

『詩章』の中のエリオット

山 口 均

『詩章』に未来はあるだろうか。勿論、少数の（数多くの）エズラ・パウンド研究者、つまり好事家たちによって、なかば秘教的に語り継がれていくことは確実である。だが、それが読むということの喜びをどこまで広汎に伝播していけるかについては、恐らくあまり望みはなかり、とまで言い切ることもできるのではないか。ただ、この全体として百十数歌、八百頁、概算で二万数千行に及び、時間的にも五十年以上にわたって書き継がれた『詩章』を、古典的な意味合いで一個の作品と呼べるだろうかという問題は残る。第一にこの『詩章』という題名そのものが何ら固有な存在を指し示す名称ではない。だから本当は、個別にはただ番号を与えられただけの詩群のうち、幾つかの美しい詩句を含む部分のみが、かつて存在していた大きなものの記憶として読まれればそれでよいのかも知れない。そして多分こういう事態は、『詩章』の未来のみならず、現在と過去でもあったのである。

それにしても、一体どこが記憶されるべきなのか、それは時代の恣意によるものなのか。つまり『詩章』を読もうとする限り、どこまで行っても断片と統合という問題は残されてくる。勿論、パウンドの詩法にとって、そしてモダニズムの方法にとって断片化こそ統合への意志であったという言い方はできる。しかしそれも所詮は修辭にしかすぎない。

手掛かりがないわけではない。それは『詩章』の内部を微細に検討していく

ことによってしか発見できないので、作業としては幾分秘教的にならざるをえないが、結果は割合に明快なものである。一言で『詩章』の中の断片が統合されていく原理を述べれば、それは反復強迫ということになる。反復強迫という概念自体は、フロイトが「快感原則の彼岸」(1920年)の中で展開したものである。フロイトがそこで言おうとしていることは、人間には、そしてあらゆる生物には、ある以前の状態を反復せずにはいられないという内的な衝動が本来的に備わっていることである。これは、その以前の経験の快不快とは関係がない。日常な経験から言えば、人は同じ過ち繰り返すし、精神分析的に見れば患者は抑圧された不安を反復しようとする。胎児が母親の子宮で系統発生を繰り返すというのは胎生学上の事実である。では、こういう反復への強迫を理論的につきつめていくとどうなるのか。生物以前に存在したものが無機物である以上、あらゆる生命体は、内的な衝迫により無生物に還ることになる。フロイトはここから生の本能に対立するものとしての死の本能を導き出す。⁽¹⁾この死の本能についての考察は普通あまりにも思弁的であると見なされている。だが理論というものは本来極北を旨とするものである。

勿論、この反復強迫についてはデリダの言う「起源なき反復」という論理をも視野におさめておく必要はある。反復とは、それ以前に存在したはずの原体験を再現することではなく、その原体験自体がすでにして反復であるにちがいないからには、起源と反復とを二項対立的に区別することは無意味となる。あらゆるものは初めから事後的にやって来る。つまり、一切は複製として始まっているのである。⁽²⁾

少なくともフロイトとデリダから共通に読み取れることは終りなき反復、永久運動としての反復強迫ということである。そして多分、文化とは反復強迫そのものなのである。もとより、こういう命題を言い放つことはできないから、これは演繹的かつ帰納的に展開されねばならないだろう。だが、ここでことを『詩章』に限るならば、私たちはこの作品がいかに反復強迫によって自らを成り立たせているかを思い知らされるのである。例えば、『詩章』の中心的な技法が引用であることは言うを俟たないだろう。第一歌は全部で七十六行のほと

んが『オデュッセイア』第十一書からの引用で作られている。そして、引用とはつまりは反復強迫なのである。パウンドの場合、引用の方法は多少錯綜していてホメロスのラテン語訳をその典拠にしているが、これは彼が反復作用について初めから意識的だったことを示している。そう言えば、『オデュッセイア』そのものもオデュッセウスが流れ着いた島の国王に自らの苦難に満ちた漂流譚を語り聞かせるという反復強迫によって構成されていた。結局のところ、文学理論からは何か積極的な評価をされることが多い引用という現象も、精神的に見ればテキストの神経症とも呼ぶべきものである。『詩章』を読み進めていると、何でもない詩句の出典が絶えず気にかけて仕方がないという経験をするが、これなども本来テキストに内在する強迫観念が読み手に転移したものであろう。また、『詩章』の中には当然のことながら主題上の反復強迫も数多く見られる。例えば、殺される女、追放される男、幽閉、父親探しといった場面なら長い作品の中から拾い出すことはそう難しいことではない。パウンド自身はこのことを「主題韻」と呼んでいる。そして、『詩章』の全体的な主題については時代一般の好みなのか所謂死と再生のことを言う向きも多いが、これとても宗教的・神話的な意味合いでの反復強迫と言うべきものである。あと一つ『詩章』を構成する反復作用を挙げるなら、各歌は大筋において独立した内容を持つものでありながら様々な技法によってお互いに響き合う、つまり反復する仕組みになっていると言える。一番分かりやすい例では、第一歌は「それ故に——」と終り、第十七歌はそれと同じ言葉で始められている。勿論、具体的な検証作業はパウンド自身の手口に見合ってもう少し手のかかるものとなる。だが結局のところ、『詩章』を読んでいくためには、方法と主題の両面からこれまで述べてきたような多岐にわたる反復を個別に明らかにしていくとともに、反復強迫そのものの意味について論理的に突きつめていくことで演繹的に『詩章』を語る必要があるのである。こういう作業は手間のかかることだが割合楽しいことであると言える。

そして、『詩章』の中のエリオットはこうした文脈の中で、つまりは反復強迫として現われるのである。一般的に言って、『詩章』の中のエリオットの存

在について考えるということは、例えば『荒地』の草稿がパウンドの手にかかる過程で自らの詩としての性格を変える結果になるだけではなく、初期の形成段階にあった『詩章』のその後の展開にいかにか深甚な影響を与えることとなったかを論証することになるのかもしれない。これはこれで大事なことである。パウンドとエリオットを公平に見据える視点が往々にして欠けている私たちの批評風土にあっては尚更であろう。しかし、反復強迫とは本来もっと明快なものである。『詩章』の中のエリオットは初めから隠蔽されることなく、多少注意深く読み進めていくならばまず見過ごすことはない。ここではそういうエリオットをほぼ網羅的に取り上げてみる。明快さの中にこそ、二人の詩人の同質性と差異も読み取れるはずだからである。

『詩章』の中に現われるエリオットの姿は三様である。一つは、直接名指しされるのであり、次には、彼の詩作品の具体的な詩行への言及であり、そしていま一つは、エリオットとパウンドの共通の典拠からの引用である。まず、その名が直接に語られる次の三例を挙げてみる。

And if you will say that this tale teaches...
 A lesson, or that the Reverend Eliot
 has found a more natural language... you who think
 you will
 get through hell in a hurry...⁽³⁾ (46/231)

or Grishkin's photo refound years after
 with the feeling that Mr Eliot may have
 missed something, after all, in composing his vignette
 periplum (77/466)

but the Sadducees hardly give credence
 to Mr Eliot's version
 Partial resurrection in Cairo. (80/497)

本来ならばそれぞれの引用箇所本文脈も、例えば中期の『詩章』である第四十六歌と収容所の苛酷な状況の中で書かれた『ピサ詩章』からの第七十七、八十歌との違いなどが説明されるべきだろうが、断片の中から断片を選び出すという手続きを経ていることもあり、これは必要なもののみにとどめておく。さて、これら三例を読んでみて感じるはそのいささか揶揄的な口調であろう。最初の例で「エリオット師」と呼んでいるのは、勿論少し前から顕著になり始めたエリオットの宗教的態度のことを指している。次の第七十七歌に出てくるグリシュキンとは、エリオットの『一九二〇年詩集』の中の「不滅の囁き」で描かれている胸の豊かなロシア人女性のことである。この頃のエリオットの女性描写は少なくとも表面上は即物的であり、こちら側からはその内部が覗けないように構成されている。勿論、詩を読むということはそういう構成をのり越えて、豊饒な肉体という聖と性への祀り上げ、つまり男の論理の向う側に孤独な女の心を読み取る作業である。ところが、パウンドは生来そういう詩法とは無縁な詩人だったので、ここに引いたような言い方も出てくることになる。そう考えると、この「エリオット氏は、結局、詩の描写の仕方では何かを落としていたのかも知れない」という軽い口調にも、何か二人の詩人の資質の違いを暗示するものが感じられることになるが、それも今だからこそ言えることである。尚、グリシュキンには実在のモデルがあるらしくこの「写真」は今も保存されているということである。最後に第八十歌の例でサドカイ人というのは復活を否定したユダヤ教徒の一派のことだそうで、これもエリオットの宗教的態度について語っている。ただ『ピサ詩章』はパウンド自身の詩人としての再生がその主題になっている面もあるので、先の第四十六歌とは多少語り口の意味合いが違って来るが、大筋においてエリオットの宗教心を何か軽くないような姿勢は読み取れる。

しかし結局、こうした揶揄的な口調が可能であり、尚且つそれが今も刺々しさを感じさせることがないのは、パウンドとエリオットという少くともある一時期に限れば同行二人とでも言うべき間柄にあった詩人だったからこそと言えるかも知れない。同時代の文学者のうちでは、他には当然のことながらもイエ

イツとジョイスが、一人はそれなりに親しみをこめて、いま一人は多少は白々しくその名がやはり『ピサ詩章』の中で何度か語られている。だが、それはすでに点鬼簿の上の名前であった。そういう事情を考えればこそ、『詩章』の中のエリオットという反復強迫は一層意味がある。そして、このような擲揄と親和の同居は、次に挙げるエリオットの作品の具体的な箇所への言及という反復強迫の中でも、むしろ更にはっきりと見受けられるのである。都合六例、「典拠」と共に順に引いてみる。

These fragments you have shelved (shored).

“Slut !” “Bitch !” Truth and Calliope

Slanging each other sous les lauriers:

That Alessandro was negroid. And Malatesta (8/28)

これは第八歌の冒頭部分で、『詩章』の中でのエリオットの詩への言及としては最も目立つ所である。尚、『荒地』の最終部分は次のようになっている。

These fragments I have shored against my ruins

Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.

Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih⁽⁴⁾ (*The Waste Land*, ll. 430-433)

それぞれの『詩章』の執筆時期を確定するのはなかなか難しいので基本的には省くことにするが、この第八歌について言えば、パウンドがエリオットから『荒地』の草稿を手渡され助言を依頼された数ヶ月後に書かれたと推測されている。さて、ここでは『荒地』の全体的な解釈をすることはできないが、少なくともこの「こうした断片を私は自分の廢墟に向けて引き揚げてきた」という一行が、何かしら窮迫した心情に繋がっているということは言えると思う。だが、パウンドはそういう過敏な感性を容赦なく解体する。第八歌のそれに続く吐き捨て捨てるような詩行がそのあたりをよく表現してる。勿論、これはパウンドがエリオットの心理の袋小路を全然理解できなかったということではなく、あくまでも二人の詩法が違うのである。そして多分この詩法の違いこそが『荒地』を救ったのである。尚、あと一つ第八歌冒頭一行への解説を付け加えておこな

らば、これは他の幾つかの『荒地』にも共通する手法なのだが、語り手による作品自体への自己言及となっている。パウンドの場合はその手口が比較的単純なので指摘するのは容易である。

次の例に進むことにする。

"Give! What were they given?"

Ear-wax

"Poison and ear-wax,

and a salt grave by the bull-field,

"*neson amumona*, their heads like sea crows in the foam,

"Black splotches, sea-weed under lightning,

"Canned beef of Apollo, ten cans for a boat load."

Ligur' aoide.

(20/94)

『詩章』を生のかたちでも断片的に引用しても一読して意味が分かるようなものでもないで、簡単に語り筋を説明しておく、このあたりは『オデュッセイア』第十二書で語られるオデュッセウスの冒険譚のうち、海の精セイレーンの甘美であるが故に人を死に至らしめる歌声から仲間の乗組員を守るために、女神キルケーの忠告に従って彼らの耳に蜂蜜臘を塗りこめておいたという挿話に基づいている。ただパウンドの語り口はもう少しぶっきら棒である。引用例の最後の一行は「澄みきった優しい声」という意味のギリシア語だが、これもある意味では『詩章』でない『詩章』、『詩章』の彼岸への自己言及として読めるのかも知れない。それはさて措くとして、この第二十歌に対応するエリオットは次の箇所である。

Then spoke the thunder

DA

Datta : what have we given? (The Waste Land, ll. 399-401)

言うまでもなく、これも『荒地』の第五部「雷神の言葉」の一節で、エリオットが自註で明らかにしているように『ブリハッド・アーラニヤカ・ウパニシャッド』五・二で語られることを典拠にしている。『ウパニシャッド』にお

いて創造神である雷神は三組の修行者たちに向っていずれも同じ言葉「ダ」とだけ語りかけておいてからその意味を問う。そして三者はそれぞれ「ダーミヤータ（自制せよ）」「ダッタ（与えよ）」「ダーヤットファム（共鳴せよ）」と解釈した旨を答えるのである。先に引いた『荒地』の最終部分にあるように、エリオットは原典とは順序を変えてはいるが、『ウパニシャッド』のサンスクリット語の響きをうまく利用して自分の詩を昂揚させている。あるいはこの部分は『荒地』の中で父なる者の声を表わしているのかも知れない。とにかく語り手にとっても読者にとっても何か詩の外側から聞こえてくるような重い反響の詩句であるとは言えよう。そして、パウンドはそういう重さを全くの軽みに転換してしまうのである。この軽みという感覚は実はエリオット自身が体得しようとしてなかなか身に付けられなかったもので、『一九二〇年集』の自己韜晦、『荒地』の銜学趣味、『うつろな人たち』や『灰の水曜日』の同型反復などを試みたのち、かろうじて『四つの四重奏』の一部で言葉そのものを遊ばせることによって到達できた詩の姿である。要するに彼は詩に対して責任を負いすぎたのである。その点パウンドはもう少し気楽だった。そうでなければ『詩章』のように無責任な大作品が書けるはずもない。勿論これは貶めるための評語ではない。

さて、その次の事例は幾分状況証拠的ではあるが、ある程度エリオットの作品に親炙した者なら割合納得できる箇所だと思う。

Thus Lusty Juventus, in September,
 In cool air, under sky,
 Before the residence of the funeral director
 Whose daughters' conduct caused comment.
 But the old man did not know how he felt
 Nor cd. remember what prompted the utterance.
 He said: "What I know, I have known,
 "How can the knowing cease knowng?" (29/142)

ここで語られている老人の名のユヴェンタスとはラテン語で若さを意味する

単語である。この老人は九月の澄んだ秋空の下、とある葬儀屋の住居の前に佇んでいる。ふと何かを口走ったのだが、自分でもどんな気持ちでそんなことを喋ったのか思い出せない。そのくせ言うことは結構哲学的である。私たちはこれとよく似たもう一人の老人に出会ったことがある。ただしこちらの老人の名前はギリシャ語で老いを意味する語彙に由来していてゲロンチョンと言うが、ひょっとするとそれは渾名であるのかも知れない。

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain. (“Gerontion”, ll. 1-2)

I have lost my passion: why should I need to keep it
Since what is kept must be adulterated ?

I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:

How should I use them for your closer contact ? (ll. 57-60)

「ゲロンチョン」の冒頭と中程から最小限を引いた。もう少し細かく照応を指摘することもできるが、ここではむしろ全体の雰囲気を読み取りたい。ただ、この二人の老人を較べてみると、孤独な一徹さとも言うべき同質性は認められるものの、またその相異なるところにも気付くのである。引用した箇所にしてそれを語るなら、ユヴェンタスが問うているのは要するに自己認識についてであり、ゲロンチョンが喪失したのは他者との距離感覚なのである。だから例えば同じような脇役を登場させても『詩章』の中の葬儀屋は単なる記号であるにすぎないが、「ゲロンチョン」で姿を見せるユダヤ人の大家はゲロンチョン・語り手の眼差しによって無気味な人物へと歪められ疎外されることになる。どうしてそうなるのだろうか。結局それは、エリオットの場合にはいかに複雑な回路を経ていようとゲロンチョンというのは自己を仮託する人物、つまりそれによって方法的に自己を解体する存在であったことによる。だからここで老いというのは意識が負った負債の比喩表現である。そしてエリオットはこの解体作業を手法としては二重の自己韜晦によって成しとげている。ところが、バウンドにとって老人とは例えば翁というような観念によって表わされる

トポスであるにすぎない。これは『詩章』を読んでみれば何度も出てくる。その老人に若さを意味する名を与えたのは、単に軽みの表現である。ここでは誰も傷つくことがないので、コギト的な認識論だろうが何だろうが振り回しておいて、語り手としてはそれを『詩章』の方法への自己言及であると見なしてすまし顔をしていればよかった。これもパウンドの余裕である。第二十九歌がエリオットを反復しているかどうかは確言できることではないが、こういう二人の老人の姿を通してそれなりに差異が浮かび上がるとは言えると思う。

次の例に進む。これも第八歌の場合と同様、読み落とすことのない箇所ではあるが、ただ事情は大分違ってくる。

Thus Ben and la Clara *a Milano*

by the heels at Milano

That maggots shd/ eat the dead bullock

DIGONOS, *Δίγρονος*, but the twice crucified

where in history will you find it?

yet say this to the Possum: a bang, not a whimper,

with a bang not with a whimper,

To build the city of Diocè

whose terraces are the colour of stars.

(74/425)

第七十四歌は『ピサ詩章』劈頭の大変長いもので、引用箇所はそのほぼ最初の部分である。『ピサ詩章』は『詩章』全体の中でも極めて特異な輝きを見せる一群である。簡単に成立の事情を記せば、祖国アメリカに対する反逆罪を問われての六ヶ月に及ぶ苛酷な収容所での体験のうちに書かれたものである。しかしそれは措こう。今となって振り返ってみれば、『ピサ詩章』は第一等の戦後文学であった。だからその主題は鎮魂である。斃れゆく者たちの寂しい魂と、生きのびる己れの荒ぶる魂を鎮めるために書かれた『死者の書』であった。

引用した一節に少し解説を加えておくと、最初の五行はムッソリーニとその愛人がパルチザンの手によって銃殺された後、死体がミラノの広場で逆さ吊りにされたことを述べている。ギリシア語の部分は「二度生まれたる者」という

意味である。ここにはパウンドの憤怒がある。この個人的な憤りというのは『詩章』にとって全く新しい要素であった。そしてそういう文脈の中でエリオット（ポッサム）は反復されるのである。

This is the way the world ends

This is the way the world ends

This is the way the world ends

Not with a bang but a whimper. (“The Hollow Men”, ll. 95–98)

『うつろな人たち』の最後に置かれたつぶやきである。何か合唱歌的な響きを持つ部分で、だとすればそれまで語られたうつろな人たちの意識の混濁をもう一度醒めた視点から捉え直すための声ということになる。勿論、エリオットの視点はまた別なところにある。だが、パウンドはそういう方法的な仕掛けもその基にある神経衰弱的な要素も一切顧慮しない。憤怒によってそれを吹き飛ばしてしまうのである。ディオケーというのは理想の古代都市を造ったと言われる伝説上の国王の名で、ここは、パウンドの破れた夢のことを語っている。

ある意味では、『詩章』の中でパウンドが真にエリオットに呼び掛けているのはここだけなのかも知れない。揶揄をする余裕も、親和を示すゆとりもなかったのである。エリオットにしても、他のところではいざ知らず、この一節だけには胸を衝かれたはずである。ただ、『詩章』を読んでいく上で大事なことは、憤怒や慟哭によって書き始められていても、パウンドにあっては詩を作る喜び、詩を読む楽しさが忘れられることはないのである。先に引用した激しい一節の最後でディオケーの都のテラスが星の色をしているというのはすでにして慰藉となりえている。

次の例も同じく第七十四歌の中にある。

his seal Sitalkas, sd/ the old combattant: “victim,
withstood them by Thames and by Niger with pistol by Niger
with a printing press by the Thomas bank”
until I end my song
and shot himself;

(74/437)

文脈としては自殺したジャーナリストのことに触れているのだが、これはたぐり寄せられた記憶の一つと見なして詳しい説明は省く。対応するエリオットは『荒地』の第三部「火の説教」冒頭である。

The river's tent is broken ; the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.

Sweet Thames, run softly, till I end my song. (ll. 173-176)

自註で明らかにされているように、この「私の歌が終るまで」という一行はスペンサーの『前祝い歌』からの引用である。だから『詩章』の場合も出典を同じくすると考えることもできるが、ここはやはりエリオットからであろう。尚、エリオットの場合は『荒地』という詩を夢見る者が微かに覚醒の身振りを示す声でもあるという二重性を負わされているが、『詩章』の方はもう少し単純な意味合いで自己言及となっている。いずれにせよ、第七十四歌もこのあたりになると大分落ち着きが見えることも確かである。

さて、ここからは『詩章』の中の反復強迫としてのエリオットの第三の型、つまり二人の詩人が同一の典拠による例を示す。勿論、古典への回帰を逆説的にモダニズムの手法とした彼らが共通の教養に基づくのは当然であるとは言えようが、だからこそ次の三例のような具体性が、露呈された反復として意味を持つのである。

Saffron sandal so petals the narrow foot: Hymenæus Io !
Hymen, Io Hymenæe ! Aurunculeia !
One scarlet flower is cast on the blanch-white stone. (4 / 15)

Tortured.
When the bridegroom smoothed his hair
There was blood upon the bed.
Morning was already late.
Children singing in the orchard

(Io Hymen, Hymenaeae)

Succuba eviscerate.⁽⁵⁾

("Ode", ll. 9-15)

最初の例を並べてみたが、エリオットの詩については多少説明がある。と言うのも、この「頌歌」という作品は一旦は『一九二〇年詩集』の前身である『我、汝に乞う』の中で発表されたものの、その後作者の意向によって一切上梓されることがないからである。理由は分からない。それを語るにはまた別な論考が必要となろう。だからここでは同じくカトゥルス第六十一歌（祝婚歌）を本歌としながら、二人の詩的世界がいかに異なるかのみを見ておく。語句の説明をしておくと、ヒュメナイオスとは婚姻の神の名、その名を讀んで祝婚の意とするのである。『詩章』の方の人名はカトゥルス詩の中の花嫁の名前で、「頌歌」の引用箇所最終行は「内臓のとび出した夢魔（睡眠中の男と交接すると伝えられる女精）」という意味である。これで大体内容は分かるはずである。それにしても、同じように初夜の褥を描きながら、どうしてこうも違うのか。一人は神話的世界に重ねて美しく歌い、いま一人は悪夢の果てのごとく陰惨に語る。しかしどちらも詩的現実だった。そこに意義があり、面白さがある。

SUBILLAM

Cumis ego oculis meis

sleeping under a window: pray for me,

withered to skin and nerves *tu theleis* respondebat illa*apothanein*; pray for me gentlemen

(64/360)

'Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis

vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:

Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω.

(The Wast Land)

次の例では、内容的な差異というよりも、『詩章』がいかにエリオットを反響しているかがよく分かる。勿論、どちらもペトロニウスの『サテュリコン』四十八に基づいている。周知のごとく、クーマエの老巫女についての話である。

エリオットの方は『荒地』のエピグラフにそのまま引用し、パウンドは自分の文脈に合わせて少し断片化している。尚、『荒地』の読みとして通例このエピグラフは死と再生の観念に結びつけて考えられることが多いが、実は『サテュリコン』の中でこの一節は奴隷出身の成金大富豪がする怪しげな自慢話であったことも忘れてはならないだろう。⁽⁶⁾ これ以上は『荒地』論になるので述べないが、エリオットが『荒地』の草稿をパウンドに委ねた後、本来はコンラッドの『闇の奥』の一節であったエピグラフを現行の『サテュリコン』に変えさせられた背景にはこういう事情もあったものと思われる。パウンドは例によって重苦しさを嫌ったのである。そして、そういう意図はこの第六十四歌を読むことで一層明らかになるはずである。パウンドの方は原典を解体しているが、却って本来の雰囲気である滑稽感（軽み）をよく伝えている。

では最後の事例に移る。ところが、『詩章』の中で反復されるエリオットとしては、これはいささか特異である。まず並べて引いてみる。

But Varchi of Florence,

Steeped in a different year, and pondering Brutus,

Then “Σίγα μάλ’ αὖθις δευτέραν!

“Dog-eye ! !” (to Alessandro)

(5 / 19)

ὦμοι, πέπληγμαὶ καιρίαν πλληγὴν ἔσω.

(“Sweeney Among the Nightingales”)

一読してすぐに対応が分かるようなものでもないので、少し説明を加える。『詩章』第五歌は人物同士の照応関係が錯綜しているが、要するにメディチ家の一人であるアレックスandroが暗殺されたことを扱っている。ギリシア語の部分がアイスキュロスの『アガメムノン』の中の詩句である。エリオットの方は『一九二〇年特集』の中の「ナイチンゲールに囲まれたスウィーニイ」のエピグラフで、やはり『アガメムノン』の一行である。次に『アガメムノン』の1343-45行を掲げる。場面はアガメムノンが妻のクリュタイメストラに殺害される場所である。

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

ὦμοι, πέπληγμαί καίριαν πλληγήν ἔσω.

ΧΟΡΟΣ

σίγα' τίς πλληγήν αὐτεί καίριως οὐτασμένος;

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

ὦμοι μάλ' αὖθις, δευτέρω πεπληγμένος.⁽⁷⁾

照合してみれば明らかなように、パウンドはコロスとアガメムノンの言葉を圧縮している。それを承知の上で二人の詩人に語らせてみれば、エリオット「ううむ、切り付けおったな、急所の深傷を」、パウンド「静かに、ううむ、またやられた、二度までもひどく」となる。⁽⁸⁾ これはもう原典の文脈を離れての掛け合いと言うほかはない。勿論、これまで繰返し述べてきたように、エリオットの詩に読み取れる韜晦と背中合わせの切実さとパウンドの手法のおおらかさはここでも指摘されるべきであろう。だが、そういう差異を超えたもっと大きなものを読むべき場所と時があることもまた確かなのである。ここではすでに擲揄とか親和という言葉すらそぐわない。パウンドは『荒地』草稿の改作について意見を述べた1921年12月24日付けのエリオット宛の書簡の最後でこう語っている。

It is after all a grrrrreat littttttterary period.

Thanks for the Aggymemnon.⁽⁹⁾

まさしくそれは一つの大きな文学的時代であったが、パウンドは『詩章』の反復強迫としてエリオットを登場させることで、そういう文学的時代の記憶としたのである。そして、フロイトが「快感原則の彼岸」の中で、反復強迫とは自己の発生を負っている演劇を繰り返すことに由来すると述べていることを思い出すならば、考えるべきことはあまりに多いのである。

注

- (1) 『フロイト著作集』第六巻、井村恒郎、小此木啓吾他訳（京都：人文書院、1969）、pp. 150—194参照。
- (2) ジャック・デリダ「フロイトとエクリチュールの舞台」、三好郁朗訳、『エクリチュールと差異（下）』（東京：法政大学出版局、1983）、pp. 53—118参照。
- (3) テキストは Ezra Pound, *The Cantos of Ezra Pound* (New York : New Directions, 1972) による。引用の末尾の数字はそれぞれ第何歌であるかということと頁数を示す。
- (4) テキストは T. S. Eliot, *Collected Poems 1909—1962* (London : Faber and Faber, 1963) による。以下、“Ode”を除きエリオットの詩の引用は同書による。
- (5) James E. Miller, Jr., *T. S. Eliot's Personal Waste Land* (University Park and London : The Pennsylvania State University Press, 1977) , p. 49.
- (6) Michael Heseltine and W. H. D. Rouse, trans., *Petronius Seneca*, Loeb Classical Library (London : Heinemann, 1969) , pp. 100—101参照。
- (7) H. Weir Smyth and H. Lloyd-Jones, trans., *Aeschylus II* , Loeb Classical Library (London : Heinemann, 1983) , pp. 118—120.
- (8) 呉茂一訳『アガメムノン』、岩波文庫（東京：岩波書店、1951）p. 112の訳文による。
- (9) D. D. Paige, ed., *The Selected Letters of Ezra Pound 1907—1941* (New York : New Directions, 1971) , p. 170.