

# ギンズバーグの時と空間

——セザンヌとの関わりにおいて——

谷 岡 知 美

(受付 2012年5月30日)

## “Time & Space” in Ginsberg’s “Howl” (1956): A Comparison with Cézanne’s Paintings

Tomomi Tanioka

This essay examines the poetic form of Allen Ginsberg’s “Howl” (1956), comparing it to his conception of the pictures painted by Paul Cézanne. It is clear that Ginsberg is interested in Cézanne, who belongs to the post-impressionist school and emphasizes the concept of “a sphere, circular cone, and circular cylinder” in his work, as well as in William Blake. Focusing on Cézanne’s technique of “nonperspective line,” in other words, “a juxtaposition of one color against another color,” Ginsberg tries to give his poems a three-dimensional effect, which he defines as “Time & Space” at the end of the first section of “Howl.” Ginsberg regards the structure of the poem as important, and, in a departure from his usual method of composition, writes “Howl” after careful and thorough consideration, as some drafts of “Howl” indicate.

### 序 — “Cézanne’s Ports” —

#### “Cézanne’s Ports”

In the foreground we see time and life  
swept in a race  
toward the left hand side of the picture  
where shore meets shore.

But that meeting place  
isn’t represented;  
it doesn’t occur on the canvas.

---

本稿は日本英文学会中国四国支部第64回大会（2011年10月29日、於島根大学）での口頭発表に加筆修正を施したものである。

For the other side of the bay  
is Heaven and Eternity,  
with a bleak white haze over its mountains.  
And the immense water of L'Estaque is a go-between  
for minute rowboats. (53)

ビート詩人アレン・ギンズバーグ (Allen Ginsberg, 1926–97)<sup>1</sup> がポール・セザンヌ (Paul Cézanne, 1839–1906) に強い関心を寄せていたことはあまり知られていない。ギンズバーグは1950年に上記の詩, 「セザンヌの港」 (“Cézanne’s Ports”) と題された作品を書いている。これは、セザンヌの絵, 『レスタックの眺め』 (*View of L'Estaque*) を見たギンズバーグの解釈を描いたものである。実際、ギンズバーグはコロンビア大学在学中の1949年、美術史家、美術批評家であるマイヤー・シャピロ (Meyer Schapiro, 1904–96) による、セザンヌについての講義に出席している。シャピロの講義ではアール・ロラン (Erle Loran) による『セザンヌの構成』 (*The Cézanne’s Composition*, 1974) をテキストとし、その107ページには、『レスタックの眺め』が掲載されている (図解 1)。ギンズバーグはおそらくこの絵に関して「セザンヌの港」を書いたのであろう。



<http://search.ppsimages.co.jp>

図解 1 *View of L'Estaque.*

1 本稿でのギンズバーグの詩の引用は、『アレン・ギンズバーグ全集 1947–1980』 (*Collected Poems 1947–1980*. New York: Harper & Row, 1984) から引用した。

「セザンヌの港」から、ギンズバーグはセザンヌの絵を、前景、左、右と断片に分け解釈していることがわかる。また、“it doesn't occur on the canvas”という詩行が示すように、キャンバスには描かれていない場所を指摘している。さらに、描かれた港町の風景、海、山、白いかすみの中に、“time,” “life,” “Heaven,” “Eternity”といった抽象的なものを見ている。この三点、第一として、絵の構造の断片化、第二として、キャンバスからはみ出ている、描かれていない風景に注目する姿勢、第三として、風景の中に抽象性を見る態度は、1965年に行われたトム・クラーク (Tom Clark) によるインタビューによって、ギンズバーグが自身の「詩の芸術」(“The Art of Poetry”) でセザンヌの画法を中心に語る際より詳細となる。ギンズバーグはセザンヌを「マスター」と呼んでいるように<sup>2</sup>、セザンヌの画法と自身の詩作法を重ね合わせている。本稿では、ギンズバーグが自分の詩学に如何にセザンヌの画法を取り入れたのか、ということをも1956年出版の「吠える」(“Howl”) の第一部を中心に考察し、ギンズバーグの目指した詩学を考えてみたい。

## I. ポール・セザンヌの絵画

先ほど述べたように、ギンズバーグは「詩の芸術」と題されたインタビューにおいてセザンヌに関する示唆に富む言及をしているが、それを解釈する前にセザンヌについて少し概略を述べる必要がある。セザンヌとは、美術史では一般的に、ポスト印象派 (Postimpressionism) (ゴッホ (Vincent van Gogh, 1853–90), ゴーギャン (Paul Gauguin, 1848–1903) など、印象主義 (Impressionism) の流れをくみながら、その絵画理論にとどまることなく、独自の画境を開いた画家たちの総称) の画家と位置づけられる。しかしその知名度とは逆に、作品の理解は難しく、現在なお論議される画家である。セザンヌは南仏のエクサン・プロヴァンス (Aix-en-Provence) にアトリエを持ち、印象派として活躍した後、色の面によって空間を構築する独自の様式を確立し、ピカソ (Pablo Picasso, 1881–1973) をはじめとする20世紀以降の絵画の世界に多大な影響をもたらした。

セザンヌは彼独自の構築性や造形理論によって注目される画家である。つまり彼は、キャンバスという二次元の世界にいかにか三次元の現実を描出するか、という問題に取り組み、「自然は球体、円すい体、円筒体として取り扱われなければならない」という手がかりを得た。例えば、セザンヌの『マルディ・グラ』(Mardi Gras, 図解2) を、先ほどのテキスト『セザンヌの構成』では、図解3のように解説されている。このダイアグラムから、キャンバスは平面から立体化され、それぞれのパーツが球体、円すい体、円筒体から構成されていること

2 “The latter parts of the first section set forth “formal” esthetic derived in part incidentally from my (Ginsberg’s) master who is Cézanne” (Miles 152)



<http://cgfa.acropolisinc.com/cezanne/p-cezanne14.htm>

図解 2 *Mardi Gras*.



図解 3 (Loran 57)

が分かる。これは、実際の目の前の対象をキャンバスに写実するのではなく、画家の知的な精神活動の中でそれらを再構成し、それをキャンバスに投影せよ、ということの意味する。セザンヌの意識は、どのようにキャンバス空間を構成するか、ということに集中した。それは、「均衡と複雑さを兼ね備えた」<sup>3</sup>、「慎重に考え抜かれた構図」<sup>4</sup>と呼ばれる。また、「眼の論理」ということを言った。つまり眼は単に見るものでなく、眼で考えるという制作態度こそ、絵画にとっての本質だと主張したのである。そのセザンヌの姿勢をジェームズ・H. ルービン (James H. Rubin) は、「眼の真実と精神の真実をともに尊重する、強力な総合を断固として実現しようとした」<sup>5</sup>と分析する。

印象派までの美術が描出したのは、目の前の現実に存在するように見える、あるいは事実存在しているのと同様な対象の再現、つまり写実主義が中心であった。それは文学における

- 3 ルイスは1895年のヴォラール展覧会でのセザンヌの高い評価を挙げ、「その後前衛の世界では、このような均衡と複雑さを兼ね備えた作品を、近代の静物画の模範例と見なすようになっていく」と評価し、セザンヌの後期の作品『林檎の籠』 (*Corbeille de pommes*) について、「セザンヌが静物画において、今までになく、複雑で考え抜かれた構図に到達したもののひとつである」と分析している。(ルイス 283)
- 4 「……セザンヌの明るい色彩は、1870年代中頃までに身近なものとなっていた印象派の生き生きとした効果を反映していると同時に、慎重に考え抜かれた構図の抽象的な面を決定づけてもいるのである。」(ルービン 378)
- 5 ルービンはセザンヌと印象派との違いを、「つまり、自然主義と結びついた戸外制作というやり方に堅固に根を下ろしながら、個人的なヴィジョンを自覚的に強く主張していたのである」と解説している。(ルービン 365)

ミメシス、すなわち模倣、言語、動作を模写して人や物を如実に表現する手法に呼応する。写実主義は眼に見える対象を見えたように描き、印象派も眼に見える対象を見えたように描いたが、彼らは光の存在に気が付いた。そこに写実主義とは大きな相違点が生まれる。つまり、光は時々刻々と変化するので、その瞬間その場にいた者しか描くことができないのである。したがって、そこでは画家の感受性や表現力、つまりその画家の個性、主観的な感覚性が基本的な重要性を持つのである<sup>6</sup>。セザンヌはそういった見地に立ち、キャンバスという限られた空間も画家の意思で操ってよいと考えた。すなわち、絵画において、対象や鑑賞者よりも人間としての画家の心の動きが重要視される（これはピカソに極端に継承されている）。よって、ポスト印象派の画家たちの絵画制作においては神の視点、一つの固定された視点が消え、対象に直に迫るその画家の心の視点、人間の精神性が中心となっている。セザンヌには遠近法（perspective line）がないのもその表れである。この点はセザンヌの画法の注目すべき特徴である。

例えば、ギンズバーグがエクスまで赴き、実際の風景を探しに行くほど心を動かされたセザンヌの絵、『聖ヴィクトワール山』（図解4）<sup>7</sup>には、彼の精神性と対象の一体化が見受けられる。セザンヌの自己抑制は消え、自然のままに心と筆が動いているように見える。セザンヌの内に静まりやまぬ不安さえ、松の枝を渡る快い風となっている。中央に聳える山は光を浴びつつ手前まで広がり、さらには画面からはみだして大地の隆起としての重量を持った一塊として描かれている。表面の輝きのみには幻惑されない存在感がある。セザンヌは眼前の対象を見つめながら、現実に存在するとはどういうことか、を問いつけた画家であったということが、この絵を見ればわかる。山は遠い彼方にあるが、くっきりと聳え、それでいて前景にある形と同じように堅牢な存在感がある。キャンバスには遠近法がなく、ルービンが指摘する「遠景と近景の緊張関係」が存在する<sup>8</sup>。つまり、セザンヌは描く対象を自分の中に取り入れ、それらの本質を如何に実直に表現するか、というキャンバスの構成を重要視した画家なのである。ギンズバーグが詩作に求めたのは、このようなセザンヌの美学である。つまりギンズバーグは、第一に、眼前の対象を断片化し再構成すること、第二に、描画表現できな

- 
- 6 「風景を描く場合でも、その永続的な姿ではなくて、むしろ画家によって瞬間に捕えられるその生きた感覚を純粹にあらわすことになるのである。したがって、鋭い個性的な感覚、捕われない自由な角度などがだんだんと強調されてくる。印象派にあっては、これが自然の色彩の構造に向かって鋭く追求された。しかし、やがて色感だけでなく、あらゆる点において、自由な個性的表現を生んでいく気風がここから生まれていくのである。その意味において、印象派の新しい段階を、また別の領域において解放し、一段と深い意味をもつ造形の道を開いたのがポール・セザンヌである。」（『世界美術全集第36巻西洋（12）近代Ⅱ』192）
- 7 セザンヌは、聖ヴィクトワール山を題材とした絵画を多数残しているが、筆者はこの『聖ヴィクトワール山』がセザンヌの特質を良く表していると考え選定した。
- 8 ルービンは、「画面を構成する他の幾何学的な特徴の上から力強い垂直線を重ね合わせることによって、中央の松の木は、近景と遠景のあいだの緊張関係を高めている」と分析する。（ルービン 391）





<http://www.ne.jp/asahi/art/dorian/C/Cezanne/Cezanne.htm>

図解 4 *The Sainte Victoire*.

い領域への広がりを感じさせる表現力，第三に，現実の具体物か世界の本質を見ようとする態度をセザンヌから学んだと言える。

## II. ギンズバーグ独自のセザンヌ解釈

次に，ギンズバーグ自身の言葉から，セザンヌから受けた詩作の影響を検討していきたい。ギンズバーグはロランのテキストによって得たこのようなセザンヌの一般論に，さらに彼独自の解釈を加えている。ギンズバーグは以前，セザンヌの『経験の『小さな感覚』の再構成』(the reconstitution of the *petit sensations* of experience)，つまりキャンバスに自分の眼，精神で捉えた現実の本質を如何に構成するか，という姿勢について述べたことがあるが，トム・クラークのインタビューにおいて，詩人ウィリアム・ブレイク (William Blake, 1757-1827) と関連付け以下のように答えている。

...I think it (Cézanne) was about the same time that I was having these Blake visions. So. The thing I understood from Blake was that it was possible to transmit a message through time which could reach the enlightened, that poetry had a definite effect, it wasn't just pretty, or just beautiful, as I had understood pretty beauty before – it was something basic to human existence, or it reached something, it reached the bottom of human existence. (SM 26-27)

この引用から、ギンズバーグにとってブレイクの詩とセザンヌの絵画は、現実の本質をつかむ、という点において共通する。続けて彼は、「とても異常なこと、とても神秘的なことでもあるが、彼のキャンバスをみると、人が得るある奇妙な感覚が存在するのだ。私は異常な感覚、宇宙的な感覚、事実と関連付け始めた。それは私がブレイクの2、3の詩によって引き起こされた経験である」と発言している<sup>9</sup>。そのような経験の感覚、ギンズバーグの言葉では、「視覚的実感」(visual realization)、または「視覚的感覚」(visual sensation)と呼んだが、その現実化を、ブレイクは言語で詩に表し、セザンヌは色を用いキャンバスで表現したのである。ギンズバーグにとって、ブレイクの詩は経験の感覚の具現化を体験させてくれるものであった。詩とは何か、詩人とはどうある者か、という詩作におけるハード面をギンズバーグに示唆した。一方で、画家セザンヌはギンズバーグに、では詩とはどのように創作されるべきか、最も理想的な構成力のある詩とはどうあるべきか、という詩作における形式、つまりソフト面を暗示したと解釈できる。

ギンズバーグはセザンヌについてさらに、先に述べたに三項目に注目して詳しく語っている。まず、セザンヌの絵に遠近法が使用されていないことに着目し、次のように述べている。

Except, putting it very simply, that just as Cézanne doesn't use perspective lines to create space but it's a juxtaposition of one color against another color (that's one element of his space), so, I had the idea, perhaps overrefined that the unexplainable, unexplained non-perspective line, that is, juxtaposition of one word against another, a gap between the two words —like the space gap in the canvas— there'd be a gap between the two words which the mind would fill in with the sensation of existence. (SM 30)

この引用は、ギンズバーグがセザンヌのキャンバスで遠近法を用いず色を並置する方法を、「言葉に対する別の言葉の配置」(juxtaposition of one word against another)として自身の詩作に取り入れていることを暗示する。同時に、キャンバスに存在する空間のとぎれを、並置された二つの言葉の間に生じる空間 (gap) と重ねている。セザンヌは従来の遠近法にはとらわれず<sup>10</sup>、自分が対象を目にしたときの生き生きとした感覚を大切にし、それを忠実にキャンバスへ表そうと試みた。セザンヌは「感覚の実現」ということばを繰り返し述べる。これ

9 ギンズバーグはブレイクの詩を読んだ時の体験と重ね、"Very uncanny thing, like a very mysterious thing—in other words, there's a strange sensation that one gets, looking at his canvases, which I began to associate with the extraordinary sensation—cosmic sensation, in fact—that I had experienced catalyzed by Blake's "Sun-flower" and "Sick Rose" and a few other poems"と語っている。(SM 27)

10 ルービンはセザンヌの静物画を論じる際、「生きた遠近法」と呼んでいる。(ルービン 387)

は、感覚の享受したものを知性によって統御し、一個の統一体にまで高めることを意味する。ギンズバーグもセザンヌの姿勢に習い、如何に眼の前の現実の本質を詩として表現する、ということに常に考え、詩で扱う言葉やフレーズを、詩の中に並置するために断片として捉え、詩には表現されない存在に注目していることは明らかである。さらにギンズバーグは、キャンバスに存在する空間のとぎれのみならず、セザンヌのキャンバスからはみ出した、描かれていない風景について言及している。

So I began getting really interested in him as a hermetic type, and then I symbolically read into his canvases things that probably weren't there, like there's a painting of a winding road which turns off, and I saw that as the mystical path: it turns off into a village and the end of the path is hidden. (SM 28)

この引用にある、「キャンバスに存在していない曲がりくねった道の絵」(there's a painting of a winding road which turns off) は、先に取り上げたセザンヌの『聖ヴィクトワール山』で述べた、画面からはみ出た山の裾野と呼応する。このキャンバスからはみ出し描かれていない風景を見るものに抱かせるようなセザンヌの画法を、ギンズバーグは自身の詩作に取り入れようとした。それは、詩に書かれていない言葉を読者に想像させるような詩の創作を意味した。

同様に、この引用において「錬金術的な類型」(a hermetic type) や、「神秘的な道」(the mystical path) と述べているように、ギンズバーグはセザンヌの技法を、錬金術的技法 (hermetic method) と呼んだ<sup>11</sup>。これは、セザンヌのキャンバスに、ある物質、風景が描かれると、その対象物は神秘性を帯びる。セザンヌのキャンバスの中で風景は単なる外観を表す風景ではなく、そこに神秘といった抽象的な意味が含まれる。ギンズバーグは、「それはセザンヌの風景の中に開かれた壮大な場所である。全体の神秘的な質である」<sup>12</sup> とセザンヌの絵に奥行きを感じ、「心が存在の感覚でうめる」(the mind would fill in with the sensation of existence) 抽象的概念を指摘している。以上のように、ギンズバーグはセザンヌの画法から三項目を学んだ。つまり、冒頭で取り上げたギンズバーグの詩、「セザンヌの港」から見て取れる三点、第一として、絵の構造の断片化と再構成、第二として、キャンバスに描かれていない風景に

11 ギンズバーグは、“So, that was, I felt, the key to Cézanne’s hermetic method... everybody knows his workman-like, artisan-like painting method which is so great, but the really romanticistic motif behind it is absolutely marvelous, so you realize that he’s really a saint!” とセザンヌの神秘性を述べている。(SM 29)

12 “Partly it’s enormous spaces which open up in Cézanne’s landscapes. And it’s partly that mysterious quality around his figures.” (SM 27)



注目する姿勢、第三として、風景の中に抽象性を見る態度である。

### Ⅲ. 「吠える」のストロベ

では、実際「吠える」にはどのようにそのセザンヌの画法が取り入れられたのだろうか。「吠える」の冒頭は、語り手“I”が眼前の現実を「見た」という行為で始まる。

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

この詩は“I saw”という見ることから生まれた作品である。語り手“I”が見たものは、「狂気によって破壊された僕の世代の最良の精神たち」(the best minds of my generation destroyed)である。“the best minds”というフレーズは、語り手“I”は眼前の現実の中に何か抽象的なものを見ているということを示唆する。その「破壊された僕の世代の最良の精神たち」は、続く関係代名詞“who”から始まり結合された“hipsters”を描写する75のストロベ(strophe: 自由詩の連・節)によって様々な場面で詳細に語られていく。さらに、伝記作家バリー・マイルズ(Barry Miles)編集による、『吠える 草稿』(Howl, 1995)においては、その「精神」を「狂気」によって「破壊された」ヒップスターを語る75のストロベは、A, B, C, Dの4つに分類されているのである。

一般的に「吠える」は、「トケイ酒とマリワナで酩酊してタイプライターに書きなぐった詩編」という印象が強いが、この『吠える 草稿』を考慮すると、事実はその印象とは異なることは明らかである。例えば、タイプライターで打った第一草稿に対して、ギンズバーグは“who”から始まるそれぞれのストロベの横に手書きでA, B, C, Dと書いている(図解5・6)。これは、語り手“I”が見たヒップスターの姿を4種類に分類し繋ぎ合せたことを指し示す。例えば、Aとマークされた個所はギンズバーグのコメントを簡単に解説すると、1940年代後半の、ニューヨークのコロンビア大学で過ごした際のギンズバーグの見た光景を基とする。続くBは、Aに継続してニューヨークを主題としているが、「典型的な大学入学後の重大局面」(typical post-college crisis)と呼んでいるように、それまでの生活の崩壊、精神的に不安定な状態を表現したストロベである。Cは、「個人的な黙示録」(personal apocalypses)をテーマに、社会との疎遠した状態を災難や成功、狂気、旅行、考えられない話などの素材を混ぜ合わせた幻影を描いたものである。最後のDは、「永遠のための芸術作品を通して意

*Kabala*  
who studied ~~Exotic~~ <sup>Kabala</sup> ~~and~~ ~~Fludd~~ and ~~Vico~~  
~~and~~ telepathy & jazz because the cosmos  
instinctively vibrated at their feet in Kansas,  
who let themselves be fucked in the ass  
by saintly motorcyclists, and screamed with joy,  
who ~~bliss~~ and were blown by those human angels, the sailors,  
caresses of Atlantic ~~and~~ Carribean love,  
who copulated all weekend extatic and insatiate  
with a bottle of beer, and fell off the bed,  
and continued along the floor and down the hall  
and ended fainting on the wall,  
with a vision of ultimate cunt and come  
cluding the ~~end~~ of consciousness;  
*hopeless*  
who fell on their knees in ~~extreme~~ Cathedrals praying  
for each other's salvation & light & breasts,  
who burned on highways journeying night to each others  
hot-red golgotha ~~and~~ jail solitude watch  
or Birmingham jazz incarnation, *incarnate*  
waiting, watching, thinking blind or nude or pointed *the blood bath*  
staring at the sky eternity behind the ~~rooftops~~  
and television treetop naked heights *lights*  
where the stars wheeled ~~in~~ ~~the~~ ~~ball~~ ~~of~~ ~~heaven~~ *height*  
and the solid light of sun revolved in their hair  
and the soul illuminated itself *the rays*  
for a few brightened seconds & light  
of ancient years fell through the air,  
who picked themselves up out of alleys hungover  
with heartless Tokay & horrors of iron,  
their ~~and~~ stumbled to unemployment offices,  
who fell out of windows, in despair, or drowned  
their heads in ~~the~~ vomit in the toilet,  
moans in their ears and blast of steamwhistles  
who screamed on all fours in the subway, and were dragged  
off the roof waving genitals and manuscripts,  
who howled with delight in the police cars for committing  
no crime but their own ~~in~~ ~~the~~ ~~wild~~ ~~cooking~~  
~~fraking~~ pederasty & intoxication,  
who passed out leaflets to themselves weeping and naked  
in Union Square ~~during~~ while atomic sirens wailed  
them down, and wailed down ~~the~~ ~~city~~ ~~down~~  
who plunged themselves under meat trucks looking for ~~an~~ egg,  
who jumped off the Brooklyn Bridge  
and walked away unknown and forgotten  
into the ~~dark~~ ~~and~~ ghostly daze of Chinatown  
soup ~~and~~ alleyways & firetrucks,  
who painted their pictures ~~and~~ ~~wrapping~~ fishpaper  
in their unhappiness and knowledge, *subtlely, best*  
who burned cigarette holes in their arms  
protesting the ~~market~~ tobacco of capitalism,  
narcotic haze  
who drove crosscountry in 72 hours to find out if I  
had a vision or you had a vision or he ~~had~~  
had illumination ~~yet~~, to find out the ~~end~~, *the*  
who journeyed to Denver, who died in Denver again, who  
waited in Denver, watched and went away, to find  
out the ~~past~~ future *finally* *finally*

図解 5 (Miles 14)

3

who bit detectives in the neck and climbed ~~xxx xxxxxxxxxx~~  
~~zxxxxxkxxxxxxx~~ green smokestacks & flaming watertanks  
 flew and flew up intoheaven with their screams,  
 who ~~xxxxxxxx~~ ~~xxx~~ out of cars ~~xxxxxxx~~  
~~xxxxxxxxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ in one shoe upside down  
 on Utopia Boulevard with the hyena ~~watxxxxxxx~~  
~~xxxx~~ sirens of eternity wailing in the void,  
 who stumbled by billboards with 6 cents and broken glasses on  
~~xxxx~~ bloody nose and stomach full of ~~xxxx~~ ~~metaphysical~~  
 wind & ~~xxxxx~~ ~~xxxx~~ fright  
 and metaphysical lightning blasting through  
 the icy skull,  
 who broke down crying in white gymnasiums naked other  
 and trembling before the machinery of ~~xxxxxxx~~  
 skeletons,  
 who disappeared into Mexican volcanos leaving ~~xxxx~~  
 nothing but the ~~xxxx~~ shadow of dungarees  
 and the lava and ash ~~xxxxxxx~~ poetry  
 scattered in the fireplaces of Chicago;  
 who sat years after ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ bickering  
 their own echoes in the madtowns of the east,  
 rolling & rocking in the midnight solitude bench ~~xxxx~~ delmen  
 realms of love, Rocklands and Greystones, foetid  
 hassling with imaginary ghouls in ~~xxxx~~ halls,  
 and tangled in the shrouds & straightjackets  
 of mental rage aching for their ancestors, laughing in  
~~xxxxxxx~~  
 eclipses until their bodies  
 turn to stone as heavy as the moon,  
 and noone gave them a fuck,  
 who demanded sanity trials accusing the radio of hypnotism,  
 & were left with ~~xxxxxxx~~ their insanity ~~xxxxxxx~~  
 and their hands and a hung jury,  
 who ran thru icy streets obsessed with a sudden flash  
 alchemy of the use of the ellipse, the catalogue &  
 the meter and vibrating plane,  
 who dreamt and made incarnate gaps in time and space  
 pigments ~~xxxxxxx~~ through images juxtaposed and pigments ~~xxxx~~ blocks of  
~~xxxxxxx~~ a flat dimension,  
 slipping ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~  
 slipping back in forth in front of  
 and lost their loveboys to the three old shrews of fate,  
 the one eyed shrew of the heterosexual dollar,  
 the one eyed shrew that winks out of the womb  
 & the oneeyed shrew that does nothing  
 but sit on her ass and snip (the golden)  
~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~  
 intellectual thread of the ~~xxxx~~  
 craftsman's loom,  
 who threw potato salad at dadaist lecturers at CCNY &  
 subsequently presented themselves on the granite steps  
 of madhoused with shaven heads ~~xxxxxxx~~ and  
 harlequin speech of ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ suicide,  
 demanding instantaneous lobotomies,  
 and who were given the concrete void of ~~xxxx~~ insulen  
 metrosel electricity hydrotherapy psychotherapy  
 occupational therapy ~~xxxxxxx~~ & amnesia  
 and who in protest ~~xxxx~~ overturned one  
 symbolic ~~xxxxxxx~~ table, ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~  
~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~

図解 6 (Miles 16)



識の幻想の中に自己放棄，社会的な不名誉の現実的変質のイメージを結合した詩行」(verses conjoin images of practical transformation of self-defeat & social ignominy into conscious illumination via artworks for Eternity) と定義されている。ギンズバーグは、このような別々の要素を持つ素材を並置することで「ヒップスター」の本質を描出するために詩を構成した。「吠える」の第一部は、語り手「I」が眼前の現実をまず「見て」、それを精神に取り入れ主観化した現実が、75のストロペ、断片を配置した形で本質を提示するのである。したがって、この第一草稿は、作品の構成を重要視する詩人の明確な態度を示すと解釈できる。これらの事実は、ギンズバーグが如何に作品の構成に力を注いでいたか、ということを示す。

さらに、ギンズバーグは先のインタビューにおいて、「吠える」の第一セクションは、セザンヌへのオマージュであると明言している。

So. I used a lot of this material in the references in the last part of the first section of “Howl”: “sensation of Pater Omnipotens Aeterna Deus.” The last part of “Howl” was really an homage to art but also in specific terms an homage to Cézanne’s method, in a sense I adapted what I could to writing; but that’s a very complicated matter to explain. (SM 30)

続いて、セザンヌのオマージュが表された、「吠える」の第一部からの引用を挙げる。

and who therefore ran through the icy streets obsessed with a sudden flash of the  
alchemy of the use of the ellipse the catalog the meter & the vibrating plane,  
who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through images juxtaposed, and  
trapped the archangel of the soul between 2 visual images and joined the elemental  
verbs and set the noun and dash of consciousness together jumping with sensation  
of Pater Omnipotens Aeterna Deus  
to recreate the syntax and measure of poor human prose and stand before you speechless  
and intelligent and shaking with shame, rejected yet confessing out the soul to conform  
to the rhythm of thought in his naked and endless head,  
the madman bum and angel beat in Time, unknown, yet putting down here what might be  
left to say in time come after death,  
and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band and  
blew the suffering of America’s naked mind for love into an eli eli lamma lamma  
sabacthani saxophone cry that shivered the cities down to the last radio

with the absolute heart of the poem of life butchered out of their own bodies good to eat a thousand years. (CP 130-31)

この引用の、「楕円 カタログ 韻律 振動する平面の使用による錬金術のひらめき」(a sudden flash of the alchemy of the use of the ellipse the catalog the meter & the vibrating plane) は、ギンズバーグがセザンヌの画法に自身の詩作方法を重ね合わせていることを示す。「カタログ」はギンズバーグ、セザンヌ両者に共通する点であると考えられるが、「楕円」は先に述べたセザンヌの主張にあり、「振動する平面」はロランが「平面の操作はセザンヌの功績の真髄である」(The control of planes is the essence of Cézanne's achievement) と指摘するように、彼の画法において最も重要な要素の一つである。そのセザンヌの画法に、言葉が生み出す「韻律」を加えている。さらに、「取りつかれながら」(obsessed with) というフレーズは、それらの素材を如何に構成して絵画、詩を創作していくか、という態度を意味すると解釈できる。続くストロペでは、すでに焦点は詩作のみにしぼられ、「基本動詞」や「名詞」という語句が用いられている。ギンズバーグは「吠える」第一セクションにおいて、関係代名詞“who”を使って「ヒップスター」のいくつもの具現化されたイメージを並置した。これは、作品に『時と空間』(Time & Space)、つまり奥行きのある立体を創作しようとしたのである。立体感のある彼の詩には、すきま (gap) が存在する。冒頭で取り上げた「セザンヌの港」でギンズバーグが描かれていない風景を見たように、詩には書かれていないこと、つまり詩を読むことによって読者に喚起させる感情を詩人は「意識のダッシュ」(dash of consciousness) と呼んだのである。ギンズバーグはセザンヌの画法に習って、眼前の現実の本質を詩に表現しようとした。それはギンズバーグがセザンヌの絵を見た時に得た「経験の感覚」を読者が感じることができるような詩を目指し、素材の構成をおこなったのである。第二次世界大戦によって潤沢な社会となったアメリカにおいて、詩人は豊かさの奥底に隠れた当時のアメリカ社会の歪みを現実の中に見た。その閉塞感や苦悩といった隠された現実の本質を、詩人は「吠える」において憂いを基調に置き、それぞれの素材、直截な言葉やフレーズを並置し構成することで詩として表現しようとしたのである。

### 結 ——時と空間の構図——

以上のように、ギンズバーグの詩作に存在を求める態度は、セザンヌの画法の目的と合致する。つまり、ギンズバーグは詩形と言語を構成し、セザンヌは色彩とデッサンを構成したのである。よって、彼の作品はセザンヌの造形理論の影響を強く受け、「時と空間」が存在する。ギンズバーグはブレイク、ホイットマン (Walt Whitman, 1819-92)、ウィリアムズ



(William Carlos Williams, 1883–1963), パウンド (Ezra Pound, 1885–1972) 等過去の詩人に大きな影響を受けていることは明白であるが、同じく画家のセザンヌにも強い影響を受けている。ギンズバーグは芸術家それぞれの技法を取り入れながら、常に新たな詩作方法を探求し続けた。

したがって、ギンズバーグの詩における one word, one line, one section は、セザンヌの絵画におけるそれぞれ一つの色、または一つの対象に相当する。つまり、素材となる断片が集められ詩となる。集められる際、それらを存在感ある一つ一つとして描出するために、その並べ方、つまり構成が重要視される。それぞれの断片は並置されることで響きあう。ギンズバーグが彼の詩作に求めたのは、このようなセザンヌの美学である。つまりギンズバーグは眼前の対象を見据えながら、われわれが生きている世界の本質を表現するために、知性と感性による語彙の選択や作品の構成を追及したのである。詩人は、異なった要素を持つ、どちらかといえば世俗的な言葉やフレーズを並べ結び合わせ、その簡素な日常語でできた詩というまとまりに最大のエネルギーを与えた。ギンズバーグの「吠える」には「セザンヌの考え抜かれた構図」が存在する。一般的に、セザンヌの作品は新たなエネルギーと力強い感覚が満ちている、と言われる。同様に、ギンズバーグの「吠える」も、他の詩には見られない新たなエネルギーと力強い感覚を内包する作品としてビート運動を社会に植え付ける種子となり、現在なお様々な芸術活動に影響を及ぼし、その派生を促しているのである。

## Notes

(省略説明) *SM Spontaneous Mind: Selected Interviews, 1958–1996*.

## Works Cited

- Charter, Ann ed. *The Portable Beat Reader*. New York: Penguin Books, 1992.
- Ginsberg, Allen. *Composed on the Tongue*. Ed. Donald Allen. San Francisco: Grey Fox Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Collected Poems 1947–1980*. New York: Harper & Row, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Howl*. Ed. Barry Miles. New York: HarperPerennial, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Journals: Early Fifties, Early Sixties*. Ed. Gordon Ball. New York: Grove Press, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Journals Mid-Fifties 1954–1958*. Ed. Gordon Ball. New York: Viking, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Selected Poems 1947–1995*. New York: Harper Collins, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Spontaneous Mind: Selected Interviews, 1958–1996*. Ed. David Carter. New York: Perennial, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Blake Experience.” *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Ed. Lewis Hyde. Ann Arbor: U of Michigan P, 1984.
- Hyde, Lewis. *Trickster Makes This World*. London: Canongate Books, 2008.
- Miles, Barry. *Ginsberg: a Biography*. NY: Simon and Schuster, 1989.
- Merrill, Thomas F. *Allen Ginsberg*. New York: Twayne Publishers, 1969.

- Lima, Maria. ““The Name of the Thing”: Noun + Noun Combinations in Allen Ginsberg’s *Howl*.” *Historical English Word-Formation*. Ed. Rolando Bacchielli. Urbino: QuattroVenti, 1994. 115–23.
- Loran, Erle. *Cézanne’s Composition*. Berkeley: U of California P, 2006.
- Portugés, Paul. *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*. Santa Barbara: Ross-Erikson, 1978.
- アレン・ギンズバーグ. 『アレン・ギンズバーグ詩集』増補改訂版. 諏訪優編訳. 東京：思潮社, 1991.
- ジェームズ・H・ルービン. 『岩波世界の美術 印象派』太田泰人訳. 東京：岩波書店, 2002.
- 富永惣一編. 『世界美術全集第36巻 西洋 (12) 近代 II』東京：角川書店, 1961.
- メアリー・トンプキンス・ルイス. 『岩波世界の美術 セザンヌ』宮崎克己訳. 東京：岩波書店, 2005.
- 吉田秀和. 『セザンヌ物語 I, II』東京：中央公論社, 1986.
- ロジャー・フライ. 『セザンヌ論——その発展の研究——』辻井忠男訳. 東京：みすず書房, 1990.