

円 の 変 奏

——ウォレス・スティーヴンズの初期
の詩における想像力の軌跡——

中 川 葉 子

Everything tends to become real; or everything
moves in the direction of reality.

—— Wallace Stevens, "Adagia"⁽¹⁾

I

ウォレス・スティーヴンズ (Wallace Stevens) は、その詩あるいは詩論において、さまざまな形で詩の定義をしている。それによれば、詩は「詩なるもの」 ("what is poetry") について語るものであり、また想像力 (imagination) と実在 (reality) にかかわるものである。⁽²⁾そこで多くの批評家は、彼の詩に想像力と実在の関係を探り出すことに専念してきた。彼らはそれに際して、あるイメージに象徴化された想像力と実在を読みとるという手続きをふみ、その二者の関係を設定し、それでよしとする、あるいはそこで終わってしまう。スーザン・ウェストン (Susan Weston) は、「スティーヴンズは想像力と実在という抽象概念を、ある一組ずつのイメージに具象化している」⁽³⁾と述べたが、その具象としてのイメージに抽象概念を読み込む作業が前提となっているのである。その結果、多くの批評は観念論、抽象論に偏り、一つ一つの詩においては、想像力——実

在という二項対立の枠をはめることによって、多くのものを置き去りにしてきた⁽⁴⁾。ここにスティーヴンズ批評の一つの行きづまりがある。

ところでスティーヴンズによれば、想像力とは「物事の可能性に及ぼす精神の力」(“the power of the mind over the possibilities of things”)⁽⁵⁾であり、またイメージを創り出し、変容させる力である。それならば、イメージに観念としての「想像力」を読みこむのでなく、イメージを跡づけることによって、スティーヴンズの想像力の本質に迫ることができるのではないだろうか。バシュラール(Gaston Bachelard)が言うように、想像力とはその本質において動的(dynamic)なものである。⁽⁶⁾そして、バシュラールは想像力を研究するためには、イメージの「走程曲線」を跡づけねばならないと述べたが、⁽⁷⁾ここでは、イメージの動きを空間的にたどることによって、動きとしての想像力の軌跡のボタンをとらえていきたい。それによって、これまでの観念的抽象論から一歩踏み出し、同時に、個々の詩において置き去りにされてきたものを拾い上げることができるのではないかと思う。

II

ここでは、スティーヴンズの初期の詩から、殊に想像力——実在の二項対立の読み方で片付けられてきた詩をいくつか選んで見ていくが、まず初めに、『全詩集』(*The Collected Poems of Wallace Stevens*, 1954)の冒頭の作品「土の寓話」(“Earthy Anecdote”, 1918)を考えてみる。

Every time the bucks went clattering.

Over Oklahoma

A firecat bristled in the way.

Wherever they went,

5 They went clattering,

Until they swerved

In a swift, circular line
 To the right,
 Because of the firecat.

- 10 Or until they swerved
 In a swift, circular line
 To the left,
 Because of the firecat.

The bucks clattered.

- 15 The firecat went leaping,
 To the right, to the left,
 And
 Bristled in the way.

Later, the firecat closed his bright eyes

- 20 And slept.⁽⁸⁾

この詩は批評家にとりあげられることはあまりない。言及される場合も、火猫 (the firecat) に想像力を、雄じか (the bucks) に実在あるいは自然をはめこみ、「想像力が実在あるいは自然に秩序を与える」例として挙げられるにすぎない。⁽⁹⁾

さて、オクラホマのどこか、雄じかの群れが、カタカタと音をたてて走っていくところを火猫が雄じかの前で毛を逆立ててさえぎる。それに対して雄じかたちはその火猫をよけて右に左にと弧を描きながら進み続ける。語り手の視点は全景を見渡すことができる程度に遠く高いところにあるようだ。この詩は雄じかと火猫の動きによって成り立っている。雄じかはカタカタと音をたてて進む→火猫がさえぎる→雄じかたちは弧を描いてさける→火猫は跳んで再びさえぎる→再び雄じかは反対の方に弧を描いて進む…→火猫は目を閉じて

眠る。

このような火猫と雄じかの動きは、はっきりと視覚化できる。雄じかは複数(多)であり、ひづめの音をたてながら行く(went clattering)。これに対して火猫は単数(一)であり跳んで行く(went leaping)のである。前者は線として後者は点として跡づけられる。更に雄じかの動きは“curve”でなく“In a swift circular line”であることに注意すれば、円を切って交互に並べたような、あるいはらせんを切つてつないだような図になると思われる。そしてこの図は雄じかと火猫の奇妙な関係を暗示している。この図は中心とその円周の一部、中心と円弧によって構成されているが、ここでは中心が右へ左へとずれていくにつれて円弧もまたすばやく向きを変え描かれる。すなわち、雄じかは火猫をさけるべく弧を描き、火猫はその弧をさえぎるべく跳ぶという表面的な動きは同時に、火猫を中心として雄じかが弧を描く動きであることを示している。前者も後者も動きの軌跡は同じであるが、因果関係が逆転している。前者は弧としての雄じかが先に、後者は中心としての火猫が先にある。

このことに関して最後の二行は示唆的である。“Later, the firecat closed his bright eyes / And slept.”詩はここで終わっている。雄じかの群れは邪魔者がいなくなってそのまますぐに音をたてながら走り去っていったのだろうか。そうではない。円の中心はここでとどまる。円弧は終息する。雄じかはここで動きをとめなければならない。そして火猫が再び眠りから覚めて動き始めるとき、雄じかも再びカタカタと音をたてて弧を描きながら走っていくのである。この詩が完結しない、開いた、ポテンシャル(potential)なかたちで終わっているのは、この動きが再び始まり繰り返されていくからである。

雄じかの動きがあって火猫が動く、と同時に、火猫があって初めて雄じかが動く、それ故に火猫が動かなければ雄じかは動けないという相対性のパラドックスを、この最後の二行とそれに続く沈黙が語っているのである。

言語表現としての詩を読んでいくとき、読者は雄じか——火猫の動きを、本来的な動きと障害物の動きとして因果関係を指定するが、雄じかと火猫の動きは相対的、弁証法的なものであって、一方がなくなれば成立し得ない。雄じか

と火猫は互いに作用しあいながら動いていかねばならない。この相互作用 (interaction) によって常に変化していくさまを、その二つの動線は、中心と弧という関係及びそのずれにおいて、すなわち中心があって弧ができ、また弧ができて初めてある点を中心になる、あるいは別の中心と弧ができると前にあった中心はただの一つの点に戻る、こうした動きの連続において、示しているのである。

1919年に発表された「壺の寓話」(“Anecdote of the Jar”, CP. 76) においても、中心と弧という構図は明らかである。

I placed a jar in Tennessee,
And round it was, upon a hill.
It made the slovenly wilderness
Surround that hill.

5 The wilderness rose up to it,
And sprawled around, no longer wild.
The jar was round upon the ground
And tall and of a port in air.

It took dominion everywhere.

10 The jar was gray and bare.
It did not give of bird or bush,
Like nothing else in Tennessee.

ここでもオクラホマと同様、テネシーという広大な場を舞台にし、語り手の視点はやはり、全景を見渡せる高い地点にある。第1連、第2連で“round” (ll. 2, 7), “surround” (l. 4), “around” (l. 6), 更に“ground” (l. 7) と [raund] のくり返しによって、丸さが強調される。壺は丸く丘の上にある。その丘を荒野が丸くとり囲む。これは、はっきりとした円になっている。更に荒野は丘を上り、壺をとりまいてはいつくばる。壺は中心として堂々としており、あらゆるとこ

ろを支配している。しかし最後の三行で逆転がある。壺は不毛である。支配し統治するものの義務としての与える行為は成立しない。壺とテネシーのすべてとが相入れないものとなる。中心と円周の関係はここで崩壊する。中心と円周にはずれが生じたのである。

壺が置かれることによって荒野はその回りを囲んだ、すなわち中心ができて円をつくりだしたのであるが、ここで円周だけが残り、中心は中心でないただの点に戻ってしまう。最後の二行がそれまでの叙述をひっくり返してしまうインパクト (impact) は、この円の中心の消失のインパクトである。ここでもまた壺と荒野の因果関係は相互的、両方向的なものとなる。壺は荒野を自らに同化させ、荒野はもはや“wild”でなくなる。しかし第10行の“gray and bare”，そして与えることのない壺の不毛性は、むしろ荒野を連想させるものではないだろうか。壺も置かれたことによって荒野に同化されていたのである。だがそのときもはや“wild”でない荒野とは相入れないものになってしまうのである。

この詩は、想像力あるいは芸術・人工 (art) としての壺が、実在あるいは自然としての荒野を支配し秩序を与える、または両者は対立している、という想像力——実在あるいは芸術——自然の二項対立で読まれてきた。⁽¹⁰⁾しかし、荒野が壺に同化されると同時に壺もまた荒野に同化されていたのである。このことは、二項対立の読み方のおかげで常に見過ごされてきたのである。荒野が壺になり、壺が荒野になる——壺と荒野が相互に影響を与え、その相互作用の故に調和が崩れてしまうというパラドックスを、中心と円が成立しながら、その円の中心を失ってしまうという動きが示唆している。

「谷間のろうそく」 (“Valley Candle”, 1917, CP. 51) も、「壺の寓話」と同じような構図である。

My candle burned alone in an immense valley.
Beams of the huge night converged upon it,
Until the wind blew.
Then beams of the huge night

5 Converged upon its image,

Until the wind blew.

ろうそくは谷の中心にあり、広大なる谷間は語り手の視野であり、円である。巨大な夜は谷間の一つの属性であるが、逆説的なその夜の光線はろうそくという一点に集まってくる。文字どおり円の中心への収れんである。しかしそれは「風が吹くまで」(“Until the wind blew”)のことなのである。風が吹くことは当然ろうそくの炎が消えることを暗示し、そのとき、すべては巨大な夜の闇に吸収される。円の中心は拡散するのである。そして再び夜の光が集まってくる。その光があたかも消えたらうそくに灯をともしかのようなのである。ろうそくは夜の谷間に光を与え、夜の谷間はろうそくに闇を与えたが、風をさかいに夜がろうそくに光を与える。ろうそくは夜を映す像(“image”)なのである。風の介在によってポジカネガに逆転するのである。この光と闇の相互作用とパラドックスが、円の収れんと拡散に、内が外になり、外が内になる動きに、示されているのである。

そして、前・後半三行ずつで、同じ行為をくり返しながらか、光が消えてしまったといわない、ポテンシャルな形で終わっていることは、この相互作用と円の収れん・拡散が連続と続くさまを暗示している。

1916年の作品「黒の支配」(“Domination of Black”, CP. 8-9)は、くるくると回転する(“turn”)動きに支配されている。だがここでは、個々のイメージの回転する動きよりも語り手“I”の視線の動きあるいは瞑想の動きに重点をおいていく。

At night, by the fire,

The colors of the bushes

And of the fallen leaves,

Repeating themselves,

5 Turned in the room,

Like the leaves themselves

Turning in the wind.

Yes: but the color of the heavy hemlocks
Came striding.

10 And I remembered the cry of the peacocks.

The colors of their tails
Were like the leaves themselves
Turning in the wind,
In the twilight wind.

15 They swept over the room,
Just as they flew from the boughs of the hemlocks
Down to the ground.

I heard them cry—the peacocks.
Was it a cry against the twilight

20 Or against the leaves themselves
Turning in the wind,
Turning as the flames
Turned in the fire,
Turning as the tails of the peacocks

25 Turned in the loud fire,
Loud as the hemlocks
Full of the cry of the peacocks?
Or was it a cry against the hemlocks?

Out of the window,

30 I saw how the planets gathered
Like the leaves themselves
Turning in the wind.
I saw how the night came,

Came striding like the color of the heavy hemlocks

35 I felt afraid.

And I remembered the cry of the peacocks.

この詩を図式化するならば、部屋の外、部屋、語り手という同心円構造になる。中心が語り手である。実際の部屋は方形かもしれないが、その中ですべてが回転することによって空間としては円になっている。それぞれの円、部屋と外界では、炎や葉などの回転運動がくり返される。しかし更に大きな動きがある。第1連では外界の色が窓を通して、炎に照らされた部屋の壁かどこかに映し出され回転する。そして重苦しいツガの色が窓を通して大またで歩きながら(“striding”)入って来る。更に孔雀の鳴き声が語り手の中で想起される。すなわち外界のものが部屋の中へ更に「私」の中へと入ってくる動きであるが、これらは外の円が中の円に、そして中心へと収れんしてくる動きとして考えられる。第2連に移ると、想起された孔雀から、その尾の色から、外の風にくるくる回る葉へと移り、再び円は拡散する。更に第19行から、“twilight”に始まり、“leaves”(l. 20)、“flames”(l. 22)、“fire”(l. 23)へと、“turn”を重ねることによって、ぐるぐると回りながら外から内へと収れんしてくる動きが強調されている。この収れんの動きは第30行の“I saw how the planets gathered”, 最も外延のものが集まってくるさまを見ることによって一つの頂点を迎え、更に夜という、もっととらえ難いものが大またで歩いてくるさまを見るところで、そして恐怖を抱くところで最も強いものとなる。外部からの収れんの圧力に「私」はおののくのである。

「私」というマイクロコスモスと外的世界というマクロコスモスは部屋を媒介にして対峙している。外界にあるものは部屋の中に映し出され、「私」は窓を通して外界を見る。「私」が孔雀の鳴き声を心に思い起こすと孔雀は部屋の中を飛び回る。すなわち外界の事物と「私」の意識とは部屋という空間に投影されるのである。この詩において、どこまでが外界の事実の描写なのか、どこから心象風景なのか、読者は判断できない。というより、外界の事実の描写と「私」の意識の投影とが重なり合うところでこの詩は成立している。その重なり合う

場が部屋であり、二つの同心円の内側の円である。そしてこの内側の円は常に外側の円の侵入を受け、中心の浸出に耐える。収れんと拡散はこの内からの圧力と外からの圧力のせめぎ合いの結果、内が外になり外が内になる瞬間である。

外界の事実が「私」の意識を創り出し、また「私」の意識が外界に投影して事実を変える。外界と「私」が相互に作用することによって絶えず変化していく。そしてこの「変化」はくり返される“turn”の第二の意味となる。

外があって内があり、内があって外があること、その内と外の、「私」の意識と外界の相互作用を、この二重の円構造と収れん、拡散の動きは表わしている。

「支配する黒」は部屋に入りこんでくる外の闇であると同時に、部屋に投影される「私」の意識の闇でもあるのだ。

III

スティーヴンズの詩は、読んでいく過程では一見ものともとの静的 (static) な関係が、あるいは因果関係が措定できるかのように思える。しかし読み終わったとき、措定した関係では説明できない、すなわち詩にあらわれた言葉に沿って読むことによって得られる因果的・時間的關係 (“causal / temporal relations”)⁽¹¹⁾では説明できない何かが残ってしまう。彼の詩においては、実は存在と存在の關係は動的なものであり、相互に作用し合うことによって絶えず変化していく。この、静的な存在としての“being”でなく、常に生成変化していく“becoming”としての存在のダイナミズムを、イメージの動き、動きのイメージにおいて、中心と円、弧と、その中心のずれ、弧のずれ、あるいは消失（消失はずれの一つの変型である）という図式が表わしている。ある一点は円周の存在によって初めて中心となり、円周は中心の存在があって成立する。一方のずれは他方のずれを生じ、またそのずれはもう一方のずれを促す。円の拡散と収れんは、そうしたずれの変型である。この中心と円、そのずれの連鎖はスティーヴンズの動的な想像力の軌跡の一つのパタンである。もちろん、この図

式で考えることのできない詩もあり、後期の詩になれば、図式化することが難しい詩も少なくないであろうことも付け加えておかねばならないが。

この中心と弧、そのずれの連鎖のパタンを最も鮮やかに表わしているのが「土の寓話」である。「想像力が実在または自然に秩序を与える」というだけで片付けられてきたこの詩は、『足踏みオルガン』(Harmonium, 1923)の冒頭に位置し、『全詩集』の巻頭を飾るものである。おおむね創作年代の順に並んでいるといわれる⁽¹²⁾詩の中で、これより早く創られた詩はいくつもあるにもかかわらず、スティーヴンズがあえてこの「土の寓話」を冒頭にもってきたことに、意味をもたせることができるならば、この詩がスティーヴンズの詩の一つの原型であるからだと筆者は考える。

存在の相互作用による動的な関係は、スティーヴンズの想像力の現実認識の本質的な一面であり、これはスティーヴンズの詩論において鍵となる概念の一つ「遡創造」(“decreation”)⁽¹³⁾と深くかかわってくると思われる。それ故、そのダイナミズムを表わす動きのパタンは、おそらくスティーヴンズの詩の一つの底流となるものであろう。この仮説は、さらに多くの詩によって検証されねばならない。

この論は、想像力の軌跡のパタンをとらえるための一つの読み方を呈示する試みである。現代詩を読みとくためには、時間的因果関係から離れて空間的なシンタックス(syntax)を読者自身がつくり出さねばならないと、ジョウゼフ・フランク(Joseph Frank)は述べたが、⁽¹⁴⁾ここで示した読み方は、一読者としての筆者の、スティーヴンズの詩を読み解くための新たなシンタックスであることを、最後に付け加えておく。

—注—

- (1) Wallace Stevens, *Opus Posthumous* (New York: Knopf, 1957), p. 165.
- (2) 例えば、スティーヴンズは、*The Necessary Angel: Essays on Reality and Imagination*, (New York: Knopf, 1942) p.27で、“[The nature of poetry] is an interdependence of the imagination and reality as equals.”と述べている。

- (3) Susan Weston, *Wallace Stevens: An Introduction to the Poetry*, (New York: Columbia Univ. Press, 1974), p.27.
- (4) Joseph Riddelはこうした読み方に対して,“.....the thematic approach tempts one to reduce his themes to formula, the imagination-reality opposition, and to read the poems as variations on that *ur-poem*.” (*The Clairvoyant Eye: The Poetry and Poetics of Wallace Stevens*, Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1965, p.5) と批判したが、彼自身、殊に初期の詩については、この二項対立による読み方を許している。
- (5) Stevens, “Imagination as Value, ”in *The Necessary Angel*, p.136.
- (6) バシュラールは、「想像力とは、何よりもまず精神の動性を代表するものであり、もっとも偉大な、もっとも発刺とした、もっとも生々とした精神の動性の典型である。」(『空と夢』宇佐見英治訳、東京:法政大学出版会、1968, p.3) と述べている。
- (7) バシュラール, 『空と夢』, p.3.
- (8) *The Collected Poems of Wallace Stevens*, (New York: Knopf, 1954), p.3. 以後 CP.と略し、本文中に頁数を記す。
- (9) Weston, *Wallace Stevens*, pp.24-25参照。
- (10) Michel Benamou, *Wallace Stevens and the Symbolist Imagination* (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1972), p.83; Roy Harvey Pearce, *The Continuity of American Poetry* (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1961), p.381; Riddel, *The Clairvoyant Eye*, pp. 43-44; Weston, *Wallace Stevens*, pp.26-27など参照。
- (11) Joseph Frank, “Spatial Form in Modern Literature, ”in *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1963) 参照。
- (12) Samuel French Morse, J. R. Bryer, and J. N. Riddel, *Wallace Stevens Checklist and Bibliography of Stevens Criticism* (Denver: Alan Swallow, 1963) 参照。

- (13) Stevens, "The Relations between Poetry and Painting," in *The Necessary Angel*, pp.157-176.特にpp.174-5参照。
- (14) Frank, *The Widening Gyre*, p.13など参照。