

## 「不連続の連続」について

—— ジョージ・オッペン の『ディスクリート・シリーズ』を読む ——

山 内 功一郎

### はじめに

モダニズム以降のアメリカ詩の行方を見定めようとするとき、ジョージ・オッペン (George Oppen, 1908-84) の第一詩集『ディスクリート・シリーズ』 (*Discrete Series*, 1934) は有益な参照点となりうる一冊である。タイトルは「離散系列表現」を意味する数学用語だが、シンプルに「不連続の連続」と言い換えてもいいだろう。詩人自身がニューヨークの地下鉄の路線番号になぞらえつつ語っている<sup>(1)</sup>ように、このスリムな詩集の中ではエレベーターのボタン、自家用車の窓ガラス、小型ボートの帆柱、スチームシャベルの操作レバー、アパートのベランダに置かれた植木鉢等々の大小様々な事物が、不連続のままに——にもかかわらず直観的に捕捉されうる連続性も密かに帯びつつ——その姿を垣間見せては去っていく。大恐慌下の都市空間のものと思しき灰色の空気感が詩集のそこかしこに立ちこめているが、ふとした瞬間にそれが晴れることもある。ともあれ、社会批判やスローガンの類がナイーヴな形で表出することはまずない。むしろ際立った印象を与えるのは、けして短絡的なメッセージには還元されえない事物自体のたたずまいと、労働者の人々や詩人の伴侶メアリーを始めとする都市生活者たちの何気ない身ぶりが不意に放つイメージの閃光である。そして何よりも、閃光が消え去った直後にやってくる冷めた欠落感。読み手はそれらを交互に体験する。

ざっと上記のようにスケッチされうるこの小ぶりの詩集は、エズラ・パウンドの序文を付して刊行され、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズの書評に後押しされて世に出た<sup>(2)</sup>——と記せば、モダニズムの巨匠たちの推挽を得て華々しい船出を果たしたかのような印象を与えてしまうかもしれない。だが発表当初のこの詩集は無理解な罵倒にさらされた<sup>(3)</sup>し、以降オッペン自身が約四半世紀にわたり詩作を中断してしまったせいもあって、わずかな例外を除けばまともな批評的関心の対象にはならない期間が続いた。そんな状況が変わるきっかけの一つとなったのが、1981年に出版されたバートン・ハトレン編集の資料集『ジョージ・オッペン——人と作品』ではないだろうか<sup>(4)</sup>。それ以来『ディスクリート・シリーズ』は、ジョゼフ・M・コンティ、アラン・ゴールディング、モニーク・クレア・ヴェスキア、リン・ヘジニアン、マイケル・パーマー等の批評家や詩人たちの注目を今世紀に至るまで集め続けている<sup>(5)</sup>。とりわけジョゼフ・ノーブルが

2013年に発表した論考は、この詩集に収められた31篇の短詩すべての評釈を行うことを試みた意欲的な展望だと言えるだろう。この小論中では適宜彼らの考察も参照しながら、『ディスクリート・シリーズ』に収められた短詩をいくつか取り上げ、それらの細部を探っていくことにしたい。

## I. 「世界へのアクセス」

まず『ディスクリート・シリーズ』前半に置かれた作品から2篇を取り上げて分析するところから始めてみよう。以下に引くのは無題の巻頭詩の全行である。なお後述するが、この詩集に収められた詩篇は2例を除くとすべて無題である。

The knowledge not of sorrow, you were  
saying, but of boredom  
Is—aside from reading speaking  
smoking—  
Of what, Maude Blessingbourne it was,  
wished to know when, having risen,  
“approached the window as to see  
what was really going on”:  
And saw rain falling, in the distance  
more slowly,  
The road clear from her past the window-  
glass—  
Of the world, weather-swept, with which  
one shares the century. (*NCP* 5)

悲しみの知識ではなく、と君は  
言っていた、倦怠の知識なのだと  
それは——読んだり話したりタバコを吸ったり  
するのとは別で——  
なにか、そうモード・ブレッシンボーンだった  
彼女が知りたかったことだ、立ち上がり  
「実際に起こっていることを見るためであるかのように  
窓辺へと近づいた」ときに  
そして見たのだ 雨が降るのを、彼方で

もっとゆっくりと、  
くっきりした道を、彼女の場所から、窓  
ガラスの向こうに——  
この世界のもの、風雨にさらされている、それとともに  
人はこの世紀を担う。

「悲しみの知識ではなく」——そうこの詩は語り出される。「悲しみ」が何を指しているのか、すくなくともこの時点では定かではない。大恐慌下のニューヨークのそこかしこに見受けられる悲しみだろうか。あるいはまた、両親や自分が生まれ育った環境との深刻な軋轢を幼少時から感じていた詩人自身の抱く悲しみだろうか。いずれにしろ、この詩の語り手は悲しみではなく敢えて「倦怠」を知識の条件とすることによって、センチメンタリズムに溺れることをきっぱりと拒絶している。ちなみにこの「倦怠」については、後年オッペン自身が残したコメントがある。曰く、くだんの倦怠はおよそこの詩が書かれた頃にハイデガーが言及した倦怠と呼応しているとのこと<sup>(6)</sup>。ただし創作当時のオッペンには、そんな呼応が生じていることを知る由もなかった点にも留意すべきだろう。となれば、いきなりハイデガーを念頭に置いた解釈を進めることは得策ではあるまい。むしろここでは、激しい情動が生じているときではなく、あくまでもそういった情動が鎮まっているときにこそ、この詩人における知識の探求が始まることを読み取っておきたい。

ではこの詩は、どんな探求の具体例を読み手に対して差し出しているのだろうか。ただ単に「読んだり話したりタバコを吸ったり／するのとは別」な探求の方法とはなにか。どうやらその手がかりを最初に与えてくれるのは、「モード・ブレッシンボーン」なる人物であるらしい。多くの批評家たちが既に指摘しているように、これはヘンリー・ジェームズの短篇「話の影」(“The Story in It”)に登場する女性キャラクターに由来している。ただしこの点についても注意が必要だ。実はオッペンは、この人物の名のつづりをすこしだけ変えているし、引用文自体もわずかに修正している<sup>(7)</sup>。このことから察せられるように、彼はジェームズ版ブレッシンボーンとは似て非なるオッペン版ブレッシンボーンのイメージを創り出しているのである。そもそもジェームズ版ブレッシンボーンは「見るためであるかのように」といった仮定法過去の身ぶりを示しているにすぎないのだから、おそらく実際には見るべきものをまともには見ていないだろう。ところが、オッペン版ブレッシンボーンは間違いなく「見たのだ」。では何を？ それは「彼方で／もっとゆっくりと」降る「雨」、そして「道」に他ならない。特にこの「道」からは、新たな旅立ちへのいざないを読み取ることができる。そんないざないを受け止めたオッペン版ブレッシンボーンのたたずまいは、これから詩人として出発するオッペン自身の姿はもとより、既にオッペンと一心同体のパートナーだったメアリー<sup>(8)</sup>の姿まで想起させるのではないだろうか。言わ

ばこの女性キャラクターは、オッペンとメアリーの統合を示すためのペルソナなのである。

「風雨にさらされている」事物の世界と対峙するのは、オッペン版ブレッシンボーンであり、ひいてはオッペンとメアリーであり、さらには彼／彼女と意識を共鳴させる読者でもあるかもしれない。いずれにせよ、ここでまたもう一つ注意すべき点が浮上する。それは、すくなくともこの詩篇においては、世界との対峙が「窓ガラス」越しになされるということだ。ではなぜ単純に窓外の光景へと歩み出るのではなく、ガラスを通して視線を注ぐことが条件づけられねばならないのか。

オッペンにおけるガラスの機能については、マイケル・デイヴィッドソンが興味深い視点を提供している。ここですこし彼の言葉に耳を傾けてみよう――

客体としての世界を物質化させるために、オッペンは構造としての言語のみでなく、言葉が満たすと思いこまれている余白に着目する。彼はこの状態をガラスのイメージで示すことがよくある。光の具合によって、ある瞬間には透明になり、またある瞬間には不透明になる物質である。それは壁の内側に自らを隔離する現代社会のイメージだ。時には鮮やかな個々の事物の世界へのアクセスを許すとしても。(Davidson xxxiv)

なるほど窓枠にはめこまれたガラス板は、確かに光の反射の具合によって透明にもなれば不透明にもなる。ちょうどそのようにして、詩人が用いる言葉を通してある瞬間にはもろもろの事物が可視化するが、またある瞬間にはそれらは不可視化してしまうわけである。デイヴィッドソンが慎重な口調で「言葉が満たすと思いこまれている」と述べていることから察せられるように、実際には言葉は必ずしも余白を満たせるわけではないのだ。

言葉が「鮮やかな個々の事物の世界へのアクセスを許す」とき。あるいは逆に、そんな言葉が失効するがゆえに、世界と我々を隔てる遮蔽物が我々の目前に立ちはだかるとき。それらの瞬間が幾度となく思わぬタイミングで到来するとすれば、我々はそのプロセスをまさに「不連続の連続」の名で呼ぶことができるだろう。『ディスクリート・シリーズ』冒頭に置かれたこの一篇は、自らがそのプロセスを体現することによって、詩集全体がたどるプロセスへのいざないを我々に対して差し出している。そのことを踏まえうえて、続いて10篇目の作品を読んでみよう。

Who comes is occupied  
Toward the chest (in the crowd moving  
opposite  
Grasp of me)  
In firm overalls

The middle-aged man sliding  
Levers in the steam-shovel cab,——  
Lift (running cable) and swung, back  
Remotely respond to the gesture before last  
Of his arms fingers continually——  
Turned with the cab. But if I (how goes  
it?)——  
The asphalt edge  
Loose on the plateau,  
Horse's classic height cartless  
See electric flash of streetcar,  
The fall is falling from electric burst. (NCP 14)

来る者が一人 惹きつけられ  
あの箱へと向かう (群衆のさなかで  
逆行する  
私を捉えるもの)  
無骨なオーバーオール姿の  
中年男がスライドさせている  
レバーを スチームシャベルの運転室の中で、——  
リフト (伸びるケーブル)、揺らいで、バック  
離れたところから一呼吸遅れて応える  
男の両腕と指の動きに絶えず従って——  
運転室と共に回転する。だがもしわたしが (いったい  
どうなる?) ——  
アスファルトの縁  
が碎ける その下には高原、  
裸馬の古典的な高さ  
ほら、路面電車が電気の火花を放っている、  
電気のバーストから没落が落下している。

冒頭の「来る者」(Who comes) とは何者か。まず読者が抱くのはその疑問ではないだろうか。この点についてはノーブルが複数の解釈例を示している<sup>(9)</sup>が、ひとまずここではこの人物を詩

人自身と解しておこう。敢えて自らを三人称化して捉えることによって、この詩の語り手は到来する観察者と彼が「惹きつけられ」ている対象の双方を共に客体視している。「群衆のさなかで／逆行する」その観察者はどこかフラヌールのでもあるし、物理的にも心理的にも群衆とは異なる角度から「箱」へと視線を向ける。読み進めれば察せられるように、その矩形の器は「スチームシャベルの運転室」に他ならない。その中で、「無骨なオーバーオール姿の／中年男」が「レバー」を操作しながらシャベルを動かしている。「運転室と共に回転する」その男は熟練した作業員であり、自らが操る機械とほとんど一体化しているらしい。だが厳密に言えば、機械が「一呼吸遅れて」(before last) 作動している点も見逃せないだろう。操作主と操作される道具のあいだには、わずかだが消し去りがたいラグがあるのだ。ちょうど詩人の意識と彼が用いる言葉のあいだにも、かすかだが決定的な齟齬が生じるように。

そしてその齟齬のおかげで、微少だが決定的な瞬間がこの詩の後半に訪れることになる。まるで意識と言葉のあいだに生じた亀裂を具体化するかのよう、日常的な工事現場の「アスファルトの縁」が不意に「砕ける」。すると突然、始原的な世界のヴィジョンが垣間見られるのである。そこには「高原」が広がっており、さらに一頭の堂々とした「裸馬」がたたずんでいる。原文では「荷車を引いていない」(cartless) と形容されているこの馬は、人工的なくびきを解かれたありのままの姿を悠々と見せているのだろう。それは馬の物理的な体高を示すと同時に、野性的な生命力の崇高性を表象している。この点において、このイメージはまさに「古典的な高さ」と呼ぶにふさわしい。

ところがこの詩はここでは終わらない。アスファルトの下から突如姿を見せた「高さ」のヴィジョンは、さらに末尾二行で「落下」(falling) してしまうのである——「ほら、路面電車が電気の火花を放っている、／電気のバーストから没落が落下している」。この「没落」(the fall) のイメージが、ほんの一瞬だけ顕現した始原的な生命力の領域から零落した文明社会を表象していることは明かだろう。「没落が落下している」という同語反復的な表現自体も、「没落」が不可避的な運命であることを強調している。ただし、その一方で「路面電車」が放っている「火花」や「バースト」の鮮烈な光もまた見逃すわけにはいかない。とすれば、この詩の最後に現れているイメージは、不吉な失墜と不意の閃光の双方を示す両価的な都市空間の姿として解されうのではないだろうか。特に後者の閃光は、現代文明におけるきしみや摩擦の不穏な兆候を示す一方で、それを目撃する者が瞬間的に覚えるショックとも呼応しているようだ。すくなくともそのショックにこそ自らの意識を覚醒させる力があることを、どうやら詩人は本能的に察知しているらしい。

## Ⅱ. 「船上パーティー」と「詩作の放棄」

続いて、「船上パーティー」という詩を取り上げてみよう。さきほど読んだ作品「(来る者が)」

に続く位置に配されている一篇だが、このあたりから読み手は詩集中盤へと向かい始めることになる。

PARTY ON SHIPBOARD

Wave in the round of the port-hole  
Springs, passing, —arm waved,  
Shrieks, unbalanced by the motion——  
Like the sea incapable of contact  
Save in incidents (the sea is not  
water)  
Homogeneously automatic—a green capped  
white is momentarily a half mile  
out——  
The shallow surface of the sea, this,  
Numerously—the first drinks——  
The sea is a constant weight  
In its bed. They pass, however, the sea  
Freely tumultuous. (NCP 15)

船上パーティー

舷窓の丸枠から見える波が  
跳ねる、よぎっていく——振られる片腕  
かん高い叫び声、動きのせいでバランスを崩して——  
まるで触知できない海のような  
出来事としてなら別だが（海は  
水ではない）  
同質的で自動的——白い冠をかぶった  
緑が一瞬だけ半マイル先に  
見える——  
海の薄い表面、これ、  
多数の要素からなり——ファースト・ドリンクが数種——



海は不変の重さ

それが底にかかっている。ところが、皆はよぎる

自由に荒れ狂う海を。

L・S・デンボーとのインタビューでオッペンが語っているところによれば、「船上パーティー」は『ディスクリート・シリーズ』所収の作品中では最後に書かれた一篇とのこと（SGO 26）。ちなみにこの詩集の収録詩篇中2篇のみにタイトルが付されていることについては既に述べたが、これはその内の1篇である。既にこういった事実が暗示しているように、これは詩人自身が非常に重視していた作品だ。娘宛の書簡中で、オッペンは次のようにこの詩について語っている――

私は自分が宣言を記したと悟ったので、本当に感動してしまった。とてもはっきりした宣言なんだ、私が断筆するときに探求していたことの――船上パーティーのことだ。（SL 20）

拙文の冒頭近くで触れたように、実際にオッペンが『ディスクリート・シリーズ』発表後によそ四半世紀にわたり詩作を断つ。上に引いたオッペンの言葉から推せば、その理由も「船上パーティー」を分析すればつきとめられるかもしれない。

ともあれ、「本当に感動してしまった」という作者の感慨とは対照的に、この一篇自体はいたって冷静な叙述から始まる。最初に現れるのは「波」だ。「船窓」越しに見える波が「跳ね」、「よぎっていく」様子が見える。それに続き、船上で「バランスを崩して」しまい「かん高い叫び声」を上げている人物の様子が確認できる。これは船客だろう。「波」（wave）の動きと船客の「片腕」が「振られている」（waved）動きが、視覚的にも音韻的にも呼応している。波の一つ一つは一見すると平凡だが、実は詩人にとってかけがえのない手がかりでもあるらしい。なぜならば、総体としての「海」自体を彼は「触知できない」が、各々の波という出来事ならばできるからだ。だからこの点を強調しているフレーズ「出来事としてなら別だが」（Save in incidents）に含まれる単語 Save も、wave と音韻的に呼応している。

波――それと呼応する船客――それらと呼応する詩人自身の語り。こういったそれぞれ個別の出来事のあいだで生じる共鳴と比べると、総体としての「海」は確かなかなか捉え難い。「海は水ではない」という断言からも察せられるように、すくなくともそれは単なる水の総量ではなく、「多数の」出来事の集積からなる巨大なコーパスである。だがその普遍性ゆえに、海は俯瞰して見ると「同質的で自動的」でもあるため、言ってみればひどくのっぺりしているのだ。これでは捕捉する術を見出しようがない。

個別的事象としての「波」、そして普遍的総体としての「海」。ひとまずその対比を読み取ったところで、オッペン自身による見立てについてもすこしおさえておこう。詩人が残したコメント



## 「不連続の連続」について

によれば、彼にとってこの詩における「波」は各々の「個人として現れる人間」であり、「単一の集団内で起こる出来事」である。一方「海」は、もろもろの出来事が帰着する根源的な「人間性」(humanity)に他ならない。このアナロジーを念頭に置いたうえで、オッペンはデンボーとのインタビュー中で次のように語っている――

「船上パーティー」は――さらに思い出してきましたが――あの海をめぐる知覚の失敗を示しています、そのコンセプトはいまだに私の心中にあるのですが。しかしそれはただ同質的な波を描いただけで幕を閉じてしまいます――波はただ跳ねまわるのみなのです。すくなくともそのイメージの内に私は――私はそれを矛盾したまま放置してしまいました。つまり「海」なるもの、すなわち全体性を自分は確かに知っている。しかしあの詩はそれを見て取ることができていませんし、詩人が――私自身が――それを見て取ることができないことを示しています。だからそれは、詩作の放棄について私があなたに語ったことと直結しているのです。(SGO 26)

注意深く一つずつ言葉を選んでいるオッペンのコメントを取えて要約すれば、「船上パーティー」は、波の分析を通じて海の全体性へとアクセスする試みの「失敗」を示している。ひいてはそれは、個々の人間の営為や出来事を通じて「人間性」という基底に迫る試みの失敗でもある。すくなくともオッペン自身にとっては、彼も彼の詩も海の「不変の重さ」を受け止めきれずに、たかが海の表層を「よぎる」に過ぎない。それは快適で順調な「パーティー」の航行ではあるかもしれないが、結局海の総体とは対峙しそこなってしまう。だからこそ彼は詩作を放棄し、「自由に荒れ狂う海」を目指して政治活動へと身を投じることになったわけである。

だがここでもう一つの事実をおさえておこう。既に確認したように「船上パーティー」は『ディスクリート・シリーズ』所収の作品中では最後に書かれた一篇だが、この詩が置かれているのは巻末ではなく、全31篇中11篇目の位置である。したがって、読者は詩集の序盤がそろそろ終わり中盤を目指すあたりでこの詩と遭遇することになる。この点から鑑みれば、「船上パーティー」は「不連続の連続」の末尾ではなく、むしろそのさなかに置かれていることになるだろう。ならば詩作の放棄を宣言するこの一篇は、その前後に配された作品群とのあいだでどんな作用を誘発するのか。それを確認するために、もうすこし他の詩も読み進めておこう。

## Ⅲ. 「ひっきりなしの」ランデヴー

それではここで、詩集後半に置かれた作品中から2篇を取り上げてみよう。まず引くのは、ノーブルが『ディスクリート・シリーズ』中でも「もっとも不可解な作品の一つ」(Noble 281)と評しながらも解説を試みている一篇だ。

Deaths everywhere——  
The world too short for trend is land——  
In the mouths,  
Rims

In this place, two geraniums  
In your window-box  
Are his life's eyes. (NCP 34)

無数の死がいたるところに——  
流行よりも移り変わりの早いこの世が国土——  
無数の口  
縁の中

この場に、ゼラニウム二鉢  
きみの植木箱の中  
その二つこそが彼の生命の両目。

ひとまずこの詩が創作された時代背景を鑑みれば、「無数の死」は大恐慌の犠牲者を指していると考えられるだろう。それに「流行よりも移り変わりの早いこの世」も、まともな経済成長の方針が定まる前にせわしく状況が変化してしまう資本主義社会の不安定性を暗示していることができる。一方「無数の口」については、ノーブルはこのフレーズから二つのイメージを見て取っている。一つは枯渇して縁だけになってしまった河口。もう一つは、「この枯れ果てた国で暮らす人々の、乾ききって言葉を奪われてしまった口」(Noble 289)である。すくなくともこれら二つのイメージは共に妥当だし、オッペンが同時代のアメリカに見て取っていた荒地のイメージを理解するうえでも有益だろう。その点をおさえておくために、ここでT・S・エリオットの『荒地』中に含まれる次の詩行を思い出しておくことは無益ではあるまい——「死がこんなに多くの人々を滅ぼしたとは思ひもしなかった」<sup>(10)</sup>。

死の表象としての群衆——それをかつて『荒地』の詩人がロンドン橋の上に見出したとすれば、ニューヨークの詩人は市街の「いたるところ」で目撃している。ただしオッペンのこの詩が興味深いのは、単なるエリオット的なイメージの参照や応用には収まらない点にこそあるだろう。ポイントは「縁」(rims)だ。確かにノーブルの指摘するように、この単語は干上がった河口や恐慌の犠牲者たちの暗くぽっかりと開いた口のイメージを呼び起こすが、連想はそれらのみにはと

どまらない。たとえばクレイグ・ドワーキン『ディスクリート・シリーズ』に収められた作品の多くが縁を持つ様々な物体（たとえば窓ガラスや舷窓など）を想起させると述べている（Dworkin 86-87）が、この指摘はこの詩を読む際にも念頭に置いておく価値があるだろう。とりわけ縁がガラスやレンズを囲む支持材にも化しうることを考慮に入れば、詩人は枠組みの役割を果たす縁のお蔭で様々な観察窓を手に入れることができるわけである。

ではそんな観察窓を通して、我々読者はどんな光景を目にすることになるのか。この詩の中央に置かれた「縁」という単語についてひとまず述べておけば、どうやらそれは蝶番の役割も果たしているらしい。そのおかげで、後半は前半とは対照的なヴィジョンへとくると反転されるのである。事実、前半における荒廃した「世界」を展望するマクロなイメージは、後半ではつつましい「この場」に根差したミクロなイメージへと転換される。だから前半で登場していた「口」が枯渇と空虚を示す器だったのに対して、後半に現れる器の「植木箱」は、メアリーと思しき「きみ」が生けた「ゼラニウム二鉢」を収めている。ささやかではあれ、この植物のたたずまいが確かに「生」のきざしを示している点については、改めて強調するまでもあるまい。

ちなみにオッペン自身は、デンボーとのインタビュー中で「ゼラニウム二鉢」というフレーズについて問われた際に「それはいいイメージですね」と悪びれずに評しているし、こういった植物から呼びかけられることによってこそ「詩人は生命感覚を取り戻せる」のだとも述べている（*Speaking* 158）。しかしだからと言って、観察窓越しに目撃される死から生への反転が『ディスクリート・シリーズ』の最終的な着地点であると見做すことは早計だろう。少なくともこの小論では、『ディスクリート・シリーズ』の末尾に収められた作品を一瞥してからこの詩集のねらいについて考えてみたい。

Written structure,  
Shape of art,  
More formal  
Than a field would be  
(existing in it) —  
Her pleasure's  
Looser;  
'O —'

"Tomorrow?" —

Successive

Happenings

(the telephone) (NCP 35)

書かれた構造

アートの形

形式が定まっているのだ

フィールドよりも

(その中に存在している) ——

彼女の喜びは

もっとゆったりしている

「あら——」

「明日？」 ——

ひっきりなしの

出来事

(電話だ)

対比は明かだ。「書かれた構造」が詩（を始めとする「アート」）であるとすれば、「フィールド」は雑駁とした現実であり日常である。あるいは「フィールド」が形の定まらない流動状態の自然環境であるとすれば、この詩における「アート」はそんな環境に「構造」を与える機能を持っている。ちなみにこういった点を踏まえながら、レイチェル・ブラウ・デュプレシスはウォレス・ステイヴンズの詩篇「壺の逸話」(“Anecdote of the Jar”) を引き合いに出している (Duplessis 23) が、その判断は妥当だと言えるだろう。ステイヴンズの詩に登場する人工物としての「壺」さながらに、オープンにおける「アート」も「壺の逸話」の詩人が「だらしなない荒野」<sup>(11)</sup>と呼んだ未分化な自然に「形式」をもたらす。

だがこの詩の勘所は、5行目にさりげなく挿入されているフレーズ「(その中に存在している)」にある。この形容詞句によって修飾されているのが冒頭の「書かれた構造」だとすれば、「その中」(in it) の「それ」(it) は当然「フィールド」を指していることになる。フィールドの中に存在するアート。換言すれば、それはアートがそれ自体自律的な存在などではなく、フィールドとのコンタクトにおいてこそ成立することを意味している。

こうしてこの作品は、アートの「構造」などあっけらかんとはみ出してしまうフィールドの広がりへと力点を移すことになる。それを体現する存在は端的に「彼女」と呼ばれているが、おそらくこれはメアリーでも女性一般でもありうるだろう。いずれにしろ、それは形式を定められる

以前の「ゆったりしている」生命力の保有者であるらしい。ではこのあたりからこの詩における認識は本格的に反転し、今度はフィールドがアートよりも優勢になるのか？あるいはそうかもしれない。事実、電話中と思しき「彼女」が発している「あら——」（‘O —’）や「明日？」（‘Tomorrow?’）といった声は、どこか官能的な[ou]の響きを反復しながら、言説へと定式化される以前の原始的な「喜び」の感覚を伝えているのだから。だが断続的に到来するそんな感覚に形式を与えているのは、やはりこの詩における「書かれた構造」ではないのか？敢えてふたたび繰り返せば、あるいはそうかもしれない。すくなくともそのように考えてみれば、最終行の「電話」は、予想外のタイミングで届く声を伝導する人工物（すなわちアート）を表象しているようにも見えてくるのだから。

ざっとこういったことを鑑みると、どうやらこの一篇はアートとフィールドのあいだに生じるオープンエンディングなかけひきによって成立していると考えてよさそうだ。フィールドに形式を与えるアートとアートからはみ出るフィールド——それら相反する要素が「ひっきりなしの」ランデヴーを繰り返す断片を、オッペンはこの詩集の末尾に置いたのである。

### 終わりに

さて、こんなふうに『ディスクリート・シリーズ』の内部を観察し通り抜けていくと、いったい何を読み取ることができるだろうか。もちろん私は任意の詩篇をいくつか分析したにすぎないのだから視界から逃れたものがきつといくつもあるだろうし、たとえ詩集所収の全篇を観察したところでやはり見落としは避けがたいだろう。ともあれ、いくつかの細部を探ったおかげでなんとか確認できたこともある。

たとえばそれは、『ディスクリート・シリーズ』が先行世代のモダニズムを批判的に継承した一冊であるという事実だ。拙文中の作品分析でも既にエリオットやステューヴンズを引き合いに出したが、オッペンが詩人として出発するにあたってもっとも重要なモデルを示したモダニズム詩人は、やはりウィリアムズ<sup>(12)</sup>とパウンドだろう。特にパウンドが提唱した「光り輝く細部」（luminous details）の探求（“I Gather” 24）を想起すると、オッペンはその詩学をかなりの程度受け継いでいるように見える。この点について確かめておくために、ここでパウンドのエッセイ「私はオシリスの四肢を集める」を瞥見しておこう。よく知られているように、このエッセイ中でパウンドは歴史家ヤーコブ・ブルクハルトが残したヴェネチア史の一コマをめぐる簡潔な一文に注目し、その記述のおかげで「中世が密かにルネサンス成立の基盤を用意した」過程の全貌までもが明らかになっていると主張している。そしてこう続けているのである——

文明や文学の歴史の発展を追っていると、そんな分析を促進する細部に遭遇する。こういった性格の事実がほんの数ダースもあれば、ある時代をめぐる叡智が手に入る——別な性格の、

大量の事実の羅列からは得られない類の叡智だ。このような事実はなかなか見つからない。それらは迅速かつ容易に伝わる。配電盤が電気回路を統御するように、知識を統御するのだ。  
("I Gather" 22-23)

このくだりを念頭においたうえで『ディスクリート・シリーズ』を見直せば、そこかしこに「分析を促進する細部」を見出せるのではないだろうか。すくなくともオッペンがこの詩集中で示した断片的な細部の数々は、1930年代のニューヨークに到来した大恐慌という「時代」や、それをめぐる「叡智」と無縁ではないように思われる。

ただし上記のようにパウンドの詩学との親和性を指摘するのならば、次の点についてもまた付言しておくべきだろう。もし『ディスクリート・シリーズ』を「配電盤」に見立てるとすれば、その電気回路はあまりにも多くの切断に見舞われすぎている。その点から言えば、オッペンの装置はいつも順調に通電を「統御」しているわけではないし、「迅速かつ容易に」時代の全体像を明らかにしているわけでもない。むしろこの配電盤上のそこかしこでは、頻繁にショートが発生しているのである。なるほど確かに「光り輝く細部」がこの詩集内の各所で目撃されるにせよ、それが叡智へと展開することをはばむ不連続性もまたいたるところで認められるのだ。こういった点を鑑みれば、やはり『ディスクリート・シリーズ』はあくまでも文字通り「不連続の連続」として捉えるべき一冊だと判断できる。思わぬタイミングでイメージが切り替わったかと思えば、いきなり剥き出しの空白が露呈する詩集——そんな一冊を読み進める際の感覚は、都市空間内の移動者がほんの数ブロック進んだだけで激変する光景を目の当たりにしたり、不意にアクセス不能な死角に出くわしたりする際の感覚と近いかもしれない。

そしてもう一つ、上で述べた点と併せて指摘しておくべきことがある。それは『ディスクリート・シリーズ』の中核に、詩作の放棄を促すパラドシカルな詩篇が据えられていることだ。具体的に言えば、もちろんそれは「船上パーティー」というタイトルを付された一篇のことである。まるで詩そのものに対するさりげなくも痛烈な三行半のようなこの一篇の前後で、断片的な短詩群が絶えず鮮烈なイメージの火花を放ち、アートとフィールドの絶え間ないランデヴーを繰り広げている。結局のところ、この詩集が示しているのは詩の可能性なのか、それとも不可能なのか？ おそらくそんな根本的な問いを突きつけてくるからこそ、『ディスクリート・シリーズ』は現代詩の行方を探る読み手を今なお惹きつけているのではないだろうか。

最後にさらに付言すれば、だれよりも上記の問いに真摯に向き合い続けたのは、もちろんオッペン自身に他ならなかった。『ディスクリート・シリーズ』発表後に約四半世紀にわたり彼が詩作を断ったことについては既に幾度か拙文中で触れた。一般的には、この期間のオッペンは左翼活動家として生きることに専念していたと考えられている。他方、その沈黙自体を過大評価することに抗うかのようにして、ヒュー・ケナーは「単に次の詩を書くまでに25年かっただけの話



だ」と言っただけだ<sup>(13)</sup>。さらに生前のオッペンがマイケル・パーマーに打ち明けた話によれば、実は沈黙期間中も彼は「いつも詩のことを考えていた」らしい (Personal Interview)。いずれにせよ、長らく続いたその期間を生き抜いた後に、オッペンはふたたび創作活動を開始することになる。その結果1962年に彼が発表した第二詩集には『マテリアルズ』というタイトルが付されることになった——しかしその一冊をめぐる考察は、もちろん別稿に譲るべきだろう。

\* この研究は JSPS 科研費23K00411の助成を受けて行われた。

#### 註

- (1) オッペンは1965年にレイチェル・ブラウ・デュプレシスに宛てた書簡中で、この詩集のタイトルが示すコンセプトについて次のように語っている——「遅すぎました——30年も遅すぎましたが——『ディスクリート・シリーズ』の」見返しには14, 28, 32, 42という離散系列表現の題辞を印刷しておくべきでした。イーストサイドの地下鉄の駅名です。」(SL 122)。
- (2) パウンドは序文の末尾近くで次の讃辞を若きオッペンに呈している——「私はひたむきな匠に敬礼を送る」(“Preface” 4)。ウィリアムズの書評については注 (12) を参照。
- (3) エリック・ホフマンの詩人伝『オッペン——ある物語』を参照。ウィリアム・ローズ・ベネットは、『ディスクリート・シリーズ』を読んでいると「言語障害者の言葉に耳を傾けているような気がする」と嘲笑した (Hoffman 44)。またジェフリー・グリッグスンは、この詩集に収録されているのは「乾ききった膀胱」から絞り出された「反詩」に過ぎないと吐き捨てている (Hoffman 44)。
- (4) この資料集では、特に『ディスクリート・シリーズ』を集中的に論じているトム・シャープの論文が参考になる。シャープによれば、イマジズムの流れを汲むオッペンのオブジェクティヴィズムは、「虚構ではなく事実を記録する言語の力」(Sharp 292) を示している。
- (5) これらの批評家や詩人の論点は、概ね次のように整理できる。まずコンティは『ディスクリート・シリーズ』における「換喩の結合作用」(Conte 132) について論じており、ゴールドディングは一見すると美学的なこの詩集が実は新しい社会秩序を希求する「政治的展望」(Golding 67) を反映していると力説している。一方ヴェスキアは、むしろこの詩集では全体を統合するための構造設定が意図的に避けられているのであり、それこそがこの詩人ならではの「素材に対する誠意」(Vescia 89) を証していると主張している。他方ヘジニアンは、オッペンがパウンド的な瞬間の詩学をある程度継承していることは認めつつも、むしろ彼がこの詩集中で追求しているのは時制の移動の中で生成する出来事の脱イマジズム的な「偶然性と可変性」(Hejinian 60) だと主張している。そしてパーマーは、『ディスクリート・シリーズ』をめぐる自らの思考自体を非連続的に連続させつつ、この詩集を「飾り気のない空間、スロープ、そして音声の反響等」から成る「プレイハウス」に見立てる視点を披露している (“Take the X” 8-9)。
- (6) 1973年に行われたチャールズ・トムリンソンとのインタビューによれば、オッペンがこの詩を創作したのは、ハイデガーがフライブルク大学教授就任講義「形而上学とは何か」中で「倦怠」の機能について論じた1929年のことだった。本論中でも記したようにこの一致は意図的な参照の結果ではなかったが、オッペンは後年になってから気づいたその事実にかかなり魅了されていたようだ (SGO 58)。なお、「倦怠」をめぐるオッペンとハイデガーの呼応については、ヘンリー・ウェインフィールドの主張が参考になることも記しておこう。それによれば、彼らは共に「倦怠」の内こそ「空」や「無」を経験できるし、日常的な「意味」が実は部分的で偶発的な構築物にすぎないことを悟ることができるし、普段は表層の下に隠れている「存在論的なもの」へと意識を調律することができると考えていた (Weinfield 61)。



- (7) ジェイムズは Blessingbourne のファーストネームを Maud と綴っているが、オッペン はそれを Maude に変更している。また引用符内のフレーズも、ジェイムズの作品中では次のように記されている——“What was really going on” (James 404)。したがってオッペン は “really” と “was” の位置を入れ替えたことになる。
- (8) オッペン とメアリーの出会いについては、メアリー・オッペンの自伝『人生を意味する——ある回想』が詳しい。それによれば、オレゴン農業大学の学生だった彼らが初めて出会ったのは1926年秋のことだった。校則を破り戸外で一夜を共にした結果、オッペン は停学、メアリー は放校処分を受ける。その後二人は一時的に離れ離れになるが、やがてサンフランシスコで合流し、駆け落ちを敢行する。そして1928年秋に、デトロイトのセントクレア湖から小型ボートでニューヨークを目指して出発。マンハッタンに到着するとまずグリニッジ・ヴィレッジに住まいを見つけている (*Meaning* 57-81)。
- (9) たとえばノーブルはこの人物をスチームシャベルの作業員と取る解釈も提起している (Noble 271-72)。
- (10) エリオットによる原文のフレーズは次の通り——“I had not thought death had undone so many” (Eliot 53)。
- (11) スティーヴンズによる原文のフレーズは “slovenly wilderness” (Stevens 76) である。
- (12) ウィリアムズとオッペンのあいだの距離を測る際には、前者が1934年に『ポエトリー』誌に寄せた『ディスクリート・シリーズ』の書評「新しい詩の効率」(“The New Poetical Economy”) が参考になる。このエッセイ中におけるウィリアムズの主張によれば、詩の価値は「何を述べているか」ではなく、むしろそれそのものが「何であるか」であり、引いてはそれが「あるメカニズム」を構築していること自体にある (Williams 267)。換言すれば、詩は散文的なステートメントを乗せるためのただの器ではなく、あらゆる細部が効率的に稼働する効果によって成立する一つのオーガニズムたるべきだというわけである。このような詩を自ら追求していた先行者ウィリアムズにオッペンが負うところは、もちろん大きかっただろう。ただし少なくとも拙文中で取り上げたオッペンの初期詩篇は、オーガニズムの内部で敢えて機能不全を引き起こす断絶や空白を、先行世代のモダニストよりもはるかに大胆に導入している。おそらくこの点に気づいていたためか、ウィリアムズは『ディスクリート・シリーズ』所収の一篇を引いたうえで、讃辞の留保とも取れる次のような言葉もさりげなく記している——「この種の詩が、技術的には優れているものの、何度も、何年も、おそらく何世紀も (……) 読まれるかどうかは、問題ではない」 (Williams 270)。
- (13) 1968年にオッペンがジュリアン・ジメットに宛てた書簡を参照。ケナーの言葉を引き、オッペン は「たぶん正しい説明だろう」とコメントしている (*SL* 181)。

#### 参考文献

- Conte, Joseph M. *Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry*. Cornell UP, 1991.
- Davidson, Michael. “Introduction.” *New Collected Poems* [of George Oppen]. Ed. Michael Davidson. New Directions, 2002. viii-xxxvi.
- Duplessis, Rachel Blau. “Objectivist Poetics, ‘Influence,’ and Some Contemporary Long Poems.” *Poetics and Praxis “After” Objectivism*. U of Iowa P, 2018. 21-37.
- Dworkin, Craig. “The Oxford English Dictionary and George Oppen’s *Discrete Series*.” *Dictionary Poetics: Toward a Radical Lexicography*. Fordham UP, 2020. 77-100.
- Eliot, T. S. *Selected Poems*. Harcourt Brace Jovanovich, 1967.
- Golding, Allan. “Politics and Style in Oppen’s *Discrete Series*.” *Ironwood* 13.2 (1985): 62-68.
- Hatlen, Burton, ed. *George Oppen: Man and Poet*. National Poetry Foundation, 1981.
- Hejinian, Lyn. “Preliminary to a Close Reading of George Oppen’s *Discrete Series*.” *Thinking Poetics: Essays on George Oppen*. Ed. Steve Shoemaker. U of Alabama P, 2009. 47-61.
- Hoffman, Eric. *Oppen: A Narrative*. Shearsman Books, 2013.
- James, Henry. “The Story in It.” *Complete Stories: 1898-1910*. The Library of America, 1996. 403-20.

- Noble, Joseph. George Oppen's *Discrete Series*: Things Among Others. *Paideuma* 40 (2013): 255-93.
- Oppen, George. *New Collected Poems*. Ed. Michael Davidson. New Directions, 2002. (NCP)
- . *Speaking with George Oppen: Interviews with the Poet and Mary Oppen, 1968-1987*. Ed. Richard Swigg. McFarland, 2012. (SGO)
- . *The Selected Letters of George Oppen*. Ed. Rachel Blau Duplessis. Duke UP, 1990. (SL)
- Oppen, Mary. *Meaning a Life: An Autobiography*. New Directions, 2020.
- Palmer, Michael. Personal Interview. San Francisco. 23. Aug. 2023.
- . "Take the X Train: A Discrete Series: For Oppen." *Active Boundaries: Selected Essays and Talks*. New Directions, 2008. 1-17.
- Pound, Ezra. "I Gather the Limbs of Osiris." *Selected Prose: 1909-1965*. Ed. William Cookson. Faber, 1973. 19-43.
- . "Preface." *New Collected Poems* [of George Oppen]. Ed. Michael Davidson. New Directions, 2002. 3-4.
- Sharp, Tom. "George Oppen, *Discrete Series*, 1929-1934." *George Oppen: Man and Poet*. Ed. Burton Hatlen. National Poetry Foundation, 1981. 271-92.
- Stevens, Wallace. *The Collected Poems*. Vintage, 1990.
- Vescia, Monique Claire. "The Lyrical Apertures of George Oppen's *Discrete Series*." *Depression Glass: Documentary Photography and the Medium of the Camera-Eye in Charles Reznikoff, George Oppen, and William Carlos Williams*. Routledge, 2015. 63-95.
- Weinfield, Henry. *The Music of Thought in the Poetry of George Oppen and William Bronk*. U of Iowa P, 2009.
- Williams, William Carlos. "The New Poetical Economy." *George Oppen: Man and Poet*. Ed. Burton Hatlen. National Poetry Foundation, 1981. 267-70.