

## 『橋』の主題と構成

佐藤 幸夫

ポーは「構成の原理」と「詩の原理」の二つのエッセーで、詩は魂を高揚させるから詩であるのだが、心理的必然からいってそうした強い刺激は一時的なものにすぎない、だから一編の詩は刺激が持続しうる程度の長さ、時間にすれば30分、長さは100行前後でなければならないと述べて、叙事詩的な長編詩の可能性を完全に否定した。しかしこれは、神韻縹渺たる美的世界への飛翔を願ったポー自身の詩の原理ではあっても、詩一般のそれではない。たしかに、19世紀後半から20世紀初頭にかけて一時期長い作品が書かれなかったこともあるが、その後20年代から今にいたるまでエリオットの『荒地』を始め、パウンドの『キャントーズ』、ウィリアムズの『パタソン』、それにチャールズ・オルソンの『マキシマス・ポエムズ』など今世紀を代表するすぐれた長編詩が数多く書かれてきている。ポーの否定にもかかわらず、むしろ長編詩こそ英詩の主流であって、『妖精の女王』や『失楽園』に溯るまでもなく、19世紀のロマン派の詩人たちはほとんどが膨大な分量の作品を試みているし、テニスンやブラウニングもまたそうであった。だが、これらの詩人の作品とは違って、現代の長編詩には一貫した物語的な時間の流れが存在しない。プロットを欠き、語り手のペルソナは拡散し、時間は絶えず切断され転移される。「プロットも、事件の時間的秩序も、論理的な叙述もない」という自作についてのパウンドの言葉はそのまま現代の長編詩すべてにあてはまる。

1930年に出版されたハート・クレインの『橋』(*The Bridge*)もこうした現代詩の典型である。この1200行を超える作品は構想から出版までおよそ7年を費やしているが、もともと1923年に出た『荒地』に触発されたもの

でエリオットへの負債はきわめて大きい。ちなみに、クレインがスウィンバーンやダウソンなど美と憂愁の世紀末詩人の影を脱して、イマジスティックな詩風へ転換し、サンボリズムやエリザベス朝詩人への関心を寄せるようになったのもエリオットの影響である。それはともかく、クレインはエリオットのペシミスティックな思想には強い反撥を感じていた。ゴーム・マンソンに宛てたある手紙のなかで、「うつろな人々」の末尾三行「こうして世界は終る／こうして世界は終る／バンとではなくめそめそと」を引用して、「これを現代の詩的決定論として受け入れられるだろうか?!」<sup>1)</sup>と述べている。『荒地』が出版された同年の11月には、「エリオットの『荒地』をどう思いますか。ぼくはかなり失望した。もちろん、すぐれてはいるけれど、でも死んでいる。ぼくの考えでは、エリオットの業績に何も重要なものをつけ付けはしない」<sup>2)</sup>と否定的な評価をマンソンに書き送っている。さらに、翌年やはりマンソン宛ての手紙で、自作の「ファウストとヘレンの結婚」に触れながら、「ぼくにとってエリオットほど賞賛に値する英語の著作は他にありません。けれど、ぼくはエリオットをほとんどまったく逆方向への出発点だと考えています。彼のペンミズムは、彼の場合にはおおむね正当です。でも、ぼくは、ぼくが吸収し集めうるだけの彼の学識と手法とをもっと積極的な、(懐疑的な時代にそう言わなければならないなら)エクスタティックな目的に使いたい」<sup>3)</sup>と、エリオットとは反対の積極的・肯定的な詩への希望を語っている。クレインが『橋』においてめざしたのは、「『荒地』が否定的であるという意味において〈否定的〉であるよりはずっと〈肯定的〉」<sup>4)</sup>な作品をつくることであり、『荒地』が「西洋の没落」を描いたとするなら、『橋』は「ぼくたちのアメリカについてのさまざまな価値の新しい文化的な総合」<sup>5)</sup>を追求するものであった。

『荒地』への意識は主題に関する面ばかりではなく、全体の構成に関しても強くもって、『橋』の完成後ハーバード・ワインストックに宛てた手紙で『荒地』と比較して次のように述べている。「『橋』を時間をかけて親近感をもって読めば、一篇の詩としてずっとはぎりした統一と発展

があるのに気づくようになるでしょう。少なくとも、エリオットの『荒地』を何度も繰り返して読んだぼくの経験からすれば、ぼくの場合にもあてはまるでしょう。およそ5年がかりで何度もあの作品を読みかえし本質的な統一があることを確信したのです。『橋』は少なくとも『荒地』同様にその構造と含意は複雑です。いや、恐らくもっと複雑かもしれません。』<sup>6)</sup> 構造の複雑さについてはオットー・カーンに、「個々のセクションはそれぞれがいわばキャンバスであり、別々に見た場合はその完全な意味を生み出すことはありません。似たものとしてはシステナの礼拝堂を考えればいいでしょう」<sup>7)</sup>と語っている。

このように『荒地』に括抗しうる複雑さをもっているとクレインが自負した作品の全体の構想が具体的な形で出来あがったのは着想を得てから3年後の1926年のことで、それはオットー・カーン宛ての手紙では次のようになっていた。<sup>8)</sup>

I コロンブス——空間と混沌の征服

II ポカホンタス——アメリカの豊饒の自然など

III ホイットマン——アメリカの精神

(ワシントンの病院でのホイットマンと死にかけた兵士の対話。

不死の概念に対する肉体の死つまり非連続という違反)

IV ジョン・ブラウン

(ベッドをつくりながら恋人とジョン・ブラウンの死とを交互に

歌う——ここはジャズの形式——カルギャリー急行の黒人ポーター)

V 地下鉄——人間性に対する機械の侵略の最終部との関連で煉獄

VI 橋——橋が時間と空間をつなぐ意識の象徴となるような圧倒的な賛歌

この最初の構想では、「コロンブス」のアメリカ大陸発見に始まり「ポカホンタス」「ホイットマン」「ジョン・ブラウン」をへていかにも現代的な「地下鉄」にいたるまで、アメリカの歴史的な時間の流れに沿った直線的な構成が意図されていたと思われる。『橋』はこのあと比較的短い期間に

大部分が書きあげられてゆくのだが、出来あがった作品は「序詩」その他がつけ加えられ全部で8部15セクションに拡大している。

序詩 ブルックリン橋へ

I アヴェ・マリア

II パウハタンの娘

港の夜明け

ヴァン・ウィンクル

河

踊り

インディアナ

III カッティ・サーク

IV ハッテラス岬

V 三つの歌

南十字星

ナショナル・ウィンター・ガーデン

ヴァージニア

VI クェーカー・ヒル

VII トンネル

VIII アトランティス

第1部の「アヴェ・マリア」は先の「コロンブス」に、第2部「パウハタンの娘」は「ポカホンタス」、第4部「ハッテラス岬」は「ホイットマン」、第7部「トンネル」は「地下鉄」、第8部「アトランティス」は「橋」にそれぞれあたり、奴隷解放の指導的人物であったジョン・ブラウンの部分を除けばほぼもとの材料は生かされている。だが、完成した『橋』は新しいセクションが加えられることによって、コロンブス、ポカホンタス、コルテス、デ・ソート、リップヴァン・ウィンクルなどアメリカの歴史や伝説を代表する人物を始め、クリストファー・マーロー、シェイクスピア、ブレイク、ホイットマン、メルヴィル、ポー、ディキンソンなどへの言及を含みながら、その他数多くの無名の人物が登場することになった。また

最初の構想にあった時間的な枠組が失われ、コロンブスを扱った「アヴェ・マリア」のあとに現代の「港の夜明け」が描かれポカホンタスの「踊り」にさかのぼるといように過去と現在はたがいに浸入しあっている。その上、細部においては話者の経験してきた時間とアメリカの歴史的な時間とが織りあわせられ、時間はしばしば現在でもあり過去でもありときには未来でもあって、たしかにクレインが自負したようにいっそう複雑な織り物をつくりだすことになった。

このように歴史的時間をたて糸に「ファーロックウェイからゴールデンゲイトまで」(「ヴァン・ウィングル」)<sup>9)</sup>の地理的空間を横糸に編みだされた『橋』は、単なるカタログ的なアメリカの歴史とまったく異質である。クレイン自身「歴史と事件、場所などすべては主題から独立して機能する抽象的フォームに変形されなければならない」<sup>10)</sup>といっている通り、歴史を材料に取りアメリカの経験の全体を包摂しながらもそれらを再構成することによって、物質文明に侵された現代社会の新しい「肯定的」なヴィジョンを提出しようとしたのである。「現代詩」というエッセイの中でクレインは、「機械時代における詩の機能は、どんな時代の詩の機能ともまったく変わらない。人間的価値の完全な総合を提出するという詩の能力も、科学の侵入によって侵されることはない」<sup>11)</sup>と断言し、さらに「もし詩が機械を吸収できなければ、つまり木や家畜やガリオン船やその他あらゆる過去の人間の仲間と同じように、機械を自然に何気なく飼いなさなければ、詩はその完全に同時代的機能を失ったことになる」<sup>12)</sup>と述べている。そして、クレインにとって機械文明の典型的な成果と思われたものが橋、つまりロープリング父子の設計・監督のもとに20年近い歳月をかけて1883年に完成をみたブルックリン橋であった。ジョン・マリンやジョセフ・ステラなどの画家を魅了した先端的土木技術と芸術的美を兼ねそなえたこの記念碑的な橋こそ「ぼくたちの建設的の未来の象徴、ぼくたちの独自の存在証明」<sup>13)</sup>と思われたのである。1924年ウォルドー・フランクに宛てた手紙で、「ぼくは世界で一番美しい橋を手と手を組んで渡るとい恍惚のうちに自由と生命力を与えられた。ケーブルがぼくたちをとりまき、ぼくが他では踊ったこと

もなければ踊ることもないダンスのようにぼくたちを上へもちあげる」<sup>14)</sup>と、実際にブルックリン橋を歩いて渡ったときの感情の高揚感を語っている。この時期クレインは、かつてローブリングが橋建造の指揮をとるために住んだコロンビア・ハイツにある同じアパートの同じ部屋に移り住んで終日ブルックリン橋を眺めて過ごすほど強くひきつけられていた。だから、『橋』の主要なモチーフは本来このブルックリン橋に対するきわめて抒情的な感情の表出にあったといえるかもしれない。事実、この橋はすぐに現実の橋を超えて観念的なそれへ昇華されてしまう。想像力によって馴致された橋は、人間と機械、生と死、光と闇、静と動、上昇と下降、過去と現在などさまざまなアンビヴァレンスを収斂する絶対的なシンボルとして意識されている。「序詩」は現実のブルックリン橋を遠望するところから始まって、さまざまな象徴的意味を付与されてゆく。

And obscure as that heaven of the Jews,  
Thy guerdon...Accolade thou dost bestow  
Of anonymity time cannot raise:  
Vibrant reprieve and pardon thou dost show.

O harp and altar, of the fury fused,  
(How could mere toil align thy choiring strings!)  
Terrific threshold of the prophet's pledge,  
Prayer of pariah, and the lover's cry,—

Again the traffic lights that skim thy swift  
Unfractioned idiom, immaculate sigh of stars,  
Bedding thy path—condense eternity:  
And we have seen night lifted in thine arms.

Under thy shadow by the piers I waited;  
Only in darkness is thy shadow clear.  
The City's fiery parcels all undone,  
Already snow submerges an iron year....

---

O Sleepless as the river under thee,  
Vaulting the sea, the prairies' dreaming sod,  
Unto us lowliest sometime sweep, descend  
And of the curveship lend a myth to God.<sup>15)</sup>

この「序詩」後半部分で橋は、「執行猶予」や「赦免」を与える「バーブにして祭壇」であり、その風に揺れ動くケーブルと橋塔は、哀れな「浮浪者たちの祈り」の声であり、同時に永遠の愛を求める「恋人たちの叫び」ともなり、橋につけられた「とぎれることのない言葉」つまり「交通信号灯」は「永遠を凝集する」ものであり、最後に橋の「曲線」は「神の神話」たることが願われている。

このように宗教的なメタフォーを羅列したシンボリックな表現は、最終セクションの「アトランティス」にも共通している。ここでも橋を渡るときの実際の動きに始まりながらたちまち神秘的なヴィジョンを表わすメタフォーの連続へと移ってゆく。

From gulf unfolding, terrible of drums,  
Tall Vision-of-the-Voyage, tensely spare—  
Bridge, lifting night to cycloramic crest  
Of deepest day—O Choir, translating time  
Into what multitudinous Verb the suns  
And synergy of waters ever fuse, recast  
In myriad syllables,—Psalm of Cathay!  
O Love, thy white, pervasive Paradigm...!

We left the haven hanging in the night—  
Sheened harbor lanterns backward fled the keel.  
Pacific here at time's end, bearing corn,—  
Eyes stammer through the pangs of dust and steel.  
And still the circular, indubitable frieze  
Of heaven's meditation, yoking wave  
To kneeling wave, one song devoutly binds—

The vernal strophe chimes from deathless strings!  
O Thou steeled Cognizance whose leap commits  
The agile precincts of the lark's return;  
Within whose lariat sweep encinctured sing  
In single chrysalis the many twain—,  
Of stars Thou art the stitch and stallion glow  
And like an organ, Thou, with sound of doom—  
Sight, sound and flesh Thou ledest from time's realm  
As love strikes clear direction for the helm.

Swift peal of secular light, intrinsic Myth  
Whose fell unshadow is death's utter wound,—  
O Rivver-throated-iridescently upborne  
Through the bright drench and fabric of our veins;  
With white escarpments swinging into light,  
Sustained in tears the cities are endowed  
And justified conclamant with ripe fields  
Revolving through their harvests in sweet torment.

Forever Deity's glittering Pledge, O Thou  
Whose canticle fresh chemistry assigns  
To wrapt inception and beatitude,—  
Always through blinding cables, to our joy,  
Of thy white seizure springs the prophecy:  
Always through spiring cordage, pyramids  
Of silver sequel, Deity's young name  
Kinetic of white choiring wings...ascends.

Migrations that must needs void memory,  
Inventions that cobblestone the heart,—  
Unspeakable Thou Bridge to Thee, O Love.  
Thy pardon for this history, whitest Flower,  
O Answerer of all,—Anemone,—  
Now while thy petals spend the suns about us, hold—  
(O Thou whose radiance doth inherit me)



Atlantis,-hold thy floating singer late!)  
So to thine Everpresence, beyond time,  
Like spears ensanguined of one tolling star  
That bleeds infinity—the orphic strings,  
Sidereal phalanxes, leap and converge:  
—One Song, one Bridge of Fire! Is it Cathay,  
Now pity steeps the grass and rainbows ring  
The serpent with the eagle in the leaves...?  
Whispers antiphonal in azure swing..<sup>16)</sup>

橋は「航海のヴィジョン」であり、「ことば」をつくる「聖歌隊」といわれ、「支那の賛歌」、「愛」、「範例」と呼びかけられ、さらに「鉄の全知」、「神話」、「神の約束」、「すべてに解答を与える者」、「アネモネの花」とオマージュをささげられて、最後には失われた理想の楽土「アトランティス」や「常なる存在」に重ねられてゆく。「序詩」と「アトランティス」は、クレインが詩の散文的なあり方に反対して唱えた「メタフォアの論理」<sup>17)</sup>を實踐している。それは、連想の糸を通じて「〈現実〉の世界を跳躍台として用い、作品全体にそれ自身の軌道、つまり以前から定められている方向を与える」<sup>18)</sup>ことであった。「序詩」と「アトランティス」では、ブルックリン橋への激しい感情移入から生まれたヴィジョンが微妙な結びつきをもった多彩な比喻にいろどられて、現実の橋は荷重な負担を強いられている。

『橋』は、こうしたいわば二つのクライマックス、先ず最初に「アトランティス」が次いで「序詩」が書かれ、「パウハタンの娘」以下のセクションは「アトランティス」のフィナーレに向って収斂するように企図されたのだが、この中間に置かれた各セクションも本質的には抒情詩の方法である「メタフォアの論理」に従っていて「序詩」や「アトランティス」同様に高い自律性を獲得している。『橋』全体は、要するに抒情詩の集積なのである。友人のアレン・テイトを始め多くの批評家がいうように『橋』を全体としては失敗であるとするなら、その要因はこの点にある。「序詩」や「アトランティス」にすでにみられるように、同質的な情緒の放出を繰

り返しながら「メタフォアの論理」はしばしばその微妙な論理のつながりを断ち切って華やかではあるが恣意的なイメージの羅列へと拡散してしまう。『荒地』がそうであってクレインがそう望んだようには、『橋』の個々のセクションはその内部でもそれら相互の間でも有機的な関連をもたず重層的なふくらみを生みだすことがない。クレインが意図した複雑さは見せかけにすぎず、多様なアメリカの時間と空間は橋のシンボルに収斂されることがない。「『橋』は理論においてのみ首尾一貫している。これはクレインが書きたいと願った詩の象徴であり、彼の創造的意志を別にすれば何ら生命力をもたない」<sup>19)</sup>というアルヴァレーズの指摘は正当なものである。しかしまた、『橋』をもっともきびしく批判したアレン・テイトが「それでもわれわれの世代の最良の詩の幾分かは『橋』のなかにある」<sup>20)</sup>と述べたことも事実である。

## 注

- 1) Brom Weber (ed.), *The Letters of Hart Crane 1916-1932* (1952, University of California Press, 1965), p.236.
- 2) *ibid.*, p.105.
- 3) *ibid.*, pp. 114-5.
- 4) *ibid.*, p.351.
- 5) *ibid.*, p.223.
- 6) *ibid.*, p.350.
- 7) *ibid.*, p.305.
- 8) *ibid.*, p.241.
- 9) Brom Weber (ed.), *The Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane* (Doubleday and Company, Inc., 1966), p.58.
- 10) *The Letters*, op. cit., p.124.
- 11) *The Complete Poems*, op. cit., p.261.
- 12) *ibid.*, pp. 261-2.
- 13) *The Letters*, p.124.
- 14) *ibid.*, p.181.
- 15) *The Complete Poems*, op. cit., p.46.
- 16) *ibid.*, pp. 115-7.
- 17) *ibid.*, p.221.
- 18) *ibid.*, p.220.
- 19) A. Alvarez, *The Shaping Spirit* (Chatto and Windus, 1958), p. 108.
- 20) Allen Tate, *Essays of Four Decades* (The Swallow Press, 1968), p.320.