

リッチの第7詩集 *Diving into the Wreck*

—雑草はタールに花咲く—

加 茂 映 子

Adrienne Rich's *Diving into the Wreck*

—A Weed Flowering in Tar—

Eiko KAMO

ABSTRACT: In her poems written before *Diving into the Wreck* (1973) Adrienne Rich had already gone deep into herself because she had felt her own self split between the self who wrote poems and the self who was defined by society and she had wanted to grasp her true identity. Here, society means patriarchy, that is, according to Rich, 'any kind of group organization in which males hold dominant power and determine what part females shall and shall not play,' and in which women's identity could not be preserved.

It might be said that women had been "sleeping dead" for a very long time. Women's relationship with men is not only an individual matter but also a seriously political one. Rich says that technological capitalism, which is the product of patriarchy, has brought devastation to the earth, which has become dangerous to all living things, men themselves included, so that women 'can no longer afford to keep the female principle enclosed within any male-induced notion' of what is woman.

In this report I discuss the three poems, "Trying to Talk with a Man," "When We Dead Awaken" and "Incipience" from her seventh book, *Diving into the Wreck*. I try to make clear the process of her searching for her identity, her view of the relationship of women with men and her efforts as a feminist to transform 'world society' and 'human relationships.'

Diving into the Wreck 『難破船に飛び込んで』(1973) は Adrienne Rich の第7番目の詩集である。この表題は、人間と自然が危機に晒されている現代の状況を調査し、その原因を探索するこ

京都大学医療技術短期大学部教養科

Division of General Education, College of Medical Technology, Kyoto University.

1986年7月16日受付

とを意味している。危機をもたらした原因のひとつに長い年月にわたって施行されてきた父権制があり、その下にあっては、女性は本然の自己を抑圧しなければならなかった。父権制の産物である戦争と産業資本主義による地球の破壊が進んでいる今日、女性は自己に目醒め、男性との関係を改めることによってのみ地球を守ることが可能となり、またその必要に迫られているのである。

ここで問題とされる父権制とは「男性が支配力を持ち、女性の役割を決定する group organization であり、女性に割り当てられた能力は概して神秘的かつ審美的な類のものに限定され、貶められ、女性は実際のかつ政治的な領域から排除されるのである」¹⁾ とリッチは説明している。

本稿においては第7詩集の中から3篇を取り扱う。これらの詩がこの詩集を代表しているというわけではない。他の詩にもそれぞれにリッチの経験と自己変革の跡が見られ、社会へかかわり続ける姿勢が示されているが、これら3篇の詩は男と女の関係が社会にどのような変化をもたらすかを明らかにする。各々の詩について論ずるに先立って、リッチがフェミニズムの意義を確信するに至った理由について考えてみたい。

第7詩集までに書かれた詩においてもリッチの関心は自己と外界とのかかわり、個としての自己と「自分の皮膚の外にある一切のもの」(everything outside my skin)²⁾ とのかかわりにあった。ここでいう「外界」とはまず、リッチが日常接している人々から、歴史や神話の中の人物までを含む、人間社会を意味する。さらに、これら人間の生命を支えているこの地球や自然界も、リッチが重大なかかわりを持つ外界とみなされる。リッチは自己と外界とのかかわりを時の流れと関連づけて考える。過去は、肯定的にせよそうでないにせよ、リッチにとって大きな意味を持つ。「過去について、そしてそれが私たち(以下、女性を指す)に付きまとい、私たちを照らし、またそそのかし続けるさまを意識する」³⁾ ことが肝要であり、「私たちは私たちの過去をよく知ることが必要だ」⁴⁾ と言う。リッチが歴史の流れに照らして自己と外界とのかかわりを究めた時、女性としての自己の本質を明確に把握し得たのであった。

自己を掘りさげて見つめる時、そこには「孤独」の問題が浮かび上る。人間の「孤独」は目新しい問題ではない。女の孤独や女の目醒めにしても目新しいというわけではないけれども、リッチは自らの女としての孤独の体験⁵⁾を生かし、難破しつつある世界を救済しようとするのである。

Virginia Woolf の *A Room of One's Own* を再読した時、リッチは語られている調子の中にウルフの努力と苦痛が満ちていることを知って驚愕した⁶⁾。その原因をリッチは理解することができた。なぜなら、自分の中にも周囲の女性の中にもこのようなつぶやきを聴いたことがあったからである。ウルフの語る調子とは、内心の怒りを表面に出さず、冷静で超然としている風をよそおい、話題が女性を侮蔑するものである時にも男たちの前では魅力的に見えるように振舞おうとする、このような女が秘めているつぶやきの調子なのである⁷⁾。ウルフは「自分の感受性を保ちながら男性のいるところでは露にしないことによってそれを守ったのであり、ウルフの内なる激情がその声の調子に現れるのは稀であった」⁸⁾ とリッチは述べている。

社会に順応するために自己表現の欲求を抑え、仮面を着けて生きることは女を深い孤独に突き落す。女は自己分裂に苛立つ。リッチは早くからこのことを感じていたが、第1詩集 *A Change of World* の“Storm Warnings”, “Aunt Jennifer's Tigers” や “An Unsaid Word” においては未だ漠然とした不安や無力感が自己分裂への意識を覆っている。当時を顧みてリッチは次のように述べている。

Looking back at poems I wrote before I was twenty-one, I'm startled because beneath the conscious craft are glimpses of the split I even then

experienced between the girl who wrote poems, who defined herself in writing poems, and the girl who was to define herself by her relationships with men. “Aunt Jennifer’s Tigers” (1951), written while I was a student, looks with deliberate detachment at this split.⁹⁾

分裂する自己の姿は “Snapshots of a Daughter-in-Law” (1958-60) においては10枚のスナップショットに焼き付けられている。“The Trees” (1963) において、一日を家事に費やし、自分の生き方を社会に決められる女の状況が自分の中にある詩人の想像力と対比される。この想像力は深夜ひそかに扉と窓と床板を破って戸外へと、森へと家の中から出てゆく木々にたとえられる。“Orion” (1965) においては鏡に映る自己の分裂した姿が正常さを保ち得る極限まで凝視される。

A man reaches behind my eyes
and finds them empty
A woman’s head turns away
from my head in the mirror
children are dying my death
and eating crumbs of my life.

Planetarium” (1968) において、リッチは自己を “Caroline Herschel (1750-1848) に投影する。カロラインは天文学者として名高い兄、William Herschel の研究を助けて自分の生涯を捧げたのである。“I Dream I’m the Death of Orpheus” (1968) においても自己が詩人 Orpheus に投影されている。このふたつの詩がそれまでの詩と異なる点は、並々ならぬ苦難の後にであるとはいえ、分裂していた自己がかなり統一され、その統一された自己像がひとりの「女」であることが力強く表明されていることである。その個所を以下に引用する。

I am an instrument in the shape
of a woman trying to translate pulsations
into image for the relief of the body
and the reconstruction of the mind. (“Planetarium”)

I am a woman in the prime of life, with certain powers
and those powers severely limited
by authorities whose faces I rarely see. (“I Dream I’m. . .”)

「フェミニズムは全ての女性との想像上の同一性 (an imaginative identification with all women) を念頭に置くべきであり、またフェミニストはこの想像的行為をできる限り広い範囲に及ぼさなければならない¹⁰⁾ とリッチは言う。フェミニズムは「全ての女性の生は重要なものである」(All women’s lives are important.)¹¹⁾とする信念に基づいており、リッチにとって「どんな女性の死も私自身の減少なのである」(Any woman’s death diminishes me.)¹²⁾。 *Diving into the Wreck* が全米図書賞 (National Book Award) を与えられることに決定した時、ひとたびは拒んだものの後にそれを受けるとにしたのも、この詩集が「これまで言葉を発することができず、あるいはその言葉が聴き入れられることがなかった全ての女性たちの訴え」¹³⁾ であると考えたからであった。

Diving into the Wreck において、今、女性の自己が統一されようとしている。自己と外界との

かかわりについて改めて考えられねばならない。

「リッチが自己探求をますます深めるのも拒絶の行為としてではなく、また女性の自治権の宣言としてでもなく、それが社会を変えるために必要な唯一の道であるという信念からなのである」¹⁴⁾。リッチは「フェミニストたちは世界社会 (world society) と人間関係の根本的な変革を目指して力を尽しており、この変革は最小限、あらゆる女性が自己を支配し、また規定し、いつ、どのように、だれのために自分の性の力と生殖の力を用いるかを決定する権利を持つことを要求するものである」¹⁵⁾ と述べる。さらにリッチは、現代の世界が置かれている危険な状態を父権制と結びつけ、フェミニズムの力がなければこの危機を救うことはできないと考える。

I am a feminist because I feel endangered, psychically and physically, by this society, and because I believe that the women's movement is saying that we have come to an edge of history when men--insofar as they are embodiment of the patriarchal idea--have become dangerous to children and other living things, themselves included.¹⁶⁾

リッチの詩において父権制と現代の危機とはどのように関連づけられているであろうか。“Trying to Talk with a Man” について考えてみる。

まず表題について一考する。“Trying to…”をいう表現は「私」が「ある男」へかかわる積極的な姿勢——何とかして自分の考えを相手に知らせたいとの切望——を表わすと同時に、そのように努めるけれども結局自分の意思を伝えることはできないのではないかという、悲観的な見込みも表わしていると考えられる。ふたりの心の交流を阻むものは何か。

Out in this desert we are testing bombs,
that's why we came here.

Sometimes I feel an underground river
forcing its way between deformed cliffs
an acute angle of understanding
moving itself like a locus of the sun
into this condemned scenery.

What we've had to give up to get here—
whole LP collections, films we starred in
playing in the neighborhoods, bakery windows
full of dry, chocolate-filled Jewish cookies,
the language of love-letters, of suicide notes,
afternoons on the riverbank
pretending to be children

Coming out to this desert
we meant to change the face of
driving among dull green succulents
walking at noon in the ghost town
surrounded by a silence

that sounds like the silence of the place
except that it came with us
and is familiar
and everything we were saying until now
was an effort to blot it out—
Coming out here we are up against it

Out here I feel more helpless
with you than without you
You mention the danger
and list the equipment
we talk of people caring for each other
in emergencies—laceration, thirst—
but you look at me like an emergency

Your dry heat feels like power
your eyes are stars of a different magnitude
they reflect lights that spell out: **EXIT**
when you get up and pace the floor

talking of the danger
as if it were not ourselves
as if we were testing anything else.

第1, 2行において、「私たち」すなわち第3行の「私」と後に「あなた」と呼ばれる「男」が今、砂漠に來ていることとその理由が簡単に述べられるが、これはおそらく当局者の命令によるのであろう。

第2連 (Sometimes 以下5行) では人間は科学技術によって宇宙を操作しているが、一方宇宙もその固有の意思を貫いており、「私」がそのことを感じていることが述べられる。この宇宙の意思は露あらわに示されていないけれども無視できるものでは決してない。人間の技術や能力を越えるものであるようだ。宇宙が人間に対して陰険なのではない。‘underground river’, ‘forcing its way’, ‘deformed cliffs’ や ‘condemned scenery’ などの語はむしろ人間のもたらず破壊に対する宇宙の苦悩を表わしていると思われる。「私」だけがこのことを感じている。

次の連では、この砂漠へ、しかも爆弾の実験をしにやってきた「私たち」が心を残してきた事柄が列挙される。ほとんどの事柄は日常的な、あるいはささやかな楽しみに過ぎない。また楽しみでもなく日常の些事でもない自殺の書き置きのようなものさえ含まれる。だが、このように一見取るに足りない生活体験が実はかけがえのない宝物であることが改めて感じさせられる。

次の連ではこの砂漠へ來た意味が再び吟味される。静けさが辺りを覆う。草木もまばらな、ゴースト・タウンと化していた砂漠は様相を一変するはずであったが、「私たち」が持ち込んだ静けさが今、辺りを覆う。砂漠の持つ静けさはあるがままの自然の姿を示しているが、「私たち」には無意味な静けさと思われ、それ故に「そのような静けさを破ろうと努めて、私たちはここへやってきたのであった」。が、実はこの静けさは「私たち」が持ち込んだものである。「私たち」が壊そうとしているもの自体を逆に「私たち」が持ち込んでいるという矛盾がここに示される。この矛盾はさら

に重大な事柄に及んでいることがこの詩の終り近くにおいて明らかになる。

さて、ここ砂漠へ来たのは「私たち」であるからには「私」自身もこの破壊の仕事に手を下していることは否めないけれども、Out here... 以後においては「私」と「あなた」の根本的な相違が次第に明らかにされる。

「あなた」と一緒にいるにもかかわらず、いやむしろそれ故にこそ「私」はいっそう淋しさを感じる。それは「あなた」が迫り来る「危険」な事態について何かと話題にしながらか、「あなた」自身がその「危険」の張本人であることに向いて気づいていないことによるのである。「あなたは危険のことを口にし」また「私たちは危急の際にお互いを思いやる人々のことを話す」けれども、「あなたが私を見る目つきは危急の事態そのものように私には見える」のである。「あなた」はもや「私」と同種の人間とは感じられない。

最後の連において、「私」には「あなた」がまるで人間とは思われない「乾いた熱気と力」を発散しているように感じられる。「あなた」の目は異星人の目のようである。その放つ光は「私」に退去を命ずる。「あなた」は自身とはまるで無関係なことのようか「危険」について話すのである。

リッチは男性詩人が政治詩を書く態度について The enemy is always outside the self, the struggle somewhere else.¹⁷⁾と評している。「危険」をはらんでいるのは「私たち」自身なのである。「私たち」は今、自らの生死を試しているにもかかわらず、「あなた」はそのことがわからない。「私」はそのような「あなた」のそばでいや増す孤独を感じる。

「私」と「あなた」との関係は単に男と女の個人的な関係ではなく、政治的なものであり、重要なのは「あなた」との相違を自覚しながらも「私」も「あなた」と一緒に「危険」を推し進めていることにある。それ故「私」は孤独に浸ってはいられない。Cary Nelson は

As the poem progresses, the recognition that political and interpersonal violence reflect one another grows. Political violence vents personal frustration that may itself be historically determined.¹⁸⁾

と説明している。個人間の意思の疎通についてはこれまでの詩において扱われているが、今、個人の問題と政治のそれとが並置される。そしてこれらを結びつけるのは両性の関係である。リッチは次のように述べている。

The power politics of the relations between the sexes, long unexplored, is still a charged issue. To raise it is to cut it to the core of power relations throughout society, to break down irreparably the screens of mystification between "private life" and "public affairs."¹⁹⁾

この詩の終りにおいて「私」のかかえる問題は解決されない。苦々しい思いは去らない。重苦しい雰囲気は消えない。この「私」の状況を表題 "Trying to Talk with a Man" は卒直に示している。必ずしも希望は持てないけれども、「努力」だけは続けなければならない。

リッチは男性によって作られた歴史と神話を今、女の目で見直そうとし始めた。「新たな洞察 (re-vision) —— 過去を見直し、新しい眼で見、新たな批評の角度から古いテキストを播くことこそ、女性にとって文化史の1章以上に重大な意義を持つ。それは生き残ること (an act of survival) である」²⁰⁾とリッチは言う。「この自己を知ろうとする強い欲求 (this drive to self-knowledge) によって女性は自己の本質を探求するだけではない。女性は男性支配の社会がもたらしつつある自己

破壊を拒否するのである』²¹⁾ とリッチは言う。

“When We Dead Awaken”はこの「新たな洞察」の問題を扱っている。表題「私たち死者が目醒める時」の「私たち死者」はもちろん女性を意味する。自己の本質を把握せずに今日まで過ごしてきた、いわば「死者」である女性は今、目醒めようとしている。

「私たち死者が目醒める時」は Henrik Ibsen (1828-1906) の最後の戯曲である。イブセンは一家の経済の破綻と両親の不和の中で幼年時代を過ごし、20才で最初の戯曲を書いた。座付役者兼舞台監督として「芸術的によりすぐれた、より良心的な舞台を大衆に提供できる」²²⁾ ように努めはしたが、真の国民作家とは「何よりもわれわれ自身の魂の内部から鳴り響いてくるものをいかにしてその作品に盛り込むか、それを知る者である」²³⁾ と標榜する彼は、専ら経済を優先させ、大衆迎合のレパートリーを舞台に上せることに狂奔する劇場の方針と相容れず、失業を余儀なくされ、精神的な安定さえ保ち得ないことも多かったようである。36才で故国ノルウェーを去り、63才までイタリー、デンマーク、ドイツなどで暮したイブセンが、社会的に不幸でありながら自己の信念を貫いたことにリッチは心を動かされたのかも知れない²⁴⁾。

リッチにはまたこの詩と同じ表題の論文があり、詩と同年の1971年に書かれていることから、この論文は詩の理解に大いに役立つと思われるが、まず、芸術家としてのイブセンの愛と人生についての思想の総決算ともいべき戯曲『私たち死者が目醒める時』について、そのあらましを述べることにする。

彫刻家、アルノルド・ルーベック教授は若い頃、すぐれた作品を作ることを無上の幸福として、傑作「蘇生の日」によって名声を得た。そのモデルとなったイレーネは彼に愛を捧げたが教授はそれに応えなかった。現在、教授の妻であるマイヤ・ルーベックは彼よりはるかに年下で、結婚によって得られると期待していた彼女の夢は実現されなかった。ふたりの心は通い合わなくなっている。長い不在の後に故国ノルウェーに帰ってきたルーベックはある温泉場でイレーネに再会する。イレーネはルーベックに「うら若い生きている魂を差し上げたのです。この贈り物をしたために、私は藻抜けの殻に……魂のない人間になってしまいました」²⁵⁾ と責める。一方、教授は自分の胸の中に「彫刻家としての空想がひとつ残らずしまい込んである、錠の掛った小さな小箱を持って」²⁶⁾ おり、イレーネがルーベックとの恋に破れて「行方も知れないように姿を隠すと同時に、手箱の錠が下りて」²⁷⁾ しまい、「しかもその錠は前々から例の女が持っていたので……つい一緒に持って行ってしまった」²⁸⁾ ことを悟るのである。ルーベックもイレーネもこれまで自分たちが生ける屍に過ぎなかったことに気づいて、「再び死んでゆかないうちに……今一度心のままに生きようではないか」²⁹⁾ と険しい山上の「太陽の光に輝く塔の頂上」³⁰⁾ 目指して、暴風と雲霧の中に突き進んでゆく。恐ろしい速力で山頂から雪塊が滑り落ちてくる。ふたりはその中に埋もれて幕が下りる。

第2幕の終りにおいてイレーネが教授に向かって「もしも私たちが死から甦ってきましてらばね」……「そうになったら、お互いの今までの生活は決して本当のものでなかったということが分るので」³¹⁾ という場合の「私たち」はリッチの詩“When We Dead Awaken”や同じ表題の論文の中では、父権制の下で死の眠りを余儀なくされ、今、甦らんとしている「女たち」に置き換えられている。

この甦りの持つ意味とそれが社会に及ぼす影響は重大である。リッチは次のように述べている。

It's exhilarating to be alive in a time of awakening consciousness; it can also be confusing, disorienting, and painful. This awakening of dead

or sleeping consciousness has already affected the lives of millions of women... The sleepwalkers are coming awake, and for the first time this awakening has a collective reality; it is no longer such a lonely thing to open one's eyes.³²⁾

今日醒めたとはいえ、長い眠り——それはある意味では気楽なことであるが——に慣らされてきたために「私たち女」が目を開いて真実を把握することにたじろぐとしても無理はない。だが、性と政治の関係が次第に明らかとなり、目醒めが女たちに共通の、そして必然的な現実となった今日、女たちが力を出し合い、目をしっかりと開いて真実を見抜くことは心細いことではなくなった。リッチが目指すのは“Trying to Talk with a Man”において、努めはしても成就しなかった連繫を女性の間で実現することである。

“When We Dead Awaken”は“Trying to Talk with a Man”と異なり、3部に分かれ、それぞれ別個の情景が描かれている。

1. Trying to tell you how
the anatomy of the park
through stained panes, the way
guerrillas are advancing
through minefields, the trash
burning endlessly in the dump
to return to heaven like a stain—
everything outside our skins is an image
of this affliction:
stones on my table, carried by hand
from scenes I trusted
souvenirs of what I once described
as happiness
everything outside my skin
speaks of the fault that sends me limping
even the scars of my decisions
even the sunblaze in the mica-vein
even you, fellow-creature, sister,
sitting across from me, dark with love,
working like me to pick apart
working with me to remake
this trailing knitted thing, this cloth of darkness,
this woman's garment, trying to save the skein.

冒頭の Trying to tell you... は前の詩の余韻を留めているのであろうか。ここにも意思伝達への努力を感じることができる。だが、この詩には「あなた」と「私」との対立は見られない。「あなた」は「私」の仲間、目醒めた「私たち」のひとりであろう。前半においては汚れた窓ガラスを通して目に入る軍事基地らしい光景が描かれる。‘park,’ ‘guerrilas are advancing through

minefields,' 'the trash burning endlessly in the dump' はいずれも、今にも激しい戦闘が展開されるかも知れない危機感と恐怖感を強める。外界の一切のものは具象化された苦悩として把握される。そのひとつに「私」が大切に持ち帰った記念の石があるが、幸福のしるしであったこの石さえ今では苦悩そのものなのである。この変質は戦争という政治的なものが原因になっており、「私」が社会の成員であるかぎり避けられなかった。'anatomy,' 'skins,' 'limping' や 'scars' など身体の痛みにかかわる言葉が目立ち、戦争がもたらす苦痛が実感される。外界の一切のものが災いのイメージと化し、「私」の気力を挫く。人間の力 (my decisions) にも自然の力 (the sunblaze in the mica-vein) にさえも災いは及んでいる。そして当然のことながら、今日醒めようとしている「私」の仲間の「あなた」にも災いは及んでいる。しかしながら、「あなた」への呼びかけに生きることへの切望がこめられている。女たちの愛は深く重く、潜められている。ふたりの女は向き合い、暗い歴史の体験を綴り、あるいは繕い、女の外衣を仕立て直す。女たちはかせ糸 (skein) を大切にす。織り糸は生の源であり知恵の泉である。男性が推し進めつつある破壊の光景と女性の修復の行為とが対照され、この女性の営みがこれからも続けられることがほめかされて第1部は終る。

2. The fact of being separate
enters your livelihood like a piece of furniture
—a chest of seventeenth-century wood
from somewhere in the North.
It has a huge lock shaped like a woman's head
but the key has not been found.
In the compartments are other keys
to lost doors, an eye of glass.
Slowly you begin to add
things of your own.
You come and go reflected in its panels.
You give up keeping track of anniversaries,
you begin to write in your diaries
more honestly than ever.

ここでは女性が個人として自立してゆく過程が室内のイメージと重ね合わせて描き出される。第1行の 'being separate' は男性との別離を意味し、それは自立につながるけれども不安もあり、ためらいもある。新しい環境との違和感、なじみの薄い調度品が自分の家に持ち込まれた時に受ける感じのようである。17世紀の木造りのたんすで頑丈な錠前がついているが、それを開ける鍵が見つからないといった体のものである。鍵がなくたんすが使えないことは自立がまだ十分自分のものになっていないことを示している。この「たんす」と「錠」はイブセンの劇中の「手箱」とその「錠」を連想させる。イブセンにおいては男が「手箱」を、女がその「錠」を持っており、「錠」で「手箱」を開けるならば男も女も死の眠りから醒めるのである。一方、リッチの場合には目醒めは女性の問題であり、「たんす」は持ち込まれたけれども「錠」はまだない。小物置き棚にある別の錠は未だ目醒めなかった頃の扉には役立ったかも知れないが、今では義眼にも似て、目醒めた生活の助けにはならない。

しかしながら、第2部の後半において第1部と同じように曙光がほの見える。徐々にではあるが、

「あなた」の自己が確立されつつある。「たんす」の羽目板は「あなた」が自分の姿を映す鏡となる。「あなた」は自分を客観視することができるまでに成長した。目を開いて外界を見ることにもう「あなた」はたじろがない。年中行事を慣習的に続けることは止める。「あなた」は日記を書く。これも自分を客観視するひとつの方法だ。「あなた」はこれまでよりも卒直に、曇らされない目で自己を見ることができるようになった。第1部の後半と同じように第2部も「あなた」に対する「私」の呼びかけと励まして終る。ふたりは「私たち」の輪をより大きく拡げてゆくであろう。

3. The lovely landscape of southern Ohio
betrayed by strip mining, the
thick gold band on the adulterer's finger
the blurred programs of the offshore pirate station
are causes for hesitation.
Here in the matrix of need and anger, the
disproof of what we thought possible
failures of medication
doubts of another's existence
—tell it over and over, the words
get thick with unmeaning—
yet never have we been closer to the truth
of the lies we were living, listen to me:
the faithfulness I can imagine would be a weed
flowering in tar, a blue energy piercing
the massed atoms of a bedrock disbelief.

室内の情景によって「あなた」の内的状況が描かれた第2部とは異なり、「私」の視線は再び室外へ、第1部の場合の「軍用地」(park) よりもはるか遠くの山や海へと向けられる。美しい自然が人間の歪んだ欲望や野心と対照される。帯状に山肌が削り取られた採鉱場、姦夫の金の指環、沖の無許可ラジオ送信装置——これらはいずれも破壊につながる。これを黙って見ていることはできない。「私たち」の計画はいつもつぶされてしまう。薬漬けの害や他者の存在への無関心さがはびこる。反復すればするほど言葉はその効果を失うものだが、それでも「私たち」はこの災いについて繰り返して訴えよう、と「私」は呼びかける。

偽りの世界に「私たち」は生きてきた。その時見えなかった多くの虚偽に今、はっきりと気づく。終りの3行は第1、2部の場合と同様に、目醒めた「私たち」への「私」からの呼びかけである。それは「私」の決意の表明でもある。

考え得るかぎりの誠実さとはタールの
中に咲き出でる雑草、不信の岩の
原子の塊を貫き通す青いエネルギー

タールも岩も原子の塊も人間の特性の一面を表わす。‘the massed atoms of a bedrock disbelief’ から連想されるのは、個が抹消されて政治が優先する現代社会の冷たさと不毛である。一方、花を咲かせている雑草もまた人間の一面である。‘a blue energy piercing...’からは社会の頑迷さとたたかう者の並々ならぬ苦難と気迫が感じられる。‘blue’は「激しい苦痛にさいなまれる」と

いった意味を表わすと思われる。タールに花咲く雑草や不信の岩を刺し貫く青いエネルギーにたとえられるような誠実さが、目醒めた「私たち」に要求されてるいる。「私たち」の前途は容易なものではないでめろう。しかし力が湧き起ってくる。

女の歴史は今始まったばかりである。このことが物事の「発端」という現象に女の目を向けさせる。女は今始めて自分の感性を十分に発揮して外界をとらえようとしている。次の詩の題は“Incipience”（発端）である。

1. To live, to lie awake
under scarred plaster
while ice is forming over the earth
at an hour when nothing can be done
to further any decision

to know the composing of the thread
inside the spider's body
first atoms of the web
visible tomorrow

to feel the fiery future
of every matchstick in the kitchen

Nothing can be done
but by inches. I write out my life
hour by hour, word by word
gazing into the anger of old women on the bus
numbering the striations
of air inside the ice cube
imagining the existence
of something uncreated
this poem
our lives

「私」が生きているその一刻一刻に「私」以外のものもまた生を営んでいる。たとえば「私」がベッドで目醒めて、天井の漆喰のきずに見入っている時でさえも様々な生が営まれているのである。氷や蜘蛛の糸やマッチ棒からの焔の生成の仕組みは不思議そのものである。そこには何らかの意図があるのだろうか。目醒めた女には凍てついた地表や蜘蛛の糸や台所のマッチさえも新鮮なものに見えてくる。そしてそれらの生の営みを感じ取ることができるのである。

後半部においては「私」の生の営みが扱われる。氷や蜘蛛やマッチと共通しているのは‘Nothing can be done but by inches.’ということである。これは古い言い習わしであるが今も生き続ける真理であり、「私」の生き方への指針となる。この指針に従って「私」は「私」の生を書き綴っている。氷や蜘蛛やマッチ棒と異なるのは「私」が外界に対して関心を持っていることである。バスに乗り合わせた老女の怒りの表情の原因を洞察しようとし、氷の内部の気体の作用に科学的な目を

向け、未だ創造されていないものについてもその存在を想像する能力を「私」は持っている。

最終部の ‘this poem’ と ‘our lives’ (私たち女の生) は、‘something’ を言い換えたものではあるが、意味の点では ‘I write out’ に続けて読むこともできよう。すなわち、‘my life’ とは ‘this poem’ に他ならず、‘this poem’ は ‘our lives’ の表明であり、‘our lives’ なくして ‘my life’ はあり得ず、ここに至って「私」と「外界」(女たち)との連繋が「私」の詩を通して確立されるのである。

2. A man is asleep in the next room

We are his dreams

We have the heads and breasts of women
the bobies of birds of prey

Sometimes we turn into silver serpents

While we sit up smoking and talking of how to live
he turns on the bed and murmurs

A man is asleep in the next room

A neurosurgeon enters his dream
and begins to dissect his brain

She does not look like a nurse
she is absorbed in her work

she has stern, delicate face like Marie Curie

She is not/might be either of us

A man is asleep in the next room

He has spent a whole day

standing, throwing stones into the black pool
which keeps its blackness

Outside the frame of his dream we are stumbling up the hill

hand in hand, stumbling and guiding each other
over the scarred volcanic rock

第2部は3連に分けられ、各連7行から成る。またいずれの連も ‘A man is asleep in the next room’ で始まり、次に「男」の夢の光景が描かれ、最後に、未来へ希望を抱く「私たち女」への言及がなされる。このように比較的整った構造を持ち、用語と構文は単純かつ明快であり、その口調は時として断定的でさえある。それは「男」の女性観——「男」の夢に反映していると考えられる——を女の口から語らざるを得ないということと関係があると思われる。

一般に夢の中の光景は鮮明で輪郭がはっきりしているものである。この詩においても、男の夢に現れる女性の行動は「男」の視覚を刺し貫き、彼を圧倒するであろう。

第1連において「男」の夢の中の「私たち女」は女の顔と乳房を持つ猛禽として現れる。また時には蛇にも変身する。「私たち女」は「怪物」とみなされる。

リッチはすでに “Shapshots of a Daughter-in-Law” (1958-60) においてこのことに言及している。Emily Dickinson が ‘iron-eyed and beaked and purposed as a bird³³⁾と形容され、Mary Wollstoncraft が世間から ‘harpy’ (女面女身で鳥の翼を持った貪欲な怪物) と呼ばれたように³⁴⁾学

問や政治の世界で男性に伍してゆく女たちは「怪物」の名を与えられ、激しい非難の的とされ、恐怖の対象とされた。“Planetarium” (1968) においてカロライン・ハーシェルは ‘a woman in the shape of a monster/a monster in the shape of a woman’³⁵⁾と表現されている。また，“Shapshots of a Daughter-in-Law” には「怪物」に言及した個所がもうひとつあり、

A thinking woman sleeps with monsters.
The beak that grips her, she becomes.³⁶⁾

この個所について Wendy Martin は ‘Rich writes of the fear and guilt experienced by the woman who pierces cultural illusions’³⁷⁾ と説明しているが、この個所は DuPlessis が指摘しているように³⁸⁾ W. B. Yeats の “Leda and the Swan” と関連があると思われる。この詩の最後の2行においてイェイツは、白鳥の姿をしたゼウスに征服された「レダは、彼の嘴が無関心に彼女を突き離す前に、彼の力のみならずその知恵をも身につけたか」(Did she put on his knowledge with his power / Before the indifferant beak could let her drop?³⁹⁾)と問うている。

先に挙げた “Shapshots of a Daughter-in-Law” の2行は、これも DuPlessis が指摘していることであるが、イェイツのこの問いに対する答えと考えられる。‘monsters’ はイェイツの詩における ‘swan’ に当り、考える女性が「怪物」と通ずる (sleep with) ことによって女自身が「怪物」に変わることはすなわち、神 (すなわち男) の持つ知恵と力を女も持ち得ることを意味するので、先の2行がウェンディ・マーチンが説明している「考える女性が抱く不安と罪悪感」のみを表わしているとは考えられない。

“Incipience” に戻る。「男」が抱く女性像と「私たち女」の現実の行動とは全く異なっている。「私たち」は夜ふけまで将来について語り合う。

第2連においても「男」の夢の場面が描かれる。「男」の神経症の原因は「私たち女」の目醒めが男に与えた強迫観念にあるのだろうか、それとも男性優位の競争社会がもたらすストレスにあるのだろうか。おそらくその両方であろう。仕事に専念しているこの外科医のメスは、おそらく女性に対する「男」の固定観念をくつがえすであろう。「男」の持っているアイデンティティをもくつがえすであろう。Marie Curie は「私たち女」の先駆者だ⁴⁰⁾。「私たち」は ‘harpy’ や ‘monster’ と呼ばれることをもう怖れはしない。それは「男」の夢に現れるまぼろしに過ぎない。‘She is not / might be either of us’ は、やがて「私たち」も夢の中の外科医のように自己を確立し得る、そのような時の到来を暗示している。

最後の連では「男」の昼間の行動の場面が示される。だが、これも「男」が夢の中で見た自分の姿なのかも知れない。その仕草から孤独と空しさや幼稚さが感じられる。これに対して「私たち女」は「わたちの自己実現を可能にする社会を作る必要性を感じ」⁴¹⁾、手を取り合い、つまり、まるびつつも、父権制の歴史が「傷跡をつけた岩なす火山」を登ってゆく。女ふたり。

この詩の中の ‘we’ は「私たちふたり」であることが第2連の終りにおける ‘either of us’ から判明する。リッチは後に自分がレスビアンであると表明し、女性同士の性的な愛と優しさに満ちた詩を書いているけれども、このふたりの女はやがて多くの女たちを結びつける「発端」なのであり、その愛は決して閉ざされたものではない。

1970年代の初期に、女性の存在意義に対する女性自身の意識は急激に高まり、アメリカ東部の都市では種々の運動が展開された⁴²⁾。“After Twenty Years” (1971) から数行を引用し、目醒めた女たちがたどる道と、20年後の彼らに思いを馳せることにしよう。

It is strange to be so many women,
eating and drinking at the same table,
those who bathed their children in the same basin
who kept their secrets from each other
walked the floors of their lives in separate rooms
and flow into history now as the woman of their time
living in the prime of life
as in a city where nothing is forbidden
and nothing permanent.

最終部の 'nothing is forbidden / and nothing permanent' はリッチの今後の生への態度をも暗示している。彼女の詩もまた外からの規制を受けることなく、内からの意志に動かされて変革し続けるであろう。「女たち」の道は険しい。

文 献

- 1) Adrienne Rich: *On Lies, Secrets, and Silence*, p.78, Norton, New York, 1979. (以下 OLS と略)
- 2) "When We Dead Awaken", Adrienne Rich: *Poems Selected and New 1950-1974*, p.186, Norton, New York, 1975. (以下 PSN と略)
- 3) OLS, p. 70.
- 4) *ibid.*, p. 214.
- 5) Adrienne Rich: *Of Woman Born*, p. 25-31, Norton, New York, 1976.
- 6) OLS, p. 37.
- 7) *ibid.*, p. 37.
- 8) *ibid.*, p. 37.
- 9) *ibid.*, p. 40.
- 10) *ibid.*, p. 71.
- 11) *ibid.*, p. 213.
- 12) "From an Old House in America", PSN, p. 245. Donne の詩, Devotion upon the Emergent Occasions, 17番の Meditation に 'Any mans death diminishes me'. とある。
- 13) Debora Pope: *A Separate Vision*, p. 148, Louisiana State Univ. Press, Baton Rouge and London, 1984.
- 14) Rachel Blau DuPlessis: *Writing beyond the Ending*, p.128, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1985.
- 15) OLS, p. 279.
- 16) *ibid.*, p. 83-84.
- 17) *ibid.*, p. 49.
- 18) Cary Nelson: *Our Last First Poets*, p. 165, Univ. of Illinois Press, Urbana, Chicago and London, 1981.
- 19) OLS, p. 196.
- 20) *ibid.*, p. 35.
- 21) *ibid.*, p. 35.
- 22) 原千代海: 『イブセン』, p. 61, 玉川大学出版部, 町田, 1980 .
- 23) 同上, p. 104.
- 24) OLS, p. 56, 'I myself have wandered all over the map of my own reading: D.H.Lawrence, W.E.B. DuBois, LeRoi Jones, Plato, Orwell, Ibsen, poets from W.C.Williams to Audre Lorde.' (下線: 筆者)
- 25) 秋田雨雀(訳) 『吾等死より醒むる時』(1899年), p. 53, 人間社出版部, 東京市, 大正10年7月。(旧漢字お

よび旧かなづかいを現在用いられているものに改めた)

- 26) 同上, p. 74.
- 27) ♪ p. 74.
- 28) ♪ p. 74.
- 29) ♪ p. 130-131.
- 30) ♪ p. 131.
- 31) ♪ p. 107-108.
- 32) *OLS*, p. 34-35.
- 33) *PSN*, p. 49.
- 34) *ibid.*, p. 49.
- 35) *ibid.*, p. 146.
- 36) *ibid.*, p. 48.
- 37) Wendy Martin: *An American Triptych*, p. 180, The Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1984.
- 38) *Writing beyond the Ending*, p. 125.
- 39) W. B. Yeats: *Collected Poem of W. B. Yeats*, p. 241, Macmillan, London, 1961.
- 40) "Power", Adrienne Rich: *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977*, p. 3, Norton, New York, 1974.
- 41) *An American Triptych*, p. 256.
- 42) Wendy Martin: *Women Writers and the City*, Susan Merrill Squier, ed., p. 256, The Univ. of Tennessee Press, Knoxville, 1984.