

KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

エズラ・パウンドの「悲劇」： パウンド版『トラキスの女たち』をめぐって

メタデータ	言語: jpn 出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部 公開日: 2016-09-05 キーワード (Ja): ギリシア悲劇, 能楽, エズラ・パウンド, トラキスの女たち, 景清 キーワード (En): 作成者: 安川, 慶治 メールアドレス: 所属: 関西外国語大学
URL	https://doi.org/10.18956/00006203

エズラ・パウンドの「悲劇」

——パウンド版『トラキスの女たち』をめぐる——

安川 慶 治

要 旨

エズラ・パウンドは、1910年代のイギリスに自由詩の革新を謳うイマジズム運動を展開し、また後には独特のスタイルで長大な叙事詩『詩篇』*The Cantos* を綴ったことで知られるアメリカの詩人である。彼はまた、1933年にムッソリーニと面会し、イタリア・ファシズムを新しい時代の可能性ととらえ、その協力者とみなされる立場を取ったことでも知られる。第2次世界大戦後、パウンドはアメリカで13年間にわたって精神病院に拘禁されるが、その拘禁中に彼は、日本の能の形式での上演を夢見て、ソポクレスの悲劇『トラキスの女たち』を翻案・翻訳した作品を残した。自作への懐疑にとらわれ、ついに沈黙へといたる戦後のパウンドは『トラキスの女たち』に何を託したのか。本稿はパウンド版『トラキスの女たち』に、パウンドが自分自身の「悲劇」とどう向き合おうとしたのか、それを知る手掛かりを求める試みである。

キーワード：ギリシア悲劇、能楽、エズラ・パウンド、トラキスの女たち、景清

0. はじめに

アメリカの詩人エズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972) は、ワシントン郊外の聖エリザベス病院に拘禁中の1951年から52年にかけて、ソポクレスの悲劇『トラキスの女たち』 (*Trachiniae*) の新たな英語訳に取り組んでいる。パウンドといえば、1910年代のイギリスに自由詩の革新を謳うイマジズム運動を展開し、その後フランス、そしてイタリアに活動の場所を移し、その精神の軌跡を『詩篇』^{キャントーズ} *The Cantos* (1930-69) に綴り続けた詩人である。よく知られているとおり、1933年、詩人はムッソリーニと面会、ファシズムを新しい時代の可能性ととらえ、その協力者とみなされる立場を取る。1940年からローマの海外放送に携わったパウンドは、第二次世界大戦が激化する43年、ワシントン地裁から反逆罪で起訴され、イタリア敗戦後の45年、ラパッロでパルチザンに拘束され、米軍に引き渡された。その後アメリカに移送された彼は「精神異常」として病院に収容され、1958年コロンビア地裁により不起訴の決定

がなされるまで、約13年の歳月をそこで過ごすことになったのである。ピサの米軍収容所で書き継がれた『ピサ詩篇』以降、パウンドの詩作は断片化していく。次第に自作への懐疑にとられるようになったパウンドは終には沈黙に至るが、『トラキスの女たち』の翻訳は、こうしたパウンド晩年に位置づけられる数少ない仕事のひとつである。拘禁されたパウンドは『トラキスの女たち』に何を託したのか。本稿はパウンド版『トラキスの女たち』¹⁾に、パウンドが自分自身の「悲劇」とどう向き合おうとしたのか、それを知る手掛かりを求める試みである。

1. 仮面——パウンドと翻訳

パウンドの「翻訳」というと、まず想起されるのは、若きパウンドの『中国』^{キョウゴ}や『プロペルティウス賛歌』である。また、この『トラキスの女たち』とも関係の深い日本の謡曲の英訳、ひいては『論語』の英訳なども挙げられるに違いない。パウンドによるこれらの「翻訳」は、誤訳の指摘もあって、かつてはさまざまな物議を醸した。たしかに語学的に中国語も日本語も解しないパウンドに、通常の意味での翻訳者の機能を期待することができるはずはない。しかし、これら「翻訳」を、問—テキスト的、あるいは問—言語的な空間における新たなオリジナル作品の生成と解釈するならば、これをパウンドの大きな業績に数え入れることに異を唱える人は多くあるまい。T.S.エリオットはパウンドの『プロペルティウス賛歌』を評して、それをパウンドの仮面^{ペルソナ}であると述べたが、その「仮面」こそはパウンドの初期詩集のタイトルのひとつである。『トラキスの女たち』の翻訳もまた、戦後のパウンドの仮面、いまや心に廃墟を抱えた詩人の新たな仮面であると言えなくはないだろう。後で見るように、なるほどこの翻訳も彼の他の訳業と同様に、いやそれ以上に翻案に近い要素もっている。

しかしながら、古代ギリシアに関しては、パウンドが東洋の作品で自由に腕を振るったのとはいささか事情が異なることをまず指摘しておかねばなるまい。もちろん、パウンドといえば、同郷の女性詩人 H.D. (Hilda Doolittle) との出会い以降のすべてが古代ギリシアに彩られているといっても過言ではない。そもそも、『詩篇』の詩人パウンドといえば、何よりも現代のホメーロスたることを目指した詩人ではなかったか。そして『詩篇』とは、人類の精神の大海を舞台とした『オデュッセイア』たらんとするものではなかったか。しかし、彼の書誌にギリシアものの翻訳が現れるのは、この時期が初めてであることに注意する必要がある。1931年刊行の『文学案内』でパウンドは、模範とすべきギリシア詩人にホメーロスとサッフォーを挙げている。悲劇詩人たちはホメーロスよりも劣ったものとし、アイスキュロスは修辭的に過ぎる、と評する。いや、悲劇のみならず、そもそもパウンドは古典期のギリシアに大きな関心を示していないように見える。これに変化があったことを確認できるのは、ずっと後の1954年、エリオットが編集して序文をつけた『エズラ・パウンド文学論集』である。そこでは、パウン

ドがソポクレスに強い関心を寄せるようになったこと、そしてソポクレスを高く評価する方向に『文学案内』を改訂する用意のある旨が記載されている。パウンドの古典期ギリシアへの関心は、この時期に初めて顕在化してくるといってよい。

1949年、パウンドは古典学者フレミング（Rudd Fleming）と出会う。パウンドは彼の助言を得ながらソポクレスの『エレクトラ』を翻訳し、1951年、フレミングの名で発表した。この翻訳では、祈禱や呪詛の部分あるいはコロスの台詞はギリシア語のオリジナルがそのまま引用され、詩人がギリシア語を音響的に実現しようとした姿勢が窺える。同作品を選んだ理由は、主としてフレミングの側の事情によるようである。

さて、時系列的に見れば、この『エレクトラ』に次いでパウンドが着手した翻訳が『トラキスの女たち』である。両者は一連の仕事ということになるだろうか。だが、『エレクトラ』が、エウリピデスも含めてギリシアの三大悲劇作家によって取り上げられたギリシア悲劇中屈指のテーマを扱うものであり、近代の評価を考えても『オイディプス』や『アンティゴネー』に並ぶ作品であるのに対して、『トラキスの女たち』とは、何ともマイナーな作品である。ギリシア神話の最大の英雄ヘラクレスの最期を扱うとはいえ、残されているのはソポクレスの作品のみ、そしてソポクレス作品のなかでも評価が高いとはいえない。しかし、パウンドは翻訳の序文に、『トラキスの女たち』は、今日まで伝えられている全てのギリシア悲劇に表現されるギリシア人の感性の頂点を示すものである」と記す。解釈しなければならないのは、この逆説である。ここに暗示されているのは、ファシズムに託した夢が破れ、「精神異常」のレッテルを貼られて病院に軟禁されるという運命に見舞われたパウンドが、その思いを託す何かをこの作品に見出したのだ、ということではないか。序文の言葉は、次のように続けられる。「それはまた同時に、日本の能における『神舞』の原型にもっとも近い作品である」（Pound 23）と。

まずはパウンドが深い共感を覚えたこの『トラキスの女たち』のプロットを概観し、次いでパウンドの精神において、それがいかなる意味で日本の能楽と交差するものであったかを検討していくことにしよう。

2. ノーマン、あるいは火葬台上のヘラクレス

すでに述べたとおり、ソポクレスの『トラキスの女たち』は、英雄ヘラクレスの最期に題材をとった悲劇作品である。ヘラクレスといえば怪獣退治、いわゆる12の功業が有名だが、これはそもそもゼウスの妻ヘラによって駆り立てられた難行であった。というのも、ヘラクレスはゼウスが人間の女アルクメネーに産ませた子供だったからである。この作品に登場するヘラクレスはすでにその難行を終え、妻ディアネイラとのあいだに息子ヒュロスをはじめとする子を何人かもうけ、さながら一国の領主といった様子である。とはいえ、過剰そのものの形象とで

もうべきヘラクレスは、あいかわらず戦いに出掛けており、妻子は異国トラキスの館に身を寄せている。

作品は、15ヶ月たっても帰ってこない夫の安否を案じ、且つわが身の不幸を嘆く妻デアネイラの独白で始まる。ヘラクレスは作品の後半になるまで登場せず、前半は、掛け合いのコロスを伴ったこのデアネイラが主役である。ヘラクレスは出征にあたって、前例になく自分が受けとった神託を書き残していった。それによると、ヘラクレスが国を出てから15ヶ月たっても帰らなければ、彼は死ぬか、あるいは苦行が終わって憂いのない日々を送るか、そのいずれかとなる運命なのであった。デアネイラがヘラクレスの消息を確かめに息子ヒュロスを遣わすと、入れ替わりに近隣の男がやって来て、ヘラクレスの安泰を伝える。それを追ってヘラクレスの使者リカスが捕虜の女たちをつれて登場、ヘラクレスがエウボイア島のケナイオン岬でゼウスを祭るべく準備中であることを告げる。デアネイラは喜ぶが、そのとき捕虜の中でも際立って美しいイオレに気付いて素性を尋ねる。隠そうとするリカスを尻目に、近隣の男は、そもそもヘラクレスはこの娘を愛し、彼女をわがものとするために、イオレの父エウリュトスが支配していたオイカリアを攻め滅ぼしたのだと告げる。

これを聞いて衝撃を受けたデアネイラは、夫の愛を取り戻そうと、愛の秘薬を塗りこんだ衣をリカスに持たせ、ヘラクレスのもとへ帰す。愛の秘薬とは、好色な怪獣ケンタウロス族のネッソスの血であるのだが、これは、その昔、デアネイラを犯そうとしてヘラクレスの毒矢に射られて死んだネッソスが、流れる自分の血を愛の秘薬と偽り、それを信じた彼女が集めて取っておいたものであった。ところが、リカスの去った後、秘薬を衣に塗るために用いた羊毛の房が燃え去ってしまう。驚き怪しんでいるデアネイラのもとに息子ヒュロスが戻ってきて、母を激しく責め立てる。妻から贈られた衣をまとして神殿に犠牲を捧げていたヘラクレスの体に毒が回り、衣は体に密着して離れなくなり全身を焦がしはじめたというのだ。父はリカスを投げ殺し、妻を呪った、とヒュロスは告げる。愛の秘薬は、ネッソスの復讐の毒であった。自分が夫を殺すことになってしまった事実を知ったデアネイラは館に入り、胸を突いて自殺する。

劇の後半、ヘラクレスが担架で運ばれて登場。屈辱と苦痛のために、彼は大声をあげて神と人とを、そして己の身を呪い続ける。ふと苦痛が和らいで正気にもどったヘラクレスに、ヒュロスはネッソスの毒の由来と母の自殺を伝える。この言葉に、ヘラクレスは神託が実現されつつあることを覚る。あざなえる縄のごとき因果を通して、いまや運命は成就されんとしている。そしてヘラクレスは、オイタ山の頂に葬壇を築き、そこで自分を生きながら焼くよう命じる。ヒュロスは、火を自分で点けること以外、すべて父の命令に従うことを約束する。ヘラクレスはヒュロスにイオレを妻とすることを命じ、山上に運ばれてゆく。そして、「すべてはゼウスのなせる業なのです」——観客に向かって語るヒュロスの言葉で幕切れとなる。

このように『トラキスの女たち』は、定められた運命を知らずに為された、またそれを免れようと凶る人間の行為が、かえって運命の実現を招き寄せるというアイロニーを劇の基本構造としており、この意味では、ギリシア悲劇のひとつの典型を示しているといえよう。そして、アリストテレスにはじまる悲劇解釈の伝統に則していえば、死すべき存在＝人間の立場に与する観客は、悲劇の登場人物たちに同一化しつつ恐怖と憐憫を経験し、それを通して感情のカタルシス浄化を体験することが期待される。

作品の構成では、すでに見たように、前半はディアネイラ、後半はヘラクレスを主人公とし、前半を自殺にいたるディアネイラの悲劇、後半を生きながらの火葬を求めるヘラクレスの悲劇とする、やや特異な二部形式をもっている。しかし、何よりも刮目すべきは、いうまでもなく、生きながらの火葬というヘラクレスの最期のあり様そのものであろう。

このヘラクレスの最期は、二つの面から解釈することができる。ソポクレスが描くこの結末はギリシアの神話的伝承に語られるヘラクレスの最期を踏襲するものであるが、伝承によれば、神の子ヘラクレスは、人間としての死を経て、ついに神々との和解を達成し、オリンボス天上に迎えられる。ソポクレスの悲劇からはこうした予定調和を予期させる要素は排除されているものの、この和解の物語を前提と見るなら、ヘラクレスの火葬が示しているのは、肉体を焼く炎によって罪過や葛藤を浄化するひとつの通過儀礼にほかにあまのい。禊ならぬ、火による浄めとでもいおうか。

しかし他方では、この浄化のあり方そのものに注目する必要がある。そもそも、生きながらの火葬による自死とは、また何と恐ろしく強烈なイメージであろうか。ここに描かれているのは何か常軌を逸したものである。その意味で、生きながらの火葬というイメージは、その過剰性において受け止められなければならない。劇の背景にはなるほど、伝承による予定調和、和解の物語がある。しかし、生きながらの火葬という過剰は、運命との和解という予定調和をも無傷ではおかない。燃え立つ炎はヘラクレスの肉体ともども、むしろ一切の予定調和を焼き尽くすだろう。運命との和解の物語は、運命と対峙する人間の悲劇へと跳ね返り、最高の強度に達した悲劇の緊張はここで一挙にカタストロフ破局を迎える。予定調和による運命との和解にとって代わるのは、その成功がどこにも保証されていない自己焼尽、自己投棄による運命への飛躍の形象である。いささか言葉を弄することが許されるならば、運命に呪われた者ヘラクレスの、カタストロフ破局カタルシスとしての浄化とでもいふべきであろうか。

さて、このように考えるならば、この悲劇、とりわけその後半部の表現の中心は、主人公ヘラクレスの「浄化」そのものにあるといえるだろう。伝統的な悲劇論が想定する観客の感情的カタルシス浄化は、観客の内心のプロセスである。それに対して、この作品において「浄化」は、それ自体が上演されるスペクタクルとなっている。再び言葉を弄するようではあるが、『トラキスの女たち』は、後世の悲劇論をあらかじめ舞台上に模倣しているのである。この劇がギリシア

悲劇の基本精神を代表していると語るパウンドの理解の正否は別として、呪われた運命からの「浄化」そのものを、恐るべき劇的緊張をもって表現の中心においた作品である——おそらく同じソポクレス晩年の『コロノスのオーディプス』とともに——ことは重くみてよいだろう。けれどパウンドが『トラキスの女たち』に惹かれた所以と考えられるのである。

いささか憶測を重ねることになるが、こうした解釈をもう一步進めるなら、ファンズムの崩壊とともにピサに虜囚となり、その後、皮肉にも故国アメリカにおいて流謫の身となったパウンド、『詩篇』に自分自身を「すでに沈んだもの」と呼び、オデュッセウスが一つ眼の怪物キュクロプスに向かって名乗った「ウティス」——誰でもないもの——と自身を語るパウンドが「力を失い、襤褸のように成り果てたヘラクレス」に自己を重ね合わせていたとしても不思議はあるまい。ヘラクレスとともに、いやヘラクレスとして「浄化」を求めているのは、他ならぬパウンド自身であったのではないか。そして——ここで先の問いにかえていうならば——この「浄化」というポイントにおいてこそ、パウンドはギリシア悲劇と日本の能楽との交差を見ていたのではないか。

多くの能、とりわけ夢幻能においては、運命——こうしたターミノロジーで語ってよければ——に翻弄され、あるいは痛手を負い、あるいは見捨てられた主人公（あるいはむしろその幽霊）が、その運命との和解を遂げる場面がフォーカスされている。多分に仏教的な観念によって下支えされている能楽における運命との和解=救済とギリシア悲劇にみる浄化とは、その異質さゆえの緊張を孕みつつ、創造的かつ生産的な重ね合わせを求めているのではないか。『トラキスの女たち』がどのように能楽と交差するのかを見る前に、しかしまずは文学史的な事実として、パウンドと能楽との関わりを瞥見しておこう。

3. パウンドと能楽

今日ではよく知られているように、パウンドはE. フェノロサの没後、1914年頃に夫人から遺稿管理の委嘱を受け、その能楽論や翻訳などを整理し、1916年『日本の貴族演劇』*Certain Noble Plays of Japan* を出版、また翌1917年にはその増補版『能——きわみの芸——日本古典演劇の研究』*'Noh' or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan* を出版した。そこには15篇の能の英訳——「卒塔婆小町」「通小町」「須磨源氏」「熊坂」「猩々」「田村」「経正」「錦木」「砧」「羽衣」「景清」「葵上」「杜若」「張良」「絃上」——が収録され、それらの前後にフェノロサの残した能楽論が配置されている。

パウンドは1908年からロンドンに滞在して、すでに英詩の革新によって知られていたが、フェノロサ夫人がパウンドに注目したのは、こうした彼の詩人としての活動を評価してのことであった。この時期の詩作として広く知られているのが、例えば、俳句に触発されて作ったとい

う二行詩「地下鉄にて」“In a Station of the Metro”である。

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

雑踏のなかに浮かぶ、あの顔、この顔
濡れた黒い枝に貼りつく幾ひらの花卉

パウンドは簡潔な表現によって複数のイメージを重ねてゆく“super-position”、すなわちイメージの重層の方法をわがものとしていた。いわゆるイマジズムであるが、基調となるイメージの上に別のイメージが重なってゆくという意味では、夢の作業でおなじみの圧縮(Dichtung)に通じる技法とってよいかもしれない。面白いことに、パウンドは能楽にかかわる作業を進めていくうちに、こうしたイマジズムの方法論が、能楽においてすでに劇詩の形式にまで拡張して実現されていると考えるようになった(Fenollosa and Pound 27 note)²⁾。彼はそれを〈イメージの統一〉(Unity of Image)という言葉で説明している。

能には〈イメージによる統一〉とでも呼ぶべきものが見いだされる。少なくとも、優れた作品はすべて単一の〈イメージ〉を強化するような具合に作られている。たとえば「^{にしきぎ}錦木」におけるもみじ葉や舞う雪、「高砂」における松の樹々、「須磨源氏」における青鈍色の波、そして波形、「羽衣」におけるまさにその羽衣などである。(ibid.)

能に見られるこの〈イメージの統一〉は、イマジズムによる長詩の模範である。たとえばフェノロサ＝パウンドによる翻訳で取り上げられた「^{かきつばた}杜若」。杜若の花の精を演じる女装の後ジテが、在原業平との恋で知られる二条の後、高子の唐衣を身につけ、さらに業平の冠をつけるとき、そこには錯綜した三重の感覚がひとつのイメージとして統一されている。パウンド後年の『詩篇』にまで、こうした〈イメージの統一〉の反映を見出すことは難しくあるまい。

フェノロサ＝パウンドの『能——きわみの芸』に話をもどそう。同書は能楽をヨーロッパに紹介した時期の早さだけでいえば、フランス人ペリ(Noël Peri)や、イギリス人オールコック(Rutherford Alcock)やパークス(Harry Parkes)らに一歩譲るものの、文学界に与えた影響の大きさは比べものにならず、事実上、能楽の最初の翻訳作品であった。また同書には重要な副産物がある。ちょうどフェノロサの草稿に手を入れていた頃、パウンドはW.B.イェイツの秘書として働いており、時としてイェイツに助言を求めたという。イェイツは能楽において詩、音楽、舞踊の一体化が実現されているのを知り、舞踊劇『鷹の井戸』“At the Hawk’s

Well” が生まれることになった。『トラキスの女たち』の献辞にある伊藤道郎は、1916年に初演された同作品の主演ダンサーである。またパウンドは、後により“本格的な”能楽の英訳を手がけることになるA. ウェイリーにも助言を求めている。ウェイリーの訳業そのものがパウンドの翻訳に触発されたものであった可能性も否定できないわけである。フェノロサ=パウンド訳は、日本語に精通したウェイリーの翻訳が出版されて以降、なるほどその“学術的”価値を低下させたかもしれない。しかしながら、『能——きわみの芸』は半ば独自の文学作品として今日まで版を重ねており、また西洋に能楽を紹介するについて果たしたその功績が色褪せることあるまい。

さて、こうしたフェノロサ=パウンドの能楽理解の基本的な参照項となり、その理解のための図式を与えたのが、ギリシア悲劇であった。能楽とギリシア悲劇とのアナロジー—というと、今日ではいささか牽強附会との印象を免れないかもしれない。そもそも古代ギリシアと中世日本という異なった時間と空間のなかで育まれた、二つの詩劇の形式や内容に驚くほどの一致が見られることに、今さらながら驚嘆する人は多くないかもしれない。それぞれの文化的背景についての知識が詳細になれば、遠目に似通って見えたものの違いが際立ってくるということもあろう。だが、ともに音楽と舞踊を伴う象徴的な詩劇であり仮面劇であること、コロスと地謡の役割が酷似していることなど、まず目を引く特徴だけを考えても、かつてフェノロサが、能楽とギリシア悲劇の間にさながら特別な親和力でも働いているかのように感じたのは十分に頷けることである。フェノロサは、ギリシア悲劇と能の具体的な類似点やそれぞれの成立事情の類似点を挙げた上で、日本の仏教彫刻すなわち仏像がガンダーラを経て古代ギリシアの彫刻に淵源するのと同様、能楽がインドや中国を経て古代のギリシア劇の影響を留めている可能性にさえ思いを馳せている (Fenollosa and Pound 60)。また注目に値するのは、フェノロサや後のパウンドの強調するのが、幽玄の美学やその背景にある仏教的な無常観ではなく、起源における能の形を伝えるものとしての神舞あるいは神楽 (ibid.) だという点である。歴史的解釈としての正否はさておき、ギリシア悲劇の根源をディオニュソス崇拝に求める観点とも通じるものとして興味深い。いずれにせよ——ここでは概括的に断言しておく——、能楽=ギリシア悲劇は、フェノロサ=パウンドにとって、〈東洋〉〈西洋〉を繋ぐトポスなのであった。すなわち能楽とギリシア悲劇とのアナロジーは、〈東洋〉〈西洋〉という二分法を無効化するトポロジーとして機能する。私たちはこれを創造的解釈として、むしろ積極的に諒としよう。

なお、パウンドは能の翻訳のほか、能や狂言の形式によったと称するオリジナル作品をいくつか残している。「狂言」には、『立役者』*The Protagonist* (未完)、『結婚の慰め』*The Consolations of Matrimony* が、「能劇」(Noh Play) としては、ミュッセの作品による翻案劇『ラシエル嬢の家での夕食』*De Musset's A Supper at the House of Mademoiselle Rachel*、『トリスタン』*Tristan* がある。そして、ある意味でここに付け加えられるのが『トラキスの女たち』なので

ある。パウンドは書簡で、この作品は能の形式で上演されなければならないと繰り返している。「Kit Kat（北園克衛）は『トラキスの女たち』を翻訳してくれるほど英語はできないだろう。しかし、何語でやるにせよ、この作品を然るべく上演するには能の手法しかないと思う。」（Kodama 138）³⁾。この点には後に立ち返ろう。

かくしてパウンドにとって、『トラキスの女たち』は、もうひとつの能劇＝ギリシア悲劇であり、翻訳と翻案による“オリジナル”作品なのであった。だが、私たちはさらにもう一作品、具体的な能の作品と照らし合わせることによって、運命劇としての能楽＝ギリシア悲劇が、他ならぬパウンドその人の運命と重なるポイントに迫ることができるのである。

4. 景清

パウンドはある手紙で、『トラキスの女たち』の翻訳に着手したきっかけについて、『日本の古典能楽』*The Classic Noh Theatre of Japan*（1959）という訳選集に入れるために数十年前に出版した『能——きわみの芸』を読み直したことであると書いている（Kodama 136）。また同じ手紙でパウンドは、『能——きわみの芸』のイタリア語版の表紙に、面をつけた梅若實（二世）の写真を使ったことを記している（ibid）。

すでに述べたように『トラキスの女たち』は、ヘラクレスの生きながらの火葬へと極まる悲劇に先立って、前半にディアネイラ＝ダイズエアの悲劇がおかれている。帰らぬ夫を待つ女の悲劇という意味で類似した作品を求めるなら、想起されるのはさしずめ「砧」であろう。「砧」は『能——きわみの芸』にも収録されているので、当然、『トラキスの女たち』を翻訳するパウンドの脳裏をかすめたであろうが、この点を詮索する資料はない。

だが、ヘラクレスを主演とする第二の、そして中心となる悲劇については、パウンドの連想ははっきりとあるひとつの作品へと向かっている。いや、順序は逆というべきか。自らが「翻訳」したその作品を読み直したところ、パウンドを『トラキスの女たち』の翻訳へと向かわせたと考えられるのである。さて、その作品——それが「景清」に他ならない。『能——きわみの芸』のイタリア語版の表紙の写真で梅若實が被っているのも、まさにその「景清」の面なのである。「フェノロサの草稿に残された能を見るかぎり、「景清」にはホメーロスを思わせるところがある。そこには、ギリシアもの、北欧ものを問わず、われわれの古典的な叙事詩に近いものがある」（Kodama 162）。かくパウンドが称揚する「景清」とはいかなる作品か。

「景清」は『平家物語』に登場する平景清に取材した作品である。一説に梶原景時の父とも言われる景清は、悪七兵衛景清と仇名され、源平の争乱のいくつもの合戦を生き抜いた。『平家物語』に語られるのは卷十一の「^{しころ}鍛引き」の逸話だけであるが、景清は平曲、能楽だけでなく、幸若舞や後には浄瑠璃、歌舞伎、長唄、常盤津節^{ときわつぶし}の主題になるなど、『平家物語』周辺

に生まれた文学的形象の中でも代表的な一例となった。壇ノ浦の戦で落ち延びた景清は、源氏への復讐を図る悲劇的な英雄として扱われ、ここから様々な「景清伝説」が生まれていったらしい。たとえば、浄瑠璃と幸若舞の「景清」で用いられるは次のようなストーリーである。捕らえられ六条河原で斬首されることになった景清は、清水観音の身代りによって助けられ、頼朝にも許される。さらに日向国に所領まで与えられた景清は、頼朝への復讐の気持ちを断つために自ら両眼を抉る。しかし日向に出立する日、清水に参詣した景清の両眼は失った光を再び取り戻したという。この光のテーマ系にはまた後に触れることになるだろう。

さて、能楽「景清」は、日向国に流されてのち「日向勾当」と名乗る、晩年の景清にまつわるエピソードである。景清は平家一門滅亡後、源氏方に捕らえられて、流滴のうちに老残の日々を過ごしている。さて景清には、熱田の遊女に生ませて、生き別れになった一人娘がいた。父恋しさにその居所を探し求めた娘は、ついに鎌倉から日向まで命を賭してやってくる。だが、訪ねあてた粗末な庵に住んでいるのは、乞食同然の盲目の老人であった。わが父の行方を尋ねたところ、老人は他所を探すようにと言う。通りがかった里人に尋ねてみると、しかし、その老人こそが変わり果てた父、景清なのであった。落ちぶれた姿を娘に見せるに忍びなく、景清はわが身を偽っていたのである。里人のとりなしで改めて再会する二人。娘は父に屋島の合戦での手柄話を求め、父は『平家物語』で夙に名高い「鍛引き」の武勇談を語り聞かせる。語り終わった景清は、その地に娘が留まることを許さず、亡き後の回向を頼んで娘を帰らせる。幕切れ、キリの地謡は次のとおりである⁴⁾。

昔忘れぬ物語 衰へ果てゝ心さへ 乱れけるぞや恥かしや 此の世はとてもいくほどの
命のつらさ末近し はや立ち帰り亡き跡を 弔ひ給へ盲目の 暗きところのともし火 悪
しき道橋と頼むべし さらばよ留まる行くぞとの ただひと声を聞き残す これぞ親子の
形見なる これぞ親子の形見なる

娘は去り、盲目の景清には「さらば」という声が娘のかたみとなる。父の命に従って、父を棄て、去っていく娘。——その父が老残の、流滴の英雄となれば、この情景はすでに私たちに親しいもうひとつの情景を想起させずにはいないだろう。すなわち父ヘラクレスの命に従って父を葬る『トラキスの女たち』のヒュロスである。これをかぎりに世界を去ろうとする運命に呪われた二人の英雄の、最後＝最期の浄化を引き受けるのが、片やその息子であり、片やその娘なのである。『トラキスの女たち』における浄化の契機については先に強調したとおりであるが、「景清」については、逡巡の果てに受け入れられた娘との再会そのもの、そして娘にねだられた昔語り（またもちろん、娘に託された亡き後の回向が定義上ここに付け加わるだろう）、敗残のわが身を厭い、世を呪って暮らしてきた景清を、死を前にして浄化するものであ

るに他なるまい。

異なった時間と空間の中で生まれた二つの作品をいたずらに同一化することは慎まねばならない。だが、イメージの重層をこととするパウンドである。意識的な詩法を彼方で、あるいはその手前で、「景清」が『トラキスの女たち』に重合し、また交差していったことは推測に難くない。そして、両者を貫くモチーフが流謫の英雄、老残の英雄の浄化であってみれば、先に仮定した「ヘラクレス＝パウンド」という方程式は、「景清＝ヘラクレス」という方程式によって補完されているとあってよいだろう。そして、であるならばまた、あるいはまず何よりも——これが私たちの仮定である——、景清こそはパウンドその人の別名であると言わなければならない。

5. 父と娘

事実は小説よりも奇なりというが、パウンドをめぐる事実は、こんな私たちの推論に符号するかのように進んでゆく。ヘラクレスとヒュロス、景清とその娘…。この二組の父子に、パウンドがもう一組の父子として加わるために必要な人物がここに登場する。——メアリ・デ・ラケヴィルツ (Mary de Rachewiltz)、パウンドが愛人オルガ・ラッジ (Olga Rudge) との間にもうけた一人娘である。話を進めるためには、戦後のパウンドの簡単な伝記的事実を押さえておく必要がある。その前提として、アメリカでの若き日々を遡ってパウンドの女性たちとの関係を一瞥しておこう。

そもそもまだ若いパウンドがアメリカを去った背景には、いわゆる女性問題があった。パウンドは20歳でヒルダ・ドゥーリトルと婚約したものの結婚の計画は挫折、また22歳で大学講師の職に就くも、レビュー・ガールを自室に泊めた廉で職を追われる。パウンドは家畜運搬船に乗ってヴェネツィアに渡り、その後ロンドンに移った。この頃に親しくなったのが、イェイツの知己の娘で後にパウンドの妻となるイギリス人女性ドロシー・シェイクスピア (Dorothy Shakespear) である。一方、アメリカからはH. D. が合流した。後にH. D. の夫となるオールディントンも交え、T. E. ヒュームと共に始めたのがイマジズムの運動である。その後、イギリスから移ったイタリアで、パウンドはアメリカ人女性でヴァイオリン奏者のオルガ・ラッジと行動を共にする。さて、この愛人オルガとの間に生まれたのが、パウンド晩年に独特の役割を演じることになるメアリであった。メアリはチロル村 (イタリア領) で養父母に育てられ、長じて、ロシア系イタリア人でエジプト学者のボリス・デ・ラケヴィルツ (Boris de Rachewiltz) と結婚、13世紀に造られ長らく廃墟となっていたチロルの城館ブルネンブルグ城を手に入れ、そこに居を構えた。

さて、13年もの長きに渡り聖エリザベス病院に収容されていたパウンドは、エリオット、フ

ロスト、ヘミングウェイたちの運動のいかもあって、1958年、反逆罪について不起訴の決定を受けて解放された。そして、ほとんど間をおかずにイタリアに戻ったパウンドが身を寄せたのがこのブルネンブルグ城なのであった。ところがここに奇妙な事態が発生する。というのは、アメリカから帰ってきたパウンドは、妻ドロシーのほか、愛人オルガとは別の若い女性「秘書」マルセラなどを伴っており、彼をめぐる少なからぬ女たちが一つ屋根の下で生活することになったからである。共同生活は長くは続かなかった。イオレをはじめとする女捕虜を連れて帰ってきたヘラクレスさながら——何という偶然の一致！——、チロルで女たちの間の複雑な不和を引き起こしたのち、結局パウンドは、メアリの許を去り、ローマ、ラパッロ、ヴェネツィアを転々とするようになる。やがて心身は病に蝕まれ、パウンドは寡黙な老人となっていく。

1966年エスクエア誌 *Esquire* が、ますます名声が高まってきたパウンドのために「パウンド80歳」を企画した時、すでに語る言葉を失っていた詩人に代わって、メアリは父の運命について次のように述べている。

父はいわばあのネッソスのシャツを着てアメリカの法廷を後にしたのだと自覚していた。そして私たちもそのことを理解していた。10年にわたって父が頑強に拒否し続けてきたその条件が結局、「自由」の対価となったのだ。おそらくこれをかぎりにアメリカを去ろうというその時、父が背中に受けた鞭は、アメリカを追われた若き日の父が受けた鞭よりも、はるかに深く肉を裂いたというべきだろう。(Mary 189)⁵⁾

「ネッソスのシャツ」は、もちろん『トラキスの女たち』からの引用である。メアリが語っているのは、パウンドの沈黙は病によるばかりではないということである。いやむしろ、こう言うべきだろうか。パウンドを沈黙させた病とは、あるいは悪意、あるいは善意によって運ばれながら、ついに英雄を斃したあのヒュドラの毒に喩えられるべきような何ものかの仕業であるのだ、と。パウンドから言葉と思考の自由を奪い、その肉を裂き、臓腑を蝕んでいった拘束衣……。——しかしそれは何を意味するのか。メアリがあえて暗示するにとどめている、この「ネッソスのシャツ」を具体的に解釈しようとするのは無謀なことであるかも知れない。しかし思えば、パウンドの解放から半世紀をも閱した今日、もはや私たちは、あえてこの点に立ち入ることを避けるべきではあるまい。

反逆罪で起訴されていたパウンドが、法廷に立つことなく、「精神異常」として病院に軟禁されたこと、すでにここパウンドの煉獄は始まっていた。ファシズム下のイタリアからの海外放送に携わった者たちの中に、戦争に勝利した祖国の法廷による死刑の宣告を免れ得なかった者がいることを考えれば、この戦後のパウンドの境遇はいかにも両義的なものと言わねばならない。何といても、一方で、それがパウンドの生命を国家の論理、国家の裁きから守ったこ

とに違いはない。しかし他方で、それはパウンドから、言葉と思考を棲家とする詩人にとって、もっとも掛け替えのない何かを奪い取ってしまいはしなかつただろうか。精神病者の差別にかかわる問題はすべて措くとして、この場合の精神病院とはつまるところ、その住人から権利＝義務の主体たることを剥奪＝免除する非－世界の謂いではないのか。それは法の主体であることを中断させるだけではない。そこで本質的に中断されているのは、言葉の主体、思考の主体であること——あくまでも社会的な意味において——ではないのか。

イタリア・ファシズムとともに語ることを選んだパウンドの思考は、ファシズムの崩壊の後、どのように変化したのか、あるいは変化しなかつたのか。利殖をこととする資本主義に反対し、儒教の倫理を謳ったパウンドは、ファシズムとの関係をどのように総括しえたのか。人間の精神の旅を一大叙事詩として『詩篇』に歌い続ける詩人、そのかぎりて歴史を横断し、時代を縦貫する詩人は、しかし世界を上空飛行するのではない。言葉に投錨するばかりでなく、具体的な人間世界に投錨すること、ひいては具体的な時代との対質の中からパウンドの詩作は生み出されていた。とするならば、非－世界への移行は、パウンドをパウンドたらしめていた錨鎖を断ち切り、時代との対質に空隙を入れ、パウンドの中にある空虚を埋め込むことになったとして不思議はあるまい。けだしそれは、ファシズムとともにあったパウンドの真理を明らかにする機会を奪っただけでなく、言葉と思考の主体であることを彼から奪い取るものであったと思われるのである。

パウンドにとって病院での生活は必ずしも耐え難いものではなかつたようである。執筆を妨げられることはなく、彼を慕う文学者たちの訪問を受け、妻や愛人たちに付き添いを受けることができた。彼がその境遇からの脱出を強く望んだという記録はない。そして、この病院での生活がモラトリアムであったとするなら、不起訴の決定と病院からの解放は、皮肉なことに、そのモラトリアムを永続化させることに他ならなかつた。不起訴の決定は、パウンドその人が自分の思想や行動を総括し、あるいはアメリカの国法と対決することによって手にしたものである。エリオットたちの運動の成果ではあるにせよ、むしろ忘れてならないのは、冷戦下におけるアメリカの政治的・文化的状況の変化こそがパウンドの解放を可能にしたということである。たとえばトーマス・マンが指摘するように、パウンドの「罪」が、ファシズムではなく共産主義への加担であったならば、事態はまた違ったものとなっていたはずである⁶⁾。いずれにせよ、パウンドの運命を操る手綱は、すでに彼の手の及ばないところにあった。あるいは、すでにパウンドの言葉と思考は、あえてその手綱を掴もうとはしなかつたのである。

ヨーロッパに戻ったパウンドは、当初は意気揚々としていた。しかし、「ネッソスのシャツ」、その体内に埋め込まれた空虚が効き目をあらわすのに時間はかからなかつた。

パウンドの述懐。——「ヨーロッパは衝撃だった。もはや自分が何かの中心にいるのではないという感覚も、おそらくその一部にあるだろう。が、それに加えて無理解という問題がある。

…私はヨーロッパの悲劇を生きている最後のアメリカ人なのだそうだ」⁷⁾。パウンドが再会したヨーロッパは、昔日のパウンドにとってのように、もはや魚にとっての水のような活動のエレメントではありえなかった。何がしかの精神疾患、あるいは老人性鬱病とでもいうべきものが、パウンドの心を冒していたのかもしれない。しかし、その問題はここでの議論とは水準を異にするだろう。世界に投錨する錨鎖を断ち切られたパウンドにとっては、アメリカの「精神病院」のみならず、ヨーロッパさえもがもはや流謫の地でしかありえなかったというべきだろう。あるいは、パウンドが祖国アメリカを揶揄した言葉を借りて言うなら、「世界全体が精神病院だった」⁸⁾。

どこへ行くにもドロシーが、オルガが、あるいはマルセラが付き添わなくてはならなかった。そしてマルセラが去り、ドロシーが去り、やがてエリオットも世を去り、パウンドの晩年は孤独と沈黙に包まれていく。そんな父パウンドの姿を、メアリは父の翻訳した「景清」を引きながら、景清その人に重ね合わせている(Mary 179)。

父の関心は、あくまでも『詩篇』を書くことであった。父は『天堂篇』^{パラディーン}を書いたが、その前に物理的にひとつの楽園^{パラディーン}を作ろうとまでしたのだった。おそらくそれはアメリカの参戦を阻止しようとした以上のユートピアの企みだった。清浄なる楽園、そこでは誰もがほかの誰をも愛するような、そんな楽園…。父の奮闘を思い出すとき、私はいつも、能楽の、あの景清の舞を思わずにはいられない。

夕日影に。打物閃めかいて。

(His armour caught every turn of the sun.)

景清の舞とは、景清が娘に^{しころ}鋌引きの武勇談を聞かせる際の舞である。メアリが父パウンドに見ているのは、景清の落魄の姿の上に浮かび上がる昔日の勇姿である。戦いに敗れ、盲目となり日向に流された景清が昔日の武勇を語りながら舞う姿、そして、イタリア・ファシズムの敗北とともに囚われの身となり、聖エリザベス病院で『天堂篇』Paradiso (『詩篇』第96-109篇)を書き連ねたパウンド、そして地上の楽園を作り出すために言葉の武勇を余すところなく発揮した昔日のパウンドが、いみじくもここでひとつに重なり合う。

パウンド、ヘラクレス、景清…。一見、掛け離れた「英雄」たちが、ひとつのイメージに統一される。イメージの重層こそが若きパウンド詩作の鍵であった。奇しくもそれは、その終末にあって、パウンドその人の人生に実現されたと言うべきだろう。

6. 大いなる肯定——悲劇は終わった——

したがって、『トラキスの女たち』は英雄パウンドの悲劇である。悲劇である、というのは、運命に翻弄され、没落していく英雄が、その運命との葛藤を対質を通じて、ついに運命を受容し、浄化にいたる物語であるという意味において。必ずしもギリシア悲劇の事実とは一致しないこの悲劇のプロセス、その図式は、パウンド版『トラキスの女たち』において、ソポクレスの原作にもまして強い意味を帯びることになるだろう。そして、英雄パウンドの悲劇。これについてはもはや贅言を要するまい。なるほど、最前に挙げたいいくつかの偶然の一致は、時系列的にみて偶然の一致以上のものではあるまい。いうまでもなく、人間とはさまざまな錯綜したプロセスの複合体である。聖エリザベス病院にあって、自らを老残の影景に重ね見もしたであろうパウンドが、いまだその隠された意味を知らぬまま破壊と好色に邁進するヘラクレスを髯髯させもするのは、まさしく人生そのもののアイロニーと言わねばなるまい。作品が人生に、人生が作品に還元されるわけではない。両者は相照らしあって新しい意味を生産する。ここに試みてきた解釈も、作者の生に照合させることによって作品を単純化することを日論むものではない。願わくは、作品と生のはざままで生成するさまざまな意味を解放するまでである。

さて、しかし、悲劇であるからには、その終末、浄化のポイントを問題にしておく必要がある。この点でのパウンドの意図はきわめて明快である。彼は劇中のある台詞に次のような註を付している。「この台詞は、この劇がそのために存在しているというべき決めの台詞である」(Pound 67)。パウンド版『トラキスの女たち』のハイライト、それはネッソスの復讐と妻の自殺を知らされたヘラクレスの台詞である。予言がまさに成就しようとしていることを悟った瞬間の台詞を、パウンドはこう訳した。

Come at it that way, my boy, what/ SPLENDOUR,/ IT ALL COHERES. (Pound 66)

こうなってみればよくわかる、息子よ／あなんという輝き、／すべてが結びついた。

「すべてが結びつく」瞬間。それは、錯綜した現実の中であって、ひとつひとつの面だけを見ているのでは理解できなかった全体が一瞬にして啓示される特権的な時間である。わが身に降りかかる不条理な運命、不幸な偶然と見えたものが、その完全な必然性の相において顕現する。すべての葛藤、すべての対立は、その輝かしい必然性のもとに、その本来の意味のもとに捉えられる。その必然性を運命と呼ぶとすれば、それは、世界の中で、歴史の中で、もろもろの悪しき運命と抗ってきた主体が、終にそこに帰還すべき〈運命〉である。抗うべき運命ではなく、そこにおいて主体がはじめてその十全な意味を与えられるような〈運命〉。現世的な不

幸の極みが、そのまま超越的な真理と一体となった恍惚へと反転する。

この決定的な瞬間について、パウンドは次のような演出を予定している。「ヘラクレス、観客から顔をそむけると、背筋を伸ばして座り、苦悶の神の面をはずして観客に顔を向ける。面を取った顔には、晴れやかな太陽を思わせるような化粧を施しておくこと。髪は黄金色に輝き、できるだけ帯電したように逆立てておく」(Pound 67)。仮面をはずし、悲劇の英雄という役割を終えたとき、ヘラクレスの顔は神々しい輝きを見せる。その刹那、英雄はもはや地上の人ではなく、超越的な真理の担い手である。この演出で思い出されるのは、もちろん、ヘラクレスが雷の神でもあるゼウスの落胤だったことであろう。だからこそ、「髪は黄金色に輝き、…帯電したように逆立て」られる。

だが、それ以上に関心を引くのは、この特権的な場面に顕現する真理そのものが太陽、あるいはその輝きによって象徴されていることである。仮面を外したヘラクレスの顔が「晴れやかな太陽を思わせる」だけではない。パウンドの意匠は、すでに見たヘラクレスの台詞からも読み取られる。“SPLENDOUR, / IT ALL COHERES”と訳された箇所ギリシア語オリジナルは、“ταὐτ’ ὄν ἐπειδὴ λαμπρὰ συμβαίνει”，翻訳にあたってパウンドが参照したストーリー (Francis Storr) の英訳⁹⁾では‘Since, then, my weird thus plainly comes to pass’、「これではっきりした」といったところだろう。パウンドは「明らかな、はっきりした」といった日常的な意味で使われている形容詞の‘λαμπρός’を感歎文の‘splendour’へと訳し変えることによって、この場面を輝かしい強烈なイメージによって定着させ、作品全体を統一する核としたのだと見てよからう。それは悲劇が内破し、外へと通じる瞬間であった。これと符合するかのようには、悲劇の外で、たとえば作品冒頭におかれた登場人物リストで、ヘラクレスは、ことさらに「ヘラクレス・ゼウサン Herakles Zeuson」または「太陽の生命力 the Solar vitality」と呼ばれている (Pound 24)。ゼウスの息子 Zeus’ son を短縮したゼウサン Zeuson が Sun を仄めかしていることは言うまでもあるまい。悲劇の主体であったものは、この太陽、この光の中でこそ、自己と世界の絶対的な肯定へと至る。だからこそ、ヘラクレスはその肉体を炎の中に投げさせるのである。呪われた肉体を焼尽させるのではない。それは、歓喜に満ちた光への帰還と言うべきだろう。

パウンドその人の最後=最期に話を進める前に、もうひとつ思いがけない偶然の一致に触れておきたい。景清の後日譚、いや景清伝説の後日譚というべきか。謡曲の「景清」では、日向国の流人、盲目の景清は、わが亡き後の回向を頼んで娘を帰す。娘と父が退いた舞台には、けだし浄化された静謐とでもいうべきものだけが残されるだろう。だが、能楽があえて活かすことをしなかった、この光と闇の対立は、伝承文学に固有の想像力を掻き立てずにはおかなかった。いや、そもそも盲目の景清、日向国の流人という設定そのものが、カゲキヨ=清らかな光という名前がおそらくその発端となった集団的な想像力の産物なのである。一方には、戦に敗

れた後も執拗に源氏への復讐の機会を覗う悪七兵衛景清、妄執の権化ともいうべき景清がいる。そして他方には、その名前のとおり、浄化され、菩提を求める景清がいる。伝説上の景清の形象は、まさにこの両極が反転し、媒介なく通じ合ったところに成立する。矛盾したさまざまなイメージの輻輳点ともいうべきか。悪人正機さながら、一方での妄執の深さこそが、他方で光の清らかさを担保する。そして、日向国、日の向かう国とは、いうまでもなく天孫降臨の地、上代日本の神話において日の神アマテラスの孫ニギの降り立った聖地である。盲いたオディプスがコロノスに聖化されたように、盲いた景清はこの日向国にあって、まったき光の象徴となる。パウンドのヘラクレスが光の中に帰還するのと同じく、菩提をえた景清はついに清浄な光の中へと溶解していく感がある。ちなみに、この同じ景清が、また別の伝承では『平家物語』を語りはじめた琵琶法師たちの頭目とされるのであってみれば、これほどパウンドに誂え向きの人物像もまたとあるまい。パウンドに発するイメージは、パウンド亡き後も、私たち読者のもとの、さまざまに重合し、生成を続けてやまない。

さて、『トラキスの女たち』の決めの台詞に話を戻そう。「ああ見事だ、なんという輝き／すべてが結びついた IT ALL COHERES」。——このヘラクレスの決めの台詞は、実に、ほとんどそのままパウンドその人の決めの台詞であった。『詩篇』の最後「草稿と断片」の第116篇に、私たちは次のような詩句を読むことができる。

i. e. it coheres all right/ even if my notes do not cohere.
 Many errors,/ a little rightness,
 to excuse his hell/ and my paradiso.¹⁰⁾

つまり、すべてはうまく結びついている／たとえ私の音符は合わなくても。
 数々のあやまち、／わずかな正しさ、
 それが彼の地獄を許すのだ／そして私の楽園を。

こうして詩人の悲劇もまた「すべてがうまく結びつく」ときに終焉を迎える。詩人は仮面をはずし、自分の作ろうとした楽園の夢の泡沫と、自らの運命の結末を受け入れ、悲劇は完成する。「草稿と断片」第116篇として編集されたこの詩句が発想された正確な時期は詳らかではない。パウンドがそれを自らが翻訳した『トラキスの女たち』から引用したのだという確かな証拠があるわけではない。しかし、両者の照合は明らかであろう。予言の成就を知ったヘラクレスが、その〈運命〉を受け入れ、真理への輝かしい帰還を果たしたように、ついにパウンドは自分の運命との和解に成功したのであろう。数々のあやまちとわずかな正しさ、彼の地獄と私の楽園、——すべては〈運命〉のもとにある。

パウンドの娘メアリもこの台詞をめぐる、苦悶の面を取るヘラクレスと老年の父の姿を重ね合わせている (Mary 179)。

昨年 (1965年) の1月、曇り空の午後のことだった。父と私はヴェネツィアの棧橋をゆっくりと歩いていた。父は黙りこくっていて、私の問いかけにも答えないでいた。…父は黙ってじっと前を見詰めたままだった。そのとき、ぱっと一条の陽光が差し込み、海に照り返した光が私たちの眼を射た。そのはずみに駆られて、私は言った、「太陽が然りと言っている」。父の顔に灯りが点り、微笑んで父は繰り返した。「太陽が然りと言っている、然りと。」おそらくその瞬間、あのソポクレスの悲劇が終わったのだろう。

ああ見事だ、なんという輝き、すべてが結びついた。

父は最後の仮面をはずし、風や雨や太陽が語る楽園にたどり着いたのだろうか。

パウンド、ヘラクレス、景清…、パウンドの作り出したイメージの重合には、しばしば誇大妄想的な印象がつきまとう。東西文化の融合を語り、儒教のモラルを説いた詩人ならではの奇想と言えはそれまでだろう。だが、景清でありヘラクレスであり、パウンドであるのは、——その欲望するところの大きさ、その挫折、その孤独、いやまたその卑小さにおいて——、すべての男たちであるのではないのか。そしてまた、すべての女たちであるのではないのか。『トラキスの女たち』の凸レンズが拡大して見せるのは、わが世を謳歌したかと思えば、たちまち、世界に見捨てられる、この万人の運命、その運命との葛藤である。

1972年10月30日、パウンドはヴェネツィアで87歳の誕生日を迎えた。誕生日を祝うささやかな集まりの翌日、彼は体調の不良を訴え、舟で病院へ搬送される。翌日、パウンドはそのまま病院で亡くなった。メアリの回想録から6年後のことであった。

注

- 1) Ezra Pound, *Sophokles, Women of Trachis, A Version by Ezra Pound*, Faber and Faber, 1969, London. 本書からの引用・参照については、本文中に Pound と示し該当ページ数を付す。
- 2) Ernest Fenollosa & Ezra Pound, *'Noh' or Accomplishment*, Macmillan and Co., 1917. 以下同様に、本文中に Fenollosa and Pound として引用・参照ページ数を示す。
- 3) Kodama, Sanehide, ed. *Ezra Pound & Japan*, Black Swan Books, 1987. 以下同様に Kodama として引用・参照ページ数を示す。
- 4) 『謡曲集』(上)、新潮日本古典集成、1983年、p.279.
- 5) Mary de Rachewiltz, "Ezra Pound at Eighty" in *Esquire*, April 1966. 以下同様に Mary として引用・参

照ページ数を示す。

- 6) Thomas Mann, *Der Künstler und die Gesellschaft*, 1953 (邦訳「芸術家と社会」、『ドイツとドイツ人』所収、青木順三訳、岩波文庫) 参照。
- 7) *Writers at Work: The Paris Review Interviews Second Series*, Introduced by Van Wyck Brooks, Secker & Warburg, 1963, pp.53-4.
- 8) Humphrey Carpenter, *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*, Houghton Mifflin, 1988, p.848 参照。
- 9) Francis Storr, trans. *Ajax; Electra; Trachiniae; Philoctetes*, The Loeb classical library 21 Sophocles, W. Heinemann, 1913.
- 10) Ezra Pound, *The Cantos*, Faber and Faber, 1975, p.797.

(やすかわ・けいじ 国際言語学部准教授)