

# 「セクストウス・プロペルティウス讃歌」の 仮面とアイロニーの問題

— セクションⅩⅦを中心に —

岩 原 康 夫・萩 原 輝

A Study on Masks and Irony in “Homage to Sextus Propertius”

IWAHARA Yasuo / HAGIWARA Teru

## (Ⅰ)

エズラ・パウンドの「セクストウス・プロペルティウス讃歌」<sup>(1)</sup>は、古代ローマの詩人セクストウス・プロペルティウス (ca.50～16 B.C.) の詩集をもとにした自由な翻訳と一般に定義できるが、構成、文脈、語句などの面で、通常の意味での翻訳という語を用いることが躊躇されるほど、パウンドの自由な処理が施された作品である。パウンドにとって、翻訳は「精巧な仮面」<sup>(2)</sup>であり、その営為は単に「ことば」の変換ではなく、「その文脈の中にある一定の思考様式や感情様式を表現し」、<sup>(3)</sup> 本質的な特徴を捕らえることであった。別の言葉で言うと、翻訳される作品の「ことば」から「自らの表現するもの」<sup>(4)</sup>に導かれるという詩的な営為であって、あくまで自己表現の契機なのだ。このようなパウンドの翻訳観は、1919年の詩集『恋した頃、貧しかったので』(Quia Pauper Amavi)に、初めて全体が纏まった形で発表された「セクストウス・プロペルティウス讃歌」で頂点に達しているように思われるが、ここには翻訳作品にどこまで独自で自由な創作的意図や処理が許され得るのか、また最も深刻な意味でオリジナリティーとは何かといった問題が存在する。

J・C・サリバンは、今述べたようなパウンドの翻訳観を十分意識しながら、この作品が抱える実に複雑な問題を「創造的翻訳としての『讃歌』」、「仮面としての『讃歌』」、「批評としての『讃歌』」<sup>(5)</sup>といった角度から包括的にバランスよく批評分析して、この作品に関するメルクマールとも言える研究を行ったが、そうは言っても、「讃歌」という題名とその内容や独白の関係といった問題などは、依然として大きな問題である。これについては、「讃歌」に対する批評を求められたトーマス・ハーディーが、「セクストウス・プロペルティウス讃歌」ではなく、「セクストウス・プロペルティウス、独白する」ではないかと<sup>(6)</sup>コメントした時点

で、すでに気づかれていた。事実題名は「讃歌」という言葉を冠して、敬意という客観的なポーズと視点をとっているにもかかわらず、作品全体は詩人プロペルティウスが語る独白であり、翻訳の問題と同様に、アンビギュアスな特徴と矛盾を孕んでいる。

また、「讃歌」には、詩的技法や詩的価値の面で、パウンドの他の作品から大きく際立たせるものがある。それは、アイロニーの問題である。T・S・エリオットは、彼が編集した1928年のパウンドの『詩選集』で、この詩の前提になる背景や意図が一般の読者には必ずしも馴染みがあるものではなく、パウンドの翻訳の処理の仕方にも一般読者がついていけないのではないかという危惧を述べて、<sup>(7)</sup>敢えて削除した。この事実も興味深い課題であるが、彼は更に次のようなことを付け加えている。

「セクストウス・プロペルティウス讃歌」は翻訳ではなく、パラフレイズなのである。もっと正確に言うと、(彼の詩を熟知している人には)仮面(ペルソナ)なのだ。それはまた、プロペルティウスに関する批評でもある。つまり、この作品はマッケイルやその他の翻訳家がプロペルティウスの詩で見過ごしたユーモア、アイロニー、嘲笑をパウンドが独自の方法で強調した批評なのである。<sup>(8)</sup>

パウンドを最もよく「熟知して」いた友人のエリオットは、「セクストウス・プロペルティウス讃歌」の最も本質的な文学的特徴を外していない。彼は「ユーモア、アイロニー、嘲笑」こそが「独自の方法で強調した批評」であることを見抜いている。

J・C・サリバンも、エリオットを十分意識しながら、この問題を批評としての役割から考察しているが、<sup>(9)</sup>われわれはもっと限定的に「讃歌」のセルフ・モッキングのアイロニーとその他のアイロニーやユーモアを区別し、それを仮面の問題から考えてみたい。そこで、この問題点が最もよく凝縮している「讃歌」のセクションⅫを中心にして、まずこの作品のアイロニーの種類をセルフ・モッキングとそうでないものに分類し、その特徴を分析する。それを基にして、パウンドと仮面としてのプロペルティウスが一体どのように関係するのか、どのような意味でその仮面が用いられているのか、そしてセルフ・モッキングのアイロニーがどのような役割を果たしているのか、そういった問題を翻訳や題名の問題も含めて考えようとするものである。そこから、仮面を着けたときのパウンドの実に複雑で変幻自在な詩人の姿を探り、「讃歌」という作品の詩的意義を考えたい。

## (Ⅱ)

「セクストウス・プロペルティウス讃歌」は、すでに指摘したように、「讃歌」という題名と独白の形式にアンビギュアスなものが存在し、それが作品全体の特徴のようなものであるが、このことはこの作品を生み出す過程に始まっているように思われる。一応この作品には1917年の作と記されているが、この作品が初めて出版されたのは、1919年の3月の『ポエトリ』誌に掲載された4つのセクション(ⅠⅡⅢⅣ。但し、Ⅳは実はⅥ。)であるから、ノエル・ストックが推測しているように、その完成は少なくとも18年半ば頃までかかったものと<sup>(10)</sup>

思われる。その切っ掛けは、よく言われるように、1916年の7月にアイリス・バリーに「きちんとしたプロペルティウスの翻訳」の必要性を述べた頃と思われるので、<sup>(41)</sup> 控えめに見積もっても、完成まで1年半近い時間が費やされたことになる。これは、パウンドの他の翻訳作品と比べても異例の長さである。それは、パウンドが「現代のプロペルティウスの必要性を感じ、似たような精神を見つけたと思って、かなり気軽な気持ちでこのプロペルティウスの作品に取り組み出し」たが、それを行う過程で、独自の詩的世界を構築しなければならないほど「新しい試みに深くのめり込んだ」<sup>(42)</sup> ことを示しているし、また通例全4巻92篇<sup>(43)</sup>として校訂される膨大な原詩のエッセンスを「讃歌」の12のセクションに抽出する作業がかなり困難なものであったことを暗示している。だから、パウンドが「讃歌」という名称を与えたのは、(「徒労であった」かどうかは別にして)「狙いが翻訳にあるという誤解を避けようとした」<sup>(44)</sup> ためだけでなく、その題名が「新しい試み」に伴う複雑なテーマ性や独自の処理の仕方と深く絡み合っていたからである。

まずテーマの問題から入るが、「讃歌」が少なくとも原詩に依拠していると考える限り、この作品の主要なテーマの一つがプロペルティウスと彼の恋人キュンティアの関係とより成り立っていると言っても、誤りではない。実際パウンドは、「讃歌」のセクションⅢ、Ⅳ、Ⅵ、Ⅺ、Ⅻなどで両者の恋愛を中心に扱い、また他のセクションでもキュンティアへの愛に言及している。だが、パウンドは、この表向きのテーマよりももっと重要なテーマが存在していることをその構成から暗示している。

それは、「讃歌」の冒頭の詩句を「カッリマコスの亡霊たちよ、コース島のピレータースの死者の魂たちよ、／ほくが歩こうとするのは、あなたたちの小さな森だ。」<sup>(45)</sup>と始めて、最後のセクションⅫの結末を次のように締め括っている点に見てとれる。

ウァッローは、ウァッローはイアーソーンの遠征を、

激しく愛するレウカディアを歌った。

羊皮紙に書かれた歌、それは極めつきの無骨者カトウルスが  
ヘレナを凌ぐほど有名にしたレズビアについてのものだ。

カルウスの彩色されたページには、

クインテリアを嘆くカルウスがいる。

だが、ガッルスはリュコーリスを、

美しい、いとも美しいリュコーリスを歌い、

その彼の傷には冥界の河スティックスの水がそそがれた。そして、

キュンティアのプロペルティウスは、これらの詩人たちの中に屹立する。<sup>(46)</sup>

この「讃歌」全体の冒頭と結末の構成は、ギリシャに始まり、ローマに至る恋愛のエレジーの歴史的系譜の要約である。だから、冒頭の「亡霊たち」(“shades”)や「死者の魂たち」(“ghosts”)を複数形にして、結末の複数の詩人の名前と呼びさせたているのである。しかも、この構成の意図はまた、この作品の主要なテーマが単に恋とか愛ではなく、プロペルティウ

スの恋のエレジー、もっと広くは詩そのものであることも示している。ノエル・ストックは、「部分部分を全体にどのように纏めるかといった知的な指針がまったく存在しない」<sup>17)</sup>と批判しているが、それは誤りであって、「讃歌」にはまず全体として恋愛のエレジーの系譜の中におけるプロペルティウスという知的観点がある。

紙数の都合で詳しく解説するわけにはいかないが、ローマの恋愛のエレジーは、アレクサンドリアを活動の舞台としたヘレニズム文学のカッリマコスに源を求めるのが一般的であり、プロペルティウス自身も自らを「ローマのカッリマコス」たらんとし、実際そのように呼んでいる。<sup>18)</sup>ギリシャ・ラテン文学では、元来エレージは韻律形式の名称であるが、それは、韻律の形式においても、主題の種類やその扱い方においても、ホメロスの「イーリアス」によって代表されるような叙事詩的な世界に対抗する形で発展し、詩人の個人的な気持ちや立場を強調したので、内容的には叙情詩や牧歌やエピグラムなどの諸要素を摂取融合しながら、その扱うテーマや対象を拡大していった。特に、カッリマコスは、叙事詩を真似たような「月並みの詩を嫌悪し、またあまたの人々がここかしこに行き交う大道を喜ばず」、「一つながりの長い詩」を書かないと<sup>19)</sup> いったような立場を強く主張したという。ローマのエレジーは、この伝統の上に開花したのである。それがギリシャのエレジーと区別される最大の特徴は、恋を歌った点である。詩人は、恋愛経験豊かな人妻や教養のある高級娼婦のような女性を愛し、彼女に翻弄され、歓喜、苦悩、嫉妬などの思いを綴る内容である。だから、結婚やハーピー・エンドな恋愛などは、最初から予想しておらず、恋自体の葛藤や変化を嘆いたり、楽しだりする詩であり、心の遊びの要素を持っていた。それはまた、当然貴族や支配階級などの知識層を対象にしたものであり、エレジーの恋の内容や場面には、そのような読者層が期待する約束事のようなものが存在した。そして、このジャンルを代表する詩人がカトゥルス、ガッルス、ティブッルス、プロペルティウス、『変身物語』の作者でもあるオウィディウスである。<sup>20)</sup>

これらの詩人は、女性に対する愛を扱うエレジーという点では同じであるが、その作風は当然のことながら異なる。例えば、ティブッルスでは素朴で悩みのない田園生活への憧れが歌われ、舞台設定や恋にも牧歌的な穏やかさがあるのに対して、オウィディウスは都会的で、その恋の扱いも機知に溢れる遊戯性があり、従ってより心理的且つよりシニカルである。プロペルティウスは、年代的にこの二人の中間に位置し、詩風も情熱的でありながら、それだけで都会的なクールさがあった。<sup>21)</sup> パウンドは、この傾向に気づいていたばかりか、プロペルティウスのローマを現代の大都会に、また当時のローマ帝国を大英帝国の状況に重ねていた。<sup>22)</sup> そして、何よりもプロペルティウスのエレジーの詩的な特徴を「アイロニー」<sup>23)</sup> と認識していた。その典型的な例の一つをセクションXIIの第一連と第二連に見ることができる。

一体、一体お次は誰だろう、自分の女を友人に委せるような御仁とは？

恋をすると、誠実な心さえも危うくなるのだ。

神々もその親類縁者の顔に泥を塗ってきた。

どんな男も自分のザクロを求めるし、

愛想よく調子を合わせていた人たちも思わ知らず果たし合いをする羽目になる。

トロイの間男は接待の儀礼に名を借りて、メーネラオス王を訪れた。

それに、コルクスの事例もある。イアーソーンと例のコルクスの女のことだ。

おまけに、リュンケウス、君は酔っていたんだ。<sup>94</sup>

パウンドの作品のセクションXIIは、原詩の第2巻34を土台にしているが、言うまでもなく全体としてはいわゆる忠実な翻訳ではない。だが、この第一連は、ほぼ原作の詩句の意味に依拠し、その意味を変えることなくパラフレイズし、そのエッセンスを実に的確に造形化している。この連では、語り手プロペルティウス、その恋人キュンティア、友人リュンケウスの三角関係がストーリーとして前提になっている。つまり、プロペルティウスが友人リュンケウスに裏切られて、キュンティアを横取りされそうになったのである。だから、第1行目は、間接的な言い回しでプロペルティウスが自分を他人のような視点から眺め、友人を自分の恋人に近づかせた「おのれ」をセルフ・モッキングしている。自虐的とも言えるアイロニーがここにはある。それを強調しているのが、他人の妻を奪ったり、または恋人を裏切ったりした神話上の人物である。前者は、よく知られているように、トロイ戦争の切っ掛けとなった、トロイの王子パリスがスパルタ王メーネラウスの妻ヘレンを誘惑し、駆け落ちする話である。後者は、コルクスの王女メーディアがその地を訪れたアルゴー号のイアーソーンと恋仲になり、父を裏切って、国外に逃亡し、その後二人の子供をなすが、捨てられ、怒った彼女が自分の二人の子供と夫の愛人を殺す話である。

このエピソードが暗示しているのは、男女の関係では神話の時代から誠実さや貞節さが当てにできないほど危ういものであり、そこから裏切り、嫉妬、憎しみなどの人間ドラマが生まれていることであるが、実は最後の「おまけに、リュンケス、君は酔っていたんだ。」と付け加えて、第一連の一行目と最終行が対応しているのである。つまり、友人リュンケウスがキュンティアを口説き、怪しい関係を迫ったと疑いながらも、その友人の不誠実な行為の原因がアルコールの酩酊であると言って、彼に代わって、その理由を弁明するのだが、あたかも裏切られた当人が酒による過ちなら致し方ないと、自分を納得させるために言い訳しているようにも読め、そこに自分の恋人を友人に任せて、後悔する男の愚かさや恋々とする男の意気地なさを感じられ、一行目の自虐的な悔恨のトーンに一致している。それは、悲しいユーモアのあるアイロニーである。

だが、詩句としてはかなり唐突な飛躍がある。実を言うと、この最後の行は、原詩ではもう少し後に置かれているが、パウンドが意図的に移動させたものである。手法的には意外性のあるコラージュのような処理方法であるが、実に計算されたもので、この改作とも言える詩句の移動は絶妙なアイロニーを生んでいる。だから、主人公のプロペルティウスが恋の嫉妬に悩んだり、友人の裏切りに苦しんだりしていることが、一体本当であるのかどうか判断しかねるようなユーモアとベアソスに満ちている。このアイロニーの見本のような処理は、プロペルティウスという人物が語っているのに、その独白には極めて第三者的で客観的な視点

があるからである。主人公は恋人且つ詩人として、内面的には自他に分裂していることになり、微妙な意味でその自他を取り違えているから実に滑稽である。演技やポーズではないかとも思わせるほど微妙なセルフ・モッキングの心理があり、より一層アイロニーが増すのである。

このユーモアとペーソスの微妙なアイロニーは、第二連でより一層喜劇的に強調され、都会人特有の遊戯的なものになっている。

リュンケウス、君はこんな淫らなことを我慢できるだろうか。

あの女は節操（みさお）が堅いなどと評判になったこともない。

いっそのこと、胸を一突きにしてくれた方が、毒を一盛りしてくれた方がましだ。

どうかお願いだ、リュンケウス、親友じゃないか、一生の友じゃないか、  
ばくの財布を任せ、心から信頼している友人じゃないか。

でも、いいかい、リュンケウス、どうかあのベッドにだけは、  
ベッドにだけは滑り込むのをやめてくれ。

ユーピテルにすがりたいほどだ。<sup>28</sup>

ここには、キュンティアとリュンケウスの仲を知り、嫉妬に苦しむプロペルティウスの気持ちが卑屈なまでの滑稽さでもって描かれている。恋多き女性の相手に愛し合うことを止めるように頼むほど愚かで、無駄なことではない。でも、それをするのである。最後の行の「ユーピテルにすがりたいほどだ」は、原詩によれば、本来「恋敵」が主神「ユーピテル」でも「我慢するわけにはいかない」という趣旨であるが、<sup>29</sup>パウンドはそれを独自に変更し、より哀れっぽい詩句にして、プロペルティウス本人の滑稽な気持ちや姿を増幅している。それは、信じてもないユーピテルに願いたいような気持ちだというのであるから、これもまた本気であるというより、恋の嫉妬に苦しむ不様な姿を自らカリカチュアしているのである。一部の読者には、ここまで来ると、ユーモアというより滑稽と間抜けさの自己嘲笑が醜悪に思われ、嫉妬も自己嘲笑もそれ自体が演技にさえ見えてくるかもしれない。

確かに人間に対するシニカルな懷疑の意識は、ローマという極めて政治的な都市社会の知識人のメンタリティーとして十分想定できる。だから、ローマのエレジーの最終章を飾ることになるオウィディウスの『恋の歌』には、セックスに関するアリュージョンにしろ、男女の愛に対する皮肉な見方にしろ、「女性を真剣に考えていない」<sup>30</sup>点にしろ、あらゆる点で文化の爛熟期特有のシニシズムと皮肉がある。そのようなものは、平和と文化が熟する中で深まるものである。でも、彼より7年ほど早く生まれた同時代人と言えるプロペルティウスの原作には、不思議とまだ過度な遊戯性や退廃性は感じられない。このようなことを考慮すると、パウンドの喜劇的なプロペルティウスには、何となくオウィディウス的な臭いがしないわけではないし、特に第二連のトーンにはどこかパロディー的なまたはシニカルな遊び的要素もある。だが、引用した二つの連を併せて読むと、歴史的なプロペルティウスではないが、ポーズとも演技とも言えない極度に自意識の深まった複雑なプロペルティウスウという人物

像があり、そのセルフ・モッキングも生き生きとしている。その独白は、原作よりも遥かに自己を突き放した視点になっており、パウンドはアイロニーのエッセンスをクローズ・アップしている。一步誤れば、アイロニーの微妙さを破壊しかねない誇張の要素があるが、さすがにパウンドの筆は破綻に至ってはならず、自己卑下さえも嘲笑する屈折した心理を持つ現代のプロペルティウスになっている。それは、プロペルティウスの詩が持つディタッチした客観的な精神や距離感の微妙さを見抜き、それをエモーションや自意識の形で移し替えているからである。これこそパウンドのセルフ・モッキングのアイロニーの妙味であり、自虐的なまでに自己を突き放したパウンドのプロペルティウス像である。

### (Ⅲ)

今まで見てきたように、「讃歌」のプロペルティウスは、恋愛のエレジーでセルフ・モッキングをする詩人として描かれているが、もう一つの姿はそのエレジーを頑固に守り、それを自らの文学的なアイデンティティーと主張する人物像である。プロペルティウスにとって、リュンケウスは、単に恋の競争相手であるだけでなく、詩人としてもそうなのである。その対立の構図は、恋愛のエレジー対叙事詩という関係で設定され、また個性的で独創的な詩人対知識で真似をする詩人や創造性のない詩人という対立関係として描かれている。後者のグループに分類される詩人は、三流詩人リュンケウスであり、更に同時代の代表的な叙事詩人ウェルギリウスである。この構図自体は、やはりプロペルティウスの原作にモチーフとして手掛かりはあるが、「讃歌」ではより明確な対立構造になっている。

そこで、まず舞台回し役を与えられた恋敵リュンケウスは、神話を使ったり、ギリシャの悲劇詩人アイスキュロスを真似たり、ギリシャの叙事詩人「アンティマコスの焼き直し」をする程度の才能しかないのに、「ホメーロスになることができる」<sup>98</sup>と自惚れた学者詩人として描かれる。「新しくあれ」を詩人のモットーとしたパウンドは、明らかにリュンケウスに仮託して、個性のない模倣的な三流詩人を批判している。だが、原作では、「カッリマコスの夢」に従い、叙事詩と異なる立場から「愛の力」や「自らの情念の炎を」歌うエレジーは勧めているが、パウンドのような強い批判にはなっていない。また、この後に直接続く若い女性に関する数行の詩句のように、原作の詩句の趣旨をほぼ生かしながらも、<sup>99</sup>彼女たちの知的な無関心さを強調するような詩句を加えて、<sup>100</sup>冷笑や皮肉のトーンを高めている。

注目すべき点は、「讃歌」のセクションⅫの第一連と第二連のプロペルティウスのセルフ・モッキングの詩句では、原作の意味や内容がほとんど基本的に変更されていないにもかかわらず、一旦詩の問題や詩人の個性や創造性の問題が扱われ出すと、その原作の主旨やトーンが大きく変えられていることである。この創作的とも言える改変の傾向は、叙事詩『アエネーイス』を書いたウェルギリウスに向かってより強まる。現在判明している歴史的事実によれば、ウェルギリウスとプロペルティウスは、ホラーティウスなどのパトロンでもあったマエ

ケーナースのサロンに属していた。プロペルティウスの原作にはマエケーナースに向かって語りかける詩篇が二つほどある。マエケーナースは、アウグストゥスの友人で、その権力基盤を支えた当時の有力者である。彼こそアウグストゥスの文化政策に大きな影響を与え、またウェルギリウスに「農耕詩」を書くように勧めたと<sup>91</sup>言われ、叙事詩『アエネーイス』にも同じような理由があったのではないかと推測される。

この叙事詩は、周知のように、ローマ建国の英雄アエネーイスの物語であるが、そこには皇帝アウグストゥスへの讃美がある。パウンドは、そのようなウェルギリウス像をより強く描き出している。

アクティウムの湿地帯で、ウェルギリウスはポイブスの警察署長役を務め、

アウグストゥスの大艦隊を列挙する。

ウェルギリウスはトロイ軍に興奮し、

アエネーイスの率いるトロイ軍の武器を振って称え、

ラウィーニウム海岸に築く陣営を描き出す。<sup>92</sup>

アクティウムは、ギリシャ北西部のアリア湾口の岬の古代の町で、紀元前31年にオクターウィアーヌス(=アウグストゥス)がこの沖合で、アントニウスとクレオパトラの軍と天下分け目の海戦を行い、破った場所である。そこにはアポロ神を祀る神殿があり、その後この神を讃えた戦勝記念の競技大会が催されると言われる。オクターウィアーヌスは、この戦いの勝利によって、実質的な皇帝になっていくわけであり、「パクス・ローマーナ」(ローマの平和)と言われるローマ帝国の基礎が築かれたのである。ウェルギリウスは、叙事詩『アエネーイス』でこの戦いの勝利を直接讃えているわけではないが、それを巧妙に暗示しており、この叙事詩とアウグストゥスを結びつける根拠になっている。また「ラウィーニウム」は、アエネーイスが建設したローマ発祥の地であり、アウグストゥスの家系は、その権威の象徴として、ローマの起源に重ねられ、その先祖は名目上トロイから移住したアエネーイスの息子イウルスである。パウンドは、このようなことを下敷きにして、ウェルギリウスをアウグストゥスとその体制を讃美する詩人として描いているのである。

だから、この連で、パウンドは、まず「湿地帯」と訳した“marshes”の場所設定をすることで、この詩語のイメージが持っている不快な環境や状態を提示している。パウンドがこの詩語を用いる時は、必ずある種の否定的な連想と暗示を伴うコンノテーションが存在するが、ここでも例外ではない。その上、ウェルギリウスを「ポイブスの警察署長」に見立てた表現には、言うまでもなく、体制に奉仕する詩人への揶揄嘲笑が込められている。しかも、アポロ神のラテン語名であるポイブス(“phoebus”)という詩語の使い方には、この語の音の響きからと思われるが、パウンド特有のどこかふざけた、からかうようなトーンが込められている。こういったパウンドの描くウェルギリウス像は、原詩と比較すると、一見反叙事詩の立場をとるプロペルティウスの主張に通じるように思われるが、実際は遥かに辛辣で、アイロニカルなユーモアというよりも風刺に近い。



ウェルギリウスは、「帝国の秩序に捧げ」る、「もっと大きなイーリアス」を、つまり『アエネーイス』を書き、「ギリシャの連中」が「ローマの作者」に「道を譲る」ことを求めるのである。<sup>33</sup> このような自信に満ちたウェルギリウスには、初期にギリシャの牧歌詩人テオクリトスにならった牧歌や『仕事と日々』のヘシオドスにならった農耕詩があるが、前者は神話の時代の牧人とニンフが自由に生きた、奔放なエロスの世界であり、後者はヘシオドス的な教訓詩であることが暗示されている。だが、それらは、所詮「古代のお偉いワーズワースのような詩人たち」のものであり、「平地にはイグサ、斜面には葡萄が生える」<sup>34</sup> 自然の支配する時代であって、ウェルギリウスやプロペルティウスの時代ではないのである。この都会的なローマの時代に、たとえ牧歌や農耕詩を歌っても、新しさや独創性に欠けるという訳である。パウンドは、プロペルティウスの原詩にはない「ワーズワースのような詩人たち」という詩句を加えてまで、ウェルギリウスの初期の詩を暗に揶揄否定することで、都会詩人としてのプロペルティウスの個性を浮かび上がらせているのである。

しかしながら、いま解釈してきた「讃歌」のウェルギリウス像は、実はパウンドのかなり一方的な虚構といってよいものである。確かにプロペルティウスの原作の詩句に手掛かりとなるものはある。例えば、ウェルギリウスが「ポエプスの見守るアクティウムの岸」や「カエサル堂々たる艦隊」を歌い、「トロイのアエネーイス」によって築かれた「ラウイーニウムの海岸の城壁に生命を吹き込む」という詩句は、プロペルティウスの原詩に存在する。<sup>35</sup> そして、プロペルティウスは、ウェルギリウスが「何かイーリアス」より「もっと偉大なもの」を書いているとも述べている。そして、この「何か」という語に含まれているニュアンスによって、パウンドが「もっと偉大なもの」を「もっと大きなもの」というアイロニカルな言葉に換える「ヒント」を得たという指摘もある。<sup>36</sup> 加えて、数少ないプロペルティウスの伝記的な事実の中で、彼がオクターウィアヌス側の勝利によって行われた大規模な所有地没収の結果、没落した家族の出身であるという境遇を<sup>37</sup> 信じるとすれば、彼が皇帝アウグストゥスに相当屈折した感情を抱き、その皇帝を賞賛するような叙事詩を書いた詩人に対しても、心穏やかでない気持ちでいたかもしれない。

だが、プロペルティウスは、すでに指摘したように、先輩であるウェルギリウスと同じマエケナーサスのサロンに属しており、しかもその実名まで用いていることを考えれば、そこには自ずと節度が働いているはずであり、エレジー対叙事詩という対抗意識はあっても、『アエネーイス』の詩人その人に対する個人的な感情は、述べにくい。またローマのエレジーでは、このような場合、キュンティアやリエンケウスがそうであるように仮名を用いるのがエレジーの約束事であった。実際プロペルティウスの原作のトーンと暗示は、パウンドの攻撃的なアイロニーとは、著しく異なっている。むしろプロペルティウスの原詩は、ウェルギリウスの初期の「牧歌」や「農耕詩」を、アポロ神が奏でるものと同じような「巧みな」歌と見なし、<sup>38</sup> これらの初期の作品には親近感さえも抱いている。とても、パウンドの「ワーズワースのような詩人たち」という詩句が暗示するような揶揄は存在しないし、ウェルギリウス否

定には至っていない。

ところが、パウンドは、ウェルギリウスに関して明確に否定的な批判を繰り返していた。例えば、1914年の「ルネッサンス」というエッセイで、「ウェルギリウスは駄目だ。語るに値するストーリーもなければ、個性もない」<sup>39</sup>と述べているし、書簡の中でもウェルギリウスを「第二級の詩人、つまりホメロスのテニスン的なタイプ」<sup>40</sup>と一蹴している。そして、この詩人について、「良心に少しも呵責を感じることもなしに」、「本当の意味で何か新しいことを創り出した作者」のリストから「外す」<sup>41</sup>と言っている。「讃歌」のウェルギリウスは、プロペルティウスの原作とも、また標準的なラテン文学史ともかなり違った、パウンド自身の厳しい評価そのものなのである。このような見方は、最後より一つ手前の連の中で更に増幅されている。

教えられた芸をする亀のように、

ばくは、彼女が命じるなら、君たちの流儀で歌を作るだろう、

彼女の夫が判決文の延期を求めることを条件にして。

でも、このような破廉恥なことには、

十分な知識や激しい情熱があれば、

多くの読者は心を奪われないはずだが。

大衆は高貴だから、自らの高さに達しないものを許しはしないからだ。

ガチョウのように、

反響が、反響と共鳴がなければならいのだ。<sup>42</sup>

これら詩句は、パウンドがまったくと言っていいほど独自に作り出したものである。アイロニーという用語を使うことは可能であるが、セルフ・モッキングのアイロニーと異なることは一目瞭然である。「教えられた芸をする亀のように」の詩句は、なかなか印象的でアイロニカルな比喻ではあるが、その滑稽さはくすぐるようなアイロニーではなく、直接的である。この直接性は、アイロニーが比喻そのものであるという関係から生じており、滑稽さや皮肉はあくまで比喻の力なのである。それはまた、リエンケウスやウェルギリウスを指すと思われる「君たち」の「流儀」で書くという行為が、いじましい滑稽な行いであるという皮肉は伝えても、語句の意味に捻りを与えた微妙な滑稽さや軽みではない。更にアイロニカルなユーモラスを失わせる原因は、それに続く二行目の詩句の「彼女」が誰であるのか、「彼女の夫」が誰であるのかということが曖昧にされているからである。パウンドは、突如ここで文脈上の連想を一切拒絶しており、今述べた疑問にまったく答えようとしていないばかりか、具体的な手掛かりさえも読者に与えていない。ここにこそ、パウンド的な詩の仕組みがある。別の言い方をすると、彼の詩の秘密がある。その秘密とは、パウンドの「散文的な部分」<sup>43</sup>と呼ぶものに対する強い拒否であり、読者の感性なり想像力なりに委ねられる詩的空白である。パウンド的に言えば、詩的凝縮である。パウンドの曖昧さは、意図的である。

しかも、「このような破廉恥なこと」に続く詩句は、すべてアイロニーというよりも、パラドックスとして読めるものである。大衆の「高貴な」基準というのも皮肉であり、基準が低

ければ、その判断の質も同じであるというのである。だから、「ガチョウのように」ジャーナリズムなどの騒々しい世間的評判を受けた詩や芸術しか理解できないということを暗示的に嘲笑しているのである。これらの詩句の背後には、パウンドの詩集の中で、出版に際して最も苦勞し、しかも書評や世評も悪かった1916年の『大祓』の後遺症とも言えるフラストレーションや怒りが存在する。また、英米の文壇やジャーナリズムから疎外され出していた彼の辛辣なエモーションが滲み出ている。これは、アイロニーというよりも最早風刺といっているものである。その攻撃的な嘲笑は、視点という点でも、世間や大衆がいかに本当に価値のあるものを見抜けず、ジャーナリズムのようなものに惑わされやすいか、また社会が創造的な芸術にいかにも無理解かといった点にしか向っていない。

パウンドは、三流詩人リュンケウス、その後ろ盾のような役割を与えられているウェルギリウスの詩の問題になった時、突如翻訳の仮面を破って、自らが問題にしているテーマを書き加えずにはいられなかったのである。しかも、それは、恋のエレジーを歌うローマのプロペルティウスではなく、また自己嘲笑に遊ぶアイロニーの詩人でもなく、独白はほぼ他者や社会に向かったアイロニーになった。というよりも、攻撃的な皮肉を含んだ風刺やパラドックスに変じているのである。もしアイロニーという用語を当て嵌めるのであれば、それは比喩のレベルにおいてである。このことは、パウンド独自のアイロニーというものの最大の特徴が比喩の力に依存していることを意味している。しかも、パウンドの中では、テーマは詩と詩人に関係するあらゆる問題に拡大し、膨張している。単に詩の芸術上の問題だけでなく、詩と社会の関係、芸術評価や芸術家の自由の問題にさえも及んでいる。そこには、「ガチョウのように」騒々しい群れを作って、本当の意味での創造的作品や詩人を排除し、芸術家の特権的な自由を認めようとしない人々や社会に対する怒りや抗議のメッセージさえも含まれている。パウンドの仮面が素面に近づいた瞬間である。

#### (Ⅳ)

では、一体パウンドとプロペルティウスという仮面は、どのような関係にするのであろうか。パウンドの仮面の問題に関する最も妥当な分類は、初期の詩を包括的にしかも具体的に分析したクリストフ・ド・ナジのものである。それによれば、(1)翻訳、(2)詩形式が他の詩人の詩形式と類縁性を持つもの、(3)パウンドが詩人として語っているが、独白でないもの、(4)劇的独白のある本来の意味での仮面の四種類にグループ化できる。<sup>44)</sup> これらに共通する根拠は、広義の文学の伝統探求であるが、それ以上に重要な点は、「自己探求」と「誠実なる自己表現の探求」が同一の次元にあるということである。<sup>45)</sup> これらのことを前提にすると、「讃歌」はまず分類の上では「翻訳」と「劇的独白のある本来の意味での仮面」が一体同時に一つの作品に可能かということを試みた作品と言える。それは、一方で、1915年の『キャセイ』によって成功した自由な翻訳姿勢を更に推し進めながら、他方で「劇的独白」にパウンド自

身の独自のエモーションやテーマを持ち込んでいるからである。ここに「讃歌」を翻訳か創作かといった二項対立で、容易に裁断できないアンビギュアスな性格があるし、またパウンドの仮面と素面の関係にも従来にない新しい複雑な関係がある。

仮面と素面という関係から言うと、「本来の意味での仮面」には、もともとチーノやヴィーダールやベルトラン・ド・ボルンなどの詩のように、人間としても、詩人としても、パウンド自身の個性やアイデンティティーと、ある一定の一体感がある。もっとも、そのような肉付きの仮面とも言える「本来の意味での仮面」は、パウンドの場合、装着する前から自覚されていたものではない。むしろ彼の自意識の内部では、仮面は意識の鏡に映し出された数だけ存在し、自ら自己の実体を特定するようなことは容易に行われない。つまり、パウンドは、いつも彼のヴィジョンの中で「あらゆる人」<sup>469</sup>であり、あらゆる存在に変身し得るのであり、この変身の過程こそ、「自己探求」と「誠実なる自己表現の探求」なのである。それは、極度に重層的で、しかも分裂的な自意識の精神のみが行い得る「本来の意味での仮面」探しのような詩人の営為であって、「仮面」と詩人の一体感は作品になってはじめて啓示されるものなのである。従って、パウンドの初期の詩にあっては、どのような仮面を着用しよとも、自己投影は最終的に結果でしかない。

ところが、「讃歌」では、パウンドとプロペルティウスの仮面の関係は、「自己探求」と「自己表現の探求」の過程に入る前に、彼の内部でかなり強いイメージで一体的であると意識されていた。これは、パウンドが変身を行う前に、仮面に自己投影していたことになる。そこで、翻訳作品の独白形式は、「本来の意味での仮面」の劇的独白のような媒体になり、またその媒体によって、十分な自己分析を経ずに、プロペルティウスの仮面にパウンドの問題意識を投げ込むことになったように思われる。事実パウンドは、彼自身と「プロペルティウス、現代の英国とアウグストゥス治下のローマを重ねるという重置構造を」<sup>470</sup>意図し、プロペルティウスに詩のために皇帝の権力、時流、体制に屈しない独立と自尊の人物像を重ねていた。パウンドが「現代のプロペルティウスの必要性」を強く感じた理由である。しかし、「かなり気軽な気持ちで」着用し、改めて「自己探求」と「誠実なる自己表現の探求」を行ってみると、どうしても「似たような精神」とばかりは言えないエートスや自己分析の仕方に気づかざるを得なかった。その結果、パウンドは、「読者が」自分とプロペルティウス、現代の英国とアウグストゥスのローマの「重置構造を十分理解できないのではないかと危惧した」<sup>471</sup>のである。題名と独白形式のアンビギュアスな矛盾は、実はここに原因が潜んでいる。

このことは、1917年前後のパウンドの伝記的な事実に対し少し考慮を払うと、より一層見えてくる。中でも、T・S・エリオットの存在は、この作品の特徴や翻訳に大きな作用を及ぼしている。特に、17年の6月に出版された『プルーロックとその他の考察』というエリオットの最初の詩選集を「何度も繰り返し読んで」、「絶えず心を動かされた」と<sup>472</sup>パウンド自身述べているのをみると、その当時すでに取り組んでいた「讃歌」の作業と間違いなく重なった筈である。勿論、エリオットの背後には、フランスのアイロニーの詩人ジュール・ラフォ

ルグが関係していると言ってもよい。この問題については、サリバンがすでに詳細に論じているので、ここで繰り返さないが、「例がないほどの知性」の所有者で、「自分が考えもしないことを考え」、「そんな風に他の多くの連中がしたら自分が馬鹿に」<sup>50</sup> 思えるほど、エリオットとその詩作は、パウンドにとって、強い好奇心と探求心の対象であった。「エートス」においてまったく異なる<sup>51</sup> エリオットをより熟視したパウンドは、まさしくその発見をプロペルティウスにも見出したのである。それがアイロニーである。そして、ロゴポエシアという用語の発見も、エリオットの詩の再確認と「讃歌」を生み出す過程で生まれたように思われる。

もしこのような推測が正しいとすると、パウンドは、「讃歌」に取り組みながら、プロペルティウスの仮面の中で、一方で自らのエモーションや問題意識やテーマを重ね、他方で自分とは異なるエートスを感じ、異質な自己分析の仕方を意識するという乖離に陥ったはずである。この乖離こそ、セルフ・モッキングのアイロニーとそうでないものの異質な詩的要素の重置構造である。これは、パウンドに当初の予想を裏切るほど困難な問題を突きつけたと考えられる。そこで、パウンドは、「讃歌」のセルフ・モッキングのアイロニーの部分では、翻訳の意味としてほとんど大きな変更を行わず、主として詩句のパラフレイズという処理の仕方を選択したものと思われる。つまり、パウンドは、自分とプロペルティウスのエートスの相違と自己分析の仕方の違いを十分自覚したが故に、あくまでも翻訳の枠内で、彼流儀にこのセルフ・モッキングのアイロニーを技法的に試したのである。それはまた、セルフ・モッキングのアイロニーというものが、実はパウンドの「本来の意味での仮面」の主観的な詩作方法とは、相入れないものであったことも暗示している。確かにパラフレイズされた詩句は、名人芸とも言えるようなパウンドの技術や才能を示している。一種の技法的なパフォーマンスとして、見事という外はない。しかし、パウンドは、これを客観的な姿勢で行っており、そこに自らのテーマを組み込んではいない。パウンドのパーソナルなヴォイスは存在しないのだ。自分のヴォイスでないから、どうしても批評という客観的なまたはインパーソナルな視点が根拠として必要であった。題名と独白の齟齬の原因は、ここにもある。またこの部分には極めて内容的にも、トーンにも散文的な要素があり、アイロニーにある種の誇張があるのも、そのためである。

では、このようなアイロニーは、そのような批評的な役割だけであろうか。どうもそうとばかりとも言えない。このセルフ・モッキングのアイロニーは、少なくとも語り手が自らに対してディタッチしているという印象を読者に与える。独白が自分を笑い飛ばすほど、自己と距離があるという印象を醸し出すのである。この仕掛けがセルフ・モッキングのアイロニーの役割である。その結果、パウンドは、詩の問題、詩人の評価、詩的な信条、芸術と社会といった主要なテーマを述べるに際して、あたかもパーソナルな主観的立場で扱っていないという印象を逆に生み出すことができるのである。これを見せかけとか、ポーズとか言うてはならない。むしろ変身の格好な仕掛けであり、詩作に当然必要な自己韜晦である。だから、セルフ・モッキングのアイロニーの後に、リュンケウスやウエルギリウス批判を置き、更に

原作からまったく離れた、「教えられた芸をする亀のように」の連のような新しい詩句を作っているのである。パウンドは、その意味で、巧みにパーソナルなヴォイスや素面を韜晦し、自らのエモーションを盛り込んだことになる。

このように見てくると、「讃歌」のプロペルティウスという仮面には、翻訳的要素と創作的要素の関係のように、またインパーソナルなヴォイスとパーソナルなヴォイスの縋い交ぜのように、またアイロニーと風刺の問題のように、時に仮面の声の中で異化作用を起こしかねない矛盾に満ちたアンビギュイティーがある。そして、この引き裂かれたアンビギュアスな特徴は、題名の中に象徴的に集約している。だから、この作品は、全体として、決して「均質で」とは言えないし、<sup>50</sup> そのことはセクションⅫ一つを考えても、言い得ることである。しかし、これが、パウンドの詩の特徴なのである。というのは、最も深刻な意味で分裂的であり、重層的であるパウンドの自意識は、どれほど構成的な意図を持とうとも、必然的に流動的であり、断片的にならざるを得ないからである。ただその渦のような核には、自らのエモーションを偽ることのない詩人パウンドがおり、彼の詩芸というものがある。その意味で、「讃歌」はまさしくパウンドの極印が押された作品の一つである。

## 註

- (1) 「セクストウス・プロペルティウス讃歌」は、いろいろな選集に掲載されており、版によって連(stanza)の区切りに若干の違いがあるが、連の纏まりという点で最も理にかなっていると思われる次のFaber and Faber版を用いた。  
 Ezra Pound, *Collected Shorter Poems* (London: Faber and Faber, 1968) 以下CSPと略する。  
 またセクストウス・プロペルティウスの原詩の翻訳は、次のものを参照した。  
 H. E. Butler, trans., *Propertius, the Loeb Classical Library*, No. 18 (1912; rpt. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1976)  
 J. P. McCulloch, trans., *The Poems of Sextus Propertius* (Berkeley: University of California Press, 1972)  
 Vincent Kats, trans., *Sextus Propertius* (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1995)  
 中山恒夫編訳 『ローマ恋愛詩人集』(東京: 国文社, 1985年)
- (2) Ezra Pound, "Vorticism," *The Fortnightly Review*, X CVI (Sept. 1, 1914), p. 464
- (3) Ezra Pound, *Translations*, with an Introduction by Hugh Kenner (New York: New Directions, 1963) p. 11.
- (4) Ibid., p. 11.
- (5) J. P. Sullivan, *Ezra Pound and Sextus Propertius: A Study in Creative Translation* (Austin: Univ. of Texas Press, 1964), pp. 17-23, pp. 25-34, pp. 35-76.
- (6) Thomas Hardy, *Selected Letters*, ed. Michael Millgate (Oxford: Clarendon Press, 1990), p. 358.
- (7) Ezra Pound, *Selected Poems*, ed. T. S. Eliot (1928: rpt. London: Faber and Faber, 1948), p. 19
- (8) Ibid., p. 20
- (9) J. P. Sullivan, *Ezra Pound and Sextus Propertius*, pp. 72-76, pp. 81-82.
- (10) Noel Stock, *The Life of Ezra Pound* (1972; enl. San Francisco: North Point Press, 1982), p. 207.
- (11) Ezra Pound, *Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, ed. D. D. Paige (1950; rpt. New York: New Directions, 1971), p. 91.
- (12) Michael Alexander, *The Poetic Achievement of Ezra Pound* (London & Boston: Faber and Faber, 1979), p. 112.

- (13) プロペルティウスの原詩の校訂には議論があり、5巻とする考えも (the Loeb Classical Library の p. xiii 参照。) があるが、現在ではLoebのものをはじめ4巻92篇を標準としている。
- (14) Ezra Pound, *Translations*, p. 13.
- (15) CSP, p. 225.
- (16) Ibid., p. 247.
- (17) Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, p. 207.
- (18) H. E. Butler, trans., *Porperius*, p. 267.
- (19) 松本仁助・岡道男・中務哲郎編、『ギリシャ文学を学ぶ人のために』(京都:世界思想社, 1991年), p. 226.  
Vincent Kats, trans., *Sextus Propertius*, p. 19.
- (20) Moses Hadas, *A History of Latin Literature* (New York: Columbia Univ. Press), pp. 184-185.
- (21) Ibid., p. 193.
- (22) Ezra Pound, *Selected Letters of Ezra Pound*, p. 90 and p. 231.
- (23) Ibid., p. 149.
- (24) CSP, p. 245.
- (25) CSP, p. 245.
- (26) H. E. Butler, trans., *Porperius*, p. 167.
- (27) P. McCulloch, trans., *The Poems of Sextus Propertius*, p. 5.
- (28) CSP, p. 245.
- (29) H. E. Butler, trans., *Porperius*, pp. 169-171.
- (30) CSP, pp. 245-246.
- (31) ウエルギリウス, 河津千代訳『牧歌・農耕詩』(東京:未来社, 1981年), pp. 28-31.
- (32) CSP, p. 246.
- (33) CSP, p. 246.
- (34) CSP, p. 246.
- (35) H. E. Butler, trans., *Porperius*, p. 171.
- (36) Chritine Froula, *A Guide to Ezra Pound's Selected Poems* (New York: New Directions, 1982), p. 126.
- (37) Moses Hadas, *A History of Latin Literature*, p. 194.
- (38) H. E. Butler, trans., *Porperius*, p. 173.
- (39) Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot (New York: New Directions, 1954), p. 215.
- (40) Ezra Pound, *Selected Letters of Ezra Pound*, p. 87.
- (41) Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, p. 28.
- (42) CSP, p. 247.
- (43) Ezra Pound, *Selected Letters of Ezra Pound*, pp. 3-4.
- (44) N. Christoph de Nagy, "Pound and Browning," *New Approaches to Ezra Pound*, ed. Eva Hesse (London: Faber and Faber, 1969), p. 92.
- (45) 岩原康夫「仮面の謎ーエズラ・パウンドの自意識の重層性ー」(福田陸太郎・安川 晃編『エズラ・パウンド研究』, 京都:山口書店, 1986), p. 78.
- (46) Ezra Pound, *The Spirit of Romance* (1952; rpt. New York: New Directions, 1968), p. 127.
- (47) Donald Davie, *Pound*, Fontana Modern Masters, ed. Frank Kermode (Bungay, Suffolk: Fontana/Collins, 1975), p. 49.
- (48) Ibid., p. 49.
- (49) Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, p. 205.
- (50) Ibid., p. 206.
- (51) Donald Hall, *Remembering Poets: Reminiscences and Opinions* (New York: Happer & Row, Publishers, 1978),

p. 232.

(52) Michael Alexander, *The Poetic Achievement of Ezra Pound*, p. 114.

(いわはら やすお 本学教授)

(はぎわら てる 本学非常勤講師)