

「光」の詩学

—The Cantos 試論—

平野 順雄

Poetics of “Light”: An Essay on *The Cantos* of Ezra Pound

Yorio HIRANO

The Cantos (1975) の終わり近く、パウンドはこう書く。

i. e. it coheres all right

even if my notes do not cohere.

(Canto CXVI)

しかし、*The Cantos* に “coherence” はあるのだろうか。批評家たちは、テキスト内のイメージやテーマ群を深層部で結びつけるパタンを探るか、あるいはパウンドの実人生と創作との関わりを時間的・伝記的に探つてゆき、詩作の動機の中に一貫性を求めるか、さもなくばテキストが依拠する膨大な量の書物とテキストとの関連を徹底的に調べて、小さな単位のみとまりを捜し、これを積み重ねてゆくか、のいずれかの方法によって *The Cantos* の “coherence” を求めようとする¹⁾。そして、Clark Emery の数えあげる五つの “unifying elements”

- (1) journey into the past—the exploration of islands of past experience in the effort to discover permanent values
- (2) the unity of the poem’s analogy with Dante’s *Comedy*
- (3) the unifying effect of Pound’s interpretation of history
- (4) the mythological pattern
- (5) autobiographical development²⁾

のどれかに重きを置いて、*The Cantos* には “coherence” がある、と主張する。*The Cantos* の “coherence” は、おおむねこうとらえられる。すなわち、*The Cantos* は、ダンテの『神曲』における地獄から煉獄をへて天国に至る魂の旅を作者パウンドが Odysseus と一体化して行ない、芸術の錬金術によって「地上天国」(a *paradiso terrestre*) を建設しようとする叙事詩なのであって、この基軸に理想国家を建設するための孔子の道徳、神意に従うための古代儀式の重要性の強調、そして死からの再生と豊饒を約束するエレウシスの秘儀の顕揚が本質的に関わり、深層部において基軸を支えるのである、と。

大筋においてこの考えは正しい。*A Draft of XXX Cantos* (1930) 中の Canto I は Odysseus の航海で始まり、Cantos XIV—XVII はダンテの地獄／煉獄／天国の旅をコンパクトな形で示しているものであり、*Cantos LII—LXXI* (1940) 中の Chinese Cantos LII—LXI 及び John Adams Cantos LXII—LXXI では、孔子の道徳に従う王と

大統領が理想的の君主として賞揚され、*The Pisan Cantos LXXIV—LXXXIV* (1948) でかいま見たパラダイス・ヴィジョンから「地上天国」を建設するための細目が、*Section: Rock-Drill De Los Cantares LXXXV—XCV* (1955) と *Thrones de los Cantares XCVI—CIX* (1959) に記されているのだから。

しかし、パウンド自身は *The Cantos* を「がらくた袋」(a rag-bag) と呼ぶ³⁾。この言葉は *The Cantos* が大枠では “coherence” を持ちながらも、袋に投げ込まれたがらくた——様々な言語によって書かれ、多様なジャンルにわたる膨大な数の典拠から抜き出されたそのみではおよそ意味不明な文および片言隻句、誰も共有していないパウンドの個人的体験の一部、等——どうしは何の脈絡も持たない断片の集積にすぎないことを意味する。

ならば、*The Cantos* には、大枠における一貫性のみがあって、枠組の内部には何ら統一がない、ということになるのだろうか。しかし、長篇詩であるからといって枠組にだけ一貫性があり、枠組内部は断片にすぎないという解釈は、*The Cantos* なるテキストに“coherence”を認めないこととどこが違うだろうか。

だがまたパウンドは、自らの人生——ムッソリーニのファシズムにコミットし、反ユダヤ主義を喧伝することによって「地上天国」を築こうとした——と畢生の大作 *The Cantos* に“coherence”を与えることが、共に挫折した夢であったことを告白するかの如き調子でこう書く。

I have brought the great ball of crystal;

who can lift it?

Can you enter the great acorn of light? 25

But the beauty is not the madness

Tho' my errors and wrecks lie about me.

And I am not a demigod,

I cannot make it cohere.

(Canto CXVI)

ここに聴き取れるのは、挫折した夢のものの悲しげなひびきだけだろうか。“my errors and wrecks”にのみとらわれずによく読んでみよう。*The Cantos*は、「大なる水晶球」に見たてられている。そしてパウンドは「半神」ではないが故に、*The Cantos*を“cohere”させることができない、と言う。ならば、*The Cantos*を“cohere”させることのできる者は、書き手パウンドではなく、「光の果実」の中に入りうる半神の如き読者なのではないか。そうであるなら、この挫折の告白は、先行する *Cantos* についてのメタ・ポエトリーであることを宣言すると同時に、*The Cantos* を読み解く鍵が「水晶」「光」「美」「半神」であることまでわれわれに教えていることになる。

本稿は、*The Cantos* テキスト内にあらわれる「光」こそが、テキストを“coherence”に向けて作動させる鍵イメージであることを確認し、*The Cantos* の“coherence”がどの地点に成立しうるのかを考察しようとする試みである。

I 神話・歷史・現在

1927年4月11日 Rapallo から父に宛てた手紙の中で、パウンドは *The Cantos* をフーガ形式で構成すると告げ、その枠組をこう伝えている。

A. A. Live man goes down into world of Dead

C. B. The “repeat in history”

B. C. The “magic moment” or moment of metamorphosis, bust thru
from quotidien into “divine or permanent world.” Gods, etc⁴).

第1の枠組は Odysseus や Aeneas の冥府への下降、ダンテの冥界への旅、古代ギリシャ Attica の穀物神 Demeter をまつる死と再生と豊饒のエレウシス秘儀をアーキタイプとして *The Cantos* の横糸となり、第2の枠組は、Chinese Cantos で堯、舜、禹の神話時代から清の時代に至る中国王朝の栄枯盛衰のパタンとして定着される。そして第3の枠組は、*The Cantos* に登場する歴史上の人物や市井の民が突如永遠の相に移行する際の動き、「日常」を「神話」化する動き（日常→神話）と「神話」を「歴史の一コマ」に重ねる動き（神話→歴史の一コマ）の双方を支えている。冥府への下降、歴史の繰り返し、事実と神話の往復運動という3つの枠組は、*The Cantos* の神話的方法の中へ流れ込んで行く。第3の枠組を検討しておこう。

Absence of trains wdnt. stop him.

So *we* left him at last in Chiasso

Along with the *old woman from Kansas*, 75

Solid Kansas, her daughter had married that Swiss

Who kept the buffet in Chiasso.

Did it shake her? It did not shake her.

She sat there in the waiting room, *solid Kansas*,

Stiff as a cigar-store indian from the Bowery 80

Such as one saw in “the nineties”,

First sod of bleeding *Kansas*

That had produced this ligneous solidness;

If thou wilt go to Chiasso wilt find that indestructable female

As if waiting for the train to Topeka 85

In the buffet of that station on the bench that

Follows the wall, to the right side as you enter.

(Canto XXVIII イタリアックス筆者)

パウンド夫妻 (we) が旅先で見た Kansas 出身の女性が、“Kansas”, “solid” の繰り返しと l. 84 以下の “If thou. . . wilt find . . .” の文によって、永遠に Chiasso のビューフェに泰然と座っているように見えるではないか。ここで行なわれているのは日常の一コマの永遠化・神話化である。歴史の一コマが神話と重ねられる場合を見よう。Niccolò d’Este が聖地を訪れた時の様子はこう書かれる。

And he in his young youth, *in the wake of Odysseus*

To Cithera (a. d. 1413) “dove fu Elena rapta da Paris” 50

[“where Helen was kidnapped by Paris”⁵]

Dinners in orange groves, prows attended of dolphins,

Vestige of Rome at Pola, fair wind as far as Naxos
Ora vela, ora a remi, sino ad ora di vespero
[Now with sails, now with oars, on to the hours of evening]
Or with the sail tight hauled, by the crook'd land's arm
Zefalonia 55
And at Corfu, greek singers; by Rhodos
Of the windmills, and to Paphos,
Donkey boys, dust, deserts, Jerusalem, backsheesh
And an endless fuss over passports;
One groat for the Jordan, whether you go there or not, 60
The school where the madonna in girlhood
Went to learn letters, and Pilate's house closed to the public;
2 soldi for Olivet (to the Saracens)
[soldi<sold: small coins; Olivet: Mount of Olives]
And no indulgence at Judas's tree; and
"Here Christ put his thumb on a rock 65
"Saying: *hic est medium mundi*."

(That, I assure you, happened.

Ego, scriptor cantilenae.)

[I, the writer of the canto]

For worse? for better? but happened.

*After which, the greek girls at Corfu, and the 70
Ladies, Venetian, and they all sang in the evening
Benche niuno cantasse, although none of them could,
[Although no one was singing]*

Witness Luchino del Campo.

(Canto XXIV イタリアックス筆者)

ここで Niccolò は Cithera への航海という点で Odysseus と重ねられている。航海の方法については比較すべき箇所がある。Aeneas の一行は帆走していた (they were sailing along, Canto XXIII) が、エジプトの神 Ra-Set の乗る「太陽の舟」は、もっぱらオールで漕がれる (The golden sun boat/by oar, not sail, Canto XCI). Niccolò はこの箇所でオールと帆の両方を用いている (l. 53). Aeneas は神々に運命を見守られているから風にまかせて帆走すればよいのに対して、Ra-Set は自らが神であるが故に太陽の舟を風まかせにはできない。Niccolò が半ばは風に、半ばはオールに頼って航海しなくてはならないのは、彼が神ではなく、神に運命を託すことのできる半神でもない事を航海手段のイメージ系列が示すのである。しかし、その彼もキリストが「世界の中心」とした Jerusalem で歎ばしい幻影を見る。誰も歌など歌っていないのに、イオニア海の島 Corfu の少女たちとヴェニスの方たちの歌声を聞くのである。この一連の出来事は、息子 Borso に領地の平和を維持するよう繰り返し述べて没する前の若き Niccolò のエピソードである。息子の一人 Borso と自分の妻 Parisina との不義を知り、両者を斬首刑

に処した後、息子の首をそんなに簡単に切るのなら、この俺の首も切るがいい、と執行吏に向かって泣きわめくことになる自らの運命を Niccolò はまだ知らない。盛んに情事に耽りつつも領地 Ferrara の平和維持に尽力している愛すべき人物なのである。彼も Aeneas のように理想の都市を建設しようとしたのかもしれないし、領地を世界の中心だと考えたかったのかもしれない。Niccolò をこのように見せるのは、Odysseus, Aeneas, キリストの「世界の中心」、そして至福のヴィジョンが歴史上の一人物 Niccolò に重なり合い、Niccolò をテキスト内で神話化するためである。

上で見た二つの例が示す「日常」→「神話」及び「神話」→「歴史の一コマ」の動きは、テキスト内に書き手が登場することと関わる。初めの引用では旅行中のパウンド夫妻が“we”として姿を見せ、過去の個人的体験をテキスト内で現在化する。後の引用では書き手パウンドがはっきりと「私、キャントーの書き手」と宣言して Niccolò に立ち合い、キリストの言葉をも保証することによって、Niccolò エピソードをキリストの言葉と共に遠景化している。つまり、テキスト内に登場する書き手は、語られる事象の現前化および遠景化を操作することによって、日常および歴史の一コマを神話次元に移行させるのである。

ならば、神話世界の神々が「光」を伴ってテキスト内にあらわれる時、テキストが示すヴィジョンは、すべてが“cohere”する地点を指し示すであろうか。このことを考えるためには、パウンドの「天国」を見ればよいはずだ。「天国」の「光」がどのような「光」なのかを見ることによって、*The Cantos* を“cohere”させるであろう光源が確かめられるはずだからである。だが、「地獄」と「煉獄」を通らずに「天国」に至ることはできない。われわれも詩中の「私」とともに冥府へ降りて行かねばならない。

II 「光」

i. 地獄

The Cantos 内部に“I”として登場する語り手を「地獄」(Hell Cantos XIV—XV)から救い出す導き手に Plotinus が選ばれた時、ネオ・プラトニズムの「光の形而上学」⁶⁾が *The Cantos* を貫く救済の原理となることが決定されたはずだ。

パウンドの「地獄」は、こう描かれる。

a stench, stuck in the nostrils;
beneath one 45
 nothing that might not move,
mobile earth, a dung hatching obscenities,
 inchoate error,
boredom born out of boredom,
british weeklies, copies of the c, 50
a multiple nn,
and I said, “How is it done?”
 and my guide:
This sort breeds by scission,

This is the fourmillionth tumour. 55

.

Anadimo!

[Let's go]

One's feet sunk, 65
the welsh of mud gripped one, no hand-rail,
the bog-suck like a whirl-pool,
and he said:

Close the pores of your feet!
And my eyes clung to the horizon, 70
oil mixing with soot;
and again *Plotinus*:

To the door,
Keep your eyes on the mirror.

.

By this through the dern evil, 90
now sinking, now clinging,
Holding the unsinkable shield.

Oblivion,
forget how long,
sleep, fainting nausea. 95

"Whether in Naishapur or Babylon"
I heard in the dream.

Plotinus gone,
And the shield tied under me, woke;
The gate swung on its hinges; 100
Panting like a sick dog, staggered,
Bathed in alkali, and in acid.

'Hélion τ' 'Hélion

[The sun, the sun]

blind with the sunlight,
Swollen-eyed, rested, 105
lids sinking, darkness unconscious.

(Canto XV イタリアックス筆者)

この「地獄」で *Plotinus* が “my guide” とされるのは、*Plotinus* をダンテの導師 *Virgil* と重ねるためであり、*Plotinus* が「私」にイタリア語で “*Andiamo*” と呼びかけるのは、「私」をダンテと重ねるためである。しかし、*Virgil*=*Plotinus*, ダンテ=「私」の関係は、こうした語の単位および『地獄篇』(*Inferno*) と *Hell Cantos* との文体の類似によって示されはするものの、完全には成立し得ない。なぜなら、ダンテがトマス・アクィナスの神学に基づいて死者たちの魂を神への近さによって遠い順に地獄・煉獄・天国という階層的秩序に空間化してみせたようには、パウンドの地獄・煉獄・天国が構成されていないからだ。ダンテの依拠したアクィナスの神学はパウンドにはない。

したがって、Hell Cantos に対するエリオットの批判——①パウンドの地獄には “dignity” がない。地獄に “dignity” がなければ天国にも “dignity” がいないはずだ。②パウンドは周囲の状況と個人の責任を混同している。③パウンドの地獄は、新聞で見るような他者にとっての地獄であって、自らや友人の地獄ではないの——は、ダンテの『地獄篇』とパウンドの「地獄」との差異を無視してなされたものと考えなくてはならない。エリオットが期待するような魂のありようによって死者を配置する基準、即ち、永遠に救われぬ魂を地獄に、救済を希望として浄火に焼かれる魂を煉獄に、浄化を果たし聖性を獲得した聖者を天国に配置する基準をパウンドは持っていないのだから。では、パウンドの基準は何であったのか。「地獄」に堕ちた者たちを見よう。

パウンドの「地獄」にいる者たちは、ダンテの『地獄篇』の亡者たちとはほぼ同じ罪科を持つ者たちである。即ち、USURA (高利) を貪る者、男色家、偽証者、言語を墮落させる出版業者、不和の種を撒く者、情欲に溺れる者、人を虐げる者 (1916年アイルランドで起こった Easter Rebellion を残酷に鎮圧した Captain H.), 汚職をほしきままにする者 (Verres, ca. 120-43 B. C.). である。これらの者は『地獄篇』に己れと同類の亡者を見出すはずだ。ダンテと異なるのは、教会の秘蹟を拒絶し、祝祭と喜びに代えて恐怖と罪とを人々の心に植えつけた Calvin や、改宗後ギリシャの秘儀への親しみを捨て、キリスト教法典の頑迷な擁護者となった St. Clement of Alexandria (?150—220?) を、パウンドが神を汚す者と見なし、「地獄」に落としている点である。これは、パウンドの「地獄」が基本的にはダンテの『地獄篇』と重なる部分をもちながら、神意に従うとはどういうことかという根本的なところで、両者が決定的に異なることを意味する。この差異は、ダンテの神がキリスト教の神であるのに対して、パウンドの神がキリスト教に限定されない神であることに由来する。それゆえ、「地獄」堕ちの罪科と対極をなすはずの徳目群も、パウンド独自のものとなる。なぜなら USURA に対しては AMOR が、偽証、言語を墮落させることに対しては正名 (物の正しき名、正確な定義) が、男色、邪淫に対しては神聖な生殖・豊饒としての性行為が、食欲に対しては知を育くみ他者の幸福のために財を費すことが、そして宗教的硬化と頑迷に対しては歓喜と舞踏に満ち生→死→再生のサイクルを肯定する古代祭式が、*The Cantos* 中で繰り返し賞揚されることになるのだから。

こうしたモラルの系列を基準として墮地獄の罪科を負わされた者たちにパウンドが課す責苦は、亡者たちをその道徳的醜悪さの感覚的等価空間たるスカトロロジー世界につき落とすことである。

Io venni in luogo d'ogni luce muce muto; 1

[I came to a place mute of all light. ダンテ『地獄篇』V. 28 からの引用]

The stench of wet coal, politicians

• • • • •

Addressing crowds through their arse-holes,

Addressing the multitudes in the ooze, 10

• • • • •

Above the hell-rot

the great arse-hole,

broken with piles,

hanging stalactites,
greasy as sky over Westminster, 60

(Canto XIV)

a clerical jock strap hanging back over the navel
his condom full of black beetles,
tattoo marks round the anus, 13

• • • • •
skin-flakes, repetitions, erosions, 58
endless rain from the arse-hairs,

(Canto XV)

このスカトロロジー世界としての地獄絵は、パウンドの「地獄」が「美の不在」と等しいことを示さずにはいない。そして Hell Cantos XIV—XV 冒頭で「私」の入って行った「地獄」が「あらゆる光の沈黙するところ」(luogo d'ogni luce muto) と規定されているのだから、「美の不在」は「光の不在」と重なることになる。

「地獄」についてのパウンド自身の証言を聞いておこう。

You will readily see that the “hell” is a portrait of contemporary England, or at least Eng. as she wuz when I left her.

——1924年12月3日 Rapallo から Wyndham Lewis に宛てた手紙⁸⁾

The hell cantos are specifically LONDON, the state of English mind in 1919 and 1920.

——1932年2月18日 Rapallo から John Drummond に宛てた手紙⁹⁾

「地獄」は現実世界と地続きなのだ。現実世界の道徳的醜悪さが「美」と「光」の不在として空間化されたものが、パウンドの「地獄」だったのである。「地獄」の出自と特性が以上のようなものであるならば、トマス・アキナスの神学を持たぬパウンドが自らの「地獄」「煉獄」「天国」を分かった基準は、「美」と「光」の在／不在およびその強度にあったはずである。「煉獄」(Canto XVI)を見よう。

ii. 煉獄

「地獄の口」(hell mouth, l. 1) から出た「私」は、御影石の「通路」を通過して (l. 56), 「地上樂園」に至る。そこには、「英雄」Sigismundo, Novello, そして「建設者たち」がいる。

and I through this, and into the earth,
patet terra,
[the earth lies open]
entered the quiet air
the new sky,
the light as after a sun-set, 60
and by their fountains, the heroes,
Sigismundo, and Malatesta Novello,
and founders, gazing at the mounts of their cities.

The plain, distance, and in fount-pools
 the nymphs of that water 65
 rising, spreading their garlands,
 weaving their water reeds with the boughs,
 In the quiet,
 and now *one man* rose from his fountain
 and went off into the plain. 70

(Conto XVI イタリアックス筆者)

Sigismundo Malatesta (1417-1468) は、Venice と Florence のために傭兵隊長をつとめた Rimini, Fano, そして Cesena の領主であるが、教皇 Pius II 世およびその後継者 Paul I 世との確執により、栄華の極みから没落する。彼は、果敢な軍事行動と第三の妻 Isotta への愛の証しとしての Tempio 建設で知られる¹⁰⁾。彼の弟 Novello は Cesena に Bibliotheca Malatestiana を作り、ここにギリシャの写本を大量に運んだ。この二人が「地上楽園」に入りうるのは、自らが守る都市の文化・芸術に寄与したからである。

この「地上楽園」で「私」が見る夢は死者に満ちている。第一次大戦で死んだ Gaudier-Brzeska と T. E. Hulme, そしてまだ生きている Wyndham Lewis, Aldington, Hemingway までも死者の群れに連なっている。第一次大戦のみならず普仏戦争や15世紀初頭 Ragusa で起こった Silk War の死者たちも「私」の夢に出てくる。更に Byron の死顔が「天使」の顔 (the face of an a y n gel, l. 105) に重ねられる時、「地上楽園」の夢が示すものは、あらゆる戦争の惜しむべき犠牲者の姿であることがわかるのである。夢の中では第一次大戦もナポレオン戦争も区別されず、それらの動因となった者たちは、同じ一つの戦争を引き起こした者としてこう罵倒されている。

And because that son of a bitch, 116
 Franz Josef of Austria
 And because that son of a bitch Napoléon Barbiche . . .
 They put Aldindgton on Hill 70, in a trench

(Canto XVI)

「地上楽園」で見る夢は、時間を超えたヴィジョンなのである。そして夢はロシア革命勃発時の様を生々しく語る声によって閉じられる。動乱と殺戮の時が刻々と迫って来ることを伝えるこの声は、夢の開始を示す声

Prone in that grass, in sleep; 71
 et j'entendis des voix: . . .

(Canto XVI)

と完全に呼応して、夢から覚めた後も戦争の犠牲者たちが続々と出てくることを示さずにはいない。「地上楽園」で見た夢とは、生命・芸術・美を大量に破壊し減ぼす戦争による「死」のヴィジョンだったのだ。

ダンテならば、ベアトリーチェに罪深い十年間の迷いと愛欲を厳しく叱責されて卒倒した後、マチルダの「私につかまりなさい」という声で目覚め、レテを渡って「祝福された岸」に着き、河の水を飲んで浄められるだろう (『煉獄篇』XXX, 22-XXXI, 102)。そし

て「地上楽園」での更なる浄化をへて、ベアトリーチェの導きを頼りに神の「光」を凝視・観想すべく「天国」へ入ってゆくことになるだろう。

だが、「私」は目覚めない。無時間の夢から覚めることはできないからだ。「地上楽園」の夢は、現実世界の内部に必ず存在し生命・芸術・美を破壊する死の猛威のヴィジョンに他ならないからである。しかし、死の猛威のヴィジョンこそ、「煉獄」が「私」に課す試練なのだ。何故か。

「地獄の口」から出て「地上楽園」に至るまでに「私」が会った詩人 Blake, Peire Cardinal, Dante, Sordello および神学者 St. Augustine らは、美と光の不在を「地獄」と見なし得たが故に「煉獄」には住み得ても、「地上楽園」への入場許可を与えられてはいない。理想都市のヴィジョンを描き得た者たち——Blake は *Jerusalem* を Dante は *Paradiso* を, Augustine は *The City of God* を描いた——ですら、「地上楽園」には入り得ないのである。パウンドの「地上楽園」に入りうるのは、実際に理想都市を建設した者たち——Sigismundo, Novello, 建設者たち——だけなのであった。『煉獄篇』のダンテは、導師 Virgil の去った後、ベアトリーチェによって天国へ導かれるが、「私」には、“one man”（おそらく Plotinus）が「水のニンフラ」の「泉」から出て「野」へ去った後（ll. 64-70）、導き手がない。「私」にあるのは、死の猛威のヴィジョンと「地上楽園」にいる者たちが実際の都市の建設者であるという認識だけである。従って、「私」が「煉獄」を出て「天国」へ至るためには、死の猛威のヴィジョンに耐えうる理想都市の建設に参画する他はない。試練とは、この意味においてである。

生命・芸術・美を破壊する死の猛威のヴィジョンは無時間の夢であった。ならば、この夢から覚めるためには、「私」は永遠の生命・芸術・美を体現する都市を建設しなければならない。それは如何なる都市なのであろうか。「天国」の都市が手がかりを与えてくれるはずだ。

iii. 天国

「天国」（Canto XVII）は光と生の歓喜に満ちている。

So that the vines burst from my fingers
And the bees weighted with pollen
Move heavily in the vine-shoots:
 chirr—chirr—chir-rikk—a purring sound,
And the birds sleepily in the branches. 5
 ZAGREUS! IO ZAGREUS!
 [Hail Zagreus (Dionysus)!]
With the first pale-clear of the heaven
And the cities set in their hills,
And the goddess of the fair knees
Moving there, with the oak-woods behind her, 10
The green slope, with white hounds
 leaping about her;
And thence down to the creek's mouth, until evening,

Flat water before me,
 and the trees growing in water, 15
 Marble trunks out of stillness,
 On past the palazzi,
 [palazzi=palaces]
 in the stillness,
 The light now, not of the sun.
 Chrysophrase, 20

And the water green clear, and blue clear;
 On, to the great cliffs of amber.

だが、なんという異教的な「天国」であろうか。「私」の指からはブドウの蔓が飛び出し、蜜蜂は花粉で重くなっている。讃えられているのは、酒と宗教的エクスタシーの神 Dionysus であり、森と猟と月の女神 Artemis の美しい膝なのである。ところで、蒼白い輝きの化身 Artemis が月となって空にうかび、森の女神として丘を歩む都市、Eleusis の秘儀と豊饒祭式とを強く喚起する Dionysus が司るこの都市はどこにあるのだろうか。

「光」と「水」と「大理石」が調和し、この上ない美を現出させる都市、海に向かって開き、「宮殿」のあるこの都市の原型となったのは、Venice であろう¹¹⁾。しかし、海の精たちの洞窟ではヴィーナスが誕生し、フォーンと鹿たちの戯れる森にニンフたちの歌声が響き、夜明けの光に照らされると音楽をかなでると伝えられる Memnons の像があり、幸運と富の神 Hermes と知恵・芸術・平和の女神 Athene が守護するこの都市(II. 23-60) は、無論 Venice そのものではない。神話の「光」に照らされて変容した Venice であり、もはや地理的限定も時間的限定も超えた「光の都市」に変貌しているのだ¹²⁾。

初め「木」となって Zagreus=Dionysus を讃えた「私」(the vines burst from my fingers, l. 1) が「入江の口」に降りて行くと、都市は「水」の中に生えた「木々」に見え、「静寂」の中から突き出た「大理石の幹」となって「私」の眼前に現われる。ボートでこの都市にやって来る者 “one man”¹³⁾ にとっても都市は「大理石の森」に見える。ここへやって来た者たちが Borso, Carmagnola, the men of craft, *i vitrei* (ガラス職人) だと記された後、この都市への来訪者が再びこう書かれる時、

And the white forest of marble, bent bough over bough,
 The pleached arbour of stone,
 Thither Borso, when they shot the barbed arrow at him, 110
 And Carmagnola, between the two columns,
 Sigismundo, after that wreck in Dalmatia.

Sunset like the grasshopper flying.

ボートの漕ぎ手が指し示した “arbour of stone” は、「死の国」であったことがはっきりとわかるのである¹⁴⁾。そういえばボートは、“cypress” という語に呼び出されたかのようにやって来たのであった。

Beyond, sea, crests seen over dune
 Night sea churning shingle,
 To the left, the alley of cypress. 60

A Boat came,

One man holding her sail,

そして、「死の国」であるこの「光の都市」は、同時に、永遠の「美の都市」でもあった。

Stone trees, white and rose-white in the darkness, 80

Cypress there by the towers.

Drift under hulls in the night.

“In the gloom the gold

Gathers the light about it.” . . .

闇の中であって光を凝集させる黄金に喩えられる「光の都市」は、その「美」の輝きによって「死」を超えている。「死」の象徴“cypress”は「死後の生命」「不死」「復活」の象徴でもあった。“In the gloom the gold/Gathers the light about it”の文が、「光の都市」の不死性を余すところなく示すであろう。

ただし、“In the gloom . . . about it”の話者は、先行する引用符にかこまれた文の話者と同一のボートの漕ぎ手なのか、「私」なのかははっきりしない。Koré (Persephone)の登場とともに陸にいたはずの「私」は、突如ボートの舟客の一人になっているのだ。だから、話者はどちらでもありうる。そしてどちらでも構わないのかもしれない。重点は、「光の都市」の不死性と、「私」自身も“one man”の漕ぐボートの舟客の一人だという点にあるのだから。舟客である「私」の肩に手を置いて、Persephone はこう言う。

Koré through the bright meadow, 95

with green-gray dust in the grass:

“For this hour, brother of Circe.”

Arm laid over my shoulder,

だが、なぜ Persephone は「私」を“brother of Circe”と呼ぶのだろうか。Circeの兄弟ならば Aeetes をおいて他にはない¹⁵⁾。Aeetes は、金羊毛を得ようとする Jason に難題を課しながら、Jason に恋した自分の娘 Medea の裏切りによって Jason に見事課題を果たされてしまい、悪あがきの末ついに金羊毛を手放さざるを得なくなる哀れな王である¹⁶⁾。すると「私」は Persephone に「この時、お前はキルケーの兄弟なのですよ」と言われることによって Aeetes の役割を負わされ、オウィディウスの物語では失なわれたままになっている金羊毛を「光の都市」へ探しに行く途上にあることになる。そして Persephone が「私」の肩に置いた手は、「光の都市」への死の旅を促す手ということになる。

「光の都市」への来訪者 Sigismundo, Borso, Carmagnola, 技術者, ガラス製造人が何故この都市への入場を許されたのか考えてみなければならない。そうすることによって「光の都市」の実体が明らかになるはずだから。Sigismundo に関しては、領地 Rimini における Tempio 建設を忘れてはならない。Leon Battista Alberti をはじめとするイタリア・ルネサンスきっての芸術家・名工 Agostino di Duccio, Pier della Francesca, Pisanello が参画した建造物だからである。そして Tempio が異教的であるという理由で Sigismundo は教皇 Pius II 世に破門され、没落して行くのであるから。Niccolò d'Este の息子 Borso は、学芸を後援し、父の願いを受けて領地 Ferrara と

Modena の平和維持に尽力した。Carmagnola は、軍人としての正しき行為と武勲にもかかわらず、初めは主君 Milan 公に忠誠心を疑われ、後には Venice のために働き Milan 公に敵対しながらも、Venice 側に嫌疑をかけられ査問の後、斬首されるに至った悲劇の人物である。彼の生涯は Alessandro F. T. A. Manzoni の悲劇 *IL Conte di Carmagnola* (1820) によって不滅のものとなった。技術者およびガラス製造人は、共に「光の都市」建設に携わった者たちであろうし、また技術を「光の都市」から学んで自国に伝える者たちでもあろう。

不滅の美、死を超えた美に輝く「光の都市」に芸術家が一人としていないのは不思議なことではないか。確かに Sigismundo, Borso, Carmagnola, 技術者, ガラス製造人は芸術家ではない。しかし、この者たちは都市の建設・保護によって芸術家を活躍させる動因もしくは素材になった者たちであった¹⁷⁾。

ならば、「光の都市」とは芸術が花開く前提条件を可能態において満たしつつも、不滅の美を可能にする理想の都市建設の途上であって自らがあるいは都市が倒れることによって、行為の廃虚を残すにとどまった者たちの夢の都市なのではあるまいか。だからこそ「光の都市」は「不滅の美」としての「都市」建設に与った者たちの「死の国」であると同時に、「死」の闇を超えた「永遠の美」と等しい未だあらざる「来たるべき光の都市」なのである。

「私」を含めて、この都市へ行った者たちは Persephone の合図で「ヘルメスの輝き」をもつ「光の都市」へ下降したのだった。

Koré through the bright meadow, 95
with green-gray dust in the grass:
“For this hour, brother of Circe.”
Arm laid over my shoulder,
Saw the sun for three days, the sun fulvid,
As a lion lift over sand-plain; 100
and that day,
And for three days, and none after,
Splendour, as the splendour of Hermes,
And shipped thence
to the stone place, 105

Persephone と共に冥府へ下ったのなら、「私」を含むボートの乗客は再び地上に蘇るはずだ。「ヘルメスの輝き」は、魂を冥界へ導くばかりでなく、Aeneas をローマ建設に導いたように、冥府における「光の都市」建設をも促すであろう。闇の中で光を集める黄金の「光の都市」は冥府にのみ存在するにとどまらない。Persephone が春とともに冥界から生の世界へ蘇生するとき、未だあらざる「来たるべき光の都市」は、必ずや「生の光の都市」となって地上に出現するはずなのである。

ダンテの『天国篇』と大きく隔ったパウンドの「天国」をこう読ませるのは、「光」の神話作用のせいである。歴史上の人物が神話の「光」によって永遠化され、彼らの果たし得なかった夢が「来たるべき光の都市」として結晶する。そして今度は、「光の都市」の光源が史上の人物たちを照射し、歴史を神話の中に溶け込ませてしまうのである。こうし

て時間的継起と地理的限定を持つはずの歴史事実から時間的空間的文脈は剝奪され、永遠の神話的現在がテキスト内に出現せしめられる。「来たるべき光の都市」が「光の都市」としてテキスト内に存在しうるのは、テキストが作り出す神話的現在ゆえなのである。パウソドが父に宛てた手紙の中で語った *The Cantos* の第三の枠

The “magic moment” or moment of metamorphosis, bust thru from
quotidien into “divine or permanent world.” Gods, etc.

は、「天国」の「光」の神話作用によって完全な実現をみている。こうした「光」の神話作用は、「光」そのものの考察をわれわれに課さずにはいない。

Ⅲ 光源

神話の「光」はネオプラトニズムの「光の形而上学」と関わりがあるはずだ。「光」不在の「地獄」から “my guide” として「私」を救い出したのは Plotinus だったのだから。確かに、「煉獄」と「天国」に現われた “one man” が Plotinus その人であったかどうかはわからない。しかし、「地上樂園」の「光」をへて「来たるべき都市」の「光」へと「私」を導いた男には Plotinus の面影がある。というのは、Plotinus によれば「美にして善なるもの」から流出する「美」は神の人間に対する愛の証しであり、「美」を通して人はその源である「最高善・至高美」たる「一者」＝神に向かう還流の中にある (*Ennead* III 5) のだから、「来たるべき都市」の「光」の光源が神であるとするれば、ネオプラトニズムの「光の形而上学」が *The Cantos* の「光」の系列を支えるはずだからである。

「光」の系列を見ておこう。「光」はまず太陽の光であった。太陽の光は、「地獄」から出た「私」を、その眩さによって盲目にした「光」だった。

'Hélion τ' 'Hélion

[The sun, the sun]

blind with the sunlight,

Swollen-eyed, rested, 105

lids sinking, darkness unconscious.

(Canto XV イタリアックス筆者)

そして、「地上樂園」の「光」は既に太陽の光ではなく、日没後の残光に比せられ、「天国」の「光」をかすかに感じさせていた。

entered the quiet air

the new sky,

the light as after a sun-set, 60

(Canto XVI イタリアックス筆者)

「天国」の「光」は Artemis の発する神性の「光」であった。

With the first *pale-clear of the heaven* 7

• • • • •

And *the goddess of the fair knees*

Moving there, . . . 10

.
and the trees growing in water, 15
Marble trunks out of stillness,
On past the palazzi,
in the stillness,
The light now, not of the sun.

(Canto XVII イタリアックス筆者)

Artemis の発する光は、別の箇所でも太陽の光と区別されていた。

Actaeon. . .
and a valley,
The valley is thick with leaves, with leaves, the trees, 35
The sunlight glitters, glitters a-top,
.
Beneath it, beneath it 40
Not a ray, not a slivver, not a spare disc of sunlight
Flaking the black, soft water;
Bathing the body of nymphs, of nymphs, and Diana,
Nymps, white-gathered about her, and the air, air,
Shaking, *air alight with the goddess,* 45

(Canto IV. イタリアックス筆者)

こうした太陽の光ならぬ女神の「光」は、その「蒼白さ」を介して、ネオプラトニズムの「光」と結びつく。

Measureless seas and stars,
Iamblichus' light,
the souls ascending, 15
Sparks like a partridge covey,
Like the “ciocco”, brand struck in the game.
“Et omniformis”: Air, fire, the *pale soft light.*
Topaz I manage, and three sorts of blue;
but on the barb of time. 20
The fire? always, and the vision always,

(Canto V イタリアックス筆者)

Iamblichus は、神の分割されざる光があまねく在り、万物の中に一つのものとして存在すると考え、「光」を「多」の源たる「一」即ち神の存在の証しであるとした¹⁸⁾。“ciocco”は燃える薪を打って出た火花の数によって行う占いである。“Et omniformis”は Marsilio Ficino, *Opera Omnia* II 中の “Omnis intellectus est omniformis” [“Every intellect is capable of assuming every shape”] からの引用。“fire”は、Iamblichus によれば神から人間に与えられる “superior ecstasies” である。“Topaz”はパウンドにあっては Hymen の色を指す。“three sorts of blue”は、J. A. Symonds, *In the Keys of Blue* からの引用で、Symonds が Venice の友人 August

に三種の青い服を着せてモデルにし、詩作の靈感を得たことへの言及。“the barb of time”は、おそらく Giordano Bruno のモットー *vinct instans* [the instant triumph] であって、瞬時に惹起される詩的靈感の謂である。

Canto V の中で、この数行は、神である夫の “touch” を待つ花嫁を描いた部分と、トゥルバドゥールたちの愛を描いた部分とはさまれている。神の人間への愛、人間の神への愛、そして人間の人間への愛を軸として Canto V は構成されているのだ。従って、背後にネオプラトニズム——魂が美にひかれるのは、最高の美であり光である「一者」＝「神」に向かって帰還すべきものであるからである——を持つ Iamblichus の「光」は神の「光」へ向かって魂が飛翔することを要請する記号となる。そして上昇する魂が「火花」の比喻で示され、占いの火花と直喩によって連結されるとき、「光」＝「神」に向かう魂の動きが全て肯定されることになる。また、万物に「知」が宿るとする Ficino の文の断片は、ネオプラトニストにとって「知」＝「神」であったから、神の愛が万物に浸透していることの言明となる。引用された断片 “Et omniformis” のみを考えても、「万物」＝「大気、火、蒼く柔らかな光」の全てに神意を示す占いの「火花」にも似た魂の火花が宿ることをこの箇所は示すであろう。神の「光」は魂の「火花」を吸い上げようとし、「火花」は「光」に向かって上昇する。これは「光の形而上学」におけるエクスタシーの瞬間であって、結婚による性的エクスタシーも、芸術創作の靈感もこの神的エクスタシーに与るものとしてここではとらえられているのだ。だから、

The fire? always, and the vision always

は高らかな「光」の讃歌なのである。

こうして神の人間に対する愛と、人間の神に対する愛とが「光の形而上学」によって定着された後に、人間の人間に対する愛がトゥルバドゥールたちの愛の形をとって「光」の讃歌に続くが、これは故なき事ではない。トゥルバドゥールたちは「光の形而上学」に親しんでいたのだから¹⁹⁾。そもそも、『饗宴』のエロス解釈から「プラトンの恋愛」という概念を作り出し、彼らに恋愛の形而上学的根拠を提供したのは、ネオプラトニスト Ficino だったのである²⁰⁾。だから、トゥルバドゥールたちの恋歌は、愛の形而上学の俗化ではなく、性愛を含めた愛の聖化だった。かくして Canto V はネオプラトニズムの「光の形而上学」を背景にした愛と光の讃歌となる。

ならば、神話の「光」の源はネオプラトニズムにおける「光」の源たる「一者」即ち「神」と等しいのであろうか。そうではないらしい。「光」が宇宙に存在する善と美と創造力の源だとするネオプラトニズムの「光の形而上学」と、孔子の実践道徳をテキストは結びつけるからだ。

in tensile

in the light of light is the *virtù* [creative power]
“sunt lumina” said Erigena Scotus
[“are lights”]

顯

as of Shun on Mt Taishan

and in the hall of the forebears

as from the beginning of wonders

the paraclete that was present in Yao, the precision

in Shun the compassionate
in Yu the guider of waters 145

Light tensile immaculata
the sun's cord unspotted
“sunt lumina” said the Oirishman to King Carolus, 155
“OMNIA,
all things that are are lights”

(Canto LXXIV)

頭は「天」から降りてくる神聖なる「光」(tensile light)のこの世へのあらわれを意味し、この「光」の教えに従う事が徳とされる(『中庸』第26章)。伝説上の理想的君主、堯(Yao)、舜(Shun)、禹(Yu)がChines Cantos(LII-LXI)を通して中国史上の王たちの批評基準となりえたのは、彼らが「光」の教えに従ったがためなのである。Scotus Erigena(Orishman)の「すべての存在物は光である」とするネオプラトニズムの「光の形而上学」と孔子の教えが、「光」を介してここで融合させられている²¹⁾。こうして出来た「光の教え」が外に向けられれば対象を正しく把握する正名の教えとなり、内に向けられれば自らの内部を直視すべしという徳の教えとなって、パウンドの孔子解釈の核心部を形造る。

しかし、天から降りてくる「光」を人間が霊(sensibility)によって受け取り(Canto LXXXV, l. 1, Canto XCVII l. 227),「光」→「霊」によって生ずる動きの契機を機 se-mina motuum(Canto LXXXIX, l. 382)ととるパウンドの孔子解釈と、万物に神を光源とする「光」が宿とするネオプラトニスト Erigena の考えとは、接合不可能なはずなのだ。なぜなら、孔子においては機によって生ずるこの世での実践行為が称揚されるのに対し、Erigena およびネオプラトニストにあっては万物に宿る神の「光」をヒントにして光源たる神に向かって魂が飛翔し帰還することこそが求められるのであって、他者や事物を相手どっての地上の行為は問題にされないからである。

とはいえ「ここでは Erigena の思考の全体を離れて「万物が光に満たされている」ことのみが引用されているため、光源たる神へ向けての魂の飛翔は要請されず、「天」の「光」(tensile light)を霊によって受け、機に従って行為することだけが「光の教え」として前面に出てくるのである。すると、孔子の頭→霊→機の系列がネオプラトニズムの「光」を呑み込んでしまうかに見える。

ならば、神話の「光」の源は孔子の「天」だったのであろうか。そうでもないのである。というのは、パウンドが「天」からの「光」と考えるものは、至誠の人が及ぼす影響力の広がり表現するための比喩であって、「天」が発する実体的な「光」ではないからである。

「天」を光源とする「光」が至誠の人を作るのではない。至誠の人の発する「光」が太陽や月の光の如くあまねく行きわたるのである(『中庸』26章30章31章)。つまり、パウンドの孔子解釈もネオプラトニズムの「光の形而上学」によって変形されているのだ。

従って、神話の「光」の源は、ネオプラトニストが前提とする「光源」=「一者」=「神」とも、孔子の「天」とも一致しない未だ名を持たぬ光源なのである²²⁾。仮にこの光源を「全き光」(all-embracing light)と呼んでおこう。この「全き光」において孔子

の実践倫理とネオプラトニズムの「一者」＝「神」＝「光源」への帰還を至高の徳とする超越的美的倫理との不整合は揚棄され、「全き光」に照らされた人間のこの世の行為が聖性の顕現とされるからである。

「全き光」は、ネオプラトニストの「光の形而上学」と孔子の実践倫理をコラージュによって結び合わせる *The Cantos* テキスト内で生成された「光源」以外の何物でもなかった。われわれはテキスト内の「光」をもう一度見ておかなければならない。そうすることで初めの問い——*The Cantos* が “cohere” するのはどの地点なのか——に照明が与えられるであろうから。

IV 「光」を超えるもの

Thus the light rains, thus pours, *e lo soleills plovil* [thus the light rains]

The liquid and rushing crystal 70

beneath the knees of the gods.

Ply over ply, thin glitter of water;

Brook film bearing white petals.

The pine at Takasago

grows with the pine of Isé! 75

The water whirls up the bright pale sand in the spring's mouth

“Behold the Tree of the Visages!”

(Canto IV)

「光」は神話世界を呼び込み、呼び込まれた神話世界は永遠の現在を現出させる。高砂と伊勢の松が同時に伸びるのは、神話世界の中に降り注ぐ太陽の「光」の雨をうけるからなのである。こうして高砂と伊勢の松は聖なる木に変容し 生命樹となる。「光」の雨が神々の膝のあたりを流れる時、水でありながら「光」の石たる水晶に比せられていることに注意しておきたい。「光」→「水」→「水晶」のイメージ系列は、神話世界が呼び込まれる時に必らずと言っていいほど現われる符牒であるとともに、その凝固の度合いがヴィジョンの強度を示す記号ともなるからである²³⁾。

性的エクスタシーの「光」も聖なるヴィジョンを見せるが故に讃えられ、

Sacrum, sacrum, inluminatio coitu.

[Sacred, sacred, the illumination in coitus]

(Canto XXXVI, l. 96)

「私」を樹木に変容させる「光」も「輝きの上の輝き」として称揚される。

The light has entered the cave. Io! Io! [Hail! Hail!]

The light has gone down into the cave, 80

Splendour on splendour!

By prong have I entered these hills:

That the grass grow from my body,

That I hear the roots speaking together,

The air is new on my leaf, 85

The forked boughs shake with the wind.

(Canto XLVII)

このように「光」が神話世界の神々と睦み合ったり、性的エクスタシーを聖化したり、「私」を変身させたりすることができるのは、「光」が神聖な美と力の顕現によるこの世の変容作用そのものだったからである。

芸術が花開くであろう「来たるべき都市」の建設に携わった者たちを「光の都市」に住まわせた「天国」の「光」は、不滅の都市建設の夢を実体化させる力であった。都市とは、元来寺院や宮殿同様、「世界の中心」であったから、都市の建設はコスモスの写しを地上に創り出し、そこを聖なる空間とすることを意味した²⁴⁾。例えば Media 帝国王 Deios が建てたと伝えられる寺院都市 Ecbatana.

Ecbatan, upon the gilded tower in Ecbatan

Lay the god's bride, lay ever, waiting the golden rain.

(Canto IV, 11. 106-107)

Ecbatan, the clock ticks and fades out

The bride awaiting the god's touch; Ecbatan,

City of patterned streets; again the vision:

(Canto V, 11. 2-4)

七重の同心円をなす七色の壁によって囲まれるこの都市で、地上の女が神の花嫁になり得るのは、ここが宇宙の中心と連なる「世界の中心」であり、聖なる地だからである。

そして科学は、都市建設のためにこそ役立つのである。子午線上に置かれたノモンは夏至には如何なる影をも落とさず、この時ノモンから太陽へ向けて伸ばす架空の線は宇宙軸を形成するであろうという夢想は、科学の開始と中心を求める人間の願望との結びつきを示す²⁵⁾。

a gnomon,

Our science is from the watching of shadows;

(Canto LXXXV, 11. 9-10)

そして知の伝統 (Sagetrieb) は、夏至時のノモンにも似た部屋を作り出す。

Beatific spirits welding together

as in one ash-tree in Ygdrasail.

Baucis, Philemon.

Castalia is the name of that fount in the hill's fold, 10

the sea below,

narrow beach.

Templum aedificans, not yet marble,

[Building the temple]

"Amphion!"

And from the San Ku 三 15

孤

to the room in Poitiers where one can stand
 casting no shadow,
 That is Sagetrieb,
 that is tradition. 20

(Canto XC イタリアックス筆者)

こうした知の伝統は、神話とのなんという睦み合いを示すことか。神々に正しく仕えたが故に洪水による溺死を免れ、木に変じて終生睦じく暮らした夫婦 Baucis と Philemon. 彼らは天界・地上・冥界を結ぶ宇宙樹 Ygdrasail の中で永遠の生命を得たのであった。詩的靈感の泉 Castalia が高い丘の上にあることが記された後、Zeus の息子 Amphion の名が呼ばれるのは、彼が Hermes に教わった堅琴の調べによって、自ら治めるテーベの城壁を築いたからである。「宇宙樹」「丘」「城壁」等の「光」の顕現によって建てられる寺院 (Templum aedificans) の変奏と、古代中国の秘密結社「三孤」から始まる知の伝統とは、人間の技による聖なる建物の建設を促し支える力なのである。

しかし、世界の中心を定め、そこにコスモスの写しを創り出そうとする聖なる都市建設の夢想は、止むことがないものでありつつ、創り出された都市は必らず崩壊する。

Trees die & the dream remains
 Not love but that love flows from it 125
 ex animo [from the soul]
 & cannot ergo delight in itself
 but only in the love flowing from it.
 UBI AMOR IBI OCULUS EST.
 [WHERE LOVE IS, THERE IS THE EYE]

(Canto XC)

「心」から流れ出て活動状態にあるものこそが「愛」であり、「愛」ある所には必らず「眼差し」がある、とする Richard of St. Victor からの引用は²⁶⁾、それにもかかわらず、活動状態にある「愛」の実現として「来たるべき都市」の建設を促すのである。だが、「来たるべき都市」建設の努力の跡は都市の廃墟として *The Cantos* テキスト内に散りばめられつつも、テキスト内においては「不在の都市」としてしか姿を現わし得ず、史上の都市建設者たちの夢想が実体化した「光の都市」であるにとどまっていた。そして「不在の都市」を存在に向かって始動させた神話の「光」こそ、光源のついに確かめ得ぬテキスト内で生成された「全き光」から発出された「光」であった。「全き光」とは、テキストが夢想する不在の光源だったのである。

この不在の光源から出た「光」は、凝固し、神々をも保護しうる霊妙な力を持つ「水晶」となって固体化する。

The Princess Ra-Set has climbed
 to the great knees of stone,
 She enters protection,
 the great cloud is about her, 40
 She has entered the protection of crystal

Gods moving in crystal

ichor, amor 50

(Canto XCI)

無論、「水晶」にとっては USURA が覆う世界の闇から人間を救い出すことなどは造作もないことであろう。

pure Light, we beseech thee

Crystal, we beseech thee

Clarity, we beseech thee

from the labyrinth 30

(Addendum for C)

「光」が神聖なる美と力の顕現によるこの世の変容作用であるなら、「水晶」は神聖なる美と力そのものだからである。しかし、この「賢者の石」であるかの如き「水晶」²⁷⁾をも超える石がある。「翡翠」だ。

Above prana, the light, [prana=absolute energy]

past light, the crystal.

Above crystal, the jade!

(Canto XCIV, 11. 31-32)

「水晶」より更に上にあるのなら、「翡翠」とは、神聖なる美と力の更に源にあるもの、すなわち、神そのものである他はない。しかし、*The Cantos* の終わり近くではじめてこうした規定を受ける「翡翠」についての手がかりを与えてくれる記述は、この箇所になく、「神そのものである他はないもの」という事以外、全く実体が掴めないのである²⁸⁾。

だがしかし、指示される実体をテキスト内で明示しえぬこの「翡翠」こそ、テキストが夢想し生成した「不在の光源」でありうる。なぜなら、神話の「光」の「不在の光源」が、テキスト内で生成されながら名前を持たなかったのとは逆に、「翡翠」は名前だけを持ちながら実体を持たぬが故に、両者は互いに名と実体を求めて野合しようとするからである。名を持たぬテキスト内の実体と、実体を持たぬテキスト内の名とが野合してテキスト内で名と実体を獲得し、二つの「不在」が一つの「存在」に転化するこの地点こそ *The Cantos* が “cohere” する地点であろう。だが、そのような地点は *The Cantos* テキスト内には存在しないため²⁹⁾、*The Cantos* はこの虚の一点へ向けての “notes” にとどまらざるを得ない。従って、われわれは、*The Cantos* が “cohere” する地点はどこにあるのかという問いに対しては、こう答えなければならない。*The Cantos* が “cohere” する地点は、*The Cantos* テキストが夢想するもう一つのテキスト *THE CANTO* にこそあるのだ、と。そして急いでつけ加えなければならない。*THE CANTO* は、*The Cantos* の読み手によって常にかかれ続けているのだ、と。書き手パウンドはこう信じているのだから。

i. e. it coheres all right

even if my notes do not cohere.

(Canto CXVI)

注

テキストは、*The Cantos of Ezra Pound* (London: Faber and Faber, 1975) を用いる。

- 1) 勿論、これらの方法は重なる部分の方が大きい。しかし、大まかに言えば、第一の方法で書かれたものには Hugh Kenner, *The Poetry of Ezra Pound* (London: Faber and Faber, 1951; repr. Lincoln: University of Nebraska, 1985), Donald Davie, *Ezra Pound: Poet as Sculptor* (New York: Oxford University Press, 1964), Daniel D. Pearlman, *The Barb of Time: On the Unity of Ezra Pound's Cantos* (New York: Oxford University Press, 1975), 及び Eugene Paul Nassar, *The Cantos of Ezra Pound: The Lyric Mode* (Baltimore and Lincoln: The Johns Hopkins University Press, 1975) があり、第二のものには Noel Stock, *The Life of Ezra Pound* (London: Routledge and Kegan Paul, 1970; repr. Hammonds Worth: Penguin Books, 1985) Hugh Kenner, *The Pound Era* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971), そして第三のものには、James J. Wilhelm, *The Later Cantos of Ezra Pound* (New York: Walker and Company, 1977) 及び Leon Surette, *A Light from Eleusis: A Study of Ezra Pound's Cantos* (Oxford: Oxford University Press, 1979) が主なものとしてある。
- 2) Clark Emery, *Ideas into Action: A Study of Pound's Cantos* (Coral Gables, Florida: University of Miami, 1958) pp. 106-117.
- 3) *Poetry: A Magazine of Verse* Vol. X, No. iii June, 1917に *Three Cantos* 最初の Canto I が載っている。*The Cantos* は *Three Cantos* から発展してできたものである。詳しくは Leon Surette, *A Light from Eleusis* pp. 8-15 参照。
- 4) D. D. Paige ed., *The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941* (New York: New Directions, 1971) p. 210.
- 5) Carroll F. Terrell, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound* Vol. I (Berkeley and Los Angeles: University of California, 1980) p. 97 によった。以下、英語以外の外国語の英訳は Terrell に拠る。
- 6) 「光の形而上学」という語は、H. Blumenberg, "Licht als Metapher der Wahrheit—Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung" (Studium Generale 1957, Heft 7. 10. Jahrgang) の邦訳名『光の形而上学——真理のメタファーとしての光』生松敬三・熊田陽一郎訳 (東京: 朝日出版, 1977) から借用した。Blumenberg は「光の比喻」が如何にして「光の形而上学」を生み、両者がキリスト教の中にどう受容されていったかを述べている。
- 7) T. S. Eliot, *After Strange Gods* (London: Faber and Faber, 1934) p. 43.
- 8) D. D. Paige ed., *The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941*, p. 191.
- 9) D. D. Paige ed., *The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941*, p. 239.
- 10) パウンドの Malatesta 像については、Akiko Miyake, "Ezra Pound's Defence of a Hero in 'Malatesta Cantos' (VIII-XI)", *Kobe College Studies*, Vol. XXX, No. 1 (No. 87) July, 1983, pp. 15-45 参照。
- 11) Canto XVII 後半で, Borso d'Este および Venice で処刑された Carmagnola が「そこへ行った」人々として提示されているところから、この都市は Venice であろう、と Peter Brooker は考える Peter Brooker, *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound* (London: Faber and Faber, 1979) p. 263. Donald Davie も同様に考える。Donald Davie, *Ezra Pound: Poet as Sculptor*, p. 129.
- 12) James J. Wilhelm, *The Later Cantos of Ezra Pound*, p. 169 参照。
- 13) この "one man" を Nassar は、Canto XVI の "one man" と同一視して、こう言う。

- “his speech, his vision, is representative of all men who come to the blessed land whatever one ‘lov’st well,’ the place of personal vision which each man builds (‘carves’) from his own materials.” Eugene Paul Nassar, *The Cantos of Ezra Pound: The Lyric Mode*, p. 37.
- 14) Leon Surette, *A Light from Eleusis: A Study of Ezra Pound’s Cantos*, pp. 49-50 参照。
- 15) アポロドーロス著、高津春繁訳『ギリシア神話』（東京：岩波書店、昭和28年）p. 50による。Nassar は“brother of Circe”を河の神 Acheleus と考え、「私」の肩に手を置く者を The-seus ととるが、その手が「私」を冥府への旅に促すとする点で、筆者の論旨と基本的には変わらない。Eugene Paul Narrar, *The Cantos of Ezra Pound: The Lyric Mode*, p. 38.
- 16) Ovid, *Metamorphoses*, Book VII, 1-158.
- 17) 芸術作品の創作者よりも創作させる者の方が重要だとする考えがパウンドのものであるという点については、Donald Davie, *Ezra Pound: Poet as Sculptor*, pp. 130-131参照。ここで Davie は、Tempio が Alberti や Duccioの人格を表現しているのではなく、Sigismundo の人格を表現しているのだ、という考えを支持している。
- 18) “Iamblichus light” から “the barb of time” までの語釈は、Carroll F. Terrell, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, Vol. I, p. 18に拠る。
- 19) T. S. Eliot ed., *Literary Essays of Ezra Pound* (New York: New Directions, 1968) pp. 160-161. ここでパウンドは、Guido Cavalcantiらのトゥルバドゥールたちが「光の形而上学」に親しんでいたことを証明しようとする。
- 20) Sears Jayne, “Ficino and the Platonism of the English Renaissance” in: *Comparative Literature* Vol. IV, Summer 1952, Number 3, p. 227及びPaul Oskar Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance* (Stanford: Stanford University Press, 1964) p. 45 参照。
- 21) 単一のイメージもしくは概念にあてはまる一節や一句あるいは一語をどこからでも引用して、典拠を離れた新しいイメージもしくは概念を構成するという方法は、*The Cantos* の詩法であるとともに、パウンドの思考の働き方を示すものと思われる。例えば、*Confucius* 中で『大学』に付した字句解説はこうなっている。

The sun and moon, the total light pro-

cess, the radiation, reception and reflec-

tion of light; hence, the intelligence.

Bright, brightness, shining. Refer to

Scotus Erigena, Grosseteste and notes

on light in my *Cavealcalcantanti*.

Ezra Pound, *Confucius* (New York: New Directions, 1951) p.20.

そして指示に従って Cavalcanti についての “notes” を見ると、Gilson による Grosseteste の光概念要約がこう引用されている。

‘La lunuière est une substance corporelle très subtile et qui se rapproche de l’incorporel. Ses propriétés caractéristiques sont de s’engendrer elle-même perpétuellement et de se diffuser sphériquement autour d’un point d’une manière instantanée. Donnons-nous un point lumineux, ils’engendrent instantanément autour de ce point comme centre une sphère lumineuse immense. La diffusion de la lumière ne peut être contrariée que par deux

raisons; ou bien elle rencontre une obscurité qui l'arrête, ou bien elle finit par atteindre la limite extrême de sa raréfaction, et la propagation de la lumière prend fin par là même. Cette substance extrêmement ténue est aussi le tissu dont toutes choses sont faites; elle est la première forme corporelle et ce que certains nomment la corporéité.'

Literary Essays of Ezra Pound p. 160

つまり、パウンドにとっては、典拠から切り離された引用どうしの作り出すイメージもしくは概念の方が重要なのであって、典拠そのものは軽視されるのである。パウンドは自らが抱くイメージもしくは概念を、あらゆる材料（典拠）を用いて構成しようとする。

- 22) こうした光源について Nassar はこう述べる。

Light represents for Pound in *The Cantos* the creative intelligence in man's mind (whatever it may represent for Cavalcanti, Grosseteste, Eriugena) that may or may not have a transcendental source; the poet's position, however, is always clear—disjunct in mid-darkness, he is grateful for the touch of light and love, be it absolute light or subjective illusion.

Eugene Paul Nassar, *The Cantos of Ezra Pound: The Lyric Mode*, pp. 54-55.

- 23) Carroll F. Terrell は「光」→「水」→「水晶」のイメージ系列に“subjective experience”を“objective solidity”に変じさせる詩作のメタファーを読み取る。*A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, vol. I, p. 13.
- 24) エリアード著作集第三巻『聖なる空間と時間——宗教学概論3』久米博訳（東京：せりか書房, 1974）p. 78. 及びエリアード著作集第四巻『イメージとシンボル』前田耕作訳（東京：せりか書房, 1974）p. 70参照。
- 25) Boris de Rachewiltz, “Pagan and Magic Elements in Ezra Pound's Works” in: *New Approaches to Ezra Pound* ed. by Eva Hesse (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969) p. 190.
- 26) 前者 “Not love... flowing from it” は *Quomodo Spiritus sanctus est amor Patris et Filii* からの、後者 “UBI... EST” は *Benjamin Minor* からの引用である。Carroll F. Terrell, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, vol. II (Berkeley and Los Angeles: University of California, 1984) pp. 540-541
- 27) Boris de Rachewiltz, “Pagan and Magic Elements in Ezra Pound's Works” in: *New Approaches to Ezra Pound*, p. 196.
- 28) Nassar は「翡翠」を “the inaccessible Nous, outside of time and space, of the Divine Mind” と考える。Eugene Paul Nassar, *The Cantos of Ezra Pound: The Lyric Mode*, p. 118.
- 29) Nassar は、こう言う。

The lyric beauties of *The Cantos* and the beauties of ritual both aspire to a cosmic coherence or unity, but none can grasp the inaccessible Nous, the great light of which any poet's light (“acorn of light”) is but a “fragment”, Eugene Paul Nassar, *The Cantos of Ezra Pound: The Lyric Mode*, p. 141.