

テッド・ヒューズ鑑賞ノート (I)

動物詩について

橋 本 楨 矩

はじめに

手法の変化による variation はあっても画家に好きな画題があつて常にそれに打ちかえるように詩人にも特有の詩題がある。Ted Hughes (1930—) のそれは自然詩、特に動物詩である。彼は恋愛の諸相を綺想で練りあげるタイプの詩人ではない。魂のよるべない都会の倦み疲れた心情を、或は郊外の安アパートに住むやもめ暮しの中年男の醒めたわびしさを詩にするタイプの詩人でもない。彼の詩題の多くはヨークシャーやデボンの風景であり動物である。しかしそれは後で詳しく論じるように田園讚美の詩ではない。彼の自然詩は文明と人工に対置される自然が対象ではなく、そういった範疇化を無効にするような地上の生命活動の破壊性が対象である。彼の詩に出てくる動物、鳥、魚はその捕食性 (predacity) をむきだしにしている。いや動物だけではなく植物もヒューズの詩の中では生存のための戦士である。ヒューズのアザミはバイキングの血を養分にしてている。'Then they grow grey, like men. / Mown down, it is a feud. Their sons appear, / Stiff with weapons, fighting back over the same ground.' ヒューズの詩は religious ではあるが、G・M・ホプキンズのように自然は神の design であると見るような宗教詩ではない。彼の詩はアウシュビッツと広島原爆以後の時代を見すえたあとの自然詩であり、後に "Mayday

on Holderness” にみるように風景の中に自然と文明の破壊性を読みとる。とは言ってもヒューズの詩は決して polemical でも didactic でもない。それは彼が、既に多数の批評家が指摘しているように、本質的にシャーマン＝詩人だからであろう。たとえば彼は‘The Jaguar’において動物の招魂をおこない、かつて神話の中で人間と動物が生を共有したときに現出した illo tempore を詩で捕えている。また、後述するようにヒューズの動物は不思議な複合体である。そこには人間のテクノロジーと共通する automatism が、また未開民族のトーテムのような神聖シンボル作用がまた精緻な彫刻を思わせる立体性の運動が同時に感じとれる。

ethical analogy の衣装を着せられていた中世の bestiary (動物寓話) の影響を脱ぎすて、動物が彼ら本来の生態と otherness によって惹きおこす畏怖と畏敬の念で扱かれるようになったのはやはり主としてロマン派以後の詩人によってであろう。ワーズワースをのぞくなら特にジョン・クレア (1793-1864) とウィリアム・ブレイク (1757-1827) が動物詩の二種の潮流の祖である。クレアは深い愛情に満ちた心で田園の生物を観察し幾多の細密画のような自然詩を残してくれた。ブレイクは‘The Tyger’その他の詩で動物の存在自体の神秘を創形する神のわざを探るように象徴詩を書いた。ブレイクの詩は動物を宇宙の創造と破壊のサイクルでとらえる伝統を示し、イエイツの隠秘学的秘儀を想わせる‘Second Coming’につながるものである。クレアの伝統、つまりこよなく田園のディテールを愛し、生態報告、或はスケッチに田園の生物との情感の交流をまとめあげる伝統はエドモンド・ブランデンのような詩人にうけつがれている。ヒューズの動物詩はこの両方の伝統を受けついで融合させていると言えよう。後述するように彼の‘The Jaguar’はブレイクの‘The Tyger’との接点であり、‘An Otter’や‘Pike’はクレアの‘Badger’そしてブランデンの‘The Pike’との接点をよく示している。クレアの‘Badger’とヒューズの‘An Otter’は主題の類似性を持つが、それよりもブランデンの‘The Pike’ (1919)

とヒューズの 'Pike' (1959) の方が時代の近さおよび動物の predacity への注目度で近縁性を持っているので次に両方の詩をあげてみたい。

THE PIKE

Edmund Blunden

From shadows of rich oaks outpeer
The moss-green bastions of the weir,
Where the quick dipper forages
 In elver-peopled crevices,
And a small runlet trickling down the sluice
Gossamer music tires not to unloose.

Else round the broad pool's hush
 Nothing stirs.
Unless sometime a straggling heifer crush
Through the thronged spinney where the pheasant whirs;
 Or martins in a flash
Come with wild mirth to dip their magical wings,
While in the shallow some doomed bulrush swings
At whose hid root the diver vole's teeth gnash.

And nigh this toppling reed, still as the dead
 The great pike lies, the murderous patriarch
Watching the waterpit sheer-shelving dark,
Where through the splash his lithe bright vassals thread.

The rose-finned roach and bluish bream
And staring ruffe steal up the stream
Hard by their gluttoned tyrant, now
Still as a sunken bough.

He on the sandbank lies,
 Sunning himself long hours

テッド・ヒューズ鑑賞ノート(I) (橋本)

With stony gorgon eyes:
Westward the hot sun lowers.

Sudden the gray pike changes, and quivering poises for slaughter;
Intense terror wakens around him, the shoals scud awry, but there
chances

A chud unsuspecting; the prowling fins quicken, in fury he lances;
And the miller that opens the hatch stands amazed at the whirl
in the water.

PIKE

Ted Hughes

Pike, three inches long, perfect
Pike in all parts, green tigering the gold.
Killers from the egg: the malevolent aged grin.
They dance on the surface among the flies.

Or move, stunned by their own grandeur
Over a bed of emerald, silhouette
Of submarine delicacy and horror.
A hundred feet long in their world.

In ponds, under the heat-struck lily pads—
Gloom of their stillness:
Logged on last year's black leaves, watching upwards.
Or hung in an amber cavern of weeds

The jaws' hooked clamp and fangs
Not to be changed at this date;
A life subdued to its instrument;
The gills kneading quietly, and the pectorals.

Three we kept behind glass,
Jungled in weed: three inches, four,
And four and a half: fed fry to them—
Suddenly there were two. Finally one.

With a sag belly and the grin it was born with.
And indeed they spare nobody.
Two, six pounds each, over two feet long,
High and dry and dead in the willow-herb—

One jammed past its gills down the other's gullet :
The outside eye stared : as a vice locks—
The same iron in this eye
Though its film shrank in death.

A pond I fished, fifty yards across,
Whose lilies and muscular tench
Had outlasted every visible stone
Of the monastery that planted them—

Stilled legendary depth:
It was as deep as England. It held
Pike too immense to stir, so immense and old
That past nightfall I dared not cast

But silently cast and fished
With the hair frozen on my head
For what might move, for what eye might move.
The still splashes on the dark pond,

Owls hushing the floating woods
Frail on my ear against the dream
Darkness beneath night's darkness had freed,

That rose slowly towards me, watching.

1896年生まれのブランデンは二十才のとき私家版の詩集を四冊出版し、そのうち一冊をリー・ハントに、一冊をジョン・クレアに献捧している。またそのうちの一冊は *Pastorals* と題され、(これだけでもブランデンの詩人としての出発点が明らかだが、) そのはしがきの中で 'I sing of the rivers and hamlets and woodlands of Sussex and Kent.' と宣言している。しかしその後すぐに戦線に出たブランデンは田園詩人として危機に直面した。つまり塹壕とそこに咲く一輪の花とをどのように自分の感受性に納得させるかという危機である。

彼が第一次大戦後に書いた詩には戦争体験の残響として軍用語の多いことは *Selected Poems* (Carcanet New Press. 1982) の編集をしたロビン・マーサックが指摘しているとうりだろう。上のカマスの詩でも 'bastions', 'forage' などの言葉が出てくる。カマスの *predacity* だけが問題なのではない。この詩では主題のカマスが登場する以前に既に田園風景の中でくりひろげられる弱肉強食がある。すばしこいカワガラス (the quick dipper) はウナギの幻魚 (elver) を襲い、ハタネズミは水中でヤマガの根を噛む。ブランデンより以前、キーツは 'an eternal fierce destruction' を自然の摂理の中にみとめ、テニスは *In Memorium* で自然を 'red in tooth and claw' と表現した。しかしキーツには自然の残酷さに拮抗する古典美の世界があった、テニスには自然を従属させる神の愛が背後にひかえていた。ブランデンにもヒューズにも自然の残酷に拮抗する美や愛はない。ブランデンの 'The Pike' の最終行で 'And the miller that opens the hatch stands amazed at the whirl / in the water.' とあるように詩人はおそらく、自然の残忍さの前にたゞ黙して立ちつくすしかない。或はヒューズの 'Pike' の最終行にあるように '...the dream / Darkness benenth night's darkness had freed, / That rose slowly towards me, watching.' 詩人は自分の心の暗闇の中からこちらをうかがいながら近づいてくる恐怖をみつめるしかないのである。以上の点でブランデンとヒューズのカマスの詩に同質性があるのだ

が、こゝで相違に眼を向けるなら次のことがうかび上ってくるだろう。まず詩形では、ブランデンのものは基調にアイアンビックを用いながら 'In élver-peópled crévícēs,' のように dactyl を加えて重厚さを加え 'Gossamer music tires not to unloose' にみられる繊細な音調と対照を作り出すことで自然界の二つのトーンの明暗を出している。脚韻も踏んでいる。洗練された diction が多い。それに対してヒューズの詩はアイアンビックではなく、たとえば冒頭の二行の P 音や G 音の頭韻と反復をうまく組み合わせて簡潔な力強いストレスを連打している。使用されている言葉も抽象的なもの (perfect, malevolent, horror, etc.) と具体的で適切な直喩的なもの ('Silhouette / of submarine delicacy', 'The gills kneading quietly' etc.) が組み合わせて具象と抽象画の中間ともいふべき詩になっている。ヒューズの詩の最後の四連は anecdotal にみえるが、それが先立つ連の効果を消すことなくカマスがより大きな vision の方へと引き寄せられている。'...past nightfall / I dare not cast//But siently cast...' 'For what might move, for what eye might move.' の 'cast' および 'move' の繰り返し、'eye' の効果的挿入、'Owls hushing the floating woods' の 'floating' (池に映ってゆれる) の絶妙な用法。なぜなら水はそこに映る実在の対象を仮象に変え、あえかな amorphous な仮象は自然に ('the dream / Darkness beneath night's darkness had freed,') 夢をいざなうからである。詩人はこゝでカマスを釣ると同時に底知れぬ英国の過去と自分の無意識の底にねむる夢を釣っている。だから水中からみつめる眼 'eye' は 'I' と呼応し詩人自身の眼でもあってそこにこの詩の無気味さが生れてきている。最後に、ブランデンのカマスは 'the murderous patriarch' であり、そこに human analogy が成立しているがヒューズのカマスには 'submarine' のイメージ、そして 'A life subdued to its instrument' 'The same iron in this eye' というように金属の硬質なイメージがある。なぜであろうか。こゝにヒューズの詩人としての特質をかぎあてられるのではないだろうか。

ヒューズの automatism について

Ted Hughes の詩に登場する動物（魚，鳥，昆虫をふくめて）は automatism に支配されるマシンである。彼らの仮借なき行動の背後には何が隠れているのだろうか。カマスは 'A life subdued to its instrument' であり，ジャギューアの眼光は 'drills of his eyes / On a short furious fuse' であり，ヒバリの頭部は 'A whippet head, barbed like a hunting arrow' である。共通の特徴は動物の姿態と行動が金属の道具や武器の直喩と隠喩で表現されていることである。そして多くの場合それらは攻撃用の道具つまり武器である。'Wind' の中でカモメは 'bent like an iron bar slowly' と表現され，風圧に立ち向う硬質のマシンのようである。英国の詩人たちに愛され多くの自然詩に登場するツグミもヒューズの 'Thrushes' では 'more coiled steel than living' となり，その細い脚は 'Triggered to stirrings beyond sense' と形容される。ツグミを鋼のゼンマイや拳銃のイメージで表現した詩人が他にいたろうか。¹ パストラルの中に幾度も謳われ，ついには「お馴染み」となってしまったツグミ（W・H・オーデンの 'Bucolics' 参照）を現代にふさわしい斬新な金属体で蘇生させたといえるだろうがそれにしても自然の存在である動物と最も反自然的つまり人工的である金属質の武器との結びつきは意表をつく，相反するものゝ結合の良い例である。ヒューズの動物たちは殆ど無機質のもの光茫を放っているとさえそうである。動物とならんで植物もまたヒューズの世界では金属や武器に変身してしまう。雪を割って春いちばんに咲く可憐な花と思われているスノードロップは 'Her pale head heavy as metal' ('Snowdrop') であり，牛の 'rubber tongues' を 'spike' するアザミは 'a grasped fistful / of splintered weapons' ('Thistles') である。ヒューズの空想する架空の生物も同様である。動物と武器の奇怪な合体イメージは 'The Earth Owl' である。これは月世界に棲むフクロウで月の鉱山の坑夫たちの仕事の邪魔をする。それが岩盤の中を飛

ぶ姿は 'the speed-whistle / of this living missile' である。自然に存在する物質の中で最も硬質なものをつらぬいて飛ぶミサイルのような鳥は非常に SF 的であるが、ヒューズの詩に現われる多くの石や岩は彼の生れ育ったヨークシャーの地質や地形と無縁ではない。(この点は次のノートで取り上げることにしたい。) 'Ghost Crabs' では 'a packed trench of helmet' のような幽霊ガニが 'eyes in a slow mineral fury' で内陸を目ざし夜の海から無気味にはいあがる。以下ヒューズの詩を読んで automatism に支配される 'instrument' のような動物のイメージを追い、それらのイメージが生じてくる理由のひとつを *Lupercal* に収められている 'Mayday on Holderness' を手がかりに考察してみたいと思う。

Thrushes

Terrifying are the attent sleek thrushes on the lawn,
 More coiled steel than living—a poised
 Dark deadly eye, those delicate legs
 Triggered to stirrings beyond sense—with a start, a bounce, a stab
 Overtake the instant and drag out some writhing thing.
 No indolent procrastinations and no yawning stares.
 No sighs or head-scratchings. Nothing but bounce and stab
 And a ravening second.

Is it their single-minded-sized skulls, or a trained
 Body, or genius, or a nestful of brats
 Gives their days this bullet and automatic
 Purpose? Mozart's brain had it, and the shark's mouth
 That hungers down the blood-smell even to a leak of its own
 Side and devouring of itself: efficiency which
 Strikes too streamlined for any doubt to pluck at it
 Or obstruction deflect.

With a man it is otherwise. Heroisms on horseback,
Outstripping his desk-diary at a broad desk,
Carving at a tiny ivory ornament
For years: his act worships itself—while for him,
Though he bends to be blent in the prayer, how loud and above

what

Furious spaces of fire do the distracting devils
Orgy and hosannah, under what wilderness
Of black silent waters weep.

目標に向って寸分のむだもなく飛びかかる効率的なバネを思わせるツグミは冒頭でまず ‘Terrifying’ であると形容される。ロマン派の詩人たちにとって美や幸福の見えざる神秘の対象であったカッコーやヒバリやナイチンゲールは (‘an invisible thing,/ A voice, a mystery’ Wordsworth: ‘To the Cuckoo’) はじめから目には見えないことが前提とされていたのにくらべヒューズのツグミは ‘on the lawn’ である。またトマス・ハーディの ‘The Darkling Thrush’ でもツグミは ‘Some blessed Hope, whereof he knew / And I was unawre’ で絶望や失望した詩人がそこに向って救済される可能性の観念が示唆されている。しかしヒューズのツグミは鋼のように人間の感情移入をはねかえしてしまうシーンである。むろん田園詩人の描くそれらしきツグミの観察と生態描写とも違う。生態描写ならジョン・クレアに並ぶ詩人はいないだろう。ヒューズのツグミは ‘on the lawn’ に引きよせられ、その身体の器官が露呈されたツグミである。第一連の二行目か五行目にかけて七回出てくる st の二重子音 (特に四行目 ‘Triggered to stirrings beyond sense—with a start, a bounce, a stad’) はツグミの行動のスピードと鋭さと仮借のなさを功みに伝える。この ‘coiled steel’ は本能のゼンマイであろうか。こゝに見られるのはメカニズムの硬質な efficiency である。対象への感情移入を排除しマッスの構成として画布に定着しようとしたセザンヌのようにヒューズはツグミの安易な human anal-

ogy を見ようとはせずにツグミの姿態と行動の基本となる構造をもとめる。そしてその構造は金属的武器のイメージによって暗示されている。‘Triggered to stirrings beyond sense’ は発射寸前の緊張の極にあるツグミの脚の筋肉と拳銃の引金をびたりと一致させている。このツグミの automatism と同じ切れ味の構造を持つのは「モーツアルトの天才そしておのれの脇腹の血をたどる鮫」である。第三連ではエピグラフ風に人間が語られる。イメージも曖昧でヒューズにしては didactic な感もあるが、言わんとしていることは、「人間は動物の持つ ‘automatic purpose’ を喪失し、分裂した自我の下位区分たる本能を闇にとじこめてしまったため自己礼讃 (‘heroism on horseback’) に陥り日記や彫刻におのれの徴しを残そうと苦闘するが、いかに自己礼讃の行為に没頭しても、闇の中で悪魔=抑圧した本能がオーギーにひたり酒神を賛美しそして泣いているのが聞える」ということであろう。²

The Thought-Fox

I imagine this midnight moment's forest:
Something else is alive
Beside the clock's loneliness
[And this blank page where my fingers move.

Through the window I see no star:
Something more near
Though deeper within darkness
Is entering the loneliness:

Cold, delicately as the dark snow
A fox's nose touches twig, leaf;
Two eyes serve a movement, that now
And again now, and now, and now

Sets neat prints into the snow
Between trees, and warily a lame

テッド・ヒューズ鑑賞ノート(I) (橋本)

Shadow lags by stump and in hollow
Of a body that is bold to come

Across clearings, an eye,
A widening deepening greenness,
Brilliantly, concentratedly,
Coming about its own business

Till, with a sudden sharp hot stink of fox
It enters the dark hole of the head.
The window is starless still; the clock ticks,
The page is printed.

これはヒューズが書いたはじめての動物詩である。ケンブリッジの二年生のときジョンソン博士についての論文を書こうとしていた晩、夢に人間の手をしたキツネがあらわれて‘Stop this. You are destroying us.’と言ったそうである。³ これは動物の霊をよぶシャーマンの体験のようだ。ケンブリッジ卒業後ロンドンのアパートで鬱屈した生活を一年過したある雪の夜に詩想としてキツネがヒューズを再訪する。ヒューズは数分で完成したと *Poetry in the Making* の中で述べている。

詩人は冒頭 ‘I imagine…’ で自分を、その真夜中の、時間が凝縮して停止したような森への凝視という詩想行為の中へ投企する。この時のヒューズの対象は彼自身の幼年時代の回想と重なっていてワーズワースの言う ‘emotions re-collected in tranquility’ に似てはいるがシャーマン的なヒューズは回想 (recollect) するよりはキツネを招魂 (evocate) しているように感じられる。それはやはり冒頭の ‘I imagine this midnight moment’s forest.’ の凝縮と緊迫したストレスから感じられるものである。m 音の反復は夜のくぐもるような静けさと同時にそれが母音を小刻みにはさみ込んでものの気のかすかな動き予想させる。この一行はホプキンスの ‘The Windhover’ の第一行目の巧みな m

の頭韻（その効果はヒューズの詩と著しく異なるが）を連想させる。アイルランドの詩人シェイマス・ヒーニーはヒューズの英語は北方的、つまりアングロ・サクソンの要素が強いと指摘したあとで「ヒューズの英語は子音が母音をノグスのようにはさんで母音のみだらさ（lasciviousness）の過剰を抑制している」と言う。⁴ この冒頭の一行は m, d, t 音が i, a, o, e を両側からはさみこんで抑制と緊迫を生んでいる良い例である。‘something else’ がキツネであることは第三連まで隠されている。そして詩人はあたりをうかがいながら静かに現われるキツネを凝視して静かに待ちうける。‘warily lame / Shadow lags…’ の巧妙な韻は用心深くゆっくり歩いてくるキツネをうまく表わしている。普通ならごちなさを生む第五連の三行目の ‘Brilliantly, concentratedly’ の副詞の連続もこゝでは効果をあげている。次の ‘till…’ 以下への ‘defferral’ の役目をしていると言えるだろう。キツネを待つて捕えることとキツネが詩人の ‘the dark hole of the head’ にとびこむことが一致してこの詩はヒューズの言うとうり ‘a fox and a spirit’ を招魂するプロセス自体が詩作行為そのものになっている。捕えられたものは詩想であると同時にキツネであるからこそ ‘The Thought-Fox’ なのであってこれを「狐の幻」と訳したのでは台なしである。⁵ さてヒューズの詩作に対する考え方の一端を能く示しているのが最後の行で ‘The page is printed’ である。脚韻を踏むために受動態になっているだけでなく、シャーマン＝詩人が対象の動物を招魂したあと詩が自動的に書かれたかのような印象を与える効果もある。‘I imagine…’ で自分を意識的に詩想の中に投げこみ、いったんそのバネが放たれキツネが招魂されると詩は ‘magic’ のように書かれていく、それはシャーマンのトランス状態と同じである。そしてキツネが罫である詩人の頭の暗い穴に飛び込むと同時に詩人は我にかえり再び詩人の現在いる窓辺の静けさと時間（‘The window is starless still ; the clock ticks’）に気づく。それと同時に詩は完成されて、キツネのつけた足跡のように白い紙のうえに文字が残ったのである。トランスから覚醒状態へ

の転換の瞬間を突に見事にとらえている。トランス状態はむしろ亡我の状態だがむしろ普通の賞醒状態を超えた高次の覚醒に入っているという意味であり決して意識を喪失しているわけではない。完全に意識をコントロールできる強い集中力を持つ craftman だけがシャーマンになれるのだとすればキツネのぶんと鼻をつく体臭を 'a sudden sharp hot stink of fox' という見事な音と意味の結合した craft にこめることのできるヒューズはシャーマンであると同時に言葉の craftman である。D・H・ロレンスは生命力崇拜の点でヒューズの先輩であるが、生命の流れと芸術形式を同一視したために自由韻律詩にもりこんだはずの emotion がたれ流しになっていることがある。⁶ ヒューズはそのたしかな技巧によってロレンスの欠点をまぬがれているといえるだろう。

The Jaguar

The apes yawn and adore their fleas in the sun.

The parrots shriek as if they were on fire, or strut

Like cheap tarts to attract the stroller with the nut.

Fatigued with Indolence, tiger and lion

Lie still as the sun. The boa-constrictor's coil

Is a fossil. Cage after cage seems empty, or

Stinks of sleepers from the breathing straw.

It might be painted on a nuresry wall.

But who runs like the rest past these arrives

At a cage where the crowd stands, stares, mesmerized,

As a child at a dream, at a jaguar hurrying enraged

Through prison darkness after the drills of his eyes

On a short fierce fuse. Not in boredom—

The eye satisfied to be blind in fire,

By the bang of blood in the brain deaf the ear—

He spins from the bars, but there's no cage to him

More than to the visionary his cell:
 His stride is wildernesses of freedom:
 The world rolls under the long thrust of his heel.
 Over the cage floor the horizons come.

テッド・ヒューズは1954年にケンブリッジのペンブロウク・コレッジを卒業、その後いろいろな仕事に就いたがそのひとつにリージェント・パークにある動物園の園丁の仕事があった。それぞれの動物の生態の特徴が短い詩の一行に万言をついやすより生々にとらえられている。サルは日なたで欠伸してノミを 'adore' している。これを読むとサルがノミを取る様子を言うのに 'adore' 以外の表現はないと思われてくる。またブラジルボアのとぐろは化石以外に表現のしようがないと思われてくるから不思議である。餌の木の実を持つ観客の気を惹こうとするオウムは 'strut / like cheap tarts to attract the stroller with the nut.' で、たたみかけるように連発される t 音がつっぱって歩く姿を彷彿とさせる。むろん 'tarts' には安っぽい街娼の意味がかけてある。このようにヒューズは hyperbole を用いて巧妙に動物たちの生態を表現しているが、もしそれだけのものであったならこの詩はすぐれた動物詩のひとつにすぎなかったろう。人々がその檻の前に群って我を忘れたようにみつめているジャギューアーは動物というより詩人のひとつのヴィジョンである。それは捕われの身でありながらその幻視によって檻を超越している。'Through prison darkness after the drills of his eyes' の 'drills' は彼の前方へきり込む鋭い眼光である。ジャギューアーはドリルで地下の闇を掘削しそこを走り抜けるのである。おのれの燃える眼光の激しさで盲目になり、おのれの血の鼓動によって耳が聞えないジャギューアーはその燃焼力によってやはり無機体の光芒をおびている。彼のような幻視者にとって檻は有っても無きにひとしく、地平線はむこうからやってくる。実はジャギューアーの初稿、つまり *Poetry from Cambridge* (1952—54) に発表されたものでは最後のスタンザは次のように書かれていて焦点は観客にあてられていた。

But what holds them from corner to corner swinging,
Swivelling the ball of his heel on the polished spot,
Jerking his head up in surprise at the bars
Has not hesitated in the millions of years,
And like life-prisoners they through bars stare out.

これと比較するとわかるように決定稿ではジャギューアの 'demonic force' の方に力点がうつり、幻視する存在に変化しているのがわかる。単なる動物の生態描写から、動物の象徴するある力の 'invocation' へと重点がうつりブレイクの 'The Tyger' のもつ象徴性に近づいていると言えるだろう。ヒューズ自身は自分の動物詩について語る時必ず 'invocation' とか 'conjured up' という言葉を使用するのはやはり彼のシャーマンの資質を示している。ヒューズはエグバート・ファースとのインタビューで 'Where I *conjured up* a jaguar, they smelt a stormtrooper. Where I saw elements and forces of Nature they saw motorcyclists with machine guns on the handlebars. At least that was a tendency.' と言っている。⁷ たしかにヒューズの動物は硬質のマシンを連想させるが、即それを violence 崇拝とみなすことは勿論ナンセンスである。ヒューズの violence 認識は上述のインタビューに詳しく述べられている。

それによれば violence は宇宙に遍在するエレメンタルなエネルギーの様態であり、それを全く無視することはできず、いちど 'contact' がなされたらコントロールの困難な日常性をこえたエネルギーが生れる。かつては祭儀やドグマによってコントロールされていたが現代では 'rituals, the machinery of religion' が機能をはたしていないのでそれが危険なものになっている。ヒューズは violence = elemental force と考えておりその 'invocation' を詩の中で行なっていることを知っている。つまり彼にとって詩作はこのエネルギーを動物を媒介として言葉の中に取りこむことである。神話や宗教はかつてこれと同じ機能を果していたと考えるヒューズは神話やアフリカの民話などに深い関心を抱いており *Crow* (1970) 以後詩作でも mythopoeia の実験を行なっている。

ヒューズは十年後に出した *Wodwo* (1967) でも再びジャグアールを取り上げている ('Second Glance at a Jaguar') これは動物園風景ではなく冒頭から直截な強いストレスの英語でジャグアールの内的形象 (ホプキンスの用語では *inscape*) とでもいうものを追求している。十四行目 'Swivelling the ball of his heel on the polished spot,' はケンブリッジ版の初稿と全く同じである。'The Jaguar' の決定稿では 'He spins from the bars,' に相当する箇所である。ヒューズがこの一行に執着したのはこれが檻の中のジャグアールの動作をよく示すからという理由だけであろうか。次にリルケの *Neue Gedichte* (1907) の 'Der Panther' をあげよう。

DER PANTHER

Im jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiedt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf—. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille—
und hört im Herzen auf zu sein.

第二連の第二行目 'der sich im allerkleinsten Kreise dreht,' [いと小さな環を描いておりかえす] はヒューズに影響を与えなかったであろうか。この二つの詩は対象の描出が陰 (リルケ) と陽 (ヒューズ) のように対照的であるがそれぞれの動物の内的造形と内的運動の創出においては似ている。リルケの豹は

何も見えないのだがそれは内に燃える火のためではなく 'so mud' [つかれはててしまった]からである。豹にとって檻のむこうに世界は無いがヒューズのジャギューアのむこうには大地が広がる。リルケの豹はその「意志が中心に麻痺して立たずむ。」豹はその存在の中心に向って凝縮しようとする意志であり、ヒューズのジャギューアは中心から幻想によってエネルギーを拡散してゆく燃焼である。リルケの豹は「眼孔のとばりの中に何かが入る」受動的な意志であるがヒューズのジャギューアの眼はドリルとなって未知の世界に穴を開けるエネルギーを放出している。

THE HAWK IN THE RAIN

I drown in the drumming ploughland, I drag up
Heel after heel from the swallowing of the earth's mouth,
From clay that clutches my each step to the ankle
With the habit of the dogged grave, but the hawk

Effortlessly at height hangs his still eye.
His wings hold all creation in a weightless quiet,
Steady as a hallucination in the streaming air.
While banging wind kills these stubborn hedges,

Thumbs my eyes, throws my breath, tackles my heart,
And rain hacks my head to the bone, the hawk hangs
The diamond point of will that polestars
The sea drowner's endurance: and I,

Bloodily grabbed dazed last-moment-counting
Morsel in the earth's mouth, strain towards the master—
Fulcrum of violence where the hawk hangs still.
That maybe in his own time meets the weather

Coming the wrong way, suffers the air, hurled upside down,
Fall from his eye, the ponderous shires crash on him,

The horizon trap him; the round angelic eye
Smashed, mix his heart, s blood with the mire of the land.

ヒューズはディラン・トマスの *Deaths and Entrances* は自分にとって 'a holy book' であったと語っている。トマスの 'Over Sir John's Hill' は *Collected Poems 0934—1952* に収録されている詩だがヒューズは読んだものと推察してさしつかえないだろう。'Over Sir John's Hill' の鷹は破壊的な自然界の violence 或は destructive elements を象徴していて、外界を睥睨する視線によって小鳥たちを死刑台へといざなう。鷹は他の鳥より高い所を飛翔する尊厳があるためにポップキンズによって 'morning's minion' とたゞえられているがヒューズの鷹はその天使のような眼 'angelic eyes' にもかかわらず死をまぬがれない。生けるすべてのものを大地に引きつけ呑みこむものは何であろうか。

一行目は d 音の頭韻が歩く人間の足を泥の大地に引きづりこみ手離そうとしないような重力と粘着を感じさせる。'drag up / Heel after heel...' の enjambment は一歩一歩足を泥地から引きぬきながら歩く人の生存の重さを感じさせる。三行目の 'clay' はとうぜん人間の 'Mortality' を予想させ四行目の 'dogged grave' を誘発する言葉である。人間にとって大地にしばりつけられ一歩一歩進むことは同時に墓(死)への旅であり、死に向って苦闘する救いのない努力の連続であるのにくらべ、第二連で鷹はやすやす ('effortlessly') と空の高みにとどまることができる。'...at height hangs his still eye' にはトマスの詩の残響がないであろうか。いとも軽ろやかに気流にのる鷹は mortal elements とは無縁に見える。ヘッジロウを枯らし、詩人をいためつける風を鷹は見事にコントロールしている。'the hawk hangs / The diamond point of will...' は鷹がその automatic な意志=本能によって完璧に時空をコントロールし静止している様子を表わしている。イエイツが 'Among School Children' で使用した詩句をもじるなら、どうして鷹をその飛翔と切り離せるだろうか。鷹の hovering は地上の詩人からみれば、至上の瞬間をつかみ、運動と静止を同

時に示す 'still point of the turning world' (T・E・エリオット 'Burnt Norton') である。しかし第四連で鷹も 'earthly elements' から自由でないことが明らかになる。しかも風に乗り損ねて墜落する鷹はおのれが逆さまなことを知らない。彼は死に向って落ちてゆくことを自覚しない。その 'angelic eye' はすべてを見ると同時に何も見えない眼であろう。完全な無垢、或は全知の眼とはそういうものだろう。彼は大地が自分に墜落してくるように錯覚(?)する。'Fall from his eye' はambiguousな表現である。鷹がその高みから落下するようにもとれるし、'the ponderous shires' [大地] が (逆さまになった鷹からみれば) その眼から落ちてゆくようにも見えるはずだ。

Hawk Roosting

I sit in the top of the wood, my eyes closed.
Inaction, no falsifying dream
Between my hooked head and hooked feet:
Or in sleep rehearse perfect kills and eat.

The convenience of the high trees!
The air's buoyancy and the sun's ray
Are of advantage to me;
And the earth's face upward for my inspection.

My feet are locked upon the rough bark.
It took the whole of Creation
To produce my foot, my each feather:
Now I hold Creation in my foot

Or fly up, and revolve it all slowly—
I kill where I please because it is all mine.
There is no sophistry in my body:
My manners are tearing off heads—

The allotment of death.

For the one path of my flight is direct
 Through the bones of the living.
 No arguments assert my right:

The sun is behind me.
 Nothing has changed since I began.
 My eye has permitted no change.
 I am going to keep things like this.

Birds, Beasts and Flowers の D・H・ロレンスは軽みのある口語調ですぐれた動物詩を書いている。そこには動物への共感と同時に彼らのもつ 'otherness' への畏敬が感じとれる。彼は魚や蚊や蛇に 'you' と呼びかけることによって動物たちの 'other mode of being' と人間である詩人自身との間に通路をつけようとする。ロレンスは動物たちに肌を寄せるようにして彼らの存在の謎に迫ろうとするが時には正直に 'I don't know fishes' と告白する。ヒューズはロレンスの後をついで動物詩の可能性をさらに開拓している。⁸ ロレンスが踏みこむ事をためらった動物の他者性の中にヒューズは一步踏みこんだ地点で表現を探っているようだ。それがこの 'Hawk Roosting' の独自性とそれに反撥する批評の原因であろう。批評家たちから次のような評が聞かれる。'heroic celebration of the mindless' [C・J・Rawson, 'Ted Hughes: A Reappraisal'] 'This poem seems simply designated to outrage the morally right' [M・D・Uroff, *ibid*] ヒューズ自身、先にあげたインタビューの中で次のように説明している。

You probably know that there has been a whole controversy between Rawson and Hainworth as to whether or not you celebrate violence for its own sake...

Hughes: I think I've probably already answered that. The poem of mine usually cited for violence is the one about the Hawk Roosting, this drowsy hawk sitting in a wood and talking to itself. That bird is accused of being a fascist...the symbol of some horrible totalitarian genocidal dictator. Actually what I had in mind was that in this hawk Nature is thinking. Simply Nature. It's not so simple maybe because Nature is no longer so simple. I intended some Greater like the Jehovah

in Job but more feminine. When Christianity kicked the devil out of Job what they actually kicked out was Nature...and Nature became the devil. He doesn't sound like Isis, mother of the gods, which he is. He sounds like Hitler's familiar spirit. There is a line in the poem almost verbatim from Job. (下線筆者)

これでわかるとおり violence 批判はヒューズが鷹に自分を identity させて
[‘…in this hawk Nature is thinking.’] ほんらい人間の言葉で思考しないはず
の自然に1人称で語られた点から一種の誤解として生じたのではないか。⁹ 詩
人と詩の語り手の鷹の言葉に距離やずれが一見無いように読めてしまうところ
から鷹=violence=ヒューズの思想という短絡の等記号が生じたのではないだ
ろうか。対象の動物に対する詩人のスタンスが(1人称形式のために)完全に
消滅しているようにみえるところから誤解は生じている。Uroffはこの点につ
いて‘The problem…is that Hughes allows nature to speak in human lan-
guage in order to prove that nature does not speak in human language. It
does not work. He cannot have it both ways.’と手厳しく断定している。しかし
Uroffもヒューズの微妙なアイロニカルな姿勢を見おとしているのではない
だろうか。その手がかりはこの詩の最後の行と先の引用文の中でヒューズが鷹
を‘this drowsy hawk’と言っている所にある。Hainsworthが指摘するようにそ
後の一行までは自然界の帝王が殺戮を掟として君臨するのにふさわしく鷹の言
葉は荘重な抽象語で語っている。(Inaction, inspection, allotment, etc) とこ
ろがこの最後の一行‘I am going to keep things like this’という口語体への急
転落はどうしたことだろう。空の帝王である鷹自身が高みからころげおちたよ
うな滑稽さが感じられないであろうか。この一行を読むと鷹の自己満足それも
‘drowsy’な状態の鷹の盲目[‘my eyes closed’]が笑止なものにおもえる。ヒュー
ズが鷹をアイロニカルにみていたかどうか。おそらくそうだろう。1978年ラン
カスターでこの詩を朗読したヒューズは鷹は‘keeping up its hawkish morale’
と説明している。うとうとと眼りながら夢の中で‘rehearse perfect kills and
eat’(rehearseはhearse〔柩〕にかけてある)している鷹は覚醒状態で自然界

の支配を宣言しているわけではない。鷹の violent automatism は彼の意識の狭きつまり自己の自然界における相対性を自覚しない点で危うい。彼は I am going to keep things like this' と自分に言いきかせることで盲目的の矜持を保とうとしているのだとすれば、彼にそれを許すまいとする自然そのものの優位を認めていることになる。

動物に 'empathy' をもって 'you' と呼びかけたり三人称で表現する場合と詩人がその動物自体になって一人称で語るの間には大きな距離がある。動物は人間と異なるということを前提とするならその異質性を詩に表現するためには詩人は人間であることをやめる。つまり人間の言葉をすてなければならないだろう。しかしこれはむしろ詩の破壊である。詩人にできるのは言葉の日常性の下にかいくぐって言葉の規則性を逆手にとって動物の異質性に無限に接近を試みることである。ヒューズの 'Wodwo' はその試みの一例である。'What am I to split / The glassy grain of water looking upward I see the bed / Of the river above me upside down very clear / What am I doing here in mid-air?' Wodwo は *Sir Gawayne and the Grene knight* に出てくる動物やトロールや野人の祖霊のようなもので怪物とも小鬼とも受けとれるものである。ヒューズの詩で Wodwo はおのれの存在にとまどいをおぼえながら外界とおのれの間をまさぐるように動く。句読点をつけないこと、簡単な口語だけの使用によってヒューズは Wodwo の意識の中にもぐり込むことにかなり成功している。しかし厳密に言うなら 'Why do I find this frog so interesting...' 等において Wodwo は 'frog' を認知していることになってしまうだろう。'frog' という命名なしに 'frog' を表現するには言葉以外の表現媒体を要するだろうからこの Wodwo は結局人間の言葉で語る詩人にすぎない。だから詩で動物の中にもぐりこみ一人称で語ることは動物の異質性に無限に近づく事はできても決して最終的な表現にはなりえない。

動物と人間の異質性を前提とし、動物に二人称ないし三人称で語りかける場

合、詩人はいろいろなスタンスとりうる。(ロレンスの詩が良い例である) そして読者もその異質性の認識によって奇妙な安心感をうるのではないだろうか。ところが動物の仮面を被った一人称で書く詩人は最後まで仮面の下で演じとうさなければならない。シャーマン的な詩人ヒューズでもそこにはこそばゆいためらい、言葉という最も人間臭い道具で動物に語らせる試みにつきまとうためらいがないであろうか。‘Hawk Roosting’ ‘Wodwo’ それぞれの最終行 ‘I am going to keep things like thiv’ ‘…but I’ll go on looking’ に詩人の結末のつけ方へのかすかなためらいが揺曳している。

ヒューズは *Moortown* (1979) で (或る意味で) もっと写実的な動物詩に向った。¹⁰ 農場での体験によって家畜の生態に真近で接したからであろう。この点は次の機会に論じたい。

Mayday on Holderness

This evening motherly summer moves in the pond.
I look down into the decomposition of leaves—
The furnace door whirling with larvae.

From Hull’s sunset smudge
Humber is melting eastward, my south skyline:
A loaded single vein, it drains
The effort of the inert North—Sheffield’s ores.
Bog pools, dregs of toadstools, tributary
Graves, dunghills, kitchens, hospitals.
The unkillable North Sea swallows it all.
Insects, drunken, drop out of the air.

Birth-soils,

The sea-salts, scoured me, cortex and intestine,
To receive these remains.
As the incinerator, as the sun,
As the spider, I had a whole world in my hands.

Flowerlike, I loved nothing.
Dead and unborn are in God comfortable.
What a length of gut is growing and breathing—
This mute eater, biting through the mind's
Nursery floor, with eel and hyena and vulture,
With creepy-crawly and the root,
With the sea-worm, entering its birthright.
The stars make pietas. The owl announces its sanity.

The crow sleeps gluttoned and the stoat begins.
There are eye-guarded eggs in these hedgerows,
Hot haynests under the roots in burrows.
Couples at their pursuits are laughing in the lanes.

The North Sea lies soundless. Beneath it
Smoulder the wars: to heart-beats, bomb, bayonet.
“Mother, Mother!” cries the pierced helmet.
Cordite oozings of Gallipoli,

Curded to beastings, broached my palate,
The expressionless gaze of the leopard,
The coils of the sleeping anaconda,
The nightlong frenzy of shrews.

D・H・ロレンスは生物の捕食行為と食物連鎖について次のように言っている。

Food, food, how strangely it relates man with the animal and vegetable world. How important it is! And how fierce is the fight that goes on around it. The same when one skins a rabbit, and takes out the inside, one realizes what an enormous part of the animal, comparatively, is intestinal, what a big part of him is just for food-apparatus; for *living on* other organisms. ('Reflections on the Death of a Porcupine')

生命の維持が他の生命の犠牲の上に成り立っていること、仏教でいう殺生の

上に生命維持があることにロレンスはすなおな驚きを発見している。動物の内臓の大部分が消化器官からできていることは他の生命を食べることに動物の身体の器能の大部分が向けられているからである。この消化器官へ食物を送りこむために捕食行為が当然必要である。そして捕食行為のために動物は身体の一部に武器を持っている。鷹は鋭い鉤爪、カマスの歯、ジャギューワの牙、ツグミの嘴すべてが武器である。キーツが海の中にも地上にも見たあの弱肉強食の掟（'an eternal fierce destruction'）をヒューズは海に地上にそして自分自身の中にも見ている。¹¹ 風景をとりあげているこの詩はよく見れば捕食と消化と排泄の 'horror' を主題としている。ハンバーの大河は大地をくねる腸である。

詩人はハンバー河にある都市、ハルを見はらす（ヨークシャーのイースト・ライディングの半島）Holderness に立っている。すでに季節は初夏で母の愛情のように温く感じられる。詩人は第一行目で恵み深い自然を歌うように思われる。ところが二行目で池に沈んだ葉が腐りはじめ幼虫がそれを養分にしてうごめいている。自然の生成と腐敗は同時に進行しているのである。'furnace' は溶鉱炉の意味と試練の意味がかけてある。それは生存競争の試練であろう。'furnace' という表現は自然な連想を生んで詩人の視線を遠くの工業地帯へといざなう。furnace の煙突から出る煙でうす汚れたように見える中北部工業地帯にシェフィールドやハルがある。ハルの方向に夕焼空は 'smudge' である。工業地帯を流れるハンバー河は沿岸のすべての排泄物をのみこむ。支流にある墓、(死) 'dunghill' (堆肥、むさくるしい住居)、台所、病院 (生誕と死の場所)、人間生活のすべてが流れこむハンバー河を 'unkillable' な北海がさらにのみこんでいる。江染された空気を吸って、昆虫が落ちてくる。この汚染された空気の毒気は文明（つまりは人間の生命活動を支える機構）の消化作用の結果排出されるものである。ミルトンの『失樂園』で楽園にいるアダムは「健やかな消化作用とその作用に伴なう穏やかで快い醗気 (vapours)」を出していた。ところが禁断の木の実を喰べたあとアダムとイーヴの 'vapours' は変調したので

ある。人間の原罪も文明も知恵の木の実を喰べたことで生じたとするキリスト教的寓意をヒューズは拒絶するであろうが、毒気を発する消化作用こそ生物界のすべての存在の呪われた宿命であることは認めるであろう。『失楽園』の中で天使がアダムに向かって言うように「創造されたものは、それが何であれ、とにかく養われ維持されなければならぬ」。しかし「吸収されずに残ったものはその靈的な体質を通りぬけて蒸発してゆき」「月を養う」天使とは異なり、ヒューズの眺める英国中部の風景にみられるのは消化と排泄と汚染と殺戮だけである。そして大地に河という腸があるように詩人の中にも幼年の無垢をのみこむ蛇のような腸がある。‘This mute eater, biting through the mind’s / Nursery floor, with eel and hyena and vulture., 水中のウナギ, 地上のハイエナ, 空とぶハゲタカのように詩人の腸も物を食い消化し排泄する。神の中で憩うことが許されるのは死者と未だ生れざる者だけである。‘Flowerlike, I loved nothing.’ は「子供の頃、詩人は花のように即自的に存在するだけで、他のものを愛することはなかった」という意味だろう。花は沈黙のうちに自足して自然のサイクルをめぐり死ぬだけである。こゝでの花はパストラルの風景を彩どる美の通念としての花ではないであろう。詩人は美しく咲く花、美化されたパストラル風景を排し自然界の捕食行為 ‘an eternal fierce destruction’ に目を向ける。空では星がキリストの死（人間の罪）を悲しむピエタ像をかたちづくる。しかし同時に殺し屋のフクロウは自分の正気をつけている。他の生命を奪うことが自然の正気ならフクロウも正気なのだ。カラスが満腹し眼りにつくくと夜行性のイタチが餌をさがしに動き出す。生命維持のいとなみに休息はない。‘There are eye-guarded eggs…’ から三行は再び詩人のいる田園風景にもどる。卵を見守る親鳥、小径を笑いさざめきながら行く恋人たち。美しいパストラルである。しかし詩人は、卵がイタチのえじきになり、恋人たちが戦争にかりだされ武器をにぎる可能性をほのめかす。

一見おだやかな北海の下に戦争がくすぶっている。死にゆく兵士たちの叫び

‘mother, mother!’ は詩の冒頭の ‘motherly’ とアイロニカルに結びつく。ヒューズの父は第一次大戦時ギリシャのガリポリに出征した。¹² その体験談はヒューズに強烈な印象を与え ‘The Six Young Men’ 等の詩が生れた。こゝでもガリポリの爆弾で流された血が詩人の飲む初乳 (beastings) になった。その強烈さは ‘broached my palate’ に表現されている。最後の三行の動物たちはすべて恐ろしい生命のいとなみの ‘horror’ を象徴している。

この詩にはヒューズの原体験が英国中部の風景描写に surrealistic にうたいこまれている。風景の文明論そして自然認識である。¹³ 詩人は人間も predatory な生物であることを強く自覚している。その大規模な発露が戦争である。戦争はつねに文明の表面下にくすぶり続けている。人間は食料を捕獲するためにさまざまな道具を発明してきた。他の動物を殺す武器も動物の牙や鉤爪とどこが異なるであろうか。人間は牙や鋭い歯を持たないが、それらの身体器官の延長として道具やマシンを作ってきたのである。脚のかわりに車輪を、腕のかわりにハンマーを、牙のかわりにナイフをというように。道具によって人間はすべての生物の上に君臨し、食物連鎖の最後に位置している。人間を食うのは死神だけである。動物のにとってこれらの食物連鎖を成立させる捕食行為に必要なものが牙や歯や鋭い鉤爪である。彼らの攻撃武器と人間の発明した道具や武器は生命維持のための捕食行為において何の差異もないだろう。

ヒューズの動物たちの automatism は彼らが生命維持のためにそなえている攻撃本能である。人間の文明もひと皮めくればやはり生命維持を目的とした捕食行為の automatism などではないだろうか。殆ど無気味の光を放つ効率のよいマシンのようなヒューズの動物に読者が恐怖と同時に美しさを感じるとするなら、それは動物と人間の異質性のためではなく、読者が自分の中にひそむ攻撃性と本能にあらためて恐怖し、そして道具やマシンにゆだねてしまった本能と直結連動した行為へのはるかな追憶をよびさまされるためではないだろうか。ヒューズの動物詩は動物たちの violence をそれ自体を目的として取り

上げているのではない。動物の生命力を讃美しているのでもない。動物の automatism を通して、キーツのあの ‘an eternal fierce destruction’ を詩で表現している。人間としてこの自然の摂理から自由なわけではない。ヒューズは自分の消化器官の自覚によってそれを確認している。‘What a length of gut is growing and breathing—’ 生命のすべてを貫ぬく殺し合いは ‘Ghost Crabs’ では恐ろしい悪夢のようなカニの姿であらゆる所を跋扈する。‘These crabs own this world./ All night, around us or through us,/ They stalk each other, …’ 生は死に転化し死は生に転化し ‘They are the powers of the world.’ である。ヒューズの幽霊ガニはまさしく我々の無意識の中にひそむ ‘an eternal fierce destruction’ そのものである。ヒューズ以前の詩人たちの動物詩の多くは ‘anecdotal’ で人間とのアナロジーで対象をみるため、動物そのものに詩想を向けるのではなく動物によって触発された詩人自身の想念を主として見ている。つまり彼らにはまず詩にしたい想念が先にあって動物はそれを詩に移す契機にすぎないかのようである。これが ‘anecdotalism’ で自然に対するロマン派の心情の残滓を温めているジョージアン詩人にこのタイプが多く、彼らは動物詩をより広いビジョンへと高めることに失敗している。話をイギリスに限るなら動物詩は D・H・ロレンスの *Birds, Beasts and Flower* 以後死にたえたと思われていた。すくなくともロレンスの ‘Humming-Bird’ や ‘Kangaroo’ を超える詩は生れなかったようだ。¹⁴ 最も D. H. ロレンスに近い感性を示すロビンソン・ジェファーズ (1887~1962) 等を既に持っていたアメリカでヒューズは認められた。¹⁵ ドナルド・デイヴィンがいかに English Gentility を擁護してラーキンを持ちあげ、今日の英国はラーキンの英国で、ヒューズの詩はアイルランドの風景のようだと言っても、¹⁶ 少しもヒューズを貶めたことにはならない。ヒューズをラーキンと同じ humanism の土俵で比較すること自体あまり意味のないことで、それくらいならむしろシェイマス・ヒーニーのように英国の現在の詩の状況をイギリス詩の伝統の流れの中で三つに区分した方がよいだろう

う。つまりヒューズは ‘The life of his language is a persistence of the stark outline and vitality of Anglo-saxon that became the Middle English alliterative tradition and then went underground to sustain the folk poetry, the ballads, and the ebullience of Shakespeare and the Elizabethans.’ ジョフリー・ヒルも Anglo-Saxon 的などころもあるが ‘…his is to a certain extent a scholastic imagination founded on an England that we might describe as Anglo-Romanesque, touched by the polysyllabic light of Christianity but possessed by darker energies which might be acknowledged as barbaric.’ ラーキン は ‘…his proper hinterland is the English language Frenchified and turned humanist by the Norman Conquest and the Renaissance, made nimble, melodious and plangent by Chaucer and Spenser, and besomed clean of its inhornisms and its irrational magics by the eighteenth century.’ (Seamus Heaney ‘Ted Hughes and England’)

以上のような区分の中でヒューズを見るならば小石が the foetus of God’ であったり、岩が ‘cry out’ したり、大地のうねりが ‘…, hauling the imagination, / Carrying the larks upward.’ (‘Pennines in April’) するような原始的アニミズムの風景がヒューズの育い立ちや素質だけから生れたのではなく、同時に英国の詩の深い伝統に根差していることがわかるだろう。ヒューズの動物詩を読んでいると、十四世紀の物語詩からぬけ出てきた Wodwo がおのれの存在の根 ‘roots, roots, roots’ をもともとて鼻づらで外界をまさぐり ‘But what shall I be called am I the first / have I an owner what shape am I what / shape am I am I huge if I go’ とつぶやいているのがすべての動物の祖霊であり、時には詩人自身の identity 探求の自問であるように聞えてくる。この ‘roots’ の探求がヒューズを *Crow* (1970) 以後 *Gaudete* (1977) などの神話作り (mythopoeia) に向かわせたことは想像にかたくない。続、[次回は他の動物詩を含めてヒューズの風景詩について論じる予定である]

〈注〉

- (1) D・H・ロレンスは 'Bare Almond-Trees' でアーモンドの木を鋼にたとえ 'Like steel, like sensitive steel in the air' と表現している。
- (2) この解釈を裏づけてくれるヒューズ自身の発言がある。"The last stanza...shows how the life of the man at the desk has completely cut across any life of the senses, through which he might have reached fulfillment." (John Horder. "Desk Poet." *Guardian* (23 March 1965))
- (3) Keith Sagar, *The Art of Ted Hughes*, Cambridge University Press, 1975. p. 8.
- (4) Seamus Heaney, 'Hughes and England' in *The Achievement of Ted Hughes* (ed. by Keith Sagar) The University of Georgia Press, 1983. p. 17.
- (5) 片瀬広子訳「テド・ヒューズ詩集」(ママ) 土曜美術社1982.
- (6) むろんロレンスの詩のすべてがそうだというのではない。たとえばオーストラリアで地霊に憑かれて書いたとしか思われないうすばらしい詩 'Kangaroo' などは自由な口語調の詩が成功した希な例である。
- (7) 'Ted Hughes and Crow' (an interview with Egbert Faas) *London Magazine* (January 1971) p. 11
- (8) Geoffrey Thurley は *The Ironic Harvest* (Edward Arnold, 1974) の九章で動物詩に触れ、次のように言っている。

Today, the animal poem is worn out. We accept the superiority of the instinctual life of animals over our rationalizing grayness as a matter of course—another element in the liberal blanket that covers our white, bourgeois European shame. In its specifically modern form, the great formative influence has of course been D. H. Lawrence. Spiritually, Hughes owes more to Lawrence, I think, than to any other English poet, except perhaps Hopkins. The two men could scarcely seem more different: Hughes so powerful, so much the forger of well-made poems, the wielder of a verbal pneumatic drill, Lawrence so finely intuitive, telepathically attentive to the movements of natural life, the diviner of unique free-verse organisms. Yet the nexus is there. But we must recall that the power and muscularity of Hughes are always complemented by the tremulous awareness that enables him to find the wave-length of the otter and the cat.

- (9) Sagar が *The Art of Ted Hughes* の p. 47 であげている例では Whitman が 'Song of Myself' で Tennyson が 'In Memoriam' で自然を擬人化し一人称で語らせているが、Whitman はその博愛主義的汎神論と近縁の自然観ゆえに、また Tennyson は冷酷無情な自然より上位に 'meliorism' 的な神の愛を説く前後の文脈ゆえにヒューズの場合のような誤解は生じない。
- (10) デボン州での農場の経験を韻文日記にしたものとも言えるこの詩集はヒューズが身近にした家畜の死や病気や死産を生々しく伝える。死や生殖を事実として目をそむけずに扱う 'February 17th' は羊の死産を題材としている。ヒューズ自身の叔母やその他一般の英国人にヒューズの詩が 'horrible and violent' 或は 'a disgusting piece of horror writing' に映るのはむりもない。ドナルド・デイヴィをまつまでもなく彼らの多くは 'naked' な詩をきらうのだから。
- (11) キーツは 'Epistle to John Hamilton Reynolds' で次のように書いている。'The gentle Robin, like a Pard or Ounce, / Ravening a worm.' このコマドリはヒューズのツグミの先取りである。

I saw

Too far the sea, where every maw
The greater on the less feeds evermore.-
But I saw too distinct into the core
Of an eternal fierce destruction...
The Shark at savage prey,-the Hawk at pounce,-
The gentle Robin, like a Pard or Ounce,
Ravening a worm.

- (12) ガリポリでの戦闘の死者はトルコ側と連合軍あわせて25万。連合軍側の死者の80%は英国兵士であった。ヒューズの父親は幸い胸ポケットの手帳が弾をくいとめて一命をとりとめた。 *Thom Gunn and Ted Hughes* (Oliver & Boyd. 1976) の著者、Alan Bold が父親の Bill を1974年に訪れたとき Bill は 'it were a rough do' と語っている。
- (13) イギリスの詩および小説には主としてワーズワース以来であるが風景描写の中に文明論、広く解釈すれば作者の weltanschauung を展開する伝統がある。富士川義之『風景の詩学』(白水社、1983) 参照。ハーディの小説の風景描写を W・H・オーデンは次のように評価している。

What I valued most in Hardy, then, as I still do, was his hawk's vision, his way of looking at life from a very great height, as in the stage directions of

The Dynasts, or the opening chapter of *The Return of the Native*. To see the individual life related not only to the local social life of its time, but to the whole of human history, life on the earth, the stars, gives one both humility and selfconfidence. For from such a perspective the difference between the individual and society is so slight, since both are so insignificant, that the latter ceases to appear as a formidable god with absolute rights, but rather as an equal, subject to the same laws of growth and decay, and therefore one with whom reconciliation is possible. ('A Literary Transference,' in *The Southern Review*,) cited in *Thomas Hardy and British Poetry*

- (14) ジェイムズ・カーカップは『英文学再見』(大修館書店, 1980)で Ruth Pitter (1897 ~) をすぐれた動物詩人として紹介している。残念ながら、訳詩だけしか読めないが彼女の「よりつつましき被造物」に捧げる賛歌は絶妙なもののようである。英国には SIPA (動物詩創造協会) もあるらしい。
- (15) 1956年ニュー・ヨークのヘブライ青年協会のポエトリー・センターで W・H・オーデン, S・スペンダー, M・ムアが審査員をつとめたコンペティションで *The Hawk in the Rain* が選ばれた。
- (16) Donald Davie, *Thomas Hardy and British Poetry*, Routledge & Kegan Paul, 1973. p. 64

'We all know that England still has bullfrogs and otters and tramps asleep in ditches; yet because in the landscape of Hughe's poems these shaggy features bulk so large, it may strike us as more an Irish landscape than an English one. The congested England that we have inhabited day by day is Larkin's England:…'

(英米文学科 助教授)