

# Songs of the Travelers Centrifugal/Centripetal

—— ホイットマンとウルフの場合 ——

後藤 和彦

## 0. アメリカ文学の振動

ハロルド・ブルーム (Harold Bloom) は「遠心的 (centrifugal)」、 「求心的 (centripetal)」という術語をペイター (Walter Pater) より借用している。ブルームによれば、ペイターにとって「遠心的なるものとはロマン主義的なものであり、求心的なるものとは古典主義的なものである。」但し、この場合ブルームの主要な関心は、ペイターの中で「常に統合には及ばぬ (always short of synthesis)」これら両者が「先駆者 (precursor)」の影響を超克しようとする彼の闘争の企図されない表出であるということにある。<sup>1</sup>

しかし、ブルームが『有能想像の詩人像 (Figures of Capable Imagination)』において、エマソン (Ralph Waldo Emerson) からアメリカロマン主義詩人達を論じた章々の直前に、この「遠心的なそして求心的な」と題した節 (第二章第六節) を設けたのはきわめて戦略的なものと言えるのではないか。何故ならこの「遠心的なそして求心的な」という言葉は、アメリカ詩の「土着の伝統 ("Native Strain")」—これは第三章「エマソン」に続く第四章の題目でもある—のうちでも、ブルームがエマソンと並んで重要視しているウォルト・ホイットマン (Walt Whitman) の詩句でもあるからだ。「求心的でありながら同時に遠心的でもあるあの一行のひとりとしてぼくはあと振り返りつつ旅立つ前に言い残す人さながらの口調で語る。」<sup>2</sup> ブルームは別の書物で「アメリカ詩における〈声〉は、つねに必然的にホイットマンの雄弁オラトリーを含むものと考えねばならない」とさえ言っている。<sup>3</sup> 従ってブルームがこの箇所ですべて一切ホイットマンの名に触れることがないとしても、この「遠心的なと求心的な」の言葉自体の中に、あるいは彼の章構成の戦略のうちに、ホイットマンについての、さらに彼に続くア

メロカ詩人たちに通ずる、テーゼがブルームによって託されていると考えて差し支えあるまい。

(実は我々がこうした危さを犯して推測するまでもないのである。何故ならブルームはさらに別の書でエマソン、ホイットマンに続くアメリカ詩の伝統に「遠心的／求心的」とも換言するべき弁証法的特徴を見出しているからだ。『塔上の振鈴者 (*The Ringers in the Tower*)』の第十九章「バッカスとマーリン — アメリカロマン主義詩の弁証法 (“ Bacchus and Merlin : The Dialectic of Romantic Poetry in America ”)」を参照されよ。「バッカス」も「マーリン」もエマソンの詩の題である。ブルームによれば、「バッカス」とは自由なイマジネーションの飛躍、「本能的無垢 (instinctual innocence)」, 一方、「マーリン」とはフロイトのいう「現実原則 (Reality Principle)」あるいは「宿命的必然 (Necessity)」への没入をそれぞれ象徴的に表現している。両者間の「振動 (oscillation)」を彼は「アメリカ的弁証法」と呼ぶのだ。<sup>4)</sup>

詩、小説の分野を問わずアメリカ文学の或る、しかも重要な特徴を、互いに相容れぬ二つの価値、そして両者間の激しい振動というダイナミズム、を内包するもの、と表現する研究者は数多い。(ナイグロ [August J. Nigro] の『対角線 — アメリカ文学の分離と償い (*The Diagonal Line : Separation and Reparation in American Literature*)』の第一章を参照せよ。ナイグロ自身はアメリカ的弁証法を、例えば創世記に見られるような、「無限なるもの (the boundless) からの離脱とそれへの償い、あるいは回復」と要約している。<sup>5)</sup>

まず、アメリカ小説を論ずるのに二元的自然観を根本教理とするマニ教に言及したりチャード・チェイス (Richard Chase) を思い起すことは容易である。これまでアメリカのもっともすぐれたしかももっとも特徴のある小説を創り出した想像力はアメリカの文化の調和と統一性の産物ではなくむしろその有する矛盾の産物である」という一文より始まる彼のあの『アメリカ小説とその伝統 (*The American Novel and Its Tradition*)』は、アメリカ小説の特徴を他のどれよりよく具えた作品としてフォークナー (William Faulkner) の『八月の光 (*Light in August*)』をあげている。<sup>6)</sup> 『八月の光』は地母神を思わせる力強い女、リーナ・グローヴ (Lena Grove) と、「ある個人がもちうる最も悲劇的な条件」<sup>7)</sup>、つまり、自分の正体を知ることができないという宿命を負わされた黒白混血児、ジョー・クリスマス (Joe Christmas) という主要な二人の、生命と死、善と悪、明と暗の鮮やかな対照をなす人物が登場する。二人はフォーク

ナーのジェファソンで共に十日間を過すのではあるが、実際には、互いに出会うことは一度もない。謂わば明と暗、一度も縋り合うことのない二本の糸のようなプロットがこの作品には展開されているのだ。従って批評家達はこの二本の糸を縋り合わそうと（あるいは当然そうであるはずのものと仮定して）夥しい議論を堆積してきた。チェイスはこの統合の事実上不可能な二極対立こそが、一方で全体的プロットの締まりのなさを許しつつも、この『八月の光』が最もアメリカ的なアメリカ小説たり得る所以である、とするのだ。

ルイス (R. W. B. Lewis) が『アメリカのアダム (*The American Adam*)』において呈示したアメリカ文学にある「空間におけるヒーロー」の主題も最終的には相反する二つの概念に立脚している。すなわちフロンティア運動に象徴される明るい未来へ拡大してゆく世界と、過去の経験の集積である個人の自我との関係という問題である。従って典型的アメリカンヒーローとは、ルイスによれば、広大無辺の空間の真只中に在って神的な孤独に嘖まれる人間、という様相を呈することになるのだ。<sup>8</sup>

自然対文明というこれもまたきわめてアメリカ的な二項対立に関してはレオ・マークス (Leo Marx) の『楽園と機械文明 (*Machine in the Garden*)』、ヘンリー・ナッシュ・スミス (Henry Nash Smith) の『ヴァージン・ランド (*Virgin Land*)』をあげることができよう。

さらに「自然を見る」ということ、要するに、人間の内的なものの照り返しを「自然」の姿に見出す、あるいは精神的意味を付加することによって「自然」を知る、という伝統もまたアメリカ文学内に脈々と生き続けており、従って象徴主義的技法をこそ最もアメリカ的な文学作法であると主張する『象徴主義とアメリカ文学 (*Symbolism and American Literature*)』のファイデルソン (Richard Feidelson, Jr.)、新しいところでは、『アメリカの象形文字 (*American Hieroglyphics*)』(エマソンは「自然」は人の問いかげようとする質問に対する「象形文字で書かれた解答なのだ」と言った<sup>9</sup>) のアーウィン (John T. Irwin) が登場することになる。この場合、「自然」というのはマークスなどの取り扱うそれとは違っていて、例えば、「文明」という語と単純に対比的に用いられるべきものではない。しかし、エマソンがその「自然」を「<非我 (NOT ME)>」の名のもとに分類した通り、ここにもまた最終的に自対他という対極関係が存在していることは否めない。

本稿の主旨はもうひとつの根本的にアメリカ的な二項対立あるいはアメリカの

詩人の孕むパラドックスをホイットマンとトマス・ウルフ(Thomas Wolfe)の作品を通して確認することにある。<sup>10</sup> 結論から言えば、それは、アメリカ文学の詩人—ヒーローとは「遠心的でもありながら求心的でもある旅人」なのだ、ということである。

### 1. 民主主義の詩人「ぼく」 — 魂と肉体

これがアメリカ民主主義に関するホイットマンの<sup>メッセージ</sup>宣言である。

打ち開かれた大道において魂と魂とが相い合うところに真のデモクラシーがある。デモクラシー。あらゆる人が打ち開かれた大道を旅してゆくところ、魂が同時に進みつづることが知られるところに、アメリカのデモクラシーがある。<sup>11</sup>

アメリカ文学のヒーローは当無く「大道 (the open road)」を歩み続ける旅人である。旅人達は胸にそれぞれ異なる夢 (悪夢もまた夢である) を秘めて、ある者は蜿蜿と続く大荒野を、ある者は母のような、時に、情容赦ない憤れる旧約の神のような大海原を、またある者は殺伐とした大都会のビルの谷間を進んでゆくのだ。永遠の旅人、それがアメリカ文学のヒーローである。ナッティ・バンポ (Natty Bumppo) は迫り来る文明の波に追われるように荒野の奥へ奥へと分け入った。アーサー・マーヴィン (Arthur Mervyn) は伝染病によって無残に廃墟と化した街を、エドガー・ハントリー (Edgar Huntly) はインディアンと追いつ追われつを繰り返し、見る者の生命を縮みあがらせるような荒涼たる土地を、流離い行く。ハック (Huckleberry Finn) は黒人奴隷ジム (Jim) のために筏にのってミシシッピの大河を下り、エイハブ (Ahab) は白鯨を追い求めて荒れ狂う七つの海を渡ったのだ。マクティীগ (McTeague) は妻を殺害し、追跡を逃れて西部の砂漠にさ迷い出た。ヘンリー・フレミング (Henry Fleming) は死の恐怖から逃れんと無我夢中で戦場を駆け巡った。しかし、こうした肉体的彷徨のみを今、旅というのではない。彼等の心もまた旅に出るのだ。(心の旅を行く者が十九世紀以前の作品に較べ二十世紀のものに多く登場するのは1890年代のフロンティアの消失と無関係ではあるまい。) 例えばギャッツビー (Jay Gatsby) は「過去は勿論取り戻せるさ」とデイジー (Daisy) と彼の二人だけの過去へと夢を馳せる。クエンティン (Quentin Compson) も妹キャディー (Caddy) との少年時代の楽園へ、あるいはサトペン家 (the Sutpens) の物語

を語り上げながら悪夢のような宿命の重圧を担いつつ、南部の過去へと心に向わせる。

ウォルト・ホイットマンの『草の葉 (*Leaves of Grass*)』に登場する「ぼく」もまた旅人である。「ぼく」は「見事な種に恵まれて、申しぶんのない母親に育てられた、／ぼくが生まれたその故郷、魚の形のポーノクをあとにして／あまたの土地をめぐり歩く」<sup>12</sup> 旅人である。「ぼく」は自らを「逍遙者 (loafer)」と呼ぶ。「ぼく」は「自分自身の身軽さと心の軽さに驚きながら歩きまわる (§ 10)。「ぼく」はアメリカ大陸の山野を残らず股にかける「久遠の旅を歩む者 (§ 46)」であり、彼を留めるものは何もなく、行く先々で仲間の歓迎を受け、疲れを知らず、前途洋洋たる「大道」を進む者である。彼の世界は一点の曇りもなく光に照らし出されている。彼は「欲望に渴き、野卑で、奇怪で、赤裸で (§ 20)」牛肉を喰らって肉体には力が漲っている。

だが彼は自らの肉体を賛美するにとどまることを知らない。やがて彼は個別の肉体を具えることより、彼の内部にある「人目につかぬささやかな片隅へもくまなく足を向け、人でも物でも決して見落すことのない」「生命の愛撫者 (§ 16)」を世界中に、否、宇宙中に駆って万物との合一を図ろうとする。この時「ぼく」は「やっと駆け出したばかりの新米ながら数えきれぬほどの季節の経験者／あらゆる色の肌のあらゆる身分、あらゆる階級、あらゆる宗派」の人となり、自身、その「多様ぶりにはお手あげ」であるほどだ (§ 16)。強く明るいデモクラシーの顔、そういうホイットマンが此処にいる。

しかし、ホイットマンがこの底抜けの明るさ、活力と勇気に満ちた肉体を賛美し、拡大高揚のリズムに乗って自己を宣揚するだけのアドヴァタイザーであるなら、文学研究者はおろか一般の読者すら、彼の詩に関心をもちこれを愛することはなかったのではあるまいか。今や全米75%の人々がその名前を知っているというチャンピオン、ロッキー・バルボアもイアン・ドラゴの無気味なまでの強さに一度は戦意を残らず喪失する程打ちのめされねばならぬのだ。ブルームの言葉を借りよう。

ホイットマンの最大の詩篇の、ちょうど中間部に来るこの節〔第二十五節〕で、詩人はそれと知りつつ正しく自己の危機に近づこうとしている。その危機は第二十七節から第二十八節の橋わたしをするときに訪れる。しかし、ここでホイットマンは実に強すぎるほどの自分を示しており、遠からずしてその強がりすぎの代償を、エマソンのなく代償の掟>

— 何事も無代償では手に入られないの理 — によって支払わなければならない。<sup>13</sup>  
 (傍点後藤)

ブルームの述べる通り「ぼく自身のうた」の第二十五節から三十節に至る箇所、詩人は「自己の危機」へと「正しく」落ち込んでゆく。それは第二十八節で頂点に達し、その時彼は苦しみにもがきのたうちまわり、その様子は狂おしいばかりである。

まず第二十五節より。

詩人とは、ホイットマンによれば、自然界のあらゆる「思想や物象をほんのわずかな増減すら加えずにそのままの形で通過させる通路」<sup>14</sup>であるべきで、「永遠に押し寄せる<宇宙の万象>(§20)」をとりこんで、その全てに新鮮でこれ以上はない名前を付ける役割を果たすべきである。しかし、今、詩人は「書いてみたって話してみたってぼくの真価は分りはせぬ」と彼の主人であり同時に下僕でもあり、かつまた戯れ合う友人同士であるはずの言葉と仲違いしているかのように、謂わば、少々ふてくされ気味である。「おいぼくはもう焦らされはせんぞ、君は表現ということを過大視しすぎる、／君はいったいご存知なのかお言葉よ君の下でふくらんでいる蕾がどんな衣裳を重ねているかを。」

第二十六節に至って詩人は「ぼくはもう何もしないで聞くだけにしよう」と、以前の様に自らの多様性を誇示するのではなく、聞こえてくるものにただ耳を傾け「歌をつくる助け」にしようとしている。様々な音が「ぼくをいっぱいに充満させる。」やがて詩人は「喉笛に死という綱をぐるぐる巻きつけられて絶命寸前／ようやく綱がふたたびゆるんで謎の謎がわかり始める。」詩人にとって「謎の謎」とは「我らが<実在>」をさす。「<実在>」とは肉体を具えた個人としての自己の実在を意味する。つまり五感のひとつである聴感がそれとは不可分に結びついた肉体を詩人に激しく意識させたのである。旅人である詩人の多様性は必然的に肉体的な個の実在性を希薄にする。その肉体へと、今、聴感が詩人を呼び戻そうとしているのだ。だが、高揚しきった詩人は、第二十七節において、「何かの形をそなえること、それが何だというのだ」と言っている。詩人の多様性は個人の肉体という「形」を顧みず、「自然」あるいは宇宙そのものとの一体化さえ図ろうとする。それはほとんど、甘美な死に対する憧れである。しかし、そこに聴感よりもっと強烈な触感が詩人を訪れる。

「それではこれが触感というやつか、ぼくをぶるっと身震いさせて新たな自己

に目ざめさせる § 28)。」触感とは、五感のうちで最も肉体に密着した感覚といえるだろう。第一節で「ぼく」によって招かれ、全宇宙のすみずみに足を運ぶ「生命の愛撫者」たる魂を、触感は圧倒的な強さでもはや忘れさられようとしていた肉体へと強引に引き戻してしまうのだ。「ぼくの血と肉が雷火を打ち出しながらほとんどぼく自身と区別できぬものに打ちかかる。」「ぼく自身と区別できぬもの」とは詩人の魂、肉体を抜けだし縦横無尽に宇宙を駆け巡った筈の魂のことである（「ぼく自身の歌」では「ぼく自身」という言葉は肉体的なニュアンスの強いことが多く、時に、男性器そのものをさすことさえある）。それに対して「新たな自己」とは、以前にその美しさと活力を賛美された謂わば殻としての肉体そのものをさすのではなく、魂の帰還によって充足された肉体を有する完全な自己を意味する（ブルームの「革新された人(a renovated man)」<sup>15</sup>とはこの「新たな自己」をさすと言えよう）。

第二十九節において、この「新たな自己」を達成した詩人はようやく平静を取り戻す。「何という悪党だ(§ 28)」と呼んだ触感に対しても寛大な、まるで愛撫するような調子で語りかける。続く第三十節に至って「触感ほどにささやかなものはなく触感ほどに偉大なものはないではないか」という落ち着いた境地に到達し、「すべてのものの中で待機している」「すべての真理」を求める新たな旅へ出かける準備がととのう。

ホイットマンに「デモクラシーの詩人」という言葉を冠する時、あらゆる「自然」を賛美しそれと合一しようとするホイットマンのみをさす場合が多い。しかしそうだろうか。まずはデモクラシーそのもののもつ根本的性質を明らかにするべきところである。しかし、今ここでデモクラシーを論ずることはできないし、第一、私にはそれに関する十分な準備があるとはいえない。ただ私には、私もまた民主主義国家に生きているという理由においてのみ、デモクラシーに関してほとんど直観的な発言を許されているだけである。蓋し、デモクラシーは二つの、ある意味で相反する価値を同時に包含している。それは平等性(equality)と個性(individuality)である。エーリッヒ・フロム(Erich Fromm)が自由とデモクラシーを論じて「自我の独自性(individuality)はけっして平等性の原理と矛盾しない」と言明する時、この心理学者の眼に映じていた憂うべきデモクラシーの実態は、逆に両者の果無い闘ぎ合いの様相を呈していたのではないか。故に彼はデモクラシーの平等性を大前提とする自由の自明性に果敢に挑戦せねばならなかったのではないか。そこでフロムは自由の美名を騙る悪魔の抑圧下で自己の

健全なアイデンティティを確立できずに喘ぐ<sup>デモス</sup>民衆に向って、平等性と独自性をより高次元において解決するための「自発的行為」の重要性を説き続けるのだ。彼は「自発的行為」として、愛と並んで芸術活動を中心とする生産的活動を掲げている。<sup>16</sup>

我々はホイットマンはきわめて意識的なデモクラットであったことを知っている。青年時代、彼は当時のアメリカの指導的な力となりつつあったジャクソニア・デモクラシーのために党员として献身したこともあった。政党政治の実態に幻滅し、実際の政治活動から手をひいたあとも、彼は純粋にデモクラシーの本質的価値を信じていたと思われる。ツヴァイク (Paul Zweig) などが説く『草の葉』の詩人ホイットマンの誕生の秘密に関して、亀井俊介は政党政治に対する絶望をその秘密の重大な要因のひとつであるとし、こう述べている。

この絶望にかかわらず、いや絶望したからこそ一層強く、彼はデモクラシーに対する希望を再確認した。少くともその将来を「信ずる意志」を従来の観念の一刀倒の浅薄さや党派根性とは隔絶した魂の根底において自己のものとした。ちっぽけな「信条、学派」をこえる人間の、民衆の、根本的な創造力にこそ信頼をおき、それを助長すべきことの必要を知った。<sup>17</sup>

真のデモクラットであるホイットマン故に、さらに、彼がデモクラシーの旗ひとつを掲げ人力によってほとんど性急に作りあげられたアメリカという国の詩人であるが故に、デモクラシーに同時に内在する平等性、個性性という二つの相容れぬ価値は我々の想像には及ばぬ強烈で深刻な影響を彼に与えずにはおかなかったであろう。ジェームズ・ミラー (James Miller, Jr.) は以上を「ホイットマンの言う新世界の現代人が何にもましてデモクラシーにある全く相反する二つの理想 — すなわち個性性と平等性 — の和解をこそ代表するものであるように、彼の英雄 (epic hero) はこの相容れぬ両特徴を、矛盾を孕みつつも (paradoxically), 具現するものである」と述べている。<sup>18</sup>

ホイットマンは『草の葉』初版の序文において、デモクラシーの詩人としてたつ自らの決意を宣言している。彼は大詩人が「大衆のひとりであることにおのれの健康な活力を見出し — ただひとりそびえ立つことに活力の枯渇を発見する」、つまり、彼には「共通の基盤が必要である」と述べている。<sup>19</sup> しかし、同時に彼は大自然のマウスピースとしての役割を果すべく大衆の中から選ばれた詩人でも



あるのだ。従って魂を駆って宇宙の万物と合一し死の甘美な誘惑に身を委ねんとするひとときの快樂に酔い、果無いイマジネーションの世界を戯れ行くことは、詩人として義務であり、かつまた詩人にのみ許された特権でもあるのだ。が、彼はその特権を貪るのを潔しとはしない。まず隣人となんらかわらぬ健康な肉体を具えた一個の人間でなければならぬ、彼は常に自らにそう言いかけねばならない。「自然」を謳い終えて魂を再び肉体へと帰還せしめた直後（「ぼくは意識をうしなっていた……ようやくぼくは我に帰る」）、ホイットマンは「すんでのところでまたしてもいつもの間違いを犯すところだった（§38）」と述べている。意識的かつ良心的な大衆のひとりであるホイットマンにとって、詩人の特権に耽溺し快樂に「我を失う」ことは「いつもの間違い」と呼ぶべきものであるのだ。ブルームは以上のパラドックスを「頑丈なホイットマン(the rough Whitman)」と「選ばれし者(elitist)」との間にあるパラドックスとよんでいるが、ブルームは前者のみに「民主主義的な」という形容詞を与えている。<sup>20</sup>しかし、この二者間のパラドックスこそ、民主主義に／を生きる詩人の常態であり、民主主義の詩人に固有のパラドックスと私は呼びたい。

## 2. 他処者 — 流謫者と幽霊

彼はまさにわれわれの一人である。それにまた、彼が自分の生涯に寓意的な意味をもたせようとする程度もくろんでいた様子も見える。彼自身が自分のいる社会に深く根をおろし、その時代を象徴する作家、すなわち、彼の社会のホイットマン、あるいは、いわば文学の世界のリンカーンともいうべきものになろうと胸のなかで考えていた様子が見えるのだ。未熟であり、試練をうけていないし、自分の恐怖を大げさに誇示し、無知のために自分の芸術をおとしめたが、彼はついに自分の内部にあるこの本来の姿に近づきあった。もう一息のところであった。<sup>21</sup>

ホールマン(C. Hugh Holman)はトマス・ウルフの世界観は二つの常に相拮抗する概念によって織りなされ成立している、と述べている。ホールマンはまず第一にこの二項対立の反映をウルフの小説のタイトルに見出している（「天使＝辺境の地の守護神」↔「故郷」, 「時」↔「河」, 「蜘蛛の糸」↔「岩」）。ホールマンによれば、このウルフの世界観における対立は最終的に「個人の自我(the private self)」と「社会の観察者(the public seer)」の対立へと

到達する。「個人の自我と社会の観察者とは彼が決して調和させることのできなかった、しかし、生涯それらを同時に演じることを決して諦めようとしなかった、二つの役割であった」という。<sup>22</sup>

ウルフの自伝的登場人物ユーージン・ガント (Eugene Gant) 及びジョージ・ウェバー (George Webber) はまた旅人である。大橋健三郎は、ウルフは「いわば『運動』そのものに全身全霊をそそぎこんでいる」と述べている。大橋の関心は、著作『荒野の文明』全篇を貫くプリンシプル故と考慮されようが、ウルフの作品(『時と河について (Of Time and the River)』)に見られる激しい空間的移動とそれの孕む意義のみにある。<sup>23</sup> しかし、トマス・ウルフの旅人は、特に処女作『天使よ、故郷を見よ (Look Homeward, Angel)』において「他処者 (stranger)」と呼ばれており、その「他処者」は相反する二面を有しているのだ。それらはそれぞれ「流謫者 (exile)」と「幽霊 (ghost)」と表現されている。まず「流謫者」は「他処者」の肉体を新しい土地へと駆りたてる、きわめてアメリカ的な「運動」へ向う衝動としてとらえられている。「我々アメリカ人の五官はこの恐るべき陸土によって生まれ、我々の血は、捨てようとして離れられず忘れられないこのアメリカの、至上の脈搏に応じて流れるのだ。……ああ、あの古い飢渴がたち戻って来る — アメリカ人に取り憑き苦しめるあの凄じい故知らぬ飢渴、故郷にあって我々を流謫者にさせ、どこへ行っても他処者にさせるあの古い飢渴が — ……」<sup>24</sup> 一方、「幽霊」は「他処者」の魂を絶対の安息の地へ、生まれいづる以前の母の子宮内にあるような世界へと誘うのだ。「他処者」ユーージンはその誘いに「ぼくは裸で母の子宮からでてきた、だから、また裸でそこへ帰ろう。母なる大地の胎内にのみこんでもらおう。素裸で — 人間の健気な端くれとして — 広々とした鶯色の胎内に、すっばりのみこんでもらおう (p. 229)」と応えるのだ。

「大道」をゆくホイットマンの「ぼく」と同様、ウルフの自伝的登場人物も、この世のあまたの人々 — 男も女も — を知り、あらゆる土地を征服し、考え得る限りの経験をし尽くそうとする謂わばファウスト的欲望を抱いている。それはホールマンの言う「社会の観察者」であろうとする使命感より発するものであり、またそれをアメリカ文学に脈々と流れつづける「代表的アメリカ小説 (the American novel)」への、あるいは、アメリカのスポークスマンであらんとする衝動 (ホールマンはこの衝動を「叙事詩への衝動 (the epic impulse)」と呼んだが) と言い換えることもできよう。宇宙の森羅万象と合一し自らの多様性

を誇示するホイットマンの「ぼく」は、ウルフの「社会の観察者」の先駆者である。

「幽霊」、すなわち、将来に広々とひらけてゆく新しい土地へ駆りたてる「流涕者」とは逆に、自己の肉体の生命の根源へ、あるいはそれを超えた世界へと誘わんとする内的な衝動に関しては、我々は唯、処女作『天使よ、故郷を見よ』のみを通して、ほとんど推測的に理解せねばならない。何故なら以降の作品ではそうした傾向はほとんど影をひそめるからだ。

須山静夫によれば、『天使よ、故郷を見よ』を書き終えた時にウルフは「一つの出発点に達し」、以降、「彼は自己を脱して一般の人間のなかに溶けこんでゆく……もっと深くアメリカのなかへは行ってゆかねばならない」という意志に目ざめ、第四作『汝ふたび故郷に帰れず (You Can't Go Home Again)』の最終章に至って「真にアメリカの、そして人間の未来を求めていくことができる段階に達した」としている。<sup>25</sup> しかし、彼の死の二年後未完のまま出版されることになる『遙かなる山々 (The Hills Beyond)』においてウルフは再び故郷を、あるいはその地に安住するに至った父母の祖先の系譜を遡行してゆく作品を書こうとしていたのである。このことを須山はいかに理解するだろうか。

須山は処女作においては主人公ユージーンの孤独の様相がきわめて顕著に窺われることを「彼〔ウルフ〕は、人間の不可避的な孤独を、若い作家の恣意的な孤独でもらせている。極端に言えば、若い作家の恣意的な孤独に駆られて、それを人間の不可避的な孤独にまで押し上げたといえよう」<sup>26</sup> と表現する。「恣意的」という言葉を除けば、私の主張は須山のものとは一致しているといってよい。「他処者」ユージーンの心にある「幽霊」という名の衝動とは、結局、人間の肉体という殻、真の魂と魂の間のコミュニケーションを阻む肉体、を具えた個人の实在というもの、須山の言葉で言うなら、「人間の不可避的な孤独」を強烈に意識させずにはおかないからだ。その彼の姿はホイットマンの「もの静かな辛抱づよい蜘蛛」——「まわりに広がる広大な虚空を究めんと／おのれの体内から細い糸を、ひとすじ、ひとすじ、またひとすじと／たえず繰り出し、倦まずたゆまず、めまぐるしく繰り出しつづけていた」<sup>27</sup> その蜘蛛を思い起させる。またそれはルイジアナで一本しげっている柏——「ひとりぼっちで」「自分〔ぼく〕のことを思い出させた」あの柏の木<sup>28</sup>——をも思い出させる。この孤独故に、詩人は自らの周囲に、蜘蛛が糸を紡ぎ出すように、柏の木が「濃緑色の言の葉」を伸ばしそよがせたように、類稀なるイメージーションによって男と女を造りあげ家をたて

るのだ。ルイスはこれを詩人の神にも比すべき「本源的な孤独感」とよんだ。<sup>29</sup>つまりユーージンが「幽霊」の呼び声に誘われるままイマジネーションを遙か過去へ廻らせてゆく結果、「コミュニケーションをとざされた牢獄 (incommunicable prison) (p.1以下各所)」である自己を以前にまして鮮烈に意識せねばならぬの。また、ホイットマンの「ぼく」が触感によって、魂が死とすら合一せんとするその甘美な彷徨から肉体を具えた自己へと引き戻されざるを得ないのは、これは詩人であるが故の、創作家であるが故の孤独とよぶべきなのである。

「幽霊」の及ぼす本源的孤立へ向う力は、ウルフの処女作以降の主要三作において、全く消え失せてしまうのではない。第三作『蜘蛛の糸と岩 (*The Web and the Rock*)』において、ジョージ・ウェバーは母方のモウ叔母さん (Aunt Maw) — あまりに自伝的であると前二作が酷評されたため、ウルフが母 (Eliza Gant) の役割をあてるために造り上げた人物 — が語りきかせる古い南部の世界は彼を暗い測り知ることのできない深みへ引き込むような気がする。そしてジョージは自らの肉体には母方の淀み汚れた南部の血が半分は流れているのだという宿命を激しい苦悩のうちに認識する。<sup>30</sup>これを南部的な — クエンティン・コンプトンの — 苦悩と呼ぶこともできよう。しかし個人の生命の事実の認識は常に苦悩をともしなうものであるならば、これは同時に「人間の不可避的孤独」故の苦悩と呼ぶべきである。確かにアイデンティティ認識にともしなう苦悩は、それが罪と敗北に彩られた南部と結びついているが故に一層熾烈なものとなるだろう。しかし、フォークナーの (そしてウルフの、と私は言いたいのだが) 作品が単に南部の地方主義 (regionalism) 作品にとどまらない、普遍的な域に達し得るのは、その苦悩が万人に課せられた共通の宿命であるからだ。

しかし、この苦悩に立ち向い、のたうちまわる様を自ら言葉によって描き出さねばならぬのは詩人の義務である。ウルフは処女作において詩人たるべき土台をまず確立したのである。つまり強靱な肉体を駆って大荒野を進み、魂をも動員して世界のすみずみまでくまなく観察してまわる旅人であると同時に、己れのちっぽけな実在の秘密へと時を遡行してゆく探求者でなければならぬ創作家としての自らを定義したのである。ウルフの『天使よ、故郷を見よ』はホイットマンの『草の葉』初版の序文と同価値を有するとも言えよう。故郷をあとに旅立つユーージンは、自らの生の出発点である子宮=母エライザにむかってこのように別れの言葉を述べたいと願う。「僕の信じられぬ程の記憶と直観の迎えるあの恐ろしい旅路の一步が一步が僕をあなたの子宮という住処へと連れ戻すのです (p. 518)。」

しかし、彼はただ「さよなら、さよならお母さん」としか言えない。どうしても言わねばならぬ言葉が言えないのだ。この暗くまた熱く蟠る想いを言葉に定着させることこそ処女作『天使よ、故郷を見よ』執筆の、いや、『天使よ、故郷を見よ』より始まる彼の膨大な自伝的大河小説の原動力の半分（あのファウスト的な、全てを知り尽くし吸収し尽くさんとする衝動が残りの半分である）を占めていたに違いない、と私は考える。

従って、『天使よ、故郷を見よ』の最終章にある兄ベン・ガント（Benjamin Harrison Gant）の亡霊の言葉は、「久遠の旅」、生涯の彷徨へ今や旅立たんとするユージーンにとっては決定的な啓示、あるいは強い戒め、のように響くのだ。「『お前こそお前の世界なのだよ（“You are your world”）』（p. 520）。」お前はこれから故郷には二度と帰らぬ旅に出る。そして世界中の未知の土地や人々と交わることになるのであろう。しかし、お前はお前自身であることをやめられぬのだ。お前はお前自身を、お前を育んだ父や母やそしてこの故郷を忘れることはできないのだ、いや、忘れてはならぬのだ、と。

そしてユージーンはいよいよ旅に出る。決して飽くことのない野望に取り憑かれ、アメリカ大陸を、そしてヨーロッパを旅し、時には、『時と河について』にあるように、汽車の窓外に見える家々の屋根の下にいるはずの様々な人々へと思イマジいを馳せるのだ。それは第四作の『汝ふたび故郷に帰れず』へと続くアメリカネーションの「あの古い飢渴」を癒すための凄絶な旅である。しかし、この第四作でジョージは、モウ叔母さんの葬式のために故郷に向う列車内で、同乗した故郷の盲目の老人ブランド（Bland）から「『お前さんはもう故郷には二度と帰れんということを知っとるかね。お前さんはもう二度と故郷へは帰れんのじゃよ』」と予言めいた言葉をきかされる。<sup>31</sup>ブランドの言葉に初めは撫然とするジョージも、間もなくこの盲目の老人によって自分の「恐怖」を見透かされているのだ、ということに気付いて愕然とする。それは魂の彷徨を続けるホイットマンの「ぼく」を訪れたあの「触感」のようである。旅の途中にあったウルフは、今こそ再び彼の父母と故郷の過去を探り、自己の真の生命の系譜を迎るべき作品を書かねばならぬと知らされたのである。そして彼は第五作（となるはずの）『遙かなる山々』執筆にとりかかった。しかし、彼の生命そのものが、それを完成させる前に、第三作の刊行さえ待たずに燃え尽きてしまったのである。

### 3. 忘れさられた言語を求めて — 草の葉と石, 葉, 扉

エホバ神言たまひけるは人独なるは善らず我彼に適ふ助者を彼のために造らんと。エホバ神土を以て野の諸の獣と天空の諸の鳥を造りたまひてアダムの之を何と名るかを見んとて之を彼の所へ率ゐたりたまへり。アダムが生物に名けたる所は皆其名となりぬ。<sup>32</sup>

ジョン・T・アーウィンは『アメリカの象形文字』において、ポー (Edgar Allan Poe) の『アーサー・ゴードン・ピムの物語 (Narrative of A. Gordon Pym)』における主人公ピムの極地へ向う旅について、これを世界の果にある神秘の深淵探求の旅であると同時に全ての始まり (= 子宮) への旅でもあるのだ、と述べている。「様々な宇宙論と神話に共通している始まり (origin) に関する考え方では始まりと終わり (end) はひとつであり、人間と宇宙の究極的な宿命とはそれぞれそこから生まれた [子宮内のような] 未分化の地への帰還である。<sup>33</sup>」ユージーンが「幽霊」の誘う声にヨブ (Job) の悲痛な言葉を借りて応えたように (「我裸にて母の胎内を出たり、また裸にて彼処に帰らん」p. 229. 既引用)、ユージーンの「流謫者」の「あの古い飢渴」を癒す彷徨は、結局、別れを告げたはずの母の胎内への帰還の旅でもあった。「遠心的」、「求心的」という時の「中心」は、従って、母の子宮にこそあったのだ。<sup>34</sup>

しかし、その「中心」に「他処者」が求めたものは何だったのか。それが単に母の胎内にある安寧と平穏であるなら、「他処者」は何故また「流謫者」、つまり「遠心的な旅人」でもあらねばならぬのか。

まず、「流謫者」の飢渴による中心からの離脱と彷徨をのみ考慮するならば、そこに父親探求の主題を読みとることは正しい。しかし、その「父親」とは、例えばテレマコスのユリシース探求 — 経験と権威の象徴としての父親探求 — にある父親とは必ずしも一致しない。確かに、幾人かの批評家が指摘する通り、ウルフは最後まで子供の魂をもった作家であったし、生涯、ウルフの周囲には、スクリプナース出版社マックスウェル・E・パーキンス (Maxwell E. Parkins) をはじめ、常に誰かが精神的父親として彼を見守っていた。ウルフは第四作でパーキンスをモデルにしたフォックス・エドワーズ (Fox Edwards) 編集長に「探し求めていた父親の姿を見出し」、彼を実際に「精神上の父」と呼んでもいる。しかし、ウルフの主人公の心の中には、決して彼自身これを明らかにするわけではないが、権威の象徴としての精神的父親以上の「父親」像が存在している。そ

の「父親」を追い求める、ほとんど無意識的な衝動のダイナミズムがウルフの作品には息づいているのだ。

ユー・ジーン＝ジョージにとって「父親」、あるいはその「父親」の住む世界は、「母親」の世界とは対照的に「健康で瑞々しい肉体」、「イマジネーションの自由な開放」、「あらゆる野生的かつ新鮮なるもの」といった幾つかの言葉によって連想される。この場合、「父親」とはユー・ジーン＝ジョージの肉体の父親を指すわけでは勿論ない。しかし、彼等の求める「父親」像はその肉体の父親がもつ彼等にとってきわめて魅力的な側面によって少からず影響を受けている。ユー・ジーンの父、石工のガント (W. O. Gant) は「人生と定着という罫に捕われ (p. 577)」, さらに癌に冒され滅びゆく人間ではあるが、幼いユー・ジーンのイマジネーションの中では同時に、神とも比すべき偉大な芸術家として君臨する。またユー・ジーンの豊かな感受性は父ガントが大理石から彫り出す作品の内に、キーツ (John Keats) がギリシャの古甕に見出した時間の無常性の超越をすら感得するのであった (pp. 14, 55, 83, 404)。ジョージの父ジョン (John Webber) もまた酒に溺れ妻子を捨て他の女と駆け落ちしてゆく人生の敗残者である。が、一方、南部の宿命に押しひしがれてしまいそうなジョージの心に焼きついている父の姿は、光り輝かんばかりの自由と解放の楽園である北部を体現し、彼にひめやかな、しかし、途方もない魅力と夢を抱かせてやまぬ男の姿であったのだ。<sup>35</sup> 彼等にとってその心の「父親」とは楽園のアダム——大自然の自由を独占し、ルイスの言う如く「創作者の典型、優れた詩人」<sup>36</sup>でもあった人類の父、アダムであったのだ。ユー・ジーンとジョージはアダムの子供たちなのだ。ではそのアダムの楽園の探求と母の胎内への帰還は如何にして円環を描き得るか。『天使よ、故郷を見よ』において、「幽霊」と「流涕者」が「他処者」ユー・ジーンを駆り立てあるいは誘ってやまぬ世界は、どちらも「石、葉、扉」によってしるしづけられているのは何故か。

アーウィンはピムの「極地の深淵 (polar abyss)」への旅は自意識の始源に至る旅であると述べている。そこで彼はアダムの自意識の誕生は、たとえば、アダムによる池に映った自分の姿——象形文字——の発見と同時であった、といった言語の発生についての思弁へと至る。そして意識の羅針がもはや役立たぬ「極点」に達せんとする時にピムがその行手に見た巨大な雪のように純白な「経帷を着た人間の姿」とはピム自身の似姿、象形文字に他ならないと論ずる。結論より言えば、「他処者」の遠心的な求心的な旅とは、アダムが楽園で創

造しもちいていたはずの言葉、「忘れさられた言語 (the forgotten language) (p. 1 以下『天使よ』全篇に渡って散見される)」探求の旅なのである。<sup>37</sup>「世界は黙々と行進してゆく男達で満たされていた。誰もひとことも話さなかった。しかしそれぞれの心の中には共通の知識があった。それは全ての男達が知っているが忘れてしまった言葉であった。それはあの牢獄を開く失なわれた鍵であり、天国につづく道の果なのだった (p. 245)。」「黙々と行進してゆく男達」とは、ホイットマンの「求心的でもあり同時に遠心的でもある一行」とともに、アメリカ文学の大陸を歩み続けるアメリカ文学の旅人をも意味するのだ。(また、アメリカ文学のヒーロー達が実に多くの場合所謂「他所者」<sup>ストレンジー</sup>であることか、我々は注目すべきだ。)そしてユージーンも「ぼく」と同様、その旅人達に加わって流離うのだ。ユージーンはその「忘れさられた言語」を「ぼくはきっと思い出してみせるぞ、その場所に到着すれば思い出すに違いないんだ」と叫ぶ。「その場所」とは、ピムにとってそれがこの世の果、全ての終わりであり同時に始まりでもある極地の深淵であったように、ユージーンにとってそれはアダムの楽園であったのだ。

アダムの楽園では「自然」と自己の自由な交感を妨げるべきものは未だ一切存在していなかった。つまり「自然」と自己とが未分化のままに母の胎内にこそ比されるべき世界であったはずである。ピムの旅を言語の発生の謎へ到達しようとする、およそ人が持ち得る限り最も究極的な知的好奇心の対象、すなわち自己意識の始まり、をきわめんとする旅であったと理解することができるならば、一方、ウルフの場合、ホイットマンの場合と同様、それは「コミュニケーションのとざされた牢獄」を打ち破って世界へ、そこに生きる自分自身と何らかわりのない人々の内なる魂へと至るための言葉を実際に手に入れるための旅であったのだ。何故なら、その旅こそデモクラシーアメリカの作家に課せられた宿命であるとウルフは信じていたからである。「忘れさられた言語」を通じて、彼は、子宮内あるいはアダムの楽園においてのみ可能であるはずの万能のコミュニケーションを成就しようとするのだ。その「忘れさられた言語」とは、エマソンが我々の言語の精神性を欠いた不毛を嘆いて言語がそもそも有するべき「自然」との密着性を説くためにそれを定義した際の、「自然」の象徴であり、しかも、それをを用いる人の精神性のぬくもりをも具えた言語と理解することができるだろう。<sup>38</sup>

それでは「石、葉、扉」とは何を意味するか。「石」とは、ユージーンの父——偉大な芸術家への潜在能力をひめながら挫折せざるを得なかったガント——が自



らの心の内に蟠っている「何か暗くて言葉にすることのできぬもの（p. 4 など各所）」、つまり「忘れさられた言語」によってのみ表現され得るものの姿へ打ち出そうとむなしい努力を「ぶつけてきた(wreak)」,その石を思い出させる。「葉」とは、ホイットマンの詩集のタイトル『草の葉』の「葉」でもある。父が達し得なかった夢を実現すること、つまり、ユージーン心の奥にもあって、そして父と同じように彼の目をも暗くそめた「何か暗くて言葉にすることのできぬもの」を言葉に定着し、それを書き記すこと、がユージーンの使命である。「<sup>リーフ</sup>葉」とはその言葉が書き記されるべき<sup>リーフ</sup>頁である。つまり「忘れさられた言語」によってこれから埋め尽くされるであろう、あるいは、埋め尽くされねばならぬ白紙の頁なのである。アメリカの大衆のひとりである父のもたされた「石」を自らもまた受け継ぎ、しかし、猶、父とは違って自分こそは彼等アメリカ人民のためのスポークスマンたり得るのだという自信と決意がこの「葉」に窺い知られるのだ。実際、ウルフは一日十二時間から十四時間も取り憑かれたかのようにこの白い頁に向かったということを我々は知っている。そして教師としてのウルフは学生の論文を訂正して自分の批評をその頁の余白や裏やあるいは自分で新しい頁をはさみ込んでまで書き込み、ついに学生の論文より長いものを書いてしまうのだった。「ウルフにとっては白紙のページは常に変わらない誘惑であった。」<sup>39</sup> いや、それはきっと「誘惑」以上のさらに壮絶な使命感と呼ぶべきものであったに違いないのだ。「扉」とは。「扉」とはあらゆる大衆とのコミュニケーションの「扉」である。「石」を受け継ぎ、「葉」を満たし得る詩人のみがこの「扉」を開くことができるのだ。「忘れさられた言語」とはこの「扉」を開放するキー（ワード）である。

ホイットマンの『草の葉』に関して、まずその「葉」とは、ユージーンと分かち合っている「葉」である。ならば「草」とは何か。この問いは「ぼく自身の歌」の中でひとりの子供によって既に詩人「ぼく」に問いかけられているのだ。その箇所、第六節に注目するべきである。

両手にいっぱい草をつかんでぼくのところに見せに来ながら子供がきいた、「草ってなあに」,

どうしてぼくに答えられよう、子供と同様ぼくだって草が何かは分っていない。

たぶんそれはぼくの気質を表わさんとて、希望に燃える緑の布地で織り上げられた旗。

それともたぶん神のハンカチ、

神のことを想い出させるよすがにと地上にわざと落とされた匂い妙なる贈物、

すみのどこかに持主の名前も書いてある、拾ったぼくらがそれに気づいて、「いったい誰の」、と言えるように。

それともたぶん草はそのままひとりの子供、植物の世界に生をうけたひとりのみどり児。

あるいはたぶん形の一様な象形文字。

草の文字の意味と言えば、広い地帯に分け隔てなく萌え出でて、

白人のあいだはむろんのこと黒人たちのあいだにも成長し、

カナックであれ、タカホーであれ、国会議員であれ、ニグロであれ、誰にも同じように与え、誰でも同じように受け入れること。

詩人にしても、この子供にしても、他の誰であろうとこの「草」は子宮より生まれ出た時には心の中に分けもたされていたものだ。しかし、時の流れの中で忘れられてしまったのだ。ユージーンが見、それに参加しようとした「黙々と行進する男達」がそれぞれの胸にひめながら忘れさってしまったあの「共通の知識」とはこの「草」に他ならない。それはあらゆる子の父であるアダムがもちいたはずの「忘れさられた言語」なのだ。それは「象形文字」であり、それを通じてどのような種族のどんな地位の人であろうと「同じように与え」、「同じように受け入れる」、つまり、真のコミュニケーションを確立することができるのだ。そしてこの「草」＝「忘れさられた言語」によって、ホイットマンの『草の葉』の「葉」＝頁は満たされるべきなのである。

自己の究極的実在の深淵へ下ってゆく、同時に、世界を宇宙の果までくまなく訪ね合一してゆく、ホイットマンとウルフの求心的でもあり、遠心的でもある旅は、「忘れさられた言語」を回復するための旅である。ホイットマンの「草」、

「葉」, ウルフの「石」, 「葉」, 「扉」とは彼等二人各々の「忘れさられた言語」復権の切なる願いを込めて提出されたその実例, 「象形文字」, なのだ。そしてホイットマンとウルフのシャンポリオン (Champollion) となるべき資格を与えられているのは, また, 二人によってそうであるべく期待されているのは, デモクラシーに／を生きる我々読者なのだ。 (September, 1986)

### 註

1. Harold Bloom, *Figures of Capable Imagination* (New York : Seabury Press, 1976), pp. 44 - 45.
2. Walt Whitman, "Song of Myself," 43. 邦訳は杉本喬, 鍋島能弘, 酒本雅之三氏の共訳に依る。『草の葉』(上), 「ほく自身の歌」(1969, 東京: 岩波文庫, 1980), p. 205. 以下, 「ほく自身の歌」からの引用は同書に依り, 引用末括弧内にその節の数字を示すことにする。
3. Harold Bloom, *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (Oxford : Oxford University Press, 1982), p. 184. 邦訳は高市順一郎氏訳に依る。『アゴン—《逆構築批評》の超克』(東京: 晶文社, 1986), p. 237.
4. Harold Bloom, *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition* (Chicago : University of Chicago Press, 1971), pp. 301, 305. 和文は拙訳。
5. August J. Nigro, *The Diagonal Line: Separation and Reparation in American Literature* (Selinsgrove : Susquehanna University Press, 1984), p. 19. 和文拙訳。ナイグロは上書第一章において, 私が言及した研究者及び研究書に加えて, マシーセン (F. O. Matthiessen) の『アメリカのルネッサンス (*American Renaissance*)』, フィードラー (Leslie A. Fiedler) の『無垢の終わり (*An End to Innocence*)』, タナー (Tony Tanner) の『言葉の街 (*City of Words*)』, パーコヴィッチ (Sacvan Bercovitch) の『アメリカ的自我のピューリタンの源泉 (*The Puritan Origin of the American Self*)』等々を掲げ, 様々な「アメリカ的弁証法」の例を検討している。「アメリカ文学の代表的な意義深い作品を産みだした, またこれらの作品が新しい形態を与え, 従って, 新たに創り上げている現存の文学的伝統を発見しようとする努力の中で, 多くの学者や批評家達はアメリカの国家的神話を, 弁証法的な思想を引き起すもの (a national myth that gives rise to thought that is dialectic) と認識し続けてきた (p. 13)。」
6. Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (1957; rpt. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980), 邦訳は待鳥又喜氏訳

- に依る。『アメリカ文学とその伝統』（東京：北星堂，1960），pp.11, 285.
7. William Faulkner, *Faulkner in the University: Class Conference at the University of Virginia 1957-1958*, ed. Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner (Charlottesville: University of Virginia Press, 1959), p.118. 和文拙訳。
  8. R. W. B. Lewis, *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* (1955; rpt. Chicago: University of Chicago Press, 1975), 邦訳は斎藤光氏訳に依る。『アメリカのアダム』（東京：研究社，1973），p. 73.
  9. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, "Introduction." 邦訳は酒本雅之氏訳に依る。『エマソン論文集』（上）。『自然』，「序章」（東京：岩波文庫，1972），p. 38.
  10. ホイットマンとウルフの二人をとりあげるべき必然性について何ら明示していないが，これは，紙数の都合上，稿を改めるべき問題であると判断したためである。今，誤解を恐れずにこれを大胆に簡略化して述べるなら，二人が共に積極的に自伝的な作家であり，従って最もアメリカ的な作家であるからだと言えるだろう。但し，ホイットマンの「ぼく」とウルフの「彼」を比較すると，逆に作家自身との距離は前者の方が大きく後者がより密着している。ウルフは「彼」と自身との離反に悶々とするタイプの作家であったが，ホイットマンは「ぼく」を巧みに演じさせることに労力を費した詩人であったと思う。
  11. D. H. Lawrence, "Whitman," *Studies in Classic American Literature*. 邦訳は永松定氏訳に依る。『アメリカ文学論』，「ホイットマン」（東京：弥生書房，1974），p. 246.
  12. Whitman, "Starting from Paumanok," 1. 邦訳は杉本，鍋島，酒本三氏共訳に依る。『草の葉』（上），「ポーマノクをあとにして」1，p. 69.
  13. Bloom, *Agon*. 邦訳は高市氏訳。『アゴーン』，pp. 240-41.
  14. Whitman, "Preface 1855." 邦訳は杉山，鍋島，酒本三氏共訳。『草の葉』（上），「初版の序文」，p. 22.
  15. Bloom, *The Ringers in the Tower*, p. 16.
  16. Erich Fromm, *Escape from Freedom*, 邦訳は日高六郎氏訳に依る。『自由からの逃走』（東京：創元社，1951），pp. 290, 287, 29
  17. 亀井俊介，『Walt Whitman: 神話と実体』，「第二節 Whitmanの政治思想」（東京：東京大学出版会<外国文学研究紀要 第15巻 第3号>，1967），p. 28.
  18. James Miller, Jr., "American Epic," rpt. in *Whitman*, ed. Roy Harvey Pearce (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962), p. 63.
  19. Whitman, "Preface 1855," 邦訳は杉本，鍋島，酒本三氏共訳。『草の葉』（上），「初版の序文」，p. 27.
  20. Bloom, Introduction to *Walt Whitman*, "Modern Critical Views," ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1985), p. 8.

21. Maxwell Geismar, *Writers in Crisis: The American Novel, 1925-1940* (1942; rpt. New York: Hill and Wang, 1961), 邦訳は石一郎、須山静夫二氏共訳に依る。『危機の作家たち — フォークナー、トマス・ウルフ、スタインベック論』, 「トマス・ウルフ — 見つからぬ扉 —」(東京:南雲堂, 1975), pp.84-85.
22. C. Hugh Holman, *Thomas Wolfe*, "University of Minnesota Pamphlets on American Writers, Number 6" (Minnesota: University of Minnesota Press, 1960), pp.5-6. 和文拙訳。
23. 大橋健三郎, 『荒野と文明 — 二十世紀アメリカ小説の世界』, 「汽車のなかでの幻想 — トマス・ウルフの次元 —」, (東京:研究社, 1965), p. 83.
24. Thomas Wolfe, *Look Homeward, Angel: A Story of the Buried Life* (1929; New York: Charles Scribner's, 1957), p.352. 和文拙訳。以下同書からの引用は上に依り, 引用末括弧内に頁数を記す。
25. 須山静夫『神の残した黒い穴 — 現代アメリカ南部の小説』, 「Ⅲ トマス・ウルフ」(東京:花曜社, 1978), pp.192, 203, 217.
26. 須山『神の残した黒い穴』, p.191.
27. Whitman, "Whispers of Heavenly Death," 'A Noiseless Patient Spider.' 邦訳は鍋島, 酒本二氏共訳に依る。『草の葉』(下), 「もの静かな辛抱づよい蜘蛛」(東京:岩波文庫, 1971), p.174.
28. Whitman, "Calamus," 'I Saw in Louisiana a Live-Oak Growing.' 邦訳は杉本, 鍋島, 酒本三氏共訳。『草の葉』(上), 「ルイジアナではくは一本の柏の木が生い茂っているのを見た」, p.297.
29. R. W. B. Lewis, *The American Adam*, 邦訳は斎藤氏訳。『アメリカのアダム』 p.73.
30. Thomas Wolfe, *The Web and the Rock*, (1939; rpt. New York: Harper, 1967), pp.15-17, pp.71-84.
31. Wolfe, *You Can't Go Home Again*, (1940; rpt. New York: Harper, 1968), p.70. 和文拙訳。
32. 『創世記』, 第二章第十八, 十九節。邦訳は日本聖書教会発行(1982)『旧新約聖書』に依る。
33. John T. Irwin, *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*, "Part Two: Poe" (1980; rpt. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983), pp.223, 159. 以下, 特に「第二部 ポー」を参照されたい。和文拙訳。
34. 本稿第0章で引用したナイグロは, 子宮内の胎児は「無限なるもの」の一部であり, 誕生という「分離」は「個人性」を確立する上で必要ではあるものの, 一方その「回復」あるいは「償い」への願望は, 第一に誕生時に経験するトラウマという形で表出し, 以降,

人はそのトラウマの解消を希求し続けるのだ、と説く。つまり、ナイグロの「無限なるもの」からの「分離」と「回復」、「償い」も我々の「遠心的求心的な旅」のヴァリエーションであるといえるのである。Nigro, *The Diagonal Line*, p. 20.

35. Wolfe, *The Web and the Rock*, 特に第三章, 「分かれた二つの世界(“Two Worlds Discrete”)」を参照されよ。
36. Lewis, *The American Adam*, 邦訳は斎藤氏訳。『アメリカのアダム』, p. 9.
37. 心理学者フロム(Erich Fromm)は、夢のメッセージ、あるいは神話、御伽話、儀式及び小説にある象徴的言語を「忘れさられた言語(the forgotten language)」と呼んだ。興味深い事実である。「それ〔忘れられた言語〕はそれ自体の文法と統語法を備えた言語であり、神話、御伽話及び夢の意味を理解しようと思うならばこれを理解せねばならない。しかし、この言語を現代人は忘れさせている。それも眠っている時ではなく、醒めている時にだ。この言語を我々が起きている状態においてもまた理解していることは重要なことではないだろうか。」Erich Fromm, *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*, (1951; rpt. New York: Grove Press, 1957), p. 7. 和文拙訳。
38. Emerson, *Nature*, “IV. Language.” 関係箇所を酒本氏訳(岩波文庫)より引用しておこう。「『自然』と調和した生活、真理と徳を愛する心が、目を洗い清めて、『自然』のなかに書き記された聖句を理解させてくれる。徐々にわれわれは、自然界にそなわる悠久不変の物象の根源的な意味を知るようになるかもしれぬが、そうすれば世界がわれわれにとって隅々まで読みとれる本となり、あらゆる形態がおのれの秘められたいのちと窮極の根源とを表わすことになるだろう(p. 67)。」
39. Geismar, *Writers in Crisis*, 邦訳は石, 須山二氏共訳。p. 81.