

イマジズムの序幕

—“*Ripostes*”の役割と位置—

岩 原 康 夫

The Opening Stage of Imagism
—The Significance of *Ripostes* for Ezra Pound's
Imagist Movement—

Yasuo Iwahara

『突返し』(*Ripostes*)は1912年の10月スイフト社(Swift & Co.,)から出版されたエズラ・パウンド(Ezra Pound)の第七番目の詩集である。それは出版されて一ヶ月もしないうちにその出版社が倒産するという不幸な星の下に生まれた。残った製本済みのものと済んでいなかったものは従来からパウンドの著作を出しているエルキン・マシューズ(Elkin Mathews)が引取り、1911年に出した詩集『カンツォーネ』(*Canzoni*)と合本して販売されたりもしたが、その多くは焼却された。その後この詩集がパウンドの妻ドロシー・シェイクスピア・パウンド(Dorothy Shakespear Pound)のキュービスト的な装丁で独立して出版されたのは、1915年のことである。この小論では勿論スイフト版を使うが、上述の出版上の不幸な出来事が1909年の詩集『仮面』(*Personae*)や11年の『カンツォーネ』に比して勿論皆無ではないが、当時の批評家の注意を呼び起こす機会を限定したであろうし、この詩集をパウンドの詩作の発展過程で一つの独立した詩集として捉えることに混乱と曖昧さを残す原因になったと思われる。加えて、パウンド自身も1912年8月18日のハリエット・モンロー(Harriet Monroe)宛の手紙で自分が忙しいということを強調しながら、「詩集『突返し』は翻訳や詩の実験で自分の創作がすっかり中断されてしまったのではないということをかろうじて示したものに過ぎない」¹⁾と述べているので、N・クリストフ・ド・ナヂ(N. Christoph de Nagy)のように「『突返し』はパウンドの詩の発展の上で急停車である」²⁾という意見を生む結果になっていると思われる。

けれども、パウンドは1926年版の詩選集『仮面』で多くの初期の詩集の詩を再録し

なかったにもかかわらず、この『突返し』の二十六の詩から二十四を載せている。そのことは必ずしもこの『突返し』の詩に不満でなかったことを示しており、むしろ T. S. エリオット (T. S. Eliot) の「荒地」(The Waste Land) や自分の大作『詩章』(Cantos) で二十世紀の現代詩が認知されだした 1926 年の段階では評価に堪える現代的な詩集であったことを暗示している。このことはパウンドの友人であり、よき理解者であった T. S. エリオットが二度にわたって『突返し』に関して述べている評価によっても保証されよう。その最初は 1917 年の「エズラ・パウンド：その韻律と詩」(Ezra Pound: His Metric and Poetry) の中で言及している。それによると、「この詩集は表面的には重要性がないように思われ」、「ロマン主義的な読者にとって魅力に乏しいと思われるが、この本にはより一層確固とした本質があり、より多くの思想があり、表面上刺激的ではないにしてもより深いものがあり」、要約すると詩人が「より成熟している」³⁾ と指摘している。もう一つの方は 1928 年の『エズラ・パウンド詩選集』(Ezra Pound: Selected Poems) の序で述べたものであり、「1912 年の『突返し』は 1910 年の『仮面』より進歩があることは明らかであり」、「思うに『仮面』や『歓喜』よりもずっと個性的である」⁴⁾ とその特性を概括している。このような T. S. エリオットの意見に従って、ヒュー・ワイトマイアー (Hugh Witemeyer) は『突返し』を「過渡的な」「発生反復と新生の詩集」と規定し、「停止というより発展の継続」⁵⁾ という判断を下している。この小論もまた同じような視点の延長線上において『突返し』がパウンドの新生面を開いた革新的な詩集であり、それを反ロマン主義とイマジズム (Imagism) の接点において位置づけようとするものである。そのために先ず当時の批評を使ってこの詩集の時代的な反応を概観し、それからこの詩集以前の詩と対比しながら具体的に詩語 (diction) や構文 (syntax) の特徴を探り、最後にイマジズムに至る必然的な条件を分析抽出したい。

まず表題の『突返し』(Ripostes) という言葉自体が刺激的であり、挑戦的な意味を持っている。一部にこれを「応答」とか「当意即妙」などと訳しているが、パウンドが中学から大学を通してフェンシングをやっていたという伝記的な事実注目すれば、それがフェンシングの「お突き」(lunge) に対する反撃の「突返し」が自然な訳であり、事実こう訳してこそこの詩集が当時の詩壇に対する挑戦状であったことと一致するのである。

この詩集の表題が挑戦的であり、しかもその巻頭の詩「沈黙」(Silet) がまた刺激的な内容であったので、当時の『タイムズ文芸付録』(Times Literary Supplement) の書評でハロルド・チャイルド (Harold Child) が署名なしで次のように述べている。

エズラ・パウンド氏の独創性は風変わりである。彼は挑戦状でもって始める。

見ている間に

黒々した消すことの出来ないインキが

ぼくの不滅のペンより滴る。ああ、やれやれ、

考えるためになぜ止めなければならないのか。

口をついて出ること十分結構なのだ。

えっ、あなたは喧嘩を売るのがかね、それとも気取っているのかね。パウンド氏は「シューマンの作品より」という詩でもって終わっている。こういった詩人は威勢がよくて不作法な連中なのだ。中には巧みで才気煥発な作品、魔術的な言葉の使い方、確固たる学識の形跡、完成された韻律がある。しかし、そういったものも気取った態度、つまり内気な少年の反抗的な態度としか言えないほどに我儘で甘えた実験的試みと混じり合っているのである。後期印象派の展覧会で数人のひとり静かに考えている鑑賞者以外は足を踏みならして怒ったり、身体を揺すって笑ったり、見境いなしに感心したりしている光景を見掛ける。エズラ・パウンド氏の本はまさにそれと同様の反応を読者に生みだす。時には足を踏みならして怒っているグループに賛同したくもなる。恐らく最後の「シューマンの作品より」という詩から読んだら、あたかもマチスの第三期の減茶減茶な絵の場所を素通りするように、通過するのが無難だ。もっとも、われわれもその詩の狙いが分からず、だからその芸や美が分からないという礼儀正しい反省もしなければならないかもしれない。⁹⁾

長々とハロルド・チャイルドの書評を引用したのは、これこそが当時のジョージア朝の批評の水準と傾向を示していると思うからである。チャイルドが挑戦状という印象を持ったこと自体この時代の旧派の反動的な条件反射であり、『突返し』という詩集が持っている好戦的な革新性を暗示している。特に興味深いのはパウンドの詩集を当時英国の美術界の論争的であった後期印象派やマチスの絵画と比較している点である。つまり、パウンドの詩集にはこの頃の詩壇の標準では理解し難い新しさがあったということである。

これに対してF. S. フリント (F. S. Flint) の書評は彼が1909年のエッフェル・タワーの集まりの一員であり、これが後にパウンドによってイマジズムの原点とされただけあって、当然好意的であった。

詩とは所謂定型的な詩法にのっとったものであるというような誤解が英国では一般的である。パウンド氏の詩集はこのような馬鹿げた考えに対する烈しい抗議なのである。この詩集の表題が暗示しているように詩とは創造であって、マモーンテル

の「詩作とは一種のモザイクであって、その図案を満たせばよいのである」というような子供騙しの芸術ではないのである。パウンド氏はそのようなことを実例をもって証明しようとした。加えて『仮面』から『突返し』にかけて自分の技法を完成させようという決意がありありと見受けられる。彼は単なる偶然や最も安易な方法で自分の安っぽい個性を表わそうとするような怠惰な喜びによらず、芸術としての詩に取り組んでいる、この国で数少ない詩人の一人である。パウンド氏は自分の技巧の習熟に努め、「アパルーイト」(Apparuit)のようなサッフォー的な調子と『突返し』のあらゆる詩がそうだが)「帰郷」や「ドリア」のような自由詩のリズムが分かる人には驚異的なほどの言葉の操り方を心得ているのである⁷⁾。

フリントは自由詩の確立に熱心であり、そのような観点から「帰郷」(The Return)や「ドリア」(*Δώρεια*)のような詩を是認していることが分かる。このフリントの評価はチャイルドのそれと著しく異なり、それ自体がそのままヴィクトリア朝のロマン主義の残影にあるエドワード朝からジョージア朝にかけての旧派の批評と反ロマン主義を志向する新しい世代の批評との相違である。このことは『突返し』がすでに当時から評価の分かれる問題や多様性を孕んでおり、「ロマン主義的な読者には魅力に乏しい」詩集であったことを物語っている。そのようにロマン主義的読者に異化作用を起こさせる原因こそが反転して眺めると、この詩集の新しい要素なのではないかと予想させる。そのことを実際にパウンドの処女詩集『消えし微光』(*A Lume Spento*)の「木」(The Tree)と『突返し』の「乙女」(A Girl)を対比して、その象徴的な差異を考えてみよう。

木

わたしは静かに立っている森の中の一本の木。

以前には見えなかった物事の真実や

ダフネとアポロの月桂樹の弓のことや

神々をもてなして森の楡櫨になった

年老いた夫婦のことを知っている。

二人が祈りをささげ、

自分たちの心の家の炉辺に

神々を招き、もてなした時、

初めて神々はそんな不思議なことをしたのかもしれない。

ともあれ、今ではわたしは森の中の一本の木で、

以前わたしの頭では馬鹿げたことに思われた
数多くの新しいことを知った⁸⁹。

THE TREE

I stood still and was a tree amid the wood
Knowing the truth of things unseen before,
Of Daphne and the laurel bow
And that god-feasting couple olde
That grew elm-oak amid the world.
'Twas not until the gods had been
Kindly entreated and been brought within
Unto the hearth of their heart's home
That they might do this wonder-thing.
Nathless I have been a tree amid the wood
And many new things understood
That were rank folly to my head before.

乙女

その木はわたしの手から入り、
若芽が腕をのぼり、
胸から木が生える。
それから、
枝が腕のようにわたしから生える。

お前は木だ、
お前は苔だ、
お前はその上を吹く風に揺れるすみれだ。
こんなにも背の高い子供だ、お前は。
でもこれはみな世間からすれば愚かな話⁹⁰。

A GIRL

The tree has entered my hands,

The sap has ascended my arms,
The tree has grown in my breast—
Downward,
The branches grow out of me, like arms.

Tree you are,
Moss you are,
You are violets with wind above them.
A child—so high—you are,
And all this is folly to the world.

この二つの詩はともにダフネ神話がモチーフである。前者はダフネがアポロに追われて、月桂樹に化身したというギリシャ神話に素材として強く依存しているが、それは「ダフネとアポロの弓矢」という三行目から直接類推し得る。それは半ば神になることによって今まで知ることのなかった生の霊的な変身の喜びを歌ったものである。最後の三行の「ともあれ、今ではわたしは森の中の一本の木で、以前わたしの頭では馬鹿げたことに思われた数多くの新しいことを知った」という箇所につまらない森の一本の木に変身しながらも、却って見えなかったものが見え、知り得なかったものを知った発見と認識の喜びが示されている。でも、木に変身したダフネが霊的な眼を持ったという歓喜は同時に若い詩人の十分に客観化されていない不遜な知ることの陶醉であって、木になったダフネの仮面の下にパウンドの肉声が反響しているのである。それは自己の幻想的な体験や狂気に近い内的歓喜の絶対化である。その意味でこの詩は主観的な生々しさが魅力とも言えるのであるが、それは一面で無理のないことかもしれない。というのは、この詩がペンシルバニア大学時代の恋人であったヒルダ・ドゥーリトル (Hilda Doolittle) に贈った所謂「ヒルダのノート」 (Hilda's Notebook) に初めて書かれており、これが両者の極めて個人的な関係の反映と解釈しても決して誤りではないからである。確かにこの詩には何かほのぼのとした男女の関係があり、夢のような甘い香りが立ち昇ってくる。それが一見不遜のようにみえる未知の世界を知り得た喜びと重なっているわけで、その微妙な重なり具合がこの詩の主観的な生々しさの構造なのであろう。このような構造は詩全体のロマンティックな調子に合致しており、詩語や構文の性質とも共通するものである。その点で、この詩にはトーマス・H. ジャクソン (Thomas H. Jackson) が指摘するように W. B. イェーツ (W. B. Yeats)

の「この男は自分の過去の栄光を考える」(He Thinks of His Past Greatness) という詩の「新芽である」¹⁰⁾ と言わせる要素がある。

それに対して後者の「乙女」は同じダフネの変身譚をモチーフとしながらも、より現代的である。詩は愛を対象としているわけであるが、それも極めてエロチックな性的愛である。多分愛の霊肉融合の理想的な境地であり、そのような変身の歓喜であろう。イメージと言葉の簡潔な造形性は絵画のキュービズムを連想させるが、それが変に艶めかしいのは不思議である。けれども、「これはみな世間からすれば愚かな話」という最後の一行によって覚めた眼でその歓喜を反転させるアイロニカルな認識に現代のダフネのその境地を世に伝え得ない孤独がある。

ここには御覧のような最高の意味での感情の独創性がある。しかし、その詩句が完全であるというわけではない。というのは、最後の一行はわたくしや何人かの人にも書き得るからである。だからと言って、それが悪いとは言えず、勿論わたくしにも書き直すことができない¹¹⁾

このT. S. エリオットの評価は至言である。この詩にあっては最後の行においてそれまでの愛の変身の喜びが突然アイロニカルな眼で逆転する。言うまでもなく、それは理想的な結合の境地を批判的にまた皮肉に眺めずにはおれない現代のダフネの宿命なのである。エリオットが自分にも書き得ると言ったのはそのようなアイロニーなら自分にも出来ると言ったのである。しかし、エリオットが告白しているようにここには書き直すことが出来ない何かがある。その「何か」とはこの最後の行によって示されるパウンドの詩精神の客観性である。もしこの最後の一行のない「乙女」という詩を想像する時、そこにあるのは個性的な叙情の歌に過ぎない。それは現代人の愛の現実ではないし、現代詩人の愛の認識ではない。だから、最後において叙情の純粋な調子に異化作用を起こす反ロマン主義的な省察を加えずにはおれず、そのような意味で叙情性の犠牲が若干払われずにはすまなかったのである。それで、この詩が愛の変身や霊肉の一致の歓喜といったロマン主義的テーマの底に現代的な愛の不毛といったものを潜在的に含ませることに成功しているのである。

パウンドの認識の眼が愛に対して現代的でシニカルな性格を持っているという意味でロマン主義的な愛の思想に決別しているのと平行するように、「乙女」の独創的な叙情性は詩語や構文のような表現上の次元で前代のロマン主義と大いに異なる。直ぐに理解されることはこの詩では装飾的な修飾語が極端に省略されていることである。しかも、使われている詩語は日常的な平明さを持ち、構文も簡潔である。「木」のようなもってまわった言いまわしが払拭されている。従って、詩が極めて明確で太いデ

ッサン的な線で描かれていながら、叙情性を失っていないところがエリオットのいう「最高の意味での独創性」であるとおもわれるが、それは明らかに「木」に比べて新しい飛躍があることを示している。「乙女」を読めば、すでにわれわれが提示したような解釈以外にも様々な解釈が可能である。例えば、この詩に春の新緑の光景を感じて、伸びゆくものの生の歓喜と考えることもできるし、女性の受胎と出産を象徴していると考えてもいい。また最後の行に重点をおけば自己の内面的な体験や幻想といったものが容易には世間で受け入れられないのであるというシニカルな自嘲の歌とも言えるし、文学や芸術のようなものは世間的常識や判断から見れば子供じみた妖精の喜悅であり、生命の燃焼であると述べているとも解釈できる。このように「乙女」は一見簡潔でありながら、時間的にも空間的にも大きな広がりを見せて迫ってくる豊かなイメージを持っている。それはこの詩に極めて新しい二十世紀的表現があり、その新しい表現が詩語や構文の簡潔性において達成されているからである。詩は詩体験そのものの原初的な直接性に触れるために一旦詩語や構文やリズムにおいて単純化する必要があるのである。なぜなら、それが事物の「直接性」(directness)と表現の「明確性」(precision)を達成するのに不可欠だからである。このような危険な実験と冒険をせずに一時代の生の実体を新しい眼と思想で直観的に把握することはできないのである。新しい葡萄酒は新しい樽で熟成させなければならない。「木」と「乙女」という二つの詩にはこの表現上の姿勢の差異が象徴的に『突返し』とそれ以前の詩集との相違として発現しているように思われる。

ところで、『突返し』が従来等閑視されながらも一つだけ例外的に言及されたのはイマジズムとの関連においてであった。それはこの詩集の補遺に「T. E. ヒュームの全作品」が掲載されており、その序で「1909年の忘れられたイマジズム派」の後裔という風にヒルダ・ドゥーリトルとリチャード・オーリングトン (Richard Aldington) とパウンドのグループが初めて公に宣言されているからである。従って、『突返し』はパウンドが Des Imagistes というフランス語でイマジストを命名したという優先権の証明になっているわけであるが、この運動に至るプロセスを少し伝記的な側面から探ってみよう。

1911年2月27日に約八ヶ月ほどのアメリカ滞在から戻った後、直ぐにパリへ行く。彼と同時代のフランスの後期象徴主義の詩人に対する興味があったものと思われる。この後イタリア経由でドイツに行き、7月にフォード・マドックス・ヘッファー (Ford Madox Hueffer) に会い、同じ月に出版されたばかりの『カンツォーネ』に対する批評を受ける。特にこの詩集の古語的な詩語を指摘され、「生きた言葉を使う

ように」「私自身にふさわしい方向に連れ戻してくれた」¹²⁾と後に感謝の言葉を捧げたような反省をする。パウンドがイマジズムを先導する時に詩を散文に近づけたり、フロベールのような小説家を詩のモデルとして引き合いに出したりするようになるのは、主として「英国の詩や散文にはフランス的な明晰さや簡潔性が大切である」という考えを持っていたヘッファーの影響である。8月にロンドンに戻り、昔の恋人であるヒルダ・ドゥーリトルを迎える一方、再びヒュームに会ったり、週刊新聞『ニュー・エイジ』(*The New Age*)の編集者A. R. オーレイジ(A. R. Orage)と関係を持つようになる。このオーレイジとの出会いは直ぐに「オシリスの四肢を集める」(*I Gather the Limbs of Osiris*)という重要な評論が『ニュー・エイジ』に12月から連載されるという形で結実し、パウンドは新しい発表の場をジャーナリズムに獲得することになる。やはり同じ月にT. E. ヒュームのベルグソンに関する講義を聞いて、いよいよイマジズムの理論的なものも固まり、ほぼパウンドのこの文学運動に向けての必須要件がそろいだしたのである。

実際にパウンドはこの時期に二つの重要な評論で『突返し』の背後にある創作意識と新しい二十世紀の詩の目標を開陳している。その一つは例の「オシリスの四肢を集める」であり、それは1911年12月7日から12年2月15日にかけて例の『ニュー・エイジ』に連載されたが、その2月15日号で次のように述べている。

生きた芸術である限り紋きり型の表現をやめ、読者と詩の訴える力の間に立ちはだかる誘惑者の一団を隔離したい。また二つのほぼ同一と言える文章の塊で成り立っているような詩句を避けたい。つまり、両方にある特定の名詞があり、その各々の名詞にシェイクスピア、ポープ、ホラチウスから寄せ集めたと一見してわかるような、ごてごてした装飾語が用心深く使われている詩句を私は避けたいのである。詩が現代生活の不可欠な要素になるのはそれが再び事物そのものに近づいて、生命を持つからである。詩人が明確に理解している考えの核心的な部分を自分の言わんとする形で言えず、装飾的で中途半端なことを言って満足している限り、熱心に生きている真剣な人々はせいぜい詩を戯言——つまりディレッタントや女性の刺繍飾りのようなもの——と見做すだろう。

修辞学的な縁飾りのついた脆い飾りをやめる唯一の方法は美を通してなされる。勿論それは「事物の美」を通してだけでなく、その手段の美を通してなされるのである。わたくしの言わんとすることはその述べられたことが読者を退屈にさせないほど正確に組み立てられた形式と魅力的な韻律でスピードはスピードであると言わねばならないということである。別な言い方をすれば、表現しようと実際は苦勞し

ているのであるから苦勞していないかの如き表現の飾潔性や直接性を持たねばならないのである。それは確かに日常的な言葉の簡潔性や直接性とは異なり、もっと決定的な力を持ち、もっと高貴なものである。この差異は、この高貴さは華麗な形容詞や凝った誇張表現によって与えられない。それは芸によって、詩の構成の芸によって、読者を高揚させるものによって伝えなければならず、読者がありふれた言葉では味わえないように美しく組織化されたものに触れていると感じさせなければならない。¹³⁾

この長い引用に表白されているパウンドの意識と思想はそのまま「乙女」のテーマの現代性や表現の簡潔性の自註になり得ると思われるが、ほとんど同様な意識が1912年2月の『ポエトリー・レビュー』(Poetry Review)の「プローレゴメナ(序言)」という評論で語られている。

二十世紀の詩は、これから十年間ぐらいの間に書かれると期待される詩は戯言のようなものとは異なり、より堅固で健全なものであって、ヒューリット(Hewlett)が限りなく『骨』に近いと言ったものになるであろう。詩は御影石よりももっと御影石らしくなり、詩の力はその真実性に、つまりその含み持っている意味を解釈させるような力(勿論詩の力は常にこの点にあるのだが)に依存してくることだろう。わたくしが伝えたいことは詩が過度に修辞学的な華麗さと豪華絢爛たる奔放な文章を強制されないようにするということである。わたくしどもは詩の衝撃力や圧倒する一撃を妨げる修飾的な形容詞をほとんど使わない。少なくともわたくし自身はそういうふうにしたいし、情緒を薄く切る裁断器から解放され、厳格で直接的でありたい¹⁴⁾。

この二つの文章の要点を整理してみると、第一に「二十年前のやり方でよい詩は書かれたためしがない」ように新しい時代の詩はその時代の生活にふさわしいものを持っているなければならないということである。もしそうでなければ「生活と詩人の芸術が分離」を起こすからである。詩は歴史的な生の様態を反映しなければならないのである。そのために第二として詩人はその時代の生活にふさわしい形式、テーマ、技法、詩語、構文が必要である。すでに述べたように新しい葡萄酒は新しい樽に入れなければならない。パウンドが「創造的伝統認識」と定義し得る批評活動に向かい、その重要な目的の一つが技法の探究であったのはここに由来する。その一例がトルバドゥールの研究や翻訳を中心にした中世の南欧の詩の探究である。そこでパウンドは詩が各々の時代にふさわしい様式というものを持ち、それには各々の存在理由があるということを発見すると同時に、詩の革新はその時代に一致する事物との直接性を持た

なければならないということに気づいたのである。彼が頻りに前代のヴィクトリア朝のアルフレッド・テニスン (Alfred Tennyson) のような詩やその延長線上にあるジョージア朝の詩を批判し、詩語の直接性、構文の簡潔性、イメージの明確性、表現の具象性を求め、装飾的な形容詞や紋きり型の言い回しを拒絶したのは、生活を、または事物の直接性を詩で生き生きと造形しようという必然的結果であった。「乙女」は正しくそのような実例であるが、もう二つほど特徴的な詩を眺めてみよう。

ドリア

陽気な花のはかなさではなく
身を切る風の果てることない気持ちでわたしの心にいてほしい。
陽の当たらない崖や灰色の海の
どうしようもない寂しさの中でわたしを抱いてほしい。
これからの日々は
異郷の神々にわたしたちのことを優しく語ってもらおう、
地獄の日陰の花が
お前を覚えているのだから¹⁵⁾。

Δώρια

Be in me as the eternal moods of the bleak wind, and not
As transient things are—gaiety of flowers.
Have me in the strong loneliness of sunless cliffs
And of grey waters.
Let the gods speak softly of us
In days hereafter,
The shadowy flowers of Orcus
Remember Thee.

この詩の表題「ドリア」は紀元前12世紀から11世紀にかけてギリシャ地方に侵入し、ドリス様式といった力強い建築を生みだしたドリス人の簡素雄勁な精神や雰囲気象徴していると通例考えられている。それは甘美ではないロマン主義的な愛ではなく、厳しい真実を直視する反ロマン主義的な愛を暗示しているわけである。そのよ

うに「ドリア」は精神や心の傾向を示すものであるが、「これからの日々は／異郷の神々にわたしたちのことを優しく語ってもらおう／地獄の日陰の花が／お前を覚えているのだから」という最後の四行をみると、それが女性の名前であるとも考えられる。チャールス・ノーマン (Charles Norman) はその当の女性を1909年に出会い、1914年4月20日に結婚したドロシー・シェイクスピア (Dorothy Shakespear) であろうと述べている¹⁶⁾。この推測は昨年出版された『エズラ・パウンドとドロシー・シェイクスピア：書簡集 1909-1914』を読むと当たっていると思われるが、詩はその両方から解釈することによってより豊かな意味を持って訴えてくると言える。しかも、パウンドは本来極めて個人的な感情をバネにしているにも拘らず、直接には叙情性でできるだけ抑制し、「陽気な花」、「身を切る風」、「陽の当たらない崖」、「灰色の海」、「日陰の花」などの自然の具体的なイメージで詩のムードを醸成しているので、パセティックな惑溺がない。それだけ詩が澄明な気分と厳粛な意志を調和よく造形している。それは簡潔な詩語や構文が明快なリズムに効果的に作用していることを証明しているのであるが、抑制のきいた表現それ自体が孤独で自制的な男の情熱的愛情と整合していて、極めて男性的な調子と思想性のある詩になっている。ここにはパウンドの生き方の自己表白がなされているが、その主観的な気分を客観化しているからこのような微妙な効果が生まれたのであろう。

もう一つの例を見てみよう。

絵

この死んだ婦人の眼がわたしに語りかける、
ここには愛があるが、消すことはできず、
ここには欲望があるが、口づけで取りのぞけない¹⁷⁾。

この死んだ婦人の眼がわたしに語りかける。

(ヤコポ・デル・セラーリオ (1442-93) の「横たわるヴィーナス」)

THE PICTURE*

The eyes of this dead lady speak to me,
For here was love, was not to be drowned out,
And here desire, not to be kissed away.

The eyes of this dead lady speak to me.

* “Venus Reclining,” by Jacobo del Sellaio (1442-93).

この詩は但し書きがあるように中世のイタリアのフローレンスの画家デル・セラーリオのヴィーナスの絵をモチーフとしているが、この画家は美術史でさして有名であるわけではない。でも、パウンドは『詩章』の二十章や八十章でも言及しており、よほどこの画家の絵が気にいっていたとみえる。デル・セラーリオのこの絵は当時も今日と同じようにナショナル・ギャラリーにあり、1912年6月12日のパウンド宛の手紙でドロシー・シェイクスピアがこの絵を見に行つたと伝えているところをみると¹⁸⁾、パウンドが個人的にこの絵に関して彼女に喋っていたに違いない。パウンドはこの詩以外にもう一つ「ヤコポ・デル・セラーリオについて」という詩を『突返し』に並べて発表しているが、この方は画家自身の才能と絵から受けた感動を書いている。しかし、同じものに触発されながらも、こっちの方は厚手に塗った描写の感じがあるので、上掲の詩の方が絵そのものの魅力だけでなくもっと核心的なことを簡潔に伝えている。詩はデル・セラーリオの絵を通して芸術こそが本当の真実を伝えることができ、創造された芸術作品は生き物として不滅の生命を持っているというのである。特に難しいテーマを述べているわけではないが、当時としては芸術作品の独立性をかなり大胆に主張したものである。だが、そのような内面的な思想を正面から提出せず、具体的なイメージで造形した点がいい。それでいてパウンドは言葉で絵を描こうというような一部のイマジスト詩人がしたような過ちをさすがにしている。元来絵画と詩は芸術という普遍的な次元での共通性と同時にその各々の分野の独自性や媒体の差異性を持っているわけであるが、この詩のように絵が詩作の契機になっている場合にはその点の混乱がかなり危険な落とし穴となるのである。パウンドはこの危険な落とし穴に嵌まることもなく、簡潔な言葉で間接的に自分の芸術信条を盛り込んでおり、詩としてそれなりに成功している。

このような詩をみてくると、パウンドはイマジズムを一つの新しい詩の運動として始める前に四つの方向で詩を模索していたと言える。その第一は事物の直接性を詩に回復することである。第二は表現の簡潔性ということである。第三は客観的な視点を持つことである。第四は新しい言葉に合致した自然な音楽性の発見である。最初のことは詩的な体験の第一次的な真実性を言葉で可能な限り伝達しようという極めて健全だが困難な創作行為である。言語の固定化と解体化が同時に進行していた二十世紀初頭であって、詩がその時代の生の実体を直接反映するということは決して容易なこと

ではない。科学の進歩、技術の発達、人文社会学の進展といった様々な歴史的要因を受けて、価値観が普遍性を失い、認識が懷疑と狂信の迷路で光を弱めていた時代の中で、個々の詩人は自分の内面で孤立化するかまたはふやけた因習的な連帯意識に埋没するかしてしまう傾向にあるのであるが、それに抗してパウンドは新しい時代精神を反映した感受性の詩を確立しようとしていたのである。その姿勢と方法は当然過激にならざるをえない。そのような激しい望みと実験が事物そのものに言語表現を同一化させようということであり、パウンドのいう詩的言葉であり、詩的比喩なのである。逆の見方をすれば、このような事物の直接性は言語の意味や価値以前の存在そのものを言葉で定着しようとすることであるから、厳密には詩人にとって自家撞着に等しいことをしようというのである。しかし、新しい詩はこのような矛盾を敢えて行わずには誕生しないし、現実の生命や人間の逆説性を伝え得ないのである。その意味ではパウンドは極めて正当でかつ大胆な実験をくだてようとしたことになる。余談になるが、パウンドが英詩に漢字の表意文字法 (Ideogram) を持ち込むようになる発端もここにあったと言える。このように事物の直接性を言語で作り出すことを狙ったのが所謂「スペードはスペード」であり、「鷹は鷹である」というような言語の意味の原始化または初期化である。それは誤解される言い方かもしれないが、言語の歴史的なあるいは文化的な広がりをしてできるだけ極小化し、一旦その誕生の時点まで戻そうということであり、それから再び事物と言語に新たな関係と論理を創造しようというのである。そのためにはどうしても伝統的な修辞学的描写とまず断絶し、言葉の裸に近い意味段階で表現上の実験を試みる必要がある。少し後のことであるが、パウンドはある少女が「ママ、光りを開けてもいい。」と母親に言ったエピソードを採り上げて、これを一種の「言葉の探究」、「芸術の言葉」というような言い方¹⁹⁾をしているのもやはり同じような観点の延長線上にあると言える。松尾芭蕉の「俳諧は三尺の童にさせよ、初心の句こそたのもしけれ」という言葉などに相通ずるものであろうが、重要な点は言葉の意味を初期化して、事物と言語に新しい関係や論理を創造するのに幼児や素人のような新しい感覚による純粹化が意外な表現上の新しさを生み出すということであろう。勿論パウンドが詩作で行ったことは決して幼児の言語表現のような純粹化ではないが、習慣化した絞きり型の表現を一度離れるために語彙や構文を「苦勞してないか」の如く簡潔にして、言葉の意味伝達という機能を純粹化する技術的過程を通る必要があったのである。それがヘッファーなどの助言でフローベルのような小説家の散文に詩を近づけようとしたパウンドの表現の簡潔性や明確性なのであろう。その際どうしても最初の事物の直接性と第二の表現の簡潔性や明確性を結びつけるもの

が必要である。それが視覚性であり、イメージなのである。パウンドの美術に対する興味はその処女詩集を画家の卵であった亡き友人に捧げていることから分かるように最初から濃厚なものであったが、1908年にロンドンへ来て以来詩人で東洋美術の専門家でもあるローレンス・ビニョン (Laurence Binyon) や画家のウインダム・ルイス (Wyndham Lewis) などとの交際で一段と深まっていたし、当時大陸からロンドンへ盛んに持ち込まれた新しい美術に身近に触れる機会が多かったものと考えられる。そこに T. E. ヒュームの美学、特にベルグソン流の直観論やイメージに関する講義を聞いたりしたことも当然影響していたであろう。このように美術的な視覚性、つまり事物の持つイメージを詩に導入して、言葉の危険な観念性や抽象性を排除しようとしたのである。パウンドが詩からできるだけ描写的な修飾語を削り、名詞のような事物の提示と動詞のような行為の指示で詩を書こうとした表現法が分かる。

ところで、事物の直接性の回復と表現の簡潔性を視覚的なイメージで行おうとするパウンドの創作の姿勢には客観的な視点が言うまでもなくあった。彼は本来極めて主観的な詩人であり、その精神性の特徴は何層にもなった巨大な自意識にある。パウンドの詩が難解であるのには色々な原因と理由があるが、その最大のものは実は彼の詩がその何重にもなった内面的な意識の層で濾過した感情や情緒や思想に芸術的な表現を与えたからであり、しかもその自意識の濾過装置の機構が常人の精神の容量では測ることのできない大きさと複雑さをしているからである。常識的な価値観と判断力では彼の世界は矛盾だらけと言える。われわれがすでに解釈した「乙女」という詩にある清純さと猥褻さのアンビギュアスな魅力一つにしても彼の内面の複雑さを抜きに味わうことはできない。このことは狂気のようなより高度な精神の問題になればなるほど尖鋭化し、しかも彼の独壇場のように深い理解力と洞察力を示すのである。人間性を規定するものには様々なものが考えられるが、狂気はある意味において「考える芦である」人間性の真髄と言えるものであり、この問題に外部的現象としてではなく、その内面からアプローチした詩人こそパウンドなどである。ピランデルロが「ヘンリー八世」でしたような狂気の病理学をパウンドも「とねりこの木」(La Fraisne) や「年老いしピエール・ヴィーダル」(Piere Vidal Old) のような詩でしているわけであるが、それも実は彼が探究したものが自らの心の王国であり、重層化した自意識の精神であったからである。従って、パウンドが「仮面の方法」を自分の創作の手段としてあみだしたのはそのような彼自身の本性に合致した内面の掘削の鑿を手に入れたことになるが、その手法が自由に使いこなせるようになるにはどうしても本来の自己の本質に反して、内面的な自意識の世界から飛び出してみることが必要であった。それが

反ロマン主義であり、客観的視点の強調となったのである。勿論、「仮面の方法」自体すでに反ロマン主義の創作方法ではあるが、その対象としている世界は益々断片化していた人間の内面の世界であるから、一面でロマン主義の詩人たちと同じ方向に向かっていたと言える。そして、ここで使っているロマン主義という言葉が自我を世界と同一化し、自己の独自性を存在の根拠とするような精神的傾向であるとするなら、パウンドは確かにロマン主義の子孫ではあっても、古典主義者ではない。それにも拘らず、彼は反ロマン主義的な方向で新しい詩を模索したのであり、リアリズムの小説家のように客観的でドライな視点を強調するのである。それは自分の内部で一度意識したことに対しては自己否定の眼を向けずにはおかれない重層的な意識家パウンドの認識と行動のパターンなのである。1909年の詩集『仮面』の頃の創作態度を否定し、内面的で主観的な傾向の詩を一時的に中断したのは、そこに自己批判の精神が作用していたからであって、この心のメカニズムが分からないと彼の客観性の重視や視覚性の強調の意図が把握出来ないのである。思うに『突返し』の時点でパウンドは三島由紀夫が意志の力で生得の自己を裏切らんばかりに正反対の自己に改造したように自己否定の眼に映じる自己の姿を意識的に反対の方向に改造しようとしていたようである。それがパウンドの詩精神の根底にある旺盛な好奇心の泉であり、色々な国の文学に駆り立てた原動力であり、これから数年間続いた詩作の変化や実験のエネルギーなのである。

さて、客観的視点のパウンドの自己批判精神の証明であるとするなら、詩の音楽性の問題は彼の天与の才能の問題であったと言える。彼は現代の言葉に合致した新しい音楽性のある自由詩を創造しようとした。パウンドが伝説的なほどいい耳を持っていたことはよく知られているが、「乙女」の平明なリズムは生き生きとした歓喜のイメージにふさわしく語られ、「ドリア」の男性的な厳しい精神の雰囲気は壮重な調子で歌われており、「絵」には簡明な言葉のリフレインが効果的に使われている。パウンドはしばしば構文を詩の音楽性の前に犠牲にしたが、この頃に書かれた詩には日常的な言葉のリズムと構文や詩語の間に無理がなくなっている。この小論には例示しなかったが、「帰郷」(The Return) はイエーツを初めとする多くの人が認める現代自由詩の傑作であり、何度も繰返される平明なりフレインとゆっくり下がっていくリズムは天上から異教の神々が追われているような逃亡のイメージと重なって魔術的である。視覚的なイメージが事物の外在的な直接性を与えるとすれば、言葉の内在律に従ったリズムは聴覚を通して内的な直接性を与えてくれるわけである。パウンドは「詩とは音楽に従った言葉の芸術作品だ」²⁰⁾ と常に述べており、二十世紀の英米の自由詩

における彼の地位は我が国の近代詩における萩原朔太郎に似ていよう。

以上のように パウンドの『突返し』をその特徴的な部分で眺めてきたわけであるが、それらは実は直ぐにイマジズムの理論的標識になっていったものである。彼のイマジズムの理論は『突返し』の出版準備とほぼ同時期の1912年4月頃オーリングトンとドーリトルの三人でできたと言われている。そのテーゼを要約すると、1) 主観的客観的であることを問わず 事物を直接的に処理すること、2) 表現に不要な語を絶対に用いないこと、3) 旧来の伝統的韻律によらず、言葉自体の音楽性に従うということになる²¹⁾。これに「イメージとは一瞬のうちに知的情緒的複合体を提示することである」²²⁾ という考えを加えたのが、パウンドのイマジズムの理論的骨格である。この運動自体は結果的に批評活動であったが、パウンド自身の詩作について言えば決してそうとばかりは言えない。彼はより一層絵画や彫刻の世界に眼を向け、俳句からは「重置形式」というイメージの構成法を発見して、詩を客観的な視覚的方向で書こうとするのである。それと同時に言葉の凝縮化が一段と進み、表現は簡潔になる。俳句の影響下に創作されたと言われる有名な「地下鉄の駅で」(In a Station of the Metro) を読めば、この詩がたったの二行でいかに現代の都会の不安で疲れた大衆の表情と精神を捉えているかが分かる。そして、このようなイマジズム時代のパウンドの表現方法と創作態度は実際には『突返し』の詩集に胚胎していたのであり、この小論で示したいくつかの詩はその兆候の一端を証明しているし、イマジズムのテーゼにつながっていくものを潜在させていたことがわかる。特に、結論として強調したいのは『突返し』において本当の意味でパウンドの創作態度に客観的視点が見え、視覚的なイメージを使って事物の直接性と簡潔性が表現の凝縮として初めて独創的に成功し、リズムにはっきりとした新しさが現れてきたことである。それは当時のふやけたロマン主義的な詩壇に対して攻撃的な「突返し」をしかけたものであると同時に、英国に来て以来極めて短期間に詩人として認知されたパウンド自身の詩作に対する自己批判の「突返し」でもあったのである。詩集『突返し』は間違いなくパウンドの詩作の発展において避けて通れない反ロマン主義的創作姿勢の存在証明(アイデンティティ)になっており、実質的な意味での彼のイマジズムの序幕なのである。

1) Ezra Pound, *The Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, ed. by D. D. Paige (1951; rpt. New York: New Directions, 1971), p. 9.

2) N. Christoph de Nagy, *The Poetry of Ezra Pound: The Pre-Imagist Stage* (Berne, Switzerland: A. Francke A. G. 1960), p. 13.

3) T. S. Eliot, *To Criticize the Critic and Other Writings* (New York: Farrar, Straus

- & Giroux, 1965), p. 172.
- 4) Ezra Pound, *Selected Poems of Ezra Pound*, ed. by T. S. Eliot (1928; rpt. London: Faber & Faber, 1973), p. 13.
 - 5) Hugh Witemeyer, *The Poetry of Ezra Pound: Forms and Renewal, 1908-1920* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1969), p. 104-105.
 - 6) Eric Homberger, ed., *Ezra Pound: The Critical Heritage* (London: Routledge & Kegan Paul), p. 94.
 - 7) Ibid., p. 95-96.
 - 8) Ezra Pound, *A Lume Spento and Other Early Poems* (1908; rpt. New York: New Directions, 1965), p. 54.
 - 9) Ezra Pound, *Ripostes of Ezra Pound* (London: Stephen Swift and Co., 1912), p. 21.
 - 10) Thomas H. Jackson, *The Early Poetry of Ezra Pound* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1968), p. 1.
 - 11) Ezra Pound, *Selected Poems of Ezra Pound*, ed. by T. S. Eliot, p. 14.
 - 12) Ezra Pound. *Selected Prose, 1909-1965* ed. by William Cookson (London: Faber & Faber, 1973), p. 432.
 - 13) Ibid., p. 41.
 - 14) Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. by T. S. Eliot (1954; rpt. New York: New Directions, 1968), p. 12.
 - 15) Ezra Pound, *Ripostes*, p. 42.
 - 16) Charles Norman, *Ezra Pound: A Biography* (1960; rpt. London: Macdonald, 1969), p. 80.
 - 17) Ezra Pound, *Ripostes*, p. 51.
 - 18) Omar Pound and A. Walton Litz, ed., *Ezra Pound and Dorothy Shakespear: Their Letters 1909-1914* (New York: New Directions, 1984), p. 120.
 - 19) Ezra Pound, "Vorticism," *The Fortnightly Review* XCVI (Sept. 1, 1914), p. 467.
 - 20) Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, p. 437.
 - 21) Ibid., p. 3.
 - 22) Ibid., p. 4.

(小論に用いたエズラ・パウンドの詩の翻訳は早稲田大学教授小野正和氏との共訳である。)

(いわはら やすお 本学助教授・英語)