

トマス・ハーディの『緑樹の陰で』
—アポロンとディオニュソスの音楽—

星野英樹

Thomas Hardy's *Under the Greenwood Tree*
—Appollonian and Dionysian Music—

Hideki Hoshino

トマス・ハーディ (Thomas Hardy, 1840-1928) の『緑樹の陰で、あるいはメルストック村の聖歌隊、オランダ派の田園的絵画』(*Under the Greenwood Tree or The Mellstock Quire, A RURAL PAINTING OF THE DUTCH SCHOOL, 1872*) の第1章「メルストック村の小道」は、様々な木々の外見上の違いのみならず、一本一本の木が風になびいて囁く時の「声」すら識別できる程の並外れた聴覚の持ち主である森の住人の描写で始まっている。

To dwellers in a wood almost every species of tree has its voice as well as its feature. At the passing of the breeze the fir-trees sob and moan no less distinctly than they rock; the holly whistles as it battles with itself; the ash hisses amid its quiverings; the beech rustles while its flat boughs rise and fall. And winter, which modifies the note of such trees as shed their leaves, does not destroy its individuality. (p. 33)¹⁾

町に住む者には無個性なざわめきにしか聞こえない、こうした葉ずれの音一つ一つの特徴を篩い分ける耳は、『緑樹の陰で』の舞台となっている伝統的な村社会で生み出されたものであり、この共同体に近代化の陰が忍び寄るにつれて、鋭敏な耳の感性も無用の長物と化してゆく。オマージュとも言うべき副題の『メルストック村の聖歌隊』とは、19世紀中葉を最後に姿を消そうとしていた鋭い耳の職人演奏家たちのことであるが、『オランダ派田園的絵画』風に描かれた彼らの音楽の精神は、同じ1972年

に出版されたニーチェ (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) の『音楽の精神からの悲劇の誕生』(*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) の中で光の神アポロンと対比される闇の神ディオニュソスのそれを思い起こさせる。ハーディは「アポロンのなるもの」と「ディオニュソスのなるもの」の対比の主題を、新参の牧師と共に侵入して聖歌の伴奏の座を狙う近代的なオルガンと、消散してゆく旧来の管弦の音楽隊という背景に潜ませて、町で教育を受けオルガンを奏くことになる Fancy Day と村の楽隊の一員の Dick Dewy が結婚するまでの恋愛物語のうちに展開してみせるのであるが、この説話論的構造を支えているのは、ニーチェが『悲劇の誕生』で精細に論じ分けた「アポロンのなるもの」と「ディオニュソスのなるもの」に照応する一連の挿話である。

＊＊ オルガン VS 管弦楽隊 ＊＊

John Goode は『緑樹の陰で』のディオニュソスの神像の一例として Dewy 家のクリスマスの晩のパーティの描写を挙げている²⁾。

the fiddlers no longer sit down, but kick back their chairs and saw madly at the strings with legs firmly spread and eyes closed, regardless of the visible world. (pp. 75-76)

ここにその一端が伺える狂乱、陶醉ぶりは村の楽隊の演奏がもたらしたものであるが、ディオニュソスとは、そもそもアポロン神が造形的な彫刻絵画を司るのに対して先ず音楽の神である。アポロンを英知、ディオニュソスを情動と大別するならばここに描かれる音楽とはギリシャ的ロゴスの範疇に属さない混沌たる世界の陰喩に他ならないことになるが、数理的原理に着目すれば音楽をアポロンの芸術としてとらえる視座も容易に据えられる。ニーチェがギリシャ悲劇の本質を後者に重きを置きながらも「アポロンのなるもの」と「ディオニュソスのなるもの」の相剋に求めたように、全ての芸術領域を両神の混成から見ることも可能だからであり、実際、『緑樹の陰で』においてもこの神々の時には相互補完でありまた時には退け合う関係が醸成して説話構造に緊張を与えているのである。

ではアポロンの光彩を放つ音楽とは何か。言うまでもなく新たに教会に据えつけられ、村人たちの耳に馴染んだいにしへの調べに取って代わるチャーチオルガン³⁾の響きである。村人の一人も演奏楽器の新旧交代についてこう嘆いてみせる。

‘People don’t care much about us now! I’ve been thinking we must be almost the last left in the country of the old string players? Barrel-organs, and the things next door to ’em that you blow wi’ your foot, have come in terribly of late years.’ (p. 51)

神話の伝統では、アポロンの手にする楽器とは叙事詩の伴奏をするリラ、キタラなどの弦楽器族であって、一方ディオニュソスは時は豎琴の奏者とされることがあっても、舞踏の伴奏用のアウロスなどの管楽器を吹く姿が似つかわしいことになっている。つまり、アポロン神はピュタゴラスの調和のシンボルとして弦と結び付けられ、酩酊状態へと誘うディオニュソス神は煽情的音色を持つ管を吹くものとして描かれる。表層レベルでは『緑樹の陰で』の楽器自体の扱いは必ずしもこうした神話的伝統と一致するわけではないのであるが、作品の中でのオルガン及びオルガンの設置を促す登場人物たちが果たす象徴的機能と管弦楽器あるいはそれを奏でる楽人たちのそれはアポロン対ディオニュソスの対比の構図にそっくりと取まると言わざるをえない。先ずは、それぞれの楽器をめぐって対立する人々の性格描写にも一貫する対比構造に目を転じてみよう。

＊＊アポロンとディオニュソスをめぐる人々＊＊

Fancy Day はその名が表している通り、村人たちにとっては目映いばかりの陽光に包まれた存存あるいは「昼の原理」であって、彼女と一体であるはずのオルガンが疎ましく思われるのとは裏腹に彼女自身は羨望的である。しかし、オルガンを奏すことにつながる町で受けた高等教育、その成果としての言葉遣いや派手好み、父の身分などいずれもが田舎の村の因習的な生活環境にあっては異質なものである。では、その近代を背後に従えた Fancy を迎え入れることで村の伝統が突如として断ち切られるのかと言えば必ずしもそうではなく、村の伝統を支える有機的基盤がそれ自体揺らいでいることを暗示する叙述も散見する。メルストックの共同体が本来いかに人間間の緊密な連関から組織されていたかは、年輩の職人たちが十分過ぎるくらいに語っている。

たとえば、“Old Wiliam Dewy, with the violoncello, played the bass; his grandson Dick the treble violin; and Reuben and Michael Mail the tenor and second violins respectively.” (p. 49) という紹介の仕方からも Dewy 家の 3 代、Old William-Reuben-Dick という世代間のタテの関係と仲間である Michael の

ヨコのつながりの双方をヴィオール演奏の伝統が媒介するかたちで楽団が組成されていることが読み取れる。それぞれが親から譲り受けた技法で楽器を演奏し、友人たちと和音を奏でることで成立するメルストック聖歌隊とは、それゆえ、共同体としての村を象徴していることはいまさら言うまでもないことであろう。ハーディ自身の序文での強調、すなわち、“With a musical executive limited, as it mostly is limited now, to the parson's wife or daughter and the school-children, or to the school-teacher and the children, an important union of interests has disappeared.” (p. 27) と表現しているのも音楽活動こそが村人の共通の関心事だということであり、教会での聖歌の演奏や Dewy 家でのパーティのような村人の集う祭儀には欠くことのできない存存なのである。

ところで祝祭の場で人を放埒な狂乱状態にすら招く音楽の呪術的作用、これこそがニーチェが音楽に与えた最大のディオニュソスの芸術の機能であり、彼はギリシャ悲劇においては合唱隊（コロス）の役割にその神の分身を見出していた。ニーチェによれば、悲劇の根源をなすコロスの歌に宿るディオニュソスの精神は後に肥大化して悲劇の衰退を生むアポロンのロゴスの原理を適度に抑制し劇に有機的統一をもたらしていたわけであるが、村という共同体を統一体としてまとめあげてきたメルストックの聖歌隊にもコロスの役目を幾分なりと認めてもよいであろう。ただし歌を唱ずるものといった表層レベルでの一致だけではなく、以下に詳述することでもあるが共に複数の「声」が集束して組織されていることは予め強調しておきたい。

さて、Dewy という名から連想される無垢ぶりを発揮しつつ Dick が Fancy に魅かれてゆく過程には、村の新しい世代が直面している近代化への姿勢が重ね書きされているわけであるから、彼の振る舞いはことさら入念に辿り直さねばならないであろう。その意味では、自らが構成員である楽隊という集団から羊が群れからはぐれるように離れて Dick が登場する第 1 章に、既に村の伝統的組織の一端の崩壊を見てとることもできるであろう。そして Dick は彷徨い出た挙げ句にアポロン界を形成しようとする Fancy に歩み寄るのだが、ハーディの筆は彼をあくまでディオニュソスの圏域に踏み止めようとし、二人の結婚をどこまでも遅らせることを意図しているかのようになり、ディオニュソス神を讃える挿話を繰り出すのである。

ここで再び『悲劇の誕生』でのアポロンとディオニュソスの対比構造を引き合いに出せば、『緑樹の陰で』全体を通じて Dick の存存感が希薄なことの一つの説明になるかとも思う。もちろん、個人としてのその存存ぶりが鮮明に浮き上がってこないのは程度の差こそあれ他の登場人物についても言えることであり、その理由を作者ハー

ディの初期作品ゆえの筆の到らなさに帰することもできようが、ニーチェの言を借りることで Dick の影の薄さに逆に肯定的な意味が見出せるのである。

Having come more into the open he could now be seen rising against the sky, his profile appearing on the light background like the portrait of a gentleman in black cardboard. It assumed the form of a low-crowned hat, an *ordinary*-shaped nose, an *ordinary* chin, an *ordinary* neck, and *ordinary* shoulders. (p. 34, イタリック筆者)

あえてイタリック体を施して注意を喚起するまでもなく、四度の反復で自ずと強調される Dick の最大の個性とは「普通」の風貌をしていることである。この「普通」の判断基準となっているのは前に触れたメルストック村の伝統であり、何も容貌に限らず身の処し方すべてがこの共同体の価値判断に準じているのである。こうした共同体の一員たるべく保護色のごとく身に纏う没個性性はニーチェの説く「ディオニュソス的なもの」の属性の一つと通じるものであり、「アポロ的なもの」の「個体化の原理」と対局に位置するものである。「個体化の原理」とは衝動の渦まく混沌たるディオニュソスの世界に秩序を与え形象化しようとする作用であり、そのアポロ的造形は芸術においては絵画、彫刻にたとえられることは前言した通りであるが、この造形的意志あるいは「個体化の原理」は後のハーディの小説群の主人公たちに応用される。

Dewy 家の人々や職人たちは概ねこの「個体化の原理」に反した人物創造がなされており Dick の祖父 William Dewy に関して “to his neighbours he had no character in particular” (p. 43) と表現される箇所などはその端的な一例である。つまり、伝統的な村人たちは一面で癖なり容姿なりで個性に光りが当てられる描写がなされることがあっても作品の総体で果たす機能の重要性は、一人一人の個別性ではなく集合性にあるのである。

ロレンスの『ハーディ研究』(Study of Thomas Hardy) も貴族的性格の人物が伝統的な共同体の道徳に逆らって死ぬ悲劇としてハーディの小説を論じているが、この貴族的精神も「個体化の原理」の力学的源泉に他ならない。

These people of Wessex are always bursting suddenly out of bud and taking a wild flight into flower, always shooting suddenly out of a tight convention, a tight, hide-bound cabbage state into something quite madly

personal... (中略) ... They are people each with a real, vital, potential self, even the apparently wishy-washy heroines of the earlier books, and this self suddenly bursts the shell of manner and convention and commonplace opinion, and acts independently, absurdly, without mental knowledge or acquiescence. *And from such an outburst the tragedy usually develops.* (イタリック筆者)⁴⁾

Dick の場合は Fancy の手招きによって絶えず「個体化」を挑発され村の「風俗習慣の殻」を突き破るべく「自我」の「蕾」を持たせられるわけであるが、ディオニュソス側の緩和作用で没個性的な人物の姿にたえず引き戻され、悲劇の様相は限り無く先に繰り越されることになる。

さて、Fancy は説話論的構造上「アポロ的なもの」の役割を担わされて終始 Dick に「個体化」を促す使命を負ってはいるものの、ハーディが彼女自身に与えた個性はかろうじて虚栄心のみ集約されるものであり、アポロの権化の名を戴くにはいささか役不足である。そのため村の有機的組織が象徴する「ディオニュソス的なもの」に対峙しうるアポロ的領域の形成のために、既に触れたオルガンに加えて、オルガンの導入を支持し近代化をはかる人物が二人駆り出されることになる。

その一人が教区委員の Shiner であり、その名は直接には身に着けた光りものを連想させるのであるが、ニーチェが「アポロ的なもの」と捉え直したショーペンハウアーの言う「仮象 Schein」をさえ想起させるほど浅薄な人物で、もう一人の Maybold という名の牧師同様、社会的に上位に位置する点を除けば Dick にとって何ら脅威とはなりえない存存である。作品を悲劇を生み出す磁場とするだけの強烈な自我は持ち合わせていない。

ディオニュソスの言語

大団円の「緑樹の陰で」の章に至ってディオニュソス讃歌は最高潮に達し、音楽と踊りの喧騒のうちにディテュランボスの様相を呈するのであるが、その間を縫って Fancy が吐く台詞は聞き逃さない。

The propriety of every one was intense, by reason of the influence of Fancy, who, as an additional precaution in this direction had strictly charged her father and the tranter to carefully avoid saying 'thee' and 'thou' in

their conversation, on the plea that those ancient words sounded so very humiliating to persons of newer taste; (p. 204)

Fancy が注意を促しているのは、ここでは ‘thee’ と ‘thou’ の僅か二語に過ぎないが「こうした言葉が古めかく聞こえてとっても恥ずかしい」と感じる自分も含めた「新しい好みの人」とは村の生活を一新してしまう者のことである。Millgate の指摘⁵⁾ で知られる通りハーディは後の版では言葉の訛を強くすることで Dick の伝統に生きた登場人物としての位置づけをより強化したわけであるが、作品のなかで村人が発する訛のある土地の言葉はまさにメルストックという限られた空間の空気を吸ってこそ生息できるのであり、その意味では彼らの奏でた音楽と同じ「生き物」なのである。だから、こうした言葉を失うことは、それをコミュニケーションの基盤にしていた固有の文化圏の消滅を意味する。あえて誇張した言い方を選ぶなら、Fancy と村人たちは異なった「言葉」を話し、それゆえ違った文化圏を生きているのである。このことは冒頭に引いた木々が発する「声」のきめを判別する能力とも無関係ではあるまい。ハーディが序文で ‘Their music in those days was all in their own manuscript, copied in the evening after work’ とメルストックの聖歌隊のモデルについて触れていることでもあるが、器楽奏者たちの奏でる旋律には代々受け継がれた言葉の訛と同様のアクセントがあり、聖歌隊員の発声も特有の色づけを伴って口承されたはずである。(Then passed forth into the quiet night ancient and timeworn hymn, embodying a quaint Christianity in words orally transmitted from father to son through several generations down to the present characters, who sang them out right earnestly: p. 52, イタリック筆者)

Hillis Miller も冒頭に引用した木々の「囁き」に関して「あたかも人間の言葉を話しているかのように自然を読む力」を村人たちに認めて、さらに後の *The Woodlanders* の Giles と Marty が森をヒエログリフとして読み解く能力を例に挙げ自然と人間の固有の結びつきを「分裂や間隙のない連続体」と言い表しているが⁶⁾、『緑樹の陰で』の終結はこうした樹木との交流に根ざした伝統が失われることによって、木製の楽器の演奏形態や日常の会話のやりとりにも通底する独特の音調が消失する過程を描いている。

* * *

The old choir, with humbled hearts, no longer took their seats in the gallery as heretofore (which was now given up to the school-children who were not singers, and a pupil-teacher), but were scattered about with their wives in different parts of the church. Having nothing to do with conducting the service for almost the first time in their lives they felt awkward, out of place, abashed, and inconvenienced by their hands. (中略)

So they stood and watched the curls of hair trailing down the back of the successful rival, and the waving of her feather as she swayed her head. After a few timid notes and uncertain touches her playing became markedly correct, and towards the end full and free. But, whether from prejudice or unbiased judgement, the venerable body of musicians could not help thinking that the simpler notes they had been wont to bring forth were more in keeping with the simplicity of their old church than the crowded chords and interludes it was her pleasure to produce. (p. 179)

多くの批評家が引用するこの部分は、オルガニストとして Fancy がデビューし「アポロンのなるもの」を体現する近代的「楽器の女王」オルガンが全編を通じてその持てる力を最大限に発揮する輝ける瞬間であり「アポロンの」な意味での祝祭的な空間が再現されている。青いドレスに身を包み込み、巻き毛を肩まで垂らした Fancy はそうした華美な風貌に似つかわしく多分に装飾音を加えた「込み入った和音」を奏して光りの神アポロンの凱歌をあげ、讃えるべきものを失ったディオニュソスたちを闇の片隅へと追いやる。

近代の「光」が「闇」を切り開いてゆく隠喩は最終章「緑樹の陰で」の冒頭にも用いられる。

The point in Yalbury Wood which abutted on the end of Geoffrey Day's premises was closed with an ancient tree, horizontally of enormous extent, though having no great pretensions to height. Many hundreds of birds had been born amidst the boughs of this single tree; tribes of rabbits and hares had nibbled at its bark from year to year; quaint tufts of fungi had sprung from the cavities of its forks; and countless families of moles and earth-worms had crept about its roots.

………… (中略) ………

All these encumbrances were now removed, and as the afternoon advanced the guests gathered on the spot, where music, dancing and the singing of songs went forward with great spirit throughout the evening. (p. 204)

一本の老木の庇護の下に叢生する背光性の強い動植物は木の陰が作る「闇」を生活圏として生息し一つの生態系を形成する。モグラや茸はこの木の「闇」が生み出した産物なのである。その木の下からはこうした「邪魔もの／子供 encumbrances」が追い払われて代わりに新たな体系を創造すべく祝祭的空間が切り開かれる。つまり、Merryn Williams が指摘するように⁷⁾ ここに至って「古い緑樹は自然の象徴から社会の象徴へと変貌する」わけである。その意味では閉じていた生態系が「光」の下に開放されて「社会化」が達成されたのではあるが、その代償に「闇」と通じていたメルストック村の聖歌隊の「声」が失われたのである。音楽史との関連ではこの時期に初見で譜面を読ませる教育法が施行されており⁸⁾、紙の上に記号化された音楽の普遍性の優位が決定付けられる。近代化の名のもとに固有なものの微妙な情報が消え失せてゆくこうした時代の趨勢を考慮すればハーディが登場人物の会話文中の句読法に執拗なまでのこだわりを見せている⁹⁾ のも、当時の忠実な再現を試みる一貫した姿勢の表れと解し得るはずである。

結末はシェークスピア的喜劇調で幸福な結婚をもって幕となるのだが、この祝祭的な空間の演出も含めて、第一章「冬」のクリスマス・キャロルに始まり、以降「春」―「夏」―「秋」を経巡る挿話の連鎖には教会を要に据えた「聖」なる空間と村人の「俗」なる日常空間を行き交い取り結ぶ楽隊のディオニュソスの使徒としての働きぶりは看過されえない。後に書き加えられた序文でもハーディは専らメルストックの聖歌隊についてのみ言及しており、社会的機能を果たし終えた楽隊を主役にその最後の姿を再現することが『緑樹の陰で』において作者の最たる狙いであったことが十分に伝わってくる。悲劇的展開をもたらしうる様々な要素はそのことごとくが喜劇を目指す作者の妥協のもとに雲散霧消してしまうことは、Fancy が村の「魔女」の入れ知恵で父から結婚の許しを得て、いともあっけなく Dick にとっての最大の危機を乗り越えてしまう語り口にも表れている。またそうした挿話に随伴して語られる蜂蜜をめぐるスケッチも作品全体に芳香を漂わせ、醸し出した甘味な雰囲気の中に Dick が Fancy の罪に気付く機会はついに失われて物語は喜劇として終わる。真にアポロ的な自我意識に目覚めた登場人物がディオニュソス的な混沌と向き合う時、作品世界は新たな

局面を迎えるであろうがその時がハーディ作品にとっての『悲劇の誕生』の瞬間である。

NOTES

- 1) Text には *Under the Greenwood Tree*, ed, Geoffrey Grigson, New Wessex Edition, Macmillan, 1974. 及び *The World's Classics*, Oxford, 1985, を使用したが, 本文中の引用ページは全て New Wessex Edition のものを示している。
 - 2) John Goode, *Thomas Hardy: The Offensive Truth*, Oxford: Blackwell, 1988, p. 12.
 - 3) Hardy が序文で断っているように, バレルオルガンあるいはハルモニウムであって, 大聖堂に設置されるような大規模なパイプオルガンではない。
 - 4) J. V. Davies, ed., *Lawrence on Hardy and Painting: Study of Thomas Hardy*, London: Heinemann, 1973, pp. 22-23.
 - 5) Michael Millgate, *Thomas Hardy: His Career as a novelist*, London: Bodley Head, 1971, p. 53.
 - 6) J. Hillis Miller, *Thomas Hardy: Distance and Desire*, Oxford: Oxford University Press, 1970, pp. 83-84.
 - 7) Merryn Williams, *Thomas Hardy and Rural England*, London: Macmillan, 1972, pp. 128-129.
 - 8) Allec Robertson and Denis Stevens, ed., *The Pelican History of Music 3, Classical and Romantic*, Harmondsworth: Penguin, 1968. p. 213: "In Hardy's *Under the Greenwood Tree* there is an amusing account of objection to the change in a country church. True, the movement was to bring hundreds of ugly-looking and-sounding organs into parish churches as well as facile and jejune imitations of cathedral settings and anthems; yet its social and musical value remains unspent. It gave experience of sight-reading and concerted music to thousands of boys from parish school whose teachers became organists and directors of local choral and operatic (i. e. operetta) societies. After the 1870 Education Act, singing and sight-reading music were introduced into the syllabuses of the new elementary schools.
 - 9) Simon Gatrell, 'Hardy, House-Style, and the Aesthetics of Punctuation', in Anne Smith, ed., *The novels of Thomas Hardy*, London: Vision, 1969, pp. 177-191.
- [追記] SAYDISC, "Under the Greenwood Tree: The Mellstock Band; The Carols & Dances of Hardy's Wessex played on authentic instruments by the Mellstock Band" (CD-SDL 360) は当時から伝わる楽譜と楽器により『緑樹の陰で』の音楽を復元しており, 収録された18曲の聖歌と舞曲はオルガン導入以前の村の鄙びた音楽を聞かせてくれる。

「ほしの ひでき 本学非常勤講師 英語」