

# 〈名〉アリエノールの二値性と記号「パウンド」

——『詩章』の中のイマジズム——

---

岩 田 和 男

---

パウンドはイマジスト作の長詩の具体例に能の“one image”構成を挙げるが、<sup>(1)</sup>それには一種の言語的実体感がある。イメージを“the speech”だとか、“the word beyond formulated language” (p. 88) とか言い換えるところに、日常言語を超えた幾らか理想言語を標榜する風がある。だから彼は詩的言語を“the language of exploration” (p. 88) と呼ぶ。しかしそれは決して形而上的な課題ではなく、すぐれて実践的である。「カヴァルカンティ論」の中でロゼッティの翻訳を彼なりの言語構築と誉めた後パウンドは“I hadn't in 1910 made a language, I don't mean a language to use, but even a language to think in.”<sup>(2)</sup>と云う。ところで translation は語源が *translatulus*、即ち “*trans-* + *latus*: suppletive past part of *ferre* to bear, carry”<sup>(3)</sup>である。語源的にはまさに言語間の transfer であり、翻訳が創造の一環として論じられるのは当然である。

一種の実践的メタ言語という詩的言語の理想的マテリアルは、単に平易な言葉を標榜することとは違う。Wordsworth に欠落していたのは“*hunting for le mot juste*”であった。<sup>(4)</sup>そして“*le mot juste*”の探求は、認識の道筋という抽象性（論理）と詩的な具体性（実践）の融合、即ちマテリアル重視の言語観を生む。“There is undoubtedly a language of form and colour.” (p. 92) という信念である。Actuality 再現のための抽象的素材という、実践を通じた彼岸の言語追求、それがイマジズムである。

余分なものをすべてそぎ落とした明析さを持つイメージは、その直線性に加え

て、可塑的でなければならない。絵画における絵の具のような可塑性を備えた言語。描き手による色作りという操作が絵の具の場合は可能であるように、言葉も混ぜたり剥したり、分離も溶解も自由自在でなければならない。<sup>(5)</sup> マテリアルそのものに徹することの要求。明析で直線的しかも可塑的、そういう素材としての言語だけが “Direct treatment of the ‘thing’ whether subjective or objective.”<sup>(6)</sup> というイマジズムの大原則を満足させる。表現対象のモノ、コトを表現という言語世界内のデキゴトに純粹培養で transfer する。隠喩性の存分な発揮。置き換えられた言語がマテリアルとして提示されると、奇妙な実在感が明析の証しとして強い光を放つ。

彼が選んだマテリアルは音だった。<sup>(7)</sup> その探求はプロヴァンス語発見に通じる道程であり、探求の具体的方法は etymology である。<sup>(8)</sup> 25歳の時彼は Freiburg へプロヴァンス語の権威 Lévy 教授を訪ねる。その様子は第二十篇に詳しいが、そこに “noigandres” という意味不明のプロヴァンス語が登場する。それは1883年出版の Canello 版アルノー・ダニエル詩集第13詩篇第1節最終行に登場する単語で、Lévy はそれを前後の脈絡の整合性から “d enoi gandres” と訂正、第二十篇にも “The smell of that place-d'enoï gandres<sup>(9)</sup>” (20/90)<sup>(10)</sup> となって登場する。注目したいのはその場面での教授と若きパウンドとのやり取りである。何かお教えできることでもと聞かれてパウンドは “I dunno, sir”、そして “noigandres” の意味を問う。答えて教授曰く “Noigandres! Noigandres! / You know for seex mon's of my life / Effery night when I go to bett, I say to myself: / Noigandres, eh, noigandres, / Now what the DEFFIL can that mean!” (20/89-90)。第二十篇の中心トポスは第一行 “sound slender” が示すように音である。そのせいか、引用箇所では英語のやり取りが正しい綴り字を離れて音声表記に近づく。プロヴァンス語の原音に触発されて、英語の音のマテリアル性があらわになる。

パウンドは音の純化によって英語を意味から分離しようとしたという言い方は適切でない。むしろ音を形態的な意味との癒着からひき剥したかったのである。発音記号を見るがごとくに英語を読む。マテリアルであることの確認としての口語英語の音声表記。でも意味への引き戻しという反作用はないのだろうか

か。音だけでイメージは成立しない。音は絶えず有意義な言語に transfer させなければならない。だからパウンドは異言語の引用に英語訳を並置させる。意味と音の分離は、原語のマテリアル性に対極する母国語のイメージ構成という実践を通して行われていく。

第二十篇の語源的に根源へと遡ることの個人的経験の重要さは、単に異言語に音を発見しただけにとどまらない。言語上の歴史を語源的に遡ることがヨーロッパ祖語の発見に通じたように、それは自国の言語への意識を鋭化する。英語の純化、Kenner の表現を借りれば“the Romantic quest for purity”<sup>(11)</sup> である。それは真のヨーロッパ像発見の契機であると同時に、真の「私」を発見する方法の道筋でもあった。「私」の根源に遡行する道を選択するということは、不可分の単位としての「私」を否定することである。「私」はさまざまな力の枯坑であり、その中のある力が中心化した結果として「私」があるに過ぎない。『詩章』はパウンドの読みの物語であるから、その文脈で「私」を懐疑してみる。発話という行為の主体は常に話者であるとは言いがたい。一度読んだものを反復する、即ち引用するとき、発話の主体は引用者であるのか、原話者であるのか。翻訳者はテキストの何処へ身を置いたらいいのか。

これらの疑問が『詩章』での発話行為を根源に遡行させる。それを発話行為の差別的境位 (differential element) と呼んでおく。『詩章』は「私」の identity 探求の旅ではなく、むしろ留保の旅である。「私」の中心化がたえず留保されるからこそ、『詩章』の様々な一義のイメージが最終的には渦を巻いてフーガのように鳴り響くはずだったのである。

さてアリエノールの名を『詩章』の中で系譜化し、パウンド流根源への遡行をなぞることにする。自ずと発話行為の差別的境位が明らかになるはずである。この名には原語表記が二つあって、Alienor または Eleonore (d'Aquitaine)、英名は Eleanor である。ルイ七世とブランタジェネット朝のヘンリー二世の二人の国王の後となった史実が有名で、いわばフランスとイギリスを股に掛けた女である。トゥルバドゥールの保護者としても知られており第六篇に詳しいが、

その前に第二篇にその名のみがまさにマテリアルとして発せられている。この偶然の産物は『詩章』成立の歴史による。1917年以降雑誌発表の形で逐次紹介された各篇は *A Draft of XVI Cantos* (1925) となるまでに大幅な改訂を経験する。中でも “The Eighth Canto” は第二篇に姿を変えたため、表記 Eleanor はアリエノールその人を指す前にヘレネーと結びつく。

“Eleanor, ἐλέναυς and ἐλεπτολις!” (2/6)

“helenaus [ship-destroying]”、“heleptolis [city-destroying]” の二つのギリシャ語は、アイスキュロスが『アガメムノン』の中でヘレネーを指して用いた地口で、形態上の類似が語源的遡行を促す。そして Eleanor は Helen のプロヴァンス語名だから、アリエノールの根源は当然ヘレネーに行きあたる。しかし音としてのマテリアル性は /h/ 音の有無によって各々の個別性を際立たせてもいる。ところで後続詩行には『イーリアス』第三書よりの引用が使われている。女神に似て不吉なヘレネーは船に乗せて返せという趣旨の老人の言葉である。アリエノールとの意味関連は何処にもない。その個別性を支えるのは音だけであり、Eleanor はマテリアルそのものである。

それに対して第六篇の Eleanor は、トゥルバドゥール詩人の保護者という史実に基づいたアリエノールである。ルイ七世との結婚が概括<sup>(12)</sup>されてから引用箇所が登場するが、話の概要は、離婚したアリエノールが故郷のプロヴァンスに戻る途中、トゥルバドゥール詩人の Bernart de Ventadour に出会う。Bernart は Eblis III of Ventadour に仕える身でありながらその夫人と恋に落ち、それを主人に知られる。彼は追放の身となりボワチエへ、そこでアリエノールに出会い引用詩句にあるような歌を歌うという設定である。

Eleanor, domna jauzionda, mother of Richard,  
Turning on thirty years (wd. have been years before this)  
By river-marsh, by galleried church-porch,  
Malemorte, Correze, to whom:

〈名〉アリエノールの二値性と記号「バウンド」——『詩章』の中のイマジズム——

“My Lady of Ventadour  
 “Is shut by Eblis in  
 “And will not hawk nor hunt  
     nor get her free in the air  
 “Nor watch fish rise to bait  
 “Nor the glare-wing’d flies alight in the creek’s edge  
 “Save in my absence, Madame.  
     ‘Que la lauzeta mover’  
 “Send word I ask you to Eblis  
     you have seen that maker  
 “And finder of songs so far afield as this  
 “That he may free her,  
     who sheds such light in the air.”

(6/22)

第二篇でのヘレネーとの重なりを積極的に補強する材料はないが、引用冒頭の  
 “domna jauzionda [radiant lady]” のマテリアル性に注目したい。異言語経由  
 の語源的な連想は、形態上の類似点にまで拡大する。つまり etymology の拡  
 大解釈である。“domna jauzionda” は関係の因子増殖のためにある。

引用中最終行 “who sheds such light in the air” は “domna jauzionda” の英  
 語訳らしい。勿論その関係は直接的ではない。最終行はヴァンタドゥール婦人  
 と結びつくのだから。しかし Eleanor — domna jauzionda — who sheds such  
 light in the air の関係は、それまでにも何度か登場するトポスとしての「光」  
 を連想させる。光にまつわる詩行のうち示唆的なものを先行詩篇より選んで並  
 べる。

Gods float in the azure air,  
 Bright gods and Tuscan, back before dew was shed.  
 Light: and the first light, before ever dew was fallen.

(3/11)

Thus the light rains, thus pours, *e lo soleills plovil*<sup>(13)</sup>

The liquid and rushing crystal

beneath the knees of the gods.

(4/15)

果して「光」のイメージは神との関わりにおいて登場する。間接的にはあるが、先に言及した“she moves like a goddess” (2/6) が透けて見えてくる。確かに積極的にヘレネーとの重なりを後押しはしないが、決して否定もしない。むしろ光のトポスが媒介することで、“domna jauzionda” という音、即ち異言語のマテリアル性が“the light” というイメージ、即ち意味と癒着しない程度につき離れずの位置を保っている。それは第二篇で行われた Eleanor とヘレネーの結びつきがキャンセルされるのを留保しつつ、新たな関係づけを待っているかのようだ。

では誰が留保するのだろうか。鍵は引用された原文の音としてのマテリアル性と翻訳の意味、即ちイメージとのつかず離れずの距離にある。発話行為の差別的境位が問題の中核を成す。問題のマテリアルと意味の距離は異言語絡みで、一度読んだものを反復する、まさに引用の問題だからである。引用という発話行為の主体は分離している。引用する「私」はかつての聞き手であり、現在の原話者の代理としての語り手であり、同時に引用しているという行為に意識的な、即ちそれを部分として意識する観察者でもある。引用の根源への遡行はまさにこの発話行為の差別的境位に下ることである。それをテキストの冥界下りと呼んでもいいが、冥界という言葉が暗示する陰鬱はここにはない。むしろ、心躍る未知との邂逅を与えてくれそうな希望の場である。

発話行為の差別的境位を実際に下ってみる。分析の対象は“domna jauzionda” と “who sheds such light in the air”、そして “Que la lauzeta mover” である。問題とするのはプロヴァンス語と英語の情報処理方法である。

『詩章』には二通りの情報が流れている。第一にそれは英語を一次情報媒体に指定して編まれた情報の総体である。その中で異言語は情報そのものとしてある。伝達の機能であることを示す媒体としての性質はほとんど分離されている。英語訳が併記されている場合の異言語がそれにあたり、マテリアルに徹する異言語である。だが異言語に必ず英語訳が併記されているわけではないという事実が示すように、その情報には媒体としての性質が完全に消滅してしまっているわけではない。いわば〈異なる声〉として二次的情報媒体を構成することがある。比喩的に言えば、読者は『詩章』の中に少なくとも二冊の本を持つ。

情報媒体としての性質が僅かながらも残っている異言語の伝える情報の二次性は、いわば二冊目の本である。第六篇で Bernart de Ventadour が歌う歌は、追放の身の自分が Ventadour を遠く離れて歌を歌っているのを Eblis III が知れば恋人の Lady of Ventadour も解放されるだろう、だから歌を伝えて欲しい、とアリエノールに訴えるのだ。従って、Eblis に伝わるべきものは符蝶としての言葉、Bernart 作の歌であることだ。“Que la lozeta mover” という説話論的類似性で括ることのできない原語に、「雲雀が飛ぶのを目にすると」という統辞論的關係から成り立つ意味は重要ではない。それが Bernart 作であることが重要なのである。発話行為の差別的境位に即して言えば英語を喋る原話者の登場である。しかしなんと貴族的で、好事家のための情報であることか。情報公開の手だてが必要であり、それが自註の存在を暗示する。

事実1925年出版時の *A Draft of XVI Cantos* での第六篇には自註が付されている。

Bernart of  
Ventadour

And before all this

By Correze, Malemort

A young man walks, at church with galleried porch

By river-marsh, a sad man, pacing

Come from Ventadorn; and Eleanor turning on thirty years,

Domna jauzionda, and then Bernart saying:

(The Sixth Canto) <sup>(14)</sup>

この付された自註は、テキスト論的に言えば「既にかかれたもの」に目を通してもう一度書き重ねる位置にある。右側の本文のパラダイムである。それが改訂段階で消えたのは余りに露骨な情報公開だったからだろう。

現在の第六篇ではもっと巧妙に、“wd have been years before this”と括弧内に入って、即ち秘かなテキスト内の記号として発話の機会を窺っている。括弧内の文字どおりの意味は、1919年の夏パウンドが妻ドロシーと旅行したプロヴァンス地方の思い出に由来する。<sup>(15)</sup>アリエノールと Bernart の出会いが再生される場面とパウンドの個人的経験が、英語と括弧を契機に重ね合わされる。その重ね合わせを可能にするところに、おそらく「私」では括れない発話の差異的境位がある。それを解くヒントは“Que la lauzeta mover”が詩人 Bernart の名を示す機能を持つこと、即ち引用の換喩性<sup>(16)</sup>にある。『詩章』の中に繰り返して登場する秘儀としての書物との出会いの場面を連想させるからである。

(I stand before the booth, the speech; but the truth

Is inside this discourse-this booth is full of the marrow of wisdom.)

(Three Cantos I<sup>(17)</sup>)

改訂段階で削除された箇所ではあるが、この箇所が醸し出すイメージ性は『詩章』のデ・ジャヴ (already seen) として絶えず反復されている。その一つが様々な出会いの場面であり、第六篇のアリエノールとベルナルである。勿論第二十篇の Lévy 教授との出会いもこの一変奏である。

この反復を大胆に誤読してみる。仮に引用が詩人の名を換喩的に示すとしたら、削除された詩人パウンドの声もまさに換喩的に呼び戻されるのではないか。説話論的に全くレベルの違う“Que la lauzeta mover”をテキストに表出できる力は、個人史的なプロヴァンス旅行への言及以外には考えられない。しかしパウンドはそう簡単には「私」にはなれないだけに、「私」ではない力が集まる場をテキスト上に構築しなければならない。そこで、括弧の中に住んで“wd have been many years ago”と発話することにした。改訂前には個人的読書経験を語る者であった「私」即ちパウンドは、改訂後は括弧の中でその声を



発する。つまり、『詩章』の中に引用された詩人の言葉は、改訂前のパウンドを中心に据えた世界の記憶の蘇りとして響く異なる声、異言語であり、それが主題論的に他の詩篇と共鳴しあうわけだ。

比喩としての「二度読む」行為を考えてみよう。説話論的な「一度読む」という行為が詩の中にプロットを求めること、いわば筋を辿るという直線的な運動であるとする、主題論的な「二度読む」という行為は『詩章』を螺旋的に読むと言ってもよい。そして括弧は、その「二度読む」行為を外側から眺める観察者の場である。括弧と本文の差異化はごく一般に見かけるものではあるが、読みの物語という性格の故か、『詩章』は改訂前の当初から第三者絡みの差異化が明示的かつ単純に登場する。

場面は読書経験としてのオデュッセウスの地獄巡りに話題が移行する前、「私」が読書を通じて亡霊を呼び出すところである。まず錬金術師の John Heydon<sup>(18)</sup>がやってくる。そして“*Omniformis / Omnis intellectus est*”を「私」が引用し典拠を示す。ここで括弧が登場し“a note, my assiduous commentator”<sup>(19)</sup>が典拠の間違いを教えてくれる。説話論的文脈を補足的に説明するという、本文に対する通常の付随的機能とは違って、そこにははっきり別の「私」が住んでいる。それは小説における全能の語り手を思わせる。<sup>(20)</sup>

この単純な括弧の住人は、極度の省略という改訂段階を経ることでその特徴が強化される。本文の話者とのずれを意図的に作り出す装置という特徴である。異言語としての原話者、翻訳語としての現在する語り手、括弧の中でそれを観察する観察者、発話する主体はこの三つに分かたれてテキストを提示する。

「私」は脱中心化されるのである。「語る」という行為をかなり意識的に見つめる視座が、「いま」を語っている「私」を観察する、同時に過去の「私」に似た意識が言葉の断片を投げかける。そして元来パウンドの読みの物語であった『詩章』であってみれば、「私」の脱中心化が即パウンドの脱中心化であっても不思議はない。もとの「私」は括弧の中で記号「パウンド」として意味を留保するのである。

発話の差異的境位への遡行＝発話主体の脱中心化という図式は、意味決定の

フロンティアーにどのように反映するのか。Eleanor とヘレネーとの関わりを  
続けよう。次に登場するのは第七篇冒頭である。

ELEANOR (she spoiled in a British climate)  
 'Ελαυδροσ and 'Ελέπτολις, and  
 poor old Homer blind,  
 blind as a bat,  
 Ear, ear for the sea-surge;

(7/24)

アリエノールがイギリスへ行ったという史実を示す文書はないというから、括弧内は Eleanor のレファラ~~ト~~を脱中心化する。冒頭に登場したこの名は意味不定のままである。テレルのように Eleanor はあくまでアリエノールを指す<sup>(21)</sup>と考えるのも自由だが、ヘレネーとの重ね合わせの後ですぐに詩人ホメロスの名が登場、更にこの篇にはオヴィディウス、ダンテ、フロベール、ヘンリー・ジェイムズと、詩人・作家の名あるいは引用が頻出することを考慮して、脱中心化を受けた「私」が歌うべき“domna jauzionda”の探求が実践されていると考えるべきだろう。だからこそこでの Eleanor の意味は不定のままではなければならない。まさに括弧は意味の決定を留保するためにある。

さらに Eleanor は第二十篇においてイタリア語として登場する。

Zoe, Marozia, Zothar,  
 loud over the banners,  
 Glazed grape, and the crimson,  
 HO BIOS,  
 cosi Elena vedi,  
 In the sunlight, gate cut by the shadow;

(20/92)

引用中冒頭の三つはニコロ・デステが死刑にした女性の名。それも妻パリンナと息子のウーゴを不義密通で死刑に処したのにあわせて、彼が死刑にした女たちである。“HO BIOS”は“Life”の意、“così Elena vedi”はダンテ「地獄篇」第五歌よりの引用。その中でウェルギリウスはヘレネーを恋故に災いの時をもたらした、淫慾の非に耽る罪人の一人に挙げる。しかしFrancescaとPaoloの悲恋物語などに見せるダンテの同情は、ウェルギリウスの態度とはかなり違う。読者は愛から導かれる“a great commiseration of the frailty of human nature”<sup>(22)</sup>に心動かされる。従って引用“così Elena vedi”の背景には、不義密通で死刑に処せられた女たちとヘレネーを同一視、〈災いの女〉で括ろうとする原話者(ウェルギリウス)の価値判断が反映している。

それに対して次行の太陽の光と影差す城門は、Elenaの見慣れた姿、Eleanor(ヘレネー)と光のイメージとの重ね合わせを保持する。話はLope de Vegaの戯曲*Las Almenas de Toro*に基づく。前王が臨終の際に娘に分け与えたToroの町を強引に奪おうと、現王サンチョは家臣の忠言も聞き入れず町の城門まで兵を引き連れていく。娘Elviraは尼僧になったから俗界の者は入れない、と城門の上から(“Epi purgo”<sup>(23)</sup> [on wall],” 20/91)言う。これを聞いたサンチョは妹とも知らずその姿に一目惚れするが、家臣に妹だと告げられる。先ほどの引用箇所最後の“gate cut by the shadow”はこの箇所の“peur de la hasle [= MF: fear of sunburn]”に、“In the sunlight”は“’Twas the sun’s self passed us”<sup>(24)</sup>に、それぞれ対応する。Elviraが新たに“domna jauzionda”の系譜に参入する。

しかし上述の影に関わる詩行は、それまで全き肯定であった“domna jauzionda”の一値性を脱中心化しないはずがない。それに対応するように、括弧も上述の“Epi purgo”と現在の語り手を示す“Este, Nic Este speaking”が対置されている。この影の価値を代表する発話のもう一つが“Bloody spainiard! / Neestho, le’er go back. . .”。妻と息子を死刑にして精神錯乱したニコロ・デステの言葉に災いの女ヘレネーの姿がだぶる。しかし、この災いの女が“domna jauzionda”をキャンセルすることはない。一値性の脱中心化とは一値を追求することではない。対立する価値を提供してむしろ意味の不定を遊

ぶことである。“Neestho”は“le'er go back”のギリシャ語音声表記<sup>(25)</sup>で、Eleanorの代理と考えるのでなければなぜ仏語であるのか納得のいかない“peur de la hasle”とともに、まさにマテリアルとしてここにある。その音のマテリアル性こそが不定、即ち記号「パウンド」の価値決定に関する態度の留保を例証する。

この二値性解消を留保することが第二十篇の主題である。それが音＝マテリアル重視に繋がるのはすでに見た。だからオヴィディウスの論理なら地獄にいるはずのElenaは“lotophagoi [lotus-eaters]”と重ね合わされ、オデュッセウスに無理矢理連れ戻される部下(『オデュッセイア』第九書)に向けての「蓮の実喰い」によるパラディソ宣言と主題論的に通じあっている。

Lotophagoi of the suave nails, quiet, scornful,

Voce-profondo:

“Feared neither death nor pain for this beauty;

If harm, harm to ourselves.”

(20/93)

それはオデュッセウスに一値を見出しがちな読者への戒めとも読めるが、何れにせよ、記号「パウンド」は“domna jauzionda”の二値の一方に加担したりそれを退けたりすることはない。まさに観察者の位置にある。

しかし、永遠に態度を留保し続けるという芸当は不可能に近い。すべからく行為は決意であり、その積極と留保の接点はやたらあるものではない。第二十四篇のElenaははからずもその留保の困難さの証として登場する。当篇はニコロ・デステ中心のエステ家史を基にした詩篇である。ニコロと妻パリシナとの結婚取り決めの証書が提示され、続いて聖地への旅が登場する。

And he in his young youth, in the wake of Odysseus

To Cithera (a. d. 1413) “dove fu Elena rapta da Paris”

(24/111)

イタリア語は“where Helen was kidnapped by Paris”の意で、主題論的意味環境は Elena がヘレネーであることを物語る。原典はおそらく聖地巡礼に同行した Luchino dal Campo の旅行記である。結婚の取り決め、すぐに旅行、とくれば新婚旅行が想像されるが、それは第六篇のアリエノールが夫のルイ七世に同行した十字軍遠征を思い起こさせる。つまり説話論的には Elena はアリエノールを連想させる音であり、ヘレネーを連想させる状況はない。この点において二値性は保持されていると言ってもよいだろう。

しかしここに登場するニコロは精神錯乱の彼ではない。死刑執行後息子を亡くし悲嘆にくれはするが、それより彼は“Ter pacis Italiae auctor [three times author of the Italian peace]” (24/112) として、不倫妻（災いの女）を罰するのである。好色で有名だった<sup>(26)</sup>ニコロ・デステが人を罰する、しかも裁判官の妻を罰することへの皮肉はあるが、第二十篇で見られるような価値の相対化はない。事実 Elena に新たに付け加えるべき連想は登場しない。当然発話の差異的境位も深刻な危機を迎える。

“Here Christ put his thumb on a rock

“Saying: hic est medium mundi.”

(That, I assure you, happened.

Ego, scriptor cantilenaе.)

(24/112)

ラテン語は“here is the center of the world”と“i, the writer of the canto.”の意。場面はニコロの聖地巡礼で、キリストが岩に親指を置き世界の中心を宣言する。おそらくニコロとキリストが重なるのだろうが、重要なのは括弧の中である。差異的境位の観察者がこれから起こることを予言し、「私」として中心化する瞬間である。

Leon Surette はパウンドが *A Draft of Cantos 17-27* (1928) 完成に苦勞したことにこだわる。そしてその原因をアメリカのテーマ化失敗に求めている。ジェファソンを賞揚するはずの第二十一篇でありながら、描かれたその姿は、先行詩篇のルネッサンス期のマラテストやエステとの比較において読者には矮小

化して映るからだと言はう。<sup>(27)</sup>第二十四篇のニコロが世界の中心を成すしかなかった創作上の危機的状況は揃っていたのかもしれない。

以後表記 Eleanor が登場することはない。発話の差異的境位が崩れ、「私」が中心化した『詩章』は、言語的な意味ではなく尖鋭化していく。そして第二次世界大戦の終了で新たなフロンティアという夢が終わると、また Eleanor は /h/ 音の個別性をもう一度思い出すかのように、“Helen” となって登場する。勿論脱中心化の旗手などではない。中心化には違いないが、もうフロンティアには身の置けない弱い私として。

Mist covers the breasts of Tellus-Helena and drifts up the Arno  
came night and with night the tempest

“How is it far, if you think of it?”

(77/473)

大地母神と Helen の結びつきに、おそらくパウンドが約30年前に “domna jauzionda” に抱いていたに違いない根源的な神性が、「私」の祈りとして自然発生的に素朴に現れる。

2 on 2

what's the name of that bastard? D'Arezzo, Gui d'Arezzo  
notation

3 on 3

chiacchierona the yellow bird

to rest 3 months in bottle

(auctor)

by the two breasts of Tellus

Bless my buttons, a staff car /

si come avesse l'inferno in gran dispetto

Capanaeus

黃  
鳥  
止

with 6 on 3, swallow-tails  
 as from the breasts of Helen, a cup of white gold  
 2 cups for three altars.

(79/487)

この例はさらに明確に Helen への祈りが「私」によって意識されている。数字はピサの収容所から見える電線に止まる燕の数、auctor [author] は自分が3ヵ月独房に「休息していた」ことを自虐的に述べたもの、イタリア語はダンテ「地獄篇」第十篇、“com’avage L’inferno in gran dispetto [as if he had great scorn of Hell]”である。

以上で表記 Eleanor 及びそれを支える発話上の諸特徴を探る議論を閉じたい。改めて感じるのは1910-20年代の文学潮流の緊張感である。それはイメージが持っていたメタ言語性、即ち新たな表現形式の模索であり、技術革新をかなりラディカルに先取りしていた。約70年の歳月を経てそれは依然語られるべき言語の問題であり続けている。

### 注

- (1) *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (1916; rpr. New York: New Directions, 1970), p. 94.  
以下本書からの引用は本文中に頁数のみを括弧内に示す。
- (2) *Literary Essays of Ezra Pound* (London: Faber and Faber, 1960), p. 194.
- (3) *Webster's Third New International English Dictionary* による。
- (4) *Literary Essays*, p. 7, 373. 但しこの意見は Ford Madox Hueffer の指摘をパウンドが紹介したものである。
- (5) Vorticism という文学運動が絵画と彫刻の当時の新潮流に触発されたものであることに注意したい。“The image is the poet's pigment” (p. 86) という発言参照。また、p. 88も参照されたい。
- (6) *Literary Essays*, p. 3.
- (7) *Gaudier-Brzeska*, p. 84参照。
- (8) Hugh Kenner, “The Invention of Language,” *The Pound Era* (London: Faber and Faber, 1975) 参照。

- (9) 言及はないが、Kenner は “ganres” を “gandres” の誤記と考えているようだ。The *Pound Era*, p. 117参照。
- (10) 『詩章』からの引用は *The Cantos of Ezra Pound* (New York: New Directions, 1972) による。なお括弧内、前の数字は『詩章』の篇数を示し、後の数字は頁数を示す。
- (11) *The Pound Era*, p. 109.
- (12) この箇所にて二度 Eleanor の表記は登場するがアリエノール以外を比喩的にせよ指示する可能性は全くない。まさに説話論的枠組の中での名辞であり、ここでは特に扱わない。
- (13) このプロヴァンス語は “thus the light rains” の意であり、これが原語と翻訳の並列の典型的な例である。
- (14) *A Draft of XVI Cantos of Ezra Pound for the Beginning of a Poem of some Length* (Paris: Three Mountain Press, 1925), p. 22.
- (15) Carrol F. Terrell, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound I* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1980), p. 26.
- (16) ヤコブソンの隠喩／換喩の分類に基づく。  
Roman Jakobson, “Two Aspects of Language and Two types of Aphasic Disturbances,” *Selected Writings II* (The Hague, Paris and New York: Mouton, 1971)参照。
- (17) *Poetry X*, iii (June, 1917).
- (18) Terrell, *Companion II* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1984)によると “English astrologer and alchemist, 1629-?, author of *The Holy Guide*, 1662, and other books in the hermetic tradition” (p. 495) とある。
- (19) *Three Cantos III*, *Poetry*, X, v (Aug. 1917).
- (20) 彼のイメージの概念には散文が欠かせない。彼は *Gaudier-Brzeka* の中で同時代の詩人がよい散文作りの難しさを避けて通ることに不満を表している (p. 83)。また “The Prose Tradition in Verse,” *Literary Essays* 参照のこと。
- (21) Terrell, *Companion I*, pp. 28-29.
- (22) *The Divine Comedy, Inferno* (New York: Oxford University Press, 1961) tr. with comments by John D. Sinclair, p. 84.
- (23) *Iliad*, III, I. 153より引用。
- (24) Pound, *The Spirit of Romance* (London: Peter Owen, 1952), p. 192.
- (25) Pound, *Selected Letters*, p. 211.
- (26) Terrell, *Companion I*, p. 98.
- (27) *A Light from Eleusis* (Oxford: Clarendon Press, 1979), pp. 123-27参照。