

## チャールズ・オルソン著「投射詩論」再考（上）

平野 順 雄\*

Reconsidering Charles Olson's "Projective Verse" (1)

Yorio HIRANO

キーワード：チャールズ・オルソン Charles Olson  
「投射詩論」 "Projective Verse"  
『人間の宇宙』 *Human Universe*

### はじめに

「投射詩論」("Projective Verse")は、1950年に『ポエトリー・ニューヨーク』(*Poetry New York*)誌に発表された。この詩論の意味は、発表から60年あまりを経た現在では、十分に理解されているかに見える。しかし、実際のところ、特徴のある文体で書かれた「投射詩論」の中の投射詩を定義する部分だけは注目を浴びて集中的に解釈されたとしても、「投射詩論」全体が、どこまで正確に理解されたかは必ずしも明確ではない。「投射詩論」テキストを虚心に読むとき、そこに立ち現われるものが何であるのかを、検証することが本稿の目的である。

「投射詩論」テキストの抄訳は、必要に応じてなされているが、全訳は斉藤修三のもの(『現代詩手帖』1988年1月号所収)を除いて、見当たらない。本論考のためには、既存の訳を使えば良さそうなものであるが、それでは英語テキストとの自力による格闘を回避して議論を進めることになる。それゆえ、ここではまず私(論文執筆者)自身による「投射詩論」テキストの全訳を試みることにする。

この行為を省くと、次に行なう「投射詩論」発表当時から現在に至る学者・批評家の意見を検討することが、自信をもってできなくなるからである。しかし、この詩論の訳出に十分苦心した後なら、学者・批評家の意見を整理し、「投射詩論」の孕んでいた可能性を現在の時点から再度検討することができるように思う。

したがって、本稿では「投射詩論」の全訳があらゆる考察の出発点になる。そこから始めよう。

---

\* 人間関係学部 人間関係学科

## I. 「投射詩論」全訳

### 投射詩論

(投射の <sup>バーカッソ</sup> (衝撃的な (将来の  
対  
非=投射的な

(非=投射的とはフランスの批評家が言う「閉じられた詩」(“closed” verse) のことである、それは印刷によって生まれる詩で、我々が従来手にしてきた詩のほとんどがそうである。英詩においてもアメリカ詩においてもそうだ。そして、今日手にしているのも「閉じられた詩」なのだ、パウンドやウィリアムズの仕事にも関わらず。

「閉じられた詩」は、百年も前に、キーツにその姿を見せた(ワーズワースやミルトンの作品を)キーツは「自己中心的崇高」の光の中で見た。そして、ずっと後の今日になって、も、「閉じられた詩」は、公共の壁のどこにでも私的な魂として根強く残っている)

1950年現在の詩が、前進するためには、必要欠くべからざるものになるためには、一定の息の法則と可能性に迫りつき、それを詩そのものの中に取り込まなければならぬ。書く人間の息づかいと聴く音を取り込むのだ。(耳の革命は、1910年に起こった、トロカイックの隆盛である。このことは若い詩人たちに聞いてみるといい。)

私のしたいことは二つある。第一に、投射詩 (projective verse) すなわち、開かれた詩 (OPEN verse) とは何であるかを示すことだ。詩作行為において、それが何を含むのか、非=投射的な詩と区別される仕方で、どのように投射詩が出来上がるのか。二番目に、現実に対するどのような態度が、<sup>ステージ</sup> 投射詩を生み出すかについて、またその態度が詩人と詩の読者両方に対してどのような働きをするのかについて、いくつかの考えを述べてみたい。(態度には、たとえば、技術的なものを超えた、もっと大きなものが含まれている。だから、物の見え方が、新しい詩学や新しい着想につながっていく場合もある。ここから、ある種の劇や、叙事詩が出てくるかもしれない。)

I

開かれた (OPEN)、あるいは場の詩作 (COMPOSITION BY FIELD) と呼ばれる方法で詩を作るためには、まず、簡単なことをいくつか学ばなければならない。この方法は、受け継がれてきた詩行や連や全体の形、すなわち、非=投射的な詩の「古い」基盤と対立するものだ。

(1) 投射詩の力学。詩とは、詩人がエネルギーを得た場所から (詩人には、いくつかの原因があるだろう)、詩そのものを通して、はるばる、読者のところまで、伝達されるエネルギーである。良いですか。そうすると詩そのものが、あらゆる点において高エネルギー構造体でなければならない、そして、あらゆる点において、エネルギー放射でなければならない。では、どのようにして詩人は同等のエネルギーに到達できるのだろうか。

どのようにして詩人は、どのプロセスに入ろうとも、あらゆる点において、最初に詩人を駆り立てたエネルギーと少なくとも同等のエネルギーに到達できるのだろうか。また、このエネルギーは、詩に特有のものだから、第三者である読者が奪い取ることのできるエネルギーとは、明らかに異なるものなのだろうか。

これは、閉じられた形式から離脱する詩人の誰もが必ず遭遇する課題なのである。そしてこの課題には、新しい認識〔方法〕の全系列が含まれている。詩人は**場の詩作**に乗り出した瞬間から——開かれた場所に身を置いた瞬間から——執筆中の詩そのものが、詩そのもののために指し示す道しかとり得なくなるのだ。こうして詩人は、検討し始めたばかりの幾つかの力を刻一刻と認識しつつ、行動しなければならない。(この奮闘は、例えば、賢明なパウンドが、我々を始動させるために言った簡潔な言葉——「音楽的フレーズ」に従うとよいのだよ、君たち、メトロノームではなく——よりもはるかに重要なものである。)

(2)は、原理である。このような詩作を統括するはっきりした法則がある、その法則に従うことが、投射詩の生まれる理由になる。それは、**形式は内容の延長以上のものではない (FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT)**、である。(そう言ったのは、R. クリーリーだが、私には完全に納得がいくものだ。ここから次のような付随事項も出てくる。どのような詩であっても、正しい形態は、執筆中の内容にとって唯一可能な延長に限られる、と。)この原理は、兄弟たちよ、そこで待機している、**使ってもらおうとして**。

さて、(3)が事物のプロセスである。形態を完成すべく数々のエネルギーに明確な形をあたえるには、原理をどのように用いたらよいのだろうか。それを煮詰めれば一言になると思う(最初に私の頭にそれを叩き込んだのはエドワード・ダールバーグだ)。すなわち、**一つの知覚は即座に、しかも直に次の知覚に移行しなければならない (ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION)**、である。この意味は、まさに言葉通りであって、あらゆる点で(日々の仕事や日常生活で起こってくることについてさえ、と私は言いたい)プロセスの原理と歩調を合わせるのだ、動き続け、状態を維持するのだ、速度を、神経を、神経の速度を、知覚を、知覚が捉えるものを、行為を、瞬時の行為を、事の全体を、それを能う限り早く動かし続けるのだ、市民よ。そして、もしあなたが詩人として身を立ようとするなら、あらゆる時点で、どの詩を書いている時でも常に、プロセスを**使え、使え、使うのだ**、一つの知覚は常に、**より速やかに、次の知覚に移る**必要が絶対に、絶対に、あるからだ!

以上のとおり、早口で語ったのは、独断的見解である。その理由と有用性については、実際にやってみれば分かるだろう。この独断的見解がわれわれを入れる、入れるはずなのだ、あの機械の中へ。1950年現在、どのようにして投射詩が作られるのかを教える機械の中へ。

もし私が息を、聞くこととは異なる息遣いを、打ち込み、呼び戻し、呼び込み続けるなら、それには理由がある。詩の中で息が果たす役割にこれまで(詩脚をあまりにも固定したものと考えたために、詩行の力が窒息させられたためだと思う)十分な注意が向けられなかったか、あるいは息が役割を果たしてこなかったことを、私は強調したいのだ。しか

し、息に注目しなければならないのは、その時代、現在、そして将来において、詩が正当な力と場所を持つためである。投射詩論 (PROJECTIVE VERSE) が教えるのは、この課程だと思う。すなわち、詩にできることは、詩人の耳が聞き取った事と詩人の息の圧力の両方を記録することだけなのである。

あらゆるものの最小分子から始めよう、<sup>シラブル</sup>音節から。音節こそ詩作のキングでありピンである。詩行を支配し、まとめ上げ、より大きな形に、一篇の詩にする。私は示唆したい、ここアメリカでもイギリスでも後期エリザベス朝からエズラ・パウンドの時代にいたるまで、詩はこの秘密を取り落とし、紛失してしまったと。美しい韻律と押韻に考えの甘い人間 (honey-head) がのぼせ上がっているうちにだ。(音節は、<sup>ブランク・パース</sup>無韻詩が初めのうちは成功を取めたが、ミルトンとともに無韻詩が墮落したことを知る一つの方法になった。)

語 (words) が美しく並置されるのは、語の音節による。音の分子によって語は美しく並置される、それは音の分子が作る語の意味によって、語が美しく並置されるのと明らかに同じである。どのような場合でも、語の選択がある。選択は、人間が関わる時、自発的になり、人間の耳は音節に従うことになる。優美さと実践は、ここに、最小限の発話の源にある。

おお西風よ、お前はいつ吹くのか  
そして、雨がわずかに降るのか  
おおキリストよ、いかに嬉しいことか、恋人を腕に抱き  
再び自分のベッドに寝ることができるなら

現在書かれている散文と詩の両方を矯正する行為として、押韻と韻律の両方が、そして量において語が、意味と音の両方が、音節よりも精神の前面に出ないようにしても、何の害もないだろう。音節が、あの繊細な生き物が、今よりもっと調和を導き出すことが許されるならば、であるが。以上のことに配慮しながら、やってみようとする人たちに言っておきたい。ここへ戻ること、言語の要素であり最小量 (minim) であるこの場所へ戻るとは、少しの油断もできないところで——論理から遠いところで、話しことば (speech) を用いることである。すべての音節を聴き取るには、常に細心の注意を払わなければならない。厳しい要求を完璧に果たさなければならないのだ。だから、耳が自信を買い取るには最高の金額が——1日に40時間——必要だ。というのは、根本から出て (from the root out)、あたり一面から、音節が舞踏の姿をしてやってくるからだ。

「である」 (“Is”) はアーリア語の語根が元になっている、息をするというような意味だ。英語の「でない」 (“not”) はサンスクリット語の「ナ」 (na) に当たる。「ナ」は語根の「ナ」 (na)、失われる、死ぬが元である。「存在する」 (“Be”) はブフ (bhu)、すなわち育つが元になっている。

私は、音節が王様で、自発的なものだと言ったが、その様態は次のようだ。耳は、音を集めた耳、聴き取った耳には、頭脳 (mind) のすぐ近くにあるため頭脳に属す耳には、

頭脳<sup>ブレイン</sup>の速度がある……

耳は別の意味で間近にある。頭脳は妹である耳に対して兄であるから、その近さによって、湿り気を奪う力となり、近親相姦を行なう、鋭くする道具だ……

頭脳と耳の結合から、音節は生まれる。

しかし、音節は詩の近親相姦によって生まれる第一子にすぎない(常に、あのエジプトの流儀が [that Egyptian thing], 双子を生む!)。もう一人の子供は詩行(LINE)である。そして、音節と詩行の二人が一緒になると、詩が生まれる。二人は作るのである——それを何と呼ぼうか、万物の支配者<sup>ドミネイター</sup>、「たった一つの知的存在」(“Single Intelligence”)を。そして、詩行は(誓って言うが)息からやってくる。書く人の息遣いから、書いている瞬間の息遣いから、したがって、ここなのだ、日々の仕事(the daily work)が、仕事が入ってくるのは。というのは、彼だけが、その行を書いている人だけが、宣言できるのだ、あらゆる瞬間に、その詩行の韻律と行の終わりを——どこで息遣いを、終わりにするかを。

ほとんどの作品における問題は、私の考えでは、伝統的な詩行や連<sup>スタンザ</sup>から離れると、つまり、チョーサーの『トロイラス』やシェイクスピアの『リア』から離れると、現代の詩人たちは詩行が生まれる、まさにその場所で気を抜いてしまうことだ。

はっきり言おう。前半と後半に分けて言うと(The two halves) 以下のようなのである。

頭脳は、耳を通して、音節にいたる

心は、息を通して、詩行にいたる

ジョーカーはどこにあるだろう。それは、命題の前半にある。すなわち、詩作においては、なるがままにするのだ(lets-it-rip)。そして後半には、予期せぬことが含まれている。それは、詩ができていく時、注意をひくのは、支配力を持つのは、赤ん坊である詩行だということだ。そして、まさにここ、詩行の中で、詩作の進行につれて刻々と、詩が形成されるのである。

私は独断的だが、頭脳は音節に現われる。知の舞踏(the dance of the intellect)は、そこにある。散文も詩も音節の中にある。この件に関して最も優れた頭脳の持ち主たちは誰かを、考えてみたまえ。頭脳が現われるところは、正確に、ここ、音節の素早い流れの中ではないか。音節の扱いを見れば、頭脳の質は分かるのである。あの巨匠が孔子の言葉を取り上げて言ったことは本当である。すなわち、人間が吸収できる思想のすべては、郵便切手の裏に書き込める、と。だから、われわれが求めるのは、知性の働き(PLAY of a mind)ではない。そもそもそこに知性があるかどうかなのである。

そして、舞踏のための脱穀場(threshing floor)はといえば、詩行に他ならない。だから詩行が沈滞する時には、心がだらけてしまっているのだ。そのせいで、突然、遅鈍な物や、直喩、それに形容詞などが入り込む。それで、我々はうんざりするるのである。

今や修辭的技巧の全体が新たな照準のもとに置かれることとなった、我々が詩行に照準を合わせたからである。直喩は降りてくる唯一の鳥である、あまりにも容易に。一般に描写的機能には注意しなければならない、一秒ごとに。投射詩においては、描写的機能が容易に用いられると、場の詩作が詩の中に招き入れたエネルギーの上に描写機能が流れ出てしまうのだ。少しでも油断すると、注意力が、決定的に重要なものが、奪い去られるのだ。している仕事から、その瞬間に手掛けている詩行の奮闘から、注意力が奪い去られ

る、読者の眼に曝されるのは、その瞬間だ。どんな種類の観察であっても、散文で行なう議論のように、詩作に先立って正当に行なわなければならない。そして、もしこれを詩に入れることが許されるならば、詩の内容が形態へ向かう推進力を一瞬でも阻害しないように、その観察を並置し、向かい合わせ、組み込まなければならない。

話はここに至る、すなわち、さらに新しい問題を全体的に見わたすのだ。(我々は、今や、実際、詩全体という広い領域に入る、あなたが望むなら場に入ると言ってもよい。ここでは、あらゆる音節とあらゆる詩行が、工夫して互いに関係を結ばなければならない。)それは、究極的には、物 (OBJECTS) の問題になる。それらは何であり、詩の中においては何なのか。どうやって詩の中に入ったのか、そして、一旦詩の中に入ったなら、どのように用いられているのか。これについては、第二部で、他の筋道を通して答えを出そうと考えている。しかし、今は、次のことを示唆しておきたい。つまり、開かれた詩においては、あらゆる要素を(イメージや音や意味と同様に、音節や詩行を)詩の力学に関わるものとして取り上げなければならないことだ。我々がいわゆる現実の物を取り上げる時と同じように。そして、これらの要素は詩のテンションを創り出すものだと考える必要がある。ちょうど、他の物が全体としては、我々の知る世界を創るのと同じように。

詩作の(あるいは認識のと言ってもよい)あらゆる瞬間に現われる物は、まさに詩作の中で現われるものとして取り扱うことができるし、また取り扱わなければならない。詩の外側から来た考えや先入観によって取り扱ってはならないのである。それらは、場の中にある一続きの物として扱わなければならない。一続きのテンションが(物はテンションでもある)持続を強いられる、詩の内容と文脈の中で確かに持続するのだ、詩人と物によって、強制的に生み落とされた詩の中で。

なぜなら、言語の持つ話しことばの力が息によってすべて取り戻せるので(話しことばは詩の「固まり」であり、詩が持つ力の秘密である)、今や、詩は話しことばによって、固さを持ち、詩の中にある全てのものを固まりとして、物として、事物として取り扱うことができるようになった。だから、詩にとっての現実と、分散し分配された、詩ではない事物の現実との絶対的な違いを主張することはできるけれども、詩の中のこれらの要素のそれぞれには、異なるエネルギーを働かせる余地を与えなければならない。そして、いったん詩が首尾よく書けたなら、他の物と同じように、詩にも、その詩に特有の混乱を抱え込む自由を与えなければならない。

これによって、我々は直ちに、時制にぶつかる、実際には統語法シンタクスにぶつかり、事実上、文法一般にぶつかることになる、つまり、我々が受け継いだ文法に。時制を守ってはならない、時制もまた新たに四方八方から蹴りつけるべきだ。あのもう一つのもの、すなわち時の絶対的支配は、詩の空間的テンションと同じく、詩が書き手に及ぼす影響と、まったく同時でしかも直接的である状態を保たなければならないのではないか。私はここで**詩行の法則 (the LAW OF THE LINE)**も議論したい。投射詩の創り出す詩行は、切り刻まれ、従わされるものだ。だから、論理が統語法に押し付けてきた伝統的手法を、叩き壊して解き放つ必要がある、古い詩行のあまりにも安定した詩脚を、出来るだけ静かに、叩き壊さなければならないのだ。しかし、言語によるコミュニケーションが頼る、まさにその伝統的手法に、新しい詩人が、どの程度まで分析の手を伸ばすかは、ここでの覚書には大きすぎる問題である。覚書によって、事が始まるだけで充分だと、了解してもらいたいのだ。

次のことを言わせてほしい。私の印象では場の詩作によって、あらゆる品詞が突然、音と衝撃的使用法に合わせるかのように新鮮になる。見たこともなければ、名前も知らない野菜が畑からよぎによぎ出てくるようなのだ、場の詩作を実践しているときに、出てくるのである。ハート・クレインを例にとろう。クレインが私を打つのは、主格へ向かう奮闘が独特なことだ、手つかずの円弧に沿って進む彼の努力、手掛かりを求めて言葉へ戻ろうとする試みのせいだ。(ロゴスが思想としての言葉なら、名詞としての言葉は何だろう、それを、私に教えてくれないか、かつてニューマン・シェイが船の調理室のテーブルで私に尋ねたように、船首三角帆で血を覆いな、できるかい、と。)しかし、フェノロサが実に正しく考えていることに関して、クレインには無駄があった。統語法においては、文が最初の自然な行為である、稲妻や、主体から客体へ力が伝わっていくことと同じように。この場合では、ハート〔・クレイン〕から私へ、迅速に力が伝わり、あらゆる場合に、私からあなたへ力が伝わっていく。二つの名詞の間を動詞が結ぶのである (the VERB, between two nouns)。ハートは、ひどく孤独な奮闘を続けたせいで、有利な点を見逃したのではないか、音節や詩行や場の前線全部の要点を見逃したのではないか。その結果、すべての言語と詩に起こった事を見逃してしまったのではないだろうか。

あなた方を今からロンドンに帰すことにしましょう、始まりへ、音節へ、音節の楽しさのために、一時中断するのです。

もし音楽が愛の食べ物なら、演奏を続けよ、  
多すぎるくらい与えてくれ、そうすれば、飽き飽きして  
食欲不振となり、ついには死んでしまう。  
その一節をもう一度。消え入るような下降音だ、  
おお、私の耳には美しい音色に聞こえる  
すみれの土手に吹く息のように  
花の香を盗みながら、また与えるような。

[以下次号]

本研究は、平成25-28年度科学研究費助成事業、基盤研究(C)25370316の支援を受けた。

## 訳 注

翻訳の底本には、『人間の宇宙』(Human Universe) 所収の「投射詩論」を用いた。

[80頁]

**パウンド** エズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972)。欧州各国に移り住み、イマジズム (imagism) などの詩の運動を展開した。代表作は連作長篇詩『詩篇』(The Cantos, 1925-70)。

**ウィリアムズ** ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ (William Carlos Williams, 1883-1963)。『パタソン』(Paterson, 1963)の作者。

**キーツ** ジョン・キーツ (John Keats, 1795-1821)。イギリスロマン主義運動の代表的存在。「ギリシャ古壺に寄せる歌」「Ode on a Grecian Urn,」「夜啼き鳥に寄せる歌」「Ode on a Nightingale,」「秋に寄せる歌」「To Autumn」すべて、1819年作。

**ワーズワース** ウィリアム・ワーズワース (William Wordsworth, 1770-1850)。イギリスの湖水地

方に住み、自然を歌った。『抒情民謡集』(*Lyrical Ballads*, 1798), 『序曲』(*The Prelude*, 1805)の作者。

**ミルトン** ジョン・ミルトン (John Milton, 1608-74)。イギリスの詩人。『失樂園』(*Paradise Lost*, 1667), 『復樂園』(*Paradise Regained*, 1671), 『闘士サムソン』(*Samson Agonistes*, 1671)の作者。

**トロカイク** (trochaic) 詩のリズムで強弱格をいう。

[81頁]

**R. クリーリー** ロバート・クリーリー (Robert Creeley, 1926-2004)。アメリカの詩人。オルソンの「投射詩論」の共同制作者。オルソンに招かれ、ブラック・マウンテン大学で教師をした。オルソンの生涯の盟友。

**エドワード・ダールバーグ** (Edward Dahlberg, 1900-77) 若き日のオルソンの指導者。パウンドやエリオットやジョイスらのモダニズムには反対の立場をとった。フランク・マクシェーン (Frank MacShane) によれば孤独な否認者 (nay-sayer) であった (Kirkpatrick ed., *Reference Guide* 162)。

[82頁]

**キングでありピン** チェスの用語。キング (king) とピン (pin) は、チェスの用語。ピンとは、クイーン、ルーク、またはビショップで攻撃して敵の駒を動けなくすること。

**無韻詩** (blank verse) 特にイギリスの劇詩、叙事詩や内省的な詩に頻繁に用いられる弱強五脚の詩行。

[83頁]

**頭脳は妹である耳に対して兄である** 出典不明。難解である。

**あのエジプトの流儀が、双子を生む!** 出典不明。兄弟、兄妹への言及だとすれば、オシリス (Osiris) はイシス (Isis) の兄で夫。オシリスは冥界の王で、死者を裁く神。弟セト (Set) に殺され、死体はエジプト全土に散らされたが、イシスが集めて蘇生させた。

**たった一つの知的存在** チャールズ・オルソン著『マクシマス詩篇』(Charles Olson, *The Maximus Poems*, 1983) 「マクシマスより、ドッグタウンから—II」(MAXIMUS, FROM DOGTOWN—II) に一元発生 (MONOGENE) への言及がある。単一細胞の発生原質の意で、人類はここから生まれた。

**チヨースーの『トロイラス』** ジェフリー・チヨースー (Geoffrey Chaucer, 1340?-1400) は、イギリスの詩人。『カンタベリー物語』(*The Canterbury Tales*, 1387-1400) の作者で、「英詩の父」と呼ばれる。『トロイラスとクリセイデ』(*Troilus and Criseyde*) は1381-2年に執筆された。

**シェイクスピアの『リア』** ウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) はイギリスを代表するエリザベス朝の劇作家・詩人。『ハムレット』(*Hamlet*, 1601), 『リア王』(*King Lear*, 1606) など38篇の戯曲、2編の長詩、ソネット集を書いた。

**知の舞踏** (the dance of the intellect) エズラ・パウンドの『読書案内』(“How to Read,” 1929) にある言葉。「言語」(Language) の章で、パウンドは「詩には三つの種類があると言う。その一つがロゴポエイア (LOGOPOEIA) で、それを「語の間における知の舞踏」であるという (*Literary Essays of Ezra Pound* 25)。

**あの巨匠** アメリカの詩人エズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972) を指す。しかし、孔子のどの言葉を取り上げて言ったかは、不明。

**脱穀場** (threshing floor) “thresh”は「脱穀する」、「繰り返し打つ」の意。したがって、ここでは「練習場」「舞台」の意か。

**直喩は降りてくる唯一の鳥である** 新たな照準の中に容易に置かれる、の意か。



[84頁]

**読者の眼に曝されるのは、その瞬間だ** ここでの「読者」は詩の書き手と別の読者ではなく、自分  
分が書いている詩を読んでいる読者、すなわち書き手その人を表わすであろう。

**テンション** (tension) 文学作品、特に詩における矛盾および葛藤し合う諸要素の緊張。

[85頁]

**ハート・クレイン** (Hart Crane, 1899-1932) アメリカの詩人。『橋』(*The Bridge*, 1930)の作者。

**ニューマン・シェイ** (Newman Shea) 『マクシマス詩篇』「手紙20——牧師書簡でないもの」  
“Letter 20: not a pastoral letter”に登場するグロスターの漁師。グロスター漁業組合の元会長。  
1936年にオルソンがスクナー、ドーリス・M・ホーズ号 (*the Doris M. Hawes*) に乗った時の  
乗組員の一人である。

**船首三角帆で血を覆いな、できるかい**、出典不明。怪我をしたオルソンにシェイがそう教えた  
のだろうか。

**フェノロサ** アーネスト・フェノロサ (Ernest Fenolosa, 1853-1908) のこと。アメリカの東洋美  
術研究家。1878年来日し、新日本画の創造に尽力。1890年ボストン美術館東洋部長。主著  
『東亜美術史綱』(*Epoch of Chinese and Japanese Art*, 1912)。

**もし音楽が愛の食べ物なら……** シェイクスピア作『十二夜』1幕1場1-7行。幕開き直後のイ  
リリア公爵 (Duke of Illyria) オーシーノ (Orsino) の台詞。

#### 引用・参考文献

Olson, Charles. *Human Universe and Other Essays*. Ed. Donald Allen. New York: Grove Press, 1967.

———. *The Maximus Poems*. Ed. George F. Butterick. Berkeley: University of California Press, 1983.

———. “Projective Verse.” *Human Universe and Other Essays*. Ed. Donald Allen. New York: Grove Press, 1967, 51-61.

———. “Projective Verse.” *Poetry New York*, 1950. *Selected Writings of Charles Olson*. Ed. Robert Creeley. New York: New Directions, 1966. 15-26.

Pound, Ezra. “How to Read.” *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. T. S. Eliot. New York: New Directions, 1935.

*Reference Guide to American Literature*. 2nd Edition. Ed. D. L. Kirkpatrick. Chicago: St. James Press, 1987.

Shakespeare, William. *The Twelfth Night. The Riverside Shakespeare*. 2nd Edition. Boston: Houghton Mifflin Company, 1997. 442-474.

チャールズ・オルソン著 齊藤修三訳「投射詩論」『現代詩手帖』1988年1月号, 277-287.