

チャールズ・トムリンソンの詩

—「楽園」その他—

川 野 美 智 子

〔抄 録〕

詩人トムリンソンの約十年にわたる画業を詩とともに収めた詩画集 *Eden* は小冊子ながら作者の芸術観の集大成であり、同時に詩人の自然観、世界観をよく具現している。第一詩集には既に先人の画業に関心を示す詩がいくつかあるが、その中で故郷の田園を写實的に描いたコンスタブルの芸術を「正」、ゴッホの画業を「反」、そしてセザンヌの達した形相と感情の一致・融和を「合」として、詩人の芸術観は熟して行った。二十数年後の境地を、詩画集『エデン』はよく表現しているが、エルンストラ超現実主義への強い関心を示しながら、トムリンソンの行き着こうとするところは大地の根元 ‘four elements’ であり、そこに全ての生命、自然、有形なるものが回帰することに詩人は無限の安らぎを知る。想像力の自由と正確な知覚力をもって、詩人は標題詩 “Eden” でこの境地を表明している。

キーワード：コンスタブル、ゴッホ、セザンヌ、個性と連関、形体と感情

(1)

Eden (『楽園』⁽¹⁾) は、1985年に刊行された Charles Tomlinson の詩画集である。25編の詩と29枚のモノクロームによるグラフィックを収めたこの一冊を前に、読者は改めて詩人と画家の間を行き来する Tomlinson の芸術性、自然観に関心をそそられる。

ここに収められたグラフィックは、ディカルコメイニア⁽²⁾、コラージュ⁽³⁾、フロタージュ⁽⁴⁾の手法を駆使したシュルレアリスティックなものである。そしてその主題は動物と風景のイメージのだが、初期のそれらはいずれも夢の中のように不安におののきながら変態を遂げる、といった感じを湛えている。ときには哺乳類や鳥の頭蓋の精密なデッサンがあり、ときには岩石や小石の肌理の中に宿る生命を、あるいは拡大して見せ、あるいはコラージュふう配置、拡散して、時の神クロノスのポートレートを描き出す。

また海底にさまざまな無生物や生命体がうごめきつつ口を開けているような「オープニング」があるかと思えば、「水浴者のいる風景」では天地創造の直後のような光が放射線状に拡散される中に、アダムとイヴのような男女の姿態が配される。そしてその周囲は人や牛の頭蓋や鳥のくちばしの混じった化石である。

風景画としては、まるで高山の山頂に座って雲海越しにかなたの峯々を展望するような「遠方へ」、火星の山河を探索しているような「空の風景」や「白と黒の風景」、また一天にわかにかき曇った大空に、これだけは切り絵細工のような鳥たちが乱舞して大気の擾乱を表現する「嵐の前に」等々、すべてがロマンティズムの自然や風景の概念から大きく逸脱したものである。

これらすべてが収斂してゆくのは「四元」である。四元が人間に顕現するのは山や海や大空を通してであり、その中にちりばめられ湛えられる骨や石、化石や水、大気は、トムリンソンの絵画という舞台の人物そのものである。わずかな例外を除いて、ここには生物は存在しない。その代り、これら四元に帰したもののたちの悠久の生命が、静謐と終末の落ち着きをもって実存する。

トムリンソンが私淑してやまないメキシコの詩人オクタヴィオ・パスは、トムリンソンの詩を評して言った。

“Spurred on by fantasy and reined in by reflection, Tomlinson’s work submits to the double requirements of imagination and perception: one demands freedom and the other precision.”⁽⁵⁾

「幻想に拍車をあてられ、内省に手綱をとられて、トムリンソンの作品は、想像と知覚という二重の要求に服従する。想像は自由を要し、知覚は正確さを要するのだ」

トムリンソンの視覚と言葉の芸術的衝動の間の緊密な関係が、いかに育まれてきたか、またトムリンソンの詩のよりよき理解のために、彼のグラフィックが何を語ろうとするかを示す詩をいくつか、ここに検証して行きたいと思う。

(2)

第一に挙げたいのは‘A Meditation on John Constable’（「ジョン・コンスタブルについての瞑想」⁽⁶⁾）である。コンスタブル (John Constable, 1776-1837) は、イースト・アングリアのフォーク州イースト・バーゴルト (East Bergholt) の粉屋の息子として生まれた。この地はスタワー川 (The Stour) をはじめ多くの小川や運河に潤された肥沃な土地で、森や谷や牧場の間に風車や水車を配した村落が点在し、ブナやニレなどの美しい木立に恵まれていた。今見るコンスタブルの風景画は、まさに彼を取り巻く故郷の「自然な」風景を、愛情をもって描き込んだものであった。自然への謙虚な態度と樹木の緑に精彩を与える描写技法は、バルビゾン派に決定的な

影響を与え、モネなど印象派の外光の扱いの習熟にも貢献した。

トムリンソンは、自分の詩のエピグラフとしてコンスタブル自身のコメントを置く。

'Painting is a science, and should be pursued as an inquiry into the laws of nature. Why, then, may not landscape painting be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but experiments?'

「絵画は科学である。そして自然の法則への探究として追求されるべきである。それならばなぜ風景画は、絵画がその実験に過ぎない自然哲学の一部門として考えられないのだろうか。」

トムリンソンは冒頭、コンスタブルの自問に対する絵画による解答に賛意を表す。

He replied to his own question, and with the unmannered

Exactness of art; enriched his premises

By confirming his practice: the labour of observation

In face of meteorological fact.

(彼は自らの問いに答えた、しかも率直な

芸術の正確さでもって。実技を確立することで

彼の前提を豊かにした。その実技とは気象学上の事実と

まともに向き合って苦勞して観察することだ。)

コンスタブルの「気象学上の事実とまともに向かいあった観察」を、トムリンソンは雲のたずまいの描写の言語化に生かしている。

...Clouds

Followed by others, temper the sun in passing

Over and off it. Massed darks

Blotting it back, scattered and mellowed shafts

Break damply out of them, until the source

Unmasks, floods its retreating bank

With raw fire.

(…雲は

雲を従え、太陽の面を過ぎ行き、

はなれてはその強い光りを和らげる。一天にわかにかき曇って

太陽の面を汚し、散乱し、豊潤になった光線は

湿気を含みつつ漏れ出、遂に光線そのものが
仮面をとり、今まで照らさなかつた土手を
火そのもので満たす。）

ロンドンにあるコンスタブルの作品「ビショップの庭から見たソールズベリ本寺」⁽⁷⁾、「麦畑」⁽⁸⁾、
「ヴァレー・ファーム」⁽⁹⁾の端正なゴシックの尖塔や亭々とそびえるニレの木の背後にまるで生
き物のように見える雲の動きは、ここに注意を集中することによって、これらの絵の主演でさ
えあるかの感を抱かされる。

絵に静止したある一瞬を捉えられた雲の連続した動きは、トムリンソンの詩ではまだ続き、
突然にやってきた蝕の状態も描かれる。

...The eclipse is sudden,
Seen first on the darkening grass, then complete
In a covered sky.

（…光の消滅は突然に来る、
初めは暗く成り行く草の上に見られ、ついで
覆われた空で完璧になる。）

太陽と雲の戦いはここで雲の勝利となって小休止を得る。

全52行のこの詩は連に分けられることはないが、19行目と20行目がそれぞれ半行で構成され
ていることから、ここまでが前半と考えることができる。そして後半は、コンスタブルの自然
哲学を、そしてそれを語ることによってトムリンソンの芸術観を表明する部分となる。

Facts. And what are they?
（事実。そしてそれらは何か？）

という問いで後半は始まる。

He admired accidents, because governed by laws,
Representing them (since the illusion was not his end)
As governed by feeling.

（コンスタブルは偶発的なできごとを称えた。それらは法によって支配されているの
だから。

彼はそのできごとを感情に支配されているかのように表現した。[イリュージョ

ンは彼の目的ではなかったから]]

コンスタブルの目的は、あるいは彼の求める真の芸術の目的は、観る者の自由意思による承認が一致することである。一方、幻想というのは人間のイメージのように存在する、と彼は主張する。詩の用語でいえば、ここで言われる「幻想」はエゴティスティカル・サブライム、そして「目的」はネガティブ・ケイパビリティと置き換えてみてはどうだろうか。そしてコンスタブルの芸術は、「幻想」、「人間のイメージ」を棚上げして、自然の単純さ、素朴さを愛し、それが人々に調和の内に承認されることを望んだ。

牧童や小犬や羊の群れが画面に描かれるとしても、彼等は人間のイメージではなく、明るい遠景に命の営みを見せる自然の点景にすぎない。イリュージョンは、波打つ太陽（論者注：ゴッホの太陽を思わせるが）や木の葉むらを溶かしてしまおうとする風の下で恒常的なものとなる。

Art is itself

Once we accept it.

(いったんわれわれが受け入れれば
芸術はそれ自身として存在する。)

とトムリンソンはいう。日が右に傾くとき、コンスタブルは光が雲の影の落ちる野の上を滑って行くのを、そんな光の中で正確に判断したことだろう。もしも喜びが描写するのならば、その喜びは絵筆から心の迷いを取り除く。彼が観たものは過去の彼であった。芸術は、そして手は、現在の喜びの中に正確で総合的な知恵を体現する。

Art

Is complete when it is human.

(芸術は
それが人間的であるとき完全である。)

と詩人はいう。また、輪につながれた絵の具が、小さな光の点々が、空間を確保しつつその情熱と目的の両方を主張するとき、芸術は人間的だ、とも。

世評はよくなかったとしても、光の効果を出すために冴えた色を点描ふうにおいた手法（のちに「コンスタブルの雪」といわれた）を、トムリンソンはあり得べき「情念の適切な物差し」（“the index of a possible passion, the adequate gauge”）と呼んだ。

The artist lies

For the improvement of truth. Believe him.

（芸術家は

真理の進歩のために在る。彼を信ぜよ。）

と詩人は結ぶ。

ラスキンの『近代画家論』(John Ruskin: *Modern Painters*, 1843-60)が説いたように、19世紀初頭いち早く印象主義を予想させたターナー (Joseph Mallad William Turner, 1775-1851) の物語的な画題や戯曲的な構想とは異なり、コンスタブルの歴史的な意義は、自然からの直接的な印象と感銘を表現して近代絵画の戸外写生の態度を確立したこと、そしてそれが郷土の自然に対する愛から生まれたことであった。このことを絵画から詩に置き換えた場合、若き日のトムリンソンの創作態度にまさしく符合すると思われる。故郷スタフォードシャーの暗さを扱うために澄明な透視画法でもって詩を書き始めたトムリンソンが、コンスタブルの芸術にいたく心引かれ、真理の進歩という大義名分をコンスタブルの芸術に認めたのは、まことにもっともなことであった。

(3)

‘A Meditation on John Constable’ から間に2編をおいて、同じ詩集 *Seeing Is Believing* (『見ることは信じること』1958-60) の中に ‘Farewell to Van Gogh’⁰⁹ (「ヴァン・ゴッホへの告別」) がある。

The quiet deepens. You will not persuade

One leaf of the accomplished, steady, darkening

Chestnut-tower to displace itself

With more of violence than the air supplies

When, gathering dusk, the pond brims evely

And we must be content with stillness.

Unhastening, daylight withdraws from us its shapes

Into their central calm. Stone by stone

Your rhetoric is dispersed until the earth

Becomes once more the earth, the leaves

A sharp partition against cooling blur.

（静寂は深まる。あなたが説得しても

完成された、どっしりした、暗くなり勝る
栗の木の一枚の葉は、大気の吹き込みでなくては
むりやりに自らを枝から解き放たないだろう、
そのとき、薄暮を集めて、池は平静に、満々と水を湛え、
われわれは静けさに満足せねばならぬ。

急ぐことなく、日の光はわれわれの目から形を失い、
中心の静けさの中へと引き退ってゆく。一つまた一つと
あなたの華やかな言葉は石のように散らばり、遂に大地は
ふたたび大地に戻り、木の葉は
冷たい青色を背景に控えた鮮明な仕切りとなる。)

第1連と第2連の間には逆説も進展もない。第1連には豊かな葉むらを見せる栗の木が静謐を湛える池のほとりにたたずみ、その一葉たりとも散り急ぐことをしない悠揚たる姿が描かれている。第2連でくり広げられるのは、夏から晩秋にかけての光のうつろいと、やがては無に帰する美辞麗句である。大地を飾った草木とともに自然を賛美した修辞も、迎える冬の季節を前に土に帰り、視界に満ちるのは冷たさを湛えた秋空とその前景となる木の葉の作り出す隔壁のみである。

ここには生き物は存在しない。詩人さえも透明な無機物となって大気の中に引きこもるかのようである。しかし、全体の静寂と不動に浸り込みながら、細部の主語と述語動詞に目を向けるとき、‘one leaf’, ‘leaves’, ‘the pond’, ‘daylight’, ‘Your rhetoric’ が生き生きと躍動してくることに気付く。さらに9行目の‘the earth’, 10行目の‘the leaves’を加え、これら名詞群のすべては主語であり、他動詞的な意味の強弱を伴いこそすれ、いずれも何らかの動作をあらわす動詞を従えて、自然のなかにみなぎる生命感をよく表現している。

ふたつの代名詞(1行目の‘You’, 9行目の‘Your’)はいずれもヴァン・ゴッホを指すが、それに続く述語動詞は‘You will not persuade’, ‘Your rhetoric is dispersed’で、いずれも否定的な意味を強調し、詩全体のインパーソナルな雰囲気をもっと強めている。

この第1連、第2連を読むと、イギリス・ロマン詩の二つの優れた秋のオードに思い至るが、トムリンソンのこの詩はジェリーの“Ode to West Wind”よりもキーツの“To Autumn”に近似していると思う。「西風の賦」の烈しい革命への志と動きに満ち溢れた叙景、「秋に寄す」の円熟、豊潤な主題と晴朗、静謐の表現を比べる故だが、トムリンソンのこの部分は、さらに主題、用語、表現の節儉が特徴である。それは詩人の意図が彼を取り巻くこの季節を十分に歌うことではなく、表題にあるとおり、第3連での詩人の思念を述べることであるためであろう。

表題のヴァン・ゴッホの芸術を示すようなものはこの二連には何一つない。むしろここに描かれた情景がゴッホの芸術に全く背を向けるようなものであること、それこそがトムリンソンの把握する自然であること——これが標題の「告別」(Farewell)の意味である。

ゴッホ (Vincent Van Gogh, 1853-90) は世界の本質を、その根本にある純粹さを、その永劫の力を探求し、発見し、蘇らせた予見者であると言われる。ヌエネンからアンヴェール、パリ、アルルへと太陽の征服をめざして歩き続けながら、彼はリズムを、さまざまな形態の縮れを、力みなぎる線を、宇宙的な規模の渦巻きを手に入れた。「自画像」にせよ、「花咲く木—モーヴの思い出」にせよ、あるいは花盛りの庭、葡萄園、糸杉などを含む後期の風景画のすべてに、存在の生きた線となって燃える自然がある。静かな夜の情景にすらざらざらと闇を照らす燭火があり、大宇宙の暗黒を生き物のように満たす無数の星明りがある。ゴッホが執着したのは、もはや光と影の戯れではなく、炎と動きの闘いであった。ゴッホはこうして生き急ぎ、死に急いだ。

芸術家としての信念のために、画家はすべてを犠牲にする。そしてその芸術が自分の目標に到達したまさにそのときに、ゴッホの信念は危殆に瀕し、彼は自らの存在を抹消した。私たちがしばしば自然に見出すような安らぎに満ちた避難場所、優しさに彩られた交感、敬虔な深い歓びは、ゴッホの晩年の作品には見出せないような気がする。

だからこそトムリンソンは第3連で書いた。

Farewell, and for your instructive frenzy

Gratitude.

(さらば、そしてあなたの啓発的な狂乱に
感謝、)

と。トムリンソンもまた自然の持つ力と深い接触を保つことができるという意味においてヴィジョナリーといってよいが、彼には不気味な深淵を安全に渡る賢明さがある。詩人に鋭敏な感受性はあるけれども、強靱で触れれば他を切る危険な自己意識を表面に出すことをしない。自然と人生に向き合う自己の内部に棲む暗い情念を、明晰で主知的な理性の鏡で反射させることで、トムリンソンは危機の予感というよりは新しい歓びの発見に向かう。ゴッホの芸術上の危機を自らも共有しつつ同じ道をゆくことを選ばない故に、トムリンソンはゴッホの狂気を 'instructive' とし、この自分を愛することをしなかった芸術家に告別するのである。

トムリンソンは自然の詩人であると思う。おそらく自分を愛し、他人を愛し、そして人生を愛する人である。詩人はゴッホへの告別のあとで、次のような結句を置く。

The world does not end tonight

And the fruit that we shall pick tomorrow

Await us, weighing the unstripped bough.

(世界は今宵終わりはしない

そしてわれわれが明日摘むはずの果実は

われわれを待つ、もがれることなく枝にたわわに。

この極端なオプティミズムともとれる確言は、世界の持つ意味の存続を信ずるところから来る。古来多くの文学の主題となったエピクロスの快楽主義の格言 'Carpe Diem' (Seize the day) は、例えばシェイクスピアの *The Twelfth Night* における道化 Feste のソング

In delay there lies no plenty,

Then come kiss me, sweet-and-twenty,

Youth's a stuff will not endure.⁽¹⁾

や、Robert Herrick の "Gather ye rose-bud while you may."⁽²⁾ などに明らかであるが、トムリンソンの詩のこの部分は時のうつろいに対するペシニズムさえも影をとどめない。それは拙論(1)で取り上げたような詩画集『楽園』に現れるトムリンソンのグラフィックの、想像力と知覚力によって構成された無生物の生命への確信と畏敬と同じものなのである。人生は短い芸術は長い。そして大地の中に宿って生き続ける何ものかの命—即ち四元—は永遠であると、詩人は言うのである。

(4)

'Farewell to Van Gogh' の次に置かれた詩は 'Cézanne at Aix' (「エクスにおけるセザンヌ」)⁽³⁾ である。

And the mountain: each day

Immobile like fruit. Unlike, also

—Because irreducible, because

Neither a component of the delicious

And therefore questionable,

Nor distracted (as the sitter)

By his own pose and, thereore,

Doubly to be questioned:

(そしてかの山。日毎

果実に似て動かない。また、それに似てはいない、
—なぜなら減ることがないから、なぜなら
美味なるものの中身でもないから、
そしてそれゆえ疑問なのだが、
(モデルのように) 彼自身のポーズによって
取り乱すことがないから、そしてその故に
二重に問われるのだが。)

セザンヌ (Paul Cézanne, 1839-1906) は、生まれ故郷である南仏のエクス・アン・プロヴァンスで少年時代を過ごし、一家がパリに移り住んだ1861年以後もたびたびエクスに帰っていたが、1897年から1906年に没するまで主としてエクスで過ごした。隠遁、孤独を好むセザンヌではあったが、エクス近郊の穏やかな田園風景には心安らぐものがあったのであろう。

エクスの風景の中心には常にサント・ヴィクトワール山があった。この山を描いたものはパリに行く前の1867年頃から油彩、水彩、デッサンなど合わせて約60点もあるが、特に晩年には7点の連作がある。トムリンソンのこの詩を味わうにあたって心に浮かぶのは、V. No. 454, 765, 799, 1030 などだが、それぞれに異なった主題と表現を持ちながら、変らないのはサント・ヴィクトワール山の存在感とセザンヌの瞑想の孤独な厳しさである。

一方でセザンヌが傾倒した静物への関心を見せて、トムリンソンはこの山を果実に比較する。そのどっしりした存在感は果実にも似ている、と詩人は言う。この明喩の主客はむしろ逆に見えるかも知れないが、日常馴れ親しみ、また芸術上貴重な画材—静物は、画家にとって神聖で偉大なものとなっていたのであろう。しかし詩人はこの山を果実に似ていない、とも考える。山は果実のように時の経過による縮小も腐敗もなく、観る者の座る位置、姿勢、芸術に向かう態度によって変化して見ることがない。超越的な存在としての「聖なる勝利の山」に、詩人は幻想的恍惚と宗教的敬虔の混じり合った心で向き合う画家の姿を観るのである。

山と果実の関係について詩人は、「不動」という点ではその類似に疑いを持たないが、「似ていない」理由について繰り返し自分に疑問を提出している。この疑問でトムリンソンはアイロニカルな表現を確認しているかのようである。

モデルのポーズのように山のたたずまいは決して乱されることはない。

...it is not

Posed. It is. Untaught

Unalterable, a stone bridgehead

To that which is tangible

Because unfelt before.

(…山はポーズを
とらされてはいない。それは在るのだ。教えられず
変わることもなく、以前には感じられなかったのだから
触れることのできるものに対する
石の橋頭だ。)

セザンヌは、「自然に即してプッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) をやり直さなければ」と言ったという。古典的画法への敬意の上にセザンヌの空間構成の骨組みが作られたことは、サント・ヴィクトワール山を描いたいくつかの作品の中の山、樹木、鉄道橋、家々の配置から読み取ることができる。セザンヌの関心と努力は、一方で近くにある橋頭や木に向けられ、他方で遠くに存在する山を、遠景ほど小さく描く透視画法的遠近法によらず、心理的に大きく近づかせることにあった。詩人はセザンヌの前景への忠実さを見逃すことなく、さらに画面を圧する清澄な悟達の境地を捉える。

There

In its weathered weight

Its silences, a presence

Which does not present itself.

(そこ

その風雨に古びた重さのなかに

その静寂が鎮まる。自らを

顕現することのないひとつの存在として。)

最晩年の作と思われる V. No. 1030 の淡彩による「サント・ヴィクトワール山」は、あつてなく、なきに見えて厳然と存在する、蒸散する大気の彼方の山の姿を軽いタッチで暗示している。後景の山と前景のやや濃い色彩の林とが空間構成の基本だが、詩人の心を捉えるものは、声高に自己主張することのない自然、あくまでも素朴に、率直に、ただ在り、しかも在ることさえ人に感じさせることのない宇宙の気—サウンド・オブ・サイレンスなのであった。

(5)

第一詩集 *Seeing is Believing* (1958-60) の中でコンスタブル、ゴッホ、セザンヌの芸術について言及したトムリンソンは、二十数年後の詩画集 *Eden* (1985) の巻頭エッセイでさらにセザンヌについての関心を詳述した。

“Poems based like this... on exposure to and observation of the fleeting moments of visual sensation; poems that endeavour to catch this fleeting freshness and unite it to a stable form where others may share in it; poems such as these look away from the merely personal... with the incarnation of the world *as a thing carrying conviction*, the portrayal of a reality become imperishable through his experiencing of the object... Cézanne himself was very conscious of this problem for the painter —how to reconcile sensation and form without bullying your picture into a wilful unity, a triumph of personality at the expense of a truth to relationship:⁽¹⁹⁾”

「目に見える感覚のうつろいゆく瞬間に身をさらし、またそれを観察することに基いている詩、このうつろいゆく新鮮さを捉え、それを統合して他の人々も共有しうる安定した形態にまで持って行こうと努める詩、こんな詩は単にパーソナルなものだけに集中することはない。… [信念を抱くものとして] 世界に生身を与えることで現実を描くことは、対象を彼が体験することによって消え難いものとなる。…セザンヌ自身、画家にとってのこの問題をよく意識していた—絵画を脅しつけて恣意的な統一へ、関連性につながる真実を犠牲にしての個性の勝利へともってゆくことをせず、いかにして感情と形体を和解させるか、という問題であった。」

そして傷つきつつもそれに解答を見出そうとしたのがセザンヌ67歳の生涯の業績であり、セザンヌを考えることは近代絵画を知ることであり、と世に言われる所以であった。

トムリンソンにとってエデンはそんな場所ではなかったか。感情と形体の和解、個性 (personality) ではなく連関 (relationship) の優位、それを求め続けた詩人に、楽園は恵まれたか。予想に反し、詩画集『エデン』の標題詩であり、その最後を締めくくる詩「エデン」には、花も咲かずただ肅条と秋風が吹き抜けている。

I have seen Eden. It is a light of place
As much as the place itself; not a face
Only, but the expression on that face: the gift
Of forms constellates cliff and stones:

(私はエデンを見た、それは場所そのものであると同じように
場所の光。単に面ではなく
面の上の表情、形態という天の賜物が
崖や石を星座のように撒き散らす。)

この場所は白々と光のみ満ちて、火星探査機から見るような荒涼とした風景のように思えてならない。

The wind is hurrying the clouds past,
And the clouds as they flee, ravelling-out
Shadow a salute where the thorn's barb
Catches the tossed, unroving sack
That echoes their flight. And the same
Wind stirs in the thicket of the lines
In Eden's wood, the radial avenues
Of light there, copious enough
To draft a city from.

(風は雲を急がせて通過させる。

そして雲は逃げる時、解きほぐれつつ
挨拶の前兆を送る、そこでは茨の逆とげが
雲の逃亡を反響する、ほうり上げられてうつろうことのない
袋のような雲を捉える。そして同じ
風がエデンの森の列を作った茂みのなかで
市街の計画図を描けるほど広い
光の放射線状の並木道を騒がせる。)

この楽園にはわずかな植物—いばらと森の木々の暗示があるのみで、一切は雲と風の動きに集約されている。前出の部分の光と崖と石とともに、それらは T. S. Eliot の *The Waste Land* にも増して荒蕪たる印象を与える。しかしかつて詩集 *Unpeopled Land* でニューメキシコの荒野に関心を持ち、それを詩の主題としたトムリンソンにとって、地球の本質を体現するような四元に戻ることは、天地創造の時代への回帰にはかならなかった。

Eden
Is given one, and the clairvoyant gift
Withdrawn, 'Tell us,' we say
'The way to Eden,' but lost in the meagre
Streets of our dispossession, where
Shall we turn, when shall we put down
This insurrectin o sorry roofs?

(エデンは

与えられるもの、そして千里眼の才能を
退けられて、「教えてください」とわれわれは言う、

「エデンへの道を」。しかし追い立てられた
貧窮の街路に迷って、われわれは
どこに戻ろうか？いつわれわれは
哀れな家のこの反乱を鎮めようか？)

人類は追い立てられ、貧窮の街路に迷って、科学万能への盲信も造物主の大いなる手の前には何の力も持たない。どこに、いつ、と人類はただエデンを望みつつ立ち迷うばかりである。楽園を持つことも失うことも、人間の恣意によってできることではない。詩のなかに「神」という言葉は全く現れないが、楽園を乞うかぎり、大いなる唯一者の存在は詩人の心に絶えず在る。

Despair

Of Eden is given, too:

Neither its loss nor having. There is no

Bridge but the thread of patience, no way

But the will to wish back Eden, this leaning

To stand against the persuasions of a wind

That rings with its meaninglessness where it sang its meaning.

(エデンの

絶望もまた与えられる。われわれには

喪失も保持もできはしない。忍耐の糸

以外には橋もない。エデンに戻ることを願う意志以外に
道はない。風の説得に向かって立つよう

体を預ける以外には道はない。

風はその意味を歌った場所で、無意味さとともに鳴り響く。)

最後の一行は秋風の虚しさを伴って心に残るけれども、詩のこの部分を圧するのは詩人のストイシズムと、大いなるもの（風）に体を預けて得られる幸福感である。エデンは神の存在する天国にあるばかりではない。百花繚乱、穀物・果実豊穰の、人が働かずして楽に暮らせる常春の土地を指すのでもない。光と大気の動きのみあるところに、トムリンソンは宇宙の根源を見、全ての命の故郷と墓場を見る。そしてそこに至るために一人類の流れとしてはそこに戻るために一心を虚しくし、ただ風に身を委ねる。必要なのは忍耐を持ち続けること、エデンに回帰することを願う意志を確認すること。ここにも詩人のネガティブ・ケイパビリティはしんと鳴り響いている。

1979年に至るまでの10年間、トムリンソンは詩人として、また画家として仕事をしながら、奇妙に充足した気分を抱かれていたという。⁽¹⁴⁾一つには制作したかなりの量のグラフィックの作品のため、また一つにはそのことが詩作品に及ぼした好影響のためであった。「与えられたもの」の神秘的な充溢感への敬意を認め得たことが、詩人の収穫であった。

“Though I have ceased to make pictures I feel that my poems still lie open to forces emanating from that now completed phase. It seems, in retrospect, to have been like a season in Eden.”⁽¹⁷⁾
「絵を描くことは止めたけれども、私の詩が今は完成された形相から発散する力に今も開かれていると、私は感じる。それは回想してみれば、エデンにおける季節のようであったと思われる。」

形体 (form) と感情 (sensation) の融和を追求した永年の研鑽ののち、画家として完全な形相 (phase) を手に入れたと感じたとき—それはトムリンソンの場合、動物の頭蓋や人魚 (ひとけ) のない天地や海底や洞窟などの未知の世界であったのだが、その世界こそ詩人にはエデンそのものであった。そしてそこから発散されるエネルギーが、その後も彼の詩を規定し、生かし続けているのを観察できることは喜ばしいことである。

注

- (1) Charles Tomlinson: *Eden*, Redcliffe, Bristol, 1994.
- (2) Decarcomania 絵の具を塗ったガラス板や滑性の紙に別紙を抑えて剥がしたり、紙を二つ折りにして開いたりして偶然の形象を得る手法。シュルレアリストが多用した。
- (3) Collage 新聞の切り抜き写真の一部、劇場の切符、包み紙の切れ端など、本来互いに無関係なものを同一画面に組み合わせて芸術的效果を生み出す方法。
- (4) Frottage 凹凸のあるものの表面に紙を覆い、その上を黒鉛、チョーク、木炭などでこすって表面の模様を写し取る技法。
- (5) Tomlinson: Op. cit., on the back of the book.
- (6) Tomlinson: *Collected Poems*, Faber, pp. 33-35.
- (7) South Kensington Museum 所蔵。
- (8), (9) National Gallery 所蔵。
- (10) Tomlinson: *Collected Poems*, p. 36.
- (11) William Shakespeare: *Twelfth Night*, II, iii.
- (12) Robert Herrick, “To the Virgins, To Make Much of Time” from *Golden Treasury*.
- (13) Tomlinson: *Collected Poems*, p. 37, also *Eden*, p. 38.
- (14) セザンヌのほとんどの作品はイタリアの美学者によって一貫番号を付され、その学者の名を取って「ヴェントウーリ番号」で呼ばれる。
- (15) *Eden*, p. 13.
- (16) *Ibid.*, p. 73.
- (17) *Ibid.*

チャールズ・トムリンソンの詩 (川野美智子)

(かわの みちこ 英文学科)

1997年10月16日受理