

# 神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

## Configuration out of nothingness : an approach to Wallace Stevens

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 1978-03-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 山崎, 隆司, Yamasaki, Takashi メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/398">https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/398</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



神戸市外国語大学研究叢書 第13冊

# 無からの形象

ウォーレス・スティーヴンズへの接近

山崎隆司著

神戸市外国語大学外国学研究所

# 無からの形象

ウォーレス・スティーヴンズへの接近

山崎隆司著

Configuration out of Nothingness

An Approach to Wallace Stevens

by

Takashi Yamasaki

---

KOBE CITY UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES

1 9 8 3

研究叢書第13冊  
『無からの形象：ウォーレス・スティーヴンズへの接近』  
正誤表

頁	行	誤	正
はじめのことば	2	というの観点	という観点
12	19	1976年	1977年
30	10	テネシー中への	テネシー中の
32	18	続く	続く
51	6	the sound of few leaves	the sound of a few leaves
62	20	ようであいて	ようであって
62	27	表現のそのものの中にも	表現そのものの中にも
69	1	事実そのように	死際わ
69	22	アイロニーよって	アイロニーによって
71	13	普通でる	普通である
85	2	音の中でに	音の中に
85	16	Bulging toward the bare	Bulging toward the base
95	17	as I will read	and I will read
95	21	変わらざる	変わらざる
100	15	テンブンカンブ	テンブンカンブン
106	12	具現して様に	具現してる様に
109	3	Schalar's art	Scholar's art
112	23	保つためには	保つためには
113	8	「実」からを創造する	「実」から創造する
115	15	描くこともできない	描くこともできない
126	11	発見しよう	発見しよう
129	5	靈妙な境界	靈妙な境界
130	25	語る時は	語る時は
131	19	it repeatd	it repeated
158	17	The tomb of Palestine... / Is the	The tomb in Palestine... is the
158	29	as they sink,	as they sink,
172	25	離れてゆくこと	離れてゆくことの
173	15	何が不安に	何が不安に
180	16	答えていたときかつての想像力	答えていたとき、かつての想像力
186	18	考える合わせ	考え合わせる
200	7	首飾りと、そして彼女の腰帯が	首飾り、そして腰帯、
202	17	のかかわり	のかかわり
203	23	beating tgether	beating together
204	24	チャーチ家に	チャーチに
205	10	サイモンズ家の	サイモンズへの
209	27	神戸外国語大学	神戸市外国語大学
210	3	<i>The Collected Poems by Wallace Stevens</i>	<i>The Collected Poems of Wallace Stevens</i>
215	23	Arnold, Mattew, 11, 12, 15, 130, 154, 219	Arnold, Matthew, 11, 12, 15, 130, 154, 220
219	18	The contents of this book is	The contents of this book are

2015年3月25日作成

山崎隆司

A Annie

*“. . . Profundum, physical thunder, dimension in which  
We believe without belief, beyond belief.”*

“Flyer’s Fall”

プロファンダム フィジカルサンダー  
・・・深き淵，生ま身の雷轟

信も無く，信を超えわれらの信ずる次元・・・★

飛行士の墜落

## はじめのことば

本書はウォーレス・ステイヴンズの初期より最晩年に至る作品を彼の「詩のセオリーは人生のセオリーである」というの観点から眺め、実在と想像力の関連性を紙面の許す限り徹視的に考察し、そこから「至高の虚構」への可能性を開くものとして、「空」すなわち、彼の「無からの形象」の世界の立場の究明を試みている。

形象の世界、それは知覚がゲシュタルト認識に導かれる場である。認識論の立場からは、一元論でも二元論でもない「相対の世界」とも云えよう。ステイヴンズの言葉では、「実在——想像力複合体」となって現われる。そこでは、「共通感覚」に支えられて、ことばは、その本質であるかたりかけ——かかわり(relation)のかたちとして詩となる。さらに、晩年の彼の世界にあっては、詩作はシモース・ヴェーユの云う「遡創造」ということばによって辛じて察知できる独自の営みとなってゆく。そこに、詩人—読者—鑑賞者が共に巻き込まれてゆく詩空間が示されている。

序章に続く第二～四章はステイヴンズの世界への入門的アプローチであり、第四章から第六章に渡って本論の中核となっている。さらに第七章ではステイヴンズが晩年に到達した詩境への道を求め、最後に「信」の問題を通じ論の全体を包摂するコードとして終章を配してみた。

様々な現代詩の動向の中で、ロマン派の行き止った限界の一つの超克、もしくは象徴派の陥った袋小路からの解脱としてステイヴンズの作品の重要性がますます認識されてきている。筆者は詩のことばに対して実践的態度でもって臨み、ことばの形象に対する冒険を試みた。本書が研究者のみならずステイヴンズの作品の諸宇宙に遊泳せんとするすべての読者にとって具体的な理解の手がかりとなることを祈念する次第である。

1982年晩秋

山 崎 隆 司

# 目 次

はじめのことば

序 章 ウォーレス・スティーヴンズの実像 ——

詩と人生をめぐる ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 1

第二章 「実在—想像力」のメタファー ——“Earthy Anecdote”——

冒頭の作品をめぐる ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 16

第三章 「想像力」と「共通感覚」 ——

“Anecdote of the Jar” の場合 ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 29

第四章 「無」の諸相——「空」，そして西田哲学 ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 38

第五章 相対の世界——ゲシュタルト的アプローチ ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 71

第六章 「実在—想像力複合体」 —— 「透明の場」 ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 98

第七章 「地上のうた」は「天上のうた」

☆☆☆そして「最終的独白」<sup>ファイナルソロクイ</sup> ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 138

終 章 <sup>デクレアション</sup> 「<sup>シュープリムフィクション</sup> 迦創造」と「至高の虚構」 ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 172

おわりのことば ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 209

参 考 文 献 ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 210

索 引 ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 213

résumé ☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆ 219



\* 本文中スティーヴンズの著作には次の略号を用いる。

- CP* *The Collected Poems of Wallace Stevens* (New York: Alfred A. Knopf, 1954)
- OP* *Opus Posthumous*, ed. Samuel French Morse (New York: Alfred A. Knopf, 1957)
- NA* *The Necessary Angel* (New York: Vintage Books, 1965)
- L* *Letters of Wallace Stevens*, ed. Holly Stevens (New York: Alfred A. Knopf, 1966)

## 序 章

### ウォーレス・ステイヴンズの実像

☆☆☆ 詩と人生をめぐって ☆☆☆

1980年に、ウォーレス・ステイヴンズ (Wallace Stevens, 1879-1955) の生誕100年を記念して、プリンストン大学から論文集 *Wallace Stevens: A Celebration* (Frank Doggett and Robert Buttel, eds.) が出版された。Frank Kermode, Richard Ellman, Hillis Miller, Roy H. Pearce, Joseph N. Riddel, Helen Vendler という錚々たる学者、研究家にまじって、ステイヴンズの一人娘 Holly Stevens も父の思い出を寄せている。44才にしてクノップ社から出版した処女詩集 *Harmonium* (1923) 『足踏リードオルガン』<sup>ハルモニウム</sup> が、皮肉にも約10ヶ月前に同社からも出版された、T. S. エリオットの *The Waste Land* (1922) のいわば〈寒波〉に冒され、読書界から黙殺されていたような半世紀前のステイヴンズに今日のかかる研究熱を想像することが出来たであろうか。<sup>(1)</sup> いずれにせよ、その *A Celebration*—「祝賀」と題された記念論集は、ステイヴンズ自身の友人へ宛てた未公開の手紙や日記、(そして彼が詩や詩論の推敲の跡を残さなかった故に、希少価値のある) 原稿の一部と、娘ホリーによる父との生活の「思い出」が一緒になって、どことなく〈お祝い〉の気分を醸しつつ、難解で独自のこの詩人の世界の本質の問題に展望を与えている。それは半世紀前から徐々に動き始めたステイヴンズ研究の流れが、彼の没する前年に出版された *The Collected Poems of Wallace Stevens* (1954) 『全詩集』や、*Opus Posthumous* (1957) 『遺稿集』の出版された時期あたりから加速度的に増大し、深められてきた現状にモニュメンタルなモーメントを与えようとした出来事とも言えよう。

(1) シカゴの *Poetry* 誌の編集者である Harriet Monroe 女史に、〈1924年上半期の *Harmonium* の印税は \$ 6.70. 船をチャーターして、友人たちと世界一周しなくては〉とステイヴンズは書き送っている。(L. 243)

実際に、近年のスティーヴンズ研究は数の上でもエリオットを越えてますます発展し、精緻、多彩をきわめている。例えば、George Bornstein の *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot, and Stevens* (1976) のように、イエイツ——エリオット——スティーヴンズという系譜の中でロマンティシズムの変貌として位置付けを試みるもの；Harold Bloom の *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* (1977) のようにエマーソン、ホイットマンとワーズワース、シェリール、キーツを含め英米を一つのロマンティシズムの伝統の中に取り込み詩の本質の考察に迫るもの；Robert Buttel の *Wallace Stevens: The Making of Harmonium* (1967) のように初期の創作とフランス象徴詩人や印象派の絵画との影響関係を考えるもの；同じように、絵画的な手法とフランス象徴詩人との異同に焦点をあてている Michel Benamou の *Wallace Stevens and the Symbolist Imagination* (1972) や、James Baird の *The Dome and the Rock: Structure in the Poetry of Wallace Stevens* (1968) のように、全作品を巨大なチャペルの如く、建築的イメージの均斉の中に組み入れる試みや、Richard Allen Blessing の *Wallace Stevens' "Whole Harmonium"* (1970) のように全作品を一大『詩篇』として捉えようとするもの；Thomas J. Hines の *The Later Poetry of Wallace Stevens* (1976) のようにフッサールやハイデッガーの研究を組み合わせ現象学的視点から考察するもの；Edward Kessler の *Images of Wallace Stevens* (1972) のようにイメージやシンボルを中心に追求するもの、あるいは Helen H. Vendler の *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems* (1969) のようにシンタックスや文体論的考察を道具として作品を年代的に多方面から吟味するもの；同様に多面的に詩論と詩法を年代的に追求し一つのスタンダードと見做されている Joseph Riddel の *The Clairvoyant Eye: The Poetry and Poetics of Wallace Stevens* (1965)、そしてサンタヤナやホワイトヘッド等の哲学との関連研究を試みる Frank Doggett の *Stevens' Poetry of Thought* (1966) も忘れられない。他に、伝記的側面からの研究として、Samuel French Morse の *Wallace Stevens: Poetry as Life* (1970) 等があり、これらが過去十数年間の代表的な研究の流れではないかと思われる。

スティーヴンズの詩に対する認識と評価の発展を振り返ると、困惑、誤解、反発、無視の歴史であったと言える。<sup>(2)</sup>種々のスティーヴンズ受容の障害の理由として考えられることの第一は、先に触れたようにまず社会的時代的風潮があげられる。それは、静かな村夫子的な語り口のフロストに対する国民英雄的な人気と、大戦をはさむ精神の混乱と乾きを歌い、ヨーロッパ文化と秩序の危機感から次第に宗教的回帰の中に形而上的瞑想を深めてゆくエリオットに対する心酔的研究者の増加等が残して行ったこととのいわば精神的谷間の蔭にスティーヴンズが入っていたからであるとも考えられる。第二の理由は、なんとと言っても作品それ自体の硬質さ、難解さ、奇妙さである。処女詩集 *Harmonium*(1923) が読者に与えた印象——イマジスティックにして、かつ、凝りに凝った単語、フランス風の華麗なヴォキャブラリー、ヘドニスティックな表現、現実離れしたような詩風、キメラの如く謎めいたイメージ、禅問答のように聴える認識論的視角——等々も一種の躓きの石となったのであろう。しかし実は、これらの多くは晩年の作品に至るまで、多分、用語のゴージャスさを除き、多少の程度の変化を示しながらも継続したスティーヴンズの言語風景の素材であった。

第三の理由として、これらの極めて個性的な作品そのものの要素の背後に、更に、詩人自身の実生活に対する執拗なまでに厳しい姿勢があることを指摘せねばならない。彼の驚く程に自己滅却的な生き方、極めて内向的、非社交的性格、寡黙、謙虚、名誉心に対する節度と作詩に対する真剣さ、恰も秘めやかな恋か信仰の如く作詩に対する繊細な情熱と孤高な心構え、そしてこれと一見背反するような実生活者としての妥協無き責任感と生活意欲など、そういった躓きを助長するとも考えられる生活態度の様相が手紙集からも窺われる。

そもそもウォーレス・スティーヴンズは学者詩人とか、職業詩人として人生をスタートしたのではなかった。スティーヴンズはフランス人の血も引いていたらしいが、オランダ系の入植者——いわゆるペンシルヴァニア・ダッチの

---

(2) 1945年頃、すでに“*The Emperor of Ice-Cream*”[「アイスクリームの皇帝」]が書かれて、20年以上も経っている頃のユーモラスなエピソードがある。スティーヴンズの詩集の出版元であるクノップ書店を通して、アイスクリーム製造会社協会が、一体あの詩はなんの事かと、因縁をつけて来ているという話である。確かに今日、これを読み直しても奇妙な作品であるという印象は変わらないだろう。後に改めて論ずる。

子孫としてペンシルヴァニアのレディング (Reading) に生れ (1879年10月2日) そこで成長する。やがて優等生のために、ハーバード大学に「特別学生」として入学を許され、主に英文学を学んだ。在学中には、(やがてはエリオットも登場する) 文芸誌 (*Advocate*) に詩を書き、その編集に活躍し、彼に注目したサンターヤナ教授と個人的な接触を持ったりする。卒業後 (1901) ニューヨークでの一年ばかりの新聞記者修業に挫折してから、弁護士であった父に習ってニューヨークの法律学校に行き、弁護士資格を取り、しばらくの見習い仕事を終えてから損害保険会社に関係し、段々と会社を発展させ、55才で副社長となり、75才の夏 (1955年8月2日) コネティカットのハートフォードで癌で倒れるまで現職にあった。

*Harmonium* の他に、七、八冊の詩集を世に送ったが、それらはすべて、会社への往復の歩みの中で、仕事の旅行の中で、また日曜、休日の居間や屋根裏部屋の書斎の中で創られたものである。詩人であることは会社や取引先との関係者にも知らせず、秘書がつく身分になると、書き上げた詩の原稿は早速に彼女にタイプさせて整理し、すぐに原稿を処分してしまう。けだし、スティーヴンズにとっては、詩作することは、「昼」の法律弁護士という実務人間の余技ではなくて、「夜」の詩人のつとめこそ、自己の存在を救いとる喜びをもたらす「秘儀」であったのである。

44才という普通の詩人にしては遅い処女詩集 *Harmonium* (1923) に対する先に述べたような世間の冷たい反応を味わいながらスティーヴンズは事業に専心していたが、12年間の永い沈黙の後、*Ideas of Order* 『秩序の観念』(1935)、*Owl's Clover* 「フクロウのクローバー」(1936)、*The Man with the Blue Guitar* 『ブルーギターをもつ男』(1937)、*Parts of a World* 『一つの世界のパーツ』(1942) と再び作品を発表し始める。それまでは詩の高度な鑑識家仲間<sup>コノイサー</sup>にのみ賞翫されていた感のあるスティーヴンズが次第に広く愛好家や、詩人、学者や批評家の積極的な関心と認識を集めるところとなってくる。1945年、66才になって芸術院 (National Institute of Arts and Letters) の会員に選ばれ、その後、*Transport to Summer* 『夏への移り』(1947)<sup>(3)</sup> を経て、*The Auroras of Autumn* 『秋のオーロラ』(1950) を出版した年に National Book Award

という出版賞を得、詩論集 *The Necessary Angel* 『必要な天使』(1951)の後、イギリスに於てもエリオットの関係するフェイバー社から1953年に選集、*Selected Poems* が、(著作権問題がこじれクノッブ社から詩集の廃棄処分<sup>(3)</sup>に追いこまれた出版社も出た)永年のイギリスでの出版事情を経由して、出版された。1954年には、題名も含めて、当初はスティーヴンズ自身は乗り気でなかった全詩集 *The Collected Poems* が出版され、<sup>(4)</sup>再び National Book Award と同時にピューリツァ賞を受け、最晩年になってやっと名前が世界に知られたという次第である。そういう機会から、60年も昔の級友や知人が、スティーヴンズの存在を思い出し、お祝いの便りを届けて来るといった人生の触れ合いを、受賞の余得として彼は淡々と手紙に書き残している。

詩人が自作の詩の朗読会を行うのも、自己宣伝を兼ねた生活の手段として有用であろうが、スティーヴンズはこういった社会的(?)活動を悪趣味と見做している所があった。ディラン・トマスやシットウエル姉弟のようにイギリスから朗読に訪れる姿を一種の出稼ぎ業と目しており(L. 802)、旧知のフロストやカール・サンドバークまでが、夜な夜な同じ詩を公衆の面前で繰り返すその神経と体力に舌を巻きつつ、自分には、批判はする積りはないが、そういう事は出来ぬ芸当であると語っている(L. 766)。このように抵抗を覚えていた事は、スティーヴンズが詩というものを如何に真剣に、神聖視していたかを暗示しており、同時にその裏返しとしての、実生活に対する彼の真摯さも説明するものである。

---

(3) これは、詩集の題名が翻訳不可能な例の一つであって、この transport という言葉には、単に、移転、輸送という意味だけでなく、身も心も天に移るがごとく恍惚とするという語根的な意味が含まれている。

(4) 数年に及ぶクノッブ社からの全詩集の話には当初スティーヴンズは乗り気がなかった。そういったものは、何か人生の終りを意識させ、いつまでも、繰り返し繰り返し詩のテーマに挑戦して行こうとするスティーヴンズにとっては辛い諦めを強制されているようであったが、世を去る一年前に悟るところがあっただけか、これに応じる(L. 833)。題名に関しては、彼の好んでいた Amber Umber (琥珀のアンバー) に先例があることが分かって断念。出版社の決めた *The Collected Poems* というのはくまるで機械でこしらえた題名のようなと最後まで苦情をつけた手紙を社長のクノッブ氏に書き送っている(L. 834)。スティーヴンズが最後まで希望を捨てていなかった題名 *The Whole of Harmonium* (ハルモニウムの全て) は彼が自分の作品全体をどう見ていたかを示している。

朗読会のみならず、レコードに吹き込んだり、勝手に録音されたりすることも、再三断り続けていたが、やっと、世を去る一年前になって、マサチューセッツ大学でのテープレコーディングに応じ、まんざらでもなかった旨を永年の友人だったヘンリー・チャーチの未亡人バーバラへの手紙の中で触れている。ヘンリー・チャーチはスティーヴンズの今や有名な長篇詩 “Notes toward a Supreme Fiction” 「至高の虚構への覚え書き」(1942)の題名の右下にTo Henry Church と献辞されている当人であるが、彼がパリで編集発行していた文芸誌 *Mesures* にスティーヴンズの作品の仏訳の掲載を求めたことが機会となった第二次大戦前からの文通仲間である。チャーチ夫妻は、毎年夏期はパリ郊外で、冬期はニューヨークと往復して暮していたために、夫妻のニューヨークでの文芸サロンが、狭い交友関係しか持たぬスティーヴンズにとって、パリの文壇や芸術の息の通った消息が伝わって来る楽しみ場であった。そこで夫妻との文通もスティーヴンズの手紙集の中で大きな比重を持っている。1947年にヘンリーが世を去ってからは、バーバラとの文通に移るのであるが、1951年の6月、卒業50周年記念の同窓会の席上で、ハーヴァード大学から名誉博士号を贈られたことを「これは、私の獲得できる最高の学位です」と書き送り、4年後、彼自身がこの世を去る二ヶ月前に、一時退院の合間を縫ってイエール大学へ学位を受けに行ったということも、バーバラへの最後から二通目の便りの中で私達は知らされることになっている。

先に触れたように、スティーヴンズの実生活者としての自己と詩人としての自己に対する折目正しい区分は、通常我々が、詩人に抱くイメージからは想像し難い程に厳格であった。プリンストン、イエール等の東部の大学での学会、研究会に於ての、後に *The Necessary Angel* 等に見られる詩論に関する講演を除いては、アカデミックな活動は一切控えていた。1955—56年度のハーヴァード大学でのチャールズ・エリオット・ノートン教授記念の詩学教授席に招聘された時にも、詩人学者で著名なアーチボルド・マクリーシュ (Archibald Mac Leish) 教授に宛てた返事の中で、スティーヴンズは「ハートフォード社での停年制度は70才で、私はとっくにその年令を越えているのですが、私は望む限り永く留まれる積りでいます。しかし、1年の大半を何か他の仕事に向けま

と、いつまでも延ばしておきたい停年のことが早くなりそうです。私の年では、仕事から長く離れますと、もう復帰がむつかしく思われます。あれこれ考え合わせますと、どうも仕方がありません。残念至極ですが、御招聘は辞退申し上げざるを得ません>(L. 852-3)と断わりながら、更に続けて、<最高に興味を抱きながら断念せねばならなかつたいくつかの事柄がありますが、それを断念する諦めがついているものなら、今回の機会を見送ることは、もっと容易なことです>と書き添え、又、更に<その諦めの一つは、詩が、すべてのこれからの人々のための、<sup>ノーマル</sup>でも人生に<sup>ヴァイタル</sup>不可欠な研究分野として確立できる特質と視野のある由々しき人文の道とならしめる詩のセオリーを法式化することが可能かどうか見出す努力をすることです。他の誰れかがこの仕事せねばなりませんまい> (“One of these things is to try to find out whether it is possible to formulate a theory of poetry that would make poetry a significant humanity of such nature and scope that it could be established as a normal, vital field of study for all comers. Someone else will have to do the job.” L. 853)と自己が果せなかつたという詩人の究極の使命、人類の理想と目的を、淡々たる口調のうちに明らかにしている。

芭蕉の求道のように、スティーヴンズも詩即道であるような精神の旅路の終着を意識して、このように語っていたとき、前途ある青年詩人として人生の岐路に立って悩んでいた若き日の自分をフト回想していたのではなからうか。ハーヴァード大学を卒業し、新聞社の就職を探す一ヶ月程前の日記に、文学を生涯の職業とすべきかの煩悶がしるされている——<・・・午後はずっと 部屋の中で自分を思案しとても重苦しく過ごす。結局、自分に合った間違いのない仕事を選んでいるのだらうか。本当に文学は職業であらうか。それは自分で選び出せることなのか、それとも、それがそれ自身に有利になるように私に於て決めさせるべき事柄なのか。一つのことだけに決心した。自分以外の誰にも調子を合わせぬことだ> (“... Is literature really a profession? Can you single it out, or must you let it decide in you for itself?...” L. 39)

その遠い青春から半世紀以上も経った現在、先のマクリッシュ教授に宛てたノートン記念教授席の辞退の弁と詩人のつとめに対する信念の開陳のあと手紙



は更にパーソナルなトーンを帯びて続く——〈私の頃は、チャールズ・エリオット・ノートン教授は未だ教えておられ、お姿には見慣れていました。そしてノートン教授の講義を聴くために、ラッセル・ロインズ(Russell Loines)はコロンビア大学から移って来て、私が出宿していたのと同じ家に住んでいました。フランクリン型ストーヴと天窗から射し込む光のある部屋で、彼がケンブリッジ(ボストン)を去った時、私はその部屋に移りました〉——このような、一見なんでもないような回想の中に、実は、スティーヴンズの非常に抑制された人生への感動が籠っていることは、彼の手紙集を読むと分って来るのである。実業家財閥となったラッセル・ロインズはその名を記念した詩人への文学賞で知られていた程度であるようであるが、スティーヴンズの日記や手紙によると、ロインズは学者肌の詩人で、色々と詩の理論も研究していたようである。そしてハーヴァードを経てロンドンに行き、海事法を専攻し、後にニューヨークに戻り、父の関係から実業界に入り、富を築いた人物であったことが分かる。

1948年のこと、1920年代の互いに無名時代からの詩人仲間であった小児科医のウィリアム・カーロス・ウィリアムズがそのロインズ賞を受けた際に、スティーヴンズは彼に手紙を書き送り、ロインズと自分は偶然、下宿が一緒だったこと、その下宿は、ハーヴァードの元法学者であった教授の三人の老嬢たちが所有していた古めかしい屋敷であったこと、そしてマククリーシュ教授への手紙と同じように、フランクリンストーヴと天窗から明りの射す部屋のこと等に触れて、ロインズ自身は、チャールズ・エリオット・ノートン教授のダンテのクラスに入るといった目的のためだけにコロンビア大学から転校して来た学徒であって、詩についていつも思索していた人間だから彼の賞が君に行くとするれば、それは、(実業家ではなく) 真摯な詩の愛好家(a sincere lover of poetry)の名に於て君に来るのであると説明している(L. 588)。この弁護的な便りの数日後、再びスティーヴンズはウィリアムズに、受賞式の服装は普段着で良い、ロインズは自分の志し通りになれなかった人間だ、別の方向に流されてしまったが、しかし、詩を忘れた事は一度も無い、だから他人がその賞をどういふ目で見ようとも、君には、その賞の裏にいるその人物を見て欲しい、そして、この名誉が自分の名前で君に対して払われるのを彼が見ることが出来たならば、どんなに

彼は幸せになっていただろうか悟って欲しい・・・> (L. 591)と書いている。こういうスティーヴンズの口調には70才を迎える老人とは思われない情熱と、魂の連帯感のようなものが感じられる。

彼のロインズに対する一種の畏敬の念は、先に触れたウィリアムズへの手紙の中の人物描写からも感じられる。<ロインズは当時よく散歩していた。細くて背の高い彼が早く歩きだすと、ついて行くことは不可能だった。歩きながら、彼はヒョイヒョイと頭を起すのだが、まるで、そんな素早い運動の中から何かを引き出すようなしぐさで・・・>(L. 588-9)と先輩を偲ぶ姿に少年の如くひたすらな憧憬が感じられるのは、ロインズからスティーヴンズが、詩に対する態度に関して深い暗示を受けたからに違いない。そこで彼の面影が、彼の敬愛した師チャールズ・エリオット・ノートンという名前と共に常にダブルとなってスティーヴンズの心に浮ぶのであろう。そうして、あの懐しい下宿時代の屋敷の思い出から60年近くも経った今、二人の先達の眼差しを意識し、その中に時空を越えた精神の繋がりを覚えながら、ノートン教授の名を冠したこの名誉深き詩学教授席の申し出を辞退しているスティーヴンズの心境こそ感慨無量であったに違いない。

このような名誉まで退けて守った生活とは一体何であったのであろうか。<sup>(5)</sup>青年時代から念願のフランス行きをも断念して愛していた病弱で、旅嫌いの美しき妻エルジー (Elsie)、そしてその彼女の育てる庭のバラ、美味しい料理とワイン、フランスから取り寄せている数々の書物、雑誌、珍本、パリに特注して作らせた皮装幀の自分の詩集、輸入もののレコード、余裕が出来てからは少しずつパリの画商を通して手に入れたお気に入りの画家の絵、時折りのコンサートや用事を兼ねてのニューヨーク行き、レストランでの食事、避暑旅行等々は、スティーヴンズの真剣な詩業の秘めたる場を想像せずに眺めれば、富有な東部社会ではむしろ平凡と言えるものかも知れないのである。

ともあれ、青春から絶えなかった詩作の原動力はどこで貯えられていたのだろうか。若くて不如意なニューヨーク時代には、日曜日には必ずと言って良い

(5) 父の反対を無視して大学を辞め結婚し、そして一児を抱えて離婚して暮している一人娘ホリーへの生活の心配もその辞退の遠因であったかも知れない。

ぐらい郊外の山野を早朝から何十マイルと跋涉してワーズワースのように自然との冥想的な交流を通して詩心を養っていた様子は日記や手紙からも窺われる。コネチカット州のハートフォードに落着いてからの半世紀間は、時折りの仕事の旅行を除いては、規則正しい生活の連続であった。朝夕の会社までの往復の徒歩、夕方の雲、落日、星のまたたき、月光、夜、暁天に残る星影、昇り来る太陽、小鳥たちの囀り、陽に輝く露、天候の変化、春夏秋冬の移りゆき等をじっと見据えながらの思索と詩作の繰り返しは、転調しつつ、リズムとなりスタイルとなって彼の作品の中に執拗なまで繰り返されている。

ステューヴンズのアフォリズム集である——「アダジア」(Adagia)は先に引用したマクリーシュへの手紙に明らかな、生涯の努力目標の一つ〈ヒューマニティのための詩のセオリーの法式化〉のためのアルファベットと言えるが、その数百のうちの一つ〈詩のセオリーは人生のセオリーである〉(The theory of poetry is the theory of life) (OP, 178)は詩と人生の統一の場としての<sup>セオリア</sup>観点を指している。そのような観点に立ちつつステューヴンズはエマーソン流の自己信頼 (self-reliance) の実践であったためか、既成宗教を力を喪失した「神話」と見做し日曜を聖日視して教会に出かける習慣も若くして失い「実生活者」と「詩人」の自己規律的な反復を続けた。

この反復運動のエネルギーとも言えるステューヴンズの<sup>セルフリアイアンス</sup>〈自己信頼〉に対する確信の強さが、前に触れた、詩人たちの朗読旅行に対する彼の潔癖すぎるとも思える反感にみられたようである。

例えば1953年11月9日、イギリスから四度目の朗読旅行に来ていた詩人ディラン・トマスが疲労とアルコール中毒で倒れ、ついにニューヨークの病院で世を去った際にも、依頼を受けた葬儀の追悼演説をステューヴンズは即座に断っており、その時の彼の気持を、その頃の手紙の中でバーバラ・チャーチに伝えている——〈そんな仕事をトマスのために引き受けられる気持には到底なれそうにもありません。彼は全然先の事を考えない人でした。自分の責任も考えず、稼いだ僅かばかりの金を全部使ってしまうのです・・・もちろん、彼の死は痛ましい不幸ですが、やはり、人の死を悼む演説をするには人間として尊敬の念が持てなければ出来ない話です・・・〉(L. 802)。自然と人生に対する神秘的直観で

は共にワーズワースの流れに属する仲間と言える立場にあるが、〈先の事を考えない〉(“improvident”)という言葉でもって、放浪の愛の詩人トマスを片付けているところに、スティーヴンズの self-reliance (自己信頼)に対する価値観がうかがわれるようだ。それは単に個人的な意識ではなくて、ピューリタニズムの伝統のある一面と言えるものが、トマスの〈無頼〉心とスティーヴンズの〈自頼〉心を衝突させているのである。

ところが、この二つの対立的性格の本質は、スティーヴンズの世界の内部にもあって、先に、〈ヒューマニティのための詩のセオリーの法式化のためのアルファベット〉と説明したスティーヴンズの「アダジア」の中からも二つの調子が分けて取り出せるのである。例えば〈詩の目的は人間の幸福に寄与することである〉(OP, 168), 〈詩人は人間性を獲得する〉(OP, 170), 〈詩人は見えざるものの祭司である〉(OP, 169), 〈神は、例えば、崇高な詩 (high poetry) のような、他のフォームもとり得る何かのシンボルである〉(OP, 167), 〈詩は贖罪<sup>リデンプション</sup>の手段である〉(OP, 160), 〈神への信仰を捨ててからは、詩が人生のあがないとして、それに代るところの本質である〉(OP, 158) 等々のアダジアに散見される スティーヴンズの表現は、エマーソンの〈償い〉(compensation) の思想やアーノルドの〈詩は人生の批評である〉と言った道徳的精神主義の系譜であると言えるが、又一方、スティーヴンズの人生と詩には、ウォルター・ペイター流の感覚的審美主義が本質でもあると結論できる流れがある。再びアダジアから彼のアフォリズムを別の調子で爪弾いてみると、〈人生は人々や<sup>シーン</sup>場<sup>ソート</sup>景<sup>フィーリング</sup>ではなくて、思考であり感情である〉(OP, 170), 〈人生は文学の反映である〉(OP, 159), 〈芸術は、大ざっぱに言えば、人生のフォーム又は人生の音か色である。(抽象理論としては) フォームとして考えられると、しばしば人生自体との区別がつかなくなる〉(OP, 158), 〈人生はそのフォームから自由ではない〉(OP, 170), 〈人生には人が人生について考えるところのものを除いて何も存在しない〉(OP, 162), 〈人生には人生の他に美しいものは何も無い〉(OP, 162) 等々である。

マラルメ的とも言える音響的構成に対するスティーヴンズの純粹な関心と喜びについては、後の作品分析の中で言及するが、マラルメの純粹詩の概念の一

つの源流はペイターが〈あらゆる芸術は絶えず音楽の状態に向って憧れる〉  
 (“All art constantly aspires towards the condition of music”)と述べて、  
 題材（内容）と形式の合一する音楽を最高理想の芸術と呼び、これに叙情詩は  
 接近するものとした思想にもみられた。<sup>(6)</sup> ペイターは〈対象を本来あるがままに  
 みる〉というアーノルドの批評の目的の言葉をおきかえて、〈印象をあるがま  
 まにみる〉<sup>(7)</sup> (“to know one’s own impression as it really is”)ことを美学  
 批評の第一歩としたが、これを詩人の目即ち創作者の手を通し<sup>ポエット</sup> 喩<sup>フィギュラ</sup>のActとして  
 transfiguration（変容）したところにスティーヴンズの芸術がある。

始めに触れた如く、フロスト、エリオット、イエイツ、ディラン・トマス、オ  
 ーデン等の受容と評価が一段落して来ている昨今、スティーヴンズの詩と詩論  
 が、一層、注目され、認識されて来ていることは、アメリカはもちろん、イギ  
 リス、日本に於ても当て嵌まる事実である。<sup>(8)</sup> そして、近年、特に注意すべきこ  
 とは、イエイツの研究者たちが一様に、スティーヴンズの研究に発展している  
 現象である。Frank Kermode, Richard Ellman, Helen Vendler, George  
 Bornstein, Harold Bloom といった錚々たる研究家の他 Helen Rugeiro も  
 その実例としても数えられるであろう。<sup>(9)</sup>

例えば大浦幸男氏の論文——「ウォーレス、スティーヴンズの世界——“Notes  
 toward a Supreme Fiction” について」(1974年)の結論に於て(ブルームの  
*Wallace Stevens* (1976年)の出版前の事であるが)ブルームのイエイツに関する  
 研究書の中でのスティーヴンズへの関心に注目しながら、〈以上のごとく、  
 ブルームもケスラーも、イエイツの「絶望」をのり超えて、スティーヴンズの  
 「詩の喜び」が生れると考え、そこにスティーヴンズの価値を認めているので  
 ある〉と指摘し、更に大浦氏自身の判断では、イエイツかスティーヴンズかと

(6) Walter Pater, *The Renaissance* (London: Macmillan, 1910) pp. 135~7. 及び、  
 矢本貞幹著『イギリス文学思想史』(研究社, 1968年) p. 214参照。

(7) Pater, 同上, p. viii.

(8) イギリスに於ける事情について冒頭で挙げた *Wallace Stevens: A Celebration*  
 (Princeton U. P., 1980)の中の George S. Lensing による “Wallace Stevens in England”  
 に詳しい。

(9) 国内では、私の狭い知識の範囲で名前を挙げるのは僭越に思えるが、大浦幸男、渡  
 辺久義両氏の他、D・トマスの研究者、松浦直巳氏等の名も浮ぶ。

いう優劣の問題ではなく、両者の住む世界の風土的、歴史的異質性の問題であると附言されている。<sup>(10)</sup> 更に同じ大浦幸男編『イエイツの世界』(1978年)の中の同氏による論文「イエイツ研究の発展」の中でも、再びブルームの著書 *Yeats* (1970年)に言及し、<・・・無条件に賞讃されてきた(イエイツの)後期の詩に対してもブルームは独自の批判をしている。・・・つまり、この詩「サーカスの動物たちの逃走」は老人の単なる無力感の表明に過ぎぬ、という非難なのである。同じローマン派の現代詩人でも、ウォーレス・スティーヴンズには終始、詩人としての使命観がある、というのがブルームの根本的な考え方のようだ><sup>(11)</sup>と触れている言葉の背後にも、やはり、ある面で、イエイツの限界を超えているスティーヴンズを認識せざるを得ない事情と機運を伝えていると考えられる。

ロマンティシズム又はネオ・ロマンティシズムの同じ系譜にいれられるかどうかの問題はさておき、イエイツとスティーヴンズの根本的な相異は、詩人の機能又は使命と詩人の想像力に対する認識の質的相異である。スティーヴンズの“The Idea of Order at Key West”(1934)「キーウエストに於ける秩序の観念」の例を考えても分るようにスティーヴンズにとって想像力は常に自己の存在を越える力のあるものであり、想像力について語ることが常に詩人を越えた虚構の世界と結びついてゆく。イエイツの場合は、例えば“Sailing to Byzantium”(1927)「ビザンティウムへの船出」から“Byzantium”(執筆年1929)「ビザンティウム」への苦闘に見られるように、想像力について語るとは、常に詩人の自伝であり、歴史と人間の業に苦しみながら永劫を目指す詩人の深化のプロセスである。この二人の詩人、敢えて言えば、巨大な二人の詩人の相異について、ロバート・バックは四半世紀前に、すでに次のように直截に指摘していた。

---

(10) 大浦幸男著「ウォーレス・スティーヴンズの世界—“Notes toward a Supreme Fiction”について—」(京都大学教養部発行『英文学評論』XXXI, 1973年) p. 103.

(11) 大浦幸雄著「イエイツ研究の発展」、大浦幸雄編『イエイツの世界』(山口書店発行1978年) pp. 353-4.

“Yeats’ subject is himself, and his greatness lies in the body of his work which discloses with excruciating honesty the development of a man from youth, through maturity, to age. We come to feel that his history is something more than he himself was at any given moment, that his history is itself a parable. Yeats feels all life converging upon him; he sees its meaning in his own struggles, disappointments and reconciliations. He is the center of the universe, life triumphs or fails in his joys and sorrows and through the action of his works and his intelligence. Stevens, on the other hand, does not take himself as his subject, but rather takes the imagination or the world. He writes about what is immortal—mankind—not about what is mortal—himself; he writes about the drama of reality, not the drama of personality. Yeats’ subject is finite, it shows an arc of development; Stevens’ subject is infinite, it describes a circle.”<sup>(12)</sup>

（イエイツのテーマは自己自身であり、そして、青春から、壮年へ、さらに老年への一人の人間の展開を、身を切られるような正直さで暴露する作品の当体の中に彼の偉大さがある。彼の経歴は常に特定の時点での彼自身を越えた何かであり、彼の経歴がそれ自体、一つの寓話であると感じられる。イエイツは、全人生が自分に収斂して来るのを感じており、自分自身の闘い、失意そして和解の中にその意味を見ている。自己は宇宙の中心であり、自己の喜びの中に、悲しみの中に、自己の作品と自己の知力の活動を通して、人生が勝負する。他方、ステューヴンズは、自己をテーマとするよりは、想像力、又は世界をテーマとする。彼は、死すべきもの——自己自身についてではなく、不

---

(12) Robert Pack, Wallace Stevens: *An Approach to his Poetry and Thought*, (New York; Gordian Press, 1958), pp. 115-6.

死のもの——人類について書く。個性の<sup>パーソナリティ</sup>ドラマについてではなく、<sup>リアリティ</sup>実在のドラマについて書く。イエイツのテーマは有限であり、発展の<sup>アーク</sup>弧を見せている。スティーヴンズのテーマは無<sup>サークル</sup>限であり、円を描いている。) )

バックの指摘からも分かるように、スティーヴンズの個人的発展は作品研究に於てイエイツのそれほどには絶対的要素とはならない。しかし、それが重要であると云う場合は、すでにマクリーシュに宛てたスティーヴンズの感慨深い手紙で明らかになったように、詩 (poetry) を、単に個人の感性の領域の営みではなくて、ヒューマニティの問題として、人間存在の全体を貫き、それを包むものとしての巨視的なヴィジョンの中で把えてゆく姿勢の変化にかゝる場合である。バックが、〈スティーヴンズのテーマは無限である〉と述べるように、本格的に詩作し雑誌に発表を始め出した35才頃から75才で世を去る晩年の最後に至るまで約40年間、スティーヴンズは想像力の働きに、喜びと驚きの発見を続けて行ったのは事実である。それは、圧倒的な実在と闘う想像力と詩人の魂との絶えざる対話であった。そして究極的には実在を受け入れてゆく詩人の中で、ペイターの感覚主義とアーノルドの普遍性の立場が統一的に把握され提示され得るような詩の象形が認められる事にこそスティーヴンズの今日的意義が在ると言えるのではないだろうか。



## 第二章

# 「実在—想像力」のメタファー——“Earthy Anecdote” 冒頭の商品をめぐって

スティーヴンズの評価の発展、文学史的な位置づけ、人物像といったものが、多少概念的に理解され得たとしても、もちろん現実の作品そのものが一挙に読み易くなるという訳ではない。スティーヴンズの詩の特殊性には、多数の作品の中に若干のパターンはみられるものの、細かく注意してみると、それぞれの作品が、多種多様な発想と詩型を駆使した創造的実験であることに新鮮な魅力と読みの困惑とを覚えさせるものである。ユージン・ナッサーの〈信じ難く異様な表面で入り込めそうもない〉というのがスティーヴンズの詩を読む時に最初に経験する感じ<sup>(1)</sup>という評言は今日でも正直な事実であろう。更にこの〈信じ難く異様な入り込めそうもない表面〉(“a surface incredibly bizarre and seemingly impenetrable”)は、外国語という事実の中で、我々には二重に厚く見えることもある。

スティーヴンズの作品は人間の日常的な喜怒哀楽の具体的な描写や事件に乏しくて、論理的表現に満ちているように見えるため、日本語による分析、鑑賞も一見、容易そうに考えられるのであるが、実はその翻訳の手続きの中で詩の本質的な機能が破壊され、媒体そのものから来る詩的啓示や感動が失われてゆく度合の強いのがスティーヴンズの詩の世界の特徴である。同時にこのことは、英米に於けるスティーヴンズを受容度に比較して、彼の重要性の割には、日本での受け入れが今まで一般に進んでいない理由でもあると思われる。雑多な散文的要素や具象的イメージを豊富に活用した詩ならば一部が脱落しても全構造が傾くということは少ないだろう。しかし、スティーヴンズの作品の一言一句

---

(1) Eugene Paul Nassar, *Wallace Stevens: An Anatomy of Figuration* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965), p. 13.

は、恰も、透徹した認識論に鍛えられた目と感覚的な触手の働きで組み立てられたアーチのようなものであり、独自のレトリックを持つだけに、一瞬にして言葉の均衡<sup>エキリブル</sup>のアーチは崩れ、我々を言葉の瓦礫に取り残す。

スティーヴンズは、いわば、ミケランジェロの如く、究極の理想像に向って、自らの目と手でもって仕事を遂行する工人=芸術家である。そして彼の作品の前に佇む我々読者もこの二つの職能を要求されているのである。しかしいかにしばしば我々は初歩的な工人的レベルにも達していないことであろうか。前章でも触れたように、詩のセオリーと人生のセオリー、即ち世界存在のセオリーの同定が作品の中で厳しく追求されている。文芸評論家で詩人でもあったデルモア・シュヴァルツ(Delmore Schwartz)の質問に寄せた1948年4月26日付けの手紙の中で、スティーヴンズは文明の運命にかかわる文学研究に対する関心の問題をめぐって一<多くの詩の読者は、神秘主義者、ロマンティスト、形而上学者でなくても、<sup>リアリティ</sup>真実在の中には、自分たちの世界観に深く影響する何ものか>があり、それには詩のセオリーを通して接近できるのだと感じています。詩の分析と解釈に寄せる関心は詩そのものに寄せる関心と同じです・・・詩の分析と解釈は詩の認識(perceptions)です>(L. 590-1)と語っているように、詩の<sup>パーセプション</sup>感覚的認識となるような分析と解釈が一種の求道者とも呼べる「読者」に求められているのである。<詩は学者の<sup>スカラー</sup>芸術である>(OP, 167)と定義されるのもこの故であって、それは創り手である詩人の側だけの問題ではなく、受け手の我々の問題でもある。

このスティーヴンズの理想に近づく一つの努力として初期から晩年に至る作品群の中から印象的かつ重要そうなものを選び、具体的に作品を考察せねばならない。(上述のような特色と、一般にスティーヴンズのテキストが広まっていない事情から、短かい作品のテキストはその全体を、長い場合には、重点的に、理解の一助として拙訳を添えて提示している)。まず次の作品から始めよう。

## EARTHY ANECDOTE

Every time the bucks went clattering

Over Oklahoma

A firecat bristled in the way.

Wherever they went,

They went clattering,

Until they swerved

In a swift, circular line

To the right,

Because of the firecat.

Or until they swerved

In a swift, circular line

To the left,

Because of the firecat.

The bucks clattered.

The firecat went leaping,

To the right, to the left,

And

Bristled in the way.

Later, the firecat closed his bright eyes

And slept.

(CP, 3)

### 土臭い秘話

<sup>バックス</sup>  
雄じかたち、カタカタカタ  
とオクラホマを駈けるたびに

ファイアキャット  
一匹の火猫，毛を逆立て，邪魔をした。

どこに行くと

カタカタカタと駆けつづけては，

サッと弧線を描き

そ  
逸れて行く，

右に。

その火猫の故に。

あるいは，サッと弧線を描き

逸れて行く，

左に。

その火猫の故に。

雄じかたち，カタカタカタと音をたてた。

火猫は跳び上って行った，

右に，左に，

そして

毛を逆立て，邪魔をした。

後ほど，火猫は輝く目を閉じ

そして眠った。

上の作品「土臭い秘話」“Earthy Anecdote”(1918)は詩集 *Harmonium* (1923)の冒頭の詩である。その詩集は、代表的な長詩“The Comedian as the Letter C”(1921—1922)、その他“Le Monocle de Mon Oncle”(1918)、“Sunday Morning”(1915)などを含む約90編の作品から成っていて、作品の変動は少しあったが、大体そのまま、『全詩集』(*The Collected Poems of Wallace Stevens*)(1954)の最初に納められて版を重ねている。

以上の事情で、『遺稿集』(*Opus Posthumous by Wallace Stevens*)(1957)

は論外として、上記の“Earthy Anecdote”はスティーヴンズの全作品集の冒頭を飾る作品となっている。それにもかゝらず、この作品には、内外を問わず、余り注意が払われていない模様である。

スティーヴンズの書誌を調べると、『全詩集』の中に収められた七つの詩集はもちろん、それぞれの詩集の中の各作品は、大体、創作の年代順に並んでいることが分かる。<sup>(2)</sup>最後の詩篇 *The Rock* の終わり即ち『全詩集』の最後を飾る“Not Ideas about the Thing but the Thing Itself”は『全詩集』の出版と同じ1954年の作である。ところが最初に納められている *Harmonium* の場合には、かなりの順序不同がみられる。後ほど(第四章で)とりあげる“Domination of Black”(1916)は冒頭の“Earthy Anecdote”(1918)よりも二年も早く、最後の“To the Roaring Wind”(1917)でさえそれより一年前の作品であることが分かれば、詩人の秘めた意図に一步近づくことになる。

しかし、『全詩集』のどの作品にも創作年代がつけられていないという基本的事実は注意すべきことである。そこから、詩人が自己の作品の有機的全体性を確信して、*The Whole Harmonium* という名前に執着していた事情も察せられよう。そして冒頭のこの作品の意義を位置づける試みは、スティーヴンズの詩の本質、彼の考えている想像力の性格を知るための“オリエンテーション”として、無意味ではないと思われるので、ここに若干の考察を述べよう。

まず「土臭い秘話」(“Earthy Anecdote”)という標題そのものに違和感を覚え、次に、動物たちの動作の描写の変哲の無さに戸惑いを感じる。荒涼たる大自然(Oklahoma)の中を疾駆する雄じかの群と、かれらに挑む<sup>ファイアキャット</sup>火猫の生態描写が何故、巻頭の詩になり得るのかと怪しみたくもなるであろう。

スティーヴンズの例のアフォーリズム集の中の“*It is necessary to propose an enigma to the mind. The mind always proposes a solution.*”(*OP*, 168)〈<sup>マインド</sup>精神には<sup>プロポーズ</sup>謎を置く必要がある。<sup>マインド</sup>精神は常に解決を示す〉というテーゼが、ここで、既に意識されているようである。このテーゼと作品の関係は以下の説

(2) Cf. S. F. Morse, J. R. Bryer, J. N. Riddel, *Wallace Stevens Checklist and Bibliography of Stevens Criticism* (Denver: Alan Swallow, 1963)  
J. M. Edelstein, *Wallace Stevens: A Descriptive Bibliography* (University of Pittsburgh Press, 1973)

明で次第に明らかになって来るであろうが、この、何故、巻頭にこんな作品が、わざわざ置かれているのかと怪しむ心が、我々の<sup>プロポーズ</sup>理知的日常性を揺さぶる<sup>マインド</sup>「謎」となっている。エニグマというのは漠然たるナゾではなく謎絵のように具象性があることに注意されたい。

さて、一見変哲も無さそうなこの短い描写をよく読むと、雄じかたちのカタカタと足音をたてて動く言葉 (clatter) が三回も現われていることが分かる。しかも、もっと注意してみると、最初にくりかえされている “went clattering” という音の「響き」には、無意識の領域に傾斜する「向性」が読みとれる筈である。この単調な「動き」を破るのが「毛を逆立て、邪魔をする」火猫である。直線的な、無変化(?)な「向性」に、右と、左への新しい、生き生きとした「変化」—— “a swift, circular line”(素早い弧線)を描かせるのは “Because of the fire cat”(火猫の故に)である。

“buck”(雄じか)の第一義は必ずしも stag とか deer ではなく、the adult male of some animals, such as the deer or rabbit (*The American Heritage Dictionary*) 即ち、大地の草を食べて疾駆できる雄の四つ足動物である。大地の生命を象徴する生き物であると言える。バック、クラターの繰り返しから、オーヴァー、オクラホマと大きい平原をKのリズムが鳴り渡る。空間の中を「雄じか」の群が駆けてゆくイメージは、その音のひびきの中に広い空間を「聴く」という想像の働きに負っている。＜右に、左に、素早い弧線を描いて逸れてゆく＞視覚のイメージも、スワーフ、スイフト、サーキュラーという雄じかたちのたどる動跡でもあるS音の流動的感覚に支えられている。

単に運動することが生き物であるわけでない。それらに挑み、動きに新鮮さ、変化のパターンを与えるのが火猫である。火猫はこの動物の「雄性」と「動性」をその活動のパターンに形成しながら認識させ定義している。

ところが、肝心のこの「火猫」(firecat)は辞書にも無い言葉で、スティーヴンズのフィクションである。この想像された「生き物」と一緒になって、私たちの感覚は、「右に、左に、弧線を描いた」のだ。「雄じか」と「火猫」の関係は「想像力」と「実在」の関係のメタファーである。

スティーヴンズの “We live in the mind.” (OP, 164) <我々は精神の中に暮

している」とか“*The imagination is the liberty of the mind and hence the liberty of reality.*”(OP, 179) <想像力とは精神<sup>マインド</sup>の自由であり、ここより実在<sup>リアリティ</sup>の自由があるという>言葉に照らせば、この「謎」めいた「火猫」の絶対的、唯我的「存在」が、“*the liberty of the mind*”の可能性を持つ「雄じか」たちに動きと変化のフォームを創らせていることも分かる。

最初、「右に、左に」に変動したのは、「雄じか」たちであったが、最後には「火猫」が、「右に、左に」跳びまわってゆく。ここに、主体=客体又は主観=客観という「想像力」に潜む一元論的性格が微妙に現われる。先に<「火猫」は動物の「動性」を認識し定義させている>と述べた。それは恰も「男性」が「女性」を認識し定義することは、逆に、「女性」が「男性」を定義することになるという関係に似ている。「火猫」も、対象を限定（邪魔）する欲望（動性）の激しさの中に「現実在<sup>in</sup>想像力」の、本質的な相関性を表現しているのである。

<火猫はその活動のパターンを与えながら認識させている>と先に述べたが、パターンは認識であり定義である。定義は一つの等式であり、等式の右辺と左辺の場は絶対ではない。「右へ」、「左へ」の動きは、三つの立場から眺められたと考えられる。まず「火猫」に邪魔されて方向を変える「雄じか」の立場、その動きの変化を認識する「火猫」の立場、そしてこの両者の動きを追求しながらこの作品の展開する世界を、心の耳と目で組み立てながら創造的に統合している読者の立場である。しかしこれらの三つの視点も絶対ではない。このことは次章の「共通感覚」の次元につながってゆくのであるが私たちが体験的にある存在を知る時、「知る」主体と「知られる」客体が完全に二元論的に別々のものでないことを正に「体験」の中で知っている。それは、「男性」と「女性」の認識、あるいは、「私」と「あなた」の存在関係のようなものである。定義すること、認識することは相互同時的存在であり、右辺と左辺は互いを照応する。「火猫」と「雄じか」は互いに追求し欲望を満そうとする「実在<sup>in</sup>想像力」の相関的生命力を表象している。

生命力は自身を満す力である。“*Later, the firecat closed his bright eyes/ And slept.*”(後ほど、火猫は輝く目を閉じ/そして眠った)。「火猫」は「輝く目」を持つ。対象を把える目であり、認識力であり、自分の世界を構築する想

像力でもある。スティーヴンズの“The imagination wishes to be indulged.” (OP, 159) <想像力は満インダルジされることを望んでいる>というアフォリズムはこのような状態を指す。“indulge”という言葉は感覚的快樂の充足であって、この中に地上的な(‘earthy’)な生の醍醐味が隠されている。「輝く目を閉じて眠った」という動物的な放恣なイメージの中に想像力と不可分な現実在が生き物として扱われている。

このように動物的イメージをメタフォアの中に、想像力の行為や意識の展開として表現している例には、エリオットの初期の名作として名高い“The Love Song of J. Alfred Prufrock”「プルフロックの恋の歌」の中に描写されている猫の生態を模した黄色い霧の場合がある。この詩は現代人の魂の喪失を象徴する点でもダンテの「神曲」の世界に通じるアレゴリカルな作品であった。それは恋の告白を思い立った年齢不詳の青春を失った男が、人生と文明の夕暮れ時のような薄汚い魅力を残した無名の大都会を横切って、相手方を訪ねようとしながら、色々と他者の目を通す自己意識の流れの重圧の中に溺死する物語りである。彼の訪問の決意と不決断の道中で彷徨する自己像を覆い包むのが、官能的な態度で家並に流れる黄色い霧であり、敢えてその部分を理解の便宜上引用すれば次のようであった。

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,  
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,  
Licked its tongue into the corners of the evening,  
Lingered upon the pools that stand in drains,  
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,  
Slipped by the terrace, made a sudden leap,  
And seeing that it was a soft October night,  
Curled once about the house, and fell asleep.

窓ガラスに背中をこする黄色い霧は  
窓ガラスで鼻づらをこする黄色い煙は  
夕暮の隅々までにも舌を入れて舐めずり、



溝に淀む水溜りにブラブラし、  
煙突から落ちるススを背中に降らせ、  
テラスをすり抜け、突然飛び越える、  
だが穏やかな十月の夜とわかると  
家のまわりでいっぺんくると身を丸めそれから眠りこんだ。

この詩は *Prufrock and Other Observations*(1917) の中に発表されているが、初出は 5, 6 年早いようであるから、スティーヴンズの “*Earthy Anecdote*” よりも少し早いようであるが大体同時代と言えよう。エリオットもスティーヴンズと同様に、フランスのサンボリストの洗礼を受けた世代であるが、エリオットの場合は「猫」と明示していないだけにこの様に効果的に、描写全体で「空間」を官能的動物に変え、その官能性の感触の方に意識を仮託してゆく。“*And indeed there will be time / For the yellow smoke that slides along the street, / Rubbing its back upon the window-panes ; / There will be time, there will be time . . .*”(窓ガラスに背中をこすりつけながら/街通りを滑りゆく黄色い煙にも/なるほど時があるだろう、/時があるだろう・・・)。

エリオットとスティーヴンズの人生と詩の方向は全く対照的であったと言える。一方は早くからアメリカを脱出してヨーロッパ文化の中にひたすら同化しようとし、前章で触れたように、彼の作品は段々と形而上的世界に向ってゆく。後者スティーヴンズは詩人としての出発から最終まで地上の歌に徹しようとする。しかし、敢えて両者のメタフォアの使い方の出発点を対比可能な項でかろうじて口早にくくってみせようか。上記の二つの眠りこける「猫」のイメージのイメージスティックな扱いのみならず出来事ファクトのすがた（例えば草原の火事に追われる動物の姿を車中から目撃した体験とか、パリやロンドンの場末に流れる石炭ストーヴの煙の混じった霧であるとか）と言語的オブジェとを分節させたり同化させたりして、意識する者の意識、想像する者の想像力のドラマとして把握しようとする象徴主義者の態度には両者に共通するものがあつたのではないかと。

スティーヴンズの場合、この事実ファクトに即ち実在リアリティを直観しようとした決意は意外

に早く、1899年8月1日、即ち、彼が未だ18才の時の日誌に、自然と人生、死と愛をめぐるソネットのテーマや詩人と実人生の生き方等についての冥想につづいて “I believe, as unhesitatingly as I believe anything, in the efficacy and necessity of fact meeting fact—with a background of the ideal.... I’m completely satisfied that behind every physical fact there is a divine force. Don’t, therefore, look at facts, but *through* them.” <理想的観念<sup>アイディアル</sup>を背景とした、事実と事実の出会いの有効性と必要性を、いかなるものにもまして、私は強くためらわず信じる。・・・あらゆる現象界<sup>フィジカル</sup>の事実の背後に神的な力があることに完全に満足している。故に、事実を見るのではなく事実を通して見よ>と書き留めている。やがてこの事実に対する感覚はスティーヴンズにとっては母なる大地への一種の復帰願望となって姿をとって来る。上記の日誌より更に五年後、車中より、大自然を眺めながら、如何に人間が都会のものに墮してしまって、大地と大自然を跨ぐ「巨人」を自分の小さい棲家の窓から閉め出してしまっているかを悟り “how utterly we have forsaken the Earth, in the sense of excluding it from our thoughts” <我々の思考から閉め出しているという意味で、なんと徹底的に我々は大地を見捨ててしまったことか>と心を疼かせていた事を思い出してみると、スティーヴンズの全詩集の冒頭を飾るこの “Earthy Anecdote” の “earthy” をめぐっての彼の想い入れの深さ長さが了解されてくる。

一方エリオットは、哲学生として出発した詩人であって、後年出版された彼の博士論文は *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*. (1964) であった。このブラッドレーの哲学は、哲学を捨てて詩人として赴いたエリオットのその後の発展の方向——宗教と超越的な神の観念を認識する方向——とは反対であったが、ブラッドレーの哲学が特に意識と実在の関係について深い影響を与えていたに違いないと想像できる。例えば、エリオットの詩論として代表的な論文 “Tradition and the Individual Talent” (1919) 『伝統と個人の才能』と先程その一部を引用した詩『ブルフロックの恋の歌』とは、一般の常識的な考え方と逆の関係にある。即ち、「詩論」が「詩」を照明するのではなく「詩」が「詩論」を照らしているのである。まして、「詩論」と「詩」

が別個の存在であるという考え方は全く幼稚で皮相な考えであってすべての秀れた作品には、必ず秀れた「詩論」——意識と存在、実在と想像力の相関的働きに関する確信がこめられているものなのである。<sup>(3)</sup>

さて、エリオットの「黄猫」(?)であれ、スティーヴンズの「雄鹿」であれ、怪しげな都会の場末に流れたり、大草原を疾駆する言語感覚は、私達の心が、空間、時間のあらゆる感覚をゆさぶりながらその〈動物〉に乗り移り、その場のスピリットとなってその世界を形象化するという経験である。<sup>(4)</sup>

このように、この作品を読むことが出来れば、スティーヴンズの“The reading of a poem should be an experience. Its writing must be all the more so.”(OP, 170)〈一つの詩を読むということ一つ体験であるべきである。それを書くということは一層そうあるべきである〉というアフォリズムがはやくも実践されていることに同感できるであろうし、又、これに似た、“To read a poem should be an experience, like experiencing an act.”(OP, 164)〈一つの詩を読むとは、一つの行為<sup>アクト</sup>を体験するような体験であらねばならぬ〉という意味も体得できるのである。それは文字通り活けるもの「実在」のしるしとして、「右へ、左へ」と運命を「左右」される動き(act)の体験であった。

---

(3) 拙論「詩とは何か—T. S. Eliotの“Significant Emotion”と“Overwhelming Question”をめぐる」、神戸外大論叢第29巻6号(1978年12月)参照。

(4) エリオットとスティーヴンズが直接面識があったかどうかは誰れもが気にするところであるが、1950年4月25日付けのウィリアム・ヴァン・オコーナーに宛てた手紙では、世間では文通関係があると言っているが、〈そういう事実は全然ありません。・・・私とエリオットは逆の立場にあって、彼の行いそうもないことばかり私はやって来ています〉(L. 677)と述べている。しかし本当に個人的に出会っていないかどうか彼の記憶も確かでなく、晩年のある便り(1954年2月23日, L. 821)でのハーヴァード時代の共通の知人や友人、及び文芸誌関係のパーティなどの想い出から判断すると両者は出会っていると判断できよう。ハーヴァード時代からニューヨークへ移ったエリオットの事情等をスティーヴンズは記憶しすぎている。——〈ケンブリッジ(ボストン)にいるエリオットを最初知った時は、彼は『マンスリー』誌で、私は『アドヴォキット』誌で活躍していました。多分、チャールズ・エリオット・ノートン教授がかなりの影響力を彼に与えていたでしょう。もちろんサンタ・ヤナにも影響されたでしょうが、彼がケンブリッジを去ってニューヨークに行ってから、私は彼を見かけましたが、しかし、・・・〉(L. 820)とも書いている。「猫」のとりもつ御縁はこれ位にして、エリオットもスティーヴンズもそれぞれ大きく異ってゆく問題意識の生れた時と所そして人間関係は案外同じではなかったかという推察に留めたい。

「自然」の行動のサイクル (circular line) によって、「火猫」なる「想像力」が欲望を充足させ、その「輝しい目」を閉じると共に、一つの段幕 (act) が終わり、この「作品=詩」も一応完結する。

つくりあげるといふポエムの語源からみれば、完結される故に詩となるのであって、この詩は「自然」と「芸術」というような観念的二元論の世界ではなく想像力が実在と競合的に対しつつ、ある形象に向って分節化してゆく「場」である。“Imagination is the only genius” (OP, 179) <想像力は唯一の天才 (=守護霊) である>とも言えるが、想像力の秘密は存在を名詞的実体 (substantive) に又は物性的に把えるものでなく、絶えず静 → 動 → 静と瞬間的停止を含むダイアレクティックな想像力の羽搏きの中で、常にイマジネーションを生起させる Act の述語面に於て把握していることであり、このことは第四章に於て西田哲学の「述部」の問題として論じられるであろう。想像力は単に直線的運動ではない。直線は慣習であり硬直であり充実な生命ではない。生命とは我々にはその一面しか見せない reality の中に見出されるところのあるパターンをもって回帰しつつ「輝く目を閉じて眠る」ところの動=物性である。

大平原の火事の激しさを連想させるような「火猫」に関して、ここでつけ加えておきたいことは、スティーヴンズ自身は詩論集 *The Necessary Angel* 『必要な天使』(1942) の中で述べているように、想像力を実在の圧力を押し返す「内からの暴力」と把握している点である——“It is a violence from within that protects us from a violence without. It is the imagination pressing back against the pressure of reality”. (NA,36) <外からの暴力に対して我々を護るのは内からの暴力である。それは実在の圧力を押し返す想像力である>。「現実在—想像力」複合体とそれが後年のスティーヴンズにもたらす深刻な問題は第六、七及び終章で考察する予定であるが、そのような観想が、この詩の「火猫⇄雄鹿」の中にも早く暗示されているように思える。「火猫」—Fire-cat は Fire-act でもある。

標題「土臭い秘話」(“Earthy Anecdote”) には慎重なユーモアとアイロニーがみられる。スティーヴンズの「想像力」は、観念的な形而上学の世界に飛翔し去るといふことは不可能で、この作品の「火猫」たちのように「現存在」

的に大地に棲みついている 故に天上的 (heavenly) とはなり得ず「土臭い」(earthy) のである。又、概念的な「詩的崇高」や宗教的理想を期待して詩集を開くものには「世俗的」にも見えようというアイロニーでもある。そして、燃え上り燃えつきたかのように眠りだす「想像力」はヤコブの如く「現実在」と取り組み合う活ける現神とも英雄とも見做せるが故に、偉大なお方の「秘話」(anecdote)なのである。

このようなわけで、この作品は以下様々の作品の演ずるドラマの序幕であり、スティーヴンズの詩集を正しく開くために冒頭に置かれた鍵でもあることが分かる。

第三章  
「想像力」と「共通感覚」——  
“Anecdote of the Jar” の場合

ここにももう一つの「秘話」がある。まず作品そのものに語らせよう。

**ANECDOTE OF THE JAR**

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

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

(CP, 76)

ジャー  
壺の秘話

私はテネシーに一つの<sup>ジャー</sup>壺を置くと、  
それは丘の上で丸かった。

それはだらしない荒野に  
その丘をとり巻かせた。

荒野はそこまで登って来て、  
まわりに這いつくばると、もはや野性でなくなった。  
ジャー グラウンド ラウンド  
壺は地面では丸く  
背は高く、堂々たる雰囲気を漂わせた。

それはいたるところを見下ろし統治した。  
ジャー  
壺は灰色で削き出しであった。  
それは鳥も茂みも授けず、  
テネシー中への何ものにも似ていなかった。

この詩の発想も我々の意表をつき、日常的感覚に「謎」をかける。壺がいきなりテネシーという大自然の中に、「私」という詩人の放恣な想像力の手によって置かれる。“upon a hill”(丘の上に)と指定されると、たちまち、“It made the slovenly wilderness / Surround that hill”(それはだらしない荒野に／その丘をとり巻かせた)とカオスに近い現実意識の焦点が現われ、それをとり巻いて一つのフォーム・秩序が整い始める。

「壺」は、その丸さ(roundness)が表わす「個」の自己完結性をもって、あたりを統治(domination)し始める。この「丸い」というパターンは、先にとりあげた“Earthy Anecdote”に現われた「弧線」(circular line)の延長上にあり、『プルフロック』での「家のまわりでくると巻いた」「黄色い煙」の動きでもある。「丸くなるもの」は静止する。動的な変化、運動の終着に予想される静的完成である。

丸い(round)壺は、丘に荒野(wilderness)を、とり巻かせ(sur-round)ながら、己の「丸さ」(roundness)を、囲わり(surrounding)に投影し始める、「囲わり」という意識そのものが自己の「丸さ」と、「中心性」を相互認識的に結合してゆく。

「壺」を中心に放射する意識の視線が地平の彼方まで届くと、必ずその意識は、限界点で折り返し、再び集中しながら中心に戻って来ることに依って意識を自己確認する。認識は一つの光の動きとも、音の動きともアナロジーがある。認識する意識とはこのような往復——拡散的放射と収斂的輻射、即ち放射性と輻輳性の両面の働きが一つになった状態である。意識と眼差しは相互的な働きが共通している。例えば、鏡の中の自己の像ばかりではなく、ある絵画の中の顔を考えても良い、みつめてゆく視線は、必ず私をみつめる視線となって戻っている。人物像や自画像の場合にのみこれが事実なのではない。万物は私が見つめる故に私をみつめるのである。音を考えてみよう、外部から来る音だけが、「私」という中心に来るのではない。私が声を出せばその声は外部へ放出され拡散され空間のあらゆる点に達し、それがそれぞれの限界点に達した時、音の渦潮となって、「私」の耳、「私」の感覚部分、そして「私」の心という意識の座にとよもし返すのである。

この意識の輻輳性は、ステューヴンズの想像力の機能に於て重要であり、後に分析する“Valley Candle”のように無意識に近い前提となっている。

さて、第二節目に始まる“The wilderness rose up to it, / And sprawled round . . .”(荒野はそこまで登って来て／まわりに、はいつくばると……)の真意は上述の意識構造によって明らかであろう。伸びて来て、まわりにスプロール現象を呈するという認識は放射された意識の、中心へ戻る輻輳性によって引き起され、中心の「丸さ」に応じて引き寄せられた故に、「荒野」も「壺のフォームに同化して“... no longer wild”（もはや野生でなく）<sup>ワイルド</sup>」になっている。<sup>ワイルダニス</sup>“wilderness”は<sup>ラウンドニス</sup>roundnessに馴致させられているが、ここで気をつけるべきことは、「丸さ」という言葉がどこにも使われていないという事実である。「丸い」壺があることは事実であろう、しかし「丸さ」という事実そのものは、この作品の12行中どこにも見出されない、実はこの作品の外なる空間にも、宇宙にも「丸さ」そのものはないのである。こういう議論は大変抽象的に聴えるかも知れないが、私達が、事実を正しく把え、認識することによって我々の生きている世界の姿を理解するには、どうしてもさけられない知覚と認識の反省である。



さて、このように、どこにも存在しない筈の「丸さ」ことroundnessのイメージは、“And sprawled around . . . / The jar was round upon the ground” という短い二行の中で、<sup>ア ラウンド</sup> a-round, . . . <sup>ラウンド</sup> round . . . <sup>グ ラウンド</sup> g-round と round-ness の印象を繰り返す音のひびきの中に羽搏いているのが聴こえる筈である。空中ばかりか丸い壺に接する空間も、そのパターンに順じて、g-round と応呼し、無限定的実在のリアリティから「地面」を限定し、限定は定義となって「地面」を認識のレベルに出現させる。「丸さ」-round-ness は、この作品の持つ風景を一つの「視野」として、一つのパースペクティブとして視線を動かせつつ全周を読み取ってゆく度に我々の心に立ち現われ羽搏いて浮ぶ「観念」<sup>イデア</sup>である。ここに感覚から普遍へと、ついに言葉（ロゴス）の発生の秘密に触れている。

以上の様な分析は、正に「観念論」に過ぎず、詩のあるべき鑑賞態度から逸脱した行為であるという批判が生じるかも知れない。しかし正にこの点がステューヴンズの詩学の根本に触れる所であるので、この作品の「世界」の結論に達する前に、ここで創作者＝詩人の意識とその意識を受け取る側、鑑賞者＝読者の意識の構造について考察を試みよう。

1947年のハーヴァード大学での講演であった“Three Academic Pieces”はエッセイとそれに説く二つの詩論の詩を合わせて一つの発言と見做しているユニークな詩論であるが、その冒頭で次の様に、<sup>リアリティ</sup> 真実在と表象の世界の構造関係について述べている。

The accuracy of accurate letters is an accuracy with respect to the structure of reality.

Thus, if we desire to formulate an accurate theory of poetry, we find it necessary to examine the structure of reality, because reality is the central reference for poetry. By way of accomplishing this, suppose we examine one of the significant components of the structure of reality—that is to say, the resemblance between things. (NA, 71)

(精密な文学の精密さとは真実在の構造に関する精密さのことである。かくして、精密な詩論を構築しようとするれば、<sup>リアリティ</sup>真実在の構造を吟味することが必要である。何故ならば、<sup>リアリティ</sup>真実在こそ詩の<sup>セントラルレファランス</sup>中心的言及点であるからである。これを達成する方法として、真実在の構造のシグニフィック<sup>(1)</sup>な構成要素の一つ、——即ち、<sup>シンクス</sup>事柄の間にある相似性を吟味してみるとしよう)

このように「精密さ」を求めて詩論を構築しようとするスティーヴンズは現象学的であって、フッサールの「厳密な学としての哲学」(“*Philosophie als strenge Wissenschaft*” 1910-11)を連想するかも知れないが、<sup>(2)</sup>いずれにせよ、旧来の、ポエティックという風流さをも清算させる程の厳しさがある。私達、読み手、鑑賞者の側からすれば、あくまでも、スティーヴンズの作品を通して、それを媒介として、リアリティの精密な構造を究明することになる。

そこで、本論に戻り、“*Anecdote of the Jar*”に即して言えば、そこに存在しない「丸さ」の<sup>アイデア</sup>「観念」的の追求こそ、知覚と認識との構造的関係を検討することになり、それがリアリティの精緻な構造の解明に結びつきながら、この詩を作っているテオリアの解明、そして「世界」に対するこの詩の与える真のヴィジョンを作品に関与する我々が発見することである。存在しない筈の「丸さ」は存在せねば追求が出来ない。それは存在する、その存在の仕方を究明するこ

- (1) “Significant” は、単に<重要な>という抽象性だけではなく、具象的な事柄的しるしとしての表象的意義のこもっている状態を指し適訳がない。
- (2) スティーヴンズの本簡集に Husserl の名は一度も出て来ないが、Heidegger の名は二、三度現われる。戦前から絵もとり寄せていた書店の父に代わった娘 Paule Vidal に、ハイデッガーの本(出来れば原本でなく仏訳の「ヘルダリーン研究」)を注文している。韓国からの留学生 Peter H. Lee 氏が自作の詩や翻訳詩をスティーヴンズに送って以来文通が続き、彼がイエル大学からドイツのフライブルグ大学に移ったとき、そこのハイデッガー教授について人物を実感するために書き送ってくれるように頼んでいる。(L. 839)。いずれにせよこれらのことは最晩年に近い時のことで、現象学との関連的研究、例えば、Thomas J. Hines, *The Later Poetry of Wallace Stevens: Phenomenological Parallels with Husserl and Heidegger* (Lewisburg; Bucknell University Press, 1976) が一般に想像させる様に、スティーヴンズは、フッサールやハイデッガーの思想と、特に直接の影響関係があったわけではない。

とが先に述べたように、言葉（ロゴス）の秘密に触れることになろう。

もう一度この作品を「読んで」みよう。確かに、この作品の風景（パースペクティヴ）の枠組として上下にある「テネシー」の中の一nessに包まれている「ウイルダーネス」のness音に誘発されて「壺」の「ラウンド」さが、roundnessとして、作品の中空の場からひびいて来る。ひびいて来るというのは、先に意識の輻輳性にも似た、アリストテレス的な意味での感覚の共同性—〈感覚の全領野を統一的にとらえる根源的な感覚能力〉、即ち〈全人的直観〉としての共通感覚（*ἡ κοινὴ αἴσθησις*）が起るということの意味する。<sup>(3)</sup>

詩を「読む」という行為は、口ずさむにしろ、黙読するにしても「吾」が「相手」に「対する」ことであり一つの「出会い」である。「対する出会い」は人間の「常識」<sup>コモンセンス</sup>という共通感覚に即してみると、それは「訪れ」であり、「訪れ」はまず当方からの「語り」かけである筈である。更に厳密に考えよう。

この詩を「読んでいる」現場に即して言えば、「吾」なる「言」<sup>ロゴス</sup>が、すなわち、「語」<sup>カタル</sup>である。舌が「語」<sup>カタル</sup>るのではないことは自明である。しかし無声であれ有声であれ「吾」は「声」で「語る」のであり、「語る」は「語る吾」を「吾」が「耳」という意識で受け止めながら文法構造等を経て「語る」のである。すなわち、「語る声」は、常に聴いている「吾」を伴っている。「語る」は常にある「声」の「訪れ」<sup>オトツ</sup>を同時的に予定している。「声」を本来の「聲」に戻せばこの事態が判然とする。ことばは思考の身体であるからである。

“Anecdote of the Jar”を「読みながら」その世界に「共通感覚的常識」<sup>コモンセンス</sup>をもって「訪れ」そして「語り」かける「吾」には必ず「丸さ」roundnessの「観念」が「聲」となって再び「吾」に訪れてくる。「訪れ」の本義は「音連れ」<sup>オトツ</sup>（岩波古語辞典）であり音聲を伴う。アイデアは単にひびきではなく、「丸さ」の理想像<sup>アイデアル</sup>を宿した万有の聲<sup>コエ</sup>であり、言霊的エコー<sup>ことだま</sup>（*ἠχώ*）に通じている。ステイヴンズのアダジア〈詩はリアリティに対するフィーリングを増す〉（“Poetry increases the feeling for reality,” *OP*, 162）が今、真実にひびくのである。

(3) 中村雄二郎著『感性の覚醒』（岩波書店、1975年）p.69. 及び同著『哲学の現在——生きることを考えること』（1977年、岩波新書）の共通感覚に関する〈知覚や理解を含めてとらえること、把握は一つの全体をとらえること・・・個々の特殊感覚によるのではなく、諸感覚が出会い統一して働く全人的な直観、つまり共通感覚〉（p. 64）が分りやすい。

先の引用文にあったように、スティーヴンズはリアリティの構造を研究するためには＜リアリティのシグニフィカントな根拠の一つである相似 (resemblance)＞を吟味することであると述べていたように、「壺」が、まわりの「荒野」をも「もはや野生でなく」ならせた「馴致」の働きも、丸い「壺」に同化して「地面」がgーラウンドと認識されたのも、この「相似」やアナロジーの問題である。この事に関してスティーヴンズは“The study of the activity of resemblance is an approach to the understanding of poetry. Poetry is a satisfying of the desire for resemblance.”(NA, 77)＜相似の活動の研究は詩を理解する方法である。詩は相似への願望を満す行為である＞と述べているが、特にここで留意せねばならぬことは、「相似への願望を満す行為」とは詩作のための技術的な意識ではなくて、共通感覚の根底にあって諸感覚を結びつける接触感覚の統一的志向性を表現するものである。言うまでもなく「アナロジー」は詩論の核心の一つ「メタフォー」の要素である。こう言った想像力の宇宙的な働きに対するスティーヴンズの確信は、ボードレルが語る有名な＜宇宙のアナロジー＞ (“l’analogie universelle”) という考えにも一面では通じた事柄である。<sup>(4)</sup>

このように、我々の心の働きである「相似への願望」が宇宙的根元に合体したいという神秘的な営みであると認めたとしても、実はそのものが、即宇宙的な秩序の姿を表わしているとは思えない。それ故に、思えないという否定的認識が “Anecdote of the Jar” の最初に見出される “slovenly wilderness” (だらしない荒野) という渾沌<sup>カオス</sup>の叙述である。カオスを認識するには、その中にある意識に自己の位置付けや方角感を探求する意欲がなければならない。この意欲活動自体が場の認識である。自己の行動と存在を媒介として、自己の体験全体にいわゆるゲシュタルト的な全体像を認めるのは、たとえ錯覚を含む

(4) 一般には照応・類似の「コレスポネンス理論」の方が知られているが、ウエレックの批評史からボードレルのその手紙(1856年1月21日)の部分を引用する：“L’imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l’analogie universelle, ou ce qu’une religion mystique appelle la correspondance.” René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Vol. IV., (London: Jonathan, Cape, 1966), p. 632.

としても、意識的人間的現象の本性である。そして、作品としての詩は、それ  
ぞれの詩の持つ知覚の「風景」の中で、「読む」という諸感覚の協同による共通  
感覚的作用でもって思いめぐらすところの空間構成である。この空間性に即し  
て秘められている事柄こそ Anecdote の本来の語義——An(not)+ek(out)+  
dotos(given)——外に与えられていないもの、語られていないことが ἀνέκδοτος  
「秘話」の意味である。

作品の有機的統一性が想像力の働きの勝利の如く九行目に “It took domi-  
nion everywhere” と表現されていることはアイロニーである。「背は高く、  
堂々たる雰囲気」(tall and of a port in air) であった筈なのに、「灰色で剝  
き出し」(gray and bare) である。囲わりのみどりに調和せぬ色であり bare  
は不毛(barren)を想わせる。だから「鳥も茂み」も生せず、「統治」するもの  
の責任として「授ける」(give)ことはしないのである。「統治」は無為な幻想で  
ある。

「壺」が「地面」と「荒野」に作用(コレスポンド)した「丸さ」は「観念」であっ  
た。「統治権」「dominion」という秩序は主観に過ぎず、客体的自然という「荒  
野」と人工の「壺」との間に真の有機的統一は成就されていない。キーツのかの  
優美荘重なる<ギリシャの古甕の叙情詩> (“Ode on a Grecian Urn”) を想わ  
せる芸術的な壺ではなく、平凡な土製のつぼである。自然という実在の中で根  
底から結びつかず孤立していることをつぼを据えた「私」は現象学的関与者  
として認めざるを得ない。想像力は実在を母胎とし、それに頼らざるを得ない  
ものでありながら常に実在を抽象化し、それを超越せざるを得ぬ激しい「業」  
を秘めている。“It took dominion . . . ,” に続いて “It” とはせず改めて、  
“The jar” が来ることに注意したい。想像力と真実在、主体と客体に分れる  
ところには、まさしく, jarring(ぎしぎしときしむ)な軋轢が生じる。キーツの  
“ditties of no tone” (無音の謡) のアイロニーとも云うべき不協和音の世界  
である。

(10) George Bornstein, *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot, and Stevens*,  
(Chicago: The University of Chicago Press, 1976), p. 171. にもキーツとの関係が指  
摘されている。

この詩はアンソロジーにもよく見られる有名な作品であって、現実に対する想像力の権威ある優越をうたっていると読み過ぎされやすいが、そうではない。その「壺」と同様に想像力は「荒野」にあって「裸の王様」になっている。あるがままのあらさとしての「荒野」があらさを失い、まるさに同化すると認識するのは、そうせざるを得ぬ想像力たる「壺」のアイデアリスティックな本性（丸さ）である。そのように、想像力に潜む唯我論(solipsism)的性格のもつ問題が、現実を秩序化して体験にフォームを与えようとする想像力（私）と、実在としての大自然（それ）という、主体と客体の対立及びその合一の挫折がイメージ形象化されつつ語られた詩である。厳しくみれば、主観的想像力の鈍重で丸裸的(gray and bare)な面が、外なる世界との境界であり、想像力の限界が「壺の秘話」と言える。現実には茂みの中にかくれてしまう小さな壺が、どこか悲劇的な面持ちと存在感をもって現われるのはこのためである。

スティーンズは観念をうたうのでなく、観念をドラマ化し、その体験を伝達する、そして私達は作品を通して彼の想像力を実感的に共有できるのである。一つ一つの作品が、どんなに短かくとも、それが想像力の認識論的ドラマとなっているのである。

## 第四章

### 「無」の諸相——「空」,そして西田哲学

次に「壺」のdominion(統治権)から「黒」のdomination(支配)に考察を移す。

#### DOMINATION OF BLACK

At night, by the fire,  
The colors of the bushes  
And of the fallen leaves,  
Repeating themselves,  
Turned in the room,  
Like the leaves themselves  
Turning in the wind.  
Yes: but the color of the heavy hemlocks  
Came striding.  
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.  
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  
Or against the leaves themselves  
Turning in the wind,  
Turning as the flames  
Turned in the fire,  
Turning as the tails of the peacocks  
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,  
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.  
I felt afraid.  
And I remembered the cry of the peacocks.

(CP, 8)

### 黒の支配

夜、火のそばで、  
灌木のいろいろと  
落葉のいろいろとが  
くり返し現われ  
部屋の中でまわった、  
風の中に舞う  
木ッ葉のように。



然り。だが重苦しい<sup>ツガ</sup>梅の色が  
<sup>マタ</sup>跨ぎ足に迫って来たのだ。  
すると私は孔雀<sup>クジャク</sup>たちの叫び声を思い出した。

かれらの羽根のいろいろは  
風の中にまわる  
薄明の風に舞う  
木の葉そのものようだった。  
孔雀たちは部屋を飛びまわった、  
ちょうど梅の枝から  
地面に飛び降りるように。  
私はかれらが叫ぶのを聞いた——孔雀たち。  
それは薄明に向っての叫び声だったか  
それとも、火の中で舞う  
焔のようにまわる、  
やかましい火の中で舞う  
孔雀たちの羽根のように  
孔雀たちの叫び声に溢れた  
梅のようにやかましく、  
風の中に舞う  
木の葉自身に向っての叫びか。  
それとも梅に向っての叫びか。

窓から  
私は遊星たちが  
風の中に舞う  
木の葉そのものように  
集う<sup>ふう</sup>風をみた。  
私は夜が来る風を、

重苦しい梅の色のように  
跨ぎ足に迫って来る風を見た。  
私は怖くなった。  
すると私は孔雀たちの叫び声を想い出した。

この作品（1916）に関して、ある質問者への返事の手紙の中でスティーヴンズは次の様に書いている。

“I am sorry that a poem of this sort has to contain any ideas at all, because its sole purpose is to fill the mind with the images & sounds that it contains. A mind that examines such a poem for its prose contents gets absolutely nothing from it. You are supposed to get heavens full of the colors and full of sounds, and you are supposed to feel as you would feel if you actually got all this.”  
(L. 251)

（この種の詩の目的は心にその詩の含むイメージと響きを満たすだけであるだけに、なんらかの観念が少しでも含まれているとするのは私は残念であります。散文的内容を求めてそういう詩を吟味しても心には何も絶対に得るところがありません。ものすごく沢山の色彩と沢山の響きを受けとって下さい。そうすれば、現実にそうならならば感じるように実感していただける筈です）

これは1928年の手紙であって、この作品に関してはこれ以外の言及はない。我々も、何度も作品を口吟み、焰の色、落葉の色、孔雀の華麗な羽根の色を連想し、それらが燃える火の音、風の音、黄昏に怯えて叫ぶ孔雀の声と交錯し合ってグルグルざはざはと夕闇に舞う光景を体験すればよいのである。

しかし、この手紙の前半の「なんらかの観念が少しでも含まれているのは残念です」という言葉は、いわゆる概念図式的な詩の研究態度、又は観念的な詩の鑑賞態度を指しつつ、後に“Notes toward a Supreme Fiction”の中で規定しているように、詩の三条件の一つ〈It Must Give Pleasure〉（喜びを与えるものでなければならぬ）という点に欠けているならばという詩人としての謙虚

さを表現するものであって、何も思想とか観念を詩人が持たずに作品が出来ていると言っているのではない。彼が重んじているのは詩の形象の感覚的表現であり、情緒も思想も感覚と有機的な統一状態を目指してポエトリーという本来の姿を実現したいという念願に基いている。(認識論的反省の厳しいスティーズの詩は、本論のように分析し議論するとまるで観念の城のように見えるかも知れない危険が非常に強いのであるが、特に初期の作品には様々なリズムと音の実験に成功した、きわめて感覚的な要素が多い) いずれにせよ、情緒と思考と感覚等の有機的統一の中で一つの感動に至ろうとするのが詩人の本願であるが、この「黒の支配」は、特に、音楽状態を志向した純粹詩としても傑出した個性ある作品である。エリオットが“The Metaphysical Poets”「形而上詩人」で指摘した〈感受性の分裂〉(dissociation of sensibility)―〈思想をバラの匂いを嗅ぐように直肌<sup>ちか</sup>に感じていない〉―“they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose”<sup>(1)</sup>―とテニソンやブラウニングを批判した頃より以前のものである。

少なくともこの作品が詩人自身のお気に入りであったことは1942年に Whit Burnett が編集した詩集 *This is My Best* の中に他の93人の詩人の作品と一緒に、スティーズが自分のものとしてこの一編だけを選んでしている事情からも察せられる。<sup>(2)</sup> その年までにはもっと代表的に思われる“The Idea of Order at Key West” (1924) や “The Man with the Blue Guitar” (1937) が既に発表されていたのであるが、後者は長すぎ、前者はやゝ難解であると考えたのであろうか。

「思考」と「感性」が「黒の支配」の中でどのように融合しているか、考察してみよう。まず“Domination of Black”という題目であるが、作品の中には black という言葉が一度も出ていない。(元来、スティーズの詩には、生成する現実や、現実そのものを覆いかくす現象を表わす green とか、想像力を連想させる空の blue が多用されているが、black や white は少ない)

---

(1) T. S. Eliot, “The Metaphysical Poets,”(1921); *Selected Essays*, (London: Faber & Faber, 1953) p. 287.

(2) Edelstein, *Wallace Stevens: A Descriptive Bibliography*, p. 165.

「黒」は暗示された世界である。「黒」を暗示する言葉は、まず冒頭の“*At night*”(夜になって)であるが、「夜」の暗さは直ちに、“*by the fire*”(火のそばで)と「火」によって「暗さ」が照らされなければならない。そして「火」そのものも、燃える灌木の色、落葉の色が風の中で舞う姿と照応し「同化」して燃焼を続ける。部屋の中の燃焼は、自然の中の生命の燃焼の延長であり、すべては無常な「風の中に舞う」(*turning in the wind*)ものである。ものの変化と流れる時を「風」ほどに感じさせるものはない。

生成変化、流転しないものはない。夏は秋に、秋は冬に、昼は夜に、生は死へと、諸行無常の世界である。

Was it a cry against the twilight  
Or against the leaves themselves  
Turning in the wind,  
Turning as the flames  
Turned in the fire,  
Turning as the tails of the peacocks  
Turned in the loud fire,  
Loud as the hemlocks  
Full of the cry of the peacocks?

流転を強調する“*Turning*”という言葉が呪文のように繰り返される中に、光と闇、生と死を暗示する色々な言葉と様々な形象が梅の落す重い影の前に飛び交う。死の中の生の華麗さを連想させる孔雀の仄暗くもめざましい羽根の色と夕闇に怯えて発する無気味で喧騒な叫び声が、燃えしきる焔の激しい音と入り乱れて回転する。それは、まさに、森羅万象有為転変の劫火の渦とも見紛われる。これは七、八行の言葉に凝縮された曼荼羅である。孔雀明王も見ゆるか？

このめくるめく曼荼羅宇宙の中心に坐するのは「仏」の「私」ならざる「己」である。中心に在すというのはいま「創造主」という権威ではなく、先に読んだ“*Anecdote of the Jar*”の「壺」と同様、現実には、いとも小さい存在で、煖炉の焔が暮

れゆく部屋の壁に映す光と音の乱舞の中で、迫って来る夜の雰囲気を感じと受けとめている「不動観音」ならざる「観念」として在る「己」のことである。

万物が生成流転し変化するという認識が、不動不変無事息災を願う自己から出たものであるとしても、その不動の筈の自己の中に、自己の領域を示す部屋の外から、無遠慮に（跨ぎ足に）侵入して来る（striding）榊の重い色（夜）が感じられ思わず夕闇に怯えて鳴く孔雀の無気味な声を回想しつつ、同じく落着かぬ、名状し難い重苦しさに襲われる。一切のものが回転しながら下降してゆく。こういった激しい流転の曼荼羅の中でくらくらとした「私」は不安にかられて「窓から」外界を眺める。遊星たちが「風の中に舞う木の葉のように集う」と見えるのも暗い深淵の中である。“I saw . . . / I saw . . .”（私は見た . . . 私は見た . . .）と二度も終りの方に繰り返かえされている。「私」の“<sup>アイ</sup>I”は知覚の「窓」に固定された“<sup>アイ</sup>eye”（目）でもある。なにもかも「窓」をもった肉体という「部屋」の中に閉ざれている「私」を囲み「己」を乗り越えて流転してゆく。

その「私」にぐいぐいと迫って来たのは榊の濃い常緑の色である。秋になっても紅葉しない不変の色である。鮮明な落ち葉とは対照的に重苦しい色である。

I saw how the night came,  
Came striding like the color of the heavy hemlocks.  
I felt afraid.  
And I remembered the cry of the peacocks.

色感にもアイロニーがある。落ち葉が生命の燃焼を感じさせ、葉を落さない榊の色が「不変」の「死」を想像させる。「己」が「夜」を認識するのは「榊の重苦しい色のように／跨ぎ足に迫って来る様」を見たからである。

「夜」そのものが直接に存在し知覚されたわけではない。“Came striding . . .” <跨ぎ足に迫って来た> という表現は、この詩の第一連の終りの方に既に発せられていた。striding <sup>ストライディング</sup> という言葉には、生に対して不吉に軋む音一 <sup>ストライアント</sup> (strident) が潜んでいる。そこに「私」は闇の中に燃ゆる生さながらの色彩を

繰り広げて舞う孔雀の凄味ある叫び声を回想したのだ。

第二連では、その喧騒たる孔雀の叫び声が「黄昏に向かってか／それとも木の葉自身に向かってか・・・／それとも柵に向かってか」（“Was it a cry against the twilight / Or against the leaves themselves... / Or was it a cry against the hemlocks?”）と、その叫びの対象をさぐりながら、燃えさかる火の音の中に照応するものを発見していたが、第三連になると、重苦しく迫り自分を侵しつつある柵の陰影の中に、一連の変化の有機的統一の「実体」として「夜」の到来を認め、改めて、孔雀の無気味な叫び声が、自己の中に住するものと感性的に対応していることを悟り、内なる他者と外なる自己を貫いている深淵アビスを感じて怖くなったのである。<sup>(13)</sup>

「黒の支配」—“Domination of Black”は「黒」を対照する光彩に満ちているが、「黒」そのものは言葉として現われない。「黒」そのものは純粋な知覚の経験の中で持続され得ない。「黒」そのものは一切の色の知覚の欠如であって表現は出来ない。Black は lack (欠)にアクセントがある。

光と焰も、かえってそれを囲む「闇」を照らす様は、D. H. ローレンスの晩年の秀作 “Bavarian Gentians”「バヴァリアのりんどう」の中でりんどうの青さが

### Bavarian gentians, big and dark, only dark

---

(13) 再びエリオット流に表現するならば、この作品全体が、思考を感覚的に表現する「客観的相関物」(objective correlative)である。エリオットのこの言葉は今や古典的であるがその文脈をみよう。

“The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.” T. S. Eliot, “Hamlet and His Problems”, *Selected Essays* (London: Faber & Faber, 1953), p. 145.

(情緒を芸術の形式に表現する唯一の方法は「客観的相関物」を見出すことである。言い替えば、特定の情緒を示すための方式となるべき一組の事物、情況、あるいは一連の事件が必要なのであって、それは、感覚的経験となって終わる外的事実があたえられると、すぐそれに応じた情緒が我々の胸に喚起するものである。)「ハムレットと彼の問題より」

darkening the day-time torch-like with the smoking blueness  
of Pluto's gloom,  
ribbed and torch-like, with their blaze of darkness spread blue

バヴァリアのりんどう、大きくて暗い、ただ暗く  
プルト  
冥王のけふる青さでトーチのように風を暗くし、  
うねすじのあるトーチのように青くひろがる暗黒の炎

のように暗さを増す炎のイメージと共通した情緒を喚起する。燃えさかる行為は闇に呑み込んでゆく生の舞踏であり、同時に死の舞踏である。

「黒」と同様に存在の欠如である「死」も直接に知覚することはできない。詩人の情緒的帰結——「私は怖くなった」という表現の中に想像されるだけである。「黒の支配」は想像力による感覚的体験の中のみ存在する。そこに舞い落ちる言=葉（“leaves themselves”）に向って孔雀は怯えているのではない。作品全体が「黒」と「黒の支配」の隠喩である。

もう一つの見えざる「闇」を見よう。

### VALLEY CANDLE

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  
Converged upon its image,  
Until the wind blew.

(CP, 51)

### 谷間のろうそく

私のろうそくは果てしない谷間に独り燃えていた。  
巨きな夜の光線がそこに押し集って来た、  
が、ついに風が吹いた。  
すると巨きな夜の光線が

イメージ  
その印象に押し集って来た、  
が、ついに風が吹いた。

この詩が与える魅力は、わずか六行の中に秘められた〈涅槃<sup>ネハン</sup>〉 nirvana の味いである。

確かに、先の“Domination of Black”よりも端的に「自我」の限界を表現していて、「スティーヴンズの作品中、恐らく、最も純粹な唯我論的作品」というJ・リッデルの寸評も当然であるが、作品として鑑賞する場では、もう少し<sup>(14)</sup> 触感的<sup>タンジブル</sup>に抑り下げた考察が欲しいところである。H・レギュエイロの〈この詩は啓示としての創作から離れて実在に対立する志向的構成概念体に向っている〉(“The poem moves away from creation as revelation and toward an intentional construct in opposition to reality”)<sup>(15)</sup> という鋭い指摘も想像力の示すある限界の逆説的認識作用を強調する余り、この作品の現象学的魅力を見落す恐れがあろう。

果てしない谷間が暗示する空間は、光年で測る宇宙であり、闇の世界である。その間にひっそりとする自己は、いわば感覚という五つのわれ目から外界を、己の意識の届く範囲である光で眺めている。“I am what is around me”(CP, 86) 〈私は私を囲むところのものである〉ならばこの光による意識も、無常の「風」によってあつという間に消える。風は時間の意識でもある。外なる闇はたゞ静止しているのではなく、常に、ろうそくの光に収斂し圧倒する力として、光が闇を射し抜くのではなく闇が光を射し込むという逆説的な把え方であるが、これも現実に於て、〈蔭がさす〉という体験に対応した感覚であることが分かる。

そして風が吹き灯がかき消されるのであるが、“until the wind blew”とあるだけで灯が消滅したとまで述べているわけでないことに注意したい。「風」が

(14) Joseph N. Riddel, *The Clairvoyant Eye—The Poetry and Poetics of Wallace Stevens*, (Louisiana State Univ. Press, 1965), p. 63.

(15) Helen Regueiro, *The Limits of Imagination: Wordsworth, Yeats, and Stevens*, (Ithaca; Cornell University, 1976), p. 158.



吹いたのは、我々存在の中に吹いたのであって、想像力 <sup>イメージーション</sup>imagination が我々を揺り起し、光から闇に飲み吞まれてゆく白いろうそくのあかい灯が揺らぎ消えゆくところの <sup>イメージ</sup>image を刻々に <sup>イマジ</sup>imagine する作業の中で「消滅」を現象せしめたのである。静かな名詞的観念の像を「私」の中で動詞化したために生き生きと体験できたのである。印刷物としての言葉の中で文法のレトリックとして灯が消えるのではない。「消滅」は「私」が関与する体験的現象であり、それは感覚体験の反復による共通感覚の中で「不在」をも知覚し、その不在を補充する故に、感覚できぬ筈の色の不在、光の舞台たる「闇」を見、音の原質としての「沈黙」を聴くのと同様である。

この作品に出て来る第一のろうそくも今、燃えている実在のろうそくではなく、過去性を本質とするイメージ（名詞の多くは動詞の過形分詞型に相似することもその性格を語っている。例えば、*deed*>*do*; *food*>*feed*; *sight*>*see*. ラテン語から来た *fact*「事実」も過去として、既往としての「つくられた」ものの意味であった)に基いている。厳密に言えば、刻々と変化し過ぎゆくような実在をば、言葉の中で刻々と捕え表現することには、言語の構造上すでに限界が見えている。詩のみならず、あらゆることばを媒介とする営みは、常にイメージという過去性の枠の中の反復的体験であり、実人生の体験にみられる現象と体験との同時性とは異なる。若くして、大地の詩人に、実在をうたう詩人になることに努めながらも、実在がつねにことばの外に逃げてゆき、作品が唯我論的産物となり、宇宙の中での流星か、誰れも観客のいない舞台上で話す腹話術師のように見えることをスティーヴンズは痛感している。

この短い詩の中で一瞬、闇の中に姿を現わすものは「美」と言う瞬間に圧縮された生の「悲哀感」である。消えゆくもの、去りゆくもの、失われるものに美を意識するのは、上述した、言語と実在の根元的ずれに由来する。音楽の場合、もっと端的にこの事情が感じられる。「闇」のように、絶対の「沈黙」が介在して、一瞬一瞬の音のイメージをかき消しながら、新しい音のイメージが生れて来るという否定と肯定の弁証法的構造の中に美が織りなされる。初期の *Harmonium* 詩集中、最も叙情的作品と言える“Sunday Morning”(1915)の中の言葉<死は美の母である>“Death is the mother of beauty”(CP.69)はマ

クロの人生的視野からミクロの認識論的な場に至るまで妥当する現象である。漢字という鏡の中に想像力を共通感覚的に translate すればイメージは、そこに「映り」、映りつつ「移って」ゆく。「映り」と「移り」は元来同根であり、それが「顕現」というウツシ(顕)とウツリ(現)となっていた。

宇宙の闇にかき消えるろうそくの光の美しさは、形而上学的認識の母胎たる共通感覚を通して直観され得る人生のはかなさに対する悲哀のまなざしによるものである。無は直接に知覚できない。上述した如く、共通感覚は、欠如感、不在感という無さを通じて無を直観している。

この作品の解釈の冒頭で「この詩が与える魅力は・・・＜涅槃＞の味である」と述べたが、元来ねはんことニルヴァーナは、ろうそくの灯りを吹き消すこと[nirvan = nis(out) + va (blow) + ane(ing)]の意味である。神が＜光あれ＞と言われる「創世」の前から「闇」は存在していた。パスカルをして形而上的世界に釘づけした無限の空間と時間は、今も、永遠の沈黙と闇となって我々の「観念」の世界を覆っているとすれば、いかに小さく瞬間的であれ、ステューヴンズの作品の空間から投げかけられた光は「闇」と競い合う心の活動のあかし(燈)である。

次に「闇」を抜け「白銀」の「光」の世界に入る。

### THE SNOW MAN

One must have a mind of winter  
To regard the frost and the boughs  
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time  
To behold the junipers shagged with ice,  
The spruces rough in the distant glitter

Of the January sun; and not to think  
Of any misery in the sound of the wind,  
In the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land  
Full of the same wind  
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,  
And, nothing himself, beholds  
Nothing that is not there and the nothing that is.

(CP. 9)

スノーマン  
雪 達 磨

ひとは冬の心をもたねばならぬ  
雪がカチカチといてついた松の枝と  
霜を見守るためには、

そして永い間寒くなっていなければならない  
氷でギザギザした杜松と  
遠い一月の太陽のキラメキを受けて

ザラザラとしたエゾ松を見守り  
風の音の中に、わずかな葉の音の中に  
いかなる悲慘さをも想わないためには、

それはこの同じ裸の場所で吹いている  
のと同じ風が一杯吹いている  
土地の音

雪の中に耳を澄し  
そして、己自身は無人で、  
無い無と有る無を見つめるものに吹く。

「黒の支配」の世界の隣りが白銀の世界である。*Harmonium* に於ても、この順序に置かれていることは興味深い。「土臭い秘話」より「谷間のろうそく」まで、スティーヴンズの想像力の所産を眺めてくれば、この作品の内的風景も自ら見えて来る筈である。

「黒の支配」の晩秋も終わり、一切が雪に覆われて凍てついている。聴えるのは「わずかな葉の音」(the sound of few leaves) と「裸の場所」(bare place)に吹くうつろな風のみである。一切の知覚の本能——相似の発見も連想も関連性も許されない。想像力の翼はハタハタと空しく羽搏くだけである。

そして、そのような環境に鎮座ましますのがスノーマンこと雪達磨であり、それは、人間男女、社会、文化等、一切と絶縁している境地である。スティーヴンズは鋭い詩眼をもってスノーマンの中にダルマの像を直観したと言えるが、逆に我々も一切の存在と欲望に挑んでいるダルマの座禅姿の中にヒューマニティのための詩道にはげむスティーヴンズの姿を映し見るわけである。先に触れたように *Harmonium* 詩集には green が繁茂する様々の場を把えて想像力と実在の関係を扱っているものが多い中で、この作品は最も北の極限に近い状態での想像力の可能性を試みていると言える。ところでこの詩と対照的に思い出すのはマーヴェル (1621—1678) の有名な “The Garden” (庭園) という作品の一節である。

Meanwhile the mind, from pleasure less,  
Withdraws into its happiness;  
The mind, that ocean where each kind  
Does straight its own resemblance find;  
Yet it creates, transcending these,  
Far other worlds and other seas,  
Annihilating all that's made  
To a green thought in a green shade.

その間<sup>マインド</sup>も心は、小さい楽しみを捨て  
うちなる心の幸せに身をひそめる

心は、あらゆるものが己が同類を  
ただちに見出す大海、  
しかもそれらを超え  
遙か異なる世界と海を創り出す  
一切の造られたものを消滅し  
みどりの樹蔭の中のみどりの想いに帰しつつ。

マーヴェルは、上の詩によって想像力の活達な働きに触れ、内なる心の庭(詩)の楽しみをうたっている。そこでは、花薫り、小鳥轉る楽園に遊ぶ想像力は、感覺的充足から官能的陶醉へ、陶醉は永遠のアイデアへ飛翔する精神的恍惚に化してゆく様子がうたわれていた。スティーヴンズの「雪達磨」はマーヴェルの逆説であって、一切の想いを雪と氷のつめたい世界に閉じこめている。

“One must have a mind of winter / . . . . And have been cold a long time” <ひとは冬の心をもたねばならぬ . . . . そして永い間寒くなっていなければならぬ> という主体はもはや人間とは言えない状態であるから主語は man でなく one が自然である。視覚と聴覚を表わす言葉が何度もくりかえされて諸感覺を通して冬の心に対する試練が続く。最後の “For the listener, who listens in the snow, / And nothing himself, beholds / Nothing that is not there and the nothing that is” にある二つの「無」を考えよう。

この二つの「無」は、主語の “Nothing himself” (無人) である「無」を媒介として叙述されているが、<sup>この主語が</sup>主体と客体を合一させる「場」であり、「透明」としての「無」である。初期の詩集の中でも傑作とされている長編の “The Comedian as the Letter C” (1921—2) は、詩の理想国を建国しようと冒険の船旅に出かけた英雄が、<sup>ヒーロー</sup>想像力の限界から挫折し、四季に囲まれた日常生活に埋没するという、<sup>ヒーロー</sup>主人公 Crispin の自嘲的なポーズをとった叙事詩であるが、そこでは The Snow Man (1921) のリゴリズムは消えて去っている。クリスピンの探険に際する二つの行動の指針——デカルト的な “Nota: man is the intelligence of his soil.” (CP, 27) <注: 人は己の土壌の理知である> と決定論的な “Nota: his soil is man’s intelligence” (CP, 36) <注: 己の

土壌は人の理知である>を照合して判断すると想像力は「無」の価値を帯びざるを得なくなろう。それはあくまでも叙述の場としての無である。“nothing that is”(ある無)とは存在する無, 眼前の知覚の対象となっている現実のことである。雪と寒さに凍てついた世界, 一切の動きも, 従って知覚も意識させない硬直状態のつくる無感覚に近い無である。それは存在の極限的貧困であり, 悲惨(misery)そのものの感覚まで凍結している状況である。この二つの「無」の状態を一つに結んでいる場として最初の主語 “nothing” は “behold” ということばの働きによって眺められていることに注意したい。「みつめる」という言葉が, 何故, 二行目の “regard” から “behold” になっているのであろうか。元来, 視覚と触覚はアナログカルな関係にある。対象に触れ, 空間や物体の有様を, そのものに直接無媒介的に働きかけることが認識となっている。この事情は把握し諒解する意味の言葉 comprehend <con (=altogether) + prendre(=grasp)>とも同様である。behold は be (=around) + hold である。そこで, 視覚は触覚の延長と言える。

「雪達磨」は以上のような把握の仕方では, 自分の置かれた場がそのような場であることをながめつつ自覚しているのである。ここで西田哲学に於ける場所論, 即ち, 「述語となって主語とならぬもの」即ち超越的述語面としての絶対無との関連性が想起される。ここに重点的に引用してみよう。

「アリストテレスは変ずるものはその根柢に一般的なるものがなければならぬと云つたが, かゝる一般的なるものが, 限定せられた有限の場所である限り変ずるものが見られ, それが極微である限り純粹作用といふものが見られるのであるが, 唯全然無となった時, 単に映す意識の鏡という如きものが, 見られねばならぬ。一より一を減いた真の零といふものが考へられる限り, 単に映す意識の鏡, 私の無の場所といふものも論理的意義を有するものでなければならぬ。純なる作用の根柢をなすもの, 希獵人の所謂純粹なる形相という如きものも, 一層深き無の鏡に於ては, 遊離されたる抽象的一般概念ともなるのである。我々は常に主客対立の立場から考へるから, 一般概念は単に主観的と

考へられるのであるが、抽象的一般概念を映す意識の鏡は所謂客観的対象を映すものを包んで尚且つ深く大なるものでなければならぬ。而してそれは真に無なるが故に、我々に直接であり、内面的である。判断の述語的方向をその極致にまで押し進めて行くことによつて、即ち述語的方向に述語を超越して行くことによつて、単に映す意識の鏡が見られ、之に於て無限なる可能の世界、意味の世界も映されるのである。限定せられた有の場所が無の場所に接した時、主客合一と考へられ、更に一步を進めれば純粹作用といふ如きものが成立する。判断作用の如きもその一であつて、一々の内容が対立をなし、所謂対立的対象の世界が見られるのであるが、更に又かゝる立場をも超えた時、単に映された意味の世界が見られるのである。我々の自由意志はかかる場所から純なる作用を見たものである。此故に意志とは判断を裏返しにしたものである、述語を主語とした判断である。単に映す鏡の上に成り立つ意味はいつでも意志の主体となることができる、意志が自由と考へられる所以である・・・」<sup>(16)</sup>

「・・・包摂判断の述語面が述語となつて主語とならないと考へられた時、それが私の所謂場所としての意識面であり、之に於てあると云ふことが知ると云ふことであるというのが、私が「場所」の論文に於て到達した最後の考である。」<sup>(17)</sup>

「・・・判断としては、述語面は何処までも主語面を包むものであり、客観的思惟の背後にも反省的主観がなければならない。此の如き何処までも判断的知識の背後に見られねばならない述語面という如きものが、私の所謂場所であつて、それはカント學者の認識主観に相当するものと云つてよい。唯、従來の考へ方の如く主観を統一点という様に考へないで、包容面といふ様に考へる点に於て異なるのである。」<sup>(18)</sup>

例えばエリオットが初期の *Prufrock* (1917) から *The Waste Land*

(16) 西田幾多郎著『西田幾多郎全集』第四卷、「働くものから見るものへ」(岩波書店、1965年) pp. 270—1。(本文の漢字は旧漢字が使用されている)

(17) 『西田幾多郎全集』第四卷「左右田博士に答う」p. 316.

(18) 同上 p. 322.

(1922)を経て、*Four Quartes*(1935—1942)にかけて、作品の世界を貫いて流れているのは贖いにかかわる時間意識であるかも知れぬが、スティーヴンズの場合は、“Tea at the Palaz of Hoon”「フーンの館でのお茶」の“I was the world in which I walked, and what I saw / Or heard or felt came not but from myself.”(CP, 65) —<私は私の歩んだ世界であった。そして私が見たり聞いたり感じたことは私の他から来たものではなかった>という詩句にも端的に示されているように、常に「場所」であったと言える。このことは、更に後期の作品を論ずる場合に触れるが、スティーヴンズの詩的構造を理解する上で大切な点である。

形而上学とは、西田哲学に於ては真実在 (reality) を求める学問であり、狭義に解せば存在そのものの学、即ち、存在論 (ontology) であったといえる。唯物論とか唯心論というのも存在の原理というよりは存在の質を考える上での分け方であり、精神と物体が唯一実体の二つの現われ方として二つの対立を越えたものを実体とする立場が、モニズム (monism) である。このモニズムにも静的モニズムと動的モニズムがあり、スピノザの如く永遠絶対なるものは静止の世界であり、時間 (意識) は一種の迷いであるとする立場から、その反対に考えるベルグソン、カントの認識論を経たヘーゲルの立場はもちろん後者であるとする。ところが西田哲学の「場」の考え方は、この二つの立場が結びつくところに、真の究極の実在の姿を考えている。真の実在はどこまでも動的に発展しつつ静的に不変不動のものであり、真の生命は、無限に流れつつ流れないものである。この考え方の観念性から脱却しようとして「絶対無としての場」が考えられている。

西田哲学によればアリストテレスの実体 (substance) の定義は「主語になって述語にならぬもの」であり、主語の側に超越することによって実体に達しようとしたが、この場合、判断は、すべて、主語と述語からなり、A is B の形となる限り常に個別である主語にアクセントがある。そこで述語の側、一般者の側から省みるために、「述語となって主語とならぬもの」がある筈であるという考えに至る。この主語にならぬものは更にそれを他の述語で規定し得ないものであり、即ち「絶対無」であり、「アリストテレスを逆にし、述語の側



に超越することによって同時に主語の側に超越することもでき、そこに真実在に触れ得る」とするような逆説的発想の思想である。<sup>(19)</sup>

「絶対無」としての「場」については終章に於て更に論じる予定で、今それを簡単に言い変えることは困難であるが、対象を映しつつも、自己の中に自己を映している鏡のような「空」の状態であろう。“Domination of Black”の〈部屋〉も、“Valley Candle”の〈谷間〉と同じように、ここでも、映している場が映されているものを包んでいる。そこで映っているものは、動きも暖かさも感じないような所で何かを感じている〈冬の精神<sup>マインド</sup>〉である。この〈冬の精神〉という主客合一の場はこの作品に於てはある両面価値を秘めた場でもある。一方では「永い間寒くなっていなければならぬ」状態で、何も感じないという知覚の極限にありながら、他方では、その冷たさそのものへの自覚が「一月の太陽の遠いキラメキを受けている」エゾ松をみつめさせているようであり、「わずかな葉の音」をたてる風と「同じ風が一杯吹いている土地」を想わしめていることにも気をつけねばならない。貧困の極地の象徴である裸の土地にあって、「いかなる悲惨さをも想わないため」じっと〈冬の心〉を保っていると言うその「雪達磨」のまなざしに、そういったヒューメインな感情を発見する。感情というものは、アンビバラントなものである。西田哲学の超越的述語面からみて、「感情」とはどう規定されているのか、次の引用が参考になろう。

「判断的一般者が自己自身の限定に還つた時、それに於てあるものが働くものとなるが、その限定面たる抽象的一般者の立場から、判断的一般者の場所に於てあるものをみれば、主語となつて述語とならない個物と考へられる。而して述語的なるものはその性質と考へられる、判断的一般者の超越的述語面が意識面と考へられた時、その底に超越する主語的なるものは自己と考へられる、自己とは自覚的一般者の自己限定面たる意識面を越えたものである。自己が意識面を越えて尚之に即すると考へられる時、知的自己と考へられ、自己が自己自身を越えて知的直観に接する時、意志的自己と考へられるが、その中間に於

(19) 西田幾多郎著『哲学概論』（岩波書店1953年）p. 171. 参照。

て情的自己というものが考へられるであらう。情的自己とは恰も判断的一般者に於ける物の概念に相当するものである。かゝる意味に於ける自己の状態が苦樂の感情と考へられるのである。種々なる情緒は、自覺的一般者に於てある我々の意識的自己の内容を、最も能く現すものと云ふことができるであらう。<sup>(20)</sup>」

知的自己と意志的自己の中間的安定、秩序を持った情的自己とは、正にこの「雪達磨」が達している「虚心」と呼べる「吾」の情態であって、先に述べた如く、「寒冷」は「無寒冷」を、「悲惨を感じないこと」は「無悲惨を感じる」という判断否定そのものを媒介として、ある状態のゲシュタルト的ともいえる統一的把握を背景に感じている。そういう、いわば、意識のふるえともいえる感覚と判断の振幅の中で対象化し去ったり概念化し切れぬ具象性をもった意識現象の統一的把握が感情といわれる全身的な作用であり、いうまでもなく、その陰に人格の統一が示されている。

「雪達磨」は「冬」という情態としての己を集約して〈冬の心〉<sup>マインド</sup> 惟もち、〈冬の心〉は「虚心」になっている。“the distant glitter / Of the January sun” (一月の遠いキラメキ) を「虚心」にながめるその「虚心」は、春へのひたすらなまなざしを秘めている。やがて、自然の手品師が発する“Behold” (サア、ごらん) というかけ声と共に、暖かい春の日射しをうけて消滅し、文字通り、snow man が no man (無人) に戻り、我々も“not to think / Of any misery” <いかなる悲惨さも思い出さない>冬の心から解かれる時が来る。<sup>(21)</sup>

「雪達磨」は〈虚心〉と言える「無の場所・空」の客観的相関物〔者〕の役を演じ、想像力の極限情況を一つの体験のフォームに仕上げていると言える。<sup>(22)</sup>

(20) 『西田幾多郎全集』第五卷「自己自身を見るものの於てある場所と意識の場所」p. 122.

(21) Frank Doggett, *Stevens' Poetry of Thought* (The Johns Hopkins Press, 1966), P. 130. にも 'no man' の指摘がある。スティーヴンズの作品では、このように作為を超えた言葉のもつ偶発性 (fortuity) が詩に生命を与える一つの要素として大切である。

(22) キーツの名歌 “In Drear-nighted December” 「暗いわびしい十二月の夜」は真冬の無感覚に眠っている自然を<死の願望>から羨んだ世界と言えるがこのスティーヴンズの作品に暗示を与えたと考えられる。

もう一つの溶けて消失する「無情」なる「無常」のフォームを見よう。

### THE EMPEROR OF ICE—CREAM

Call the roller of big cigars,  
The muscular one, and bid him whip  
In kitchen cups concupiscent curds.  
Let the wenches dawdle in such dress  
As they are used to wear, and let the boys  
Bring flowers in last month's newspapers.  
Let be be finale of seem.  
The only emperor is the emperor of ice-cream.

Take from the dresser of deal,  
Lacking the three glass knobs, that sheet  
On which she embroidered fantails once  
And spread it so as to cover her face.  
If her horny feet protrude, they come  
To show how cold she is, and dumb.  
Let the lamp affix its beam.  
The only emperor is the emperor of ice-cream.

(CP, 64)

### アイスクリームの皇帝

でっかい葉巻を巻く男を呼べ  
筋骨たくましい奴、そいつに命じて  
台所のカップコンキュピセント カードに淫らな凝乳をかきませさせよ。  
お姐ちゃんねえたちはいつも着ているドレスでぶらぶらさせておけ、  
それから、ぼんぼんたちには  
先月の古新聞にくるんだ花を持って来させよ。

あるがままを見たままのフィナーレとせよ。  
唯一の皇帝はアイスクリームの皇帝だ。

ガラスのノブが三つとれている  
モミの化粧ダンスからあのシーツを持って来い、  
彼女がいつか孔雀鳩の刺繍をしたやつを  
それから顔を覆えるようにそれを拵げろ。  
角のような両足が突き出るならば  
どんなに彼女が冷たく、無口になったかを示しているわけだ。  
ランプの光線を当てさせよ。  
唯一の皇帝はアイスクリームの皇帝だ。

この作品（1922）の硬直な印象には誰れしもショックに近いものを感じるであろうし、再読してもアイスクリームの皇帝が何を感じさせるのか戸惑いを覚えるのが普通であると思われる。少くとも普通の「詩情」を求めるものには、無くても良いような作品に見える。ところが、1933年のある自選集の編者への手紙ではスティーヴンズはこの作品を一つだけ推しているのに読者は二重の驚きを感じよう。

“I think I should select from my poems as my favorite the Emperor Of Ice Cream. This wears a deliberately commonplace costume, and yet seems to me to contain something of the essential gaudiness of poetry; that is why I like it . . .” (L, 263) (私の好きな詩として「アイスクリームの皇帝」を選びたいと思います。この作品は普段着のコスチュームを装っていますが、それでも詩に不可欠な華美さゴージャスがあると私には思われ、それが好きな理由です) という彼の言葉はこの作品の本質に関するというよりは詩一般に対するスティーヴンズの態度が伺えると思う。この作品を *Fifty Poets: An American Auto-Anthology* という自選詩集に編した同じ発行者も未だ充分納得しなかったと見えて、スティーヴンズは更に次のような便りを送っている。“Suppose you substitute the following paragraph for the one I sent

you some time ago by way of explaining my liking for The Emperor of Ice Cream: I do not remember the circumstances under which this poem was written, unless this means the state of mind from which it came. I dislike niggling, and like letting myself go. This poem is an instance of letting myself go. Poems of this sort are the pleasantest on which to look back, because they seem to remain fresher than others. This represented what was in my mind at the moment, with the least possible manipulation.” (L. 264) (この作品が好きな理由の説明として、先日お送りしたものと次の文とをとり代えて頂けますか。——この作品が生れた時の心境という意味でなら別ですが、この詩が書かれた時の事情は覚えてはいません。こせこせいじって書くことは好きでなく、一思いに書くのが好きです。この作品は一思いに書いた例です。この種の作品は後でみかえすと一番楽しいものです、と言うのもそういったものは他のものより新鮮に見えるからです。これは出来るだけいじくらずにその時の心境を表現したものです)。 こういうスティーヴンズの自作の真意に対する寡黙さは手紙集の中で感じられる一般的な事柄であるが、例外的に好意を寄せている人に対しては、自ら説明しようとする態度をみせる。戦前から文通していたセイロンの友人への1945年の次の手紙がその場合である。

“This ice cream poem is a good example of a poem that has its own singularity. Dr. Ludowyk seems to have the right understanding of it. But, after all, the point of that poem is not its meaning. When people think of poems as integrations, they are thinking usually of integration of ideas: that is to say, of what they mean. However, a poem must have a peculiarity, as if it was the momentarily complete idiom of that which prompts it, even if that which prompts it is the vaguest emotion. This character seems to be one of the consequences of concentration. I should like to undertake the job of establishing the place of concentration in this sort of thing.” (L, 500)

(このアイスクリームの詩がそれ自身の単独性を持つ作品の良い例です。ルド

-イック博士は正しい読みをされているようですが、結局、その詩の核心はそれの意味ではありません。人々が詩を統合された纏まりと考える場合は、観念の纏まりと普通考えています、つまり意味のことです。しかしながら、一つの作品としての詩は、その詩の誘い出すものが非常にばく然とした情緒であっても、その誘い出すものの瞬間的にも完全な表現形式であるかのような特殊性を持っていなければなりません。このような特質は凝縮作用の結果の一つのようです。このような種類の事柄の中に凝縮作用の場を確立したいと願っています。ここでスティーヴンズの語る〈凝縮作用の場〉とは、単に言葉の構造を外的に見たポエムではなく、詩人と詩人を含めた読者とに垣間見られた〈相対の場〉としてのポエトリーを指しているのである。プロセスとしては、エリオットが“Tradition and the Individual Talent” (1919)「伝統と個人の才能」の個性没却説で強調した“significant emotion” (表象的情緒)とそれを伝達するための“objective correlative” (客観的相関物)からは遠くない考えに見えるが、あくまでもスティーヴンズに於ては心理学的ではなく場所論的である。

さて、そういった作者の戒めを心に留めながら「アイスクリームの皇帝」の核心〈凝縮作用の場〉に触れよう。

ジョン・エンクはスティーヴンズが学生時代に活躍した雑誌 *Harvard Advocate* の1900年のある号に載せた短編“Four Characters”を引用して、今しも主人が死亡した家を訪れた二青年の前で、淡々とその重苦しい姿にシーツを覆い、ランプをテーブルに戻し、〈お茶でも如何が？丁度作るところでしたの、主人は大嫌いなものでしたが・・・〉と応対する夫人をとり囲む貧窮な暮しぶりの描写等に、「アイスクリームの皇帝」の胚芽となった要素があると指摘し、更に詩の中の屍体は数年後の彼女自身のそれであったかも知れないとまで言っている。<sup>(24)</sup> いずれにせよ、ある事件が突然作品のテーマになったとしても、そのテーマの扱い方の中には詩人が長年心の中で観察し感じて来た人生への色々の想

---

(23) 言うまでもなく個性没却は詩人の個性のそれであり作品の個性を指すのではない。Significant Emotion に関しては拙論「詩とは何か—T.S. Eliot の “Significant Emotion” と “Overwhelming Question” をめぐって」神戸外大論叢 (Vol. 29. No. 6) 参照。

(24) John J. Enck, *Wallace Stevens: Images and Judgments*, (Southern Univ. Press, 1964), p. 201.

いが一つの感動に凝結したものであることは明らかである。

この詩は葬式というよりは、それまでに人々がお通夜か何かに集って来る場面であると推察される。詩は前半と後半から成り、前半だけ読むとそれがそういう機会であるとは全然分からない。後半も〈彼女の顔を覆うために〉という表現に始めて事態が明らかになるだけである。屍体とか葬式とかの言葉が無いばかりか、「死」そのものの表現が使われていない。「死」は暗示された世界であって、この暗示された所へ人々は集って来る。全体、この作品の中にはアメリカ社会を象徴するものが散見される。今日の **Funeral Parlor** (葬儀院) の発展が物語るように、一般には葬儀というものが社会のシステムに組み込まれたものであり、そこでは美しく飾られたホールで化粧を施された故人が顔を棺からこの世に向けながら時を過す。アイスクリームもアメリカの最もポピュラーな産業であり、嗜好品である。新聞も、その長大な量と種類によって、人々の日々の意識に、心の糧にも代りそうな特権的役割を演じながら、退屈な日常に刺戟を与えている。葉巻が示すタバコも同様である。このようにタバコ、アイスクリーム、花束、新聞等はすべて、日々の小さな充足、片時の夢であり詩でもある。そのようなものにとり囲まれて若い男女が、アメリカ社会の若さを象徴するかのよう配置されている。詩の後半にみられる旧式そうな化粧ダンスや孔雀鳩の刺繍等も、貧しい生活ながらも日々を美しく生きてゆくための努力や慰めのよすがを示す点では上の事物と無縁ではない。葬式というものは確かに死んだ人の為めであるかのようであり、実は生き残っている人々のための形式でもあることも事実である。

〈お姐ちゃんたちはブラブラさせておけ〉—青春の最中にある若い男女から人生の悲哀の如何程が亡き人を偲び汲み出されるのか想像がつかない。我々は「死」そのものを、これだと把握して示すことは出来ない。アイスクリームのように冷んやりとした死体を描写しても、それはあくまでも、自己の外側にある事柄である。彼女の硬くなった〈角のような両足〉の角のような(horny → lustful 欲情的などという意味もある)という表現のそのものの中にも、単にゴツゴツしたという感触を越えたもの——この詩前半で、無理やりにかきたてられたような生に対する欲情 (concupiscent curds) の投影が煌々と照らすランプの光の中で

みられる筈である。“Let be be finale of seem”＜あるがままを見たままのフィナーレとせよ＞についてスティーヴンズは1939年のヘンリー・チャーチに“... the true sense of Let be be the finale of seem is let being become the conclusion or denouement of appearing to be: in short, icecream is an absolute good. The poem is obviously not about icecream, but about being as distinguished from seeming to be.” (L. 341) (あるをしてみえるのフィナーレとせよの真意は、存在をして存在するように見えものの結末または大団円たらしめることであり、要するに、アイスクリームは一つの絶対の善です。この作品がアイスクリームのことではなくて、あるようにみえるものとは区別される存在するものに関してであることは一目瞭然です。)と書き送っている。

葉巻もアイスクリームも新聞も花束もすべて、今、現在そのようにあるものとして、生命をもった現象として現われているに過ぎない。若い男女もそうであれば、人生全体も例外ではないが古くなった新聞、<sup>しば</sup>凋んだ花、冷えて硬直した肉体を眺める私達に「死」が十分理解されるのであろうか？ 私達に分かるのは、丁度、存在の接点ともいべき舌の上で、硬くて冷たいアイスクリームが姿を消しながら味になってゆくように、生と死の境界で、わずかばかりの人生を味わう以外に「在りよう」がないのではないだろうか。

この作品は感傷を排し、暴力的とも言える異様で対象的なイメージの併置によって「存在」の不思議、神秘性をかきたてる。その打楽器的效果は、roller—muscular, big—bid を通り、kitchen—cups—con—cupicent—curds と硬いC音のパーカッションの中に、たくましい性を暗示する言葉をたたきつけながら、不可解な「死」という存在の圧力に挑んでいる。死を鏡に映した生への絶えざる反転が、生ける者への命令であるかのようにひびく。皇帝の叫びは生か死の絶対非情の命令である。Emperor という語は prepare させる者の意の源を持つが、この詩に於ても Call—bid—whip—Let—Take—spread と仮象(seeming)の世界の営みに向けての準備に対して一気呵成の命令が続き、最後に“Let the lamp affix its beam”＜ランプの光線を当てさせよ＞と無情な現実との対決を迫る。“beam”—“cream”の韻の踏み方までが非情である。



先のスティーヴンズの手紙の中で述べられている〈凝縮作用の一つ、それを誘い出すところのものの瞬間的に完全なイディオム〉がここに現われるとすれば、それは「無常」に他ならぬ人生である。命令を下す「皇帝」も、自らの仮象性を「鏡の中の鏡」という姿で示しながら我々が容易にとらえることの出来ない巨大な「実在」に戻ってゆく。“ice-cream”の繰り返えしの中に“I scream”の叫び声が聴ける筈である。それは生の中の死、死の中の生という「絶対の無の場」を人生の「無常」として凝視させる声である。「無常」は、厳密に言えば、「非情」を超越した「空」に於てのみ把握出来る。この事態を、仮象という「アイスクリームの皇帝」の解体に観るところがスティーヴンズの想像力の面白さでもある。終章で述べる〈遡創造〉(décréation)の前触れである。

<sup>シグニフィカント</sup>  
意義深くも甘いアイスクリームを口にして、次に、秋空の如く透明な悲哀を湛えたもう一つの「無常」の世界に移りゆこう。

## THE DEATH OF A SOLDIER

Life contracts and death is expected,  
As in a season of autumn.  
The soldier falls.

He does not become a three-days personage,  
Imposing his separation,  
Calling for pomp.

Death is absolute and without memorial,  
As in a season of autumn,  
When the wind stops,

When the wind stops and, over the heavens,  
The clouds go, nevertheless,

In their direction.

(CP. 97)

### 兵士の死

人生は縮まり、死は予期される  
秋の季節にいるように。  
兵士は倒れる。

彼はものものしい行列を求め  
己の別れを押しつける  
三日名士にはならぬ。

死は絶対、記念碑もない  
秋の季節にいるように  
風が止み

風は止み、そして、大空を越え  
雲は行く、それでもやはり  
己が行方に。

行雲流水の無常の世界。誰しも芭蕉の句一〈夏草や兵どもが夢の跡〉を連想するような情景である。モースの研究によるとスティーヴンズ自身は戦争経験は無かったが「兵士の死」は戦争詩と言える一連の“*Lettres d'un Soldat*”(1917)「兵士の便り」から *Harmonium* の第二版(1937)に初めて入れられた作品である。<sup>(25)</sup> 芭蕉の句も『奥の細道』の旅で平泉を訪れ藤原三代の栄華の跡を眺めた時の感傷を詠んだものである。両者に共通しているのは、自然は変わらないのに、どうして人間は移り変って止まないのだろうかという、洋の東西を問わ

(25) Samuel French Morse, *Wallace Stevens: Life and Poetry*, (New York: Pegasus, 1970), p. 77.

ず昔からある詩歌の発想である。そこでの芭蕉の場合、歴史的なパースペクティーフの中での生死をかけた人々の営みや栄光の空しさに重点があったとすれば、ステューヴンズのそれは、三日名士の暗示するようにイエス・キリストとか歴史上の人物として名を残すこともない無名の兵士が、大勢の中のひとりとしてまるで秋に葉が落ちるが如く散ってゆくありふれた個人のことである故にいったそう深い余韻をもつ。

この作品の各節の長さが“Life contracts”〈人生は縮まる〉のように短かく縮まってゆき、風が止まるように息絶えてゆく姿と重なって移ってゆく。Life contracts は、〈生あるものは死すべし〉という絶対者との契り (contract) でもある。“Death is absolute” (死は絶対である) の “absolute” は疑うべからざるといふよりは、他との関わりが無い独立純粹という意味であり、殆んど absolution (赦免) に近いひびきを持って人生からの遊離を示している。我々が人生と言うものも刻々と移りゆく雲の流れが時の航跡を示すように、死の後ろ姿のような直立してしまった生の影に過ぎないかも知れない。

生そのもの、死そのものをこれだと把握し提示することは至難であり常に流れるものとしての意識でしか表現出来ない。例えばサン＝テグジュペリの《星の王子》は星がまたたく砂漠の夜空の下で、木が倒れるように音もたてずそっと倒れ行った (Il tomba doucement comme tombe un arbre.)。最後に、語り手である詩人は、再び星が一つまたたく砂漠を描き、頁数の無い右手の空白に〈これは私にとって、世界で一番うるわしく、一番哀しい風景です・・・ここが、小さな王子が地上に現われ、そして消えて行った所です〉 (Ça c'est, pour moi, le plus beau et le plus triste paysage du monde . . . C'est ici que le petit prince a apparu sur terre, puis disparu.) と哀感をこめて語っている。<sup>(26)</sup>ステューヴンズの兵士も、「小さな星の王子」と同様に、無事の兵士として、存在の間隙の中に音もなく倒れ、忘れられてゆく。そして、人間の存在の条件から由来する生存そのものへと、偶然と運命の不条理へと悲哀は忍び寄る。悲哀こそ芸術の奥底に宿る魂と言わねばなるまい。

(26) Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (Paris: Gallimard, 1946). p. 95.

ここでは「悲哀の美」についての霜山徳爾の次の言葉ほどにスティーヴンズのこの作品の心を言い当てているものはなからう。——〈パセティックということは冬の鋼青色の空のようなきびしさを持っているものであり、そこではひとりの人間が、まさに互換不能な存在を日常性の内から切り離され、人間の存在的な根源からの声、人間であることの宿命の切々とした声を聞かねばならないのである。芸術とは、いや美とは、もともと死との親和性があり、死の翳をやどしたものである。その意味で美は哀しいものであるばかりでなく、<sup>かな</sup>愛しいものである。従って「美の悲哀」という場合に、それはある意味ではトートロジー（同語反復）なのであるが、それを論じるにはこの言葉を反対にして、「悲哀の美」とすると、具体的にアプローチすることができるように思われる〉<sup>(27)</sup>——まさに、芸術作品とは概念化されるべくもない「表象的情緒」への具体的アプローチを果すものであり、秀れた作品とは、その「道」としてのアプローチがそのまま「場」の構造となっている。「兵士の死」にあっては、地上の離騒や苦諦をも超然とした雲が、風も止み寂寞たる秋の天空を愁然と流れてゆくうちに我々の不条理の情も限りなく澄んでゆくのを覚える。人は倒れた。ここにも「場所」が残った。スティーヴンズは *Harmonium* の様々な作品で「死」の中の「生」、 「生」の中の「死」を親和的に抱えつつ、「無常感」の中に「悲哀の美」という「詩」を創り出して「生死」を解脱する次元(空)を示している。

スティーヴンズの想像力の中核に覗く意識の場としての「無」は「雪達磨」に於て同時に抱えられていた二つの「無」の相互作用が単に相互に照し合うだけでなく、作用 (affection) による受動態としての情緒 (affect) を生じている事態として感じられたように、本来の意義であった「受苦」 (suffering)、 「受動」 (passivity) の passion (受難) を秘めたパトスと深く結びついていることは言うまでもない。このように早くから見られるスティーヴンズの諦観とも言える受容的精神の中にはワーズワースの “wise passiveness” (賢い受

---

(27) 霜山徳爾著『人間へのまなざし』(中央公論社、1977年)p. 101. 「デューラーの〈メランコリア〉」より。

(28) 容性) やキーツの有名な “negative capability” (消極的受容力)<sup>(29)</sup> に共通したところの対象に対する ロマン派詩人のもつ包摂力がある。しかし、スティーヴンズの場合は、始めから対象の中にたゞ身を委せているのではなくて、自己の置かれた極限的情況にも対決できる気迫ある構えであり、これは中期を経て晩年の作品では遡創造 (decreation) という 詩的行為を通して一種の自覚的「解脱認識」を目指し、かつ問うものとなる。例えば次の作品には「兵士の死」よりも更に醒めた現代文明的な視点の炸裂があり、その「解脱」の壮絶さが顕われている。

### FLYER'S FALL

This man escaped the dirty fates,  
Knowing that he died nobly, as he died.

Darkness, nothingness of human after-death,  
Receive and keep him in the deepnesses of space—

Profundum, physical thunder, dimension in which  
We believe without belief, beyond belief.

(CP. 336)

### 飛行士の墜落

この男は汚らしい宿命は免れた

---

(28) “No less, I deem that there are Power / which of themselves our minds impress ; / That we can feed this mind of ours / In a wise passiveness.” (私は、宇宙にもろもろの力が在り、自然に私たちの心に印象をきざみ私たちは賢い受容の態度の中で心を養うことができると思う) “Expostulation and Reply” 「諫めと答え」第六節。

(29) “I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts without any irritable reaching after fact and reason.” (私のいっているのは、<消極的受容力>つまり、人間が真理(事実)や理性(理由)に苛立って手出ししないで、不確定、神秘、疑惑の中に留まることが出来る力です)

1817年12月21日づけの弟たちへのキーツの手紙。

事実そのように気高く死ぬと分っていたので。

暗闇よ、人の死後の無よ  
空間の深みに彼を受け入れ、保て——

プロフンダム フィジカル・サンダー  
深き淵、生ま身の雷轟

信も無く、信を超えわれらの信ずる次元に。

この作品は *Transport of Summer* (1947) に収められていたものであるから第二次大戦の戦争詩の一つと考えられるが、首尾よき飛行士の手柄話とか飛行士の国家的英雄行為とか、天国に迎えられた話というのではない。組織と組織の巨大エゴの戦いには「聖戦」や「国家的英雄」という虚妄も成立し得ない。不条理の支配がいよいよ明らかな現代文明社会にあって情念や妄執、又は怨念といった個人の内面に深く沈んだ悲劇的エネルギーも、一切を白昼化して止まない文明の機械的合理化の白々しい空気の中に拡散し、新たな妄想形態を社会的に成している。それは「闇」のエネルギーに徹して「光明」を求める転機も与えられず空無化してゆく。かつては「天国」のメタファーとなって仰ぎみられていた大空も、近代兵器に犯され、「エデンの園」から追放されたアダムとイヴの末裔でもある「飛行士」は、今しも墜落しながらいづくに行場を求めべきか。もはや単に心情 = 心理的でなく<sup>フィジカル</sup>物質的にも不退転である彼が犬死——〈汚らしい宿命〉を免れたのは、“dimension in which/ We believe without belief, beyond belief.” —— 〈信もなく信を越えわれらの信ずる次元〉——「闇」と「深淵」に於てしか表現できない「無の場・空」の自覚であり、それを彼自身が自己の存在の中に〈知っていたので〉意味ある死という虚構の<sup>かなめ</sup>要が今や「無」の強烈なアイロニーによって高貴な死とされるのである。

この作品に緊張と厳肅さを与えているのは、ステューヴンズが、ある瞬間に現世の放棄を迫られている人間に向って、彼を受け止め、「受け入れる」べき、しかるべき「場」をひたすら<sup>フォール</sup>念じているからである。墜落という最も激しい重力の自覚の中で信じられている「死」の観念は「無」に雪崩れ込んでゆく。これ

は我々を究極的に<sup>よみ</sup>嘉し受け入れる「場」を「闇」, 「深淵」, 「生ま身の雷轟」としか表現できぬ「空」なる「真実在」に向っての祈りである。ステューヴンズの作品にみられる多くの断定的表現は、実は、呼びかけであり、叫びに近い語りかけであり、『詩』という超越的空間に炸裂していることばの〈フィジカルサンダー〉である。“The World as Meditation” (CP. 520) 「世界は瞑想だ」の如く後期の作品になるにしたがって、このように、(訴えとしての) 歌と(陰りとしての) 祈り、あるいは(つぶやきとしての) 独白が混然一体化した場合が少なくない。ステューヴンズは瞑想詩人 (meditative poet) と呼ばれるのも、<sup>(30)</sup> そのような形而上的志向を秘めているからであろうが、瞑想以上の激しさでもって、時にはこのように炸裂していることを見落してはならない。

この作品の硬質な短かさは瞬時とも見える生と死、創造と脱創造の超時空的交感を感じさせる。<sup>プロファンダム</sup> 「深き淵」はあの「創世」の以前から在った「深淵」であり、「闇」もその上を覆っていた「闇」であり、<sup>フィジカルサンダー</sup> 「生ま身の雷轟」とは、<sup>フィジカル</sup> 有形なもの、万象を一撃のもとに無化する何事かである。瞬時にして肉体が解体され散華してゆく己を「受け入れる」領域があるとすれば、そのような創造の次元を越えた「次元」になければならない。その境界には落下してゆく「地上」がない。昇天すべき「天上」もない。そこはまさに墜落の無底である！ この「飛行士」は「詩」ということばの「場」の中に於てのみ触れ得る有形なところの初源的な「深淵」に「受け入れ」させる他はない。詩人のこういった〈絶対の無〉ともいえる場の認識が、(キリスト教に回帰している) エリオットに触れて “After all, Eliot and I are dead opposites . . .” (L. 677) 〈結局、エリオットと私は真反対です〉とステューヴンズに語らしめた所以である。

このように、早くから、ステューヴンズは「無」の自覚を媒介としながら「真実在」の奈落に迫ろうとする。そこには「求道」と言う言葉がふさわしい程であるが、常に、それは形而上的飛躍を抑えながらの、現実に於ける〈信〉の構造に対する醒めた覚識の持続による探究であった。

(30) A. Brown of R. Haller, ed., *The Achievement of Wallace Stevens*, (New York: Gordian Press, 1973) 又は Marie Borroff, ed., *Wallace Stevens: A Collection of Critical Essays*, (Prentice Hall, 1963) にある Louis L. Marz, “Wallace Stevens: The World as Meditation” [1958] がこの方面での古典的論文である。

## 第五章

### 相対の世界——ゲシュタルト的アプローチ

——色即是空，空即是色

前章の最後に触れた如く、スティーヴンズの詩の世界は早くから「求道」にも近いものであった。それは常に形而上的の飛躍を抑えながらの、例えば、先の“Flyer's Fall”の場合のように現実に対する醒めた視点からの探究であって、この探究の中枢には、彼の考えている「想像力」の問題が常に働いていたのである。むしろ、想像力の性格と可能性とその限界の探求が彼の詩作の中心であったと言える程である。本章では更にそのことを、多く題材の中から基本的な例に限って考察してみることにする。

我々が詩人に限らず人間の意識(consciousness)という問題を考える場合、その意識が全人間的にかかわる良心(consicence)とか信念、信仰(belief)の世界と無意識に分けて考えるのが普通である。ところが、スティーヴンズが意識を意識している時は必ず、意識を人生の生き方の意識、つまり良心の意識として同時に捕捉せねば止まない。秀れた詩人は、何らかの形で、彼らの鋭敏な感性や知性を人生の理想や憧れに絡ませながら良心や信念信仰の問題として懊悩し、その苦闘を昇華することによって我々に深い感動を与えるものである。スティーヴンズほど現実構造の認識に<sup>まっ</sup>纏わる想像力の働きを、その初源的要素と次元に遡源しつつ瞑想した詩人は英米詩に於てはまず例が無いと思える。實在との関わりを強く意識している詩人として独仏の詩人からリルケやヴァレリーは無論、ミショーやあるいはポンジュ等の名をあげる向きもあるが、こゝでは英米の詩人に関して、ホプキンス、イエイツ、パウンド、エリオット等々のあたりから現状を眺めてみてもスティーヴンズ程に想像力そのものの働きを臨床化し、テーマとして扱った詩人は極めて少いと言えよう。

一体に日本に較べ欧米の詩人は伝統的に分析的で反省能力に富んでいる。それは西欧の文明、文化そのものが、ロゴスに基くギリシャの明晰さとラティ



オに基くローマの機能性の伝統に由来するが、その文化の中心となる芸術、科学の精神も、ロゴスやラチオの性格が象徴的に示す通りである。例えば、英語の意識 (consciousness) や良心 (conscience) という表現も O. E. D. に依れば、17, 8 世紀頃までは、現代のフランス語のように conscience という一語が意識と良心を統一する語として使用されていたことが分かる。即ち、conscience の内的知識又は意識 (inward knowledge or consciousness) という意義は18世紀中葉には「良心」から別れ <sup>コンシヤスニス</sup> conscience の方に独立してしまった。漢字の「良」は先取りされた観念であることは、心の疚しさについて <sup>やま</sup> good or bad conscience という用法からも明らかであるように、本来この言葉の元のラテン語 conscientia は良心というよりは全人的共通認識であり、con (together) + scientia (knowledge), 即ち知識又は秘密の自己または他者との統覚的な生起の度合が con(共)の作用にかかっていた。そしてこの共有意識の衰微が consciousness(意識)の分化を促したのである。<sup>(1)</sup> このことは語根の science (知)がラテン語 scire (切り分ける)から分かんとなり、分析的認識(科学)を予見していて、精密な認識の要求と学問や技術の進展と合致した現象でもある。

この問題を特にスティーヴンズ自身に適用して述べれば彼は、consciousness を conscience とははっきり分けた次元で、想像力や心の働きを観察し、究極に於ては分けられないものとして、再び全人全心的共通認識としての conscience のいわば<透明円球>的な統一の場で想像力の問題を把握しようとするということである。そしてそれは身体論的には先に論じた<共通感覚>の作用を受けながら想像力と分け難く結びついている。これは単に本章の問題であるばかりでなく、後に考察する晩年の作品に至るスティーヴンズの全体像に関わる視点である。

まず「意識」の立場からみると想像力の機能そのものはスティーヴンズも “Like light it adds nothing, except itself” (NA, 61) <それは光の如くそれ自体の他は何も付加しない>と述べているように、無色透明に近い。それ

(1) この両語の観念史の変遷と生態については C. S. Lewis, *Studies in Words*, (Cambridge University Press, 1967) の “Conscience and Conscious” 参照。ヨーロッパの観念史の立場から詳述されている。

に意欲が加わり、それ自身以外の色を帯びて認識に迫るとしても、想像力自体は詩人の言葉を媒介とせねば機能を現わせるものではない。その機能は、一般には詩 (poetry) の機能と言われているが詩のことばと想像力を分けて考えない方が、詩の実体が明確化するのである。想像力、即ち詩的言葉の用い方の中枢的なものはメタファー (metaphor) とシミリー (simile)、つまり隠喩と直喩であるが、それらは事柄を関連づけてある意味を伝達する機能である。スティーンズにとって、それらの機能が、本来的に「詩的」な機能と限定されなくてもよい性格のものであることは次の彼の言葉で明らかであろう。

“The accuracy of accurate letters is an accuracy with respect to the structure of reality.

Thus, if we desire to formulate an accurate theory of poetry, we find it necessary to examine the structure of reality, because reality is the central reference for poetry.”

(NA, 71)

(精密な文学の精密さとは真実在の構造に関する精密さのことである。かくして、精密な詩論を構築しようと欲すれば、真実在の構造を吟味する必要があることが分かる。何故ならば、真実在こそ詩の言及する中心であるから)

ここで大切な観点は、「詩的精密さ」と「現実在の精密さ」が合一でなければならぬという第一条件が詩的想像力に課せられていることである。

メタファーもシミリーも本来は語群の「並置」—— juxtaposition であり、並置が心に作用して叙述、または陳述という現象を起すのである。“My heart is a red, red rose.”とか“Life’s but a walking shadow.”のようなメタファー〔meta (behind, beyond) + phero (carry); <sup>うつす</sup>transfer の意であった〕による表現は、 $A=B$ とする数学的等式に近い定言であり、“You are like an angel.”のように like [シミリー (simile) はラテン語の similar (like) の意の similis から由来] やスティーンズのよく使用する as if を用いた表現は定言をさけた相似 (resemblance) の行為である。それは数学や幾何学のように単一の意

義しか持たない約束づくの記号の世界であるというより、自然言語の世界であるからには、メタフォーと言えども厳密な等式化ではなく、あくまでも *juxtaposition* による *relation* (関係づけ) の行為であるという意味に於て、結局は一切の語は相似の重なり合う相対の世界にある。

実在の構造の中で *resemblance* が大切な理由は、捕えがたく流動化する実在にあって我々が知覚する世界はあくまで実在の現象として、*seeming* の世界、*resemblance* の世界としてまず与えられるからである。活きた真実在と諸現象の間にはゆるやかな延長関係としての *resemblance* という *relation* がある。そこでは *relation* という語のもつ両義性——「関係づけ」と「語りかけ」という二つの *かかわり* が表現と事実とをつなぐ表象作用の中核にある。先のスティーヴンズの引用に続き、“A moment ago the resemblance between things was spoken of as one of the significant components of the structure of reality. It is significant because it creates the relation just described. It binds together. It is the base of appearance.” (NA,72) <先程、もの間の相似が真実在の構造のシグニフィカントな構成要素の一つであると言いました。それがシグニフィカントなのは今説明したレイションを創るからです。それは結びつけます。それは現象（あらわれ）の基盤です>と述べていることから明らかなようにそれは前章で触れた *significance* (表象性) の問題にかかわる発言であり、その作用を中心に、*resemblance*, *appearance*, *relation*, *description* という言葉が殆んどトートロジカルな関係で存在している点に気をつけねばならない。語るものと語られるもの、相似を発見するものと発見されるものの関係、みるものとみられるものとの不安定な相対性が想像力の実相にかかわることが、察せられる。

「想像力による相似の創造」 (“the creation of resemblance by the imagination” NA 72) を象徴的にメタフォーと呼ぶとすれば、メタフォーこそ詩の活動の生命である。reality という実在は常に変化するものであるが故にメタフォーも絶えず更新し変貌せねばならぬ。そこでスティーヴンズもメタフォーではなく「メタモルフォーシス(変身)の方が良い言葉であろう」 (“metamorphosis might be a better word” NA, 72) とさえ述べている。

具体的に、そういった「変身」がどのように想像力の中で展開し、実在又は現象、又は「変身」との *relation* が把握されてゆくのか、いくつかの作品の例から考察してみよう。

That the glass would melt in heat,  
That the water would freeze in cold,  
Shows that this object is merely a state,  
One of many, between two poles. So,  
In the metaphysical, there are these poles.

(CP, 197)

ガラスは熱の中で溶けるということ  
水は寒さの中で凍るということは、  
この対象物は単に一つの<sup>も の</sup>状態<sup>ステイト</sup>、  
二極の間にある、多数の状態の一つであることを示す。  
それで、形而上にも、両極がある。

上の詩は“The Glass of Water”「水のグラス」の第一節である。水は知覚の対象として、まず物体として捉えられるが、その定義が不動でないのは、水が自然の一部で絶対不動でないからである。氷になったり蒸気になったりする水は液体として一つの単なる現象にある。熱に溶けるグラスも同じであって、万物の姿は生成流転変化する現象の一齣である。

Here in the centre stands the glass. Light  
Is the lion that comes down to drink. There  
And in that state, the glass is a pool.  
Ruddy are his eyes and ruddy are his claws  
When light comes down to wet his frothy jaws  
And in the water winding weeds move round.

(CP, 197)

この中心に立つグラス。　　光は  
水を飲み而降りるライオン。そこで  
そのままの状態　グラスは淵である。  
光が降りてかれの泡立つあごをぬらし  
水の中にくるぐるまく水草が動きまわる時

かれの両眼は赤らみ、かれの爪は赤らむ。

第二節では、硬い物質のガラスは深い淵と化し、そこに光の化身たるライオンが、水を飲み而降りながらゆらぐ光の屈折によって生き生きと（赤らみ）浮び上って来る。“Poetry is a Destructive Force”（CP, 192）の中にも想像力の強さがライオンのメタファーで描かれているが、それは第二章で扱った“Earthy Anecdote”の“Firecat”とも通じているもので、一言で言えば、我々の内部に於て、時には楽しい想いに、時には苦しい妄想にも駆りたてられて動きまわる動物性を表象していると言えよう——

And there and in another state—the refractions,  
The *metaphysica*, the plastic parts of poems  
Crash in the mind—But . . . .

(CP. 197)

そこでそのもう一つの状態で——屈折、  
メタフィジカ  
形而上、ポエムの可塑的部分が  
マインド  
心の中でガチャンと碎ける——しかし . . .

そのように想像力と光とダイナミックな関係の中で感覚と知覚と思索の「変身」を続けていると突如ガラスの割れそうな気配が出現して、「変身」劇は中断される。そして“*But, fat Jocundus, worrying / About what stands here in the centre, not the glass.*” <おや、太ったジョコンダだ、ガラス

ではなくて、この中央に立っているものを心配しているのは、という具合に詩人が眺めまわすグラスと水が倒れるのを心配する声が登場し、メタフォアの遊びの世界から人間社会に想いが移り、“But in the centre of our lives, this time, this day, / It is a state, this spring among the politicians / Playing cards. . .” <しかし我々の生活の中心に、この時、今日、トランプしている政治家の間に、この春、一つの<sup>ステイト</sup>国である>と最後の節は続く。

想像力が段々と固定的な現実に触れる程に「変身」の<sup>スプリング</sup>弾力性も失われて来る。「ポエムの可塑的部分」は、わずかに、「この春」の<sup>スプリング</sup>をもつだけになる。「両極の間の多数の一つ」であった状態の様々も、トランプという人間社会の運命遊びにも似た政治を行っている人間たちの想像力に「左右」される空間につながっている一つの<sup>ステイト</sup>（国家）認識に拡散転落してゆく。“a state, this spring”の juxtaposition の中にもアイロニーとテンションが潜んでいる。ステーションズの数少ない戦争詩からも察せられるが、彼はプラトンと同じように人間の集団という社会を信用していない。集団組織は戦争の時にもっとも悲劇的に明らかにされるように暴力の潜在する場と考えているようである。かかる故に詩的想像力こそ実存的救済の場と考え、すでに明らかないように、そういう想像力を担う詩人の社会的役割に価値を置いているのである。

この“The Glass of Water”は“In a village of the indigenes, / One would have still to discover. Among the dogs and dung, / One would continue to contend with one’s ideas.” (CP. 198) <土着民の村で、発見し続けねばならぬであろう。犬や糞に塗みれて、自分のもっている観念と取り組みを続けねばならぬであろう>という言葉で終わる。「土着民の村」のという意味は、上述のような国家組織の中に完全には<sup>は</sup>嵌めこめられない人間の状況、本来の知の源泉たる土壌の中でということである。即ち、グラスというような「物体」が存在の中心(in the centre)を占めることのない空間で、社会や国家の象徴する文明の埒外である人間本来の在り方の場で想像力の創出するものを発見せんとする決意であり、そこで、認識の形而上的両極にある諸観念(生、死、永遠、等々)に到達したときは、それらの観念の真実をめぐる更に戦いを続けるのだぞという決意が表明されている。しかしこれは、1938年の作品

であって、光とガラスの華麗な「変身」ぶりの中に想像力に対する強い信頼がみられながらやゝ不器用な結句とも言える苦渋が最後の二行に感じられることも見落してはなるまい。

これに反して初期（1917年）の“Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”——「黒ムク鳥の13通りの見方」——の最後の詩、即ち第13節は見事な ending を示していて、スティーンズのアンソロジーピースとして名高いことも納得される。

### XIII

It was evening all afternoon.  
It was snowing  
And it was going to snow.  
The blackbird sat  
In the cedar-limbs.

(CP, 95)

午後はずっと夕暮れていた。  
雪が降っていた  
まだ降りつづきそうであった。  
黒ムク鳥はとまった  
ヒマラヤ杉の大枝に。

主題と変奏の最後から眺めることになるが、一行目の“*It was evening all afternoon*”という描写は午後の推移をまるで視覚化するような精妙な感覚である。これに先行する第12節は

### XII

The river is moving.

The blackbird must be flying.

(CP, 94)

河は動いている。

黒ムク鳥は飛んでいるに違いない。

わずか二行だが進行形の文であり、結局、すべては動きの中であって、「夕暮れ」(evening)という固定概念も「正午」の後から「夜」へと「夕暮れてゆく」現象として新鮮に捉えられている。つまりここで“evening”とは「夕暮れ」という固定的感覚を与えやすい実体詞(substantive)ではなくなり、移り変わる(transitional)現象の中で、主客の世界を相対化せしめる動詞的(transitive)表現の中で実在と一つの様相(state)との関係(relation)が関係づけられて語りかけられ(be related), 叙述される(=be stated)という実在と認識のディアレクティックな構造が明らかにされている。

この詩の第一節に戻ってみよう。

## I

Among twenty snowy mountains,

The only moving thing

Was the eye of the blackbird.

(CP, 92)

二十の雪山の中に、

たった一つ動いているものは

黒ムク鳥の目であった。

冬の山景色は豊かな夏と違って想像力の自由な活動を与えるものが少ない。想像力の屈折を経た世界と知覚の経過そのものとの区別は殆んど無に等しい。その意味で、この詩は無菌的条件に於ける想像力の培養実験とも言える。雪を



戴いた山の数を“twenty”と明示していることが冬の空気の澄明さを、一切の光線の不在としての黒と一切の光線の集約としての白のコントラストの中に捉えている。そこには動かざる雪山の二十と唯一つ動く鳥の目(=self)との「多と一」のコントラストがある。むく鳥の小さい目(eye=I)の動きは外部から識別出来る肉体的運動というよりはむしろ、現実の中に「相似」を発見することにより自己と世界との<関係>を把握しようとする認識的行為を指していることが分る。

第一節が不動なる世界での唯一の動として「自己」が抱えられているのに対して先にみた最終の第13節は、あらゆるものが流動している世界にあって、たった一つ静止している「自己」を抱えたものであった。想像力が「相似」の探究を終え13通りの<relation>に充足した後にある Firecat の如く眠りについたと考えられる。そうしていつかこの第一節に回帰するとも言える。

## II

I was of three minds,  
Like a tree  
In which there are three blackbirds.

(CP, 92)

私には三つの<sup>マインド</sup>心があった  
三羽の黒ムク鳥のいる  
一本の木のように。

もし黒ムク鳥が移動せねば、その峻厳な雪山の景色はいつまでも不動不死の化石状態で続き、それを眺める側の知覚も化石状態になることは当然である。外界とのかかわりの変化を求める心は意識の<sup>あそび</sup>多元化であり、三羽の鳥を抱いた木のように多面化した意識は第一に黒ムク鳥の目、第二にそれを見ている詩人の目、第三に両者を包んでいる空間の統合する目である。単に20の白い雪山が意識の対象ではなく、意識の視野の中では不可視の意識も景色の中に把握され

ているのである。

### III

The blackbird whirled in the autumn winds.

It was a small part of the pantomime.

(CP, 93)

黒ムク鳥は秋風の中を巡回した。

それはパントマイムの端役であった。

黒ムク鳥が秋風によって描く空の巡回は自然の無限の様相の一面にすぎない。鳥の自在と風の自在とが対応している。その巡回飛行は見えざる自然の姿を映す大自然の表象である。知覚される実在の動きをミメティックに表象している創作的行為である故に〈パントマイムの端役〉と呼ばれている。アリストテレスの *mimesis* (模倣) の本質を *representation* (創作, 表象) と現代風に解釈出来る好例である。「秋の空」は記憶の風景でもあり、眼前の冬景色に心の中から投映した再現前 (*re-presentation*) である。「自然(実在)を開示する」(OP, 164)ものが詩であるとすれば、このパントマイムが詩 (*poem*) である。

### IV

A man and a woman

Are one.

A man and a woman and a blackbird

Are one.

(CP, 93)

男と女は

一つ

男と女と黒ムク鳥は  
一つ。

スティーヴンズのアダジアの一つに“A poet looks at the world as a man looks at a woman” (OP, 165) <詩人は男が女を見るように世界を見る>という表現がある。これは単に男の主体が女の客体を眺めるということではない。女が男を眺めるようにと反対に述べても同じ事である。恋する者が<存在>し恋されるものも<存在>するように、男と女の対応的なつながりには、この二者を越えた<超越的な場>、又は<存在者>を予想した言葉である。即ち、男と女を結びつける思惟または結合力は有限なる者の持つ力ではなく、更に深い<存在>がその力を先天的に賦与していると考えられる。そのような<存在>の形式(相対<sup>あい</sup>の相、合一<sup>あい</sup>の合)に与かっていることが、「愛」とも言い換えられる意識の共同体の場であり、そこでは<男と女と黒ムク鳥は一つ>である。そして、この「愛」と「認識」の関係は本書の終章でさらに明かにされる。

以上の事柄に関連すると思われる考え方が、1948年のイエール大学での講演“Effects of Analogy”「アナロジーの効果」にみられる。詩人は絶えず二つの詩論に関心を抱いていて、第一の観点に従えば詩人は“comes to feel that his imagination is not wholly his own but that it may be part of a much larger, much more potent imagination, which it is his affair to get at.”(NA, 115) <自分の想像力は完全には自分の所有と感じられず、もっと大きいもっと能力のある想像力の一部であって、そこに到達することが自己の務めであると感じるようになる>と述べているが、これは批評史的に見れば、あらゆる知覚の根源を無限の存在者の創造力の有限的分与と考えるコールリッヂの第一想像力論に近いようである。スティーヴンズは、また、第二の詩論については次のように語っている。“The second theory relates to the imagination as a power within him to have such insights into reality as will make it possible for him to be sufficient as a poet in the very center of consciousness”(NA, 115) <第二の理論は、意識の真の中心にいる詩人を詩人として充分ならしめるような真実在に対する洞察力を与える内な

る力としての想像力に関わるものです>これもやはり、詩人のもつ自由な自発的発見能力、直観的想像力を強調するコールリッチの第二想像力論の延長であることは明らかであろう。<sup>(2)</sup>

この二種の想像力の間にはコールリッチの説くように本質的には区別し難い有機的連続性がある。いずれにせよ詩人によって洞察された実在の一面に潜む複数の意識又は想像力を貫くある存在の次元を認識しているのが第四節の詩である。

この第四節にかぎらず、色々な作品の中で“oneness”（合一）という表現が現われる。“Tom-tom, c'est moi, The blue guitar / And I are one . . .” (CP, 171) <トントン<sup>セモア</sup>私です / 青いギターと私は一つ . . . >; “Foam and cloud are one. / sultry moon-monsters / Are dissolving.” (CP, 23) <泡と雲は一つ / 蒸し暑い月の怪物たちは / 溶けてゆく >; “Real and unreal are two in one . . .” (CP, 485) <実と虚は二つで一つ >; “The captain and his men / Are one and the sailor and the sea are one.” (CP, 392) <船長と船員は一つ、水夫と海は一つ >というような表現には、想像力のある本質に関するスティーズの非常に意識的な使い方が見られる。それらは、既に触れたように、ボードレールの“l'analogie universelle”（宇宙普遍のアナロジー）や“la correspondance”（照応）的な思想と言えるが、想像力の統一構成作用という面に限ると、コールリッチがシェリングの着想した“In-Eins-Bildung”（合一形象）をモデルにした概念といわれる“Esemplastic power”等に通じたものでもある。<sup>(3)</sup>

(2) コールリッチのその想像力論の箇所を参考までに引用しておく。

“The primary Imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation.” Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. John C. Metcalf (New York, 1926), p. 190.

(3) コールリッチがモデルにしたシェリングの造語自体がドイツ語 Einbildungskraft（想像力、構想力）の誤解に基く概念といわれている。W. K. Wimsatt, Jr. & C. Brooks *Literary Criticism: A Short History* (New York: Random House 1957), pp. 390-8, 及び I. A. Richards, *Coleridge On Imagination* (Bloomington: Indiana University Press, 1965) pp. 47-71, 75-6, 144-6.

I. A. リチャーズがコールリッジの第一想像力を説明してそれが “the framework of things and events within which we maintain our everyday existence”<sup>(4)</sup>〈我々の日常生活を維持するものや出来事の枠組〉と述べている事柄も第九節の詩にあてはまる。—“When the black bird flew out of sight, / It marked the edge / Of one of many circles.” (CP, 94)〈黒ムク鳥が視界から飛び去ったとき／それは多くの円の中の一つの際<sup>キワ</sup>をしるした〉——〈視界を飛び去ったとき〉がゲシュタルト(形態)的な統一的認識としての経験の「円」の範囲を越え、意味の限界をしるしている。

メタフォーを通し知覚と経験の可能性をその限界にまで追求した傑作 “Study of Two Pears” 「二つの梨の研究」を調べ、存在に於ける「個」と「普遍」のかかわりをさらに追求してみよう。

## I

Opusculum paedagogum.  
The pears are not viols,  
Nudes or bottles.  
They resemble nothing else.

(CP, 196)

オプスクルム ペダゴグム。  
その梨はヴィオール、  
ヌード又は瓶では ない。  
他の何物にも似てい ない。

冒頭のラテン語は「初等教育的小品」と訳すべきか、例の如くまず読者を困惑させ、巧みに注意力を集める。梨は何物であるか、常識的な考えでは類似しているものを並列し、さらにそれが否定されることによって、我々の想像力は一

---

(4) I. A. Richards, *Coleridge*, p. 58.

層かきたてられる。二行目以下の脚韻を -s に揃え、イメージを類似の音の中で引き寄せながらその行為を切つてゆくので、我々は読者であることを忘れ、現実の梨を見つめている画家か彫刻家の視座にあり、梨の「研究」とは「<sup>スタディ</sup>習作」であることが自覚させられる。

## II

They are yellow forms  
Composed of curves  
Bulging toward the base.  
They are touched red.

カーブから構成され  
底の方に脹らむ  
黄色いフォーム。  
ほんのりと赤い。

第一節の否定文に止められた心は第二節の快い肯定文に安心する。二行目—“Composed of curves”—の両端にある硬いC音の頭韻と三行目—“Bulging toward the base”—の両端にある柔かいB音の頭韻がいかに梨の感触を生々と伝えている事か。そうしてこの感触に赤味をつける—“They are touched red”の表現の手際は完璧である。第一節に現われていた楽器のヴィオールということばのひびきも豊かで、視覚、触覚、聴覚が誘発され、ことばの文 (figure) としての美しくも渾然たる姿形を伝えている。最初に引用したように、スティーンズにとって、〈精密な文学の精密さは現実の構造に関する精密さであり〉当然、実在の把握が微細な感覚から始まり巨視的な人生の把握に向かいつつも、日常的風景の一齣一齣の精密な把握にも妥協がないのである。この事柄は、すでに触れた西田哲学の詩的実相にかかわるもので、さらに終章の「遡(脱)創造」—〈décréation〉の問題に続いてゆく。

### III

They are not flat surfaces  
Having curved outlines.  
They are round  
Tapering toward the top.

アウトラインはカーヴし  
フラットなサーフェスではない。  
トップに向ってすぼみつつ  
丸くなっている。

第二節の肯定文は再び否定に転じ、視線の動きも頂点に向って細くなりつつ丸くなって頂きに留まる。活達な t 音の頭韻のリズムと (Tapering toward the top) 共に top に <stop> していることが分かる。

### IV

In the way they are modelled  
There are bits of blue.  
A hard dry leaf hangs  
From the stem.

それらの造形の中に  
青みが点々とある。  
一枚のかたく、乾いた葉が  
茎からたれている。

私達は自然の果物である梨を見ていたのかと思うと第四節では “In the way they are modelled” と彫刻家の手に依る造形であるような印象を与えられ、その造形されるという受動的発想と二行目の青色の点々とした断片 (“bits

of blue”) が与える効果で、梨の有機的存在が解体され、“A hard dry leaf hangs. . .” という表現と共に生命のある個体という概念が壊わされてゆく。

一体私達は何を追求しているのか。ここで本章の最初で論じたメタファー又は相似の問題に戻る。「相似」の追求の目的に関してスティーヴンズは次のようにも語っている。“The study of the activity of resemblance is an approach to the understanding of poetry. Poetry is a satisfying of the desire for resemblance. As the mere satisfying of a desire, it is pleasurable.”(NA, 77) <相似の活動を研究することは詩を理解する一方法である。詩は相似の欲望を満すものである。欲望を満すだけでも楽しいことである>。相似というのは表面的な意味ではなく、実在の構造には互に有機的統一があるという事実由来のもので、万有が相似し照応した在り方にある故に、その発見は縁者の発見又は拡大された自己発見に近いものである。<相似の欲望を満す>ということは“it touches the sense of reality, it enhances the sense of reality, heightens it, intensifies it.” (NA, 77) <実在の感覚に触れ実在感覚を増し、高め、強める>と述べている。一言で説明すれば、それは実在に対する<感覚を輝かす>—“It makes it brilliant.”とスティーヴンズが指摘する事柄である。

このような大切な相似の活動が、この作品の第一節で否定されていたのは、一種の修辞法である。それは<みどりなすはこべは萌えずわか草も藉くによしなし. . .>と否定でイメージを出しては消してゆく藤村の詩「小諸なる古城のほとり」の場合と似た効果を与えているのではなかろうか。イメージを出しては消す行為は、始めからイメージが語られないのとは根本的に違った余情を生じるのである。<sup>(5)</sup>

梨との関連性を否定されたヴィオール、ヌード、瓶の三つのものは、それぞれものの種類を表わす名辞であり、概念でもある。シンボルとしては原型心象 (archetypal imagery) として、夫々、精神、肉体、物質、又は、美、快

---

(5) 杉山平一著『詩への接近』(幻想社1980年) p. 167にも同様な指摘があり<空虚をあらわすときでも、いったん具体的な情景を出して、それを打消することによって心に入ってくる>と藤村のこの詩を説明しておられる。



案、生活等の観念を表わしていると言える。概念は常に形而上的観念へと志向し、その志向性の中に、事物を統合し一つの秩序あるパターンが感じられるようになる。認識作用に於ては統合とか、秩序とはパターン化した相対の世界であらう。「梨」の観察者は一方的に一切の他者との相似の否定を押し進めてゆこうとするが、他方“Poetry constantly requires a new relation” (OP, 178) <詩は常にあたらしいリレーションを要する>というアダジアが示すように、それは、すでに第二、三、四節の如く、色々な新しい relation の中で梨の変貌の提示がなければ展開するものではない。

## V

The yellow glistens.  
It glistens with various yellows,  
Citrons, oranges and greens  
Flowering over the skin.

キイロがキラキラ  
イロイロのキイロにキラメキ  
シトロンイロ、オレンジイロ、グリーンイロ、  
スキン一面ハナザカリ。

詩は概念の破壊である。これは後に書かれたスティーヴンズの詩論の詩“Notes toward a Supreme Fiction” (1942) —『至高の虚構に寄せる覚え書き』中の第一篇<It Must be Abstract>のテーマである。そこでは、「若き詩人」に向って、初心に戻り、諸々の古い観念的ヒエラルキーの世界を、太陽をみつめ直すことによって打ち払い、新しいヴィジョンの中に新に実在を把えよと呼びかけている。世界を今この微小な「初等教育小品」の場に戻すと、梨は「黄色」であるという表現は、その表面だけを把えた素材的に不変の事実であるとしても、その感覚は瞬間に概念となり、「黄色は黄色である」ということばの繰り返えしになる。同義反復の過剰は感覚の鈍化、喪失へ、また生そ

のものへの倦怠，無感動につながる。このことは日常我々が体験的に直観している事実である。ステーションズが言うように〈実在に対する感性を輝かす〉ためには、まず「黄色」が〈キラキラキラメキ〉ながら、印象派的に様々な情緒の可能性を生む光と色に分解変容しつつ、いわば、場全体が繊細な感覚（＝意味）の「お花畑」に変身せねばならない。これが先程触れたスティーションズの“Notes toward a Supreme Fiction”の第二篇のテーマ〈It Must Change〉の世界である。「ヌード」の肌（スキン）を覆いかくして“Flowering over the skin”〈スキン一面ハナザカリ〉とメルヘンの光景が示されるが、“Metaphor creates a new reality from which the original appears to be unreal”（*OP*, 169）〈メタファーはオリジナル（元）がアンリアル（架空）に見える、あたらしいリアリティを創り出す〉というスティーションズのアダジアに則して言えば、「黄色い梨」が架空であり乱れ輝く花畑の幻想が本物となる世界である。

この「<sup>オプスクラム</sup>小さな作品」は実はことばと人生に関かわる大切な問題点に触れている。「詩」が概念の破壊であるということは、大思想でもってエイヤッ！と一挙に人生観を転覆せしめることを指すのではない。確かに詩論と人生観は合同し究極的には人生そのものが変容することもある。詩人の働きが社会の実践的活動家とはもちろん、思想家、哲学者とも異なるところは、ことばそのものによることばそのものからの形象の世界を志すということであろう。そして詩人のことばに対する不断の意識は、「詩」とは、実に、ことばが常に陥る運命にあるどうどうめぐりなナンセンスの眠りから目覚めへの努力であり、ことば自身の再生への<sup>おのの</sup>慥きに満ちたものでもある。

上述のことばの再生への<sup>おのの</sup>慥きは時には激怒を伴い、例えば、“Study of Two Pears”（1938）と同年の“The Man on the Dump”「ごみ捨て山の男」の主人公に激烈に描かれている。そこでは、日常世界は「古びたことばのイメージのごみの山であり、日々は刷られた新聞紙のように流れてゆく」場であった——“The dump is full / Of images. Days pass like papers from a press.”（*CP*, 201），そして詩人はナンセンスなメロドラマから醒めた現実の中に居残りつつ手垢に汚れた経験がもの化したごみ山から、又もや古びた「鍋」や「釜」

をとりだし、「真理」を求めて激しく激しく叩き続ける。

ことばがイメージの墓場から回生するためには、既に論じた如く、ことばが「語りかける」主体としての relation—語りかけ—が語りかけによって共同の場の意味として活性化するかかわりとしての relation という「関係」の両面性があり、この両面の弁証法的な統一的有機性を明確な姿で顕示せねばならない。「詩」こそこの relation の相対的働きを統一する場である。「詩」は人間の経験世界に直観的統一のフォームを与える。これは広い意味でコンフィギュレーション (configuration) またはゲシュタルト (Gestalt) 的形象の世界である。そのような意味で、スティーヴンズの次のアフォーリズムは、詩は自然の啓示即ち「実在」の開示であると述べていると読みとれるであろう—

“Poetry has to be something more than a conception of the mind. It has to be a revelation of nature. Conceptions are artificial. Perceptions are essential.” (OP, 164)

(詩は知性の概念的把握マインド コンセプション以上の何かであらねばならない。それは自然(本然)を開示するものでなければならない。コンセプトは人為的であり。パーセプション(五感による知覚)は根源的である)

確かに、第五節までの観察は、「精密な実在の把握」に不可欠なパーセプションの世界でありコンセプトを排除した在りのままの「梨」の追求であり描写であった。最後に如何なる本然の開示に至るか最後の第六節を見よう。

## VI

The shadows of the pears  
Are blobs on the green cloth.  
The pears are not seen  
As the observer wills.

梨の影は

緑の布のしみである。

梨は見えす

観察者の思うがままに見ようとすると。

「梨は見ゆれども見えす」がそのまま「開示」または「啓示」であるのではない。この作品は想像以上に複雑な構造を持っていることが分かる。その複雑さの原因は最後の二行にあるアムビグイティに由来し、それはエンプソンの名著『七つの曖昧の型』に照しても分類に困る程ユニークに見える。<sup>(6)</sup>

“The pears are not seen / As the observer wills.” の As が① ‘Do as I say’ の場合のように in the manner that ~ ( ~ の通りに) と読むか、② ‘I saw her as she was getting off the bus.’ のように while~, when~ [while より少し同時性が強いが] ( ~するとき) と読むかに依る。①に従って訳すと<梨は観察者が見ようと意図するようには見えない>となり、②に従うと、<梨は見ようと意図すると姿が見えなくなる>という意味になる。①の意味のとり方が一般的であろうが、この場合、始めの二行 “The shadows of the pears / Are blobs on the green cloth” <梨の影は / みどりの布のしみである>の存在理由が大変弱くなる。これは「梨」の存在の証明である影ですら「梨」の影という所有又は所属関係が否定され、「~の影」としてのアイデンティティを失い、その薄黒い部分はみどりの布の汚れたしみの部分として規定されているからである。例えば、ジェイムズ・ベアードのようにこの作品に関して、“... Reality of any sort must be treated as the individual observer wills. Within its limits this poem is successful. But it is not a composition in the poet’s color” <いかなるリアリティも個々の観察者の意欲する通りに扱われるべきである。この詩はこの詩の限界内では成功しているが、詩人の特色をもった作品ではない>と述べる時、この作品にある「有<sup>(7)</sup>

(6) William Empson, *Seven Types Of Ambiguity*, (London : Chatto and Windus, 1930). Third Edition (Revised) 1953. この場合は、第2型 (複数の意味が一つに溶合している場合) と第7型 (作者の心の二分化を示している場合) の両方にかかるケースと言えよう。

(7) James Baird, *The Dome and the Rock: Structure in the Poetry of Wallace Stevens*. (The Johns Hopkins Press, 1968), p. 189.

機的パラドックス」が見落されているのである。観察者＝想像力という図式だけで作品を読むとこのように誤ってしまう。映画や小説に於て、読者が主人公と完全に自己同一化した結果主人公自身の誤算や錯覚も意識しないというのと同様であって、この考え方では主人公を創りつつ、ある方向に向かってゆこうとする作品の背後にある創作者の意図とそれら全体の結末を予想してゆく読者の想像力との間に生成する現象学的な活きた関連性を否定することになる。

第一節に於て “The pears are not viols, / Nudes or bottles. / They resemble nothing else.” <梨はヴィオール、ヌード、瓶でもない／それらは他の何ものにも似ていない>という否定文は、この「梨」は「梨」ですと「梨」が他の物と異なったユニークさ、オリジナリティをもつ個であることを認識させる断定的定言であった。そこで想像力はメタフォアというより直接的な光と形状の印象だけを受けとめる感覚の世界に戻って、描写が進展した。確にこのプロセスに於て、ミッシェル・ブナムーがスティーヴンズの作品に於けるフランスの絵画の影響を論じて指摘したところの印象派の<消極的変形原理>とキュービズムの<積極的変形原理>の両方がこの作品にも働いていることが感じられる。<sup>(8)</sup>我々も作品の中で光と色の交錯を「梨」の代りに発見し絵画的経験を持ったのは、以前に扱った “Domination of Black” の場合と同様である。

この作品の本当の全体像である「有機的パラドックス」とは、最後の節のアムビグイティ、またはフィリップ・ウィールライトの用語に従えば plurisignation<sup>(9)</sup> (多重表象) から発生している。それは「梨」が一切の他者との関連性(類似)が否定されて、「梨」は「梨」であるという概念のトートロジーに追い込まれた結果、「梨」は「梨」の影を失うばかりでなく、遂には「梨」の<本体>も見られなくなるというゲシュタルト崩壊なる現象である。これは、いわば実体論的裸体主義へのアイロニーであり、西田哲学風に言えば「梨」という「主語」が感覚的「述部」によって超越されてしまったのである。色即是空。

---

(8) Michel Benamou, *Wallace Stevens and the Symbolist Imagination*, (Princeton University Press, 1972), p. 10.

(9) Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*, (Bloomington: Indiana University Press, 1954), p. 91

しかしことばの硬直死をもたらすナンセンスでメスメリックなトートロジーも、時には、その楽しき催眠効果によってか、ある刹那、＜イロイロのキロニキラメク＞色の世界を現出せしめる。空即是色。

この現象は確かに合理を超越した体験的事実でもある。“Bouquet of Roses in sunlight”「日光の中のバラのブーケ」という作品の中の“*So sense exceeds all metaphor. . . It is like a flow of meanings with no speech. . .*” (CP, 431) ＜そのように感覚は一切のメタファーを越える・・・<sup>スピーチ</sup>言葉なき意味の流れのような・・・＞という事柄でもある。この感覚の超越性はスタティックでなく流動的で、陽光に輝く様々な色と「バラ」という名辞との間に＜言葉なき意味の流れ＞が波動状に収斂拡散をくり返している。

「二つの梨の研究」の「二つ」は単に複数ではない。例えば、視覚のゲシュタルト的認識を説明する実験図で、黒と白の地模様の中の人物の顔が右向に見えたり、左向きにみえたり、あるいは中央に花瓶が浮び上って見えたりする現象がそのアナロジーになろう。一つ一つの「個」の梨が「個」と「普遍」の関係を啓示する。「見える梨」は同時に「見えぬ梨」である。「梨」の他に一切類似しないといわれる名辞の「梨」は、感覚でしか扱えられない「個」の中で様々に変容し「梨」としては見えなくなってゆく。一切の存在とはこのようにゆれながら「見え」かつ「見えない」もの— “*things seen and unseen*” (CP, 486) なのである。この意味で梨は二つの梨の対(pair)の研究(習作)でもある。

この事柄は詩論の詩 “Notes toward a Supreme Fiction” の第一篇で、アダムとエバの創世の世界に戻ったように、概念を廃して、虚心な目でもって実在を眺めて得られるべき「第一の観念」 (The first idea) について詩人が

It must be visible or invisible,  
Invisible or visible or both:  
A seeing and unseeing in the eye.

(CP, 385)

それは目に見ゆるものか、見えざるものか、  
見えざるか、見ゆるか、それとも両方でなければならぬ。

即ち目の中で見えていることであり見えていないこと。

と歌っている世界である。その世界こそ詩人の愛するフィクション（虚構）として扱われている芸術の世界であり、その詩の最終の部分で“... I call you by name, my green, my fluent mundo” (CP, 407) <君の名を呼ぼう。僕のみどり、僕のよどみなき世界よ>と呼びかけられているものである。

第一節の “They resemble nothing else” から梨の正体 (identity) を “resemblanceless” という造語に代えて、さらに「無比」(peerless) とすれば、これと「無梨」(pearless) の間を遊ぶ肯定と否定の交流波の作用する場が「詩」となる。「見えざる梨」に気が付き、不安定な意識の野を越え名辞、概念の「梨」に戻るとき、確かに豊かな意味づけを得て戻っている筈である。それが “Notes toward a Supreme Fiction” の第三原理 “It Must Give Pleasure.” (CP, 398) の次元である。概念の破壊は想像力によるメタモルフォーシス(変身, 変容)の世界を開く。それが同じ “Notes” 中の “An abstraction blooded, as a man by thought.” (CP, 385) <思想の通った人間と同じく、血の通った抽象>という事柄であり、詩人の住む世界である。

「二つの梨の研究」の命題は哲学的に言えばスピノザの定式<形態とは限定にはかならず、また限定とは否定である> (Figura non aliud quam determinatio et determinatio negatio est.)<sup>(10)</sup> に対する詩的想像力による感覚的・体験的検証とも言えよう。また<一つ一つの語は個体を越えて類に属するものであり、感性的実在をこの実在に固有のもう一つの領域に転置する><sup>(11)</sup> とパランが説明するように、個は一般に対応し感性は観念や概念に必ず対応している。詩に於てこの問題を避けることは、「実在の精密さ」を前提とするステューヴンズにとっては不可能な仕事であったろう。“Poetry is a revelation in words by means of the words” (NA, 33) <詩は言葉による言葉に於ける一つの啓示である> とは詩が実在の実相を示すということであり、“An aesthetic

(10) ブリース・パラン著、三嶋唯義 訳『ことばの思想史』（大修館、1972）p. 53.

Brice Parain, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*. (Paris; Gaillmard, 1942)

(11) 同上, p. 46.

integration is a reality” (NA, 95) <審美的積分(統合)は一つの實在である>ということばを照らしている。見ゆれども見えぬ未見の「梨」の検証ならぬ「見性」こそ直観された(詩的)實在の一面である。

さらに、そこで暗示されていた「個」と「普遍」の問題に関して“*What We See Is What We Think*” (CP, 459)「見えるものは考えているもの」という作品を通し若干の考察をつけ加えたい。

At twelve, the disintegration of afternoon  
Began, the return to phantomere, if not  
To phantoms. Till then, it had been the other way :  
(CP, 459)

12時に、午後の解体が  
ファンタム フォントメライ  
幻霊ではなくとも、幻想への回帰が始まった。  
それまでは、逆だった。

午後が12時を頂点として解体を始めるという観察は現実の構造を見事な感覚で捉えた表現である。12時はまさに夕暮れへの出発点である。ジョン・ダンの有名な“A Lecture upon the Shadows”「影に関する講釈」は、例えば“Stand still, as I will read to thee / A lecture, love, in love’s philosophy.” <じっと立って、講釈してあげる、愛する君に、愛の哲学を>と人目を忍ぶ二人の人生を愛の午前と午後に分け、影への危惧と愛の強さの反比例を説いて“Love is growing, or full constant light; / And his first minute, after noon, is night.” <愛は煌々と満ちて変わざる 真昼の光、 / 正午一分 過ぎれば闇の夜>という奇想で閉じる。同じ影もなき真昼の認識から出発するのであるが、ダンの場合は外なる世界に相対する個人的愛の形而上学的比喩の手段にすぎず、スティーヴンズの場合は外なる實在に対する内なる想像力のドラマ化に向う。このような対比からもマクロの世界が外界へ発展しつつあった16, 7世紀に於てマイクロコスモスの反動を示すロマン派時代以前の詩人の位置と、現実主



義時代を迎え、学問、科学が非常に分析的、反省的ないわば詩的幻滅の時代に置かれた「詩人」との認識論的位相の差が垣間みられよう。

この作品は三行六連からなり、第二節の “One imagined the violet trees but the trees stood green, / At twelve, as green as ever they would be . . .” <すみれ色の樹を想像したがやはり、樹はみどりだった／12時には限りなくみどりで . . . > が続くように夜がもたらす想像力の着色作用を受けつけない強烈な現実である白昼を中心に感覚が次第に思考に変形してゆくプロセスをテーマとしている。“What We See is What We Think” 「見えているものは考えているもの」という標題に示されている感覚の独裁する現実と、結語に現われる “What we think is never what we see” <考えていることは見ているものでは決してない> という想像力の支配する世界との交替のサイクルが「正午」を中心に回転する。このことだけを見ればそれは、“Reality is not the thing but the aspect of the thing.” (NA, 95) <現実はものではなくものの様相である> の説明であり、前述の “Notes toward a Supreme Fiction” の第二原理 “It Must Change” 《詩は変化せねばならぬ》に従って、“The freshness of transformation is / The freshness of a world.” (CP, 397-8) <変容の新鮮さは一つの世界の新鮮さ> を具体化したものであるということで済まされるかもしれない。

だが、この作品はスティーヴンズの晩年と言える1950年の *The Auroras of Autumn* 『秋のオーロラー』詩集の中にあるものであり、今までになく佻しい灰色や薄暗い黄色が “Twelve and the first gray second after, a kind / Of violet gray, . . . tawny caricature and tawny life” <12時を最初の灰色の一秒過ぎると一種のすみれの灰色 . . . 茶褐色のカリカチャーと茶褐色の人生 . . . > という風に灰色や茶褐色が午後の色に混じって人生を覆っていることに気づかれよう。しかし、このことは突然な発見ではなく、様々な無常のサイクルの果に暗示されていたと言える。それは “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird” に於て、「午後」は「真昼」と「夜」両極を推移する (evening) 行為として捉えられており、“The Glass of Water” に於てもグラスと水はある 両極の間にある「状態」であり、“In the metaphysical,

there are these poles.” <形而上にも、両極がある>と形而上的観念への対応も暗示されていた如く、“What We See Is What We Think”の場合も、世界は、昼と夜、生と死、感覚と思考、現実と想像力が引き合う無常の場として把えられた認識から発していた。「午後」は「昼」と「夜」への接近行為として「夜」に迫ることが evening となり、真夜中の瞬間を契機に「朝」へ向って morning となり、それがそのまま午後に戻りゆく絶えざる変容である。この運動を捕捉する仕方が、スティーンズの詩論の一つ、精密なる実在の構造に対応する精密なる言語構造物として poem (創られたもの) が位置づけられていた。同時にそれらは、本章の冒頭で論じたような意味で consciousness の次元から conscience 的な「実在」の把握へ回帰せねばならぬモーメントを<sup>はら</sup>孕んでいる。

なるほど、「詩は相似を満足させるもの」—“Poetry is a satisfying of the desire for resemblance.” (NA, 77) であるが、反省して考えると、メタファーの対象になる「夜」も「昼」も想像力の視野の中に極限として相対する「観念」であり、想像力によることばの産物であって、捉え難き「実在」そのものではない。そのことばは、感覚から観念へ、知覚から概念へと常に般化する宿命にあることは既に論じて来たところである。知覚から概念、感覚から思考というプロセスには、常に、「個」と「普遍」の二元論的というよりは対的な<sup>ペア</sup>双生児の関係がみられるが、自己はどこまで相似相対の世界を究められるか。唯我論的にのっぴきならぬ想像力の行きつく世界はやはり<茶褐色の人生>ではなかろうか。(いつまで想像力と直観たる<審美的積分>で参与し享受し得る世界が維持されているであろうか。結局は無の淵へ沈んでゆくのが定めか。それとも「普遍」の観念を中心に信念より信仰の世界を再構築し、価値体系のヒエラルキーの城の中から、「神」への信仰告白のような詩をつくらねばならなくなるのか・・・)このような問題意識の窮地にあって、無からの形象たる conscience がどのように深められるかをさらに作品に即して考察せねばならなくなる。

## 第六章

### 「実在—想像力複合体」——「透明の場」

「現象」と「形象」の相対の世界では前章で見て来たように、ことばが感覚の「個」に密着するかぎり、言明されている個と置かれた場との関係が硬直し、ことばの関係自体のトートロジーに唯我論的に埋没してゆく姿が見られた。たとえば、ナルシズムとは「相似」の発見の見事な失敗の図であると言える。ナルシスが自己の美しい姿を発見したとたん「水」というリアリティを忘れて「溺死」した事情が象徴的である。

映像が自己の姿であるかどうかということは、この神話の核心ではない。先に触れたエリオットの「プルフロック」の声の場合も自己意識の中の想像力という話相手を伴ってくさあ出掛けよう、君と僕>—“Let us go then, you and I”と恋の告白の道行きをするが、開示される現実に圧倒されて自分のことばの世界に<溺死>してゆかざるを得なかった。

We have lingered in the chambers of the sea  
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown  
Till human voices wake us, and we drown.

僕たちは海の寝室で、赤や茶色の海草を  
飾りつけたニップのそばで気分よく過していると  
人の声に目が醒め、とたんに僕たちは溺れ死ぬ。

愛の告白にも踏み切れぬプルフロックは、実は、幻想という「ロマン」の中で時を過していたのであり、他者とのかわりもなく自分のことばの中で姿を消してゆくのであった。ことばがことばとして活力を取り戻し、ことばが「個」

の中に心理的に埋没しないためには、〈存在〉という統一的な場におけるかかわり(relation)の中に立ち戻らねばならない。意味作用や、構造的に生起する秩序、共通の真理、「普遍」が志向する精神の世界からどうしても、無縁で過すことができないのが詩のことばの宿命である。

しかしながら詩人が用いることばは、最初から意味、人生、秩序、美と明言できる真理のような共通概念の押し売りではない。普通のことばをある順序に置き言い方—“an unalterable vibration” (NA. 32) 〈置き換えられぬ不変の振動〉によってある感じ方そのものを与えるのは、すでに論じた如く、メタフォーやシミリーのような juxtaposition の機能に基くのであるがことばを扱う限り、そこには画家や音楽家の苦勞とは違った素材の問題が控えている。

“Notes toward a Supreme Fiction” の第二編、〈It Must Change〉では絶えざるメタモルフォーシスによって実在の爽やかな姿 — “The freshness of transformation is / The freshness of a world.” (CP. 397-8) 〈変容の爽やかさは一つの世界の爽かさ〉— を伝える詩の働きを中心に歌っているが、その第九節はまさに上述のようなことばの両極性から発する詩のあるべき究極の姿を探求しているものと考えられる。

The poem goes from the poet's gibberish to  
The gibberish of the vulgate and back again.  
Does it move to and fro or is it of both

At once? Is it a luminous flittering  
Or the concentration of a cloudy day?  
Is there a poem that never reaches words

And one that chaffers the time away?  
Is the poem both peculiar and general?  
There's a meditation there, in which there seems

To be an evasion, a thing not apprehended or  
Not apprehended well. Does the poet  
Evade us, as in a senseless element?

Evade, this hot, dependent orator,  
The spokesman at our bluntest barriers,  
Exponent by a form of speech, the speaker

Of a speech only a little of the tongue?  
It is the gibberish of the vulgate that he seeks.  
He tries by a peculiar speech to speak

The peculiar potency of the general,  
To compound the imagination's Latin with  
The lingua franca et jocundissima.

(CP, 396-7)

ポエム  
詩は詩人のチンプンカンブンから  
共通ラテン語聖書のチンプンカンブに行っては又戻る。  
それは行ったり戻ったりするのか、それともそれは同時に

両方のことなのか？ それは発光するはばたきか  
それとも、曇り日の凝縮か？  
決してことばにゆきつくこともない詩や

グダグダと時間をつぶす詩もあるのか？  
詩は個有で同時に普遍であるのか？  
そこに一つの瞑想録があり、その中に

一つの遁辞、<sup>さと</sup>覚っていないというか

よくは覚っていない事柄があるらしい。詩人は

<sup>センスレス エレメント</sup>無意味な聖餐のパンかブドー酒のように我々に言いのがれしているのか？

言いのがれ？ この烈しき、従属的雄弁家、

我々のむきだしの防柵に立つ代弁家

<sup>スピーチ</sup>言葉の形態による解説者、すこしは

<sup>こわね</sup> <sup>スピーチ</sup>声音のある言葉の話し手が？

彼の捜し求めているのは共通<sup>ヴ</sup>ラテン<sup>ル</sup>語<sup>ガ</sup>聖書<sup>タ</sup>のチャンピオンだ。

ある個有な<sup>スピーチ</sup>言い方をして、普遍なるものもつ

特別な効能を語ろうと努めている、

想像力のラテン語と<sup>バイブル</sup>カンキ・エツラクの

<sup>リング・フランカ</sup>混成共通語とを合体するために。

<発光するはばたき、曇り日の凝縮>と詩人の行為を風刺的に表現しながらも<詩は経験の刷新である>—— “Poery is a renovation of experience.” (OP, 177) と同時に<詩は説明不可能なものの探究である>—— “Poetry is a search for the inexplicable.” (OP, 173) ことが “Is the poem both peculiar and general?” <詩は個有で同時に普遍であるのか>に集約して表現されている。“The gibberish of the vulgate”, “senseless element”, “the imagination’s Latin” という様な一見宗教的な表現にも常に物質と精神、個と普遍、俗と聖を同時に対置するイメージがみられ、これらの中に<詩人は見えざるものの祭司>—— “The poet is the priest of the invisible.” (OP, 109) というスティーヴンズのアフォリズムを引き出す必要もない程に魂（自己）に対する詩人のあるべき役割が意識されていることが感じられる。そして、「相似」が果たすところの（偶像化しやすい）理想と巨大な生命との関係についてスティーヴンズは次のようにみている。

“... it is not too extravagant to think of resemblances and of the repetitions of resemblances as a source of the ideal. In short, metaphor has its aspect of the ideal. This aspect of it cannot be dismissed merely because we think that we have long since outlived the ideal. The truth is that we are constantly outliving it and yet the ideal itself remains alive with an enormous life.”  
(NA, 81-2)

(相似と相似の反覆が理想の源泉であると考えても奇抜過ぎはしない。メタファーには、要するに理想の側面がある。我々が理想というものをずっと昔に卒業したと考えるだけでその側面が片附くことにはならない。我々が理想を絶えず卒業しながらも理想そのものは、ある巨大な生命のもとに生き残ってゆくのが真相である)

この場合「理想」というのは、自ら各時代を越えつつ次の時代によって宗教の対象のみならず芸術文化となってようやく崇め奉られるものと考えられるであろう。前記の“Notes toward a Supreme Fiction”中の第二篇 <It Must Change>の第三節は時代の移りと共に不条<sup>アブサード</sup>理に見えてくる、ある将軍の騎馬像をめぐるカリカチュアールが内容であったが、そういう英雄の銅像なども見事な具体例である。スティーヴンズは、生命を失い偶像化してゆく理想像と脱皮を繰り返えしながらも常に形骸化する理想の側面を認める一方、なお、理想への飛翔を許す「ある巨大な生命」の存在を強調している。この巨大な生命とは、すでに論じて来たような詩的行為の中で観察し冥想してもなお捕捉しきれぬ圧倒的に巨大な実在である。

それはスティーヴンズの詩的認識論を内容とした自覚的な詩“The Comedian as the Letter C” (1921~1922年)——「C文字としてのコメディアン」——に即して言えば、コメディアンたる主人公 Crispin が対決を試みられた「海」の実存であって、それは“Severs not only lands but also selves” (CP, 30) <陸地ばかりでなく自己をも遮断する>ものとして、又、“the veritable ding an sich, at last” (CP, 29) <遂には、まさしく物自体>とし

て秩序を求める人間の認識や表現能力の前に立ちはだかるものであった。時には、それは、二編の詩とエッセイからなる特異な評論“Three Academic Pieces”に含まれた詩にみられるパイナップルという小さなものの中に出会う“the irreducible X” (NA, 83)〈還元し得ぬ X〉という“an enormous life”(巨大な生命)であり、我々の現実とは、その「X」に対する我々の共生的形態化の努力の成功または失敗の度合に比例した秩序と渾沌の場である。

想像力の生命は、絶えず衰退してゆく理想を脱皮しつつ、想像力の母胎である現実を超克しようとする創造力である。スティーヴンズの詩論の中でそれ自身が詩的なエッセイ——“The Figure of the Youth as Virile Poet”[男性的詩人たる青年の姿]——はカーモードも“constructed like meditative poems, circling beautifully around central images”<sup>(1)</sup>〈中心的イメージのまわりを美しく旋回する瞑想詩の如く構成されている〉と述べているように瞑想的であるが、そこに展開されている詩論は詩観(the theory of poetry)であり、語源的にも理論はテオリア(観)としてStevensによって看取された詩(poetry)の姿(image)となる。その姿が“美しく旋回”しながら次第に純化され、標題の青年像が出現してゆくのであった。

それは変化する現実の中につねに最善の在り方を発見してゆく詩人の姿であり、そこでは現実を、想像力を通して看取した像から区別することは、究極的には不可能である事情から、遂には詩的真実(poetic truth)と事実の真実(the truth of fact)とが相互に接近しスティーヴンズの創造する「男性的詩人たる青年の像」が次の如く厳かに語りかける最後の御託宣は我々の存在の内部からもひびいて来る筈のものである。(スティーヴンズは statue を常に固定され古びゆくものとして否定的に使っているが、この場合〈像〉は‘figure’であることに注意)

“Inexplicable sister of the Minotaur, enigma and mask,  
although I am part of what is real, hear me and recognize

---

(1) Frank Kermode, *Wallace Stevens* (New York: Grove Press, 1961), p. 83.



me as part of the unreal. I am the truth but the truth of that imagination of life in which with unfamiliar motion and manner you guide me in those exchanges of speech in which your words are mine, mine yours.” (NA, 67)

(エニグマでマスクなるもの、ミノタウロスの不可解なる姉よ、私は  
実在の一部ですが、<sup>アンリアル</sup>架空の一部として私を聴き認めよ。私は真理で  
すが、あなたのことばが私のもの、私のことばがあなたのものである  
<sup>スピーチ</sup>言葉を取り交す中で、見知らぬ動きと様子でもってあなたが私を導く、  
生命のあの想像力の真理です)

この呼びかけは“Notes”の最終部の“You remain the more than natural figure. You / Become the soft-footed phantom, the irrational / Distortion, however fragrant, however dear” (CP, 406) <あなたは自然の姿以上のもの、足どりの軽やかな幻霊、超合理のひずみとなる、どれほど薫りよく、どれほどいとしくとも>と同じであり、そしてそれはいつかはソルボンヌの講義で解明されることを確信しつつ、“Pleased that the irrational is rational” <超理性的なのは理性的であると喜びながら> <sup>たそがれ</sup>黄昏どきの帰り道、美しく輝く街路を歩きつつ、感情の高まりを覚え“I call you by name, my green, my fluent mundo.” (CP, 407) <僕は君の名を呼ぶ——、わがみどりなる、わがよどみなき世界>——と先に説明したように呼びかける境地に至るのである。

「第一の観念」の探究は、秩序であり平和であり美である <sup>フィクション</sup>芸術への世界を導くものであった。そして「相似」が提示することばのたわむれによって、実在と詩人とが歌の中に合一し、恍惚とした法悦に浸る。

巨大な生命、還元し得ぬXである「海」の傍らで<歌い手>に出会った詩人の心境を扱った“The Idea of Order at Key West” (1934) 「キー・ウエストでの秩序の観念」の場合も、「海」の波音と「ミュージズ」の歌声が次第に詩人のことばのリズムと神秘的に融合し、ある一瞬、空も海も詩人の <sup>セルフ</sup>魂も彼女の

歌声の世界に統一されて一つのリズム，一つの生命となる。

It was her voice that made  
The sky acutest at its vanishing.  
She measured to the hour its solitude.  
She was the single artificer of the world  
In which she sang. And when she sang, the sea,  
Whatever self it had, became the self  
That was her song, for she was the maker.

(CP, 129)

消失間際の空を

燦然とせしめたのは彼女の声だった。  
彼女は時の孤独を刻々の調べに合わせた。  
彼女は世界の中に在って世界をうたう唯一の  
たくみ  
工匠であった。そして彼女がうたうとき、海は  
どんな自己をもっていたとしても、彼女のうたに他ならぬ  
自己となった、彼女が造り手<sup>メーカー</sup>だったから。

海の音が、<歌い手<sup>ミューズ</sup>>のうた声(voice)という人格的な存在の中に、読者の自己をたくみに巻き込んでゆくのは、詩人の巧妙な複数形の僕たち(we)の作用にもよるが、この感性と思考が結び合う恍惚は、それは——“Then we, / As we beheld her striding there alone, / Knew that there never was a world for her / Except the one she sang and, singing, made.”<と、ぼくたちは、／彼女が、そこで、ひとり闊歩しているのを見守っていて／分った。彼女がうたった、そして、うたいながらつくった世界以外には／彼女にとって世界がないことが>——と想像力と対象の間に、感覚と思考に、乖離が生じる直前の瞬間のものである。

日の出、夕陽、満月の夜、様々の天候等に我々が感動の方程式のようなものを発見するのは、人類の永年の思考と感覚の結晶作用に近いと言えるように、人類の様々の体験に対する感性の有機化——〈自由で最も楽しい混成共通語〉<sup>リングフランカ</sup>こそ詩人の探求していることばであり、スティーヴンズに於ては、〈私は真理である〉と語って現われる「男性的詩人としての青年の像」のように、その〈カンキ・エツラクの混成共通語〉<sup>リング・フランカ</sup>と〈共通ラテン語聖書のチャンブンカンブン〉<sup>ヴルガタ</sup>という聖と俗が交ぜ合わせられた境地が理想なのである。

「海」を離れては「海」の詩的想念が消え易いように、〈歌い手〉<sup>ミューズ</sup>は絶えず、自己の世界へ孤独に歩み去る。「キー・ウエスト」の詩人も〈歌い手〉<sup>ミューズ</sup>の歌が消えると街（人々の世）に向う。そして錨を降した魚船の灯が夜を支配して港に照り、きらめきゆらめく幻想的な光の模様の中に、夜と空間が一体化して美の秩序を具現して様に改めて感動した詩人は、再び自己の中のもう一人の詩人（ラモン）<sup>(2)</sup>に語りかけるかの如く崇高の世界の精神をうたい上げる。

Oh! Blessed rage for order, pale Ramon,  
The maker's rage to order words of the sea,  
Words of the fragrant portals, dimly-starred,  
And of ourselves and of our origins,  
In ghostlier demarcations, keener sounds.

(CP. 130)

おお！ 秩序への崇むべき激情よ、青ざめたラモンよ  
さらに靈妙な境界、さらに牙えたるひびきの中に、  
海のことばを、星影淡く芳しき<sup>かぐは</sup>魔門<sup>ポータル</sup>のことばを、  
われわれ自身とわれわれの起源のことばを  
秩序づけんとする<sup>メーカー</sup>造り手の激情よ。

(2) 前節はその夜の灯に美しく支配された有様の原因を Ramon Fernandez に呼びかけて尋ねる形式になっている。実在のフランスの評論家ラモン・フェルナンデスではなく、キー・ウエストの地名にひびき合うスペイン語の人名を考えついたにすぎぬとスティーヴンズは手紙の中で強調している。L. 798, 823参照。

メーカー  
造り手はミューズであり、想像力であり、実在の力であり、ポイエーシス（つくり手）たる詩人の魂でもある。様々なカオスの流れの中にも一瞬のうた、一瞬の安らぎ、一瞬の美や秩序を見出すのは、超理性的実在の姿そのものの中に詩人が直観した秩序の激しい意欲であり、宇宙の調べのようなものでもある。ただし、詩人の心の鏡に照応する vision として映じ、詩人が魂を踊らせてその秩序に応呼する営みの中でのみその認識は開かれる。「男性的詩人」の男性的、雄々しさ (virile) が有難く聖なる (blessed) 超合理的実在の秩序を求める激怒、激情 (rage) に結びついている。想像力の超合理性の詩論的詩でありながらスティーヴンズのこの作品には歴然と感性豊かな新しいロマンの香りが漂っている点で正に詩集 *Ideas of Order* (1935) の代表作となっている。

今日スティーヴンズの詩及び詩論が持つ重要性は英米に於ては殆んど常識化している。スティーヴンズが時々詩人の詩人と称せられたりする理由の一つは彼の詩業 (poems) のテーマは早くから詩 (poetry) そのものであったという事実である。“Poetry is the subject of the poem. / From this the poem issues and / To this returns. . . .” (CP, 176) <詩はポエムの主題である。これよりポエムは発して、これに戻る . . . > と “The Man with the Blue Guitar” (1936—7年) — 「ブルーギターをもつ男」の一節にあるようにポエツトリーとポエムの関係が語られている。カール・シャピロが「詩は経験の具象化であり、哲学は抽象化である<sup>(3)</sup>」と述べているように、一般には、詩と哲学は対立関係にあるように思われている。しかしスティーヴンズの詩 (poems) が上述のように本源的な詩 (poetry) の探究である限り、哲学的であったり冥想的であるのは当然で、そのことはニュートン・シュートルクネヒト教授も、その認識論的研究の中で、スティーヴンズの詩を「哲学な意図を持つ純然たる詩」と早くから指摘している通りである<sup>(4)</sup>。

(3) “Poetry is a materialization of experience: Philosophy the abstraction of it,” Karl Shapiro, *In Defence of Ignorance* (New York: Random House, 1965), p. 264.

(4) “Stevens’ poems about poetry are genuine poetry of philosophical intention rather than ready-made philosophical argument thrown into elegant verse.” Newton P. Stallknecht, “Absence in Reality: A Study of the Epistemology of the Blue Guitar,” *Kenyon Review* XX (Fall 1959), 547.

再びスティーヴンズのアフォリズム集から引用すれば、“The theory of poetry is the life of poetry.”(OP, 178)〈詩論は詩の生命である〉——そして、スティーヴンズの文学観を要約する言葉として“The theory of poetry is the theory of life”(OP, 178)〈詩論は人生観である〉——という「悟り」に達する。この「悟り」が単に観念でないことは本論に於て考察して来たところである。認識論即存在論的な次元が彼の詩観の中心にあるために、そういう次元での生への全人的態度なくしてはスティーヴンズの詩の世界に読者も参入することは出来ないのである。

二十世紀になって近代化と大戦争は、完全に至る西欧的政治理念に基く社会の「逆ユートピア性」を明らかにして来た。1930年代には、ある左翼的評論家から批判を受けたスティーヴンズは反発の詩編 *Owl's Clover* 『ふくろうのクロウヴァ』も残しているが、<sup>(5)</sup>彼にとって問題は常に社会的、個人的生存の次元でなく、人間存在とその苦諦を意義づけるところの想像力の豊かさ、又はその貧困が問題であった。ジョセフ N. リッデルの「スティーヴンズの詩学は、ごく単純に言えば、魂ではなくなった自我の問題そのものから出発している」という批評は現代人としてのスティーヴンズの苦闘の本質を暗示したものであった。<sup>(6)</sup>

想像力に限って論ずれば、詩が人間的客観の相互作用（経験）から想像力を通して現われるとすれば、この想像力自体の旧来のローマン派的性格からの変容の中味が問われていたわけである。スティーヴンズが想像力を光に喩えて、“Like light, it adds nothing, except itself.”(NA, 61)〈光の如くそれ自体の他は何もプラスしない〉と言っているが、この考え方では想像力はいわゆるロマンティックな主観的幻想を産む創造力ではなくて、あくまでももの・もの認識、もの・もの把え方ということになる。詩に即して言えば、詩はものの言い方より、もの・もの見方である。それ故スティーヴンズは、“the best definition of true imagination is that it is the sum of our faculties”(NA, 61)〈真の想像力の

(5) S. F. Morse, *Wallace Stevens: Life As Poetry*. p.p. 148-151 参照。及び、L. 266, 289, Stanley Burnshaw に関して参照。

(6) “Stevens’ poetics, to put it all simply, begins with the very problem of a self that is no longer a soul.” Joseph N. Riddel, *The Clairvoyant Eye* p. 25.

最善の定義、それは我々の機能の総力である>また、読者に伝達するのは精神の昂揚というよりは“incandescence of the intelligence”(NA, 60) <知の白熱>であることになり遂には“Poetry is the scholar's art”(NA, 61) <詩は学者の芸術である>と断定するのである。そして、この事実はすでにこれまでの章で実体的に考察して来た事柄である。

先の“The Idea of Order at Key West”(1934)に於て感受されるステューヴンズの新しいロマン派的傾向は、実は、次章に於て考察する“Cy Est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et Les Unze Mille Vierges”(1915)や“Sunday Morning”(1915)等にも早くも感じられものであった。若くしてワーズワースやシェリー、キーツに親しんでいたステューヴンズには当然の事と言えるが、特にキーツの世界との対応関係は諸家の指摘する所であり、<sup>(7)</sup>ステューヴンズの日記や手紙からも(L. 28, 29, 110), 例えばキーツの「エンデミオン」に対する心酔振りが見られるところである。有名なその冒頭の“A thing of beauty is a joy for ever”の後に続く“... on every morn, are we wreathing / A flower band to bind us to the earth...” <美しきものは永遠のよろこび・・・朝な朝な僕たちを大地につなぐ花環を綴る・・・>という言葉に触発されて若きステューヴンズは大地の詩(a poem of earth)を後年書く気持になったのだと結びつける批評家もいる。<sup>(8)</sup> 評論“The Figure of the Youth as Virile Poet”(1941)の中で詩人の人生は政治の世界とは別個の次元のものであり、そこでは, “a pleasure of agreement with the radiant and productive world in which he lives”(NA, 57) <自己の住む輝ける豊饒な世界との調和の喜び>が与えられ、その「喜び」が“the pleasure of powers that create a truth that cannot be arrived at by the reason alone, a truth that the poet recognizes by sensation”(NA, 58) <理性のみでは到達し得ぬ真実、詩人が感動(感覚)によって認識する一つの真実

(7) 前記 *Wallace Stevens: A Celebration*(1980)中の Helen Vendler の“Stevens and Keats' Autumn”は特に文体論的アプローチでもっていかにキーツがステューヴンズの中で意識されているか実証している。これに関連しては、本書第七章(155~7頁)参照。

(8) George Bornstein, *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot, and Stevens*, (The University of Chicago Press, 1976). p. 166.

を創造する力の喜び>であるという表明にもワーズワース的のトーンが聴かれるのである。

これまでの章の中で考究して来た作品は、それぞれの論点から、極端に想像力の奔放な可能性の限界に触れた内容のものを扱って来たが、ステューヴンズは自らのアフォリズムに残しているように——“The poet is a god, or the young poet is a god. The old poet is a tramp.” (OP, 173) <詩人は神である、というか若い詩人は神である。老いた詩人は宿無しである>と、本来きわめてロマンティックな信念を持ちながら、絶えずロマンティシストの陥った唯我独存的傾向や個別に傾く余りの統一性の欠如、不明晰さ等々の欠陥を意識していたのである。

本書のこれまでは、感覚と思考が融合して、ヒロイックな唯我論的世界に終着する直前に至るような作品を中心に論じて来たのであるが、実は、感覚と思考の安定両立し難いことをステューヴンズは早くから問題にしている。そういった意識は、例えば、避暑を兼ねて里帰りしている愛妻（愛称 Bo-Bo）への1910年の夏のニューヨークからのある便りにも現われている。ふと大都会の一角に浮ぶ美しい月の夜空とそれを屋根に上って見惚<sup>ると</sup>れている知人夫妻をみつけ、そういう夜を、塩からい海の中での甘い水とか、深い森の中での開けたるテラスの如く感じながら、過去、現在、未来の一切を忘れ去り、月光に浸り“Why cannot one be moonlight through and through — for the night?” (L. 170) <どうして一晩中徹底的に人は月光になり切れないのか>と問い、次のように自ら書き添えている説明にロマンティックな感情への分析を覗かせている。—— “Psychologically, the obscurity of twilight and of night shuts out the clear outline of visible things which is a thing that appeals to the intellect. The clear outline having been obliterated, the emotions replace the intellect and

Lo! I behold an orb of silver beauty  
Grow from the fringe of sunset, like a dream  
From Thought's severe infinitude—

I swear, my dear Bo-Bo, that it's a great pleasure to be so poetical.—  
But it follows that, the intellect having been replaced by the emotions, one cannot think of any thing at all” (L. 170-1) <心理学的に、黄昏や夜のぼんやりとした暗さが、知性に訴えるところのものであるそれと分かる物体の明瞭な輪郭を締め出すからです。明瞭な輪郭が消え、感情が知性に入れ代わると

見よ！ 我は見ゆ銀の球が輝き現れるを、  
夕焼け空の端から、夢の如く  
思考のきびしき無窮の果てより・・・

愛するボボ、本当に詩的であるということは非常な喜びですよ。しかし、知性に感情がとって代ると、何も思考することができなくなるのです>とロマンティックな感情の限界を認めざるを得ない気持を伝え、いずれにせよ、“... my trifling poesies are like the trifling designs one sees on fans.” <僕のくだらない詩情は扇子に見られるくだらないデザインのようにです>と後の“The Comedian as the Letter C” (1921-2)の主人公クリンピンが吐きそうな自嘲的反省をつけ加えている。

そして、このような反省が詩作を通してだんだんと論理化してゆき、ステューヴンズがロマンティシズムという言葉を用いるときは、常に軽蔑的な面と肯定的な面とを同時に意識している。“Romanticism is to poetry what the decorative is to painting.”(OP, 169)<ロマンティシズムの詩に対する関係は装飾的なものが絵画に対するそれと同じである>という表現等は前者の使い方であり、上記の手紙の<扇子にあるくだらぬデザイン>である。「ロマンティック」な“The Idea of Order at Key West” (1934) が書かれた翌1935年のある便りに、その相異を明らかにしている—— “When people speak of the romantic, they do so in what the French commonly call a *pejorative* sense. But poetry is essentially romantic, only the romantic of poetry must be something constantly new and, therefore, just the opposite of what is spoken of as the romantic. Without this new romantic,



one gets nowhere; with it, the most casual things take on transcendence, and the poet rushes brightly, and so on. What one is always doing is keeping the romantic pure: eliminating from it what people speak of as the romantic.”(L. 277) <人々がロマンティックなものの話しをするときは、フランス人が一般に軽蔑的ベジョラティブな意味と言っている意味で語っている。しかし、詩は本質的にロマンティックなものであり、詩の中でロマンティックなところだけが、常に新しいところのものであるべきで、従って、いわゆる、ロマンティックなものと言われているものの正反対なものです。この新しいロマンティックなものがなければ、どうにもなりません。それさえあれば、最も思いがけないものでさえ超絶性を帯び、詩人は輝き突進するということになります。普段心懸けていることは人々がロマンティックなものだと言うものをそこから排除しながらロマンティックなものを純粹に保ってゆくということです>。これより二週間後のある便りにも、マリアン・ムーアの詩に対する印象を述べ、彼女の関心事の中心は、常に、詩の本質であるロマンティックなもの、それも新鮮ベジョラティブなロマンス (a fresh romantic) です(L. 279)と、指摘するように、スティーヴンズは新鮮さ、純粹さという点に力点を置いている。それが、後の詩論の詩 “Notes toward a Supreme Fiction” (1942) の三原理へ発展したのであり、例えばその第一原理 <It Must Be Abstract> の冒頭では、若者に向い概念を捨て虚心に太陽を直観し、現実在を凝視し直すこと、爽やかな最初の観念 (the first idea) に触れ直すべきこと、そのためには、ignorant man (無智の人) になり ignorant eye (無智の目) (CP, 370) を持たねばならぬこと即ち「虚心」が強調されている。

ロマンティックなるものを常に新鮮に保つためには、ロマンティシズムとかイマジネーションベジョラティブの軽蔑的な面として指摘される事実の観察歪曲、空想の押しつけがあってはならない。このようなスティーヴンズの長年にわたる反省と追求が、しばしば論じた如く「文学の精密さは現実の構造に関する精密さである」(NA, 71) という問題意識に立ち帰らせるのである。そしてそこで明らかにされたことは詩というものはまず何よりも人生に於て “the credible” (信じ得べきもの) として実在の構造のどこかに密着したものでなければならぬ故に、

“the incredible”（信じ得べからざるもの）は詩的真實の一部でなく，“poetic truth is the truth of credible things”（*NA*, 53）＜詩的真實とは信じ得べきものの真實＞であるということであった。何故ならば、人知が辿り得る道は知の在り様<sup>よう</sup>だけであり、現實の真相として、詩的真實が＜信じ得べきもの＞であるというのではなくて、スティーヴンズにとっては上述のような実践的探求により、信じ得べきものであらねばならないというヒューマニティに於ける「信」の命題ともなっているからである。そのような次元に至って始めて、詩人は自分の「虚」なる世界を「実」からを創造すること—“He must create his unreal out of what is real.”（*NA*, 58）—が可能になる。この世界を、スティーヴンズは“a supreme fiction”＜至高の虚構＞と呼び彼の芸術の中心の場と定義しているのである。

スティーヴンズがロマンティズムの反対概念としてのリアリズムを「実在」の墮落——“Realism is a corruption of reality”（*OP*, 166）——と言う場合は、それが把握し切れぬ生命の神秘を矮小化するためであり、神の死、神の不在のままリアリズムに安住できないスティーヴンズの厳しい詩観が働いているからである。1940年のある手紙に於て、“The idea of god is a thing of the imagination. We no longer think God was, but was imagined. The idea of pure poetry, essential imagination, as the highest objective of the poet, appears to be, at least potentially, as great as the idea of God, and, for that matter, greater, if the idea of God is only one of the things of the imagination.”（*L*. 369）＜神の観念は想像力の一つの所産である。我々は神が存在したとは最早考えず、神は想像されたのだと考えています。詩人の最高の目的としての純粋な詩、本質の想像力、少くとも潜在的には、神の観念と同じく偉大か、実際それについて言えば、神の観念が想像力の所産の一つであるとすれば、より偉大であると思われる＞——と想像力の超絶性が語られる時は一つのアポシオーシス（神化）に近寄っている。

この“pure poetry”とか“essential imagination”というのは先の“a supreme fiction”であるが、“essential imagination”そのことは“Notes toward a Supreme Fiction”の冒頭で求められていた“the first idea”（最

初の観念)を通してしか直観されないものであって、我々は個々具体の作品が繰り返えず「行為」(ポイエーシス)の中で出会わねばならない。ステューヴンズ自身もそういう意味で、神の姿<sup>イデア</sup>にも優る“essential imagination”を信じるべきではあるが、現実には imagination によって創造されたもの—— a fiction (虚構)を信じることになり、“one’s final belief is in a fiction”(L. 370)〈究極的信仰は虚構への信仰〉であるとステューヴンズは結論するに至る。

この様な自覚に達した詩人は当然シュリーのようにヒューマニティの指導者として予言者的風格も帯びて来るものであるが、しかしステューヴンズは現在の今、永遠の今の瞬間を満たすべきであるポエツトリーを忘れさせることはない。彼は現在を、常に未来の理想国、永遠の都、に至る段階として人々を導くいわゆる宗教家という「精神的」指導者又は政治家等とははっきりと一線を劃している。現代に於ける「理想の」、ステューヴンズのもう一つの表現によれば、「受容され得る」詩人 (a possible poet)の役目は人々を混沌から導き出すことではなくして、“to make his imagination theirs and that he fulfills himself only as he sees his imagination become the light in the minds of others.” (NA, 29)〈自分の想像力をかれらのものとならしめそして自分の想像力が他者の心の中の光となるのを見届けるだけで自己充足する者〉と述べている如くである。

このコンテキスト又は「光」に照らして、前章で触れた“Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”の第七節は読まれるべきなのである。

Oh thin men of Haddam,  
Why do you imagine golden birds?  
Do you not see how the blackbird  
Walks around the feet  
Of the women about you?

(CP, 93)

おおハダムの瘦せこけた男たちよ

なぜ黄金の鳥を想像するのか？

諸君の周りの女達の

足許に歩きまわっている

黒ムク鳥が見えないのか？

ハダムはアダムを連想させるが、<sup>(9)</sup>いずれにせよ、未来の理想の追求に我を失い、「今」を照すべき光に気がついていないことの貧困がうたわれている。

上記の詩人論に関して、詩人の役目は要するに、“to help people to live their lives” (NA, 29, 31) <人々の人生を生きしめる手伝い>と宣言するとき、スティーヴンズのヒューマニズム的使命感が一層鮮明になり、序章に於て論じたスティーヴンズの積年の重荷の内容が分って来る次第である。詩人を‘virile’ とか ‘potent’ という生殖能力のイメージをもつ力強い存在者と呼ぶのは、過去、現在、未来に渡って詩人は我々が絶えずその世界に振りかえりながらも、それとは気がつかぬ世界を創造し、——“he gives to life the supreme fictions without which we are unable to conceive of it” (NA, 31)<sup>(10)</sup> <しかもそれなくしては人生 というものの 姿を描くこともできい 至高の虚構を人生に与えている>からなのである。

この様にスティーヴンズの詩と想像力に対する考え方には —— “Poetry is

---

(9) コネチカットのハダムで貧困な暮しの中で金を掘り探している人々の話しがスティーヴンズの記憶にあった(L. 251)。晩年の手紙では、その名は完全なフィクションで、その町は古い捕鯨の町であろうが、とにかく、ヤンキーらしいひびきの名前が好きであるとも述べている(L. 786)。

(10) ここでスティーヴンズはワーズワースの“Composed upon the Westminster Bridge, September 3, 1903” から

“This city now doth like a garment wear  
The beauty of the morning; silent, bare,  
Ships, towers, domes, theatres, and temples lie  
Open unto the fields, and to the sky;  
All bright and glittering in the smokeless air.”

を引用して、いつもの見慣れた佻しい場所が突如美しく輝く姿を現実から発見して来る詩人の能力を例証しながら説明している。“we hear a different and familiar description of the place” (NA, 31) <(ロンドン) という異っていながら馴染みの場の描写を聞く>という言葉にスティーヴンズの metamorphosis (変身) 論が覗いている。

a means of redemption.” (OP, 160) <詩は贖いの一手段である>とか  
“Poetry is a cure of the mind.” (OP, 176) <詩は精神の治癒である>と  
いうアダジアが端的に暗示するように体制によらぬ「救済」の思想に接近する  
ものであることはやはり事実である。

19世紀初頭のロマン派詩人やその学者たちを苦しめていた問題意識をM. H.  
エイブラムズは、かつて次の様に明快に指摘した――

“... to overcome the sense of man's alienation from the  
world by healing the cleavage between subject and object,  
between the vital, purposeful, value-full world of private ex-  
perience and the dead postulated world of extension, quantity,  
and motion.”<sup>(11)</sup>

(主観と客観の分裂、目的と生命と価値に満ちた個人的経験の世界と  
延長、数量、運動という生命の無い仮設の世界との分裂を癒すことによ  
って世界からの人間の疎外感を克服する。)

この課題が未解決のまま20世紀に持ちこされ、ロマンティズムがこれらの  
分裂を超克しようとした中で自由、豊麗、奔放、自然愛と音楽的懂れ、神秘的  
直観等々の拠点たる<想像力>も一様に、唯物主義的、懐疑主義的、主知主義  
的、目的論的自然像が入り乱れる時代の波の中で等閑視され“pejorative”な  
言葉に転落してゆき、本来の人間回復の使命も忘れさられてしまった。こうい  
う時代の逆境の中で、スティーヴンズは本来のロマンティズムの課題を背負  
い<想像力>の復権を目指したと言える。そして今日のあるべき<想像力>は、  
いつも、現実在との精緻な<sup>な</sup>かわり<sup>と</sup>かたり<sup>かけ</sup>という<relation>の相関的  
な場に位置づけられることが作品を通して実証されている。

晩年の手紙(1953年)の中でスティーヴンズは<他人の中にも見かけますが、

---

(11) M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: The Norton Library, 1958) p. 65.

私の reality—imagination complex (実在—想像力複合体) は全く自分のものです> (L.792) と述べているが、これが強く意識されて例えば詩論 “The Noble Rider and the Sound of Words” (1942年) の結論——“The mind has added nothing to human nature. It is a violence from within that protects us from a violence without. It is the imagination pressing back against the pressure of reality.” (NA, 36) <精神は人間性に何もプラスしてない。それは外からの暴力に対して我々を護る内からの暴力である。それは現実の圧力を押し返えず想像力である> という認識がいつから強固なものとなったのかという過程をたどることは興味ある問題である。

「想像力」という言葉の早い用例としてはスティーヴンズの手紙集にある1906年の春の日記に “The imagination is quite satisfied with definite objects, if they be lofty and beautiful enough . . .” (L. 91) <明確な対象が充分に崇高で美しくさえあれば、想像力はそれに全く満足する> という記述がある程度で、月や太陽の自然に対する言及の方が圧倒的に多い。中年以降の手紙の中では、詩の説明を求められ、(多くの場合) 嫌々応じている中にその用例を散見する程度である。

特に注目すべき事実は、処女詩集 *Harmonium* (1921) の中での想像力という言葉の使用の意外の少なさである。その中の約 100 篇の大小の作品が、キーツの「ギリシャの壺」の世界の如く、内なる想像力の世界を歌いながら、しかも、本書ですでに扱った作品を除いて “The Comedian as the Letter C”, “Sunday Morning”, “Peter Quince at the Clavier” 「クラヴィエールを弾くピーター・クィンス」等の特筆すべき想像力の演技を作品化した傑作の数々を含む全体の中で「想像力」ということばは前後四、五回だけという驚くべき事実である。そのうちもっとも端的な例は次の詩のように、もう一つの<黒の支配>としてイマジスティクな作風の中に現われる。

## ANOTHER WEeping WOMAN

Pour the unhappiness out  
From your too bitter heart,

Which grieving will not sweeten.

Poison grows in this dark.  
It is in the water of tears  
Its black blooms rise.

The magnificent cause of being,  
The imagination, the one reality  
In this imagined world

Leaves you  
With him for whom no phantasy moves,  
And you are pierced by a death.

(CP, 25)

### 涙するもうひとりの女

そのふしあわせを流し出せ  
歎くとも晴れぬ  
苦悩に沈む汝が心から。

この真ッ暗闇に生える毒の草。  
涙の淵にぞ昇り来る  
黒きその花。

存在の壮麗なる<sup>わけ</sup>事由,  
想像力, この映たる世界の<sup>はえ</sup>  
唯一のリアリティーが

汝れを遺棄す

幻夢不動の彼の許に

されば死に刺し貫かれたり汝れは。

この詩はシェリーの「詩の擁護論」——“A Defence of Poetry”の一節を作品化していると言える程である。シェリーは、詩は一切のものを美しくする、美しいものをますます美しくするばかりか、最も醜いものにも美しさを添える」と説明して“its secret alchemy turns to potable gold the poisonous waters which flow from death through life.”<sup>(12)</sup> <詩の秘密の錬金術は死から生へ流れる毒水を、黄金の飲み水に変える>と美しく表現しているように、スティーヴンズの「もうひとりの泣く女」にあっても、想像力が悲嘆に沈む女を、想像力という天使 (phantasy) が去ってしまった死者に託す (leave) と同時に、闇に開く毒の花をあしらう葉 (leaves) と同化させ「死」に刺された状態が、逆の観方からすればその花飾りとして「挿さきされ」たようなイメージまでも可能にしている。

“A Study of Two Pears”の二箇の「梨」が見える梨と見えざる梨の対 (pairs) 的存在を把えていたように、この作品は、現実の中で愛するものを失って愁歎する女 (現実) と同時にその悲しみの中に死が闇の毒花となり想像力自体も自らを泣き崩れているもう一人の裸身の美女として——シェリーのメタフォーに從えば詩が “lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms”<sup>(13)</sup> <その形姿フォームの精神ともいうべき裸身の眠れる美女をあらわにする>行為の中に——把えている。スティーヴンズは、光と闇のはざままで生と死、美と醜が互におののいている、いわば想像力に対する「実在」のリンボ (limbo) とも呼べるところのかの “ghostlier demarcations” (CP, 130)——<靈妙なる境界>を一つの作品にドラマ化している。その厳しさ、その精緻さがスティーヴンズの目指すロマンティシズムへの荒唐の浄化となり、読者に新しい「カタルシス」を与えているのである。

(12) D. H. Reiman & S. B. Powers ed., *Shelley's Poetry and Prose*, (New York; W. Norton & Co., 1977), p. 505.

(13) 同上, p. 505.



*Harmonium* の中の数すくない「想像力」の用例の第二は “Colloquy with a Polish Aunt” 「ポーランドの叔母さんとお話」の中の “Imagination is the will of things.” (CP, 84) <想像力は事物の意志> —にみられるがその自発性、唯我的性格の一例が、「もうひとりの泣く女」に見られたと言える。第三例としての “To the One of Fictive Music” の最終行では “Unreal, give back to us what once you gave: / The imagination that we spurned and crave.” (CP, 88) <架空なるものよ、昔我らに与えしものを戻せ／我らがはねつけ今は渴望する想像力を>と時代が顧みなくなった次元の回復を實在とのかわりの不在を認識する呼びかけの中で求めている。

最後の例は “Comedian as the Letter C” の第一篇の標題 “The World Without Imagination” の中で、「海」という圧倒的なリアリティを前に想像力の限界を語る “The imagination, here, could not evade.” (CP, 30) <想像力は、ここでは、ことばがなかった>の場合で、以上が全てである。「ミュージズ」と同然、このように、概念化しやすい、「想像力」への直接的な呼びかけや使用を出来る限り抑制しながら、實在と<sup>きつこう</sup>頷するその大切な働きが、第二章以下で扱って来たように、様々な事態の中で提示されていたのである。

ロマンティズムに対するスティーヴンズの<sup>アンビヴァラント</sup>両面価値的な心情は、既に、その後半を先に論じたところの彼の中期の記念すべき作品 “The Idea of Order at Key West” (1934) の冒頭から作品全体を支配していたのである。このアンビヴァランスこそ作品を動かす「透明の場」という vehicle (媒体) としてのレトリックとなり、逆に、レトリック自身が、その作品の美しさの力学を織りなしていると言えるのである。

She sang beyond the genius of the sea.  
The water never formed to mind or voice,  
Like a body wholly body, fluttering  
Its empty sleeves; and yet its mimic motion  
Made constant cry, caused constantly a cry,  
That was not ours although we understood,

Inhuman, of the veritable ocean.

(CP, 128)

彼女は海の天性を越えてうたった。  
波水はついぞ心にも声にもならず  
体ばかりの体のように、空ろな袖を  
はためかす、しかしそれでもその身振り手振りは  
絶えざる叫び声をあげ、絶えず叫び声を  
僕たちのものではなくても僕たちに分かる  
人間離れのした、これぞ大海原そのものの叫び声を起していた。

そこでは歌い手が海という実在の本然を超絶して歌うという霊妙なる隔絶の場が示されている。

第二節に於ても “The sea was not a mask. No more was she. / The song and water were not medleyed sound . . .” <海は仮面ではなかった。まして彼女も／歌と波水は音のメドレーではなかった>と区別を強調しながら “It may be that in all her phrases stirred / The grinding water and the gasping wind . . .” <彼女のすべての節まわし<sup>フレーズ</sup>の中でうねる水とあえぐ風がどよめいたのかもしれない>という風に、両者が識別と混合<sup>メドレー</sup>の波間に重ならざるを得ぬ風にイメージを引き寄せ、引き寄せては分けてゆくレトリックの動きそのものが海の “mimic motion” となっている。

さらに第三節でも, “For she was the maker of the song she sang. / The ever-hooded, tragic-gestured sea / Was merely a place by which she walked to sing.” <彼女は自分がうたった歌のつくり手であったから。常に目隠し頭布をかぶる悲劇ぶった海は、彼女が歌うために側を歩いた場所にすぎなかった>と識別の波動を再び起しながら “Whose spirit is this? we said, because we knew / It was the spirit that we sought and knew / That we should ask this often as she sang.” <これは誰の精霊か、と僕たちは言った。なぜなら、僕たちの探し求めている精霊だと分ってい

たし／彼女が歌うたびにいつもこれを問うべきだと心得ていたから〉と巧妙な疑問文がかきたてるいわば言海の「泡」の中から、<sup>ミューズ</sup>歌を活きた認識的発生（＝発声）へ浮上させてゆく。

先に扱った第四節のエクスタシーの瞬間が去った後の第五節に於ける夜と海と光の美しい調和の発見とそれに続く “Oh Blessed rage for order . . . ” で始まる「ロマンティック」な叙述と願望の世界が、すべて第五節の “Ramon Fernandez, tell me, if you know, / Why . . . ” 以下の問い文というレトリックに静かに抑えられているところが、スティーヴンズのネオロマンティズム的な味わいである。しかも、その作品の前半の文体は “ . . . and yet . . . ”, “Even if . . . ”, “It may be . . . But . . . ”, “If it was only . . . ”, “If it was only . . . But . . . ” という断定と留保、肯定と否定の弁証法の上昇気流の中で想像力は飛翔し、遂に “And when she sang, the sea, / Whatever self it had, became the self / That was her song, for she was the maker.” <そして彼女がうたうと、海は／どんな自己をもっていたとしても／彼女のうたに他ならぬ／自己となった、彼女が造り手<sup>メーカー</sup>だったから> と先に論じたように恍惚的合一のヴィジョンを体験している様はキーツの “Ode to a Nightingale” の中で詩人が憂き艱難のこの世から詩神の見えざる翼にのって— “on the viewless wings of Poesy” 永遠の美のヴィジョンであるナイティンゲールの許へ飛び去ることを切望し、遂には

Already with thee! tender is the night . . .

すでにお前といっしょだ！ 優しきかな夜は——

というエクスタシーに達した事情と共通しているといえよう。

<夜の優しさ>は同時に薄い破れやすさ (tender) である。キーツの想像力と美神の一瞬の出会い後には、先に論じた如く、海辺の後方に退いてゆく「彼女を」をみるばかりである。“Whose spirit is this?” という問の中に、想像力も、美も秩序の観念も巧みに封じられ、恰も姿を見せぬナイティンゲールの如き存在となる。しかもそれが、<彼女が歌うたびにいつもこれを

問うべきだ」という存在であるのは、先に論じた如くヒューマニティの救済としての詩であるからであり、その信念は“After one has abandoned a belief in god, poetry is that essence which takes its place as life's redemption.” (OP, 158) <神への信仰が捨てられた後は詩が人生の贖いの代りをする精髄である>というアダジアの一つに端的に示されてゆく。

詩が究極の「啓示」のエッセンスであるとすれば、そこへ導く<地上の必要な天使>——the necessary angel of earth——(CP, 496) は、先の<reality-imagination complex> の作用の中に姿を現わす。ところがスティーヴンズの1954年11月29日の手紙では“The Necessary Angel is not the imagination but reality.” (L. 852) <必要な天使は想像力ではなく実在である>と述べている。又、これより二年余遡る1952年5月29日の 修道女 M. ベルネッタ・クインに宛てた手紙の内容でも作品、“Angel Surrounded by Paysans” (CP, 496-7) 「田舎者にとり囲まれた天使」に触れて、

“... the angel is the angel of reality. This is clear only if the reader is of the idea that we live in a world of the imagination, in which reality and contact with it are the great blessings. For nine readers out of ten, the necessary angel will appear to be the angel of the imagination and for nine days out of ten that is true, although it is the tenth day that counts.” (L. 753) (天使は実在という天使です。読者が我々は想像力の世界に住んでいて実在と実在との接触が大いなる祝福であるという観念の持主でありさえすれば明らかなることです。十人の読者のうちの九人までには、必要な天使は想像力という天使に見えるでしょうし、十日のうち九日間はそれが本当ですが、肝心なのは十日目です)

と語っているように晩年のスティーヴンズは想像力より更に実在 (reality) そのものに対して強く待ち望む姿勢がみられるが、この点は更に次章の問題とも絡んでゆく。

スティーヴンズの〈reality-imagination complex〉が均衡して見えるのは“*The Idea of Order at Key West*” (1934) から “*Notes toward a Supreme Fiction*” (1942) の辺りとすれば、更に遡って、“*The Comedian as the Letter C*” (1921-22) では想像力を、日常性にしか住めぬ現代のエヴリマンたる主人公クリスピンに限定したアイロニカルでコミックな低姿勢の中に見出された。

「コメディアン」がエリオットの “*Gerontion*” (1920) や *The Waste Land* (1922) と同時代に属しながら対照的な世界を示すことは、暗にスティーヴンズの〈不満の冬〉の時代を示すものである。<sup>(14)</sup> エリオットのゲロンチオンは家の中でじっと雨を待ちつつ時を過す無為の小老人であり、『荒地』は様々な現代文明の不毛のイメージの中に時間意識が流れていたが、「コメディアン」は想像力が普通の感性として扱えられる “the credible” な世界の中で詩の領国を発見しようと色々な環境へ探究に旅立つクリスピンの（もの）かたりであった。*Four Quartets* (1935-42) に至るまでのエリオットの詩の軸がどちらかといえば「時」であるとするれば、スティーヴンズのそれは「場」であると言えよう。クリスピンは、氷と熱帯という現実の両極に詩的満足を発見できず、C文字の半円を描いて四季のめぐる母国に退却する。そういった “the credible” の探究はスケプティカルな時代にあっては時代錯誤的なロマン精神と映る故に諧謔的にコメディアンと称されていた訳であるが、ギリシャの祭りの神コーマスの歌に由来し、「神曲」をも想起させるこの現代のコメディアンにはスティーヴンズの《C》調に屈曲した新しい人道ヒューマニティの探究がみられるようだ。

スティーヴンズの〈reality-imagination complex〉は「コメディアン」に於ては明解に二つのコズミックな原理が衝突する場即ち既に述べたところの “*Man is the intelligence of his soil.*” (CP, 27) 〈人は己の土壌の理知〉という「想像力」の絶対性と “*His soil is his intelligence.*” (CP, 36) 〈人

(14) J. N. Riddel は *The Clairvoyant Eye*, p. 94 に於て、特に *Waste Land* 的な歴史的、神話的言及の風潮に対する意識的反抗としての「コメディアン」の反神話的手法を指摘している。Roy H. Pearce も *The Continuity of American Poetry* (1961) (pp. 424-6) の中で二つの作品の意識的対立を早くから指摘していた。

の土壌は人の知>という風に「実在」の絶対性が成り立つ場であり、クリスピーンの旅に於ては、後者への服従によって一応はロマンティズムの持つ solip-sism（唯我性）が否定される世界として提示されていた。

元来、実在は、文字通り圧倒的な混沌の場でなくても、その中に生きる人間が体験に秩序を与えようとする努力を常に無化する力がある。（そのような事態の中で想像力が直観する調和のある形態<sup>ゲシュタルト</sup>への飛翔と、詩は<実在の精密な把握でなければならぬ>という理性的裏付けに耐えるプロセスが詩的創造となっているのだ。）スティーヴンズにとっては “The world is a force not a presence.” (OP, 172) <世界は力であり、存在ではない>のであって、先に触れたように、「内なる暴力」である想像力と「外なる暴力」である実在が衝突する場所としてあるからには、現実の外なる場マクロコスモスも、内なる場ミクロコスモスでの対立葛藤の延長された世界として扱えられていた。

例えば “Man and Bottle” (1940) 「人と瓶」——という作品では、悲惨な現実世界の戦争すらも人間の生み出す破壊ではあるが、恰も暴風雨のように自然の現象の中に組みこまれてゆくのである。これは Stevens の単純なオペティミズムではなくて、詩人の「実在」に対する巨視的感性である。現実の世界の破壊力が中心の人間である “the mind” (精神) の行為と相関したものとして次のように把握されている事に注意しておきたい。

The mind, is the great poem of winter, the man,  
Who, to find what will suffice,  
Destroys romantic tenements  
Of rose and ice

In the land of war. More than the man, it is  
A man with the fury of a race of men,  
A light at the centre of many lights,  
A man at the centre of men.

It has to content the reason concerning war,  
It has to persuade that war is part of itself,  
A manner of thinking, a mode  
Of destroying, as the mind destroys,

.....

The poem lashes more fiercely than the wind,  
As the mind, to find what will suffice, destroys  
Romantic tenements of rose and ice.

(CP, 238-9)

マインド 精神は冬の偉大な詩,  
ポエム 満してくれるものを発見しようと,  
戦争の国にあるバラと氷のロマンティックな棲家を  
破壊する男だ。

そればかりか、それは  
人間一族の激怒を担った男  
多くの光の中心にある光、  
人間の中心にある人間である。

それは戦争に関して理性を満足させねばならぬ、  
戦争はそれ自身の一部、一つの思考法、  
精神が破壊する如く、  
破壊の様式であると。

.....

ポエム 詩は風よりも激しく打ちつける、  
満してくれるものを見つけようとバラと氷のロマンティックな  
棲家を破壊する精神のように。

奇妙にも「瓶」は標題以外には見えない。「瓶」は常に満たさるべき空間、「冬」の心を持つ。人間の精神も古い秩序や観念を破壊し戦争も起す。「コメディアン」のコズミックな二つの「原理」がせめぎあう人間存在は瓶 (bottle) でもあり戦い (battle) でもある。ここにも前章でみたところの〈見えるものは見えぬもの、見えぬものは見えるもの〉の世界が示されている。

そこには、この作品を収めている *Parts of the World* (1942) が発表された時代の悲惨な第二次大戦も暗示されていよう。しかし、戦争そのものもすでに論じて来たようにある種の指導者のふりかざす幸福の空手形、正義の名目にすり替えられた満たされぬマインドの集合的行為であることには変わりがない。しかも、〈ハダムのやせこけた男たち〉のように今を戦争行為の中で永遠に破壊せねばならぬ人間の業をみつめて来た詩人にとって、今更、権威や権力の維持と交替を旨とする宗教的ヒエラルキーや政治の体制機構の中に救済があり得るとは考えてはいない。その悲惨さを人間の心に替<sup>さ</sup>替<sup>が</sup>性として見究<sup>ま</sup>め<sup>る</sup>詩人の態度こそ一見、非社会的に見えるが、それは人間存在の中にそのような姿でアナンケ(宿命)の支配を認識しているからかも知れない。

真の精神の満足の在り処を求め〈人間一族の激怒を担った男〉は、万人の〈精神の治癒〉〈贖いの一手段〉となる新しい光、新しい詩、異質のヒューマニティの感性への変容の在り方を追求せねばならないという狂気にも近い孤独なる存在である。“The fundamental difficulty in any art is the problem of the normal” (*OP*, 169) 〈いかなる芸術に於ても根本的な問題はノーマルさの問題である〉と語るときステューヴンズは詩人の自己の感性と作品を通して〈人間一族〉に接続せねばならぬ〈relation〉(関係)の基準に悩まねばならない。その狂気にも似た絶望の中から、再び relation(語りかけ)の世界に戻るのは、すでに幾度か言及した “Notes toward a Supreme Fiction” (1942) のプロローグのように〈君〉なる「透明のミュージズ」への呼びかけを通してである。

And for what, except for you, do I feel love?  
Do I press the extremest book of the wisest man  
Close to me, hidden in me day and night?



In the unceratin light of single, certain truth,  
Equal in living changingness to the light  
In which I meet you, in which we sit at rest,  
For a moment in the central of our being,  
The vivid transperance that you bring is peace.

(CP, 380)

そして君以外の何に僕は愛を感じていようか？  
最も賢明な人の最も極限にある本を  
昼も夜も秘密にして僕は抱きしめておくのか？  
唯一の確かな真実のゆらめく光の中で、  
君と会い君と座って憩う  
活ける無常の光の中で、  
僕たちの存在の只中で、ふと  
君がもたらす鮮かな透明は安らひだ。

これらの言葉の中にはシェリーの “Poetry is the record of the best and happiest moments of the happiest and best minds. . . . Poetry redeems from decay the visitations of the divinity in man.”<sup>(15)</sup> <詩は最も幸せで最良の精神の、最良で最も幸せな瞬間の記録である . . . 詩は人間の内部の神性の訪れを衰退から救済する>という声も聴ける程であろうが、しかし、平和をもたらす<鮮かな透明>にはシェリーの華やかな出陣のトランペット (“the trumpets to sing to battle”) はない。かわりに “Man and Bottle” の<多くの光の中心にある光、人間の中心の人>があり、<最も賢き人の最も極限にある本>に示された叡智が示されている。

この実在と想像力の戦いを通して達する<安らひ><sup>ひととき</sup>は一時の和解である。それは<活ける無常>— living changingness の中の静けさであり、それ故に、プロローグの後に長く続いた<supreme fiction>への (=toward) 探求の果に、

(15) *Shelley's Poetry and Prose*, p. 504.

先に論じた如く、“I call you by name, my green, my fluent mundo” (CP, 407) <君を名前で呼ぼう。僕のみどり、僕のよどみなき世界>と魂の讃歌が終わり、エピローグに移ると、又もや、“Man and Bottle”と同じ戦いの世界に還相するのである。それは果しなき詩業の人生であり、<鮮かな透明>も、それがもたらす<平和>も一瞬一瞬のあの<靈妙なる境地>であって、再び<行きつ戻りつ>の探究の人生が始まる。

Soldier, there is a war between the mind  
And sky, between thought and day and night. It is  
For that the poet is always in the sun,

Patches the moon together in his room  
To his Virgilian cadences, up down,  
Up down. It is a war that never ends.

(CP, 407)

兵士よ、<sup>マインド</sup>心と空の間に  
思考と昼と夜との間に戦いがある。  
そのために詩人は常に太陽あたっては、

自分の部屋で彼のヴェルギリウスの律動に合わせ  
月をつづくり合わすのだ、行きつ戻りつ、  
行きつ戻りつ。それは果てしなき戦いだ。

<実在こそ詩の言及する中心である>—“reality is the central reference for poetry” (NA, 71) — このために詩人は常に太陽という活ける実在の世界にかかわり、そこから抽出され得る credible な relation (関係⇔語り) を自己の存在の中で確立してゆかねばならない。ジョージ・ボーンスタインは、エイブラムズのロマンティシズムの再評価<sup>(16)</sup>を引用して次のように指摘している。

(16) M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York: W. W. Norton & Co., 1971).

“... the original romantic notion was to make traditional terminology into an Esperanto of all psychic activity. One burden of Meyer Abrams' recent monumental study is to use “displacement from a supernatural to a natural [I would substitute “imaginative”] frame of reference to demonstrate that Romantic thought and literature represented a decisive turn in Western culture.”<sup>(17)</sup>

(ロマン派の元来の考え方は伝統的な用語を、あらゆる精神的活動の  
エスペラント  
万国共通語にすることでした。マイヤー・エイブラムズの最近の記念  
碑的研究の一つの主旨は、「ロマン派の思想や文学は西欧文化の中で  
決定的な方向転換であった」と実証するために「超自然的枠組から自然  
的〔著者ならば想像力と置き換えたいが〕枠組への変位という考え  
方」を用いることであった)

アーノルドの辿ったような宗教の代用としての詩ではなく、ヒエラルキーの中での超自然的、伝統的な人間の位置づけから人間を解き放ち、人間の精神活動を自然即ち実在の枠組の中で再把握する詩としての位置づけは、例えばシェリーの“Language, colour, form, and religions and civil habits of action are all instruments and materials of poetry.”<sup>(18)</sup> <言葉、色彩、フォーム、及び宗教的、社会的習慣行為はすべて詩の道具であり素材である>という言葉の再検討とも言えよう。このように詩を人間の魂というより人間の精神活動の普遍的な認識の行為であるとすることはスティーヴンズに至って強く反省され厳密に実践されたわけである。そこで“the best definition of true imagination is that it is the sum of our faculties. Poetry is the scholar's art.” (NA, 61) <真の想像力の最も秀れた定義、それは我々の能力の総和である。詩は学者の芸術である>とスティーヴンズが語る詩は、すでに明らかに

---

(17) Geoge Bornstein, *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot, and Steves*, pp. 11-12.

(18) *Shelley's Poetry and Prose*. p. 483.

なっているように、精神を精密な認識論的コンテキストに置き、自我も戦争も同じ自然の枠組の中に把えて実在に迫り、きわめてラディカルに文明を提示するものである。

このような分析的な厳密さという現代性を持ったスティーヴンズの詩論は、既に論じたように想像力による経験のゲシュタルト化、主観と客観、人と世界、感覚と思考との分裂に対する〈治癒〉の思想でもあった。現実認識という神話（ミトス＝<sup>かたり</sup>narrative）は絶えず固定概念化し、風化してゆく性質があるために、絶えず新鮮な感覚をもって実在に迫る営みの中で、〈透明〉な<sup>か</sup><sup>か</sup><sup>わ</sup><sup>り</sup>（relation）とその<sup>か</sup><sup>か</sup><sup>わ</sup><sup>り</sup>の「語りかけ」（relation）が開かれてゆくことは、ここでも明らかにされる。

スティーヴンズの詩の世界は、エリオットが志向した宗教的形而上学のように現在を越えた彼方の永遠ではなく、現在の瞬間の中の永遠の今という探究のために詩人たる人間の総力が傾けられる場である。そういった、スティーヴンズの実存論的姿勢は詩集 *Parts of the World* (1942) の中の “Of Modern Poetry” 「現代詩について」に鮮かに浮び上っていて象徴的である。

## OF MODERN POETRY

The poem of the mind in the act of finding  
What will suffice. It has not always had  
To find: the scene was set; it repeatd what  
Was in the script.

Then the theatre was changed  
To something else. Its past was a souvenir.  
It has to be living, to learn the speech of the place.  
It has to face the men of the time and to meet  
The women of the time. It has to think about war  
And it has to find what will suffice. It has  
To construct a new stage. It has to be on that stage

And, like an insatiable actor, slowly and  
With meditation, speak words that in the ear,  
In the delicatest ear of the mind, repeat,  
Exactly, that which it wants to hear, at the sound  
Of which, an invisible audience listens,  
Not to the play, but to itself, expressed  
In an emotion as of two people, as of two  
Emotions becoming one. The actor is  
A metaphysician in the dark, twanging  
An instrument, twanging a wiry string that gives  
Sounds passing through sudden rightnesses, wholly  
Containing the mind, below which it cannot descend,  
Beyond which it has no will to rise.

It must  
Be the finding of a satisfaction, and may  
Be of a man skating, a woman dancing, a woman  
Combing. The poem of the act of the mind.

(CP, 239-40)

<sup>ポエトリ</sup>  
現代詩について

満たされるものを見出す行為<sup>アクト</sup>の最中の  
<sup>マインド</sup>精神のポエム。以前からいつも見つけねばならなかった  
訳ではない。場面は定まっています、台本にあることを  
繰り返えしていたのだ。

それから舞台はめぐり  
別物になった。過去は思い出になった。  
それは生きたものでなくてはならない、その場のせりふを覚え、  
現代の男たちと対決し、時代の女たちと出会わねばならない。

戦争のことも考えねばならぬし、それは  
満たされるものを見出さねばならない。それは  
新しい舞台をつくらねばならぬ。そして、その舞台に上って、  
飽きることのない役者のように、ゆっくりと、そして  
瞑想しつつ、耳の中で、<sup>マインド</sup>精神のもっとも  
繊細な耳の中で、まさにそれが聴きたいものを  
繰り返している言葉を話さねばならぬ、するとその音に、  
見えざる聴衆が、芝居の方でなく、自らを、  
二つの感動が一つになり、二人の人間が一つになって  
表現されているかれら自身を聴く。役者は  
暗闇の中で楽器を掻きならず形而上<sup>メタフィジシャン</sup>〔楽〕士、  
一本の鋼絃を掻くと、突如確かなところを通して鳴りひびき、  
精神をすっぽり包みこみ、そこから下にも<sup>くだ</sup>降れず、  
そこを超えて上昇する意志もない。

それは

一つの満足を発見することであらねばならない、そして  
スケートを滑る男、ダンスを踊る女、髪を梳る女の  
ことでよい。<sup>マインド</sup>精神の<sup>アクト</sup>一幕の演技のポエム。

ここには今までに扱ったスティーヴンズの想像力の様々なテーマが象徴されている。光の見えぬ暗い舞台の上で、飽くこともなく、詩人は、指をまさぐり、魂の充足を与え得る調べを求めている。このミュージシャンは、〈詩は学者の芸術〉と考える「楽士」ならぬ形而上「学士」である。「相似」の発見の中で、メタファーを頼りに形象のメタモルフォーシスを司るメタフィジシャンでもあるが、それは、実在の喜びを離れて、形而上的世界へ上昇する意志がないと言いつつ聞かせている。〈暗闇の中で・・・〉とは、諸々の観念という光が、かえって認識の邪魔になっている故に “The Man with the Blue Guitar” (1937) の中でミュージシャンが “Throw away the lights, the definitions, / And say of what you see in the dark / That it is this or that it is that,

／ But do not use the rotted names.” (CP, 183) <照明, 定義は投げ捨てて、／暗がりに見えるものを言い給え／これだ, それだと／しかし, くさった名称を用いるなかれ>と呼びかけているように、闇がかえって純粋な知覚(perception)の可能性を開いている。<くさった名称>ということは言うまでもなく概念化した思考や哲学あるは生命を失った信仰等の世界を指している。

1945年のある便りにも、スティーヴンズは<要するに私にとって一番大切なことは詩を現成すること (to realize poetry) です・・・それは, たゞ自分の知覚 (perception) の中に世界をすっぽり包みこみたいという欲望 (simply the desire to contain the world wholly within one's own perception of it) です。しかもそれは偶々, 私の場合は, あなたの場合も同じでしょうが, 快い感覚を含む知覚の内 (within perceptions that include perceptions that are pleasant) であります, もちろん哲学者は, すべての快い感覚を問題にしません (dismiss) が, かれらが問題にしないことはないとすれば, 社会主義者が問題にしません・・・> (L. 501) というようにいわばペーター的感覚主義者の面が強く示されている。これが, 上の作品の中の<精神をすっぽり包みこみ, そこから下に降れず<sup>くだ</sup>／それを超えて上昇する意志もない>とうたっている心境であると言える。

先の “Notes toward a Supreme Fiction” のプロローグにあった<君がもたらす鮮かな透明は安らひだ> (CP, 380) は “Asides on the Oboe”(1940) 「オーボエでのわきぜりふ」の中でも “He is the transparence of the place in which / He is and in his poems we find peace” (CP, 251) <彼は彼の場所の透明であり／彼のポエムの中に僕たちは安らひを見出す>と, “Notes” の場合よりは控え目に<わきぜりふ<sup>アサイド</sup>>として, すでに聴衆に囁やかれていた。そしてこの《透明》は, 時代の波の中でザラザラ風化する銅像が象徴する理想像の偶像化, 固定概念化する思想, 等々のメタフォーである<金属の英雄> — “the metal heroes that time granulates” (CP, 250) <時がザラつかせる金属の英雄たち> — と対照的な<中心の男>, <ガラス人間>あるいは<人間球>となって登場していたのである。

... there is still  
The impossible possible philosophers' man,  
The man who has had the time to think enough,  
The central man, the human globe, responsive  
As a mirror with a voice, the man of glass,  
Who in a million diamonds sums us up.  
(CP, 250)

あり得ずしてあり得る哲学者人間、  
充分に考える時間があつた人間、  
中心人間、声をもつた鏡の如く共鳴する人間球、  
無数のダイヤモンドの中に僕たちを一括する  
ガラス人間はやはりいるのだ。

“Of Modern Poetry” に示された境地—— <すると、その音で、／見えざる聴衆が、芝居の方ではなく、自らを、／二つの感動が一つになり、二人の人間が一つに／なつて表現されているかれら自身を聴く>事態が、他ならず、<中心人間>、<人間球>、<ガラス人間>の存在が感じられる《透明の場》である。これがスティーヴンズの<reality-imagination complex>の頂点に啓示された場所であり Supreme Fiction の中心なのである。

このような名称は我々の精神と巨大なる実在をある一つの場に融合せしめる詩的想像力を単に作用としてでなく、我々の本源的感性と根元的観念の始源である当体として直観した結果であり、それらは、上記の名前の他に、“Notes toward a Supreme Fiction” に於ては、<巨人>、<英雄>、<sup>メイジャーマン</sup><大人間>とも呼ばれているのである。これらの表現の努力は、芸術という言葉ではなく、<sup>ヌープリーム フィクション</sup><至高の虚構>と、想像力の構成力に意識を向けさせるような、厳密な表現を選んでいる立場と同様に、「神」という安易な言葉を使用できないスティーヴンズのネオ・ロマンティスト的な使命観とそれに基く困難な探究の結果なのである。



本章の始めに於てすでに明らかなようにスティーヴンズは詩を真の「エスベラント」たらしめるべく、“To compound the imagination’s Latin with / The lingua franca et jocundissima.” (CP, 397) <想像力のラテン語（バイブル）とカンキ・エツラクのリンガ・フランカ（混合共通語）を合体すべく> 日夜、太陽と月の間を往復していたのであった。神の観念そのものが、想像力の産物の一つであるとするれば、あるべき詩の観念は詩人の最高の目的として神観念と同じかより偉大に（“as great as the idea of god, and . . . greater . . .”）(L. 369) に思えるのは、神の概念こそ、自然（实在）に対する民族的な“the center of the pathetic fallacy” (L. 444) <感傷的誤謬の中心> であり、さらに、それは体制の所産であるという歴史的認識もスティーヴンズは持っていたからであろう。

先に触れた如く、スティーヴンズにとっては、体制としての教会に対する不信は当然としながらも、信仰の喪失に対しこれに代るものは何かという問いが一生涯意識の中心にあった。しかし、彼はヒューマニズムがその解答であるとは考えてはいなかった。1940年1月9日のハイ・サイモンズの手紙にも同様なことが語られている。—“I ought to say that it is a habit of mind with me to be thinking of some substitute for religion. . . . Humanism would be the natural substitute, but the more I see of humanism the less I like it.” (L. 348) <いつも宗教に何か代るものを考えているのが私の精神の習慣であると言わねばなりません . . . ヒューマニズムはその自然的代用であるでしょうが、私はヒューマニズムが分かれば分かるほどに好きでなくなります>。そして3年後、1943年1月9日付けの同氏への便りに—“The trouble with humanism is that man as God remains man.” (L. 434) <ヒューマニズムの困った点は神としての人間がやはり人間に留まるということ>と附言していたのである。

このような背景を考え合わせると、上に述べて来たところの<声をもった、鏡の如く共鳴する人間球>や<無数のダイヤモンドの中に僕たちを一括するガラス人間>等々の指し示す世界の性質が次第に明らかになって来るであろう。このような<透明の場>に於てこそ我々には出会うべきものに出会って満たさ

れるのである。“The major poetic idea in the world is and always has been the idea of God. One of the visible movements of the modern imagination is the movement away from the idea of God.” (L. 378) <この世界の偉大な詩観は神観であるし、常に昔からそうであった。近代の想像力の目に見ゆる動きの一つは神観から離れてゆく動きである>とも敬愛する友人ヘンリー・チャーチに書き送っていたのは1940年のことであった。

軽やかなリズムとやさしい語り口で知的叙情を包んでいる秀れた長篇詩“The Man with the Blue Guitar” (1937)「ブルーギターをもつ男」は「コメディアン」のクリスピンの新鮮な再来を感じさせるが、そのギタリストのテーマともいえるセリフ——“Poetry is the subject of the poem. / From this poem issues and / To this returns.” (CP, 176) <ポエトリ (詩) はポエム (作品) の主題だ。ポエムはここから発し / ここに帰る>—は上記のような、精神として見えざる存在の当体と肉として見ゆる世界の、普遍と個、抽象と具象、理想に対する感覚を越えてゆるぎなき秘密——“an unalterable vibration” (NA, 32) <不変の振動>即ち《透明の場》に触れていることを語っているだろう。このギタリストの姿が、再び“Of Modern Poetry”に見られたのである。この作品は様々な点からスティーヴンズの創作舞台の縮図であり、“The poem of the mind in the act of finding / What will suffice.” <満たされるものを見出す行為の最中の精神のポエム>は“The poem of the act of mind” <精神の一幕の演技のポエム> という詩論のマニフェストであったが、それらは上述のような《透明の場》に於けるあらたなる知の輝きなるものとの法悦に近い出会いであることを証している。

## 第七章

### 「地上のうた」は「天上のうた」 ファイナルソリロクイ ☆☆☆そして「最終的独白」☆☆☆

前の章で論じた“Man and Bottle”及び“Of Modern Poetry”は共にその順序で詩集 *Parts of a World* (1942) に収められていたのは偶然ではないと思われる。スティーヴンズは、第二章で触れたように、作品の順序というものに、冒頭の作品と最後の作品のみならず、それぞれの作品の部分的つながりにも明らかに配慮の跡がみられる。“A Primitive Like an Orb” (1948) 「球のような原始人」の中で“*One poem proves another and the whole, / For the clairvoyant man that need no proof.*” (CP. 441) <一つのポエムはもう一つのものとして全体のポエムの真実を証しする／透視する人には自明のこと>とされている事柄はこのような場合に妥当しよう。その詩集には、更に先に触れた“*Asides on the Oboe*”のように<中心人間>、<ガラス人間>のようなテーマが、第五章で考察した“*The Glass of Water*”や“*Study of Two Pears*”のように感覚の認識論的考察と共に多く収められている。

“Man and Bottle”に於ては詩人のコスミックな感性が、<精神は冬の偉大なポエム>という実在のテーゼと結びついていたのであるが、その<冬の偉大なポエム>は、*Parts of a World* の冒頭の作品、ある春のめぐりをあしらった“*Parochial Theme*”「偏狭なテーマ」とどのように結びついているかを次に眺めてみよう。

この作品の始め —“*Long-tailed ponies go nosing the pine-lands / Ponies of Parisians Shooting on the hill.*” <長い尾をした小馬が松の里をまっしぐらに突き進む／パリッ子たちの小馬が丘の上で狩猟しながら>の力強い二行連句から、第八連目の“*This health is holy, this descant of a self. / This barbarous chanting of what is strong, this blare.*”<この健康は神

聖だ。この本性<sup>セルフ</sup>の高らかな歌声／この強きものの荒々しき賛歌、このラッパのひびき>までは文化と文明の都市生活の重苦しさから解放されたパリッ子たちの健康な肉体が秋の大自然と一体になって馬を走らせ狩をしながら歓喜している情景が生き生きとしたリズムでうたわれていると——突如、あたかも「終末」の天使長のラッパのひびきに醒されたかのように、——“But salvation here? What about the rattle of sticks / On tins and boxes? What about horses eaten by wind?” <しかし、ここに、救いは？カンや箱をたたく棒はどうか？風に喰われる馬はどうか？>といつかは終わらねばならぬ人間の楽しみ、営み、生あるものの有限性を思い浮かべる。そして思いがけない春のイメージが続く。

When spring comes and the skeletons of the hunters  
Stretch themselves to rest in their first summer's sun,

The spring will have a health of its own, with none  
Of autumn's halloo in its hair. So that closely, then,

Health follows after health. Salvation there :  
There's no such thing as life; or if there is,

It is faster than the weather, faster than  
Any character. It is more than any scene :

Of the guillotine or of any glamorous hanging.  
Piece the world together, boys, but not with your hands.

(CP, 191-2)

春が来てそれからハンターたちの骸骨が  
初夏の陽を浴びて伸び伸びと休むとき

春はそれ自らの健全をもつであらう。

秋のオーイという呼び声の一つもうるさく髪にまつわらず、そこで

健全に健全がびったりと続く。そこに、救いが。

<sup>ライフ</sup>人生というものは無い。それともあるとすれば

天候よりも目まぐるしく、どんな<sup>キャラクター</sup>人物よりも目まぐるしく、  
どんな舞台<sup>しの</sup>も凌ぐ。

ギロチン台か何か<sup>グラマラス ハンギング</sup>魅惑的な絞首刑の風景のような。

諸君、世界を継ぎ合わせよ、しかし手ではいけない。

この詩には明らかにキーツの名歌“To Autumn”「秋に寄せて」の世界がその叙情の反映に奥行を与えている。“Season of mists and mellow fruitfulness”〈霧と芳醇の実りの季節よ〉と呼びかけられたキーツの秋は女性に擬人化されていて、その髪は、実をふるいわける秋風にやわらかなぶられていた(“Thy hair soft-lifted by the winnowing wind”)。そして夕暮を迎える頃、人生に段々と佗びしい影がさす時刻になって、詩人は、つい遡って春を想い出し“Where are the songs of Spring? Ay, Where are they?”〈春の歌はいずくに? ああ、いまは、いづくに?〉と問いかけながらも“Think not of them, thou hast thy music too, —”〈いや、そのことは想うまい、お前にはお前の歌がある〉と打ち消す。しかし夕空にたなびく雲が消えゆく一日を紅く輝かせる(bloom=花を咲かせる)とか、切株畑をバラ色(rosy hue)で染めるとか、やはり春を忘れ切れないまなざしを感じさせながらキーツの詩は、秋の中に、生から死への「無常」を受け入れてゆく静謐の世界が開かれている。

ステューヴンズのこの“Parochial Theme”は〈秋のオーイという呼び声もうるさく髪にからみつくこともなく、春はそれ自身の一つの健全をもつであらう〉と「獲物」を追うハンターたちの掛け声が、死のイメージにつながりつつ秋の呼び声にからませながら、キーツの「秋」を逆に眺めていることが分か

る。すなわち終焉に向う秋から始まりの春の姿を消してゆくのではなく、始まりの春から終わりの秋の姿を消し去っているのだ。しかも詩人は、青春という人生の夢も去り、地上から別れねばならぬ眼を与えられた瞬間、“But salvation here?” <しかし、ここに救いが？> となお一歩飛躍して問わずにおれない。自然と一体であった無我夢中の瞬間では“*This health is holy.*” <この健全は神聖である>と「神」にも近い神聖の状態にあった。“*health*”も“*holy*”も元来は「完全」を表わす“*whole*”の世界に由来する言葉であるが、この「完全」は「完全な円」の観念と同じく我々の人生では垣間見ることしか許されないプラトニックな世界であるとも言えよう。

死が存在しない人生も「完全」と同様にプラトニックであるために、“*So that closely, then, / Health follows after health.*” <そこで健全に健全がびったりと続く>という理想国が現われ、“*Salvation there.*” <救いはそこに>示される。しかし、<ここに>とあれば、それは、すべての芸術、すべての<至高のフィクション>の目指す場である<今>という永遠の現在であるが、<そこに>というのは、「春」の「彼岸」であり、やはりプラトニックな世界である。幸せを求め人生の「秋」を迎えたハンターたちがやがて骸骨と化して、「現在」という太陽の光のもとに骨を曝している空間は、身も心も不在の空虚な春である。それ故に、“*there is no such thing as life*” <そこには人生というようなものはない>のであり、「時」の直線化を意識しない季節のめぐりめぐり劇的空転があるのみである。どこか『春と修羅』（1924）の宮澤賢治の宇宙に通じる世界である。

キーツの「秋」は<満されるもの>に充足した「秋」が「虚心」になっている。ステューヴンズの作品に於ては狩りの場であった「秋」は、「虚無」を呑みこんだ「春」を孕んでいる。このように「虚無」を持ち込まれた「春」の中では、“*Poetry is a health.*” <詩は一つの健全である>（*OP*, 176）とか、“*Poetry is a renovation of experience*” <詩は体験の更新である>（*OP*, 177）という意味が根底から問い直される必要を感じさせる。

この問題意識は彼の詩論の一つ“*Two or Three Ideas*”（1951）「二、三の理念」でとりあげられた「信」の問題——“*In an age of disbelief . . . in a*

time that is largely humanistic . . . it is for the poet to supply the satisfactions of belief, in his measure and in his style.” (OP, 206) <不信の時代・・・広くヒューマニズ的な時代に於ては・・・詩人は詩人の尺度の中で、自分の様式に於て、信を満すものを供給するのである>のテーマにつながるものであることは前章に於て論じて来たように明らかであろう。“He must create his unreal out of what is real.” (NA, 58) <リアルなものから自分のアンリアルなものを創らねばならない>は<至高の虚構>への (Toward a Supreme Fiction) 倦まざる接近のほか「救い」は無いという信念からの発言である。それは、人生の虚無を呑み込んでいる「実在」そのものが詩人のことばに沈黙を迫る「非在」としてしか映ってこないという不条理の故にこそ「吾信ず」と答える世界である。

上述のように、今や非情とも思える四季のめくるめく空転と疾走する刹那の連続の中で、この世の実用を司る人間の手で<世界を継ぎ合わせる>のではない。あくまでも、ことばでつづり合わせることにより「究極の実在」への鬼気迫るあり方とその合一を求める者にとっては、やはり<ギロチン台か何か<sup>グラマラス</sup> 魅惑的な絞首刑の風景のような>精神の修羅場を覗きざるを得ないのである。

キーツの「秋に寄せて」のオードの最終部の “and now with treble soft / The redbreast whistles from a garden-croft.” <そして今、菜園から、駒鳥が柔らかな<sup>トレブル</sup>高音で鳴く>——というその時は、遠くの松林の中ではなく、自己の存在の近みから、<今>という瞬間の内から空間が開かれてゆくが、ステューヴンズの作品の神聖な健康のひびきは “this descant of a self / This barbarous chanting” <一つの本性のこの<sup>ディスキヤント</sup>高声部 / 荒々しき贅歌>ではあったが、その歌声の消える圧倒的空間は、実在の深淵に沈み、想像力の限界を示している。<偏狭な<sup>パロウキアル</sup>>とは、そのように生死にかかわる信の問題である故に、狭く宗派的な (parochial) ものというステューヴンズらしい諷刺をこめた<テーマ>となっている。

ところで、このような「偏狭なテーマ」は、すでに、*Harmonium* 中の “Sunday Morning” (1915) に源流を持っていたのであり、それは晩年のステューヴンズが1954年1月20日の手紙の中で、すでに詩人としても著名なリチャ

ード・エバハートに、静かな口調で「詩は文学活動ではありません。生命活動です」——“poetry is not a literary activity: it is a vital activity.” (L. 815) と語っている事柄でもあり、“Sunday Morning”の美しい抒情の中心にこの「生命活動」の見事な例が見られるのである。

*Harmonium* の中で、生命の躍動を捉え、“ヤッホーオッホー”と肉と空気の結婚を祝す——“Ohoyaho, / Ohoo” . . . / Celebrating the marriage / Of flesh and air.”——単純明快な“Life is Motion” (CP, 83)のような「陽」の系列の作品と、先に論じた“Another Weeping Woman”や“Domination of Black”等のように「陰」の系列とに分けて見れば、“The Comedian as the Letter C”は前者に、“Sunday Morning”は後者に入れられる。しかし、この区別にも限度があって、先に見たように“One poem proves another and the whole” (CP, 441)「一つのポエムはもう一つの、そうして全体を証しする」関係にある。この事情は、例えば、エリオットの、詩人と詩論の関係に於て「過去の時代の詩をば自分自身の書く詩に関連づけて眺めるものだ」——“he sees the poetry of the past in relation to his own . . .”<sup>(1)</sup>という意識や彼の詩論、“Tradition and the Individual Talent” (1919)『伝統と個人の才能』の中に展開された詩人の歴史的感覚の中に於ける、無時間的な要素と時間的なものを同時に認識してゆく詩の共時的現代性 (Contemporaneity) との問題にもかかわっている。<sup>(2)</sup>

“Sunday Morning.”は一節15行のポエム8篇からなる計120行の瞑想的叙情詩である。その中で「天」と「地」への瞑想がどのような陰陽の「生命活動」となって変転してゆくかを考察してみよう。

## SUNDAY MORNING

### I

#### Complacencies of the peignoir, and late

- 
- (1) T. S. Eliot, “The Music of Poetry,” F. Kermode ed., *Selected Prose of T. S. Eliot*, (London; Faber, 1975), p. 107.  
(2) この問題については前掲の拙論「詩とは何か——T. S. Eliotの“Significant Emotion”と“Overwhelming Question”をめぐって」(神戸外国語大学論叢, 第29巻6号, 参照。



Coffee and oranges in a sunny chair,  
And the green freedom of a cockatoo  
Upon a rug mingle to dissipate  
The holy hush of ancient sacrifice.  
She dreams a little, and she feels the dark  
Encroachment of that old catastrophe,  
As a calm darkens among water-lights.  
The pungent oranges and bright, green wings  
Seem things in some procession of the dead,  
Winding across wide water, without sound.  
The day is like wide water, without sound,  
Stilled for the passing of her dreaming feet  
Over the seas, to silent Palestine,  
Dominion of the blood and sepulchre.

(CP, 66-7)

## 日 曜 日 の 朝

### I

ベニヨワール  
化粧着のうっとりした気分、それに陽当りの良い椅子にかけ、  
ゆっくりとした朝のコーヒーとオレンジ、  
それにラグの上のオウムのグリーンの自由が混り合い  
遠い昔の十字架の<sup>いけにえ</sup>  
聖なる静寂をかき消してゆく。  
彼女はちょっと夢をみる、するとあの古い破局の  
暗い侵蝕を感じる、  
岸辺の灯にかこまれて夕風が暗みゆくように。  
ピリッとするオレンジと鮮やかなみどりの翼は  
死者の葬列の器具のように  
広い水面をうねりゆく、音もなく。

日は広い水面のように、音もなく、静まり、  
夢路をたどる彼女の足は海を越え、  
沈黙のパレスチナへ  
血と墓の王国へと進む。

この作品の第一節について<sup>(3)</sup>、あるいは、作品全体の精神状況について<sup>(4)</sup>、様々な影響関係が指摘されているが、キリスト教全般に対するスティーヴンズの考え方は、すでに論じて来たところで明らかであろう。この女性のように教会で聖日を守らず、自宅で快樂主義的な自由を楽しんでいるのは詩人の姿を象徴している。ところが、この女主人公をして、＜聖なる静寂をかき消す＞“dissipate”という言葉の中にも、一行目の彼女の“Complacencies”（自己満足）をピューリタンの意識の反映として咎めざるを得ない＜放蕩・道楽＞という意味を意識させたのか、そこからイエスへの想いは、彼の湖上の歩みの奇蹟にイメージを重ねながら遠くパレスチナの聖地へと漂ってゆく。

第五章に於て、良心と訳されている共通認識（conscience）と意識（consciousness）が本来は不可分であるとすでに論じたが、彼女の心に現われた“the dark / Encroachment”（暗い侵蝕）とは十字架の生涯を歩んだイエスに対して、＜みどりの自由＞を楽しんでいる自己を映す「共通意識」である。スティーヴンズが結婚前の妻に宛てた1909年3月3日、日曜日の夕べとするされた手紙の中で、偶々、イエスの生涯を読んだ翌日、ニューヨーク中を散歩した挙句、ある教会に入って、往時の宗教的イメージの豊かさと今日の貧困を想い較べ、“I do not wonder that church is largely a relic. Its vitality depended on its association with Palestine, so to speak . . . Reading

(3) ロバート・バッテルはこの作品にハーヴァード時代の友人アレンズベルク（Walter Conrad Arensberg）のある作品からの影響があるとするハイ・サイモンズ（Hi Simons）の意見に対し、発表年代から推して、どちらがどちらに影響したのか分からないと結論している。Robert Buttel, *Wallace Stevens: The Making of Harmonium*, (Princeton U. P., 1967), pp. 95-6.

(4) 例えばJ. カニンガムも早くからワーズワースの色々な作品と比較している。J. V. Cunningham, “Tradition and Modernity: Wallace Stevens,” [1949; 1960], A. Brown & R. S. Haller eds., *The Achievement of Wallace Stevens*, pp. 123-140.

the life of Jesus, too makes one distinguish the separate idea of God. Before to-day I do not think I have ever realized that God was distinct from Jesus . . . But I do not understand that they deny God." (L. 140)  
＜教会が遺物になっているのに驚きません。教会の生命は、いわば、パレスチナとの連想に依存していたのです・・・イエスの伝記を読むと、神観念と区別できます・・・神はイエスとは別個であると今まで一度も悟らなかつたように思います・・・でも人々が神を否定するのは分りません＞と書き送り、神とはたとえ人生の神秘以上の意味でないとしても、神の想いは人生を味わい深くするとつけ加えている。そのような心境がこの作品の第一節の雰囲気の遠い背景となるのであった。

## II

Why should she give her bounty to the dead?  
What is divinity if it can come  
Only in silent shadows and in dreams?  
Shall she not find in comforts of the sun,  
In pungent fruit and bright, green wings, or else  
In any balm or beauty of the earth,  
Things to be cherished like the thought of heaven?  
Divinity must live within herself:  
Passions of rain, or moods in falling snow;  
Grievings in loneliness, or unsubdued  
Elations when the forest blooms; gusty  
Emotions on wet roads on autumn nights;  
All pleasures and all pains, remembering  
The bough of summer and the winter branch.  
These are the measures destined for her soul.

(CP, 67)

どうして彼女が死者に施しをせねばならぬか。  
沈黙の影や夢の中にしか  
出て来られぬ神性とは何なのか？  
彼女が、太陽の心地良さの中に、  
ピリッとするオレンジや、鮮やかなみどりの翼や  
あるいは、大地の芳香や美しさの中に  
天国の想いの如く胸に抱けるものを見出せぬことがあるのか？  
神性は彼女自身の中に生きていなくてはならない。  
雨の情熱も降る雪のムードも、  
孤独の中の嘆き、森が花開く時の  
抑え切れぬ心踊り、秋の夜の  
濡れた路上での突発的な感動、  
夏の大枝や冬の小枝を想いつつ  
一切の感激と一切の苦痛。  
これらが彼女の魂に定められた範囲です。

ウィリアム・バーニイは、“Peter Quince at the Clavier.” (1915) のスザンナやこの作品の女性等を the Virgin (聖母) と考え、本能の超越的純粋さの中に、我々の感性、情緒の四季の変化に対応して変わる〈天候の巨人〉を産み出す者、つまりはミューズでもあるという説明をしている。<sup>(5)</sup> いずれにせよ、上記のような季節の中での新鮮な感動は我々の魂の古里であり、〈天国の想い〉のように大切に胸に抱かれるものでありながら、彼女の内に生きていなくてはならぬ神性 (“Divinity must live within her”) は永久不変の事柄ではなく、そのような人生の味としての様々の感動は、古典的な日本語で要約すれば〈<sup>かな</sup>愛しき〉ものなのである。

第三節は神話の効用がうすれ、結局は “And shall the earth / Seem all of paradise that we shall know?” 〈そして地上は我々が分って来る

(5) William Burney, *Wallace Stevens*, (New York; Twayne Publishers, Inc., 1968) pp.40~42

管の楽園に他ならぬと 見えてくるのだろうか> 等と想像をめぐらせる。第四節も第三節と同様の趣旨で “I am content when wakened birds, / Before they fly, test the reality / Of misty fields, by their sweet questionings . . . ” <目ざめた鳥たちが、飛ぶ前に、美しい声でなきながら、かすむ野原の真実をためす時に私は満されています・・・>と思うが、しかし鳥たちが去り、暖かい野原も再び戻ることがなければ天国はどこにあり得るのかという彼女の自己問答は、後には、様々な美しい伝承的永遠の国のイメージと彼女の地上を想いつづけるイメージが同類の心の働きから派生していたことを印象づける心の風景となっている。

## V

She says, “But in contentment I still feel  
The need of some imperishable bliss.”  
Death is the mother of beauty ; hence from her,  
Alone, shall come fulfilment to our dreams  
And our desires. Although she strews the leaves  
Of sure obliteration on our paths,  
The path sick sorrow took, the many paths  
Where triumph rang its brassy phrase, or love  
Whispered a little out of tenderness,  
She makes the willow shiver in the sun  
For maidens who were wont to sit and gaze  
Upon the grass, relinquished to their feet.  
She causes boys to pile new plums and pears  
On disregarded plate. The maidens taste  
And stray impassioned in the littering leaves.

(CP, 68-9)

彼女はいう<満足の中にも朽ちない

無上の喜びの必要を私は感じています>。  
死は美の母である。ただ彼女のところからのみ、  
私たちの夢や欲望の充足が来るのだ。  
彼女は私たちの道に、  
悲哀が辿った道に、勝利が  
俗っぽいことを喚いたり、あるいは  
一寸優しい気持から愛が囁いたりした道に、  
確かな忘却の木の葉を撒き散らすけれども、  
かつて座ったり、見とれたりしていた草の上で  
乙女たちが立ち竦<sup>すく</sup>んでいると、  
彼女は柳を太陽の中で震わせてあげる。  
彼女は青年たちに新しい桃や梨を  
放って置いていた皿に盛らせる。乙女たちは味わう、  
すると感激して散らかっている落ち葉の中を<sup>さま</sup>彷徨<sup>さま</sup>よう。

第四節の後半は、この五節の彼女の気持の変化を受け入れさせる。即ち、地上で想像する楽園のイメージと、自分がこの世を去った状態に等しい、地上の楽しきイメージの喪失状態のイメージ化は、互に異ならぬイメージの世界に収斂してゆくことに気づく。地上の季節によって変化する世界に固執していた彼女は正にその固執という執念に捕えられて、“some imperishable bliss”<朽ちることのない無上の喜び>という永遠絶対というイデア的世界を求める一種の心変わりも読者には自然に受け入れられよう。

と突如、詩人のもう一つのペルソナである導師のような声が挿入される。“Death is the mother of beauty.”<死は美の母である>という言葉である。

この言葉の印象的効果は、例えば、ジョン・ダンのかの有名なソング “The Relique” 「聖なる遺物」に於て、「死んでいる」詩人の墓をあばき、もう一人の客(死人)を埋めようとしたときに見出されるという “A bracelet of bright hair about the bone” <白骨にからまる一本の金髪の腕環> が与える強烈な感動と同様である。通常意識では相似も連想もあり得ぬ事柄が、一種のジャ

クスタポジションによって連結され、ある意外性が、事実の真理と結びつく時、感動は衝撃的となる。死の中にある生という実在の構造が、我々の美意識を支えているのである。美意識は、無常感に根ざした哀感であり、ものあわれであることは、すでに何度か触れた事柄である。<sup>(6)</sup>

ただこの五節の後半で注目すべきことは、「死の中の生」に性という「<sup>フィジカル</sup>肉体的」な形象を与えて描いていることである。かつて乙女たちが漠然と座ったり眺めたりして過した芝生の地は、思春期までの、乙女たちの感傷の源泉としての無意識な（mother を中心に contentment から fulfilment to our dreams までに多発する母性的m音に導かれてきたところの）性の場であり、今やそこから強い憧れにかられて立ち竦んでいる（“relinquished to their feet”）。男の子たちも、それまでは無視していたようなロマンティックな表現（“disregarded plate”）—— いわば性の詩的オーラにつつまれた子音的果実をば、“pile-plums-pears-plate” と p 音の突出する ミュージックとなった性の果実として差し出している。

他方、“The maidens taste / And stray impassioned in the littering leaves.” <乙女たちは味わう、と、熱く感動して散らかっている落ち葉の中をさまよう>——の“littering”の中にも「動物のように子供を産みつづける」というもう一つの含蓄に導かれ性と死の森に迷いこんだ人間全体のイメージも読みとられ、womb-tomb（<sup>ウーム トゥム</sup>子宮—墓）の連想も自然に許されよう。「自然」という意のラテン語 natura は、元来、産み、産まれるという「自然」であった。すでに「アイスクリームの皇帝」を論じた際に触れたことであるが、人生の生は、上述のように、<sup>セックス</sup>性の生から死の中の生<sup>きが</sup>という有機的相対性の中に把握されている。

しかもこのような異端的聖母信仰ともいえる生と性、美と死の上述のような把握の更に背後には、神の完全の愛（アガペー）を説いたパウロの有名な言葉—— If I speak with the tongues of men and of angels, but have not

---

(6) この美意識には “She dwells with Beauty—— Beauty that must die” とミュージックを歌ったキーツの “Ode on Melancholy” の反響もあることと考えられる。

love, I am become sounding brass, or a clanging cymbal.” (1 Cor. 13 : 1) <たとえわたしが、人々の言葉や御使<sup>みつかい</sup>たちの言葉を語っても、もし愛がなければ、わたしは、やかましい鐘<sup>ブラス</sup>や騒<sup>にようはち</sup>がしい鏡鉢(シンバル)と同じである>—にもかゝらず、この世は影にすぎないような人の愛 (“love / Whispered a little out of tenderness”)や人間の騒がしくも卑俗な勝利のことば(“triumph rang its brassy phrase”)の行き交う世界であるという諦観が、この「聖日」の朝の女主人公の瞑想に忍んでいて、この第五節の哀歌の調子を深めていることも見逃してはならない。

第六節は “Death is the mother of beauty” のテーマの変奏の世界である。 “Is there no change of death in paradise? / Does ripe fruit never fall? Or do the boughs / Hang always heavy in that perfect sky, / Unchanging . . . ?” <パラダイスには死の変化は全くないのだろうか。／熟した実は絶対に落ちないのか、枝は、不変のまま、／いつもあの完全な空の中に重く垂れているのか・・・>等の表現は、キーツの “Ode on a Grecian Urn” 「ギリシヤのつぼに寄せるうた」の世界を意識していることは明白であり、リッデルを始め多くの批評家も指摘するところである。<sup>(7)</sup>それは無数の歳月を越えて、静謐を湛えた美しい大理石の壺の中に描かれた自然や求愛する青年たちは永遠の青春の姿で朽ちることもなく、有為転変、盛者必滅の時代に生きる人類、生老病死の四苦をさけられぬ人間に向って “Beauty is truth, truth Beauty.” <美は真実、真実は美である>という事柄を悟るだけで充分とせよと壺というミクロコスモスの詩的空間(芸術)が語りかける世界であった。ステイーヴンズがこの六節の最後で、 “Death is the mother of beauty, mystical, / Within whose burning bosom we devise / Our earthly mothers waiting, sleeplessly.” <死は美の母で神秘的、／その燃ゆる胸の中に、私たちは眠らずに待っている地上の母たちを細工する>と言う時は季節、季節に合った無数の「ギリシヤの壺」をつくり続けてゆくことによって静なる壺という時も停止するような観念の世界をも超越しようとする詩人の営みを語っている。

(7) J. Riddel, p. 83.



第七節が、“Supple and turbulent, a ring of men / Shall chant in orgy  
on a summer morn / Their boisterous devotion to the sun . . .” <活  
達な流れの渦をまき、輪になった人々が、／夏の朝、飲めや歌えのお祭りをして  
／太陽に騒々しい礼拝の讃歌をうたう・・・>と繰り広げる、異教的、原始的  
光景は、“Sunday Morning”の中で一番純粹である。自然と人間が一体とな  
って歓喜の合唱が行われるのは、前節の後半で準備された生の根源としてのセ  
ックスの認識から、当然、コスミックな展開をみせるべき第七節である。

このように各節の中の認識のテーゼの否定—肯定に揺れるディアレクティ  
クが〈relation〉のもつかたりかけとかがわりの複合性と靈妙に溶け合っ  
て詩を構成している。そして最終の揺り返しが来る。

## VIII

She hears, upon that water without sound,  
A voice that cries, “The tomb in Palestine  
Is not the porch of spirits lingering.  
It is the grave of Jesus, where he lay.”  
We live in an old chaos of the sun,  
Or old dependency of day and night,  
Or island solitude, unsponsored, free,  
Of that wide water, inescapable.  
Deer walk upon our mountains, and the quail  
Whistle about us their spontaneous cries;  
Sweet berries ripen in the wilderness;  
And, in the isolation of the sky,  
At evening, casual flocks of pigeons make  
Ambiguous undulations as they sink,  
Downward to darkness, on extended wings.

(CP, 70)

彼女は聴く、あの音もなき水面に  
叫ぶ一つのを、「パレスチナのあの墓は  
さまよう魂の玄関ではない。  
それはイエスの墓だ、そこに横たわっていたのだ」。  
私たちは古い太陽の混沌の中に、  
つまり昼と夜の古い頼み綱にぶらさがり、  
つまり、親代りもなく、野放して、  
脱出不能な、あの広い水の中の孤独の島に暮している。  
鹿は私たちの山の上を歩き、うずらは  
私たちのまわりで、のびのびと鳴き声を発し、  
甘い実は荒野で熟している、  
そして夕暮、孤立した大空の中  
何気なく群れよりし鳩が  
覚つかなき起伏の波をたて  
拡げたる翼に乗って闇に沈みゆく。

前節の終りにあった二行——“And when they came and whither they shall go / the dew upon their feet shall manifest.”〈そして、いづくより来り、いづくに行くかは、彼らの足に濡れし露が明示せん〉——と、人生の果敢なさ、空しさを美しく荘重に歌う旧約の「詩篇」や「伝導の書」のような言葉のひびきが、再び、ここで彼女の想いを「神の国」パレスティナに向けさせたのである。

このような弁証法的な振幅は、前章の中で“The Idea of Order at key West”を論じ、スティーヴンズのロマンティシズムに対するアンビヴァランスが作品自体を波動させ、<sup>はばた</sup>羽搏かせるレトリックとなり、それが作品を美へと差し向ける際の航法となっていると指摘した事と実は同質であって、いうならば、美への欲望と詩的、感覺的恍惚に徹するペイターの心境と“Esote ergo vos perfecti”——〈(天の父が全きが如く) 汝らも全かれ〉——とヴルガタ聖書の引用を『<sup>カルチャー・アンド・アナキ-</sup>教養と無秩序』のモットーとしながらもスケプティックな精

神に襲われていたアーノルドの心境が交錯していると言えよう。<sup>(8)</sup>

第八節の一行目の “that water without sound” <あの音もなき水面>は、すでに第一節にあった “The holy hush of ancient sacrifice” <遠い昔の十字架の聖なる静寂> <sup>いけにえ</sup>であり、E・ケスラーも指摘するように “the dead myth of Christianity” (キリスト教の死んだ神話) であることは言うまでもない。この最後の節にみられる人間存在の孤独を受容する態度が、すでに触れたワーズワースの Wise Passiveness やキーツの Negative Capability の精神に通じていることも明らかなので、専ら、ワーズワースやキーツ、特に “To Autumn” の第三節への言及や比較が色々の研究者によってなされているが、<sup>(10)</sup>特にその前半の四行に対しては殆んど批評家が沈黙している事は奇妙なほどである。やはり、キリスト教又はピューリタニズムのイデオロギー的反映であろうか、現代に於てもそのような「無言」の反応があるとすればこの作品を *Poetry* 誌に発表した1915年当時は事情がもっと厳しかったことを想像できよう。

この事を裏付けるかのようにスティーヴンズは1915年6月6日の *Poetry* 誌の編集者であったハリエット・モンローに “Sunday Morning” を I, II, IV, V の節順にするならば短かくしても良い—— “I see no objection to cutting

---

(8) ハロルド・ブルームはスティーヴンズの詩の一般的性格について次のように指摘している—— “Stevens writes a poetry centered on the *aporia* between rhetoric as persuasion and rhetoric as a system of tropes, and in a curious way this centering became a guarantee of his poetic importance.” (Harold Bloom, *Wallace Stevens: Poems of Our Climate*, (Ithaca; Cornell University Press, 1977), p. 105.) <スティーヴンズは説得としてのレトリックとトロップ (あや) のシステムとしてのレトリックの間にあるアポリア [メンタルディレンマ] を中心とした詩を書いている。そして奇妙な風に、この中心設定が彼の詩の重要さの保証書になった>

これはスティーヴンズの詩の論理的硬質性又は、ナッサーのいう ‘impenetrability’ の説明として貴重であろう。これに対してスティーヴンズ自身の弁明を聴くとすれば “Poetry must resist the intelligence almost successfully.” (*OP*, 171) <詩は理知に対して殆んど首尾よく抵抗すべきである>と詩の感覚的超越性で答えるであろう。

本書の目的の一つは「詩と真実」に至る「信」の問題の究明であり、スティーヴンズのアフォリズムを使えば、 “The purpose of poetry is to make life complete in itself.” (*OP*, 162) <詩の目的は人生をそれ自体で完成することである>という立場から論じようとするものである。それ故に、ブルームの指摘するアポリア (行き詰まり) のように論理・心理学的レベルではなく、<reality-imagination complex>にかゝる全人的意識と態度によるものである。

down” (L.183) —と返事を書き送っており、そして結果的にはⅦも入れ、Ⅰ、Ⅱ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅶの順で発表されている。しかし、モンローの本当の狙いはⅦの最初の四行を中心とした冒瀆的と解釈されうる箇所に対する編集者からの懸念ではなかったろうかと思われる。後年のある手紙(1928年)には、この作品の女性の瞑想は一般の人間のそれであり、単に、paganism (異教思想)の表現に過ぎない、〈もっともそれを書いていた時は異教思想を表現していると思わなかったけれども〉——“I did not think that I was expressing paganism when I wrote it” (L.250) と述べているように、彼はモンローの要請の真意が分ったものと考えられる。この問題は信念、信仰の有無に対して一般的には〈偏狭〉ではない日本社会とは異なり、無神論者という言葉でさえ悪魔的に聴こえたような社会では、なかなかデリケートな問題であった筈である。

そのような理由からこの1928年のスティーヴンズの手紙も「信仰告白」と読むべきではなく、むしろ世間には彼が無神論者か異教徒かというあれかこれかの皮相な二者択一としか映らないようなきわどい道を辿らざるを得ないのは、神も神々も死んでいるという時代認識、生れて来た大地という場所は同時に死ぬ場所であるという womb—tomb (子宮—墓) 的空間認識の中で、逃げ切れぬ (inescapable) 「孤島」に同時代の人間が住んでいる事実に詩人が目を逸らしていないからである。

スティーヴンズのレトリックがもつ全人的かかわりを掘りさげるために、本章の冒頭でも言及されていた、キーツの“To Autumn”の第三節を引用してみよう。

---

(9) Edward Kessler, *Images of Wallace Stevens*, (New Jersey ; Rutgers Univ. Press, 1972), p. 102.

(10) この詩にあるローマン派の特色を様々な批評家が比較しているが、厳密な意味で有益な指摘は少ないと思われる。例えば、前記 R. Buttell は、ワーズワースの“Tintern Abbey”にある“Once again / Do I behold these steep and lofty cliffs . . .”の一節の風景がスティーヴンズの第八節後半にアメリカ化されている印象があるということ、彼の学生時代の物語作品“The Nymph”の中のマサチューセッツの森の描写に比較言及して述べている。(R. Buttell, (1967), p. 222). Helen Vendler もスティーヴンズの色々な作品とキーツの“To Autumn”との比較研究の中で、キーツの風景が domestic, agricultural であるに対して、この第八節のそれは今は無き American wilderness であると強調している。(H. Vendler, “Stevens and Keats” “To Autumn”, Doggett & Buttell, eds., *Wallace Stevens: A Celebration* (1980), pp.173-4, p. 347).

Where are the songs of Spring? Ay, where are they?

Think not of them, thou hast thy music too,—  
While barred clouds bloom the soft-dying day,  
And touch the stubble-plains with rosy hue;  
Then in a wailful choir the small gnats mourn  
Among the river shallows, borne aloft  
Or sinking as the light wind lives or dies;  
And full-grown lambs loud bleat from hilly bourn;  
Hedge-cricket sing; and now with treble soft  
The red-breast whistles from a garden-croft;  
And gathering swallows twitter in the skies.

春の歌はいづくに? ああ、いづくにありや?

それらのことは想うまい、お前にはお前の歌がある—

<sup>よし</sup>節のついた雲がほのかに消えゆく日を紅らめ、

切株の畑をバラ色に染めるあいだ。

それから小さき蚊のむれは川柳の中で

かるやかな風が立ったり消えたりするままに

空高く運ばれては沈みながら悲しみを合唱する。

そしてすっかり成長した小羊は丘の果から大声で啼き、

垣根のこおろぎはすだく。すると今度は快いソプラノで

駒鳥が菜園の方からピピッと鳴き、

そして空には旅立つつばめ共が集い<sup>つど</sup>さえずる。

先に言及したヘレン・ヴェンドラーの論文 “Stevens and Keats’ “To Autumn” (1980)はキーツの「消極的受容力」による悟りの境地の絶対的水準を “To Autumn” の世界に置き、スティーヴンズの作品の様々が、その水準に照して、どの程度接近したり体现したりしているかという精緻な研究であるが、上に引用した “To Autumn” の最終節とスティーヴンズの “Sunday Mor-

ning”の最終節を比較し、スティーヴンズは“To Autumn”の高い心境に達していないと断定している。

例えばキーツの場合、小さな蚊の合唱隊は、風の動きにつれて上下し存在自体のランダムさ（無作為）の表現に過ぎないが、スティーヴンズの鳩の群は、彼の宇宙のエントロピーを再現すべく、一方的に暗い地上へ下降させられていてそこには形而上的次元が自然的次元に強制せられていると論じ、更に、キーツの詩の第一節から、「死」のイメージが意識的に回避されているとスティーヴンズが受けとっていたとすれば、それは彼の読み間違いである——何故ならば、最終節の鳥や虫の音の軽やかさに伺われるように、そして文体的に眺めても、長い重い文がだんだんと短い軽い文に移るに従って、展望が開かれる如く秋の歌そのものの価値が感ぜられるに反し、スティーヴンズの方はだんだんと重く長い文に終って、抑制を失いノスタルジックなペイソスが前面に出過ぎる。そしてキーツのテーマは“was not natural process but rather human intervention in natural process — harvest rather than death.”＜自然のプロセスではなく自然のプロセスの中への人間の介入であり、死ではなくむしろ収穫＞<sup>(11)</sup>であったのだと彼女は主張している。

このヴェンドラーの主張は論旨の全体的帰結を別としてこの部分だけに関して言えば、キーツの作品を照らすためにスティーヴンズの作品が利用されている感は免れない。キーツの“reticent diction and chaste rhetoric”＜控え目な言葉づかいと飾り気ないレトリック＞という彼女の論点は当然としてもスティーヴンズが“writes with an increasing opulence of rhetorical music and imposes explicit metaphysical dimensions on the landscape.”＜だんだんと美辞麗句を連ね自然の風景に明らかに形而上的な次元を課している＞<sup>(12)</sup>という主張はやゝ不自然である。むしろ逆に鳩の下降が非常に自然に受け入れられるように構成されているところがこの作品の美しさである。そしてこのことは作品全体の構成から明らかにされるべき点である。

(11) 前記 *Wallace Stevens: A Celebration*, pp. 174-6. そしてこの観点から見れば、“The Snow Man”の心境は“The Man Standing in the Stubble Plains”とも言えて、＜春のうたを想うまい＞を体現したものであると Vendlar は論じている。(p. 187).

(12) 同上, pp. 175-6.

先に論じた如く、“Sunday Morning”の女主人公は、ゆったりとして日曜の朝の「自由」を楽しみながら、イエスの「復活を記念する聖日」であるという「意識」から、「良心」的に、異教的に見える地上の楽園の楽しみから、永遠不動の静止的天国の想いの間をゆれながら冥想している。第一節の“*She dreams . . .*”は第四節と第五節の“*She says . . .*”という主張と追求を頂点として第八節の“*She hears . . .*”で終わるが、その間には色々のレトリックが使用されて、対話的に内容が運ばれている。“?”をつけた疑問文が、第二、第三節に各三箇所、第四節に一箇所、第五節に三箇所と続出する。更に、“*Shall*”という仮定的表現——第二節の“*Shall she not find . . .*”, 第三節の“*Shall our blood fail . . .*,” “*Or shall it come to . . .*” “*And shall the earth / Seem . . . we shall know?*”等——は第七節になると“*a ring of men / Shall chant . . .*” “*Their chant shall be . . .*” “*And in their chant shall enter . . .*” “*They shall know well . . .*” “*The dew upon their feet shall manifest.*”と断定にもひびく蓋然性を表わす *shall* へと変化してゆく。

これらのレトリックに包まれ支えられて来た冥想の世界が飽和する瞬間、日曜の静寂に戻り、“*The tomb of Palestine . . . / Is the grave of Jesus*”と夢をあばくような現実の声がする。現実の声は断定的なトートロジーである。トートロジカルな声は、すでに論じた事柄と重複するが例えば、ガートルード・スタインの“*Rose* ちゃん”の童話 (*The Earth is Round*) にみられるあの有名な“*Rose is a rose is a rose is a rose . . .*”の如く、メスメリックな働きがあり、その声も繰り返えされるうちに再び彼女を眠りに誘うであろう。彼女は最早や発言を続けない。“*She hears*”は受容の始まりである。陽あたりの良い椅子に座って、ゆったりと、コーヒー、オレンジ、オウムのみどりの自由の中に、美しい化粧着姿の自己満足的充足 (“*Complacencies*”) に始まった「日曜の朝」は、<sup>ベニョワール</sup> 風と夜(生死)の従属、太陽の古いカオスの支配の続く脱出不能の現世、<sup>ベニョワール</sup> 孤島の中の孤児という認識と受容に移ってゆく。

そしてこの受容は自然の営みすべてにみられる態度にすぎず、鳩の群が“*Ambiguous undulations as they sink. / Downward to darkness, on*

extended wings.”＜覺つかなき起伏の波をたて、  
拵けたる翼に乗って闇に沈みゆく＞が如く、彼女の瞑想の翼をじっと拵けたまま、暮ゆく闇に向って肅然と降りてゆくのである。

スティーヴンズは“*Esthétique du Mal*” (1944)「悪の美学」の中で、“The death of Satan was a tragedy / For the imagination”＜サタンの死は／想像力の悲劇であった＞と語るのは、神の死と共にサタンも死なねばならぬ人間の合理的人間操作の世界で、いつまでも残る悪の問題、死と闇の問題が、神の栄光も、超能力も受け入れられない人間性の中で、ますます不可解な人生の矛盾となって苦しめて来るからである。

前章に於て、スティーヴンズの詩の世界では「事実の真理」と「詩的眞実」が究極的に合同すると述べたが、それは想像力自身の悲劇的な苦境の営みを通して始めて確証されてゆく事実である。先に扱った“*Man and Bottle*”や“*Of Modern Poetry*”と同じ頃の“*The Well Dressed Man With a Beard*”「身だしなみの良いヒゲの男」の中では、“After the final no there comes a yes / And on that yes the future world depends . . .” (CP, 247)＜最終の否の後に然りが来る／そしてその然りに未来の世界がかかる・・・＞という認識は、世界の戦争を抱きこんだ人間社会を意識したものであるが、それが、数年後の“*Esthétique du Mal*”に至っては、更に激しく訴えられている。

The tragedy, however, may have begun,  
Again, in the imagination's new beginning,  
In the yes of the realist spoken because he must  
Say yes, spoken because under every no  
Lay a passion for yes that had never been broken.  
(CP, 320)

悲劇は、しかし、始まっているかも知れぬ、  
再び、想像力の新たな始まりの中に、  
“然り”と言わねばならぬ故に、一つ一つの“否”の下に



“然り”への情熱が決して途絶えることなく潜んでいたが故に  
口に発したリアリストの“然り”の中に。

ここに語られている“the passion for yes”〈然りへの情熱〉は、闇の中に舞い降りて無化する生の因果撥無であり、この「リアリスト」の無限の努力はそもそも合理が不条理な業に棹さす「認識」であるという「シジフォスの神話」でもある。“It must / Be the finding of a satisfaction . . . The poem of the act of the mind.” (CP, 240) 〈一つの満足の発見であらねばならぬ精神のアクトのポエム〉は、“It can never be satisfied, the mind, never.” (CP, 247) 〈決して満足させられることは無い、精神は、決して〉の認識に基いていたのである。

「ブルーギターをもつ男」(1937)が——“Poetry / Exceeding music must take place / Of empty heaven and its hymns” (CP, 167) 〈音楽に優る詩が空っぽの天国とその讃歌の代りをせねばならない〉と歌うのはコメディアンのカリスピンが四季に囲まれた日常性の平凡な生活に戻ってからも(1923)、キーウェストで「秩序の観念」への激情(rage)を感じてからも後(1934)のことなのであるが、あのカリスピンの戻った世界こそ本当に credible な世界ではなかったであろうか。自然は人生である。冬の飢餓と夏の充足をめぐる春夏秋冬の変化と人間の欲望と充足の変化は同じである。それぞれの季節の始まりは「変化」に対する期待感に満ち満ちている。精神も変化を求めて、生命を失った概念や制度や宗教のように理想でなくなったものを破壊してゆこうとする。変化の終焉としての「死」そのものも「悪」ではなく、「美」を与えるモメントとなっている。

自然の変化も人生の無常である。それに徹することが、それが、先に扱った“Parochial Theme”「偏狭なテーマ」に於て触れたように、〈詩は文学活動ではなくて、生命活動です〉(L. 815)という心境が生れるゆえんである。“Poetry is a renovation of experience.” (OP, 177) 〈詩は体験の更新である〉——更新とは単に繰り返すことではない。不老不死の観念に冬もなければ春も無い。春は更新である。繰り返えしではなく生命の新たな始まりである。そ

れ故に詩人は “Notes toward a Supreme Fiction” の一節で次のように問  
いかける。

. . . Why, then, when in golden fury

Spring vanishes the scraps of winter, why  
Should there be a question of returning or  
Of death in memory's dream? Is spring a sleep?

This warmth is for lovers at last accomplishing  
Their love, this beginning, not resuming, this  
Booming and booming of the new-come bee.

(CP, 390-1)

・・・では、どうして黄金色に激怒して

春は冬の残滓を消滅するとき、どうして  
記憶の夢に、回帰の、それとも  
死の問題があるのか？ 春は眠りなのか？

この暖かさが、遂に、恋人たちの愛を  
全うしている。継続ではなく、この始まりが、  
新参の蜜蜂のこのブーンブーンが。

新参の蜜蜂 (the new-come bee) の “bee” が存在の “be” を暗示しながら、  
始まりの始めの be-ginning を伴いブーンブーン (booming and booming)  
と豊かに響いて来る。春を事柄の再開、継続 (resuming) としてではなく、  
「始まり」——beginning として新しく体験するところに真の「春」が  
存在する。このように詩的真実 is 事実の真実との一致をみる。“Ignorance is  
one of the sources of poetry.” (OP, 173) <無知は詩の源泉である>，“The

poem reveals itself only to ignorant man.” (OP, 160) <詩は無知の人間  
にのみ啓示される>という言葉も<新参の蜜蜂>が象徴する無心の境地と対応  
する。春は秋や冬の夢をみる眠りであるべきではない。

The poem refreshes life so that we share,  
For a moment, the first idea . . . It satisfies  
Belief in an immaculate beginning

And sends us, winged by an unconscious will,  
To an immaculate end. We move between these points.

(CP, 382)

詩は人生を新しくするため私たちは  
一瞬、最初の観念を分かち合う・・・それは  
清浄無垢の始まりへの信仰を満し

そして無意識の意志の翼にのせて私たちを  
清浄無垢の終りへと送る。私たちはこの二点の間を移動する。

このように “Notes toward a Supreme Fiction” で強調されている “an  
immaculate beginning” と “an immaculate end” はその immaculacy  
(無垢) なるイノセンスの故に <繰り返えし> では味わえぬ新鮮な喜びを  
与えられるのであり, “Notes” は「覚え書き」に留まらず, 歌でありさえずり  
となるのが分かる。それは, 例えば, ワーズワースが, 空に虹を見上げた  
とき “My heart leaps” (わが心は躍る) 心境を “The Child is father of the  
Man.” (幼な児は大人ひとの父) とりたい, その心境のいつまでも絶えぬことを祈  
りながら, 傑作 “Ode — Intimations of Immortality from Recollections  
of Early Childhood” 「頌, 幼時を回想して靈魂の不滅性を識る」の序曲とし  
て, 再びその歌の最後の三行—— “The Child is father of the Man; / And

I could wish my days to be / Bound each to each by natural piety.”

＜幼な子は大人の父なり／願はくばわが人生の一日一日が／自然への敬愛により結ばれんことを＞と念じている精神に通じている。<sup>(13)</sup>

そしてワーズワースがこのような自然に対する敬愛の念のうちに “Nature breathes among the hills and groves” (*The Prelude*, Book I, l.27)＜大自然は丘にも森にも息吹きする＞ことを感じながら、大自然を生きるよすがとし、それが生きる力を与える喜びの源泉として止まらなかつたように、ステイーヴンズも自然に対する画家が喜々と筆をとるように描き続けていることも、難解に見える詩論の詩の中に流れる一つの態度として忘れてはならない。

“Sunday Morning” は1915年の11月の作品であったが、<sup>(14)</sup> その春の3月に書かれた “Cy Est Pourtraicte, Madame Ste Ursule et Les Unze Mille Vierges” の絵画的世界は、ステイーヴンズが、＜大地のうた＞をどのように考えていたかを鮮やかに示したものである。

**CY EST POURTRAICTE, MADAME  
STE URSULE, ET LES UNZE  
MILLE VIERGES**

Ursula, in a garden, found  
A bed of radishes.  
She kneeled upon the ground  
And gathered them,  
With flowers around,  
Blue, gold, pink, and green.

(13) このワーズワースの “Ode” を詩人の去りゆく詩的能力に対する挽歌であるという通説に対して、Lionel Trilling の、新しい力を観迎し、新しい主題に捧げられた献碑であるという見解があり、それに対して例えば金田真澄著『ワーズワースの詩の変遷——ユートピア・喪失の過程』（北星堂書店、1972年）の反論（第八章）もあるように、この点に即して言えばステイーヴンズはこの詩的活力の源泉たるイノセンスの持続に対する強い反省的探求が示されている。

(14) 11月という指定は、S. F. Morse, ed., *Peoms by Wallace Stevens* (Vintage Book, 1959) の巻末にある (p. 171) 年表による。

She dressed in red and gold brocade  
And in the grass an offering made  
Of radishes and flowers.

She said, "My dear,  
Upon your altars,  
I have placed  
The marguerite and coquelicot,  
And roses  
Frail as April snow ;  
But here," she said,  
"Where none can see,  
I make an offering, in the grass,  
Of radishes and flowers."  
And then she wept  
For fear the Lord would not accept.  
The good Lord in His garden sought  
New leaf and shadowy tinct,  
And they were all His thought.  
He heard her low accord,  
Half prayer and half ditty,  
And He felt a subtle quiver,  
That was not heavenly love,  
Or pity.

This is not writ  
In any book.

(CP, 21-2)

聖女マダム・ウルシュルと一万  
一千人の処女の肖像画  
ここにあり

ウルスラ、ある庭に、赤カブの  
花壇を見つけました。  
彼女は地面に跪き  
それを寄せ集め、  
ブルー、ゴールド、ピンク、グリーン色の  
花でとりまきました。

彼女はレッドやゴールドの錦織りを着て  
草の中で赤カブと花々でできた  
捧げものをしました。

彼女は言った、〈ねえ、あなた、  
あなたの祭壇に、  
マーガレットとユクリコ  
それから四月の雪のようにはかない  
バラをわたしは  
置いていますわ。  
しかし、この  
誰れも見れない  
草の中に、赤カブと花々の捧げものを  
わたしはいたします〉  
そう言って彼女は泣いた  
主が受け入れないことを恐れて。  
善なる主は彼の庭の中に  
新しい葉と蔭になった色合い求められた、  
そしてそれだけが彼の想いのすべてであった。

主は彼女の、半ば祈りのような、  
半ば歌のような、低い和音を聴くと  
主は微妙な身震いを覚えたが  
それは天上の愛でも  
憐れみでもなかった。

このことは、いかなる書にも  
記されてはあらず。

この詩の標題は古いフランス語を利用して、中世紀的な牧歌の雰囲気漂っている。一万一千人の処女を連れた英国の王女ウルスラがローマよりの帰途、フン族に虐殺されたという伝承は、直接に作品に関係するようには見えない。ジェームズ・ベアードは、ウルスラは芸術家の女神と考え、一万一千人の処女を中世の伝統的な工芸美術であった写本の彩飾師たちと結びつけているが、<sup>(15)</sup>この作品はモースが編集したスティーズ詩集 (*Poems by Wallace Stevens*) (Vintage Book, 1959)の冒頭を飾っていたように、もっと、お・お・ら・か・な 大自然の営みを、聖女という言葉が暗示する如く、無心、無償の行為として讚美している作品であると考えられる。

エホバが〈新しい草と蔭のある色合い〉を求めて歩んでいるという言葉から、エデンの園の中で、善悪の木の実を食べてしまったアダムとイヴが神の顔を避けて園の木の間に身を隠す前に主なる神が〈日の涼しい風が吹くころ、園の中に歩まれる〉(創世紀3:8)という情景が連想され得る。また、地の産物を供えたとき、〈主なる神は、カインとその供え物を顧みられなかった〉という創世紀の故事にあるように、花や赤カブを草の中で供えて泣くウルスラの<sup>おそ</sup>眞れに、「正義の神」エホバを暗示するかに見える。この作品は地上の美、ウルスラの無償の行為に〈天上の愛でも／憐れみでもなかった〉とする神のエロティックとも言える身震いを描くことにより、地上的なるものを受け入れる者こそ「善なる」ものと認め、その感動の源泉である想像力を「聖なるもの」として受け

(15) James Baird, *The Dome and the Rock*, p. 173.

入れていることを歌っていると考えられる。

ところがウルスラは、別名、red-spotted purple と呼ばれる、青と赤の斑の濃紫色の北米産のタテハチョウの名前でもある。ウルスラにお供した一万一千名の処女の如く無数の花が、自らの無償の行為も自覚しないで実を結び、摘まれていたり、人知れず散ってゆくのが地上の実相である。その次元は花ではないが花のように赤い根を大地にもつ赤カブも差別されない自然界である。ブーンブーンとうなる〈あの新参の蜜蜂〉に代わり、自然と神の栄光が相対する接点にウルスラが飛んでいる。主は主の想いが、〈新しき葉と蔭のある色合い〉という原色の花の如き素材より一段と次元の深まったニューアンスを求め、ウルスラに注目しなかったように見えるが、〈半ば祈り、半ば歌〉のような〈低い和音<sup>アコード</sup>〉を聴かれたのは、主の心が共鳴したからであって、ここにも、「二つの梨の研究」のように見るものと見られるものの場合の如く聴くものと聴かれるものという「相対の場」という存在の呼応(=神秘的な歩み寄り)がみられる。

この作品はウルスラの服装も白や黒の伝統的な聖女のイメージとは違って、まわりの花の色以上に豪華であるところが自然の繰りひろげる饗宴に相応しい。視覚的にゴージャスであるばかりでなく、素朴に見える短いリズムの詩行の中に d 音や g 音、又は t 音等が集中したひびきとなって、accept — sought — tinct — thought とひらひらと飛んでは花に身を休める蝶のような躍動感があって、そのように生き生きとしたリズムの中では赤カブもレディッシュ<sup>ラディッシュ</sup>(reddish) と音と色の変容をも可能にする程である。カーモードは、この作品にラファエル前派的世界、ラフォルグ的にコミックな詩人のマスク、パウンドの用語であるロゴピイア(logopeia — ことばが内包する知の舞踊)等があると指摘しているが、<sup>(16)</sup>音楽性の melopeia、視覚的形象の phanopeia もそれぞれに結びついた作品である。

詩人は、蝶の舞う庭や野山に咲き乱れてゆく自然の宴<sup>うたげ</sup>の中に「アニマ」たる無心の女性を感じとった。その饗宴は、アベルの犠牲の供物のみを受け入れた<sup>によしよう</sup>

(16) Frank Kermode, *Wallace Stevens*, (1960) p. 30. ちなみにルウシイ・ベケットはこのカーモードの研究を小冊子ながらスティーヴンズに関する最高のものとの評価を与えている。Lucy Beckett, *Wallace Stevens*, (Cambridge U. P., 1974), p. 59.



怒りのエホバへの供宴ではなく、ウルストラの嬌艶に身を震わせ歓喜する神こそ  
 壮大な想像力であり、善なる主(The good Lord)なのであると「異端」を弄すが  
 如く歌っている自覚が、最後の“*This is not writ / In any book*”〈このことは  
 いかなる書に記されてはならず〉と標題に見合った古風な文体のアイロニーに  
 示されている。まことに“*The brilliance of earth is the brilliance of every  
 paradise.*” (NA, 77) 〈地上の輝きはあらゆるパラダイスの輝き〉を実感させ  
 る作品であり、“*The mind that in heaven created the earth and the  
 mind that on earth created heaven were, as it happened, one.*” (OP,  
 176) —〈天上で地上を創った心と地上で天上を創った心とは、偶々一つであ  
 った〉というアダジアにスティーヴンズの人生論である詩論がここによく例証  
 されている。

想像力は、このように大地をばいわば〈情婦〉として眺めているのであって  
 —“*the earth, / Seen as an amorata*” (CP, 484), — 主題の聖女ウルス  
 ラにわざわざマダムという貴婦人の称号がつけられている理由である。

この作品から数十年後の“*A Pastral Nun*”「田園風の尼僧」の中で“*Finally,  
 in the last year of her age, / Having attained a present blessedness,  
 / She said poetry and apotheosis are one*” (CP, 378) 〈遂に彼女の<sup>よわい</sup>年の  
 最後の年に、現在の祝福に達して、彼女は言った — 詩と<sup>アポセオシス</sup>神格化は一つであ  
 る〉と語っている女性も聖女ウルストラの変身像の一つであろう。スティーヴン  
 ズの先に触れた<sup>む</sup> immaculate な目の中では<sup>天上なるものも地上なるものも聖  
 なるものも俗なるものも一つの〈場〉</sup>で合一してゆく。

そして、スティーヴンズの晩年にはウルストラは“*Final Soliloquy of the In-  
 terior Paramour*” (1951)「内なる情婦の最後の独白」の〈内なる情婦〉とな  
 って現われる。それはこの地上、この世を愛する恋人であり、この世の中に在  
 るものに、相似、対応の働きを通し、秩序(美)を再現せんと努めて来た〈透  
 明の場〉の想像力である。そして人生の夕暮の部屋の中で、燈火の下に、貧し  
 く、一つのショールに身を寄せ合う「恋人同志」は、なんとではなく“*The world  
 imagined is the ultimate good*” (CP, 524) 〈想像の世界が究極の善である〉  
 と思い、最初に、「恋人同志」を引き違わせてきた秩序とか、有機的統一とか、

認識とかの事柄が、やはり、薄暗い影のようなものへと転落してゆく様を感じながら、次のように囁くのである。

We say God and the imagination are one . . .  
How high that highest candle lights the dark.

Out of this same light, out of the central mind,  
We make a dwelling in the evening air,  
In which being there together is enough.

(CP, 524)

僕たちは言う、神と想像力は一つだと・・・  
なんと高くあの至高のろうそくは闇を照すことか。

この同じ光から、中心の<sup>マインド</sup>精神から  
僕たちは夕暮の空気の中に<sup>すむか</sup>住処をつくる、  
その中で一緒に居ることで充分なのです。

<想像された世界が究極の善である>も今では、“for small reason”<なんとはない理由で>語られ、“Within a single thing, a single shawl / Wrapped tightly round us . . .” <一つのもの、一つのショールの中に／僕たちをしっかりとまきつけて>いるのも“since we are poor” <貧困であるから>と自覚し、<至高のろうそく>も“Valley Candle”の照した涅槃の世界の如く、高く照らせば照らす程、闇の深さを示してくることを悟らせるこの作品は晩年のステューヴンズの深い諦念にも似た<sup>ソリロクイ</sup><独白>である。

この「恋人」は、人がこの世に生を受けた瞬間から一生、人の魂に天使の如く付き添っている genius —— (守護) 霊とも考えられていたものであり、「至高のフィクションへの覚え書」の中で、すでに、“And for what, except for you, do I feel love?”(CP, 380) <そして、君以外の何に私は愛を感じていよ

うか?〉と呼びかけられ、また “the lover that lies within us and we breathe / An orodor evoking nothing, absolute.” (CP, 395)——〈僕たちの中に横たわっている恋人／そして僕たちは、純粋絶対何も喚び起さぬ芳香を呼吸している〉密接な間柄としてうたわれていた。

それは永い詩人の思索と詩作の旅路の伴侶とも言える魂の奥から聴える密やかな関係である。“The credible” なものを探し求めての詩道の旅の果に “We say God and the imagination are one.” ——〈神と想像力は一つだと僕たちは言う〉や否や、なんと大きく、その至高の啓示の言葉 (the highest candle) が暗闇を照し、絶対の(神の)孤独が漂っていることが感じられることか。これこそ<sup>ファイナル ソリロギイ</sup>決定的最終的独白〉である。

この作品の書かれたのと同年に詩論集 *The Necessary Angel* (1951) が世に出たのであるが、<sup>(17)</sup>その中に収められている “Imagination as Value” 「価値としての想像力」は1948年秋のコロンビア大学に於ける講演であったが、そこでスティーヴンズは理性と想像力の関係について様々の角度から省察を投げている。その中で彼が論じたことの一つは、想像力の再評価であり、センチメンタリティが感情の失敗であるようにロマン派が想像力の失敗であったのは、ロマン派が抽象能力に徹し切らず小さな願望充足に墮落したからであると述べている。

崇高な建築物がどの次点まで理性の産物で、どの次点から想像力の産物になるのか分け難いように、理性と想像力は本来同じ根から発生しているものと考えられる。そして人間は理性が然るべき常態 (normality) を確立する以前の想像力が直観的に孕んだ概念的領域の間に暮している故に、理性を想像力の組織者 (methodizer) とスティーヴンズは考え、結局、想像力は理性による結論が分析可能なラチオの世界のものであるに反して、想像力のもたらす精妙な明察は分析不可能なく論理の奇跡〉—— “the imagination is the miracle of logic” (NA, 154) であると言えようと論じている。ここでは、詩的価値とは、

---

(17) Holly Stevens による選集 (*Wallace Stevens: The Palm at the End of the Mind*) (1972) では、この詩の成立は1950年とある。(XIV).

単に認識の価値ではなく、それそのものの(intrinsic)価値であり、すでに論じた〈共通感覚〉や〈ゲシュタルト的認識〉にかかわる形象の直観的価値である。

しかし直観的価値は証明できない。それ故にスティーヴンズも「確証」するのではなく「例証」する——“I say exemplify and not justify.”(NA, 149)のであると自らの詩的、批評的立場を含めた〈<sup>ポエット</sup>創り手〉の使命を明らかにしている。ここで例証が持ち出されるのは、我々の人生そのものが生と死に接しながら包越的に自我を把え返えす活ける「無」理の場であり、我々の体験そのものが合理を超えたものを例示しているという事実に基くからである。

〈天国と地獄の偉大な作品は書かれたが、大地の偉大な作品は未だ書かれていない〉——“the great poems of heaven and hell have been written and the great poem of the earth remains to be written.”(NA, 142)というスティーヴンズの言葉は、ダンテやミルトンあるいはミルトンの「欠点」を糾弾しながら永遠のヴィジョンを追求したブレイクの観念的形而上世界に言及しているものと察せられるが、その〈偉大なる大地のうた〉が、もし書かれ得る可能性が残っているとすれば、“the poet . . . as the orator of the imagination.”(NA, 142)〈想像力の雄弁家たる詩人〉によって、〈実在と想像力〉の悲しくも宿命的な関係で語られねばならぬことをスティーヴンズのこれらの作品の数々がまさに「例証」しているのである。

## 終章

### デクレアシオン シュープリーム フィクション 「遡創造」と「至高の虚構」

前章の後半で伺われたように、〈想像力の雄弁家たる詩人〉(NA, 142)は大地のうたの根源である想像力に対する確信の声を段々と内面化した囁きに変えてゆく。“Esthétique du Mal” (1944)の中ですでに、“The greatest poverty is not to live / In a physical world, to feel that one’s desire / Is too difficult to tell from despair.” (CP, 325) 〈最大の貧困は有形の世界に住まぬこと、己の欲望と絶望を分かち難く感じることである〉と述べた時は人生の午後三時をまわってしまったスティーヴンズ自身の内面の焦慮を語ったものであり、“Final Soliloquy of the Interior Paramour” (1951)の中でもその黄昏の自己確認が、実は常に人生に潜んでいる死の影と共に、次第に色濃く〈恋人たる僕たち〉のまわりに忍びよる。――

1943年1月12日 附けのハイ・サイモンズ宛の便りに、先に触れた “Notes toward a Supreme Fiction” 中の “this beginning, not resuming, this / Booming and booming of the new-come bee.” (CP, 391)について “We cannot ignore or obliterate death, yet we do not live in memory, Life is always new; it is always beginning. The fiction is part of this beginning.” (L. 434)〈わたしたちは死のことを無視したり抹殺したりできませんが、それでも記憶に生きている 訳ではありません。人生は常に新しく、常に始まるものです。フィクション (芸術作品) とはこの始まりの一部です〉と、常に更新さるべき人生へのスティーヴンズの信念に死を意識したある執念が感じられ、逆に、この頃から、彼の 〈reality-imagination complex〉 への確信に新たな翳りが差して来たのではないかと想像できる。

1948年6月23日のウィルスン・テイラー宛の彼の便りでは、これまで彼の人生の慰めであった音楽の魅力が自分を離れてゆくこと淋しさを訴えている。べ

ートベンは特に彼の心の糧であったがそれも余り求めなくなり、モーツァルトも疎遠に感じられ、マーラーも何度も繰り返し聴いているとだんだんと単純な旋律になって感動を与えなくなると嘆いている。——“What I want more than anything else in music, painting and poetry, in life and in belief is the thrill that I experienced once in all the things that no longer thrill me at all.” (L. 604) ——<音楽、絵画、詩、人生、信仰等で私が何よりも望んでいることは、かつて私がすべてのものに経験した強い感動、しかも今は失っている感激です>と語りながら、自分を、干ぶどう入りのオイスタークラッカーに食傷しつつ、尚も、食欲に襲われて食料品店にいる男のようだとなぞらえ、存在の奥底に宿る飢餓感と焦燥を表現してさえいる。

このような不安は、同年(1948年)9月15日付けのバーバラ・チャーチ宛の手紙にも“Seelensfrieде”<sup>(1)</sup>(魂の平安)について語っている気持に通じている——“I had thought you were subject to some unrest, because you have been so active, as if *Seelensfrieде* was something that could be pursued and caught up with —— and perhaps it can.” (L. 615) <私は貴女が何が不安に晒されていると思っていました、というのも、まるで<魂の平安>が追いかけて、捕まえられるものでもあるかのように——多分つかまえられるのでしょうが——非常に御発展であったからです>と慰めながらも更に、<どうすれば味を失ってしまった人生に味わいを取り戻せますか? ピアノを上手に弾くことによってでしょうか? 肉体的に元気を取り戻すことでしょうか? 意欲があるように見せかけることでしょうか? みんな馬鹿げています。でも各人各様に馬鹿げた点があります。それで前の状態——ただ生きているだけという行為を、かつて楽しんだ状態を回復しようとしているのです>と述べ、また更に、——“To allow that act to become an act of misery or even, eventually, of terror is easy; to do the opposite is no less easy. you know what it is to be happy . . .” <そういう行為を悲惨、あるいは、遂には恐怖の行為にならせることも容易ですが、その反対にならせることはとて

---

(1) 未亡人になっているバーバラ・チャーチはオーストリアの出身であった。

も容易ではありません。幸せとはどういうことか貴女は御存知でしょう・・・>と書き綴る言葉の背後には自己疑瞞を排しつつ、いよいよ精神の真の満足の欠如を自覚しながら人生の黄昏に<sup>たたず</sup>行む詩人の姿が浮んでいる。

例えば “to feel that one’s desire / Is too difficult to tell from despair” (CP. 325) — <欲望と絶望の分け難さ>という認識が、そのまま、「悪の美学」の原理であったことは、すでに「日曜日朝」に悟った “Death is the mother of beauty” <死は美の母である>の思想から一貫したものであった。又、それは「雪達磨」以来すでに論じて来たように、夏の充足と冬の欠乏の四季のサイクルを通して眺められて来たものである。ステューヴンズの生涯の中で、次第に、充足より欠如感に、光よりも薄明や蔭の方に、存在感より不在感の方へと詩人の意識の焦点が傾斜してゆくのは、「人生の四季」は繰り返しのない一回性であるという厳粛な事実に基いたものである。

この意識の傾斜は、<往きつ戻りつ>の反復のようでありながら下降し、遂には神秘的な夜と化し “Night’s hymn of the rock, as in a vivid sleep.” <CP. 528> (生き生きとした眠りの中にあるような、夜の岩の讃歌)となる「詩」を志向することが、“The Rock” (CP, 525-8)に於て示される。「岩」が詩としての<sup>アイコン</sup>聖像になってゆくのは、実在という「岩」に、詩という形象の葉が茂るからである。

そして豊饒に至る夏の天候が巨人のイメージで語られるとすれば、秋になって冬の現実に向って下降する九月には、すでに、“The Dwarf” (CP, 208)「侏儒」の姿が見える。“Now it is September and the web is woven . . . and you have to wear it” <今や九月、そして織りものは織られ・・・君はそれを着なければならない>のは “Neither as mask nor as garment but as a being” <仮面でも上衣でもなく、一つの存在として>身につけねばならぬ、風味の抜けた夏を引き裂いて織られた冬の衣である。それが冬の<sup>マインド</sup>精神という侏儒であって、“Sitting beside your lamp, there citron to nibble / And coffee dribble . . . Frost is in the stubble.” (CP, 208) <君のランプ側に座りながら、そこには<sup>か</sup>噛じるシトロン、滴るコーヒー・・・切り株畑に降りる霜>の情景は古い(old)が包み映す<sup>ワールド</sup><寒さの鏡> (the mirror of cold) 中の擬人的

イメージであり、それはあのキーツの「秋に寄する歌」の中でりんご酒圧縮機サイダー プレスの傍らに、時の流れの最後のしたたり——“the last ooziings”を何時も飽かず眺めつくす秋の女性像イメージと重なってゆく。

ところで、この“The Dwarf”は*Parts of a World* (1942)の中の一作であったが、さらに八年後の*The Auroras of Autumn* (1950)に収められている“The Beginning”の中では、同様のテーマが扱われながら、今度はその「女性」の「姿」の「不在」が一面に現われ、人生の寂寥が更に深められてゆく。

### THE BEGINNING

So summer comes in the end to these few stains  
And the rust and rot of the door through which she went.

The house is empty. But here is where she sat  
To comb her dewy hair, a touchless light,

Perplexed by its darker iridescences.  
This was the glass in which she used to look

At the moment's being, without history,  
The self of summer perfectly perceived,

And feel its country gaiety and smile  
And be surprised and tremble, hand and lip.

This is the chair from which she gathered up  
Her dress, the carefulest, commodious weave

Inwoven by a weaver to twelve bells . . .  
The dress is lying, cast-off, on the floor.



Now, the first tutoyers of tragedy  
Speak softly, to begin with, in the eaves.

(CP, 427-8)

### その始まり

そのように夏は最後には、彼女の通ったドアの  
これらのわずかな染みと錆と腐蝕とになる。

家は空っぽだ。しかし、ここが、彼女が  
露のような髪、手触わりもなき光を梳こうとして

そのさらに暗き虹色に戸惑いつつ座っていたところです。  
これが、過去の無い、瞬間の存在を、

完全に知覚される夏の魂を<sup>セルフ</sup>  
彼女が眺め、田舎の快活を感じ

そして微笑み、そして驚き  
手も唇も震わしていた鏡です。

これが、十二箇の鈴の音に合わせ、はた織りが  
織り込んだ、この上なく丹精で寛いだ織りものである

彼女のドレスのひだをしぼって装った椅子です・・・  
そのドレスは脱ぎ捨てられ床に横たわっている。

今、悲劇の最初の親しき呼びかけの声<sup>チュトワイエ</sup>  
まず最初に、軒で、やさしく語りかける。

髪を梳く女のイメージはキーツの“To Autumn”の中の“Thee sitting careless on a granary floor, / Thy hair’s soft-lifted by . . .”〈・・・によってお前の髪がそっと吹きあげられて、穀倉の床の上に、気楽に座っているお前を・・・〉を彷彿とさせながらも、キーツのように、時の移りと充足の中に留まっている姿はなく、彼女が通り過ぎ去って詫びしい陰影を残すドア、美しい姿態を映し、夏のおわりから秋へと暗く輝く紅色の光に戸惑いつつ露のような髪を梳いていた鏡、今は座る主もなき椅子、色姿を失って脱ぎ捨てられた自然の衣の横わる孤独な床と、場のみ意識される不在感が現われている。

そしてこの寂寥の中で、死との囁きである〈悲劇の親しきチュトワイエ(君・僕)の呼びかけ合い〉が始まる。この「始まり」は、第四章の冒頭で論じた“Domination of Black”の世界と同じく、軒先(eaves)から空ろな家のような自己の中に次第に侵入するある事の「始まり」である。それが、悲劇ではありながら、人生の宵(eves)に始まるきわめてコンフィデンシャルなチュトワイエのその(the)「始まり」であると標題に示されている。

上述の「始まり」の変容については本章の後半で更に明らかにされる場所であるが、今、しばらく、スティーヴンズ存在に対する寂寥感が、〈至高の虚構〉すらも無意味に見えさせる虚無に接近する苦境を辿らなければならない。この寂寥感は、人生に横たわる根元的な不在、虚無に由来するものの実はずノーマルな、感覚であると言えよう。それはスティーヴンズの語る“essential poverty in spite of fortune”(NA, 171)〈富貴財産にかかわらず存在する本性的貧困〉の体験でもある。それは信仰を喪失した現代に於て、その代償たる芸術的想像力の唯我論的機構に附随せざるを得ない絶対の孤独とも言えよう。想像力の唯我論的性格は、スティーヴンズもエッセイ、“The Relations between Poetry and Painting”「詩と絵画の関係」の中に語っている如く、“a vital self-assertion in a world in which nothing but the self remains, if that remains.”(NA, 171)〈もしも残るとすれば自己しか残らぬ世界にあっての生命の自己主張〉から由来するものである。“Poetry / Exceeding music must take the place / Of empty heaven and its hymns”(CP, 167)〈詩は音楽を越え、空ろな天国とその讚美歌にとって代わらねばならぬ〉と歌

った「ブルーギター」の詩人は、空ろな天国に代る豊かな大地の美を、様々な感受性の微妙さの中に把えて来たものの、見果てぬ夢を見ようとする想像力をもつ抽象能力によって結局は再び空ろな現実の「不在」の構造に突き当らざるを得ない。

そして想像力が自らの能力によって到達した最も寂寞たる風景が次の晩年の美しい作品の一つにみられる。

### VACANCY IN THE PARK

March . . . Someone has walked across the snow,  
Someone looking for he knows not what.

It is like a boat that has pulled away  
From a shore at night and disappeared.

It is like a guitar left on a table  
By a woman, who has forgotten it.

It is like the feeling of a man  
Come back to see a certain house.

The four winds blow through the rustic arbor,  
Under its mattresses of vines.

(CP, 511)

### 公園の中の虚空

三月・・・誰かが雪の上を歩いて横切った  
自分にもなんだか分からぬものを探している誰かが。

それは、夜、岸から漕ぎ去り

消え失せた一隻のボートのようだ。

それは、そのことを忘れてしまった一人の女から  
テーブルの上に置き去りにされたギターのようだ。

それは、とある家をみるために戻って来た  
一人の男の感情のようだ。

よも  
四方の風が丸木づくりのあつまやの  
ぶどうづるの<sup>マットレス</sup>編みそだの下を吹き抜ける。

すでに論じたようにスティーヴンズに於ける「場」の重要性は明らかである。1948年7月28日付けのヴァレリーの研究家でもあるアイルランドのトマス・マックグリーヴィーへの便りに“*When we look back, at least when I look back, I do not really remember myself but the places in which I lived and things there with which I was familiar,*” (L. 608) <私たちが振り返ってみると、少くとも私が振り返ってみると、自分自身は想い出されず、私が住んでいた場所やそこで私が馴染んでいたものなのです>と語っているように、スティーヴンズの詩に於ては常に風景や、空間の形象が優先しているが、それは実在を切り取って眺める想像力が常に実在の中にある“*an abysmal melody . . . a dazzle of remembrance and sight*” (CP, 433) — <深淵よりひびく旋律 . . . 記憶と光景の眩耀>に吞まれてゆくためである。またそれは“*Madam La Fleurie*” (CP, 507) 「花に蔽われたマダム」の中では“*He looked in a glass of the earth and thought he lived in it. / Now, he brings all that he saw into the earth, to the waiting parent. / His crisp knowledge is devoured by her, beneath a dew.*” <彼は大地の鏡を覗き込みその中で生きていたと思った。/今、彼は見聞したすべての事を、大地の中に、待っている親に持ち来たる。/彼のバリバリとさわやかな知識は、露にしかれ、彼女にむさぼり食われる>という運命にあるからである。そして自らの子を吞むクロノス（時）の如く大地は自ら産んだものを再び呑み込むことに

よって存在を示す凄味をもった母である故に、“a bearded queen”(CP, 507) <ひげのあるクイーン>として映じている。

ここでは *Harmonium* に於てすでに聴えていた存在の深淵のひびき、即ち “Domination of Black,” “Another Weeping Woman,” “Sunday Morning” 等の世界に流れていた<暗いアビズマル・メロディー>がさらに暗さを深めて、“The black fugatos are strumming the blacknesses of black . . . ”(CP, 507) <黒きフーガが黒の黒さを掻き鳴らしている>ひびきとなって襲って来る。“The Snow Man” (1921)に於てみられた「無心」又は「虚心」の場合は、未だその「雪達磨」が投げる視線にも季節の円環性に托された明るさがあったが、今やそれらが「虚無」の深淵に転落しそうな絶望感を醸しだしていることは見落し難い。

ここに至って、<sup>あや</sup>文の中に<sup>あやおり</sup>綾織切れぬ <reality-imagination complex> をめぐっての詩人の動揺と危機が指摘できる筈である。1948年1月23日附けのヴィクター・ハマーへの便りの中で、明快に “food for the imagination . . . It is what is in any country: reality” (L. 577) <想像力のための糧 . . . それはどの国にもあるもの——現実>と答えていたごときかつての想像力の優位に対する確信は逆転してゆく。想像力は実在の様々の変身を把え “So many selves, so many sensuous worlds.” (CP, 326)—— <多くの自己があるだけ、それだけ多くの感覚的世界がある>とうたいながらも、円環的ではない一回性の絶対の大地に人生が呑みこまれてゆくという想像力の自己消去の姿が濃厚となる。

迫り来る人生の寂寥は、詩人の大半の夜と余暇と日曜のすべてを「大地」のうたを作るために捧げて来ただけに我々の想像を越えたものであったに違いない。1950年12月26日附けのバーバラ・チャーチに次の様にその心境の複雑さを洩している。

“Everyone can understand how an every-day sorrow becomes unbearable at Xmas., which is all emotion. At moments, I feel like shutting the day and all its feelings out, although that would only make bad worse. And I realize perfectly

how, being alone, you find what is precious to you again precisely in that solitude. Underneath your efforts to lead a normal life . . . there is always, for you, one inescapable secret. But while it is a sorrow it is also the one treasure that means anything to you.—It is snowing . . . ” (L. 703)

(クリスマスには、日常的な悲しみが、どんなに耐えがたくなるか誰にも分かります、それは感情だけですが。私は、時にはその日と一切の気分を閉め出したい気持ですが、けれどもますます悪くなるだけでしょう。そしてまさに、その孤独の中で、人は自分に大切なものを再び見出すことをさびしくもはっきり悟るのです。正常な生活を送ろうとする努力の裏には、常に、一つの避けられぬ秘密があるものです。しかし、それは悲しみでもあると共に、自分に掛け替えのない唯一の宝でもあります。——雪が降っています・・・)

このように抑えきれぬ生の悲哀の念は“Sunday Morning” (1915)の“Death is the mother of beauty”を源流とする悲しみではあるが、今や、新しい春の来ることを待ち望むことも不可能な人生の終局を迎えて、一日一日が<欲望と絶望の分け難い>重苦しさを加えて来る。その悲しみが同時に<掛け替えのない唯一の宝>でもあるとは、どのような<秘密>であろうか。

スティーヴンズは丁度これと同じ便りの中で、翌年の一月ニューヨークのモダンアート美術館で予定されている講演——“The Relations between Poetry and Painting”を準備していると触れているが、それが、そのような心境の中であった事情を考えると、構成の錯綜したその論文の最後の方で、シモーヌ・ヴェーユ (1909-43) のカイエの一つ *La Pesanteur et La Grâce* (1947)——『重力と恩寵』にみられる <décréation> (遡創造、又は脱創造) という思想に着目し、次の如く引用しているのは、単に彼女の言葉が彼の説明の方便として便利であったからという解釈では済まされない。それはスティーヴンズの深く鋭い実存的共感の<秘密>にかかわるものであることが想像され得る。

“Simone Weil in *La Pesanteur et La Grâce* has a chapter on what she calls decreation. She says that decreation is making pass from the created to the uncreated, but that destruction is making pass from the created to nothingness. Modern reality is a reality of decreation, in which our revelations are not the revelations of belief, but the precious portents of our own powers. The greatest truth we could hope to discover, in whatever field we discover it, is that man’s truth is the final resolution of everything.” (NA, 174-5)

(シモーヌ・ヴェーユの『重力と恩寵』の中に<sup>デクレアシオン</sup>遡創造と彼女が呼んでいる一章がある。遡創造とは創られたものを創られていない状態のものに移すことであり、破壊とは創られたものを虚無の中に移すことと彼女は言っている。現代のリアリティは<sup>モダン</sup>遡創造のリアリティであり、そこでは我々が啓示するものは信仰の啓示ではなく我々自身の能力の貴重な不思議さである。いかなる分野に発見するとしても、我々が発見することが希望できそうな最大の真実は、人間の真実が、一切のものの最終的解決であるということである<sup>(2)</sup>)

ハーヴィ・ピアースは、*The Continuity of American Poetry* (1961) の中でポー、エマーソン、ホイットマン、ディキンソン等のアメリカの詩人に常に

---

(2) スティーヴンズがパラフレーズしている箇所の原文 “Destruction: faire passer du créé dans l’incréé / Destruction: faire passer du créé dans le néant” の渡辺義愛氏訳は次のようである——<遡創造。ある創られたものを、創られずに初めから存在するもののうちに移り行かせること。破壊。ある創られたものを、虚無のなかに移行かせること。>シモーヌ・ヴェーユ著作集『第三巻』渡辺義愛訳、p. 89、(春秋社、1968年)。そして、ヴェーユは、後者を<遡創造の不屈きな代用品>と付け加えている。その他のヴェーユの言葉を挙げれば、<われわれは自分自身を遡創造することによって、世界の創造に参与する>、<私が無になるにつれて、神は私をとおして自分自身を愛する>、<「私」であってはならない。いやそれ以上に、「われわれ」であってはならない・・・場所がないところに根をもたなければならない>等々と自己を放下する彼女の思索が多く散見される。

つきまとして苦しめている “the proximate” (眼前にあるもの) の圧倒的な感覚と “the ultimate” (究極にあるもの) への圧倒的な願望との意識の伝統の中で、スティーヴンズが前者を後者の中に解消してゆく傾向があると論じている。そしてピアースはヴェーユの <“dcréation”> に関するスティーヴンズのパラフレーズの仕方を細かく比較分析し、そこには、ヴェーユの信仰の世界とは異質であり、度し難くも自己動因的な、無神論的でさえあるヒューマニズム的自我概念が露呈していると述べ<sup>(3)</sup>、更に <遡創造> のプロセスを “that abstraction of the adventitious, the contingent, and the particularly transformative and possessive from the reality on which the transformation has been worked and over which possession has been gained” <変容作用が働いて所有され得る実在から、偶発的なもの、附随的なもの、特に変容性や所有性のあるものを抽出する作用> と逆想像力的なる規定を下し<sup>(4)</sup>、スティーヴンズの究極的ヒューマニズムの追求は、奇妙にも、非人間化 (‘dehumanization’) に向い、そして “He was the boldest, most radical kind of humanist, an atheist.”<sup>(5)</sup> — <彼は最も大胆にして、最もラディカルな種類のヒューマニスト、無神論者であった> であると結論している。

しかしこの判断は、ピアースの “continuity” 論に引き寄せることを強調する余り、<decreation> を通してのスティーヴンズの真の目的をやゝ皮相化して解釈した結果であると思われ、彼のいう <dehumanization> の意義もやや不明瞭になっている。すでに何度か触れて来た如くスティーヴンズの詩論は、<the credible> なものを求める人生論であって、そのために現実の精密さに対応した精密な文学を詩論の中心に求め、むしろ実在から離れゆく想像力の唯我論的性格を早くから認識しその限界をめぐって探究して来たのである。

---

(3) ピアースは A. Wills の英訳 — “Decreation: to make something created pass into the uncreated. Destruction: to make something created pass into nothingness.” — [Gravity and Grace (New York, 1952) p. 36] と比較してスティーヴンズの “making pass” の表現に上述の如く “intensely humanistic, even atheistic, conception of the self” がみられると論じている。Roy Harvey Pearce, *The Continuity of American Poetry* (1961) p. 412. 及び前注参照。

(4) 同上 pp. 412-3.

(5) 同上 p. 415.



しかし同じピアースが1980年の論文で〈decreation〉を再考する姿で次の如く述べるのは、そういうスティーヴンズの努力を再認識する試みとして評価できよう。“Stevens’ method here, when decreation is involved, is quite simply the method of reduction—or negation—as a way of thinking about the world. But what is reduced / negated is not the world, reality (for that is by definition impossibility), but rather the imagination itself.”<sup>(6)</sup>〈ここでスティーヴンズの方法が、遡創造が関わっている時には、ただ単に、世界についての考え方としての、還元、又は、否定の方法に過ぎない。しかし、還元、又は、否定されるところのものは、世界、実在（これは定義上不可能なものであるから）ではなくて、むしろ、想像力そのものである〉。更に、ピアースはキーツの“negative capability”流に言えば、〈遡創造〉は、‘negative’（消極的）ではなく‘negating capability’（否定能力）とも言えて、あくまでも、目的のための手段であり、究極的には“To authentic creation as in fact realization, recreation.”<sup>(7)</sup>〈現実の達成、再創造というような真の創造に〉向ってゆくものと説明し先の〈dehumanization〉を後退させた解釈を示している。

キーツの用語に擬して、“negating capability”とする点は、本論に於てすでに何度も触れて来た問題であり、当を得た指摘と言えるが、今、ここで考察を深めたい事柄は、スティーヴンズが晩年になって、現代絵画と詩の関係を論じた中でヴェーユの“déréalisation”にどのような緊迫感のある背景をもって、その用語を用いるに至ったかという点である。

先に指摘した如く、スティーヴンズにとって〈想像力のための糧である実在〉（1948年1月23日）という彼の明快な確信であった想像力が常に想像力を超越し虚無化してゆくという事態の中で、彼の信念の揺れは1948年3月20日附のバーナード・ヘリングマンへの手紙に於ては次のように語られている。

---

(6) Roy Harvey Pearce, “Toward Decreation: Stevens and the ‘Theory of Poetry,’” *Wallace Stevens: A Celebration*, (Princeton, 1980), p. 289.

(7) 同上, p. 292.

“Sometimes I believe most in the imagination for a long time and then, without reasoning about it, turn to reality and believe in that and that alone. But both of these things project themselves endlessly and I want them to do just that . . .”  
(L. 710)

(時々、私は、永い間、最高に想像力を信じています。それから、理論的にそのことについて考えることもなく、実在に転向し、それを、そのみを信じます。しかし、これら両者は、果しなく自己を突き出してくるのであり私もそれらにそうさせたいのです・・・)

この手紙は“decreation”に言及した講演の二ヶ月後のものであるが、実在と想像力に二分化してゆく傾向を、〈自ら突出してくるもの〉という自然的な存在じねんの神秘に発したのものとしての扱え方が注目される。

想像力についてはすでに多くの場合を論じて来たのでスティーヴンズの晩年の実在に関する意識の動きを中心に附言すれば、例えば敬愛する友人ヘンリー・チャーチを失った後につくられた“The Owl in the Sarcophagus”(1947)「石棺の中のふくろう」に於て<sup>(8)</sup> “. . . reality is prodigy . . . And she that in the syllable between life / And death cries quickly . . . is the mother of us all, / The earthly mother and the mother of / The dead . . .” (CP, 432) 〈実在は驚異である・・・生と死の音節の中で、すばやく叫ぶ彼女は、我々すべての母、大地の母、死者たちの母・・・〉として扱えられていた大地は、時には、想像力が“interior paramour” (CP, 524) と呼ばれたのと同様に “earth, / Seen as inamorata” (CP, 484) 〈情婦としてみられた大地〉となり、“The sentiment of the fatal is a part / Of filial love.” (CP, 491) 〈宿命的な者の心情は子としてふさわしい愛情の一部である〉という告白にも似た感情でもって、大地としてのみ直観できる「実

---

(8) 1947年9月5日附けの Barbara Church への便りで、この作品に Goodbye H. C., と彼女の夫への献辞をつけるつもりがあったと語っている。(L.566)。

在」に熱い視線を投げかけている。“Final Soliloquy of the Interior Paramour” (CP, 524)の場合と同様に、重大な認識はどちらにせよ、実在にも、大地的想像力にも自己が連らなっているという強い所属感が、スティーヴンズの〈愛〉の源泉である。そしてこの所属感の均衡は、思索と詩作を重ねる心の動揺の中で保たれていたのである。

ところでこの動揺が歌われることが〈the act of the mind〉としての詩になる事情は、75歳の誕生日を記念して『全詩集』(1954)が出版された翌年、スティーヴンズが世を去る年に書かれた“As You Leave the Room”(1955)「君が部屋を去るとき」にも——“*You speak, You say: Today's character is not / A skeleton out of its cabinet. Nor am I . . . I wonder, have I lived a skeleton's life, / As a disbeliever in reality, / A countryman of all the bones in the world?*” (OP, 116) <キミガハナス, キミガイウ: 今日の登場人物は飾り棚から出て来た骸骨ではない。僕もそうではない。 . . . 僕は実在に対する不信者として, 世界中の骨の同国人として骸骨の一生を送ったのではなかったかしら? >とはっきりと伝えられている。

このような〈実在——想像力〉に対する信念の葛藤する文脈に置いて、1954年2月15日附けのある出版物の編集者エレナー・ピーターズに寄せた詩に関する所信を考える合わせことは興味深い。<sup>(9)</sup>

“ . . . The author's work suggests the possibility of a supreme fiction, recognized as a fiction, in which men could propose to themselves a fulfilment. In the creation of any such fiction, poetry would have a vital significance. There are many poems relating to the interactions between reality and the imagination, which are to be regarded as marginal to this central theme.”

(L. 820)

---

(9) Eleanor Peters は *Perspectives U.S.A* のスタッフ。この外国版(1954年夏季号)には、スティーヴンズの多くの作品の仏、伊、独訳が彼の略歴と詩に関する覚え書と共に紹介された。(L. 819参照)

(・・・著者の作品は、虚構と認めながらも人々が自らに一つの充足として差し出せるような、至高の虚構の可能性を示唆するものである。いかなるものでもそのような虚構を創造する場合に、詩が大切な意義をもつであろう。実在と想像力との相互作用にかかわる多くの作品がありますが、上の中心的テーマにとっては周辺的なものとみなされるべきものです)

スティーヴンズの言う“vital significance”のヴァイタルさは生命にかかわる大切さの意味であって、それは、序章に於て彼のマクリーシュへの手紙ですで見たところの、ポエトリーを“normal vital field of study”として確立できる人文ヒューマニティの道、つまり詩道とせんというスティーヴンズの大目的を想起させている。ここで私達は、“Notes toward a Supreme Fiction” (1942) の〈透明の場〉へ再び円環をなすが如く戻されてゆかねばならない。そして“my green, my fluent mundo”〈わがみどり、わがよどみなぎ世界ムンドー〉の境地に至らなければならないが、すでに眺めて来たように、人生は円環の円のように見えながら、実は我々の尺度では直線とも見える広大無限な円である。今やその直線を下降を始めているスティーヴンズにそのような精神の昂揚が可能であろうかと問わざるを得ない。<sup>(10)</sup> いずれにせよ、詩人の残る一日一日には、昔、マーヴェルが“To His Coy Mistress”「恥しがる詩人の恋人に捧ぐ」にうたったように、——“Time’s wingèd chariot hurrying near”〈迫り来る「時」の翼ある戦車〉が常に背後から鳴りひびき、そうして“*And yonder all before as lie / Deserts of vast eternity*”〈そして眼前にはずっと永遠という広大な砂漠が横わっている〉筈である。

しかし、最晩年の作品には、“Madame La Fleurie”に感ぜられる一種のブラックヒューマーのある作品は特別として、不思議な静謐を湛えているものがある。そのような作品に於ては、「信仰」に生きるシモーヌ・ヴェーユとは違

(10) 1951年10月10日の手紙で、スティーヴンズは、夏のヴァカンスが最早学生時代のよう  
に人生を活性化しなくなった、昔は、帰郷することは母なる大地 (mother earth) に戻  
ることに等しかったと回想している(L. 728)。

って、ステイヴンズが無神論者らしく、〈décréation〉を便利な用語として皮相的に利用したとは決して考えられない瞑想の深まりがみられる。又、〈décréation〉を想像力の〈否定能力〉と限定して済まされない境地も伺われ得るのである。

そこで、*The Collected Poems of Wallace Stevens* (1954) の掉尾を飾る“Not Ideas about the Thing but the Thing Itself” (1954) と “The World as Meditation” (1952) を通して、<sup>デクレアシオン</sup>〈遡創造〉と<sup>シュープリム・フクシオン</sup>〈至高の虚構〉を〈絶対の無〉〈透明の場〉という「空」の中に入れて包括的な考察を試みたい。

### NOT IDEAS ABOUT THE THING BUT THE THING ITSELF

At the earliest ending of winter,  
In March, a scrawny cry from outside  
Seemed like a sound in his mind.

He knew that he heard it,  
A bird's cry, at daylight or before,  
In the early March wind.

The sun was rising at six,  
No longer a battered panache above snow . . .  
It would have been outside.

It was not from the vast ventriloquism  
Of sleep's faded papier-m  ch   . . .  
The sun was coming from outside.

That scrawny cry—it was  
A chorister whose c preceded the choir.

It was part of the colossal sun,

Surrounded by its choral rings,

Still far away. It was like

A new knowledge of reality.

(CP, 534)

ものについての観念ではなく

ものそれ自体

冬の一番早い終り、

三月、外からの一つのか細い鳴き声が  
彼の心の中の一つの音のように思えた。

彼はそれを聴いたと知った、

一羽の鳥の鳴き声を、夜明けかその前に、  
早い三月の風の中で。

太陽は六時に昇っていた

もはや雪の上の吹きたたかれた羽飾りではなく・・・  
あれは外だったであろう。

あれは眠りの色あせた紙粘土の

途方もなく大きい腹話術から出たものではなかった・・・  
太陽は外からやって来ていた。

あのか細い鳴き声——あれは

聖歌隊をリードしてC<sup>D-</sup>と発声する一員であった。

それは巨大な太陽の音声部<sup>パート</sup>であった、

まだ遙か遠く離れ、合唱の輪に  
とり囲まれて。それは  
実在の新たなる認識のようだった。

1951年3月9日附のバーバラ・チャーチ宛への便りに、恰も上の詩の早春の朝のような文がみられる——“Our snow is all gone once again . . . When the sun filled my room at half-past six this morning, it made me happy to be alive — happy again to be alive still —.” (L. 709) <家の雪はまた再びすっかり消えました . . . 太陽が今朝六時半私の部屋を一杯に満したとき、生きていて幸せと思わせられました —— 未だ生きていて、あらためて幸せと ——> そして翌年の3月24日附の彼女への便りにも —— “And the robins are back. It is such a joy to hear them in the early morning and again in the evening as I walk home, even though, so far away from the mating season, they are nothing to what they will be then . . .” (L. 744) <駒鳥が戻っています。早朝と夕方と歩いて帰宅するときにもう一度、かれらの鳴き声を耳にするのは非常な喜びです。交尾期はずっと先ですから、その頃を思えば大したことはないのですが . . . >。始めのスティヴンズの手紙の中の言葉が、上の作品を考察する出発点になる。<生きて在るうれしさ>——早春の朝、太陽の来迎と偕に、何か、自己存在と世界との境界を超えたような充実を今という時の中に、何かの予告のようなか細い小鳥の鳴き声を通して直覚されている。

この鳴き声は、まず体験である。その体験は “There is a feeling as definition.” (CP, 278) のように、<定義の如き感情> となって現われる。その感情の真実さが定義の客観性であるが、元来人間の経験の中で客観性とは経験そのもののコントラストの強さ、又は経験をする場合の意志の因果的統一の強さ以外の何ものでもない。詩人にとって知覚と観念、又は思惟というものは、すでに第三～五章で触れて来たように本質的には分けられぬ経験の二方向である。その統一の強度によって知覚であったり思惟であったりする。知覚要素が分析によって対象となり、また客体が場の中に没入して対象が把握されなくなる事情は「二つの梨の研究」でも<例証>されたところである。

思惟と経験の区別は抽象的とか具象的とかではなく、その統一を破るものがなければ、それは具体的実在と信じられ得るのである。“a scrawny cry from outside / Seemed like a sound in his mind”〈外からの、か細い鳴き声は彼の心の中の音のようだった〉その叫び声は〈外からであったろう〉、〈太陽は外から昇って来ていた〉というように、彼が音を聴くという体験は、彼の内での体験でありながら、もはや内なる体験と断定し切れない。実在を内と外に二分してゆく限り、内なる場合は、常に、私が聴く〈私〉の世界という前章で触れた「私」の“island solitude” (CP, 70) の場に戻ってしまう。この外なる鳴き声は同時に永い生涯という冬を越えて春を待つもの<sup>もの</sup>の声であり、もはや、そこには、私の声、自然の声、私の内にある音、外界にある音という区別を失った、一つの物(音)自体(the thing itself)として起った事柄である。それは射し込む太陽の光と共に起った意識で、唯我論の中心をなす「私」という「主語づけ」そのものを外れた「純粹経験」である。それは主観<sup>うち</sup>と客観<sup>そと</sup>が境界(demarcations)を失い、両者の分裂を意識しない状態である。

繰り返して強調すればその鳴き声が、“He knew that he heard it, / A bird's cry . . . 〈彼はそれを聴いたと分った／小鳥の鳴き声を . . . 〉”という認知的反省よりも先に、“a scrawny cry from outside / Seemed like a sound . . .”と外なる叫び声も内なる音も未分化で立ち現われた「純粹経験」がうたわれている点に注意を払わなければならない。純粹経験に於ては、そとなるもの<sup>もの</sup>のうちなるわれ<sup>われ</sup>の区別がなく、一つの事柄たる〈経験の野〉があるのである。ここに私たちは〈溯創造〉—— decreation の世界に戻るのである。

スティーヴンズがヴェーユの〈décréation〉という思想表現を導入する瞬間までの文脈を見直せばそれが純粹経験への回帰であることは明らかである。スティーヴンズは現代絵画に於て、実在がいかに激しく現象(appearance)に主語的には解体され、新しく結合されて我々の触れ得る<sup>触れ得る</sup>実在として提示されているかという問題に触れてセザンヌを引用しながら次の様に説明している。

(11) すでにワーズワースの「ティントン僧院の数哩上流で書かれた詩章」の中の“the mighty world / Of eye and ear, both what they half-create / And what perceive”〈眼と耳が半ば創造し、知覚もする壮大な世界〉という想像力と実在の相互作用にも「純粹経験」的表現を指摘できる。



“ . . . Under such stress, reality changes from substance to subtlety, a subtlety in which it was natural for Cézanne to say: “I see planes bestriding each other and some times straight lines seem to me to fall” or “Planes in color. . . . The colored area where shimmer the souls of the planes, in the blaze of the kindled prism, the meeting of planes in the sunlight.”

(NA, 174)

(このような<sup>ストレス</sup>作用のもとに、<sup>サブスタンス</sup>実在は実体から、セザンヌが次の様に言うのも自然な<sup>サットウルテイ</sup>靈妙繊細なるものに変化する—<平面が互に乗り越えているのが見える、そして時々、直線が私には倒れかかるように見える>あるいは、<色に於ける平面、 . . . 平面の魂が燃え立つプリズムの炎の中で、太陽の光の中で平面が 出会う中で、揺らめいている>と)

この他にクレーの< . . . 創造のマインド又は ハートという 時間と空間の中のすべての動きの有機的センター . . . > というような引用に続いて、ヴェーユの問題の引用の文が出て来たのであった。(省略した後半の文はすでに引用済みである。本章182頁。)

“This reality is, also, the momentous world of poetry. Its instantaneities are the familiar intelligence of poets, although it has been the intelligence of another ambiance. Simone Weil in . . . ”

(NA, 174)

(この実在は、又、詩のモウメンタスな世界である。それは別の環境にある理知ではありましたが、その即時性は詩人達のよく知っている理知であります。シモーヌ・ヴェーユは . . . )

ここで特に注意すべき言葉は“momentous world”と“*Its instantaneities*”である。特に前者は〈ゆゆしい〉と和訳するだけでは不充分であり、モメンタリの意味でもないことは明らかである。モウメントという名詞はラテン語の*movēre*（動く）から由来するように、瞬間の生起であり、要因であり、機会や事情を内包したものである。又、〈*instantaneity*〉という語も今ここに立ち現われる現実としての即時性であって、我々各人の存在様態にかかわるものである。そこで *That scrawny cry—it was / A chorister whose C preceded the choir.*” 〈あのか細い鳴き声——あれは／聖歌隊をリードして<sup>ド</sup>C—と発声する一員だった〉ことになる。

この生起するものは、一回切りの行為でありながら、正に始源的行為としてある故に、実在の本然的姿であり刻々と躍動する宇宙のリズムもそこに聴えて来るのである—“*It was part of the colossal sun / Surrounded by its choral rings*”〈それは巨大な太陽の<sup>パート</sup>音声部であった、合唱の輪にとり囲まれて〉——。この〈合唱の輪〉は刻々と身に響いて来る存在のハーモニーであり、例えば、このひびきは17世紀の自然神秘主義詩人であったヘンリー・ヴォーンが“*The World*”「世界」の中で“*I saw Eternity the other night / Like a great Ring of pure and endless light . . .*”〈純粹で無限な巨大な輪の如き／永遠を私は先夜みました〉とうたったり、あるいは“*The Morning Watch*”「朝の当直」の中で“*In what rings, / And hymning circulations the quick world / Awakes, and sings*”〈いかなる輪と賛歌の円の中で活ける世界は目覚め歌うか〉とうたいあげたところの近世には崩壊してしまっていた同心円の構図の「宇宙の調和」が「現在」するようなヴィジョンである。そしてそれは“*A new knowledge of reality*”〈実在の新たな認識〉の如き直観的価値として“*paramount now*” (*NA*, 171) 〈至高の今〉に開示されるのである。

最初はある出会いとのある「感」*feeling* —として触れられていたものが、内と外との共感としての「覚」—*con—sciousness* となり、そして最後には「知」—*knowledge* となって、この作品は終わる。しかし、その終局は“*The Auroras of Autumn*”に於て“*Farewell to an idea . . . He says no to*

no and yes to yes. He says yes / To no; and in saying yes he says farewell.” (CP, 441) <一つの観念よさらば・・・彼は否に否、然りに然りと  
言う。／彼は否に然りと言ひ、そして然りと言いつつさらばと言う> 如く「知」  
は古き「観念」となつて離れてゆき、そこに再び新たな出会いへの要求(want  
= 欠乏) が、予測される事情は第五章の「相対の世界」を中心に考察した如  
くである。そして、再び、“One voice repeating, one tireless chorister  
...” (CP, 394) <繰り返す一つの声、一人の疲れを知らぬ聖歌隊員>の  
機会が起つて来るのである。

アラン・パーリスはこの作品は「死」に関する歌で、聖歌隊に先立って発  
声されるドミナントの「ドー」の音は「死」そのものの声であり、「死」その  
ものは——“death itself, the only exclusively “real” thing we can  
know”<sup>(12)</sup> <我々が知ることが出来る唯一「実在する」もの> であると述べてい  
るが、我々は不在である「死」を真に体得する意味で知ることが出来ない。

我々が知り得るのは常に、<絶対の無>から生起しつつ死滅してゆくモウメ  
ンタスな光のダンスのようなもの、創造の時間の根源に遡つたような光の声の  
ようなものであるに違いない。その世界はバッハ、あるいはモーツァルト、ベ  
ートーベンの傑作の<絶妙なる>演奏という<遡創造>に触れた場合のように  
「時の」中に音楽があるのでも、音楽の中に「時」があるのでもない調和への  
郷愁であつて、その<ひびき>は存在の始源的意志となつても言えよう。

西田哲学に於ける「場所」論については、すでに第四章——「無」の諸相  
——「空」——に於て主に触れたが、さらに「真の無の場所」に関して次の如  
く論じられている。<sup>(13)</sup>

「すべての有を否定する無の場所に於ては、働くことは単に知ること

---

(12) Alan Perlis, *Wallace Stevens: A World of Transforming Shapes*. (Backnell University Press' 1976), p.36.

(13) すでに『働くもの』の冒頭で「知るといふことは一つの働きであり、知るといふことは働くといふ概念の中に包摂せられると考えるのが普通であるが、却つて後者を前者の中に包摂することが出来ないであらうか」と述べられていた。『西田幾多郎全集』第四巻 p. 175. (岩波書店発行)。

となる、知るといふことは映すことである。更に此立場を越えて真の無の場所に於ては、我々は意志其者をも見るのである。意志は単なる作用ではなく、その背後に見るものがなければならぬ、然らざれば機械的作用や本能的作用と扱ふ所はない。意志の背後に於ける暗黒は単なる暗黒ではなくして、ディオニシユースの所謂 **dazzling obscurity** でなければならぬ。かゝる立場に於ける内容が対立的無の立場に映されたる時、作用としての自由意志を見るのである。」<sup>(14)</sup>

例えば、「魔笛」にせよ「四十番ト短調交響曲」にせよモーツァルトの音の流れに耳を傾けるととき我々が、あのかろやかな明さが深い虚無の影に裏づけられていることを直観することができるように、我々の魂を把える音の響きには実は<虚>と<実>が表裏一体として存在している。上の引用文中の<ディオニシユースの **dazzling obscurity**>とは正にこのスティーヴンスの作品の中の“Surrounded by its choral rings” <合唱の輪にとり囲れた>巨大な太陽の音声部パートを聴く時のような眩まばゆき感覚——しかもそれは<夜明けかそのまえ>の闇からの眩げんよう耀な働きかけであろう。

この事はスティーヴンズが彼の詩論“Imagination as Value”「価値としての想像力」に於て、“The true poem is not the work of the individual artist; it is the universe itself, the one work of art which is forever perfecting itself,” (NA, 136) <真の作品は個人的芸術家の仕事（作品）ではなく、宇宙それ自身、永久に自己完成してゆく芸術の唯一の作品である>とエルンスト・カッシラーの言葉を引用している理由と結びつく。

例えば、創世紀第一章に於て、神が天地を創造する時は、<神は「光あれ」と言われた。すると光があった>（創世紀1：3）、という記述に続いて<神はまた言われた・・・そのようになった>という「表現」が七回も繰り返えされ、それが六日間の「天地創造」になったように、「光」すらも「言葉」なくして存在し得なかったのである。この際、この「言葉」が存在の原理であるロゴス

(14) 「西田幾多郎全集」第四巻 pp. 228-229.

や法則であると、観念的に受け止めるだけでは存在の機微には触れられない。「創めに言葉ありき」という福音書のヨハネが改めて語ったこの「言葉」は根源的暗闇から射出する「光」と表裏一体となっている「対」的状态であり、まさに、我々には〈dazzling obscurity〉「眩暈<sup>げんうん</sup>」または「眩耀<sup>げんよう</sup>」——我々の感覚をキラキラからくらくらと眩ませる眩<sup>くら</sup>しき<sup>まが</sup>ひびきのことばなのである。このような事象は「文」の法則というグラマー (grammar) がマジカルな魅力を発散するグラマー (glamour) という言葉を派生させて来た事情にも相い通じていると言えよう。そして、先に論じたように、だんだんとクレッシェンドとなって迫り来る人生の通奏低音たる深淵のメロディー “an abysmal melody” は “A meeting, an emerging in the light, / A dazzle of remembrance and sight” (CP, 433) 〈出会い、光の中の出現／記憶と光景の眩耀〉でもあったことを想い合わせねばならない。

先の引用にある〈真<sup>ポエム</sup>の作品は宇宙自身である〉とは、第四章に於て論じた如く、包越的场所としての〈意識の野〉であり、〈意識の野〉に於て第六章で触れた〈ヴルガタのチンプンカンプン〉あるいは〈想像力のラテン語〉と〈カンキ・エツラクの共通混成語<sup>リンガ・フランカ</sup>〉 (CP, 397) のまぜこぜという楽しき意味のグラマラスなたわむれという事柄に通じて行くのであろう。このことは認識対象界に於ける感覚が非合理的であるといわれる以上に非合理的である。なぜならば感覚は形式的思惟に対しては外的非合理的に見えるにせよ、詩人の構造的思惟の立場からは多義的に形象化することが出来て、それは幾分、第三章の「想像力」と「共通感覚」の中で検証して来たものである。しかし詩作者の自由意志に至っては如何なる意味に於てもこれを合理化することは不可能であるからである。

この作品の標題は、スティーヴンズの永年の友人であった W. C. Williams の有名な短い作品 “A Sort of a Song” (1944) の中の括弧つきの挿入句 (No ideas but in things) (ものの中の中にのみ観念あり) を連想させるが、スティーヴンズは主語に支配される ‘in things’ ではなく ‘thing itself’ 〈事態自体〉と表現している如く、これは「述語となって主語とならぬもの」の場として、〈至高<sup>シュープリム・フィクション</sup>の虚構〉の実相を示すものである。

即ち、事柄、事態それ自身をして述語の側に超越することによって、真の実に触れる可能性を開く「真の己」とは主語的統一ではなくて述語的統一であり、一つの点ではなくて一つの円であり、「物」ではなく「場所」であらねばならなくなる。従って「我が我を知ることができないのは述語が主語となることができないのである<sup>(15)</sup>」というように、この状態が西田哲学の〈絶対の無の場〉である。スティーヴンズの世界で言えば〈透明の場〉であり、そうして、スティーヴンズの立場から眺めた、ヴェーユの〈遡創造〉である。ここに於てロマンティズムの「我」が持つ想像力自身の唯我性が超克されていると結論することができよう。

哲学者と詩人の差は、前者が沈黙する所で後者は歌い出すのである。——“The poem is the cry of its occasion, / Part of the res itself and not about it.” (CP, 473)——〈ポエムは<sup>オケイジョン</sup>機会の鳴き声 / <sup>レス</sup>事物についてではなく、それ自体の<sup>パート</sup>音声部〉の〈<sup>オケイジョン</sup>機会〉はそのような〈<sup>パート</sup>生起する事〉であり、このパートが、〈太陽〉という実在の音声部である。

〈歌〉は本来的に<sup>トランセンダンタル</sup>超越的であり、<sup>イラショナル</sup>非合理的つまり「無」理である。しかし光がそれ自身の姿を顧みずものを明るく照らす如く、「無」理も時には「合」理を照らすのである。<sup>イラショナル</sup>irrational なるものが <sup>ラショナル</sup>rational つまり <sup>ラチオ</sup>ratio の世界の間隙をつなぎ、<sup>イロジカル</sup>illogical なものがロジカルな世界の単一性を救ってゆく。

最後に「世界は冥想だ」という、美しくも、不条理な作品に入って詩の世界の合理的探求という「無」理な、試みの幕を降ろしたい。

## THE WORLD AS MEDITATION

*J'ai passé trop de temps à  
travailler mon violon, à voy-  
ager. Mais l'exercice essentiel  
du compositeur—la méditation—  
rien ne l'a jamais suspendu*

(15) 上記、第四巻, p. 279.

*en moi . . . Je vis un rêve  
permanent, qui ne s'arrête ni  
nuit ni jour.*

GEORGES ENESCO

Is it Ulysses that approaches from the east,  
The interminable adventurer? The trees are mended  
That winter is washed away. Someone is moving

On the horizon and lifting himself up above it.  
A form of fire approaches the cretonnes of Penelope,  
Whose mere savage presence awakens the world in which  
she dwells.

She has composed, so long, a self with which to welcome him,  
Companion to his self for her, which she imagined,  
Two in a deep-founded sheltering, friend and dear friend.

The trees had been mended, as an essential exercise  
In an inhuman meditation, larger than her own.  
No winds like dogs watched over her at night.

She wanted nothing he could not bring her by coming alone.  
She wanted no fetchings. His arms would be her necklace  
And her belt, the final fortune of their desire.

But was it Ulysses? Or was it only the warmth of the sun  
On her pillow? The thought kept beating in her like her heart.  
The two kept beating together. It was only day.

It was Ulysses and it was not. Yet they had met,  
Friend and dear friend and a planet's encouragement.  
The barbarous strength within her would never fail.

She would talk a little to herself as she combed her hair,  
Repeating his name with its patient syllables,  
Never forgetting him that kept coming constantly so near.

(CP, 520-1)

### 世界は瞑想だ

私はヴァイオリンの練習と旅行に時を  
過しすぎました。しかし作曲家に不可  
欠な務め—瞑想は—私の中側で一時も  
中断したことはありません・・・ 私は  
昼も夜も止むことのない果しなき夢を  
生きています。

ジョルジュ・エネスコ<sup>(16)</sup>

ひむがし  
東から近づくはユリシーズか

果てることなきあの冒険家か。樹々の装いも直され、  
あの冬は洗い流された。誰かが

水平線上に動きつつ、身をその上に持ちあげている。

火の形をしたものがペネロペのクレトンさらさの覆いに近づく、  
その猛き<sup>たけ</sup>気配だけで彼女の住む世界は目覚める。

永く永く、彼女は彼を迎える一つの己を心静かに<sup>こし</sup>拵らえて来た、

(16) エネスコはヴァイオリンの演奏家としても深い演奏をしたことは残されたレコードからも伺えるが、作曲家としても実に神韻とした世界を描いている。又、晩年の私生活も修道土的にストイックであり、その点は“To an Old Philosopher in Rome.”の中で偲ばれているスティーヴンズの旧師 サンタヤーナのイメージに近接してゆく。



彼女のための彼の伴侶を、深き大地に根をおろす  
隠れ家のふたり、親しき親しきともだちの想ひ。

樹々はずつと前から装いを直してあった、彼女の瞑想より大いなる  
無情なるものの瞑想に不可欠な務めとして。  
風という風は、番犬のように、夜、彼女を見守らなかった。

彼が独りで持ち帰れぬものを彼女は何一つ彼に望まなかった。  
お土産は何も要らない。彼の両腕が彼女の首飾りと、  
そして彼女の腰帯がふたりの欲望の最終の宝となろう。

だがそれはユリシーズだったのか？ それとも彼女の枕許に差す太陽の  
温みに過ぎ無かったのでは？ その思いは彼女の心臓の如く  
心の中で動悸し続けていた。

双方は一緒に動悸し続けていた。だがそれは日に過ぎなかった。

それはユリシーズであり、またそうではなかった。だが出会っていたのだ、  
親しき親しきともだちとそして一つの遊星の励ましが。  
彼女の体内のその荒き力はいつまでも衰えるまい。

彼女は一寸、独り言をいって髪をとかず  
彼の名を辛抱づよく綴り綴り繰り返えしつつ、  
コンスタントリー  
絶えず忠実に身近に近寄り続ける彼をいつまでも忘れずに。<sup>(17)</sup>

歴史的時間は二方向に流れて見える。一つの流れは、過去から現在、そして  
未来へであり、もう一つの流れは、未来から、現在に向って、そして過去へ流

---

(17) 『ユリイカ』1980年6月号、「アメリカの詩人たち」総特集号 (Vol. 12-7) の中の  
新倉俊一氏訳、「世界は瞑想だ」を参考にさせて頂いた。詩題を「瞑想としての世界」  
よりも新倉訳の方がスティーヴンズの本意が感じられるために借用したものである。

れる。その二方向は川の流れる上流に向って立つ場合と、下流に向って眺める場合の感覚に似ている。しかし、時の流れの方向がいずれにせよ、〈場〉の実存的な生起する機会 (occasion) に即して現成する (becoming) 時、すなわち、時熟しつつある時こそ〈時〉の構造の謎を〈現存在〉 (presence) として開示する真相であろう。晩年に振幅を見せたスティーヴンスの〈実在=想像力複合体〉についても同様のことが言える。すでに明らかなように1940年8月10日付けのハイ・サイモンズ宛への詩人と詩に対する所信は次の如く確呼たるものであった。

“Poetry is the spirit, as the poem is the body. Crudely stated, poetry is the imagination . . . I have in mind pure poetry. The purpose of writing poetry is to attain pure poetry. The validity of the poet as a figure of prestige to which he is entitled, is wholly a matter of this, that he adds to life that without which life cannot be lived, or is not worth living, or is without savor, or, in any case, would be altogether different from what it is today. Poetry is a passion, not a habit. This passion nourishes itself on reality. Imagination has no source except in reality, and ceases to have any value when it departs from reality. Here is a fundamental principle about the imagination: It does not create except as it transforms. There is nothing that exists exclusively by reason of the imagination, or that does not exist in some form in reality. Thus, reality = imagination, and the imagination = reality. Imagination gives, but gives in relation. (L. 363-4)

<sup>ポエトリ</sup> (詩は精神であり、一篇の<sup>ポエム</sup>作品は肉体です。粗野に述べれば、詩は想像力です……。純粹詩を心に考えているのです。詩を書く目的は純粹詩に到達することです。詩人が受けるに値する威信ある姿として

のその正当な根拠は全て、次の事柄に尽きます。即ち、詩人は人生に対して、それ無くしては人が生きられなくなるもの、あるいは、生きるに価しなくなるもの、あるいは、味わいが無くなるもの、あるいは、いずれにせよ今日ある姿とは全く変わったものとなるであろうところのものを寄与するということである。詩は習慣ではなく情熱<sup>パッション</sup>である。この情熱は実在から自らを養う。想像力は、実在の中以外に源泉を持たないし、実在から離れると何の価値(力)も持たなくなる。ここに想像力に関する一つの根本原理がある。即ち、変容するようなことなしに、それは創造することはない。想像力それのみの故に存在するものも無ければ、何らかの実在の<sup>フォーム</sup>形態に於て存在しないものは何も無い。かくて、実在=想像力、また想像力=実在。想像力は与えてくれる。しかし関連の中に於て与えるのである)

この実在と想像力が複合体であるという方程式を可能にするのは時の流れとの如く実在の因果感覚が常に想像力の方に向って来る作用と、想像力の方がひたすら想像の翼を延ばして実在を招来する作用とが、先に述べたような意味でモウメントな根源的生起の中に統一的体得され得るからである。そして想像力と実在の<sup>か</sup><sup>か</sup><sup>わ</sup><sup>り</sup>(relation)は、<sup>語</sup><sup>り</sup><sup>か</sup><sup>け</sup>(relation)という作用、即ち文学的行為に於て認識されることはすでにしばしば強調して来た内容である。

しかし、この作品一“The World as Meditation”の〈relation〉の中心点は、瞑想という輻輳する観念の磁場の密度と、その持続の作用である。ここではトロヤ戦役後、神々の定めにより20年間もイタケー島の古里に待ち侘びるペネロペの許に帰られず諸国を流浪するユリシーズの漂流譚や、又は、大勢の求愛者から身を守り時を稼ぐ口実として、義父のための死装束の衣を昼は織り続け、夜は解き続けるペネロペの苦労も問題にはなっていない。ただひたすらにユリシーズを待ち続ける祈りにも似た心の想い(瞑想)にのみ焦点が置かれている。

太陽がだんだんと強く暖かくなって来る中で “The trees are mended”—〈樹々の装いも直されている〉を自然の中に潜む生命治癒作用として表現し、“She has composed, so long, a self . . .” 〈永く永く彼女は一つの己を

心静かに拵えて来た」と、夫に対する自己形成は、一方では、自分の想いを心の歌に詠むこと (compose) という詩的装いであり、又、同時に、夫を信じ騒ぐ心を落ち着かせる (compose) 行為からなっている。そして、そのようなペネロペの魂の身拵えも、実は、大自然の営みと調和した行為であったから “The trees had been mended, as an essential exercise / In an inhuman meditation, larger than her own.” <樹々はずっと昔から装いを直してあった。彼女の瞑想より大いなる／無情なるものの瞑想に不可欠な務めとして> 観ぜられている。

<meditation> という言語は、“to take appropriate measures” (適切な処置を施す) を源義とする “med-” を仲介として “medicine” (医・薬) や “remedy” (手当) にまで関連した言葉である。“Poetry is a cure of the mind.” (OP. 176) <詩は精神の治癒である>，“We live in the mind.” (OP. 164) <我々は精神に住んでいる> というようなスティーヴンズのアダミアを想い合わせる時、この作品の中での <meditation> の「野」に広がる無意識の深さを覚えずには済まされない。

ユリシーズが太陽であり同時に太陽でないものになっているのは、ペネロペの瞑想が “Is it Ulysses . . . ?” の弱い現在時制から、“She has composed . . .” の現在時制へ、さらに、“But was it Ulysses . . . ?” の単純過去時制を経て、最後には “She would talk . . .” という仮定法未来形等の、一連のペネロペの瞑想という母胎の中で判断と体験と想像が分ち難い一つの概念 (concept) として孕まれた (conceived) もの——複合体 (complex) となっているからである。<sup>(18)</sup> 夢のような瞑想もその愛の強さの故に体験と分ち難い様が “The two kept beating together” <双方は一緒に動悸し続けた> と述べられながら、それが “It was only day” <ただ日に過ぎなかった> と示される

---

(18) この時制の動きの ‘deceptive simplicity’ については、スーザン・ウエストンも “We are hardly aware when the poem becomes Penelope’s meditation rather than her sensory experience” (いつこの詩がペネロペの感覚体験というよりは、彼女の瞑想になるのか、私たちは殆んど気がつかない) と述べて指摘している。Susan B. Weston, *Wallace Stevens: An Introduction to the Poetry*. (New York: Columbia University Press, 1977), p. 131.

ように、かってホメロスの『ユリシーズ』の世界に於て、彼の船出を、暁の女神オーロラが薔薇色の光をさしのべて祝福していたような〈朝〉もいつしか日常性の光に戻っていたのである。

そしてこれは1949年7月24日付けのバーバラ・チャーチに “At least what one ought to find is normal life, insight into the commonplace, reconciliation with every-day reality.” (L. 643) 〈少くとも発見せねばならぬことはノーマルな生活、平凡なものへの洞察力、毎日のリアリティとの和解です〉と語っていた世界に我々をも回帰させる。それは、不在より形象への道の〈行きつ戻りつ〉の努力とかかわる事柄でもある。

このことを裏付けるかのように、それより六週後、1949年9月9日のトマス・マックグリーヴィへの便りにニューヨーク現代美術館にイタリア絵画展を見に行き、“It was not terribly exciting but there were some bits in it that I liked: women combing their hair . . .” (L. 647) 〈すごく素晴らしいとは言えなかったが私の好きなものが若干ありました、例えば髪を梳いている女たちの絵・・・〉と述べているように〈日常のリアリティとの和解〉がこの作品の最後にも歌われている。それがペネロペの “the world in which she dwells” 〈彼女の住む世界〉であり、この ‘dwells’ が同時にことばの〈叙述する〉という両義性を表出していることに注意すべきである。“The thought kept beating in her like her heart. / The two kept beating together.” の beating の鼓動の中に、すでに触れたことのある “The Man on the Dump” (1938) の中で詩人が古い鍋や釜という〈日常性〉をたたいて、—“One beats and beats for that which one believes” (CP, 202) 〈信じられるものを求めてたたきにたたく〉音や姿が甦って来る。

1940年10月10日付けのヘンリー・チャーチ家に “. . . poetry means not the language of poetry but the thing itself . . . It does not mean verse any more than philosophy means prose.” (L. 377) 〈詩とは詩の言語ではなくて事柄自体です・・・哲学が散文という意味でないと同様に詩は韻文ではありません〉とスティヴンズは語っていたが、その〈事柄自体〉を体験するということは、作品の一行一行を読み返えす度に、生起する時と場が

切り返えされ掘り返えされ、新しい感動が、あやなすことばの根源的生起の中に現成してゆくことである。

韻文を意味する *verse* とは、本来、ことばを一行一行に切り返えしてゆく *turning* の意味であり、例えば “*Ploughing on Sunday*”(1919)「日曜日に耕すこと」の中の〈耕作〉とかかかわる行為である。詩人の〈耕作した〉ポエム作品を、読者は再び一行一行と読み返えす行為の中に解かい纜らんしつつ、まさに第七章で触れたあの “*any glamorous hanging*” (*CP*. 192) 〈なにかグラマラス魅惑的な絞首刑ハンギング〉の光景の如き、時にはめくめくめくめくような、時には靈妙なる知覚とがりの帳 (*hanging*) をあげおろしするのである。

1940年10月15日付けのハイ・サイモンズ家の手紙の中でスティーヴンズは、

“The major poetic idea in the world is and always has been the idea of God. One of the visible movements of the modern imagination is the movement away from the idea of God. The poetry that created the idea of God will either adapt it to our different intelligence, or create, a substitute for it, or make it unnecessary. (L. 378)

(世界に於て主要な詩の観念は今も、そして昔から神の観念であった。  
近代モダンの想像力の目に見ゆる動きの一つは神の観念から離れてゆく動きである。神観念を創造した詩は、それを我々のもつ別の理知に適應させるか、その代用品を創造するか、又は、それを不用にするかのどちらかであろう)

と語っているが、明らかに、スティーヴンズの志向する世界は、第一の、〈我々の別な理知に適應させる〉方向にある。そしてこのことは、実体的に言えば、先に検討した “*the momentous world of poetry*”(NA. 174)〈詩のモウメンタスな世界〉であり、一語一語、一行一行の切り返えし、掘り返えし、読み返えしの営みの中で、読者(自己)は詩人の〈冥想としての世界〉の中に下降し、一

つ一つの言葉のもつ、<sup>あや</sup>文と共に、<sup>コンスタントリー</sup>〈絶えず忠実に常に身近に近寄り続ける〉ものを感じ、その無限に接近する光明に信頼と喜びとを覚えるのである。

先に引用した如く “Under such stress reality changes substance to subtlety” (NA. 174) 〈そのような作用のもとに<sup>ストレス</sup>実は実体を靈妙繊細に変化する〉とスティーヴンズが述べている事柄は、〈主語的なる面〉と〈述語的なる面〉の合一に必要な〈述語的展開〉の事情を指したものであり、ユリシーズの「汝」とペネローペの「私」が歩み寄るといふ《虚構》の真実である。

晩年のスティーヴンズは、現代詩の研究家でもあるシスター・ベルネッタ・クイン (Sister Bernetta M. Quinn) に、1951年12月21日の手紙の中でまるで自己弁解の如くに “I am not an atheist although I do not believe to-day in the same God in whom I believed when I was a boy. But to talk to you about God is like explaining French to a Frenchman.” (L. 735) 〈私は無神論者ではありません。もっとも、子供の時と同じ神様を今日、信じていませんが、しかし、貴女に神のお話をするのはフランス人にフランス語を説明するみたいです〉と遠慮勝に語っている。しかし、《至高の虚構》を求め続けたスティーヴンズが我々にいかに時空を越えた〈真実の夢〉 (= 詩) を与えてくれていることか。

ペネローペのやさしい胸に孕んでいる想いは、“The two worlds are asleep, are sleeping, now.” (CP. 501) 〈二つの世界は眠り、今、眠っている〉ところの “An Old Man Asleep” (1952) 「眠っている老人」を越えて “A Child Asleep in Its Own Life” (1954) 「己自身の生命の中に眠っている子供」まで包摂してゆく思念となってゆく。

「世界は瞑想だ」の世界に戻って付言すれば、“His arms would be her necklace / And her belt . . .” 〈彼の腕は彼女の首飾りとなろう、そして彼女の腰帯が . . . 〉にみられるユリシーズの〈両腕〉(arms)は、現実と夢を結びつける<sup>アーム</sup>《腕》であり、これは詩集『ハルモニウム』の由来するハーモニー (調和) のさらに古い語幹でもある。アームということばは本来、結合して表象する意の articulation とか<sup>アート</sup>芸術の基く技術というアートにまで遡源することばであった。同様に、双方の信頼関係の基盤である愛 (love) や信仰 (belief)

もドイツ語の Liebe (愛) のつづりが示す如く、本来は同根であったことを想い浮かべると、結局、スティーヴンズの詩的形象の世界は多くの事柄を語ってはいない筈である。それは、やはりあの “My green, my fluent mundo” <わがみどりの、わがよどみなぎ世界> (CP. 407) であり、“It is the gibberish of the vulgate that he seeks” (CP. 397) <彼の求めているのは、共通ラテン語聖書のチンプンカンプンである>と、私たちに分れば良いのではないか。



科学と技術のシンポ発展を軸として、人間が自らの力により自らの幸福と利益を追求し始めた近代世界は、今日、ついに自らのかかわる場のみならず、存在の意義すらも根底から無化し始めるといふ文明の破綻の境位に臨んでいる。核問題、南北問題を始め、生態系、エネルギー、食糧、放射能汚染、性等の様々な次元に於て、これまでの文明の矛盾が加速度的な人工環境と化し、恰も、宇宙のエントロピー増大に符牒を合わせるような情況が、数々の戦争と破壊の悲惨を通して、明らかにされている。そして、人間神化、総花的教条主義等の問題を曖昧に招きずって来たヒューマニズム的立場の限界もいよいよ歴然となって来たと言えよう。

今日の世界を覆わんとする汎機能的文明情況を超克する道、あるいは、そこから脱却できる方角が、ことばの世界に於て形象可能とすれば、それは、シモーン・ヴェーユの次の瞑想の言葉の世界のような、一種新たなアイロニーの中に垣間みられるものではなからうか。このアイロニーの中にあのスティーヴンズの<ユリシーズ>を待つ<ペネロペ>の姿と、神を待つヴェーユの姿が重ね合わせられるのは、双方が、何かを待ちつつ、不思議にも、ある<解脱>に向っていると直観できるからである。そして同時に、このように認識する我々に向ってある空間から、合意の片<腕>が差し伸べられていることを我々はもはや理由もなく覚えるのである。



“Un des plaisirs les plus délicieux de l’amour humain, servir l’être aimé sans qu’il le sache, n’est possible dans l’amour de Dieu que par l’athéisme.”<sup>(19)</sup>

Simone Weil

人間の愛のうち最も身にしみる喜びの一つ、愛するものにそれと知られることなく仕えることは、神への愛においては、ただ、無神論を通じてのみ可能である。

シモーヌ・ヴェーユ

---

(19) Simone Weil, *La Connaissance Surnaturelle*, (Paris : Gallimard, 1950), p. 28.

## おわりのことば

ついこの間の出来事のように私には想われるのですが、1968年から2年間、Fulbright Scholarship による留学の機会に恵まれ、Indiana University の大学院に於て、ワーズワースの研究者でもあり、ハイデッガーの弟子として文芸批評の講座を持っておられた Newton P. Stallknecht 教授から、初めて、ウォーレス・スティーヴンズの重要性に目を向けさせられました。その頃、日本での研究論文として小生が知るに至ったものは、板垣 憲 氏の「ウォーレス・スティーヴンズの方法」(『英語青年』1957年2, 3月号)及び、福田陸太郎氏の「Wallace Stevens の世界」(東京教育大学文学部発行『西洋文学研究』1960年)でした。金関寿夫、鎌谷幸信、新倉俊一諸氏等による一部の作品の翻訳紹介が現われ始めたのは、多分、その頃からでありましょう。

海外ではエリオット、イェイツ、ディラン・トマスあるいは、オーデンをも含め、それらの研究が一段落した観のある今日、スティーヴンズ研究は、現代詩研究の大きな流れの一つになっているということには異論がない事と思われまます。難解かつ魅惑的な作品が多々あるなかで、本書の範囲で論及できるものは極めて少数であり、しかも筆者の浅学のために、独断と誤謬を多く犯しているかも知れません。特に〈décréation〉の問題を中心に、なほ、根本的検討が必要と思われまます。最後に、最終の校正に威力を発揮して下さった 篠田 実紀嬢と、索引作成の労のみならず、原稿の整理と校正に際し、鋭い批判と助言を多く示された若き俊才 増池 功 氏 との出会いとに心から感謝申し上げます。

本書は以下の拙論が出発点になっています。

- Takashi YAMASAKI “Some Aspects of Wallace Stevens’ Imagination —A Study of His Poetry—”(関西学院大学『欧文紀要』*Kwansei Gakuin University Annual Studies*. Vol. XX, 1971年)
- 「Wallace Stevens の詩的世界——その構造と理論」(関西学院大学法学部外国語研究室『松浦續司教授退職記念論集』1972年)
- 「Wallace Stevens の詩的構造—初期の作品を中心として」(神戸外国語大学『神戸外大論叢』28巻6号1977年)

山 崎 隆 司

## ウォーレス・ステイヴンズ参考文献

### I Wallace Stevens の著作

- Stevens, Wallace. *The Collected Poems by Wallace Stevens*. New York: Alfred A. Knopf, 1955.
- , *The Necessary Angel*. New York: Alfred A. Knopf, 1951.
- , *Opus Posthumous*. Edited by Samuel F. Morse. New York: Alfred A. Knopf, 1957.
- , *Letters of Wallace Stevens*. Selected and Edited by Holly Stevens. New York: Alfred A. Knopf, 1966.
- , *Poems by Wallace Stevens*. Selected and with an Introduction by Samuel F. Morse. New York: Vintage Books, 1959.
- , *The Palm at the End of the Mind: Selected Poems and a Play by Wallace Stevens*. Edited by Holly Stevens. New York: Vintage Books, 1972. (作詩年代とテキストの補正を含み、便利な選集)

### II ウォーレス・ステイヴンズの書誌, 研究文献・目録

- Edelstein, J. M. *Wallace Stevens: A Descriptive Bibliography*. University of Pittsburgh Press, 1973.
- Morse, Samuel French, Jackson R. Bryer, and Joseph N. Riddel. *Wallace Stevens Checklist and Bibliography of Stevens Criticism*. Denver: Alan Swallow, 1963.

### III ウォーレス・ステイヴンズに関する研究論文集

- Boroff, Marie, ed. *Wallace Stevens: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1963.
- Brown, Ashley, and Robert S. Haller, ed. *The Achievement of Wallace Stevens*. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1962.
- Pearce, Roy Harvey, and J. Hilis Miller, ed. *The Act of the Mind*. Baltimore; Johns Hopkins Press, 1963.
- Doggett, Frank and Robert Buttel ed. *Wallace Stevens: A Celebration*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- MacNamara, Peter L., ed. *Critics on Wallace Stevens*. Coral Gables: University of Miami Press, 1972.

### IV ウォーレス・ステイヴンズに関する研究書

- Biard, James, *The Dome nad the Rock: Structure in the Poetry of Wallace*

- Stevens*, Baltimore : Johns Hopkins 1968.
- Benamou, Michel. *Wallace Stevens and the Symbolist Imagination*. Princeton : Princeton University Press, 1972.
- Beckett, Lucy. *Wallace Stevens*. Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- Blessing, Richard Allen. *Wallace Stevens' "Whole Harmonium."* Syracuse, Syracuse University Press, 1970.
- Bloom, Harold. *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*. Ithaca : Cornell University Press. 1977.
- Brown, E. Merle. *Wallace Stevens: The Poem as Act*. Detroit : Wayne State University Press, 1970.
- Burney, William. *Wallace Stevens*. New York : Twayne Publishers, Inc., 1968.
- Buttel, Robert, *Wallace Stevens: The Making of Harmonium*. Princeton. Princeton University Press, 1967.
- Doggett, Frank. *Stevens' Poetry of Thought*. Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1966.
- Doggett, Frank. *Wallace Stevens: The Making of the Poem*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Enck, J. John. *Wallace Stevens: Images and Judgements*. Carbondale and Edwardsville : Souther Illinois University Press, 1964.
- Hines, J. Thomas. *The Later Poetry of Wallace Stevens: Phenomenological Parallels with Husserl and Heidegger*. Lewisburg : Bucknell University Press. 1976.
- Kermode, Frank. *Wallace Stevens*. New York : Chip's Bookshop, Inc., 1960, (reprinted with Preface 1979) Reprinted, 1979.
- Kessler, Edward. *Images of Wallace Stevens*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1972.
- Litz, A. Walton. *Introspective Voyager: The Poetic Development of Wallace Stevens*. New York : Oxford University Press, 1972.
- Nassar, Eugene Paul. *Wallace Stevens: An Anatomy of Figuration*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1965.
- Morris, Adalaide Kirby. *Wallace Stevens: Imagination and Faith*. Princeton : Princeton University Press, 1974.
- Morse, Samuel French. *Wallace Stevens : Life as Poetry*. New York : Pegasus, 1970.
- O'Connor, William Van. *The Shaping Spirit: A Study of Wallace Stevens*. New York : Russell & Russell, 1950.
- Pack, Robert. *Wallace Stevens: An Approach to his Poetry and Thought*. New York : Gordian Press, 1958.
- Perlis, Alan. *Wallace Stevens: A World of Transforming Shapes*. Lewisburg :

- Bucknell University Press, 1976.
- Riddel, Joseph. *The Clairvoyant Eye: The Poetry and the Poetics of Wallace Stevens*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1965.
- Stern, J. Herbert. *Wallace Stevens: Art of Uncertainty*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1966.
- Vendler, Helen Hennessy. *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1969.
- Willard, F. Abbie. *Wallace Stevens: The Poet and his Critics*. Chicago : American Library Association, 1978. (批評的書誌)
- Wells, W. Henry. *Introduction to Wallace Stevens*. Westport, Connecticut : Greenwood Press, Publishers, 1976 (Originally published in 1964 by Indiana University Press).
- Weston, B. Susan. *Wallace Stevens: An Introduction to the Poetry*. New York : Columbia University Press, 1977.

#### V ウォーレス・スティーヴンズとの関連研究書

- Bornstein, George. *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot, and Stevens*. Chicago : The University of Chicago Press, 1976.
- Juhasz, Suzanne *Metaphor and the Poetry of Williams, Pound, and Stevens*. Lewisburg : Bucknell University Press, 1974.
- Middlebrook, Diane Wood. *Walt Whitman and Wallace Stevens*. Ithaca : Cornell University Press, 1974.
- Pearce Roy Harvey. *The Continuity of American Poetry*. Princeton : Princeton University Press, 1961.
- Regueiro, Helen. *The Limits of Imagination: Wordsworth, Yeats, and Stevens*. Ithaca : Cornell University Press, 1976.
- Woodward, Kathleen. *At Last, The Real Distinguished Thing: The Late Poems of Eliot, Pound, Stevens, and Williams*. Ohio State University Press, 1980.

#### VI 日本で発行されている注釈つきテキスト

- 新倉俊一著『ウォーレス・スティーヴンズ』〈現代英米文学セミナー双書第7巻〉(山口書店発行, 1982年)

# 索引

☆頁数のゴチック体は本文にまとまった引用があることを示す。

## ▶ 詩集, 評論集, 手紙

*The Auroras of Autumn* 『秋のオーロラ』  
4, 96, 175

*The Collected Poems of Wallace Stevens.*  
『ウォーレス・スティーヴンズ全詩集』  
5, 19, 20, 186, 188

*Harmonium* 『足踏<sup>ヘルモニアム</sup>みリードオルガン』 1,  
3, 4, 19, 48, 52, 65, 67, 117, 120, 142, 143,  
206

*Ideas of Order* 『秩序の諸理念』 4, 107

*Letters of Wallace Stevens* 『ウォーレス  
スティーヴンス書簡集』 5, 7, 8, 9, 10,  
17, 25, 26, 33, 41, 59, 60, 63, 70, 106, 109,  
110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 123,  
134, 136, 137, 143, 145, 146, 154, 155,  
160, 172, 173, 179, 180, 181, 185, 186,  
187, 190, 204, 205, 206

*The Man with the Blue Guitar and  
Other Poems* 『ブルーギターをもつ  
男』 4, 83

*The Necessary Angel: Essays on Reality  
and the Imagination.* 『必要な天使：  
実在と想像力に関するエッセイ』

- ☆ “Effects of Analogy” 82
- ☆ “The Figure of the Youth as Virile  
Poet” 103-4, 109
- ☆ “Imagination as Value” 170, 195
- ☆ “The Noble Rider and the Sound of  
Words,” 117
- ☆ “The Relations between Poetry and  
Painting” 177, 181
- ☆ “Three Academic Pieces” 32-33,

74, 87, 102, 103

*Opus Posthumous* 『遺稿集』

- ☆ “Adagia” 10, 11, 17, 20, 21, 22, 23,  
26, 27, 34, 81, 88, 90, 101, 108,  
110, 111, 116, 125, 127, 137, 160,  
161, 168, 203

*Owl's Clover* 『ふくろうのクローヴァー』  
4, 108

*Parts of a World* 『一つの世界のパーツ』  
4, 127, 131, 138, 175

*Transport to Summer* 『夏への移り』 4, 68

## ▶ 作 品

Anecdote of the Jar 「壺の秘話」 29-30-  
37, 43

Angel Surrounded by Paysans 「田舎者に  
とり囲まれた天使」 123

Another Weeping Woman 「涙するもうひ  
とりの女」 117-119

Asides on the Oboe 「オーボエでのわきぜ  
りふ」 134, 138

As You Leave the Room 「君が部屋を去  
るときに」 186

Auroras of Autumn, The 「秋のオーロラ」  
193-194

Beginning, The 「その始まり」 175-176

Bouquet of Roses in Sunlight 「日光の中  
のバラのブーケ」 93

Child Asleep in Its Own Life, A 「己自身  
の生命の中に眠っている子供」 206

Colloquy with a Polish Aunt 「ポーランド  
の叔母さんとのお話」 120

- Comedian as the Letter C, The 「C文字としてのコメディアン」 20, 52, 102, 111, 117, 120, 124, 137, 143, 160
- Cy Est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et Les Unze Mille Vierges 「聖女マダム・ウルシュルと一万一千人の処女の肖像画ここにあり」 109, 163—166～168
- Death of a Soldier, The 「兵士の死」 64—65～67
- Domination of Black 「黒の支配」 20, 38—41～47, 56, 143, 177, 180
- Dwarf, The 「侏儒」 174, 175
- Earthy Anecdote 「土臭い秘話」 17—19～28, 52
- Emperor of Ice-Cream, The 「アイスクリームムの皇帝」 3, 58—59～64
- Esthétique du Mal 「悪の美学」 159—160, 172, 174
- Final Soliloquy of the Interior Paramour 「内なる情婦の最後の独白」 168～170, 172
- Flyer's Fall 「飛行士の墜落」 68—69, 70
- Glass of Water, The 「水のグラス」 75—77, 78, 138
- Idea of Order at Key West, The 「キー・ウエストでの秩序の観念」 13, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 120—121, 122, 124, 153
- Life Is Motion 「生は動きだ」 143
- Madame La Fleurie 「花に蔽われたマダム」 179, 180, 187
- Man and Bottle 「人と瓶」 125—126～127, 129, 138, 159
- Man on the Dump, The 「ごみ捨て山の男」 89, 204
- Man with the Blue Guitar, The 「ブルーギターをもつ男」 107, 133—134, 137, 160
- Monocle de Mon Oncle, Le 「わたしの叔父さんの片眼鏡」 19
- Notes toward a Supreme Fiction 「至高の虚構への覚え書」 6, 41, 88, 93, 94, 96, 99, 104, 113, 124, 127—128, 134, 135, 161, 162, 169, 187
- Not Ideas about the Thing but the Thing Itself 「ものについての観念ではなくものそれ自体」 20, 188—190～197
- Of Modern Poetry 「現代詩について」 131—133, 135, 137, 138, 159
- Old Man Asleep, An 「眠っている老人」 206
- Owl in the Sarcophagus, The 「石棺の中のふくろう」 185
- Parochial Theme 「偏狭なテーマ」 138, 139—140～142, 222
- Pastoral Nun, A 「田園風の尼僧」 168
- Peter Quince at the Clavier 「クラヴィアを弾くピーター・クインス」 117, 147
- Ploughing on Sunday 「日曜日に耕すこと」 205
- Poetry Is a Destructive Force 「詩は破壊力である」 76
- Primitive Like an Orb, A 「球のような原始人」 138
- Rock, The 「岩」 174
- Snow Man, The 「雪達磨」 49—50～57, 67, 157, 174, 180
- Study of Two Pears 「二つの梨の研究」 84—91～95, 119, 138, 167, 190
- Sunday Morning 「日曜日の朝」 19, 48, 109, 117, 142, 143—145(I), 146—147(II), 148—149(V), ～151, 152—153(VII)～157, 158, 159, 163, 174, 180, 181

Tea at the Palaz of Hoon 「フーンの館で  
のお茶」 55  
Thirteen Ways of Looking at a Blakbird  
「黒ムク鳥の13通りの観方」 78—82, 83,  
84  
To an Old Philosopher in Rome 「ローマ  
のある老哲学者に寄せて」 199  
To the One of Ficive Music 「架空の歌な  
る一者に寄せて」 120  
To the Roaring Wind 「吼える風に」 20  
Vacancy in the Park 「公園の中の虚空」  
178—179, 180  
Valley Candle 「谷間のろうそく」 31, 46—  
47—52, 56, 169  
World as Meditation, The 「世界は瞑想だ」  
188, 197—200—207  
What We See Is What We Think, 「見え  
るものは考えているもの」 95, 96

### ▶ 人 名

Abrams, M. H., 116, 129, 130  
Arensberg, Walter, 145  
Aristotle, 53, 55, 81  
Arnold, Mattew, 11, 12, 15, 130, 154, 219  
☆ *Culture and Anarchy*, 153  
Auden, W. H., 12, 209  
Bach, Johan Sebastian, 194  
Baird, James, 2, 91, 166  
Baudelaire, Charles, 35, 83  
Beckett, Lucy, 167  
Beethoven Ludwig van, 173, 194  
Benamou, Michel, 2, 92  
Bergson, Henri, 55  
Blake, William, 171  
Blessing, Richard A., 2  
Bloom, Harold, 2, 12, 13, 154  
Bornstein, George, 2, 12, 36, 109, 129, 130

Borroff, Marie, 70  
Bradley, Francis Herbert, 25  
Brown, Ashley, 145  
Browning, Robert, 42  
Bryer J. R., 20  
Burnett, Whit, 42  
Burney, William A., 147  
Buttel, Robert, 2, 145, 155  
Cassirer, Ernst, 195  
Cézanne, Paul, 192  
Church, Barbara, 6, 10, 173, 180, 185, 190,  
204  
Church, Henry, 6, 137, 185, 205  
Coleridge, Samuel Taylor, 82, 83, 84  
Cunningham, J. V., 145  
Dante Alighieri, 8, 23, 171  
Dickinson, Emily, 182  
Doggett, Frank, 1, 2, 57, 155  
Donne John, 95, 149  
☆ “A Lecture upon the Shadows” 95  
☆ “The Relique” 149  
Edelstein, J. M., 20, 42  
Eliot, T. S., 26, 70, 71  
☆ *Four Quartets* 55  
☆ “Gerontion” 124  
☆ “Hamlet and His Problems” 45  
☆ “The Love Song of J. Alfred Pruf-  
rock” 23—24, 25, 54, 98  
☆ “The Metaphysical Poets” 42  
☆ “The Music of Poetry” 143  
☆ “Tradition and the Individual  
Talent” 25, 61, 143  
☆ *The Waste Land* 1, 54, 124  
Ellman, Richard, 1, 12  
Emerson, Ralph Waldo, 2, 10, 11, 182  
Empson, William, 91  
☆ *Seven Types of Ambiguity*, 91



- Enck, John J., 61  
 Enesco, Georges, 199  
 Frost, Robert, 3, 5, 12  
 福田陸太郎 Fukuda Rikutaro, 209  
 Hallers, Robert, 145  
 Hammer, Victor, 180  
 Heidegger, Martin, 2, 33, 209  
 Heringman, Bernard, 184  
 Hines, Thomas J., 2, 33  
 Homer, 204  
 Hopkins, Gerard Manley, 71  
 Husserl, Edmund, 2, 33  
 板垣 憲 Itagaki Konomu, 209  
 鍵谷幸信 Kagitani Yukinobu 209  
 金関寿夫 Kanaseki Hisao 209  
 Kant, Immanuel, 54, 55  
 金田真澄 Kaneda Masumi, 163  
 Keats, John, 2, 36, 57, 109, 122, 141, 184  
 ★ negative capability, 68, 154, 156, 184  
 ☆ *Endymion: A Poetic Romance* 109  
 ☆ “In Drear-nighted December” 57  
 ☆ “Ode on a Grecian Urn” 36, 151  
 ☆ “Ode on Melancholy” 150  
 ☆ “Ode to a Nightingale” 122  
 ☆ “To Autumn” 140, 142, 155—156  
 Kermodé, John Frank, 1, 12, 103, 167  
 Kessler, E., 2, 12, 154, 155  
 Klee, Paul, 192  
 Laforgue, Jules, 167  
 Lawrence, David Herbert, 45, 46  
 ☆ “Bavarian Gentians” 45—46  
 Lee, Peter H., 33  
 Lensing George S., 12  
 Lewis, C. S., 72  
 Loines, Russell, 8, 9  
 McGreevy, Thomas, 179, 204  
 MacLeish, Archibald, 6, 7, 10, 15, 187, 220  
 Mahler, Gustav 172,  
 Mallarmé, Stéphane, 11  
 Martz, Louis L., 70  
 Marvell, Andrew, 51, 52.  
 ☆ “The Garden” 51—52.  
 ☆ “To His Coy Mistress” 187  
 松尾芭蕉 Matsuo Bashyo, 7, 65, 66  
 松浦直己 Matsuura Naomi, 12  
 Michaux, Henri, 71  
 Michelangelo Buonarroti, 17  
 Miller, Hillis, 1  
 Milton, John, 171  
 三嶋唯義 Mishima Tadayoshi, 94  
 宮澤賢治 Miyazawa Kenji, 141  
 Monroe, Harriet, 1, 154, 155  
 Moore, Marianne, 112  
 Morse, Samuel French, 2, 20, 65, 108, 163, 166  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 173, 194, 195  
 中村雄二郎 Nakamura Yujiro, 34  
 Nassar, Eugene Paul, 16, 154  
 新倉俊一 Niikura Toshikazu, 200, 209  
 西田幾多郎 Nishida Kitaro, 54, 55  
 ★ 西田哲学 Nishida's philosophy 27,  
 53—54, 55, 56—57 85, 92, 194—5,  
 197, 220  
 Norton, Charles Eliot, 6, 7, 8, 9, 26  
 O'Connor, William Van, 26  
 大浦幸男 Oura Yukio, 12, 13  
 Pack, Robert, 13, 14, 15  
 Parain, Brice, 94  
 Pascal, Blaise, 49  
 Pater, Walter, 11, 12, 15, 134, 153, 220  
 Pearce, Roy Harvey, 1, 124, 182, 183, 184  
 Perlis, Alan, 194  
 Peters, Eleanor, 186  
 Poe, Edgar Allan, 182  
 Ponge, Francis, 71

Pound Ezra, 71, 167  
 Quinn, Sister M. Bernetta, 123, 206  
 Regueiro, Helen, 12, 47  
 Richards, I. A., 84  
 Riddel, Joseph, N. 1, 2, 20, 47, 108, 151  
 Rilke, Rainer Maria, 71  
 Saint-Exupéry, 66  
 Sandburg, Carl, 5  
 Santayana, George 2, 4, 26, 199  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 83  
 “Schwartz, Delmore, 17  
 Shapiro, Karl, 107  
 Shelly, Percy Bysshe 2, 109, 128, 130  
 ☆ *A Defence of Poetry*, 119, 128, 130  
 島崎藤村 Shimazaki Toson, 87  
 Simons, Hi 136, 145, 172, 201  
 霜山徳爾 Simoyama Tokuji, 67  
 Sitwells, the, 5  
 Spinoza, Baruch, 55, 94  
 Stallknecht, Newton P., 107, 209  
 Stein, Gertrude, 158  
 ☆ *The Earth is Round* 158  
 Stevens, Holly Bright, 1, 9, 170  
 杉山平一 Sugiyama Heiichi, 87  
 Taylor Wilson, 172  
 Tennyson, Alfred, 42  
 Thomas, Dylan, 5, 10, 11, 12, 209  
 Triling, Lionel, 163  
 Vaughan, Henry, 193  
 ☆ “The Morning Watch” 193  
 ☆ “The World” 193  
 Vendler, Helen H., 1, 2, 12, 109, 155, 156,  
 157, 222  
 渡辺久義 Watanabe Hisayoshi, 12  
 渡辺義愛 Watanabe Yoshinaru, 182  
 Weil, Simone, 181, 182, 192, 207, 208  
 ☆ *La Connaissance Surnaturelle* 208

☆ *La Pesanteur et la Grâce* 181, 182,  
 208, 219  
 Wellek, René, 35  
 Weston, Susan, B., 203  
 Wheelwright, Philip, 92  
 Whitehead, Alfred North, 2  
 Whitman, Walt, 2, 182  
 Willard, Abbie F., 222  
 Williams, William Carlos, 8, 9, 196  
 ☆ “A Sort of a Song” 196  
 Wordsworth, William, 2, 10, 11, 109, 110,  
 115, 145, 162, 163, 191  
 ★ Wise passiveness 67, 154  
 ☆ “Composed upon the Westminster  
 Bridge” 115  
 ☆ “Expostulation and Reply” 68  
 ☆ “Lines Composed a Few Miles  
 Above Tintern Abbey” 155  
 ☆ *The Prelude* I 63  
 Yeats, William Butler, 2, 12, 13, 14, 15,  
 71, 209  
 ☆ “Byzantium” 13  
 ☆ “Sailing to Byzantium” 13  
 矢本貞幹 Yamoto Tadayoshi, 12

## ▶ 事 項

愛 love 82, 95, 128, 148, 149, 151, 161,  
 169, 186, 203, 206, 207 (Liebe), 208, 221  
 ★ アガペー *ἀγάπη* 150  
 ★ 天上の愛 celestial love 164, 166  
 アポシオーシス apotheosis 113, 168  
 因果撥無 abolition of causality 160  
 腕 arm(s) 200, 206, 207, 221  
 海 sea 102, 104, 105, 106, 120, 121, 145  
 ヴルガタ聖書 Vulgate 106, 153, 196, 207  
 かかわり—かたりかけ関係 (relation) 74,  
 79, 80, 84, 88, 90, 92, 99, 116, 127,

129, 131, 152, 171, 202  
風 wind(s) 38~41, 43, 44, 46, 47, 50, 56,  
121, 126, 139, 140, 156, 157, 166, 179,  
188, 189, 198, 200  
髪 hair 133, 139, 140, 175, 176, 177, 200, 204  
「還元し得ぬX」<sup>1</sup>「the irreducible X」 103, 104  
共通感覚 common sense 22, 34, 35, 36,  
48, 49, 72, 170, 171, 196, 219, 220  
形象 configuration (26), 27, (37), 42, 43, 83,  
90, 98, 133, 150, 170, 174, 179, 204, 207,  
219  
ゲシュタルト崩壊 Gestaltzerfall 92  
合一 oneness 82, 83, 104, 142, 168, 206, 221  
呼吸 170  
コンシャスネス—コンシャンス conscious-  
ness—conscience 71, 72, 97, 193, 222  
混成共通語 lingua franca 100, 101, 106,  
136, 196, 221  
遡創造 décréation 64, 68, 85, 180~185,  
188, 191, 194, 197, 219, 221  
死 death 10, 43, 44, 46, 62, 63, 66, 67,  
68, 118, 119, 140, 141, 149, 150, 151,  
157, 159, 160, 161, 172, 194  
自己 self 44, 57, 80, 102, 138, 139, 176,  
177, 180, 195, 198, 199, 202  
色即是空 92  
★ 空即是色 93  
至高の虚構 a supreme fiction 113, 115, 128,  
135, 141, 142, 187, 188, 196, 206  
実在—想像力複合体 reality-imagination  
complex (22), 27, 117, 124, 135, 154,  
172, 180, 202, 219, 221  
純粹経験 pure experience 191  
(真理) Truth 90, 222  
相似 resemblance 33, 35, 51, 73, 74, 80,  
87, 88, 97, 98, 101, 102, 125, 133, 168  
大地 earth 25, 28, 109, 147, 163, 168,  
171, 179, 180, 185, 187,  
★ 土壌 soil 52, 53  
抽象能力 170

中心の男 the central man 134, 135, 138  
透明の場 transparence 52, 120, 128 (131),  
(134), 135, 136, 137, 187, 188, 197, 221  
時 time 124, 24, 100, 101, 141, 143, 177,  
187, 194, 201  
★ クロノス Cronus 179  
涅槃(ネハン) nirvana 47, 49, 169, 220  
場・場所 field, place 27, 34, 35, 50, 51, 52, 53,  
55, 61, 67, 69, 70, 72, 77, 89, 115, 124, 134,  
135, 168, 179, 182, 194, 195, 196, 197  
★ 絶対無としての場 55, 56, 64, 70  
★ 相対の場 167  
★ 西田哲学に於ける「場所論」 27, 53  
—54, 194  
光 light 31, 44, 45, 47, 49, 72, 75, 76, 78,  
92, 106, 108, 114, 115, 119, 125, 126, 128,  
133, 141, 169, 174, 176, 191, 194, 195,  
196, 197, 204  
腹話術(師) ventriloquism (48,) 189  
並置 juxtaposition 73, 99, 149  
無 nothingness 49, 50, 52, 53, 54, 67, 69, 70, 194  
★ 対立的無 195  
無神論(者) atheism, atheist 155, 183, 188,  
206, 208  
無知 ignorance 161, 162  
★ イノセンス innocence 162, 163  
眼 eye(s) 18, 19, 22, 23, 44, 79, 80, 93, 168  
★ 眼差し 31, 49, 56, 57, 140  
メタモルフォーシス metamorphosis 74, 75,  
76, 77, 78, 99, 115, 133, 180  
闇 darkness 45, 46, 47, 48, 49, 68, 69, 70,  
119, 133, 134, 153, 160, 169, 170, 195  
唯我論 solipsism, 一的, 一性 37, 47, 48,  
97, 98, 110, 120, 125, 177, 183, 191, 197  
ロマンティシズム, ロマン派, 一的 roman-  
tism, romantic school, romantic 2, 13,  
95, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 116,  
119, 120, 124, 125, 150, 153, 170, 197  
(作成 I ☆M)

## RÉSUMÉ

The author's purpose has been to offer an attempt to elucidate Wallace Stevens' world of *Ku* (空) or *Configuration out of Nothingness* as a possible approach to "a Supreme Fiction," viewing Stevens' whole work from his standpoint that "the theory of poetry is the theory of life."

The world of configuration is the field which can be reached through Gestalt perceptions. From the epistemological point of view, it is neither monistic nor dualistic; it is the world of parity or relative reciprocity. In Stevens' phraseology, this world appears as a "reality-imagination complex" in which speech or words sustained by Aristotelian "common sense," become a poem — a form based on the organic nature of speech — the telling and connecting relation.

In Stevens' late years his world of poetic configuration and thought attains such dimension that it can only be acknowledged in terms of Simone Weil's "décréation" where poetic space reveals itself involving the poet and the reader, or a fellow aesthetic into a whole conception.

The contents of this book is as follows:

Preface

Introductory Chapter: Stevens' Life and Poetry — The Real Image of Wallace Stevens.

Chapter II: "Reality-Imagination" Metaphor — Significance of "Earthy Anecdote" as the opening poem.

Chapter III: The Imagination and "Common Sense" — An Instance from "Anecdote of the Jar."

Chapter IV: Various Aspects of Nothingness — *Ku* (空) and Nishida's Philosophy.

Chapter V: The World of Relativity — a Gestalt Approach.

Chapter VI: "Reality-Imagination Complex" — "The Transparency of the Place."

Chapter VII: The Terrestrial Song is a Celestial Song — and "Final Soliloquy."

Coda: "Décréation" and "a Supreme Fiction."

Afterword.

In the introductory chapter the author has paid a special attention to Stevens' synthesized position of Arnold and Pater, which is seen in his attitude toward life and poetry, and finds its epitomized expression in one of his letters to Archibald MacLeish.

The second chapter deals with the significance of "Earthy Anecdote as a "Reality-Imagination" metaphor and is compared with Eliot's use of metaphor in his "Prufrock."

The third chapter takes up "Anecdote of the Jar" and studies how a reading of a poem can be sustained by Aristotelian common sense. The *jarring* character of the Jar is noted, the whole poem being an epistemological dramatization of the imagination.

In the fourth chapter various poems are treated in relation to Nishida's philosophy of 'field of nothingness,' postulated in his so-called 'predicate' philosophy. "Domination of Black" is compared to a piece of Mandala in which we can acknowledge the immutable and the absolute absences as well: black, the total *lack* of light, and death, the absence of life. In "Valley Candle" is found *nirvana* (etymologically, a blowing out a candle), and the interplay between image and imagination is phenomenologically discussed. And especially in "The Snow Man" the idea of nothingness is related to Nishida's philosophy of 'field of nothingness' in which Nishida postulates the substance that becomes predicate and not subject, which is contrary to Aristotelian definition of the substance which becomes subject and not predicate. Nishida considers that to transcend toward the predicate is to transcend toward the subject, and there we can touch reality. In "The Emperor of Ice-Cream," "The Death of a Soldier," and especially in "Flyer's Fall" we see a significant nothingness in its configuration out of the interaction between creation and decreation. In "Flyer's Fall" speech approximates to an exclamation, and that exclamation to a prayer, and this connects us with the problem of belief.

Chapter Five further explores the relationship between the individual and the universal, dealing with "Study of Two Pears" and thereby the phenomenological significance of the two pears — or the function of parity — is explained. Also treating some other famous poems, this chapter elucidates the parity or relative reciprocity of being. The intrinsic nature of being is oneness (ontology of *love*, a cognate with *belief*) which finds its frequent use in Stevens' poems. And in Stevens, poetry is the unifying field of the relative world — "things seen and unseen."

The intricate fluctuations between reality and imagination constitute an inward poetry juxtaposing ecstasy — "the lingua franca et jocundissima" experienced in "the vivid transparence," and despair — "The black fugatos are strumming the blacknesses of black . . ." The strenuously repetitive search for a route between such ecstasy and despair, which is the most characteristic of Stevens, is pursued from the sixth chapter to the last coda. And we learn that the scene of "any glamorous hanging" with "an abysmal melody . . . a dazzle of remembrance and sight" is deeply related to the problem of "décréation". Here, reality's immediacy and instantaneities are rendered, and the multiplicity of experience as well as the simultaneity of different perspectives are revealed by being fragmented and restructured as we move toward the genesis of being in "the momentous world of poetry."

We can witness Stevens' later poems reaching to one realm in which imagination and reality are reconciled. The problem of irrationality is discussed when we come to Stevens' struggle to deny ultimate being in some transcendent realm, though he still endeavours altogether to postulate being and meaning within things as they are to be apprehended in "a Supreme Fiction."

Finally we learn that Ulysses' arms around Penelope's neck shed a significant *light* on the essential, vital function of *art*, art which articulates things into *harmony* — *Harmonium*, and which is etymologically derived from *arm*.

Truth belongs neither to language nor to the world, but to the relationship between them. And art, especially poetry, can best exemplify that relation because the poet is always conscious of a gap or distance of just the sort of dimension which exists between language and the world, or between science and the world. For the world becomes an object only when a distance or “ghostlier demarcations” open up between it and parts of itself. We, then, experience that “any glamorous hanging” in “Parochial Theme” (the word glamorous is derived from grammar) might be transfigured into glamorous hangings, or drapery of perceptions.

The author has adopted a sort of double approach to reading Stevens, like that of Helen H. Vendler, as Abbie F. Willard once commented on her in his *Wallace Stevens: the Poet and his Critics* (1978). Likewise, in the limited space of this book, the author has endeavoured to examine the short and long poems of Stevens as individual entities, but also as steps in a spiral extension of phases where function of words is embodied as a poetic consciousness of the world.

Takashi Yamasaki

山 崎 隆 司 (やまさき たかし)

神戸市外国語大学教授

専攻 英文学

研 究 叢 書 第13冊

『無からの形象』

昭和58年3月15日 印刷  
昭和58年3月20日 発行  
昭和58年5月25日 第2刷

著 者 山 崎 隆 司

神戸市灘区土山町

発 行 者 神戸市外国語大学研究所

神戸市灘区友田町3丁目2番3号

印 刷 者 中 村 印 刷 株 式 会 社