

## エズラ・パウンドと中国詩

—— パウンド，アレン・アップワード，そしてH・A・ジャイルズの『中国文学史』 ——

岩 原 康 夫

### A Study about Pound's Four Poems Based on *A History of Chinese Literature* by H.A. Giles

IWAHARA Yasuo

#### (一)

エズラ・パウンドの『キャセイ』(1915年)は、T・S・エリオットの言葉を借りれば、「中国詩」が「エズラ・パウンドによって創造されたものと言えるほど多くのもの」(PSP 15)を持っており、そこには彼の詩人としての才能が明らかに輝いている。この訳詩集は、1908年に亡くなったお雇い外国人のアーネスト・フェノロッサの遺稿をもとに訳された詩集であるが、実はパウンドが中国詩に関心を抱くようになったのには、一つの重要な前提があった。それは、アレン・アップワードとの出会いである。アップワード(1863～1926)は、後に『ピサ詩篇74』の中で、「年老いたアップワードは言った。『司祭ではなく、生け贄なのだよ。』／彼の印章はシタルカス。その年老いた闘士は言う。『生け贄なのだ。』／でも、連中にはテムズ川とニジュール川沿いで立ち向かったよ。ニジュール川沿いではピストルを持ち、／テムズ川沿いでは印刷所を使ってね。』／そして、ついにわたしも自分の歌を終えねばならない。／(アップワードは)銃で自殺したのだ。」(CA 437)と歌われた人物であり、地獄の入り口のようなピサの収容所にいたパウンドの心に何度となく去来した友人である。

これほどまでにパウンドに強い懐旧の情を起こさせたアップワードは、法廷弁護士を職業とし、またアフリカのナイジェリアやギリシャなどの外国に出掛け、やがて一種の文化人類学的または宗教思想的な著作を書いた人物である。パウンドは、彼と1911年に「クエスト協会」というグノーシス主義や異教的な秘教を信奉する宗教団体の会合で出会い(KB 71)、この団体の機関紙『クエスト』や二人の共通の知り合いであったアルフレッド・リチャード・

オーレイジの週刊新聞『ニュー・エッジ』などの寄稿者として、友人になっていったが、1913年代半ば頃から両者の関係は一時期急速に深まった。そのような事実の一端は、1913年後半から14年代にかけて、パウンドがアップワードの「中国の瓶の香しい葉」や「孔子の格言」などの作品を自分の影響下にあった雑誌に発表する労をとったり、その『聖なる神秘』の書評を書いたりした点に見てとれる。また実際パウンドは、1913年の9月の終わり頃にアップワード宅を訪問し、民俗学的な問題などを語り合っている。その時のことを、パウンドがまもなく結婚することになっていたドロシー・シェイクスピアに報告した手紙の中で、「彼はフレイザー（『金枝編』を著した社会人類学者・民俗学者）にはないことを知っているようだ」（PD 259）という印象を語っている。

両者の交流が深まっていった背景には、1913年3月にシカゴの『ポエトリー』誌に公にイマジズムを宣言し、新しい技法やモチーフを渉猟していたパウンドがアップワードにより強く興味を抱く理由が存在したからであろう。その重要な動機の一つは、東洋の文学や文化や思想に対するパウンドの興味である。パウンドと東洋の文学に対する関係は、まず1912年代後半の俳句発見とその短詩文芸の翻訳を触媒にした「メトロの詩」の創作にはじまるが、その後タゴールの詩を批評したりしながら、未知の東洋文学への関心を強めていた。そして、俳句発見に少し遅れる形で、彼が関心を抱いたのが中国文学や思想であり、その最大の情報源になったのがアップワードであった。そのことは、アップワードがパウンドに会う十数年前に、友人のクランマー・バイングの勧めもあって、当時出版されたばかりのH・A・ジャイルズの『中国文学史』（1901年）を読み、中国に関心を抱き、「東洋の知恵」シリーズの発行元に発展する小さな出版社を設立している事実（KB 73）からも十分納得のいくことである。その文庫本サイズのシリーズは、アップワードの『孔子の格言』（後に別の訳者によって改訳される）やバイングの『詩経』の訳など当時まだ珍しかった中国やインドや日本などの文学とか思想とかを紹介したものであった。ただアップワードのその後の著作活動をみると、彼が中国語に習熟していたとか、自力で『孔子の格言』を訳したとかとは考えにくいので、彼の中国についての知識はあくまでバイングの助けや他の研究者の著書などの助けを借りた間接的なものであったと思われる。そうは言っても、アップワードは、当時としてはかなり中国に通じ、その方面の知識がまったくなかったと言ってよいパウンドに対して、十分情報提供者の役目を果たしたと思われる。

このようなアップワードの役割で、特に重要な点は二つある。その一つがジャイルズの『中国文学史』の存在を教えたことであり、もう一つが孔子およびその思想の極めて基礎的な知識を提供したことである。後者の問題は、『キャントーズ』に繋がる大きな問題であり、この小論の直接の射程範囲にはないが、前者の問題はイマジズムとの関連からも、また『キャセイ』の翻訳を考える上でも、重大な意義を持っている。というのは、ジャイルズの文学史を読むことで、パウンドははじめて中国詩がどのようなものであるのかという基本的な認識と理解を得たからである。しかも、中国詩にはパウンドが追求していた詩の凝縮の問題、“Less

is more”の問題、イメージの構造や処理の仕方などの詩作上の諸問題に対する解決の手掛かりが豊富にあったから、彼はそこに「探求の言語」(PGB 88)といった実験的な詩的言語の可能性を直観した。中でも、中国詩独特のイメージと抒情性の関係は、パウンドにとって著しく新鮮なものであった。そこで、この小論では、このイメージと抒情性の問題を中心に、アップワードが教えたジャイルズの『中国文学史』がどのようなインパクトをパウンドの詩作に与えたかを、『イマジスト詩人集』(1914年)に発表した四つの作品、「屈原にならいて」、「劉徹」、「扇の歌：皇帝に捧げる」、「採薇」を分析して考えたい。その分析を通して、個々の作品とジャイルズの『文学史』の訳との関係を具体的に分析し、またどのような処理がなされたかを調べ、最後にアップワードとジャイルズの『文学史』とパウンドのイマジズムの関係に必然的な繋がりのあることを検証したい。そこから、『キャセイ』に至る必然的な道が見えてくると思われる。

## (二)

では、一体パウンドがジャイルズの『中国文学史』の中の訳に基づいて書いた四つの詩「屈原にならいて」、「劉徹」、「扇の歌：皇帝に捧げる」、「採薇」とは、どのような作品であろうか。『イマジスト詩人集』に発表された順序に従って、まず最初の「屈原にならいて」という作品から考えてみよう。

神々が藤の花の冠をつけて散策する  
 森にわたしは足を運ぼう。  
 他の人々は象牙の馬車に乗り、  
     銀青色の湖のほとりを進む。  
 豹にやる葡萄を摘むために、友よ、  
     大勢の乙女たちがやってきた。  
 馬車は豹が引くのだから。

わたしは林間の空地を歩こう。  
 新緑の茂みを抜けて、  
 乙女たちの行列に声をかけよう。(DI 43)

これは、『楚辞』の屈原の原詩「九歌」の中の「山鬼」を散文調で訳したジャイルズのものを土台にしている。

その山々には、山の神がいるという。その神は藤の花を身につけ、つる草を带状に巻き付け、唇に微笑みを浮かべ、魅惑的な物腰をし、赤い豹に乗っている。その背後

には疾走する山猫が続く。また二輪馬車に身をもたせ、桂の木の旗を立て、ランの花を纏い、躑躅の花の帯を締め、心の記憶に後々までも残るような甘い花々の香りを集める。でも、わたしがいる茂みは暗い。昼間の光りさえもここには届かない。その小道は危険で、登ることもできない。ただ独り山の頂に立っていると、足下に雲が漂い流れる。そして、周囲はすべて薄暗がりに包まれる。

おだやかに東風が吹き、静かに雨が落ちてくる。喜びの中で、わたしは故郷のことなど気にもならない。零落の身にあれば、いまや誰もわたしに敬意など払ったりはしないからだ。

わたしは、岩や絡み合ったつる草が入り乱れた、山の斜面に生えるヒエン草を引き抜く。わたしを追放の身にしたあの男を、今はわたしのことを考えようもしないあの男を憎む。

わたしは岩の間から湧きでる泉の水を飲み、枝を張り出した松の下に身をよせる。たとえあの男が自分のもとにわたしを再び呼び戻そうとも、わたしは世間の連中のようになることはごめんだ。

霧雨の中を雷鳴がとどろく。猿が一晩中わたしのまわりで鳴き叫ぶ。激しい風がささやくように鳴っている木々の間をさっと吹き抜ける。そして、わたしはわが君のことを思うが、でも無駄なことだ。わたしは、自らの沈痛な思いを抑えることはできないからだ。(HCL 52-3)

屈原の原詩「山鬼」は、楚の国に古くから伝わる祭祀に使われた歌に屈原が手を加えたものとされており、山奥の精霊(女性)、つまり山の女神が人間の男を恋慕うが、それが悲恋に終わったことを嘆く歌と解釈されている。ところが、ジャイルズは「九歌」を「離騷」の一部と見なして説明している(HCL 52)ので、語り手が屈原になっており、山の精霊である女の神ではない。だから、その訳し方も、楚の国の宰相であった屈原が讒言によって国を追われ、落魄の身になって歌った詩とされ、原詩の女神の悲恋の歌といったテーマは十分理解されていない。このようなジャイルズの誤解のせいもあり、訳の最初の段落で山の神の様子について述べた部分とその他の「わたし」の語る部分の整合性は、一つの詩としてかなり曖昧な関係になっている。

ただパウンドは、ジャイルズのものでしか原作について知ることはできなかったから、当面の問題をジャイルズの訳とパウンドの作品の関係に絞るとすると、パウンドは翻訳の最初の数行しか利用していないことがわかる。しかも、パウンドは、ジャイルズの訳を読んだ時に、まちがいなくその散文訳が伝えようとした屈原の恨みとか絶望の念とかに気づいてははずなのに、どういうわけかそういう点にはまったく考慮を払った形跡が見えない。加えて、中国に関するパウンドの無知のせいもあり、彼の詩の異教的な世界は「葡萄」や「乙女」の詩語が暗示するギリシャの神話の世界に近いものになっている。確かにパウンドは、「藤」や「馬車」や「豹」などのイメージをジャイルズの訳から借りてはいるが、パウンドの作品は翻

案といった用語さえも妥当かどうか躊躇うほど内容やテーマの面で、ジャイルズの訳から距離がある。

そうであるにもかかわらず、パウンドは一体なぜ「屈原にならいて」という題名をつけたのだろうか。それは、内容やテーマでないのであるから、技法上の問題であったにちがいない。その技法とは、一つ一つの似たようなイメージを提示しながら、全体としてより大きなイメージを浮かび上がらせる方法と言えよう。ここで言う「より大きなイメージ」というのは、雰囲気と置き換えてよいものである。例えば、ジャイルズの訳の初めの数行では、山の神が草や花などを身に着け、山野を自由奔放に動き回る光景が提示されており、その雰囲気には嬉々とした喜びの姿が浮かび上がる。個々の似たようなイメージの集積は、より高次な統一されたイメージになり、そこに醸し出される雰囲気にエモーションが暗示されている。その一方で、この山の神の場面は、ジャイルズの誤解の影響もあって、全体としての文脈上の意味関係が曖昧で、そこには具体的なストーリーを簡単には編み出すことができないような謎が存在する。パウンドが技法的に強い関心を示したのは、まさにこのようなイメージの暗示的手法による曖昧化の方法であったろう。

そのように考えられるのは、パウンドが中国詩の特徴を簡単に解釈を許さないものと考えていた節があるからだ。彼は、「中国人の好みとわれわれ自身のそれとが最も大きく異なるのは、中国人は考えなければならない詩が、もっと言えば謎解きをしなければならないような詩さえも好きである」(PPc 85) 点だと指摘している。加えて、彼は、「中国詩について書いているほとんどすべての人がこのような短い曖昧な詩（ここでは「玉階の怨み」を指している）の存在に言及している。でも、彼らの主張とは厳しい意味でまったく逆な活力と明確さを持った詩がいくつもあり、古いアングロ・サクソンの詩（ここでパウンドが想定していたのは「海の男たち」のような作品）やエル・シッドの詩などに見いだすような直接性とリアリズムがある」(PPc 86) と述べている。そして、これこそパウンドが中国詩に強く惹かれた理由なのである。

このようなパウンドの見方を少し拡大解釈すれば、パウンドは「考えなければならない」ような、または「謎解きをしなければならない」ような詩をまったく曖昧とは思っていなかったのであり、むしろその逆こそ彼がモダンな詩として追求していたのだということを意味している。このような観点から、屈原の作品に対するパウンドの考えを推測してみると、(ジャイルズの誤解も原因になってはいるが)、彼にとって山の神の部分の光景は「考えなければならない」謎を含んだ箇所であったのだ。でも、山の神の生き生きとした喜びは、より高次なイメージとして、つまり雰囲気として伝達されていると思ったに違いない。まさにパウンドが技法として屈原にならったのは、このことであり、それこそがパウンドの作品の題名の由来である。だから、パウンドの作品には、イメージの集積としての雰囲気以外には何も具体的なストーリーやテーマは見えない。ただエモーションが暗示されているにすぎない。パウンドにとって、この暗示されたエモーションがあれば、ストーリーの細部やテーマは読者が自らの

体験や想像力で考えればよかったのである。そのような意味で、パウンドは、「屈原にならいて」という作品で「考えなければならぬ」抒情詩を作り出すことを意図していたのであろう。彼の読者は、いつも詩の問いの前に立たされている。このようなことを前提として、もう一步パウンドの「屈原にならいて」の解釈に踏み込むとすると、改めてこの作品が持つ具体的に細部が見えてこない曖昧さがどのような意味を持っているのか考えざるを得なくなる。例えば、この作品は友に語りかけているが、語り手とその友人が一体どのような関係にあるかはまったく不明である。だが、このような曖昧さにこそ、詩人のもう一つの隠された意図が潜んでいるように思われる。というのは、パウンドは、詩作においてよりパーソナルな心情やテーマになればなるほど、曖昧化の手法を好んだ詩人であって、この傾向はイマジズムの頃から益々強まっていったからだ。それは、イマジズム以降にパウンド自身が選んだ詩選集で、初期の詩集から削除した作品は、必ずと言っていいほど、修辭的表現を用いた自己の心情なり思想なりが露呈しているか、またはしかねないものであった事実によって証明されているように思われる。

このようなことに留意すると、パウンドが謎のような問題として曖昧のままにしてあるものこそ、実は彼のパーソナルなエモーションを潜ませたものではないかと思われる。そこで、パウンドの当時の伝記的なことに眼を向けると、この「友」は後の妻になるドロシーであるようにわたしには思えてならない。なぜなら、この作品が書かれたと推定される1913年後半から14年代は、パウンドの人生全体の中で、この作品の明るさに符号するような、最も幸福な時期であったからだ。実際パウンドは、自分が旗揚げしたイマジズムが順調に発展し、詩人として最も充実した芸術活動をしており、また個人的な生活では後に義母になるオリビア・シェイクスピアの強硬な反対で妨げられていたドロシーとの結婚の目処がたち、新生活に向かおうとする期待感に溢れていた。細かいことを言えば、ドロシーがパウンドの影響で中国語を習おうとしたりしており、両者の関係が一組の男女として最も接近した時期であった。

これらの事実を繋ぎ合わせると、歓喜や願望が雰囲気として伝わる「屈原にならいて」には、当時のパウンドの積極的な気持ちが作用していた考えてもあながち的外れではない。確かにパウンド自身は、自らのパーソナルな心情の露呈を避けるために、意図的に曖昧化の方法を用いて、あたかも語り手が容易には識別できないようにしている。しかし、ここにある詩的現実には詩人のエモーションを離れて存在し得ないものなのである。もしもそうでないなら、イメージの集積した雰囲気はほとんど陳腐な不明瞭さだけになり、暗示されている積極的な歓喜や願望はその帰属する場所を詩の中で失ってしまうからだ。詩においてエモーションの価値を何よりも重んじたパウンドがこのような愚かさを犯すはずはない。むしろ彼が曖昧化の方法を意図的に用いていたのは、彼がいかにパーソナルなエモーションを間接化しようとしていたかの証しなのである。よく読めば詩人その人の歓喜や願望のエモーションが集積したイメージの中に明確に暗示されているのだ。そして、この「明確に暗示されている」という一見矛盾した表現にこそ、実はパウンドがイマジズムの時代に求めたモダンな詩の狙い

と技法がある。

### (三)

「屈原にならいて」がイメージの集積した雰囲気と曖昧化の手法を用いたものであるとするなら、「劉徹」という作品は「メトロの詩」とともに、イマジズムの「重置形式」の見本としてよく論じらるるものである。劉徹の作品は、ジャイルズの訳でつぎのようなものである。

さらさらという絹地のこすれる音は静かになり、  
大理石の宮殿の庭を塵が覆い尽くす。  
床には何も足音が響かず、  
落葉がうず高くたまり、戸口をふさぐ。  
わたしが誉れとし、愛した者は逝ってしまった。  
そして、わたしは心乱れる絶望の苦悩の中に取り残される。(HCL 100)

それがパウンドの作品では、このようになる。

さらさらという衣擦れの音はとだえ、  
塵埃が宮城の庭に舞い、  
足音の聞こえることはさらになく、  
落ち葉のみ乱舞して重なり、静かになり、  
喜びの女人はいまその下に眠る。

敷居に貼りついた一枚の濡れ落葉。(DI 44)

これは、最初の五行の詩句に、最後の一行の詩句が重ねられた構造になっており、「重置形式」の典型的な構造である。つまり、イメージのモンタージュである。でも、重置の仕方は、「メトロの詩」のように異なるイメージが衝突するような組み合わせではなく、前半の詩句が伝える情感を最後の詩句でより強化し、増幅する仕組になっており、抒情詩として全体の情感は統一されている。それは、重置したイメージの関係が相異性ではなく、類似性にあり、詩を支える雰囲気や情緒が全体として一つに融合しているからだ。つまり、イメージの統一性が存在する。だから、最後の詩句のイメージの使い方は、シミル(明喩)に近い機能であり、メタファー(隠喩)のそれではない。それは、「劉徹」という作品が他のどの作品よりもジャイルズの訳を忠実に利用し、あくまでエレジー的な抒情詩に不可欠な情緒のハーモニーを優先させたからであろう。つまり、イメージの統一性は、同時にエモーションの統一性になっ

ている。そのことは、パウンドがジャイルズの中国詩の訳を読むことで、「重置形式」のモンタージュの手法を抒情にまで展開したことを示しており、イメージとエレジー的な抒情性の関係に新しい技法的可能性を発見したことを意味している。

それに対して、エレジー的な抒情性にイメージの余白の仕組みを利用したのが、「扇の歌：皇帝に捧げる」である。ここには、パウンドがイマジズムの原則として強く求めていた“Less is more”という凝縮の原理が最も巧みに使われている。

草の葉に降りた霜のように清らかな、  
ああ、白い絹の扇よ、  
お前もいまは放っておかれる。(DI 45)

これは、ジャイルズの文学史では十行の詩になっている。

ああ、機から織らればかりの、霜のように清らかで  
冬の雪のように光る、美しく白い絹の  
扇よ、いいわね、お前がわたしの仲間。  
天上に輝くまるいお月様のようにまるいお前が、  
家ではどこでも近いお友だち。  
動かすたびに心地よい微風を起こしてくれるお前がね。  
でも、わたしは、わたしは、心配なの、  
夏が終わり、烈しい暑さが秋風に冷やされるようになれば、  
お前は棚に放っておかれるようになるのではないかと。  
過ぎ去った日々のように、みな二度と戻らぬ思いだけ。(HCL 101)

ジャイルズが訳した詩は、中国詩の伝統なモチーフ、つまり皇帝や君主の寵愛を失った女性の悲哀や境遇を歌う「楽譜題」の系統に分類でき、そのような境遇の女性の気持ちを秋の到来とともに使われることなくなる絹の扇によってアナロジーしたものである。ジャイルズの忠実な訳も、パウンドのものもモチーフや扇のアナロジーの点では変わらないが、原作の季節が晩夏であるのに、パウンドの作品は秋になってすでに使われなくなった扇のアナロジーであり、またこの歌そのものが皇帝に捧げられた題名になっている点が異なる。ただ「屈原にならいて」のように原作の訳を極端に離れた作品ではなく、あくまで原作の「楽譜題」のモチーフや抒情のエッセンスは織り込まれており、その意味で二つの作品には明白な関連が見える。それでいて、その詩的な凝縮が大きく違っており、まさにこの凝縮にこそパウンドが独自に行おうとした創作上の意図がある。そして、この凝縮には名人芸としか言いようのない詩的な含意性がある。というのは、このぎりぎりまで圧縮された省略の余白には、原作

の訳以上の語られぬドラマが潜んでいるからだ。しかも、それをもっぱらイメージだけで喚起しながらも、女性の切ない思いや未練や孤独が抒情的に伝わるのである。パウンドという詩人の繊細な感受性をはっきりと証左するものである。でも、センチメンタルではない。それは、余分な修飾を排し、題名と詩句のイメージだけで、「放っておかれる」ようになった絹の扇を通して、「用無しとなった」女性の美しさや時の流れや変わりやすい情愛のはかなさなどを暗示しているからだ。その暗示している明確さが言外の意味として伝わる手法こそ、「屈原にならいて」とも、「劉徹」ともかなり異なった特徴と言える。ここでは、余白の描き出す物語や情緒は、暗示的ではあっても、細い毛筆で描かれたような輪郭の線が透けて見える。原作の訳と比べて、その凝縮性において大きく異なっているのに、“Less is more”の余白の仕組みは、豊饒な詩的含意性を持ち、エレジー的な抒情性が詰まっているのだ。その意味で、この作品は翻案などというレベルを越えた味わい深さがあると言えよう。

#### (四)

これまで分析してきた作品は、あくまでジャイルズの『中国文学史』とパウンドのイメージズの関係であり、それもイメージと抒情性との関係に新しい構造と手法を用いた点に焦点があった。それらは、パウンドがいかにもイメージの構造や手法をいろいろと実験したかという証しでもあるが、最後に残った「採薇」という作品は、かなり厄介な問題を孕んでいる。

花卉は噴水の池に落ち、  
オレンジ色の薔薇の葉の  
黄土色は石に貼り付く。(DI 46)

この作品は、ほとんどイメージだけの三行詩である。しかも、内容から従来通りに「採薇」と当てた“Ts'ai Chi'h”という作品は、ジャイルズの『中国文学史』に作品の題名としても、作者名としても存在せず、中国人の研究者によっても未だ原作が特定されていない。おそらくイメージの断片にすぎない三行詩という形式から考えて、もしも原詩が存在しても、「扇の歌」のように極端な省略が行われた作品なのであろうが、わたしはこの作品はパウンド自身がイマジスト的な実験詩として、ジャイルズの特定の訳に基づかず、その『文学史』の中国詩の全体的な印象から彼自身が自由に創作したのではないかと密かに疑っている。

そのように考えるのは、この作品がアップワードの「中国の瓶の香ばしい葉」のやり方をパウンド流儀に真似たのではないかと思うからである。実はアップワードは、自分の作品をパウンドに説明して、「翻訳でも」「パラフレーズでもなく」、「それなりの中国に関する思い出を使って、自分の想像力で仕上げた」(CST 218)と言っている。そして、もともと学者のような翻訳を嫌い、翻訳に際していつもある程度自由な変更を大胆に行ってきたパウンドが、

このアップワードの素人臭い考えに共鳴したのではないかと思えるからだ。その根拠は、このアップワードの「中国の瓶の香ばしい葉」という短い散文の小品シリーズが1913年9月の『ポエトリー』誌（アメリカ）、および同年の10月15日の週刊新聞『ニュー・フリーウーマン』（イギリス）に掲載され、そしてその30の作品から9つ作品が選択され、1914年2月の雑誌『グリーベ』（アメリカ）の一部にパウンド自身の編集で、「イマジスト詩人集」の一人として発表され（これはまた製本されたものもある）、これと同じものが更にロンドンのハロルド・モンローのポエトリー・ショップから出版されており、それらはすべてパウンドの取り計らいによるものだからだ。合計で四回も同じ表題で、作品数は前者二つと後者二つは異なるにしても、同じ作品が発表された事実は、どう考えてもパウンドの側に何か特別な理由があったとしか思われぬ。その理由を探るために、まずアップワードの作品がどのようなものであったか三つの例で見てみよう。

#### 寒々とした紫色の柳

輝かしき栄光の系図に思い耽りながら、眼を上げて、絶頂期の明朝の墓のまわりに生える寒々とした紫色の柳を見つめた。(DI 51 & USL 172)

#### 金魚

胸に秘めたジャコウの香りを一息吐くように、  
水槽の緑の影がちらちらするあたりに  
揺れ動く金色の鱗のように  
— 薄明かりから燃えさかる炎 —  
愛の稲妻のような鼓動は  
熱き恋人の胸にある。(DI 51 & USL 172)

#### 天の川

わたしの母が語ったところによれば、毎晩ランタンをかかげたジャンク船が静かに空を横切り、その船から撒き散らされる水が滴となって地上に落ちてくるという。でも、星がランタンをかかげたジャンク船であるとか、その權からしたたるものが滴であるとかを、わたしはもはや信じない。(DI 52 & USL 173)

これらのアップワードの作品は、どう見ても中国らしきエキゾチックなイメージが詩的な雰囲気を支えているに過ぎず、1913年の秋頃にドロシー宛の手紙の中で「『ポエトリー』誌の（アップワードの）中国関係の作品は、載せる価値がある」(ED 256) とか、「中国詩のアップワードは新しく加わった極めて重要な人物だ」(ED 259) とかと述べたパウンドのアップワードに対する思い入れは直ぐには理解できない。実際アップワード自身も、後に「寛大な

パウンドは「自分をイマジストと呼び」、その選集に「自分を入れてくれてくれた」ことは「大変名誉なことであった」と感謝しながらも、同時に自分がなぜイマジストであるのかその理由は「わからない」(UDI 98)と当惑している。だが、決して詩作品としては上等なものとは言えないこれらの作品には、三つの共通した特徴があるようだ。その一つは、「金魚」のように詩の形式になっていても、どれも基本的には散文の平易な語りの口調で書かれていることである。これは、パウンドがフォード・マドックス・フォードの影響で小説のような客観性と散文のような明確性をイマジズムの時代に求め、「詩は散文のように的確なやり方で書かれなければならない。詩の言葉は、増幅された緊張度（つまり単純性）を持っている点を除けば、話し言葉から決して離れてはならない精巧な言葉なのだ」(PSL 48)と述べた考えに、特に「話し言葉から決して離れてはならない」という考えに基本的に一致している。もう一つは、アップワードの作品が修辞とはおよそ縁遠いイメージや事物だけでエモーションを伝えている点である。そして、このアップワードの素人に近い修辞性の不在がパウンドにはエモーションを伝える手法として新鮮だったのであろう。最後の点は、やはりアップワードの素朴なまでの自由な創作態度である。ここには、パウンドが「ママ、明かりを開けていい？」という幼い少女を見て、彼女が「探求の言語、つまり芸術の言語を用いた」(PGB 88)と述べた見方に共通するものがある。そのような三つの点から、パウンドはアップワードの作品をそれなりに評価し、かなり異例と思えるような形でイマジスト詩人のグループの作品に入れたにちがいない。

このような仮説がもしも正しいとするなら、ほとんどイメージだけの「採薇」は、アップワードの特異な「翻訳でも」「パラフレーズでもなく」、「それなりの中国に関する思い出を使って、自分の想像力で仕上げ」という創作上の考え方をヒントにした、いわばイメージだけの実験詩と考えてよいように思われる。これを影響などという次元で考えることは、言うまでもなく適当ではなく、むしろパウンドが1912年の「プロレゴメナ」(序言)の中で述べた「思うに、本来の完璧なシンボルは自然の事物であり、人がいくつかのシンボルを用いる場合には、それはその象徴的な機能が無理なく働くように、つまりその感覚的な意味が働くように使わねばならない。そのようにシンボルを理解できる人々、すなわち鷹は鷹であるということを理解できる人々には、文章の詩的な特質は失われることはないのだ」(PLE 9)という考えが彼にあったからこそ、可能になった短詩と考えるべきである。だから、パウンドは何の偏見もなしにアップワードの素人臭い説明をヒントにしたのであろう。そして、『イマジスト詩人集』の中国関係の四つの作品が実は一つ一つがかなり独自の仕組みと構造を持った、いわばイマジスティックな詩的実験の詩であることを考慮すると、このアップワードのヒントは意外と他の作品のパウンドの自由な詩作態度にも、ことによったら反映しているのかもしれない。

## (五)

これまでの分析から、今まで考察した四つの作品に対するパウンドの創作意識には、かなり一つ一つ作品で軽重の差があるし、詩的実験にも差があると言える。また詩的評価の観点から見ても、四つの作品を同列に置くことはできない。でも、これらには、どれもパウンドのイマジズムの技法的な探求の姿勢が如実に見て取れる。中でも、彼がイマジズムの技法的な実験の中で最も苦心をしていたイメージと抒情の新しい関係を見いだす上で、これらの詩作は明らかに寄与している。少なくとも、パウンドは、この四つの作品で、イメージと抒情の関係に関する新しい仕組みや構造を自分のものにしていったのである。そのようなことができたのは、ジャイルズの『中国文学史』にパウンド自身が追求する詩の本質や新しい技法の可能性を発見したからだ。そういったパウンドの中国詩の認識と理解を形成する上で核となったものは、間違いなくジャイルズが『中国文学史』の中で屈原の詩の説明と訳を行っている章の最初の箇所である。

孔子没後から紀元前二世紀までの期間を代表する詩は、特異なものであった。そのようなものは、中国文学史の全体を見回しても、存在したことがなかった。それは、詩的技術に関して多くの地域的特徴を持った考えが現れ、そういったことがなかったら、詩的技術の傾向ははっきりとしない状態のままであただろう。というのは、当時の中国人によって定義されていた詩とは、おそらくワーズワースの「感動的な表現」という定義ほど十分ではないかもしれないが、「言葉で表現されたエモーションである」ということであった。彼らによれば、「詩には何も法則はないのだ」。また「古人が詩で最も優れたものと考えたものは、その意味が言葉を越えたところにあり、読者がその意味を考え出さざるを得ない点である」。この三つの規範のうち、最後に述べた点が現在まで生き続けていると言える。しかし、紀元前四世紀には、屈原とその一派は、その激しく乱れた思想にうまく合致した激しい不規則な韻律をよく好んだ。彼らの詩は、狂熱的な激しさを持つ散文であった。それは、高度に暗示的であり、寓意的であったから、今では注釈書でも、その多くは極めて理解しがたいことだろう。(HCL 50)

ここには、パウンドがイマジズム時代に求めた基本的な詩の理念が述べられているのではないかと錯覚するほど、彼の詩学と合致するものがある。まず詩とは「言葉で表現されたエモーションである」という考えである。彼は、繰り返し詩とは「エモーションな合成物である」とか、「エモーションな価値観」(PLE 124)を明確に述べることだとかと主張し、詩と散文の最も大きな違いを「エモーション」が「必要で」あるか否かに (PLE 52) 置いていた。第二に、「詩には何も法則はないのだ」というコメントである。これは、三流のイマジスト詩人エーミ・ローエルが誤解したような詩の散文詩化という意味ではなく、「メトロノーム

に合った定型的な韻律の流れではなく、音楽のフレーズのような流れで」詩のリズム (PLE 3) を構成するという考えであり、伝統的な英米の定型詩からの解放を求めた自由詩 (vers libre) の考えである。第三は、最も優れた詩は「その意味が言葉を越えたところにあり、読者はそれを考え出さざるを得ない点である」という説明である。パウンドにとって、詩とは「解釈可能な」含意性のあることを意味し、それこそが詩人と読者を媒介する芸術の役割であった。「芸術作品は、唯一解釈可能な力を持っている限りでのみ、つまりその芸術家が世間一般大衆よりもより強い緊張とより肉薄したやり方で知覚したことを明確に提示する限りでのみ、活力があるのだ」(PSR 87) という考えは、彼の終生変わることのない詩学や芸術観の基本であった。だから、パウンドは、すでに「屈原にならいて」の分析の際に引用したように、「中国人は考えなければならない詩が、もっと言えば謎解きをしなければならないような詩さえも好きである」と指摘し、それが「中国人の好み」と当時の英米の好みの「大きな違い」であると考えたのである。そして、このような中国詩に対する基本的な理解と認識は、実はパウンドがモダンな詩として、イマジズムで追求しようとしていたものであった。

そのようなわけで、ジャイルズの説明した三つの主要な中国詩の特徴は、当時のパウンドの詩の考えとほぼ完全に近い形で一致していたのである。そうであったからこそ、パウンドは中国詩に強く惹かれ、それを材料にアップワードのかなり素人臭いやり方などをヒントにイマジズムの実験をしたのである。そこで実験された作品は、材料になったジャイルズの中国詩の訳を基準にすれば、厳密には「劉徹」という作品以外は翻案とさえも呼べないような実に独特な作品である。だが、この創作実験の過程で、パウンドは彼がイマジズムの中で最も困難な課題であったイメージと抒情性の関係に新しい手掛かりを見つけたのである。それは、エモーションこそ詩の根本であり、その合成こそ詩作であると考えていたパウンドに重要な手掛かりを与えた。そのような手掛かりから、イメージの集積としての雰囲気や曖昧化の方法とか、「重置形式」の抒情詩への応用とイメージの統一性とか、“Less is more” と余白の仕組みとかを行ったのである。それによって、パウンドがイマジズムで追求していた言外に意味を暗示する「考える詩」やモダンな抒情詩をより明確な構造で提出することができるようになったのである。その意味で、アップワード、そして彼が教えたジャイルズの『中国文学史』は、ほとんど時間差なしに出会うことになるフェノロサの遺稿から生まれた『キャセイ』の創造的翻訳を用意したと言える。

Works Cited (All references are cited as the following abbreviations in the paper.):

Pound, Ezra, ed., *Des Imagistes*. (London: The Poetry Shop, 1914) → DI

—— *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. by T.S. Eliot. (1954; rpt, New York, New Directions, 1960.) → PLE

—— *The Selected Letters of Ezra Pound*, ed. by D.D. Paige. (1950; rpt, New York: New Directions, 1960.) → PSL

—— *Selected Poems: Ezra Pound*, ed. by T.S. Eliot. (1928; rpt, London: Faber and Faber, 1948.) → PSP

- *Cantos*. (New York: New Directions, 1984) → CA
- *The Spirit of Romance*. (1910; rpt, New York: New Directions, 1968). → PSR
- *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. (1915; rpt, New York: New Directions, 1970). → PGB
- *Ezra Pound and Dorothy Shakespear: Their Letters 1909-1914*. (New York: New Directions, 1984) → ED
- *Ezra Pound's Poetry and Prose Contributions to Periodicals (Vol.I)* (1902-1914), ed. by Lea Baechler, et. al. (New York & London: Garland Publishing, Inc., 1991) → PPa
- *Ezra Pound's Poetry and Prose Contributions to Periodicals (Vol.3)* (1918-1919), ed. by Lea Baechler, et. al. (New York & London: Garland Publishing, Inc., 1991) → PPc
- Knox, Bryant, "Allen Upward and Ezra Pound," *Paideuma*, Vol.3, No.1(Spring, 1974) → KB
- Carpenter, Humphrey, *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*. (London & Boston: Faber and Faber, 1988) → CST
- Giles, Herbert A. *A History of Chinese Literature*. (London: William Heinemann, 1901) → HCL
- Upward, Allen. "Scented Leaves from a Chinese Jar," *New Freewoman*, Vol.1, No.9 (October 15, 1913), pp.172-3. → USL
- "The Discarded Imagist," *The Egoist: An Individual Review*, Vol.2 No.6 (June 1st, 1913), p.98. → UDI

(いははら やすお 本学専任教授 外国語科)