

変容する空間

——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

19世紀ニューイングランドで、1800篇以上にも及ぶ作品を残しながら、その殆どを出版することなく生涯を終えたエミリオ・ディキンソン (Emily Dickinson, 1830-1886) と、モダニストの代表的詩人の一人として、1910年代から約60年にわたって文壇で活躍し続けたマリアン・ムーア (Marianne Moore, 1887-1972) とは、文化背景はもちろんのこと、創作活動という観点からは対照的と言えるほどの相違がある。この二人の詩人がそれぞれ行った詩の形や技法に関する実験については、その共通点の指摘は断片的である。¹ またムーアが活躍していた20世紀初頭から70年代まで、ディキンソンへの賛辞を詩にしたり、自らの作品への影響を認めたり、ディキンソン論を書いた詩人が多くいたなかで、ムーアは、僅かに、トッド (Mabel Loomis Todd) 編のディキンソンの書簡集 (*Letters of Emily Dickinson*, 1933) の書評を『ポエトリー (Poetry)』誌に発表しているだけである。ムーアはディキンソンの詩の不完全韻、無韻、自己韜晦するような代名詞、仮定法の独立など、伝統的な詩の基準からは欠陥とされたものが魅力となっていることや、極端な簡潔さやことばの

* 本稿は、京都女子大学英文学会2003年度大会 (2003年11月3日、京都女子大学) における研究発表「変容する空間—Emily DickinsonとMarianne Moore」に加筆、修正を施したものである。

1 例えば、William Carlos Williamsは二人の共通点として、"rapidity of movement" を挙げている。Cf. William Carlos Williams, "Marianne Moore," *The William Carlos Williams Reader*, ed., M. L. Rosenthal (New York: A New Directions Book, 1966) 386.

意味の重層性、そしてnakednessやopennessをディキンソンの詩の特質として賞賛している (CPr 292-293)² もの、ムーア自身の作品へのディキンソンの影響は特に認めていない。またムーアの研究者Grace Shulmanは、ムーアの詩法に、19世紀のアメリカ詩人としては、ポー (Edgar Allan Poe)、エマソン (Ralph Waldo Emerson)、ホイットマン (Walt Whitman) の影響を指摘している (Shulman 14)。

しかし、Emily Stipes Wattsのアメリカ女性詩人の系譜作成の試みに始まり、Alicia Ostriker, Betsy Erkkila, Cynthia Hogue等の批評家たちが、ディキンソンとモダニズム以降の女性詩人との関連性を検討していくにつれ、またディキンソン研究にもムーア研究にも新たな視点が加えられてきた現在、ディキンソンとムーアの比較という視野もジェンダー批評の観点ばかりでなく、アメリカ詩の深層構造を再考するひとつの可能性として興味深いテーマを提供している。

ディキンソンとムーアを比較した批評家Sabine Sielkeの次の指摘は示唆に富む。

Somewhat analogously, both Dickinson's and Moore's self-dramatization strategically play with dress codes, and — like the unorthodox attire of their poems — respond, in the words Moore copied from Frank Parson, to "the human requirement for shelter" as well as expression. Both poets employed a somewhat "showy" outer appearance to create a room of their own, walk behind a veil, while also staging and disrupting gender conventions.

(Sielke 83)

たしかにディキンソンが着用していた白い衣服もムーアのトレードマークのような三角帽子もそれぞれ個性的な詩のスタイルとは切り離せないある種の自己演出性を象徴すると考えられる。この小論では、まず白い衣服や三角帽子の

2 Williams, Patricia C. Ed. *The Complete Prose of Marianne Moore*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1986. 以後ムーアの散文の引用は、この版を使用し、本文中に (CPr 25) のように頁数を示した。

多義性を、Diana Fussのディキンソン論とCynthia Hogueのムーア論に求め、二人の詩人のそれぞれの自己演出性が、各々の独自の詩法、特に、伝統的な空間構造に対する理解とは異なった空間詩学と関連していることを探索する。そして、それぞれの詩において、室内空間や風景空間が変容する過程を確認し、変容する空間のヴィジョンの意義をそれぞれのテキストを比較しつつ考察することとする。

1.

批評家Diana Fussは、ディキンソンが詩作を続けたAmherstの家こそが、彼女の室内空間や風景空間に対する独特の認識を生み、ラファエロ前派の絵画の中の修道女さながらの「つむじ曲がりの修道女」"The Wayward Nun" (Fr 745, J 722)³としての自己演出を可能にしたと論じている (Fuss 23)。Fussは、その評論"Interior Chambers: The Emily Dickinson Homestead"において、アメリカの家屋建築の歴史をも視野に入れつつ、ディキンソンが詩の殆どを執筆したThe Emily Dickinson Homesteadと呼ばれる家屋の構造とディキンソンの詩人としての意識と創作に深い関連性があることを立証している。ディキンソンは、批評家たちが述べてきたように、家父長制のなかで、家に自分を閉じこめたのでもなく、その牢獄のイメージの家のなかで、「逆説的に自分の芸術を解放した」(Eberwein 38) のでもないとFussは指摘する (Fuss 1-2)。ディキンソンの部屋は、敷地と家屋の概念的構造面においても、実際の家屋内の間取りと窓からの眺望の点からも、ディキンソン屋敷のなかで中心的位置を占めており、この詩人の家庭内での「象徴的役割——中心ではあるが、保護されており、見られないけれども、見ている、いわゆるディキンソン家の見張り番」(Fuss 31)

3 Franklin, R.W. *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*. Cambridge, Mass., The Belknap P of Harvard U, 1998. 以後ディキンソンの詩の引用はすべてこのフランクリン版を使用し、本文中に (Fr 25) のように示すが、ジョンソン番号もJ21のように併せて表記する。

を果たすことを可能にしたとFussは論じているのである。⁴ 従って、自室での詩の創作が、ディキンソンに内面対外面、上部対下部、広さ対狭さ、私的対公的、及び、閉塞と解放、無限と有限といった伝統的な空間の概念を棄てさせ独自の空間詩学を築くことを可能にしたというのである。

一方、ムーアは、Shulmanが指摘するように、モダニズムの他の詩人たちと違って、アメリカを離れることなく、ニューヨークを創作の本拠地とした。⁵ 彼女が晩年過ごしたGreenwich Villageの家の居間は現在フィラデルフィアのローゼンバック美術館 (Rosenback Museum and Library) に再現され、「視覚芸術に深い関心を示した、ニューヨークの芸術的、知的共同体で非常に重要な女性像」を提示している (Paul 235)。この住居空間を集約するものとしてムーアの服装に注目したい。特に晩年の衣服のスタイル、三角帽子と長いケープを着けブルックリン橋のたもとに立っている写真は、確かに彼女の詩人としてのスタンスや詩学を象徴するものとして議論的となってきたようである (Hogue 76-77)。その際、ムーアがFrank Parsonの*The Psychology of Dress*の服飾記号学について深い関心を寄せてきたことが批評家たちに指摘されてきた。批評家Hogueも「ファッションの民主化がアメリカ文化が理想とするもの、即ち個性の表現を許す」(Hogue 77) というParsonの政治的概念によりムーアの衣服の意味の複雑さを説明している。

4 Cf. "Three hundred yards east of the Evergreens, but positioned significantly closer to the street, the Homestead's southwest corner bedroom could survey not only the Italian villa next door but the western vista beyond. It presents the viewer with a greater range of views, and with a greater number of opportunities for surveillance. The bedroom's middlemost position further highlights the poet's symbolic role within the family central but protected, unseen but seeing, a kind of Dickinson family sentinel." (Fuss 31)

5 Cf. "Coming to maturity in the first two decades of the century, when many artists were finding new sources of American creativity in foreign cultures, Marianne Moore stayed at home and lacked the wide-ranging experience of her contemporaries. Of the five major figures born in the years 1883 to 1888 (William Carlos Williams, 1883; Ezra Pound, 1885; Hilda Doolittle, 1886; Marianne Moore, 1887; T.S. Eliot, 1888), Pound, Eliot and H.D. were established residents of London by the end of World War I, and Williams had studied abroad. Marianne Moore, on the other hand, visited Europe only once during the early years, in the summer of 1911, with her mother." (Shulman 11)

Moore's later costume plays with boundaries between hierarchized categories. Her appearance before the Brooklyn Bridge conjures up baseball (the Dodgers) as well as bards (Whitman and Hart Crane), flamboyant (and defiantly aging) New Women as well as idealized representations of (dead) Founding Fathers. . . . Moore's performative dissociation from the masquerade of femininity (from woman defined as erotic object of the male gaze), as well as her "charade of masculinity" (the phrase is Stephen Heath's), refuses to reproduce conventions of either position. (Hogue 77)

「野球」「吟遊詩人」「アメリカ建国の父たち」「新しい女」等、男性的な衣装のイメージの重層性、「男性らしさのジェスチャーゲーム」は、結局ムーアが、女性らしさの伝統をもまた男性的文化の伝統をも拒絶すると Hogue は考えているのである。さらにムーアは創作においても「同様の、文脈からの切り離しという操作 (a similar operation of decontextualization)」(Hogue 78) を行ったと Hogue は指摘し、そのことを「仮装舞踏会 (masquerade)」と呼んでいる (Hogue 78)。具体的には、ムーアが詩のなかに、さまざまな文献からの引用を、引用符の有無を問わず、多く組み込んでいることに言及している。元の文脈から引き離したものを新しい文脈によみがえらせることは、Hogue が言うように、たしかに「新しい抒情詩の主体性を構築する」(Hogue 79) ことに貢献している。しかしこの「仮装舞踏会」というのは、引用文だけではなく、詩における例えば次のような表現も含めて考えることができないであろうか。

. . . .

and three bunches of grapes, tied with silver: your dress, a magnificent square
cathedral tower of uniform
and at the same time diverse appearance—a
species of vertical vineyard rustling in the storm
of conventional opinion. Are they weapons or scalpels? . . . (CP 51)⁶

6 Moore, Marianne. *The Complete Poems of Marianne Moore*. London: Faber and Faber, 1967. 以後ムーアの詩はすべてこの版を使用し、本文中に (CP 56) のように頁数を示した。

"Those Various Scalpes," 「あのさまざまな外科用メス」というこの詩は、外科用メスが女性として2人称で呼びかけられ、批評家たちが指摘するように、相手の女性の美しさを讃える "a love poem" (Shulman 38)、あるいは、ある「婦人の肖像画」(Sielke 74)として読むことができる。⁷ 引用箇所は、その「兵器工場に変身した女性」(Miller 111)の衣服に言及しているが、ムーア自身の衣装のジェスチャーゲームを想起させる。「大聖堂の塔」と「制服」が結びつけられたり、さらにそれが、「ブドウ園」、「伝統的な意見の嵐」と展開されていく。この衣服は「自己防衛の過剰」(Miller 111)を意味するとも、「頁に印刷された詩の形とともに内面のエネルギーの視覚的表現」(Willis 571)とも考えられる。またそれらは、「武器あるいは外科用メス」として語り手や詩人及びこの詩自体が対象である女性に対して投げかけ、またそれによって自己同一性を形成する「視線」(Zona 39)とみなすことも可能である。ムーアの多くの作品にみられるこのような、一見連続性のないメタファ、イメージの展開も、「仮装舞踏会」に含めてもよいと考えられる。そしてこの仮装舞踏会が、ムーアの詩に、内面世界と外界が交錯する独特の詩的空間を構築させていると推察されるのである。

2.

では、まず室内空間という観点から二人の詩のテキストを読むこととする。Diana Fussは「ディキンソンの寝室の詩」(Fuss 32)の1篇として次の詩を採りあげて、室内空間の有限と無限のパラドックスともいふべき現象がみられると説明している。

The Way I read a Letter's - this -
 'Tis first - I lock the Door -
 And push it with my fingers - next -

7 Sielkeは外科手術と詩を書くことの類似性を指摘し、ディキンソンの "She dealt her pretty words like Blades" (Fr 458, J479) で始まる詩と比較している (Sielke 75)。

For transport it be sure -

And then I go the furthest off

To counteract a knock -

Then draw my little Letter forth

And slowly pick the lock -

Then - glancing narrow, at the Wall -

And narrow at the floor

For firm Conviction of a Mouse

Not exorcised before -

Peruse how infinite I am

To no one that You - know -

And sigh for lack of Heaven - but not

The Heaven God bestow - (Fr 700, J636)

「私はこんな風到手紙を読みます」と、詩の1人称語り手は、彼女の部屋の閉ざされた空間で展開される、1通の手紙を読むための儀式めいた行為を第3スタンザまで克明に述べている。語り手が、「ドアに錠をおろして」から、誰かがノックしてきても気付かれないように「部屋の最も奥に行き」、「ゆっくりと手紙を開封した ("pick the lock" 8行目)」のち、さらに誰もいない部屋の壁や床まで「目を細めるように見て」、ネズミが存在する気配をもゆるさないという完全なプライベート空間を達成する過程を読者も見届けることになる。しかし手紙が読まれ、クライマックスを迎えるはずの最後のスタンザで読者は語り手と同様の期待はずれを経験することになる。このスタンザの冒頭2行は屈折した表現であるが、その手紙をいくら「熟読して (Peruse)」も、語り手が誰かにとって「無限の」存在であることを告げるようなものではなかったということである。最終2行の「天国 (Heaven)」への言及には、この1室の狭い空間の「境界を拡大し、語り手に無限の広がりを提供する」(Fuss 33) 可能性が含まれている。Fussは、「手紙自体が閉ざされた部屋の鍵をかけられた室内の機能を果たして

いる」(Fuss 33) と解釈して、「最も私的で、隠れた、秘密の経験の場所が、人を完全に傷つきやすい状態におく」(Fuss 33) と、ディキンソンの空間のパラドックスを指摘している。Fuss のことばを援用すると、最終スタンザで語り手は、「彼女自身の読者が、彼女を熟読する (peruse) ことができる」と想定し、詩自体の錠をはずすという擬似行為を通して、読者は自分たちの無限の内面性を発見する」(Fuss 33) ことになる。

詩の主体と読者の関係について、この詩をディキンソンの恋愛詩における距離の問題と関連づけて読んでいる批評家 Eric Murphy Selinger の解釈にも注目したい。彼は第2連4行目 *slowly pick the lock* という表現から、語り手が錠をあける侵入者となり、読者は語り手の「親友」と「彼女が手紙を読み始めるときにそのプライベートシーを脅かすネズミの両方」(Selinger 72) となると述べ、最後の瞬間に読者は疎外されてしまうと論じている。語り手は無限であるけれども読者は狭い空間に取り残されて、「新しく見いだされた<不在>を自分たちのものと意識する」(Selinger 72) ことになる。どちらの解釈にしても、この詩自体が、手紙の機能を果たしていることは確かであり、語り手も読者も無限に拡大するかにみえるこの詩の空間に参入することで、自己の無限の内面性と同時に、天国の不在による自己の有限性を知ることになると考えられる。

語り手がどんな風到手紙を読んだのか興味をひかれ、有限と無限が交錯する室内空間に誘われたように、ムーアの次の詩のタイトルにより、読者は語り手がどのようなときに、どのような絵を買うのか好奇心をそそられる。

When I buy Pictures

or what is closer to the truth,
 when I look at that of which I may regard myself as the imaginary possessor,
 I fix upon what would give me pleasure in my average moments:
 the satire upon curiosity in which no more is discernible
 than the intensity of the mood;
 or quite the opposite—the old thing, the medieval decorated hat-box

in which there are hounds with waists diminishing like the waist of the hour-
 glass,
 and deer and birds and seated people;
 it may be no more than a square of parquetry; the literal biography perhaps;
 in letters standing well apart upon a parchment-like expanse;
 an artichoke in six varieties of blue; the snipe-legged hieroglyphic in three
 parts;
 the silver fence protecting Adam's grave, or Michael taking Adam by the wrist.
 Too stern an intellectual emphasis upon this quality or that detracts from
 one's enjoyment.
 It must not wish to disarm anything; nor may the approved triumph
 easily be honoured—
 that which is great because something else is small.
 It comes to this: of whatever sort it is,
 it must be "lit with piercing glances into the life of things";
 it must acknowledge the spiritual forces which have made it.
 (CP 48)

絵を買うことはテーマでなく、比喩表現であることが、「もっと本当のことに近いのは」という冒頭で示される。次の行で「自分自身をその想像上の所有者とみなすものをみるとき」と語り手は言い換え、さらにそれは「普通のときに喜びを与えてくれそうなもの」と述べられる。展開は早く、「気分の烈しさ以上には何も識別できない好奇心への風刺」と現代芸術への言及がなされたかと思うと、⁸ 6行目で、「正反対のもの」として「古いもの」が並べられ、画廊、美術館 (Erickson 58) か骨董品店が連想される。「砂時計の胴部のくびれのように胴体が細くなっている猟犬や/鹿や鳥や腰をおろしている人々がいる/中世風の帽子箱」は、Bonnie Costelloの解釈では、帽子箱が、猟犬のイメージをもち、その砂時計のような胴部 waist が、ムーアに「時間の無駄」waste を連想させるということであるが (Costello 128)、あまり関連性のないものが、まるで連想

8 批評家 Darlene W. Erickson は、ピカソやブラックへの言及を示唆している (Erickson 57)。

ゲームのように、整合性をもっているかのように並べられている。前述したように、これが「仮装舞踏会」なのである。9行目からの「寄せ木細工」「羊皮紙のような広がりにならばらばになっている文字で書かれた/平凡な伝記」「6種類の青色で描かれたアーティチョーク」「3カ所がシギの足の形をした象形文字」という展開に、読者は好奇心を覚える。1枚あるいは複数の絵画、または適当に並べられた陳列品を見せられているのか、いずれにせよその個々の関連性を知りたいというだけでなく、Costelloが指摘するようにそれを「所有したいという気持ち (desire for possession)」にも駆られる (Costello 128)。その気持ちを刺激するかのように、「アダムの墓を守る銀の垣根、アダムの手首を引いていく天使ミカエル」に言及されるが、これは *Literary Digest* 誌、1918年1月5日号に写真付きで掲載された文章、"A silver fence was erected by Constantine to enclose the grave of Adam."からの引用であることを、ムーア自身が注釈で示している (CP 268)。このテキストの文脈では宗教絵画が連想されるが、その意味を考えさせられる前に、13行目の語り手の声が響く。「これやあれやの性質をあまりにも厳格に知的に強調するのは楽しみをそこなう」と、芸術作品がある程度楽しく鑑賞することが示唆され、引き続き、「それ (It)」を主語として戦闘のイメージで、「それは何かを武装解除しようなどと願ってはならない、また承認された勝利はたやすくあがめられないだろう」と語り手は説く。このことばは、Ericksonが解釈するように、「芸術作品自体はそれほど偉大なものであろうとする必要はないが、あまり圧倒的に誇りすぎてもいけない」 (Erickson 58)、ということであろう。次の15行目の「何か他のものが小さいから偉大なだけ」というのがその理由である。展開されてきた芸術論の結論は、16行目から述べられ、最終2行は、しばしば単独で引用されるムーアの芸術論の一つになっている。「それは『事物の生命への貫き通すような視線で照らされなければならない』/それはそれを作ってきた精神的力を認めなければならない。」17行目の引用符付きの箇所は、A. R. Gordonの *The Poets of the Old Testament* (Hodder and Stoughton, 1919) のことばをそのまま引用したものとムーアは注を付している (CP 268)。

この最終2行の格言のような芸術論、特に「精神力 (the spiritual forces)」などということばが、20世紀の批評家たちを辟易させてきたことを、Ericksonも指摘しているが (Erickson 58)、Costelloは、「最終的、支配的な意図」(Costello128) よりも一つひとつの事物とことばへのムーアの関心を重視して、最終数行については言及しないで、「この詩自体が、販売中の絵画である」(Costello 128) と説明している。Costelloが指摘するように、「好奇心への風刺は私たち自身の絵」であり、その反対として並べられていた古色蒼然とした「遠のいていく絵」(Costello 128) は「それが鏡となるまで奇妙な画像を引き寄せる」(Costello 128) という解釈——Costelloは、その根拠として、詩の2行目の "When I look at that of which I may regard myself" と、行の途中までを挙げていますが、画廊の室内空間は詩の語り手や読者を映す鏡へと変容していたということになるのである。しかしその解釈はここではひとつの可能性としてとどめておき、この詩を絵画とのみみることにしておく。

ディキンソンの手紙の読み方の詩では、狭い室内空間が無限に広がる可能性が明らかにされるが、語り手も読者も共に自己の有限性と無限性の狭間で当惑させられる。ムーアの絵の選び方の詩では、語り手も読者も絵画を鑑賞し、幻惑されながら、その絵画に投影された時間や空間をみつめることとなり、すべては「貫き通すような視線で照らされなければならない」ことを認識させられるのである。

3.

では次に二人の詩人の風景空間について考えてみたい。ディキンソンの空間詩学では、外の世界と室内空間との境界が不明瞭で、どちらかが、どちらかに変容する可能性が考えられる。その変容の小道具は、手紙の読み方の詩でも用いられていた扉、窓、廊下などの家屋内の建具でである。"I cannot live with you -" (Fr706) で始まる詩の最終スタンザの "With just the Door ajar" の半開きの扉は、Fussの指摘をまつまでもなく、「つむじ曲がりの修道女」のスタンス

を象徴するイメージであるが、Fussが引用している次の詩では、この扉のイメージが、「ディキンソンの最も抒情的で、静かな、完璧な詩」(Fuss18)を作り上げている。

Noon - is the Hinge of Day -
 Evening - the Tissue Door -
 Morning - the East compelling the Sill -
 Till all the World is ajar - (Fr 1060, J 931)

世界という家屋の1枚の扉が1日の時間の連続性の要として表現されている。正午、夕暮れ、朝を、それぞれのイメージで捉えているだけではなく、Fussが述べているように、その蝶番も扉も敷居もひとつとなつて、「空間世界と時間世界の間の半透明の『薄織物』の境界線を作っている」(Fuss 19)のである。その境界線上では、「天国の異なった印し」をみることができると、次の詩では伝えられている。しかし、境界線上の語り手あるいは詩人が、有限の世界から無限の世界をみることには問題があることをこの詩は伝えているようである。

"Heaven" has different Signs - to me -
 Sometimes, I think that Noon
 Is but a symbol of the Place -
 And when again, at Dawn,

. . .

The Rapture of a finished Day
 Returning to the West -
 All these - remind us of the place
 That Men call "Paradise" -

Itself be fairer - we suppose -
 But how Ourselves, shall be
 Adorned, for a Superior Grace -
 Not yet, our eyes can see -

(Fr 544, J575, sts.1, 4&5)

冒頭の引用符付きの "Heaven" は手紙の詩でのことばを使うと、「神が授けてくれる天国」である。正午、夜明け、夕暮れのそれぞれの風景が、天国の「印し」、または天国という「場所の象徴 (a symbol of the place)」であると語り手は述べている。正午から始まるのは1060番と同じであるが、次に夜明けへの言及があり、そのあとに昼間の「果樹園」や「The triumph of the Birds鳥の勝利」「Some Carnivals of Clouds雲のカーニヴァル」、そして最後に夕暮れの沈む「終わった日の喜び」と並べられる順序——最後はよいけれど途中の順序が逆になっていることに批評家 Weisbuck は注目し、この「ほとんど無関係の連想」(Weisbuck 70) の羅列は、「この天国との類似性の追求の無作為性とむなしさを暗示している」(Weisbuck 70) と指摘している。たしかにこの語り手が、部屋の窓から眺める日常的な風景に、「人々が『樂園』と呼ぶ場所」を見るということには二面性があると考えられる。第2スタンザで用いられている An Awe や最終連での Superior Grace ということばから、地上の風景の美しさも、Heaven と比較すると Superior とは言えないけれど、「神の恩寵」であり、畏怖の対象となると語られているのであるが、そのことばは、Weisbuck の指摘通り、「逆転した汎神論の愚かさ」(Weisbuck 70) として第4スタンザから us、we、Ourself、our eyes という言及により「私たち」として巻き込まれていく読者を驚かせる。暗示されていたむなしさは、最終連で、目にしたことのない天国のために「私たち自身どのように装えばよいか」という戸惑い、あるいは皮肉として表現され、再び「天国の不在」と自己の有限性を認識することになるのである。この地上の風景がそのまま天上の風景へと変容することが、示唆されたかのようにありながら、天国をこの目で見たことがない以上、それは錯覚と認めざるをえないのである。

しかし、錯覚もまた詩人たちの空間詩学では真実となり得る。地上の風景と見えない世界の風景が交錯したようなヴィジョンを示す次の詩は、批評家 Elizabeth Phillips のことばをかりると、「ディキンソンの作品の中心となっている宗教概念と信仰の語彙に関して最も感動的なもののひとつ」(Phillips 201) であり、多くの批評家の分析に堪えてきたテキストである。

Behind Me - dips Eternity -
 Before Me - Immortality -
 Myself - the Term between -
 Death but the Drift of Eastern Gray,
 Dissolving into Dawn away,
 Before the West begin -

"Tis Kingdoms - afterward - they say -
 In perfect - pauseless Monarchy -
 Whose Prince - is Son of none -
 Himself - His Dateless Dynasty -
 Himself - Himself diversify -
 In Duplicate divine -

"Tis Miracle before Me - then -
 "Tis Miracle behind - between -
 A Crescent in the Sea -
 With Midnight to the North of Her -
 And Midnight to the South of Her -
 And Maelstrom - in the Sky -

(Fr 743, J721)

ディキンソンの書簡や詩での *Eternity* の描写が、「伝統的な時間や空間の計量法に基づきながら、それを逸脱している」(Sielke 49) ということが、思い起こされる。この詩においても、永遠は、「主観性が溶解する無限の海洋空間」(Sielke 49) として表現されている。各行、各スタンザの構造、そして全体の形には目を見張るものがある。「作詩法、文法、語彙、句読法に浸透し、しかも繰り返される3行構成とその三重の空間次元 (behind, before, between) において反響する並立」(Sielke 50) の見事さを Sielke は指摘しているが、さらに、頭韻や語句の繰り返し等、ディキンソンの他の多くの詩と同様、普通律を基調としながら、また伝統的詩法を活用しながら、独特な詩的空間が構築されていることがわかる。「死 death」さえも、「東の漂流物」として「夜明けへと溶け

てゆく」という第1スタンザで、背後の永遠と、眼前の不滅の間の「期間 Term」としての自己存在を認識した語り手は、第2スタンザで、人がいう「神の王国」を想像するが、展開される「完全な、とぎれのない君主制」においては、「人の子ではない者 (Son of none)」自身が「日付のない王朝」であり、一人で「神の複製」となって、三位一体を形成しているのである。この永遠のヴィジョンがもつ、「すべてを包括する自己投影性」(Sielke 51)が最終連での「奇跡」を導く。しかしその奇跡の狭間の語り手の位置は、変貌している。第1連の東と西の方向性は、南北へと軸を移し、「真夜中」が支配する世界で、「海には三日月」「空には大渦巻き」と上下さえも逆転した世界が展開される。批評家 Richard B. Sewall は「この詩が想起させる唯一の世紀は私たち自身の世紀である」(Sewall 711)と述べ、現代人の精神的喪失感の反映をみている。しかしこの混沌とした風景に、Sielke は、鏡の世界の不思議を関連させる。Sielke によると、「向きあうものが、自己投影となるところでは、…自己同一性は、テーマの面でも構造面でも、全面的に広がり、主体はユートピア的完全さの鏡像となる」(Sielke 51)。即ち「お互いを映し出す空と海」は、このテキストに投影される世界において、「回復された自己同一性のヴィジョンとなる」(Sielke 51) というのである。混沌と暗闇の風景が、一変するわけではないのであるが、語り手は暗闇のヴィジョンに打ちひしがれ、ただ「矮小化されたという意識 (a diminished sense of the self)」(Landin 150)をもつのではない。完璧な天国のヴィジョンとも漆黒の闇とも変容しうる空間のなかで、秩序や自己同一性を回復する可能性が示唆されているのではないか。この詩の創作における実験の完璧さは、このような解釈をも許容すると考えられる。

1932年 *Poetry* 誌に掲載され、T.S.Eliot が1935年のムーアの選集の最初の頁に入れたことで知られる (Erickson 73) "The Steeple-Jack" の克明に描写される風景もまた、この地上に楽園が存在するような錯覚をおこさせる。6行連、13連で構成されているこの詩は次のように始まる。

Dürer would have seen a reason for living

in a town like this, with eight stranded whales
to look at; with the sweet sea air coming into your house.
on a fine day, from water etched
with waves as formal as the scales
on a fish.

...

a sea the purple of the peacock's neck is
paled to greenish azure as Dürer changed
the pine green of the Tyrol to peacock blue and guinea
gray. . . . (CP 5, sts.1&3)

ドイツルネッサンスの画家、版画家デューラー（1471-1528）が、「このような町に住む理由」を見いだすことがあるとすれば、絵を描くためということである。ここから語り手は、Erickson のことばで言えば、「海辺の町のデューラー風の白黒のスケッチ」（Erickson 75）をするかのように、このニューイングランド風の町を描写する。「8頭の打ち上げられた鯨」が見られたり、「魚の/鱗のようにきちょうめんな波のエッチングで/模様をつけられた海」の町は、第3スタンザまでその穏やかな秩序正しい風景が描かれる。第3スタンザで海の色が述べられるところでのデューラーの色使いの具体的言及のあと第4スタンザで風景は変わる。

.... The

whirlwind fife-and-drum of the storm bends the salt
marsh grass, disturbs stars in the sky and the
star on the steeple; it is a privilege to see so
much confusion. . . . (st.4)

「嵐の旋風のような横笛・太鼓」により、町のシンボルらしき尖塔の星も被害を受けそうなのに、「こんなに大きな混乱を/見ることは特権」と、Shulman も指摘するように、穏やかな口調を取り戻す (Shulman 58)。「海辺の花」についての

話題に移ると、"The climate / is not right for..." という屈折した表現により、第5スタンザで、植物の、例の「仮装舞踏会」が始まる。The trumpetvine, / fox-glove, giant snap-dragon, a salpiglossis ... (アメリカノウゼンカズラ、ジキタリス、大きなキンギョソウ、サルピグロッシス) と次の連まで続くのであるが、異国情緒あふれる、響きもイメージも豊かな花の名前は、町の風景を「ムーアの想像のエデンの園」(Erickson 77) へと変容させる。この3連に及ぶ花のリストは、は虫類のリストに場所を譲り、第8連での Ambrose という名前の大学生の登場と共に、異空間のような描写から町の様子の描写へと移される。Shulmanの指摘では、詩のこの箇所まで、see 見ると sea 海とが地口として用いられていて、look ということばも合わせて、見るということの重要性が強調されている (Shulman 59)。そして第10連では異なった形で、見ることの重要さは示唆されている。

... and the pitch
of the church

spire, not true, from which a man in scarlet lets
 down a rope as a spider spins a thread;
he might be part of a novel, but on the sidewalk a
sign says C.J. Poole, Steeple-Jack,
 in black and white; and one in red
and white says

Danger. . . . (CP 6-7, sts.9,10,11)

詩の主人公の登場である。教会の尖塔のいただきから「緋色の服を着た男が蜘蛛が糸を紡ぐようにロープをおろす」光景に目を奪われるが、その人は、「小説の1部かもしれない」。看板に書かれた「尖塔職人 C.P. Poole」は、ブルックリンの教会の尖塔を修理していた実在の人物の名前であるが、名前のCにsee、及びPooleに海seaのイメージをもち、詩の後半でも見ることと海への言及が続い

ていくことを Shulman は指摘している (Shulman 60-61)。

第11連以降の教会の建物の描写のあとの、その「ふさわしい避難所 (a fit haven)」としての次の連へと続く描写は、Shulman の指摘通り、デューラーが描くような光景ではなく、混沌を示すのであるが、第12連での英雄、学生、尖塔職人3人への言及で秩序が保たれていることが示される。

It could not be dangerous to be living
 in a town like this, of simple people
 who have a steeple-jack placing danger-signs by the church
 while he is gliding the solid-
 pointed star, which on a steeple
 stands for hope. (CP 7, st.13)

この詩の舞台について、ムーアが「ブルックリンであると同時に、訪れたことがあるニューイングランドの海岸沿いのいくつかの町である」と言ったことは良く知られている (Shulman 59)。しかもこの詩は、最初で出版されたときには、「小説の1部、詩の1部、演劇の1部」というタイトルをつけられていた。⁹ この虚構と現実の境界上の町はどこであろうと、「こんな町に住むことが危険であると読者はわかってしまう」(Shulmadn 61) ののである。また Erickson も指摘しているように、最終連の「希望」ということばをそのまま受け取るわけにはいかないのである (Erickson 78)。なぜなら批評家たちが指摘するように、この詩には2枚の絵画があるように思われるからである (Erickson 78)。一つは、「エデンの園のような、牧歌的な海辺の町」の絵、もう一つは不気味な、危険が直感的に察知されるような絵画。異質の2枚の絵が、同じ枠の中に、境界をもたずに、おさまっているのである。危険を秘めているところとしては、第

9 "The Steeple-Jack" は、1932年に初めて *Poetry* 誌に掲載されたときには、"Part of a Novel, Part of a Poem, Part of a Play" というタイトルで、"The Student"、"The Hero" と併せて3部作となっていた。それぞれの主人公が "The Steeple Jack" のこの場面に集合し、ニューイングランドの町で「落ち着いている」と描写されている (Shulman, 57)。

10連のnot trueや尖塔職人の衣服の緋色、あるいは、最初の鯨の座礁のイメージ、第4連の嵐と枚挙にいとまがない。最も危険なのは、John M. Slatinが指摘しているように、尖塔職人自身なのである (Slatin 72)。そして、職人は、画家デューラー、詩人ムーアへと連想され (72)、芸術家の功罪についてのムーアの問題意識が問われていることに読者は気付くのである。Slatinのことは援用すると、". . . it is impossible, she seems to suggest, to act as an observer and chronicler of corruption without being implicated in a causal role." (72) 小説でもあり、詩でもあり、演劇でもあるこの絵画空間を通して芸術家のいるべき位置についての問いかけがなされていたのである。最後の尖塔の星は虚構でしかないかもしれないが、「貫き通すような視線」で見続けることを続ければ、「希望を表わす」ものへと変容する可能性があるかと暗示されているように思われてならない。

以上のテキストにおいて、ディキンソンとムーアがそれぞれ、「つむじ曲がりの修道女」として、また繰り上げられる「仮装舞踏会」のなかで、室内空間や風景空間の変容を表現していることを考察してきた。ディキンソンにおいては、主体の位置は変容する空間の真っ只中であって、語り手は有限と無限の交錯する空間を経験し、それが何を意味しようと、Heavenの存在を問いかけ、自己認識、自己同一性の回復をはかる。ムーアの場合、主体は、画家のように距離をもって対象や風景を描写し、芸術の意義への問いかけを織り込みながら、詩的空間を構築したり変容させている。この主体の位置の違いは、ムーアが、前述したディキンソンの書簡集の書評でディキンソンのnakednessやopennessに言及していた背景と関わっているようにも思われる。即ち、ムーアが、"In these days of composite intellect and mock modest impersonalism . . ." (CPr 293) と述べたように、「複合の知性と謙虚まがいの非個性主義の時代」における詩人の苦悩を認識していたことと関連していると推察される。しかし、「混沌を見ること」を「特権」として、片やnarrow glancesで、またはa piercing glanceで見続けることが、その限界の認識とも相俟って、この二人の詩人のことばの実験と独特の空間詩学を可能にしたと言えよう。

引用文献

- Costello, Bonnie. "The 'Feminine' Language of Marianne Moore," *American Women Poets*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House P, 1986. 117-143.
- Eberwein, Jane Donahue. *Dickinson: Strategies of Limitation*. Amherst: The U of Massachusetts P, 1985.
- Erkkila, Betsy. *The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History & Cord*. Oxford: Oxford UP, 1992.
- Erickson, Darlene Williams. *Illusion Is More Precise Than Precision: The Poetry of Marianne Moore*. Tuscaloosa: The U of Alabama P, 1992.
- Fuss, Diana. "Interior Chambers: The Emily Dickinson Homestead," *Differnces: A Journal of Feminist Cultural Studies* 10.3. (1998).
- Hogue, Cynthia. *Scheming Women: Poetry, Privilege, and the Politics of Subjectivity*. Albany, New York: State U of New York P, 1995.
- Landin, Roger. *Emily Dickinson and the Art of Belief*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Co., 1998.
- Miller, Christanne. *Marianne Moore: Questions of Authority*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1995.
- Paul, Catherine. *Poetry in the Museum: Yeats, Pound, Moore, Stein*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 2002.
- Phillips, Elizabeth. *Emily Dickinson: Personae and Performance*. University Park: The Pennsylvania State UP, 1988.
- Selinger, Eric Murphy. *What Is It Then between Us?: Traditions of Love in American Poetry*. Ithaca: Cornell UP, 1998.
- Sewall, Richard B. *The Life of Emily Dickinson*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1974.
- Shulman, Grace. *Marianne Moore: The Poetry of Engagement*. New York:

Paragon House, 1986.

Sielke, Sabine. *Fashioning the Subject: Intertextual Networking of Dickinson, Moore, and Rich*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1997.

Slatin, John M. "The Town's Assertiveness:MM and New York City," Ed. Willis, Patricia C. *Marianne Moore: Woman and Poet*. Orono, Maine: The National Poetry Foundation, 1990.

Weisbuch, Robert. *Emily Dickinson's Poetry*. Chicago, The U of Chicago P, 1972.

Zona, Kirstin Hottelling. *Marianne Moore, Elizabeth Bishop, & May Swenson: The Feminist Poetics of Self-Restraint*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 2002.