

ビート詩人ギンズバーグ

谷岡 知美

目次

序章	1
第一章 「吠える」 (“Howl,” 1956) — 預言者的詩人としてのギンズバーグ —	
（1） ビート詩人が「豊かなアメリカ」の奥底に見たもの	11
（2） 正気と狂気を逆転させた「ヒップスター」たち	29
（3） 「アメリカのエレミヤ」としてのギンズバーグ	46
第二章 「カディッシュ」 (“Kaddish,” 1961) — 解体された葬送悲歌 —	
（1） 伝統的エレジー	58
（2） 反エレジーとしてのネィオミ像	69
第三章 『アメリカの没落』 (<i>The Fall of America</i> , 1973) — 「渦」の旅 —	
（1） 「渦」のエネルギー	84
（2） アメリカの没落	96
第四章 ギンズバーグのリズム — 「息」の詩人 —	
（1） ギンズバーグの長息詩行	109
（2） 「息」のエネルギー	126
終章	138
Notes	143
Abbreviations	167
Bibliography	169
Appendix	186

序章

「彼（アレン・ギンズバーグ）は、真の詩人なのか、それとも彼は、1950年代、1960年代の吟唱詩人というポーズをとる『有名人』なのか？」(Is he[Allen Ginsberg] a real poet, or is he a “personality” posing as the bard of the 1950’s and 1960’s?)、という疑問を、トマス・F・メリル (Thomas F. Merrill) は『アレン・ギンズバーグ』 (Allen Ginsberg, 1969) の「序文」 (“Preface”) において投げかけている。メリルは著書の中で、「詩人としてのギンズバーグの価値、という疑問に焦点をあてた」(to focus upon the question of his worth as a poet)のである。その理由としては、アレン・ギンズバーグ (Allen Ginsberg, 1926-97)が1956年に発表した詩集、『吠える その他の詩』(*Howl and Other Poems*)が、公文書猥褻罪で発禁処分を受けた事実もあり¹、ギンズバーグを含む、彼の仲間の外見や行動などによって、彼のスキャンダラスな部分のみが公の場で強調された、という点が挙げられるだろう。その猥褻裁判でギンズバーグは世に名を知らしめることとなったが、当時の彼は文学界においては、「悪名高い『吠える』の著者であるビート族の若者」([A]s the beatnik author of the notorious *Howl*)として世間に位置づけられていたようだ²。ここにある「ビート族」(the beatnik)ということばにある、接尾辞の“nik”が示唆するように、当時、「ビート世代」(the Beat Generation, the Beats)は一般的に軽蔑の念をもって社会に受け止められていた³。そこでは文学者、批評家のみならず、ジャーナリスト、社会学者、文化人類学者などによって、「ビート世代」は「悪」のイメージをもって酷評されることが常であった⁴。しかし後に、ローレンス・リプトン(Lawrence Lipton, 1898-1975)が「ビート族」を「聖なる野蛮人」(The Holy Barbarians)と呼んだことは有名であり、詩人ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ(William Carlos Williams, 1883-1963)や、詩人、批評家でもあるリチャード・エバーハート (Richard Eberhart, 1904-2005)らによる文学作品の評価によって、「ビート世代」の扱いや定義は徐々に変化し、彼らは社会に認知されるようになる。しかし現在では、「ビート世代」ということばの意味、定義は批評家や学者による解釈に関して多岐にわたる。そういった現状を認めながら、「ビート世代」研究の第一人者とされるア

ン・チャーターズ(Ann Charters)は、「ビート世代」の作家の特徴を指摘している。

Over the years there has been considerable confusion about the meaning of the term *Beat Generation writers*. ...The Beat writers wrote so persuasively about what they saw as repressive social and political conditions in the United States that they helped to bring about changes in the consciousness of many young Americans who read their poems and novels and caught the spirit of their rebellion against the conformity of their time.

(DLB16-1 ix)

長い間、『ビート・ジェネレーションの作家達』という言葉の指す意味について、無視しがたい混乱が続いてきた。・・・ビート作家達は、合衆国における社会的・政治的に抑圧された状況を、彼らがどのように見つめているかということ、大変な説得力を持つ文章で書き上げたのである。それゆえ彼らは、彼らの詩や小説を読んだ若いアメリカ人に意識の変革をもたらす手助けができたり、時代の体制に対する彼らの不服従の精神を勝ち取ることができたのである⁵。

チャーターズからの引用にある、『ビート・ジェネレーションの作家達』(*Beat Generation writers*)とは、漠然としており、どの作家をビート・ジェネレーションの作家とみなすか、という点においても、様々な解釈が見られる。例えば、チャーターズによるペンギン版の『ビート読本』(*The Portable Beat Reader*, 1992)では、広範囲の「ビート世代」の作品を網羅し、そこに属すであろう作家たちを六分野に分けて紹介している。第一部では「東海岸のビート世代」(“East Coast Beats”)と題して、1950年代の、「ビート世代」ということばが誕生したニューヨークを舞台とした、ジャック・ケルアック(Jack Kerouac, 1922-69)、ギンズバーク、ウィリアム・バロウズ(William Burroughs, 1914-97)ら三人を中心にまとめられる。第二部では、「ニール・キャサディの加入」(“Enter Neal Cassady”)というタイトルのもと、「ビート世代」において「ヒーロー」とみなされているニール・キャサディ(Neal Cassady, 1926-68)とケルアックの交流が描かれている。第三部ではその標題、「サンフランシスコ・ルネッサンスの詩人たち」(“Some San Francisco Renaissance Poets”)が指し示すように、ケネス・レックスロス(Kenneth Rexroth, 1905-82)、ローレンス・ファーリンググッティ(Lawrence Ferlinghetti, 1919-), ゲイリー・スナイダー(Gary Snyder, 1930-)ら、つまり西海岸で

ポエトリー・リーディングを行っていた詩人たちを「ビート世代」として掲載する。第四部においては、アミリ・バラカ(Amiri Baraka, 1934-)、ボブ・ディラン(Bob Dylan, 1941-)、フランク・オハラ(Frank O'Hara, 1926-66)など、どちらかといえば「ビートの」な詩人を扱った「その他の仲間 旅行者たち」(“Other Fellow Travelers”)というセクションとなっている。ここでは、アン・ウォルドマン(Ann Waldman, 1945-)が登場し、彼女は「ビート世代」における初めての女性作家であると位置づけられている。続く第五部は、「回顧録と死後の敬意」(“Memoirs and Posthumous Tributes”)と題され、チャールズ・ブコウスキ(Charles Bukowski, 1920-94)、ケン・キージー(Ken Kesey, 1935-2001)ら、「東海岸のビート世代」と交流のあった者たちが彼らに対する賛辞を寄せている。最終部である第六部は、それまで取り上げた作家たちの最近の作品を扱った、「最近の作品」(“Later Work”)を載せることで締めくくっている。しかし、ゲイリー・スナイダーは、自分自身はサンフランシスコ・ルネッサンス(San Francisco Renaissance)に属す詩人であるとし、「ビート」とはギンズバーグやケルアックと、その周辺に集まる仲間を指すものと語っている⁶。一方で、アン・ダグラス(Ann Douglas)は、アレン・ギンズバーグ、ジャック・ケルアック、ウィリアム・バロウズを「ビート運動の創始者」(the founders of the Beat Movement)と認めながらも、「ビート世代」の作家たちにとってでさえ、「ビート」ということばは異なった理解をされているとした⁷。このように、「ビート世代」の作家たちは時代別に分け、考えられることが多いが、しかし志村正雄は、「ビート」を「ハード・ビート」(hard beat)と「ソフト・ビート」(soft beat)という二つに分類することを提案している。志村によると、作家が「ハード・ドラッグ」(hard drug)か、「ソフト・ドラッグ」(soft drug)を使うかを基準とし、前者にウィリアム・バロウズや初期のギンズバーグを、後者にケルアックやゲイリー・スナイダーを当てはめた。さらに志村は、ギンズバーグを「ハード型からソフト型へ移行」した作家とし、その境界線の移動を可能としたのである。また志村は、「ビート」は文学運動を示すものではないといい、ビートのうちのごく少数が文学に関わっているとした⁸。また、リチャード・メルツァー(Richard Meltzer)は、「158 のビート族の本についてのもうひとつの表面上の一遍」(“Another Superficial Piece about 158 Beatnik Books”)と題して、「何がビートで何がビートではないのか。誰がビートで、誰がそうではないのか」(What Beat is. What Beat isn't. Who it is and isn't)ということ論じ、「ビート」に該当する文学者を見極める試みを行っている。バリー・マイルズ

(Barry Miles)は、「ビート世代はアメリカのブルームズベリー・グループとなった」(The Beat Generation had become America's Bloomsbury Group)と例える⁹。さらにキャロライン・キャサディ(Carolyn Cassady)は、「(ビート世代の王という) ジャック (ケルアック) への戴冠と同じように、『ビート世代』はメディアとアレン・ギンズバーグの創作品であった」(Like Jack's coronation, the "Beat Generation" was an invention of the media and Allen Ginsberg)と述べている¹⁰。以上のような「ビート」に関するコメントは、文学上における定義を試みた一例であるが、ゴードン・ボール(Gordon Ball)は、「ビート世代と、我々に、大きく多次元にわたり常に成長する遺産を与える事実に関する鍵は、多くの異なった文学と審美的伝統の形式と活力を吸収する彼らの能力である」(a key to the Beats, and to the fact that they've given us a large, multi-dimensional and ever-growing legacy, is their ability to absorb the form and vitality of many different literary and aesthetic traditions)と述べている¹¹。このように、「ビート」を「大きく多次元にわたり常に成長する」(large, multi-dimensional and ever-growing)ものという見地で眺め、それを文化論にまで広げて論じると、「ビート」の解釈は膨大な数にのぼり、枚挙にいとまがない。議論がまた別の議論を喚起し、「ビート世代」の扱いや定義は徐々に変化する中で、彼らは社会に認知されるようになったわけである。そのような「ビート世代」とギンズバーグとの関係は、互いに密接であることはいうまでもない。

「ビート世代」や「ビート」にまつわる議論が多種多様であるのと同様に、約半世紀前の、メリルによる「真の詩人なのか、それとも彼は、1950年代、1960年代の吟唱詩人というポーズをとる『有名人』なのか」というギンズバーグの実態についての問いかけは、現在ではさらに拡張している。ギンズバーグは、全般的にまず、「ビート作家」、「ビート詩人」(a beat poet)と呼ばれることが最も多く、その他としてはユダヤ系作家、預言者、仏教徒、対抗文化の先駆者、同性愛者、麻薬中毒者、ロック歌手、旅人、平和活動家など、文学史、文化史上分類するための形容句は現在では数多く見受けられる。例えば、諏訪優は、「ギンズバーグは詩人でもあるが、思想家とも言え、平和運動の推進者とも言え、ヒンズー教の導師でもある」と呼び¹²、マイカル・ギルモア(Mikal Gilmore)は、「LSD といった幻覚剤についての、1960年代の議論において、ギンズバーグは中心的役割を担う者となった」(Ginsberg became a key player in the 1960s argument over such psychedelic drugs as LSD)と指摘した¹³。マーシャル・ロー

ゼンタール(Marshall Rosenthal)は、「アレン・ギンズバーグは旅人である」(Allen Ginsberg is a Traveler)と呼び、「ジャーナリスト」(This is Ginsberg the Journalist)といふもする¹⁴。良くも悪くも、「吠える」を世に出し有名となって以降、ギンズバーグは詩の創作のみならず、詩に曲をつけてギターを演奏しながらCDを発表したり、「ビート世代」を撮った映画に出演に本人役として出演したり、ヴェトナム戦争の反戦デモに参加したり、政治的発言をおこなったりと、その活動は多岐にわたる。彼のもつ自身のイメージの多義性は、彼が私生活をできるだけ公に公開していたことに基づいている。例えば、ピーター・オーロフスキー(Peter Orlovsky, 1933-)を1950年代から晩年まで恋人として同伴し、すでに同性愛者としてその存在を公表していた。その恋人をつれて、アメリカ国内のみならず、イギリス、フランス、イタリア、インド、日本など、世界中を旅行してまわった。特に、インドではチベット仏教の修行に参加し、仏教の真髓を学ぼうとしたほどであった。また、詩作の際ドラッグを使用したり、旅先で何度も全裸になったりと、彼の行動は周囲の注目を引いた。その結果として、一部の若者から賞賛され、その存在をヒッピーの開始者と崇められたり¹⁵、当時のロック歌手、例えばジョン・レノン(John Lennon, 1940-80)や、U2のヴォーカリストであるボノ(Bono, 1960-)とは交友が深く、対抗文化の騎手と位置づけられたりもしている。以上のように、広範囲、多様な分野で語られ、影響を与えるアレン・ギンズバーグは、文学史においても様々な評価がなされているのが現状である。しかし、「ビート世代」について、チャーターズは、「戦後の大変革の時代に現れたビート・ジェネレーションは、文学運動以上のものであったと言えよう。が、その核心は、やはりその文学にあったのである」(Emerging at a time of great postwar change, the Beat Generation was more than literary movement, but at its heart was its literature, *DLBI* 6-1 ix)と、彼らの文学の価値を指摘している。同様に、ヘレン・ヴェンドラー(Helen Vendler)は、『ニューヨーカー』(*The New Yorker*)によせた『ギンズバーグ詩集 1947-1995』(*Allen Ginsberg Selected Poems 1947-1995*, 1996)の書評において、ギンズバーグの詩の重要性を主張している。

Yet Ginsberg's remarkable poetic powers have been less extensively commented on than his many charities, his indefatigable political investigations, his supported of other writers, his thronged readings (accompanied by finger cymbals, harmonium, chants), his world travel, his

theatrical protests, his moral injunctions (against the hydrogen bomb, against political lies, against eco-destruction). These actions make him a significant cultural figure, but it is the poetry that makes him a significant literary figure.

(RSP 98)

それでも、ギンズバーグの持つ非凡な力に比べると、数々の慈善行為、飽くことなき政治的探求、他の作家たちの支援、満員の朗読会（指ならしシンバル、足踏みオルガン、詠唱などの伴奏つき）、世界各地への旅行、芝居がかった抗議、道徳的禁止令（水爆、政治的欺瞞、環境破壊に対しての）といったことばかりが広く取り沙汰されてきた。こういった行動のおかげでギンズバーグは文化的重要人物となったが、文学的重要人物たりえているのはあくまで詩のおかげなのである¹⁶。

社会的活動や、政治的な運動、そして文化的なその存在感によって、現在ギンズバーグは、確かに「文化的重要人物」として位置づけられている。しかし、チャーターズやヴェンドラーが指摘するように、ギンズバーグの作品、すなわち彼の詩の重要性を問うことに意義があるということを、われわれは忘れるべきではない。

本論文では、ギンズバーグの代表作、「吠える」(“Howl,” 1956)、「カディッシュ」(“Kaddish,” 1962)、『アメリカの没落』(*The Fall of America*, 1973)の、三作品を中心におき、彼の作品研究をおこなうことを目的とする。第一章では、ギンズバーグが公に出版した最初の詩である、「吠える」について論じる。「ビート」の持つ多様な意味と、「吠える」の作品意義を並行して捉えながら、第一節ではまず、「吠える」における冒頭の、「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 飢え苛ら立ち 裸で」(I saw the best minds of my generation destroyed by madness starving hysterical naked, 126)¹⁷という詩行に注目する。まず、「吠える」における語り手が目にした、「僕の世代の最良の精神」を「破壊」した「狂気」とは何か、という主題の解明を試みる。その手がかりとして、「吠える」の第二部での冒頭、「頭蓋骨を叩き割って 脳とイマジネーションを食っている あのセメントとアルミニウムのスフィンクスは何か？」(What sphinx of cement and aluminum bashed open their skulls and ate up their brains and imagination? 131)という行を手がかりとして、第二部で中心的役割を果たす「モーラック」(Moloch)の実態の分析をする。そこには、第二次大戦による戦争好景気を迎えていた 1950 年代、その物質的繁栄、経済的豊かさを

世界へ知らしめていた、アメリカの裏に横たわっていた正反対の状況が、当時の人々の心の中に影をおとしていたという事実があった。詩人は鋭い感性と敏感な感覚によって、いち早くその「打ちのめされた」(beaten)人々を「吠える」をとおして描いたのである。続く第二節では、その「打ちのめされた」人々を描写する手段としてもちいた、「吠える」における「ヒップスター」(hipsters)の存在に着目する。「吠える」に描かれた「ヒップスター」の代表的人物としては、ニール・キャサディ、カール・ソロモン(Carl Solomon)が挙げられる。特にニール・キャサディが「吠える」において、「これらの詩のかくれたヒーロー」(secret hero of these poems, 128)という位置づけをされていることに注目する。またニール・キャサディは、ジャック・ケルアックの小説、『路上』(On the Road, 1957)においても主人公のモデルとされており、彼の人物像、特有な性質を明らかにすることで、なぜ彼が「隠れたヒーロー」となりうるのか、ということを検証する。一方で、カール・ソロモンは、「カール・ソロモンのために」("For Carl Solomon")という「吠える」の献辞が指し示すように、「吠える」が捧げられたとされる人物である。「吠える」の第三部は、語り手が精神病院に入院しているソロモンに対し嘆き、悲しみを表すエレジーとなっている。キャサディとソロモン、この二人の「ヒップスター」をとおして、「吠える」における、「狂気」と「正気」の逆転の図解が描かれていることを明らかにし、その逆説的アプローチが、「吠える」の中核を担っていることを論証していく。そこで、「打ちのめされた」という意味であった「ビート」は、「至福に輝いた」(beatific)という意味に変質するのである。「吠える」についての最終節である第三節では、ギンズバーグが最終的に到達した「至福に輝いた」世界を検討する。ウィリアム・カーロス・ウィリアムズのいった、ギンズバーグは「預言者エレミヤと近いようだ」(paralleling him with the prophet Jeremiah)ということばを鍵に、「吠える」と、聖書における『エレミヤ書』と『哀歌』を比較することで、語り手の中の預言者的要素を考察する。最終的には、「吠える」に描出された世界と、批評家のサックバン・バーコビッチ(Sacvan Bercovitch)が提唱した、「アメリカの嘆き」(the American jeremiad)の文学に見られる世界との類似性を指摘する。

続く第二章では、「カディッシュ」を扱う。この作品は、一般的にも、ギンズバーグの母親、ネィオミ・ギンズバーグ(Naomi Ginsberg, 1894-1956)に捧げられた「エレジー」(elegy)と分類されるように、まず、「カディッシュ」におけるエレジーとしての意義を論じる。まず第一節では、ピーター・サックス(Peter M. Sacks)による、エレジー

論を参考とする。サックスはエレジーの伝統的形式が、いかに喪失の経験と慰めの希求と死者の賛美であるかを問い、また「伝統的手法」(‘The Conventions’)という視点から、「パストラル・エレジー」(pastoral elegy)を関連付け論じた。全六部で構成された「カディッシュ」を順に論じることで、サックスのいう伝統的エレジーが、詩に反映された部分を明らかにする。しかし同時に、「伝統的エレジー」からはずれる「カディッシュ」の要素を検証する。第二節においては、その「伝統的エレジー」とは別の方向に向かうような「カディッシュ」の側面に焦点を当てる。そこで、ジョアン・ラマザーニ(Jahan Ramazani)が定義した、「反エレジー的」(anti-elegiac)「モダン・エレジー」(modern elegy)の理論を新たに導入する。第一節において、ギンズバーグの「カディッシュ」は、「伝統的エレジー」としての性質を備えていることがわかった。確かに、ギンズバーグが「カディッシュ」を詩作した動機は、ネイオミを失ったという喪失感に拠るものであるが、その喪失感から生ずる嘆きは、作品において単に自己への慰めや死者への賛美へと向かうことはなかった。その方向性を、「カディッシュ」に描かれたネイオミの姿を読み解くことで明らかにしてく。ネイオミをとおしてみられる語り手の中には、嘆きや悲しみ、慰めといった感情ではおさまることのない心情が暴露されていた。さらに、「カディッシュ」におけるネイオミ像を、西洋文化、文学における美の女神であるヴィーナス像と比較することで、本作品における、ラマザーニの提案した「反エレジー」の「反」の部分を中心して分析する。最終的には、そこから現れる、嘆きから変質した「カディッシュ」が示す詩人独自の悲歌を検討する。

第三章では、長編詩『アメリカの没落』を論じる。本作品の第一部の標題、「西海岸から東への渦をとって 1965-1966」(Thru the Vortex West Coast to East 1965-1966)の中にあるように、「渦」(Vortex)ということばに関連する、「渦巻派」(Vorticism)の思想を取り上げる。「渦巻派」とは、ウィンダム・ルイス(Wyndham Lewis, 1882-1957)とエズラ・パウンド(Ezra Pound, 1885-1972)が中心となって推奨した芸術運動であり、「渦」の中心に集中して存在するエネルギーに注目した一派である。『アメリカの没落』は、基本的には語り手による全米の旅であるが、第一節では、本作品に見受けられるもう一つの旅、つまり語り手の意識の旅を考察する。『アメリカの没落』が創作された当時アメリカは、ヴェトナム戦争への本格的軍事介入がなされていた真っ只中であった。詩人は、ラジオ放送や新聞、雑誌の記事といったマス・メディアからの情報を加工することなく、詩に挿入した。それに加え語り手の意識の流れにみられるヴェトナム

ム戦争に対する反戦意識は、アメリカという国全体に対する批判へと拡大する。語り手は、旅行中に目にした全米の風景、自分の意識、そしてマス・メディアといった、それぞれの断片を、「渦」のもつエネルギーで巧みに『アメリカの没落』を、「渦」の構造へと構築した。そのような、『アメリカの没落』における、ギンズバーグ独自のヴェトナム戦争批判の手法を検討する。第二節では、第一節で主題として挙げた「ヴェトナム戦争批判」とは、全く異なった性質をもつ、『アメリカの没落』に描かれたアメリカの大自然の描写を考察する。本作品における自然描写は、ギンズバーグのそれまでの作品、「吠える」や「カディッシュ」にはなかったものである。全米の旅をおこないつつながら、語り手は、道中で見たアメリカの大自然を描出したが、『アメリカの没落』にみられる自然描写は、過去の詩人が描いたような、美しく、感傷的な自然ではなかった。そこには、第一節で論じた「ヴェトナム戦争」という語り手の意識にある現実と、表裏一体の構造をなした自然が表出されているのである。また、アメリカの自然風景の中に、第一章の第二節で取り上げたニール・キャサディの死を偲ぶ語り手の姿が認められる。同じく自然をとおして、語り手は、ジャック・ケルアックやウィリアム・バロウズなど、自分の仲間との思い出を顧みるのである。このような語り手の哀愁をもった自然描写に加え、『アメリカの没落』に創造された「渦」の構造、また「渦」のもつエネルギーを合わせて考えたとき、本作品における、最終的に到達したアメリカに対する新たな詩人の預言が認められるのである。

最終章である第四章では、主としてギンズバーグの作品における詩形に焦点を当てる。第一節では、ギンズバーグが詩作を始めてから、「吠える」に至るまでの詩形の変化を追跡する。詩作を始めた当初は、彼の詩はどちらかといえば伝統的要素の強い詩形を有していたが、その後試行錯誤を繰り返す中で、彼の詩形は明白な変質を遂げていく。そしてついに、「吠える」を創作する際、それまでにはなかった「息」に詩人は気付くことになる。「吠える」の詩形は、英米文学史上みても、それまでには見られなかったような新しい詩形であり、その「息」をもったギンズバーグのリズムは、同じく「カディッシュ」においても中心的役割を担うものであった。続く第二節においては、『アメリカの没落』にみられる、ギンズバーグの「息」の詩形が変質した姿を追及する。確かに『アメリカの没落』でも、詩人の「息」は継続されていたが、ギンズバーグは一層の試みをし、その「息」に新たなエネルギーを投入することに成功した。以上のように、ギンズバーグの三大長編詩である、「吠える」、「カディッシュ」、『アメ

リカの没落』を中心に彼の詩の世界を論じ、合わせて彼の詩形を分析することで、最終的に文学史における、詩人であるアレン・ギンズバーグの詩の意義を再検討する。

第一章 「吠える」 (“Howl,”1956)
ー預言者の詩人としてのギンズバーガー

(1) ビート詩人が「豊かなアメリカ」の奥底に見たもの

小説『路上』の作者であるジャック・ケルアックが、初めて「ビート世代」ということばを使った話は有名である。「ビート」ということばはもともと、ハーバート・ハンケ(Herbert Huncke, 1915-96)が、当時の自分たちの状態を表すためにもちいた¹。1948年、「ビート世代」ということばは、ケルアックと、彼の友人であり、また同じく小説家でもあるジョン・クレロン・ホームズ(John Clellon Holmes, 1926-88)が、「失われた世代」のことを挙げて「世代」の本質について論じていた時、ケルアックが口にした²。その後1952年に、ホームズは当時のことを『ニューヨーク・タイムズ・マガジン』(*New York Times Magazine*)に、「これがビート世代だ」(“This is the Beat Generation,” 1952)という表題で見解を述べている。

It was the face of a Beat Generation....It was John Kerouac... who...several years ago... said ‘You know, this is really a beat generation.’ The origins of the word beat are obscure, but the meaning is only too clear to most Americans. More than the feeling of weariness, it implies feeling of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of a soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness. In short, it means being undramatically pushed up against the wall of oneself. (Holmes 58)

それはビート世代の顔であった・・・数年前に・・・「みてのとおり、これはまさにビート世代だよ」と言ったのは・・・ジャック・ケルアックだった。ビートということばの源は、曖昧であるが、その意味はほとんどのアメリカ人にとってあまりにも明白である。疲労感以上の、それがほのめかすところは、使われ、むきだしという感覚である。それは、心の裸、つまり魂

の裸といった類を含む。すなわち意識の根底へと圧縮される感覚である。要するに、それは自己の壁へつまらなく押し付けられることを意味する。

この記事によって始めて、「ビート世代」ということばが公の場に現れることになった。同じくその年にケルアックは、のちに出版する小説『路上』の一部となる断片を、『ビート世代のジャズ』(*Jazz of the Beat Generation*, 1951)というタイトルのもと、匿名で出版している。このようにして、「ビート世代」ということばは生まれ、徐々に当時の社会に浸透していくことになる。

次に、「ビート世代」と呼ばれた芸術家たちの活動について述べると、1950年代半ば、サンフランシスコでは、詩人であるケネス・レクスロスやローレンス・ファーリングティの活躍によって、ポエトリー・ムーヴメントが盛んに行われていた。レクスロスは、ビート詩人アレン・ギンズバーグの強力な支持者のひとりであり、ファーリングティは、アメリカ初のペーパーバック専門の書店であるシティー・ライツ (*City Lights Books*) のオーナーであり、ちょうどサンフランシスコで活動している詩人たちの詩集を出版し始めたところであった。彼らは、カフェテリアやアート・ギャラリーで酒を飲み、ジャズを聞きながら、定期的にポエトリー・リーディングの会を行っていた。のちにこの文学的運動は、サンフランシスコ・ルネッサンスと呼ばれるようになる。そして1954年、ジャック・ケルアックと、小説『路上』の主人公のモデルであるニール・キャサディー、およびアレン・ギンズバーグの3人が、サンフランシスコに引っ越してくる。彼らは、コロンビア大学時代の古くからの友人同士であり、常に詩と同様、芸術そのものに深い興味を持っていた。それゆえ、彼らが、サンフランシスコで行われていたポエトリー・リーディングにすぐに参加するようになったのは当然のことである。1955年12月、100人から200人の聴衆が、6人の詩人が自作の詩を読んだポエトリー・リーディングの行われた、シックス・ギャラリーに集まった。その際、詩を最後に発表したアレン・ギンズバーグが、「吠える」の冒頭の一行を読んだ時、聴衆は恐怖と驚きで一瞬の間に啞然となったと言われている。一般的に言って、これが「ビート世代」の運動(ビート運動)の始まりである。

続いて、「ビート」という単語の意味を検証していくと、先に述べた引用において、ホームズは、「ビート」を「心の裸、つまり魂の裸といった類」(*a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of a soul*)と定義しているにもかかわらず、「ビート」という単

語は当時、一般的には「打ち負かされた、疲れ果てた」(beaten)といったような否定的な意味で用いられたようである。その後、ケルアックは『ビート世代の始まり』(*The Origins of the Beat Generation*, 1959)の中で、「ビート」という単語を簡潔に、「貧しく、落ち込んで、仕事もしないなまけものの浮浪者であり、哀れに地下道で寝ている」(poor, down, and out, deadbeat, on the bum, sad, sleeping in subways)と定義している。さらに、アレン・ギンズバーグは『ビート・ブック』(*The Beat Book*, 1996)によせた「序文」(“Foreword”)において、「ビート」という単語について否定的ともいえる態度を表した説明をしている。

[T]he word ‘beat,’ meaning without money and without a place to stay....So, the original street usage meant exhausted, at the bottom of world, looking up or out, sleepless, wide-eyed, perceptive, rejected by society....Or... “beat” meant finished, completed, in the dark night of the soul³ or in the cloud of unknowing⁴. (BB xiv)

ビートということばは、金もなく住む場所がないということの意味し、……。だから、街での本来の用法は、疲れ果て、世界の底辺で、上を見上げたり外を見たりしながら、眠らず、目を見開き、洞察力をもって、社会に拒絶され、ということの意味した。もしくは、魂の闇夜や、不可知の雲が到達し、完成することを意味した。

これに加え、ギンズバーグはなぜ「ビート」という単語の意味が否定的にとられたという理由について、メディアの影響が強いと述べている。当時、「打ち負かされた、使い古され」という定義の他に、肯定的な「ビート」という単語の意味は、ジャズを語る時に使われるような、「ドラムのビート」(the beat of drums)、「ビートが続く」(the beat goes on)といった、音楽のリズムの動きを表す際にも使われていた。しかしながら、多くのメディアは「ビート」という単語の意味の、音楽の面に目を向けることはなかったと言われている。その理由は、当時ビート運動のなかで「ビート族」(beatnik)と呼ばれた若者たちが、非凡で目立った作品を創作したり、奇抜なライフスタイルを表に出していたからかもしれない。その結果、ビート運動の初期において「ビート」という単語の意味は、メディアの影響だけではなく、当時の社会的な背景の影響によっても、「打ち負かされた、疲れ果てた」という側面が一般的に強調されたのであろう。以上述べてきたことが、初期の「ビート」という単語の意味である

が、ケルアックは、さらに 1958 年、「ビート」という単語の意味に新たな定義を加えている。彼は、「ビート」という単語を、「至福、幸福」(beatitude)と結びつけたのである。

このケルアックの新たな意味の発見は、それまで認知されていた「ビート」という単語の意味を大きく広げることとなり、ビート世代によるビート運動の活動の幅を、様々な分野、例えば今日の音楽、絵画、映画にわたるまで拡大させた。それゆえ、現在、ビート運動、または「ビート」という単語は、さまざまな文化的活動に言及する際使用され、さまざまな異なった意味を持っているようである。その一部を知るために、最近おこなったアレン・ギンズバーグの「ビート」についての説明を引用するのが便利だろう。

So “beat” was interpreted in various circles to mean emptied out, exhausted, and at the same time wide-open and receptive to vision.... A third meaning of “beat,” as beatific....Kerouac... was trying to indicate the correct sense of the word.... A fourth meaning that accumulated around the word is found in the phrase referred to a group of friends who had worked together on poetry, prose, and cultural conscience.... The fifth meaning of the phrase “Beat generation” refers to the broader influence of literary and artistic activities....These groups refreshed the Longlived bohemian cultural tradition in America. (BB xiv-xv)

つまり「ビート」は、様々な社会において、すっかり空にされ、疲れ果てたと解釈された。同時に、ヴィジョンに対して偏見がなく洞察力があるとも説明された。「ビート」の三つ目の意味は、至福に輝いたと・・・ケルアックが・・・そのことばを正しい意味を示そうとした。・・・四つ目の意味は、そのことばの周辺も含んで、詩、散文、そして文化的な意識についてともに取り組んだ友人のグループに関連した語句において見受けられる。・・・五つ目の「ビート世代」という語句の意味は、文学や芸術の活動へのさらに広い影響を示す。このような集団は、アメリカに長生きする伝統にとらわれない文化の生気を回復させた。

このコメントから、現在では「ビート」があらゆる方面への広がりを見せていることがわかる。第一章の第一節では、「ビート世代」の代表的詩人である、アレン・ギ

ギンズバーグが1956年に発表した詩、「吠える」を中心に、「ビート世代」と呼ばれた若者が、当時のアメリカ社会に対してとった態度について論じる。

ギンズバーグの「吠える」は、1955年から1956年の間に書かれ、それから1956年に、サンフランシスコで初めて出版された。この詩は、三部から構成され、最後に「脚注」(“Footnote”)で締めくくられている。

「吠える」の第一部において、語り手は、全知の語り手“I”を通して、自らの体験を呼び起こしながら、「ヒップスター」と呼ばれる人々の内面的本質を描き出そうとしている。第一部は最初から最後まで、この吠える主体が独特の長い詩行で表現されている。続く第二部は、語り手がシンボルを使いながら提示した、神話的な雰囲気を持って幕を開ける。そこでは、第一部で列挙された「破壊された」語り手の、さまざまな破壊の根本的な原因が描かれている。そして第三部は、カール・ソロモンに捧げたエレジーのとなっている。「吠える」の献辞にも書かれているカール・ソロモンとは、ギンズバーグの近い友人であり、精神障害者でもあった。この第三部では、ギンズバーグの友人に対する個人的な感情が、激しく現れている。最後の「脚注」は、後に付け加えられたにもかかわらず、「吠える」には不可欠な要素となっているようで、「脚注」では終始聖書の黙示録のような言い回しを用いながら、語り手が、最終的に進むべき方向を暗示しているようだ。そして「脚注」はこの詩を終わりへと導く。以下に挙げるのが、「吠える」の冒頭である。

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,
who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the
supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of cities
contemplating jazz, (126)

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
ら立ち 裸で

夜明けの黒人街を腹立たしい一服の薬^{ヤク}を求めて のろのろと歩いてゆくのを
夜の機械の 星々のダイナモとの 古代からの神聖な関係を憶えてしきりに
求めている天使の頭をしたヒップスターたち
ある者らは 金もなく ぼろぼろのシャツを着て うつろな眼でタバコをふ
かし 寝もせずに 湯も出ないアパートの超自然的な暗闇で 都会の上
を漂いジャズを瞑想していた⁵

第一行目において、「僕の世代の最良の精神」(the best minds of my generation)が、すでに「破壊され」(destroyed)ている事がわかる。しかしながら、なぜ、いかに、その「僕の世代の最良の精神」が「破壊された」かという原因や過程についてはまったく触れられておらず、ただ示されているのは、「狂気によって」(by madness)というフレーズだけである。「吠える」の第一部では、「破壊された」あとの「僕の世代の最良の精神」の状態のイメージが、空想的に、しかし現実的に描かれながら、膨らみ、徐々に明らかにされていく。その「破壊された」人びとは、関係代名詞(who...)で始まる一連の詩行で語り続けられるが⁶、語り手は、第一部では、「破壊された」原因や理由、さらに「狂気」がいったい何であるのか知っているにちがいないのだが、決してそれを語ろうとはしていない。読者はその疑問を残したまま第一部を読み続けることになるが、その答えは第二部で提示されていることが分かる。第二部には、ギンズバーグが、なぜ「破壊された」、「狂気」ということばを使ったのかという理由が述べられているようだ。続いて第二部の冒頭を引用する。

What sphinx of cement and aluminum bashed open their skulls and ate up
their brains and imagination?

Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars!
Children screaming under the stairways! Boys sobbing in armies! Old
men weeping in the parks! (131)

頭蓋骨を叩き割って 脳とイメージーションを食っている あのセメント
とアルミニウムのスフィンクスは何か？

モーラックよ！孤独よ！汚物よ！醜悪よ！ごみ箱と手に入れることのできな
いドルよ！階段の下でぎゃあぎゃあ騒いでいる子供たちよ！軍隊ですす
り泣いている少年たちよ！公園でしゃくり挙げている年寄りどもよ！

引用の第一行目の疑問文は、なぜ「僕の世代の最良の精神」が「破壊された」か、

そして「狂気」は何であるのか、の答えを探るための手がかりである。また、第一部の冒頭の一行「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ら立ち裸で」を思い起こさせる。さらに、「セメントとアルミニウムのスフィンクス」(sphinx of cement and aluminum)は、「狂気」を具体的にイメージ化したものであろう。さらに、「頭蓋骨を叩き割って」(bushed open their skulls)、「彼らの脳みそとイマジネーション食う」(ate up their brains and imagination)という表現は、「僕の世代の最良の精神」を「破壊」という表現と対応するとみてよい。

続く詩行に、「モーラック」(Moloch)ということばが使用されているが、このことばは「セメントとアルミニウムのスフィンクス」と同様、象徴的な意味を担われている。「モーラック」は、旧約聖書に現れる異教の神である⁷。

And thou shalt not let any of thy seed pass through the fire Mo'lech, neither shalt thou profane the name of thy God: I am the Lord. (Lev, 18:21)

自分の子を一人たりとも火の中を通してモレク神にささげ、あなたの神の名を汚してはならない。わたしは主である⁸。

And he defiled To'pheth, which is in the valley of the children of Hin'nom, that no man might make his son or his daughter to pass through the fire to Mo'lech. (II Kings, 23:10)

王はベン・ヒノムの谷にあるトフェトを汚し、だれもモレクのために自分の息子、娘に火の中を通らせることのないようにした。

上記の引用が示すように、「モーラック」は、フェニキア人が子供を人身御供にして祭った神であるが、今日では一般的に、「大きな犠牲を要求するもの」という意味も含まれている⁹。このような意味を持つ「モーラック」を、語り手は「吠える」において、当時のアメリカの、高度文明社会に潜む病巣のメタファーとして用いている。

「吠える」における「モーラック」は、特にアメリカでの当時の人びとに精神的打撃をあたえる存在の象徴として用いられているのである。トマス・F・メリルは、「モーラック」を「社会的病巣」(social illness)¹⁰と定義している。語り手は、そのような「モーラック」を現実社会のあらゆる場所で目撃する。

Moloch the incomprehensible prison! Moloch the crossbone soulless jailhouse and Congress of sorrows! Moloch whose buildings are judgment! Moloch

the vast stone of war! Moloch the stunned governments! (131)

モーラック 不可解な監獄よ！モーラック 死の骨十字 魂のぬけた監獄
哀しみの議会よ！モーラックの建物は審判である モーラック 戦争の
巨大な石よ！モーラック 人を仰天した政府よ！

Moloch! Moloch! Robot apartments! invisible suburbs! skelton treasures!
blind capitals! demonic industries! spectral nations! invincible
madhouses! granite cocks! monstrous bombs! (131-132)

モーラック！モーラックよ！ロボットのアパートメントよ！見えない郊外
よ！骸骨の宝庫よ！盲目の都市よ！悪魔的な工業よ！幽霊民族よ！無
敵の精神病院よ！花崗岩のペニスよ！怪物の爆弾よ！

語り手は、「ロボットのアパートメント」(Robot apartments)や、「電力と銀行」
(electricity and bank)のような現実的なイメージにおいて、また、「盲目の都市」
(blind capitals)、「怪物の爆弾」(monstrous bombs)のような、不明瞭ではあるが意
味を持ったイメージにおいて、「モーラック」を連続して描くことでそのイメージを
確立している。これらの詩行から、「吠える」における 1950 年代のアメリカの社会
的背景を理解する際、特に三つの表現、「モーラック、戦争の巨大な石よ」(Moloch
the vast stone of war)、「モーラック、人を仰天させる政府よ」(Moloch the stunned
governments)、そして「悪魔的な工業よ」(demonic industries)、が重要な鍵となる。
これらの表現の中から、三つのキーワード、「戦争」、「政府」、そして「工業」を取
り上げることで、1950 年代アメリカ社会の概観することができる。

まず、歴史的観点からこれらのキーワードを考察すると、「戦争」ということばは、
1939 年から 1945 年に起った第二次世界大戦、または第二次大戦後に起った、全世
界をイデオロギー的に支配した冷たい戦争である、と具体的に考えることができる。
先に述べた第二次世界大戦は、「吠える」が書かれた時代に最も近い「戦争」である
と同時に、現代の精神になお影響を与えつづけている、人類の歴史上稀に見る大惨
事のひとつであり、後者については、「吠える」が書かれた時代の全世界に、強大な
力をしめしていた「戦争」である。次に、「政府」ということばは、おそらく圧制的、
権威的な政治組織——例えば共産主義者を完全に管理するために、アメリカ政府が
おこなった支配的措置としての赤狩りなど——を暗示しているようだ。続いて、「工

業」ということばは、20 世紀における科学技術の急速な発達によって起った、大企業による大量生産と大量消費の経済システムの著しい促進を表しているのかもしれない。いうまでもないが、これら三つの要素——「戦争」、「政府」、「工業」——は、密接に関係している。つまり、アメリカは、第二次世界大戦での華々しい勝利をえた後、全世界の指導者となり世界をリードする強大国となった。その結果、アメリカは繁栄の道を進んでゆくことになり、社会的にも経済的にも安定した時代へと突入するのである。

トッド・ギトリン(Todd Gitlin)は、彼の著作、『60 年代アメリカ：希望と怒りの日々』(*The Sixties, Years of Hope, Years of Rage*, 1987)の中で、このようなアメリカの 1950 年代の経済的、物質的繁栄を、「潤沢」(affluence)と呼んでいる¹¹。ギトリンによると、「潤沢」ということばは、物質的、精神的の両面において 50 年代の裕福さを表現するために、頻繁に適用された。このことばが示すように、彼は、アメリカを、「戦争」によって先進国のほとんどの国、特に西ヨーロッパの国々を圧倒しながら、50 年代、世界で最も栄えた国であるとみなしている¹²。このような、50 年代のアメリカにおける繁栄した社会は、ギンズバーグの他の詩、「ファン・ゴッホの耳に死を」(“Death to Van Gogh’s Ear!” 1958)にも描かれている。

POET is Priest

Money has reckoned the soul of America

Congress broken thru to the precipice of Eternity (167)

『詩人』は僧侶だ

金がアメリカの魂を判定した

議会がぶちぬかれて永遠の絶壁に至った

Machinery of a mass electrical dream! A war-creating Whore of Babylon
bellowing over Capitols and Academies!

Money! Money! Money! Shrieking mad celestial money of illusion! Money
made of nothing, starvation, suicide! Money of failure! Money of death!

Money against Eternity! and eternity’s strong mills grind out vast paper of
Illusion! (170)

大衆電気夢想装置！戦争を生むバビロンの売春婦が国会議事堂や学校の上
で吠えている！

金！金！金！狂気に祝福され金切り声をあげる幻想の紙幣！無価値なもの
から 飢えから 自殺から作られる金！失敗の金！死の紙幣！

永遠に抗う金！永遠の強力な風車が幻想の巨大な紙幣を作り出している！

これは、「ファン・ゴッホの耳に死を」の始まりの部分と終わりの部分である。この詩は 1963 年に出版された、『リアリティ・サンドイッチズ』(*Reality Sandwiches*)に収められている。当時ギンズバーグは、恋人であるピーター・オーロフスキーとパリに滞在していた。ギンズバーグはニール・キャサディーと別れたあと、オーロフスキーと真実の愛を持つことができ、ヨーロッパに旅立ったのだった。ゴードン・ボールが、ギンズバーグのこの旅行は、彼のパースペクティブを幅広く拡張し、補強した¹³と述べているように、ギンズバーグの、当時のアメリカの状況を客観的に観察するための洞察力は、このヨーロッパ旅行によって洗練されたようだ。

ゴードン・ボールによって編集された、『アレン・ギンズバーグジャーナルズ・ミッドフィフティーズ 1954-1958』(*Allen Ginsberg; Journals Mid-Fifties 1954-1958*, 1995)には、「ファン・ゴッホの耳に死を」の原稿が掲載されている。

The poet must be priest because now the prophets of money have

Destroyed the soul of America

Broken thru Congress to the precipice of Eternity (*JMF* 407)

詩人は僧侶であらねばならない なぜなら今金の預言者が

アメリカの魂を破壊しているからだ

議会をくりぬいて永遠の絶壁へと追いやった

この原稿には、語り手の意図がさらにはっきりと現れているようだ。出版された詩のぼんやりと描かれた一行、「金がアメリカの魂を判定した」(*Money has reckoned the soul of America*)は、原稿の、「詩人は僧侶であらねばならない なぜなら今金の預言者が／アメリカの魂を破壊しているからだ」(*The poet must be priest because now the prophets of money have / Destroyed the soul of America*)に基づいている。

「ファン・ゴッホの耳に死を」での「『詩人』は僧侶だ」(*POET is Priest*)における動詞“is”は、本来は“must be”であり、真理に加え、詩人の力強い感情が込められていたことが分かる。ここに出てくる、「金」(*money*)ということばは、ただ、交易

のための媒体である紙幣を意味しているだけでなく、50年代のアメリカにおける、膨大な物質によって溢れているような文明化した社会そのものをも暗示していると考えてよい¹⁴。原稿からの引用において、「破壊された」ということばは強調されているにちがいない。ギンズバーグは「吠える」においても、「破壊された」ということばと「狂気」ということばを用いている。つまり、「狂気に祝福され金切り声をあげる幻想の紙幣」(Shrieking mad celestial money)と、「金がアメリカの魂を破壊している」という二つのフレーズは、「吠える」の冒頭、つまり、「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」、という一行に適用することができるのではないだろうか。このようにして考えると、「金」は「狂気」を示し、そして「モーラック」が、「僕の世界の最良の精神」、または「アメリカの魂」を「破壊している」と解釈ができるわけである。明らかに、語り手の「金」に対する態度は、批判的で否定的である。なぜなら彼は、「狂気に祝福され金切り声をあげる幻想の紙幣」、それが「アメリカの魂を破壊している」と認識していたからである。それゆえ、「金」ということばと、「モーラック」ということばは両方、語り手にとっては、邪悪で否定されるべきなのである。さらに語り手は、続く詩行において、「無価値なものから 飢えから自殺から作られる金！ 失敗の金！ 死の紙幣！」(Money made of nothing, starvation, suicide! Money of failure! Money of death!)と非難を続けている。このような語り手の否定的な態度は、「戦争」に関しても見ることができる。

続いて、『吠える その他の詩篇』に収められた、「アメリカ」(“America,”1956)という一片の詩を取り上げる。

America when will we end the human war?

Go fuck yourself with atom bomb. (146)

アメリカよ いつわれわれは人類の戦争を終わらせるのだろうか？

あなた自身原子爆弾で性交しなさい。

America you don't really want to go to war. (147)

アメリカよ おまえは本当に戦争には行きたくないのだ。

It's true I don't want to join the Army or turn lathes in precision parts

factories, I'm nearsighted and psychopathic anyway.

America I'm putting my queer shoulder to the wheel. (148)

私は軍隊に入隊したくないし、精密部品を扱う工場で施盤をまわしたくもない、とにかく私は近視で精神病質者というのは本当だ。

アメリカよ 私はいかれているが懸命に努力している。

この引用文から、「戦争」にたいする語り手の嫌悪感を見て取ることができる。語り手は、「アメリカ」を、その意志に国民を完全に服従させるような力、権限を持つようなある種の強大な組織として強調して描いているようだ。同時に語り手は、「アメリカよ おまえは本当に戦争には行きたくないのだ」(America you don't really want to go to war)と、「アメリカ」の行動を疑っている。これは、語り手が直面しているであろう、当時のアメリカ社会に対しての、彼の心の中にある当惑感の現れではないだろうか。『ビート世代の人生と文学——裸の天使たち』(*Naked Angels, the Lives and Literature of the Beat Generation*, 1976)の著者であるジョン・タイテル(John Tytell)によると、実際ギンズバーグは『パリ・レビュー』のインタビューの中で、冷たい戦争における社会に恐怖を感じる人々について述べている。

The Cold War is the imposition of a vast mental barrier on everybody, a vast anti-natural psyche. A hardening, a shutting off of the perception of desire and tenderness which everybody *knows*... [creating] a self-consciousness which is a substitute for communication with the outside. This consciousness pushed back into the self and thinking of how it will hold its face and eyes and hands in order to make a mask to hide the flow that is going on. Which it's aware of, which everybody is aware of really! So let's say shyness. Fear. Fear of total feeling, really, total being is what it is. (Tytell 6)

冷戦というのは、はてしなく大きな精神的障壁をあらゆる人々におおいかぶせるもの、はてしなく大きな反自然的霊魂だ。だれもが『知っている』欲求ややさしさに対する感受性の硬化、切り捨て、・・・外界との交わりの代用品としての自意識過剰(を生み出すものだ)。この意識が自己のなかへ押し込められていて、顔や眼や手をどんな風にしておけば、休まない流れを隠しおおせる仮面に仕立てあげることができるだろうか、と考えている。そいつは、その流れに気づいている、皆が気づいていること、本当に気づいていること

なんだよ！ええと、それは臆病と言ったら良いのかな。いや、それは恐怖だ。

全体の感情をもつことの恐怖、本当に、存在こそが真価なのだ¹⁵。

1960年代のアメリカでは、さまざまな深刻な出来事が、社会の墮落として目に見える形で起こった。1963年には、合衆国初の WASP ではない大統領であったジョン・F・ケネディ(John F. Kennedy, 1917-63)が、大統領に選出されたたった2年で暗殺された。そして1968年には、キング牧師(Martin Luther King, Jr. 1929-68)、ロバート・F・ケネディ(Robert F. Kennedy, 1925-68)らが、人種的、政治的動機によって暗殺されている。さらには、1965年にマルコム・X(Malcolm Little, 1925-65)も殺されている。このように、当時のアメリカ社会に強い影響力を持っていた人物が続けて殺されていることが分かる。このような社会的政治的背景は、同時に60年代のアメリカ社会に、それまで抑圧されてきた少数派の集団が権利を得るため起こしたいろいろな公民権運動——黒人暴動、学生運動、女性解放運動など——を引き起こすこととなる。これらすべての要素は結果として、アメリカ全体を動揺させることになる。つまりアメリカは、混乱の時代に突入していくのである。ギンズバーグが、先のインタビューで、「皆が気づいていること、本当に気づいていることなんだよ！ええと、それは臆病と言ったら良いのかな。いや、それは恐怖だ。全体の感情をもつことの恐怖、本当に、存在こそが真価なのだ」(Which it's aware of, which everybody is aware of really! So let's say shyness. Fear. Fear of total feeling, really, total being is what it is)と言っているように、50年代においては、社会の状況は「潤沢」であったにもかかわらず、ある説明し難い陰鬱な予感が、人々の心に影を落としていた。語り手は、「吠える」の第二部が表しているように、そのような、まだ表面には現れていない、影に潜んだぼんやりとした不安、つまり「恐怖」を敏感に感じ取っていた。語り手は、このような気持ちの原因として、「モーラック」ということばを使いながら、50年代のアメリカの荒れ果てた社会を描いたのである。ジョン・タイテルは、さらに50年代の社会、今後科学技術の力に支配されるだろう人間の状況を、鋭く観察している。

Foundlings of the fifties, the Beats were like a slowly burning fuse in a silent vacuum. The postwar era was a time of extraordinary insecurity, of profound powerlessness as far as individual effort was concerned, when personal responsibility was being abdicated in favor of corporate largeness,

when the catch words were coordination and adjustment, as if we had defeated Germany only to become “good Germans” ourselves. The nuclear blasts in Japan had created new sources of terror, and the ideology of technology became paramount; science was seen as capable of totally dominating man and his environment. And the prospects of total annihilation through nuclear explosion, of mass conditioning through the media, only increased the awesome respect for scientific powers. (Tytell 5)

50年代の捨て子であったビートは、音のない真空の中でゆっくり熱してゆくヒューズにも似ていた。戦後は、個人の力に関する限り異常な不安定、深い無力感が支配した時期だった——個人的責任が次第にないがしろにされて、組織の大きさだけが好まれはじめ、調整とか適合とかいう言葉が流行語となり、まるでドイツを打ち倒した結果は、ただ自分たちが「よいドイツ人」になっただけのようだった。日本への原子爆弾が新しい恐怖の源をつくり出していたし、科学技術万能主義がのさばりはじめ、科学は人間と環境を完全に支配することができると考えられていた。しかも核爆発によって人類が全滅するとか、大衆媒体によって大衆が操作されてしまうのなどという未来図がいくら描き出されても、ただ科学の力に対する畏敬の念をさらに強めただけなのだ。

タイトルによるこの発言は、「吠える」の第二部の以下の詩行に反映していることが分かる。

Moloch who entered my soul early! Moloch in whom I am a consciousness
without a body! Moloch who frightened me out of my natural ecstasy!
Moloch whom I abandon! Wake up in Moloch! Light streaming out of the
sky! (131)

モーラック それは早くから僕の魂の中に入りこんできた モーラックの
中で僕は肉体のない意識である！
自然の喜悦を追い出した僕に恐れを抱かせたモーラックよ！モーラック
は僕をすてる！モーラックで目を覚ませ！空から流れてくる光よ！

この引用文が暗示しているように、「モーラック」は、語り手である「僕」に、特に「魂」(my soul)に「入った」ようである。アメリカにおける、戦後の文明化した社

会は、人々を事実に気づかせること無く抑圧し、別の言い方をすると、社会の持つ、「調整と適合」(coordination and adjustment)によって、当時の人間を支配していたのである。それゆえ、「モーラック」は、「自然の喜悦を奪い僕を驚かせたモーラックよ！」(Moloch who frightened me out of my natural ecstasy!) という表現があるように、人間から「魂」を奪ったのである。そのため、続く詩行に、「モーラックの愛の欠乏と人間欠乏よ！」(Lacklove and Manless in Moloch)とあるのは、理にかなったことだ。J・C・ホームズは、彼のエッセイ「ビート世代の哲学」(“The Philosophy of the Beat Generation”)において、このような人間性の欠乏した時代に対して、「壊れた回路」(broken circuit)ということばを当てはめている。ジョン・タイテルは、社会と人間の間係を示す「壊れた回路」について説明している

It was as dangerous a condition as a hot electrical wire discharging energy randomly into the universe without a proper destination.... [T]he emergence of the new postwar values that accepted man as the victim of circumstances, and no longer granted him the agency of his own destiny....(Tytell 9)

それは、熱した電線がはっきりとした何の目的もないまま宇宙へやみくもにエネルギーを放出している状態に劣らず、危険な状態であった。・・・むしろ人間は環境の犠牲であると認め、みずからの運命をつかさどる力をもはや人間に認めようとはしなくなった、戦後の新しい価値観の出現にあったのである・・・。

この引用文から、1950年代のアメリカにおける、社会に支配される人間という関係が読み取れるだろう。社会の表面上だけの豊かさは、人間を制するような力を持ち、人間社会を支配しているのである。そこで人間は、社会の完全な支配下に置かれている。さらにギンズバークは、彼の詩「パターソン」(“Paterson,” 1949)のなかで、このような状況における当時の実際の精神状態を具体的に告白している。

What do I want in these rooms papered with visions of money?

How much can I make by cutting my hair? If I put new heels on my shoes,
bathe my body reeking of masturbation and sweat, layer upon layer of
excrement

.....

if in antechambers I face the presumption of department store supervisory

employees,
old clerks in their asylums of fat, the slobs and dumbbells of the ego with
money and power
to hire and fire and make and break and fart and justify their reality of wrath
and rumor of wrath to wrath-weary man,
what war I enter and for what a prize! The dead prick of commonplace
obsession,
harridan vision of electricity at night and daylight misery of thumb-sucking
rage.

I would rather to mad, gone down the dark road to Mexico, heroin dripping in
my veins, (40)

僕は何を欲するのだ 金のヴィジョンで壁にはられたこの部屋で
髪の毛を刈っている間に どれだけのことが僕にやれるというのか？たとえ
靴に新しいカクトを付け得て、マスターベーションと積みり積もった排
泄物の汗で悪臭を放っている僕のからだを洗ったとしても

.....

それから、たとえば 待合室でデパートのでしゃばり野郎従業員監督という
のに出くわしたとしても

自分らの未来の収容所で働いている老事務員ら 金と権力をもつ間抜けでの
ろまのエゴ

雇用とクビ 製造と破壊 愚かさと正当化 彼らの怒りのリアリティを 怒
りに疲れた男への怒りのうわさを

僕の参加する戦争 そしてその報いはなんだ！それは平凡な強迫観念である
死の苦痛だ

夜は電気による鬼婆のヴィジョンに怯え 昼はみじめな自慰行為に狂う

僕はむしろ 無鉄砲をやりたいかった メキシコへの暗い道を 血管にヘロイ
ンを滴らせながら

blood streaming from my belly and shoulders
flooding the city with its hideous ecstasy, rolling over the pavements and
highways
by the bayoux and forests and derricks leaving my flesh and my bones
hanging on the trees. (40-41)

血が僕の腹と肩から流れ
街をその ぞっとするエクスタシイで水びたしにしながら ペーブメントや
ハイウェイを呑み込み
そして川と森とデリックに 木に吊るされている僕の肉と骨が木に吊るされ
たままにしている。

この詩のもつ雰囲気は、「木に吊るされている僕の肉と骨は ゆだねられる方がよかったのだ」(leaving my flesh and my bones hanging on the trees)という一行が描いているように、重苦しい憂鬱の思いで覆われているようだ。冒頭の一行、「僕は何を欲するのだ 金のヴィジョンで壁はられたこれらの部屋で」(What do I want in these rooms papered with visions of money!)において、語り手は、彼が直面している現実にはひどく絶望している様子が分かる。さらに語り手は、「自分らの未来の収容所で働いている老事務員ら 金と権力に関するエゴ 間拔けでそしてのろまで」(old clerks in their asylums of fat, the slobs and dumbbells of the ego with money and power)、「僕の参加する戦争 そしてその報いはなんだ！ それは平凡な強迫観念である死の苦痛だ」(what war I enter and for what a prize! The dead prick of commonplace obsession)という詩行が表しているように、周りを取り巻く状況に対して一層皮肉を持って、虚無的な態度を露にしている。そして最後には、語り手が完全に、彼が生きている現実世界によって打ちのめされている姿が描かれている。なぜなら語り手は、「狂気によって」、言い換えれば、「モーラックによって」「破壊された僕の世代の最良の精神たち」を見て知っていたからである。

語り手は「吠える」において、「モーラック」の影響を力強く表現することによって、1950年代のアメリカの状況、そこに生活する人間の内面と、社会の外面の姿を描写している。それは、科学技術の発達、戦争による好景気によって、社会の表面上は豊かで「潤沢」の状態であったが、人間の内側は、すぐそこまで迫っている1960

年代の混沌の時代を潜在意識の中で予見したような、実際はまさに「打ち負かされた、疲れ果てた」状態であった。ビート詩人ギンズバーグは、当時はまだ誰も自覚してはいなかったが、実は誰もが意識下で感じていた「恐怖」——繁栄によって強化した画一的社会に押しつぶされるような意識——を敏感に感じ取り、詩集『吠える その他の詩篇』に描出した。彼は、当時の人間の魂を打ちのめしたアメリカ社会、言い換えると、人間に対し強力な破壊力を持つ「モーラック」的社會に対し怒り、激しく反抗した。「吠える」においてギンズバーグは、ホームズの言う「ビート」、つまり「ある種の精神の裸、魂の裸の状態」で、声だけを武器に、「モーラック」を破壊しようとした。そこには、強力な破壊力を持つ「モーラック」に対して、彼自身の中に、その破壊を破壊するための「モーラック」が存在したのではないだろうか。ギンズバーグの中の「モーラック」、換言すると、彼の「吠える」声は、当時誕生したばかりのビート世代の叫びそのものであった。彼らは、「打ち負かされた、疲れ果てた」という定義をあてがわれたにもかかわらず、怒りを露にし、破壊を破壊するための「モーラック」をもち、力強く当時の確立した社会に対抗したのだった。「ファン・ゴッホの耳に死を」の一行に、「詩人は僧侶だ」(POET is priest)とあるように、詩人としての自分の中に聖書との繋がりを意識したギンズバーグは、鋭い洞察力と感受性を持って、豊かさに隠れた、当時のアメリカ社会の歪みを預言し、彼の唯一の武器である自分の声を「吠える」にそのまま表したのである。

以上述べてきたように、ギンズバーグの「吠える」は、詩人のアメリカへ対する預言の幕開けであり、まさにビート世代の出発点であった。さらに、ギンズバーグ自身も「5つ目の「ビート・ジェネレーション」ということばの意味は、ビートの文学、芸術活動の幅広い影響を受けた人々のことを意味する」と、先に挙げたインタビューの中で語っているように、彼の詩「吠える」を原点としてその後、「ビート世代」の文学はさまざまな芸術活動に展開され、現在にわたってその影響を及ぼすことになる。

第一章 「吠える」 (“Howl,” 1956) — 預言者的詩人としてのギンズバーグ —

(2) 正気と狂気を逆転させた「ヒップスター」たち

ウィリアム・カーロス・ウィリアムズは、ギンズバーグの『吠える その他の詩』に添えた紹介文を、これから地獄を具現化した作品が始まるということを示唆した文章で結んでいる。

Hold back the edges of your gown, Ladies, we are going through hell.

ご婦人たちよ ガウンのすそをからげなさい、わたしたちはこれから地獄を通りすぎるのだ。

この一文は、「地獄」(hell)が暗示しているように、「吠える」においていかに恐ろしい世界が描かれているのか、ということを読者に指し示しているようである。また、ウィリアムズは、「それ(『吠える その他の詩』)は打ち負かされたもの」、換言すると、カール・ソロモンとアレン・ギンズバーグが共有した、「敗北の吠え声である」(It [*Howl and Other Poems*] is a howl of defeat)と述べている。本章の第一節で論じたように、「吠える」には、1950年代のアメリカ社会の裏側に隠された、精神状態が提示されていた。その精神的状況というのは、当時の社会が人々に対し単に影響力を行使した、ということのみならず、「吠える」の冒頭の一行が示しているように、「僕の世代の最良の精神」が「破壊された」ものであった。したがって、「吠える」はこのような否定的な幕開けとなっており、続く詩行においても、当時の環境に「打ち負かされた人々」(defeat)の「吠え声」(howl)が埋め尽くしているのである。ギンズバーグは、このような「吠える」人々を、「ヒップスター」と呼ばれる人々を性格づけることで表出している。「ヒップスター」は、前節で引用したように、「吠える」の冒頭の四行目に、「天使の頭をしたヒップスターたち」(angelheaded hipsters)と登場する。この第二節では、「吠える」における「破壊された」背景を背にした「モーラック」的的社会の中で、「ヒップスター」たちのもたらす効果を分析し、彼らが再構築しようとした世界を探り、その意義を追

求する。

「ヒップスター」とは、現在の「ヒッピー」(hippie, hippy)ということばの語源である¹。「吠える」の第一部において、この「ヒップスター」の振る舞いは、関係代名詞の繰り返し(who.../who...)のリズムに乗りながら、様々な場所で、そして多種多様な方法で、描かれている。この第一部において、およそ120以上のパラグラフのような形式をとりながら、関係代名詞を繰り返した詩行が「ヒップスター」を力強く明示している。この「ヒップスター」の例としては、ニール・キャサディーを典型的な一人として挙げることが有効であろう。

Who went out whoring through Colorado in myriad stolen night-cars, N. C. ,
secret hero of there poems, cocksman and Adonis of Denver—joy to the
memory of his innumerable lays of girls in empty lots & diner backyards,
moviehouses' rickety rows, ...(128)

ある者らは たくさんのかっぱらった自動車に乗ってコロラドを通りぬけて女
を買いにいった N. C. すなわち これらの詩のかくれたヒーロー 色事
師でデンバーの美少年よ——彼の数え切れないほどの少女たちとねた思い
出のよろこびよ 空き地で 食堂の裏庭で 映画館の危なっかしい椅子
で、・・・

ここにある、「エヌ・シー」(N. C.)というイニシャルは、ニール・キャサディーを表し、続く詩行にある、彼が向かう方向で出くわす全ての機会に、本能的で無責任な性行為を含む行動を鑑みても、ニール・キャサディーを「ヒップスター」の一種であると考えてよい。さらに注目すべきことは、ニール・キャサディーが、「これらの詩のかくれたヒーロー」(secret hero of these poem)の役割を果たしている点である。ジャック・ケルアックの『路上』の主人公である、ディーン・モリアーティー(Dean Moriarty)もまた、ニール・キャサディーをモデルにしている²。ディーンは、この小説を通して、衝動的、精力的に行動し、「ヒップトーク」(hiptalk)と呼ばれる話法で、仲間と会話をする様が描かれている。『路上』によると、ディーンは少年時代にニューヨークで一度、少年院に収容されており、その少年院から出た後は、決して一つの場所に留まることはなかったという。彼は、メリールー(Marylou)という恋人とともに全米中を放浪する人生を送り、常に自分の本能に忠実であった。そのような本能的な行動を裏付ける

叙述としては、『路上』において、同性、異性を含め、彼の数多い性交の場面の克明な描写が挙げられる。ディーンは、ただただ自分の欲望を満たす機会を精力的に追い求めているようである³。この観点から、ディーン・モリアーティ、もしくはニール・キャサディーは、特に、恥知らずで、全く規制がない世界、つまり道徳から完全に自由な世界で生きているという点に関して、一般的に社会の「アウトサイダー」(outsider)だと考えられるだろう。彼は彼独自の道を進み、なりふりかまわず、彼のやりたいと思うことは何でも、行動に移すのである。

『路上』におけるディーン・モリアーティと同様、一人称の語り手“T”である詩人は、「吠える」において、ニール・キャサディーというこの詩にとっての真のヒーローを創造した。先に挙げた引用文によると、「エヌ・シー」は、「色事師」(cocksman)や、「彼の数え切れないほどの少女たちとねた思い出」(the memory of his innumerable lays of girls)というフレーズが示すように、常に精力に溢れており、あらゆる常識的な美德といわれる種のもを無視し、わが道を進むことに没頭するような性格を持つものと思われる。

このようなキャサディーを含む「ヒップスター」は、ノーマン・メイラー(Norman Mailer, 1923-2007)の「白い黒人」(“White Negro”)によって、その存在を公に知らしめることとなる。

[W]hether the life is criminal or not, the decision is to encourage the psychopath in oneself, to explore that domain of experience where security is boredom and therefore sickness, and one exists in the present which is without past or future, memory or planned intention, the life where a man must go until he is beat, where he must gamble with his energies through all those small or large crises of courage and unforeseen situations which beset his days, where he must be with it or doomed not to swing. (Mailer 339)

生活が犯罪的であろうがなかろうが、自己のうちの^{サイコパス}精神病を鼓舞し、安全は倦怠であり、したがって病的である、あの経験の領域を探求しようというのである。人間はただ現在のうちに、過去もなければ、未来もなく、記憶もなければ、計画された意図もない、あの巨大な現在のうちに生きていく。それは自分が打ちのめされるまで活動しなければならず、毎日襲いくる大小の勇気の危機と、予測されない状態を、全精力を賭して切り抜けていかねばならぬ生活であり、

“with it”（自分の本能なり、直感なりと一つになっていること）しなければならない、でなかったら、“swing”（みんなが愉快になっているとき、その人たちを支配しているムードに溶けこむことができること）することができない生活である⁴。

この引用が含意するように、「ヒップスター」が、一般的な人々—当時の社会の秩序を崇めながら、「潤沢な社会」に満足し、物質的に豊かな生活を送る、換言すれば、その価値を問うことなく表面化したものだけに縛られた人々—とは全く異質であることは明らかだ。

また、「ヒップスター」は「精神病者」(psychopath)⁵の要素を持ち合わせており、このような性格から発する声は、当時の「安全は退屈な場所」(where security is boredom)や、「不健康」(sickness)に対し、不満を露にしているようである。このことから、「ヒップスター」が、50年代のアメリカの生活様式において普及した政治的社会的秩序を拒絶していることが認められるだろう。つまり、「ヒップスター」は、「モータラック」によって製造されもたらされた当時の状況を、完全に否定するのである。

ノーマン・メイラーにとって、「ヒップスター」は、「過去も未来もない現在に存在する者」(one exists in the present which is without past or future)とあるように、実存的⁶なモデルであった。同じく、「毎日襲いくる・・・、予測されない状態を、全精力を賭して切り抜けていかねばならぬ」(he must gamble with his energies through... unforeseen situations which beset his days)という引用がほのめかすように、「ヒップスター」は預言者的なモデルでもあったと考えられうる。「ヒップスター」にとって、自分たちの方法で生きていくためには、断固として立ちばかる今の現実が、最も重要であったわけである。

このようなメイラーの定義は、「吠える」に描写された「ヒップスター」にも当てはめることが可能だ。まず、この詩において「ヒップスター」は、第一節で論じたように、当時の富裕で安定した社会の裏側に横たわる、悲観的で破壊的な要因の存在を本能的に感じ取る。彼らの目に映る「潤沢な社会」は、自身の人生を費やす価値があるのか、という疑念を、「ヒップスター」は胸に抱く。「吠える」において語り手は、様々な場所で、「ヒップスター」の一風変わった行動のイメージを注視する。

who chained themselves to subways for the endless ride from Battery to holy
Bronx on benzedrine until the noise of wheels and children brought them

down shuddering mouth-wracked and battered bleak of brain all drained of
brilliance in the dream light of Zoo, (126)

ある者らは わが身を地下鉄に縛りつけバッテリーから聖なるブロンクスまで
ベンゼドリン嗅ぎながら果てしなく往きかえり 車輪と子どもたちの騒音
に身ぶるいしながら口は荒れ 脳をたたきつぶされ 全く輝きをうばわれ
その果に動物園の荒涼たる明るさの中に立たされた、

who cut their wrists three times successively unsuccessfully, gave up and
forced to open antique stores where they thought they were growing old
and cried, (129)

ある者らは 手首を三度も続けて切って自殺をはかったが不成功だったので
やめた そして古道具屋をはじめ、そこで朽ちてしまう自分を思って泣い
た、

who sang out of their windows in despair, fell out of the subway window,
jumped in the filthy Passaic, leaped on negroes, cried all over the street,
danced on broken wineglasses barefoot smashed phonograph records of
nostalgic European 1930's German jazz finished the whiskey and threw up
groaning into the bloody toilet, moans in their ears and the blast of
colossal streamwhistles, (129)

ある者らは 窓から首を出して絶望的に歌っていた そして地下鉄の窓から
とび出して不潔なパセイク河にとび込み ニグロにとびつき 通り中
をわめき散らし はだしのままワイン・グラスの破片の上で踊り ノス
タルジックなヨーロッパ 1930 年代のドイツのジャズ・レコードをたたき
割り ウィスキーを平らげ ひどいトイレットで呻き声を上げていた
耳の中の呻き声よ ものすごいサイレンの音よ、

これらの引用において、語り手が目にする「ヒップスター」は、実に活発な行動をと
ることが分かる。「ヒップスター」は、「手首を三度も続けて切って自殺をはかった」
(who cut their wrists three times successively)という、精神的興奮状態の影響下にあつ
たにもかかわらず、「バッテリーから聖なるブロンクスまで 果てしなく往きかえ」る。

(the endless ride from Battery to holy Bronx) さらに、「窓から首を出して絶望的に唄っていた」(sang out of their windows in despair)り、「地下鉄の窓からとび出して 不潔なパセイック河にとび込」(fell out of the subway window, jumped in the filthy Passaic)んだりする。つまり、「ヒップスター」は決して受身的な性格をもつものではなく、じっとしていない活動的な性質を有す。しかしながら、このような一連の「ヒップスター」の行動は、当時の環境に対して、肯定的というよりはむしろ否定的で悲観的な態度をとるのである。「ヒップスター」は「口は荒れ 身震いしながら」(shuddering mouth-wracked)、また、「朽ちてしまう自分を思っ泣いた」り、(they thought they were growing old and cried)、「ノスタルジックなヨーロッパ 1930 年代のドイツのジャズ・レコードをたたき割り 呻き声を上げ」る。(nostalgic European 1930's German jazz finished the whiskey and threw up groaning)これらの行動からみて、「ヒップスター」はまるで自ら自分自身を荒廃させているようだ。その結果として、「ヒップスター」は、語り手が見た、「狂気によって破壊された僕の世代の最良の精神たち」の環境に囲まれ、「脳をたたきつぶされ 全く輝きをうばわれ」た(battered bleak of brain all drained of brilliance)状態となるのである。確かにこの詩において、ウィリアムズが指摘したように、「地獄」は存在した。「吠える」の第一部において、様々な自暴自棄の行動をともなつて、このような「ヒップスター」のイメージが詩人によって描かれている。「ヒップスター」は、「モーラック」によって支配された状況の強圧に対し、半狂乱で奮闘していた。

ノーマン・メイラーはまた、「ヒップスター」を実存的存在として認識していたようだ。同様に、「ヒップスター」の描写において、ギンズバーグ自身もいくぶんかは実存主義者であったことが分かる。なぜなら、詩人は「吠える」において、ノーマン・メイラーが提示したような、実存的時間の概念をもっている。例えば、「永遠」(eternal)や「時間」(Time)といった時間に関する表現を、いくつか見受けることができる。

who lounged hungry and lonesome through Houston seeking jazz or sex or soup,
and followed the brilliant Spaniard to converse about America and Eternity,
a hopeless task, and so took ship to Africa, (127)

ある者らは 空腹で心細く ジャズやセックスや麻薬を探してヒューストン大
通りをぶらぶら歩いていた そしてアメリカと永遠について喋るために頭
の良さそうなスペイン人についていった 希望のない骨折りよ そして彼

らはアフリカ行きの船にのった、

who threw their watches off the roof to cast their ballot for Eternity outside of
Time, & alarm clocks fell on their heads every day for the next decade,
(129)

ある者らは 時間の枠外の永遠を得るために時計を屋根から投じた すると次の十年間毎日彼らの頭上に目覚まし時計が落ちてきた、

who drove crosscountry seventytwo hours to find out if I had a vision or you
had a vision or he had a vision to find out Eternity,
who journeyed to Denver, who died in Denver, who came back to Denver &
waited in vain, who watched over Denver & brooded & loned in Denver
and finally went away to find out the Time, & now Denver is lonesome for
her heroes, (129)

ある者らは 永遠に到達するためのヴィジョンを 僕か君かそれともあいつか
誰かがもっているかを確認するために 七十二時間大陸横断を続けた、
ある者らは デンバーへ行った ある者らはデンバーで死んだ ある者らはデ
ンバーへ帰ってきた そして空しく待っていた ある者らはデンバーを監
視していた デンバーは淋しがっていた そしてついに「時」を発見しにみ
んな行ってしまった だから今 デンバーは彼女のヒーローたちをしのん
で淋しがっている、

これらの引用が示すように、この詩において語り手が目にする「ヒップスター」は、永遠を探求する態度を呈する。なぜなら「ヒップスター」は、自分にとって偽りなく生きようとするため、「時間」、もしくは現実に対し一心にその意識を集中するのである。このような、現実に対する「ヒップスター」の態度をさらに確定づけるための例証としては、彼らの実際の日常生活を、強く読者に印象づけるような単語が数多く挙げられる。「湯も出ないアパート」(cold-water flats)、「安ペンキのホテル」(paint hotels)、「フガジィ」(Fugazzi)⁷などの表現はそれに該当する。アレン・ギンズバーグは、「ヒップスター」が当時送っていた実際の生活をさらけ出そう意図したようだ。つまり、「ヒップスター」の特質的な人生観の概略の創作を、「吠える」において試みたのであ

る。詩人は、現実をとおして、「永遠」の構想を模索した。言い換えると、「永遠」を追求するために、今過ぎ行くこの瞬間、という現実に関執したわけである。トマス・F. メリルは『アレン・ギンズバーグ』において、ギンズバーグの時間に関する考えを以下のようにまとめている。

Time to him [Ginsberg] is always present tense because he acknowledges only time which is "lived through." Los Angeles, for example, is not just a place existing at a certain time; Los Angeles is a human being's concerned impression of Los Angeles. For that concerned person, Los Angeles exists only when he or she is "digging" it. In that sense, the individual is a solipsist of sorts who creates the reality of Los Angeles in the mind, timeless and placeless, holy and eternal. (Merrill 100)

彼（ギンズバーグ）にとっての時間は、常に現在時制である。なぜなら彼は「生きた」時間だけを認めているからだ。例えば、ロサンジェルスは単にある時に存在する場所ではない。ロサンジェルスは、人間が関与するロサンジェルスの印象である。そのように関与する人にとって、ロサンジェルスは彼もしくは彼女がそれを『掘る』ときにだけ存在する。そういった意味で、個人は、時という枠にも限定されず、場所という枠にも限定されない、神聖で永遠なロサンジェルスの現実を心の中において創造する、唯我論者の一種なのである。

メリルの説明によると、ギンズバーグが現在時制を用いて代名詞の繰り返しとともに唄った詩行において、「ヒップスター」の多様な側面を描き、彼らの生活の現実性を暴露することで、「永遠」を求めようとした、という点は正しいとされる。詩人は、抽象的な「人間の本質」といったようなものを追求するのではなく、人間が実際に送る人生というような、具体的なイメージを「吠える」において暴こうとしたのである。「現在時制」はつねにギンズバーグの念頭におかれ、「吠える」において、今この瞬間における詳細なイメージをもちいながら、鮮明に現実性が表明されている。ギンズバーグは、彼の生きていたまさにその瞬間に、「モーラック」が当時の社会や人々に対し有害な影響を拡張していた、と感じた。そのため、「モーラック」を告発する目的としても、彼の環境、つまり「ヒップスター」の実際の生活の克明な描写は、ギンズバーグにとって重要だったわけである。

次に、ニール・キャサディーとは別の種類の「ヒップスター」がまた、「吠える」に

は登場する。それは、「カール・ソロモンのために」という献辞が示すように、この詩を捧げられたカール・ソロモンである。「吠える」の第三部は、カール・ソロモンのため一種のエレジーであるが、第一部の「ヒップスター」の描写の中においても、彼の姿をかすかに見受けることができる。

who vanished into nowhere Zen New Jersey leaving a trail of ambiguous picture
postcards of Atlantic City Hall, (127)

ある者らは アトランティック市会議事堂の不明瞭な絵はがきの手がかりだけ
を残してニュージャージーのどこかへ 禅を求めて行ってしまった、

ah, Carl, while you are not safe I am not safe, and now you're really in the total
animal soup of time—— (130)

ああ、カールよ きみが無事でないときは僕も無事ではないのだ きみはまさ
に全くの動物のスープのような「時間」の中にいるのだ——

前者は、カール・ソロモンが宛名もなく「消えた」(Vanished)とだけ書かれたはがきをギンズバーグへ送った、というエピソードに言及しており、後者は、「ああ、カールよ」(ah, Carl)とあるように、詩人がカール・ソロモンのことを嘆いているようだ。そこには、現代文明化社会の圧力に対し、耐えて生きなければならないカール・ソロモンの状況が垣間見える。ギンズバーグがコロンビア大学の学生だった 1949 年、彼はある刑事事件に巻き込まれた。それは、彼の友人であるハーバート・ハンケ——ウィリアム・バロウズの『麻薬書簡』(*Junkies*, 1951)のモデルとされた「ヒップスター」であるが——彼が起こした事件に始まった。ギンズバーグはその罰として大学当局から、コロンビア精神医療院(The Columbia Psychiatric Institute)へ 8 ヶ月入院するよう言い渡された⁸。そこで、ギンズバーグはカールに出会うのである。タイトルによると、カール・ソロモンは、15 歳の 1943 年にシティ・カレッジに入学を認められた、いわゆる天才であった。しかしながら、彼は大学を卒業することなく、戦後、世界を見るために商業船へ乗ったという。彼がニューヨークへ戻ってきた時には、「ソロモンは悲観的で虚無的な状況にあり、自殺や白質切除術のことを考えていた」(Solomon was in a very negative, nihilistic state, thinking about suicide and lobotomy)。その後ソロモンは、ささいな事件をおこし、精神医療院へ送られたのである⁹。

ギンズバーグとソロモンは、そこで文学や哲学について長時間にわたる討議をした。

彼らの議論の主題に挙げたのは、ウォルト・ホイットマン(Walt Whitman, 1819-92)、ジャン・ジュネ(Jean Genè, 1910-86)、そしてフランスのシュールリアリズムの作家たちであった。この精神病院でのギンズバーグの経験は、狂気とは何か、同様に、カール・ソロモンは本当に精神異常者なのか、という疑問をギンズバーグの内面に呼び起こしたようである。このような、ギンズバーグの人間の精神状態に関する疑念は、以下の引用において明らかにされる。

I'm with you in Rockland

where you scream in a straightjacket that you're losing the game of the
actual pingpong of the abyss

I'm with you in Rockland

where you bang on the catatonic piano the soul is innocent and immortal it
should never die ungodly in an armed madhouse (132-133)

僕はきみと一緒にロックランドにいるのだ

そこできみは 狂人拘束服を着て 現実の地獄のピンポン試合に負けるぞ
と絶叫している

僕はきみと一緒にロックランドにいるのだ

そこできみは 音程の狂ったピアノを強打した 魂は無垢で不死である
それは武装された精神病院で神も信じないで息絶えるべきではないのだと

「ロックランド」(Rockland)は、ジャズ・ミュージックで有名な都市であるが、また、グレイストーン精神病院(Graystone Mental Hospital)という精神病院で、ニューヨークの地元では名が通る街である。詩人は、「ロックランド」ということばを精神病院の象徴として使ったようだ¹⁰。なぜなら、彼の別の作品、「カディッシュ」においても、精神病院を意図するために「ロックランド」ということばを数回印象的にもちいているからである。「カディッシュ」は、ギンズバーグの母親ネイオミへのある種のエレジーである。そしてまた、ネイオミも精神病患者であった。実際、ネイオミはひどい神経衰弱で何度もグレイストーン精神病院に通い、それがもとで 1956 年に亡くなっている。「カディッシュ」において、ギンズバーグは、精神病院での母親ネイオミの異常な行動や、彼女の肉体上精神上に病的な様を自由に、あからさまに叙述している。

Too thin, shrunk on her bones——age come to Naomi——now broken into
white hair——loose dress on her skeleton——face sunk, old! withered——

cheek of crone——

One hand stiff——heaviness of forties & menopause reduced by one heart stroke, lame now——wrinkles——a scar on her head, the lobotomy——ruin, the hand dipping downwards to death—— (222-223)

枯れ木のようにやせ細り——すっかり白髪になって——老けてしまった
ネィオミよ——痩せこけた体にたるんだドレスよ——老いぼれて！しおれて
しまつて、沈んだ顔よ——しわくちやの頬よ——

片方の手は硬直し、四十才の重みと更年期障害で内臓が弱り、跛を引いている——皺よ——脳葉切除の傷跡よ——破滅よ、手はすでに死の方へ——
これらの引用は、あまりに現実的描写が生々しく、読者に衝撃を与えるかもしれない。
ここで重要なことは、ギンズバーグが、このような年老いた衰れたネィオミから目を背けることなく、「狂気」の現実をあるがままに受け入れている姿勢である。「カディッシュ」の中には、詩人が病気のネィオミをとおして、狂気と正気についての考えを述べる興味深い場面がある。

By that afternoon I stayed home from school to take care of you——once and for all——when I vowed forever that once man disagreed with my opinion of the cosmos, I was lost——

By my later burden——vow to illuminate mankind——this is release of particulars——(mad as you) ——(sanity a trick of agreement)—— (212)

あの日の午後までに 僕は学校を休んでかあさんの看病をした——決定的に——ひとたび人が僕の宇宙観に反対すると考えたその時——僕はどおしていいかわからなかった——

その後の重荷にかけて——人類を照らすと誓う——それは(かあさんのように狂った) 個々の人々の救済のことだ——(正気は合意というトリックにすぎない) ——

この引用から、ギンズバーグが狂気の現実的な意義について、相当の疑念を抱いていることは明白だ。「あなた」(you)ということばは、ネィオミを示す。詩人は、カール・ソロモン、ネィオミ、そして自身という異なった事例をとおして、正気と狂気の違いを確信していたようである。そのうえ、「きみ(カール・ソロモン) はまさに「時間」の全き動物のスープの中にいるのだ」(now you're(Carl Solomon) really in the total

animal soup of time)という表現や、「正気は合意というトリックにすぎない」(sanity a trick of agreement)という詩行が表すように、ギンズバーグが、当時の社会通念——カール・ソロモンやネィオミを、「正気」ではなく「狂気」であると当然のように受け入れた共通理念——といったものに対し、批判的な態度をとっていることが分かる。タイトルは、彼の著作において、当時の正気と狂気の関係について考察している。

It is now clear that during the forties and fifties the Beats were operating on a definition of sanity that defied the expectations of their time,...

.....
Recognizing that madness was a kind of retreat for those who wanted to stay privately sane, the Beats induced their madness with drugs, with criminal excess, and the pursuits of ecstasy. They used “madness”—which they regarded as naturalness—as a breakthrough to clarity, as a proper perspective from which to see. (Tytell 10-11)

すでに明らかなことだが、四〇年代および五〇年代にビートが活躍していたときに依拠したのは、当時の一般的期待に挑戦する、正気についてのある定義だった、.....
狂気が、私的人間として正気でありたいと願う人々にとっての一種の避難所にほかならぬことを認識したビートは、麻薬や、犯罪的逸脱や、恍惚感の追及によって、彼らの狂気を誘発した。彼らは狂気を——明快さへの突破口、物事を見るのにうってつけの遠近法^{パースペクティヴ}として利用したのであった。

ここには、「狂気」という概念が、ビート世代の作家にとってキーワードの一つであることが提示されている。このタイトルの解説によると、ビート作家たちは、1950年代のアメリカにおける共通意識、良識といった、つまり「正気」と見なされていた考えを全く信用していなかったことになる。当時の大衆にとって、「正気」と「狂気」の区分は、一般的に大多数に受け入れられていた「常識」、を基盤にした生活を満足しているかどうか、という点に焦点が当てられていた。彼らはその規準によって、自分たちのまわりの人間を、「正気」か「狂気」か見極めようとしたのである。そういった価値基準を領有した人々によって、「彼らの生きた時代、ビートたちは狂人と見なされた」(In the terms of their time, the Beats were regarded as madmen)¹¹。しかしながら、どちらかといえば、パロウズが「生来が病んでいる伝統的な社会は、相手が

健全であればあるほど病気だとみなしたがる」¹²と明言するように、「ビートたち」にとって、当時の異常で狂った生活環境を受け入れた人々が「狂人」なのであった。したがって、「吠える」冒頭の一行、「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」は、語り手が発した、当時の状況、もしくは「ヒップスター」のどちらが「狂気」なのか、という当時のアメリカ社会の基本構造を疑う問いかけだと考えることができる。「狂気」ということばは、「吠える」の本質を捉える上で不可欠であり、基本的な概念とみなしてよい。同時にこの詩において、象徴的なことばである「ロックランド」は、語り手が見た 1950 年代の社会を表した小さな宇宙である。われわれは、「ロックランド」におけるカール・ソロモンやネィオミをとおして、ケン・キージー(Ken Kesey, 1925-2001)の小説、『カッコーの巣の上で』(*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1962)に描写された、ちょうど同じ世界を見ることができる。この作品において、主人公のマクマーフィー(Randle Patrick McMurphy)は、精神病患者として病院に入れられていた。彼は、ビッグ・ナース(Big Nurse)、またの名をラチェッド(Ratched)を代表とする、誤った権威主義的な入院先に対し、激しく抵抗した。しかし、ビッグ・ナース、つまりその組織は、「立ちばばかり忌まわしい悪党」(an eminently hatable villain)¹³であるにもかかわらず、一般的には正当性をもった組織と認識されていた。マクマーフィーは、刑務所を出たり入ったりする放蕩であり、その突飛な発言により、州から精神病院行きを命じられた精神異常者である。しかし同時に、他の患者に笑いをもたらし、釣りキャンプの計画などで、病院側を圧倒していくマクマーフィーは、徐々に患者を救う正義のヒーローと見出されていくことになる¹⁴。すなわち、語り手にとって、「ロックランド」、つまり 1950 年代のアメリカ社会は、マクマーフィーの病院と同様に、狂ったものとしての認識が可能となる。この観点から、ニール・キャサディーやカール・ソロモン、つまり「ヒップスター」たちは、「この詩のかくれたヒーロー」であると解釈されるのである¹⁵。したがって、「吠える」には皮肉にも、「正気」と「狂気」の区分に関して逆説的図解が存在する。まさにそこで、語り手は、「吠える」の冒頭が暗示するように、「狂気」は「正気」になり、同様に「正気」は「狂気」になりうる、という物事を根底から覆すような可能性を強調したのである。

このような逆説的アプローチは、「吠える」の「ヒップスター」を描くための詩的修辞方法においてもいくつか見受けられる。

who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists, and screamed
with joy, (128)

ある者らは 聖なるオートバイ乗りたちにオカマされるのをゆるし よろこ
びの声をあげた

who hiccupped endlessly trying to giggle but wound up with sob behind a
partition in a Turkish Bath when the blond & naked angel came to pierce
them with a sword, (128)

ある者らは 笑おうとして何時までもしゃっくりし続けた トルコ風呂の仕
切りのかげで傷だらけになってすすり泣き ブロンドの髪をした天使が彼
らに剣のようなアレを刺しに来たとき

この引用から、「聖なる」(saintly)ということばと、「オートバイ乗りたち」(motorcyclists)ということばは、読者に意味上の混乱を引き起こすかもしれない。これらのことばの並置には、不条理が存在する。「聖なる」と、「オートバイ乗りたち」ということばは、包含する意味においてもイメージにおいても、互いが響き合うような調和があるとはだれも想像しえないだろう。一般的に、「聖なる」ということばは、物質的、世俗的関心を排除した、何か精神的な、神聖で神々しいものを暗示するために用いられることが多い。一方で、「オートバイ乗りたち」はオートバイに乗る人を意味し、概して物質的、もしくは機械的な動作に関連するだろう。「オートバイ乗りたち」の意味には、「神聖」なイメージは全く持ち合わせない。付け加えるなら、このような意味上の不一致が、続く「聖なる」人間が「オカマされるのをゆるし」(fucked in the ass)、という描写においてさらに明白になる。同じことが、後の引用での「天使たち」(angels)の行動でも認められるだろう。その結果、「吠える」の冒頭に見られるように、「ヒップスター」は「天使の頭をしたヒップスターたち」(angelheaded hipsters)と修飾されるわけである。このような、逆説的視点で事物を見る形態に由来する表現は、破壊的であり、読者に衝撃を与え予期せぬ反応を招く。ギンズバーグは、当時一般的に受け入れられていた道徳観や認められた価値観を厳然と見つめ直すために、このような表現を使用した。そうすることで、彼は「吠える」を媒体として当時確立した社会通念に挑戦したのである。

この「吠える」を聞いたり読んだりする読者は誰でも、詩の中に数多くの卑俗なス

ラング表現があるという事実に気がつくだろう。さらに、これらの表現は、1950年代はまだ、アメリカ社会において少なくとも表面上は性的、倫理的タブーとされていたものを破壊するために使われたようだ。その結果として、『吠える その他の詩』は出版後の1957年に猥褻罪で発禁処分を受けた¹⁶。先ほど論じた、ニール・キャサディーの描写が純然と示すように、この作品には読者に強い衝撃をあたえるような、卑俗なスラング表現が多数存在する。

with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and cock and
endless balls, (126)

夢 麻薬 わき起こる恐怖 アルコール そして陰茎と 果てしない底抜け
騒ぎなどによって、

who howled on their knees in the subway and were dragged off the roof
waving genitals and manuscripts, (128)

ある者らは 地下鉄の中でひざまづいて慟哭していた そして陰茎と原稿を
振り振り屋根からひきずりおろされた、

with mother finally *****, and the last fantastic book flung out of the
tenement window, and the last door closed at 4 A.M....(130)

母親とついに〇〇をし 最後の幻想的な本がアパートの窓から投げ出された
最後のドアが午前四時に閉められた・・・。

「麻薬」(drugs)、「陰茎」(cock, genitals)ということばは、読者を酷く驚かせるだろう。なぜなら、これらのことばはめったに公共の場で発せられることがないからである。2番目の引用にある、「*****」の部分は、「母親と」(with mother)の性的行為を暗示するにちがいない。他にも、「一服の薬」(fix)、「マリウワナ」(marijuana)、「麻薬が切れて」(junk-withdrawal)、「セックス」(sex)、「麻薬」(soup)、「麻薬や男色を自分流に料理する」(their own wild cooking pederasty and intoxication)、「誰れ彼れの区別なく精液をばらまいて」(scattering their semen freely)など、倫理的には問題のあることばが使用されている。これらのことばを使うことによって、ギンズバーグは明らかに、人間の意識下にある否定的な資質をもつ存在を表現しようと意図したのである。事実、少年時代パターソンしか知らなかった詩人は、コロンビア大学に入学すると、

1950年代のアメリカの暗黒な部分を見るため、ニューヨークのダウントウンやハーレムを歩きまわったというエピソードがある。ギンズバーグは、「吠える」において社会の隠れた箇所、人間の意識下に抑圧された本能を暴露した。その露呈は、逆説の図解、「並列形式」(a paratactic style)¹⁷の用法とともに、当時の社会通念の破壊を成就したのである。

以上述べてきたように、ウィリアムズが紹介文で言及した「地獄」は、確かに「吠える」に存在した。語り手は、ニール・キャサディーやカール・ソロモンに代表される「ヒップスター」たちの多様なイメージをとおして、物質的には豊かであるが、実際はそれとは反対の、打ちのめされた「地獄」を観察したのである。それはバロウズが作品を創作する際、人間の奥深い内面を暴露するためにドラッグを使用した方法に多少似ている¹⁸。ビート作家にとって、外見は問題ではなく、彼らは常に現実、自分たちが直面している真実の生活を直視した。それらを暴露するために、ギンズバーグは「吠える」において、その真実を覆い隠した表面社会に対し、意図して逆説的配列のアプローチを試み、非文学的なことばである卑猥なスラング表現を駆使したのである。詩人が「吠える」にこめたこのような声は、この詩の第一部の終わりにあるような、「愛に飢え渴いたアメリカの精神の苦痛を訴える」(blew the suffering of America's naked mind for love, 131)声であった。それゆえ、ついに詩人は1950年代当時のアメリカ社会に横たわる、「モーラック」によって基準設定され、多勢に受け入れられた既成概念を、破壊することに成功した。さらには、冒頭ですでに示唆されたような、否定的な出だしにもかかわらず、破壊後は、メリルの前出の引用が示すように、ギンズバーグは「聖なる永遠な」(holy and eternal)世界を希求したのである。言い換えると、全てを「聖なる」なものと肯定して受容する、「至福に輝いた」(beatific)世界を願い求めた。すなわち、「吠える」の「脚注」に唄われた詩人のことばを借りると、

The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The
tongue and cock and hand and asshole holy!

Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy! everyday is in
eternity! Everyman's an angel! (134)

世界は聖なるかな！魂は聖なるかな！皮膚は聖なるかな！鼻は聖なるかな！舌、
陰茎、尻の穴は聖なるかな！

すべての物質は聖なるかな！すべての人間は聖なるかな！すべての場所は聖なるかな！すべての日は聖なるかな！だれもが天使である！

という世界である。このような、ギンズバーグの追及した「全てが聖なる」(Everything is holy)世界は、聖書の預言書と比較することで、その姿が一層明確に浮き彫りにされる。詩人の求めた「至福に輝いた」世界については、次の第三節で明らかにする。

第一章 「吠える」 (“Howl,” 1956)

ー預言者的詩人としてのギンズバーグー

(3) 「アメリカのエレミヤ」としてのギンズバーグ

アレン・ギンズバーグは 50 年代に起こったビート世代の詩人として有名であるが、それと同時に、ウォルト・ホイットマンの自由詩のスタイルを取り入れ、それを発展させた詩人であると言われることも多い。現代女流詩人である、アリシア・オーストライカー(Alicia Ostriker, 1937-)は、『アメリカン・ポエトリー・レビュー』(*American Poetry Review*)に掲載された「「吠える」再訪: ユダヤ人としての詩人」(“Howl” Revisited. The Poet as Jew)”の中で、ギンズバーグに関して、「アメリカの文化から、アレン・ギンズバーグはウォルト・ホイットマンの作品を取り込み、その友愛と民主主義という価値観を同化した」(From American culture Allen Ginsberg embraced the work of Walt Whitman and assimilated the value of friendship and democracy)と述べている。これは一例であるが、このように、ギンズバーグとホイットマンを比較して紹介した研究は、国内外にも多く見ることができる¹。一方で、ギンズバーグの先輩にあたる詩人のウィリアム・カーロス・ウィリアムズは、ギンズバーグが 1961 年に出版した詩集、『うつろな鏡、初期の詩集』(*Empty Mirror, Early Poems*)のために書いた序文の中で、「このユダヤ人の少年は、ダンテやチョーサーと比較したくなるが、よく考えてみたら預言者エレミヤと近いようだ」(This Jewish boy, before going on to compare with him and Dante and Chaucer, but then comes around to paralleling him with the prophet Jeremiah)と、ウィリアムズは、ギンズバーグの中に預言者エレミヤを見いだしていたようである。ギンズバーグは、ウィリアムズと同じ街に住んでいたということもあり、ウィリアムズに、詩作に関する助言をよく請うていたことは有名である。本節では、ギンズバーグの中のエレミヤの側面に焦点を当て、特に、1956 年に発表した詩、「吠える」と旧約聖書の『エレミヤ書』とそれに続く『哀歌』を比較、分析し、最終的に「吠える」に描かれている、

ギンズバーグの預言者的思想や姿勢を検討する。

本章の第一節、第二節で述べてきたように、「吠える」の冒頭の第一行目において、一人称の語り手“I”は、「僕の世代の最良の精神」が「破壊」されているのを目にしている。しかし、その続きには、なぜ破壊されたのか、という原因の説明は全くされておらず、それを嘆き吠え叫ぶ、「ヒップスター」と呼ばれるアウトサイダー達の様子が、関係代名詞(who)から始まる 200 以上の長い繰り返しの詩行によって描かれている。「ヒップスター」の代表的な人物としては、ニール・キャサディーを挙げることができる。「ヒップスター」であるキャサディーの行動は常軌を逸しており、そこにはいっさい規制がなく、本能の赴くままに振る舞っているような印象を受ける。そのような性格をもつ「エヌ・シー」を、「吠える」の語り手は、「吠える」の「かくれたヒーロー」と定義しているのである。

次に、「吠える」の第二部では、第一部で「僕の世代の最良の精神」を破壊した原因を、「モーラック」として告発する。特に、詩行に表われる「戦争」と「政府」、そして「産業」というキーワードは、当時のアメリカ社会を概観する際、糸口となり役立つ。つまり、第一次、第二次大戦で経済的に裕福になったアメリカは、さらに科学技術の進歩に力をいれ、産業は大きく発展した。徹底管理を目指した圧迫的な政治、そして大企業がアメリカの資本を支配するようになり、物質的にかなり繁栄した、トッド・ギトリンのいう「潤沢の社会」の時代へアメリカは突入していくことになる。しかし、一見そのような「潤沢の社会」であったにもかかわらず、語り手は、「モーラック」(Moloch...)で始まる詩行を繰り返し展開しながら、「モーラック」を、当時の経済的、物質的には繁栄はしたが、その下に隠された、人間性は失われてしまったアメリカ社会であると見なし、それを訴えていくのである。

続く第三部では、ギンズバーグの友人であるカール・ソロモンをうたったエレジーとなっている。いわゆる天才と言われたカール・ソロモンに、ギンズバーグは精神病院で出会い、ソロモンを通して、正気と狂気の問題を問いただしている。当時一般的には、「狂気」と映っていたキャサディーやソロモン、つまり「ヒップスター」達を、詩の中心にすえることで、正気と狂気の不明確な境界線、さらに逆転の構造を作り上げた。その逆転の構造を造るために、語り手はあえて当時タブーとされていた言葉を多く取り入れ、違和感、不調和を引き起こすフレーズを並べ、さらには

文章のシンタックスを無視することで、当時の社会概念の破壊を試みている。そうすることで語り手は、語り手の見た、間違った方向に進んでいる当時のアメリカに警告を発しているのである。この第三部では、「僕は君とロックランドにいるのだ」(I'm with you in Rockland,...)という詩行を繰り返しながら、ギンズバーグのソロモンに対する感情的な側面が同時に現れている。

作品の締めくくりである「脚注」(“Footnote”)は、後に付け加えられたにもかかわらず、当時のアメリカ社会が進むべき方向を暗示しているように思われる。以下の引用は「脚注」の冒頭である。

Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy!
Holy! Holy! Holy!

The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and asshole holy!

Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy! everyday is in eternity! Everyman's an angel! (134)

聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！

世界は聖なるかな！魂は聖なるかな！皮膚は聖なるかな！鼻は聖なるかな！舌、陰茎、尻の穴は聖なるかな！

すべての物質は聖なるかな！すべての人間は聖なるかな！すべての場所は聖なるかな！すべての日は聖なるかな！

「ホーリー」(Holy!) ということばの繰り返しのみが並べられ、続く行では、全てを「聖なる」ものとするような描写がさらに続いている。ここで語り手は、アメリカの新たな進むべき方向を見いだしているようである。その方向は、『エレミヤ書』、それに続く『哀歌』をとおして「吠える」を見ると、次に述べるように、よりよく理解することができる。

『エレミヤ書』とは、ユダヤ教やキリスト教の世界において、イザヤ、エゼキエル等と並び大預言者と位置づけられているエレミヤの、生涯と預言を集成したものである。おおよそ紀元前 600 年代に、なぜエレミヤのような預言者の存在が必要とされていたか、という理由には、当時のエルサレムの危機的状況が関係している。

当時中近東では、アッシリアの勢力の増大、そしてバビロニアの包囲も迫っており、エルサレムは没落寸前の状態であった。エレミヤはそのようなエルサレムの危機的状況に対して、以下のように神から言葉を受けることになる。

Then the LORD put forth his hand and touched my mouth; and the LORD said to me, “Behold, I have put my words in your mouth.

See, I have set you this day over nations and over kingdoms, to pluck up and to break down, to destroy and overthrow, to build and to plant.” (Jer. 1:9-10)

主は手を伸ばして、わたしの口に触れ 主はわたしに言われた。「見よ、わたしはあなたの口にわたしの言葉を授ける。

見よ、今日、あなたに 諸国民、諸国王に対する権威をゆだねる。抜き、壊し、滅ぼし、破壊し あるいは建て、植えるために。」

これは『エレミヤ書』の冒頭の部分であるが、ここでなぜ神は、「あなたに諸国民、諸王国に対する権威をゆだねる」(Behold, I have put my words in your mouth)と、他の国民を越えてエレミヤのみに特別な力を与えているのか、という疑問点が生じてくるであろう。つまり、エレミヤの預言者たる所以だが、その理由は、物語が展開されて行くにつれ徐々に明らかにされていくことになる。

当時のエレミヤ以外の預言者を含むエルサレムの人々は、バビロニアの支配がもう、すぐそこまで来ていたにもかかわらず、その降りかかろうとしている災難、『エレミヤ書』では「破壊に次ぐ破壊」(Destruction upon destruction, Jer. 4:20)と述べられているが、その不幸に全く気がつくことは無く、自分の目の前にある平穏な日常を信頼して生活していた。そのような国民の態度を、エレミヤは、「身分の低い者から高い者にいたるまで皆、利をむさぼり預言者から祭司に至るまで皆、欺く。彼らは、わが民の破滅を手軽に治療して平和がないのに『平和、平和』という」(For from the least to the greatest of them, every one is greedy for unjust gain; and from prophet to priest, every one deals falsely. They have healed the wound of my people lightly, Saying, ‘Peace, peace,’ when there is no peace, Jer. 6:13-14) と、繰り返し嘆いている。一方、このような真実の見えない状態、エレミヤの言葉をかきと、「愚かな子らで分別が無い。悪を行うことにさとく善を行うことをしらない」(For my people are foolish, they know me not; they are stupid children, they have no

understanding. They are skilled in doing evil, but how to do good they know not, Jer. 4:22) 国民とは逆に、エレミヤは当時のエルサレムを「荒地」(wilderness)や「深い闇の地」(a land of darkness)と呼び、明らかに「あなたの国を荒廃させるため、獅子は自分の国を出た。あなたの町々は滅ぼされ、住むものはいなくなる。それゆえに粗布をまとい嘆き、泣き叫べ。主の激しい怒りは我々を去らない」(A lion has gone up from his thicket, a destroyer of nations has set out; he has gone forth from his place to make your land a waste; your cities will be ruins without inhabitant. For this gird you with sackcloth lament and wail; for the fierce anger of the LORD has not turned back from us, Jer. 4:7-8) と、エルサレムの陥落の危機を国民に警告していることが分かる。表面上は穏やかで平和と見なされていた当時の社会の影に差し迫っていた危機を、エレミヤは神の言葉を通して摘発し、続く『哀歌』において、預言者としてエルサレムとその国民を憂い嘆いたのである。

ここで注目すべきことは、先ほど取り上げた引用にもあるように、「主の激しい怒りは我々を去らない」と、エルサレムに降りかかる災いの原因をエレミヤが「主の怒り」、つまり「神の怒り」と見なしている点である。『哀歌』においても、「わたしは(エレミヤ)主の怒りの杖に打たれて苦しみを知った者」と神の怒りを述べている。エレミヤは当時の国民の無知な状態を嘆くと同様、彼らの腐敗した、神への信仰心に対しても強く非難している。『エレミヤ書』によると、物質的に豊かであった当時のエルサレムでは、尊いとされる祭司の世俗化、さらに物質、偶像崇拜のような形式ばかりを重視する形骸化した信仰心が目立ってきた、とある。そしてそのような当時のエルサレムに対しエレミヤは、「我々は主なる神に罪を犯しました。我々も、先祖も若いときから今日に至るまで主なる神の御声に聞き従いませんでした」(Let us lie down in our shame, and let our dishonor cover us; for we have sinned against the LORD our God, we and our fathers, from our youth even to this day; and we have not obeyed the voice of the LORD our God, Jer. 3:25) と、述べている。つまりエレミヤによると、バビロニアによって陥落されるエルサレムは、神への信仰を愚劣化したというエルサレム自身に問題があり、その怠惰で不誠実な国民に対しての神の怒りがエルサレムを崩壊に導いた、というわけである。このような、崩壊の危機にある国に対し悲観的な将来を見ながら憂い嘆く姿勢、そしてその原因を「神の怒り」とする態度を、預言者エレミヤから派生した単語で「ジェレマイヤード」

(Jeremiad)と呼ぶ²。この「ジェレマイヤード」的態度は、明らかにアレン・ギンズバーグの「吠える」に現れていることが分かる。

つづいてギンズバーグの「吠える」における「ジェレマイヤード」的態度を見ていく。「吠える」には、エレミヤ的な思想のみならず、詩の形式面において旧約聖書の『エレミヤ書』、『哀歌』を、そのまま土台にしたような類似点を見ることができる。先ほど「吠える」を説明した際にも述べた「吠える」の冒頭の詩行と、『エレミヤ書』の以下の引用には、共通点が認められる。

I looked on the earth, and lo, it was waste and void; and to the heavens, and they had no light. I looked on the mountains, and lo, they were quaking, and all the hills moved to and fro. I looked, and lo, there was no man, and all the birds of the air had fled. I looked, and lo, the fruitful land was a desert, and all its cities were laid in ruins before the LORD, before his fierce anger.

(Jer. 4:23-26)

私は見た。見よ、大地は混沌とし 空には光がなかった。私は見た。見よ、山は揺れ動き すべての丘は震えていた。私は見た。見よ、人はうせ 空の鳥はことごとく逃げ去っていた。私は見た。見よ、実り豊かな地は荒れ野に変わり 町々はことごとく、主の御前に 主の激しい怒りによって打ち倒されていた。

この引用から、語り手を通して、語り手が見た光景を描写している点、そしてその描写したものが「町々はことごとく」「打ち倒されていた」という表現に、「吠える」の冒頭と非常に似通った点を見ることができる。続く『哀歌』においても、語り手の描写は続いていくことになる。

「吠える」も『エレミヤ書』、『哀歌』も同様に、この一人称単数の“I”を通して、「吠える」においては物質的に豊かになりすぎた「潤沢の社会」、つまり「吠える」の第二部で「人間の魂を奪った」「モーラック」をメタファーとして非難していく。「モーラック」は第一章で引用したように、その言語の由来は聖書にある。「モーラック」の本来の意味は、フェニキア人が子供を人身御供にして祭った神、であったが、今日では一般的に、「大きな犠牲を要求するもの」という意味も含まれる。トマス F. メリルは、「モーラック」を「社会的病巣」と定義しているが、「吠える」において語り手“I”は、そのような性格を持つ「モーラック」を通しそれによって「破

壊された」人間の様々な様子を描写している。同様に『エレミヤ書』、『哀歌』においても、陥落の危機にあるにもかかわらず、現実を直視することなく平和を信じて生活する人間を警告の意味をこめて描写している。1950年代のアメリカ、そしてバビロニア支配直前のエルサレムという、両者崩壊していく社会を語る語り手“I”は、パーソナルな面もあるが、それよりはむしろ全知全能のパブリックな語り手であるような印象を受ける。オーストライカーは、これらの語り手に対して共通点を指摘している。

In both poems [“Howl” and *The Book of Jeremiah*] the voice is exclamatory, impassioned, hyperbolic, intensely figurative, and virtually impossible to pin down, to locate, to identify. In both, the speaking or shrieking or wailing “I” oscillates between the individual and collective identity. (Ostriker)

両方の詩において、その声は感嘆口調であり、気持ちを高ぶらせ、大げさな、激しく表象的であり、事実上突きとめたり、捜し当てたり、何であるかを明らかにできない。両者において、語り手、もしくは、悲鳴をあげる、また、嘆き叫ぶ『私』は、個人のアイデンティティーと集団的なアイデンティティーとの間を行ったり来たりしている。

このように、両者の詩の声は、「事実上突きとめたり、捜し当てたり、何であるかを明らかにでき」ず、「個人のアイデンティティーと集団的なアイデンティティーとの間を行ったり来たりして」いるのである。このような、「吠える」、『エレミヤ書』、『哀歌』両者に見られる、主観的客観的要素を同時に併せ持つ語り手“I”は、『エレミヤ書』では、神から「言葉を授けら」れたと直接述べられているように、共通して預言者のような性格を持っている語り手である、ということが出来るだろう。批評家ポール・ポーチュギ (Paul Portuges) が彼の著作『アレン・ギンズバーグのヴィジョナリー・ポエティックス』 (*The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*, 1978)の中で、ウィリアム・ブレイク (William Blake, 1757-1827) がそうであったように、ギンズバーグも自分の中に預言者の姿を見ていたと考察しているように³、「吠える」における語り手には、預言者エレミヤを思わせるような、ギンズバーグの預言者としてのエレミヤ的姿勢が現れているのである。

では、このような預言者的語り手は、当時のアメリカ、又はエルサレムに何を見ていたのであろうか。『ザ・フィフティーズ』の著者であるデビット・ハルバースタ

ム(David Halberstam)は、50年代のアメリカについて、「善意と豊かさに溢れたこの時代、アメリカ社会の本質的な素晴らしさに疑いを挿む国民はほとんどいなかった・・・国民の大多数が富の分配を受けられる強大な社会の到来は、彼らが抱いた壮大な野望をも凌駕する繁栄が現実となったことを意味していた」⁴と述べている。しかしその繁栄は第二次世界大戦に依るところが大きく、人類初の原子爆弾を使って大量殺人を成功させた悲惨な戦争がもたらした結果である社会の歪み、人間性の歪みは、すでに社会の奥底に広がっていた。大多数の国民が、当時の「潤沢の社会」に順応しそれを謳歌していた頃、ギンズバーグはその影に潜む暗闇を敏感に察知していたようである。『パリ・レビュー』でのインタビューでのギンズバーグの発言にもあるように、ここで詩人は、「皆が気づいていること、本当に気づいていることなんだよ！ええと、それは恥ずかしさと言ったら良いのかな。いや、それは恐怖だ。完全な恐怖の気持ちがまさにそのことだ」と述べている。50年代においては、社会の状況は「潤沢」であったにもかかわらず、ある説明し難い陰鬱な予感が、人々の心に影を落としていた。それは60年代に混沌の時代となって表面化することになり、ギンズバーグはそれを敏感に感じ取り、その預言者としてのエレミヤ的姿勢を語り手“I”に込め、「吠える」において「モーラック」を用いながら、精神的に崩壊していく社会を描いたのである。「吠える」からの以下の引用は、それを良く表している。

Moloch who entered my soul early! Moloch in whom I am a consciousness
without a body! Moloch who frightened me out of my natural ecstasy!
Moloch whom I abandon! Wake up Moloch! Light streaming out of the
sky! (131)

モーラック それは早くから僕の魂の中に入りこんできた モーラックの中
で僕は肉体のない意識である！自然の喜悦を追い出した僕に恐れを抱かせたモーラックよ！

モーラックは僕をすてる！モーラックで目を覚ませ！空から流れてくる光
よ！

同様に、『エレミヤ書』、『哀歌』においても、当時の「平和がないのに『平和、平和』という」国民とは対照的に、「町の広場を歩こうとしても一步一步をうかがうものがある。終わりの時が近づき、私達の日は満ちる。まさに、終わりの時が来たのだ」
(Men dogged our steps so that we could not walk in our streets; our end drew near;

our days were numbered; for our end had come, Lam. 4:18)と、悲観的な将来を嘆いている語り手を見ることができる。『哀歌』には、このような語り手、一般的にはエレミヤとされているが、語り手の未来に対する嘆きが延々と歌われている。このように、「吠える」、そして『エレミヤ書』、『哀歌』における語り手は、預言者の眼差しを持って冷静に社会を見つめ、その奥底に潜む、すでにそこまで来ている危機的状态を告発し、憂い嘆いているのである。

このような崩壊していく社会に対して『エレミヤ書』では、先ほど取り上げたように、「抜き、壊し、滅ぼし、破壊しあるいは建て、植えるために」(to pluck up and to break down, to destroy and overthrow, to build and to plant)、預言者の語り手に『エレミヤ書』、『哀歌』を語らせている。この「抜き、壊し、滅ぼし、破壊しあるいは建て、植えるために」というフレーズは、「吠える」のもつ構造にちょうど当てはめることが可能である。「吠える」において語り手は、冒頭でも述べたが、逆転の構造を用いている。つまり、当時50年代のアメリカではアンチ・ヒーローと見なされていたような、ニール・キャサディー、言い換えると、ヒップスターと呼ばれる人達を詩の中心にすえてヒーローにすることで、当時根付いていた価値基準に揺さぶりをかけ、さらにソロモンを通して狂気と正気の曖昧な境界線を破壊することに成功している。その上、当時タブーとされていた言葉をふんだんに使い、そのような卑猥な言葉と清らかとされる言葉を組み合わせることで詩行に強い衝撃を持たせ、当時は当然なものとして受け止められていた社会秩序、既成概念の破壊を試みているのである。なぜなら、「吠える」における「ジェレマイヤード」的語り手は、順応主義や物質主義に覆われた表面上は豊かである社会を「滅ぼし、破壊し」、その水面下に潜む人間性の崩壊している危機的状态を暴露することが目的だったからである。ハルバースタムは、ギンズバーグの「吠える」がシックスギャラリーで朗読されたことについて、「ビート族の成功は、古い秩序が変貌しつつあることの確実な証拠だった。厚い壁はすでに音を立てて崩れていたのである」⁵と言っている。「吠える」におけるギンズバーグの「ジェレマイヤード」的な姿勢は、それ自身の中に、無知な国民に対する怒りから生じる破壊力のある小さなモーラックのようなものを持ち、『エレミヤ書』でエレミヤが神から授かった言葉、「抜き、壊し、滅ぼし、破壊し」ということを実行し、それを成功、つまり「建て、植える」という結果に導いた、ということができるであろう。このように、預言者の詩人としてギンズバーグを見

たとき、彼自身の中に神は存在し、それは彼の内なる怒りの声となりモーラックにあるような破壊力を持って、「吠える」という叫び声をあげたのではないだろうか。以上論じたように、エレミヤとイスラエル、そしてギンズバークとアメリカという関係は、非常に似通っていることが分かる。伝統的ユダヤ教信者の父親をもち、自らもユダヤ教徒であったギンズバークは、自分の中に国の運命を預言した、エレミヤの姿を見ていた。

「吠える」、『エレミヤ書』『哀歌』を比較する際、さらに注目すべき点は、両者の最終部分の違いにある。『哀歌』の締めくくりは、「あなた（神）は激しく憤り、わたしたちを全く見捨てられました」(Or hast thou utterly rejected us? Art thou exceedingly angry with us? Lam. 5:22) とある。一方「吠える」では、先ほど述べたように、『哀歌』とは対照的な、肯定的な結末を見ることができる。ギンズバークの「ジェレマイヤード」的な姿勢は、エレミヤの悲観的な態度とは違った、未来に明るい光を認め、「吠える」の第一部から第三部では当時の社会に嘆き、怒り、破壊を試みたにもかかわらず、最終的には全てが「聖なる」ような、まるで天国のような世界を示唆しているように思われる。このような天国を希求する態度は、聖書の『黙示録』に見ることができる。

The living creatures never cease to sing,... “Holy, holy, holy, is the Lord God Almighty, who was and is and is to come!” (Rev. 4:8)

その生き物たちは、夜も昼も絶え間なく言い続けた。「聖なるかな、聖なるかな、聖なるかな、全能者である神、主、かつておられ、今おられ、やがて来られる方。」

By its light shall the nations walk; and the kings of the earth shall bring their glory into it, and its gates shall never be shut by day—and there shall be no night there; they shall bring into it the glory and the honor of the nations.

(Rev. 21:24-26)

諸国の民は、都の光の中を歩き、地上の王たちは、自分たちの栄光を携えて、都に来る。都の門は、一日中決して閉ざされない。そこには夜がないからである。人々は、諸国の民の栄光と誉れとを携えて都に来る。

ここには神の栄光に満たされた「完全な街」(city of perfection)、換言すると「ニュ

ー・ジェルサレム」(New Jerusalem)が描かれている。このように、預言者の語り手を介してみた時、アメリカ植民以来続いている、「アメリカ神話」(Myth of America)の思想、つまり、ヨーロッパを捨て17世紀にニュー・イングランドに到着したピューリタン達が胸に抱いていた希望、アメリカに全てが清らかで天国のような国、ニュー・ジェルサレムを建国するという、昔ながらの考え方にやや近い思想を、「吠える」の中に見ることができるのではないだろうか。批評家のサックバン・バーコビッチは、彼の著作『アメリカン・ジェレマイヤード』(*American Jeremiad*, 1978)において、アメリカの作家について以下のように述べている。

American writers have tended to see themselves as outcasts and isolates, prophets crying in the wilderness. So they have been as a rule: *American Jeremiahs*, simultaneously lamenting a declension and celebrating national dream. Their major works are the most striking testimony we have to the power and reach of the American jeremiad. (Bercovitch 180)

アメリカの作家たちは自分たちを、追放された者や隔離された者、荒野で叫ぶ預言者として見る傾向がある。つまり彼らは概して、墮落を嘆くと同時に国家の夢を讃えるという、『アメリカの』エレミヤたちなのである。彼らの主要な作品は、我々がもつ最も圧倒的なアメリカの嘆きの力と到達点への証言なのである。

ギンズバーグの「吠える」は、このバーコビッチのいう、ホーソン(Nathaniel Hawthorne, 1804-64)、メルヴィル(Herman Melville, 1819-91)の流れをくむような、「アメリカの嘆き」(the American jeremiad)の文学にあてはめることが可能である、ということができるのではないだろうか。

地方詩人として土着の詩を書きつづけたウィリアム・カーロス・ウィリアムズを慕っていたギンズバーグは、ウィリアムズの態度にならって詩の題材をアメリカそのものに絞って「吠える」を創作したようである。その中でギンズバーグは、批評家ジョナ・ラスキン(Jonah Raskin)が言うように、「アメリカの預言者」(American Prophet)⁶としてのペルソナをつけ、預言者の語り手に詩を展開させていくことで、すべての物が「聖なる」ようであるニュー・ジェルサレムのような新しいアメリカの建国を希求していたのかもしれない。ギンズバーグの「吠える」は、冒頭で取り

上げたウィリアムズのギンズバーグに対するコメントのように、『エレミヤ書』、そして『哀歌』を基礎におきながら、ギンズバーグ独自の、チャーサーの持つ皮肉的でユーモア溢れる技法と、ダンテのような人間を罪人として非難するような態度を交えて描いたようである。以上述べてきたように、ギンズバーグにエレミヤ的要素を見たとき、「吠える」は、現在では広く浸透しているカウンター・カルチャーの突破口であった、ということのみならず、「吠える」をアメリカン・ジェレマイヤードの系譜として見なすことが可能であるし、ホイットマンとは正反対の、ギンズバーグのアメリカに対する態度を見ることができるのである。このような、ギンズバーグの預言者的詩人としての態度は、彼の後の作品、「カディッシュ」や、『アメリカの没落』において、さらに展開されその独自性を極めていくことになるのである。

第二章 「カディッシュ」 (“Kaddish,” 1961)

—解体された葬送悲歌—

(1) 伝統的なエレジー

アレン・ギンズバーグは、1956年に当時のアメリカ社会に衝撃を与えた「吠える」を出版した後、彼の二番目の長編詩となる『カディッシュ その他の詩』(*Kaddish and Other Poems*)を1961年に発表している。「カディッシュ」について、アン・チャーターズは、この作品を「エレジーの形式を持つ長い詩」(a long formal elegy)と呼んでいる¹。このチャーターズのことは、「エレジーの形式」を理解する際、詩における「エレジー」のジャンルとしての解釈が必要であろう。まず、エレジーの定義を確認する。

ピーター・サックスは、彼の著書、『イングリッシュ・エレジー』(*The English Elegy*, 1985)の第一章において、「エレジーというジャンルの解釈」(“Interpreting the Genre”)を追求した²。彼は、それを論証する際、詩としての「エレジー」と、フロイト(Sigmund Freud)の精神分析から引用した、人間の内なる感情である、「悲哀の作用」(the working of mourning)とを結びつけ、「エレジーの伝統的な形式と表象が、いかに喪失の経験と、慰めの希求に関連しているか」([A]sking how the traditional forms and figures of elegy relate to the experience of loss and the search for consolation)を問うている。フロイトは、「悲哀とメランコリー」(“Mourning and Melancholy”)と題した論文の中で、「悲哀」を、「きまって愛するものを失ったための反応、であるか、あるいは祖国、自由、理想などのような、愛する者のかわりになった抽象物の喪失にたいする反応である」と定義付けている³。サックスは、その概念を基に、詩である「エレジー」に、どのように「悲哀の作用」が表れているか、ということを論じた。彼によると、「エレジー」とは、「悲哀の作用」は、「歎き、悲しみ」(grief)が、その喪失した対象の「代用となる対象」(substitutive objects)を仲介することで、「慰め」(consolation)に代わる、つまりこれが受け入れとなり、その作用の完了を表したものだ、と論じている⁴。

続く第一章の後半部でサックスは、「伝統的手法」と題して、エレジーの形式論を試みている。彼はまず、慰めの「編むイメージ」(images of weaving)を挙げ、棺やブー

ケを例に解釈しながら、特に神話に登場する「豊穡の神」を中心とした、「草木の神の死と再生」(the death and rebirth of vegetation gods)に関連した儀式が、エレジーの形式には多大な影響を及ぼすとしている。エレジーの儀式性を強める技巧として、繰り返しの効果を認め、「草木の神」、つまり自然の持つ普遍性と永遠の繋がりを説いた。つまり、嘆きの声であった「エレジー」は、永遠の力を領有する詩となる。本来は個人的な声だった存在が、それから距離をおき、もしくは、同化へと向かい、人格を有しない継承されるべき言語として、その姿を現すのである。サックスは、このような複雑な構造を「パストラル・エレジー」と呼び、それが伝統的エレジーの中樞をなすとした⁵。一般的に「パストラル・エレジー」とは、エレジーにおいて語り手も死者も羊飼いという仮面をかぶり、語り手が死者を古典神話からの神と結びつけ、嘆く場面を冒頭にとる。そして自然とともに、時には古典神話の豊穡の神、特にそれらに再生の意味や死の儀式を込めながら関連付け、亡くなったとされる羊飼いの死を悲しむ。続いて、語り手は死者が生前いかに偉大であったかを嘆くと同時に、次第に死者を死に追いやった運命や時代背景、社会といったものに疑念を抱き、怒りを覚えるようになる。最終的には、語り手はこの世の死というものはさらに高貴な世界へ行くということであると悟りながら、死者の死を喜びを持って受け入れ、これを慰めとして未来に対し明るい展望を抱いて幕をおろす、という流れを持つものである。サックスは、このような「パストラル・エレジー」とは、牧歌的な形式の適応の継承であったが、「エレジー」はその真実の継承者として、明白に、そして劇的にこの伝統を引き継ぐものであるとして、「エレジーというジャンルの解釈」結んだ。

ギンズバーグは「カディッシュ」の題辞として、このような伝統的エレジーの系譜とされる、シェリー(Percy Bysshe Shelley, 1792-1822)の詩、『アドネイス』(*Adonais*, 1821)から、「一死になさい、あなたが求めるものと共にあることを願うならば」⁶ (—Die, If thou wouldst be with that which thou dost seek!) という第52連からの引用を挿入している。本章第一節では、「カディッシュ」において、サックスによって定義された、「エレジーの伝統的な形式と表象」、また、「悲哀」とは「喪失感」から生ずる「嘆き」が「慰め」に変化し完了する、という心情の展開が、どのように描出されているか、ということを論証する。

「カディッシュ」は、「序詩」(“Proem”)、「語り」(“Narrative”)、「賛歌」(“Hymmn”)、

「哀歌」(“Lament”)、「連祷」(“Litany”)、「遁走曲」(“Fugue”)と呼ばれる、6部から構成されている。第一部の「序詩」は、ギンズバーグが母親ネィオミの死を思い起こす場面から始まる。以下は「序詩」の冒頭である。

Strange now to think of you, gone without corsets & eyes, while I walk on the
sunny pavement of Greenwich Village. (209)

今あなたのことを思うと奇妙な感じがする コルセットなしで盲目にいつて
しまった グリニッチ・ビレッジの陽のあたる歩道を歩きながら⁷。

上の引用から、描写は一人称の語り手“I”の内面へ重点が当てられることが分かるだろう。「あなた」(you)はネィオミを表す。ギンズバーグはネィオミの死後、自身の住んでいたグリニッチ・ビレッジを歩きながら、「今あなたのことを思うと奇妙な感じがする」(Strange now to think of you)と、ネィオミを客観的に冷静に思い起こしているようである。語り手自身を一人称の「私」とし、亡くなったネィオミを二人称の「あなた」とすることで、「カディッシュ」は詩人と死者を結ぶダイアローグ的役割を果たしていると考えてよい。第一部の「序詩」では、語り手の視点を中心に、詩人がグリニッチ・ビレッジを歩きながら、その描写は彼の意識の流れに集中し、そこからネィオミに関する記憶の断片を拾い上げた世界が描かれている。亡くなったネィオミに対し語りかけるような語り手の態度において、明らかにそこにはネィオミを失ったという語り手の心情に喪失感が現れていることが分かるだろう。したがって、サックスのエレジー論と同様に、「カディッシュ」は死者に対する喪失感を動機として創作されたものとみなすことが可能である。同じく、またこのような語り手に存在する喪失感を裏付ける理由として、タイトルに使用された「カディッシュ」の由来について挙げることができる。

1956年6月の『ジャーナルズ・ミッドフィフティーズ 1954-1958』に載った詩は、ギンズバーグの母親の死に対する反応が、「カディッシュ」を創作する以前に初めて詩として描かれたものである。

Death of Naomi June 9, 1956—

Tenderness & a tomb—the world is a tomb of tenderness.

Life is a short flicker of love.

Went out into the grass knelt down & cried a little—to heaven for her.

Otherwise nothing. (JMF 260)

ネィオミの死 1956年1月9日——

やさしさと墓——世界はやさしさの墓である。

人生とは愛のほんの一瞬の現れだ。

庭へ出てひざまずき、天に向かって少し泣いた——彼女のために。

ネィオミが死んだ当時、ギンズバーグはサンフランシスコにおり、彼女の死を電報で知っている。第一行目には、「やさしさと墓——世界はやさしさの墓である」(Tenderness & a tomb—the world is a tomb of tenderness)という表現は、ネィオミの突然の死に対し客観的で冷静な詩人の姿を暗示するようである。しかし、続く「庭へ出てひざまずき、天に向かって少し泣いた——彼女[ネィオミ]のために」(Went out into the grass knelt down & cried a little—to heaven for her [Naomi])という詩行が示すように、ギンズバーグはただただネィオミを失った事への悲しみを嘆いている事が分かるだろう。このような、上記の詩に表したネィオミの死に対して生じた喪失感からくる嘆きの感情を、後に詩人は改めて「カディッシュ」という器に入れ替えたのである。表題にもつけられている「カディッシュ」(kaddish, qaddish)とは、神の支配を認め、人間の最終的な運命を神の御手に委ねる祈りであり、「追悼の祈り」と呼ばれ、ユダヤ教での埋葬の儀式の際に唄われるものだ⁸。しかし、事実上ギンズバーグはネィオミの葬式に立ち会うことができず、後に彼は、彼女の葬儀は、正式礼拝構成の条件である定員、「ミニヤン」(minyan)を満たさなかったため、実際には「カディッシュ」が唄われなかったことを知る。マイルズの『アレン・ギンズバーグの伝記』(Ginsberg: a Biography, 1989)によると、彼女の死の3年後、1959年、ギンズバーグはマンハッタンで、友人のゼヴ・ピューターマン(Zev Putterman)のアパートで過ごした時、彼にネィオミの話をしたところ、ピューターマンが「カディッシュ」のコピーを見つけ、二人でネィオミのために合唱したという。これに着想の源を得て、ギンズバーグは「カディッシュ」を頭に響かせながら、ピューターマンのアパートから自宅に帰り、40時間かけて「カディッシュ」を作成したとされる。この作品の最初にある「序詩」に、「マンハッタンのダウンタウン、晴れわたった冬の真昼間、そして僕は一晩中起きて、話して、また話して、そしてカディッシュを大声で唱えた…」(downtown Manhattan, clear winter noon, I've been up all night, talking, talking, reading the Kaddish aloud..., 209)とある描写は、ギンズバーグがピューターマンのアパートから帰る場면을暗示していることがわかる。「序詩」では、詩人はネィオミの死を思い、実際目に見えるマン

ハッタンの風景と、自身の中にあるネィオミの記憶の断片を一貫して織り交ぜ描いているのである。この「序詩」は、ネィオミに対する詩人の思いが表れた詩行で締めくくられている。

Take this, this Psalm, from me, burst from my hand in a day, some of my
Time, now given to Nothing—to praise Thee—But Death,...

—page beyond Psalm—Last change of mine and Naomi—to God's perfect
Darkness—Death, stay thy phantoms! (212)

これを受けたまえ、この聖詩、僕からの、ある日、ある時、僕の頭から突然
あふれ出たこれを、今こそ死のみへ捧げるのだ——死よ、あなたを讃えるため
に——死よ、・・・

——聖詩をこえる詩——僕とネィオミの最終的な変化——神の完璧な闇へ
の——死よ、なんじの幻をとどませよ！

上の引用から、今からギンズバーグ自身の「聖詩」(Psalm)でネィオミをたたえ、失った母親を追悼していこうという、語り手の明白な意図がうかがえるだろう。このように、「カディッシュ」を作成した実際の根拠は、亡くなったネィオミの魂を弔うためであり、それはまさにギンズバーグの中にあるネィオミに対する喪失感に拠るものであるとみなしてよい。このように、「カディッシュ」の第一部は、喪失感から生じた、サックスのいう伝統的エレジーの要素が見られるが、同時に、詩人はネィオミの姿を、「コルセットなしで盲目に」(without corsets & eyes)と描写している。ネィオミを形容する「コルセット」はネィオミが精神病院で着けていたとされ、「精神病院」を示唆するような「コルセット」、さらに「盲目」ということばは、エレジーを捧げる対象である死者に対し、伝統的エレジーに表される「賛美」の態度とは、異なった姿勢を暗示している点に注意しなければならない。

六部構成の「カディッシュ」を順に論じると、第一部の「序詩」はこのように幕を開け、この作品を導いていくのだが、続く最も長い第二部の「語り」では、詩人の意識はネィオミにのみ絞られ、彼女の人生が詳細に赤裸々に描かれていく。この、「語り」の部分でネィオミのストーリーを終えた後、第三部に移る前に、「賛美歌」を挿入する。

「賛美歌」は、「序詩」や「語り」とは全く異なった趣を持っている。ネィオミへの賛美へ留まらない、「賛美歌」の最終部を引用する。

Blessed be Thee Naomi in Death! Blessed be Death! Blessed be Death!

Blessed be He Who leads all sorrow to Heaven! Blessed be He in the end!

Blessed be He who builds Heaven in Darkness! Blessed Blessed Blessed be
He! Blessed be He! Blessed be Death on us All! (225)

汝 死したネィオミの崇められんことを！死の崇められんことを！死の崇め
られんことを！

すべての悲しみを天へと導く死によりて 崇められんことを！最終的に彼は
崇められんことを！

闇の中に天を造りたまいし彼は 崇められんことを！崇められん 崇められん
彼は 崇められんことを！彼は 崇められんことを！われらすべての死の
崇められんことを！

「崇められんことを...、崇められんことを...」(Blessed be..., Blessed be...)という
繰り返しを用いながら、ネィオミに、そして全てに祝福があるよう、最終的には、「わ
れわれすべての死の 崇められんことを！」(Blessed be Death on us All!)と、死をた
たえることばで結ばれるている。その視点は、「序詩」や「語り」ネィオミを暴露した、
詩人である語り手というよりは、全知全能の、新たな語り手が存在しているようであ
る。このような、非個人的な語り手によって、さらに繰り返しの持つ神秘的な力によ
って、ネィオミの魂が儀式の中で浄化されるようである。亡くなったネィオミの死を
受け入れ、それを賛美するような態度が見受けられるこの部分は、伝統的なエレジー
の要素があらわれているといえるだろう。しかし、注目すべき点は、この引用におい
ては、「ネィオミ」を崇めるだけではなく、「死の崇められんことを！」(Blessed be
Death!)と、「死」(Death)を讃えている点である。「彼」(He)は「死」(Death)を示す
だろう。先に論じた伝統的エレジーであれば、例えばミルトン(John Milton, 1608-74)
の『リシダス』(*Lycidas*, 1637)では、語り手は亡くなったリシダスの「死」に対し、
怒り、嘆くのであるが、逆に「カディッシュ」では、「崇められんことを！」といて、
「死」を賞賛するのである。「序詩」における、「コルセットなしで盲目に」というネ
ィオミについての修飾語句は、本来賛美されるべき彼女を讃えず、逆に、怒りの対象で
ある「死」を賛美するという、語り手の姿勢から、徐々に「カディッシュ」が伝統的
エレジーから逸れていく様が顕著に現れているだろう。

続く第三部の「哀歌」では、詩人がネィオミの生涯に対し悲しい心持、嘆きを表し、
そしてその再生を描いた、サックスのいう伝統的なエレジーの要素が強い部分である。

それがよく表された一例を引用する。

——in one last glimpse——all Earth one everlasting Light in the familiar
blackout——no tears for this vision——

But that the key should be left behind——at the window——the key in the
sunlight——to the living——that can take

that slice of light in hand——and turn the door——and look back see (226)

——最後の瞬間のきらめきよ——全世界よ——我々が熟知している暗闇の中
に輝く永遠の光よ——このヴィジョンには涙はい——

しかし 鍵は——窓のところに——そのままにしておくべきだ——陽光の中に
ある鍵よ——生ける人への鍵よ——

その光の一切れを掌に受け ドアのところに戻り 背後を振り返る 生ける人
への鍵を

上の描写にある「陽光の中にある鍵」(the key in the sunlight)は、「語り」によると、
ネィオミが死の直前に、サンフランシスコにいたギンズバーグに宛てた手紙に書いた
ようだ。ギンズバーグはネィオミの死を聞いた直後、その手紙を受け取ったとされて
いる⁹。そのネィオミからの手紙が、第二部の「語り」に暗示された部分を以下に引用
する。

Strange Prophecies anew! She wrote——‘The key is in the window, the
key is in the sunlight at the window——I have the key——Get married Allen
don’t take drugs——the key is in the bars, in the sunlight in the window.

Love, your mother’ (224)

新たな不思議な預言よ！母さんの手紙——「鍵は窓のところに置いてあ
るよ、窓のおひさまのあたるところにね——大丈夫鍵はあるよ——アレン、結
婚をおし、麻薬なんかやるんじゃないよ——鍵は棧にあるよ、窓のおひさまの
あたるところにね

愛しい、おまえの母さんより」

「鍵」(key)とは、一般的に、扉を開ける道具であり、閉ざされたものを開くという、
前向きな行動であり、明るい未来に通ずるイメージがある。それに加え、「陽光」
(sunlight)ということばは、その明るさを一層際立たせる効果があるだろう。詩人は第
三部の「哀歌」において、ネィオミの死に対する嘆きを、希望に関連する「鍵」のモ

チーフで慰めにかえた。つまりネィオミの死は、「哀歌」の中で再生され永遠となったのである。「死者の再生」という点に関しては、先に述べたシェリーの『アドネイス』にも描かれている。「カディッシュ」の題辞、「一死になさい、あなたが求めるものと共にあることを願うならば」という一節が収められた、『アドネイス』の第52連を引用する。

The One remains, the many change and pass;
Heaven's light forever shines, Earth's shadow fly;
Life, like a dome of many-coloured glass,
Stains the white radiance of Eternity,
Until Death tramples it to fragments.—Die,
If thou wouldst be with that which thou dost seek!...
(Shelley 438)

「一」は留まり、「多」は変化し死滅する。

「天」の光は永遠に輝き、「地」の影は飛消する。

人生は、多彩な色硝子のドームのごとく、

「永遠」の白光を彩る、

「死」がそれを踏む砕くまで。——死になさい、

あなたが求めるものと共にあることを願うならば！・・・

シェリーはイギリスのロマン派の詩人であり、神を美と置き換えた思想をもって、詩作した詩人として有名である。『アドネイス』において、この第52連までは、「彼（アドネイス）はもう目覚めることはない、おお、もう二度とない！／「悲痛」は叫ぶ、
「目覚めよ、子を失った『母』よ、」（He will awake no more, oh, never more! / 'Wake thou,' cried Misery, 'childless Mother, rise, 431）と、詩人はアドネイスの死を嘆き、それを受容しないような否定的な態度であった。しかしこの引用において逆に、「死」こそ本望のような、「人生」(Life)を永遠を汚すものとも描いている。つまり、「死」(Death)は終わりを意味するのではなく、「永遠」(Eternity)となる。従って、「死」は新たな始まりをほのめかし、再生へ通ずる道となるのである。ギンズバークも、「カディッシュ」において、死んだネィオミの存在を、「かあさんは年老いてはいない、ぼくとここを去ったのだから」(Tho you' [Naomi] re not old now, that's left here with me, 210)と、今現在、自分とともにある者、として位置づけ、「おお、神よ、死の後に、無の中の清め

去る唯一のもの、明るさも闇もなく、永久に明け暮れない世界」(Thee, Heaven, after Death, only One blessed in Nothingness, not light or darkness, Dayless Eternity, 212)と叙述しているように、死んだネイオミを「永遠」の世界へいる、としている。その「永遠」は「索漠とした不滅と革命」(Gaunt immortality and revolution, 223)でもあり、彼女の死が終わりを意味していないことが示唆されている。このような、死イコール新たな出発、つまり再生の思想は、「アドニス神話」の中枢をなす。

フレーザー(Sir James George Frazer, 1854-1941)は『金枝篇』(*The Golden Bough*, 1890-1915)において、アドニスについて述べているが、アドニスを「死と復活を繰り返す東洋の神」と定義している。第三章の「古今のアドニス」の中でフレーザーは、シェークスピア(William Shakespeare, 1564-1616)の『ヴィーナスとアドニス』(*Venus and Adonis*)に描かれているような、彼の死を嘆くヴィーナスの姿は、自然の生命を再び活性づけるために王を死に至らせる習慣の反映と述べている。しかしアドニスの死は、夏の暑さや冬の寒さによるふつうの植物の自然な枯死ではなく、畑で刈りとり、脱穀場で細かく打ちくだき、石臼で粉に挽くという人間の暴力による穀物の破壊とされる。野猪に殺されたアドニスは、死後その傷口からアネモネの花が咲く¹⁰。「殺す」という暴力的な要素の後、死から花が咲くのである。ルネッサンス期に描かれたヴィーナスの絵画においても、ヴィーナスとともに花が描いてあることが多い。ヴィーナスは美の女神であると同時に、豊穡の女神でもあり、そしてその花は、草木の芽吹く季節である春を表し、再生を意味する。同様に「カディッシュ」の第四部の「哀歌」の結末においても、「花いっぱいでああなたの死を」(with your Death full of Flowers, 227)という一節がある。これらのことを考慮したとき、T.S.エリオット(T. S. Eliot, 1888-1965)が『荒地』(*The Waste Land*, 1922)でアドニス神話を基盤に再生の儀式を描いたように¹¹、ギンズバーグの「カディッシュ」においても、再生の神話の骨子があるのかもしれない。このような、「死者の再生」の神話が強く現れている「哀歌」には、伝統的エレジーの「慰め」の要因が強く表出されているといえるだろう。

続いて、この第三部の祈りに唱和するように、第四部では、葬儀の参列者とともに主への祈りを唱える「連祷」が収められている。

O mother

おお かあさんよ

what have I left out

何を省略してしまったか

O mother

おおかあさんよ

what have I forgotten	何を忘れられようか
O mother	おお かあさんよ
farewell	さようなら
.....
with your eyes	かあさんの目
with your eyes of Russia	かあさんのロシア人の目よ
with your eyes of no money (226)	かあさんの一文なしの目よ

ネィオミに「お別れ」(O mother farewell)を伝えた後、“with your eyes..., with your eyes...”と、繰り返しを響かせながら、「ロシア」(Russia)から来た、生前のネィオミを描くことで、死者をたたえているようである。しかし、「お金のない」(no money)、続く詩行ではさらに、「盲腸手術」(appendix operation, 227)、「ロボトミー」(lobotomy, 227)、「離婚」(divorce, 227)と、ネィオミを褒め称える、というよりはむしろ、彼女の全てを暴こうとする語り手の試みがうかがわれる。

最後に、「カディッシュ」の最終部である第五部は、一番短く、ネィオミの墓石の上を舞っているだろう「カラスの鳴き声」(caw)と、地下に眠るネィオミとともにあるであろう「神」(Lord)への賛美を、「遁走曲」とあるように、交互に描いている。語り手は、「この芝の下のネィオミ」(Naomi underneath this grass, 227)に対し、「神」への祈りを捧げるのであるが、その祈りは、空を舞うカラスの「コーコーコー」という声によって中断されている。二つが交わった最後の、“Lord Lord Lord caw caw caw Lord Lord Lord caw caw caw Lord”という一行は、神への祈りである“Lord”とカラスの泣き声“caw”という単音節の不完全韻で音の効果を残し¹²、詩全体を終わりへと導いているのであるが、神聖な「神」への祈りが、カラスの「コーコーコー」という「金切り声」(Shriek, 227)によって消されるという、エレジーを、エレジーとして終わらせないような効果が、読者—聴衆へと与えられる。

以上のことから、「カディッシュ」を「伝統的エレジー」の視点をもって分析したとき、カディッシュのいずれの章においても、「伝統的エレジー」の要素は見受けられた。しかし、「カディッシュ」が捧げられたネィオミ描写においては、死者に対する喪失感から生ずる嘆きは、伝統的エレジーに描かれるような単に自己への慰めや死者への賛美へ、

と向かうことはないようであった。その方向性は、この作品の第二部である「語り」に描かれたネィオミを理解することで明らかにされる。「カディッシュ」の第一部である「序詩」では、あくまで語り手の意識が中心であり、ちりばめられたネィオミの破片を結合しても、彼女の姿は十分に見えてこず、彼女と語り手との関係も不明瞭である。続く第二部の「語り」は、「カディッシュ」において大半を占める長編である。ギンズバーグの、母親ネィオミに対する愛情がいかに強かったか、というエピソードは数多く残されており、確かに「カディッシュ」においても、彼のネィオミに対する哀悼、悲哀の意がよく表現されている。しかし、「語り」に描かれたネィオミの姿を読み解いていくと、語り手にある、「喪失感」、「嘆き」、「慰め」以外の心情を読み取ることができるのである。本章の第二節では、「カディッシュ」に描かれたネィオミに焦点をあて、「伝統的エレジー」から変質し、さらには逸脱する「カディッシュ」のエレジー像を追求する。

第二章 「カディッシュ」(“Kaddish,” 1961)

—解体された葬送悲歌—

(2) 反エレジーとしてのネィオミ像

ヘレン・ヴェンドラーは、ギンズバーグの「カディッシュ」について、「アメリカのエレジーのカノンで、最も非古典的である」([T]he most nonclassical poem in the American elegiac canon)、と述べている¹。ヴェンドラーの用いた「非古典的」(nonclassical)、ということばは、第一節で論じたサックスのいう「伝統的エレジー」とはちょうど相対立するような響きをもつようだ。そこで、『嘆きの詩』(*Poetry of Mourning*, 1994)の著者である、ジョアン・ラマザーニのエレジー論を参考にすると、彼は、モダン・エレジーを「反エレジー的」とであると定義した。ラマザーニは著書の中で、モダン・エレジーはエレジーの規範を破った、と述べている。

In becoming anti-elegiac, the modern elegy more radically violates previous generic norms than did earlier phases of elegy: it becomes anti-consolatory and anti-encomiastic, anti-Romantic and anti-Victorian, anti-conventional and sometimes even anti-literary. (Romazani 2)

反エレジー的になっていく上で、モダン・エレジーは初期の時点ではなしえなかったほどに、先のエレジーの規範を根本から破った。つまり、反慰め的で反賛美的であり、反ロマン主義的で反ヴィクトリア主義的であり、反伝統的で時には反文学的でさえある。

「エレジーの反エレジー化」とはいったいどのような意味をなすのだろうか。先のチャーターズやこのヴェンドラーの批評を考慮しても、「カディッシュ」を、ギンズバーグが母親の死をうたったエレジーである、と見なすことは最も一般的であり、妥当であろう。本節では、ラマザーニのいう「エレジーの反エレジー化」というキーワードを用いることで明白に浮き彫りとされる、「カディッシュ」における「反エレジー」性に焦点をあてる。まず、ネィオミをとおして露わとなった、彼女に対する「喪失感」、「嘆き」、「慰め」に収まることのない、語り手の心情を考察する。次に、「カディッシュ」

に描かれたネィオミ像を集中して分析し、そこから表象されるネィオミ像と、西洋の美の肖像との比較を試みる。最終的には、そうすることで見受けられる、「カディッシュ」の中の「反エレジー的」要素に着目し、伝統的エレジーを逸脱したモダン・エレジー像を明らかにすることで、詩人の描いたこの作品の世界と意義を検討する。

ギンズバーグは「カディッシュ」の第二部である「語り」において、彼自身の記憶の糸を薦って、母親の再現を試みたようである。以下の引用は、「語り」の冒頭部分である。

Over and over—refrain—of the Hospitals—still haven't written your history
—leave it abstract—a few images

run thru the mind—like the saxophone chorus of houses and years—
remembrance of electrical shocks. (212)

なんどもなんども——病院へ往復した——まだかあさんの歴史を書いてい
ない——抽象世界に留め——僅かなイメージが

家々と年月のサキソフォンのコーラスのように——心の中を走り抜けるだ
けだ——電気ショックの思い出よ。

一人称の語り手の目を通して、ネィオミを二人称(you)と捉え、今から彼女の「歴史」(history)が、詩人を語り手として物語られていく事がわかる。さらにそれは、「まだあなたの歴史を書いていない——抽象的なままで残している」(still haven't written your history—leave it abstract)という詩行が指し示すように、ネィオミの姿がこれから抽象的ではなく、具体的に描写されるだろう期待が、読者の中に生じるだろう。「カディッシュ」の二番目に収められている「語り」には、ネィオミの姿、また彼女の人生が、詳細で現実的に描写され、その主軸は、「序詩」における詩人の意識中心の視点から、ネィオミの生涯の概観へと移行する。まずは、前節で論じた、サックスのいう伝統的エレジーに則した、「語り」に描かれたネィオミに対する語り手の愛情や嘆きが現れた場面を取り上げたい。

「語り」には、「ルー (ルイス・ギンズバーグ) は草の上で脚を組んでいるかあさんの写真を取った——花をいっぱい挿したかあさんの長い髪よ——微笑みながら——マンドリンに合わせて子守歌をうたっている」(Lou took photo of her sitting crossleg on the grass—her long hair wound with flowers—smiling—playing lullabies on mandolin,

214)という、明るく、美しく描写されたネィオミの姿がある²。当時ネィオミは養護学校で教えており、学校での彼女も、「養護学校の精神薄弱者（生徒）たちと笑いながら」([Laughing with idiots, the backward classes, 214)、「ネィオミはコミュニストの寓話から色々な物語を根気良く読んだ」(Naomi reading patiently, story out of a Communist fairy book, 214)と、生き生きとしたものであった。最初に置かれたことば、病院(the Hospital)は、ギンズバーグにとってのネィオミの存在、そして「カディッシュ」を総体的に理解する際、必然を伴う。しかし、詩全体を通して、このようにネィオミが描写された場面は数少なく、大半は「神経衰弱」(nervous break-down)、「偏執症」(paranoia)、「健忘症」(amnesia)、「発作」(attack)、「更年期障害」(menopause)によって、「狂った」(mad, crazy)彼女の姿が、実話をもとに詳細に描かれている。そのような、ネィオミの「狂った」場面の一例を挙げる。

First nervous breakdown was 1919—she stayed home from school and lay in a dark room for three weeks—something bad—never said what—every noise hurt—dreams of the creaks of Wall Street— (214)

1919 年に最初の神経衰弱が起こった——かあさんは学校を休み 3 週間暗い部屋で養正をした——何か悪いことが——だが決してそれを口に出さなかった——あらゆる物音に悩まされ——ウォール街暴落の夢に噴まれた——

これはネィオミの症状が最初に現れた描写であるが、彼女の人生は詩人の記憶をたどり、不規則な時間軸において呼び覚まされ、さらに病状が悪化し狂ったネィオミの姿が以後「語り」に配列されていく。当時ギンズバーグはまだ生まれておらず、よって、ギンズバーグにとってのネィオミの記憶、思い出は、すでに彼女が発病後のものとなる。サナトリウム(sanitarium)から病院へ、治療、入退院を繰り返すネィオミを、先に引用した冒頭の詩行のように、ギンズバーグは克明に記憶しており、「子どもだった頃パターソンのアパートで、かあさんの神経衰弱を見守りながら何度も長い夜を過ごした——かあさんは太っていた——次はいったいどうなるのだろう——」(By long nites as a child in Paterson apartment, watching over your nervousness—you were fat—your next move—, 212)と、幼いころの詩人の不安な様子が描かれている。彼は、「ぼくはかあさんを看病するために、学校から家へ戻った」(I stayed home from school to take care of you, 212)と、できる限り母親の面倒を見ようとし、不安、恐怖におののきながらも、「かわいそうなかあさん——恐れながら——ぼくは横になっていた——「大好き

だよ、かあさん」——体を強張らせ、かあさんのすぐ側で言った」(Poor love, lost—a fear—I lay there—Said ‘I love you, Naomi,’—stiff, next to her arm, 217)と、語り手の、ネィオミに対する深い愛情が吐露されていることがわかる。

しかし、ネィオミの病状は悪化の一途をたどり、「私はおまえのかあさんだよ、レイクウッドに連れて行っておくれ。・・・そこに隠れたいんだ」／僕たちはそこへ行った——某先生は在宅だった——かあさんは戸棚のうしろに隠れ——血を入れ替えてくれと頼むのだった」(‘I’m your mother, take me to Lake wood,’... ‘where I can hide.’/ We got there—Dr, Whatzis rest home—she hid behind a closet—demanded a blood transfusion, 213)と、ネィオミの錯乱は幼いギンズバーグを翻弄する。彼は母親を愛しながらも、「12 歳で ネィオミをレイクウッドの幽霊屋敷の運命にまかせ、バスに乗り、夜中ニュージャージーを通り過ぎた——それは僕自身の運命のバスだったのだ——座席にくずおれ——あらゆるバイオリンはくだけ——私の心臓は肋骨の中でひりひりしていた——心は虚ろだった——」(12 riding the bus at nite thru New Jersey, have left Naomi to Parcae in Lake wood’s haunted house—left to my own fate bus—sunk in a seat—all violins broken—my heart sore in my ribs—mind was empty—, 214)と、あまりに辛い現実挫折し、彼女を放置することもある。そしてその自責の念に駆られ、「深く苦悩」(my melancholy head, 214)するのである。ここでは明らかに、ギンズバーグの中にあつた、本来は愛情であつたネィオミに対する感情は、苦しみへと変化したと考えてよいだろう。詩人の中の愛情を基軸とする感情は、さらに様々な感情へと派生し暴露されていくこととなる。

このようなネィオミの奇抜な行動、錯乱状態は、ギンズバーグ家の崩壊をもたらし、ついにはネィオミ自身の完全な破壊につながるのである。例えば、ネィオミは祖母を「いやな女」(the bitch, 213)と呼び、夫であるルイスをナチスのスパイと思い込み罵る。さらには実姉のエレノア(Eleanor)に暴力を振るうようになり、ルイスはネィオミの治療費、加えてそのような姿に幻滅し、家を空ける生活を送り、その後離婚をする。兄のユージーン(Eugene Ginsberg)は家を出て、ニューアークで一人法律の勉強をする。この状況の下、ネィオミの退院時には、ギンズバーグが主に彼女を看病することになった。しかし悪化する病状、度重なる発作によって壊れゆくネィオミは、以下の引用のように、ギンズバーグさえも認知しなくなるのである。

‘Are you a spy?’ I sat at the sore table, eyes filling with tears—‘Who are

you? Did Louis send you? —The wires—'

in her hair, as she beat on her head—'I'm not a bad girl —don't murder me!
—I hear the ceiling—I raised two children—' (223)

「お前はスパイかい？」僕は涙を潤ませて、不快な椅子に坐っていた——「お前は誰だ？ルイスがお前をよこしたのか？——計略だな——」

髪をふり乱し、頭を叩きながら——「あたしや悪い女じゃない——殺さないでくれ！——天井が聞こえる——あたしや2人のこどもを育てたんだ——」

上の引用において、細かく叙述されたネィオミに対して、苦悩のみならず、不安、恐怖、愛情、ギンズバーグは母親への様々な感情を露にするようになる。時には、「僕は激しく打った、ラジオ、ステッキ、ヒトラーを見た母さんの頭を、・・・——かあさん自身の宇宙よ——何処へも通じない——・・・」(I banging against her head which saw Radios, Sticks, Hitlers,...—her own universe—no road that goes elsewhere—,... 221)と、ことばで、動作でネィオミを弾劾し、時には、「蹲っているかあさんの胸の大きな足よ、とおせんぼうをして広げた手、... かあさんはベッドのスプリングの下にスーツケースでバリケードを築いた」(Her big leg crouched to her breast, hand outstretched Keep Away,...she barricaded herself under bedspring with suitcases, 215) と、ネィオミの行動をあざけり茶化す。ついには生前のネィオミを、「片方の手は硬直し、... 脳葉切除の傷跡よ——破滅よ、手はすでに死の方へ——」(One hand stiff... a scar on her head, the lobotomy—ruin, the hand dipping downwards to death, 223)と描写し、精神的、肉体的な破壊を彼女に見出している。ヘレン・ヴェンドラーは、「カディッシュ」におけるギンズバーグとネィオミの関係を、「逆のピエタ像」(the Reversed Pietá)と論じている。彼女によるとこの作品には、母親が息子を抱いているのではなく、打ちのめされた母親の遺体を愛情、哀れみをもって抱いた息子の姿が描かれていると指摘している³。さらにこのヴェンドラーの「逆のピエタ像」の批評に付け加えるとすれば、肉体的な逆転に加え、息子と母親の内面においても、「逆のピエタ像」を考慮することができる。つまり、母親を抱いた息子の中には愛、哀れみ、慈悲の心のみならず、それらを超えた苦悩、糾弾、あざけり、荒らすような、それに相対するネィオミへの心情の暴露を内包するのである。このように、ギンズバーグの、死者ネィオミに対する「悲哀」は、「喪失感」から生じたものではあったが、同時にそれを逸脱したものであった。「モダン・エレジー」を定義したラマザーニは、「反エレジー」における死者に対する感情に

ついてさらに論じている。

Ginsberg,...most forcefully revise[s] the displaced family romance at the heart of elegy, denouncing, mocking, ravaging, and exposing their [his] parents in stunning poetic acts of confrontation. (Ramazani 221-222)

ギンズバーグ・・・は、詩的行為とは対立する驚くようなやり方で、彼らの（彼の）両親を弾劾し、あざけり、破壊し、そして暴露しながら、エレジーの中核に、分解された家族のロマンスを、最も力強く書き改めている。

ラマザーニは、「カディッシュ」をモダン・エレジーの系譜に位置づけている。この引用に呼応するように、死者に対する嘆き、悲哀のみならず、同時にそれらを逸脱した苦悩、糾弾、あざけり、怒りといった感情が強く表され、完全に「家族のロマンス」(family romance)が破壊された「カディッシュ」は、会話調にのって心情を全て暴露した、反エレジー的な現代のエレジーに属すとみなしてよい。

次に、「カディッシュ」に描かれたネイオミ像に主眼をおく。その際、「カディッシュ」の題辞として挿入された、シェリーの『アドネイス』からの引用、「一死になさい、あなたが求めるものと共にあることを願うならば」、という一節をキーフレーズとして「カディッシュ」を考察するとき、この作品に描かれたネイオミ像は、象徴としての新たな肖像へと変質していくことがわかる。シェリーの『アドネイス』は、「アドネイス」をキーツ(John Keats, 1795-1821)として、シェリーが友人キーツの死を悼んだエレジーである⁴。この「アドネイス」という名前は、一般的に、ユダヤ人が神を呼んだ婉曲語である「主」、「アドナイ」(Adnai)——「カディッシュ」には「そしてついにはアドニスがあなた（ネイオミ）といっしょだろうか？」(Adonoi, at last, with you [Naomi]? 211)と現れているが——ということだと、ギリシャ神話におけるアドニス(Adonis)を、シェリーが組み合わせた造語だと言われている。アドニスは神話上、狩で猪に殺されたが、その美貌から女神アフロディーテに愛され、蘇った美少年である。キーツ自身も美しく、神とのイメージを重ねてアドネイス＝キーツの復活をシェリーが描いたことは、造語の理由に適うだろう。例を挙げると、『アドネイス』の第27スタンザには、「ああ 優しい子どもよ、あなたがかつてそうであったように美しく」('O gentle child, beautiful as thou wert,' Shelley 432)という、詩人によるキーツの描写がある⁵。このように、シェリーはあまりに早く逝ったキーツの死を嘆くのだが、ギンズバーグが題辞としてとりあげた、第52連では、キーツの死を認め、彼の死が、永遠の美

になったであろうことを暗示している。シェリーが『アドネイス』において、キーツを永遠の美とみなしたように、ギンズバーグは「カディッシュ」においてネィオミに永遠の美を認めたのだろうか。「カディッシュ」は一見「美」とは縁遠い作品と思われるが、確かに、ネィオミを通して詩全体にちりばめられた「美」に纏わる叙述を、いくつか拾うことができる。そのような、ネィオミにかかわる美の描写を体系化して眺めたとき、読者—聴衆は、「カディッシュ」の中の「反エレジー性」を目にすることができるのである。

ネィオミがブロンクスのエレノアの下で生活するようになってからの、後半の物語 (another saga of late Naomi)において、錯乱状態にもかかわらず、「美」に取り付かれた彼女の姿が描かれている。例えば、「病院へ入るまではあんなにも美しかったのに」 (I used to have such a beautiful figure before I went to the hospital, 218)と自分自身のことを言い、雑誌の裸の赤ん坊を見ながら、「あたしは美しいことしか考えないのよ」 (I will think nothing but beautiful thoughts, 218)、「あたしは美しいことを考える、赤ん坊は美しい手をしている」 (I think beautiful thoughts, the baby has a beautiful hand, 219)と、「催眠状態」 (in hypnotize, 219)ではあるが、これらのネィオミの台詞から、美を意識する彼女の態度がうかがわれる。さらに、「かあさんは聖書を読み、一日中美しいことばかり考える」 (She reads the Bible, thinks beautiful thoughts all day, 219)と続き、ネィオミは、精神的に崩壊しつつあったにもかかわらず、自身を理解していたような行動をとっている。以下の引用は、語り手の、ネィオミの美に対する態度が、錯乱状態にあるにもかかわらず、さらに明確にされた場面である。

Sad paintings—but she expressed herself. Her mandolin gone, all strings broke in her head, she tried. Toward Beauty? or some old life Message? (220)

もの悲しい絵ばかりだ——だがかあさんは自分自身を表現した マンドリンは壊れ 全ての弦は頭の中で切れてしまった それでも弾こうとしたのだ 美に向かってか それとも古き生活へのメッセージにか？

この詩行から、常に「美しい考え」を胸に抱いていたネィオミの態度は、「美に向かって」いた、という可能性を見出すことができる。なおいつそう彼女は錯乱して、姉のエレノアを蹴りながらも、「あたしや偉い女なんだよ——本当に美しい心をしているんだ」 (I am a great woman—am truly a beautiful soul, 221)と主張する。「カディッシュ」において、「美」の要素は、常にネィオミの周辺にあり、ネィオミはそれを強調する役

割をしているようだ。「カディッシュ」の、特に第二部である「語り」を包み込む陰鬱な雰囲気、ネイオミの悲劇的な人生の描写の中において、このような、ネイオミを美として捉える姿勢は、場面は少ないが、際立った輝きを放っている。「語り」の最終部分において、美の要素はネイオミの周辺から、ついにネイオミ自身の美へと移行する。

O Russian faced, woman on the grass, your long black hair is crowned
with flowers, the mandolin is on your knees—

Communist beauty, sit here married in the summer among daisies,
promised happiness at hand—

holy mother, now you smile on your love, your world is born anew, children
run naked in the field spotted with dandelions, (223)

おお ロシア人の顔をし 草に横たわれる女よ 花の王冠で飾った長い黒髪よ
膝にのせたマンドリンよ——

コミュニストの美しさよ 結婚して夏の雛菊の咲き乱れる中にいるかあさんよ
約束の幸福は近づけり——

聖なるかあさんよ 今あなたは愛に満ちて微笑み あなたの世界は新しく
よみがえり 子どもたちが たんぽぽの点々と咲いた野原を裸で走ってゆく
ここには、「花の冠」をかぶったネイオミがおり、明るい日差しの中、ヒナギクに包まれ、牧歌的な風景を背に天使に囲まれ、美しく微笑む女性の姿が叙述されている。この光景は、美しい一枚の絵画となろうし、彼女には、まさに理想的な美が投影されている。シェリーがキーツに、エレジーとして『アドネイス』を送ったように、ギンズバーグは「カディッシュ」をネイオミに捧げた。シェリーにとってのキーツが、美少年であるアドニスであるとすれば、ギンズバーグにとってのネイオミは何であろうか。ギンズバーグはネイオミを、「おお、美しきカルマのガーボよ」(O beautiful Garbo of my Karma, 107)と表していることから、彼にとってのネイオミは、アドニスに恋した、美の女神であるヴィーナスと、例える事も可能であろう。にもかかわらず、詩人は自ら作り上げた美の象徴、ヴィーナスとしてのネイオミを、同時にことごとく裏切り貶めていくのである。

以下に挙げる引用には、先ほど述べてきた、美しいネイオミとは正反対の彼女の肖像が、詩人によって生々しく怪奇的に映し出されている。

One night, sudden attack—her noise in the bathroom—like croaking up her

soul—convulsions and red vomit coming out of her mouth—diarrhea water expoding from her behind—on all fours in front of the toilet—urine running between her legs—left retching on the tile floor smeared with her black feces—unfainted— (218)

ある夜 突然発作——風呂場で騒ぐかあさん——まるで魂を締め上げているようだ——激しい痙攣を起こし口から血を吹き出す——下痢状の水が下からどっと流れる——トイレの前で四つん這いになり——足の間にたらし吐き気に襲われ——汚れた顔をタイル貼りの床にこすりつけながら——よろよろとはっていた——

上の引用には、先に取り上げた引用とは、全く別の世界がある。暗い夜に狭いバスルームの中で、地獄絵を背景に、苦しみ、のた打ち回るネィオミの姿がある。語り手の客観的な目による、感情を入れない描写は、さらにその不気味さを際立たせている。彼女は、「激しい痙攣を起こし、口から血を吹き出す」(convulsions and red vomit coming out of her mouth)ような状態で、魂は、「締め上げている」(croaking up)にもかかわらず、ネィオミは、否定を表す接頭辞の“un”をつけた“unfainted,”「気絶していない」状況なのである。「気絶した」(fainted)ではなく、「気絶していない」であるが故に、ネィオミの存在は、いつそう恐怖を帯びたものとしてできあがっている。詩人は、読者—聴衆が予期しないような、細かく不気味な描写方法で、ネィオミ像を美的対象から、グロテスクな醜悪へと変質させている。先ほどの、牧歌的な美しい一枚の絵画とは対照的な奇怪な絵が、読者—聴衆の脳裏に反射するだろう。

このようなネィオミの変貌は、さらに一歩進み、われわれの目の前に現れる。それは、彼女の裸の描写を意味する。以下に挙げる引用は、ネィオミが裸になりつつある場面を描出したものである。

Naomi, Naomi—sweating, bulge-eyed, fat, the dress unbuttoned at one side—hair over brow, her stocking hanging evilly on her legs— (215)

ネィオミよネィオミ——汗をかき 目をはらし 太って 服の一方のボタンがはずれ——髪は額にかかり ストッキングは破れて無様にたれ——

ここには、服を半分身にまとったネィオミの姿が、邪悪に描かれている。この場面に描かれた、「髪は額にかかり」(hair over brow)は、先ほど引用した、「ネィオミの黒く長い髪の毛には、花の冠がおかれていた」とは明らかに対照的だ。続く、「彼(ユージ

ーン)は痩せ衰えた、そのうえ、隣のベッドで半裸体になり、月に向かって 1920 年代のチャールストンのポーズ⁶をとるネィオミ」(He[Eugene] got thin, or felt helpless, Naomi striking 1920 poses at the moon half-naked in the next bed, 220)の姿は、ただ不気味な場面が思い浮かぶばかりだ。ついに詩人は、ネィオミから身にまとう物を全て取り去り、「かあさんの臭いよ——かあさんはしばしば部屋の中で裸になった、その時僕は、その方を見ないでじっと前を見るか、本に目をやるのだった」(Her smells—and oft naked in the room, so that I stare ahead, or turn a book ignoring her, 219)と裸の彼女を登場させる。それは、幼かったころの詩人が戸惑い、目をそらすほど頻繁にあり、大胆な姿であったことが推測される。

では、なぜギンズバーグは「カディッシュ」において、美を追い求めたネィオミの美しい肖像を描くと同時に、醜悪で奇怪な裸婦の絵画をも描写したのだろうか。美の肖像と裸婦の地獄絵、この二つの要因は一見かけ離れており、何の接点もないように思われるが、この二つの点を繋ぐことができるものとして、先ほど論じた美の女神、ヴィーナスを挙げることができる。ローマ神話のヴィーナスは、美と愛の女神であり、ギリシャ神話でのアフロディーテ(Aphrodite)に相当する。ヴィーナスについての物語は、古くはオヴィディウス(Ovid, 43B.C.-A.D.17)の『転身物語』(*Metamorphoses*)、シェークスピアの詩、『ヴィーナスとアドウニス』などが有名である。美の女神ヴィーナスは、西洋文化において文学的表象としてしばしば現れるが、同様に絵画や彫刻のミューズとなって、それらの芸術を開花、繁栄させたことは言うまでもない。ヴィーナスに関する芸術作品、と聞いた時、ティツィアーノ(Tiziano Vevelio)やボッティチェリ(Botticelli)による、裸で横たわったヴィーナスを描いた絵画や、裸のヴィーナスをモチーフに造られた、ギリシャ・ローマ時代の彫刻を、容易に頭に思い描く人は多いだろう。女性の裸体を彫像にした最初のもは、紀元前にプラクシテレスによって作られた、女神アフロディーテであった。これは大きな刷新、革新なできごとであり、後の女神像に大きな影響をもたらしたという⁷。ヴィーナスの肖像、特に裸の絵画が芸術として開花したのはルネッサンス期であり、悪である「裸」という概念と、清らかで聖なる美の女神の「ヴィーナス」のイメージが相対する、と色々な議論が交わされたといわれている。現在では、ヴィーナスが裸体で横たわる絵画は、一般的に「裸」を含め美なる芸術という共通理念を持って、われわれに受け入れられている。

ギンズバーグの「カディッシュ」に話を戻すと、詩人は作品に、先に引用したよう

な、ネイオミの美しい肖像画を描きながらも、それと同時に、醜悪なネイオミの裸婦像をグロテスクに描いた。

One time I thought she was trying to make me come lay her—flirting to herself at sink—lay back on huge bed that filled most of the room, dress up round her hips, big slash of hair, scars of operation, pancreas, belly wounds, abortions, appendix, stitching of incisions pulling down in the fat like hideous thick zippers— (219)

ある時 僕はかあさんが僕をベッドに呼んでいるなと思ったことがある——かあさんは鏡に向かって色々と品をつくり——部屋にいっぱいになるほど大きなベッドに仰向けになって、尻をからげた、殆どない陰毛、膀胱手術の疵痕、いくつもの腹の傷、堕胎、盲腸手術、切開の縫い痕が、でぶでぶの体にまるでぞっとするほど太いチャックのように引かれている——

この引用が指し示すように、裸で横たわるネイオミをギンズバーグは、「殆どない陰毛、膀胱手術の疵痕、でぶでぶの体に」(big slash of hair, belly wounds, in the fat)ということばを使用し、裸体の描写に、非芸術的、非文学的な言語を用いていることが分かる。このネイオミの裸体の絵画と、美しいヴィーナスの裸婦像には、大きな違いがあるだろう。そこには、あえて「美」から距離をおくような、さらには「美」とは正反対の方向へ向かうような、詩人の態度をうかがうことができる。しかし、ギンズバーグは、「美」の象徴としてのネイオミを、ヴィーナスの肖像画と対比させ、非美的なものへ貶め、蔑むことを意図していない。なぜなら、ギンズバーグはネイオミを、「おお 輝かしいミューズよ 僕を子宮から生み出したものよ 神秘的な生命の乳を最初に飲ませ、話し方と音楽を教えてくれたものよ、悶えるかあさんの頭から 僕は最初の幻想を受け取ったのだ」(O glorious muse that bore me from the womb, gave suck first mystic life & taught me talk and music, from whose painted head I first took Vision, 223)と捉えているからである。つまり、詩人に「カディッシュ」を書かせたのは、「輝かしいミューズ」(glorious muse)であるネイオミであった。ギンズバーグは、記憶にある限り、美しい姿、醜悪な姿、全てのネイオミの姿を暴露し、文学的な言語に加え、タブーとされるような、非文学的な言語を駆使し、詩としてさらすことで、母親をたたえ、その死を悼んだのである。「吠える」における、「この詩の秘密のヒーロー」である、ニール・キャサディーを「デンバーのアドニス」(Adonis of Denver, 128)と例えた

ように、「カディッシュ」ではネイオミを美の女神の対極に位置づけた。そして、詩人はネイオミを地獄絵に配置し、会話調で猥褻なことばを用いて、新たなヴィーナスの裸婦像を描きかえることによって、美に対する賛美のみならず、醜に対する賛美をもおこなったのである。

続いて、「カディッシュ」に描かれたネイオミをとおして明らかとなる、語り手の新たな意識を考察する。そこで、シェークスピアの『ヴィーナスとアドニス』に描かれたヴィーナス像を取り上げ、ネイオミと比較することでその描出方法を明らかにする。シェークスピアの『ヴィーナスとアドニス』には一人称の語り手“T”の視点は存在せず、ヴィーナスの描写を全知の語り手によって客観的になされてはいるが、全体を通して美を意図したような叙述が見受けられる。その一例を以下に挙げる。

This said, impatience chokes her [Venus's] pleading tongue,

And swelling passion doth provoke a pause.

Red cheeks and fiery eyes blaze forth her wrong;

Being judge in love, she cannot right her cause.

And now she weeps, and now she fain would speak,

And now her sobs do her intendments break. (Shakespeare 99)

こういったとき、堪え切れない激しい望みが彼女（ヴィーナス）の哀願する声をつまらせる、

そして湧き上がる感情は彼女をひとしきり沈黙させる、

赤い頬と燃えるような目は彼女の受けたひどい苦痛を示している、

恋の裁き手ではあるが、自らの恋には適切に処することができない。

あるときは泣き、あるときは語ろうと望み、

またあるときは彼女の言おうとする言葉はすすり泣きでとぎれる⁸。

これは、ヴィーナスが想いを寄せるアドニスに対し、そのやりきれない感情を吐露した時の場面である。ヴィーナスは「泣き」(she weeps)、「すすり泣き」(her sobs)、さらに「苦痛を感じている」(blaze forth her wrong)にもかかわらず、「赤い頬と燃えるような目」(Red cheeks and fiery eyes)と、その外観は美しく描写されている。『ヴィーナスとアドニス』には、このようなアドニスに対する報われることのない恋心を持つヴィーナスの姿が描かれているが、頻繁に「赤」と「白」を用いて描写された彼女の姿がある。例えば、「彼女（ヴィーナス）の顔の色合いの相争う様、白と紅とが互いに

優位を競う様を見ることは！」(To note the fighting conflict of her hue, / How white and red each other did destroy: 105)という一節や、「今や彼女（ヴィーナス）はいとも優しく彼の手をとった、知れが雪の牢に囚われた百合の花、雪花石の紐にとりまかれた象牙のよう、かくも白い友がかくも白い敵をとりまいているのだ」(Full gently now she takes him by the hand, / A lily prisoned in a gaol of snow, / Or ivory in an alabaster band: / So white a friend engirts so white a foe. 106) という描写、そして、「猪という言葉聞いてあお白い色はにはかに、紗モスリンが紅いばらの上に拡がるように、彼女（ヴィーナス）の頬に拡がる」([W]hereat a sudden pale, / Like lawn being spread upon the blushing rose, 118) という場面がある。作品上のヴィーナスは、赤と白のコントラストと用いられながら、どんな場面でも彼女が美から離れる事はないようである。物語調で客観的な描写にもかかわらず、作家は美の修飾を常に施していることが分かるだろう。

その一方で、先に取り上げた「カディッシュ」におけるネィオミの描写は、ヴィーナスとは正反対に、まるで美化を拒絶しているようでもある。一人称の語り手が登場し、一見すると主観を主張しそうなネィオミの描写であるが、「カディッシュ」における視点の問題について、ヘレン・ヴェンドラーが、「ネィオミは互い違いに二人称で語りかけられ、三人称で描写されている」(Naomi is alternately addressed in the second person and described in the third person, SS11)と指摘しているように、ネィオミの描写は客観性を持ち合わせている。修飾をすべて取り去り、美も醜もあますとことなく描かれたネィオミの姿は、客観性を超えて即物的でさえある。このような、感情を一切いり交えない傍観者のような、単に狂気に犯されていくネィオミの記録を取るような態度は、逆説的に語り手の深い嘆きを強く現す効果があるといえるのではないだろうか。

シェークスピアは、『ヴィーナスとアドゥニス』において、猪狩で亡くなったアドゥニスを嘆くヴィーナスの場면을唄っている。

O how her eyes and tears did lend and borrow,
Her eye seen in the tears, tears in her eye,
Both crystals, where they viewed each other's sorrow,
Sorrow that friendly sighs sought till to dry;
But like a stormy day, now wind now rain,

Sights dry her cheeks, tears make them wet again. (Shakespeare 135)

ああ、なんと彼女の涙は借りもし、貸しもすることだろう！

彼女の目は涙の中にみられ、涙は目の中にみられる、

二つともお互いの悲しみが映っている水晶だ、

その悲しみを親しい溜息はなおも吹き乾かそうとする、

だがあるときは風の、あるときは雨の嵐の日のように、

溜息がその頬を乾かし、涙はまたもその頬を濡らす。

「彼女（ヴィーナス）の目は涙の中にみられ、涙は目の中にみられる」(Her eye seen in the tears, tears in her eye)という詩行が暗示するように、亡くなったアドニスに対し悲しみを露に嘆くヴィーナスの姿がある。「カディッシュ」において、詩人は賛美のないネイオミの裸婦像を描いた。しかしそれは、あるがままの、美化しないネイオミの美を映し出すことで、賛美のない賛美を行なったのである。同様に、「カディッシュ」に描かれたネイオミの姿は反ヴィーナスであったが、語り手の感情は、一見すると冷徹で傍観者的ではあるが、実は上記の引用のような、アドニスを失ったときのヴィーナスの感情そのものであったのである。自身も裸にし、ネイオミに対して心の底から声を上げたギンズバーグは、母親の全てを受け入れ、詩に投影したネイオミをとおしてルイス・ハイド(Lewis Hyde)のいう、「はかない美しさや滅びる美しさ」(a fragile and perishing beauty)⁹と創造したのかもしれない。換言すれば、詩人は彼女を通して、「美」とは何か、「醜」とは何か、ということを問うた。それはまさに、「カディッシュ」において、新たな裸婦像を創作し直すことで、元来のヴィーナスの裸婦像、その基本にある、既成の美的価値観を見直したのである。

このように、「カディッシュ」には、作品におけるネイオミ像をとおして、「嘆き」のない「嘆き」があり、「賛美」のない「賛美」があり、さらには、「美」は「醜」になり、「醜」は「美」になる、という逆説的思想が映し出されていた。さらに、「カディッシュ」が捧げられたネイオミは、その名前の由来は、ネイオミ自身の不幸な人生とは逆に、ヘブライ語で「幸せ」を意味する¹⁰。こういった逆説的思考は、この作品の随所に認められる。例えば、本章の第一節で取り上げた引用に再び着目すると、「闇夜に天国を建てたあなたの崇められんことを！」(Blessed be He who builds Heaven in Darkness! 225)では、本来「神」を賛美するための「賛美歌」において、「神」の代わりに「死」を崇めた。そこでは「闇の中に天を」(Heaven in Darkness)みる、語り手の

態度がある。さらに、「哀歌」では、「——最後の一瞬のきらめきよ——全世界よ——我々が熟知している暗闇の中に輝く永遠の光よ——このヴィジョンには涙はい——」(—in one last glimpse—all Earth one everlasting Light in the familiar / blackout—no tears for this vision—, 226)というフレーズには、「暗闇」(blackout)の中に「永遠の光」(one everlasting Light)を見る語り手の姿がある。ここには、「暗闇」の中にこそ「光」があるという、まさに逆説的思想が暗示されている。「ビート世代」の「ビート」には「打ちのめされた」と、それに相反する「至福の」という意味がある。こういった思想はギンズバーグがビートの意味で語った、「魂の闇夜や、不可知の雲が到達し、完成すること」(finished, completed, in the dark night of the soul or in the cloud of unknowing)という、闇の中に天を見、不可知の中に可知を捉える神秘主義の預言に連動している。したがってネィオミから「最初の幻想を受け取った」(I first took Vision)ギンズバーグの預言は、「カディッシュ」において継続しているといえよう。

以上述べてきたように、本章ではギンズバーグの「カディッシュ」を「伝統的エレジー」の側面、「反エレジー」の側面から考察してきた。その結果、「カディッシュ」は「伝統的エレジー」を逸脱した「反エレジー」的要素が強く現れており、詩人はネィオミに対する心情の吐露、また、賛美のないネィオミの裸婦像を描くことで、独自のエレジーを作り直したことがわかった。つまり、ギンズバーグは、「カディッシュ」において、「伝統的エレジー」を組み替え、「反エレジー」を創作した。さらに彼は、この「反エレジー」をも解体したのである。「解体」を「解体」する詩人は、それまでのエレジーの伝統を土台にし、「カディッシュ」という枠組みの中で一旦それを解体した。その後、さらに「反エレジー」をも解体し、最終的にギンズバーグの「カディッシュ」は、彼独自のネィオミに捧げる「エレジー」を、再構築したものとなった、といえるのではないだろうか。彼の「解体」は、単に元来存在したものを「解体」するのではなく、創造性をともなうものであった。したがって、ギンズバーグの「カディッシュ」のエレジーとしての独自性は、自分自身の心情、ネィオミの人生の暴露といった、余すことの無い告白だけではなく、詩の形式にも認められる。すなわち、「カディッシュ」という枠にはめ込み、その枠を自在に変形、変質させたこの作品は、読者—聴衆の視覚、聴覚にも訴えるような、ギンズバーグが母親ネィオミのために用意した、彼独自の葬儀そのものであった。

第三章 『アメリカの没落』 (*The Fall of America*, 1972)

ー「渦」の旅ー

(1) 「渦」のエネルギー

アレン・ギンズバーグの『アメリカの没落』は、1972年にシティ・ライツ社のポケット・ポエット・シリーズ(the pocket poets series)の第30号として出版され、1973年に全米図書賞(National Book Award for Poetry)を獲得した。この作品は、その副題として「1965年から1971年のこれら諸州の詩」(“poems of these states 1965-1971”)とあるように、ギンズバーグが1965年から1971年まで行った、主として車を使った全米の旅を基盤として、時系列に沿って分けられた5部から構成された詩集である。第一部は、「西海岸から東への渦をとおって 1965-1966」(Thru the Vortex West Coast to East 1965-1966)と題した、7つの詩からなるものである。第二部は、11の詩から成る、「これら諸州をジグザクに戻る 1966-1967」(Zigzag Back Thru These States 1966-1967)という部分で、続く「ニール・キャサディのためのエレジー 1968」(Elegies for Neal Cassady 1968)は、16の詩を含む第三部となっている。第四部の「これら諸州のエコローグ 1969-1971」(Ecologues of These States 1969-1971)は、25の詩で構成され、最終部の第五部は、「ビクスビー・キャニオンからジェショア・ロードへ」(Bixby Canyon to Jessore Road)と題した、3つの詩を含んだ詩集である。彼の有名な詩、「ウィチタ 渦の経典」(“Wichita Vortex Sutra”)は、シティ・ライツ社出版の『アメリカの没落』には含まれておらず、ポケット・ポエット・シリーズの『惑星ニュース』(*Planet News*, 1968)に収められていた。しかしその後の『アレン・ギンズバーグ全集』(*Allen Ginsberg Collected Poems*, 1984)や、『アレン・ギンズバーグ詩集』(*Allen Ginsberg Selected Poems*, 1996)では、いずれも『アメリカの没落』の章に収められている。同様に、『鉄の馬』(*Iron Horse*, 1973)も当初は、トロントのコーチ・ハウス社(Coach House Press)から単一の作品として出版されたが、その後の全集では『アメリカの没落』の章に収められている。その理由としては、両作品ともギンズバーグが同時期に行った旅の道程の途中で描かれた作品であるからだ¹。本章では、「ウィチタの渦の経典」、『鉄

の馬』を合わせて、『アメリカの没落』を扱う。

『アメリカの没落』は、先に述べたように、一人称の語り手“T”の視点をとおした全米を中心とした旅を描いた旅行記である。ヘレン・ヴェンドラーは、『ニューヨーク・タイムズ』(*New York Times*)によせたこの作品についての書評で、『アメリカの没落』は、ギンズバーグにある、長期に渡る人間関係の消失、もしくは極度の疲労にみられるように、「古い人間的な物語の書き方」を続けることに対する不本意さ、「(吠える」以来明白であるが) ある「非概念芸術的な経験の挿入」といったことへの望み、そして、さらに同時に起こる知覚を含もうとすることや、以前は語られていない(見当違いではあるが) 発現を物語ろうとすることに向かう詩の理論に達した」(“The Fall of America” arrives, then, as we see in Ginsberg the disappearance or exhaustion of long-term human relations, an unwillingness to continue the “old means of humanistic storytelling,” a persistent wish (evident since “Howl”) for some “non-conceptual episodes of experience,” and a theory of poetry intending to “include more simultaneous perceptions and relate previously unrelated (what were though irrelevant) occurrences.”) と批評した²。しかし、『アメリカの没落』には、「吠える」や「カディッシュ」には見受けられなかった、新たなエネルギーが注入されている。それは、作品の第一部「西海岸から東への渦をとって 1965-1966」というタイトルに、「渦」(Vortex)ということばがあるが、「渦」をキーワードとすることで、そのエネルギーを読み解くことができる。まず、この「渦」ということばにちょうど関連するような、文学史上「渦巻派」(Vorticism)³と呼ばれた一派について考えたい。「渦巻派」とは、芸術家、批評家であるウィンダム・ルイスとエズラ・パウンド⁴が中心となって推奨し、1914年に出版された機関誌、『ブラスト——偉大なイギリスの渦の概観』(*Blast: Review of the Great English Vortex*)にそのマニフェストを掲げた一派である。当時は芸術の変革期でもあり、イタリアでは詩人マリネッティ(Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944)が「未来派」(Futurism)⁵を首唱し、「渦巻派」の提唱者の一人であるパウンドは、その後「イマジズム」(Imagism)⁶を掲げることになる⁷。パウンドは『ブラスト』において、「渦巻派」の定義を述べている。

[Y]ou may think of him [the man] as DIRECTING a certain fluid force against circumstance, as CONCEIVING instead of merely observing and reflecting. (BI 153)

人間は、環境に対しある種の液体の『力を向け』、単に観察したり考えたりするかわりに、それを『とらえる』ものと考えてよいだろう。

この引用文から、「渦巻派」とは「環境に対しある種の液体の『力を向ける』」(DIRECTING a certain fluid force against circumstance)という態度をとるものである。そしてその環境を「単に観察したり考えたりする」(instead of merely observing and reflecting)かわりに、それを『とらえる』(CONCEIVING)ことだとされる。つまり、環境の表面だけを見てその対象を芸術作品として映し出す、というよりは、環境の内部まで流動性をもって入り込み、その本質を捉えようとするのが、「渦巻派」の姿勢であるといえよう。そこでは対象の外見よりも、どちらかといえば、内面を描出することが重要視される。また、そのしくみについては、「中心のある循環、つまり近くにくるものは何でも巻き込んでいくエネルギーのしくみ」(a circulation with a still center: a system of energies drowning in whatever comes near, *BI vi*)であると定義した⁸。さらにダーセンブロック(Reed Way Dasenbrock)は、「渦」や「渦巻派」の意味を、ルイスの発言を用いて論じている。

The meaning of the Vortex and Vorticism as propounded by Lewis was simplicity itself. "You think at once of a whirlpool," he explained, "at the heart of the whirlpool is a great silent place where all the energy is concentrated, and there at the point of concentration is the Vorticist." (Dasenbrock 17)

ルイスによって創始された、渦と渦巻派の意味するところは、単純そのものであった。「すぐに渦巻を思い浮かべなさい」とルイスは説明し、「渦巻の中心は、すべての力が集中した点、偉大な静止した場なのだ。そしてその集中した場所にこそ、渦巻派は存在する。」

ルイスは、「渦巻」(whirlpool)を例として挙げながら、その「中心」(heart)は、「すべての力が集中した、荘厳な静けさのある場所」(a great silent place where all the energy is concentrated)と見つめ、その場所にこそ「渦巻主義者」(the Vorticist)は存在する、とした。すなわち、「渦」とは「エネルギー」を所有すもので、その中心に「渦巻主義者」は立っているようだ。また、パウンドはそれを、「最大のエネルギーの点」(point of maximum energy)と呼んだ⁹。ピーター・メイキン(Peter Makin)が、ギンズバーグにおけるパウンドの影響を指摘するように、『アメリカの没落』には、「決して代用品や、

「良くできた詩」を構成する表面上の模倣を借りるのではない、経験や思考への真の接触」(real contact with experience and thought, and never at the borrowing of tokens and imitation of surfaces that made up the “well-made poem”)を目指す詩人の姿勢が存在するのである¹⁰。以上、本節では、引用にとりあげた「渦巻派」について言及された二点、——彼らの芸術に対する態度、また「渦巻派」の「渦」の意味するところ——を考慮しながら『アメリカの没落』を考察し、この作品の意義を検討する。

ギンズバーグは、ポケット・ポエット・シリーズの『アメリカの没落』の「あとがき」(“AFTER WARDS”)において、この作品を「歴史叙事詩」(history epic)とみなしている。先に挙げた、第一部の「西海岸から東への渦をとって 1965-1966」、また「ウィチタ 渦の経典」、というタイトルが暗示するように、語り手はアメリカという国に「渦」の構図を認め、地理上その中心を、カンザス州の「ウィチタ」(Wichita)と見ているようである。「ウィチタ」という街は、図解④の全米の地図を眺めたとき、ちょうどアラスカ州を除くアメリカ本土の中心に位置していることがわかる。そのような「渦」の中を、語り手が旅をするという、基本的には語り手の旅行記にも似た叙事詩である。ヘレン・ヴェンドラーは『アメリカの没落』について、「彼 [ギンズバーグ] には二つの主題があった。それはアメリカの状況と、彼の人生の状況である」(He [Ginsberg] has two subjects: the state of America and the state of his life...)と述べている¹¹。この記述は、『アメリカの没落』とは、アメリカという国の「歴史叙事詩」と、ギンズバーグ詩人の「歴史叙事詩」が投影された詩集である、ということの意味すると考えてよい。さらにヴェンドラーは、「長い「これら諸州の詩」は・・・最終的には肉体的、また精神的なアメリカの地図を要約したものとなる」([A] long “poem of these states” ...will finally sum up the physical and spiritual map of America)と続けている¹²。つまり、『アメリカの没落』には、外面的、物理的なアメリカの状況のみならず、内面的、精神的なアメリカをも表した地図が映し出されている、というわけである。このようなヴェンドラーの批評にしたがうと、『アメリカの没落』におけるアメリカの地図上に認められた「渦」の構造は、「渦巻派」で言及したエネルギーをもって、詩人自身の人生にまで拡大し、ついにはアメリカの内面にまで広がった、ということになるだろう。本節ではまず、そういった無限な動きを包含する「渦」の構造が、「渦」の動きとともに語り手の視野を広げ、語り手自身の内面を巻き込んで動いていく姿を追求し、語り手の意識の中に見られる「渦」の構造を考察する。

『アメリカの没落』は、語り手の目にしたであろう風景描写が基軸となって展開されていくのであるが、そういった風景描写をとおして、語り手の意識は垣間見られる。「ウィチタ 渦の経典」には、全米の「渦」の中心である「ウィチタ」をとおして、もうひとつの「渦」の構図である語り手の意識が現れている。

So home, traveler, past the newspaper language factory
under Union Station railroad bridge on Douglas
to the center of the Vortex, calmly returned
to Hotel Eaton—

Carry Nation began the war on Vietnam here
with an angry smashing ax
attacking Wine— (410)

だから戻れ、旅人よ、新聞の言語工場をとおりすぎて

ダグラスにかかったユニオン・ステーションへつながる鉄橋のもと
渦の中心へ、穏やかに帰った

ホテル・イートンへ——

ここからヴェトナム戦争を始めた国家を送り出せ

怒りのたたきつける斧で

ワインを攻撃した——

この引用にある、「ダグラスにかかったユニオン・ステーションへつながる鉄橋のもと／渦の中心へ」(under Union Station railroad bridge on Douglas / to the center of the Vortex)という詩行は、「ウィチタ」を「渦の中心」と例え、アメリカ全土を地理上「渦」と見ていることがわかる。「戻れ、旅人よ」(home, traveler)という語句が暗示するように、「渦」のもつ活力が人の本能を動かしているようでもある。しかし、「渦」の構成要素のひとつである「ユニオン・ステーション」をとおして、描写は「ここからヴェトナム戦争を始めた国家を送り出せ／怒りのたたきつける斧で／ワインを攻撃した」(Carry Nation began the war on Vietnam here / with an angry smashing ax / attacking Wine)というフレーズが示唆するように、その駅から送り出されるであろう兵士たちへと移っている。つまり、語り手が旅の道中に目にした光景の描写は、語り手の意識へと移行していると考えてよい。語り手は、現実目にした一場面をキーワードに、自分の中の奥深い意識を放浪する。作品における風景描写は、トラックから見える光景

と、語り手の意識の中を交錯する。交錯することで、語り手の意識の旅は始まるわけである。語り手の意識の旅、換言すると語り手の内面描写において、特に強調されているのが「ヴェトナム戦争」である。上記の引用は、この作品が書かれたのが 1966 年 2 月 14 日であり、1963 年にアメリカはヴェトナム戦争へ軍事介入しているという史実を鑑みても、ヴェトナム戦争を示唆していることは明白だ。さらに、「怒りたたきつける斧で／ワインを攻撃した」というフレーズには、ヴェトナム戦争へ軍事介入するアメリカに対し¹³、どちらかといえば批判的な態度が暗示されていることがわかる。ここにある「怒り」という語句は、明らかに感情を含んでおり、表面的なアメリカの旅は、実は同時に語り手の意識の旅でもあるという論拠にもなるだろう。ヴェトナム戦争に関しては、現在なお様々な議論を喚起しているが¹⁴、ポール・ジョンソン(Paul Johnson)は、アメリカが 1961 年にケネディ政権のもと、初めてヴェトナムに軍隊を派遣したことについて、「これがアメリカのおかした第一の重大な誤り」とみなしている¹⁵。また、デイヴィス(Walter T. Davis, Jr.)は、『打ち砕かれた夢——アメリカの魂を求めて』(*Shattered Dream: America's Search for Its Soul*, 1994)において、ヴェトナム戦争の現在にまで及ぶアメリカの自己を失った影響について述べている。

As a nation we [American] have lost our way. We do not know where we are going because we no longer know who we are. We no longer know who we are because the stories we have lived by no longer make sense. The roots of our condition reach down into the very origins of our existence as a people, but the crisis erupted a quarter of a century ago when our projected self-image, a longer-than-life representation of generations of American heroes, died in Vietnam. (Davis vii)

国家としてのアメリカは、道を見失ってしまった。我々アメリカ人は、自己を見失い、将来をも見失った。自己不信の原因は、アメリカ人の生き方を定めてきた物語が、もはや意味をなさなくなったことにある。このような状況が形成された背景をたどれば、アメリカ人という国民の存在の起源にまで遡る。しかし、直接の原因となった危機は、約二五年前に訪れた。約二五年前、我々が投影した自己像、実人生よりも長く表現された幾世代ものアメリカ的英雄像は、ヴェトナムにおいて潰えた¹⁶。

上記のデイヴィスの「アメリカ的英雄像は、ヴェトナムにおいて潰えた」(American

heroes, died in Vietnam)、というコメントから、ヴェトナム戦争がアメリカにとって、その命運を変えるほどの大きな出来事であったことがわかる。それは「二五年」後、つまりある一定の年数を経て、ヴェトナム戦争が歴史的事象として扱われるようになった現在に、結果としてもたらされたことである。しかしヴェトナム戦争が勃発した初期の時点では、ジョンソンによると、「もともとヴェトナム戦争は中道リベラル派も含め、メディアに支持されていた。熱烈に主戦論をとなえるのは『ワシントン・ポスト』と『ニューヨーク・タイムズ』の二紙」という記述があり、当時はヴェトナム戦争に対する反戦意識は公の場では低く、1966 年頃から中立となり、それ以降に反戦に傾いた、と述べている¹⁷。「これら諸州の長編詩を継続する」(“Continuation of a Long Poem of the These States”)にある、「新聞の大河が兵士たちのヴェトナムへ／『連隊新聞』、『カナキー・ソーシャル・レジスター』、『ウィチタ・スター』」(Rivers of newsprint to soldiers' Vietnam / *Infantry Journal*, *Kanackee Social Register*, *Wichita Star*, 375)という詩行は、当時多くのマス・メディアがヴェトナム戦争の記事を取り上げていたことを、指し示しているだろう。1960 年代のアメリカを考えたとき、メディアといえば、テレビ、ラジオ、新聞、雑誌が代表的なものとして列挙できる。語り手は『アメリカの没落』において、特に「ウィチタ 渦の経典」、『鉄の馬』において、マス・メディアが報道するヴェトナム戦争を多数挿入している。メディアからの一部を、そのまま詩に載せた一例を引用する。

“...several battalions of U.S. troops in a search and destroy operation in the Coastal plain near Bong Son, 300 mi. Northeast of Saigon. Thus far the fighting has been a series of small clashes. In a related action 25 miles to the South, Korean troops killed 35 Vietcong near Coastal highway Number One.” (382)

「・・・サイゴンの北東 300 マイルに位置するボン・ソンの近くの沿岸空軍で、いくつかの搜索と破壊作戦のアメリカ軍の歩兵大隊。ここまでは戦いは小さな衝突の連続である。南方へ 25 マイルでの関連した交戦では、南朝鮮軍が沿岸高速一号線の近くでベトコンを 35 人殺した。」

この情報の所在は、雑誌かラジオかは明らかにされていないが、ギンズバーグの『アメリカの没落』には、全米の旅の最中に常に車中で流れているであろうラジオや、語り手が読んでいるであろう新聞や雑誌からの、上記の引用のような情報の断片が、作

品をとおして突然挿入されているのである。数多くの時事問題についての情報の中で、
ヴェトナム戦争に言及するものが多く目立つ。例えば、下の引用はラジオ放送からの
ヴェトナム戦争の情報を取り入れたものである。

Aiken Republican on the Radio 60,000
Northvietnamese troops now infiltrated but over 250,000
South Vietnamese armed men
our Enemy—
Not Hanoi
Not China our enemy
The Viet Cong! (398)

ラジオでエーケン・リパブリカンが 60,000 人の
北ヴェトナムの軍隊が今進入したが、250,000 人を越える
兵士を南ヴェトナム軍は要する

我々の敵だ——
ハノイでもなく
中国でもない
ベトコンが我々の敵だ！

「60,000 人の／北ヴェトナムの軍隊が今進入したが、250,000 人を越える／兵士を南
ヴェトナム軍は要する／我々の敵だ——」(60,000 / Northvietnamese troops now
infiltrated but over 250,000 / South Vietnamese armed men / our Enemy—)という詩行
から、そこには「60,000」、「250,000」という詳細な数字までが挙げられており、注意
深くニュースを聞きそれを表した語り手の態度がうかがえるだろう。そういった、世
界情勢、ヴェトナム戦争の情報の挿入から、「我々の敵だ」(our Enemy)というフレー
ズが暗示するように、語り手の意識が顔を出し、それを皮切りに語り手の意識の旅が
始まるわけである。最後の、「ハノイでもなく／中国でもない／ベトコンが我々の敵だ」
(Not Hanoi / Not China our enemy / The Viet Cong!) という詩行にある、「ベトコン」
という語句はヴェトナムの兵士のみならず一般大衆をも暗示しており、明らかにアメ
リカによるヴェトナム戦争介入に対し、批判的な語り手の態度が現れているといえよ
う。そのような、ヴェトナム戦争のニュースを流すマス・メディアに対して語り手は、
「みどりの穀物はここで健やかに空のした／そして電話線はいつもどおりニュースを

伝える／ラジオニュース テレビイメージが／戦争をつくる——」(Green corn here healthy under sky / & telephone wires carry news as before, / radio bulletins & television images / build War——, 445)と、自然の風景に自分の意識を交錯させながら、「戦争をつくる」マス・メディアに対し不信感を露にしている。同様に「ウィチタ 渦の経典」では、「誰が敵なのだ? 毎年毎年／戦争に次ぐ戦争 誰が敵なのだ?／戦いに次ぐ戦い 何が武器なのだ?」(Who's the enemy, year after year? / War after war, who's the enemy? / What's the weapon, battle after battle? 454)と唄いながら、今直面しているヴェトナム戦争への疑問を訴える。『アメリカの没落』において、その後ギンズバーグ自身が反戦デモに加わった事実を鑑みても、語り手がヴェトナム戦争を強く意識していたことは明白である¹⁸。語り手の、ヴェトナム戦争に対する否定的な態度はさらに明確化され、「反ヴェトナム戦争のデモに参加した兵士たちは／大統領への侮辱罪の判決を言い渡された／重労働——」(Anti Vietnam War Demonstrator soldiers sentenced / For Contempt of President: / Hard Labor——, 386)という詩行が示唆するように、ヴェトナム戦争に対してのみならず、語り手の中には、その戦争に参戦したアメリカという国に対しての批判的な意識があるという点に、疑いはない。例えば、「西の低い丘の上に昇った三日月——／ラジオから流れる軍隊の弾圧／北ヴェトナムへの爆弾投下を推し進める／『ライフライン』 ヘンリー・L・ハントとビーンズの提供による」(Crescent moon setting on low hills West—— / Military forces over radio / push bombing N.Vietnam / Lifelines, sponsored by Henry L. Hunt, Bean, 385)には、夜空に昇った三日月を眺めながら、描写は後ろで流れているラジオ放送へ移る。ここには、語り手が目にしたアメリカの風景と、耳にしているラジオ放送が、「渦巻派」の技法に則って交錯した「渦」の一部が現れていると考えてよい。

それに連動するように、語り手は、当時のアメリカ社会へ対する対抗的な態度を示している。例えば、「ウィチタ 渦の経典」における、明らかにアメリカに対する否定的な意識が表れた一節を引用する。

American Eagle beating its wings over Asia

million dollar helicopters

a billion dollars worth of Marines

who loved Aunt Betty

Drawn from the shores and farms shaking...(399)

アメリカの鷲はアジアの上でその羽で強く羽ばたく

100 万ドルのヘリコプター

100 万ドルの価値がある海軍兵士

『ベティーおばさん』を愛した者たちよ

海岸から引き寄せられ　そして農家は震える・・・

この引用を文字通り読めば、何台ものヘリコプターでアメリカ軍はアジアを攻撃し、その結果本来であれば一般的な人々であるはずの海軍兵士たちが犠牲になる、という意味ととれる。しかし、「アメリカの鷲」(American Eagle)はアメリカの国章であり、アジアを攻撃しているヴェトナム戦争をとおして、「100 万ドルの価値がある海軍兵士」(a billion dollars worth of Marines)を犠牲とする、語り手のアメリカという国全体を冷静に見つめている姿も理解できる。その「海軍兵士」は、ヴェトナム軍のものか、アメリカ軍のものか、その後の詩行においても言及されておらず、他国のみならず自国をも犠牲とするアメリカに対し、その疑問を即物的に投じているのである。その冷静な態度は、逆に語り手の批判を強める効果をもつ。「ハイウェイ詩——L.A.—アルバカーキー—テキサス—ウィチタ」(“Hiway Poesy: L.A. — Albuquerque — Texas — Wichita”)においては、戦争のみならずアメリカの資本主義に対し、否定的な語り手の意識を読み取ることができる。

Radio programs about the Federal Octopus—

Seraphs of Money Power on Texas plains

huge fat-bellied power-men

shoving piles of Capital

by train

across' grasslands—

Shoving messages into myriad innocent-cleaned ears

Spiritual messages about spiritual war—

Come to Jesus

where the money is !

Texas voice

singing Vietnam Blues

Twanging (389)

猛威をふるう連邦軍についてラジオ番組は——

テキサスの高原の金力の熾天使

巨大な腹の太った力のある男たち

資本の山を押しやりながら

列車によって

牧草地を横切る——

伝言を無数の無垢で汚れない耳に押しやりながら

心の戦争についての心の伝言——

キリストのもとへ来なさい

そこには金がある！

テキサスの声

ヴェトナムのブルースを歌いながら

弦を弾いて鳴らす

テキサスの「高原」(plains)や「牧草地」(grasslands)の風景に交差する、「金力の熾天使」(Seraphs of Money Power)¹⁹や「資本の山」(piles of Capital)は、語り手の視覚と聴覚の同時性が現れたものである。その詩形は、ちょうど「渦」のかたちを模倣したようでもある。「資本の山」は「列車によって」(by train)押し進められる。『鉄の馬』には、「遅すぎる 遅すぎる／その列車は戦争へ急ぐ／嘆くには遅すぎる／警告するには遅すぎる——」(Too late, too late / the Iron Horse hurrying to war, / too late for laments / too late for warning—, 445)という表現がある。ここにある、「列車は戦争へ急ぐ」という語句は、「鉄の馬」、つまり「列車」をアメリカの象徴としてみている語り手の姿がうかがえるだろう。したがって、「列車によって推し進められる資本の山」という詩行は、アメリカの産出する資本、物質的な豊かさに対し問いかけるような意識を暗示する。続く詩行では、描く対象が時事、表面的なことから、内面的な、「心の」(Spiritual)、つまり精神的なものへと移行している。「心の戦争についての心の伝言——／キリストのもとへ来なさい／そこには金がある！」(Spiritual messages about spiritual war— / Come to Jesus / where the money is !) という一節は、「キリスト」を「金のある場所」と認めていることから、金、アメリカ、キリスト、つまり何も信じていない語り手の態度が暗示されている。同様に、『鉄の馬』では、「そして天国は私たちがいる場所とどう違うんだろう／もっと良いとか悪いとかありうるだろうか？」

(And is Heaven any different from where we are? / How could it be better or worse? 435)と、「天国」についても不信感をもつ語り手の意識が描写されている。さらに続く詩行にある、「——私の敵は機械的ベチャクチャガチャガチャ精神／イカサマイカサマイカサマイカサマを製造する／脊柱的思考」(—my enemy machine chatterjabber mind / making Borax Borax Borax Borax / spinal column thought, 436)という詩行は、語り手にとっての「敵」(enemy)を一層具体的なものとして示唆しており、それは「ベチャクチャガチャガチャ」(chatterjabber)な性質の「イカサマを製造するもの」(Borax)アメリカという国家であることが推測される。つまり、語り手の意識において、アメリカとは「いかさまを製造するもの」であり、換言すると、アメリカによって生産された、物質や情報は「いかさま」だ、ということになる。アメリカの産出する全てを「いかさま」と描いた『アメリカの没落』において、ヴェトナム戦争も当然、「いかさま」とみなされるわけである。

以上のように、『アメリカの没落』にはヴェトナム戦争に対する語り手の強い反戦意識が表されていた。さらに、当時のアメリカという国自身の不確実性を暴くことで、その意識は一層強化されるものとなって描出されていた。それは、「渦巻派」の「渦」のエネルギーをもちいて、アメリカの風景にあった「渦」の構造を、語り手の意識にまで拡大したことで生じたものであった。そこには語り手のアメリカの旅行記のみが描かれているだけではなく、同時に語り手の内面、つまり意識の中の旅の姿が現れている。この二種類の旅、——アメリカの旅と意識の旅——は、互いに連動し、混ざり合い、交錯しながら、作品全体を「渦」の構図に創りあげているようであった。確かに『アメリカの没落』には、ヴェンドラーのいうように、「アメリカの状況と、ギンズバーグの人生の状況」、言い換えると、1960年代のアメリカの状況と、語り手“T”の仮面をつけ全米を移動する、ギンズバーグの内面の旅が描かれているといえる。さらに、アメリカの風景描写、語り手の意識に加え、マス・メディアの断片を作品の随所に挿入することで、「渦巻派」が掲げたように、「環境に対しある液体を流し込むこと」で、その環境を「理解」しようとした。その結果、「渦」のエネルギーは「内面的、精神的なアメリカをも表した地図」を『アメリカの没落』に映し出したものとなった。『アメリカの没落』における、風景描写、語り手の意識、マス・メディア、といったカタログ化された各断片は、「渦」のエネルギーを持ち、換言すると、批判がエネルギーとなり、視覚的、知覚的に力強くヴェトナム戦争の是非を訴えているのである。

第三章 『アメリカの没落』 (*The Fall of America*, 1972)

— 「渦」の旅 —

(2) アメリカの没落

『アメリカの没落』の第一部である「西海岸から東への渦をとって 1965-1966」の冒頭に収められた詩、「これら諸州の詩の始まり」(“Beginning of a Poem of These States”)¹は、そのタイトルが示唆するように、これから『アメリカの没落』という詩が始まると同時に、一人称の語り手“I”による全米の旅の幕開けを暗示しているようである。その旅の手段は、主として車を使用し、時には、バス、列車、タクシー、飛行機で移動することもある。しかし、作品をとおした全米を移動していく方向性というのは、西海岸から東海岸といったアメリカ横断の道のりや、ミシシッピー川に沿った北米大陸縦断といったような、ある一定の規則に従ったものではない。例えば、第一部における移動経路を概観すると、まずサンフランシスコを出発し、ロサンゼルスへ入る。その後「コロラド川の州境」(Colorado River border)を越え、アリゾナ州を通過する²。そして、カンザス州のウィチタへ向かって進み、ウィチタへ到着すると、続けてミズーリ州のフルトンを過ぎ、セントルイスを目指す。さらにミシシッピー川沿いを進んで、ニューアークからニューヨークシティへ入る、というものである。続く第二部の「これら諸州をジグザクに戻る 1966-1967」では、ニューヨークシティを軸に、シカゴ、クリーブランド、ニューイングランド地方、アイオワ州、ネブラスカ州、デンバーを旅している。同様に、第三部「ニール・キャサディのためのエレジー 1968」、第四部「これら諸州のエコログ 1969-1971」、第五部「ピクスビー・キャニオンからジェショア・ロードへ」においても、語り手の移動は全く規則性をもたず、何の目的地も明確にしないまま、全米の移動を繰り返すのである。第三部では、ニューヨークシティからシカゴへ、シカゴからソルトレイクシティへ、その後再びマンハッタンへ戻り、そこからサンフランシスコ、メキシコシティ、シカゴと、広範囲での移動があるにもかかわらず、第五部では、カリフォルニア州内での、ピクスビー・キャニオ

ンからジェショア・ロード間のみの移動に留まっている。このように、この作品に描出された旅の中において、その距離、方向、通過する州、街の性質など、どれを鑑みてもそこには一定の規律は存在しないようだ。しかし、このような、『アメリカの没落』全体をとおしての語り手の移動に関して、何らかの傾向や規則を見いだせるとするならば、「渦」をキーワードとすると便利がよい。語り手は、トラクターを走らせながらネブラスカ州をとおってカンザス州へはいり、「ウィチタへ進んで！渦へ進んで！」(Onward to Wichita! Onward to the Vortex! 388) という詩行が指し示すように、明らかに「ウィチタ」を「渦」の中心と見て、そこへ目指して進んだようである。「ウィチタ」という街は、図解④の全米の地図を眺めたとき、ちょうどアラスカ州を除くアメリカ本土の中心に位置していることがわかる。さらに「ウィチタ」に関しては、独立した短詩、「ウィチタ 渦の経典」で詳しく述べられている。したがって、「ウィチタ」の地理的条件、この独立した短詩のタイトルからもわかるように、『アメリカの没落』には、「ウィチタ」を中心としたアメリカの「渦」の構図があるとみなしてよい。このように、「渦」をとおしてこの作品を読み解いていくとき、われわれは詩集全体をとおした、「渦」の構図に気がつくことができる。さらに、この作品の「渦」の構図、また、ルイスによる「渦巻派」の理論をとおして『アメリカの没落』を観察したとき、前節で論じたヴェトナム戦争に対する反戦意識とは相反するような、アメリカの側面が浮き彫りとされていくことがわかる。

第一部の第一番目に収められた詩、「これら諸州の詩の始まり」(“Beginning of a Poem of These States”)は、以下の引用のように『アメリカの没落』という詩集全体の幕開けを示唆している。

Under the bluffs of Oroville, blue cloud September skies, entering U.S. border,
red red apples bend their tree boughs propt with sticks— (369)

オロヴィールの絶壁の下 雲のある青い9月の空 アメリカの国境に入って
曲がった木の枝に赤い赤いリンゴがついて——

この引用において、大自然の中から「アメリカの国境に入って」(entering U.S. border) いくことが分かる。他には、「ハイウェイ詩——L.A.—アルバカーキー—テキサス—ウィチタ」の冒頭では、「内陸へ向かって、そして遠くへ！／われわれは降りた、アメリカをとおって——」(up up and away! / we're off, Thru America—, 382)と、「アメリカ」

(America)を国として強く意識していることがわかるだろう。ギンズバーグは『アメリカの没落』において、「これら諸州」(these states)という語句や、「境界線」(border)ということばを何度か使用しているように、旅をおこなうことで、これから「諸州」という断片によってつなぎ合わされた、アメリカ合衆国という国全体を概観していこう、という態度をとっているようである。そのような、国を総括的に観るための手段、「諸州」を接着していく方法として、車を中心とした乗り物による移動を用いたのである。上記の引用にある「雲のある青い9月の空」(blue cloud September skies)や、「曲がった木の枝に赤い赤いリンゴがついて」(red red apples bend their tree boughs)というフレーズは、色彩を効果的に用いながら、豊かな自然を表出させている。続く詩行においても、「黄色い太陽の中で」(in the yellow sun)、「小川のように流れる茶色い丘を」(rilled brown hills)、「ハイウェイの上の白い十字標」(white cross over highway)という表現に見られるように、語り手が目にするアメリカの大自然の風景は、多数の鮮やかな配色で表現されていくことが分かる。旅の中途、車を走らせながら、語り手はコヨーテに遭遇し、コヨーテにまつわる西部、砂漠地帯に伝わる滑稽な民間伝承を思い起こす³。コヨーテがトラックにとび出した場面を引用する。

Coyote Jumping in front of the truck, & down bank, jumping thru river, running
up field to wooded hillside, stopped on a bound & turned round to stare at
us —Oh-Ow! shook himself and bounded away waving his bushy tail. (370)

コヨーテがトラックの前を飛びこえ 土手を下り 河へとび込む 草原を駆け
上がり木に囲まれた山腹へ ひと飛びしてとまった そして振り返りわれ
われを睨む——ウー！体を震わせ ふさふさのしっぽを揺らしながら走
り去った

無限に続く草原を走りながら、アリゾナ州の砂漠地帯に伝わる「コヨーテ」(Coyote)の寓話をからめ、広がる自然を強調して描写している。この引用から、語り手の車は、未開の大自然の中を走っており、可能な限り自然に接近している語り手の旅が投影されていることがわかるだろう。この詩にある大自然の描写は、「吠える」や「カディッシュ」には見られなかったようなものである。その色彩豊かな表現方法は、アメリカの大自然の雄大さを際立たせているようだ。「吠える」では、「潤沢」なアメリカ社会の影の部分、「打ちのめされた」人々を描出し、「カディッシュ」では、精神病で狂ったネイオミを描くという、各時代のアメリカの隠された部分を、ギンズバーグはそれぞれその細部に

スポットを当てて詩として表明した。ジャスティン・クイン(Justin Quinn)は、「アレン・ギンズバーグにおける仲間、風景、その崇高」(“Coteries, Landscape and the sublime in Allen Ginsberg”)の中で、「ウィチタ 渦の経典」は、国を描いた詩であると論じている。

Central to “Wichita Vortex Sutra” is recognition, not of people (as in “The Names” and “Kaddish”), but of the land. It is worth noting the increased phenomenological exactitude of his descriptions of landscape in this period: nowhere before were they so lengthy and detailed. (Quinn)

「ウィチタ 渦の経典」の中枢は、「名前」や「カディッシュ」のように人々の認識ではなく、国の認知である。この時期の彼（ギンズバーグ）の風景描写に見られる現象学上精密性の増加は、注目に値する。このように長く詳細に描写されたものはかつてなかったのだ。

このクインの発言を考慮しても、「吠える」、「カディッシュ」とは異なり、『アメリカの没落』においては、先に述べた大自然の描写から作品を展開したように、アメリカ社会の一部に注目するというよりも、アメリカ全土を対象とし、それを詩に露わにしていこうとする詩人の態度がうかがわれる。したがって、『アメリカの没落』における「風景描写」は、作品において重要な意味をもつものと考えられるのである。

第二部「これら諸州をジグザクに戻る 1966-1967」の中の詩、「秋の金色ーニューイングランドの秋」(“Autumn Gold: New England Fall”)には、ちょうど自然と都会が交差したような場面が描かれている。

Weeping Willow, what's your catastrophe?

Red Red oak, oh, what's your worry?

Hairy Mammal whaddya want,

What more than a little graveyard

near the lake by airport road,

Electric towers marching to Hartford,

Buildingtops spiked in sky, ...(462)

しだれ柳よ、あなたの破滅は何だ？

赤い 赤いオークの木よ、ああ、あなたは何を心配するのだ？

毛むくじゃらの哺乳動物 何がほしいのか、

小さな墓場以上のもの

空港道路のそばの湖の近くの、
ハートフォードに向かう鉄塔、
空に伸びた建物の先端の先、・・・

この引用において、「しだれ柳」(Weeping Willow)、「赤い 赤いオークの木」(Red Red oak)や、「小さな墓地」(a little graveyard)という語句は、アメリカの構成要素のひとつである「自然」、「田舎」の風景の断片となろうし、一方で、「鉄塔」(electric towers)や、「建物の先端」(Buildingtops)という描写は、機械的で「都会」の一面を映し出しているようである。さらには、これらの二つの相対立するような要素——「自然」と「都会」——は、「空に伸びた建物の先端の先」(Buildingstops spiked in sky)という詩行において一体となり、「空港へ続く道のそばの湖の近くの／小さな墓場以上のもの」(What more than a little graveyard / near the lake by airport road)では、「自然」と「都会」の融合が認められ、それらが複雑に交錯していることがわかる。こういった、「自然」と「都会」の要素が混ざり合った風景描写は、「これら諸州をジグザクに戻る 1966-1967」以降の詩集にも多くみられる。『アメリカの没落』をとおして、ときには「自然」のみが描かれ、ときには「都会」のみの描写が現れる。それに加え、ときには上記の引用に描写されたような、「自然」と「都会」の両者が交錯した風景も含んでいるのである。さらに、語り手はこのような多種の風景を、車、バス、列車、飛行機といった、速度のある手段を移動方法としている。例えば『鉄の馬』においては、「(私は)ただいすにもたれて、風景を見る／木を見る／そしてアメリカを横切る——すっかり巻き込まれて！」([I have to] just lie back look at the landscape / see a tree / & cross Ameriky — / Compromised! 433)とあるように、列車の移動によって表われるアメリカの風景描写が続いている。このように、スピード感のある移動方法を用いながら、語り手の目に映る光景を叙述することで、第一部のタイトル、「西海岸から東への渦をとって 1965-1966」にもあるように、『アメリカの没落』には語り手を中心とした、自然と都会が混在した「渦」のようなアメリカ社会の風景が浮かび上がってくるのである。このような、一見すると絡み合わないような性質の対象を、語り手は地理上その中心をカンザス州の「ウィチタ」とみなし、「自然」と「都会」の混在するアメリカの「渦」の構図を構築したのである。アメリカ全土に広がる「渦」の中で、自然描写はとりわけ際立っているようだ。『アメリカの没落』におけるギンズバーグと自然の関係について、ヴェンドラーは、マイケル・ドレイトン(Michael Drayton, 1563-1631)⁴の作品の旅の

しかたとその記述に、類似点を指摘している。

Ginsberg has become a geographer, and his one inexhaustible subject is the earth and what it looks like. There are precedents for this sort of subject in the past, though then, it is true, the earth looked rather more natural. Drayton's "Polyolbion," for instance, meanders unhurriedly through England describing rivers and mountains, woods and dales, shepherds, nymphs, and worthies of past history. (RFA)

ギンズバーグは地図を描く者になった。そして彼の無尽蔵の主題は大地であり、大地がどのように見えるか、ということである。過去にこの種の主題を用いた例はある。しかしながら、実際、大地はいつそう自然に見えた。例えば、ドレイトンの「多幸の国」は、川や山、森や谷、羊飼いやニンフ、そして過去の歴史の名士たちを描きながら、ゆっくりとイギリスをぬい進んでいった。

「ギンズバーグは地理学者になりつつあった。そして彼の無尽蔵の主題は大地であり、大地はどのようなものなのか、ということであった」(Ginsberg has become a geographer, and his one inexhaustible subject is the earth and what it looks like)とあるように、彼は「大地」を描写対象とし、ヴェンドラーによると、「大地」とは「いつそう自然に見え」(the earth looked rather more natural)るものなのである。ギンズバーグは、アメリカを「渦」の見地で捉え、自然をとおして「大地」を理解しようとした。ドレイトンは「ゆっくりと」(unhurriedly)行ったのに対し、ギンズバーグは動という力をもって全走力で駆け抜けた。アメリカという「大地」の本質を捉えようとした詩人は、「渦巻派」の「環境に対しある種の液体の『力に向ける』」ことにならって、自然風景の描写のみならず、語り手の自然に対する態度をも暗にほのめかしている。例えば上記の引用では、「しだれ柳」へ「あなたの破滅は何だ？」(what's your catastrophe?)と問いかけ、「赤い 赤いオークの木」には、「あなたは何を心配するのだ？」(what's your worry?)と、語りかけている。このように、風景としての自然描写から、自然を擬人化し疑問を投げかけるような語り手の姿勢は⁵、同様に第二部の「秋の金色ーニューイングランドの秋」の別の詩行においても見受けられる。

Yellow leaves in the wood,
Millions of redness,

gray skies over sandstone
 Outcroppings along the road—
 cows by yellow corn,
 wheel-whine on granite,
 white houseroofs, Connecticut woods
 hanging under clouds—
 Autumn again, you wouldn't know in the city
 Gotta come out in a car see the birds
 flock by the yellow bush—
 In Autumn, in autumn, this part of the planet's
 famous for red leaves—
 Difficult for Man on earth to 'scape the snares of delusion— (461)

森の黄色い葉、

何百万の赤、

砂岩の向こうの灰色の空

道路に沿って現れる——

黄色いとうもろこしのそばの牛たち、

花崗岩の上を車輪がとおる金属的な響き、

白い家の屋根が コネチカットの森に

雲の下につり下がった——

再び秋よ あなたは街の中で知らないだろう

車の中から出たら鳥が見える

黄色い藪のそばの群れ——

秋に、秋に、惑星のこの部分は

赤い葉で有名だ——

地球上の人間にとって 錯覚という罠から逃れることは難しいのだ——

「黄色い葉」(Yellow leaves)、「何百万もの赤」(Millions of redness)、「灰色の空」(gray
 skies)、「黄色いとうもろこし」(yellow corn)という語句は、色彩豊かな自然を表し、
 自然の美しさや壮大さを突出させているだろう。「雲の下につるされた コネチカット
 の森 白い家の屋根」(white houseroofs, Connecticut woods / hanging under

clouds——)という詩行は、「雲」という自然を中心とし、そこに「コネチカットの森」や「白い家の屋根」がつりさがっているという、壮大な自然、大地の中のアメリカ、という構図が見て取れる。そのような自然を擬人化し、それに対し語り手は、「再び秋よ あなたは街の中で知らないだろう」(Autumn again, you wouldn't know in the city)と語りかけ、「地球上の人間にとって 錯覚という罠から逃れることは難しいのだ」(Difficult for Man on earth to 'scape the snares of delusion——)、という意識を吐露しているのである。このフレーズにある、「錯覚」という語句は、本章第一節で述べた「いかさまを製造するアメリカ」に関連する。つまり、自然に対し語りかける語り手の背後には、不確実なアメリカによって創作された、マス・メディアやヴェトナム戦争は「錯覚」でもある、といった現実の苦難が存在するのである。このような、美しい自然の描写と、その背後にある、ヴェトナム戦争といった過酷な現実を合わせて描写した詩行には、自然対現実という構造が生み出す緊張感が生ずる。その緊張感は、『アメリカの没落』における自然描写を、単に美しいアメリカの風景として終わらせないエネルギーを内包しているのである。

同じく、第四部の「これら諸州のエコローグ 1969-1971」に含まれる「記憶の庭」(“Memory Gardens”)においても、色彩豊かな自然描写が見受けられる。「記憶の庭」は、「朝の雨の中 黄色い葉で覆われた」(covered with yellow leaves / in morning rain, 531)という美しい朝の光景で幕を上げる。このように語り手は、目に映る風景を唄っていくのだが、タイトルに「記憶」とあるように、「記憶の庭」ではその風景とともに、語り手自身の思い出が付随してくる。自然をとおして現れた語り手の記憶の一端は、先に述べた現実の苦悩とは別の、語り手における現実の意識の側面を表出させている。

Flying to Maine in a trail of black smoke

Kerouac's obituary conserves *Time's*

Front Paragraphs—

Empire State in Heaven Sun Set Red,

White mist in old October

over the billion trees of Bronx—

Jack saw sun set red over Hudson horizon

Two three decades back (533)

黒い煙の航跡の中メインへ飛びながら

ケルアックの死亡記事が『タイム』誌に載った

最初の段落で——

空の赤い夕焼けの中エンパイヤー・ステイト

あいかわらずの10月の白い霧が

ブロンクスの無数の木の上に——

ジャックはハドソン川の地平線を覆う夕焼けを見た

2、30年前に

メイン州に向かう飛行機の中で、上空から眺めたであろうマンハッタンの町の風景が描かれている。「赤い夕焼け」(Sun Set Red)と「白い霧」(White mist)が重なる中、「ブロンクスの無数の木」(the billion trees of Bronx)がかすんで映っているようだ。そのような美しい光景を背に、「ハドソン川の地平線を覆う夕焼け」(sun set red over Hudson horizon)をとおして、語り手はジャック・ケルアックのことを偲ぶ。ケルアックはこの作品が書かれた数日前に亡くなっており、前半の「ケルアックの死亡記事が『タイム』紙に載った／最初の段落で——」(Kerouac's obituary conserves *Time's* / Front Paragraphs—)は、飛行機の中で実際それを読む語り手の姿を示すのであろう。自然描写をとおして、語り手のケルアックに対する思いが「記憶の庭」には描写されているのである。その思いには、「嘆き」、「怒り」といったものはなく、どちらかといえば、「ハドソン川の地平線を覆う夕焼け」という美しいフレーズとともに、穏やかな語り手の心情がうかがえるだろう。

同様に、語り手は、「ビート」と呼ばれたものたちへの哀愁の思いを、ニール・キャサディ——本論文の第一章第二節において、「これらの詩（「吠える」）における隠れたヒーロー」として論じた「ヒップスター」のひとり——の死によって思い起こすこととなる。これが起因し、第三部の「ニール・キャサディのためのエレジー 1968」以降、語り手は、ニール・キャサディの思い出に浸りながら、「再びデンバーの上空で」(“Over Denver Again”)で「飛行機で柔らかい轟音をたてながらデンバーの上空で——ニールの死んだ年であるが——」(plane softly roaring over Denver——Neal dead a year—, 511)というフレーズが示唆するように、ニールの「霊」(Spirit)を求め彼の歴史をたどるように全米を移動していく⁶。「ニール・キャサディのためのエレジー」(“Elegy for Neal Cassady”)は、「いいよ ニール」(OK Neal, 487)というフレーズで始まり、語り手は、ニール・キャサディとの日々を思い描きながら、詩を唄っていく。

Tender Spirit, thank you for touching me with tender hands
When you were young, in a beautiful body,
Such a pure touch it was Hope beyond Maya-meat,
What you are now,

Impersonal, tender— (487)

優しい霊 優しい手で私に触れてくれてありがとう

あなたが若かった頃、美しい体で、

そのような純粋な触れ方 それはマヤ族の体格を越えた望みだった、
今は何になった、

人格を有しない、優しさ——

この引用における、「優しい霊」(Tender Spirit)は、続く「優しい手で私に触れてくれてありがとう」(thank you for touching me with tender hands)という詩行を考慮しても、ニール・キャサディであるとみなしてよい。語り手は、「カディッシュ」でみせた死者に対する全てを暴露するような態度とは対照的に、死者がすでに「霊」であることを受け入れ、穏やかに「人格を有しない、優しさ」(Impersonal, tender)となったことを受け入れている。そして今、「霊は渦の状態」(spirit returned in a circle, 489)なのである。そこには、ニール・キャサディが生きた人間であろうと、「霊」であろうと、何ら変わりを認めない語り手の態度がうかがえるだろう。語り手はニールの写真をみながら、自身がニールから得たものを思い起こしている。

Military Tyranny overtakes Universities, your [Neal's] Prophecy

Approaching its kindest sense brings us

Down

to the Great Year's awakening. (488)

軍部の圧制が大学に襲いかかる あなた（ニール）の預言

最も優しい感覚に接近し

連れていく

私たちを偉大な目覚めの年へと。

「あなた（ニール）の預言／その最も優しい感覚で接近しながら／下り／私たちを偉大な目覚めの年へと」(Approaching its kindest sense brings us / Down / to the Great Year's awakening)という行が暗示するように、ニール・キャサディを「ヒーロー」と

したビート世代の誕生した 1950 年代を、すでに遠い過去として扱っていることがわかるだろう。そこには、怒り、嘆きといった感情よりも、過ぎ去った時代を懐かしむような、語り手の態度が現れている。ケルアックについては、『路上』には誰もいない (there's no one *On the Road*, 389) といったり、「カンザスシティからセントルイスへ」 (“Kansas City to Saint Louis”) では、セントルイスの風景をとおして、セントルイス出身であるバロウズを、「セントルイスが呼んでいる セントルイスが呼んでいる／20 年前／30 年前／バロウズの少年時代」 (St Louis calling St Louis calling / Twenty years ago, / Thirty years ago / the Burroughs School, 415) といったように、その若き姿を想像したりと、50 年代のビートを、ノスタルジックな過去として見ている姿勢がうかがえる。第四部の「記憶の庭」においては、ケルアックに加え、ホームズ、クリーリ (Robert Creeley, 1926-2005)、グレゴリー・コース (Gregory Corso, 1930-2001) らとの思い出を描いている。

ヘレン・ヴェンドラーは、ギンズバーグにとってのニール・キャサディ、ケルアックの死をとおして、「死」と人間の間を考察している。

Too many times, the cycle of life has turned all the way through to death; Neal Cassady is dead, Jack Kerouac is dead, it is only a matter of time for everyone else. Friends are now what they will be for good; no one will change. Everything has been encountered: sex, love, friendship, drugs, even fame, even the boundary-dimensions of self. (RFA)

何度も何度も、生命の輪は曲がり進んで死へと向かった。ニール・キャサディが死に、ジャック・ケルアックが死んだ。それは、だれにでもおこる単なる時間の問題である。友人たちは今や、そうなるべきものになっている。誰も変わらないだろう。全ては経験された。セックス、愛、友情、薬、名声でさえ、周囲に一線を隔している自己さえも。

ヴェンドラーは、「死」を「だれにでもおこる単なる時間の問題」 (it is only a matter of time for everyone else) と見なし、「生命の輪は曲がり進んで死へと向かった」 (the cycle of life has turned all the way through to death) と記述している。そして、死んだニール・キャサディやジャック・ケルアックは、「変わらないだろう」 (no one will change) と規定した。ヴェンドラーのこのコメントは、動かしがたい、自然の摂理である「死」に対し、人間はそれを中心にまわるだけである、ということを示唆しているようだ。

また、『アメリカの没落』にみられる、悲しみや嘆きのないキャサディやケルアックの描写は、自然のもつ力を強調し、人間は強力なエネルギーをもつ自然の「渦」にただ身をまかせるしかない、ということを暗示している。さらに、ヴェンドラーは、当時のヨーロッパやインド旅行を経てアメリカに帰ってきたギンズバーグの意識を、「アメリカはすでに過去へ永久に交差していた。車の中で、バスの中で、列車の中で、飛行機の中で、四葉のクローバで、ハイウェイで、講義室で、アパートで」(an America already endlessly crisscrossed in the past, in cars, in buses, on trains, on planes, the cloverleaves, the highways, the lecture halls, the apartment)⁷と分析している。「吠える」において、自分たちの直面する現在を暴露しようとした詩人の意識は、「過去」へ向かっており、キャサディやケルアックの死をとおして、そこには自分たちの世代が終焉を迎えたという、「現在」ではなく「過去」を顧みている語り手の、哀愁の意識があるのではないだろうか。

以上のように、『アメリカの没落』における自然描写は、単に自然の美を感傷的に歌い上げたり、自然を喜び、それを謳歌するようなものではない。ギンズバーグは、まず、アメリカの中に「渦」の構造を創作し、その断片のひとつである「自然」にはさらなる力を注いだと思われる。つまり、この作品における、ギンズバーグの描いた自然の裏には、第一に、その美しさとは対照的な「ヴェトナム戦争」を中心とした過酷な現実が横たわっていた。断片が重なりあうことで構成された、自然対現実という構造が生み出す緊張感をもつ彼の詩行は、やはり「渦」のエネルギーをもつものであった。第二に、ギンズバーグの描く自然の中には、ノスタルジックに自分の仲間を思う彼の意識が常に見え隠れしていた。それは彼らの死を嘆き恨むというよりは、むしろ穏やかに受け入れているようであった。詩人は「渦巻派」の掲げた「渦」のもつエネルギーによって、この作品における自然描写を、緊張感やノスタルジーを持たせて描出することに成功している。冒頭で挙げた大自然の中にいる「コヨーテ」は、ルイス・ハイドによると、原始宗教における「みこ」(shaman)と指摘される⁸。これは、ギンズバーグが、『アメリカの没落』においても、やはり「アメリカの預言者」の仮面をつけていた、ということを示唆している。前節で挙げた『鉄の馬』からの引用文、「遅すぎる 遅すぎる／その列車は戦争へ急ぐ／嘆くには遅すぎる／警告するには遅すぎる——」という詩行が暗示するように、すでに「アメリカ」は「渦」の中へ没落しつつあ

り、それは「渦」のもつ壮大なエネルギーによって、「渦」の中心へ吸引されるように落ちていく「アメリカ」の姿を描いている。その「渦」に落ちていくアメリカに対し語り手は、「もしアメリカが落ちたとして、私は何を失わなければならないのか？／私の体か？私の首か？私の人格か？」(What do I have to lose if I America falls? / my body? my neck? my personality? 500)と、「国家を横切って」(“Crossing Nation”)の中で述べている。このような自分に対する問いかけの連続は、「反語」(rhetorical question)⁹の効果をもち、アメリカが落ちたところで、逆に何も失うものはない、といった語り手の態度を捉えることができる。同様に、ヴェトナム戦争に対して、「私は我々がこの戦争で負けることを願う」(I hope we lose this war, 478)と語っている。キャサディやケルアックの死をとおして、自分たちの世代の終わりを感じ、詩人にとってそれはアメリカの終わりをも意味していた。ギンズバーグはポケット・ポエット・シリーズの『アメリカの没落』の「あとがき」において、「愛のないアメリカにさよならを告げる」([S]o adieu to empty-lov'd America)と述べているように、ヴェトナム戦争に対する反戦をとおして、目の前に直面する現実の全てに不確実性を認め、それに相対立するような自然の無限なエネルギーを感じ、さらにこのようなノスタルジックな態度、自分達の世代の終焉を受け入れる姿勢は、「渦」に「落ちていくアメリカ」(the Fall of America)を憂い、嘆くとともに、望んでいるかのようでもあった。

第四章 ギンズバーグのリズム

ー「息」の詩人ー

(1) ギンズバーグの長息詩行

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・バロウズとジャック・ケルアックに出会うのである。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ことが分かる。「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)

むき出しの皮膚は僕の皺のよった睾丸だ
熱くなったアポロが僕の後ろで交わったとき
ジャック・フロストが僕のぼろ服をつかんだとき
僕は寢床の中で足を曲げた

僕の身は燃え殻 僕の顔は雪
僕は鉄道を行ったり来たりする
街の通りが暗くなり死んだとき
鉄道の土手は僕の寢床だ

僕は古い缶からスープをすすする
そして小さな手から僕のお菓子をとる
監獄の近くのタイガー裏通りで
僕はゴミの山から盗み出す

これは、『うつろな鏡』(*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 の方式で脚韻を踏んでいる。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・ジャーシ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・タイトルによると、「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)¹。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だろう。その結果として、当時のアレンは、「だいたい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まねていた」(was imitating Renaissance forms with an ornate, overstylized language that was often woodenly lifeless)のである²。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³。

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ようである。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	世界の重みは
is love.	愛だ。
Under the burden	孤独という
of solitude,	重荷のもと、
under the burden	不満という
of dissatisfaction	重荷のもと
the weight,	その重み、
the weight we carry	私たちが運ぶ重み
is love.	それは愛だ。
Who can deny?	誰が否定できよう？
In dreams	夢の中で
it touches	それが触れる
the body,	体に、

in thought	思考の中で
constructs	組み立てる
a miracle,	奇跡を、
in imagination	想像の中で
anguishes	苦悶する
till born	生まれるまで
in human— (111)	人間の中で——

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。この引用には、詩の形式において相当な変化がなされたことが示されている。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。詩人は最小の手段で「愛」を表現しようとした。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。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・ウィリアムズが 1923 年に発表した有名な詩、「赤い手押し車」(“*The Red Wheelbarrow*”)⁴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⁵。「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」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・ハイドは、ギンズバーグの創作についてのことばを引用している。

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)

1955 年まで、私は W・C・ウィリアムズのイマジズムの関心事から取り上げたアメリカの話し方の基準による、息のグループを小さな短い行に分けたり、ことばで表されるもので配列された、散文の種、日記、スケッチを改作することで詩を創作した。私は突然サンフランシスコで、失業保険でくらす暇なときに、私のロマンティックな靈感——ヘブライ風メルヴィルの吟遊詩人の息——にしたがう方へそれた。私は『詩』を書いているのではなく、恐れることなく、自分が書きたいことをただ書いたと思った。自分の想像力を解き放ち、秘密を暴露し、自分の真の心から出る神秘的な詩行を書きしるし——私の人生を要約し——つまり誰にも見せることができないようなものを要約し、私自身の魂の耳と他の数名のすばらしい耳へ示すようなものを書いた。だから、「吠える」の冒頭の一行、「僕は最良の精神を見たなど・・・」、この第一章のすべてはある日の午後半狂乱でタイプライターで打ち出された。

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ようであ

る。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)

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

夜明けの黒人街を腹立たしい一服の薬^{キズ}を求めて のろのろと歩いてゆくのを
夜の機械の 星々のダイナモとの 古代からの神聖な関係を懂れてしきりに求
めている天使の頭をしたヒップスターたち⁶

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、「一行一息思考」(one speech-breath thought)と呼んでいる⁷。「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がある。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」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)

今あなたのことを思うと奇妙な感じがする コルセットなしで盲目にいつてしま
った グリニッチ・ビレッジの陽のあたる歩道を歩きながら
マンハッタンのダウンタウン、晴れわたった冬の真っ昼間、そして僕は一晩中
起きて、話し、また話し、そしてカディッシュを大声で唱えた、レイ・
チャールズのブルースが蓄音機で盲目の叫びを上げるのを聴いたのだっ
た

リズムよ、リズムよ——あれから三年、僕の頭の中のかあさんの思い出——そ
して主の揚々たる最後のスタンザを大声で読んだ——泣いた、僕たちの
経験した苦痛がどんなだったか。それがまたよみがえってきた——

「カディッシュ」の大半を占める第一部の「序詩」、第二部の「物語」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)⁸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』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)

友人に語ることと詩神に語ることとのあいだに差別をつけたら、どうなるか？問題は、この差別を紛砕することなんだ——詩神に近づくときも、自分自身や自分の友人に語りかけるときと同じように率直にしゃべること。それで私は、バロウズやケルアックやグレゴリー・コースと語り合っているうちに、私のよく知っている人々、私の尊敬する魂をもった人々と語り合っているうちに、わかりかけてきたんだが、私たちが真実なものと考えて互いに語っている事柄は、今までの文学にあった事柄と違っているということなのだ。そしてそのことこそ、『路上』におけるケルアックの偉大な発見であった。彼とニール・キャサディが語り合った類の事柄こそ、まさに彼が書きたいと思っていた作品のための題材にほかならぬことを、彼はついに発見した。このことの意味は、まさにこ

の瞬間彼の心のなかで、また、この本を最初に読んだ人々の心のなかで現実、文学とはこんなものだと考えられていたことが完全に修正されたということだった。・・・別の言葉で言えば、私たちが書くこととそもそも私たちがほんとうに知っていることとのあいだに、何の区別もないし、何の区別もあってはならないということだ。そんなことは、普段から、私たちお互いのあいだで知られている通りのことだ。そして文学の偽善というものは——知ってのとおり、正式な文学というものがあると考えられるとか何とかいうやつ、その正式な文学とやらは、・・・主題に関しても、言葉づかいに関しても、成り立ち方に関してさえも、私たちの日常的な昂揚した生活とはちがったものだとされている、とかなんとか。

バロウズ、ケルアック、グレゴリー・コース、ニール・キャサディといった、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る。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、詩人は詩的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」の悪影響と闘う、「かくれたヒーロー」の役割を担う「ヒップスター」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ったことだと考えられるだろう。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づき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。

「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)

ある者らは 幻のインディアンの天使であった 幻のインディアン
の天使たち
を探してアイダホの街をさびしく通りすぎた

ある者らは ボルチモアが超自然的なエクスタシーに輝くとき 気が狂うだけ
だと思っていた

ある者らは 冬の真夜中 新開地の雨 街の灯りの刺激で オクラホマの中国
人と一緒にリムジンにとびのった、

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ている。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、読者一聴衆をも「吠える」の内的世界に魅力する力を持つのである。グレン・バーンズが彼の著書、『吠える偉大な詩人』(*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一聴衆を、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、最終的に読者一聴衆を導いた。このような繰り返しの詩行は、各行に同じ句を持ってきてい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)

カール・ソロモンよ！僕はきみと一緒にロックランドにいるのだ

そこできみは 僕よりも気が狂っている

僕はきみと一緒にロックランドにいるのだ

そこできみは 非常に調子が変わっている

僕はきみと一緒にロックランドにいるのだ

そこできみは 僕のかあさんの幽霊の真似をしている

僕はきみと一緒にロックランドにいるのだ

そこできみは 十二人の秘書を殺害した

この引用から、詩人はカール・ソロモンのために読者一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」の意義を読者一聴衆へ見せしめた。同じく、「カディッシュ」の第四部、「連禱」にもその一例があることが分かる。

with your eyes

かあさんの目

with your eyes of Russia

かあさんのロシアの目よ

with your eyes of no money

かあさんの一文なしの目よ

with your eyes of false China

まやかしの中国の目よ

with your eyes of Aunt Elenor

エレノアおばさんの目よ

with your eyes of starving India (226)

飢えるインドの目よ

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ようだ。

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ことがわかる。「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! Holy! (57)

聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！
聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖
なるかな！聖なるかな！聖なるかな！聖なるかな！

この詩行は、読者一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ようだ。

Holy, holy, holy,
Lord God Almighty,
Which was, and is, and is to come (Rev. 4:8)
聖なるかな、聖なるかな、聖なるかな、
全能者である神、主、
かつておられ、今おられ、やがて来られる方。

タイトルは、「激しい性質は、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]orrential quality...dependent on parallelism and the repetition of initial sounds, that 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『吠える偉大な詩人』で「吠える」を「預言者的形式」(prophetic style)と呼んだように、「吠える」が「預言者的」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おり、読者一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。

この作品には、読者一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)

ホールに立ちこめているペヨーテの臭い うら庭 緑の木 墓地 夜明け 屋
根の上のワインの酔い 店の前でマリユワナ^{ヘン}常用者が人の車を乗りまわして
いる街々 明滅しているネオン 信号機 太陽 そして月 そしてブルック
リンの荒れ狂っている冬の黄昏の木の震え ゴミ缶のわめき そして精神の
やさしい王者の光よ、

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グが詩作
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⁹。ギンズバーグとバロウズが、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¹⁰。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¹¹。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、それはシンタクスの概念を
意味する。「吠える」に現された詩行は、シンタ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―聴衆をギンズバーグの「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、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
グが「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だろう。

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)

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
事実 記憶 そして奇談 そして絵や写真 そして病院と監獄と戦争のショ
ックのこと

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ことが分かる。「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、ギンズバーグは後に、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¹²。ギンズバーグにとって、「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と思われる。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。ギンズバーグ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」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、展開し始めていくわけである。

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)

『吠える』は、神、セックス、ドラッグ、非常識さなどの個人的な経験の皇帝である。それゆえ、それには基本的な人類の美德の解放が、明白に、そして意識的に築かれている。

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」を共有することができた。「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*)だということがわかるだろう。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ている。

Charles Olson wrote, dismantling Eliot’s “classicism” in a sentence, “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)

チャールズ・オルソンは、エリオットの「古典主義」を解体する、次の文を書いた。「1950 年において、詩が前進するものであれば、詩が『本質的』な用途となるのであれば、私が思うに、詩は遅れに追いつき、詩を書くもの呼吸の息、およびそれを聞いている自分の息という、息のある種の法則と可能性を取り入れなければならない。」前進すること。本質的な用法。人間の呼吸。ひとつの知覚は直接に次の知覚へと通じていく。自発的な散文。最初の思考、最高の思考。全身全霊でつくられる文学、書くこと。言語を唄うよりはむしろ沈黙せよ。

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『『本質的な』用法になるであろう』(it is to be of *essential* use)「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」とは無数の可能性を持つ。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)

シックス・ギャラリーで 1955 年、アレン・ギンズバーグは、他の者の後で立ち上がり、「僕は見た 僕の世代の最良の精神が破壊されるのを・・・」と、その時代の用心深い小声のつぶやきに対抗して、当惑や怒りにもかかわらず、『吠える』声を上げながら始めた。何かが起こっていたということは、『ニューヨーク・タイムズ』にとってでさえ）明らかであった。それは、数年間水かさを増していた巨大な地下の川の最初の聞える低いうなり声であった。ホイットマンはかつて「ドアの鍵をはずせ！ドアのわき柱自体とってしまえ！」と言った。そして突然文学のドアのないわき柱をとって、大草原に吹く風のように、全人類の息が吹き荒れた。

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、「大草原に吹く風のように、全人類の息が吹き荒れた」(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にもつ「息」を呼び起こす役割を担ったのであった。

以上、詩形という側面から、ギンズバーグの「吠える」以前の詩と、「吠える」、「カディッシュ」を比較し論じたとき、ギンズバーグの「一行一息思考」という詩形が「吠える」、「カディッシュ」において中心的役割を果たしていることがわかった。同じく、1972 年に出版された『アメリカの没落』(*The Fall of America*)においても、ギンズバーグの「息」の詩形は継承されていくが、その「息」はさらに発展されたものとなって表されていることがわかる。次の第二節では、『アメリカの没落』における詩形を分析することで、最終的にギンズバーグの「一行一息思考」を軸とした「息」の詩形の、変質した姿を検討する。

第四章 ギンズバーグのリズム

－「息」の詩人－

(2) 「息」のエネルギー

エイミー・ハンガーフォード(Amy Hungerford)は、「ポストモダンの超自然主義——ギンズバーグと超自然的言語の探求」(“Postmodern and Supernaturalism: Ginsberg and the Search for a Supernatural Language,” 2005)の中で、ギンズバーグが『アメリカの没落』を創作した過程、そしてその意図を論じている。

[T]he long title poem was composed by using Uhr tape machine so that Ginsberg could record the lines in the same time frame that he composed them aloud, broken by his natural breathes and pauses. He would shut off the tape at each break, the click thus produced on the tape marking the pauses and supplying the cue for the written line-break when Ginsberg sat down to transcribe the poem. This method of composition had two aims. First, it brought Ginsberg's longstanding effort to make poetic composition spontaneous one step closer to the ideal of the poem spoken live, eliminating the slow work of writing or typing so that the lines could flow out onto the “page” of the magnetic tape just as they were spoken. Second, and more importantly, Ginsberg believed that in achieving this degree of spontaneity in the written record he could reproduce in the reader the exact state of consciousness in which the poem was composed. (Hungerford)

その長い表題詩は、ウーの録音機械を使って書かれた。そのためギンズバーグは、自然な呼吸と息つきによってとぎれた、詩行を声に出し創作した同じ時間の枠組みでその詩行を記録することができた。彼はそれぞれの息のとぎれ部分でテープを止めた。つまりその止める音は、ギンズバーグが腰をおろして詩を録音から書き写す時に書かれた行の休止部のためのてがかりを与え、テープに

休止をし、息つぎを記録した。この創作方法には二点の目的がある。第一に、詩の創作を、語られたその詩が読まれたとおりの理想的な状態へ、自発的に一歩近づけるためのギンズバーグの長年の努力が結実したものだ。書いたりタイプで打ったりする時間のかかる作業を取り払うことで、その詩行はちょうどそれらが話された磁気のテープのページに流れ出た。第二に、さらに重要な点であるが、ギンズバーグは、書かれた記録の自発性のこの段階を成し遂げた際、その詩が創作されたときの、正確な意識の状態を読者の中で再生産する、と信じていた。

ハンガーフォードが述べているように、『アメリカの没落』に載せられた詩のいくつかは、ギンズバーグが 1965 年から 1971 年に行った全米の旅において、ラジオの音とともに自身の声を車中でテープに録音し、それを後に書き写す、という手段で創られたものがある¹。ギンズバーグは「自然な呼吸と息つぎによってとぎれた」(broken by his natural breathes and pauses)、「詩行を声に出し創作した同じ時間の枠組みでその詩行を記録することができた」(so that Ginsberg could record the lines in the same time frame that he composed them aloud)。この引用から、『アメリカの没落』においても、ギンズバーグが「自然な呼吸と息つぎ」にこだわっていたことは明らかであろう。ハンガーフォードは、このような、詩作をする際、テープに記録しそれを詩として写しかえる手段の目的を二点に分け、まず一点は、「詩の創作を、語られたその詩が読まれたとおりの理想的な状態へ自発的に一歩近づけるために」(to make poetic composition spontaneous one step closer to the ideal of the poem spoken live)であり、二点目は、「その詩が創作されたときの、正確な意識の状態を読者の中で再生産する」(he could reproduce in the reader the exact state of consciousness in which the poem was composed)ためだ、としている。この引用から、ギンズバーグが、いかに「詩が創作されたときの、正確な意識の状態」(the exact state of consciousness in which the poem was composed)を読者一聴衆に伝えようと試行錯誤していたか、ということがわかる。「吠える」や「カディッシュ」で中心的役割を担った、ギンズバーグの「一行一息思考」をもつ長息詩行は、『アメリカの没落』において、新たな試みが加えられたようである。第四章の第二節では、『アメリカの没落』における詩形という側面に焦点を当て、ウィンダム・ルイスによる「渦巻派」の手法をとおして見られる、ギンズバーグの「一行一息思考」をもつ長息詩行から展開された、新たな詩人の「息」の詩形を考察する。

第三章の『アメリカの没落』で論じたように、この作品にはウィチタを中心とするアメリカを地理上「渦」ととらえた構造があった。その「渦」の構造は、「渦」のもつエネルギーによって、語り手の意識をも描出し、その結果『アメリカの没落』は、ヴェンドラーのいった「肉体的、また精神的なアメリカの地図を要約したもの」としてできあがっていた。そのような、無限の力をもつ「渦」のエネルギーは、アメリカの「渦」の構造を、アメリカという国や詩人の意識という枠組みを越えて、宇宙的な規模にまで拡大させている。『鉄の馬』には、徐々に拡大していく「渦」の構図が示された描写がある。

Morning, crossing New Mexico border

Massive cliff waves

in mid-earth America— (440)

朝 ニューメキシコの州境を越えるとき

どっしりとした崖が揺れる

地球の真ん中のアメリカで——

後半の、「どっしりとした崖が揺れる／地球の真ん中のアメリカで——」という詩行において、語り手がアメリカを地球の中心と見なしていたことは明確である。語り手の全米の旅は、「朝 ニューメキシコの州境を越えながら」(Morning, crossing New Mexico border)というフレーズが指し示すように、一貫して続いているにもかかわらず、当初、アメリカの地理においてのみに描かれていた「渦」の構図は、「波」(waves)という語句が示唆するように、語り手の静止することのない移動の旅と同様に、常に動きを保持しながら、地球全土へ広がったのである。『アメリカの没落』において、このような「渦」の構図を一人称の語り手“I”の目をとおして、われわれはあらゆる場面で目にするようになる。「あそこには、これが太陽だ’二本のスパイクが北へ伸び／二本のスパイクが南へ、二本のスパイクの日差しが東と西へそれぞれのびている」(over there, this is the sun, with two spikes out the North, / two spikes South, two spikes ray East & West, 385)²という表現には、地球規模へ広がった「渦」の構図が、「太陽」(the sun)、つまり宇宙にまで拡大したことを暗示している。「太陽」から伸びた「日差し」(ray)を意味する「二本のスパイク」(two spikes)は、球状の太陽に均等な線を加えることで、どこから見ても同じであり、円のイメージを強化する要因となり、どの箇所を切りとっても回転する「渦」の構造を引き継いだものとしてとらえてよい。以上論じてきたような、「渦」

の構造にさらに広がりをもつ一つの要因として、語り手による一貫した移動を意味する旅のモチーフに加え、「動き」を描いたいくつかの場面を挙げることができる。「カンザスシティからセントルイスへ」(“Kansas City to St. Louis”)には、「渦」の原動力でもある「動き」を宇宙規模に認めた描写がある。

Old earth rolling mile after mile patient

The ground

I roll on

the ground (414)

古い地球は我慢強く 1マイル1マイルずつまわっている

大地

私がその上で回る

大地

上の引用における、「古い地球は我慢強く 1マイル1マイルずつまわっている」(Old earth rolling mile after mile patient)というフレーズは、地球は古から耐えることなくずっと回転している、ということを示唆する。その「地球の回転」という動きに関連させて、「大地／私がその上で回る／大地」(The ground / I roll on / the ground)という一節が表現するように、語り手の「大地」の恒久的な動きとともに常に動いている姿がうかがえるだろう。取り囲まれた「渦」の中で語り手は、ただその「渦」に自身の身をまかしているのである。そこには、人間がたちうちできない、強力な動き、力を持つ「渦」の姿が見て取れるだろう。引用の四行も、中心へ向かって短くなる流動するような全体像は、「渦」の構造の投影とみなしてよい。そのような、「渦」に囲まれた語り手の構図を一層視覚的に裏付ける手法として、次に、『アメリカの没落』をとおして用いられる、ギンズバーグの用いた新たな詩の技法に着目する。

上の引用に見られるように、『アメリカの没落』における詩の表現方法は、本章第一節で論じた「吠える」、「カディッシュ」に見られる「一行一息思考」に加え、新たな技法が大半を占めていることがわかる。二行目以下の、「大地 私は大地の上をまわる」という描写は、各行を短いフレーズで区切り、「大地」ということばで「私はまわる」という語り手の行動を挟むことで、動いている地球の壮大さ、つまりは「渦」の中でただその環境に身をまかせているだけの語り手の姿を視覚的効果をもって表す。対照的に、一行目の「古い地球は我慢強く 1マイル1マイルずつまわっている」という

長い一文は、留まることなく着実に動き続ける地球の確固たる動き、言い換えると「渦」の力強い動きを表すと捉えてよい。ジャスティン・クインは、ギンズバーグのこういった詩の技法について、バスや車の移動と関連させ論じている。

Traditional syntax and connectives are partially abandoned in an effort to mimic the speed with which he [Ginsberg] views the scene from the bus or car. Each line is like an atom of perception which hits, is registered and glances off to no great symbolic effect. Rather the aggregate effect of these impacts is to impress the reader with the speaker's faithfulness to appearances. (Quinn)

伝統的なシンタックスや連結語は、彼（ギンズバーグ）がバスや車から風景を見るそのスピードを模倣しようと努める際、部分的に放棄される。知覚があたった一つの原子のような、それぞれの詩行は刻み込まれ、大きな象徴的效果にふれることはない。やや誇張気味のこれらの衝撃の効果は、語り手の概観に対する忠実さを、読者に印象付ける。

「それぞれの詩行は知覚があたった一つの原子のようである」(Each line is like an atom of perception which hits)という説明が示すように、詩人は自分が移動中に目にした風景を、そのまま詩として現そうとしている。そこには、「象徴性の効果」(symbolic effect)に向かわずに、読者の前には、「語り手が外に現れたものを忠実に語る形勢」(speaker's faithfulness to appearances)、つまり、あるがままの景色が表面化されるわけである。これは、冒頭で取り上げたルイスの「渦巻派」の芸術に対する態度、「環境に対しある液体を流し込むこと」で、その本質を「理解する」という姿勢に則すとみなしてよい。ギンズバーグは、「吠える」、「カディッシュ」にはみられなかった、動き、移動を表現方法に取り入れることで、詩におけるその対象、つまりアメリカ社会の一層の正確性をもった知覚の投影を試みたのである。

このような、移動をもって捉えた風景を、一行一行に動きを持たせながら正確に投影する技法には、詩人のもうひとつの目的があるようだ。それが表面化している一例を引用する。

Organs and War News

Radio static from Saigon

“And the Glory of the Lord”

Newscaster Voice

Thru Aether— (376)

オルガンと戦争のニュース

サイゴンからの雑音のラジオ放送

「そして神の栄光」

ニュースキャスターの声

放送電波をとおって——

The President at home

in his swinging chair on the porch

listening to Christmas Carols

Vice-President returning from Far East

“Check into yourself that you are wrong—

You may be the Wrong” says Pope His

Christmas Message— (376)

大統領は家で

玄関で揺り椅子に座って

クリスマス・キャロルを聴いている

副大統領は極東から戻り

「あなたの過ちを調べなさい——

あなたは間違っているだろう」ローマ法王はいう

クリスマスのメッセージを——

この引用は、「これら諸州——ロサンジェルスへ」(“These States: into L.A.”)からのものである。冒頭の「オルガンの音や戦争のニュース／サイゴンからのラジオの雑音」(Organs and War News / Radio static from Saigon)という表現は、語り手が旅の間車中で聞いているであろうラジオ放送へ言及している。そのラジオからは、「ニュースキャスターの声」(Newscaster Voice)、大統領や副大統領の動静(The President at home / in his swinging chair on the porch / listening to Christmas Carols / Vice-President returning from Far East)といった、様々な時事ニュースが流れているようだ。さらにラジオの声は国境を越え、「ローマ法王はいう／クリスマスのメッセージ」を([S]ays Pope His / Christmas Message)が流される。その他には、「蒋介石」(Chiang Kai Shek)やコ

スイギン(Kosygin)といった名前も登場する。このような、ラジオ放送の導入のみならず『アメリカの没落』には、「ビートルズ」(The Beatles)、「キンクス」(The Kinks)³、「マーキュリー」(Mercury)⁴などによる、ロックやポップ音楽の歌詞の挿入も同様に見受けられる⁵。つまり『アメリカの没落』には、視覚的な全米の旅の過程において、語り手が目にするアメリカの風景に加え、移動中に絶え間なく流れているだろうラジオや音楽といった、聴覚で感じた対象が文字化され吐露されているのである。ラジオ放送や音楽の挿入には規則性はなく、各断片が描写の途中でふいに顔をのぞかせているのである。これらに加え、詩人は『アメリカの没落』に、もうひとつの新たな試みをおこなっている。それは、詩にジャーナリズムをそのまま取り入れた点だ。

Morning *Phoenix Gazette*, editorial January 27, '66

“No time for probe of CIA

No good Purpose would be served—(384-85)

『フェニックス新聞』の朝刊 1966年1月27日の社説

「CIAの徹底的調査のための時間はない

その目的は役に立たないだろう——

これは『フェニックス新聞』(*Phoenix Gazette*)からの引用と考えられ、その他には、『ナウ』(*Now*)、『ホワイト・ダヴ・レビュー』(*White Dove Review*)、雑誌『タイム』(*Time*)など、語り手が道中で読んだと推測される新聞、雑誌からの記事を、そのまま唐突に作品に挿入しているわけである。すなわち『アメリカの没落』には、語り手の見たアメリカの風景に加え、視覚的、聴覚的マス・メディアを用いることで挿入されたジャーナリズムの断片、そして大衆文化のひとつであるロック、ポップ音楽の歌詞の断片が無規則に配列されている。そのような、語り手を取り囲む様々な情報の断片や風景は、それぞれがアメリカ社会の日常であり、『アメリカの没落』にはまさにその多種多様な断片が渦巻く、アメリカ社会の「渦」の構図が描き出されているのである。様々な方面からの断片をつなぎ合わせるという、こういったコラージュ的手法⁶に加え、詩の形式をはじめ動きを備えたこの作品は、ちょうど動きのある「渦」が投影されていると考えてよいだろう。このような「渦」の中で、語り手は様々な風景を目にし、色々な情報を耳にする。この作品は、断片の張り合わせのようであるが、頻繁に挿入されるラジオ番組の放送によるトラックに乗った全米の旅という現実場面で、作品としての共通点を持たせている。そのラジオ放送では、政治的なものから、当時アメリカが

軍事介入していたヴェトナム戦争についてのニュース、そしてビートルズやボブ・ディランらによるロック・ミュージックが流れている。強圧的な政府と、新風を巻き起こしつつある大衆文化の対比が強調されているようだ。それは、語り手の日常が、多種多様なものに囲まれているという、「渦」の構図をとった環境を提示する。語り手の視野は広く、「アメリカが地球の中心だ」とあるように、語り手の世界観、宇宙観さえも「渦」が支配しているとみなしてよいだろう。語り手は全米の地図を「渦」とみた。その「渦」の思想はアメリカという国のみならず、『アメリカの没落』において、あらゆる全てのものの根源をなしている。『アメリカの没落』をとおして描かれた、このような「渦」の構図は、この作品の様式にも認められる。情景描写、語り手のコメント、ラジオ放送、音楽、雑誌、新聞の記事、といった断片をつなぎ合わせたこの交錯に一貫性を持たせる技法として、常にトラックで流れているであろう、ラジオ放送の役割があった。福原麟太郎は、「渦巻派」とはウィンドム・ルイス風の「立体主義」(Cubism)⁷であり、手法としては、「立体主義」は「立体」(Cube)をその描写の基本としているのに対し、「渦巻派」では「渦」(Vortex)が使われていると、ルイスの小説、『ター』(Tarr, 1918)の解説で説明している⁸。たしかに、ギンズバーグの『アメリカの没落』にみられる、様々な風景や情報の断片でアメリカ社会を描こうとした手法、すなわち断片をつなぎ合わせて渦を描くようなコラージュ的手法は、「立体主義」の技法に類似する。さらに、詩行の配列に動きを加えることで、それぞれの断片が「渦」のエネルギーをもち、動きの力を有しているのである。ガシオレック(Andrzej Gasiorek)は「渦巻派」の誕生を、「イギリスをヨーロッパ文化の再生のための潜在的源泉として提示した」([Vorticism] presented England as a potential source for the regeneration of European culture)⁹と論じている。詩人であるギンズバーグにとって、「吠える」、「カディッシュ」において中心的役割を担った「一行一息思考」にエネルギーを加えた、『アメリカの没落』での「渦」の描写方法は、新たな試みであり、それはそれまでの彼の詩形における「再生」であったのかもしれない。

『アメリカの没落』をみたとき、そこには「ヴェトナム戦争」、そのうえ「アメリカ」という国そのものに不信感を抱く語り手の態度があった。さらに注目すべき点は、その結果として、「言語」(Language)に対し、不信感を抱く語り手の意識が明らかとされていくのである。「ウィチタ 渦の経典」では、「私は言語を追求する／それはまたあなたのものもある」(I search for the language / that is also yours—, 406)と「ことば」

を探しながらも、続く詩行においては、「ほとんどのわれわれの言語は戦争によって酷使されている」(almost all our language has been taxed by war, 406)と、「ことば」に対し悲観的な語り手の態度が表されている。これらの要素は、「アメリカとはこうあるべきだ」という定義を作りたがろうとしている、圧制的アメリカ政府を批判しているのかもしれない。また、「ラジオではこのようにそれ（戦争のニュース）を言おう／テレビのことばではこのようにそれを言おう／言葉を使って／言語よ 言語」(Put it this way on the radio / Put it this way in television language / Use the words / language, language: 399)という詩行が暗示するように、語り手は、このようなマス・メディアによる「ことば」の不確実性を訴えた。クインは、マス・メディアとアメリカの関係を以下のように論じている。

[I]t[“Wichita Vortex Sutra”] is an exploration of the ways in which the U.S. imaginary is produced, through its mass media, and, further, a testing of its reality against the landscape of the continent. (Quinn)

それ（「ウィチタ 渦の経典」）は、アメリカのマス・メディアをとおして創作される、想像されるアメリカを生み出す方法を探求するものだ。さらに、その大陸の風景にてらして、アメリカの現実を吟味するものだ。

クインは、この作品において、「想像されるアメリカ」(the U.S. imaginary)が、「アメリカのマス・メディア」(its mass media)をとおしてつくられる方法や、「アメリカ大陸の風景にてらしてアメリカの現実を吟味する」(a testing of its reality against the landscape of the continent)技法が試されている、と論じている。つまり本来ならば、アメリカに関する情報を伝えるための「マス・メディア」が、逆説的にアメリカの「イメージ」を作りあげているというわけだ。したがって、マス・メディアによる「言語」の不確実性は必然的に生じ、それゆえ『アメリカの没落』の語り手は、「言語」そのものに不信感を抱くようになるのである。さらに、このクインの、「アメリカ大陸の風景にてらしてアメリカの現実を吟味する」技法が鮮明に現れた一節を引用する。

Green corn here healthy under sky
& telephone wires carry news as before,
radio bulletins & television images
build War— (445)
みどりのとうもろこしはここで健やかに空の下

そして電話線は いつもどおりニュースを伝える
ラジオニュース テレビイメージが
戦争をつくる—

「ウィチタ 渦の経典」、『鉄の馬』においては、こういった「言語」(language)についての叙述が特に多く見られる。また、『鉄の馬』では、アメリカの自然の風景と交錯した、「ことば」に対する語り手の姿が垣間見られる。「ラジオ速報／そしてテレビの画像が 戦争をつくる」(radio bulletins & television images / build War——)という詩行は、「戦争」に対し疑問を投げかけると同時に、「ラジオ速報」で流れる「ことば」に不信感を表し、さらにはそれと連動して「テレビの画像」も虚構とみなすような、語り手の意識が読み取れる。さらに、『鉄の馬』において、そういった不確実、不信感のあることばとアメリカの国民の関係について、「民衆はみなニュースを食わされて」(The whole populace fed by News, 442)と唄っているのである。したがって、ギンズバーグは、「ニュースを食わされた民衆」によって作りあげた、クインのいう「アメリカのイメージ」、つまり民衆の信じることばの不確実性を暴露したのである。『アメリカの没落』において語り手は、言語そのものを信用していないようである。「吠える」や「カディッシュ」にみられなかった、この作品における色彩豊かな描写は、ギンズバーグがことばを信用していないが故に、代わりに色を用いて「息」を表現しようとした姿勢の現れであるのかもしれない。

以上のように、「渦」のエネルギーと、動きをもつギンズバーグの詩形について、ハンガーフォードは先に挙げた引用に続けて、その詩形がもつ意義、読者に対する効果を論じている。

This belief is rooted in his understanding of how consciousness and breath work: as vibration and sensation come and go in the body, as thoughts (another kind of sensation) come and go, the body and conscious now yoked together through the practice of yoga are both transformed. The listener or reader is then imagined as functioning not unlike the tape recorder, responding mechanically to the vibrations produced by the poet's spoken words, reproducing also the cadence of breath in which those words were originally spoken.

(Hungerford)

この信念は、いかに意識と息が作用するかという彼（ギンズバーグ）の理

解に根ざす。振動と感覚が体内を往来し、思考（別の種類の感覚）が往来し、ヨガの実践をとおして今、共につながれた体と意識は、両方とも組成を変える。読者―聴衆は、テープレコーダーのような役割として考えられ、詩人の語りことばによって作られた振動へ機械的に反応し、これらのことばが初めに語られたその息のリズムを再創造する。

ギンズバーグは、詩をとおして、自身の内なる「息」の投影を常に心がけていた。「これらのことばが本来話されていた息のリズムも再現化した」(reproducing also the cadence of breath in which those words were originally spoken)という一節が示すように、「渦」の技法を加えたギンズバーグの新たな詩形は、やはり全人類共通である生来的な「息」を具現化したものであった。

「息」、「渦」は両者ともに「動く」というエネルギーを持つ。ギンズバーグの詩形は、動くエネルギーをもつ詩形であった。つまり、『アメリカの没落』には、「吠える」、「カディッシュ」での「息」を、それ以前のギンズバーグの詩形を含め、全てを解体し、「渦」という新たなかたちで再構築した詩形が現れていたのである。その目指したところは、「吠える」を創作した当時の、「詩神に近づくときも、自分自身や自分の友人に語りかけるときと同じように率直にしゃべること」(when you approach the Muse to talk as frankly as you would talk with yourself or with your friends)、つまり渦巻派のマニフェストにも掲げてあるように、個々(individual)に訴えるような詩であった。

Blast will be popular, essentially. It will not appeal to any particular class, but to the fundamental and popular instincts in every class and description of people, TO THE INDIVIDUAL. The moment a man feels or realizes himself as an artist, he ceases to belong to any milieu or time. Blast is created for this timeless, fundamental artist that exists in everybody. (BI 7)

ブラストは、本質的に民衆のものとなるだろう。それはある特定の階級に訴えるのではなく、全ての階級とあらゆる種類の人々の反応にある、生来的、かつ一般的な本能、『個人へ』訴えるだろう。人間が芸術家として自分自身を認識した瞬間、彼はあらゆる環境や時間の所属から解き放たれる。ブラストは、こういった、全ての人の中に存在する不朽の、本質的な芸術家のために創造された。この『ブラスト』が目指した、「人間が芸術家として自分自身を認識した瞬間、彼はあらゆる環境や時間の所属から解き放たれる。ブラストは、こういった、全ての人の中

に存在する不朽の、本質的な芸術家のために想像された」(The moment a man feels or realizes himself as an artist, he ceases to belong to any milieu or time. Blast is created for this timeless, fundamental artist that exists in everybody)という思想は、ギンズバーグが詩作の際心がけた点でもある。ギンズバーグは『アメリカの没落』において、「言語よ 言語」(Language, language, 400, 416)と「言語」に焦点をあてながら、「エズラ・パウンドは真実を定義するために漢字を用いた」(Ezra Pound the Chinese Written Character for truth / defined..., 400)とし、同様に、「言葉を変えよ バロウズは言ったことばの行を切れ！」(*Shift linguals, said Burroughs, Cut the Word Lines!* 416)と語り、パウンド、バロウズらが「適切なことばの話し方」(how to speak a right language)を同じく模索した様子をうたった。また、彼らと同じくギンズバーグは、詩作の際、常に自分の「息」を忠実に投影する方法を探究し続けたのであった。

終章

「20 世紀の半ば、アメリカの詩の息を解き放ったのは、ギンズバーグの業績によるものであった」(Ginsberg is responsible for loosening the breath of American Poetry)と、ヘレン・ヴェンドラーは述べている¹。第四章で論じたように、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・ポエツ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思案し続けた。トニー・トリギリオ(Tony Trigilio)は、ギンズバーグとエズラ・パウンドとの類似性をとおして、ギンズバーグの「息」を考察している。

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. (AGBP 9)

「事物を直接にあつかう」というパウンドの方法は、それから、ギンズバーグによって変質され、その結果、当の事物は意識された外部の対象のみならず、それ自身の心の意識が内的に探求する対象としての主体を含むものであった。・・・ギンズバーグにとって、息で話される言語——息を意識する心で語られる言語——は、神聖な言語であった。

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、彼の「息」を仏教の「瞑想」(Meditation)と結び付け、仏教という観点から、『アレン・ギンズバーグの仏教的詩論』(Allen Ginsberg's Buddhist Poetics, 2007)の中でギンズバーグの作品を分析している。したがって、引用における「神聖な言語」(sacred language)とは、仏教でいう「神聖」を意味する²。トリギリオは、「カディッシュ以後の預言的な作品の理解のためには、ギンズバーグの仏教との奮闘が中核にある」(Ginsberg's struggle with Buddhism is

central to understanding his post-“Kaddish” visionary work)とし³、ギンズバーグの中に、「アメリカの仏教的詩人であり預言者」(an American Buddhist poet-prophet)の存在をみている⁴。また、「息」の詩、という点に関しては、ホームズが指摘するように、チャールズ・オルソン(Charles Olson, 1910-70)が中心である、「ブラック・マウンテン派」(Black Mountain poets)と呼ばれる一派が掲げた、「投影詩」(Projective Verse)の理論にちょうど呼応する⁵。さらに、志村正雄は、「息の詩」とはアメリカ先住民族の詩論にある、と述べている⁶。志村は、サム・ギル(Sam D. Gill)の『ネイティヴ・アメリカンの宗教』(*Native American Religions*, 1982)をあげ、「詩を作ることは生命の行為、息の行為」とし、「生命のエッセンスすなわち詩である」と論じている⁷。

ギンズバーグの詩を論じるとき、最も多く引き合いに出される先人としては、ウォルト・ホイットマンの名が挙げられる。その論拠のひとつには、ホイットマンが創始した「自由詩」(free verse)にある。例えば、新倉俊一は、「現代の長編詩がホイットマンの遺伝である」と述べ、それは「第二次大戦後のビートの詩の世代こそ、隔世遺伝」し、ギンズバーグは「ホイットマン的な長いラインと「ヘブライ的メルヴィルの叙事詩の息吹き」にインスパイアされて、ホイットマン的な予言的詩人に変貌した」と記述している。二人の詩人の共通性が現れた例として、ギンズバーグの「カリフォルニアのスーパーマーケットで」(“A Supermarket in California”)という作品を論じている⁸。詩形のみならず、詩の性質においても、ヴェンドラーは、ギンズバーグを「厳密な解釈に従えば、主題に相応しいことばで都会の貧しい人びとを扱う詩人として、ホイットマン以降最初の存在となった」([Ginsberg provides] the first American poet after Whitman to treat the urban poor in a language technically appropriate to the subject)と位置づける⁹。

一方で、本論文の第一章では、「吠える」を論じ、ギンズバーグの中にある預言者エレミヤ的要素は、詩人を「アメリカの嘆き」の系譜へ置くことを可能とした。つまり、非伝統的な「自由詩」を掲げたホイットマンとは正反対の、バーコビッチが分類するところの、ジョン・ウィンスロップ(John Winthrop, 1588-1649)、ジョナサン・エドワーズ(Jonathan Edwards, 1703-58)、ナサニエル・ホーソーンや、ハーマン・メルヴィルといった、伝統的様式をもつグループの系統にギンズバーグが属することを認めることができた。

ギンズバーグを「預言者的詩人」として見たとき、彼自身が告白するように¹⁰、作

品におけるウィリアム・ブレイクの影響を論じる批評家もいる。例えば、ポール・ポーチュギは、ギンズバーグがブレイクの声聞いたというエピソードから、「そのため、ギンズバーグの詩学は、彼のブレイク・ヴィジョンの観点から解決されなければならない。なぜならこれらのヴィジョンが彼の1948年から63年までの理論と実践を支配しているからだ」(Ginsberg's poetics, then, must be approached from the angle of his Blake visions, since these visions dominated his theory and practice of poetry from 1948-63)と主張し¹¹、トリギリオは、『「新たなる不思議な預言」』(“Strange Prophecies Anew,” 2000)において、ブレイクとともにH.D.(Hilda Doolittle, 1886-1961)を挙げ、「ウィリアム・ブレイク、H.D.、そしてアレン・ギンズバーグは、科学的、工業的、そして宗教的正統性の圧力に対して反応する際、預言的言語の反正統的な伝統を創造した」(William Blake, H.D., and Allen Ginsberg created a heterodox tradition of prophetic language in response to the pressures of scientific, industrial, and religious orthodoxies)¹²と、彼らに共通する預言者的詩人としての態度を分析した。そこには明らかに、『不可知の雲』(*The Clowde of Vnknowyng*)や、十字架の聖ヨハネ(Juan de la Cruz, 1542-91)の作品、『靈魂の暗夜』(*The Dark Night of the Soul*)を源とする、神秘主義の預言がギンズバーグの根底には存在する、ということを示唆しているのではない。奥田平八郎は、『不可知の雲』と『靈魂の暗夜』について、「神を認識する場合の否定方法」とするものとし、「雲」、「闇」、「無」といった「形象的認識」こそが、「超絶神の認識という方向を示すもの」と指摘した¹³。このような逆説的思考は、すでに論じたが、ギンズバーグの描く詩の世界の軸をなす。

第二章で扱った「カディッシュ」は、その表題が示唆するように、ギンズバーグの作品の中でもとりわけ人種、つまりユダヤ人の要素の強い詩である。ギンズバーグ自身もまたユダヤ人であることから、そういった側面から、アレン・グロスマン(Allen Grossman)は、「カディッシュ」を「これはユダヤ人の母と同時に、イスラエル自身のさまよう魂であるシェキーナの、ギンズバーグ版なのである」(This is Ginsberg's version of the Jewish mother and, simultaneously of the *Shechina*, the wandering soul of Israel herself)と、ギンズバーグの作品からユダヤ性を引き出し論じることで、ユダヤ人詩人としてのギンズバーグの重要性を説いた¹⁴。一方で、ヨハン・ラマザーニは、「カディッシュ」におけるユダヤ性のみならず、「同性愛」(homosexuality)について、「死者の衣服を脱がせることでエレジーのタブーを軽蔑し、ギンズバーグは、彼の初

期の想像上の近親相姦というタブーの破壊を詩的に再現する。両者の破壊は、最終的に彼の同性愛と近親相姦の誘惑の間にある矛盾を強化する」(Flouting the elegiac taboo on disrobing the dead, Ginsberg recapitulates poetically his earlier imaginative violation of the incest taboo. Both violations ultimately reinforce contradiction between his homosexuality and his incestuous temptation)と考察する¹⁵。しかし本論文の筆者は、「カディッシュ」のユダヤ性や同性愛といった側面を中心におくのではなく、「カディッシュ」のエレジー論をおこなうことで、「解体」の「解体」、そして「再構築」といった、「カディッシュ」のポスト・モダニズム的な要素を引き出した。

第三章の『アメリカの没落』では、モダニズムの先駆者とされる、ウィンダム・ルイスの「渦巻派」の理論を取り入れ、作品を考察することで、ギンズバーグの詩の、モダニズムの様相を明らかにした。同じくモダニズムの詩人であるウィリアム・カーロス・ウィリアムズとは同郷であり、詩作の際、常にアメリカという国を意識した点に関しては、ウィリアムズやホイットマンの作風に通ずるのであろう。一方で『アメリカの没落』は、ギンズバーグがインドで仏教修行を行ったあとに創作された詩であることから、エイミー・ハンガーフォードはこの作品を「アメリカの言語のマントラ」(mantra of American language)と呼び、その仏教的要素を強調した¹⁶。

以上みてきたように、ギンズバーグの作品は、ときには伝統的要素をもち、ときにはモダニズム、ときにはポスト・モダニズムに適應する、ということになる。さらに神秘主義的要素、ユダヤ的要素、キリスト教的要素、仏教的要素、を内包する、とみなすことが可能である。このような分析結果でいえることは、一般的にギンズバーグの作品はポスト・モダニズムに分類されることが多いが、ポスト・モダニズムの要素はもつが、決してそれにとらわれるものではなく、かといって伝統的といった、古典主義の要素ももつが、古典主義に束縛されるものではない。モダニズムを考えたときも同様である。同じく、ユダヤ人作家として扱うことは可能であるが、それに限定されるものではなく、神秘主義、仏教、キリスト教をとっても同じことがいえる。つまり、そういった様々な要素はもつが、決してそれらにとらわれることはない、というのがギンズバーグの「ビート」ではないだろうか。先に論じたように、「吠える」では、当時の社会の豊かな表面の奥底に潜む、人間性の欠落した社会を暴くことで、「正気」を「狂気」へ、「狂気」を「正気」とした。「カディッシュ」では、ネィオミをとおして「醜」を「美」とすることに成功した。換言すると、1950年代のアメリカ社会

に蔓延した既成概念、共通な価値観に全くとらわれることのなかったギンズバーグは、光の中に影を見出し、そして同時に当時は完全に影だった部分に光を当てた。こういった、光と影は表裏一体であり、常にどちらがどちらにもなりうるという、画一的価値基準に縛られることのない、無限の可能性をもつ「ビート」こそが、ギンズバーグの詩の中核をなし、そこに彼の詩の重要性が認められるであろう。動の力をもつ詩人の「息」は、全てのものを可能とするような、無限のエネルギーを持つのである。ヨーロッパ旅行をしたギンズバーグの心情についてバリー・マイルズは、「ギンズバーグは「ビート世代」が国際的な現象であったことを強く感じた。それは、生命への接近、国家という壁を越えた信念の具現化であり、実質的にあらゆる国で、彼は地元の「ビート」を見出すことができた」(Ginsberg strongly felt that the Beat Generation was an international phenomenon, that it embodied an approach to life, a set of beliefs that transcended national barriers, and in virtually every country he was able to find a local “Beat”)

と推測する¹⁷。ジョン・タイテルは、『ビート世代の人生と文学』の中で、「吠える」を「ビート運動を社会に植えつける種子」(the germinating public seed of the Beat movement)と呼んだ¹⁸。DLBの「序章」(“Introduction”)は、「ビート世代の作家たちによる作品は、ビートたちが開けた扉を歩いてくる作家や芸術家たちに、萌芽的な影響を与え続けるのである」(the Beat writers’ works have served as seminal influences for writers and artists who walked through the doors that the Beats opened)という文章で結ばれている¹⁹。そのような、ギンズバーグの詩の中核をなす「ビート」、つまり無限な可能性をもつ「ビート世代」による文学運動は、その後対抗文化の突破口として認識されるようになり、現在なおさまざまな芸術活動に影響を及ぼし、その派生を促しているのである。

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。

序章

¹ デイヴィッド・ハルバースタムは、「吠える」の猥褻文書の裁判について、「古い秩序からの反撃が始まった。1957年5月、サンフランシスコ警察のウィリアム・ハンラハン所長の命を受けた二人の警官が、シティ・ライツ書店につかつかと入ってきた。二人は『吠える』を一冊購入すると、ファリングティと店長の逮捕状を突き出した。・・・1957年10月、W.J. クレイトン・ホーン判事は『吠える』が猥褻文書ではないとの判決を下し、こう評価した。『吠える』の前半は、悪夢の世界を描いている。そして後半は、人間性の最良の部分を破壊する近代社会の暗部の告発である。とりわけ物質主義、順応主義、機械万能主義、が戦争を招きかねないと訴え・・・そして、この詩は神聖なる生への祈りで結ばれる・・・』と述べている。(ハルバースタム 550)

² メリルは当時のギンズバーグに対する評価について、“Twenty years ago, a few literary-minded people might have recognized him [Ginsberg] as a budding young protégé of William Carlos Williams; ten years ago, almost every literate person knew him as the Beatnik author of the notorious *Howl*.”と述べている。(Merrill 7) また、1960年代には、当時のFBI長官であったフーバー(J. Edgar. Hoover, 1895-1972)が、「ビート族」をアメリカに対する重大な威嚇者とみなすことを宣言した。(Gilmore 236)

³ アン・チャーターズは、「ビート」(Beat)と「ビート族」(beatnik)の違いを明確に、“The word *Beat* was primarily a descriptive adjective, referring to a group of writers who were serious, ambitious, and committed to their craft. The word *beatnik*, on the other hand, was primarily a noun, a derogatory word coined by the San Francisco columnist Herb Caen after the Russians launched their Suputnik satellite.”と定義している。(DLB16-1 xi) 現在での文学史における「ビート運動」(Beat Movement)の定義は、“[A] bohemian rebellion against established society which came to prominence about 1956 and had its centers in San Francisco and New York. The term “Beat” expressed both exhaustion and beatification in that the writers, tired of conventional society, and disgusted by it, believed that thoroughgoing disaffiliation from all aspects of the manners and mores of what they saw as a corrupt, crass, commercial world would bring its own kind of blissful illumination, aided by drink and drags. Writers of the movement expressed their views in their own “hip” vocabulary, combined with phrases from Buddhism, by which they were influenced, but there is a personal statement and power that goes beyond this jargon in the works of the leading literary figures, who include the poets Allen Ginsberg...”とされている。(OCAL 55)

⁴ 『反知性の帝国』の第三章、「知性・反知性・神秘主義 マカーシーイズムから ID まで」において志村正雄は、政治学者のリチャード・ホフスタッター(Richard Hofstadter, 1916-1970)、社会学者のネッド・ポルスキー(Ned Polsky, 1928-2000)による「ビート」に対する共感のない、批判的な考察を挙げている。(志村、「知性・反知性・神秘主義 マカーシーイズムから ID まで」『反知性の帝国』114-42)

⁵ 日本語訳は、アン・チャーターズ、「ビート・ジェネレーションとは何か」森川均訳。『ビート読本、ビート・ジェネレーション——六〇年代アメリカン・カルチャーへの

パスポート』東京：思潮社、1992. 36-46 を参考とした。

⁶ 原成吉は、ギンズバーグを「東海岸の「ビート詩人」と西海岸の「サンフランシスコ・ポエトリ・ルネサンス」の詩人たちを結びつけ、アメリカ詩の渦巻きを創りだした詩人」と位置づけ、スナイダーのコメントを引用し二者の関係を論じている。(原 123)

⁷ ダグラスは、“They [Ginsberg, Kerouac, and Burroughs] interpreted the word differently—Ginsberg and Kerouac said it meant exhausted, poor, beatific, while Burroughs, a master of ironist, used it as a verb, meaning to steal or con.”と述べている。(Douglas 6)

⁸ 志村正雄によると、「ハード・ビート」と「ソフト・ビート」とは、「ヘロインのような中毒性の強いハード・ドラッグ(hard drug)を使うか、マリファナのような中毒性の少ないソフト・ドラッグ(soft drug)を使うかによる区別を延長したものだが、前者は暴力的、自己顕示的で、メイラーのいうヒプスターの実存主義特性をもつとした。しかしビートの圧倒的多数は後者であり、後代に影響力をもったのも後者であった」と述べている。(志村、『神秘主義とアメリカ文学』 145) さらにギンズバーグについて、彼の「神秘主義」を論じ、「彼の出発点はユダヤ・キリスト教的なものであった。ギンズバーグがいわば習合宗教化するのには、スナイダー、ケルアック他の影響が浸透したと考えられる。それは同時に、ハード型ビートからソフト型ビートへの移行を示すものである」と記述している。(志村、『神秘主義とアメリカ文学』 147)

⁹ マイルズは『ビート・ホテル』(*The Beat Hotel*, 2000)において、“The Beat Generation had become America’s Bloomsbury Group, its first homegrown literary movement, complete with its own canon of books, memoirs, volumes of letters, albums of photographs, biographies, and scholarly studies.”とイギリスの「ブルームズベリー・グループ」との類似点を指摘している。(BH 3-4)ブルームズベリー・グループとは、次のように定義される。“[T]he name given to a group of friends who began to meet about 1905-6; its original centre was 46 Gordon Square, Bloomsbury, which became in 1904 the home of V. Bell and V. Woolf (both then unmarried). It was to include, amongst others, Keynes, Strachey, D. Garnett, D. Grant, E. M. Forster, and R. Fry. This informal association, based on friendship and interest in the arts, derived many of its attitudes from G. E. Moore’s *Principia Ethica*; ‘By far the most valuable things...are...the pleasures of human intercourse and enjoyment of beautiful objects;...it is they...that form the rational ultimate end of social progress.’” (OCEL 112)

¹⁰ キャロライン・キャサディは続けて、“[N]either Jack nor my husband, Neal Cassady, fit into their prescribed category of rebellion, yet their forced involvement contributed to their early deaths”と述べている。(Cassady 163)

¹¹ ゴードン・ボールは、ギンズバーグの果たした役割について、“Allen Ginsberg, in particular, drew richly (sometimes to the point of apparent contradiction) from an almost unlimited range of source and inspiration. And he left a legacy rich and diverse, in shape and subject.”と分析している。(Ball 241)

¹² 諏訪はギンズバーグについて、「詩人以上の存在として影響力を持つにいたった」と述べている。(諏訪、『アレン・ギンズバーグ』 8)

¹³ ギルモアは、ギンズバーグがティモシー・リアリー(Timothy Leary, 1920-96)のハーバード大学でのドラッグの研究に参加したことを挙げている。(Gilmore 238)

¹⁴ ローゼンタールは、ギンズバーグの『インディアン・ジャーナル』(*Indian Journal*, 1970)の書評で述べている。(M. Rosenthal 250)

¹⁵ バリー・マイルズは、1967年にギンズバーグがヒッピー世界の中心地である「ヘイト・アッシュベリー地区」(the Haight-Ashbury area)で行われたティモシー・リアリー、ゲイリー・スナイダー、アラン・ワッツ(Allan Watts, 1915-73)らとの討論に参加したこ

とを挙げ、そこに集まった若者たちをみた時のギンズバーグの心情を、“Allen recognizing the hippies as literal descendants of the Beats, saw them as the hope of America.”と考察している。(AG 393)

¹⁶ 日本語訳は、ヘレン・ヴェンドラー、「X線写真のアメリカ」飯野友幸訳、『現代詩手帖特集版 総特集アレン・ギンズバーグ』東京：思潮社、1997. 264-71.を参考とした。

¹⁷ 本章でのギンズバーグの詩の日本語訳は、諏訪優の『ギンズバーグ詩集』東京：思潮社、1991. を参考とした。

第一章 「吠える」 (“Howl,”1956)－預言者的詩人としてのギンズバークー

(1) ビート詩人が「豊かなアメリカ」の奥底に見たもの

¹ チャーターズは、「ビート」ということばがギンズバークやケルアックに伝わった様子を、“In 1944 the word “beat” as used by a Times Square hustler named Herbert Huncke came to the attention of William Burroughs, a Harvard graduate living in New York whom Huncke had introduced to heroin. Through Burroughs, the word was passed on to a young Columbia College freshman named Allen Ginsberg and a friend who shared his interest in writing named Jack Kerouac, a Columbia dropout serving during the war as a merchant marine seaman based in New York.”と述べている。(Charters xvii-xviii)

² ギンズバークは、『ビートの本』(*The Beat Book*, 1996)の「序章」(“Foreword”)で、“They [Jack Kerouac and John Clellon Holmes] talked about whether it was a “found generation,” or some other epithet. But Kerouac waved away the question and said beat generation—not meaning to name the generation, but to unnamed it....So that’s the early history of the term.”と述べている。(BB xiii)

³ スペインの詩人であり、ローマン・カトリック教の神秘家である十字架の聖ヨハネ(Saint John of the Cross, 1542-91)の作品、『魂の闇夜』(*Dark Night of the Soul*, 1585)の表題から引用したと思われる。

⁴ 神秘主義の書、著者不明の『不可知の雲』(*The Clowde of Vnknowyng*)の表題だと思われる。『不可知の雲』とは、次のように解説される。“[A] mystical prose work, probably from the North-East Midlands, dating from the second half of the 14th cent., and one of the most admired products of the Middle English mystical tradition. Its popularity is indicated by its survival in 17 manuscripts; the author was presumably a priest, though no more certain identification of him has resulted from the many recent speculations about him.”(OCEL 210)

⁵ 本章でのギンズバークの詩の日本語訳は、アレン・ギンズバーク、『ギンズバーク詩集』諏訪優訳。東京：思潮社、1991。を参考とした。

⁶ この修辞は「首句反復」(anaphora)の一種である。“In rhetoric anaphora (Gk ‘carrying back’) is a popular figure of speech involving repetition of the same word at the beginning of successive clauses, sentences or verses (also known as epanaphora). It is found in verse and prose of all periods, and can be effectively deployed to underline descriptive and emotional effects.”(DS 19)

⁷ 「モーラック」は、ジョン・ミルトンの『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)

⁸ 本論文での聖書からの引用は、*The Interpreter's Bible*. Buttrick, George Arthur, ed. New York: Abingdon Press, 1952.の、Revised Standard Version より引用した。本論文での聖書の日本語訳は、『聖書 新共同訳——旧約聖書続編つき』東京：日本聖書協会、1987。より引用した。

⁹ “The name of a Canaanite idol, to whom children were sacrificed as burnt-offerings; represented by Milton as one of the devils. Hence (as appellative, but now always with capital M), applied to an object to which horrible sacrifices are made.”(OED)

¹⁰ メリルは「モーラック」について、次のように論じている。““Moloch,” the symbol of social illness, was the metrical anchor in Part II for a series of graphic but predictable images.”(Merrill 98)

¹¹ トッド・ギトリン氏は、“affluence”について、『潤沢』は普遍的な広がりをもって50年代のアメリカ全体の状況を表していると考えられた。実際に『潤沢』は、長い間物質的生産と獲得を中心的な活動としてきた社会におけるれっきとした経済的心理的事実であった」と説明している。(ギトリン 23)

¹² 古矢氏は、その豊かさを「アメリカ社会が絶対的な繁栄と安定を謳歌し、アメリカ文明が全人類に対する福音とさえ見なされていた1950年代末頃」と評価している。(古矢 13)

¹³ ゴードン・ボールは、ギンズバーグのヨーロッパ旅行(1957-1958)について、“Ginsberg and Orlovsky’s Moroccan and European trip temporarily strained their relationship. Nevertheless, it was rich in the variety of experiences it afforded these nearly indigent travelers. For Ginsberg, the extraordinary amount of European art and artifacts they beheld, coupled with his firsthand observations of social and political conditions from North Africa to Paris, greatly enlarged and enriched his perspective.”と述べている。(JMF 329)

¹⁴ 新倉俊一は、「ファン・ゴッホの耳に死を」について、「アメリカの紙幣に刻まれている麦の穂(ear)をアメリカの金融資本制度の象徴と捉えて、これを自分の耳(ear)を切り落としたゴッホの暗い狂気につけ」た、と分析している。(新倉 184)

¹⁵ 本論文でのタイトルからの引用は、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.の日本語訳を参考とした。

第一章 「吠える」(“Howl,”1956)―預言者的詩人としてのギンズバーグ―

(2) 正気と狂気を逆転させた「ヒップスター」たち

¹ OEDによると「ヒッピー」は次のように定義されている。“A. *sb.* A hipster; a person, usually exotically dressed, who is, or is taken to be, given to the use of hallucinogenic drugs; a beatnik. B. *adj.* Of, pertaining to, or characteristic of hippies.” (OED)

² フレンチ(Warren French)は『路上』について、“The Narrative begins when Sal Paradise (based on Kerouac himself) meets Dean Moriarity (based on Neal Cassady) for the first time around Christmas 1946 in New York City...”と述べている。(French 35)

³ ジャック・ケルアックの『路上』には、「吠える」における「ヒップスター」と同じ状況のディーン・モリアーティーが描かれている。語り手であるサル・パラダイス(Sal Paradise)は、“Besides, all my [Sal Paradise’s] New York friends were in the negative, nightmare position of putting down society and giving their tired bookish or political or psychoanalytical reasons, but Dean just raced in society, eager for bread and love...”と述べている。(Kerouac, *On the Road* 10)

⁴ 日本語訳は、ノーマン・メイラー、「ヒップスター」『ぼく自身のための広告 ノーマン・メイラー全集5』山西英一訳。東京：新潮社、1969. 344-401.を参考とした。

⁵ また、ノーマン・メイラーは「精神病患者」について、“It may be fruitful to consider the hipster a philosophical psychopath, a man interested not only in the dangerous imperatives of his psychopathy but in codifying, at least for himself, the suppositions on which his inner universe is constructed.”と説明している。(Mailer 343)

⁶ ここで言う「実存」とは、第二次大戦後主流となったサルトルの実存主義に基づく。

⁷ 諏訪優によると、「ニューヨークとサンフランシスコにある居酒屋の名前」とある。(諏訪、『ギンズバーグ詩集』28)

⁸ マイルズによると、ギンズバーグはコロンビア大学の学生寮の自分の部屋に、退学したケルアックを滞在させ、深夜まで酒を飲んで語り合った。そういった違反が重なって、精神病院へと入院することとなった。(Miles 57-59)

⁹ タイトルは、そのような状態のソロモンが、“Reading Gide’s *Lafcadio’s Adventure*, he [Solomon] became fascinated by the idea of gratuitous crime, stole a sandwich from the school cafeteria, showed it to a policeman, was sent to a psychologist and then to Psychiatric Institute.”となったと述べている。(Tytell 95)

¹⁰ カール・ソロモンは「グレイストーン精神病院」へ行ったことがないというコメントがあり、象徴と捉えるのが妥当であろう。

¹¹ タイトルはさらに、“[W]hat would seem defeat in the eye of ordinary experience imply instigated them [the Beats] to further adventures. The Beats were attracted to “madness” as a sustained presence;”と「ビート」と「狂気」の関係を考察している。(Tytell 10)また、『路上』においても、ディーンについて、“[W]e [Sal Paradise, Dean Moriarity, and Carlo Marx] understood each other on other levels of madness,”という描写がある。(Kerouac, *On the Road* 6)

¹² デイヴィット・ハルバースタムは、当時バロウズがとった態度を、「精神科医どもは、多少今風なところがあれば、すべて病院送りだと考える。連中が狙いをつけるのは、何らかの理由で、自分が嫌われ者だと感じて傷ついた者(ビート)たちなのだ・・・」と説明している。(ハルバースタム 535-36)

¹³ ターナー(Stephen L. Tanner)は、ビッグ・ナースを描写している。(Tanner 19)

¹⁴ ターナーによると、マクマーフィーと、小説の語り手であるブロムデン(Bromden)について、“Kesey’s choice of Bromden as narrator allows for a hero of event and a hero of

consciousness; McMurphy is the former and Bromden the latter”と述べている。(Tanner 23)
また、マクマーフィーの取った行動を、「救いの使命」(saving mission)と捉えている。
(Tanner 38)

¹⁵ 『路上』においては、ディーン・モリアーティーのことを、“Dean, who had the tremendous energy of a new kind of American saint,...”と述べている。(Kerouac, *On the Road* 39)

¹⁶ 本論文の「序章」を参照。

¹⁷ グレン・バーンズはこの用法について、“[D]ependency of Western thought on the subject-predicate-object relationship”と分析している。(Burns 339)

¹⁸ バロウズは1962年のインタビューの中で、“Now I am using junk as a basic illustration. Extend it. I am reality and I am hooked in reality”と述べている。(Lotringer 36)

第一章 「吠える」(“Howl,”1956)－預言者的詩人としてのギンズバーグ－

(3)「アメリカのエレミヤ」としてのギンズバーグ

¹ 例えば、新倉俊一は彼の著書『アメリカ詩の世界』の中で、ギンズバーグとホイットマンを比較しながら「カリフォルニアのスーパーマーケット」(“A Supermarket in California, 1955”)を論じている。(新倉 253-57)

² OED は次のように定義している。 “[L. *Jeremias Jeremiah*, in reference to the ‘Lamentations of Jeremiah’ in the Old Testament.] A lamentation; a writing or speech in a strain of grief or distress; a doleful complaint; a complaining tirade; a lugubrious effusion.” (OED)

³ ポーチュギは、“He [Ginsberg] considered his role of poet-prophet as part of the miraculous tradition of his creator, William Blake, who had caused miracles in Ginsberg’s psyche by writing his prophecies down.”と、ギンズバーグが詩人としての自分を預言者だと思っていたことについて述べている。(Portuges 3)

⁴ デビット・ハルバースタムは、そのようなアメリカ社会は、「結局は当時の本や雑誌のみならず、新たに登場したテレビのホームドラマが、さらに強烈な迫力と影響力をもって描き出す世界を、自らに重ねあわせて眺めていたにすぎなかった」と述べている。(ハルバースタム 12)

⁵ 同様にハルバースタムは、1957年の「吠える」が猥褻文書ではないという判決がくだった裁判に関して、「この判決は、彼らの未来の始まりにすぎなかった」と考察している。(ハルバースタム 551)

⁶ ジョナ・ラスキンは、“Then, too, in *Howl*, he [Ginsberg] finally wrote a poem to match the immense persona that he had had in mind for himself for years—the persona of an American prophet”と述べている。(Raskin 230)

第二章 「カディッシュ」(“Kaddish,” 1961) —解体された葬送悲歌—

(1) 伝統的なエレジー

¹ チャーターズは、“There he [Ginsberg] wrote a long formal elegy, “Kaddish,” personalizing the traditional Jewish memorial poem for the dead in memory of his mother, who had died in the Pilgrim State Hospital on Long Island in June 1956.” (Charters 61)

² サックス氏は、第一章を ‘Interpreting the Genre: The Elegy and the Work of Mourning’ と題して、その根拠を、“Most studies of elegy tend to describe rather than interpret the genre’s conventions....rather than finding absence or loss to be somehow already “there” in the language, I am exploring how an elegist’s language emerges from, and reacts upon, an originating sense of loss.”と述べている。(Sacks 1)

³ フロイトは「悲哀」と「メランコリー」を比較し、「メランコリー」を「病的な素質の疑われる人たちでは悲哀のかわりにメランコリーが現れる」と述べている。さらに「悲哀」について、「時期がすぎれば悲哀は克服されるものと信じていて、悲哀感のおこらぬことはかえって理屈にあわぬ不健全なこと」と指摘する。(フロイト 137)

⁴ サックスは、「悲哀の作用」の根底に、「リビドー」を認め、それを中心に、「歎き」から「慰め」までの展開を、「エディプス・コンプレックス」(the oedipal stage)、「ミラー・ステージ」(the mirror stage)、「自己愛」(narcissism)、「去勢」(castration)、「男根崇拜」(phallicism)の心理過程を通して描いたが、本章では、フロイトの精神分析によって「カディッシュ」を論じることが目的ではないので省略する。

⁵ サックスはその代表例として、ミルトンの『リシダス』を挙げ、「パストラル・エレジー」の展開の特徴を説明している。

⁶ シェリーの『アドネイス』の訳は、パーシー・B・シェリー、『シェリ詩選』星谷剛一訳。東京：新月社、1948.を参考とした。

⁷ 本章でのギンズバーグの詩の日本語訳は、アレン・ギンズバーグ、『ギンズバーグ詩集』諏訪優訳。東京：思潮社、1991.を参考とした。

⁸ 「神の支配を認め、人間の最終的な運命を神の御手に委ねる祈り」であり、棺を墓所へ埋葬する際朗読される。(モリスン 168)

⁹ ネイオミは1956年の6月に、ギンズバーグへ誕生日を祝う手紙を送っている。ギンズバーグはこの手紙を、ネイオミの死後受け取ったとされている。手紙には「鍵」についてはふれていないが、“I [Naomi] wish you [Allen Ginsberg] get married....I hope you are not taking drugs as suggested by your poetry. That would hurt me. Don’t go in for ridiculous things. With love & good news (mother)”と、「カディッシュ」に描かれた内容も実際に含んでいる。(Howl 156)

¹⁰ 『転身物語』の「女神は若者(アドニス)の血の上に芳醇な^{ネクトール}神酒をそそぎかけた。血は神酒にふれると、ちょうど褐色の泥沼の底から透明な気泡がたちのぼってくるように、ふくらんだ。やがて一時間もたたないうちに、その血からおなじ色の花が咲きでた。」という場面に対し、田中、前田は、「アドニスは、アネモネになった」と解説をつけている。(オヴィディウス 375)

¹¹ エリオットは『荒地』の「注」(“Notes on ‘The Waste Land’”)の中で、“To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean *The Golden Bough*; I have used especially the two volumes *Adonis*, *Attis*, *Osiris*. Anyone who is acquainted with these works will immediately recognise in the poem certain references to vegetation ceremonies.)とアドニスについて述べている。(Eliot 50)

¹² 不完全韻について、ケイティー・ウェルズ(Katie Wales)は、“An imperfect rhyme which

rests on likeness of sounds rather than strict identity. It usually takes the form of the repetition of final consonants with variation in preceding vowels” と説明している。(DS 184)

第二章 「カディッシュ」(“Kaddish,” 1961) —解体された葬送悲歌—

(2) 反エレジーとしてのネイオミ像

¹ ヘレン・ヴェンドラーは、「カディッシュ」が描かれた 30 年前を思い出しながら、“And on that classical base Ginsberg created the most nonclassical poem in the American elegiac canon, the immigrant elegy that seemed waiting in the air to be written, as we found to our astonishment when we first read it thirty years ago.” と述べている。(SS 15)

² ネイオミは、ユダヤ人の両親のもと、1894 年にロシアで生まれ、その後家族でアメリカへ移住している。バレリー・マイルズ編による『ギンズバーグの伝記』(*Ginsberg: a Biography*, 1989)によると、ギンズバーグの父であるルイスと、結婚した当初のネイオミは美しく、活発な若い女性であり、知的で自信もあった。

³ ヴェンドラーは「カディッシュ」のギンズバーグとネイオミについて、“In this reversal of the cultural icon we call the pietà, we see not the mother holding the broken body of the son, but the son holding the broken body of the mother.” と述べている。(SS 9)

ミケランジェロの『ピエタ』は図解①を参照。

⁴ マイルズの伝記によると、ギンズバーグがピューターマンのアパートで彼にネイオミの話をする前、『アドネイス』を詠唱していた、とある。ギンズバーグの父ルイスが、まだギンズバーグが幼かったころ、シェリーの詩を読み聞かせた、というエピソードもあるように、シェリーの『アドネイス』がギンズバーグにネイオミの死を思い起こさせたのかもしれない。『アドネイス』は次のように解説される。“Composed in 55 Spenserian stanzas, the poem was inspired partly by the Greek elegies of Bion and Moschus and partly by Milton’s *Lycidas*. Keats is lamented under the name of Adonais, the Greek god of beauty and fertility, together with other poets who had died young, such as Chatterton, Sidney, and Lucan. His deathbed is attended by various figures, both allegorical and contemporary, including Byron ‘the Pilgrim of Eternity.’ Shelley, the atheist, accepts the physical facts of death, but insists on some form of Neoplatonic resurrection in the eternal beauty of the universe,....” (OCEL 7-8)

⁵ キーツの作品に関しては、代表作である「ギリシャの壺によせる歌」(“Ode on a Grecian Urn”)にも描かれたように、彼は詩作においても美を追求したようであった。最終スタンザでは、美の表象である壺が、“Than ours, a friend to man, to whom thou say’st, / ‘Beauty is truth, truth beauty,’ –that is all / Ye know on earth, and all ye need to know”と美の真理を語る有名な一節がある。(Keats 186)

⁶ ダンスの一種であり、諏訪優によると、「1920 年代は、大戦後のすばらしい繁栄の時代で、狂騒の 20 年代(ローリング・トゥエンティーズ)と言われるように、人々はジャズにチャールストンに酒に賭博に熱中した」とある。(諏訪 124)

⁷ ハヴロック(Christine Michell Havelock)は、「プラクシテレスが古典的ギリシャ芸術に裸体のアフロディテという主題を導入したというだけではなく、彼の作品が後のギリシャ女神像に大きな影響を与えたということも広く受け入れられている。それらの作品はその後ローマに受け入れられ、そしてローマがそれを広く遠方まで流布した。このようにして女性の裸体は、西洋塑造芸術の題材の主流となった」と述べている。(ハヴロック 10) 裸のヴィーナスを扱った、代表的な絵画の一例として、ティツィアーノの『ウルヴィーノのヴィーナス』を挙げる。(図解②)

⁸ 『ヴィーナスとアドニス』の日本語訳は、ウィリアム・シェークスピア著、「ヴィーナスとアドニス」『シェイクスピア全集 8』福原麟太郎、中野好夫監修。本堂正夫訳。東京：筑摩書房、1967. 201-31.を参考にした。

⁹ ハイドは、ギンズバーグ、ダイシャー(Marcel Duchamp, 1887-1968)、キングストン

(Maxine Hong Kingston, 1940-)らをとおして芸術における「トリックスター」(trickster)と預言の関連性を論じながら、「真実」(truth)や「美」(beauty)を並べ、“The artist may take her [Kingston’s] song seriously, but her seriousness is not the same as that of the gods who try to bind the trickster. Hers is a this-world harmony, made by a translator who knows that there is no final language, that once the tongue has been cut loose it will endlessly invent new speech, new articulations complex enough to fit the shifting scene. Where this artistic practice creates a beauty, it is a fragile and perish beauty.”と述べている。(TSMTW 312)

¹⁰「ネィオミ」という名前は、“Biblical name (meaning ‘pleasantness’ in Hebrew) of the wise mother-in-law of Ruth. The name has long been regarded as typically Jewish, but recently has begun to come into more general use”と解説される。(Oxford Dictionary of First Names 246)

第三章『アメリカの没落』(*The Fall of America*, 1972) — 「渦」の旅—

(1) 「渦」のエネルギー

¹ ポケット・ポエツ・シリーズの『アメリカの没落』にギンズバーグは、「ウィチタ渦の経典」に関して、“‘Wichita Vortex Sutra’ (in *Planet News*, City Lights Books, 1968) fits in sequence following ‘Hiway Poesy LA-Albuquerque-Texas-Wichita’ in this book”と述べ、『鉄の馬』については、“*Iron Horse* (Coach House Press, Tronto, 1973) fits in sequence at the beginning of the section ‘Zigzag Back Thru These States 1966-1967’”と説明し、「関係書物の覚え書き」(“Bibliographical Note”)として添えている。

² 引用の、“old means of humanistic storytelling,” “non-conceptual episodes of experience,” “include more simultaneous perceptions and relate previously unrelated occurrences”は、ギンズバーグの『インドの日記』(*Indian Journals*, 1970)からの引用である。さらにヴェンドラーは、“I still tend to prefer the shorter poems, because they allow some drawing of breath for relief from Ginsberg’s ardent atlas. And I like best the poems where Ginsberg is still visited by evanescent flashes of his humor, too often now in abeyance.”と続けている。(RAF)

³ 本来は、絵から始まった芸術運動である。“[A]n aggressive literary and artistic movement that flourished 1912-15; it attacked the sentimentality of 19th-cent. art and celebrated violence, energy, and the machine. The Vorticists, dominated by W. Lewis, included Pound, Gaudier-Brzeska, the painters C. R. Nevison and Edward Wadsworth; they were associated with T. E. Hulme, E. M. Ford, and sculptor Jacob Epstein. In the visual arts this revolutionary fervour was expressed in abstract compositions of bold lines, sharp angles, and planes; the Vorticist style was indebted to Cubism and Futurism, although Lewis mocked the Futurist obsession with speed.”(OCEL 1045) 『ブラスト』に掲載された、ワッズワース(Edward Wadsworth, 1889-1949)の絵、図解③参照。

⁴ ギンズバーグは、コロンビア大の学生時代からパウンドの作品を読み、パウンドがセント・エリザベス病院(St. Elizabeth Hospital)に入院中、会いたいと手紙を送ったほどであった。ギンズバーグはパウンドを「導師」(guru)として尊敬しており、友人を介して1967年にイタリアのスポレトで会うことができた。シュマッカー(Michael Schumacher)はギンズバーグにとってのパウンドを、“Ginsberg found him [Pound] far too great an influence on modern poetry to be dismissed for his politics, no matter how wrongheaded they had been. Pound’s use of the ideogram—the juxtaposition or free association of images—had been very influential on Allen’s own work, and Pound’s attention to the tone and pitch of vowels had brought back the sense of natural music of poetry, influencing Ginsberg, Dylan and a host of others. Allen saw Pound not only as an important member in poetry’s lineage over the centuries but also as a guru, someone who still might have something to teach.”と考察している。(Schumacher 489)また、1969年に行われたインタビューでギンズバーグはパウンドについて、“I was thinking of Pound last night, see all his close friends are dead. I’m sure Pound used to write lines thinking what T. S. Eliot would think of it, or Gaudier-Brzeska, or Brancusi, or Bunting, all the Activist-Vorticist writers he was talking to.”と語っている。(SM 199) ギンズバーグはパウンドをとおして「渦巻派」の存在を知っていたことを示している。

⁵ 20世紀初頭、イタリアに興った芸術運動。伝統的な文化・芸術を排撃し、スピード、騒音など、機械文明のダイナミックな運動感覚の表現を重んじた。未来主義。

⁶ 「イマジズム」は次のように定義されている。“[A] movement of English and American poets in revolt from Romanticism, which flourished c. 1910-17, and derived in part from the aesthetic philosophy of T. E. Hulme. Its first anthology, *Des Imagistes* (1914) edited by Pound,

had eleven contributors,...The characteristic products of the movement are more easily recognized than its theories defined: they tend to be short, composed of short lines of musical cadence rather than metrical regularity, to avoid abstraction, and to treat the image with a hard, clear precision rather than with overt symbolic intent. (Pound: 'the natural object is always the adequate symbol.')

 (OCEL 499)

⁷ 当時の欧州は、芸術の変革期であり、絵画分野においてフランスではモネ(Claud Monet, 1840-1926)やピサロ(Camille Pissarro, 1830-1903)らによる「印象派」(Impressionism)が現れた。そこから「立体派」(Cubism)をセザンヌ(Paul Cézanne, 1839-1906)が主唱し、ピカソ(Pablo Picasso, 1881-1973)やブラック(Georges Braque, 1882-1963)らがそれを最盛期に導いた。

⁸ ブラッドフォード・モロウ(Bradford Morrow)は、『ブラスト』の再版によせた「序文」("Foreword")の中で、「渦巻派」についてのパウンドとゴディエール・ブゼスカ(Gaudier Brzeska)の定義を合わせてよく表したのものとして、ヒュー・ケナー(Hugh Kenner)の定義を引用している。

⁹ パウンドは『ブラスト』において、"It [the vortex] represents, in mechanics, the greatest efficiency. We use the words 'greatest efficiency' in the precise sense—as they would be used in a text book of MECHANICS."と続けている。(BI 153)

¹⁰ メイキンは、パウンドが1950年代の文学運動に与えた影響を、"Pound now became the real literary parent of two major related movements of the 1950s: the Beats and the Black Mountain poets."と述べている。さらに、"They took Pound as a teacher because of the freshness of his approach to the art of writing, which aimed at real contact with experience and thought, and never at the borrowing of tokens and imitation of surfaces that made up the 'well-made poem.' Pound's writings had an overwhelming influence on Allen Ginsberg and Gary Snyder and many others of their generation..."と、パウンドがギンズバーグに多大に与えた影響について論じている。(Makin 19)

¹¹ ヴェンドラーは、『アメリカの没落』における、特に「彼の人生の状況」に注目し、イエーツ(W. B. Yeats, 1865-1939)、スティーヴンス(Wallace Stevens, 1879-1968)との類似点を挙げながら、"Balked by the roadblock of middle age, Ginsberg marks time around it, baffled, like other poets, by the era when poetry thins out, everything is already known, and everything has stopped happening."と考察している。(RFA)

¹² ヴェンドラーは、"[I]ts [The Fall of America's] natural rivers, mountains and coastlines, its man-made cities, superhighways, and dams, its media..., its social life..., its political activity..., its poets and musicians..., its mythology..., its graffiti, its religion..., its banks, its wars, its violence, its secret police, its history, its seasons—in short, the whole our common life. This text of the common life is crossed, less often than one would wish, with the text of the life of Ginsberg."と、分析している。(RFA)

¹³ ヴェトナムの統一をめぐる戦争。1960年に結成された南ヴェトナム解放民族戦線が、61年、北ヴェトナムの支援のもとに南ヴェトナム政府に対して本格的な抗争を開始し、69年には臨時革命政府を樹立。その間、63年にはアメリカが全面的に軍事介入したが、73年の和平協定により撤退。75年、サイゴンが陥落して南ヴェトナム政府は崩壊。翌76年、南北ヴェトナムの統一が実現した。しかしこの戦争が残した爪痕は、現在ヴェトナムのみならずアメリカにおいても多大な影響を及ぼしている。

¹⁴ マリタ・スターケン(Marita Sturken)は、著書『アメリカという記憶』(Tangled Memories, 1996)の中で「ベトナム戦争に関する単一の正統化された歴史は、いまだ創られてはいない。その理由のひとつは、ベトナム戦争での敗北が表しているように、アメリカの帝国主義、テクノロジー、男性性といったスタンダードなナラティブが崩壊したから

である。ベトナム戦争の歴史は、いまだに対立しあうなかで、手つかずなまま検討もされずに放置されている特殊な要素が存在している。それは、戦争がアメリカ社会に及ぼしている分裂的効果と、ベトナム帰還兵たちが社会のなかでマージナル化されているということである」と述べている。(スターケン 87)

¹⁵ ジョンソンは、『アメリカ人の歴史 第三巻』の中で、「ヴェトナムでのアメリカの悲劇がほんとうに進展しはじめたのはケネディとジョンソンの時代である」という文章で、「泥沼のヴェトナム戦争」という章を始めている。(ジョンソン 390-91)

¹⁶ 日本語訳は、ウォルター・T・デイヴィス・Jr. 「ヴェトナム戦争の物語」『打ち砕かれた夢——アメリカの魂を求めて』大類久恵訳。東京：玉川大学出版部、1998. 70-99. を参考とした。

¹⁷ ジョンソンは1961年の『ポスト』に掲載された、「アメリカの威信はまさにヴェトナムの人民を共産主義による併合から守れるかどうかにかかっている」という記事や、1964年の『タイムズ』に載った、「われわれが（共産主義の勝利を否定するために）いかなる軍事・政治的努力もいとわないことを示せば、共産主義者も現実を認識するようになるだろう」という記事を例にとり挙げています。そして、「ところが1966年始め『タイムズ』はジョンソンを見捨て、『ポスト』も1967年夏、これにつづいた。ほぼ同時にテレビネットワークは中立になり、以後ますます反対に傾く」と述べている。(ジョンソン 395-96)

¹⁸ マイルズは、暴走族である「地獄の天使たち」(Hell's Angel)が主体となっておこした、バークレーでヴェトナム戦争反戦運動に、ギンズバーグがケン・キージーらとともに参加したことを指摘している。(Miles 378) また、ギルモアは、ギンズバーグが反戦運動にかかわった様子を、“In the summer of 1968, Ginsberg helped the Yippies organize Chicago's Festival of Life (along with Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Tom Hayden and member of the Black Panthers), in protest of the Democratic Party's promotion of the Vietnam War and as a rebuke to Hubert Humphrey's capitulation to the party's hawkish elements.”と述べている。(Gilmore 237)

¹⁹ キリスト教における、「天軍九隊」(The celestial hierarchy)の中の九天使中最高位にあたる。そのような、聖とされる熾天使を「金力」とみなすことから、ギンズバーグの皮肉が感じられる。

第三章『アメリカの没落』(*The Fall of America*, 1972) — 「渦」の旅—

(2) アメリカの没落

¹ 本章での『アメリカの没落』の日本語訳は、アレン・ギンズバーグ、『アメリカの没落』富山英俊訳。東京：思潮社、1989.を参考とした。

² 図解④のアメリカの地図を参照。

³ “Long ago,...Coyote was going along and as he came over the blow of a hill he saw a man taking his eyes out of his head and throwing them up into a cottonwood tree. There they would hang until he cried out, “Eyes come back!” Then his eyes would return to his head. Coyote wanted very much to learn this trick and begged and begged until the man taught it to him. “But be careful, Coyote,” the man said. “Don’t do this more than four times in one day.” “Of course not. Why would I do that?” said Coyote. ...When he had done this four times, he thought, “That man’s rule is made for his country. I don’t think it applies here. This is my country.” For a fifth time he threw his eyes into the tree and for a fifth time he cried “Eyes come back!” But they don’t come back. Poor Coyote stumbled about the grove, humping into trees and crying. He couldn’t think what to do, and lay down to sleep. Before too long, some mice came by and, thinking Coyote was dead, began to clip his hair to make a nest. Feeling the mice at work, Coyote let his mouth hang open until he caught one by the tail. “Look up in that tree, Brother Mouse,” said Coyote, talking from the side of his mouth. “Do you see my eyes up there?” “Yes,” said the mouse. “They are all swollen from the sun. They’re oozing a little. Flies have gathered on them.” The mouse offered to retrieve the eyes, but Coyote didn’t trust him. “Give me one of your eyes,” he said. The mouse did so, and Coyote put the little black ball into the back of his eye socket. He could see a little now, but had to hold his head at an odd angle to keep the eye in place. He stumbled from the cottonwood grove and came upon Buffalo took pity on him when he heard the story, and offered one of his own eyes. Coyote took it and squeezed it into his left eye socket. Part of it hung out. It bent him down to one side. Thus he went on his way.” (*TSMW* 3-4) またハイドは、このようなコヨーテを「路上のトリックスター」([T]ricksters are “on the road”)とみなし、次の性質を指摘した。“[T]rickster is a boundary-crosser. Every group has its edge, its sense of in and out, and trickster is always there, at the gates of life, making sure there is commerce....Trickster is the creative idiot, therefore, the wise fool, the gray-haired baby, the cross-dresser, the speaker of sacred profanities. ...Trickster is the mythic embodiment of ambiguity and ambivalence, doubleness and duplicity, contradiction and paradox.” (*TSMW* 7) ハイドは、芸術におけるこのような「トリックスター」の表象を論じている。

⁴ イギリスの詩人。『多幸の国』(*The Poly-Olbion*, 1612,22)とは、“[T]he most ambitious work of Drayton. It was written between 1598 and 1622 and consists of 30 ‘Songs’ each of 300-500 lines, in hexameter couplets, in which the author endeavours to awaken his readers to the beauties and glories of their country. Travelling from the south-west to Chester, down through the Midlands to London, up the western countries to Lincoln, and then through Lancashire and Yorkshire to Northumberland and Westmorland, he describes, or at least enumerates, the principal topographical features of the country, but chiefly the rivers and rivulets, interspersing in the appropriate places, legends, fragments of history, catalogues of British saints and hermits, of great discoveries of birds, fishes, and plants with their properties. The first part, published 1612-13, was annotated by Selden. The word ‘poly-oblion’ (from the Greek) means ‘having many blessing’.”とあるように、国と旅を主題とした点で『アメリカの没落』との類似点が多い。(OCEL 802)

⁵ 「擬人法」(personification)。“[A] figure of speech or trope in which an inanimate object, animate nonhuman, or abstract quality is given human attributes. Personification is particularly associated with literary, especially poetic, language” (DS 294)

⁶ ニール・キャサディと語り手は、デンバーで出会っている。“Neal born in Salt Lake. Died in San Miguel, met in Denver / lived in Denver——, 491”

⁷ ヴェンドラーは、“After Europe and India, after the Orient, what is left to do but to come back to America,...”と述べている。(RFA)

⁸ ハイドはコヨーテを「預言的トリックスター」(the prophetic trickster)と呼び、「シャーマニズム」(shamanism)の観点から論じている。“[A] look at Coyote as a shaman-with-a difference can bring us back to the earlier point about a revelation of the plentitude other wise hidden behind conventional form.”(TSMTW 293-97)

⁹ 「修辭的疑問」とも呼ぶ。“This is a question which does not expect an answer, since it really asserts something which is known to the addresser, and cannot be denied. It is thus the equivalent of a statement, often negatives....In classical oratory, as in public speaking still, rhetorical questions were useful as persuasive devices to appeal to the listeners' reason; as emotive devices to suggest the speaker's outburst of natural feeling.”(DS 346)

第四章 ギンズバーグのリズム —「息」の詩人—

(1) ギンズバーグの長息詩行

¹ タイトルはルイスを、“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)

² タイトルは、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)

³ タイト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)

⁴ “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)

⁵ シュマッカーは、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)

⁶ 本章でのギンズバーグの詩の日本語訳は、アレン・ギンズバーグ『ギンズバーグ詩集』諏訪優訳。東京：思潮社、1991。を参考とした。

⁷ 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)

⁸ ギンズバーグは、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グの「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)

⁹ 「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』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)

¹⁰ 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)

¹¹ 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)

¹² 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)

第四章 ギンズバーグのリズム — 「息」の詩人—

(2) 「息」のエネルギー

¹ マイルズは『アレン・ギンズバーグ』の中で、“On January 26, the Volkswagen bus set off to discover America. Peter drove, Julius and Steven sat in the back, while Allen, in the front, held his microphone and recorded impressions as they traveled. They headed east for San Bernardino, with Nelson Eddy singing “Oh, What a Beautiful Morning” on the tinny car radio, followed by news of the war. The poetry notations taped on the trip became “Hiway Poesy: L.A.—Albuquerque—Texas—Wichita,” published in *The Fall of America*.” と述べている。(AG 383)

² 図解⑤の絵が挿入されている。

³ 1962年結成のイギリスのロックバンド。レイ・ディビス(Ray Davis, 1940-2005)など。

⁴ フレディ・マーキュリー(Freddie Mercury, 1946-91)。イギリスのロックバンド「クイーン」(Queen)のヴォーカリスト。

⁵ グレイル・マーカス(Greil Marcus)はこれらの音楽について、“Whether you hear the poem on the page; on Ginsberg’s four-CD set, *Holy Soul Jelly Roll*, as Ginsberg in stand-up-comedy drag recited the piece to a laughing Berkeley audience in 1956; or as collected on the three-CD set *The Beat Generation*,...”と述べている。(Marcus)

⁶ 「コラージュ」(collage)。“A pictorial technique in which photographs, news cuttings, and other suitable objects are pasted on to a flat surface, often in combination with painted passages (*coller* is French for ‘to gum’). Long popular as a leisure-time occupation for children and amateurs, it first became an accredited artistic technique in the 20th cent., when it drew its main material from the proliferation of mass-produced images such as newspapers, advertisements, cheap popular illustrations, etc. Cubists were the first to incorporate real objects such as pieces of newspaper into their pictures, often deliberately giving them a dual function both as the real things they were and as contributing to the picture image.” (ODA 127)

⁷ 「立体派」とも呼ぶ(Cubism)。“Movement in painting and sculpture, recognized as one of the great turning points in western art. It was originated by Picasso and Braque. ...Cubism made a radical departure from the idea of art as the imitation of nature that had dominated European painting and sculpture since the Renaissance. Picasso and Braque abandoned traditional notions of perspective, foreshortening, and modeling, and aimed to represent solidity and volume in a two-dimensional plane without converting the two-dimensional picture-space.” (ODA 144)『アメリカの没落』には「コラージュ」も見受けられ、「立体主義」の要素あるといえよう。また、ギンズバーグはセザンヌ(Paul Cézanne, 1839-1906)にコロンビア大学時代から興味があり、1965年の『パリ・レビュー』のインタビューの中で、「吠える」とセザンヌについて言及しており、“The last part of “Howl” was really an homage to art but also in specific terms an homage to Cézanne’s method, in a sense I adapted what I could to writing; but that’s a very complicated matter to explain. Except, putting it very simply, that just as Cézanne doesn’t use perspective lines to create space but it’s a juxtaposition of one color against another color (that’s one element of his space), so, I had the idea, perhaps overrefined that by unexplainable, unexplained nonperspective line, that is, juxtaposition of one word another, a gap between the two words which the mind would fill in with the sensation of existence.”と、詩作の際絵画の技法を取り入れていることがわかる。(SM30)セザンヌとは、“French painter, with Gauguin and van Gogh the greatest of the Post-Impressionists and a key figure in the development of 20th-cent. art. ...Since his death his reputation has increased among critics and art historians and he has exercised an enormous influence on 20th-cent. art, most notably on the development of Cubism.”という説明が指し

示すように、「立体派」に多大な影響を与えた画家である。(ODA 112)

⁸ 福原麟太郎は「渦巻派」の定義の難しさを述べ、「Wyndham Lewis 風の Cubism」とも解説している。(福原、「序文」『ター』xiv)

⁹ ガシオレックは『ウィンダム・ルイスとモダニズム』の中で、「渦巻派」が当時誕生した芸術運動との相違点を強調し、“[I]t [*Blast*] asserted a strong group identity as a way of differentiating Vorticism from competitor groups, emphasized the metropolitan nature of modernity,... Vorticism was defined in opposition to competitor tendencies and in relation to movements that were reviewed sympathetically, such as Cubism.”と述べている。(Gąsiorek 14)

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。(AG 271)

² トリギリオは「息」について、“Breath is a sacred locus of action in Buddhist meditation practice and is significant, too, in the West as etymological root of the word *spirit* (which of course comes from Latin *spiritus*, for “breath”).”と解説し、東洋、西洋、両者における「息」の重要性を述べている。(AGBP 9)

³ トリギリオは、“[O]nly through an understanding of his [Ginsberg’s] maturation as Buddhist can we consider the scope of his career in detail. It is important that words such as struggle and maturation are used in this context in this book.”と、ギンズバーグと仏教の密接な関係を指摘している。(AGBP xi-xii)

⁴ トリギリオは、ギンズバーグの中の仏教の要素と、父親のルイス・ギンズバーグのヘブライ的要素を比較し、“Ginsberg’s conception of himself as an American Buddhist poet-prophet emerged from a productive, tangled confluence of Louis’s authority as father who bestowed the Hebraic tradition on his son and of Louis’s influence as poet.”と論じている。(AGBP 13)

⁵ 「ブラック・マウンテン派」(Black Mountain College)とは、“[E]xperimental liberal arts institution, near Asheville, N. C., founded (1933) by dissident faculty and students of Rollins College (Florida) for innovative and improvisory learning. Although it foundered (1956), its teachers, including Josef Albers, and its journal, *The Black Mountain Review* (1954-57), had a great effect far beyond its campus.”とされている。(OCAL 70) 「投影詩」とは、“His [Charles Olson’s] Projective Verse conceived of the poem as an “old field” through which energy moves from its source to the reader, the measure being based on the breath of the speaker-poet.”と定義される。(OCAL 489)

⁶ アメリカ先住民、特にプエブロインディアン(Pueblo)にとって「呼吸」(breathing)とは、“A ritual in which a person exhales one’s breath, signifying a wish, a prayer, and an exception that the power will be magnified. A person petitioning a medicine man for a curing ritual or any society for membership utters a prayer request and blows his or her breath on a packet of cornmeal before sending it to the society head. People get power and blessings from various sacred objects by “inhaling the breath” from them.”である。(Encyclopedia of Native American Religions, 29-30)

⁷ 志村正雄は、ギルの著作からネツァリク族のオーピングアリク(Orpingalik)の言葉、「どのくらいの数の詩が私にあるのか、わからない。そういうものを数えていないのだ。人生は、喜びや悲しみが、歌いたくなる気持ちの生じるまでに感じられるときがたくさんある。だから私には多くの詩があることしか私は知らない。私の全存在が詩なんだ。息をするように歌うのだ。・・・私には息をするのが必要であるのと同じに、歌うことが必要だ」を引用し「息」と詩の関係を説明している。(志村、『神秘主義とアメリカ文学』165-67)

⁸ 新倉は同様に、「ホイットマンのこのような包括的なデモクラティックな詩の態度は、その技法にこだわらない詩風とともに、アメリカ詩の新しい象徴となりました。第一次大戦後のカール・サンドバーグ(Carl Sandburg, 1878-1967)や、今日のアレン・ギンズバーグ(Allen Ginsberg, 1926-)などは、意識的にこの大衆詩人の詩風を踏襲しています」と述べている。(新倉 15) ギンズバーグにあるウィリアム・ブレイク要素を、「ルイス・シンプソンは「ダンが終わった、ブレイクばんざい！」とこの詩的風潮の交代を要約しています。そういう新しい主観主義的な風潮のなかで、最もブレイク的であったの

は言うまでもなくギンズバーグ」と述べている。(新倉 53)

⁹ ヴェンドラーはまた、“In seeking out an authentic voice for himself [Ginsberg’s self] (after a youthful period of imitating Marvell and Donne), he found with exhilaration the proletarian ground cleared by Williams”と指摘している。(HBCAP 6)

¹⁰ ギンズバーグは、インタビューで、ブレイクの声を聞いた時のことを、“[S]uddenly I realized that the poem [Ah Sun-flower!] was talking about *me!*...I...heard a very deep earthen grave voice in the room, which I immediately assumed, I didn’t think twice, was Blake’s voice; it wasn’t any voice that I knew, though I had previously had a conception of a voice of rock, in a poem, some image like that—or maybe that came after this experience”と語っている。(PAG 122)

¹¹ ポーチュギは続けてブレイクのヴィジョンについて、“The visions, in turn, should be understood as the point of departure for his [Ginsberg’s] studies of consciousness. Out of visionary experiments, Ginsberg emerged with many of the primary theories and practices of his poetics.”と述べ、ギンズバーグとブレイクの関係の必然性を論じている。(Portuges 4)

¹² トリギリオは、“For Blake, H. D., and Ginsberg an excess of reason dominates the episteme of each poet’s particular era, and this excess is legible as a form of empire-building.”ブレイク、H. D. ギンズバーグらの共通点を指摘している。(SPA 14)

¹³ 奥田は、光と闇の関係について、「神は光であるが、この光は無限なる絶対者の光である。いわば人間の目に極度に強い光線をあてれば、目が眩んでこの光を逆に闇と感ずる。神には目眩く暗黒がある、と神秘思想家がいうのはこうした状態を表すものである。聖暗の形象である。・・・否定による認識により、絶えず「無」と格闘しながら神の光を感受するアンテナごときのものであり、思惟の及ばぬ深み、深淵の世界の体験なのである。」と述べている。(奥田、「解説」『不可知の雲』 232)

¹⁴ グラスマンは、ギンズバーグの詩について、“Ginsberg’s poetry is the poetry of a terminal cultural situation. It is a Jewish poetry because the Jew is the prime symbolic representation of man overthrown by history.”と述べ、詩におけるユダヤ性の意義を論じている。(Grassman)

¹⁵ ラマザーニは、「カディッシュ」のネイオミの裸の場面についてさらに、“Mourning as a return to and separation from parental origins is also the psychological impetus of Ginsberg’s elegy for his mother, *Kaddish*. ...Allured but repelled by the unconcealed body, Ginsberg pulls back after this most intimate scene of the elegy; he hastily dives under the cover of ritual, interjecting his only Hebrew quotation from the Kaddish.”と論じている。(Ramazani 252)

¹⁶ ハンガーフォードは、“By transforming words into vibrations Ginsberg gives us one fairly straightforward example what it might mean to make mantra of American language. Other poems in *The Fall of America: Poems of These States, 1965-1971* (1972), make language into mantra through actual sound than through compositional method.”と、ギンズバーグの詩作の特徴を指摘している。(Hungerford)

¹⁷ マイルズは世界各国の具体的な都市名を列举し、“[T]he circle of writers and poets surrounding Simon Vinkenoog in Amsterdam; the group involving Carl Weissner and Udo Breger in Germany; Miguel Grinsberg’s *Eco Contemporaneo* group in Benos Aires; Sergio Mondragón and the *El Corno Emplumado* folks in Mexico City; Pradip Choudhuri and the writers of the Hungry Generation in Calrutia.”と、「ビート」の広範囲に渡る影響を述べている。(BH 6)

¹⁸ タイテルは、ギンズバーグの“Ginsberg called “Howl” his “original blow for freedom”というコメントに対し付け加えている。(Tytell 104)

¹⁹ シアドウ(Matt Theado)は、DLB 第 237 巻の『ビート』(*The Beats*)の「序文」

(“Introduction”)の冒頭において、ホリス・アルパート(Hollis Alpert)の “I, for one, am still not convinced that the beats exist. They may,...have been invented by Life magazine, or by some enterprising coffee shop owners”ということばを引用し、最後の段落では対照的に、“In retrospect the Beat writers’ cultural rebellions seem tame, as many of their once-feared features are more or less accepted aspects of modern life: mixing of races, relaxation of sexual mores, homosexuality, nonconformity, even long hair and beards.”と、「ビート」が定着しつつある現状を語っている。(DLB237 xv-xx)

Abbreviations

1, Ginsberg's works

- BB* Foreword. *The Beat Book, Poems and Fictions of the Beat Generation*. Ed. Anne Waldman. 1996.
- CT* *Composed on the Tongue*. Ed. Donald Allen. 1994.
- Howl* *Howl*. Ed. Barry Miles. 1995.
- JEFES* *Journals: Early Fifties, Early Sixties*. Ed. Gordon Ball. 1977.
- JMF* *Journals: Mid-Fifties 1954-1958*. Ed. Gordon Ball. 1995.
- SM* *Spontaneous Mind: Selected Interviews, 1958-1996*. Ed. David Carter. 2002.

2, Other works, periodicals, general references

- B1* *Blast 1*. Ed. Wyndham Lewis. 1997.
- B2* *Blast 2*. Ed. Wyndham Lewis. 1993.
- DLB16-1* *Dictionary of Literary Biography: The Beats: Literary Bohemians in Postwar America*. Vol. 16-1. Ed. Ann Charters. 1983.
- DLB237* *Dictionary of Literary Biography: The Beats, a Documentary Volume*. Vol. 237. Ed. Matt Theado. 2001.
- PAG* Hyde, Lewis, ed. *On the Poetry of Allen Ginsberg*. 1984.
- TSMTW* ---. *Trickster Makes This World*. 2008.
- AG* Miles, Barry. *Allen Ginsberg: a Biography*. 1989.
- BH* ---. *The Beat Hotel*. 2000.
- PL* Milton, John. *Paradise Lost*. 1998.
- OCAL* *The Oxford Companion to American Literature*. Ed. James D. Hart. 1995.
- OCEL* *The Oxford Companion to English Literature*. Ed. Margaret Drabble. 1995.
- ODA* *The Oxford Dictionary of Art*. Ed. Ian Chilvers, and Harold Osborne, 1997.
- OED* *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- Shakespeare Shakespeare, William. "Venus and Adonis." *The Poems*. Ed. John Roe. 2007.
- AGBP* Trigilio, Tony. *Allen Ginsberg's Buddhist Poetics*. 2007.

- SPA ---. "Strange Prophecies Anew": Rereading Apocalypse in Blake, H. D., and Ginsberg. 2000.
- MWH Vendler, Helen. "Allen Ginsberg." *The Music of What Happens*. 1988.
- HBCAP ---. Introduction. *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*. Ed by Helen Vendler. 1985.
- SS ---. "The Reversed Pietá: Allen Ginsberg's 'Kaddish.'" *Soul Says: On Recent Poetry*. 1995.
- RFA ---. "Allen Ginsberg Considers His Country and Himself." Rev. of *The Fall of America*, by Allen Ginsberg. 1973.
- RSP ---. "American X-rays." Rev. of *Selected Poems 1947-1995*, by Allen Ginsberg. 1996.
- DS Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. 2001.

Bibliography

- Adams, Hazard, ed. *Critical Essay on William Blake*. Boston: G.K. Hall&Co, 1991.
- Ball, Gordon. "A One-Man Generation." *The Rolling Stone Book of the Beats*. Ed. Holly George-Warren. New York: Rolling Stone Press, 1999. 241-46.
- Beat & Pieces: A Complete Story of the Beat Generation in the words of Fernanda Pivano with Photographs by Allen Ginsberg*. Bolzano Vicentino: Photology, 2005.
- Bercovitch, Sacvan. *American Jeremiad*. London: U of Wisconsin P, 1978.
- Blake, William. "The First Book of Urizen." *Blake Complete Writings*. Ed. Sir Geoffrey Keynes. Oxford: Oxford UP, 1988. 222-36.
- Bloom, Harold, ed. *Percy Bysshe Shelley*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2001.
- , ed. *T. S. Eliot's The Waste Land*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- Bollobás, Enikő. *Charles Olson*. New York: Twayne Publishers, 1992.
- Burns, Gerald L. *Modern Poetry and the Idea of Language*. New Jersey: Yale UP, 1974.
- Burns, Glen. *Great Poets Howl: A Study of Allen Ginsberg's Poetry, 1943-1955*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1983.
- Burroughs, William. *Letters to Allen Ginsberg 1953-1957*. New York: Full Court Press, 1982.
- . *The Naked Lunch*. Kyoto: Rinsen Book Co, 1987.
- , et al. "Friendly Legend." *Rolling Stone*, 761 (May 29, 1997), 40-45.
- Buttrick, George Arthur, ed. *The Interpreter's Bible, Revised Standard Version*. New York: Adbingdon Press, 1952.
- Cambell, James. *This is the Beat Generation*. London: Vintage, 2000.
- Cassady, Carolyn. "The Blind Follow the Blind." *The Rolling Stone Book of the Beats*. Ed. Holly George-Warren. New York: Rolling Stone Press, 1999. 163-67.
- Caveney, Graham. *Screaming with Joy: the Life of Allen Ginsberg*. New York: Broadway Books, 1999.
- Cavitich, Max. *American Elegy*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2007.

- Charters, Ann, ed. *Dictionary of Literary Biography: The Beats: Literary Bohemians in Postwar America*. Vol. 16-1,2. Detroit: Gale Research Company, 1983.
- . *The Portable Beat Reader*. New York: Penguin Books, 1992.
- Chilvers, Ian, and Harold Osborne, ed. *The Oxford Dictionary of Art*. New ed. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Curley, Dorothy Nyren, et al. "Allen Ginsberg." *A Library of Literary Criticism: Modern American Literature*. 2 vols. New York: Frederic Ungar Publishing, 1969. 11-16.
- Davidson, Michael. *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-century*. New York: Cambridge UP, 1989.
- Davis, Michael. *William Blake: A New Kind of Man*. London: Paul Elek, 1977.
- Davis, Walter T. *Shattered Dream: America's Search for Its Soul*. Valley Forge: Trinity Press International, 1994.
- Dickstein, Morris. *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*. New York: Basic Books, 1977.
- Dosenbrock, Reed Way. *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985.
- Douglas, Ann. "The City Where the Beats Were Moved to Howl." *The Rolling Stone Book of the Beats*. Ed. Holly George-Warren. New York: Rolling Stone Press, 1999. 5-9.
- Drabble, Margaret, ed. *The Oxford Companion to English Literature*. Revised ed. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Edwards, Susan. *The Wild West Wind: Remembering Allen Ginsberg*. Boulder: Baksun Books, 2000.
- Eliot, T. S. "The Waste Land." *The Complete Poems and Plays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952. 37-55.
- Faas, Ekbert, ed. *Towards a New American Poetics: Essays & Interviews: Charles Olson, Robert Duncan, Gary Snyder, Robert Creeley, Robert Bly, Allen Ginsberg*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978.
- Felver, Christopher. *The Late Great Allen Ginsberg: A Photo Biography*. New York:

Thunder's Mouth Press, 2002.

Foster, Edward H. *Understanding The Beats*. Columbia: U of South Carolina P, 1992.

Frazer, James George. *The Golden Bough Part 4 Vol.1*. London: Macmillan & Co. Ltd., 1955.

French, Warren. *Jack Kerouac*. Boston: Twayne Publishers, 1986.

Gąsior, Andrzej. *Wyndham Lewis and Modernism*. Devon: Northcote House Publishers, 2004.

George-Warren, Holly, ed. *The Rolling Stone Book of the Beats*. New York: Rolling Stone Press, 1999.

Gilmore, Mikal. "Allen Ginsberg: 1926-1997." *The Rolling Stone Book of the Beats*. Ed. Holly George-Warren. New York: Rolling Stone Press, 1999. 226-40.

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.

---. *Cosmopolitan Greetings: Poems 1986-1992*. HarperCollins Publishers, 1994.

---. *Death & Fame: Poems 1993-1997*. New York: HarperPerennial, 1999.

---. *Deliberate prose: Selected Essays, 1952-1995*. Ed. Bill Morgan. New York: Perennial, 2001.

---. Foreword. *The Beat Book, Poems and Fictions of the Beat Generation*. Ed. Anne Waldman. Boston: Shambhala, 1996.

---. *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.

---. *Illuminated Poems*. New York: Four Wall Eight Windows, 1996.

---. Introduction. *First Thought Best Thought 108 Poems*. by Chögyam Trungpa. Boulder: Shambhala, 1983. xi-xviii.

---. Introduction. *Poems All Sizes*. by Jack Kerouac. San Francisco: City Lights Books, 1992. i-x.

---. *Journals: Early Fifties, Early Sixties*. Ed. Gordon Ball. New York: Grove Press, 1977.

- . *Journals: Mid-Fifties 1954-1958*. Ed. Gordon Ball. New York: Viking, 1995.
- . *Kaddish and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books, 2003.
- . *Reality Sandwiches*. San Francisco: City Lights Books, 2002.
- . *Selected Poems 1947-1995*. New York: HarperCollins, 1996.
- . *Selected Poems 1947-1995*. Perennial Classics ed. New York: HarperCollins, 2001.
- . *Spontaneous Mind: Selected Interviews, 1958-1996*. Ed. David Carter. New York: Perennial, 2002.
- . *The Fall of America, Poems of These States*. San Francisco: City Lights Books, 1973.
- . *Your Reason & Blake's System*. New York: Hanuman Books, 1988.
- , ed. *Poems for the Nation: A Collection of Contemporary Political Poems*. New York: Open Media, 2000.
- Gitlin, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*. Toronto: Bantam Books, 1993.
- Haber, Judith. *Pastoral and the Poetics of Self-Contradiction*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Hart, James D, ed. *The Oxford Companion to American Literature*. Sixth Ed. New York: Oxford UP, 1995.
- Herford, C. H. *English Literature, A Historical Survey*. Ed. Sugimoto Ryutaro. Osaka: Osaka Kyouiku Tosho, 1982.
- "hippie, hippy." *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- Holmes, John C. *Passionate Opinions: The Cultural Essays*. Fayetteville, Arkansas P, 1988.
- Hutchinson, Thomas ed. *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. London: Oxford UP, 1925.
- Hyde, Lewis. *Gift*. New York: Random House, 2007.
- . *Trickster Makes This World*. London: Canongate Books, 2008.
- , ed. *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1984.
- "jeremiad." *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- Kay, Dennis. "The English Tradition of Elegy." *Melodious Tears: The English Funeral Elegy from Spenser to Milton*. Oxford: Clarendon Press, 1990. 9-28.

- Keats, John and Percy Bysshe Shelley. *John Keats and Percy Bysshe Shelley Complete Poetical Works*. New York: Modern Library.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. London: Penguin, 1976.
- . *Scattered Poems*. San Francisco: City Lights Books, 1971.
- Kesey, Ken. *One Flew over the Cuckoo's Nest*. Shelton: First Edition Library, 1990.
- Kodama, Sanehide. "Gary Snyder and Other Poets." *American Poetry and Japanese Culture*. Connecticut: Archon Books, 1984. 154-203.
- Kramer, Jane. *Allen Ginsberg in America*. New York: Fromm International Publishing Corporation, 1997.
- Lewis, Wyndham. *Blasting and Bombardiering*. London: Imperial War Museum, 1992.
- . *Monstre Gai*. London: A Jupiter Book, 1965.
- . *Self Condemned*. Manchester: Carcanet Press, 1954.
- . *Time and Western Man*. Ed. Paul Edwards. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993.
- , ed. *Blast 1*. Foreword. Bradford Morrow. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1997.
- , ed. *Blast 2*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993.
- Lotringer, Sylvère ed. *Burroughs Live: The Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997*. Los Angeles: Semiotext(e), 2001.
- Mailer, Norman. 'Hipsters.' *Advertisements for Myself*. Cambridge: Harvard U of P, 1992. 331-87.
- Media Projects Incorporated. *Hot and Cold Wars, 1941-1960*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2004.
- Makin, Peter. Introduction. *Ezra Pound's Cantos, A Casebook*. Ed. Peter Makin. Oxford: Oxford UP, 2006. 3-27.
- Merrill, Thomas F. *Allen Ginsberg*. New York: Twayne Publishers, 1969.
- Miles, Barry. *Allen Ginsberg: a Biography*. New York: Simon and Schuster, 1989.
- . *The Beat Hotel*. New York: Grove Press, 2000.
- Milton, John. "Lycidas." *Complete Shorter Poems*. Sec. ed. Ed. John Carey. London: Pearson Education, 1998. 237-56.
- . *Paradise Lost*. Sec. ed. Ed. Alastair Fowler. Essex: Longman, 1998.
- "Moloch." Def. 1. *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.

- Morgan, Bill. *I Celebrate Myself: The Somewhat Private Life of Allen Ginsberg*. New York: Viking, 2006.
- . *The Response to Allen Ginsberg, 1926-1994: A Bibliography of Secondary Sources*. Westport: Greenwood Press, 1996.
- "Naomi." *The Oxford Dictionary of First Names*. Oxford: Oxford UP, 2003. 246.
- Nicolson, Marjorie Hope. "Lycidas." *John Milton: A Reader's Guide to His Poetry*. pp.87-111. London: Lowe & Brydone, 1965.
- Ovid. "Venus and Adonis." *Metamorphoses*. Vol. IV. Ed. G. P. Goold. Cambridge: Harvard UP, 1994. 100-16.
- Paananen, N. Victor. *William Blake: Updated Edition*. New York: Twayne Publishers, 1996.
- Pearson, Norman Holmes and Kanaseki Hisao, eds. *Sixteen Modern American Poets*. Tokyo: Eihôsha Lit, 1976.
- Perloff, Marjorie. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Illinois: Northwestern UP, 1990.
- Podhoretz, Norman. *Ex-Friends*. New York: Free Press, 1999.
- Portuges, Paul. *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*. Santa Barbara: Ross-Erikson, 1978.
- Pound Ezra. *Poems and Translations*. New York: Library of America, 2003.
- Ramazani, Jahan. *Poetry of Mourning*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- Raskin, Jonah. *American Scream*. Berkeley: U of California P, 2004.
- Lee, A. Robert, ed. *The Beat Generation Writers*. London: Pluto Press, 1996.
- Roe, John. ed. *The Poems Updated Edition*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Rosenbaum, S. P. ed. *A Bloomsbury Group Reader*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Rosenthal, Marshall. "A Beat Book Review." *The Rolling Stone Book of the Beats*. Ed. Holly George-Warren. New York: Rolling Stone Press, 1999. 250.
- Rosenthal M. L. "Exquisite Chaos: Thomas and Others." *The Modern Poets*. New York: Oxford UP, 1965. 203-72.
- Sacks, Peter M. *The English Elegy*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.
- Sanders, Edward. *The Poetry and Life of Allen Ginsberg*. New York: Overlook Press,

2000.

Schenker, Daniel. *Wyndham Lewis, Religion and Modernism*. Alabama: U of Alabama P, 1992.

Schumacher, Michael. *Dharma Lion: a Critical Biography of Allen Ginsberg*. New York: St. Martin's Press, 1992.

Shakespeare, William. "Venus and Adonis." *The Poems*. Updated ed. Ed. John Roe. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 85-145.

---. *Julius Caesar. The plays of William Shakespeare. Vol.7*. New York: AMS Press, 1968. 1-102.

Shinder, Jason, ed. *The Poem That Changed America: "Howl" Fifty Years Later*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

Skerl, Jennie. *William S. Burroughs*. Boston: Twayne Publishers, 1985.

St. John of the Cross. *Dark Night of the Soul*. Trans. E. Allison Peers. New York: Dover Publications, 2003.

Suiter, John. *Poets on the Peaks*. Washington, D. C.: Counterpoint, 2002.

Tanner, Stephen L. *Ken Kesey*. Boston: Twayne Publishers, 1983.

Theado, Matt, ed. *Dictionary of Literary Biography: The Beats, a Documentary Volume*. Vol. 237. Detroit: Gale Group, 2001.

The Cloud of Unknowing. Ed. Phyllis Hodgson. Oxford: Oxford UP, 1973.

Tonkison, Carole, ed. *Big Sky Mind: Buddhism and the Beat Generation*. New York: Thorsons, 1996.

Trigilio, Tony. *Allen Ginsberg's Buddhist Poetics*. Illinois: Southern Illinois UP, 2007.

---. "Strange Prophecies Anew": *Rereading Apocalypse in Blake, H. D., and Ginsberg*. Cranbury: Associated UP, 2000.

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.
- . "The Reversed Pietá: Allen Ginsberg's 'Kaddish.'" *Soul Says: On Recent Poetry*, Belknap Press, 1995. 9-15.
- , ed. *Voices & Visions*. New York: Random House, 1987.
- Waldman, Ann, ed. *The Beat Book, Poems and Fictions of the Beat Generation*. Boston: Shambhala, 1996.
- Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. Second edition. London: Pearson Education Limited, 2001.
- Williams, Williams Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams*. Vol. 1. Ed. Walton Litz, and Christopher MacGowan. New York: New Directions, 1986.
- Williamson, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot*. London: Thames and Hudson, 1955.
- Whitaker, Thomas R. *William Carlos Williams, Revised Edition*. New York: Twayne Publishers, 1989.
- Whitman, Walt. *The Collected Writings of Walt Whitman*. Ed. Harold W. Blodgett and Sculley Bradley. New York: New York UP, 1965.
- Whitmer, Peter O. *Aquarius Revisited*. New York: Citadel Press, 1991.
- Wolf, Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. New York: Bantam Books, 1996.
- 有賀夏紀、能登路雅子編。『史料で読むアメリカ文化史 4 アメリカの世紀：1920年代-1950年代』東京：東京大学出版会、2005。
- 大熊昭信。『ウィリアム・ブレイク研究―「四重の人間」と性愛、友愛、犠牲、救済をめぐって』東京：彩流社、1997。
- 亀井俊介。『アメリカ文学史講義 1・2・3』東京：南雲堂、2000。
- 『現代詩手帖特集版 総特集アレン・ギンズバーグ』東京：思潮社、1997。
- 児玉実英。『アメリカの詩』東京：英宝社、2005。
- 佐伯彰一。『文学的アメリカ』東京：中央公論社、1973。
- 「詩は世界を裸にする」『プレイボーイ』第34巻第9号平成20年9月1日・東京：

集英社、2008. 20-69.

志村正雄、『神秘主義とアメリカ文学——自然・虚心・共感』東京：研究社、1998.

杉本龍太郎、『イギリス詩の軌跡——訳詩作品代表選——』大阪：大阪教育図書、1996.

——、『英詩の技巧——詩的真實の表現』大阪：創元社、1988.

——、『英詩の実像——イギリス詩への招待』大阪：創元社、1990.

——、『英文学の視点から——批評理論と形而上詩——』大阪：大阪教育図書、1995.

鈴木亨、田島節夫共著、『実存主義』東京：青木書店、1971.

鈴木雅之、『幻想の詩学—ウィリアム・ブレイク研究』京都：あぼろん社、1994.

諏訪優、『アレン・ギンズバーグ』東京：弥生書房、1988.

『聖書 新共同訳——旧約聖書続編つき』東京：日本聖書協会、1987.

高坂正顕、『キェルケゴールからサルトルへ』東京：国際日本研究所、1967.

高橋規矩、「シェリー」『光のイメジャリー： 伝統の中のイギリス詩』上杉文世編著.

東京：桐原書店、1985. 638-47.

巽孝之、『アメリカ文学史——駆動する物語の時空間』東京：慶応義塾大学出版会、2003.

——、編著、『反知性の帝国—アメリカ・文学・精神史』東京：南雲堂、2008.

田中泰賢、『アメリカ現代詩の愛語—スナイダー／ギンズバーグ／スティーヴンズ—』

東京：英宝社、1998.

新倉俊一、『アメリカ詩の世界』東京：大修館書店、1981.

早瀬博範編、『アメリカ文学と狂気』東京：英宝社、2000.

原成吉、「アメリカ詩の渦巻き」「吠える」とサンフランシスコ、『現代詩手帖特集版 総
特集アレン・ギンズバーグ』東京：思潮社、1997. 122-33.

『ビート読本、ビート・ジェネレーション——六〇年代アメリカン・カルチャーへの
パスポート』東京：思潮社、1992.

古矢旬編、『史料で読むアメリカ文化史 5 アメリカ的価値観の変容：1960年代-20世
紀末』東京：東京大学出版会、2006.

光富省吾、「ギンズバーグと狂気」『アメリカ文学と狂気』早瀬博範編. 東京：英宝社、
2000. 155-74.

矢内原伊作、「実存主義と芸術」『岩波講座 現代思想第十巻』東京：岩波書店、1967.
57-76.

横田由理、「『言葉でできた人』の意味するもの」『ネイティブ・アメリカンの文学：先

- 住民文化の変容』西村頼男、喜納育江編著. 東京：ミネルヴァ書房、2002. 118-65.
- 吉田幸子. 「アレン・ギンズバーグ」『アメリカ文学の新展開—第二次世界大戦後の詩・劇・批評等—』尾形敏彦編. 京都：山口書店、1984. 115-55.
- . 「個から普遍へ、普遍から個へ——ギンズバーグとアシュベリーの場」『アメリカ研究 18 号』東京：アメリカ学会、1984. 106-33.
- . 「十七世紀の地形・地誌作品とその政治性」『十七世紀英文学と自然』十七世紀英文学会編. 東京：金星堂、2002. 25-58.
- 吉津成久. 『アメリカ詩の原点』東京：学書房出版、1977.
- 渡辺晋輔編. 『ウルビーノのヴィーナス：古代からルネサンス、美の女神の系譜』東京：国立西洋美術館／読売新聞東京本社、2008.

Electronic Publications

- “Allen Ginsberg.” *London Times* April 7, 1997, p. 23, 21 Sept. 2003. <<http://web1.infotrac.galegroup.com/itw/infomark>>.
- “Allen Ginsberg (1926-1997).” *New York Times* April 6, 1997, p. A1, A42, 21 Sept. 2003. <<http://web1.infotrac.galegroup.com/itw/infomark>>.
- Berry, Eleanor. “The Free Verse Spectrum.” *College English*, Dec 1997 v59i8p873(25), 17 Sept. 2003. <<http://proquest.umi.com>>.
- Bose, Sudip. “Enlightenment Lite.” *The American Scholar*, Spring 2008 v77i2p140(2), 11 Aug. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Coles, Robert. “Life’s Madness.” *The New Republic*, May 13 1967 v156n19pp24-8, 30, 21 Sept. 2003. <<http://web1.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Creeley, Robert. “When I Heard the Learn’d Astronomer....” *The American Poetry Review*, May-June 1999 v28i3p17(1), 12 Aug. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Demon, Maria, and Johnson, Ronna C. “Recapturing the Skipped Beats.” *The Chronicle of Higher Education*, Oct 1, 1999. v46i6pB4(3), 17 Sept. 2003. <<http://proquest.umi.com>>.
- der Bent, Jaap van. “‘O Fellow Travelers I Write You a Poem in Amsterdam’: Allen

- Ginsberg, Simon Vinkenoog, and the Dutch Beat Connection." *College Literature*, Winter 2000 v27i1p199, 2 Apr. 2004. <<http://www.galenet.galegroup.com/servlet>>.
- Diggory, Terence. "Allen Ginsberg's Urban Pastoral." *College Literature*, Winter 2000 v27i1p103, 2 Apr. 2004. <<http://www.galenet.galegroup.com/servlet>>.
- Foley, Jack. "Beat." *Discourse*, Winter 1998. v20i1/2p182(16), 17 Sept. 2003. <<http://proquest.umi.com>>.
- Ginsberg, Allen. "From the Poem That Changed America: "Howl" Fifty Years Later." *The American Poetry Review*, March/April 2006 v35n2p3(8), 19 Mar. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- , and Matthew Rothschild. "Allen Ginsberg: 'I'm Banned from the Main Marketplace of Ideas in My Own Country.'" *The Progressive*, August 1994 v58n8p34(6), 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Grossman, Allen. "Allen Ginsberg: the Jew as an American Poet." *Judaism*, Fall 1962 v11n4p303(6), 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Hampton, Wilborn. "An Obituary for Allen Ginsberg." *New York Times*, April 6 1997 pp.A1,A42, 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Halverson, Cathryn. "John Steinbeck's Sweetheart: the Cosmic American Bus." *College Literature*, Winter 2008. v35i1p82(19), 11 Aug. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Harris, Oliver. "Cold War Correspondents: Ginsberg, Kerouac, Cassady, and the Political Economy of Beat Letters." *Twentieth Century Literature*, Summer 2000 v46i2p171, 2 Apr. 2004. <<http://www.galenet.galegroup.com/servlet>>.
- Hart, Jeffrey. "Learning to like Allen Ginsberg." *The American Spectator*, July-August 2001 v34i6p119(3), 28 Mar. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Heller, Daniel A. "Allen Ginsberg." *English Journal*, Oct 1997 v86i6p116, 17 Sept. 2003. <<http://proquest.umi.com>>.
- Hishmeh, Richard E. "Marketing Genius: The Friendship of Allen Ginsberg and Bob Dylan." *The Journal of American Culture*, December 2006 v29i4p395(11), 11 Aug. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.

- Hungerford, Amy. "Postmodern Supernaturalism: Ginsberg and the Search for a Supernatural Language." *The Yale Journal of Criticism*, Fall 2005 v18i2p269 (31), 4 Oct. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Hyde, Lewis. "Fragile Beauty." *The American Poetry Review*, January-February 1998 v27i1p51 (5), 18 Mar. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Lemon, Brendan. "The Poem That Changed America: How Allen Ginsberg's 'Howl' Keeps Inspiring Hearts and Minds." *Interview*, 36.3(April 2006) p54(2), 16 Apr. 2006. <<http://find.galegroup.com/ips/>>.
- Marcus, Greil. "Touching America." *Rolling Stone*. May 29 1997 i761p39, 6 Oct. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Masatsugu, Michael K. "Beyond This World of Transiency and Impermanence": Japanese Americans, Dharma Bums, and the Making of American Buddhism during the Early Cold War Years." *Pacific Historical Review*, v77n3p423(29), 11 Aug. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Masteller, Richard N. "Between Silence and Banality: The Poetic Search for Community." *College Literature*, Oct 1997 v24i3p17(16), 17 Sept. 2003. <<http://proquest.umi.com>>.
- Menand, Louis. "Drive, He Wrote." *New Yorker*, 10/1/2007 v83i29p88(6), 11 Aug. 2008. <<http://web.ebscohost.com/lrc/>>.
- Mersmann, James F. "Allen Ginsberg: Break Out." *Out of the Vietnam Vortex: A Study of Poets and Poetry against the War*, 1974 pp.31-76. 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Meyer, Lisa. "Lisa Meyer: Interviewing Allen Ginsberg." *The American Poetry Review*, July-August 1997 v26n4p22(2), 2 Apr. 2004. <<http://www.galenet.galegroup.com/servlet>>.
- Middlebrook, Diane. "Bound Each to Each." *Parnassus: Poetry in Review*, 1974 v2n2p128(8), 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Moramarco, Fred. "Moloch's Poet: A Retrospective Look at Allen Ginsberg's Poetry." *The American Poetry Review*, September-October 1982 v11n5p10(5)p16(3), 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.

- Ostriker, Alicia. "'Howl' Revisited. The Poet as Jew." *The American Poetry Review*, July-August 1997 v26n4p28(4), 2 Apr. 2004. <<http://www.galenet.galegroup.com/servlet>>.
- . "Beyond Confession: The Poetics of Postmodern Witness." *The American Poetry Review*, March 2001 v30n2p35 2 Apr. 2004. <<http://www.galenet.galegroup.com/servlet>>.
- Pacernick, Gary. "Allen Ginsberg: An Interview by Gary Pacernick." *The American Poetry Review*, July-August 1997 v26n4p23(5), 19 Mar. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Palattella, John. "Peaches and Penumbra: on Allen Ginsberg." *Artforum*, September-November 2006 v13i3p28(4), 11 Aug. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Parkinson, Thomas. "Reflections on Allen Ginsberg as Poet." *Concerning Poetry*, Spring 1969 v2n1p21(4), 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Pinsky, Robert. "American Poetry in American Life." *The American Poetry Review*, March 1996 v25i2p19(1), 12 Aug. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Podhoretz, Norman. "My War with Allen Ginsberg." *Commentary*, August 1997 v104n2p27(14), 2 Apr. 2004. <<http://www.galenet.galegroup.com/servlet>>.
- Pollin, Burton R. "Edgar Allan Poe as a Major Influence upon Allen Ginsberg." *The Mississippi Quarterly*, Fall 1999 v52i4p535, 2 Apr. 2004. <<http://www.galenet.galegroup.com/servlet>>.
- Pozen, David E. "Ginsberg's Howl." *The Explicator*, Fall 2003 v62 i1p54(4), 2 Apr. 2004. <<http://www.galenet.galegroup.com/servlet>>.
- Quinn, Justin. "Coterie, Landscape and the Sublime in Allen Ginsberg." *Journal of Modern Literature*, Fall 2003 v27i1/2p193(14), 28 Mar. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Rosenblatt, Roger. "A Major Minor Poet." *The New Republic*, March 4 1985 v192n9p33(3), 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Sanders, Edward. "'After All, What Else Is There to Say': Ed Sanders And the Beat

- Aesthetic.” *Review of Contemporary Fiction*, Spring 1999 v19i1p122(15), 2 Apr. 2003. <<http://proquest.umi.com>>.
- Shechner, Mark. “Ginsberg and Trilling: the Columbia Connection.” *Michigan Quarterly Review*, Fall 2007 v46i4p652(16), 10 Aug. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Shillinger, Kurt. “New Laureate Wields Bully Pen for Poetry.” *The Christian Science Monitor*, Oct 12 1995 v87n222pp.1,16. 21 Sept. 2003. <<http://web1.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Theroux, Alexander. “Bits from a Beat.” *Chicago Tribune Books*, June 11 1995 p.5, 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Thurley, Geoffrey. “Allen Ginsberg: The Whole Man In.” *The American Moment: American Poetry in the Mid-Century*, 1977 pp172-86. 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Trigilio, Tony. “‘Strange Prophecies Anew’: Rethinking the politics of Matter and Spirit in Allen Ginsberg’s Kaddish.” *American Literature*, Dec 1999 v71i4p773(23), 28 Mar. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Tucker, Irene. “Writing Jewish.” *Twentieth Century Literature*, Spring 2007 v53i1p67(8), 11 Aug. 2008. <<http://proquest.umi.com>>.
- Vendler, Helen. “Allen Ginsberg Considers His Country and Himself.” Rev. of *The Fall of America*, by Allen Ginsberg. *New York Times Book Review*, 15 Apr. 1973. 16 Oct. 2008. <<http://www.nytimes.com/books>>.
- Widmer, Kingsley. “The Fifties: Fiction, Poetry, Drama.” *The Fifties: Fiction, Poetry, Drama*, 1970. 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.
- Zweig, Paul. “A Music of Angels.” *Nation*, March 10 1969 v208n10p311(3), 2 Apr. 2003. <<http://web7.infotrac.galegroup.com/itw/>>.

Translations

- アレン・ギンズバーグ. 『アメリカの没落』 富山英俊訳. 東京：思潮社、1989.
- . 『アレン・ギンズバーグ詩集』 増補改訂版. 諏訪優編訳. 東京：思潮社、1991.

- アントニオ・パオルッチ解説、『ミケランジェロ：ピエタ：アウレリオ・パオルッチ写真集』森雅彦訳、東京：岩波書店、1997.
- ウィリアム・シェークスピア著、「ヴィーナスとアドニス」『シェイクスピア全集 8』福原麟太郎、中野好夫監修、本堂正夫訳、東京：筑摩書房、1967. 201-31.
- ウィリアム・ブレイク、『ブレイク全著作』梅津濟美訳、名古屋：名古屋大学出版会、1989.
- ウィンダム・ルイス、『ター』福原麟太郎著作、東京：研究社、1923.
- ウォルター・T・デイヴィス・Jr. 「ヴェトナム戦争の物語」『打ち砕かれた夢——アメリカの魂を求めて』大類久恵訳、東京：玉川大学出版部、1998.
- エドワード・リー、『ジャズ入門』小木曾俊夫訳、東京：音楽之友社、1991.
- オヴィディウス、『転身物語』田中秀央、前田敬作訳、京都：人文書院、1976. 364-75.
- クリスティン・M・ハヴロック、『衣を脱ぐヴィーナス：西洋美術史における女性裸像の源流』左近司祥子、左近司彩子監訳、東京：すずさわ書店、2002.
- ケン・キージー、『カッコーの巣の上で』岩元巖訳、東京：富山房、1996.
- サー・ジェームズ・ジョージ・フレーザー、『図説金枝篇』メアリー・ダグラス監修、サビーヌ・マコーマック編、内田昭一郎 吉岡晶子共訳、東京：東京書籍、1994.
- ジークムント・フロイト、『フロイト著作集 6：自我論・不安本能論』井村恒郎、小此木啓吾他訳、京都：人文書院、1972.
- ジャック・ケルアック、『路上』福田実訳、東京：河出書房、1996.
- 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.
- チャールズ・オルスン、『チャールズ・オルスン詩集』北村太郎、原成吉訳、東京：思潮社、1992.
- デイヴィッド・ハルバースタム、『ザ・フィフティーズ：1950年代アメリカの光と影』金子宣子訳、東京：新潮社、2002.
- トッド・ギトリン、『60年代アメリカ：希望と怒りの日々』疋田三良、向井俊二訳、東京：彩流社、1993.
- 、『アメリカの文化戦争：たそがれゆく共通の夢』疋田三良、向井俊二訳、樋口映美解説、東京：彩流社、2001.
- トム・ウルフ、『クール・ク——ル LSD 交感テスト』飯田隆昭訳、東京：太陽社、1971.

- ノーマン・メイラー、「ヒップスター」『ぼく自身のための広告 ノーマン・メイラー
全集 5』山西英一訳. 東京：新潮社、1969. 344-401.
- ハーバート・リード、『現代詩と個性』御興員三訳. 東京：南雲堂、1977.
- パーシー・B・シェリー、『シェリ詩選』星谷剛一訳. 東京：新月社、1948.
- ピーター・C・クレイギ、『デイリー・スタディー・バイブル 22：十二預言書 I』山森
みか訳. 東京：新教出版社、1989.
- 、『デイリー・スタディー・バイブル 23：十二預言書 II』松平陽子訳. 東京：
新教出版社、1989.
- 『不可知の雲』奥田平八郎訳. 東京：現代思潮社、1969.
- ヘレン・ヴェンドラー、『アメリカの抒情詩』徳永暢三監訳. 飯野友幸、江田孝臣訳.
東京：彩流社、1993.
- ,「X 線写真のアメリカ」飯野友幸訳、『現代詩手帖特集版 総特集アレン・ギ
ンズバーグ』東京：思潮社、1997. 264-71.
- ポール・ジョンソン、「いかなる犠牲を払い、いかなる重荷をも担う」『アメリカ人の
歴史 III』別宮貞徳訳. 東京：共同通信社、2002. 339-530.
- マリタ・スターケン、「壁と隠廬記憶——ベトナム戦争記念碑」「歴史の再演と作成——
ードキュドラマとしてのベトナム戦争」『アメリカという記憶——ベトナム戦争、
エイズ、記念碑的表象』岩崎稔、杉山茂、千田有紀、高橋明史、平山陽洋訳.
東京：未来社、2004. 85-206.
- マリサ・モリスン、スティーヴン・F・ブラウン、『ユダヤ教』泰剛平訳. 東京：青土
社、1994. 149-72.
- ミッシェル・フーコー、『ミッシェル・フーコー思考集成 I』石田英敬編解説. 東京：
筑摩書房、1998.
- ,『狂気の歴史』田村俣訳. 東京：新潮社、1985.
- ヤコブ・ブロンフスキー、『ブレイク：革命の時代の預言者』高儀晋訳. 東京：紀伊国
屋書店、1976.
- ラングストン・ヒューズ、『ジャズの本』木島始訳. 東京：晶文社、1993.
- ルイーズ・ボーガン、『アメリカの現代詩』西崎一郎、永田正男共訳. 東京：評論社、
1955.
- ルシアン・マリー編集、『十字架の聖ヨハネ詩集』西宮カルメル会訳. 名古屋：新世社、

2003.

ロバート・デヴィッドソン. 『デイリー・スタディー・バイブル 19 : エレミヤ書・哀歌』

荒井章三、加藤明子訳. 東京 : 新教出版社、1987.

ローレンス・リプトン. 『聖なる野蛮人』 山屋三郎、田辺五十鈴共訳. 東京 : 荒地出版社、1960.

Films

Cronenberg, David, dir. *Naked Lunch*. Perf. Peter Weller, Judy Davis, and Ian Holm. Film Trustees Ltd.: 1991.

Kay, Stephen, dir. *The Last Time I Committed Suicide*. Perf. Thomas Jane, Keanu Reeves, and Adrien Brody. Bates Entertainment: 1997.

Scorsese, Martin, dir. *No Direction Home: Bob Dylan*. Perf. Bob Dylan, B. J. Rolfzen, and Allen Ginsberg. Spitfire Pictures: 2005.

Walkow, Gary, dir. *Beat*. Perf. Courtney Love and Kiefer Sutherland. Background Productions: 2000.

Workman, Chuck, dir. *The Source*. Perf. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, and William Burroughs. Zazie Films: 1999.

画像は著作権の問題により表示されていません

Pieta Michelangelo Buonarroti

画像は著作権の問題により表示されていません

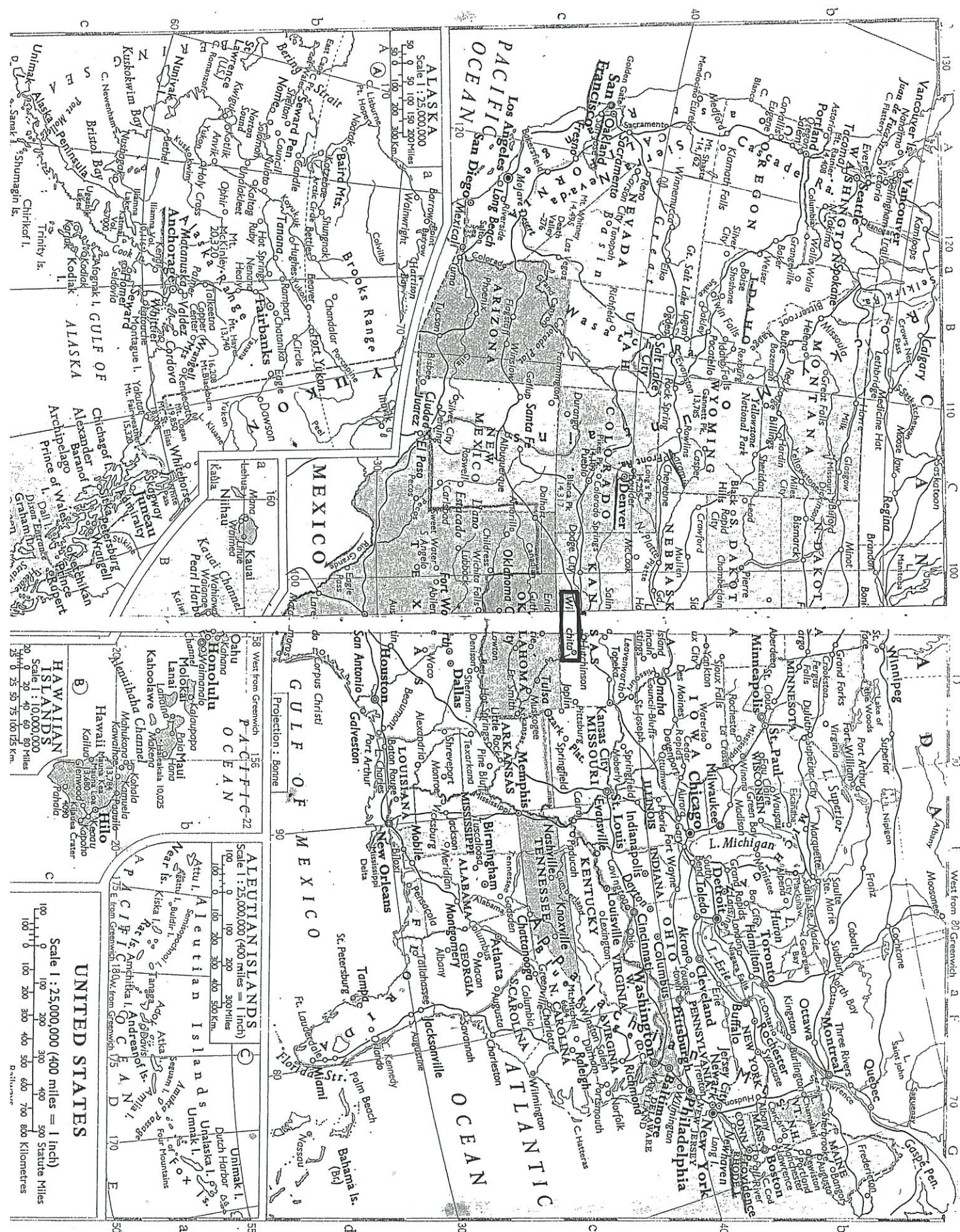
LA "Venere di Urbino" Tiziano Vwcellio

図解③

画像は著作権の問題により表示されていません

A Short Flight. Edward Wadsworth.

A Short Flight. Edward Wadsworth.



PAINTED DESERT,

petrified forest

Leslie Howard's scratchy '30s image

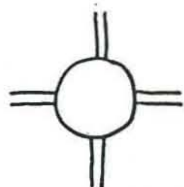
... eating jurassic steak

Petroglyphs over there the Man in the Moon,

the guy with four fingers ...

over there, this is the sun, with two spikes out the North,

two spikes South, two spikes ray East & West



Milky way over here, the Moon,

... and all the animal tentacles (385)