

チャールズ・オルソン著「投射詩論」再考（下）

平 野 順 雄*

Reconsidering Charles Olson's "Projective Verse" (2)

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』	<i>Human Universe</i>

[前号目次]

はじめに

I 章. 「投射詩論」全訳（前編）

[今号目次]

II 章. 「投射詩論」再考（上）との接続のために

III 章. 「投射詩論」全訳（後編）

IV 章. 「投射詩論」の論理構成

V 章. 「投射詩論」批評小史

VI 章. 「投射詩論」の射程

II 章. 「投射詩論」再考（上）との接続のために

「投射詩論」全体を理解する目的で原文の訳出を始めたが、拙論（上）では「投射詩論」の3分の2を訳出するに留まった。本稿（下）では、(1) 未訳部分を訳出し、「投射詩論」全訳を完成させた後に、(2) 「投射詩論」の考察に入る。

だが、論文執筆の都合上「投射詩論」の翻訳を（前編）と（後編）に分けた結果、翻訳そのもののつながりが見えにくくなってしまったのも事実である。分断された「投射詩論」翻訳のつなぎ目になる箇所として、シェイクスピア作『十二夜』冒頭の台詞をもう一度挙げ、「投射詩論」全訳作業を続行したい。

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。

* 人間関係学部 人間関係学科

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風のように
花の香を盗みながら、また与えるような。

Ⅲ章.「投射詩論」全訳（後編）

われわれを苦しめてきたのは、原稿や、出版社だ。これらは、詩の作り手（producer）と詩の読み手（reproducer）を詩から切り離す。声は第一段階で切り離されるが、二段階切り離すと、声は元来あった場所とその行くべき目的地から切り離される。というのは、息には、ラテン語がまだ失っていない二重の意味があるからだ。

皮肉なのは、タイプライターから一つの利点(one gain)が生まれたことだ。その利点は、まだ十分に観察されていないし、活用されてもいない。だが、タイプライターの利点こそ、投射詩とそれがもたらす結果へ、直につながっていくものなのである。タイプライターの長所を挙げると、その厳密さと精確なスペース取りによって、タイプライターは詩人に代わって、息と休止、音節間での保留状態まで、フレーズの部分間の並置までも、詩人の望みどおりに正確に示すことができる。詩人は初めて、音楽家が持っているような譜表と小節を手に入れたのだ。詩人は初めて、押韻や韻律といった伝統的手法を用いずに、自分の話す言葉に耳を澄ませ、それを記録することができるようになった。そして、タイプライターを使うという行為によって（by that one act）詩人は、黙読する読者にも、そうでない読者にも、自分の作品をどのように声に出して読んでほしいかを示すことができるのだ。

今こそ、カミングズ、パウンド、そしてウィリアムズが行なった実験の成果を取り入れるときだ。三人はすでにそれぞれが、自分の流儀に従って、タイプライターを用いて譜面を作り、発声のための台本として、詩作に役立てていた。我々にとっての問題は、今や一つである。場の詩作という手法をしかと認識し、開かれた詩を、あらゆる伝統的な長所を備えた閉じられた詩と同様、正式なものにすることである。

現代詩人が直前のフレーズと同じ長さのスペースを空けておくならば、そのスペースは[直前のフレーズと]同じ長さの時間を、息によって持続するよう意図されているのである。もし行末の語や音節が宙吊りになっているとしたら（大半はカミングズによって加えられた例だが）、眼が次の行をとらえるまでに——髪の毛一筋ほどの短い時間が——宙吊りになる。詩人は、そこを狙っているのだ。二つの語が切り離されない程度の非常に軽い休止を詩人が求めており、コンマを使いたくない場合は——これは詩行の音（sounding）の中断というより意味の中断であるが——タイプライターに備わっている記号を使う詩人の気持ちを理解してほしい。

変わらないのは／変わろうとする意志

詩人を観察してもらいたい、タイプライターで作成した多くの余白を利用して、並置の技法を使っている時の詩人を。

彼は言った：

夢見るには何の努力もいらない

考えることはたやすく

行動するのは考えるより難しい

しかし、よく考えたうえで行動するのは、それこそ！

あらゆることの中で最も難しい

上の詩のどの行においても、意味と息が共に前進するが、その後にくり返しが（and then a backing up）くる。詩中の観念にふさわしい独特の時間単位はあるが、その時間の単位から一歩出ると、詩には前進も、どんな種類の動きもなくなるのである（without a progress or any kind of movement outside the unit of time local to the idea）。

この手法を認識してもらうために、もう少し言っておきたい。特に、この手法を生んだあの革命を促進するために、作品も出版されるだろうが、それは詩を伝統的リズム（cadence）と押韻の形式に戻そうとする昨今の反動的な動きを相殺するためなのである。しかし、私がここで強く言いたいのは、タイプライターがあれば、詩人は自分の作品を自らの手で即座に記録できることだ。このことを強調するのは、パウンドやウィリアムズの息子たちが、タイプライターを使ってすでに投射的な性質の詩を実践していることを分かってほしいからだ。彼らの詩作は、書くことによって読み方を示すようになされている。眼ではなく耳が基準になっているのだ。詩作品内の間隔（the intervals）が非常に注意深く記されているので、記載された間隔は精確に詩作品内の間隔を示しているのである。というのは、耳は、かつては記憶の重荷を担っており、記憶を活気づけていたのだが（押韻と一定のリズムは耳の助けであったが、口承が必要でなくなった後は印刷物の上でのみ生き延びたのである）耳が、今ふたたび、投射詩の入り口になり、詩人が自分の道具を持つようになったのである。

II

こうして、われわれは、私が約束していた地点に至る。投射（the projective）が詩の外の実現に対してとる態度の強さ（degree）は、^{スタンス}投射が詩自体の実現に対してとる新たな態度の強さと同じである。それは内容（content）の問題である。内容がホメロスや、エウリピデスや、世阿弥の場合は、私の言うもっと「文学的な」巨匠の内容とは異なるのである。詩の行為の中に投射的意図が認められた瞬間から、内容は——変化する（change）——だろう。始めと終わりが息なら、もっとも広い意味の声なら、詩の題材（material）は置き換えられる（shifts）。置き換える必要があるのだ。題材を選ぶのは、詩の作者である。詩行の次元そのもの（[t]he dimension of his line itself）が変わるのだ、構想段階における変化は言うまでもなく、詩人が着目する事柄（the matter he will turn to）も変われば、その事柄を用いる場合の規模も変わってくる。私自身は具体的な形によって違いを示す方だ。パウンドとウィリアムズが共に、^{オブジェクティヴィズム}「客観主義」（objectivism）と呼ばれる運動にさまざまな形で関わっていたのは、偶然ではない。しかし、その語は、当時、「主観主義」（^{サブジェクティヴィズム}subjectivism）との一種避けられない論争の中で用いられたものだと、私は考えている。今は、もう「主観主義」などにかかずらっている時ではない。我々が皆、瀕死の主観主義にとらわれてい

る時に、主観主義は見事に自らを殺してしまったのだ。「客観主義」を今、用いるための、もっと有効な語の組み合わせは、「客体主義」(objectism)だと私は思う。この語が表わすのは、人間と体験との特定の関係である。その関係は、詩人がある詩行の必要性を述べたり、作品が木のようなものであるべきだと述べたりする時の関係である。自然の手から生まれた木と同じように、作品は清潔でなければならない。人間が作品を手掛けるときには、木が形作られるようであればならないのだ。客体主義は、個人が自我として抒情的に介入することを廃し (getting rid of)、「主体」や詩人の魂が抒情的に介入することを廃する。西洋人は、自然の創造物としての自己と (これも説明を要するが)、少しも軽蔑することなくわれわれが物 (object) と呼ぶ、他の自然の創造物との間に、自分の位置を定めてきた。この独特の図々しさを客体主義は廃する。なぜなら、人間そのものが物 (object) だからである。何が自分の有利になると考えるにしても、自分を物だと認識する方がはるかに有利になるのである。とりわけ、詩人が謙虚さを獲得し、役に立つようになる瞬間には、そうなのだ。

こういうことになる。人間の用途は、本人にとっても他人にとっても、その人が自然との関係をどう考えるかによって決まるのだと。人間がいくぶん小さい自分の存在を自然の力に負っていることをどう考えるかによって決まるのだ。人間が手足を思い切り伸ばしても、自分のことを除けば歌うことはほとんどない。だから歌う。自然はこのような逆説的な方法をいくつも持っている、人間の外にある人工的な形態を用いるといった方法だ。しかし、もし人間が自分自身の中に留まるとしたら、より大きな力に関与する者として自分の本性の中に安らっているとしたら、その人は聴くことができるだろう。自分自身を通して聞くことによって、その人に与えられるのは、物が共有する秘密である。そして、力が逆方向に働く法則によって、その人の「捉える」様々な姿はそれぞれの道を進んでいく。投射行為は、物が構成する遥かに広い場でなされる芸術家の行為なのであるから、この意味で人間よりも大きな次元を持つようになるのである。というのは、人間にとって問題なのは、話し言葉 (speech) を完全に掬い上げようとする瞬間から、自分の作品に真剣さを付与しなければならないことだ。その真剣さによって、自然の物の傍らに自分が作る作品を置いてみるのが十分できるようにするのである。これは容易なことではない。自然は敬意ゆえに働く、たとえ破壊するときでも (種は一撃で滅ぶ)。だが、息は動物としての人間に与えられた特別な資格である。音は人間が拡張した次元である。言語は人間が最も誇りに思う行為の一つである。しかし、詩人が自分の中にあるこれらの物の中に留まるとき (詩人の生理機能の中にだが、お望みなら、詩人の中にある生命力と考えてもよい)、その時、詩人がこれらの根元から語ろうとするなら、自然が詩人に与えた大きさの範囲、投射サイズの範囲内で仕事をしようすることになるのだ。

『トロイアの女たち』(The Trojan Women) が持っているのは、投射サイズである。というのは、この作品は人々の立つように、エーゲ海の傍に立てるからである——そして、アンドロマケも海も委縮することがない。「英雄的」な度合いは少ないものの、等しく「自然な」次元 (dimension) で、漁師と天女 (Angel) が『羽衣』に鮮やかに登場できるよう (stand clear)、世阿弥はしつらえている。そしてホメロスともなると、調査もされずに常套句 (such an unexamined cliché) になっているほどだ。だから、ナウシカアの供の乙女たちが衣類をどの程度まで洗ったのかについて、私も徹底的に調べる必要があるとは思わないのだ。

これらの作品は、思うに——これらの作品を使うのは、単に匹敵するものがまだ出ていないからなのだが——次のような人々からは出てこなかったのではないかと、私は言いたいのである。その人たちとは、詩を書く個人として、人間の声に対して全幅の敬意を持たずに詩を作ろうとする人たち、詩行がどこからやってくるかについて何の言及もしない人たちである。議論の終わりに来て、二人の劇作家と一人の叙事詩人を例として用いなければならないのは、偶然ではないと思う。というのは、間違いを恐れずに言ってみないからだ。つまり、投射詩を十分長く実践すると、投射詩は詩が示す道筋に沿って前方へ十分強く突き動かされるだろう。その結果、詩はエリザベス朝以来、我々の言語が伝達してきた題材よりも遥かに大きな題材を再び伝達できるようになるのだ、と。しかし、投射詩を飛び越えてはならない。われわれは、投射詩が始まる地点についたに過ぎないのである。だからもし、私が『詩篇』(*The Cantos*, 1969)の方に、エリオット氏の劇作品以上の劇的意味があると考ええるならば、劇作品(they)が問題を解いてしまったからではなくて、『詩篇』内にある詩の方法論がある道を示しており(points a way)、その道によって、ある日、より大きな内容のある、より大きな形式の問題が解決されるかもしれないからである。エリオットは、実は今日の危険を証明している。「あまりにも安易」に従来の詩を実践し続けており、必要以上に実践している。たとえば、次のことに疑問の余地はない。エリオットの詩行は、「ブルーフロック」以降、話し言葉の力を持っており、ドライデン以後もっとも注目に値する。エリオットの詩行が、ブラウニングから直接根付いたのではないかと私は思っている、パウンドの初期の作品の多くがそうであるように。ともあれ、エリオットの詩行は過去のエリザベス朝詩人、とりわけ独白と明白な関係がある。しかし、オーダー・オヴ・メリットをもらったエリオットは投射的ではない。こんな議論さえできるだろう(ただし、私は注意深く語る。非=投射的な詩についてはあらゆることを語り終えたからである。その際に私はすでに考えていた。われわれのそれぞれが、自分の仕方でのどのように自分自身を救わなければならないか、またこの点に関して言えば、我々の一人一人がいかに非=投射的な詩のおかげを被っており、この先も被り続けるか、そして投射的な詩と非投射的な詩は並んで歩いていくことになる、と考えたのだ)しかし、こういう議論も成り立つかもしれない。エリオットは非=投射的な詩にとどまったから、劇作家として失敗したのだと——エリオットの根は頭脳にしかない、それも学者的な頭脳に(一見明快に語るが、高い知性の持ち主ではない)——そして、聴くことにおいては、エリオットは耳と頭脳があるところに留まった。良い耳で外へ出て行っただ。投射詩人なら、自分の喉が働くところから降りて行って息の生まれるところに至るのだが。息が始まり、ドラマが生じるところ、その一致から、あらゆる行為が飛び出してくるところへ。

IV章. 「投射詩論」の論理構成

前号I章「投射詩論」全訳(前編)と今号のIII章「投射詩論」全訳(後編)を接続すると「投射詩論」の全訳ができたことになる。「投射詩論」の論理構成を考えるために、議論の道筋をもう一度辿りなおしてみよう。頁は、(上)(下)ともに印刷になったものの頁数を示す。「投射詩論」の論理構成を辿るに際して、議論が進められた順に番号を付し、簡単なメモ書きを添えた。議論の一覧は以下のようである。

冒頭およびI節

1. 「投射詩」の定義

「投射詩」は「開かれた詩」であって、従来の「閉じられた詩」とは異なる。「開かれた詩」あるいは「場の詩作」と呼ばれる方法で詩を作るための力学、原理、プロセスが、以下のように述べられている（上80-81）。

- (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。
- (2) 投射詩の原理：形式は内容の延長以上のものではない。
- (3) 事物のプロセス：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。

以上が「投射詩」（「開かれた詩」）の要諦である。「投射詩」の説明は、息を感じさせる文体で書かれている。読点の多い、打楽器を鳴り響かせるような文体で、全体が書かれているため、「投射詩」の見本がここに示されているように思われる。「投射詩」を定義するこの部分が「投射詩論」の中で最も重要な箇所である。

2. 「息」の重要性

次に「^{プレス}息」が詩にとっていかに大切かを、オルソンはこう語る。

「投射詩論」が教えるのは、この^{レッスン}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。（上82）

3. 音節と詩行の関係：定義と説明

音節と詩行の二人が一緒になると、詩が生まれる。

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（上83）

4. 音節、詩行、知の舞踏に関する説明（上82-83）
5. 「場の詩作」に関する説明、物の扱いについての説明（上84）
6. 詩行の法則：定義と説明（上84-85）
7. ハート・クレインの奮闘を説明（上85）
8. オーシーノー公爵の台詞（上85）
9. タイプライター使用の利点（下138-139）

II 節

10. 耳の重要性（下139）
11. 「投射詩」における詩の中の現実と詩の外の現実（下139）
12. 「客体主義」（objectism）（下139-140）パウンドやウィリアムズの「客観主義」との違い。人間・自然・詩作の根底的関係。
13. 「投射詩」の現在と未来。エリオット批判。再度、「投射詩」の定義。（下141）

1から13までの番号を付した議論は、「投射詩論」の構成要素としては同じ資格をもつが、論の核心部をなすものもあれば（1, 2）、分かりにくいもの（3, 4, 7, 8）と、非常に興

味深いもの（5, 6）とがある。重要なものは、（9, 10, 11, 12, 13）であるが、もっとも重要なものは、12の「客体主義」の提唱である。議論の都合上、「投射詩論」の核心部をなすものをA、分かりにくいものをB、非常に興味深いものをC、重要なものをDと分類したい。Aについては、すでに概略を述べたので、Bから議論を始める。

「投射詩論」の核心部をなす定義部分については、上の議論一覧にメモ書きを添えた。分かりにくい部分は、どういう所が難解であるのかを記しておく。

B. 分かりにくい部分（3, 4, 7, 8）

3. 音節と詩行の関係：定義と説明（上83）

音節と詩行に関する説明の部分で、近親相姦の比喩が用いられているが、なぜその比喩を用いる必要があるのか、理解しがたい。

耳は別の意味で〔頭脳の〕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、（中略）近親相姦を行なう（後略）。

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（中略）。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。

（中略）そして、詩行は（誓って言うが）息からやってくる。（上83）

この後に、議論一覧にメモした有名な二行が来るのであるが、詩を近親相姦（頭脳が妹である耳に対して行う）の比喩でとらえることを、読者が納得できない場合、難解さは測りしれないものになるだろう。

頭脳と耳（妹）との近親相姦によって音節が生まれ（第一子）、もう一人の子どもとして詩行（第二子）が生まれるという議論に読者は果してついていけるだろうか。しかも、詩が生まれるためには、一つ世代が下がったところで、もう一度近親相姦が行われなければならないのだ。「音節（第一子）と詩行（第二子）の二人が一緒になると、詩が生まれる」とされるのだから、二世代にわたって近親相姦が行われた結果、はじめて詩が生まれることになる。

近親相姦の比喩がなぜ用いられなければならないのかが分からないため、「頭脳」「耳」「音節」「詩行」「詩」といった重要な概念に対する理解が困難になるのである。

したがって、

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

という有名な定義も難解になる他ない。

4. 音節、詩行、知の舞踏に関する説明（上82-83）

耳と頭脳、音節と詩行の関係の難解さについては、3. 音節と詩行の関係：定義と説明で触れたので、ここでは「音節」「詩行」「知の舞踏」を中心に議論を辿ってみよう。

まず、オルソンは**音節**こそ、「あらゆるものの最小分子」（the smallest particle of all）

だと断ったうえで、「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」と言う（上82）。次いで、「語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」（上82）と語る。

ここでは、「音節」はまず「音の分子」として捉えられており、次に「意味」を作るものとして捉えられている。音が意味に先行するという語の根本的有り様を受け入れるなら、「人間の耳は音節に従う」だろう。

もう一步進んだ議論を追っておこう。「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」（上82）。平たく言い直せば、「意味と音が音節より前に出ようとしなければ、音節にとって調和を導き出しやすい」ということである。言い直してもなお、分かりにくいのは、「音の分子」とされた「音節」が、「音」や「意味」と前に出る競争をするかのように描かれているからである。

音節をめぐる議論は、鋭利かつ精妙になる。次に引用する文の「ここ」は音節を指している。「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ことは、少しの油断もできないところで——論理から遠いところで、話し言葉（*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」（上82）。この箇所は難解である。

「音節は論理から最も遠いところにあり、そこでは話し言葉を用いなければならない」という箇所が、一見して分かりやすくはないからである。しかし、「音節」と「音」と「意味」の競争を思い出すと、音節は意味から最も遠いところで、音（話し言葉）を掬い上げる装置として働くのだということが分かる。単純化すれば、音節は論理的意味に与するのではなく、話し言葉に与するということだ。決して分かりやすくはない「音節」を、われわれにはこの程度までは捉えられたのである。

「詩行」と「知の舞踏」に移ろう。「詩行」については、「音節と詩行の二人が一緒になると、詩が生まれる」（上83）とされていた。近親相姦の比喩を使わずに詩行を語っている箇所を探すと「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」（上83）という詩作の実際を垣間見せる文に出会う。

さらに、「詩行」を語る文を探すと、われわれは二つの重要な文に出会う。その一つは、「詩ができていく時、注意をひくのは、支配力をもつのは、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」（上83）。

この引用の中で、詩行が赤ん坊として捉えられているのは、頭脳と耳の近親相姦によって生まれる第一子が「音節」で、第二子は「詩行」であるという捉え方を受け継いでいるとみて良い（上83）。生まれたものを赤ん坊として捉えるのは自然である。しかし、もう一つの意味の層がある。それは、育ちゆく力を体現するものとしての赤ん坊である。生まれた事実とともに、育ちつつ、詩を形成してゆく力を持つものが、赤ん坊としての詩行なのである。

詩行に関するもう一つの重要な文は、「舞踏のための脱穀場（threshing floor）」とはい
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」（上83）である。詩行は敏活に動かなければならないという意味の文であるが、こ
の文は、「知の舞踏」と関連する表現がなされているので、「知の舞踏」を見ることにし
よう。

知の舞踏（dance of the intellect）というフレーズは、エズラ・パウンドの『読書案内』
（“How to Read,” 1929）に出てくる。「言語」（Language）の章で、パウンドは「詩には
三つの種類がある」という。その一つがロゴポエシア（LOGOPOEIA）で、それを「語
の間における知の舞踏」とであると定義した。拙論（上）の注を参照されたい。

パウンドの有名なフレーズを使って、オルソンが言いたいのは、良く考えて書きなさ
いということらしい。ならばなぜ、わざわざパウンドを持ち出して、語るのだろう。少
し長くなるが引用してみる。

私は独断的だが、頭脳は音節の中に現われる。知の舞踏は、そこにある。散文も詩
も音節の中にある。（中略）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。（上83）

「あの巨匠」とはエズラ・パウンドのことである。しかし、「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」とパウンドが孔子を引きながら言ったかどうかは
疑わしい。孔子の時代に郵便切手があったとは思えないからである。しかし、ここで、
われわれは知性とは何かという大きな問いに遭遇していることは確かである。知性とは、
頭脳の働きとは、音節の素早い流れの中で起こることであって、他の場合を考えること
は、ここでは問題にされていない。引用最終行の痛快さをご覧ください。

知性のないもの、知性の舞踏が音節の中に現われていないような詩は、書いてはいけ
ないし、読む必要もない、とこの引用文は頑固に、勢いよく、語っているのである。わ
れわれは、またしても音節に戻ってきてしまった。次の分かりにくい箇所へ移動しよう。

7. ハート・クレインの奮闘を説明（上85）

ハート・クレインの奮闘については、以下のように述べられている。

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
向かって進む彼の努力、手掛かりを求めて言葉へ戻ろうとする試みのせいだ。
（中略）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。（上85）

オルソンの説明を読んでも、クレインがどのような奮闘をしたのかは、分かりにくい。

「主格へ向かう奮闘」(the push to the nominative)が難解である。クレインの『橋』(*The Bridge*, 1930)が、八つの主題Ⅰ.「アヴェ・マリア」、Ⅱ.「パウハタンの娘」、Ⅲ.「カティ・サーク」、Ⅳ.「ハッテラス岬」、Ⅴ.「三つの歌」、Ⅵ.「キューカー・ヒル」、Ⅶ.「トンネル」、Ⅷ.「アトランティス」へ向かいながら、アメリカを歌うという目的が果たせてはいないことを、上の引用は指摘しているのかもしれない。

また、クレインが言語と主題との間で、どれほどの格闘をし続けたのかについても、オルソンの言葉は、具体的には何も教えていない。「主格へ向かう奮闘」が、八つの主題を持つ『橋』の言語的苦闘を読者に伝達することなのか、あるいは、クレインが、長編詩の作者としての主体を確立する努力のことなのか、それとも全く別の事態をさしているのか、分からないのである。

この分かりにくさは、フェノロサとの比較によって、さらに増すごことになる。フェノロサが文について、何を言っているのが語られていないからだ。したがって、引用で指摘されている統語法における文の優位については、フェノロサを参照しなければならない。高田美一訳著『詩の媒体としての漢字考』から、参考になる箇所を引く。

なぜ文形があらゆる言語においてあまねく必要とおもわれるのか、ということを一
体どれほどの人々が考えただろうかと、わたしは疑問におもう。なぜあらゆる言語
が文形をもたねばならないのか、(中略)文形がそれほどまでに普遍的なものなれば、
文形はある自然の根本原理を反映しているはずなのだ。

(高田14：強調は原文どおり)

フェノロサは、以後、文形について学者が述べることを批判し始めるので、統語法における文の優位を全面肯定しているわけではない。この引用の後、学者が万能だと考える文形をむしろ軽蔑し、フェノロサは比喩の生命力と豊かさを讃える。「われわれの先祖たちは、比喩の集積で言語と思想体系を構築した」(高田35)と。

フェノロサを参照したが、「投射詩論」テキストでハート・クレインを論じている箇所へ戻ろう。オルソンはこう書いている。

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、音節や詩行や場の活動全体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。(上85)

フェノロサに始めて言及した2つ前の引用で、オルソンは、「最初の自然な行為」としての「文」が「稲妻」のように「主体から客体へ力」を伝えていくと書いていた。

今われわれが見ている引用の最初の文は、文が伝える力についての言及に続くものである。ハート・クレインから「私」(オルソン)へ、「私」から「あなたへ」力が伝わっていくという考えは、フェノロサ本人の考えではなく、フェノロサを読み解くオルソン

の思考である。

続く「動詞」の定義もフェノロサの定義とは異なる。フェノロサは、中国語と英語における「他動詞構文」の豊かさに注意を向ける。中国語では、「ふつうの他動詞構文の発達は、自然における一つの行為は別の行為をひき起こすということによる」（高田42）。英語について、フェノロサはこう語る。「英語の他動詞が、英文の力のもっとも独特な描写力を与えてくれるのだ。他動詞の力は、他動詞が、力の大きな貯蔵庫として自然を認識することにあるのだ」（高田43）。

「二つの名詞の間を動詞が結ぶ」には違いないが、このフレーズは、ハート・クレインの「主格へ向かう奮闘」を解釈するために、フェノロサの主張を大胆に抽象化したものではないだろうか。すなわち、「二つの名詞の間を動詞が結ぶ」ようにすることすら、クレインには容易ではなかった。だから、「音節や詩行や場の活動全体の要点」を見逃し、「すべての言語と詩に起こった事」を見逃したのだと。

しかし、オルソンのクレインに対する同情には、アナクロニズムが潜んでいる。パウンドやウィリアムズが詩的実験をしていたとはいえ、クレインが生きていた時にはまだ、「投射詩論」は、発表されていなかった。『橋』（1930）の20年後に「投射詩論」は発表されたのである。クレインが他界するのは、1932年である。だから、オルソンはクレインが、読むこともできない「投射詩論」を知らなかったと言って、クレインの孤独な奮闘を嘆いているとも言えるのだ。この箇所が分かりにくいのも無理はない。

しかし、我々としては、オルソンのアナクロニズムを錯誤として糾弾するつもりはない。自殺によってこの世を去ったクレインに対する愛情あふれるアナクロニズムと取っておきたい。また、「投射詩論」への並々ならぬ自信の表明がユーモラスに表れている箇所とも取れる。おそらくはその両者によってアナクロニズムは生まれたのであろう。この箇所が難解なのは、言葉通りに語句を追うだけでは、書き手が何を言っているか分からないためである。表面上の意見の開陳を背後から支える何かがあり、それを参照しないと表面上の意見すら、十分には理解できないのである。このようにして生まれる難解さは、オルソンの文に限ったことではなく、文学テキストに散見することは、言うまでもない。

最後の難解な箇所を見ることにしよう。

8. オーシーノー公爵の台詞（上85）

ここで疑問なのは、『十二夜』冒頭のイリリア公爵（Duke of Illyria）オーシーノー（Orsino）の台詞がなぜ引用されたのかである。これについては、オルソン自身が説明している。「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、音節の美しさのために、一時中断するのです」（上85）と。

フェノロサやハート・クレインのことを語った直後なので、一度イギリスに話をもどし、議論は一時中断して、シェイクスピアの音節の美しさを味わっていただきたいというわけである。私は、当該箇所の日本語訳はあげたが（本論1頁参照）、原文はあげなかった。オルソンが示すオーシーノー公爵の台詞は以下のとおりである。

If music be the food of love, play on,

*give me excess of it, that, surfeiting,
the appetite may sicken, and so die.
That strain again. It had a dying fall,
o, it came over my ear like the sweet sound
that breathes upon a bank of violets,
stealing and giving odour.*

(*Twelfth Night*, I. i. 1-7: イタリアックスはオルソン)

オルソンが示すオーシーノー公爵の台詞という言い方をしたのは、上の引用がシェイクスピアの『十二夜』とかすかに違っているからである。シェイクスピアのテキストでは行頭の語は大文字になっている（例えば、*The Riverside Shakespeare* 参照）。だから、2行目は“Give”で始まり、3行目は“The”で始まる。同様に5行目は“O,” 6行目は“That,” 7行目は“Stealing”で始まっている。しかし、その書き方だと、大文字が邪魔をして、一行ごとに意味の単位が途切れるような印象を受ける。現代の読者には、文の始まりでないなら、行頭は大文字にしない方が、意味を捉えやすい。

こうした細やかな配慮をしたうえで、オルソンはシェイクスピア劇の「音節の美しさ」をとくと味わうように読者を誘っている。しかし、オーシーノー公爵の台詞に見られる「音節の美しさ」を説明することは、英語を母国語としない者には容易ではない。

ただし、意味の流れなら、説明しやすい。「音楽」が「恋の食べ物」であるなら、「過度に食べる」ことによって「食傷する」（1-2行）。すると「食欲」は「病氣にかかり」、ついに「死ぬ」（3行目）。かなわぬ恋を嘆きながら、恋の食べ物である音楽によって当の恋を満腹にして食傷させ、ついには病氣にして死に至らしめるという、何とも典雅な恋の殺害計画が開陳されている。それは一目見れば分かる。

音と意味の流れは、一行目から奮っている。少し自棄になった公爵は、叶わぬ恋への焦燥を楽師に向かってぶつける。「音楽が恋の食べ物なら、もっと演奏してくれ」と。公爵の台詞の勢いは確かに伝わる。間違えようのない構文によって、読者は誰が誰に何を命じているのかをはっきりと理解する。伝達されている内容は、不健康でも、文は健康で生き生きしている。第一行目が論理的でないにもかかわらず、文は（音は）活発なのである。「音楽が恋の食べ物なら」が、論理的でないのは、「音楽」と「恋の食べ物」がどう結び付くのか、誰にも分からないからである。換言すれば、「音楽が恋の食べ物なら」という仮定の内実が不明なのである。さらに、病的な思考の幕を開くこの仮定を受けるのは「演奏せよ」という元気な命令文である。われわれは、どこかふわふわした実体のない世界に紛れ込んだようだ。活発で元気に見える勢いと構文によって、自らを苦しめている恋そのものを死なせようとする、病的な思考内容を表わす台詞（1-3行）は、やはり複雑である。

楽師に音楽を演奏させて、音楽で恋そのものを死なせてやろうという気まぐれを思いつくのは、オーシーノー公爵の身分が極めて高いからである。注意して頂きたいのは、ここで示される恋の対処法は禁欲的というより、愛欲の肯定だと言う点である。「過度」、「食傷」、「食欲／愛欲」（appetite）によって「病氣」にかかり、ついに恋が「死ぬ」構図は、過剰な愛欲の行為とその果ての比喩で語られており、すでにエロティックである。

「恋」を亡き者にしようとする公爵は、音楽の比喩を用いて、叶わぬ恋と愛欲を言葉とイメージによって満たそうとしているのだ。おそらく、公爵は誰よりもよく知っている。そんなことで自分の「恋」は死なないと。だから、引用した7行は、公爵にとってはどうにもならない「恋」に翻弄されている自分自身を慰撫するために語る台詞であり、観客にとっては成就する希望がない恋に陥っている公爵の嘆きを共有するために存在する台詞なのである。

音について気の付いた点を指摘しておこう。上述の気分を表わし、公爵の思考の流れを、そのまま再現するように読点が打たれていることに気付く。当然のことかもしれないが、思考のまとまりができるごとに読点が打たれている。1行目に2つ、2行目に3つ、3行目には読点1つと句点1つが打たれている。この句読点の打ち方は、「投射詩論」で語られる、^{プレス}息の単位と、大体において合っていると思われる。実際の息の単位に従えば、もうすこし読点が多くなると思われるので、それを以下に斜線で記してみる。

*If / music / be the food / of love, / play on,
give me / excess / of it, that, / surfeiting,
the appetite / may sicken, and / so / die.*

ぶつ切れに近い印象を持つであろうが、公爵が思考の速度を落として考えながら語るとしたら、この程度の速度で、思考を紡ぐのではないだろうか。“If”で始まる冒頭の条件文を別にすれば、述語動詞は命令形の“play on”（1行目末）と“give me”（2行目行頭）であり、文は平明で歯切れがよい。しかし、2行目の“excess”から、内容的不健康さが始まり、同じ“s”音を持つ“surfeiting”（2行目末），“sicken”（3行目半ば），“so”（3行目行末近く）の連続を経て、“die”（3行目行末）に至る。意味的には“sicken”（3行目半ば）につづくこの“die”は、同じ3行目の行頭近くの“appetite”の中にある“ti[e]”と音としては近いと言え、あまり賛意を得られないであろうか。「愛欲」を満たすことは「死」につながるという考えは、エリザベス朝に発明されたもので、その影響を受けた読み方だと、批判されるかもしれない。“die”と“ti[e]”は、明らかに違う。しかし、“d”音と“t”音は、非常に近いのではないだろうか。このようなことを考えてみるように、オルソンはオーシーノー公爵のやるせない心情を取り出して見せたのだと、私は思う。以下、4行目から7行目についての意味と音の分析は省き、劇の筋について一言述べておきたい。

『十二夜』の主人公は、冒頭の台詞を語る公爵ではない。船が難破し、海中に投げ出された双子の兄妹である。顔がそっくりな双子の妹ヴァイオラ（Viola）は兄の服装を手本に男装し、セザーリオ（Cesario）と名乗り、父から名前を聞いていたオーシーノー公爵に仕える小姓となる。ヴァイオラは、もともとよく思っていた公爵に仕えるうちに、苦しい恋に悩む公爵を恋するようになる。公爵の恋の相手は、父親と兄を相次いでなくしたために、この世を儚く思い引きこもっている公爵家のオリヴィア姫（Duchess Olivia）である。男装したヴァイオラがセザーリオと名乗って、公爵の気持ちを伝えに行くうちに、オリヴィアは若く美しく賢いセザーリオ（ヴァイオラ）に恋するようになる。恋心を矢印→で示すと、ヴァイオラ→オーシーノー公爵→オリヴィア姫→セザーリ

オ（ヴァイオラ）という円になる。

この円環を形成する第1の恋は、ヴァイオラがうら若い小姓としてオーシーノー公爵に使えている限り、実らない。他方、オリヴィアがセザーリオを慕う気持ちはどれほど慕ろうと、セザーリオが実は乙女ヴァイオラであるから実らない。ヴァイオラの双子の兄セバスチャン（Sebastian）の登場によって、一時的な混乱は起こるものの、二つのカップルの誕生へ向かって劇は動いてゆく。セザーリオを慕うオリヴィアが、セザーリオと同じ姿で同じ顔をしたセバスチャンに恋することは容易である。オリヴィアがセバスチャンとの結婚を決めれば、オーシーノー公爵はオリヴィアを諦めざるを得なくなる。しかし、その時、公爵への恋心を募らせてきたヴァイオラが男装を捨て、本来の姿になると、公爵は、ヴァイオラを心から愛し妻として迎えるのである。こうして2組のカップルが誕生し、劇は大団円を迎える。

劇の粗筋だけ見れば、難破と死で始まった劇は、ほとんど予定調和のように幸せな二組の結婚に向かって進んで行く。これにふさわしく、虚栄心のありすぎる愚者を懲らしめるという脇筋を除けば、劇全体に駘蕩とした空気が満ちている。すなわち、公爵は苦しみの元であるオリヴィアへの恋を断念し、公爵に対するヴァイオラの愛を受け入れることによって幸福を得る。オーシーノー公爵の恋の悩みは、こうした幸せな結末へ向かう序曲なのである。

分かりにくい箇所についての考察はできたと思えるので、次に非常に興味深い箇所をみておこう。

C. 非常に興味深い箇所（5, 6）

5. 「場の詩作」に関する説明、物の扱いについて説明（上84）

ここでは、詩の中で物を取り扱う場合の心構えが説かれている。物とは「何であり、詩の中においては何なのか。どうやって詩の中へ入ったのか、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」（上84）と問いかけた後に、オルソンは「次のことを示唆しておきたい」と言う。

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。（中略）

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。（上84）

詩の中で物をどう取り扱うべきかという議論である。詩作の中に立ち現われた物を、詩を書く前に予定した基準によって排除したり、評価したりすることは、「開かれた詩」すなわち「投射詩」においては禁じられている。詩作中に起こってくる物は、物として、それ以前に詩の中に取り込まれたものと同様、取り込み、詩自体のバランスを取らなければならない。新たな物の登場によって、詩には緊張（tension）が生まれるが、「一続きのテンションが持続を強いられる」（上84）のが「開かれた詩」すなわち「投射詩」

の特徴なのである。

つぎにオルソンが語る内容は、観念的に見えるかもしれないが、そうではない。極めて実践的な心得を「投射詩論」の読者に伝えている。「投射詩論」は、物の詩論であるとともに、息と話しことばの詩論でもある、と。

^{プレス}息によって言語の持つ話しことばの力（speech-force）をすべて取り戻せるので（話しことばは詩の「固まり」[the “solid” of verse]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（solidity）を持ち、詩の中にある全てのものを固まり（solids）として、物（objects）として、事物（things）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、詩ではない事物にとっての現実との絶対的な違いを主張することはできないけれども、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、その詩に固有の混乱を抱え込む自由を与えなければならない。（上84）

「^{プレス}息によって言語の持つ話しことばの力をすべて取り戻せる」とは、話しことばの力の中にこそ詩が存在し、詩の力のすべてを取り戻すのは息だ、と断定している文である。文学的な書き言葉でなく、日常的な話しことばの中に詩を認めるのは、イギリスロマン主義の創始者ワーズワース（William Wordsworth）とコールリッジ（S. T. Coleridge）が共同で執筆した『抒情歌謡集』（*Lyrical Ballads*, 1798, 1800, 1802）の系譜に属するものである。

『抒情歌謡集』の序文でワーズワースは「散文語と詩語との区別を認めず、田夫野人の言葉を詩に用いなければならぬと主張している」（北村常夫、『研究社英米文学辞典』第三版786）からである。しかし、オルソンが「投射詩論」で主張しているのは、『抒情歌謡集』序文に同調するためではない。「^{プレス}息によって言語の持つ話しことばの力をすべて取り戻す」としているのだ。市井の人の言葉を詩に取り入れるだけではなく、息によって話しことばの力をすべて取り戻すとは、どういうことなのだろうか。

息の単位で詩を書くことによって、現在の話しことばの力をすべて取り戻すとは、至難の業ではないのか。息を重視し、詩作している際の自分の息遣いに耳を澄ませることによって、そこに話しことばの力をすべて取り戻すように書くことは、容易だとは思えない。オルソンは「投射詩論」に従う者たちに、『抒情歌謡集』に従う者たちよりも困難な哲学的課題を与えているようだ。困難であると同時に魅力的で、哲学的であると同時に詩的実践の要諦でもあるような課題である。

上で行なった引用の後半部を問題にしたい。詩の中に引き入れた、あるいは詩の中に生起してきた「固まり」や「物」や「事物」の扱いに関する記述の直後、二種類の現実（reality）が問題にされている。「詩にとっての現実と、分散し分配された、詩ではない事物にとっての現実」がそれである。詩の中に生起した固まり、物、事物は、詩の中で自在に扱えることが分かっていた（本論150参照）。しかし、詩に引き入れた固まり、物、事物の間に壁ができてしまう場合、どうすればよいのか。

「詩にとっての現実」と見なせるものと、「分散し、分配された、詩ではない事物にとつ

ての現実」。後者は、詩とは無縁の世界を指すのではない。詩の中に生起したものの、詩的世界と容易には馴染まないタイプの現実を指している。後者を切り捨てるなら、詩的世界は安泰であろう。しかし、「投射詩論」は排他的ではない。こうした詩的ならざる要素に対して、「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」と考え、排除しないのである。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、その詩に固有の混乱を抱え込む自由を与えなければならない」という雅量を見せるのである。

この態度は、詩の中に生起する固まりや物や事物を、詩のためにのみ利用しようとする態度ではない。不都合なものも不都合なりに、適度の混乱をもたらしでも構わないから、詩に引き入れたものは排除せず、場所を与えるということである。投射詩においては、詩の中に引き込まれた固まりや物や事物は人間のように大切にされているように思う。詩は純化の方向にのみ進む必要はないのである。

6. 詩行の法則：定義と説明（上 84-85）

興味深いという中でも、最も興味深い箇所である。

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、従わせられるものだ。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。（上 84）

投射詩の詩行は、伝統的な詩行の作り方とあまりにも異なっている。切り刻まれ、[詩人の意図に] 無理やり従わせられているように見えるだろう。しかし、伝統的な手法から詩を解き放つには、一見、無理強いして作ったように見える投射詩の方法が必要なのである。この引用には、そういう明快なメッセージが見て取れる。続く引用を見ておこう。

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によきによき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。（上 85）

「場の詩作」（composition by field）を始めるや、「**あらゆる品詞**が突然、（中略）新鮮に」なるという。新鮮には見えなかった品詞がすべて新鮮になるということは、詩作の全瞬間が新鮮な体験の連続になるということである。その様子は、「名前も知らない野菜が畑からによきによき出てくる」ようだという。詩を作る者の脳髓や身体の中から、見たこともない新しい作品（＝名も知らない野菜）が生まれてくることの比喩的表現である。

この引用にうかがわれるのは、場の詩作をすることが、どのような事態をもたらしかについての、生産的でしかも喜びに満ちた比喩である。「あらゆる品詞が突然、新鮮になる」とは、詩作する者にとってどれほど喜ばしいことか、想像にかたくない。この喜

びが、畑で農作業をする農夫にとっての驚きを伴った喜ばしさの感覚で表現されているところに、「投射詩論」の説明を半ば終えたオルソンの余裕を見てもよいだろう。

われわれはいよいよ、最後のカテゴリーである、D. 重要な箇所を見ることにしよう。

D. 重要な箇所（9, 10, 11, 12, 13）

重要な箇所は、以下のようであった。

9. タイプライター使用の利点（下 138-139）

Ⅱ 節

10. 耳の重要性（下 139）

11. 「投射詩」における詩の中の現実と詩の外の現実（下 139）

12. 「客体主義」(objectism)（下 139-140）パウンドやウィリアムズの「客観主義」との違い。人間・自然・詩作の根底的関係。

13. 「投射詩」の現在と未来。エリオット批判。再度、「投射詩」の定義。（下 141）

上記の箇所（9, 10, 11, 12, 13）はどれも劣らず重要であるが、もっとも重要なのは、12の「客体主義」の提唱と結びの13である。9, 10, 11については、この「投射詩論」再考（下）に日本語訳を掲載してあるので、当該箇所を参考にさせていただきたい。ここでは、最も重要な12と13を検討する。

12. 「客体主義」(objectism)（下 139-140）

パウンドやウィリアムズ (William Carlos Williams) の「客観主義」(objectivism) は、^{オブジェクティヴィズム}当時「主観主義」(subjectivism) との避けられない論争の中で用いられたもので、それと「客体主義」(objectism) は違う。人間・自然・詩作の捉え方が根底的に異なるのである。オルソンによれば、以下のようである。

客体主義は、個人が^{エゴ}自我として抒情的に介入することを廃し、「主体」や詩人の魂が抒情的に介入することを廃する。西洋人は、自然の創造物としての自己と（中略）、われわれが物 (object) と呼ぶ、他の自然の創造物との間に、自分の位置を定めてきた。この独特の図々しさを客体主義は廃する。なぜなら、人間そのものが物 (object) だからである。（下 140）

つまり、自然の物と人間を同じ位置に置く考え方である。人間が自然を自由にできる立場にあると考えない立場である。この考え方のヒントになったのは、国家反逆罪の嫌疑をかけられピサの米陸軍規律訓練所 (Disciplinary Training Camp at Pisa) に収容されたエズラ・パウンドが心身ともに打ちのめされて書いた『ピサ詩篇』(Pisan Cantos, 1948) ではないかと私は思う。

ピサの収容所でパウンドは、スズメバチが幼虫を育てる緑の世界の秩序こそが本物の創造であり、人間は何一つ大切なものを作るわけでもないのに傲慢に振舞っているという考えにたどり着いた。「ピサ詩篇 81 番」で、「おまえの虚栄を引きずりおろせ」(Pull

down thy vanity!) と、パウンドは繰り返し絶叫する。そして「緑の世界からお前の居場所を学べ」(Learn of the green world what can be thy place) と諭すのだ (Cantos 541)。

自然を人間よりも優位に置く考え方を学べ、とパウンドはピサの収容所で得た認識を必死の思いで説いている。オルソンの「投射詩論」は、思想的根拠を『ピサ詩篇』に置くのである。人間が自らを主体とし、自然を客体として見てきたことに錯誤があると、パウンドは死と狂気の危険にさらされて初めて気づいた。オルソンは、パウンドが与えたヒントを確かに受け取った。その成果が「投射詩論」の思想的根拠である。オルソンの考えをもう一度追ってみよう。

もし人間が自分自身の中に留まるとしたら、より大きな力に関与する者として自分の本性の中に安らっているとしたら、その人は聴くことができるだろう。自分自身を通して聞くことによって、その人に与えられるのは、物が共有する秘密である。そして、力が逆方向に働く法則によって、その人の「捉える」様々な姿はそれぞれの道を進んでいく。投射行為は、物が構成する遥かに広い場でなされる芸術家の行為なのであるから、この意味で人間よりも大きな次元を持つようになるのである。というのは、人間にとって問題なのは、話しことばを完全に掬い上げようとする瞬間から、自分の作品に真剣さを付与しなければならないことだ。その真剣さによって、自然の物の傍らに自分が作る作品を置いてみるのが十分できるようにするのである。(下140)

この箇所は難しい。パウンドから受けついだ自然に対する正しい態度と、オルソンの息の論理を結びつけようとする箇所だからである。声高に語ろうとせず、静かに自分の中で安らう人の耳に、自然の物の音や声が聞こえてくる。その人は「物が共有する秘密」を自然物の一つとなって聞き取る。これが第一段階である。第二段階では、この人は、自分が聞き取った「物が共有する秘密」を自分の外の世界に向かって放つ。これが「投射行為」である。人間が構成する人工的な世界ではなく、「物が構成する遥かに広い場」でなされる「芸術家の行為」が「投射行為」なのである。この行為は人間の次元よりも大きな次元を獲得する、とオルソンは言う。ここまでは、理解がおよぶ。

しかし、「話しことばを完全に掬い上げる」というトピックが出てくると、それが、今までたどって来た、自然を主体と見、人間を客体と見る考えとどう結びつくのかが分からなくなる。だが、これが第三段階なのかもしれない。いよいよ投射詩を書く段階が語られているから難しいのかもしれないのだ。

難解さを承知で理路を追ってみよう。「話しことば」を一つの物とする、すなわち物(客体)としての人間が発するもっとも自然に近い物とするなら、「話しことばを完全に掬い上げる」行為は、「物が構成する遥かに広い場」でなされる「芸術家の行為」(=「投射行為」)と考えられるかもしれない。そして、「話しことばを完全に掬い上げる」行為が、「投射行為」によって作品を作ることであるなら、その結果出来上がる作品は、自然物の傍らに置くことができるほどの真剣さを持つものでなくてはならない。自然の物の一つであることが、人間にも、人間の話しことばにも、それを完全に掬い上げる行為(投射行為)にも、投射行為によってできる作品にも、物としての真剣さを要求してい

るのだ。それは主体に対する要求ではなく、自然の物の一つになることの厳しさに他ならない。「投射詩論」とは、人間とその話しことばの全体を真剣に掬い上げることによって、話しことばの全体を自然の物の傍らに置くことができるほどのものにするのである。そのことが、この難解な引用から分かるのである。

13. 「投射詩」の現在と未来。エリオット批判。再度、「投射詩」の定義。（下141）

いくつものことについて述べられるが、それは「投射詩論」を結ぶに当たって、語るべきことが一つに集約できないからである。三つ挙げてある主題も、つまるところ一つであって、「投射詩篇」の結論部だと思って御覧いただきたい。結びの言葉には、重要な洞察が含まれているからである。

(1) 「投射詩」の現在と未来

オルソンの文を見よう。

投射詩を十分長く実践すると、投射詩は詩が示す道筋に沿って、前方へ十分強く突き動かされるだろう。その結果、詩はエリザベス朝以来、我々の言語が伝達してきた題材よりも遥かに大きな題材を再び伝達できるようになる。しかし、投射詩を飛び越えてはならない。われわれは、投射詩が始まる地点についたに過ぎないのである。（下141）

ここに述べられている内容は、「投射詩」の可能性について、オルソンが思い描いている夢想に近い。哲学的根拠に基づいているとはいえ、まだ、誰も実践していない詩的実践の未来を語るのは如何にも時期尚早である。しかし、他にあまり例のない、画期的詩論を述べた以上、その未来に言及するのは、当然でもある。時期尚早を勇み足ととらずに、熱意の表れととることにしよう。

(2) エリオット批判

オルソンは、ウィリアムズやパウンドの側に自らを位置付け、エリオットには反対の立場をとる。自己の立場を鮮明にしておくことは、「投射詩論」の結びで、是非果たしておくべき責務である。エリオット批判の要点は、エリオットの詩が投射的でないことにある。

エリオットは、実は今日の危険を証明している。「あまりにも安易」に従来の詩を実践し続けており、必要以上に実践している。エリオットの詩行は、「プルーフロック」以降、話し言葉の力を持っており、ドライデン以後もっとも注目値する。エリオットの詩行が、ブラウニングから直接根付いたのではないかと私は思っている、パウンドの初期の作品の多くがそうであるように。ともあれ、エリオットの詩行は過去のエリザベス朝詩人、とりわけ独白と明白な関係がある。しかし、オーダー・オヴ・メリットをもらったエリオットは投射的ではない。（下141）

引用前半は、エリオットが従来型の詩人であることを批判している。エリオットの詩行

にはブラウニングから直接根付いたような「話し言葉」の力があるのに、それを十分に発展させず、過去の詩の富を生かすことに終始した点が批判的になっている。また、帰化したイギリスでメリット爵位を受賞したことが保守的であることの証左だとされている。オルソンはエリオットの詩行と人生の両方における保守性を批判しているのだ。

(3) 再度、投射詩の定義

エリオット批判に続けて、オルソンは投射詩の根本を今一度確認して「投射詩論」を閉じる。

こういう議論も成り立つかもしれない。エリオットは非＝投射的な詩にとどまったから、劇作家として失敗したのだと——エリオットの根は頭脳にしかない、それも学者的な頭脳に（一見明快に語るが、高い知性の持ち主ではない）——そして、聴くことにおいては、エリオットは耳と頭脳があるところに留まった。（中略）投射詩人なら、自分の喉が働くところから降りて行って息の生まれるところに至るのだが。息が始まり、ドラマが生じるところ、その一致から、あらゆる行為が飛び出してくるところへ。（下5）

結びの部分で、オルソンはエリオットを非＝投射的な詩人と決めつけ、学者的な頭脳を働かせて詩作するだけの詩人だとして、パウンドやウィリアムズ、そして自らよりも、下位に置いている。ウィリアムズは「地方や一般の文化に関していえば、エリオットは身体障害者だ。アメリカの厳しい実践から逃げ、逃げたことを隠すために宗教にすがりついている」（*Selected Letters* 224）と手厳しい。ウィリアムズはエリオットのイギリス帰化を裏切りと見ているのだ。同じウィリアムズは、オルソンの「投射詩論」の半分近くを引用し「われらの時代の主要な仕事の一つである詩の再構築」（*Autobiography* 332）について語っている。パウンドがエリオットをあからさまに非難している箇所を、本論考の筆者は知らないが、「投射詩論」結びで、オルソンが自分を反＝エリオット陣営に入れていることは間違いない。

エリオットの頭脳が「学者的」であるとか、「明快に語るが、高い知性の持ち主ではない」は、オルソンの側からエリオットに宛てた挑戦状だと考えられる。「学者的」だが「知性」が十分高くないために、エリオットは「投射詩人」になるところまで行かなかったとして、オルソンは「投射詩論」を締めくくる。「息が始まり、ドラマが生じるところ、その一致からあらゆる行為が飛び出してくるところ」をエリオットは知らなかった、とオルソンは宣言するのである。

V章. 「投射詩論」批評小史

すでに十分長い論考になったが、代表的な学者・批評家の「投射詩論」批評に目を通しておこう。ポール・クリスタンサン著『チャールズ・オルソン——彼をイシュマエルと呼ぼう』（Paul Christensen, *Charles Olson: Call Him Ishmael*, 1975, 1979）、エクバート・ファース編『新しい詩学へ向けて——エッセイとインタビュー』（Ekbert Faas, *Towards A New*

American Poetics: Essays and Interviews, 1978), シャーマン・ポール著『オルソンの奮闘』(Sherman Paul, *Olson's Push*, 1978) から重要と思われる箇所を抜粋する。

i. ポール・クリスタンサン

クリスタンサンのモノグラフは、上記三研究書の中でもっとも詳しくオルソンについて述べている。したがって、クリスタンサンからの引用が最も多いことをお断りしておく。原文の大意を示す形で、以下12項目を概観する。補足もしくはコメントは、大意の後に、4つのアスタリスクを打ち、その後に示すことにする。

(1) 客体主義 (objectism) について

「客体主義」によってオルソンは、主体と客体の境界が溶解するような存在様態を思い描いていた。(69頁)

(2) 客体主義の実践

オルソンは、客体主義者としての立場を形成し洗練させていく一方で、客体主義を用いれば到達できる鋭敏な意識がどのような性質のものかを表現するために詩を作った。オルソンの詩学と詩の中心には、本質的なパラドックスがある。それゆえに彼の作品には独特の緊張感が生じるのだ。オルソンは抽象や演繹とは違った方法で体験の統一性を感じ取りたいと願うのである。彼が依拠する方法は、入念な帰納法である。帰納法の過程では、一步一步がその瞬間の感覚と思考の深い叢に突き当たる。(69頁)

(3) 客体主義の未完成性

(前略) 客体主義は、そこから方法論を簡単に引き出せるような明快でくっきりした綱領を持っていない。(70頁)

(4) 「投射詩論」について

新しい詩の条件の細部が十分に述べられていないのは、「投射詩論」が実は詩人にとっての出発点であって、疑う余地のない、厳密に組み立てられた詩のドクトリンではないことを示唆している。オルソンの書いた詩からはっきりと示分かるのは、オルソンがどんな新しい一連の手法にも限定されることなく、自分が始めた詩の媒体を探求することである。(70頁)

(5) オルソンに影響を与えた4人の文学者

この時のオルソンの思考は、大いに親近感を抱く4人の文学者に深く影響されていた。ロバート・クリーリー (Robert Creeley), エドワード・ダールバーグ (Edward Dahlberg), ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ, とりわけ、エズラ・パウンドに。「投射詩論」は、新しい有効な詩学を練り上げるために、自分の考えをまとめる努力であるとともに、この4人の考えを正しく融合させる努力でもあったのである。(71頁)

* * * *

クリーリーとの膨大な書簡のやりとりから生じた成果は、「形式は決して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。(71頁)

ダールバーグから受けた教えは、「投射詩論」の中のプロセスを語る次の一文である。

“(first pounded into my head by Edward Dahlberg): ONE PERCEPTION MUST

IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION” (71 頁)

ウィリアムズとパウンドの「投射詩論」への影響は、クリーリーやダールバーグの影響より広範で随所に見られる。ウィリアムズやパウンドの詩に対する考えは、オルソンの発言の趣旨や態度と切り離せない。二人の詩人の欠点を発見するとオルソンは厳しく批判し、数回にわたってシド・コーマン (Sid Corman) に「師の」作品を『オリジン』(*Origin*) 載せないように要求したが、オルソンの作品は二人の師の作品の直接的な延長線上にあった。(72 頁)

(6) ウィリアムズ

「投射詩論」が発表される2年前の1948年、ウィリアムズはワシントン大学で、有名な「行為の場としての詩」(*The Poem as a Field of Action*) という講演をしている。それは当時の詩学を変化させるプロソディーについて語った講演だった。この感覚は「インシュタインが物理学におけるアイザック・ニュートンの法則に向かったときの初めの頃の気持ちに似ているに違いない」とウィリアムズは語っている。「だから、固定されているのではなく、われわれの韻律の値も単に相対的なものであるとみなさなければならぬ」と。

ウィリアムズの「変化する脚韻」(*variable foot*) の概念と、彼の後期の詩、とりわけ『パタソン』は、詩人の意識が休みなく動くさまを強調するものだが、ともにウィリアムズが哲学者アルフレッド・ノース・ホワイトヘッド (Alfred North Whitehead) の著作に親しんでいたから生まれたのである。(73 頁)

(7) パウンド

『ピサ詩篇』はパウンドの最も個人的で啓示的な詩群である。監視塔を見つめピサの秋の風雨に耐えるパウンドの自己 (*the self*) は、このセクション全体の説得的な力となっている。詩の技術を探求している詩人オルソンは師を発見した、詩の規則と原理をついに自分の本質と化すことに成功した師を。

『ピサ詩篇』を書きあげたばかりのパウンドは、卓抜に描いた「自己」の像を読者に示すことができる立場にいた。その「自己」は、思考する生物であり、『パタソン』に登場する孤独な、控えめに均整のとれた考え込む人物より、もっと生身の人間に近く、興味深い。自分のイデオロギーと情熱を押し付ける「自己」なのだ。このパウンド的な自己は、オルソンがついに受け入れた詩の教程だった。オルソンとパウンドの間に生じた誤解にも関わらず、これ以後、オルソンが書くものはすべて、師パウンドの自己に匹敵するオルソンの自己を形成する努力となった。(76 頁)

(8) オルソンの文の特徴

オルソンの英語構文は、基本的な文法規則のすべてに対するあからさな反逆ではなく、単純な平叙文に対する反逆である。オルソンの作品を初めて開く読者は、詩行には伝達内容が含まれているのに、言わんとすることを完全には伝えないように仕組まれていることに当惑し、悩むことになる。不明瞭であるという印象の半ばは、文構造そのものがもたらした結果である。不明瞭さは、主語、述語、目的語を濃密な言語の星座で取り囲む。この星座は、基本要素が考えを円滑に伝達するのを妨げるのである。この妨害の機能は、文を線的データにすることではなく、意識の運び手とすることにある。(82 頁)

(9) 「投射詩」に対するオルソンの態度の変化

開かれた詩の成功は、拡張した意識のモデルになった点にあるという確信を得ると、オルソンは次第に初めの詩学の他の特徴に対する興味を失っていった。詩行や詩中のシラブルを生み出す息や耳を強調しなくなっていくのである。

「カワセミ」(“Kingfishers”)以後、オルソンの詩はゆっくりと純粹意識の詩学に向かっていく。『マクシマス詩篇』の第二部に至るまでに、オルソンの書く詩は、永遠に広がっていく幾つもの思考をつなぎたいという欲求の力によってのみ解体をまねかれる類のものになっている。言葉の中で意識のプロセスを再演する戦略ではなく、詩は今や、グロスターやドッグタウンなどのより大きなヴィジョンに跳躍し、本質的な考えを伝達しようとするようになったのである。(88頁)

(10) 「カワセミ」：投射詩の好例

「カワセミ」は、様々な要素と間接的な肯定によって、投射詩の詩学が成功した例である。詩行は、息に従い、息は思考に忠実である。行の長さは、議論の途中で突然考えが変わるように、突然変わる。詩全体を通じて、言語は新鮮で耳にとって興味深い。音のつながりはきびきびしており、時には古典的演説のように堂々と響くこともある。(98頁)

しかし、この詩の最も興味深く最も掴みたい性質は、抵抗である。音、言葉遣い、詩の中で言語が取る形態の無限の変化が、抵抗から出ており、この抵抗は作品のどの行にも透けて見えるのだ。(99頁)

「カワセミ」は、語り手がどのようにしてある確信に達するのかを演じるドラマである。投射方式は、このプロセスの全体を通じて起こる認識論上の出来事を示すのに最適である。詩行、連、形態、主題とイメージの編み上げ、こうしたものによって、複雑な精神的变化の内的プロセスの多くが紙の上に投射される。詩は、思考と感情の地図として機能するのである。

したがって、「カワセミ」はイメージを示しているのではなく、観察者の心の中にイメージが形成される様を示しているのである。

換言すれば、オルソンは心の変化を示す詩において格別の成功を収める。そういう詩では、プロセスそれ自体が、投射方式の全方策によって示されるからである。(99頁)

(11) 投射が無意味になるとき

怒り、換言すれば、不満が詩の内容であるとき、オルソンの心を惹かない。そういう詩は、投射方式が無意味で空疎なものにする。投射詩は、自己発見を求めるか、心の中の隠されたやっかいな部分を明らかにするのでなければ、無目的な断片に落ち込み、形式をなすことができなくなるのだ。(100頁)

(12) 投射方式が生きる場合

明らかに、すばらしい瞬間に起こる認識論上の出来事を劇化する詩が、オルソンの最良の部分を引き出す。それは、同時に投射技法の永続的な価値をも指し示すのである。(110頁)

以上がオルソンの詩論に肉迫するクリスタンサンの「投射詩論」解釈である。クリスタンサンの熱意は、オルソンが他界した1970年の5年後に出版された研究書であることと関係

がある。

当時はまだ、バタリックの『マクシマス詩篇案内』(George F. Butterick, *A Guide to The Maximus Poems of Charles Olson*, 1978) は、出版されていない。オルソンの詩を解釈することが、まったくの冒険であり、挑戦であった時代の研究書である。オルソン研究の基礎を築く使命感が、クリスタンサンの『チャールズ・オルソン——彼をイシュマエルと呼ぼう』には感じられる。これほど包括的に、オルソンを深いところまで照らし出そうとする研究書は、後にはあまり出ていないように思われる。

エクバート・ファース編『新しい詩学へ向けて——エッセイとインタビュー』(1978)とシャーマン・ポールの『オルソンの奮闘』(1978)を見ておこう。

ii. エクバート・ファース

(1) エリオットとアメリカ詩の伝統

パウンド、クレイン、ズコフスキー (Louis Zukofsky)、それにウィリアムズを含む詩人の列にオルソンを加えるのは今や文学史においては当たり前のことになった。だからこそオルソン自身が、エリオットの名声と影響力が最高潮にあった1953年に、上記4人の詩人をアメリカ詩の偉大な未来の伝統であるとし、エリオット派を現代文学の袋小路と呼んだことは、忘れられがちである。(40頁)

(2) パウンドとオルソン

パウンドの思考法は暴力的なまでに人間中心だった、他方オルソンは、ウォルフやホワイトヘッドを学び、「自我の立場とは違ったもの」を探していた。(オルソン、『選集』33頁)。パウンドの重要性は主に「方法論」にあり(中略)、ウィリアムズの重要性は個別の具体的なものを強調すること、「事物なしに観念はない」にあった。しかし、どちらもオルソンが「現実への態度」と呼ぶもの^{スタンス}についてはどんなお手本も見せてくれなかった。

オルソンの「現実への態度」は原子物理学や非ユークリッド幾何学、および現代哲学から原始文化、東洋の宗教、メタ言語学におよぶ広範な研究に基づいていた。だが、オルソンの理論構築に大まかな道筋をつけてくれそうな詩人がいた。D. H. ロレンスである。ロレンスをオルソンは、自分の世代で唯一の「見込みのある」(『人間の宇宙』120頁)詩人とみていた。(40頁)

(3) D. H. ロレンス

ロレンスは、新種の開かれた形式による小説を開拓し、1920年に早くも、「まさに現在の詩」をホイットマン伝統の開かれた形式で書いた。始めも終わりもない、その詩の本質は「瞬間を純粹に楽しむことにある。生命力が高まってくると言葉になる、まさにその源泉で」(ロレンス、『批評選集』, 86, 87頁)。(41頁)

より正確に言うと、オルソンに直接的な影響を及ぼしたのは、ロレンスの西洋文明批判なのである。キリスト教の教義と反対に、ロレンスは人間の墮落を目的にかなった未来向きの思考法で、彼方を考えるのだとみなした(中略)。ロレンスにとっては彼方もなければ、永遠もない。時のないここと今があるだけなのだ——「ゴールはない。意識それ自体が目的なのだ。我々は、どこかへ到達しようとして自分を苦しめるが、そこへ至ってみると、そこは何でもない場所なのである。というのは、行くべきところはない

からである」（ロレンス、『アポカリプス』, 32, 43頁）。抽象的思考の使者, 「観念論の病」（ロレンス, 『無意識のファンタジア』, 85頁）の使者として, キリストの他にソクラテス, 西洋文明の発達に二番目の大きな悪影響を与えた。「ソクラテスと『精神』」の到来によって宇宙は死んだのである。二千年の間, 人間は死んだ宇宙もしくは瀕死の宇宙で暮らしてきた。死後の天国を期待しながら（後略）」（ロレンス, 『アポカリプス』, 46頁）。ロレンスは, 生きた宇宙を探して人生を費やした。そして, 後に続くオルソンのように, ロレンスは生きた宇宙を北米インディアン, メキシコ人の中に, 最古の, ソクラテス以前の文化の中に, 我々の文明の廃墟の中にさえ, 見出したのである。（41頁）

(4) マヤ文明

よく知られているように, オルソンはマヤの文化と言語について広範な研究を行なった。オルソンが詩人として, 新しい言語の創造者として, 天職を追求したことは, 学び探求する同じ精神からであった。オルソンは, 「新しい談話^{ディスコース}」は古い談話を再構成することによって得られると信じた。英語は非=西洋の言語モデルに従っている, 最終的にはソクラテス以前の起源に戻ることができる^{と信じたのである}。フェノロサがオルソンに教えたように, 統語法や文法の全体的変化は, 話しことばのもつ潜在的生命力, 「瞬間の行為としての言語に基づき, ……瞬間について思考する行為 [に基づくのではない]」（オルソン, 『選集』, 54頁）のだ。（45頁）

(5) ホピ語

ウォルフが分析したホピ語が, おそらくオルソンに刺激を与え, オルソンは時制を再構成し, 「あらゆる名詞, とりわけ抽象名詞を, プロセスに戻し——行動させようとした」（オルソン, 『人間の宇宙』, 70頁）そして「語の力」を再度手に入るようにした（オルソン, 『マップス』4号, 10頁）のだ。というのは, 抽象という薄い意味の層の下には, 古くからのダイナミックな潜勢力があり, 「最も論理的でない」言語の要素であるシラブルは, 隠れている語源の力に直に近づく道を提供してくれるからである。（45-46頁）

聴くことが人間の言語の古よりの力を回復するのであり, 詩人の創造力は「生きとし生けるものの流れ」（“flow of creation”）との交わりから生ずる。人間の初めの言語は, 生きとし生けるもののための直接的な媒体であった。詩的創造とは, こうした自然の力を解放するだけのことであった。自然の力の中にいると詩人は, 自分自身を宇宙の一部だと感じるのである。詩は作られるのではなく, 起こるのだ, 自然を超越しようとする抽象ではなく, 自然を構成する自然の出来事が詩なのである——ロレンスはそれを「生命力が高まってくると言葉になる, まさにその源泉で」と表現した。オルソンはそれを詩人の投射行為として表現したのである。（46頁）

(6) ジェイムズ・ディッキーの嘲り

エクバート・ファースが1972年にアメリカの文学の世界に入った時, 国際的な評価を得ているオルソンがニューヨークの文壇では揶揄の対象でしかなかったことを知って驚いたようだ。なかでもジェイムズ・ディッキー（James Dickey）は, オルソンの詩学をおおむね派生的で, その「切り札」（his “trump card”）は, 現代詩におけるタイブライターの影響を発見したことだと嘲っていた（39頁）。この点を取り上げて, ファースは次のように書いている。

ディッキーがオルソンの理論を「切り札」と嘲ったところに我々はここで出くわす

(ジェイムズ・ディッキー、『バベルからビザンティウムへ』, 137頁)。すなわち、詩人はタイプライターのおかげで「正確に息を、間を、音節間の停止をも、フレーズの要素間の並置さえも示す」ことができる。だから、印刷した文字によって「描写の直接性」を映し出せる(ホワイトヘッド、『象徴の意味と効果』, 21頁以下)、詩のエッセンスを映し出せるのである。このようにして読者は「[詩人の]作品を音読する」ことができるようになる(オルソン、『選集』, 22頁)、そして、うまく行けば、詩を分析したり判断したりするのではなく、詩に引き込まれていく。読者は想像のプロセスを追体験し、詩の言葉とリズムの中に声となって現われる宇宙の諸力の舞踏に参加する。絶え間ない「生きとし生けるものの流れ」から直接解放されると、「**首尾一貫性**という先行観念」(Olson, *Letters for Origin*, 105) もなければ、「投射的行為」に対して前もって考えた限定もなくなる。詩は、ポロックの絵のごとく「それ自身の生命」を持っている。絵の作り手は、この生命が「生まれるようにする」(B. ロバートソン、『ジャクソン・ポロック』, 194頁)だけなのである。詩人が詩を書くというより、詩が詩人を書くのである。詩人は、オルソンの言う、「**場の詩作**」(FIELD COMPOSITION)に乗り出した瞬間から、手掛けている詩が断言する道以外のどんな道も行くことができないのだ(オルソン、『選集』, 16頁)。(47頁)

(7) 現実を捉える二つの方法

現実が自分で語らなければならない、ある媒体を通して語らなければならない、媒体とは現実の流れや変化の根絶しがたい部分である——伝統的小説の全知の語り手を通して語るのではなく、「空間と時間の中に置かれた人間、その人の持つ情熱によって条件づけられ、[そして]情熱を掻き立て夢中にさせる冒険に巻き込まれていく人間によって語られなければならない。だから冒険によって、語り手の物の見方はゆがめられる傾向にある」(ロブ＝グリエ、『ヌーボー・ロマンのために』, 149頁)。換言すれば、現実とは、ロレンスが最初に認識した一人であったように、描写するのではなく、再現しなければならぬものである。そして、オルソンによれば、そのためには二つの語り方もしくは二つの「方法論」がある。

一つはジョイスの「著者の退場」である。「私がドキュメントと呼ぶものは、出来事だけが仕事をすることを強調したいのである、語り手は**外**に留まり、圧力は与えるが、解説者としての機能は果たさない」。もう一つの語り方は、オルソンがクリーリーの物語に見出したもので、ロブ＝グリエの言う「語り手の全面的な主観性」と等しいものである。すなわち、「完全に**中に入っていること**……完全な思索であり……人生とは人生自体に対する執着であることを、語り手は自分の身体を使って明らかにする役割を引き受ける。」前者とは正反対であるが、「行きつく先は同じである」。現実そのものを現実には語らせるのは、「物語の中で事物や人が持つエネルギーや瞬間を再現するためだ」というのは、語り手が物語のあらゆる瞬間に存在するとしても、語り手の「全面的な主観性」は語り手を他の事物の中の一つの事物に帰してしまうからである。「そして作家は、統御者なのだ(そうでなければ芸術は無だ)が、やはり、せいぜい——ひとつの「物」に過ぎないのである。そういうものとして、中にいる、作品の中いたり、作品の外にいたりするのである。(オルソン、『人間の宇宙』, 127-8頁)。(48頁)

(8) 原始文化、舞踏、宇宙のリズム

「力学について人のできることは一つしかない、再現することだ。だから、その人は言った、リズムを獲得する者は宇宙を獲得すると。そして、なぜ芸術だけが人生の双子なのかについては、そのみが正当な形而上学だからと言った」（オルソン、『選集』、61頁）、（49頁）

オルソンとカニングハムは、ブラック・マウンテン大学でコラボレーションをしていた。そこで、二人が行なったことは、現代芸術史のなかで最初のハプニングと見なされるものであった。二人の舞踏に関する考えは、ともに原始文化から靈感を得ていた。オルソンの〔劇の主人公〕アポロニウスは、ナイル川の上流に住む虚構の部族をモデルにしている。（中略）彼等の舞踏は、宇宙の力を自発的に再現するものであり、どんな心理的原理にもあらかじめ考えた舞踏パターンにも制約されないものであった。（49頁）

1922年にD. H. ロレンスは北米インディアンを訪れた。はじめは、観光産業に取り囲まれて嫌悪を感じたが、ついに願いが叶い、北米インディアンの舞踏に原始の、そして未来の芸術の理想が体现されているのを発見したようだ。ロレンスが描いているのは、宇宙的エネルギーである。それは、「語り得ない創造の洪水」の一部で、「初めも終わりもなく」、「演者と観客との区別もなく」、したがって「判断もない。判断は絶対にならない……なぜなら、その舞踏の外には何もないから、判断する者もないのだ」（ロレンス、『メキシコの朝』、62-3頁）（49-50頁）。

(9) オルソンの限界

同時代のどのアメリカ詩人にもまして、オルソンは後継者に到達すべき目標を示した。しかし、オルソンのメッセージは目標にとどまり、教義として受け入れられることはなかった。先人ロレンスと同じく、オルソンは「批評的知性」と学識を欠いていたので、洞察したことを西洋思想の主流に関係づけることができなかったからである。西洋思想を二人がどれほど転覆しようとしたとしても、二人は西洋思想の産物にとどまるのだ。（50頁）

エクバート・ファースによれば、オルソンはその先達ロレンス同様、大きな影響力を持つことはできたけれども、結局のところ主流になれるほどの批評的知性と学識はない人だったことになる。最後に下されるオルソンおよびロレンスに対する低い評価は、ファースがニューヨークの文学界に入った時（1972年）のオルソン評価の影響を受けていると考えられる。ファースの『新しい詩学に向けて』は、その6年後に出版された本だから、無理もないかもしれないが、(9) オルソンの限界を語る部分だけが批評水準を維持できず紋切り型の結論に終わっている点はきわめて遺憾である。このままだと、ジェイムズ・ディッキーの方が、オルソンやロレンスよりも偉大な詩人であることになるからである。

最後にシャーマン・ポール著『オルソンの奮闘』（1978）を見ておこう。

iii. シャーマン・ポール

(1) 開かれた形式（open form）

開かれた形式には「解放された思考（unbound thinking）」（ウィリアムズの言葉だ）が含まれる。なぜなら、自らの根拠で生き、自分の詩と共に考える詩人は、規則や先入

観から自由になることができるからである。詩人は開かれている、そうでなければならぬとロレンスが言ったように（「開かれていること、それだけが、注目に値する本質的行動だ、本質的で詩的な、生命の行動だ」）、そして詩人は現在に生きる、我々が本当に生きているあの瞬間に生きるのだ。

開かれた詩の栄光は、またその危険でもある。オルソンは危険を知っていた、彼の詩がそれを証明している。しかし、危険を歓迎し、裸でいることを求めたのである。オルソンが「投射詩論」の中で危険に触れていないのは、基本的な信頼と『特殊な歴史観』(*The Special View of History*) で明らかにされる事実があったからだと思われる。オルソンにとって混沌は何ら恐怖を与えるものではなかった。少なくとも彼が行動できる間は。(44頁)

(2) D. H. ロレンス

オルソンがロレンスに負っているのは最も大事なことであるが、ここで何を負っているかを数え上げるのは大きすぎる課題である。『無意識のファンタジア』への序文で十分だとしよう。オルソンがロレンスに大いに共鳴し、そのことがオルソンのプログラムになって行ったのが分かるからだ。(45頁)

最初のエッセイで、ロレンスは注目する新しい詩をポエジー（象徴主義）と対立させ、われわれに嬉々として混沌を思い出させているが、以下の文は特に注目に値する。「混沌への欲求は彼らの〔詩人の〕詩の息である。混沌を恐れると、詩人たちは形式やテクニクのパレードをすることになる……偉大な混沌は元気いっぱい、永続する。混沌から、われわれは生命の息を吸い込む。混沌から自分達を閉ざしてしまえば、われわれは窒息する」(45頁)

二番目のエッセイは、さらに豊かな情報源である。完成した詩（閉じられた詩で、固定され、据え付けられており、動かない）を再び瞬間の詩、プロセスにある詩と対立させる——それは自由詩よりも自由な詩である。「変化があるに違いない」とロレンスは語る「虹のきらめきよりも素早く、急いでおり、休みなく、移り変わりがある、固定ではなく、包摂が、直接性がある、人生そのものの特質があり、大団円も終わりもない。素早い、一瞬一瞬の事物の結びつきがあるはずだ。事物は出会い、永遠に進んで行く、計測不能の創造の旅へと。すべての物は他の物との素早い流動的な関係の中に置かれる。

ロレンスは自己行為の言語、投射詩論の言語を語る。したがってロレンスの最良の文例を、オルソンは忘れることがなかった。「法則は内部から新たにやってくるに違いない。鳥は風の中で飛ぶ、あらゆる息に対応しながら、嵐の中で生きている火花だ。鳥の羽ばたき自体が、究極的な変わりやすさと変化の力に左右される。(45-46頁)

(3) エドワード・ダールバーグ

オルソンの最初の指導者ダールバーグは、「負け犬」だったが、オルソンを写真家ステイグリッツ (Alfred Stieglitz) の仲間たちに紹介し、『これらの骨は生きるか』(Edward Dahlberg, *Can These Bones Live*, 1941) の中で批評家ランドルフ・ブーン (Randolph Bourne) について書く時に、「アメリカ的瞬間」の文化的基盤をオルソンに与えた。「アメリカ的瞬間」とは、パウンドやエリオットの伝統に対抗するアメリカの伝統のことである。アメリカの伝統がいかなる扱いを受けているかは、オルソンの『わが名はイシュマエル』(Charles Olson, *Call Me Ishmael*, 1947) が「あまりにアメリカ的である」という

理由で、エリオットに拒否されたことによって理解されるだろう。（48-49頁）

(4) シド・コーマンの文芸誌『オリジン』

文芸誌『オリジン』の課題は開くことだった、わきに置かれてきたもの、例えばカール・サウアー（Carl Sauer）、フレデリック・ジャクソン・マーク（Frederick Jackson Mark）、ノーバート・ウィナー（Norbert Wiener）などの現代のアメリカ人学者を認めさせることだった——それが「アメリカ人の奮闘は機械とエンジニアだけではない」ことの証拠になる——それに、文化的に言うなら第三世界の文学、シュメールやマヤやアメリカ・インディアン文学を認めさせることであった。

『オリジン』が、この要求に完全に応えたわけではなかったが、コーマンはオルソンの最も重要な指示に従った。詩を投射法で作るように『オリジン』を投射法で作ったのだ。1つの号では、1人の作家を中心に組み、その作家の作品がその時の現実に対峙するようにする（コーマンは、これを行なった。オルソン、クリーリー、ブラックバーン〔Paul Blackburn〕については）そして、これを行ないつつ、演繹的でない作品を作るのだ、「不連続……場、断片、根性と卑俗さ」によって。オルソンがフェリーニ（Vinceiet Ferrini）に語ったように「伝統が絶えると、**不連続**が緑の地になる」。（52頁）

(5) メキシコ

メキシコは、住んでそこを掘るところだ、方向は「下方へ、下を、後ろへ」。そこへはオルソンについて、一世代の作家たちが再生を求めにやってきた。したがって、メキシコは単にヨーロッパの外部なのではなく、アメリカに反旗を翻す場所なのである。アメリカは、囁きながらではないが、ヨーロッパにアメリカの夢を売りつけた、アメリカでは搾取する連中が—エイハブのようなエゴ狂いが——代表的人物なのである。（62頁）

メキシコは太平洋と同じく源なのだと言え、オルソンとメルヴィルの最も深い同一性を語ることになる——すなわち、孤児となった息子が父親を探すのである。息子は「国家の秘密」を発見する（太古からの息子による父の廃位である）そして、オルソンがメルヴィルについて言うように、「長子相続権」を勝ち取る。オルソンは、権利をメキシコへ行くことによって勝ち得たようだ。オルソンがゲルハルトに「この土壘」から語りかけるとき、オルソンは父の権威をもって語るのだ。（62頁）

「投射詩論」批評小史をつくる目的は、端的に「投射詩論」に関する学者・批評家の意見を比較検討することであった。しかし、わずか3人の学者・批評家の最も重要な意見に限って追跡した結果が思いの外長いものになった。それは、それぞれの学者・批評家が、他の学者・批評家の後を追う形をとらずに、自らの興味と問題意識に従って、独自の著作をした結果である。

つまり、「投射詩論」とは少し焦点がずれても、彼等の著作から教えられることは極めて多かった。その結果、ポール・クリスタンサン⁹⁾の著作から、12の項目ができた。エクバート・ファースの著作からは、9つの項目ができ、シャーマン・ポールからも5つの項目ができた。そのすべてについてのコメントは控えるが、幾つかの顕著な点についてだけは、気が付いたことを述べておきたい。

「投射詩論」について：ポール・クリスタンサン（9）、（10）、（11）、（12）が示唆に富む。

(9) は、オルソンの「投射詩」に対する態度が変化していったことを、オルソンの詩に即して説明している。(10) は、投射詩の好例として「カワセミ」を挙げ、観察者の心の中にイメージが形成されるプロセスを描いた詩だと喝破している。

(11) は、投射詩に向く詩の主題があり、向かない詩には投射詩は無益である、と指摘している。(12) は、投射詩は認識論的出来事の劇化に向くという観察である。

エクバート・ファース：(3), (5), (7), (9) に関連した記述がみられる。

(3) は、D. H. ロレンスの詩論とオルソンの「投射詩論」の本質的類似を指摘する。

(5) は、ホピ語がオルソンの考え方に大きな影響を与え、プロセスを重視するヒントになったと指摘している。(7) は、現実を捉える二つの態度を述べているが、オルソンの場合とどれほど正確に符合するのかは疑問である。ジョイスやロブ＝グリエの説を援用してオルソンを見ようとしているが、そこに無理があるようだ。

(9) は、同時代人には多大な影響力を持ったオルソンであったが、西洋思想の主流に自分の考えを接続するための知性を欠いていたとする、否定的な結論になっている。

シャーマン・ポール：(1), (2), (5) に興味深い記述がみられる。

(1) は、「開かれた形式」で詩作する場合の自由と危険の双方を指摘したもの。

(2) は、ロレンスの『無意識のファンタジア』とオルソンの「投射詩論」とがどれほど酷似した考え方を開陳していたかを指摘する。ファースの(3)にも同種の指摘があった。

(5) は、メキシコがオルソンにとってどのような意味を持っていたかを思索したものであり、極めて興味深い。「投射詩論」とは直接関係がないように思われるが、投射詩論の方法で書かれた『わが名はイシュマエル』の本質的解釈が展開されている。

「投射詩論」以外についても、客体主義 (objectism：ポール・クリスタンサン (1), (2), (3)) や、マース・カニングハムとのコラボレーションとハブニング (エクバート・ファース (8))、そして、世の中に打って出ていく時の実際の方策などが書かれており (シャーマン・ポール (4))、三人の学者、批評家の著作は興味深い箇所富んでいる。

Ⅵ章. 「投射詩論」の射程

どんな詩人がこの「投射詩論」の影響を受けたのか。そして、影響の範囲と深さはどの程度であったのかについて、その輪郭を描いてみたい。1950年に発表された「投射詩論」は、その誕生から2017年現在で67年になるが、還暦を過ぎた前世紀生まれのこの詩論は、今日の詩的状況の中で、果たして生き延びることができるのだろうか。その射程を考察するのがこの章の目的である。

i. 理論編

50年から60年ほど前の文学作品や文学理論を語るとき、その今日的意義がしばしば話題にされる。しかし、「今日的意義」とは何だろう。50年から60年前の作品の「現在における意義」が問われているのだ。今日において、その作品や文学理論が有用であるか否か、平たく言えば、役に立つか否かが問われているのである。

今日的な課題に対して、ある人の作品や理論が有効な解決への手掛かりを与えうるか否

かが問われているのだが、「問い」そのものにアナクロニズムが含まれていないだろうか。作品は、その時代の中で生まれ、その時代に向かって発表される。それぞれの時代に、それぞれの時代にとって重要な作品がある。文学研究の課題は、それぞれの時代にとって、ある人の作品や理論がどのような意義を持ったかを究明するのが、主要な課題である。

ある人の作品や理論が、50年後、100年後、400年後の読者にとって意味を持つか否かは、第二の課題である。以下、「作品」という語に「文学理論」が含まれているという考え方にに基づき、これまで「作品や理論」と記してきたところと、「作品」と記すことにする。作品の影響力が数世紀に及ぶ場合（ホメロス、ダンテ、シェイクスピアなど）は、作品がその意味の深さと射程の広さによって、古典になっている場合である。この場合は、むしろ、時代が作品によって意味を問われると言って良い。

だから、「今日的意義」が云々される場合は、まだ「古典」になっていないが、時代が古いと思われる作品、例えば1950年代から60年代の作品が対象になるのである。こういうテストに対して、読者・研究者が愛する、少し時代が前の作家や詩人の作品が、まだ「古典」にはなっていない場合に、(1) 当の作家・詩人の影響力が現在まで及んでいることを証明しようとする、あるいは(2) 当の作家・詩人の取り組んだ問題が、今日的課題に光を投げ、解決のヒントを与えることを証明しようとする。こうすることによって、読者・研究者は自分の愛する作品に「今日的意義」があることを証明しようとする。

しかし、その行き方は、現在によって過去の作品を評価する方法である。現在は、何らかの意味で過去より進んでいる。だから、過去の作品は現代的意義を備えていれば、洞察力のある重要な作品であることになる。そうでなければ、一時代で消えるべく運命づけられた、さほど重要でない作品であると判断される。

だが、「古典」を例に述べたように、過去の基準によって現代を評価する権利を、古典とはなっていない作品にも認めてもよいのではあるまいか。過去の作品は、書かれ、出版されたという事実によって、現在を照射してもよいのである。

逆にまた、現代の作品が過去の作品、および過去の作品の総体を照射すると考えても良い。ただし、過去の作品が現代を照射する場合も、現代の作品が過去の作品を照射する場合も、並々ならぬ覚悟がいる。過去において、どのような力強い作品が書かれたのかを知悉している人は少ない。また、同様に、過去の作品も、現代においてどれほど力強い作品が書かれたのかを知らないはずだから、お互いに油断ならないのである。

われわれは、投射詩論の射程を考えるに当たって、「投射詩論」がそれ以前とそれ以後の詩論とどのような関わりを持つかの可能な限り考えた。しかし、より広範に20世紀半ばから21世紀の初頭までを射程に入れて、われわれは「投射詩論」の持つ可能性と限界を考えなければならないだろう。

ii. 実践編

「投射詩論」の射程は、オルソンの詩論に賛同した詩人たちが、それぞれにどのような活動をしたかを追体験することによって、その輪郭を描くことができる。そのために、この実践編では対象とする詩人たちを選定し、その詩人たちの主な作品を挙げ、必読書リストを作る。

これ以後「投射詩論」の射程を検討するための基礎作業に使うリストは、以下のもので

ある。リストに記した「第二世代」はブラッフ・マウンテン派詩人の第二世代を意味する。チャールズ・オルソン、ロバート・クリーリー、ロバート・ダンカン、デニース・レヴィトフは第一世代と考えられる。

詩人名	対象作品名	備考
Robert Creeley 1926–2005	<ul style="list-style-type: none"> ・ Collected Poems 1945–1975, 1982 ・ Collected Poems 1975–2005, 2006 ・ Collected Essays, 1989 ・ Collected Prose, 1984 ・ Autobiography, 1990 	<ul style="list-style-type: none"> ・ Contexts of Poetry: Interviews 1961–1971, 1973 ・ Charles Olson & Robert Creeley: Complete Correspondence, Vol.1–10. 1980–1996 ・ The Selected Letters, 2014.
Robert Duncan 1919–88	<ul style="list-style-type: none"> ・ The Opening of the Field, 1960 ・ Roots and Branches, 1964 ・ Bending the Bow, 1968 ・ Ground Work I: Before the War, 1984 ・ Ground Work II: In the Dark, 1987 ・ H. D. Book, 2011 	詩論 <ul style="list-style-type: none"> ・ Fictive Certainties, 1985 伝記 <ul style="list-style-type: none"> ・ Lisa Jarnot, Robert Duncan: The Ambassador from Venus, A Biography, 2012
Denise Levertov 1923–97	<ul style="list-style-type: none"> ・ Relearning the Alphabet, 1970 ・ Poems, 1960–1972, 1987. ・ The Great Unknowing: Last Poems, 1999. 	書簡 The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov, 2004
Ed Dorn 1929–99	<ul style="list-style-type: none"> ・ From Gloucester Out, 1964 ・ Gunslinger Book I–IV, 1968–1975. ・ Way West: Stories, Essays, and Verse Accounts, 1963–1993, 1993. 	第二世代, 批評, 詩論, 伝記 <ul style="list-style-type: none"> ・ “What I See in The Maximus Poems,” 1960 ・ Tom Clark, Edward Dorn: A World of Difference. 2002
Ed Sanders 1939–	<ul style="list-style-type: none"> ・ Peace Eye, 1965, 1967 ・ Thirsting for Peace in a Raging Century: Selected Poems 1961–1985, 1987 ・ America: A History in Verse, Vol. I–III, 2000–2004 	第二世代 <ul style="list-style-type: none"> ・ Tales of Beatnik Glory, 1975, 1990 ・ The Poetry and Life of Allen Ginsberg: A Narrative Poem, 2000 ・ Fug You, 2011
John Wieners 1934–2002	<ul style="list-style-type: none"> ・ The Hotel Wentley Poems, 1958, 1965. ・ Asylum Poems, 1969 ・ Cultural Affairs in Boston: Poetry and Prose, 1956–1985, 1988 	第二世代
Paul Blackburn 1926–71	<ul style="list-style-type: none"> ・ The Journals, 1975 ・ The Collected Poems, 1985 ・ The Parallel Voyages, 1987 	第二世代
Joel Oppenheimer 1930–88	<ul style="list-style-type: none"> ・ The Love Bit and Other Poems, 1962 ・ In Time: Poems 1962–1968, 1969 ・ The Women Poems, 1975 ・ New Spaces; Poems 1975–1983, 1985 ・ The Uses of Adversity, 1987 	第二世代, 伝記 Lyman Gilmore, Don’t Touch the Poet: The Life and Times of Joel Oppenheimer, 1998.

Paul Carroll 1927-96	<ul style="list-style-type: none"> ・ The Poem in Its Skin, 1968 ・ The Luke Poems, 1971 ・ The Garden of Earthly Delights, 1986 ・ The Beaver Dam Road Poems, 1994 	第二世代, 詩論 Big Table, 1959-60
Larry Eigner 1927-96	<ul style="list-style-type: none"> ・ From the Sustaining Air, 1953 ・ Country/Harbor/Quiet/Act/Around-selected prose, 1978 ・ Waters/Places/a Time, 1983 ・ The Collected Poems, Vol.1-4, 1937-95. 	第二世代, 書誌, 詩論 <ul style="list-style-type: none"> ・ A Bibliography, 1984 ・ Reading Enough Depends on, 2000
Jonathan Williams 1929-2008	<ul style="list-style-type: none"> ・ An Ear in Bartram's Tree: Selected Poems, 1957-1967, 1969 ・ Get Hot or Get Out: A Selection of Poems, 1957-1981, 1982 ・ Jubilant Thicket: New and Selected Poems, 2004 	第二世代, 写真集 <ul style="list-style-type: none"> ・ A Palpable Elysium: Portraits of Genius and Solitude, 2002
Michael Rumaker 1932-	<ul style="list-style-type: none"> ・ My First Saturnalia, 1981 (小説) ・ Black Mountain Days, 2003 ・ Robert Duncan in San Francisco: Expanded Edition, 2013 	第二世代, 書簡 <ul style="list-style-type: none"> ・ Selected Letters, 2012

表の左の欄に詩人（表の最後のRumakerは、小説家）名と生没年を記し、中央には扱う作品を挙げた。右の欄には、作品読解の参考になる伝記、インタビュー、書簡を挙げた。

上記リストに掲げた詩人たちの作品を伝記や書簡も含めて読むことによって、「投射詩論」の射程がどのようなものであったのか、具体的に浮き彫りになるであろう。

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の期限延長許可（平成29年度まで）を受けたものである。

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。

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。

詩の作り手（its producer）、詩の再現者（its reproducer）とは、詩人と読者のことであろう。

第一の切り離し（a removal by one）とは、声であったものを原稿にすることを指す。

第二の切り離し（[a removal by two]）とは、原稿を活字にして出版することを指す。

息には、ラテン語がまだ失っていない二重の意味があるからだ 不明。

あの革命（the revolution）不明。

パウンドやウィリアムズの息子たち（the sons of Pound and Williams）エズラ・パウンドやウィリアム・カーロス・ウィリアムズの詩の書き方に従う者たちの意。伝統的な韻律（meter）やリズムを用いず、自由な詩行を置いて詩を作る詩人たちを指す。行の長さが自由で、伝統的な詩では押韻された頭韻や脚韻を無視する。

人間が手足を思い切り伸ばしても、自分のことを除けば歌うことはほとんどない。だから歌う
ホイットマンの『草の葉』（*Leaves of Grass*）中の「私自身の歌」（Song of Myself）を思い起こ

させる。

『トロイアの女たち』(*The Trojan Women*) エウリピデスの劇。

アンドロマケ (Andromache) ギリシャ神話。アンドロマケはヘクトール (Hector) の妻で、アステュアナクス (Astyanax) の母。エウリピデスの劇で『アンドロマケ』で扱われている。

『羽衣』 作者不詳の能。漁師白竜は三保の松原の松に不思議な衣を見つけて持ち帰ろうとする。そこへ天人が現われ自分の衣なので返してほしいと懇願されて衣を返す。天人はその礼に舞を舞って昇天する。

調査もされずに常套句になっている 常套句とは「ホメロスでも居眠りする」(Even Homer nods) を指すのであろう。その意味は、「あの大詩人ホメロスでも、時には韻を間違えるなどの誤りを犯す」。

ナウシカア ホメロス作『オデュッセイア』に登場するパイエーケス族の可憐な王女。スケリエ島の海辺に流れ着いたオデュッセウスを助け、王宮に連れていく。

エリザベス朝 イングランド王国において、エリザベス1世 (1533-1603) がイングランドの女王 (1558-1603) であった時代を指す。

ドライデン ジョン・ドライデン (John Dryden, 1631-1799)。イギリスの詩人・劇作家・桂冠詩人 (1668-88)。悲劇『すべて愛ゆえ』(*All for Love*, 1677), 風刺劇『アブサロムとアキトフェル』(*Absalom and Achitophel*, 1681) 評論『劇詩論』(*An Essay of Dramatick Poesie*, 1688)。

ブラウニング ロバート・ブラウニング (Robert Browning, 1812-89)。イギリスの詩人。長詩『指輪と本』(*The Ring and the Book*, 1868-69)。

オーダー・オブ・メリット (Order of Merit) イギリス。メリット勲位 [勲章]。1902年に制定。文武の功労に与えられる名誉勲位。

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。

フェノロサ アーネスト・フェノロサ (Ernest Fenollosa, 1853-1908) のこと。(上) の注参照。主著は『東亜美術史綱』(*Epoch of Chinese and Japanese Art*, 1912) だが、『詩の媒体としての漢字考』(*The Chinese Written Character As a Medium of Poetry*, 1982) は重要である。

ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ ウィリアムズがエリオットに対して手厳しい評価を下す理由については、平野順雄「アメリカ詩の中のエリオット——除外と消去の構図」『モダンにしてアンチモダン——T. S. エリオットの肖像』高柳他編, 研究社, 2010年。312-14参照。

カール・サウアー (Carl Sauer, 1889-1975) アメリカの地理学者。地理学方法論, 地理学史の第一人者。『風景の形態学』(*Morphology of Landscape*, 1925) の著者。

フレデリック・ジャクソン・マーク (Frederick Jackson Merk, 1887-1977) ハーヴァード大学の歴史教授。『西へ向かう動きの歴史』(*History of the Westward Movement*, 1985) の著者である。『マクシマス詩篇』の「手紙 23」に登場する。(Maximus 104)

ノーバート・ウィーナー (Norbert Wiener, 1894-1964) アメリカ合衆国の数学者。サイバネティックスの提唱者として知られる。

ポール・ブラックバーン (Paul Blackburn, 1926-71) 聖エリザベス病院にパウンドを訪ねたことから、ロバート・クリーリー、オルソン、デニーズ・レヴァトフ (Denise Levertov)、シド・コーマン、ジョエル・オッペンハイマー (Joel Oppenheimer)、ジョナサン・ウィリアムズ (Jonathan Williams) を知るようになり、『ブラック・マウンテン・レビュー』にも寄稿した。

ヴィンセント・フェリーニ (Vincent Ferrini, 1913-2007) マサチューセッツ州グロスター (Gloucester) の詩人。オルソンの親友。『マクシマス詩篇』(*The Maximus Poems*, 1983) の「手紙5」に登場する (Maximus 21-29)。

引用・参考文献

- Christensen, Paul. *Charles Olson: Call Him Ishmael*. Austin: University of Texas, 1975, 1979.
- Faas, Ekbert. *Towards A New Poetics: Essays and Interview*. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1978.
- 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” *Poetry New York*, 1950. *Selected Writings of Charles Olson*. Ed. Robert Creeley. New York: New Directions, 1966. 15–26.
- Paul, Sherman. *Olson’s Push: Origin, Black Mountain, and Recent American Poetry*. Baton Rouge: Louisiana State University, 1978.
- Pound, Ezra. *The Pisan Cantos LXXIV-LXXXIV* (1948) in *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1969, 1973). 443–560.
- . “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. 442–74.
- William Carlos Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams*. New York: New Directions, 1951.
- . *The Selected Letters of William Carlos Williams*. Ed. John C. Thirlwall. New York: New Directions, 1957.
- 『研究社 英米文学辞典』第三版。齊藤勇監修，西川正身・平井正穂編集。1985年。
- 榎澤厚生訳『ハート・クレイン詩集』国文社，1969年。
- 高田美一訳著，『アーネスト・フェノロサ＝エズラ・パウンド芸術詩論，詩の媒体としての漢字考』東京美術，1985年。
- チャールズ・オルソン著 齊藤修三訳「投射詩論」『現代詩手帖』1888年1月号。277–287。
- 「羽衣」。横道萬里雄・表 章 校注『日本古典文学大系 謡曲集 下』岩波書店，1963年，1988年。326–29。
- 『モダンにしてアンチモダン——T. S. エリオットの肖像』高柳俊一・佐藤亨・野谷啓二・山口均編，研究社，2010年。