

オルソンの詩学

——1968年8月，マサチューセッツ州グロスターより——

平野順雄

アメリカのポストモダニスト詩人チャールズ・オルソン (Charles Olson, 1910-70) は、1968年8月にスウェーデン人女性インガ (Inga) のインタビューを受けた。場所は、マサチューセッツ州グロスターの自宅である。インガがオルソンのメルヴィル論『わが名はイシュメイル』 (*Call Me Ishmael*, 1947) に感銘を受けた普通の人であったためか、オルソンはインガにのびのびと、心ゆくまで語っている。

「1968年8月，グロスターでのインタビュー」 (“Interview in Gloucester, August 1968”) の内容は多岐にわたるが、『ミュソロゴス』 (*Muthologos: The Collected Lectures and Interviews*, 1979) 所収のほかの箇所と同一の主題がいくつかある。それは、哲学者モーリス・メルロ＝ポンティ (Maurice Merleau-Ponty, 1908-61) と、映像作家セルゲイ・エイゼンシュテイン (Sergei Eisenstein, 1898-1948) への強い関心、20世紀中葉の美術の革新への言及、そして「都市」の概念である。

これら四つの主題を検討し、1968年8月時点において、オルソンが望見していた詩学を究明することが本稿の目的である。

I. メルロ＝ポンティ

「1968年8月，グロスターでのインタビュー」の中で、オルソンはメルロ＝ポンティについてこう語っている。

今日、詩学とナラティブの問題について信用できる人を心して探すと、ハヴロック、スネル、そしてメルロ＝ポンティになる。文法や歴史の問題について信用できる人たちだ。メルロ＝ポンティの場合には、ナラティブの意味に関しては文字通り信じてよい。(Olson, “Interview in Gloucester” 2: 87)

エリック・ハヴロック (Eric Havelock) は、著書『プラトン序説』 (*Preface to Plato*, 1963) の中で、『国家』第十巻において「プラトンが説く理想国家からの詩人追放説を検討した。なぜ社会と文明のために人々を教育し準備させる役割から、ホメロスやヘシオドスなどの詩人を締め出すのか」と (“Interview in Gloucester” 2: 86)。ブルーノ・スネル (Bruno Snell) は、『ギリシャ哲学および文学における精神の発見』 *The Discovery of Mind in Greek Philosophy and Literature*, 1953) の中で以下のように語る。「ホメロスやヘシオドス以後にギリシャ語が発達する過程で、定冠詞が考案され、世界で初めて一般化が行なわれるようになった。定冠詞等を発明したのはプラトンとアリストテレスである。それがなければ、ソクラテスも対話ができないだろう」と (“Interview in Gloucester” 2: 86)。

「詩学とナラティブ」に関して、オルソンは、古代ギリシャ文学と哲学に詳しい古典学者ハヴロックとスネルを信用できる人として挙げ、二人に続く人としてメルロ＝ポンティを挙げている。さらにメルロ＝ポンティについては、「ナラティブの意味に関しては文字通り信じてよい」と言い切っている。スネルの著書とハヴロックの著書の内容についてオルソンは、上述のような見解を述べているが、メルロ＝ポンティについてのオルソンの見解は、はっきりしない。

「例えば、メルロ＝ポンティは——ここにテキストがあればいいのだが——物語(story)に何が起きているのかを正確に語っている。われわれ詩人なら、あるいは画家なら誰でも、イメージに何が起きているかを正確に語ることが出来なくてはならないのと同じだ」 (“Interview in Gloucester” 2: 100) とオルソンは言うが、なぜ「メルロ＝ポンティの場合には、ナラティブの意味に関しては文字通り信じてよい」のか、われわれには分からない。これが「1968年8月、グロスターでのインタビュー」でオルソンが示すメルロ＝ポンティ理解の限界

である。

むしろ、われわれは1963年11月16日に行なわれた、座談「マッシュルームの下で」(“Under the Mushroom”)を検討するべきだ。そこではオルソンのメルロ＝ポンティ理解が存分に語られているからだ。座談が行なわれたのはニューヨーク州パヴィリオンにあるグラトウィック夫妻宅である。

オルソンは「対象」(object)に関するメルロ＝ポンティの考えに強く惹かれたらしい。

この人物——このメルロ＝ポンティという人物——の本を私が読むのは、対象に関する疑問の全体、すなわち客観的世界 (objective world) が、今日では完全に談話の中に投入されていることを示唆するためなのです。

(“Under the Mushroom” 1: 56)

と、座談会に出席している一同に語り、自分の詩を読むより、メルロ＝ポンティのパラグラフを読ませてほしいと言う。オルソンが読んだパラグラフは以下の4つである。

パラグラフ①「知覚する主体」

他方、これら「投射」のすべて、これら「連想」のすべて、これら「転移」のすべてが、対象の内在的性質に基づいているとわれわれが認めるとしたら、「人間の世界」は——人間の世界は、神の肉として、興味深いのだが——「人間の世界」は隠喩であることをやめて、もう一度、本来の姿になるだろう。われわれの思考の本拠地に、われわれの思考の故郷になるだろう。知覚する主体は、「宇宙と無関係な」思考主体であることをやめ、行動と感情、そして意は、一つの対象を事実と仮定する新たな方法で探査されるだろう。

(“Under the Mushroom” 1: 56)¹

オルソンはメルロ＝ポンティの『知覚の現象学』(*Phénoménologie de la perception*,

1945) の英訳 (*Phenomenology of Perception*, 1962) を座談に参加している一同に、二度読んで聞かせている。ただし、ダッシュに囲まれた“this is interesting as of God’s *carne*, for example”は、オルソンの挿入で、英訳テキストにはない。

従来正しいとされてきた考え方や既存の常識を堂々と覆してゆく哲学者メルロ＝ポンティにオルソンは深い感銘を受けたのだ。上記引用の中でメルロ＝ポンティの言う「本来の姿」になった「人間の世界」は、「投射詩論」(“Projective Verse,” 1950) の中でオルソンが提唱する「客体主義」(objectism) と通じるものがある。「客体主義」を見ておこう。

客体主義は、個人が自我として抒情詩に介入することを廃し (getting rid of), 「主体」や詩人の魂が抒情的に介入することを廃する。西洋人は、自然の被造物 (creature) としての自己と (これも説明を要するが) われわれが物 (object) と呼ぶ、他の自然の創造物 (creations) との間に、自分の位置を定めてきた。この独特の図々しさを客体主義は廃する。なぜなら、人間そのものが物 (object) だからである。何が自分の有利になると考えるにしても、自分を物だと認識する方がはるかに有利になるのである。とりわけ、詩人が謙虚さを獲得し、役に立つようになる瞬間には、そうなのだ。

(“Projective Verse” 59-60)

見る主体よりも、見られる対象の方を重要だと考える点で、メルロ＝ポンティとオルソンは意見が一致している。次にオルソンが一同に対して読むのは、「形」と「地」、「物」と「物でないもの」及び過去の地平とが意識の諸構造とどのような関係にあるかである。

以下、「マッシュルームの下で」中でオルソンが引用する『知覚の現象学』英訳と、メルロ＝ポンティ研究者による当該箇所日本語訳を検討する。

パラグラフ② 「図」と「地」

The relationship of “figure” and “background,” “thing” and “not-thing,” and the

horizon of the past appears, then, to be structures of consciousness irreducible to the qualities which appear in them. (“Under the Mushroom” 1: 56 : 下線は平野)

『知覚の現象学』英訳では“appears”が“appear”に、“not-thing”が“nothing”になっている。オルソンが英訳を読む際に解釈を施しながら朗読した結果生じたズレであろう。構文上は、“appears”より“appear”が適切に思える。“not-thing”は原文のフランス語を生かした解釈だと考えられる。]

したがって、〈図〉と〈地〉、〈物〉と〈非=物〉との関係や過去の地平は、意識の諸構造のなかにたちあらわれて来る個々の〈性質〉には還元することのできない意識の諸構造である。 (メルロ=ポンティ 1 : 59)

英訳、日本語訳ともに、難解である。“appear to be”とあれば、普通は、「何かのように見える」であって、実際は違うという含みがある。しかし、これは現象学を作り出している文なのだから、「見える」（仮象）と「である」（実在）の区別はない。メルロ=ポンティ研究者の日本語訳では、“appear to be”は、「見える」ではなく、「である」と訳出されている。難解といえど難解であるが、理解不能ではない。「図」と「地」、「物」と「物でないもの」の関係および過去の地平は、「意識の諸構造」だと言っているのだ。

次にオルソンが読むのは、記憶や意識とは別に措定される知覚についての議論である。ここでもメルロ=ポンティ研究者の日本語訳を挙げる。

パラグラフ③「オリジナル・テキスト」

If finally it is conceded that memories do not by themselves project themselves upon sensations, but that consciousness compares them with the present data, retaining only those which accord with them, then one is admitting an original text which carries its meaning within itself, and setting it over against that of memories: this original text is perception itself. (“Under the Mushroom” 1: 57-58)

最後に、追憶が自分自身で自分を感覚に投射するのではないことを認め、む

しる意識が追憶を現在の所与とつき合せ、現在の所与と合致した追憶だけを保持するのだと考えるならば、その場合には、それ自体で己の意味をもち、それを追憶の意味に対置するような一つの原典を認めたことになるのであって、この原典こそが知覚そのものなのだ。 (メルロ＝ポンティ 1:57)

これは、パラグラフ②に比べると、はるかに読みやすい。まず、意識が記憶（研究者は「追憶」と訳出）を現在の情報とつき合せ、現在の情報と合致した記憶だけを保持すると考える。次いで、記憶の意味に対置するオリジナル・テキストを考えると、それが知覚そのものとなる、という主張である。メルロ＝ポンティの思考の理路がよく伝わる文である。

オルソンが最後に読むのは、「対象」(the object) に関するより精密な議論である。この箇所もメルロ＝ポンティ研究者の日本語訳を挙げる。

パラグラフ④「対象」と「注意」

At the same time as it (the object) sets attention in motion, the object is at every moment recaptured and placed once more in a state of dependence on attention. It (the object) gives rise to the “knowledge-bringing event,” which is to transform it (the object), only by means of the still ambiguous meaning which it requires that event to clarify, it is therefore the motive and not the cause of the event.

(“Under the Mushroom” 1: 58: 下線は平野)

[下線を施した3つの“the object”は、指示語“it”が明快になるようにオルソンが入れたものである。下線を施した引用2行目の“attention”は、英訳では“it”となっている。これも指示語を明快にする意図でなされたことである。]

対象が注意を発動させると同時に、逆に対象はそのつど把え直され、あらためて注意の依存のもとに置かれる。対象が〈認識上の出来事〉をひきおこしてやがて自分を変貌させてゆくのは、ただ、まだ漠然としている意味を注意に提供してそれを決定してもらうことによつてのみであり、それゆえ対象は、

注意の〈動機〉とはなってもその原因となるものではない。

(メルロ＝ポンティ 1:70-71)

英訳の最終2行についてオルソンは、一同に対して次のように説明している。

換言すると、始まった語り (narrative) が物語 (story) になり始めて、その物語 (story) が対象から理由を引き出すのだ、われわれの注意をまず物語へ向けるようにした理由を。だからこそ——対象は、「動機であって、出来事の原因などではない」のだ。これは大変興味深い。全体をひっくり返してみるのだ。すると、われわれはもはや原因など持っておらず、持っているのは動機となる。(中略) われわれの精神から動機はほとんど完全に失われてしまい、その代わりに原因を持つようになった。その結果、客観的世界がわれわれから遠ざかろうとする傾向が、ひどく強くなった。なぜなら、客観的世界の扱い方を間違えたからだ。それは原因によって動くものではなく、動機によって動くものなのだ。

(“Under the Mushroom” 1: 59)

しかし、これは、説明というより、メルロ＝ポンティを理解しようとしてあがいている姿に見える。オルソンが「対象」「客体」と解釈される“object”を人間の自我 (ego) より上位に置こうとする立場をとっていたことは、パラグラフ①「知覚する主体」により明らかである。「客体主義」は、「投射詩論」の理論的要であった。

「対象」や「客体」を何よりも重視しようとするのがオルソンの詩論の核心部を形成していたのだが、ここでは、その「対象」や「客体」が、絶対性を失い、「注意」や「動機」の方が、「対象」や「客体」よりも重要なものとして提示されている。言い換えれば、「対象」や「客体」より、人間の知覚の方が重要だとメルロ＝ポンティは述べているのだ。オルソンは実はうろたえながら、何とかメルロ＝ポンティの思考についていこうとしている。

オルソンは、「投射詩論」(“Projective Verse”) から18年を経た今、「注意」

や「動機」を中心に据えた詩論を書くようメルロ＝ポンティに要請されているのだろうか。そうであるとしても、オルソンが1968年に新たな方向を模索した形跡はない。メルロ＝ポンティに感銘は受けたが、オルソンはその感銘を新たな詩作に接続しようとはしなかったと思われる。次にわれわれは、エイゼンシュテインに対するオルソンの関心がどこにあるのかを検討しよう。

Ⅱ. エイゼンシュテイン

文学は会話 (conversation) だと言っていた小説家エドワード・ダールバーグ (Edward Dahlberg) は、オルソンが書いた『わが名はイシュメイル』初稿を却下した。あまりに聖書的な文体で書かれていると判断したのだ。ダールバーグの判断を受け入れたオルソンは他の誰にも原稿を見せなかった。数年後に書き直したのが現在の『わが名はイシュメイル』である (“Interview in Gloucester” 2: 103)。「1968年8月、グロスターでのインタヴュー」で、そう語った後にオルソンはこう言う。

しかし私は、『イシュメイル』を書くまでに、話す (talk) より興味深いことがあることに気が付いていた。私がそのことを語ったと思う相手が世界にたった一人いるとしたら、その人こそ、私が『イシュメイル』を構成する際に基準 (measure) にした人なのだ。その人とは、エイゼンシュテインである。誰もエイゼンシュテインが会話 (conversation) であるとは言わないだろう。決して——なぜならエイゼンシュテインが構成する人 (composer) であることは間違いのないとしても……今でこそ言えるのだが、われわれは、この問題の全体から現在へ向かって前進することができた。そして、事実われわれは数分前に語っていた事柄に出会えたのだ。すなわち、リーマン (G.F.B. Riemann) の幾何学と、『草の葉』 (*Leaves of Glass*)、それにメルヴィルの『信用詐欺師』 (*Confidence-Man*) が1856年に世に出たことと、1956年にこの国の詩人と画家の世界に何かが起こったことだ。実際、本当のことを言うと、私自身は画家たちとともに、この問題の全体に1948年以来、10年間にわたっ

て取り組んでいるのだ。つまり…… [録音テープが急に終わる]

(“Interview in Gloucester” 2: 103-04)

『わが名はイシュメイル』は、オルソンのメルヴィル研究であるが、その特徴は構成にある。

単にメルヴィルを『白鯨』(*Moby-Dick; or The Whale*, 1851)の小説家としてとらえるのではなく、メルヴィルの研究したシェイクスピア (Shakespeare) 劇との内的関連を詳細に検討して、人間の心の暗部を照らし出した。また、エイハブ (Ahab) が指揮する捕鯨船ピークオッド号を、資本主義的生産様式に従う船としてとらえ、エイハブと白鯨との間に起ったことを神学的次元だけではなく、冒頭の人肉食いと関連においてもとらえようとした。

『わが名はイシュメイル』の冒頭にあげられているのは、捕鯨船エセックス号が体長85フィートのマッコウクジラの体当たりを受けて船首に穴が開き、海中に沈んでいった事実である。沈没する母船から3艘のボートに分かれて脱出した船員たちが、飢餓に陥り、生きるための選択として死んだ仲間の人肉を食べることになった。カニバリズムが冒頭に掲げられているのだ。そして同時にアメリカの空間性が強調される。『わが名はイシュメイル』は、いくつもの相でメルヴィル作品とアメリカを解説する試みなのである。

さて、『わが名はイシュメイル』を構成する際に「基準とした」のはエイゼンシュテインである、とオルソンは言うが、エイゼンシュテインの何を基準としたのだろうか。不思議なことに、この点については何も明言されないのである。

上記引用なかほどの「……」以降、話題の中心は、現代芸術一般に移っている。この点については、第III節で扱うことにして、まずはエイゼンシュテインと『わが名はイシュメイル』の関連を明らかにしておこう。

『わが名はイシュメイル』で試みたのは、連結すること (to put together) だったとオルソンは言う (“Interview in Gloucester” 2: 94)。

ただし、モンタージュ (montage) という言葉は使いたくない。モンタージュは、セルゲイ・エイゼンシュテインについて語る時に使う言葉だからだ。だが、エイゼンシュテインが行っていたことは、『わが名はイシュメイル』について人が言うことと同じで、サムタル (*samtal*) なのである。サムタルは会話 (conversation) ではない、*convertere* すなわち、共に回転すること (“to turn together”) なのだ。 (“Interview in Gloucester” 2: 94-95)

確かにオルソンは、『わが名はイシュメイル』で5つの相を連結している。

(1) シェイクスピア研究による人間の暗黒面の探求, (2) 捕鯨船ピークオッド号も資本主義生産体制の中に組み込まれていること, (3) エイハブ船長には、白鯨との闘いを通じて神と闘うという神学的な側面があり、同時に (4) 『白鯨』や初期海洋小説『タイピー』 (*Typee: A Peep at Polynesian Life*, 1846) には、人食いの主題があること、そして (5) アメリカの本質は空間であるという洞察。

上記5つの相はメルヴィル作品のいくつもの相の一部にすぎないが、それらを『わが名はイシュメイル』は「連結」して描き出している。したがって、この節の冒頭で自らのメルヴィル研究書についてオルソンが語っていることは、首肯できる。では、引用最初の2行はどうだろうか。『わが名はイシュメイル』が「連結」の原理で構成されていると言うのは良いが、「モンタージュ」という語は使いたくない。その理由は、「モンタージュ」はエイゼンシュテインを語るときにのみ用いる語だから、というのである。モンタージュとは何か。

オルソン自身がモンタージュを定義しているわけではない。ここでは、エイゼンシュテインの『映画の形態』 (*Film Form*, 1949) の中から、モンタージュに関連する箇所を抜き出してみる。

(1) 日本映画はモンタージュを意識していないが、日本の文化の中にモンタージュの原理は散見される。象形文字 (hieroglyph) も同様である。

紀元前2650年に中国の倉頡 (Ts'ang Chieh) は、対象の自然な形を描き、その象形文字は、次第に洗練され後に漢字 (表意文字 ideogram) となった。2つの象形文字が結びつくと、 $1 + 1 = 2$ 以上の効果が生まれ、別の次元を獲得し、新しい概念 (concept) を生み出す。エイゼンシュテインが挙げている例のう

ち3つを挙げる。

a dog + a mouth = “to bark”

a mouth + a bird = “to sing”

a knife + a heart = “sorrow,” and so on.

エイゼンシュテインは、「これがモンタージュだ」と言う。単体でも意味はあるが、内容的にはニュートラルな叙景的ショットを複数組み合わせることによって、映画は知的文脈を持つようになるからであると言う（Eisenstein 28-30）。

- (2) エイゼンシュテインの考えでは、モンタージュは独立したショットが衝突することによって生じる概念である——ショットは正反対であってよい。それが「劇的」原理である（Eisenstein 49）。
- (3) エイゼンシュテインはモンタージュの5つの型を挙げる。①長さのモンタージュ（Metric Montage）、②リズムのモンタージュ（Rhythmic Montage）、③トーンのモンタージュ（Tonal Montage）、これは特徴的な音や色調によるモンタージュである。④オーヴァートーンのモンタージュ（Overtonal Montage）、トーンのモンタージュをさらに進めたもの。⑤知的モンタージュ（Intellectual Montage）の5つである。

これらのモンタージュは①から⑤に向かって、次第に高度になっていく。

①から⑤は単独で用いられることもあれば、複数で用いられることもある。『戦艦ポチョムキン』（*The Battleship Potemkin*, 1925）を例にとって、エイゼンシュテインは②リズムのモンタージュを次のように説く。

『ポチョムキン』の「オデッサの階段」シークエンスは、この分かりやすい例である。階段を下りてくる兵士たちの足がリズムカルにドラムの音を刻む。この音があらゆる長さの要求（metrical demands）に逆らうのだ。カットニング [映像を必要な長さにカットする] のビートと同調することなく、このドラム音は常にオフビートでやってくる。（中略）最後にテンションを高めるのは、階段を下りる足のリズムを別のリズムに移すことによる——新たな種類の下降運動——によって新たな次元の緊迫感が生じる——乳母車が階段を

転げ落ちていくのだ。乳母車は、進む足を加速的に前進させるものとして機能する。階段を足で降りる行為が、転がり落ちる行為に変わるのである。

『ポチョムキン』には、③トーンのモンタージュも使われている。「このモンタージュは、ある部分 (the piece) 特有の感動的な音——主要な音に基づいている。場面全体の音に」。音のトーンだけでなく、「光のトーン」もあれば、「絵画的トーン」もある。『ポチョムキン』における「霧のシークエンス」、すなわちワクリンチュクの遺体を見て大勢の市民が嘆く場面に先行する箇所についてエイゼンシュテインは、次のように語る。

2番目の主要なモンタージュは、やっと感知できる動きによって表現されている——水の動き、錨を下した船とブイの僅かな揺れ、ゆっくり立ち上る水蒸気、優しく水面に降りるカモメ。厳密に言えば、こういうものはトーンのモンタージュに入る。

(Eisenstein 74-76)

『戦艦ポチョムキン』を例にして、エイゼンシュテイン自身から、われわれはモンタージュ理論を聞いた。だが、上記5つのモンタージュは、非常に精緻で、難解であった。ここで、サムタルに話を戻したい。

サムタルを説明するために、オルソンは、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズの『自伝』(*The Autobiography of William Carlos Williams*, 1951) を引き合いに出す。ウィリアムズは、オルソンの許可を得ずに『自伝』に「投射詩論」を掲載したが (Williams 329-32), 「投射詩論」の著作権がオルソンにあることを『自伝』の中で明らかにしている。オルソンはこれを「完璧に美しい『共同回転』 (“turning together”) の一例」つまり、サムタルだと言う。会話 (conversation) もまた、交替で話すこと (to turn, in turn with each other) を意味するが、サムタルのタル (-tal) は、“verse” (詩) ではなく、“tale” (お話) を意味する。つまり、サムタルは、話 (speech), 語ること (to tell), 物語 (a story) を意味するのだ (“Interview in Gloucester” 2: 95)。

別の個所でオルソンは、スウェーデン語ではサムタルが「会話」(conversation) を意味すると言う。そしてオルソンの若き日の指導者エドワード・ダールバー

グは、「文学は会話だ」(literature is conversation) と言う (“Interview in Gloucester” 2: 103)。しかし、オルソンは「サムタル」という語を文明の始まり以前の力を持つものとしてとらえようとする。

スウェーデン語でサムタルという語を用いてほしくない。サムタルは、私の耳には英語のようなインド＝ヨーロッパ語の、初期段階における語に聞こえるからだ。ホメロスやヘシオドスが用いていたギリシャ語と同じ初期段階の語に。それは、論理や等級付け、それにアリストテレスの分類体系を可能にした文法構造が不幸にして発達する以前のものである。この文法構造は破壊する必要があり、今、破壊されており、ゆっくりと粉碎されている、現代文明のように。その結果、われわれは地面に戻り、再び始めることができる。

(“Interview in Gloucester” 2: 86)

インド＝ヨーロッパ語の初期段階を呼び戻す力のある「サムタル」は、硬直した現代文明を破壊し、もう一度出発点に戻すように期待されている。オルソンが『マクシマス詩篇』(*The Maximus Poems*) 全篇を通じて行なった始源へ向かって進む試みを、たった一つの語に行なわせようとしているのだ。文明を初期へ戻す力を持つサムタルは、本稿34頁には、次のように書かれていた。「エイゼンシュテインが行っていたことは、『わが名はイシュメイル』について人が言うことと同じで、サムタルなのである。サムタルは会話 (conversation) ではない、*convertere* すなわち、共に回転すること (“to turn together”) なのだ」と (“Interview in Gloucester” 2: 94-95)。

「連結する」ことであり、「ともに回転すること」であり、また、「文明を初期段階に戻すこと」がオルソンの考えるサムタルの意味なのである。エイゼンシュテインが行なったこととは、この文脈では、部分 (the pieces) を「連結する」と (観客と)「ともに回転すること」(この世を正しながら生きること) であったが、最後の「文明を初期段階に戻すこと」はエイゼンシュテインの頭にはなかったと思われる。

Ⅲ. アメリカ美術における「1956年の突破」

以下、「1956年の突破」(the break-out of 1956)を考えてみたい(“Interview in Gloucester” 2: 102)。それには、フランスの作曲家ピエール・ブーレーズ(Pierre Boulez, 1925-2016)の名を挙げたのちに、アメリカの画家たちが向かったところについて語るオルソンの文を参照すべきである。

1952年にブーレーズがどこへ向かっていたか——それは、私が名を挙げたアメリカ画家たちが向かったところであり、われわれが今でも向かっているところだと、私には思える。事実、一層そうになっている、なぜなら現在の社会が危険になっているからだ——ひどく貧しく、ひどく安っぽくなっているというだけの単純な理由で。事実、社会全体の注意は人間を軽視する方向に向かってきた。
(“Interview in Gloucester” 2: 92)

オルソンが1952年当時のアメリカを嘆いていることが分かる。引用1行目で「私が名を挙げたアメリカ画家たち」というのは、フランツ・クライン(Franz Kline)とジャクソン・ポロック(Jackson Pollock)のことである。彼らが何をしたのだろうか。オルソンの言葉を聞こう。

今日必要なのは、明快に語ることだ。しかし、語るだけでは不十分な時、世界を悪用し濫用し破壊する者たちに打ち勝つためには、あらゆる状況において明快な行動をとり、明快な事物を作り出さなければならない。それが非常に困難であるという事実と直面するとき、問題はとりわけ難しくなる——だが、それは過去のことであって、今は難しくもなんともないのである。たとえば、こんな集団を考えてみよう。1956年の突破(the break-out of 1956)に、加わった者たちのことを。フランツ・クラインやジャクソン・ポロックら、いわゆるアメリカ抽象表現主義の画家である。彼らにとって問題だったのは、きわめて明快な絵画をどうするのか、であった……ピカソが絵画の基準だったときに一体どのようにして絵画に取り組んだらよいのか？

（“Interview in Gloucester” 2: 102：強調は平野）

エドワード・ルーシー＝スミス（Edward Lucie-Smith）は、抽象表現主義を次のように語る。

抽象表現主義によって勝ち取られた大きな成功は、大西洋のどちら側の美術にとっても重要な結果をもたらした。ポロックをめぐる伝説は、ヨーロッパで彼の展覧会が開かれた1948年から、彼が自動車事故で死んだ1956年までの数年の間に、ものすごい速度で膨らんでいった。この成功の影響のいくつかもまた、ことごとく予想できた。抽象表現主義を唯一想像できる種類の芸術として樹立しようとする企てもあった。しかし、より新しく、いっそう急進的な冒険がすぐに続いたので、この主張はほとんど直ちに反駁されたと言ってよい。（中略）抽象表現主義は、前方を目指していると同時に後ろを振り返ってもいるのだ。大がかりな製作を行なったにもかかわらず、ポロックとクラインは、何かを伝達する有効な手段が、キャンヴァースに塗布することだと信じ込んでいたように見える。（Lucie-Smith 47：強調は平野）

ルーシー＝スミスは、キャンヴァースの上に中国の漢字の一部を大きく描くことを特徴としたクラインの抽象表現と、絵具を直接キャンヴァースに落とす（ドリッピング）手法によって内面の動きをそのまま絵画にしようと企てたポロックを、抽象表現主義の代表者としている。

さらに、傍点を施した上記引用の最後で、ルーシー＝スミスが語っているのは、次のことである。キャンヴァースにこだわったポロックとクラインは、二人とも、前へ前へと果敢に進んでいく画家ではなく、「後ろを振り返る」タイプの抽象表現主義者であるということだ。

しかし、ポロックの死が1956年であるなら、その年に「突破」が起こったとオルソンが考えるのは何故なのか、説明が欲しい。最盛期のポロックとクラインが閉塞していた美術界に風穴を開けたというのなら、その年はポロックが

他界する1956年より前のはずだ。

1956年という年号は何を表わすのだろうか。これについては、数学者ゲオルク・フリードリッヒ・ベルンハルト・リーマン（Georg Friedrich Bernhard Riemann）について、オルソンが語っていた箇所がヒントになる。

リーマンは計り知れないほど深い精神の持ち主だ。学長としてリーマンは1856年にハイデルベルグ大学で講演をした。²(中略)1856年は興味深い年だ。メルヴィルが『信用詐欺師』を書いた後に聖地へ向けて旅立った年であり、ホイットマンが『草の葉』を出版した年でもある。その年にリーマンは学長就任演説を行なったのだ。

このような三つの作（three pieces of writing）が出る年があるとは！今はそれから100年経った頃だ。100年経った1956年から更に12年経った。詩人が社会のリーダーシップを取っていたのが1956年だった。

（“Interview in Gloucester” 2: 101；強調は平野）。

この文を参考にすると、「1956年の突破」が美術の世界に限定されるのではなく、素晴らしいことが起こった「1856年」の再来として捉えられていることが分かる。①数学者リーマンの学長就任講演、②メルヴィルが難解な作品を書いた後、聖地へ向かったこと、③ホイットマンの『草の葉』出版、という3つの素晴らしいことを挙げて、1856年を特権的な年とする。その100年後が、1956年だから、この年にも素晴らしいことが起こったはずだ。こういう考えから、美術における「1956年の突破」という観念は生まれたのだ。

現実に美術界において「1956年の突破」があったのではない。それはオルソンの頭の中で生まれた素晴らしい100年前の再来という観念だった。大きな変化を求めていたのは、オルソン自身だったのだ。

IV. 「都市」の概念

ブラック・マウンテン大学は、1933年、ノースカロライナ州に設立された大学で芸術をカリキュラムの中心に据えていた。だが、カリキュラムは整っておらず、課程を修了し卒業できるのがいつかが分かりにくかった事と、あまりに理想主義的な経営方針により（貧しい学生からは学納金を取らないようにした）、経営は逼迫した。入学する学生数が少なく、経営は常に苦しかった。オルソンが学長を務めたのは、1951年から大学を閉校にする56年までの間だった。

驚くべき美術の才能を持った「奇妙な人」ラウシェンバーグ (Rauschenberg) のように、ブラック・マウンテン大学で進むべき道を見出した学生は少なくなかった。多様な学生の豊かな才能が花開いていることをもって、オルソンは大学を「都市」と呼んだ。

声 そこは大学だったのですか、それとも志を同じくする人達の共同体だったのですか。

オルソン 都市 (a city) だったと思う。アルバース (Albers) とドライアー (Dreier) がブラック・マウンテンから出ていき、入学を見込める学生はなかった。教授陣も14名にまで減少していた。給与が払えなかったからだ。お金もない、そんな時に、ここは都市なのだという考えが跳び出してきた。この何もない状態こそ、われわれそのものではないか、と私は皆に言った。学生はおらず、残った教授陣は14人だけというこの状態こそ、われわれそのもの、と。パール・バック (Pearl S. Buck) の『人はみな兄弟』 (*All Men Are Brothers*, 1933) の話をした。毛沢東が延安に向かった時、心に抱いていたのはこの小説ではないかと思う。蒋介石が孫文の革命を打破しようと試みた頃だ。『人はみな兄弟』は毛の心の中に生きていた。つまり、職がないだけなのだと (“it is merely unemployed”)。それは経済的価値をわれわれが持っていないということであり、私自身が反資本主義者 (a non-capitalist) であるということだ。 (“On Black Mountain” 2: 77-78: 強調は平野)

『マクシマス詩篇』の骨格となる「反資本主義者」の立場がはっきりと打ち出されている。しかし、ブラック・マウンテンの第二期を作った、学長アルバースと財務を担当した教授ドライアーの二人が去った今、オルソンは学長として、第三期のブラック・マウンテンを、どのようにして率い、危機から救うのだろうか。

誰の頭にも閉校という文字が浮かんだ時に、オルソンはブラック・マウンテンを「都市」だと捉えた。そして自分たちを「職のない者」だと見なすなら、このマイナス面はそのままプラスの側面を持つと語った。資本主義において自分たちに経済的価値がないのであれば、経済的価値をつけて「職のある者」になる方向をとるのではなく、「反資本主義者」として、自分たちに経済的価値がないことを受け入れ、経済的価値がないことを肯定しようと言うのだ。

経済的に追い詰められたブラック・マウンテンを救済する契機は、「都市」概念を「反資本主義」と連動させるところにある。オルソンの思考の中で、「都市」は多様な才能が花開く場であるとともに、利潤を追求する資本主義の対極にあるものとして措定されている。利潤を生み出す必要がないのなら、財政の危機を回避することなく、既に入手した土地を担保にして借入金で大学を運営していく方式が良いとされる。また、初代学長のジョン・アンドルー・ライス(John Andrew Rice)時代以来、大学存亡の危機に陥ると決まってなされた篤志家の寄付によって、大学を運営していく方式も良いとされる。入学生の多い年や、夏のセミナーの参加者が多く、黒字の時に貯めてきた貯蓄を切り崩して使うことが良いとされるのは、言うまでもない。

これまで、閉校の危機を乗り越えられたのは、借入金と寄付金のおかげだった。しかし、オルソンが学長を務めていた1953年の暮れに大学は閉校寸前になった。

新入生は、24名にまで減少し、教授陣に支払う給与も出ないことが何か月もあった。1954年になると大学の人員は一握りにまで減少し、学生が9名、スタッフが6名いるだけになった。存亡の危機を乗り越えると、1955年には学生数は9名から12名に増加し、1956年の冬と春のセッションでは15名に「激増」した。「反資本主義者」オルソンは、利潤追求とは程遠い閉校必至の経営を是

としたのである。

だが、ブラック・マウンテンを「都市」とするのであれば、資本主義の利潤追求原理に逆らうだけでなく、学生の才能が豊かに開花する環境作りが必要である。オルソンは手を打った。視覚芸術中心のカリキュラムを文学中心に切り替え、詩人たちを招聘し、文芸雑誌『ブラック・マウンテン・レビュー』(*Black Mountain Review*, 1954-1957)を発刊したのだ。歴史家マーティン・デューバーマン (Martin Duberman) は言う。

奇蹟のようだが、大学は持ちこたえただけでなく、新たなスタッフを導入し、新たな雑誌を出すことによって、文学に決定的な変動を与え、有終の美を飾ったのであった。僅かの学生と教師によって、1953年から56年の間にブラック・マウンテンは革新的な大学として歴史に残ることになった。この時のメンバーは、ロバート・クリーリー (Robert Creeley), ダン・ライス (Dan Rice), ロバート・ダンカン (Robert Duncan), ジョエル・オッペンハイマー (Joel Oppenheimer), マイケル・ルメイカー (Michael Rumaker), ジョン・ウィナーズ (John Wieners), ジョナサン・ウィリアムズ (Jonathan Williams), エド・ドーン (Ed Dorn), そしてチャールズ・オルソンであった。必死で、輝かしい最後の数年間はチャールズ・オルソンの影響下にあった。

(Duberman 366-67)

「都市」としてのブラック・マウンテン大学は、資本主義の要請する利潤追求を公然と無視して、学生たちの才能を花開かせることに成功したのだ。

V. 詩学の現在

われわれはこれまで、メルロ＝ポンティ (I 節) とエイゼンシュテイン (II 節) に対するオルソンの強い関心、アメリカ美術における「1956年の突破」とは何か (III 節), そしてオルソンにおける「都市」の概念 (IV 節) を見てきた。

その結果、オルソンの詩学は、「客体主義」を再検討し、サムタルを詩論の根底に据えなおすことが求められていることが分かった。また、アメリカ美術における「1956年の突破」の正体の変革を熱望する観念なのであれば、変革を実現する行動が必要であることも判明した。「都市」概念については、都市としての大学を作ることを見事に実現させた点が評価できよう。

オルソンの「詩学」は、同時にいくつもの方向に向かうかに見えるが、そうではない。『マクシマス詩篇』が示した「元型都市」(POLIS) (平野 54参照)への船出が、哲学的・美学的・思想的にオルソンが向かう究極的な方向だと考えられる。オルソンの詩学は、いまだ構築の途上にあると同時に完成しているともいえるのだ。文明の始まり以前へ向かう船出は前進なのであるが、過去向きでもある。常に始まりへ向かい、構築中でありながら、完成している。1968年8月現在においてオルソンが体現していた詩学は、豊かな矛盾に満ちていた。

注

¹「マッシュルームの下で」中で、オルソンがメルロ＝ポンティ著『知覚の現象学』英訳のどの頁を引用して語っているかについては、チャールズ・オルソン著『ミュソロゴス——講演とインタビュー』ラルフ・モード編、改訂第2版(2010年)に教えられた。

²オルソンが述べていることは正確ではない。リーマンは1854年にゲッチンゲン大学への大学教師就任試験講義で『幾何学の基礎をなす仮説』を講じ、正教授となったのは1859年である。

引用文献

- Duberman, Martin. *Black Mountain: An Exploration in Community*. Peter Smith, 1988.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. 1949. Edited and Translated by Jay Leyda, Harvest Book, 1977.
- Lucie-Smith, Edward. *Movements in Art since 1945: Issues and Concepts*. 1969. 3rd ed., Thames and Hudson, 1995.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. 1962. Translated by Colin Smith, Routledge, 2002.
- Olson, Charles. *Call Me Ishmael: A Study of Melville*. City Lights Books, 1947.
- . “Interview in Gloucester, August 1968.” *Muthologos*, vol. 2, pp. 84–104.
- . *The Maximus Poems*. Edited by George F. Butterick, U of California P, 1983.
- . *Muthologos: The Collected Lectures and Interviews*. Edited by George F. Butterick, Four Seasons Foundations. 1979. 2 vols.
- . *Muthologos: Lectures and Interviews*. Edited by Ralph Maud, rev. and 2nd ed., Talonbooks, 2010.
- . “On Black Mountain.” *Muthologos*, vol. 2, pp. 55–79
- . “Projective Verse.” *Human Universe and Other Essays*, edited by Donald Allen. Grove Press, 1967, pp. 51–61.
- . “Under the Mushroom.” *Muthologos*. vol. 1, pp. 20–62.
- Williams, William Carlos. *The Biography of William Carlos Williams*. New Directions, 1951.
- 『戦艦ポチョムキン』セルゲイ・エイゼンシュテイン, 1925. アイ・ヴィー・シー, n.d. Sergei Eisenstein DVD-Box 7枚組.
- 平野順雄「『手紙』を運ぶオルソン—Charles Olson, *The Maximus Poems* 試論—」(上). 『相山女学園大学研究論集』第21号第1部, 1990年, 39–60頁.
- メルロ＝ポンティ, モーリス. 『知覚の現象学』I (全2巻) 竹内芳郎・小木貞孝訳. みすず書房, 1967年.

Synopsis

Poetics of Charles Olson:
Charles Olson, Gloucester, MA, August, 1968

Yorio Hirano

This paper examines some of the major themes in the poetics of the American Postmodernist poet and essayist Charles Olson (1910–1970) as revealed in the collection of Olson’s lectures and interviews from 1962 to 1969 entitled *Muthologos*.

Readers of *Muthologos* find four recurring themes there. They are (1) Olson’s admiration of the French phenomenological philosopher Maurice Merleau-Ponty, (2) his interest in Soviet filmmaker Sergei Eisenstein’s concept of “montage,” (3) his notion of “the break-out of 1956” in art, and (4) his idea of “the ideal city.”

The first three of these themes are discussed in an entry entitled “Interview in Gloucester, August 1968,” based on an interview conducted with Olson by a Swedish woman who was impressed with *Call Me Ishmael* (1947), Olson’s renowned analysis of Melville’s *Moby-Dick*. More detailed discussion of Olson’s great interest in Merleau-Ponty can be found in another entry in *Muthologos*, “Under the Mushroom,” a round table talk. Olson’s idea of “the ideal city,” the fourth recurring theme, is elaborated on in “On Black Mountain,” an informal talk conducted by Olson in 1968.

“Interview in Gloucester,” “Under the Mushroom,” and “On Black Mountain” reveal the following related to the four themes in question:

(1) Olson admired Merleau-Ponty because the latter constructed his philosophy consistently relying on his own perception. Olson’s “objectism” [*sic*], proclaimed boldly in his essay “Projective Verse,” was to some degree supported by Merleau-Ponty’s conception of the “object,” although Merleau-Ponty did not make as much of the “object” as Olson did, considering “attention” and “motive” to be more important than the “object.”

(2) According to Eisenstein, “montage” connects more than two images and gives birth to the concept of a higher dimension. Olson refrained from talking about “montage,” because he thought that “montage” should be explained by Eisenstein himself. Olson talked rather about a concept related to “montage,” which he called “*samtal*,” a Swedish word meaning “conversation” (although Olson did not limit the meaning of “*samtal*” to “conversation”). Olson claimed that “*samtal*” reminds us of the first stages of Indo-European language, and that “*samtal*” has the power to smash our rigidly-structured civilization to pieces and impart to us the knowledge and awareness necessary to make a new start.

(3) Olson talked enthusiastically about “the break-out of 1956” in art. However, it is very difficult to determine what exactly happened in 1956 in the art world that would constitute a “break-out.” According to Olson, in 1856, G. F. B. Riemann gave an epoch-making lecture on geometry, Melville left for Jerusalem after writing *The Confidence-Man*, and Whitman published *Leaves of Grass*. Since 1956 was the year which came exactly 100 years after that eventful year of 1856, Olson may have thought that something great necessarily had happened in 1956, but he does not identify it, and examination of the historical record does not reveal anything as significant as a “break-out” in art in 1956.

(4) When Olson was the rector of Black Mountain College in North Carolina from 1951–56, the financial situation of the school was critical. Half of the faculty members quit, and student enrollment was down. Most of the remaining faculty members were ready, albeit reluctantly, to close down the college in 1953. Olson said, “Let’s remember *All Men Are Brothers*. We don’t fit into this capitalistic world, but so what?” In Olson’s conception, Black Mountain College was “an ideal city” where non-capitalist ideas were welcome, and students and teachers could try hard to do something good. Olson, as the last rector, transformed the College from an art-centered institution into a literature-centered one, and invited poets and published the *Black Mountain Review*. The college thrived under Olson’s

leadership as an “ideal city” in its final years.

Focusing on the content of the entries in *Muthologos*, this paper examines the above four themes at length in order to achieve a fuller understanding of Olson’s poetics and world view. Its principal conclusion is that there is an element common to all four of the themes in Olson’s poetics, namely his firm belief that we should and can find a way to progress to a more advanced level of existence, one that transcends our current one constrained by capitalist principles, a state akin to the “ideal city” of the ancient philosophers.