

ウィリアム・カーロス・ウィリアムズの「自由」詩

—— variable foot の考案 ——

吉 田 亜 矢

はじめに

近代英詩を代表する韻律形式といえば、弱強五歩格がすぐに思い浮かぶ。フランス詩においては、12音節から成り立つアレクサンドランである。では、アメリカ詩に特徴的なものとは問われて即答することができるであろうか。この問いに対し、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ (William Carlos Williams, 1883-1963) は、少なくとも “The iamb is not the normal measure of American speech.”⁽¹⁾ 「弱強調はアメリカ口語の標準的韻律ではない。」との確信をもっていた。時すでに自由詩の世紀に、ウィリアムズは韻律 (measure)⁽²⁾ について考察した。 “[N]o vers is libre for the man who wants to do a good job.”⁽³⁾ 「全うな仕事を望む者にとって、自由な詩などない。」と述べた T. S. エリオット (T. S. Eliot, 1888-1965) 同様、ウィリアムズもまた “I do not believe in *vers libre*, this contradiction in terms.”⁽⁴⁾ 「自由詩などありえない、この呼び名が内包している矛盾からして。」と、自由詩のあり方を問うた。

そもそも、自由詩とは、どのように定義づけられているのか。逐語訳すれば、「自由な韻文」となる ‘free verse’ を「愚かな知恵」をたとえに、その撞着性を示唆し、‘free’ を ‘nonmetrical’ と同義に捉える見解もあれば⁽⁵⁾、連の長さや脚韻パターンが定まっていない詩や、長短の差が著しい詩行、また規則正しい弱強調が用いられていないと思われる詩を全て自由詩とみなす見方もある⁽⁶⁾。このように、自由詩と言うとき、この名称が孕む定義の不確定性が常について回る。

ウィリアムズにとって自由詩とは如何なるものであったか。20世紀のアメリカ詩人であるが故に、ウィリアムズの詩は、定型に煩わされず文字通り自由気ままな詩を書いた詩人の作品として十把一絡げに捉えられかねないが、詩人曰く、“Whitman with his so-called free verse was wrong : there can be no absolute freedom in verse. You must have a measure but a relatively expanded measure to exclude what has to be excluded and to include what has to be included.”⁽⁷⁾ 「ホイットマンの書きたいいわゆる自由詩だが、あれはおかしなものだ。完全に自由な詩などありえないからだ。リズムを測る物差しが必ず要るのだ。とはいえ、省くべきを省き、含むべきを含む、割合におおらかな物差しではあるが。」本稿では、ウィリアムズの「自由」詩における ‘measure’

の概念を把握するべく、彼に特徴的な連形式と字下がり^{（8）}を駆使した詩を取り上げたのち、主に「アスフォデル、あの緑めく花」（‘Asphodel, That Greeny Flower’, 1955）を例に取り、後期に多用された独自の variable foot（変性詩脚）^{（8）}に残る不分明な点を説明する。

I 「赤い手押し車」が語るアメリカ——連形式の基本

旧大陸ヨーロッパへと移住した T. S. エリオットや生涯の友人パウンド（Ezra Pound, 1885-1972）等の同胞とは異なり、ウィリアムズは、ニュージャージー州のラザフォード（Rutherford）という町に留まり、同地にて半世紀以上におよぶ詩作人生を遂げた。英詩の伝統にただ肖^{あやか}るだけでは飽き足らず、新大陸アメリカへの入植者さながらの気概をもって、開業医としての日々の合間に、独立独歩の自由詩を開拓し始める。

ウィリアムズが詩を書き出した 20 世紀初頭、すでにマラルメ（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）の『骰子一擲』（*Un Coup de Dés*, 1897）やアポリネール（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）の『カリグラム』（*Calligrammes*, 1918）は世に発表されている。前者における詩行は、夜空に煌めく星座のごとく頁に散りばめて配置され、後者では句読点を一切用いず、中にはアルファベットの雨が降っているかのように配列されているものもある。これらフランス詩人による独創的な詩行の用い方に加え、アメリカでもすでにホイットマンが自由詩の萌芽であることを踏まえると、最初期の作品を除いて生涯ウィリアムズが守り通した二点——押韻や行頭の大文字撤廃——など訳もないことであつたかもしれない。しかし、たとえ些細な方針であれ、このような自身にとっての詩の詩たる所以を問う真摯な態度はウィリアムズにあって終生変わることはなく、とりわけ行と韻律（リズム）の間に融和関係を求め、ひたすらアメリカの口語で詩を書くことに徹した。アメリカの英語母語話者であれば、全くの辞書要らずでウィリアムズの詩を享受することができると思われるほど、彼の言葉選びは簡素である。言わずと知れたウィリアムズの代表作「赤い手押し車」（‘The Red Wheelbarrow’, 1923）^{（9）}を、ドナルド・ホール（Donald Hall, 1928-）はイギリス英語に書き換えている。

such an extraordinary degree of importance
is attached
to a crimson-hued conveyance
for waste material
which has accumulated particles of liquid
emanating from the heavens
in the approximate vicinity
of the albino poultry^{（10）}

これほどの尋常ならぬ度合いの重々しさが／伸び掛かっている／深紅の色合いをした廃棄物

の／運搬に用いられる荷台に／天空から降り注いできた／粒子状の液体が堆積している／近
隣と思しき位置に居るは／白妙の家禽

イギリスに数週間滞在したアメリカ人のホールが、現地イギリスの英語に堪えかねた末の改作である。強いて原作との共通点を挙げれば、全8行構成という点のみで、無論相違点は多数ある。多音節語の多用、高頻度の子音、さらに語の解釈においては、‘red wheel / barrow’「赤い手押し車」が‘crimson-hued conveyance / for waste material’に、‘rain / water’「雨水」が‘particles of liquid / emanating from the heavens’へと誇張され、アメリカ英語から見たイギリス英語の印象——格調高く難易度の高い語彙、硬派な耳当たり、婉曲な言葉づかい——が一目瞭然である。また、原作に描かれているアメリカの民家の裏庭に広がる風景が、園芸好きなイギリス人の手入れの行き届いたバラの庭からは想像もつかない代物であるのかもしれない。原作との落差は、言わずもがなである。

so much depends upon	こんなにも かけがえの ないものなんだ
a red wheel barrow	しろい にわとりたちの そばにあって
glazed with rain water	あまみずで きらきと ぬれている
beside the white chickens ⁽¹¹⁾	一台の あかい ておし ぐるまってのは ⁽¹²⁾

アメリカの小学校五年生であれば、難なく理解できるという平易な単語が⁽¹³⁾、4つの連に4語ずつ配当されている。まさに、行への拘りが生む、紙一重の韻文である。語用論的に一括りに扱われるべき‘depends / upon’と‘the white / chickens’が分たれ、複合語である‘wheel / barrow’と‘rain / water’が解体されることで、連形式が生まれている。日常の見慣れた光景が、言葉という抽象世界の枠に当てはめられ、意外な言葉の分節によって存在物の相互関係を詳らかにされることで、新たな感慨をもって再認識される。視界に最初に飛び込んでくるのは、最も彩度の高い「手押し車」の赤色である。この雨曝しの無生物のそばで、白色の「にわとり」という生き物が雨乞いでもしていたのであろうか。紅白の色彩という抽象性と、物体および生物という個物性の関係が喚起されている。無生物とはいえ、ここでの「手押し車」は「雨水」という自然界の覆いで神々しく映し出され、生命を湛えているかのようである。この詩に、イマジズムの観点から俳

句との類似性を指摘する見方があるが⁽¹⁴⁾、これらの言葉の分節で粒立つ鮮明なイメージを前に無理もない主張である。

なるほど1語1語の配置は適材適所、4語4連で統一性が保たれているようだが、この詩の趣は、むしろ均衡を欠いているところにある。主役は勿論のこと一台の赤い手押し車であり、脇役に白いわとりが数羽いる。しかし、文法上の主語は紛れもなく不可算代名詞 'so much' であり、一体何がそんなに重要なのか、その正体を知りたいと思うのが人間心理の常ながら、いわゆる関係動詞 'depends / upon' に導かれ、連は一对三の割合で目的語の手押し車に重きが置かれていく。この意味上の支点の移動は、まさに物理的な手押し車の様態の変化——地面に置かれて均衡を保っている手押し車が、物を運んでいる最中は、軸となる前方車輪に傾斜する——と呼応する。主語内容を顧みないことで、たかが手押し車されど手押し車に一気に焦点が向かう。いわば作用点の役割を担う第1連は、捨て身の切り札とも言える。確かにこの連抜きでは、俳句の五・七・五を、この詩の第2、3、4連へとそのまま英語の詩に模倣しただけの、凡庸な一台の赤い手押し車の描写に過ぎない。詩の最後にも、見かけの均衡を崩す仕掛けがある。第2、3連で複合語が物質構成要素別に二分割されることによって、車輪なしに手押し車は存在せず、水分なしに雨は降らないことを我々は順当にしみじみと悟るのであるが、最終連の「しろいにわとりたち」までもが、白と鶏らしを掛け合わせた複合語のような顔で、してやつたりとほくそ笑んでいる。このように、短い2行で詩に固有の連が生かされていることがわかるが、これよりほんの数年前の1917年に出版された詩集『読みたい人へ!』(*Al Que Quiere !*, 1917) に関して、ウィリアムズは当時の詩風を以下のように述べている。行あしらいと話し言葉の自然な韻律(リズム)を融合しようとする試みが始まっていた。

The poems are for the most part short, written in conversational languages, as spoken, but rhythmical I think. The stanzas are short; I was searching for some formal arrangement of the lines, perhaps a stanzaic form. I have always had something to say and the sheer sense of what is spoken seemed to me all-important, yet I knew the poem must have shape. From this time on you can see the struggle to get a form without deforming the language.⁽¹⁵⁾

大半の詩は短く、会話口調で発せられた通りに書かれているが、リズムカルになっていると思う。連も短い——私は何かしら詩行の形式的な配列を、おそらく連形式を模索していた。私には常に言うべきことがあり、話されたありのままの意味が私には最も重要に思えたが、詩は形あるものでなければならないことも承知していた。言語を歪めることなく形式を得るという至難の取り組みが、この頃を境に始まった。

「赤い手押し車」の他にも、ウィリアムズの詩には、裏病棟の空き地で燃えかすの中にきらりと光る緑色のガラス瓶の破片、後ろ足を踏み外して花瓶の中へ転落した猫、冷蔵後に取り置きされていたスモモを勝手に食べてしまったことを詫げる置き手紙など、日常のありふれた事物を

扱った作品が無数にあるが、「赤い手押し車」で明らかのように、一見平凡な事物描写が、詩行に織り込まれることで、本質的な意味合いが生じる。まさに、‘no ideas but in things’⁽¹⁶⁾「事物に観念を語らせる」⁽¹⁷⁾というウィリアムズの信条の表れである。

II 「やさしい手つき」⁽¹⁸⁾ にみる動的視覚効果——字下げりの試み

ウィリアムズの短行詩の中には、詩行の配列それ自体がある物を象っているパターン・ポエトリーとして読まれるものもあり⁽¹⁹⁾、行への拘りが作り出す視覚的效果が多分にある。特に『パターソン』(*Paterson*, 1946-1958) を経てからのウィリアムズ後期の詩は、variable foot が用いられた三段連詩はもちろんのこと、行頭の字下げりから生じる行の交配列によって、視覚への訴えが著しい。「やさしい手つき」(‘The Loving Dexterity’, 1957 (初版), 1962 (第2版)) は、「赤い手押し車」にみられた連形式とイマジズムの傾向と、字下げりによる視覚効果が折衷された作品である。その初版と改訂版を比較することで、ウィリアムズの連形式への拘り、すなわち従来の韻律や脚韻を欠いた自由詩に型を求める一つの試みが明らかになる。

The flower	花が
fallen	散った
a pink petal	ピンク色の花びらが一片
intact on the ground	無傷のまま地面に
Deftly	器用に
she raised it	彼女は拾い上げ
and placed it	また元の所に置いた
on its stem again ⁽²⁰⁾	茎の上に

「やさしい手つき」の初版は、「2つの感傷的な小詩作品」(‘Two Sentimental Little Poems’) という題で他の一詩と組み合わせられて1957年に発表された、2つの4行連句から成る短詩である。前半が、舞い落ちたばかりの一枚のピンク色の花びらの描写で、後半は、女性がその無傷の花びらを器用に元咲いていた茎の天辺に戻す様子が描かれている。淡々とした描写で、特に2連目の‘she raised it / and placed it’に至っては、機械的な印象さえ与える。行頭の字下げりの意図も充分に伝わってこず、「赤い手押し車」に見られたような語の意外な句跨がりもなく、改定後の1語1語の歯切れの良さに欠けている。ウィリアムズは、一度出来上がった詩の手直しについてこう語っている。

As I went through the poems I noticed many brief poems, always arranged in couplet or

quatrain form. I noticed also that I was peculiarly fascinated by another pattern: the dividing of the little paragraphs in lines of three. I remembered writing several poems as quatrains at first, then in the normal process of concentrating the poem, getting rid of redundancies in the line – and in the attempt to make it go faster – the quatrain changed into a three-line stanza, or a five-line stanza became a quatrain. . . .⁽²¹⁾

「書き上がった」詩に限なく目を通すと、2行連句や4行連句で書かれた短い詩が多いことに気がついた。また、別の型に特に魅了されていたことにも気がついた。それは、短い段落を3行に分割するというものであった。いくつかの詩を、初めは4行連句で書いて、推敲といういつもの過程において、行の余分な部分を取り除くことで——行を速くする狙いもあって——4行連句が3行連句に、5行連句が4行連句になったものだ…

この手順によって、1962年の「やさしい手つき」は、一段と垢抜けた仕上がりになっている。

The flower	花が
fallen	落ちているのを
she saw it	彼女は見た
where	そこには
it lay	ひらり
a pink petal	薄紅色のひとひら
intact	無傷のまま
deftly	さっと
placed it	戻した
on	もと咲いていた
its stem	茎の上に
again ⁽²²⁾	ふたたび ⁽²³⁾

4行連句から3行連句へ、外見からして一新された版では、1連目から主人公‘she’が登場する。初版には見られなかった‘she saw it’「花が／落ちているのを／彼女は見た」が冒頭で導入されていることで、この光景を目撃している書き手の詩人（＝I saw her）を、我々読者の側が傍観している（＝We saw you two）といった、入れ子構造が生まれ、まるで映画の一場面を見ているようである。より細切れに配置された言葉の中に織り交ぜられ、1語1語が機敏に働き、初版からは連想し得なかったカミングズ（e. e. cummings, 1894-1962）の「一枚」（‘1 (a’, 1958）と対照す

ることでもある。

I (a	1 (ま
le	いの
af	葉が
fa	おち
ll	てい
s)	る)
one	さびし
l	さ
iness	のひとしお ⁽²⁴⁾

秋の木枯らしと春の微風。枝から一枚落ちた孤独な自分自身である枯葉と、彼女の愛情で返り咲いた瑞々しい一片の花びら。冒頭のアルファベット 'I' は、その象形から一人称主語の I やローマ数字の 1 を連想させるが、括弧で引き離されることで、限りなく 'loneliness' の哀愁を募らせている。また、作品自体が筒状を成し、寄る辺のない身上を象徴している。最後の 'iness' も漏れなく象形的であり、あたかも落ちた枯葉が地面に横たわっているようである。これらの象形的な言葉遊び、括弧を用いた分語法 (tnesis)、文字の配置 (lettering) の洗練度は高いものの、詩に不可欠な音声を紹介しては享受できないという点で、詩というよりはむしろ文字による素描というべきであろう。一方の「やさしい手つき」であるが、初版とは打って変わって、連をも跨いで配置された第3連1行目の 'intact' が絶妙な合図となって、彼女は急ぎ落ちたままの花びらを拾い上げるのである。カミングズの詩行が、枝を離れて落ちてゆく枯葉を模倣しているのに比べ、ウィリアムズの詩行は複雑で、下降していくごとに意味内容が上昇していくように見える。たとえば花びらが萎びていなくとも、すでに落ちているのだから拾って戻すことはないが、優しい彼女は戻してやった。彼女は誰に見られているとも知らず、僕がこのさり気ない一部始終を見ていた。

前述の 'intact' 同様、1行に与えられた語が少なければ少ないほど、その1語が際立っている例が、最後の 'again' である。まだ落ちていない花びらと共に、もう一度茎の先端で華やかで美しいという彼女の願いも空しく、詩行が下るごとに確実に時間は過ぎ、その途中で彼女の手が触れているのではや 'intact' とは言い切れず、再起したかのように見える一枚の花びら。そして、茎の上すなわち1行目に視点を戻すや否や、また花びらは舞い落ち ('The flower / fallen')、結局はこれの繰り返しである。実のところ、花びらの一生は、皮肉にも詩行の幕開けによって尽きて

いたのである。初版のように、1行の中で他の語と数珠つなぎ（‘on its stem again’）の配置では、‘again’のみに焦点を当てて、無邪気な子供がある種の残酷さを秘めているような読み方を、彼女の親切的行為に当てはめることは難しいであろうが、改訂版のように、1語に1行を与えることで、語の象徴性は一層高まる。字下がりによって行始まりが交互に小刻みに入り組んでいるため、本来あるべき、期待される場所に言葉がスタンバイしていないという状態が繰り返し訪れ、まるで1行1行が始まりの1行のようである。1語1語がポラロイドカメラで撮影されたかのように、字下がりが生む時間差によって次第に浮き立って見えてくる。たった1語で1行を成している行は、全体の半分に当たる6行を占め、まさに‘dexterity’, ‘deftly’を言葉の配列が体现している。

特に字下がりが施されている箇所は、より強い印象を与える語であり、それらの意味を掘り下げていくと、ミルトン（John Milton, 1608-1674）的な読みも可能になる。すなわち、‘fallen’は「落花」から「墮落」へと、‘deftly’は「器用に」というよりは「巧妙に」と言い換えることができる。カミングズの「一枚」の枯葉が自然な朽ち方をしているのに対し、「やさしい手つき」の花びらは、女性の老婆心のごとき行為によって自然の摂理からさらわれ、本来あるべき朽ち方を許されぬまま、無用の延命を強られる。自然の営みという神の為せる業に対する、この冒瀆的行為によって、花びらは一度ならず二度も‘intact’な状態を奪われたのである。また、‘deftly / placed it’の主語は、数行を隔てた前述の‘she / saw it’の‘she’であると把握できるものの、文法上期待されるべきandのような等位接続詞が欠けていることで、明示的ではない。この接続詞省略（asyndeton）によって、‘deftly’という副詞の人為的な含みが一段と色濃いものとなる。なお、次連へと句跨りをしている上述の‘intact’と次の語‘deftly’の区分が不分明であり、この曖昧さにおいて、彼女の存在が隠されているばかりか⁽²⁵⁾、素知らぬ顔をして花びらを置き直している彼女の心情自体も揉み消されている。彼女としては、隠し果^{おお}せたつもりかもしれぬが、人の手で花を接着（‘on’）できるとでも思ったのであろうか。墮ちたがゆえの人間の小賢しさ（‘dexterity’）が垣間見える。『楽園喪失』（*Paradise Lost*, 1667）第9巻において、分業後のイブ（Eve）が、守られるべき存在である我を忘れて花を支える場面を彷彿とさせ、人類の原罪が主題となっているかのようである。まさに、現代版の『楽園喪失』としての味読が可能である。詩題に含意を汲み取るならば、‘loving’は彼女の「世話好き」な人となり、そのような女をも庇う男である詩人の「愛情に満ちた」眼差しではないか。また、‘dexterity’は、人類に墮落をもたせた女をはじめとする人間の「小賢しさ」、そしてウィリアムズの「機転の利いた」行捌き^{さば}であると考えられ、詩人の思惑通り⁽²⁶⁾、多義的解釈を誘発する詩題である。

III 詩行に近づく詩脚—— variable foot の考案

ウィリアムズが到達した variable foot とは、詩脚が固定されていない韻律のことを言う。詩行の体裁としては、3行で1組（‘three-line groups’）⁽²⁷⁾を構成する。3行のうち2行に、行頭にスペースを空ける字下がりが段階的に施されているため、三段連（triadic stanza）詩と呼ばれることが

ある。ウィリアムズ曰く、後にも先にもこれ以上の出来映えはないという「下降」(‘The Descent’, 1954) ⁽²⁸⁾ 冒頭の一節を以下に抜粋し、詩人自身が他の自作詩の一節に付した variable foot の解説 ⁽²⁹⁾ に倣って分析を試みしてみる。

(1) The descent beckons

(2) as the ascent beckoned.

(3) Memory is a kind

(4) of accomplishment,

(5) a sort of renewal

(6) even

(7) an initiation, since the spaces it opens are new places

(8) inhabited by hordes

(9) heretofore unrealized,

.... ⁽³⁰⁾

(番号は筆者)

下降が招く

上昇が招いたように。

記憶というのは

達成のようなもの、

刷新のようなもの

さらには

始まりでさえある、なぜなら記憶は数々の新天地を切り開き

そこは群衆が住まう

未だかつて実現されなかった場所だから、

Count a single beat to each numeral. You may not agree with my ear, but that is the way I count the line. Over the whole poem it gives a pattern to the meter that can be felt as a new measure. It gives resources to the ear which result in a language which we hear spoken about us every day.

番号ごとに拍子の一つ取って下さい。私の耳とは合わないと思われるかもしれないが、とにかく私はこのようにして1行1行の拍子を取る。詩全体にわたって、このように拍子を取ることで、型が生まれ、新しい韻律の測り方だと感じることができる。その型が基になって、耳には結果として毎日まわりから聞こえてくる話し言葉となって響く。

ウィリアムズの説明によれば、読む側は上記の(1)から(9)の各行に1拍の拍子('a single beat')を取ることになる。その拍子がどこに来るかまでは指示されていない。1行の長さが詩人の息づかいに相当するとして、英詩の伝統においてその標準的な長さが弱強四歩格、あるいは五歩格であったことを踏まえると、この9行は逸脱にも程があると思われるかもしれない。殊に、(6)と(7)は行の長短の差が著しく、'an initiation'の後の句読点を息つきとして考慮に入れるにせよ、これらが詩人の自然な息づかいを促すとは理解に苦しむ向きもあろう。しかし詩人は、2音節語の副詞'even'に1行分を占拠させ、一方、次行には10語をも配置することを許すだけの、妥当な根拠と確信を持ち合わせていたのである。一つに、(3)'Memory'「記憶」とは、(4)'accomplishment'「達成」であり(5)'renewal'「刷新」であり、と軽やかに詩行を右斜めに滑り降りながら(6)'even'「さらには」1語に意味深長な塞き止めを食らい、続きを求めて視線が一路行頭へと向かった先に、「記憶」の3番目の同格(7)'an initiation'「始まり」が映え、句跨がり効果が奏している。さらに重要な点は、ウィリアムズの variable foot を用いた詩行が、そのまま詩脚であるという事実である。1行に1拍を数えるということは、1行に1詩脚が必然的に宿っているということになる。すなわち、(6)と(7)の行は、長さの違いこそあれ、1詩脚という点において等価である。この奇想天外な詩行の有り様と、'even'が内包する意味上の振幅を総合することで、この2行の併存を肯定することが可能になる。

ウィリアムズの variable foot 考案の源は、無数の詩人の手垢がついた旧式の測り方(meter)に対して、時代に見合った新たな世界の測り方(measure)を求めて、原義 metron すなわち measure に戻ったところにあった。ウィリアムズは、もう一方の派生語である meter に拭い切れない加齢臭のようなものを嗅ぎ取っていたと思われ、二つの名称を使い分けする姿勢には、伝統を踏襲するイギリスと新法を創始するアメリカが対峙している。また、variable foot の具体的発想源としては、ホイットマンの自由詩、ポーやホプキンズの韻律理論が挙げられる。とりわけ、強勢を重視し、厳密な弱勢の数を問わない態度は、ホプキンズのスプリング・リズムを想起させ、事実言及している。

Hopkins, in a constipated way with his 'sprung' measures, half realized it but not freely enough. To escape the prosiness of the lines or the threat of prosiness in the line, the foot has to be expanded to make a freer handling of the measure possible. ⁽³¹⁾

ホプキンズは、彼の跳躍した測り方でもってリズムが窮屈そうであったが、なかなか良い所まで理論を進めた。しかし、とことん、とまではいかなかった。詩行の単調さ、詩行に潜む散文的脅威から逃れるには、詩脚を拡張して、より自由な測り方ができるようにしなければならない。

以下に見るホプキンズの詩行においては、1行に落ちる強勢の数を定めて、1つの強勢に不特定多数の弱い強勢が纏わりついた形で、基本的には1音節から4音節で1詩脚が出来上がっている。

dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his riding ⁽³²⁾

ここからは、ウィリアムズが妻に捧げた晩年の長詩「アスフォデル、あの緑めく花」⁽³³⁾（以下、「アスフォデル」と略記）の第1巻において、variable foot の考察を続けることにしよう。

- (1) Of asphodel, that greeny flower,
 (2) like a buttercup
 (3) upon its branching stem—
 (4) save that it's green and wooden—
 (5) I come, my sweet,
 (6) to sing to you. ⁽³⁴⁾
- (Book I, ll.1-6) (番号は筆者)

アスフォデル、あの緑めく花
キンポウゲのごとく
枝分かれした茎に咲く――
緑色で地味なところは違っているけれど――
この花について、愛する君に
歌ってきかせよう。

同時代詩人アポリネールの詩集『アルコール』(*Alcools*, 1913)の巻頭を飾る「地帯」(‘Zone’)冒頭の1行が、‘A la fin tu es las de ce monde ancien’⁽³⁵⁾「とうとう君はこの旧世界に嫌気がさしたのだ」と言いながらも、フランス詩を代表するアレクサンドランで始まっているように、「アスフォデル」も、率先して放棄してきたはずの弱強調を基調に詩行が進められていく。(1)(2)(3)の三段連は、見事に伝統的詩法に従うものである。ウィリアムズ晩年の詩が、因縁の弱強調で始

まっていることは大変興味深い。不凋花アスフォデルに詩神ミューズの役割が与えられ（‘I have invoked the flower’ (Book III, 1.8)）、ウィリアムズ若き日の師キーツ（John Keats, 1795-1821）を偲ばせる叙情性が溢れている。人類の歴史をも盛り込んだ過去への壮大な回想が、この作品の全編を貫いている。長年連れ添った妻に、生まれながらの性質と男としての変えられない性^{さが}ゆえの過ちに対し、理解と赦しを乞い、彼女への愛が歌われている。この頃のウィリアムズは、心臓発作や二度の脳卒中により、右上半身麻痺、言語・視覚障害などの後遺症を患っていた。‘I have to say to you / and you alone’「君に言わなくてはならない／君だけに」残された時間に詩人は焦燥する。

(1) Only give me time,

(2) time to recall them ⁽³⁶⁾

(3) before I shall speak out.

(4) Give me time,

(5) time.

(6) When I was a boy

.... ⁽³⁷⁾

(Book I, ll.64-69) (番号は筆者)

ただただ時間がほしい、

どのみち思い切って話すまでに

思い出の数々を呼び戻す時間が。

時間がほしい、

時間が。

少年だった頃

読み手は (5) から (6) へと移動するとき、それまで読み進めてきた視線の先を疑う。(6) が 3 行目が構えているはずの定位置を無視して、連の先頭に立っている。1 行分が飛ばされている理由として、ウィリアムズの視覚障害による誤りも考えられなくもないが ⁽³⁸⁾、むしろ (5) の余韻が、本来 (6) が来るべき 1 行として表現されていると考えるべきであろう。これまでに ‘perhaps for the last time’, ‘against time’, ‘Only give me time’, ‘time to recall them’, ‘Give me time’, ‘time’ と ‘time’ は幾度となく繰り返し反復されており (5) の ‘time’ は、いわばクレッシェンドの極みであり、妻に全てを語るために必要な「時間」が最大限に求められている。よって、1 行分を充てても余りある箇所である。また、来るべき次行の不在によって、滞ることなく詩行の波間を行き来していた視線が阻まれ、一旦停止する。この欠節によってばかりと生じた僅かな沈黙の中で、時代は一気に回想の場面へと遡り、次連で少年時代へと瞬間移動したかの印象を受ける。

ウィリアムズが variable foot を用いた三段連詩において、1 行に 1 拍を数えるということは、

This use of a line with three feet or bars is, of course, neither accentual nor quantitative, but what Williams chose to call 'qualitative'.⁽³⁹⁾

3 詩脚から成る 1 詩行であれば、従来、

上記のごとく表記されるべきところが、ウィリアムズの三段連詩においては、3 詩脚が——第 2、第 3 詩脚に字下がりを伴って——それぞれ分たれた上で表記されている。つまり、従来の 1 詩脚が 1 行に向かい、1 行が 1 連に向かっている。本来 1 行であったものを、3 行に分割することで、新しいリズムの詩行が生成されたのである。ウィリアムズの ‘measure’ は、脚・行・連という階層的セリーを微妙に引き上げたと言えることができる。次の引用においても、小さな単位からより大きなものへと限りなく拡張されることで、詩行全体にクレッシェンドのような躍動感が生まれている。

It was the love of love,
 the love that swallows up all else,
 a grateful love,
 a love of nature, of people,
 animals,
 a love engendering
 gentleness and goodness
 that moved me
 and *that* I saw in you. ⁽⁴⁰⁾ (Book I, ll. 264-72)

それは愛の愛、
 他のすべてを包み込む愛、
 感謝でいっぱい愛、
 自然に対する、人間に対する、

生き物に対する愛、
 やさしさと善良さを
 生みだす愛であった
 それは私の心を動かし
 私はそれを君のうちに見た。

これより先行して、ホメロス（Homer, c.800 BC）の『イリアス』（*The Iliad*）第2巻における300行にわたるギリシア軍の軍船カタログへの言及があるが、この一節はそれを反映しているかのように、まさに愛のカタログである。愛とは、トロイ戦争の引き金になったヘレネーのように、私心のない者も含めて男という男を滅ぼす残酷なものであり、すべての女がヘレネーではないが、ここにヘレネーを持っている。妻を愛したのも、それ故のこと。しかし一方で、愛はすべてを包み込み、過ちを赦すものでもある。同じく1連3行構成であるテルツァ・リーマ（*terza rima*）の脚韻パターン——連が移るごとに2番目の脚韻の種類が一つ入れ替わる——のような循環型の規則的な変化とは趣が異なるが、ウィリアムズの三段連詩は、行それ自体の視覚的移动も相俟って、脚韻によってではなく、1語1語のパス回しによって心地よい調べが行き渡っている。この一節では、‘love’ 同士の押韻が罅のように反響し、‘of’ の目的語が連なり、‘engendering’, ‘gentleness’, ‘goodness’ と同音が重層的に変奏され、諸々の愛すべてを総じた ‘that’ が、妻のこのころのうちに帰着することで一連の食物連鎖のような流れが完了する。従来であれば1行のうちに閉じ込められていた詩脚が、その呪縛から解き放たれ、独立した詩行のごとく連を闊歩している。

韻律を測る単位としての *variable foot* を、‘an elastic inch’ 「伸び縮みする1インチ」で長さを測るようなもののだとして、その論理性を疑う主張もあり⁽⁴¹⁾、詩脚と詩行の境界をも割って出ようとするウィリアムズの *foot* の変性振りが槍玉に挙げられている感は否めないが、1インチと1詩脚を天秤にかけることが、そもそもの見当違いというものであろう。なぜなら1インチが、計測可能かつ不変の2.54センチという長さであるのに対し、1詩脚とは、不特定数の音節からなるリズムの単位であり、特定の長さを持たないからである。すなわち、詩脚には変化する属性があり、弱強調や強弱調など固定された *meter* によって、本来の性質が忘却されていただけである。

My dissatisfaction with free verse came to a head in that I always wanted a verse that was ordered, so it came to me that the concept of the foot itself would have to be altered in our new relativistic world. It took me several years to get the concept clear. I had a feeling that there was somewhere an exact way to define it; the task was to find the word to describe it, to give it an epitaph, and I finally hit upon it. The foot not being fixed is only to be described as variable. If the foot itself is variable it allows order in so-called free verse. Thus the verse becomes not free at all but just simply variable, as all things in life properly are. From the time I hit on this I knew what I was going to have to do.⁽⁴²⁾

自由詩に満足がいかなかったのは、私自身が締まりのない詩は書きたくないと思っていたからだ。であるから、我々の新しい相対的な世界においては、詩脚それ自体の概念が変えられなければならないだろうと思った。その概念を明確なものにするには、数年を要した。私は、この概念を定義する確かな手段がどこかにあるような気がしていた。課題は、この概念を言い表すための墓碑銘的な言葉を探すことであり、私はようやくその言葉を思いついた。固定されていない詩脚とは、変性詩脚と呼ぶより他ない。詩脚それ自体を変化するものであると位置づけるならば、いわゆる自由詩と呼ぶものに秩序を与えることになる。よって、韻文は自由なものでは全くなり、生きとし生けるものが当然のごとく変化するように、ただただ可変的なものになる。このことを思い立ってから、自分が何をしていかなければならないのが分かった。

遡ること 1913 年の時点で、ウィリアムズは *free verse* を撞着語法的な呼称だと喝破していたが、それから 35 年の歳月を経て、詩脚に対する旧来の観念からすれば、撞着語法的である *variable foot* という呼称を自ら命名することで、蹂躪されてきた詩脚を解放し、幾通りもの組み合わせの可能性のある多様に富むものとして詩脚を復権させたのである。

おわりに

自由詩を書くことを、ネットが張られていないコートでテニスをするようなものだ、と一見絶妙な揶揄を飛ばしたのはロバート・フロスト (Robert Frost, 1874-1963) であったが、それは自明の理。ネットは自分で用意して (測って) 張るのである。自由とは、ホイットマン流の無法地帯を指すのでは決してない。ウィリアムズの *variable foot* に見られるように、その自由度の尺度が自らの裁量に委ねられているから自由なのである。「アスフォデル」が収録されている『愛への旅』 (*Journey to Love*, 1955) に寄せて、ウィリアムズは誇らしげに語っている。

My theory of the variable foot is explicit in the whole thing. I'm convinced it's a valid concept. It may not be for everyone, but it is a way of escaping the formlessness of free verse. ⁽⁴³⁾

この詩集全体にわたって、変性詩脚の理論が明示されている。私は、変性詩脚が有効な概念であると確信している。すべての人にとって有効ではないかもしれないが、自由詩に付き物の不定型を免れる一つの方法である。

ウィリアムズは、詩に固有の行あしらいを駆使することで、視覚的效果のみならず韻律上の発展をもたらした。詩脚の位置を詩行にまで引き上げることで、新たなリズムの測り方を創出したのである。延々と二元論的に、*fixed* なのか、そうでなければ *free* なのか、と両極に振り回されてきた詩脚を、ウィリアムズという詩人は、*variable* という中間点に措定することで、この終わ

りなき対立に弁証法的終止符を打ったとすることができる。variable foot という独創により、ウィリアムズの「自由」(free) 詩は、真に自由な (autonomous) 詩へと昇華したと言えるのではないだろうか。

註

- (1) William Carlos Williams, *Pictures from Brueghel* (New York : New Directions, 1962) 183. 以下、PB と略記。
- (2) ウィリアムズにおいて、meter は弱強調に代表されるイギリス詩の韻律を、measure はアメリカの口語に見合った韻律を指し、区別されていると思われる。
- (3) T. S. Eliot, *On Poetry and Poets* (London : Faber, 1957) 37.
- (4) Mike Weaver, *William Carlos Williams : The American Background* (Cambridge : Cambridge University Press, 1977) 82.
- (5) Charles O. Hartman, *Free Verse : An Essay on Prosody* (Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1980) 24.
- (6) G. S. Fraser, *Meter, Rhyme and Free Verse* (London : Methuen, 1970) 71.
- (7) John C. Thirlwall, ed., *The Selected Letters of William Carlos Williams* (New York : New Directions, 1984) 321. 以下、SL と略記。
- (8) 『ウィリアムズ詩集』においては、「可変三段詩」と意識されているが、本稿では「変性詩脚」とし、字義通りの訳出を試みた。
- (9) 1923 年に出版された詩集『春とすべて』(*Spring and All*) では、収録順にローマ数字で XXII と番号が付されていた。‘The Red Wheelbarrow’ と題されたのは、1934 年に出版された『全詩集 1921-1931』(*Collected Poems 1921-1931*) でのこと。
- (10) 金関寿夫『アメリカ現代詩ノート』(研究社、1977 年) 191.
- (11) A. Walton Litz and Christopher MacGowan, eds., *The Collected Poems of William Carlos Williams, Vol. 1 1909-1939* (New York : New Directions, 1986) 224.
- (12) 訳詩は、日本アメリカ文学会責任編集『アメリカの現代詩 1900—1950』(評論社、1959 年) 196 頁を参照した拙訳である。一台の赤い手押し車に読み手の焦点が定まるよう、日本語の統語法に配慮して訳出されている。以下に、上記の著書における訳詩を引用する。
 こんなにも 周囲がひき立つものか／白いひよこのそばに／雨に濡れて光った／一台の赤い手押し車があると
- (13) Christopher Beach, *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry* (Cambridge : Cambridge University Press, 2003) 99.
- (14) 金関寿夫『アメリカ現代詩を読む』(思潮社、1997 年) 24-28.
- (15) William Carlos Williams, *I Wanted to Write a Poem* (London : Cape Editions, 1967) 34. 以下、IWWP と略記。
- (16) 「歌のようなもの」(‘A Sort of a Song’) の一節より。
- (17) 訳語は、金関寿夫『アメリカ現代詩を読む』を借用した。
- (18) 詩題は、原成吉編訳『ウィリアムズ詩集』(思潮社、2005 年) を借用した。
- (19) Peter Halter, *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams* (Cambridge : Cambridge University Press, 2009) 198-99.

- (20) Christopher MacGowan, ed., *The Collected Poems of William Carlos Williams*, Vol. 2 1939-1962 (New York: New Directions, 2001) 348. 以下、詩の引用はこの版 (CP2 と略記) に拠る。
- (21) *IWWP* 76.
- (22) *CP2* 396.
- (23) 『ウィリアムズ詩集』107-08 頁の江田考臣氏による訳詩を参考に拙訳した。
- (24) 訳文は、藤富保男訳『カミングズ詩集』(思潮社、1968 年)を借用した。
- (25) 第3連を *she* / 'deftly / placed it' とする代わりに、第2連から第3連へと 'intact' を句跨がりさせることで、「彼女」の存在を隠蔽していると考えられる。
- (26) ウィリアムズは、詩題に複数の意味を込めていたと思われる。('Whenever I have chosen a title it has interested me to find one with more than one meaning.') *IWWP* 93.
- (27) *SL* 321.
- (28) 当初は『パターソン』の第2巻(1948)に組み込まれていたが、後に『砂漠の音楽その他の詩』(*The Desert Music and Other Poems*, 1954)に収録された。
- (29) *SL* 325-27.
- (30) *CP2* 245.
- (31) *SL* 321.
- (32) ここに引用したホプキンズの「疾風鳥」(^{はやぶさ}'The Windhover', 1877) 2行目のスキャンは、W. H. Gardner, *Gerard Manley Hopkins (1844-1889): A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*. Vol. 1. (London: Martin Secker and Warburg, 1948) 99 に拠る。
- (33) 当初は『パターソン』の第5巻(1958)に組み込まれていたが、後に『愛への旅』(1955)に収録された。
- (34) *CP2* 310.
- (35) Guillaume Apollinaire, *Alcools* (Paris: Gallimard, 2010) 7.
- (36) 'them' は、sister memories を指す。
- (37) *CP2* 312.
- (38) Weaver 85. ヒュー・ケナー (Hugh Kenner, 1923-2003) がウィーヴァーに宛てた1966年2月11日付けの私信によると、脳卒中の後遺症によって視覚障害を患っていたウィリアムズが、読み進めた行を見失わないように、行を三段にする工夫を施したという。しかし、ウィーヴァーが指摘するように、最初の脳卒中に見舞われる以前の1948年、『パターソン』(第2巻)において「下降」を執筆中に詩人は三段に分つ方法を閃いており、ケナーの説には疑問の余地が残る。
- (39) Weaver 68.
- (40) *CP2* 317.
- (41) Alan Stephens, 'Dr Williams and Tradition' in Charles Tomlinson, ed., *William Carlos Williams: Penguin Critical Anthologies* (London: Penguin, 1972) 315.
- (42) *IWWP* 86.
- (43) *IWWP* 101.

引用・参考文献

- Apollinaire, Guillaume. *Alcools*. Paris : Gallimard, 2010.
- Beach, Christopher. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Bogan, Louise. *Achievement in American Poetry 1900-1950*. Chicago : Henry Regnery Company, 1951.
- Brinnin, John Malcolm. *William Carlos Williams*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1963.
- Doyle, Charles. *William Carlos Williams : The Critical Heritage*. London : Routledge and Kegan Paul, 1980.
- Cushman, Stephen. *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*.
New Haven : Yale University Press, 1985.
- Gardner, W. H. *Gerard Manley Hopkins (1844-1889) : A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*. Vol. 1. London : Martin Secker and Warburg, 1948.
- Eliot, T. S. *On Poetry and Poets*. London : Faber, 1957.
- Fraser, G. S. *Meter, Rhyme and Free Verse*. London : Methuen, 1970.
- Halter, Peter. *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- Hartman, Charles O. *Free Verse : An Essay on Prosody*. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1980.
- Des Imagistes : An Anthology*. New York : AMS Press, 1982.
- Jarrell, Randall. Introduction. *The Selected Poems of William Carlos Williams*. By William Carlos Williams.
New York : New Directions, 1968.
- Kallet, Marilyn. *Honest Simplicity in William Carlos Williams' "Asphodel, That Greeny Flower"*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1985.
- Mariani, Paul. *William Carlos Williams : A New World Naked*. New York : McGraw-Hill, 1982.
- Miller, J. Hillis. *Poets of Reality : Six Twentieth-Century Writers*. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1965.
- , ed. *William Carlos Williams : A Collection of Critical Essays*. New Jersey : Prentice-Hall, 1966.
- Plimpton, George, ed. *Writers at Work : the Paris Review Interviews*. New York : Penguin, 1977.
- Prescott, F. C., ed. *Selections from the Critical Writings of Edgar Allan Poe*. New York : Gordian Press, 1981.
- Sayre, Henry M. *The Visual Text of William Carlos Williams*. Urbana : University of Illinois Press, 1983.
- Schmidt, Peter. *William Carlos Williams, The Arts, and Literary Tradition*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1988.
- Scully, James, ed. *Modern Poets on Modern Poetry*. London : Fontana, 1977.
- Thirlwall, John C. Afterword. *Pictures from Brueghel*. By William Carlos Williams. New York : New Directions, 1962.
- Tomlinson, Charles, ed. *William Carlos Williams : Penguin Critical Anthologies*. London : Penguin, 1972.
- Weatherhead, A. Kingsley. "William Carlos Williams : Prose, Form, and Measure." *ELH* Vol. 33. No. 1 (Mar., 1966) : 118-131.
- Weaver, Mike. *William Carlos Williams : The American Background*. Cambridge : Cambridge University Press, 1977.
- Williams, William Carlos. *The Autobiography of William Carlos Williams*. London : MacGibbon and Kee, 1963.
- . *The Collected Poems of William Carlos Williams*. Vol. 1 : 1909-1939. Eds. A. Walton Litz and Christopher MacGowan. New York : New Directions, 1986.

- , *The Collected Poems of William Carlos Williams*. Vol. 2 : 1939-1962. Ed. Christopher MacGowan. New York : New Directions, 2001.
- , *I Wanted to Write a Poem : The Autobiography of the Works of a Poet*. Reported and edited by Edith Heal. London : Cape Editions, 1967.
- , *Paterson*. New York : New Directions, 1963.
- , *Pictures from Brueghel*. New York : New Directions, 1962.
- , *Selected Essays of William Carlos Williams*. New York : New Directions, 1954.
- , *The Selected Letters of William Carlos Williams*. Ed. John C. Thirlwall. New York : New Directions, 1984.
- , *The Selected Poems of William Carlos Williams*. New York : New Directions, 1968.
- , *William Carlos Williams and James Laughlin : Selected Letters*. Ed. Hugh Witemeyer. New York : Norton, 1989.
- アスフォデルの会編訳『ブリューゲルの絵その他の詩』国文社 1982
- 緒方登摩編注『ホプキンスのソネット』研究社出版 1993
- 金関寿夫『アメリカ現代詩ノート』研究社 1977
- 『アメリカ現代詩を読む』思潮社 1997
- 日本アメリカ文学会責任編集『アメリカの現代詩 1900—1950』評論社 1959
- 原成吉編訳『ウィリアムズ詩集』思潮社 2005
- 藤富保男編訳『カミングズ詩集』思潮社 1968
- 『無限』第9号「ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ」政治公論社 1961
- 『ユリイカ』6月臨時増刊「総特集アメリカの詩人たち——パウンドからプラスまで」青土社 1980