

# No more — oh, never more ——「大鴉」と「倫敦塔」

石 井 和 夫

## 1

ボードレールが乞食や動物の死骸とともに、蛆虫を歌って詩の領域を広げた時、その詩想はポーの「眠る女」(*The Sleeper*)や「勝ち誇る蛆」(*The Conqueror Worm*)に発して、自家薬籠中のものとした痕を留めている。そのポーが愛読したシェリーの、たとえば「夏の夕暮れの墓辺」(*A Summer Evening Churchyard*)や「断章」(*Fragment*)には「眠る女」や「勝ち誇る蛆」に先駆けて蛆(worm)が歌われている。問題の二篇から蛆を直接表現した箇所を引けば、

No more — oh, never more

The dead are sleeping in their sepulchres:

And, mouldering as they sleep, a thrilling sound

Hall sense, half thought, among the darkness stirs,

Breathed from their wormy beds all living things  
around,

And mingling with the still night and mute sky

Its awful hush is felt inaudibly.

(*A Summer Evening Churchyard*)

(死者たちは墓の中に眠りつづける

そして 眠りのうちに朽ちていくおそろしい音が

半ば知覚 半ば想像のうちに 暗やみをとおしてかすかに聞え

蛆のわく臥床から まわりのあらゆる生きものにささや  
くかのように

静かな夜と無言の空にこたえる

畏るべき静寂が 音もなく感じられる (上田和夫訳)  
(傍線引用者。以下同じ)

THE rude wind is singing

The dirge of the music dead,

The cold worms are clinging

Where kisses were lately fed.

(Fragment)

(わびしき風は絶えはてし

音楽<sup>しらべ</sup>なげきてうたふなり

昨日、接吻<sup>くちづけ</sup>しあとみれば

つめたき蛆こそうごめけれ (牛山充訳)

前者は全五聯から成る第四聯で、他の聯に蛆の表現はな  
く、後者はこれだけの断章に過ぎない。ポーの「眠る女」は、

Soft may the worms about her creep !

(ひそやかに蛆虫どもよ、彼女のまわりを這いまわれ！)

(福永武彦訳)

という四聯目の一行にすぎないけれども、「勝ち誇る蛆」の  
場合、全五聯すべてに互って蛆の跳梁を描写したところに、  
このモチーフの発展した形跡が見える。その最後の詩行は、

That the play is the tragedy, "Man,"

And its hero the Conqueror Worm.

(この芝居こそ 『人間』という名前の悲劇、

主役は「勝ち誇る蛆」なのだ と。) (入沢康夫訳)

のように「勝ち誇る蛆」が強調され、それを象徴化すること  
によって収束される。

シェリーの「詩の擁護」から窺われる数と分析と、そして  
原理原則を重視した論調は、ポーの「詩の原理」に影を落と  
している。あるいは、シェリーを取巻く文化的風土から生い  
育った、シェリー夫人の「フランケンシュタイン」や、バイ  
ロンの「吸血鬼」は、「アッシャー家の崩壊」(The Fall of  
the House of Usher) 以下のポーの作風に連絡する。

## 2

「大鴉」(The Raven) がポーの自信作であったことは、「詩  
の原理」でその創作過程を詳細に披瀝している一事からも

容易に察することが出来る。nevermore という語(の響き)がまずあつて、それに即して全篇の構成が考えられたといふのだから、この単語は「大鴉」の中で最も重要な意味を持ち、そしてそれ程の言葉ならば、当然この発見はポーの独創に帰するとわれわれは考える。ところが実はシェリーの「嘆き」(A Lament) という詩にこれと同じ語がある。この詩は二聯構成で、次のように各連の結句を No more——oh, never more! で揃えている。

I.

O WORLD! O life! O time!  
On whose last steps I climb  
Trembling at that where I had stood before:  
When will return the biory of your prime?  
No more——oh, never more!

II.

Out of the day and night  
A joy has taken flight;  
Fresh spring, and summer, and winter Hore,

No more——oh, never more

Move my faint heart with grief, but with delight  
No more——oh, never more!

(おお世界よ! おお人生よ! 時よ!

おん身の最後の階梯を私は登る、

嘗てふまへてゐた階梯をかへりみをのきながら、  
いつの日再びおん身の青春の栄光が帰つて来るであらう、

もう来ない——おお、もう二度と来ない!

日々の生活から

喜びがとび去つた、

爽やかな春、夏、そして霜白い冬は

失意の心に悲哀をもつてふれはするが、愉悦をもつては、  
もう来ない——おお、もう二度と来ない!

(星野剛一訳)

一方、シェリーの短詩と対照的に、「大鴉」は、詩にはある程度の長さが必要だというポーの主張を反映して、十八聯から成る。念のために各聯の結句を列挙すれば、

Only this and nothing more

Nameless here for evermore  
 This it is and nothing more  
 Darkness there and nothing more  
 Merely this and nothing more  
 Tis the wind and nothing more  
 Perched, and sat, and nothing more  
 Quoth the Raven, "Nevermore"  
 With such name as "Nevermore"  
 Then the bird said, "Nevermore"  
 Oh, Never——nevermore."  
 Meant in croaking "Nevermore"  
 She shall press, ah nevermore!  
 Quoth the Raven, "Nevermore"  
 Quoth the Raven, "Nevermore"  
 Quoth the Raven, "Nevermore"  
 Shall be lifted——nevermore!

第二聯の evermore を挟んで第一聯から第七聯まで noth-  
 ing more を揃へ、第八聯以下はすべて Nevermore (never-  
 more) で統一している。聯の結句を同一語のリフレインで  
 整えるのはポーの性癖であり、剽窃の傾向と合わせてしば

しば批判的になってきた。その nevermore がシェリーの  
 No more——oh, never more! と無関係とはみなしがた  
 5。

No moreに限つていえばポーの四聯からなる "To one  
 In Paradise" (「天国のあるひとに」) の第三聯に、

"No more——no more——no more"——

(もはやなにもはやない——もはやない——) (入沢康夫訳)

とあり、また "Silence" (「沈黙」) の次の箇所にも見るこ  
 とが出来る。

There is a two-fold Silence——sea and shore——  
 Body and soul. One dwells in lonely places,  
 Newly with grass o'ergrown; some solemn graces,  
 Some human memories and tearful lore,  
 Render him terrorless: his name's "No More."

He is the corporate Silence: dread him not!

(二つの面を持った沈黙がある——海と浜辺——)

肉体と靈魂。草の新たに生い茂った淋しい場所に  
 棲んでいるものがある。神の恵みと 人の記憶と  
 涙に満ちた知識の力は それを恐ろしいものでは

なくしているのだが、その名前は「もはやない」。  
それは沈黙の化身だ こわがることはない！（入沢康夫  
訳）（傍点は訳文の通り）

あのシェリーの、蛆がわく死者たちの眠る、静寂な墓地  
（「夏の夕暮れの墓辺」）こそ、この「沈黙の化身」たる *No  
More* の原景だろう。

「詩の原理」の中でシェリーには一言半句も触れていないけれども、シェリーはポーが愛読した詩人である。シェリーの「嘆き」は過ぎ去った時への愛惜といういかにも観念的な主題だが、「大鴉」の死んだ恋人、レノアへの慕情は、これに相当する。「私」はその思いを科学の書を読み耽ることと絶ち切ろうとする。そして冥界からの使者である鴉は私の苦悩が絶えないであろうことを不吉に予言する。鴉の不気味な鳴き声 “*Nevermore*” が「黒猫」の結末で私を破滅に導く、あの *Pluto* のそれに近いことは、詩の第八聯の終りにある *the Night's Plutonian shore*（夜の領する冥府の岸）の詩句に、黒猫の名前と同じ修辞を用いている一事によって明らかだろう。しかもポーが描いた鴉と猫は影そのものの色——彼の偏愛した黒だ。

不気味な訪問者を歌う「大鴉」は、「アッシャー家の崩壊」の語り手の私もまた同様に訪問を強いられた人間である。

*No more — oh, never more*

と思ひ合わせて、ポーの作品における訪問者のモチーフをあらためてクローズアップする。「黒猫」でさえ主人公を破滅に導くのは彼のうちに眠っていた “*the spirit of Per-verse*” を呼び覚ました訪問者の存在なのである。

### 3

漱石全集を通覧してもポーへの言及は少なく、その論調は、彼がポーにさ程関心を寄せなかったという大方の見方を一概に否定できないことを窺わせるものだ。これに比べるとシェリーはもう少し頻度が高いのみならず、「草枕」の引用など漱石のシェリーに寄せる関心の深さを容易に想像させる。この引用は二十一聯から成る “*To a Skylark*”（「雲雀に」）の第十八聯で、画工は次のように原文を引き、訳を施している。

*We look before and after  
And pine for what is not:  
Our sincerest laughter  
With some pain is fraught;  
Our sweetest songs are those that tell  
Of saddest thought.*

「前を見ては、後へを見ては、物欲しと、あこがる、かなわれ。腹からの、笑といへど、苦しみの、そこにあるべし。うつくしき、極みの歌に、悲しさの、極みの想、籠るとぞ知れ」

これを引用した画工の感慨は、

成程いくら詩人が幸福でも、あの雲雀の様に思ひ切つて、一心不乱に、前後を忘却して、わが喜びを歌ふ訳には行くまい。西洋の詩は無論の事、支那の詩にも、よく万斛の愁など、云ふ字がある。(中略) して見ると詩人は常人よりも苦勞性で、凡骨の倍以上に神経が鋭敏なのかも知れん。超俗の喜びもあらうが、無量の悲も多からう。

#### 〔草枕〕一)

全体に喜びに満ちた詩の中で、この聯にのみ「苦しみ」と「悲しさ」が籠る。それは前章に引いた「嘆き」の第一聯と第二聯の対比的な構造とよく似ている。そしてこの詩の「No more——oh, never more!」の繰り返しが「大鴉」の“nevermore”の反覆を発想させた可能性について先にふれたけれども、雲雀がシェリーの詩情を表象したものとするば、ポーの場合これに当たるのは鴉だろう。

シェリーの雲雀とポーの鴉の対比にあえてふれたのは、漱石がポーについて言及した数少ない文章の中で、「大鴉」の頻度が最も高いからである。本間久四郎訳『名著新訳』に寄せた序文もその例の一つ。

たゞかつて彼の作物を読んだ時の感じが漠然と今日迄残つてゐる。何でも非常な想像家の様な心持がする。しかも其想像は人情や性格に関する想像ではないと思ふ。事件の構造に対する想像だと思ふ。さうして其事件がありふれた日常見聞の区域を脱して驚くべく愕くべき別世界の消息であると思ふ。愕くべき別世界と云つても有名なレヴンの詩にあらはれた様な内面的に神秘の韻を帯びて居るのではない。大体はもつと程度の低い外面的の不思議で好奇心を釣つてゐる。だから極端に其弊所を云ふと荒唐無稽に陥り易い。

ポーの短篇に対して「荒唐無稽に陥り易い」「弊所」を衝いているのに比べると、「大鴉」を評した「内面的に神秘の韻を帯びて居る」という表現は好意的な反応だろう。ポーの短篇と詩を対照的に批評したこの傾向は、漱石がゴーチエの短篇集に書き入れた、ゴーチエと鏡花を比較したメモにも認められる。

美シキ奇想ナリ、(中略)

幽遠ノ趣アリテ然モ主意明晰ナリ、

平凡ナル者ハ美ナラザルコトアリ、故ニ奇ヲ好ム、奇ヲ求メテ已マザレバ怪ニ陥ル、怪ニ陥イレバ美ヲ失ス、詩人ハ此呼吸ヲ知ル、

鏡花ハ此呼吸ヲ知ラズ。

詩人ノ想ハ詩想デアル、鏡花ノ如キハ狂想デアル

これはゴーチェの英訳“The Dead Leman”〔死霊の恋〕に対する批評で、ゴーチェの「詩想」と鏡花の「狂想」を分けるものは、「平凡ナル者ハ美ナラザルコトアリ、故ニ奇ヲ好ム、奇ヲ求メテ已マザレバ怪ニ陥ル、怪ニ陥イレバ美ヲ失ス」「此呼吸ヲ知ル」者と、「知ラ」ざる者の相違というわけだ。この「幽遠ノ趣アリ」というゴーチェを評した言葉が先に「レヴン」を論じた「内面的に神秘の韻を帯びて居る」という評言に語感が似ていることは、これを二年後「The Raven」に歌つてあるやうな内面的の幽玄深秘」(「ポーの想像」と同様に言い換えている事実をあげれば十分だろう。

また「狂想」という鏡花を批判した一句は、ポーの短篇に向けた「程度の低い外面的の不思議で好奇心を釣つて」、「荒唐無稽に陥り易い」「其弊所」に相当する。漱石がゴーチェの「死霊の恋」から鏡花を連想したのは尤もで、その趣向が「高

野聖」と似ているからだ。そして「高野聖」の「狂想」とは男を異類に変える女の造型を指したものだろう。鏡花の「狂想」を批判したこのメモにあらためて目を留めれば、〈物狂い〉の那美の表象は、「奇」と「美」を一致させる「呼吸」を測った実験に他ならず、彼女の造型はそのまま「高野聖」への批評であり、「草枕」を執筆する際、漱石が恰好の標的に定めたのは、表題を掲げて露わに批判した「金色夜叉」や「不如帰」ではなく、彼が「死霊の恋」と似て非なる「弊所」を認めた「高野聖」だったのである。

漱石がポーの短篇の「弊所」を衝く『名著新訳』の序文を書いたのは「虞美人草」が連載されて三ヶ月を経過した頃で、その「虞美人草」は「憐れ」を「非人情」に捉えることを主眼とした「草枕」と反対に、「金色夜叉」や「不如帰」と同じく人情をモラルバックボーンにしているのだから、「程度の低い外面的の不思議で好奇心を釣」る弊に陥りやすかったし、実際その「弊所」を免れていない。誰よりも彼自身それを自覚していたことは、これにつづいて「坑夫」と「夢十夜」を書いた事実が証明している。「坑夫」は「人生」に垣間見せた心の底にある正体不明のものに寄せる関心が、心や性格の推移を写生してそのまとまりにくさを実証する方法と化して再生してくる。「夢十夜」は、「第一夜」と「第五夜」にゴーチェの短篇を換骨奪胎した跡を留めているば

かりでなく、「第一夜」の場合、D・G・ロセッティの“*Blessed Damozel*”（「在天の処女」）の趣向を移しているが、このロセッティの詩がポーの「大鴉」から詩想を得たことはすでに定説で、その経緯をたとえば大岡昇平は次のように書いている。

ロセッティはポーの「大鴉」をひっくり返そうとしたと  
いつていたそうです。「大鴉」は「ネヴァーモア」の一語  
がリフレンになっている代表作で、男が部屋で死んだ  
恋人のことを考えている、机の上に大鴉がとまって、「ネ  
ヴァーモア」（「またとあらじ」）と鳴く、むかしは帰らな  
いという絶望の詩ですが、「在天の処女」は死んだ女の方  
で男のことを想っているところが逆になっているので、  
そこにロセッティのねらいがあったそうです。<sup>(2)</sup>

漱石は「文学論」（第一編 第三章 文学的内容の分類及  
び其価値的等級）で極楽について論じたくだりに、プラト  
ンの「理想共和国」、トマス・モアのユートピア、ダンテの  
天国、そしてロセッティの“*Blessed Damozel*”の住むところ、さらにミルトンの『失樂園』四の巻に書かれたエデン  
の園を列挙している。「ユートピア」は「何処にもない」を  
意味するトマス・モアの造語だという。それはポーの「ネ

ヴァーモア」の語感に通底する。とすれば「大鴉」は逆ユ  
トピア——樂園喪失を表現したものではないか。ロセッ  
ティの「在天の処女」は一方でダンテの「神曲」の構図を借  
りたものだが、それをポーの「大鴉」と重奏させるためには、  
「大鴉」の中に男女合一のユートピアが崩壊する主題を読み  
取っていなければならないだろう。それは漱石がイギリス  
滞在中に試作した *Heaven in her and Earth* の永訣を歌う  
“*Dawn of Creation*”（創造の夜明け）の主題でもある。

漱石は「大鴉」と「在天の処女」に関心を寄せているのだ  
から、二つの詩の関係を知らなかったとは思えない。つまり  
「第一夜」の近景に「在天の処女」があり、遠景に「大鴉」  
がある。

4

『名著新訳』の序文とほとんど同じことを語った談話筆記  
「ポーの想像」<sup>(3)</sup>と「英文学形式論」<sup>(4)</sup>の中に「大鴉」にふれた  
箇所があるけれども、とりわけ重要なのは「ケーベル先生」<sup>(5)</sup>  
だろう。

京都の深田教授が先生の家にゐる頃、何時でも閑な時  
に晚餐を食べに来いと云はれてから、行かずに経過した



月日を数へると、もう四年以上になる。漸く其約を果して安倍君と一所に大きな暗い夜の中に出た時、余は先生は是から先もう何年位日本に居る積だらうと考へた。さうして一度日本を離れ、ばもう帰らないと云はれた時、先生の引用した“no more, never more.”といふポーの句を思ひ出した。

これは結びの箇所である。文中の傍線部はその前の、「一度日本を離れ、ばもう帰らないと云はれた時」を受けた文脈だが、さらにこれより前にあつた次の文章と呼応する。

私がもし日本を離れる事があるとすれば、永久に離れる。決して二度とは帰つて来ないと云はれる。

そしてこの間に次の記憶が引き寄せられる。

先生は昔し鳥を飼つて居られた。何処から来たか分らないのを餌を遣つて放し飼にしたのである。先生と鳥とは妙な因縁に見える。此二つを頭の中で結び付けると一種の気持が起る。先生が大学の図書館で書架の中からポーの全集を引卸したのを見たのは昔の事である。先生はポーもホフマンも好きなのだと云ふ。此夕其鳥を思ひ

出して、あの鳥は何うなりましたと聞いたたら、あれは死にました。凍えて死にました。寒い晩に庭の木の枝に留つたまんま、翌日になると死んでゐましたと答へられた。

結びの文章はこの二箇所を受けた構造になっているが、その背後に「大鴉」のイメージが潜んでいなければ、こういう文脈を構成する意味がなく、これが結末の“no more, never more.”という一句を引き寄せる。この引用末尾で鳥の死にふれている点に関連していえば、かつて漱石も「文鳥」の死を書いたことがある。あの小品は文鳥と女を二重写しに描いていた。そして鳥に導かれた細い路地で百年前から自分を待つていた女と遭遇する「永日小品」の一篇、「心」にも同様の表象が見られる。こういう構造に目を留めると、『名著新訳』の序文と「ポーの想像」の論調を、「内面的に神秘の韻を帯びて居る」というのは「レヴン」に対する評であり、「事件の構造に対する想像」は短篇への評という具合に単純に二分化するわけにいかない。「事件の構造に対する想像」は「大鴉」にも該当すると見た方がよさそうだ。「ケーベル先生」はポーの「大鴉」のように二度と会うことのない訣別を予感して発想された構造を示している。

先頃、樋口寛は漱石が第一高等中学の学生の頃書いた“*My Friends in the School*”と題する英作文に注目して、

No more — oh, never more

『雑音考 思想としての転居』の中で紹介している。<sup>(7)</sup> 全体は三章から成り、「一」と「二」はいわゆる学友のことを書いたものだが、「二」の友人とはカーライルのことであり、この章だけ性質が異なる。私の夢にカーライルが現われて二人の問答が展開する。特に注目したいのはカーライルが語る、

“Have you not always been pleased to hear me? Have you not often praised my profound discourse? Nay, you have even gone so far as to imitate me, though you have failed in your attempted.”

「君はいつもぼくの話喜んで聞いたじゃないか。君はよくぼくの味わい深い話に感心したじゃないか。それどころか、君はぼくを真似しようとしたじゃないか、うまくいかなかったけど。」(山内久明訳。<sup>(8)</sup> 以下同じ。)

“A few days ago, your teacher of English gave you warning not to imitate.”

「2、3日前、君の英語の教師が、君がぼくの真似をしないように、警告しただろう、」

“It is to inform you of the danger of imitating me,

to save you from falling into caricature. My style ... is almost incapable of being imitated, ...

「ぼくを真似することの危険を知らせるためさ。君がぼくのコピーになるのを防ぐためさ。ぼくスタイルは(中略)真似ようたつて真似できないさ。(後略)」

などの言葉だ。漱石がカーライルを愛読したばかりでなく、模倣を嫌悪したはずの彼がカーライルを真似せずにいられなかった意想外の事実を窺わせるからである。

しかしここで問題にしたいのはカーライルを敬愛する心情を語るために採用した、〈夢中の訪問者〉の着想である。このスタイルがポーの「大鴉」に通底するからだ。そしてこの夢は、夢から覚めた後の次の表現と対比されて結ばれる。

“But who was he that I dream of? Was it really Carlyle or was it only an undigested bit of beef or an underdone potato? Humbug!”

「私の夢に現れたのは誰だったのか。あれはほんとにカーライルだったのか、それとも消化不良の肉片のせい、それとも生煮えの馬鈴薯のいたずらか。騙されたか!」

夢を肉体的生理現象との因果関係で捉え、懐疑的に相対

化するこのスタイルは、後年修善寺で大量吐血して人事不省に陥った時、空中に浮き上がる不思議な身体感覚が愉悅をもたらしした体験を語る一方で、それが貧血のためであると書いたところにも見て取ることができる。そして現実が夢を包んで破壊する構造は、漱石がブレイクの *"The Crystal Cabinet"*（晶玉の部屋）から感応したものであり、俳体詩「鬼哭寺の一夜」に採用した趣向であり、「倫敦塔」の原型である。

ケーベルの口を衝いて出る「大鴉」の畳句を印象的に捉えた「ケーベル先生」などを参考にすれば、漱石がポーを学んだのは大学に入ってからだろう。カーライルを主人公とする夢の訪問者を創作風に書いた *"My Friends in the School"* の〔三〕はこれに先行する。そこに漱石における第一高等中学時代のカーライル体験の意義がある。

5

漱石は『名著新訳』の序文を「たゞかつて彼の作物を読んだ時の感じが漠然と今日迄残つてゐる。」という調子で書き出しているが、この印象はこれより二年前「吾輩は猫である」や『漾虚集』の諸短篇を執筆した頃も同様だったろう。『漾虚集』に収めた「倫敦塔」と「カーライル博物館」は余

がロンドン塔とカーライル博物館を訪れる、ともに訪問者の物語である。

「倫敦塔」の冒頭は次のように書き出されている。

二年の留学中只一度倫敦塔を見物した事がある。其後再び行かうと思つた日もあるが止めた。人から誘はれた事もあるが断つた。一度で得た記憶を二返目に打壊はすのは惜しい。三たび目に拭ひ去るのは尤も残念だ。

「塔」の見物は一度に限ると思ふ。

そして結びはこうだ。

夫からは人と倫敦塔の話しをしない事に極めた。又再び見物に行かない事に極めた。

つまり、この作品の首尾は「再び行かうと思つた日もあるが止めたにした。」「再び見物に行かない事に極めた。」というリフレインで照応する。前からこの構造が気になっていたけれども、これはあの *"nevermore"* のリフレインの変奏ではないか。それならば余の夢を崩壊させる「鴉」も、意味あいが大きく変わってくる。

鳥が一疋下りて居る。翼をすくめて黒い嘴をとがらせて人を見る。百年碧血の恨が凝つて化鳥の姿となつて長く此不吉な地を守る様な心地がする。(中略)小供は女を見上げて、「鴉が、鴉が」と珍しさうに云ふ。それから「鴉が寒さうだから、麴麴をやりたい」とねだる。女は静かに「あの鴉は何にもたべたがつて居やしません」と云ふ。小供は「なぜ」と聞く。女は長い睫の奥に漾ふて居る様な眼で鴉を見詰めながら「あの鴉は五羽居ます」といつたぎり小供の問には答へない。何か独りで考へて居るかと思はるゝ位澄して居る。余は此女と此鴉の間に何か不思議の因縁でもありはせぬかと疑つた。彼は鴉の気分をわが事の如くに云ひ、三羽しか見えぬ鴉を五羽居ると断言する。

文中「女は長い睫の奥に漾ふて居る様な眼で鴉を見詰めながら」という箇所にある、『漾虚集』の中の一字を見逃すわけにはいかない。女の長い睫の奥に「漾ふ」のは文脈上「鴉」だろう。これは見る者と見られる者が女の瞳の中で一体化する、あの「長い睫に包まれた中」の「真黒な瞳の奥に、自分の姿が鮮に浮かんでゐる」、「私の顔が見えるかいと一心に聞くと、見えるかいって、そら、そこに写つてゐるぢやありませんか」(『夢十夜』「第一夜」という表現の先駆型だろう。そして「彼は鴉の気分をわが事の如くに云ひ」とあるの

は、「吾輩は猫である」(六)の俳劇で、虚子が行水の女に惚れたのを、「行水の女に惚れる鳥かな」と、柳の枝に止まつた鳥に感情移入する、その虚子と鳥の関係を逆にしたものだ。「余は此女と此鴉の間に何か不思議の因縁でもありはせぬかと疑つた。」という感慨はその「不思議の因縁」に対する興味を惹き起す。この謎を解くために、これより前にある「百年碧血の恨が凝つて化鳥の姿となつて長く此不吉な地を守る様な心地がする。」の一行と関連させると、この女もまた「化鳥の姿」になり得ることが想定できる。そこで「化鳥」の一語に目を留めれば、そこから、鏡花の「化鳥」——子供が母に「翼の生へた美しい姉さん」を想像する小説——への連想が生じるのもまた止むを得まい。こうして女と鴉の関係が成立する。つまりへもはやない訪問の枠組みを通して、余の空想の世界に「独り」住む、この女と鴉を描いた「倫敦塔」はさながら「大鴉」のパロディの趣を呈し、冒頭と結末に布置された幻想の崩壊も、“nevermore”のリフレインの異型のように読み取られる。

懐疑の精神に裏打ちされた近代において、真実は逆説的に語られ、ユートピアも陰画となる。「大鴉」と「倫敦塔」に共通して認められるのは、幻想がその崩壊を通して成立する機微である。そこに夢の属性を捉える方法が顕現している。

## 注

- (1) 本間久四郎訳『名著新訳』（明治40・11 文禄堂書店）の漱石の序文の末尾に「四十年九月」の記述がある。「虞美人草」が東西の朝日新聞に連載されたのは同年六月二十三日からである。
- (2) 大岡昇平「漱石とキリスト教」〔展望〕昭和55・6。のち「ユリの美学」と改題して『小説家夏目漱石』へ昭和63・5 筑摩書房へ所収）
- (3) 「ポーの想像」〔英語青年〕明治42・1）
- (4) 『英文学形式論』は大正十三年九月、岩波書店から出版された。漱石の教え子、皆川正禧は「はしがき」に、これは漱石が東大英文学科で明治三十六年三月から六月まで行なった講義であり、当時これを受講した皆川と、小松武治、吉松武通、野間真綱のノートによって編んだ経緯を解説している。
- (5) 「ケーベル先生」（東京、大阪「朝日新聞」明治44・7・16～17）
- (6) 『漱石全集 第二十六卷 別冊 中』（平成8・12 岩波書店）にはじめて収録された。
- (7) 樋口覚『雑音考 思想としての転居』（平成13・12 人文書院）所収「音と住居——漱石の『カーライル博物館』」
- (8) 『漱石全集 第二十六卷 別冊 中』（平成8・12 岩波書店）所収“My Friends in the School”訳文。

（付記）シェリーは牛山充訳『シェリー詩集』（泰西詩人叢書第一

編 昭和2・9 聚英閣）、星谷剛一訳『シェリー詩選』（若月名著選 昭和26・4 若月書店）、『世界名詩集大成9 イギリス篇I』（昭和34・10 平凡社）所収、星谷剛一訳『詩集』（シェリー）（抄）、上田和夫訳 新潮文庫版『シェリー詩集』（昭和55・9）を用い、原詩は“Shelley's Poetical Works” Edited by Edward Dowden. (Thomas Y. Crowell & Co. New York. 1839) に拠る。ポーは『ポー全集3』（新装版 昭和45・1 創元社）所収、福永武彦・入沢康夫訳『詩』を用い、原詩は“The Works of Edgar Allan Poe” Vol. I (Funk & Wagnalls, New York. 1904) に拠る。