

エミリー・ディキンソンの詩における自然と「深淵」

山下あや

序

自然豊かなアマースト (Amherst) の町で美しく、時には厳しい自然を見つめて過ごしたディキンソンは、周知のように、自然に関する詩を多く遺している。ディキンソンは、“How the old Mountains drip with sunset” (F 327)¹と始まる詩において、「深淵の円天井がおじぎする—／孤独の中へと」(“Just a Dome of Abyss is Bowing / Into Solitude—”) (F 327)と表現し、日のとっぷりと暮れた森林の内部を「孤独」と表した²。そして、この自然の詩で初めて「深淵」(“abyss”)ということばを使用した。また、ディキンソンが最後に「深淵」ということばを使ったのも“*What mystery pervades a well!*” (F 1433)という自然の詩である。この詩では、井戸の中の測り知れない深みが「深淵」(“abyss”)と表現されており、「深淵」を覗き込むたびにその「ガラスの臉」(“lid of glass”)がこちらを見つめ返すと表現されている。そして、第5連では「しかし自然は見知らぬものです」(“*But nature is a stranger yet*”)と表現され、人間と自然との隔たりが示唆されている。

ディキンソンの自然に関する詩には、自然そのものの驚異や神秘、謎に包まれ、人間と自然との距離や隔たりをもたらす「深淵」が表現されていることがある。しかし「深淵」ということばが用いられずに、それらが表現されている詩は圧倒的に多く存在する。この小論では、「深淵」ということばにヒントを得て、そのことばが用いられてはいないものの、ディキンソンが自然の「深淵」を表現していると解釈できる詩を採り上げる。そして、ディキンソンが「深淵」ということばやそれに関連した表現を、自己の背後にある「暗い自己」を表す意味で使っていた³ことも念頭に置きながら考察する。

「深淵」を自然に見て、それに伴う心理を読んだ詩を考察するにあたって、「余波」(“aftermath”)という概念を考えておきたい。批評家ポーター(David Porter)はディキンソンの詩において、「何が起こった後を生きる」(“living after things happen”)語り手がいることに着目し、「余波を生きる」(“living in the aftermath”) (9)ということばで解釈した。この解釈は批判もあるものの現在も多くの批評家によって支持されている。ディキンソンは孤独や苦悩、葛藤や恐怖を感じ、その「余波」を生きる語り手の視線で創作したこともあると考えられるが、「深淵」ということばを自然の詩で使い、自然の驚異を表現した上で、孤独や人間と自然の隔絶を表現していたディキンソンは、自然そのものの「余波」にも注目していたのではないだろうか。実際ポーターは「夕暮れは日の余波をありのままに可視化したもの」(“Sunsets, . . . , are literal visualizations of the day’s aftermath”) (16)と述べ、夕暮れにも「余波」ということばを使っている。そこでこの小論ではディキンソンの自然の詩に見られる「余波」—夕焼けの後、夏が過ぎ去った後、光が去った後—に着目し、ディキンソンが自然の「余波」の中で自然の驚異や神秘に見た「深淵」をどのように表現しているのかを考察する。

第1章では、夕暮れの美しさに加えて、日が暮れた先の暗闇の状態を描いた詩に注目する。また、日没後の自然だけでなく、第2章では夏の終わりに対する感傷や孤独感を表した詩にも着目し、心理的な距離感について考察する。そして第3章では、人間と自然とのさらなる精神的な距離感や分離を読み取ることのできる、光の去来に関する詩を考察する。

第1章 夕焼けの後

ディキンソンは日暮れの詩を多く書いたことで知られる。多彩な表現を使った色鮮やかな詩、自然の驚異とともにその謎を表現した詩などがある。例えばセント・アーマンド(Barton Levi St. Armand)は、夕暮れは「静かで小さな神の声だけが聞こえる時間であり、色と雲の新しい言語に共感的に言い換えられた崇高な謎の啓示」(“For Dickinson, the sunset was a

common revelation of a supreme mystery, a time when the still, small voice of God was all but audible, or synesthetically translated into a new language of color and cloud.”) (264) と述べ、ディキンソンが日没に見た驚異と神性を指摘している。また、前述のようにポーターは「夕暮れは日の余波をありのままに可視化したもの」(“Sunsets, . . . , are literal visualizations of the day’s aftermath”) (16) と述べ、夕暮れも「余波」のひとつであると考えている。この章では主に夕暮れ時の空の変化、そして日没後を描いた詩に注目し、ディキンソンが自然にどのような「深淵」を見ていたかを考察する。

まず、生前に“Sunset”と題され2度出版されたこともある“Blazing in Gold and quenching in Purple” (F 321)⁴と始まる詩は「日光の手品師」(“the juggler of day”)ということばを使い、夕暮れが「手品師」が彩る手品であるかのように描く。

Blazing in Gold and quenching in Purple
 Leaping like Leopards to the Sky
 Then at the feet of the old Horizon
 Laying her Spotted Face to die
 Stooping as low as the Otter’s Window
 Touching the Roof and tinting the Barn
 Kissing her Bonnet to the Meadow
 And the Juggler of Day is gone (F 321)

このディキンソンの夕焼けの詩は色鮮やかな表現で始まり、日が暮れていくにもかかわらず、生命力のある動きにあふれている。“Blazing in Gold”、“Purple”という破裂音3つで始まり、夕暮れの空模様の躍動感を表す。そして夕焼け色の空は2行目で跳ね上がる「豹」(“Leopards”)に例えられ、「見慣れた」(“old”) 水平線に雲が沈む描写に奥行きを読み取ることができる。ここでは上昇する豹と水平線の奥行きという空間が描写され、さらに、「見慣れた」水平線と、獐猛で野性的な「豹」の描写を用いることで、自然が見

せる変化を、わずかに非日常で圧倒的なものとしてとらえていることがわかる。5行目では擬人化された夕焼けが「身をかがめ」(“Stooping”)て、「納屋」を染め上げる様子が描写される。そして、1行目から次々と提示されてきた「燃え上がる」(“Blazing”)、「消えていく」(“quenching”)、「飛び跳ねる」(“Leaping”)、「横たえる」(“Laying”)、「身をかがめる」(“Stooping”)、「触れる」(“Touching”)、「色づける」(“tinting”)、「口づけする」(“Kissing”)という現在分詞が表現してきたこの詩での夕焼けの描写は「手品師」(“the Juggler”)が空に仕掛けた技であったことが最終行で明かされる。

ディキンソンの詩の用語の意味を説明する *Emily Dickinson Lexicon* で “juggler” は、「道化師」(“jester”)、「サーカスの役者」(“circus performer”)、「様々な色のボールを円の形に空中に次々と投げ、再びキャッチする者」(“one who tosses multiple colorful ball sequentially in a circle into the air and catches them again”)を意味する一方、「詐欺師」(“swindler”)、「ペテン師」(“trickster”)、あるいは1828年版 Webster 辞書では「類まれな巧妙さで観客を欺きからかう者」(“one who makes sport by tricks of extraordinary dexterity, by which the spectator is deceived”)も意味する。

アンダーソン (Charles Anderson) も “these are the illusions of time created by the great conjuror, not only day’s juggler, but the juggler of the day” (154) と述べて、夕焼けそのものが幻のような時間であり、それを繰り返しているのが偉大な手品師あるいは奇術師であることに言及している。この詩では、夕焼けが瞬く間に空模様を変化させる様子を「手品師」の仕業の幻であると表現することで、語り手が見ている夕焼けが幻であるかもしれないという、自然の神秘を示唆している。手品師と観客という、幻を見せるものと呆気にとられる者という関係性が示唆する心理的距離を読み取ることもできる。

また、ディキンソンは “They called me to the Window, for” (F 589 A) と始まる詩においても、夕空が暮れていく様子を描いている。「山々の乗組員を収容できるくらいの大きさの船と海」(“Sea—displayed—/ And Ships—of such a size / As Crew of Mountains—could afford—”)、「空を座らせること

のできるデッキ」(“And Decks—to seat the Skies”)と表現される広大な自然風景は、この詩では「興行師」(“Showman”)が見せていた幻であり、その後「興行師」が「消し去った」(“rubbed away”)と表現されている。

This—too—the Showman rubbed away—
 And when I looked again—
 Nor Farm—nor Opal Herd—was there—
 Nor Mediterranean— (F 589 A 最終連)

夕暮れを眺めていた語り手が「もう一度目を向けた時」(“When I looked again”)には、「農場」(“Farm”)も、「オパールの群れ」(“Opal Herd”)も、さらには「地中海」(“Mediterranean”)も、「興行師」が見せていた幻の数々が消えてなくなっていたとして、「興行師」がそれらの広大な自然風景を消し去り、夜の暗闇をもたらしたことを表現している。美しい「地中海」に例えられた風景と、それが闇へと消滅していく様子は孤独感を表しつつ、「興行師」の仕業とせざるを得ないかのような自然の驚くべき所業と奥深さ、そしてその見事な様子を目の当たりにした語り手の、「興行師」に騙されたような心情も示唆されている。

“Blazing in Gold and quenching in Purple” (F 321) と “They called me to the Window, for” (F 589 A) においては、日が暮れていく様子を「手品師」あるいは「興行師」のなせる幻と描いていた。しかし “From Cocoon forth a Butterfly” (F 610 A) では、同様に午後から夕暮れにかけての幻のような光景が繰り返されるもののそれらの幻を見せる存在はなりを潜め、その代わりに詩の最後では「海」が全てを包み込んでしまう。

From Cocoon forth a Butterfly
 As lady from her Door
 Emerged—a Summer Afternoon—
 Repairing Everywhere

Without Design—that I could trace
 Except to stay abroad
 On miscellaneous Enterprise
 The Clovers—understood—

Her pretty Parasol be seen
 Contracting in a Field
 Where Men made Hay—
 Then struggling hard
 With an opposing Cloud—

Where Parties—Phantom as Herself—
 To Nowhere—seemed to go
 In purposeless Circumference—
 As 'twere a Tropic Show—

And notwithstanding Bee—that worked—
 And Flower—that zealous blew—
 This Audience of Idleness
 Disdained them, from the Sky—

Till Sundown crept—a steady Tide—
 And Men that made the Hay—
 And Afternoon—and Butterfly—
 Extinguished—in the Sea— (F 610 A)

この詩は、第1連、夏の午後に1匹の蝶が繭から羽化する場面から始まる。蝶は至る所に赴きながらひらひらと舞い始める。そうした様子は、第2連の1行目で「意図なく」(“Without Design”)と表現されているように、蝶それ自身は「語り手のたどれるような意図」は持っていない(“Without Design—that I could trace”)。語り手がたどれるのは、「多方面にわたる冒険」(“miscellaneous Enterprise”)に繰り出している蝶の「四方八方に滞在する」(“stay abroad”)様子である。蝶と同じく自然を母に持つクローバーは、

「意図」を「理解している」(“The Clovers—understood”) ようである。ここでは、自然のはたらきというものは、人間の意識の及ぶ範囲にはない「意図⁵」のもとにあることが示されていると考えられる。

第3連で蝶はまだ地上にいる。パラソル (“Parasol”) と形容されるその羽根は、野原 (“Field”) で収縮する (“Contracting”)。野原とは人間が干し草を作る場所 (“Where Men made the Hay”) であり、蝶が人間の世界に存在していることが分かる。そして地上の野原と対比した場所に存在するのが第3連の最後に示される天上の「雲」 (“Cloud”) である。

第4連では、その「雲」と「闘う」 (“struggling hard / With an opposing Cloud”)、幽霊 (“Phantom”) のような「蝶」が描かれる。「蝶」はどこへも行くようには見えず (“To Nowhere—seemed to go”)、その様子は「目的のない円周」 (“purposeless Circumference”) と称され、「熱帯のショー」 (“a Tropic Show”) であるかのような様子だと表現される。そして第5連の最後では、「怠惰の観衆」 (“Audience of Idleness”) である「蝶」が、「働く蜂」 (“Bee—that worked”) や、「熱狂的に咲く花」 (“Flower—that zealous blew”) といった地上の生き物たちを空から「見下す」 (“Disdained”) と表現されている。

最終連では日没が忍び寄る様子が「変わらない潮流」 (“steady Tide”) と表現され、地上のもの（働く人間や蜂、熱狂的に咲く花）にも、「目的のない円周」を描いていた「蝶」にも、等しく日没が訪れることが示されている。それら全ては「海」 (“Sea”) へと、まるで死のように消滅していく (“Extinguished”) と表現される。ディキンソンは上述した “They called me to the Window, for” (F 589 A) をはじめとし、夕陽を描いた他の詩でも空を「海」と表現することがあったが、ここでは日没後の様子が「海」に見立てられている。人間の意識が及び、詳細な観察と描写が続いていた昼間の全てのもを「消滅」へと飲み込む「海」というイメージに、自然の「深淵」が表現されていると読み取ることができる。さらに、この詩では「蝶」の様子が「目的のない円周」 (“purposeless Circumference”) と表現されていたが、

その「円周」も、全てを飲み込む「海」のイメージも、“At half past Three, a single Bird” (F 1099 A) と始まる詩においては、「円周」ということばに集約され、昇華されて表現されている。

At half past Three, a single Bird
 Unto a silent Sky
 Propounded but a single term
 Of cautious melody.

At Half past Four, Experiment
 Had subjugated test
 And lo, Her silver Principle
 Supplanted all the rest—

At Half past Seven, element
 Nor implement, be seen—
 And Place was where the Presence was
 Circumference between— (F 1099 A)

午後3時半、1羽の鳥が空に向かって一言、「注意深い旋律」(“cautious melody”)を提示するところから、この詩は始まる。午後4時半、鳥の鳴き声である「銀色の原則」(“silver Principle”)は、「残りの全てのもの」(“all the rest”)に取って代わる。そして時間は経過し午後7時半、「要素」(“element”)も「手段」(“implement”)も見えなくなる。つまり、鳥のさえずりをはじめとする鳥の行為は、鳥の不在に伴い、全て闇に溶けてしまう。そして、「場所」(“Place”)は「存在」(“Presence”)があった場所になり、その間に、「円周」(“Circumference”)が残るといふ。鳥が「存在」したはずの場所は、闇の中で、ただの「場所」となる。鳥の「存在」を認識していたのは、それを観察していた人間の意識であるとも考えられるが、それも含め、暗闇においては、「存在」と「場所」の間にただ「円周」があるだけと

表現される。「残りの全てのもの」に取って代わるほどの勢いであった鳥のさえずりなどの生の行為が暗闇へと溶けてしまい、その後に残る「深淵」をディキンソンは自然そのものの「円周」として表現しているのではないだろうか。

アンダーソン (Douglas Anderson) はこの最終連について、ポーターが言及した「余波を生きる」という考えが明らかに関係しているという (“... the last stanza seems clearly to evoke the experience of ‘living after things happen,’ which Porter characterizes as the crucial experience in Dickinson’s life and art.” (25))。また、ブルーム (Harold Bloom) は、アンダーソンの説を援用しながら、ここでの「円周」ということばは、「鳥の歌に続く静寂において特別な広がりを示唆する」と指摘する (“Dickinson’s exultant ‘circumference’ in the last line suggests a special amplitude in the silence that follows the song.”) (25)。「余波」における「特別な広がり」である「円周」は、無限に広がるイメージ、または空虚を意味すると考えられる。この詩では、「残りの全てのもの」に取って代わるほどの存在感であった鳥の声が、全て闇に溶けてなくなり、「円周」のみが残る。先に見た夕暮れの詩では、「手品師」が見せ、消し去る夕暮れの幻や、全てを飲み込む「海」と表現された日没後の暗闇が、自然そのものにおける驚異の「深淵」として描かれていた。最後の詩においては、それらが「円周」と言い換えられ、人間の意図が及ぶ範囲を超えた自然の最も奥深い神秘として「深淵」が存在することが描かれていると考えられる。

第2章 夏が過ぎ去った後

ディキンソンは、四季の変化について多くの詩を遺したが、特に、晩夏や夏が過ぎゆく様子についての作品を、初期のころから晩年に至るまで創作し続けた。そこにはディキンソンが自然そのものに見る驚異や神秘が表象する「深淵」だけでなく、自然からの隔絶や孤独、また自然との調和への願望が描かれている⁶。

“These are the days when Birds come back—” (F 122) と始まる詩は、
「たった1羽か2羽」(“A very few—a Bird or two”)の「鳥」(“Birds”)が
「戻ってくる」(“come back”)「日々」(“days”)を描く。これは冬へ向かう
秋の日に、思い出したかのように春の陽気が戻ってくる、所謂インディアン・サマーの日々を表現した詩である。

These are the days when Birds come back—
A very few—a Bird or two
To take a backward look—

These are the days when skies resume
The old—old sophistries of June—
A blue and gold mistake.

Oh fraud that cannot cheat the Bee,
Almost thy plausibility
induces my belief,

Till ranks of seeds their witness bear,
And swiftly thro’ the altered air
Hurries a timid leaf—

Oh Sacrament of summer days!
Oh Last Communion in the Haze—
Permit a Child to join—

Thy Sacred emblems to partake—
Thy consecrated bread to take—
And thine immortal wine— (F 122 A)

「鳥が戻ってくる日々」(“the days when Birds come back”)は、第2連では「空が古い、古い6月の詭弁を再び始める日々」(“the days when skies

resume / The old—old sophistries of June—”と表現され、「6月の詭弁」は「青と金色の誤解」(“A blue and gold mistake”)とも表現される。寒空の続く秋の日々に、6月の青い空と太陽のあたたかな金色が出現する様子を描くことで、人間の考える論理を超えた自然の気まぐれな様子を巧みに示していると考えられる。

そして第3連で語り手は気まぐれな自然を「詐欺師」(“fraud”)と呼びかける。その「詐欺師」は「蜜蜂」(“Bee”)のことは欺くことができない。それに対し、「詐欺師」の「もっともらしさ」(“plausibility”)は人間である「私の信念を説き伏せる」(“induces my belief”)という。

しかし第4連において語り手は、秋が来ていることを再確認する。なぜなら「種の列」(“ranks of seeds”)は花の不在⁷についての「目撃者」(“witness”)を「提示し」(“bear”)、「変化した風」(“altered air”)に「おどおどした葉」(“timid leaf”)が「急いで走る」(“Hurries”)様子を語り手は見ているからである。

そして第5連では、「夏の日の秘跡」(“Sacrament of summer days”)と宗教用語が提示される。「夏の日の秘跡」と「霧の中の最後の聖餐式」(“Last Communion in the Haze”)に参加することを願う「子供」(“Child”)は語り手のことである。最終連では語り手が聖餐を受けさせてほしい、「不死のワイン」(“immortal wine”)を飲ませてほしいと祈りを捧げている。ヴェンドラー(Helen Vendler)は、子供としての記憶の中でしか語り手は信仰を取り戻せない(“Yes, she can dream again, in the autumn haze, of untroubled belief, but it is not available to her except in nostalgic remembrance”) (36)と述べる。実際、秋は秋のままであり、語り手は子供ではない。この詩では、偽りであろうともこの夏の再来を「夏の日の秘蹟」として、束の間だけでも子供となって、厳かにその聖体を拝領したいと乞い願っているのではないだろうか。そして、このインディアン・サマーという夏が過ぎ去った後の「余波」における偽りの空間、即ち瞬く間に過ぎ去るかもしれないが厳粛な空間そのものが、語り手との間に大きな隔たりを持つ「深淵」として表現されて

いると考えられる。

ディキンソンは“Further in summer than the Birds—” (F 895) と始まる詩においても、自然と人間との距離を表現している。この詩では「夏よりもっと後の、鳥よりも遅く」の時期に、「控えめな集団」(“A minor Nation”) と表現されるコオロギが草地から哀愁を漂わせながら「遠慮がちなミサ」(“unobtrusive Mass”) を合唱する様子から始まる。

Further in summer than the Birds—
Pathetic from the Grass—
A minor Nation celebrates
Its unobtrusive Mass.

No ordinance be seen—
So gradual the Grace
A gentle Custom it becomes—
Enlarging Loneliness.—

Antiquiest felt at Noon—
When August is burning low
Arise this spectral Canticle
Repose to typify—

Remit as yet no Grace—
No furrow on the Glow,
But a Druidic Difference
Enhances Nature now— (F 895 F)

第2連では、「聖餐式」(“ordinance”) が見られるわけではないにもかかわらず、「恩寵」(“Grace”) が徐々に訪れ、コオロギの鳴き声は「穏やかな繰り返し」(“gentle Custom”) になり、それは「孤独を増大させる」(“Enlarging Loneliness”) ことが表現される。

そして第3連では、その秋の深まりや「孤独」を「正午」に、「もっとも古風に感じる」(“Antiquet felt at Noon”)という。それは「8月が低く燃え」(“August is burning low”)、この「幽霊のような聖歌」(“spectral Canticle”)が起こり、その「聖歌」が「休息を予示する」(“Repose to typify”)ときである。第4連で、「恩寵はまだ軽減しておらず」(“Remit as yet no Grace”)、まだ「(夏の)輝き」(“Glow”)を減ずる「溝」(“furrow”)もないが、「ドルイド教の違いは／自然を今、高める」(“a Druidic Difference / Enhances Nature now”)という。夏はまだ続いているが、同時に美しい秋の訪れを自然崇拜の「ドルイド教」では感じることができると表現されている。ドルイド教は古代ケルトの異教であるが、その語源はアイルランド系の「魔術師」、「妖術師」から来ている(“from Gaulish; related to Irish draoidh ‘magician, sorcerer’”)⁸。

この詩では第1連では「ミサ」、第2連では「恩寵」、第3連では「聖歌」、最終連では「恩寵」、「ドルイド教」といった宗教用語が随所に見られ、全体に宗教的儀式のように厳かな雰囲気漂う。語り手はコロログの合唱に「恩寵」の緩やかな訪れを予感する。しかしそれは語り手の「孤独」を深めるばかりである。さらに最終連においては、神の「恩寵」は軽減されず、「(夏の)輝き」も続いている。夏は続いているように見えて、秋は到来している。それを「ドルイド教」という古代ケルトの自然崇拜をする異端宗教だけは「違い」(“Difference”)として気づき、「自然を高める」(“Enhance Nature”)と表現する。通常は人間が気づくことのない、自然の深い部分での変化に語り手は孤独を生むような「深淵」を見ていると考えられる。

さらに、“As imperceptibly as Grief” (F 935 E) という詩では、語り手と自然との間の距離を「美」が表象している。また、ポーターの言う「余波」が美しく物悲しく表現されている。この詩では「悲しみのようにさり気なく／夏が消滅していく」(“As imperceptibly as Grief / The summer lapsed away—”)という様子が描かれている。「夏」が去っていく様子は擬人化されて最後には、「翼」(“wing”)も「竜骨の助け」(“service of a Keel”)もなく、「夏」は

「美」(“the Beautiful”)の中に逃げていったと表現され、夏が秋に変わるときの悲しみを含んだ美しさや、手の届かないところに去っていく喪失感が描かれている。

As imperceptibly as Grief
 The summer lapsed away—
 Too imperceptible at last
 To seem like Perfidy—
 …
 And thus, without a Wing
 Or Service of a Keel
 Our Summer made her light escape
 Into the Beautifu— (F 935 1 - 4 行目、13-16行目)

語り手にとって「夏」が「悲しみのようにさり気なく」去っていく様子は「裏切り」(“Perfidy”)にも思えないほどさり気ない様子だという。そして7、8行目“Nature spending with herself / Sequestered Afternoon—”では、夏が過ぎ去るとき、「自然」は「隔絶された午後もを過ごす」と擬人化されて表現され、夏の終わりの自然そのものにみられる孤独が表現されている。また、13行目の鳥の「羽根」や船の「竜骨」(“Keel”)という表現は“A Bird, came down the Walk” (F 359) と始まる詩において、「鳥」(“Bird”)が、人間が「パンくず」(“Crumb”)を与えようとした瞬間に「オールが海を分けるよりも静かに」(“softer Home— / Than Oars divide the Ocean”)、「水しぶきもなく」(“plashless”)飛び立っていったという、鳥と船をモチーフにした詩を彷彿とさせ、人間と自然(鳥)との埋めることのできない距離を読み取ることができる。このF 935の詩では、鳥の羽根も、船の竜骨もないため、人間の意識を超越した場所で、夏があまりにも静かに過ぎゆく様子が強調されている。気配を感じさせずに、「裏切り」だと気づかないほどさり気なく夏が去っていく様子には、ディキンソンが自然そのものに、人間の意識の及ばな

い範囲である「深淵」を見ていたことを確認することができる。

そして「私たちの」(“Our”)「夏」は、「軽快な逃避」(“light escape”)で「美」(“the Beautiful”)に去っていく。ディキンソンは“To tell the Beauty would decrease” (F 1689) という詩において、「美」はことばにしようとするとその持つ力が減少すると表現している⁹。ディキンソンにとって、無限の可能性を秘めた心惹かれる存在である「美」はその価値ゆえにことばにするのに困難を伴うという詩人としての葛藤を生むものであった。知ろうとすればするほどその対象が捉えがたくなっていく様子は、「深淵」ということばが最後に使用された“What mystery pervades a well!” (F 1433) という自然の詩でも表現されている¹⁰。また、“Beauty be not caused—It is—” (F 654) においては「追いかければ消え、追いかけなければとどまるもの」とされており、“Estranged from Beauty —none can be” (F 1515) においては、「美は無限」と表現されている。つまり“As imperceptibly as Grief” (F 935) の最後で「夏」が「美」の中へと去ってってしまうという表現からは、擬人化された「夏」が、「軽快」に、無限の「美」の中へと消え去ってしまったという大きな驚異と一抹の喪失感を読み取ることができる。

“These are the days when Birds come back—” (F 122) の最後では、語り手は、宗教儀式を受けることを乞う子供時代の東の間の再来を受け入れたいと切なく願っており、自然との奥深い部分での隔たりを読み取ることができた。“Further in summer than the Birds—” (F 895) では、自然の奥深くでの神秘的な変化が「ドルイド教」だけが感じ取れる「違い」として表現されていた。この章で採り上げた最後の詩では、追い求めてもたどりつけない存在である「美」へと「軽快」に夏が去っていく様子から、自然の持つ神秘と、自然が「美」と同様に、追い求めても手に入れられない距離を持つものということが表現されていた。語り手は夏の終わりの「余波」において、変化する自然そのものの中、つまり、人間が感じ取ることができる面よりもずっと深い部分に存在する「違い」に、自然の「深淵」を見ていたと考えられる。

第3章 光が去った後

これまで第1章では夕暮れの後に注目し、第2章では夏が過ぎ去った後に注目して、人間が自然に対して抱く距離感を考察してきた。それぞれ、日没は太陽の消失、秋は夏という季節の消失を意味する。ディキンソンは日没や季節の変遷そのものに驚異や神秘、孤独などを見て、創作をしてきたと考えられる。

ディキンソンは“*We grow accustomed to the Dark—*” (F 428) や“*I see thee better—in the Dark—*” (F 442) をはじめとする、暗闇についての詩を多く遺している。しかし、夕暮れから暗闇への移行や夏から秋への移行が第1章や第2章で採り上げた詩に見られ、ディキンソンはそこに「深淵」を見ていた。よって、ディキンソンは、光のある状態から、その光が去ってしまうという変遷を描いた詩にも自然の「余波」をみているのではないかと考えられる。第3章では、光の去来についての詩に注目する。

まず解釈するのは、“*A Light exists in Spring*” (F 962) と始まる詩で、この詩は、春を告げるかのような、3月のある日の光の描写から始まる。

*A Light exists in Spring
Not present on the Year
At any other period—
When March is scarcely here*

*A Color stands abroad
On Solitary Fields
That Science cannot overtake
But Human Nature feels.*

*It waits upon the Lawn,
It shows the furthest Tree,
Upon the furthest Slope you know
It almost speaks to you.*

Then as Horizons step
 Or Noons report away
 Without the Formula of sound
 It passes and we stay—

A quality of loss
 Affecting our Content
 As Trade had suddenly encroached
 Opon a Sacrament— (F 962 B)

ディキンソンは、長い冬が終わりの兆しを見せ始める3月について、“Dear March—Come in—” (F 1320) など春を心待ちにする詩を遺している。第3章の最初に採り上げる今F 962の詩でも、「3月がかろうじてここにある」(“When March is scarcely here”) とき、つまり4月を目前にした時期に、1年の間でも特有の「光」がある(“Not present on the Year / At any other period—”) と述べ、稀有な3月の光を描写する。そして、その時期しか存在しない「色」(“A Color”) が遠くにあることも表現され、それらの様子は「科学が追いつくことのできないもの」(“That Science cannot overtake”) であり、「人間が感じるもの」(“Human Nature feels”) であることが表現される。

その「光」は第3連で、「最も遠い坂」(“the furthest Slope”)¹¹の「最も遠い木」(“the furthest Tree”) を照らし、「ほとんどあなたに語り掛けそう」(“It almost speaks to you”) と擬人法が用いられて、親しみを感じさせるように描写される。しかし第4連で、その「光」は「去り、私たちは残る」(“It passes and we stay—”) という。その際、音はせず(“Without the Formula of sound”)、語り手が音を感じずに、一時、光の過ぎ去りを感じていることが表現される。

最終連において、語り手は3月の光を感受する際、「聖餐」(“Sacrament”) を受ける時のように静かで厳かな気持ちになるが、その「光」が過ぎ去っていってしまうことにより、「喪失」(“loss”) が語り手を支配し、それは「私

たちの満足感」(“our Content”)に「影響を与える」(“affecting”)と描写される。そして、それは厳かな「聖餐」の際、神への信仰と同時に「満足感」も高まった頃、「商売」(“Trade”)が「いきなり侵入してくる」(“suddenly encroached”)様子に例えられる。語り手にとって3月の光に高まった「満足感」や喜びが、光の過ぎ去りと同時にあっけなくかき消されてしまうことがどれほどもの悲しく虚無感を残すものであるかが示唆され、光の過ぎ去った後の「余波」に見る「深淵」が表現されている。

“There’s a certain Slant of light” (F 320)¹²と始まる詩では、「冬の午後」の「斜めにさす光」(“Slant of light”)が描写される。

There’s a certain Slant of light
Winter Afternoons—
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes—

Heavenly Hurt, it gives us—
We can find no scar,
But internal difference—
Where the Meanings, are—

None may teach it—Any—
’Tis the Seal Despair—
An imperial affliction
Sent us of the Air—

When it comes, the Landscape listens—
Shadows—hold their breath—
When it goes, ’tis like the Distance
On the look of Death— (F 320 A)

「冬の午後」の「斜めにさす光」は、「大聖堂の旋律の／重量」(“the Heft

／ of Cathedral Tunes”) のようだという。第2連ではその「光」が「神々しい痛み」(“Heavenly Hurt”) をもたらずが、「傷」(“scar”) はできず、その代わりに「意味があった場所」(“Where the Meanings, are”) に「内部の違い」(“internal difference”) が生まれる。自然の産物である光を見て「違い」を生じさせるという表現から、冬の午後の「斜めにさす光」そのものが生み出したものが、「封印された絶望」(“seal Despair”) であったと第3連で表現される。ここでは、語り手の心の中で封印されていたトラウマ的な絶望の経験が、「冬の斜めにさす光」によって疼きだしたとも考えられる。スミス (Robert McClure Smith) は “‘the aftermath’ can thus been seen to derive from the Freudian assumption that ‘hysterics suffer mainly from reminiscence.’” (126) と述べて、フロイトの心理学を元に、主に記憶からヒステリックな苦しみは生まれ、それが「余波」の概念に繋がると説明する。しかしこの詩では “we” や “us” が使われており、終始客観的な立場で書かれていることから、単に「斜めにさす光」が「絶望」という目に見えない「印」(“Seal”) をもたらずほどの存在であると考えられる。

そして最終連では、「光」がやってきたとき、擬人化された「風景」(“Landscape”) は「聞く」(“listens”)、そして「影」(“Shadows”) は「息をひそめる」(“hold their breath”) と表現される。光の去来にその様相を変化させる「風景」、また、その存在を左右される「影」を観察する語り手が、その様子から受け取って感じた心情が語られている。「冬の斜めの光」を見て、目には見えない「絶望という印」を心に抱いた語り手は、心の「意味」のあった場所に「内部の違い」が生じた。語り手は、その「光」が去っていったとき、「死者の顔の／距離のよう」(“like the Distance / On the look of Death”) な変化を、「光」が来る前の自身の「内部」との間に見ている。ヴェンドラーは次のように述べて、最後の「光」が去ったときの様子は、「死者」が生から莫大な距離に取り除かれてしまったかのように「視覚的に手の届かないところに全てが沈んでいる」(Vendler 128) と解釈する。

And when this last light goes, everything sinks into visual unreachability – as if one were to look on the face of a corpse and receive no answering gaze, only “the look of Death,” as the person is in an instant removed to an incalculable distance from life. (128)

語り手は生者と死者との間にあるあまりに大きな距離を、冬の「斜めの光」の去った後の「余波」において、自身の心の中に見る。それほど大きな「絶望という印」を、「斜めの光」は語り手の心にもたらしたと考えられる。ここでは、夕暮れの詩や、夏が過ぎ去る詩には見られなかったような自然の存在感や力を語り手が感じ取っていることが表現される。原因となる自然は「冬の午後」のたった一筋の「光」であったかもしれないが、語り手の心に「絶望」(“Despair”)という「違い」を生み出し、その結果生じる「距離」(“Distance”)は生と死(“Death”)ほどの大きな差異を人間の心にもたらす力である。

夕暮れの詩においても、夏が過ぎ去る詩でも、光の消失の詩においても、本質的に自然はその奥深いところでさり気なく変化している。しかしそれに目をとめ、繊細に感じ取るディキンソンは、人間の内部に生と死ほどの「違い」を生む、恐ろしいと言えるほどの自然の本質的な「深淵」を描いたと考えられる。

ディキンソンは、ヒギンソンに送った書簡において、「自然は幽霊屋敷です、しかし芸術は取りつかれようとする家です」(“Nature is a Haunted House—but Art—a House that tries to be haunted”) (L 459)¹³と述べている。ディキンソンは、謎めき、ときに恐ろしい自然(「幽霊屋敷」)に「深淵」を見て、芸術家である詩人として、自然に「とりつかれ」ようとしていたのではないか。

この小論の序で示した、ディキンソンが最後に「深淵」ということばを詩の中で使った“What mystery pervades a well!” (F 1433)と始まる詩の第6連には、「自然を知るものは、自然を知らない／自然に近づけば近づくほど

(“That those who know her, know her less / The nearer her they get.”) という一節がある。

Whose limit none has ever seen,
 But just his lid of glass —
 Like looking every time you please
 In an abyss's face!
 (…)
 To pity those that know her not
 Is helped by the regret.
 That those who know her, know her less
 The nearer her they get. (F 1433 第2連、第6連)

自然に接近すればするほど、自然を理解することは難しくなることを、ディキンソンは知っており、それを受け入れていたと考えられる。この詩の第2連にあるように、井戸の中の測り知れない深みである「深淵」(“abyss”)を語り手が覗き込むたびに、その「ガラスの脛」(“lid of glass”)はこちらを見つめ返すだけである。ディキンソンは詩人として、様々な詩作の源泉がある中で、自然の驚異や神秘、謎や恐怖といった「深淵」をありのまま詩のヴィジョンととらえ、そこから詩という作品を生み出すことを望んでいたのではないか。自然の変遷の「余波」の中に自然そのものの持つ「深淵」を見たディキンソンは、時に井戸の水鏡が覗き込む者を見つめ返してくるように自己を見つめながら、自身の内部に孤独や絶望をも見出し、多くの詩の創作に繋げていったと考えられる。

注

- 1 本稿でのディキンソンの詩の引用は、全てこのフランクリン版からとし、その番号を(F 327)のように括弧内に示す。
- 2 山下あや「Emily Dickinson の詩における「深淵」」『京都女子大学大学院研究紀要』第15号(2016年)にて詳細に論じている。
- 3 “One need not be a Chamber—to be Haunted” (F 407) と始まる詩における、「自己の背後に隠れるもう一人の自己」(“Ourself behind ourself, concealed—”)ということばが、自己の背後の深淵を適当に表現している。この詩では、この「自己の背後に隠れるもう一人の自己」こそが、我々が最も驚愕するものと述べ、それを「より高次の亡霊」と言い換えてもいる。自己の核に潜む「もう一人の自己」は、明らかに分裂した自己を表しており、その存在は本来の自己を減してしまうほどの恐ろしい存在と考えられる。このイメージを新倉俊一は『エミリー・ディキンソン 不在の肖像』(1989)において「暗い自我の深淵」(30)と称した。
- 4 1864年に新聞 *Drum Beat* において“Sunset”と題されて出版されている夕暮れの代表的な詩の1つである。
- 5 ディキンソンの詩で「意図」(“Design”)ということばが印象的に使われているもう1つの詩がある。“Four Trees—upon a solitary Acre—” (F 778) では、「意図なしに」(“Without Design”)、「秩序なしに」(“Or Order”)、そして「明らかな作用もなしに」(“or Apparent Action”) 4本の木が土地に立っている自然の神秘を描いている。

Four Trees—upon a solitary Acre—
 Without Design
 Or Order, or Apparent Action—
 Maintain—
 (…)
 What Deed is Theirs unto the General Nature—
 What Plan
 They severally—retard— or further—
 Unknown— (F778第1連、最終連)

「意図なしに」、存在を「保っている」(“Maintain”) 4本の木がどのような経緯でそこに存在しているのかについて、我々人間は知るすべもない。マッティングリー (Greg Mattingley) は4本の「意図なしに」立っている木について、「4本の木と土地との間の相互のやり取り」があると指摘する (“The poet sees no *design*, but she sees a mutual exchange between the four trees and the acre, from which each of them gains.”) (100)。

また、「全体的な自然に対して4本の木はどのような偉業を持つのか」(“What Deed is Theirs unto the General Nature—”)ということも、「どんな計画があるのか」(“What Plan”)という点についても、我々人間は知ることはない。マッティングリーの指摘するように、全てが調和している (“All is in harmony”) (100)ということだけが分かることである。この詩では、「意図なしに」保っている自然界の調和は人間の意識の及ばな

い範囲にあることで成り立っていることが示されている。

- 6 コエッケルバーグ (Mark Coeckelbergh) は次のように述べ、ディエター (Schulz Dieter) が、秋という季節がソローとエマソンにとって人間と自然の調和が失われてしまうと考えられていたと述べていたことを指摘する。

As Schulz (1997) has argued, both Thoreau and Emerson regarded nature as the original home of human beings and believed that with the Fall, the original harmony between man and nature was lost. (78)

- 7 “the disappearance of flowers” (Vendler 36)

- 8 Oxford Dictionary of English Second Edition Revised (Oxford University Press 2005) 参照。

- 9 山下あや「エミリー・ディキンソンの詩における美とことば」*The Emily Dickinson Review*. No. 6 (日本エミリー・ディキンソン学会、2019年) にて詳細に論じている。

- 10 「彼女を最も頻繁に引用する人々は彼女の幽霊屋敷を通ったことがないし／その幽霊を単純化したこともない」(“But nature is a stranger yet; / The ones that cite her most / Have never passed her haunted house, / Nor simplified her ghost.”) という表現は、この詩が書かれる前年の1876年にディキンソンが批評家ヒギンソンに送った書簡の“Nature is a Haunted House—but Art—a House that tries to be Haunted.” (L 459) という一節を想起させ、やはり自然と人間との距離を表していると考えられる。

- 11 ヴェンドラーはこの坂を、第4連の地平線だとする (380)。

- 12 ギルピン (W. Clark Gilpin) はこの詩を、エマソンの主張した「自己と自然の感情的反映」と指摘する。

In a poem that began, “There’s a certain Slant of light,” Dickinson displaced the benign and generative nature that Emerson had encountered in late afternoon at Walden Pond, changing both the season in which the poem was set and the mood that it evoked, while, in her own way, retaining Emerson’s insistence on the emotional mirroring of self and nature. (59)

また同じくギルピンは次のように述べて、ディキンソンが「経験の余波」に注意を向けさせる詩を多く書いていることを述べる。

And many of Dickinson’s most distinctive poems trained attention on the aftermath of experience, as in one that began, ‘After great pain, a formal feeling comes – / The Nerves sit ceremonious, like Tombs’ (F 372). (59)

- 13 ディキンソンの書簡集からの引用は、ジョンソン&ワード版を使用し、括弧内に (L 459) のようにその番号を示す。

引用文献

Anderson, Charles R. *Emily Dickinson’s Poetry: Stairway of Surprise*. Heinemann, 1963.

Anderson, Douglas. “Presence and Place in Emily Dickinson’s Poetry.” *Dickinson*. Eds. Harold Bloom. Chelsea House P, 2008, pp. 21–38.

Coeckelbergh, Mark. *Environmental Skill: Motivation, Knowledge, and the Possibility of a Non-Romantic Environmental Ethics*. Routledge, 2015.

- Dickinson, Emily. *The Letters of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson, and Theodora Ward. 3 vols. Harvard UP, 1958.
“Emily Dickinson Lexicon.” edl.byu.edu/.
- Gilpin, W Clark. *Religion Around Emily Dickinson*. Pennsylvania State UP, 2014.
- Leiter, Sharon. *Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work*. Facts on File, 2007.
- Mattingly, Greg. *Emily Dickinson as a Second Language: Demystifying the Poetry*. McFarland Publishing, 2018.
- Porter, David. *Dickinson: the Modern Idiom*. Harvard UP, 1981.
- Smith, Robert McClure. *The Seductions of Emily Dickinson*. U of Alabama P, 1997.
- St. Armand, Barton Levi. *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society*. Cambridge UP, 1986.
- Vendler, Helen. *Dickinson: Selected Poems and Commentaries*. The Belknap P of Harvard UP, 2010.
- 新倉俊一『エミリー・ディキンソン 不在の肖像』大修館書店, 1989年.