

# チャールズ・レズニコフの『証言』と アメリカン・フォーク・バラッド

宮 本 文

群馬大学教育学部英語教育講座  
(2010年9月24日受理)

## Charles Reznikoff's *Testimony* and American Folk Ballads

Aya MIYAMOTO

English Education, Faculty of Education Gunma University

(Accepted on September 24th, 2010)

### 1. はじめに

チャールズ・レズニコフ (Charles Reznikoff) の『証言』(*Testimony: The United States [1885-1915] Recitative*) はアメリカ全土で実際に起こった事件の裁判記録を基にして書かれた詩である。一つの事件はだいたい一頁、長くても二、三頁の断片からなり、ある断片は事件が起こる前に、ある断片は事件が起きる瞬間に別の断片に連なっていく。実際の事件を基にした文学作品は多数あり、その代表格がセオドア・ドライサー (Theodore Dreiser) の『アメリカの悲劇』(*An American Tragedy*, 1908) であるが、『証言』が『アメリカの悲劇』や他の作品と比べて特異なのは、実際の裁判記録をあくまでも「選択」と「編集」によって、極力その文言を変えない形で詩を構成したところにある。

『証言』を創作するにあたりレズニコフはまず膨大な裁判記録に目を通すことから始める。そのなかから詩の素材にふさわしいわずかな数を選択する。そして、選択された記録は、語の選別とアレンジによって可能なかぎり言葉を変えることなく、編集によって詩へと作り替えられる。『証言』において詩人レズニコフの痕跡は、彼のオリジナルな言葉や語りではなく「選択」と「編集」にのみ残されており、

詩人の声は入念に消されている。というのも、『証言』においてレズニコフが提示しようとしたのは、この顛末や断罪ではなく、あくまでも目撃された実際に起こったことであった。このような詩人の役割を、レズニコフは裁判の比喻を使って説明する。裁判の証言で求められるのは感情を述べることで判断を下すことでなく、あくまで事実を述べることである。詩人の証言もまた裁判の証言と同じようであればならない、と言うのだ。<sup>1)</sup>

レズニコフの属した詩人グループ、オブジェクティヴィストは、感情を直接語るのではなく、見たまま聞いたままにものを描写し、ものに感情を間接的に語らせることを目指した。<sup>2)</sup> この信条の模範的実践者であるレズニコフは、ものに感情を語らせるために自らの「言葉に控えめ」(understatement) でなければならない、そう自身に科した。

この簡潔さゆえに、レズニコフの詩は俳句と比較されることが多い。<sup>3)</sup> しかしながら、少なくとも『証言』に関して言えば、むしろバラッドと共通する要素が驚くほど多い。ジェールド (Gordon Hall Gerould) によるバラッドの定義をみてみよう。

A ballad is a folk song that tells a story with stress on the crucial situation, tells it by letting

the action unfold itself in event and speech, and tells it objectively with little comment or intrusion of personal bias. (Gerould 97)

ジェルドがここであげるバラッドの要素—「決定的な状況」、「出来事や発話のなかで筋そのものが展開していくこと」、「語り手の介入が極力差し控えられること」、「客観的な語り」—は、どれをとってもレズニコフの『証言』に技法的にも内容的にあてはまるものである。

本稿はほとんど論じられないことがない『証言』とバラッドの類似を検討することが目的である。バラッドという詩の形式は『証言』と同様に、事件を扱うことが多く、事実を綴ることに重点があり、動機の説明や断罪には至らないのが通常である。イギリス人やアイルランド人と共にアメリカに渡ったバラッドは、彼らが腰を下ろした辺境の地に広がり、そこでの暮らしが詠われるようになる。レズニコフが『証言』で描いた19世紀末から20世紀初頭にかけてアメリカが工業国に変貌すると、今度はその発展を支える炭鉱や鉄道敷設の(移民)労働者、ジムクロー下のアフリカ系アメリカ人労働者の生活の苦難も描かれるようになる。レズニコフの『証言』で登場する人々もこのような子供も含む労働者たちだった。

## 2. 証言の創作過程について

バラッドとの類似性を検討するのに先立って、レズニコフの略歴と『証言』の創作過程について触れたい。レズニコフはユダヤ系アメリカ人が中心になった詩人グループ、オブジェクティヴィストの一員として生涯にわたり詩を書き続ける。一部の詩人たちから熱烈に評価されたことを除いては、<sup>4)</sup> ほぼ生涯にわたり商業的にも業界的にも黙殺されてきた典型的な無冠の詩人であった。それゆえ、詩作に没頭したいと願いながらも、糊口を凌ぐために様々な労働に従事しなければいけなかった。ニューヨーク大学のロースクールを二番の成績で卒業するものの、法廷にほとんど立つことなく弁護士を廃業した

後、家業の縫製業を手伝いながら詩作に励む。しかしながら、1930年、大恐慌で家業が傾くと父親を養うためにも、弁護士のための法律百科事典 *Corpus Juris* の編集員として働きに出ることになる。ロースクールでの経験と *Corpus Juris* の経験が『証言』の創作の土台になった。

創作方法を決定づけたエピソードとして、あるとき友人がレズニコフの詩をあたかも法律家が法律文書を読むように、一語一語ばらばらに吟味し批評したという話をレズニコフはあげる。そのとき初めて無駄だと思っていたロースクールでの勉強が、詩作に役に立つことに気づいたそうである。レズニコフは *Corpus Juris* でもこの作業を繰り返し行っている。このエピソードの後、法律家が法律を読むように一語一語自らで詩を吟味し、然るべき位置に然るべき言葉があるか確かめながら推敲すれば、誰の助けも要らないことがわかったと述べている。「推敲」を重視するレズニコフの姿勢は、次の『証言』の創作過程を記したメモ書きに反映されており、実際の詩作の基盤になっていたことがわかる。<sup>5)</sup>

### The Method of Revision

1. Write all seemingly good lines
2. Examine every word to remove all possible Latinisms and unnecessary word
3. Examine the meaning of the sentences in their order
4. Examine the rhythm of the lines
5. Examine the rhythm of the whole
6. Then revision by contemplation<sup>6)</sup>

メモ書きが示すようにレズニコフの場合、「推敲」は言葉を切り詰める方向へむかう。レズニコフに顕著な「言葉の控え目さ」(understatement) という特性は、「推敲」という作業を通して強化されるのである。

創作過程で「推敲」と並んで重要なのが「選択」と「編集」である。冒頭でふれた『アメリカの悲劇』については、レズニコフも『証言』を着想した際に念頭にあったという。ドライサーが一つの事件を微に入り細にわたり描いていくのを見て、それとは正

反対なことをしようとレズニコフは思い立つ。裁判記録をすべて読み通し、その上でたった一つの裁判記録から事実を抜き出し、再構成して詩を作り出そうと考えついたのだという (132)。

本来、裁判記録は、事件に至る背景や動機、その顛末まで、一つの「物語」として提示するものである。『アメリカの悲劇』も同様である。それに対して、レズニコフによって「選択」、「編集」された裁判記録は、因果関係が抜け落ち、読者はただ起こったことを目撃することを強られる。そして、事件がそれ以上に入り込もうとする寸前に次の断片へと移るので、読者は別の事件をまた一から目撃しなければいけない。ドライサーがクライド・グリフィス (Clyde Griffiths) という青年が起こした事件を、彼固有の “the tragedy” という物語から “a tragedy” へと、すなわちアメリカン・ドリームを内面化して育ったアメリカの若者であれば誰もが陥る可能性があるありふれたアメリカの悲劇へと昇華させていく。それに対して、レズニコフは何か別の大きな物語に昇華させることなく、断片を断片のまま集積していく。

### 3. 『証言』とバラッドの構成

2巻あわせて600ページにわたる『証言』は、構成がフォークソングの歌集、あるいは公的文書さながらに分類されている。一番上位の区分は時代である。もともと『証言』は表題の30年間で4つの時代に分かれており、それぞれの時代はそれぞれ違う時期に執筆され、別々に出版された。<sup>7)</sup> 時代区分の下には「南部」、「北部」、「西部」という地域区分があり、さらにその下には「家庭内のもめ事」(Domestic Scenes)、「社会生活」(Social Life)、「子供」(Boys and Girls)、「財産」(Property)、「鉄道」(Railroads)、「機械時代」(Machine Age)、「黒人」(Negroes)といったどの時代にも共通する項目が設けられている。その一方で、時代や地域を反映した「乗り合い馬車」(Stagecoaches)や「中国人」(Chinese) (“1885-1890, The West” より)、「埋葬」(“The Burial”)や「音と匂い」(Sounds and Smells) (“1891-1900, The South” より)、「採掘」(Mining) (“1891-1900, The North”

より)といった項目が加えられている。

バラッドを中心としたアメリカのフォークソングを採集したロマックス (Alan Lomax) の古典的な歌集 *American Ballad and Folk Songs* (1934) の目次を『証言』のリストと並置させると、その類似が明らかである。

- |        |                                  |
|--------|----------------------------------|
| I.     | Working on the Railroad          |
| II.    | The Levee Camp                   |
| III.   | Songs from Southern Chain Gangs  |
| IV.    | Negro Bad Men                    |
| V.     | White Desperadoes                |
| VI.    | Songs from the Mountains         |
| VII.   | Cocaine and Whisky               |
| VIII.  | The Blues                        |
| IX.    | Creole Negroes                   |
| X.     | “Reels”                          |
| XI.    | Minstrel Types                   |
| XII.   | Breakdowns and Play Parties      |
| XIII.  | Songs of Childhood               |
| XIV.   | Miscellany                       |
| XV.    | Vaqueros of the Southwest        |
| XVI.   | Cowboy Songs                     |
| XVII.  | Songs of the Overlanders         |
| XVIII. | The Miner                        |
| XIX.   | The Shanty-Boy                   |
| XX.    | The Erie Canal                   |
| XXI.   | The Great Lakes                  |
| XXII.  | Sailors and Sea Fights           |
| XXIII. | Wars and Soldiers                |
| XXIV.  | White Spirituals                 |
| XXV.   | Negro Spirituals<br>(“Contents”) |

ここで重要なのは『証言』やフォーク・バラッドで描かれる人物が、文学の伝統へも権力へもアクセスが阻まれていることである。

ロマックスはアメリカでバラッドが育まれてきた背景を「隔絶」(“isolation”)をキーワードとして説明する。

A life of isolation, without books or newspapers or telephone or radio, breeds songs and ballads. The gamut of human experience has been portrayed through this unrecorded (at least until recently) literature of the people. These people had no literary conventions to uphold. (xxvii)

バラッド自体、地理的にも文学的にもメインストリームへのアクセスを阻まれた者たちの文学形式なのである。そもそもバラッドは（歌集やシート・レコードとして現代まで伝えられているが）、作者不明の口承文学であった。一方、『証言』もまた無名の証言者たちの声で成り立っており、彼らの証言は罪を裁くことに奉仕した後は膨大な公的文書のなかに埋もれるはずだった。

#### 4. バラッドと因果関係の排除

バラッドはフォークソングの伝統のなか生まれた形式である。フォークソングの伝統自体は12世紀頃からイギリスやヨーロッパで発達し、中世後期に初期のバラッドが生まれる（Fowler 5-6）。ベール（William Baer）はバラッドについて次の12の特徴をあげる。

1. Tell a story.
2. Often romantic.
3. Objective tone.
4. Little character development.
5. The moral is implied.
6. Extreme compression in the story telling.
7. Highly dramatic, often violent.
8. Abrupt beginnings and scene shifts.
9. Simple and colloquial language.
10. Dialogue.
11. Repetition.
12. Anapests.<sup>8)</sup> (78-9)<sup>9)</sup>

2、12の特徴以外、これまでに述べた『証言』の特徴にほぼあてはまる。そのなかで「因果関係の排除」

に関して特に重要なのは、特徴3、4、5、8であろう。ベールは3、4、5について、「客観的なトーン」（“objective tone”）とは「匿名性のある、客観的で概して控え目なトーン」（“an impersonal, objective, and generally understated tone”）と説明を加えている。つまり、バラッドでは人物造形を深めたり、分析したりすることはない。また倫理的な観点をバラッドは有しているものの、その目的が「直接的明示的」に語られることはない（78）。

『証言』もまた、600ページにわたる断片の集積が大きな物語に奉仕しているわけではない。そもそも、一つの断片自体、明示的な物語（ベールの言葉で言えば「モラル」）を構成しているとはいいがたい。裁判資料から作品を作り上げる際、レズニコフは抽象的な単語を排して明解な単語を選択するものの、登場人物たちの行為と行為の連なりには「なぜ」というつながりが欠けている。そのため、殺人や事故が起こるか起こらないかのところで終わっていることが多い。何が起きているのか、どうして起こったのか読者が腑に落ちる前に別の断片へと移動するのだ。

実際の『証言』を引用してみよう。

#### 2

Belton and others were in a stable  
to listen to a Negro playing the banjo  
While he was playing  
Belton borrowed a knife from one of the listeners  
to cut sticks  
to be used in picking the banjo;  
but when he reached the new wagon sheet  
placed over the door  
he cut it.  
Bishop, who owned the stable, said,  
“Bill, don’t do that !  
That’s my new wagon sheet.”  
Belton replied, “Maybe you don’t like what I am  
doing,”  
and cut the sheet again.

Bishop got off the through he had been sitting on  
and walking over to Belton  
the two began to curse each other  
until they began fighting and clinching  
and Bishop drew his pistol  
and shot and killed Belton.

## 3

The stranger had come into town that day:  
a man of forty or so with only one arm  
and because he was lame  
walking in a peculiar—and to some comical—  
way;  
speaking with an Irish brogue.

Joyce and a companion were drinking in a bar  
room  
and the stranger had a drink with each,  
but, after a while, [...]  
(*Testimony I* 114)

2の断片は、単語自体は明解なもの、動詞が機械的なほど均等な間隔で配置されており、そのせいで時間的な遠近感が崩れる。そのため時系列に沿って語られるとき、私たちが無意識に期待する「なぜ」「なぜならば」という内的な時間感覚は、均等な間隔をもった動詞どうしのつながりによって失われる。結果として、それぞれの動詞のあいだに想定される必然性は語られないままである。

デュプレシス (Rachel Blau DuPlessis) は、レズニコフとも親交があったローリン・ニーデッカー (Lorine Niedecker) の詩がいかに関節とバラッドの形式に負っているか論じている。ニーデッカーはレズニコフに宛てて、自身とレズニコフの短い詩がともに俳句と共通要素を持つと書いている (DuPlessis 153)。上記のようにデュプレシスは俳句の関係を認めながらも、レズニコフとバラッドの関係については触れてはいない。しかし、ニーデッカーのバラッド援用についての説明は、『証言』におけるのバラッド的要素を考える上で非常に有効である。

デュプレシスによれば、バラッドは“Why?”という問いには答えず、その代わりに“How?”という問いに答えるものである。“Why”という問いが導き出す「因果関係」ではなく、“How”という問いが必然的に導き出す「出来事」こそがバラッドが前景化するものなのである (157)。さらにこの後に続く一文に注目したい。

This gives a sense of inevitability, implacability, an adjudgmental stance, or a judgment very oblique and almost affectless. (157)

「避けられなさ、無慈悲さ、判断を下さないというスタンス」とは、無力さ、あるいは出来事に対してあるがままに受け入れるしかないという諦念あるいは絶望と言い換えることができるだろう。そしてデュプレシスは以下のように続ける。

The ballad therefore has the possibility of a class figuration. It can be used by, or can sing of, the relatively powerless, those who, for reasons of positionality (woman to cruel man; man to vampish woman; commander to king; pregnant lady-in-waiting to court; laborer to exploitative boss; black person to white person) have a minimum of choice or agency, or those who for similar reasons wish to sing of that divestment of agency. *Ballads condense and focus areas of emotion and social pain, yet they are rather uncomplaining.* Ballads are sometimes like epitaphs and revenants at once—telling you what social forces are “buried” at a site and what ghosts have been created—the ballads of Sterling Brown are like this. The ballad’s implacability is the freezing of divested social agency into fate. (158 イタリクス筆者)

相対的に地位が低く、それ故に出来事に対して選択の余地や働きかける力が弱い者たちが、出来事を運命として受け入れるしかないことを無慈悲に示した

のがバラッドである、というのがデュプレシスの見方である。バラッドが因果関係を描かない／描くことができないのは、詠み手も登場人物も、出来事に対して主体的に関わる力もその場に及ぼす力も持たず、無力であることを余儀なくされているという事実と表裏一体である。しかしながら、バラッドが無力さに根差した文学的形式だとしても、無力さがそのまま無意味さに終わるというわけではもちろんない。無力さゆえに状況をそのまま詠うことを声を伝える手段として結実させたのがバラッドなのである。『証言』はバラッド以上に因果関係が排除されている結果、デュプレシスが上記で指摘する効果がより一層強く顕われるのである。

## 5. 『証言』の二重構造

では、『証言』は他のアメリカのフォーク・バラッドの単なる一バリエーションなのであろうか。つまりレズニコフの役割はフォーク・バラッドの編纂者に留まるのだろうか。フレッドマン (Stephen Fredman) は “contextual practice” (“contextual practice works by uncovering new energies and images through juxtaposing found materials or by directing new aesthetic attention to an existing but previously ignored context” [3]) という概念を使って、裁判記録を再編成した『証言』をレズニコフの創作として積極的にその意義を認めている。そのなかで、スミス (Harry Smith) の *Anthology of American Folk Music* と『証言』を並べて、「書き手」“authorship”の観点から両者を以下のように位置づけている<sup>10)</sup>。

Reznikoff and Smith engage in acts of salvage  
[...], rescuing materials long buried within  
neglected media. (65)

ここでフレッドマンが指摘するように、本稿はこれまで『証言』が埋もれるはずだった声を救い出してきたことを確認してきた。しかしながら、フレッドマンが指摘するようにレズニコフは単に誰かの声の編纂者／救済者というだけには留まらない。

一つひとつの断片を独立したものと見なすと、編纂者／救済者という側面が強調されるが、断片どうしをつなぎ一つの作品へとまとめる枠組みに目をやると、バラッドの詠み手と同様、無力な語り手であるレズニコフが前景化される。というのも、一つひとつの断片には因果関係を入念に排除する構造が埋め込まれており、さらにその外側には、断片と断片の「不連続な連続」 (“discrete series”) という構造があるからである<sup>11)</sup>。断片の内部において登場人物たちの行動や出来事の間には「なぜ」ということが排除されているために、誰が悪いのか、なぜ事件が起きたのか、そこから何のモラルが引き出せるのか、それらをレズニコフも読者も検討する間もなく、また別の出来事を一から目撃することになる。

筆者は別の論文で「不連続の連続」という形式がユダヤの知恵を伝達する様式と一致すると指摘した。<sup>12)</sup> 歴史記述学者イェルシャルミ (Yosef Hayim Yerushalmi) によれば、忘れていたことを思い出すという「想起」 (“anamnesis”)こそがユダヤの記憶の基本形である (108)。当然、忘却しなければ思い出すこともできない。つまり、「想起」は忘却と想起の永久運動であり、ユダヤの知恵はこの運動を通して伝達されてきたというのだ。積み上げてきたものが何かの物語に結実する前にゼロになり、また一から始めなければいけないという「不連続の連続」は、まさに「想起」の永久運動である。

アメリカでバラッドが生まれた背景を「隔絶」としたロマックスの指摘を思い出してみると、レズニコフにとって「隔絶」は、何よりもまずヘブライ語で象徴されるものであった。ユダヤの知恵の伝達はアブラハムからイサクへ、イサクからヤコブへ、ヤコブからヨセフへ、そして祖父からレズニコフへとヘブライ語によって伝達される。しかしながら、詩のなかでレズニコフが述べているように、祖父がレズニコフにヘブライ語で祝福を授けた時、レズニコフはそこに知恵らしきものがあるのがわかっても、なにを意味しているのかわからないのである。

しかしながら、この忘却を思い出し続けることこそユダヤの知恵の伝達の基本形であるとするならば、『証言』に埋め込まれた「不連続の連続」という

バラッド構造の反復は、ユダヤの知恵の実践と言える。「不連続の連続」という形式は、絶え間ない忘却と想起の運動のなかにレズニコフを放り込み、どこかに到達する直前に、別の断片を見ることを強いる。バラッドの登場人物や詠み手がバラッドにのせて詠う以外に無力であるように、レズニコフもまた忘却に対して、「不連続な連続」という形式で詩を作り続けるしかなかった。

## 6. イディッシュ・バラッド

しかしながら、ヘブライ語が象徴するユダヤの知恵の伝達とバラッドのつながり（あるいは「隔絶」とでもいうべきか）は、一つの側面でしかない。バラッドが権力から隔絶された声に与えられた形式であるのであれば、むしろ権力から隔絶された言語であるイディッシュ語こそ『証言』のバラッド性を考える上で重要である。レズニコフはイディッシュ語を話す両親（特に父は英語が生涯話せなかった）の元に生まれ、当時はかなり濃密なイディッシュ語空間であったロウワー・イーストサイドで育った。しかし、英語を学ぶことに決めたレズニコフにとって、イディッシュ語もヘブライ語と同様に失われた言語となってしまった。レズニコフはヘブライ語の喪失について雄弁に繰り返し語っているが、一方、イディッシュ語については不自然なほど語っていない。レズニコフにとって、雄弁に語れる「隔絶」がヘブライ語で象徴できるとすれば、「言葉の控え目さ」でしか示すことができないのがイディッシュ語で象徴される「隔絶」だったのではないだろうか。レズニコフの詩学が「言葉の控え目さ」にあり、とりわけ「言葉の控え目さ」の詩形であるバラッドを『証言』が用いていると考えるのであれば、レズニコフのイディッシュ語体験と「言葉の控え目さ」の関係から、『証言』のバラッド性を改めて検証するのは意義があることである。

ヘブライ語が聖なる言葉で男性たちの言語であるとするれば、イディッシュ語はドメスティックな空間で話される言語である。例えば、フリードマン (Melvin Friedman) やシュライパー (Maera

Shrieber) は、イディッシュ語を母と息子のふたりだけの緊密な詩的空間と指摘している (Shrieber 48-49)。(両者ともヘンリー・ロス [Henry Roth] の *Call It Sleep* [1934] を典型的な例としている。) また柴田元幸は、「人間関係の基本形を、『男／女』ではなく、ユダヤ的な『神／人』の関係になぞらえて『父／子』と見る傾向が強いからか、ユダヤ系アメリカ文学は基本的に男性上位である」と述べている (209)。この構図にあてはめて考えてみると、イディッシュ語は伝統的な文学の構図から外れ、「言葉の控え目さ」、すなわち「ほのめかし」の領域へと追いやられてしまう。

バラッドの伝統はルネッサンスの終わり頃にイディッシュ文化にも波及していた (Slobin 23)。その後、19世紀から20世紀初頭にかけて東欧からユダヤ人がアメリカに移住してきたときに、イディッシュ・バラッドも共にアメリカへやって来る。スロビン (Mark Slobin) によれば、ヨーロッパ (特に東欧) から伝播したイディッシュ・バラッドは、「自由の国」 (“Freeland”) にやって来ることは出来たものの夢の実現を拒まれた移民たちの絶望や怒りを声にしたものであり、「黄金の国」 (“golden land”、イディッシュ語では “*goldn land or goldene medine*”) というフレーズは肯定的に使われることはめったになく、むしろ「反アメリカ主義の感情を露呈する格好の容れ物」 (“the standard vehicle for feelings of Anti-Americanism”) であった (157)。また、アメリカのイディッシュ・バラッドに限らず、当時の都市のフォークソングが都市生活の悲惨さ、とりわけ労働災害による工員たちの事故死を扱ったものであったのに加えて、アメリカのイディッシュ・バラッドに顕著な点の一つとして「銃で遊ぶ子供、(テナメントからの) 立ち退き」 (“the children playing with firearms; the high rate of eviction”) をあげている (160-61)。ただ、移民たちの絶望や怒りがイディッシュ・バラッドの核にあるとしても、実際のバラッドはやはり簡潔であり抑制が効いており、因果関係も曖昧で唐突である。

次に引用するのは、“Di nyu-yorker tren” (“New York Tears”) というユダヤ人移民によるアメリカで

の日々の苦難を歌ったイディッシュ・バラッドの一部である。

*Verse 3*

Ver es hot nit gehert fun der merderay/ vos hot pasirt do nit lang in mantgomeri strit:/ gefunene tsheshnitn hot men mentshn dray:/ a man, a froy, a shviger in a taykh blut./ Un dort hert men a boy hot zayn khaver geshosn./ Kinder tsvey hobn zikh mit a pistol geshpilt./ A boy fun 14 yor, vos hot er den genosn./ Der tsveyter boy nokh yinger hot in im getsilt./ Vi er hot derfild dem knal/ shrayt er “mame” oyf a kol./ und loyfendik fun drith flor/ blaybt er lign toyt im hol. (Slobin 159)

*Verse 3*

Who hasn't heard of the murder/ That took place not long ago on Montgomery Street?/ They found three people stabbed/ A man, a wife, and a mother-in-law in a pool of blood./ And there you hear a boy shot his friend./ Two children were playing with a pistol./ A boy of 14, what has he seen of life./ The second boy, still younger, aimed at him./ When he felt the shot/ He screams “mama” loudly/ And, running from the third floor/ He lies dead in the hall. (60)

上段がアルファベット標記のイディッシュ語で、下段がその英語訳である。1910年に初めて印刷されたが、作られた時代はもう少し前のようである(Slobin 158)。構成については、わずか12行のなかに二つの事件が歌われており、一つの事件から次の事件への移行は唐突で、個々の事件についても、また事件と事件のつながりについても「なぜ」ということがことごとく欠落していることがわかるだろう。『証言』をさらに凝縮させたという印象を受ける。*Verse 3*でも出来事はただ起こるだけなのである。テーマについて見てみると、最初の事件は家庭内の事件、二

つ目は子供の事件であり、この二つのテーマ(「家庭内のもめごと」と「子供」)は『証言』においては、どの時代・地域区分であってもレズニコフが欠かさないものであった。<sup>13)</sup> “Di nyu-yorker treern”を始めたイディッシュ・バラッドはレズニコフが生まれ育ったロウワー・イーストサイドで流行しており、レズニコフにとってアクセス可能な文学形式であったはずである。しかしながら、紙幅の都合上、『証言』を含むレズニコフの詩作におけるイディッシュ語の影響をバラッドを媒介に考察するのはまた別の場とする。

注

- 1) デンボ(L. S. Dembo)とのインタビューのなかで、レズニコフは次のように述べている。“[T] he speakers whose words I use are all giving testimony about what they actually lived through. The testimony is that of a witness in court—not a statement of what he felt, but of what he saw or heard. What I wanted to do was to create by selection, arrangement, and the rhythm of the words used as a mood or feeling. I could have picked any period because the same thing is happening today that was happening in 1885.” (Reznikoff “Talk” 107) なお、このパラグラフは筆者による『証言』への解題を参照・引用した(『モンキービジネス』56-57頁)。
- 2) オブジェクティヴィズムの主要メンバーはルイス・ズークフスキー(Louis Zukofsky)、ジョージ・オッペン(George Oppen)といったユダヤ系二世たちだった。歴史的には、エズラ・パウンド(Ezra Pound)の後援によりズークフスキーが責任編集をまかされ雑誌 *Poetry* の1931年2月号において、オブジェクティヴィスト宣言とでも言うべき彼の“Program: ‘Objectivists’ 1931”が掲載されたところから始まる。その号にズークフスキーは“Sincerity and Objectification: With Special Reference to the Work of Charles Reznikoff”というタイトルをつけた文章を寄せて、レズニコフの詩をオブジェクティヴィストの理想とした。
- 3) レズニコフはデンボとのインタビューのなかで自身のスタイルを“the haiku style”と呼んでいる(Reznikoff “Talk” 103)。また、レズニコフの詩は、俳句との比喩で語られるのと同じ理由で、写真のアナロジーで語られることが多い。しかしながら筆者は写真の比喩を導入することで見落とされるものが多いと考えている。詳しくは筆者の「チャールズ・レズニコの『見る』ことの訓練」を参照のこと。
- 4) 初期であればニューヨーク知識人の筆頭トリリング

- (Lionel Trilling) が *By the Waters of Manhattan* に書評を寄せており、また、後年にはユダヤ系3世の詩人たち(アレン・ギンズバーグ [Allen Ginsberg] や当時は詩を中心に書いていたポール・オースター [Paul Auster] など)から高く評価されていた。
- 5) できあがった詩が元の資料をどのような過程で推敲しているのか、それがどのような効果をあげているのかについては、ロスチャイルド (Sylvia Rothchild) やサイモン (Linda Simon) を参照のこと。
- 6) Archive for New Poetry, box 19, folder 2. Mandeville Special Collection, University of California, San Diego.
- 7) 出版年は以下の事情から、それぞれ異なる。第一部「1885-1890」は1965年にニューディレクションズから出版、第二部「1891-1900」は1968年に自費出版(200部)、第三部「1901-1910」は生前に出版するつもりで本の分量に足る長さのタイプ原稿の形でまとめられたもの、第四部の「1911-1915」は1975年5月の完成を目指すという手紙とともに死後見つかった短いタイプ原稿である。それを二巻にまとめたのが『証言』である(Reznikoff *Testimony* I, Seamus Cooney “Editor’s Note”)。
- 8) 通常バラッドは「弱強格」(iambic)であり4-3-4-3と進んでいくが、その中に「弱弱強格」(anapest)が効果的に差し挟まれていることが多い。これをanapestと呼ぶ。
- 9) 特徴の後にそれぞれ説明がついているが、引用では割愛した。
- 10) フォーク・ミュージックと『証言』の語りの共通性については、フレッドマンは特にここでは述べていない。
- 11) 「不連続な連続」という形式は、レズニコフの都市の詩など他の作品にも共通した形式である。この形式の意義と効果は筆者の論文(「チャールズ・レズニコフの『見る』ことの訓練」と「ユダヤ人であり続ける訓練」)を参照のこと。
- 12) この章の終わりまで、筆者の「ユダヤ人であり続ける訓練」を参照した。
- 13) 「子供」、「家庭内のもめごと」については、「1885-1915年、北部」から筆者による翻訳が『証言』の本邦初訳として『モンキービジネス』vol.7に掲載されている。

#### 引用文献

- Baer, William. *Writing Metrical Poetry: Contemporary Lessons for Mastering Traditional Forms*. Cincinnati, Ohio: Writer’s Digest Books, 2006.
- Duplessis, Rachel Blau. *Blue Studio: Poetry and Its Cultural Work*. Tuscaloosa, AL: U of Alabama P, 2006.
- Fowler, David C. *A Literary History of the Popular Ballad*. Durham, NC: Duke UP, 1968.
- Fredman, Stephen. *Contextual Practice: Assemblage and the Erotic in Postwar Poetry and Art*. Stanford: Stanford UP, 2010.
- Gerould, Gordon Hall. *The Ballad of Tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1932.
- Lomax, John A. and Alan Lomax. *American Ballads and Folk Songs*. Dover Edition. New York: Macmillan, 1934; New York: Dover, 1994.
- 宮本文「チャールズ・レズニコフ『証言』『モンキービジネス』vol.7, ヴィレッジブックス, 2009年. 28-57.
- 一. 「チャールズ・レズニコフの『見る』ことの訓練」『比較文学研究』81号, 東京大学比較文学会, 2003年. 50-71.
- 一. 「ユダヤ人であり続ける訓練: チャールズ・レズニコフの『歩く』、『思い出す』」『地域文化研究年報』6号, 東京大学大学院総合文化研究科地域文化研究学科, 2003年. 213-34.
- Rothchild, Sylvia. “From a Distance and Up Close: Charles Reznikoff and the Holocaust.” *Charles Reznikoff: Man and Poet*. Ed. Milton Hindus. Orono: National Poetry Foundation, 1984. 289-96.
- Reznikoff, Charles. “Talk with L.S. Dembo.” *Charles Reznikoff: Man and Poet*. Ed. Milton Hindus. Orono: National Poetry Foundation, 1984. 97-108.
- 一. *Testimony: The United States (1885-1915)*. Vol. 1. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978.
- 一. *Testimony: The United States (1885-1915)*. Vol. 2. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1970.
- 柴田元幸「アメリカ系ユダヤ文学」『ユダヤ学のすべて』沼野光義編. 新書館, 1999年. 208-9.
- Shrieber, Maecra. *Singing in a Strange Land: A Jewish American Poetics*. Stanford: Stanford UP, 2007.
- Simon Linda. “Reznikoff: The Poet Witness.” *Charles Reznikoff: Man and Poet*. Ed. Milton Hindus. Orono: National Poetry Foundation, 1984. 233-50.
- Slobin, Mark. *Tenement Songs: The Popular Music of the Jewish Immigrants*. Urbana: U of Illinois P, 1982.
- Trilling, Lionel. “Genuine Writing.” *Charles Reznikoff: Man and Poet*. Ed. Milton Hindus. Orono: National Poetry Foundation, 1984. 371-76.
- Yerushalmi, Yosef Hayim. *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. First University of Washington Press Paperback edition. Seattle: U of Washington P, 1996.
- Zukofsky, Louis. “Program: ‘Objectivists’ 1931.” *Charles Reznikoff: Man and Poet*. Ed. Milton Hindus. Orono: National Poetry Foundation, 1984. 377-88.

#### 謝辞

本研究は科研費若手研究(B)22720099の助成を受けたものである。