

# Poetics of Reticence in Tennyson's "Mariana"

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2013-03-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 田代, 尚路 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/5728">https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/5728</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



## テニスン「マリアナ」における寡黙の詩学について

田代尚路

### はじめに — 声を漏れ聞く

声を「漏れ聞く」(“overhear”)<sup>①</sup>。本来自分に向けられているのではない発話を耳にすることを意味する。J. S. ミルが評論 “What is Poetry?” (1833) において “Eloquence is *heard*, poetry, is *overheard*” (Bristow, p. 37) と言明して以来、ロマン派以降の抒情詩を語る上で欠かせない語となった。雄弁というのは相手を説得するための技法であるから、聞き手に直接的に向けられたものでなくてはならない。それに対して詩は聞き手を全く想定せずに発せられる詩人の内奥の声であるのだから、詩を聞く(あるいは読む)という行為は詩人の声を傍から「漏れ聞く」に等しいという訳である。また、ミルはこのあとで “All poetry is of the nature of soliloquy” (p. 37) と付け加えている。他の誰かの存在を意識することなく、自分自身だけに「打ち明ける」(“confessing” (p. 37)) 独白体として詩を理解していることがわかる。

独白の声に純粋な感情を見て取ろうとするミルの見解は、無意識を文学研究に取り込むことに慣れた目には極めて素朴に映る。他者を意識せずに語られた言葉にしても、どこまで真の感情(仮にそのようなものがあるとして)を写し出しているといえるのだろう。また、詩に雄弁を対置させるのも少々問題含みである。例えば、ジョン・ダンの “The Flea” (1633) のような詩では、雄弁さが際立っているのだ。この詩の話者は、蚤の体内で自分と自分が思いを寄せる女性の血が混じりあっていることを指摘し、そこから実際に二人の血を混じり合わせる(つまり関係を持つこと)を相手に承知させようと論理と詭弁を駆使する。そこでは詩と雄弁が対立することなく、話者の欲望を成就させるために互いに補いあっているといえる。

もっとも、このミルの発言を 19 世紀末以降の無意識の研究や、17 世紀の形而上詩人の作品に照らして判断するのは悪しきアナクロニズムに違いない。むしろミルの言葉を 19 世紀前期という一つの時代の産物として捉えるほうが、議論の幅を広げることにつながるように思われる。なぜ 1833 年という時期にことさら “What is Poetry?” と問う必要があったのか。その理由を検討してはじめて声を漏れ聞くことをめぐるミルの議論の趣旨を掴むことができるはずだ。おそらく背景事情として挙げるべきなのは、1820 年代以降商業的な側面において詩の地位が小説に脅かされつつあったという点であろう。詩の文化的優位性はいまだ保たれていたものの、小説がその圧倒的な分量で詩を凌駕しつつあった。リー・エリクソンによれば、当時の英国における詩の読者層というのは主として収入が全体の上位 3% 以内のおよそ 27,000 家族程度に固定されていたというから (pp. 349-50)、小説の読者層が伸びていけばその分詩の影響力が相対的に縮小して見えることになる。そのような状況下で、ミルは小説にはない詩固有の特質を探求したのであり、つまるところはそれを内奥の声に見出したのではないかと考えられる。

さて、本稿においてはアルフレッド・テニスンの “Mariana” (1830) を基軸に議論を進めていきたいが、テニスンがまさに 1820 年代にキャリアを歩み始めた詩人であることは思い出しておく

必要があるだろう。彼がはじめて詩を世に出したのは、兄のチャールズと二人で *Poems by Two Brothers* を出版した 1827 年のことである。その 3 年後の 1830 年には単独での第一詩集である *Poems, Chiefly Lyrical* を発表し、第二詩集の *Poems* (1832) がその後続く。これらの詩集に収められたいくつかの詩には内奥の声が描き出されており、まさにミル同様の問題関心を見て取ることができるのである。

ただしテニスンの詩には純然とした抒情詩というのは意外と少ない。仮に抒情詩を詩人本人とおぼしき話者が自らの思いを述べる詩と定義づけるなら、“Mariana” にしても典型的な抒情詩とは言い難いものがある。小説でいえば地の語りにあたる部分でマリアナという人物が住む屋敷の描写がされ、時折彼女が自分の声で（つまり直接話法で）寂しさや退屈さを語るという二重構造が詩の中に見られるからである<sup>2)</sup>。つまり、独白をするのは詩人と同一視できる詩の中の「私」ではなく、詩人とはあくまで別人のひとりの登場人物なのである。もっとも、後で見ていくように内奥の声を発する人物を詩の中に配置するというのはロマン派以来の常套であるから、テニスンの詩が多少抒情詩の本筋から外れていたとしても、議論の上で支障となることはないはずだ。

本稿では、テニスンがマリアナの声をどのように表出させたのかを検討していきたいが、文学史的な位置を見極めるためにもまずは内奥の声をめぐるロマン派以降の流れを振り返るところからはじめる必要があるだろう。

## 神秘化と表現の間で

ミルが “What is Poetry?” を発表したのは 1833 年のことである。リチャード・クローニンはバイロンが死去した 1824 年からヴィクトリア女王の戴冠 3 年目の 1840 年までの時期に作品を世に問うた文学者たちを Romantic Victorians と名付けているが、この前後の文学的潮流（ロマン派とヴィクトリア朝文学）が研究領域として確立され過ぎているがために、この狭間の時期に寄せる研究的関心がこれまで総じて希薄であったことを指摘する (p. 3)。もっとも Romantic Victorians にその前後の時期とは異なる文学的特徴を見出すことを目指している訳ではないということであるから、ロマン派からヴィクトリア朝へと至る文学の流れを大幅に修正するというよりは微調整することを目的として議論が進められていると見てよいだろう。

さてクローニンは、ライオネル・スティーヴンソンの議論に従い、“Mariana”, “The Lady of Shalott” (1832), “The Palace of Art” (1832), “Oenone” (1832), “Fatima” (1832), “The Sleeping Beauty” (1830) などのテニスンの初期詩に、「外部との接触を断った」(“enclosed”)あるいは「隠遁した」(“secluded”) 女性を扱ったものが多い点に関心を示している (p. 105)。とはいえ、両者の間には際立った見解の相違がある。スティーヴンソンは、それらの女性たちの原像をシェリーの “To a Skylark” で雲雀の比喩のひとつとして登場する “a high-born maiden” (l. 41) に見ているが、それに対してクローニンはシェリーとテニスンをそのまま繋げるのは飛躍であり、中間に Romantic Victorians であるフェリシア・ヘマンズやレティシア・エリザベス・ランドンの作品を置くべきと主張するのである (p. 106)。これはロマン派の詩学を受け継ぐ詩人としてのテニスンの立ち位置をより精緻に見極めるための手続きとして理解できる。

内奥の声について検討する上でもクローニンの見解は大変に示唆的である。直接的な指摘はないものの、声の特質についても “To a Skylark” と “Mariana” を直に連関させるよりも、中間にヘマンズやランドンの作品を置いた方が全体の見通しがよくなるように思われるのである。

“Mariana” はシェイクスピアの *Measure for Measure* に登場するひとりの女性に焦点を当てて

書かれた作品である。詩は7連からなるが、各連で同じ構造が反復されているのが特徴的である。若きマリアナは訪ねてこない恋人を終日待っている。まず前半部分ではマリアナの屋敷の様子が彼女自身のうら寂しい心理と結びつけられながら描写される。例えば1連目では、屋敷の花壇は苔で厚く覆われており、また庭に建つ小屋は荒れ果てているのが見てとれる。苔はマリアナの屋敷に人が通わぬ様を示していると考えられるし、小屋が“sad and strange” (l. 5) であるというのは、そのままマリアナ自身の状況を指し示すかのようだ。そして各連の後半部分において、マリアナの口にする嘆き節が直接話法で提示されるのである。

She only said, “My life is dreary,  
He cometh not,” she said;  
She said, “I am aweary, aweary,  
I would that I were dead!” (ll. 9-12)

彼女は屋敷に一人で住んでいるのだから、これは聞き手を想定することなしに発せられたマリアナの心の声であると見て差し支えないだろう。それを読者はまさに漏れ聞く。ここではあまり複雑な感情が述べられている訳ではなく、恋人が訪ねてこないがために、自分の人生が「もの寂しく」(“dreary” (l. 9)), いっそ死んでしまいたいくらい「疲れ果てた」(“aweary” (l. 11)) というに止まっている。2連目以降においても、多少の変奏は見られるものの、基本的にマリアナは寂しさとそれに伴う疲労感について繰り返し同じように表明していく。

ここでヘマンズやランドンの作品を参照すると、“Mariana” と “To a Skylark” の距離を測定する際の助けとなる。“To a Skylark” では、高貴な乙女の部屋に “music sweet as love” (l. 45) が溢れているといわれながらも、それが具体的にどのようなものかまでは明らかにされることはない。それに対して、例えばヘマンズの “Arabella Stuart” においては “Mariana” といくぶん似た設定が見られ、恋人から離れたところで発せられる女性の語りがクローズアップされている。アラベラは王族の生まれでウィリアム・シーモアなる男性と駆け落ちをした廉で投獄された人物であるが、彼女は牢獄の中で「恋人であり友人」(“My love and friend” (ll. 1.3)) であるその男に語りかける口調で独白する。マリアナと同様に、やはり読者は女性人物の声を漏れ聞くことになるのだ。ただし、アラベラは思いや考えを延々と語るのに対し、マリアナは自分の気持ちをほんの一言二言で言い表すだけである。

存在感はありつつも具体的に書かれることのない（読者からは）隠蔽された声というのは非常にロマン派的なものである。隠された世界に真実を見ようとする理想主義的な考えが背後にあるのだろう。それに対してヘマンズら Romantic Victorians に位置づけられる女性詩人たちは、通常は聞かれることがなく沈黙を強いられてしまっている女性たちに声を与えることを目指して詩作したと捉えることができそうだ。そこにはふだん注目されないものに目を向けるという政治的な意図すらも透けてみえる。してみると、マリアナは “To a Skylark” の黙する（もしくは、読者からは黙して見える）乙女と “Arabella Stuart” の豊かに自己表現する女性のちょうど中間地点に位置づけることができるように思われるのである。

さて、ここでロマン派的な隠蔽された内奥の声についてももう少し考えてみたい。“To a Skylark” よりもむしろワーズワスの “The Solitary Reaper” (1807) の方が比較対象としてはわかりやすいかもしれない。“The Solitary Reaper” の内容は次のようなものだ。話者はスコットランドのハイランド地方を旅している。そこで麦刈りをする乙女の歌う “melancholy strain” (l. 6) を偶然耳

にする（漏れ聞く）こととなった。ただし乙女は直接語りかけてくることはない。詩の向こうで高らかに歌われているはずの歌の中身は読者には完全に閉ざされているのである。若干伝わってくる情報にしてもすべてが話者経由であり、作品中では乙女は沈黙しているに等しい。しかも当の話者にしても歌の内容を掴むところまではいかず、それをおぼろげに想像しているに過ぎない（“Perhaps the plaintive numbers flow / For old, unhappy, far-off things” [下線は論者] (ll. 18-19)）。話者の願望がやや一方的に投影されている嫌いはあるものの、何が歌われているのかわからないところに彼はあえて想像を加える。しかし、乙女の歌の中身が明かされていく展開は見られず、かえって神秘化されていく。

乙女の歌はその内容がわからないゆえに絶対的な空白となっている。そこに話者は意味を読み込もうとするが、決して最終的な答えを与えようとはまではしない。要するに、話者は乙女の歌をおぼろげに想像するだけの心もとない傍観者なのであって、仲介者や伝達者にまではなりきらないのである。してみるとこの詩において肝心なのは、乙女の歌が手の届かないところにあり、それを掴もうとしながら、最終的には畏敬の念を抱きつつ立ち去るという話者の態度そのものであると見ることができよう。つまり漏れ聞こえる声の中身ではなく、それをはからずも聞いてしまった話者の経験と乙女の歌を決して把握できないことから生じる未到達感が詩情を醸し出しているのである。

“The Solitary Reaper”と比較すると、“Mariana”では案外簡単に核心となる内奥の声を明かすつくりになっていることに気づく。ワーズワスの手法が話者の言葉の先に純粋な詩の世界があることを暗示しているものだとすれば、それとは逆にテニソンは興ざめなまでにやすやすと乙女の歌に該当するものを聞かせてしまうのである。シェリーやワーズワスが隠されたものに宿る神秘性や、そこに向ける詩人の想像力の働きを重視していたとすれば、テニソンは愕然とするほど現実的であるといえる。しかしながら、他方でヘマンズの“Arabella Stuart”と比較するなら、マリアナは大した内容を語っている訳ではないことにも気づく。彼女の発話内容は思いのほか凡庸であり、屋敷の描写の中から既に十分浮かび上がっている寂寥感を彼女自身の口から（あたかも描写を追認するかのように）語るのに止まっている。そこには目新しい情報は何もないから、マリアナを直接話法で語らせることの意味が情報提供という観点からすると掴みにくい。

テニソンが“Mariana”で目指したのは、神秘化と表現の間の微妙なバランスの上にマリアナの声が置くことと見ることができのだが、その中間地点が案外凡庸だとしたら、新しい方法を目指したつもりが結局は虻蜂取らずになってしまっていると考えざるを得ないのだろうか。もしテニソンが“Mariana”で何か独自の表現を獲得できているのだとすればそれはどのようなものなのか、更に検討していく必要があるだろう。

## 寡黙の詩学

“Mariana”の声の特徴を正確に見極めるには、もう少々迂回が必要である。ここで注目すべきは、“Mariana”タイプの声とはかなり種類の異なる内奥の声もテニスンの初期詩に見られるという点である。例えば、*Poems, Chiefly Lyrical* 所収の“Supposed Confessions of a Second-Rate Sensitive Mind” (1830)における話者の過剰なまでに饒舌な声をどのように理解したらよいのだろう。この詩においても、詩人本人とは一定の距離を置いた人物が発話するという設定になっており、その点“Mariana”と似ている。また、一応は神に向けて語りかけるかたちではあるものの、話者はその神の存在を信じることができずにいることからして、神との対話というよりは懐疑に満ちた独白だと理解するほうがよさそうである。

ただし、この詩の話者はマリアナのように感情だけを表明するのではなく、自らの宗教的懐疑心を滔々と述べる。そして発話の中で、自分自身の人物像と懐疑心を持つようになった経緯を明かしていくのである。基本的に独白形式でありつつも、読者の存在も多分に意識した説明的な語りとなっており、更にいえば話者の背後に詩人の手つきを強く感じさせる。例えば、独白の語りの中に、過去の「私」が語った言葉が引用されている箇所などでは、人物を立体的に造形しようとする詩人の工夫の痕跡を見ることになる。換言すれば、詩人がこの人物に自己開示的な語りを付与しているということになるが、これは“St. Simeon Stylites”（1842）や“Tithonus”（1860）などの劇的独白詩に継承されていく路線だと見ることができるだろう<sup>(3)</sup>。また自己表現という側面においては、それこそヘマンズの“Arabella Stuart”の延長線上にあるともいえる。

それに対して“Mariana”は言葉を出し切るのではなく、むしろあまり出さないことによって特徴づけられる作品である。マリアナ自身は一切自分の置かれた状況については語ろうとしない。本人にとってそれは自明なものだからなのか、それとももともと言葉少なだからなのか、感情だけをふと漏らしてしまったかのように表出する。そこには自己開示的な饒舌性というよりは、抑えのきいた自発性（spontaneity）が見られるとあってよいだろう。

してみると、テニスンの初期詩には饒舌性と自発性という二つの方向性が見られるということになるが、両者の決定的な違いはおそらく感情そのものの扱い方というよりは感情の提示方法にあるといえるのではないだろうか。感情というものは案外レパートリーに乏しいものである。喜び、悲しみ、怒り、嫉妬など列挙することはできるが、いずれも手垢にまみれており、詩の素材としてたいてい目新しくない。感情の強度で差をつけるにしても限度はある。感情を色彩豊かに表現するには、感情自体を掘り下げるといよりは、むしろその感情を生み出す契機となった状況や文脈を工夫して書き表す必要があるのである。同じ悲しみにしても、いつ訪ねてくるのかわからない恋人を待つ女性の悲しみと、親友を亡くした男性の悲しみは違う。状況設定を変えることで、ひとつの感情であっても細かく差異化して提示することができる。そのような点からすれば、“Supposed Confessions”タイプの詩（劇的独白詩も含む）では感情はおろかその文脈まで話者に語らせるのに対し、“Mariana”タイプの詩では状況説明については地の文に担わせつつ、要所要所で人物が直接話法で感情を吐露するという二重構造になっているといえる<sup>(4)</sup>。

最後に、“Mariana”における抑えのきいた自発性という視点を補強するためにテニスンの詩をもう一篇だけ眺めてみたい。“Reticence”（1869）と題された後期の作品がある。テニスンはまとまった形で詩論を残してはいないが、この作品は詩のかたちで書かれた詩論ということもできるだろう。テニスンが生涯を通して意識していた詩の方向性を見る際の助けとなる作品である。

Not to Silence would I build  
 A temple in her naked field:  
 Not to her would raise a shrine:  
 She no goddess is of mine:  
 But to one of finer sense,  
 Her half-sister Reticence.

Latest of her worshippers,  
 I would shrine her in my verse! (ll. 1-8)

この詩において話者は、「沈黙の女神（Silence）ではなく「寡黙の女神」（Reticence）のために神殿をつくるという。詩においては必ずしも多弁を弄する必要はないのかもしれないが、沈黙してしまうのではそこには何も生まれえない（したがって、沈黙の女神の土地は“naked”（l. 2）であると語られている。）そこで詩人は間をとるようにして、寡黙の女神に仕えることを決めたということのようだ。

寡黙に捧げられた神殿と“The Palace of Art”において自分の「魂」（Soul）のために建造される唯美主義的な宮殿とはイメージが重なってくる。どちらにも共通しているのは、そこでの神殿や宮殿というのは言語構築物だという点である。つまり自らの書く詩の中で言葉の力で建物をつくりあげて、そこを魂や女神の住居としているのだ（“I would shrine her in my verse!” [下線は論者]（l. 8））。また、建物だけでなく周囲の風景までも言葉で織りなしていく。例えば、神殿の近くに川を通すのであるが、川の水は溢れることはないという（“I would have a river run,/ Such as never overflows”（ll. 18-19））。過剰にはしることなく、万事が穏やかであり節度を保っている。それがテニスンにとっては詩の理想状態であることを示しているのだろう。

確かに饒舌というのもテニスンの詩の特徴の一つではある。ただこの詩のように寡黙を称えつつ、話者が抑え気味に言葉の力を発揮しているのは興味深いところである。一方では、創世記の天地創造の場面で神が「光あれ」と命じたのを彷彿とさせるかたちで言葉の力を駆使しているかのように見える。言葉で建物をつくり、風景を生み出すさまはさながら創造主のようである。しかし他方では、その語り口たるや実に控え目（reticent）である。繰り返し用いられる“I would”という慎みある表現にもそれは表れている。そこで創造される風景にしても、無（“naked”（l. 2））にも過剰（“overflow”（l. 19））にも傾くことなく抑えがきいている。

詩の作中人物を寡黙（reticent）に造型するというのは、“Mariana”などの初期詩に特に見られるものであるが、テニスンはその後も控え目（reticent）ということ意識して詩作を続けていた。それが過剰ではなく節度を目指すテニスンの詩学と接続される訳である<sup>(5)</sup>。また、沈黙ではなく寡黙の女神を崇めるという話者の選択を文字通り捉えるなら、ロマン派のように内奥の声を神秘化するのではなく、逆に饒舌に傾くのもなく、マリアナに抑え気味に発話させるというのが積極的な選択であったことが見えてくる。声を漏れ聞くことに伴う内密な感覚（つまり本来聞くべきではない声を聞いてしまったという感覚）を担保するために、マリアナの住む屋敷についての描写という外枠を設定し、その中から静かに感情を響かせる。そのように、漏れ聞こえる声だけでなくそれを効果的に提示するための舞台装置まで巧みに描き出しているところに、テニスンの創意工夫の跡を見ることができるといえるのではないか。

#### 注

- (1) “overhear”は「立ち聞きする」といっても、「偶然に聞く」といってもよいのだが、本稿では「漏れ聞く」とした。尚、関連する語に“eavesdrop”（立ち聞きする／盗み聞きする）というものがあり、これも昨今文学研究の場で注目を浴びている。詳しくは、Ann Gaylin. *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002. を参照のこと。
- (2) 要するに「語り」（diegesis）と「再現」（mimesis）の両方から成っているということである。小説や物語詩を想起させる構造である。
- (3) 劇的独白詩とは1833年前後にテニスンとブラウニングによりほぼ同時に考案されたとされる詩のジャンルである。エクバート・ファースによれば、劇的独白詩は同時代の人間心理への関心の高まりを多分に反映しており、ヴィクトリア朝の批評家たちはこれを“essentially the poetry of psychology”と

して見ていたという (p.12)。

- (4) “Mariana” タイプの作品として、他にこの詩の姉妹篇ともいえる “Mariana in the South” (1832) がある。また “The Lady of Shalott” も言葉少なな人物に焦点を当てた作品である。
- (5) ちなみに節度とも結びつく「半分」(half) という語はテニスンの作品に頻出する。“Reticence” においても、川は半分だけ日の当たる場所 (“half in sun” (l. 17)) を流れているという。これは *In Memoriam* (1850) に見られる “For words, like Nature, half reveal / And half conceal the Soul within” (V. ll. 3-4) という言語観につながるものだといえるのかもしれない。テニスは詩人として言葉に信を置きつつも、言葉では語り尽くせないものがあることも常に意識していた。「半分」という語を用いることで、言葉ではくみ尽くせない部分を暗示しているといえるだろう。尚、テニスンの詩においては饒舌にしても言葉の空回りを示す場合が多い。その意味では節度と方向性は異なるものの、饒舌においても言葉の限界が示されているといえる。

#### 引用文献

- Bristow, Joseph, ed. *The Victorian Poet: Poetics and Persona*. London: Croom Helm, 1987.
- Cronin, Richard. *Romantic Victorians: English Literature, 1824-1840*. London: Palgrave, 2002.
- Erickson, Lee. “The Market.” *A Companion to Victorian Poetry*. Ed. Richard Cronin, Alison Chapman and Antony H. Harrison. Oxford: Blackwell, 345-60.
- Faas, Ekbert. *Retreat into the Mind: Victorian Poetry and the Rise of Psychiatry*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Shelley, Percy Bysshe. *Shelley's Poetry and Prose*. Ed. Donald H. Reiman and Neil Fraistat. New York: Norton, 2002.
- Tennyson, Alfred. *The Poems of Tennyson*. Ed. Christopher Ricks. 2nd ed. 3vols. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.
- Wordsworth, William. *The Major Works*. Ed. Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 1984.