

シルヴィア・プラスの詩の風景

木村 淳子

シルヴィア・プラス (Sylvia Plath) は、1963年2月、大寒波襲来のロンドンで、ガス・オブンに頭を突っ込んで自殺した。30才であった。若くして亡くなった詩人の習いとして、彼女の詩のテーマや、詩の中で用いられるイメージは広範なものではない。「告白詩人」というレッテルを貼られたこともあるように、自己に密接にかかわる体験を詩の素材としている。プラスは *London Magazine*⁽¹⁾ の中で次のように述べている。「私の詩はヒロシマについての詩とはならず、暗闇の中で指の一本、一本から作り上げられる子供についての詩となる。私の詩は、大量消滅の詩ではなくて、近隣の墓地のいちいの木に照る暗鬱な月の詩となる。……私には、私達の時代の真実の問題は、どの時代の問題でもある。愛することの痛みと驚き、子供達、パンの塊り、絵画、建築など、あらゆる形での創造や、あらゆる場所のあらゆる人々の生命の保存などが。」そこでプラスは彼女自身にとって真実の問題である、生と死、愛、父と母、幼児期の思い出のなかの風景などをうたうのであるが、例えてみれば彼女の詩は、その内面の原風景が折り折りの心理的な空模様によって彩られて、現れ出したものである。彼女の内面の原風景がどのようなものであったかは、生前BBCで放送した『大西洋 1212-W』⁽²⁾ (Ocean 1212-w) に垣間見ることができる。「私の幼い頃の記憶に残る風景は陸地のそれではなく、陸地の涯に広がる、冷たい、塩からい、山なす波の押し寄せる大西洋の風景だった。」⁽³⁾ 海は限りなく神秘的な存在であり、緑色のすきとおるような壁を持つ、一つの世界のようにも

思われた。「私が這い這いを習い覚えたころ、母は私を浜辺においた。私の反応を見ようと思ったのだった。私が寄せてくる波に向ってまっすぐに這って行き、まさにその緑の壁をつき抜けようとした時、母は私の踵をつかまえた。もしあの時、鏡をつき抜けてしまっていたらどうなっていたことかと、今でも時々考えてみる。⁽⁴⁾」しかし海はいつも鏡のように静かではなかった。ハリケーンが襲来すると、世界は一変し、海岸のあらゆるものが破壊され、波に洗われ流されてしまうのだった。海はやさしさと破壊的暴力を共に持っていたのである。プラスが8才になった時に、ボストン大学教授であった父オットー (Otto Plath) が亡くなった。一家は住みなれた海辺の町を離れて内陸に移り住むことになった。彼女にとっては父と海の二重の喪失であった。その後彼女の内面では、海の風景と父の死が一つに結びついて、「鏡のような緑の壁」の向う側に入って行ってしまった父親の姿として定着し、憧憬の対象となる。「私の生涯の最初の9年は、瓶の中の船のように、美しく、近より難く、移ろいやすい、もろい白い神話のように、閉ざされてしまった。⁽⁵⁾」第一詩集 *The Colssus and Other Poems* の中の“Man in Black”にうたわれているのは、海の彼方に遠ざかって行く父の姿である。

Man in Black

Where the three magenta
Breakwaters take the shove
And suck of the grey sea

To the left, and the wave
Unfists against the dun
Barb-wired headland of

The Deer Island prison
 With its trim piggeries,
 Hen huts and cattle green

To the right, and March ice
 Glazes the rock pools yet,
 Snuff-colored sand cliffs rise

Over a great stone spit
 Bared by each falling tide,
 And you, across those white

Stones, strode out in your dead
 Black coat, black shoes, and your
 Black hair till there you stood,

Fixed vortex on the far
 Tip, riveting stones, air,
 All of it, together.

黒衣の人（大意）

左手には三つの赤色の防波堤が並び、防波堤に吸いこまれるように、細長く海が見える。右手には褐色の有刺鉄線の張られたディア・アイランド監獄と、豚小屋と鶏小屋と家畜のための草地のある岬があり、波が砕けている。三月の氷は岩礁をけずり、煙草色の砂の崖が、潮の引くたびにむき出しになる石の洲の上に懸っている。その岬のほずれを、あなたは死の黒い上衣を着て靴をはき、黒い髪の毛で、大またに白い石の上

を歩いて行ってしまった。遙かな岬の突端で、あなたは立ち止まり、石や空気やあらゆるものを共に旋回させながら、渦巻きとなった。

海と父を結びつけてうたう詩としては、同じく *The Colossus* 詩集の“Full Fathom Five”がある。父の死はこの詩に於いても海底の世界への没入として捉えられている。

記憶の中の父親は、次第に彼女の心の中で大きな姿となつて、やがて「巨像」(colossus) となつて行った。彼女の望みは、父の許へ行くことであつた。(At twenty I tried to die / And get back, back, back to you.)⁽⁶⁾ 海への憧れと父に対する想いは、緑の壁の向う側へ入って行きたいという、死の憧れと一つになつて行く。しかし、現実の生活に直面する時に、父に対する憧憬の念と、憧憬の対象である父の姿そのものは、歪められざるを得なくなる。ちょうど、目の中に埃 (eye-mote) がとび込んだ途端、それまで晴れやかだった視界が曇らされ、確かに見えていたものの姿がぼやけてしまうように。(Blameless as daylight I stood looking / At a field of horses.... / When the splinter flew in and stuck my eye, / Needing it dark.)⁽⁷⁾ 「私」の目に痛みを与え、視力を衰えさせて、物の姿を不確実な歪んだものにするのは、外からとび込んだ埃である。「悪いのは私だ」というのは、アン・セクストンのセリフであるが、ラスにとっては悪いのは、必ず外界から侵入するものであつた。この二人の告白詩人の相違は、共に幼児期に根ざす原風景を持ちながら、それを歪ませるものが、セクストンの場合は、「自分の内部にいる悪いねずみ」⁽⁸⁾、即ち自己に深く由来するものであるのに対して、ラスの場合には自己の外部にあって、絶えず襲いかかろうと身構えている悪だということである。これは二人の生い立ち、境遇の相違と大いに関係があるだろう。ラスが母子家庭の娘として、様々の形でのプレッシャーを感じているに相違ないことは、母への

⁽⁹⁾手紙からも推測がつく。プラスの詩によくある風景の詩や歴史的なパースペクティヴの中に展開される詩は、個人的な内容を持つ詩を客観化、普遍化するための試みであるのは勿論のことであるが、それはまた、外界から侵入して来る悪を見極めるために彼女が必要とした、距離を求めるための工夫でもあったのではなからうか。

さて、現実の生活の中で目にとび込んで来る埃は、憧れの対象、巨像である父親の姿をさまざまに屈折させる。一方では父に対する憧憬の念は、父と共に在りたいという気持から死への憧れに変わり、死によって購われる生の希求へと発展して行くが、他方では、父は彼女にとって墜ちた偶像となり、諸悪の根源とも、生をおびやかす死の商人たるナチの一員ともなる。“The Beekeeper’s Daughter”⁽¹⁰⁾は、プラスのエレクトラ・コンプレックスの見事な劇化の一例であろうし、“The Colossus”⁽¹¹⁾は、墜ちた偶像をうたう詩であり、“Daddy”⁽¹²⁾は、父親をナチ党员としてアイデンティファイすることによって、父親からの心理的な脱出を試みる詩である。

The Colossus

I shall never get you put together entirely,

Pieced, glued, and properly jointed.

Mule-bray, pig-grunt and bawdy cackles

Proceed from your great lips.

It’s worse than a barnyard.

Perhaps you consider yourself an oracle,

Mouthpiece of the dead, or of some god or other.

Thirty years now I have labored

To dredge the silt from your throat.

I am none the wiser.

Scaling little ladders with gluepots and pails of lysol

I crawl like an ant in mourning

Over the weedy acres of your brow

To mend the immense skull plates and clear

The bald, white tumuli of your eyes.

A blue sky out of the Oresteia

Arches above us. O father, all by yourself

You are pithy and historical as the Roman Forum.

I open my lunch on a hill of black cypress.

Your fluted bones and acanthine hair are littered

In their old anarchy to the horizon-line.

It would take more than a lightning-stroke

To create such a ruin.

Nights, I squat in the cornucopia

Of your left ear, out of the wind,

Counting the red stars and those of plum-color:

The sun rises under the pillar of your tongue!

My hours are married to shadow.

No longer do I listen for the scrape of a keel

On the blank stones of the landing!

巨 像

私には、あなたを完全に修復することは

絶対にできないだろう。

破片を集め、膠づけし、適切につぎ合わせることは。

あなたの大きな口唇からは、

驢馬の嘶き、豚の声、牝鶏の淫らな叫びがもれる。

納屋の前庭よりもひどい。

恐らくあなたは己れを、神託であると、

死者や神か何かの代弁者であると、考えているのだろう。

30年間も、私はあなたの喉に溜った沈泥を掻き出して来た、が、

私はちっとも賢くなってはいない。

膠の瓶とリゾールの桶を携えて、小さな梯子をよじ登り、

雑草の生えた、あなたの広大な額の上を

悲しみに沈む蟻のように這いまわり、

巨大な頭骨を修繕し、むき出しの

白い古墳のような眼球を清掃する。

オレスティアの蒼穹が頭上に懸っている。

ああ、お父さん、あなたは独りで

ローマのフォーラムのように堂々として歴史的だ。

私は黒いプラタナスの丘で昼食を開く。

溝のあるあなたの骨、アコンサス葉の髪が

地平線に向って

散らばされている。

このような荒廃を作り出すには
 幾たび雷に打たれればよかったのか。
 夜毎、私は豊饒の角のような
 あなたの左耳に風を避けおうずくまり、

赤や暗紫色の星を数える。

太陽はあなたの舌の下に昇る。
 私の時間は影と結婚する。
 私はも早や、船着き場の何もない石の上を
 こする龍骨の音に耳を傾けない。

破壊された巨像の破片を拾い集めて、もとの姿に復原しようとする努力は、埃が入って痛めつけられた目と弱められた視力を、以前の状態にもどしたいという願いと一つである。(What I want back is what I was / Before the bed, before the knife, / Before the brooch-pin and the salve / Fixed me in this parenthesis⁽¹³⁾) もとの私に戻りたいという願望は、「瓶の中の船のように永遠に閉ざされてしまった」幼年期への回帰の願望でもある。プラスの詩の特徴の一つとされるナーサリー・ライム風のスタイルは、この幼年期志向をスタイルの上で示しているものと考えられる。

“Daddy”の特徴の一つも、このナーサリー・ライム風である。

You do not do, you do not do
 Any more; black shoe
 In which I have lived like a foot
 For thirty years, poor and white.

Barely daring to breathe or Achoo.

Daddy, I have had to kill you.

You died before I had time —

Marble-heavy, a bag full of God,

Ghastly statue with one grey toe

Big as a Frisco seal

あなたはおしまい、もうおしまいです。

30年間、黒い靴の中の足のように

私は暮らして来た。

あわれに蒼ざめて、息つくことも、

くしゃみすることも、ままならなかった。

お父さん、私はあなたを殺さなければ

ならなかった。

あなたは疾うの昔に死んでいた。

大理石のように重く、袋につまった神、

フリスコのアザラシのように大きな

灰色の足した、むかつくような彫像

この作品は *Ariel* 詩集に収められている。テッド・ヒューズ (Ted Hughes) は、プラスの幾つかの詩について、製作年代を示してくれているが、その中にこの詩は入っていない。しかし、先に挙げた “The Colossus” より後に書かれたであろうことは、この詩が死後出版された第二詩集 *Ariel* に収められていること、この中にうたわれる父親の姿が、第一詩集 *The Colossus and Other Poems* 中の標題作 “The Colossus” をはじめ、幾つかの父をうたった詩にみられる父親像との

間に、かなり大きな認識上の相違がみられること、などから推測することができる。ここに掲げたのは、“Daddy”の冒頭の二連であるが、この詩の持つ、もう一つの特徴としての自由な口語体の不思議な力強さ、烈しさを読みとることができる。複雑に屈折する父親に対する感情は、口語の伸びやかなリズムと、[u:]音のくり返しによって強調されている。また詩全体を読むと、所々にドイツ語(“Ach du”や“*Ich, ich, ich, ich*”など)が挿入されて、強い子音が感情をさらに激しくほとばしらせているように感じる。そして、描かれる父の姿は、墜ちた偶像から、愛を破壊する暴力者になり、父をナチの一員に仕立て上げることによって、自己を愛の国から追放され、迫害されるユダヤ人になぞらえる。こうして、現代史の風景の中に父と娘の関係をオーバーラップすることによって、プラスは詩のパースペクティヴを拡げてゆきながら、亡き父に対する娘の複雑な心理の錯綜をさらに明確に浮き彫りにする。20才の時に「私」は父の許に行こうとして自殺を計った。しかし、「私」が救助されたことによって、試みは失敗し、「私」は「緑の壁の向う側」の世界に入ることを拒絶されてしまった。愛の迫害を受けた「私」のなすべきことは、「緑の壁の」こちら側の生を生きることであり、そのために「あなた」を亡き者にすることだった。(If I've killed one man, I've killed two—)⁽¹⁴⁾「私」は父親そっくりのモデルを作り、それを呪術的な儀式によって葬ることにより、父親に打ち克つのである。

... the villagers never liked you.⁽¹⁵⁾

They are dancing and stamping on you.

They always *knew* it was you.

Daddy, daddy, you bastard, I'm through.

……村人達はあなたが嫌いだった。

彼等はあなたを踏みつけて、踊っている。

彼等には、あなただということがわかって

いたのだ。

お父さん、ろくでなしのお父さん、私は

あなたに克った。

“I'm through”と言ったプラスは、本当に父に克ったのであったのか。彼女の最後の時期、即ち1962年4月から翌63年2月までの間に書かれた詩の中に、⁽¹⁶⁾“The Moon and The Yew Tree”がある。プラスの詩は短い期間に書かれているために、その年代を云々するのは、時には無理なことにも、意味のないことにも思えるが、死の直前の数か月間に書かれた詩は、それ以前の詩とは大いに趣きを異にしている。ヒューズによれば、“The Moon and The Yew Tree”は、デヴォンの田舎家の窓から、向い側の教会の墓地に照る月の情景を眺めて作られたものだという。プラスは夫のすすめに従って、練習のつもりでこの詩を作ったというが、これを読んだヒューズは、そのできばえの秀逸さに打たれると共に、非常に心が沈んだという。

The Moon And The Yew Tree

This is the light of the mind, cold and planetary.

The trees of the mind are black. The light is blue.

The grasses unload their griefs on my feet

as if I were God,

Prickling my ankles and murmuring of their humility.

Fumy, spiritous mists inhabit this place

Separated from my house by a row of headstones.

I simply cannot see where there is to get to.

The moon is no door. It is a face in its own right,
 White as a knuckle and terribly upset.
 It drags the sea after it like a dark crime; it is quiet
 With the O-gape of complete despair. I live here.
 Twice on Sunday, the bells startle the sky—
 Eight great tongues affirming the Resurrection.
 At the end, they soberly bong out their names.

The yew tree points up. It has a Gothic shape.
 The eyes lift after it and find the moon.
 The moon is my mother. She is not sweet like Mary.
 Her blue garments unloose small bats and owls.
 How I would like to believe in tenderness—
 The face of the effigy, gentled by candles,
 Bending, on me in particular, its mild eyes.

I have fallen a long way. Clouds are flowering
 Blue and mystical over the face of the stars.
 Inside the church, the saints will be all blue,
 Floating on their delicate feet over the cold pews,
 Their hands and faces stiff with holiness.
 The moon sees nothing of this. She is bald and wild.
 And the message of the yew tree is blackness—
 blackness and silence.

月といちいの木

これは心の光だ。冷たく漂う。

心の木は黒い。光は青い。
草は、私が神でもあるかのように、悲しみを
私の足もとにおろす、
踝を刺しながら、謙遜の言葉をつぶやきながら。
一列の墓石によって我が家と隔てられた場所を、
煙る霊気がおおっている。
行き着く先がどこなのか、私には分らない
だけだ。

月は戸口などではない。それなりに顔だ。
指関節のように白く、恐ろしく怒っている。
暗い犯罪のように、海を引きずっている、
完全に絶望して、静かに、大きく
口を開けたまま。私はこのような処に住む。
日曜日に二度、鐘が空を驚かす——
八つの大きな鐘舌が復活を確約する。
そして終りに、至極まじめに自分の名前を
響かせる。

いちいの木は空を指して立っている。それは
ゴシック形だ。
姿を追って見上げると、月がある。
月は私の母だが、マリアのように優しくはない。
月の青い衣は小さな蝙蝠や梟を放す。
私はどんなに優しさを信じたいことか——
蠟燭の灯りが和ませた聖画の顔が、
だれよりも私に、おだやかな目差しを投げかけてくれる。

私は遙か遠くまで墜ちて来た、雲は
 星々の上に、青く神秘的な花を開いている。
 教会の中では、聖者達はみな青くなるだろう、
 冷たい祈禱席の上を優雅な足で漂いながら、
 手と顔を神聖さでこわばらせて。
 月にはこれらの何も見えない。彼女は禿げていて、荒々しい。
 そしていちいの木のメッセージは暗黒——
 暗黒と沈黙。

「これは心の光だ。」とプラスは言う。心の光に輝らされている木もまた、心の木である。現実に目の前にしている月光の墓地は、そのまま内面の風景となっている。黒い、ゴシック形のいちいの木は死の象徴である。ゴシック形の教会の尖塔は、天を指し、それは同時に天国を目指す人間の願望の象徴であるが、いちいの木が指しているのは、冷たい光を放つ、怒った月である。月は慈悲の心でやさしく受け入れてくれるものではなく、冷たく拒絶するものである。月が「私の母」であるなら、黒いいちいの木は、「黒衣の人」、私の父であろう。もはや憧憬の対象でもなく、激しい感情をぶつけるに足る“Daddy”でもなく、死の象徴と化した父である。しかもいちいの木は、煌々たる月光の中に立っているのである。風景は“eye-mote”によって曇らされてはいない。つまり、プラスの内面の風景は、外の世界の風景によって明確に映し出されているのである。外の風景を内面の風景のメタファとすることに成功しているのである。この明確な風景の中では、父親像は大きな変化を遂げてしまっている。父親そのものが象徴として用いられている。ここにプラスの詩風の変化の節目を見ることができる。外界の風景や歴史的な背景の遠近法の中に自己を置くことによって、プラスは個人的な体験を普遍的なものにしようと努力して来たのであったが、そのような複雑な手

続きなしに、内面の動きを具象化し、個人的体験を普遍化し得たとき、プラスの詩は象徴詩の高みにまで達することになる。ジョン・ローゼンブラット (Jon Rosenblatt)⁽¹⁷⁾ の言う通り、この点においてプラスの詩の世界は他の告白詩人の誰よりも奥深いところに到達している。そしてこの点において、彼女は同郷の先輩詩人、エミリー・ディッキンソン (Emily Dickinson) に迫るものを持っているように思われる。“The Moon and The Yew Tree”の中にみられる父親像の変化に、プラスの詩風の変化点を見るのは、ローゼンブラットもヒューズも同様である。ローゼンブラットはこの詩を過渡期の詩である、としている。

“The Moon and the Yew Tree”はヒューズが言っていた通り、孤独な暗い内面を映し出す詩であるが、その中に一沫の救済の希望を認めることもできる。冷たい、青白い、怒れる月の光に包まれた、死の世界で、優しい慰めを与えてくれるのは、石か木で作られた、或は絵姿に描かれた、聖人達の像である。蠟燭の光の中で穏やかに見える聖人の顔が、この「私」にそのやさしい目を向けてくれるように思われる。永生を求めて、人工の鳥うたう、ビザンチウムに船出したのは、W. B. イエイツだった。イエイツが、プラスの愛読した詩人であったことを知ると興味深い⁽¹⁸⁾。共に artificial な対象に永生を求めたのであったが、老境に達したイエイツが art に救済を見出したように思えるのに対して、30才のプラスは言葉を素材にした art に希望を抱いてはいないように思える。(Years later I / Encounter them on the road - / Words dry and riderless)⁽¹⁹⁾ まだ、青春の余韻を残す年頃であったプラスが、鏡のような水底の沈黙の石に、死後の生のかたちを認めようとしたことにも、何かしらパラドクシカルなものを感じて、ここからプラスの生死観の問題に立ち入っても見をくなくなるが、それはまた別の機会にゆずることにする。

— 注 —

- (1) *London Magazine*, Feb. 1962, "Context"
- (2) *The Listener*, 29. Aug. 1963, pp.312-13
Johnny Panic and the Bible of Dreams, Faber & Faber, 1977.
- (3) "Ocean 1212-w", by Sylvia Plath
- (4) *ibid.*
- (5) *ibid.*
- (6) "Daddy" in *Ariel* by Sylvia Plath
- (7) "The Eye-mote" in *The Colossus and Other Poems*, by Sylvia Plath.
- (8) "Rowing" in *The Awful Rowing Toward God*, by Anne Sexton
- (9) *Letters Home* by Sylvia Plath, ed. by Aurelia Schober Plath, Harper & Row, 1975.
- (10) *The Colossus and Other Poems*, by Sylvia Plath.
- (11) *ibid.*
- (12) *Ariel*, by Sylvia Plath.
- (13) "The Eye-mote" in *The Colossus and Other Poems*.
- (14) "Daddy" in *Ariel*.
- (15) *ibid.*
- (16) *Ariel*.
- (17) cf. *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*, by Jon Rosenbratt. Chapel Hill. 1979
- (18) "Influence and Originality in Plath's poems" by Gary Lane, in *Sylvia Plath: New views on the poetry*, ed. by Gary Lane, Johns Hopkins.
- (19) "Words" in *Ariel*.