

# 途切れる漸近線

——Robert Creeley, *Words* 試論——

---

平野順雄

---

Charles Olson (1910-70) や Robert Duncan (1919-88) と並ぶブラック・マウンテン派の詩人 Robert Creeley (1926-2005) が、1967年に発表した詩集 *Words* を検討する。その際、(1) 詩作の直接的な媒体と書き手クリーリーの関係と、(2) 出来上がった詩作品そのものを考察することによって、1960年代から1970年代に生じたクリーリーの詩学の変化を記述するのが、本稿の目的である。

## I. クリーリーのゆらぎ

### i. *Words* の位置

問題にする詩集 *Words* の位置を知るための座標軸を作っておく必要があるだろう。*Words* を含む1960年代から1970年までの詩集出版年表を下に示しておく。

1962 *For Love: Poems 1950-1960*

1967 *Words*

1968 *Pieces*

1970 *In London*

クリーリーは *In London* 以後、2005年3月に他界するまでに60冊を越す詩や散文作品とエッセイを書きつづけた。そして、2006年には死後出版で *On Earth: Last Poems and an Essay* が出ている。したがって、上に挙げた年表は、処女詩集 *Le Fou* (1952) 出版に始まり、以後50年以上におよぶクリーリーの詩人としての活動のわずか一部を示すにすぎない。

ii. *Words* 以前——*For Love* 中の詩

*For Love* には、10年間分の詩が3部に分けて収められている。第1部は1950-55年、第2部1956-58年、第3部1959-60年の3部構成で、そこには様々な主題の詩群がある。哲学詩と呼べるものや、自己を問題とするもの、詩論である詩、事物を定義する詩、見られる世界の断面を描く詩、内部風景を探索する詩、女性への愛と性を考える詩や、他の詩人や世界に呼びかける詩、この世にあることを考える詩、自然や神話を考える詩など、ありとあらゆる主題が詩作を通して追求されている。その中で、世界のとらえ方を示す二つの詩を見ておこう。共に哲学詩というカテゴリーに入るものである。本稿で引用する詩はすべて、*The Collected Poems of Robert Creeley 1945-1975*による。

“The Immoral Proposition” は、存在論である。詩はこう語る。人と人との間に介入しないことによって、人間関係の悲劇を避ける手はある。他者のために何一つしないのだ。しかし、そのような立場を取りつづけたとしても、予期せぬことが起こってくる。時間の介入によって、かつてあるあり方で存在したものが、今は、それ以上のものになっているからだ。詩は続けてこう語る。

God knows

神は知っている

nothing is competent nothing is

要求にかなう物などないのだと、存在するものは

all there is. The unsure

すべて要求にかなわないのだと。確信を持ってない

egoist is not

エゴイストは、自分自身にとってさえ

good for himself. (125)

役に立たない。

「非道徳的な提言」と銘打たれたこの詩が、引用の前半「存在するものはすべて要求にかなわないのだと」で閉じられていたとしたら、冷静な冥想詩となったであろう。だが、詩はそこで歌い収められずに、語り手らしい「エゴイス

ト」を持ち出してくる。そして、自己批判と感傷をないまぜにしたような、三行で締めくくられる。最終三行の言うところは明らかで、他者と関係せずに生きていく方法を取ろうとしてきたが、そのような利己的な態度もやはり、生きていく上で有効ではなかったという意味である。

最終三行がなければ、この詩は、他者と関わらずに生きていく態度が原理的に破綻するものであることを示す冥想詩となっただろう。その時「要求にかなうものなどない」は、すべてのものが「要求にかなわない」ものとして、平等に存在する地平が開けたことを知らせる契機となり、また根拠ともなったはずなのである。

この開かれた地平をあえて捨て、詩に孤独者の影をまとわせたのが、現在のこの詩のありようである。だが、「エゴイスト」の自嘲は不要だと私は思う。それによって、詩は語り手のいささか湿った感傷の中に閉ざされてしまうからだ。もう一つの例を見よう。

“Like They Say”も存在論である。そこには、「私」がいかに自然と共にある振りをしようとも、自然の中で暮らしている動物にとって「私」は迷惑な存在にすぎない、と認識する語り手がいる。

Underneath the tree on some soft grass I sat, I	木の下の子かい草の上に 私は腰を下ろして、二羽の
watched two happy woodpeckers be dis-	幸せなキツツキを見ていると キツツキは私が居ることで心が
turbed by my presence. And why not, I thought to	乱れたようだった。そして そうだろう、と一人で
myself, why not. (144)	思ったのだ、そう だろうと。

これが詩の全文である。3行目の“watched”が、つづく“two happy woodpeckers”を目的語にとると同時に、“two happy woodpeckers”から“by my presence”までの節をも目的語にとるところに統語上の工夫が見られる。また“disturbed”を“dis-”で切り、一行の空白を置き、その後“turbed”と記すことによって、キツツキにはキツツキの幸せを断ち切るほど迷惑な存在として「私」が認識されている様が、ありありと伝わるような工夫がなされていることが分かる。

この時期（*For Love*第1部）のクリーリー作品には、世界と相容れない孤独者の影をもった語り手が登場し、この世の中に受け入れられないことそれ自体を詩の主題としたものがあることが、ここで確認できたと思う。*For Love*第2部で、クリーリーは心の内部風景へ眼を開き、より直截で単純な統語法を開拓しつつ、この節の初めに挙げた諸テーマを追及する。*For Love*第3部では、より簡素で素直な印象を与える詩が多くなり、詩の全体は「自然」に近づいていく。これまで挙げた主題のすべてに自然が浸透し、語り手が自然から何ごとかを教わる形式になっているのだ。つまり、上で見た二つの詩における「自己」のあり方からの逃走、あるいはそうした「自己」のあり方の変革が、*For Love*全体の大きなモチーフであったと言えるのである。

### iii. クリーリーのゆらぎ

*Words*は、孤独者の影から逃走し、新たな自己を形成する*For Love*の後に生まれた詩集である。だが、*Words*作成中にも「詩作の直接的な媒体と書き手クリーリーの関係」は変化せざるを得ないところまで来ていた。そのありさまをクリーリー自身の証言によって確かめておこう。

*Collected Essays*に収められた“Writings”の章で、クリーリーは、常にタイプライターを使って書く、と言う。ペンやボールペンや鉛筆よりも扱いやすいことと、何事かを成し遂げる「プロ」(professional)の気持ちになれるからだ。タイプライターの打ち方を習ったことはないので、二本指で打つのだが、その速度は話す速度と同じだ、と(527)。

紙についても、クリーリーは少々気難しい。というのは、8×11インチの紙

が良く、黄色い原稿用紙で、少しやわらかいものが一番よい。タイプした時に、文字が紙に入っていく、少しくほみができるような紙が最上だ。硬い紙は嫌だ。文字を消す時に紙の層を削り取らなければならない。サイズを8×11と言ったのは、法律文書サイズ(8 1/2×14インチ)だと下の部分にできる余白が大きすぎるためだ。一枚の原稿用紙を使い終えたはずなのに、下に6インチも余白があると終わった気がしないので、仕事の調子が狂う(529)と言うからである。

しかし、詩人が筆記用具や原稿用紙にこだわることに何の不思議もない。だが、人との関係においても気難しいとしたらどうだろうか。クリーリーは自分で認めるほど、他者に対して神経質なのである。たとえ、親しい友人や妻の父母が相手でも肉体的接触をするのが苦手なのだ。以下、*Collected Essays*に記された例を見られたい。

クリーリーは、何かを書いている時に、友人たちが部屋に入ってくると、文字どおり書くのを止める。他人が見ているところでは、仕事が出来ないのである(533)。また、アメリカの南西部では、友人や姻戚が出会うと気持ちよく抱き合う習慣があるが、クリーリーはこれができるようになるまで何年もかかったと告白している(533-34)。

このような自己のあり方にクリーリー自身は満足していないが、自分を守るために設けた限界の中であってこそ、「ある種の感情」(certain kinds of feeling)が到来するのも確かなのである。しかし、武装した砦にこもっているつもりでも、誰かが台所で動いている音が聞こえれば、「ああ、神よ、ついに奴らがやって来た」という気持ちになる。したがって、「詩は短くなる！」(534)。

「詩は短くなる！」は、クリーリーの読者にとって、二重の読みを誘う。一つは、クリーリーが語る状況を素朴に受け入れれば、基本的に「短い」クリーリーの詩は、誰かがやって来たせいで、短い詩となったという意味になる。もう一つの読みは、自分の詩が本質的に「短い」ものであることをクリーリー自身が誰よりも良く知りながら、「短さ」の理由を、自分の詩のあり方に求めずに、わざと他人の到来のせいにして驚いて見せている、という身振りを感じ取

る読みである。二番目の読みには、S. T. Coleridgeがイギリス・ロマン派詩の白眉となった“Kubla Khan”制作を友人の訪問によって妨げられた、という英文学史上有名な逸話が重ね合わせられている。

これら二つの読みのどちらが事実でどちらが虚偽なのかを穿鑿してみても、事実と虚偽の境が明らかになることは、期待できない。ここで語られていることで肝心なのは、クリーリーは、(1) タイプライターを用いて書くことを手書きより優先させる詩人であり、どのような紙を使うときが最も快適かを語る人物であることと、(2) 詩あるいは散文を書くときには、絶対的プライバシーを必要とする詩人であった、ということである。この絶対的プライバシーには、他者との肉体的接触を生理的に拒むばかりか、作品を書く環境の中に他者が存在することさえ許さない、という条件が含まれている。

*Words*までの作品はこういう姿勢で書かれてきた。だが、クリーリーは自分の習慣を完全に肯定しているわけではなく、(1) のタイプライターと紙の制約から解放されたいと願ってもいる。Allen Ginsberg (1926-97) と交した話を思い出しながら、クリーリーは言う。

アレンと私はJack Kerouac (1922-69) のやり方について話し合った……ケルアックが小さな手帳に作品を書く時に生じる制限について話し合ったのだ。あるいはロバート・ダンカンについても同じことが言える。ダンカンはノートブックを使い、それにインクで書く。本に収められる作品は、明らかに書いている時に作られている (529)。

(中略はCreeley; Kerouacの生没年は平野)

また(2)の絶対的プライバシーもクリーリーにとって、窮屈になり始めている。ギンズバークと話すうちに、彼は考える。書こうとする度に、プライバシーを守るための部屋が要るとしたらなんと不便なことだろう。それにしかじかの紙やタイプライターなどが要るとしたらと(532-33)。すでに挙げた「他人が見ているところでは仕事ができない」に続く文を引用する。

だから、きみが羨ましい。思い出されるのは……またしても、サンフランシスコで、きみやジャックと知り合った頃のことだ。ジャックは、いつもと同じように必ず手帳を持っていて、書きつづけていた。ロバート・ダンカンもそうだった (533)。

(強調および中略は Creeley)

世界と他者に対して一定の距離をとり、絶対的プライバシーの中で、詩の訪れを待つクリーリーの創作態度は、大きく揺らいだのである。以下の述懐を御覧頂きたい。

私は、考えることに大いに頼ってきたようだ。そして、私にとって詩が何であるかに関する揺るぎない感覚を私は自分の物にしてきた。だから、ここで思うのだ。違う詩があるという警告と可能性の両方を、私は自分に知らせてきたのに違いない、と (535)。

(強調は Creeley)

「ここで」(here) とは、“Writings” の章では、という意味であり、この引用文は、“Writings” の「後記」(A Postscript) 冒頭に位置している。だとすれば、“Writings” の章全体が、クリーリーのゆらいだ詩作を解説するものだったことになる。クリーリーは言う。

その後、ほどなく、習慣となった詩作方法とは異なる書き方を意図的に試みた。様々な意識の時に書いてみたのだ。高揚しているときには、習慣を破って、ペンや鉛筆を使った。そして、こうして書いた物の効果が「良い」かどうかの判断を、すぐには下さないよう務めた。こうして出来た詩で *Words* に収められているものは、“A Piece,” “The Box,” “They (2)”, および “The Farm” である (535)。

続けて、クリーリーは言う。これらの詩は、習慣となった書き方から形式的には出ていない。すなわち、愛用の 8×11 インチの原稿用紙を用い、誰にも邪

魔されない自宅で書いたものなのだが、「落書き」(scribbling)の持つ可能性を垣間見せてくれた。つまり、最終的にどんな意味も持たせようとせず、即座に喜びを得るために書いた物なのだ、と(535)。

クリーリーの言っていることには、論旨のずれがあるように思える。と言うのは、クリーリーが詩作するためには(1)あるサイズの原稿用紙とタイプライター、それに(2)絶対的プライバシーの二つが必要条件であったが、その制約から解放されたいという文脈で、これまでの論は進んできたはずだ。それが、ここでは、タイプライターを用いずに手書きにした点で、(1)は制約の半分を失うものの、(2)の制約は温存されたままであり、(1)(2)両者の完全な破棄はなされていない。それにもかかわらず、書く際の意識を出来上がった作品の効果から解き放つことによって、「落書き」の持つ可能性が見えてきたとし、それで十分であるかのように語っているからである。

(1)と(2)の物理的制約は、プロの書き手として詩作品を作成する意識を高めるものであった。だが、今は出来上がった作品が「良い」かどうかの評価をせず、「落書き」を目的にしているのであれば、プロ意識は不要となる。「落書き」は、(1)通常原稿用紙を、(2)プライバシーが守られた自室で行っても、「落書き」であることに変わりはない。クリーリーは、こういう風に微妙に論旨をずらしているのである。したがって、プロとして書くという意識を捨てた点と上で挙げた四つの詩のどれもがタイプライターを使わずに書いたという点が、従来のクリーリーの書き方と異なるだけなのである。

ただし、違いは大きかった。クリーリーが*Words*で実践したのは、新しい作品へ向かって大きな一歩を踏み出すことだった。クリーリーは言う。「書くことを、ある特定の目的のために特定の効果をあげるための活動だと考えてはならない」と(534)。今、クリーリーが感じているのは、書くことの可能性の感覚がいくつも開かれていくことだ(535-36)。すぐにも「落書き」の可能性が見られるという四つの詩を検討したいところだが、その前に*Words*の特徴を示しておくべきであろう。



#### iv. *Words*の特徴

*Words*は、2部構成になっている。第1部(263-313)は、ことばそれ自体が何を言いうるのかに探求の焦点が当てられている。この探求は、ことばそのものの省察と、ことばを発する主体である「私」、それに、ことばによって世界の有り様がどこまで語りうるかという三つの問題系列を導き出す。第2部(315-75)では、世界が紋切り型で語られる。紋切り型と言うのは、そうでしかあり得ないものとして、世界や男女関係の諸断面を切り取り、断面の背後にあるかもしれない奥行きや深淵を、詩は切り捨てているからだ。乾いた空気の中で、クリーリーの詩は暗黒点に達したようにも感じられる。以下で検討する四つの詩が、この第2部に属する作品であることを断っておくべきだろう。

クリーリー自身は、*Words*序文をこう締めくくる。「ことばは、語ること以上のことは語らない。私を持つ様々な目的は、ことばが語ること以上のことを理解しないだろう」と(261)。批評家Michael Hellerは、*Words*を「クリーリーの経歴中で画期的な作品」であり、「苦勞の末に獲得した広がりの使用がこの詩集から始まった」と言う(Heller 171-73)。

では、「落書き」の可能性が見られるという四つの詩を検討してみよう。

## II. *Words*中の四つの詩

### i. "A Piece"

One and	1足す
one, two,	1は2, 1足す2は
three. (352)	3。

試訳のように読むのが、おそらく最も落ち着きがよいと思われる。だが、足し算を示しているのではなく、単に数を並べているとも採れる。そう採るなら「1と/1と2/3」という風に、一つずつ増えていく数の世界が表わされているとも考えられる。どちらにしても、タイトルである「部分」が、全体をなさない

まま、ある種の自信に満ちて、頁上に並んでいることは、間違いない。クリーリー自身の意見を聞こう。

*Words*が出版された時、批評家たちを一番苛立たせたのは、この詩であったことが興味深かったとクリーリーは言う。そして、表現の、すべての可能性の中心がこの詩にあるのだと彼は、主張する。この詩から「羊を数える」ことを思い出してもよいが、クリーリー自身が思い出していたのはWilliam Carlos Williams (1883-1963) の“The High Bridge Above the River Tagus at Toledo”であり、それは、以下のような詩だと言う。

In old age they walk in the old man's dreams  
and will still walk in his dreams, peacefully  
continuing in his verse forever.

「老年になると人々は、あの老人の夢の中を歩く/そして、ずっと老人の夢の中を歩くだらう/穏やかに、老人の詩の中を永遠に歩み続ける」。そして、ずっと続けて数えること、計算すること、語ること、割符計算すること、がウィリアムズの詩のきっかけになったと思う、と語るのである (535)。

続けてクリーリーが「それでも私は、我知らず自分に押し付けた加算機の性質に限定されてしまったことに気がついた」(535) という自己批判を、“A Piece” 解釈に応用すれば、足し算を表わしていると考えたわれわれの解釈が、作者によって支持されたことになる。しかし、書き手クリーリーが思い出すウィリアムズの詩を、読者が思い出さないと、一つずつ物が加えられていくことは、それが良いものであれ、悪いものであれ、人生の一つの実相である。この詩は、「部分」が全体を形づくる原理を静かに表わしている。だが全体そのものを表わそうとはしない。これが、“A Piece” の表わす世界なのである。

## ii. “The Box”

*for John Chamberlain*      ジョン・チェンバレンのために

Three sides	三つの面
four	四つの
windows. Four	窓。四つの
doors, three	ドア, 三つの
hands. (353)	手。

この詩を献じられているジョン・チェンバレンは、1927年生まれの抽象表現主義の彫刻家である。事故車から彫刻作品を作ったことで最も良く知られ、これによって抽象表現主義絵画を二次元から三次元に移行させた人物である。1955年から56年にかけて教師として滞在したブラック・マウンテン大学で、クリーリーと同僚となった。劇作家でブラック・マウンテン大学研究家のMartin Dubermanは、シカゴでは頭角を現せなかったチェンバレンが、ブラック・マウンテンで芸術家として長足の進歩を遂げたと言う (Duberman 405)。詩そのものに移ろう。

一つ目の文は、手で部屋の壁を作っているところだと考えられる。「三つの面/四つの窓」は、三つの壁面を三つの手で作り、四つ目の壁面がない、と考えればよいと思われる。一つ目から三つ目までの壁面には、窓が一つずつついている。そして、四つ目の壁面のないところは、空っぽの壁面を窓だと考えるのである。

二つ目の文は、こうして出来た部屋に四つのドアがある、という。しかし、壁面は三つしかないのだから、四つ目のドアは、壁面のない窓と同じ空っぽの壁面と考えるとよいと思われる。こうすることによって、最初の文の「四つ目の窓」＝「壁のない壁面」が、「四つ目のドア」＝「壁のない壁面」と判明し、「窓」＝「壁のない壁面」＝「ドア」が成立するからである。

“A Piece”同様、この詩は遊びの要素を含んでいる。そして、人間の手で空間を囲い込むときの手の温かさど、囲い込まれない第四の壁が、外の広がりを見せる最も大きな窓であり、また、外の広がりの中へ出て行くための最も大きなドアでもあるという、内部と外部の関係式とがこの詩の中に見て取れるだろう。

う。さらに、「三つの手」は、二人の人物の三つの手、あるいは三人の人物の三つの手であろうから、二人もしくは三人が手を合わせて一つの物を作るという共同作業の温かさをも表わしている。クリーリーのこの詩そのものが、怜悯というよりも温かい抽象表現のように、私には思える。

### iii. “They (2)”

They were trying to catch up.	彼らは追いつこうとしていた。
But from the distance	しかし、彼らの間の
between them, one thought	距離から、ある者は思った
it would be a long time	長い時間がかかるだろうと
even with persistent	たとえ、休むことなく
running. They were walking	走り続けたとしても。彼らは
slower and slower	ますます、ゆっくり歩くようになった
for hours and hours. (355)	何時間も、何時間も。

この作品は、物語性がある点と、動詞が省略されず、文としての要素を全て備えている点で、今まで見た二つの詩より、近づきやすい詩に見える。しかし、説明がないために分からない箇所が二つある。その第一は、「彼ら」とは誰かであり、第二は、3行目の「ある者」(one)とは、「彼ら」の中の一人なのか、それとも、「彼ら」を見ている人なのかが不分明であることである。

幸い、同じタイトルで、われわれの問題にしている“*They (2)*”にヒントを与えてくれる詩“*They*”が、*Words*の第2部に収められているので、それを見ることにしよう。ただし、“*They*”はタイプライターで書かれた詩であるから、プロ意識がそこにはあり、手で書かれた「落書き」“*They (2)*”と同列には論じられないことに注意しなければならない。

“They”

I wondered what had happened to the chords.  
There was a music,

わたしは考えていた  
和音に何が起こったのだろうか。  
音楽はあった、

they were following  
a pattern. It was  
an intention perhaps.

和音は、型に  
従っていた。型とは  
たぶん、意図だった。

No field  
but they walk  
in it. No place

広場などないのに  
和音は、広場の中を  
あるいている。和音がなければ

without them, any  
discretion is useless.  
They want a time, they

場所などなく、どんな  
思慮深さも役に立たない。  
和音は時間を欲する、和音が

have a time, each  
one in his place, an  
endless arrival. (338)

時間を手に入れると、どの和音も  
然るべき自分の場所に、終わることなく  
到着する。

“They (2)” が距離と速度を問題にしており、歩く速度では追いつけないため、追いつくことを断念するという主題を骨子とするのに対し、“They” では、「時間が手に入り」、最終的に然るべき目的地へ到達することが可能であるとされ、肯定的な雰囲気が全篇に溢れている。この点が姉妹篇と見られる二つの詩の差異であることは、一目瞭然である。しかし、“They” と “They (2)” の決定的な差異は、前者では、“they” が「和音」(chords) を専ら示すのに対して、後者では、“they” が前者と同じくやはり「和音」を指すのか、あるいは、漠然と「人々」を指すのかがそれほど明瞭でない点にある。

ただし、この点が不明瞭であるところにこそ、二つの詩の生命がある。というのは、“They”の最終連で、「どの和音も/然るべき自分の場所に」(each/one in his place [強調は平野]) 到着するとされており、「和音」は人間として扱われているからである。つまり、“They”の“they”も「和音」であり、かつ、「人間」なのである。そして、“They (2)”の“they”は、「人間」でありつつ、「和音」でもある。こういう一見ルースな緊密さで、“They”と“they (2)”とは結ばれているのだ。

“They”の「和音」＝「人間」が、欲する時間を手に入れることができるため、音楽の型の中で然るべきところを得るのに対して、“they (2)”の「人間」(＝「和音」)は、時を十分に持たないため、距離によって和音をなすことを妨げられ、なし崩しに不本意な生を生きるしかないという諦念に傾斜していくのである。読者は、この姉妹篇をなす二篇の詩で、音楽に比肩しうる調和のとれた人間の幸福なあり方(“They”最終連参照)と、そうはならないために焦燥感に苛まれ、失墜していく存在様態の闇を見せられたことになる(“they (2)”)。クリーリーにとっては、タイプライターで書くよりも、手で書く「落書き」の方が、予定調和的な思考に収まりきらない存在様態の闇を表現するのに好都合なようだ。

“they (2)”3行目の「ある者」とは誰かについて、答を出しておかなければならない。「ある者」とは傍観者ではなく、「彼ら」の一人である。つまり、音楽を構成する「和音」になりうる者でありながら、時間と距離に妨げられて立派な「和音」になれず、したがって音楽の型に従うこともできずに焦り、諦念に傾いていく者の謂である。最後の詩を見よう。

#### iv. “The Farm”

Tips of celery,	セロリの先端
clouds of	草の
grass — one	雲海—いつか

day I'll go away. (357) ぼくは、出て行くだろう。

この詩については、解釈を要しないように思われる。牧場での暮らしに嫌気がさした青年が、どこか他の場所へ出て行こうと考える、という趣旨の詩というだけである。ただ、注意しなければならないのは、「セロリの先端」やあたり一面をおおう「草の/雲海」が、「ぼくは出て行くだろう」という決心を導き出しはしないということである。実に鮮やかで豊富な緑の世界が、この詩の語り手にとっては、肯定的な意味をもたず、何の変化もない飽き飽きした日々にはしか見えないのである。だが、それは誰のせいでもない。「農場」とはそういうところなのだ。出て行くまでは、否応なく留まる場所として「農場」を描いたのが、この詩なのである。そう読むのが一般的かと思われる。

だがしかし、もう一つの読み方ができるのも確かだ。緑の世界に肯定的な価値を見出せずに、「牧場」から出て行こうとする青年、という図式以外の図式も考えられるからだ。それは、「セロリの先端」とあたり一面をおおう「草の/雲海」を、愛しいものと採る読み方だ。つまり、「牧場」に留まっているわけにはいかない何らかの事情があって、青年は「ぼくは出て行くだろう」と口にしながらか、「牧場」の緑の世界に対する惜別の情を示しているという読み方である。

最初の読みと、後の読みのどちらが正しいのだろう。あるいは、どちらの読みを採れば詩としての価値が増すだろうか。答えはすべて、「セロリ」や「草」と「ぼく」を結ぶダッシュに込められている。そして、ダッシュは完全に沈黙を保つため、結果として、どちらとも採れるとしか答えないのである。緑の世界に高い価値を認めれば、去り行く「ぼく」の行く先は、それほど高い価値のない世界だということになるろうし、緑の世界に低い価値しか認めなければ、「ぼく」の行く先の方が高い価値の世界だということになる。こうした正反対の読みが成立するのは、ダッシュの沈黙のせいなのである。ダッシュを支点にして、価値はシーソーの如く上下する。そして、それにつれてわれわれの読みも一つの極から反対の極へと移動するのである。

### Ⅲ. 途切れる漸近線

上で検討した四つの詩は、リアリズムの原理に則って、何かを生き生きと描き出そうとするのではなく、むしろ抽象化によって、生の実相とその手触りを垣間見せようとする詩である。それは、温かみがあることもあれば(“The Box”), 厳しいとも愛しいとも言える加算の原理や(“A Piece”), 生が形をなさず失墜し続ける恐怖(“They (2)”)を表現していた。そして、詩中で示される二つの場所のどちらに高い価値が与えられているかが分からないために、正反対の読みが並存する詩も、われわれは見た(“The Farm”)。

「書くことを、ある特定の目的のために特定の効果を挙げるための活動だと考えてはならない」というクリーリーの主張を徹底していけば、「書くこと」は書く楽しみ以外のどんな目的も持たない「落書き」になる。しかし、「落書き」の持つ可能性があるというクリーリーが言うこれら四つの詩は、私には、生の実相に限りなく近づくように構成された漸近線を浮かび上がらせるように思える。生の全体を捉えるための認識論的基礎を探求するこの抽象的な線は、どこまでも延びる一本の線ではなく、詩が途切れると同時に途切れる暫定的な線にすぎない。だが、到達点を想定することなく描き始められ、何の前触れもなく終わる「途切れる線」こそ、生の実相に近づく簡便な道具なのである。一本の漸近線が生の実相を捕らえられなくとも、途切れる自由があれば、出発点を自在に変えることができる。また、到達点が定められていないこの線は、目的地へたどり着く重圧から解放されて、書くことの喜びを生の全体に向かって表現することさえ出来るのである。

「途切れる漸近線」と、オルソンおよびダンカンの「開かれた詩」とを比べておこう。オルソンは「投射詩論」(“Projective Verse” 1950)の中で、詩とは喉の奥で起こる息のドラマを読者に伝えるものだとし、「場による詩作」(composition by field)を主唱した。あらかじめ考えたことを決して詩作の場に持ち込まず、感受性が刻々と動くプロセスを捕らえようとしたのである(Olson 15-21)。ダンカン「詩作の場」(a field of composition)で、一篇の詩(a poem)が詩の総体(Poetry)の一部となるプロセスを捕らえようと試みつ



づけた (Duncan, *Years x*)。そして詩によって宇宙の映しを作ることを企てた結果、ダンカンの詩は果てしなく開かれていく方向を取ったのである (Duncan, *Certainties* 113-14)。

ありていに言えば、「開かれた詩」は閉じないように作っていく詩である。そこでは、初めと終わりを成り立たせる論理や物語構造よりも、詩作の現在が重視される。詩作時に自らの感受性が刻々と動いていくプロセスを追うことが、開かれた詩にとっての最重要課題なのである。

では、「途切れる漸近線」はどうだろうか。書き手の感受性の動きは、上で検討した四つの詩からは窺えない。四つの詩は、世界のあり方を認識するための作りかけの装置である。この装置によって浮かび上がる「途切れる漸近線」は、世界認識の途切れを表わすものに他ならない。つまり、「開かれた詩」が創作論ならば、「途切れる漸近線」は認識論なのだ。そして、クリーリーの用語に従えば、途切れる漸近線は「落書き」的認識論だということになる。

#### IV. *Words* 以後

*Words* 出版後、クリーリーはタイプライターを使わなくなり、ノートに書き付けるようになった。そしてノートが小型のものから大型のものに変わるにつれて、書くことの可能性が開かれていくのを感じたと言う (*Collected Essays* 535-36)。その後のクリーリーの詩がどうなっていったのかを、*Pieces* や *In London* に探れば、認識論や存在論、そしてこの世にあることなどの哲学的主題を彼が本格的に追求し始めたことは確かである。そして、もう一つ確かなことは、それらの主題の追求自体が途切れる漸近線の延長線上にあることである。

それを確認するために、最後に、*Pieces* に収められた詩を見ておこう。“Re C.” は、自らのあり方とこの世界との関係を考察する詩である。語り手である「僕」と「きみ」との間にすれ違いが起こっている。その様子が連続してではなく、連続を断ち切りつつ繋がるように「・」を区切りにして、2頁余り続く。苛立つ「僕」が様々な観点から心の中の声を発する様子を見よう。

The sun will set again on  
the edge of the sky or whatever

太陽はまたしても沈む  
空の端か何かの上に

you want to call it. *Out there*,  
not here, the sun “will set,

きみはそう呼びたい。そこに、と  
ここにではなく、太陽は「沈むだろう

did set, is *now* setting.”  
Hear, goddamnit, hear

沈んだ、今、沈んでいるところだ。」  
聞け、畜生、聞くがいい。

I have no ease  
calling things beautiful  
which are by that  
so called to my mind.

僕は落ち着かない  
物を美しいと呼ぶと  
物が美しいと  
呼ばれるのは、心に向かってだから。

You want

きみは

the fact

事物の

of things

事実を

in words,

ことばにしたがる

of words. (429 強調は Creeley) ことばの事実にしたがる。

描かれているのは、どこにでもありそうな、男女の些細なすれ違いである。やけくそになっている「僕」は、「きみ」が心の中で求めている美しい風景に苛立って、狂ったかのように日没を語る。現在形、過去形、現在進行形で「太陽は、沈む、沈んだ、沈んでいる」と。

なぜ「僕」がこのように苛立つのか、理由は「・」の後にくる四行によって

説明されている。「僕」にとっては「美」は心で感じるものであって、口に出して言うべきものではないのだ。次の「・」の後の五行は、「僕」が「きみ」に苛立つ理由をさらに突き詰める。

問題はことばの作用なのだ。立ち現れた世界の断面を、言語表現によって定式化すると、世界の断面は言語によって覆い尽くされ、すべてが言語の中の出來事になってしまう。これに「ぼく」は苛立ち、抵抗しているのだ。詩はこう結ばれる。

I'd rather sit on my	僕はむしろ、わざと
hands on purpose, and be	何もしないでいよう、そして馬鹿に
	なって
an idiot—or just go off somewhere,	やろう—あるいはどこかへ行ってし
	まおう、
like they say, to somewhere else. (430)	いわゆる、どこか他のところへ。

勝ち負けで言えば、「僕」の負けは明らかである。しかし、重要なのは勝ち負けではない。実在するかのような手触りを与えつつ、「僕」のような繊細で鋭敏な人物を登場させることが可能になったこと。そして、もう一人の架空の人物「きみ」と「僕」との間で哲学的対話を行わせるのに成功していること。さらに、この対話が最終的にはユーモアの範疇に収まるように歌い収められていること。以上三点に、*Words*以後のクリーリーが「途切れる漸近線」を自在に用いて、広がりのある世界を描くことが出来るようになった証を見ることが出来る。

*In London*中に収められた冥想詩“*Oh, Love...*” (508)では、ことばが世界のありようを暫定的に捉えるにとどまらず、実在する時と場の中へ降りて行き、事実を作り出す。この詩では、漸近線は途切れるどころか、世界を呑み込もうとしているのである。しかし、このような漸近線の変容については、稿を改めて論じなければならない。

## 引用文献

- Creeley, Robert. *The Collected Essays of Robert Creeley*. Berkeley, Cal.: U of California P, 1989.
- *The Collected Poems of Robert Creeley 1945–1975*. Berkeley, Cal.: U of California P, 1982.
- Duberman, Martin. *Black Mountain: An Exploration in Community*. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1988.
- Duncan, Robert. *Fictive Certainties: Essays by Robert Duncan*. New York: New Directions, 1985.
- *The Years As Catches: First Poems (1939–1946) by Robert Duncan*. Berkeley, Cal.: Oyez, 1966.
- Heller, Michael. “A Note on *Words*: To Break with Insistence.” *Robert Creeley: The Poet’s Workshop*. Ed. Carroll F. Terrell. Orono, Maine: The National Poetry Foundation; U of Maine, 1984.
- Olson, Charles. *Selected Writings of Charles Olson*. Ed. Robert Creeley. New York: New Directions, 1966.

## Synopsis

### A Tapering Asymptote: An Essay on Robert Creeley's *Words*

Yorio Hirano

Robert Creeley was one of the leading Black Mountain poets, associated with Robert Duncan and Charles Olson. Creeley was interested in the open form of poetry which was explored by Olson and Duncan. Creeley talked often with Allen Ginsberg about writing and felt envy of Ginsberg's way of writing. Ginsberg could write anywhere and anytime. Creeley was different. He needed for writing (1) a typewriter, and 8×11 inch sheet, and (2) absolute privacy. These two necessary conditions for writing became a burden for Creeley.

Around the years when *Words* (1967) was published, Creeley tried to be free from his two conditions for writing. He wrote "A Piece," "The Box," "They(2)," and "The Farm," without using typewriter. He wrote them in different states of consciousness and tried to stop deciding immediately the effect of work done. Notwithstanding the fact that Creeley used his habitual 8 × 11, and wrote in the security of his home, "the possibility of *scribbling*" emerged in the poems mentioned above. "Scribbling" meant by Creeley is a kind of ideal writing which is done just for the immediate pleasure of writing.

Interpretation of the four poems in *Words* reveals that each poem is a new type of writing as an abstract construct for drawing the asymptote of reality. The asymptotic line is tapering to vanish, and the line cannot come in touch with reality itself. But, this conceptual line acts as a deputy of poet's wish to glimpse the world as a phenomenological representation.

After the publication of *Words* in 1967, Creeley began to write in his notebooks instead of writing with the aid of typewriter. Although it is impossible to summarize the characteristics of his works after *Words* briefly, but it is possible to say that Creeley learned to use the poetics of "asymptotic line" in *Words* and explored the theme of "what we know of the world we live in" in the following *Pieces* (1968), and *In London* (1970).