

## Wallace Stevens の詩における母性原理

## Chora in Wallace Stevens' Poetry

坂本季詩雄

Kishio SAKAMOTO

Many woman figures are featured in Wallace Stevens' poetry, in most of which they are frequently silent because they are in the realm of body, the unconsciousness, in other words, they are suppressed or abjected as chora, the pre-Oedipal, prelinguistic realm of the semiotic. The concept, in which Julia Kristeva links the feminine and the unnameable or unrepresentable, helps explicate the role of the woman figures as disruptive flows into the static realm of language and culture, the law of the Father. It, therefore, generates unexpected encounters between the semiotic and symbolic. With the Kriatevan psychoanalytic approach the paper tries to show Stevens' idea of order in the dynamic relationship between the subject and its unconsciousness.

Stevens は詩人として、ことばという閉じられたシステムを動揺させ、新しい認識世界を作り上げようとした。そのためことばがことばとして成立不可能な空間、無意識の領域で、未だ差異化されず、それゆえに絶えず動いている欲動を材料とした。無意識の領域における欲動を直接の母として生まれ、未分化であるがゆえ、意識の領域内に噴出することで、固定された構造を絶えずゆさぶり、革新する女性の登場人物について、本稿では考察する。

意識と無意識がせめぎあう境界では意味の産出過程が生起し、つねに新しいシニフィエ/シニフィアンとの関係がうみだされている。共同体の中で認識され、共通の価値観を与えられていない意味を求めて詩人はその領域へと下降する。我々読者も Stevens の詩に登場する女性を求め、その領域へ下降することにしよう。

## I. 無意識と女性

“Notes toward a Supreme Fiction”において Stevens は、MacCullough という名前を“major man”に与えている。“major man”は人間のプロトタイプとして作品に登場するので、このことは“reference”, “description”を、実体をもたないものに与えることを意味する。指し示すものと、指し示されるものの新たな結合により、無意識の世界と意識の世界の橋渡しを行おうとしているのだ。

The pensive giant prone in violet space

May be the MacCullough, an expedient,

Logos and logic, crystal hypothesis,  
Incipit and a form to speak the word  
And every latent double in the word,

Beau linguist.<sup>1</sup>

詩人は、MacCullough を「言葉」を表す“logos”と、“the art of speaking reason”という意味を内包する“logic”の結合体だという。さらに“logos”は言葉に潜在する二重性、“every latent double in the word”を備えている。つまり pathos=受動的、感情的、情緒的契機と、ethos=能動的、理性的契機により構成されている。これらは本来対立するものであるが、互いに排除しあうものとは捉えられていない。つぎに見るように対立関係が、むしろ多義性をうみだす原動力とされているのだ。

Two things of opposite natures seem to  
depend

On one another, as a man depends

On a woman, day on night, the imagined

On the real. This is the origin of change.

(CP 392)

MacCullough=“major man”とすることはシニ

フィエ/シニフィアンの関係をつくりだすことを意味する。つまり言表行為レベルへ参入することになる。コードなき差異を言葉へと昇華し、共同主観の成立を指向することを示すと考えられるのだ。

しかし MacCullough が“beau linguist”であるためには、既成の価値観の支配する世界にどどまることは許されない。生み出されたときの流動性に従い、コードなき差異化の行なわれる場へと再び回帰する必要がある。そこで“Give him/ No names. Dismiss him from your images.” (CP 388) という具合に語り手は“major man”から MacCullough の名を取り外し、新たなコンテキストへと移動させる。

“Notes”のなかで、“the first idea”を“the old seraph”、“the man in that old coat, those sagging pantaloons”、“a dead shepherd”、“Canon Aspirin”、“MacCullough”、“the blue woman”、“Nanzia Nunzio”などへ具現化しながら、“major man”を変容させてきた語り手は、Section III. canto viii では“Is it he [angel] or is it I that experience this?” (CP 404) と疑問を抱く。語り手は自ら言い表す fictional な存在と、自分のどちらが変容を経験しているのか区別がつかなくなってくる。つまり元来定立されているはずの語る主体は、主語と述語の統辞的關係に混乱をきたしている。

しかし“major man”が変容をくりかえして“fat girl”と名づけられたときには、これまでとは明かに異質な空間が作り上げられる。あるいは読者も語り手も、共同主観の成立する場では異質な体験をすることになる。そこでモノロギックな聴く立場から、自分の意識の中に流れ込む女の意識に、主体は本来の定立性を揺さぶられる。そして互いにせめぎあい目的も方向も不確かな、ダイアロギック運動へと参加していく。そのきっかけをつくる女性の働きに注目しよう。

Fat girl, terrestrial, my summer, my night.  
How is it I find you in difference, see you  
there  
In a moving contour, a change not quite  
completed?

You are familiar yet an aberration.  
Civil, madam, I am, but underneath  
A tree, this unprovoked sensation requires

That I should name you flatly, waste no

words,  
...  
You remain the more than natural figure.  
You  
Become the soft-footed phantom, the  
irrational  
  
Distortion, however fragrant, however dear.  
(CP 406)

語り手は“major man”を“fat girl”へと変容させる。彼女は“familiar”であるが同時に、語り手の知覚をすりぬけていく“an aberration”(逸脱)でもある。語り手は彼女を分節し、差異化するが、固定した意味を持たず、終わりなく揺れ動きつづける輪郭の中に彼女は依然としてとどまっていることををみいだす。つまり“Notes”のなかの他の場面のように、共同主観の成立している理性的世界へと彼女を拉致することに語り手は成功していない。語り手は“my summer, my night,”と自分がいる理性的領域で彼女を名付けたかのようであるが、自らの内に生じる、未だ記号へと分節されていない感情“this unprovoked sensation”につきうごかされている。そしてことばを弄さず、彼女を名づけるよう命じられる。記号であることばによらず名づけることは、共同主観の成立する理性的世界においては不可能である。このようなことが成立するのは彼女がとどまる“irrational”な、反合理的世界、無意識の世界においてである。語り手がこのようなことを命じられること自体、彼にはすでに主語と述語からなる、線的な統辞構造を維持することは不能になっている。また理性の支配する意識の世界から、欲動の支配する動的な場、無意識の世界へと沈み込んでみいるのだ。語ることによって自らの詩的世界を構築してきた主体の意識を“fat girl”は逃れ去る“evasions”となり、逆に語り手を自らの方へと誘惑してしまうという事態が生じているわけだ。次の Stevens の言葉には上で述べたことを理解する鍵が用意されていると思われる。

*Inexplicable sister of the Minotaur, enigma  
and mask, although I am part of what is real,  
hear me and recognize me as part of the  
unreal. I am the truth but the truth of that  
imagination of life in which with unfamiliar  
motion and manner you guide me in those*

*exchanges of speech in which your words are mine, mine yours.*<sup>2</sup>

ここで言う“Minotaur”とは牛の頭と人間の体を持つ怪物のことである。それと同時に André Breton を教祖とする Surrealists の雑誌の名前でもある。彼らとその名を雑誌に付けたのは、“an image that combines rational with irrational forces, man with beast”<sup>3</sup>だからだ。しかし彼らが価値を見いだしたのは、むしろ怪物の次の点であった。“It is the beastlike half of the minotaur that was so immensely valued by the Surrealists.”<sup>4</sup> Surrealism に興味を持っていた Stevens はこの雑誌を知っていたので、ある批評家は、

... the monster has allowed Stevens to solve gender's problems—its propensity to entrap, its ability to frighten—by providing the space into which he may exit from clichéd forms, of ‘male’ versus ‘female’.<sup>5</sup>

とジェンダーの問題をここに見いだしている。

これらのこととこの詩の中の反合理を考えあわせると、“in general the uncomposed and, therefore, potentially destructive aspect of his creative energy is perceived or figured by Stevens as a (threatening) woman.”<sup>6</sup>と云う指摘は理にかなってよう。

したがって“fat girl”のとどまる“irrational distortion”、(反合理のねじれ)の起こっている無意識のレベルからこの事態を見ると、次のようなことがいえるだろう。語る主体から定立性を奪い、共通認識の成立する共同体の基盤をゆるがす。さらに語る主体は線的な統辞性が成立しないため、あらゆる欲動と結合、分離をくりかえし、分割、複数化される。無意識のレベルでは、定立された単一の主体によってになわれたシニフィエ/シニフィアンより成る静止した記号の概念は失われると云ってよい。

## II. 父性原理と母性原理のせめぎあい

次に実際、作品の中で女性のイメージであらわされる“irrational distortion”が男性のイメージであらわされる rationality を乱し、破壊することを“Good Man and Bad Woman”に見る。

You say that spite avails her nothing, that

You rest intact in conscience and intact  
In self, a man of longer time than days,  
Of larger company than one. Therefore,  
Pure scientist, you look with nice aplomb  
At this indifferent experience,  
Deploring sentiment. When May came last,  
And equally as scientist you walked  
Among the orchards in the apple-blocks  
And saw the blossoms, snow-bred pink and  
white,  
Making your heart of brass to intercept  
The childish onslaughts of such innocence.  
Why was it that you cast the brass away  
And bared yourself, and bared yourself in  
vain?  
She can corrode your world, if never you.<sup>7</sup>

“Good Man”はここでは理性を論理的思考を代表する科学者をあらわしている。その呼び名にもかかわらず彼の状態は否定的にとらえられている。なぜなら2項対立による真-偽の論理、科学的合理主義は、人間の life を理性によりおしなべ固定した体系を作り上げるからである。それは詩人にとっては最も好ましくない状態である。またことばという閉じられた記号システムという点からみれば、彼は定立された共同体の意識を代表する。彼の心は論理によって揺るぎなく構築されている。“intact”、(完全)で、“aplomb”、(沈着冷静な精神状態)で対峙するのは“bad woman”の世界である。彼女が体現する自然界の“orchards in the apple-blocks,” “the blossoms, snow-bred pink and white”は、衝動、本能的欲求をあらわす。自然のあらわす無垢さとは、知識を得る前のエデン的無垢をあらわすからである。また知識の源であることばによって、分節される前の状態をさすともいえよう。Kristeva 的にいえば人間の意識の最深部にあり、欲動がはたらく場であり、本質的に流動的な異質の矛盾の場であるル・セミオティックを指すといえる。女性の体現する無垢さ、“The childish onslaughts of such innocence”で、科学者の頑なな心を攻撃し、彼の理論武装を解除させてしまう。言い替えればこの作品では、“bad woman”は論理で構築されたゆるぎない世界へ攻撃を仕掛け、その世界を“corrode”する、(完全に蝕んでしまう)ことが肯定的に表現されている。さらに最後の一行にあるように、合理的世界が女性のあらわす非合理的世界という異質な世界へと接触する

ことで、蝕まれはするが、男の存在自体は破壊されず、彼の意識は新たな生成の可能性を残している。

### III. 母性原理の姿

無意識の領域に存在し、記号として分化されていない欲動、母性原理は動揺し、ナルシスティックな世界を紡ぎ続けることを“The World as Meditation”の中に考察する。

Is it Ulysses that approaches from the east,  
The interminable adventurer? The trees are  
mended.  
That winter is washed away. Someone is  
moving

On the horizon and lifting himself up above  
it.  
A form of fire approaches the cretonnes of  
Penelope,  
Whose mere savage presence awakens the  
world in which she dwells.

She has composed, so long, a self with which  
to welcome him,  
Companion to his self for her, which she  
imagined,  
Two in a deep-founded sheltering, friend and  
dear friend.

The trees had been mended, as an essential  
exercise  
In an inhuman meditation, larger than her  
own.  
Now winds like dogs watched over her at  
night.

She wanted nothing he could not bring her by  
coming alone.  
She wanted no fetchings. His arms would be  
her necklace  
And her belt, the final fortune of their desire.

But was it Ulysses? Or was it only the  
warmth of the sun  
On her pillow? The thought kept beating in  
her like her heart.

The two kept beating together. It was only  
day.

It was Ulysses and it was not. Yet they had  
met,  
Friend and dear friend and a planet's encour-  
agement.  
The barbarous strength within her would  
never fail.

She would talk a little to herself as she com-  
bed her hair,  
Repeating his name with its patient syllables,  
Never forgetting him that kept coming con-  
stantly so near. (CP 520-1)

この作品は、Penelope が夫の Ulysses の帰りを待つという、ホーマーの叙事詩をモチーフにしている。彼女は夫の20年にわたる不在の間に、たくさんの男達に求婚される。その要求を退けるために、現在織っている織物を完成した暁には申し出を受けようと、男達に約束する。しかし彼女は夜になるとその日に織った分をほどいてしまうので、織物はいつになっても完成しない。その結果、織物の完成は際限なく遅延され、男達の望みのかなえられる日はやってくることがない。そのような夫を待ち続ける妻、Penelope の、ある朝の心模様を Stevens 流に描いたのがこの作品である。

作品中の Penelope にとっての Ulysses は、現実の彼ではなく、想像して思い浮かべるだけの対象である。ある日彼女は帰らぬ主人を迎える日のことを夢見る。彼女はある朝、現実から遊離した夢想の世界へと入って、夫が帰ったときの幸福に包まれたときの己、“self”を想像する。

この“self”とはとりもなおさず彼女が織り続ける texture である。あるいは彼女の感性の綾糸によって織りあげられた、意味の織物のことである。長らく消息不明の夫をいつまでも待ち続ける彼女は、不安を感じないわけではない。その不安を乗り越えるために作り上げるのがこの“self”である。それゆえ他者にどのように見られるかを意識して、日常的に作り上げる“self”とは異なる。少なくとも求婚する男達を意識したものではない。この場合の他者とは Ulysses だけなのであろう。しかし彼女にとっての唯一の重要な他者は彼女と同じ時空には今存在しない。そこで不安を乗り越えるために、彼女は自らの

心の中でのみ、幻想的に作り上げられるナルシスティックな対象、“self”を必要とする。それゆえこの“self”は“friend and dear friend”と呼ばれ、彼女によって夫の帰るときまで織り続けられ、しかもその瞬間まで決して完成されることはない。“She has composed, so long, a self with which to welcome him,/ Companion to his self for her, which she imagined,/ Two in a deep-founded sheltering, friend and dear friend.”

彼女の望みは、様々な国の珍しい土産の数々ではなく、ただ一つ、Ulyssesの帰還のみである。枕もとにさす朝日の中で、横たわる彼女の夫への思いは“savage presence”, “the barbarous strength within her”となり自らの心の中に湧き起こる。これは彼女が自分自身の強い思いにより紡ぎ出す。この世界はFrank Lentricchiaが評するように、“Penelope’s world as interior moment of reflection: the world not as object of meditation but the world as meditation”<sup>8</sup>なのである。実体は伴わないが、しかし確かに実感できる世界を彼女は紡ぎ出す。したがって一連から二連にかけて“Someone is moving/ On the horizon and lifting himself up above it./ A form of fire approaches the cretonnes of Penelope”と語られる“someone”は六連では“But was it Ulysses? Or was it only the warmth of the sun/ On her pillow?”と疑問をもたれても、“It was Ulysses and it was not. Yet they had met,/ Friend and dear friend and a planet’s encouragement./ The barbarous strength within her would never fail.”と最終的には肯定される。

ところでこの作品の中では、UlyssesはもとよりPenelopeも語り手としては登場しない。作者である詩人が語り手として、彼女の世界を紡ぎ出す。それは詩人にとって語ることは“an essential exercise/ In an inhuman meditation”の実践だからであろう。しかもこの作品では、夫の帰還を切望する女性の狂おしい気持ちが、彼女の精神世界を支え、なお且つ作り出すことを作者は語っている。これはStevensの言葉と精神の関係をとらえる為の重要な思考回路なのである。

この場合の女性的原理はJulia Kristevaが、前エディプス的、前言語的なセミオティックな領域を“the chora”と名付けたものをモデルとして考える。<sup>9</sup>

The chora seems to be potential, mobile, non

spatial space of energy, of “pulsions”(pulsion is the Lacanian French translation of Freud’s term trieb, drive or instinct), metaphorically womb like.<sup>10</sup>

上のような母性原理をこの作品に導入することによって、PenelopeとUlyssesの関係を、妻と夫の関係よりも、むしろ記号成立や言語以前の母性的原理と、エディプス的な言語システム、または法としての父性原理の対立が、語り手、或はその後ろにいる詩人の心の中で起こっている意味生成の過程を、物語にしていると見ることが可能になる。その過程とは次のようなものであるものである。

... the maternal body is experienced as both the originating, nurturing source of subjectivity (hence desired) and rejected as abject or horrifying in light of the “perfect” image that the subject now wishes to become, the maternal image is at once a source of fascination and rejection.<sup>11</sup>

Penelopeの作り出す“self”とは、“not a place but a process of mind, in never-ending meditation, whose security is inviolable; perfection of lyric internalization, Penelope’s poetry”<sup>12</sup>であろう。常に固定されずに、彼女の織り続ける“the cretonnes”のように、織っては解く過程を繰り返され、意味生成過程に終わりはない。

#### IV. 主体の中の母性原理

ここでは“Final Soliloquy of the Interior Paramour”をとりあげ、“the interior paramour”と語り手の関係を考察する。

Light the first light of evening, as in a room  
In which we rest and, for small reason,  
think  
The world imagined is the ultimate good.

This is, therefore, the intensest rendezvous.  
It is in that thought that collect ourselves,  
Out of all the indifferences, into one thing:

Within a single thing, a single shawl  
Wrapped tightly round us, since we are poor,

a warmth,  
A light, a power, the miraculous influence.  
  
Here, now, we forget each other and ourselves.  
  
We feel the obscurity of an order, a whole,  
A knowledge, that which arranged the rendezvous.

Within its vital boundary, in the mind.  
We say god and the imagination are one . . .  
How high that highest candle lights the dark.

Out of this same light, out of the central mind,  
We make a dwelling in the evening air,  
In which being there together is enough.  
(CP 524)

母性原理が表面にでている作品である。なぜならタイトルの“the interior”は“inner”, “private”, “secret”、そして“paramour”とは、“by or through love”, “lover”という意味である。読み進むにつれて、内縁の恋人との密会という表面的な意味は、詩人の心の中のエロスの要素と主体の融合であることが分かるからである。

この作品での語り手は、タイトルが“soliloquy”であるにもかかわらず、“we”と自らを語る。それにより我々読者は、“the interior paramour”と、誰であるかわからないその相手とが作り出す世界に、読む行為を通じて招き入れられる。

“the interior paramour”は想像力によって作り出された世界が、最高の場所であることと、それだからこそ、その場での密会で二人がひとつになれることを指摘する。

The world imagined is the ultimate good.  
  
This is, therefore, the intensest rendezvous.  
It is in that thought that collect ourselves,  
Out of all the indifferences, into one thing

この想像力の作り上げる世界が位置するのは、“Within its vital boundary, in the mind.”である。Penelopeが“self”を織りあげた空間と同じく、“its vital boundary”とは記号的に言えば、シニフィエ/

シニフィアンが互いの対応する要素と結び付かない状態が生じている空間である。あるいはその発生、崩壊、更新の場である。つまり詩的言語の生まれる空間である。それ故にこの空間は“vital”なのである。

この想像力によって現出した空間で語り手達は、“we are poor, a warmth,/ A light, a power, the miraculous influence.”となる。つまり物質的なレベルから精神的、感覚的なレベルへと移動する。ここではLacanのいう象徴界での、シニフィエ/シニフィアンの結び付いた状態から、現実界でのシニフィエ/シニフィアンの結節の解けた状態への転移である。またこれはKristeva的に言えば日常的な世界を保つために、人が抑圧してきた、“abjection”してきたセミオティックな領域への移転である。

そこでは、“Here, now, we forget each other and ourselves./ We feel the obscurity of an order, a whole,/ A knowledge, that which arranged the rendezvous.”ということが起きてくる。つまり従来持っている社会から与えられている互いの肩書、あるいは自ら引き受けている役割などは取り払われる。そして“an order, a whole,/ A knowledge”などの日常生活をおくる上で必要不可欠な共通理解も、このような空間では曖昧な物とならざるを得ないのだ。

そのようにして生み出された“the imagined world”での“the rendezvous”は恋人同士の密会という意味あいに加えて、その語源“present or betake yourselves”を反映した場でもあることが理解されよう。つまりナルシスティックな、幻想的“self”を作り出す過程である。だからこの作品での“self”も他者性を意識して、他者の眼差しに呼応して作り上げられたものとは異なる。

しかし他者を意識せずに作りあげていくこの作品の世界は、独白とは言っても、けっして単純に一人の人物の独り言には終わっていない。それは“we”を主語にして語り手が常に語りかけることから明かである。

この“we”のなかに含まれているのは誰であろうか。語り手と読者であろうか。いやそうではないようだ。ここに作り上げられた空間は、前の作品同様にナルシスティックな自我意識により作り上げられているからだ。従ってここでの孤独感とは次のようなものといえるだろう。“this isolation is an isolation because it is a rendezvous within himself, between his masculine and feminine selves.”<sup>13</sup>

それならばこの“we”とは作者自身の内面に潜む女性性を語り手とする、作者の男性性への語りと考えられるのではないだろうか。それによって詩人が目指したのは、“to leap over the gap between subject and object and achieve by identification love what he failed to achieve by object love.”<sup>14</sup>であろう。

## V. 母性原理の記号体系内への噴出

次に女性性のナルシスティックで幻想的なエロスが、他者の視線のもとに投げ出された例を“The Idea of Order at Key West”に見てみよう。他者の視線のもとに世界を新たに作り上げることは、はたして詩人の現実世界で果たすべき役割を提示しているのだろうか。

She sang beyond the genius of the sea.  
The water never formed to mind or voice,  
Like a body wholly body, fluttering  
Its empty sleeves; and yet its mimic motion  
Made constant cry, caused constantly a cry,  
That was not ours although we understood,  
Inhuman, of the veritable ocean. (CP 128)

上の連では「海」をどのように認識するか、を問題にしている。人間的な要素へと還元し、超絶主義的に、神秘主義的にとらえようとする意図は、ここではまるで見られない。なぜなら“the genius of the sea”, “the veritable ocean”と表される海は“mind”, “voice”へと還元されない。それとは反対に、“Like a body wholly body, fluttering/ Its empty sleeves”, “its mimic motion/ Made constant cry”と、単なる“inhuman”な「もの」として捉えられている。この自然を“as an empty force that offers neither comfort nor knowledge. . . . There is no presence behind or beyond nature; its only truth is chaos.”<sup>15</sup>とみる批評家もいる。

このような自然への認識に対して、今一つ問題になるのは、波打ち際を歌いながら歩く女性の存在である。“She sang beyond the genius of the sea.”というこの連の第一行目には、彼女の歌は上で指摘したような“inhuman”な「もの」としての自然とは対照的に、“human”な「こと」を表していることがうかがえる。

The sea was not a mask. No more was she.  
The song and water were not medleyed sound  
Even if what she sang was what she heard,  
Since what she sang was uttered word by  
word.

It may be that in all her phrases stirred  
The grinding water and the gasping wind;  
But it was she and not the sea we heard.  
(CP 128-9)

この連でも、海と歌が対峙させられている。この二つはあくまでも相入れない対象であることが、次の行から分かる。“The song and water were not medleyed sound”記号により分節されているかどうか、海と歌との明確な境界を形成する。女性は“word by word”に歌を紡ぎ出す。周囲の碎ける波やあえぐように吹きすさぶ風の影響が歌のフレーズにあっても、語り手達が聴くのは彼女の歌である。自然は人間の知性などとは無関係にそこに存在する。もう一步 Kristeva の概念に踏み込んだ、海についての考察は後ほどすることにする。

この連の一行目、海も女性も“a mask”ではないといわれる。これは見過ごすことのできない点である。海も女性も物事を覆い隠す“a mask”ではないということは、ここでは自らの持つ本質を曝していることにならないだろうか。

作品の中でのこれら二つの本質とは何であろうか。先に見たように、海は人間的記号によって分節されていない混沌を表している。従って次の連で“The ever-hooded tragic-gestured sea/ Was merely a place by which she walked to sing.”と海は「もの」と化す。さて詩人は女性には何を表象させているのだろうか。この作品では女性は“the singer”, “the maker of the song”, “the single artificer of the world”とよばれる。つまり女性はことばに分節することで独自の世界を紡ぎ出すエロスの欲動をあらわすといえよう。彼女の歌は“the spirit that we sought”と「こと」化していく。しかしそれは完成されることはない。なぜなら彼女の欲動は、“desire, for Stevens, is always savage and always fierce: to look into one's own heart, to come home to oneself, is to start anew each time at the ground zero of desire”<sup>16</sup>という本質を抱えているからだ。

For she was the maker of the song she sang.

The ever-hooded tragic-gestured sea  
 Was merely a place by which she walked to  
 sing.  
 Whose spirit is this? we said, because we  
 knew  
 It was the spirit that we sought and knew  
 That we should ask this often as she sang.  
 (CP 129)

さらに“the spirit”は次の連で“the dark voice of the sea”, “the outer voice of sky/ And cloud, of the sunken coral water walled”で表される“a summer sound”であり、なおかつ“More even than her voice, and ours”でもある。つまり“‘She,’ the single artificer, is woman, sea, and us—not comforting union of the three, but a confusion of them”<sup>17</sup>との指摘のように、海、女性(の歌)、語り手達は、混ざり合い、それぞれ区別できなくなる。

If it was only the dark voice of the sea  
 That rose, or even colored by many waves;  
 If it was only the outer voice of sky  
 And cloud, of the sunken coral water walled,  
 However clear, it would have been deep air,  
 The heaving speech of air, a summer sound  
 Repeated in a summer without end  
 And sound alone. But it was more than that,  
 More even than her voice, and ours, among  
 The meaningless plungings of water and the  
 wind,  
 Theatrical distances, bronze shadows  
 heaped  
 On high horizons, mountainous atmospheres  
 Of sky and sea.

It was her voice that made  
 The sky acutest at its vanishing.  
 She measured to the hour its solitude.  
 She was the single artificer of the world  
 In which she sang. And when she sang, the  
 sea,  
 Whatever self it had, became the self  
 That was her song, for she was the maker.  
 Then we,  
 As we beheld her striding there alone,  
 Knew that there never was a world for her  
 Except the one she sang and, singing, made.

(CP 129-30)

さらにこの世界を動かすのは、女性の歌である。“when she sang, the sea,/ Whatever self it had, became the self/ That was her song, for she was the maker.”と言う具合に“the sea”=“the self”=“her song”という図式が生まれる。女性自身がこの作品世界の創造者、“the single artificer of the world”だと語り手は認識するが、その存在を名づけられないし、彼女の歌を語ることもできない。おそらく語り手が女性を何らかの名前で呼ぼうとしても、彼の試みを彼女はすり抜けてしまうのだろう。それは彼女が主体である語り手の中の母性原理“chora”であり、abject (棄却)されているからである。<sup>18</sup>

棄却されているはずの語り手の母性原理は、次の連では逆に言語秩序の支配する彼のもう一つの世界へ噴出して記号を動揺させる。それを見るためにまず Ramon Fernandez について考察する。

Ramon Fernandez, tell me, if you know,  
 Why, when the singing ended and we turned  
 Toward the town, tell why the glassy lights,  
 The lights in the fishing boats at anchor  
 there,  
 As the night descended, tilting in the air,  
 Mastered the night and portioned out the sea,  
 Fixing emblazoned zones and fiery poles,  
 Arranging, deepening, enchanting night.  
 (CP 130)

語り手に同行する人物、Ramon Fernandez について Stevens は、この批評家の名前は意図的に使ったのではないと言っている。

Ramon Fernandez was not intended to be anyone at all. I chose two everyday Spanish names. I knew of Ramon Fernandez, the critic, and had read some of his criticisms but I did not have him in mind.<sup>19</sup>

. . . the name of Ramon Fernandez is arbitrary. I used two every day names. As I might have expected, they turned out to be an actual name. (LWS 798 n1)



しかし Stevens が“Notes”の中で“major man”を MacCullough と名付けたときに、その名前が指し示すのは誰かと我々は思いをめぐらした。つまりこのような名前は、シニフィエ無きシニフィアンとして立ち現われるので、シニフィエを我々は求めずにはいられなくなる。たとえば Joseph N. Riddel は、詩人がこの批評家を知っていたことを重く見て、彼の名前を使用したことに、詩人の次のような意図を読み取る。つまり詩人の美学的つながりを Fernandez の考えの次の点に見いだそうとする。

In spite of our worst extravagance we are moving towards unity: I mean that in us the unit of the dislocated and scattered object is remade, *this time in a purely sentimental form*. . . . Thus are formed in us psychic equivalents of things containing within themselves the principle of their elucidation. Through the concentration of impressionism reality is translated into human tendencies and these in turn have to be treated by analysis.<sup>20</sup>

Impressionism について述べた中で言われるのは、リアリティーを純粹に感情的な形式へと捉え直し、精神的な等価物として作り上げ、さらに分析するということである。Riddel はこの主張と Stevens がこの作品で試みたことが、オーバーラップすると指摘する。

主体である語り手と、彼の母性原理が支配する波打ち際での場面に登場する Ramon Fernandez は、上のような美的認識をもつ批評家である。批評家は美をことばによって分節する役目を持つ。一方語り手は歌い手の歌や、それが作り出す世界を語るができない。なぜなら抑圧してきたセミオティックな“chora”が、主体の言語体系の中に今や流れ込んでいるからだ。語り手はこの様な自分の状況を理解しているので、Ramon Fernandez に“tell me”, “tell why”と世界を分節してくれるよう頼むのだ。頼みの彼も実際には役に立ちそうにない。最終連では“pale Ramon”と呼ばれて、意気阻喪している。

しかし彼の存在によって、詩的世界はナルシスティックな空間と、言語秩序によって支配された空間が、渦を巻くように混ざり合い、“word”という秩序を与えられ始める。

次の Stevens 自身の作品解説を上の方の点にさらに

加味してみると“order”への執着が明かとなる。ここでは“order”を言語システムとして捉えることにより、言語以前の感情が揺らぎながら存在するボーダーライン、“ghostlier demarcations”で起きていることが、“order”の支配する世界へと噴出していると考えうる。その揺らぎを体験することがあったからこそ、語り手と Ramon Fernandez は新たに“order”を象徴する“town”へと、以前とは違う経験を積んで戻って行くことが可能になる。

“the glassy lights”は人工の光である。そしてその光が、夜や海をいりどり、魅力あるものへと変えていく。人工の光とは理性による現実認識、言語記号に分節することを表していることが、光が夜を“mastered”, “portioned out”, “fixing”するという表現から理解できる。

そしてこの作品の最終部分で語り手が獲得した“order”は共通理解に基づくものではなく、個人的で偶然性を備えたものであることは、次の Stevens の言葉からも明らかである。

In the Idea of Order at Key West life has ceased to be a matter of chance. It may be that every man introduces his own order into the life about him and that the idea of order in general is simply what Bishop Berkeley might have called a fortuitous concourse of personal orders. But still there is order. This is the sort of development you are looking for. (LWS 293)

人間が秩序から逃れられないのは、言語が共通認識という秩序をもとに成立するからである。しかし詩人にとっては、その秩序が、他人から与えられたものではなく、自ら作り上げたものであることが重要なのである。

Oh! Blessed rage for order, pale Ramon,  
The maker's rage to order words of the sea,  
Words of the fragrant portals, dimly-  
starred,  
And of ourselves and of our origins,  
In ghostlier demarcations, keener sounds.  
(CP 130)

“‘Words of the sea’ represents a universe of death, and the maker's rage to order is an asser-

tion of the power of the poetic mind over the sea or such a universe.”<sup>21</sup> との指摘は Kristeva のいう「主体/対象関係の零度である一時的ナルシズム体制において、まだ空無でしかない主体の場」<sup>22</sup>を海が表すと言うことを意味している。つまり主体が主体として記号体系に組み込まれる以前の、母性原理である“chora”を abject する以前の主体の場を、海が暗示しているということである。なぜなら象徴界に参入することにより、主体はことばを持ち人間として生きるのであるから、ことばを持つことのない主体は死んでいるも同然なのである。

このような概念を持ち込んで最終連を読むときに、“blessed rage” = “the maker’s rage”が作品世界を欲動の混沌とした渦に巻き込んでいるのだと感じずにはいられなくなる。

## VI. まとめ

言語芸術である詩を通じて、既成の共通認識にゆさぶりをかけるために、Stevens は意識と無意識の領域間を移動し、異質な世界のせめぎあう境界で、定立された主体によりシニフィエ/シニフィアンの、言表行為のレベルでの、新たな結合をもとめた。またこの境界でのせめぎあいだけでなく、無意識のレベルに存在し、語る主体の定立をおびやかし、それを分割、複数化さへしてしまう欲動をも作品に取り入れることを彼は試みたのであろう。彼の作品は著しく難解なものが多いが、決してモノローグ的な閉じた世界を提示しているのではない。読者が彼の発する信号に対して、自ら信号を送り返し、相手を共に誘惑しあうことにより、予測不可能な言語経験を共有できるようにすることが彼の最大のねらいだったと思われる。さらに作品中、女性によってあらわされる無意識を言語空間へととりこむことで、より新たな言語空間が、読者にむけて開かれているのではないだろうか。

## 注

1 Wallace Stevens, *The Collected Poems of Wallace Stevens* (New York: Random House, 1982), p. 387. 以下の Stevens の詩の引用はこの版による。本文中に CP と略記しページを記す。

2 Wallace Stevens, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination* (New York: Vintage Books, 1951), p. 67.

3 Gren MacLeod, *Wallace Stevens and Modern Art: From the Armory Show to Abstract Expres-*

*sionism* (New Haven: Yale University Press, 1993), p. 75.

4 MacLeod p. 75.

5 Jessica R. Feldman, *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1993), p. 214.

6 Jacqueline Vaught Brogan, “Sister of the Minotaur”: *Sexism and Stevens in Wallace Stevens & The Feminine* ed. Melita Schaum (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1993), p. 8-9

7 Wallace Stevens, *Opus Posthumous* (New York: Knopf, 1989), p. 65.

8 Frank Lentricchia, *Ariel and the Police: Michel Foucault, William James, Wallace Stevens* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1988), p. 243.

9 Julia Kristeva, *In the Beginning Was Love: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trans. Arthur Goldhammer (New York: Columbia University Press, 1987), p. 5.

chora を定義して

an ancient, mobile, unstable receptacle, prior to the One, to the father, and even to the syllable, metaphorically suggesting something nourishing and maternal.

と言っている。

10 Marilyn Edelstein, “Metaphor, Meta-narrative, and Mater-narrative in Kristeva’s ‘Stabat Mater’” in *Body/Text in Julia Kristeva: Religion, Women, and Psychoanalysis*, ed. David Crownfield (Albany: State University of New York Press, 1992), p. 44.

11 David Fisher, “Kristeva’s Chora and the Subject of Postmodern Ethics,” in *Body/Text in Julia Kristeva: Religion, Women, and Psychoanalysis*, ed. David Crownfield (Albany: State University of New York Press, 1992), p. 98.

12 Lentricchia p. 241.

13 Brogan p. 20.

14 Guy Rotella, *Reading & Writing Nature: The Poetry of Robert Frost, Wallace Stevens, Marianne Moore, and Elizabeth Bishop* (Boston: Northeastern University Press, 1991), p. 120.

15 C. Roland Wagner, “Wallace Stevens: The Concealed Self” in *Gender on the Divide: The*

*Dandy in Modernist Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1993), p. 137

16 Helen Vendler, *Wallace Stevens: Words Chosen Out of Desire* (Knoxville: The University of Tennessee Press, 1985), p. 30.

17 Brogan p. 20.

18 Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1984), p. 28.

Kristeva は chora の曖昧性を、

the semiotic chora is no more than the place where the subject is both generated and negated, the place where his unity succumbs before the process of charges and stases that produce him. We shall call this process of charges and stases a negativity to distinguish it from negation, which is the act of a judging subject.

と語っている。

19 Wallace Stevens, *Letters of Wallace Stevens*, ed. Holly Stevens (New York: Alfred A. Knopf, 1966), p. 798. 以下の Stevens の手紙の引用はこの版による。本文中に LWS と略記しページを記す。

20 Ramon Fernandez, *Messages*, trans. Montgomery Belgion (New York: Harcourt, Brace, 1927), 42-3. cited in *The Clairvoyant Eye: The Poetry and Poetics of Wallace Stevens* by Joseph N. Riddel (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991), p. 118.

21 Harold Bloom, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* (Ithaca: Cornell University Press, 1987), p. 103.

22 西川直子, 『現代思想、特集=未邦訳ブックガイド現代思想の22冊』(東京: 青土社, 1986), p. 82.

(受理 平成6年3月20日)