

High Windowsにおけるラーキンのシンボリズム

高野正夫

(1)

ラーキンの最後の詩集*High Windows*が1974年に出版されたとき、批評家ならずともラーキンの詩の愛読者たちは、詩集の内容の多彩さと彼の新たな試みに驚きの声をあげた。それ以前の詩集よりも「力強さとたくましさを増した」¹⁾彼の詩集は、さまざまな人生の諸相を描くことによって、ラーキンの詩的世界をより現実的で普遍的なものに仕上げていった。言い換えれば、ラーキンは、愛や絶望、死や時間そして旅というような個人的な日常生活と深く関わりのある主題よりも、社会との関わりや自然との結びつきを強調したより公的で一般的な主題を多く扱うことによって、観察の詩人から主張する詩人へと変わろうとしていた。他のほとんどの詩集と同様に、彼にとっては本質的に不可欠な存在理由ともいえる伝統的で素朴なイギリスを讃える詩も含まれてはいるが、他のいかなる主題や特徴にも増して読者を混乱させたのは、初期のラーキンがしばしば好んで使っていた‘symbolism’という、イェーツ的な技巧の復活であった。

1965年版の*The North Ship*の冒頭に付された序文の中で、「ケルト熱も引いて患者がぐっすりと眠っている姿が示されている」とラーキン自身が明言しているように、1947年の12月15日に書かれた‘Waiting for breakfast, while she brushed her hair’ (XXXII)は、ある意味ではイェーツ的なシンボリズムへの決別の詩となっていた。

イェーツの詩の音楽性に夢中になって、イェーツを模倣するように書いた処女詩集*The North Ship* (1945)以降、ラーキンは、ハーディの詩に規範を見出し、ハーディ的な抒情性を取り入れていった。第2詩集*The Less Deceived* (1955)や第3詩集*The Whitsun Weddings* (1964)においては、

象徴的な表現は比較的目立たなくなっていた。したがって、第4詩集*High Windows*の中で、まるでラーキンが再び「ケルト熱に」うかされたかのようになり、突然シンボリズムという新たな実験が復活し、多用されたことに読者はあぜんとした。

さらに、新たな形式上の試みと共に、人々を狼狽させたのは、詩集の特徴の一つとなっている「曖昧さと暗示性」⁽²⁾という、初期のラーキンが最も嫌悪したモダニズムのそれに通じるものであった。詩人のClive Jamesは、1974年6月号の*Encounter*で*High Windows*を書評しながら、ラーキンを‘the poet of the void’（「虚空の詩人」）⁽³⁾と呼んでいる。彼は、詩集の中でも‘Sympathy in White Major’と‘Livings’のⅡを、「曖昧さにつながる過度に洗練された実例」⁽⁴⁾としてあげているが、‘Sympathy in White Major’はジェームズにとっては、内容の複雑さゆえに非常に曖昧で難解な作品と映ったのであろう。

(2)

Barbara Everetteが、‘Sympathy in White Major’は、「言語学的にはかなり単純なほとんど単音節語からなる詩」⁽⁵⁾であると述べているように、外見上は8行3連のきわめて単純明解な詩のように見える。特に1連で詩人と思われる語り手が、静かにトリプル・ジントニックを作って、一人だけで乾杯の杯をあげる場面は、映画のワンシーンを見ているように情景が目の前に浮かんでくる。「これほど上手にジントニックを作る様子を描いた詩人はいなかった」⁽⁶⁾と言わしめるほど、日常の平凡なしぐさを描写するのに傑出したラーキンの臨場感にあふれた冒頭の巧みな描写は、

I lift the lot in private pledge:

He devoted his life to others.

私は一人であいつに乾杯の杯を上げる

彼は他人のために一生を捧げた

で締めくくられる。

しかし、すぐに分かるのだが、「他人のために一生を捧げた」（‘He devoted his life to others.’）ような立派な人のために杯をあげ、その人物を

讚えようとしているようにも見えたが、実際、主人公は自分自身のために乾杯をしているのである。まじめに自分のために乾杯の杯をあげる人など滅多にいるものではない。とすれば、彼のこの行為は、心の中にいるもう一人の自分に対して皮肉をこめて向けられたものかもしれない。自分を犠牲にして他人のために献身的に尽くす生き方は、誰の眼から見ても立派なものである。しかし、自分が一生を捧げてきた他人に目を転じてみると、彼らの生き方は必ずしもそれにふさわしいとは言えない。彼はもう一度現実の人々のすがたを深く考察している。

While other people wore like clothes
The human beings in their days
I set myself to bring to those
Who thought I could the lost displays;
It didn't work for them or me,

他人は衣服のように
日々の中で人間性を身にまとっていたが
私は失われた飾りものを
私ならできると思っている人々にもたらそうとした
でもそれは他人にも私にも役に立たなかった

彼にとって、他人は、人間性という大切なものを衣服のように消耗品として扱う人々であり、すりきれてしまったら簡単に捨ててしまう心ない人々なのである。日々の生活の中で、人間的な愛ややさしさを役に立たなくなったら捨ててしまうような、無責任で自分勝手な人々に、果たして自らの一生を捧げてよかったものかと主人公はまさに自問自答している。

そして、3連の「すべて時代遅れのほめ言葉である、一連の類語反復的な語句」のが、さらに他人の上辺だけを飾り立てた、偽りのすがたを強く認識させている。表面的なほめ言葉の常套語句をまるでパーティーの司会者からかのように浴びせかけられ、最後には、「私の知っている最も純白な人に乾杯」(‘Here's to the whitest man I know—’)と詔いをうけた彼は、「けれども 白は私の好きな色ではないが」(‘Though white is not my favourite colour.’)と言って、自らの他人に左右されない生き方を明言している。他人から見れば、華やかな成功を収め、いくつもの賛辞の言葉でも

言い尽くせないように思われる立派な人物かもしれないが、当の本人は、そのような追従には辟易している。そしてこの最後の一行の結論は、エヴェレットも述べているように、そのような成功につきもののありきたりの虚栄心や空しさを暗示する⁽⁹⁾「すべての空さわぎ」(‘all the fuss’)から離れて、勝手気ままな人生を生きていこうとする主人公の決意を表現しているのであろう。

成功を収めた人生という点では、主人公の人生はラーキン自身のそれと共通するかもしれない。ラーキン自身も恐らくさまざまな公の場において常套的なほめ言葉で乾杯の杯をあげられたことであろう。しかし、皮肉なことに彼も、主人公のように「ハルの隠者」として、世間の喧騒から遠く離れた孤独な人生を望んでいたのである。

さて、この詩に関しては以上のような解釈も成り立つわけであるが、これ以上にもさまざまな結論が考えられる。このことが‘Sympathy in White Major’を難解で曖昧な詩とよばせてもいるのである。

エヴェレットが、‘Sympathy in White Major’とフランスの‘Symbolism’との深い結びつきを詳細に分析しているが、⁽⁹⁾この詩のタイトルは、明らかにフランス高踏派の詩人、Théophile Gautierが、1850年頃に書いた‘Symphonie en blanc majeure’(‘Symphony in White Major’)をパロディー化しているようである。芸術至上主義とも言うべき唯美的な主張によって、フランスの象徴派に強い影響を与えたゴッテの作品を参考にしたと、ラーキン自身は述べてはいないが、彼が多少なりともフランスの象徴派の詩に関心を持っていたことはうかがい知れる。

エヴェレットは、「ボードレールやマラルメの詩を取りまくフランス象徴派の伝統だけでなく、‘Symphony in White’と題されたJames Whistlerの一連の絵についての知識がなければ、この詩の技巧は十分理解することはできない」と述べ、さらに「芸術至上主義の道徳的な危険について警告を発すること」⁽¹⁰⁾がラーキンの意図であったと主張している。彼女の言う通り、これが「博学的な詩」⁽¹¹⁾であるとすれば、ある意味ではこの詩は、ラーキンが最も嫌悪したモダニズムの詩にも一脈通じるところがある難解な詩ということになる。そして、このような難解さをより一層際立たせているのが‘white’という一語である。

イギリス最初の芸術至上主義の主唱者となり、フランス象徴派の橋渡しの役割を果たしたホイッスラーの絵の題名、そしてゴッテの詩の題名に使われている‘white’は、ラーキンの詩においても一つのキーワード

として使われている。3連で執拗に常套的な賛辞を浴びせられ、乾杯の杯をあげられた「最も純白な人」を表現するのに使われた「白」という色は、さまざまな特質を連想させる。普通は、無垢で清廉潔白な人物を思い浮かべるが、この詩に使われている‘The whitest man’には特別な意味がある。つまりそれは、George Hartleyが言うように、イギリスによるインド統治の時代に源を発した言葉で、エドワード7世時代のミュージックホールで嘲笑された言葉であった。⁽¹²⁾

さらに、この詩の曖昧さを際立たせるように、白という色の持つ「道徳的な価値」は、「経験によって汚れていない人間の純粹さ」を暗示するとともに、最終的には「臆病さ」を示しているとハートレーは解釈している。⁽¹³⁾「活動的な任務を志願しなかった陸軍少佐に送られた白い羽」にも彼が言及しているように、⁽¹⁴⁾実際に白という色は人間の臆病さを表している。このような意味にとると、まったく常識的な連想は見当違いということになり、歴史的な背景までも把握しなければ、この詩の理解はきわめて困難なものとなってしまふ。そして、詩のタイトルである‘Symphony in White Major’にも「長調という音楽的な地口と陸軍少佐という軍隊的な地口」⁽¹⁵⁾がこめられていることになり、ラーキンの言葉遣いの巧みさに思わず感嘆の声をあげてしまふ。

エヴェレットによる、フランス象徴派との結びつきを重視する解釈、そしてハートレーによる、エドワード朝の歴史的な事実を拠り所とする解釈を可能にした‘Symphony in White Major’は、まさに読者を惑わす迷宮のような詩である。また、これとは別に、『ラーキン伝』の作者であるMotionは、詩の最も重要な部分である、‘the whitest man I know’を「他人への献身」(‘to be devoted to others’)と解釈し、⁽¹⁶⁾そのようなことはラーキンの願望とは正反対のものであり、彼はこの詩で、男のわがままを風刺的に賛えているのであると述べている。そして、「彼は他人のために生涯を捧げた」という乾杯のときの賛辞の言葉とは裏腹に、他人のために生きることなど私のがらでもないと言わんばかりの個人主義的な生き方が、男のものであったと結論づけている。

モーションによる第3の解釈が最も妥当と思われるが、いずれにしてもこの詩は「曖昧さの勝利」(‘a triumph of obscurity’)⁽¹⁷⁾として、多くの批評家を印象づけた*High Windows*を代表する詩の一つであろう。

さて、このような複雑で難解な‘Symphony in White Major’と同様に、あるいはそれ以上に読者の頭を悩ませるのが、タイトル・ポエムである

‘High Windows’であるかもしれない。「それはラーキンを理解するには重要な詩である。多少それというのも、ここには特に古典的な形のパターンがあるからである」⁽¹⁸⁾とAndrew Gibsonも述べているように、この詩の流れには伝統的な一面もある。二つの異なった考え方や態度を並列し、その違いを際立たせながら、最後に結論を導くという詩の作法はきわめて一般的でオーソドックスなものである。これは、ラーキンの初期のスタイルにも共通するものであるが、一方でこの詩を重要な詩と位置づけているのは、やはり最終連に描き出されたラーキンの‘symbolist’としての一面であろう。言い換えれば、彼は古典的なスタイルと、ラーキンにとっては異質な象徴派の手法を巧みに織りまぜながら新たな詩の実験を試みたのである。

冒頭のあまりにも直接的な表現は、多少詩人の言葉としては粗野と思われてもしかたがないものである。

When I see a couple of kids
 And guess he's fucking her and she's
 Taking pills or wearing a diaphragm,
 I know this is paradise

Everyone old has dreamed of all their lives—

Swarbrickも、「‘High Windows’の鄙猥な言葉は、話し手の立場を明示するのに役立っている」⁽¹⁹⁾と述べているが、冒頭の鄙猥な言葉は、読者の不意を打つのに効果的であるばかりでなく、若者や若い世代に対する話し手の複雑な感情をも表現している。鄙猥な言葉の使用はラーキンの詩の特徴であり、伝統的な詩が生み出す、上品な洗練された詩的高揚の気分とはまったく相入れないものであるが、ここでは、ラーキン自身とも思われる古い世代を代表する話し手の、若者たちに対する嫉妬の気持ちを、きわめて効果的にそして皮肉をこめて代弁している。

古い世代の若者への嫉妬は、もちろん‘pills’や‘diaphragm’に象徴されるいわゆる「性の自由」(‘sexual freedom’)に対するものである。「‘High Windows’は、1960年代の性の自由への風刺的な賛辞」⁽²⁰⁾と言われるほど、ラーキン自身も性に対する新しい時代の流れに無関心ではなかった。

‘High Windows’の4ヶ月後に書かれた‘Annus Mirabilis’においても、当時の性に対する画期的な出来事が具体的に述べられている。

Sexual intercourse began
 In nineteen sixty-three
 (Which was rather late for me)—
 Between the end of the *Chatterley* ban
 And the Beatles' first LP.

1963年は*Chatterley*が発禁解除され、イギリスではようやく性の解放が始まった年であった。そして、ビートルズが5月に出した最初のアルバム*Please Please Me*によって、愛と性を抒情的に、率直に若者たちに歌いかけていた年でもあった。

このような避妊具の使用による婚前の性交渉が社会的に認められ、罪の意識も感じることなく性を享受し始めた、新しい世代の若者たちに対する、古い世代の強い嫉妬は、「これこそすべての老人が生涯夢に見ていた／楽園だとは私にも分かる」(‘I know this is paradise／Everyone old has dreamed of all thier lives—’)という、話し手の羨望感あふれる正直な感想にも読みとれる。

しかしながら、話し手は自由な性を謳歌する「若者に対する絶望的な嫉妬」⁽²¹⁾をもう一度見つめ直し、自らの動揺した気持ちをなだめている。Roger Dayは、詩集の中で、‘High Windows’を、‘Solar’や‘The Trees’そして‘Cut Grass’とともに、‘reflective poetry’として一つのグループに分類しているが、⁽²²⁾全体の5連のうち、4連目までは主に語り手が心の中で沈思黙考する姿が示されている。確かに古い世代に属する語り手は、現代の若者のように性を自由に享受することはできなかった。しかし、翻って40年前の若かった自分たちを考えると、今の若者たちに対する嫉妬の気持ちもいくらかは和らぐのである。それというのも、語り手から見れば、40年前の古い世代に属する年配者たちも、今の自分たちが若者を嫉妬したのと同じように、当時の若者の「宗教的な権威からの自由」⁽²³⁾を嫉妬していたのである。40年前の自分たちは、神の存在を否定し、牧師についての自分の考えを自由に口にして、古い世代から見ればまったく信仰心のかけらもない若者たちであったのだ。

主人公にとっては、新しい世代と古い世代は、対象が宗教と性と異なっ

ていても同じような抑圧からの自由を求めていたのであり、何か共感のようなものさえ感じられるのである。そして最後には、今の若者たちに対する自らの嫉妬は薄らいでしまい、不本意ながら若者たちの性からの解放を容認してしまうのであろう。

ここまで見てくると、この詩はSteve Clarkも述べているように、⁽²⁴⁾最初は‘sex’についての詩に見えるが、次には「宗教」についての詩となっている。しかし、「すべての若者は長い滑り台を／はてしなく幸福へと落ちていく」（‘And everyone young going down the long slide / To happiness, endlessly.’）という言葉が暗示しているように、冒頭に描写された若いカップルも、「性の自由によって幸福になることもなく」⁽²⁵⁾、また主人公自身にとっても、60年代の新たな性の解放は、若者と同じく味わうには、あまりにも進んだ、非現実的な一つの現象であったのである。そして、どこまで行っても平行線をたどる二つの世代に挟まれた詩人は、苦悩のあげく最終連で、愛や宗教を越えた所にある真実の自由をきわめて神秘的に描いている。

Rather than words comes the thought of high windows:
The sun-comprehending glass,
And beyond it, the deep blue air that shows
Nothing, and is nowhere, and is endless.

言葉よりもむしろ高窓が思い浮かぶ
太陽をのみこむガラス
その向こうにある紺碧の空
何も見えず どこにもない はてしない空

冒頭の鄙猥な表現によって示された冷笑的な詩人の態度とはまったく異なった、洗練された美しい歓喜の世界が突然展開されている。まるで読者の驚きを最初から意図して書かれたような、謎めいた輝く歓喜のイメージにはある種の神聖ささえ漂っている。このような、冒頭のあまりにも粗野で本能的な日常の世界から、結末の神秘的な「天国」を彷彿させる天空の世界への突然の変化は、その変化の度合いが大きく強烈なためきわめて効果的に訴えかけてくる。

モーシオンは、詩集には前作の*The Whitsun Weddings*よりも「純粹に象

徴主義的な瞬間がより多く含まれている」⁽²⁶⁾と述べ、「象徴主義的な技巧を使用した最も成功した詩」⁽²⁷⁾としてこの作品をあげている。言い換えれば、結末の最終連が‘High Windows’を象徴派の詩と位置づけているのであり、晩年のラーキンが追い求めた、理想的な幸福の世界が紺碧の空のかなたに映し出されているのであろう。クライブ・ジェイムズが *High Windows* の書評で、新たなラーキンの実験に驚き、‘Livings’ や ‘High Windows’ のような作品と向かい合った時の当惑を「時にはラーキンも難解な詩人になることがある」⁽²⁸⁾ という率直な思いに込めたように、確かにこの詩も ‘Sympathy in White Major’ と同様に、象徴主義的なイメージを使用した難解な詩と言える。最終連のいくつかの象徴的なイメージが、まったく正反対と思えるような結論を投げかけていることが、その主な理由としてあげられるであろう。

さて、最終連の初めに描写された ‘high windows’ は詩のタイトルとしても使われており、この言葉に大きな意味を持たせていたことは容易に推測できる。しかも、ロジャー・デイは、「この詩の興味深い特徴として、それは観察から始まるけれども、主に隠喩的で出来事の注意深い進展には依存せずに結論に至っている」⁽²⁹⁾ とこの詩の流れについて述べ、「このような種類の書き物はある意味では『象徴主義的で』ある」と明言している。

そして、この象徴主義的な書き方を強調するように、デイは、「エヴェレットは、窓のイメージの起源はマラルメの詩にあると信じている」と述べ、ラーキンがマラルメの ‘Les Fenêtres’ (the Windows) という詩に影響を受けていたのではないかという彼女の見解を紹介している。詩のタイトルが類似しているだけでなく、その後続く「青い色」や「何も無いさま」があまりにもマラルメ的であり、それがただ偶然に類似しているにすぎないとは言えないというのである。

しかしながら、「高窓」の起源に関しては、ラーキンが当時住んでいたピアソン・パークに面した、大学所有のヴィトリア朝様式の家「高窓」についてミーヴ・ブレナンが言及している。⁽³⁰⁾ また、彼が最後まで勤めていたハル大学の Brynmor Jones Library の増築した建物に設けられた「高窓」をあげる人もいる。⁽³¹⁾ しかし、「高窓」のイメージがたとえどこから生まれようとも、詩の前半に描かれた宗教との関連から見ると、デイも言っているように、⁽³²⁾ それはある種の「超絶性」を暗示していると言える。つまり、ラーキンが意図した「高窓」は、教会の壁に厳かにそびえる「高窓」であり、人々の日常の生活とはかけ離れた所に位置する特別な、崇高な世

界を象徴するものなのかもしれない。「太陽をのみこむガラス」(‘The sun-comprehending glass’)や「紺碧の空」(‘the deep-blue air’)という象徴的なイメージによっても強調された、最終連の崇高さは、「高窓」の意味によってさらに超絶的なものとなり、人間の手には届かないような一種の聖域を象徴しているとも言える。

しかしながら、ラーキンの宗教に対する否定的な態度を知っている者にとって、彼が最終的に求めたものが神の超絶的な崇高の世界であるとは、必ずしも認めがたいという声があることも無視できない。最終連の人間の言葉では表現できない「何も見えず どこにもない はてしない空」(‘Nothing, and is nowhere, and is endless.’)が何であるのか、正確には分からない。しかし、「永遠の超絶性」を暗示するような最終連の多くの、美しいが捉えどころのない「無限のイメージは、いかなる抑圧や解放をもこえた真の自由を示唆している」⁽³³⁾ことは否定しがたいことであり、そのような言葉を越えたところに存在する一種の理想の世界を、ラーキンは遠くから見つめていたのであろう。

さて、ラーキンからは一種快楽的と思える若い世代と、ラーキン自身も含めた古い世代、この二つの異なった世代がそれぞれ勝ちとった性の自由と宗教からの自由とは違う自由、つまり「究極的な自由への願望」をこの詩は暗示しているのだという肯定的な見方がある一方で、この詩には、それとはまったく異なった否定的な結論がつきまどっていることも忘れてはならないであろう。それはPeter Holindaleが言うように、⁽³⁴⁾最終連が死の‘vision’を示しているというものである。言い換えれば最終行の「何も見えず どこにもない はてしない空」が、人間の死を象徴しているという解釈なのである。

窓と光と空という明るいイメージにあふれた最終連の静かな歓喜の瞬間に包まれるとき、果たしてこれが死の世界を表現しているのだろうかという疑問を抱かざるをえない。しかし、ラーキンが生涯の間引きずっていた、‘Dockery and Son’の最終連で吐露したあの否定的な人生観を思い起こすとき、このような否定的な詩の解釈を必ずしも一笑に付すことはできない。窓の向こうには、つまり、どのような一生を送ろうとも人間の生命のはてには死が待ち構えているのだという、ラーキン一流の救いがたいほどの暗い人生観を彼が常に抱き続けていたということを考慮するとき、この詩の最終連が示唆する暗黒の死のイメージは、きわめて正当なものとなってしまふ。最終連を特徴づける、否定的な虚無感や人間の死は何も存在しない

無の状態と同じものだという意識は、一種の先入観となってラーキンの心の窓から見つめた、もう一つの風景を憂鬱に彩っているのであろう。いわゆる神のような超絶的な存在を認めることのない懐疑論を抱き、絶対的な無に近い概念で死を否定的に受容しようとしたラーキンは、ここでも再び人生の最も大きな命題を問いかけている。

彼の詩の多くが曖昧な結末を迎えることを運命づけられているわけであるが、この詩も、高窓にさし込む太陽の角度の変化によって陽光の陰影が微妙に違うように、きわめて対照的な解釈を可能にしている。しかしながら、どちらの解釈に従おうとも60年代の英国に見られる新しい時代の流れとは対照的に描かれているのが、この‘high windows’なのである。教会の高窓が象徴する宗教的な超絶性ではなく、ある種の純粋な理想や幸福を示すラーキンの高窓は、彼自身の無限の詩的想像力への憧れを意味している。そして、永遠の想像力の象徴とも言える「太陽をのみこむガラス」の高窓を通して、彼は自由な想像の果実を手にすることができたのであろう。

さて、詩集において新たな想像の扉を開けようとしたラーキンは、‘High Windows’以外の作品においても象徴主義的なスタイルを取り入れているが、‘Money’という詩においても同様に、人間生活の現実的な側面を象徴的に描いている。タイトル・ポエムの‘High Windows’などと共に瞑想的な詩として扱われる‘Money’は、は文字通り「お金」に対する詩人の素朴な考えを簡潔に表現した作品である。主人公のところに銀行の収支計算書が届き、そこに記入された3ヶ月分の個々の請求金額を見ながら、彼は、果たして自分のお金の使い方はこのままで良いのか自分自身に尋ねている。お金を擬人化して、主人公に呼びかける形で書かれた一風変わった趣きの詩である。

ふだんは人に見せることのない詩人のきわめて個人的な日常生活も、世間一般の人々のそれと同じようにお金を中心に営まれている。ある意味ではお金がなければ生きていけない現代人の俗物的な実利主義を批判しながらも、決してそのような生き方を否定することのできないジレンマを感じながら、主人公は毎日を生きている。お金があれば何でも欲しいものは思いのままだと歌いかけるお金に対して、彼はあくまでも厳めしい顔をして、まるで、精神的な心の豊かさを大切に考えている人間にとっては、お金ですべてが買えるわけではないと言いたげな雰囲気漂ってくる。詩人にとってはお金を中心に考える物質主義的な生き方は浅はかなものであり、あ

る意味ではStephen Reganの言うように、「現代経済の露滑な交換のメカニズム」⁽³⁵⁾に対する彼の嫌悪感が強く感じられる。

常に他人との比較によって自分の人生の良し悪しを判断する傾向の強い主人公を登場させてきたラーキンは、ここでも、「別荘や車や妻もある」(‘a second house and car and wife’)他人を引き合いに出して、お金があればそういうものも手に入るんだよと、主人公にお金の有効な使い方を説いている。「お金は二階にしまっておくものでなく」(‘They certainly don't keep it upstairs.’) 使うためにあるのだから、使えるうちに使った方がいいんだよという、多少快樂主義的な生き方をすすめている。

しかし、儉約を美德とする古い世代のイギリス人を代表する主人公にとっては、このような浪費のすすめは、容易には受け入れられないものようである。それ故、彼はこのようにきわめて俗物主義的な考え方の人々に対して、本質的な疎外感を覚えるのである。‘High Windows’や‘Vers de Société’と同じように、人生に見られる人々の生き方の違いとそこから生まれる人間的な葛藤を描いたこの詩においても、主人公は自分の生き方が果たして正しい選択であったのか思い悩んでいる。そして、最終連でそれに対する自らの解答をきわめて象徴的に与えている。

I listen to money singing. It's like looking down
From long french windows at a provincial town,
The slums, the canal, the churches ornate and mad
In the evening sun. It is intensely sad.

私がお金が歌うのをきく それは
長いフランス窓から田舎の町を
夕日にはえるスラムや運河や 飾り立て気の狂った
教会を眺めるようなもの 強烈に悲しい

ラーキンの新たな発展が象徴主義的な技巧として復活した*High Windows*の中でも、その典型的な例の一つとして引き合いに出されるのがこの作品である。そして、直喩を用いて主人公の複雑な内面を描いた最終連において、象徴的な瞬間がまぶしいほどの輝きを放っている。ラーキンの初期の詩においては、語り手や主人公の分かりやすい意見や判断がしばしば明示されていたが、⁽³⁶⁾*High Windows*の象徴的な詩の多くが、読者の理

解を意図的に妨げるような、何か漠然とした不可解な結末で終わっている。‘Money’にしても同様に、詩の結論である最終連の意味がきわめて曖昧で、希薄な印象しか与えていない。それ故、この詩に関してもさまざまな解釈が生まれるのであろう。

「お金の持つ、セイレンのような誘惑が語り手に長年にわたる文化的な憂鬱感を呼び起こしている」とレーガンは述べ、夕日の光を「社会的な衰退の気運や文明の陰りを象徴するもの」と捉えている。そして、最終連の直喩によって、「ますます空しく、価値を奪われたように見える現代文明における想像力の役割を再び主張している」のだと解釈している。⁽³⁷⁾ お金というものによって支配される物質文明についての不安がちらつくのであろうか。

また、モーシオンは「彼はたとえいかなる短期間の幸せをお金をもたらそうとも、それは必然的に、実際の状況の苦しみと単調さによって破壊されることを意味している。現実には『強烈に悲しく』ならざるをえない」⁽³⁸⁾ と述べ、ラーキンにとってお金は必ずしも幸せをもたらすものではなかったと結論している。

お金を通して、何が幸せなのか、何のために自分は生きているのか、そして何のために働くのかといった、自らの人生の意味や目的を再び考察しようとする詩人の言い知れぬ苦悩が読みとれる。毎日の日々の暮らしの中で、漠然とした不安や大きな悲しみを覚えながらも生きていくことを運命づけられた人間の、言葉にならない空しさや悲哀が伝わってくる。詩人が長いフランス窓から見下ろす架空の「田舎町」(‘a provincial town’)は、お金によって支配され、教会でさえも単なる装飾的な役割しか果たさない、死んだ町となってしまふのである。「言葉よりもむしろ」風景が象徴的に詩人の悲しみを表現しているがために、詩人の意図するところが一つの絵のように静かに、しかし力強く読者の心に刻み込まれるのである。そして、それが「強烈に悲しい」(‘It is intensely sad.’)という最終行に集約され、ただ絶望的な気分だけが残るのであろう。

詩の前半に描かれた俗物主義的な考え方に対して、詩の主人公は最後には自分なりの否定的な判断を下している。ラーキン自身がどのような金銭感覚を持っていたかは明確ではないが、主人公の考え方には、古い世代を代表するラーキンの良識が少なからず反映されていると言えよう。

(3)

人間の現実の世界に見られるさまざまな側面をこのように象徴的に描いたラーキンは、他のいくつかの作品においても同様に人間との関わりについて象徴主義の技巧を用いて自らの考え方や印象をきわめて簡潔に述べている。‘Solar’では、太陽が人間に与えてくれる思恵と寛大さが絵画的な手法で力強く表現されている。まず1連では、太陽が一本の花として鮮やかな姿を見せている。

Suspended lion face
Spilling at the centre
Of an unfurnished sky
How still you stand,
And how unaided
Single stalkless flower
You pour unrecompensed.

ゴッホの描いた「ひまわり」を彷彿させる、⁽³⁹⁾明るい色彩に包まれた「宙に浮かぶライオンの顔」(‘Suspended lion face’)は、多くの批評家の指摘のように、⁽⁴⁰⁾童謡で使われる言葉である。このような連想を抱かせる出だしの言葉は、多少意表を突いた感じがしないでもないが、無償の光を人間に与えてくれる太陽のイメージを分かりやすく描いているようだ。しかし、この花は「誰の助けも借りずに」(‘how unaided’), 「茎のないたった一つの花だけで」(‘Single stalkless flower’) 「がらんどうの空の／中心で光を放っている」(‘Spilling at the centre／Of an unfurnished sky’)

まさに、この激情の炎の画家の熱い思いを伝えるような太陽の雄々しい姿は、2連に入ると「炎の花びらに包まれたあなたの顔は／たえまなく爆発している」(‘Your petalled head of flames／Continuously exploding.’)と変わっていき、現実の「科学的な太陽の描写は」、⁽⁴¹⁾すべての生物の中心に位置する太陽の生命力と力強さに対する語り手の憧れや驚異の念を強調している。

「ラーキンの作品で‘Solar’ほど幻想的な詩はない」⁽⁴²⁾とデイも言っているが、確かにこの詩は、太陽を色彩豊かな花に譬え、空想的なイメージでその崇高さを描き、そしてすべての生命力の源とも言える太陽の存在を

象徴的な手法で捉えようとしている。2連の終わりでも、「熱はあなたの黄金の／こだま」(‘Heat is the echo of your/Gold.’)と記し、最終連に現れる硬貨をあらかじめ連想させている。黄金を硬貨として鑄造するには「熱」(‘Heat’)が必要なのである。誰でもが憧れる黄金の華麗さは、太陽の分身とも言える熱があって初めて生まれるものであり、デイも述べているように、「黄金」(‘Gold’)は、熱とか硬貨などのような特質の相互の結びつきを示唆し、⁽⁴³⁾一種の触媒のような役割を果たすものとして描かれている。

このように人間の空想を無限に引き出すきわめて効果的なシンボリズムを駆使しながら、悩ましい日常の現実の束縛から自らを解放して自由な空想の世界を飛び回る詩人ラーキンは、最後の3連で太陽への熱い思いを吐露する。

Coined there among
Lonely horizontals
You exist openly.
Our needs hourly
Climb and return like angels.
Unclosing like a hand,
You give for ever.

孤独な地平線で
硬貨になって
あなたはおおらかに存在する
われわれの要求はたえまなく
天使のように登っては戻る
手のように閉じることなく
あなたは永遠に与えてくれる

「手のように閉じることなく／あなたは永遠に与えてくれる」(‘Unclosing like a hand,/You give for ever.’)という、素朴な太陽についての思いは、慈悲深い太陽の寛大さを意味することは明白であるが、一方でこの最終連においても、「天使」(‘angels’)というような宗教的なイメージの言葉が見出されるように、この詩を一種の宗教詩として捉えることも

あながち否定できない。それというのも、この詩は、James Boothの言うように、「明らかに懇願の祈りの形をとっているからである」。⁽⁴⁴⁾また、デイのように、詩篇103番と‘Solar’との類似性を指摘する批評家もいる。⁽⁴⁵⁾そして、詩人のShamus Heaneyもこの詩を太陽への賛美歌として評価し、その中に隠された宗教性を、ラーキン自身の「超絶性や啓示への願望」⁽⁴⁶⁾の表れと認めている。

このように、‘Solar’に見られる宗教性を考えるとき、ふとラーキンには一般的な意味での信仰心があったのかどうかと思わざるを得ない。そして、常に既成的な意味での宗教を受け入れようとしなかった、ラーキンを懐疑的な側面から判断すると、この詩は、George HerbertやGerald Manley Hopkinsのように、神に対する真実の信仰心からうたった宗教詩ではないと言える。いわゆる「神」という一般的な意味での絶対者を讃える詩ではなく、この世のすべての創造物に永遠の命を与えてくれる偉大な存在である太陽を讃える詩と言える。

換言すれば、太陽に象徴される大いなる自然の寛大さに対する感謝の気持ち、象徴主義の手法で多少叙情的に吐露された作品なのである。ラーキン自身、この詩は「私が40年間書いてきたものとは異なっている」⁽⁴⁷⁾と認めているように、それまで彼が築き上げてきた皮肉さやアイロニーを特徴とするような彼独特の詩的世界とはまったく違う象徴主義の方向へ歩み出そうとしたものなのである。さらに、‘Solar’が、1964年の2月に*The Whitsun Weddings*を出版した後ラーキンが書いた最初の詩であるという事実を考えれば、彼は、この詩によって、*The Whitsun Weddings*に描かれたハーディ的な経験の世界から、まったく対照的な象徴の世界へと新たな模索を始めたのであろう。

このような自然と人間との強い結びつきは、同じ見開きのページに、‘Solar’の前に置かれた‘Sad Steps’においても象徴的に描かれている。‘Solar’と対をなす詩と思われる‘Sad Steps’は、‘High Windows’や‘This Be The Verse’と同様に多少下品な言葉遣いで始まっている。

「小便の後 手探りでベッドに戻り」(‘Groping back to bed after a piss’)という、きわめて無骨で自己風刺的な冒頭の一行は、口語的で直接的な表現故にあまりロマンチックな気分は与えないが、一方で誰でもが経験する日常生活の平凡な状景を描いているがために、一種の親近感を与えている。

ラーキン自身と思われる詩人が次に行う動作は、「厚いカーテンを開けて」(‘I part thick curtains’) まだ明けきらぬ夜明けの外の風景を見ること

であった。カーテンが開くと同時に、窓の外に広がるさまざまな自然の風景の中で彼の注意を引いたのは、雲間にのぞく澄んだ月の美しい姿であった。あまりにも世俗的で動物的な行為と対照的に描かれているがために、夜明けの空に輝く月の神聖さが一層際立ち、思わず詩人は、朝の神秘的な静寂に包まれて瞑想的な気分になっていく。しかし、このいささか厳粛な気分の中で、詩人は月の姿に何かおかしさを感じて次のように月をきわめて象徴的に描いている。

Lozenge of love ! Medallion of art !
O wolves of memory ! Immensements !

愛のひし形よ 美のメダリオンよ
思い出を求める狼よ 無限よ

高揚した気分の中で月に向かって発せられるこの頓呼法は、風刺的であるばかりでなくかなり誇張した大げさな呼びかけの表現である。特に、「とほうもない造語 ‘Immensements’ は、キーツ的な感傷性を示唆するもので、*OED*にもものっていない粗野な超詩的表現」⁽⁴⁸⁾であるとブースも述べているが、主人公にとって月は、まさに時代錯誤的で、グロテスクな自己風刺の反映なのであろうか。

ヒーニーも ‘O wolves of memory ! Immensements !’ の特異な言葉遣いに注目しているが、⁽⁴⁹⁾この象徴的な表現は、詩人の心にこみ上げてきた恍惚とした気分をある程度風刺したものであろう。ある意味では、「19世紀フランス象徴派の詩を思い起こさせることを意図したと信じられる言葉で」⁽⁵⁰⁾月に呼びかける詩人の姿は、宮廷恋愛において切々と語られる愛のロマンス同様、自分とは異質の「高潔で馬鹿げて離れた」(‘High and preposterous and separate’) ものであったのである。

要約すれば、‘Sad Steps’ は象徴主義的な月の描写を用いて Sir Philip Sidney の有名なソネットを、ラーキン独特のアイロニーと共に、現代風の詩に変えた作品である。ルネッサンスの愛のメランコリーを現代風の象徴主義的な表現によって新たに甦らせようとしたラーキンの意図を考慮すると、この詩は、伝統と新しさの入りまじったきわめて合成的な詩と言える。

さらに、寝ぼけ眼の自分の姿と幻想的な月の姿との間に横たわる否定しがたい異和感を認識し、月のロマンチックな雰囲気醸し出す愛の世界は、

現実の自分とはかけ離れた「どことなくおかしい」(‘There's something laughable about this,’) ものであることに気づいた詩人は、最後に、月の「悲しい足取り」は自分にとって何を象徴するものなのか静かに瞑想する。

The hardness and the brightness and the plain
Far-reaching singleness of that wide stare

Is a reminder of the strength and pain
Of being young; that it can't come again,
But is for othes undiminished somewhere.

あの見開いた凝視の 厳しさ 明るさ
はっきりと遠くまで広がる孤独さは

青春の強さと苦しさを思い出させるもの
青春は二度と帰らないが
どこかの他の人たちには減らないもの

4連の月に対する大げさでロマンチックな象徴的表現とは対照的に、詩人は落ち着いたたまじめな気持ちで結論を述べている。それというのも「青春の強さと苦しき」(‘the strength and pain/Of being young;’)が、どのようなものなのか、中年を過ぎた自分には、やっと分かりかけたからなのである。「悲しい足取り」で夜明けにベッドに戻る自分の姿は、青春からはほど遠く、まさに「老い」を認識させるものである。ラーキンが多くの詩で取りあげた「老齡」(‘old age’)という主題が、自らの問題としても言及されているが、ここでは青春の澁刺とした力強さとの比較で述べられているため、一層その悲しみが強調されている。

詩人は月を青春の力強さを表すものとして捉えているが、それは他方で、自らの深い喪失感をも「痛み」として思い出させる。そして、はるか昔に「失われてしまった自分自身の青春に対する憧れの気持ちは」、⁽⁹⁾今まさに青春の盛りにいる若者たちに対する抑えがたい嫉妬心にもつながるものなのである。‘High Windows’にも描かれた若者に対する嫉妬というテーマは、ラーキンの多くの詩で扱われているが、それがここでは、時の流れに逆らうことのできない、年老いていく人間の悲しみや無念さを表している。

そして、彼らに対する強い羨望の眼差しは、最後の二行、「青春は二度と帰らないが／どこかの他の人たちには減らないもの」(‘that it can't come again, / But is for others undiminished somewhere.’)にもこめられている。若者たちもいつか時がたてば自分と同じような気持ちを抱くことだろうが、今まさに青春を謳歌している彼らにとって、青春は決して減ることのない永遠のものなのである。このきわめて逆説的な結論は、青春の持つ「強さと苦しさ」という二面性にも共通するものであるが、それはとりもなおさず、詩の主題である月の象徴にも反映している。

伝統的に月は、「到達しえない純潔さや絶望的な情熱の象徴として」⁽⁵²⁾その役割を果たしてきた。シドニーのソネットでも、月は「挫折した愛の象徴として」⁽⁵³⁾静かに青白い顔をして夜空を昇っていったのである。そして、このようなメランコリックなものの象徴としてだけでなく、ギリシャの昔以来、貞操や希望そして永遠の美しさなどの象徴として考えられてきた。ラーキンの詩では月が青春の強さと苦しさという二面性を通して、時の儂さや老齡を象徴している。ここには、ロマンチックな愛の悲しみを語りかけるような伝統的な月の象徴に逆行しようとする詩人の意図が感じられるが、最終的には彼は、月に代表される自然の大きなすがたに内抱される「若さやロマンチックな精神」(‘the youth and romanticism’)を失うにつれて、自らの老いを確実に感じていくのである。

このような「ラーキンが自然に対して感じる両面価値」は、彼の生涯において多くの作品で探求されてきたが、‘Sad Steps’においてもラーキンは、伝統的な文学的なレトリックを廃して月の美しさを見つめながら、自然の中に必然的に存在する二律背反的な性質を描いている。二面性の詩人としてしばしば言われるラーキンではあるが、この詩においても、月が象徴する「青春の強さと苦しさ」は、月を多少大げさな象徴的表現で描写したときのロマンチックな側面と、それに‘No’と言って青春の光と陰を慎重に考察したときの懐疑的な側面という、自分自身の中に存在する二つの相反する性質を暗示しているのであろう。

さて、自然と人間との深い結びつきを可能な限り解きあかそうとしたラーキンではあるが、率直に言って、その試みは象徴的なイメージの使用によってさらに難解なものとなってしまったようである。それは‘Livings’についても同様である。詩集の中でも最も長い詩となっている‘Livings’はいわゆる三部作の作品である。第1部は、1929年の大恐慌の頃に農夫を相手に「洗羊液や飼料」(‘dips and feed’)を売る、農業セールスマンを描

いている。今は無き父親の仕事を引き継いで、平凡ではあるがまじめに毎日を送っている。そして、世界的な大不況の中で、自分の仕事にも何か大きな変化が起こることを予感している男の話である。

第3部は、17世紀後半のケンブリッジかオックスフォード大学の先生の閉ざされた生活を、コレッジのハイテーブルでの会話を中心に描いている。今夜は学寮長がいないのでいつもより自由に、気軽に楽しめると言ってワインを飲みながら、彼らはさまざまな、時には世俗的な話題に夢中になっている。しかし、このようなゆったりとした光景の中でも、いつかは自分達の学問も、黒魔術のように世間から忘れられていく運命にあることを感じている。⁽⁵⁴⁾

そして、この両者に挟まれているのが、第2部の、荒れ狂う夜の海にくっきりと浮かびあがる孤独な燈台守の暮らしぶりである。時代的にはラーキンと同時代の人間であろうが、彼は多少時代遅れの人間として描かれている。

人々の生活の基盤となる仕事に関して、ラーキンは、‘Toads’や‘Toads Revisited’の中で多少風刺的に描いていたが、この三部作‘Livings’では、それぞれの仕事を通して人生を生きていく人々の姿が、さらに冷静に描かれている。それぞれの主人公が夜の食事をとっている場面は、彼らを感じている未来への不安とは対照的にきわめて平和な風景である。そして、いつものように自らが見つめる対象から少し離れて観察的に詩を描こうとするラーキンには、画家のような真剣な眼差しも感じられる。それぞれの部に描かれた絵画的な世界は、夜の厳かな穏やかな光に包まれてくっきりと浮かび上がり、幻想的な雰囲気を生み出している。

イギリスの、それぞれ異なった時代に、異なった場所で、そして異なった仕事をした3人の男たちの生活を描きながら、ラーキンが一体何を語ろうとしたのかは正確には分からない。しかし、想像上の人物とは言え、彼らのような人物が、歴史に名を残すことなく生きたことは確かなのである。そして、それぞれ3人の対照的な生き方や人生観を示した人々を観察しながら、ラーキンは、彼らの実際の暮らしぶりを推しはかろうとしたのである。彼らの暮らしぶりに見られるさまざまな社会的な価値観を探求しながら、「人間の存在にとって何か基本的で永続的なものを追い求めた」⁽⁵⁵⁾のであろう。そして、それぞれ考え方も違う三人三様の人物がまったく異なった人生を生きたことを、書き残すことが、詩人としての自分に与えられた仕事であると、ラーキンは感じていたのであろう。

以上のように、物語詩風に、通時的に、歴史的な広がりの中で‘Livings’ 3部作は描かれているが、第2部に関しては、多くの言及がなされている。クライブ・ジェームズが、‘Sympathy in White Major’と共に詩集の中で曖昧で、難解な詩であると指摘したのが第2部である。「まったく反対のものになりたいと思っているのに、ラーキンは時折難解な詩人になることがある」⁽⁵⁶⁾と、ジェームズは第2部に関する率直な意見を述べている。

第1部と第3部は、小説のように比較的分かりやすい構成となっている。ある程度筋の運びがはっきりしているため、それぞれの主人公たちの暮らしぶりが鮮明に伝わってくる。しかし、第2部に関しては、最後の5連まで読まないで、主人公がどのような職業についているのかさえ明確にはならない。それは主にこの詩が、モダニズムの特徴の一つである、イメージの使用によってさまざまな事物についての感覚を想像的に喚起するという、手法をとっているからであろう。ラーキンは、第2部の冒頭でも読者に伝えたい経験を直接分かりやすい言葉で説明するよりも、むしろイメージを多用しながら海の世界を描写している。

Seventy feet down

The sea explodes upwards,

Relapsing, to slaver

Off landing- stage steps—

Running suds, rejoice !

Rocks writhe back to sight.

Mussels, limpets,

Husband their tenacity

In the freezing slither—

Creatures, I cherish you !

この1, 2連は、William H.Pritchardも初期のオーデン的なスタイルに類似していると述べているが、⁽⁵⁷⁾電報のような文体にはジェームズのみならずラーキンの多くの読者も、多少のショックや驚きを感じないわけにはいかない。しかし、このような「鮮明で明確な語法を通して」、⁽⁵⁸⁾燈台守の主人公が海に生きるものたちに抱く愛情のようなものが感じられる。荒れ狂う海は、自然の厳しさや恐ろしさを彼に喚起させているが、海との交

わりによって日々を生きている主人公にとっては、自然の荒々しさも自分に何かを教えてくれる親しい友人のような存在になっている。それ故彼は、自然との深い結びつきを強く感じることによって、燈台守という孤独な仕事にも誇りや喜びをもって従事しているのである。

燈台守が抱く、自らの職業に対する熱い「天職のような意識」⁽⁵⁹⁾は、ハートレーも述べているが、自然が時折人間に見せる神聖な崇高さを感じるときにより一層強くなるのである。初期の‘Absences’という象徴的な詩にも同じような荒々しい海のすがたが描かれていたが、あの海の風景は、孤独な主人公の淋しさを象徴するだけでなく、荒ぶる海に降り注ぐ陽光の果てしないまぶしさによって、自然の崇高さを描写していた。ロマン派の詩人が感じた自然に対する畏怖の念や、その崇高さに対する不可思議な気分と同じようなものをラーキンはどこでも感じている。自然の中に神秘的なものや美しさ、そして力強い存在を感じるときには、詩人はいつしか言葉にならない喜びを感じるのであろう。

海についてのさまざまなイメージによって自然のプリミティブで不可思議な力強さを表現しようとしたラーキンは、最終連で、燈台守の夕食の風景に新たな象徴の光を投げかけている。

Guarded by brilliance
 I set plate and spoon,
 And after, divining-cards.
 Lit shelved liners
 Grope like mad worlds westward.

「輝きに守られて」(‘Guarded by brilliance’) ひとり夕食をとる燈台守の姿には、穏やかな心の落ち着きが感じられる。嵐のように荒々しい外の自然の世界とは異なり、燈台の中には孤独だが平和な夜の静寂が訪れている。このような至福にも似た気分は、多少世間からは隔絶した、時代遅れの感のある燈台守ではあるが、彼が自らの仕事に満足し、燈台守という職業をこれからも自らの天職として誇りをもって続けていこうとする強い忠誠心のようなものから生まれるのである。

主人公を守るこの「輝き」(‘brilliance’) は、また一方で、彼の夕食の風景を象徴的に彩っている。しかし、その明るいまぶしい強力な光からは、現在あるいは未来に対する希望という肯定的な解釈も可能であろう。自分

の生活だけでなく他の人々の世界を守ってくれる燈台の光には、昼間の太陽にも共通する生命の源という大きな神秘的な力が宿っている。このような見方からすれば、「燈台の光は、創造主の内なる光を象徴する」⁽⁶⁰⁾という解釈も現実味を帯びてくる。また、Alan Brownjohnのように、燈台守の暮らしを詩人のそれにたとえ、燈台を創造性と孤独を象徴するものと考えれば、⁽⁶¹⁾燈台の光は詩人の創造の輝きを象徴するものとなり、永遠に詩人の詩作の歩みを照らしてくれるものとなる。

ラーキンの詩において、自然はしばしば部屋の窓から観察され、人間の悲しみなどを象徴することがある。この詩に関しても、主人公の生活に慰めを与えてくれる確かさは、神秘的にかすかな驚異に晒され、彼の生活は不幸の寸前にあることが示唆されているという、⁽⁶²⁾否定的な見方も一方ではある。しかし、燈台の外に展開される自然の荒々しいイメージは、主人公の海への限りない愛や自らの仕事への情熱や、幸福感のようなものを象徴していると考えられることも否定できないのである。

(4)

さて、人間の現実的な苦悩を生み出すさまざまな経験や、自然と人間との結びつきを象徴的な手法で描いたラーキンは、人間の死についても同様に、象徴的な詩をいくつか書いている。まず最初にあげられるのが、‘The Building’である。

ラーキンは一般的に、「憂鬱な落胆した、否定的な詩人」⁽⁶³⁾と考えられてきた。そして、*High Windows*の多くの作品が書かれた1970年代の初めには、自らの肉体的、精神的老いを強く自覚するようにつれて、彼はよりペシミスティックな詩人になっていった。それはラーキンが若い頃から恐れていた「年齢の終わり」に、一年ごとに近づいていたからである。常に自らの死の瞬間を直視することを拒み、人間はどのような生き方をしても結局最後には死んで無に帰するのだという、否定的な人生観を抱いていたからこそ、彼は「救いようもないほど陰鬱な詩人」⁽⁶⁴⁾と呼ばれたのである。

「老いの屈辱、若者への嫉妬、近づく老齡の恐怖にこれほど想像的なエネルギーを傾けた詩人はいない」⁽⁶⁵⁾と言われるラーキンは、人間の死や病気について多くの作品を残しているが、‘The Building’もその一つである。詩集の中でも最も中心的な位置を占めるかなり哲学的な詩であり、いくつかの象徴的な表現によってラーキン自身の経験の世界が一つの真実の世界

へと作り変えられている。

この詩にはいくつかの特徴があるが、その一つは、‘The Building’ というタイトルに代表されるように、さまざまな言葉の間接的で、曖昧な使い方にある。病院という、現代の人々の病気を治療する大きな建築物を舞台に、かなりこみいった筋で書かれているわけであるが、奇妙なことに「病院」という言葉が決して一度も使われていない。⁽⁶⁶⁾内容を読んで初めてこの建物が病院だと気づかされるのである。「救急車」でさえ、「玄関にたえまなく止まる車は／タクシーではない」(‘what keep drawing up / At the entrance are not taxis;’) という、きわめて遠回しな言葉で表現されている。「恐ろしい嗅い」(‘a frightening smell’) という言葉がなければ、まったく「立派なホテル」(‘the handsomest hotel’) と勘違いしそうである。また「看護婦」にしても最初は「看護婦らしき人」(‘a kind of nurse’) と呼ばれ、「病気」という言葉さえ人々の口からは発せられず、「ここに来る人はすべてどこかがおかしいと告白する」(‘all / Here to confess that something has gone wrong.’) だけなのである。

このような間接的で曖昧な表現は、ラーキン自身の病院という建物に対する嫌悪感から生まれるのかもしれないが、それはどことなく不可解でミステリアスな印象を与えるだけでなく、デイの言うように、⁽⁶⁷⁾一種の恐怖感さえ漂わせている。

二つめの特徴としてあげられるのが、‘The Building’ 全体を彩る象徴的な表現である。間接的で曖昧な言葉遣いと共に、この作品をラーキンの最も暗い、陰鬱で荒涼とした詩に仕上げているのがいくつかの象徴的な表現である。

まず、詩のタイトルである ‘The Building’ という言葉自体に、ラーキンは間接的な象徴の意味を込めている。語り手が、病院という現代的な大きな医療施設を患者として訪れ、内部の様子を非常に細かく観察する形で詩は進行していく。そして、彼は、この建物が人間の死と深い関係があることを強く認識しながら、死という人間の逃れようのない運命について自らの考えを吐露している。ある意味ではきわめて形而上的な病院の建物は、一時的には患者の病気を治して死を遠ざけることはできる。しかし、たとえそれがどのように大きな立派なものとなろうとも、決して死に打ちかつことはできない。事実、日々多くの人間が、そこであるいは他の場所で死を迎えているからである。死を運命づけられた人間の悲しみは、いかなるものによっても癒されないと彼には映る。そして、病院はいつまでも「死

と病とを象徴する」⁽⁶⁸⁾場所として彼の心に重くのしかかる。

次に6連の「鍵のかかった教会」(‘a locked church’)がある。病院の窓から何気なく外を見たときに、主人公の目に入ってきたのがこの教会である。かつては教会によって代表される宗教も、死に直面した人間に慰めをもたらすことはあった。しかし、宗教的な信仰心の薄らいだ現代にあっては、教会も本来の役割を果たすことはできないと主人公は考えているのであろうか。「鍵のかかった教会」には、人々が入ることも許されず、ただその神聖な超絶性を遠くから見つめるだけである。「宗教がかつて人々にもたらしてくれた失われた希望は」、⁽⁶⁹⁾閉ざされた教会からはもはや明るく降り注ぐこともないのであろうが、この宗教と人々との間に横たわる大きな溝のようなものを象徴する閉ざされた教会も、恐らくラーキン自身の懐疑主義から生まれたものなのであろう。

そしてもう一つ、この詩には大きな意味を持つ象徴的な表現がある。それは、詩の結論とも言える最終の9連の後ろに分離して置かれた「花」の象徴である。

All know they are going to die.

Not yet, perhaps not here, but in the end,
And somewhere like this. That is what it means,
This clean-sliced cliff; a struggle to transcend
The thought of dying, for unless its powers
Outbuild cathedrals nothing contravenes
The coming dark, though crowds each evening try

With wasteful, weak, propitiatory flowers.

人々が夕方面会するとき一緒に持ってくる花は、「無駄な弱々しい慰めの花」(‘wasteful, weak, propitiatory flowers.’)と非常に分かりやすい象徴で表現されている。花を修飾する三つの言葉からも想像できるようにこの花は、絶望と希望という二つの特質を示している。

「無駄な弱々しい花」は、人は誰でもいつかは死ぬものだという人間の命の儚さや脆さを象徴している。⁽⁷⁰⁾いつかは弱々しい花のように命を終えることを認識している人間にとって、花は人間のはかり知れない死への不安を表している。一方、「慰めの花」は、一時的にはあるが、人々の苦

しみや悲しみを和らげ、「来るべき暗闇」(‘The coming dark’)の到来を遅らせてくれる。そして、人々の心につかの間の慰めをもたらすという点では、きわめて人間的な慈しみや思いやりの気持ちを表現するものである。

しかしながら、現実の死に対する恐怖の念は、いかなる慰めによっても消え去ることなく、この花は、モーシヨンも述べているように、⁽⁷¹⁾結局は「死についての思いを／のり越えようとするあがき」(‘a struggle to transcend/The thought of dying,’)に過ぎず、「いつかは死ぬことは誰でも分かっている」(‘All know they are going to die.’)という苛酷なメッセージの重さに押しつぶされてしまう。

さて、この詩には、‘a locked church’、‘confess’、‘The unseen congregation’など、キリスト教に関する言葉がいくつかわれられている。ラーキンが意識的に病院という建物に教会のイメージを重ね合わせようとしていたことが考えられるが、「鍵のかかった教会」という言葉が象徴するように、宗教でさえも現代においては、人々にかつて与えたような希望や慰めを与えることもできずに、その扉を堅く閉ざしてしまっているのだろうか。

宗教も生涯を通して彼の主要なテーマの一つであったが、初期の詩、‘Church Going’においては、キリスト教に対する両面価値的な気持ちが見事に表現されていた。時には死者へのいたわりの気持ちを抱いて、信仰に対して寛容な態度を示すこともあった。またその逆に、明らかに宗教を無用のものと見なすような懐疑主義的な側面を見せることもあった。それ故、読者は、ラーキンの宗教心が実際そのどちらであったのか思案することがある。このことに関してデイは、1977年12月23日付の*TLS*に載った‘Aubade’という作品から次の2行を引用し、彼を懐疑主義者と結論づけている。⁽⁷²⁾

That vast moth-eaten musical brocade

Created to pretend we never die

ラーキンは、宗教は、「我々が決して死なないものだと見せかけるために作られた」(‘Created to pretend we never die’)ものだという気持ちを、晩年の作品においても持ち続けていた。宗教に具現化される、超自然的な絶対者のような存在を彼は明確に否定していた。そして、宗教的な信仰によって人間は救済され、自らの死も超越できるのだという考えを彼は真実

として受け入れようとはしなかったのである。

このような宗教観を抱いていたラーキンにとって、この詩のテーマである死は彼の生命を脅かすものであり、決して彼の人生に救いや慰めを与えることはなかった。反対に死は「来るべき暗闇」と象徴的に表現され、言い知れぬ恐怖や不安をもたらすものであった。そして、死に直面している多くの病院の患者、つまり「選択の最後になる／あの漠然とした年齢のほとんどの人々」(‘most at that vague age that claims／The end of choice,’)と同様、彼は死の暗闇に光を照らすものは何も存在しなかったと感じ、この暗闇にいつかは自分のみ込まれることを恐れていたのであろう。

しかし、死の前では人間がまったく無力であることを強く認識し、黙従を余儀なくされたラーキンではあったが、一方では、「死についての思いを／のり越えようとするあがき」によって、ささやかな抵抗の意志も示している。

自由に見えるが、実際は、「愛も運も手を伸ばしても／届かない世界」(‘world,／Your loves, your chances,are beyond the stretch／Of any hand’)である病院は、きわめて非情な場所である。ここから解放されずにベッドに横たわる「女、男、老人、若者」などの入院患者たちの中には、回復することなく倒れていく者もいる。しかし、このような死に決して負けまいとするあがきを、ラーキンは、人間的な精神のあり方の一つの価値として率直に受け入れている。往々にして無情な死に対する無条件の降伏を認めがちなラーキンではあるが、この詩においては珍しく死と勇敢に立ち向かう人間の力強い決意が明確にされている。きわめて暗い、最も死を志向した作品といわれる⁽⁷³⁾ ‘The Building’の中にも、このような希望の一筋の光とも呼べる抵抗の意志を認めるとき、ふと読者は、ラーキンの人間的な側面を垣間みて安心を覚えるのであろう。

さて、*High Windows*には、もう一つ死を主題として象徴主義の手法によって描かれた作品がある。それは、1970年の1月2日に書かれた ‘The Explosion’である。この巻末の詩は、ある炭鉱の爆発事故で亡くなった若い坑夫たちをうたったものである。

内容的には、炭鉱の村の描写から分かるように、青春期にラーキンが読んだD.H.Lawrenceの作品が背景にあり、韻律的にも、Longfellowの ‘Hiawatha’ を使用したラーキンにしては珍しい作品である。そして、直接的にロレンスについての記憶を誘発したのは、1969年のクリスマスに恋人のEvaと見た、炭鉱産業についてのテレビのドキュメンタリー番組であ

ったと、モーシオンはこの詩の起源に関して説明している。⁽⁷⁴⁾また、時代的には、19世紀後期から20世紀初期のヴィクトリア朝の炭鉱の村に生きる人々を描写した物語詩である。‘Livings’や‘Dublinesque’と同様、自由な「想像力に満ちた物語詩」⁽⁷⁵⁾ではあるが、死者に捧げるエレジーのように、ラーキン自身の個人的な感情や叙情的な雰囲気強く感じられる作品である。

モーシオンや他の批評家も‘The Explosion’を、「労働者階級の社会に見られる悲しみと喪失の瞬間」⁽⁷⁶⁾を通して、炭鉱の小さなコミュニティーに生きる人々の力強い連帯意識をうたった作品であると解釈しているが、ここでは主に、この詩の特徴の一つである宗教的な象徴を中心に見ていくことにする。

炭鉱の爆発を不吉に暗示するような冒頭の描写は、小説の書き出しのように状景描写で始まっている。

On the day of the explosion
Shadows pointed towards the pithead:
In the sun the slagheap slept.

爆発の日に
影は 坑口にさしこみ
日向に ボタ山は眠っていた

影はまさに死の影で、これから炭坑の坑口に入っていこうとする哀れな坑夫たちの後ろ姿にかかろうとしている。暗い陰鬱な影とは対照的に、ボタ山を明るく照らす太陽は、生命の力強さや人間の幸福を象徴している。炭鉱の平和な朝の風景の中で、いつもの朝と同じように人々をやさしく見守りながら寛大な光を惜しみなく注いでくれていた。そして、人間の日々の平凡な生活の中に潜む生と死を巧みに描き、ラーキンはこの詩の中でも、いくつかの象徴的な表現を駆使しながら物語を進めている。

これから坑口に入っていこうとする坑夫たちの一人が、うさぎを見つけて捕まえようと後を追うが、かわりに雲雀の卵の巣を持って来た。

One chased after rabbits;lost them;
Came back with a nest of lark's eggs;

Showed them; lodged them in the grasses.

一人が兎を追いかけ 取り逃がしたが
雲雀の卵の巣を持って戻り
それを見せてから 草の中にしまった

1連の太陽と同様に、この「卵」(‘eggs’)は、きわめて重要な象徴的な意味を持っている。A.T.Tolleyは、「巣の卵のイメージほど力強いものはない。それは肥沃さと脆さ、生命の脆さや希望の脆さだけでなく、愛の美しさと気づかひのやさしさを示唆している」⁽⁷⁷⁾と述べているが、ここに描かれた卵は、人間の命の力強さと脆さという正反対の性質を象徴していると同様、卵をじっとやさしく抱いて育てているような母親の愛ややさしさをも表現している。これから数時間の後には死んでしまうことも知らずに、坑口に入っていった炭坑夫たちの儂い命を象徴しているだけでなく、この卵は、最終行に再び現れる卵のように復活の希望を象徴する卵でもあるのだ。

正午に爆発の振動が響くと、生命の象徴であった太陽も暗くなってしまふ。「太陽は熱いもやにおおわれたように薄暗くなった」(‘sun, / Scarfed as in a heat-haze, dimmed.’)という表現は、爆発によって、朝坑口に入っていった坑夫たちが死んだことのみならずキリストが死んだときに太陽が暗くなったこと⁽⁷⁸⁾をも暗示している。暗くくもった太陽は、冒頭の朝の幸福な静寂をやさしく照らす太陽とは異なって、まるで、哀れな坑夫たちの死を悲しむかのように顔をくもらせている。

この詩は、いくつかの象徴的なイメージの並列によってきわめて効果的な筋の運びがなされているが、もう一つ、卵と同様に宗教的な意味を含んだ象徴的な表現がある。それは、坑夫たちが坑口に入る前にくぐる「高い門」(‘the tall gates’)である。詩の後半に漂う宗教的な雰囲気から考えれば、それが「死者の世界への門」⁽⁷⁹⁾か、あるいは天国への門を示すものであることは容易に想像できる。

さらに最後の場面でも、「太陽」と「卵」の象徴的なイメージを並列しながら、ラーキンは、宗教的な穏やかさや神々しい明るさをふりまきながら、まるで理想郷にいるかのように爆発の犠牲者である坑夫たちの悲しい死を描写している。

Wives saw men of the explosion

Larger than in life they managed—

Gold as a coin, or walking

Somehow from the sun towards them,

One showing the eggs unbroken.

爆発の後、死んだ坑夫の妻たちが、一瞬彼女たちの夫が自分たちの方に向かって歩いてくる幻想を見ている非常に不可思議な光景である。ここに描かれた太陽は、暗い陰りもとれた、再び人々に生命の輝きを神秘的にふりまく太陽である。太陽はラーキンの詩においては、しばしば慈悲深い神秘的なものとして現れているが、ここでは人々の未来に希望を与える存在として、トリーの言うように、力強いイメージで空に浮かんでいるだけでなく、死者たちに注がれる超絶的な「変容の光」⁽⁸⁰⁾ともなっている。

そして、最終行に再び現れる卵は、まさにキリスト教で言うところの「復活祭の卵」⁽⁸¹⁾の象徴そのものである。死んだ坑夫たちの一人が卵が割れていないことを見せる幻想の風景は、死んだ坑夫たちの復活を強調するものであろう。爆発の前に草の中に置かれた卵は死んだ坑夫たちの生まれ変わりであるかのように、割れずにそのまま横たわっていた。ここには、死という喪失のイメージに彩られた不可思議な卵が、目にも鮮やかな神聖な黄金の輝きを放っているのである。

‘The Building’同様、‘The Explosion’は死を主題としているが、ここに描かれた死は病院における死とは多少異なっている。炭坑の爆発による不慮の死であり、作者ラーキン自身も、穏やかな同情や深い哀悼の気持ちを抱いて彼らの突然の死を描いている。さらに炭坑夫たちの死には、病院で人々が迎える死につきまとう絶望的な死の恐怖というものはそれほど強く感じられない。それというのも、この詩には、一種の理想郷とも呼べるような平和な浄福の雰囲気漂っているからである。

ヒーニーも、「‘At Grass’, ‘MCMXIV’, ‘How Distant’ と ‘The Explosion’ は『理想郷のような』気分から生まれたものであり、中世のロマンスに起源を持つ詩的夢の世界である『古いプラトンの英国』の現代的なヴィジョンと見なせるかもしれない」⁽⁸²⁾と、‘The Explosion’の持つ独特な雰囲気を説明している。イギリスの詩人の詩的感受性の根底にある、このような

伝統的な詩の特性が、この詩に描かれた突然の死の恐怖や悲しみを和らげているのであろう。

さらにもう一つ、詩の後半の部分に感じられる宗教的な「超絶性のヴィジョン」⁽⁸³⁾が、坑夫たちの死を単なる悲しい悲劇から救っているのだということにも触れる必要があるだろう。爆発の直後に、犠牲者たちの家族の悲しみを癒すかのように、ラーキンは、教会の壁に刻まれた文字をはっきりと浮かび上がらせている。

*The dead go on before us, they
Are sitting in God's house in comfort,
We shall see them face to face—*

死者たちはわれわれの先を進んでいく 彼らは
神の館に気持ちよく座っている
いつかは彼らと面と向かって会うことだろう—

神への信仰や死者への慈しみ、そして未来の存在を説く聖書の言葉は、最終行の割れない卵の象徴と同様、「復活への信仰」⁽⁸⁴⁾を表すものである。死は人間の生命の終わりではなく、新たな命への始まりであるとする考え方が、死の悲しみを一種の理想郷のような至福の気分に変えているのであろう。

ラーキン自身が、はたしてキリスト教的な復活を信じ、死者に対して、この聖書の言葉のように何の恐れもなく大らかな気持ちを抱いていたかどうかはいささか疑問の残るところである。それは、ラーキン自身が生涯を通して宗教的な信仰を強く抱くこともなく、比較的懐疑的な態度で宗教を捉えていたからである。しかし、不思議なことに、この詩でも明らかなように、彼は決して無神論者のようにキリスト教的な信仰を拒むこともなかった。

この意味からすると、少なからずラーキンは、人間にとって宗教的な信仰がどのように大切なもので、人間がいかにそれを必要としているかも認識していたのであり、「宗教的な魂との交わり」⁽⁸⁵⁾や超絶的な意識にも関心を抱いていたことは確かである。また、自らの詩の中に、いわば「来世」を信じるような人々を登場させたという事実によって明らかなように、少なからずラーキンは、神の存在を信じる人々と同様、この世とはまったく

異なった、死者たちの住む別の世界があることはまったく否定しているのではないと言えるだろう。

(5)

さて、このように、自然と人間との関わり、現実の世界で苦悩する人間の姿、そして人間の死と宗教など、さまざまなテーマを、象徴主義の手法によって表現しようとしたラーキンは、最後の詩集*High Windows*の成功によって、さらに評価を増し、イギリスの詩壇に記念碑的な揺るぎない地位を築き上げていた。そして、ラーキンの新たな実験は、1974年以降、彼に対する批評家たちの考え方を激変させてしまった。彼は、「以前よりもさらに刺激的で、不安を与える『難解』な作家と見なされるようになった」⁽⁸⁶⁾のである。

ラーキンがその先頭に立っていたムーヴメント派の詩人たちは、モダニストの伝統に従うことは後退だと主張していた。⁽⁸⁷⁾しかし、モダニストに対する明確な敵意にもかかわらず、ラーキンの詩においては、初期の*The North Ship*や晩年の*High Windows*のみならず、モダニズムに背いた作品と思われる*The Less Deceived*や*The Whitsun Weddings*においてさえも、完全にその影響から脱け出すことはできなかった。

ラーキンは、「良い詩は単純で率直なものだ」⁽⁸⁸⁾と繰り返し主張したが、その心とは裏腹に、*High Windows*では再びシンボリズムの傾向を増して‘postmodernist’と呼ばれる⁽⁸⁹⁾‘Sad Steps’のような作品さえ書いていた。なぜ彼がモダニズムを受け入れ、難解なシンボリズムの世界に戻っていったのかは、彼自身も明言していないのでその真意は分からない。恐らく、自らの想像力の衰えを象徴主義の技法によって、少しでも補おうという意図があったことは容易に推測される。しかしながら、ラーキンがさまざまな機会に述べた、彼とモダニズムやシンボリズムとの関係に目をやれば、おぼろげではあるが彼の意図が分かってくる。

*The Less Deceived*にも‘Going’や‘Coming’のように、イマジストのミニマリズムを想起させる⁽⁹⁰⁾作品もあるが、ラーキン自身がシンボリズムの影響を最も強く意識した作品に‘Absences’がある。彼はこの詩に関して次のように述べている。

I fancy it sounds like a different, better poet than myself. The last line sounds

like a slightly-unconvincing translation from a French Symbolist. I wish I could write like this.⁽⁹¹⁾

彼自身の率直な言葉からも明確なように、ラーキンは、かつて厳しく攻撃していた1890年代のフランスのシンボリストの詩人さえも快く受け入れ、自分とはまったく異なった詩人である彼らのように、上手に詩を書きたいと願っていたのである。このような変身願望は、晩年に至るまでラーキンの心の底に横たわり、決して消え去ることはなかった。そして、‘Absences’ に込められた自らの素朴な願望を告白してから10年後の1972年にも、彼は同じような変身願望をラジオで述べている。

What I should like to do is to write diferent kinds of poems, that might be by different people. Someone once said that the greatest thing is not to be different from other people, but to be different from yourself. That's why I've chosen to read now a poem that isn't especially “like me” ,or like what I fancy I'm supposed to be like.⁽⁹²⁾

「最も大事なことは、他人と違うことではなくて自分自身と違うことなのです」という、誰かの言葉を参考にするとき、ラーキンは、今まで自分が書いてきたものとは違う作品を書きたいという願いを抱いていた。そして、この言葉の後、彼は、*High Windows*に収められることになる‘The Explosion’を朗読し始めたのだった。以前の自分とは異なった方法で書かれた詩が‘The Explosion’なのであり、さまざまなイメージの使用によって人々の想像力を喚起し、自らの経験や思いを伝えたいというラーキンの新たな試みは、シンボリズムの手法によって最も効果的なものとなったのである。

‘The Explosion’から5年ほど前に書かれた‘Solar’についても、ラーキン自身が、「私が40年間書いてきたものとは異なっている」と認めているように、ラーキンは、初期にイエーツの詩の中で出会ったシンボリズムをまったく放棄することなく、自らの変身願望を最後まで持ち続けていた。モダニズムの手法や技巧を自分なりの方法で吸収していた彼にとって、*High Windows*において新しい自分を表現するためには、シンボリズムが最も適切な戦略であると感じていたのである。

「1974年以降のラーキンの作品に、ヨーロッパのモダニズムやシンボリ

ズムの影響を認め始めた」⁽⁹³⁾批評家たちは、彼の「お上品ぶり」や「偏狭さ」を、もはや批難することもなく、ラーキンの新たな詩の世界の広がりや普遍性に目を見張ったのである。初期のラーキン自身があまりにモダニズムに対する敵意を強調しすぎていたために、しばしば彼は、‘anti-modernist’の烙印を押されがちである。しかし、ブースも述べているように、彼自身は「今では一般的に『モダニスト』と呼ばれる多くの作家、たとえばウルフ、マンスフィールド、ロレンスなどの作品を強く賞賛していた」⁽⁹⁴⁾のである。

もちろん、‘Sympathy in White Major’に関する論文の中で、エヴェレットが、ラーキンはシンボリストの考え方や技巧を風刺的に使っていると述べていることを指摘している、レーガンのように、⁽⁹⁵⁾ラーキンを依然としてもモダニズムに否定的な‘anti-symbolist’の詩人と見なす批評家もいるわけであるから、ラーキンを完全にシンボリズムの詩人と結論づけることもできない。しかし、結局はラーキンを‘the English line’と呼ばれる英国の伝統を重んじる「経験」の世界と、新たなモダニズムという実験的な「象徴」の世界という、まったく異なった二つの伝統のはざまに立つ詩人と位置づけることも可能なのである。

理論的にはモダニズムを激しく攻撃し、かたくなに拒絶した詩人が、実践的には時としてモダニズムやシンボリズムを快く受け入れ、その特徴を肯定する作品を書いていた。このようなモダニズムに対する矛盾した態度に見られるラーキン自身の二つの個性の対立という事実を目の当たりにするとき、読者は、ラーキンの抱括的な心の広さや柔軟性、別な言葉で言えば、彼の両面価値的な特質にただ驚くばかりである。いずれにしても、シンボリズムの使用によってラーキンは、彼自身の代名詞とも言える落胆や失望から解放され、苦悩や悲哀に満ちてはいるが新たな発見の喜びにも包まれた、豊かな日常の世界を観察し始めたのである。そして、多くの最近の現代詩が、モダニズムと‘the English line’というまったく正反対の特質から合成されているということを考えると、⁽⁹⁶⁾ラーキンの現代詩に果たした新たな先駆者としての役割の重要性を認めざるをえないであろう。

[注]

テキストは、Philip Larkin, *High Windows* (faber and faber, 1989) に拠った。

(1) Andrew Swarbrick, *Master Guides The Whitsun Weddings and The Less Deceived By Philip Larkin* (Macmillan, 1986) p.73.

- (2) Stephen Regan, *Philip Larkin* (Macmillan, 1992) p.51.
- (3) Ibid.
- (4) George Hartley, 'Nothing To Be Said' ,*Larkin at Sixty* ed. Anthony Thwaite (faber and faber, 1982) p.94.
- (5) Barbara Everette, *Poets in their Time* (faber and faber, 1986) p.233.
- (6) Andrew Gibson, 'Larkin and Ordinairiness' ,*Critical Essays on Philip Larkin: The Poems* ed. Linda Cookson and Bryan Loughrey (Longman, 1989) p.10.
- (7) George Hartley, *op.cit.*, p.95.
- (8) Barbara Everette, *op.cit.*, p.233.
- (9) Barbara Everette, 'Philip Larkin: After Symbolism' ,*Poets in Their Time* (faber and faber, 1986)
- (10) Stephen Regan, *op. cit.*, pp.53-4.
- (11) Barbara Everette, *op. cit.*, p. 234.
- (12) George Hartley, *op. cit.*, p.95.
- (13) Ibid.
- (14) Ibid.
- (15) Ibid.
- (16) Andrew Motion, *Philip Larkin A Writer's Life* (faber and faber, 1993) p.374.
- (17) Barbara Everette, *op. cit.*, p.230.
- (18) Andrew Gibson, *op.cit.*, p.17.
- (19) Andrew Swarbrick, *Out of Reach: The Poetry of Philip Larkin* (Macmillan, 1995) p.135.
- (20) Stephen Regan, *op.cit.*, p.131.
- (21) James Booth, *Philip Larkin Writer* (Harvester Wheatsheaf, 1992) p.152.
- (22) Roger Day, *Larkin* (Open U.P., 1987) p.81.
- (23) Ibid., p.80.
- (24) Stephen Regan, *op.cit.*, p.132.
- (25) Roger Day, *op.cit.*, p.80.
- (26) Andrew Motion, *Philip Larkin* (Routledge, 1986) pp.78-9.
- (27) Ibid., pp.80-81.
- (28) Stephen Regan, *op.cit.*, p.51.
- (29) Roger Day, *op.cit.*, pp.80-81.
- (30) Maeve M. Brennan, " 'I Remember, I Remember' ,1955-85" , *Philip Larkin The Man and His Work* ed. Dale Salwak (Macmillan, 1989) p.29.
- (31) Roger Day, *op.cit.*, p.81.
- (32) Ibid.
- (33) Ibid., p.80.
- (34) Peter Holindale, 'The Long Perspectives' ,*Critical Essays on Philip Larkin : The Poems* ed. Linda Cookson and Bryan Loughrey (Longman, 1989) p.60.
- (35) Stephen Regan, *op.cit.*, p.137.
- (36) Ibid., p.52.

- (37) Ibid., p.137.
- (38) Andrew Motion, *Philip Larkin A Writer's Life*(faber and faber,1993) p.428.
- (39) Roger Day, *op.cit.*, p.78.
- (40) Ibid., p.77.
- (41) Roger Day, “‘That vast moth-eaten musical brocade’ : Larkin and religion ” ,*Critical Essays on Philip Larkin:The Poems* ed. Linda Cookson and Bryan Loughrey(Longman,1989) p.87.
- (42) Roger Day, *op.cit.*, p.77.
- (43) Ibid., p.78.
- (44) James Booth, *op.cit.*, p.166.
- (45) Roger Day, *op.cit.*, p.77.
- (46) Stephen Regan, *op.cit.*, p.52.
- (47) Roger Day, *op.cit.*, p.78.
- (48) James Booth, *op.cit.*, p.154.
- (49) Stephen Regan, *op.cit.*, p.53.
- (50) A.T.Tolley, *My Proper Ground*(Edinburgh U.P.,1991) p.121.
- (51) James Booth, *op.cit.*, p.153.
- (52) Ibid., p.154.
- (53) Andrew Swarbrick, *Out of Reach: The Poetry of Philip Larkin*(Macmillan,1995) p.146.
- (54) Barbara Everette, *op.cit.*, p.257.
- (55) Stephen Regan, *op.cit.*, p.134.
- (56) Barbara Everette, *op.cit.*, p.231.
- (57) William H. Pritchard, ‘Larkin's Presence’ , *Philip Larkin The Man and His Work* ed. Dale Salwak(Macmillan,1989) p.81.
- (58) George Hartley, *op.cit.*, p.95.
- (59) Ibid.
- (60) Ibid.
- (61) Stephen Regan, *op.cit.*, p.135.
- (62) Barbara Everette, *op.cit.*, p.230.
- (63) Ronald Draper, ‘The Positive Larkin’ ,*Critical Essays on Philip Larkin: The Poems* ed. Linda Cookson and Bryan Loughrey (Longman, 1989) p.95.
- (64) Andrew Motion, *Philip Larkin* (Routledge, 1988), p.69.
- (65) James Booth, *op.cit.*, pp.148-9.
- (66) Barbara Everette, *op.cit.*, p.246.
- (67) Roger Day, *op.cit.*, p.12.
- (68) Janice Rossen, *Philip Larkin His Life's Work*(Harvester Wheatsheaf,1989) p.34.
- (69) A.T. Tolley, *op.cit.*, p.126.
- (70) Terry Whalen, *Philip Larkin and English Poetry*(Macmillan,1990) p.104.
- (71) Andrew Motion,*Philip Larkin* (Routledge,1988) p.61.
- (72) Roger Day , “‘That vast moth-eaten musical brocade’ :Larkin and religion” ,*Critical*

Essays on Philip Larkin: The Poems ed. Linda Cookson and Bryan Loughrey
(Longman, 1989) p.85.

- (73) William H.Pritchard, *op.cit.*, p.83.
- (74) Andrew Motion, *Philip Larkin A Writer's Life*, (faber and faber, 1993) pp.394-5.
- (75) Andrew Motion, *Philip Larkin* (Routledge, 1988) p.79.
- (76) Stephen Regan, *op.cit.*, p.138.
- (77) A.T. Tolley, *op.cit.*, p.120.
- (78) Ibid.
- (79) Ibid.
- (80) Ibid.
- (81) Ronald Draper, *op.cit.*, p.103.
- (82) Stephen Regan, *op.cit.*, p.53.
- (83) Terry Whalen, *op.cit.*, p.7.
- (84) Ronald Draper, *op.cit.*, p.103.
- (85) Ibid. p.104.
- (86) Stephen Regan, *op.cit.*, p.10.
- (87) Blake Morrison, *The Movement* (Methuen, 1986) p.21.
- (88) Andrew Gibson, *op.cit.*, p.9.
- (89) James Booth, *op.cit.*, p.4.
- (90) Ibid.
- (91) Andrew Motion, *Philip Larkin* (Routledge, 1988) p.74.
- (92) A.T. Tolley, *op.cit.*, p.119.
- (93) Stephen Regan, *op.cit.*, p.10.
- (94) James Booth, *op.cit.*, p.4.
- (95) Stephen Regan, *op.cit.*, p.54.
- (96) Andrew Motion, *Philip Larkin* (Routledge, 1988) p.20.