



デイヴィッド・ジョーンズの詩学 : 神学的モダニズム序説

野谷, 啓二

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 51:59*-81*

(Issue Date)

2018-12

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010609>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010609>



デイヴィッド・ジョーンズの詩学 ——神学的モダニズム序説——

野 谷 啓 二

本稿は、イギリスにおけるモダニズム文芸に大きな足跡を残したにもかかわらず、日本においてはほとんど研究が進んでいない¹、デイヴィッド・ジョーンズ (David Jones, 1895-1974) の全貌を明らかにする研究の基礎として、まずその「詩学」について、その要点を整理すること、また後期モダニズム文学の特質として最近指摘されるようになった「キリスト教神学とモダニスト詩人の関係」²、という研究視点を深めるための準備作業として書かれる。

ジョーンズの「詩学」はたんに創作に関する理論に留まるものではない。それはもっと一般的に、人間の実際的には役に立たない「もの」を作る行為の背景にある理論を意味する。それはギリシア語の *poiesis* に由来する作り手 (maker) としての poet の、自然ではない *ars* としての art の、その全体を律する哲学なのである。実際、ジョーンズはたんなる詩人ではない。絵画、版画、彫刻の他、ヨーロッパの知的伝統を包含する極めて難解な詩作を行った。したがってジョーンズは「アーティスト」と呼ぶほかない。彼はウィリアム・ブレイクに擬せられることが多い³。ブレイクがイギリスロマン派のなかでも特異な性格を持ち、グラフィックアートと詩の両面で預言者的な声を発したアーティストであったように、ジョーンズもまた近・現代のヨーロッパに衰退の危険性を読み取り、荒れ野に声する者の相貌を帯びようになったのである。

しかし、だからと言ってジョーンズに荒々しい人物像を投影してはならない。写真からも同時代人の証言からも実に柔和な、子羊のような人格と表情が浮かび上がる。1895年に生まれ1974年に死去した彼の生涯を考えると、第一次世界大戦での従軍体験が決定的影響を及ぼしたことがわかる。英語で the Great War と言えば第二次世界大戦ではなく、第一次世界大戦を指す。飛行機、戦車が初めて登場し、一般市民が巻き込まれ、かつ前途ある優秀な多くの若者

たちが前線に送られ、命を失ったからである。この戦争はエドワード・トマスやジークフリート・サスーンなど、いわゆる「戦争詩人」を生み出した。戦争を生き延びはしたものの、塹壕を体験し、負傷し、トラウマからくる鬱病に幾度となく襲われ、生涯を精神的負傷者として過ごさざるを得なかったジョーンズもまた、戦争詩人の列に加えることも十分可能である。

ジョーンズの実存、および「詩学」の形成に大きな影響を与えたのは、1921年にローマ・カトリック信者になったことである。14歳で美術学校に入学、絵画を学び始めていた彼は、戦後、ジェシー・ウェストンやジェイムズ・フレイザーといった文化人類学者の著作に親しみ、人間性と儀礼、異教とキリスト教の関係に強い関心を抱くに至った。北ウェールズ出身の父とロンドンのテムズ川南岸近くに生まれた母は、ともにイングランド教会の信者であったが、彼は徐々にカトリシズムに惹かれ、美術学校の友人によってジョン・オコナー神父に紹介されることになる。この司祭は G.K. チェスタトンのブラウン神父のモデルであるばかりでなく、戦間期の知的カトリック信者に大きな影響を与えることになるジャック・マリタンの *Art et Scolastique* の翻訳者でもある⁴。美術学校に通ってはいるものの、現代世界におけるアートの役割に確信を持てずにいたジョーンズは、オコナー神父に相談、エリック・ギルに紹介される。こうしてウィリアム・モリスらのアーツ・アンド・クラフツ運動を批判的に継承しようとするディッチリングの The Guild of St Joseph and St Dominic に参加したのであった⁵。ジョーンズは 1922 年にドミニコ会第三会員となり、20 世紀における新スコラ学の抬頭であるマリタンを愛読する⁶。近代化を批判し、理想を中世の手工芸の世界に求める中世主義的ギルドでの共同生活と、その後のギル家との交流は、「人間性と不可分のアート」というジョーンズ詩学の根底にある理念の発見に大きく寄与した。

カトリック信仰を得たことによって彼の思惟は、少年の頃から強く持っていた父の出身地であるウェールズのアイデンティティを超え、ギリシア・ローマの神話世界、キリスト教世界を含むヨーロッパの総体に及ぶことになった。ジョーンズが入信した時期のカトリック教会は、どのような目で見られていたのであろうか。宗教改革期以来、プロテスタンティズムを国是としてきたイン

グランドにあって、カトリック信徒は長らくいわば二級市民の扱いを受けざるを得なかったのだが、G.K. チェスタトンやヒレア・ペロックの活躍もあり、その知的な側面は徐々に認知されるようになっていた。ときに口角泡を飛ばしてまでもカトリシズムを弁護し、ある種滑稽な存在と受け取られなくもなかった「チェスタペロック」とは異なり、信頼のおける歴史研究で知られる学究肌のクリストフォー・ドーソンやマーティン・ダーシーら、真に知的なカトリック信者の登場によって、カトリシズムの思想は、少なくとも知識人の間で認知されるようになっていたと言えるだろう。事実、ドーソンやダーシーは、アングロ・カトリックの T.S. エリオットが編集した『クライテリオン』の執筆者でもあった。ジョーンズがこうした人々の知己を得たことは幸いであった。ただ忘れてはならないのは、カトリック信仰、とくに新トマス主義と秘跡神学は、彼の詩学に大きな影響を及ぼしてはいるが、ジョーンズは決して護教家ではないということである。

カトリック信者の知的サークルの中心にいたのはトム・バーンズ (Tom Burns, 1906-1995) である。彼は 20 世紀の英語圏におけるカトリック復興に不可欠な出版社となった Sheed and Ward の編集者であり、Longman に移ってからはグレアム・グリーンらのメキシコ物の企画編集、そして戦後はイギリスのカトリック週刊誌で最も有名な *The Tablet* の編集を行った人物である。彼を介してジョーンズは、30 年代以降エリオットと交流するようになった⁷。エリオットは第一次世界大戦後の「荒地」の世界を、見事にモダニズムの様式で描いた詩人と信じられ、砲弾、銃弾飛び交うソナムの戦いを生き延びたジョーンズの尊敬の対象であった。当時のエリオットは出版社フェイバーの重役であり、ジョーンズの最初の傑作 *In Parenthesis* が戦後に再刊されたときに加えられた「序文」に、「この詩の最初の出版を決定した責任を共有できたことは私の誇りである。原稿を読んだときに深い感動を覚えた。そのときも今も、この詩は「天才の作品」(“a work of genius”) だと考える」と記し、エリオットにしては破格の称賛の言葉を連ねている。さらに「言語を新しい方法もしくは新しい目的で使う文学作品を紹介するには多言を要しない」とも述べ、エリオットはジョーンズをジョイス、パウンド、そして彼自身と「親和性」(“affinity”)

を持つ詩人であると評価し、20世紀英文学の綺羅星の仲間に数えている。モダニストたるエリオットの詩観に合致する詩人であると、詩壇の大御所のお墨付きを得たわけである。

ジョーンズの、アートへの志向性、戦争体験、カトリック信仰、モダニストとしての評価の概略は以上のとおりである。以下、彼の詩学について考察していきたい。

* * *

アーティストの思惟と創作の背景には、彼自身が置かれている社会に対する危機意識があると言っていいだろう。危機意識とは言えないまでも何らかの違和感があるものである。完全に同化できていれば新しい作品を生み出す契機も意欲も生じない。ジョーンズは第一次世界大戦後にアーティストとして生きようとしたときに道に迷うような経験をし、カトリック入信につながる模索の時期を経て、結局はサセックスのディッチリングに共住する手工芸者ギルドに落ち着く。この中世的な職人の共同体での体験から、ジョーンズは近代化による「テクノクラシー」の加速に、より強い危機感を自覚するに至る。「テクノクラシー」は彼の時代批判の鍵語である。産業技術主義、科学偏重主義、そして効率、有用性重視の態度は人間性を喪失させる結果を招くだけだというのが彼の確信であり、当然、看過できるものではなかった。

そうした彼の確信を支えたのはジャック・マリタン (Jacques Maritain, 1882-1973) の *Art et Scolastique* であった。これは渡辺秀によれば、「ルオーのことを考えながら」、「アリストテレスとトマス立場に立った哲学的展望の中で、芸術の基礎的な問題を分析したもの」であり、「近代芸術が形而上学の原理においてどんな位置づけを得られるかを示そうとしている」著作である⁸。ジョーンズが愛読したのは1923年に先述のジョン・オコナー神父によって *The Philosophy of Art* の題で英訳されたものである。

20世紀最初の四半世紀に強く働いた「新スコラ哲学」(Neo-Scholasticism)の文学に対する影響を考察する研究は、神学、哲学、文学の分野を横断する必

要があるため進捗しているとは到底言えない状況であるが、ジョーンズを正確に理解するためには不可欠であろう。中世哲学の雄、聖トマスと現代世界を関係づけようとするマリタンの思惟は、大きな枠組みとして「中世主義」に位置づけることができる。マリタンは哲学だけでなく、自然科学、そのほか文芸にも関心を持ち、詩人であった妻のライサを通じてヨーロッパのモダニズム・アートにも深い関心を寄せていた。カトリック知識人によるマリタンの積極的な受容は、彼が代表した新スコラ学が当時のカトリック教会の正統思想であったからである。マリタン自身は彼の家庭の信仰であったプロテスタンティズムから、青年期の実存的葛藤をとおしてベルクソンの生命主義へ、そしてついにカトリシズムに帰着したのであり、一連の選択には十分に知的な理由があった。当時のヴァティカンが、19世紀後半のナショナリズムの流れ、とくにイタリア共和国誕生の経緯から、取らざるを得なかった公式姿勢は、一言でいえば「反近代主義」であり、信仰のバックボーンに中世のトマス主義を据えたのである⁹。

ジョーンズに一つの決定的な洞察をもたらしたのは、マリタンから吸収したアリストテレスによる *doing* (*praxis*) と *making* (*poiesis*) の差異化である。1955年に発表された「アートと秘跡」(“Art and Sacrament”)は、ジョーンズの詩学を知るための最善、不可欠のエッセイであるが¹⁰、その冒頭で、ウェールズのカルヴァン派メソディスト教会員のボクサーがいたとしても、カルヴァン派メソディストのボクシング術というものが存在しないのと同様、カトリック的なアートといったものはないと述べている。教義は信仰とモラルについて定めるもので、本来 *Ars* (アルス、アート、術) とは無関係である。したがって、ジョーンズはカトリシズムからいったん離れ、アートのためのアート、自律した *making* に関する議論をするほかない。ただ、信仰はどのようなものであれ、ある一定の人間観に基づくものであるから、カトリック的な「海図」のようなものが存在することは認めている。

他方、*Prudentia* (賢慮) は行為 *doing* を管轄する。ジョーンズの見るところ、人間とは「プルデンティアに責任を負う分別のある被造物」(“A prudential creature, a creature responsible to Prudentia”)¹¹ である。人間に理性が与えられているということは、選択できる自由と意思がある存在だということであり、

これを根拠としてモラルが問題となる。動植物が生み出すものは、動植物に自由意志がないため、モラルの埒外にある。またそれゆえに、アルスからも除外される。被造物ではあるが人間よりも高次の存在である天使は、肉体を持たないため、そもそも、ものを作ることができない。したがって彼等もまた、アルスの議論から除外される。人間のみがアーティストになれるのである。人間が人間であるのは、アーティストであるからなのである。アーティストが作るもの、artwork はブルーデンティアから本質的に分離される。

このように「諸徳の女王」(“Queen of the Moral Virtues”)¹²であるブルーデンティアから独立するアートは、doingではなくmakingであり、その本質はgratuitousness(無償性)であるとジョーンズは言う。人間の行為は本来何らかの目的を持っているものであるが、アートは有用性を求めず、文法用語としては「自動詞」を、すなわち作用する対象である目的語を持たない動詞を意味する intransitive という用語を使って表現される。アーティストはポエタ、作る人 poet であり、作られるものの特質は、gratuitousness と intransitivity なのである。このアートは「実用性を超えた」extra-utileなもの、つまり、それ自体の完成 perfect-fit を目指し、何かの役に立つというような見返りを期待しない無償のものだという規定は、マリタンから吸収して以来、ジョーンズが生涯にわたって主張し続けたものである。

さらに、マリタンがジョーンズに与えた影響のなかで極めて重要な意味を持つのは、トマス・アクィナスから引き出された「存在の横溢」(“an overflow of presence”)という概念である。ジョーンズ詩学をマリタンとの関係で考察したローワン・ウィリアムズが、マリタンの無償性の強調から読み解いたのは、まず「作品はこれまで知られていなかったリアリティと関わる。それは自分だけのために存在するのではない... 美の認識は常にそれが持つ機能性を超えた何ものかの認識」¹³だということである。アートはそれがなければ知り得なかったリアリティの新たな側面を啓示するのであり、作品は意味の多層性、過剰性を帯びたものだということになる。

ウィリアムズはさらに、「ものがそのもの以上のものとなる、そうした次元をアートは開く」(“it [art] opens up the dimension in which ‘things are more

than they are”）、アートは「ものが持っているもの以上のものを与える」(“give more than they have”) という、マリタンのアート観の眼目を示し、アートが「必然的に聖なるものと何らかの関連性を持つ」(“art necessarily relates in some way to ‘the sacred’”) ¹⁴ ことを指摘する。ものがそのものであり続けながらも、そのもの自体を超えたものになるのは、ものが本来的に sign/symbol だからである。

あるものとの関わりのゆえに、そのものの機能性が失われたときにも捨てられないという状況は、誰しも経験することであろう。そのものが象徴する何ものかが思い止まらせるのである。逆に、ものがそのもの以上のものを内包しないなら、ジョーンズの言葉で言えば、たんなるものの再現、表現にとどまり、「サイン」でなければ、それはアートではなく、存在の意味がないということになる。

詩は言葉でできており、その言葉の意味をひとまず意味することからは逃れられない。しかし、詩もまたアート的一种である以上、語義以上の意味を表さなければならない。詩の意味とは、その言葉が捉まえ、確かなものにする「ある関係と共振」(“certain relations and resonances”) の世界を提示することなのである ¹⁵。ある一つの言葉、観念が、サインとなってジョーンズの脳裏に「レゾナンス」を生じさせる。これが彼の詩が歴史と神話の世界につぎからつぎへと言及し、実に多くのアリュージョンによって構造化されている理由である。

ジョーンズの現代社会に対する危機感について説明しようとして、彼の詩学の一部に踏み込んでしまったようである。テクノクラシーが危険なのは、上述した sign-maker としての人間を脅かすからに他ならない。サインの構築を阻害するものこそがテクノクラシーなのである。こうした危機意識を端的に表す、第二次世界大戦中に書かれた言葉を読んでみよう。

The hour of the daemons of power that take possession of the Waste Land when true cultural life is at its lowest ebb and the ‘young hero’ has not yet restored ‘the maimed king’ and the time of resuscitation is not yet. When all is ‘doing’ and there is no ‘making’. When the end is all, and the means nothing. When there is no organic growth, but only organization

and extension of dead forms.¹⁶

現代は「荒地」と表現され、そこを支配するのは権力の鬼たちである。文化が最も下火の状態にあり、残された最後の若き英雄によって癒されるはずの漁夫王はいまだ傷ついたままで、国土の豊饒性も回復していない。文化的荒地状況が続くのは、人々が皆アーティストの仕事である making をせずに doing のみ従事しているためであり、目的がすべてで、それを手にする手段は何の意味を持たないからである。荒地に生命の成長はなく、あるのは「死んだ形」の組織とその拡大のみである。

重要なメタファーとなっているのは、ジョーンズが自らのアイデンティティとするウェールズを起源に、広くヨーロッパ全体の共通文化として定着したアーサー王伝説に由来する「荒地」と「漁夫王」である。スコラ学の doing と making の差異化を認識することもなく、ただ doing だけで糊口をしのぐ人々しかいなければ、dead forms の氾濫を招くだけなのである。

アーティストにとって、テクノクラシーの最大の問題は、人間を sign world から遠ざけてしまうことであつた。トム・バーンズを中心とするロンドンのカトリック信者の間では、19世紀をこのテクノの時代の到来と見定め、これを文明の転換期として Break という名で呼んでいた。現代社会に対する危機感是有用性が無償性に勝る点にある。無償の行為は元来、主に宗教やアートの分野で強調されていたのだが、上に引用した文章で見たように、現代では無償性は実利に迫いやられ、結果的に非人間化が起こっている。荒地化した社会ではアーティストとして生きることは困難である。自然と儀礼に支えられていた神聖性も放棄されるため、ジョーンズはこの趨勢に抗する戦いを挑まなければならない¹⁷。

思想界においても Break が起こった確かな証拠が見出せる。ジョーンズは1959年に刊行された、彼の主要なエッセイを集めた本 *Epoch and Artist* の序文で、名指しすることは避けつつも、オックスフォード大学の名門ベリオルの学寮長で著名なヘーゲル主義者だった、エドワード・ケアード (Edward Caird, 1835-1908) の、「現代の強みは有限な世界を有限なものとして明確に認

識するに至ったことである」という見解、「特定の事実をそれ以上のものとして」(“particular facts for no more than they are”) 受け取らず、「神秘的に聖なるもの」(“mysteriously sacred”) として扱うことがなくなったことだという認識を示す一節を引用している。彼はこのサインの世界を一切認知しない態度を、50 年も前の 20 世紀初頭にかかれた文章に見出し、厳しい批判の言葉を浴びせる。アートがアートであるゆえんは「特定のもの」を「聖なるものにし」、「それにそのもの以外であることを付与する」(“make sacral, or give otherness to, the particular) からであり、高名なヘーゲル主義者が迷信の類と断じても、このアートの本質からはなされることなど不可能だと断言している¹⁸。

人間性を失わないために真のアートの復興を願うジョーンズのジレンマは、カトリック信仰のブルーデンティアが、直接アルスの助けにならないところに由来する。ここでジョーンズが戦間期から第二次世界大戦後に至る長期にわたって反芻していた、詩人の苦境を描いた詩を読みたい。彼の詩はほとんど長詩ばかりで、アンソロジーに入りにくい。そのことが傑出した後期モダニスト詩人という評価があるにもかかわらず、エリオットとパウンドに比して、知名度においてかなり劣る原因になっている。ただ、全体を引用できる詩がまったくないわけではない。以下に掲げる詩は、上述したテクノクラシーによって美が失われ、「死んだ形」が氾濫する事態を嘆き、と同時に、それからの回復を願う祈りが見事に織り成されている。

A, a, a, DOMINE DEUS

I said, Ah! What shall I write?

I enquired up and down.

(He's tricked me before

with his manifold lurking-places.)

I looked for His symbol at the door.

I have looked for a long while

at the textures and contours.

韻文と散文が融合したこの作品は 1938 年頃に書き始められ、1955 年の “Art and Sacrament” の末尾に原型と言っていいものが掲げられた。完成したのは 1966 年である。ほぼ 30 年の間、ずっと危機意識がジョーンズの脳裏を離れなかったわけである。第 1 行は預言者エレミヤの（エレミヤ書 1：6）Then said I, Ah Lord GOD, behold, I cannot speake, for I am a childe.（「私は言った。ああ、わが主なる神よ／私は語る言葉を知りません。／私は若者にすぎませんから。」）に重ねられている。神の預言者となる召命を受けて戸惑うエレミヤに、ジョー

ンズは自らを同定するのである。語り手は隅々まで長い時間をかけて、その果てには日常生活のさまざまな用品のうちにまで、神の姿を探し求める。5行目の「ドアのところに神のシンボルを探した」というのは、ユダヤ教徒が使う「メズーザー」を指しているらしい¹⁹。語り手はテクノロジーの産み出したものに驚きを禁じ得ないが、あえて偏見を捨て、“not to condemn the unfamiliar”（見知らぬものを断罪しない）よう警戒している。それは「文明の転換期において」（Break が起こっているとき）は、「彼（神）を見逃しやすい」からである。「機械から生ける神の光が投影されている」かもしれないのである。「ガラスが嵌め込まれた高層ビルに創造の始まりを感じたように思えた」が、やはり「触ってみれば、ガラスは濁り、水晶に見えたものは偽物」に過ぎなかった。だからと言って詩人は絶望するわけではない。“A, a, a Domine Deus”「ああ、あ、あ、主なる神よ」という嘆きは、最終行では“Eia, Domine Deus”に変化している。Eia には come という意味もあるので、救い主の到来を待ち望む祈りに変わっているのである。

近代文明を支えるテクノロジーと神との距離、聖性の喪失に伴う人間の非人間化への危惧は、最初の重要な詩である *In Parenthesis* の「序文」にも明らかである。第一次世界大戦で使われた大量殺戮兵器がはっきり示したように、20世紀の西洋は自然科学のあらゆる分野において、かつては想像もできなかったような進歩を遂げ、人々はそれを歓迎している。人はかつてと同じように、「猫をなで、花を摘み、人を愛し、詩を書いている」。現代人は科学の進歩の目に見えない影響を十分に理解しないまま、「極度に邪悪な」ものもある「ますます厳しい要求を突きつける機械装置」（“increasingly exacting mechanical devices”）に、そして「新しい感受性」を「かなりの犠牲とともに求める」（“at a considerable cost”）「最新技術」（“new-fangled technicalities”）に「順応」（“attuned”）しなければならないのかと、ジョーンズは問うている²⁰。

こうした状況にあっても、ジョーンズは絶望の淵にただ喘いでいるのではない。アリストテレス、アクィナス、マリタン、ディッチリングのギルドをとおして、荒地を再び肥沃な大地にしようとするジョーンズの「詩学」は深化して行くのである。まず「アートはそれ自体として『天国』なのだ。それは『原

罪による)『墮落』の裏をかいたのであり、信仰ではなく神の愛に似ている」(“‘art’ as such is ‘heaven’, it has outflanked ‘the fall’—it is analogous not to faith but to charity.”)と、ジョーンズは自信を持って述べている²¹。アートは将来の希望、信仰ではなく、神の無償の愛、カリタスと類似性を持つのであるから——あくまで類似性という点は強調しなければならないにせよ——アートによって現代の物質主義と世俗主義は贖われ、作品は救済の「天国」なのである²²。

モダニスト詩人としてのジョーンズが、アートの持つ贖いの力を信じて無償の making を実践した結果は、死んでしまったがゆえに幽霊として遍在する歴史上の人物、共有された想像の世界で生き続ける神話上の人物、さらにはキリスト教の人物に対するアリュージョンで満たされた世界の誕生であった。ジョーンズは deposits という言葉をしばしば使うが、それは民族が長い時間の流れのなかで生成させた「文化鉱床」という意味である。近代化によって共同体が壊れる以前、文化鉱床が共有材として生きていた中世には、bard、吟遊詩人が存在し、ある人物の個人的なヴィジョンではなく、共同体のそれを「詩」で伝えていた。ジョーンズはこのような bard としての自覚を持ったと考えられる。

聖性を失わせる文明と人間性を喪失させる合理主義を批判するからと言って、ジョーンズは感情を積極評価するロマン主義に与するわけではない。なぜなら、ロマン主義は実りのない主観主義に陥るだけだからである。ここにモダニズムの芸術観の柱の一つであり、エリオットとも共有される、T.E. ヒュームの古典主義と同じ判断が読み取れよう。「ものを作っているとき、自分自身は殺しておかなければならない。さもないと、自己表現になってしまう。これは画家であれ、大工であれ、料理人であれ、同じこと」である²³。自己表現は避けるべきものである。真理は脳髄のなかで主観的に捉えられるものではない。ジョーンズの関心は文化鉱床が埋蔵されている歴史へとしばしば向かうのだが、それは bard として、個人表現を退け、歴史を神の可視的出現(theophany)、顕現の場として見なしているからである²⁴。サウドは、このジョーンズが文化鉱床へと向かう性向を、秘教性(esotericism)の反対の傾向である公教性(exotericism)の反映と考えている²⁵。人が神へと近づけるのは被造物

をとおしてなのである。

ジョーンズの詩学は、この世を棄てて真っ先に天上へと向かう神秘主義的なものではない。彼は肉体を持った人間を忘れず、肉体性を人間の祝福と見なしている。アーティストになれるのは肉体を備え、プルデンティアに責任を持つ人間しかいないからである。これこそが彼が精神性と霊性が物質的な「もの」となって顕現する、カトリック教会の秘跡に惹かれる所以である。肉体は人間の弱点 *infirmity* ではなく、むしろ「人間のみに認められた利点であり輝き」(“a unique benefit and splendour”)なのである。天使は肉体を持たず、動物は肉体を持っていることに無意識である。「人間は肉体に委ねられており、同様にアルス、アート、そしてそれゆえにサインと秘跡に結ばれている」(“We are committed to body and by the same token we are committed to Ars, so to sign and sacrament”) ²⁶。サインと秘跡は、肉体を持つ人間にのみ可能であり、人はこの人間の要件から逃れることはできないのである。

ジョーンズの詩学は、この世の存在、人生そのものを秘跡と見なすところから出発し、それに帰結する。カトリック教会の信仰では、神の恩恵は秘跡をとおして人間に届けられると考えられている。ジョーンズはカトリックの秘跡神学に倣って、彼が鉱脈から見出した西洋世界の遺産であるサインを、捧げもの、「アナセマタ」として詩を書くのである。

ジョーンズの思想は鋼鉄のように固く強いが、詩人として対象を見る目は哀しみに満ちているように見える。ウェストミンスター司教座聖堂で行われたジョーンズの葬儀ミサで説教をした、詩人でイエズス会司祭でもあったピーター・レヴィは、ジョーンズを「イングランド人と現代世界による、ウェールズ人の文化的殺戮の最後の純真な目撃者」(“a last innocent witness to the cultural massacre of the Welsh people by the English and by the modern world”) ²⁷ と規定している。スティープン・スペンダーも表現は異なるが、レヴィと同じ見解を示し、ジョーンズが「現代世界の文明の不可逆的な進歩によって、過去の地域文化が元に戻せないほど破壊される過程にあること (“the past culture of local places is in the process of being irremediably destroyed by the irreversible ‘progress’ of modern world civilization”) に、心を奪われていた

と述べている²⁸。効用性と効率性を優先させるテクノクラシーの浸透によって、「美」が失われ、過去の伝統が共有されない状況下で、ジョーンズは「文化鉱床」を掘り出し、次代に「受け渡し」希望を捨てなかった。伝統、tradition は「運ぶ」というのがその原義であり、彼は洪水を生き残るノア、あるいは中世の吟遊詩人 bard になる。こうして「可傷性」vulnerability が、子供時代から死ぬまでの彼の全人格の特質となる（疑う者は彼が7歳のときに描いた「踊る熊」の絵を見よ）。彼は敗者ウェールズに限らず、あらゆる犠牲者を純粋な目で見て、生を聖化しようとする。こうしたジョーンズを、スペンダーはモダニズム文学の最高峰に立つ二人のアーティストの同列に据え、ジョーンズの文学上の英雄であったエリオットとジョイスのように、「過去のヴィジョンと20世紀特有の苦悶のヴィジョンとを結合」（“a fusion of his vision of the past with his vision of the particular anguish of the twentieth century”）させたと評価するのである²⁹。

ジョーンズの詩学は、キリスト教神学、とくに秘跡神学と同化し、さらに深化する。人間は世俗・現世を超える目的を有する被造物であり、何よりも「もの」を作る存在である。作られるものは生きるために必要なものに留まらない。作るという行為は無償であり、見返りを求めたり利益を求めたりすることでもない。アートとは「何か他のものを示すサイン」を作る行為なのである。それは神の恩恵が目に見える物質をとおして示される秘跡と同質である。サインは必然的に秘跡（sacrament）との類比で理解され、サインを作る人間であるアーティストは、神聖なものの顕現、啓示を re-call, re-present、呼び戻し、現前化する者となる。作品は「意図されているものの現前



踊る熊（50×25.5cm）1902年。

ジョーンズが住んでいたブロックリーの通りを引かれて行く見世物に貶められた熊を紙と鉛筆で描いたもの

化であり、他の形で再現であり、効果的な呼び戻し」なのである³⁰。これは教会の秘跡が達成することと同じであり、すべての人間は、救いのためには秘跡が必要と信じる sacramentalist「秘跡信奉者」でなければならないことになる。アートは一つの宗教行為と理解されるのである。

アーティストは「ある種の『実体変化』を、心の底から、そして常に頑なに、信じる者である」(“He is, at bottom and always, an inveterate believer in ‘transubstantiation’ of some sort.”)³¹というのが、アーティストの要件であり、使命である。ここに画家としてのジョーンズが影響を受けた、ポスト印象派の「絵画とは何かの印象ではなく、『もの』でなければならない」(“a painting must be a *thing* and not the impression of something”) という主張を読み取ることもできよう³²。

サイン、秘跡を最重要視するジョーンズだが、カトリックの信仰者になる前の、いわばミサ聖祭の原体験とも言うべきエピソードがある。ソムで負傷した彼が治療を受けてフランスの部隊に戻ったときのことである。寒かったので火をおこしたいと思い、薪になるものを探していたジョーンズは、爆撃でほぼ破壊された牛小屋のような建物の中でミサが立てられているのを偶然、壁の割れ目をとおして目撃したのだ。2本の蝋燭に照らされ、プラネタ（カズラ）と呼ばれる金色に輝く祭服をまとった司祭、祭壇を覆う白布、数人のカーキ色の軍服を着た出席者の姿が浮かび上がっていた。（画家でもあるジョーンズは情景の配色に注意を向けている）。そのなかには屈強のアイランド人の兵士もいた。乾草の上で腰を折り曲げている彼の恰好が目焼き付いた。ジョーンズは前線にまで来ているカトリック司祭がいること、信者が聖体を中心に集い「一つになっていること」(“*oneness*”) に強く印象づけられたと告白している³³。

サインと秘跡の相似性に喜びを感じ、アーティストは司祭と同様、秘跡執行者であるという自負と責任を自覚するジョーンズは、「文化とはサイン以外の何ものでもない」とまで断言する。ビーバーがどんなに小さい枝であろうとも、それを本来の目的からはずれて無償行為として (“*gratuitously*”)、造っている堰に置いたら、堰は洗礼盤に変わり、ビーバーは洗礼の可能性に、そしてあ

らゆる「サインの世界」に開かれ、「秘跡」とは何かを知るだろうと述べている³⁴。ジョーンズはカトリック教会の秘跡神学に自らの詩学を重ね合わせる。教会は洗礼の秘跡に物質である水を使い、信者はパンとぶどう酒という物質を聖体というサインとして受けるのである。

ジョーンズはまた、アートのわかりやすい例として、「スーザンの誕生ケーキ」を作る話を取り上げる³⁵。まずケーキを焼く行為は making であり、doing ではない。さらに、上に振りかける粉糖も作られる。ケーキはたんに食べるためのお菓子ではなく、明白なサインであり、ケーキ以外の何かを表し、現前化させ、呼び起こしている。つまり、スーザンの誕生という過去の出来事を思い起こし、これまで繰り返されてきた誕生記念日のことを再び想起し、そして将来の誕生日をも期待するのである。しかも無償のものであり、スーザンから何か代償を期待するのでもない。ケーキはケーキ以上のものとなっているのであり、それは甘いお菓子以上のものを、それを囲む人々に与えるのである。

さらにジョーンズは、人間とバラとの関係を使って、秘跡とアートの必然的な類比性を説明しようとする³⁶。肉体を持つ人間はバラの香を嗅ぐことができ、花を摘むことができ、実際に摘み、摘まなければならない。また、バラについて何々云々と断定することもできる。人間はバラでサインを作ることができ、バラ油、花束、捧げもの (anathemata) も作ることができる。肉体がなければ秘跡もあり得ないが、人間は「秘跡から逃れることはできない」(“no escape from sacrament”) 存在なのである。

たとえどれほど「秘跡」から縁遠い男がいたとしても、胸に一輪のバラを挿したとたんにサインの世界に入り込むことになる、ジョーンズは言う³⁷。心を寄せる女性に、そのバラを贈ったり、彼女の写真の傍の花瓶に活けたりすれば、その世界に完全にかからめとられることになる。彼が愛する人についての詩を書こうものなら、アルスとサインと秘跡の世界に首までどっぷりと浸かることになる。そして、その詩に描かれる女性は、彼が愛する女性に留まらず、ローマの女神フローラ、ヴィーナス、そしてイヴと第二のイヴ[聖母マリア]、さらにはオイディプスの母イオカステすらも含まれることになる。なぜなら、作られたもの、アートである詩は、ジョーンズ詩学では、常に re-calling[召喚]、

re-presenting again[再現前化]、anaphora[ギリシア語で「元に戻ること」、照応関係、奉献文 Eucharistic prayer]、anamnesis[アナムネーシス、想起] だからである。ここにはジョーンズの詩学の鍵語が並んでいる。特にアナフォラとアナムネーシスは、秘跡神学の中心概念でもあるため極めて重要である。

サインの本質は、「サインの性質を保持しながら、他の様態でそれが意味するものでもある」ということであった。これは聖体の秘跡そのものと言えよう。聖体はパンとぶどう酒の形色のもとにある、キリストの御からだと御血だからである。ミサで、パンとぶどう酒の偶有性を残しつつ、キリストの聖体に実体変化させる言葉がアナフォラ、奉献文である。司祭が唱える奉献文の言葉「主イエス・キリストの御からだと御血になりますように」によって、パンとぶどう酒というサインがキリストの聖体に実体化 (transubstantiation) する。目に見える物質としてのパンは、そのあるがままの姿を超えて「そのもの以外の性質」を付与され (making this thing other)、キリストの聖体になるのである³⁸。

聖体の秘跡は、十字架上のキリストによって捧げられた犠牲の召喚、再現前化である。したがって、アナムネーシスは単純に「犠牲の繰り返し、想起」を意味するのではない。イエスの受難はただの doing に過ぎず、むしろ最後の晩餐でイエスが弟子たちに教え、命じた、無償の行為である「聖体の秘跡の制定」(「皆、これをとって食べなさい。これはあなた方のために渡される私の体である。皆これを受けて飲みなさい。これは私の血の杯、あなた方と多くの人のために流されて、罪の許しとなる新しい永遠の契約の血である。これを私の記念として行いなさい。」)こそが making であると言えそうである。しかし、ジョーンズは十字架上で達成されたこともまた making であるとする。なぜなら、その行為はサインの世界を前提とし、聖体の制定行為と連続しているからである。受難の十字架が、アダムが犯した原罪と関係する「善悪の知識の木」、そして神の子羊として屠られ、罪の許しの契機となったことを想起すれば、エデンの園のもう一本の木、「命の木」^{レゾネイト}とも照応、共振する。

最後にジョーンズが秘跡をとおして何を見ようとしていたのか、彼の人間形成に多大の影響を与えたと思われる、エリック・ギルによるジョーンズ分析を読んで考えてみよう。人間は純粋に霊的な存在でもないし、また純粋に物質的

存在でもない。ギルはこの両方の特質に夢中になっているジョーンズの人格を的確に見定めたうえで、その関心のありようを次のように指摘している。

What concerns him is the universal thing showing through the particular thing, and as a painter it is this showing through that he endeavours to capture. The eye sees particular things, but the man's delight in the physical vision is checked by the mind's apprehension of the universal informing it.³⁹

われわれは常に「ある特定のもの」を見ているのであるが、その特定のものをとおして「普遍」を透視すること、これがジョーンズの関心であり、アートという人間性を保つために不可欠な行為の意義であった。人間が機械を操るだけの存在に成り下がる産業社会の傾向に危機感を抱くジョーンズの使命は、「普遍」をいかに「絵具と紙の上に移し替え」、「言葉に表現する」かであった。普遍である神の体が一回ごとのミサで、ある特定のパンに実体化するように。

ジョーンズの詩が神話とかかわる mythopoeic なものにならざるを得ないのはそのためである。キリスト教以前の異教の、また有史以前の人物、事象をも包含するものとなる。多くのアリュージョンを含むのはモダニズム文学の特徴であるが、詩人の想起によって現前する、普遍である原型（archetype）を、象徴と予型（type）の共振で表すことこそが、ジョーンズ詩学の実践だからなのである。

* * *

ジョーンズの詩学において、彼のカトリシズムの秘跡に対する、とくに聖体に対するコミットメントの深さが明らかになった。秘跡とは過去の恩恵を追憶し、現在において明示し、また未来の栄光を予知する、「目に見えるしるし」である。それは事効的に（*ex opere operato*）、すなわちキリストが制定した記号自体がもつ効力によって、信者に恩恵がもたらされるとされる。授ける人と

受ける人の人効 (*ex opera operantis*) を問題にするプロテスタント的な理解とは対照的に、カトリック信仰の根本であると言っていいだろう。ジョーンズのアートの要諦は“sacramental othering”という観念にある。「霊」(神；永遠)と「もの」(歴史；時間；肉体)を仲立ちするという点で、秘跡とアート、司祭と詩人は類比的関係にある。パンとぶどう酒が実体変化し、キリストの聖体となるように、アート作品は既存の「もの」を聖化し、新しく別の「もの」にする。

ジョーンズにとって聖体の秘跡が魅力的だったのは、それが意味するものをそれ自体で生じさせるからである。十字架のように、ある観念を目に見える形で想起しやすいように助けるといった意味ではなく、むしろ上に述べた秘儀的な事効による客観性と、「もの」がそれが表す「もの自体」であるということが、ジョーンズ詩学の形成に大いなる貢献をなしたのである。

ジョーンズの第二次世界大戦後の代表作で、エリオットとオーデンによって称賛された *The Anathemata* は、「アナムネーシス」の詩である。アナムネーシスを理解するために、御受難会司祭、国井健宏神父による『新カトリック大事典』の「記念」の項を重ねてみよう⁴⁰。「アナムネーシス（記念、想起、記憶して行うこと）は、単に過去の出来事を主観的に思い起こすことだけではなく、想起をとおして、偉大な救いの業を現在の恵みの働きとして、現在化するものである」。「キリスト教のすべての典礼は、救いの歴史の記念（アナムネーシス）であるといえることができる」。そしてジョーンズは詩もまたこの *anamnesis* なのだと考え、彼の精神に浮かんだ人類の記念であり祈念でもあるイメージを「捧げもの」として *The Anathemata* を書いたのである。

このことを確認するために *The Anathemata* の最終連を読んでみよう。

He does what is done in many places
 what he does other
 he does after the mode
 of what has always been done.
 What did he do other

recumbent at the garnished supper?

What did he do yet other

riding the Axile Tree?

「彼」とは誰なのか。「彼は多くの場所で行われていることを行い／別のものにする／いつも行われてきた方法で行う」。この詩のタイトルが *The Anathemata* 「捧げられるもの」であり、その第一連がミサで司祭が聖体（聖別されたパン）を高く掲げるところであったことを思い出せば、ここでの「彼」もやはり、ミサで「奉獻文」を唱える司祭であろう。終わりが初めに戻る円環を描くわけである。そして最終4行は、前の部分で“his body who said, DO THIS / for my Anamnesis.”と表現されている、アナムネシスの根源であり対象である、キリスト・イエス自身の行為を表現している。彼は「体」であり、贖罪のために神に捧げられた「生贄」であり、聖体の秘跡が制定された「最後の晩餐」の主人であり、世界がその周りを回る中心木である十字架に架けられている。着目すべきは“riding”という現在分詞形である。受難の際のイエス、アナムネシスによって司祭の手にあるイエス、そして教会が続く限り続く、未来のイエスである聖体を読み取ることも可能である⁴¹。

ジョーンズにとってアートはミメシスではない。指し示すものとの近似性も問題ではない。アナムネシスとは現前化 (re-presentation) のことであり、詩は過去でありながら普遍でもある何物かを現前化させるものでなければならぬのである。イエスが、聖体の秘跡によって過去にも現在にも未来にも、存在し続けるというカトリック神学が、ジョーンズの詩論として結晶するのである。

注

1. CiNii Articles で検索すると 1970 年代末から 80 年代に 4 人の研究者によって論文 5 篇、書評 1 篇が書かれているのみである。英米においてはさすがに研究が進んでいないということはないが、他のモダニスト作家に比して少ないし、知名度においては格段に劣るといわざるを得ないだろう。Cf. “If Beckett was the last great modernist, Jones was the lost great modernist.” Thomas Dilworth, *David Jones: Engraver, Soldier, Painter, Poet*

- (Jonathan Cape, 2017), xi.
2. 後期モダニスト文学にキリスト教神学が人間性、人間が置かれた状況、生の目的、言語機能などの面で深く影響していると考える研究には、W. David Soud, *Divine Cartographies: God, History, and Poiesis in W.B. Yeats, David Jones, and T.S. Eliot* (Oxford University Press, 2016) ; Anthony Domestico, *Poetry and Theology in the Modernist Period* (Johns Hopkins University Press, 2017) などがある。現著者による後者の書評、「神学的モダニズム」——神を殺し、人を殺した後の批評の行き先」を参照されたい。 *T.S. Eliot Review*, No. 29, 75-86.
 3. “In certain ways he was very like Blake. He had the same density of thoughts and inventions...he was a visionary writer as he was a visionary painter.” Peter Levi, *In Memory of David Jones* (The Tablet, 1975), n.p.
 4. 本書はディッチリングのカトリック共同体の私家出版、ヒラリー・ペプラーの St Dominic's Press からエリック・ギルの版画 2 枚と序文付き 400 部限定で刊行された。
 5. Thomas Dilworth, *op.cit.*, 63-64.
 6. 著作はディッチリング共同体にとっての “an aesthetic bible of sorts” として読まれていたという。W. David Soud, *op.cit.*, 107.
 7. Thomas Dilworth, “T.S. Eliot and David Jones” in *Sewanee Review*, Vol. 102, No. 1 (Winter, 1994), 70.
 8. 『マリタンと狂気の芸術論』（講談社、1990 年）、51 頁。
 9. カトリック教会が教皇領の消滅とともに世俗の権力を失ったことがかえって教会、とくに教皇の霊的権威を高める契機となった。ただし、この流れは 1965 年の第二ヴァティカン公会議でもって終焉を迎える。戦間期のカトリック教会の思想と知的エリートでもあったモダニストたちの文芸活動との関連がどのようなものであったかは、これから解き明かされなければならない問題である。
 10. フルタイトルは、“Art and Sacrament: An Enquiry concerning the Arts of Man and the Christian Commitment to Sacrament in Relation to Contemporary Technocracy” である。Elizabeth Parkenham 編集の *Catholic Approaches* (Weidenfeld and Nicolson, 1955), 143-182 に寄稿された。後にエッセイ集 *Epoch and Artist* (Faber and Faber, 1959) にも収載。*Catholic Approaches* は、カトリック信仰に生きる知識人が現代社会で職業に従事して生きるにあたりどのようなジレンマを抱えているか、それをテーマに書かれた文章を集めたものの。
 11. *Ibid.*, 148.
 12. *Ibid.*, 146.
 13. Rowan Williams, *Grace and Necessity: Reflections on Art and Love* (Continuum, 2005) , 13. この本は、元来、T.S. エリオットも担当したことのあるケンブリッジ大学トリニティ・コレッジの「クラーク講義」をまとめたものである。ウィリアムズはケンブリッジに学び、オックスフォードで教育、研究に当たった学者であり、さらにカンタベリー大主教 (2002-12) をも務めた。
 14. *Ibid.*, 37-38.
 15. *Ibid.*, 31.
 16. “Art in Relation to War” in *The Dying Gaul and Other Writings* (Faber and Faber, 1978),

- 129.
17. Soud, *op.cit.*, 105.
18. David Jones, *Epoch and Artist* (Faber and Faber, 1959), 14.
19. Thomas Dilworth, *Reading David Jones* (University of Wales Press, 2008), 187.
20. “The Preface to *In Parenthesis*” in *Epoch and Artist*, 37.
21. “Art in Relation to War” in *The Dying Gaul and Other Writings*, 164.
22. Soud, *op.cit.*, 101.
23. “Preface” to *The Anathemata*, 12.
24. Soud, *op.cit.*, 100.
25. *Ibid.*, 138.
26. “Art and Sacrament” in *Catholic Approaches*, 167.
27. Peter Levi, *In Memory of David Jones* (The Tablet, 1975), the penultimate page. レヴィ (1931-2000) は 1977 年に還俗、シリル・コノリーの未亡人と結婚した。
28. *Introducing David Jones: a Selection of His Writings*, ed. John Matthias with a Preface by Stephen Spender (Faber and Faber, 1980), 10.
29. *Ibid.*, 11.
30. “Art and Sacrament”, 156.
31. “Art in Relation to War” in *The Dying Gaul*, 136.
32. *Dai Great-Coat: a Self-Portrait of David Jones in His Letters*, ed. Rene Hague (Faber and Faber, 1980), 232.
33. *Ibid.*, 248-249.
34. “Art and Democracy” in *Epoch and Artist*, 88.
35. “Art and Sacrament”, 165.
36. *Ibid.*, 168-169.
37. *Ibid.*, 169.
38. サウドは、聖体が「逆説的な神知学」(a paradoxical theosophy) であるという興味深い主張をしている。聖体がキリストを実体として明らかにすると同時に、形色という形でキリストを隠すからである。ジョーンズ詩学の具体的実践として神学的モダニズムの傑作である *The Anathemata* にもこの逆説的な啓示の在り方が採用されており、キリストがこの詩の核心であるにもかかわらず、一度たりともその名が言及されないことを指摘している。Soud, *op.cit.*, 113.
39. Eric Gill, “David Jones” in *In a Strange Land: Essays by Eric Gill* (Jonathan Cape, 1944), 67.
40. 上智学院『新カトリック大事典』第2巻(研究社、1998年)、166頁。
41. Domestico, *op.cit.*, 86.

本稿は JSPS 科研費 15K02303 による「モダニズム文学における反近代主義——モダニズム文学とカトリシズムとの関連性の研究」の成果の一部です。

デイヴィッド・ジョーンズの詩学 ——神学的モダニズム序説——

野 谷 啓 二

要旨：

本稿は、イギリスにおけるモダニズム文芸に大きな足跡を残したにもかかわらず、日本においてはほとんど研究が進んでいないデイヴィッド・ジョーンズ (David Jones, 1895-1974) の「詩学」について、その要点を整理し、最近、後期モダニズム文学の特質として指摘されるようになった「キリスト教神学とモダニスト詩人の関係」という研究視点を深めることを目的にしている。

ジョーンズの詩学は、キリスト教の秘跡神学と同化したものである。アートとは「何か他のものを示すサイン」を作る行為であり、それは神の恩恵が目に見える物質をとおして示される秘跡と同質である。アーティストは、神聖なものの顕現、啓示を recall、re-present する（呼び戻し、現前化する）者となる。ジョーンズ詩学では、すべての人間は秘跡執行者でなければならず、アートは一つの宗教行為と理解される。

キーワード：デイヴィッド・ジョーンズ、神学的モダニズム、聖体の秘跡、アナムネーシス