

## 『薤露行』を比較文学的に読む

松村昌家

一

夏目漱石は、『幻影の盾』のあと『琴のそら音』（明38・5・1『七人』）と『一夜』（明38・9・1『中央公論』）の二編を狭んで、明治三八年一月一日号の『中央公論』に再びイギリス文学的色彩の濃厚な作品『薤露行』を発表した。この作品は、イギリス文学的色彩が濃厚であるばかりでなく、その素材が明確でありながら、しかも漱石独自のロマンスの世界と、芸術性を探るのに絶好の手がかりを提供してくれているという点で、『漾虚集』の中でも最も注目すべく、かつ魅力に富んだ小品だといえよう。江藤淳氏が早くからこの作品に注目され、『漱石とアーサー王伝説』（昭50 東京大学出版会）において、比較文学的研究を集大成されたことは周知のとおりだが、以下において私は氏の著書を大いに参考にさせていただきながらも、いくつかの異った角度から、『薤露行』に関する比較文学的な解釈を加えることを試みることにする。

漱石がまえがきとして添えている文章からみても、彼がサー・トマス・マロリーの『アーサー王の死』（*Le Morte D'Arthur*）とアルフレッド・テニソンの『国王牧歌』（*Idylls of the King*, 1859-71）の一部分から

題材をとっていることは明らかであり、そこへさらに同じくテニソンの「シャロットの女」（“The Lady of Shalott”）という詩を加えて、作品構成を行なっているのだが、このように異った三つの部分を『薤露行』という表題のもとにまとめたからには、そこに当然、相互間の一貫性なり統一性というものがなければならぬ。

そこで先ず表題の『薤露行』がいったいどういう意味であるのかを明らかにしておく必要がある。明治三十九年三月二日付で書かれた横前敏亮宛ての手紙の追伸で、漱石はこの表題の由来をこのように説明している。「題は古楽府中にある名の由に候御承知の通り『人生は薤上の露の如く晴き易し』と申す語より来り候。無論音にてカイロとよむ積に候」古楽府とは古代中国の漢代に起こった楽府、すなわち漢詩の一体で、漱石のこの書簡文は、次の漢詩への言及だと考えてよい。

薤上朝露何易<sup>ハ</sup>晴<sup>シ</sup>、  
露<sup>ハ</sup>晴<sup>ハ</sup>明朝還<sup>フ</sup>復<sup>シ</sup>滋<sup>シ</sup>。  
人死<sup>ハ</sup>一去<sup>ニ</sup>何<sup>レ</sup>時<sup>ニ</sup>帰<sup>ル</sup>、

それに「行」というのも、例えば白楽天の「琵琶行」に見るように、漢詩の一形式をあらわす語であるからには、漱石がこの作品に、薤（にら）の葉にたまった朝露の乾きやすいのにも似た、はかない人の命に関する憐れみの歌を託そうとする意図があったことは、明らかである。事実あとから分るように、死——それも若い乙女の死——は、この作品の重要な主題になっているのである。そういえば、大倉書店発行の『漾虚集』の中の『薤露行』の巻頭を飾っている橋口五葉（清）のカットには、一羽の白鳥が描かれており、これはおそらくその死を象徴するように思われ

るが、このことについては、あとからあらためて考えることにする。

作品は五つの章に分かれる。すなわち一が「夢」、二が「鏡」、三が「袖」、四が「罪」、そして最後が「舟」である。これらの各章を追って、マロリーとテニソンが漱石の中でどのように融合し、消化されているかを調べに取りかかる前に、もう一つの長い前おきを通過しなければならぬ。漱石におけるマロリーとテニソンとの出会い、また彼の中で両者の作品が結びつくに至ったそもそもの動機を無視してかかるわけにはいかないからである。この問題に関する結論から先にいえば、ヴィクトリア時代におけるアーサー王物語のリバイバルと流行、そして世紀末あたりの詩人や批評家の間で活発に交わされたマロリー対テニソンについての批評論議の流れを、私は文学的・時代的背景として重視しておきたいのである。

そこで先ず、漱石がまえがきの中で、「實を云ふとマロリーの寫したランスロットは或る點に於て車夫の如く、ギニギアは車夫の情婦の様な感じがある。此一點丈でも書き直す必要は充分あると思ふ。テニソンのアイデルスは優麗都雅の點に於て古今の雄篇のみならず性格描寫に於ても十九世紀の人間を古代の舞臺に躍らせる様なかきぶりであるから、かかる短篇を草するには大に參考すべき長詩であるは云ふ迄もない。」といて、彼の立場でマロリーとテニソンの優劣を判定しているのが、注目をひく。というのは、この批評がそのまま、『国王牧歌』完成後の一八七〇年代初におけるロバート・ウィリアム・ビュカナンやジェイムズ・トマス・ノールズ等のテニソン派の批評家と、反テニソンの立場のA・C・スウィンバーンとの間で交わされた論争の延長のようにも思えてく

るからである。

ことの起りは、ビュカナンが「トマス・メイトランド」という筆名を使って、『コンテンポラリー・レビュー』誌、一八七一年一〇月号に「官能派の詩——D.G.ロセッティ氏」(The Fleshly School of Poetry: Mr. D. G. Rossetti)を書き、ロセッティ、スウィンバーン、ウィリアム・モリス等の詩人をけなしたことに由来する。これらの詩人は本来はテニソンの亜流でありながら、彼らの「官能主義」をもって、本流を気どろうと図り、当がはずれると、合流して互いに擁護し合い、模倣し合っているありさまだ、というのがビュカナンの論旨である。テニソンを王子ハムレットだとするならば、スウィンバーンとモリスはロゼンクランツとギルデンスターンの役柄に相当する、とまでいわれれば、こちらも黙って引きさがっているわけにはいかなくなるのが当然である。『顕微鏡のもとで』<sup>1</sup>(一八七二・七)という小冊子と、「テニソンとミューセ」(『フオートナイトリー・レビュー』<sup>2</sup>一八八一・二)という評論によって、スウィンバーンは、これに應えることになるのである。その間、一八七三年五月号の『コンテンポラリー・レビュー』に、当時同誌の編集者であったサー・ジェイムズ・ノールズが「テニソン氏における『アーサー王』の意味」(The Meaning of Mr. Tennyson's "King Arthur")を書いて、『国王牧歌』におけるランスロットの二重性格の描写を賞賛しているのは、特に注目すべきことである。

そこで先に引用した漱石におけるマロリーとテニソンとの比較が、これらの論争とどのような点で関わっているように思われるのかをたどってみることにしよう。

『顕微鏡のもとで』におけるスウィンバーンのテニソン評の核心は、テニソンがマロリーのアーサー王にみられる「ギリシア的な尊厳」を台なしにしてしまっている、という指摘である。アーサー王の物語は、異父姉妹との近親相姦の罪悪感を宿命づけられた王の悲劇として書かれるのが本筋であるのに、テニソンの詩におけるアーサー王は、まるで「ウィットル」——つまり妻の不貞を黙認する亭主になりきっている。同様にギニヴィアは「姦通の女」、そしてランスロットは「姦通訴訟の共同被告」と選ぶところがない。「テニソン氏のヒロイン(ギニヴィア)」が、高貴で忠実な夫の足もとにもよれない恋人をもつが如き見さげた行いは、日常の新聞記事に見られる賤しい女の賤しい罪悪と何ら選ぶところのない卑劣な行為である」<sup>3</sup>

マロリーのランスロットを、ある点では「車夫」のようだといい、ギニヴィアを「車夫の情婦」のようだといっているのは、いかにも漱石らしい喻え方だと思えるが、この評は、あたかも右のスウィンバーンの評を逆手にとって、漱石流に言いなおしているような感じがしてならない。それに漱石がテニソンの性格描写について「十九世紀の人間を古代の舞臺に躍らせる様なかきぶり」だといひ、そして事実彼の意図は、ランスロットとギニヴィアにおける罪の意識と内的葛藤の悩みを書きあらわすことにほかならなかったことを思えば、彼がテニソン擁立を旗じるしとしたビュカナン陣営にくみしていた、という想定はますます高まってくる。中でも見落すことができないのは、先にあげたジェイムズ・T・ノールズの書いている次のランスロット評である。

Lancelot in the splendour of his double nature (a double star with just such complicated orbit) moves, and must always move, upon a level with the King himself, in interest, and even closer to ordinary sympathy. The ceaseless inner war which tears him before our eyes, breeds in a sense of nearer kinship than we dare to claim the Royal calm. But through it all how lofty and how great he is: no wonder that he "knew not he should die a holy man," and no wonder also that he did so die.<sup>4</sup>

ランスロットは、絢らんだ二重の性格(極めて複雑なる軌道をもった二重星ともいおうか)をもって、なすことにおいては王自身と同一の次元に立ち、かついつもその立場で動かねばならないばかりか、一般の共感をさらに多く得なければならぬ。彼がふだんの内的葛藤のために引き裂かれるのを見るにつけて、王の穏やかな人がらに對していただきたくなるのにもまさる親近感がわれわれの心にわいてくるのだ。しかも終始一貫して、彼は何と気高く偉大なことか。彼が「聖者として死ぬようなことを知らなかった」(これは『国王牧歌』の「ランスロットとエレイン」の最後の行への言及である)のはもっともなことであり、また事実そういう死に方をしたのも、もっともである。

この引用からも察せられるとおり、ビュカナンやノールズが、テニソ

ンをあまりにもひいき目に見すぎていることは否めない。特にスウィンバーンに対する彼らの挑発的な態度には、テニソン自身も困惑を感じていたのも事実である。<sup>5</sup>だがこれらのテニソン派の評論家と、スウィンバーンの間で交わされた一連の論争が、仮に漱石の目にふれていたとするならば、それは、テニソンに対する彼の関心を刺激する上で、重要な役割を果たしたはずである。事実をつきとめることができないので、推定にならざるを得ないのだが、漱石がこれらテニソン論に接する可能性は、決して稀薄ではない。というのは、ビュカナンやノールズが論陣を張った『コンテンポラリー・レビュー』も、スウィンバーンが「テニソンとミュッセ」を書いた『フォートナイトリー・レビュー』も、東大の図書館にそろっていたことは、『小説神髓』の成立過程を語った坪内逍遙の次の証言に述べられている「外国雑誌」が、柳田泉の考証によれば、ほかならぬ『フォートナイトリー・レビュー』や『コンテンポラリー・レビュー』などであったことからみても、ほぼ確実である。

東大の図書館も其頃のは甚だ貧弱で……単行本の文学論や美術論は英書では皆無、修辞書ではベインなどが第一であったろう。さういう有様であったから、私は性格解剖法の参考書としては、主として近着の外国雑誌の評論の部を、或は英文学史類を手当り放題に抜き読みして、解った限りを抄訳したり何かした。<sup>6</sup>(傍点筆者)

興味深いのは、スウィンバーンがテニソンを同時代の対照的なフランスの詩人アルフレッド・ミュッセと比較して、『国王牧歌』の低俗さや

女々しさを重ねて論難しながらも、最終的には、テニソンが音楽性には乏しいが、絵画的には最高の真実をうたい得る詩人であることを認めている点である。文中に反映されているスウィンバーンの聴覚重視の特性を考慮に入れば、江藤淳氏がすでに注目している上田敏の「現代の英国詩歌」(『帝国文学』明30・3)の結語の部分と同巧の論旨だといっている<sup>7</sup>。しかもスウィンバーンによって絵画的真実の白眉として指摘されているのが、ほかならぬ「ランスロットとエレイン」である。

「今でもよく憶えていることだが、何年も前のこと、『国王牧歌』の最初の四編(すなわち「イーニッド」「ヴィヴィアン」「エレイン」「ギニヴィア」——筆者)が刊行されたときに、当代画壇の第一人者が、短かいながら熱のこもった賛辞をもって「エレイン」のたった一行の詩——

And white sails flying on the sea

に含まれたすばらしい美の発露と、完べきな真実の力とを私に指摘したことがあった。私にも直ちにその魅力が伝わってくるのを感じないわけにはいかなかった。<sup>8</sup>」

漱石が『フォートナイトリー・レビュー』によって、この評論を読んだという想定に立つならば、彼が特に「ランスロットとエレイン」にひかれるようになった一因として、当然これを加えることができよう。

さらに一九世紀のイギリスにおけるアーサー王物語の復興を考えるときに忘れてならないのは、ウォルター・スコットの存在である。スコッ

トは、イギリス・ロマン派の詩人たちの中でも、この中世文学の世界に関して最も深い関心と造詣を備えていただけではなく、事実上テニソンの恩恵者でもあったのである。というのは、テニソンがアーサー王物語に初めて接したのは、おそらく彼が子どもの頃にスコットの『マーマيون』（一八〇八）を読んだときであったからである。ここでまた漱石の関心と完全に重なる部分が出てくるから、偶然といえはあまりにも偶然の一致だと感じざるを得ない。

『マーマيون』第一編二六六行から二七〇行にかけての

……when,

A sinful man, and unconfessed,

He took the Sangreal's holy quest,

And, slumbering, saw the vision high,

He might not view with waking eye.

罪ある者として、告白をせぬままに、

聖なる杯を求めて旅にいで

眠るうちに荘厳な幻をみた

さめた目には見得ぬ幻を。

という詩行は、マロリーの読者であれば容易に推察がつくことだが、『アーサー王の死』において聖杯探求に出かけたランスロットが、求める聖杯の幻を見ながら、王妃ギニヴィアとの間の罪ゆえに、それに手をふれることができずに絶望におちいる、という物語への言及であることを、

スコットは原作からの長い引用によって明らかにしているのである。具體的にいうと、チャクストン版の『アーサー王の死』第一三巻第十七章の終りから二つ目のパラグラフ (But Sir Launcelot rode overthwart  
:) から、同第十九章の最初から三つ目のパラグラフの終りまでの引用である。

ところで漱石がマロリーの『アーサー王の死』をどのように読んだかについては、江藤淳氏が前掲書の第五章において、詳細にあとづけているとおりであるが、ランスロットが罪の意識を呼びさまされ、その罪のために聖杯に触れることを拒否され、聖なる場所から追放される場面を描いた、この部分全体が漱石所蔵のテキストにおける傍線部分に含まれているのである。やはり漱石がランスロットの罪の意識に関心を強くもっていた証拠になるわけだが、ここでもう一つ思いきった想定によって、漱石もスコットの『マーマيون』を通して、テニソンと同じ系路をたどって、マロリーと接する機会を得た、と考えることはできないだろうか。少なくとも明治一〇年代においては、スコットは最もよく知られたイギリスの作家の一人であったという事実、坪内逍遙の『小説神髓』における評価、そして明治十年代における『ラマムーアの花嫁』、『湖上の美人』等の翻訳などを背景として、私は漱石とスコットとの出会いの可能性を考えているのだが、仮に漱石が学生時代、あるいは留学以前にこの体験をもたなかったとしても、彼が『蘿露行』を書き始める前に『マーマيون』を通り抜けていることは間違いない。『文学論』や『英文学形式論』に、彼がこの詩を読んだ形跡がはっきりあらわれているからである。

漱石と『マーミオン』との関わりに拘わるのは、ほかでもない、江藤氏も指摘しているとおり、漱石所蔵の『アーサー王の死』の本文に傍線や書き入れ、そして葉がわりの紙片がはさんであるのは、まさにスコットがこの詩の第一編注Bに記した聖杯探求と関連する部分——すなわちキヤクストン版の第一一巻第六章以降になっているからである。そこでスコットが先にあげた長い引用文の前につけ加えている状況説明の文章にも注意を向ける必要がある。その大要は——

アーサー王が円卓の騎士たちの宴をはっているときに突如として聖杯が出現し、またいずこへともなく消えた。それを見た騎士たちはこぞってその聖なる器を探し出すことを誓うが、騎士道の練磨と共に、所業の上に汚れない清純な心の持主でなければ、その偉業を遂げる資格がない。ということ、ランスロットは、王妃ギニヴィアとの間の罪惡のために、折角の数々の輝かしい功績が無用のものと化してしまふ。そしてこの聖杯探求において、彼は不名誉な屈辱をこうむらねばならなくなる。——ということだが、マロリーの『アーサー王の死』に見られる漱石の傍線の書き入れは、まさしくこういったランスロットの運命に対する予言的な意味を含んだ箇所(すなわちキヤクストン版第一一巻第六章)から始まっているのである。

……しかし彼「ランスロット」は罪が深いがゆえに、このような聖なる事業を達成するわけにはいくまい。その罪さえなければ、この世のあらゆる騎士にまさる人間なのに。サー・ランスロットに告げるがよい。現世の冒険においては、並びなき武勇のほまれをもつ

彼であっても、この精神的事業となれば、彼にまさる者があまたいるということ。

というこの部分の内容からみれば、漱石がスコットの注から、彼の問題把握に関して重要な示唆を受けたことは、おそらく間違いないような気がするのである。

以上で漱石がテニソン、マロリーを通して罪の問題に最も深い関心を寄せていたことが明らかにになったわけだが、それを『薔露行』という作品の中にテーマとして取り入れるとなると、もちろん彼なりの表現方法というものをもちねばならなくなる。恋愛と道義との相克、そして愛と死との問題が絡み合ってくるゆえんであると同時に、その面でより意識的に性格描写を行ったテニソンに傾斜したゆえんでもある。いうなれば、ランスロットとギニヴィアに関して、マロリーを書き直したテニソンを是認すると共に、自らも『薔露行』のまえがきでいっているように、「この一点だけでも書き直す必要は充分にある」と思うに至ったのである。

## 二

『薔露行』一の「夢」の物語は、カメロットのアーサー王の騎士たちが悉く「北の方なる試合」に出かけ、館にはギニヴィアとランスロットの二人だけが居残っていた、という状況から始まる。

この物語の発端が『アーサー王の死』における「レイヴィ・デー受胎告示祝日(三月二五日に当たる)の大試合」、そして『国王牧歌』の「ランスロットとエ

レーン」における定例の「ダイアモンド試合」に依拠していることは明らかである。「ダイアモンド試合」というのは、アーサーが王位に即く前に、ライオネスの山中で見つけた王冠についていた九個のダイアモンドの争奪試合のこと。アーサー王はこれらのダイアモンドを自分のものとはせずに毎年試合を催して、その都度勝利を収めた騎士に一個づつ贈るという規定をつくっていたのである。過去八年間はランスロットが連続優勝を収め、今年には最後に残った最も大きなダイアモンドをめぐってのメイン・イベントが行われる、というわけでランスロットを除く他の騎士たちは、こぞって「北の方なる」試合へ出かけていたのである。

マロリーやテニソンによって描かれているこの前後のいきさつをいさぐち紹介する煩わしさは避けることにして、漱石の「夢」そのものに目を向けることにしよう。

『アーサー王の死』にも「ランスロットとエレイン」にも、病気を口実にして館内に居残ったランスロットがギニヴィアから、「このカメロットに集まる騎士は、五本の指を五十度繰り返へすとも数へ難きに、一人として北に行かぬランスロットの病を疑はぬはなし」とたしなめられて、試合に参加する決心をするコンテキストには、夢があらわれていないのを見ると、「夢」のモチーフも、その内容も、確かに漱石の独創だといえよう。しかし、漱石が一定の限られたコンテキストだけに依存していると考えなければならない理由は、毛頭ない。もともと四編の詩から最終的には一二編にまでふくれ上ったイギリス有数の長篇詩『国王牧歌』についてさえ、テニソンは全体の統一性、連続性を図るために、主題の連関、人物の配合について工夫に工夫を重ね、彫琢を加えたことを、漱

石の慧眼が見逃すはずがない。しかも『国王牧歌』を一貫して読むと「夢」は、ランスロットとエレイン、そしてランスロットとギニヴィアに関して、極めて重要な示唆に富んだ主題になってあらわれていることが明らかになってくるのである。先ず近いところからみて行こう。

「ランスロットとエレイン」二一〇行目以下、すなわちアストラット城の客人となったランスロットに向かって、エレインの兄のラヴェーンが次のようにいうところがある。

... the maiden dreamt

That some one put this diamond in her hand,

And that it was too slippery to be held,

And slipt and fell into some pool or stream,

The castle-well, belike; . . .

あのこ「エレイン」は夢を見たというのです

誰かがダイアモンドを手のにせてくれた、

が、なめらかすぎて握り得ず、

すべり落ちてしまった。水溜りか小川か、

たぶん城の井戸の中へ……

この夢がランスロットとエレインの間がらの将来を占う夢でなかったと、どうしていえようか。この夢によって、ランスロットに対するエレインのイリュージョンが打ち砕かれることが予告されているのは、紛れのないことである。

さらに『国王牧歌』がいったんまとまったあと、一八八五年になってから、それこそ全体の連続性を高めるために、「バリンとバラン」という詩が「ランズロットとエレーン」よりも二つ前に新たに配置されることになるのであるが、ここに、今度はランズロットとギニヴィアの関係について重要な示唆に富んだ夢の場面が出現する。

ある朝サー・バリンがカメロットの館近くの庭に坐っていた。そこにはバラの花の咲いた歩道があずまやに向かって続いていた。と、そのバラの植込みを縫って王妃ギニヴィアが姿をあらわしたかと思うと、反対側のドアからランズロットが彼女に会うために、歩み寄ってきた。ところが、彼はまるで王妃の姿が目に入らないかのように、わき見をしながら、白百合の道に沿って、あずまやのほうへと歩み去った。

ここにバラの花と交差している百合の花が、エレーンの出現とつながっていることは、察知するに難くない。彼女は「アストラットの百合姫」として登場してくることになるのであり、しかもテニソンが制作年代に関係なくこの「バリンとバラン」を「マーリンとヴィヴィアン」を挟んで「ランズロットとエレーン」と接続させていることには、当然それなりの理由がなければならなかったはずである。

ところでここにおける夢というのは、以上のような情景に続いて、次のような形であらわれる。

Then Lancelot with his hand among the flowers  
 'Yea — for a dream. Last night methought I saw  
 That maiden Saint who stands with lily in hand

In yonder shrine. All round her prest the dark,  
 And all the light upon her silver face  
 Flowed from the spiritual lily that she held.

Lo! these her emblems drew mine eyes — away:  
 For see, how perfect-pure! . . .<sup>10</sup>

そのときランズロットは、花に手をふれながら、「まことに——夢を見たのです。昨夜見たように思ったのは、彼方の社に百合の花をもった聖なる乙女のすがた。

乙女は一面のくら闇につつまれていて、

ま白の顔に受けた光はすべて

手にかざした清き百合からこぼれ出るもののみ。

ああ、この乙女を象る花にわが目は奪われました。

見るからに、こよなき清らかな姿に！

ここでランズロットが、バラと百合との二股に分れた道を歩み始めていることに注意しておこう。そしてバラは、もちろんギニヴィア。彼女はいう。

'Sweeter to me . . . this garden rose  
 Deep-hued and many-folded! sweeter still  
 The wild-wood hyacinth and bloom of May!  
 わたしのいとしき花は……濃い色の八重の花びらをつけた  
 この庭のバラへ、またなおいとしき花'

野生のヒアシンスと五月に咲く花。

ランスロットが夢にみた「百合の花をもった聖なる乙女」が、「ランスロットとエレーン」において汚れなき処女の身のエレーンとして具体化するのはいうまでもない。と同時に、その夢の中の乙女のイメージが、百合の花を手にして、ランスロットの眼下を舟で流されて行く死んだエレーンの姿（一二三三—一二三五行）としてあらわれてくるのだとすれば、それが漱石の「舟」の最後の部分にまでつながっている、といつてよいのである。

ところで『薙露行』の「夢」には、バラのほかに、それこそ漱石独自のものと思われる蛇が出てくる。ギニヴィアが見た夢は、まさにバラと蛇の夢である。王妃の冠の底を二重にめぐる一匹の蛇が動き出し、頭はランスロットのほうへ、尾はギニヴィアの胸のあたりにのびて、二人にまつわりついた。そして二人が近寄ることも離れることもできない状態になっていたところが、「薔薇の花の紅なるが、めら／＼と燃え出して」蛇の体が焼け始める。

「しばらくして君とわれの間にあまれる一尋餘りは、眞中より青き烟を吐いて金の鱗の色變り行くと思へば、あやしき臭いを立てゝふす」と切れたり。身も魂もこれ限り消え失せよと念ずる耳元に、何者かから／＼と笑う聲して夢は醒めたり。」

ギニヴィアが語ったこの夢の内容は、彼女ばかりでなく、ランスロット

トにも不吉な予感をいだかせたに違いない。だからこそ彼は、「後れ馳せに北の方へ行こう」とふんぎりをつける結果になるのである。ではその不吉な予感とは何か。といつても、心得のない夢判断をしようというのではない。やはりテニソンの『国王牧歌』を読めば、それを解く鍵が見つかるに違いないのである。

先ず『国王牧歌』には、虫(worm)あるいは「蛇」が、明白に伝統的な象徴性をもって、何回か出てきているのに注目したい。

その最初の例として「ランスロットとエレーン」のすぐ前に配置されている「マーリンとヴィヴィアン」にあらわれている「虫」あるいは「蛇」の意味を読みとってみることにしよう。

"Great master, do you love me?" he was mute.  
And lissome Vivien, holding by his heel,  
Writhed toward him, slid up his knee and sat,  
Behind his ankle twined her hollow feet  
Together, curved an arm about his neck,  
Clung like a snake . . .<sup>12</sup>

「偉大なるマーリンさま、わたしを愛して？」男は無言。  
ヴィヴィアンはなよやかに彼のかかとをつかみ、

彼の方へと身をくねらせ、膝まですべりこんで坐った。  
彼の足首にうつろな両足をからませ、

一つの腕を彼の首にまわし、

蛇さながらにまつわった……

ヴィヴィアンがマーリンをたらしこむときの情景だが、引用の最後の具体的な言葉が出てこなかったとしても、彼女が「蛇」の姿に置き換えられているのは、明らかではないか。しかも彼女のねらいは、マーリンの墮落そのものにあるのではなく、「バリンとバラン」においてすでに予言されているように、アーサー王を崩壊させることにあるのだ。マーリンといえどもなく、いわばアーサー王にとっては指南役の神格を備えた予言者。文字通りのこの「グレイト・マスター」が女の色仕掛にかかって骨抜きにされるとなれば、王の偉業が危険にさらされるであろうことは、ほかならぬマーリン自身が内心の不安として、すでに感じ始めているのである。

Then fell on Merlin a great melancholy;

.....

The meanest having power upon the highest,  
And the high purpose broken by the worm.<sup>13</sup>

そのときマーリンの心は重く沈んだ。

.....

最も賤しき者が最も気高き者を制し、

王の偉業もこの虫けらのために崩れるのかと。

ここでヴィヴィアンがサタンの役割と、マーリンに禁断の知恵を与えるイヴの役割とを、同時に演じていることは明らかである。だが、われ

われにとってもっと関心が深いのは、この「牧歌」がヴィヴィアンの勝ち誇った高笑いといった叫びをもって終っていることだ。

Then crying, "I have made his glory mine,"

And shrieking out, "O fool!" the harlot leapt

Adown the forest, and the thicket closed

Behind her, and the forest echo'd "fool!"<sup>14</sup>

そのとき声が上った。「この男の栄光は今やわたしのもの」

それから「おお馬鹿ものよ!」との嘲りを残して、

その売女は森を駆け去った。そのあとを茂みがとざして、

森は「馬鹿ものよ」のこだまをひびかせた。

これが、愛欲に溺れて掟を破った者に対する嘲笑であることは、念を押すまでもない。だとすれば、『薙露行』のギニヴィアが夢で聞いたという「何者か」の高笑いの意味も、このヴィヴィアンの叫び声によって具体的に立証できるようになってくるのではないか。そしてここでヴィヴィアンという危険な妖女の象徴として出てきた「虫」が、次に「ペリアスとエターレ」という牧歌において、「バラに潜む虫」という題の恋歌につながっているのも、見すごすわけにはいかない。バラが愛や情熱をあらわし、特にギニヴィアにおいては、ランスロットとの間に交わされる官能の喜びを意味するものであることは、すでに明らかになったとおりである。だが、

「一つのバラ、わたしのバラ、バラは死ぬはずこそないが——  
それをめずる者は死ぬ——虫がその中にいるとあれば」<sup>15</sup>

と、その恋歌にうたわれているのは、いうまでもなく、その官能の喜びに対して、ギニヴィアが支払わねばならない不安と苛責を象徴するのに十分である。事実ベリアスは、彼女が「その恋歌を聞きながら顔色がくもる」のを見ているのである。

『薤露行』の「夢」における「バラと蛇」の主題の背景は、さらに広がる。ギニヴィアの不安焦燥と、もっと直接的に、具体的につながる問題が一つ残されているのだ。この「夢」が彼女に落ち着かぬ心をいだかせ、「七十五度の闘技に、馬の背を滑るは無論、鎧さへはづせる事なき勇士」のランスロットをして、「快からぬ眉根を自ら逼」らしめた、不吉な予感の实体は、いったい何であったのか、という問題である。それに対する解答は、「四 罪」の終わり近くに出てくるモードレッドにはかならない。つまり、アーサーの館における「虫」あるいは「蛇」として存在する邪悪な騎士である。

この騎士の登場によって、アーサー王の館には、『薤露行』全篇を通じて最も緊迫した瞬間が出現する。ギニヴィアの姦通の罪があばかれようとする瞬間である。

「罪は一つ。ランスロットに聞け。あかしはあれぞ」と「モードレッドが」鷹の眼を後ろに投げれば、並びたる十二人は悉く右の手を高く差し上げつゝ、「神も知る、罪は逃れず」と口々に云ふ。

ギニヴィアは倒れんとする身を、危く壁掛に扶けて「ランスロット！」と幽かに叫ぶ。王は迷ふ。

ということからみれば、この瞬間にエレインの遺骸を乗せた舟の到着によって、騒ぎが生じなかったとするならば、アーサー王の世界は、おそらく崩壊を免れることができなかったかも知れない。となると、エレインの死は、際どいところでギニヴィアを救う結果になった、という因果関係が成り立つことになるであろう。<sup>16</sup>

『薤露行』における漱石の思いきった省略法と飛躍的な描き方から、モードレッドがどうしてバラの園の蛇と結びつくのかを読みとることは、必ずしも容易ではない。が、『国王牧歌』の中の「ギニヴィア」を読めば、そこに「バリンとバラン」に始まった庭園情景が最終的に受けつがれ、同時にヴィヴィアンに始まる虫と蛇のメタファーが、モードレッドによって終結していることが、明確になってくる。

時は五月のある朝、アーサー王の騎士たちが、慣わしの行楽から帰ってきた頃、緑の服をまとったモードレッドが、ギニヴィアの秘密をおさえようと耳をそばだて目を凝らして、庭園の壁の上に身をかくしていた<sup>17</sup>マロリーの場合と違って、テニソンのモードレッドは、専らギニヴィアとランスロットとの密通の秘密暴露の機会をねらっている、狡猾な敵役の人物としての役割を担わされていることを先ず考えておく必要がある。現に「ギニヴィア」の牧歌において、彼女は彼を恐れて、カメロットを逃げ出し、エイムズベリー(Amesbury)の修道院に隠れているのであるから、それだけでもモードレッドが蛇を象徴するのに十分である。そ

の上に今述べたようなイメージが加わるのであるから、ジョン・D・ローゼンバークがいうように、彼は「半分蛇に転身した」のも同然だ。<sup>18</sup>そしてそれに続いて、次のように、またもや花園の虫のイメージがくり返されているのに注目しよう。

... for Sir Lancelot passing by  
Spied where he couch'd, and as the gardener's hand  
Picks from the colewort a green caterpillar,  
So from the high wall and flowering grove  
Of grasses Lancelot pluck'd him by the heel,  
And cast him as a worm upon the way;<sup>19</sup>

……サー・ランスロットは通りすがりに、  
モードレッドが潜んでいるのに気づき、  
庭師がキャベツについた青むしをつまみとるように、  
高塀と花咲ける草の茂みから  
ランスロットはその男を足首からつかんで、  
虫けらのように地面に投げつけた。

「ランスロットとエレーン」を間にはさんで、「バリンとバラン」から「ギニヴィア」に至るまで、直接的に、あるいは含意としてバラと蛇を伴った庭園のシーンが、いかに反復されているか、これで明らかになったであろう。『薔露行』における「夢」の場が、これらのシーンを象徴的に、というよりは私の印象では世紀末風の絵画的に再現したもので

あることは、疑うべくもない。となればそこにおけるギニヴィアの不安のよってきたところも明白である。すなわち、蛇として常に彼女とランスロットの周辺に潜伏しているモードレッドの脅威に対する強迫観念のあらわれだ、ということになるのである。というよりは、その強迫観念が、あの不吉な夢を生み出した、というふうに解釈されるのである。

ギニヴィアが、このように罪の意識にさいなまれる偽りの愛の女性だとするならば、その反対に、真実の愛を代表するのが、いうまでもなくエレーンである。しかしこれらの二人の女性を必然的につないでいるのは、バラと百合とによって代表される両者の間の対照的關係だけにとどまるものではないことに、注意を向ける必要がある。あとから明らかにするように、「人知れぬ墓すみれの如くアストラットの古城」に閉じこもって、清純を守っていたエレーンが、激しい情熱に向かって行動をとったことに、漱石は注目しているのだ。つまりギニヴィアが、情熱のために夫であるアーサー王に対して背信の行為に出ざるを得なくなるのと同様に、またランスロットが並びなき武勇の誉れと、道ならぬ罪のために二つに引き裂かれているのと同様に、エレーンも禁断の掟を破る女として運命を担う結果になっていくのである。そこに「一夢」と、エレーンが出てくる「三袖」との間に、シャロットの女が介在する本質的な理由があるのである。一見連続性を欠いているかのように感じられる五つの主題の間に、このような統一性が図られている、といえ、そこにはすでに述べたようなテニソンの一二の牧歌の間にみられる特徴が、見事に生かされているという事実の指摘にもなるのだ。もともと「牧歌（アイディルズ）」とは、絵画的な情景や人物の描写を主体として成り立っている詩

のこと、テニソンが複数形のこの語を用いることによってねらったのが、「膨大な伝説の中から選ばれた騎士道世界の絵画的描写<sup>グラフィック</sup>」を作り出し、しかも「各々の牧歌が、鮮明に視覚化された一連のヴィネットを貫いて、絵画的効果豊かなクライマックス、あるいは啓示の瞬間に到達する」<sup>20</sup>ことであつたとするならば、漱石は漱石なりに、その効果を十分におさめているといつてよい。そこで次は、テニソンの“The Lady of Shalott”を背景にして、『薙露行』第二の牧歌「鏡」における「シャロットの女」にふくまれた諸々の意味を考えてみることにしよう。

### 三

有の儘なる浮世を見ず、鏡に寫る浮世のみを見るシャロットの女は高き臺<sup>うね</sup>の中に只一人住む。活ける世を鏡の裡にのみ知る者に、面を合はす友のあるべき由なし。

という「鏡」の書き出しが、テニソンの「シャロットの女」第二部第二連の最初の三行 (And moving thro' a mirror clear/That hangs before her all the year/Shadows of the world appear.) を基礎にして成り立っていることは一目瞭然である。

この魔法の鏡を通してしか、外界の動きを知る術のない女が夜毎日毎に繒<sup>はた</sup>を織りながら、時には何か心がさわいで窓外の世界を見たい気持ちに襲われること、その鏡には、故なく響きを起こして割れることがあれば、それはその女の末期になるという呪いがかかっていること、そして彼女のいる高い臺を見上げるランスロットの姿がその鏡に映し出されたとき

に、女は遂に窓から顔を世の中に突き出したために、鏡が割れ、織っていた布が切れて舞い上り、その呪いを受ける破目になる、という筋書きの主要な点を指摘すれば、中の出来ごとや表現を一々テニソンの詩と照合させる必要はあるまい。ここでは、それよりも、このシャロットの女と次の「袖」に出てくるエレーンとのつながりが、どのような形と意味において成り立っているかを、テニソンの「シャロットの女」と、彼のエレーンとの関係とを対比しながら考証して行くことにする。

「シャロットの女」に関しては、テニソン自らが「イタリアの小品『スカロッタの姫』(Donna di Scalotta)に依拠した」といって種明しをしており、彼の長男ハラム・テニソンが編纂した私家版『アルフレッド・テニソン伝のための資料』(Materials for a Life of A. T.) 四の四六一には、一八〇四年にミラノで刊行されたG・フェラリオ(G. Ferrario)編『古代物語百選』(Cento Novelle Antiche)に第八一話として収められている『ここにスカロッタの姫、ラックのランチアロットへの恋のために死ぬるいきさつを語る』(Novella LXXXI Qui conta come la Danigella di Scalot morì per amore di Lanciolotto de Lac)が、その源泉としてイタリア語の原文で引用されている、ということが、ロングマン社から刊行されているクリストファー・リックス編『テニソン詩集』に述べられている。(三五四ページ参照)

リックスによれば、テニソンが粉本としたのは、おそらく一八二五年に出たトマス・ロスロー(Thomas Roscoe)の英訳本であろう、ということである。しかし、「シャロットの女」の重要な要素をなす機織り、鏡、呪い、鳥などは、テニソンの想像力によって、つけ加えられたもの

である。ところで面白いのは、テニソンが、このような経緯を通して、一八三二年にこの詩を発表してしまったあとで、『アーサー王の死』を読む段階になって初めて、自分がエレーンと同じ女性を描いているのに気がついていることだ。これを抜かすわけにはいけないので、また先のリックスからの孫引きを許していただくことにして、テニソンの言っていることを掲げる。「シャロットの女は、明らかに『アーサー王の死』のエレーンだ。しかし、私がその詩を書いた頃に、エレーンのことを一度でも聞いたことがあったとは思えない。シャロットのほうが、『スカロット』よりも聞えが軟らかであった。」<sup>22</sup>

マロリーの『アーサー王の死』においてエレーンが登場するのは、第一八巻八章から第二〇章までの間であるが、テニソンが自作の「シャロットの女」と、このエレーンとの同一性をこれほど鮮明に認めているからには、今度は意識的にその詩を彼自身のエレーンと連続させるようになるのは、当然である。少し立ち入って考えれば誰にでも気がつくこの事実を、漱石が巧みに利用したとしても、何の不思議もないのである。

「シャロットの女」をどのように読みとるかは、テニソン研究における一つの重要な問題でもあろう。しかしこれが、孤立した純粋な創造の世界から現実への開眼、間接的体験（インディレクト・エクスペリエンス）の人生から直接体験への衝動に関するアレゴリーをなしているという考え方は、基本的に間違いではあるまい。シャロットの女は、日夜布を織り続けることによって、現実の世界の動きを創り出すことはできるのであるが、それはあくまでも鏡の中に映し出された現実世界の「影」にすぎない。それでも彼女は、最初のうちは「ひたすらに布を織り続けて、ほかに思いわずらうことを知らな

った。」やがて「わたしは、影がなかばうとましい」（“I am half sick of shadows”）という彼女の嘆きが聞かれ始めるのは、「上天に月のかかる夜、結婚したての若い二人づれがやってきた」（第二部四連）ときからだ。テニソン自らが評していることからもうかがえるように、彼女にかけられた「呪い」に反抗して、「広い外の世界」に憧れ始める瞬間である。いったん目ざめたその情緒は、彼女が鏡の中にランスロットの雄姿が閃くのを見たときに、決定的に燃え上る。そして彼女は「三步あゆんで部屋を横切り……カメロットの方を見おろした。」（第三部五連）遂に孤立した間接体験の人生から、現実世界での直接体験に向かって乗り出したわけである。と同時に、魔法の布はちぎれて舞い上り、鏡が割れる。呪咀からの解放の代償として、シャロットの女は、生命の破壊をこうむらねばなくなるのである。

「ランスロットとエレーン」が、「シャロットの女」と同じ主題による変奏曲の体をなしていることを知るためには、先ずその冒頭の部分を見る必要がある。

Elaine the fair, Elaine the lovable,  
Elaine, the lily maid of Astolat,  
High in her chamber up a tower to the east  
Guarded the sacred shield of Lancelot;  
Which first she placed where morning's earliest ray  
Might strike it, and awake her with the gleam;  
Then fearing rust or soiling, fashion'd for it

A case of silk, and braided thereupon  
 All the devices blazon'd on the shield  
 In their own tinct, and added, of her wit,  
 A border fantasy of branch and flower,  
 And yellow-throated nestling in the nest.  
 Nor rested thus content, but day by day,  
 Leaving her household and good father, climbed  
 That eastern tower, and entering barr'd her door,  
 Stript off the case, and read the naked shield,  
 Now guess'd a hidden meanings in his arms,  
 Now made a pretty history to herself  
 Of every dint a sword had beaten in it,  
 And every scratch a lance had made upon it,  
 Conjecturing when and where: this cut is fresh,  
 That ten years back; this dealt him at Caerlyle,  
 That at Caerleon — this at Camelot —  
 And ah, God's mercy, what a stroke was there!  
 And here a thrust that might have kill'd, but God  
 Broke the strong lance, and roll'd his enemy down,  
 And saved him: so she lived in fantasy.<sup>24</sup> (訳は省略)

「シャロットの女」における魔法とか呪いとかいった、えたいの知れない超自然的な諸要素が、ここでは具体的な事物や行動におき変えられ

ているのだと理解すれば、アストラット城のエレーンは、すべての面でシャロットの女の再現だということが、はっきりしてくるのではないか。高い塔の部屋に一人とじこもって、外の世界のよごれを怖れつつ、機織りの代わりに、刺繍飾りに目を送る女として、また自分のつくった絹のおおいを取った「裸の楯」からランスロットの歴戦のあとを空想しながら、「閉ざしたドア」のかげで間接的な人生体験に耽る女として。それだけにこの部分は、テニソン独自のものであって、マロリーとは無関係である。「アストラットの百合姫」という呼び名に象徴されるエレーンが、やはりランスロットへの恋のために、情熱的な行動から死に至る道を選ぶようになることは、先にも言ったとおりだが、今度は、漱石において、シャロットの女とエレーンがどのように連続しているかを見ることにしよう。

漱石がやはりシャロットの女の心の中に、間接的体験の人生から、現実体験への衝動をとらえていることは間違いない。「わが見るは動く世ならず、動く世を動かぬ物の助けにて、餘所ながら窺ふ世なり。」<sup>25</sup>その外は、罪に汚れた、憂いことの多い世界である。その世界の荒波の中で果てしない不安苦悩の人生を送ることを思えば、「この女の運命もあながちに嘆くべきにあらぬを、シャロットの女は何に心を燥がして窓の外なる下界を見んとする。」この「心の燥ぎ」が、テニソンの詩において「わたしは、影がなかばうとましい」によってあらわされている情緒の目ざめに通じ、従って彼のいう「彼女が長い間そこからかけ離れていた広い世界の何ものか、あるいは何びとかに對して芽生え出した恋心」という注釈によって説明できるものであることは、いうまでもない。そして漱

石が「三袖」において、

可憐なるエレインは人知れぬ葦の如くアストラットの古城を照らして、ひそかに墜ちし春の夜の星の、紫深き露に染まりて月日を経たり。訪ふ人は固よりあらず。共に住むは二人の兄と眉さへ白き父親のみ

という書き出しを設定しているのを見ると、そこには、すでに彼がエレインがシャロットの女の再現であることを、十分に意識していたであろうことが、うかがわれる。すなわち「高き臺に只一人住む」女のイメージが、ここに重なり合ってくるのである。——ただしこの表現に至っては、ワーズワスがルーシをうたった詩の一つにある「苔むす岩根のかたえに／人目を半ばかくれて咲くすみれ、／うるわし、ただ一つ空に光る星のごと」<sup>25</sup>が、あるいは漱石の頭の中にあつたのかも知れない。

しかし『薙露行』の構成から考えると、「袖」は、実は一の「夢」からの続きになっていることに気がつく。つまりギニヴィアを後にして、おくればせに「北の方なる試合」にのぞもうとするランスロットが、アストラット城に宿を借り、楯の借用を申し出るといふ場面向かって、筋が進められているのである。『アーサー王の死』でいえば、第一八巻第九章、『国王牧歌』でいえば、「ランスロットとエレイン」一六六行以下に相当するところである。しかも二の「鏡」におけるシャロットの女のアレゴリーは、「ランスロットとエレイン」の物語の進展の方向を示唆する序曲としての役割を果たしたのであるから、漱石はテニソンの場合

のように、エレインの牧歌がシャロットの女と同一主題の展開であることを、あらためて明らかにする必要はなかった。ランスロットの出現によってエレインが情熱のとりこになっていくありさまと、その結果を具体的な物語に構成して見せるだけでよかったのである。

その物語の構成に、『アーサー王の死』と『国王牧歌』が、引き続き折り重なった形で貢献していることはいうまでもない。つまり、「袖」の残りの部分に関しても、恋慕の心しるしとして、エレインが試合に立つ前のランスロットに紅い袖を送るというあたりは、前者第一八巻第九章の終わりの部分と、後者三一七—三九六行に相当し、次に続く「罪」は前者第一八巻第一章と後者五九八—六一〇行を中心として成り立ち、そしてランスロットを恋いこがれて死を選んだエレインのことを描いた「舟」の内容は、前者第一八巻第一章および二〇章、後者八九九—一五四行および一二三—一二七四行あたりと大体において一致している。

というところ、その物語の構成はいかにも一貫性を欠いているように感じられるかも知れないが、決してそうではない。最初の「夢」においてみたギニヴィアとランスロットの罪の秘密に基づく不安が、「袖」における「ランスロットの夢はならず」といふ部分と見事につながっていることにまず注意しよう。最初のほうでギニヴィアは、一時のよるこびのために秘密が露見して、ランスロットとの間の縁が絶たれてしまうのを恐れて次のように言っている。「うれしきものに罪を思へば、罪長かれと祈る憂き身ぞ……」すなわち漱石自身の言葉をもってこれを解せば、「恐ろしき罪は犯したけれども其内に嬉しき節もあれば其嬉しさに引か

れて永く此罪を犯して居りたしと迄恋に心を奪はれたるうき吾身なり」ということである。「三袖」にみる次のランスロットの葛藤のあとが、ギニヴィアのこの心の動きと呼応しているところから、私はあらためて『薙露行』が、先にいったような意味で「牧歌」として生きてくるのを感じざるを得ないのである。

……思はぬ人の誰なるかを知りたる時、天が下に數多く生れたるものうちに、この悲しき命に廻り合せたる我を恨み、このうれしき幸を享けたる己れを悦びて、楽みと苦みの縋りたる繩を斷たんとせす、此年月を経たり。心疚ましきは願はず。疚ましき中に蜜あるはうれし。疚ましければこそ蜜をも醸せと思ふ折さへあれば、卓を共にする騎士の我を疑ふ此日に至る迄王妃を棄てず。

このように恋愛の主題を縫ってつながってきた罪の底流が「四罪」において漸強音となって表面化し、そこでモードレッドの出現によってクライマックスを迎えることになるのは、先にも示唆したとおりだ。そしてギニヴィアとランスロットの共同の背信行為は、マロリーやテニソンにおけるように、ランスロットを討つためのアーサー王の遠征、モードレッドの反乱という大破局を招く代わりに、隠士の庵室の古壁に刻み残された「罪は吾を追ひ、吾は罪を追ふ」というランスロットの最後の言葉によってしめくられる。先の「思はぬ人」についてなしたと同じように、漱石はここで再び傍点によってこの表現を強調しているのであるが、これによっても、罪を背負った人間の苦しみを伝える余韻を残すこ

とが、漱石の主要な目的であったことが、明白に読みとれるのである。次にもう一つ、エレインに関して『アーサー王の死』、『国王牧歌』いずれにも典拠を求めることのできないものとして注目されている問題について私見を加えておきたい。テニソンでは「アストラットの百合姫」となっているエレインが、『薙露行』ではむしろ「白バラの姫」といった印象が強くなっていることだ。彼女は頭に「白き薔薇を輪に貫きて三輪挿し」て、夜ふけにランスロットの前に姿をあらわし、「紅に人のまことはあれ。耻づかしの片袖を、乞はれぬに参らする。兜に捲いて勝負せよとの願なり」と言いながら、その袖をさし出すのである。このときの「白き薔薇」が、エレインの「純潔と処女性」を象徴するものであると割り切ってしまうは、ことは簡単である。だが、それでは百合がバラに変わったことの説明にはならない。テニソンの「百合姫」というエピソードの中には、それと全く同じ象徴的意味が含まれているのであり、現に漱石もあとの「舟」では、死ぬ覚悟を決めたエレインに「山に野に白き薔薇、白き百合を採り盡して舟に投げ入れ給え」と言わしめて、両者を結合させているのである。また橋口五葉によって描かれた『薙露行』の扉絵のエレインの足もとには、白バラではなく二本の百合が左右に配されていることも注意すべきであろう。単なる象徴として片づけてしまふのには、どうも無理があるように思えるのは、この場面が、「純潔と処女性」をあらわすのには、あまりにもなまめかしく、むしろエロチックといってもよい文章によって描かれているからだ。

女は尺に足らぬ紅絹の衝立に、花よりも美しくしき顔をかくす。常

に勝る豊頬の色は、湧く血潮の疾く流るゝか、あざやかなる絹のたすけか。たゞ隠しかねたる鬢の毛の肩に亂れて、頭には白き薔薇を輪に貫ぬきて三輪挿したり。

その白バラはランスロットの胸に、あのギニヴィアの夢の話をわき返らせるほどの芳香をはなっている。ということ、私はこの描写の中に、テニソンの「芸術の殿堂」(“The Palace of Art”——「シャロットの女」と同じく一八三二年に発表され、一八四二年に書き改められた)に描かれている聖セシリア(すなわち音楽の守護聖人としての女性)と、D・G・ロセッティによるそのさし絵の反映を感じざるを得ないのだ。

Or in a clear-wall'd city on the sea,

Near gilded organ-pipes, her hair

Wound with white roses, slept Saint Cecily;

An angel look'd at her. (九七一—一〇〇行)

また海上に浮かぶ白壁の町の

金色のオルガンパイプのかたえに

白バラの輪髪に巻きたる聖セシリア眠り、

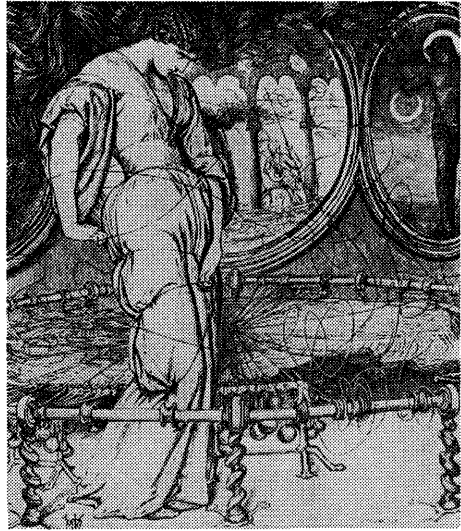
一天使がその顔を見つめていた。

この情景をD・G・ロセッティが、さすが「官能派」といわれるだけあって、と言いたくなるほど大胆に、そして飛躍的に官能的な木版画によって描き出しているのである(図版1)。エレーンがただよわせてい



1. D. G. ロセッティ「芸術の殿堂」

る官能的な雰囲気もさることながら、「隠しかねたる鬢の毛の肩に亂れて、頭には白き薔薇を輪に貫きて三輪挿したり」が、ほとんどそのままこのさし絵に感じられるのではないか。ついでにいえば、ロセッティは一八五七年刊のモクソン版『テニソン詩集』に、この「聖セシリア」に続いて「芸術の殿堂」のためのさし絵をもう一つと、シャロットに流れ着いた「シャロットの女」、「南のメアリーアナ」、そして「サー・ガラハッド」、合わせて五つのさし絵を寄せている。「二鏡」の終わりの部分で、「七巻八巻織りかけたる布帛はふつ／＼と切れて……舞い上る」で始まる、呪いを受けたシャロットの女に関する漱石の描写が、ホルマン・ハントの描いたさし絵(図版2)にはるかに近いところから判断しても、漱石がモクソン版の『テニソン詩集』そのもの、あるいはその体裁をそっくりそのまま踏襲したラウトリッジ版『テニソン詩集』(一八



2. W.ホルマン・ハント「シャロットの女」

六四)等によって、それらのさし絵と親しく接していたことは、疑う余地がない。

その上に、「芸術の殿堂」に関して強調しておかなければならないのは、この詩が、いわば「高き臺に只一人住む」女の心に生ずる外の世界への衝動を主題としているという点で「シャロットの女」、ひいてはアストラット城のエレーンと一脈通じているということだ。つまり部屋ごとくに完べき自然の模倣を取り入れてある豪壮な「芸術の殿堂」の中の孤高の生活——すなわち間接的体験の生活ということになる——に満足しきっていた、若くて美しい女性として擬人化されている「私の魂」が、「孤独ゆえの深い恐れと嫌気」をおぼえ出し、救いを外の世界に求めるに至る、ということをやっているのである。漱石が、テニソンにおけるこういった主題の反覆性に気づかないはずはなかったであろうか

ら、彼のエレーンの一部分が「聖セシリア」と重なり合う結果になったとしても、不思議ではあるまい。

このように、漱石とテニソンとの関わりを少し広い見地から見に行けば、最後に残された問題としての「白鳥」の由来も解決できるようになるのではないか。

死んだエレーンを乗せて啞の白髪の老人が櫂を操る舟を先導して「雪よりも白く」、「王者の如く悠然と水を練り行く」白鳥について、大岡昇平氏は、それが漱石の発明であるという前提に立って、その白鳥は死んだランスロットの化身であろう、という興味深い仮説を提供している。

詳しくは雑誌『展望』昭和五十一年三月号所載の『「薤露行」の構造』を読んでもいただくことにするが、私はさすがにこの大作家の鋭い洞察に感服しながらも、やはりテニソンの詩を通しての漱石と白鳥との関わりを見逃すわけにはいかないと思っている。先に述べたようなわけで、漱石が見ていたに違いないモクソン版、あるいはラウトリッジ版『テニソン詩集』の「シャロットの女」に描かれているロセッティの木版画によるさし絵(図版3)に、白鳥の姿が出てくるからである。カメロットに流れ着いた舟に死んで横たわっている女を、腰をかがめてのぞきこむランスロットの姿とともに、水面に五羽の白鳥が浮かんでいる情景が描かれているのである。

そこでそれらの白鳥が、死者の靈魂をあの世に送る案内者としての役割を演じていることを、漱石は当然理解していたに違いないのである。

「王者の如く水を練り行く」といった漱石の白鳥に較べて、ロセッティの描いた白鳥たちは、何と貧弱ではないかというのであれば、次に引用



3. D. G. ロセッティ「シャロットの女」

するテニソンの「アーサーの死」(“Morte d'Arthur”)にうたわれて  
る白鳥のイメジを読んでみるがよい。頻死状態のアーサー王が、湖上に  
あらわれた舟に乗って至福の島であるアヴィリオン(＝アヴァロン)島  
に向かって送られるときの情景である。

... and the barge with oar and sail

Moved from the brink, like some full-breasted swan

That, fluting a wild carol ere her death,

Ruffles her pure cold plume, and takes the flood

With swarthy webs.<sup>29</sup>

……舟は櫂と帆により

岸壁を離れぬ。そのすがた、大いなる胸をひろげ、

死を前に高らかな歌ごえを上げつつ

純白の冷たき翼をさか立て、浅黒き水かきもて

流れをねり行く白鳥を思わす。

漱石が描いている気高い白鳥の姿に十分に匹敵し得る白鳥像だといえる  
のではないか。仮に漱石がランスロットの化身のつもりでそれを描い  
ていたとしても、テニソンがはかない死の象徴として白鳥を登場させ、  
あるいは次に述べるような「白鳥の歌」を連想させている事実と、漱石  
の描いている白鳥との間には、深いつながりがあることは否定できまい。  
因みにいえば、テニソンのこの詩の表題にある「アーサー」は、アーサ  
ー王であると同時に、テニソンの親友のアーサー・ハラムでもある。の  
ちにこれは、「アーサーの昇天」(“The Passing of Arthur”)という表  
題に変わって『国王牧歌』の最終篇として組入れられることになるのだ  
が、もとはといえば一八三三年に、テニソンがウィーンにおけるアーサ  
ー・ハラムの死の報に接したときに書き始めたものであるから、年代的  
には例の『イン・メモリアム』(一八三三―五〇)と並行して書かれたと  
いうことになり、当然一種の挽歌としての意味を含んでいると考えてよ  
いのである。

先の引用の中にも「死を前に高らかに歌ごえを上げつつ」とあるよう  
に、人間の死が、いわゆる「白鳥の歌」と結びつくことは、古来珍らし  
いことではない。「うつせみの世を、うつゝに住めば……」という漱  
石のシャロットの女の悲しい歌が、彼女の死の前ぶれであるとするなら  
ば、それはすなわち、「白鳥の歌」としての意味をもつのであり、同時

にテニソンの「シャロットの女」がうたっていたという「彼女の最後のうた」<sup>30</sup>と呼応するものであることも、いうまでもない。ヘレーンが最後にうたう「愛と死のうた」(“The Song of Love and Death”)は、彼女にスワン・ソングである。このように恋ゆえに「白鳥の歌」とともにはかない人生をとじたヘレーンの運命——まさに「薤上の朝露」の如く消えて行った彼女の運命を憐れむ漱石の挽歌が、すなわち『薤露行』だといえるのではないか。

# 註

- 1 “Under the Microscope,” Sir Edmund Gosse & Thomas James Wise ed. *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne: Prose Works* Vol. VI (New York: Russel & Russel, 1925) 204-205 頁。
- 2 “Tennyson and Musset,” 右全集 *Prose Works*, Vol. IV 204-205 頁。
- 3 前掲 *Prose Works*, Vol. VI, PP. 404-406 参照。
- 4 James Thomas Knowles, “The Meaning of Mr. Tennyson’s ‘King Arthur’,” *Contemporary Review*, May 1873, P. 947.
- 5 Kathleen Tilloston, “Tennyson’s Serial Poem,” G. & K. Tilloston, *Mid-Victorian Studies* (Univ. of London, 1965), PP. 104-5 参照。
- 6 坪内逍遙『回憶漫談』(『早稲田文学』大正四年十月号)五ページ、および柳田泉『若き坪内逍遙』(春秋社・昭35)一〇九ページ参照。
- 7 江藤淳『漱石とノーサー王伝説』(東京大学出版会・昭55)九三ページ参照。
- 8 A. C. Swinburne, “Tennyson and Musset,” *The Fortnightly Review*, Feb. 1, 1881, P. 153.
- 9 それぞれ『春風情話』(明13。訳者は橋頭三となっているが実は坪内逍遙)、『泰西活劇・春窓綺話』(明17。服部誠一纂述となっているが実は高田早苗と坪内逍遙の共訳)という表題で訳された。

- 10 “Bain and Balan” 二五四—二六一行。
- 11 同右。二六四—二六六行。
- 12 “Merlin and Vivien” 二三五—二四〇行。
- 13 同右。一八七—一九四行。
- 14 同右。九六九—九七二行。
- 15 “One rose, my rose; a rose that will not die,——  
He dies who loves it,——if the worm be there.” “Pelless and Etarre” 三九九—四〇〇行。
- 16 この問題については大岡昇平『『薤露行』の構造』(『展望』昭和五十一年三月号、特選二六—二六三ページ)を参照。
- 17 “Guinevere” 二二—二六行参照。
- 18 John D. Rosenberg, *The Fall of Camelot: A Study of Tennyson’s “Idylls of the King”* (Harvard Univ. Press, 1973), P. 137.
- 19 “Guinevere” 三〇—三五行。
- 20 Jerome Hamilton Buckley, *Tennyson: The Growth of a Poet* (Harvard Univ. Press), PP. 172-173.
- 21 山口秀樹氏の教示によれば、Pia Piccoli Addoli ed. *Cento Novella Antiche* (Milano, 1957) の247 頁の物語は第八二話とされている。これは *The Poems of Tennyson* (Longmans, 1969) の譯者 Christopher Ricks 氏の『中世物語四篇』改訂の年代表(三三—三四年以前)に推定されている。
- 22 C. Ricks ed., *The Poems of Tennyson*, P. 354.
- 23 “The new-born love for something, for some one in the wide world from which she has been so long secluded, takes her out of the region into that of realities.” Hallam Lord Tennyson, *Alfred Lord Tennyson: A Memoir* (1897), I, 117.
- 24 “Lancelot and Elaine” 一—二二行。
- 25 A violet by a mossy stone  
Half hidden from the eye!  
——Fair as a star, when only one  
Is shining in the sky.

- 26 明治三十九年三月二日付けの横前敏亮宛ての書簡。  
 27 江藤淳『漱石とアーサー王伝説』二九〇ページ。  
 28 百合が「純潔と処女性」の象徴であることは、例えば J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, trans. Jack Sage (Routledge & Kegan Paul, 1967) 24 “Lily: An emblem of purity, used in Christian—and particularly mediaeval—iconography as a symbol and attribute of Virgin Mary.” 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

原稿受理 一九八〇年二月一〇日

## A Comparative Reading of Soseki's *Kairoko*

Masaie Matsumura

*Kairoko* (An Elegy on the Transient Life), one of Soseki Natsume's seven early pieces collected under the title of *Yokyoshu* (1906), was composed based on the love romance between Lancelot and Elaine which was compiled first by Sir Thomas Malory in *Le Morte D'Arthur* and came to be expanded to a full-length romantic poem by Alfred Tennyson in *Idylls of the King*. This essay attempts to examine the working process of Soseki in his weaving this *Stoff* from the two different sources with Tennyson's "The Lady of Shalott" into his own idyllic vignette set off by variegated images and symbols. To achieve such a colourful execution, Soseki must have drawn upon "Balin and Balan," "Merlin and Vivien," and "Guinevere" as well from *Idylls*, and "The Palace of Art" as a related Tennyson's poem.

As the background of Soseki's intimacy with the Arthurian theme, the popularity of the Arthurian legend in the Victorian Age must be taken into consideration. Especially Soseki's explicit preference for Tennyson's *Idylls* can be set against the series of controversy carried on between J. T. Knowles and A. C. Swinburne on the relative merits of Malory and Tennyson.