

## 片意地な島々から人間の過剰の海へ

—『ヒュー・セルウィン・モーバリ』についての覚え書き—

藤 卷 明

## I. 「E. P. が自らの埋葬の地を選ぶオード」

エズラ・パウンド Ezra Pound、『ヒュー・セルウィン・モーバリ』Hugh Selwyn Mauberley<sup>(1)</sup>は、ロンサル Ronsard の『オード四部集』第四集第五 Odes, IV, 5. の題を借りた “E. P. Ode pour l’Election de son Sepulchre” を冒頭に置いている。このオードの作者は、ヒュー・ケナー Hugh Kenner によれば、「無理解だが同情がないとはいえない、『よりよき伝統』に従う者<sup>(2)</sup>」ということであり、マイケル・アレグザンダー Michael Alexander もケナーに従って、「消えゆくパウンドに対して時代が与えた墓碑銘<sup>(3)</sup>」と述べている。これに対して、パウンド自身からの手紙で、「人々の犯している最悪の誤解は、最初の詩において、モーバリが、E. P. を埋葬し、厄介な彼のエネルギーを取り除いていることを見逃していることである」という指摘を受けたことを証拠に挙げて、トマス・E・コノリー Thomas E. Connolly は、『モーバリ』の出版研究の書として著名な John J. Espey, *Ezra Pound’s Mauberley* の書評を行ないながら、エスピーの『モーバリ』観に異を唱え、最初の十三篇の詩の語り手はすべてモーバリであると主張し、K・K・ルースヴェン K.K. Ruthven もその意見を容れている<sup>(4)</sup>。しかしながら、コノリーの批判にもかかわらず、エスピーを凌ぐ解釈はいまだに現われていないように思われる。エスピーによれば、「エズラ・パウンド自身に関する皮肉な『オード』で幕が開くが、そこで彼は、時代と彼を批判する者たちの常套句を用いながら、彼自身の性格と経歴を明かしてゆくのだ<sup>(5)</sup>」と述べている。なぜこの見解が妥当かといえ、このオードのフランス語の題を素直に英語に直せば、E. P. (s) Ode for the Selection of his own Sepulchre とするしかないだろうし、前半部の冒頭の詩だけが時代の側からの E. P. に対する告発めいた葬送曲で、次の詩から何の前触れもなく E. P. の反駁に移ってしまうのは納得がゆかないからだ。また、ケナーのい

う「無理解だが同情がないわけではない」オードの二面性は、作者が E. P. であると考えてもそのまま有効である。E. P. は、狭い視野で芸術の美や崇高さばかり追い求めてきた(とはいってもパウンド自身は、既に、この詩を書く数年前から、「ペリゴール辺り」“Near Périgord” や、『セクストゥス・プロペルティウス賛歌』*Homage to Sextus Propertius* などにおいて、歴史と文学の問題、社会批判の視点などを詩に取り込んでいるのだから、それはひとまずおくとして)これまでの自己から距離を置いて自己批判をしながらも、そうした過去の文学的営為を無価値なものとして完全に否定してしまうことはできない、愛着を払拭し切れないという微妙な立場にいるのだから。そして、この批判と愛慕・憐憫の入り混じった態度は、II以降の詩で、過去の芸術至上主義詩人たちに対して見せる E. P. の基本的な態度とも共通する。

さて、この E. P. なる人物は、自分の墓碑銘としてどのような言葉を書きつけるのであろうか。彼は、「詩という死んだ芸術を甦らせ/『崇高なるもの』の命脈を/古い意味のまま保とう” “to resuscitate the dead art/ Of poetry; to maintain ‘the sublime’ in the old sense” (2-4) とし、「どんぐりから百合をもぎとろうとする” “wringing lilies from the acorn” (7) というどこかドン・キホーテ的な涙ぐましい努力をしながら、「三年の間、彼の生きた時代と調子が合わないまま” “For three years, out of key with his time” (1) だった。そのようななりゆきになったのはなぜかといえば、「唯一無二の言葉” “le mot juste” を標榜する芸術至上主義者であると同時に、時代を扶ける写実主義者でもある「フローベールこそが、彼の帰ってゆくべき真のペネロペイア” “His true Penelope was Flaubert” (13) であったにもかかわらず、「片意地な島々で釣りをし/キルケーの髪髪の贅贅なるさまに見入って” “He fished by obstinate isles/ Observed the elegance of Circe’s hair” (14-5)、時の過ぎゆくのも忘れたためであった。E. P. は、偏狭

な唯美主義に目が眩んだために、「[「事のなりゆき」] “the march of events” (17) に気づかず、フランス中世の犯罪者詩人フランソワ・ヴィヨン François Villon さながらに、三十一歳にして人々の記憶から消え去る他なかった。しかも、「彼の言い分は、詩神ムーサたちの冠に何もつけ加えることがない」 “the case presents/ No adjunct to the Muses’ diadem” (20)。これは、詩人としての死亡宣告書である。

では、彼は、「最初から間違っていた」 “Wrong from the start” (4) のかといえ必ずしもそうではないが、「彼が生まれ落ちたのが / 半ば野蛮な国で、時代遅れだった」 “he had been born/ In a half savage country, out of date” (5-6) せいか、傲慢不遜な「カパネウス、疑似餌に掛かる鱒」 “Capaneus; trout for factitious bait” (8) となってしまったのだ。ここに、自己弁護や自己憐憫の調子はもちろん聞き取れるが、それ以上に重要なのは、既に挙げた引用箇所ですピーが指摘している通り、E. P. は、イギリス人は自分をこのように見たがっているということを意識しながら、それならそれに応えてやろうと、彼らの言葉で自嘲的な自画像を呈示していることだ。これは、ポーズなのだ。こうした態度は己のそれまでの生を客観的に振り返れるようになって初めて獲得できる強靱な精神、失敗は失敗として認めながらもそこから今後新たな方向へ踏み出せるという自信が前提となければ生じてこないはずである。実際に彼はこれまでの自己を埋葬し第一歩を踏み出してゆく。

## II. 「時代が必要とした」

芸術至上主義の詩人として自閉的に生きることの不毛性を知った E. P. は眼を外に転ずる。もはや、たとえば、シェリー P. B. Shelley の雲雀に倣って、「金色の蛍のように / 露の置いた谷間で / 姿を見られることもなく / 撒き散らす / その空気のように繊細な色合いを / その姿を覆い隠す花々と草のあいだに」 (「雲雀によせて」 “To a Skylark”, 46-50 行)<sup>9)</sup> というような受動性に甘んじていることはできないのだ。既にそのような消極的な詩人像から脱皮しつつある E. P. は、II において、芸術家が生きることが不可能にするような時代、社会の告発を開始する。

The age demanded an image  
Of its accelerated grimace,  
Something for the modern stage,

Not, at any rate, an Attic grace;

Not, not certainly, the obscure reveries

Of the inward gaze;

Better mendacities

Than the classics in paraphrase!

The “age demanded” chiefly a mould in plaster,

Made with no loss of time,

A prose kinema, not, not assuredly, alabaster

Or the “sculpture” of rhyme. (21-32, 98-9)

「時代が必要とした」のは、「いや増したしかめ顔」(戦争詩人と未来派)、「現代風の舞台」(安っぽい華やかさ)、「パラフレーズだけの古典」(学者の翻訳)、「石膏細工」(パウンドのいわゆる soft な芸術)<sup>10)</sup>、「散文の映画」(印象をただ受動的に記すだけの文学)だった。芸術至上主義時代の E. P. の目指したもの、すなわち、「アテーナイの優美」(古典古代の文化)、幻想的内省的傾向、「嘘っぱち」(原典にとらわれない翻訳)、言葉の彫琢によって磨き上げられた韻文などは無用の長物なのだ。

「アテーナイの優美」という語をうけて、III は、現代と古典古代及びその復活であるルネサンスとの比較対照が行われる。皮肉にも、古代ギリシアの哲学者ヘラクレイトスの名言「万物は流転する」 “All things are flowing” (41) に従って、古典古代の優美さは、「けばけばしい安びか」 “a tawdry cheapness” (43) に道を譲ったのだが、「安びか」は流転せずに我々の時代を生き延びる定めなのだ。更に、そうした文化的側面における墮落ばかりではなく、「選挙権」 “Franchise” (52) という言葉に触発されて、衆愚政治と化した現代の民主主義に E. P. の舌鋒は向かう。「我々はごろつきや宦官を自ら選んで / そいつらに支配してもらおうのだ」 “We choose a knave or an eunuch/ To rule over us”。こうした世の中にあっては、もはや、英雄や偉大な人間の頭に載せる冠は、まことに現代にふさわしく、錫からできているのだが、それすら冠すべき対象に事欠くのである。

III の「英雄」という語を触媒として、IV、V では、第一次世界大戦の犠牲者たちが悼まれる。戦争に行った動機は様々だが、皆が等しく知ったことは一つ。ホラティウスが言うように、「祖国のために」 “pro patria” 戦うことは「甘美」 “dulce” で「人たるにふさわしい」 “decor” (71-2) ものなどでは決してないということであった。運よく帰国がなかった者たちも、故国に見たものは、「相

も変わらぬ嘘っぱちと新車の破廉恥/年古り、年と共に肥え太った高利貸し”old lies and new infamy; usury age-old and age-thick” (77-8) だった。しかし、更に気の毒なのは、才能に恵まれながら、若くして死んでいった「最良の者たち」“the best” (89) なのだ。

Charm smiling at the good mouth,  
Quick eyes gone under earth's lid,

For two gross of broken statues,  
For a few thousand battered books. (92-5, 101)

もはや無用となっている彫像や書物(のような人々)の身代わりとなって、生き残った者たちに生前の笑顔や俊敏に動く目の印象だけを残して、大地の陰の下に閉ざされた者たち。この鮮やかな対照に込められた E. P. の憤り<sup>69</sup>。

利潤の追求に汲汲とし、その結果生じた帝国主義戦争で有能な若い人材を殺戮して憚らない世俗的な現代にあっては、美に一生を捧げて世に認められることは難しい。しかも、そうした時代状況は今に始まったことではなく、前世紀半ばにして既にそうであった。ラファエロ前派も世紀末詩人たちも、不朽の作品を残しているにもかかわらず、時代からは取り残された。「ヴェローグ氏」“Monsieur Verog” (123) のように、世紀末芸術運動という若き日の夢をいまだに追っていると、「若い世代からは無視されてしまう/このような幻想のために”Neglected by the young,/ Because of these reveries” (137-8)。このような世の中をやすやすと泳ぎ渡ってゆける者は、「人の名を出す時は必ず/自分の作品を売り込むことを念頭に置き”I never mentioned a man but with the view/ Of selling my own works” (161-2)、後輩の E. P. に、「詩なんか止めることだね、君/何にもならないから”give up verse, my boy/ There's nothing in it” (166-7) と臆面もなく忠告する「ニクソン氏」“Mr. Nixon” (149) のような売文屋だけなのだ。そして、真摯に芸術を目指す者も、生きてゆくためには、節を曲げて、「ヴァレンタイン爵夫人」“Lady Valentine” (195) のような有閑階級の文学サロンにも出入りせざるを得ない。

世に入れられない芸術家たちに対する E. P. の眼差しに、自閉性を非難する皮肉なものが全くないわけではないが、前世紀の唯美主義者たちや、一人田舎に隠遁してしまう X における「名作家」“The stylist” (173) のような人物に、芸術家としてはニクソンに対するよりも

遥かに愛着を感じているに違いない。「片意地な島々」での自分と同じように、逆境にあるものたちへの共感である。「古い意味での『崇高さ』」に代表されるものが、パウンドによって全く無価値なものとして破棄されてしまうのではないことは、『詩篇』Cantos において、「アテーナイの優美」とそれを引き継ぐルネサンス文化が一つの規範として繰り返言及されてゆくことから窺い知ることができよう。しかし、その世界だけに自己満足的に安住はしないというのがこれからの指針となる。断ち難い未練を振り切って先へ進むこと、そのためにこそ己を見つめるイギリス人の視点に立って自己批評を行って見せるという手の込んだ方法を用いてまで自己を葬ったのではなかったか。E. P. の置かれた二律背反するこうした状況を考える時、E. P. が自ら残したと思われる「跋 (1919 年)」「Envoi (1919)」も複雑な様相を帯びてくる。

### III. 「跋」

ブラックマー R. P. Blackmur は、「跋」の三つの連のうち最初の二つを引用して、「それらは、望ましい結合—すなわち、散文の伝統と音楽のフレーズの結合をほとんど完璧なまでに示している」<sup>70</sup>と絶賛している。確かに、これは独立した一つの詩としては、美しい詩句で書かれていて非常に完成度も高く、唯美主義者としての E. P. の一つの到達点を示していて、今まさに去ろうとしている「片意地な島々」に滞在中の文学的宮為が無駄ではなかったことを示す一種の存在証明とも考え得る。しかし、皆が皆、ブラックマーのように好意的な評価を下すという保証は少しもない。とりわけ、十七世紀のウォラー Edmund Waller—ロウズ Henry Lawes による詩歌一体となった抒情詩の伝統に見向きもしない当時のイギリス人たちは、内容も内容の呈示方法も共に古臭い(「時代と調子が合っていない」)ことを指摘して一笑に付してしまったことだろう。しかし、E. P. は、そのような反応を予期したうえで、自ら世間の人々の目に同化することによって戯画化してみせた前—自己の仮面をこれを最後とばかりにつけて、後ろ向きの唯美主義詩人として歌ってみせているのであり、実は一見抒情詩の伝統を装いながらその下に毒を塗り込めているのである。ここには、やはり、「オード」で見たのと同じ強靱な精神が脈打っているのだと考えられないだろうか。

そのように考えられるとすれば、「跋」は、この詩全

体の文脈から切り離して、芸術至上主義的傾向の頂点に位置する完璧に美しい詩とってしまうだけでは済まされないことになる。この詩以前の部分との関係を、ケナーは、「こうした[これまでの部分で批判されてきたような現代の]精神的な浅ましさに對して、時の牙に刃向かって、はかない美を守るという大胆不敵なシェイクスピア的使命が擁護される。……『死産した詩集』の切れ切れで、巧みではあっても息の続かない四行連に對しては、見事に持続する、旋律豊かな行が用いられている」<sup>100</sup>と述べている。また、エスピーは、「メグリオン」の弱々しさと対照的に、「全体が行動的な情熱への誘いを暗示している」<sup>101</sup>と考えている。これらの指摘は一見正しいように思えるが、実は、それほど「大胆不敵」だとも「行動的な情熱」を表現しているとも思えない。まず、注目してよいのは、第一連が仮定法に支配されていることである。

*Go, dumb-born book,  
Tell her that sang me that song of Lawes:  
Hadst thou but song  
As thou hast subjects known,  
Then were there cause in thee that should condone  
Even my faults that heavy upon me lie,  
And build her glories their longevity.* (220-6, 105-6)

二人称単数 *thou* で呼び掛けられる「死産した詩集」“*dumb-born book*”が「跋」に至るまでの部分を指すとすれば、少なくとも、XII までの詩には主題はともかく、歌は備わってはいなかったという認識が存在することになる。エリオット T. S. Eliot が述べているように、なるほど、『モーバリ』は、その韻律の完成度と多様性において優れてはいるが<sup>102</sup>、XII までの詩が古い抒情詩の正当な後継とは言えないのは確かであろう。実は、時に断片化し、時に不協和音を奏でる、現代を扱った XII までの後に置かれた「跋」は、伝統的な抒情詩の形式で書かれていることによってかえって、現代を扱う詩がそのような形式だけでは書けないことを浮彫りにしているのである。この女性の歌い手をイギリス文学の伝統の化身と解釈してかまわないとすれば、引用した最終行は、もはやウォラー的な詩歌の伝統に身をおいて「イギリス文学の栄光のために長寿を打ち建てる」ことは不可能であるという宣言に等しい。

第二連の願望もやはり仮定法的なものである。

*I would bid them [her graces] live  
As roses might, in magic amber laid,  
Red overwrought with orange and all made  
One substance and one colour  
Braving time.* (231-5, 106)

歌声という宝を虚空に撒き散らして「生命をその一瞬一瞬だけに」「*Life to the moment*」(230) 与える優美さを「魔法の琥珀に埋め込まれたバラのように」押し留めることができればそれに越したことはないのだが、もはや、シェイクスピアのように純粋な気持ちで信ずることはできない。それを許さない時代に対する嘆きが、この美しい詩行の背後には潜んでいる。第三連においてもやはり同じような感情がその底に流れている。

*..... some other mouth,  
May be as fair as hers,  
Might, in new ages, gain her worshippers,  
When our two dusts with Waller's shall be laid,  
Siftings on siftings in oblivion,  
Till change hath broken down  
All things save Beauty alone.* (239-45, 106)

“*in new ages*”という語句は、「時代が変わっても」の意味に解釈すれば、詩歌の永続の可能性に希望を託す肯定的なものになるが、「時代が変われば」の意味にとると、今現在は無視されていても、やがて、「誰か別の人の口」が、新たな詩歌の伝統の中興者となって、崇拝者を獲得する時代が来るかもしれない、しかしその時、詩人 E. P. も歌い手の女性 = エリザベス朝以来のイギリス詩歌の伝統もウォラーと一緒に土のなかにいる定めなのだ。「跋」の基調が仮定法であるのに、この最後だけは宿命を表わす強力な助動詞 *shall* が用いられていることは留意する必要がある。自分の存命中は、「美のみを除くあらゆるもの」が駆逐されているような時代にはならないという諦念がここには嗅ぎ取れるのだ。

現代にあっては、シェイクスピアやウォラーの伝統をそのままの姿で復活させることは不可能であるとパウンドは「跋」で宣言をした。確かに、美しい伝統は必要であるし、その世界に安住してはいられないと認識することは悲しいことである。しかし、この認識がなければ、現代詩人への脱皮は不可能なのだ。「跋」が、『モーバリ』前半部の最後に置かれて、その対照によって、現代の一面を浮彫りにしたように、古典古代

以来の崇高なるものや美的なるものは、常に現代とつき合わせてゆかなければ、現実逃避に終わってしまうのである。過去への郷愁に満ちた視線を向けつつも、現在とその先にある未来を見据えてゆかねばならない。双面神ヤヌスの貌<sup>かほ</sup>をもつ詩人として再生するために、E. P. は、オードを歌った舌の根も乾かぬうちにまたと嘲笑う人々を尻目に、まもなく「片意地な島々」を船出する。

#### I V. モーバリと「メダリオン」

これに対して、イギリスに留まったと思われる<sup>(43)</sup>モーバリの運命はどうか。彼も、「『彼の帰ってゆくべき真のペーネロペイアは/フローベールだった』(250-1, 13の繰り返し)」という言葉から見るかぎり、友人のE. P.と歩調を合わせて、フローベールを模範に仰ぎながらその本質を見逃していた唯美主義者のようである。また、「三年の間、音階のなかの悪魔[不協和音を奏でる増四度音]」“For three years, diabolus in the scale” (262)だったというから、E. P.と同じように、時代から取り残されてもいたのだろうが、自己満足的な唯美主義の世界アルカディアで、幻想に浸って悦に入っていた。やがて、「アナンケ(運命・必然)」“ANAGKE” (264)によって覚醒の好機が来る。しかし、新たな事態の出来に戸惑い、「流されて……流されて」“Drifted...drifted” (269)いるばかりでまともな対応はできない。

Unable in the supervening blankness  
To sift TO AGATHON from the chaff  
Until he found his sieve . . .  
Ultimately, his seismograph:

— Given that is his “fundamental passion,”  
This urge to convey the relation  
Of eye-lid and cheek-bone  
By verbal manifestation;

To present the series  
Of curious heads in medallion — (277-86, 108)

漸く、自分なりの「篩<sup>ふるい</sup>」や「地震計」を見つけ出しはするのだが、「言語的明示によって、臉と頬骨の関係を伝えるよという衝動が、彼の『根源的情熱』などと言えらる」という限定つきである。そのような衝動

は、この詩の書き手からすれば、詩作にとって「根源的」なものでも何でもなく、従って、モーバリの見付けた篩や地震計といった道具などはがらくたにすぎない。外界から流入してくる印象を篩にかけ、その印象の強度を瘻學的に記すだけの受動的機械的な詩論は、悪しき印象主義の見本でしかないのだ。引用部分を引き合いに出して、モーバリをイマジズム時代のパウンドと結びつけることもできないわけではないが、「『イメージ』とは、瞬間のうちに知的情緒的複合を表現するものである」<sup>(44)</sup>という主張と同一視することはできない。「知的情緒的複合」などはモーバリの眼中にはなく、感覚的形象の無機的な定着しか目指されていないからである。むしろ、モーバリは、パウンドがイマジズムから退却する原因を作ったエイミー・ローウェル Amy Lowell に代表される、「知的情緒的複合」をないがしろにした墮落したイマジストたちを代表していると考えたほうがよいと思われる。

生彩を欠いた詩論を掲げるこの男に、一度だけ、エロスが手招きして現われ、自分の芸術に血肉を与える機会が訪れる。しかし、目を見開いていながら、その手招きに気づかず、一年後に気づいた時には、「一つの回想」“a retrospect” (294)、後の祭りにすぎなくなっている。そして、彼のために結びの言葉として残されるのは、「虚空を噛む口/不動の石の犬ども」“Mouths biting empty air/ The still stone dogs” (295-6) だけ。これは、『モーバリ (1920)』 *Mauberry (1920)* のエピグラフである、オヴィディウス『変身譚』の石化した犬に他ならない。芸術家としてのモーバリの命運はここに尽きた。後は余生にすぎない。

見開いていても役に立たなかった目はいよいよ曇り始める。

Thus, if her colour  
Came against his gaze,  
Tempered as if  
It were through a perfect glaze. (307-10, 109)

もはや、彼の「眼差し」自体が、「ガラス質の上葉」そのものであるかのように、どんより曇ってしまう。こうなると、後は、「絶えざる消去」“constant elimination” (327)によって武装し、「社会の矛盾」“social inconsequence”、「新ニーチェ主義的騒々しさ」“the neo-Nietzschean clatter” (319)、「現代の憤激」“current exacerbations” (322)、「全く肝を潰すほどの驚き」“utter

consternation” (330) に背を向け、無気力な受動的自閉的世界へ埋没していく他はなく、生き残ろうという願望は、「オリンピアの神々の無関心」“Olympian *apathein*” (337) のように薄い。目に映るのは南海の楽園の幻想的光景、「珊瑚の海、ライオン色の砂」“The coral isle, the lion-coloured sand” (315)、耳を愉しませるのは「走馬灯のような海のうねりの幻聴」“the imaginary/ Audition of the phantasmal sea-surge” (342-3)。そうした幻想を言葉に定着することによって、幻想詩人として立つかといえ、それもできない。

Incapable of the least utterance or composition,  
Emendation, conservation of the “better tradition,”  
Refinement of medium, elimination of superfluities,  
August attraction or concentration. (344-7, 110)

現実の事態に対しては過剰を消去しておきながら、自分の言葉の過剰を削除できないのは皮肉以外の何物でもない。こうして、モーバリは、「究極の侮蔑を/人間の過剰」“Ultimate affronts to/ Human redundancies” (354-5) に向け、文学の世界からの締め出しを食らい、いよいよ南海の楽園幻想への惑溺の度合いを強め、自ら船の權に墓碑銘を記して自滅してゆくのである。

“I was  
“And I no more exist;  
“Here drifted  
“An hedonist.” (381-4, 111)

『詩篇』の第一篇が、權に墓碑銘をと頼むことになるエルペノールを、転落死したままキルケーの島に置き去りにするところから始まることを思い出すと、モーバリのこの死には示唆的である。「片意地な島々」を船出することは、『詩篇』への航海へ直接繋がっていたのだ。

こうしてモーバリ亡き後、読者には、彼の手になるらしい一片の短詩「メダリオン」“Medallion”が残される。この詩は、「跋」が歌ったのと同じ歌い手を題材にして、その姿の美しさをフランスの考古学者で美術史家レーナッシュ Salomon Reinach の著書『アポロ』*Apollon* に再現されたアフロディーテーの顔に譬えることによって讃える。その最終連は、女性の卵型の美しい顔の一瞬の輝きを、薄暗がりでもトパーズ色に変わる(おそらくはアフロディーテーの)目になぞらえて美しい。

The face-oval beneath the glaze,  
Bright in its suave bounding-line, as,  
Beneath half-watt rays,  
The eyes turn topaz. (397-400, 112)

美しい女の顔をイメージとして巧みに定着したこのように美しい詩行を含んでいるにもかかわらず、「跋」と較べると批評家の評判はよくない。レーナッシュのアフロディーテーに言及することを、アレグザンダーは、「楽屋落ちの混沌」<sup>93</sup>と呼んでいるし、ケナーも同様に、女の顔を一つのイメージとして呈示するために、美術館や本といった既にあるものに頼っていることを非難している<sup>94</sup>。しかし、そうした引用性を批判し始めると、「メダリオン」ばかりか『モーバリ』全体が引用に満ち溢れているのみならず、『詩篇』に至っては、手引書の類がなければ一般読者には見当もつかない引用が飛躍的に増えてゆくことを考える時、パウンドが最終的に到達した詩学そのものを否定してしまうことになる。「メダリオン」に批判されるべきところがあるとすれば、引用による閉鎖性よりもむしろ、closing, bounding-line といった言葉に象徴されるように、一つの美しいイメージを周囲から分断して、自己充足的にメダリオンのなかに定着させ、モーバリ自身もそれを自分の詩的理想として、「メダリオン」という題を得意気に掲げていることなのだ。イメージを閉鎖的な世界に放置しておくこと、作者モーバリさながら、退行し輝きを失い、自滅してしまう。一つ一つのイメージをもっと大きな文脈のなかに置き直して、互いに触れ合わせ火花を散らし合わせることで、そうした接触を通じて、「人間の過剰」をも取り込んだテキストという大海のなかに、渦を引き起こすこと。それこそが、今後パウンドの目指すべき道なのだ。もちろん、閉じた体系である『ヒュー・セルウィン・モーバリ』においても、このようなイメージの相互触発作用は、それぞれの短詩を一つの言葉やそこから喚起されるイメージを足掛かりに繋いでゆく方法や、方々に薔薇、磁器、音楽などのイメージを配して衝突やうねりやを起こし変奏を奏でてゆくという形で始められている。『詩篇』のイメージの火花の衝突・散乱の世界はすぐそこまで来ている<sup>95</sup>。

## 結び

『モーバリ』の前半で、パウンドは、盲目的唯美主義

者E.P.としての自分の半生に決別し、外の世界へ目を向け、後半では、目を覚ますことのない自閉的イマジスト、モーバリの自滅を観察・記録しながら、唯美主義とイマジズムの本質的な美点は放棄せず、現代社会を抉る鑿として手元に置きながら、オデュッセウスの仮面の紐をしっかりと結び直して、キルケーの住む「片意地な島々」から、「人間の過剰」の織りなす『詩篇』の大海原へと船出してゆく。フレイザー G. S. Fraser が指摘するように、この詩は一種の「卒業制作」<sup>(18)</sup>なのだが、優れた卒業制作が常にそうであるように、方々に卒業後の進路となるべき布石が打たれてもいたことは既に見てきた。そういうわけで、ごく早い時期に『モーバリ』の評価を決定づけた功績は認めなければならないものの、リーヴィス F.R. Leavis のように、詩としての高度の完結性のみを評価するだけでは不十分の誇りは免れず<sup>(19)</sup>、パウンド詩学の発展という文脈のなかで、青年時代の詩から金字塔となる『詩章』への不可欠の橋渡しとしての意義を忘れてはならないのだ<sup>(20)</sup>。イメージがイメージを触発しうねりを作り出していき、触媒の詩学と呼んで差し支えないものの出発点は『モーバリ』にあるといっても過言ではない。

蛇足になるが、このパウンドの方向転換は、一つの自足的楽園から現実の直視へ向かうという点で、シェリーの辿った軌跡と似ていないこともない。シェリーも、『縛めを解かれたプロメテウス』*Prometheus Unbound* に典型的に見られる平等主義に対する盲信から目覚め、『生命の勝利』*The Triumph of Life*において、この世の生の暗黒面と対峙せざるをえなくなったのだった。しかし、類似はここまでである。シェリーが、生との格闘の端緒につくつかないかのうちに、『生命の勝利』を遺作としてこの世から旅立ったのに対し、パウンドには、「人間の過剰」の渦巻く海を航海する時間が十分過ぎると言ってよいほど(約五十年)あったのだ。もちろん、船出の時点で、パウンドは、この航海があれほどまでに苛酷なものとなるとは知る由もなかったのであろうが。

#### 註

(1) この詩の英語の引用はすべて、Ezra Pound, *Selected Poems 1908-1959* (London: Faber & Faber, 1975), pp. 98-112 に拠るものとし、引用の末尾に行数を括弧に入れて示すが、ブロック引用の場合はさらに、掲載頁数も便宜のために加えてあ

る。英文に与えられている日本語はすべて拙訳であるが、訳にあたっては、『世界名詩集 22』(東京:平凡社、1968年)所収、岩崎良三訳『ヒュウ・セルウィン・モーバリー』および、新倉俊一訳『エズラ・パウンド詩集』(東京:角川書店、1976年)を参考にした。

- (2) Hugh Kenner, *The Poetry of Ezra Pound* (London: Faber and Faber, 1951), p. 170.
- (3) Michael Alexander, *The Poetic Achievement of Ezra Pound* (Berkeley: University of California Press, 1979), p. 115.
- (4) Thomas E. Connolly, "Further Notes on Mauberley" in *Accent*, 16 (Winter 1956), pp. 59-60 and K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926) (Berkeley: University of California Press, 1969), p. 126.
- (5) John J. Espey, *Ezra Pound's Mauberley: A Study in Composition* (London: Faber and Faber, 1955), p. 15. 冒頭のオードのみならず、「パウンド (*Ode-V*) から、パウンドおよびモーバリの交友 (*Yeux Glauques-XII*) を経て、パウンドの退場 (*Envoi*) に至り、モーバリが単独で登場し (*Mauberley-III*)、今度は、パウンドが、少なくとも見た目には寛容な観察者の役割を果たすにすぎなくなり、モーバリの唯一の詩 (*Medallion*) で幕を閉じる」(p. 16) という『モーバリ』全体の捉え方も、E.P. すなわちパウンドと全く同一視してよいかどうかはともかくとしても、有効だと思われるので、以下の拙論でも概ねこの見方に従った。
- (6) Percy Bysshe Shelley, *Poetical Works* ed. by Thomas Hutchinson, corrected by G. M. Matthews (Oxford: Oxford University Press, 1970), p. 602. "Like a glow-worm golden/ In a dell of dew,/ Scattering un beholden/ Its aëreal hue/ Among the flowers and grass, which screen it from the view!"
- (7) "The Hard and Soft in French Poetry," rept. from *Poetry*, XI, 5 (Feb. 1918) in *Literary Essays of Ezra Pound* ed. with an Introduction by T. S. Eliot (London: Faber and Faber, 1954), pp. 285-89 を参照せよ。
- (8) 引用した四行とそれに先行する四行を含む V には、イメージばかりでなく、音韻の面でも二行ずつ対照を成していることについての、簡潔にして的確な指摘が Connolly, p. 62 にある。
- (9) R. P. Blackmur, "An Adjunct to the Muses' Diadem:

- A Note on E. P." in *Language as Gesture: Essays in Poetry* (Connecticut: Greenwood, 1977, repr. of New York: Harcourt, Brace and Co., 1952), pp. 159-60.
- (10) Kenner, p. 175.
- (11) Espey, p. 78. また、p. 98でもほぼ同じ指摘をしている。
- (12) T. S. Eliot, "Introduction" to *The Selected Poems of Ezra Pound* (London: Faber and Faber, 1928), p. xxiii.
- (13) モーバリは、「イギリスに留まるっていると自分[パウンド]が陥ってしまうのではないかと恐れていた状態の仮面」であるという示唆に富む指摘が Espey, p. 83に見られる。
- (14) "A Few Don'ts," repr. from *Poetry*, I, 6 (Mar. 1913) in *Literary Essays of Ezra Pound*, p. 4.
- (15) Alexander, p. 120.
- (16) Kenner, p. 181.
- (17) バラのイメージの繋がりについては、新倉俊一訳『エズラ・パウンド詩集』の末尾に付された新倉氏の解説から示唆を得た(398頁)。また、『詩篇』がイメージとイメージのぶつかり合いによって構築されていることについては、出淵博氏「関係への触手——パウンドの技法について——」(『英語青年』1973年4月1日号5-6頁)に大きな示唆を受けた。その一部をここに引用する。「パウンドがこころみたのは、イメージのもつエネルギーがからみ合い作用し合い、相互に触手を伸ばし合って渦巻状の力の場が形成されるようにしたことなのである」(5頁)。「本来は断片の美学、瞬間の美学でしかないはずのものを長篇の形にまとめあげる……ために彼は各『詩章』を輝かしい細部の累積にしながら、しかも、一つ一つが切断されず、どこかに触手をのばしてつながりをもってゆくという方法を用いている」(6頁)。さらに、『詩篇』への胎動が既に始まっている証拠としては、後に大幅に改訂されるとはいえ、最初の三つの「詩篇」が、1917年に『ポエトリ』誌に掲載されていることを挙げてもよいかも知れない。
- (18) G. S. Fraser, *Ezra Pound* (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1960), p. 52.
- (19) F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry: A Study of the Contemporary Situation* (Harmondsworth: Penguin Books in association with Chatto & Windus, 1972; first published by Chatto & Windus, 1932), pp.

(20) 『モーバリ』とその前後の詩にとの繋がりについての適切な概観としては、Espey, pp. 102-115を参照せよ。『詩篇』との関係では、様々な技法の他に、登場する実在人物、オデュッセウスとしての詩人などの類似点があると指摘している。