

「散文より美しい家」と「想像の庭」

—アメリカ詩人エミリオ・ディキンソンとマリアン・ムーア—*

下 村 伸 子

はじめに

生存中に詩集を出版しなかったにも拘らず、アメリカ現代詩の先駆者となった19世紀の詩人エミリオ・ディキンソン (Emily Dickinson, 1830-1886) と20世紀の初頭から1970年代までの生涯を詩人として文壇で活躍し続けたマリアン・ムーア (Marianne Moore, 1887-1972) は、読者からの受容、文学批評の対象としては、共にアメリカ詩にとっての新しい時代に貢献してきたと言えることができる。

アイザック・ワッツ (Isaac Watts) の賛美歌の韻律を基調としたディキンソンの詩は、語の省略やダッシュの頻繁な使用などから、切り詰められたことばの世界という印象を与えている。一方、シラブルの数によって詩行の長さを決めるという独自のリズムで構成されたムーアの詩には、さまざまな文献からの引用が散りばめられ、豊饒なことばの世界が畳み掛けるように展開されている。二人の詩人は詩の作風から出版を含めた詩人としての活動に至るまで大きく異なっている。しかし、両詩人とも多くの作品に修正を重ねたため、作者の意図が不明瞭になり、後の詩集の編者に最終稿の決定を委ねることになった。それこそが、モダニズムを軸として異なった時代を生きたにも拘らず、ディキンソ

* 本稿は、平成20年11月11日に京都女子大学で開催された「平成20年度京都女子大学英文学科秋期公開講座」における講演に加筆訂正したものである。

とムーアが共有した詩の創作に対する考え方や態度の証である。¹

周知の通り、ディキンソンの詩集の定本は、1955年出版のジョンソン(Thomas H. Johnson)版から1998年出版のフランクリン(R. W. Franklin)版に移行したが、ディキンソンの遺稿については、まだ少なからぬ議論の余地がある。草稿と印刷されたものとの詩の形の相違が指摘され、ディキンソンが残っていた清書原稿の冊子(fascicles)に関する詩人の意図が問われ、詩作品と書簡の境界についても再考され、草稿の電子書庫(Electronic Archives)の作成など新たなアプローチも続けられている。² また生存中、次々と詩集を刊行し続けたムーアの*The Complete Poems*は、詩人の死後1980年代に出版されたが、詩人が1篇の詩を修正した過程がすべて無視され、最新の形のみが掲載されているため、その不完全さが、シュルツ(Robin G. Shulze)を始めとする研究者たちによって指摘されている(6-7)。もちろん、二人の詩人たちの作品の全貌が、ほぼ明らかになったことは確かであるが、生存中及び没後においてもそれぞれに、詩のテキストの決定版についての問題を抱えることになったのは否めない。

このことは、単に、一篇の詩の修正と最終稿という問題ではなく、二人の女性詩人が、伝統的な抒情詩というジャンルのそれぞれの時代の規範を吟味し、受容と乖離を試みながら、自己の言語芸術のプロジェクトを展開させていったことと深く関連している。小論では、それぞれの詩人の詩についての詩(poems on poetry)、詩と散文の境界についての意識が垣間みられる作品、そして詩の主体の虚構性が問われるテキストを比較しながら、この問題を考察する。

1 ディキンソンとムーアの比較研究については、Sielke、Wheelerなどが参考になる。Cf. 下村伸子「変容する空間—エミリー・ディキンソンとマリアン・ムーア—」『英文学論叢』第47号(京都女子大学英文学会、2003年)。

2 ファシクル(fascicles)研究に関しては、Eleanor E. Hegginbotham, *Reading the Fascicles of Emily Dickinson*を参照。電子書庫に関しては、Dickinson Electronic Archives (www.emilydickinson.org/)とRadical Scatters: An Electronic Archive of Emily Dickinson's (ets.umdl.edu/d/dickinson/)を参照。

1.

ディキンソンは、書簡における以外に、散文による詩論を残していないが、詩に対する考えを詩のなかで表現していることは、従来指摘されてきた通りである。「私は可能性の中に住んでいる——」と始まる次の詩は、フランクリンによると1862年後半頃に書かれたが、ディキンソンの詩論を表現する「詩についての詩」として読むことができる。

I dwell in Possibility —

A fairer House than Prose —

More numerous of Windows —

Superior — for Doors —

Of Chambers as the Cedars —

Impregnable of eye —

And for an everlasting Roof

The Gambrels of the Sky —

Of Visitors — the fairest —

For Occupation — This —

The spreading wide my narrow Hands

To gather Paradise — (Fr 466 A)³

1行目の「可能性」(Possibility)は、2行目の「散文より美しい家」(a fairer House than prose—)ということばから「散文」と対立するものとして<詩>を

3 本稿でのディキンソンの詩の引用は、すべてフランクリン版3巻本詩集からとし、その番号を本文中に(Fr 30)のように括弧内に示す。

示していると理解できる。ヒマラヤ杉の森を連想させるこの「詩の可能性の家」(Wardrop 19) は、「窓の数がより多く」、「扉も優れ」、「永続する屋根」には「空の腰折れ屋根」と、天に向かう開放性が強調されながら、「部屋はヒマラヤ杉のように／目にも動じない」と、その頑丈さからプライヴァシーが固く守られることも暗示されている。窓はまた「中に住む人の豊かさ」(Mitchell 2002 206)や、降り注ぐ光と眺望を暗示し、ディキンソンはこの「詩の建築学」(Fuss 37)により、「読者の目を上部や外部へと向けさせ、侵すことのできない内部という堅固で優位な立場から楽園の眺めを提供してくれる」("Dickinson directs our eye outward and upward, offering a view of paradise from the fortified vantage point of the inviolable interior." Fuss 38)のである。テキストで多用されるダッシュが「窓」の役割を果たし、第1、3連の傾斜韻 (slant rhyme) が屋根の形を連想させる (Wardrop 20)とすれば、「散文より美しい家」は、詩のテキスト自体の中に構築されていると考えられる。

この詩の一人称語り手は、抒情詩の約束事に基づき、詩人の私的な声を響かせ、「ディキンソンが最も豊かな人生を生きた空間を表現している」("This is one of many poems in which Dickinson describes the space in which she lived her richest life"(Juhasz 106)。しかしディキンソンは、現実の家にあまり<詩>的なものがないことを1851年の書簡で、"We do not have much poetry, father having made up his mind that its [sic] pretty much all real life. Fathers [sic] real life and mine sometimes come into collision, but as yet, escape unhurt!" (L 161)⁴と述べている。同じ1862年頃に書かれた「私は散文の中に閉じ込められた」("They shut me up in Prose--" Fr 445)と始まる詩における「散文」は、まさにこの書簡に書かれた父の現実の生活を表す。詩人は、「散文」の家に暮らしながら、自由な想像力を働かせることで「散文より美しい家」を現実の空間に構築する。詩の最後の「楽園」ということばは、「小さな手」が可能にしてくれるディキンソン版の詩の楽園を意味することも理解される。

4 本稿でのディキンソンの書簡からの引用は、ジョンソン&ワード版書簡集からとし、その番号を本文中に (L 125)のように括弧内に示す。

ディキンソンは、多くの自作の詩を文芸批評家や新聞紙の編集者、家族、友人、知人たちに生涯にわたって送り続けたが、この詩は誰にも送られず、清書原稿の冊子 (fascicles) の中に保存された。ヒギンソン (Thomas Wentworth Higginson) とトッド (Mabel Loomis Todd) 編集の最初の詩集に入れられることもなく、1929年までこの詩は読者の目に触れられることがなかった。この詩の別の読み方は、そのようなディキンソンの詩人としての状況を問題とする。この「散文より美しい家」の特徴—窓が多い、ドアが優れている、天に向かう開放性—が何よりも想起させるものは、ディキンソンの現実の家そのものであり、ディキンソンの祖父から父へと受け継がれたディキンソン屋敷 (Dickinson Homestead) 即ち、散文の世界を代表する父の家であるという解釈である。19世紀の建築学的見地から、ミッチェル (Dahmna Mitchell) は、ディキンソン屋敷とこの詩の関連性について分析している。窓は、「見せびらかしの潜在的対象と社会的地位のしるし」 ("potential objects of display, signs of status," Mitchell 2002 206) であり、窓が多い父の家に暮らすことは、ディキンソン自身の社会的優越性を示し、「観察者でありアウトサイダーでもある」という意識を高め、その意識が詩の語り手の言動に反映されるというのである。また「扉」は、「自己と社会、個人的領域と公的領域の境界線」 ("boundaries between self and society, private and public territories" Mitchell 2002 208) を意味するということを援用して、ミッチェルは、詩と散文の違いについて「詩は、開放されていなくて、明瞭でない；即ちその意味に到達するのが困難になる」 ("…the former <poetry> is less open, less obvious; its meanings are more difficult to reach." 208) と、詩というジャンル自体とディキンソンの階級意識を問題にする。「彼女の祝福された曖昧さは、彼女の特権意識を記号化し、維持するものである」 ("her celebrated indeterminacy is a way of encoding and preserving her sense of distinction," Mitchell 2002 209) とさえ言うミッチェルの議論は、現代の文学批評の一つの立場であると同時に、まさにディキンソンが直面した苦境を象徴している。ミッチェルの議論は、ディキンソンの階級意識が「驚くべき応用性、指示の柔軟性」 (Mitchl 2002 209) というその作品の良さと関わるという方向

に展開していくが、ここでは、詩人を擁護するために、ミッチェル自身の別著のことは引用しよう。

Dickinson's position as a disfranchised woman who lacked the power to speak publicly, to publish publicly, and to influence public events in the same way as her father and brother results in a literary point of view that privileges noninvolvement, strategic withdrawals, and the weaponry of a difficult and indirect discourse" (Mitchell 2000 109)

女性であるがゆえに父や兄とは違って社会的な特権がなく、詩の出版さえ叶わなかったディキンソンの立場では、社会から一歩退き、現実の散文の家を散文より美しい詩の家として住むことが最良の選択肢であったと考えられる。その意味でこの詩は、「19世紀後半に芸術が神聖化された過程を例証している」(Michel 2000 108) のである。

マリアン・ムーアは1915年頃から詩人ウォーレス・ステイブンス (Wallace Stevens, 1879-1955) やウィリアム・カーロス・ウィリアムズ (William Carlos Williams, 1883-1963) たちと詩誌 *Others* に詩を発表し始め、*The Egoist* 誌や *Poetry* 誌に投稿していた。「詩」"Poetry"と題された作品は、1919年に *Others* 誌のゲスト編集者のウィリアムズにより同誌7月号の巻頭に掲載された後、1921年、H. D. (Hilda Doolittle, 1886-1961) やブライヤー (Bryher: Annie Winifred Elleman, 1894-1983) など仲間たちがムーア本人の承諾を得ないままに出版した詩集 *Poems* に掲載され、のち1924年に本人が編集し直した事実上の処女詩集 *Observations* (『観察』) に収録された。翌1925年に同詩集の再版の際には既に改訂が加えられ、その後も頻繁に修正が重ねられたことは周知の通りである。以下の引用は、*Observation* 1924年版に掲載された29行のものである。

Poetry

I too, dislike it: there are things that are important beyond all this fiddle.

Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in it, after all, a place for the genuine.

Hands that can grasp, eye

that can dilate, hair that can rise
if it must, these things are important not because a
high-sounding interpretation can be put upon them but because they are
useful; when they become so derivative as to become unintelligible,
the same thing may be said for all of us, that we
do not admire what
we cannot understand: the bat,
holding on upside down or in quest of something to
eat, elephants pushing, a wild horse taking a roll, a tireless wolf under
a tree, the immovable critic twitching his skin like a horse that feels a
flea, the base-
ball fan, the statistician—
nor is it valid
to discriminate against "business documents and
school-books"; all these phenomena are important. One must make
a distinction
however: when dragged into prominence by half poets, the result is
not poetry,
nor till the poets among us can be
"literalists of
the imagination"—above
insolence and triviality and can present
for inspection, imaginary gardens with real toads in them, shall we have
it. In the meantime, if you demand on one hand,

the raw material of poetry in
all its rawness and
that which is on the other hand

genuine, then you are interested in poetry. (Obs.30-31)⁵

6行1連の構成のうち、第3連が*Others*誌に掲載された最初の形のものから1行が削除された29行のこの詩は、シラブルの数で各行の長さを決める音数律というまさにムーアの建築詩学により構成されている。冒頭行でいきなり「私もそれは好きではない」と、誰かに語りかけるように始まり、「詩」(Poetry)を「くだらないこと」(fiddle)と呼び、詩についての非難が始まるのかと思うと、2行目の「それを完全に軽蔑して読むと」という妙な展開で、詩には「本物のための場所」(a place for the genuine)が見つけれられると言う。

続いて「重要な」ものとして挙げられている「しっかりと握ることができる手」、「見開くことができる目」、「必要なら／逆立つことができる髪」という肉体的な反応を示すことばは、ディキンソンがヒギンソンに告げた詩の識別のしかたが想起される。

If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire ever can warm me I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way." (L 342a)

ディキンソンが述べているようなこの肉体的な反応の偽りのなさを、ムーアの詩の語り手は、「大袈裟な解釈がなされるからではなく／役に立つから」("useful")と、「本物」即ち「事物の真髄」("the essence of the matter" Erickson 181)ということにしては取立て散文的な発想と表現でその重要性を説いている。批評家や読者の大袈裟な解釈などはなくてもよいが、本物の詩は役に立つ。そしてそれらも「訳がわからないくらい派生的になるとき」、「理解できないもの

5 以下、ムーアの詩の引用は、詩集*Observations*からの場合は、Shulze, *Becoming Marianne Moore*に収められた同詩集に基づき、本文中にその頁数を(Obs. 25)のように括弧内に示す。

を／私たちは／賞賛しない」("we / do not admire what / we cannot understand")と否定語を繰り返して、理解できないものを強く否定している。そして再び、語り手が考える本物が列挙される。「何か／食べるものを求めて逆さまにぶら下がるコウモリ、押し進む象たち、ころがる野生の馬、疲れを／知らない木の下／オオカミ、蚤を感知する馬のように皮膚をびくつかせる冷静な批評家、野球の／ファン、統計学者一」などは、いずれも奇妙で、普通には詩的なものではないが、「本物」として詩の題材になるという文脈である。語り手はさらに、「事務文書や／教科書に対しても／差別することは正当ではない」、「これらの現象は、すべて重要である」と続けているが、この箇所にはムーアが注をつけており、トルストイの日記からの引用であることがわかる。"Poetry is verse: prose is not verse. Or else poetry is everything with the exception of business documents and school books." (Shulman, *Poems* 376) 散文と詩の区別を否定するトルストイでさえもが例外とした「事務文書や教科書」さえも詩になるのだという。しかしまた条件がつけられる。「中途半端な／詩人によって目立てさせられると、その結果は詩ではなくなる。」語り手にとって、「私たちの中の詩人たちは／想像力の／直訳主義者」でなければならない。再びムーアの注により、このことばは、詩人イエイツ (W.B. Yeats, 1865-1939) の *Ideas of Good and Evil* の中でウィリアム・ブレイク (William Blake, 1757-1827) について "he was a too literalist of imagination, as others are of nature" (Shulman, *Poems* 376) と述べられている箇所を借用したものとわかる。ムーアはイエイツの文脈からこのことばを解き放ち、最終スタンザ1行目の「本物のヒキガエルの棲む想像の庭」(imaginary gardens with real toads in them) を「呈示する」ことと結びつけてこの詩のクライマックスとしている。そして「さしあたり」「一方では、生のままの／詩の材料を、そして他方では／本物のものを」求めることで「詩に興味がわく。」と詩は、締めくくられる。「本物のヒキガエルの棲む想像の庭」ということばには、引用府がつけられているため、また誰かのことばの引用かと思わせるが、ムーアの創作したことばである。ミラー (Cristanne Miller) は以下のように指摘している。

"Raw material" or "real toads" alone do not constitute a poem. One must also have the "imaginary," not a real, garden; a poem is indeed something made; a poetic voice is not a natural one; the fiction of presence is a fiction.

(Miller 64)

詩を作るには「生の材料」だけではなく「想像の庭」もなければならない。「詩とは作られるものであり、詩の声は自然のものではない；存在の虚構は虚構である」ことをこの詩は伝えていると考えられる。語り手は、何を求めて詩を読めばよいのかを不特定の詩の読者に伝えているポーズをとりつつ、ムーア自身が詩を書くモットーを述べているのである。

しかし先に述べたように、ムーアは、この詩の修正を繰り返し、まず13行に改訂し、そして "Definite Edition, with the Author's final revisions" と銘打たれた *The Complete Poems of Marianne Moore* では、最初の3行のみの作品となっている。その巻頭には、「省略は偶然ではない」 "Omissions are not accidents. MM" ということが印刷されていて "Poetry" の縮小が意図的であることを読者は理解する。1984年出版（2003年再版）のシャルマン（Grace Shulman）編の *The Poems of Marianne Moore* には、29行版が復活されているが、シャルマンはその序文で、ムーアが彼女とのインタビューで、最初の3行だけを残して後は削除するように述べたと書いている。ムーアが挙げた理由は、「以下は、不必要な挿入のように思われた」 ("the rest of it seemed padding" *Shulman Poems xviii*) というものである。「本物のヒキガエルの棲む想像の庭」という詩の真髓となることばは、作者によって削除されてしまったのである。

「散文より美しい家」と「本物のヒキガエルの棲む想像の庭」という二人の詩人のことばは、いずれも散文と詩、または現実と想像力の関係を問いかけている詩人たちの立場を象徴している。しかしディキンソンの「散文より美しい家」は、現代になって詩人の存在に関わる批評を呼び、ムーアのことばは、詩人が自ら削除してしまったということを勘案すると、上記2篇の詩は二人の詩人が置かれた複雑な状況を反映していることがわかる。

2.

ディキンソンもムーアも散文と詩の境界について考えさせる詩を幾通りかの形で残している。次に、そのような詩のうちで各々の一人称語り手の声の問題となる作品を考察する。周知の通り、1862年にディキンソンはヒギンソンに宛てた書簡のなかで、「詩の語り手として私自身にふれるとき、それは、私、ではなく架空の人物です」("When I state myself, as the Representative of the Verse — it does not mean — me — but a supposed person." L268) と述べている。ディキンソンの詩の語り手は、虚構のペルソナとして解釈され、少女、女王、妻、またはジェンダーを超えた放浪の旅人の声などをもつと分析されてきた。詩の中で語り手は、幼い少女のように無垢であったり、結婚したと宣言したり、自己の死を回想している。ディキンソンの詩の多くの中心に語り手「私」が存在する (Grabher 228) のに、その声が語っていることの「場面がないこと」 ("scenelessness" Weisbuch 200) や「中心が省略された詩 ("poetry of omitted center" Weisbuch 200) などと評されるディキンソンの詩の曖昧性に遭遇するとき、まず読者は主体の声の虚構性を考える必要がある。しかし、ジャクソン (Virginia Jackson) は、フランクリン版のディキンソンの詩をすべて当然のように虚構の声をもつと読む読み方に疑問を投げかけ、ディキンソンが1861年にスプリングフィールド・リパブリカン (Springfield Daily Republican) 紙の編集者サミュエル・ボウルズ (Samuel Bowles) に宛てたメモのような詩について論じている (Jackson 135)。

If it had no pencil,
 Would it try mine —
 Worn — now — and dull — sweet,
 Writing much to thee —
 If it had no word —
 Would it make the Daisy,

Most as big as I was —

When it plucked me?

Emily

この詩はフランクリン版3巻本の詩集では184番の詩として、末尾のEmilyという署名が省かれ8行1連の詩として掲載されている。1861年の初頭に書かれ、鉛筆で署名があったこと、ボウルズに送られたこと、短くなった鉛筆がピンで用紙に留められていたことが記載されている。即ち、この詩はボウルズに宛てられた私信であったということである。あなたという二人称ではなく、「それ」(it) という代名詞によりボウルズを指すのは、ジャクソンによると「文法的には非人称であるが、彼らのやりとりの文脈では修辭法として親密な」("grammatically impersonal but rhetorically intimate in the context of their exchange" 136) ものである。しかしこの "it" の不可解さの故に、「トッドとヒギンソンが最初の詩集に掲載することもなく、抒情詩の定義を明確にしたミルやヴェンドラーなどの現代の批評家たちが抒情詩のジャンルに入れることもないだろう。」(136) とジャクソンは指摘している。ジャクソンによると、「それ」という呼びかけがディキンソンとボウルズの間で、親密さを表す記号となっていたのは、早くも1852年に、ディキンソンが知人ウィリアム・ハウランド (William Howland) に送ったヴァレンタインの詩、現フランクリン版2番の詩を、ボウルズがスプリングフィールド・リパブリカン紙に匿名で掲載したときに、その詩の前に付した彼の編集者としてのコメントに由来する (137)。その詩はハウランドからボウルズの手へ渡っていた。

The hand that wrote the following amusing medley to a friend of ours, as "a valentine," is capable of writing very fine things, and there is certainly no presumption in entertaining a private wish that a correspondence, more direct than this, may be established between it and the Republican. . .

(Poems I 53)

ヴァレンタインの詩を書いたディキンソンは「次のような愉快的なメドレーを書

いた手」と提喩で表現され、編集者の側の「個人的な願望」として、このヴァレンタイン詩の作者がもっと「直接的に」リパブリカン紙、即ち、出版界と交流することを促し、最後にはその「手」を指示する「それ」という代名詞により、投稿者のプライバシーを保っていることがユーモラスに示唆されている。以後ディキンソンとボウルズの個人的な文通が続くのであるが、ボウルズがかつて使った「それ」をディキンソンが、彼への呼びかけとして応用したということなのである。また私信の中の「ひな菊」(Daisy)は、ディキンソンが彼女自身の署名として、特にボウルズに対してときどき使用していた「個人的記号」(Jackson 136)である。ボウルズに対して彼女に返事を書くか、せめてDaisyという宛名、あるいは絵を書いてほしいというメッセージは伝わったと推察される。しかし、フランクリン版の3巻本以外の詩集、例えば同じフランクリンの*Reader's Edition*でさえも、ボウルズ云々についても鉛筆が巻かれていたことも解説していないので、現代の読者には何が伝わるのであろうか。⁶

この184番は、詩として読まれるべきではないと考えることは容易である。しかし、この詩におけるように、ディキンソンが、私信あるいは詩作品において鉛筆のような小道具、スケッチ、やコラージュ、即ち「19世紀的な文学の流通を使用すること」("Dickinson's use of the nineteenth-century materials of literate circulation" Jackson 142)は、ディキンソンの詩と書簡の区別についての考えを探る上で重要な示唆を与えてくれる。ジャクソンが主張しているように、その区別は、「ディキンソンの執筆の人生において、彼女にとっても読者にとっても存在し、」(142) 問題とされるべきことなのである。現に、ディキンソンの伝記作者アルフレッド・ハビガー(Alfred Habegger)は、この詩を「独創的な詩」(380)とみなしている。勿論、ここでは、これが詩か書簡かということに結論を出すことが課題なのではなく、ディキンソンが、書簡というプライベートな形の中で詩的な試みを企てていたことに着目しておきたいのである。

6 アマスト大学スペシャルコレクション (Amberst College Archives and Special Collection) 所蔵のこの原稿にはピンと鉛筆を留めた跡が用紙に残っている。ジャクソンは鉛筆をも含めてそのコピーを著書に掲載している (Jackson 136)。

次にムーアの詩の一人称の語り手の虚構性について考えるために、「沈黙」("Silence") という詩を採り上げる。この詩も、先に引用した「詩」("Poetry")と同様に、ムーアの作品としてよくアンソロジーに掲載されているが、限りなく詩人に近い語り手が読者に「沈黙」を美德として語りかけているかのようである。

Silence

My father used to say,
 "Superior people never make long visits,
 have to be shown Longfellow's grave
 nor the glass flowers at Harvard.
 Self-reliant like the cat—
 that takes its prey to privacy,
 the mouse's limp tail hanging like a shoelace from its mouth—
 they sometimes enjoy solitude,
 and can be robbed of speech
 by speech which has delighted them.
 The deepest feeling always shows itself in silence;
 not in silence, but restraint."
 Nor was he insincere in saying, "Make my house your inn."
 Inns are not residences. (Obs.82)

「私の父は、よくこんなことを言った」と始められ、語り手の父親のことばとして、2行目から11行目までが引用符で囲まれ、残りの2行のうちの3分の1も、シングルとダブルの二重の引用符で囲まれている。読者は、詩人が付した注を見て驚く。詩の最初の4行は「会話中のことば」("a remark in conversation" Schulman Poems 380)だと書かれ、Miss A.M. Homansという人物のことばが殆どそのままに引用されていることがわかる。「立派な人は、決して長居をしない、／ロングフェローの墓や、／ハーヴァード大学のガラス製植物標本に案内してもらったりもしない。」"Poetry"において、どんな散文に対しても区別を

してはならないと書かれていたことがここにおいても実践されていると理解できる。そして、父が言う「立派な人」は「獲物を隠しに行く／猫のように自立している」という5行目は、次の行の「ネズミのシッポを靴ひものように／口から垂らしながら」とともに、まさに「想像の庭の本物のヒキガエル」と言うべき表現であるが、7行目以降でのその立派な人の「孤独を楽しむ」様子の比喩としては、妙な違和感を醸し出している。詩にはテンポがあり、9、10行目では「彼らにとって喜ばしいことばに／ことばを奪われ」や「最も深い感情は常に沈黙となって表れる-／いや沈黙にはではなく、遠慮にだ。」と "speech" と "silence" ということばがそれぞれ2度繰り返され、語り手がさも父のことばを再現しているかに見せている。最終3行では、前の行の "not" と呼応する "Nor" と「誠実でない」(insincere) という語の二重否定により、今まで述べられた父のことばも、最後の引用のことばも、父の誠実さを示すものとして肯定しているかのようなのである。「私の家を宿屋と思ってください。」という父の来客へのことばもムーアの注により、James Prior 著、*Burk's Life* (1899) に登場する Edmund Burke が書店でたまたま話し込んだ、見知らぬ人へのことばとわかるが (Schulman *Poems* 380)、"Make yourself at home." という決まり文句よりも「宿屋と思ってください」という多少冷淡とも思われることばの方が誠実であろうと一応解釈される。最終行の、「宿屋は、住居ではない」という語り手のコメントも、父のことばへの賛辞と読むことができるかのようなのである。

たしかに、この詩は、そのように「沈黙」や「慎み」といったことを、父の教えとして、娘が賛辞を贈るという構図として長い間読まれてきた。しかし、詩のテキストの多くが人のことばの引用であることがわかると、「読者は、語り手が表現された意見に賛成しているのか批判しているのか結局確認できない」(Paul 174) のである。1990年代以降、この詩の語り手は父のことばを皮肉をこめて引用しているという解釈がなされるようになってきた。問題となるのは、父と娘の力関係と言語行為 (speech act) である。ミラーによると、この詩の父の言語行為は、娘が、沈黙し、控えめで従順であることを予測しているので成り立つのであるが、娘は父のことばを繰り返すという新たな遂行的行為 (perfor-

mative act) により、力の構造を密かに崩しているというのである。父のことばは、元来一方的であったのに、娘は、答える機会ができるように変えてしまった。さらに、「私の父はよくこんなことを言った」という1行目の過去形は、もはや彼は応えることができないということを暗示しているとミラーは論じている (182)。最終行の娘のことばは、異なった意味を帯びる可能性がある。

しかし、「この詩は、一般に娘と家父長制の言語との関係についてのフェミニスト的分析の簡潔なパラダイム」(Miller 183) を提供しているというミラーが、最も問題にしているのは、「娘による父のことばの引用を、詩人のムーアが使うこと」(183)である。即ち、「ムーアは、娘から父へという虚構の発話とムーアから読者への詩的発話の両方の条件を解釈の問題として残している」("Moore indeed leaves the conditions for both the fictionalized utterance (the daughter's to the father) and the poetic utterance (hers to the reader) a matter of interpretation..." 183) と考えられるからである。引用符と注により二重に人のことばの引用を示すことで、詩のテキストにおいて「ムーアは、父と娘の両方の役割を果たす」(Miller 184) ことになる。女性であっても詩人としての権威をもって詩を書くのは、父の一方的な言語行為に似ているというのであるが、同時に詩人は、娘として、言語の抑制不可能なことを知り、父が築いた構造を崩すということである。"Poetry"において、1度出版された自らの詩の行を削除してしまうことなどは、まさにこの娘としての行為なのである。

ムーアは1993年にM.L.トッド編のディキンソンの書簡集の出版に際して書評を書いた。ディキンソンの書簡に挿入された詩("The Spirit lasts — but in what mode —" Fr 1625)を引用し、「彼女(ディキンソン)は、手紙の相手に対してまるで詩が散文であるかのように詩を語るが、その率直さが不思議である。」("The frankness with which in a letter . . . she speaks verse as if it were prose, to the one to whom she write, is strange." Willis *Complete Prose* 293) とムーアは述べている。ムーアの目に映ったその詩の印刷された形がフランクリンはおろかジョンソン版以前のものであることを考慮しても、ディキンソンの書簡における詩の声が、「率直さ」をもって響いたことは示唆に富む。当時のムーアは、

ディキンソンが自らとは異なった方法ではあるが、「存在の虚構は虚構である」ことを詩の主体の声に試しているとは考えもしなかったであろう。

3.

詩の主体の虚構性ということに関しての詩人たちの意図的な試みが、詩人たちが女性であるゆえであるかをもう少し考察するために、さらに2篇の詩を比較したい。ムーアもディキンソンも海を対象や背景とする詩を多く書いているが、ここでは、語り手と他者との関わりをモチーフとするそれぞれの詩人の代表的な海の詩を採り上げてみよう。ムーアの「墓」("A Grave")という詩は、1921年に『ダイアル』誌に掲載されたときは、"A Graveyard"という題が付され、またその原形は、1916年から1918年にかけて書かれた "A Graveyard in the Middle of the Sea"と題された詩である。⁷ 題と詩の形について詩人による度重なる修正が施されたが、詩集*Observation*に掲載されたものを引用する。詩は、海を覗き込む「人」(Man)への呼びかけから始まる。

A Grave

Man looking into the sea,
 Taking the view from those who have as much right to it as you
 have to it yourself,
 it is human nature to stand in the middle of a thing,
 but you cannot stand in the middle of this;
 the sea has nothing to give but a well excavated grave.
 The firs stand in a procession, each with an emerald turkey-foot
 at the top,
 reserved as their contours, saying nothing;
 repression, however, is not the most obvious characteristic of the sea;

7 Wheelerによると、この詩の題の度重なる修正は、海は墓であるという主張に焦点がしぼられていくことを示している (Wheeler 56)。

the sea is a collector, quick to return a rapacious look.
 There are others besides you who have worn that look—
 whose expression is no longer a protest; the fish no longer investigate
 them
 for their bones have not lasted:
 men lower nets, unconscious of the fact that they are desecrating
 a grave,
 and row quickly away—the blades of the oars
 moving together like the feet of water-spiders as if there were no such
 thing as death.
 The wrinkles progress upon themselves in a phalanx—beautiful under
 networks of foam,
 and fade breathlessly while the sea rustles in and out of the seaweed;
 the birds swim through the air at top speed, emitting cat-calls as
 heretofore—
 the tortoise-shell courses about the feet of the cliffs, in motion beneath
 them;
 and the ocean, under the pulsation of lighthouses and noise of bell-buoys,
 advances as usual, looking as if it were not that ocean in which
 dropped things are bound to sink—
 in which if they turn and twist, it is neither with volition nor
 consciousness. (Obs. 60)

「あなたが自分自身に対してもっているのと同じくらいの権利をそれ対して持っている人々から眺めを奪って／海をのぞきこんでいる人よ／物事の中央に立つのは人間の性質だ／けれど、あなたはこの真ん中に立つことはできない：／海は何もくれはしないが、よく掘られた墓だ。」と始まる冒頭5行のうちの最初の3行は、モノシラブルのことばのみが使われている。軽快な響きの背後には、呼びかけた"Man"への複雑な感情が隠され、誰を指すにしてもこの「人」の傲慢さ

への警鐘を読むことができる。この詩には注がないが、ムーア自身がコメントを書いている。それによるとムーアと母が、モンヒーガン島を旅行中に、ムーアと母という二人と浜辺の波の間に割りこんできた男性のことを母がムーアに言ったことばが、まさに "Don't be annoyed. It is human nature to stand in the middle of a thing." だったのである (Merrin 161)。日常のさりげない会話がここでも別の生命を与えられることになり、特定の人物は普遍化される。

次の行からは「モミの木が列になって並び、それぞれの先端にはエメラルド色の七面鳥の足／輪郭として保たれ、何も言わない」と海の輪郭が視覚的イメージで表現されている。七面鳥の足は、波を指し、一見整然とした海の静けさが想像される。「しかしながら、抑圧が海の最も明らかな特徴ではない／海は、収集家、すぐに強欲な顔つきを返してくる」と、何でも呑み込んでしまう海の強欲さが言及され、次の行では、「そんな顔つきをしていたのはあなた以外にも他にいる／その表情はもはや抗議 (protest) ではない、魚はもはや彼らを調査しない／彼らの骨はもちこたえなかったから」と海に溺れて亡くなった者の話へと展開している。海はまさに死の世界である。それなのに何も知らない「人々は、網をおろす、自分たちが墓の神聖さを汚しているという／事実に気付かないで、／そして素早く櫓をこいで去る—オールの水かきは／まるで、死などというものが存在しないかのように、／あめんぼうの足のようにいっしょに動く。」この、海が墓場であることに気付かない人々の営みは、オールの水かき、あめんぼうの足などの的確なイメージによってその悲しさや愚かさが暗示されている。しかし海の表面では、「波紋は、方陣 (ファランクス) となって重なり合って進む—泡の編み目のもとで美しく／そして、海がさらさらと海草にはいたり出たりしている間に、息を切らして消えていく。」ここでは、方陣ということばや海の動きに、再び自然の有機的な秩序が連想される。次には、「鳥が最高速度で空中をすべり、今までのように猫の鳴き声を放つ—／べっ甲は、下で動いて、崖の足元でむち打つ」「そして海は、灯台の明滅と打鐘ブイの騒音のもとで、／いつものように進む、まるでそれが／落ちたものが必ず沈む海ではないように見えながら。／その中で、それらがまわってねじれるとしても、

それは意志によってでも意識によってでもない。」最後には、海の恐ろしさというより、死のもつおそろしさが前景に出る。海は表面的には秩序を保ちながら、死者にはもはや意志も意識もないという途方もなくおそろしい閉塞の状況を抱えている。⁸

詩の語り手は、自己言及することも姿を見せることもない。ムーアは抒情詩の一人称語り手を否定しているとも解釈される。この詩の中では、海の詩というイメージから連想されるロマン派的なものがいっさい排除されている。しかし、メリン (Jeredith Merrin) が指摘しているように、ムーアは、ロマンティックなものを否定しつつ、この詩に「もみの木」や「鳥」の「どちらか」という伝統的な擬人法の連想と異なった種類の連想を並列する」ことにより、詩の中に押さえがたい「他者性」という新鮮な風を通す」のである (Merrin 164-165)。メリンは、「物事の中央に」立ちただかるような "Man" が、途中で消えて、「網をおろす」複数の人たちにかわってしまい、それが最後の海の犠牲者になる。即ち海の「藻くずのひとつにすぎなくなる」ということから、大文字男性が対象化され、力を奪われた他者になってしまうという構図をこの詩にみている。海は、女性の力、それもロマン派の宿命の女のような破滅をもたらす力の表象であり、「彼女の巧みに曖昧な詩は、人類へのモダニストの死の表徴と読まれてよければ、男性支配の伝統への女性作家の慎重な返答と読まれてもよい」 ("If her artfully ambiguous poem may be read as a Modernist memento mori addressed to humankind, it may also be read as a woman writer's canny rejoinder to the male-dominated tradition. . ." 162) とメリンは論じている。ホイラー (Lesley Wheeler) もこの詩を「男性の文学先行者たちへの応答」 ("a response to male literary precursors" 57) と解釈し、この詩の語り手が巧みに表出する「人」と「海」、及び海の表面とその深部の拮抗に、ムーアの女性詩人としての意識をみている。彼女の「人」と「海」の観察と描写の周到さに、

8 この海のヴィジョンの背景としては、ムーアの兄が第1次世界大戦中、従軍牧師として海軍に入隊したこと、アメリカが第1次世界大戦に参戦する要因となったイギリスのルシタニア号のドイツの潜水艦による沈没なども指摘されている (Willis MM 17)。

海を覗き込む人の死の暗示と語り手の姿が見えないことを加えて考えると、「沈黙」という詩と別の意味ではあるが、ここでも詩人は二重の役割を果たしていることがわかる。「死のようなおそろしいことがあること」を伝えることと、見られる対象という伝統的な女性の役割を放棄するという意味においてである。

ここで採り上げるディキンソンの海の詩は、1863年頃に書かれ、清書原稿の冊子に収められているが、誰かに送られた形跡はない。

I started Early — Took my Dog —

And visited the Sea —

The Mermaids in the Basement

Came out to look at me —

And Frigates — in the Upper Floor

Extended Hempen Hands —

Presuming me to be a Mouse —

Aground - upon the Sands —

But no Man moved Me — till the Tide

Went past my simple Shoe —

And past my Apron — and my Belt

And past my Bodice — too —

And He — He followed — close behind —

I felt His Silver Heel

Opon my Ankle — Then My Shoes

Would overflow with Pearl —

Until We met the Solid Town —

No One He seemed to know —

And bowing — with a Mighty look —

At me — The Sea withdrew — (Fr 656)⁹

「朝早く犬を連れて海にでかけた」語り手は、海の「地下室の人魚」と遭遇し、「上の階では、／砂の上で座礁したフリゲート艦が／私をねずみだと思って／麻の手をのばしていた」と、幼い少女のように述べる。誰も語り手を動かさなかった、すると「潮が、彼女の靴、／エプロン／、ベルト／、胴着も超えて来た。」「超えて」(past)ということばを3度も繰り返し、危機感が高まるが、語り手は、海に「たんばの袖の上の露のように／すっかり飲み込まれそうになるまで」逃げようとしなかった。第4連の最終行でようやく逃げ出したと書かれているが、海はすぐ後を追いかけて来て、「彼の銀のかかかたが／私のくるぶしにあたり、私の靴には真珠があふれた。」やがて「私たち」は、「個体の（現実の）街」(Solid Town)に出たという最終連では、「海は、誰も知らないようで、」「力強い顔つきで私におじぎをしてひいて行った」と語り手の無事が伝えられる。物語は明快だが、詩の主題は何かということになると、先に述べた批評家たちが言う「中心性の欠如」という問題が浮上する。語り手に生命にかかわる脅威を与えたけれど、真珠も残した海は何の比喻か、または何を象徴するかという疑問が生じるのであるが、自然の脅威と魅力、死、神、男性、あるいは得体の知れない力などと答えは一様ではないであろう。海が建物に喩えられ、人魚やフリゲート艦に言及されているのにはどのような意味があるのだろうか。また "Solid Town" という表現は、海が流動体であることとの対照であるとしても少し奇異ではないかなどと考えてみると、家のイメージを与えられた海は、虚構や芸術の世界で、海が引き下がっていくしかない「個体の町」は、現実というような読み方も可能になる。

ディキンソンが若い頃に友人のアバイア (Abiah Root) に宛てた書簡の中で、彼女自身が海にいる場面を想像している箇所描写に、カーク (Connie Ann Kirk) は注目している。

9 引用中の "Upon"(upon)という綴りは、フランクリン版に従ったもの。

Very likely, Abiah, you fancy me at home in my own little chamber, writing you a letter, but you are greatly mistaken. I am on the blue Susquehanna paddling down to you; I am not much of a sailor, so I get along rather slowly, and I am not much of a mermaid, though I verily think I shall be, if the tide overtakes me at my present jog. Hard-hearted girl! I don't believe you care, if you did you would come quickly and help me out of this sea; but if I drown, I will not forget your name, nor all the wrong you did me! (L 69)

カークは、"The parallels between this passage and the narrative of the person walking along the sea to town in the poem "I started Early — took my dog,"... are poignant."(340) とディキンソンの書簡とこの詩の間に多くの相関性があると主張している。ディキンソンは家族や友人たちに手紙を毎日のように書いていたが、そのなかで詩の素材を磨き、相手を読者として自分が書いたものへの反応と確かめたと論じている。よく詩人が日記で密かに文学の修行をするところを、ディキンソンは書簡で実践したということである。手近なところにあるメモから始まって、私的な書簡の交換、そして清書原稿の冊子、またその冊子の中から選んだものを書簡に挿入したり、同封したりしていくというのがディキンソンの詩の書き方で、一篇の詩についての修正が繰り返されるのも、読者を意識するということと無関係ではない (Kirk 341)。書簡で得たインスピレーションやことばを詩に応用する「本稽古、ドレス・リハーサル」("a dress rehearsal performance" Kirk 341-342) をディキンソンが行っていたとすれば、先に引用したボウルズに鉛筆をピンで留めて送った私信のなかの語り手「私」は、限りなくディキンソンに近いながらも、虚構の語り手でもあり、そのテキストが一篇の詩としてフランクリン版に収められていることは正当であったと確信できる。

おわりに

ディキンソンとムーアが、それぞれに想像力と表現力で現実を真実に変えていくことを志向する詩論をもっていたことが詩の修正と関わっていることを考察してきた。抒情詩の伝統である一人称の声にディキンソンは虚構を加えつつ、書簡と詩の狭間で、詩を書く練習したと考えられる。ディキンソンが置かれていた19世紀の文化の中で、私的な書簡がディキンソンにとっては公の流通の場となり、出版されてもよいはずの詩が自分の部屋に留められてしまったが、そのために「散文より美しい家」の可能性は、現代の読者に受け継がれることになった。

イマジズムやモダニズムの洗礼を受けたムーアは、伝統的な詩の書き方を早い時期に放棄して、独自の建築詩学を築いたのであるが、抒情詩の一人称の声から乖離していくことは、どんな散文をも詩に変えてしまうような創作の手法と一致するものであったと考えられる。先述したカークは、"Probably no other writer more clearly understood the fluidity of the creative process, its kinship with nature's patient change, transformation and re-creation, than did Emily Dickinson."(344) と述べ、ディキンソンの「創作の過程の流動性」への認識は他の追随を許さないものとしているが、ここでムーアもその認識をした詩人として挙げるができる。ムーアの場合は、詩のテキストの中で、二重の役割を果たすということが創作の流動性と関わっていることも考察した通りである。ムーアの「墓」("A Grave")の海の「どん欲な目」(a rapacious look) とディキンソンの海の「力強い目」(a Mighty look) は、たとえ死を内包しているとしても自己と現実に対して向けられた眼差しであることは確かである。ムーアもディキンソンもその目から自らの目をそらさないで、「散文より美しい家」と「想像の庭」で詩を書き続けたと考えられる。

引用文献

Erickson, Darlene Williams, *Illusion Is More Precise Than Precision: Poetry of*

- Marianne Moore*. Tuscaloosa: The U of Alabama P, 1992.
- Franklin, R. W. Ed. *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*. 3vols. Cambridge, Mass: The Belknap P of Harvard UP, 1998.
- Franklin, R. W. Ed. *The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition*. Cambridge, Mass: The Belknap P of Harvard UP, 2005.
- Fuss, Diana. "Dickinson's Eye," *The Sense of an Interior: Four Writers and the Rooms That Shaped Them*. New York: Routledge, 2004.
- Grabher, Gudrun. "Dickinson's Lyrical Self," *The Emily Dickinson Handbook*. Eds. Grabher, Gudrun, Roland Hagenbuchle, and Cristanne Miller Amherst and Boston: U of Massachusetts P, 1998.
- Habegger, Alfred. *My Wars Are Laid Away in Books: The Life of Emily Dickinson*. New York: The Modern Library, 2001.
- Heginbotham, Eleanor E. *Reading the Fascicles of Emily Dickinson: Dwelling in Possibilities*. Columbus: the Ohio State UP, 2003.
- Jackson, Virginia. *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*. Princeton: Princeton UP, 2005.
- Juhasz, Susanne. *The Undiscovered Continent: Emily Dickinson and the Space of the Mind*. Bloomington: Indiana UP, 1983.
- Kirk, Connie Ann. "Climates of the Creative Process: Dickinson's Epistolary Journal," *A Companion to Emily Dickinson*. Ed. Smith, Martha Nell and Mary Loeffelholz. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2008.
- Merrin, Jeredith. "Re-Seeing the Sea: Marianne Moore's 'A Grave' as a Woman Writer's Re-Vision," *Marianne Moore: Woman and Poet*. Ed. Willis, Patricia C. Orono, Maine: The National Poetry Foundation, 1990.
- Miller, Cristanne. *Marianne Moore: Questions of Authority*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1995.
- Mitchell, Domhnall. *Emily Dickinson: Monarch of Perception*. Amherst, MA: U of Massachusetts P, 2000.

- . "Emily Dickinson and Class," *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. Ed. Wendy Martin. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2002.
- Moore, Marianne. *The Complete Poems of Marianne Moore*. New York: Macmillan, Viking, 1982.
- . "Emily Dickinson," *Poetry*, 41 (January 1933), 219-26. Rpt. Ed. Willis, Patricia C. *The Complete Prose of Marianne Moore*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1987.
- Paul, Catherine. *Poetry in the Museum: Yeats, Pound, Moore, Stein*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 2002.
- Shulman, Grace. *Marianne Moore: The Poetry of Engagement*. New York: Paragon House, 1986.
- . Ed. *The Poems of Marianne Moore*. London: Faber and Faber, 2003.
- Shulze Robin G. Ed. *Becoming Marianne Moore: The Early Poems, 1907-1924*. Los Angeles, California: U of California P, 2002.
- Sielke, Sabine. *Fashioning the Subject: Intertextual Networking of Dickinson, Moore, and Rich*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1997.
- Wardrop, Daneen. *Emily Dickinson's Gothic: Goblin with a Gauge*. Iowa City: U of Iowa P, 1996.
- Wheeler, Lesley. *The Poetics of Enclosure: American Women Poets from Dickinson to Dove*. Knoxville: The U of Tennessee P, 2002.
- Weisbuch, Robert. "Prisming Dickinson; or, Gathering Paradise by Letting Go," *The Emily Dickinson Handbook*. Eds. Grabher, Gudrun, Roland Hagenbuchle, and Cristanne Miller. Amherst and Boston: U of Massachusetts P, 1998.
- Willis, Patricia C. *Marianne Moore: Vision into Verse*. Philadelphia: The Rosenbach Museum & Library, 1987.