



パウンド「メトロ詩」分析におけるロジャーの方法論

菱川, 英一

(Citation)

神戸大学教育学部研究集録, 90:77-93

(Issue Date)

1993-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81001512>



パウンド「メトロ詩」分析におけるロジャーの方法論¹

菱 川 英 一*

Rodger's Methodology in the Analysis of Pound's 'In a Station of the Metro'

Eiichi HISHIKAWA*

パウンド (Ezra Pound; 1885-1972) の短詩 'In a Station of the Metro' (1913年4月発表) の解釈の方法に関して考察する。従来の伝統的な「文学的」方法を回顧しながらこの詩を「再訪」し、その上で、いわば「文学外部」からの声としてロジャー (Alex Rodger) の方法を見る。それは、TEFL (teaching English as a foreign language) 的色彩の強いものである。文法を分析の主たる道具とする点で、従来の文学プロパーの方法論にはない問題意識をはらんでおり、注目に値する。また、その問題意識のゆえに、教室で文学を教えるといった現場では、有効なことがある。

本論においては、この詩の「文学的」解釈の方法論について概観した後、ロジャーの方法論について整理してみたい。パウンドと同じく「イマジスト」と称せられることもあるディキンソン (Emily Dickinson; 1830-86) について、ミラー (Cristanne Miller) は「詩人の文法」を提出している (*Emily Dickinson: A Poet's Grammar*, Harvard University Press, 1987)。この「文法」は、ディキンソン詩分析の上で、従来にない非常に有効な方法を提供してくれている。ミラーの方法の基礎にあるのは主として伝統文法だが、ロジャーは機能文法などの、伝統文法とは違う文法理論の成果にも、よく気を配っているように見える。ここでの考察の目標は、そのようなロジャーの方法論を整理して、パウンドについてのtentativeな「文法」構築の第一歩を踏み出すことにある。

1. 「文学的」解釈の方法論概観

1. 1 定説 (イマジズム詩)

これは文学史的にこの詩を見る場合の定説となっている方法である。即ち、この詩をイマジズムの代表的な詩とみなし、そこに日本の俳句の影響を見てとる、というやり方である。既に最も広く受け入れられている説といえる。

その説の焦点は、パウンドのイマジズム詩理論の実践としての「メトロ詩」にある。それを論じる前に押えておくべき点を、3つあげる。イマジズムとはどういう流れで出てきたものかということと、イマジズムと俳句との関係、イマジズムが20世紀の現代詩にとってどういう意味をもつのかということ、である。²

まず、イマジズムの起こりであるが、起こったのは1909年頃、ロンドンで行われていた詩人の集會に発する。ヒューム (T. E. Hulme)、フリント (F. S. Flint) らの集まっていたこのグループに、その前年9月にロンドンに来ていたパウンドが参加し、自作の詩を朗読するのが1909年4月で

*神戸大学教育学部英語・英米文学研究室

ある。³このグループは、概して、当時の英国の詩に不満を持ち、新しい詩を模索していた。この流派は主旨を表す特別な名称をその時、持っていた訳ではない。のちに、パウンドは1913年3月にイマジズムについて明確な宣言を*Poetry*誌に掲載する。⁴パウンドは回顧して、イマジストの起源として、1909年のグループについて言及したのである。⁵

次に1909年のイマジストと俳句との関係。これについては明確な証拠は2つしかない。1908年7月に、フリントが守武の「落花枝に帰ると見れば胡蝶かな」と蕪村の「寂として客の絶え間の牡丹かな」の二句を書評で引用したこと。ヒュームが「小さな絵画的な詩」を書き、グループの詩人達が「遊び」として俳句を作ったとフリントが証言していること。以上の2つである。⁶現場の直接の証拠には乏しいが、いわば「状況証拠」には事欠かない。⁷日本に対する関心、雑誌での日本の詩の特集などから、当時、新しい詩を求めて海外文学にも目を向けていた1909年のグループが、俳句の初歩的な知識を得られる環境にはあったと推測できる。

ではこのようなイマジズムが20世紀の現代詩にとってどのような意味をもつのかを考えてみると、以上のような当時の状況の説明だけでは、とうてい、文学史上のインパクトを持ち得ない。そこにはどうしても、パウンドという天才的触媒の存在を考えに入れざるを得ない。

イマジズムの文学的位置について、エリオット (T. S. Eliot) が1909年のグループに対し、20世紀の英米詩の出発点と述べている。⁸この見方を基にして、イマジズムを英米現代詩の革新の原点とみなすことが定説となった訳である。

それでは、パウンドのイマジズム詩理論の実践としての「メトロ詩」の問題に入る。文学史をふまえた上で解釈する典型的な方法を見る。

IN A STATION OF THE METRO

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

地下鉄の駅で

雑踏に浮かびでたこのいくつかの顔
濡れた黒い大枝にへばりついた花びら⁹

沢崎順之助氏は「パウンドの遺産」という論文の中で、パウンドが20世紀詩に与えた4つの影響について語り、その第1としてイメージに関するものを挙げている。イメージによる詩、ないしイメージを重視する詩、はいずれも現代詩の発明でもなく、ましてやパウンドの発明でもないこと、パウンド自身の詩の3分類でいえばこれはファノポエシアに相当し、それゆえ、ギリシア詩に淵源を有すること、また俳句もファノポエシアであり、パウンドはそこから大きな示唆を得たこと、などが指摘される。20世紀に入って、それまでの詩の装飾過多、情緒過多の曖昧朦朧体に対する反作用として、ヒューム、アップワード (Allen Upward)、パウンドらが同時多発的に、イメージによる詩への関心を持ったこと。その新機運に直ちに価値を認め、イマジズムという名を与えて文学運動として世にひろめたのはパウンドの慧眼によること。初めて「イマジスト」の名を冠せられたH. D.がイマジズム詩理論の純粋な結晶体というべき古典主義的な作品を残したこと。パウンド自身のイマジズムの範例としては、現実の映像とその比喩の映像の重ね合わせ (superposition) としてのこの「地下鉄の

駅で」が有名なこと。以上は文学史のいわば常識である。

そこでの力点は、イマジズムという文学運動の成功した実例という点である。それを支えるのは、重ね合わせ（重畳）という手法であり、これによってあるイメージを表す生きたメタファーを生み出すことに成功しているとする。その見方じたいは決して誤っていないが、この詩の言語のどこにそのような生きた力があるのかという問題はあまり掘り下げられていない。¹⁰たとえば1行目と2行目との関係は単純なメタファーといえるのかという問題。重畳形式を重視する立場からは、並立（juxtaposition）を成立させる2項さえあればよいということにはならないか。また、この詩に動詞が存在しないのはなぜかという問題。「体言の詩」といわれる俳句の影響を重視する立場からはその疑問は少ないだろう。さらに、1行目には定冠詞が付されているのに2行目には冠詞がないのはなぜかという問題、等々さまざまな問題がこの詩の言語そのものについて考えられるのである。

1. 2 修正イマジズム説（神秘主義的）

これは今見た定説に少しひねりを加えたものである。即ち、イマジズムの詩とは見るのであるが、その際に、イマジズム自体ないしはパウンドにとってのイメージの解釈を、やや神秘主義の方向へ持って行く方法である。ロンゲンバック（James Longenbach）が1988年に初めて提示したもので、まだ新しく、万人に受け入れられている方法とはいえない。

イマジズムに関してロンゲンバックが提出している論点のうち、重要と思われるものを抜き出す。¹¹

- (1)公開されたイマジズムの理論（‘A Few Don’ts’）以外に非公開のイマジズムの教義があったこと。その教義は選ばれた少数の者にしか明かされていず、フリントやフレッチャー（John Gould Fletcher）らイマジスト運動を構成する多くの者は中身を知らなかったこと。
- (2)その教義が初めて書き表され明かされたのが1913年12月発表の‘Ikou’という散文詩であること。その詩において、パウンドの詩の幻視的衝動‘visionary impulse’が明らかにされていること。その詩はまた、イマジスト詩学の性質を最もよく表す声明でもあること。死後の重要なお供としてのイメージのことを描くこの詩は、イエーツ（W. B. Yeats）の霊媒（Elizabeth Radcliffe）による霊界への旅に対する応答のように見えること。
- (3)イエーツはイマジズムの教義に当てはまる重要な詩人とパウンドが考えていたこと。
- (4)パウンドのいうイメージはvisionの産物であること。それは物理的に目に見える像とは別種のものであること。（父親への手紙によれば、可視界以外の別種の次元（plane）を見て‘Heather’という詩を作った由。）visionから作ったこうしたイマジスト詩は、感覚を超えた世界をあらかじめ垣間見させることにより、死後の長い夢見に対し準備させるためのものであること。
- (5)ジョイス（James Joyce）の‘I Hear an Army’を幻視体験を表す傑作詩として*Des Imagistes*にパウンドが入れようとしたこと。（但しこの場合は幻聴である。）
- (6)パウンドがesotericなイメージの詩学を‘A Few Don’ts’のexotericな詩学から峻別しようとしたことは、最も高度の詩的劇的関心と結びついていたが故に価値があること。このような秘義（esoterica）からこそパウンドとイエーツの後期の作品が生まれてくること。
- (7)パウンドの信じる永遠のメタファー（‘permanent metaphor’）、即ちより深遠な意味における象徴主義（“symbolism” in its profounder sense）とは、秘義的伝統（‘esoteric tradition’）であること。パウンドは、真の象徴主義は芸術家の幻視能力（‘visionary power’）によると信じていたこと。その幻視において現れる象徴こそ、聖なる永遠界を具現化する活力（‘power to embody the divine or permanent world’）をもたらすこと。定式化されたいわゆる「文学的」象徴はメトニミー（換

喩)に堕した単なる言葉であって、その活力はないこと。

(8)パウンドのいうイメージとは、単なる言葉でも、自然界の表象でもないこと。イマジスト詩とは、超越的イメージを言葉に具体化しようとする試みであること。

(9)「メトロ詩」はより深遠なる意味での象徴主義を表す典型例であること。この詩の原型はイエーツの‘The Symbolism of Poetry’ (1900) 中に引用されたバーンズ (Robert Burns) の詩 (‘O, Open the Door to Me, O!’) の2行であること。この2行で、ある観念の上に別の観念が重ね合わされる‘one image poem’が達成されていること。

(10)最初のイマジズムの定義が、イエーツと初めて過ごした冬 (1913-14) を経て、秘教的な側面が強化された定義に変質したこと。その変質の直接の契機は、その冬に2人が読んでいたAbbe de Montfaucon de Villarsの*Le Comte de Gabalis, ou entretiens sur les sciences secretes* (1670) などにあること。

以上の諸点はさらに追求すれば細かな問題がいろいろある。が、特に、1, 4, 6は重要な点であると考えられる。¹²

1. 3 間テキスト的把握

これはintertextualityを重視する見方である。一つには、この詩をパウンドの詩作品全体の中に置くことで、パウンドにおける意味を考えようとする。部分と全体との関係に立って、一部分を解釈するためにはその置かれた全体が必要であり、全体を解釈するためには部分についての解釈をきちんと踏まえる必要がある、とする。いわば聖書の解釈学的方法である。いま一つには、さらに広範な「テキスト」の中にこの詩を置いて考える方法がある。ギリシア神話の文脈と関連付けるとか、中世ヨーロッパの詩学 (ダニエル、ダンテなど) との関連で見るなど、いろいろと考えられる。いずれにしても、この詩のテキストだけでなく、他のテキスト (パウンドによるものとそれ以外のもの) との関係を検討に入れることで、文脈 (context) を広くとらえる方法である。

次に見るロジャーのような方法では文法が強力な武器になる。そういう方法とは別に、いやむしろ、そういう方法と協調するものとして、詩人の作品全体を一個のœuvreと見なして、その中にこの詩を位置付ける試みをするには、意義がある。詩人の詩作品の傾向には一生を通じて変化や発展・成長といったものがあるであろうが、詩人の語法という意味での個人的「文法」には、その詩人に固有の一定の特色があると考えられる。詩人は特定の語や語の結びつきに特別な意味を込めて使うことが多いからである。そのような、その詩人に特有の「文法」に照らして考えるとき、ロジャーのとするような一般的文法による分析も、その意味がより明確に見えてくるだろうと思われる。

Millerが提出したディキンソンの「文法」を見れば、詩人に固有の個人的「文法」といったものが構築可能なものであることが分かる。パウンドについてはtentativeな「文法」でさえ、まだ出ていない。これからの課題といえる。

パウンドの詩には、いわばpale figureともいうべき人物—それもしばしば花びらとの関連 / 連想で言及される人物像—の系譜が存在する。その系譜にこの詩を位置付けることはできないであろうか。それについては既に拙論で少し述べたので、ここではその系譜に関連する詩の名前のみを挙げることにする。¹³

Praise of Ysolt (*Personae*, 1909)

*Laudantes Decem Pulchritudinis Johannaes Templi (*Exultations*, 1909)

The Alchemist (*Ripostes*, 1912)

- *The Spring (*Lustra*, 1916)
- *April (*Lustra*, 1916)
- *Gentildonna (*Lustra*, 1916)

中でも*印を付したものは特に注目されるもの。短詩については以上が主なものであるが、*The Cantos*中のその系譜についてはここでは触れない。

2. ロジャーの方法論

2. 1 概 観

Alex Rodger の論文 ‘Language for Literature’ (*Teaching Literature Overseas: Language-Based Approaches*. ELT Documents 115, Pergamon Press and the British Council, 1983) について検討する。

ロジャーの方法は、文学批評家の権威ある言説に頼らず、詩のテキストそのものを「文法的」に分析することで、文学の非専門家に対しても説得力のある説明を行おうとするものである。これは、教室という現場での要請から出てきたという意味では、「英語教育」的色彩のあるものであるが、その背景に広い言語学的裾野を持っているという点で、文学の専門家にとっても無視できない傾向と考えられる。

ロジャーの提案する方法は、従来の方法論によっては答え得ぬであろう疑問のいくつかに答えることができる、もしくは答えを引き出せそうな方向を指し示しているのではないかと考えられ、文学の側からもそれに応えて行く責務があるだろう。

この詩の、あるいはこの詩に限らずイマジズムの詩ないしはイマジズムの影響が濃いと見なされる詩の、イメージに重点を置きすぎることは、またはイメージを凝縮するものとしての、事物の直接的な提示にのみ関心をもつことは、その詩の言語に内在する力を見えなくする危険がある。つまり、詩のことは自体が発散する力を、そのことばのレベルでそのまま受け取ることを、忘れてしまう危険があるのである。

そのような危険を招いてしまった場合、文学（史）的な観点に何の興味もない、ただ詩としてありのままに見たい人に対して説得力のある説明をするのは、困難になる。

ロジャーが行っている説明の方法には種々の優れた分析手法が見られるが、中でも特に有効なのが、この詩になぜ動詞が存在しないかに関する説明である。ところが、イメージに重点を置く観点、ないし objectivistic に見る観点からすれば、ぼつんと名詞ないしは名詞句が投げ出してあることは何の妨げにもならないどころか、むしろそうした書き方こそ、その種の詩にふさわしいというような見方さえ生まれてこよう。とくにパウンドのこの種の詩を読む前に、パウンドの有名な言葉「万巻の書を書くより、一生に一つのイメージをつくり出すほうが、もっと立派だ」などに触れてでもいれば、それで解釈は一意的な方向に定まってしまうとさえいえるかもしれない。¹⁴そのような観点からは、名詞のみが存在することに対する、ことばのレベルでの疑問は出てこない。あるいはこのスクールの詩で名詞がぼつんと存在すればそれだけで、イメージを凝縮するための手法、ないしは、ものそのものを直接的に取り扱う手法としてそうなっているのだ、との反応が条件反射的に出てくることにもなりかねない。

ロジャーはこの問題に対する説明を ‘apparition’ という名詞に対する分析で示す。この意味を表す動詞は英語の語彙にはないこと、それ故、この名詞を使うしかここは表現のしようがないということ を明らかにする。従ってこれは不必要なことばを廃するというパウンドの詩学にみごとに合致した選

択でもある。

その他ロジャーは、表題の行と詩本文との間の関係、詩の2行の間の関係、指示する対象の問題、deixisの問題、metaphorの構造などについて精密な分析をする。いずれも非常に示唆に富む。

2. 2 方法の実際

では、具体的にロジャーの手順を見てみる。方法論に焦点を当てつつ、ロジャーの議論を要約しながら見てゆく。TEFL的な観点からは、どのような発問をどんな順序ですればよいか、ということが重要である。以下、発問を◆で、それに対する説明を◇で表す。

‘the Métro’という句についての予備的な質問をへて、分析に入る。まず、タイトルがどのような役目をしているかを考える。詩の状況を設定する機能、つまり戯曲におけるト書のような役を果たしていることを明らかにした上で、‘a station’という不定単数名詞句の伝達上の効果について考える。

◆‘a station’は何か特定の駅のことと読者が知っていることを前提としているか。

◇‘In the Métro Station’のような句と比較すればそうではないことが分かる。では、作者パウンドが別の所で、実はこの詩はPlace de la Concorde駅での体験を基にしていると明かしている、と知ればどうなるか。しかしそれならどうしてそのことを詩に明記しなかったのか。明記していない以上、この詩の目的にとっては厳密にどこの駅かということは問題にならない。‘a station of the Métro’という不定単数名詞句は、ここだけで見る限り、意味が曖昧である。それは次のどちらかだ。即ち、地下鉄の駅一般に対する不特定の言及か、特定の言及でありその中身はこれからテキスト中で明らかにされるか、のどちらかである。詩を読んでみると、駅を特定できるような記述はない。にもかかわらず、詩の1行目は、この状況が極めて特殊のものであり、従って特別の場所でのことであるとの印象を与える。つまり、この場合、‘a station of the Métro’という句は、不特定一般の意味（any Métro station）と特定の意味（‘this/that particular Métro station’）とが結合しているという珍しい例に当たる。そこで次の質問。

◆この駅は詩人にとってどういう意味をもつか。

◇特定の駅であるということよりもむしろ、この種の駅としては典型的な駅である、という点こそが重要である。つまり、パリのメトロの駅ならどこにでも見かけられるような駅、さらにはどここの地下鉄でも見かけられるような駅、ということ。そのようないかにも典型的な地下鉄の駅で、この特別の出来事が起こったということ、それを詩人は伝えようとしている。つまり、駅そのものはどこにでもあるような駅なのだが、そこで起こったことからすると詩人にとっては特別の駅である。

以上の2問を考えて言えることは、詩の外部にある証拠（この場合、Place de la Concorde駅についての伝記的事実）は、たとえそれが作者から提供されていようとも、詩の解釈にとって関係あるとは限らず、場合によっては解釈を誤らせることすらあるということ（そのような外部事実を引きずられることがあり得る）。つまり、詩の意味を解き明かす本質的な鍵というのは常にテキストの厳密な言語形式そのものにあること。¹⁵

続いて1行目の分析を行う。‘apparition’とはどの‘apparition’か、‘faces’とはどの‘faces’か、という導入部をへて、次の問題に至る。

◆どの‘crowd’か。

◇これを考えるために、2種類の方法が提示される。即ち、決定詞（determiner）による方法と、

語彙的結束作用 (lexical cohesion) による方法とである。

<第一の方法> 1行目を構成する3つの名詞句の決定詞の性格を考える。これらはすべて特定のものを指すために使われている。前の2つを特定するものは名詞のすぐ後に続く修飾語句 (qualifier) である。即ち、それぞれ、‘of these faces in the crowd’および‘in the crowd’である。この2つは前者に後者が含まれる入れ子構造になっており、括弧を用いて次のように表せる。¹⁶

(The apparition (of (these faces (in (the crowd;))))))

3つめの名詞句‘the crowd’の場合は、前の2つのような後述の語句を指す (forward-pointing) 決定詞とは違う。それを特定するものは後方ではなく前方を探さねばならない。すると、タイトル部分がまさにそれに相当することが分かる。このタイトル部も1行目と似た構造を持っている。

(In (a station (of (the Metro.))))

この前置詞句は文法的にどこにもかかっていないので、われわれは便宜的に1行目の終わりに付加してみよう。

(The apparition (of (these faces (in (the crowd (in (a station (of (the Metro.))))))))))

しかし、この操作によって、タイトル部があたかもテキストの一部を構成するような誤解を与えてはいけぬ。あくまで、タイトルは作者からの導入部分ないしト書きである。

<第二の方法> 語彙的結束作用の観点から考える。この作品全体が黙読されるべきテキストとすると、タイトルが提供する文脈下では、‘crowd’に関する限定的な指示は、‘the Metro’, ‘a station’, ‘these faces’といった語彙のグループと併せて考えることによって把握できるだろうとするのである。つまり、この文脈下では、‘crowd’に‘the’を付けて何かに言及するとすれば、それは、これらの語彙と結びついて言われる場合だろうと考えるのである。このような理由を基に‘the crowd’をタイトルに結びつけて考える。

続いて、1行目に書いてあることが一回こっきりの特別な体験 (unique experience) であるとの感じを与えるのはなぜか、を問題にする。そのために次のような一見迂遠な質問を用いてもよい。

◆この詩はどういう時制で書かれているか。

◇この発問によって、この詩のテキスト中に動詞がないことに着目させる。すると焦点は、‘these faces’という言葉に移る。この名詞句には1行目の残り2つの名詞句‘the apparition’と‘the crowd’とは明らかに違う面がある。この2つは時間・空間の点で、遠近どちらも指し示さない中立の表現である。従って、それと比べれば‘these faces’という表現こそ、この詩のテキストが間近な現在 (immediate present) という時間におかれていること、この「顔」とは今ここで (here and now) 見ているものであり非常に近いものであること、を示していることが分かる。つまり、ここで‘these’という決定詞は空間ないし時間における近接性 (immediacy) を示すのである。

また、この‘these’について特筆すべきは選択的 (selective) なことである。特に注目に値するものとして、ある種の顔—近い顔—を選び出しているのである。さらにこの選択性を補強するものとして、‘in the crowd’という修飾句が、そこから特定の顔を抽出するための領域を示す働きをして

いることも注目すべき点である。‘the faces of the crowd’のような集団の顔を示す表現と比べてみれば、この選択性の点は極めてはっきりする。

さらに、この‘these’には別の重要な働きがある。それはこの‘these faces’という句が、テキスト外の状況に対する指示（即ちこれらの言葉を発する瞬間に語り手の近くにあってまざまざと見えている物に対する指示）という機能を持ち、その性質をこの行の他の2つの定冠詞をもつ名詞句にも付与していることである。即ち1行目の名詞句は全部この性質をもつ。我々が先に見た、テキストに対する指示、テキスト内への指示（textual reference, intra-textual reference）という性質は、この状況への指示（situational reference）という性質に比べると二義的なものと考えられる。なぜなら、我々は、この‘these faces’という名詞句を語彙的連想（lexical association）によりタイトルにかかるとしたのだが、‘faces’という名詞は確かに‘station’や‘Metro’、‘crowd’といった語彙と結びついて現れておかしくないけれども、これらの組み合わせの中に現れなければならないという必然性はないからである。仮にタイトルのみを見た時に、‘faces’に対する言及があるだろうとは必ずしも予測できないのである。従って、ここで‘these faces’という句全体としての働きは、第一義的に状況的なもの、第二義的にテキスト的なものといえる。この第一義的性質、即ち、時間的空間的に遠くのものではなく近くのことを指示するという近接性は、同じ行の‘the apparition’と‘the crowd’にも付与され、1行目全体がその近接性で鳴り響いている。まさにそれ故に、タイトルにある‘a station’が、駅としては不特定の、典型的なふつうの駅でありながら、特異な出来事が起こる特別の駅であるという感じを起こさせるのである。そうした感じの震源がこの‘these faces’であったわけである。

こうして、時間空間における近接性の印象の源が1行目とタイトルとの相互作用にあることを確認した我々は、いよいよ1行目の中心的な語‘apparition’を考える。

◆混雑した地下鉄の駅において‘apparition’は、幽霊譚 / 恐怖物語におけるそれと同じくらいふつうに連想されるものか。

◇地下鉄の駅という特定の文脈でそれにまず言及することは、驚くべきことである。

なぜこの文脈下で‘apparition’という名詞が驚きを引き起こすかを考えるために、仮に‘apparition’の代わりにもっと普通の‘appearance’という語を置いて考えてみる。‘appearance’には基本的には2つの意味があり、そのどちらかを普通は意味する。

appearance(1): an act of coming into view.

appearance(2): the visual impression someone or something makes on observers, the aspect or character presented by something or someone when seen.

文学以外の通常の言語の使用法ではこれらの両方ともを意味することはない。ところがパウンドのこの詩にはそのどちらかに意味を限定するための動詞がない。そこで必然的に、両方の意味が関係してくる多義性（ambiguity）の例としてこれを考えざるを得なくなってくる。一方、‘apparition’は辞書によれば基本の意味は‘coming into view, especially of a ghost or the spirit of a dead person’である。‘appearance’の2つの意味と比較すればどうなるか。

まず、‘apparition’という名詞は基本的に動作（action）を示すので、appearance（1）の意味を含む。だがそれだけでなく、‘supernatural’という形容詞が持つ意味の要素もある。その部分はappearance（1）では通常表さない。さらに、動作であれば、動作主（agent）、この場合には何ら

かの超自然的な動作主が存在することになる。そこで‘apparition’という語は、非文学的に使用した場合でも、何かが非常に特殊で異様な仕方で見えてくることを前提としていう語である。見えてくるのは、極めて印象的な何かである。それで‘apparition’は自動的にappearance (2)の意味も持つことになる。ただし、その場合も‘supernatural’の意味も付加されており、その意味はappearance (2)は通常もたない。

つぎに‘supernatural’という概念には、人間外の存在（神、天使、悪魔など）と亡霊（死者の靈魂が帰ってきたもの）の2つが含まれる。どちらのapparitionにも、既知の論理や因果律や蓋然性の法則を破るという、共通の基本属性がある。本質として矛盾をかかえた存在である。つまり、姿は見えても肉体は持たず、見えている時に本当に「いる」（being there）かどうか疑わしい存在なのだ。我々を訪れたとしても、突然の驚くべきこと、束の間の出来事である。消える時も現れる時と同様、説明がつかない。そこで、こうしたものを目撃した者の恐怖とか、あるいは少なくとも畏怖といった感じを‘apparition’という語が示唆する傾向が出てくる。

◆以上のような‘apparition’についての一般的特徴のうち、どれがこの詩で言及される顔に当てはまるか。

◇すぐに分かるのは恐怖のニュアンスは当てはまらないことだ。この詩のどこにも恐ろしい体験という示唆はない。またこの顔は明らかに人間の顔であるから、人間外の存在のapparitionにも関係ない。しかし、突然性、驚きを引き起こす力、瞬間性などの特徴は残る。また、可視性も残る。ところが、具体性（concreteness）とか実体性（substantiality）になるとどうだろうか。

この顔が亡霊の顔だとすれば、込み合った地下鉄の駅で一人だけでなく何人かの亡霊に出会ったことになる。それは考えにくい。では、この顔が生きている人間の顔だとすればどうか。その場合にはapparitionという語の意味に通常含まれる非具体的（non-concrete）即ち非物質的（non-physical）という要素と矛盾を起こす。従って、この場合、我々は‘the apparition’を比喩的に読む必要にかられる。つまり生身の人間であるとしても極めて実体性の希薄な存在と読むのだ。

明らかにこの顔はほんの一瞬見えただけのものでなければならない。なぜなら、apparitionという語はいま検討した通り、それらの顔が驚くべきことに突然、予測せざる仕方で現れかつ消えた（不吉ではなく）ということを示すからである。このような見え方をしたからこそ、亡霊と見紛うばかりに実体性が希薄なのである。

この驚くべきことという感じは2行目にも続いて行く。2行目の内容全体がやはり驚きの感じを与えるからである。ここで、2行目を全テキスト中にどう位置付けるかの問題が出てくる。1行目に使った、タイトルとの語彙による結びつきの方法（lexical cohesion, lexical association）は2行目には使えない。この時点でははっきり言えるのは、1行目のapparitionが地下鉄の駅の内部のことであり外部のことではないこと、2行目の花びらのついた枝が同じ場面に属することはあり得ないこと（1913年当時のパリの地下駅に木が生え、まして花が咲くことなど考えられない）だけである。また、人間の霊であれなんであれ超自然的な現象と花咲く木とを簡単に結びつけることはできない。また、1行目の言及は語り手の間近の環境のものを指し示す限定的（definite）なものであるのに対し、2行目の指示は非限定的（indefinite）なものである。しかし、1行目と2行目で言及される2つのものは同じ小文（minor (i.e. verbless) sentence; 米国派構造言語学Bloomfieldらの用語）の枠内に置かれている。つまり併置されたもの（juxtaposition）である。すると我々は1行目と2行目の間に何らかの意味のある関係を見つけだす必要がある。そこで次の質問。

◆ 1行目と2行目の名詞句の間にはどんな関係があるか。

◇ ここで意味上の相当関係 (semantic equivalence) という考え方を導入する。これは構文上の相当語句 (syntactic equivalents)、例えば同一テキストにおいて緊密な関係にある節や句の平行構造を利用して、意味の上でふつうは結びつけにくいものを結びつけるという一種の修辭的技巧 (rhetorical device) である。詩においてはふつうその種の平行関係 / 対句 (parallelism) は、それを浮き立たせる特別の行の配列 (lineation) がしてあるので、見つけ難いものではない。ところがパウンドのこの詩の場合、2行が同じリズムでも長さでもないため、平行関係は直ちに明らかではない。そこで最も低レベルの構造分析を行ってみる。M=modifier (名詞を前から修飾する語句)、H=noun head (名詞主部)、Q=qualifier (名詞を後から修飾する語句)、0 (片方に要素があるのにもう片方のそれに相当するところが空白になっている部分) という記号を使って名詞句の構造を書き出してみる。

M	H		Q
	The APPARITION of these faces in the crowd;		
0	PETALS		on a wet, black bough.

この分析では、超自然的顯現を表す抽象名詞 'apparition' が具体的自然の事物を表す普通名詞 'petals' と等位に置かれ、また、人間の顔がぬれた枝と等価な位置に置かれている。ここからは意味深い平行関係は導き出せない。

そこで、今度は前からではなくて後ろのほうから合わせてみる。1行目のほうのQの中にさらにMHQ構造があり、それがこの行の最後のMHQ構造であること、また、2行目のほうには一つしかMHQ構造がなく従って最後のMHQ構造ともいえること、に着目するのである。

M	H		Q
	these FACES	in the 0	0 CROWD;
0	PETALS	on a wet,	black BOUGH.

こちらのほうが等価構造としては興味深い可能性に満ちている。具体的事物を指す1音節の単数名詞がcrowd/boughというペアを形成している。ここには母音韻 (assonance) による韻律的な結びつきもある。恐らくさらに重要なペアは具体的事物を指す2音節の複数名詞のfaces/petalsというペアである。この組み合わせは視覚的なアナロジーの可能性を示唆する。

この分析に対してはしかし直ちに、1行目の中心をなすMHグループ 'the apparition' を抜かしている点がおかしいという批判が出るだろう。もっともな批判である。それではここに省略語法 (ellipsis) があると見ればどうか。つまりいったん言われた重要な要素はそれに続く等位構造中では「了解済み」のものとして繰り返されないと見るのである。すると別の読み方が生まれる。

M	H		Q
	The apparition of these faces in the 0 0 crowd;		
(The apparition of)	0	petals on a wet,	black bough.

この読みをすれば、両方の名詞句において中心的な語は 'apparition' となり、その語は従ってこの作品の中心的語彙 (key lexical item) となる。即ち、我々は2行目の濡れた黒い枝についた花びらと

いう概念を、この詩の中では、1行目の地下鉄の駅の群衆中の特別の顔と同じく‘apparitional’な性質をもったものとして扱わなければならないということである。

さらにこの読み方をすれば、この詩に動詞がないという問題が解決する。もともとテキストの真中にあるセミコロンのせいで、前半の名詞句を主語、後半のそれを主格補語とすることはできないでいた。先に‘appearance’（またその動詞としての根‘appear’）について考えた通り、ここでは動詞は不要であり、さらに言えば、現代英語の語彙には適当な動詞は存在しないのである。もしそのような動詞が存在すれば、自動詞として辞書で‘come into and pass out of view in the manner exclusive to supernatural beings’というような定義が与えられることであろう。ここで‘apparition’は「物」よりはむしろ動作（action）を示す名詞なので、常に動作主を示すof-構造が必要になる。以上のようなことが1行目だけでなく、2行目についてもいえることになるわけである。そこで詩全体に動詞が存在しない問題が解決される。

以上の分析を通して、パウンドのこの詩について4項からなる比例式（analogy）が得られる。即ち、‘these faces’と‘the crowd’の関係が‘Petals’と‘a wet, black bough’の関係と比定される。このアナロジーの共通項は‘apparition’であり、両者（faces, petals）とも全面的でないにせよ幾分か‘apparition’の性質を共有している。

これが早まってこの詩を単にメタファーの詩と分類してしまうのを避けるべき理由である。確かにメタファーではあるのだが、少なくとも次の4種類の比喩の命題からなる複合的なメタファーなのである。

1. Certain faces in this Metro-station crowd = an apparition.
2. Petals on a wet, black bough = an apparition.
3. These particular faces = petals.
4. The crowd in a Metro station = a wet, black bough.

◆このような等式が得られる根拠は何か。

◇その根拠を発見するにあたり、とりかかりやすいのは petals と faces の関係であろう。必ずしもすべての花びらとすべての顔との間にアナロジーが考えられるわけではない。この場合、花びらとしては丸い形の（disc-shaped）ものを、顔としては色・形・肌理において花びらに似ているような、特別の関心を惹く顔を想定するのがよいだろう。また、地下鉄の駅は暗いこと、特に1913年当時のパリの地下鉄の駅というのは、今よりも暗い場所であったことを考慮に入れると、ここでいう色というのは濃い、強烈な色彩のものと考えるのは不適當だろう。特に、apparition という語がふつう人間の亡霊について使われることからして、どちらかというとも少なくとも（色の）希薄さ（paleness）を示唆すること、また、ほんの瞬間のできごとであるから、現実のことだったのかどうかといふかしむようなものであること、などを考えると、はっきりした色合いを示唆しているのではないといえるだろう。もっと重要なことは、この顔というのは、花びらの美しさとか繊細さ（delicacy）を想起させるような顔であるらしいということだ。ここで次の問題。

◆なぜ petals には限定詞（determiner）がないのか。

◇限定詞はなくとも、その後につづく前置詞句により修飾され、少しは限定を受けている。つまり、ただの花びらではなく、ここで述べられた状況下で見られる花びらであること、即ち載っている場所

である枝が濡れておりかつ黒い時の花びらである、ということである。枝が濡れているということは、少し前に強く雨が降ったか、降り積もっていた雪が解けたということであろう。2番目の形容詞 black も、永続的な状態でなくやはり一時的な状態を示すようである（これは議論の余地がある）。従って恐らく、そのように濡れているがゆえに黒いのだろう。

では一体どんな時（時期）にこのような状況が見られるであろうか。これは季節に関わる質問であるのでTEFLの問題としてはやや難しいかもしれない。だがさらに難しい問題がある。petals は文字どおりにとるべきか代喩（synecdoche）をとるべきか、という問題である。つまり分離した花びらか花全体のどちらを我々は思い浮かべるべきかということである。

以上の質問に対しては決定的な答は出せないむしろ不要かもしれない。しかし、文脈から考えてありそうな事を探ってみる価値はある。

パウンドの精緻な技術力（meticulous craftsmanship）を備えた匠としての名声からして、ここは文字通りにとるのがよさそうである。繊細な美とまた希薄な顔色（pallor）とをたたえた個々の顔のイメージにふさわしいものとして、ばらばらの花びらという概念が apparition という語によって示唆されているとするのである。ここで petals の代わりに置きそうな語彙を考えると、buds, blossoms, blooms, flowers のいずれも、比較すれば「健全」（healthy）すぎて、地下鉄の駅という不自然に暗い、空気の汚れた場所で瞥見した亡霊のような顔という側面にはどうもそぐわない。やはりここは、季節の終わりの暴風雨でたたきつけられて枝にへばりついた花びらになぞらえられるような顔の現れる、やや悲観的な（pessimistic）状況（vision）と読める。

一方、代喩ととった場合はどうなるか。雪解けないし春の雨により濡れた枝のそこかしこに咲き始めた花を想像することになろう。その場合には、光景はもっと楽観的なものであり、これほどひどい環境下にあっても、予期せぬ短い美の訪れが我々を驚かすことがある、との示唆が読みとれる。

いずれの場合でも、アナロジーとしては a wet, black bough は the crowd と組み合わせなければならない。wet, black という2つの形容詞は、地下鉄の駅のトンネルの壁にも当てはまるし、さらに群衆の暗い色の（雨に濡れた？）衣服にまで拡張してもよいだろう。その群衆は（全体の形として）その周囲の「枝」のような中空の形に身を収めざるを得ない（すると2行目の枝もこの連想からして vertical なものでなく horizontal に太く伸びたものであろう）。

以上のような2通りの読み方は両立しないからどちらかを選ぶべきだという主張が出てくることも考えられる。しかし、どちらかを選ばなければならないということはないし、むしろ両者の意味合いをこの詩に認めることもできる。どちらにするかは、この2つの異なったイメージに対応して apparition を解釈する際に、どのような時間の尺度（time-scale）に依拠するかによって決まってくる。1行目における、特異なできごとについての特定の状況的指示は、明らかに地下鉄の駅における瞬間的な美の光景を示唆し、従って非常に短い時間の範疇に入る。場面は都会であり、非自然界であり、人間の自然な美とは敵対的な（inimical）世界である。一方、2行目のイメージは全く自然のものであり、季節感をそれとなく表出したものといえるだろう。ここで（補われた）apparition は、毎年繰り返される現象を象徴的に示している。即ち、開花である。これは数日あるいは数週間という時間の経過があったことを意味している。このイメージは、詩全体の文脈におくと、さらに、apparition が these faces に付与した意味的特性もすべて兼ね備えている。即ち、文脈的意外性、信じ難さ、死の連想、また特に持続時間の短さである。木での花の一生が、地下鉄の駅の群衆中での美しい顔の一瞬の瞥見と同じくらいの時間に短縮されているのである。しかし同時に、全く同じアナロジーによって、美しい人の一生が花の一生にまで短縮されているともいえる。ところがまた、木の開

花は毎年繰り返されることであるから、このような地下鉄駅での出来事も、まれであるとはいえ、再び起こるかもしれないということが示唆されている。そこからタイトルにある不定単数の言及 a station の typicality に結びつく。

あらゆる自然の美（人間であれ花であれ）のはかなさという感じは、petals を文字通りにとった場合にはさらに強調される。既に死につつあるか死んでしまった美というイメージになるからである。一方、これを（花全体を意味する）代喩ととった場合には、美は必ず繰り返されるという点に力点が置かれる。この両者の見方に共通するのは、種は続くけれども個は死を避け得ないという含意である。違うのは、（petals を字義通りにとれば）人間の作り出した都市環境の最悪の面が人間の美しさを破壊するほうが、自然がその産物を破壊するよりも速いという意味のところである。

以上、考察した点をまとめながら、特定状況指示的な 1 行目と不特定状況指示的な 2 行目との明らかな対照はどのような伝達上の効果（communicative effect）を生むか、ということなどを考えてみる。

既に見たとおり、2 行目は外部指示的でなく、1 行目の名詞句と 2 行目のそれとを結ぶ語彙的結束作用もない。両者の唯一の意味ある結びつきは先に見た parallelism によって示唆されるそれである。この平行類似関係において、these faces の要求する同等の複数名詞は petals に見いだされる。同様に、the crowd という直接の状況指示的言及に対応する単数名詞（bough）も見いだした。従って、a wet, black bough という不特定の表現がとられた支配的な理由は、数の単数性の必要にあって、何か特定の枝に言及したいという要求にはないと思われる。ここで注意すべきは wet とか black という形容詞は特定の枝を指すために使われているのではなく、この時の枝の状況を思い浮かべるために一時的な状態を指して使われているということである。言い換えれば、a wet, black bough という一般的言及は、‘whole species or class’ を指す全包括的な言及ではなく、‘typical instance’ を指す言及だということである。

この詩の構造は、結局、typicality – specificity – typicality という構成になっている。そして最初のものがタイトルであることを考え合わせれば、この typicality において見られた specificity（1 行目）の衝撃の永遠性をテキストに込めるために全く時空を超えた typicality を持つ 2 行目を juxtapose し、結局、非常に特殊な typicality を現出させたことになる。

さらに、petals には限定詞がつかないので、この typicality はこの H Q 構造全体に及ぶ。濡れた黒い枝の上に花びらが付いておればどんなものでも、この場合の伝達上の目的（communicative purpose）には役立つ。目的は何か特定の例に言及することではなく、単にこれらの語が典型的に示す概念ないし心象（mental image）を喚起することにある。かりに全部複数にして petals on wet black boughs とすれば、すべての例を指す一般用法になる。そうではなく、パウンドの名詞句は具象化された普遍 ‘concretized universal’ である。結果として、この詩は、都市における人間の特別で一回きりの体験の瞬間という状況的データを、非人間的な「自然」における永遠に繰り返される普遍化されたイメージの細部に、直に結びつけたものといえる。この両者は、あたかもどちらも超自然的なものであるかのように取り扱われることにより、アナロジーとして互いに融合されているので、その両者についての我々の通常の思考様式は働かず、それらを新しいやり方で、新しい関係において、見ることになる。それは啓示的でありかつ感動的である。これこそが、全く新しいメタファーの基本的機能である。

以上でこの詩の指示の文脈（context-of-reference）について多くの点を見たが、まだ殆ど見ていないものに誰に語りかけるかの文脈（context-of-address）がある。構文的に自由に浮遊してい

る名詞句がつらなるのみ、という文体は書き言葉 (written discourse) らしくない。そこで次の質問。

◆このテキストは地下鉄駅で魅力的な顔を見つけた人が「その場で」発した話し言葉に近いものか。また誰に向かって語られたものか。

◇実際に友人か隣の乗客に発せられた言葉 (authentic な言葉) も、形式上はこれくらい省略的な (elliptic) 言語ではあり得るが、内容においてこれほど異様でかつ機能においてこれほど非実用的であることはありそうにない。またその場で自分に向かって語ったということも想像しにくい。従って、このテキストは、一方的な書き言葉・双方向的な会話・独白のいずれの特徴ももたないと考えられるだろう。そうすると、このテキストは書かれたテキストとして、話し言葉 (speech) を表そうとしたものでは全くなく、知覚 (perception) をできるかぎり直接的に表そうとしたもののようと思われる。この詩に記録された体験は全く主観的な印象—つまり、知覚する者の心中のできごとということになるだろう。また、1 人称の代名詞も所有格もないので、この経験は読者ひとりひとりの経験になる。つまり、読む瞬間にこのような知覚をする者に「なる」のだといえる。

文法的な非人称性が読者にこの apparition を経験させるということは、このテキストに既に見た 3 つの特徴に深い関係がある。(1) these faces によって示唆される時空における近接性 (proximity); (2) 定(形)動詞 (finite verb) の欠如、およびそれ故の時間的な指示の欠如; (3) 背後にある 2 つのテーマ: 種の生存対個の死滅。最初の 2 つの特徴を合わせると、この経験が実時間を超えて、理想化された現在という瞬間に位置づけられ、その瞬間が読む度に繰り返されることになる。2 つの意味ではかない (瞥見したのみであり、美はうつろうものである) といえる美しい顔が、繊細でもっとはかない花びらと共に永遠化される。このテキストはその極限にまで切り詰められた短さにより、そういう美の本質的なはかなさだけでなく、2 つのものが 1 つになるという瞬間的な洞察の閃きのはかなさをも写し取っており、その結果、この啓示の瞬間そのものが永遠化されているのである。

元々 30 行だった詩をここまで極端に圧縮し得たのは、1 年にわたるパウンドの努力の結果である。この 'one image poem' と彼が呼ぶ詩は、それを解釈するために必要な思考様式に不慣れた読者には意味をなさないのではないかと彼は思っていた。この思考様式を、テキストの言語学的事実に潜在する伝達的可能性に照らして説明しようとするのが、ここに見たロジャーの試みであった。ここに提出した発問を自分に対してすることによって、詩の解釈を (根拠の) 確かなものとする (validate) ことが目標である。

以上の手順は、ロジャーの議論の大意をとりながら、その方法の核心部分を伝えようとしたものである。ロジャーのこうした方法は種々の理論的背景を持っているが、特定の理論家に完全に依拠するというよりは、TEFL の方法として有効なものを探るという姿勢が一貫しており、その意味で強い説得力をもつ方法と評価できる。¹⁷

3. 新しい方法の模索

以上の種々の方法を概観したあと、パウンドの詩に対してどのような方法が考えられるであろうか。言語学の知見を踏まえたロジャーのような方法を基礎に置きつつ、「文学的」解釈については可能なかぎり豊かに開いておくことが最善であろう、というのが、現在の私の結論である。その意味で、リーチが提唱するように、言語学者は前景化されているテキスト上の特徴を明らかにし、解釈の可能

性の幅を決定する、また文学批評家はそれらの可能な解釈を取捨選択してどれが最適かを判断する、さらに、この2つの役割を一人が兼ね備えて場合に応じて使い分ける、というのが理想的な姿であろう。¹⁸

パウンドの詩‘In a Station of the Metro’の評価について、以上で見た方法を総合して考えるならば、ある種のイメージ（自然のイメージ以外に超自然的なそれも恐らく含まれる）を提示するにあたり、まったく新しいメタファーを考えだし、テキストにその永遠の新鮮さを込めるべく、細部に至るまで厳密な用語法を使い、その短さ／圧縮性のゆえに読者に新しい思考様式を要求するような詩の形を生み出したもの、といえるだろう。それはある意味では、ダニエル（Arnaut Daniel）の最上の詩に見られるdesacoart/descort（恐らくはダンテのカンツォーネ第21歌 *Ai fals ris! per qua traiz avetz* に淵源を發し、その後のパウンドの多言語詩に至る）の詩学を英詩に実現するためのパウンドの種々の試みのうち、英語の言語としての厳密性／特殊性の範囲内で実験しようとして成功した例ともいえる。特に、長さの点で、このように短い詩行にこれほどのことを込めることができると分かったことは、パウンドにとっても大きな収穫だったのではないかと考えられる。

このような過去の文学的類型からのある種の連続が見られるものの、形式的側面からみるときは、これは伝統的な文学的カテゴリーのどれにも該当しないものであり、中世イタリア・プロヴァンスや近現代の文学的類型に照らして判断されてはならない。この文学的類型に対する分析方法として、ロジャーのような方法を適用してその本質に次第に接近し、さらにミラーが提出したような「文法」の構築を試みることが次の課題になるだろう。

注

1. 本稿は1992年7月4日(土)に日本アメリカ文学会関西支部例会にて発表した内容を加筆修正したものである。
2. 岩原康夫氏の「エズラ・パウンドの俳句発見」という論文（「俳句」, 1982年9月号）を基に述べる。岩原氏には、パウンドの初期の詩に関する論文が多数あり、また、パウンドの初期詩集『消えた微光』と『仮面』の日本語訳がある（小野正和氏との共訳）。
3. 当初Hulmeが主宰していたグループはPoets' Clubといい、その後Flintが加わる。HulmeはPoets' Clubから退いて、Flintと共に1909年3月にSecond Poets' Clubを結成する。その時にEdward Storer, F. W. Tancred, Joseph Campbell, Florence Farrが加わり、4月にはパウンドが加わる。（Scott Hamilton, *Ezra Pound and the Symbolist Inheritance*, Princeton University Press, 1992, p. 7）
4. T. S. Eliot ed., *Literary Essays of Ezra Pound* (Faber, 1960), p. 4に再録されている‘A Few Dont's’のことである。
5. 1912年10月刊の詩集*Ripostes*の末尾に付された‘The Complete Poetical Works of T. E. Hulme’への‘Prefatory Note’でパウンドは次のように回顧している。‘As for the future, *Les Imagistes*, the descendants of the forgotten school of 1909, have that in their keeping.’ (Ezra Pound, *Personae*, revised ed., New Directions, 1990, p. 266)
6. ただし、グループのだれも日本語はできなかったこと、Flintの引用した句は仏訳（「文学」誌1906年4月号に載ったポール・ルイ・クーシュの翻訳）経由であったことに注意が必要である。
7. 1904～5年にかけての日露戦争の結果、日英同盟の存在とあいまって、英国における日本への関心が非常に高まっていたこと。岡倉天心や岡倉由三郎、またラフカディオ・ハーンなどの著作に注意が向けられていたこと。知識人向けの雑誌*Fortnight Review*に「日本の詩」という記事が載り、俳句についても触れられていたことなど。

8. cf. 前掲書 *Literary Essays of Ezra Pound* の序文におけるエリオットの言葉 'Mr. Pound is more responsible for the XXth Century revolution in poetry than is any other individual'.
9. 沢崎順之助氏による訳 (論文「パウンドの遺産」に所収, 「ユリイカ」, 1980年6月臨時増刊, p. 156)。
10. ただし、たとえば Earl Miner が提出している見方は、俳句との関連に同じ様な重点をおきながらも、テキストに内在する衝撃力を抽出しようとしている点で特筆に値する。Miner は次のように説明する。'There is a *discordia concors*, a metaphor which is all the more pleasurable because of the gap which must be imaginatively leaped between the statement and the vivid metaphor.' (*The Japanese Tradition in British and American Literature*, 1958; 太陽社版の同名の書に所収, p. 65) cf. '[A] good metaphor implies an intuitive perception of the similarity in dissimilars.' (Aristotle, *The Poetics*, trans. Ingram Bywater, 22; 研究社版『アリストテレス 詩学』, p. 68)
11. *Stone Cottage: Pound, Yeats & Modernism* (Oxford University Press, 1988), pp. 31-33, 43-44, 52-55, 78-82.
12. 一つだけ問題点を指摘すれば、パウンドにおける秘義的伝統の重要性に気がついていながら、ロセッティの *Il mistero dell' amor platonico del medio evo* に対する言及が全くないこと。これは、この書の刊行が1988年であり、1991年に出された三宅晶子氏の画期的な研究 (Akiko Miyake, *Ezra Pound and the Mysteries of Love: A Plan for The Cantos*, Duke University Press, 1991) を知らないためであると思われる。つまり、イエーツと過ごした3回の冬以前にパウンドが既に持っていた傾向が強化されただけなのに、その傾向について触れないことは、その後の『詩章』の統一性へつながる視点からして、マイナスであろう。
13. "The Tree" and Ezra Pound', 『論集』40号, 1987, pp. 1-56.
14. 金関寿夫訳, 「ユリイカ」, 1972年11月号, p. 218. パウンドのこの言葉は 'A Few Dont's' に出てくる。
15. ここで想起されるのは聖書などでの本文批判の一つの原則である。即ち、いくつかの写本を比較検討するとき、もっともオリジナルに近いものとは、もっとも矛盾に満ちた、困難を内包したテキストであること。そのようなものに何とか解決をつけてすっきりさせたテキストがあれば、そちらは写本記者の手が加わっていることが想定できるからである。詩のテキストを読み解く場合にも、簡単にすっきりとした読みへと解消させてしまう前に、原テキストが抱えている問題点、困難な点をそのまま引き受けて、忠実に分析してやる必要があるであろう。そのような取り組み方は、思ってもみなかった新鮮で意外な解釈を引き出す可能性が大いにある。なお、ここでのロジャーの立場は、ロジャーが依拠しているリーチのとり立場 (テキスト外部の事実も考慮に入れる) とは異なる。
16. この種の構造は 'embedding' とか 'depth-recursive rankshift' と呼ばれる。cf. J. McH. Sinclair, *A Course in Spoken English-Grammar* (Oxford University Press, 1972) .
17. ロジャーの議論の方法論的基礎の中心となるのはリーチ (Geoffrey N. Leech) とハリデー (M. A. K. Halliday) であり、さらにその奥にヤコブソン (Roman Jakobson) があるように考えられる。リーチの *A Linguistic Guide to English Poetry* (Longman, 1969) は詩を言語学的に考える際の基本となる方法論を提示しているが、この書の考え方のいくつかはロジャーの方法論を考える上でも重要である。リーチは同書の中で、自分が依拠した言語のモデルは新ファース派 (Neo-Firthian) のものであると述べている (p. 54 n. 2) が、この動きの中心がハリデーである。ロジャーがリーチに基づいていると思われる点をあげると、まず、意味上の相当関係 (semantic equivalence) を構文上の相当語句 (syntactic equivalents) 、特に平行構造 (parallelism) を用いて明らかにする点。つぎに典型例 (typical instance) の言及についての考え方があげられる。この平行構造の議論の背後には Jakobson の文法的平行構造 (grammatical parallelism) の考え方があるように思われる。リーチにおいては、平行構造は、「形式上前景化された規則性」 (foregrounded regularities of form) の中に位置づけられている。さらに、リーチが Svartvik と共に著わした *A Communicative Grammar of English* (Longman, 1975) はロジャーの議論に広範な文法的基礎を与えている。特に、限定的意味 (definite meaning)/

非限定的意味 (indefinite meaning) の点、省略語法 (ellipsis) などの点においてそうである。ハリデーが Hasan と共に著わした *Cohesion in English* (Longman, 1976) は英語における結束作用 (cohesion) についての基本的文献であるが、そこに述べられた考え方がロジャーの語彙的結束作用 (lexical cohesion) の議論の基礎にある。またダイクシスにおける選択性の議論などはこの書の demonstrative reference についての考え方を重要な基礎としている。さらに広い意味では、ハリデーの体系記述文法 (systemic-descriptive grammar) の考え方も重要な位置を占めている。

18. *A Linguistic Guide to English Poetry*, pp. 215, 225–226.