

## チャールズ・オルソンと T. S. エリオット ～バラをして語らしめよ～\*

平野 順雄\*

Charles Olson versus T. S. Eliot:  
Let the Roses Speak their Words of Wisdom

Yorio HIRANO

キーワード チャールズ・オルソン (Charles Olson)  
T. S. エリオット (T. S. Eliot)  
「伝統と個人の才能」 (“Tradition and the Individual Talent”)  
「投射詩論」 (“Projective Verse”)  
『四つの四重奏』 (*Four Quartets*)  
『マクシマス詩篇』 (*The Maximus Poems*)

### はじめに

チャールズ・オルソンの『マクシマス詩篇』(1983)と「投射詩論」(1950)については、概略的に論じたことはあるものの、内容について立ち入った議論をしたことがない。この機会に、別のところで論じたことも含めて、オルソンとエリオットの関係を検証してみたい。両者のどの作品と詩論を比較するかを以下に示す。

	オルソン	エリオット
詩	『マクシマス詩篇』	『T. S. エリオット全詩集・全戯曲集』
アン岬	・グロスターの朝 (507, 558)	・「アン岬」『風景詩群』(1935) 所収 (142)
マリア像	・冒頭歌のマリア像 (5-6)	・『ザ・ドライ・サルヴェイジズ』IV 節マリア像 (189)
詩の主題	・資本主義との闘い 「手紙 16」(76) 「手紙 23」(103-5) 「歴史は時の記憶」(116) ・「移住の実際」(565)	・正しい行為は解放をもたらす 『ザ・ドライ・サルヴェイジズ』V 節 (190) ・火とバラは一つになる 『リトル・ギディング』V 節 (197-8)
詩による詩論	・「海へ」(373) 「手紙 27」(184-5)	・『バート・ノートン』V 節 (175-6)
詩論	・「投射詩論」(1950) 『人間の宇宙』(1967) 所収 ・『わが名はイシュメイル』(1947)	・「伝統と個人の才能」(1919) ・「ダンテ」(1920) <i>The Sacred Wood</i> 所収 「ダンテ」(1929) <i>Selected Essays</i> 所収

尚、表の( )内の数字は、オルソンにおいては『マクシマス詩篇』のページを示し、エリオットにおいては『T. S. エリオット全詩集・全戯曲集』のページを示す。

\*人間関係学科 教授

本稿の議論は以下の順序で展開する。

オルソンとエリオットを、上記の表で示した順で比較する。ただし、最初に詩論の比較をする（第1章）。エリオットとオルソンの詩論の特徴を確認した後に、土地と詩の関係を手掛かりにして、両詩人の詩の質の違い、向かう方向の違いを検討する（第2章）。その後、二人の詩人の根底的違いが何であるのかを、両詩人の作品に登場するバラを手掛かりにして究明する（第3章）。

## 第1章 エリオットの詩論とオルソンの詩論

エリオットとオルソンの詩論を比較する。そのために、まず、エリオットの「伝統と個人の才能」(“Tradition and the Individual Talent,” 1919) を検討してみよう。

### 1. エリオットの「伝統と個人の才能」

標題論文から重要な箇所を抜粋する。翻訳は深瀬基寛の訳を用いる。

#### i) 伝統とは何か

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of its own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity.(14)

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artist. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. [...] what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered [...] Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities. (15)

伝統とはこれ [反復] よりはるかに広い意義をもつことがらである。それは相続するなどというわけにゆかないもので、もしそれを望むなら、ひじょうな努力をはらって手に入れなければならぬ。伝統には、なによりもまず、歴史的感覚ということが含まれる。これは二十五歳をすぎてなお詩人たらんとする人には、ほとんど欠くべからざるものといつていい感覚である。そしてこの歴史的感覚には、過去がすぎ去ったというばかりでなくそれが現存するということの知覚が含まれるのであり、またこの感覚をもつ人は、じぶんの世代を骨髄のなかに感ずるのみならず、ホメロス以来のヨーロッパ文学の全体が——またそのうちに含まれる自国の文学の全体が——ひとつの同時的存在をもち、ひとつの同時的な秩序を構成しているという感じをも

って筆をとらざるをえなくなるのである。この歴史的感覚は、時間的なものばかりでなく超時間的なものに対する感覚であり、また時間的なものと超時間的なものとの同時的な感覚であって、これが作家を伝統的ならしめるものである。そしてこれは、同時にまた、時の流れのうちにおかれた作家の位置、つまりその作家自身の現代性というものをきわめて鋭敏に意識させるものでもあるのである。

いかなる詩人も、またいかなる芸術家も、それだけで完全な意味をもつものはない。その意義、その評価は、過去の詩人や芸術家たちに対する関係の評価にほかならない。その人単独ではこれを評価するわけにゆかない。比較、対照するために、これを死者のなかにおいてみなければならぬ。(中略) ひとつの新しい芸術作品が創造されると、それに先立つあらゆる芸術作品にも同時におこるようななにごとかが起る。現存のさまざまなすぐれた芸術作品は、それだけで相互にひとつの理想的な秩序を形成しているが、そのなかに新しい(真に新しい)作品が入ってくるにより、この秩序に、ある変更が加えられるのである。現存の秩序は、新しい作品が出てくるまえにすでにできあがっているわけであり、新しいものが加わったのちにもなお秩序が保たれているためには、現存の秩序の全体がたとえわずかでも変えられなければならないのである。(中略) この秩序の観念、ヨーロッパ文学の、ひいては英文学の、形態についてのこの観念を認める人ならばだれでも、現在が過去によって導かれるのと同様に、過去が現在によって変更されるということを、別に途方もないことだと思わないであろう。したがってこのことを知っている詩人なら、ひじょうな困難と責任とを感ずることになるであろう。

ii) 自己犠牲、自己滅却

What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career.

What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The process of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. (17)

ここでぜひとも力説しておかなければならないことは、詩人は過去の意識を發展させあるいはかち得なければならないということ、またこの意識を詩人としての生涯を通じて發展させつづけなければならないということである。

このようにして、詩人というものは現在あるがままの自己を、なにかより価値のあるものにたえずゆだねてゆくことなのだ。芸術家の進歩とは、いわばたえざる自己犠牲、たえざる個性の滅却なのである。

iii) ワーズワース批判

Consequently, we must believe that 'emotion recollected in tranquility' is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor, without distortion of meaning, tranquility. It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is a concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not 'recollected', and they finally unite in an atmosphere which is 'tranquil' only in that it is a passive attending upon the event. Of course this is not quite the whole story. There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him 'personal'. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. (21)

したがって、例のワーズワースの「静寂のうちに回想された情緒」という言葉も、不正確な定義だと考えなければならない。なぜなら、詩は情緒でも、回想でもなく、またことさらに意味をまげてとらないかぎり、静寂でもないからである。それは、実際的な活動的な人間なら経験ともなんとも思わないような、ひじょうに数多くの経験の一種の一点集中であり、この一点集中から結果するところの全く新しい或るものなのである。しかもそれは、意識的にも意図的にも起ってこない一点集中なのである。このような経験は「回想」されることはなく、また結局は「静寂」といっていい一種の雰囲気のみで結合するものではあるにしても、それはもっぱら、出来事に受動的に随伴するがゆえに静寂だというにすぎないものなのである。もちろん、問題はこれだけで片づかない。詩をかく場合には、意識的、意図的でなければならないことがたくさんある。事実まずい詩人というものは、たいてい意識的であるべきところで無意識的であり、無意識的でなければならないところで意識的なものである。いずれの誤りも、ともに詩人を「個人的」ならしめることになる。詩は情緒の解放ではなくて、いわば情緒からの逃避である。それは個性の表現ではなくて、いわば個性からの逃避である。

iv) 詩の中に存在する意義深い情緒

There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is an expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living. (22: 下線は平野)

詩に表現されている真実の情緒のわかる人はなかなか多く、またすぐれた技法のわかる人も、これほどでなくてもやはりある。しかし、詩のなかでその生命をもっていて、詩人の経歴にあっては見当たらないような情緒たる意味深い情緒が表現されているときに、それとわかる人はほとんどない。芸術の情緒は没个性的である。したがって、詩人がこのような没個性に達するためには、じぶんのなすべき仕事に全身をうちこむほかにみちはない。しかも詩人は、たんなる現在であるばかりでなく、過去が現存する瞬間ともいべきもののなかに生きるものでなければ、またたんに死せるもののみならず、すでにもう生きているものをもまた意識するのでない限りは、おそらく何をなすべきかを知りえないであろう。(下線は平野)

エリオットの詩論「伝統と個人の才能」には、作品が個人としての詩人から離れ、伝統の中にうやうやしく受け入れられていく様子が書かれている。しかし、ヨーロッパ文学の伝統の中に受け入れられるためには、詩人は歴史感覚（過去の現在性と現在の過去性を感知する能力）を身につけなければならない。歴史感覚を獲得するためには、より高い価値を身に着ける必要があり、そのためには自らの個性などといった無価値なものを滅却しなければならない。伝統の方が個性より重要なことから、伝統的な詩人になるためには、絶えざる自己犠牲を通じて、歴史感覚を養わなければならない。これがエリオットの詩論の要諦である。

## 2. オルソンの「投射詩論」

エリオットの「伝統と個人の才能」から約30年後に出版された「投射詩論」(“Projective Verse,” 1950)を検討してみよう。翻訳は拙訳を用いる。

i) 投射詩論冒頭

**Projective Verse**

(projectile (percussive (prospective  
vs.

The NON-Projective

*(or what a French critic calls "closed" verse, that verse which print bred and which is pretty much what we have had, in English & American, and have still got, despite the work of Pound & Williams:*

*it led Keats, already a hundred years ago, to see it (Wordsworth's, Milton's) in the light of "the Egotistical Sublime"; and it persists, at this latter day, as what you might call the private-soul-at-any-public-wall)*

Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of *essential* use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listenings. [...]

I want to do two things: first, try to show what projective or OPEN verse is, what it involves, in its act of composition, how, in distinction from the non-projective, it is accomplished; and II, suggest a few ideas about what stance toward reality brings such verse into being, what that stance does, both to the poet and to his reader. (51)

**投射詩論**

(投射の (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」のことである。それは印刷によって生まれる詩で、われわれ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」の観点から見た。そしてずっと後になっても、「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追いつき、それを詩そのものの中に取り込まなければならない。書く人間の息づかいと聴く音を取り込むのだ。(中略)

私のしたいことは二つある。第一に、投射詩、すなわち開かれた詩とは何であるかを示すことだ。詩作行為において、非＝投射的な詩とは違う、何をすれば、投射詩が出来上がるのか。第二に、現実に対するどのような態度が、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作用を及ぼすのかについて少し話してみたい。

ii) 投射詩の作り方

I

Frist, some simplicities that a man learns, if he works in OPEN, or what can also be called COMPOSITION BY FIELD, as opposed to inherited line, stanza, over-all form, what is the “old” base of the non-projective.

(1) the *kinetics* of the thing. A poem is energy transferred from where the poet got it (he will have some several causations), by way of the poem itself to, all the way over to, the reader. Okay. Then the poem itself must, at all points, be a high energy-construct and, at all points, an energy-discharge. [...] From the moment he ventures into FIELD COMPOSITION<sup>1</sup>—puts himself in the open—he can go by no track other than the one the poem under hand declares, for itself. [...]

(2) is the *principle*, the law which presides conspicuously over such composition, and, when obeyed, is the reason why a projective poem can come into being. It is this: FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT. (Or so it got phrased by one, R. Creeley, and it makes absolute sense to me [...])

Now (3) the *process* of the thing, how the principle can be made so to shape the energies that the form is accomplished. And I think it can be boiled down to one statement (first pounded into my head by Edward Dahlberg): ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION. [...] And if you also set up as a poet, USE USE USE the process at all points, in any given poem always, always one perception must must must MOVE, INSTANTER, ON ANOTHER! (52-53: 下線は平野)

I

開かれた、あるいは場の詩作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。良いね。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ず、そして、あらゆる点において、エネルギー放射体でなければならなくなる。（中略）

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、詩そのものために指し示す道しか取り得なくなるのだ。（中略）

(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**、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。[以下略]）

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か。それを煎じ詰めれば一文になると思う。(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、である。(中略)そして、もしあなたが詩人として身を立てようとするなら、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！(下線は平野)

iii) 客体主義

II.

From the moment the projective purpose of the act of verse is recognized, the content does — it will — change. [...] It is no accident that Pound and Williams both were involved variously in a movement which got called “objectivism.” But that word was then used in some sort of a necessary quarrel, I take it, with “subjectivism.” [...] What seems to me a more valid formulation for present use is “objectism,” [...] Objectism is the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego, of the “subject” and his soul, that peculiar presumption by which western man has interposed himself between what he is as a creature of nature (with certain instructions to carry out) and those other creations of nature which we may, with no derogation, call objects. For a man is himself an object, whatever he may take to be his advantages, the more likely to recognize himself as such the greater his advantages, particularly at that moment that he achieves an humilitas sufficient to make him of use. (59-60: 下線は平野)

II.

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——変する——だろう。(中略)。パウンドとウィリアムズが共に、「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」(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。(中略)「客観主義」を今、用いるための、もっとも有効な語の組み合わせは、「客体主義」(objectism)だと私は思う。(中略)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、「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。その時こそ、詩人が謙虚さを獲得し、役に立つようになるからだ。(下線は平野)

iv) エリオット批判

[I]t could be argued that it is because Eliot has stayed inside the non-projective that he fails as a dramatist—that his root is the mind alone, and a scholastic mind at that (no high *intelletto* despite his apparent clarities)—and that, in his listenings he has stayed there where the ear and the mind are, has only gone from his fine ear outward rather than, as I say a projective poet will, down through the workings of his own throat to that place where breath comes from, where breath has its beginnings, where drama has to come from, where, the coincidence is, all act springs. (61: 下線は平野)

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。良い耳をもって外へ出て行ったのだ。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。（下線は平野）

オルソンの「投射詩論」の定義(1) 詩の力学では「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」とされている。肝心なのは、歴史でも伝統でも自己の滅却でもなく、エネルギーの伝達なのだ。「投射詩論」の定義(2)(3)は、エネルギー伝達に必要な条件を示したものである。詩論の最後で、詩人は自らの喉の奥の息の生まれる所まで下りて行かなければならないとされるのも、エネルギーの根本は息の生まれるところにあるからだ。

### 3. エリオットとオルソンの〈自己〉

価値の高いものを獲得するために自己を犠牲にし、個性を消そうとするエリオットと、自己の体内にエネルギーの元を見出し、それを伝達しようとするオルソンは正反対の詩論を掲げている。しかし、オルソンも自分を出していけばよいとは言っていない。むしろ自己を客体として見るべきだと主張している。「客体主義」とは自己の特権的主体とするのではなく、自己を自然の一部だと見なす考えだ。ただし、自己をそのまま出すのではなく、いったん自己を自然物と等価な位置に置き直してから、自己の中にあるエネルギーの元を探すのである。

オルソンはこの考え方をエズラ・パウンドの『ピサ詩篇』(The Pisan Cantos, 1948)から学んだのだと、私は思う<sup>(1)</sup>。エリオットの「伝統」がオルソンの「自然」に当たると言えよう。エリオットとオルソンは詩論においては正反対の方向を向いているが、自己をいったんより大きなものの中に置き直すという点は共通している。

### 4. オルソンにとっての〈過去の現在性と現在の過去性〉

過去の現在性と現在の過去性を感じ取るエリオットの歴史感覚は、オルソンの漁業足場をめぐる争いに現われている。1624年に新大陸アメリカのアン岬に漁業足場を作ったのは、1620年にプリマスへ入植したピューリタンたちだった。アン岬を開発する特許状を1623年に入手していたピューリタンは、イギリス本国から漁業をする者を呼び寄せるために漁業足場を作っておいた。1624年のことである。彼等の目論見は外れ、イギリスから漁業をするために新大陸へ渡って来るものはいなかった。その結果、漁業足場は放置されていた。

他方、ピューリタンより3年ほど遅れて1623年にアン岬のグロスターにやって来たドーチェスターの漁師たちは、初めから漁業目的で入植したのであった。彼等が、放置されていた漁業足場を無断で用いて漁業を行なったことから、プリマスのピューリタンとグロスターの漁師の間で諍いが起き、流血沙汰に発展しそうになる(Butterick, *A Guide* 167)。オルソンが『マクシマス詩篇』で漁業足場をめぐる争いを語る「手紙23」(LETTER 23)を見てみよう。

## 5. オルソンの歴史感覚

LETTER 23

But here is the first surprise: all the evidence is, that **the Plymouth people**, aboard the *Charitie* [...] **got in from England before the above Dorchester fishermen made it**, and the Pilgrims had their stage up when these others did arrive, five weeks out of Weymouth. It was this **fishing stage** which was fought over the next season, when the Plymouth men returned to find that Westcountry fishermen had preempted it; and Miles Standish was sent for, to fight about it.

What we have here—and literally in my own front yard, [...] What we have in this field in these scraps among these fishermen, and the Plymouth men, is more than the fight of one colony with another, **it is the whole engagement against (1) mercantilism** ..... **and (2) against nascent capitalism** except as it stays the individual adventurer and the worker on share—against all sliding statism, ownership getting in to , the community as, Chambers of Commerce, or theocracy; or City Manager (103-5: 強調は平野)

だが、驚くべき事実がまず、ここにある。チャリティ号で（中略）英国を出たプリマス住民の方が、前述のドーチェスターの漁師より先にアン岬に到着していたとあらゆる文書が語っているのだ。ピルグリム達は、すでに漁をする足場<sup>ステージ</sup>を作っていた。ウェイマスを出て五週間後にドーチェスターの漁師が着いたのは、その後だった。次の入植期に争点となるのは、この漁業の足場<sup>フィッシングステージ</sup>である。プリマス住民が戻ってみると、漁業の足場を、西部地方の漁師らがわが物顔で使っていた。そこで、急遽マイルズ・スタンディッシュを呼び、漁業足場の奪回を図ったのである。

資料によれば——まさに、うちの玄関先で起こった事件だ。（中略）この原野で起こったグロスター住民とプリマス住民との争いは、一つの植民地ともう一つの植民地との争いとどまらない。それは、全面戦争なのだ。敵は、まず（一）商業主義（中略） それに（二）生まれたばかりの資本主義だ。ただし、個々の冒険商人と労働者が、分け前にあずかる段階に留まるなら、話は別——敵は、墮落する国家主義全体なのだ。所有権が共同体に割り込む、商工会議所や、神権政治、あるいは、市政担当官の形をとって（強調は平野）

ここに描かれているのは、ドーチェスター・カンパニーに賛同し、漁業目的で、イギリスから新大陸に来たグロスターの漁師たちと、政教一致の理想を実現すべくプリマスに移住した清教徒たちとの闘いである。

オルソンが少年時代の夏を父母と過ごしたグロスターの家の庭先で、漁業足場をめぐる争いが起こったのであった。その驚きをオルソンは『マクシマス詩篇』「手紙23」に記している。建国にまつわる事件が庭先で起こったことを知って驚くオルソンは、過去が現在に入り込む様を見ている。これがオルソンの歴史感覚である。オルソンの歴史感覚がそのまま反資本主義に直結していく様も「手紙23」にはっきりと記されている。

## 6. エリオットの歴史感覚

エリオットの歴史感覚については、本論44頁のiv)「詩の中に存在する意義深い情緒」で下線を施した部分をご覧頂きたい。「詩人は、たんなる現在であるばかりでなく、過去が現存する瞬間ともいべきもののなかに生きるものでなければ、またたんに死せるもののみならず、すでにもう生きているものをもまた意識するのでない限りは、おそらく何をなすべきかを知りえないであろう」の部分である。この箇所前半の「過去が現存する瞬間」は、オルソンが漁業足場の争いを『マクシマス詩篇』の中書き込む行為とつながるだろう。しかし、下線を施した引用の終わりの箇所はどう読めばよいのだろうか。「またたんに死せるもののみならず、すでにもう生きているものをもまた意識するのでない限りは」の「たんに死せるもの」は死せるものとして意識すればよいだろうが、「すでにもう生きているもの」とは何を指すのだろうか。

なんとも言えず不気味なこのフレーズは、死者がよみがえったことを指すように感じられる。「死者だったものがすでによみがえって生きている」という風に。ならば、「過去が現存する瞬間といべきもののなかに生きる」とは現在の中で過去を生きるときに、過去へ戻って生きる詩人は、現在は死んでいる者をよみがえらせるのではないだろうか。ここが不気味な所なのだ。それほど強度で、「過去が現存する瞬間を生きる」とは、とりもなおさず、詩人が自らの死に近づき、死者と同じ空間を共有することを意味するように思えるからだ。エリオットの歴史感覚には、自己滅却や自己犠牲が含まれているが、ここでは死者と同じ空間を生きる詩人像が提示されている。「すでにもう生きているもの」を感知できる分、詩人は死の世界に足を踏み入れている。その独特の感覚を表現したものが「すでにもう生きているもの」という語句だと思われる。エリオットの歴史感覚は詩人を死に近づけるのである。

## 7. 詩論への補足、ダンテとメルヴィル

エリオットとオルソンの詩論について補足したいことがある。エリオットのダンテ論とオルソンの『人間の宇宙』(Human Universe, 1967) および『わが名はイシュメイル』(Call Me Ishmael, 1947) について大局的な補足しておく。

1920年のダンテ論で、醜悪で不快なものを見ることによって芸術家は美しいものを探求するようになるが、それがダンテにおいて極まっている。そう言って、否定的なものから肯定的なもの全域を表現できるダンテをエリオットは讃えている。1929年のダンテ論では、イタリア語についての知識がそれほどなくとも、『神曲』には何が書いてあるのかが目に見えるように分かる点を称揚し、『神曲』が詩として明快である点を讃えている。また、ここで、エリオットは「煉獄にいる者は、清められるために、苦しむことを望んでいるから苦しむのである」

(吉田健一訳)と書いている。この考え方は、先走りするけれども、『リトル・ギディング』最終行で語られる、バラの形をした火に焼かれる語り手の心を正確に説明する。

他方、『人間の宇宙』においてオルソンは、アリストテレス以来、つまりロゴスが中心になって以来人間は駄目になったと主張している。そしてオルソンのメルヴィル研究『わが名はイシュメール』は、メルヴィルが何をしようとしたのかを究明しようとしている。エリオットとオルソンの違いは究極的にはどこへ帰着するのかという問いに対して、われわれはこう答えることができる。エリオットは近代を支持するが、オルソンは反近代を支持する、と。明晰なロゴスの世界に生きようとするのがエリオットなら、ロゴス以前の原始へ向かうのがオルソンなのである。エイハブ船長も巨大な白い鯨もロゴス以前の生き物であることは、説明を要しないであろう。

では、実際にエリオットとオルソンの詩を見ておこう。

## 第2章 オルソンの詩とエリオットの詩

### 1. アン岬

アン岬の漁業の町グロスターに対する二人の詩人の意識を見ておこう。まず、エリオットのアン岬をご覧いただきたい。

#### i) エリオットの「アン岬」

「アン岬」(“Cape Ann”)はエリオットの風景詩群(Landscapes)中5番目の詩である。日本語訳は拙訳である。

#### Cape Ann

O quick quick quick, quick **hear** the song-sparrow,  
Swamp-sparrow, fox-sparrow, vesper-sparrow  
At dawn and dusk. **Follow** the dance  
Of the goldfinch at noon. **Leave to chance**  
The Blackburnian warbler, the shy one. **Hail**  
With shrill whistle the note of the quail, the bob-white  
Dodging by bay-bush. **Follow** the feet  
Of the walker, the water-thrush. **Follow** the flight  
Of the dancing arrow, the purple martin. **Greet**  
In silence the bullbat. **All are delectable.** Sweet sweet sweet  
But **resign this land** at the end, resign it  
To its true owner, the tough one, the sea-gull.

The palaver is finished. (142: 強調は平野)

#### アン岬

さあ急げ、急げ、急げ、急いで聞くのだ、ウタズズメの鳴き声を

湿地スズメ、ゴマフスズメ、オジロヒメドリの鳴き声を  
夜明けと夕暮れに。ついて行くのだ  
真昼のオウゴンヒワの踊りに。運まかせにしておけ  
ブラックバーンの歌い手など、あんな恥かしがり屋は。歓迎しよう  
甲高く口笛をふいて、ウズラの調べを歓迎しよう、月桂樹の灌木を  
よけて歩くあのコリンウズラを。歩くのが好きな鳥  
ミズツグミの足について行こう。踊る矢のような  
ムラサキツバメの飛翔について行こう。黙って  
挨拶しよう、アメリカヨタカに。みんな愉快的な鳥だ。美しい、美しい、美しい  
鳥だが、最後には、この地を明け渡すがよい、明け渡すのだ  
真の所有者に、手ごわい鳥、カモメに。

交渉は終わった。 (強調は平野)

鳥の名前のオンパレードである。様々な鳥の名前を挙げ、鳥の声に「急いでついて行こう」と詩の語り手は読者を促す。鳥の名前が次々と挙げられることと、鳥の声について行こうという促しが繰り返されることが、この詩の特徴である。

この詩が発表されたのは1935年。ということは、エリオットの二つの代表作『荒地』(1922年)と『四つの四重奏』(1942年)の間に発表されたことを意味する。語られている内容は、アン岬の本当の所有者は、ここで名前を挙げられる様々な珍しい鳥ではなく、カモメだというたった一つの事実だ。

興味深いのは形式である。その特徴の第一は、冒頭から最終行の一行前までを命令文で一貫させていることである。詳しく言えば、7つの命令文と1つの平叙文「みんな愉快的な鳥だ」によって、詩は読者に畳みかけるように呼びかけている。「急いで聞け」、「踊りについて行け」、「運任せにしておけ(放っておけ)」、「歓迎しよう」、「ついて行こう」、「ついて行こう」、「明け渡せ」などの動詞によって、語り手は聞き手及び読者に、何をなすべきかを指示している。息せき切ったような一連なりの命令文が終わると、最終行は落ち着いた平叙文で歌い納められている。だから、詩の内的構造は「動」から「静」への動きであると言ってよいだろう。

連続するのは命令文だけではない。同一語の畳みかけるような反復が2箇所に見られる。1行目の「急げ、急げ、急げ、急げ」と、10行目の「美しい、美しい、美しい」の2箇所である。語り手がなぜ、取り付かれたように同一語を反復しなければならないのかは、聞き手にも読者にも分からない。同一語の反復は他の箇所にも見られる。1行目から2行目にかけて鳥の名前には、「ウタスズメ」「湿地スズメ」「ゴマフスズメ」「オジロヒメドリ」という訳語をあてたが、原文では今挙げた鳥の名にはすべて「スズメ」を表す“sparrow”がついている。つまり「スズメ」は、4回繰り返されるのだ。

命令文が連続していると述べたところで、既に指摘したのであるが、「ついて行け」が3行目、7行目、8行目の命令文の文頭で反復されている。7行目の“Follow”には、“the feet”が続き、8行目の“Follow”には“the flight”が続くので、あからさまな“f”音の連鎖が見られる。5行目から6行目にかけて“l”音(Hail/ With shrill whistle the note of the quail)や7行目の“b”音(by bay-bush)などの音の連鎖も、詩を前へ前へと進めるのに貢献している。

では、詩が進んでいく先には何があるというのだろうか。最終3行をご覧頂きたい。これまで名前を挙げてきた10種類の鳥に向かって、語り手はこの地を明け渡せと命令するのである。なぜなら、「この地の真の所有者は、手強い鳥、カモメ」だからと語り手は言う。そして、「交渉は終わった」で、ぶっきらぼうだと言える程そっけなく詩は結ばれる。「明け渡すのだ」と訳出した“resign”は、エリオットの作品中では、地位に対する執着を始めとする、人間的な様々な欲望を断念せよという意味で用いられることの多い語である。風景を歌うにしては異様なほど重い語が用いられているのだ。

さて、「交渉は終わった」と語り手は言うけれども、語り手は何と交渉したというのだろうか。10種類の「美しい鳥」以外には考えられない。語り手は、「美しい鳥」たちに向かってアン岬の「真の所有者」はカモメだと話した。「美しい鳥」たちは、それを聞いて納得した。こうして、語り手と「美しい鳥」たちとの「交渉は終わった」のである。

それにしても、何という徒労であろうか。アン岬の「真の所有者」が「手ごわい鳥」カモメであることくらい、「美しい鳥」たちには十分わかっている。語り手が「美しい鳥」たちに命じなくとも、「真の所有者」であるカモメは、アン岬での自分の地位を奪われる心配はない。語り手は交渉人の役割を引き受ける必要もないし、交渉を成立させる必要もないのである。語り手がいなくとも、カモメと「美しい鳥」たちは、アン岬の「真の所有者」が誰なのかを知っているのだから。

しかし、おそらく語り手は、自分の存在が不要であることを知っている。それを知りながら、「美しい鳥」たちに向かって、カモメにアン岬を「明け渡せ」と命じている。しかし、実はこの命令は、自分自身に向かってなされていると解することによって、初めて意味を持つ。すなわち、アン岬は私のものではない、カモメのものだ、と自分に言い聞かせているのである。アン岬の風景は語り手のものにはならないのだ。それを初めから知りながら、語り手はどんな発見もない結論へ向かって、前へ前へと詩を進行させてきたのであった。

ここに描かれているのは、アン岬の風景の中に入っていくことができずに、風景から跳ね返される自意識である。風景を歌いながら、風景の中へ入ることのできない自意識は、空回りしているにすぎない。逆に言えば、風景の中で空回りする自意識を描いたものがエリオットの「風景詩群」だといえる。おそらくエリオットは、空回りする自意識の空回りぐあいを冷静に観察し、風景と自己との乖離を音の楽しみにすり替えている。その結果、聞き手及び読者に見えてくるのは、アン岬の風景であるよりは、語り手の空回りする自意識なのである。アン岬をアメリカの始まりの地とするオルソンの見方を援用すれば、アン岬の風景から跳ね返され、空回りする自意識を描くことは、エリオットの自意識が、アメリカの始まりとは繋がらず、切れていることを示すだろう。

ii) オルソンの「アン岬」

同じアン岬を歌うにしても、オルソンは、エリオットとは違い、複雑な自意識の操作を必要としていないようである。『マクシマス詩篇』(*The Maximus Poems*) から、グロスターの朝を歌う二つの詩を引用する。日本語訳は拙訳である。

① The Day's Beginnings

(in Gloucester, where there are not enough Birds)

or Chickens to arouse or announce the  
Morning's Arrival)

gulls, on the grass, first on which they never are except  
when no human beings—or for that matter animals or children—  
and yet up

the dogs, next, let out from each house as though they all—  
the dogs—awoke at the same moment & the household—  
someone in it, opened  
a door in each of the houses at  
the same moment: what is marked  
(about the dogs) is the exact resemblance  
—& exact same actions as human beings awakening  
and first appearing to each other in their living rooms  
or 'Mother' in the kitchen

The next of course the children,  
busily making their way off to,

—and husbands, soon  
—wives

Are last, and so much later—clothes on the line or  
out with wash: the day's then well-  
begun

Chas. O. Monday  
AM 8:00? March  
7th, LXVI (507)

一日のはじまり

(グロスターには、朝の到来を  
告げて、人を起こす  
鳥や鶏が十分にはいない)

まず、カモメが草地に降りる 草地にカモメがいるのは  
人がひとりも——さらに言うなら動物も子どもも——  
まだ起きていないときだけだ

次に犬が、それぞれの家から放たれる。まるで、彼らすべてが——

チャールズ・オルソンと T. S. エリオット

犬たちが——同じ時刻に目を覚まし、家族も目を覚ましたかのようだ——  
家族の中の誰かが、それぞれの  
家のドアを同じ時刻に  
開ける。目を引くのは  
(犬たちが) 本当にそっくりなことだ  
——そして、人間たちもそっくり同じ行動をする。目を覚ますと  
まずはそれぞれの家の居間に姿を現すか、  
台所にいる「母さん」のところへ行く

次はもちろん子どもたち、  
あわただしくバタバタと出かけていく。

——それから、じきに夫が出かけていき  
——妻が

最後に出かける、それもずっと後で——洗濯物を物干し綱にかけるか  
洗濯物を持って出てきた後だ。こういう風なら、一日の始まりは  
上々

チャズ・O 六十六年  
三月七日 午前八時？  
月曜日

② This town

works at

dawn because

fishermen do—it makes therefore a

very different

City, a hippocampus of a

City half fish set & half fish land &

day is riverine: when men

are washed as gods in the Basin of Morning

[Monday June 20th]

(558)

この町が

動き出すのは

明け方。それは

漁師たちが仕事を始める時——だから

とても変わった都市

平野 順雄

なのだ。<sup>ヒッポカンパス</sup>海馬の  
都市 半ば出来上がった、魚の土地で  
一日は川のような。人々が  
朝の水盤の中で神々として清められる時だ

[六月二十日，月曜日]

地道な生活が肯定的かつ共感的に描き出されている。「一日のはじまり」では、早朝にカモメが草地に降りる、犬がまず家から出てくる、次に子どもたち、そして夫の順に家から出てきて、ずっと後になって妻が家から出てくる。それは、洗濯物を干した後だから、という何の変哲もない詩である。しかし、語り手は、なんでもない日々を寿いでいる。2つ目の詩「この町が動き出すのは」は、「海馬の都市」や「朝の水盤の中で人々が神々として清められる」といった詩句によって、神話的な次元を獲得しているけれども、基本的には質素な漁師の生活を讀んでいる。オルソンの詩は、アン岬の漁港町グロスターと深いところで確実に繋がっており、そこで営まれる質素で地道な生活を心の底から慈しんでいるように思える。

## 2. 聖母マリア像

### i) オルソンのマリア像

マリア像についても同じことが言える。『マクシマス詩篇』冒頭歌をご覧いただきたい。

*I, Maximus of Gloucester, to You*

Off-shore, by islands hidden in the blood  
jewels & miracles, I, Maximus  
a metal hot from boiling water, tell you  
what is a lance, who obeys the figures of  
the present dance

1  
the thing you're after  
may lie around the bend  
of the nest (second, time slain, the bird! the bird!

And there! (strong) thrust, the mast! flight  
(of the bird  
o kylix, o  
Antony of Padua  
sweep low, o bless

the roofs, the old ones, the gentle steep ones  
on whose ridge-poles the gulls sit, from which they depart,

チャールズ・オルソンと T. S. エリオット

And the flake-racks

of my city!

2

.....

(o my lady of good voyage

in whose arm, whose left arm rests

no boy but a carefully carved wood, a painted face, a schooner!

a delicate mast, as bow-sprit for

forwarding (5-6: 強調は平野)

ほく、グロスターのマクシマスより、きみへ

はるか沖合い、血液の中に隠れた鳥々のそば  
宝石と奇跡のそばで、ほく、マクシマス  
沸き立つ海から生まれた熱い銅が、きみに語る  
檣とは何か、現在の舞踏の姿に  
従う者は誰かを

1

きみの求めるものは

巢の湾曲部あたりにあるのかも

しれない（瞬間、時の息の根が止まる、鳥！ あの鳥だ！

そこだ！ マストの（強い）一突き！ 飛び

（去る鳥

おお、酒杯<sup>キリクス</sup>よ、おお

パデュアの聖アントニーよ

すれすれに滑空し、祝福するのだ

連なる屋根を、古い屋根を、棟木にカモメが止まり

飛び立つ、優しい切り立った屋根を、

それに魚干し棚を

ああ、ほくの都市！

2

（中略）

（実りある航海を見守る、おお聖母マリア様

その御腕に、左腕に憩うのは

幼子ならぬ、念入りに刻んだ木、彩色した顔、一隻のスクーターだ！

優美なマストは、船首斜檣<sup>バウスプリット</sup>同様

平野 順雄

前進するため

(強調は平野)

引用を長めにしてあるが、ここで肝心なのは『マクシマス詩篇』冒頭歌2節の聖母マリア像である。マリア像を歌うまでの箇所では、マクシマスの誕生が語られ、漁師町グロスターと睦み合うカモメの飛翔が描かれる。その後にマリア像への言及が来る。マリア像は、「実りある航海を見守る聖母マリア教会」の2つの塔の間に立っている。普通は幼子イエスを腕に抱くところを、このマリア像は、スクーターという漁船を腕に抱いている。それほど漁師の無事と漁業の成功を祈っているのだ。

聖母マリアは町の高台にある教会の塔の間に立って、海の方を見ている。これから漁に出る漁師たちと、その仕事の成果を祈っているかのようなのである。漁師たちが帰港するときには、教会に立つマリア像がまっ先に見える。漁師たちとマリア像は親しい関係にあることが分かるだろう。優美なマストを備えたスクーターが力強く前進することができるのは、マリア像の精神的支えがあるためだ。「前進するため」という詩句が、前の行から少し離れており、しかも、ページの中央に来るように配置されているために、「前進するため」という語句そのものが大海原を進んで行くスクーターに見えても不思議ではない。漁師の仕事とマリア像と語り手が一体になって詩を進めて行くのである。

ii) エリオットのマリア像を見よう。『ザ・ドライ・サルヴェイジズ』IV節をご覧いただきたい。日本語訳は拙訳を用いる。

*The Dry Salvages* IV 節

IV

Lady, whose shrine stands on the promontory,  
Pray for all those who are in ships, those  
Whose business has to do with fish, and  
Those concerned with every lawful traffic  
And those who conduct them.

Repeat a prayer also on behalf of  
Women who have seen their sons or husbands  
Setting forth, and not returning:  
Figlia del tuo figlio,  
Queen of Heaven.

Also pray for those who were in ships, and  
Ended their voyage on the sand, in the sea's lips  
Or in the dark throat which will not reject them  
Or wherever cannot reach them the sound of the sea bell's  
Perpetual angelus. (189)

聖母よ、教会が岬の上に立つ聖母よ、  
船の中にいるあらゆる人のために祈りたまえ、その  
仕事が無事な人々のために祈り給え、そして  
法に則ったあらゆる取引に関わる者たち  
取引をする者たちのために祈りたまえ。

女たちのためにも、祈りを繰り返したまえ  
息子たちや、夫たちが、海に出て  
戻ってこない女たちのために。  
フィリア・デル・トのオ・フィリオ  
あなたの息子の娘  
天の女王よ。

そしてまた、船に乗っていた者たちのためにも祈りたまえ、  
砂の上で航海を終えた者たち、海の唇の中か  
暗闇の喉の中へ入ったきりになった者たちのために祈りたまえ  
あるいは、どこにせよ、海の鐘の音  
永遠のアンジェルスの鐘が聞こえないところにいる者たちのために。

エリオットの『ザ・ドライ・サルヴェイジズ』IV 節に登場するマリアは、オルソンのマリア像と同一である。冒頭の「岬」はアン岬を指し、「教会」とは「実りある航海を見守る聖マリア教会」のことである。この第4節の語り手は、漁師の無事を聖母マリアに祈っている。1連で語り手は、漁師と漁業関係者の無事を嘆願し、2連では、漁に出た夫や息子の無事を祈る妻や母の姿を前景化している。ここで注意すべきなのは、海難に遭い、帰らぬ人となった夫や息子を待つ、妻や母が想定されていることだ。海難に遭えば帰らぬ人となる男たちを待つ、女たちの筆舌に尽くしがたい恐怖が詩に刻み込まれている。この終わることのない不安と恐怖から女たちを救いたまえ、と語り手は、聖母マリアに祈るばかりである。

第3連では、更に詳しく漁師の海難が描かれる。「砂の上で航海を終えた者たち」とは、海底に沈んだ者たちを指すだろう。「海の唇の中か／暗闇の喉の中へ入ったきりになった者たち」は、暴風雨などに曝されて、出港した港へ帰りつくことができず、船もろとも大波に吞まれ、海の藻屑と消えた者たちを指す。死に方が凄まじいから痛ましいというのではなく、神の恩寵の届かないところで死んだことが、気の毒だと書かれている。そこが重要な点なのだ。

辞書によると、「アンジェルスの鐘」は、カトリックでは「お告げの鐘」とも言い、一日3回、朝と正午と日没に鳴らして、お告げの祈りの時を知らせる鐘である。お告げの祈り、アンジェルスは、大天使ガブリエルが聖母マリアにもたらしたキリストの受胎告知 (Annunciation) を記念して鳴らす「アンジェルスの鐘」(Angelus bell) を合図に行なうそうだ。すると「アンジェルスの鐘が聞こえないところで」は、神の恩寵が届かないところで、という意味になる。

この第IV節は、特殊なことを歌うのではなく、一般的なことを歌っている。意味深く聞こえるのは、詩の叙述内容がだんだんと深まっていくからだ。漁師と漁業関係者の無事を祈り、次いで、漁師を陸地で待つ妻や母の精神状態が描かれる。そして最終連では、神の恩寵の届かないところで命を落とす漁師たちをも救おうとする語り手の気持ちが切々と伝えられる。

この箇所が漁師町グロスターの市民の胸にどれほど響いたかは、想像に難くない。グロスタ

一のケーブ・アン・ミュージアムには、この箇所が銘板に刻印されて飾られている。現地で、エリオットは信頼され、尊敬されていることの証左である。1941年に発表された『ザ・ドライ・サルヴェイジズ』第4節の行きつく先は、不安な人々の求める宗教的慰めである。そこへまっすぐに詩は進んで行く。初めから分かっているところへ詩を運んで行く詩作の技法は、1935年に発表した「アン岬」と、確かに同じである。しかし、どんな漁師の魂をも救うよう聖母マリアに嘆願するエリオットは、自意識の空回りから脱したようである。IV節のマリア像だけではなく、『ザ・ドライ・サルヴェイジズ』をもう少し広く、見ておこう。ここから、エリオットとオルソンの詩の主題に入る。

### 3. エリオットの詩の主題：その1

オルソンとエリオットの詩の主題は41頁の表にそれぞれ二つ挙げた。エリオットの主題の一つ目は「正しい行為は解放をもたらす」である。『ザ・ドライ・サルヴェイジズ』V節からの引用をご覧いただきたい。

*The Dry Salvages* V節（以下 *Four Quartets* は二宮徳道訳を用いる）

The hint half guessed, the gift half understood, is **Incarnation**.  
Here the impossible union  
Of spheres of existence is actual,  
Here the past and future  
Are conquered, and reconciled,  
Where action were otherwise movement  
Of that which is only moved  
And has in it no source of movement—  
Driven by daemonic, chthonic  
Powers. And **right action is freedom**  
**From past and future also.**  
For most of us, this is the aim  
Never here to be realised;  
Who are only undefeated  
Because we have gone on trying;  
We, content at the last  
If our temporal reversion nourish  
(Not too far from the yew-tree)  
The life of significant soil. (190: 強調は平野)

半ば推測される暗示，半ば了解される賜物——それが「受肉」なのだ。  
ここにいたって生き方というもの悉くの  
不可能な合一は，事実となり，  
ここに過去とそして未来は  
征御され，和合させられる……

このことなくば行為とは、このばあい、  
運動の原動力を自らは持たず、  
動かされているだけのもの——  
鬼神と魔性どもに馳られるままの  
運動となるだろう。げに正しい行為とは  
**過去からのそして同時に未来からの解放なのだ。**  
われわれ一般の者たちには、これは目標で  
この世では実現のできないものだ。  
敗れずにすむというのも、ただ  
試みつづけたというためだけのわれわれだ。  
われらは、以て瞑するのだ  
たとえ暫時の帰属でも  
(水松いちいの木からほど遠からぬ)  
意義ある土と生命の、それが養いとなるならば。(強調は平野)

語り手は、深い瞑想によって、過去と未来を制御し和合させる原理が「受肉」であると告げる。ヨハネによる福音書冒頭の「初めにあった言葉」が受肉し、神の子キリストが人間となって現われたこと、その後のイエスの磔刑と復活がキリスト教の根本を形作っていることは誰もが知ることである。人間の考えの及ばない霊と肉との結合が受肉において起こったのだ。

キリストの受肉から磔刑、復活へと続く一連の出来事が、すべてのキリスト教徒にとっては模範となるが、これを小さな規模で反復できるのはエリオットの詩劇『聖堂の殺人』(1935)<sup>(2)</sup>のトマス・ベケットのような殉教者のみである。聖者ではない普通の人間は、キリストの磔刑や殉教者の行為を模範としながら、正しい行為とは何かを模索しつつ生きていかなければならない。引用最後の一行、「意義ある土と生命の、それが養いとなるならば」は、聖者ではないものが正しい行為を模索しながら生きる際の目標をはっきりと示している。それは『ザ・ドライ・サルヴェイジズ』で語り手が行なった瞑想の到達点である。

では、オルソンの詩の主題の一つ目①資本主義との闘いに眼を転じよう。

#### 4. オルソンの詩の主題：その1

オルソンの詩の根幹をなす主題の1つは、資本主義との闘いである。さきほど歴史感覚のところ「手紙23」を見たが、そこは資本主義との闘いを記した箇所でもある。「手紙16」, 「手紙23」, 「歴史は時の記憶」をご覧ください。

##### ① LETTER 16

1

He [Bowditch] represents, then, that movement of NE monies  
away from primary production & trade  
to the several cankers of profit-making  
which have, like Agyasta, made America great.

Meantime, of course, swallowing up

the land and labor. And now,  
the world.

(76)

つまり、彼[パウディッチ]が体現しているのは、ニューイングランド・マネーの動き初期の産業と売買から離れ、様々な腐敗と結託して利潤を追求するニューイングランド・マネー。アメリカが大国にのし上がったのは、アジャスタさながらの腐敗のおかげ。

もちろん、この間に、腐敗は土地と労働を呑み込む。そして、今や世界をも。

② LETTER 23

But here is the first surprise: all the evidence is, that **the Plymouth people**, aboard the *Charitie* [...] **got in from England before the above Dorchester fishermen made it**, and the Pilgrims had their stage up when these others did arrive, five weeks out of Weymouth. It was this **fishing stage** which was fought over the next season, when the Plymouth men returned to find that Westcountry fishermen had preempted it; and Miles Standish was sent for, to fight about it.

What we have here—and literally in my own front yard, [...] What we have in this field in these scraps among these fishermen, and the Plymouth men, is more than the fight of one colony with another, **it is the whole engagement against (1) mercantilism** ..... **and (2) against nascent capitalism** except as it stays the individual adventurer and the worker on share—against all sliding statism, ownership getting in to , the community as, Chambers of Commerce, or theocracy; or City Manager (103-5: 強調は平野)

だが、驚くべき事実がまず、ここにある。チャリティ号で（中略）英国を出たプリマス住民の方が、前述のドーチェスターの漁師より先にアン岬<sup>ステージ</sup>に到着していたとあらゆる文書が語っているのだ。ピルグリム達は、すでに漁をする足場を作っていた。ウェイマスを出て五週間後にドーチェスターの漁師が着いたのは、その後だった次の入植期に争点となるのは、この漁業<sup>フィッシングステージ</sup>の足場である。プリマス住民が戻ってみると、漁業の足場を、西部地方の漁師ら<sup>フィッシングステージ</sup>がわが物顔で使っていた。そこで、急遽マイルズ・スタンディッシュを呼び、漁業足場の奪回を図ったのである。

資料によれば——まさに、うちの玄関先で起こった事件だ。(中略)  
この原野で起こったグロスター住民とプリマス住民との争いは、  
一つの植民地ともう一つの植民地との争いに  
とどまらない。それは、全面戦争なのだ。敵は、まず (一) 商業主義  
(中略) それに (二) 生まれたばかりの  
資本主義だ。ただし、個々の冒険商人と労働者が、分け前にあずかる  
段階に留まるなら、話は別——敵は、墮落する国家主義全体なのだ。所有権が  
共同体に割り込む、商工会議所や、神権政治、  
あるいは、市政担当官の形をとって (強調は平野)

③ *History is the Memory of Time*

That year **the STAGE FIGHT**—and as much a Western as  
why not, with **Hewes' men backed up on the stage they'd taken**  
**by right of hand from Plymouth poor Johns hadn't yet got to**  
**fishing that season** (stayed in bed)

Miles Standish,  
probably looking just like they tell us coal shuttle  
on head silly pistol cocked at Hewes' chest slashed trousers  
ballooning over bow legs

Hewes & men backing back on state toward water,  
pushing hogsheads into place for barricade, meanwhile Standish  
small chimney fuming (“lousy Christian” says Rev Hubbard didn't know  
enough to turn other fowling piece (116: 強調は平野))

漁業足場の争奪戦があったのは、この年——西部劇さながらの  
一幕。ヒューズの部下たちは、漁業の足場を補強していた、  
プリマスの腑抜け連中から実力で奪い取った足場を。プリマス住民は、その時期  
まだ漁業を始める必要がなかった (ベッドで寝ていた)

マイルズ・スタンディッシュが、  
おそらく噂にたがわず、頭の上に石炭トロッコを載せているような男が、  
愚かにもピストルの撃鉄を起こして、ヒューズの胸に突きつけた。

ヒューズとその部下たちは、海に面した足場を補強した、  
ビヤ樽でバリケードを組んだのだ。ちび煙突スタンディッシュが、怒って  
ぶすぶす煙を上げている間にだ (ハバード牧師に言わせれば、「出来そこないの  
キリスト教徒」にはわからなかったのだ  
鳥撃ち銃を向ければよいということすら (強調は平野)

「手紙 23」については、詩論のところで、少し内容に触れたけれども、①「手紙 16」、②「手紙 23」、③「歴史は時の記憶」はすべて、資本主義との闘いの実例である。『マクシマス詩篇』

の根本には反資本主義がある。1620年に政教一致の国を作る目的で、プリマスにやってきたメイフラワー号の清教徒たちと、新大陸に漁業プランテーションを作る目的で1624年にグロスターにやってきた、ドーチェスター・カンパニーの漁師たちとは、初めから目的が違っていた。二つの団体は、漁業足場の使用をめぐる争い、流血沙汰に発展する危険があったのだ(Butterick, *A Guide* 109-110.142-145,166-168)。

②「手紙23」と③「歴史は時の記憶」に漁業足場の争奪戦が描かれている。②「手紙23」で驚くべき事実として語られているのは、プリマスのピューリタンたちの方が、ドーチェスター・カンパニーの漁師たちより先にアン岬に到着していたことである。さらにピューリタンたちは、英国本国からアメリカに渡ってきて漁師となる者を募り、やって来る者のために漁業足場を用意していた。しかし、そういう者がいなかったため、プリマス住民は漁業足場を放置しておいた。これを、グロスターの漁師が無断で用いたことから、プリマス住民とグロスター住民の間で、流血沙汰が起こりそうになったのである。グロスターの漁師側に立ったのはヒューズ氏、プリマス住民は急遽マイルズ・スタンディッシュを呼び、両者はにらみ合った。③「歴史は時の記憶」でも、漁業足場の争奪戦が西部劇仕立てで描かれている。

しかし、大切なのは、「手紙23」で語られるように、この事件が少年時代にオルソンが両親と夏を過ごした家の庭先で起こった事件だということと、この争いはまた、質素な生活を営むことを良しとするグロスター住民と、商業主義そして初期資本主義に染まっていくプリマスのピューリタンの全面戦争だという洞察である。17世紀に起こったことは、20世紀に起こることを先取りしていたのだ。

②「手紙23」③「歴史は時の記憶」を見た上で、①「手紙16」をご覧いただきたい。「手紙16」はニューイングランド・マネーが腐敗と結託してついにアメリカを呑み込むと告発している。航海術の専門家として数字に強く、経営の才に富むナサニエル・パウディッチは、1826年にハーヴァード大学の理事になり、大学の財政を再建したが、財政優先策により大学を腐らせた人物として、語り手マクシマスに非難されている。腐敗と結託して利潤を追求し、肥大していく資本主義とオルソンはたった一人で闘うのだ。

では、オルソンとエリオットそれぞれの二つ目の詩の主題を見よう。

## 5. オルソンの詩の主題：その2

オルソンの「移住の実際」をご覧いただきたい。

**Migration in fact** (which is probably  
as constant in history as any one thing: **migration**

**is the pursuit by animals, plants & men of a suitable**  
—and gods as well—& **preferable**

**environment; and leads always to a new center.** If I were pressed  
I'd add the dipole of the Aesir- Vanirs, that

to the impetus (the raging there is added the  
Animus: **that the Mind or Will always**

チャールズ・オルソンと T. S. エリオット

**successfully opposes & invades the Previous, This  
is the rose is the rose is the rose of the World**

Monday night August 8<sup>th</sup> (565: 強調は平野)

移住の実際（それはおそらく  
他のどのこととも変わらぬ歴史の常数。 移住は

動植物や人間が自分に適した  
——神々だってそうだ——好ましい

環境を追い求めること。だから、常に新しい中心へ向かう。懇願されたら  
おれは、アサ神族＝ヴァニル神族の双極子を加えることにしよう、それを

機動力に加えるのだ（そこに加わる怒りが  
魂——すなわち、精神や意志は常に

先立つ物に対抗し、これを侵すことに成功する、これが  
この世界の バラであり バラであり バラなのだ

八月八日、月曜日、夜（強調は平野）

ここには、「移住」が「自分に適した環境を追い求めること、だから常に新しい中心へ向かう」という洞察が示されている。「アサ神族」と「ヴァニル神族」とは、ライバル関係にある古代スカンディナヴィア神話の神々である。語り手は、必要があれば対立する古代の神々も、自分の機動力に加えると言い切る。そこまでは良いが、「精神や意志は常に先立つものに対抗し、これを侵すことに成功する」はどうだろう。「対抗する」までは賛成できるが、「侵す」(invade) がどうしても気にかかる。ここに植民地主義を見てしまうためかもしれないが、植民地主義と解するとあまりにも問題が大きくなるので、ここでは詩論として解釈できると指摘するに留めておく。エリオットの「伝統と個人の才能」だと、伝統を形成している作品群が、お客を招くように新たな作品を受け入れるのだが、「移住の実際」では、伝統に対抗するばかりか、「侵す」とするところが、荒々しく大胆不敵である。オルソンにあっては、主体は伝統ではなく、移住する者にある。

## 6. エリオットの詩の主題：その2

エリオットの詩の第二の主題は、「火とバラは一つになる」である。『四つの四重奏』最後のカルテット『リトル・ギディング』の結びを見よう。この箇所は、『四つの四重奏』の結びでもある。

平野 順雄

*Little Gidding V*

We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time.  
Through the unknown, remembered gate  
When the last of earth left to discover  
Is that which was the beginning;  
At the source of the longest river  
The voice of the hidden waterfall  
And the children in the apple-tree  
Not known, because not looked for  
But heard, half-heard, in the stillness  
Between two waves of the sea.  
Quick now, here, now, always—  
A condition of complete simplicity  
(Costing not less than everything)  
And all shall be well and  
All manner of thing shall be well  
**When the tongues of flame are in-folded  
Into the crowned knot of fire  
And the fire and the rose are one.** (197-8: 強調は平野)

われらは探求をやめない  
そしてあらゆる探求の終りは  
われらの発足の地に達し  
その地を初めて見ることなのだ。  
まだ知らぬ、記憶の中の戸口を出れば  
未発見の地の最後のものは  
かつて初めであった所だろう。  
どれほど長い河の源にも  
隠れた滝つせの声はあり  
りんごの木に子供は居る  
探さないから、知られないのだが  
聞こえている、半ば聞こえている、海の  
二つの波の間の静止の中に。  
さあ早く、いまだ、ここだ、いまだ、いつでもだ——  
簡素の極まった有様  
(しかも万物を賭けて至るほかはないところ)  
かくてすべてはよし

あらゆるものはすべてよし  
このときに焔の舌はことごとく集められ  
火の冠に結ばれて  
火とバラは一つになるのだ。(強調は平野)

とりわけ最終3行で語り手は、バラの形になった煉獄の炎に焼かれることが喜びであると明言している。詩論において自己滅却や自己犠牲を説き、『ザ・ドライ・サルヴェイジズ』V節では「受肉」を範として正しい行為を語るエリオットならば、浄めの火に焼かれることはこの上なく喜ばしいことだろうと想像できる。この箇所が、エリオットの絶唱であることは疑いない。

### 5 「移住の実際」手書きバラ型版

ところで、5で見た「移住の実際」には、手書きでバラ型に書かれた版がある。それを見ておこう。本論68頁をごらん頂きたい。

この形で見ると、頁の中央から始まった文が、渦巻くように左へ向かって進んで行く様子がよく分かる。海を渡って移住する者と同様、我々読者も渦に呑み込まれるように感じる。人も獣も植物もより良い環境を求めて移動していき、そこで住みつく、それが「この世のバラだ」と断言されている。ここにガートルード・スタイン (Gertrude Stein) の「バラはバラでバラでバラでバラである」(“Rose is a Rose is a Rose is a Rose”) が引用されている<sup>(3)</sup>。何度唱えてもバラでしかないバラの姿が、バラ型の「移住の実際」に取り入れられている。「バラはバラでバラである」は、人間の取りうる基本的態度を教えているようだ。つまり、移住の実際は、観念ではなく、生きるための必然なのだ。

一方、エリオットの『リトル・ギディング』結びの「火とバラはひとつになる」あるいは「火とバラは一つである」はどうだろうか。「火」は『四つの四重奏』にあっては、しばしば「清めの火」の意味で用いられている。そして「イースト・コウカー」IV節には、「温まりたければ、凍えねばならぬ／そして冷たい煉獄の火に焼かれて震えなければならない／その炎はバラで、煙はイバラなのだ」(If to be warmed, then I must freeze / And quake in frigid purgatorial fires / Of which the flame is roses, and the smoke is briars. 181) と書かれている。清めの火に焼かれることが生きる喜びと同じものとされているのだ。このバラは、究極的には、『神曲』の最終場面でダンテが見る「天の白バラ」<sup>(4)</sup>へつながっていくものだと思う。

すると、エリオットにとってはこの世に生きることは、天の白バラへ至り着くための準備をする期間なのではないだろうか。オルソンは渦巻のような「この世のバラ」を語っているが、エリオットは天上の白バラを語っている。ここに二人の詩人の決定的な違いがある。オルソンは、この世で生きるとは、自分に適した場所へ移住することに尽きると断言している。他方、エリオットは、天の白バラへ向かうための受苦こそが、この世に生きる意義であると主張しているのだ。

オルソンとエリオットの対照表の「詩による詩論」をご覧いただきたい。オルソンの詩中に現われる詩論は、①常に海へ出て行こうとする者の姿勢や、②自分を越えたところで詩作する態度を称揚している。②においては、強調した“the slow westward motion of / more than I am”「わたしを超えて／西へ向かうゆるやかな動き」という詩句に注意して頂きたい。本論73頁で考察する「西への動き」(歴史学的には「西漸運動」という用語が採用されている)と直接結び付く詩句だからである。すなわち、②は、オルソンという詩人も「西漸運動」の中に逃れよう



チャールズ・オルソンと T. S. エリオット

もなく囚われており、その事実から詩作はなされる、という宣言なのである。

## 7. オルソンの詩中に現われる詩論

### ①海へ出て行く

I set out now  
in a box upon the sea (373)

さあ、出発だ  
箱の舟にのって、海へ

### ② *Maximus to Gloucester, Letter 27* [withheld]

the generation of those facts  
which are my words, it is coming

from all that I no longer am, yet am,  
**the slow westward motion of**

**more than I am**

There is no strict personal order  
for my inheritance.

No Greek will be able  
to discriminate my body.

An American  
is a complex of occasions,  
themselves a geometry  
of spatial nature. (184-5: 強調は平野)

マクシマスより、グロスターへ、手紙 27 [出さずにおいたもの]

わたしの語る数々の事実が  
生まれるのは、その発するところは  
わたしが最早わたしではなく、しかも、わたしであるところ  
わたしを超えて

西へ向かうゆるやかな動き



Quick now, here, now, always—  
Ridiculous the waste sad time  
Stretching before and after. (175-6: 強調は平野)

言葉は、音楽は時の中にあって  
はじめて動く。しかしただ生きているものは  
ただ死ぬだけだ。言葉は語られて後は、  
沈黙に達するばかり。形があり図式があって、  
はじめて言葉は音楽は  
静止に達する——支那の古壺の静止しながら  
動いて止まないさまと同じだ。  
それは楽音の続くかぎりのバイオリンの静止ともちがう、  
それだけではなくて、同時的存在なのだ、  
終りは初めに先立つのだと言ってもよい——  
終りと初めとはそもそも  
初めに先立ち終りに後れて常にあったのだ。  
するとすべては常に今となる。言葉ははりつめ  
ひびが入り、折れてしまう、重荷を負わされ  
緊め上げられて、足をすべらし、横すべりし、倒れてしまう。  
不正確のため腐朽して、その位置に止まれない、  
静止しえない。

(中略)

一条の日の光の中ににわかに  
塵の動きのそのひまにも  
隠れた笑の聲は立つ——  
葉蔭の子供らの声が起る  
早く、さあ、ここだ、今だ、いつでもだ——  
むなしくすごした悲しい時の  
先に後に延々と横たわるあほらしさ。(強調は平野)

これまでに何度も注釈を施されたこの箇所にも、いまここで付け加えることはないが、あえて言えば、エリオットの詩は、閉じられているということだ。始まる前に終わりが分かるようなものがよいというのだから、詩は書かれる以前に詩人の頭の中で完璧に仕上がっていなければならないことになる。「終りが始まりに先立つ」詩とはそういう詩を指すはずである。

上記引用中で生命があって動くものは、一つとしてない。「形」や「図式」によって、生きて死ぬだけの存在から、生死を超えたものになる。それがエリオットにとっての詩なのだ。このあたりの「初め」と「終り」に関する深い瞑想は、最終的にはパラドックスを孕んだ「動いて止まない静止」に向かっていく。「支那の古壺が静止しながら動いて止まない様」と詩が比較されているが、「支那の古壺」がどうして「詩」の隠喩になるだろうか。動くと言ってもそれは時間の中を動くのであって、壺自体は動かない。「動いて動かない」パラドックスを『聖灰水曜日』の語り手も救いへの道として希求していたが、そのようなパラドックスに本当の躍

動する動きがあるかどうかは、疑問である。苦しいパラドックスを詩的主体が苦し気な顔をして解消するほかないだろう。エリオットは詩の中に死を呼び込むことによって、永遠に到達しようとする詩人なのである。この点については、「伝統と個人の才能」について論じた際に指摘したが、ここでも永遠は、あるいは永遠の亡霊（葉蔭の子供ら）は、生の中の死として語り手を訪れるようだ（Bush 191）。

しかし、エリオット自身が書き始めるときに既に終わりが分かっているような詩ばかりを書いたのかどうかは、分からない。ともあれ、オルソンは動きのただなかにある開かれた詩を書こうとし、エリオットは動きを封じ込める閉じられた詩を良しとしたことは確かである。

### 第3章 バラが語ったこと

これまで、われわれはオルソンとエリオットを、両詩人の共通項を検討することによって比較してきた。すなわち

- (1)特徴的な詩論「投射詩論」と「伝統と個人の才能」を比べる
- (2)詩の類似したトポス——アン岬、聖母マリア像、詩の主題、詩による詩論等——を比べる

上記の作業を通じて、二人の詩人の共通点と差異を、ある程度は明らかにすることができた。

しかし、この方法をとるかぎり、両詩人の決定的な差異に肉迫することは先送りされるだけで、より究極的な両詩人の存在様態には到達できないことも次第に分かって来た。どうすれば、表層的比較の世界から脱出して、より深い両詩人の存在様態の構造に触れることができるのだろうか。ポストモダニズムを代表する重要な詩人オルソンと、モダニズムを代表する重要な詩人エリオットの深層構造における存在意義が何であったのかを、われわれは究明しなければならない。

しかし、どのような方法によってこの課題が果たせるだろうか。その方法が、もはや比較ではないことは辿って来た道を振り返れば明らかである。両詩人の詩作の深層構造は、書簡や日記、友人その他に語った事をヒントにすれば、推察できるかもしれない。だが、ここへ来て急にテキストの背後に詩作の深層構造を探る方法を採用するのはルール違反に思える。むしろ、テキスト内で「バラが語ること」に耳を澄ますことが読解のルールに適っている。ならば、オルソンのバラ型に書かれた渦巻状の詩と、エリオットのバラ形の炎に両詩人の内奥の真実を聴き取ることができているのではないか。

われわれは、今一度オルソンのバラを検討することにしよう。

#### 1. オルソンのバラ

- i) バラは植民地主義礼賛を語るのか

先ほど、「移住の実際」を見たときに、われわれは次のように考えた（本論 65 頁参照）。

「精神や意志は常に先立つものに対抗し、これを侵すことに成功する」はどうだろう。「対抗する」までは賛成できるが、「侵す」(invade)がどうしても気にかかる。ここに植民地主義を見てしまうためかもしれないが、植民地主義と解するとあまりにも問題が大きくなるので、ここでは詩論として解釈できると指摘するに留めておく。エリオットの「伝統と

個人の才能」だと、伝統を形成している作品群が、お客を招くように新たな作品を受け入れるのだが、「移住の実際」では、伝統に対抗するばかりか、「侵す」とするところが、荒々しく大胆不敵である。オルソンにあっては、主体は伝統ではなく、移住する者にある。

「精神や意志は常に先立つものに対抗し、これを侵すことに成功する」という詩句の「侵す」(invade)に植民地主義を見て、ひるんだのである。イギリス人がアメリカへ移住し、新たな国を建国する際に、ネイティヴ・アメリカンの大量虐殺があったことは周知の事実である。「先立つもの」が先住民だとすれば、新大陸への入植者たちが、先住民の伝統を「侵す」ばかりか、生命までも大量に奪った事実への言及であると読まなければならないからである。しかも、このばあい、イギリスから新大陸への移住に限らず植民地主義一般を指す詩句であるとも解せるので、問題の詩句は植民地主義一般に賛意を表明する恐るべき詩句だということになる。

「移住の実際」の根幹をなす「精神や意志は常に先立つものに対抗し、これを侵すことに成功する」の解釈を正当にできなかったのは、上述のごとき植民地主義礼賛が、問題の詩句に潜んでいるのではないかと恐れたからであった。しかし、実はそうではない。バラが語るのは、イギリスから西にある新大陸アメリカへの移動と、その後のアメリカ国内における東から西への移住、「西漸運動」(The Westward Movement)である。

ii) 「西への移住」

世界史の用語で「西漸運動」を最初に唱えたのは歴史家フレデリック・ジャクソン・ターナー(Frederick Jackson Turner)である。松村・富田編『英米史辞典』によると、ターナーは、

1893年に「アメリカ史におけるフロンティアの意義」'The Significance of the Frontier in American History'と題する報告を行ない、西漸運動にこそアメリカ史を解く鍵があると主張し、フロンティア学説をうち立てた(812)

人物である。われわれが『マクシマス詩篇』で出会うのは、ターナーの高弟フレデリック・マーク(Frederick Merk, 1887-1977)である。本論62頁で「手紙23」を論じた際、引用を省略して(中略)とした箇所に、ハーヴァード大学の歴史家フレデリック・マークが登場する。漁業足場をめぐる、プリマス住民とグロスター住民がにらみ合う一触即発の事態が描かれた(*Maximus Poems* 103)直後に来る数行をご覧いただきたい。

What we have here—and literally in my own front yard, as I sd to Merk,  
asking him what delving, into “fishermans ffield” recent historians...  
not telling him it was a poem I was interested in, aware I'd scare him  
off  
(*Maximus Poems* 104)

資料によれば——まさに、うちの玄関先で起こった事件だ。「フィッシュマンズ・フィールド」に関して、最近の歴史家がどんな研究をしているのか、マークに聞いてみた時……おれは、詩に関心があるのだと言わなかった、そんなことを言おうものなら縮み上がってしまうだろうから。

「フィッシャマンズ・フィールド」のスプリングが、現在のものと異なっているが、17世紀当時は綴り字も、文字の綴り方もまだ定まっていなかった。当時の記録をそのまま転写すると引用2行目のようなスプリングになるのである。「フィッシャマンズ・フィールド」は、1623年にドーチェスター・カンパニーがアン岬に入植した場所を指す。現在のステージ・フォート公園である。漁師たちが農地とするに適した場所であった、とバタリック編『マクシマス詩篇案内』は教える (Butterick, *A Guide*, 145)。

漁業足場をめぐる争いが、オルソンの家の玄関先で起こった事件であることはすでに述べた。ここでは、ハーヴァード大学で学生の人気が非常に高かった歴史学者フレデリック・マークに対して、語り手マクシマスの取る態度が大きいことを指摘したいのである。オルソンはハーヴァード大学の大学院生であった時、フレデリック・マークの有名な「西漸運動」の講義を受けており、他の学生同様、感銘を受けていた。

オルソンより23歳年長の歴史学者に対して、語り手マクシマスは、実体験の上では漁業足場の争いについては、自分の方がマークよりよく知っていると主張している。更に、自分が詩に興味を持っている（実は人に知られた詩人である）ことを語らないことにしよう、歴史学者が肝をつぶすといけなから不思議な余裕を見せている。二つの点を語り手マクシマスは強調している。第1に、歴史家よりも実体験の上では自分の方が「フィッシャマンズ・フィールド」を良く知っていることを強調し、第2に、アリストテレスの『詩学』に見られる考え方に依拠して自分の方が偉いと言っている。すなわち詩人の方が未来に起こることを蓋然性において語ることができる点で、過去の事実しか語れない歴史家に勝る、という考え方である。

どう見ても、かつての教師に対して挑戦的な態度をとっているのだが、実のところは、オマージュを捧げているのだと解するのが最もふさわしい。「西漸運動」の講義をターナーから引継ぎ、師に勝る人気を博した、篤学の人フレデリック・マークだからである。『西漸運動の歴史』(*History of the Westward Movement*, 1978)をまとめた形で著わしたのはマークだった。そして、オルソンのバラが語るのは、『西漸運動』のエッセンスなのである。

われわれは、いまこそ、解釈を断念していた語「侵す」の解釈に乗り出すことにしよう。「侵す」の解釈をわれわれが躊躇したのは、その語にイギリスから新大陸アメリカへ移住したイギリス人たちによる先住民ネイティヴ・アメリカンの大量虐殺と居留地への封じ込めの歴史が、透けて見えたからである。しかし、「西漸運動」はイギリス人による新大陸への移住を意味するだけではない。先住民も米国内部で西へ向かって移住したのである。その間の事情を『英米史辞典』の簡便な記述によって確認しておこう。西漸運動は以下のように定義されている。

17世紀はじめに東部大西洋岸で始まった植民活動が、19世紀末に「フロンティアの消滅」をもって終わるまでの300年間、北米大陸の合衆国本土でほとんど間断なく進められた西方への移住と入植の運動。西漸運動は17世紀前半に大西洋沿岸地方から西へ向かって開始され、先住民インディアンの強い抵抗を主に武力で排除しながら進められた。(中略)。独立によって[インディアンとの衝突を避けるためにイギリスが設けた土地規制政策から]解除された合衆国民の目は西方のミシシッピ川流域の沃野に注がれた。特に、ヴァージニアとノース・カロライナからケンタッキー・テネシー・オハイオへの人の流れは激流となり、たとえばオハイオの人口は1800-10年の間に45,000人から23万人に増加した。この地方に住むインディアンは、領土を奪われるか広大な土地を手放すしかして西に移住し、さなければ農民化=文明化の道を歩むことを余儀なくされた。(811:下線は平野)

すなわち、西へ向かう動きは、イギリス人を新大陸に向かわせただけでなく、先住民をも西へ向かって移住させたのである。引用 2 行目にあるように、西への移住は最初の入植から 300 年間続いたのであった。その間に先住民の土地も生命もイギリス人によって間違いなく「侵された」のであり、また米国人によっても 300 年間「侵された」ことはもはや疑うべくもない。

オルソンのバラ型手書き「移住の実際」に戻って、バラが語ることを今一度聞いてみよう。

### iii) バラが語ること

オルソンのバラ型手書き「移住の実際」には、渦の中心に「これがこの世のバラである」という詩句がある。そして、移住を定義する箇所「精神や意志は常に先立つものに対抗し、これを侵すことに成功する」と記してある。イギリス人が西にある新大陸へ移住したのも、それに伴って、先住民が武力をもって「排除」されたのも「この世のバラ」の知るところである。無論、「この世のバラ」は、先住民が「領土を奪われるか広大な土地を手放すかして西に移住」したことも知っている。オルソンのバラは、アメリカ史の事実を語っているのだ。

そして、ガートルード・スタインの「バラはバラでバラでバラである」は、バラ型手書き「移住の実際」の語る内容が動かし難い歴史的事実であることを、一見ノンコミットルに伝えている。しかし、オルソンにとって「西への動き」は、究極の真実として『マクシマス詩篇』を支える苦い認識になっていると考えられる。バラは、理想ではなく、現実を語っているのだ。

## 2. エリオットの「天の白バラ」とオルソンの「バラ型手書き『移住の実際』」

T. S. エリオットが『四つの四重奏』(Four Quartets) を歌い納める『リトル・ギディング』最終部でバラの形をした煉獄の炎に焼かれることを、最高の浄めのプロセスとして受け入れている事実を、われわれは既に見た。そして、エリオットにあっては、この世はダンテの『神曲』「天国篇」(第 31 歌から 33 歌) に描かれる「天の白バラ」(Celestial Rose) へ向かうための浄めの場として捉えられていることも、既に見た。

改めて問いたいのは、エリオットの「天の白バラ」とオルソンのバラ型手書き「移住の実際」の関係である。前者は宗教的理想を描き、後者はアメリカ史の過酷な現実を描いていることは十分に分かった上で問いたいのである。エリオットのバラとオルソンのバラは、対立するのではなく、相互補完的関係にあるのではないかと。唐突に聞こえるであろうが、エリオットとオルソンの相互補完性に気づかされたのは、両詩人の詩論の類似性による。詩論に立ち返ってみよう。

### 3. 「投射詩論」と「伝統と個人の才能」再検討

エリオットとオルソンの詩論の類似と言っても、表面的には類似点は何一つ見いだせない。しかし、オルソンの盟友ロバート・クリーリー (Robert Creeley) の伝統観を参考にするとき、エリオットの「伝統と個人の才能」とオルソンの「投射詩論」には、媒介項が存在することに気がつくのである。ロバート・クリーリーの伝統観を見ておこう。

#### Robert Creeley: To Define

A poetry can act on this: "A poem is energy transferred from where the poet got it (he will have some several causation), by way of the poem itself to, all the way over to, the reader." One breaks the line of aesthetics, or that outcrop of a general division of knowledge. A sense of the KINETIC impels recognition of force. Force is, and therefore stays.

The means of a poetry are, perhaps, related to Pound's sense of *the increment of association*; usage coheres value. Tradition is an aspect of what anyone is now thinking, — not what someone once thought. We make with what we have, and in this way anything is worth looking at. A tradition becomes inept when it blocks the necessary conclusion; it says we have felt nothing, it implies others have felt more. (*The New American Poetry* 408: 下線は平野)

クリーリーはエリオットの「伝統」について、ロナルド・アレン編『新しいアメリカ詩 1960年』に収められた詩論の中で“Tradition is an aspect of what anyone is now thinking, —not what someone once thought.”と言っている。すなわち、クリーリーによれば「伝統」は固定したもので、個性を滅却して手に入れる文学的価値観の総体でもなく、「詩を書く人が現在考えていることである——誰かがかつて考えてことなどではない」のである。

実作に即したクリーリーの自由な考え方を参考にすると、一見正反対のエリオットの「伝統と個人の才能」(1919)とオルソンの「投射詩論」(1950)に方法論的類似性が見えてくるのである。それは何かというと、「常に先立つものに対抗し、これを侵すことに成功する」である。説明しよう。

①オルソンは「投射詩論」で先行するエリオットの詩論に対抗し、これを「侵して」いるが、②エリオットも「伝統と個人の才能」で、先行するワーズワースの詩論「リリカル・バラッド序文」(*Lyrical Ballads*, 1802)を槍玉にあげて、その中心命題“Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility” (序文 111)を徹底的に批判している。オルソンとエリオットの詩的戦略は、先行する詩論を完膚なきまでに叩き潰す点において類似性を持つのである。二人とも「常に先立つものに対抗し、これを侵すことに成功する」という「この世のバラ」を体現している。正反対の立場に立つエリオットとオルソンは、詩論の戦略においても相互補完性を持っているのだ。

#### 4. エリオットの「天の白バラ」と、オルソンの「バラ型手書き『移住の実際』」再考

詩論における相互補完性が示唆するのは、エリオットのバラも、オルソンのバラ型手書き「移住の実際」と同様の厳しさを持つということである。エリオットの「天の白バラ」は、オルソンのバラ型手書き「移住の実際」に支えられているのだ。さらに、エリオットの「天の白バラ」に当たる「天の光から生まれる花」をオルソンは『マクシマス詩篇』に出現させている。大きな逆立ちした花が天から伸び、その花弁がアメリカの始原の都市グロスターを包むというヴィジョンをご覧いただきたい。

Out of the light of Heaven the flower  
grows down, the air  
of Heaven (Maximus Poems 568)

天の光の中から 花が  
下向きに伸びる、天の  
大気

これがオルソンにとっての「天の白バラ」でないと誰が言えよう。エリオットの「天の白バラ」

とオルソンの都市を包む花は完全に一致するわけではないが、「花」が救済をもたらすという隠喩の文法は二人の詩人に共有されているのである。そろそろ暫定的な結論を出しておこう。

### おわりに

われわれは、オルソンとエリオットの相違点を比較してきたが、その果てに至ったのは思いがけない、両者の類似点であった。1888 年生まれのエリオットと 1910 年生まれのオルソンは 22 歳の開きがある。エリオットはモダニズムを作った詩人の一人で、オルソンはポストモダニズムを唱えた最初の詩人である。前者は、閉じられた詩を書く詩人だとすれば、後者は開かれた詩を書く詩人である。

このように図式化すると、両者の間にはともにアン岬のグロスターで少年期・青年期を過ごしたこと以外に接点は何一つないように思える。しかし、離れたまま互いに光を投げかけているとも言える。そのありようを本稿では相互補完性と名付けたのだが、その概念の有効性はまだ検証していない。だが、二人の詩人の相違点を超えた共通点を指すこの概念は、複数の詩人の詩と詩論を比較する時に役立つ関係式となってくれるかもしれない。

※本稿は、2018 年 11 月 10 日（土）首都大学東京において開催された日本 T. S. エリオット協会第 31 回大会シンポジウム「アメリカ現代詩と T. S. エリオット」で筆者が行なった研究発表「オルソンとエリオット～バラをして語らしめよ～」に加筆修正を施したものである。副題の「バラをして語らしめよ」は、川崎寿彦著『薔薇をして語らしめよ——空間表象の文学——』から借用させていただいた。

### 注

- (1) 『ピサ詩篇』の中でも母親バチがハチの幼児を育てる場面を描いた Canto LXXXIII (*Cantos* 552-3) は、緑の世界での生命の継承を美しく歌い上げる。これと照らすと、人間の営みがいかに虚栄に満ちているのかをバウンドは発見し、激しく糾弾する。それが、Canto LXXXI の「お前の虚栄を引きずりおろせ」パセッジ (*Cantos* 541) である。重罪犯を収容するピサの陸軍規律収容所 (Disciplinary Training Center) に収容され、死の危機に曝されて日々を過ごしていたバウンドは、緑の世界の偉大さをはじめて発見したのである。
- (2) *Murder in the Cathedral* (1939) は、*The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1969. 237-282 に所収。
- (3) ガートルード・スタイン (Gertrude Stein, 1874-1946) 作『世界はまるい』(*The World Is Round*, 1939) の女主人公 Rose は「バラはバラでバラでバラでバラである」("Rose is a Rose is a Rose is a Rose a Rose") という文字列が木の周りを一周するまで刻んだ。また、『地理と劇』(*Geography and Plays*, 1922) の一部をなす「聖なるエミリー」("Sacred Emily") の中に「バラはバラでバラでバラである」("Rose is a rose is a rose is a rose") という特徴的なフレーズの最初の例がみられる。
- (4) 「天の白バラ」(*Celestial Rose*) は、聖者が集まってなす宇宙空間の最高の位置にある白バラ。ダンテ作『神曲』「天国篇」第 31 歌から第 33 歌を参照。

## 引用文献

- Alighieri, Dante. *The Divine Comedy. Paradiso*. Trans. Charles S. Singleton. Princeton: Princeton University Press, 1975. 346-381.
- Allen, Donald M. ed., *The New American Poetry*, New York: Grove Press, 1960.
- Bush, Ronald. *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Butterick, George F. *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*. Berkeley: University of California Press, 1978
- Creeley, Robert. "To Define." *The New American Poetry*. Ed. Donald M. Allen. New York: Grove Press, 1960. 408.
- Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1969.
- . "Cape Ann." 1935. *The Complete Poems and Plays*. 142.
- . *Burnt Norton*, 1935. *The Complete Poems and Plays*. 171-176.
- . *The Dry Salvages*, 1941. *The Complete Poems and Plays*. 184-190.
- . *Little Gidding*, 1942. *The Complete Poems and Plays*. 191-198.
- . "Dante" (1920) *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1920. 159-171.
- . "Dante" (1929) *Selected Essays*. London: Faber and Faber. 1932, Third Enlarged Edition 1951. 237-277.
- . "Tradition and the Individual Talent." (1919) *Selected Essays*. London: Faber and Faber. 1932. 1951. 13-22.
- Merk, Frederick. *History of the Westward Movement*. New York: Alfred Knopf, 1978.
- Olson, Charles. *Call Me Ishmael*. San Francisco: City Lights Books, 1947.
- . *The Maximus Poems*. Ed. George F. Butterick. Berkeley: University of California Press, 1983.
- . "Projective Verse" (1950). *Human Universe and Other Essays*. Ed. Donald M. Allen. New York: Grove Press, 1967. 51-61.
- . *Human Universe and Other Essays*. Ed. Donald Allen. New York: Grove Press, 1967.
- Pound, Ezra. *The Pisan Cantos LXXIV-LXXXIV* (1948). *The Cantos of Ezra Pound*, New York: New Directions, 1969, 1993. 445-560.
- Stein, Gertrude. *The World is Round* (1939). *The Major Works of Gertrude Stein* vol.13 Reprinted by Hon-no-tomo-sha, 1993. 50.
- . "Sacred Emily." *Geography and Plays* (1922), *The Major Works of Gertrude Stein* vol.5. Reprinted by Hon-no-tomo-sha, 1993. 187.
- Wordsworth, William and S. T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, 1789 and 1802. Oxford: Oxford University Press, 2013, 95-115.
- 川崎寿彦『薔薇をして語らしめよ——空間表象の文学——』名古屋大学出版会, 1991年。
- ダンテ『神曲』平川祐弘訳 河出書房新社, 1992年。362-373頁。
- チャールズ・オルソン『マクシマス詩篇』ジョージ・F・バタリック編 平野順雄訳 南雲堂, 2012年。
- 新倉俊一『ピサ詩篇』みすず書房, 2004年。
- 二宮尊道訳「四つの四重奏」『エリオット全集』第一巻。中央公論社, 1971年。355-418。
- 深瀬基寛訳「伝統と個人の才能」『エリオット全集』第五巻。中央公論社, 1976年。5-18。
- 松村赴・富田虎雄編『英米史辞典』研究社, 2000年。