

日本の輸出文学(2)

中川 温 生

はしがき

序 論

I ハイブン (俳文)

- 1) ケルアックの俳文
- 2) C. S. ウェインライトの習作

II ハイク文学

- 1) 俳句の輸出者達
- 2) 俳句を掲載した初期の書物
- 3) T. E. ヒュームと F. S. フリント
- 4) エズラ・パウンドと俳句
 - (i) ホイッスラーと日本人 …… (以上前号)
 - (ii) ハイクと「重置の形式 (Form of Super-Position)」
 - (iii) ハイクとイメージ
 - (iv) イメージから「象形文字」へ
 - (v) 能楽と「イメージの統一」 …… (以上本号)

II ハイク文学

4) エズラ・パウンドと俳句 (続き)

(ii) ハイクと「重置の形式 (Form of Super-Position)」

パウンドが、自然詩人 (nature poet) に発展し彼の詩の理論を形成するに至った重要な期間は、1912年から1914年までの2年間である。その間彼は、プロヴァンス語 (の文学) と後期19世紀の詩人達およびイエイツ (Yeats)

から借用したものを、ホイッスラーと印象主義からの技巧で、さらに強化し、鮮明化しつつあった。彼は日本詩の研究によって、ホイッスラーを媒介せず、日本に直接に反応出来るようになった。彼が『フォートナイトリー』誌 (Fortnightly, Sept. 1, 1914) 掲載の「渦動説論」(Vorticism) で詩論を発表し、その目的を説明するなかで、17音節の日本の自然詩、発句が如何にして彼の詩論に入り、彼の最も有名な詩の一つを作る助けになったかを示した。

3年前(1911)、私がパリのコンコルド駅で地下鉄を降りると、美しい顔が突然次々に現われた。そして一日中、それが私に意味したものを表わす言葉を探そうとした。そしてその晩……私は突然その表現を見付けた……言葉ではなく、色の思いがけない斑点に。それは単にそれ——ある「模様」あるいは到底模様とはいえないもの、もしそれによって何か繰返しがあるものが意味されるなら——であった。でもそれは言葉であった、私にとっては色で表わされた新しい言語の始まりであった。

その絵画的な用語はパウンドのホイッスラー賞賛を暗示している。だが、彼が続いて述べている部分では、彼自身の技巧を日本詩と結びつけている。

私は31行の詩を書いた、そしてそれを破り棄てた。何故なら作品としての厳しさが二流と呼ぶべき作品であったからだ。6カ月後その半分の長さの詩を作った。1年後(1912)には、次のホックのような文を作った：

The apparition of these faces in a crowd;
Petals on a wet, black bough.

パウンドは、単にこの詩が短いからといって、あるいはそのイメージが幾分日本的である故に、「ホックのような詩」であるとは言明しなかった。この2行の深義はもう一つの段落で説明されている。

日本人はこれと同じ探査感覚をもっている。彼らはこの種の知覚の美 [つまり「叙情的」詩作に対する「心象的」詩作] を理解している。

……日本人はホックの形式を発展させるに至った：

The fallen blossom flies back to its branch:

A butterfly.

(落花枝にかえると見れば胡蝶かな)

これがとても有名なホックの実体である。……

単一心象詩は重置の一形式である。それは、一つの概念が別の概念の上に置かれたものである。私はそれが、私が地下鉄で抱いた感情によって未解決のままにされていた行き詰りから脱出するのに、有用であることを知った。

彼がここに引用している俳句または発句は、守武 (1472-1549) の作とされているものである。パウンドにとって、その近代性、重要性は、それと同様な俳句が、ある構造的技巧、重置の形式を使っているように思われたことにある。

パウンドの重置構造の概念は、彼の詩の多くに使われている技巧を理解するのに重要であるので、パウンドがこの概念によって意味することを考察する必要がある。彼が書いた詩——「メトロ (地下鉄) の駅にて」——を再び引用すると、

The apparition of these faces in a crowd;

Petals on a wet, black bough.

この詩は明らかに二つの部分に分けられる。一行目の部分は、比較的直截的な、非暗喩的叙述から成っている。二行目の部分は鮮明に描かれた、暗喩的な、湿った黒色の枝に付いた明るい色どりの花卉のイメージである。ここに見られるように、その「叙述文」と印象的イメージとの間のつながりは、見たところ単純な対比によるものである。ここに不一致の一致 (*discordia concors*) が起る。つまり、その叙述文と鮮明な暗喩との間を想像的に跳び越えなければならない間隙の故に、さらに一層楽しい暗喩となる。「メトロ (地下鉄) の駅にて」のためにこの手法を考案した後、パウンドは、多数の節や

詩の基本的構造となり、大いに融通の効く手法として、重置の方法（と呼んでもよいと思うが）を使った。

パウンドが、彼にとっては未知の言語で書かれた一詩型にこの手法を見付けたのは、彼の天才的洞察力の一つである。俳句は5, 7, そして5音節の3行で書かれ（日本人によって書かれるときは、通常、このように分けられない）、そしてしばしば切字または行間休止によって、一見不調和な感じで半分に分けられる。1953年に دونالد・キーン氏がパウンドを引き合いに出さずに、彼の優れた小引書『日本文学』(*Japanese Literature*)のなかで、殆ど同じ言葉で、その問題を論じるまでは、この構造的分析が、認識されなかったこと、あるいは少なくとも英語の印刷物で論じられなかったことに気付くとき、パウンドがこの事を感じたことは、その真価が初めて正当に認識されるのである。もしこの発見に歴史的な重要性があるとすると、パウンドが、俳句のなかに、自分の詩のために順応性のある技巧を発見したことは、一層意義深いものになる。

その「重置の形式」は発見されてから間もなく、次の作品「四月」のように2編以上の詩の手法となった：

Three spirits came to me
And drew me apart
to where the olive boughs
Lay stripped upon the ground:
Pale carnage beneath bright mist.

上記の上4行の叙述は、厳密に言えば抽象的でない。「オリーブの大枝」は「群衆のなかの顔」とほぼ同程度に視覚化出来るからである。しかし、その叙述文は、コロンによって引き立てられている鮮明な叙情的心象より、一層描写的か状況に応じたものになっている。そしてその心象はその詩を暗喩的に結合するのである。

パウンドの、広く敬服されている「中国」詩にでさえ、俳句から借用したこの構造を使用している傾向にある。そのうえ、「劉徹」(Liu Ch'e)は抑制した感情の調子をたたえているため、彼がかつて書いたどの東洋的詩にも劣らないものになっている：

The rustling of the silk is discontinued,
Dust drifts over the court-yard,
There is no sound of foot-fall, and the leaves
Scurry into heaps and lie still,
And she the rejoycer of the heart is beneath them:

A wet leaf that clings to the threshold.

この美しい詩についていわれるであろう多くの事のうち、三つがここでは適切である。第一に、この詩は音声的イメージを用いている彼の初期の詩の一つである。第二に、重置法がここに於て離れわざといてよい程のものになっている。始めの4行には四つのイメージがあり、殆ど信じられないことには、パウンドは、事実この詩のなかに、第五のイメージを見付け出すことに成功しているのである。それは、詩全体の、一つの意義深い、予想も出来ない焦点として、強烈さに於て他を凌ぐものである。そして第三には、彼が[ガイルの『中国文学史』(Gile's *History of Chinese Literature*, 1926) から]「英訳」する中国詩は、日本人から借用した形式で完全な再構成がなされている点である。

パウンドは程なくして、他の何ものの場合とも同様、多様性をもたせるために、叙述とイメージの順序を変えるのが都合がよいことを知った。下記の「アルバ」(Alba)に於ては明白な比喻となつて、イメージが最初に出ている：

As cool as the pale wet leaves
of lily-of-the-valley
She lay beside me in the dawn.

彼はさらに、叙述とイメージの順序を変える実験にとどまらず、他の様々な詩に対しても適用出来る程その手法に適応性があることを発見した。滑稽な作品や、次の興味深い「皇后陛下に捧げる扇の詩」(Fan-Piece for Her Imperial Lord)にもそれがいえる：

O fan of white silk,
Clear as the frost on the grass-blade,
You also are laid aside.

この詩は不平(告訴)である。遺棄の微妙な陳述が第一、第三行で述べられている。示唆するイメージは二行目にある。彼女の不平の悲哀は、扇子に告げられ、そして第三行の「また」(also)という控えめの副詞によって、彼女の裏切り者と読者に表現される。しかしながら、この詩にその真の厳しさを与えるものは、「草の葉に降りた霜」(frost on the grass-blade)である。その唯一の明示的な、詩の残部との継がりは、扇子と共有する白さである。その心象の本当の意味は、常に拡大する比較の円である——透明な霜が朝日を受けてすみやかに溶けるように、美しい扇子はわずか一時間の貴族の玩具であり、女の美もほんの一季節の間、男を引き付ける。また、その詩の形式がハイクのそれに近いことは、単なる偶然の合致以上のことに思われる。殊に、彼の源泉になっているガイルの翻訳では、それが弱強五歩格の10行から成っているからである。俳句に於ける五音節と七音節の交互は第二の行と第三の行に於てのみ変更されている。さらに、俳句の他の必須条件——或る季節(この場合は秋)を明示するか暗示する——を満たしている。首題「愛」だけは、俳句には異質なものであるが、技巧の微妙さとその形式のお蔭で、この詩は、「英語俳句」(a haiku in English)のタイトルに値しようとするに於て、おそらく他のどの試みよりも成功している。

パウンドは、「重置」の手法を他の多くの短篇に極めて手軽に利用した。彼が長詩にもその方法の適用可能性を発見することは、彼の後程の詩作の発展から見ると、さらに興味深いことである。長い説話風の『詩篇』(Cantos)

にさえも、この手法を適用するのに成功したことは注目すべきことである。概して彼は二通りの方法で——詩篇を印象的に締め括るため、あるいはもっと頻繁に、詩篇のなかで、あるイメージに於て、前述のもの、またはすぐ後続するものを強烈に表現するために——『詩篇』にその手法を使っている。彼はその技法を、始めの 30 篇および『ピーザン・キャントゥズ』(*Pisan Cantos*) に於て、最も自由に使っている。それらの詩篇は、高利貸の悪や政治のある形態に関係する中間の詩篇より、説明的叙述が少ないのである。例えば『ピーザン・キャントゥズ』の第十八篇の終末には、その手法の一つが使われている：

...and God knows what else is left of our London
 my London, your London
 and if her green elegance
 remains on this side of my rain ditch
 puss lizard will lunch on some other T-bone.

sunset grand couturier.

その日没の擬人化は先行の段落に生命を付加して、雨水溝に美を投射し、多分ロンドンを、宮廷風の女官のようにうろつく日没によって着こなされた最も相応しいガウンを着た立派な貴婦人に行っている。

しかし、『キャントゥズ』のなかには、通常数行の意味を一つの鮮明な唐突なイメージに集中するために、さらに多用されているのが見うけられる。かような例は多数あるが、下記に続けて引用するものは、鮮明な対照のイメージから、文脈から一部輝くように見えるイメージへの、その技巧の広がりを示すだろう：

And the Castelan of Montefiori wrote down,
 “You’d better keep him out of the district.
 “When he got back here from Sparta, the people
 “Lit fires, and turned out yelling: ‘PANDOLFO!’”

In the gloom, the gold gathers the light against it.

—Canto XI

*

“Free by land, free by sea
in their galleys,
ships, boats, and with merchandise
2% on what’s actually sold. No tax above that,
Year 6962 of the world
18th April, in Constantinople.”

Wind on the lagoon, the south wind breaking roses.

—Canto XXVI

*

Drift of weed in the bay:

She seeking a guide, a mentor,
He aspires to a career with honour
To step in the tracks of his elders;
a greater incomprehension?

—Canto XXIX

*

and as for the solidity of the white oxen in all this
perhaps only Dr. Williams (Bill Carlos)
will understand its importance,
its benediction. He wd/ have put in the cart.

*The shadow of tent’s peak treads on its corner peg
marking the hour.*

—Canto LXXVIII

これらの例文のなかで、2行の発句のような文から始まった技巧が多様性を示し、典型的に用いられていることがわかる。「重置」の手法はパウンドの作品を通じて使われることによって、彼の文体を特色づけ、彼にとっても適用性が高かったことが十分に証明されている。『キャントゥズ』に於ては、特別の重要性があった。何故なら、通常の意味に於ける形式的方法の欠如は、当惑させる——首尾一貫性を与えるどんな形式的技巧も歓迎される——効果があるからである。同様に重要なことに、「重置の形式」は、彼が極め

て心象的な詩や節を書くための技巧であった。「ホイッスラーと日本人」はパウンドにとって批評家の合言葉以上のものであった。彼ら、特に「日本人」は、彼の詩にとって、詩の技巧という点で、一層大きな規模の美と有意義な形式とを与える領域に、彼を導いたのである。

(iii) ハイクとイメージ

ハイクがパウンドの詩創作の練習に重要であったことに加えて、それは彼の文学理論の形成にも貢献した。『ポエトリー』誌(1913年3月号)で彼は、彼の有名な「詩作初心者のための禁止事項」を披露した。これら禁止事項発表の背景の一部は T. E. ヒューム、F. S. フリント、レイミー・グールモーンの理論および印象主義派的慣習である。しかしパウンドが彼の理論を作りつつあったこの時、彼が日本詩を特に心に置いていたことは確かであるように思われる。「禁止条項」にはこのことを暗示するものがある。そして後程の作品がそれを確証している：

何かを意味しない如何なる余分の言葉も形容辞も使うなかれ。

『かすんだ平和の国々』のような表現は使うなかれ。それはイメージをぼやかす。

それは具体物と抽象物をミックスする。それは、自然物は常に充分なシンボルであることを作者が理解していないことから由来する。

簡潔さ、「重置の形式」に於けるように) 抽象的叙述からのイメージの分離、そして自然物のイメージの強調は、これらの条項が強調していることなのである。これらは日本詩の目立たしい特質でもあり、シュヴァーツ(Schwartz)教授が、俳句がフランス詩にもたらしたと信じた、正にその質である。

数年後、『パヴァーヌ曲と区分』(Pavannes and Divisions, 1918)のなかで、パウンドは自然物の心象について同様のことを書いている：「私は本来の、完全なシンボルは自然の物体であると信じる、もし人が『シンボル』を使用

するなら、彼はその象徴的機能が障害にならないようにそれらを使わなければならない；したがって、ある意味、そしてその節の詩的質が、そのシンボルをそのようなもの、彼らにとっては例えば鷹は鷹、として理解しない人々に、失われないように」

この自然物をシンボルとして、もしかすると、彼が首尾一貫して弁護することは、パウンドの日本詩に対する関心と何の関連もないことが想定される。例えば、彼の理論は、象徴派としておおまかにグループ分けされているフランスの詩人達から引き出されたものであると。しかし上述で一部引用した「渦流主義」の記事では、かような想定も効力がないことが明らかである。彼は次のように理論を立て始める：

「他の種類の [イマジスト派的] 詩は叙情詩と同じ程古いものであり、同程度に高潔なものだが、最近まで誰もそういわ (示さ) なかった。イビカス (Ibycus) と劉徹 (Liu Ch'e) が心象なるものを示した。ダンテはこの能力の故に偉大な詩人である。そしてミルトンはそれを欠くためにふいご (おしゃべり) である。イマジズムはシンボリズムではない。象徴主義者達は連想、即ち、一種の暗示、寓意といってよい程のものを扱った。彼らはシンボルを言葉の地位に格下げした。……象徴主義者達のシンボルは算術の数字のように固定した価値をもっている。……イマジスト達のイメージは代数学の符合 a , b や x のような可変的な意義をもつ。イマジズムの主眼点、それはイメージを装飾として使用しないことである」

彼は理論から例証に移り、例証のために日本詩に移る：「日本人は以前から同じ探査感覚をもっている。この種の認識の美を理解している。中国人はずっと昔に、もし人がいうべきことを十二行でいえないならば彼は黙っていた方がよいといった。日本人はさらに短いホックの形式を発達させた」

この点で、パウンドは、既に引用の、蝶であることがわかる、散る花卉についての [守武の] 詩を引用する。彼は別のもう一句を引用し、続いて「一心象詩」のことを語り、彼が地下鉄に於ける経験によって行き当たった袋小路

から、彼を外に導いた「ホックのような文」を如何に作ったかを語る。『大祓』(Lustra, 1916)はこの論文の後に発行された最初の詩集であった。もし我々が、パウンドが挙げている詩人や文献の証に、それに刷られている短詩を調べるなら、一篇の詩は別として、ダンテやイビカスや劉徹を探しても殆ど無駄である。だが先に重置技法の例証として引用した短詩の殆どはこの本に現われるが故に、日本詩がパウンドの理論化と作詩の形成期の基礎になっていると正しいと思われる。日本詩が重要であるというこの仮定がたてられるなら、パウンドの有名なイメージの定義を、彼の他の理論や詩に関係付けることは比較的容易である。彼はイメージを「瞬間に於ける知的、感情的複合体」と定義した。……「それは、その突然の開放感；時間と空間の限界からの自由感；我々が最も偉大な芸術品を前にして経験する、その突然の成長感を与えるようなイメージの提示である」と。この定義は、『ポエトリ』誌(1913年3月号)に、彼が俳句から借りた形式で、地下鉄での彼の経験を詩的に表現した1年後に発表される。ここでの強調点は、イメージの詩的機能よりも、理解する感受性：「突然の成長」への、その効果に置かれている。その主観的效果の基本に関する、ただ一つの他のイメージ論議は、彼が地下鉄に関する詩を書いた話であるようだ。地下鉄の駅で、彼は同じ「突然の感情」のことを口にしたのである。両論文のなかで、彼はイメージが詩人と読者にもたらす、「突然の超絶する啓示」を強調している。パウンドの意見は、それが綿密に検討されるとき真の完璧性がわかる。彼の理論と実践は、お互いに殆ど完璧に裏書しあうといえるだろう、殆どの詩人についてはそういえないが。

彼の文学理論に関わることで生じたその他の問題といえば、パウンドが渦流主義に走り、他の者達がエイミー・ローウェル(Amy Lowell)に頼ったその途端に、イマジスト達の大分裂に巻き込まれたことである。その争議自体は、文学史上のささいで暗愚な一コマであるが、それについていえるすべての良い点は、誰も自分自身の方法で詩を書くことを中止しなかったこと、

パウンドの、批評家で詩人としての優れた才能は一度も批難の対象にならなかったことである。ここでの本当の問題は、彼が自分の審美説をこの時変えたか否かである。彼がそうしなかったことは、少し研究すれば十分に明確である。何度も引き合いに出している『フォートナイトリー』(Fortnightly)誌掲載の「渦流主義」に関する論文で、彼は、「渦巻き」は「イメージ」の暗喩——感情と意味の激発が、あるイメージによって作られた心理的または審美的渦巻きのなかに流れ込む——であることを明らかにしている。さらに彼は、次のようにはっきりといている。「渦流主義は、これこれの絵画や彫刻、それに韻文の『イマジズム』を包含するものとして発表された。私は『イマジズム』を説明し、それから続いて、その、一定の現代絵画や彫刻に対する関係を示すでしょう」。渦流主義は、イマジズムの始めの主張とさらに効率的に戦うために、もっと有能な芸術家達の仲間になるための口実であった。ウインダム・ルーイス(Wyndham Lewis)やゴディエ・ブゼスカ(Gaudier-Brzeska)に帰属出来るこの期間に、詩は如何なる突然の変化も示していないが故に、渦流主義が名称と状況の変化以上のものを表わしたということは誤っている。あれやこれやの興味ある発見を求めてかけ廻る変幻自在の狼狽であるとして、多くの批評家が示した、パウンドの思想の印象は、彼の芸術的理論と彼の詩の持続的、本質的完全性を曲解するものである。

(iv) イメージから「象形文字」へ

パウンドの経歴における更なる発展は、1912年にアーネスト・フェノローサ(Ernest Fenollosa)夫人が彼に彼女の夫の原稿ノートを与えたときから始まる。この新分野に於ける最初の成果のいくらかは、フェノローサが翻訳した能劇の、彼の翻案であった。そしてそれは1916年に出版された。そして1920年までに、彼は、フェノローサの原稿からとった、重要だが問題になった記事を『教唆』(Instigations)誌に発表する機会を見付けた。そしてそれを彼は「中国の書体に関するエッセイ」と題した。

このエッセイに関する多大な見解不一致の大部分は、人身攻撃を論争点と置きかえるという、この種の件では起りがちな傾向から出たものである。一方に於てパウンドは、中国の書体の本質について、自分の理解力を越えて、虚偽の前提のもとに論を進めたとあざ笑われ、他方彼の反対論者達は、辞書以上に深く読めない、創造性に欠けた術学者であると攻撃された。真の問題は、幾分このこと以上に複雑なのだが、それは少数の明確な問題に分析出来る。パウンドによる漢字の書体の概念は何であったか？ その概念は正しいか？ この考えは彼の他の文学理論にどのように適合するか？ それに彼の文筆のために彼が理論化した結果はどうであったか？ もしそれらの問題が挙げられ、この順序で処理されるなら、その混乱の殆どは消滅するだろう。

パウンドは、翻訳で日本と中国の詩の研究を進めるうち、これら二国の文学の書き言葉に興味をもつようになっていた。彼は日本語から中国語へ一部関心の対象を移したが、両言語が漢字を使用し、フェノローサが日本の学者から彼の中国語を学んでいたがために、一層容易であった。

漢字の本質に関して、明確に相反する考えをもつ二派がある。一派は、フェノローサ、したがってパウンドが支持した「旧」派で、次のように信じた：書かれた漢字は実際表意的で、それが象徴する物体または概念の様式化された絵または線描である——これはパウンドとフェノローサにとって根元的（必須）なものであった。そして詩人達は、心に太古の、絵画的意味を描いて書くという。第二派の考えは、今日圧倒的に権威のある意見である：漢字は先史の時代には表意的起源の意味があっただろうが、これらの起源は、少数の単純な場合を除いてはすべて弱められてしまっている；しかも如何なる場合に於ても、その国に生れた文人達は、彼らが書くときに字の画的意義は心に意識していないと考える。多くの理由（そのうち二つは述べてもよいかもしれない）のためにパウンドとフェノローサは誤っており、「術学者達」は正しい。先ず第一に、いやしくも中国語または日本語の読み書きにいくらか習熟した者がその言語を使っている間、言葉の表意面を意識しないのは、

英語を使っているとき、そのギリシャまたはラテン語の起源のことを意識しないのと同様である事実を確かめることが出来る。第二に、もしも我々が言語の本質を考えるならば、我々は、漢字が言葉として恣意的なシンボルであること、言語は、別の意味では「死んだ」暗喩から成り立っていること、そして、詩人の仕事の一つは、常に古い慣用語 (idiom) を新たにすることであることがわかる。もし、その言語を理解することが、あらゆる死んだ暗喩または書体の構成要素を、その原始的なういういしさのある字に至るまで理解することを伴うなら、言語、殊に詩語、の意義の問題は耐え難いほど複雑なものとなるであろう。パウンドはこのことを感知しているのだがはっきり認識出来ないのだ。フェローサが、「言語を扱っている文学者の、特に詩人の、主な仕事は、古代の発展の線に沿って感覚的に遡ることにある」と書くと、パウンドが、「このことは古代のテキストの翻訳に適用される。自分自身の時代を扱う詩人もまた、その言語が自分の手にかかって石化しないようにしなければならない。彼 [詩人] は、本当の暗喩、即ち、不真実のあるいは装飾的暗喩とは正反対の、解釈上の暗喩またはイメージの線に沿った新たな進展への心構えをしなければならないと、私はこの上もなく卑下して具申する」と脚注を付ける。彼はここで自分自身の主要論点に反して論議していることに気がつかない。「古代」の詩人も近代人と同じ問題に直面していた。我々は、各々の漢字が、それが表わすものの魔法の絵であった時点まで十分に歴史を遡ることは出来ない。彼は自分の希望に於て現実的であるよりもむしろ尚古主義的であり、極めてフランシス・ベーコンかトマス・ブラウン卿に似ている。というのは漢字は音声と同様、観念を表わすが故に、西欧は中国語の発見に於て、ヨーロッパ語より優れていた原始的先バベル [バベル以前] の言語を取り戻したかもしれないと、彼らは考えたからである。

パウンドの誤解は、さらに矛盾する漢字のローマ字化と、印刷体で漢字が逆になっているのに注目した学者達には、いくらか歓喜する原因を与えたが、真の問題は、パウンドが何故、彼自身の考えに矛盾を含むことにも気付

かに、こんな間違いを犯したのかということである。これについては、彼の他の文学理論に彼の書体に関する概念を関係付けて説明するとわかりやすい。パウンドより以前にフェノローサが犯した間違いを彼もまたしたように思われる、何故なら両者とも、表意文字の書体がもつ詩的潜在力に興奮を覚えたからである。英語の新鮮なイメージか暗喩、物、色、音の暗喩、それに26文字によって表わされる音の媒介による概念を求めた詩人にとって、ある任意のイメージ（それは話されたとき、ある音によって表わされる）をもう一度あるイメージに、しかも表意文字を通じて視覚的に改変することの可能性を信じることは、中国語を実際そのようなイメージがあるすばらしい新世界のように思わせたに違いない。自然物からの彼自身のイメージの例を引用するならば、もし「hawk」が冷静な読者にこれこれの鳥を意味し、しかもイマジスティックな詩のなかで、高度に含蓄のある価値を有することが出来るなら、そしてそれが h-a-w-k と綴らないで、鷗という「絵」として書かれるなら——その字では旁は「鳥」を、偏は「家族」または「氏」を意味する——、それはどんなに豊富に余分の意味を有することだろうか？という。（何故「鳥」に「氏」を加えると「鷗」になるかを定める、または他の漢字を説明するといった発明の才は、中国語と日本語を研究する新しい学生の間での無邪気な遊戯である。）何故パウンドが、想定される漢語の表意的素質に夢中になったかは全く理解可能である：強いていうなら彼は単に、イメージに関する彼の理論を別の次元に投影していたのだ。そのうえに、彼がイメージを「瞬間に於ける知的、感情的複合体」と定義したことが思い出される。この定義は、よく見落される、彼のイメージ論への或る傾向を暗示する。イメージは彼にとって、「感情的」——それは感覚的——であるばかりでなく、「知的複合物」でもある。結果として、日-中漢字の抽象性——漢字によって表わされる物が符号に過ぎない限りに於て抽象——が、彼はそれらが表わすかもしれない物体と、様式化した漢字自体の喜ばしい形成との両方に内在する感覚性と共に気に入ったのだ。彼の誤りの論理は、全く新しい種

類の暗喩に出くわした詩心の論理である。

彼の新種のイメージとしての漢字の使用の最も興味深い实例は『ピーザン・キャントゥズ』に見うけられる。そのなかで彼は初期に考案した技巧——重置のイメージのそれ——に漢字を適用している。例えば、キャントゥ LXXVII に次の一節がある：

Things have ends (or scopes) and beginnings. To
know what preceeds 先 and what follows 後
will assist yr/ comprehension of process.

彼は「先行」と「後続」の概念を表わす二つの漢字を、あたかもそれらが重置のイメージ（或る意味ではそうである）であるかのように使用する。この2字はよく撰ばれたイメージなら供給するであろう概念と同様な視覚的言葉で、先行と後続の抽象的概念を具体化するからである。さらに美しい、そしてさらに複雑な例がキャントゥ LXXIV にある一節に見られる。

(v) 能楽と「イメージの統一」

フェノローサ夫人がパウンドに引き渡したノートのなかに、能楽——古典的、貴族的で、本質的には宗教的な日本演劇——を扱うものが多かった。パウンドは、能を常に最も高く尊重しており、また、彼が行った能の「翻訳」のうちいくらかは、彼自身の詩にとって重要であったので、このジャンルが彼の思想と著作に与えた影響を考察することが必要である。

「能」の発見について最初の注目すべき面は、能によってパウンドにもたらされた熱情である。これは、我々の誤った印象かもしれないが、ハイクに対する情熱にもえたイマジスト達が起したすべての興奮と勇敢な騒ぎのなかに、躊躇と不安の気配が聞こえるようにおもわれる。これら17音節の詩が彼らにとってどんなに美しく思えても、どんな技量を使ってそれらが書かれようとも——しかもそれは、想い出してもらうべきことだが、イマジスト達のなかの一人も理解しなかった言葉で書かれ——そして、西欧の詩人達に彼

らの詩作を如何に改革すべきかを教えるのに、どんなに価値があろうとも、俳句は相変わらず未知の不確実な本質をもつものであった。誠意を尽しながら、英語の17音節に夢中になり、自分を詩人と呼ぶことが出来る者が誰かいたのだろうか？ だが「能楽」は、パウンドや他の詩人達が日本においた信仰(信念)を正しいとした。ここには彼らがハイクに見たのと同じ高度の文明があった。能楽は、同様の天才的わざをもち、ギリシャの古典劇に幾分匹敵する、たっぷり持続する長さの劇形式をしていた。下記のはパウンドの潜在的情熱である；彼のハリエット・モンローへの手紙のなかの腹藏のない陳述が自ら次の通り語る：「ここに四月用の日本劇〔錦木〕がある。それは我々にいくらかの興奮させる理由を与えるだろう……この日本の発見物は、我々が雑誌を始めて以来我々が得た、およそ最上の幸運の品であるという私の意見に、君は同意すると思う。私はその作品を翻訳の一般的範疇の下にも置かない。今までならそれは入手出来なかつただろうに。以前の日本語英訳の試みはつまらなく、馬鹿げていた……君は〔1914年1月にアメリカへ向け出帆した〕W. B. イエイツ〔1871-1957〕もまたそれにとても夢中であるのを知るだろう」。

パウンドはフェノローサーパウンドの翻訳への序文になる短い三つの段落において、さらに歴史的(見せかけの歴史的にしても)で批評的な言葉で、彼の意見を次の通り述べている：「能は疑いなく世界の偉大な芸術品の一つである。そしてそれは、いわば最も深遠なものの一つであるといっても同然であろう。

「我々の時代の8世紀に、日本の宮廷の芸術家達は茶の湯と香道という遊びを確立した。

「14世紀に、僧侶達や宮廷人達や役者達が皆そろって、巧みさに於てそれらにひけめを殆どとらない劇を産み出した」

パウンドの熱意と、そして間もなくイエイツを、能楽にかぶれさせる方法については何の疑いもありえない。問題は、むしろその翻訳の質と、彼の詩

のなかで能が果す機能に関してである。文学的観点から見て、パウンドのものと比較しうる能の英訳は、大部分は殆どがアーサー・ウェィリーの訳だけである。ウェィリーは、紫式部の11世紀初期の小説『源氏物語』だけを基準にしても、疑いもなく、世界で最も偉大な翻訳家の一人である。ウェィリーの訳は、『日本の能楽』(The Nō Plays of Japan)として出版されたものであり、学識と精巧さが表出している訳で、いわば権威のある英語の原書である。パウンド-フェノローサ版は詩人の翻訳書である。可能な限り学究的だが、歴史的、文学的、語学的脈絡には不馴れであり、パウンドは、翻訳に於て不可能な大仕事にとりかかったのだった。どちらかといえば、しばしば成功した。彼の翻訳は質に於てウェィリーのものより優れている場合が稀ではないが、よく失敗もしている。『砧』の終りをぶざまに繕い、その作品は殆ど意味をなしていない。そして『卒都婆小町』を、ウェィリーが11頁使っているのに、どういうわけか無意味な2頁に切り詰めている。フェノローサかパウンドのノートの不備のせいにされなければならない欠陥もあったが、立派な訳を台なしにする『葵上』の序文については言訳がたたない。また、『羽衣』は、おそらくすべてのなかで最も優れたものだが、彼の優れた詩人の能力を考えると、失望に値する。彼はその劇を完璧に理解し、その多くをすばらしく上手に訳したが、能で最も美しいくだりの一つであるその戯曲の終末は、最後がひどく滑らかさを欠く散文にされている。

彼の本当の成功作は、『須磨源氏』『経正』『葵上』『玄象』『熊坂』『景清』『杜若』と『錦木』であり、多分この順序で後になる程優れているだろう。これらの戯曲から、優れた叙情のくだりのみを有意義に引用することは可能だが、『錦木』の、別れた愛人の次のくだりは、その翻訳の美を幾分見せてくれる：

There's a cold feel in the autumn.

Night comes....

CHORUS [speaking his words]

And storms; trees giving up their leaf,
 Spotted with sudden showers.
 Autumn! our feet are clogged
 In the dew-drenched, entangled leaves.
 The perpetual shadow is lonely,
 The mountain shadow is lying alone.
 The owl cries out from the ivies
 That drag their weight on the pine.

もう一つの美しいくだりも引用に値する。それ自体の美と、その光のイメージの、『キャントゥズ』にある同じイメージへの関連性の故に。次の韻文は『杜若』からとったものである。そのなかで杜若（ハナショウブ）夫人の霊が、伝説的魅力のある宮廷人、日本で最も優れた詩人のひとり、在原業平への彼女の愛について語る。彼らの愛は、ほんのわずかの期間しか続かなかった。今、その死んだ夫人の霊は、業平へのあこがれ、彼が彼女を一度も忘れなかったというプライド、そして、すべての俗世界の誘惑を断ち切って仏の救いを得る必要性との間にひき裂かれている：

And here in the underworld
 The autumn winds come blowing and blowing,
 And the wild ducks cry: "Kari! ... Kari!"
 I who speak, an unsteady wraith,
 A form impermanent, drifting after this fashion,
 Am come to enlighten these people.
 Whether they know me I know not.

A light that does not lead on to darkness...

ここの最後の行に仕切られているイメージは、パウンドが、俳句の重置性に関する理論と、その技巧の好ましさに捕われていたため、このような訳においてできえ、最後の行の光のイメージを、先行する一層描写的な叙述文から分離する機会に抵抗出来なかったのだ。

最初に情熱がひらめいたとき、パウンドは自分が行う翻案は再創造である

と感じたのだ。——だから、彼の個人的スタイルが表出しているばかりでなく、原文と異なるものがとても多く書き込まれたこれらの優れたくだりにも、実に多量の再創造が見られる。だが1927年11月までにパウンドは、ウェイリーの訳を読んだからか、あるいは大方ほかに得た知識から、自分の相当数の翻訳は断片的で、(本当に自分なら)もしかすると、これらの戯曲を翻訳したかもしれないであろう程うまくやらなかったとさとしたのだと思われる。11月9日に、彼は、もし有力な助手が得られ、消費時間を価値あらしめるだけの販売が期待出来るならば改定したいと、グレン・ヒューズ宛に手紙を書いた。この再翻訳が果して実行されなかったことは、日本にも西欧にとっても詩的観点から見て大きな不幸であったとしなければならない。もし彼が、イエイツの舞踊劇を見た後、能をさらによく理解してその戯曲を書き直していたら、その作品はおそらく彼の最上の作品のなかに列していたであろうに。

しかしながら、能を理解し英訳しようとする努力によって、パウンドは、彼の詩的理論に重要な要素、彼が渦流主義者の運動に参加した頃まとめられた原理を得た。『フォートナイトリー』誌(1914年9月1日号)の記事「渦流主義」に、再びその証が見られる。彼がそのなかでいっていることから、彼は「単一心象詩」と「重置型」に関する理論を、その記事を発表する前に彼の周りの者に解説していたことは明白である——そして、彼の知人の詩が示すように、彼の変節はその効を奏したのである。だが幾人かの作家達はこの種の詩についてパウンドに質問し始めた、(そして彼はいった):「長いイマジスト的、または渦流主義的詩が存在しうるのかどうか、私はしばしば尋ねられる。ホックを発展せしめた日本人は能楽も発展させた。最上の能では、劇全体が一つのイメージで成り立っているかもしれない。つまりそれは、一つのイメージの周りにまとめられているのだ。その単一体は一つのイメージから成り、動きと音楽によって強化されている。私には、長い渦流主義的詩に反するものは何も見当たらない」。

パウンドは、能の構造について、印刷物で少なくともあと2回、この主張の正しいことを示した、そして『須磨源氏』の終りのノートにおいて、最もぬかりなく示した。そこで彼は、能には「我々がイメージの統一と呼ぶもの」がある、「少なくとも優れた方の戯曲はすべて単一のイメージを強化するように組み立てられている：『錦木』の紅葉とにわか雪、『高砂』の松、『須磨源氏』の薄青い波と波形、『羽衣』に出てくる羽根のころも」と書いている。これは、渦流主義に関する彼の記事が出て2年後の1916年に出版された。パウンドが理論を発展させる状況のなかで、これらの意見は、彼の理論と作品にとって日本文学の重要性を十二分に認めている。簡潔で、暗示的で、イメージチックな詩の書き方を俳句が示し、長い方の詩を如何に構成しうるかについては能が彼に教えたことを考えるとき、我々は、日本詩を、彼の詩と批評の主要な決定要因の一つとってはばからない。意を誇張しすぎてこの真実を損ずると馬鹿げたことになろうが、彼の詩と散文の物証から判断すると、少なくとも日本詩は彼にとって正当化の根拠になったし、精々彼に詩の技術を教える入門書になったというのが安全らしい。正当な評価はきっとその二者の間の何処からしい。

能が彼の詩の創作にとって重要性を帯びた一つの面は、材料の源泉としてであった。この能の発掘は、『キャントゥズ』において、時には明白に、時にはとても微妙に光彩を与える戯曲への多くの暗示に、突きとめることが出来る。ある場合は、キャントゥ LXXIV に於ける如く、その戯曲の一つに直接の言及がある。キャントゥ LXXVII に於ては、ある能楽の回想が軍隊の営倉の赤裸々な生活と溶け合う：

As Arcturus passes over my smoke-hole
 the excess electric illumination
 is now focussed
 on the bloke who stole a safe he cdn't open

(interlude entitled: periplus by camion)
and Awoi's *hennia* plays hob in the tent flaps
k-lakk thuuuuuu
making rain
uuuh.

『葵上』への参照は明白である。もっとも、ピーザンの軍隊の営倉からその能への移行はそうではないが。しかしながら、いくらかの再構築は可能のようだ。話者が見る「やつ」は窃盗で投獄される。時と事件は過ぎ去る。この経過は一つの幕間劇である、そして幕間劇は劇であるので、それは「軍用トラックのペリップラス」という題がついている。そのペリップラスとは、景色のある眺めか、近代のオデュッセウスが旅しなければならない、輪郭が記されただけの地図である。それは明らかに「軍用トラックのペリップラス」である。何故ならば、その囚人は軍用車に乗ってその場を走り廻り、いたずらに盗んだ金庫を開けようと試みているからだ。彼の顔に、強力な光が焦点をなし、『葵上』に出てくる嫉妬深い六条御息所の亡霊の鬼面（即ち般若）のように見える。彼女の霊は病床に臥した葵を殺しに来るのである。舞台上とテントのところで大騒動が起る、そしてその擬声音的語は、どしゃぶりの雨にバタバタはためく粗布と、六条の霊を追い払う僧が唱える祈禱に合わせてもむ数珠の、両方を表わす。

キャントゥ LXXIX からの一節は、二つの能楽に現われる主役の振舞と、トロイ略奪後のギリシャ人の振舞とを都合よく比較する：

Greek rascality against Hagoromo
Kumasaka vs / vulgarity
no sooner out of Troas
than the damn fools attacked Ismarus and the Cicones.

『羽衣』に於ては、漁夫が天人の羽根の外套を発見し、彼女が天に飛び戻るのにそれが必要だと彼に告げると、彼は彼女にそれを返す。『熊坂』の要点は、パウンドが好んで語ってきたものだが、勇敢な武士の霊が、如何に巧

妙にある青年に打ち負かされたかを僧に告げる目的で、地上に戻るといことである。これら宮廷風の優雅さの範例は、彼がギリシャ人の野蛮性と対比するところのものである。

既に暗示されてきた一つのことを、これまでに述べた例に関して付加されなければならない。多数の伝説や説話や歴史からの例が、観音とビーナスとを融合させる小節（キャントッ第64篇）が示すように、少数の組織化した原型の周りにまとめられているのは、『キャントッズ』の一般的な構成原則である。

有意義な原型を通じて種々の素材を統一する方法は、パウンドが日本文学から形式的技巧を引き出すもう一つの例である。この「イメージの統一と呼ぶところのもの」は、渦流主義派の詩を可能にするべく、能から引き出されるべきだと彼が感じた作法である。『キャントッズ』に於て、このような原型的統一イメージが占める範囲は相当なものであり、いくらかは詩人達の共通のストックからとったものである。例えば光；あるものは文学的モチーフで、『オデュッセイア』または『神曲』の文学的旅；隠喩的意義が与えられた人間活動で、マーチャンドライジングもあれば、パウンドが意義または美の価値を付加する「地域」のイメージで『須磨源氏』をはのめかす節の波のイメージもあり、そして独特なパウンド的イメージもある。パウンド独得と思われるイメージは、価値の原型的シンボルにされた「象形文字」である。その場合には、文字は如何なる他のイメージとしても機能する。再び我々は、書体字を吸収する日本文学から開発された作法をここに見る。統一イメージが可能な多くの例から、その作法を説明するために、そして如何にひんぱんにそれが日本の材料を使用しているかを示すために、次の三つが撰ばれよう。これら三つとは、天からの地上訪問者、ミルトンが同類のイメージと呼んだ「神聖な光の影響」、それに中庸〔道〕である。

天からの地上訪問者の統一的暗喩は、羽衣イメージと充分呼ばれうるだろ

う。この戯曲は、パウンドの想像力にとても多くを意味してきたからである。そのイメージと、それが『羽衣』の「天人」の他にとるかもしれない他のかたちの、最も明白な叙述をする節は、おそらくキャントゥ LXXX に見られるものであろう：

“With us there is no deceit”
said the moon nymph immacolata
Give back my cloak, *hagoromo*.
had I the clouds of heaven
as their nautila born ashore
in their holocaust
as wisteria floating shoreward
with the sea gone the colour of copper
and emerald dark in the offing
the young Dumas has tears thus far from the year’s end
At Ephesus she had compassion on silversmiths
revealing the paraclete
standing in the cusp
of the moon et in Monte Gioiosa
as the larks rise at Allegre
Cytherea egoista.

上記の詩節は、『羽衣』からの意識がそれに続く引用文から始まっている。我々不死の者には虚偽はございません。だから、私の羽根の外衣を返して下さい、そうすれば私は、あなたに約束した天上の舞を踊りましょう、と、天人は漁夫にいう、そして富士山上の天へ上って行きながら踊る。パウンドは「月のニンフ」がその言葉をいったものとしている、そしてその天人は全くそうではないのだが、彼はディアーナを記憶に留めていたに違いない。彼女もまた地球を訪れる月の女神で、水浴中に知らぬ間に、天人のように見つかり、そして、この引用文のすぐ後に出てくる、不運なアクタイオンにじっと見つめられる。その天人に付けられている形容辞、純潔女は、「聖霊」がマリヤを訪れたことを暗示する（もしパウンドが「お告げ」を「無原罪懐

胎」と混同したとするなら)。「岸に運ばれたオオムガイ」はビーナスを暗示する。彼女の銀細工師への愛情は、聖霊(慰め手)の降臨を告げる次行でさとられるキリスト教的含意で、彼女のお気に入り島の島からエフェソスへ移されている。その引用文は、再度キュテレイア女神ヴィーナスに言及して終る。

かように上記引用の詩節は天人、月の女神ディアーナ、マリアにお告げをする聖霊、女神ヴィーナス、キュテレイア女神ヴィーナスが、暗示されるかまたは挙げられていて、美しい光のイミッジアリーが作られている。光の統合的イメージは、『キャントゥ』に再三再四、繰返し現われる。次の引用例は天上からの訪問者と光のイミッジアリーが、キャントゥ XXIX からの小節に於て、如何に完全に極めて微妙にそして自然に、結合されうるかを示す：

Eyes brown topaz,
 Brook water over brown sand,
 The white hounds on the slope,
 Glide of water, lights and the prore,
 Silver beaks out of the night,
 Stone, bough over bough,
 lamps fluid in water,
 Pine by the black trunk of its shadow
 And on hill black trunks of the shadow
 The trees melted in air.

この理想美を表わす小節は、キャントゥの他の部分の「在るがままの事物」と、かつては鮮明な対照をなした優美さと光とを回想させる。多くの、今や見馴れたイメージが思い出される：ディアーナの小川の水、アクタイオンの白い獵犬、明りをつけた、銀の船首のついたゴンドラ。松は高砂と伊勢を思い出させ、今暗闇に覆われているが、そこは昔はすべてが光であった。そして、富士山でさえ薄く光る薄霧のなかへ溶け込むように(ともかくもパウ

ンドの羽衣の翻訳版では)、天人が羽根の衣を着けて天上へ舞うように、すべてが光を帯びた空気のなかへ溶け込む。

中道または孔子の中道の(アリストテレスのではない、パウンドは彼を嫌った)統一的暗喩は、*チュン*中という字で表わされる。それは真ん中、中心、中央、等(そしてパウンドには「ただの過程」と「中心点」)を意味する。このイメージ——通常の文学的意味でのイメージよりもむしろ「知的複合物」——の最初の表現は、*キャントゥ XIII*の最初の「孔子」*キャントゥ*のなかの段落であるようだ:

And he said

“Anyone can run to excesses,

“It is easy to shoot past the mark,

“It is hard to stand firm in the middle.”

このイメージはその詩の多くに暗に示されてはいるが、ジョン・アダムズの手紙の一つが*キャントゥ LXX*のなかに引用されるまで、殆ど見られない。再び「象形文字」が、テキストのその部分に限られて重置のイメージとして現われる、統一的イメージとして、その詩のさらに大きな文脈のなかで機能する:

Americans more rapidly disposed to corruption in elections
than I thought in '74
fraudulent use of words monarchy and republic
I am for balance 中

このイメージは*キャントゥ*の *LXXVII* 篇と *LXXXIV* 篇からの2節が示すように『*ピーザン・キャントゥズ*』に最もよく見られる:

some sort whereto things tend to return

Chung

中

in the middle

whether upright or horizontal.

John Adams, the Brothers Adams
there is our norm of spirit

our 中

whrereto we pay our

homage.

ピーザンシリーズの最後のものが、これらアメリカの実務家達や善良な知事達に、日本詩や劇から得た技巧、重置であると同時に統一的なイメージを通し、中国の（そして普遍的な）倫理的理想を表現する漢字を用いて、敬意を表することで終わっていることは、多様で想像的に統一された『キャントゥズ』の特徴を示している。パウンドの評言を再び用いるならば、「そこに我々の精神の基準がある」。

勿論他の多くの日本の要素——能の舞踊家伊藤道郎を始め、日本美術、日本史、日本産業、有名地、宗教等が『キャントゥズ』を飾っている。パウンドの思想や著作物における日本の主な機能は、ホイッスラーを通じて、日本美術が彼の初期の作品を色付けたことから始まり、日本詩や劇は、彼の成熟期の詩をずっと通して、有意義な形式を与えた方法にある。彼は、形式、様式、そして心象の問題を扱う詩人であるという点で、日本に永続的な借を負ったのである。アーサー・ウエリリーのように、パウンドは東洋を訪れたことはなかったが、そこを訪ねたことのある多くの者より多く日本の精神を吸収し、日本の豊かな文化において、彼らより深い根本的理解に達したのである。[以上、Earl Miner, *The Japanese Tradition in British and American Literature* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1966) より抜粋、和訳、修正、編集。]

(以下次号に続く)