭然であるだろう。だが、この部分が忘却され、消え去ってしまうと言ってはなるまい。在りようは、瞬間的に垣間見たものが<残像 ("Nachbild") > となり、またそこで分厚い<曇り>を誕生させながら、<不在>という形で、背後から現在を支えていると言ったほうが正確なのだ。Wordsworth の<アルプス越え>の名高い一節を読む Haney は、はっきりとそのようなことに念を押している。

Our destiny, our nature, *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. (1805, VI: 538-42)

(我らの運命, 我らの本性, 我らの家は / 無限性と共にあり, しかもそこにしかない。 / 決して滅びることのない希望と共に / 努力と, 予期と, 欲望と / 常に存在しようとしている何かと共にあるのだ。)

この一節に関する Haney の読みは、決して現世を越えた彼岸の世界を詩人が志向しているということではなしに、その関心があくまでも Wordsworth の立っているこの<大地>にあることを力説しているのだ。彼は説明する。

This possibility of our being "with" infinitude depends on a definition of infinitude as *the infinite potential of the finite*.⁸⁰

⁸⁰「我々が無限性とと共にある可能性は、その無限性を<有限性>を持つ、無限の可能性と定義づけることに依存している。」(David P. Haney, 29) 尚、この点については、後の脚注 (p. 75, n. 104) も参照のこと。

<"the infinite potential of the finite">—これは、Wordsworth の<表象>空間に関する、何と見事な定義づけなのだろう。言語によって<切り取られざる>部分も、従って、<常に存在しようとしている何か ("something evermore about to be")>として伏在しながら、未来への手応えを確実に詩人に送り届けているのが分かるのである。

ここで、その在りようを端的に示す "Tintern Abbey Lines" の次の一節を、今は文脈を度外視して、取り上げてみる。

all the mighty world

Of eye and ear (both what they half-create

And what perceive). ("Tintern Abbey Lines": 105-7)

[目と耳の<=が作る>壮大な世界 (それは、目と耳が半ば創造し/ 半ば知覚したものであるか。)]

この一節を取り上げただけでも、例えば、ある<持ち場=展望台 ("station")>に立って、世界をパノラマ風に見おろしながら、その風景を<所有する ("to possess")>とところの<主-客>二元論の構図、即ち Picturesque 美学の<表象 (re-presentation)>とは違い、また、現代記号論が唱える、外部に対象指示物 ("referent") を持たない、閉鎖された表象のあり方とも違って、<内>と<外>がそれぞれに自己主張をしながら、両者が相拮抗しては、丁度<私>の視線と<相手>の視線が互いから放たれて、両者の中間領域でぶつかりあうさまを描く "cartoon" のように、その合流地帯のその場所で、一回きりの調和を果たすというダイナミズムの空間が誕生していることが分かる。つまり、眼の前の<世界>は、<眼と耳>が<半ば創造し><半ば知覚したもの>であり、いわば<内=私>と<外=風景>から、それぞれに適度の距離を置いた両者の<中間領域>に結実して誕生する<もの=第三の現実>としての世界だと言ってもいいだろう。Bergson の言う<観念論者の言う表象より勝るが、實在論者の言う物より劣る>イメージの総体は、このような存在様式を取り、<虚>でありながら、<実>以上に世界を押し開くのであり、それは、例えば、

Hartman が Heidegger の本質を、

Heidegger removes the film of familiarity from a basic term and restores the rule of *metaphor*.⁸¹

と語り、また Wallace Stevens が、

Reality is a cliché from which we escape by metaphor. It is only *au pays de la métaphore qu'on est poète*.⁸²

と言うときに、その<隠喩 ("metaphor")>の名において言い当てた世界であり、同じく Heidegger の言う「全てのものが、非秘匿状態に立ち上がってきて、全ての存在者が存在として合流する<現象 ("Phänomen")>」⁸³の世界なのである。"metaphor" としての世界の開闢、それがロマン派詩人の<~として ("as if") 見る>世界なのであった。更に、このことを端的に言い当てている Gombrich を引いておこう。

All artistic discoveries are discoveries not of likeness but of equivalences which enable us to see reality in terms of an image and an image in terms of reality. And this equivalence never rests on the likeness of elements so much as on the identity of response to certain relationships.⁸⁴

⁸¹ (ハイデガーは、基本的語彙から慣習の薄幕を剥ぎ取り、メタファーの規則を回復する。) Hartman, 1996, 198

⁸² (現実とは、ひとつの常套句であって、そこから我々はメタファーによって逃れる。ただ、メタファーにおいてのみ、詩人となる。) Stevens, 1997, 175

⁸³ Hartman, 38

⁸⁴ 「あらゆる芸術的発見は、類似の発見ではなく、等価物の発見であり、そのことによって我々は、イメージによって現実を、現実によってイメージを見ることができるようになるのだ。そして、この等価物は、元素間の類似に依存するというより、ある関係への反応の同一性に依存する。」 (Gombrich, 1995, 292)

<現実と等価物>としての芸術作品。そのなかで、孤独なる少年＝詩人である私は、対象を所有すると同時に、対象に所有されては、その現場で、新たなる地平（可能性の領域）を開拓するのだと言ってよい。そして、そのような<無限の可能性>を秘めた場所であるがゆえに、詩人は、<壮大な ("mighty")>世界と呼んでいるのが分かるのであって、それを実現させる媒体が、詩人の<身体>であることに関しては贅言は要らない。Heidegger 風には言えば、そこに、<去りし神々を迎え入れる>詩人の試みは集中する。この章のタイトルとして掲げた Rilke に倣えば、<ここにこそ、言葉で言うものの時 ("das Säglichen Zeit"="the sayable time")>があるのであり、住むべき<故郷 ("Heimat")>も、そこに<孕まれて>いるのである。ここで、Rilke=Heidegger にとっては、<言う ("Sagen")>とは、日常の<空談>とか、現実から乖離した詩人の<独語>でもなくて、<存在=故郷>から届く声に耳を傾けながら世界の真理を性起させる、より根源的な事態であったことを思い返そう。

<Excursus II: ものの"生成"と"消滅"について>

Wordsworth の "Ode: Intimations of Immortality" の結びの連において、彼は、ものが消滅するいきさつを、"Fallings from us, vanishings"(l. 146) と語りながら、そのことに意気消沈するのではなくて、逆に<ものの消滅>を願わしいことと受け取りながら、<感謝と賞賛 ("thanks and praise") l. 143>の賛歌を歌っている。これは、いかなる事態であろうか。そのことを、彼と等しい経験をしたであろう Rilke と絡ませてまとめておこう。

<もの=存在者>が足元から限りなく滑り落ちていくという体験 (Wordsworth が方々で<眩暈 ("dizziness")> と語り、遂には Sartre で極限を迎える Roquentin の<嘔吐 ("nausea") 体験>) の中で<無>が生起する事態は、私たちの姿勢を反転すれば、逆に、そのような<否定的>な仕方での<存在>の生起 ("Ereignis") への "positive" な契機を孕むものである。Merleau-Ponty の生涯のテーマであったこと、<可視性 ("the visible")>を支える<不可視性 ("the invisible")>が現前しては、<もの>を新たに誕生させる事態だと言ってよい。このように、<嘔吐>を催す例と、それを<実存>として、詩人の<言語形象>の営みが引き受ける例を、Rilke から引いておこう。

Unser

Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer
schwindet das Aussen. (Duino Elegies: "the Seventh Elegy")
(我らの人生は、刻々変化して移ろいゆく。そして、外部は、次第次第に
やせ細って消えて行く。)

Mehr als je

Fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,
Was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.

("the Ninth Elegy")

(これまで以上に今は、私たちが経験できるかもしれないものたちが、消滅しつつあるのだ。というのも、そういうものたちを篩い分け、そういうものたちにとって代っているのは、<形象>なき行為だからである。)

Und diese, von Hingang

Lebenden Dinge verstehn, dass du sie rühmst; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.
wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbaren Herzen verwandeln
in—o unendlich—in uns! ("the Ninth Elegy")

(そして、これらのものたちは、滅びることによって生きているので、おまえが褒め称えることを知っているのだ。束の間の命しか授かっていないので、それらは解放されることを、私たちに頼っている。すべての中で最も短命である私たちに。それらのものたちは、私たちが変化させてくれるのを待っているのだ。完全に、私たちの目に見えない心のなかで。内部で、おお、永遠に、私たちのなかで。)

Rilke は、以上の一節で、詩人の<目に見えない>内部という領域で、<詩的言語>とそれが紡ぎ出す<形象>こそを<もの>の救済と捕らえているのだが、我々は、このような詩的営みを Wordsworth の中に数多く発見できる。

"Nichts ist ohne Grund." (1)「何も根拠なしには存在しない。」

(2)「無は、根拠なしに存在する。」

このような<無>に関する paradox への思索を巡らしたのは、Heidegger であるが、そのような<無>論 = <無の根本的経験論>が行き着いた一つの到達点が、"Was ist Metaphysik?" (Heidegger, 1967, 1-19; 1993, 90-110) であった。⁸⁵ その中で焦点が合わせられるのは、対象を持った<恐怖 ("Furcht")>とは異なる、人間の根本的情動としての、対象を持たない<不安 ("die Angst")>であったが、その論の要点は、<無>の現

⁸⁵ 以下、新形信和氏 (1998, 191ff.) の見解をも参考にさせて頂いた。ここでは、<無>の経験を巡って、Heidegger と Novalis が重厚に論じられている。

われに伴って湧き上がる<不安>が, "Da-Sein" の<変容 ("Verwandlung")>を促すという意味で, 新たな明けが開示されるという点である。

Heidegger は, <無>が生起するときは, <恐怖>の際と違って<独特の静けさ ("Ruhe")>支配すると述べて, 次のように論を展開する。肝要な点のみ引っ張っておこう。

不安のなかで, 人は<不気味な ("unheimlich")>状態になる。

あらゆるものと我々自身が, 無関心の中に沈みこむ。しかし, これは, 単なる消失という意味においてはではない。むしろ, この後退の中において, 事物は我々の方に向かって来る。全体としての存在者の後退, 不安のなかで我々に押し寄せるこの存在者たちが, 我々を圧迫する。我々は, 事物を捕まえることは出来ない。存在者が滑り落ちるなかで, ただ, この<掴み所のなさ>が, 我々を襲い, 滞留するのである。我々は, 不安のなかで, 浮動する。

この, <掴み所のなさ>のなかで浮動するという, この全き不安定な経験のなかで, 純粹なく現-存在 ("Da-sein")>だけが, 依然としてそこに存在する全てである。

不安は, 人から, 発話を奪う。 (以上, 1967, 10-12)

Wordsworth は, <不安 ("anxiety")>という言葉よりも<恐怖 ("fear")>なる語のほうを余計に使う傾向にあるが, 彼の<恐怖>の内実とは, Heidegger の<不安>に近いと思われる。そして, このような<不安>のありようこそが, "the Spots of Time" の基本的構図を形成しているのだが, 第一巻で描かれる恐怖体験の一例をあげれば事足りるだろう。それは, <ボートを盗んだ>少年の事例なのであるが, 日常の見慣れた風景 (山) が, Goya の描く巨人のように, 少年を追跡したその<光景 ("spectacle")>が, 一種の<亡霊 ("specter")>として残る心理状態を, 次のように述べている。そこで, 少年は, Heidegger の言う<ものが滑り落ちて, 掴み所がない>状態の典型的症例を示しているのであって, そのことを, Wordsworth は<空ろな遺棄 ("blank desertion")>なる言葉で分節しているのである。

…and after I had seen

That spectacle, for many days my brain
Worked with a dim and undetermined sense
Of unknown modes of being. In my thoughts
There was a darkness -- call it *solitude*
Or *blank desertion*; no familiar shapes
Of hourly objects, images of trees,
Of sea or sky, no colours of green fields,
But *huge and mighty forms that do not live*
Like living men moved slowly through my mind

By day, and were *the trouble of my dreams*. (1805, I: 417-26)

"a darkness", "solitude", "blank desertion" など, 通常の論理では一見 negative な表現が連なっているが, いずれも, Heidegger の言うように, <事物が後退しながら, その後退のなかで, 我々に迫ってくる>ありようを語っており, Wordsworth 少年が, <存在=無>に向かって己れが開かれた>, いわば特権的瞬間の受容姿勢だと見なしている。その際に, <見慣れたものの姿 ("familiar shapes")>は消えうせてしまうのではなしに, この変容した<aura>とも言うべき形姿の中に<庇護>されては, <残像>として残り, 新たに創造的な, 意味分節の機会を待ちながら<保存>されると言っているだろう。<ぼくの夢の厄介者>として出現する<亡霊>然とした姿形という<不気味さ>, それは, Freud の物言いを借りれば, このような<不気味なもの ("the Unheimlich")>のなかにこそ<故郷 ("the Heimlich")>への道が蔵されているのだ。

ここで更に Heidegger を敷衍する余裕はないが, 以下の点のみ言及しておきたい。かような<無>の性起と, 亡霊のようなイメージの急襲に直面しながら, 如何に "Da-sein" が<変容>を遂げることができるのか, その時に要請されるのが, <新鮮な回想に支えられた眼差し of 明るみ ("der Helle des Blicks, wenn die frische Erinnerung trägt" - 10)>であると語られている点である。その視力は, 肉体の目ではなくて, Wordsworth の言葉で言えば<霊的な目 ("an intellectual eye")>に等しく, 回想に支えられながら, 内部から沸きあがっては, <もの>を明るい光で覆う<想像力の目>であることは間違いがない。それは, 別の個所で創造的機能を担うと語られる<補助的な光>の別名なのだ。

An auxiliar light

Came from my mind, which on the setting sun
Bestowed new splendour. (1805, II: 387-89)
(補助的な光が/ ぼくの心から沸き出で, 沈む夕日に/ 新たな光輝を付与する。)

そしてこのような事態を, Heidegger は, <不安の無の明るい夜 ("Die hellen Nacht des Nichts der Angst") 11>と呼んで, Wordsworth 的<不安>をも言い当てている。

不安の無の明るい夜に, 全体としての存在者の, 当初の開示性 ("open-ness") が性起する。

もともとのものを消滅させる<無>の本質は, ここにある。即ち, それが<現存在 ("Da-sein")>を初めて, 全体としての存在者の前につれて来る, ということである。

<もの>は<無>のなかに消滅する運動を経て, その後になって初めて<もの一性>をあらわして来る。恐らく, 以上のようなことが, Wordsworth の "Ode" のテーマなの

である。

初期 Heidegger にとって、〈存在忘却 ("Seinsvergessenheit")〉とは、我々人間の側の傲岸の罪、従って、それが〈故郷喪失〉なのであったが、後期の彼においては、〈存在〉が自ら己れを隠蔽するという風に把握され(「存在論的転換」)てくる。〈存在〉は己れを隠すことにより、それだけますます、人間という〈現存在〉に己れを委託するのである。The Prelude 巻頭の Wordsworth の自己規定の仕方は、〈私の非本来的自己 ("my own unnatural self", I, 23)〉と呼ばれ、そこから、〈本来的自己〉への転回＝展開が主眼となされるのであるが、"Ode" に至ると、〈非本来的〉であるのは〈世界〉の方 ("the world not realized": 148) であり、その世界の方が、詩人に〈本来性〉の回復の仕事を委託してくる。

Not for these I raise
The song of thanks and praise;
But for those obstinate questionings
Of sense and outward things
Fallings from us, vanishings;
Blank misgivings of a Creature
Moving about in world not realized,
High instincts, before which our mortal Nature
Did tremble like a guilty Thing surprized: (142-50)

Plato の〈想起〉と〈靈魂不滅〉に事寄せて、Wordsworth のその雄篇は、全編が〈見る〉ことというテーマを扱ったものであるが、タイトルの中にある "recollection" とは〈再び集める〉ことという原義のまま、〈回収=想起〉の二重の意味を担っている。従って、この詩も、幼年時代の〈天国〉への郷愁という方向にベクトルがあるのではなく、執筆時点での〈過去の制作〉と〈未来への信頼〉というベクトルにおいて理解されなくてはならない。育ち行く少年をつなぎ止める〈獄舎 (the prison-house)〉とは、世の〈慣習 (custom)〉とか、Plato 的の意味での〈肉体的なものの桎梏〉を意味すると同時に、Jameson 的意味での枯渇した〈言語の牢獄〉でもあるに違なく、成長するとともに幼年時代の言語の持つみずみずしい生命が枯渇し、Lacan の言う「象徴界」への参入とともに、〈父親の Non!〉のもとに、制度的言説のなかへと拘束される事態を言い表している。このような詩のなかで引用した、くだんの難解な一節に出会うが、Plato の真理を巡る認識論がここにあるのではなく、Heidegger の言う〈存在論的差異 (ontological difference)〉という〈現存在 (Dasein)〉の置かれた位置と、〈存在忘却〉の事態に対処する Wordsworth の存在論的意識設定のことであることが読み取れる。〈もの〉は、消滅のベクトルにおいて余計に本質を保護しながら、その本性を性起せしめる。その契機になるのが、本論で後に言及するであろう一行：

The Winds comes to me from the fields of sleep. (28)

と語られる〈風〉であるが、それは、上に述べた〈想像力の目〉の等価物であるだろう。そこに、Rilke のように〈"the sayable"〉の領域を打ち立て、そのなかで、ものを〈形象〉の中に顕現せしめること。それは〈実現されていない世界〉の〈実現化〉へと向かうものであり、そのような〈存在〉を忘却していた Wordsworth は〈罪人のように不意打ちを食わせられて〉、より大いなる人間性 (High instinct) に目覚めさせられる。そのことを、ここでは言祝いでいるのだ。Heidegger は、そのことを〈存在驚愕 ("Thaumasein")〉と呼ぶのだが、それがここでは、言語による分節を施され、Wordsworth の〈経験〉となっていることを見逃してはならない。ちなみに、Sartre の Roquentin の〈嘔吐〉体験も、お望みなら、〈名無しの森〉の Alice の体験も、〈言語〉と〈言語不在〉の状況を巡っての場面設定であった。ひょっとしたら、"Ode" のなかの名高い一行 "Our birth is but a sleep and forgetting" も、プラトニズム的文脈ではなく、Heidegger 的〈存在論〉的解釈を受け付けるのかもしれないが、検討の余地は大いにある。Coleridge が難癖をつけた箇所、〈幼子〉を〈"Thou best philosopher" (110)〉として言祝ぐとき、また、己れの生の目標を〈"the philosophic mind" (188)〉に置くときに、いずれもが〈存在〉と〈存在者〉のあわいに佇む〈現存在 ("Dasein")〉のあり方(別の行で "the primal sympathy"⁸⁶ - 184 と述べられている)が規定されていると言えば正確であると言えよう。そこでもまた語られるのは、〈私〉と〈自然〉の交流によって、自然を救済するという詩人的あり方なのだからである。

The clouds that gather round the setting sun
Do take a sober colouring from an eye
That hath kept watch o'er man's mortality. (199-201)
(沈む夕日の周りに集う雲たちは、/ 人の死すべき運命を眺めつづけた/
目から厳かな色彩を受け取るのだ。)

ここでこれ以上立ち入るのは控えて、引用した一節に関しての David Bromwich (1998) の次のような読み取りに感謝をしておこう。

Those *fallings* from him are *his freedom*, and it is in this sense that the recollection of childhood can be *like a forgetting*—most of all a forgetting of a habit, of the proper motives assignable as reasons for certain feelings. (168)

⁸⁶ このような時、恐らく、Heidegger の言う "the primal oneness" の世界、〈大地〉と〈空〉と〈神々〉と〈死すべきもの〉が、〈もの〉の確かさに支えられながら、調和して合一する〈四大 ("the Fourfold")〉としての世界が生成する。(Heidegger, "Building Dwelling Thinking" in 1975, 150)

担いながら、〈むき出しとなった言語 ("naked language")〉が〈むき出し〉のままに、〈存在〉と〈存在者〉を巡って幾重もの〈襞〉を織りなすなかで、新たな風景を誕生させる事態、或いは、同じ事を別の側面から言うに過ぎないが、圧倒的にのしかかる風景が少年を急襲しては、少年自身が別の風景へと転身する、そのような稀有な瞬間に立ち会うことの謂いでもある。

私達は、そこに、Wordsworth 少年の風景に対する〈畏れと慄き〉を見ることが出来ると同時に、その経験を読んで、〈書く〉詩人 Wordsworth の、今度は、訪れてくる言語に対する〈畏れと慄き〉に直面するのであるが、そこで受肉された言葉が今度は、テキストの（背後ではなく）手前で、花のように立ち現れ ("entstehen") には、少年＝詩人は、一種異様な風景を〈蜘蛛のように〉紡ぎ出すのである。このような言葉が訪れる絶対的な瞬間を、S. Prickett は、〈剥き出しの瞬間 ("the moment of rawness")〉と呼んで、以下のように語るのであるが、それは、この瞬間の Wordsworth の営みをも言い当てていよう。

The occasion of poetic language is *the moment of rawness* when the familiar, known, and predictable collapses: when there emerges that for which there is no adequate equivalent or "translation".⁹²

る〈音楽的〉要素という主題でもって、その事態を説明することが出来るかもしれない。〈形式〉と〈内容〉が一致した音楽は、最も "discursiveness" からはかけ離れたところがあり、いかなる〈翻訳〉も不可能な意味を湧出するからであり、"There was a Boy" という "blank verse" そのものが、音楽のリズムから構成されているといえるからであるが、ここでは立ち入る余裕はない。ただ、Wordsworth が、〈音楽〉とは、外部の音が〈半ば聞かれ〉、私によって〈半ば作られて〉、両者の中間地帯で形成されるのであると語るとき、それは〈視覚〉の営みと等しく、彼の〈表象〉のあり方として銘記しておかねばならないだろう。Heidegger のいう〈存在の声〉と詩人の声が合流しては、新しい〈静寂の響き〉を奏でるのだと言ってよい。一例を挙げれば彼は、Derwent の流れに即して、次のように述べている。

I hear thy voice,
Beloved Derwent, that peculiar voice
Heard in the stillness of the evening air,
Half-heard and half-created. (De Selincourt, V., p. 340)

⁹² Prickett, 202

(詩的言語の瞬間は、剥き出しの瞬間であり、その時には、慣れ親しみ、知られた、予知できるものは、崩壊し、そこに、等価物も、翻訳もできないものが出現する。)

己れ自身をしか言及することのない、即物的な、翻訳不可能の詩的言語。それでいて、世界のイメージを豊かに分泌する言語。Merleau-Ponty に倣えば、〈言語＝事物 ("language=thing")〉としか呼びようのない言語。或いは、詩人 Wordsworth は、通常の言葉を覆う様々な〈理念の衣〉を剥奪しながら、いわば、その語源に立ち返り、それらの〈剥き出し〉のままの言葉が誕生する瞬間に立ち会っていると書いていいだろう。世界は、その瞬間に、言語を仲立ちとして、開闢する。従って、ここで〈剥き出し〉になるのは、言語ばかりではない。詩人自身が、〈裸〉になるのだ。始原的な〈身体〉に立ち戻る主体は、いわば、〈存在〉と〈非存在〉のはざまに佇むのであり、この主体の前で〈慣れ親しんだ〉世界は解体する ("collapse") のであるけれど、その解体の危機を裏から支えるのが、その解体の瞬間を世界の端緒として捉え返す主体の強靱な眼差しであり、その一瞬に、永遠の自己更新の可能性を注ぎ込む勇気であって、それを担うのが、詩的な言語であるという揺るがし難い信念である。

(ii)

そのようなことを検証するために、今は、もう一度、そのテキストから肝要な部分のみ取り出して、さしあたりそこで見られる、〈視覚〉と〈聴覚〉の営みを確認してみよう。その際に、下記引用文中における重大な、Wordsworth による修正箇所を 2 箇所 (下記テキスト中で、私が附した①②の下線部) を、あらかじめ取り出しておく。

[I]

Thère wás ä Bóy...	1
...Änd théy wöuld shóut	11
Äcróss thē wát'rj Vále, änd shóut ägáin	12

Rěspónsive tó hīs cáll, wĭth quívěring péals	13
Ānd lóng hāllóos, ānd scréams, ānd échōes lóud	14
Rědóublěd ānd rědóublěd -- ①cóncōurse wĭld	15
Ōf mĭrth ānd jócūnd dĭn!	

[II]

Ānd whén ĭt chānced	16
Thāt páusēs ōf dēep sílěnce mócked hīs skĭll,	17
Thēn sŏmetĭmes ĭn thāt sílěnce whĭle hě húng	18
Lĭstěning, ā gěntlě shŏck ōf mĭld sŭrprĭze	19
②Hās cārried fār ĭntŏ hīs héart thē vŏice	20
Ōf móuntāin tŏrrěnts; ōr thē vĭsĭble scēne	21
Wŏuld éntěr únāwāres ĭntŏ hīs mĭnd	22
Wĭth āll ĭts sŏlěmn ĭmāgérŷ, ĭts rócks,	23
ĭts wŏods, ānd thāt ŭncértāin Héavěn, rěcėived	24
ĭntŏ thē bŏsŏm ōf thē stéadŷ Láke.	25

[III]

This Bŏy wās tákěn frŏm hīs Mātes, ānd díed	26
ĭn chĭldhŏod ére hě wās fŭll tén yěars ōld……	27
……	
Múte lŏokĭng āt thē gráve ĭn whĭch hě líes!	34

(1805, V: 399-422)⁹³

"Ur-There was a Boy" (1799) と *Lyrical Ballads* (1800 及び 1802) では、①の下線部は "a wild scene" であり、②は、"Ur-There was a Boy" では、

⁹³ 今回は、Stephen Gill のテキスト (1984, 444-45) から取った。Norton 版と幾分違い、引用で分かるように、"capitalize" された語の使用が目立つ。なお、19 行目の "surprize" という綴りは両方の版ともに共通しており、1850 版の "surprise" とは違っていることを付記しておく。

"Would carry" と書かれていたものが、上記のような言葉へと修正されたのである。ここに、私は、Wordsworth の二重の存在論的操作を見る気がするのだ。

①では、もともとのままであれば、当該行の 5 行目下の "a visible scene" と交響しながら、視覚的風景がくっきりと浮かび上がる構造をなす反面、このように二重に重ねられた語 ("scene") の使用の不器用さは、その実、例えば、18 世紀の劇場や、絵画の枠入れ構造に典型的に見られる〈観客〉と〈舞台〉という〈主-客〉二元論構図を、或いは、18 世紀に特徴的な "loco-descriptive poetry" の告げる〈観察する主体 ("spectatorship")〉⁹⁴ と〈観察される客体〉という、進んで〈視覚的〉営みを強調する、言ってみるならば "picturesque" 的構図を思わせるではないか。少年とこの少年が獲得する "scene" も共に、〈観察される対象〉と成り下がり〈書く〉私とは次第に乖離して行き、やがて、その光景は、幕が下ろされる (=ペンを置く) と同時に消滅してしまう、そのような Wordsworth の不安が背後に潜んでいたのではないか、従って、前者の "a wild scene" は、生気を回復するためには、抹消せざるをえなかったのだと、そう推測出来そうである。Heidegger が述べるような意味で、言語には亀裂があり、一旦言い当て得た言葉 (今は "scene") が、却って背後世界を指示してしまい、そこで、言葉自身が己れの冷酷な〈死〉と遭遇するのであると言ってよい。その意味で、"concourse wild" という音楽的意味合いを持つ言葉へと修正したのは、Wordsworth にとっては、音楽による、〈少年と風景〉両者の救済的意味合いを持っていたことだろう。それが②の修正 ("Has carried") という、決定的な修正へと連動するのである。〈過去形 ("Would carry")〉が、現在完了形に代えられたとき、何が詩人の内部に生じたのか。その修正の背後にあるものを私は次のように推測する。そこには、Wordsworth の実存的不安が見られるのであるが、その不安に裏打ちされながら、現在の〈書く〉主体が、〈過去〉の経験を単なる時間軸上での〈過去〉として葬るのではなくて、いわば消滅寸前の過去を記憶の光に照らしながら、辛うじて、その〈生〉

⁹⁴ Jon Cook の言い方を借りておこう。"…this requires a position of spectatorship for the poet, surveying the scene from outside rather than being absorbed in it." (1993, 32)

を回収し得たことをもの語るのではないか。⁹⁵ 前に触れた〈虚〉の時間と空間がここに生成し、詩人はここを起点にしながら、〈未来〉へと眼差しを向けることができるのだ。〈過去〉と〈現在〉の間に木霊が行き交い、この木霊が今度は〈生〉の起点になる、と言い換えてもいい。それだけではない。この木霊が、よりその反響音を強めながら、豊かな音楽として誕生するには、〈過去〉と〈現在〉のあいだに、ある〈距離〉の介在が必要となるであろう。〈距離〉の設定、その為には少年は生き長らえるのではなく、一挙に彼は〈殺される〉必要があったのだ。唐突に挿入された2行は、そのことを語っている。

This Boy was taken from his Mates, and died
In childhood ere he was full ten years old.⁹⁶

Wordsworth にとって、私の過去が葬られたこと（ロンドンで "embalm" され

⁹⁵ Cf. 「完了時制、それは過去や現在に言及するのではなく、二つを橋渡しする役目、もっと詳しく言えば、過去と現在の両方を、自らの領域に包み込む輪を描く。更にそれは、線の時間のなかで、ほかの時点に我々を置くのではなく、ある事件の時の広がり ("time span") の中に我々を包み込む。」(Boyd, J and Z. Boyd, 1977, 5)

⁹⁶ この第[III]部は、〈死〉という主題が前面に打ち出される。この〈死〉が磁場となつて、その磁力が、第[I], 第[II]部全体を支配しては、無垢なる少年の〈死〉への傾斜を大きく読みとる傾向が強い(例えば、De Man)のであるが、この第[III]部は、1800年 *Lyrical Ballads* への挿入の際に付加されたものであり、それ以前の版では、第[II]部で完結していた。従って、それ以前においては、〈死〉は大きなテーマとはなっていない。更に〈死〉を明確に打ち出した、この第[III]部の書き出しである次の2行：

This Boy was taken from his Mates, and died

In childhood, ere he was ten years old. (ll. 26-27)

は、1800年及び1802年版 *Lyrical Ballads* にも存在していず、やっと1805年(及び五巻本 *The Prelude*, 1804)に至って挿入されることになる。この少年の死は、〈書く〉詩人の、要するに〈後日談〉であることがわかるのだ。後述するように、この第[II]部までのテーマは、〈死〉であるどころか、少年の〈生〉への目覚めなのであり、私たちは、〈死〉に拘泥して、少年を余りに性急に、〈死に急がせて〉はならないだろう。Lacanの言う〈鏡像段階 ("the mirror stage") 〉の特徴の一つが、〈想像界には、死は存在しない〉ということであったが、その段階での世界との対峙が、この少年の営みでもあるのである。そして、同時に、〈死〉への傾斜を読み取るにしても、この〈死〉が分泌する豊かな意味合いそのものに就いても、新たな角度からの考察が要求される。

た子供⁹⁷のように自然に香を炊かれたあり方)を確認すること、それが、その〈過去〉を生かすことであり、同時に新たな私の誕生には絶対的に必要なことであったのだ。こうして、この〈少年〉は、Hartman が読み取った如く、Lucy と等しく "the Sleeping Beauty"⁹⁸ へと転生しながら、詩人 Wordsworth に付き従うのだと言える。そのように、Wordsworth にとって、〈過去〉が単なる、観察されるべき〈客体 ("scene") 〉として枯渇してしまう暦運にあること、それが、第一の実存的不安であり、それに再び生気を与えながら己れの生の構成の必須要件となすこと、それが彼に緊急な課題であり、その条件となるのが、〈衝撃と不意打ち ("shock and surprise") 〉という心身的〈裂開〉(今の場合は〈死〉)なのであった。この事情は、前に言及した Cook が、Johnson 博士の〈観察詩〉との対比で、うまく言い当ててくれている。

Observation in Johnson's poem is allied to a command of a subject. It has nearly the reverse effect in Wordsworth's poem. The observer is drawn into the scene he observes, almost engulfed by it, caught up in the play of appearances of which he himself becomes a part...an observer is observed, a scene turns into a mirror, either with the tranquility described...or an apocalyptic suddenness, and carries with it a muted or startling sense of revelation.⁹⁹

真にロマン派の〈表象空間〉とは、主体と客体とが、役者と観客とが、紛れもない形で一体化する、Nietzsche が古代ギリシャ劇に見取った〈触覚的世界〉像の成立する現場だと言えるだろう。今は、このような点をしっかりと銘記し

⁹⁷ 1805, VII: 400

⁹⁸ Hartman, 1987, 21

⁹⁹ ジョンソン詩における観察は、主体の展望=支配に結びついている。ワーズワス詩においては、それは殆ど逆の効果を持つ。観察者は、観察する光景に引き=描き込まれ、殆どそれに飲み込まれ、彼自身がその一部となる現象の戯れに捉えられる。一中略一描写されているような静けさを持つか、黙示的急激さでもって、観察者は観察され、風景は鏡と化し、それと共に、静かな、あるいは衝撃的な、啓示の感覚を運ぶのだ。(John Cook, 32)

ておこう。

(iii)

さて、冒頭の "There was a Boy" なる言葉のなかで、この〈少年〉が Wordsworth の過去の分身である事態、従って〈自叙伝〉の赴きを醸しだしている事実は、前回に見て置いた事であるが、今度は、過去形 "was" [この少年は、過去に〈存在〉していたのだが、現在においては〈不在=死〉だという厳然たる事実]に注目すれば、一種の〈牧歌的哀歌 ("pastoral elegy")〉という体裁を取っている¹⁰⁰ にもかかわらず、それが〈私の死〉であるという事情を考慮するとき、異様な雰囲気包まれてくる。私は一旦死んだ身である、しかし、それと同時に私は成人の域にまで達して生き長らえている。ここに、前回に述べた、写真に映る幼き日の自分を見据えるこの私の身体を貫く、過去から届いてくる光、即ち R. Barthes の言う〈矢のような痛み ("punctum")〉の構図の典型的な例を見るのであるが、この詩は、冒頭の一行目 (即ち、死) がその光源となって詩人を襲い、その痛みからの "exorcism" という体裁を取っているのである。そして、それが末尾の "the grave in which he lies!" という〈墓=死〉と交響しながら、今度はこの末尾を起点にしては、冒頭へと帰還するような、そのような円環的 "dynamism" (=a magic circle) を構成していると言える。言わば二つの〈死〉 (詰まるところ、一つの死には違いないが、この〈死〉も Rilke の死者たちと等しく、〈死〉自らが〈成長〉しては、違った意味を分節するのだ) に挟まれながら、この円環体は、Keats→西脇詩の〈覆された宝石 ("the unturned gem")〉のように、明るい光を拡散させては、そこから、生の煌きを詩人に、そして読者に、送り届けるのである。そしてこの〈宝石〉は、風が吹けば妙なるメロディーを発する〈イオルスの豎琴〉となり、また、壁に穿たれた輝く〈窓〉となり、また、〈生〉と〈死〉の中空に浮かぶ〈墓碑銘〉そのものになると言ってもよい。Wordsworth 的〈生産的主体〉も、ここに生成する。

その中身である、〈生の宝石〉のあり方を見てみよう。まず、〈水の谷間〉

という〈大地の表層〉世界において、(1) 梟たちの〈陽気な騒ぎの、荒々しい合流〉という騒音が、少年の〈沈黙〉に受け止められて、それが、〈声 ("the voice")〉として分節されること、(2) 〈目に見える風景〉が、この沈黙を契機に、〈厳かな形象〉を引き連れて立ち上がるということ、そして、その両方の営みが、〈静寂の=不動の ("steady") 湖水〉に受け止められて、そこで完結するのである。第[III]部になると、今度は、少年の死を契機に、その全てが詩人の心に受け止められては、詩人自身の〈押し黙る ("Mute"="deprived of speech")〉身振りによって、この一節は、決定的な形で終結を迎えるのだ。そして、この構図を生誕せしめた詩人の心理的動機が、〈穏やかな不意打ちの易しい衝撃〉であり、また、その〈腕前を嘲る ("mocked his skill")〉梟の無反応ぶりであって、少年は、その心身が〈裂開〉を施され、すべてから遺棄された状態 ("a blank desertion) であることは間違いがなく、そこに、前に述べた、Heidegger の言う〈不安の無の明るい夜〉の営みを見ることが出来るよう思うのだ。そのとき、少年は、〈存在〉へと己れが開かれて、すべてが〈目〉と〈耳〉になつては、消え行くものが消え行きながら、向こうから己れを指し示しては、少年の心を急襲しているといつてよい。¹⁰¹ いわば、私の生のエネルギーが、私から放射されながら、ものから発される〈力〉と合流しては、その中間地帯に、Husserl の言う〈内的地平 ("the interior horizon")〉を形成することになる。私が、ものになり、同時にものが私になるという、Merleau-Ponty の存在の交差配列 ("Chiasma") というあり方なのであるが、そのときの実情を、Husserl を敷衍しながら、Merleau-Ponty は以下のように語る。

¹⁰¹ このような〈沈黙〉については、例えば De Man のような批評家は、自然との離反を招き、同時に〈少年の死〉と〈自然の死〉を "anticipate" するもの、と受け止めるが、それは即断すぎるであろう。この〈沈黙〉は、少年の〈目と耳〉を開くものであり、それ自体が、シニフィアンに溢れているものであり、また、音楽における休止のように、豊かな音色として、詩人に響くものであるからだ。"There was a Boy" の三部構成は、このような意味でも、音楽の始まりから、休止を挟んでは、大きな "Harmony" となり、そして静かに消えていくという、音楽のあり方を示している。Jon Cook が鋭く指摘しているように、De Man 批評に不在なのが、Wordsworth における〈耳=聞くこと〉というテーマであった (1993, 56) ことを思い返そう。

¹⁰⁰ Mason, 222

When Husserl spoke of the horizon of the things—of their exterior horizon, which everybody knows, and of their "interior horizon", that darkness stuffed with visibility of which their surface is but a limit—it is necessary to take the term seriously. No more than are the sky or the earth is the horizon a collection of things held together, or a class name, or a logical possibility of conception, or a system of "potentiality of consciousness"; it is a new type of being, a being by porosity, pregnancy, or generality, and he before whom the horizon opens is caught up, included within it. His body and the distances participate in one same corporeity or visibility in general, which reigns between them and it, and even beyond the horizon, beneath his skin, unto the depths of being.¹⁰²

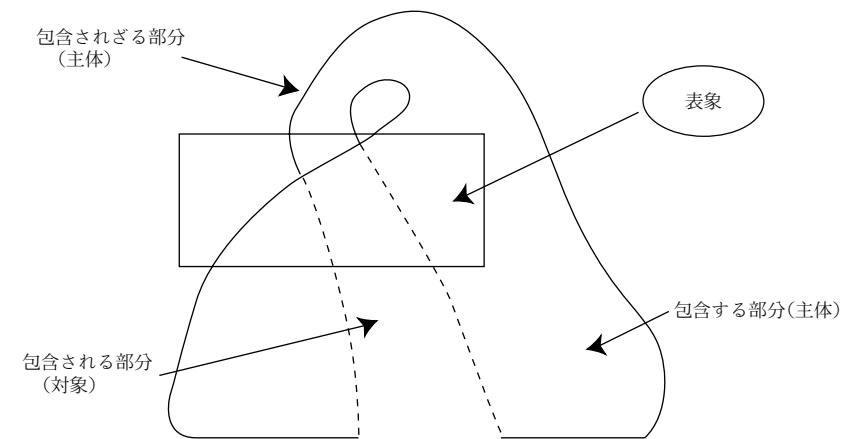
この〈新しい型の存在〉、〈有孔性、懐妊性、普遍性〉を備えながら、その〈地平〉に捉えられる人を包含しては、〈皮膚の下にまで〉支配を及ぼす、この〈内的地平〉とは、まさしく Wordsworth 少年の前に開けた地平であり、少年を包含した地平であるだろう。ここに、遠近法が設定する空虚な空間とは違う、厚みをもった不透明な空間は生まれ、時間もその空間との接点において誕生すると言っていい。このようにして、世界は詩人の前に押し開かれるのであるが、Wordsworth や Cézanne の生理的な〈眩暈 ("dizziness")〉は恐らくそこに起因するのであって、彼らの芸術が、このような〈眩暈〉抜きには考え

¹⁰²「フッサールが、ものの地平について—すべての人が知っている、その〈外的地平〉と、可視的で詰め込まれ、その表面は単なる限界にすぎない、あの暗闇である〈内的地平〉について語ったとき—その言葉使いを真摯に受け取ることが必要だ。空や大地と同じように、〈地平〉は、事物が寄せ集められたものではなく、階級の名でも、概念の論理的可能性でもなく、〈意識の潜在性〉体系でもない。それは、新しい型の〈存在〉であり、有孔性、懐妊性、普遍性による〈存在〉なのだ。そして、その前で〈地平〉が開けるその人は、その〈地平〉に捉えられ、包含される。彼の身体と遠景は、同じ肉体性と可視性一般に参与し、これが、遠景とその身体の間を支配し、また、その〈地平〉を越えて、皮膚の下にまで、〈存在〉の深みにまで支配を及ぼすのである。」(Merleau-Ponty, 1968, 148-9)

られないことも事実であるだろう。このように、ものを包含し、ものに包含されるあり方、私の生とものの生命が合流する地平、そのことに畏怖の念を抱いたからこそ、詩人は "its solemn imagery" と呼んだのだ。先に述べた Heidegger の、そして、Stevens の言う "metaphor" としての世界の誕生、そこに、詩人は立ち会っている。(ちなみにここで語られる「そのおごそかな形象」という言い回しの中の「その (its)」は、"the visible scene" という外界を指すのか、或いは直前の "his mind" を指すのであろうか、恐らく両者が合流している筈だ。)

ここで、このような〈主体〉と〈表象〉のあり方を、うまく説明するステイヴン・ローゼンが〈クラインの壺〉と命名している図を借用しておきたい。この図は、主体と対象が、それぞれにエネルギーを発しながら、包含する部分と包含されざる部分に分けられては、長方形の〈枠〉に切り取られた部分が表象の領域として設定されるのが分かる。同時に、この表象の領域そのものが、

〈クラインの壺の構成部分〉

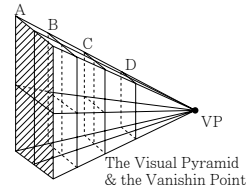


(スティーヴン・M・ローゼン, 1998. 202)

＜包含する部分＞と＜包含せざる部分＞を同時に収容しては、＜可視的のもの＞と＜不可視のもの＞を同じ平面上に誕生させるのが分かるのである。¹⁰³ そして重要なことは、この＜枠＞が切り取るものは、外部の風景であり、私の身体であり、従って、それ自体で重たい生命を宿しているということである。

前に Wordsworth の表象空間のあり方を、Haney から借りて、"the infinite potential of the finite" と規定していた (本論, p. 55)¹⁰⁴ のであったが、この図によってそれが一層明確になるだろう。私の生命と＜もの＞の生命が蚕食しあい、増殖しあい、その現場が言わば、身体が分泌する "multiperspective" (Nietzsche) 的視線による＜表象＞の営みに切り取られ保存されながら、同時に＜可視的なもの＞と＜不可視のもの＞が一重に織られては、立体的ヴィジョンとして出現する。そこに、＜奥行き＞のある表象空間が生まれるであろう。かようにして、私は＜もの＞が存在しない場所では誕生しない、＜もの＞もまた、私がいなければ誕生しない、そうして設立される空間こそ、

¹⁰³ この表象が、例えば、Alberti の数学的＜視覚のピラミッド＞ (右図) が切り取る表象空間とは違うのが分かるだろう。この図では、A, B, C, D のどの断面を切り取っても、同一の不動の図が生成する。これが、18 世紀 picturesque までの表象の在りようだとしたら、＜クラインの壺＞は、その都度＜生命＞を持ったものとして立ち現われ、一回きりの、一断面だけの、"spots of time" なのであり、これを典型的なくロマン派の表象と名付けてもいいと思う。



¹⁰⁴ この Haney の＜"the infinite potential of the finite">なる概念は、予想されるように、Coleridge の "the primary imagination" の規定を思い浮かべさせる。

The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as *a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM.* (Coleridge, 1983, II, 303)

なお、Haney は更に Gadamar の言語論にのっとり、それを＜解釈可能性の、無限の潜在性 ("the infinite potential of possible interpretation")＞と言い直し、Gadamar から極め付きの文言を引き出している。

Every word causes the whole of the language to which it belongs to resonate and the whole world view that underlies it to appear. Thus every word, as the event of a moment, carries with it *the unsaid*. All human speaking is finite in such a way that there is laid up within it an infinity to be explicated and laid out. (Gadamar, *Truth and Method*, 458, イタリックは Gadamar)

(cited in Haney, 28-29)

その言明は、まさに Heidegger ではないか。

Eliot の言う＜もの＞としての "impersonal feeling" の在り処の実質を語るものと言える。このような表象空間を、現象学者 Lefevre を借用しながら、＜身体空間 ("space of the body")＞と名付ける Phillip Shaw の規定は、上記ローゼンの図を補足すると同時に、Wordsworth 的表象のあり方の本質をも突いていると考えられるので引いておこう。

…the space of the body is texture reasserting itself against text. In its depth, opacity and warmth, the body "returns" as an irreducible force to counter the abstract translucency of pure form. This means that the subject occurs as a reproductive "interplay" between semiotic disembodiment, "between", as Lefevre puts it, "uprooting and reimplantation…spatialization in an abstract expanse and localization in a determinate expanse."¹⁰⁵

(iv)

このような＜身体空間＞を巡って、更に、Wordsworth 特有の詩的文体にも目を向けておこう。この＜厳かな形象＞は、生命を持った有機体として、詩人の前に出現するのであるが、このことは、詩人の心理的・身体的＜交差＞のあり方であると同時に、詩人が描く詩の文体そのものにも現れているのである。一見、曖昧だと思われる表現は、そのような身体の曖昧さが生成せしめたもので、いわば、身体が分節した、＜身体の文法 ("the grammar of the body")＞であると言えよう。訪れる言葉に慄きながら、それが身体に受肉されるとき、そこで、言語の網目が織り成され、身体が本来持っている＜図式＞性が発揮されると言っている。よく指摘されることではあるが、幾つか列挙してみる。

¹⁰⁵ 「＜身体空間＞とは、テキストに対して自らを再主張する "texture" (テキスト=織物) なのだ。その奥行き、不透明性、暖かさのなかで、身体は、純粹形式の抽象的な透明性に対抗するための抑えきれない力として、＜戻ってくる＞。これが意味するのは、主体とは、記号的非-受肉と、物質的受肉の間で、あるいはレフェーブルの言葉を借りれば、＜根こぎと再植樹の間で、抽象的な広がりの中の空間化と限定する広がりの中の局在化との間で＞、生産的＜相互作用＞として生成するということなのだ。」(Phillip Shaw, in Nigel Wood, 77)

- (1) a gentle shock of mild surprize
 Has carried far into his heart the voice
Of mountain torrents. (19-22)
 [ここでは、文の主語と目的語が、(i)でもあり(ii)でもある。
 相互に反転が可能。]
- (2) the visible scene
 Would enter unawares into his mind... (21-22)
 ["unawares" が意味するものは、主語の "visible scene" なの
 か、詩人の心なのか。]
- (3) With its solemn imagery, its rocks,
Its woods, and that uncertain Heaven, received
 Into the bosom of the steady Lake. (22-25)
 [このように畳み掛けられる "its" は、先ほど述べたように
 "the visible scene" を指すのか、"his mind" をさすのか。ま
 た、"received" の意味上の主語は、上記の外界の風景である
 のか、或いは少年の心であるのか。]

このような曖昧とも言える文章構成のなかで、確実に言えることは、中央にある文(2)が語るように、<目に見える風景が、彼の心に入ってきた>という事実であるが、それでさえ、<彼が、風景を見た>のではなくて、主体=主語はあくまでも、<目に見える風景>のほうであると語られているのであり、このように、文体から見られただけでも、主体と客体の<力>の対流の構図が窺い知れるということ、言ってみるなら、主体=主語と客体=目的語とは相互反転可能であり、能動と受動の行為が殆ど同時的現象であるということが重要なことなのだ。<穏やかな不意打ちの易しい衝撃>が、<山を流れる瀑布の声>を運んできたことと、<山を流れる瀑布の声>が<穏やかな不意打ちの易しい衝撃>を運んだこととは、一瞬間だけ生じた同時的現象であると言えば正確だと思うのだ。このような心理的構図を典型的に語る一節を別の個所から引用してみる。

I was only then
 Contented when with bliss ineffable
 I felt the sentiment of being spread¹⁰⁶
 O'er all that moves, and all that seemeth still... (1805, II. 418-21)
 (ぼくはそのような時にのみ、/ 名状しがたい至福感で、動くすべて、/
 静かに見えるすべてのものの上に、[(1) ぼくが広げられているという感
 覚][(2) 広がっている存在者の感覚][(3) 存在者の感覚が広げられている
 のを]感じたときに/ 満足したのだった。)

"I felt the sentiment of being spread" なる一行を、私たちはどう受け留めるべきなのか。上記の抽訳では三つの理解の仕方を試みたのだけれど、ここにも、能動と受動との紛れなき交差があり、それがこの詩行の力を生み出しているものと思われる。この個所は、<私が開けて>ものと交流する姿勢、同時に<もの>が、私の方へと広がって来る、そのような二重の軌跡を描いたものであり、そのことを、<名状しがたい喜び>と言っているのは間違いがなく、このことは、そのまま、"There was a Boy" の少年の在りようではなかろうか。そのような時、新たな風景は、もの="the visible scene">と心の対話の中から、<厳かな形象>を伴いながら、一個の生命体として誕生してくるのだ。

そのような事態を言い当てる縮図のように、Wordsworth に、ある風景の誕生の瞬間を言い当てている清新なる詩行がある。

Ö háppý státe! *whät béauteöus píctüres nów*
Róse ín hármóniöus ímägérj; thëy róse
Äs fróm söme dístánt régjön óf mj söl
Änd cáme álöng líke dréams— (1805, IV: 392-95)

¹⁰⁶ この "being" は、1850 年版になると、"Being" という大文字化されているが、1805 年版では、そのように<存在者=神>と即断することは出来ない。仮に大文字であっても、それはキリスト教的<一者>のことではなくて、<私>であり<風景>でもあり、更にはその両者が合流した<存在者>の筈である。

(おお、幸福な状態よ。何と美しい絵画が、今/ 調和した図像となって立ち上がってきたことか。それは、/ ぼくの魂のある遠い場所から立ち上がったかのようにであり、/ しかも夢のようにやって来たのだ。)

引用の二行目に注意してほしい。行頭と行末に置かれて、そしていずれも強勢が置かれた "rose (←rise)" <湧き上がる>が、<調和ある形象 ("harmonious imagery")>を挟む形に構成されては、<動的なもの>と<静的なもの>との、一種異様な調和を形成しているといえる。この<絵画>は、詩人の目の前に水平的に<現れている>のではなくて、どこか<魂の奥深い場所から>垂直的に、忽然と<沸きあがって>くるのだ。これは、詩人にとってどのような事態であろうか。詩人は眼前の風景を見ているのではない。いわば、詩人は風景と共にあり、いわばその風景に拉致された詩人¹⁰⁷が、詩人自身を見ていると言っている。そこに、見ている私と見られている私の視線の交流が生じては、その中間地帯に、絵画へと転身した風景が、立ち上がってくるのである。言い換えれば、風景のエネルギーが詩人へと流れ込み、同時に詩人のエネルギーがそれを迎え入れては、絶妙なる表象世界が生成するのである。今、<エネルギー>と呼んだが、<リズム>と呼び変えてもいい。宇宙のリズムと、詩人の生のリズムが協調¹⁰⁸しながら、その中間にこの "harmonious imagery" は浮かび上がってくる。

一体、この "harmonious imagery" とは、どのようなことであろうか。こ

¹⁰⁷ この事態を、Schiller がうまく言い当てていると説明する、Merleau-Ponty を引いておこう。Schiller observes that, smoking a pipe before a mirror, I feel the sleek, burning surface of the wood not only where my fingers are but also in those ghostlike fingers, those merely visible fingers inside the mirror. (Merleau-Ponty, 2004, 300)

<鏡>を見る私とは、同時に<鏡>のこちら側と向こう側にいるという、<感覚的複合体>なのである。

¹⁰⁸ Heidegger: 「リズムとは…流動流出ではなく、接合 ("Fugung") である。リズムは、舞踊なり唱歌なりに、道をつけ＝動かすものを接合しかくして己れのうちに基づかせしめ憩わせるところの安定せるものである。リズムは、安静を与えるものである。」(クリステヴァ, 1999, 418)

こで、"harmony"¹⁰⁹なる語が、またしてもその多義性を抱えながら、詩人を襲っていることには、注意しておこう。この点を考察する際に、Heidegger を咀嚼する G. Agamben が有益であろう。

"harmonia"という名前と呼ばれていたこの言葉の周りには、<惑星の運動から、季節の巡りや、人間と神との関係に至るまで、万物のリズムを司る正しい秩序の宇宙>が孕まれていた。

正しい秩序という観念は、ギリシア人の思索の最初から、連接、一致、結合として示されていた。

ヘラクレイトスが、その断片集で、<ハルモニア>とは単に、われわれに馴染み深く<調和>という意味ではなくて、存在における<正しい>場の原則それ自体の名前であると述べたとき、そこに暗示されているのは、<最も美しい>が<目には見えない>接続のことだったのである。

この接続は、ヘラクレイトスにとって、未だに触覚的で視覚的な領域に属していたが、その後、数的で聴覚的な領域へと移ってくる。この変化は、西洋思想におけるひとつの転換点を画している。¹¹⁰

ここに述べられているように、そもそも、"harmony"は、触覚的・視覚的な<調和>だったのであり、Herakleitos を境に聴覚的なそれへと転換した。このことを敷衍すれば、いわば、Wordsworth は、Heidegger の語源探索趣味の姿勢そのままに、その語が<転換点>に差し掛かる、まさにその接点に身をおいているとはいえないか。¹¹¹ いわば、<視覚的なもの>と<聴覚的なもの>が境を接しながら、それぞれが持つ意味合いを同時に分泌しながら、それだけ

¹⁰⁹ Heidegger にとっては、"harmonia"は、"logos", "aleteia", "physis", "phainesthai" と殆ど同義語で、いずれも<存在>の別名だとされる。(Heidegger, 1987, 133)

¹¹⁰ アガンベン, 234-36

¹¹¹ 尤も、Wordsworth にあっては、この"harmony"が、様々な個所で<聴覚的な調和>の意味で使われることが多い。それでも、この"harmony"によって、<主体>自身の生が構成される構図は、変わることはない。例えば：

The mind of man is framed even like the breath
And harmony of music. (1805, I: 351-52)

に力を湛えた言葉がそこに生まれてきていると言えるのだ。このように、Wordsworth に＜浮かび上がった美しい絵画＞とは、＜視覚＞と＜聴覚＞で合成された絵画、そして、眼前の風景に触発された詩人の情感の全てが孕まれた風景といえるだろう。現実風景とは違う、Wordsworth の言う＜存在の未知の様式 ("the unknown mode of being")＞が実現されたような質の風景の誕生、それが、＜夢¹¹² のようにやって来た ("came along like dreams")＞理由である。

ここで、もう一度くだんの詩行に立ち返るが、ここの "solemn imagery" には、今述べた＜視覚的・聴覚的な "harmony"＞が木霊していることは間違いないだろう。先に言及した "unawares" が発する意味の重さにも注意をして

¹¹² "dream" という語についても、Wordsworth が使う場合には、注意しなければならない。それは、Bachelard の＜夢想 ("reverie")＞なる語が孕む多義性と等しく、常識的な＜夢＞と＜覚醒＞の中間状態、単なる受動の状態ではなく、能動的な "the most wakeful moment" と同義語のニュアンスがある。このことを、"Lucy" 詩の一つを借りて説明してみよう。

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

第一連と第二連の間に＜死＞が介在し、＜差延="allegory">構造を見取るのは、De Man であるが、その実この＜間＞には＜私＞が介在し、仮に第一連を＜眠り=slumber＞、第二連を＜目覚め＞だと規定した場合に、第一連と第二連の間に佇む＜私＞は＜眠り＞と＜目覚め＞の中間状態にあり、その両方の領域から力を得ては、その中間点で新たな＜主体＞を構成する。従って、この瞬間こそが、"the most wakeful moment" なのであり、＜表象＞世界はそこで生成するだろう。言うまでもなく、この構図が、Wordsworth を貫く基本的構図であり、それは、＜眠り＞と＜目覚め＞の間に吊るされた ("hung") "Aeolian Harp", 或いは、Wordsworth の＜半透明の窓＞の別名である。後述するように、"There was a Boy" における "hang" なる語が、中心的意味の磁場として浮上するのも、このような意味合いがある。ここで、そのことを言い当てている Danby を借用しておこう。

Wordsworth resorts to the analogue of *dreams* to suggest what happens in *his most wakeful moments*. (John F. Danby, 1960, 107)

おきたい。＜無意識のうちに＞とは、"the visible scene" と少年の両方が、日常意識の時間・空間から解放されて、いわば別の時・空の開闢に立ち会っている心理的機構を言い当てており、T. S. Eliot が別の個所で "vision" の訪れを歌う＜ふとした瞬間 ("the unattended/ Moment")＞¹¹³ のように、そのなかで、Heidegger の言う＜眼差しの明るみ＞が不安の夜の深い闇を洞察しては、ものの本質をそのとき初めて現前させるようなそのような質の、創造的機能を言ったものに他ならない。そのとき、少年は、＜時間のなかにあるのと同時に時間の外に ("in and out of time")＞あるといった、複合体として新たな時間の誕生に立ち入っているだろう。要するに、少年は、イマージュの総体と共に、イマージュの時間の流れに身を置いているとってよいのだ。そうして、"solemn imagery"¹¹⁴ は、そのような新たな時間と共に誕生してくるのである。

…the visible scene

Would enter unawares¹¹⁵ into his mind

¹¹³ For most of us, there is only the unattended Moment, the moment in and out of time. ("The Dry Salvages", 206-7)

¹¹⁴ この "imagery" なる語も、多義性を抱えた言葉であることは申すまでもない。この語を巡って OED は、Wordsworth のこの一行を引用し、次のように定義付けている。

1 (c) The pictorial elements of a natural scene or landscape; scenery; nature's "image-work".

このような、自然の＜イメージワーク＞という肯定的意味であると同時に、次のような否定的＜幻想的＞意味合いの語義も包含していると言えよう。

7 (a) The formation of mental images; imagination, fancy, groundless beliefs. 言うまでもなく、この "groundless beliefs" が立ち上げるイメージを、更に生あるものにするのが、＜過程にある主体 ("sujet en process"—Kristeva)＞としての Wordsworth の想像力であろう。ここで、"imagery" と "imagination" を巡って、Sir Walter Scott に当てた手紙が役に立つ。

S—, in the work you mentioned to me, confounds *imagery* and *imagination*. Sensible objects really existing, and felt to exist, are imagery; and they may form the materials of a descriptive poem, where objects are delineated as they are. Imagination is a subjective term: it deals with objects not as they are, but as they appear to the mind of the poet. (Grosart, III. 464)

¹¹⁵ ＜無意識のうちに ("unawares")＞。またしても、ここに＜不意打ちの衝撃＞を垣間見るのであるが、そのようにして浮上した風景は、少年にとっては、初めて見る風景として立ち上がる。"that uncertain Heaven" が示すものは、そのように初めて見る異様な空であるがゆえに、言語分節不可能な意味での "uncertain" なのであり、また、外と

With all its solemn imagery, its rocks,
Its woods, and that uncertain Heaven, received
Into the bosom of the steady Lake.

このように<可視的世界>と<不可視のもの>が交差しながら、音楽的リズムに支えられては、Aganbenの言う<最も美しいが目には見えない接続>を生み出していると言える。それら全てを受け留める湖は、丁度赤子を抱く母のように、誕生した風景=少年に微笑みかけているとは言えないか。湖の"steadiness"に、詩人のそのような確信の声を聴き取りたい。そして、この比喩的な<母>とは、現実の<湖>であり、拡大した少年の心であり、同時に<表象>の領域における<虚>の空間でもあって、今度は、テキストの表層で、その<空間>から深みを孕んでは、新たに世界を生誕させる意味論的磁場となっていることを忘れてはならない。このような<未知の領域>を、Wordsworthは、次のように言祝いでいる。

...unknown modes of being which on earth,
Or in the heavens, or in the heavens and earth
Exist by mighty combinations, bound
Together by a link, and with a soul
Which makes all one.¹¹⁶

(存在の未知の様式、それは、大地において、/ 空において、或いは天と地において、/ 強力な連結により、一つの結び目に繋がれて/ 存在し、全てを一つにする魂とともに存在する。)

Heideggerならば、そこに<大地>と<天>と<神々>と<死すべきもの>が調和して合流する<四大("the Fourfold")>という、根源的一者性の世界、

内のいわば中間地帯に浮遊するがゆえに、"uncertain"なのであって、De Manが語る<死への前触れ>と取るのは性急すぎよう。

¹¹⁶ De Selincourt, V. 340-41

秘匿されていたものが開かれて本質を開示する"Aletheia"=真理の性起をみるであろうが、このような"harmony"の世界こそが、古代ギリシア人の考えた調和=接続としての世界であることは間違いがないだろうし、<神不在の時代>に、その神々が帰還する場所は、その場所以外のどこにあるわけでもないだろう。そして、同時にその"harmony"は、テキストが持つ言語的なものの雰囲気が生みだせる調和であることにも贅言は要らないだろう。つまり、そこに流れる音楽とは、「言語が世界連関を道付けるあり方、音もなく呼ばわりつつ集合させる働き」¹¹⁷としてHeideggerが規定する<静寂の響き("das Gelaut der Stille")>なのであって、このようにして作品に<受肉>された言語は、今度は、一個のものとして、<音もなく><静寂の音楽>を奏でることになる。Wordsworthの"solemn imagery"は、<静寂("silence")>のなかで、<静寂>へと達し、今度はそこから、<静寂の響き>を発しながら、周囲世界を一つに統合しているといえるのだ。当初に存在していた筈の"the visible scene"は、こうして、枯渇した状態から救済され、その本質を届けてくることになる。

このような芸術作品の存在様式は、<中国の水差し>を例にした、T. S. Eliotによって、うまく言い当てられている。

Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness. ("Burnt Norton", 140-43)
(形式によってのみ、型によってのみ、/ 言葉や音楽は静けさに/ ことが出来る。中国の水差しが、静かに/ その静けさのなかで永遠にうごくように。)

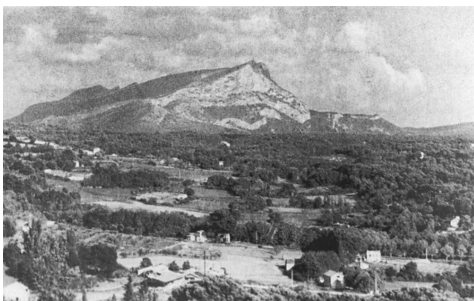
作品という<形式("form", "pattern")>に受肉されて、<言葉と音楽>は、

¹¹⁷ 斧谷, 188

静謐の境地に達しては、〈水差し〉のように〈静寂の響き〉を奏でることになるだろう。私たちは、このようなく静けさのなかで永遠に動く水差し〉のあり方を、前に述べた Cézanne の〈林檎〉に見てはいけないか。或いは、このような構図こそが、Rilke 及び、後期 Heidegger そして、Merleau-Ponty が Cézanne の絵画に見る〈もの〉の〈実現="Realization"〉という名前と言い当てた当のものに匹敵するのではあるまいか。Wordsworth が "solemn imagery" の誕生のいきさつを目撃したときの在りようは、Cézanne の *Mont Sainte-Victoire* (下図) と等しく、写真に写された映像 (下写真) の枯渇と異なって、まるで生きた生命体のように、現実の山と、画家との中間地帯に忽然と浮上して来ているではないか。写された写真の方は、Cézanne が身を置いて眺めた場所と同一の地点から撮影された *Sainte-Victoire* 山の姿である。



Paul Cézanne, *Le Mont Sainte-Victoire*, 1902-06



John Rewald, *Mont Sainte-Victoire*, c. 1930s

〈前ページは何れも Malcolm Andrews の書物 (1999, 198-89) より拝借したのであるが、上の絵画に則した J. Marceau & P. Jones の解説, "The mountain was Cézanne's "little sensation" and he painted it "from the inside" so that *volumes* emerge." (1999, 92) なる解説も、Cézanne のみならず、Wordsworth 的〈量〉を分泌する風景を言い当てている。〉

仮に、この写真映像の風景に通底するのが、Wordsworth が〈肉体の目 ("the fleshly eye") 〉で把握した筈の "the visible scene" だとすれば、絵画が描く山の風景は、画家の〈内部の目 ("the inward eye") 〉がしっかりと捕らえた "solemn imagery" に該当する筈である。それらを、真にロマン派的なく表象〉空間と呼んでいけないことがあろうか。恐らく、Wordsworth と Cézanne の〈眼差し〉の本質は、"Tintern Abbey Lines" の次の一節にある。

…the breath of this corporeal frame

And even the motion of our human blood

Almost suspended, we are laid asleep

In body, and become a living soul:

While with an eye made quiet by the power

Of *harmony*, and the deep power of joy,

We see into the life of things.

("Tintern Abbey", 44-50)

(この肉体の構造と、/ 我らの人間的な血の動きが / 殆ど中断されて、我々は身体においては / 眠りの状態に置かされ、生きた魂となるのだ。 / そうして、"harmony" の力によって、喜びの深い力によって / 静かにされた目を持つ我々は / 事物の生命を覗き込むのだ。)

ここでもまた、"harmony" が重要な意義を分泌する。それは、上記と等しく、〈視覚的・聴覚的〉両方の意味での世界の調和ある〈接続〉を意味しており、それにより〈肉なる目 ("an eye") 〉から解放されて、詩人は全身が〈霊的な眼差し=眼差しの明るみ〉へと轉身していることが頷けるのであり、そのことを、〈生きた霊 ("a living soul") 〉と呼んでは、歓喜の念を表明しているのだ。いわば、それは神の視点とも言えようけれど、冷酷で超越的な理神論の神

ではなくて、この地上的生命世界へと<超越>する、世界内存在としての神の<眼差し>とも言えて、私が<もの>に包含され、<もの>が私を包含するという交差配列のなかで誕生しては、その時にものの<生命>を把握するような、そのような<眼差し>である。私がものを見つめるということは、ものが私を見つめることと同義であって、そこで初めて<事物の生命>は救い出されるということなのだ。このような事態を、Heidegger は、存在と存在者の<二重の襲>が<一重>になって実現されることと把握して、Cézanne 絵画の秘密を打ち明けてくれる。次の言葉は、Cézanne の<庭師 Vallier の肖像>を巡るオマージュであるのだけれど、*Mont Sainte-Victoire* の連作の本質をも言い当てていると考えられる。(そして、言うまでもなく、Wordsworth の "solemn imagery" の実質をも言い当てているのではないか、それが重要な点である。)

Im spätwerk des Malers ist die Zwiefalt
von Anwesendem und Anwesenheit einfältig
geworden, »realisiert« und verwunden zugleich,
verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.¹¹⁸

(画家の晩年の作品には、二重の襲があり/ 現前するものと現前することとが、一重となって、/ <実現される>と同時に、持ちこたえられて/ 神秘的な同一性のなかで、変容させられている。)

ここで語られているのは、まさしくロマン派の表象空間の在りようであり、<現前するもの=存在者=可視的なもの>と<現前すること=存在=不可視のもの>とが織り成す網目模様の<二重の襲>が、<一重となって実現されている>風景、<内と外>とが半透明の<窓>の上で合流しては、<神秘的同一性>のなかで、変容させられている風景であり、多くの美術批評家が語るように、それを実現させたものが、Cézanne のキャンバスという<表層>世界での、物質の持つ固さと奥行きを分泌しながらも、同時に色彩の交響、感情をたっぷ

¹¹⁸ Heidegger, "Cézanne", 5-8: *Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976*, Vittorio Klostermann, Frankfurt

りと含んだ絵の具による "harmony" によるものであって、やはり、Wordsworth と等しく、<視覚的・聴覚的>なものの合流によってなしえた音楽的作品と言える。自然は、このようにして、その "metaphoric" な本質を顕現させる。ここで、今度は、当の *Mont Sainte-Victoire* と対面する Merleau-Ponty にも、耳を傾けてみよう。

Essence and existence, imaginary and real, visible and invisible—a painting mixes up all our categories in laying out *its oneiric universe* of carnal essences, of effective likenesses, of mute meanings.¹¹⁹

(本質と存在、想像的なものと、現実的なもの、可視性と不可視性—絵画は、肉的本質と実際の類似性と押し黙った意味の、その夢幻的宇宙を配列することで、それらすべての我々の範疇を混ぜ合わせている。)

ここでは、<存在>と<存在者>の<二重の襲>を巡る Heidegger の言葉と殆ど同じことが言われているのであるが、Cézanne の絵画が、<夢幻的宇宙 ("oneiric universe") >と言われていることにも注目しよう。Wordsworth の<夢>の光景と等しく、Cézanne 的主体は、"the most wakeful moment"にあることが、逆説的にこの<夢>の絵画を生み出していると言えるのだ。それは、<虚>でありながら、背後から私たちの生を支えるところの、<至高の虚構 ("the supreme fiction") —Stevens>の別名なのだ。そして、Wordsworth の<心の絵画>もそれ以外の何物でもない。Wordsworth が生涯を賭けたのも、そのような意味での、ものの<実現>であった。

(v)

そして、ものの実現の契機となるのは当然のことながら、<私>の<実現>が前提となる。言い換えれば、そのような身体から分泌される質の風景が誕生するときには、森 有正の<カタクリ粉>の比喩が生きている筈だ。汚濁した私の身体は、捏ねられる過程を経て始めて半透明の物質になる。前に述べた

¹¹⁹ Merleau-Ponty, 2004, 300-01

<"a living spirit">へと転生した私のあり方がそうなのだけでも、ここでは、言語のあり方を巡って、その<カタクリ粉>の転生の一例を挙げるに留めて置こう。即ち、恐らくこの詩の中心的磁場を形成し、多くの批評家が目をむける"hang"なる語に今少し滞留しながら、そのことを確認したいのだ。¹²⁰この何気ない、剥き出しのままの言葉が、今度は Heidegger の言う<亀裂が施された立面図>の様相を示しては、世界を<孕む>と同時にその世界を<誕生させる>役割をも果たしながら、Wordsworth 少年=詩人の自己形成の根源的土壌をなしていると思えるからである。

この詩の中心構図だと私の考える詩行を取り出しておこう。先ずは、その詩行を、私たちは、<読む("to read")>のではなく、<見る("to look at")>ことから始めなければならない。

…while hē húng

Listening… (18-19)

この"hung" (←"to hang")なる、赤裸々で、<翻訳不可能な>一語が、いわば、全詩行の中心的な磁場であることは間違いがないだろう。今は、これが、

¹²⁰ 今まで言及してきたように、Wordsworth の表象の営みは、<身体><視覚><言語><記憶>の全てに互って"to hang" (宙吊り) という語それ一つで言い当てられるだろう。そして当然ながら、<外>と<内>の中間に置かれた<窓>の構図も、文字通りに<吊るされて>おり、比喩的にも<吊るされて>いるのだ。この<イオールの堅琴>が、ロマン派詩人そのものの metaphor であることは、今更詳述するのとも間が抜けるのであるが、Wordsworth から名高い別の一節をも引いておこう。

On man, on nature, and on human life,
Thinking in solitude, from time to time
I find sweet passions traversing my soul
Like music.

("Prospectus", 1-4)

また、この構図を最も雄弁に語る名高い一節を Shelley から引いておくのも無駄ではあるまい。そこでは、詩人=森=堅琴という等式が成立するのだが、そこに靈感を齎す質の<秋風>が吹くという設定である。

Make me thy lyre, even as the forest is:
What if my leaves are falling like its own?
The tumult of thy mighty harmonies
Will take from both a deep autumnal tone,
Sweet though in sadness.

("Ode to the West Wind", 57-61)

<視覚的>な形象として、"the Aeolian Harp" そのものを暗示していることを指摘しておくことが大事だと思われる。私たちは、少年が、不透明な窓の上に<吊るされている>のをただ<見る>だけであって、世界の開闢も、この<堅琴>の上でしか生じないのだ。そして、今<窓>と言っただけけれど、それも、画家のキャンバスのように固定された窓などではなく、<内>と<外>の中間領域に、それ自体が身体の<厚み>を持って浮遊する質の<半透明>な窓であると言える。そして、この<イオールの堅琴>は、ひたすら<耳を傾ける("listening")>のであるが、そこを通過する<音>も、通過することによって、丁度不純な水が濾過装置を通して純度が高められるように、妙なる<音楽>となって結晶するのだといえるが、そう言うのは未だ早いだろう。

言語は、不純なくもの>的存在から、それが身体に受肉されては、一旦そこで己れを末梢する(透明になる=死ぬ)のだが、今度は、そこから、理念的なものへと転生しては、その上で純粋に、透明な情念性や物質性を発揮しながら生き長らえる、そのことが詩的言語の運命である、そのことは前に語った。このことは、<字義どおり("literariness")>の意味から、<比喩的("tropological")>な意味へと変遷しては、辞書の定義とか、communication 言語のようにそこで枯渇し、役目を終えるということではなくて、もう一度発生現場へと立ち戻りながら、当初持っていた本質を掬い取りながら、その本質を押し広げるということである。詩的言語が持つ理念性と情念性の同居という事実はそこにあり、そこに<図像性>と<抽象性>が己れのなかでしのぎを削る詩的言語の特質がある。¹²¹ さて、今や、"hang" に話題を絞ろう。この言葉は言うまでもなく、Wordsworth テキストに頻出する言葉であって、全体を振り返る余裕はないのだけれど、ここでは差し当たり三つの事例を検証すれば、言い尽くせる感じもしてくるのだ。それは、同時に、本論のテーマである、"There was a Boy" の解読の要ともなる。

¹²¹ 言うまでもなく、これが J. Krieteva が<詩的言語革命>の中枢に置いた概念だ。言い換えれば、<le sémiotique>と<le symbolique>のしのぎ合いのなかで浮上する、彼女が<否定性("Negativity")>と名付けた言語の"dynamic"なあり方であると言える。

(1) "the spots of time" の一つである<ミヤマガラスの巣盗み>から：

Oh, when I have *hung*
 Above the raven's nest, by knots of grass
 And half-inch fissures in the slippery rock
 But ill sustained... (1805, I: 341-44)
 (おお、ぼくがミヤマガラスの巣の上で、草のもつれと、滑りや
 すい岩の、半インチほどの裂け目によって、辛うじて支えられな
 がら、宙吊りになっていた時…)

次の二つは、"There was a Boy" の一節から：

(2) ...while he *hung*
 Listening... (1805, V: 406)
 (3) ...the churchyard *hangs*
 Upon a slope above the village school... (1805, V: 417-18)

恐らく、いずれも詩人の目が捉える一瞬間だけ出現した光景に間違いはないが、この動詞 "hang" が、いずれも文末に強勢を置かれ、更に他の言葉との結びつきによって、それぞれに異様な意味を発していることを忘れてはいけぬ¹²² だろう。(1) の "hung" におけるように、視覚的イメージ<少年が宙吊りになっている>が前景化し、少年=詩人の恐怖をあおるということであるとしたら、(2) と (3) の "hang" は、そのような<視覚的>イメージ (Weiskel の言う "iconicity") を磁場としながらも、次第に比喩的意味合い (同じく、"symbolicity") が強くなっていくのを、私たちは確信するのだ。(2) の引用文においては、<耳を傾け ("Listening") / 身を乗り出す ("hung") > 少年にとって、それは単に身体のような動作を<視覚化>するだけではなく、窓に<吊るされて ("to be hung") >、ひたすら<存在>の声に耳を澄ます身振りをも暗示していると言えるだろう。少年は、ここで、そのように、<豎琴>へ

¹²² 同時にその語は、<"hang" (=首を吊るす)>なる無気味な連想をも呼び寄せるはずだ。

と轉身しながら、そこで、<半ば聞こえる声>と<半ば創造される声>の間にいる。言うまでもなく、その時に調和ある<視覚的・聴覚的>"harmony" を奏でることになるのである。¹²³ (3) においては、<教会墓地>が、丘をよぎる白雲のように、ぼっかりとその斜面に浮かんでは、<宙吊り ("hang") > になっている、夢のように淡い、儂い光景。このような<字義通り>の意味のその内実を孕んだままに、比喩的には、この<墓地>が<生>と<死>の中間状態に浮遊しては、一種の<墓碑銘>の構図を取り、<意味>と<非意味>を、<可視的なもの>と<不可視のもの>を、分断しては、連結するような役目を負わされているのである。少年の<死>を内包する、書く主体である私も、教会と等しく<宙ずり>になっては、生と死の中空を漂いながら、<言葉を奪われる ("Mute") > ののであるけれど、それは<死>を内包する光景が、<死>を内包するがゆえに一層その美を引き立てるがゆえの無言性であるに違いないのだ。

Fáir äre thē wóods, änd beáuteóus ís thē spót,
 Thē vále whēre hé wäs bórn.¹²⁴

De Man は、この "hang" に関して、「[自然との]照応感の喪失と、死の意識の間にある、隠されてはいるが紛れもない関係」¹²⁵ を示すと言っているが、詩人の眼差しが、もう一度<墓場>を越えて現実の風景に注がれる身振りを忘れてはいけぬし、この言葉のリズムの背後から、少年がなしえた "solemn imagery" を醸し出す "harmony を聞き逃してもいけないのだ。それは、死を内包する音楽へと生成しては、今度は、"Tintern Abbey" で語られる<静かな、悲しい=真摯な人間性の音楽 ("the still, sad music of humanity")> に、該当

¹²³ この付近で、De Man は、"surprise" と等しく、それらが少年にとって、"an anticipatory announcement of death" という意味を持つと指摘する (De Man, 54) が、それはまだ早い。今、少年の心理学は、<生の拡大>というベクトルの上にあるからだ。

¹²⁴ *Lyrical Ballads* 初版では、この二行の<美>は、一層際立っている。

Prē-éminént ĩn beáutý ís thē vále
 Whēre hé wäs bórn änd bréd.

¹²⁵ "a hidden but indubitable connection between the loss of the sense of correspondence and the experience of death" (De Man, 53)

することになるだろう。そのことは、Rilke が<死者>を回想しながら、風景が<実現される>様を描くときに語った詩がよく伝えてくれる。

But when you left, there fell into the scene
A ray of realness through the very gap
By which you left us: greenness of true green,
Natural sunshine, forest real with sap.¹²⁶

(あなたが去ったとき、あなたが残したまさにその裂け目から、真実の光線が差してきた。真の緑-性、自然のままの太陽光線、そして樹液で実現された森が。)

その時の Wordsworth 的主体のあり方も、Rilke に代弁してもらおうが一番いいだろう。

死とは、我々から背を向けて、照らし出されていない<人生の一側面>のことなのだ。我々は、<これら両方の限定されない領域>のなかで安らぎ、<両者によって、尽きることなく慈しまれる>存在の、可能な限りの意識を獲得するよう努めねばならない。生の真実の形態は、<両方>の領域を通して拡大されるのであるし、最も強大な血の巡りも、<両者>を通して脈打つのだ。<この-世界>があるわけでもないし、<あの-世界>がある訳でもなく、<ただ、偉大な統合>の世界があるだけであって、その世界では、<天使たち>、我々を凌ぐ存在者、が安らいでいるのだ。¹²⁷

¹²⁶ *The Best of Rilke*, 79

¹²⁷ "Death is *the side of life* that is turned away from us and not illumined. We must try to achieve the greatest possible consciousness of our existence, which is at home in *both these unlimited realms*, and *inexhaustibly nourished by both*. The true form of life extends through *both* regions, the blood of the mightiest circulation pulses through *both*: there is *neither a this-world nor an other-world*, but *only the great unity*, in which the "angels", those beings who surpass us, are at home." (Rilke, 1995, 554)

<生>と<死>の両世界に渡って存在する天使、それは Wordsworth の "spirit" に該当すると言えるが、"solemn imagery" を誕生させた Wordsworth にせよ、*Mont Sainte-Victoire* を生んだ Cézanne にせよ、その創造的瞬間には、<生きた霊 ("a living soul") >へと転身していたことは先に言及したとおりであるが、同時に芸術家は、Eliot の言うように、音楽へも転身していると言えるのである。

…music heard so deeply

That it is not heard at all, but you are the music

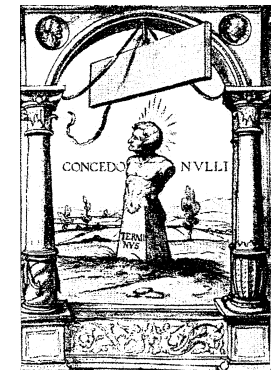
While the music last.

("The Dry Salvages", 210-12)

(もはや聞こえなくなるまでに深く聞かれた音楽、しかし、その音楽が続くあいだは、あなたが音楽になっているのだ。)

<カタクリ粉>である主体は、このようにして<半透明>へと純化されては、そこから<音楽>を奏でるのだと言える。

<死せる>少年と、その少年が分泌する音楽的風景を瞑想する成人 Wordsworth は、生と死の両世界を行き交う<イオールの堅琴>となつては、Rilke 的な意味で<可能な限りの意識の拡大>を行っているのであり、その時にこそ、風景は己れの生と切り離しがたい風景、その意味で、<真実の ("real") >



なものとして受け止められることになる。の委託による「テルミヌス像」従って、その時の私の前には、真実の M. テイラー『さまよう』(1984, 262)

"the vast prospect" が展開しているのであり、その実、それは、拡大された詩人その人の姿なのである。この時、Wordsworth 的主体は、より大きな<生>と<死>を展望しながら、両世界の間で "hang" されて、その両世界を分泌する神、Pound がイタリアで目撃した<境界神 ("Terminus") >¹²⁸ 的位相に置

¹²⁸ see Pound;

かれているということも、同じくらい確実であろう。M. Taylor が掲載するその図像を掲載しておく(前ページ)けれど、Wordsworth がこの詩を、自画自賛しては、彼の生の営みの中心においたとき、彼の語る言葉の真意が奈辺にあるか、想像できるだろう。

Guided by one of my own primary consciousness, I have represented a communication and transfer of internal feelings, co-operating with external accidents to plant, for immortality, images of sound and sight, in the celestial soil of the Imagination.¹²⁹

(vi)

ここまで、"hang" なる一語を巡って、あるいは途方もないことを語ってきたのかもしれないが、詩人の生が言語と共に生成しては、従って、その語の運命が同時に詩人の運命であること、擦り切れた言葉と言えども、その流離を繰り返すうちに、絶対的とも言える<透明な>瞬間が現れるかも知れないということ、"hang" の運命を巡るだけでも、そのことが言えると思うのだ。"hang" という言葉の成長が、同時に詩人の精神の拡大にも繋がるということ、このことを、詩人の心理的側面から述べれば、<吊るされて>私は、亀裂を施されるのだけれど、その亀裂が深くなり、広がれば広がるほどに、私は拡大されてゆく、そのことを耐え忍んでは、この亀裂を取り繕うのが、詩人の身体であり、そこから生まれ来る言語の収容能力であったと言えよう。Wordsworth の<創造的裂開>は、このように言葉の生命力がなせるものであった。彼のそのような言語のあり方を最後に述べておく。

...where now is wheat field, and a milestone
an altar to *Terminus*, with arms crossed
back of the stone

Where sun cuts light against evening. (Pound, *The Cantos*, XLVIII, 243)

¹²⁹「私自身の本来の意識の一つに導かれて、私は、想像力の清浄な土壤に、音と視覚のイメージを永遠に植え付けるべく、内的感情が、外的事件と協調しながら、交流し転移する事態を表象したのだ。」(Mason, 379)

Words, a Poet's words more particularly, ought to be weighed in the balance of feeling, and not measured by the space which they occupy upon paper. ... repetition and apparent tautology are frequently beauties of the highest kind.¹³⁰

(結び) 反響の詩学と今後への"prospect"

Jonathan Bate は、Heidegger の後期の思索の歩みを、次のように明快に纏めている。

The central metaphor of Heidegger's later philosophy is a path through a wood [Holzwege] to a clearing [Lichtung] in which truth is unconcealed [a-letheia].¹³¹

現存在("Da-Sein")の"Da=そこ"とは、空間的、時間的差延("différance")を生きる人間が、自己から<外に出て>存在の声に耳を傾けながら、それが<消失・不在>に裏打ちされることを意識しながらも、辛うじて<そこ>に、瞬間的に樹立する<現前>の時・空であるに違はなく、その際には、世界という空間の一部の特殊な領域としてそれが成立するというのではなしに、<そこ>こそが唯一の世界となって誕生するのであるだろう。<外>が<内在化>され、同時に<内>が<外在化>されながら、両者が織り上げる<襲>としての空間と、それは言ってもいい。Heidegger の<森>が収斂する場所はそのような在り方をしているのであり、また、Wordsworth が、絶妙な言い方で次のように語るときも、そのことを言い当てていると言えるだろう。

Space like a heaven filled up with northern lights,

¹³⁰ Wordsworth's note to "The Thorn" in Mason, 38

¹³¹ 「ハイデガーの後期哲学の中心的メタファーは、森の道を通して<空け明け>へと至る道、そこで真理が性起=隠れなさの状態になる。」(Bate, 301)

Here, nowhere, there, and everywhere at once. (1805, V: 556-67)

要するに、〈ここ〉と〈あそこ〉と、"nowhere" と "everywhere" が、〈同時に〉同居する世界なのである。従って J. Bate が語る Heidegger の〈森の道〉は、文字通りの〈森〉であると同時に "metaphorical" なそれでもあることについては、贅言を要さない。このような〈森〉のあり方について、*The Prelude* の Wordsworth の詩的言語は、まさしく Heidegger を先取りする態の表現をなして、そのことを語りえて妙である。1805 版と、1850 版では微妙なニュアンスの差異があるが、実質的には、同じ事態を言っていると考えられる次の如き一節が存在する。「そこで、詩人は、秋の昼下がり、優しい幸福気分浸りに」ながら、つぎのように一見謎めいた語りで、〈森〉の様子を描写している。

And, in the *sheltered* grove where I was couched,
A perfect stillness. (1805, I: 78-79)

(私が身体を横たえた庇護された森に、完全な静けさ[がある]。ここでは、"sheltering" ではなく、異様な形の "sheltered" と書かれている。)

And in the *sheltered* and the *sheltering* grove
A perfect stillness. (1850, I: 69-70)

(庇護され、庇護する森に、完全なる静けさ[がある]。ここでは、"grove" そのものに、"sheltered" と "sheltering" という相対立する形容詞が被せられている。)

これらの詩行は、幾つかの解釈ができるであろう。(1)「私が庇護されていて、しかも私に庇護された森、そこに静けさがある。」(1805) (2)「静けさに庇護され、静けさを庇護する森。」(3)「私に庇護され、私を庇護する森、そこに静けさがある。」(4)「世界に庇護され、世界を庇護する森、それが静けさである。」(1850) いずれにしても、私と世界が、幸福なるリエゾンを奏でながら、〈そ

こ("da")に打ち立てる表象としての〈森〉であること、また、〈森〉の存在がその存在を主張していること、そのことについては間違いがない。¹³² "There was a Boy" の表象空間とは、実にそのような〈庇護され庇護する〉〈完全な静けさ〉が支配する、それでいて逆説的であるが、豊かな交響樂が流れる〈谷間という森〉の風景が描かれていると言えよう。そして、大事な点は、それら全ての事項が、〈少年=死者〉の追憶に耽る Wordsworth という詩人の広大な精神の領域に打ち立てられる内部風景として把握されているということである。Wordsworth にとっては、言語そのものが世界を庇護する〈大邸宅("mansion")〉であったこと、そして、妹 Dorothy に希望を託しながら、

……thy mind

Shall be a mansion for all lovely forms ("Tintern Abbey", 140-41)
(おまえの心は、全ての美しい形体を入れる〈大邸宅〉となるだろう。)

¹³² こうして、有限の言葉も、〈無限〉の可能性を秘めており、"the unsaid"は、"the sayable"の領域へと転向させられては、詩人の営みはその可能性へと集約してゆく。ここに〈故郷〉を見てそのことを端的に語るのは Rilke であるが、すべての詩人の営みを要約している。本論第5章のタイトルとして引用している詩行をここで瞥見しておく。

Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat. (〈ここに〉〈言葉で言うもの〉の時がある。〈ここに〉その故郷がある。)

Rilke の語る「ここ ("hier"="here")」とは、"Da-sein"における"da"と等しく、単に世界という広大な領域のなかに辛うじて切り取ったような、部分的な意味での〈ここ〉ではなく、その広大な領域をも覆い包むような、それ自体が一個の宇宙であるような〈ここ〉である。いわば、物理的な意味での常識的な世界の〈時・空〉に包まれながらも同時にそれを超越した、個人的な心理的空間とでも呼べるものである。ドイツ語"da"が持つ意味あい(即ち、それが英語の"here"をも"there"をも包摂するという重層性)については、マイケル・ゲルヴェンの Heidegger 読み(2000, 59-60)がうまく論じているが、言うまでもなく、それらの言説は、Rilke の語る〈世界-内面-空間("Welt-innen-raum")〉へと収斂されていくであろう。このことを、周知の Maurice Blanchot は思い切って、〈文学空間("L'Espace littéraire")〉と名付けるのであるが、ここで彼の〈世界-内面-空間〉の paraphrase を引いておく。

Rilke "names it *Weltinnenraum*, the world's inner space, which is no less things' intimacy than ours, and the free communication from one to the other, the strong, unrestrained freedom where the pure force of the undetermined is affirmed." (Blanchot, 136)

と語ったのと併行して、ここでは自己自身が、そのような<美しい形体>を受け入れる<大邸宅>へと変身しているのを静かに見つめている、そのようなことが、先ほどの完了時制にも現れているのであるし、また、終末部の "I believe" という言葉が暗示する詩人の姿勢—詩人は、現在という表面に穿たれた<覗き穴>から、過去を見ている—は、そのことをつぶさに分泌してくれる。

…thère, álong thát bánk, whén Í háve pássed
 Át évening, Í bēlieve, thát ófténtimes
 Á fúll hálf-hóur tögéthër Í háve stóod
 Múte-lóoking át thē gráve in which hē líes!

Wordsworth の内部で秘匿されていたものが明るみの中へと持ち出されて開かれる、いや Heidegger 的に言えば、<空けられた>からこそ<明るみ>が差し込んだと言ってよい、Wordsworth の<住むべき故郷>が生成されたのである。¹³³

紙数も尽き、私の余裕もなくなってきたのだけれど、そして、語り残したことは多いけれど、Wordsworth の表象空間を言い当てる metaphor が<半透明の窓>であるという論旨は貫けたと思う。結びとして、語り残した "There was a Boy" における反響構造と、それが *The Prelude* 全体に及ぼす反響、そして、当初の目的であったルネサンス以降モダニズムへと至る<表象>観の展開を簡単に瞥見しておきたい。それは、Wordsworth が中心的磁場となって、例えば本論で言及した Cézanne だけでなく、古今に互って、最近の用語で言えば、"intertextuality" を形成するように思われるからであり、また、一度失

¹³³ 上で語り損ねたのであるが、"hang"という言葉だけでなく、[I] [II] [III]部のそれぞれが、世界を<孕んだ>多くの言葉を反復させては、目に見える世界を更新しながら、同時に、木霊たちが反響する音楽的世界を形成しているのであり、そのことは多くの批評家が解明ずみの事項であるがゆえに、多くを語る必要はないけれど、ここでは、第[III]部を解説する Mason の言葉のみ、拾っておく。

These lines strangely recall the account of the Boy's activity, in an accumulation of silent echoes: "wood", "Vale", "hangs", "along that bank", "evening", "oftentimes", "mute". (Mason, 223)

墜した感のする<湖水地方の聖者>伝説が、新たな形で蘇るかもしれないと思うからである。

(A) ここで生成した主体は、更に Prospect を拡大すべく、例えば<アルプス越え (Bk. VI) ><Snowdon 登攀 (Bk.XIII) >を果たすなかで、やはり "There was a Boy" と同じような身体的<亀裂>を受け、圧倒する<崇高な風景>と<存在から届く声>などとの対決の中から、新たに主体性を獲得してゆく。Wordsworth 的主体は、そのなかから、丁度水面の渦が拡散していくように、己れを拡大してゆく。これが、*The Prelude* の自叙伝の構図を形成するのだ。<反響する世界のナーシサス>は、このようにして、ギリシャ神話のそのように水面の上の己れの姿に魅入るのではなく、己れの映像の背後の水の深みを見ては、Bachelard の言う解体しながら想像する<物質的想像力>の権化となるのである。水の深さは、魂の広さであり、記憶そのもののイメージなのだから (Bachelard)。その時に<深さ>は<高さ>を呼び寄せては、そこに、己れと外界を同時に分泌する立体的風景が誕生する。視覚的であると同時に聴覚的意味においては、<反響>の構図が *The Prelude* 全体を支配することになるのであるが、その中心的磁場が "There was a Boy" なのである。ここで、竹田氏の<世界像の高次化>なる図を、Wordsworth 的表象のあり方を言い当てているものとして拝借しておきたい。

図の中に記入されている番号 (① - ⑥) は便宜上私が挿入したものであるが、それは、(1) <鼻を真似る少年 (=意識) vs 自然 (対象)> という原初の経験が、(2) 今度は、それ全体で<対象> (前に言及したように、それがあとで削除されることになる "a visible scene" なる言葉の真意) となつては、新たに<詩人 (=意識)> vs <対象> という構図を生み出し、(3) 次に、それまでのプロセス全体が<対象> となつては、さらに<意識> vs <対象> という構図を生み出しては、留まるところを知らぬ無限の連鎖をなす網目模様を織り成していく過程を、この図は、的確に描き出していると思うのだ。

(B)第二に、この詩の三部構造をもう一度見てみる。

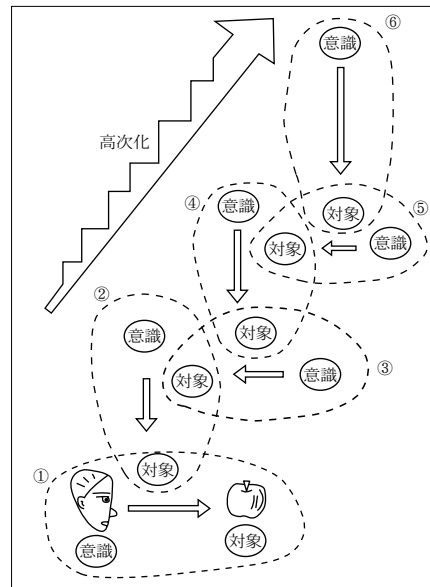
[I] "mimic hootings"

[II] "the pause of silence"

[III] "the Boy's death"

この経緯は、先に見たように詩人の三段階の成長を展開したものであろうが、それは(1) <空想("fancy")>から<想像力("imagination")>への過程を述べたものであると同時に(2) "the Picturesque" から "Romanticism" への移行を、しかも the Picturesque の<主-客>二元論の構図を省察しながら "Romanticism" の風景画を誕生させたこと。

(3) そればかりではない。言語論という観点から見た場合、言語的な模倣("mimic"="mimesis")から、詩的創造("poiesis")への経過を、つまり18世紀の<言語衣裳観("mimic")>から、Heidegger 的<言語受肉観>を樹立しながら、Saussure の<差異>的<恣意的>言語観に進む直前まで行き着いたこと。([III]部の言説では、<押し黙る>詩人、死者という不在者と語る詩人の姿の中に、Wordsworth の恐れた<独我論("solipsism")>という独房での、現実への reference を欠いた独言が見られないではない。しかし、Wordsworth の "shock tactics" は、この詩を第5巻へ挿入した時点で完結した一個の詩ではなくなり、開かれた構造を示しながら、ここで発された<音楽("harmony")>を起源として、再び<教会>と<音楽>という主題のもとで、この少年が回帰してくる。)後続の一節を見てみると、ここで、二度語られる<忘却("forgetful-ness")>の逆説的な身振りは、そのことによって、死せる少年を庇護しながら、逆に少年の本質を開現せしめるための、豊かな磁場を形成していないだろうか。その中心にある磁力が<音楽("the gladsome



世界像の高次化
(竹田 青嗣, 86)

sounds")>であること、それは言うまでもない。

Even now, methinks, before my sight I have
That self-same Village Church; I see her sit,
The thronèd Lady spoken of erewhile,
On her green hill; *forgetful* of this Boy
Who slumbers at her feet; *forgetful*, too,
Of all her silent neighbourhood of graves,
And listening only to *the gladsome sounds*
That, from the rural School ascending, play
Beneath her and about her. May she long
Behold a race of yound Ones like to those
With whom I herded.

(1805, V: 423-33)

(4) この三部構造を<窓>のあり方として眺めるときに、18世紀的 "camera-obscura" としての<開かれた窓>から、ロマン派的<半透明の窓>、そして Magritte が表象する<既視感("déjà vu")>としての<窓>¹³⁴のあり方が示されること。(5) この詩を貫く<音>、即ち、<梟の鳴き声>→<騒音("din")>→<歌>→<音楽("harmony")>が、*The Prelude* 全体を貫く基調音であると同時に、このような音の<純化>の過程は、ひとり Wordsworth 的主体構成の中心的機構を語るだけでなく、後の詩人(特に Rilke, Eliot, Heaney など)すべてのテーマとなること。言わば、"Claude-glass" から "the Aeolian Harp" への metaphoric な転換を果たしているのが、"There was a Boy" だということ。以上述べたことを、次ページに一覧表としてまとめながら、それを私の今後の道連れとなすことで本論をひとまず閉じることにする。

¹³⁴ Magritte については、補注(B)参照。

補注(A) : "the vast prospect"について

Wordsworth や Keats を読む私たちに、Heidegger や Merleau-Ponty などを引き合いに出す必要はないし、また、詩の実態が、Wordsworth の言うように、<記述すること ("to describe")> であって、<説明すること ("to explain")> にあるのではないということであってみれば、彼ら哲学者を引き合いに出すことで却って彼らの詩の本質を見失う結果に至るのではないかという危惧の念(それは、実は、Mary Jacobus が語るように、"discursive-ness" と "poetic-ness" の言語の落差を突きつけられる、*The Prelude* の Wordsworth の根源的なおののきでもあった)を抱きながらも、詩人の一回限りに誕生した<聖なるテキスト>という根源的視点を見失いがちの現代文学批評の趨勢を見るにつけ、Heidegger、Merleau-Ponty は、もう一度、その<根源>へと私たちに誘ってくれるように見えるのだ。

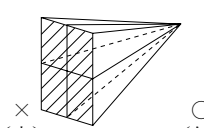
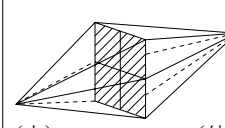
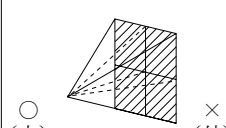
近代のヨーロッパ言語のなかで、ひとりドイツ語だけが、<存在>をく明け明け("Lichtung")の状態に庇護する質の、古代ギリシア語に最も近い言語であると標榜する Heidegger が、英語にも精通していて、仮にイギリス・ロマン派の詩人を読んでいたらと仮定することは楽しい。"What Are Poets For?" (Heidegger, 1975) という極め付きの詩論のなかで、彼は、<詩人のなかの詩人>である Hölderlin の<思索する詩作>は、<存在の明け透き ("the lightning of Being")>を思索し、同時にそこに住んでいるの(95)であり、一方、Rilke は、<存在の歴史>の軌道において、序列と立場において、Hölderlin に遅れをとる(98)と語っているが、私見では、イギリス・ロマン派にあっては、Hölderlin の存在が Keats であり、Rilke 的なのが Wordsworth だと思われる。神々が去った<奈落の底>に、<神々の帰還>を迎えるために自ら降りて行く冒険者 Hölderlin の姿(92-95)に、恐らく *The Two Hyperions* の、<自己解体>という受難を受け入れる Keats の姿がダブって見える (Keats も恐らく<去ってしまった神々>の帰還を迎えるために、自ら<奈落>へと降りていったのだ、そして、Hölderlin の叙事詩の試みも、Keats と等しく、Apollo によりその座を篡奪される宿命を背負った太陽神 Hyperion に焦点が置かれている)のであるし、そのような<存在>のやや手前に身をおいて、<世界内面空間>(128-131)を建立する Rike の姿勢が、私のなかでは、Wordsworth のそれと重なるのだ。そして、彼らが世界を<見る>という時に、言うまでもなくそれはひたすら外界の事物を<見る>ばかりではなく、それよりもむしろ自己の<内界>をも同時に<見る>のだということが、彼らを読む私たちに肝要な点であり、恐らくそのことを最も雄弁に言い当てた言葉(言わばロマン派詩人全体に渡る<創造的想像力>の中樞に位置する詩行)は、Keats の名高い次の5行であると考えられる。

Whereon there grew

A power within me of enormous ken
To see as a god sees, and take the depth
Of things as nimbly as the outward eye
Can size and shape pervade.

("The Fall of Hyperion", I. 302-306)

(その時に、私のなかに、/ 神が見るように見ることが出来て、外部の目が大きさと形を測るほどにすばやく/ ものの奥行きを見て取る/ 広大な視覚の力が成長したのだ。)

"There was a Boy" の三部構成 と、モダニズムへの流れ			
	[I]部	[II]部	[III]部
項目	"mimic hootings" 自然の<所有>	"the pause of silence" 自然と人間との"chiasm"	"the Boy's death" 生と死の"chiasm"
(1) 衝撃	"the gentle shock of mild surprize" death		
(2) 目	"the picturesque eye" 単眼的遠近法 camera-obscura Claude-Glass	"the inward= intellectual eye" 触覚的、複眼的 stereoscope Aeolian Harp	"the memory's eye" 多元的遠近法主義 kaleidoscope
	<模倣 ("mimesis") >		
(3) 言語	<詩的創作 ("poiesis") >		
	<言語衣裳観> Descartes, Pope Dryden	<言語受肉観> Heidegger Wordsworth, the later Eliot	<言語記号観> Saussure the earlier Eliot
(4) 窓	<開かれた窓> "transparent"	<半透明の窓> "translucent"	<不透明な窓> "opaque"
(5) 表象空間			
	<外>=<理念> が表出される。	<内>と<外>の 融合せる分厚い空間	ひたすら<内> が表出される。
(6) 影響	(18世紀のpicturesque) (communication 言語)	Constable, Cézanne <i>Four Quartets</i>	Magritte <i>The Waste Land</i>
(7) There was a Boy" で上記の三つの位相を調査するとき、それぞれの局面が、(1) "mimic" (2) "hang" (3) "I believe" という身振りで端的に、言い当てられている。そして、それぞれの局面を貫いて接合するのが、<音楽>というテーマである。			

世界は緩やかにではなく、一挙に<眼>に与えられる。一方で、その<眼>も一挙に対象に溶け込んで、その対象のエネルギーのようなものを直感し、対象の<奥行き>を把握するのだ。ものの誕生の瞬間に立ち会うこと、Hopkinsが語る<内景("inscape")>がそこに出現するのである。

Inscape is what emerges when "landscape" is penetrated, intellectually and emotionally (Hopkins might prefer to say "spiritually") when the organic material forms of the natural world are understood as manifesting central law of energy. (Andrews, 1999, 1)

<神の如き視覚>の獲得、そしてそれによる<もの>の奥行きへの把握、<もの>は、世界はこのようにして十全たる姿で現前するのであって、そのことを<委託>されて現場に立ち会う詩人も、<日常>と<非日常>の両世界に跨る質の、<力("A power within me")>ある存在へと転生しているのだらう。このような稀有な瞬間の主体性のあり方の探求が本論の主題でもあったのだが、このような主体性こそを、Wordsworthは"the vast prospect"なる言い回しで分節するのであって、以下、この点を巡っておさらいしておく。

今、そのことを考察するにあたり、鈴木瑠璃子氏の訳書『ワーズワスと現代詩の始まり』(原著 Robert Rehder, *Wordsworth and the Beginning of Modern Poetry*)を手がかりとしたい。"prospect"なる一語を巡っての考察になるのであるけれど、それは、前回から今回に亘り、私の主要な関心事とでもあり、その語が常にWordsworth的風味を持った言葉だということ、そしてそれが時々誤って解釈される傾向にあるからに他ならない。

…[I] saw beneath me stretch'd

Vast prospect of the world which I had been

And was:

(…そして私の下に広がる

私がかっていたことのある、そしている世界の広大な

眺望を見た。]

(1805, XIII:371-3)

(鈴木氏訳, 250-51)

私が施した下線部の訳文では、その原義が失われ、*The Prelude*の基本的な構図<世界を-見る-私を-見る-私>という複眼的視点が解体されてしまう。上記イタリックで示した原文は、関係代名詞"which"であり、"in which"ないし"where"ではないのであって、ここで、詩人は<雲雀>に化身して、上空から、かつての<私>の姿を見ているのであって、<私がかっていたことのある世界>を見ているのではない。あえて和訳すれば、「かつてそうであったし、そして今もそうである、私という世界の広大な眺望」とでもすべきか。肝要な点は、詩人が、描かれる対象としての<もう一人の自己>を、<風景によって分泌された風景>として把握している点である。因みに、岡三郎氏のかねてからの名訳『ワーズワス・序曲』(国文社, 1968, 501)には次のようになっているが、正しく意味が伝わるのか、今の私には判断できない。

「…眼下に

それまで生きてきて、その時も存在していたひとつの世界の広大な眺望が
ひらけるのをはっきり見たのだ。」

ここで、前回拙論を脱稿したあとに目に触れた Gillen D'Arcy Wood (2001, 108) が、くだんの詩行をうまく説明しているので、引用しておく。

Later, at the very end of *The Prelude*, the prospect view becomes a metaphor of self-understanding through autobiography.

Wordsworth's past self becomes a panoramic vista over which the living narrator hovers."

ここでは、"vast prospect"は、明確に"Wordsworth's past self"と規定されている。世界と<私>の絡み合いがあり、それが詩的言語に支えられながら、その都度、新たなる言語風景を誕生させる。世界は言語によって<亀裂>を施されながら、そのことが、逆に新たな<接合>関係を生み出しては、<私>を生成させる。*The Prelude*におけるもう一つの<自叙伝>の構図とは、そのような質の<私>の生成を巡る<眺望的光景>から成り立っているだろう。その意味で、Carol Jacobs (1993, 171)の"the picture of the mind"の読みかたも、その実、*The Prelude*の<自叙伝>のあり方を端的に示唆している。<心の絵画>を、彼女は、以下のように定義する。

the again-ness of his return, a picture of Wordsworth contemplating himself contemplate the scene, a landscape which is itself already a reflection on the relation between the human and the natural. (171)

このように、眼前のprospectが詩人自身のprospectへと生成する過程について、Wordsworthは別の個所では、"spectacle"なる語を用いて外の世界が私の"prospect"を生成せしめる経緯を次のように語るが、同じ事態だと考えていい。

Sound needed none

Nor any voice of joy: his spirit drank

The spectacle. Sensation, soul, and form,

All melted into him; they swallowed up

His animal being. In them did he live

And by them did he live—they were his life.

(*The Pedler*, 100-105.)

言うまでもなく、この構図は、"There was a Boy"の中で、<少年>に起こった出来事のそれである。この構図こそが、Heffernanが"Tintern Abbey"解説を通して把握する<心の絵画("the picture of the mind")>の実体であろう。

そして、Wordsworthにおいてこのような<風景>誕生の秘儀の際に<聴覚的=音楽的>要素が立ち入るのであるが、Heffernanは、このようなWordsworthの<風景>

が、18世紀 picturesque から袂を分かち特徴を以下のように語ることも忘れない。

Before Wordsworth, picturesque depiction was sufficiently elastic to include auditory effects; what it did not include were pictures layered by time, pictures leading to and through other pictures into the depths of the mind. (Heffernan, 1984, 4)

以上と関連するのであるが、前回語りそこになっていたもう一つの点を補足しておけば、"vast prospect"なる語句の"vast"が抱える意味の重さについてである。それは、単にパノラマとか、遠近法絵画におけるような、私の眼前に展開される<無限遠点まで続く均質の空間 (Descartes) >のことではなくて、Gaston Bachelardが語る<閉ざされた><親密な空間の無限性 ("infinity of intimate space") >であり、そのような時空における<私>の身体ないし魂の<広大さ>なのである。Bachelardは、このような意味での"vastness"を第一の特質とする詩人をBaudelaireに見て、その論を展開する(1994, 190-96)のであるが、そのことはWordsworthの、そして後のRilkeの第一の特質と規定してもおかしくはない。ちなみに、Rilkeにおけるその一例のみを、*Duino Elegies*から取り出しておこう。

Wirf aus den Armen die Leere
zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht dass die Vögel
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug. ("the First Elegy", 23-25)
(そなたの両腕から、空虚を投げ捨てて、私たちの呼吸する空間を広げたまえ。多分、小鳥達が、私たちより熱烈なる飛翔のなかで、拡大された空気を感ずるように。)

なお、Keatsの迅速なる歩みは、遂に達しえた<心の広さ>と、そこで獲得した心の静謐さを、"Ode to Psyche"において<この広き静けさ ("this wide quietness") (58) >と表現するのであるが、この"transferred epithet"は、上記"vast"と等価の意義をもっており、<私の心がまだ歩んだことのない領域 ("some untrodden region of my mind") (51) >への広大な"prospect"を誕生させていると認めていい。この表現における<視覚 ("wide") >と<聴覚 ("quietness") >の合流する<共感覚>の世界は、なによりもそのような感覚の広がりを暗示するだろう。

このように、眼前の風景に触発されて、その実<私自身の"vastness">を獲得するという見取り図の典型を、更にもう一箇所、Wordsworthの他の個所から引いておこう。

The mountain's outline and its steady form
Gives a pure grandeur, and its presence shapes
The measure and the prospect of the soul
To majesty. (1805, VII: 722-75)

*The Norton Prelude*の編者たちは、"measure"と"prospect"に、それぞれ"dimension"と"landscape"という語義を与え、Wordsworthの言語的特質を炙り出してくれていて、

ここは<内的風景の"vastness">であることが分かるのであるが、同時に、"measure"にも、"prospect"にも、普通に流布している原義<測ること>及び<期待を窺めた、前方の眺め>をも読み取らなければ片手落ちになること、それだけではなく、"measure"には、<"poetical rhythm", "melody">なる音楽的意味合いがあることも見逃してはならないだろう。やはり型どおりのparaphraseではカバーできない豊かさを持っているのがWordsworthである。本文で説明しているように、詩的言語は世界を<孕んで>いるからである。そして、付け加えれば、"of the soul"の"of"には、本論の中で言及したように、Heffernanが"the picture of the mind"の中に読み取った<主格>と<目的格>の多義性を、更に敢えていえば、ここでは<同格>の意味をも、恐らく読み取るべきだろう。(こうなれば、日本語への翻訳は当然ながら、不可能であることが分かる。)

このような"of"が、<屈折語尾 ("inflection") >の消失と共に浮上した際に、それが<主観-客観>の二元論的構図を生み出したことを、西洋形而上学の悪弊であり、陥穽であったことを鋭く指摘するのは、やはりHeideggerである(1967, 145-46)。この点に関しては、Heideggerの良き理解者であられる渡邊二郎氏の邦訳(1997, 224, 注16)より、その説明をお借りしたい。そこではドイツ語("der, des")が取り上げられているが、英語("of")に代えてみる。

一般に、主格的属格["of" (が)]…と…目的格属格["of" (を)]…の両者の文法的働きは区別されなければならないとされる。しかし、ハイデガーの「存在の思索」の場合には、存在「が」人間に対して思索を要求してくると共に、それにこたえて人間が存在「を」思索することが肝要とされるわけであるから、主格的属格と目的格属格とは同時に成立していなければならないのである。…「主格・主観」と「目的格・客観」を分けるのは、形而上学の悪弊として、ハイデガーによって批判されていく。

更に、田端義人氏(2001, 139)の咀嚼も掲載しておこう。

存在の思索(Denken des Seins)においては、一方で現存在が存在の呼びかけに聴従し、存在へと思いを寄せ(andenken)、存在が到来する(ankommen)よう迎え入れ、存在に呼応し、他方で、存在が現存在に対向し呼びかけ(ansprechen) <来襲し関わってくる(angehen) >。

このように、<前置詞>という語のレベルでも、<存在>への問いが深く関わっていることが分かり、私たちは詩人を読む際には、そのような些細と思われる点にも考慮することを忘れてはならないのである。

補注(B) : "Ekphrasis"-Wordsworth, Constable から, Magritte, Cézanne へ

(1) 近年<表象>論が、盛んだ。その営みの中心に置かれるのが、"the sister arts"としての<詩>と<絵画>であって、本論におけるようなロマン派の<表象>空間を語るときに、ルネサンスから、モダニズムへと至る"Ekphrasis"の歴史の流れのなかで、

言うまでもなく、その中間に位置するロマン派の営みは一つの重要な分水嶺として浮上してくる。言われるように、20世紀芸術は、絵画<形象>が背後の理念なり思想なりを、如何に語るかではなく、<形象>そのものの意味を問うということに向けられているのであるけれど、その時、言うまでもなく、<形象>そのものの本質は、(哲学者=)画家Magritteが、そして彼の絵画を読む Foucault ("This is not a pipe" in 1994, 187-204) が先鋭化したように、その絶対的<沈黙>ということにあり、それが<言語>芸術である<詩>から袂を分かち存在論的実態だと言えよう。そこに、W. J. T. Mitchellの焦点である<"Ekphrasis"="the verbal representation of visual representation" (Mitchell, 1995, 152)>の問題が浮上してくるのであるが、このことに関して彼は、歴史を通観しながら、その点を以下の3つの項目に整理している。

- ①"ekphrastic indifference" (絵画と詩は異質のものであり、絵画の対象を<言葉>は、<引用("cite")>することが出来るだけで、<見る("see")>ことは出来ない。)
- ②"ekphrastic hope" (両芸術の橋渡しの不可能性を<想像力>と<隠喩>で克服し、ある一つの<意味("a sense")>を、<我々に見させる("to make us see")>希望であり、Illiadの<アキリーズの盾>の描写に見られる。)
- ③"ekphrastic fear" (両芸術の橋渡しが成立したと思う瞬間に、それでも、両者の異質性が際立ってくる<道徳的・美的要請>、例えば Lessing が最初に先鋭化した問題のこと。)

以上は、*Picture Theory* (151-54) から、要点のみを pick-up したものであるが、その三つの項目はその順に、"Ut Pictura Poesis"なる理念が席卷していたルネサンスから picturesque までの<絵画>支配の時代から、ロマン派→モダニズムに至る芸術観の変遷を見事に示している。その遺稿となった *The Prose of the World* (2000) において Merleau-Ponty の思索が収斂する場所が、"Ekphrasis (tic Hope)"であったことは、この哲学者にあって予想される事態だったと言えようが、<近代芸術>のありように関して、そのことを端的に語る言葉を引いておこう。

Our comparison between language and painting is possible only because of an idea of creative expression which is modern ... They [=language and painting] make, from the transmutation of meaning into signification that is their function, a sacrifice to the Being whom they believe they are destined to serve. (48)

[言語と絵画を比較することが可能なのは、現代的である創造的表現という考えがあるがゆえである。(中略) 両者は、自己の持つ機能であるところの、意味を意味作用へと変形させることによって、それらが仕えるよう運命付けられたと信じている<存在>へのいけにえをなすのである。]

また、異種間芸術の出会いの場を、性的な暴力的 "metaphor" で、

"There are no happy marriages in art—only successful rape." (芸術に、幸福な

結婚はない。あるのは、成功したレイブのみである。)

と表現したのは、かの S. K. Langer (1957, 86) であったが、この "Ekphrasis" の<成功したレイブ>の帰結点に関しては、三木純子氏 (2002) が、現代芸術論を踏破されたうえで、Godfried Boehm に見出された結論 (<反転する関係>) が、それをうまく語っているだろう。

この収斂 (形象と言語の比較可能性) と、この拒絶 (両者が究極的に異質であること) [括弧内は、筆者] において、形象と言語は互いに反転しあう。形象が理解されるべき原点であるとすれば、解釈の言語はそれを形象と等価の、自己形成力の網目で受け止める。しかし、そのときの言語は、潜在的な仕方、みずからもまた原点としての地位を引き受け、逆のみずからの網目を形象のほうへ投げ返す。形象と言語の翻訳関係は、決して一方通行のプロセスではない。解釈の言語は、常に出発点である形象に立ち戻って吟味することが出来る。この反転関係における投げ返しによって、形象と言語の間には、新たなかたちの空間が開かれる。(169-70)

三木氏は言及されないが、このような観点こそ、S. K. Langer の芸術観 (彼女は "Ekphrasis" を論じるに、その視点を<絵画>ではなく、<音楽と詩>に置いている) が示す<感情の形態学 ("morphology of feeling")>へと収斂するものであることについては、贅言は要らないだろう。P. D. Robert の総括を引いておく。

Langer compares the effect of music to that of poetry. "What music can actually reflect is only the morphology of feeling. By "morphology", or the shape of feeling, we mean not this or that particular feeling, but feeling in itself, the essence or structure of feeling." In the same way, "though the material of poetry is verbal, its import is not the literal assertion made in the words, but the way the assertion is made." (P. D. Roberts, 1986, 62)

[ランガーは、音楽の効果を詩のそれに例える。<音楽が現実に反映できるものは、ただ、感情の形態学である。"形態学"ないし、感情のかたちによって私たちが言いたいのは、これやあれのような特別な感情のことではなくて、感情そのもの、感情の本質ないし構造ということなのだ。> 同じように、<詩の素材は言語的なものであるけれど、その趣意は言葉によってなされる文字通りの主張ではなくて、その主張がなされる方法なのである。>]

両芸術が<反転関係>を保ちながら、その緊張関係から新たな<形態学>を打ち立てる "ekphrastic hope" については、更に周知の、Kandinsky (1977) や、デュフレンヌ (1995) も熱く語るところであるが、その嚆矢が、やはり、ロマン派に突き止められて、その中で、Wordsworth と Constable が中心的位置を占めることについては、多言を要さないだろう。二人の親近性については、本論でたびたび言及した Heffernan 始め、Gombrich, Kroeber の幅広い研究で、余すところなく語られた感がするといえるが、私

なりにおさらいをしておきたい。

(2) Wordsworth との親近性という点で、Constable が、<湖水地方>の威容に対する<嫌悪感>を抱いたという事実があるとしても、また、両者には交遊が殆どなかったにしても、<故郷>の幼い日々を経験が記憶の渦の中心的磁場となって、言うならば<"The Child is Father of the Man.">なる宣言が、Wordsworth のみならず、Constable にも言いうるのは間違いない。ここで、あえて Wordsworth と Constable の違いを突き止めようとするれば、Wordsworth その人の下記詩行が参考になる。

But I believe

That Nature, oftentimes, when she would frame
A favored Being, from his earliest dawn
Of infancy doth open out the clouds,
As a touch of lightening, seeking him
With *gentle visitation*; not the less,
Though haply aiming at the self-same end,
Does it delight her sometimes to employ
Severer interventions, ministry
More palpable, and so she dealt with me.

(1805, I: 351-371)

<自然の霊>は、Constable 芸術には<優しい訪れ>をしたのに対して、Wordsworth 詩には<より厳しい介入>をしたのだといえるだろう。いずれにしても、ここで Wordsworth が宣言しているように、両者ともに、<自然の寵児>として<同じ目的=結末>を迎えると言えるであろう。両者ともに、その詩・画の営みの中心には、<記憶>を核にした "the spots of time" の図式があり、また、自然に対する道徳的感情が充満している。今は深く立ち入る余裕はないけれど、仮に、C. R. Leslie 編の『回想録』(Phaidon, 1989) のなかの幾つかの文章を列挙しただけでも、<絵画>と<詩>という medium が違う点を除けば、すべてが Wordsworth にも該当するもののように思われるのだ。(下記引用文の、私のイタリックに注目しよう。)

- ① The history of Constable's development is the history of *the sharpening of the eye's focus upon nature*, the history of *the emancipation of English art from the Claude-glass* and Sir George Beaumont's brown tree. ("Introduction", x)
- ② Everything seems full of blossoms of some kind and every step I take, and on whatever object I turn my eyes, *that Sublime expression of the Scriptures, "I am the resurrection and the life," seems as if uttered near me.* (63)
- ③ *Painting is with me but another word for feeling*, and I associate "my careless boyhood" with all that lies on the banks of the Stour; those scenes made me a painter, and I am grateful. (73) ["the Stour" を "the Derwent" に代えれば、Wordsworth そのものである。]
- ④ [Fuseli on Constable]: I like de landscape of Constable but *he makes me call*

for my great coat and umbrella. (629) [Constable のこのようにくみずみずしい色彩>は、Wordsworth の "the language of the sense" に匹敵する。]

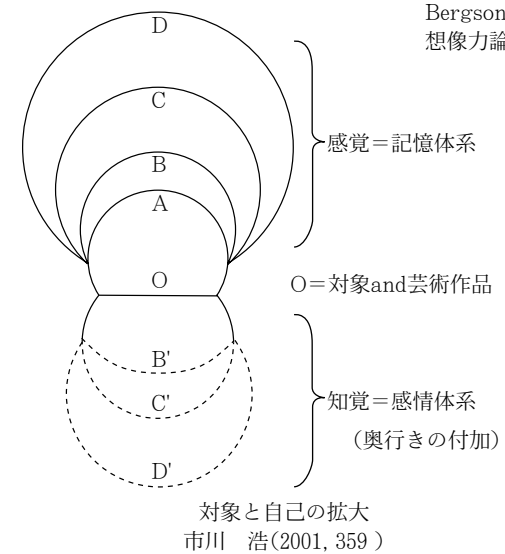
上記の言葉は、私の当面の課題である Wordsworth の "There was a Boy" と Constable の *The Cornfield* にも該当することは当然のこととして、今はこの二つの芸術作品が共通して、芸術家その人の<自叙伝>の構図を縮図的に述べたものであるという点をここでは見ておきたい。<見せけち ("Palimpsest"—De Quincey)>或いは、<重ね塗り ("Pentimento"—Heffernan)>と呼ばれることになる技巧を凝らしながら、両作品が描くのは、<表層を見ながら、表層の向こうを見させられる (Heffernan)>といった、<記憶>の風景であり、従って、詩人と画家の主体性のありよう (世界を一見—私を一見—私を一見—私を一見…) が描写されているのだからである。両作品は、Mitchell の "ekphrastic hope" を示すだろうし、従って三木氏の語る<形象と言語の反転関係>を大きな緊張状態に置きながら、<新たなかたちの空間を>押し開くのだと言える。

The Cornfield は、先に述べた Wordsworth 的 "the sheltered and sheltering grove" の典型例であり、この<微風>の行き交う、住むべき<故郷>が、回想の光に照らされ



Constable, *The Cornfield*
(M Rosenthal, 152)

ながら、生と死を同居させては交響する風景とともに、少年、働く成人、そしてそれを眺める画家のすべてが一樣に、束の間漏れ来る日光に包まれて浮かび上がる麦畑及び、背景の教会へと回収されるという "the still point" を描いていることがわかる。Reynolds (1984) が語るように、羊の歩む小道は、Constable が学童の頃学校へと通った小道であり、丁度 "There was a Boy" において、"ye cliffs and islands of Winander" が、我々を手招きしたように、手前にいる "border collie" (牧用犬) に誘われては、我々の視線は、この小道を起点にして一旦麦畑へと赴きながら、左手手前の <水を飲む? 水面を見つめる? > 少年へと彷徨う。恐らく、それは在りし日の Constable 少年であるという憶測を生みながら、今度は我々の目は、奥の麦畑そして、更に奥の <教会> へと誘われては、Wordsworth 的 "a flash of light" が天から届く有様をつぶさに見るのだ。更に、今度は、右手から左手へと樹木を見るとき、そこにも、生から死への経緯 (若木から、壮木、そして枯渇した老木) を発見できるのであるし、それらが、やはり微風に揺られながら、緑の交響的 <音楽> を奏でているのが分かる。Wordsworth と等しく、生と死という二面性が、見つめる画家の心に受け止められては、Constable 的 <記憶の風景> として生成しながら、同時に、Constable という画家がそこで生成していると考えられることも可能であろう。いわば、Constable 的、"the vast prospect" という "metaphorical" な世界の誕生。この絵画を見る私たちは、Constable 的 "the spot of time" を見るのだし、"There was a Boy" において <亡き少年> の墓場で瞑想する <イオールの堅琴> と化した詩人と等価の <堅琴> の在りようを見取ってもいいだろう。 <記憶> の風景が、更に主体の拡大へと繋がること、そのことを Bergson の記憶論を咀嚼される我が市川浩氏の図解 (次ページ) を借りて、それが、Wordsworth と *The Cornfield* の Constable の主体のあり方そのものであるという指摘をして、ひとまずこの事項を終わろう。



(3) 私たちの今後の課題として、以下の点を確認しておきたい。 <表象> の歴史を問うという、より大きなテーマの糸口として、詩と絵画という <姉妹芸術> の実質を問うという点の一つ、そして、Heidegger, Merleau-Ponty の哲学が、詩と絵画を巡って展開され、二人ともが、その思索の帰結点を Cézanne の絵画においたのであってみれば、そのところを見極めるのが、第二の点である。その際に、やはり言語と絵画を巡る、Derrida, Lacan, Kristeva の思索も、導きとしなければならないのであるが、ここでは、特に <窓> を巡る <言語> と <絵画> のあり方に関する、いわば、概略の見取り図を考察しておきたい。

ルネサンスが、絵画を、世界を映す <窓> と規定して以来、それが20世紀までをも席卷したあり方であることについては贅言はいらないが、21世紀に生きる私たちの <後知恵 ("hindsight") > が、ロマン派芸術に焦点を合わせるとき、そのルネサンスからモダニズムへと至る過程の中で大きく変質したのが <窓> であることが分かる。Leonardo と並ぶルネサンスの <遠近法> の理論的提案者である Leon B. Alberti の *On Painting* (1435, Penguin, 1972) を紐解いてみると、私の関心に照らした場合、以下のようなことが重要なこととして浮かんでくる。

① "The Visual Pyramid" <視覚のピラミッド> and "Linear Perspective" <線遠近法> (41ff.)

② <開かれた窓> :

On the surface on which I am going to paint, I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard as *an open window* through which the subject to be painted is seen." (54)

③ <絵画の発明者：ナーシサス>：

...the inventor of painting, according to a poet, was *Narcissus*, who was turned into a flower; for, as painting is the flower of all the arts, so the tale of *Narcissus* fits our purpose perfectly. What is painting but the act of embracing by means of art the surface of the pool. (61)

(絵画作品とは、従って詩作品とは、すべからく、<自画像>なのかもしれない。)

④ <可視世界>：

No one will deny that things which are not visible do not concern the painter, for he strives to represent only the things that are seen. (37)

ここに書かれた4つの事項が土台となり、それが、ルネサンス以来現在までも貫流する質の、<科学=数学>に裏付けられた世界の一つの見方(常識とさえない考)であることは間違いないが、それに異議申し立てをしたのが、ロマン派であり、モダニストであり、また、Nietzsche → Heidegger → Merleau-Ponty などの哲学者であるのは言うまでもないのであるが、約400年続いたこの<窓>の形象が、20世紀になって、一種の、<二つ>の帰結点を迎えた事態を、突きとめたいというのが、本論の主題でもあった。

そして、その発想の起源は、九州大学の横川雄二氏の<眼から鱗が落ちる>のようなご教示がきっかけとなっている。それは、画家 Magritte の名高い *La Condition Humaine* (1933, 右図) と、*The Waste Land* が共通して持つ性質についてであった。

以下、横川氏の語りの要約になる、従って、この要約に間違いがあれば、私の思い違いであって、その非は勿論私にある。

(要約)

The Waste Land の<窓>は、典型的に次の詩行で語り尽くされる。

Above the antique mantel was displaced
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced. ("A Game of Chess", 97-100)
(あたかも<窓>が森の光景と通じているかのように、古めかしい
炬棚の上に展示されているのは、フィロメラの変化体、野蛮な
王にかように痛く手箒めにされて。)



Magritte, *La Condition Humaine I*
(S Gablik, *Magritte*, Thames and
Hudson, 85)

この暖炉にかかる<窓>は、不気味な様相を呈しては、その実、外部世界へと通じるのではなく、<閉ざされて>いるのだ。比喩的に語られているこの<窓>こそは、Magritte の窓そのものであり、<外>への見通しを<閉鎖した><窓>であって、これが、*The Waste Land* 全編の基本的構図ではないか。外部不在の<不透明な>部屋での意味分節という<窓>のあり方を示している。(一以上、ある研究会の際の、語らいのなかでの氏の発言から。)

Magritte の絵画が、ルネサンス以来絵画の基本的前提となっていた、<外部を写し取る窓 (Alberti)>としての絵画的"illusionism"を根底から覆す質の、問題提起的絵画であることは、誰もが感じ取ることなのであるが、それを、*The Waste Land* という作品の存在様式に直結させた観点を、私は他に知らず、その意味でも衝撃的な教示であった。そのような観点を、私なりに受け継いでみると、ルネサンス以来の<詩>と<絵画>の歴史(その中で<風景画>プロパーは、18世紀後半に誕生し、Cézanne で完結=終息するという、わずかに一世紀の歴史しかもたない—Kenneth Clarke—のであるが)を、<見る事>については当然のトポスとした上で、更に<言語論>との関わりにおいて考察した場合に、両者が緊密な併行関係にある事態が、特に Saussure と Heidegger の言語論を経由した場合に、少しずつ見えてきたのだ。

恐らく、ルネサンスの<風景>は、ロマン派経由で、20世紀に、片方で Magritte において、そして他方で、本論の帰結点であったように、Cézanne において頂点に達する一つの歴史を構成しているという歴史の見取り図で、それはある。Magritte の絵画を、Magritte 自身の言葉—

In front of a window seen from inside a room, I placed a painting representing exactly that portion of the landscape covered by the painting. Thus, the tree in the picture hid the tree behind it, outside the room. For the spectator, it was both inside the room within the painting and outside in the real landscape. This simultaneous existence in two different spaces is like living simultaneously in the past and in the present, as in the case of *déjà vu*. (cited, M. Andrew, 124)

を借りて、<既視感("déjà vu")>の風景、従って外部への"referent" なき<閉ざされた窓>と呼び、また、Cézanne の *Ste-Victoire* を、Rilke → Heidegger の命名をかりて、ものの<実現("Realization")>の風景、従って、ルネサンスのそれとは違う、<半透明>の<開かれた窓>と呼ぶことが許されれば、その詩的相関物として浮上するのが、Magritte 絵画に対する *The Waste Land*、Cézanne 絵画に対する *Four Quartets* という図式であり、また、言語論から接近すれば、前者が Saussure、後者が Heidegger に該当するという見取り図である。言うまでもなく、後者が、ロマン派の<窓>を受け継いでいるだろう。

ところで私達は、ロマン派詩人を読むときに、上述のような、<閉ざされた窓>に出会ったことはないだろうか。そう、アヘン夢に浸りながら、過去のテクストを漁歩する (cf. J. L. Lowes, *The Road to Xanadu*, Boston, 1930) *The Rime of the Ancient Mariner* の Coleridge は、典型的な<遊歩者("flâneur")>と呼んでよく、その詩は、あたかも"a

painted ship / Upon a painted ocean" (l. 117-8) をその磁場とするかのようで、私達は、*The Waste Land* の場合がそうであるように、この絵画の手前、即ち、テキストの〈手前〉の言語の戯れによる意味発生現場 (Saussure) に立ち会うのだといえないだろうか。その点を、Wordsworth との相違を強調しながら語るのは、Jerome J. McGann である。

Coleridge's theory of poetry sees it as a continuous play of signifiers and signifieds, and its object is to provide, in the traces left by this play, glimpses of the ordering process which is the ground of the play. For Wordsworth, however, the semiotic dance traces a referential system back into the material world. (The Norton *Coleridge*, 2004, 750)

文中の "referential system" とは、Saussure の言語論と違って、その "referent" が、確実に現実存在する〈もの〉へと向けられるということであって、Wordsworth の興味の行く末は、つまるところ、その〈もの〉への帰属なのである。

ここで、Eliot に戻れば、「初期 Eliot の詩において顕著なトポスは、〈部屋〉と〈街路〉のコントラストである」と語るのは、Tony Pinkney (1994, 122) であるが、彼が言うには、〈窓〉は、〈部屋〉と〈街路〉を繋ぐ機能を果たすのではなく、只管に〈外部〉を締め出すものという色彩が強い。しかしその一方で、後に *Four Quartets* において、Eliot が、〈受肉 ("Incarnation")〉なる概念を持ち出すとき、そのキリスト教的色彩を背後から支えるのは、Wordsworth の力説する言語における〈受肉〉概念であることは間違いないと思うのだ。

The hint half guessed, the gift half understood, is *Incarnation*.
Here the impossible union
Of spheres of existence is actual,
Here the past and future
Are conquered, and reconciled. ("The Dry Salvages": 215-19)

つまり、これが、*Four Quartets* における〈半透明〉の〈窓〉の在り方だと言って、それが一方で〈詩的言語〉論であること、そして、〈過去と未来が融和する場所〉も、詩人の〈身体〉であることは間違がなく、この点を Wordsworth ならば、次のように語るであろう。

True poetry is like a religion in its dependence on words and symbols; it is ethereal and transcendent, yet incapable to sustain her existence without *sensuous incarnation*. ("Essays Supplementary to the Preface of 1815") (真の詩は、宗教と同じく、言葉と象徴に依存することの中にある。詩は靈妙なものであり、超越的であるのだが、感覚的受肉がなければ、その存在を維持できない。)

宗教が、言葉と象徴という〈透明な〉媒体を通して、〈神〉を目指すいわば上昇気流の

方向にベクトルを委ねるとしたら、詩は、一旦肉体レベルに下降し、肉体という不透明な物質を貫通した上で、新たに上昇するという二段階のベクトルを描くと言える。(ちなみに、これが *The Waste Land* のテキスト世界における、いわば〈水平〉のベクトルとの違いであるのだが) その構図の基底に、*Four Quartets* 全編の至上命令とも言うべき、〈下降志向〉:

Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude ("Burnt Norton": 114-15)

の在り方の真意がある。上記の Eliot 詩行に関しては、Heidegger 存在論=言語論は、恐らくここに、〈ものの実現〉を、〈存在者〉を支える〈存在〉の〈性起〉を思い受かべるであろうし、Merleau-Ponty ならば、〈可視的〉事物が消去されながら、〈不可視〉の領域が浮上してきては、〈もの〉が誕生するという〈興行き〉の構図を読み取るであろう。両者が、Cézanne 絵画に同じような意味を読み取ったように。

なお、Rilke の Cézanne への関心は、所謂〈セザンヌ書簡〉に詳しく、今は、それがもの〈実現 ("Realization")〉なる語を巡って展開されているということを指摘するとどめて、晩年の Heidegger の、Cézanne へのオマージュが、本論において詳しく説明したように、Cézanne その人のみを言い当てているだけではなく、Wordsworth → *Four Quartets* をも言い当てているのではないかという憶測をしておきたい。〈現前するもの〉と〈現前すること〉の同居、〈もの〉と〈こと〉が織り成す〈嬖〉のあり方、それが、詩人の場合には、〈視覚〉〈言語〉〈記憶〉という媒体において、実現されている—それは、同時に、言うまでもなく、我が芭蕉の俳句世界に通じている(〈もの〉と〈こと〉の同居)のではなからうか。そこで詩的言語が現前させているものは、〈存在〉と〈存在者〉が織り上げる〈二重の嬖 ("die Zwiefalt")〉以外の何でもないのだ。Wordsworth を取り上げてみる。

for I had an eye
Which in my strongest workings evermore
Was looking for *the shades of difference*
As they lie hid in all exterior forms,
Near or remote, minute or vast... (1805, III: 156-60)

…想像を巡らせて行けばきりがないのでここで打ち切るが、以下の点のみ、最後に付け加えておきたい。上のような文面を私が書き終えたあとで、当の横川氏は、Magritte と *The Waste Land* の構図を巡り、『英語青年』に二回-2004年2月3月号-に亙って玉稿を寄せられた。『荒地』の窓-ロマン派の流れから(上)(下)。しかし、それ以前に書いていた上記の、氏の語る言葉の要約(115-16)を私は、取り消すのではなく、氏に対する感謝と畏敬の気持ちを表すべく、保存しておきたい。こうして、私の本論は、ただ氏の広大な関心の領域内を堂々めぐりをしただけであって、氏の玉のような壁の上に、そもそもが必要のない上塗りをしたに過ぎないかもしれない。しかし確実に言えることは、ロマン派の表象のあり方が、*Four Quartets* から Heaney へと連携し、また、

Wordsworth の恐れた "the abyss of idealism" という "solipsistic" な閉域が、*The Waste Land* を経て "post-modernism" の営みへと連携して行くのは確実だ。そして、言語論という立場から振り返るとき、Saussure と Heidegger (→Merleau-Ponty) の考える二つの流れが交差しては、その交差点から、再び豊かな文学的営みも生成することだろう。Saussure を巡って、我が丸山圭三郎氏の残された数々の業績を反芻し、また、石澤、斧谷両氏を始め、我が多くの哲学者の仕事などを導きとしては、私たちは、Leonardo→Alberti が開いた〈窓〉が、今後も変わらずに、開かれては閉じられ、また、閉じられては開かれるあり方を確認しては、その中から意味ある文化的営みを繰り返していくに違いない。そして私も、そのような観点に常に身を置いて、〈上塗り〉したこの壁の補修にいそむことになるだろう。

≪参考文献≫

以下は、本論「反響する世界のナーシサス (I) (II) 及び〈補注〉」全体に渡って、直接にその一部を引用した書籍、或いは言及した書籍のみを列挙する。ドイツ語、フランス語からの英訳、日本語訳書については、必要以外には煩雑を避けるため、訳者は割愛させていただきます。なお、出版年代は、私が参照した版のそれである。

(A) 主要テキスト：

- Coleridge, Samuel Taylor (2004) *Coleridge's Poetry and Prose: A Norton Critical Edition*. eds. N. Halmi, P. Magnuson and R. Modiano. Norton.
- Coleridge, Samuel Taylor (1983) *Biographia Literaria* in 2 vols. eds. G. Engell & W. J. Bate. Routledge.
- Eliot, T. S. (1974) *Collected Poems 1909-1962*. Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (1980) *Selected Essays*. Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (1979) *On Poetry and Poets*. Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (1964) *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*. Faber and Faber.
- Frost, Robert (1995) *Collected Poems and Plays*. The Library of America.
- Heaney, Seamus (1985) *Death of a Naturalist*. Faber and Faber.
- Heaney, Seamus (1991) *Seeing Things*. Faber and Faber.
- Heaney, Seamus (1980) *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*. Faber and Faber.
- Heaney, Seamus (1988) *The Government of the Tongue*. Faber and Faber.
- Keats, John (1970) *The Poems of John Keats*. ed. Miriam Allott. Longman.
- Keats, John (1958) *The Letters of John Keats 1814-1821*. ed. H. E. Rollins. Harvard U. P.
- Lawrence, D. H. (1973) *Selected Literary Criticism*. Heinemann.
- Mallarmé, Stéphane (1982) "Crisis in Poetry" in *Selected Poetry and Prose*, ed. Mary Ann Caws, A New Direction Books
- Pater, Walter (1910) *Appreciations*. Macmillan.
- Pater, Walter (1986) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. The World's Classics.

- Pope, Alexander (1978) *Poetical Works*. ed. H. Davis. Oxford U. P.
- Pound, Ezra (1986) *The Cantos*. Faber & Faber
- Rilke, Rainer Maria (1975) *Duino Elegies*. eds. J. B. Leishman and S. Spender. The Hogarth Press.
- Rilke, Rainer Maria (1993) *Die Sonette an Orpheus*. Suhrkamp Verlag
- Rilke, Rainer Maria (1989) *The Best of Rilke*. ed. Walter Arendt. New England U. P.
- Rilke, Rainer Maria (1995) *Ahead of Parting: The Selected Poetry and Prose of Rainer Maria Rilke*. ed. S. Mitchell. The Modern Library.
- Stevens, Wallace (1951) *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. Vintage Books.
- Stevens, Wallace (1997) *Collected Poetry and Prose*. eds. Frank Kermode and Joan Richardson. The Library of America.
- Woolf, Virginia (1993) *The Crowded Dance of Modern Life*. Penguin.
- Wordsworth, William (1979) *William Wordsworth: The Prelude 1799, 1805, 1850*. eds. Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams and Stephen Gill. Norton.
- Wordsworth, William (1984) *William Wordsworth: The Oxford Authors*. ed. Stephen Gill. Oxford U.P.
- Wordsworth, William (1989) *William Wordsworth: Selected Poetry and Prose*. ed. Phillip Hobsbaum. Routledge.
- Wordsworth, William and S. T. Coleridge (1961) *Wordsworth and Coleridge: The Lyrical Ballads: 1798-1805*. ed. George Sampson. Methuen.
- Wordsworth, William and S. T. Coleridge (1992) *Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads*. ed. Michael Mason. Longman.
- Wordsworth, William (1996) *Wordsworth: Poetical Works*. ed. Ernest de Selincourt. Oxford U. P.
- Wordsworth, William (1997) *William Wordsworth: The Five-Book Prelude*. ed. Duncan Wu. Blackwell.
- Wordsworth, William (1974) *Wordsworth's Literary Criticism*. ed. W. J. B. Owen. Routledge.
- Wordsworth, William (1967) *The Prose Works of William Wordsworth* in 3 vols. ed. A. B. Grosart. AMS.
- Wordsworth, William (1984) *The Illustrated Wordsworth's Guide to the Lakes*. ed. Peter Bicknell. Web and Bower.
- Wu, Dancan (ed.) (2000) *Romanticism: An Anthology with CD-Rom*, Second Edition. Blackwell.
- Yeats, W. B. (1973) *Collected Poems of W. B. Yeats*. Macmillan.

(2) Wordsworth 及びイギリス文学関係批評書：

- Abrams, M. H. (1971) *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. W. W. Norton.
- Baker Jr., J. (1997) "Grammar and Rhetoric in Wordsworth's 'A Slumber did my

- spirit seal': Heidegger, de Man, Deconstruction". *SiR*, 36.
- Bate, Jonathan (2000) *The Song of the Earth*. Picador.
- Bloom, Harold(ed.) (1986). *William Wordsworth's "The Prelude": Modern Critical Interpretation*. Chelsea House.
- Bornstein, George (1976) *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot, and Stevens*. The University of Chicago Press.
- Bell, Michael (1999) "The Metaphysics of Modernism". ed. M. Levinson. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge U. P.
- Boyd, J. and Z. Boyd (1977) "The Perfect of Experience" *SiR*, 16
- Bromwich, David (1998) *Disowned by Memory*. Chicago U. P.
- Brooker, J. S. (1993) "From *The Waste Land* to *Four Quartets*: Evolution of a Method".ed. E. Lobb. *Words in Time: New Essays on Eliot's "Four Quartets"*. The Athlone Press.
- Cook, Jon (1993) "Paul de Man and Imaginative Consolation in *The Prelude*," ed. Nigel Wood. *The Prelude: Theory in Practice*. Open University Press.
- Culler, Jonathan (2001) *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Routledge.
- Culler, Jonathan (1997) *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford U. P.
- Danby, John F. (1960) *The Simple Wordsworth: Studies in the Poems 1797-1807*, Routledge.
- De Man, Paul (1983) *Blindness and Insight*. The University of Minnesota Press.
- De Man, Paul (1984) *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia U. P.
- De Man, Paul (1993) *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*. The Johns Hopkins U.P.
- Fidell, Oscar H. (1965) *Ideas in Poetry*. Prentice-Hall.
- Freed, Lewis (2001) "T. S. Eliot's Impersonal Theory of Poetry and the Doctrine of Feeling and Emotion as Objects". *Yeats Eliot Review*, 17.
- Fry, Paul H. (1992) "Clearings in the Way: Non-Epiphany in Wordsworth", *SiR*, 31.
- Haney, David P. (1993) *William Wordsworth and the Hermeneutics of Incarnation*. The Pennsylvania State U. P.
- Hartman, Geoffrey (1987) *Wordsworth's Poetry 1787-1814*. Harvard U.P.
- Hartman, Geoffrey (1996) *The Unremarkable Wordsworth*. Methuen.
- Hartman, Geoffrey (1986) "Romantic Poetry and the Genius Loci", P. Demetz et. al. (eds.), *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation and History*. Yale U. P.
- Heffernan, James A. W. (1984) *The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner*. The University Press of New England.
- Jacobs, Carol (1993) *Telling Time: Levi-Strauss, Ford, Lessing, Benjamine, de Man, Wordsworth, Rilke*. The Johns Hopkins University Press.
- Jacobus, Mary (1989) *Romanticism, Writing, and Sexual Difference: Essays on "The*

- Prelude". Oxford U. P.
- Jay, Martin (1984) *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Cornell U. P.
- Jobe, Don L. (1995) "Wordsworth's Metaphysics of Presence", *SiR*, 34.
- Josopovici, Gabriel (1971) *The World and the Book: A Study of Modern Fiction*. Macmillan.
- Kearney, Richard (1998) *Poetics of Imagining: Modern to Post-Modern*. Edinburgh.
- Kroeber, Karl (1975) *Romantic Landscape Vision: Constable and Wordsworth*. The University of Wisconsin Press.
- Lobb, Edward (1981) *T. S. Eliot and the Romantic Critical Tradition*. Routledge.
- Lodge, David (1991) "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy", eds. Bradbury and McFarlane, *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*. Penguin.
- McFarland, Thomas (1981) *Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge, and Baudelaire*. Princeton U.P.
- Miller, J. Hillis (1963) *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*. Cambridge U. P.
- Newlyn, L. (2000) *Reading, Writing, and Romanticism: The Anxiety of Reception*. Oxford U.P.
- Pedrini, L. N. and D. T. Pedrini (1966) *Serpent Imagery and Symbolism: A Study of the Major English Romantic Poets*. New Haven.
- Pinkney, Tony (1986) "The Waste Land, Dialogism, and Poetic Discourse". eds. T. Davies and N. Wood "The Waste Land": *Theory in Practice*, Open U.P.
- Prickett, Stephen (1986) *Words and "The Word": Language, Poetics and Biblical Interpretation*. Cambridge U. P.
- Rajan, Tilottama (1980) *Dark Interpreters: The Discourse of Romanticism*. Cornell U.P.
- Rehder, Robert (1981) *Wordsworth and the Beginning of Modern Poetry*. Croom Helm 鈴木瑠璃子(訳)『ワーズワスと現代詩の始まり』(松柏社, 1999)
- Roberts, P. D. (1986) *How Poetry Works*. Penguin
- Scoles, Robert (1985) *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English*. Yale U. P.
- Senn, Cathrin (2000) *Framed Views and Dual World: The Motif of the Window as a Narrative Device and Structural Metaphor in Prose Fiction*. Peter Lang.
- Spector, S. J. (1977) "Wordsworth's Mirror Imagery and the Picturesque Tradition", *ELH*.
- Steiner, George (1967) *Language and Silence*. Faber and Faber.
- Warminski, A.(1984) "Missed Crossing: Wordsworth's Apocalypses", *MLN* (99)
- Warminski, A.(1987) "Facing Language: Wordsworth's First Poetic Spirit", *Diacritic* 17
- Warnock, Mary (1976) *Imagination*. Faber and Faber.

- Weiskel, Thomas (1985) "Wordsworth and the Defile of the Word" ed. H. Bloom. *William Wordsworth: Modern Critical Views*. Chelsea House.
- Westbrook, Deeanne (2001) *Wordsworth's Biblical Ghost*. Palgrave
- Wleck, A. O. (1973) *Wordsworth and the Sublime*. The University of California Press.
- Wood, Gillen D'Arcy (2001) *The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1976-1860*. Palgrave.
- Wood, Nigel (ed.) (1993) *The Prelude: Theory in Practice*. Open U.P.
- (3) 哲学・思想・美学その他：
- Alberti, Leon Batista (1972) *On Painting*. Penguin.
- Andrews, Malcolm (1999) *Landscape and Western Art*. Oxford U.P.
- Bachelard, Gaston (1971) *On Poetic Imagination and Reverie*. Spring Publications.
- Bachelard, Gaston (1994) *The Poetics of Space*. Beacon Press.
- Barthes, Roland (1993) *Camera Lucida*. Vintage Books.
- Benjamin, Walter (1968) *Illuminations*. Schocken Books.
- Benjamin, Walter (1997) *Charles Baudelaire*. Verso.
- Blanchot, M. (1982) *The Space of Literature*. University of Nebraska Press
- Crary, Jonathan (1991) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth-Century*. MIT Press.
- Derrida, Jacques. (1991) *A Derrida Reader*, ed. Peggy Kamuf. Columbia U. P.
- Derrida, Jacques (1988) *Otobiographies: The Teaching of Nietzsche and the Politics of the Proper Name*. The University of Nebraska Press.
- Drong, Leszek (2001) *Masks and Icons: Subjectivity in Post-Nietzschean Autobiography*. Peter Lang.
- Eagleton, Terry (1990) *The Ideology of Aesthetics*. Blackwell.
- Foucault, Michel (1973) *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. Vintage Books.
- Foucault, M. (1994) *Aesthetics, Method, and Epistemology*. Penguin.
- Froment-Meurice, Marc (1998) *That Is To Say: Heidegger's Poetics*. Stanford U.P.
- Goethe, Johan W. von (1988) *Scientific Studies: The Collected Works Vol. 12*. Princeton U. P.
- Gombrich, E. H. (1995) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon.
- Habermas, Jürgen (1992) "Modernity-An Incomplete Project", eds. C. Harrison and P. Wood. *Art in Theory 1900-1990*. Blackwell.
- Hagberg, G. L. (1995) *Art as Language*. Cornell U. P.
- Harrison, Charles and Paul Wood (eds.) (1999), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell.
- Heidegger, Martin (1993) *Basic Writings: Revised and Expanded Edition*. Routledge.

- Heidegger, Martin (1975) *Poetry, Language, Thought*. Harper and Row.
- Heidegger, Martin (1959) *An Introduction to Metaphysics*. Yale U. P.
- Heidegger, Martin (1971) *On the Way to Language*. Harper San Francisco.
- Heidegger, Martin (1954) *Vorträge und Aufsätze*. Neske.
- Heidegger, Martin *Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976*. Vittorio Klostermann: Gesamtausgabe 13
- Heidegger, Martin (1967) *Werkmarken*. Vittorio Klostermann. Gesamtausgabe.
- Hirsh Jr. E. D. (1999) *Fundamentals: Cultural Studies for Students*. Tsurumi.
- Kandinsky, Wassily (1977) *Concerning the Spiritual in Art*. Dover.
- Langer, Susanne K. (1957) *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. Scribner.
- Langer, Susanne K. (1954) *Philosophy in a New Key*. New York.
- Leslie, C. R. (1995) *Memoirs of the Life of John Constable*. Phaidon.
- Levin, D. M. (ed.) (1993) *Modernity and the Hegemony of Vision*. The University of California Press.
- Marceau, J. and P. Jones (eds.) (1999) *Cézanne: Art Book*. Doring Kinderslay.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964) *L'Oeil et L'Esprit*. Gallimard.
滝浦 静雄・木田 元 (訳) 『眼と精神』 (みすず書房, 1997)
- Merleau-Ponty, Maurice (2000) *Phenomenology of Perception*. Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964) *Sense and Non-Sense*. North Western U.P.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000) *The Prose of the World*. Northwestern U. P.
- Merleau-Ponty, Maurice (2004), *Basic Writings* ed. T. Baldwin, Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago U.P.
- Moran, Dermont (2000) *Introduction to Phenomenology*. Routledge.
- Nelson, Robert S. and Richard Shiff (eds.) (2003) *Critical Terms for Art History*. Chicago U. P.
- Olkowski, D. and J. Morley (eds.) (1999) *Merleau-Ponty, Interiority and Exteriority, Psychic Life and the World*. The State University of New York.
- Punter, David (1994) "The Picturesque and the Sublime: Two Worldscapes", eds. S. Copley and P. Garside. *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetic Theory since 1770*. Cambridge U. P.
- Rée, Jonathan (2000) *I See a Voice: A Philosophical History of Language, Deafness and the Senses*. Flamingo.
- Reynolds, Graham (1984) *The Later Paintings and Drawings of John Constable*. Yale U.P.
- Ricoeur, Paul (2003) *The Rule of Metaphor*. Routledge.
- Rosenthal, M. (1987) *Constable*. Thames and Hudson.
- Sato Tomoko and Lionel Lambourne (2000) *The Wilde Years: Oscar Wilde and the Art of His Time*. Barbican.
- Steiner, George (1989) *Martin Heidegger with a New Introduction*. Chicago U.P.
- Torrance, R. (ed.) (1999) *Encompassing Nature: a Sourcebook*. Counterpoint.

(4) 邦語文献:

- アガンベン, G. (1998) 『スタンツェー西洋文化における言葉とイメージ』ありな書房
 クリステヴァ, J. (1999) 『ポリロゴス』(国文社)
 ゲルヴェン, マイケル (2000) 『ハイデガー「存在と時間」註解』(長谷川 西涯訳) ちくま学芸文庫
 デュフレンヌ, M., (1995) 『眼と耳—見えるものと聞こえるものの現象学』みすず書房
 トアン, イーファー (1993) 『空間の経験—身体から都市へ』ちくま学芸文庫
 トアン, イーファー (1995) 『トポフィリア—人間と環境』せりか書房
 テイラー, M. (1991) 『さまよう—ポストモダンの非/ 神学』岩波書店
 デリダ, J. (2003) 『友愛のポリティックス [I][II]』みすず書房
 ドルルーズ, G. & F. ガタリ (1997) 『哲学とは何か』河出書房新社
 ハイデガー, M. (1980) 『ヘルダーリン詩の解明』理想社
 ハイデガー, M. (1995) 『形而上学入門』平凡社
 ハイデガー, M. (1997) 『「ヒューマニズム」について』(渡邊二郎訳) ちくま学芸文庫
 ベイト, J. (2000) 『ロマン派のエコロジー』松柏社
 ベンヤミン, W. (1996) 『都市の肖像』晶文社
 バクター, F. (1996) 『美人』研究社
 リカール, P. (1995) 『聖書解釈学』ヨルダン社
 ルソー, J. J. (1989) 『言語起源論』現代思潮社
 ローゼン, M. スティーヴン (1998) 「次元, 奥行き, そして弁証法」『現代思想=ウィトゲンシュタイン』1998/1
 赤羽 研三 (1998) 『言葉と意味を考える I I—詩とレトリック』夏目書房
 石澤 誠一 (1996) 『翻訳としての人間—フロイト=ラカン精神分析の視座』平凡社
 市川 浩 (2001) 『身体論集成』岩波現代文庫
 市倉 宏祐 (1997) 『ハイデガーとサルトルと詩人たち』NHK
 井筒 俊彦 (1992) 『東洋哲学: 井筒俊彦著作集 9』中央公論社
 井筒 俊彦 (1992) 『意識と本質: 井筒俊彦著作集 6』中央公論社
 岩城 見一 (2001) 『感性論—エスティティックス, 開かれた経験の理論のために』昭和堂
 岩田 慶治 (2000) 『死をふくむ風景』NHK
 植和田光晴 (2001) 『R. M. リルケ=言語論的転向の軌跡—作品と書簡にたどる—』朝日出版社
 荻野 昌利 (1987) 『暗黒への旅立ち—西洋近代自我とその図像 1750-1920』名古屋大学
 木村 敏 (1990) 『時間と自己』中公新書
 小林 秀雄 (2002) 「近代絵画」『小林秀雄全集 1 1』新潮社
 瀬戸 賢一 (1995) 『メタファー思考』講談社現代新書
 高山 宏 (1986) 『二つの世紀末』青土社
 竹田 青嗣 (1996) 『現象学入門』NHK
 谷川 渥 (2003) 『廃墟の美学』集英社新書
 谷川 渥 (編) (2003) 『廃墟大全』中公文庫
 田端 義人 (2001) 『「詩の授業」の現象学』川島書店
 塚越 敏 (1994) 『リルケとヴァレリー』青土社

- 塚越 敏 (2000) 『創造の瞬間—リルケとブルースト』みすず書房
 外山滋比古 (2002) 『外山滋比古著作集 1: 修辞的残像』みすず書房
 中村雄二郎 (1998) 『述語の世界と制度—場所の論理の彼方へ』岩波書店
 新形 信和 (1998) 『無の比較思想—ノヴァーリス, ヘーゲル, ハイデガーから西田へ』ミネルヴァ書房
 西川 直子 (1996) 『クリステヴァ—ポリロゴス』講談社
 西谷 啓一 (1996) 『宗教と非宗教の間』岩波書店
 西脇 順三郎 (1991) 『西脇順三郎詩集』岩波文庫
 菱川 英一 (1984) 「エリオットの伝統論とパウンド」『文学』57, 1984/4
 古庄 真敬 (2002) 『ハイデガーの言語哲学—志向性と公共性の連関』岩波書店
 細谷 昌志 (1998) 『カント 表象と構想力』創文社
 丸山圭三郎 (1989) 『文化のフェティシズム』勁草書房
 三木 純子 (2002) 『形象という経験—絵画・意味・解釈』勁草書房
 森 有正 (1999) 『森有正エッセイ集 3』ちくま学芸文庫
 森山 泰夫 (注) (1980) 『T. S. Eliot: 四つの四重奏』大修館書店
 斧谷彌守一 (1995) 『言葉の現在—ハイデガー言語論の視角』筑摩書房 (増補版『言葉の二十世紀—ハイデガー言語論の視角から』ちくま学芸文庫, 2002)
 横川 雄二 (1994) 「*The Prelude*—記憶の遠近法」吉野昌明 (編) 『ワーズワスと「序曲」』南雲堂
 吉田 健一 (1998) 『イギリスの近代文学』岩波文庫
 鷺田 清一 (1997) 『現象学の視点—分散する理性』講談社学術文庫
 渡邊 二郎 (1998) 『芸術の哲学』ちくま学芸文庫