

ウィリアム・スタフォードの詩と マーガレット・アトウッド

松 田 寿 一

はじめに

『侍女の物語』(*The Handmaid's Tale*, 1985)によって国際的な脚光を浴び、その後もブッカー賞をはじめ多くの文学賞を受け、文字通りカナダを代表する詩人・作家のマーガレット・アトウッド (Margaret Atwood 1939-)にとって現在の文学活動の中心は小説におかれているように見える。しかし、*Selected Poems II 1976-1986* (1987) 出版後8年のブランクはあったものの95年に *Morning in the Burned House* を、近年には *The Door* (2007) を発表し、詩人として健在であることを改めて示した。とは言え、豊かな才能によって名声を確立した70年代前半までの詩と比べるとそれ以降の詩心には大きな変化が見られる。その一端をかいま見ることができるものにアメリカの *Field* 誌(1989)に組まれた特集“William Stafford: A Symposium”に寄せた“Waking at 3 A.M.”と題する小エッセイがある。この企画は Charles Simic、Jonathan Holden らの著名な詩人、批評家がアメリカ詩人ウィリアム・スタフォード (William Stafford 1914-93) の詩を1篇ずつ取り上げて論じるというものだが、アトウッドは自身が選んだ詩を実に丁寧に読みこんでいる。そこにはスタフォードの詩の世界への共感が見てとれる。

アメリカ詩人とのつながりについてアトウッドはあまり言及していな

い。実際、1979年 *The American Poetry Review* 誌に掲載されたインタビューの中で関心を持って読んだ女性詩人として挙げたのはケベック州の詩人 Anne Hébert、英系カナダ現代詩人の P. K. Page、Jay Macpherson、Margaret Avison、Phyllis Webb、Gwendolyn MacEwen とすべてカナダ人であった。しかし、親近感を抱くアメリカの女性詩人として Adrienne Rich の名を加えた (*Conversations* 113)。アトウッドは Rich についての Review をいくつも発表しており、彼女のフェミニストとしての活動ばかりでなく、詩の芸術性に敬意を払っていたのである (*Second* 160-3)。またそこではふれられていないが、当時 20 代であったアメリカ詩人 Carolyn Forché に対しても、エルサルバドル内戦下、現地に逗留した Forché 自身の体験に基づく詩集 *The Country Between Us* (1981) の出版に尽力し、Denise Levertov らとともにブラーブで賛辞を贈っている¹⁾。個人の問題と政治を切り離すことなく、制度化された男女の力学を神話や寓話の読み替えによって揺さぶり、その鋭利な詩語と思想によって一時期フェミニスト詩人とも受けとられたアトウッドを思い浮かべるものにとっては、アメリカ現代詩の中では伝統的な詩風に近い詩人といった印象を与えるスタフォードとの結びつきは意外に思われるかもしれない²⁾。ビート派、告白詩人、ニューヨーク派、さらにブラック・マウンテン派、ランゲージ・ポエツなどと呼ばれた詩人たちとは、その生き方、言語的アプローチにおいても異質なスタフォードにアトウッドはなぜ理解を示すのか。人間と自然との関係、歴史や平和といった古くからのテーマを普通のことばで静かに語るスタフォードの詩の中に一体何を読み取ったのか。小論ではまずアトウッドがスタフォードの“Waking at 3 A.M.”をどう読み、そのことがアトウッドの詩とどう関わるのかを彼女の詩の変化と照らし合わせて考えてみたい。

I アトウッドのエッセイ “Waking at 3 A.M.”

アトウッドが取り上げたスタフォードの詩 “Waking at 3 A.M.” (「午前3時に目が覚めて」) は詩集 *Someday, Maybe* (1973) に初出、後に *Stories That Could Be True* (1977) に収められた。3連構成の、全体でわずか23行のこの作品は、深夜にふと目覚めたときに襲われる、誰しも覚えがあるような不安や孤独から、しだいに心を落ち着かせ、再び眠りにつくまでの思考や心の動きを辿ってみたもので、ある意味、眠れぬ夜に有効な処方のような詩でもある。この詩はそれまで特に注目されたことはなく、アンソロジーピースとなってもいない。また完成度としてはより優れた作品も多くあるだろう。だがアトウッドはあえてこの詩と向き合い、わずか4頁のエッセイではあるが、スタフォードの詩に内在するパターン、ある典型を見る。エッセイではまずスタフォードの詩に対する全般的な印象が述べられるが、それは後述するとして、ここではアトウッドの読みを要約しながら1連目から順に辿って行く。

Even in the cave of the night when you
wake and are free and lonely,
neglected by others, discarded, loved only
by what doesn't matter — even in that
big room no one can see,
you push with your eyes till forever
comes in its twisted figure eight
and lies down in your head. (*Stories* 209)

(ふと夜半に目覚めたとき だれからも忘れられ／見捨てられたか
のようで つまらないことにだけ／必要とされ 自由だけれど と
ても孤独な／そんな夜のほら穴の中でさえ—そして／誰の目も利か

ない あの大きな部屋の中でさえ／あなたは両目で押している／永遠がねじれた8(∞)の姿となって／頭の中にやすらぐまで)

アトウッドは「最初の4行には真夜中、ひとり目覚めたときの誰もが知る心の状態が語られる (The poem begins comprehensively enough, with four lines about the experience of being awake and alone in the middle of the night)」(31)と述べ、次の行中の“that / big room no one can see”という表現から読み込み始める。

The “big room no one can see” is any child’s room at night, but also the same as the “cave of night”; both are darkness, which encloses without offering a limit to the eye. Darkness can be as big as a room or as big as the sky, or as big as the impenetrably dark universe. Although it is big, this darkness is claustrophobic rather than comforting. It is the opposite of cosy. (31)

「誰の目も利かない あの大きな部屋」は明かりを落とした子ども部屋でどの幼子も浮かべるような「夜の洞窟」に喩えられている。果てなく囲繞する暗闇は部屋全体、夜空、さらにはどこまでも暗い宇宙の広がりを感じさせる闇である。しかし、暗がり心地のよいものからは程遠く、「閉所恐怖」に陥らせる窒息感を有した闇だ。それを「あなたは両目で押していく (you push with your eyes)」。アトウッドは一見奇妙なこの表現について、“Pushing with the eyes captures exactly the feeling of what we do, with our eyes, in the dark” (31)として、「目で押していく」のは暗闇のなかで私たちが行う試みを正確に映し出そうとしたものだ」と述べる。これは体感を生け捕り、伝えるためのスタッフード独特の言い回しの一例でもあるが、“even”が繰り返され、「そうした中でさえ、

目で懸命に押していく」としたことで、眼力がほとんど精神の力技、暗黒を「押していく」強い意志の表れとしてイメージされていることもわかる。では、どこまで、どの段階まで押していくか。それは「永遠がねじれた数字の8(∞)の姿となって／頭の中にやすらぐまで」である。ここでアトウッドは、“But what is this strange ‘twisted figure eight,’ and why is it the shape taken by ‘forever?’” (31) と問う。「数字の8(∞)」は「永遠のシンボル」、「終わりが始まりでもあること」を示唆する「メビウスの輪」、「口に尾をくわえ込んだケルトの蛇」をはじめさまざまな解釈が想起される(31)。しかし、なぜ「ねじれた数字の8(∞)」であり、それがなぜ「永遠」と結びつく形や動きなのか。

“Twisted”? It does not exist in two planes, but in three; it’s an eight taken by top and bottom half and twisted so that it separates at the intersection of the halves and becomes a single line which runs through three dimensions. It is imagined not as a static shape but as a dynamic one — it is “forever” because it *runs on* (italics Atwood’s) forever, around and around the line of the figure eight. (31)

「ねじられること」によって平面は立体に、1本の線であったものは3次元を循環することとなる。それはもはや「静的であることを止めて動的なもの」となり、「永遠の数字の8(∞)のラインを回り続ける」ために必然的に“forever”というヴィジョンを喚起するという。「数字の8(∞)」は「ねじられること」により、表裏なく連続するダイナミックな永遠のめぐりのメタファーとなるのである。また、“twist”という語自体も、詩の途上で「ねじれること」で思考の転換が引き起こされ、別の世界が現出することを暗示する働きも担う。動的な循環のイメージが了解

され、自身の中にその動きをみとめたとき、流動のイメージは自然界へと接続されていく。2連目は5行で綴られる。

You think water in the river;
you think slower than the tide in
the grain of the wood; you become
a secret storehouse that saves the country,
so open and foolish and empty. (Stories 209)

(川の水のことをあなたは思う／木目を流れる潮よりも／ゆるいめぐりをあなたは思う やがてあなたは／みなを救う人目につかない貯蔵庫になる／そんなにも開かれていて 愚かで 空っぽの。)

この連についてアトウッドは次のように説明している。

The next two images are suggested naturally by this flowing “forever”: the water flowing in the river and the “tide” in the grain of the wood. (Trees have tides, as their sap travels up in spring and down in fall.) Through contemplating this flowing motion, the meditator becomes a kind of space — not a “cave” or a “big room,” but a “storehouse.” (31-2)

水の流れや樹液の流れ、木目を伝う「潮」へと思いを馳せ、瞑想する中であなた自身が巡る空間そのものとなっていく。そしてそれはもはや「洞窟」でも、単なる「大きな部屋」でもなく、大切な何かの「貯蔵庫」と理解されてくる。その貯蔵庫は「みな（あるいは国）を救う」ほどのものなのだが、それは「人目につかず」、「開かれていて 愚かで 空っ

ぼ]だとされる。これは一体どういう意味か。このような問いにアトウッドは次のような推測を試みる。

Perhaps the storehouse (which is also the speaker) has the power to save because it *is* (italics Atwood's) open; “foolish” (from the worldly point of view) because it has given all away; empty, because what was once in it has gone for the general welfare. “Secret,” because its gifts were given in silence, and because they were held back until all other resources had been used up. (32)

「開かれている」、つまり「すべてを受け入れ、世界に対して開かれている」からこそ救いの力を有しており、「愚か」なのは「世間から見られる」限りにおいてそうなのである。「空っぽ」なのは「みんなのために全てを使い果たしてしまっているから」であり、「秘密の」とされるのは、「それが人知れず、そっと与えられるから」であり、「最後まで取り置かれているから」なのだ。そして「永遠に回り続ける数字の8(∞)」や「川や木々を巡る流れ」のイメージがさらにもう一つの流れ、すなわち、「贈与の流れ (the flow of giving)」の認知へと導いていく。

So the flowing figure eight of “forever” and the flow of river and tree move into a vision of another kind of flow — the flow of giving, which always moves out and away from the giver. The night meditator feels the flow of eternity moving through him, outward, toward the world. He becomes a vehicle — an empty space, because emptied; and empty also because one must be empty in order to receive such a flow, [...]. (32)

宇宙には惜しみなく「贈与の流れ」が巡っており、それはあなたを貫流し、外の世界へと向かっていく。そしてあなたもまたその流動の媒体となる。しかし、こうした流れを受け入れるには、自身も「空っぽ」でなければならぬ。そのヴィジョンがかいま見えたとき、「空っぽ」の意味は“twist”されて新たな意味を帯び、暗黒と感じられた宇宙の広がりも別の相貌を見せることになる。10行の最終連は次のように運ばれる。

You look over all that the darkness
ripples across. More than has ever
been found comforts you. You open your
eyes in a vault that unlocks as fast
and as far as your thought can run.
A great snug wall goes around everything,
has always been there, will always
remain. It is a good world to be
lost in. It comforts you. It is
all right. And you sleep. (Stories 210)

(暗闇が波打つすべてを／あなたは見渡す。気づかないでいたことが／今は喜びを与えている。あなたの思いが駆け行く彼方／すばやく ひらけゆく蒼穹の下／あなたは両目を見開いてみる。／心地よく 大いなる囲いがあたりすべてに巡っている／それはいつもそこにあり これからもそこに／あるだろう。迷い込んでも／よい世界。あなたはもう守られている。／大丈夫。眠りなさい。)

アトウッドは3連目について次のように言う。

In the third stanza the mediator experiences the result of his

spiritual openness. “More than has ever / been found” arrives, to replace his initial feeling of being lost; the immensity of the universe, its inexhaustibility, its unnameability — it is just “more” — become a source of comfort rather than a trigger for Cartesian fears. The closed “cave” and “room” images, having transmuted themselves into the “secret storehouse,” transform again, into ever-expanding “vault that unlocks as fast / and as far as your thought can run.” (32)

「精神が開かれていること (spiritual openness)」により、「より多くのものが見出され」、「気づかないでいたことが、喜びを与える」ことを知る。宇宙はもはや底知れない孤独、名状しがたい不安として存在するのではない。閉ざされた闇は「秘められた宝庫」に、どこまでも広がりうる蒼穹のイメージへと変貌するのである。

As soon as this space has opened, it becomes closed again, although in a very different way. It is now “snug,” and the loneliness and abandonment of the opening lines have been changed to a sense of security and comfort. “It is / a good world to be / lost in,” partly because the speaker is not truly lost but cradled within a “great snug wall,” [...]. The speaker is no longer orphaned, unloved, but parented by the universe [...]. The last three lines have the simplicity and trust of a child’s bedtime prayer. “It comforts you” and “It is / all right” — the second being what every mother says, more or less, after a child’s nightmare — render the enclosing universe maternal and tender. (32-3)

その空間は開かれると、すぐに閉ざされる。しかし、「閉所恐怖」をもたらすものとしてではなく、「心地よい」空間へと変容してなのである。「迷い、さすらってもかまわない」、なぜなら、「大いなる囲い」に守られているという認識に辿りついたからである。もはやあなたは「孤児」ではなく、「愛によって育てられている」。最後のことばは眠りにつくわが子への短い祈りの響きを持つ。「よしよし、もう大丈夫 (It is / all right)」という囁きは、うなされて目覚めた子をなだめる親のことばであり、今や宇宙は「母のやさしさ」となって語り手を包み込むのである。

アトウッドは、「この詩の背後には遠い信仰の時代の調べ、単旋聖歌(プレーンソング)に通じるものが聞きとれる (What I hear behind this poem is Protestant, even Puritan, in tonality; a plainsong)」(30)と述べている。もっともそれは、「より悲しみの多い、不確かな世紀である私たちの時代に移され (transposed to our new sadder, less certain century)」て、「音を抑えた 20 世紀後半の時代の音階 (a muted, late-twentieth-century mode)」(30) となって歌われる。しかしそこには、ささやかな肯定、希望が読みとれるとして次のように言う。

The speaker's notes to himself about how one remains alive; about the small affirmations that can be wrung from the too-large, too-cold, too-remote universe that surrounds us and in which we feel ourselves cut adrift, "free and lonely": a pairing familiar to us. Such small comforts will have to do, because they are the best thing available under the circumstances; and they may add up to a good deal, after all. Not salvation, exactly. But more than might be expected. (30)

この「小さな肯定」に、アトウッドは無関心な宇宙に捨て置かれた圧倒

的な孤独から「生き残る」ための可能性を読み込んでいる。“how one remains alive”とは、カナダ文学の特質を「生き残ること」としたアトウッドのキーワード“survival”を思い起こさせる。それは「ガス・オーヴンの中で自殺を図ったり、橋から身投げを試みたり、精神病院で過ごすことにならないためのストラテジー」でもある³⁾。アトウッドはスタフォードのこうしたヴィジョンが困難の中で得られたものであることは熟知している。この詩にはスタフォードが第2次世界大戦中、良心的兵役拒否者として生き抜いたこと、あるいは訪れたであろうさまざまな苦悩や葛藤については何も語られてはいない。しかし、この詩に示されたようなある種の知恵がそうした場を経て培われたことをアトウッドは詩行に感じとっている。また、しばしば指摘されるスタフォードの詩の言語上のわかりやすさ、シンプルさについてアトウッドは次のように異を唱える。

But to say that a thing has a plainness and simplicity of line is not to say it lacks complexity or mystery. Often the simplest form is also the most enigmatic. Take the egg. (30)

アトウッドが例証したように、この詩は一見したよりも複雑な思考やいくつもの謎を内包する。「卵」はアトウッドにとって象徴的な意味を持ち、しばしば他の作品中にも登場するが、スタフォードの詩も「もっともシンプルな形に見えながら卵のように大いなる謎と神秘」を宿しているというのである。さらにアトウッドはエッセイの締めくくりに詩中の音の意味について付言する。

Incidentally, there are only two lines that don't rhyme (or off-rhyme) with other lines in the poem, the ones terminating with

“head” and “sleep”, and of these, “head” is concealed off rhyme with “tide in.” So the last line of the poem does not connect back to any of the previous lines, and does not complete a sound pattern. Instead it seems to point to something unfinished, beyond the poem — to some other rhyme that will come later. (33)

[私には音のテクスチャーが詩の主題と同じくらい大切なのです (For me, every poem has a texture of sound which is at least as important to me as the “argument”)]⁴⁾と語るアトウッドはイメージの動きだけでなく、この詩におけるシラブルの微妙な共鳴にも敏感に反応している。自然な語りの中に頭韻、母音韻、類韻が響き合うのは詩の冒頭の数行で明らかだが ([k] [v] [w] [i:] [ai] 等)、確かに最後の語 [sli:p] に鳴響する音の先行はない。音韻的パターンを未決のまま閉じることによって、読後にも引き続く共鳴の予感を残しているのである。アトウッドはスタフォードの詩に細やかな感情の動きに裏打ちされた、ことばのさりげない実験を見出している。

では、こうしたスタフォードの詩はどうアトウッドの詩に共振するか。それを確認するためにはアトウッドの詩の変化を振り返る必要がある。

II アトウッドの詩の変化

アトウッドの詩といえば、『食べられる女』 (*The Edible Woman*, 1969)、『浮かび上がる』 (*Surfacing*, 1972) などの小説が発表され始めた70年代中頃までの作品が一般にはよく知られる。*Selected Poems I 1965-1975* (1975) には、カナダ総督賞を受賞した *The Circle Game* (1966)、*The Animal in That Country* (1968)、すぐれた日本語訳のある『スザナ・ムーディーの日記』 (*The Journals of Susanna Moodie*,

1970)、*Procedures for Underground* (1970)、*Power Politics* (1971)、*You Are Happy* (1974) からの主要な詩が概ね収められている。これらの詩集には北の辺境としてのカナダの苛酷な自然や風景がさまざまな形で投影している。例えば *Procedures for Underground* 所収の「居住」(“Habitation”) では疎外された男女の関係が次のように描かれる。

Marriage is not
a house or even a tent

it is before that, and colder:

the edge of the forest, the edge
of the desert

the unpainted stairs
at the back where we squat
outside, eating popcorn

the edge of the receding glacier

where painfully and with wonder
at having survived even
this far

we are learning to make fire (Procedures 60)

(結婚は家屋／でもなければ ^{テント}天幕でもないすらもない／／それ以前のもの／より寒々とした何か／／森林のはずれ 砂漠の／果て／

私たちはといえば／ペンキのはげた裏口の階段で／しゃがみ込んで
ポップコーンを食べている／／遠ざかる氷河の縁きわ／／これほどまで
遠く／生き延びてきたことを／訝しみながら／／わたしたちは今
火を起こすことを学んでいる)

二人が原初の火を起こすこと、愛を学び始めることに一縷の望みがかけられてはいるが、カナダの自然環境が男女の荒涼とした心理的關係のメタファーとなっている。文芸批評家 George Woodcock は *You Are Happy* のタイトル・ポエムを引用しながら、切り詰めたことばと正確なイメージによって感情や観念を表出させるアトウッドの詩にイマジズムとの類縁を指摘した (Woodcock 129)。「居住」と同じく *Procedures* に収められた「冬至の頃」(“Midwinter, Presolstice”)にもそうした特徴が表われる。1、2連では感情が抜き取られたかのような淡々としたことばを通して、男女の部屋に冬の冷気が差し込む様子が描かれる。窓には「白カビのような霜が厚みを増し」、「ガラス越しの外も見えず」、詩全体に冷え冷えとした感触が支配する。3連目から語り手の「わたし」は現実ともまぼろしとも言えない世界、意識と無意識のあわいへと降りていく。

I dream of departures, meetings,
repeated weddings with a stranger, wounded
with knives and bandaged, his
face hidden

All night my gentle husband
sits alone in the corner
of a grey arena, guarding

a paper bag
which holds
turnips and apples and my
head, the eyes closed (Procedures 20)

(夢の中の旅立ちと出会い／見知らぬ男との夜ごとの婚儀／ナイフで傷を負った包帯の花婿／その男の顔は隠されたまま／わたしのやさしい夫は／ほの暗い円形競技場の片隅に／夜通しひとり座っている 紙袋を／抱えながら／数個のカブとりんご／そして両目を閉じた／わたしの頭部を中に入れて)

ゴシック的雰囲気を漂わせ、深層からのイメージを点描しながら、「紙袋に妻の頭部を抱えるうつろな夫」といった慄然的なイメージで閉じる詩の運びは70年代前半までのアトウッドの詩にはしばしば見られたものである。日常の背後に神話的な世界の存在を暗示しながら現実との違和、支配や暴力の内実を浮上させるこのような詩は自己と他者との関係を超越的な視線で眺めることから生まれている。関係世界から身を引き離し、冷やかに現実を見つめることでイロニーとしてのイメージが作り出されているのである。しかし、こうした詩はアトウッドがスタフォードの詩に読み込んでいた肯定的ヴィジョンからは遠いものである。

ではアトウッドはどのような形でスタフォードの詩的世界と接点を持つのだろうか。実はここに挙げた詩は彼女の前期の詩の特色を示すものであり、以後のアトウッドの詩には違った趣きが見られるのである。その兆しは *Selected Poems I* の2年後に出版された *Two-Headed Poems* (1978) に表われる。カナダ詩人 Douglas Barbour は、「この詩集にはそれ以前には見られない希望の表現」があらわになるとして、次のように述べている。

The landscape, dense with snow & desperate with accompanying dead, is familiar Atwood country, gothic & ambiguous, but the tone here, & in many other poems in *Two-Headed Poems*, betrays a kind of stark hope found all too seldom in the earlier poems. (Barbour 208)

Barbour も承知しているが、詩集のタイトルが示唆するように *Two-Headed Poems* では英系カナダとケベック、アメリカとカナダの政治的難題がひとつの主題にはなっている。しかし Barbour は “Still, what makes *Two-Headed Poems* so successful a collection for me are the affirmations, so difficultly won, which it articulates.” (Barbour 212) と述べ、この詩集には困難の中で見出された肯定がいくつもあるというのである。

例えばそれまでの外界との対峙的關係の変化を示す典型は “All Bread” (108-9) のような作品である。この詩は人間がパンを作り、食べることの意味に思いを巡らせたものだが、自然は人間にとって「怪物」であり、「受け入れ、共存することを学ぶよりは、実現しない望みをもって闘うしかないもの」 (*Survival* 66) としていたアトウッドにとっては大きな転換を感じさせる。「食べること」と「食べられること」が人間と自然との捕食的、略奪的な力関係としてではなく、人間の側からの労働を通しての和解、さらには男女の協働作業の可能性を秘めたものとして捉えられているのである。1 連目は次のように語られる。

All bread is made of wood,
cow dung, packed brown moss,
the bodies of dead animals, the teeth
and backbones, what is left

after the ravens. This dirt
flows through the stems into the grain,
into the arm, nine strokes
of the axe, skin from a tree,
good water which is the first
gift, four hours. (108)

(パンはすべて木でできている、／牛の糞、密集した褐色のコケ、／死んだ動物の体、歯や／背骨、からすの去ったあとに／残ったものでできている。この汚物は／茎を通して穀粒になる、／腕に、斧で九回／打つことに、木からはがれた皮に、／最初の贈り物である／味の良い水に、四時間になる。)

この詩の訳を試みた矢口以文氏は「第1連はパンの来歴と関わっている。パンは粉と水からできていると思う読者の期待を裏切って、パンは木、牛の糞などでできていると表現する。これはパンを食べるものにとってはショッキングな描写だが、しかし深く考えてみると、パンを作り上げているのは正にそのようなものである」(矢口17)と語っている。さらにここには、自然の汚物、死、残留物によって生まれた穀粒を収穫し、やがてそれを粉にして、たきぎを作り、水を運んでいくという一連の人間の労働の営みも記されている。2連目6行はパンが焼き上がるさまが複雑な含みを持つ印象的なイメージで描写される。

Live burial under a moist cloth,
a silver dish, the row
of white famine bellies
swollen and taut in the oven,

lungfuls of warm breath stopped
in the heart from an old sun (108)

(湿った布の下の生きた埋葬、／銀の皿、オープンの中で／ふくれて
はりつめている／白い飢えた腹の列、／古い太陽からの熱の中で／
止まってしまった肺一杯の暖かい息。)

挽かれ、こねられ、埋葬された姿の生地は焼かれることで息を吹き返す。
3連目から最終連にかけ、労働の汗は塩となり、それ自身の小さな死を
内包しつつ、「良いパン」ができあがる。

Good bread has the salt taste
of your hands after nine
strokes of the axe, the salt
taste of your mouth, it smells
of its own small death, of the deaths
before and after.

Lift these ashes
into your mouth, your blood;
to know what you devour
is to consecrate it,
almost. All bread must be broken
so it can be shared. Together
we eat this earth. (109)

(良いパンはあなたが斧を／九回振り落としたあとの手の／塩の味

がする、あなたの口の／塩の味がする／良いパンは、それ自身の／
小さな死の匂いがする、その前と／あとの死の匂いがする。／／これ
らの灰をあなたの口に、／血の中に運びなさい。／あなたがむさぼる
ものを知ることは／ほとんどそれを 聖なるものに／することだ。
パンはすべて分かち合われるために／裂かれなければいけない。共
に／私たちはこの大地を食べる。)

この詩の最終連の「パンを裂く」という表現について矢口氏は次のよう
に述べている。

これはイエス・キリストのイメージを連想させる。イエスは生前パ
ンを裂いて、人々と分かちあった。最後の晩餐のときは十二人の使
徒たちに「これはわたしの体である」と言ってパンを裂いて与えた。
教会ではこのことを祝って、聖餐式を行っている。裂かれたパンに
あずかることで、キリストとひとつになる。このイメージを用いて、
アトウッドは、この裂かれて分かち合われるべきパンは大地である
と言う。それを共に食べるのだと言う。大地とのコミュニケーション（合
体）を暗示する表現だろう。（矢口 17）

それ自体、元型的な意味を有するパンはさまざまな連想が可能ではある
が、矢口氏が述べるように詩のヴィジョンは大地とのコミュニケーション（合
体）にあると言ってよいだろう。確かに詩のはじめにはパンの来歴に関
するアイロニカルな分析があった。原詩“almost”の部分が行分けされ
ていることから啓示に対して暫定的な思いがあることも推察できる。
それはスタフォードの詩のヴィジョンについて“not salvation, really”
とアトウッドが付け加えたことを思い起こさせる。しかしこの詩は、生
と死が分かちがたく結ばれているという存在の逆説的真理を臆想し、最

後には力強い肯定へと結ぶのである。「むさぼること」と表現された行いが「聖なる行為」と理解され、さらに木を切る男と台所でパンを焼く女とが協働し、「共に大地を食べる」というのであれば、それまでのアトウッドの自然観、男女観を想起すれば驚くべきことだろう。

Two-Headed Poems には女性たちとのつながりや希望も謳われる。1976年のインタビューでアトウッドは次のように語った。

At the moment, and in my most recent poems, I seem to be less concerned about the relationships between men and women than I am about those among women (grandmother-mother-daughter, sisters) and those between cultures. (*Conversations* 69)

「最近の詩」とは *Two-Headed Poems* を指すが、関心は女性たち、そして女性同士のつながりの考察に向けられている。例えば、母から娘へと結ぶ血脈を描く「赤いブラウス」(“A Red Shirt”) はそのような関係を映し出す詩である。ここにもまた “All Bread” におけるような肯定が示される。この詩の語り手は「女の子に赤い色を着せてはならない」とする男の偏見や旧来の神話を転覆させようとする。5つのセクションで構成される i は次のように語られる。

My sister and I are sewing
a red shirt for my daughter.
She pins, I hem, we pass the scissors
back & forth across the table.

Children should not wear red,
a man once told me.

Young girls should not wear red,

In some countries it is the colour
of death; in others passion,
in others war, in others anger,
in others the sacrifice

of shed blood. A girl should be
a veil, a white shadow, bloodless
as a moon on water; not
dangerous; she should

keep silent and avoid
red shoes, red stockings, dancing.
Dancing in red shoes will kill you. (102)

(娘のために／妹と私は赤いブラウスを縫う。／妹が針を通すと、私はへりを折り返す。／テーブル越しに向かい合う手に、はさみが行き交う。／子どもに赤い色を着せてはいけない／と言った男がいる。／幼い女の子にはもってのほかだと。／ある国では、それは死の／色だ。別の国では情熱の色、／それはまた戦争や怒り、／犠牲となって流された血を表す／色だ。女の子は／一枚のヴェール、透
明な影、水面に映る／血の気の引いた月のようでなければならない。／危うい存在ではなくて、いつも押し黙ったままの。／赤い靴、赤いストッキング、／そして踊ることも控えるように。／赤い靴の踊り子は命を落とすことになるのだから。)

「赤い靴の踊り子」とはアンデルセン童話の「赤い靴」やイギリス映画「赤い靴」(1948年)の踊り子を指すと考えられるが、iiのセクション冒頭で語り手は「けれど それは私たちが相続してきた／／色だ。互いを結ぶ、張りつめた喜びと／こぼれ落ちた痛みの／／色だ。(But red is our colour by birth- // right, the colour of tense joy / & spilled pain that joins us // to each other.)」(103)と記し、さらにそれは老いた母たちが連綿とつなぐ女たちの色だと綴る。

This is the procession
of old leathery mothers,

the moon's last quarter
before the blank night,

mothers like worn gloves
wrinkled to the shapes of their lives,

passing the work from hand to hand,
mother to daughter,

a long tread of red blood, not yet broken (103)

(それは古革のような皮膚の／老いた母たちの一列、／／空白の夜が訪れる間際の／下弦の月、／／生きる形そのものに皺が寄り／使い古した手袋のような母たち、／／彼女の営みを手から手へ／母から娘へと伝えて／／まだ断ち切れていない血脈の赤い糸で)

セクション iii では、火刑に処された魔女たちや苦悩と赤い蠟燭のみが供物となった黒い聖母が本当は「私たち女性の魂と体を織り上げた老女」だったと語られる (104)。セクション iv では「1月の雨まじりの、いつもながらの／どんよりとした日 (It is January, it's raining, this grey / ordinary day)」(105) にそのような神話や寓話から解き放たれた「まっさらな一枚のブラウスになるように (I would like / your shirt to be just a shirt)」祈りがこめられる。そして、「新たな神話が生まれることで古い神話は崩れ去る／というのは真実かどうかはわからない。／けれど ちょっと見ただけでは気づかない／ブラウスの片隅に／娘にだけは伝わるように／小さな縫い目を入れてみる、／内緒の私のおまじないを。(It may be not true / that one myth cancels another. / Nevertheless, in a corner / of the hem, where it will not be seen, / where you will inherit / it, I make this tiny / stitch, my private magic.)」(105) と書き込んでいく。愛と希望の秘かなメタファーとしての縫い目を入れて、セクション v はアトウッドの心境の変化をありありと映し出す。

This shirt is finished: red
with purple flowers and pearl
buttons. My daughter puts it on,

hugging the colour
which means nothing to her
except that it is warm
and bright. In her bare

feet she runs across the floor,
escaping from us, her new game,

waving her red arms

in delight, and the air

explodes with banners. (106)

(ブラウスが出来上がる。紫の／花模様と真珠のボタンがついた／
真っ赤なブラウス。娘がそれを着る、／／暖かく鮮やかであること以
外には／どんな意味にも染められていないその色を／抱いて、娘
は／素足で／／部屋を駆け回る、／私たちの手をすり抜けながら、そ
れが娘の新しい遊び^{ゲーム}／／喜びして 娘が／／赤い両腕を振っている、
あたりには／真紅の旗が炸裂しあう。)

以前の彼女の詩に親しんできた者には、終末部の高らかな声には戸惑い
を覚えてしまうかも知れない。しかし、この声音はスタフォードと同様
に、容易に獲得されたものでは決してない。アムネ스티・インターナ
ショナルの活動に関わり始めた時期とも重なるこの詩集には拷問室の清
掃夫として働く男の呟きを書き留めた「拷問に関するアムネ스티報告
への覚書」(“Footnote to the Amnesty Report on Torture”)のように
現実の恐怖、歴史の悲惨を映し出す詩が含まれ、実際、2年後の *True
Stories* には世界の女性、女性活動家に加えられる暴力からの呻きに満ち
た作品が多く収められている。「クリスマス祝歌」(“Christmas Carols”)
では、「子どもが希望をもたらすとは限らない／ある人々にとってはそれ
は絶望／三十人の敵兵にレイプされ／妊娠したこの女性／・・・／胎児
を摘出できるよう／骨盤は金槌で打ち砕かれ／ずたずたに裂かれた、用
なしの袋同然に／遺棄された女性にとって (Children do not always
mean / hope. To some they mean despair. / This woman [...] /
[...], thirty / times raped & pregnant by the enemy / who did this to

her. This one had her pelvis / broken by hammers so the child / could be extracted. / Then she was thrown away, / useless, a ripped sack)」(*True Stories* 56) と刻まれる。にもかかわらず、詩集全体には書き続けることの希望のトーンが静かに伝う。

私小説的な推測にはなるが、こうした精神には当時のアトウッドの生活上の変化——アメリカ人男性との離婚、その後のカナダ人作家との再婚や76年の娘の出産など——が関わっているように思われる。また先に述べたようなカナダ内外の女性、政治問題へと関与することが他者との関係、社会との関係を根本から見つめ直すことにつながったかもしれない。Barbour もとりわけ彼女が娘を持ったことの意味について次のように言う。

The world still menaces: sometimes as it approaches her daughter, slyly, like a wolf in the tale, it terrifies her even more than before, because she has more to lose. Yet the fact of her daughter appears to have opened up new spaces for her poetic exploration. (Barbour 209)

現実の世界は依然として暴力と脅威が取り囲む。娘を持つことは守るべき対象を抱えることであり、そのリスクを背負うことにもなるだろう。にもかかわらず、娘を持つ選択をしたことがアトウッドの詩の世界を大きく広げることになったというのである。

アトウッドの詩は確かに変化した。スタフォードの詩を読むアトウッドの姿が見える地点に近づいたと言えるだろう。しかし、前期の詩として例示したような作品はアトウッドの詩歴にどう位置づけられるだろうか。カナダ平原州の詩人で批評家の Dennis Cooley は *Two-Headed Poems*、*True Stories* (1981)、*Interlunar* (1984) の詩集に共通するの

は「外界との肯定的な関係 (some affirmative relationship with the external world)」が見出され、それまでの「自己意識的(self-concerned)で統御的な(imperative)〈私〉」が消え、語り手が「脱中心的な(decentred)」存在となったことだと指摘した(Cooley 88-9)。とは言え、以前の〈私〉のあり方が否定され、それまでの詩もやがては乗り越えられるべきものであったとすることはできないだろう。実際、『スザナ・ムデーの日記』をはじめとするどの詩集にもアトウッドの問題意識と独自の詩的世界が存分に示されているのは疑い得ない。しかし Cooley が指摘するような〈私〉というものがそこにみとめられるとしたならば、当時のアトウッドにとって、まさしくそれが「生き残る」ために必要でもあったからではないか。とりわけ 1950 年末から 60 年代初頭に女性としての意識を形成せざるを得なかった詩人たち—自殺した Sylvia Plath (1932-63) や Anne Sexton (1928-74) といった詩人たち—の運命を辿らない精神を保つには、冷ややかに自己と他者を見つめうる超越的な内面の自己というものを保持せずにはいれなかったとも考えられる。*Two-Headed Poems* 以前の詩に特徴的だったのは、現実との違和を浮き彫りにさせ、イロニーを感じさせる視線が描出する世界であった。少なくとも先にふれた詩についてはそうであった。こうした詩は、崩壊寸前となった精神をкаろうじて守り、安定を保つため、まさに「生き残る」ための鎧のような内面を映し出すものであったかもしれないのである。

結びにかえて

スタフォードの詩を読むアトウッドをヒントに 70 年代後半からのアトウッドの詩の一面を探ってみたが、二人には共通するものがある。暗澹たる世界に対して、それでもなお肯定的なものを見出そうとする精神のありようや、時代や社会に対しての詩人の責任というものがあげられる。また言語の探求においてもアトウッドはインタビューで視

覚詩・音声詩など実験的な詩を書いたカナダの現代詩人 bpNichol のような試みへの関心を問われ、“There’s more than one way of exploring language. Why do something that other people have already been doing for years and years?” (*Conversations* 219) と答えている。この姿勢もまたスタフォードに近いものである。20世紀初頭の未来派、ダダイズム、シュールレアリスム、あるいはモダニズムの実験の後に新しいものを加えるとすれば至難であろうし、むしろ二人はそうした運動があえて目を向けなかったこと、なおざりにしたものがあればそれを探查しようとするのである。彼らには人間の普通の営みにかいま見られる神秘に対する畏敬、知りえないものの存在をみとめたときの謙虚さが感じられる。それは何も超自然的なものに対する畏怖の感情といったような大げさなものではない。カナダ詩人で批評家の Eli Mandel は *Two-Headed Poems* に収めるアトウッドの老いた祖母を見舞う哀歌 “Five Poems for Grandmother” を引用して、“[S]he (=Atwood) obviously changed her mind. [...] She writes a human poem. It is a woman’s poem. It is deeply moving.” (Mandel 64) と語った。5つのセクションで構成されたその連詩には次のような一節がある。

How little I know
about you finally:

The time you stood
in the nineteenth century
on Yonge Street, a thousand
miles from home, with a brown purse
and a man stole it. (36)

(いかにあなたを／知らずに過ごしてしまったか／19世紀のある日／故国から千マイル離れた／ヤング通りに／あなたは茶色の財布を手に、立った／見知らぬ男がそれを奪っていった。)

「いかにあなたを知らずにいたか」というアトウッドのことばには真実の響きがある。そこには名もなき人々がそれぞれに紡ぎ、生を支えてきた神秘、物語への入り口がある。近年の詩集 *The Door* にもそこへの扉が隠されている。

注

* “All Bread” については北星学園大学名誉教授で詩人の矢口以文氏の訳を使用させていただいた。ご快諾くださった氏に、記して感謝申し上げます。

- 1) Carolyn Forché に対してアトウッドは “Here is a poetry of courage and passion, which manages to be tender and achingly sensual and what is often called ‘political’ at the same time. This is a major new voice.” と賛辞を贈り、自ら *Oblique Prayers* (1984) に収める “Thinking About El Salvador” と題する詩を書いた Levertov も Forché に対して “Here is a poet who’s doing what I want to do, what I want to see all of us poets doing in this time [...]: she is creating poems in which there is no seam between personal and political, lyrical and engaged.” と記した。アトウッドもこの頃からアムネスティ・インターナショナルの会員としての社会的・政治的活動を進めていく。
- 2) 同じインタビューでアトウッドはアメリカの男性詩人としては Robert Bly を読むと述べている。(*Conversations* 113)
- 3) *Field* 誌の編集者でもある David Young が「スタフォードに生き残ることを可能させるもの (what allows Stafford to survive)」について述べ

たときの “No ovens, no jumping off bridges, no mental institutions for this fellow (=Stafford)” という付言からの引用である (Young 47)。ここでは、Plath、John Berryman (1914-72)、Sexton などの詩人のことが思い起されている。

- 4) 詩における音のテクスチャーに関するアトウッドは発言は以下の通りである。

I don't think of poetry as a “rational” activity but as an aural one. My poems usually begin words or phrases which appeal more because of their sound than their meaning, and the movement and phrasing of a poem are very important to me. But like many modern poets I tend to conceal rhymes by placing them in the middle of lines, and to avoid immediate alliteration and assonance in favor of echoes placed later in the poems. For me, every poem has a texture of sound which is at least as important to me as the “argument.” (Conversations 69)

引用文献

- Atwood, Margaret. *Procedures for Underground*. Toronto: Oxford Univ. Press, 1970.
- . *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: House of Anansi Press, 1972.
- . *You Are Happy*. Toronto: Oxford Univ. Press, 1974
- . *Two-Headed Poems*. Toronto: Oxford Univ. Press, 1978.
- . *True Stories*. Toronto: Oxford Univ. Press, 1981
- . *Second Words*. Toronto: House of Anansi Press, 1982.
- . “Waking at 3. A.M.” *Field* 41 (Fall 1989): pp. 29-33.
- . *Conversations*. (ed.) Earl G. Ingersoll. Princeton, New Jersey: Ontario Review Press, 1990.
- . *The Door*. Boston: Houghton Mifflin Company, 2007.

- Barbour, Douglas. "Review of *Two-Headed Poems*." In *Critical Essays on Margaret Atwood*, edited by Judith McCombs, pp. 209-12. Boston: G. K. Hall & Co., 1988.
- Cooley, Dennis. "Nearer by Far: The Upset 'I' in Margaret Atwood's Poetry." In *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity*, edited by Colin Nicholson, pp. 68-93. New York: St. Martin's Press, 1994.
- Forché, Carolyn. *The Country Between Us*. New York: Harper & Row, Publishers, 1981.
- Mandel, Eli. "Atwood's Poetic Politics" In *Margaret Atwood: Language, Text and System*, edited by Sherrill E. Grace & Lorraine Weir, pp. 53-66. Vancouver: Univ. of British Columbia Press, 1983.
- Stafford, William. *Stories That Could Be True*. New York: Harper & Row, Publishers, 1977.
- Woodcock, George. "Metamorphosis and Survival: Notes on the Recent Poetry of Margaret Atwood." In Sherrill E. Grace & Lorraine Weir, pp. 125-42.
- Young, David. "1940." *Field* 41 (Fall 1989): pp. 45-52.
- 矢口 以文 「M.アトウッドの詩二編について」『オーロラ』2号、1997年、15-6頁。