

「捨てること」の限界

——「えてるにたす」に見る「否定」

長畑 明利

1

西洋モダニズム文学を同時代人として体験した西脇はしばしば英語圏のモダニスト詩人と比較される。彼はバウンドやエリオットの詩の翻訳を試み、『AMBARVALIA』収録の詩はパウンドが主導したイマジズムの詩と見まがうばかりである。しかし、英語圏のモダニズム詩との類似、とりわけその実験的性格は、『旅人かへらず』以後は後退する。確かに、引用の手法や神話をはじめとする先行テキストへの言及およびパロディは『旅人かへらず』以後の詩にも顕著に現れる。しかし、エリオットの『荒地』やバウンドの『詩篇』に見られる断片性、断片と断片の連続性の欠如、外国語と母語の混交、『詩篇』に見られる視覚性の前景化といった特徴は西脇詩にはそもそも希薄だし、

『AMBARVALIA』に収録された「馥郁たる火夫」以後、アヴァンギャルドの実験性への身振りも姿を消す。その点を踏まえ、『旅人かへらず』以後の詩を眺めれば、英語圏のモダニスト詩人の中で西脇に比較されるべきは、おそらくバウンドやエリオットではなく、むしろ彼らの同時代人でありながら、初期の一時を除くと、アヴァンギャルドの詩風からは離れて、数々の晦渋な長編詩をものしたウォレス・ステイヴンズではあるまいか。両者はともに擬似哲学的な瞑想を特徴とする詩を書き、ともに超越的世界をめぐる思索を展開した。西脇は「永遠」をキーワードにしてその領域への接近を試み、ステイヴンズは「実在」や「存在」を求める探求の詩を書いた。そしてその探求において、両者はともに象徴もしくは虚構を否定しようとする衝動を見せる。

本稿は西脇の長編詩「えてるにたす」をその詩想の流れに沿いながら読む試みであるが、その過程で注目したいのは、この詩の語り手の瞑想に見られる否定、その否定がもたらす袋小路(impassé)、そしてその行き詰まり状態に対する詩人の態度である。これらについて考察するにあたり、本稿では、ステイーヴンズの瞑想詩に見られる否定と、その限界と、それに対する態度のあり方を参考にすることにする。

2

「えてるにたす」は一九六二年、詩人六九歳の年に出版された同名詩集収録の長編詩である。タイトルが示唆するように、この詩は「永遠」の意味をめぐる瞑想詩として読める。西脇はこの詩で「永遠」がどのようなかを明らかにしようとしているように見えるのだが、逆説を好むその物言いには一筋縄ではいかぬ晦渋さが見られ、少なからぬ注意が必要となる。まず第一部の前半で、「永遠」についてのいくつかの重要なテーマ群が提示される。

シムボルはさびしい
言葉はシムボルだ
言葉を使うと
言葉が使われ

脳髓がシムボル色になって
永遠の方へかたむく

シムボルのない季節にもどろう
(II, 286-287)²⁾

詩の冒頭である。脳髓は言葉というシムボルを使うことによつて「シムボル色」に染まり、「永遠の方へかたむく」。そのことを語り手は「寂しい」と言う。しかし、「寂しい」のは「永遠」ではない。脳髓はシムボル色に染まり、寂しさを感じるの、そのシムボル色と寂しさから逃れて、「永遠」の方へ傾こうとするのである。「シムボルのない季節」が「永遠」を指すのであれば、それはシムボルとは無縁の、寂しさのない季節ということになるはずだ。

語り手は続いて、その「永遠」という季節が「反射のゆらめき」(II, 287)の中に見出されるものであることを言う。それは「こわれたガラスのくもり」や「コンクリートのかげら」の中に「秋のような女の顔」を見つけることに喩えられる(II, 287)。脳髓がシムボルのない季節に向かうと、存在は「いまこ」に現象する世界から退き、水に映った像のようにゆらめく。現象界の外観が崩れ、「永遠」に近づくといいのである。寺院の鐘は「水の中」になり、尖塔の立像は上下逆さまになり、塔をかすめて飛ぶ「うぐい」が水の中を走り、水に浮かぶ「ひつじぐさ」(未草)が寺院の鏡像と交錯し、鏡像となった空の雲が静

かに動く(II.287)。これは語り手が考える「永遠」の一つのイメージもしくは象徴にほかならない。

反射のテーマはさらに続く。語り手は「夏の林檎」の表面に「テーブルの秋の灰色」が写るのを見る(II.287-288)。しかし、ここではそれは(冒頭で寂しいシンボルとされた)言葉の「曖昧さ」が人の脳髓を浸食する様、つまり、「脳髓がシムボル色」になることの隠喩とされ、鏡像を「永遠」の相への接近の印としていたとおぼしき先行の着想が覆される。提示された主題がその変奏によって覆されていくことは、随所に見られるこの詩の特徴である。

シンボルの寂しい世界から「永遠」に向かう語り手は、さらに、その移行を時間の変化としても暗示する。それはすでに見た「夏の林檎」に写る「秋の灰色」という詩行にも窺えるものだが、続く「おうや石」(大谷石)の壁の上から突き出る「ヤツカ」(ユッカ欄)の花茎(新倉 265)への言及(II.288)も「過去」が「現在を越えて／未来につき出る」(II.288)ことの象徴と考えられる。

「シムボルのない季節にもどうう」とする語り手は、次に、「何ものも象徴しない」(II.289)ものを羅列していく。石の下で目をあけている魚、「水たまりに捨てられた茶碗」、「遊んでいた子供たちが去ったあと」の情景、「どじょうの背中にある紋章」(斑紋のことか)、「橋を渡っている狂人」、「竹藪になげこまれた石のふためき」、「旅人の帽子に残るやぶじらみ」、「パ

ウンドのものだんごの動き」、「タピラコ」(田平子)の根をかじりながら逃走する男(II.288-289)——これらが「何ものも象徴しない」と主張したうえで、語り手は「象徴しないものほど／人間を惹きつける」(II.289)と言う。人間は象徴とは無縁の存在に惹きつけられるものだ、というこの言葉は、しばしば引用される西脇の次の言葉の詩的変奏と言えるかもしれない。「マラルメの詩はまだ何物かを象徴しようとしている。／自分の理想とする詩は何物も象徴することをやめた詩でありたい。それは絵画的であって、その image そのものを単にみて何物かを感じたい詩がほしい」(「私の詩作について」[IV.584])。確かに、ここに羅列されたものは、それを「単にみて何物かを感じ」る類の「絵画的」イメージであるのかもしれない。しかし、語り手は続けてさらに次のように言う。

生きていることは

よくきこえないものを聴くことだ

よくみえないものを見ることだ

よくたべられないものを食うことだ

最大なXに向かつて走るだけだ

存在は宿命だ

シムボルは悲劇だ

(II.289-290)

両義性を孕む詩行だが、一つの読み方は次のようなものだろう。すなわち、人を含む生き物は、いまここにあるものを「ありのままに」受け入れるのではなく、「よくきこえないもの」、「よくみえないもの」、「よくたべられないもの」、「そして」最大なX」を欲望する性質を持つていくというのである。生きていくということとは、「よくきこえるもの」、「よくみえるもの」、「よくたべられるもの」を虚心に聴き、見、食べるのではなく、「よくきこえないもの」、「よくみえないもの」、「よくたべられないもの」を求めてしまうことだ。人は象徴から自由になって、絵画的イメージを「単にみて何物かを感じる」ことが困難な生き物なのだ。視覚や聴覚や味覚が経験するものを「ありのまま」に受け入れるのではなく、象徴の力に頼って、それらを越えた何かを求めてしまうものなのだ、と語り手は言っているように思われる。生きていく限り、人はシンボル(象徴)から逃れられず、また、言葉から離れられぬ宿命を負っている。「シンボルは悲劇だ」と言う言葉はその宿命をめぐる感慨にはかなるまい。

こうして、「永遠」をめぐる思索のテーマ群、すなわち、「シンボル」(象徴)、「時間」、「欲望」といったテーマを提示した後で、語り手はこれらのテーマ群を反復しつつ、変奏していく。コップを照らしていたとおぼしき夕陽が「限りなく去り」、後に「黒いコップの輪郭が残る」という詩行(II, 290)は、時の推移と夏の終わりを示すものだし、それに続いて示される、猫の

瞳孔の中に女神の輪郭が見えること(II, 290-291)、あるいは、「たそがれの中へ／酒を注ぐ男の／眼」に「女神の青さ」が戻ってくること(II, 291)、さらに、「ジャック・ボノムのささやき」が、「世紀の金髪の手紙」が「また来」ること(II, 291)は、いずれも、シンボルである言葉を離れ、「何ものも象徴しないもの」に寄り添うことから生じる「永遠」への移行を暗示する。「ドロシー・オズボーンの肖像」が「夏を終わらせるに充分」とされ(II, 292)、その背景で「朽ちた枯れ葉が宝石をかくしている」(II, 292)という表現も、夏という季節が象徴する生の充溢の喪失を示し、時の推移を暗示するものと言える。「女の黄色い手紙」(I, 29)がマジエンタ色になる変化(II, 292)もまた、「生の」世界から「永遠」の相への移行を暗示する。

3

「えてるにたす」における否定の衝動が特に顕著に現れるようになるのは第I部の半ば、「女の黄色い手紙」が「終局の変化へ」の発達の／エル・グレコの／マジエンタへ」(II, 292)という詩行が現れてからである。この詩行に見られる助詞(への)「及び(の)」の重層性を契機として、語り手は再び「永遠」についての直接的な議論に立ち返る。

永遠への唯一の軌道は
夢からさめた夢をみた
夢をみる

川べりを歩く

夢遊病者の足あと

(II, 292-293)

「夢からさめた夢をみた／夢をみる」「夢遊病者」という四重の夢（夢遊病者も夢をみているはずである）の構造は、夢の中の夢の中の夢という四重の入れ子構造（あるいは、四重のメタ化）によって、夢から現実への回帰が困難である状態を暗示するだけではない。夢から覚めたと思ったら、まだそれは夢であったという覚醒の「否定」、つまり、現実に戻ったと思ったらそれはまだ夢であったとする否定の連続性が永遠に接近する方法であることを暗示するのである。

このことは後に示される否定の連続の伏線とみなされようが、語り手はここでは話を逸らし、先に触れた「反射のゆらめき」のテーマに立ち返る。テーブルの上に乗る茄子の表面に写る「開けられた窓」とそこに見える窓外の風景は、語り手にニコラ・プーサンの絵「フォキオンの埋葬」中の風景を連想させ、また、その主題である葬礼を思わせる（II, 293）。鏡と化した茄子の表皮は、現実を写すわけではない。そこに写し出されるのは過去の出来事であり、また、それは絵画として描かれた像にす

ぎない。反射 (reflection) は現実ではなく、非現実の、もしくは、虚構の像を写している。反射のまさに「ゆらめき」である。語り手は、「いまここ」の世界から「永遠」への移行が進展していることを、反射を通して時空を越え、現実から非現実へ転換することによって暗示している。そして、この後に展開される奇想とも呼びうる非現実的な事物の描写の数々は、「永遠」の相への移行を暗示するものとみなしうる。ここでは、プーサンの絵の主題（葬礼）に導かれて、死のテーマが明白になり、生命の充足する季節である「夏」から死の時である「冬」に向かう「秋」が強調される。その「秋」は擬人化されて、「たき木を拾う女のように／骨を集めている」（III, 283）とされ、語り手は「サンキライ」（山帰来）の冠を「首を吊った男の／足の親指にかけよう」（II, 294）と言う。

季節の変化の話題に導かれ、語り手は続く詩行でまた「時間」についての瞑想に戻り、ターウィンに見られる「進化」の視点は「現在の中に／過去の記憶を入れて／現在の喜劇をつくる」こと、つまり「過去を現在にする」ことだ、と言う（III, 295）。「意識は過去」であり、「意識の流れは追憶のせせらぎ」であり、「存在の意識は追憶の意識だ」と論じる語り手は、「現在」というものが「イリュージョン」であると言い、さらに、「永遠は時間ではなく、「時間は人間の意識にすぎない」と言う（II, 294, 295）。「永遠」は人間の意識が作り出す時間を超越する」という言明であるとともに、エリオットの『四つの四重

奏』の「バートン・ノートン」冒頭の「現在と過去の時が／おそらく、ともに未来にも存在するなら／未来は過去の時の中に含まれる。すべての時が永遠に現存するなら／すべての時は取り返しが出来ない。」(Eliot 171)を踏まえると思われるくんだりだが、本論にとって注目すべきは、語り手の瞑想の最後に来る「時間は人間の意識にすぎない／人間に考えられないものは永遠だ」(II, 295)という言葉である。なぜなら、この時間をめぐる瞑想に続いて語り手は、「人間という時間から／離れたい」(II, 296)と言いい、さらに、次のように述べるからである。

考えるということは永遠ではない

考えれば考えるほど

永遠から遠くなる

永遠はすべての存在を否定する

永遠を考えないことは

永遠を表現する唯一の形である

脳髓を破壊して

永遠の中へ溶けこむ他ない

(II, 296)

「脳髓を破壊」すること、つまり、「考えないこと」は、「永遠」への接近の唯一の道とされる。思考の否定である。しかし、さらに注目したいのは、語り手は思考を否定して、「永遠」に

近づこうとしているだけではなく、「永遠を表現する唯一の形」が「永遠を考えないこと」であると考えていることである。実は、語り手は詩作と思索の実践において、「考えること」を放棄しているわけではない。「永遠」に近づき、「永遠の中へ溶けこむ」ためには、「脳髓を破壊」しなければならないと言うが、語り手はそのことを知りつつ、それを実行することはできない。「人間という時間」から離れることもできなければ、自らの「存在を否定する」(II, 296)こともできない。「えてるにたす」に顕著なのは、この自己矛盾がもたらす詩テクスト内の緊張である。

「永遠」に近づくためには「永遠」について考えることをやめなければならないと考えているという自己矛盾を、語り手は高度に意識している。しかし、語り手はここでも、「考えないことだ」(II, 297)と言うに留まり、「オーモンド夫人のкокテール・パーティー」(II, 297)へ出かける。語り手は、その道中見かけるであろう「白いあやめ」は「灰色の石」のわきで「さや」だけになっているだろうと述べて(II, 297)、時の移ろいによる変化を示唆し、また、近道である「恋人の小路」には「犬の死骸」があるかもしれないので「避けたらいい」と言って(II, 296)、人間的な性の営みも死に向かうことを示唆し、そのような人間の営みからの離脱を促す。続いて語り手は、「曖昧なオブジェで／エニグマをつくり／それが何を象徴するか／考えたくない」(II, 297)と述べて、再び象徴(シンボル)との離別を表明

する。放浪を示唆する『オデュッセイ』への言及(II, 298)に続き、語り手は「バラ色の指の夜明けをみたり」、「ザクロ」を食べたりしたいと言う(II, 298)。語り手は、ただ見ることを、ただ食べることを、それらが必然的に孕む象徴的意味を顧慮することなく行いたいと表明しているように見える。そうした「つまらないオブジェ」は、自分にとって「寂しさを探す」ことだと語り手は言い(II, 298)、そして「なにも象徴しないもの」として、「町で聞く人間の会話」、「雑草の影が写る石」、「魚のおもみ」、「どうもろこしの形や色彩」、「柱のふとさ」を挙げる(II, 298-299)。「何も象徴しないもの」を求めるとは、対象をありのままのすがたで捉えることにほかならない。「つまらない存在」をそのままのかたちで受け入れることを語り手は求めているのであり、それは「絵画的であって、その image そのものを単にみて何物かを感じ」という西脇の理想とする詩の世界とも通底する。

しかしながら、語り手は一方で、そうした「つまらない存在」に「無限の寂しさが／反映している」(II, 299)と言う。それは、人間のないかなる感情とも無縁な状態でただそこにあることを、人間の視点で眺めたときに生まれる感情にほかなるまい。たとえそれが永遠の相に近づくための存在のありかたであるにしても、それを人間の目で見ると「寂しい」のである。その寂しさはそれゆえ「永遠」に向かうことの寂しさであり、ゆえに語り手は、「寂しさは永遠の／最後のシムボルだ」と述べ、「こ

のシムボルも捨てたい」と言う(II, 299)。ただそこにあるだけの状態の「寂しさ」もまた、「永遠」そのものではなく、「永遠」を表そうとする一つの象徴である。「永遠」が「象徴」と無縁の状態であるのなら、この象徴も捨てなければならないことになる。「永遠」を考えることをやめた語り手は、ただそこにあることの「寂しさ」も象徴であるとして否定するに至ったのであるが、しかし、「永遠」を求めた語り手の否定の衝動、もしくは、「捨てたい」という思いはこれにとどまらない。

永遠を考えないことは

永遠を考えることだ

考えないことは永遠の

シムボルだ

このシムボルも捨てたい

捨てたいと思うことは

永遠の最大なシムボルだ

このシムボルは見えない

脳髓の中を通る

宇宙線だ

(II, 299-300)

象徴作用から離れられぬ言葉による思考を捨てることが、人間の領域とは無縁の永遠の相への参入の道だとしたら、永遠に

ついで「考えて」いるうちは永遠にはたどり着けない。それゆえ語り手は、「永遠を考えないこと」によって「永遠」に近づこうと言うのだが、しかし、「永遠」を「考えないことが永遠に近づくことだ」というこの考えも、「永遠を考えること」に他ならない。「考えない状態」が「永遠」を表す状態であるとする、この「考えない状態」も「永遠」を表すいまひとつの象徴であることになる。それゆえ、この「考えない状態」という象徴をも「捨てたい」と語り手は思うのだが、それを「捨てたい」と思う心の状態もまた「永遠」をあらわす象徴にはかならない。語り手によれば、この「捨てたいと思うこと」は「永遠の最大なシムボル」なのである。しかし、この「捨てたいと思う」欲望そのものを捨てたいと思うことは論理矛盾である。象徴とは無縁の「永遠」に近づこうとする過程で、「永遠を考えること」を否定し、「永遠を考えないこと」という象徴を捨て、「何も考えぬ存在の寂しさ」という象徴を捨て、さらには「捨てたい」と願う願望も同じく「永遠」の象徴であるという理由から捨てたいと思う——象徴を「捨てる」ことを徹底して行った結果、語り手はこの論理矛盾もしくは袋小路に行き着いた。否定の欲望自体を否定することは不可能であるため、それは否定しえない所与のものとして肯定もしくは甘受せざるを得ない。そして、その肯定（甘受）は永遠への到達の不可能性を示すはずである。「えてるにたす」第I部の末尾の表現「こんな／タランポの／青いトゲなんか／黒くなる」(III, 300)は、たんなる植物の部分

の変化への言及とも取れようが、そこに見出される気持ちの高ぶりや曖昧さは、永遠を求めるプロセスの果てにたどり着いた袋小路の状況を如実に表すものと解釈しえよう。

4

「えてるにたす」に見られるこうした否定もしくは「捨てること」の連続とその結果もたらされる袋小路は、ウォレス・ステイヴンズの疑似哲学的瞑想にも見られるものである。

ステイヴンズの瞑想詩ではしばしば、カント的な「物自体」の認識の不可能性や、プラトンのなアイデアの知覚の困難などを暗示する哲学的枠組みを下敷きにして、そうした不可能性や困難が自身のものを含む詩や、あるいは、世界の成り立ちやあり方について語る言説の不十分さと重ねられる。それゆえ詩人は、真の「存在」(Being)ではなくその「仮相」(seeming)を、「ありのままのもの」(things as they are)ではなくその「虚構」(Fiction)を捉えているにすぎない詩的言説のあり方を吟味し、その虚構性を否定する。自分のギターは「ありのままのもの」を弾いていないと嘆く男の心情をうたう「青いギターを持つ男」、「最高の虚構」の獲得のための「覚え書き」と位置づけられる「最高の虚構」のための「覚え書き」など、ステイヴンズ詩の数々は、ほぼ例外なくこの理想化された超越的状态への渴望

と、その獲得の困難と、その困難をもたらす詩言語の不十分さをテーマとする。ときにはその超越的存在もしくは対象が実際に獲得されたかのような幻想的場面も描かれる。

そうした詩のなかで、詩の語り手は、超越的領域を希求することをテーマにしつつ、それを表現しえぬ詩言語の不十分さ、とりわけ、そこに見出される虚構性を「捨てる」衝動をあらわにする。すでに見たように、「えてるにたす」の西脇は寂しい象徴を捨てて、象徴とは無縁である永遠に向かいながら、ついには、象徴を捨てようとすることも象徴だとする考えに至り、いわば否定の袋小路に陥る。ステイヴンズの場合、探求の対象は哲学的文脈を踏まえた「物そのもの」であり、最初の「存在」であり、それらを捉える「最初のアイデア」(the first idea)であった。「夏への信任状」で語り手は次のように言う。

それ以外の何ものでもない、物そのものを見よう。

何ものよりも熱い炎となった視力でそれを見よう。

その一部でないものは、すべて灰にしてしまえ。

(373)⁴

「物そのもの」もしくは「実在」を見ることは類まれな視力によって可能になるとし、そのために、不純なものは燃やして灰にしてしまえと言う詩の語り手の言葉には、「物そのもの」を見ることへの希求に比例する強い否定の衝動がある。ステイ

ヴンズの詩の文脈では、それは虚構の否定であり、象徴を捨てる行為に等しい。「最高の虚構のための覚え書き」冒頭では、プラトンの「太陽のアイデア」を踏まえつつ、語り手は次のように言う。

一人の神の死はすべての神の死と同じ。

紫色のポエボスを焦茶色の収穫の中に横たえよ。

秋の焦茶色の中にポエボスを眠らせ、死なしめよ。

青年よ、ポエボスは死んだ。しかしポエボスは

名づけることのできぬものの名であった。

(381)

神話における「ポエボス」という太陽神は、「太陽のアイデア」を表象するための虚偽のイメージとして否定され、抹殺される。「物そのもの」もしくはアイデアを捉えるため、言語、詩表現の純化、もしくは、それらの虚構性を捨て去ろうとするこうしたステイヴンズ詩の傾向を、ハロルド・ブルームは「最初のアイデアへの還元」(Reduction to the First Idea)と呼んでいる(48)。「最高の虚構のための覚え書き」からの引用にも明白だが、この否定の衝動はステイヴンズの詩において、様々な象徴の形で顕現する。

彼は雷を消し去った、それから雲を、それから天の巨大な幻影を消し去った。けれど

まだ空は青かった。彼は知覚できない空気がほしかった。

彼は見たかった。彼は目に見てほしかった、

青に触れられることなく。彼は知りたかった、

空気の鏡に写る自身を見る裸の男、

彼は青いもの下にある世界を探した、青さのない、

青の色も相もまったくない世界を、

空色の裏側も残色もまったくない世界を。骨のナボブ

である彼は拒絶し、否定した、

曖昧な中心に、不気味な要素に、単色の、

色のない、原始的なものに到達することを。

(241-242)

表象の背後にあると仮定される超越的な存在を捉えることに憑かれた表現者が、自らの表現を純化し、虚飾もしくは虚構を捨てていく様を、ステイヴンズは画家をモデルとして描いている。雷を消し、雲を消し、「天の巨大な幻影」を消した結果、キャンパスは青色のみになったと想像される。画家はしかし、それもまだ自分が追求する純粹さ、「青いもの下にある世界」、
「青さのない／青の色も相もまったくない世界」に到達していないと考える。

ステイヴンズの詩に見られるこうした否定の衝動は、超越

的領域を言葉で、観念で、あるいはイメージで描写しようとする行為そのものの否定にもつながる。「自由になったばかりの男」と題された詩では、「あることの描写なくあること」(“to be without a description of to be”) (205)の重要性が叫ばれるし、晩年の詩のタイトルとして採用された(ウイリアム・カーロス・ウィリアムズ経由と思われる)「ものについての観念ではなく、ものそのもの」という言葉も同様の否定を表している。

しかしながらステイヴンズは、こうした「最初のアイデアへの還元」の限界をも示す。言葉を、観念を、虚構を、象徴を捨てて、「ありのままのもの」への接近を試みた結果、人間的なものが枯渇し、寒々とした荒涼たる世界のみが残ることになるというのである。それはステイヴンズの比較的よく知られた詩「雪だるま」に描かれる「そこには無とそこにある無」(“Nothing that is not there and the nothing that is”) (10)を見つめる雪だるまの状態にも喩えられる、殺伐とした状態である。そして、否定を徹底させた末に訪れるこの「無」の状態に直面して、ステイヴンズは発想を逆転させ、「最初のアイデア」や「存在」や「ありのままのもの」の獲得のためには不十分だとされてきた言葉、そして虚構を、あえて肯定する道に向かう。ステイヴンズの多くの詩がこの虚構の肯定をうたっている。「オーボエに寄せて」の冒頭では、次のような言葉で、「最初のアイデア」や「存在」や「ありのままのもの」を把握するための言語と詩の虚構性を肯定する。

序曲は終わった。いま問われているのは

最後の信念だ。だから言うのだ、最後の信念は
虚構にあると。いまや選択のときだ。

(250)

晩年の詩「物のありのままの感覚」では、「まるで私たちが想像力の終焉にたどり着いてしまったかのようだ」(502)という表現で否定の行き詰まりの状態が示されたうえで、「想像力の欠如それ自体も／想像されなければならなかった」(503)と、「無」の状態を補う虚構の必要性が示される。詩は次のように終わる。

反射もなく、木の葉もなく、泥も

汚い草のような水もなく、ある種の沈黙を示す、

穴を出て覗きにきたネズミのような沈黙を示す

大きな池と蓮の残骸——そのすべてが

想像されなければならなかった、不可避の知識として、

必要なものとして、欠かせぬ要求として。

(503)

さらに、「テーブルの上の惑星」という詩では、「彼の自己と

／太陽は一つであった、／そして彼の詩は、彼の自己が作り出したものだが／それはまた太陽が作り出したものでもあった」(503)とされ、かつては不十分なものとみなされた虚構や、「イデア」や「存在」を捉えることのできない言説や詩が、太陽(のイデア)と同一視されている。つまり、ステイヴンズの場合、終わりのない否定の果てに到達する「無」の状態を契機にして、完璧ならざる言葉や詩を逆に肯定する転換、「ノー」から「イエス」への転換がなされるのである。もちろん、その言葉、その詩は「イデア」や「存在」を獲得するに足る優れた言葉であり詩でありうる、あくまで理想化された虚構であるという前提のもとでの肯定である。よく知られているように、そうした虚構をステイヴンズは「最高の虚構」(supreme fiction)と呼んだのであった

5

象徴の否定がもたらした自己矛盾に対する西脇の態度はどうか。「えてるにたす」第Ⅰ部の終わり、否定の道の袋小路にたどり着いた語り手は、第Ⅱ部では、否定したいという欲求を意識せず、結果として象徴を否定する存在となることを目指しているかのように見える。第Ⅱ部冒頭では再び、「永遠を象徴しようとしないうちに／初めて永遠が象徴される」(II, 300)、

「永遠を追わないほど永遠は近づく」(II.300)と述べて、象徴と欲望を否定することが永遠への接近の方法であることを述べる。語り手はここで、その否定の欲望そのものが象徴であるとした第I部での自らの指摘に拘泥しない。いわば象徴を捨てるという作業を再びやり直し、今度は第I部で見たような袋小路に行き着く前に、否定の欲求そのものをありのままの形で受け入れようとしているかに見える。その様は、「私の詩について」で言われた「絵画的であって、その image そのものを単にみて何物かを感じたい詩」を、今度は疑念を挟むことなく書き連ねているかのようでもある。「捨てたい」という言葉が現れないことが示唆するように、ここには「永遠」の相に没入することへの欲望もまた、(それが「永遠」の象徴であることにこだわらず)ありのままに受け入れられているかに見える。そして、そのようにして欲望を受け入れることによって、語り手は、「永遠」を求める人間のついには「永遠」に到達し得ないことをも受け入れようとしているかに見える。「人間の最後の欲望は／エテルニテの欲望だ」、「欲望は永遠にはない」、「欲望を捨てたいと思うこと／も欲望だ」と、第I部で述べた命題を反復しつつ(II.301-302)、語り手はしかし自らが否定されるべき象徴を用い、それ自体象徴である「象徴の否定」の欲望をあくまで人間的なものとして、人間と存在の宿命として受け入れていく。

星の光の下によこたわる

ジャガイモも欲望の女神だ
ジャガイモがジャガイモになろうと
することも欲望の悲劇だ
栄光は栄光を求めないことが
栄光だ

栄光は栄光になろうとしない
栄光を捨てることが栄光だ
人間は何故繁殖しなければ
ほんとうにならないのか
永遠を追えば追うほど
アマンダのように永遠は逃げる
何故種子の保存が必要なのか
(II.302-303)

語り手の瞑想はここで「捨てること」の欲望から「欲望」一般に移行しているかに見える。「永遠」がそれを求めないことよって得られるように、「栄光は栄光になろうとしない」ことであると考える語り手は、この命題をジャガイモに当てはめてみる。ジャガイモはジャガイモになろうとしないことよって得られるか？ 答えは否である。語り手の目にはジャガイモもまた欲望から離れられぬ存在と映る。変化する世界に置かれたジャガイモは、別のものではなく、まさにジャガイモとして存続することを欲望するというのである。人間も人間ならざる

ものではなく、まさに人間として存続することを欲望する。語り手は繁殖という文脈を用いてこの命題を語る。人間としての存在が消滅する前に、人間は人間という存在を生殖によって維持しようとする。それは種子が種子としての存在を繁殖によって維持するのと同じであり、種が繁殖によって自己の保存を欲望するのと同じである。それが存在の宿命であり、自然の宿命であり、また人の宿命なのだ、と語り手は示唆する。そして、この存在するものの欲望から離れられないことを、語り手は「悲劇」と呼ぶ。ジャガイモも人間も、ジャガイモであろうとし、人間であろうとする欲望ゆえに、つまり、人間が人間であるがゆえに、ジャガイモがジャガイモであるがゆえに、「永遠」とは相容れない。そして語り手はその悲劇を受け入れる。存在が捨てえない欲望に対する語り手の思いは、「永遠を追えば追うほど／動物がいなくなる」(II, 303)という言葉を生む。「永遠」は動物的な欲望とは無縁なものであり、それゆえ欲望から離れて「永遠」に近づくと、「動物がいなくなる」という理屈である。それから語り手は話題を「美」に移す。「欲望のないところに／美がある」、「見えないテーブルは／見えるテーブルより美しい」、「存在を破るのが／美の初めだ」と言って(II, 303)、「欲望」(および欲望にとらわれた存在)の対極に「美」を置く語り手は、一方で、「美のないところに女神が立っている」(II, 303)と言い、「美でもなく醜でもない存在は／(略)／「なんと美しいでしょう」」(II, 304)とも言う。矛盾をきたすか

のように思われる「美」についてのこの一連の思索は、永遠の美に到達しえぬ、欲望のしがらみにとらわれた存在を、逆説的に「美しい」と呼び、それを迎える「女神」を配するものである。

どんぐりを踏む

旅人の脳髓は

美しい

エテルニテのよろこびだ

永遠から遠く

歩いている

永遠から永遠に

離れて

歩いている

女神の意識は

無限の空間の意識だ

(II, 304)

欲望から離れられない旅人は、決して「永遠」を得ることはできない。そしてそれゆえ永遠の美からも遠く離れている。語り手は「永遠」を求めつつもそうした欲望を抱えて生きる存在を、永遠の美とは異なるものではあるが、「美しい」と認めている。その状態は求められる「永遠」のそれとは異なるが、語り手はその差異を踏まえたとうえで、これをあえて「エテルニ

テ」と呼んでいる。それはステイヴンズが、「最初のアイデア」、「存在」、「ありのままのもの」を把握することの不可能性を認めながらも、理想化された言語の、虚構の存在を肯定しようとしたことに似る。「えてるにたす」の語り手もまた、否定の果てに、否定されたものの肯定を（あくまで西脇的なそれを）試みているのではなからうか。

こうして語り手は、あくまで欲望から離れられぬがゆえに、「永遠」に決して到達できない存在の「寂しさ」を、ふらふらと歩く犬、「シャツをバラ色に／いろどる」夕陽、「がまぐちのしまる音」をありのままに記述することで表す（II, 307）。そして雲や石——「茶畑につき出ている石」、「多摩川のサンショウの木の下にあった石」、「道しるべの石」、「寂光のヴィーナスの石」（II, 308）——の存在に思いを馳せつつ、自分が「また／人間のド・リュックスの言葉を／いつのまにか使っている」（III, 308-309）ことに気づく。それは象徴の使用、その否定の欲望、そしてその欲望自体を否定することの不可能性という、すでに自分が指摘した宿命的なプロセスをここで反復していることの指摘であるが、語り手はこのプロセスをこの後も続けていくに違いないことを暗示する。「エツケーー／ホー／モー／／・／・／・」というこの詩の末尾は、あくまで人間的な、言葉と象徴と欲望から離れられない人間としての宿命と、その宿命を背負って生きざるをえないことの自覚を表す言葉として解しうるだろう。

詩「えてるにたす」は、「永遠」を求めつつも、「永遠」に決してたどり着くことのできない詩人の、象徴と欲望とその否定、そして、それらもたらず逆説の果ての、詩人の曖昧な肯定のプロセスを、言語が自ら実践するテキストにはかならない。

注

- 1 西脇とステイヴンズの類似には文献中の鍵谷も言及している。鍵谷によれば、一九六三年にステイヴンズの『Sunday Morning』を翻訳するまで、西脇がステイヴンズを読んだ形跡はないという（306）。
- 2 「えてるにたす」を含む西脇作品からの引用はすべて筑摩書房版全集（増補版）に拠る。
- 3 西脇順三郎訳（III, 89）。
- 4 本稿におけるステイヴンズの詩の和訳はいずれも拙訳。ただし、加藤・酒井訳を参考にした。

引用文献

- Bloom, Harold. *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*. Ithaca: Cornell UP, 1977.
- Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays*. London: Faber and Faber, 1969.

鍵谷幸信『西脇順三郎論』思潮社、一九七一。
新倉俊一『西脇順三郎全詩引論集成』筑摩書房、一九八二。
西脇順三郎『西脇順三郎全集』増補版、全十一巻及び別巻、
筑摩書房、一九八二―一九八三。

Stevens, Wallace. *Collected Poems*. New York: Knopf, 1966.
ステイーンズ、ウォレス『場所のない描写——ウォレス・ス
ティーヴンス詩集』加藤文彦・酒井信雄訳、国文社、一九
八六。