

ウィリアム・カーロス・ウィリアムズによる絵画詩 “Landscape with the Fall of Icarus”における 時間の分節とその機能

齋 藤 昌 哉

はじめに

アメリカ現代詩人のウィリアム・カーロス・ウィリアムズ (William Carlos Williams, 1883-1963) の詩における絵画的性格についてブラム・ダイクストラ (Bram Dijkstra) はその著 *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams* のなかで次のように指摘している。

Ultimately his great merit, and his role as an original and influential poet, depend on his extraordinary single-minded tenacity in attempting to turn poetry into a form of painting. For by trying to do so he pointed out a possible method for the use which can be made in poetry of fragmentation, immediacy, condensation of imagery, and simple, precise diction. (Dijkstra 194-195)

ダイクストラによる研究はその対象がウィリアムズの初期作品に限られているが、“his extraordinary single-minded tenacity in attempting to turn poetry into a form of painting”といった特徴は詩人の晩年の作品に至るまで一貫している。このことは、ウィリアムズ自身が1961年のウォルター・サットン (Walter Sutton) とのインタビューのなかで述べた“The design of the painting and of the poem I’ve attempted to fuse. To make it the same thing” (Sutton 53) という言葉によっても明らかである。

ウィリアムズをもっとも魅了した画家は16世紀フランドルの画家・ピーテル・ブリューゲル (Pieter Brueghel, c. 1525-1569) であると思われる。詩人は、ブリューゲル作の十枚の絵を鑑賞した経験に基づく“Pictures from Brueghel”という絵画詩の連作を書き、これを *The Hudson Review* の1960年春の号に発表した。その後、ウィリアムズはこの連作を *The Desert Music* (1954) や *Journey to Love* (1955) と共に一冊の本として纏め、*Pictures from Brueghel and Other Poems*

(1962) というタイトルのもとに出版している。

“Pictures from Brueghel”についてはこれまでさまざまな批評がなされてきた。例えば、デイナ・ウィチャーン (Dana Wichern) は“The PICTURES FROM BRUEGHEL go beyond mere description and become poetry through the poet’s tight technical structure and sharp emotional impact” (Wichern 37) と述べ、トマス・R・ホイッティカー (Thomas R. Whitaker) は、“Pictures from Brueghel”に含まれるいくつかの詩を以下のように評している。

Such poems as “Self-Portrait,” “The Hunters in the Snow,” “Peasant Wedding,” and “The Corn Harvest” are not mere descriptions but new compositions formed by the swift movements of the speaker’s attention as he focuses, interprets, and celebrates Brueghel’s art. In that art he finds a congenial alertness to disjunctive values, a grasp of the significant coherence of the multitudinous actual. (Whitaker 161)

また、Grant F. Scott の場合、“Pictures from Brueghel”について以下のような見解を示している。

It is clear that Williams manufactures his own spatial designs for Brueghel’s canvases. He imposes on these artworks patterns of his own, pointedly reading the artist’s pictures against the grain, willfully re-organizing and re-painting them. (Scott 74)

ウィチャーン、ホイッティカーそしてスコットによる指摘は、ウィリアムズがブリューゲルの絵を言語によって単に模倣したのではなく、それを土台として彼なりの詩作品を創作したという点において共通している。

ところで、われわれはここで一つの疑問を抱かずにはいられない。ウィリアムズは如何にして“The design of the painting and of the poem I’ve attempted to fuse. To make it the same thing” (Sutton 53) という言葉が示すような難題に挑んだのであろうか。本論においてわたしは、美学的観点からウィリアムズの言語とブリューゲルの絵との類似性に着目しつつ、この疑問を解き明かしたいと思う。その際わたしは“Pictures from Brueghel”の二番めに配置されている“Landscape with the Fall of Icarus”を W. H. オーデン (W. H. Auden, 1907-1973) による“Musée des Beaux Arts”と比較したい。なぜなら二つの作品はいずれもブリューゲルが

描いた *Landscape with the Fall of Icarus* を基盤として書かれており、この比較がウィリアムズの絵画詩における技法の一端を鮮明に浮かび上がらせてくれると思うからである。

本論に入る前に、わたしは「絵画詩」という語の意味について明らかにしておきたい。この日本語は“ekphrastic poem”の訳語である。*The Oxford Classical Dictionary* は“ekphrastic”の名詞形である“ekphrasis”を“the rhetorical description of a work of art”と定義している。また、フランソワーズ・メルツァー (Françoise Meltzer) は *Salome and the Dance of Writing* のなかで“the description in detail, usually of an art object” (Meltzer 21) と、またジェイムズ・A・ヘファーナン (James A. W. Heffernan) は *Museum of Words* のなかで“the literary representation of visual art” (Heffernan 1) と“ekphrasis”を定義している。わたしは、これらの定義に倣いつつ、「絵画詩」という日本語を「芸術作品における視覚的要素の再現を基盤とする詩」という意味合いにおいて用いることとする。

1.

“Ut pictura poesis”（「詩は絵のように」）というフレーズは、古代ローマの詩人・ホラティウス (Horace, 65-8 B.C.) による *Ars Poetica* (『詩論』) に見られるが、18世紀ドイツの批評家で劇作家兼詩人でもあったゴットホルト・エフライム・レッシング (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) は“Ut pictura poesis”が示唆する絵と詩との同質性を否定した。

I reason as follows: If it is true that Painting employs in its imitations entirely different means or symbols from those adopted by Poetry—i.e., the former using forms and colours in space, the latter, on the other hand, articulate sounds in time, —if it is admitted that these symbols must be in suitable relation to the thing symbolised, then symbols placed in juxtaposition can only express subjects of which the wholes or parts exist in juxtaposition; and consecutive symbols can only express subjects of which the wholes or parts are consecutive.

Subjects, the wholes or parts of which exist in juxtaposition, are termed bodies. Consequently bodies, with their visible properties, are the special subjects of painting.

Subjects, the wholes or parts of which are consecutive, are generally termed actions. Consequently actions are the special subjects of poetry. (Lessing 90)

レッシングの主張は、並列的な記号を使用する絵画は並列的な対象としての“bodies”（「物体」）を表現すべきであり、一方、継起的な記号を使用する詩は継起的な対象としての“actions”（「行為」）を表現すべきであると要約できる。

ウィリアムズによる“Landscape with the Fall of Icarus”もまた、言語という継起的記号によって構成されている以上、それは“Subjects, the wholes or parts of which are consecutive”についての表現に最も適しており、“Subjects, the wholes or parts of which exist in juxtaposition”についての表現には最も適さないはずである。因って、レッシングの言葉をあくまでも原理的に敷衍するならば、われわれは“Landscape with the Fall of Icarus”の絵画詩としての存立どころか絵画詩という概念それ自体を疑わねばならない事態に立ち入る。

だが、上記のような考えはあまりにも図式的なきらいがあるろう。

ここでウィリアムズの詩の中で最も人口に膾炙している作品“The Red Wheelbarrow”を読んでみよう。

so much depends

upon

a red wheel

barrow

glazed with rain

water

beside the white

chickens. (1-8)

第一連“so much depends / upon”というフレーズは、何らかの視覚的イメージを喚起しているわけではなく、第二連以降に描出されている視覚的イメージにわれわれ読者の意識を集中させる機能を担っている。この連の二行めには前置詞“upon”が一語だけぽつんと置かれてあり、すぐあとは一行分の空白となっている。このため“upon”の次に待っているはずの名詞が指示するイメージに対するわれわれ読者の期待感はいやが上にも高まる。と、第二連一行めでわれわれが目にするものは“a red wheel”というフレーズであり、次行に目を移すとこの“wheel”が“barrow”の一部分であることを知る。これは“a red wheel”をクロ-

ズ・アップで撮影し、その後カメラを少し引き、“a red wheel / barrow”全体をフレームに収めたような印象を与える。読み進むと、われわれは再び一行分の空白に遭遇する。この空白を横断すると“glazed with rain”とあり、これは“a red wheel / barrow”を修飾する形容詞句らしい。と、われわれは次の行で“water”という名詞に出会う。赤い手押し車が、“rain”の中にあるのではなく、雨が降りやんだあと釉薬を塗られたかのように“rain / water”につやつや光っているのだ。さらに読みすすむと、われわれは今一度一行分の空白に遭遇する。と、第四連一行めでは“beside the white”という前置詞句がある。が、それは beside の目的語たるべき名詞を欠いている。と、二行めでようやく“chickens”という視覚的イメージが現われる。ここでわれわれは、この家禽の存在感の大きさに今更のごとく気づかないではいられない。

言うまでもなく、“The Red Wheelbarrow”は言語によって構成されている作品である。因って、その継起的性格を免れることはできない。しかし、この詩は継起的な対象としての行為を表象しているわけではない。この詩を読み終わるとき、われわれは名詞が指示する物象がわれわれの意識のなかにジグゾー・パズルのように各々の場を得たような快感を味わう。こうしてわれわれは継起的に登場するひとつひとつのイメージを並列的なものとして認識できる。

以上のような観察は、レッシングの主張が絵画とその対象としての物体、そして詩とその対象としての行為という、それぞれの媒介と素材との適応性における二つの極を示しているに過ぎないということを明かしている。すなわち、詩は絵画の並列的性質を帯びることが可能であり、そして（おそらくは）絵画の方も詩の継起的性質を帯びることが可能であるということになるのだ。

2.

“The Red Wheelbarrow”を例として確認したように、ウィリアムズの詩は外界に存在する物象のひとつひとつを再現的に描写する点に大きな特徴がみられる。一方、ブリューゲルも、キース・ロバーツ (Keith Roberts) がその画風を“sharp outlines and clear, simple colors”(Roberts 6) と指摘するように、外界におけるさまざまな物象を明瞭な輪郭と色彩によって描くことを常とした。

二人の芸術家の間には、もう一つの大きな共通点がある。ウィリアムズは“Pictures from Brueghel”の創作に当たって *Pieter Brueghel the Elder* という画集を参考にしたが、その編者であるグスタフ・グラック (Gustav Glück) はブリューゲルの絵の特徴について “He [Brueghel] is the first to portray walking, running,

hurrying, dancing as they really are, without giving the impression of conscious effort or even artificiality” (Glück 25) と述べている。たしかに、彼の指摘どおりブリュッゲルの描く対象の多くは盛んに動いている。例えば、*The Wedding Dance in the Open Air* や *The Peasant Dance* では農民たちが群れをなして踊りに興じているし、*Children's Games* では画面一般に散らばる子供たちが戸外での遊びに夢中になっている。

一方、ウィリアムズもまた多くの詩において視覚的対象の動きを前景化している。“The Term” と題された作品を読んでみよう。

A rumpled sheet
of brown paper
about the length

and apparent bulk
of a man was
rolling with the

wind slowly over
and over in
the street as

a car drove down
upon it and
crushed it to

the ground. Unlike
a man it rose
again rolling

with the wind over
and over to be as
it was before. (1-18)

ウィリアムズは“rumpled sheet / of brown paper”の動きを執拗に目で追って

いく。第一連から第二連の二行めに至る部分では、“A rumpled sheet / of brown paper / about the length // and apparent bulk / of a man”とこの一枚の紙の属性が端的に描写される。とすぐ、この紙は“was / rolling”とおもむろに動き始める。第三連では、この紙の無機質な性格が“slowly over / and over”という繰り返しを示す表現によって強調される。第三連の最後に配置された“as”という語と第四連との間の一行分の空白は、今まさに起こりつつある状況を一瞬宙吊りにする。と、そこに突然、“a car drove down”と自動車が登場し、この人型の紙を無残にも轢いてしまう。ウィリアムズはこの場面を“crushed it to”と“the ground”とを別々の連に分けることによって、スローモーション化し、金属の重い自動車とその下敷きになる軽い紙の扁平さを強調する。このあと、紙は以前の動きを取り戻す。“Unlike / a man it rose / again rolling // with the wind over / and over to be as / it was before”と、ここでもまたウィリアムズは、句跨りによって場面をスローモーション化し、これによって紙がいかにも紙らしく風に吹かれて動いていく様子を鮮明に読者に伝達する。

“The Term”はウィリアムズがブリューゲルと同様に視覚的対象の動きを凝視することに関心を持っていたことを示唆している。が、ブリューゲルの絵の中の人物の動きとウィリアムズが描写する物の動きの間には大きな違いがある。前者においては動きの前後の段階を暗示するような瞬間即ち「含蓄多き瞬間」が捉えられているのに対し、“The Term”において表象されている動きは映画撮影における長回しのワン・ショットのような印象を読者に与える。この違いは、レッシングが言うように、絵が並列的記号によって並列的な対象即ち“bodies”を描写することに適した媒体であり、他方、詩は継起的記号によって継起的な対象即ち“actions”を描写することに適した媒体であることに起因する。

上記の分析によってわれわれは、もしも詩人が画中所における複数の「含蓄多き瞬間」を再現的に描写しようとするならば、彼は言語が表象する時間を細かく分節することによってはじめて彼の目標を達成できる、ということを推測できる。

3.

レッシングが主張する言語の特徴をさらに微視的に観察してみよう。言語は不在の物の代理としてわれわれの意識のなかにその物の像を喚起する機能を有すると共に、物が語り手の心に対して有する作用を表象する機能をも有しているということを、われわれは日常の経験によって知っている。レッシングと同

時代人であるエドマンド・バーク (Edmund Burke, 1729-97) は *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* において言語における後者の機能を強調した。

In reality, poetry and rhetoric do not succeed, in exact description, so well as painting does: their business is to affect rather by sympathy than imitation; to display rather the effect of things on the mind of the speaker, or of others, than to present a clear idea of the things themselves. (Burke 213)

ここでバークは、言語と絵画とを比較しつつ、後者が外界に存在する物象に関する模倣に適しているのに対し、前者は物が人間の心に及ぼす影響を表象することに適していると主張している。しかし、引用に含まれる“so well as”あるいは“rather...than”といった言葉遣いによって明らかのように、バークは言語における外界についての再現機能を全的に否定しているわけではない。

言語による表象は、それをを用いる者が詩人の場合、彼の創作契機が内界よりも外界に多く帰属するの否か或は外界よりも内界に多く帰属するの否かといった偏差的性質を帯びるであろう。この性質に即しつつ、詩人が用いる言語とそれによって描写される画中の「含蓄多き瞬間」との一般的な関係性について考えてみると、われわれは次のようなことを推量できる。——詩人の創作契機が内界よりも外界に多く帰属している場合、彼の注意の多くは「含蓄多き瞬間」の模倣へと向かう。他方、詩人の創作契機が外界よりも内界に多く帰属している場合、彼の注意は模倣よりはむしろ絵によって影響を受ける内的状況の表象に向けられ、その分、彼の言語に反映されるであろう「含蓄多き瞬間」の再現の程度は低くなる。

以下、この推量の可否をオーデンによる絵画詩“Musée des Beaux Arts”とウィリアムズによる絵画詩“Landscape with the Fall of Icarus”とを比較することによって確かめてみたい。まずはオーデンの作品を読んでみよう。

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;
.....

In Brueghel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on. (14-21)

オーデンは、第一連のはじまりの四行において、ブリュゲルを含まいにしえの巨匠たちが人間にとって根底的なものが“suffering”だと知っていたこと、さらに“suffering”が日常の些末なことと同時的に起きることを述べている。このことは、オーデンの創作契機においては絵によって影響を受けた彼の内的状況の表象が絵自体の模倣より先行していることの証左となる。すなわち、オーデンの内面においては、言葉にすべきコンセプトが予め出来上がっているのであり、因ってこの詩人は、そのコンセプトにブリュゲルの絵を引きつけるような仕方で言葉を綴っているのである。

オーデンは、第二連に入って漸く絵の描写を始める。第二連の二行目から三行目にかけて句跨りになっている“the ploughman may / Have heard the splash, the forsaken cry”という部分は、農夫がイカロスの墜落以前にすでに畑を耕していたこと、イカロスが墜落した際に“the splash”と“the forsaken cry”を聞いた可能性があること、さらにイカロスが墜落したのちも畑を耕しつづけたであろうことを暗示する。第二連の四行めから六行めにかけて句跨りになっている“the sun shone / As it had to on the white legs disappearing into the green / Water”という部分は、太陽がイカロスの墜落以前から照り続けていたこと、そしてイカロスがまさに海に消え去ろうとする際も照っていたこと、さらにイカロスが海に消え去ったのちも照り続けていたことを暗示する。また、第六行めから最終行にかけての“the expensive delicate ship that must have seen / Something amazing, a boy falling out of the sky, / Had somewhere to get to and sailed calmly on.”という部分も優美な豪華船がイカロスの墜落以前すでに海を航行していたこと、その甲板上の誰かがイカロスの墜落を目撃したに違いないこと、そしてイカロスが海に沈んだのちもあたかも何も起こらなかったかのように穏やかな航行を続けたことを暗示する。

このように“Musée des Beaux Arts”という絵画詩においては、“the ploughman”、

“the sun”、“the expensive delicate ship” が同時的に存在しているという印象が醸し出されてはいるが、もともと画中において「含蓄多き瞬間」によって描写されているこれら三つのイメージがイカロスの墜落との関係においてかなり長い継起性を帯びてしまっていることも事実である。因って、オーデンによるこの絵画詩は “subjects of which the wholes or parts are consecutive” という言語芸術における特性を強く感じさせはするものの、“subjects of which the wholes or parts exist in juxtaposition” という絵画特有の性質に関してはかなり弱いものとなっている。

4.

前述したように、ウィリアムズは “The design of the painting and of the poem I’ve attempted to fuse. To make it the same thing” (Sutton 53) と言っているが、詩における絵画性は言語が継起的性格を有しながらもあたかも並列的に存在する対象を表象しているような印象を帯びることによってはじめて達成されるはずである。また、“The design of the painting and of the poem” を “fuse” する際にブリューゲルの絵において顕著な動きの表象を言語に生かそうとするならば、動詞が極めて重要な働きをするものと考えられる。ここでウィリアムズによる絵画詩 “Landscape with the Fall of Icarus” を読んでみよう。

According to Brueghel
when Icarus fell
it was spring

a farmer was ploughing
his field
(the whole pageantry

of the year was
awake tingling
near

the edge of the sea
concerned

with itself)

sweating in the sun
that melted
the wing's wax

unsignificantly
off the coast
there was

a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning (1-21)

オーデンによる“Musée des Beaux Arts”と比較すると、この絵画詩は極めて再現的な性格を有していると言える。ウィリアムズは、第一連において“According to Brueghel / when Icarus fell / it was spring”と画面全体の印象を大まかに描写する。この後、ウィリアムズは画中のイメージからイメージへと視線を移動させ始める。

この視線を移動させるプロセスにおいて、ウィリアムズは“when Icarus fell”、“it was spring”、“a farmer was ploughing”、“the whole pageantry // of the year was / awake”、“the sun / that melted / the wing's wax”、“there was // a splash”、“this was / Icarus drowning”と、過去時制を用いた短い節や句を繰り返す。このレトリックは、画中に描かれている出来事の個別性を強調すると同時にそれら視覚的イメージの並列的性格を言語へ変換することにおいて極めて重要な役割を果たしている。

さらに、この詩で用いられている動詞の過去形は「含蓄多き瞬間」を効果的に言語に変換する上でもその役割は不可欠である。たしかに、第一連三行めの“it was spring”あるいは第二連の三行めから第三連の二行めにかけての“(the whole pageantry // of the year was awake)”というフレーズに含まれている二つの“was”の場合、その主体である“it”や“the whole pageantry // of the year”は抽象的であり、故にそれらが「動いていた」といった印象は微弱である。しかし、“when Icarus fell”における“fell”と“a farmer was ploughing”における“was ploughing”は明らかに動きを表象している。さらに第六連第三行めから第七連

一行めにかけての“there was // a splash”及び第七連二行めから三行めにかけての“this was / Icarus drowning”という二つのセンテンスに含まれている“was”はいずれも動きの存在を表象している。つまり“there was // a splash”の主語“a splash”は“there was”と相俟ってわれわれの意識のなかに水がしぶきを上げる動きの印象を喚起し、一方“this was / Icarus drowning”の場合、主語“Icarus”は現在分詞“drowning”によって修飾され、この二語から成るフレーズは“This was”によって強く指し示されることで私たちの意識のなかに今しも溺れつつあるイカロスの姿を彷彿とさせるのだ。このように、“there was // a splash”及び“this was / Icarus drowning”という二つのセンテンスはそれぞれ“the water was splashing”そして“Icarus was drowning”というセンテンスとほぼ等価的な「動き」を表象している。

ここで“sweating”という現在分詞に注目しておきたい。この詩に用いられている他の現在分詞“ploughing”や“tingling”そして“drowning”の主体はそれぞれ“a farmer”、“the whole pageantry // of the year”、“Icarus”であることは明らかである。しかし“sweating”の場合、その主体はそれほど定かではない。われわれはその主体が“a farmer”なのか、“the whole pageantry // of the year”なのか、それとも“the edge of the sea”なのかをはっきりと決定することができないのだ。

以上の“sweating”という語の主体に関する曖昧さは、この詩に春の茫洋とした気配を醸し出すことに大きな役割を果たしている。“a farmer”は今まさに畑を耕しているからには大いに汗をかくにちがいない。汗をかいている主体が“the whole pageantry // of the year”であるとすれば、そしてもしこのフレーズが一年の始りの祝祭としての春の雰囲気全体を表現しているとするれば、春そのものが汗をかくという擬人法も効果的なレトリックであると言える。また“sweating”という語の主体を“the edge of the sea”とする場合、春の波が引いたあとに海水が沁みる砂浜をそのように擬人化しているとも考えることができるだろう。“sweating”という語に纏わるこうした曖昧さは、春という季節特有の茫洋さに奥行を与えるだけでなく、この語が暗示するいくつかの主体の同時的な偏在性をわれわれに意識せしめる機能をも担っている。

“sweating”と同類の統語上の曖昧さは第六連第一行めの“unsignificantly”という語についても指摘できる。つまり、イカロスの墜落は“a farmer”にとっても、“the whole pageantry / of the year”にとっても、“the edge of the sea”にとっても“unsignificantly”という状態で起こった可能性があり、われわれ読者はその三つの選択肢の内のどれか一つに解釈を絞り切ることができないのである。

以上観察したように“sweating”と“unsignificantly”とに関する統語上の曖昧さ

は、その主体の同時的偏在性を喚起するが、このことは動詞の過去形の反復が喚起する複数のイメージの並列性と相俟って、この詩における絵画的性格を強めることに役立つ。

最後に、“Landscape with the Fall of Icarus”について、それを読むと言う行為の側の観点から纏めてみたい。絵の鑑賞者であり且つ語り手でもあるウィリアムズとは異なり、われわれ読者全員がブリューゲル作 *Landscape with the Fall of Icarus* という絵を鑑賞した経験を有しているとは限らない。確かに、“Landscape with the Fall of Icarus”という詩はブリューゲルの絵における視覚的イメージの並列性を言語へ変換することを試みている。が、ブリューゲルの絵を眼前にしたことのない読者にとっては、この詩が喚起するイメージは画中におけるイメージそのものと同一ではない。鮮明さに欠けるのだ。この意味合いにおいて、バークの “In reality, poetry and rhetoric do not succeed, in exact description, so well as painting does” という主張は的を得ていると言える。

しかし、“Landscape with the Fall of Icarus”という詩は、それが基盤とするブリューゲルの絵に内包されている寓意性を極めて正確にわれわれに伝達している。

森洋子はブリューゲル作 *Landscape with the Fall of Icarus* における寓意性について以下のように指摘している。

それにしても、なぜ農夫や漁夫はこの劇的な事件に対して「無関心」な態度を示しているのでしょうか。とくに釣糸を垂らす漁夫は、目前で墜落したイカルスに全く気がつかないようである。画面の中景左端の藪の中にあお向けに倒れている死人が描かれているが、ドイツの諺「死人がいても犁は働きをやめない」と関連するのであるか。...世の中はこのように、どこかで大事件が起こっても、それとは全く無関係に日常の営みが行われているのである。(森 270)

たしかにウィリアムズは“Landscape with the Fall of Icarus”において漁夫にも死人にも言及していない。しかし、詩人が画中のさまざまな「含蓄多き瞬間」を過去形の繰返しによって言語に変換し得ているそれらイメージの並列的印象は、読者をして「どこかで大事件が起こっても、それとは全く無関係に日常の営みが行われている」という寓意性を感じさせるに十分な機能を果たしている。すでに見たように、オーデンはこの寓意性を “About suffering they were never wrong, / The Old Masters: how well they understood / Its human position; how it takes

place / While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;”と説明的な言葉遣いによって語っている。対し、ウィリアムズは極めて寡黙である。“Landscape with the Fall of Icarus”を読みすすむわれわれは、個々の「含蓄多き瞬間」の再現によるイメージの並列的印象のみによって、この絵画詩が表象するブリューゲルの絵の寓意性を自ら悟ることができるのである。

おわりに

以上の考察によって“Landscape with the Fall of Icarus”という詩に内包された絵画的特徴はほぼ明らかになったと思う。たしかにこの作品は、言葉の配列によって構成されている以上、形式としてはその継起的性格を免れることはできない。しかしながらウィリアムズは、「含蓄多き瞬間」の一つ一つと対応関係にある過去時制を繰り返すことによって、さらに一定の言葉を曖昧に用いることによって、この詩にイメージ同士の並列的性格を帯びさせようと試みている。つまり“Landscape with the Fall of Icarus”は言語における継起的性格と絵画における並列的性格との相克の上に成立しているのだ。一方、読むという行為の側に立つならば、この詩は説明によってではなくイメージ同士が並列しているという印象自体によってブリューゲルの絵に内包された寓意性を極めて寡黙にそしてその分有効に伝達する作品となり得ている。

※当稿は、2016年5月21日慶應義塾大学で催された日本アメリカ文学会東京支部5月例会分科会での執筆者による発表原稿「ウィリアム・カーロス・ウィリアムズによる連作『ブリューゲルの絵』における時間の分節—『イカロスの墜落が見える風景』を中心に」を加筆・修正したものである。

参考文献

- Auden, W. H. *Collected Poems*. London: Faber and Faber, 1991.
- Burke, Edmond. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste*. New York: Harper, 1850.
- Dijkstra, Bram. *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978.
- Glück, Gustav. *Peter Brueghel the Elder*. New York: G. Braziller, 1936.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*.

- Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *The Laocoon, and Other Prose Writings of Lessing*. Translated and edited by W. B. Rönnefeldt. London: W. Scott. 1895.
- Meltzer, Françoise. *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Roberts, Keith. *Brueghel*. London: Phaidon Press, 1982.
- Scott, Grant F. "Copied with a difference: Ekphrasis in William Carlos Williams' *Pictures from Brueghel*." *Word and Image* 15 (1999): 63-75.
- Sutton, Walter. "A Visit with William Carlos Williams." *Interviews with William Carlos Williams: "Speaking Straight Ahead."* Ed. Linda Wagner. New York: New Directions, 1976. 38-56.
- Wichern, Dana. "On Williams on Brueghel." *Windless Orchard* 6 (1971) 37-43.
- Whitaker, Thomas R. *William Carlos Williams*. Boston: Twayne Publishers, 1989.
- Williams, William Carlos. *Pictures from Brueghel and Other Poems*. New York: New Directions, 1967.
- . *Selected Poems*. Edited by Charles Tomlinson. New York: New Directions, 1985.
- . *The Collected Poems of William Carlos Williams*, Vol. I, 1909-1939. New York: New Directions, 1991.
- 森洋子 『ブリューゲル全作品』 中央公論社、1993 年。