

日本におけるモダニズム長編詩の創造 ——T・S・エリオットの『四つの四重奏』から 西脇順三郎の『失われた時』へ——

佐藤元状

0

西脇順三郎（1894-1982）は、日本を代表するモダニズム詩人である。2冊の英語詩集を含めて、16冊の詩集を出版している。最初の日本語詩集となった『Ambarvalia』（1933）は、日本におけるモダニズム詩の開花を表す記念碑的な作品として捉えられている。だが、ファシズムの到来とともに、西脇は創作から身を引くことを余儀なくされ、戦争の終わりまで沈黙を守った。戦後のブレイクスルーは、T・S・エリオットの『荒地』の翻訳（1952）とともに始まった。続いて出版された3冊の詩集——『近代の寓話』（1953）、『第三の神話』（1956）、『失われた時』（1960）——は、内容と形式の両面で戦前のヨーロッパのモダニズムに回帰していくものだった。この時期に西脇がモダニズムの代名詞とも言える先輩詩人の評伝『T・S・エリオット』（1956）を出版していることは、見逃せない事実だ。私の考えでは、西脇が戦後に遅ればせながらモダニズム詩の古典『荒地』（1922）を訳した経験は、『近代の寓話』と『第三の神話』という、戦前のモダニズムを彷彿とさせる2冊の詩集を生み出す直接的な契機となったことだろう。「寓話」や「神話」ほど、エリオットやパウンドが開拓したモダニズム詩の領域を見事に捉えたものはない。同じように、敬愛する師匠の評伝を書き上げた経験は、『失われた時』という、エリオットの『四つの四重奏』（1943）をモデルとした本格的なモダニズム長編詩に取りかかるきっかけを提供することになったと考えられよう。『失われた時』は、日本語でおよそ1,500行の長さの長編詩であり、『四つの四重奏』と同様4部構成になっている

る。内容に目を向けると、『失われた時』は、プルーストの長編小説『失われた時を求めて』（1913-1927）へのあからさまな言及となっている。したがって、過去の出来事の想起は、この長編詩においても中心的なテーマとして登場することになる。だが、追憶もしくはエピファニーの瞬間は、永遠もしくは仏教的な意味での空虚さといった同じくらい強力なコンセプトと競合することになるだろう。

本稿で私が主張したいのは、日本における最初の本格的なモダニズム長編詩は、遅れてきたアジアのモダニズム詩人がヨーロッパの先輩モダニズム詩人を深く理解した時に誕生した、ということだ。この主張を以下の3つの論点から順番に説明していきたい。

- 1 西脇の「トランスモダン」
- 2 モダニズムの複数の時間性
- 3 『失われた時』再訪

1

最初に西脇のモダニズムについて、より正確には『失われた時』のモダニズムについて検証しておきたい。『失われた時』はいかなる意味でモダニズムのと見なすことができるのだろうか。この重要な問題について、もっとも明瞭な論点を提供したのは、現代詩人・批評家の野村喜和夫だった。「西脇順三郎、詩のトランスモダン——『失われた時』のほうへ」というタイトルの論考において、野村は西脇の詩を「トランスモダン」という魅力的なコンセプトから論じていくのだが、このコンセプトは西脇のモダニズムのアクチュアリティを強調するために生み出されたものと捉えられよう。少し長くなるが、その結論部を引用したい。

最後に、ちょっとこう絵を見るときのように引きの空間をつくりまして、すこし遠くから『失われた時』という作品の意義というものを考えてみたいと思うのです

が、周知のようにここ30年ぐらいのスパンで、近代というものが根源的に問い直されているわけです。時間意識という観点からいうと、近代というのは直線的な時間意識、後ろに向かってはありうべき起源を設定し、前に向かってはありうべき未来を設定して、そうして現在を絶えざる乗り越えの場としてゆく時間意識だと思うんですね。で、そろそろそういう時間意識だけではやっていけないのではないかと、そういう反省が出てきているわけです。だからといってそれを全否定して、プレモダンのないしは神話的な円環的時間意識に戻るわけにもいかない。ところが、『失われた時』では、円環にせよ直線にせよ、そういう単一的な方向を持たない時間が提示されています。この話の最初に、『失われた時』のほうへという線がトランスモダンだということを言いましたが、実になんともこの作品自体がさらに深く深くトランスモダンな線を内包しているんですね。モダンを横断する、陶然たる線。それは直線ではなくてスパイラルであり、かと思うと、スパイラルのようできてその先端は開かれている。最後ですから少し大胆に気宇を大きくして言いますと、この『失われた時』を読んでその外に出ると、われわれの時間意識、ひいてはわれわれの世界そのものが少し変わるような感じがするのです。『失われた時』を読むというのは、言葉のもっとも深い意味でのヴァーチャルリアリティー——すなわち、つねに潜在的であるがゆえにきりもなく豊かな現実——をめぐり抜けることではないか、そういう感想を報告いたしまして、終始舌足らずなこの講演を終わらせていただこうと思います。(野村、68-69頁)

ここで野村が一度も「モダニズム」という言葉に触れていないことは注目に値する。「近代」すなわち「モダン」には何度も言及しているにもかかわらず。しかし、もっと精妙に隠蔽されている言葉がある。それは「ポストモダニズム」である。この論考のもととなった講演は、1997年に行われている。「ポストモダン」、もしくは「ポストモダニズム」の言説が華やかなりし時代である。西脇の詩学の特徴として必ず言及される「引用」と「パロディ」は、「ポストモダン」の特徴としてもよく言及されるものだった。西脇のモダニズムのアクチュアリティを主張する際に、軽薄さと結びつけて考えられることの多い「ポストモダン」という用語ではなく、あえてこの時代にはまだそれほど市民権を得ていない「トランスモダン」という用語を採用したのは、野村の批評家としての慧眼を余すところなく示している。しかも、この数年、文学研究、映画研究、美術史研究などの分野で「トランスモダン」を旗印とした研究書が次々と

出版されていることを付け加えておきたい。「ポストモダン」のオルタナティブとしての「トランスモダン」は、21世紀の人文科学研究の重要な鍵概念となりつつあるのだ¹⁾。

では、「トランスモダン」と「モダン」、もしくは「モダニズム」の関係はどのようなものなのだろうか。野村は「トランスモダンな線」を「モダンを横断する、陶然たる線」として、「直線ではなくてスパイラルであり、かと思うと、スパイラルのようであるその先端は開かれている」線として定義する。ここで野村が論じようとしているのは、西脇のエクリチュールによる「近代」の時間意識の乗り越えである。『失われた時』を読むという体験には、「近代」という時代を特徴づける「直線的な時間意識」とそれを全否定する「プレモダンのないしは神話的な円環的時間意識」——言うまでもなく、後者は「モダニズム」が「近代」の時間性のオルタナティブとして設定した時間意識である——の双方から自由になる解放的な契機がある、と野村は直感しているのだ。「言葉のもっとも深い意味でのヴァーチャルリアリティー——すなわち、つねに潜在的であるがゆえにきりもなく豊かな現実——をくぐり抜ける」とは、「モダン」のみならず「モダニズム」の時間性からの解放感を余すことなく表現している。つまり、「トランスモダン」というコンセプトには、「近代の超克」のみならず、「モダニズムの超克」という意味が含まれているのである。だからこそ、野村は西脇の『失われた時』とブルーストの『失われた時を求めて』の時間意識の差異に固執することによって、「トランスモダニズム」と「モダニズム」の差異を浮き彫りにしようとする。そして、そこにこの詩人＝批評家の思想の強度がある。

だが、私は野村の「トランスモダン」のコンセプトに激しく惹かれつつも、それを別のコンセプトで置き換えたい誘惑に駆られる。そのコンセプトとは、「レイト・モダニズム」、つまり「遅れてきたモダニズム」である。「レイト・モダニズム」は、ヨーロッパのモダニズムの「死後の生」、もしくはその後のグローバルな進展を考察することを可能にしてくれる融通無碍なコンセプトである²⁾。私には、「トランスモダン」という「モダニズムの超克」を暗示するコンセプトには、「切断」の契機が強く滲み出ている気がしてならない。もち

ろん「トランス」という接頭辞には、「超越」だけでなく、「往還」＝「移動」の意味がこめられており、野村はその点を同時に強調している。だが、野村の議論には、プルーストとジョイスという二人のモダニストを乗り越えた「超越者」として西脇を設定している節がある。それはある意味で当たっているのだが、そこには「切断」や「超越」だけでなく「連続性」や「継承」の側面が強く出ているのではないだろうか。

「レイト・モダニズム」という言葉によって私が強調したいのは、西脇のモダニズムの「切断」と「連続性」の両面であり、近代の複数の時間意識が相互干渉していくプロセスそれ自体である。そもそも西脇はモダンの、いやモダニズムの時間性から自由になってはいないし、おそらくは自由になろうとも思っていない。それは西脇がエリオットを師と仰いだことと深く関係している。これから明らかにしていくように、『失われた時』は、エリオットの『四つの四重奏』をモデルとした本格的なモダニズム長編詩である。そこには当然エリオットを、ヨーロッパのモダニズムを乗り越えようとする野心が感じられる。だが他方で、西脇のモダニズム長編詩には、エリオットやプルーストやジョイスといったモダニズムのリソースを過剰なまでに広範に活用することによって、日本というアジアの片隅で、原型的なモダニズムのテキストを創造しようとする、止むに止まれぬ衝動が感じられてならないのだ。西脇のエクリチュールには、モダニズムに敬意を払いつつ、どこまでもモダンにとどまろうとする強靱な思考が脈打っている。

2

『失われた時』の分析に取りかかる前に、西脇の評伝『T・S・エリオット』を検証してみたい。とりわけ西脇が『四つの四重奏』を論じた箇所は、なぜ彼が師匠の傑作にオマージュを捧げる形で、モダニズム長編詩を創造することになったのか、について重要な示唆を与えてくれるだろう。西脇の『四つの四重奏』論に関して、私が強調したいのは、以下の2点である。第一に、彼はエリオットの詩の時間意識について、つまりモダニズムの複数の時間性——より正

確には、モダニズムの二つの時間概念——について鋭敏な理解を示しているということだ。

永遠という時間の観念は過去現在未来を通じて存在するのである。だから現在というのは過去にもあり未来にもある。現在の中にも過去もあり未来もある。従って過去の中にも現在と未来がある。未来の中にも過去と現在があることになる。永遠という時間は時間ではない。であるから時間というものは永遠でない。永遠は神の世界に属するので時間は現世に属するのである。時間は過去現在未来に分割ができる。永遠は無限の時間の存在をいうのである。(西脇『T・S・エリオット』, 159-160 頁)

問題含みではあるものの、「バート・ノートン」の魅力的な読解である。エリオットの詩の冒頭を思い起こしてみよう。そうすれば、エリオットが「永遠」という時間性については直接言及していないことに気づくだろう。「あらゆる時間が永遠に現存するとすれば／あらゆる時間は償うことのできぬもの」(T・S・エリオット『四つの四重奏』岩崎訳, 45 頁)。西脇はこの一文をラディカルに誤読し、「永遠」という彼自身の時間概念を提示しているのである。しかし、「永遠に現存する」という解釈、つまり「永遠」という時間性の強調が単なる誤読もしくは誤訳なのではなく、むしろ「西脇的な確信と必然性」なのだと喝破したのが、詩人の杉本徹であった³⁾。杉本は「バート・ノートン」の西脇訳——「過去も未来も／あり得たものも、あったものも／一つの終りを指さす、それは永遠に現存する」——を引用した上で、以下のような大胆かつ繊細な読解を提示する。

「一つの終り」とは、つまり「永遠」という現在であり、さりげないがこの三行は、じつは長詩『失われた時』の構造そのものではないか。とりわけあの名高いコーダ部分(中略)すべてが永遠の現在、過去も未来も収斂する現在という永遠へと、詩の全景が溶けこんでゆくあの展開が、想起されるのではないか。「永遠に現存する」と訳した、西脇的な確信と必然性。(杉本, 132 頁)

エリオットの詩の訳語の問題から西脇の詩の本質に迫るシャープでスリリン

グな読解である。だが、ここではエリオットの詩にとどまりたい。「永遠の現在」という単一的な時間性ではなく、「永遠」と「時間」の二項対立を維持しておきたい。なぜならばエリオットは自身の詩の中で、対話的かつ弁証的な時空間のコンセプトを展開しているからだ。したがって「神の世界」と「現世」の二項対立も同様に有効である。ではこれらの二つの項はどのように結びつけることができるだろうか。この問いに対して、西脇は興味深い解答を与えている。

時間の世界即ち自然の世界即ち人間の生活の世界の各瞬間は、永遠の世界即ち神の世界と連結させてみて、初めて人間は人間の現実をつかめるものであるという意味がこの解答であろう。換言すれば永遠の光り、神の光りを受けて初めて人間は人間の現実を本当に体得し享受することが出来る。天国と地獄の結婚によって人間はこの現世を知ることが出来るということであろう。(西脇『T・S・エリオット』, 166頁)

エリオットの言葉を借りれば、これは「無時間と時間の交差の点」(T・S・エリオット『四つの四重奏』, 89頁)を意味している。エリオットが対話的な思想家であるとともに、弁証法の実践者であることを、西脇は正確に見抜いていた。彼はさらにエリオットの時間性の弁証法を芸術批評の文脈に導いていく。

僕はこの解答を考えるとときにペイタの『ルネサンス』の結論を思っていたというのは、エリオットはここで……彼は宗教的にのみ解決するのではなく、永遠の光りの代りに芸術という光りを与えればやはり人間の時間的な現実をよくつかまえることが出来ると彼も考えていたのではないかと思う。そのペイタの最後の言葉というのは「芸術は君達のところへやって来て君達のすごす各瞬間に最高の価値を与え、しかもそうした瞬間だけでも最高の価値を与えようと正直に申し出ているのである。」

エリオットは「芸術のための芸術」とか「瞬間のための芸術」ということを少くともペイタに関しては否定していると思う。けれども宗教的なこの芸術論ではかなり瞬間としての啓示を認めていると思う。(西脇『T・S・エリオット』, 166-7頁)

これはエリオットの詩の見事な脱構築的読解である。西脇は宗教を芸術で置

き換えつつも、その精神性を保持することによって、エリオットの宗教的な言い回しをラディカルに世俗化しているのである。彼が原型的なモダニストとも言えるペイターを召喚するのは、アングロ・カトリックの後期エリオットを世俗化することによって、「エビファニーの瞬間」というモダニズムの重要な時間概念を救済するためだと考えられる。西脇はペイターを持ち出すことによってエリオットを否定しようとしているわけではない。むしろ、彼はエリオットを根源的にモダニズム的な芸術家へと昇華しようとしているのだ。この身振りは、モダニズムの超克というよりは、むしろモダニズムを経由したモダニズムへの回帰と呼ぶことができるだろう。

第二に主張したいのは、西脇がエリオットの西洋哲学および宗教を東洋の言い回しで読み替えようとしているという点である。エドワード・アプトンの画期的な研究『欲望と禁欲という理想』(2023)が詳らかにしたように、エリオットの詩は、彼が学生時代に学んだ仏教とヒンズー教の深い影響下にある。彼の詩をヨーロッパの伝統というレンズを通して研究すれば良かった時代は、すでに過去のものとなっている。しかし、こうした発見はつい最近のものだ⁴⁾。20世紀半ばにエリオットの詩に埋め込まれた東洋の宗教的コンセプトに気づき得た人物がどれだけいたことだろうか。西脇はいわばそのパイオニアの一人なのだ。ここで彼がエリオットの二重の時間性を「永遠」と「現世」の対立の観点から理論化していたことを思い起こそう。厳密に言って「現世」とは、その前に来るものとその後に来るもの、つまり「前世」と「来世」と対になった仏教的な時間概念である。つまり、彼のエリオット読解それ自体が、すでに仏教的であったということだ。もう一つ例を挙げよう。

君の所有するものは君の所有しないものであり、君のいるところは君のいないところである。君の知らないことは君の知っている唯一のことである、というようなパラドックスを宗教的な思索として述べたのである。そういう意識は神の世界のために個人という存在を完全に抹殺した境地である。エリオットはキリスト教であるが仏教のニルヴァーナの境地に達したことを説明しているのである。(西脇『T・S・エリオット』, 171-2頁)

繰り返しになるが、ここで西脇は仏教を持ち出すことによってエリオットのキリスト教を否定しようとしているわけではない。むしろ、エリオットの宗教概念に自身の東洋の宗教概念を覆い被せることによって、世界のヴィジョンを二重化しようとしているのだ。この身振りは、スピリチュアルな経験の放棄というより、むしろ宗教を経由した宗教への回帰と名づけることができるだろう。つまり、西脇はエリオットのモダニズムも——そしてモダニズムが内包する複数の時間性も——その宗教的な世界観も、決して乗り越えようとしていないのだ。ここに西脇のモダニズムの保守性を垣間見ることができよう。

これらのアンビヴァレントな態度を念頭に置きつつ、西脇のモダニズム長編詩を読み解いていくことにしよう。

3

『失われた時』が西脇の詩人としてのキャリアのみならず日本近現代詩にとっても一つの頂点をなす作品となっていることは、批評家たちの共通見解となっている。しかし、西脇がモダニズムの遺産全体に、そしてとりわけ後期エリオットに応答する形で、美的かつ論理的に構築された長編詩を作り上げる際にどのようなチャレンジを引き受けることになったのか、については、杉本徹の論考「時間と詩をめぐる断章——多田智満子、エリオット、西脇順三郎、そして」を除いては、これまで十分な考察がなされてこなかったように思われる。私が主張したいのは、『失われた時』がモダニズムの時間性の弁証法の探究に他ならない、というものだ。言うまでもなく、西脇はエリオットの『四つの四重奏』を読み込むことによって、この主題を見出したのだった。

すでに確認したように、西脇はエリオットの詩において「時間」と「永遠」という二つの異なる時間意識が鋭い二項対立を形成していることを見抜き、その両者がどのような地点において交わるのか、について考察を深めていった。私の考えでは、こうしたモダニズムの時間性をめぐる弁証法を、西脇は批評のみならず、創作の中で実践していくことになったのである。「永遠」というコンセプトは、ずっと西脇の詩の中心的なモチーフであったが、このモチーフを

詩集全体にどのように織り込んでいけば良いのかに関しては、彼はずっと曖昧な態度を示し続けていたように思われる。だが、今や西脇はモダニズムの複数の時間性に関して、二つの異なるアプローチを取ることができる。(1)「時間」に対する芸術的アプローチと(2)「永遠」に対する宗教的アプローチである。実際、彼の長編詩の前半は「永遠」がどのような宗教的な外観を纏うのか、という問題に注目していくのに対して、後半はむしろ芸術的な立場から啓示的「瞬間」の到来を検証していくのである。もちろん究極的には、これらの二つの探究をはっきりと区別することはできないのであるが。まずは「永遠」に対する宗教的アプローチから見ていくことにしよう。

西脇がどれくらい敬虔な仏教徒であったかについてはわからないが、『失われた時』における仏教の影響を否定することは、不可能だろう。第一部から印象的な一節を引用したい。

或るはれた秋の日には曲った苔むした
 塔の下をうつ向いて歩いているが
 いずれにしても出発したところへもどる
 その点はプラスとマイナスが一つになっている
 ゼロになっている大空三昧である
 もうすべては存在すると同時に存在しない
 それは永遠であると同時に永遠でない
 それは有も無もないところだ
 有と無は方向の差にすぎない
 有と無を破壊する大空の女神が
 恋愛三昧をすところだ
 そこは方向が消滅するところだ
 ここで旅人がためいきをつくところだ
 種をつくって去る乞食の旅人が
 にがわらいをしてふりむくところだ
 生と死とが結合して相反するものが
 なくなり絶対の存在が生まれる
 (西脇『失われた時』, 18-19頁)

「大空三昧」とは、仏教とは何か、禪とは何かについてわかりやすく解説した、夢窓国師の名著『夢中間答集』(1344)への言及である。夢窓国師(1275-1351)は、臨済宗仏光派の僧であり、西芳寺や天龍寺、瑞泉寺などに名庭を作り出した人物としてもよく知られている。驚くべきことに、『失われた時』の中には、瑞泉寺がたびたび登場する。近郊ということもあって、西脇は鎌倉の瑞泉寺に足繁く通ったのだろう。そして、詩の中で描かれているように、瑞泉寺の僧侶たちとの会話をきっかけとして、仏教や禪についての関心を深め、開祖の著作を紐解くことになったのではないだろうか。西脇の詩の直接的なインスピレーションとなったと思われる箇所を川瀬一馬の現代語訳で引用してみたい。

「大日経疏」に言っていることには、「空と不空とは、つまるところ無相である。しかも一切の相をそなえるのを大空三昧と名づける」と。空とは無相であり、不空とは有相である。有相・無相ともに無相だと言ったのはいかなる境地か。この無相の上に、しかも一切の相をそなえると言ったのは、これは凡夫が考えるところの有相であろうか。もしそうであるとするならば、密宗で説くところの無相の法と言うのは、甚深微細な仏法の道である。(夢窓国師, 296頁)

「三昧」という仏教用語は、「サンスクリット語・パーリ語 *samādhi* に相当する音写」であり、「心を静めて一つの対象に集中し心を散らさず乱さない状態、あるいはその状態にいたる訓練」を指す(『岩波 仏教辞典』, 408頁)。そして「三三昧」とは、「通例、〈空三昧〉(*śūnyatā-samādhi*)、〈無相三昧〉(*ānimitta-samādhi*)、〈無願三昧〉(*apraṇihita-samādhi*) のこと」を指し、「大乘仏教では、一切法の空を観じるのが空三昧、一切法の無相を観じるのが無相三昧、一切法に対して求めるところのないのが無願三昧だとされる」という(同上, 390頁)。ここではこの二つの仏教用語の定義だけで充分だろう。むしろ大切なのは、プラスとマイナス、存在することと存在しないこと、永遠であることと永遠でないこと、有と無といった一連の二項対立がいわば弁証法的に統合される仮説的な地点を、アジアの宗教的見地から想像するために、西脇が「大空三昧」という夢窓国師の言葉を引用したということを見逃さないことだ。しかも、ここに

図 1



図 2



図 3



「大空の女神」（『失われた時』初版本の第1部、第2部、第3部の直前に添えられた西脇の自筆のドローイング）

西脇特有の強烈なひねりが加えられている。彼の詩では「有と無を破壊する大空の女神が／恋愛三昧をする」のである。「恋愛三昧をする」「大空の女神」を実際に思い浮かべることが困難ならば、上の三つのドローイングが手がかりになる（図1—3）。これらのペン画のドローイングは、西脇本人の作品であり、第一部、第二部、第三部の始まる直前に挟まれている⁵⁾。セックスに集中する女神というアイデアは、言うまでもなく不謹慎であり、ジョークのようにも思われるが、詩人の真面目さは疑いようもない。このセックスの女神が降臨するのは、「生と死とが結合して相反するものが／なくなり絶対の存在が生まれる」場に他ならないからだ。「絶対の存在」が、いくつもの弁証法的運動をくぐり抜けた先にふと現れる「永遠」の姿であるのは、言うまでもない。ここにおいて「永遠」という宗教的なコンセプトの探究は、そのゴールに到達したと考えられるだろう。私の読みでは、西脇の「大空の女神」は、エリオットの「ドライ・サルヴェイジズ」の第4部に登場する〈天国の女王〉への見事なオマージュとなっているのだ⁶⁾。

しかし、西脇は世俗的な詩人でもある。超越的な禪の女神を作り出すことに執着を示す一方で、彼はどこまでも「時間」の次元に、過去から現在、そして未来へと一直線に進むしかない人間の世界に踏みとどまろうとする。この世俗的な世界から「永遠」へといたる唯一の方法は、「芸術の光り」を深く信じることである。西脇がエリオット論において、パイターの言葉を引用していたこ

図 4



「若い芸術家の肖像」(『失われた時』初版本の第4部の直前に添えられた西脇の自筆のドローイング)

とを思い起こそう。「芸術は君達のところへやって来て君達のすごす各瞬間に最高の価値を与え、しかもそうした瞬間だけでも最高の価値を与えようと正直に申し出ているのであるからである。」ここで問題となっているのは、「エピファニーの瞬間」である。

さて、ここで第四部の直前に挟まれた自筆のドローイングを見てみよう(図4)。「禅の女神」は、いつの間にか懐古的なセルフポートレートに、「若い芸術家の肖像」に姿を変えている。メッセージは明らかである。今や西脇は、彼の長編詩の最終部をプレストでも、エリオットでもなく、ジョイスに捧げると、宣言しているのだ。「啓示の瞬間」というモダニズムの時間意識の多くを、バイターのみならず、ジョイスに負っていることは言うまでもないだろう。その胎動はすでに第三部に見られるが、第四部において、ジョイス的なエピファニーへの言及は、より終始一貫したものとなっていく。

永遠の瞬間の限りない
 悲しみと失念のエピファニアの
 ベーターのジョイスのシモンズの
 (西脇『失われた時』, 113-4頁)

蜂にさされた女神の言葉はファウストの
 終りよりも永遠の女の夏を啓示する
 ベイター・ジョイスのエピファニアよりも!

(同上, 119 頁)

ここで「エピファニア」、つまり「啓示的な瞬間」としてのエピファニーが「永遠」と強く結びつけられて想起されていることを見逃してはならないだろう。なぜならば、時間というものに縛られた人間の世界においては、「芸術」だけが——「ペイター・ジョイスのエピファニア」だけが——神々の住まう「永遠」の世界を垣間見せてくれるからだ。しかしながら、西脇の詩はエピファニーを誘発する個人的な記憶の次元にとどまるものではない。むしろ彼の詩は人類の集合的な無意識の次元に侵入しようとする。

ノアの洪水のあとの人魚の
 悲しい歌を歌ってはならない
 それは人間を再び放浪の海へ流すからだ
 一枚の枯葉が水の記憶にぬれるように
 永遠の追憶に人間をぬらすからだ
 このことは人間の言葉でいうべきでない
 水是水へ神秘は神秘へ流すのだ
 (同上, 121 頁/強調追加)

かくして西脇は、語り手が「この乞食のフェニキア／のフィネガンのマルドロールの歌」(120)と呼ぶものを、つまりジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』の西脇版を十数ページにわたって披露していくことになる。たびたび引用されるそのクライマックス部分を引用して、分析に取りかかりたい。

はてしなくただようこのねむりは
 はてしなくただよう盃のめぐりの
 アイアイのさざ波の貝殻のきらめきの
 沖の石のさざれ石の涙のさざえの
 せせらぎのあしの葉の思いの睡蓮の
 ささやきのぬれ苔のアユのささやきの
 ぬれごとのぬめりのヴェニスのラスキン
 の潮のいそぎんちゃくのあわびの

みそぎのひのつらゆきの水茎の
 サンクタ・サンクタルムの女のたにしの
 よし原の砂の千鳥の巢のすさびの
 はすの葉のはずれにたゞよう小舟の
 はてしなくさまようすみのえの
 ぬれた松の実の浜栗のしたたりの
 このねむりは水のつきるところまで
 たゞようねむりは限りなくたゞよう
 精霊の水の眠りのオフィーリアの水苔の
 砂丘のはまなでしこのはまゆうの女の
 ねむりは浅瀬にさまようシバエビの
 ねむりは野薔薇にふれてほほえみを
 もらしたねむりは深く沈む
 いるかが鳴く
 ねむりは永遠にさまようサフサフ
 永遠にふれてまたさまよう
 くいながよぶ
 葦
 しきがなくわ
 すすきのほにほれる
 のはらのとけてすねをひっかいたつけ
 クルへのホテルになったつけ
 すきなやつくしをつんたわ
 しほひかりにも……
 あす あす ちゃふちゃふ
 あす
 あ
 セササランセサランセサラン

永遠はたゞよう

(同上, 131-3 頁／強調追加)

この一節がモダニズムの「意識の流れ」の実践となっていることは、明らかだろう。しかも、それは個人レヴェルの意識を記述したものというより、人類

の集団的な無意識を記述しようと努めたものと理解するのが正解であろう。だからこそ西脇は、「ねむり」という個人の意識が退潮し、集団的な無意識が前景化していく地点に狙いを定めて、日本語のエクリチュールを大きく逸脱する破格のエクリチュールを紡ぎあげたのだらう。実はこの『失われた時』のコードを飾る「ねむり」のエクリチュールこそ、『失われた時を求めて』の冒頭部へのオマージュに他ならないのだ。ブルースト研究者の吉川一義が「序曲『不眠の夜』」と呼ぶ、語り手の「夢うつつの自我喪失状態」を描き出した小説冒頭の数ページを、西脇は自身の長編詩の最後の数ページで変奏しているとも、考えられるのだ。意識と無意識の往復運動をブルーストの語り手は、以下のように巧みに描き出す。

ベッドで寝ていても、眠りが深くなり、精神が弛緩すると、それだけで精神は寝入った場所の地図を手放してしまう。すると夜のただなかに目覚めたとき、自分がどこにいるのかわからないので、最初の一瞬、私には自分がだれなのかさえわからない。私は、動物の内部にも微かに揺らめいている存在感をごく原初の単純なかたちで感じるだけで、穴居時代の人よりも無一物である。(ブルースト、29頁)

「ねむり」と並んで重要なトポスは「水」であろう。そして「女」も。名詞だけでなく、動詞もまた重要なイメージの源となっている。「ただよう」という言葉、その変形とも言える「さまよう」が何度も反復され、集団的な睡眠状態を演出する。眠った状態で水の中をただよう女の原型的なイメージは、「精霊の水の眠りのオフィーリア」に尽くされている。新倉俊一は名著『西脇順三郎——変容の伝統』において、クールベの「眠るブロンドの女」のイメージの重要性を強調し、『失われた時』のこの最終部にみられる水に溺れるひとのイメージは、(中略)実は西脇の作品では生命のながれの夢に溺れるこの豊満な『眠るブロンドの女』のイメージが重要な中心をなしている」と主張するが(新倉、283頁)、私の考えでは、むしろここで突出しているのは、ジョン・エヴァレット・ミレーの「オフィーリア」のイメージである(図5)。ここで問題となっているのは、水の中を「ただよう」女のイメージだからだ。

引用箇所の前半部から後半部への転調は、この長編詩の最もスリリングな実

図5



「オフィーリア」(ジョン・エヴァレット・ミレー, 1851年ごろ,
縦76.2cm 横111.8cm, 油絵, テート・ブリテン)

験と言っても過言ではないだろう。そしてある意味でここにすべてが賭けられている。転調のキューとなるのは、いるかの鳴き声である。名詞の連鎖に注目して、前半部をもう一度読み直してほしい。

はてしなくた^だようこのねむりは
はてしなくた^だよう盃のめぐりの
アイアイのさざ波の貝殻のきらめきの
沖の石のさざれ石の涙のさざえの
せせらぎのあしの葉の思いの睡蓮の
ささやきのぬれ苔のアユのささやきの
ぬれごとのぬめりのヴェニスのラスキン
の潮のいそぎんちゃくのあわびの
みそぎのひのつらゆきの水茎の
サンクタ・サンクタルムの女のたにしの
よし原の砂の千鳥の巢のすさびの
はすの葉のはずれにた^だよう小舟の
はてしなくさま^{よう}すみのえの
ぬれた松の実の浜栗のしたたりの
このねむりは水のつきるところまで
た^だようねむりは限りなくた^だよう
精霊の水の眠りのオフィーリアの水苔の
砂丘のはまなでしこのはまゆうの女の
ねむりは浅瀬にさま^{よう}シバエビの

ねむりは野薔薇にふれてほほえみを
 もらしたねむりは深く沈む
 いるかが鳴く

実際のところ、西脇の眠りのエクリチュールの前半は、見事にコントロールされている。「の」という格助詞の過剰なまでの突出は、野村がいみじくも指摘したものであるが、「の」の前後にある言葉たちが、いや正確には名詞たちが、音韻的な反復と差異によって、結びつけられると同時に切り離され、物質的なイメージの夥しい流れが生み出されていく点に、西脇の詩の独特の強度がある。名詞の無限的な連鎖によって、西脇の原初的で物質的な「水」のエクリチュールは、集団的な無意識に陥った「人間ならざるもの」の世界を——「さざえ」や「いそぎんちゃく」、「あわび」、「たにし」、「浜栗」、「アユ」、「シバエビ」といった水生動物たちの世界を、「あし」や「睡蓮」、「ぬれ苔」、「水茎」、「はす」、「水苔」、「はまなでしこ」、「はまゆう」、「野薔薇」といった水辺の植物たちの世界を、さらには「沖の石」や「さざれ石」、「砂」といった浜辺の無生物たちの世界を——一気に切り開いていく⁷⁾。

しかし、それにしても「パンドラの箱」を開けてしまったかのような「人間ならざるもの」の氾濫は、一体何を意味しているのだろうか。大切なのは、この前半部が（そして後半部も）『フィネガンズ・ウェイク』第一部の最終章、いわゆる「アナ・リヴィア」の章に対する真摯な応答になっているということだ。ここで思い起こすべき事実は、西脇がエリオットのみならずジョイスの翻訳者でもあったということだ。いや、この言い方は正確ではない。西脇の翻訳者としてのデビュー作は、『デオイス詩集』（1933）であり、その末尾に置かれていたのが、他ならぬ「アナ・リヴィア抄」であったということだ。つまり、モダニスト西脇の出発点にあったのが、後に『フィネガンズ・ウェイク』の一部となるジョイスの実験的なテキストであったということだ。西脇の翻訳は、あくまで抄訳であり、「アナ・リヴィア」の冒頭半ページと最後の3ページを訳して、繋ぎ合わせたものに過ぎない。しかし驚くべきことに、このわずか数ページの抄訳には、未来のモダニスト詩人のヴィジョンが見事に予告されてい

るのである。

「アナ・リヴィア」の最終部は、アナ・リヴィアの噂話をしながら、ダブリンのリフィー川で洗濯仕事をしている二人の「洗濯女」に闇が訪れる場面で幕を閉じる。若き西脇の訳でその様子を追ってみることにしよう。

……の水で聞えない。……のさへずる水音で。飛びまはる蝙蝠、野ねずみがやかましいので。オーイ、家へ帰つたのぢあないかい。なーに、トム・マロウンが？ 蝙蝠で聞えない。笑ふリフィ河の水で。オーイ、話がよく聞こえるやうに願ふよ。あたしの足は苔むして動かない。向ふの楡の樹のやうに老いたやうな気がする。ショーンかシエムの話かい。みなリヴィアの娘と息子。暗黒の鷹があたし達の話を引きく。夜だ、夜だ。あたしの頭がたれる。向ふの石のやうに重たい気がする。ジョンだかショーンだか話をするのかい。……の生きてる息子と娘のシエムとショーンとは誰のことであつたかい。夜だ、夜だ。語れ、語れ、語れよ、楡よ。夜夜だよ。茎だか石だか話を語れ。……の流れる水、あちらこちらにちあちあ流れる水の脇で。夜だ！ (『西脇順三郎コレクション 第III巻』, 73頁/強調追加)

「茎だか石だか話を語れ」——西脇の原初的で物質的な「水」のエクリチュールが描き出す「人間ならざるもの」の世界とは、まさにそうした植物たちや無生物たちが奇妙な存在感を放つ、物語ならぬ物語ではなかつただろうか。つまり、『失われた時』のコーダ部分は、「アナ・リヴィア」の最終部への遅ればせながらの返歌となっているのだ。そして『フィネガンズ・ウェイク』の「アナ・リヴィア」への応答は、『四つの四重奏』の「ドライ・サルヴェイジズ」への応答でもあったのだ。なぜならば、西脇にとって、両者は「水」のエクリチュールという点で、同じ神話的世界を構築しているからだ。エリオットの「ドライ・サルヴェイジズ」を論じた西脇の文章をここに引用したい。

この章の全体の象徴は水である。河や海で水を象徴している。河の精や海の精は宗教的にみれば人間を清める力を示すものである。また水も豊穰を示すものであり、人間の生まれる根元でもある。ゼヨイスの『フィネガンズ・ウェイク』のアメリカ版というようなものとも考えられる。(西脇『T・S・エリオット』, 173-174頁)

西脇は、エリオットの「ドライ・サルヴェイジズ」を「ゼヨイスの『フィネ

ガンズ・ウェイク』のアメリカ版』のようなものと喝破する。だとすれば、その逆もまた真であろう。ジョイスの「アナ・リヴィア」は、エリオットの『四つの四重奏』のアイランド版のようなものとなるはずだ。『失われた時』のコーダ部分が「アナ・リヴィア」への遅ればせながらの返歌となっているならば、同時にそれは「ドライ・サルヴェイジズ」への返歌でもあったのである。つまり、西脇は片時もエリオットを忘れていないということだ。そこにこのアジアの遅れてきたモダニストの執念がある。

*

さあ、いよいよ後半部へと流れ込んでいこう。リフィー川の激しい流れのよう。転調は「さまよう」という動詞の反復によって一瞬でもたらされる。それ以降の箇所を改めて引用したい。

ねむりは永遠にさまようサフサフ
 永遠にふれてまたさまよう
 くいながよぶ
 葦
 しきがなくわ
 すすきのほにほれる
 のはらのとけてすねをひっかいたっけ
 クルへのモテルになったっけ
 すきなやつくしをつんたわ
 しほひかりにも……
 あす あす ちゃふちゃふ
 あす
 あ
 セササランセサランセサラン

 永遠はただよう

「ねむりは永遠にさまようサフサフ／永遠にふれてまたさまよう」。「さまよ

う」という動詞が「永遠に」という言葉と対になって登場し、繰り返されていることに注目してほしい。一度目の「永遠に」(eternally)は「ずっと」という意味の副詞であるが、二度目の「永遠に」の「に」は助詞であり、「永遠」(eternity)は名詞へと生成変化を遂げている。さらに言えば、1行目の主語は「ねむり」であるが、2行目の主語は「ねむり」の省略とも解釈できるが、主語それ自体の欠落とも理解できる。いずれにせよ、ここで何かが起きているのである。「ねむり」から「永遠」への転生のような事態が。二つの文章を切断しつつ、縫合する「サフサフ」という不可思議なカタカナの響きが、そうした印象を作り上げることに貢献している。

興味深いのは、まさにこの「永遠」という西脇の永遠のトポスの導入とともに、真にジョイス的な、眠りをパフォーマンス的に遂行するエクリチュールが始まるという点だ。「くいながよぶ」という一文の後、「葦」という漢字で記された名詞の体言止めを契機として、濁点の取れたカタカナ混じりのひらがなの文章が続いていくが、ここではシンタックスはまだ無傷のままである。だが「しほひかりにも……」で文が中断されると、「あす あす ちゃふちゃふ／あす／あ」と、名詞の反復のようなものへと、そしてさらにはその断片へと、エクリチュールが退化もしくは幼稚化していく。新倉俊一は『西脇順三郎全詩引喩集成』において、「セササランセサランセサラン」まで含めて、この箇所が「ジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』の「アンナ・リヴィア・プルラベル」の末尾への言及であり、前半は「足 足 ちゃぶちゃぶ」の意だと主張し、その根拠としてジョイスの原文を部分的に引用している(新倉, 247頁)。ここでは最後の段落を省略せずにそのまま引用してみたい。

Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Tom Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of. Ho, talk save us! *My foos won't moos.* I feel as old as yonder elm. A tale of Shaun or Shem? All Livia's daughter-sons. Dark hawks hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me elm! Night! Telmetale of stem and stone. Beside the *rivering* waters of, hitherandthithering waters of. Night! (Joyce, 215-216; *emphasis*

added)

これは先ほど西脇訳で紹介したものと同じ箇所なので、その意味が正確には取れずとも、翻訳と照合しながら、ジョイスの「水」のエクリチュールを楽しんでほしい。頭韻や脚韻による音声的なリズム、省略や圧縮による逸脱的なシンタックス、単語それ自体の自由な生成変化。以上の3点を押さえていれば、ジョイスの文章も決して読めないものではない。例えば、Telmetale of stem and stone を見よ。西脇は「茎だか石だかの話を語れ」と動詞の命令形で訳しているが、この独特の文ならぬ文は、Tell me a tale of stem and stone. という文のシンタックスを圧縮して、しかも名詞化したものとなっている。この表現が刺激的なのは、 $\dot{\text{T}}\text{e}\dot{\text{L}}\text{m}\dot{\text{e}}\text{t}\dot{\text{a}}\text{l}\dot{\text{e}}$ 、 $\dot{\text{S}}\text{t}\dot{\text{e}}\text{m}$ 、 $\dot{\text{A}}\text{n}\dot{\text{s}}\dot{\text{T}}\dot{\text{o}}\text{n}$ と、頭韻と脚韻がない混ぜとなつて、痛快な音の連なりを生み出している点にある。T という子音の反復も見事である。

さて「あす あす ちゃふちゃふ」の箇所であるが、新倉はおそらくは西脇本人から聞きとった通りに「足 足 ちゃぶちゃぶ」の意だと主張している。「ちゃふちゃふ」が「ちゃぶちゃぶ」の退化形であるというのは、きっとその通りなのだろう。「葦」以降の数行の文章では、「しぎ」は「しき」、「のばら」は「のはら」、「とげ」は「とけ」、「クルベ」は「クルへ」、「モデル」は「モテル」、「すぎな」は「すきな」、「つんだ」は「つんた」、「しおひがり」は「しおひかり」へと、濁音はすべて消滅する運命にあるからだ。では、「足 足」はどのような論理にしたがって「あす あす」へと変化を遂げたのだろうか。

ここで大事なのは、ジョイスの次のシンプルな一文だろう。My foos won't moos. 西脇は「あ $\dot{\text{t}}$ し $\dot{\text{h}}$ の $\dot{\text{t}}$ 足 $\dot{\text{s}}$ は $\dot{\text{m}}$ む $\dot{\text{s}}$ して $\dot{\text{d}}$ 動 $\dot{\text{k}}$ か $\dot{\text{n}}$ い」と正確に訳している。この名訳は『フィネガンズ・ウェイク』全訳という狂気の夢を達成した柳瀬尚紀にも引き継がれることになるだろう。「あ $\dot{\text{t}}$ し $\dot{\text{h}}$ 足 $\dot{\text{s}}$ が $\dot{\text{m}}$ て $\dot{\text{t}}$ 鶉 $\dot{\text{k}}$ か $\dot{\text{n}}$ い」(ジョイス I・II, 216 頁)。元々の文章——そのような原型を想像しようとする——こと自体をジョイスのテキストは禁じてくるのだが——は、My foot won't move. に違いない。だがそこにジョイス特有の捻りが加わっている。moos という造語は、move つまり「動く」という意味の動詞と、moss つまり「苔」という意味の名詞の混成

語だろう。だから「苔むして動かない」という訳は正解なのである。さらにこうした言葉遊びは、脚韻という形で別の単語に変化をもたらすことになる。moos と韻を踏むように foot (「あし」) は foos (「あす」) へと生成変化を遂げるのである。つまり、「あす あす」という不可思議な言葉の反復は、頭韻や脚韻による音声的なリズム、省略や圧縮による逸脱的なシンタックス、単語それ自体の自由な生成変化といったジョイス的なエクリチュールを、西脇が徹底させたことの痕跡として捉えることができるのである。だとするならば、私たちはもう少し大胆に想像をめぐらせても良いのかもしれない。「あす あす」は、「足 足」からのシンプルな語形変化なのではなく、「あ・た・し・の・あ・し」からの逸脱的な統語的变化なのではないか、と。

さらにもう一つ、ジョイスのほとんど無意識のレベルでの西脇への影響を指摘したい。「ちゃぶちゃぶ」から「ちゃふちゃふ」への生成変化である。「ちゃぶちゃぶ」は「勢いよく水をかきまわしたり、そそいだり、また、水中を歩いたりする時の音や様子を表わす語」であり、「ごぶごぶ。じゃぼじゃぼ」などと言い換えができる(『精選版 日本国語辞典』)。もし「あす」の原型が「足」ならば、「ちゃふちゃふ」の原型として「ちゃぶちゃぶ」ほど、ふさわしいものはないだろう。だが、ジョイスの一文は、足が「苔むして動かない」状態を言い表している。闇が降りてきて、「水中を歩いたりする」ことなど、もはやできないのだ。もし西脇がジョイスのテキストに忠実であるとするならば、「ちゃぶちゃぶ」という表現は間違っているように見える。だが、この音をリフィー川の流れが生み出すノイズそれ自体と考えるとどうだろうか。Beside the *rivering* waters of, *hitherandthithering* waters of. という原文を西脇は「……の流れる水、あちらこちらにごちあごちあ流れる水の脇で」と訳していた。*rivering* という言葉は、*river* つまり「川」という意味の名詞が動詞化して、それが今度は進行形となったものと考えられるが、それを西脇は「ごちあごちあ」と濁音混じりの言葉で言い表したのである⁸⁾。「ちゃぶちゃぶ」には、「ごちあごちあ」の残響が聞き取れないだろうか。おそらく西脇は、自分で訳したこの音の響きが好きではなかったのだろう。だから、濁音を落として、「ちゃふちゃふ」としたのだろう。

さて、ここでジョイスの世界から西脇の世界へ戻ることしよう。もうその両者を截然と分けることなどできないのであるが。それでも西脇のエクリチュールの内在的な運動に目を向けていきたい。「あす あす ちゃふちゃふ／あす／あ／セササランセサランセサラン」という、西脇の長編詩のクライマックスで一体何が生じているのだろうか。まず押さえておきたいのは、「ちゃふちゃふ」という人間の言葉ならざる言葉は——いや、「人間ならざるもの」の言葉と呼んだ方が正確だろう——コーダ部分の開始を告げる一文「ねむりは永遠にさまようサフサフ」に登場する「サフサフ」という言葉の発展系と考えられるのではないか、ということである。先ほど私は辞典の定義を参照し、「ぢゃぶぢゃぶ」は「ざぶざぶ。じゃぼじゃぼ」などと言い換えができると述べたが、「サフサフ」とはまさに「ざぶざぶ」という言葉から濁音がとれたものと捉えられるのである。つまり、濁音の消失は、私が転換点として設定した「葦」という言葉よりも前に始まっていた、ということだ。いや、こう言ってもよい。1,500行にも及ぶ西脇の長編詩のクライマックスは、「ちゃふちゃふ」ではなく、「サフサフ」から始まっていたのだ。と。「サフサフ」という水の流れが生み出す穏やかなノイズは、その同義語である「ちゃふちゃふ」というもう一つの心地よいノイズと結びつき、語り手を睡眠へと誘う。「あす あす ちゃふちゃふ／あす／あ」と、次第に言葉が途切れていくのは、語り手の意識が次第に遠のいていく様子を再現したものと捉えて問題ないだろう。つまり、ここで語り手は完全に眠りに落ちたのである。そしてそこに「啓示の瞬間」とも言える「ペイター・ジョイスのエピファニア」が到来するのである。「セササランセサランセサラン」が具体的にどこに由来するのかは、あえて考察するまでもないだろう。それはおそらく「サフ／サフ」や「ちゃふ／ちゃふ」と同次元の、水の流れが生み出す穏やかで清らかなノイズのようなものなのだろう。「セササラン／セサラン／セサラン」と、心地よい響きを持った人間の言葉ならざる言葉が音韻的に反復と差異を伴いながら、2度ならず3度も回帰してくること、そしてこれらの音の響きが私たち読者の身体に驚異的な快楽をもたらすということ——この身体的事実がねむりの先に広がっている「永遠」というものの次元を、私たちに垣間見せてくれるのである。

「セササラン／セサラン／セサラン」。この圧倒的に美しい言葉を「ペイター・ジョイスのエピファニア」の到来として捉えることは、間違いではないだろう。「芸術」という手段によって「永遠」との接点を求めるということ。それは西脇の詩学の決定的に重要な特徴であったからだ。だが、これまで見てきたように、西脇は、師匠のエリオットと同様に、「宗教」によって「永遠」に到達する道を諦めたわけではなかった。冗談混じりのような宗教性ではあったが、彼の真面目さは疑いようもない。私たちが「セササラン／セサラン／セサラン」というこの長編詩の最後から二つ目の行（正確には三つ目の行）の言葉に心揺さぶられるのは、その音の響きに宗教性が込められているからではないだろうか。ここでエリオットの『荒地』の第5部「雷神の言葉」の最終行を引用してみたい。「シャーンティ／シャーンティ／シャーンティ」（『西脇順三郎コレクション 第III巻』、109頁／強調追加）。西脇は『荒地』の訳註において「『シャーンティ』は『平和あれ』という意。したがって訳者もそのままサンスクリットを残しておいた」（同上、125頁）と述べているが、まさに「平和あれ、平和あれ、平和あれ」と三回もサンスクリット語で反復しているところに、エリオットの『荒地』の宗教性が現れているのである。私は西脇の遅れてきたモダニズム長編詩のコーダに登場する「セササラン／セサラン／セサラン」というリフレインにエリオットのモダニズム詩のリフレインの残響を聞き取らざるを得ない。なぜならば、このリフレインの中で三度も反復されているのは、「サラン」という言葉であり、そこにはアラビア語で「平和」や「平安」を意味する「サラーム」の響きが隠されているからだ。アラビア語で「アッサラーム・アライクム」とは、「あなたがたの上に平安あれ」を意味する挨拶の言葉であり、その省略形の「サラーム」は、「平安あれ」の意味で、イスラム教徒の間で同じく挨拶として使用される言葉である。「セサラン」の「サラン」に、「アッサラーム」もしくは「サラーム」の響きを聞き取るとき、そしてそれが「雷神の言葉」のように三度繰り返される時、「シャーンティ」と「サラーム」がともに「平安あれ」という宗教的なメッセージであることに気づくとき、私たちは西脇の詩的言語の芸術性とその宗教性および精神性とコインの表裏の関係にあることに、驚愕せずにはいられないのである。つまり「ペイター

「一・ジョイスのエピファニア」は、「エリオット・西脇のエピファニア」でもあったということだ。

「永遠はただよう」という、統語法的にも音韻的にも正統的でシンプルな一文で、西脇が本邦初のモダニズム長編詩を締め括っていることを、私は嬉しく思う。モダニズムの長い旅路の果てに、ペイターのプルーストのジョイスのエリオットの西脇のエピファニーが完成したことをこれほどまでに雄弁に語る文章は他にないからだ。

*

本稿はパリで開催された国際学会 The Modernist Long Poem and Its Discontents (Day 1 – Thursday 19 September 2024 @École Normale Supérieure/ Day 2 – Friday 20 September @ NYU-Paris) の発表原稿を、日本語に練り直し、改稿したものを、慶應義塾大学アート・センター主催の西脇順三郎研究会 (2024年10月21日@三田キャンパス) で発表し、そのフィードバックも踏まえた上で、さらに書き足し、改稿したものである。パリと東京でオーディエンスとなっていたいただいたみなさんに心より感謝したい。なお本研究は以下の科学研究費の支援を受けている。H03KE23131

注

- 1) 『オックスフォード英語辞典』にも「トランスモダン」(transmodern) という言葉はまだ登場していない。言語的な市民権を得た「ポストモダン」(postmodern) とは対照的である。しかし、近年「トランスモダン」という批評用語の可能性を探る研究書が次々と出版され、注目を集めている。例えば、ラウトリッジ社の現代文学研究シリーズからは、*Transmodern Perspectives on Contemporary Literatures in English* (2019)、*Transcending the Postmodern: The Singular Response of Literature to the Transmodern Paradigm* (2020) という2冊の論文集が出版されているが、どちらとも編者のイントロダクションがこの鍵概念の見事なマッピングを提供している。Aliaga-Lavrijsen and Yebra-Pertusa 1-17 および Omega and Ganteau 1-19 を参照。
- 2) 「レイト・モダニズム」という批評用語は、研究対象となる時空間、言語、テクストの拡張を旗印とする近年の「新しいモダニズム研究」および「グローバル・モダニズム研究」の進展の中で、幅広く流通するようになった融通無碍な概念である。この概念を丁寧にマッピングするだけでも一冊の書物が必要となるだろうが、ここで私が強調したいのは、「遅れてきたモダニズム」という訳語に典型的に現れ

る「後進性」、つまり「遅れ」の問題である。もしヨーロッパの「ハイ・モダニズム」を「タイムリーな」、「時宜にかなった」文学運動だとするならば、それ以外の地域のモダニズムは、すべて「アンタイムリーな」、「季節はずれの」文学運動として捉えられることになるだろう。「先進性」と「後進性」という二項対立は、「中心」と「周辺」という二項対立と共振し、乗り越えたかに見えた「ハイ・モダニズム信仰」を呼び戻すことにならないだろうか。このような疑問に対して洗練された力強い理論的視座を提供したのは、モダニズム研究者のC・D・ブラントンであった。ブラントンは、名著 *Epic Negation* (2015) の第1章でエリオットの詩集『荒地』(1922) とエリオットの雑誌『クライテリオン』(1922-1939) をそれぞれ「ハイ・モダニズム」と「レイト・モダニズム」の一例として捉え、両者の関係を直線的な時間軸の関係からではなく、「後期モダニズムの弁証法的な詩学」の視点から、つまり複数の時間性が複雑に絡み合う弁証法的な関係から、モダニズムというものを描き直そうとする (Blanton 3-21)。西脇を「遅れてきたモダニスト」として検証していく際に、ブラントンの強靱な批判精神は、私の導きの糸となっている。

- 3) ここで問題となっている「バート・ノートン」の冒頭5行に関して、原文と二つの翻訳を比較しておいても無駄ではないだろう。まずはエリオットの原文から。

Time present and time past
 Are both perhaps present in time future,
 And time future contained in time past.
 If all time is eternally present
 All time is unredeemable.
 (Eliot 179)

続いて西脇訳を。

現在と過去の時が
 おそらく、ともに未来にも存在するなら
 未来は過去の時の中に含まれる。
 すべての時が永遠に現存するなら
 すべての時はとり返しが出来ない。
 (西脇訳, 211 頁)

最後に岩崎訳を。

現在の時間と過去の時間は

おそらく共に未来の時間の中に現在し

未来の時間はまた過去の時間の中に含まれる。

あらゆる時間が永遠に現在するとすれば

あらゆる時間は償うことのできぬもの。

(岩崎訳, 45 頁)

問題は 3 行目の eternally present をどのように訳すかであった。形容詞の present には、「現在の」という時間的な意味と「存在している」という存在論的な意味が両方含まれているので、西脇は「現存する」という総合的な言葉を採用したのだろう。それに対して、岩崎は西脇の訳語から逃れるために「現在する」という、やや違和感のある訳語を選択することになったのだ、と推測される。いずれにせよ、「永遠に」の箇所は両者とも原文に忠実であろうとしているが、西脇の「永遠」へのこだわりは、eternally present のパラフレーズとして 10 行目に登場する always present も「永遠に現存する」と訳している点に現れている。この執着には、やや狂気に似たものが感じられないだろうか。

- 4) モダニズム詩の研究者ジャハン・ラマザーニは、アプトンの著作について、次のような推薦の言葉を寄せている。「この三十年の間にこの本ほどエリオットと古代インド宗教思想の繋がりに関する私たちの理解に大きく貢献する重要な著作は存在しなかった」。確かにその通りなのだろう。だが、例えば、その第 6 章「中庸の言語——『四つの四重奏』における T・S・エリオットの中観派仏教への関与」を、西脇の「四つの四重奏」論と読み比べてみるならば、西脇の読みの先見性に驚かされる。アプトンは「エリオットのキリスト教は、強い仏教的な性格を帯びている」とさえ主張しているのだが (Upton 193)、西脇によれば「エリオットはキリスト教であるが仏教のニルヴァーナの境地に達したことを説明しているのである」(西脇『T・S・エリオット』, 172 頁)。
- 5) 西脇順三郎研究において、「パラテキスト」、つまり装丁や挿絵や活字のような「テキスト」の外部もしくは周辺に位置する情報は、ほぼ等閑視されているのが現状である。しかし、とりわけ西脇のような自ら、装丁や挿絵にも携わる詩人を取り扱う際に、文字だけに特化したテキスト批評を続けることは、どこか決定的な欠落を抱えた研究態度と言えないだろうか。私は『失われた時』の初版を読み終えた時、それまで『西脇順三郎コレクション』で読んでいた時と、まるで異なったテキスト観を抱くようになった。これから本論で論じていくように、各章の直前に挟まれた 4 枚の自筆のドローイングだけがそうした印象を作り出しているのではない。詩人本人によるドローイングが施された函もさることながら、どこか伸びやかな、

天国の柔らかな響きのようなフォントの活字が、この詩的テキストの精神を物語っているように思われたのだ。西脇のエクリチュールに忠実であるためには、パラテキストへの回帰が不可欠に思われてならない。

- 6) 〈天国の女王〉とは、聖母マリアのことである。西脇は「ドライ・サルヴェイジズ」の第4部を以下のようにパラフレーズしている。「そういうように宗教的な苦行をする海行く人々のために岬の上に聖母堂が立っている。船にのる人々、漁をする人々、正しい交易をやる人々のために聖母は祈る。また暗礁に難船した人々のためにも、海の底に埋れた人々のためにも、また海の永遠のアンジェリユスの鐘の音がきこえない人々のためにも聖母は祈って下さるのである」（西脇『T・S・エリオット』、178頁／強調追加）。祈る聖母の姿が「永遠」と結びつけられて想起されているような印象を覚えないだろうか。つまり、西脇の「大空の女神」とエリオットの〈天国の女王〉は「永遠」の隣人なのだ。
- 7) 「人間ならざるもの」という用語は、環境哲学者のティモシー・モートンの著作『ヒューマンカインド——人間ならざるものとの連帯』のタイトルを借用している。この奇妙な日本語は、nonhuman people の訳語である。また日本の戦間期のモダニズム詩に生息する「人間ではないもの」、つまり「人間ならざるもの」の表象については、詩人・研究者の鳥居万由実の著作『「人間ではないもの」とは誰か——戦争とモダニズムの詩学』に大いに啓発された。戦間期にフォーカスを当てているということもあり、鳥居は西脇のエクリチュールについてはほとんど触れていないが、戦間期から戦後にかけての西脇のエコロジーへの目覚めは、「人間ならざるものとの連帯」を示唆しているように思われる。この点については別稿に委ねたい。
- 8) この箇所翻訳に関しては、柳瀬尚紀に軍配を上げたい。「岩走るほとばしる河のそばの、こちら川あちらが輪に流れる水の」（ジョイス I・II、216頁）。rivering を「ごちあ／ごちあ」と擬音語の反復で訳すのではなく、「いわばしる／ほとばしる」と類似しているが異なる意味の単語を重ねながら、「ばしる」を反復することによって、川の流れを言語として再現しようとしているのである。

引用文献

『岩波 仏教辞典 第三版』中村元ほか編集、岩波書店、2023年。

T・S・エリオット『四つの四重奏』岩崎宗治訳、岩波文庫、2011年。

——『四つの四重奏曲』西脇順三郎訳、『エリオット詩集』西脇順三郎、上田保訳、新潮社、1968年。209-277頁。

ジェイムズ・ジョイス『フィネガンズ・ウェイク I・II/III・IV』柳瀬尚紀訳、河出書房新社、2024年。

杉本徹「時間と詩をめぐる断章——多田智満子、エリオット、西脇順三郎、そして」

- 『現代詩手帖』2024年3月号, 130-140頁。
- 鳥居万由実『「人間ではないもの」とは誰か——戦争とモダニズムの詩学』青土社, 2022年。
- 新倉俊一『西脇順三郎 絵画的旅』慶應義塾大学出版会, 2007年。
- .『西脇順三郎全詩引喩集成』筑摩書房, 1982年。
- .『西脇順三郎——変容の伝統 増補新版』東峰書房, 1994年。
- 西脇順三郎『詩 失われた時』無限, 1960年。
- .『T・S・エリオット』研究社, 1956年。
- 『西脇順三郎コレクション 第III巻 翻訳詩集』慶應義塾大学出版会, 2007年。
- 野村喜和夫『西脇順三郎, 詩のトランスモダン——『失われた時』のほうへ』『詩のガイアをもとめて』思潮社, 2009年, 52-69頁。
- ブルースト『失われた時を求めて1——スワン家のほうへI』吉川一義訳, 岩波文庫, 2010年。
- 夢窓国師『夢中間答集』川瀬一馬校註・現代語訳, 講談社学術文庫, 2000年。
- ティモシー・モートン『ヒューマンカインド——人間ならざるものとの連帯』篠原雅武訳, 岩波書店, 2022年。
- 吉川一義『ブルーストの世界を読む』岩波書店, 2014年。
- Aliaga-Lavrijsen, Jessica, and José María Yebra-Pertusa. “Introduction: Transmodern Perspectives on Literature.” *Transmodern Perspectives on Contemporary Literatures in English*. Edited by Jessica Aliaga-Lavrijsen and José María Yebra-Pertusa. New York: Routledge, 2019. 1-17.
- Blanton, C. D. *Epic Negation: The Dialectical Poetics of Late Modernism*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Eliot, T. S. *Four Quartets*. 1943. *The Poems of T. S. Eliot: Volume I Collected and Uncollected Poems*. Edited by Christopher Ricks and Jim McCue. London: Faber & Faber, 2015. 177-209.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. 1939. Oxford: Oxford World's Classics, 2012.
- Onega, Susana, and Jean-Michel Ganteau. “Introduction: Transcending the Postmodern.” *Transcending the Postmodern: The Singular Response of Literature to the Transmodern Paradigm*. Edited by Susana Onega and Jean-Michel Ganteau. Routledge: New York, 2020. 1-19.
- Upton, Edward. *Desire and the Ascetic Ideal: Buddhism and Hinduism in the Works of T. S. Eliot*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2023.