

文化 第81巻 第3・4号 一秋・冬一 別刷  
平成30年3月26日発行

## 『世界の部分』とその周辺

—ウォレス・ステューヴンズの静物詩にみる芸術哲学—

小 倉 悠 輝

## 『世界の部分』とその周辺

—ウォレス・スティーヴンズの静物詩にみる芸術哲学—

小倉 悠輝

### I

20世紀アメリカの詩人、ウォレス・スティーヴンズ (Wallace Stevens) が1942年に発表した詩集『世界の部分』(*Parts of a World*)には、静物画を意識した作品が散見される。とくに“Canonica”と題され、詩集の出版に先立って1938年に発表された冒頭12篇の作品群は、“The Glass of Water”や“Dry Loaf”といった作品のタイトルからも推測できるように、家庭的な空間の卓上に花や果物、それらを入れる花瓶や容器を描く静物画と同様に、一見、単純な日常の事物を描いたものが多い。ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ (William Carlos Williams) をはじめとする同時代のモダニスト詩人の「絵画詩」(“Ekphrasis”)の例にもれず、『世界の部分』における絵画的性格を持った作品もまた、これまで多くの批評家の関心の的を集めてきた。<sup>1</sup> グレン・マクラウド (Glen Macleod) は『世界の部分』の作品構成を、文字通りよく組織された「美術の展覧会」(81)になぞらえ、そこに描かれた静物に関する詩を、スティーヴンズが実際に展覧会で見た静物画に同定しているし(83-92)、チャールズ・アルティエリ (Charles Altieri) は、セザンヌの静物画などに見られる近代絵画の抽象的な性質が、スティーヴンズの作品に反映されていることを明らかにしている(222-259)。スティーヴンズがマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp) をはじめとする多くの美術家と関わっていたこと、頻繁に美術館やギャラリーに出入りしていたこと、そして“The Relation Between Poetry and Painting”(1951)と題した講演を行っていた事実も手伝って、彼の

<sup>1</sup> ウィリアムズと視覚芸術の関係についてはDijkstraを参照。また数多く存在する「絵画詩」についての論考は、系譜的なものではHeffernan、スティーヴンズとウィリアムズに言及しているものではMitchellの著作が参考になる。

詩と絵画の関係を語る研究は枚挙に暇がない。とはいえ、なぜスティーヴンズは、彼の主要な詩的テーマのひとつである「抽象」に関係し、同時代の芸術運動との親和性が見いだせる抽象画ではなく、静物画を基調にした作品を『世界の部分』の冒頭に配したのか。

スティーヴンズの意図を考察する前に、ここで静物画のジャンルのな布置を簡単に確認しておく必要があるだろう。美術史的な常識からいえば、西洋絵画は、歴史画や物語画を中心とするジャンルのヒエラルキーに則った体系から成立しており、静物画は、その最下位に属するものとして理解されている。聖書やギリシャ神話に由来する宗教的、寓意的な主題や、歴史的な出来事を扱う高貴な物語画に対して、卑俗な日常的な主題を扱う静物画は、肖像画や風景画よりさらに下位の、副次的なジャンルとして成立したのである。スーザン・ステュアート (Susan Stewart) は静物画に関して、“Thus, whereas the still life speaks to the cultural organization of the material world, it does so by concealing history and temporality; it engages in an illusion of timelessness.” (*On Longing* 29) と述べており、歴史的現実を隠蔽することで、無時間的な日常という幻想を見せるものと捉えているし、ノーマン・ブライソン (Norman Bryson) も、歴史画と比べて、静物画が物語的要素を捨棄したジャンルであることを指摘している (60)。静物画には、語るにたる歴史的な出来事や、英雄的な人物、そして主題が欠けているのである。<sup>2</sup>

以上のジャンルのな約束事に従えば、たしかに、歴史的な現実を離れた次元で抽象的な叙情詩を書いた詩人とみなされることの多いスティーヴンズが、非歴史的な静物画を思わせる詩を残したことは不思議ではない。しかし、大恐慌や第二次世界大戦という大きな歴史的イベントが起こった時期に書かれた『世界の部分』の作品群が、歴史の影響を被らなかったとは考え難い。むしろ、ボニー・コストロ (Bonnie Costello) の画期的な研究が既に明らかにしている通り、スティーヴンズの描く静物は、外部から自律したユートピア的空間ではな

<sup>2</sup> 静物画は、「生きている自然」(“*natura viventa*”)である歴史画と対比されて、「死せる自然」(“*natura morta*”)と蔑称的に呼ばれていた。また頭蓋骨や腐った果実などによって人生の虚しさを表す「ヴァニタス」(“*vanitas*”)という寓意的な静物画も存在するが、ここでは、基本的に「野卑で平板」(“*low-plane*”) (Bryson 14) な現実を表すジャンルとして扱われてきた歴史的事実を強調しておく。

く、戦争による「暴力」(“violence”)が介入し、ジャンルの制約を超えた「行為の場」(“a field of action”)を開いているといえるだろう(33)。したがって、スティーヴンズの静物に関する作品群は単純な事物の描写、卑俗な日常の再現模倣の枠に収まらない、より大きな歴史的な文脈の中で読み直すことが可能であるように思われる。

以上の研究を踏まえつつも、本稿では、『世界の部分』及び、それに連なる静物に関する作品群(以下、便宜的に静物詩とする)における表象の問題を、絵画的な文脈だけでなく、同時代の文学運動との関連から考察する。スティーヴンズの静物詩は、「事物主義者」(“Objectivist”)を自称し、卑俗な日常の事物を描いたウィリアムズとの、しばしば論争的な詩的対話の産物と考えることが可能である。そして、そこには、時代に即応した言語表現を探求した詩人の芸術観、とくに「事物」(“object”)を言語によってどのように描くか、という問題に対する詩人の解答を見ることができるだろう。予め断っておくと、本稿は、多くの批評家が行っているように、スティーヴンズとウィリアムズの比較によって、両者の間に優劣をつけることを目的としない。というのも、両者は相補的な、あるいは競合的な関係の中で、言語という自らの表現媒体の可能性について考察しながら、モダニズムという文学運動の発展に寄与してきたからである。以下、本稿では、スティーヴンズとウィリアムズの文学史的な立ち位置を両者の論争と作品から確認したうえで、改めて絵画詩の観点から『世界の部分』の作品を精読することによって、静物詩にみられるスティーヴンズの芸術哲学の一端を検討する。スティーヴンズにとって、視覚芸術である静物画を巡る問いを詩作に導入することは、そのまま詩という言語芸術の可能性を見直す契機となっていた。そして事物を表象する言語への洞察と信頼が、同時代の詩人とスティーヴンズを隔て、彼の詩に独自性を与えていたことが明らかになるだろう。

## II

スティーヴンズとウィリアムズ。20世紀アメリカを代表する二人の詩人は、伝記的には多くの共通点を持ち、それゆえしばしばその違いを比較されてきた。スティーヴンズは、エズラ・パウンド(Ezra Pound)やT.S. エリオット(T.S. Elliot)等、同時代のモダニスト詩人と違って終生アメリカを出ることなく、コネティカット州のハートフォードで、生命保険会社の副社長として働きながら詩を書いていた。一方、ウィリアムズも、ニュージャージー州ラザ

フォードで開業した後、産科・小児科医として、仕事の間詩を書き続ける多忙な人生を送った。他の芸術家との交流という観点でいえば、両者とも、20世紀前半のニューヨークにおいて、多くの芸術家のパトロンであったウォルター・アレンズバーグ (Walter Arensberg) のサークルに加わり、キュビズムやシュルレアリスムの絵画、写真等、当時の最新の芸術に触れたと言われている。両者は、モダニズムという国際的な文学運動の渦中で、前衛芸術の雰囲気に触れながらも、身近な土地を舞台に、普遍的な出来事を書いた「土着的なアメリカ」詩人として、似通った文学的土壌を共有していたと言えるだろう。

しかし二人は、詩人としては対照的な道を歩む。スティーヴンズはフランスの象徴詩の影響を受けながらも、英詩の伝統的な弱強五歩格の韻律（blank・ヴェース）に則った、現実と想像力の関係を巡る作品を数多く残し、イギリス・ロマン派の後継とみなされることが多い。それに対して、ウィリアムズは、「事物を直接扱うこと」を綱領として掲げたイマジズムから出発して、伝統的な韻律の代わりにアメリカ口語のリズムを取り入れ、視覚に訴えかける客観的な詩を書いた。アルバート・ゲルピ (Albert Gelpi) は、認識論的な観点からスティーヴンズを象徴主義、ウィリアムズをイマジズムの流れに位置付けて、二つの文学運動について以下のように要約している。

In terms of the subject-object split, Imagism represents the attempt to render the objects of experience, Symbolism the attempt to render subjective psychological and affective states. The first mode finds affinities with the visual arts in using language and shaping the poem on the page as ideogram; the second moves towards suggestive imprecision in metaphor and associative language and relies heavily on auditory and musical effects. (12)

事物を客観的に描こうとするイマジズムは、その客観性を視認できるように言語を操作した詩を書くため、視覚芸術に親近性がある。一方、象徴主義は外界の事物を、主観が介在したメタファーによって描き、言語の音楽的な要素に依存する、という特徴がある。幾分図式的すぎるくらいはあるものの、ゲルピの分類は大部分スティーヴンズとウィリアムズの詩学にも当てはまるものであることは確かだ。付け加えるならば、ウィリアムズは、長い散文と短い韻文を交互に配し、詩行の配列を工夫することで、文字と余白が生み出す視覚的効果

を用いて事物を描こうとしたのに対し、スティーヴンズは、伝統的な韻律と修辭の組み合わせの中で、メタファーや、純粹な「音」と化した言葉の物質性の中に、事物の存在論的な様態を見出そうとした、といえるだろう。文学史的には、一応、以上のように両者の違いを示すことができるが、絵画詩的な側面から見ることで、両者の言語観の差異がより一層浮き彫りになる。その手掛かりとして、二人の論争の発端となったテキストを参照してみたい。

スティーヴンズによるウィリアムズ批判が最も顕著な形で見出せるのが、ウィリアムズの詩集 *Collected Poems 1921-1932* に彼が寄せた序文である。その批判の要諦を簡潔にまとめると次のようになる、①ウィリアムズの詩には、過度に「感傷的な」(“sentimental”) ところがあり、それが彼をスティーヴンズが言うところの「ロマン派詩人」(“romantic poet”) にしている (769)。②ウィリアムズの詩は「非現実的」(“unreal”) な要素を受け付けず、単純に事物を描写するにとどまっている点で「反詩的」(“anti-poetic”) である (770)。そして、このような批判のもとにスティーヴンズによって描かれるウィリアムズの詩人像は、序文の末部における以下の引用の通りである。

It will be found that he has made some veritable additions to the corpus of poetry, which certainly is no more sacred to anyone than to him. His special use of the anti-poetic is an example of this. The implied image, as in YOUNG SYCAMORE, the serpent that leaps up in one's imagination at his prompting, is an addition to imagism, a phase of realism which Williams has always found congenial. In respect to manner he is a virtuoso. He writes of flowers exquisitely. But these things may merely be mentioned. Williams himself, a kind of Diogenes of contemporary poetry, is a much more vital matter. The truth is that, if one had not chanced to regard him as Laocoon, one could have done very well by him as Diogenes. (770-71)<sup>3</sup>

引用部に明白に表れているのは、ウィリアムズの詩に表れる即物的なりアリズムへの批判である。事物をあまりに単純化して描くウィリアムズの詩は、イマジ

<sup>3</sup> 本稿では Library of America 版の *Collected Poetry and Prose* を使用する。詩作品からの引用の行数は本文中に括弧を入れて示す。評論に関しては稿数を括弧に入れて示す。

ズムの系譜に連なるリアリズムの側面をもっており、それがスティーヴンズは気に入らないらしい。別の箇書では、“Williams looks a bit like that grand old plaster cast, Lessing’s Laocoon: the realist struggling to escape from the serpents of the unreal.” (770) と、断末魔の瞬間の直前を描いたラオコーン像に喩えて、その逃避的態度を批判している。そして、ウィリアムズは同時代の詩と隔絶したディオゲネス的な隠遁者のような詩人だ、とスティーヴンズは結論付ける。とはいえ、隠遁者的な詩人像はどちらかというスティーヴンズに当てはまるものだし、「ロマン派詩人」、「反詩的」という用語の意味も、スティーヴンズ独特の理解の上に成り立っており、文学史に照らし合わせれば、あまり正確であるとはいえない。だが、ウィリアムズ評の妥当性を議論するよりも重要なのは、この序文が、18世紀ドイツの詩人・批評家のゴットホルト・エフライム・レッシング (Gotthold Ephraim Lessing) の『ラオコーン』(Laocoon) に言及している点だ。

もちろん、スティーヴンズは、絵画詩的な文脈からウィリアムズを批判してみせたかったのではないだろう。ただ、このレッシングへのわずかな言及から、彼の言語観が透けて見えることが指摘できると思われる。周知の通り、レッシングは、「詩は絵のように」(“Ut pictura poesis”) という言葉に象徴され、西洋文化において連綿と語られてきた、詩と絵画の類似性、同質性を批判し、両者を厳然と区別しようとした。レッシングは、並列的な記号を用いる絵画は、並列的な対象である「物体」を、継起的な記号を用いる詩は継起的な(あるいは物語的な)「行為」を表現するべきだとし、前者を空間芸術、後者を時間芸術に弁別したのである(90)。当然、スティーヴンズ自身『ラオコーン』を読んでいたわけだが、ウィリアムズ批判にレッシングを引き合いに出した理由は、おそらく、次のように推測される。すなわち、スティーヴンズにとってウィリアムズは、詩という言語を媒体とする芸術の限界を十分に考察せず、事物を単純なイメージに還元したイマジズムに追従した詩人に過ぎず、事物を絵画のように並列的に描くだけで、主観が投影されたメタファーなどの「非現実的」(“unreal”) な要素を詩の中で試していない、というものだ。コストロは、レッシングへの言及によって、ウィリアムが後に書くことになる絵画詩を予見したのではないかと推測しているが(52)、スティーヴンズにとっては、まさにこの絵画との類似性が問題だったのではないかとと思われる。<sup>4</sup>そして、一見単純な事物を描いた静物画を思わせる作品をあえて書くことで、ウィリアムズに応答すると同時に、自らの詩論を示してみせたのである。以上の仮説を検証するために、ま

ず、ウィリアムズの最も有名な作品を例に、視覚芸術との親和性を見てみよう。

「赤い手押し車」(“The Red Wheelbarrow”)として一般に知られている作品は、本来は1923年に発表された『春など』(*Spring and All*)に、題名ではなくXXII番という作品番号だけ付されて載っている詩である。また、『春など』は、出鱈目に章分けされた散文による詩論と、単語数が少ない行によって構成された短い韻文を組み合わせる構成されている。ウィリアムズ自身が、散文と韻文の区別を重要視していなかった点も考慮するならば、「赤い手押し車」だけを取り出して単独の詩として読むことは、詩の視覚的効果を減じてしまう恐れがあるかもしれない。<sup>5</sup>そのため、以下では散文も含んだ原本に忠実な形で詩を引用する。

## XXII

so much depends  
upon

a red wheel  
barrow

glazed with rain  
water

beside the white  
chickens

The fixed categories into which life is divided must always hold. These things are normal—essential to every activity. But they exist—  
but not as dead dissections. (224)

<sup>4</sup> スティーヴンズは、Barbara Church への手紙の中で、視覚的効果を狙った同時代の詩人たちに対して、次のように否定的な態度を示している。“If the present generation likes the mobile-like arrangements of line to be found in the work of William Carlos Williams or the verbal conglomerates of e. e. cummings, what is the next generation to like? Pretty much the bare page, for that alone would be new.” (*Letters* 800-801)

<sup>5</sup> ウィリアムズが作品における視覚化の問題については Perloff を参照。



一読して明らかなように、韻文は文頭も含めて全て小文字で構成されており、行分けに用いるハイフンや、文末のピリオドすらない。文法や統語法を無視して、視覚的效果を重視した韻文の構成は、すぐ下に置かれた通常の散文との対比によって際立っている。長い散文の中に置かれることで、短い韻文は余白を生み、その余白が並列的に置かれた言葉を注視するように促している。このように、散文がある種の額縁の働きをしながら、絵である韻文に読者の目を焦点化させる働きをしていると考えることもできるだろう。

そしてその焦点化は韻文のレベルでは、時間性を伴って行われている。「あまりにたくさん乗っている」(“so much depends / upon”)という唐突な書き出しは、前置詞“upon”の目的語として「何が乗っているのか？」という疑問を抱かせ、次連以降の内容に、読者の意識を集中させる効果がある。続いて、その目的語である、「赤い車輪」(“a read wheel”)に一旦焦点を合わせた後、“barrow”という単語が出てくることで「赤い手押し車」(“a read wheelbarrow”)という事物の全容が明らかになる。同じ要領で「手押し車は」、第三連の「雨」(“rain”)に濡れているのではなく、すでに雨が降った後の「雨水」(“rain/ water”)に光っているのだ。そしてそのそばには、「白い」(“white”)何かがあり、「赤い手押し車」の対象物であると思われるそれは、「にわとり」(“chicken”)であることが最後に明らかになる。「白さ」でにわとりを形容することが重要なのではなく、「にわとり」そのものの存在感を演出するために「白い」という形容詞を余白とともに、間をおいて使っているのである。このように「赤い手押し車」では、個々の事物の詳細をスナップ・ショット的に切り取りとりながら、順番に焦点化して提示していくことで、それぞれの存在感を高めていくことを可能にしている。<sup>6</sup> 読者は個々の事物を一望のもとに眺めるのではなく、それらが置かれた状況を体験しながら詩を読んでいくことになるのだ。ウィリアムズは一見、事物を即物的に描いているように見えるが、言葉を効果的に並置することで、事物そのものの自律的な性質を表現することに成功しているといえるだろう。そこには詩人による比喩も物語もなく、描かれた事実としての事物があるだけだ。こうしてみると、物語的主

<sup>6</sup> ダイクストラが指摘するように、もちろんこのようなカメラ的手法には、ウィリアムと交流があった写真家のアルフレッド・スティーグリッツ (Alfred Stieglitz) の影響があることは見逃せないだろう (168)。

題を含まず、卑近な日常の事物を描いた静物画に近い作品を、ウィリアムズが残したと考えても見間違いではないだろう。

ここでスティーヴンズの序文に立ち返って考えてみたい。なるほどたしかに、スティーヴンズが喩えているように、ウィリアムズの詩には言語芸術である詩に描かれるはずの継起的な「行為」が不在である。そういった意味では、ウィリアムズの詩は、死の瞬間のラオコーンの行為を書いたホメロスの詩ではなく、「物体」である「ラオコーン像」のような視覚芸術に親近性があるのかもしれない。とはいえ、先ほど分析した様に、事物が提示される過程に、ある種の継起的な時間が存在している、と考えることもでき、言語芸術の特性もやはり有しているといえる。となれば、スティーヴンズの序文の最後で言及しているように、読者がウィリアムズ作品を「ラオコーン」（視覚芸術）に「みなさない可能性」も（“if one had not chanced to regard him as Laocoon”）、同時に存在しているのかもしれない。端的に言えば、スティーヴンズンにとって、ウィリアムズの詩は、レッシングが分類した詩と絵画両方の特性を混同した、中途半端なものに見えた、ということだろう。ウィリアムズは、後年ブリュゲルの絵を基にした絵画詩の連作等を残しているため、ただひとつの作品分析から、彼の作品の絵画的性質の全容を明らかにすることはもちろんできない。とはいえ伝統的な修辞を駆使した抒情詩の書き手であるスティーヴンズに、ウィリアムズの視覚的な詩がどのように映ったかは、大体確認できたと思われる。ここでは、ウィリアムズ批判の要点を確認するにとどめて、次節では『世界の部分』における静物詩を精読することで、スティーヴンズが事物をどのように表象しようとしたかを考察したい。

### III

『世界の部分』が、同時代の詩人たちを意識した論争的な調子を帯びた詩集であるのならば、詩論の形をとった作品が多く含まれていることは、ある意味当然であると言える。“Poetry Is a Destructive Force”、“The Poem of Our Climate”、“Of Modern Poetry”等の、詩の創作過程そのものを主題したメタポエム群の中でも、静物詩として読むことができるのが、「われらの風土の詩」（“The Poems of our Climate”）である。ジャクリーン・ヴォート・ブローガン（Jacqueline Vaught Brogan）がすでに指摘しているように、この詩はウィリアムズをはじめとする同時代の詩への批判として書かれたことが推測される

のだが(11)、それが絵画詩的な観点からの批判であることは、十分に考察されていない。その点を明らかにするために、以下ではまず、ウィリアムズの先行する作品を概観した後に、「われらの風土の詩」の精読を試みる。

ブローガンによると、スティーヴンズが「われらの風土の詩」を書く際に念頭に置いていたと思われるウィリアムズ作品が「ナンタケット」(“Nantucket”)である。この詩はスティーヴンズが前述の序文を付けた *Collected Poems 1921-1932* に収録されており、静物画的なモチーフが以下のように散見される。

Flowers through the window  
lavender and yellow

Changed by white curtain—  
Smell of cleanliness—

Sunshine of late afternoon—  
On the glass tray

a glass pitcher  
turned down, by which

a key is lying—And the  
immaculate white bed (372)

「窓越しの花」が「白いカーテン」(“white curtain”)によって色が変ることから分かるように、「午後の陽光」が差し込む、明るく清潔な室内の客観的な描写である。「ガラスのトレイ」や「水差し」、といった静物のそばには「鍵がひとつ」あり、最後に「しみひとつない真っ白なベッド」(“immaculate white bed”)が強調されている。これらの事物が提示される手順は、「赤い手押し車」で「白いにわとり」が見いだされる過程と類似している。対象に付与された色彩や明暗という性質は、花とカーテンの関係に見いだせるように、主観による比喩や印象によるものではなく、正確で客観的な観察に基づいている。空間の清潔さと明るさを集約したような「真っ白なベッド」にこそ、「しみひとつ

つない」(“immaculate”)という形容詞が付いているが、こちらは「完璧な」(“immaculate”)空間描写を際立たせるためのものであり、部屋の中に夾雑物が入り込む余地すらない。事物を観察している主体の意識すらも、この空間に溶け込んでいように見える。おそらく読者は、ちょうど静物画を眺めるときにそうするように、ダッシュ記号の演出する間合い分、各事物をつぶさに観察することで、そこから立ち現われてくる空間を支配する「完璧さ」の秩序を把握することが求められているのだ。視覚的に演出されるウィリアムズ詩の「完璧さ」に、ステューヴンズは修辭的な工夫でもって意義を申し立てる。これらの点を踏まえて、次に、「われらの風土の詩」に目を転じてみよう。

「ナンタケット」の舞台設定に近い「われらの風土の詩」の第一連では、冬の終わりの午後に室内に置かれた花や容器などの静物の様子が描かれている。

Clear water in a brilliant bowl,  
 Pink and white carnations. The light  
 In the room more like a snowy air,  
 Reflecting snow. A newly-fallen snow  
 At the end of winter when afternoons return.  
 Pink and white carnations—one desires  
 So much more than that. The day itself  
 Is simplified: a bowl of white,  
 Cold, a cold porcelain, low and round,  
 With nothing more than the carnations there. (1-10)

「鮮やかな鉢」の中には「澄んだ水」があり、そこには「白とピンクのカーネーション」が差し込んでいる。「雪を反射する光」が部屋に差し込み、視覚に訴えかける要素が充満した、静謐な空間が描かれている。だが語り手は「日が単純化されている」ことが不満である。無彩色の「白い鉢」は「冷たく」、「低い」ものとして、否定的に形容されており、ピンクの有彩色を持つ「カーネーション」ともにあるにすぎない」というのだ。どうやら語り手にとって、単純化された事物の描写では飽き足らず、「それ以上」のものを求めるのが「われらの風土の詩」である、ということらしい。その証拠として、語り手は「カーネーション」や「鉢」を外界の「雪」と同じく「白い」色で形容せずにはいら

れないし、部屋に差し込む光も、「純白の大気のような」(“like a snowy air”)ものとして描かれ、直喩を用いることで主観的な要素を混在させて、客観的な描写を侵犯しているようである。

部屋の内部に陽光が侵入するように、続く第二連では、第一連の「完全な単純さ」(“complete simplicity” 11)の中に、「生きた私」(“vital I” 13)が紛れ込むことで、客観的な事物以上のものを「人」(“one” 16)が求める様子が描かれる。この部分はもちろん、「死せる自然」(“natura morta”)である第一連の静物と対比的に、「私」という行為体の活動的な性質を強調しているのだと考えられる。また、「人」という非個人的な代名詞を用いて詩の主張を一般化することで、読者が詩に入り込む余地を与え、この詩を詩論として読む足掛かりを、第二連は提供しているといえる。この流れを踏まえて、第三連では、ウィリアムズの詩で見たような「完璧さ」が次のように否定される。

There would still remain the never-resting mind,  
 So that one would want to escape, come back  
 To what had been so long composed.  
 The imperfect is our paradise.  
 Note that, in this bitterness, delight,  
 Since the imperfect is so hot in us,  
 Lies in flawed words and stubborn sounds. (18-24)

この第三連で行われているのは、固定的で静止した詩や静物画を書くことへの、詩によるアナロジカルな批判である。「決して落ち着かない精神」が「まだ」(“still”)あるという。形容詞では「静止した」という意味を持つ“still”という単語が、“There remain ~”という単純な構文の中で、静止とは反対の性質を持つ「精神」の動きと対比させるために、状態の継続や未完了を表す副詞の意味で用いられている。そうすることで「ひと」の精神は、客観的な事物の状態を示す「かなり前に作られたもの」から「逃げ」たり、そこに「戻る」といった、定まることのない活発な動きを行うことができるのだ。また、語り手は、「不完全さこそ我らの楽園」と主張するが、その「不完全さ」を有していることの「喜び」は、「欠陥だらけの言葉」と「手に負えない音」の中に、静物画の事物が「置いて」(“lies in”)あるように、「見出される」(“lies in”)。「冷

たい」第一連の静物に対し、こちらは「とても熱い」(“so hot”)、という皮肉である。エレノア・クック (Eleanor Cook) は、この“lies”という動詞は“delight”との同一音の反復によって、この「喜び」が「嘘をつく」(“lies”)ものだとし、詩人が嘘つきであるという「詩人批判」を暗示している、という興味深い指摘をしている (135)。言ってみれば、この“lie”という音に纏わる言葉遊びを通して、スティーヴンズは、詩は現実を歪めずに客観的に書くことなどできない、というウィリアムズ批判と、静物画にはない「手に負えない音」を忍ばせずにはいられないことに「喜び」を感じる、メタポエム的な自己弁護を同時に行ってみせているのだ。以上のように、スティーヴンズの静物詩においては、事物の客観的な描写は明確に否定されている。事物を「欠陥のある言葉」としての修辞で表現し、その中に「手におえない音」を含ませることで、言語に恣意的な意味や音を付与する作業は、言語芸術である詩を書くうえで避けられない問題なのだ、という詩人の主張を「われらの風土の詩」に読み取ることができるかもしれない。客観性を逸脱せざるを得ない言語という媒体の特性を十分に自覚していたスティーヴンズにとって、ウィリアムズの詩が描くような「完璧な」視覚表現は、もはやありえないのである。

「われらの風土の詩」はウィリアムズ作品への応答という側面があるため、必ずしもスティーヴンズの静物詩の代表であるというわけではない。ほかの静物詩では、はじめから流動的で抽象化された状態に置かれた事物が多く描かれている。たとえば、「グラスの水」(“The Glass of Water”)という詩の冒頭部では、「グラスは熱で溶け」(“That the glass would melt in heat,” 1)、「水は冷気で凍る」(“That the water would freeze in cold,” 2) ことにより、容器と内容物の関係が逆転するような「二つの極の間」(“between two poles” 4) に事物が置かれた状態で描かれているし、「ロシアの桃の皿」(“A Dish of Peaches in Russia”)という詩では、「桃」が人を引き裂くような暴力性を帯びた事物として比喩的に描かれている (“I did not know / That such ferocities could tear / Oneself from another, as these peaches do.” 18-20)。これらの作品についてはすでいくつかの先行研究があるので (Brogan, Costello)、深くは立ち入らないが、すくなくともスティーヴンズが、事物を客観的なリアリズムによって表象できないと考えていること、「野卑で平板な」静物画のステレオタイプから逸脱した作品を書いている点は確認できるだろう。

『世界の部分』の中で、「われらの風土の詩」の次に置かれた「事物への序曲」

（“Prelude to Objects”）では、視覚的な経験に限定せずに事物の表象を試みる詩人の態度がより徹底されている。この詩は、タイトルとは裏腹に、詩人や読者に向けて、事物によって構成された世界と「自己」（“self”）との関係の仕方を指南する、という形を取っている。以下の引用部に表れているように、事物は単なる視覚表現の源泉ではなく、詩人もまた事物を「見る」だけの存在ではない。

If he will be heaven after death,  
 If, while he lives, he hears himself  
 Sounded in music, if the sun,  
 Stormer, is the color of a self  
 As certainly as night is the color  
 Of a self, if, without sentiment,  
 He is what he hears and sees and if,  
 Without pathos, he feels what he hears  
 And sees, being nothing otherwise,  
 Having nothing otherwise, he has not  
 To go to the Louvre to behold himself. (1-11)

列挙された複数の条件節の中で、詩人や読者を含んだこの「彼」（“he”）は、「色彩」（“color”）による視覚的な経験だけでなく、聴覚的な経験の内にもその「自己」を見出す可能性が仮定されている。もし「彼自身が音楽の中で鳴るのを聞き」、「彼は、彼が聞いたものとみたものである」ならば、「彼」は、「ルーブル美術館に彼自身を見に行く必要がない」のだという。これはすなわち、「彼」は、美術館に展示された絵や彫刻を一方的にみる観者ではなく、“Sounded”、“sun”、“Stormer”、“sentiment”という同じ“s”音の反復を通してその「自己」（“self”）を見いだされるべき対象でもある、ということの意味する。またこの「彼」は、「感傷」（“sentiment”）や「悲哀」（“pathos”）という人間的な性質を排除された状態で仮定されている。こうした主体の対象化を経て、詩の後続する部分では、“the walls” (13)、“the marbles” (14)、“the stairs” (14)、“the windows / Wax wasted” (15-16)などの無機物に紛れ込む主体のあり方が、“That the guerilla I should be booked / And bound” (20-21)と表現されている。「ゲリラ」のように神出鬼没の「私」は、紙という物質であるテキスト上に生起する

現象として、「記入され」、「製本される」物質、すなわ「文字」として描かれている。次節でより詳細に分析するように、この言語の物質性を介して、主体は事物と同等の立場に置かれることになる。以上のように、「事物への序曲」の狙いは、詩人が事物をどのように表象するか、という所信表明をすることではなく、表象主体としての詩人の立場を転覆させることで、事物と詩人の間に正確な距離を設定することにある。すでに確認したように、ウィリアムズの詩においては、主体の意識が対象としての事物にほとんど溶け込んでいるように客観的に描かれていた。それに対して、スティーヴンズの詩においては、事物と自己の存在論的な立ち位置をほぼ同一線上に置くことで、独我論的な認識は回避しつつも、知覚にかかわる表現を通して主体を事物の間に介在させる、という特徴があることが分かるだろう。ここまで見てくると、スティーヴンズにとって、事物及び自己の本質は、視覚的な経験の内のみに見出されるものではなく、客観性を逸脱する比喩や音等の詩的言語の特性を通して、ようやく接近可能になるものだと考えることができる。そして静物詩を書く試みは、そのまま言語そのものを巡る問いへと結実していくことになる。

#### IV

『世界の部分』の前半部にあたる“Canonica”は、日常の事物を描いた静物詩から、「ゴミ捨て場の男」（“The Man on the Dump”）や「解き放たれたばかりの男」（“The Latest Freed Man”）等の、物に囲まれた「人」へと主題を移行させて閉じられる。とくに「ゴミ捨て場の男」は、「われらの風土の詩」や「事物への序曲」の議論を発展させた、詩や静物画に関する創作論として読むことが可能である。また、この詩には、モダニスト詩人たちの共通の関心事であった、詩的イメージの刷新の試みについての洞察が含まれている。したがって、ウィリアムズ作品のみならず、広く同時代の文学作品への応答としても「ゴミ捨て場の男」を分析することができるだろう。これらの点を踏まえた上で、「ゴミ捨て場の男」を読むことで、スティーヴンズの静物詩の革新性を最後に確認したい。

「ゴミ捨て場の男」の冒頭では、使われなくなったゴミのような事物の中で、それらを詩的イメージとして再利用しようとする男の姿が描かれている。



Day creeps down. The moon is creeping up.  
 The sun is a corbeil of flowers the moon Blanche  
 Places there, a bouquet. Ho-ho . . . The dump is full  
 Of images. Days pass like papers from a press.  
 The bouquets come here in the papers. So the sun,  
 And so the moon, both come, and the janitor's poems  
 Of every day, the wrapper on the can of pears,  
 The cat in the paper-bag, the corset, the box  
 From Estonia: the tiger chest, for tea. (1-9)

「太陽」や「月」といった、詩的なイメージのクリシェは、日常的な事物に紛れて、ゴミ捨て場に流入している。「太陽」は「花かご飾り」(“corbeil”)であり、「白い月」(“the moon Blanche”)がそこに置いた「花束」(“bouquet”)であるという。その「花束」が「新聞紙」に包まれてゴミ捨て場に来たということは、詩的イメージがもはや使い古されたゴミのごとく描かれていると、ひとまず考えることができる。だが、「ゴミ捨て場の男」をある種の静物詩として考えるならば、静物のモチーフとしてよく登場する「花束」の比喩的な意味合いに注目しなければならないだろう。

ここで静物画と詩についての議論を発展させた、ステュアートによる洗練された解釈を参照することにしよう。花束は自然の花から造られるが、形や意味を観者によって付与されることで人工的に作り直されたものである。ちょうどそれは、詩人が言葉を選んで詩を作るのに類似している。そして言葉によって作り出された比喩は、花束が枯れる運命にあるように、色あせて死んだ比喩になるのだ (*Freedom* 152)。これに従えば、「ゴミ捨て場の男」の冒頭で予告されているのは、日常的な事物の行く末だけでなく、詩的な言語の末路でもあるといえるだろう。ここにはもちろん、ウィリアムズのみならず、ロマン派などの過去の文学作品や、T.S. エリオットの『荒地』(“The Wasteland”)等の同時代のモダニズム文学の指標となった作品への、目配せが散見されるが、ステューヴンズは静物の比喩を用いることで、他の詩人とは別の角度から言語を再生しようとしているように思われる。すなわち、この詩で行われているのは、恣意的に意味や機能を付与された言語が、比喩や象徴としての役割を終えたときに、いかにしてその力を取り戻すのか、という問いに関する実験なので

ある。そしてここで「花束」は、使っては捨てられる言語を、静物詩的なコンテキストの中に再配置して、新たに作り直すための比喩として用いられていると考えられる。<sup>7</sup> そうすると、「洋梨間の包装紙」(“the wrapper of pears)、「紙袋」(“paper-bag”)、「エストニア産の箱」(“the box/ From Estonia”)、「虎模様の容器」(“the tiger chest”)といった事物は、「花束」と同様に、ただのゴミではない。かつて商品価値や異国性を表していたそれらの容器は、言語の比喩的な機能を思い起こさせる事物として提示されているのだ。

続く第二連では、“The freshness of night has been fresh a long time.” (10) や、“heads / Of floweriest flowers dewed with the dewiest dew.” (18-19) というように、同じ詩的イメージが繰り返し使われてきたことが、執拗な言葉の反復によって表現されており、そのような詩人たちの営為が、語り手にとって退屈なものとして映っていることが明らかになる。しかし、第三連では一転して、ウィリアムズの『春など』や、エリオットの『荒地』の冒頭にも登場する「春」という季節に舞台設定をして(“Now, in the time of spring” 21)、静物画や詩の素材になり得る、「ゴミ捨て場にあるもの」(“the things / That are on the dump” 23-24) と、「ゴミ捨て場にあるようになるもの」(“those that will be” 25) としての事物、すなわち言語の中で、「人は心洗われる変化を感じる」(“One feels the purifying changes” 26) のだと語り手は予告している。この部分は、「われらの風土の詩」と同様に、一般化された「人」(“one”) という人称を使うことで、今まさに言語が変容していく過程を、同時代の詩人を含む読者全般に示してみせようとしているのだと考えることができる。

それでは、その「心洗われる変化」とは一体何なのか、という問いへの不思議な答えが以下の最終連に提示される。

---

<sup>7</sup> スティーヴンズの後期の詩集『秋のオーロラ』(*Auroras of Autumn* 1950) には、静物や比喩についての議論を発展させた、「陽光の中のバラ」(“Bouquet of Roses in Sunlight”)や「花束」(“Bouquet”)等の「花束」に関わる静物詩の連作が収録されているが、ウィリアムズ作品との比較という本校の性格上ここでは扱わない。

One sits and beats an old tin can, lard pail.  
 One beats and beats for that which one believes.  
 That's what one wants to get near. Could it after all  
 Be merely oneself, as superior as the ear  
 To a crow's voice? Did the nightingale torture the ear,  
 Pack the heart and scratch the mind? And does the ear  
 Solace itself in peevish birds?

-----  
 Is it to hear the blatter of grackles and say  
*Invisible priest*, is it to eject, to pull  
 The day to pieces and cry *stanza my stone*?  
 Where was it one first heard of the truth? The the. (35-48)

引用部で起きている「変化」は、事物の性質が視覚面から聴覚面に移行して強調されている点に表れている。イメージが「音」に転換されているのだ。「事物への序曲」と同様に、ゴミ捨て場の事物に囲まれていた「人」は、いまや視覚的イメージではなく、「音」の中に「真理」(“the truth”)を見出そうとしている。「空き缶」や「ラードの缶」を叩き続けることで、「人」は「自分の信念」(“that which one believes”)を探そうとしている。それは、形而上的な存在への「信仰」(“belief”)ではなく、形而下の卑俗な世界の事物の中から、自分で見つけ出さなければならないものである。その「信念」は、「ただの自分自身」(“merely oneself”)なのか、それとも過去のロマン派詩人たちがしたように、「ナイチンゲール」(“nightingale”)や「ムクドリモドキ」(“grackles”)の鳴き声に反応することで得られるものなのか、と疑問が続く。わざわざイタリック体で示された“*Invisible priest*”や“*stanza my stone?*”という語り手の謎めいた言葉を直截に解釈するならば、「目に見えない」鳥の鳴き声を「司祭」と呼ぶことで神秘化し、「詩連」を「石」と同格に置くことで、詩の言葉を物質化しようとする語り手の振る舞いと読める。だが、これらの言葉の意味内容は、さほど重要でないと思われる。ここまでスティーヴンズの静物詩を読んできた我々読者は、そのような字義的な「変化」よりも重要な「真理」を作品の最後に見出すことができるだろう。

注目すべきは、最終行の「人はどこで初めてあの真理のことを聞いたのか」

という疑問に対する答え、“The the”という定冠詞の反復である。一見すると、この“the”は、無意味な文字として、単純な音素に分解されたかのようにみえる。どうやら、二つ目の“the”は、「真理」(“the truth”)と同格関係にある名詞として使われているらしい。ラングドン・ハマー (Langdon Hammer) が指摘するように、もし「真理」という語が定冠詞を失ったら、「真理」は「ある真理」(“a truth”)のようなものとして表現され、絶対確実な真理ではなくなってしまふ(107)。これはつまり、個々の事物の名を指す名詞ではなく、名詞を特定し、その存在を保証する定冠詞こそが、真理として価値あるものだということだろう。そして読者は、その物質性を喚起させる“The the”という「音」を「聞く」ことによって、「真理」に近づくことができるのだ。言ってみれば、事物のあり様を変容させ、事物に意味を付与する言語が、新しい文法機能を持つようになるリサイクルが、「ゴミ捨て場の男」では行われているのである。

そもそも意味が付与される以前は、言語とは無意味な「音」でしかない。「ゴミ捨て場の男」では、恣意的に選ばれた言語を「花束」という静物の比喩で表し、やがてそれが使い古されて、比喩や象徴としての機能を失い、言語が「音」に戻っていく循環過程が描かれているのである。このように、言語によって事物を表象する前に、言語そのものが「音」や「文字」という事物であるという、その原初的な地点に読者を立ち返らせる言語論的な性質にこそ、スティーヴンズの静物詩の革新性がある。同時代の詩人たちが、詩的イメージの刷新を綱領に掲げて詩作を行っていた時代に、スティーヴンズは、イメージを作り出す言語の働きそのものを批判的に問うことを詩作の原理としたのだ。その際に、あえて静物という比喩を取り入れることで、イメージの限界を示してみせたのである。さらに、「ゴミ捨て場の男」の最後に示されているように、事物としての言語に、新たな機能を与える瞬間を描くことで、詩という言語芸術の可能性を押し広げようと試みた。ここに、詩人の言語への洞察と、信頼をみることができる。スティーヴンズにとって優れた静物画家とは、ゴミのように些末な事物でも、言葉を適切に再配置することで、新しい意味や価値を持った「花束」を生み出すことのできる詩人のような人物のことをいうのかもしれない。

『世界の部分』における静物詩の精読から明らかなように、スティーヴンズは言語を媒体とする詩の特性に徹頭徹尾自覚的であり、視覚的なイメージに還元することなく、詩の可能性を広げてみせた。このような詩人の創作姿勢が

らも、他ジャンルとの往還を容易に想起させるウィリアムズの作品は、満足のものではなかったのだろう。もちろんそれは、スティーヴンズが視覚芸術に懐疑的だった、ということを単純に意味するわけではない。重要なのは、スティーヴンズが、他ジャンルの約束事を理解したうえで、詩を書いているという点だ。絵や彫刻ではなく、詩という言語芸術にしかできない表現を的確に見定め、試すために、スティーヴンズは静物詩を書いたのである。実際、ウィリアムズという対照的な性質を持つ作品を書いていた詩人を意識せずにはいられなかったように、スティーヴンズは、視覚芸術への関心を最後まで失わなかった。たとえその関心が、詩においては批判的な形を取ることがあったとしても、静物詩は、スティーヴンズが自らの方法論を見直す重要な契機として、たしかに存在していたといえるだろう。そう考えると我々が、スティーヴンズの静物詩に見出すべきなのは、詩というジャンルの自律性を排他的に主張する詩人の姿ではなく、詩と絵画が接触し、すれ違う瞬間を克明にとらえた、詩人の芸術哲学の一端なのである。

#### 参考文献

- Altieri, Charles. *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*. Cambridge UP, 1989.
- Brogan, Jacqueline Vaught. *The Violence Within, the Violence Without: Wallace Stevens and the Emergence of a Revolutionary Poetics*. U of Georgia P, 2003.
- Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Harvard UP, 1990.
- Cook, Eleanor. *A Reader's Guide to Wallace Stevens*. Princeton UP, 2007.
- Costello, Bonnie. *Planets on Tables: Poetry, Still Life, and the Turning World*. Cornell UP, 2008.
- Dijkstra, Bram. *Cubism, Stiegliz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*. Princeton UP, 1978.
- Gelpi, Albert. "Stevens and Modernism: The Epistemology of Modernism." *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*, edited by Albert Gelpi. Cambridge UP, 1985, pp. 3-23.
- Hammer, Langdon. "Modernism." *Wallace Stevens in Context*, edited by Glen Macleod. Cambridge UP, 2016, pp. 99-109.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to*

- Ashbery. U of Chicago P, 1993.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *The Laocoon, and Other Prose Writings of Lessing*. Translated by W.B. Rönnefeldt. W Scott, 1985.
- Macleod, Glen. *Wallace Stevens and Modern Art: From the Armory Show to Abstract Expressionism*. Yale UP, 1993.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. U of Chicago P, 1994.
- Perloff, Marjorie. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge UP, 1985.
- Stevens, Wallace. *Collected Poetry and Prose*, Edited by Frank Kermode and Joan Richardson. Library of America, 1997.
- . *The letters of Wallace Stevens*, Edited by Holly Stevens. U of California P, 1996.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. John Hopkins UP, 1984.
- . *The Poet's Freedom: A Notebook on Making*. U of Chicago P, 2011.
- Williams, William Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams, 1930-1939*. vol. 1, Edited by A. Walton Litz and Christopher MacGowan. New Directions, 1991. 2vols.

## *Parts of a World* and the Others: The Philosophy of Art in Wallace Stevens' Still Life Poetry

Yuki OGURA

The purpose of this paper is to explore the matter of representation in Wallace Stevens' still life poetry by comparing it with his contemporaries. Despite the fact that the still life painting has been considered as the common and ahistorical genre, Stevens introduces them into poetry as a mode of an engagement with, rather than an aesthetic escape from, the historical reality. Indeed, still life poetry in *Parts of a World* (1942) can be read as a poetic resistance to the contemporary "Imagist" or "Objectivist" poetry, especially William Carlos Williams. Firstly, the controversy of poets can be identified in the prose. In his introduction to Williams' *Collected Poems*, Stevens implicitly criticized the realism and the visualization of words represented in William's poetry, referring to Gotthold Ephraim Lessings' famous distinction between visual art and the verbal art. In this regard, secondly, it is not surprising that many of the poems in *Parts of a World* are composed of the theory of art and poetry against the particular trend of the Modernism. "The Poems of Our Climate" rejects the immaculate description of Williams' objective poetry and fixed state of the still life by interpolating a subjective metaphor and the intractable power of sound. "Prelude to Objects," moreover, declines the poets' epistemological relation to the world, and equates the ontological state of poet with objects in order to suggest the materiality of poetic language. In a similar vein, "The Man on the Dump" develops the argument of Stevens' still life poetry, in which we can see how Stevens answered the Modernisms' endless innovation of the fresh image. Notably, the trash of this poem includes commodities, imported objects, and the still life like "the bouquet." The bouquet suggests the fate of the image as well as a poetic language which has significance and freshness but is destined to decay. The cycle of an image, finally, reaches the transformation of the word as the final line makes clear: "Where was it heard of the truth? The the." Thus, the definite article acts as a noun, and this wordplay exemplifies the transformative power of the poetic language, by invoking the words in their purely sensuous materiality as sounds which are not included in the still life painting. In conclusion, the insight and the trust of language represented in still life poetry differentiate Stevens from his contemporary poets and visual art, and show a part of his philosophy of art.