

Hart Crane の詩の不透明性とセクシュアリティ

長 畑 明 利

1. クレインの詩の不透明性

クレインの詩はしばしば「難解」「不透明」あるいは「抽象的」と形容される。例えば *Poetry* 誌の Harriet Monroe は、クレインの“*At Melvill's Tomb*”について「あなたの詩は脳味噌の臭いがする」(“Your poem reeks with brains”)と行ってその難解さを非難し、詩の中の表現を説明するよう求めているし——“tell me how *dice* can *bequeath an embassy* (or anything else)” (Monroe 34) ——*The Dial* 誌の編集を担当していた Marianne Moore もまたクレインの“*Passage*”を「単純さと累積的な力(cumulative force)を欠く」(Crane and Frank 103, Unterecker 406)という理由で掲載拒否し、“*The Wine Menagerie*”についてはそのテキストを大幅に改変し、別のタイトル (“*Again*”)をつけて掲載した。クレインの詩の理解者の一人であった Allen Tate ですらも、彼の最初の詩集 *White Buildings* に付された“*Introduction*”で、クレインの詩の特徴を“*oblique presentation of theme*”として捉え、“The theme never appears in explicit statement. It is formulated through a series of complex metaphors which defy a paraphrasing of the sense into an equivalent prose.” (Tate 54) と説明している。クレインの死後にクレイン論を発表した批評家たちの間でも、クレインの詩の「不透明さ」は概ね了解事項とされている観があり、例えば R. W. B. Lewis は 1923–26年のクレインの詩には「現代の最も悪名高い難解な詩」(“some of the most notoriously difficult verses of modern times”)があると言っている (Lewis 124)。¹

彼の詩の不透明さを言語使用の観点から見れば、そこには様々な特異性が存在していることがわかる。例えば彼は (1) 意図的に複数の異なる文脈や言及対象を重置し、(2) 抽象名詞によって普通名詞の代用を行い、(3) オクシモロンを多用した (ex. “*dumbly articulate*” [CPSLP 9])。² また彼は (4) 非日常的な概念連結をもたらす隠喩を好み、(5) 抽象名詞と日常的な動詞を不自然なかたちで連結し (“*Alike suspend us from atrocious sums*” [CPSLP 25])、(6) 倒置あるいは主語と目的語・補語の乖離する文を書いた。ときには (7) 文の主要な成分の欠落した、不完全な文も書いた (ex. “*While chime / Beneath and all around / Distilling clemencies,—worms’ / Inaudible whistle, tunneling / Not penitence / But songs, as these / Perpetual fountains, vines,— // Thy Nararene and tinder eyes.*” [CPSLP 19])。彼の詩が不透明で、抽象的で、難解なものに見える理由は、

こうした特異な言語使用のためであるとひとまずは結論づけることができる。

クレインの詩の特異な言語使用の一例を、モンロウが批判した“*At Melville's Tomb*”の第1連に見てみよう。

Often beneath the wave, wide from this ledge
The dice of drowned men's bones he saw bequeath
An embassy. Their numbers as he watched,
Beat on the dusty shore and were obscured.
(*CPSLP* 34)

しばしばこの岩棚から遠く波の下に彼は見た、
溺死した男たちの骨のさいころが
外交使節団を遺贈するのを。彼が見つめるなか
彼らの数字が埃っぽい岸を打ち、視界から消えた。³

「溺死した男たちの骨」をサイコロに喩える2行目の“*The dice of drowned men's bones*”という表現は、マラルメの“*Un Coups de Dés*”を髣髴とさせるものだが、骨としばしば象牙で作られるサイコロとの素材の均質性による結合が、現実にはあり得ない両者の組み合わせを強いている。だが、この表現の述語となる“*bequeath / An embassy*”はサイコロの比喩をはるかに凌ぐ奇抜なものである。“*dice*”が何かを“*bequeath*”すること自体日常の論理を超えたものだが、遺贈されたものが“*An embassy*”であるというのも奇妙である。ここには異なる文脈の重置が行われていると解するのが自然であろう。“*An embassy*”、すなわち「外交使節団」は、この文の中で“*Their [the dice's] numbers*”と結びつけられ、それにより、投げられたサイコロが転がっていった数字を出すイメージと、大海から岸辺に押し寄せては砕ける波の動きのイメージとが重ね合わせられ、それが海底の死者から岸辺に遺贈された外交使節団という着想をもたらす。さらに、こうした視覚的イメージに聴覚的イメージが加わる。死者の骨が“*embassy*”（外交使節団）として後に残すものは、次の文で“*numbers*”と言い換えられるが、この単語には「韻律」という意味がある。それゆえ外交使節団は、サイコロの目及び岸辺に寄せ来る波という二種の視覚的イメージのみならず、その両者の聴覚的イメージをも喚起することになる。サイコロの転がる音、波の砕ける音は詩の「韻律」として捉えられるのであり、また、死者の骨が残し、岸辺に住むものに送られる外交使節団が「詩」であることをも暗示するのである。そしてこの着想は、視覚的聴覚的イメージと相俟って、ホイットマンの“*Out of the Cradle Endlessly Rocking*”に歌われた海の奏

である音楽、あるいは、マラルメの“Un Coup de Dés”が示唆する「運命」の託宣という豊かな「詩」的含蓄を生み出すことになる。この豊穡なる「詩」の含蓄が海を舞台にしたメルヴィルの「文学」（あるいは広い意味での「詩」）を言及するのにふさわしいものであることは言うまでもない。

ここに見た詩行がクレインの言う、日常の言語の論理を超えた「隠喩の論理」(CPSLP 234)に依拠していることはあらためて指摘するまでもないが、クレインの隠喩の特徴の一つは、隠喩の言及対象が一義的に特定されず、それゆえ、その比喩表現と現実界との接点を見出すことが困難になっていることにある。たとえば、“numbers”には、数字という視覚的イメージに、先に触れた聴覚的イメージが付随すると考えられるが、「彼」（おそらくはメルヴィル）はそれが岸辺を打つのを「見守る」(“watch”)とされ、ここには明らかに感覚上の混乱がある (synesthesia)。その結果、隠喩は単に日常言語の論理を無視しているばかりでなく、現実界の複数の指示対象がいささか強引に重ね合わされたものとなり、明確な指示対象を失う。骨のイメージ、サイコロの素材のイメージ、その両者のたてる音、サイコロの目が出る時のイメージ、外交使節団のイメージ、岸辺を打つ波とその音のイメージ、詩の韻律のイメージ——これらの複数のイメージが同時に喚起される瞬間は美的だが、その美的メカニズムを体現するために表現の持つ論理構造は犠牲となり、また言語表現から一義的な指示対象を求める習慣を持つ我々の感覚は麻痺することになる。

2. 現実否定としての不透明性

クレインはなぜこうした特異な言語を用いて詩を書いたのだろうか。その試みを意図的な obscurantism として片づけることも可能だろう。例えば、Conrad Aiken は *The White Buildings* 収録の詩について、「これらの詩はいいかっこしいの偽物だ」(“the poems are simply pretentious fakes”)と——つまり、不必要に不透明なものにすることによって、うわべの詩的価値をひけらかしている——言っている。しかしクレインは (“Recitative” が理解できないと言う Allen Tate に対して)、「私はいつも、単なる完璧な明晰性を求めて努力してきたのだから、意図的に不透明あるいは難解な詩を書こうとしているととられるのは心外だ」(“I have always been working hard for a mere perfect lucidity, and it never pleases me to be taken as willfully obscure or esoteric”)と言っており (L 176)、この言葉を信じる限り、彼が詩を無目的に難解で不透明なものにしているとする見解は説得力を持たない。

あるいは、Lee Edelman のように、クレインは実は修辞学ではよく知られた表現方法を用いていたのに、それを一般読者はもちろん、批評家たちも理解できなかったのだという説明をすることもできるだろう。クレインの修辞学的手法の顕著な例として、イー

デルマンは *anacoluthon* (破格構文)、*chiasmus* (交差対句法)、*catachresis* (比喩の濫用)⁴ を挙げているが (8)、しかし、クレインの詩にこうした修辞学的試みがあることは了解できるとしても、そのような修辞によって詩テキストが不透明になっていることは事実であり、問われるべきは、クレインがなぜそのような修辞を用いて、不透明なテキストを書いたのかである。

むしろ、クレインの詩の不透明さを説明する一つの有力な考えは、不透明で難解な詩テキストが、現実世界に対峙されるものとして構想されているというものである。先述のモンロウの挑発に対して、クレインは、自分は“logically rigid significations”よりも“the so-called illogical impingements of the connotations of words on the consciousness”の方により興味があると述べている (*CPSLP* 234)。「論理的に厳格な意味作用」ではなく「意識に対する単語の暗示的意味のいわゆる非論理的な影響」を重視するということは、つまり、「感情や観察のニュアンス」を表現するために、詩人は言語使用に際して通常了解されている論理性を逸脱する「自由」を行使するということを意味する、と云うのである (*CPSLP* 234)。クレインにとって日常的な論理を逸脱した言語で詩を書くことは「自由」の行使を意味したのだが、言い換えれば、クレインの詩の「不透明さ」あるいは「抽象性」は、現実の世界(およびそれを再現前化する際に通例用いられる論理的な言語使用)の束縛から逃れる手段、あるいは、そのような束縛を逃れた結果生じる言語的特性だということになる。John T. Irwinはクレインが関連性の薄い2語を結びつけることを好むことを指摘し、彼が「全く言語的な特性に基づく単語と単語の結合および併置によって、それらが名付けるモノとモノの間に新しい関係を生み出すことが可能になるような創造的関係を樹立しようと試みた」と主張しているが (Clark 216)、アーウィンが言う「創造的関係」(creative relationship) もまた現実世界における束縛からの逃避の現れに他ならない。

クレインの詩の不透明性が彼の現実否定の現れであるとする解釈は、彼の詩に類出する超越的世界の描写あるいはそれへの言及と関連づけることができる。そのような日常性を越えた超越的世界はクレインの詩の読者には馴染み深いものである。例えば、“For the Marriage of Faustus and Helen”では、語り手が超越的世界に住まうヘレンに邂逅するという設定からして、その超越衝動は否定しようがないし、“Legend”では、炎に飛び込む蛾の隠喩によって表現される苦痛の経験の後に「何らかの不変の調和」がもたらされることが仄めかされる (“Then, drop by caustic drop, a perfect cry / Shall string some constant harmony,—” [*CPSLP* 3])。“The Wine Menagerie”では、酩酊の後に、「新たな入り口、新たな解剖学！」が夢想される (“New thresholds, new anatomies! Wine talons / Build freedom up about me and distill / This competence—to travel in a tear / Sparkling alone, within another’s will.” [*CPSLP* 24])。大作 *The Bridge* にもまた超越衝

動を示すと考えられる数多くの筋がある。例えば、西回り航海によって地球球体説を証明し、Fernando II 世のために Cathay の地に到達せんとするコロンブスの航海は、未知の領域への参入の衝動を体現するものだし、この詩の最終セクションである“Atlantis”は、未知の大陸アトランティスを求める衝動を描くことによって、それ以前の章で描かれた超越性希求の様々な衝動を要約する。“Ave Maria”末尾の“—still one shore beyond desire! / The sea’s green crying towers a-sway, Beyond / And kingdoms / naked in the / trembling heart— / Te Deum laudamus / O Thou Hand of Fire” (CPSLP 51-52) という詠嘆は、“beyond”という単語の繰り返しからも了解されるように、この詩全体の超越衝動をわかりやすく示すものと言える。“The Broken Tower”の最後に現れるのも、超越的な領域に「瑪瑙のかけら」で築かれる非現実の「塔」である (“What I hold healed, original now, and pure ... // And builds, within, a tower that is not stone / (Not stone can jacket heaven)—but slip / Of pebbles,—visible wings of silence sown / In azure circles” [CPSLP 194])。

これらの例が示すように、クレインの詩には、何らかの過程を経て、日常的・具体的事物の次元から離れ、超越的な、しばしば「絶対的世界」とされる領域に到達するプロセスを示すものが多い。そしてその超越的領域を、彼は単にそれらの場所の描写あるいは言及のみによって示すだけでなく、詩テキストを構成する言語そのものを日常言語とは異なるものにするによっても示しているのである。

3. 同性愛との関係

しかし、クレインがこのような超越的領域を志向することは、そして、そのような超越的領域を日常言語とは異なる言語を駆使して表現しようとしたことは、彼のセクシュアリティと何ら関係はないのだろうか。クレインがホモセクシュアルであったことと彼の超越性希求とはどのように関係づけられるのだろうか。

クレインは少年の頃、実家を訪れた家庭教師から同性愛を強いられた可能性があり、高校時代にも男子生徒と同性愛の関係にあったとされる。また、両親の度重なる不和と仲直りの後の激しい性行為を目の当たりにし、異性との恋愛を生涯自らに禁じると誓ったとも言われる (Mariani 26-27)。後年の同性愛の経験もよく知られるところである。⁵ そのうち特筆すべきは 1924年に知り合った Emile Opffer との関係である。クレインは両親にコロンビア大学に入学するための準備をするといつてニューヨークに留まったのだが、実際は自分が借りることになった部屋の持ち主であるエミールといっしょにいるためであった。そのエミールとの愛を彼は 1924年の Waldo Frank 宛ての手紙のなかで美しく賞賛している。

For many days, now, I have gone about quite dumb with something for which “happiness” must be too mild a term. [...] I have wanted to write you more than once, but it will take many letters to let you know what I mean (for myself, at least) when I say that I have seen the Word made Flesh. [...] In the deepest sense, where flesh became transformed through intensity of response to counter-response, where sex was beaten out, where a purity of joy was reached that included tears. [...] And I have been able to give freedom and life which was acknowledged in the ecstasy of walking hand in hand across the most beautiful bridge of the world, the cables enclosing us and pulling us upward in such a dance as I have never walked and never can walk with another.

(Crane, *OML* 186-187)

もともと、クレインは特定の男性との崇高な愛の関係以外にも水夫をはじめとする相手と数々の行きずりの関係を持っており、そうした経験をも彼は友人たちに告げている。

My blessings—from the fairy God Mother in her native clime, here where the evenings are made lustful and odorous with the scent of lemon flowers and acacias on the sea-salt air! / A paean from Venusberg! Oy-oy-oy! [...] [S]uch a throng of pulchritude and friendliness as would make your “hair” stand on end. That’s been the way of all flesh with me ... And wine and music and such nights—WHOOPS!!!!!! / Besides which I have met the Circe of them all—a movie actor who has them dancing naked, twenty at a time, around the banquet table. O André Gide! no Paris ever yielded such as this—away with all your counterfeiter! Just walk down Hollywood Boulevard someday—if you must have something out of uniform. Here are little fairies who can quote Rimbaud before they are 18 [...].

(Crane, *OML* 362; underlines original)

こうしたクレインの同性愛者としてのセクシュアリティの反映を何篇かの詩に見ることはさして困難なことではない。例えば、クレインの詩の中で最初に雑誌に掲載された作品“C 33”は同性愛の罪で牢獄に入れられた Oscar Wilde へのオマージュである (“C 33”は彼の牢獄の番号を示す)。“Episode of Hands”は怪我をした男性の手に工場労働者の息子が包帯を巻いてやるという詩だが、そこにはフィジカルな性行為への言及と取れる表現 (“The gash was bleeding, and a shaft of sun / That glittered in and out among the wheels, / Fell lightly, warmly, down into the wound.” [*CPSLP* 141]) が忍び込み、詩

の最後では、二人の男性が互いの目を見つめて微笑み合う。⁶ “Porphyro in Akron” は、Akron 在住の男性との同性愛の関係が終わった後に書かれた作品であり、Akron はその相手を指す暗号である (Yingling 240)。

また “Possessions” や “Voyages” のように、同性愛の性行為の現場を読みとれるような作品もある。例えば “Voyages III” では、語り手は「黒く膨れた門をくぐり、中に入ることを許され」る。そしてその後、しばらく官能的な性愛を想起させる比喩的な描写が続き、最後は「恋人よ、僕がきみの手のなかへ航海することを許したまえ」という言葉で終わる (CPSLP 37)。“Repose of Rivers” にも “After the city that I finally passed / With scalding unguents spread and smoking darts / The monsoon cut across the delta / At gulf gates” (CPSLP 16) というセクシュアルな表現が織り込まれ、“The Visible the Untrue” は E. O. に、つまり、Emile Opffer に捧げられている。“The Phantom Bark” の “thy sails / Have kept no faith but wind, the cold stream / —The hot fickle wind, the breath of males / Imprisoned never” (CPSLP 178) という詩行に窺える “the breath of males” という言葉も男性同性愛を仄めかすだろうし、“Reply” の “So sleep, dear brother, in my fame, my shame undone.” (CPSLP 178) という呼びかけも同性愛を想起させる。

こうした例は比較的読みとりやすい同性愛への言及だが、その一方で、1910年代、20年代、30年代のアメリカが同性愛に対して現在ほど寛容でなかったことを思えば、クレインが（あるいは、クレインですらも）同性愛に関する表現をあからさまな形で書くことを自らに禁じたことは容易に想像できる。それゆえ、彼が自分のセクシュアリティの表明をする際に、言語を意図的に不透明なものにして、それを簡単に悟られないようにしたと考えることも無理なことではない。例えば、“Voyages III” において、同性愛への言及はその言語的複雑さのために曖昧になっているし、その他の詩にしても、言語的錯綜性は、主題を曖昧にする効果をもたらしている。

4. 不明瞭な超越世界

しかし、言語の不透明さが同性愛への言及を隠すという解釈とは別の視点から、クレインの同性愛と彼の詩の不透明さを考察することも可能である。それは、先に触れた彼の詩の超越的衝動を同性愛者としての自覚や経験と関連づけることによって可能になる。同性愛者に対する抑圧の厳しい時代において、クレインは自己否定の衝動や社会的疎外を経験し、そのような自己を、あるいはそのような社会を超越する領域として至高の芸術世界をイメージしたが、そのような芸術世界を、彼は詩の中で様々なシンボルを用いて表現するとともに、念入りに作り上げられた言語世界としての詩作品としても表現した、という解釈である。言語の不透明性は現実否定の現れであるが、それは同性愛者を取り巻く不条理な現実を否定する衝動の現れなのである。

具体的に“Possessions”と“Recitative”を読解することでこのことを確認したい。どちらも難解な詩として知られる作品であるので、まずは詩テキストの細部に注目し、この詩の読みを示すことにする。

(1) “Possessions”

“Possessions”は最初の1、2連において、同性愛の行為の描写がなされ、続いて第3連の途中でそれが罪と罰のテーマに変容し、第4連でその罪と罰がユートピア的境地をもたらすとするさらなる逆転がなされる詩である。冒頭の“trust”の意味、「雨が方角を盗む」というあり得ない隠喩、それに続く「鍵」への言及など、不透明さの際だつ詩でもある。

Witness now this trust! the rain
That steals softly direction
And the key, ready to hand—sifting
One moment in sacrifice (the direst)
Through a thousand nights the flesh
Assaults outright for bolts that linger
Hidden,—O undirected as the sky
That through its black foam has no eyes
For this fixed stone of lust ...

Accumulate such moments to an hour:
Account the total of this trembling tabulation.
I know the screen, the distant flying taps
And stabbing medley that sways—
And the mercy, feminine, that stays
As though prepared.
(CPSLP 18)

さあ、この信頼の場面に立ち会いたまえ！ こっそりと
方角を盗む雨と、手渡されんばかりの
鍵だ——（もっとも恐ろしい）犠牲にされる
一つの瞬間を求めて、千の夜を選び分けると
肉は直ちに襲いかかる、

ぐずぐずと隠れ続ける差し錠を探して
 ——おお、黒い泡のむこうに、この不動の
 肉欲の石を見る目を持たぬ空のように
 右も左もわからず …

そのような瞬間を集めて一時間とせよ。
 この震える表の合計を調べ上げよ。
 僕はそのスクリーンを知っている。遠くを飛ぶ軍鼓の音を、
 突き刺し、揺れるそのメドレーを——
 そして、準備ができているかのように
 動くことのない、女のような慈悲を。

第1連の“trust”は、以下に続く性愛の場면을「信頼」の場面とみなすことを予告するとともに、雨と錠を相手に託す「委託」の場면을指す言葉としても解釈できるだろう。「雨」の隠喩は「方角を盗む」とされている点に意味があり、それはダッシュの後に描かれる場面のイメージと呼応する。「肉」による闇雲な攻撃の対象となる「差し錠」は「隠れている」し、「右も左もわからない」（“undirected”）「肉」が警えられる「空」の前には「黒い泡」が立ちふさがっているのである。そのような視野の遮断のイメージは、「千の夜」から犠牲とされるべき「一瞬」を求めるという表現と相俟って、この攻撃がひとかたならぬ強い欲望に突き動かされたものであることを示唆する。差し錠を求める性急な攻撃が男性同性愛の現場を暗示することは言うまでもない。“flesh”、“Assaults”、“key”といった単語も同様である。

第1連で描かれた、千の夜のうちの一瞬にのみ可能となる極めて稀な経験を、語り手は第2連で、それが1時間となるまで蓄積せよ、と言う。2行目の“trembling tabulation”という表現から、性愛の経験が「テキスト」と重ねられていることがわかる。フィジカルな性行為によってもたらされる言葉の総和を求めよ、というのである。3～4行目の“the screen”、“the ... taps and ... medleys”が何を指すかは不明だが——Whitmanの“Drum-Taps”を踏まえるか——次の2行の「女性的」とされる「慈悲」はまたしても男性同性愛を示唆する表現であり、前の行の“stabbing medley”もその文脈に置いて理解することができる。

And I, entering, take up the stone
 As quiet as you can make a man ...
 In Blecker Street, still trenchant in a void,

Wounded by apprehensions out of speech,
I hold it up against a disk of light—
I, turning, turning on smoked forking spires,
The city's stubborn lives, desires.

Tossed on these horns, who bleeding dies,
Lacks all but piteous admissions to be spilt
Upon the page whose blind sum finally burns
Record of rage and partial appetites.
The pure possession, the inclusive cloud
Whose heart is fire shall come,—the white wind rase
All but bright stones wherein our smiling plays.

(CPSLP 18)

それから僕は中に入り、その石を手取る
人にできうる限り静かに …
不安に傷つけられて言葉も出ず、虚空の中でもまだ身を切られるような
ブリーカー・ストリートで
僕はその石を光の円盤にかざす——
煙で汚れた、分叉する尖塔たちの上で、
都市の頑強な生命の上で、欲望の上で、ぐるぐると旋回し続ける僕。

この角たちの上に投げ出され、血を流して死ぬ者は
ページの上にこぼれる哀れな告白のほか、何ももたない。
だがそのページの盲目の総和が、ついには
激情と偏った欲求の記録を燃やす。
炎の心を持つ、分け隔てをしない雲が、純粋な所有が
訪れよう——白い風がいっさいを削り取るだろう、
僕らの笑みの戯れる明るい石たちを除いて。

第3連で、語り手は「中に入る」。この表現が性行為を暗示することは言うまでもない。そしてそこで、「肉欲の石」を手取る行為は、肉欲を満足させることによって得られる快感の隠喩と取れる。“as quiet as you can make a man”という表現も男性同性愛を示唆するものである。語り手はグリニッジ・ヴィレッジのブリーカー・ストリートで、「肉

欲の石」を太陽にかかげるのだが、次の行では先がフォーク状になった尖塔のうえで旋回する。第2連までは、語り手は能動的な主体として描かれていたが、ここではそれが受動的なものに変わっている。4行目の“Wounded by apprehensions out of speech”という表現が示唆するように、肉欲に突き動かされた結果がもたらすのは「不安」である。つまり、肉欲に溺れることは罪であるという意識が「不安」をもたらすのであり、尖塔のうえで旋回するイメージは、性行為そのものを暗示するとともに、その行為がもたらす罪に対する罰としても受け取れる。

快楽の行為であるはずの性行為が過酷な罰に変容することは第4連でより明確になる。ここで語り手は、自分と同様の者を「角の上に投げ出され、血を流して死ぬ者」と形容する。しかしここで、文脈はまたしても第2連で言及された「テキスト」へと立ち返る。罰を受ける者たちは「哀れな告白」(“piteous admissions”)を紙のうえにこぼすと言う。それはこの連の1行目から「血」であると推測されるが、紙の上に血で書かれた告白の言葉は、「盲目」の言葉でありながら、それが集められると、いつかは「激情と偏った欲求の記録」を燃やす力を持つ。罪の意識をもたらした肉欲が生む言葉は、それが蓄積されると、いつかその価値が反転し、罪の記録そのものを焼き尽くすのである。こうして訪れた境地は、ここで「純粹なる所有」、「分け隔てをしない雲」と形容される。それはいわば自分の手に負えない肉欲に突き動かされ、どちらに向かってよいのかわからなかった詩人が、自身の体験と罪の意識に苛まれる苦悩を経てついに到達する、しかし実体の定かでない、ユートピア的境地に他ならない。空のうえにあると思しきそのユートピア的領域には、変容して今は明るくなった「石」があり (Cf. 聖書 Rev. 2: 17)、その石の中で「僕らの笑みが戯れる」。そこは同性愛者の安住の地である。

(2) “Recitative”

“Possessions”が肉欲のもたらす罪と罰の意識を表出したうえで、それを超越的な(同性愛者の)ユートピアに向かう一種の通過儀礼に変容させる詩であるとすれば、“Recitative”は社会的規範との葛藤のなかにある同性愛者の意識を鋭く描く作品と言える。同性愛への言及は“Possessions”におけるほどストレートなものではないが、それを念頭に読むと理解しやすくなる詩である。冒頭3連は次のように展開する。

Regard the capture here, O Janus-faced,
As double as the hands that twist this glass.
Such eyes at search or rest you cannot see;
Reciting pain or glee, how can you bear!

Twin shadowed halves: the breaking second holds
In each the skin alone, and so it is
I crust a plate of vibrant mercury
Borne cleft to you, and brother in the half.

Inquire this much-exacting fragment smile,
Its drums and darkest blowing leaves ignore,—
Defer though, revocation of the tears
That yield attendance to one crucial sign.
(CPSLP 25)

見つめるがよい、おおヤヌスの顔したる者よ
この鏡を歪める両手のごとく、二つに分裂した囚われ人を。
探し求めているのか、休んでいるのかわからぬその両目。苦痛か
または喜びを歌うことに、どうしておまえは耐えられようか！

影のように浮かぶ双子の片割れ二つ。それぞれのなかで、
ちぎれる一瞬が皮膚のみを保つ。それゆえ僕は、
二つに裂かれて、おまえと片割れの弟に運ばれる
震える水銀のプレートを殻で包む。

問うがよい、この要求厳しい断片化した微笑の故を。
そのドラムの音と風に吹かれる漆黒の葉は無視せよ。
だが涙の取消しは遅らせよ、それはひとつの重要な徴への
参列を生み出すのだから。

語り手は鏡を前にしている。それゆえ、1行目の“the capture”は鏡の中に囚われた自分自身の姿ということになるのだが、2行目からわかるように、この鏡はそれを持つ語り手の両手によって歪められた、いびつな鏡であり、そこに映る自身の姿も歪んでいる。だから、その目は何かを探しているのか、あるいは休んでいるのかわからないし、その者が苦痛を歌っているのか、喜びを歌っているのかもわからない。鏡の中の像は語り手のダブルであり、語り手と鏡像とはヤヌスの顔の両面であり、分裂している。鏡像はもちろん語り手自身を映しているのだから、ここに描かれる分裂は語り手自身の自己の分裂を意味するわけであり、4行目の“how can you bear!”という感嘆は、このよう

な自己の分裂が耐えられないものであることを示唆する。そしてこの分裂は、例えば同性愛の関係において肉欲に動かされる自己とプラトニックな愛を求める自己との分裂と捉えることもできるだろうし、あるいは、表面上、社会の性道徳の規範である異性愛主義に従う自分と自分の本当の性的嗜好である同性愛との分裂と捉えることもできるだろう。

語り手と鏡像は双子とも言えるのだが、第2連で彼らはともに影のなかにぼんやり見える存在とされる。永劫の時間の連なりからちぎれて顕現する時間（1秒）が現実世界に存在するモノを支えるのだが、語り手とそのダブルの存在は、ともにその皮膚のみが支えられているに過ぎず、実体は明らかでない。（この描写は、本当の自己を特定できないという思いを表出するものとも取れる。）語り手は、自己を映し出す「震える水銀のプレート」、すなわち「鏡」を殻で包む。その鏡はここでは二つに裂け、自分とそのダブルに（あたかもそれが料理でもあるかのように）運ばれる。

第3連に示されるように、語り手は鏡の中の自分に向かって厳しい問いかけをしているわけだが、そのような自分が鏡の中で微笑んでいる理由を問うがよい、と読者に呼びかける。“fragment smile”は歪んだ鏡に映っている歪んだ微笑みの形容とも、また、分裂した自己の微笑みの形容とも考えられる。3～4行目の「涙」への言及が示すように、表面に現れる微笑みの背後には苦悩があるのだが、心の中に流される涙が参入をもたらすとされる「一つの決定的に重要な徴」は、この詩の最後で仄めかされる、超越的な、ユートピア的な領域を告げる救いの徴であると解釈される。

Look steadily—how the wind feasts and spins
The brain's disk shivered against lust. Then watch
While darkness, like an ape's face, falls away,
And gradually white buildings answer day.

Let the same nameless gulf beleaguer us—
Alike suspend us from atrocious sums
Built floor by floor on shafts of steel that grant
The plummet heart, like Absalom, no stream.
(CPSLP 25)

しかと見よ——いかに風が祝宴を供し
肉欲に抗して震える脳の円盤を回すかを。そして見つめよ、
暗闇が猿の顔のごとく退き、刻一刻と

白い建物たちが朝の光に答える様を。

同じ名もなき深淵に僕らを包囲させるがよい——
同じように僕らを吊すがよい、アブサロムのごとく、
鉛の心臓にいかなる流れも許さぬ鋼鉄のシャフトのうえに
一層また一層と積み上げられる身の毛もよだつ総和から。

風が脳の円盤を回すというのはレコードの比喩と取れるが、その脳の円盤は肉欲から切り離され、風の中で震えている。脳の円盤は性的欲望の対局に置かれ、社会的規範に従って自己を律する理性の在処と解することができるだろう。欲望の時間と思しき夜の闇には、これまた欲望あるいは獣性の象徴と取れる猿 (“ape”) の顔が付されるが、それは次第に明けてゆく朝の到来とともに後退し、代わって、都市の建物群が徐々に朝日に照らされて白く光る。

第5連において、「僕ら」とされるのはこの詩の前半に現れた、分裂した二つの自己ではなく、同様の分裂を知る（同性愛者の？）仲間たちであるに違いない。「名もなき深淵」は社会的規範が支配する昼の世界から彼らを疎外させる深い溝だが、語り手はそうした疎外された者が溝に囲まれても構わない、都市に築きあげられる、血の気の通わぬ、冷酷な高層建築の上から吊されても構わない、と言う。（“atrocious sums”は高層建築の一階一階の総和ということだが、抽象名詞である“sums”から人を吊すことは当然のことながら不可能であるはずだ——クレインの詩の不透明さをもたらす言語的特異性の一つ。アブサロムは父ダヴィデに対する謀反が失敗し、驃馬に乗って逃走するが、長髪が樅の木にかかり宙づりになったところを殺された——“like Absalom”は2行前の“suspend us”にかかるのだが、その両者が離されている Latinism と取っておく。）

The highest tower,—let her ribs palisade
Wrenched gold of Nineveh;—yet leave the tower.
The bridge swings over salvage, beyond wharves;
A wind abides the ensign of your will ...

In alternating bells have you not heard
All hours clapped dense into a single stride?
Forgive me for an echo of these things,
And let us walk through time with equal pride.
(CPSLP 25-26)

このうえなく高き塔——彼女の肋骨をして、もぎ取られた
ニネヴェの黄金に柵をめぐらせるがよい——だが塔からは去れ。
波止場のむこう、海難救助の船のうえを橋が左右に揺れる。
おまえの遺言の旗印を風が待ちかまえている …

交互に鳴る鐘の音におまえはまだ聞いていないのか、
すべての時間がその一跨ぎに凝縮されたのを。
こうした物ごとの残響を許してくれたまえ。そして
同じ誇りをもって、時の中を歩み進もう。

4 連、5 連からわかるように、高層建築は個人の欲望を抑圧し、大衆とは異質な存在を疎外する(同性愛者から見たら冷酷な)社会的規範の象徴であるが、第6連でそれは「塔」と呼ばれる。興味深いことに、塔は女性のイメージで語られ、深読みをすれば、「彼女の肋骨をして (...) ニネヴェの黄金に柵をめぐらせるがよい」、「だが塔からは去れ」という表現には、社会的通念である強制的異性愛主義の脅威とその回避の試みを読みとることができる。場面はここで急展開し、波止場の向こうの橋の下にある海難救助船に焦点が充てられる。「おまえ」はすでに橋から海に飛び降り、風がその旗印(遺骸あるいは遺品)を待ちかまえている。

第7連においては、第6連に続き、橋からの身投げへの言及がなされるが、そこで語り手に呼びかけられる“you”は、読者とも、自分自身とも、同性愛の恋人とも、同性愛者に限らず社会において疎外された者とも、あるいはまた身を投げた者とも取れる。4行目は現世的な時を超越したユートピア的空間へともに歩み出そうという呼びかけであり、この表現は先に見た Waldo Frank 宛ての1924年の手紙に書かれた「手に手を取りあって世界の最も美しい橋を渡る恍惚」(“the ecstasy of walking hand in hand across the most beautiful bridge of the world”)という表現を先取りするものと言える。この最後の1行は、この連の1行目の“you”をそのまま受けるとすれば、同様に曖昧であるが、仮にこれを身投げした同性愛の恋人と取れば、語り手と彼は、現実の橋ではなく、それを超越した抽象的な橋とともに、同性愛者と同じプライドをもって、歩んでいこうとしていると解釈できるだろう。

一読してわかるように、この2編の詩の言語にはシュールレアリスム風な曖昧さがあり、イメージも捉えにくい。倒置が多用され、修飾表現と被修飾表現との乖離、抽象名詞と具体的身体的イメージとを強引に連結する隠喩もあり、詩テキストは意味を取りにくい不透明なものとなっている。しかし注目すべきは、そのいずれにおいても、最後に

ユートピア的な超越的領域が出てくることである。“Possessions”においては、罪の意識をもたらす同性愛的経験を超越するものとして「炎の心を持つ、分け隔てをしない雲が、純粋な所有が」訪れる。また“Recitative”においては、社会的規範の象徴である都市の高層建築と、その犠牲者となって身投げをする者らの住まう世界から、行方の知れぬ領域に向けて、おそらくは同性愛者の恋人とともに、時の中を歩み去る姿が描かれる。いずれも同性愛者を疎外する社会から逃れて、ユートピア的領域に向かう衝動が認められるものだ。そうしたユートピア的領域を、クレインは詩的芸術世界として考えていたに違いない。そしてまた、その理想化された詩的芸術世界を体現するのは、自らが書いている詩作品そのものであると考えていたに違いない。もしそのような至高の詩的芸術世界が現実世界と相容れないユートピア的領域であるのなら、その姿を描き出す自らの詩作品は、日常言語とは異質な言語で書かれた言語構築物とならざるを得まい。“Recitative”の末尾で描かれた「時のなかを歩み進もう」とする語り手と「おまえ」は、そうしたユートピア的な言語構築物の中を歩むのであり、もしその言語構築物を「橋」にたとえれば、その理想化された「橋」はユートピア的領域を体現する非日常的言語で築きあげられたクレインの詩作品そのものを意味するに違いない。

クレインの同性愛詩に見られる言語の不透明性は、一面においては、同性愛への言及を包み隠す役割を果たすが、一方、“Possessions”と“Recitative”に見られるように、同性愛者への偏見著しい現実世界からの超越を希求する詩人のユートピア的衝動の言語的顕現でもある。いずれの詩においても、詩テキスト末尾において、現実世界を越えようとするユートピア的衝動が現れるのだが、それはあくまで象徴的な、不明瞭な姿として描かれるに過ぎない。現実世界の不条理を現実世界において解決する道が模索されるのではなく、その不条理をどうすることもできぬままに、いわば幻想的な解決の場として、これらの領域は夢想されている。この現実世界の不条理とそれを超越する領域との間には深い断絶がある。言語の不透明性は、同性愛を包み隠すものであるだけでなく、同性愛者を受け入れぬ現実世界を超越する領域を、明瞭な形で描けぬ事実の現れでもあるのだ。クレインにとって自身の詩作品が、そのような超越的領域を体現するものとして意識されていたとすれば、それらの作品の言語的不透明性はまさに同性愛者としての自己を匿う超越的な、しかしその実態を明らかにすることのできぬ領域を形成するための手段と見なすことができるだろう。⁷

* 本稿は2004年10月に行われた日本アメリカ文学会全国大会（於甲南大学）での口頭発表原稿を修正・加筆したものである。

注

- 1 Crane の詩に関する批評史については、文献中の Clark (1-40)、Edelman (1-5) を参照のこと。
- 2 Crane の作品集及び書簡集からの引証に際し、次の略語を用いる。*CPSLP: The Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*, *L: The Letters of Hart Crane, 1916-1932*, *OML: O My Land, My Friends: The Selected Letters of Hart Crane*。
- 3 以下、詩の引用には試訳を付す。
- 4 それぞれ、文法的構成が文の途中で変わって呼応関係が破れる現象（例：“He that can discern the loveliness of things, we call him poet”）、対句を逆に並べ交差させるもの（例：Love’s fire heats water, water cools not love. [Shakespeare, “Sonnet 154”]）、語句のこじつけ、または比喩的な意味の強引な使用（例：“to take arms against a sea of troubles” [*Hamlet* 3.1.59]）。
- 5 Mariani の伝記からクレインの同性愛経験を拾っておく。1919-20: Akron での Harry Candee との関係 (Mariani 60-63)、1920: Washington, D.C. で Wilbur Underwood と homosexual orgies (71)、1922: “an athlete—very strong—20 only—dark haired—distantly Bohemian” (102)、1923: a faun-like young man (114)、1923: 異性愛者であった Slater Brown への恋 (125)、1923: 行きずりの男性とトイレで関係を持った可能性 (130)、1923: Jerry (sailor) (137)、1924: Emile Opffer (152-153)、1924: Emile 不在の間の浮気 (158)、1926: Jack Fitzin (sailor) (203)、1926: one-night spree, failed (206)、1926: a Spanish sailor (227)、1926: Alfredo (a young Cuban sailor) (238)、1927: “a wild Irish red-headed sailor of the Coast Guard” (260)、1927: “Adonis” or “Phoebus Apollo” (273)、1927: sailors and actors (295)、1929: Bob Stewart (sailor) (344)、1930: “Thommy” (sailor) (349)、1932: houseboy, “gorgeous Jorge,” etc. (396, 401)。
- 6 Yingling によれば、この詩に現れる、手が蝶になるという隠喩は Sherwood Anderson の “Hand” の登場人物 Wings Biddlebaum にちなむ (Yingling 111)。
- 7 同性愛への言及が見出し難い詩における言語の不透明性を同様の議論で説明することはできないが、先に述べたように、クレインの詩作一般において現実否定の衝動を認めることは、そしてその現実否定が社会的弱者に対する抑圧に起因すると考えることは不可能ではない。本稿では同性愛詩に焦点を充てたが、彼の Jean Toomer との書簡からは、クレインがアフリカ系アメリカ人の非抑圧者としての存在に対して無自覚でなかったことが明らかである。彼の現実否定は、同性愛者に対する抑圧のみならず、人種マイノリティに対する抑圧をも踏まえたものである可能性は高い。この点については、稿を改める。

文献

- Clark, David R. *Critical Essays on Hart Crane*. Boston: G.K. Hall, 1982.
- Crane, Hart. *The Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*. Ed. Brom Weber. New York: Boni and Liveright, 1966.
- . *The Letters of Hart Crane, 1916-1932*. Ed. Brom Weber. Berkeley: U of California P, 1965.
- . *O My Land, My Friends: The Selected Letters of Hart Crane*. Ed. Langdon Hammer and Brom Weber. New York: Four Walls Eight Windows, 1997.
- Crane, Hart and Waldo Frank. *The Correspondence between Hart Crane and Waldo Frank*. Ed. Steve H.

- Cook. Troy, NY: Whitston, 1998.
- Edelman, Lee. *Transmemberment of Song: Hart Crane's Anatomies of Rhetoric and Desire*. Stanford: Stanford UP, 1987.
- Irwin, John T. "Hart Crane's 'Logic of Metaphor.'" *The Southern Review* 2.2 (1975): 284-299. Rpt. Clark. 207-220.
- Lewis, R. W. B. *The Poetry of Hart Crane: A Critical Study*. Princeton: Princeton UP, 1967.
- Mariani, Paul. *The Broken Tower: The Life of Hart Crane*. New York: Knopf, 1999.
- Monroe, Harriet. "A Discussion with Hart Crane." *Poetry* 29 (1926): 34-41.
- Tate, Allen. Introduction. *White Buildings*. By Hart Crane. New York: Boni and Liveright, 1926. ix-xvi. Rpt. Clark. 52-55.
- Yingling, Thomas E. *Hart Crane and the Homosexual Text: New Thresholds, New Anatomies*. Chicago: U of Chicago P, 1990.