

アレン・ギンズバーグの詩のリズム

谷 岡 知 美

Allen Ginsberg's Poetic Rhythm

Tomomi Tanioka

Abstract

This essay examines the poetic form of Allen Ginsberg's works, focusing on his "one speech-breath thought," by which he means that one line contains one thought. Several critics, such as John Clellon Holmes, Helen Vendler, and Tony Trigilio, point out the importance of the rhythm of "breath" in Ginsberg's poems. Until 1955 when Ginsberg wrote "Howl," he had struggled to grasp the way to compose his poems. Finally, he found his own way of composing poems, which is called "one speech-breath thought," when he completed "Howl" in 1956. His "one speech-breath thought" is to be based on his "breath" (Hyde 1984). This new way of expressing himself enabled him to project his inner voice in his poems. In order for his inner voice to be heard in his poems, Ginsberg tries to introduce repetitions, "paratactic style" (Burns 1983), and syncopation. When he writes poems, Ginsberg makes every effort to come close to his own breath in his works.

ヘレン・ヴェンドラー (Helen Vendler) は、アメリカ文学におけるアレン・ギンズバーグ (Allen Ginsberg, 1926-97) の役割に関して、「息」に注目し、"Ginsberg is responsible for loosening the breath of American

Poetry”，と述べている¹⁾。また、トニー・トリギリオ (Tony Trigilio) は、ギンズバーグとエズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972) との類似性をとおして、ギンズバーグの「息」を考察する²⁾。ギンズバーグ自身も、自分の「息」，「呼吸」に重点をおき詩作活動を行ったことは有名である。本論では、ギンズバーグの詩形に焦点を当て、彼の作品と彼の「息」との関係を検討する。

ギンズバーグが真剣に詩作を始めたのは、彼がコロンビア大学に入った1943年のことであった。そこで彼は、ピューリッツァー賞詩人であるマーク・ヴァン・ドーレン (Mark Van Doren, 1894-1972) と、小説家で文学批評家であるライオネル・トリリング (Lionel Trilling, 1905-1975) に、強く影響された。さらにそこで彼は、ビートたち、つまりウィリアム・バロウズ (William Burroughs, 1914-97) とジャック・ケルアック (Jack Kerouac, 1922-69) に会うのである。ギンズバーグはそこで詩作を開始し、詩や文学批評に関して、仲間である学生と学問的な討議や討論に参加し始めた。彼の初期の作品は、その詩形において、どちらかといえば伝統的手法をとっている。「身をつつんだ見知らぬ人」 (“The Shrouded Stranger”) は、そういう一つの例である。

Bare skin is my wrinkled sack
When hot Apollo humps my back
When Jack Frost grabs me in these rags
I warp my legs with burlap bags

My flesh is cinder my face is snow
I walk the railroad to and fro
When city streets are black and dead
The railroad embankment is my bed

I sup my soup from old tin cans
 And take my sweets from little hands
 In Tiger Alley near the jail
 I steal away from the garbage pail (26)

これは、『うつろな鏡——初期詩』(*Empty Mirror: Early Poems*, 1961) に収められた、1949年から51年に書かれた詩である。明らかに、この作品は伝統的な形式をとっている。また、スタンザ形式である。そしてこの詩は、「サック」(sack) と「バック」(back), 「ラッグス」(rags) と「バッグス」(bags), 「ジェイル」(jail) と「ペイル」(pail) といったように、AA / BB の方式で脚韻を踏む。さらには、基本的に詩行がアイアンビックのリズムをとっており、「マイ フレッシュ」(My flesh) と「マイ フェイス」(my face), 「サップ」(sup) と「スープ」(soup) が指し示すように、頭韻を踏んでいることがわかる。どうやらギンズバーグは詩作を始めた当時、詩の伝統的技法を忠実に守っていたようである。その理由のひとつに考えられることは、彼の父親であるルイス・ギンズバーグ (Louis Ginsberg, 1895–1976) の影響がある。ルイス・ギンズバーグは、当時ニュー・ジャージーのパタソンでは名の知れた地域詩人であり、セントラル・ハイスクールで英語を教え、夜はラトガーズ大学 (Rutgers University) でも教鞭を取っていた。ジョン・タイテル (John Tytell) によると、「彼 (ルイス・ギンズバーグ) は文化というものを、現存する慣例を支持するだろう伝統的価値観を、教え込むための道具であると評価していた」(he [Louis Ginsberg] valued culture as a vehicle to inculcate traditional values which would support existing institutions)³⁾。このことから、おそらくルイスは伝統的手法に即して詩を書いたと推測できる。その結果として、当時のアレンは、「だいたいが凝り固まった生命力の無い、装飾性が強く過度に形式が整ったルネッサンス様式を模倣していた」(was imitating Renaissance forms with an ornate, overstylized language that was often woodenly lifeless) のである⁴⁾。このような保守的な父親の

もとで、アレンは、彼がその決まりきった形式を抜け出し、実験的詩作を試みようとしたとき、いつも父親から叱責されたと言われている。ルイスは、「もし果実の外皮がしっかりしていなければ、その仁はあまくない」(unless the shell hold, the kernel is not sweet)と言ったという⁵⁾。

当時ギンズバーグは、父親が指導する固定された伝統的手法を守り続けるべきか、それとも彼の知的探求の赴くままに、新たな実験的形式を生み出すべきかどうか、心の中で葛藤があった。先に述べたように、「身をつつんだ見知らぬ人」では、その詩の形式は伝統的手法にしっかりと適合していたことは明白であった。しかし、その後のギンズバーグの作品では、その詩的形式が顕著に変化を遂げていくことが見て取れる。その一例として、「歌」(“Songs”)というタイトルの詩を引用する。

The weight of the world

is love.

Under the burden

of solitude,

under the burden

of dissatisfaction

the weight,

the weight we carry

is love.

Who can deny?

In dreams

it touches

the body,

in thought

constructs

a miracle,

in imagination
 anguishes
 till born
 in human — (111)

この作品は1954年に書かれ、『みどりの自動車』(*The Green Automobile*, 1954)に収められている。この引用は、詩の形式において相当な変化がなされたことを示す。ギンズバーグはこの作品において、新たなことばの配列を創造するために集中したようである。彼は一貫して伝統的な韻文形式を無視している。つまり、「歌」にはスタンザもなく、脚韻、頭韻はない。そこには、形容詞、副詞といった修飾語句はいっさい使用されていない。詩人は「愛」を具体的に表現した。よって、この作品は、「身をつつんだ見知らぬ人」に比べて簡素なものとなった。ギンズバーグは簡潔な表現方法へと傾き、ことばの配置に重要性を見出したようである。「世界の重みは」(*The weight of the world*)、「愛だ」(*is love*)、また、「私たちが運ぶ重み」(*The weight we carry*)、「愛だ」(*is love*)という表現に見られるような短い句に分ける彼の方法は、読者に、この作品のキーワードである「愛」を強調するという、予期せぬ効果をもたらしている。ギンズバーグは、イマジストたちが発明し、その後ランゲージ・ポエツトたちが創案したような手法を適応することで、ついに古典的伝統的な形式の壁を打ち壊したようである。実際、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ (*William Carlos Williams*, 1883–1963) が1923年に発表した有名な詩、「赤い手押し車」(*"The Red Wheelbarrow"*)⁶⁾の言語配列を容認したように、ウィリアムズはギンズバーグの詩形に多大な影響を与えていた⁷⁾。「歌」が示唆するように、ギンズバーグにとっての詩作は、いかにことばを配列するのか、いかに視覚に訴える詩を創作するか、という方向へ進んだことは歴然としている。

1955年の8月、彼はある詩の創作を開始する。その詩は後に、「吠える」(*"Howl,"* 1956)と呼ばれるようになる。彼はその時の心情を、以下

のように回顧している。『アレン・ギンズバーグの詩について』(*On the Poetry of Allen Ginsberg*)において、編者であるルイス・ハイド (Louis Hyde) は、ギンズバーグの創作についてのことを引用している。

By 1955, I wrote poetry adapted from prose seeds, journals, scratchings, arranged by phrasing or breath groups into little short-line patterns according to ideas of measure of American speech I'd picked up from W. C. Williams's imagist preoccupations. I suddenly turned aside in San Francisco, unemployment compensation leisure, to follow my romantic inspiration — Hebraic-Melvillian bardic breath, I thought I wouldn't write a poem, but just write what I wanted to without fear, let my imagination go, open secrecy, and scribe magic lines from my real mind — sum up my life — something I wouldn't be able to show anybody, write for my own soul's ear and a few other golden ears. So the first line of "Howl," "I saw the best minds etc.," the whole first section typed out madly in one afternoon... (PAG 80)

これは、ギンズバーグの「『吠える』の最終録音についての覚え書き」("Notes Written on Finally Recording 'Howl'")からのコメントの一部である。この引用から、「『詩』を書いているのではなく」(I thought I wouldn't write a *poem*)という一行が示すように、ギンズバーグは詩作の際、新たな別の方法を見つけたようである。もはやそこには、「『詩』を書く」という意識はなく、どちらかといえば、彼の態度は『詩』にこだわらず、書きたいことを書く、という方向へ向かったようだ。さらに、彼は「息」(breath)ということばに注意を向けたことがわかる。この瞬間まで、詩人は詩を「書く」ことに対し必死で奮闘し、詩作の際ことばを使うことに大きな困難を抱えていた。最初は、先に取り上げた「身をつつんだ見知らぬ人」が指し示したように、父親の教えによる伝統的韻

文形式によって悩まされた。その後は、「歌」という詩が表したように、言語配列を模索しながら自分だけの詩作方法を開発しようとした。そして、ついに詩人は自分独自の「息」を発見したようである。その「ヘブライ風メルヴィルの吟遊詩人の息」(Hebraic-Melvillian bardic breath)は「自分の想像力を解き放ち」(let my [him] imagination go), 「自分の真の心からでる神秘的な詩行を書きしるし」(scribe magic lines from my [his] real mind), そして「私の人生を要約した」(sum up my [his] life)のである。まさにこの瞬間、詩人は彼が本当に求めていた彼自身の詩作方法を見つけたわけである。ギンズバーグにとって、このような言論の自由を投影した「息」の概念は、その後の詩作で本質的役割を成していくことになる。それが顕著に現れた、「吠える」の冒頭を引用する。

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,
 Dragging themselves through the negro streets at dawn looking for
 an angry fix,
 angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to
 the starry dynamo in the machinery of night, (126)

ギンズバーグは、例えば「僕は見た 狂気によって破壊された僕の世代の最良の精神たちを 飢え 苛立ち 裸で」という一行を、一息で読む。詩人は、「長い詩行」(the long line)を意識し、各行は詩人の一息でぴったりと合致し、それが一つの思考を意味し、この手法を彼は、「一行一息思考」(one speech-breath thought)と呼ぶ⁸⁾。「吠える」において、ギンズバーグの創作したそれぞれの長い詩行は、ちょうど一息を表すわけである。明らかに、詩人はこの作品を、声に出して読むか演ずるために創作したことが分かる。読者は、彼の初期の詩と「吠える」の間にある、詩的構造に関して重大な相違を目にするだろう。ギンズバーグの詩作に対する態度が、詩の外的形式、という観点から、彼自身の内面、彼の生命

の内的リズムをいかに見せ表現するか、という見地へと変化したことは明白だ。彼にとって、詩の外的形式や表面、言い換えると言語配列は、もはや全く意味の無いこととなった。詩人は、どんな人工的芸術的装飾や飾り付けを使うことなく、あるがままの彼の内なる魂を暴露したのである。「吠える」と同様に「カディッシュ」(“Kaddish,” 1961)においても、このようなギンズバーグの「一行一息思考」は見受けられる。その一例として、「カディッシュ」の冒頭を引用する。

Strange now to think of you, gone without crosets & eyes,
 while I walk on the sunny pavement of Greenwich Village.
 downtown Manhattan, clear winter noon, and I've been up all
 night, talking, talking, reading the Kaddish aloud,
 listening to Ray Charles blues shout blind on the phonograph
 the rhythm the rhythm — and your memory in my head three
 years after — And read Adonais' last triumphant
 stanzas aloud — wept, realizing how we suffer — (209)

「カディッシュ」の大半を占める第一部の「序詩」(“proem”), 第二部の「物語」(“Narrative”)は、このようなパラグラフ形式のような息の長い詩行で埋めつくされている。

ジョン・タイテルは、このような詩作方法に対し、「完全な自己暴露」(complete self-revelation)⁹⁾という語句を当てた。その結果として、「吠える」は徹底してギンズバーグの赤裸な内的自己を投影した作品となり、その後彼は、「『詩』を書いているのではなく」と、おそらくその当時の心情を思い返したのだろう。詩人のこのような考え、換言すると、研ぎ澄まされた感覚であるがままの内的現実を受け入れる姿勢は、彼が後に言及した、「赤裸々」(nakedness)という考えの中核に連動した。ギンズバーグは、『パリ・レビュー』(Paris Review)のインタビューで、詩作の際の「自己暴露」について、詩作の際に使用すべきことばを明言してい

る。

[W]hat happens if you make a distinction between what you tell your friends and what you tell your Muse? The problem is to break down that distinction: when you approach the Muse to talk as frankly as you would talk with yourself or with your friends. So I began finding, in conversations with Burroughs and Kerouac and Gregory Corso, in conversations with people whom I know well, whose souls I respected, that the things we were telling each other for real were different from what was already in literature. And that was Kerouac's great discovery in *On The Road*. The kind of things that he and Neal Cassady were talking about, he finally discovered were *the* subject matter for what he wanted to write down. That meant, at that minute, a complete revision of what literature was supposed to be, in *his* mind, and actually in the minds of the people that first read the book.... In other words, there's no distinction, there should be no distinction between what we write down, and what we really know to begin with. As we know it every day, with each other. And the hypocrisy of literature has been — you know like there's supposed to be a formal literature, which is supposed to be different from... in subject, in diction and even in organization, from our quotidian inspired lives. (Tytell 17-18)

バロウズ、ケルアック、グレゴリー・コース (Gregory Corso, 1930-2001)、ニール・キャサディ (Neal Cassady, 1926-68) といった、ギンズバーグの仲間であるビートたちとの会話に重点をおいている彼の姿勢をとおして、詩人の文学に関する新たな考えを読み取ることができ。彼は、詩を創作するとき、あらゆる障壁を取り払ったにちがいない。なぜなら、彼にとって、「自分自身や友人に話しかける時と同じくらい率

直に、詩神に話しかける際、接近する」(when you approach the Muse to talk as frankly as you would talk with yourself or with your friends) ことは、必然であったからだ。このようにして、「吠える」を作る時、詩人は詩の形式と自分自身のあいだにある「区別」(distinction)を取り払うことに成功した。ギンズバーグは「吠える」を詩作した際、「何も恐れることなく、書きたいと思ったことをただ書き、自分の想像力を解き放ち、秘密を解放し、そして自分の真の心から魔法の詩行を書き散らし」たのである。

その結果として、この作品には人身御供の神「モーラック」(Moloch)¹⁰⁾の悪影響と闘う、「かくれたヒーロー」(secret hero of these poem)の役割を担う「ヒップスター」(hipster)が生きた、真の現実的側面が表現されている。詩人は「吠える」において、第一章の二節で論じたように、具体的なイメージであるがままの彼の真なる内的精神を力強く投影したのである。そのため、それぞれの詩行がギンズバーグの自然な息と合致するのは理に適うだろう。ジョン・タイテルが、「自然な話し方や無意識的な筆写を信じることで、ギンズバーグは日常の存在の事実に基盤をおく非文学的な詩を捜し求めた。…彼による新たな手法の展開は、弱強格の詩行といった技巧よりも、肉体の呼吸に近づいた」(Relying on natural speech and spontaneous transcription, Ginsberg sought a nonliterary poetry based on the facts of daily existence...his development of a new measure that corresponded more closely to the body's breath than to the artifice of iambics, Tytell 214) と言うように、彼にとって「吠える」は単なる言語活動というよりはむしろ、肉体的生理的な表現だったわけである。

また「吠える」において、詩人は繰り返しを用いることで、作品を「肉体の呼吸」に近づける試みをしている。「吠える」には、作品全体をとおしてさまざまな繰り返し表現がある。

who loned it through the streets of Idaho seeking visionary

indian angels who were visionary indian angels,
 who thought they were only mad when Baltimore gleamed in
 supernatural ecstasy,
 who jumped in limousines with the Chinaman of Oklahoma on
 the impulse of writer midnight streetlight smalltown rain, (127)

この引用は、「吠える」の第一部からのものである。このような、関係代名詞 (who) で始まる、同じ語句が冒頭にくる詩行の繰り返しを連続して用いながら、第一部には「ヒップスター」たちが「一行一息思考」の方法で、現実的に赤裸々に描かれる。その長い詩行は、終わりのない繰り返しの中で、具体的ではあるが手を加えていないイメージの列挙を表現しながら、詩人のみならず、読者―聴衆をも「吠える」の内的世界に魅力する力を持つのである。グレン・バーンズ (Gren Burns) が彼の著書、『偉大な詩人は吠える』(*Great Poets Howl*) の中で、「カール・マルコフは微細構造について、「長い韻文は、肉体感覚で魂を求め、束の間と永遠の境目を取り払いながら、経験の全てを抱擁できるところまで広がる」」(Karl Malkoff says about the micro-structure, “The long verse line reaches out to embrace all of experience, finding the spiritual in the sensual, wiping out distinctions between the temporal and the eternal,” Burns 333) と述べているように、その繰り返しは読者―聴衆を、詩の内的世界へより深く引き寄せる力を増進した。多種多様な感覚を自由にしたギンズバーグの韻文は、彼が「吠える」の中で追求したような永遠へと、最終的に読者―聴衆を導いた。このような繰り返しの詩行は、各行に同じ句を持ってくる第三部でも目にすることができる。

Carl Solomon! I'm with you in Rockland
 where you're madder than I am
 I'm with you in Rockland
 where you must feel very strange

I'm with you in Rockland
 where you imitate the shade of my mother
 I'm with you in Rockland
 Where you've murdered your twelve secretaries (132)

この引用から、詩人はカール・ソロモンのために読者－聴衆へ注意を喚起させ、「ぼくは君とロックランドにいるのだ」(I'm with you in Rockland) という表現を繰り返しながら、真の「狂気」の意義を読者－聴衆へ見せしめた。同じく、「カディッシュ」の第四部、「連祷」(“Litany”)にもその一例がある。

with your eyes
 with your eyes of Russia
 with your eyes of no money
 with your eyes of false China
 with your eyes of Aunt Elenor
 with your eyes of starving India (226)

この引用文が示すように、「カディッシュ」の第四部において、「あなたの目とともに…」(with your eyes…) というフレーズの37回の繰り返しは、この詩の献辞者であるナオミに対する、ギンズバーグの強い嘆きが現れている。

さらに「吠える」の「脚注」(“Footnote to Howl”)の冒頭は、このような繰り返しの技法が強く表現されている。「脚注」は、以下の繰り返しで始まる。

Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy!
 Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! (57)

この詩行は、読者－聴衆の魂を奪うような効果を与え、一般に普及している聖書、特に「黙示録」(“the Book of Revelation”) のもつ雰囲気を漂わせる。「聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！…」(Holy! Holy! Holy!...) という詩行は、全てが聖なることを暗示し、黙示録の四章八行に呼応する。

Holy, holy, holy,

Lord God Almighty,

Which was, and is, and is to come (Rev. 4: 8)

タイトルは、「奔流のような性質は、その起源は聖書にあるような、並列体と冒頭音の繰り返しに依存する」([T]orroriental quality...dependent on parallelism and the repetition of initial sounds, that is biblical in origin, Tytell 19) と解説した。これが理由のひとつとなり、グレン・バーンズが『偉大な詩人は吠える』で「吠える」を「預言的形式」(prophetic style) と呼んだように、「吠える」が「預言的」な詩であると認知されているのであろう。そのような聖書のもつ雰囲気は、神秘的効果をともなって、読者－聴衆をさらにギンズバーグの一息思考へ近づけていくのである。

加えてこの作品には、読者－聴衆に詩人の息を力強く印象付ける別の新たな方法が見受けられる。それは、単語を単に羅列したような、あえて文法構造を無視したような手法である。

Peyote solidities of halls, backyard green tree cemetery dawns,
wine drunkenness over the rooftops, storefront boroughs of
teahead joyride neon blinking traffic light, sun and moon
and tree vibrations in the roaring winter dusks of Brooklyn,
ashcan rantings and kind king light mind, (126)

このように無造作に配置された名詞や形容詞の連なりは、おそらくギン

ズバークが詩作をしていた時、彼が目にした無意識なイメージからもたらされたのだろう。このような文章構造は、ウィリアム・バロウズが使用した「カット・アップ」(cut-up)の方式と類似する¹¹⁾。ギンズバークとバロウズが、創作活動において互いに影響を及ぼしあったことはよく知られている。「カット・アップ」とは、バロウズの小説『裸のランチ』(The Naked Lunch, 1959)で実践された、「無造作に集められた語句の恣意的な配列」(an arbitrary juxtaposition of randomly selected words and phrases)を示す¹²⁾。グレン・バーンズはこの「無造作に集められた語句の配列」を、「吠える」に対しては「並置形式」(paratactic style)と呼んだ¹³⁾。バーンズによると、インド・ヨーロッパ言語の構造には、「主語－述語－目的語の関係に根ざした西洋思考への依存」(dependency of Western thought on the subject-predicate-object relationship, Burns 339)があり、それはシンタックスの概念を意味する。「吠える」に現された詩行は、シンタックスを打破するエネルギーを内包し、言語の制限を攻撃した。それに加え、読者－聴衆をギンズバークの「一行一息思考」に魅する効果を発揮した。その息は詩人が独自の新たな価値観を再構成したもののだが、しかし同時に、彼の内面の奥底にあり生まれながらに持っていたものであった。すなわち、それは読者－聴衆の直感、つまり知性や感情ではなく、自己意識で覆われたその奥底にある本能的感覚的衝動を、喚起するような影響力を領有した。結果として、ギンズバークが「吠える」を創作する際、彼自身の全てを告白し、あるがままの赤裸々な状態を露にすることで試みたように、詩人によって、読者－聴衆にあった全ての規制や抑制は取り払われたのである。

それゆえ、人類全てが生まれながらに共有する「息」が「吠える」には存在する。その「息」とは、人間の知性がわれわれにもたらしたシンタックスや文法構造といったあらゆる種類のものに先行する存在である。同様に、「吠える」においてシンタックスを無視しながら「ヒップスター」を描いた描写方法は、「カディッシュ」における即物的なネイオミの描写に呼応すると見なしてよい。

さらに、この作品におけることばの不連続性は、シンタックスを破壊するだけでなく、同時に、「シンコペーション」(syncopation)のリズムを創造した。詩人は、以下の引用にあるように、「シンコペーション」のリズムによって、読者－聴衆の感覚を呼び覚ました。

yacketayakking screaming vomiting whispering facts and
memories and anecdotes and eyeball kicks and shocks of
hospitals and jails and wars, (127)

ここにある、「猥談している 金切声を上げている へどを吐いている ひそひそ話している」(yacketayakking screaming vomiting whispering)という詩行は、そのリズムにおいても意味においても完全に分離している。「シンコペーション」とは、ジャズの最も基本的なリズムであり、ギンズバークは後に、彼のエッセイ集『話しことばで創作すること』(*Composed on the Tongue*, 1980)に収められた「即興的詩学」(“Improvised Poetics”)というタイトルのエッセイの中で、「息の終止、行の終止、そして結末の終止」(breath stops, line stops and end stops)と、ことばの不連続性の重要性を述べている¹⁴⁾。ギンズバークにとって、「シンコペーション」や、「即興的リズム」(improvisational rhythm, Burns 342)は、彼の自然な話し方、つまり真の「息」を表現する際、最も本質的要素であった。そしてこのようなリズムは、読者－聴衆の理性に、というよりはむしろ、本能的感覚に古代から生存する「息」を衝動的に呼び起こすのだろう。その「息」とはわれわれにとって、原生のもので文明以前の、そして普遍な存在である。ギンズバークは詩を創作するとき、その感覚を研ぎ澄ますために、時々ドラッグを使用していた。なぜなら、彼はドラッグを、「吠える」の冒頭で言い表したように、「古代からの神聖な関係」(ancient heavenly connection, 49)と見なしているからである。この作品において、詩人は先に論じた彼独自の詩的構造をとおして、読者－聴衆と自分の「息」を共有し、彼らと会話する方法を見つけることに成

功した。その「息」とは全ての人類にとって生まれながらのものであり、そしてわれわれの鼓動 (heart-beat) に調和して拍子を取り、それを基盤にしたものである。この原生の生理的な鼓動、つまり「息」をとおして、詩人は以下のように、彼の「赤裸々」(nakedness) の概念を追求し、展開し始める。

Howl is an “affirmation” of individual experience of God, sex, drugs, absurdity etc.... It is therefore clearly and consciously built on a *liberation* of basic human virtues. (*Howl* 154)

以上のように、ギンズバーグは「吠える」において、「一行一息思考」という彼独自の自由詩の形式を完成させた。その長い詩行は、一見すると新しく独創的であったが、実際は人間の「息」に基づくものであった。これらの詩行のもつエネルギーは、読者－聴衆をジャズのリズムとともに詩的世界へ引き込み、その結果として、詩人と読者－聴衆はその「息」を共有する。「吠える」において、「息」、またの呼び方を「鼓動」、は、原生のものであると同時に不滅であった。ギンズバーグが『吠える その他の詩』の題辞として、ウォルト・ホイットマンの詩から、「ドアから鍵をはずせ！わき柱からドアそのものをはずしてしまえ！」(Unscrew the locks from the doors! Unscrew the doors themselves from their jambs!) という一節を引用したように、この作品の意義は、「基本的な人類の徳の解放」(*liberation* of basic human virtues) である。最終的にギンズバーグの「吠える」は、実は「息」であり、それは全人類にとって生来的なものであった。

ジョン・クレロン・ホームズ (John Clellon Holmes, 1926-88) は、彼のエッセイ「ビート詩人」(“The Beat Poets”) の中で、人間の呼吸と詩の関係について論じる。

Charles Olson wrote, dismantling Eliot’s “classicism” in a sen-

tence, "Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of *essential* use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listening." To go ahead. To be of essential use. The breathing of the man. One perception leading directly to a further perception. Spontaneous prose. First thought, best thought. Literature made by whole man, writing. Rather remain silent than chant the language. (Holmes 224)

ギンズバーグは、「吠える」を書いて創作したのではなく、読むか演ずるために創造した。彼はこの詩が完成するまで、自身の同性愛について悩んでおり、自分を受け入れることができなかった、と言われている。当時同性愛はまだ一般的ではなく、そんな自分を彼は否定しており、その困難を乗り越えようという葛藤が彼の中にはあった。彼の恋人であるピーター・オーロフスキー (Peter Orlovsky, 1933-) に出会うことで自分自身を受け入れたとき、詩人を長年束縛していた抑制からついに彼は解放されたようである。ある説では、このような妄執から解放されたことによって、ギンズバーグは「吠える」を作ることができたともいわれている。つまり、詩人は心も体も完全に解放することができたのである。このような自由の中でギンズバーグは、この作品において韻文の「『本質的な』用法」(*essential use*) になる「息」を表現した。この「息」とは、「赤裸々」という概念の基本であろう。タイトルが「赤裸々とは復活、アイデンティティの再生的回復を意味した」(*Nakedness signified rebirth, the regenerative recovery of identity*, Tytell 27) と定義するように、このような「赤裸々」とは無限の可能性を持つ。ギンズバーグはこのような「赤裸々」、換言すると「息」を「吠える」において即興で作った。そして彼の鋭い直感で、当時なかった新しい感覚を追い求めたのである。ホームズは、彼のエッセイ『ビート詩人——入門書1975年』(*The Beat Poet: A Primer* 1975) の中で、ギンズバーグが初めて「吠える」を読んだ

時を思い起こして書いている。

At the Six Gallery, in 1955, Allen Ginsberg got up, after others, and began, “I saw the best minds of my generation destroyed...” raising his *Howl* against the cautious murmur of the times, and despite the bewilderment and outrage, it was clear (even to *New York Times*) that something was happening: the first audible rumble of an immense underground river that had been building in volume and force for years. Whitman had said: “Unscrew the locks from the doors! Unscrew the doors themselves from their jambs!” and suddenly through literature’s doorless jambs the breath of whole men, blew like a prairie wind. (Holmes 226)

この引用から、当時「吠える」が多大な情動的衝撃を与えたことが分かる。詩人の声は明らかに新しく、世俗的で、野蛮なものであったが、「全き人間の息が、大草原の風のように吹いた」(the breath of whole men, blew like a prairie wind) という一節が示すように、実は人間が生まれながらもつ「息」を呼び起こす役割を担ったのであった。

以上のように、ギンズバーグの詩とは、彼の「息」がその中枢をなすものであった。ギンズバーグは詩作の際、韻律や脚韻といった技巧をもつ伝統的な詩形、ランゲージ・ポエットらが用いたような言語配列、そして自ら生み出した「一行一息思考」の詩形を駆使しながら、常に「適切な言語の話し方」を模索し、自分自身の「息」をそのまま詩へ投影する方法を探究し続けたのである。

註

本論文でのギンズバーグの詩の引用は、『アレン・ギンズバーグ全集

1947-1980』(*Collected Poems 1947-1980*. New York: Harper & Row, 1984) から引用した。

本論文でのギンズバーグの詩の日本語訳は、『ギンズバーグ詩集』諏訪優訳。東京：思潮社、1991。を参考にさせて頂いた。

本論文でのジョン・タイテルの批評の日本語訳は、『ビート世代の人生と文学』大橋健三郎、村山淳彦訳。東京：紀伊国屋書店、1978。を参考にさせて頂いた。(省略説明)

- CT Ginsberg, Allen. *Composed on the Tongue*. Ed. Donald Allen. 1994.
 Howl ———. *Howl*. Ed. Barry Miles. 1995.
 PAG Hyde, Lewis, ed. *On the Poetry of Allen Ginsberg*. 1984.
 PL Milton, John. *Paradise Lost*. 1998.
 AGBP Trigilio, Tony. *Allen Ginsberg's Buddhist Poetics*. 2007.
 MWH Vendler, Helen. "Allen Ginsberg." *The Music of What Happens*. 1988.

- 1) ヘレン・ヴェンドラーはギンズバーグと、ロバート・ローウェル (Robert Lowell, 1917-77) や、アドリエンヌ・リッチ (Adrienne Rich, 1929-) らを挙げて、"[I]nfluencing poets more formal than he, such as Lowell and Rich" と論じている。(MWH 271)
- 2) トリギリオは、「息」をギンズバーグの詩の中核と認めながら、"Pound's "direct treatment of the thing," then, is transformed by Ginsberg so that the thing in question includes not just an external object of awareness but also the body as an inwardly sought object of its own mind's awareness. ...For Ginsberg, language spoken from the breath — spoken with a mindful awareness of breath — is sacred language." と、彼の「息」を仏教の「瞑想」(Meditation) と結び付け論じている。(AGBP 9)
- 3) タイテルはルイスを、"a conservative liberal" と呼び、ケルアックによるルイスの考察、"Louis represented hateful sanity, and that by playing the madman, the son could somehow justify his mother." を引用している。(Tytell 81)
- 4) タイテルは、ギンズバーグが詩作を始めた初期の段階において、ルイスの影響が多であったことを指摘し、当時の二人の関係を、"His [Ginsberg's] father's criticism undoubtedly contributed to his uncertainty. Louis Ginsberg had written and loved poetry all of his life, modestly fashioning a decorous, conventional verse style." と分析している。(Tytell 82)
- 5) タイテルはルイスのことばに対して、"The paternal advice on prosody was also intended to protect the son from other possible excesses." とコメントして

いる。(Tytell 82)

6) “The Red Wheelbarrow”

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white

chickens (Williams 224)

金関寿夫は、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズを「(他のイマジズムの詩人よりも) 詩的資質の「視覚性」という点ではもっと徹底していた」とし、「抽象対念や論理ではなく、イメージという視覚的なもののもつ瞬間的な啓示力、情緒喚起力に頼った点、他の誰よりも“a painter in words”だった」と考察している。また、「赤い手押し車」を「純粹に Imagist poem と見ることも出来るし、わが俳句に比較することも可能であろう。すなわち「じつに多くのものが」まさしくこれを読む人の想像力に「かかっている」からである」と評価している。(Sixteen Modern American Poets 186-87)

- 7) シュマッカー (Michael Schumacher) は、ギンズバーグがウィリアムズから受けた影響をギンズバーグのコメントを引用しながら, “Ginsberg was impressed by this [William’s] approach. As he explained, ‘He was trying to adapt his poetry rhythms out of the actual talk rhythms he heard in the place that he was, rather than metronome or sing-song archaic literary rhythms he would hear in a place inside his head from having read other writings. I suddenly realized he was inventing out of the actual ground of Rutherford, New Jersey, a different body-speech and that anything he said was absolutely natural, and didn’t violate human being talk, didn’t come from another era but came directly from the ground that he stood on.’” と考察している。(Schumacher 124-25)

- 8) ギンズバーグは「吠える」を発表した直後、リチャード・エバーハート (Richard Eberhart, 1904-2005) に当てた手紙の中で「吠える」について解説し、詩形について, “The Long Line I use came after 7 yrs. work with fixed

iambic rhyme, and 4 yrs. work with Williams' short line free form — which as you must know has its own mad rules — indefinable tho they be at present —... The long line you need a good ear and an emotional ground-swell and technical and syntactical ease facility and a freedom of "esprit" to deal with it and make of it anything significant. And you need something to say, i.e. clear realized feelings. Same as any free verse. The line are the result of long thought and experiment as to what unit constitutes *one speech-breath-thought ...*”と説明し、「長い詩行」の意味を述べている。(Howl 153) また、1974年にナロパ大学 (Naropa Institute) で行った「魂の詩論」(Spiritual Poetics) の講義で、詩と「息」の関係について次のように述べている。“[P]oetry becomes less intellectual or verbal and also becomes physiological thing. Something where you actually use your body, use your breath, use your full breath.... We're beginning with considerations of breath, considerations of vowel, and relation between vowel and intelligence, vowel and soul, — and how these are connected to the breath.” (CT 106–108)

- 9) ギンズバークは、タイトルの指す「自己暴露」に対し、「赤裸々」(nakedness) ということばをあてた。タイトルはギンズバークの「自己暴露」の効果を、“The movement in Ginsberg's poetry is from an intense assertion of personal identity to a merger with larger forces in the universe. The ensuring tension between the proclamation of self — evident in a poem like “America” — and an insistence upon man's eternal place in time creates a central dialectical opposition in Ginsberg's poetry.”と分析する。(Tytell 18)
- 10) 「モーラック」は、旧約聖書に現れる異教の神である (Lev, 18: 21), (II Kings, 23: 10)。また「モーラック」は、ジョン・ミルトン (John Milton, 1608–74) の『失樂園』(Paradise Lost, 1667, 74) に、反逆の天使の中で最も強力な戦士として登場する。“His holy rites and solemn feasts profaned, / And with their darkness durst affront His light. / First, Moloch, horrid king, besmeared with blood, / Of human sacrifice, and parents' tears;”と、「モーラック」は悪魔の側の天使の中で主要な人員とされている。(PL BookI, ll. 390–94)
- 11) 「カット・アップ」について、スカール (Jennie Skerl) は、“The cut-up is a mechanical method of juxtaposition in which Burroughs literally cuts up passages of prose by himself”であり、バロウズの「麻薬中毒の疑似体験」(pseudoscience of addiction) と関連する。また、芸術家としてのバロウズにとっては、“[T]he cut-up is a method of inspiration, invention, and arrangement

which redefines the work of art as a process that occurs in collaboration with others and which is not the sole property of artists”と分析している。(DLB16-1 57) スカールはさらに、バロウズの『裸のランチ』(*Naked Lunch*, 1959)を論じる際、“The use of improvisation suggests the influence of Kerouac, who compared his prose to jazz, and the use of juxtaposition parallels Ginsberg’s use of technique in Howl. Like Burroughs, Kerouac and Ginsberg sought to expand consciousness through travel, sex, drugs, and new literary forms”と、バロウズとケルアック、ギンズバーグに共通する、創作に対する態度を考察している。(DLB16-1 56)

- 12) タイトルは「カット・アップ」が言語に対し試みた点を、“[I]s part of an attempt to restructure the grammar of perception; the new linguistic order that Burroughs invents initiates the Beats’ assault on the conditioning influences of language.”と指摘する。(Tytell 14)
- 13) バーンズはバロウズの「カット・アップ」を定義している。(Burns 339)
- 14) ギンズバーグは「詩行を切るべき場所をいかに見極めるかという質問」(The question is how to figure out where to break the line)に対し、次のように答えている。“[T]he mind-breaks that you go through in composing are the natural speech pauses too, or are identical with natural speech pauses too, or are identical with natural speech pauses: after all, natural speech pauses indicate mind-breaks. This is a really important point. Though the natural speech pauses or breath stops, line stops, and end stops might not fit the way it would sound if someone were perorating.”(CT 19)

主要参考文献

- Burns, Glen. *Great Poets Howl: A Study of Allen Ginsberg's Poetry, 1943-1955*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1983.
- Charters, Ann, ed. *Dictionary of Literary Biography: The Beats: Literary Bohemians in Postwar America*. Vol. 16-1, 2. Detroit: Gale Research Company, 1983.
- Ginsberg, Allen. *Collected Poems 1947-1985*. London: Penguin Books, 1987.
- . *Collected Poems 1947-1980*. New York: Harper & Row, 1984.
- . *Composed on the Tongue*. Ed. Donald Allen. San Francisco: Grey Fox Press, 1994.
- . *Howl*. Ed. Barry Miles. New York: HarperPerennial, 1995.

- . *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books, 2000.
- . *Indian Journals*. New York: Grove Press, 1996.
- . *Journals: Early Fifties, Early Sixties*. Ed. Gordon Ball. New York: Grove Press, 1977.
- . *Kaddish and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books, 2003.
- Hyde, Lewis, ed. *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1984.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Sec. ed. Ed. Alastair Fowler. Essex: Longman, 1998.
- Pearson, Norman Holmes and Kanaseki Hisao, eds. *Sixteen Modern American Poets*. Tokyo: Eihōsha Lit, 1976.
- Schumacher, Michael. *Dharma Lion: a Critical Biography of Allen Ginsberg*. New York: St. Martin's Press, 1992.
- Trigilio, Tony. *Allen Ginsberg's Buddhist Poetics*. Illinois: Southern Illinois UP, 2007.
- Tytell, John. *Naked Angel, the Lives and Literature of the Beat Generation*. New York: McGraw Hill, 1976.
- Vendler, Helen. "Allen Ginsberg." *The Music of What Happens*. Cambridge: Harvard UP, 1988. 262–71.
- . *Coming of Age as a Poet*. Cambridge: Harvard UP, 2003.
- . "American X-rays." Rev. of *Selected Poems 1947–1995*, by Allen Ginsberg. *New Yorker* 4 Nov. 1996: 98–102.
- . Introduction. *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*. Ed by Helen Vendler. Boston: Harvard U of P, 1985. 1–17.
- Williams, Williams Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams*. Vol. 1. Ed. Walton Litz, and Christopher MacGowan. New York: New Directions, 1986.
- アレン・ギンズバーク. 『アレン・ギンズバーク詩集』増補改訂版. 諏訪優編訳. 東京: 思潮社, 1991.
- ジョン・タイテル. 『ビート世代の人生と文学』大橋健三郎, 村山淳彦訳. 東京: 紀伊国屋書店, 1978.