

アメリカ文学における日本との接点

——エズラ・パウンドの『キャントウズ』をめぐって——

児 玉 実 英

アメリカ文学の中には、世界のさまざまな文化が吸収されている。日本の文化も例外でなくいろいろな形で吸収されている。ヨーロッパ文化に比べると、その吸収は新しいし、また少ないけれども、アメリカの詩や小説の中に、日本が言及される程度のことは、古くからしばしばあった。しかし他方、日本的価値や美意識、あるいは日本文学が育ててきた独自の表現様式などが、アメリカ作家の内奥に入りこみ、暖められ、彼らなりの表現となってあらわれることもあった。後者をあえて影響というなら、それは20世紀のはじめ、イマジストたちが俳句のような詩を書いたのが、その始まりとっていいだろう。

イマジズムを唱道し、エリオットと並んで現代詩の始祖といわれるアメリカ詩人エズラ・パウンドも、日本の影響を強く受けた一人である。彼の初期の詩における俳句の受容については、すでにふれたことがあるが、後半生の大作『キャントウズ』の中で滲み出させている日本文化からの影響の跡を、やや詳細に検討してみたい。

今世紀にはいって書かれた英米の長篇詩は、前世紀の長篇詩に比べると、自伝的色彩の濃い詩の断章を繋ぎ合わせたものが増えてきている、とよくいわれる。ポール・マーチャント (Paul Merchant) も、その著『叙事詩』(*The Epic*) において、20世紀の叙事詩の顕著な特長は、「自伝的コラージュ」(autobiographical collage) だと述べている。ちょうどキュービズムの画家たちが、自分たちをとりまく環境を、新聞の切りぬきや広告を貼り合わせることによ

て構成し表現していったように、詩人たちも、現代人としての複雑多様な経験を、コラージュ風に、包括的に、長篇詩の中で描いていこうと考えたのだという。そして、その文学における淵源として、ワーズワスの『プレリュード』や、ホイットマンの『草の葉』などをあげている。¹⁾

たしかにウィリアム・カーロス・ウィリアムズの『パタスン』(*Paterson*) や、ハート・クレインの『橋』(*The Bridge*)、T. S. エリオットの『荒地』、デイヴィッド・ジョーンズの『のろい』(*Anathemata*) とともに、エズラ・パウンドの『キャントウズ』も、広い意味において「自伝的コラージュ」だということができよう。しかし、それで『キャントウズ』のすべてが、説明がつくわけではない。それは他の長篇詩についても同じことだが、とりわけ『キャントウズ』の場合には、いわゆる“Chinese Cantos” “Adams Cantos” (52-71) と呼ばれる一群の“poetry including history”も含まれ、その部分は、中国史、アメリカ史にもとづく叙事詩の様相を呈している。『キャントウズ』は、人類の過去を眺めながら、それを自己の経験の中に溶かしこみ、コラージュ風に点描していく部分をも含む、多様な声をもったフーガのような、複雑な長篇詩となっているのである。

『キャントウズ』のこの歴史の詩章と、時間的地理的に飛びかう自伝的な詩章との間に、特異な第49篇が、はさまりこむように位置している。

1) Paul Merchant, *The Epic* (London: Methuen, 1971), pp. 83-84.

この「キャントウ49」は、きわめて抒情的な晩秋の湖の夕方などの叙景が、全体のうち最初の約2/3の部分を占めているけれども、これは、詩人の個人的体験を回想しているものではない。その後、中国の先史時代や隋の煬帝^{ようたい}、清の康熙^{こうき}帝への言及があるが、歴史を再現しようとしているわけでもない。『キャントウズ』の他の詩章に比べると、冗長な表現がなく、非個人的でよくまとまった、いわば「よくつくられた壺」としておさまっている、きわだった存在である。

そのため、なん人かの批評家たちは、この「キャントウ49」に注目してきた。たとえば、ヒュー・ケナーは、

Almost in the dead center of the scheme of one hundred cantos we find impersonality passing into the dispassionate anonymous.²⁾

(100篇のキャントウズの構成のほとんどまん中の死点において、われわれは、非個人性が冷静な無名性の中へ入りこんで行くのを見いだす)と述べている。そして、これが、『キャントウズ』における一つの“pivot”(軸)であり、“emotional still point”(情緒的静止点)だといっている。³⁾ クラーク・エメリーは、ここに“full poetical expression”(詩情あふれた表現)が与えられているのを見、⁴⁾ また、『キャントウズ』全体の統一原理がないのではないかと疑っているノーエル・ストックも、

Its beauty is beyond question, its place clear in the poet's vision of a well-ordered natural world.⁵⁾

(その美しさは問うまでもない。詩人の目に映る秩序整然たる自然界の映像の中で、その占める位置は明瞭である)と賛辞を呈している。また、ジョージ・デッカーや、D. D. パールマ

ンは、この詩章が重要だとして、やや細部にわたって分析評価している。⁶⁾ たしかにこの「キャントウ49」は、『キャントウズ』の中でもきわだって美しく、よくまとまり、全篇の構成上も重要な作品と思われる。

For the seven lakes, and by no man these verses :

Rain ; empty river ; a voyage,
Fire from frozen cloud, heavy rain in the twilight

Under the cabin roof was one lantern.

The reeds are heavy ; bent ;
and the bamboos speak as if weeping.

七つの海によせて。無名のものによる詩。
雨——からの河——航海——
凍った雲からの火——たそがれの激雨——
小屋の屋根の下には ちょうちんが一つ
下っていた。

芦は重く 頭を垂れ
竹は泣くように 語っている。

「キャントウ49」の冒頭の部分である。すぐ前まで歴史の醜い諸相をとおってきた読者が、ここまで読み進み、思わずかたずをのむ、みずみずしい抒情の部分である。夏から秋へ場面は移る。(以下原文省略)

秋の月——岳は入日にたいして
湖面を囲むように立ち上る。
日暮は雲のカーテンのように また
さざ波の上のかすみのように。
その中に
につけいの細く長い穂。
芦の中の冷い調べ。

岳のむこうから僧侶のつく鐘の音が
風に運ばれてくる。
帆かけ舟が四月にここを通りすぎていった。

2) Hugh Kenner, *The Poetry of Ezra Pound* (New Directions, 1951), p. 300.

3) 同書326ページ。

4) Clark Emery, *Ideas into Action* (Coral Gables : University of Miami Press, 1958), p. 126.

5) Noel Stock, *Reading the Cantos* (New York : Pantheon Books, 1966), p. 58.

6) George Dekker, *Sailing after Knowledge* (London : Routledge & Kegan Paul, 1963), pp. 179—81 ; Daniel D. Pearlman, *Barb of Time ; On the Unity of Ezra Pound's Cantos* (New York : Oxford University Press, 1969), pp. 193—210.

十月には帰ってくるだろう。

小舟が銀の中に消えていく。ゆっくりと。

陽だけが河の上でもえ立っている。

このあと、さらに美しい冬景色が、雪や雁のイメージとともに描かれている。

それから河に雪しぐれが訪れ

世界は硬玉におおわれる。

小舟がちょうちんのように浮かび

流れる水は寒さで固まる。山陰には

余暇のある人がいる。

雁が砂浜に舞い降り

雲は窓の穴のまわりに集まる。

ところが突然、このイメージは途切れ、荒々しい声が聞こえてくる。

国家は富を産みそれによって借金をすべきか。

これこそ破廉恥。これこそジェリオンだ。ジェリオンは、三頭三体の怪物である。詐欺や高利貸の象徴である。パウンドはかねがね金融業者の役割に疑問をもっており、多額の金利負担のため崩壊した文化や国家のことを嘆かわしく思っていた。ここでもその醜さを象徴的にあらわしているのである。今度は、一見、意味の全くつかめないことばが、はいってくる。つづいて、素朴な農耕生活の満ちたりた情況が描かれる。

ケイ メン ラン ケイ
 キュウ マン マン ケイ

・ ・ ・

日が出る 働く
 日が沈む 休む
 井戸掘る 水飲む
 田をすく 米食う

国王の力？ われわれにかかわりなからう。
 最後は、謎めいた二行で、しめくられる。

第4 — それは静止の次元だ。

けものを抑える力なのだ。

この意味については、徐々に解きほぐしていこう。ともかく、「キャントウ49」は、このような詩なのである。全部で47行である。

さて、パウンドは、この詩を書くにあたっていくつかの資料をもとにしていたことが明らかになった。まず「ケイ メン ラン ケイ」から始まる4行の小詩(37—40行)は、中国古詩源の「^{けい}卿雲歌」の日本語の音読みである。そして「日が出る 働く」から始まる5行の小詩は同じく古詩源の「^{げきじょう}撃壤歌」の翻訳である。

卿雲歌

| | |
|------|--------------------------|
| 卿雲爛兮 | ^{けいうんらん} 卿雲爛たり |
| 糺縵縵兮 | ^{きゆうまんまん} 糺縵縵たり |
| 日月光華 | 日月光華あり |
| 旦復旦兮 | ^{たんまたたん} 旦復旦。 |

(五色の瑞雲が明るく輝き、乱れながら、ゆるやかに、ただよっている。その中であって日月は美しい光を放つ。今朝も、明日の朝も変ることなく。)これは、伝説上の皇帝、舜が、位を禹にゆずろうとしたとき、群臣と唱和した歌と伝えられている。禪譲という政権交代に見られる理想的な政治への賛歌であるとされている。まず舜がこれを唱え、次々に八伯がこれに和して歌い、最後にまた舜帝が唱えて結んだという。

撃壤歌

| | |
|---------|----------------|
| 日出而作 | 日出でて作し |
| 日入而息 | 日入りていこう |
| 鑿井而飲 | 井をうがって飲み |
| 耕田而食 | 田を耕して食らう |
| 帝力于我何有哉 | 帝力我において何かあらんや。 |

(日が出ると働きに出、日が沈めば休む。自分で井戸を掘って飲み、田を耕して食べている。天子のおかげなど、われわれには、何のかかわりもない。)これは堯の時代の老人の作と伝えられ、民の生活が安定し、帝の政治を意識しないほど平穏な社会を歌ったものとされている。撃壤とは、木のゲタで土をたたいて拍子をとることで、そうしながらこの歌をうたったといわれている。

この2つの詩の“source”は、すでに1955年ワシントン大学に提出されたアンジェラ・ジュング(Angela Chih-ying Jung)の博士論文「エズラ・パウンドと中国」(“Ezra Pound and

China”)において指摘されていた。しかし、その1年前の1954年、エール大学にいた、おそらく日本からの留学生で Ayako Tomii という人によって指摘されていたことは興味深い。それはエール大学のアメリカ研究学部の名において印刷された「エズラ・パウンドの『キャントウズ』の手引」(“Guide to *The Cantos* of Ezra Pound : Glosses of Cantos 3, 4, 5, 13, 16, 23, 30, 33, 37, 38, 49, 50 & 75 prepared by Yale students under the direction of N. H. Pearson,” New Haven, Yale University, 1954) の中に含まれて、バイネッケ図書館 (Beinecke Library) に保存されている。しかし、より多くの人目にふれたのは、おそらく、その3年後の1957年に、アキレス・ファンク (Achilles Fang) が『ハーヴァード・アジア研究』誌 (*Harvard Journal of Asian Studies*) にその博士論文の要旨を発表していることだろう。彼はその中でかんたんな注釈をほどこし「卿雲歌」については、次のようにパウンドの「誤り」を指摘している。

This is slightly erroneous Japanese transcription (read “UN” for “MEN,” “KŌ” for “KO,” and “KEI” for “KAI”)

(これはやや誤った日本語の音の写しだ。メンはウン、コはコー、カイはケイと読むべし) そして、この古詩は、

...is known as “Ch’ing-yün ko” 卿 (var. 慶) 雲歌 and recorded in Shang-shun ta chuan 尚書大伝

(卿 (慶) 雲歌として知られ、尚書大伝に記録されている) と書いている。また、「撃壤歌」については、

This is a literal and quite successful version.⁷⁾

(これは字義どおりの名訳だ) と賛めている。

その後、たまたま私がヴァージニア大学でパウンドがフェノローサ夫人から譲られたという、

いわゆる「フェノローサ・ノート」のマイクロフィルムを見ていたとき、この二つの詩がノートに含まれているのを見出した。このノートは第6冊にあたるもので、1901年5月から7月にかけて、森槐南から学んだものを、フェノローサが筆記したものと理解できる。

June 4th 1901

Last time spoke of Shun at his 9 provinces. Shun finally decided to hand the power to Wu just as he had received it from Gio. Wu is descendent of Kotei.

Wu gave for the first time to the 9 princes as a whole a single name, and called it Ka—“Summer,” meaning in this case “Wide—broad.” To that date belong that poem here given. Said to be composed by Shun himself at time of transmission. (Many things in this book which are not in *She King* found in *Shosho Daiden*.)

(1901年6月4日 この前は、9つの地方における舜のことを話した。舜は禹に位を譲ることを、とうとう決心した。禹は黄帝の子孫にあたる。禹は始めて9地方全体に、一つの名を与えた。それを夏とよんだ。夏は、ここでは「広大な」という意味である。ここにあげる詩は、この時代に属するものである。舜が譲位を機に、自から作ったとされている。この書にある多くは、詩経に含まれていない。尚書大伝の中にある。) おそらく講義は日本語でおこなわれ、それを通訳者が英語になおしたのだろう。それをフェノローサが走り書きにした個人的なメモだから、意を汲んで判読しなければならない。これで森槐南の「卿雲歌」に関する解説が一たん終り、次に、詩の音読みと、個々のことばに関する説明がつづく。(これは翻訳を省略する。) そして、またかんたんな説明がある。

Kei Wun Ka 43

(good)

ominous cloud

Kei is a “rest”
in meaning

7) Achilles Fang, “Fenollosa and Ezra Pound,” *Harvard Journal of Asian Studies*, xx, 1957, pp. 231—32.

Kei wun ran Kei
 shining
 comp of fire—and something
 in “gate”
 “small gate”
 used for anything wide
 open

tree with it means balcony

Kiu Man man Kei
 Knotted disbanding (same)
 or tied together thread and [one word il-
 Silk thread and legible] of grass [one word
 hook illegible] like ivy luxuriant

jitsu getsu ko kwa
 sun moon light flower (bright)

tan fuku tan kei
 morning again morning
 Standing man and rising and falling
 in repeated curve—going and going
 back with [two words illegible] as
 [one word illegible]

Kei is pronounced—

Chinese at present day *yei*—a mere sound
 with meaning. Sound is good, with rhyme,
 picture beautiful.

retain all [one word illegible]

The moral of the poem is that ministers
 working [two words illegible], and the
 sun and moon will enable their state to
 preserve its glory for ever.

Sun and moon refer to officials—clouds
 represent the world—society in general.
 Succession of sun to moon may refer to
 imperial succession at this [one word ille-
 gible]. (This seems weak to me)

「卿雲歌」第一行目の *Wun* は、フェノローサ
 の筆記体が、かなりくずれた走り書きとなっ
 ており、たしかに *men* と読めるので、パ
 ウンドは、*Men* としてしまったのだらう。と
 にかくひどい字なので、判読するのに骨が
 おれる。パウンドも苦労したことだらう。し
 かし、この詩に関して、よく読める字で
 “Sound is good, with rhyme……” (音は
 よい。韻をふんでいる)

と書かれているのは注目に値する。「キャ
 ントウ49」では、まさしくこの詩の音だけ
 をとっているからである。そしてその意味
 については意味があることだけを暗示し、
 解読者の解説を待ち、読者がそれに依存
 すべきことを暗に認めているように思われ
 る。

フェノローサのノートには、これに続い
 て学んだと思われる「八伯歌」が、同じ
 ような方式で書きつけられている。「撃
 壤歌」も、同じノートに含まれている。

38 *Geki jo ka no special meaning*
 beating soil song but to comment “and
 [one word illegible]

(denotes a succession either in time or
 in thought)

nichi shutsu ji saku
 sun go out and work

nichi niu ji soku
 sun enter and rest

saku sei ji in
 dig well and drink

ko den ji shoku
 till field and eat

Tei rioku u ga ka yu sai
 Emperor’s might for we what is ?
 power

This is called earth beating song, because
 old folks beat the ground (for music) in
 singing this song.

見出しの左に記された番号38は、パ
 ウンドの書き込みと思われる。「卿雲歌」
 「八伯歌」には、それぞれ43, 44と付
 されているが、これもパウンドの整理番
 号であろう。というのは、同じノートに
 現われる詩に各々番号が全部付され最
 後のページには、再び全番号とそれぞれ
 へのコメントが、あきらかにパウンドの
 筆跡で記入されているからである。「撃
 壤歌」の箇所には、“dig and eat” と
 記され、次の項とともに、
 evidently/salutations to emperor/& folk re-
 frains” (あきらかに/皇帝にたいする敬
 意/民謡的反復)とその横に付記されてい
 る。“dig and eat” は、「井をうがって飲
 み、田を耕して食う」という素朴で満ち
 足りた生活の描写への言及であろうが、
 同時に、このような理想的な統治へ

のパウンドの関心を示したものだろう。

「撃壤歌」は、パウンドの読んだジャイルズ (H. A. Giles) の『中国文学史』(*A History of Chinese Literature*, London: William Heineman, 1901) の59ページに、ジャイルズ自身の手による翻訳が掲載されている。

Work, work ;— from the rising sun
T'll sunset comes and the day is done.
I plough the sod
And harrow the clod,
And meat and drink both come to me,
So what care I for the powers that be?

英国ケンブリッジ大学の中国文学教授だったジャイルズは、ヴィクトリア朝的な詩の教養を身につけていたのだらう。その時代や人柄がにじみ出ているような訳である。韻律を合わせ、脚韻を守り、そのために行を分けて対照的な形を整えているが、「井戸を掘る」ところや、日没後「息う」ところが脱落し、かわりに冗長で説明的で、おまけに食物として「肉」が入ってきている。それでいて原詩の中にある作業と休息の調和からくる安らぎや、自給自足からくる満足感が、ジャイルズ訳で、うまくでていない。むしろ「仕事、仕事」と勤勉へのすすめ、そして、その報いとして豊かさがやってくるといったヴィクトリア朝的モラルが、あらわに表現されている。パウンドはこれを見、フェノローサ・ノートを見たときには、さすがにじっとしていられたのだらう。少くとも、なんらかの形でこの「撃壤歌」を訳しかえてみたいという衝動にかられなかったとはいえないだらう。“dig and eat”という彼の書き込みは、そういう彼の気持をもあらわしていると理解することさえできるようだ。こうしてできたのが、“Sun up ; work / Sun down ; to rest.....”という、文字の上からもトーンの点からも、きわめて原詩に忠実な、素材で詩情のある訳だと思われる。

他方「卿雲歌」の方は、パウンドはフェノローサのノートに“sound is good”と書かれているように、音がいいことを読みとった。たし

かに「撃壤歌」の“nichi shutsu ji saku ...”に比べると、“Kei men ran kei”の方が音がいい。しかし彼は、フェノローサのノートの乱れた字のようすでは、とてもそれを判読し、それにもとづいてこの「卿雲歌」の訳はつけられなかったのだらう。だが大体の意味は、解説から見当がついた。そこでパウンドは、「キャン トウ49」において、この音を生かし、舞台音楽の fade in のように、最初は遠くからおぼろげに聞こえてくるが、さだかには意味のつかめないような音楽として、この「ケイメンランケイ」を呈示し、そして次に“Sun up ; work...”を置いて、今度ははっきりとその意味を呈示しようとしたのではないだらうか。つまり理想的な社会の姿とはどんなものかを、徐々に具体的かつ明瞭に、「メロピーア」と「フェノピーア」において示そうとしたのではなからうか。

さて、最初の第1行から32行までの全体の約 $\frac{2}{3}$ を占める部分についてであるが、これは確かにパウンド独特な詩法が見られるけれども、彼の創作にしては、南欧的ないし西洋的な世界とは全く異質な、むしろ東洋的世界を描いているので、おそらく何かの翻訳ないし翻案だらうと考えられてきた。先にあげたハーヴェードのアキレス・ファングは、これについて次のように述べている。

The rest of Canto 49 seems to be transcribed from FENOLLOSA's stray notes on Chinese poetry.⁸⁾

(キャン トウ第49篇の残りの部分は、フェノローサの中国詩に関する散逸したノートから転写したもののように思える。)しかしファングの推察は、まちがいだった。この部分のソースは実はノートではなく、パウンドが所蔵していた「瀟湘八景」に関する、日本人によって書かれた短歌・漢詩の書、および墨絵であったことが判明したのである。この実物は、先年まで封印された容器に入っていて見られなかったが、幸い封印前にパウンドの女婿ボーリス・デ・ラッ

8) 同書232ページ。

ヘヴィルツ (Prince Boris de Rachewiltz) が複製した写真が残っているのである。私にゆずられたフィルムは、完全に揃っていないが、その一部を貸したダニエル・パールマンがそれを彼の著書『時の釣針——エズラ・パウンドのキャントウズの統一性について』に使い、私のかんたんな解説もそこで紹介しているので、できるだけ重複は避けたいが、その後判明したこともかなりあるので、以下に記したい。パウンドの令嬢メアリ・デ・ラッヘヴィルツ (Princess Mary de Rachewiltz) によると、これは「屏風のように開く本」の体裁になっているということだ。まぎれもなくパウンドの字で、“source of 7 lakes canto” と書き込まれてある。これをパウンドが所有する前に、父ホーマー・パウンドが持っていたらしい、ということだが、ホーマーがアメリカで入手したのか、ヨーロッパへ来てから入手したものか、その経路は全くわからない。あるいは、ひょっとして、フェノローサのもので、エズラがフェノローサ夫人から送られたノートとともに受けとったものかもしれない。

「瀟湘八景」とは、瀟水および湘水の流域八ヶ所の勝景を指し、ふつう平沙落雁、遠浦帰帆、山市晴嵐、江天暮雪、洞庭秋月、瀟湘夜雨、煙寺晚鐘、漁邨夕照の八景をいう。

わが国では、これにならって琵琶湖に近江八景があるが、瀟湘八景に関しては、五山文学の中にそれをテーマにした漢詩が散見され、僧職者以外に、公家その他の庶民の筆になるものもあり、その後江戸時代に入ってから、さまざまな人の手によって賦されたものが残っている⁹⁾。パウンドの「キャントウ49」のソースになったものは、この「瀟湘八景」の各々のシーンにつき、漢詩と、短歌と、墨絵がついており、漢詩と墨絵は布に、短歌は和紙に、書かれているのである。

「屏風のように開く本」の大きさは、表紙の

デザインから、また墨絵の署名の下に押された印の大きさと釣り合いから、大きくても縦約60センチくらいと推定される。おそらく、もう少し小さいだろう。下半分に水がつかったような淡褐色のしみがあり、その他画面に黒い斑点がついているので読みにくくなっている。(このシミは、第2次大戦終了前後にラッパーロで本を隠したときに、できたものかもしれない。)水にぬらしたためか、もともと表装が悪いためか下半分にしわのよっているものもある。あるいは書かれた後いくらかの年月がたって、どこからかはがしてきて、この「屏風のように開く本」に貼ったものとも考えられる。

短歌のうち三歌については、古筆家の鑑定が付されている。それによると、三つの歌は、それぞれ飛鳥井殿雅豊卿、園殿基勝卿、高倉殿永福卿によって詠まれ、書かれたものとされている。飛鳥井家は歌人の家柄だが、『公郷補任』によると、雅豊は、寛文4年(1664年)に生れ元禄元年(1688年)非参議従三位に叙せられ、正徳2年(1712年)権中納言として薨じている。園基勝は、寛文3年(1663年)に生れ、貞享4年(1687年)参議正四位上に叙せられ、正徳3年(1713年)権大納言正二位で出家した。高倉永福は、明歴3年(1657年)に生れ、元禄元年(1688年)非参議従三位に叙せられ、享保10年(1725年)権大納言正二位で薨じた。

古筆家の鑑定は全面的に正しいとは断定できないが、もしこの鑑定を信頼するなら、短歌が書かれた年代は、ほぼ元禄前後と推定できよう。

漢詩については、「漁邨夕照」に「玄竜書」と署名されているのが、唯一の手がかりだ。『国書総目録』によれば玄竜は、佐々木玄竜のことで書家である。天和3年(1683年)『玄竜書八景詩並歌』を刊行している人である。

墨絵については、「法橋□□写」と書かれているのが見られる。しかしこれは、詳細不明である。絵と漢詩を見て短歌が詠まれたとも思われるので、絵と漢詩は、そのころか、あるいはそれより少し前にすでにでき上っていたと推定

9) 玉村竹二『五山文学』(至文堂、昭和30年)、上村観光編『五山文学全集』など参照。

できよう。(これらの調査判読については、元東京大学資料編纂所の玉村竹二氏、京都大学名誉教授吉川幸次郎氏にお世話になった。厚く感謝する。)

パウンドの所蔵していた「瀟湘八景」を紹介しよう。

- 1 風むかふ雲のうきなみ立つと見て
つりせぬうちに帰る舟人

(飛鳥井殿雅豊卿)

遠浦帰帆
鷺界青山一抹秋
潮平銀浪接天流
帰檣漸入蘆花去
家在夕陽江上頭

- 2 江天暮雪
雲淡天低糝玉塵
扁舟一葉寄吟身
前湾咿軋数声櫓
疑是山陰乘興人

あしの葉にかかれる雪もふかき江の
みぎはの色は夕ともなし

- 3 松たかき里よりうへの峰晴て
あらしにしづむ山もとの雲

山市晴嵐
一竿酒旆斜陽裏
数簇人家煙嶂中
山路醉暝峰谷晚
太平无日不春風

- 4 平沙落雁
古字書空淡墨横
幾行秋雁下寒汀
蘆花錯作衡陽雪
誤向斜陽刷凍翎

まづあさる蘆べのともにさそはれて
空行くかりもまたくだる也

- 5 漁邨夕照
薄暮沙汀惑乱鴉
江南江北鬧魚蝦
呼童買酒大家醉
臥朝西風翠荻花

波の色は入日の跡に猶みえて
磯ぎはくらき木がくれの宿

- 6 洞庭秋月
西風剪出暮天霞
万頃煙波浴桂花
漁篴不知羈客恨
直吹寒影過蘆花

- 7 ふねよする波に声なき夜の雨を
苔よりくぐる雫にぞしる
(園殿基勝卿)

瀟湘夜雨
先自空江易断魂
凍雲黏雨濕黄昏
孤灯逢裏聽簫瑟
祇向竹枝添淚痕

- 8 暮かかる霧よりつたふかねのおとに
遠かた人も道いそぐなり
(高倉殿永福卿)

これらがパウンドの見た「キャントウ49」のソースだった。

さて先ほど、佐々木玄竜という書家が『玄竜八景詩並歌』を天和3年に刊行していたと書いた。この刊本は、東京都立図書館に現存している。和とじて、「洛陽押小路寺町西入町書林浅見吉兵衛開板」とあるが、実は上記パウンドの所蔵していた「屏風のように開く」折本と同じ詩と歌が印刷してある。絵はちがう。書体もちがう。しかし、同じ漢詩と同じ短歌が、色々な書体で書かれ、その上、ふり仮名や、返り点、註釈がついている。当時の教養書だったのだろうと思われる。その中には、パウンドの所蔵していたもののフィルムに含まれていなかった

「洞庭秋月」への短歌と、「煙寺晩鐘」への漢詩も含まれている。

秋にすむ水冷じくさよふけて
月をひたせる沖つ白波

煙寺晩鐘

雲遮不見梵王宮
殷殷鐘声訴晩風
此去上方猶遠近
為言只在此山中

これらの詩の読みかたについては、註に記しておくので参照されたい。¹⁰⁾ここでパウンドとの

10) 遠浦の帰帆

鷺界青山に一抹の秋、潮平にして銀浪天に接して流る、帰櫓（帆ばしら）ようやく蘆花に入りて去る、家夕陽江上のほとりにあり。

江天暮雪

雲淡く天低く玉塵（雪のこと）を散す、扁舟一葉に吟身を寄す、前湾（かなたの入江）に啣軋（きしる音）す数声の櫓、疑うらくは是れ山陰の興に乗ずる人。

山市の晴嵐

一竿の酒旆（旗）斜陽のうち、数簇の人家煙嶂（高くけわしい山）のうち、山路酔い眠って帰り去ること晩し、太平日として春風ならざるはなし。

平沙の落雁

古字空に書して淡墨横わる、幾行の秋雁寒汀にくだる、蘆花をあやまって衡陽の雪となし、誤って斜陽に向って凍翎（はね）を刷う。

漁邨の夕照

薄暮の沙汀乱鴉（からす）をまどわし、江南江北魚蝦さわがし、童を呼び酒を買って大家（みんな）酔う、臥して見る西風荻花を舞わすを。

洞庭秋月

西風剪り出す暮天の霞、萬頃（100畝の面積）の煙波桂花に浴せしむ、漁篋（笛）驕客（旅人）の恨（思い）を知らず、直ちに寒影を吹いて蘆花を過ぐ。

瀟湘夜雨

先づ空江より魂を断ち易し、凍雲雨に粘しく黄昏を濕おす、孤燈蓬裏（船のとまのおおいの下）に簫瑟（笛や琴）を聴く、ただ竹枝に向い涙痕を添う。（この詩には、舜を慕ってこの地に来た二妃娥皇と女英の伝説が下敷きになっている。湘水のほとりで舜の崩御を知り、身を投じた。そのあたりで生える斑点のある竹は、妃の涙で染まったものという。）

関聯で大切なことは、これらの詩と歌と絵に関して共通していえることである。それは、これらが、自然の深みを描こうとしていることである。つまり自然の奥深い感じを出そうとしていることである。深山幽谷の中に吸いこまれていく人間（江天暮雪）、寺は見えないが鐘の音だけ聞こえてくるようす（煙寺晩鐘）を描き、自然の奥に、さらに深い奥があることを感じさせる。嵐に沈んでいる見えないすその（山市晴嵐）、こえなき雨（瀟湘夜雨）など、見えるものを描きながら、見えない存在を暗示する。そして深遠な、神秘的な、余情豊かな雰囲気をつくり上げていく。一言でいえば、これは、幽玄の世界とでもいい。この幽玄を、パウンドが「キャントウ49」の中にとりこんだことは意義深い。それは後ほどふれるとして、これら瀟湘八景についての詩、歌、絵が「キャントウ49」のソースとして用いられている部分を指摘すると、次のようになる。

| | |
|-------|------|
| 1—6行 | 瀟湘夜雨 |
| 7—12 | 洞庭秋月 |
| 13—14 | 煙寺晩鐘 |
| 15—17 | 遠浦帰帆 |
| 18—19 | 山市晴嵐 |
| 20—24 | 江天暮雪 |
| 25—27 | 平沙落雁 |
| 28—32 | 漁邨夕照 |

こういうふうによりソースが判明してくると、必

煙寺の晩鐘

雲遮って見えず梵王宮（仏教の寺院）、殷殷たり鐘声晩風に訴う。此を去って上方なお遠近、ために言うただこの山中にありと。

なお、「江天暮雪」の「これ山陰の興に乗ずる人」という句には、故事がふまえられている。晉書の王徽之伝に、次のようなエピソードが見られる。かつて山陰に、王徽之がいたとき、ある夜、雪が降り止み、月が出た。酒を独り飲み、詩を詠じているうち友人の戴安道のことを思い出し、急に会いたくなった。小舟に乗って出かけ、門のところまで来たが訪ねず、ひき返してしまった。そのわけを問われて、答えるには、「乘興而來、興盡而帰、何必見安道耶」（興に乗じて来たり、興つきて帰る、なんぞ必ずしも安道を見んや）、といったという。

然的に、これらがパウンドの書いたものと二重写しの写真のように、詩の裏に浮び上がってくる。ちょうどエリオットの『荒地』において、たとえば、

うつろな都会
冬の夜明けの茶色い霧の下で
群衆がロンドン・ブリッジを流れるよう
に渡っていった——多く
死がこんなに多く

人を破滅させたとは思わなかったという詩行に、ダンテのことばが下敷きされていることを知ると、どうしてもその裏にダンテの地獄篇が二重写しされているように読者が感じるのと同じであろう。ソースが二重写しにされると、その詩に二重の意味が付加されて、アイロニーが生じたり、あるいは今まで判然としなかった意味がはっきりしてきたりする。

まず第一行目の“by no man these verses”（無名のものによる詩）であるが、これは、この文脈だけで意味をとるなら、パールマンのいうように、キュクロープスに「タレモナシ」と答えたオデュッセウスととれる。「キャントウ1」がオデュッセウスの地獄への旅で始まり、『キャントウズ』全体が逢着すべき故郷を求めて漂う旅人の経験を描いていることを考えるとき、それは、もっともな解釈と思われる。しかしこのソースと照らし合わせてみると、それは、いま一つの意味をもってくる。つまり、これら瀟湘八景の詩歌が全部無署名であり、また無署名にふさわしく個性的でないことを指しているように思われる。そして“these verses”というのも「キャントウ49」全体ではなく、1行目から32行目までの瀟湘八景が下敷きにされた部分を指すととれる。また「卿雲歌」、「撃壤歌」も作者不明であり、個性の強くない詩であるので、“by no man these verses”によってパウンドは、この「キャントウ49」が大部分、非個性的な詩歌の翻訳、翻案であることを暗示しようとしているのではないかと、とも理解できるのである。

第2にこの「キャントウ49」と、ソースになった「瀟湘八景詩」を二重写しにしてははっきり

してくることは、先ほど翻案ともいったが、まさしくこれが、翻訳というより、ソースからの自由な翻案ということが出来る、という点である。あるときには瀟湘八景の漢詩から、あるときには短歌から、あるときには墨絵から、適当にことばやイメージをとり、それから連想されることばやイメージをも付加しながら繋ぎ合わせてパノラマ的な一つの大きな全体的なイメージをつくり上げているのである。

たとえば第2行目から6行目の「瀟湘夜雨」にあたる部分では、“Rain”(雨)、“empty river”(空江)、“frozen cloud”(凍雲)、“twilight”(黄昏)、“one lantern”(孤燈)、“bamboos”(竹枝)、“weeping”(涙痕)、を漢詩からとってきている。“a voyage”は、おそらく墨絵に浮かぶ舟からとったイメージであろう。“under the cabin roof”は「苦よりくぐる雫」の「苦」であろう。“The reeds are heavy; bent”は、「瀟湘夜雨」には現われないが、「江天暮雪」の「あしの葉にかかれる雪も深き江の……」などから、あしが風や雪で重く曲っているイメージを想像して書いたものと思われる。

次の第7行から12行までの部分は、「洞庭秋月」からの自由な翻案である。“Autumn moon”は、そのタイトル「秋月」からとっているが、“hills rise about lakes against sunset”は墨絵から、“Evening is like a curtain of cloud”は「暮天の霞」から、ヒントをえたものだろう。“a blurr above ripples”は「万頃の煙波」である。次の“and through it/sharp long spikes of the cinnamon”は「桂花に浴せしむ」からヒントをえて、「桂」が肉桂などの香木を意味することから、「肉桂の細く長い花」としたものだろう。なお「桂花」は木犀の花のことをも指すが、ここでは、月光の意味で、「万頃の煙波桂花に浴せしむ」は、「広い湖のかすんだ波がきらきらと月光に浴している」といったほどの意味である。

“a cold tune amid reeds”(12行)は、「漁篋 羈客の恨を知らず、直ちに寒影を吹きて蘆花を過ぐ」からとったものだろうが、原詩は「漁夫

の吹く笛の音は、旅人のおもいがわからない——と、ただちに月の寒くさえた影を吹きぬけ、あしの穂を過ぎていった」という意味である。「遂」が「笛」を意味するから、“tune”が連想され、“a cold tune amid reeds”としたのではないかと思われる。

翻案はひじょうに自由である。第15行目の“Sail passed here in April; may return in October”は、原詩にそれとあたる部分が全くなく、むしろ、李白の「長干行」へのアリュージョンが感じられる。パウンドが『キャセイ』の中で訳した「長干行」(“The River-Merchant’s Wife: A Letter”)には、次のような詩行がある。

At sixteen you departed,
You went into far Ku-to-yen, by the river
of swirling eddies,
And you have been gone five months....
The leaves fall early this autumn, in wind.

(16才のとき、あなたはお出かけになりました。遠く瞿塘の滸瀨堆の巻き返る渦の河までいらっしやいました。そして5カ月も帰っていらっしやいません。……この秋は、木の葉が、風で、早く散るようです。) 春、長い河の旅に出かけた夫が、秋になっても帰って来ない。その夫を可憐な若妻が待ちわびる詩である。「4月に帆かけ舟がここを通った。10月には帰るだろ」というこの一行は、まるで長干の村のあの若い妻を慰めているかのようである。

また、第31行目には、“In seventeen hundred came Tsing to these hill lakes”とあるが、これも原詩の「瀟湘八景」には、これにあたるものが見当たらない。Tsingは清(の康熙帝)のことだが、Ch’inと綴られていないところから、おそらく当時読んでいたマイラ(Maila)の『中国史』(*Histoire Generale de la Chine, ou annales de cet Empire*, Paris, 1777)から知識をえたものと思われる。

このように見てくると、この翻案はかなり自由だということがわかるが、その自由さの程度を別にすれば、この翻案のしかたのプリンシ

ルは、初期の訳詩集『キャセイ』の場合とひじょうによく似ている、ということが判ってくる。原詩の意味がとりにくいところは、省いてしまう。英詩になおしてむだと思われることは、省いてしまう。be動詞は避けて、強い動作を示す動詞を多く使う。接続詞や、価値をあらわす形容詞を避ける。翻訳をペルソナと考え、それをおしてパウンドが語ろうとする。すべて『キャセイ』の翻訳原理になったものが、ここで再生されていることに気づくのである。もっとも、これらの翻訳原理は、「余分なことを使わすべからず」(Use no superfluous words)とか、「硬く乾いたイメージ」(hard and dry image)を使うべき、とかいったイマジズムの理論と深いかわりがあるのであるが、一つはそのような初期のイマジズム的手法のために『キャントウズ』全体の中で、この第49篇が、きわだってめだっているのもあろう。

では、このような翻案のペルソナをおしてパウンドは何を語ろうとしていたのだろうか。ここには、湖や山や河、舟、葦、雨、ともし火、寺の鐘、などのイメージが並べられ、一つの「静寂の世界」の姿が浮き上がらされている。その前後の『キャントウズ』では、騒乱、無秩序、悪の支配する世界があった。その中であって、この「キャントウ」では、秩序の整った、美しい「静寂の世界」が現出されている。

この静まり返った世界は、そのかなたに、いま一つの秘境の存在を暗示している。その秘境は、さだかでない。ただ暗示されているだけだ。それは「僧侶のつく鐘の音が風に運ばれてくる」「岳の後方」である。それは「小舟が銀の中に消えていく」かなたである。それは「砂浜に舞い降り」てきた雁のあらわれ来たところである。「地平線上で光が動く」かなたである。それは自然の深奥なのだ。その「かなた」が存在することによって、「静寂の世界」は、深みと余情を帯びてくる。神秘さと奥深さを帯びてくる。これは、まさしく「瀟湘八景詩並歌」にある「幽玄」と同じ感興なのである。この幽玄の感興を、パウンドは、この翻案をおして

描き出したかったのだろう。幽玄が生れてくる「かなた」の世界にパウンドは関心をもっていたようだ。なぜか。

「キャントウ49」をいま一度全体として見なおしてみよう。この第一部で、静寂の自然界を描き、そのかなたの秘境を暗示する。そしてそのあと、社会的理想郷を描き、そのかなたにある帝王の力の存在を暗示する。国家が富を増して借入金を増加すると破滅に導かれる、と警告しながらも、理想的な帝王の社会的、経済的政策が、このような理想郷の実現に不可欠であることが主張される。隋の煬帝が快樂のためにつくった運河が有用な機能を果たしたように、理想的な政治は、それが帝王の喜びであると同時に、万民に有益なものであるとする。つづいて「ケイ・メン・ラン・ケイ」の歌声が聞かれ、さらに「撃壤歌」の翻訳で、理想的な統治にあっては、民は統治者の存在をあなどるほど、すみずみまで、その善政がゆきわたったものだと主張される。

くり返していうと、この部分では、社会的理想郷を描きながら、そのかなたにひそむ帝王の力を暗示しているのである。乱れとぶ雲にたとえられる群臣が、色あでやかに調和する情況、老農夫が平穩無事に農耕生活を営む情況の「かなた」には、根本原因として、帝王の力の働きがあることを暗示しているのである。

第1部では、静寂の自然界のかなたに深遠な秘境があり、それが自然界に力を及ぼして深みや余情を与えていた。第2部では、社会的理想郷のかなたの秘境には、帝王の力があって、それが社会に力を及ぼしている。ともに「かなた」にある見えない原理が、自然界、人間界に働きかけ、浸透し、支配している状態を描いているわけだ。その「かなた」の世界は、必ずしも地理上の別世界ではない。実は、それは、この世界に内在し、「静寂」や「秩序」を支えている、不動の原点であり、「軸」なのである。その軸の次元こそが、パウンドによれば、第4の次元なのである。

最後に力強く、哲学的なしめくりが置かれ

る。

The fourth ; the dimation of stillness

And the power over wild beasts.

(第4 —それは静止の次元だ。野獣にうち勝つ力だ。) アインシュタインによれば、第4次元は時間であるが、それにたいして、パウンドは、それは“stillness”だというのである。

『アンセルと和声論』(*Antheil and The Treatise on Harmony*, Chicago, 1927) などにおいて述べているように、パウンドは、けっしてアインシュタインの相対性理論の科学的価値にたいして疑問を提しているわけではない。その芸術への適用を非難しているのである。アインシュタインのいう時間は、機械的な時間ではない、とパウンドは考える。空間芸術においても、なおさらのこと音楽、演劇、詩などの時間芸術においても、その時間は、機械的な時間を超越したものである。超時間的な芸術にあっては、極端ないい方をすれば、時の経過は時の静止でさえある。第4次元を時間とする考えは、芸術にとっては、むしろ不要であり、有害でさえある、と考える。芸術にとって第4次元は、作品に静寂や秩序を与える力の次元と考えた方がいい。同じことは社会にとってもいえることだ。社会に秩序や平穩を与える力の次元、獣を抑える力の次元、それは、愛の力の次元でもある。その次元の軸は、回転軸のように静止したものなのだ。パウンドはこう考えていたのだ。孔子の思想や、西洋中世神秘思想家の影響を受け、ベルグソンの相対主義批判に接していたパウンドは、むしろ価値の相対化と混乱の中で、秩序が必要だと考えるようになった。秩序は、社会にも、個人にも、芸術にも必要だと考えていた。パウンドが、のちファシズムに魅かれたのは、このような考えが底流にあったからなのだろう。

最初の30篇の『キャントウズ』は、主として文明の衰退、崩壊、悪、混乱を描いているが、その中で、たとえば第13篇は、はっきりと秩序(order)の必要性を示している。のち、“Chinese Cantos”の中では、特に漢の高祖、唐の太祖、

宋の神宗の時代の王安石、清の太宗らを高く評価している。彼らは、いわば混乱の中から新しい時代に即応した制度や組織をみ出した帝王であり宰相であった。彼らは、新しい思想を新しい制度として具体化し、それによって新しい秩序を作り上げたのだった。

このようにパウンドは、ずっと秩序の重要性を感じていたが、彼の考えていた秩序は、決して固定的、機械的なものでなく、流動的な、創造的なものであった。そして、その秩序を支える軸は、不変不動なもの、孔子の『中庸』をパウンドなりに解したことばを使えば“unwobbling pivot”（揺れ動かない軸）なのである。「キャントウ36」には、

He himself moveth not, drawing all to his stillness.

（自分自身は動かないが、あらゆるものをその静けさへと引き入れる）と書いているが、このカヴァルカンティ的な美論を展開した「キャントウ36」の中のことばは重要だ。自から動かず、あらゆるものを引きつけ、あらゆるものに影響を与えていく中心的存在、“unmoved mover”こそが、「キャントウ49」でいう第4次元の“stillness”なのである。そしてそれを軸に、動的な秩序が保たれるのである。

こういった秩序観は、彼の宗教観ともかかわりがある。彼はダンテと異り、天国はもはや宇宙空間にないと考え、地獄ももはや地下にないと考えている。彼は天国（Paradiso）、地獄（Inferno）ともに、実はこの地上にあるのだと考えている。われわれは、まさしくこの地上で地獄を経験し、天国を経験する。だから、現実の混沌の中では、われわれは常に秩序を求めなければならない。そのためには、秩序を生み出し、秩序の「かなた」にある原点ないし軸がなければならない、と彼は考える。その必要性を説くとき、パウンドは、信仰的情熱をもって語る。

後年パウンドは、秩序の軸として“stillness”ということばのかわりに、“love”ということばを置くようになる。それは『ピザン・キャン

トウズ』以後に顕著になる。それは地上における天国の実現の強い希求の現われだろう。しかし「愛」は『ピザン・キャントウズ』で始めて現われるのでなく、それ以前からすでに、先ほどのべた“unmoved mover”という概念の中に、ひそんでいたものである。

秩序をめぐるパウンドの考えは、彼の芸術観、社会観とかかわってくる。原点から流れ出る秩序は、美でもある。それは、パウンドが若いころいらい芸術論の上で、ト・カロン（το καλον）と呼んでいたものである。彼にとっては、絵画彫刻、音楽、文学における「美」は「秩序」なのだ。芸術美には、はりつめた均衡があると考えられる。細部の一つ一つが見えない糸によって、ある原点と結びつけられ、秩序だてられている。その原点の次元が、芸術における第4次元だという。それは、3次元を超絶した美の原理の働く次元なのだ。その原理は、光のように空間世界を照らし出す。ちょうど古代ローマのあらゆる道路がローマに向かって集まり、星の光のようにローマから離れていくように、その美と秩序の原理は、文化と政治の中心点でもある。ファシズムに彼が希望を見出そうとしたのは、その心情からであろう。またフェノローサ・ノートに見出した「耀^{よう}」という漢字を、パウンドがこういう概念において考えようとしていたことが思い合わされる。また「一以貫之」ということばに彼がひかれ、『キャントウズ』だけでなく、北園氏あての書簡（1937年3月）や、その他の人への書簡に書いたことが思い合わされる。またロバート・フロストの“momentary stay against confusion”（混乱の中の一時的な支え）とか、T.S. エリオットの“Anglo-Catholic in religion”（宗教においては英国国教会）とかいったことば——混沌の20世紀前半を生きる詩人たちの秩序や不動なものを希求することば——が思い合わされる。

「キャントウ49」の意義は、それが『キャントウズ』全体の軸（pivot）をも描き出していることである。パウンドは「秩序」「美」「愛」「耀」という意味を包摂した原点を「静止の次

元」とし、その前後のキャントウズにおいて揺れ狂う動乱、腐敗、飛翔、虹色のエクバタンの幻などを、渦巻のように書きつけていった。それらの「かなた」にある「静止の次元」をイメージ化するにあたって、近世日本で書かれた瀟湘

八景の幽玄と、中国古代の理想郷を選んだことは、彼の「世界の市民」(citizen of the world)としての詩人像が躍如として現われている点であろう。

(同志社女子大学学芸学部教授)