

ウィリアム・カーロス・ウィリアムズの即興における自己の変容
— “Rome” および *A Voyage to Paganry* を中心として

**Transformation of Self in William Carlos Williams’s Improvisations:
Focusing on “Rome” and *A Voyage to Paganry***

萩 埜 亮

Ryo Hagino

Abstract

During his stay in Europe in 1924, William Carlos Williams composed an unfinished manuscript titled “Rome.” In this work, he bridges the gap between the spontaneity of improvisational prose and the clarity of his objective verse. To illuminate both the work itself and the role of Williams’s improvisations in the development of his materialist poetics, this essay examines “Rome” alongside *A Voyage to Pagan*, a closely related novel, from the perspective of self-transformation.

In “Rome,” Williams links the purification of words through improvisation with the dissipation of the habitual self into transparent clarity. A notable section in “Rome” illustrates the author’s deconstruction of self, which can also be interpreted as a precursor to his objective poetry. Drawing a parallel between the essential elements of self and disassembled, polished components of a machine, this passage reveals how Williams nurtured the concept of a poem, resembling a machine, as an autonomous work of art rooted in the dissipation of the author’s self to subordinate it to the “will” of language.

A Voyage to Pagan reinforces this perspective by depicting a scene in which an artist imaginatively morphs into “a steam engine with eyes” and prepares to appreciate the pluralistic beauty of the world, a central ideal in Williams’s poetry.

The essay then analyzes a passage from Williams’s collaborative improvisation, “Man Orchid,” to highlight the limitations of the author’s pluralist poetics within the context of self-transformation. Although the poet’s transformation of self as a pure medium of language allows him to embrace the beauty of a pluralistic universe, this approach inadvertently manifests as a form of whiteness, as it objectifies the complex realities experienced by people of other races and reduces them to mere subjects for artistic appreciation.

序

ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ (William Carlos Williams, 1883-1963) による草稿「ローマ」(“Rome”)は1924年の1月から7月にかけてのヨーロッパ滞在中に執筆された。タイトル上部に残された“The thing is not finished but goes on”という走り書きが示すように、それはウィリアムズの散文作品のなかでも極めて即興的なものであり、はじめから未完成であることを宿命付けられていた作品であると言えるだろう。¹草稿はSteven Ross Loevyによる極めて原稿に忠実な編集を経て1978年の*Iowa Review*で初公開され、その後、2006年の*William Carlos Williams Review*に再掲載された。同号の序文でBryce Conradが述べるように、「ローマ」は1920年代を中心とするウィリアムズの即興的作品群を研究する上で中心的な役割を果たすであろうテキストであるにもかかわらず、批評的にはほとんど黙殺に近い扱いを受けてきた(1-2)。それは再掲載から20年近くを経た現時点でも大きく変わっていない。²

いくつかの数少ない先行研究に目を向けてみても、それらは概ね「ローマ」を『地獄のコレー』(*Kora in Hell: Improvisations*, 1920) に始まるウィリアムズの即興への関心——慣習や伝統から自由な言語の運動や無意識・女性原理への接近を通じた「新しい」言葉の創造——の延長線上に位置づけることに終始しており、作品そのものから詩人の思想・詩学についての新たな理解を引き出すものではない。たとえば Bremen は “Read alongside *Spring and All* (1923), [“Rome”] continues to refine Williams’s ideas about language and writing into a kind of *jouissance*, released through the pleasure inherent in the dramatic form of the text” と述べ、「ローマ」における即興を書くことの戯れと豊穡さによって理解しようとする (114)。Schmidt もまた、作品を “self-induced hysteria” とみなし、クリステヴァ (Julia Kristeva) のアブジェクトやフロイト (Sigmund Freud) の快感原則といった概念に依拠して、ウィリアムズが即興を通じて前キリスト教的な多様性や物質性、女性性との精神的なコンタクトを試みているという見方をとる (73-4)。ダダやシュルレアリスムを始めとするヨーロッパ前衛からの影響や詩人のジェンダー観を鑑みれば、これらの先行研究が一定の説得力を持つことは疑いえない。³ しかしながら、(おそらく即興そのものの形式的無秩序が許容する) こうしたいささか図式的な見方は、「ローマ」というテキストが強く主張する「明晰さ」(clarity) の美学を不当に読み落とし、その結果、そこにおいて展開されているウィリアムズ独自の即興の詩学を看過してきたように思われる。

確かに、先行研究が指摘してきたように、「ローマ」というテキストはいかにも即興的に書かれたと覚しき言い淀みや誤字脱字、話題の急激な転換といった文体上の混乱に満ちている。だが他方で、“write clearly—and the lovers of confusion and the fearful will scurry, that is no concern of the artist” と述べるように、ウィリアムズ自身は晦渋さを好むような人々を否定して、むしろ明晰に書くことこそが芸術家の使命であると断言している (37)。テキストの同じ箇所では、“The modernist is he who sees through the modern—to an essential . . . there is no confusion, no necessity to go back, or to look ahead” や、“the success is the joy of self possession and a perfect present use of material—through the seemingly apparent brokenness of the life about him” といった言葉が綴られており、モダニスト芸術家は安定した自己 (self possession) によって支えられながら、物事の混沌とした表面 (“the seemingly brokenness of the life”) の背後にある本質を見通す存在であるべきだという主張が見て取れる。これらは、ウィリアムズは自我による制御を離れることで錯乱した心理や夢想、あるいは情動と戯れるために即興をしている、といった理解とは明らかに相容れないものだろう。

実際、断片的に書き綴られるこうした芸術論を読み進めることで明らかになるのは、「ローマ」においてウィリアムズが目指すのが、明晰な認識の次元へと到達すること、それによって自身の行動の原理をも刷新しようという、認識論的かつ存在論的転回としての「解決」 (“solution”) である、ということだ。“[The solution] is putting knowledge on a new basis, action on a new basis—of clarity” と述べるように (42)、認識と行動における混乱を打破して明晰さへと至ることをウィリアムズは即興の目標 (解決) として見定めている。直前で彼が “The

solution then is, take the thing that is and see it through. What is, exactly that which exists and the only solution is for genius to see it in all its implications. The trouble is as troubled water, in the lack of clarity in the application” (42) と述べているように、「荒ぶる水」(troubled water) の混乱状態と対置される「解決」とはひとまず、ウィリアムズが一貫して志向してきた明晰で客観的な詩によって示される、事物をありのままに認識する極限まで研ぎ澄まされた詩人の感性のようなものであると想定できる。だが、そのような明晰さへと至るためにウィリアムズが「ローマ」という即興を書かねばならなかったとするならば、果たしてその混沌とした文体がなぜ、どのように明晰の詩学へと接続され得るのだろうか。本論は「ローマ」およびこの草稿と関係の深い小説『異教の国への旅』(*A Voyage to Pagany*, 1928) を中心に、ウィリアムズの即興を(従来の研究が着目してきた)詩的・言語的な「新しさ」への関心と密接に結びつけた、詩人の自己そのものの変容という観点から捉え直すことで、ウィリアムズの詩学における即興と詩とのより具体的かつ直接的な結びつきを明らかにしたいと思う。

I

「ローマ」では“clean”や“clear”あるいは“crystallization”といった明晰さ・透明さに関わる概念が幾度も強調されるが、これらはウィリアムズがしばしばその詩学の理想を語る際に用いてきた語彙でもある。たとえば『春とすべて』(*Spring and All*, 1923) では、“Poetry has to do with the crystallization of the imagination—the perfection of new forms as additions to nature”と、想像力が透明な結晶へと結実することで新しい詩の形式が生じると述べられている(*Collected Poems I* 226)。あるいは、同作品に収められた番号 IX の詩では“clean”という語が四度登場するが、途中で詩人が“Pah! // It is unclean / which is not straight to the mark—”と述べるように、慣習的な言葉の「曖昧さ」を否定しイマジスト的な簡潔さに共鳴していたウィリアムズにとって、明晰な言葉とは清潔(clean)なものでなければならなかった(200)。この場合、言葉の不潔さとは何よりも、慣習や過去の伝統からの「汚染」として意識されることが多い。例えば、1950年3月3日付けのロバート・クリーリー(Robert Creeley)への手紙では、“bad art is then that which does not serve in the continual service of cleansing the language upon all fixations upon dead, stinking dead, usages of the past. Sanitation and hygiene or sanitation that we may have hygienic writing”と述べて、使い古された言葉の不潔さと、そうした言葉を放置する「駄目な芸術」(bad art)を罵倒している(qtd. in Copestake 10)。逆に言えば、ウィリアムズが求める明晰な芸術とは、過去の伝統や価値観の軛から自由になった清潔な言葉によって書かれるべきだ、ということになるだろう。

Schmidt が “Ultimately, the goal of all Williams’s Improvisations such as *Kora in Hell* and ‘Rome’ is . . . linguistic renewal by returning to what he takes to be the origins of language and culture marked by rhythmic linguistic babble and metaphors that are as mixed and free-associative as Williams could make them” と述べるように (74)、ウィリアムズにとって即興が言語の刷新のための手段であったというのは研究者の間で一般的な見解となっている。例えば、その

題名に反して明確な筋書きを持たず、即興的散文によって構成される『偉大なアメリカ小説』(*The Great American Novel*, 1923) では、“That which had been impossible for him at first had become possible. Everything had been removed that other men had tied to the words to secure them to themselves. Clean, clean he had taken each word and made it new for himself” と、詩人の分身とみなせる語り手が完全に自由な穢れなき言葉を手にする瞬間が夢想される (*Imaginations* 167)。ウィリアムズの即興を駆り立てるのは、書くことへの純粹な喜びや快樂であると言うよりも、同作品の別の箇所では “We have no words. Every word we get must be broken off from the European” と書きつけられるように、アメリカ人である自分の用いる言葉はヨーロッパからの借り物にすぎず、汚れている (“[words] mean little that is clean”) という問題意識である (175)。

では、即興はいかにして言葉を「浄化」できるのだろうか。そのことを最も具体的に示しているのが、「ローマ」というテキストである。ウィリアムズは「ローマ」において、数々の芸術品が残るその街全体を、ギリシャ的な原初的美がキリスト教の覆いを被せられ歪められたものとして、不浄 (*unclean*) なものとして眺めている。すなわち、詩の言葉のヨーロッパ的伝統からの解放は、ここではギリシャ的な美のキリスト教的伝統からの解放と重ね合わされている。だがさらに興味深いことに、そうした言語の純粹さおよび前キリスト教的な美への接近は、慣習や伝統に依存しながら書き続ける作家自身の自己の解放の過程と、並行関係にあるものとして捉えられている。ゆえに、テキストの中ほどでウィリアムズは「なぜ書くのか」という自ら立てた問いに次のように答えている。

Why do I write—the whole damned lying mess—to show it up because I hate it—The bastardly cocksucking pagan and christian myths about Rome Because it is pushed in my face, its [sic] the vomit of the people around me—it doesn’t exist save as they are it and I am it—and I want to put it down to get rid of it. (“Rome” 44)

脈絡なく言葉が綴られる即興であるため正確に読み取ることは難しいが、ここでの「それ」(it) は、「ローマ」というテキストを通じてウィリアムズが反旗を翻しているもの——抑圧的な教会や国家、それらに奉仕する教義や道徳——の総体を示すと思われる。直後に語られるように、“The monuments of Rome are the monuments of enslavement” であり、ローマの街はヨーロッパという伝統に支配された詩人自身の置かれたアメリカ的状况の客観的相關物となっており、それゆえに作家は “It’s New York again” と嘆く (44)。ウィリアムズは余分な漆喰を剥ぎ取るように、書くことを通じて都市に埋もれた原初的な美へと接近することで詩が書けるのだと信じている (“All this Roman mortar would yield up a poem” [15]) が、それはまた、過去の伝統と慣習によって埋没している自身をローマの街と同一視し、即興を通じて本来の自己を掘り起こしてゆくことでもある。実際、「ローマ」を通じてウィリアムズはキリスト教的な価値観を徹底して破壊したローマ皇帝ネロに、自らの芸術家としての反逆とその罪深さを重ね合わせているのだが、草稿の冒頭で “Nero killed children and could not kill

himself—it is impossible longer to break the habit of self”と述べられているように、彼にとって破壊すべき対象はなによりもまず自己を束縛する慣習であり、即興はそのことの困難さと向き合うことから始まっている (15)。

こうして自己自身の問題へと向き合うウィリアムズは、それを即興の瞬間において「書いている自分」と「書かれた自分」との分裂として意識している。例えば、ある箇所では “There is escape only by moments in walking out from a self and in saying it was” と断言されるように (16)、ウィリアムズは意識の流れのように書き綴られる即興において、書きつけられた自らの思考を “was” という形で過去にすることによってのみ、「いまこの瞬間」における書く主体としての自身の自由を逆説的に主張しようとする。Schmidt は西欧社会において支配的な「精神としての男性性」「肉体としての女性性」という二項対立の攪乱ないし転倒をウィリアムズが目論んでいるという前提の下、「ローマ」において “his improvisations involve a theory of how to write the body, not just the mind, of masculine genius” と述べる (“Chora” 81)。しかしながら、「ローマ」冒頭で “There is no writing but a moment that is and dies and is again wearing the body to nothing” と語られ (“Rome” 15)、また最終段落でウィリアムズが “there are men who wish to see and to live as clear, not clearly but clear” という言葉で認識のみならずその存在においても明晰 (clear) たらんとした芸術家たちの中に自らを参列させるように (67)、即興において目指されているのは西欧的な精神が抑圧してきた肉体を描くことであるというよりも、書くことを通じて慣習に縛られた自己を解放してゆくことだと言えるだろう。「ローマ」において、このような自由な自己が身体的なイメージによって語られることは確かにあるが、それは精神と対比されるというよりも、明晰な・透明な (clear) ものとして、認識や美に関わる特異な身体性として表現されている。例えばそれは、“I am Venus, Hercules” (47) といった断言や、“sex is without any significance aside from motion: men women exactly alike save, separation of points” といった発言が示唆するように、性差を自由に移動する両性具有的なものであり、“It must be clear and it must be a whole: like this book which is clearly and wholly motion: . . . in which there is so perfect pleasure: perfect sex” と述べられるように、「ローマ」という草稿で詩人が追い求める美を体現するものでもある (59)。ウィリアムズが後年 “It reveals myself to me and perhaps that is why I have kept it to myself” と語った『地獄のコレー』に始まり (*I Wanted to Write a Poem* 26)、冒頭で “I shall make myself into a word” と宣言する『偉大なるアメリカ小説』(*Imaginations* 160)、そして “But let me loose, as an exhibition to myself, it would pay, now that I am ready for it” と述べる「ローマ」に至るまで (52)、彼は一貫して自己への関心を即興において表明してきた。そして「ローマ」は、ウィリアムズにおける “clarity” や “clean” といった詩学の概念が、詩を書く詩人の主体性の問題にまで及ぶものであることを示している。

だが、即興がそのような自己解放の試みであるとして、この作品においてウィリアムズはそれに成功しているのだろうか。文中のある箇所では、彼は “I see myself—and I have gone about it carefully—with paper and pencil—and taken my time to it—” と語り (45)、直後

に XIII という番号が付された次のような断片を書き込んでいる——“I am in detail break it apart, the polished rods on the floor bright under the grease the machine is dispersed and still I am each part whole full rust and be lost the secret has died with me and still I am they fumbling”(46)。もはや「解放」というよりは「解体」と呼ぶべきかもしれないが、ここには、ウィリアムズが慣習的なものとしての自己をバラバラにしてゆく過程を読み取ることができる。「私」という意識は機械の部品のように分解され、美しく磨かれている。人間性を担保する魂という秘密は失われている(“the secret has died with me”)。だが、そのような非人間的な、バラバラに分解された「私」は、通常の自己意識を失ってもなお一つの全体として機能している(“I am each part whole”)、といったように。さらに興味深いのは、この文章が詩のように構造化されていることだ。意図的に挿入されたやや広めのスペースは詩における改行の役割を果たしており、さらに、この文章から“I am”そして“me”を排除すると、それはいかにもウィリアムズらしい句跨りを用いた静物画的な詩の原型となる。⁴このことは、ウィリアムズが発見した新たな自己(“I see myself”)が詩の明晰さへと接続され得ること、即興を通じた自己解放が彼の客観的な詩の形式のある種の「根拠」となっていることを示唆する。

さらに、非人間的な「機械」というこの一種の「詩」の主題は、『楔』(*The Wedge*, 1944)序文における“*There’s nothing sentimental about a machine, and: A poem is a small (or large) machine made of words*”というよく知られた一節を想起させる(*Collected Works II* 54)。この点について考えるために、まずは『春とすべて』におけるウィリアムズの詩の定義にまで遡りたい。詩と即興的な散文とが交互に配置されたこの作品で、ウィリアムズは詩と散文との区別を論じながら、詩を詩たらしめるのは韻律の有無や形式的特徴(“*form*”)ではなくその意図(“*intention*,” “*purpose*”)あるいは起源(“*origin*,” “*source*”)であると断言する。例えば、マリアン・ムーア(Marianne Moore)は“*of all American writers most constantly a poet*”である。なぜなら、“*the purpose of her work is invariably from the source from which poetry starts—that it is constantly from the purpose of poetry*”であるからだ(*Collected Works I* 226, 229-30)。この詩の(機械化とは対照的な)擬人化とともれるウィリアムズの詩学について、Lisa Siraganianは「内的額縁」(“*intrinsic frame*”)という観点から鋭い洞察を与えている。彼女は、伝統という額縁から作品を引き剥がすデュシャン(Marcel Duchamp)のレディ・メイドの美学を示した上で、ウィリアムズの場合、単に権威的な額縁を揺るがし破壊するという前衛芸術の理念を踏襲しているのではなく、むしろ作品外的コンテクストとしての額縁を引き剥がした上でなお作品が作品として自律しうる「内的額縁」(“*intrinsic frame*”)という概念に至っている、と述べる(91-101)。すなわち、詩は芸術として認められるための慣習的な形式や内容に依存するのではなく、個々の詩がそれ自体の原理や詩学を自らの有り様によって説明できるような、自律的なものであるべきだ、とウィリアムズは考えたのである。その意味で、『楔』序文でウィリアムズが詩は機械であると述べるとき、それは一種の感情の約束事としての感傷的なもの(*sentimental*)を排した、それ自体の原理によって自律するものとしての、非人間的な主体性(*intention* や *purpose* を持つもの)を意味しているのだと理解することも可能

だろう。

こうした観点からすると、即興「ローマ」の重要性は、慣習や伝統の束縛に苦しむウィリアムズという詩人から、それ自体に根拠を持つ機械としての詩が産出される、まさにその瞬間を記録しているという点に見いだせる。即興を通じて自己を希薄化し、慣習的な自己による制御を離れたとしても、言葉それ自体が「意思」(will)によって自己組織化し、詩を生み出すのだと、ウィリアムズは考えていたのではないだろうか。例えば、「ローマ」の別の箇所では“it is motion, pleasure, clarity, imagination / so the words of poems. A light through: whose form is by itself”と、詩がそれ自体で自律する透明な光の運動として定義されている。同じページではさらに、“the irregular spacing and capitalization of letters, size position on a page as can be seen from the American Cummings to Hungarian Kassak, lines.[sic] rhymes”といったモダニズム的形式の工夫について言及し、“But the result of too much modeling is not radiance but plaster but plaster / the thing lost is clarity or motion itself—better is a complete confusion as in an improvisation”と述べて、そうした形式的工夫はむしろ詩の明晰さを毀損する無駄な装飾になりがちであると非難している(62)。引用の最後でウィリアムズは即興における混乱のほうをまだ、という言い方をしているが、他方で、「ローマ」冒頭部では書くことの目的を“to have myself for a work of the will—clean”と宣言している(“Rome” 15)。失敗すれば混乱状態を露呈するだけであったとしても、明晰な詩を書くためには、自らを汚れなき言葉の意思に従属させるための即興に取り組むことが必要であると、詩人は認識していたのである。

II

ここまで、ウィリアムズによる即興を、詩人の自己の希薄化と「言葉の意思」への従属のプロセスとして論じてきた。ここで否定される自己とは慣習や伝統に縛られた人間としての作家の自己であって、詩人は詩の言葉の非人間的な主体性に奉仕する存在とならねばならない。ウィリアムズの詩学がそのようなものであったことは、「ローマ」執筆中のヨーロッパでの経験に基づく小説『異教の国への旅』においても確認できる。「ローマ」同様、批評的には軽んじられてきたこの小説は、作者自身が述べたようにウィリアムズの旅程をほぼ忠実になぞっているばかりか(*Autobiography* 186)、主人公エヴァンズ(Dr. “Dev” Evans)の芸術観もかなりの程度、作者の考えを反映しているように思われる。⁵エヴァンズは作家だが、彼が何を書いているか細かくは示されない。だが少なくとも、“He wanted to write—that was all, and not to have written, but to be writing . . . [to] be feeling it in his mind and his fingers as it flowed out”と語られるように、エヴァンズの作品は即興的なものである(*Voyage* 15)。また、ローマの遺跡に覆われた古代的な美の探求、そしてそれをヴィーナスのイメージに結実させるなど、『異教の国への旅』は「ローマ」と多くの点で共通点を持つ。実際、「ローマ」冒頭の余白には“Dev. came in & started to write”という走り書きが残されており(“Rome” 15)、この草稿を小説の主人公エヴァンズによる創作物であると見なせるほどに、両テキストは緊密な関係にある。⁶

この小説それ自体を、即興による自己の変容を物語化したものとして読むことができるだろう。『地獄のコレー』で前キリスト教的なものとしての詩的ミューズ（コレー）を探索するオルフェウス＝ウィリアムズの姿を反復するように、エヴァンズは異教的な美の眠るヨーロッパ、その中心地としてのローマへの往路と、滞在、そしてアメリカへの帰路という一種の「地獄めぐり」を経て、真にアメリカ的な芸術家として生まれ変わる。⁷ テーマとしての主体の変容は、ヨーロッパへと向かう船上のシーンで既に予告されている。

It was, in effect, to him each day as it happened to the ship one night, a ten foot section of the handrail forward had been torn off and was gone, only the twisted iron stanchions remained; with him the same, each day something of this immediate past the sea struck at and carried away—to his everlasting relief. (*Voyage* 4)

ここでのエヴァンズは、医師としての平凡な日常に生きる自己（“impressionable fellow in very ordinary clothes” [5]）を捨て去り、芸術家として生まれ変わることに期待を膨らませている。海上で慣習的な自己が少しずつ失われていく感覚は、すべての「余剰」を捨て去った後に残る核としての機械的身体（“iron stanchions”）への欲求と結びついており、それは彼がイタリア、ローマへ接近するほどに激しくなっていく。

第二部の冒頭、イタリアへ向かう列車の中でエヴァンズは、“Just to go, that’s all—to turn into a steam engine with eyes. While, deeper down—Italy is there, where once men lived, not like me” と独白する（86）。エヴァンズにとって、理想の自己とは反省することなく突き進む機械としての自己であり、そこには純粹に観察する「眼」だけがある。そして実際に、車窓から世界を眺めるエヴァンズは、一種の忘我状態の中、機械的な身体へと変容する。

He forgot the train; he himself slid forward—he alone, trainless—he, the train itself—alone. The sea, a fusion of metals, the xanthochromic sea. —Now, never dropping back to feeling, he was all eyes. The world existed in his eyes, recognized itself ecstatically there. This then was real: all he saw—but not in man. Therefore never could he look long into the eyes of anyone: that, neither they nor he could stand. Elsewhere, everywhere he saw reality, split, creviced, multiplied. The brilliant hardness of the world, clear, full of color and outline, depth, shadow, reaffirming light, filled him with security and contentment. (88)

このエピファニクなパッセージは、「ローマ」における自己変容から詩の創造へと至るプロセスを象徴的に反復している。途切れることなく言葉を紡ぐ即興者と同様に、エヴァンズは不断に動き続ける列車と一体化し、彼の自己は目的に向かって突き進む機械に従属する。その彼（列車）と対置された海は「橙黄色の」（“xanthochromic”）という脳骨髄液の混濁を示す医学用語によって形容されると同時に、「溶解した金属」（“a fusion of metals”）に

も喩えられることによって、エヴァンズが経験している意識的な変化が機械的な質感を帯びるものであることを象徴している。そのようなエヴァンズが認識する世界とは、“a poet of reality”としてのウィリアムズの詩世界に等しい、あらゆる存在が単一のヒエラルキーによって還元されることなく、差異を肯定したままに並存する、多元的 (pluralistic) な現実としての世界である。⁸ かくして、この作品においても、詩人の自己変容は彼の詩学の実践を支えるものであることが見て取れる。

ウィリアムズのアメリカ観およびアメリカ人アイデンティティ観が、同時代の文化多元主義 (Cultural Pluralism) の考え方と多くの面で共通するものであったことはよく知られている。⁹ この小説においても、例えば、“The Venus”と題された章ではエヴァンズとドイツ人のJ嬢 (Fräulein von J.) との間で「アメリカとは何か」 (“What is it like, America”) という問答が交わされるのだが、白人男性であるエヴァンズが先住民の残した鏝を通じてその文化的価値を受け容れることが、彼の「アメリカ人アイデンティティ」の根拠であることが示唆されている (266)。¹⁰ 作中でエヴァンズは鏝を常に携帯し、先住民の生活について勉強しているのだが (28)、彼のアメリカ先住民への関心は、作者ウィリアムズがこの小説の基となったヨーロッパ滞在中に『代表的アメリカ人』 (*In the American Grain*, 1925) を執筆していた事実を反映している。アメリカの歴史を独自の視点から問い直すこの作品において、Beckが述べるように、ウィリアムズは一元的に定義できるものとしてのアメリカ人アイデンティティを否定する (“Williams refuses to allow the voices in [the book] to cohere into an identity, into a national language, reducible to a given number of recognizable characteristics” [101, emphasis is original])。小説の最後が “So this is the beginning.” という一文であることが示すように、『異教の国への旅』は、ヨーロッパでの経験を経たエヴァンズの真にアメリカ的な芸術家としての誕生を予告することで終わる (256)。小説を自己の変容というテーマから読むことで見えてくるのは、同化主義のイデオロギーに抗い、猥雑なもの、汚れたもの、差別されるものをも取り込もうとするウィリアムズの文化多元主義的な詩学が、自己を極限にまで希薄化し、自己ならざるものに奉仕する媒体となることにその根拠を置いているということだ。

III

だが、先の引用において挿入された “all he saw—but not in man” という一節は不穏にも、ウィリアムズの詩学を支える変容した自己——慣習的な自己を解体した後に出現する “a steam engine with eyes” としての機械的な自己——の限界を同時に示唆するように思われる。先行研究は、あらゆるものとの接触を試みるウィリアムズの詩が、しばしば女性や人種のマイノリティを対象化する白人男性モダニストとしての特権的な視線の産物であることを指摘してきた。例えば『代表的アメリカ人』や『パターソン』 (*Paterson*, 1946-1951) を分析する North は、大衆や伝統的権威といったマジョリティから疎外されることをアメリカ人アイデンティティの条件として逆説的に捉えるウィリアムズの詩学において、アメリカ先住民やアフリカ系アメリカ人、そしてとりわけ人種のマイノリティに属する女性が、疎外の象徴としてのみ価値

を与えられていることを指摘する (156-62)。同様にウィリアムズの人種・性表象に着目した Nielsen の “William Carlos Williams, adamantly American in language and in his sense of place, remained also in the American grain with respect to his assimilation of the American language’s racial image structure” という見解は、ウィリアムズ研究における共通理解となっているとひとまづは言えるだろう (75)。

こうした指摘を踏まえつつ、それをウィリアムズにおける即興を通じた自己の変容が孕む問題として捉え直すために、最後に未完の小説『蘭の人』 (*Man Orchid: Lives on Air*, 1973) の一節を参照したいと思う。この作品は、ウィリアムズが友人のフレッド・ミラー (Fred Miller)、リディア・カーリン (Lydia Carlin) らと共に、1945 年末から約一年間、混血のジャズミュージシャンの物語として交互に即興したものである (ゆえに、原稿は多くのタイプミスや非文法的な表現を含んでいる)。小説の狙いは、そのタイトルが象徴するように、熱帯から合衆国に持ち込まれ異種交配を繰り返してきた「蘭」のイメージと、アフリカ系アメリカ人の主人公の混血性を重ね合わせながら、ある批評家の言葉を借りれば “miscegenation, whether literal or metaphorical, is an integral part of a new American idiom [and identity]” を示すことにあった (Belletto 275)。だが、混血の主人公の物語を即興するという着想は、ウィリアムズとミラーがジャズクラブで知り合った白人編集者バックリン・ムーン (Bucklin Moon) を、彼が黒人を主人公とする小説の作者であったことから肌の薄い黒人であると思い込んだことに由来する。¹¹ 従って、この小説は構想段階において既に人種的他者への無理解を露呈していたことになる。

次第にそのことに自覚的となり、作品への関心を失いつつあったミラーは自身が最後に担当した原稿部分において、タイトルが象徴するエキゾティシズムや、ブラックフェイスを演じることの正当性について疑義を呈する。それに対するウィリアムズの答えは次のようなものだ。

My replay to that is: we’re establishing an identity if it takes the whole novel to do it and nothing else ever happens except a “beautiful woman,” running along beside it talking to herself. Let her run along, she’s beautiful, isn’t she? So what else has she to do? I can’t think of anything.

Look at her run!

What a magnificent runner she is. *Look* what legs are for. *Look* at her run. . . .

Besides, she’s beautiful and WHITE! With red hair! and her teeth are black. (*Man Orchid* 111, Italics are mine)

ここでもまた、『地獄のコレー』や「ローマ」と同様、ウィリアムズは抑制を取り払った即興を継続することで詩的ミューズの姿を浮かび上がらせようとする (“Let her run along, she’s beautiful”)。それは書き手に固有の人種や性を超越した文化多元主義的なアメリカ人アイデ

ンティティの美でもある。だがそのとき、ウィリアムズの自己それ自体は、自ら創作した美に同一化することなく、観察する眼としての距離を保っている。あるいは、『異教の国への旅』におけるエヴァンズの経験を想起すれば、即興から生じるこの多元主義的アイデンティティの「美しさ」を担保するのは、それを眺める詩人の眼（a steam engine with eyes）の無作為さ、それによって可能となる認識の明晰さ（clarity）であると言えるだろう。

自己の変容を詩の不可視の存在論的根拠とするウィリアムズの詩学の限界は——「接触」（contact）の詩人にとっては皮肉なことに——この接触の不可能性にある。即興を通じて、ウィリアムズはあらゆる猥雑なもの、原初的なものへと接近し、白人男性としての自己を限りなく消失させる。だが、その結果「言葉そのものの意思」に奉仕する機械的な自己は結局の所、あらゆるものを肯定しつつ、何者にも動かされることのない眼としての自己を保証しているという点で、やはり白人としての特権的アイデンティティ（ホワイトネス）の一種であることを否定できない。勿論、ウィリアムズの詩が常にそのような特権的立場から書かれていたというわけではない。例えば、彼が称揚する「土地固有のもの」（the local）への関心を示した『酸っぱい葡萄』（*Sour Grapes*, 1921）に収められた詩“Complaint”では、出産と病に苦しむ女性を題材とする詩人の姿は接触から観察、そして共感へと詩行を跨ぐ度に揺れ動く（“I pick the hair from her eyes / and watch her misery / with compassion” [*Collected Poems I* 154]）。だが、20年代後期を代表する即興的作品『冬の由来』（*The Descent of Winter*, 1928）における“A poem is a soliloquy without the ‘living’ in the world”といった発言や、“To be nothing and unaffected by the results, to unlock, and to flow, uncolored, smooth, carelessly—not cling to the unsolvable lumps of personality (yourself and your concessions, poems) concretions—”という断片が示すように（*Imaginations* 261-62）、即興による実験を繰り返しながら、ウィリアムズは明晰さ（clarity）の詩学を深めると同時に世界との分裂を抱え込んでいったように思われる。

結論

アメリカ人モダニストとして言葉の文化的・歴史的な支配力に極めて意識的であったウィリアムズは、即興を、慣習的な自己の制御を離れ、むしろ自己をそうした慣習から自由な清潔な（clean）言葉表現するための純粋な媒体へと変容させる手段として捉えていた。「ローマ」に残された自己変容の苦闘の過程が示すのは、透徹した事物描写を特徴とするウィリアムズの「機械としての詩」（a poem as a machine made of words）が、反省意識を持たない機械のように言葉に奉仕する詩人の自己をその存在論的根拠として成立していた、という可能性である。詩の言葉が新しくなるためには、まずその詩を扱う主体が変容しなければならない、という考えは、実のところウィリアムズの最初の本格的な即興である『地獄のコレー』において既に示されている。

When you hang your clothes on the line you do not expect to see the line broken and them trailing in the mud. Nor would you expect to keep your hands clean by putting them in a

dirty pocket. However and of course if you are a market man, fish, cheeses and the like going under your fingers every minute in the hour you would not leave off the business and expect to handle a basket of fine lace without at least mopping yourself on a towel, soiled as it may be. Then how will you expect a fine trickle of words to follow you through the intimacies of this dance without—oh, come let us walk together into the air awhile first. (*Imaginations* 33-4)

穢れた主体から、清潔な言葉が生じることはない——最後のダッシュでは“cleansing yourself first”が省略されていると考えてよいだろう。

これまでの研究は、ポストモダン的な語彙によって即興の快樂や自由を強調するあまり、ウィリアムズの即興に潜む論理的な「明晰さ」を見過ごし、あたかもそれを「読めない」ものであるかのように扱ってきた。その意味で、芸術と自己の両面から clarity という概念を追求する「ローマ」は、この作家の詩学についての我々の理解を深める上で極めて重要な作品であると言える。即興における自己の変容は、ウィリアムズの詩が想像する文化多元主義的な世界の「美」を支えるものであると同時に、彼がしばしば露呈する白人男性モダニストとしての限界を規定するものでもあった、と結論できるだろう。

¹ 実際、滞在中のローマからケネス・バーク (Kenneth Burke) へ宛てた 1924 年 3 月 26 日付の手紙でウィリアムズは “Everything I am doing now is unprintable. To hell with printing and selling work” と述べている (*Selected Letters* 61)。

² 管見の限り、「ローマ」をまともに論じているのは後述する Bremen (単著の中で 7 頁ほど) と Schmidt に加え、シュルレアリスムとの類似を論じる Arnold 論文しかない。

³ ウィリアムズの即興への関心は『地獄のコレー』および『春とすべて』を中心として、ダダ、シュルレアリスム、キュビズムといったヨーロッパ前衛との関係から論じられてきた。基本文献としては Tashjian 91-115、Schmidt, *Literary Tradition* 90-135、Perloff 109-54、MacGowan 55-72、Dijkstra 127-44、Marling 136-56、Arnold を参照。ヴァイニンガー (Otto Weininger) やマースデン (Dora Marsden) からの影響を含め、詩人が女性性を詩的原理として考えていた点、“sexual admixture” (Clarke 181) としての芸術家像を抱いていた点については、Weaver 17-29、Clarke 173-217、Kinnahan 4-8 および 19-124、Schmidt, “Chora” を参照。

⁴ “in detail / break it apart, the polished / rods on the floor / bright under the grease / the machine is dispersed and still / each part whole / full / rust and be lost / the secret has died / and still / they fumbling” といったように。『自伝』によれば、ウィリアムズにとって日常的な詩作のあり方は、自らをタイプライターという機械と一体化させ、即興的に書くことであった—— “Five minutes, ten minutes, can always be found. I had my typewriter in my office desk. All I

needed to do was to pull up the leaf to which it was fastened and I was ready to go. I worked at top speed. If a patient came in at the door while I was in the middle of a sentence, bang would go the machine—I was a physician. When the patient left, up would come the machine” (*Autobiography* xi-xii)。

- ⁵ この小説についてウィリアムズは晩年のインタビューで、“The protagonist was, of course, myself; his experiences, in a measure, mine” と発言している (*I Wanted to Write a Poem* 45)。
- ⁶ “Dev” (“Dr. Dev. Evans”あるいは“Evan Dionysius Evans”)はウィリアムズがしばしばフィクショナルな自画像を描く際に用いた分身的キャラクターの名前である (Bremen 115)。
- ⁷ それぞれの過程に対応して、小説はほぼ均等に三分割されている。
- ⁸ “A poet of reality”については Hillis Miller の先駆的なウィリアムズ研究を参照 (285-359)。Miller はウィリアムズの本格的な詩人としての誕生が “his private consciousness, that hollow bubble in the midst of the solidity of the world” の断念と同時であったと論じたが (287)、即興における自己への関心は、ウィリアムズのキャリアにおいてそれが重要な問題であり続けたことを示している。
- ⁹ Beck、Bremen 121-59、Kadlec 122-51、Lowney 13-73、Marsh 164-216、Michaels 74-7, 82-5 を参照。
- ¹⁰ 作者曰く “the best chapter in the book” であったこの章は、初版では削除され、別個に短編として出版された後、『短編小説とその他散文』 (*A Novelette and Other Prose*, 1932) に収められた (*I Wanted to Write a Poem* 45)。同章が補遺として収録された再版に序文を寄せた Harry Levin は、それが小説のちょうど中央に位置したであろうと推測している (*Voyage* xiv-v)。
- ¹¹ 作品の基本的背景については、Mariani 514-16 を参照。

Works Cited

- Arnold, David. "Wanderings with Janus: Situating *Rome*." *Rigor of Beauty: Essays in Commemoration of William Carlos Williams*, Copestake, pp. 123-49.
- Beck, John. *Writing the Radical Center: William Carlos Williams, John Dewey, and American Cultural Politics*. State U of New York P, 2001.
- Belletto, Steven. "'Ampersand, Quicksand': Williams, *Man Orchid*, and the Miscegenated American Idiom." Copestake, pp. 273-300.
- Bremen, Brian. *William Carlos Williams and the Diagnostics of Culture*. Oxford UP, 1993.
- Clarke, Bruce. *Dora Marsden and Early Modernism: Gender, Individualism, Science*. U of Michigan P, 1996.
- Conrad, Bryce. "Preface: William Carlos Williams's *Rome*." *William Carlos Williams Review*, vol. 26, no. 2, 2006, pp. 1-2.
- Copestake, Ian. *The Ethics of William Carlos Williams's Poetry*. Camden House, 2010.
- , editor. *Rigor of Beauty: Essays in Commemoration of William Carlos Williams*, Peter Lang, 2004.
- Dijkstra, Bram. *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*. Princeton UP, 1969.
- Kadlec, David. *Mosaic Modernism: Anarchism, Pragmatism, Culture*. Johns Hopkins UP, 2000.
- Kinnahan, Linda. *Poetics of the Feminine: Authority and Literary Tradition in William Carlos Williams, Mina Loy, Denise Levertov, and Kathleen Fraser*. Cambridge UP, 1994.
- Lowney, John. *The American Avant-Garde Tradition: William Carlos Williams, Postmodern Poetry, and the Politics of Cultural Memory*. Bucknell UP, 1997.
- MacGowan, Christopher. *William Carlos Williams's Early Poetry: The Visual Arts Background*. UMI Research Press, 1984.
- Mariani, Paul. *William Carlos Williams: A New World Naked*. McGraw-Hill, 1981.
- Marling, William. *William Carlos Williams and the Painters, 1909-1923*. Ohio UP, 1982.
- Marsh, Alec. *Money and Modernity: Pound, Williams, and the Spirit of Jefferson*. U of Alabama P, 1998.
- Michaels, Walter Benn. *Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism*. Duke UP, 1995.
- Miller, J. Hillis. *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*. Belknap Press, 1965.
- Murphy, Marguerite S. *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*. U of Massachusetts P, 1992.
- Nielsen, Aldon Lynn. *Reading Race: White American Poets and the Racial Discourse in the Twentieth Century*. U of Georgia P, 1990.
- North, Michael. *The Dialect of Modernism: Race, Language, and Twentieth-Century Literature*.

- Oxford UP, 1994.
- Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton UP, 1981.
- Schmidt, Peter. *William Carlos Williams, the Arts, and Literary Tradition*. Louisiana State UP, 1988.
- . "Chora in Hell: The Sewer Venus, Sexual Politics, and Williams's Improvisation 'Rome' (1924)." *William Carlos Williams Review*, vol. 26, no. 2, 2006, pp. 69-94.
- Siraganian, Lisa. *Modernism's Other Work: The Art Object's Political Life*. Oxford UP, 2015.
- Tashjian, Dickran. *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde, 1910-1925*. Wesleyan UP, 1975.
- Weaver, Mike. *William Carlos Williams: The American Background*. Cambridge UP, 1971.
- Williams, William Carlos. *The Autobiography of William Carlos Williams*. New Directions, 1967.
- . *The Collected Poems of William Carlos Williams: Volume I 1909-1939*. New Directions, 1986.
- . *The Collected Poems of William Carlos Williams: Volume II 1939-1962*. New Directions, 1991.
- . *Imaginations*. New Directions, 1970.
- . *I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet*, edited by Edith Heal, New Directions, 1978.
- et al. "Man Orchid: Lives on Air." *The Massachusetts Review*, vol. 14, no. 1, 1973, pp. 77-117.
- . "Rome." *William Carlos Williams Review*, vol. 26, no.2, 2006, pp. 15-68.
- . *The Selected Letters of William Carlos Williams*, edited by John C Thirlwall, McDowell, Obolensky, 1957.
- . *A Voyage to Pagany*. New Directions, 1970.