

READING POETRY TODAY（今日詩を読むということ）

Ruth Padel（ルース・パデル） 著

このエッセイは、Ruth Padel 編著 *52 Ways of Looking at a Poem*（詩の五十二通りの見方）の冒頭に掲載されたエッセイです。したがって、このエッセイで使われている「本書」は、*52 Ways of Looking at a Poem* を指します。本書に掲載されている五十二編の詩とパデルによる解説は、英国の新聞 *Independent on Sunday*（インデペンデント・オン・サンデー：英国の新聞 *The Independent* の日曜版）に、1999 年から 2001 年にかけて連載された *The Sunday Poem*（日曜の詩）という題名のコラムです。このエッセイがいつ執筆されたかは、本書に記載はありませんが、2001 年 9 月 11 日のニューヨークのテロ事件についての言及があり、本書の出版年が 2002 年であることから、その間に書かれたものと思われます。

カッコ内の番号（No.）は、本書のエッセイの後に掲載されている詩に付けられた番号で、No. 52 まであります。

日本語で一般的に「イギリス」または「英国」と呼ばれる国は、*The United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland*（グレートブリテンおよび北アイルランド連合王国）を意味します。この翻訳ではそれを、「英国」と訳し、その構成要素である *England*（イングランド）、*Scotland*（スコットランド）、*Wales*（ウェールズ）、*Northern Ireland*（北アイルランド）は、それぞれカッコ内のように表記しました。なお、*Ireland*（アイルランド）については、現在北アイルランド（英国の一部）とアイルランド共和国とに分かれていますが、歴史的には、北アイルランドの前身となった *Irish Free State*（アイルランド自由国）が 1922 年にできるまで、島全体を意味していました。それゆえ、本書で使われるアイルランドという言葉は、しばしばアイルランドの島全体を指し、アイルランド人という言葉は、英国やアメリカなどの海外に移住したアイルランド人という民族も指します。

南川優子

詩の形式に関する用語

日本語訳に複数の訳し方が見受けられるものについては、以下に記しました。

英語	この翻訳で使⽤した 訳語	他の訳語
stanza	スタンザ	連、節
stress	強勢	ストレス、アクセント
beat	ビート	強音
metre	韻律	歩格
rhyme	韻	
assonance	類韻	母音韻
alliteration	頭韻	
blank verse	無韻詩	ブランク ヴァース
internal rhyme	中間韻	
free verse	自由詩	
iambic pentameter	弱強五歩格	
couplet	二行連句	対句、カプレット
foot	詩脚	
near-rhyme	近似韻	
imperfect rhyme	不完全韻	
unaccented rhyme	無強勢韻	
half-rhyme	半韻	
vowel rhyme	母音韻	
consonant rhyme	子音韻	
dramatic monologue	劇的独白	

今日詩を読むということ

1. 「現代詩について知りたいと思うのですが、どんな規則があるのでしょうか。」

新聞読者から寄せられたこの質問が、わたしの頭から離れなかった。返事はしたが、詳しくは書かなかった。三年経った今、わたしにできる限りの答えをここに書く。

規則とは？

ものを作る方法は、皮細工から環太平洋地域の調理法に至るまで、あらゆる手工業において発展してきた。宝石職人は、イヤリングの金属が耳を感染させないように確かめる必要がある。パン屋は石と農薬がパンに混入しないようにする。

規則を探し求めているのであれば、材料とその実際的な必要条件、消費者に対する不可欠な礼儀が発点になる。ガーネットが外れ落ちるイヤリングを買う人はいない。

次に、パンの伝統的な形や銀をねじる方法といった、手工業のしきたりがある。これに関しては、新しい形のパン焼き型を創案したり、リサイクルされたコカコーラの缶や畜牛の糞からイヤリングを作ったりと、遊んでみるのが可能だ。出来栄えがじゅうぶんであれば、人々は古いものだけでなく新しいものも買う。

詩人も似たような線に沿って作業する。極めて凝縮され、極めて小規模であるがゆえ、詩に厳密に当てはまる一般的なライティングの原則がある。散文と比べ、うまく操作できる空間が狭いから、一語一語を大切にしなければならない。（もちろん散文でも一語一語を大切にするのが理想だが、詩人たちは、詩人がやりおおせないことを散文家がやりおおせると感じている。）例えば、あなたの詩に一貫して動きがなければ、その詩に魂はなくなる。詳しく説明するよりも、見せる、あるいはほのめかすことが必要だ。（ワークショップの生徒は「見せろ、語るな¹」という句によってこのことを認識しており、同じ誤りをまたもや犯してしまったことを指摘されると、わたしたちみんなのように、うめき声を上げるのだ。）形容詞、そして（特に）副詞というあからさまな叙述には、警戒する必要がある。抽象名詞は控えめにすること。鮮明で具体的な言葉に比べると、抽象名詞が読者に伝えられることは遙かに少ない。最後に、一語一語入念にチェックして、その言葉が本当に必要かどうか、その役割を果たしているかどうか確かめること。

しかし、そういったライティングの基本的必要条件に加え、詩に特有なのは、技術に関わる厳しい事柄であり、そのすべてがパターンと音に関わっている。行の長さ、行末、母音と子音の関係、行からスタンザ²への配列（あるいは行からスタンザでないものへ配列）

（「stanza」は「部屋」を意味し、stanzas は詩という家における複数の部屋である）、他の

¹ 原文は“show, don't tell”。英語圏の詩の教室やワークショップで講師がしばしば使う表現で、詩を書くときは説明しすぎてはいけない、見せることが必要、ということを伝えるために使われる。

² “stanza”は詩の節や連を意味し、繰り返される韻律から構成される行のまとまり。

すべての音節に関連する各音節の長さや強勢（stress）³。さらに、ビート（beat）⁴とリズム、特に韻律（metre）⁵がある（ただし韻律だけとは限らない）。

これらのことは極めて重要だ。これらはすなわち、椅子の均衡を保ち、安定させ、見た目も座り心地も良いようにするために役立つ、大工の作業台の上の道具である。これらはまた、詩を音楽的にまとまらせ、聴覚的に説得力のあるものにする。これらは過去を通じて常に詩の一部であり続け、現在でも詩の一部である。これら無くして作業は不可能だ。

しかしそれらは道具であって規則ではない。従うべき条例ではなく一緒に走ってゆくべきボールである。技術が保守的過ぎると道具が規則になるが、詩人が経験を積み重ねれば積むほど、これらの道具を用い、手に取ったり置いたり新たな方法で使うことで、種々の技法を取り入れて大胆になる。

その技術の不可欠な部分は、完成品でこれらの道具をできるだけ目に見えないように使う方法を生み出すことだ。チペンデール風の椅子に接着剤の粒や手斧の歯の跡は見えない。今日の詩に疎外感を覚える多くの読者は、いわば、これらの道具が見えないということだけを見るのである。最も疎外感を覚えさせるもの、つまり同時代の詩が昔の詩から遠ざかってしまったと彼らの目には見え、その結果彼らが詩がこうあるべきと感じるものから離れてしまったと感じる部分は、韻の役割である。

韻を踏みますか？

わたしのコラムについて手紙を書いてくる人々の中に、たったひとつのことが詩を作ると強く感じている人がいる。それは韻だ。詩人は「どんな種類の詩を書くのですか？」という質問をよくされる。その問いに、またしてもどうやって答えようか考えているうちに、別の質問をされる。「韻を踏みますか？」

この質問をする人はたいてい、「あなたの詩は、行末の言葉がひとつまたは複数の他の行末の言葉と韻を踏むという押韻形式、つまり脚韻というパターンをとっていますか？」という意味で質問している。

わたしが思うに、あなたの詩がこのような方法で韻を踏むとわかれば、彼らはあなたが「どんな種類の」詩を書くか把握できると感じるのだ。押韻詩、という類の。

英詩は常に強勢とリズムにも左右されてきたが、行末のパターンが繰り返されるという意味での韻は、中世初期の時代から英詩の重要な要素であり続けている。「韻」こそが「詩」だった。「韻踏みのトーマス」は「詩人のトーマス」だったのだ。韻の「規則」が、電車の時刻表のごとく詩をあごで使う主なものと思いたい欲求は、非常に根強い。

あらゆる言語において、詩は言葉と言葉のつながりを築くことによって意味と音楽を生み出す。伝統的に、このつながりを築くには韻とリズムという、二つの基本的な方法がある。

³ 原語は“stress”。話し言葉において特定の音節または言葉に置かれる強勢で、比較的大きな音、高めの声、長めの声によって強勢を置くことができる。

⁴ 原語は“beat”。詩や音楽における主なアクセントまたはリズムを意味する。

⁵ 原語は“metre”。次ページ第一段落に説明あり。

韻律 (metre) とは、長／短、強勢あり／強勢なしの音節が交互に現れる規則的なパターンで、ギリシャ語の *metron* (韻律) に由来する。韻律は規則正しく、音楽と同様に数を数えることを必要としている。そして幸いなことに、英語で主に使われている韻律を左右しているのは、わずか二音節または三音節のパターンだ。

とはいえ韻律は、数ある中で、詩のリズムを生み出すひとつの方法にすぎない。また、ロバート・フロストが「意味の音」と呼んでいたものもある。これは、自分自身の聴覚の想像力と記憶、そして周囲から聞こえてくる話において、連続音を立てる話し言葉のパターンに由来している。フロストは、「韻律の規則正しいビートの始めから終わりまで、強勢の音の不規則さを使って、意味の音を壊さなければならない」と主張した。その他の詩人たちは、規則的なビート、つまり韻律を完全に捨て去ったと感じてはいるものの、散文を書くときよりも詩を書くときのほうが、意識的に音節をパターン化していることを今もなお認めている。その他の詩人たちは、どんな規則的なパターン化でも、読者がパターンだと反応する限り韻律を成すと感じている。

韻とリズムという二つのことは、どちらもパターン化に関係しており、詩における平等なパートナーである。これらはペストリー作りの脂と小麦粉のような基本的な材料だ。リズムについての関係は、韻に比べるとすぐにはわからないかもしれないが、韻の関係と同じぐらい重要だ。同じリズムのパターン形式を持つ言葉と句の間には、気づこうが気づくまいが、類似点があると感じることは間違いない。

名詞と動詞の語尾が語形変化するギリシャ語のような言語には、同じような音の語尾があまりに多いため、取るに足らない韻があちらこちらで踏まれる。古典ギリシャ語とラテン語の詩で重要だったのは、言葉どうしを関連付ける韻律の方法だ。言葉を互いに関連付け行を結びつける目的で、詩人が韻と同様の技術 (類韻⁶ (assonance) や頭韻⁷ (alliteration) といった、母音と子音の反響音 (echo) や繰り返し) を使ったのは確かだ。しかし原則、言葉と行を互いに関連付ける基本的な方法は韻律であった。スタンザで構成された詩では、ギリシャ詩人はたびたび、スタンザからスタンザへと音節を正確に反映させた。すなわち、第二スタンザの新しい言葉が、音節から音節まで、第一スタンザの言葉とまったく同じリズムの形をとったのだ。

語形変化する言語はすべて異なり、各言語の韻の重要性は、どこに強勢が置かれるか、動詞を三人称複数形に変化、あるいは名詞を主格⁸から奪格形⁹に変化させるにつれ音節がどのように長くまたは短くなるかということに、一部左右される。ルネサンスのイタリア語は韻

⁶ 原語は“assonance”。同じ母音と異なる子音 (例えば *back* と *hat*)、あるいは同じ子音と異なる母音 (例えば *hit* と *hat*) によって作られる、近接する二つの音節間の音の類似。

⁷ 原語は“alliteration”。近接する複数の言葉の最初で、同じ音 (特に子音) を使うこと。例えば *round the rugged rocks*。

⁸ 原語は“nominative”。動詞の主語に使われる、ラテン語、ギリシャ語、その他の語形変化する言語における名詞と代名詞の格。

⁹ 原語は“ablative case”。ラテン語などの言語において、誰または何によって何かが行われるか、またはあることがどこから来るか示す格。

であふれていた。ロシア語の伝統では韻が非常に重要なため、マヤコフスキー¹⁰

(Mayakovsky) のようなモダニストですら韻を使った。韻の無い詩などロシア人には想像できないのだ。作家人生の半ばで英語に切り替えたヨシフ・ブロツキー¹¹ (Joseph Brodsky) は韻に非常に傾倒していたため、六十年代にイレイン・ファインスタイン¹² (Elaine Feinstein) と激しい公開討論を行い、韻を踏まない詩は英語ですら良くないと主張したことは有名だ。シェイクスピア、ワーズワース、ミルトンといった、英語の無韻詩¹³ (blank verse) を書いた、人格形成期に影響を与える偉大なアーティストたちの名前も、彼を揺さぶることはできなかった。

英語は語形変化の無い言語で、それらすべての中でもっとも雑種な言語である。英語の起源は、ラテン語のみに由来するイタリア語などの言語と違い、ケルト語、ノルウェー語、ラテン語といった異なる語族であるため、より多くの音の種類がある。英語を話す人々が韻と詩を同一視し、韻を不可欠とみなすすばらしい理由がある。様々な音の森の中では、物事を調和させるのが韻なのだ。韻とは、オスカー・ワイルド曰く、「わたしたちがギリシャのリラに加えた一本の弦」であり、英語の音声の想像力を支配し、ナーサリーライム¹⁴ (rhyme、つまり韻) から記憶を助ける短い語句の繰り返しに至るまで、わたしたちに襲いかかる。

「Remember remember the fifth of November. (思い出せ、思い出せ、11月5日を)」 。英語において、韻は言葉どうしを互いに話させる最強の方法だ。韻はまた、実際よりも言葉と言葉の関係をより真実味のあるものにし、より避けられないものにするこすら可能だ。最悪の場合、韻は陳腐な決まり文句を突如、誤って重要なものにしてしまうこともある。

しかし詩、そして詩を書くことには、法則から離れて自由へと向かい、硬直と露骨さから離れてあいまいさ、新しいもの、意外なものへ向かおうと努力し続ける衝動がある。これは韻律と韻の両方に当てはまる。トーマス・ハーディーは、妻が書いたとされる三人称の自叙伝において、自分自身の詩についてこう書いている。「規則的すぎるビートは悪い技術だと彼は確信した (中略) 建築において、巧妙な不規則は絶大な価値があると知っていた (中略) 彼は自分の詩に、おそらく一部は無意識に、彼が訓練を受けたゴシック様式の芸術の原理を続行した。それは、自然発生の原理である。」批評家のヘレン・ベンドラーは、読者は詩の言葉が「磁力で互いに向かって跳ぶこと」を求めているが、「そのトリックがあからさまに行われると」うんざりすると語っている。

このことが、詩人が微妙で新鮮な韻を常に探し求め、ずんずん鳴る陳腐な韻にぎょっとして逃げ去るひとつの理由となっている。韻は、英国の詩のルネサンスにおける中心人物の一

¹⁰ 旧ソビエト連邦の詩人ウラジーミル・マヤコフスキー (1893-1930) を指す。ロシア・アヴァンギャルドを代表する詩人。

¹¹ 旧ソビエト連邦時代に生まれたロシアの詩人 (1940-1996) 。1963年に逮捕、1972年に国外追放される。1987年にノーベル賞受賞。

¹² 英国の詩人、小説家、劇作家 (1930-2019) 。も執筆。マリーナ・ツヴェターエワなどのロシア人詩人の作品翻訳でも知られる。

¹³ 韻を踏まない種類の詩で、一行につき通常 10 音節ある。

¹⁴ 児童向けの、短く、普通は非常に古い詩または歌。

人ポール・マルドゥーン¹⁵ (Paul Muldoon) の詩の「脊椎」であると、ショーン・オブライエンは言った。しかしマルドゥーンの韻は、非常に独創的で意外性があるため、考え方を法則のように思わせることとは、正反対のことを時折する。その代わり、それらの韻によって、読者は考え方やことわざや常套句を疑問視するようになる。ある朗読の後、聴衆のひとりがマルドゥーンに「なぜ韻を踏まないのですか？」と質問するのを聞いたことがある。しばらくの間、マルドゥーンの顔に、巧妙にやりとおせた喜びと、すべての輝かしい技術が見落とされたという一抹の悔しさが交差した。彼の韻の踏み方が非常に独創的であるため、この聴き手は韻にまったく気づかなかったのだ。

詩はどうやってまとまりあうか： 音と意味との連携

詩人に「韻は踏みますか？」と質問するのは、画家に白い絵の具を使うかどうか質問するのに似ている。白い絵の具はあらゆる色と混ぜ合わされる。キャンバス上で白は見えないかもしれないが、それは常に存在する。フィリップ・シドニー¹⁶ (Philip Sydney) は韻を詩の「主要な生命」と呼んだ。今日の詩人は常に「韻を踏む」が、多くの異なる方法で踏み、行末で踏むとは限らない。脚韻だけが唯一の種類ではない。中間韻¹⁷ (internal rhyme) は英詩にとって常に不可欠であり続け、今でも不可欠である。中間韻は内側から詩をまとめる。今日の詩にはたくさんの脚韻があり、本書に掲載されている四分の一以上の詩には、決まったパターンが見られる。しかし、今日の韻は決まったパターンに当てはまるとは限らない。

新聞の解説で、わたしは多くの技術用語は使わなかったが、主に反響音と音の関係について論じた。肝心なのはそれだからだ。詩を詩たらしめるものは韻自体ではなく、まとめ合うことである。韻が考え方を法則のように思わせることがあるのは確かだが、それはさらに基本的なもののためのイメージでもあり、詩が詩であるために必要なひとつのこと、すなわち説得力のある結合である。行と言葉は、それらが互いに属するものであると読者に納得させなければならない。韻はそのまとまり合いをすばらしく実現することができるが、ただひとつの方法ではない。

詩人にとっての難題は、特定の音どうしを関連付け、その結果、互いに調和する言葉と考えが、互いの親密さが必然的に感じられるほど強固にさせ（ただしあからさまではなく）、音の関係を、語られていることの一部にさせることである。一八世紀の詩人アレキサンダー・ポープ¹⁸ (Alexander Pope) が断言したように、「音は意味にとっての反響音でなければいけない。」

¹⁵ 1951年アイルランド生まれの詩人。25ページ目以降に詳しい説明がある。

¹⁶ エリザベス朝の英国詩人 Sir Philip Sydney (1554-1586)。詩集 *Arcadia*、詩論 *The Defence of Poesy* など。

¹⁷ 行の中間と、行末の言葉、または別の中間位置にある言葉が踏む韻。例えば、“Double, double toil and trouble.”。

¹⁸ 英国の詩人 (1688-1744)。 *The Rape of the Lock* や、ホメロスの翻訳で知られる。

音と意味の関係を生み出す重要な方法は、母音の繰り返し、そして時には子音の繰り返しである。例えばマシュー・スウィーニー¹⁹ (Matthew Sweeney) の詩 (No. 32) の詩では、題名の言葉 hat (帽子) は、最初の六行を通じて catch (捕まえる) perhaps (たぶん) decapitate (首を切る)、statue (像) と追いかけていて、帽子が広場で飛ばされ続ける様子を反映している。音が意味を表現しながら意味となるのである。良い詩とは、音と意味の恋愛なのだ。

「韻の無い」詩： 無韻詩 (blank verse)、自由詩²⁰ (free verse)、弱強五歩格²¹ (iambic pentameter)

韻を踏まない詩には長く輝かしい歴史がある。ホメロスは韻を踏まなかったし、古典ギリシャ詩にもラテン詩にも韻は無かった。(ギリシャ語やラテン語の押韻詩は、後期古典と中世である。) 英語における二つの重要な無韻詩の例は、無韻詩 (blank verse) と自由詩 (free verse) である。

英詩を韻と同一視する人々は、英国で最も有名な詩人たちが書いた行の半数以上が、韻を踏まないことを忘れてはならない。シェイクスピアの戯曲の大半の詩は無韻詩であり、詩を締めくくって終わらせるせりふの結びの二行連句²² (couplet) を除いては、行の最後の言葉は他のどの行の最後の言葉とも韻を踏まない。

しかし、無韻詩においても、韻は行どうしの関係において重要な原則である。無韻詩を英語に紹介した功績を持つ詩人は、サリー伯ヘンリー・ハワード²³ (Henry Howard) だ。1530年から1546年の間、ハワードはウェルギリウスの『アイエーネス』の二巻分をこの「奇妙な韻律」に翻訳した。脚韻の欠如を埋め合わせるために、ハワードは中間韻を使って音のパターン化と母音の反響音から成る蜂の巣状の網を作り出した。これは無韻詩の他の利用者によって大いに継承された。とりわけシェイクスピアについては、彼の言葉とリズムがわたしたちみんなに刻み込まれている。『ヴェニスの商人』の以下の行において、中間韻 (strained, rain) と母音の反響音 (quality, droppeth) は、行どうしをまとめ合わせる上で役立っている。

The quality of mercy is not strained
It droppeth as the gentle rain from the heaven.

慈悲は強制されるものではない
天からの穏やかな雨のように落ちてくるのだ

¹⁹ アイルランドの詩人 (1952-2018)。詩集に *Cacti*、詩の書き方の本 *Writing Poetry* など。

²⁰ 韻を踏まない、あるいは規則的な韻を踏まない詩。

²¹ 9 ページ目の説明を参照。

²² 連続する一対の詩行で、通常韻を踏み、行の長さが同じ。

²³ 英国の詩人、貴族、政治家 (1516-1547)。ヘンリー八世によって処刑される。

ミルトンはすばらしい押韻ソネットを書いたが、戯曲と *Paradise Lost*（失樂園）の両方においても、無韻詩の威信を保つことに貢献した。ミルトン曰く、韻は詩人にとって「多くのことを表現する上で制約となっていて、別の方法で表現した場合と比べて、悪くなることが多い。」また、ワーズワースが書いた無韻詩の中にも、古今を通じて最も権威ある著名な作品がある。

韻を除けば、無韻詩の重要点は韻律、弱強五歩格（iambic pentameter）であり、それは一六世紀から英語の聴覚の想像力を支配してきた魔法のように柔軟な行である。

弱強五歩格の各行は五つのビートから成り立っている。ビートの数を数えるのは行の詩脚²⁴（foot）を数えることを意味し、各詩脚は楽譜の縦線のように、強勢が置かれた音節とビートとその他いくつかのものから成り立っている。詩脚は「弱強格（iamb）」（二音節から成る単位で、最初の音節が短いまたは強勢が無く、二番目の音節が長いまたは強勢がある。例えば *caress* や、*it drop* や、*eth as*）であることもあるが、弱強格と同等なものであることも同様にあり得る。すなわち、音楽における時間に相当する弱強格の必要を満たす音節のリズムの組み合わせである。あらゆるビートがひとつの弱強格に基づくことは決してなく、行に弱強格が無い弱強五歩格の行を持つことも可能だ。そして、最後の言葉はひとつの長い音節（strained）のこともあるし、さらに音節が加わることもある（heaven）。

一六世紀から、弱強五歩格は詩だけでなく英語の話し言葉のリズムにも影響を与えてきた。（トニー・ハリソン²⁵（Tony Harrison）の *Mystery Plays*（聖史劇）は弱強五歩格以前の英詩に基づいており、五歩格が本領を発揮する以前の時代にわたしたちの耳を無理やり戻すというすばらしい業を成し遂げた。それは、韻律の無垢への美しく衝撃的回帰である。）以前詩人のジョン・ウェイン²⁶（John Wain）に会ったとき、バスでお母さんが息子に完璧な弱強五歩格で話しかけているのを耳にして、大喜びしていた。「Your face is dirty, don't you ever wash?」（あなたの顔は汚いわ。洗ったことないの？）

今日のすべての詩人は弱強五歩格との自分たちの関連を意識する必要がある。弱強五歩格は自然で古くからある言語の資源である。それゆえに、当然のことながら、それはあなたにわなをかけ、軽々しく陳腐に聞こえることがある。

第一次世界大戦の直前、無韻詩の弱強五歩格が英語に承認されてから四百年余り経った後、自由詩（free verse）が詩の中心舞台を奪った。「自由」詩では、無韻詩とは異なり、行中のビート数を自由に短くしたり長くしたりでき、一貫する必要がない。四つのビートから始まって七つや八つのビートに移ってもいい。行をまとめるのは韻ではなく、バランス、強勢、行末の言葉を使う方法（行末の言葉が行の終わりとなり一息つくか、次の行へさっと進むか）などの他の技法である。

自由詩は英国とアメリカとは異なる。英国は基本的に、エズラ・パウンドと T. S. エリオットという二人の詩人（どちらも生まれながらのアメリカ人）から受け入れた。彼らは、

²⁴ 韻律の単位を構成する一連の音節。英詩においては、強勢のある音節と強勢のない音節から成る。

²⁵ 1937 年生まれの英国の詩人、劇作家、翻訳家。長編詩 *V* は映像化され、BBC で放映。

²⁶ 英国の詩人、小説家、批評家（1925-1944）。文学グループ Movement の一員としても知られる。

想像上の弱強の行に対する対位法的手法において、自由詩を目覚ましく発展させた。自由への最初の一步は、五歩格の支配を押しのことだったからだ。「五歩格を壊すこと。それが最初の重いものを持ち上げる行為だった」とパウンドは *Canto* 第 81 篇で書いている。

自由詩は英語の詩を大きく広げた。それは急進的になることの技法であり、「詩は人々が言うことをする必要はなく、古いしきたりに頭を下げる必要もない」と言うことの技法である。自由詩は、新たな方法で新たなことを自由に語らせることができる、探求の新たな地点であった。

押韻形式の無い韻、様々な種類の韻

自由詩が登場してからというもの、自由な方法と形式的な方法が平行して使われてきた。片方を使っても両方を使っても、混ぜ合わせて使うこともできる。また、現在では限りない種類の韻がある。韻自体はますます、単純な cat/mat の一致よりもずっと広い一般的意味を持つようになってきている。「Inuit と defeat がなぜ韻になり得るのですか？」マイケル・ホフマン²⁷ (Michael Hoffman) (No. 46) についてのわたしの記事の掲載後、ある読者が手紙でそう質問したが、今日の最も重要な韻の中には、複数の音節を持つ言葉を頻繁に含む近似韻²⁸ (near-rhyme) がある。または、「不完全」韻 (imperfect rhyme) (dens/sirens, ring/striking)、強勢のない最終音節が韻を踏む「無強勢」韻 (matter/lover)、強勢のある音節が韻を踏む「半韻」 (half-rhyme) がある (wily/piling, wilderness/building, cover/shovel)。さらには、子音が重要でない母音韻 (vowel rhyme) (bite/strike/rhyme/tile) と強勢のある最終音節の最後の子音が重要である子音韻 (consonant rhyme) (design/maintain) がある。

これらの韻はそれほど新しいものではない。エミリー・ディキンソンは 1850 年代に子音韻を創始した。wind/God, plan/unknown, gate/mat, despair/more, one/stone といった言葉の一致がそれである。彼女の技法は驚くほど時代を先取りしていた。振り返ってみると、綿密で大胆な開拓者であるにもかかわらず、彼女の生前出版された詩はわずか二篇で、彼女の友人トマス・ウェントワース・ヒギンソンは、彼女の詩を編集する上でこのような韻を「修正」しようとした。マルドゥーンの聴き手のように、彼は綿密な技術革新を見落としたのだ。彼女の形式と音の大胆な操縦は、彼女の詩の感情と同じくらい力強い。

さらに、詩人は六十年代から押韻形式の無い脚韻を手当たりしだいに作り続けてきた。ジャズがクラシック音楽にシンコペーション、不規則、不均整をもたらしたように、自由詩の出現とともに、詩人は詩を計算されたパターンではない韻と結び付けることができるようになった。しかし、不規則であるということは統制がないということではない。詩において、あらゆる効果には目的と役割がなければならない。ジャズミュージシャンは、並外れた訓練によって、そして楽譜の縦線とリズムの非常に複雑な構築化を自分の頭で実行することによって、大いに自由な効果を得るのである。ロバート・ローウェル²⁹ (Robert Lowell) は韻律

²⁷ 1957 年西ドイツ生まれの詩人、翻訳家。1961 年に英国に移住。詩は英語で書く。詩集に *Acrimony* など。

²⁸ slant rhyme と同じ。強勢ある音節の母音または子音のいずれかが同一である押韻。

²⁹ アメリカの詩人 (1917-1977)。告白派の詩人とみなされる。詩集に *Lord Weary's Castle* など。

と韻のすばらしい技巧家だった。五十年代にアメリカ西海岸を訪れビート詩人の詩を聞いた後、ローウェルは韻と押韻形式からさらに解放され、さらに柔軟性のある韻律、話し言葉のリズムをより多く取り入れた独自の行を構築し始めた。それでいて、ジャズ同様、力強い訓練と韻とリズムに関する複雑な知識は彼の頭に存在しており、それゆえに彼の言葉に存在していたのである。ポープが（またここでも）言っているように、

True ease in writing comes from art, not chance,
As those move easiest who have learned to dance.

書くことの真のたやすさは技能から生じるのであって 偶然からではない
ダンスを習得した人々が最もたやすく動くがごとく

エミリー・ディキンソンは百五十年前、子音韻をアメリカの小さな町でひっそりと独力で開拓した。八十年後、形式的大家であり韻、韻律、形式の指導者であるとわたしたちが現在みなしている W.H. オーデンは、ファシズムに直面した英国人の無関心を攻撃した詩において、同様の韻を用い、ロンドンの文壇を苛立たせた。オーデンは三十歳にも満たなかったが、既に数冊の著作を出版しており、若い詩人たちは既に彼を指導者として期待の目を向けていた。彼は 1936 年の自分の詩集を *On This Island*（この島で）と呼ぶつもりでいた。その詩集は、政治面で不確実な時代における倫理上の停滞と文明崩壊というテーマを探求しようとしており、この題名は英国の既成権力への攻撃を反映させる意図だった。しかし彼は、この本が校正に出されたときにはアイスランドにおり、T.S. エリオットが *Look, Stranger* という題名をつけた。

この本は高い称賛を受けたが、政治的な内容が理由ではなく、まとまりのない形式が理由で侮辱した批評家もいた。F.R. リーヴィスは *Scrutiny*³⁰ で「彼には秩序というものがない。」と言い、ある書評家は、こともあろうに彼の韻を非難した。ある詩でオーデンは、四行中 *dream/come* と *dreams/arms* と韻を踏んだ。 *Guardian*³¹（ガーディアン）のバジル・ドゥ・セリンコートは、（自己防衛をする書評家が自分の思想を本に脅かされたときにするように）内容をあざ笑うために形式について厳しく非難し、「落ち着きがなく衝動的で、決めに手に欠ける」詩の形式と「新しい子音韻」に不満を表した。子音韻は 1936 年には決して新しくはなかったが、現状を維持したい人々にとっては依然として侮辱となる可能性があったのだ。「新しい慣習がそのような韻を可能にしたが、意味があるとするならば、その意味は散文で伝えられたほうがわたしは好む。」とドゥ・セリンコートは鼻であしらった。「“The world is out of joint”（世界の調子が狂っている）というのがオーデン氏のインスピレーションの基となっているように思われる。状況のあまりの悪さがゆえ、彼は詩自体がその本質を変えねばならないと決心したのだ。」

³⁰ F.R. リーヴィス編集による、文学定期刊行物（1932-1953）。

³¹ 英国の新聞 *The Guardian* を指す。社会主義的傾向がある。

まったくそのとおりである。ディキンソンからパウンドへ、そしてオーデンに至るまで、それこそがまさに革新的な詩人が求めることなのだ。詩の本質を変えること。詩を試み挑むこと、新天地を開くこと、物事を行う新たな道を見つけること。既に言われたことを言っても意味がない。グリン・マクスウェル³² (Glyn Maxwell) の詩 *The Breakage* (破壊) (No. 40) が示唆するように、新しいものは古いものを壊すことから生まれる。詩の伝統はこうして前進する。これを維持するためには危険を冒すということだ。

口に出されないこと、そして現在を語ること

詩がやるべきことのひとつは、現実を想像力豊かに変容させて、わたしたちが自らの人生を新たな色彩で余すところなく理解することだ。見慣れたものを新たな目で見えるために、見慣れたものを見慣れないものにすることだ。詩は、耳、音楽、心を通じ、知性と感情の面において、外界とのつながりでそれを実行する。詩人は形式だけでなく、主題、視点、考え方において創意に刺激される。「自由」詩が到来したとき、状況が変化した。それは、言葉をまとめあわせる新しい方法だけでなく、新しい主題を探す新しい方法を意味したのだ。新しい世界にに応じて古い道具を新しい方法で使う自由は、以前は詩でなかったものから詩を作り出す。デレク・ウォルコット³³ (Derek Walcott) が「探検されていない、言葉にされていない劇場」と呼んだものに入り込んでいくこと。ドゥ・セリンコートはオーデンがしていたことを正確に見抜いていた。オーデンは、形式という難題によって、伝えたいことを伝えるという難題を表現した。ドゥ・セリンコートは単に、政治と詩の両面において変化が極めて重要であるという前提を拒んだのだ。

しかし詩人たちは、口に出されないこと、言葉では言い尽くせないように感じられたかもしれない何かを、次の新しい詩が現れる前に語りたいと同時に、詩が最初に書かれてから詩が独特のものとした人類の根本的テーマに取り組み続けている。それは西洋では、紀元前七世紀のギリシャ諸島で起こったことを意味する。性、死、政治、権力、不正、親、親子関係、子、老化、病気、わたしたちを取り巻く社会的および自然界の景色、宗教、悲しみ、喪失と思い出、嫉妬、罪、喜び、欲求、あらゆる種類の愛である。

フィリップ・ラーキン³⁴ (Philip Larkin) は、詩はナイフとフォークの協力関係であると言った。フォークは感情を識別し、詩の皿の上で刺して捕らえる。ナイフは分析的かつ技術的で、「感情を解決したいと思う。感情を切り刻み、整理し、感謝したり罵ったりする。」フォークによって、危機的状況にある読者は、詩に手を伸ばす。詩は、深く意義深い感情と思考を他の何よりも凝縮し、永続的に表現することができる。詩はあなたを感動させる。詩はそのためにあるのだ。ラーキンはまた、詩は詩人における感情から始まり、読者において同じ感情に終わり、詩は詩人の感情を読者の感情に置く道具である、と言った。性、死、その他もろもろは詩のためだけの主題ではなく、すべての人々にとって重要だ。普段は詩とかが

³² 1962年生まれ、英国の詩人、小説家、劇作家、批評家。詩集に *The Breakage* など。

³³ セントルシア生まれの詩人、劇作家 (1930-2017)。1992年にノーベル文学賞受賞。長編詩 *Omeros* が有名。

³⁴ 英国の詩人、小説家 (1922-1985)。詩集に *The Whitsun Weddings* など。

わりのない人々は、人生に大きな変化をもたらす儀式や危機的状況、結婚式、葬式、愛の始まりと破局のときに、詩に目を向ける。

今日の詩人は、ギリシャ時代からすべての詩人がしてきたように、個人、社会、性、政治といった現代のシナリオを反映させるために、神話と歴史という物語の形をした共通の過去も使う。多くのアイルランド詩人は、自国の現代の戦争に光を当てるために、ギリシャ神話、古典絵画、歴史に目を向けた（No. 2、3、5、6）。女性の現代男性とのつきあいについて書くとき、詩人たちは古代や聖書のヒロインたちを引き合いに出す（No. 33、34）。黒人としての体験を書くとき、詩人たちはホメロス、あるいはエルドラドのような神話を使った（No. 22、50）。

今現在の具体的な細かい描写や質感は、詩にとって常に必要不可欠であり続けている。紀元前七世紀から、古代のレスボスやスパルタの楽器、牛乳バケツ、靴、ブローチといったその時代の活気に満ちた細かい描写をあなたは耳にする。踊ったり戦ったり競争したりする個人の名前、人々が火を点けたり肉を切る様子。トム・ポーリン³⁵（Tom Paulin）の詩のパウル・クレーのように、詩人たちは、壊れた飛行機の機体から彼のキャンバスを切り取って（No. 26）、詩が常に主張してきたテーマについて考えるために、自分たちが住んでいる世界の現代の布地を略奪するのである。

かつてシェイマス・ヒーニー³⁶（Seamus Heaney）は、夜半に中庭に立つ長老派の農夫についての詩を書いた。この農夫は、近所のカトリック教徒たちが異教の祈りを終えるのを聞くまで、近所の人々のところに行かなかった。「わたしの喜びのひとつは」とヒーニーは後に語っている。「わたしの知る限り、この主題が詩で扱われたことがないと思っていたことだ。」詩の新しさは言葉をパターン化する新しい方法と、わたしたちが現在住んでいる新しい世界の両方から生まれる。懐疑的科学者であるわたしの母が、初めて詩の朗読会に連れて行かされたときこう言った。「現在の詩人の意義というものが今わかったわ。彼らは物事に気づくのね。」現代の文化は、その新たに変わりゆく文化自体を反映するための現代の詩を必要としており、それは、古来技術の実証済みの道具だけでなく、その独自の言葉の進化する音を通じて達成されるのである。

2. 歴史： 変わりゆく英国

「あなたの心の中を見つめて書きなさい」とフィリップ・シドニーは言った。そしてわたしたちはそうしている。シドニーの時代に心が通り抜けた感情、人間関係、経験は、わたしたちとほぼ同じなのかもしれない。しかし心は、外部の物事や、この世の散乱物に影響される。この散乱物は時とともに変化し、一六世紀とは非常に異なる現代の心を作る。詩は歴史の外で、時間と文化の障壁を越えて語りかけるが、歴史の一部でもあり、特定の時間と場所に由来し、特定の時間と場所に語りかける。八十年代を通じて英国で起こった社会的・文化

³⁵ 1949年英国生まれの北アイルランドの詩人。現在は英国在住。詩集に *A State of Justice* など。

³⁶ アイルランドの詩人（1939-2013）。1995年にノーベル文学賞受賞。詩集に *Death of a Naturalist* など。

的变化の文脈の中で、八十年代に詩に起こった変化と、その詩への影響を見ることは重要である。

八十年代の詩は、過去を清算したわけでも新たな始まりでもなかった。詩は決してそうならない。詩は新しいものに目を向けながら、古いものを使う。二十世紀初頭の詩人たちは、存命の人であれ故人であれ、新しい詩人たちに新しいインスピレーションを与えてきたし、今でも与え続けている。古代であれ現代であれ、今日の詩人たちはすべての先人たちを愛し、学び、盗み、手を加え、先人たちに尊敬の念を示す。デレク・ウォルコットがホメロスを使い（No. 22）、ポール・ファーリー³⁷（Paul Farley）（No. 38）が『マクベス』を使うように、シェイマス・ヒーニーの詩（No. 28）はロバート・ローウェルの詩と共鳴し、サイモン・アーミテージ³⁸（Simon Armitage）の詩（No. 20）はテッド・ヒューズ（Ted Hughes）の詩と共鳴する。八十年代以前に英国で活動していた年配の詩人たちは、今でも活動しており、年下の詩人たちに今でも影響を与え続けている。詩の伝統は有機的な生き物であり、常に互いから学びあうものなのだ。

しかし、八十年代に出版を始めた若い詩人の中には、英国の詩の役割に新たな鋭さを与えた詩人もおり、他の詩人もこれに反応を示した。それとともに、彼らは英国の詩を全体的に再活性化する雰囲気を生み出した。これらの詩人は、自分自身の才能を持つ個人というだけでなく、時代の産物でもあるのだ。つまり、政治的・社会的変化の時代の。どの詩人も、時代とその詩への影響を異なる方法で描写しようとする。わたしにできるのは、詩人たちが現在どんなふうに行っているかについて、理解に通じるわたし独自のドアを開け、わたしが入っていく道を分かちあうことだけだ。以下に、一部に八十年代の歴史的な文脈の結果であったとわたしが考える、現在の声と語調のいくつかの特徴に光を当てる。わたしはこれらのことを、単に今日の詩を読む背景として説明する。

地方主義、サッチャリズム

詩は六十年代において、ラジオを中心とする英国のメディアが、様々な地域の背景に据えた高まる価値から、多大な恩恵を受け始めた。この本の詩人の三分の二は英国を拠点にしているが、ロンドン出身の詩人はほとんどいない。彼らの出身地は、マンチェスター、ニューカースル、ヨークシャー、グロスターシャー、ドーセット、ウェールズ、スコットランド、コーンウォール、ブリストルである。カーカネット（マンチェスター）、ブラッドアックス（ニューカースル）、セレンブックス（ウェールズのリッジエンド）といった詩専門の出版社の台頭が、広まりつつある英国の詩の地域的多様性に反映した。それは北イングランドにおいて著しく、英国の二人の中心的存在にとっての故郷でもある。彼らは八十年代に出版を始め、現在英国で最も人気のある詩人たちのうちの二人である。

³⁷ 1965年生まれの英国の詩人。詩集 *Ice Age* がウィットブレッド・ポエトリー賞を受賞。

³⁸ 1963年生まれの英国の詩人、劇作家、小説家。詩集 *Kid* でフォーワード・ポエトリー賞を受賞。2019年より英国の桂冠詩人。

キャロル・アン・ダフィ³⁹ (Carol Ann Duffy) はグラスゴーでアイルランド人のカトリックの両親の間に生まれ、スタッフォードに育ち、リヴァプール大学に行き、マンチェスターに住んでいる。彼女の最初の詩集は 1985 年と 1987 年に出版された。彼女のすべての詩には洗練された滑稽さがあり、フェミニストであり、皮肉のきいた叙情性があるが、とりわけ驚異的で影響力のある詩は、同時代の権力の乱用に取り組んだ劇的独白⁴⁰ (dramatic monologue) である。

この形式は目新しいものではなかった。話し手の不快感や無力感を暴露する風刺的独白は、ロバート・ブラウニング⁴¹ (Robert Browning)、ギリシャ詩人のカヴァフィス⁴² (Cavafy)、ごく最近では U.A. ファンソーブ⁴³ (U.A. Fanthorpe) の手によって輝いた。また、フィリップ・ラーキン⁴⁴ は、自身の詩 *Naturally the Foundation will Bear your Expenses* (費用は当然大学もち) が、滑稽かつ真剣であると言った。「話し手は糞だ」とラーキンは言った。「それはいつでも真剣だ。」

しかし、虐待する側と虐待される側の両者(殺人を犯すサイコパス、留置所で嘘の自白をさせられようと殴られる男)によって語られたダフィの八十年代の独白は、わたしたちが生き抜いていた時代に、自分たちがいかに狂っていて悪辣で困窮しているかを理解していなかった人々による、機知に富んだ痛烈な声明として登場し、その時代の詩的見解となった。

1963 年ハッダーズフィールドに生まれたサイモン・アーミテージは、ポーツマスで学び、マンチェスターで保護監察官として働いた。第一詩集(1989 年)から、アーミテージは並外れた文学的教養をその土地特有の簡潔な言語と結びつけた、したたかで洗練された作品で、英国の詩を圧倒した。彼は、ヒッチハイカー、イーストライディング警察の取調べを助ける男たち、「デイセンター⁴⁴の／男の子のぐらぐらする頭」をつかむ保護監察官など、以前の詩には登場しなかった人や場所について語った。

ピーター・レディング⁴⁵ (Peter Reading)、ケン・スミス⁴⁶ (Ken Smith)、ショーン・オブライエン⁴⁷ (Sean O'Brien) といった詩人の政治的批評を基盤とし、オックスブリッジ⁴⁸とロンドンの路線から束縛を全く受けないこの詩人たちは、新しいしたたかで自信に満ちた、政治的・社会的に懐疑的な雰囲気⁴⁸を詩に生み出した。

³⁹ 1955 年生まれ、英国詩人。スコットランド生まれ、女性、同性愛者の最初の桂冠詩人(2009-2019)。詩集 *Rapture* で T.S.エリオット賞を受賞。

⁴⁰ 想像上の人物による語りという形式を持つ詩。語り手が特定の状況や出来事について説明しながら、語り手の性格をさらけ出してゆく。

⁴¹ ヴィクトリア朝時代の英国詩人(1812-1889)。劇的独白を用いた *The Ring and the Book* などで有名。

⁴² コンスタンディノス・カヴァフィス(1863-1933)を指す。エジプト生まれのギリシャ人。同性愛などを主題にした作品を書く。

⁴³ ロンドン生まれの英国詩人(1929-2009)。精神科病院の受付の仕事の経験から、詩を書き始める。詩集に *Side Effects* など。

⁴⁴ 原語は“daycentre”。自力で生活できない人々にケアや娯楽を提供する場所。

⁴⁵ リバプール生まれの英国詩人(1946-2011)。詩集に *Stet* など。

⁴⁶ ヨークシャー生まれの英国詩人(1938-2003)。詩集に *Pity* など。

⁴⁷ 1952 年ロンドン生まれの英国詩人、批評家、劇作家。詩集に *The Drowned Book* など。

⁴⁸ 英国の二大名門大学である「オックスフォード」と「ケンブリッジ」を合わせた言葉。

悪政が優れた芸術を生むとよく言われる。八十年代半ば、病院、学校、公共サービスといった英国の機関のあらゆる場所で起こった変化は、その十年前であつたら、不道德だとみなされていただろう。社会のイデオロギーは上意下達で変化した。ファッション解説者は八十年代を、誰もが金儲けをして金品を身につけていた時代として振り返るかもしれない。詩人たちは異なる八十年代を見ていた。給料をもらえず、資金源のない詩の団体での十分支払われない朗読会に行き、屋根の雨漏りを受けるためのプラスチックのバケツが置かれた、荒廃が進む学校で教えた詩人たちは、この福祉国家において、年々あきらめなければならないことが増えてきたことを目の当りにした。貧富の差が意識的に開くにつれ、詩はサッチャーリズムの隠れた影響について語るが多くなった。その影響とは、経済・教育・社会の圧迫と衰退、失業、みすばらしい資金不足の介護施設、汚職、環境汚染、動物種の絶滅、そしてついには自分のテレビの画面で放送される戦争である。その結果わたしたちは、陰惨な一部始終には光沢がかけられる一方、大量殺戮の新技术に歓喜できるようになった。

ある国々で常に起こっていることと比べると、英国における不公平はたいした問題ではなかった。しかしそれは急激な変化であり、詩人たちはその影響を直接目の当たりにした。炭鉱労働者のストライキの間、国家と警察が分離するのをやめたこと。オーグリーブのピケ隊員⁴⁹に対する警官の扱いに関する取調べの調査結果。狂牛病が広がる間、「国民に危険が及ぶ可能性があることを示唆するがゆえ」この未知の病気に関する調査への資金供給を断った政府が危険を否定したこと。こういったことが理由で、サッチャー時代は英国における新たな政治的無気力の確立と、公民権を衰えさせる可能性のある道の拡大を助長した。

機知、暗示、広告言葉： イメージ時代の画面と街角

八十年代の別の側面は、大衆の語調の変化だった。英国の新しい世代が、嘘をつかれているのだと新たに気づき、広告が政治公約と隠れた真実との不釣り合いを表すイメージとなるにつれ、詩人たちは、広告のスピード感のある機知、皮肉、暗示に加え、次第に優勢になるメディアを攻撃するようになった。「ぼくのこと好きかい、レディー？ ほんとう？」と、キャロル・アン・ダフィの詩 *Money Talks*（お金語り）の話し手は聞く。「お世辞たらたらわたしの態度のことなんて、気にしないでね、サー。」触感、語調、声、言外の意味の多様化が進むにつれ、詩は、荒廃が進む都市景観における貧困の増加と、次第に無力になってゆく生活について語った。それらのことを語る際、詩で用いられた機知は、詩の攻撃対象である価値観を持つ人々の、滑らかで皮肉っぽく暗示的で、無造作な文体に頼っていた。詩は周囲で耳にする言葉を探求することを常に求めている。その狙いは、言葉を使うことと疑問視することの両方だ。同時代の詩は、今日のすべての言葉の水たまりからすくい上げる。政治的サウンドバイト⁵⁰、ニュースの見出し、メディアが使う言語、チャットアップライン⁵¹を皮肉り疑問視しながら、詩はその時代をあらわにする目的で、その時代の語調を使う。

⁴⁹ 1984年、炭鉱労働者のストライキが活発化する中、英国ヨークシャーのオーグリーブにて警察とピケ隊の激しい衝突が起こる。警察による暴力、不法な逮捕が行われたが、警察は正当化。

⁵⁰ 原語は“sound bite”。テレビ・ラジオのニュース番組などで短く引用される政治家などの発言・所見。

⁵¹ 原語は“chat-up line”。性的魅力のある人に話し掛ける時の言葉。

雨の日のパブ、深夜のカレー⁵²、スーパーマーケット、タトゥーイング・パーラー⁵³、老人ホーム、職業安定所を当然視することで（No. 12、13、36、46）、詩は、今日の日常生活における信じられないほど不公平で、狂うほどに脆く、疎外感をもたらす触感にスポットライトを当てる。八十年代の詩は、ユーモア、皮肉、一見無頓着までに無関心なしぐさを用い、これらにスポットライトを当て始めた。そうすることで、現代の英国が、権力の乱用が容易になりつつある場なのだと真っ向から攻撃するよりも、声高に発言できるのだ。その一世代後、ニール・ローリンソン⁵⁴（Neil Rollinson）は、自分がスーパーマーケットから追い出される詩を書いた。マネージャーが「あなたが買い物する様子」が嫌だと困惑しながら言ったからだ。

詩人たちは映像にも強い影響を受けている。「焦点」は視覚の隠喩であり（サイモン・アーミテージの第一詩集の題名は *Zoom!*（ズーム！）である）、詩は焦点に左右されている。ここ二十年の間、詩は、映画とテレビが状況を説明せずに見せるという視覚的技術から多くのことを学んできた。アーミテージの詩 *Goalkeeper With a Cigarette*（タバコをくわえたゴールキーパー）は、テレビの即時性から始まり、後に続くすばやいイメージは、テレビのすばやい視覚的類似点を反映している。

That's him in the green, green cotton jersey,
prince of the clean sheets – some upright insect
boxed between the sticks, the horizontal
and the pitch...

緑の 緑の 綿のジャージを着た それが彼
無失点の王子 棒 水平棒 競技場の間に閉じ込められた
何かの虫（後略）

二十世紀はイメージの時代であった。メディアの視覚的イメージと有名人のイメージの回転は詩のイメージアリーとは非常に異なるものの、これらの表面のイメージと、メディア、政治、芸能がそれらを操る方法は、詩人たちが用いる（No. 12、38）日常的通貨の一部であり、その手順が頼みにしている価値観を風刺するために詩人たちが使う。キャロル・アン・ダフイは、サッチャーに似た演説者の声で *Weasel Words*（イタチの言葉）という詩を書いた。この演説者は詩の中盤で、彼女自身の巧言が否定している手順を実行している。「Let me repeat that we Weasels mean no harm」（わたしたちイタチが害を与えるつもりはないということを、繰り返し言いたい）と話し手は語る。

You may have read that we are vicious hunters,

⁵² 英国では、インド料理のレストランで持ち帰り用の料理を売り、深夜まで営業していることが多い。

⁵³ 原語は“tattooing parlour”。入れ墨を施す店。

⁵⁴ 1960年ウェスト・ヨークシャー生まれの英国詩人。詩集に *Talking Dead* など。

but this is absolutely not the case. Pure bias
on the part of your National History Book. Hear, hear . . .

And as for eggs, here is a whole egg. It looks like an egg.
It is an egg. Slurp. An egg. Slurp. A whole egg. Slurp . . . Slurp . . .

我々がよこしまなハンターであると 読んだことがあるかもしれない
しかしそれは まったくの嘘だ あなたの国史の本の側の
全くの偏見だ 賛同せよ、賛同せよ⁵⁵ (中略)

そして卵については これが丸ごと一個の卵だ これは卵のように見える
これは卵なのだ すすろう 卵 すすろう 卵を丸ごと すすれ… すすれ…

詩はテレビのコマーシャルの機知に富んだ視覚的な暗示も利用しており、わたしたちを皆、熟練した視覚デコーダーに変えた。マイクロチップの技術改革は、題材に焦点を当てて示す新たな様々な方法を促進した。英国の詩はコンピュータ画面にますます影響を受けるようになった。ウェブは詩にとって、面白く新しい道具、イメージの貯蔵所、出会いの場となっている。わたしたちが言葉よりも視覚に習熟した社会になるにつれ、詩は言葉の面で利用できる視覚的技術を見張り続けている。あなたが何かに気づき、表す方法を。物事をあらわにするよりも、ほのめかしたままにしておく方法を。

鳥のようにパッと飛び立ち画面のイメージが瞬時に変わる様子は、詩が今日求めているイメージと言語の変形と並列の一部を強調している。ジョー・シャプコット⁵⁶ (Jo Shapcott) は受賞詩 *Phrase Book* (外国語慣用句集) にて、そのような並列技法を使い、そのような衝撃的に異なるイメージを交互につなぐ、テレビで見られるような湾岸戦争を非難した。この詩の三つの構成要素は、テレビで放映される湾岸戦争とその婉曲的専門用語、英国人旅行者⁵⁷向けの古風な外国語慣用句集 (あなたが他の人々に言いたいことに対する文法的代替案を提示)、壊れた恋愛関係のトラウマ (と推測される) である。ひとつのイメージが即座に次のイメージに溶け込むコンピュータ・グラフィックのごとく、この詩はその三つの間をすばやく移動するため、ひとつの要素がどこから始まり別の要素がどこで終わるのがわからない。

I'm standing here inside my skin,
which will do for a Human Remains Pouch

⁵⁵ 原文は“Hear, hear.”。演説において、語られた言葉に全面的賛成を促す表現。英国の国会演説でよく使われる。

⁵⁶ 1953年ロンドン生まれの英国詩人、編集者。詩集に *Of Mutability* など。

⁵⁷ 原語は“English travellers”。この翻訳では民族としての“English”をイングランド人として訳しているが、この部分は漠然と英語を話す英国全体の人のことを指しているようなので、英国と訳し、以下のシャプコットの詩も同様にした。

for the moment. Look down there (up here).
Quickly. Slowly. This is my own front room

where I'm lost in the action, live from a war
on screen. I am an Englishwoman, I don't understand you

ここでわたしは 自分の皮膚の中にいて立っている
今のところそれは 遺体袋の代わりになるだろう
あそこを見下ろして (ここを見上げて)
すばやく ゆっくり ここはわたし自身の居間

ここでわたしは 戦闘で我を忘れている 画面上の
戦争の生中継で わたしは英国女性 あなたの言うことがわかりません (中略)

TV is showing bliss as taught to pilots:
Blend, Low silhouette, Irregular shape, Small,
Secluded. (Please write it down. Please speak slowly.)
Bliss is how it was in this very room

テレビは パイロットたちに教えられたような至福を見せている
混合 低いシルエット 不規則な形 小さくて
隔離されていて (それを書き留めてください ゆっくり話してください)
至福は

when I raised my body to his mouth,
when he even balanced me in the air,
or at least I thought so and yes the pilots say
yes they have caught it through the Side-Looking

Airborne Radar, and through the J-Stars.

わたしが自分の体を彼の口へと起き上がったとき
彼がわたしを空中でバランスよく支えたとき まさにこの部屋で起きた
少なくともわたしはそう思った そしてそう パイロットたちは
そう、自分たちは 側方監視用の空挺レーダーで

ジョイント・スターズ⁵⁸でそれを捕らえたと言う

これをポストモダニズムと呼ぶこともできるし、モダニズムの再発明と呼ぶこともできる。なぜならその時代も、視覚と言葉の技術は共に速やかに前進したからだ。ピカソがコラージュを利用して関連の無い物体とイメージを力づくで衝突させたように、エズラ・パウンドとT.S. エリオットは、街角の話し言葉を外国語の引用句、文学的暗示、現代生活の孤独なイメージに接合した。

今日の詩人は同時代の技術と慣用句を使って同様のことをするが、パウンドとエリオットとは異なる精神で行う。それは、文化の変化が、彼らの読者に対して彼らが全く異なる関係を持つことを意味したからだ。彼らと共通することが確実な唯一の文化的知識は、テレビ、そしてそのリアリズムに相当する街角である。

隠喩の母： 東欧の検閲と超現実性 (Surrealities)

サッチャリズムの間、英国の詩人たちは、自分自身の本拠地で多少の超現実的抑圧と、公然の嘘によって否定された脅威に直面した、一般大衆の絶望を目にした。彼らはそれらのことを二つの場所から来た詩で遭遇し、その詩は非常に深い影響を彼らにもたらした。その場所のひとつは東欧だ。

六十年代と七十年代の間、主要な外国詩人たちの新しい翻訳が入手できるようになり、詩の朗読やフェスティバルを育成する新しい雰囲気が生まれたおかげで、英国の詩人たちは、これらの詩人を耳にしたり会ったりする機会を得られるようになった。その頃ロンドンで設立された二年に一度の Poetry International (ポエトリー・インターナショナル) のフェスティバルの最も輝かしいスターたちの一部は、東欧出身だった。英国の詩人たちは、ズビグニェフ・ヘルベルト⁵⁹ (Zbigniew Herbert)、ヴァスコ・ポーパ⁶⁰ (Vasco Popa)、ポーランド人のノーベル賞受賞者チェスワフ・ミロフ⁶¹ (Czeslaw Milosz)、チェコ人のミロスラフ・ホルブ⁶² (Miloslav Holub) の翻訳を読み始めた。また、それ以前のロシア人、アンナ・アフマートヴァ⁶³ (Anna Akhmatova)、オシップ・マンデリシュタム⁶⁴ (Osip Mandelstam)、テ

⁵⁸ 原語は“J-Stars”で、“Joint Surveillance Target Attack Radar System”のこと。米軍の統合目標攻撃監視レーダーシステム。

⁵⁹ ポーランドの詩人 (1924-1998)。第二次世界大戦中、ポーランドのレジスタンス運動に加わる。

⁶⁰ ルーマニア人を祖先に持つセルビアの詩人 (1922-1991)。シュールリアリズムとセルビアの民話に強い影響を受ける。

⁶¹ ポーランド系アメリカ詩人。(1911-2004)。共産党の迫害を受けた後、フランス、その後アメリカに亡命。

⁶² チェコの詩人、免疫学者 (1923-1998)。科学的見地からも詩を書く。

⁶³ ロシアの詩人 (1889-1966)。長編詩『レクイエム』では、スターリンの恐怖政治の犠牲者を追悼した。

⁶⁴ ポーランド出身のロシアのユダヤ系詩人 (1891-1938)。1934年に逮捕、1938年に収容所で死亡。

ッド・ヒューズに励まされたイレイン・ファインスタインが先駆的な翻訳を行った、マリナ・ツヴェターエワ⁶⁵ (Marina Tsvetaeva) がいる。

今日の英国において、詩は往々にして、難解でもったいぶっていて退屈で時代遅れなものと説明されている。しかし、表現の自由が禁じられ、個人的なことが政治的になる場所では、詩はあるがままのものとしてみなされる。すなわち、あらゆる人々にとって不可欠な表現形式なのだ。その理由は、詩というのは公の場で個人を重要にすることであるからだ。詩自体の脆いながらも不屈のレベルで、詩は存在し分かち合うだけで、支配的な一般認識に異議を唱える。それは小規模な個人を公の乱暴なゴリアテから巧妙に守るダビデ⁶⁶なのだ。独裁者はのを知っている。あらゆる表現の自由に反対する彼らの動きの中で、弾圧政権は詩を即座に標的にする。

スターリン、そして東欧の弾圧政権下にて、多くの詩が samizdat (自費出版) の手段で広まった。詩人たちはタイプ打ちされたカーボン紙のコピーを売買し、詩を暗記し、自分の家族に詩を暗記させ (「覚えて焼け」)、獄中で石けんに書いた。自身の苦しみを深く明確に表現したいと渴望する読者に向けて、外の世界で前進するために、詩を記録するあらゆる手段を使ったのだ。今日英国で執筆している詩人にとって、明白さを避けることは美学上の必要性である。ロシアと東欧の詩人にとっては、生きるか死ぬかの問題だった。

彼らはこの必要性を詩の強みに変えた。シェイマス・ヒーニーが提案したように、すべての詩は「ものを作る」とともに、「真実を語るべき」である。共産党の検閲下では、誰一人として率直に語ることができないというひとつの大きな真実が人々に迫っていた。詩は暗示的でなければいけなかった。つまり、物事を細かく説明するのではなく、検閲の目をすり抜け、自分たちの真実を聞きたくてたまらない読者に、語っていないように装いながら「口に出されないことを語った」のだ。六十年代と七十年代を通じ、詩の中心に常に置かれたもの、すなわちイメージに新しい半超現実的状況と変化させる力を与えることによって、様々な東欧詩人が口に出されないことを言う方法を見つけた。そして、イメージ (image) だけでなく、物事を違ったふうに見るための想像力 (imagination) にも力を与えた。image という言葉は imagination を表している。

「イメジャリー」 (imagery) はラテン語で視覚的イメージを意味する「imago」に由来する。詩の最も深い力は想像力 (imag-ination)、すなわち存在しないものを視覚化する力である。世界を異なる見方で新たに (文字通りの意味と隠喩的な意味の両方で) 「見る」ということだ。ズビグニェフ・ヘルベルトとミロ斯拉フ・ホルブが読者の前にイメージを提示した、自由で奇妙な方法は、詩における語調の新たな転換と深みを得る手段、意味の新たなエア・ポケット、ほのめかし、象徴化、寓話化のための新鮮で意外な方法を提案した。その作品には、あまりに過酷な現実に基づくマジカル・リアリスト的⁶⁷特性があった。セルビア系

⁶⁵ ロシアの詩人 (1892-1941)。ロシア革命中にヨーロッパに亡命、帰国後自ら命を絶つ。

⁶⁶ 旧約聖書に登場するペリシテ人の巨人ゴリアテは、イスラエル王ダビデによって殺される。大きな者が小さな者によって倒されることの喩えとして、よく使われる表現。

⁶⁷ 原語は“magical-realist”。magical realism (または magic realism) は、現実的な語りと自然主義的な技法が、夢やファンタジーというシュールリアリズム的要素と組み合わせられる、文学または芸術のジャンル。

アメリカ詩人チャールズ・シミック⁶⁸ (Charles Simic) はこれを「本質的超現実性」と表現した。このように、抑圧的で卑劣な検閲、そしてその下に敷かれたあらゆるもの（拷問、暗殺、投獄、国外追放）は、ホルヘ・ルイス・ボルヘス⁶⁹ (Jorge Luis Borges) が表したように、「隠喩の母」となった。

至極ありふれた些細な物でも、監視と脅迫を背景にして他の人々に見えるように配置すれば、強烈な重要性を帯びるようになる。ボトルのキャップ、排水管、靴といった詩における事物は、それ自体だけでなく他の物にもなる。それらの事物を詩に入れるというまさにその事実が、強力で破壊的な挑戦へと変化させる。そのため、戦車の通り道に置かれた子供のおもちゃのように、これらの詩の事物は、脆さと、脆さを脅かす権力についての表明となった。率直に言えないことを言うための、この東欧的イメージの使用は、脆く、小規模で個人的なものの力という、詩の力の最もむき出しの意見表明として伝わった。人格否定の恐怖を指摘するために。非情、残酷、不公平を指摘するために。

「歴史はねじれた根である」とポール・マルドゥーンは言う。

art is small, translucent fruit.

芸術は小さく不透明な果実だ。

多くのロシアと東欧の詩人は迫害、国外追放、投獄され、彼らの詩は発禁になり焼かれ、最も偉大な詩人たちの数名が死んだ。その「不透明な果実」が、思想において自由であることの最も重要で凝縮された例だからだ。ところが八十年代、それと同じ政情を分かち合わなかった英国とアイルランドの詩人たちが、東欧詩の効果、特に具体的な事物がイメージに変わるというこの超現実的な力を借り始めた。政情だけでなく個人的状況に関する詩においても、それが作用しているのが見て取れる。ジョー・シャプコット、イレイン・ニ・クイリナン⁷⁰ (Eiléan Ní Chuilleanáin)、ポール・マルドゥーン、セリーマ・ヒル⁷¹ (Selima Hill)、ジョン・ハートリー・ウィリアムズ⁷² (John Hartley Williams)、寓話作者マシュー・スィーニー、ポール・ダーカン⁷³ (Paul Durcan)、ピーター・レッドグレーヴ⁷⁴ (Peter Redgrave) (No. 1、3、8、11、24、32、42、44) といった多岐にわたる詩人たちの詩において。

⁶⁸ 1938年ユーゴスラヴィア生まれの詩人。15歳で家族とともにアメリカに移住。1990年 *The World Doesn't End* でピューリッツァー賞受賞。

⁶⁹ アルゼンチンの小説家、詩人 (1899-1986)。代表作に、短編小説集 *Ficciones*、*El Aleph* がある。

⁷⁰ 1942年アイルランド共和国のコーク生まれの詩人。ルネッサンス文学への関心が、自身の詩に反映される。詩集に *The Sun-fish* などがある。

⁷¹ 1945年ロンドン生まれの英国詩人。シュールリアリズム的手法を取りながら、告白的な詩を書く。詩集に *Violet* などがある。

⁷² チェシャー生まれの英国詩人 (1942-2014)。アフリカやヨーロッパで英語教師の経験を持つ。詩集に *Blues* などがある。

⁷³ 1944年北アイルランドのダブリンに生まれる。詩集に *Daddy, Daddy* など。

⁷⁴ サリー州生まれの英国詩人 (1932-2003)。心理学への関心が詩に反映されている。詩集に *The Wise Wound* など。

しかしねじれた根、詩の不透明な収穫物、抑圧的状况自体を生み出す歴史についてはどうだろうか？ オーデンはイエーツについて、アイルランドが彼を「傷つけて」「詩に入り込ませた」と言った。英国詩人にとっての傷はどこにあったのだろうか？

六十年代には、奇妙なほど言葉では言い尽くせない感情が西側諸国で増大していた。東欧に関することに対する妬みに近い感情だ。国外追放や拷問や検閲自体に対する妬みではなく、彼らの重要性和彼らが引き起こした激しい創造的圧力に対する妬みだ。ロンドン大空襲を除けば、イングランドは大抵の人々にとってかなり安全であるという点で、類のないほど恵まれ続けてきた。多くの場所で不公平はあるものの、ヨーロッパの近隣諸国とアイルランドを脅かしてきた内戦、占領、粛清と比べれば、現存する人々の記憶の限り、自由なのだ。イングランドはマッカーシズムやクー・クラックス・クランに苦しめられたことすらないのである。

サッチャリズムがこの安全を揺さぶった。1985年に出版された一冊の本は、軍事政権下の国の架空の女性詩人によるものとされている(No. 10)。おそらく南アフリカ、ロシア、あるいは東欧のどこかということで。この本を書いたのは、クレイグ・レイン⁷⁵(Craig Raine)の1979年の詩集*A Martian Sends a Postcard Home*(火星人が故郷に葉書を送る)にちなんでジェイムズ・フェントン⁷⁶(James Fenton)が「火星」と名付けた詩人に影響され、第一詩集を書いた詩人である。*A Martian Sends a Postcard Home*は、衝撃的なまでに無邪気な異星人の目の隠喩を通し、世界を見ようとした詩であった。クリストファー・リード⁷⁷(Christopher Reid)はレインより五歳若く、レインの教えを受けた。火星イイズム(Martianism)から先へ進んだリードの方向は、圧政国家の女性の異国の声で、丸一冊の本を書くことだった。

しかし彼の本が出版された年、実在の詩人イリーナ・ラトシンスカヤ⁷⁸(Irina Ratushinskaya)は、詩を書いたというかどで、ロシアの刑務所に投獄されたままで、脳震とうを起こされ、定期的に殴打されていた。(彼女は国際的圧欲により1986年に釈放された。)リードの企画は数人の人々を動揺させた。他人の苦しみを真似ることで自分の詩に詩的な力を与えることは、倫理的に正しいことだろうか？ 安全な白人のティーンエイジャーが、ブルースの怒りと真の苦痛を真似ることで六十年代のロックを作ったように。

詩は他人の経験を自由に探究しなければならない。例えばキャロル・アン・ダフィは、人殺しのサイコパス、パブを爆撃する男、あるいは警察の独房で殴られた人に声を与えた。技術を借りるだけでなく、それを危険にさらした背景も借りた。すなわち、ひとつのイメージが重要だったため、生きるか死ぬかの問題になったというシナリオを。リードがそうしたの

⁷⁵ 1943年ダラム州生まれの英国詩人。1970年代終わりから80年代初めにかけて、Martian poetry(火星詩)と呼ばれる、日常的なものをあたかも火星人が見たかのように奇妙に表現するマイナーな運動を唱導。

⁷⁶ 1949年リンカーン生まれの英国詩人、批評家。詩集に*Out of Danger*など。

⁷⁷ 1949年香港生まれの英国詩人。クレイグ・レインとともにMartian poetryを唱導。「圧政国家の女性の異国の声で」書かれた詩集は*Katerina Brac*。

⁷⁸ ウクライナ生まれのロシア詩人(1954-2017)。反ソビエトを扇動する詩を書いたとして、1982年に逮捕、1986年に釈放。その後英国、アメリカに移り住み、1998年にモスクワに移動。

は、英国自体が劇的に変化し、わたしたちの足元の地面が以前と比べて外見上安全な土壌ではないときだった。

3. 英国の支配からの脱却： 「英語」の英連邦

英国人と出会う

過去四半世紀の英国の詩は、英語で書かれた詩によって大いに再充電されたが、それはイングランド外の英語によってである。この本の最初の十篇の詩の著者に目を通せば、わたしを選んだ詩人はアイルランド詩がほとんどのように思われるかもしれない。実際は、この本の詩人のうちアイルランド人は四分の一にすぎないのだが、わたしは冒頭でたくさんのアイルランド詩人を載せた。七十年代後期から、英国の詩が、北アイルランドの詩に多大な恩恵を被っているからだ。

東欧詩と同様、アイルランドの詩は暴力と、すべての人々の心にあいつつも大っぴらにはめったに口に出されない恐怖が背景にあった。しかし、東欧詩の背後にある恐怖とは異なり、この暴力とその歴史は直接英国を意味していた。

北アイルランド紛争と、この紛争に導いたアイルランドにおける英国の支配の歴史は、ほぼすべてのアイルランド詩人と、アイルランド人を祖先とする詩人の作品と、時折共鳴する。新たな千年紀において、英国詩人が現在何をしているか理解するには、七十年代半ばに始まり、その頃から出版し始めたすべての詩人にとって、主要な詩的影響と金字塔の作品であり続けている、英国において今もなお成長し続ける一連の作品の影響を考慮する必要がある。

「ベルファースト詩人」の最初の世代を率いたシェイマス・ヒーニー、デレク・マーン⁷⁹ (Derek Mahon)、マイケル・ロングリー⁸⁰ (Michael Longley) は、北アイルランド紛争が1969年に始まった頃、皆三十歳ぐらいだった。公民権運動に続いた暴力への反応(カソリックとプロテスタント間の闘争とその五百年間の余韻⁸¹、B特殊部隊員⁸²、アイルランドにおける英国軍とその五百年間の余韻、リパブリカン⁸³とロイヤリスト⁸⁴の準軍事的組織員の爆弾と銃)は、英国の二十世紀の詩の最大の偉業のひとつの先鋒となった。

これらの詩人の個人の才能は、どの場所でもどの時でも重要だったであろうことを意味している。しかし、時と場所の重圧の下で彼らが書いたものは、殺戮と軍事占領が日々街角と家で友情と正義に挑んでいたとき、人間の根本的なことについての考えと、感情を形作りあらゆる芸術(特に詩)の価値を推し量る新たな方法を、すべての英語の詩人に提供した。

⁷⁹ 1941年北アイルランドのベルファースト生まれの詩人。詩集に *Night-crossing* など。

⁸⁰ 1939年北アイルランドのベルファースト生まれの詩人。詩集に *Gorse Fires*、*The Weather in Japan* など。2018年に大友家持文学賞を受賞。

⁸¹ アイルランドは歴史的にはカソリックの国であるが、北アイルランドは約五百年間、プロテスタントであるイングランドに支配されてきた。

⁸² かつての北アイルランドの、主にプロテスタント勢力による臨時警察部隊の隊員。

⁸³ アイルランド共和国軍 (IRA) の一員。

⁸⁴ 北アイルランドで英国本国との分離に反対するプロテスタント系住民。

ヒーニーの最初の本は 1966 年と 1969 年に出版された。彼の七十年代の三冊の詩集には、彼の名を広めた「沼」の詩⁸⁵が収録されていた。これらの詩では、詩が「真実を語り」「ものを作る」方法が、非常にうまくバランスを取っていた。残忍な現在を真剣に受け止めながら、詩の喜びも受け止めていた。マーンとロングリーの詩のように（No. 2、6）、ヒーニーの詩はしばしば、別の時代に目を向けて振り返ることで、自国の悲劇と暴力に取り組んでいる。彼のおそらく最も有名な詩で、彼が選んだ類似点は、先史時代の「トルンド人⁸⁶」である。

それは、不鮮明で個人的かつ歴史的なことを通じ、外に目を向け「普遍的」であるための、ひとつの教えだった。詩が主題とする類似点を明確にしないこと。明確にする場合は微妙にやること。マーン（No. 2）は「少年時代わたしはそこに住んだ」と一七世紀のオランダ絵画の裏通りについて語った。字義どおりに受け止めれば、狂気の沙汰だ。それは、爆弾とガンマンの「マイナス⁸⁷」にさらされた北アイルランドの街の裏通りとの類似点を作り出すマーンのやり方だったのだ。七十年代のベルファーストの詩は、ヒーニー曰く、「何を言おうとも、何も言わないこと」が最良の策であった場所に由来している。英国詩人の作業原理として、このメッセージは、東欧から差し込んでくる超現実的な遠回しの言い方における教訓に、相互の影響を受けさせている。

北アイルランドからやって来たこれらの詩は、六十歳以下のすべての英国詩人の心の中にある。現代詩の規範があるとすれば、これらの詩がリストの先頭に来る。わたしがほとんど知らなかった詩人とポエトリー・ブック・ソサエティー⁸⁸（Poetry Book Society）の選者になったとき、互いについてわたしたちに最も多くのことを伝えたのは、シェイマス・ヒーニーのどの詩集をわたしたちがいちばん好きか、ということだった。しかしヒーニーこそが、いい意味で、なくてはならぬという意味で、すべての詩人にとって貴重なのだ。素晴らしい詩人としてだけでなく、他人の作品、詩作という仕事、詩人の役割について寛大に語ることで、土地を切り開いた偉大な批評家として。

ベルファースト詩人の第二世代には、英国の T.S. エリオット賞⁸⁹（T.S. Eliot Prize）初の受賞詩人である、すばらしいキアラン・カーソン⁹⁰（Cieran Carson）（ああ、この本には収録されていなかった）、ポール・マルドゥーン、メーブ・マクガキアン⁹¹（Medbh McGuckian）（No. 8、9）、第三世代にはコレット・ブライス⁹²（Colette Bryce）（No. 25）

⁸⁵ シェイマス・ヒーニーの詩 *Bog Queen*（沼の女王）に関する詩。

⁸⁶ 1950 年にデンマーク・ユトランド半島東部のトルンドの泥炭層で完全な保存状態で発見された鉄器時代人の遺骸。

⁸⁷ 酒神 ディオニュソス、バッカスの女性信奉者。忘我・狂気の状態に陥り山野を狂いまわった。

⁸⁸ 1953 年に T.S. エリオットが友人とともに設立したブッククラブ。年に四回、団体の選者が最新の推薦詩集を選び、会員はそこから割安で購入できる。また、年に四回、詩誌を発行、会員に送付。

⁸⁹ T.S. エリオットの名を冠した、年一回、英語で書かれた詩集に贈られる英国の賞。英国外の詩集も対象。

⁹⁰ 北アイルランドのベルファースト生まれの詩人（1948-2019）。詩集に *First Language: Poems* など。

⁹¹ 1950 年、北アイルランドの北ベルファースト生まれの詩人。詩集に *The Flower Master* など。

⁹² 1970 年、北アイルランドのデリー生まれの詩人。詩集に *The Full Indian Rope Trick* など。

がいる。影響とは、反発するためにある。魔術的力を持った司令官、あるいは八十年代のバック兼エーリエル⁹³は、第二世代、つまりヒーニーとおおよそ似たような生い立ちで、作品全体が多く、点でヒーニーの芸術的姿勢全体の批評である詩人からやって来た。1951年アーマー生まれのマルドゥーンはまさに、彼の世代とその後の世代にとって、ポストモダンの巨匠である。アメリカ在住で教鞭をとりつつも、現在はオックスフォード大学のプロフェッサー・オブ・ポエトリー⁹⁴（詩の教授、Professor of Poetry）、そして英国ポエトリー・ソサエティー⁹⁵（Poetry Society）の会長をしている。1983年出版の彼の第四詩集 **Quoof** 以来、彼はわたしたちの時代の最も重要な詩人、英国の同時代の詩人にとって、最も影響力の強い詩人のひとりとして認められている。

それはなぜか？ 彼の詩は形式と、詩が詩の主題に向けて角度を変える方法の両面において、革新的だったからだ。韻とリズムにおけるすばらしい器用さと創意により、彼の詩はソネットを活気づけた。その機知に富み知的でいたずらっぽい手法は、真剣でありながら決して重々しくはなかった。陳腐な決まり文句と歴史への博学な言及から、直近の悲劇的な出来事まで、彼の詩は何を使おうともそれらのことをからかい、そのテーマに忍び寄るとき、詩自体をからかった。彼の詩は「公的な」詩を疑っているように見えるが（ここでヒーニーの批評が効果を表す）、それでいて独自のやり方で、大規模で悲劇的なテーマに取り組んでいる。暗示的に、極めて遠回しに。彼の詩は憐み深いけれど、その憐みは洗練されていて、さりげなく、型破りであった。*Cuba*（キューバ）という題名の、表向きはこの詩人の妹の神父への告白についての詩（「神父さん、男の子がわたしにさわったことがあるんです」）は、キューバのミサイル危機を回想している。なぜなら、アイルランド人であること、アメリカへの世界的な依存、個人的なことを通じて政治的なことにわたしたちがどのように向き合うかについてのあらゆる種類の疑問を、非常に簡潔に提起しているからだ。

アイルランドの歴史であるアルスター⁹⁶の対立は、マルドゥーンの全作品に行き渡っている。遠回しに、柔らかに、悲劇的に。

lie down with us now and wrap
yourself in the soiled grey blanket of Irish rain
that will, one day, bleach itself white.

わたしたちと今 一緒に横になって アイルランドの雨の
灰色の汚れた毛布に あなたの身を包みなさい
それは いつの日か 白くなる

⁹³ 原語は“puck-cum-Ariel”。「バック」は英国民話中のいたずら好きな妖精。シェイクスピアの『真夏の夜の夢』にも登場する。「エーリエル」は中世伝説の空気の精。シェイクスピアの『テンペスト』に登場。

⁹⁴ 英国オックスフォード大学の役職のひとつで、アカデミック界の詩のトップの役職。

⁹⁵ 詩を一般に広めるために、1909年に英国で設立された団体。詩誌 *Poetry Review* を発行、多数の詩のコンクールや朗読会などを主催している。

⁹⁶ 原語は“Ulster”。北アイルランドの別称。

アイルランド詩人にとっては、英国との歴史的関係と、この関係における古来の背景から現代の両面性が、すべての基盤となっている。（スウィフト⁹⁷やオスカー・ワイルドの時代のように、アイルランド作家として知られるようになる最良の方法は、ロンドンで出版されることだ。）八十年代に英国で出版された詩のうち、アルスターの英国軍、有刺鉄線、ハンガーストライキ、英国に対するリパブリカンの見方を率直に語っている詩は少ない。語る必要がなかったからだ。これらのことは、あらゆる詩にひそかに存在していたのだ。

これらのことはイングランドの英国詩人にどのような影響を与えたのだろうか。

国民的なことであれ個人的なことであれ、自分自身について知る上で最も難しいことは、他の人々への自分の影響または自国の影響である。2001年9月11日に起きたニューヨークへのテロリスト攻撃への国際的反響に、過去三十年間のアメリカの外交政策から生じた憤りが含まれていたとき、大部分のアメリカ人がショックを受け、驚愕した。ところが、八十年代に若い英国詩人がマルドゥーン⁹⁸の詩的戦略（技術革新、言葉と陳腐な決まり文句とのポストモダンの遊び）に深く反応しながら、彼らのほとんどが、彼ら自身がそれに関連しているという事実を、実際には理解していなかった。

Meeting the British（英国人に会おう）（1983年）において、マルドゥーンは何が「英国的」であるのかを問い、そしてそれに「会おう」上でのあらゆる人々の問題を目立たせる完璧な方法を見つけた。サッチャリズムによって、あらゆる人々は「英国らしさ」とは何かを問うようになり、マルドゥーンは、彼の語調と文体において非常に強い影響力を持っていたため、英国詩人が自分自身の詩のペルソナと声を通じてそれを問うようになった。

Meeting the British は、マルドゥーン⁹⁸の詩の場をアイルランドからアメリカへと広げた。大昔から裏切りをしてきた君主国ではなく、喜び迎える民主主義へと向かう、アイルランド移民にとっての伝統的目的地へと。トルンド人以来、アイルランド人作家は、内戦や外国による侵略という独自の歴史とともに、海外の多くの国々でアイルランドのイメージを見つけた。アイルランド共和国において、ポール・ダーカン⁹⁹は *Going Home to Russia*（ロシアに向かって帰郷する）ことを語り、コルム・トビーン⁹⁸（Colm Tóibín）の小説 *The South*（南）はスペインを舞台としている。*Meeting the British* の表題詩は英国の裏切りを演出しただけでなく、（いかにもマルドゥーンらしく）英国に取って代わる大きな選択肢の背後にある「自由の国」のイメージを徐々に崩した。この詩は、ヨーロッパ人の占領者によってだまされ押し退けられたアメリカ先住民の声で語られた（この詩でははっきりとは言われてないが、アイルランド先住民が英国人の地主に押し退けられたかのように）。そういうわけで、壮大な民主主義は壮大な不公平から始まったのだ。

We met the British in the dead of winter . . .

They gave us six fishhooks

⁹⁷ 『ガリバー旅行記』を書いた、アイルランド生まれの作家ジョナサン・スウィフト（1667-1745）を指す。

⁹⁸ 1995年アイルランド共和国生まれの作家。代表作に *Brooklyn* などがある。

And two blankets embroidered with smallpox.

わたしたちは冬のさなかに英国人に出会った（中略）
彼らはわたしたちに釣り針六本と
天然痘の刺繍が施された毛布を二枚くれた

四年後、キャロル・アン・ダフィの表題詩 *Selling Manhattan*（マンハッタンを売る）（1987年）は、売り手だけでなく買い手の声で、同じ瞬間に注意を傾けた。

All yours, Injun, twenty-four bucks' worth of glass beads,
gaudy cloth. I got myself a bargain. I brandish
fire-arms and fire-water. Praise the Lord.
Now get your red ass out of here.

すべてきみのものだ、インディアン 二十四ドル相当のガラス玉と
派手な布。わたしは安く買ったんだ。わたしは銃と
強い酒を振りかざす。神を讃えたまえ。
さあ おまえの赤い尻をここに出すんだ。

北アイルランド人の詩は、すべての英語の詩人に、「British（英国）」という言葉の意味を問う計画を知らしめた。挑発的にも、イングランドが根底から変わりつつあったときに、イングランド詩人に向けて。さらに真っ向から、英国支配の歴史を持つウェールズ、（ダフィが生まれた）スコットランド、英国の旧植民地という他の場所に向けて。

非標準的英語と他の言語

マルドゥーンの主な衝動は（アイルランド人のモダニズムの父ジェイムズ・ジョイスのよう）、あらゆる人々に共通の詩的道具である英語に、ふざけながら再度疑問を投げかけることである。マルドゥーンは、英語で遊び、しゃれを言い、創作し、陳腐な決まり文句や言葉どうしの生来の関係を目覚めさせる方法を、英国詩人に切り開いた。誰もが皆マルドゥーンのように書き始めたわけではないが、八十年代に出版を始めた多くの詩人（特に男性）の言葉遊び、韻の多様性、つかみどころがなく一見くだけたペルソナに、彼の影響が見られる。

アイルランドでは、英語は旧支配者の言語である。アイルランド共和国の子供たちは、アイルランド語を学ぶ。北アイルランドのカソリックの子供たちも同じだ。アイルランド語と「英語」（English）の関係は、マルドゥーン作品全体を通じて重要だ。

We kept a shop in English . . .
. . . English was itself wedged between
ecclesia and *église*.

わたしたちはイグリッシュ⁹⁹で店を営んでいた（中略）
イグリッシュ自体は 教会（ecclesia）と教会（église¹⁰⁰）の間に
押し込められていた

本書でマルドゥーンは、彼自身の詩だけでなく、ニゴーノル¹⁰¹（Ní Dhomhnaill）の *Ceist na Teangan*（*The Language Issue*）（言語の問題）（No. 7）の翻訳で登場する。この詩は、エジプトのモーセのように、言語面で自己を孤立させたアイルランドのもうひとつの歴史的類似点を呼び出している。現在、数人のアイルランド詩人、スコットランド詩人、ウェールズ詩人が、アイルランド語、スコットランド語、ウェールズ語のみで書いている。これは美的・文化的選択であると同時に、政治的選択なのだ。このことは、英国支配が行ったことのひとつが、現地語を抹消し取って代わったことだということを、読者に思い出させる。英国詩人は、ニゴーノルの詩を、他のアイルランド詩人による翻訳で読み、二つの言語の関係は、二つの国と文化の複雑な関係を思い出させる。

この言語と歴史の相互関係は、現在いたるところで表面化している。標準英語ではなく、旧植民地とスコットランド出身の詩人による、豊かで成長しつつある一連の作品が存在している。これらの詩人は、彼らの文化的および言語的アイデンティティーの、異なる側面間の入り組んだ通り道を歩んでいる。フレッド・ダギューア¹⁰²（Fred D'Aguiar）とデヴィッド・ダビディーン¹⁰³（David Dabydeen）（No. 18 と 50）は、標準英語とカリブ英語の両方で書いている。多くのスコットランド詩人が、スコットランド語と標準英語で書いている。ジャッキー・ケイ¹⁰⁴（Jackie Kay）はスコットランド人の感性だけでなく、黒人の感性で書いている。ジーン・‘ビンタ’・ブリーズ¹⁰⁵（Jean ‘Binta’ Breeze）は、一年の半分をケンブリッジ、半分をジャマイカで暮らしている。彼女の音楽はジャマイカとトリニダードのリズムに属しているが、彼女の声はジャマイカから標準英語まで及ぶ。マンチェスターのコンタクト・シアターのポエット・イン・レジデンス¹⁰⁶であるレム・シシー¹⁰⁷（Lemn Sissay）は、1967年エ

⁹⁹ 北アイルランドのティロウオン州（County Tyrone）にある小さな村。アイルランド語では Eaglais と表記し、教会を意味する。

¹⁰⁰ フランス語で「教会」の意味。

¹⁰¹ 1952年生まれのアイルランド詩人ヌーラ・ニゴーノル（Nuala Ní Dhomhnaill）を指す。詩集に *Pharaoh's Daughter* など。

¹⁰² 1960年生まれのカリブ系英国詩人。詩集に *Mama Dot* など。

¹⁰³ 1955年ガイアナ共和国生まれの詩人。13歳で英国に移住。詩集に *Slave Song* など。

¹⁰⁴ 1961年、スコットランド人の母とナイジェリア人の父との間に、スコットランドで生まれる。詩と小説を執筆。詩集に *The Adoption Papers* など。

¹⁰⁵ 1957年生まれのジャマイカ詩人。レゲエを由来としたダブ音楽に乗せたパフォーマンスを得意とする。詩集に *On the Edge of an Island* など。

¹⁰⁶ 大学や美術館などの団体が作家に住居（宿泊場所）を提供し、講義を行ってもらうとともに、作家の創作活動を支援するシステム。

¹⁰⁷ 1967年エチオピア人の両親のもとに英国ランカシャーで生まれる。2012年のロンドン・オリンピックの公式詩人。詩集に *Rebel Without Applause* など。

チオピア人の両親のもとに生まれ、ランカシャーで育った。彼の詩は、英国のスーパーマーケット、アフリカの夢、黒人であるために警察に捕まったことについて語り、英語の様々な言語使用域の間で踊る。BBC の人気の高いレジデント・ポエット¹⁰⁸である、ガイアナ出身のジョン・アガード¹⁰⁹ (John Agard) の詩もそうだ。

彼らと他の多くの詩人が「英語」の詩の声をすばらしく切り開いた。あまりにすばらしいので、わたしが知る最近のいくつかの詩のコンクールでは、「黒人」の声で語る白人詩人が受賞している。

非標準英語の詩は、詩的歴史だけでなく政治的歴史、そしてより広い言語社会に語りかけたいと望んでいる。しかしこの計画には、それ自体の問題がある。現在、スコットランド語の現代詩のひとつの役目は、W.N. ハーバート¹¹⁰ (W.N. Herbert) が考えるように、啓発することである。彼は、自分自身のスコットランド語の詩を通じて、スコットランド語で書かれた一八世紀以降の他の作品を、より多くの人々に近づけるようにしたいと語る。しかし、紙の上の文学的なスコットランド語は、スコットランド人の読者にとっても読むのがやや難しいことも認めている。彼の朗読後、聞き手の中には、彼のところに来て、彼の詩をほんとうに理解できるのは耳で聞いたときだけだと告白する人もいると言う。

従って、人々が耳慣れていても書かれたものを見られない声で書くことは、困難なことになりうる。それでもなお、小説家はそうしている。そして、これらのすべての詩が、現代の英国の詩の言語の基盤を広げている。詩自体の価値に加え、これらの詩は、標準英語はたくさんさんの英語のバージョンのひとつにすぎないという事実を、あらゆる人々に気づかせるようにする。それはすなわち、現在の標準英語が何であれ、その言語で書き、伝統、忠誠、声を意図的に選択することなのだ。

アイデンティティー、そして歴史のねじれた根

わたしは以前、あるフランス人女性に、最高の英詩の一部は現在、アイルランド、オーストラリア、カリブ、アメリカといった、旧英国支配の辺境で書かれていると言った。

「彼らはあなたの言語を食い尽くしてしまった！」彼女は憤慨して言った。

わたしは言った。「いいえ、彼らは英語、そして詩を予想以上に豊かにしたのよ。」

「英語」は多くの国々で話される言語となったが、これらの国々のひどい苦痛を犠牲にした。英国が搾取してきた国々から、詩の面で恩恵を受けたことは、不当に思われるかもしれない。しかし結局、英語が二十世紀の共通語になり、世界で最も広く書かれた詩の言語であるのは、英国のおかげではない。それはアメリカがしたことだった。

一世紀以上もの間、英国の詩はアメリカの詩と複雑な関係を持ってきた。英語のモダニズムの創始者であるエリオットとパウンドは、どちらもアメリカ生まれである。パウンドは1907年にヨーロッパに、エリオットは1917年に英国にやって来て、1927年に帰化した。四

¹⁰⁸ ポエット・イン・レジデンスに同じ。

¹⁰⁹ 1949年、ガイアナ生まれ、英国在住の詩人。脚本、児童文学も手掛ける。詩集に *We Brits* など。

¹¹⁰ 1961年、スコットランドのダンディーに生まれる。英語とスコットランド語の両方で書く。詩集に *Dundee Doldrums* など。

十年後、英国の詩は、カリフォルニアのビート詩人とロバート・ローウェルの影響を受けた。さらに最近では、ローウェルの友人であり同年配のエリザベス・ビショップ¹¹¹ (Elizabeth Bishop) が、英国でますます読まれるようになった。五十年代にはシルヴィア・プラス¹¹² (Sylvia Plath) がやって来て、永続的に影響を持つようになった。また、五十年代と六十年代には、オーストラリア詩人（特にピーター・ポーター¹¹³ (Peter Porter)）とニュー・ジーランド（フルア・アドコック¹¹⁴ (Fleur Adcock)、No. 10) が英国に移住し、英国のシーンにおいて、主要な存在となった。

詩は国際的だが、輸出するには不経済である。アメリカ人やオーストラリア人が英国で影響力を持つには、英国で出版する必要がある。わたしが本書に収録したのは（ウォレス・ステイブンス¹¹⁵ (Wallace Stevens)、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ (William Carlos Williams)、エミリ・ディキンソンといった現代の偉大なアメリカの古典作家と同様に)、英国で書かれた詩が発展する方法に貢献する作品の詩人だけである、。

かつて「辺境」だった場所から書かれた八十年代の詩は、その言葉、語調、観点だけでなく、歴史を通じてアイデンティティを問いたず方法で英国詩人を育み、啓蒙した。現在様々な方法で、同時代の多くの英国の詩が、歴史をその中心的な問題としている (No. 4、5、26、40、50 を参照)。

英国支配との歴史的な過去の関係は、アイルランド詩人、スコットランド詩人、ウェールズ詩人のアイデンティティの一部であるが、イングランド帝国下の苦痛の歴史を独占しているわけではない。今日の多くの英国詩人の起源は、英国と関連して、「悩みの歴史」とデヴィッド・ダビディーン (No. 50) が呼んだ場所にある。彼らの詩は往々にして、英国に対する、そして現在英国に住むことに対する、情緒的感覚を生じさせる目的で、歴史に目を向ける。彼らの詩は、あなたやあなたの家族が別の場所（アジア (No. 39)、アフリカ、カリブ、英国が残酷にも重要であり続けたあらゆる国々）から来たとき、英国人がどんな気持ちになるかという感覚を英国の詩にもたらす。あるいは、あなたが英国で異国人に思えながら、それでもなお「あなたの国」であるとき (No. 37)。これらの詩人は、彼ら自身の中の「英国人」を含め、独自の見解の「英国人に会う」ことを見つけなければならない。キャスリーン・ジェイミー¹¹⁶ (Kathleen Jamie)、デヴィッド・ダビディーン、ジャッキー・ケイ、モニザ・アルヴィ¹¹⁷ (Moniza Alvi) といった様々な詩人たちは、国民的および民族的歴史

¹¹¹ アメリカ、マサチューセッツ州生まれの詩人 (1979-79)。詩集 *Poems: North & South—A Cold Spring* がピューリッツァー賞受賞。

¹¹² アメリカ、マサチューセッツ州に生まれ、英国に移住した詩人、小説家 (1932-1963)。テッド・ヒューズと結婚。詩集に *Ariel* など。

¹¹³ オーストラリアに生まれ、英国に拠点を移した詩人 (1929-2010)。詩集に *Automatic Oracle* など。

¹¹⁴ 1934 年生まれのニュージーランド詩人。英国で人生のほとんどを過ごす。詩集に *Tigers* など。

¹¹⁵ アメリカ、ペンシルベニア州生まれの詩人 (1879-1955)。 *Collected Poems* でピューリッツァー賞受賞。

¹¹⁶ 1962 年スコットランド生まれの詩人。詩集に *The Queen of Sheba* など。

¹¹⁷ 1954 年パキスタンにてパキスタン人の父と英国人の母の間に生まれ、0 歳で英国に移住。詩集に *The Country at My Shoulder* など。

を、個人および家族の歴史と、英国との関係とを織り交ぜた。デレク・ウォルコット、チャールズ・シミック、ジェイムズ・ラスダン¹¹⁸ (Jame Lasdun) は、アメリカへの移住を探究した。

ルーツ、忠誠、家族、先祖、共同体、アイデンティティーを探究することにより、これらの詩人はわたしたちの時代の主要な疑問をいたるところで言い表した。同時代の詩人は常に、孤立と自己変革というテーマを多くのレベルで（例えば No. 15 で心理学的に）掲げる。つまり、「わたしは誰？」、「わたしはどこにいて、どこから来た？」、「わたしはここで何をしている？」、「「故郷」、そして故郷とわたしの関係とは？」といった疑問だ。

これらの疑問は、今日のあらゆる西洋社会において個人面だけでなく民族面でも共鳴し、詩はこれらの質問をするよい場所である。しかしこれらの疑問には、植民地独立後の移住または入国という文脈において、特殊な力を持っている。例えば、ダビディーンとダギュアは、英国とは非常に異なる背景に疑問を据えているが、奴隷制、大英帝国、その余波によって、歴史的に英国と関連付けている。ヒーニーが自分の故郷であるアイルランド、北アイルランドとの自分の関係のために使った有名な句は、「inner émigré」（内部の移住者）で、他民族の英国は、多種多様な内部の移住者の世界全体となっている。

「詩はどこから来るのですか？」 まずは想像力

作品でこれらの疑問に取り組む詩人の中には、英国人である黒人がいるが、読者は、彼らが常にそれが意味することを扱うことを期待すべきではない。

「どんな種類の詩を書くのですか？」というあの質問に戻ろう。「常に変化し成長する種類の詩」と詩人が答えるのが理想的だ。しかし、とにかく読者は、ひとつの役を演じた俳優を型にはめるのと同様、一篇の詩や一冊の本を楽しんだ後、詩人を型にはめたがる。様々な詩人と向き合った場合、それぞれの詩人を特定のテーマに結び付けるのは便利なことだ。それゆえ読者は、特定の民族または国という背景を持つ詩人を、その背景だけで判断しがちである。

しかし、キャスリーン・ジェイミーについて、「彼女が書く種類の詩」がスコットランド、またはスコットランド人であることに關する詩であると語るのは、単純化であり、大事なことを見失っている。モニザ・アルヴィが書くテーマが、彼女のアジア人という背景であるというように (No. 39)。すべての詩人は広い範囲の主題と語調を持っている。彼らが前進しようとしているのなら、彼らは常にこれらを拡大しようと切望している。

読者はまた、「あなたの詩はどこから来たのですか？」と質問する。正直なところ、あるレベルにおいては、わたしには何とも言えない。あなたの個性、経験、あなたのアイデンティティーの様々な側面といったことなどすべてが、あなたの世界観を形作る。非常に深いレベルでは、それらのことが、あなたのイメージ、テーマ、リズム、あなたが言葉どうしをつなげる方法、あなたが言葉を選ぶ方法、または言葉にあなたを選ばせる方法を決めるはずだと、わたしは思っている。

¹¹⁸ 1958 年ロンドン生まれの英国詩人、小説家。詩集に *Landscape with Chainsaw* など。

しかし、あなたが常にあなたのアイデンティティー「に関して」書くわけではない。最も重要な詩の「出生地」は、あなた自身の限られた自己からあなたを外へ連れてゆく想像力である。アルヴィのある詩は「ミロの絵の点になりたい」から始まる。彼女の最新詩集は妊娠、そして、夫が妊娠することを想像する作品を扱っている。そこでは、移住に関する直接的な言及はほとんどない。それは想像力であり、想像力が極めて新たな方法で（とあなたが望む）個人的な洞察力と経験を変質させる。ある意味、アルヴィの詩は他の何よりも想像力「に関する」詩だと言えるかもしれない。

多民族の英国において、白人イングランド人の基準とは異なる起源を持つという裏面は、あなたが特殊な課題を抱えていると人々が予想することである。スコットランド人、黒人、パキスタン人であること「に関して」書くこと。これは女性やゲイの詩人についても同様だ。書くときに常に女性やゲイであっても、必ずしもそのことについて直接的に書くわけではない。異性愛者の男性が、彼らが書くすべてのことにおいて、男性であることや異性愛者であることを扱おうとは、人々は予想しない。

あなたが何者であるか、そしてあなたがいる場所とあなたの関係は、あなたの書き方にこそ存在する。しかしあなたは必ずしもそれ「に関して」直接的に書くとは限らない。

4. 女性

男性はどのように読むのか？ 技術的に考え、男性的に考えよ

わたしは The Sunday Poem¹¹⁹（日曜の詩）のコラムをキャロル・アン・ダフィ（No. 27）から始め、本書のように、女性と男性を交互に論じた。交互に論じたことを誰も気づかなかったようだが、わたしが「とてもたくさんの女性」を論じたことをうれしく思うと、ある女性読者が手紙で書いてきた。

全く平等に半々であることが、女性読者にさえも「とてもたくさんの女性」のように感じられるという事実が、英国の詩におけるジェンダー・プレイ¹²⁰の状況を何よりも明確に示している。「あそこはまだ男の世界よ」とアンジェラ・カーター¹²¹（Angela Carter）は死ぬ前に言ったが、そのことは英国の他のどの文学シーンよりも、詩に当てはまる。本書を選詩集とみなすとすれば、男性と女性の詩の数が平等であるのは稀なことなのだ。

そう、過去二十年間の最良の英詩の一部は、かつては除外されていた人々、すなわちかつての英国の政治権力の辺境の詩人によって書かれている。それは、アイルランド人、オーストラリア人、カリブ人の作家だけでなく、女性をも意味する。それでもなお、（ブラッドアックス・ブックスのおかげで）女性詩人の数が急激に増えているにもかかわらず、英国での詩の出版のされ方を見て、決定を下すのが誰かがわかると、英国がフェミニズムを耳にしたことがあるとは思えなくなるだろう。

¹¹⁹ 新聞連載コラムの題名。

¹²⁰ 男の子は自動車のおもちゃで遊び、女の子はおままごとをするといったような、性別に特有な遊びのこと。

¹²¹ イーストボーン生まれの英国の小説家（1940-1992）。東京にも二年滞在。

ごく少数の例を除き、書籍であれ新聞であれ雑誌であれ、英国の紙面に現れる大部分の女性詩が、男性によって出版されている。論議を起こしそうな言い方をすれば、印刷された大部分の女性詩が、女性はこう聞かれるべきという一部の男性による考え方を反映している。出版社によっては、たくさんの仕事をしながら何を出版するかを選択はしない女性のアシスタントが、詩の男性編集者についている。現在のところ、英国の主流な出版業において、成人の詩の本の製作依頼をしている女性はひとりしかいない。それはことさら奇妙なことだ。他の出版業は強い権力を持った女性たちであふれているのだから。

1997年、この不均衡は一夜にして変わっていたかもしれない。フェイバー¹²²（イングランドで最も有力な詩の出版社）が詩の編集者を交代させようとしているちょうどそのとき、労働党が政権についた。新政府が新しい桂冠詩人¹²³を任命しようとしていた。女性の桂冠詩人と、英国で最も重要な詩の編集者としての女性が、同時に生まれていたかもしれない。しかしどちらの場合も、選ばれたのは男性だった。文句はない。これらの男性たちは優秀な仕事ぶりで、文句のつけようがない。これは報告だ。この不均衡は偶然かもしれないが、わたしはそうではないと思っている。これら二つの男性による既成権力は、詩においてなぜかとりわけ強い文化的偏見を反映している。ウェブ上の詩のチャット・ルームも男性が優位に立っている。

どんな雑誌でも出版社でも、政策と嗜好の暗い面（部外者が偏見と呼ぶかもしれないこと）も、出版物または著者の一覧を個性的なものにする。しかし政策であれ偏見であれ、彼らは皆同じ性差別を生み出す。男性の数が多いというだけでなく、男性の指導を重要視するという点で。メディアの紹介も同じだ。最近、主要な詩誌の男性編集者が有力な同時代詩人の紹介を連載で書いた。それらは無署名であったため、意図的に客観的ということになっている。実際のところ、彼らの検査されていない（そして無意識だとわたしが確信する）判断基準は、男性主導だった。男性詩人は賞と最上級の賛辞（「語調の達人」、「広範囲の文体」、「彼の世代の最も力強い声」）という注釈を付けられる。女性の注釈は、その作品におけるひとつの調子またはテーマ、「誰の影響を受けたか」、あるいは批評家がすでに言ったことである。

詩人自身の間では、テストステロン¹²⁴の偏見は無意識なことが多いが、女性詩人はそのことを常に意識している。たいていの場合、男性詩人が自分の作品で形式的に強力で堅苦しく、韻と韻律の伝統的パターンの制御に熱心であればあるほど、女性の詩に対し、気を抜いた拍子に批判的になりがちだ。技術的に考え、男性的に考えよ。わたしは最近、アメリカでの朗読から帰ってきたばかりの、そのような詩人に、どのアメリカ詩人に会ったのか訊ねた。

「ああ、あちこちで何人かに会ったよ」と彼は言った。「あのひどい女性たちには会わなか

¹²² ロンドンの出版社で正式名はフェイバー・アンド・フェイバー（Faber & Faber）。詩集の出版で有名で、T.S. エリオットもかつて同社の編集者だった。

¹²³ 原語は“Poet Laureate”。王室および国家の慶事や葬祭に際して詩を作る、王室付き詩人。2009年にキャロル・アン・ダフィが女性初の桂冠詩人になる。2019年からサイモン・アーミテージ。

¹²⁴ 精巣から分泌される雄性ホルモン。

ったよ、もちろん」。また、わたしが好きで称賛している同僚が、酔って「レズビアン以外、まともは女性詩人はいない」と言うのを耳にしたことがある。

男性の中には、詩を書くということが自分自身の性と一体であると心の奥底で考えている男性がいるため、自分自身の性的パートナーと女性が明確に区別されているのでない限り、女性の詩に本当に心を開くことができないということが考えられる。わたしはそれが嘘だったと思いたい。男性詩人の中には輝かしい例外もある。しかし一般的に、他の場所同様、詩においては力と技術が、深く、そしてしばしば防御的に、男性の心にある男性らしさと確実に結びつけられている。

興味深いことに、男性詩人によっては、自分自身の詩の中で自分自身のこの部分に直面する詩人もいる。しかし、油断しているとき、多くの人々が、韻律と音楽を任務とすることはボーイング 707 を操縦しているようなものだとほのめかす。女性は柔らかで気まぐれな詩、詩の食器洗いならいいけれど、男性でないと任務を遂行できない。権威があり、組織的に信頼できるのは男性だけだ。形式は男性の制服（甲冑、パワー・スーツ¹²⁵）であり、異性の服を着た女性だけに似合うと。

形式と技術が、多くの人々にとって、今もなお男性優位の暗黙の電荷を帯びているのは、誰のせいでもない。それは詩の歴史から来ている。紀元前八世紀のギリシャから、ミューズは女性で詩人は男性だ（ギリシャの主な例外サッフォー¹²⁶は、昔から男性学者から攻撃を受けてきた。）これら最初の、非常に男性的な詩「イーリアス」と「オデュッセイア」の出だしの行が彼女を呼び覚ました。西洋の詩は、目に見えず耳にされない女性の助けを伴う男性の創作物として始まった。男性による詩は、女性のイメージを制御する。シェイクスピアのソネットの出だしを思い出そう。

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red;
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.

私の女の目は 太陽とはほど遠い
彼女の唇の赤さより 珊瑚のほうがはるかに赤い
もし雪が白いなら なぜ彼女の乳房は灰褐色なのか
もし髪が針金なら 黒い針金が彼女の頭に生えている

過去には、この制御が社会における女性に対する男性による制御を反映した。詩人が形式、音声、意味を制御するのに用いる、韻と韻律の因習についても同じだ。言葉を扱うこれらの

¹²⁵ 着用者に権威や権力の雰囲気を与える、洗練された、または高価なスーツ。

¹²⁶ 紀元前六世紀前後の女性ギリシャ詩人。レスボス島生まれ。恋愛詩などを書く。

策略は、過去に（そして現在も）、詩に反映され暗示される他のあらゆる種類の制御によって、詩の技術的隠喩であった。

ライティングのワークショップ、そして書評において、男性は時折、「厳密でない」という理由で韻を批判する。女性がそう言うのを聞いたことがない。韻と韻律に当てはめられる「厳密でない」というこの隠喩は、男性が社会的、性的、または政治的因習をも保つために用いた「厳密さ」を、かつては反映していた。ドゥ・セリンコートのオーデンに対する先述の攻撃のように、形式的要素への批判は、批評家の他の価値観への弁護をしばしば覆い隠している。批評家は、それらの価値観がまた、詩において脅かされていると、心底感じているのだ。

女性詩人の出発点がなぜ異なるべきなのか、ということが本当にわかる男性の批評家は、いかに鋭く経験豊富であれ、数少ない。彼らの多くが、女性詩人が「どこから来ているか」について当惑し、それゆえ興味を失う。本書で最も優れた女性の多くが、（通常詩人自身ではない）男性によって、「気まぐれ」、「形式がない」、「理解不能」、「しまりがない」とひとつひとつチェックされる批評を受けたことがある。1936年のドゥ・セリンコートのように、女性が言うことを聞きたくない男性の批評家は、女性の言い方を攻撃する。

ショーン・オブライエン（No. 12）は、詩人であると同時に傑出した批評家でもある。彼はその批評書 *The Deregulated Muse*（規則を取り去ったミューズ）で、なぜ男性読者が一部の女性詩に苛立つのか、という疑問に取り組んだ最初の人々のひとりとなった。例えば、セリーマ・ヒルの男性書評家たちは、「気まぐれで些細である」と不満を述べたが、オブライエンは、その批評の理由を、彼女の作品が「行儀のよい取り決めのされたシュールリアリズム」ではなく、「彼女のものの見方の可能な妥当性に同意することを、読者に求めない」からだとしている。この詩人を航海者、または発見者の代表としながら、オブライエンは、ヒルの想像力が、読者がその想像力に気づく前、または新しいイメージの肝心な点を理解する前に「すでに新大陸に上陸している」と示唆する。彼女の想像力は「すでにそこにある。その所在が未だ明らかでないとしても」。男性読者は「方向を失って苛立ち、すべての受け皿となる退散という方法に」気まぐれのように「退くのである」。

オブライエンの本におけるこれらの考えを、わたしが彼と議論したとき、彼は「女性がどう書くかという問題ではなく、男性がどう読むかという問題なのかもしれない」と言った。オブライエンは、男性読者が、詩が順序正しい進展に従って打ち明けられるのを好むと示唆した。例えば、新しいイメージによって作られた連想のように。ヒルの詩では、男性読者はこういう進展を得られない。自分たちが、決して見たくなかった世界の彼女のイメージによって捨てられるのを見ながら、彼らは「境界線で後戻りする」のだ。エミリ・ディキンソンが彼女の最初の読者であるトマス・ウェントワース・ヒギンソンに手紙を書いたとき、「わたしの歩きぶりは「けいれんしている」ようだと思われるかもしれません。わたしは危ういのです。わたしのことを「感情が抑えられない」と思うことでしょう。わたしを裁くものはないのです…」

フェミニズムの碎ける波： なぜ出発点が違うのか

1945年頃よりも前に生まれた女性作家は時折言う。「わたしは女性として書かない」、または、「あなたが特定の性別であることを書いているとき、意識しているとはわたしには思えない」と。彼女らより若い作家はそう言わない。英国がフェミニズムを吸収する間、1945年から1955年の間に生まれた女性は、七十年代に成長し、技能を獲得していった。彼女らは英国詩のフェミニズムの碎ける波であり、八十年代に詩が変化し、活気立ち、きらめいた方法にとって、不可欠であった。

碎ける波の世代は、女性の先駆者についてほぼ気づかずに成長した。彼女らは学校で男性による詩を読み、これが詩だと教えられた。男性を主としたアンソロジーにおける、*Goblin Market*¹²⁷（小鬼の市）の下にあるクリスティーナ・ロセッティ¹²⁸（Christina Rossetti）の名前のように、その他の詩すべてが少数派だった。それより前の世紀の女性、すなわち現在わたしたちがフェミニストの学問のおかげで知っているヴィクトリア朝またはルネッサンス期の女性については、誰も何も言わなかった（七十年代の見識ある英語教師たちが、エミリー・ディキンソンを紹介したことは確かだが）。あらゆる人々の記憶に入っていた偉大な詩が、男性によって書かれ、英詩の伝統全体だけでなく形式的「規則」がすべて男性によって作られたものであるということを、誰も指摘しなかった。

このことは、1945年以前に生まれた女性詩人にもすべて当てはまる。しかし彼女らは、男性偏向を発見し、自分の詩において、独力で、フェミニズム共通の洞察力に支えられることなく、それにいかに対抗するかを決めた。1945年から1955年の間に生まれた世代は、自分たちの声がフェミニズムによって豊かになったことに気づいた。フェミニズムは、政治から文学まで、分析と創作の両面で、多数の急進的で新しい取り組み方を切り開いた。

これらの詩人（当時は未来の詩人）は良い詩を愛したが、それはすなわち、過去の男性詩を愛したということだ。フェミニズムによって、彼女たちは、これらの詩が男性によって書かれたという事実が、彼女らにとって何を意味するかを説明することを余儀なくされた。イーバン・ボールド¹²⁹（Eavan Boland）は、彼女の回顧録 *Object Lessons*（実物教育）にて、六十年代のアイランドにおける見習い詩人として、彼女自身が、彼女が染まった男性の伝統から引き離されていたということに、どれほど気づいていなかったかを説明している。同年代のアフリカの若い黒人作家やアジア人作家のように、彼女は、彼女が敬服する作品が、彼女自身が対象物であり、作家にとって異質であるものとして扱っているということを、徐々に悟るしかなかった。作家というものは、彼らの場合は白人、彼女の場合は男性であるよう求められていたのだ。

わたしにとって、学生時代に重要で、作品を暗記した詩人は、シェイクスピア、テニソン、キーツ、ダン¹³⁰、ジェラード・マンリー・ホプキンズ¹³¹（Gerard Manley Hopkins）、T.S. エ

¹²⁷ 英国の詩人クリスティーナ・ロセッティの物語詩。

¹²⁸ 英国の詩人（1830-1849）。ラファエル前派の画家ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの妹。

¹²⁹ アイルランドのダブリン生まれの詩人（1944-2020）。詩集に *In a Time of Violence* など。

¹³⁰ 英国の詩人ジョン・ダン（John Donne）（1573-1631）を指す。

¹³¹ 英国の詩人、イエズス会の神父（1844-89）。スラング・リズムを確立したことで知られる。

リオットだった。そして卒業後は、ルイ・マクニース¹³² (Louis MacNeice)、ジェフリー・ヒル¹³³ (Geoffrey Hill)、トマス・ワイアット¹³⁴ (Thomas Wyatt)、バジル・バンティング¹³⁵ (Basil Bunting)、イエイツ、オーデンが現れた。わたしにとって、すべての詩人が、取りつかれたように次々と重要になった。シルヴィア・プラス、エリザベス・ビショップ、アンナ・アクマトワの作品に出会ったのは、ずっと後になってからだ。今となっては驚くべきことだが、詩に関する最も重要な評論（オーデン、エリオット、パウンド、後にはヒーニーによる）を読んでいるときに気づかなかったのと同じように、これらの作家が男性であり、詩における男性らしさと女性らしさについて、調べもしていない男性の憶測を、目に見えずに植えつけられていることに（彼ら自身のせいではなく、単に彼らが属している伝統の男性らしさのせい）、わたしは単に気づかなかったのである。

わたしは男性ではないのに、自分が男性であるかのごとく読み、男性であるかのごとく考えていたのである。言葉のみが、そして言葉が組み合わせさせていたことが、重要であるとわたしは信じていた。態度と信条といういかなる重荷もなく、言葉を言葉自体だけで扱えると信じていたのだ。男性詩人は今でも、彼らがそう望むなら、そう考えることができる。七十年以降、女性はそうは考えられない。フェミニズムのせいで、そうはできないと女性は考えるようになったのだ。

フェミニストの洞察は、成長中のすべての若い女性たちにとって、今や陳腐な決まり文句になり、「女性に対する男性の見方」は、キャロル・アン・ダフィの詩と同じくらい、英語のGCSE¹³⁶に不可欠なものとなった。だからといって、今日の若い女性詩人にとって、すべてが解決したというわけではない。ひとつの問題は、書き始める詩人には手本が必要で、そうやって詩人たちは成長するのであり、すべての詩は部分的に他の人々による過去の詩との対話であるということだ。そして、過去の偉大な詩の大部分が男性によるもの、という事実は、変えられないのである。女性詩人のこれらの詩との関係は、男性の詩との関係と比べ、常にある程度異なる。イーバン・ボーランドは、ワーズワースの *Solitary Reaper*¹³⁷（孤独な刈り手）を、シェイマス・ヒーニーとは異なる読み方をするだろう。

女性にとって、責任のあるすべての詩人が引き受ける過去との対話は、その男性らしさを扱う必要がある。あなたは尊敬するだけでなく、男性らしさについてからかったり、情熱を持ったり、挑戦的であったり、敵対したり、寛大であったり、懐疑的になったりするかもしれない。しかしあなたはそれを直視し、あなた自身のそのこととの関係を、あなたの作品でどうにか解決しなければならない。

¹³² 北アイルランド生まれの詩人（1907-63）。幼少時に英国に移住。オーデン・グループのひとり。

¹³³ 英国の詩人（1844-89）。詩集に *Mercian Hymns* など。

¹³⁴ 英国の宮廷詩人、外交官（1503-43）。初めて英語でソネットを書く。

¹³⁵ 英国の詩人（1900-85）。エズラ・パウンドと交流。詩集に *Briggflatts: An Autobiography* など。

¹³⁶ General Certificate of Secondary Education。中等教育の一般資格証明書。

¹³⁷ 英国の詩人ウィリアム・ワーズワースの詩。スコットランドの畑で穀物を収穫する女性が歌う様子を描いた詩。

男性による詩は、時代を通じて二通りの方法で女性を表現する傾向にあり、そのことを女性には認識する必要がある。彼らは女性を男性の興味の対象物として表現する。男性の詩を手本として使う女性にとって、このことは、最初あなたが気づかないかもしれない自己疎外を助長する。なぜならあなたは自然に、詩の作者と詩の声を同一視するからだ。男性詩人はまた、女性の声を腹話術で話す。（テニソンの捨てられた女マリアナ¹³⁸、シャロットの女¹³⁹、オイノーネー¹⁴⁰、またはオヴィディウスの *Heroides*（女主人公たち¹⁴¹）の女たちのことを考えてみよう。）これらの声は、女性が「わたし」と語る男性版なのだ。女性を腹話術で話すことは、西洋の男性の詩的道具の基本的な一部なのだ。ホメロスはトロイのヘレンの外見だけでなく、彼女が言ったことと感じたことを描写した。男性たちが作った最良の詩（そしてオペラと流行歌）には、女性の感情を想像、表現することで作った詩がある。

フェミニズムがそれを疑問視するまで、この一連の作品は、女性が言葉でどう聞かれるかという女性の基本的青写真を提供した。リア王が自分の娘について語るがごとく「彼女の声は柔らかく／優しく低く 女性の素晴らしさ」なのだ。過去的女性詩人がしばしば、男性の詩によって彼女らのために成形された声で書き、男性によって彼女らのために腹話術で話された声を腹話術で話し返したのは、避けられないことだった。

このことすべてが、女性にとって、詩を書くことの出発点が、今や男性の出発点とは異ならなければいけないことを意味している。女性たちは、対象物としての女性、男性が女性の特性としてきた「わたし」というこれら両方について、意識し、疑問を持つ必要がある。そして、すべてのことを、女性たちのやり方でやり直すのだ。

砕ける波の世代（この本では特にキャロル・アン・ダフィ、セリーマ・ヒル、ジョー・シャプコットという非常に異なる三人の詩人によって代表される）の解決策は、伝統における男性らしさを疑問視することと、男性らしさと関連した彼女ら自身の女性らしさを疑問視することを、自分の作品の中心とすることだった。一部の男性批評家が、そういう作品に苛立たされるもうひとつの理由だ。

男性らしさを疑問視することは、男性の詩が発展させてきた規則や因習を、時折疑問視しなければならない。すべての詩人は、伝統のひとつひとつを少しずつ疑問視し、試さなければならない。言われていることの男性らしさも疑問視しなければならない場合、あなたが言うことだけでなく、あなたがどう聞かれるかということにおいて、すなわち考えだけでなく構成において、男性が作った船の係留所から自由に浮動する必要があることに、あなたは気づくかもしれない。

この問題ををはねつける男性たちは、これらのことを逆から思い浮かべてみるべきだ。今まで聞いたことのある詩と歌がすべて女性の作だったら？ 男性が知っていて同一視していたすべての詩における男性の自己イメージと男性の声が、女性による男性の見方、男性はこう

¹³⁸ 英国の詩人アルフレッド・テニソン（1809-92）の詩に登場する女性。

¹³⁹ テニソンの詩に登場する女性。

¹⁴⁰ テニソンの詩に登場する女性。オイノーネーはギリシャ神話に登場する女性。

¹⁴¹ ローマの詩人オヴィディウス（43 B.C.-?A.D. 17）の詩。ギリシャ神話に登場する女性が夫や恋人に宛てて書いた手紙という形をとる。

感じるべきであるという女性の考え方によって作られたとしたら？ 男性の自己イメージに関する何百万という女性の考え方が、サイモン・アーミテージとデレク・ウォルコットが最初に言葉を理解したときから、彼らの想像力において作用していると仮定したら？ 彼らが聞いたことがあるすべての言葉が、男性が男性として言うことと女性が思うことを強調しているとすれば、彼らが書いた詩を彼らは書いただろうか？

ゲットーからの脱出： ペルソナ、語調、言い返し

フェミニズムが七十年代に英国で動き出したころ、即座に詩に影響を与えたが、専門的な下位範疇として、二つの要素が女性の詩をゲットー化する傾向にあった。ひとつは主題だった。七十年代のフェミニズムは、詩の正当な主題として、母なる大地、大地の女神という詩人の役割に加え、家庭生活（家庭空間、育児、女性の仕事、生活、織物、思い出）を主張した。それはそれでよいことだ。範囲を広げたのだから。しかしそれによって、男性の批評家と詩人が、「女性の詩」を無関係で、彼らが読む必要のないものとして無視しやすくなった。

もうひとつは感情だ。フェミニズム以前は、女性のほうがもっと「あからさまに」自分たちの感情について書くというのが、男性の常套句だった。あからさまに、すなわち下手に、というのが口に出されない推論だった。キングズリー・エイミス¹⁴² (Kingsley Amis) は、書店を舞台にした、女性たちの詩の「恥ずかしくなるような」赤裸々さに関する詩を書き、「女性は男性よりも本当にずっと快い。だから我々は女性たちが好きなのだ。」と、心地よく見下したようなコメントで締めくくっている。

自分の作品を、一定の主題、感情を示す一定の方法に限定したいと思う詩人はいない。とりわけ、女性に適していると男性が感じるような方法には、限定したくない。七十年代を通じて成長して詩を学び、八十年代に出版を始めた女性の世代は、詩を書きたかったのであり、「女性詩」を書きたかったのではなかった。彼女らは、ジョー・シャプコットが以前わたしに語ったように、「中央の採石場で」働きたかったのであり、「女性のみ」と記された脇の採石場で、真珠の取っ手の付いたペンナイフを使ってちょっとずつ削りたいのではなかった。彼女らは、野郎どものように大砲すべて、つまり一揃いの語彙、言語使用域¹⁴³、機知、政策すべてを使うことを目指していた。「あからさまな」感情、そう、必要とあらばそれでいい。しかし、機知のあるものから巧妙なもの、いたずらっぽいもの、抒情的なもの、悲劇的なもの、牧歌的なものまで、複雑な触感の語調すべても使いたい。彼女らは、形式、構成、声、表面の光沢、語彙といった、詩において重要なすべてのことを使って実験したかった。女性による八十年代の詩への意見提供にパワーを与えたのは、ほぼ何よりも、語調とペルソナへの新たな取り組み方、つまり詩の声だった。

八十年代と九十年代の女性の詩は、男性が作った現実の超現実性と奇妙さに、ますますスポットライトを当ててようになった。これらの詩は、科学、写真、絵画についての奇妙な見

¹⁴² 英国の小説家、評論家、詩人（1922-95）。代表作に『ラッキー・ジム』がある。

¹⁴³ 原語は“registers”。コミュニケーションの目的、社会的文脈、使用者の地位に従って、形式の程度、そして語彙、発音、統語法の選択によって決定される、様々な言語、または語法のレベル。

方、歴史または創作による種々のペルソナの仮面を通じて、飛躍する一続きのイメージ、政治を論ずる声から発せられる劇的独白、意外な並列、言語使用域と態度の迅速な移動といった、多様な新しい見方を提唱した。

英国、アメリカ、オーストラリア、ロシアといった世界中の多くの優れた女性詩人が、フェミニズムの到来よりもずっと前から重要な詩を書いていた。この本の幾人かの詩人は、人格形成期にフェミニズムの影響を受けておらず（no. 17、19、21を参照）、多くの人々が英国外に手本を探し求めた。例えば、ファインスタインは彼女が翻訳したロシア人女性、特にマリナ・ツヴェターエワに深い影響を受けた。五十年代後期と六十年代に、フェミニズムが舞台上で炸裂する直前、マリアン・ムーア¹⁴⁴（Marianne Moore）、エリザベス・ビショップ、アン・セクストン¹⁴⁵（Anne Sexton）、シルヴィア・プラスというアメリカ人作家が既に存在した。その中で八十年代に影響力を強めた詩人（とりわけ女性にとって影響力が強かったが女性だけに限らない）は、ビショップとプラスである。

彼女らは非常に異質だった。プラスは男女共に、今日のほとんどの英国詩人の心に深く根付いている。彼女がフェミニストの象徴的人物だからではなく、彼女の詩がすばらしいからだ。並外れた言語操作力、機知、イメージラリー、危険を冒すこと。彼女の詩の動き方、絶望に直面しながらの笑い。ビショップは、深い感情、ユーモア、ペルソナ（例えば彼女のロビンソン・クルーソーの詩の連作）、内面にそのまま送り返される外の世界に対する彼女の思いやりのある目、彼女の音楽、技巧、強さを、繊細な考察と混ぜ合わせることで、ますます読まれるようになっている。どちらの詩人も、全く違った方法で、言語使用域の境界を押し広げている。彼女らは一行内で、語調を笑いと懐疑へと転じさせ、自分自身の詩が何をしているかを、その内側から問いたすことができる。

これらの手本、フェミニズム、そして当時の政治に応えた英国の女性詩人による発展とは、旧来の（そして通常男性の）観察者を見て言い返すペルソナ、声、注視であった。女性の詩は、男性の伝統とそれを代表する人々に対し、冷笑的に、からかうように、やんわりと言いつ返した。

古典的恋愛詩は、女性を男性の感情と注視の対象とした。だから向きを変えてみよう。ダフィの本 *The World's Wife*¹⁴⁶（世界の妻）では、オルフェウス¹⁴⁷の妻、フロイト¹⁴⁸の妻、エルヴィス¹⁴⁹の双子の姉妹といった女性たちが、ヴィッキー・フィーバー（Vicki Feaver）の

¹⁴⁴アメリカの詩人（1887-1972）。エズラ・パウンドなどのモダニスト詩人と交流。詩集に *Observations* など。

¹⁴⁵アメリカの詩人（1928-1974）。告白派の詩人とみなされる。詩集に *All My Pretty Ones* など。

¹⁴⁶英語には“the world and his wife”という「すべての人」を意味する慣用句がある。ダフィのこの詩集の題名は、この表現をもじったものと思われる。

¹⁴⁷ギリシャ神話に登場する吟遊詩人。亡き妻を追って冥府に下り、妻を取り戻すも、冥界を出るまで後ろを振り返って妻を見てはいけないという冥界の王の言いつけを守ることができず、妻を失う。

¹⁴⁸精神科医ジークムント・フロイト（1856-1939）を指す。

¹⁴⁹エルヴィス・プレスリーには誕生直後に亡くなった双子の兄弟がいたが、ダフィは自分の詩の中で姉妹としている。

*Judith*¹⁵⁰（ユデト）（No. 33）が眠っているホロフェルネスを見つめるがごとく、彼女らの男たちを回顧している。時折この回顧には、政治的または人種的ひねりがある。この本では、スコットランド人女性が、黒人スコットランド女性詩人に「どこから」来たのか訊ねる詩がある（No. 37）。

この回顧への衝動は、両方向へ進むことが可能で、今や女性だけでなく、男性にとっても実りが多い。ジェイムズ・ラスダン（No. 34）は、女性を見る蛇、そして女性に振り返って見られる蛇の声を通じて、男性詩が女性を対象物にする様子を風刺している。その声は、イブを誘惑する悪魔でもある。ドン・パタソン¹⁵¹（Don Paterson）（No. 30）のように、ラスダンは男性のナルシズムを掲げて光に照らし、女性を観察する男性を観察、または女性と寝る男性を観察している。どちらの詩もフェミニスト後の男性詩であり、見つめ返し言い返す女性詩から学び、彼ら自身の方向に持っていく男性によって書かれている。

ジョー・シャプコットの詩は特に、対象物を熟視し、他の人々によって築かれた、横柄な現実を否定した人々に対して言い返す対象物で、満ちあふれている。彼女のある詩では、「クォーク¹⁵²」が、それを観察する科学者に対して、生意気に言い返している。別の連作では、リルケのフランス語の詩の「薔薇」が女性器となり、薔薇に対して詩を書く男性詩人に言い返している。

このようなペルソナで書くことは危険であり、それに対して気まぐれだ、と反応する男性書評家もいる。シャプコットの *Mad Cow*¹⁵³（狂った雌牛）の詩は男性による陳腐な決まり文句をからかう。「狂った」（あるいは神経症の）「雌牛」という言葉は、男性が理解できず、恐れ、賢く非凡で強く想像力豊かであると、男性が思いたくない女性に当てはまる。

（これらすべての性質に対し、男性が自己防衛したいと感じていることに、女性は慣れっこになっている。）*The Mad Cow Talks Back*（狂った雌牛が言い返す）で、シャプコットの語り手は、穴でいっぱいの中、海綿状の脳を持つことがいかに便利かを説明する。彼女のペルソナはこう語る。

It's risky when
you're good, so of course the legs go before,
behind and to the side of the body from time
to time, and then there's the general embarrassing
collapse, but when that happens it's glorious
because it's always when you're travelling
most furiously in your mind.

¹⁵⁰ 古代ユダヤの信心深い女性。アッシリア軍の陣に忍び込み、大将 ホロフェルネス の寝首をかいて町を救った。

¹⁵¹ 1963年生まれのスコットランド詩人。T.S.エリオット賞を二度受賞。詩集に *Landing Light* など。

¹⁵² 原子核を作っている陽子や中性子など、一群の素粒子の構成要素となっている粒子。

¹⁵³ 「狂った雌牛」の意味だが、1990年代に英国で流行した *mad cow disease*（狂牛病）も指す。脳組織がスポンジのようになる成牛の神経性疾患で、行動・姿勢に異常をきたし死に至る。cowは軽蔑的に女性を呼ぶ言葉でもある。

調子がいいときは
危険なのだ だからもちろん 脚が前に行き
後ろに行き ときどき体の横に行き そしてよくある みっともない
転倒 けれどそれが起こるのは 輝かしいことなのだ
なぜなら それはいつだって あなたの心が もっとも荒れくるいながら
歩いているときに 起こるからだ

そして彼女はこう言って締めくくる。「This is the way, this is the way to go.」（これこそが道、これこそが進むべき道なのだ。）なぜなら、バランスの問題にもかかわらず、男性が作った形式で作業することは、それらの形式に固有の最も深い思い込みと衝動の一部に対抗し、女性詩人にとって莫大な創造的強みであり続けたからだ。

女性の詩人に訊いてみるがいい。それでもなお、それは時折、包囲網の中にいるような感じなのだ。

5. 読者：これがあなたの詩だ

詩はなぜ聴衆を失ったのか？

今日の英国において、詩の役割には逆説がある。一方では、国のあちこちで詩のフェスティバル、コンクール、賞があり、ロイヤル・メールからロンドン動物園まで至る組織で、レジデント・ポエットがいて、町のカウンスル、病院、劇場、ラジオといったその他の組織によって詩が毎日依頼されている。詩は歩道に埋め込まれ、デリカテッセンの窓ガラスに書かれている。詩は、かつてないほど人気があるように見える。児童向けのアンソロジーと詩集は限りなく存在し、現存する詩人の詩は、試験の教育課程の主要なテキストであり、詩人はクリエイティブ・ライティングを学校で教え、大学では新しいクリエイティブ・ライティングのコースがある。それでもなお、詩はまた、メディアと文学界でかつてないほど地味で、他の堅い本を買って読む人の数に釣り合う読者の数が、かつてないほど少ない。ほとんどの詩人たちは、自分たちが敷石の間の割れ目に存在していると感じている。すなわち、自分たちが書いていることは、読まれていないだけでなく、多くの人々によって警戒、無関心、または敵意の目で見られていると感じているのだ。サイモン・アーミテージは最近、詩を書くことはトイレに向かって叫ぶことだと言った。

周囲にはたくさんの種類の詩が存在している。口承詩人、パフォーマンス詩人、カリスマ的語り手、ラッパーには、非常に多くの聴衆がいる。主に大学に拠点を置きつつもそれに限らない実験詩は、詩誌においてますます目立つようになってきた。また、児童向けの重要で独創的な作品がたくさんある。詩はスペクトルであり、その異なる分野が互いに学び尊敬するのが理想である。この本の五十二篇の詩のように、大衆が書籍で入手できる詩は、中間のあたりに位置しており、それらを主流と呼ぶこともできる。しかし、読者になりたい人々は、それらをどの範疇に入れていいのかわからない。

昔、そのような「主流の」詩の中心的聴衆は、他の芸術にも興味を持つ中産階級、知識階級、大卒者といった成人だった。中央ヨーロッパにおいて、そのような人々は、彼ら自身の社会内で彼ら向けに書かれ出版されている同様な主流の詩に、今でも積極的な興味を持っている。しかし英国では、そういった人々は、詩の読者層に著しく欠けている。

大昔、例えば 1870 年代初頭を振り返って見れば、英国の法律家、銀行家、医師、そしてその家族が、今日テート・ギャラリー¹⁵⁴の展覧会に行列するのと等しく、*The Idylls of the King*¹⁵⁵（国王牧歌）をむさぼり読んだ。そのころまでの二十年間、テニソンの評判と人気は最高潮に達していた。おしゃべり階級は、現在ブッカー賞の候補作を読むように、新しい詩集を読んだ。1880 年代から 90 年代までには、詩は少々危険（スウィンバーン¹⁵⁶）または難解（メレディス¹⁵⁷）になり始めた。ウィリアム・モリス¹⁵⁸とオスカー・ワイルドは大流行していたが、散文だった。それでもなお、1920 年代または 1930 年代までに、教養ある中産階級、特に言葉を自分自身扱う人々（ジャーナリスト、随筆家、フィクション作家）は、自分の時代の詩は自分たちに結び付いていて、自分たちの生活に必要なものだと考えた。彼らは詩が誰のために書かれているか、知っていたのである。それは自分たちのためだったのだ。

それはすべて過去のこととなった。今日の知的職業人のほとんどが、大学で英文学を学んだ人々ですら、年末から次の年末まで現存作家の詩集を開かない。ブッカー賞¹⁵⁹の候補作と、好批評の最新の伝記を読むほとんどの人々が、詩集を買わない。大学教育を受けたほとんどの人々と、より広い文学界は、今日の詩をエリート主義で、無関係で、あいまいだと考えている。価値があるかも（というあの皮肉なお世辞）しれないが、遊離していて主流ではないと考えているのだ。今日の詩には聴衆がいるにはいるが、そこに欠けている最も大きく奇妙な人々は、大学教育を受けた知的職業人である。

なぜこのようなことが起きたのか？ なぜ最古の、最も情熱的で、最も凝縮した文学形式が、古くから語りかけた相手である人々によって、非主流で難解だと考えられるようになったのだろうか？ 特に、非主流でも難解でもないときに？ この乖離はいつどのようにして始まったのだろうか？

わたしは、詩の範囲内とその読者の範囲内という両方における、労働と余暇の生活で起きた変化に理由を探すべきだと思う。これらの変化はほぼ 1920 年代に始まった。

詩の側面について言えば、変化を起こしたのはモダニズムである、とわたしは思う。伝統的形式が心地よいと感じた多くの読者は、モダニズムがこれらすべてを破壊したとき、興味を失い、慣れ親しんだ詩的家具を処分し、彼らが「詩的でない」と感じる詩の言語と対象へ

¹⁵⁴ 英国の美術館で。現在はロンドンにある Tate Britan と Tate Modern に加え、Tate St Ives と Tate Liverpool がある。

¹⁵⁵ アルフレッド・テニソン作の、十二篇から成る物語詩。アーサー王伝説が主題。

¹⁵⁶ 英国の詩人アルジャーノン・チャールズ・スウィンバーン（Algernon Charles Swinburne）（1837-1909）を指す。レズビアンやセックスなどのテーマを扱う。詩集に *Poems and Ballads* など。

¹⁵⁷ 英国の小説家、詩人ジョージ・メレディス（George Meredith）（1828-1909）を指す。詩集に *Modern Love* など。

¹⁵⁸ 英国の詩人、工芸家（1834-96）。モリス商会を設立、インテリア製品を製作する。

¹⁵⁹ 原語は“Booker Prize”。長編小説を対象とした英国の文学賞。

引っぱっていった。詩は突然、以前に比べて低級になると同時に高級になった。それは、衝撃的なまでに異種の口語体と、難解なほのめかしのコラージュだった。

教育の幅が広がるにつれ、たくさんの歴史と文学が教育課程から除かれた。幅広くなる中産階級の領域出身の人々は、同じ教育的視野を共有せず、詩における博学な言及は、それを理解できない人々を不愉快にさせ、憤慨させる。なぜその手の知識（例えば、T.S. エリオットの *The Waste Land*（荒地）やパウンドの *Cantos*（キャントウズ）における文学の引用と外国語）が、彼らの知識よりも特権を与えられるべきなのか？ そしてもし、詩がそのような知識に特権を与えることにのめり込んでいったのなら、なぜ詩を読むのか？ 詩が「難解」で、排他的で、一般読者が理解することすら期待しないという一般的考えは、そこから始まったのである。

モダニズムは、詩にとってのすべてをばらばらに吹き飛ばした。それは刺激的で革新的だった。モダニズムはすべてを混ぜ合わせ、締め付ける塀を打ち倒し、現代生活のジャングルに入れ、土地特有の言葉を詩に返した。かつてシルヴィア・プラスが手紙で書いたような、「言葉が語られるべき方法で生まれてきた」行である。だがそれは、詩がその本来の聴衆を失った場でもある。

その聴衆の多くの構成員は、詩を読むとき、自分たちが知ってものの中で、（例えばテニソンの詩を読んだときに高揚した気分になりたかったと同時に）くつろぎたかったのだ。彼らはまた、慰めが必要なとき、詩に救いを求めたかったのである。

アイリス・マードック¹⁶⁰ (Iris Murdoch) は「芸術は「慰め」であってはならない」と有名なエッセイで語ったが、芸術は時折、慰めることのできるただひとつのことであり、人々はしばしば、危機的状況で詩に救いを求める。2001年9月11日のテロリストによる攻撃の後、*September 1st 1939* (1939年9月1日) という第二次世界大戦開始についての W. H. オーデンによる詩（マンハッタンの超高層ビルを現代の権力とアメリカの消費文化の孤立の象徴として思い巡らせ、「口にするのが憚られる死のにおいが／九月の夜を怒らせる」と語る）が、アメリカのナショナル・パブリック・ラジオで読まれた。その直後、ポエトリー・ソサエティー・オブ・アメリカは（ニューヨークの文学団体とライティング・プログラムのうち十の組織との協力で）ニューヨークでの朗読を催した。有名なアメリカ詩人がアクマトワ、イエイツ、ネルーダ¹⁶¹、ディキンソン、ビショップ、その他の詩人の詩を読み、千二百人の人々が聴きに来た。詩はとたんに必要とされたのだ。

同時期に、ロンドンのナショナル・シアターのボイストレーナ、パッツィ・ローデンバーグ¹⁶² (Patsy Rodenberg) は、ニューヨークでシェイクスピアのスピーキング・コースで教えていた。「彼らは深みのある作品を求めている」と、彼女は後日わたしに語った。「偉大な芝居を見に行くことで、そんなに孤独には感じなかったから。わたしは『リチャード三世』、『ジュリアス・シーザー』といった嫉妬、悲しみ、殺し、恐怖で満ちあふれた芝居を行った。

¹⁶⁰ アイルランド生まれの英国の小説家、哲学者、詩人 (1919-1999)。

¹⁶¹ チリの詩人パブロ・ネルーダ (Pablo Neruda) (1904-73) を指す。

¹⁶² 1953年生まれの英国のボイストレーナー。ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーなどで働く。

彼らの町と外の世界で、彼らが直面していたことに関する芝居を行った。彼らはそれに対する力を持っていた。励みになったのは、それが過去に起こったということだった。シェイクスピアは、私たちのための言葉と思想を構築していたのだ。

詩は、わたしたちが「それほど寂しい思いをしない」よう助けてくれる。言葉の様式化と思考の構造は、なぜだかあなた自身の感情を反響させる（もしそれが癒せないなら、世界的脈絡において正当化し、落ち着かせる）。

しかし、そのような慰めのために詩に救いを求めるとき、あなたは詩に頼れるようになりたい。くつろぐと肘掛椅子に身を投げるとき、あなたは釘だらけのベッドを求めない。モダニズムの到来以来、今日の多くの人々、少なくとも英国においては、詩が彼らを歓迎し、彼らのためにあるとは、もはや思わない。

読者の側においては、二十年代以降の仕事、生活、娯楽における多くの変化の結果、あらゆる人々の時間に対するかつてない重圧が生じた。また、わたしたちには毎日、読むべき膨大な量の印刷物がある。それに加え、わたしたちの興味を引こうと詩と競争する、他の多数の文化的人工物がある。

詩に入ったり出たりして、ゆっくり読んで考えるには時間と孤独のようなものが必要だ。それが楽しみの一部なのだ。Poems on the Underground¹⁶³（地下鉄の詩）は人気のある構想だが、その理由の一部は、見知らぬ人々の間で地下鉄に乗る混雑の中での孤独が、奇妙なことに、詩とひとりきりで向き合うよい場所と時間だからだ。

仕事場では、ほとんどの人々にうんざりするほど読む負担がかかっている。医師ですら、患者の記録に書かれた外傷を診察することよりも、画面上でその患者の記録を読むことに長い時間を費やしている。オックスフォード大学の学生時代にあらゆる英文学に精通していた五十歳の法廷弁護士に、なぜ今は詩を全く読まないのか、とわたしは訊ねた。「他に読まなければいけないことがあるからだ」と彼は言った。「書類の山。そして、何百、何千ポンドのお金が、その書類から得られるものにかかっている。その後に、いちばんやりたくないのは本を開くこと、特に、何かに集中しなければいけないことだ。」

一八世紀後期から一九世紀における、*Edinburgh Review*¹⁶⁴（エジンバラ・レビュー）のような、定期刊行物における初期の詩の批評と比べてみるがいい。これらの批評の多くは法律家によって書かれていたのだ。

今日の多くの人々が、労働日の終わりに、詩の本に向き合うだけの読書の注意力が単に残されていないと感じているのだと、わたしは思う。スリラー、恋愛小説、セックス、ショッピングといったジャンルのフィクションでは、あなたの心を物語に投げ出し、その表面でぶかぶか浮き沈みし、その波の趣くままにあなたを連れて行かせることができる。詩では、あなた自身の反応を確認し、あなたがどう思うか問わなければ、意味がないのである。

さらに、文化的競争もある。「詩に関して、わたしは後退してしまった」と、デザインと建築学の著述家がわたしに言った。「大学にいたとき、わたしは詩が大好きだった。でも今

¹⁶³ 1986年に始まった、ロンドンの地下鉄に詩を展示する企画。

¹⁶⁴ 1802年にエジンバラで創刊された季刊雑誌。ホイッグ党（17-18世紀に台頭した議会主義政党）支持。文芸誌ではなかったが、ワーズワースなどのロマン派詩人を攻撃した。

は何を読んでいいかわからないし、他にたくさんのことがありすぎる。1920年代とは違うのだ。わたしたちが持っているあらゆるものを、彼らは持っていなかった。くつろぐには、インターネットを見たり、映画を見に行ったり、テレビを見ればいいのだから。詩を読む余裕なんかないのだ。」

法廷弁護士、デザイナー、医師などといったこれらのあらゆる人々は、やろうと思えばベッドの脇に詩集を置いておき、寝入る前に一篇だけ読むことができるのだ。しかし、彼らには本を取捨し、自分に合った本を選ぶ時間とエネルギーがないのだ。彼らは皆、読み疲れてしまっているのだ。

そして彼らは、わたしたちの文化の鏡によって助けられていない。彼らが好むかもしれない本を選択するための状況を与えられていない。この文化の鏡は、そういった選択をも導く。この鏡とは、メディアである。

文学界、メディア

詩への無関心は文学界で非常に驚くべきことだ。少数のすばらしい例外を除き、ほとんどの出版社、文学ジャーナリスト、そして新聞の書籍編集者ですら、現代詩をあまり読まない。わたしはフィクションの書評家が、「詩は二十世紀に道に迷った」と言い、トップの小説家が「詩は流行遅れな芸術形式だ」と断言するのを聞いたことがある。「詩を読みますか？」とわたしは訊ねた。読みません。しかし彼らは、なぜ読む必要がないか、詩のどこが悪いのか、詩はなぜもはや重要でないのかということについて、強い考えを持っていた。

「詩はその領域の必須の部分ではない」ある書籍編集者がわたしに言った。「本のページにざっと目を通し、マイケル・ドナヒー¹⁶⁵ (Michael Donaghy) の最新の本を開いたことがなくても、誰もあなたがへまをやらかしているとは思わない。それは重要じゃないのだ。」新聞の日曜版の別の編集者は、事務所に毎日引きずり込まれる、遺体袋ほどの大きさと重さのたくさんの膨れた袋から、どの本を批評するかの決め方を、彼の前任者に示された。「速読しなさい」と彼女は彼に言った。「何についての本なのか、どんな作風なのかを知るには、左ページの各段落の最初の行に目を通し、要点を得ること。でもその方法は詩では役に立ちません。」

広大な範囲の本について、公の判断を迅速に下さなければいけない文学界において、詩が主流から除外されてきたひとつの理由は、それかもしれない。毎年十万冊以上の本が出版されている。読書以外何もしない人ですら、例えば七、八百冊以上をやっつけるよう強いられ、文学編集者は、読書以外にもすることがもっとたくさんある。彼らはざっと読み、速読することで近道をしなければならない。つまり彼らは、緩やかな浸透、噂、直観によって意見を形成する必要があるのだ。しかし詩は、同じ方法の近道は向いていない。きちんと読むか、まったく読まないかのどちらかだ。詩は速読できないのである。

¹⁶⁵ ニューヨーク生まれの詩人 (1954-2004)。1985年から死去までロンドン在住。詩集に *Shibboleth* など。

もうひとつの理由は、出版は今や娯楽ビジネスの一部であり、魅惑的であるのは娯楽ビジネスに関する人目を引く書き方だ。詩は、スキャンダルと関連がなければ、魅惑へは容易になびかない。衝撃もないし、物語もない。詩人自身は、例えば「バイロン風¹⁶⁶」と新聞に売られれば別の話だ。しかしメディアは、詩よりも詩人に魅惑的になってほしい。批評や技巧ではなく、鬱屈した表情の写真がほしいのだ。

新聞の他のすべての欄の編集者のように、書籍編集者は常に、ページのスペースを得ようと争っている。一部には、新聞のデザイナーに対抗したり、写真を入れようという衝動に対抗したりして、言葉のない余白すら、さらに大きくなっていく。その結果、書評が少なく短くなる。

しかしまた、新聞で見かけるあらゆる本のページは、書籍編集者との二つの事柄との戦いの結果だ。ひとつは広告との戦いである。広告は収益を意味する。もし広告が本のためならば、書籍編集者は、土壇場であってもそれを受けなければならず、場所を空けるために批評を削らなければならない。「わたしが書籍編集者だったとき」と、優秀なジャーナリストであり、新聞向けに執筆するだけでなく新聞社で働いた経験のある詩人、ブレイク・モリソン¹⁶⁷ (Blake Morrison) は言った。「わたしが腹が立ったのは、「割り当てられた」広告スペースの使い切るためだけのために、自社広告を取り入れることだった。わたしは時折これらを撃退し、その結果もう二つ批評を載せた。」

書籍編集者の他の戦いは、新聞社のほとんどの人々（そしてほとんどの上役編集者）がより重要、すなわち書籍よりも人気があると信じる、新聞の他のページとの戦いである。新聞によって、その態度と財源は様々だ。例えば、その書籍ページにどのくらいの金額を割り当てるのか。新聞社の上役は、書評のスペースが、大半の見込み客の興味と釣り合わないとなしている。そして詩は未だに、紛れもなく少数派の関心とみなされている。

この状況に対するこの見方は、作家特有のわたし側の妄想かもしれない。「この点に関して、書籍と詩が、例えば政治や魚釣りとは比べてうまくやってないとは思わない。」ある特集記事編集者がわたしに言った。「それに、広告主や編集者が、散文と比べて詩に特別反対しているとは思えない。誰もが自分の欄のスペースを得ようと争っているのだ。」それでもなお、大判新聞¹⁶⁸の全般にわたり、近頃のほとんどの詩の本は、今では全く批評されていない。ワーズワースの *Lyrical Ballads* (抒情民謡集) は、当時の書評週刊新聞において、平均 6~8 ページの範囲が割り当てられていた。今日、有名詩人の詩集ですら、五百字の「詩の総括」で数行得られれば運がいいほうだ。それはあたかも、詩集が大草原でほったらかしで歩き回り、書店という文明化した畜舎でめったに見かけられないかのようだ。本書の詩が最初に発表された多くの詩集は、全国的出版物では全く批評されなかった。書店では注文しなければならないことがあり、書店は三週間の「貯蔵寿命」後、ますます多くの本を出版社の倉庫に

¹⁶⁶ 英国のロマン派詩人ジョージ・ゴードン・バイロン (George Gordon Byron) の名前から来た形容詞。私生活では女性遍歴でも有名。

¹⁶⁷ 1950 年生まれの英国の詩人、小説家、批評家。詩集に *Dark Glasses* など。

¹⁶⁸ 原語は“broadsheet newspapers”。大判 (38×61 cm) の新聞は、センセーショナルな記事を多く掲載するタブロイド紙 (broadsheet の半分の大きさ) と比較して、真面目な内容が主。しかし最近では、経費節約のために、お堅い新聞でもタブロイド紙と同じサイズのものもある。

返却するようになっている。一般大衆は、それらが出版されたことなど、決して知らなかったのだ。

書籍編集者は詩人に、新聞社の上層部は詩の批評が嫌いだと伝えるが（そしてこれは概ね真実だ）、書籍編集者自身も、詩の批評が興味深い読み物にはならないと感じているかもしれない。フィクションや伝記のような、語る物語がない。詩から引用するときこちない改行ができて、ページの上で不快である。また、詩を批評する詩人は、時折内部者のような語り方をするため、他の読者は除外された気分になる。詩の批評家はおそらく著者を知っているから（詩の世界はとても小さい）、個人的感情も判断に潜んでいるかもしれない。

このことすべてが書籍編集者を不安にさせるのは、至極無理のないことだ。詩は他の種類の本とは違うのだ。

ラジオは詩に場を与える。詩の番組はとても人気がある。テレビは与えない。詩を現在のテレビのイデオロギーとスケジュールに組み込むことは、困難だ。しかし、想像力豊かなプロデューサーが、一日一編の詩のために五分の時間枠を作り上げ、番組制作者の腕をひねって放映させるとしたら、その番組もとても人気が出るだろう。メディアが詩を一般大衆の前にもたらず、伝統的パイプ役である新聞においては、最近の詩の批評の消滅は極めて顕著だ。「わたしが 1981 年から 1989 年の間 *Observer*¹⁶⁹（オブザーバー）にいたとき」とブレイク・モリソンはわたしに言った。ピーター・ポーターが毎月一回総括を書いたので、毎年少なくとも四十冊や五十冊の新しい詩集が話に出た。他の人々が同じことを *The Guardian*（ガーディアン）と *Sunday Times*¹⁷⁰（サンデー・タイムズ）でもやった。その記事は今どこにあるだろう？」

それでも、新聞は実際の詩を以前よりも多く印刷している。*The Independent*¹⁷¹（インデペンデント）は毎日詩を載せ、*Guardian* は毎週土曜日に一篇以上の詩を載せ、*Mirror*¹⁷²（ミラー）は詩の連載を行っている。このように、ここでも逆説がある。より多くの詩が新聞に掲載されながら、批評は少なくなっているのである。

批評が無いと、詩とほとんど接触がない読者は、自分が出会うあらゆる詩を読む文脈を、ますます失うことになる。あなたがひとつのテレビ番組、そして自分自身おそらくあまりテレビを見ない人が選んだ並外れて短い番組（新聞の詩は極度に短くなければならない）を一週間に一度しか見ないと仮定しよう。テレビの批評もなく、ニュースでテレビの活動が口に出されないとしたら、何が見られるのか、テレビがどのように発達しているのか、何を提供できるのかということについて、公正な知識を得ることができるだろうか。

新聞が始まって以来ずっと、詩はジャーナリズムと複雑な関係を持ってきた。ジャーナリズムという言葉は、わたしたちの時代の最高の作品から有名人のゴシップまで、広範囲にわたる声と質を対象として含んでいる。しかし、ほぼすべてのジャーナリズムが、ボブ・ディランがキーツより良いとか、エミネムが新たなブラウニングとかいう文が大好きだ。文学に

¹⁶⁹ 毎週日曜日に発行される英国の新聞。月曜日から土曜日に発行される新聞 *The Guardian* の日曜版。

¹⁷⁰ 英国の日曜新聞。

¹⁷¹ 英国の新聞。

¹⁷² 英国のタブロイド新聞 *Daily Mirror*（デイリー・ミラー）を指す。

通じていない多くのジャーナリストは、自分たちが読まない詩が、ポップ・ミュージックの歌詞と比べて現代精神と、はるかに「通ずるものがない」と決めつけているようだ。「詩っていうのはつまり、水仙と死者のことでしょう？」と *Elle* の最近の号の「ホット・ニュース」の欄で問いがあった。「違います。詩集で自分たちの魂をさらけ出そうとする、ロビー・ウィリアムズ¹⁷³と *Five* の J¹⁷⁴のことではありません。」

無関心と疑いは、時折敵意に変わる。現在の桂冠詩人が新しい詩を出版すると、他の詩人に（書籍ではなく）ニュース編集部から電話がかかってきて、その詩についてどう思うか聞かれる。これは中立的な質問ではない。ジャーナリストは「詩人たちが桂冠詩人の詩をこき下ろす」といったような、大見出しを裏付けるようなコメントを探しているのだ。

このような場面で、わたしは詩を読むのを断ったが、この桂冠詩人は詩のすばらしい大使ですと言ったことがある。その記事が出たとき、その発言は引用されておらず、不当なまでに否定的な記事だったので、その新聞社の編集者は桂冠詩人に謝罪の手紙を書いた。その一方、別の日曜新聞のニュース編集部は、その日刊姉妹紙の書籍編集者に、同じ詩の記事を書くよう依頼した。書籍編集者はその詩について、熱狂的なことと批判的なことを語った記事を書いた。ニュース編集部は、書籍編集者が充分否定的でないと感じた。ニュース編集部はその記事を報道として書き直した。書籍編集者の元の記事から否定的なコメントだけを引用した、客観的に聞こえる詩の解説を。このようにして、桂冠詩人の作品の報告、そしてそれに対する専門家の反応が、一般大衆に伝わるのだ。

この状況は、一詩人の注目度よりもはるかに広い何かを頼りにしている。ニュース編集者がセンセーショナルに表現したり公式化するのは、詩の物語だけではない。「結局のところ」特集記事編集者の編集者が悲しげにわたしに言った。「すべての編集者は、あらゆることについて即座の判断を下す生き物になってしまうのだ。」しかし、今日ニュース編集者が使う即座の判断の詩の公式は、少なくとも詩人にとっては、奇妙なほどけんか腰に見える。ニュースのジャーナリストは、彼ら自身が仮定しているすべての新しい詩集に対する否定的な反応と敵意を、詩人のせいに行っているように見える。彼らが探している物語は、詩人どうしの内紛と不和だ。そういう見方なのだ。ニュースのジャーナリストが有名シェフのレシピに対する否定的なコメントを求め、他のコックを取り囲むことはしない。それはあたかも、ニュースのジャーナリストが、詩人たちがどうにかして自分たちを「より良い」と仕立てようとしている疑いをかけていて、詩をやり込め続けなければいけないと思っているようだ。詩を些細なことだと笑い、身の程をわきまえさせようと。

詩と書面のジャーナリズムの間のぎこちない関係の裏側には、おそらく、両者に共通することに対する、態度の相違がある。それは書くということだ。全国紙のあるコメント編集者は、わたしの友人に、詩人にはコメント記事を決して依頼しないと言った。その理由を彼はこう述べた。「わたしは詩人が嫌いだ。彼らは決して率直に語らない。」

¹⁷³ 90年代から活動する英国のポップ・シンガー。

¹⁷⁴ ラップ・グループ *Five* のシンガーJ。

しばらくの間、わたしはポエトリー・ブック・ソサエティーのために、他のはるかに年長の詩人とともに、年四回未発表の最高の詩集を五十冊選んでいた。このソサエティーは、会員にこれらの本を割引で提供している。これらの詩集を読むのと「最高」について合意するには時間がかかった。このような決定は、詩の小さな世界では非常に重要で、本の運命（と売り上げ）に深く影響する。わたしたちの報酬はひとり百ポンドだった。わたしたちはそのお金を必要としていたが、ある回、小切手がポストで紛失した。わたしの同僚は心配した。わたしたちの紛失した小切手のことを、わたしはジャーナリストの友人に偶然口にした。彼はちょうど、見たことのない芝居の雑誌での紹介を、八百ポンドの報酬で書いている最中だった。その芝居を見たことのある誰かからデータを得ようと電話している間、わたしは彼の横に座っていた。その後、彼はわたしの話に応えた。

「あの男は」と彼はわたしの同僚について言った。「有名じゃないか。百ポンドなんて心配しなくてもいいはずだけど？」彼は詩を書くことが不経済な営みだと知っていたが、彼にとって楽々稼げる額を「有名」作家が切実に必要としているとは、想像できなかったのだ。

このような仕事、支払い、責任の不一致は、必然的に他の違いも生み出す。エズラ・パウンドは詩を「ニュースであり続けるニュース」と呼んだ。「彼が正しいなら」とブレイク・モリソンはわたしに言った。「ジャーナリストの中に、怒りっぽくなって劣等感を覚え、詩に対して不快になる人々がいる理由は、それかもしれない。詩は彼らに、彼ら自身のはかなさや、今日の新聞が明日得る場所を思い出させる。フィッシュ・アンド・チップス¹⁷⁵を包んだり、猫のトイレ砂の下に敷かれたり。たぶん詩は、不思議にも常に新聞に居座るかもしれない。詩は（せいぜい）、日々のはかないものと比べて、深くて長続きするものだから。」

少数派の関心についての論争は、自己達成的予言¹⁷⁶である。あなたが何かを「少数派の関心」とみなし、ほとんど口にしなければ、よりいっそう少数派になる可能性が高い。ひとたび何か主流から除外されると、さらに主流から除外される。そして、ジャーナリストを含むほとんどの人々が、詩と直接出会うことがあまりないので、彼らは詩を、小さな徒党がお互いの作品を奨励し部外者を締め出す閉鎖的な世界と考え始める。これもまた、詩人について時折現れるメディアの話である。ジャーナリストにとって、詩を排他的でそれ自身の小さな世界とみなし、自分自身を詩の部外者とみなし、有名人の軸が公的な詩の領域を切り分けたと想像するのはたやすい。実際のところ、同じ名前がいつでも登場する。メディア自体が、どんな話題を報道するときも、見覚えのある名前を求めるからだ。

理由が何であれ、詩に対して「怒りっぽくなって劣等感を覚える」可能性の高い人々が、詩を世間の目に留まらせる、あるいは留まらせない最大の力を持っている人々であるのは、残念なことだ。なぜなら結局は、新聞が建前として仕えている一般大衆こそが、少なくとも政治や魚釣りを必要とするぐらい、彼らが必要とする何かを逃しているからだ。

¹⁷⁵ 魚のフライにフライドポテトを付け合わせた料理。英国では持ち帰り用のフィッシュ・アンド・チップス店が多数存在し、持ち帰りで渡すときに新聞に包むことが多かった。現在では無地の紙も使用されている。

¹⁷⁶ 原語は“self-fulfilling prophecy”。あることを言い表すことによって起こる行動の結果、あることが証明されたり実現されたりする予言。例えば、コーチが選手に、お前たちは役立たずだと言っていると、本当に使えない選手になってしまうこと。

それはそれほど難解ではない、エリート主義ではない、あいまいでも無関係でもない：
それはあなたのために書かれている

今日の詩人は「詩的」という言葉を遠ざける。彼らは「詩的」(poetic)というと、軽薄な無駄口、印象に基づく不正確さを連想する。シェイクスピアも同じ連想をした。『十二夜』にて、ヴァイオラは、自分の主人からのオリヴィアに向けた愛のセリフを暗唱することを禁じられ、「わたしはそれを覚えるのに、とても苦勞したんです。それに、詩的なんです」と不平を言った。「それは作り事でしょう」('It is the more likely to be feigned'¹⁷⁷) とオリヴィアは答えた。

シェイクスピアは「詩的」をあざ笑っている。わたしたちの時代のように、彼の時代の詩人は、良いジャーナリスト同様、正確だと呼ばれるほうがずっとましだと思っていた。詩の「難解さ」はその簡潔さ、つまりたくさん結びつきを小さな空間に折り重ねる方法にあり、あいまいさとは関係ない。わたしが主張したように、そのいわゆる難解さは、わたしたちが映画を見るととき解き明かすのを真に楽しむ複雑さと、どのみちさほど変わりはない。

しかし多くの人々は、しゃれたテレビの広告や映画のように、詩が現代的に、省略しすぎてあいまいな方法で機能するとは思っていない。彼らは、詩が過去に属すると感じるよう励まされる。わたしは最近、パフォーマンス詩人のCDについて、テレビのニュース番組でコメントするよう依頼された。「古風な詩に比べて、どうしてこれが現代詩ということになるのか、お話してくれませんか？」そのプロデューサーは言った。「古風な詩とは、どういう意味ですか？」わたしは聞いた。彼女はよくわからなかった。「本に書かれた詩、という意味ですか？」そう、まさにそれで。本に書かれた詩。古風な。

メディアに導かれ、多くの人々は、「本に書かれた詩」もエリート主義だと感じる傾向にある。エリート主義は、多くの文化的判断の根底を成す、階級に対する英国の強迫観念を暗示する言葉だ。

「エリート主義」が何であれ、本書の詩人はエリート主義者ではない。すべての詩人が大学に行ったとは限らず、オックスブリッジに行った詩人はほとんどおらず、お金持ちの詩人は誰もいない(ノーベル賞受賞者ですらそうだ)。わたしの推測では、中産階級家庭出身の詩人は半分に満たない。作品において、彼らは、優秀、あいまい、無関係の真逆になることを目指している(そしてそうなることに成功している、とわたしは感じている)。

後出の詩の主題は、わたしたち全員にとって重要なことである。思い出、幼年時代、当惑、戦争、病気、死、愛、夢、芸術、嫉妬、裏切り、喪失。これらの詩は料理、バス停での雨、両親、処女喪失、運転できなくなること、森でうんこをすること、誤解を受けることを扱っている。また、残虐、セクシュアリティを通じた自己変質、男性優越主義。アイデンティティ、生まれ、風景、故郷、希望、哀悼、不平等、移住。野心、近親相姦、奴隷状態、亡命。自分の望み通りに世の中と自分自身を扱えないこと。

作家たちは、自分たちの主題を愉快に専門技術を使って取り組む。作家たちは、自分たちが読者と共有する、人を動揺させつつ興味深い現実に対する自分たちの洞察力を、自分たち

¹⁷⁷ “feign”は、装う、でっちあげる、などの意味。

が取りまとめる方法を使って、読者に喜びを与えることを望んでいる。詩を書く上で最も困難で長い段階は、映画監督の編集室のフロアでの経験に等しい。あなたはほとんどすべての材料を持っている。問題は、それをどのように配列するか、どんな小さな加筆が、ひとつのことと次のことの間の結びつきを引き出し得るか、そして何よりもまず、何を削るかということである。努力、訓練、集中力、微妙な判断は、どちらの事業にも共通している。しかし、*Bridget Jones*（ブリジッド・ジョーンズ）¹⁷⁸の監督をエリート主義者と呼ぶ者は誰もいない。

詩人も「あいまい」にはなりたくない。「詩的」であるより明瞭になりたいのだ。詩人は朗読の場で常に聴衆に会う。八十年代の詩の若返りは、六十年代の詩の朗読の興隆に後に起こり、詩人は詩がどのように受け取られるか、現代の聴衆にとって明瞭さが何を意味するかを知っている。今日の詩の決定的な特徴は、複雑さをあきらめることなく、読者にとって明瞭になりたいという願いだ。

本書の詩は慎重に作られ、構築されている。しかし、これらの詩がその効果を得る方法のすべてが、詩人によって意識的に詩に取り入れられることになるとは限らない。取り入れられる方法もあれば、そうでない方法もある。詩人がどのくらい意識していたかは問題ではなく、読者も同じだ。技術的効果は詩をまとめ、効果的にするが、あなたが読む間、その効果が働いていることを感じるために、その効果を意識的に知る必要はない。橋の線に感心するとき、構造工学の原理を理解する必要はない。教会の華麗なモザイク画にかたずをのむとき、設計の規則、宗教的象徴性、嵌め石を固定する技術について知る必要はない。また、その全体に対し、満足な感情的・審美的反応をするために、アーチの上部の周りにある隠れた部分を見る必要はない。

反応するということが肝心なのだ。詩に反応する上で、読者の意識的な心だけでなく無意識の心は、詩人の意識的および無意識の考えが詩を作るために共に働いたのと同じように、働いている。例えば、サイモン・アーミテージの詩には絶大な人気があるが、深い文学的機微と共に働いている。これらの詩は、教養深く、聴衆が他の媒体において苦も無くやっつけの暗示の現代文法と共存しながら、詩が数世紀にわたって発展させてきた丸ごと一箱の文学的芸当を使う。どういうわけか、読者は、彼らが映画において当たり前のことと思っているすべての機知、皮肉、喜劇、想像力、直接的でない表現を詩において楽しめるということを、伝えられていない。

わたしは詩のルネッサンスというセリフを売り込もうとしているのではない。これは詩にとって良く、おもしろい時なのだ。現在、強く、豊かで、独創的な詩が書かれているのだ。しかし、これを詩を読むのによい時にできるのは、読者だけだ。ボルヘスは、詩は読者によって完成すると言った。詩は読まれるまで存在しないのだ。

そんなわけで、次はあなたの番だ。後続の詩は、あなたのために、あなたの周りの生活のあらゆる手触り、そして新聞、家、テレビ、街角でわたしたち全員が目にするものから作られている。わたしたちが住む世界、すなわちわたしたち全員が共有する考え方と言ひ回しの様式、ジョーク、出来事、経験から詩を作る、たくさんの鋭敏で生き生きとした非エリート

¹⁷⁸ ヘレン・フィールドディングの小説 *Bridget Jones's Diary* を原作とする同名の映画「ブリジッド・ジョーンズの日記」を指す。2001年公開。

主義の心がそこにある。あなたがそれらを素通りするなら、現代生活の重要な部分、そして現代の楽しみを見逃しはしないだろうか？