

# ウォーレス・スティーヴンズの比喩の動機について

岩 瀬 悉 有\*

## The Motive for Metaphor : Wallace Stevens' Search for the Thing Itself

Shitsuu Iwase

**要旨：**ウォーレス・スティーヴンズの晩年の詩には比喩の使用に特徴的なものがある。それは、一つのことを表現するときに、それに連想される他のものをもってするという「類比としての比喩」ではなくて、ものそのものを発見する手段として使用される「発見としての比喩」とでも言うべきものである。

本論文は、たとえば「木の葉が落ちる」という表現が、木をことばにより再現することを目的とするものではなくて、木そのものの存在を発見するための比喩であるとする詩人の考えが、「比喩の動機」、「ものそのものの感覚」といった詩に表明されていることを確認し、晩年の詩におけるその考えの発展を調べ、スティーヴンズにとってのその考えの重要性を指摘するものである。

**Abstract :** In Wallace Stevens' last poems there is a characteristic use of metaphor. It is the metaphor used as a means of discovery of the thing itself which is distinguished from the metaphor as analogy. Stevens' expressive sentences such as "the leaves have fallen" and "the leaves cry" are not sentences for the representation of leaves, but sentences for the "intimation" of the existence of a tree. The purpose of this paper is to clarify the origin of this idea of "intimation" of the existence of things or "the plain sense of things" in some of his poems and its development and significance in his last poems.

**Key words :** 比喩 Metaphor 存在の基本 ABC of Being 想像とリアリティ Imagination and Reality

### I 比喩の二つの方向性

詩の比喩表現 (Metaphor) の基本的な機能は、表現しようとする本体とそれを他のものにたとえる比喩との間に、新鮮でときには意外な類比あるいは照合関係を発見することにある。比喩の成否は、微妙で新鮮な説得力のある類比・照合の関係の発見如何によるといってもよい。この機能については、イギリスの詩もアメ

リカの詩もなんら差はなく、その例は枚挙にいとまがない。

たとえばシェイクスピアは「ソネット 18 番」では、賛美する相手をイギリスのすばらしい夏の日にととえ、しかも夏の日以上だといった。「あなたを夏の日にととえようか。／あなたは夏の日よりも美しく、穏やかだ」と。夏の日なら荒い風が吹いてつばみを落とすこともあるし、暑すぎることも、曇ることもある。また

\*関西福祉科学大学健康福祉学部 教授

短く過ぎてしまう。ところがあなたはそのような夏と比べると、それに優る美しさの持ち主であり、「わたしの永遠の詩行」の中に詠いこまれて、「永遠の夏」というべきだ、というのである。比喩としての夏を細かく描くほどに、「あなた」との新鮮な照合関係が発見され、「あなた」の魅力が増していく。

もう一例、ウォーレス・ステイヴンズ Wallace Stevens (1879-1955) の第1詩集『足踏みオルガン』*Harmonium* (1923) の「黒の支配」“*Domination of Black*”を見てみよう。「窓の外に／星が集まるのを見た。／風に舞う／木の葉そのもののように。／夜が迫ってくるのを見た。／重い梅の木の色のように大股に進んでくるのを。」(第4連)がある。「風に舞う木の葉のように」とか、「梅の木の色のように」といった比喩表現については、読者にとってその比喩の新鮮度が高いほど、表現される本体(すなわち、暗い夜の恐ろしさ)についての認識も高まっている。

ところが、類比・照合関係の新鮮な開拓とは違った、別な機能を果たす比喩がある。それはイギリスの詩よりもアメリカの詩の中に顕著に見られるように思える。たとえばステイヴンズは「比喩の動機」“*The Motive of Metaphor*”という詩で、比喩を使うのは、「根源的な真昼の重さ／存在の基本／からの逃避」のためだと言った。

きみは秋の木陰を好んだ、  
すべてのものが半ば死んでいるからと。  
風は木の葉の間で、不自由な動きをし、  
意味のないことばを繰り返す。

同じように、きみは春には幸せだった。  
半分の色をした四半分のものがあったから。  
わずかに明るくなった空、とけて消えてゆく  
雲、  
一羽の小鳥、朧な月一

(第1-2連)

春と秋を好む理由は、それらの季節には完全なものではなく、半分のもの、四分の一のものばかりだからという。秋といっても陽の当たる場所ではなくて、すべてのものが半ば死んでいる木陰であり、木の葉を抜ける風も不自由な動きをして、意味のないことばを繰り返す。春がよいとしても、春のものは四半分のものであり、それらのものの色はいまだ半分しかない。空はすこしだけ明るいただけだし、雲はとけて消えてゆく。小鳥もたったの一羽だし、月にしても明るく輝く月ではなくて、朧な月である。

このような不完全で生気のない、不活発な世界では人も不完全な生き方が許されるという。ただし季節で言えば最も生気に満ち、活発な真夏、一日で言えば真昼、人で言えばその人が最も充実している「自分自身」を避けたままではあるが。

朧な月が朧な世界を照らしている。  
それは、表現し尽くされることのないもの  
世界であり、  
そこでは、人自身も自分自身になりきること  
がなく、  
自分自身になることを望まず、その必要もなく、

さまざまな変化による陽気な気晴らしを望んだ。

(第3-4連)

ステイヴンズのような詩人にとって、人が自分自身になりきらないということは半ば死も同然である。「すべてのものが半ば死んでいる」というとき、そこには人も含まれる。なぜ人は、このように不完全で生気のない世界を好み、「さまざまな変化による陽気な気晴らしを望んだのか。それはものの根本、存在の基本といった不動のものがあまりにも手ごわいために、人はそれと真正面に対決することを避け、それから身を引いてしまうからだ」という。この

消極的で逃避的な行為が比喩を操作する詩人の「動機」になっていると。先の引用に続く詩行では次のように書かれている。

すなわち、これが比喩の動機、  
それは根本にある真昼の重さからの、  
存在の基本からの逃避、

真っ赤なやき入れ、赤と青のハンマー、  
硬い音—暗示に抗う鋼鉄—するどい閃光、  
きわめて重要で、尊大で、  
宿命的で、支配的な X からの逃避。

(第4-5連)

ステイヴンズは「存在の基本」を、詩人の究極的目標とする「きわめて重要で、尊大で、宿命的で、支配的」なものと位置づけているのであるが、それが表現を寄せ付けないがゆえに未知数「X」としか言い表すことができない。表現を寄せ付けない存在そのものに代わるものとして、詩人はかろうじて「真昼の重さ」とか、ハンマーで打たれて「硬い音」をたてる「真っ赤に焼けた鋼鉄」と、そこから飛び散る「するどい閃光」と比喩を重ねることにより、「存在」そのものの様態をいくらか想像させているが、存在そのものを究めたことにはならない。つまり人は手ごわい存在と対決することを避けて比喩に逃げ出している状況になる。「メタファー」すなわち「比喩」を使う動機はそこにあるというのが、この詩の趣旨である。

ここで存在の比喩としての「鋼鉄」が「暗示」と対立していることを見逃してはならない。存在がその「重さ」、「硬さ」、「するどさ」を備えた、真っ赤に焼かれた「鋼鉄」だとすれば、それに耐えられなくて逃げ出していくところが「暗示」（それ自体も一種の比喩表現になるのだが）である。焼けた鋼鉄が人を寄せ付けないのに対して、「暗示」は人の想像力に支えられて機能するきわめて人間的な幻想の領域であるということができる。暗示をも大いに活用

するステイヴンズの思考には、ものの存在そのものに向かおうとする方向性と、幻想が作り出す「ファンタジア」（幻想曲）に向かう方向性との二つがあるということができる。それが彼の比喩の使い方にも見られる。

## II 「変化による陽気な気晴らし」

「比喩への動機」という詩をステイヴンズの試論を展開する重要な詩と受け取ると、「黒の支配」という詩は、未知の存在から身を引いて人間的な理解が成り立つ「暗示」あるいは幻想に逃避した中で書かれた一つの詩、あるいは幻想曲といえる。

夜、暖炉のそばで、  
低木と落ち葉の色が  
自分の色を反復させて、  
部屋の中で  
旋回した。  
風の中で回る  
落ち葉そのもののように。  
そのとおり。けれど、重い梅の木の色が  
大またで入ってきた。  
そしてわたしは孔雀の鳴き声を思い出した。  
(第1連)

この種の幻想を前にして読者は、この詩の理屈を考える以前に、ものと色とが入れ替わり、内と外とが入れ替わり、また反復するさまざまな「変化による陽気な気晴らし」を楽しむことになる。

「落ち葉そのものように」という比喩はあるものの、その本体にあたる旋回する色が表現本体そのものなのか、それともなにかの比喩なのか、その区別が曖昧にされている。そこにすでに幻想の世界が実現している。そして旋回する行為が、始めを終わりとし、終わりを始めとする「反復」的円運動であることも、読者を論理的思考から幻想の世界に引き入れるのに役立っている。けれどもここではあきらかに陽気な

色の乱舞と、「けれど」で転調されて導入される厚かましい闖入者、「黒い」梅の木の色とが、おそらく対立する要素を構成し、黒の闖入に危険を感じた孔雀が鳴いたというドラマが仕組まれている。けれども、孔雀に危険を感じさせた黒い色の本体である梅の木そのものが、さらに何の比喩なのか、詩人は言ってくれない。ただ色鮮やかな秋の木の葉の乱舞が、孔雀の尾羽の色に転じて風に舞い、さらに場所を部屋にまで変えて尾羽の色が部屋の中をわたっていく様子が描かれている。

孔雀たちの尾羽のさまざまな色が  
木の葉そのもののように  
風の中で  
夕暮れの風の中で旋回した。  
孔雀が梅の木の枝から  
地面に舞い降りてくるとき  
尾羽の色が部屋の中をわたっていった。  
(第2連)

たしかにこの詩は「比喩の動機」でいわれた「変化による陽気な気晴らし」を実践する詩のように思える。それが何からの「逃避」かといえば、この詩の中に出てくる闖入者である梅の木の黒、あるいは夜の闇からの逃避であろう。孔雀が感じる闇への危機感は、孔雀の鳴き声により繰り返して暗示されるとして、この詩の中では「わたしは孔雀の鳴き声を思い出した」、「わたしは孔雀が鳴くのを聞いた」といった表現となっている。この詩はそれを通奏低音として保持しながら、その上に木の葉と孔雀の尾羽の色のあざやかな旋回と乱舞、さらには夜空の星の旋回までをも書き込んでいる。

あるいは、木の葉への逆らいだったのか。  
風の中で旋回する木の葉、  
暖炉の中で舞う  
炎のように舞う木の葉、  
大きな音を出す暖炉の中で舞う

孔雀の尾羽のように舞う木の葉、  
孔雀の鳴き声がさかんに聞こえる  
梅の木のように大きな音を出す暖炉、  
それは梅の木に逆らう鳴き声だったのか。  
(第2連)

この詩は、表現対象となっている本体とそれを喩える比喩との間の照合関係を曖昧にすることによって成り立っている幻想曲である。

スティーヴンズは「変化による陽気な気晴らし」の気分を支配的にした詩を書く一方で、気晴らしの基盤にある幻想が永続するものではないことも知っていた。彼は同じ詩集『足踏みオルガン』の中に幻想が崩壊する詩も入れている。たとえば「十時における幻想の崩壊」“The Disillusionment of Ten O’Clock”がそれである。

夜の屋内の風景としては「白いナイトガウン」ばかりであり、緑、紫、黄色の「風変わりな」ガウンは一つもないし、「人々はマントヒビやニチニチソウの／夢を見ることもない」。これがごく普通の現実的な状況だと詩人は言いたいのであろう。もしも色とりどりのガウンが出没し、マントヒビやニチニチソウの夢を見ているのであれば、人々は幻想に遊ぶことになるのだが、夜の「10時」には人々は幻想から現実へ突き戻されている。まさに幻想が崩壊している。そのようなときに幻想を見ている人がいるとすれば、それは「年老いた、酔っ払いの船乗り」だけだという。

ただ、あちこちで、靴を履いたまま  
酔って眠っている年老いた船乗りが  
赤い気候の中で  
虎を掴まえる。

ここでは幻想が酔っ払いの見る夢に貶められている。幻想が崩壊し、人々が現実に突き戻されるとき、その詩の中では否定のモードが確かに強くなっている。「どれ一つとして、緑の

ものはない」、「どれ一つとして、風変わりなものはない」、「人々はヒビの夢を見るわけではない」である。どれもが個々の幻想の否定となっている。

### Ⅲ 幻想から現実へ

幻想から現実あるいはものそのものへ戻ろうとするステイヴンズの精神構造は、幻想を出発点とすれば幻想の「否定」あるいは「崩壊」として表現されるが、比喩を使って表現されることも多い。この種の比喩は「逃避」としての比喩ではなくて、ものそのものを表現しようとするときに作り出される積極的な比喩であり、前者とは区別しておく必要がある。この経緯を示す詩として一例を挙げると「事物についてのあるがままの感覚」“The Plain Sense of Things”と題する詩がある。この詩はステイヴンズの最後の詩集『岩』*The Rock* (1954)に入れている詩である。その詩の代表的な比喩は、葉を落とした冬の木であり、「木の葉が落ちる」モチーフは、現実あるいは存在への回帰を表現するために詩人の晩年にしばしば使われる重要なモチーフの一つになっている。

葉が落ちてしまった後に、われわれは  
ものについてのあるがままの感覚に戻る。  
それはあたかも、不活発な知の中で生気をな  
くした  
想像力の終わりに、われわれがたどり着いた  
ようなものだ。  
(第1連)

想像力が活発に働き、存在の充実感が最高位に達する夏はステイヴンズにとっては重要であり、『夏への移送』*Transport to Summer* (1947) といった詩集もあるが、その逆の冬も存在の根源を「暗示」するものとして彼にとって等しく重要である。葉を落として幹だけの姿となった冬の木を使って、詩人は「想像力の終わり」を視覚化した。この「想像力の終わり」

を第2連では「この空白の冷たさ、原因のない悲しみ」と言い換えていて、それを「形容することば」を見つけにくいと言っている。それにもかかわらず、次のような比喩がその「形容することば」としてあえて添えられている。

その大きな建物は小さな家になってしまっ  
た。  
階を減らした家の床を歩くターバン姿の者も  
いない。

温室がこれほどまでに塗装を必要としたこと  
はない。  
煙突は五十年を経て、片側に傾いている。  
(第2-3連)

階層を減らして小さくなった家、ペンキのはげた温室、傾いた煙突、これらすべては幻想の崩壊を暗示する表現であり、季節でいえば冬のモードである。ものそのものを表現しようとする比喩は、ものそのものからの逃避として生まれる比喩とは別物であると先に述べたが、この第2-3連からの引用に見る限り、その区別は少しあやしい。むしろ、「この空白の冷たさ、原因のない悲しみ」を表現する比喩としては先の第2-3連からの引用箇所は適切であるとも言える。もしこの比喩に限界があるとするれば、それがいまだに建物という人間界のものに執着している点である。ターバンを頭に着けたアラブ風の男が歩いていく大きな建物には「変化による陽気な気晴らし」すなわちファンタジーの匂いがいまだに染み付いているし、煙突の傾いた温室にしても、それを廃墟にもたすのでもなく、また「塗装」にしても修復への希望がちらついている。要は中途半端な比喩になっている。この詩の冒頭で出てきた枯れ木のような姿になってはじめて啓示し始める木そのものというレベルからはいまだほど遠い。ステイヴンズもこの中途半端な状況を十分に承知しており、この詩は第1種の比喩から第2種の比喩へ

の移行過程の詩として位置づけていると考えられる。

幻想による努力は失敗した。人やハエに備わる  
反復性のなかでの反復的行為になってしまった。

けれども想像力の不在そのものが  
想像されねばならなかった。

(第3-4連)

詩人は存在そのもの、「不在」そのものも詩の中では想像により把捉するより仕方のないものだという結論に達している。想像により把捉するということは、ふたたび比喩により把捉することである。比喩こそが詩人を詩人たらしめるにするものだとする認識がステイーヴンズにはある。そのような再発見される比喩である第2種の比喩を使って、詩人は先の引用に続けて次のように「この空白の冷たさ」を表現した。

....大きな池、  
池そのものの感覚、水面には何も映さず、木の葉、  
泥、汚れた鏡のような水は、ある種の沈黙を、  
好奇の目で出てきたねずみの沈黙を表現している。  
この大きな池とその伸び放題の睡蓮、このすべてが、  
それが必然であるかのように必要とされる  
避けられない知として、想像されねばならなかった。

(第4-5連)

「建物」という人間界のものに代わって見出された自然界の「大きな池」、これ自体が先には「この空白の冷たさ」と表現されていた「ものについてのあるがままの感覚」の一つの比喩

である。この比喩を発見する過程がこの詩を構成しているといってもよい。ステイーヴンズの詩的認識は、人間の想像力を追い詰めた果てに行き着く極限、つまりは想像力の終わる地点から、もう一度、別種の想像力と比喩の使用によって、ものそのものに肉薄し、それを感覚的に捉えようとする強靱な精神活動である。極限にまで追い詰められてそこで終わる想像力、それをステイーヴンズの詩に見られる比喩表現として限定していえば、比喩一般の基本的機能である〈類比としての比喩〉ということができる。しかしその類比としての比喩は終わるところから、上の引用で言えば、池の「水面が何も映さない」とあるように、「木の葉」や「泥」や「汚れた鏡のような水」は「ある種の沈黙」、すなわち人間的な意味を表現するものではない比喩となって新たに現れてくる。人間的な意味を読み込むことをステイーヴンズは「幻想による努力」というのであるが、それが「失敗した」ところが、あらたな詩の創造の始まりになっている。

けれどもステイーヴンズは詩人として、すなわち「感覚」として「池そのもの」を把捉するためには、やはり想像力に依存しなければならないというのである。この想像力は比喩表現のレベルで言うと、〈類比としての比喩〉ではなくて、ものそのものを発見するための比喩、すなわち〈発見としての比喩〉として発揮される。先の引用の最後の3行、「この大きな池とその伸び放題の睡蓮、このすべてが、／それが必然であるかのように必要とされる／避けられない知として、想像されねばならなかった」はそのような意味で書かれている。それは「想像力の不在そのものが／想像されねばならない」という詩行で、すでに提示されていたのである。幻想の想像力の営み、すなわちファンタジーの終焉の後になお現れ出てくる想像力、そこに、ものそのものに迫る比喩への動機がある。

#### Ⅳ 発見としての比喩

このような究極の想像力の働きが活発に見られるのはスティーヴンズの最晩年に書かれたいくつかの詩である。先の詩「事物についてのあがままの感覚」が収録されている最後の詩集『岩』の最後の詩は「物についての観念ではなくて、物そのもの」“Not Ideas about the Thing but the Thing Itself”と題する詩であり、同一のテーマにより書かれている。他には、この最後の詩集には収録されなかったが、その詩集の出版直後 1955 年に執筆されたと推定される詩「単にあるということについて」“Of Mere Being”も、また、スティーヴンズの決定版『詩選集』*The Collected Poems* (1954) にも収録されなかった「個別のものがたどる道」“The Course of a Particular” (1950 年執筆) も残されている。

これらのうちから「単にあるということについて」の詩を中心に検討しよう。この詩は四連で成り立つ短い詩である。

最後の思考を超えて  
こころの終わるところにある椰子の木が  
ブロンズ色の背景の中に立っている。

金色の羽根をした一羽の小鳥が  
椰子の木の中で、人間的意味も  
人間的感情も持たない無関係な歌を歌う。

そのとき人は悟る。私たちを幸せに、あるいは不幸せにするのは理性ではないということ。  
小鳥は歌い、羽根が光る。

椰子の木は空間の端に立っている。  
風は枝の間をゆっくりと流れる。  
小鳥の火の色にめかした羽根は、だらりと垂れる。

鳥の鳴き声を聞けば、人はしばしば喜びや悲しみといった人間的感情を持ち込んでその鳴き声を解釈したり、あるいは、それに人間的意味を授けたりする。その場合は、鳥を人間の「思考」や「こころ」の中に取り込んだことになり、鳥そのもの認識したことにはならないとスティーヴンズは考える。最晩年の彼の詩の重要な主題はそこにある。鳥そのものを認識することとはどういうことか。それにたいする詩人の明確な回答が上に引用した詩である。

人が抱く「思考」の領域を超え、人の「こころ」がとどく領域をも超えたところにある椰子の木の中で一羽の小鳥が歌う歌は、人間とは「無関係な歌」“foreign song”であるという。「人間的意味」も「人間的感情」も持たないということは、人間の想像がつくりだすファンテージア幻想曲から解放されているということになる。「個別のものがたどる道」という詩がいうところの「ファンテージアのないところで」、「小鳥は歌い、羽根が光る」のを認識するとき、鳥そのものが「感覚」により認識されたとき詩人は書いているのである。

けれども同時にスティーヴンズは、鳥そのものの認識といっても、「歌う」、「羽根が光る」といった表現に頼らざるを得ないこと、そしてその表現が「鳥そのもの」に関係する比喩表現であるということにも気付いている。ただしこの場合は、比喩表現だとしても、「そのもの」に対する類比としての比喩ではなくて、「そのもの」の発見に導く比喩であることをわれわれは知っておく必要がある。「物についての観念ではなくて、物そのもの」と題する詩も、まさにこの〈発見としての比喩〉の使用により成立している詩である。ここでもふたたび小鳥の比喩が使われ、「三月はじめの夜明けどきに、一羽の小鳥が鳴いた。」すると、その「か細い鳴き声」は「聖歌隊を導く指揮者が出す C の音」と受け止められて、「巨大な太陽の一部であった」という。「巨大な太陽」は昼間の強力な太陽のことであり、物の本源としてのリアリ

ティのことである。だから詩人は、この詩を「それはリアリティについての新しい認識であった。」と述べて締めくくっている。

このようにして晩年のスティーヴンズは「究極的価値」としての「リアリティ」(「アデージア」『遺稿集』)に到達したのであり、われわれが見てきたように、晩年には集中的に到達の理論をいくつかの詩として表現したのである。この〈発見としての比喻〉を使う詩人の特性を彼は十分に認識しており、その特性を彼は次のように要約している。「おそらく、リアルなものと想像されるものが一つになるような知覚がある。それは透視的観察の状態のことであり、詩人には可能な、いや、鋭敏きわまる詩人であればおそらく可能な状態のことである。」(「アデージア」から、『遺稿集』166頁)晩年のスティーヴンズがたどり着いた究極の境地がここにある。

(本論文は、平成20年5月9日日本アメリカ文学会関西支部大会(関西大学)で行った講演の一部である。)

使用テキストと参考文献

- The Collected Poems of Wallace Stevens*. New York : Knopf, 1954.
- Opus Posthumous*, edited by Milton J. Bates. New York : Knopf, 1989.
- The Palm at the End of the Mind : Selected Poems and a Play*, edited by Holly Stevens. New York : Knopf, 1971.
- Simon Critchley. *Things Merely Are : Philosophy in the Poetry of Wallace Stevens*. New York : Routledge, 2005.
- J. B. Leggett, "Stevens' Late Poetry." *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*, edited by John N. Serio.
- George S. Lensing, *Wallace Stevens and the Seasons*. Louisiana State University Press, Baton Rouge, 2001.