

## 《論 文》

境界の詩人 —マーク・ストランドの *Almost Invisible*—

中 村 敦 志

## 要 約

最終詩集となった*Almost Invisible* (2012) でマーク・ストランドは、前作までとは異なる趣旨で表題を付けているように思われる。本稿は、表題の意味と詩人の意図について考察する。詩集の全47作の中から14作品を例に取り上げ、3種類に分類して解釈した上で、表題の「ほとんど見えない」の意味を各作品について考察した。その結果、次のように解釈した。1) 行き先不明の旅を扱った詩では、自己の居場所を探す旅人が、境界の「ほとんど見えない」中間領域に留まっている。2) 帰宅を描いた作品では、仕事に疲れて帰宅した人が、家でも空虚な気持ちを満たすことができず、自己の居場所が「ほとんど見えない」。そして3) 詩人の創造力の輝きが暗闇の中で薄れていき、やがて「ほとんど見えない」状態になる。*Almost Invisible* は、多義的で「ほとんど見えない」境界にいる詩人が、自己の胸中を作品化した詩論だと言えよう。

キーワード：境界、詩人、創造力、マーク・ストランド、*Almost Invisible*

## 序論

*Collected Poems of Mark Strand* (2014) は、出版の約2か月後にマーク・ストランドが他界したため、生前に発表された最後の著書となった<sup>1</sup>。ほぼ全ての詩集12冊分を年代順に集録したこの作品集は520ページに及ぶ大著であり、ストランド全詩集とも呼べる内容となっている<sup>2</sup>。そして、その最後を飾る*Almost Invisible* (2012) が、実質的にはストランドの最終詩集である。

ところで、この「ほとんど見えない」という謎めいたタイトルは、何を意味するのだろうか。ストランドは、*Sleeping with One Eye Open* (1964) や*Man and Camel* (2006) のように、同名の詩を詩集のタイトルにも用いることがあるが、*Almost Invisible* 中に同名の詩はない<sup>3</sup>。あるいは、*Reasons for Moving* (1968) のように、詩集中の詩(“Keeping Things Whole”)の詩句を詩集のタイトルに用いる場合もあるが、今回はそれも当てはまらない<sup>4</sup>。ピューリツァー賞を受賞した*Blizzard of One* (1998) の場合には、同名の詩もフレーズも含まれていないものの、“A

Piece of the Storm”が詩集のタイトルを間接的に表すヒントになっていた<sup>5</sup>。“almost invisible”というフレーズは、50年間に及ぶ創作期間の初期、1968年の詩で1度使われたのみだが<sup>6</sup>、その文脈から見て、詩集*Almost Invisible*のタイトルを解明する糸口になっているとは思えない。このように*Almost Invisible*でのストランドは、前作までとは異なる趣旨で詩集のタイトルを付けていると思われるが、なぜなのだろうか。

*Almost Invisible*は出版されて未だ日が浅いこともあり、先行研究は余り多くない<sup>7</sup>。そのような状況下でSpiegelmanは、捉えどころのないこの詩人の特徴について、“Strand was always ‘almost invisible’” (Spiegelman 170) と端的に述べている。詩集のタイトルを巧みに用いており、的を射た表現だと思われるが、この詩集の特徴にまでは言い及んでいない。そこで本論では、*Almost Invisible*全47作の中から14作品を例に取り上げ、1) 行き先不明の旅、2) 帰宅、そして3) 詩人の3種類に分類して解釈する。その上で、何が「ほとんど見えない」のかを個別に考え、最終的には詩集全体としての意味を探ってみることにする。

## 1 行き先不明の旅

先ず、行き先不明の旅を描いた作品、“Bury Your Face in Your Hands”（「両手に顔を埋めよ」）を取り上げてみよう。川を渡る描写で詩は始まる。

Because we have crossed the river and the wind offers only a numb uncoiling of cold and we have meekly adapted, no longer expecting more than we have been given, nor wondering how it happened that we came to this place, we don't mind that nothing turned out as we thought it might.<sup>8</sup>

川を渡ると風が吹き芯まで冷えて体が麻痺して  
私たちはおとなしく順応した、だから与えられた以上の期待はなく、どのようにしてこの土地に  
来たのか疑問にも思わない、もしやと思った  
ようにならなくても気にしない。<sup>9</sup>

新たに来た場所に期待はない。掴み所のない空虚な不安が漂う。この作品の「私たち」の居場所は不明瞭だ。そこで生活する自己の存在も不確かである。「私たちの生活を覆う霧を晴らす方法はない」（“There is no / way to clear the haze in which we live”）。「霧」のかかった視界不良の世界は、詩集のタイトルである「ほとんど見えない」(almost invisible)世界を表している。「私

たちの居場所は誰かの憶測] (“Where we are is anyone’s / guess”)。明確な場所は定まっておらず、具体的な場所の描写はない。行き先が見えず、「目的地のない門が増える」 (“The gates to nowhere multiply”) ばかりだ。冒頭の川を渡ってきた場所はその一例だ。どこに続くわけでもない。川を渡ること新たな世界に至る訳でもない。現在の時間が遠のく。今を生きる場所が不明確であり、行き先も不明のままだ。「現在」 (“the present”) という時間が不明なために、過去と未来からも切り離されている。そんな中で生きる「私たち」の存在そのものが不明瞭で「ほとんど見えない」のだ。

行き先不明の旅は、次の“Anywhere Could Be Somewhere” (「どこでもどこか」5) でも続く。「私は高地から来たのかもしれないし、もしかしたら低地かもしれないが、どちらか思い出せない」 (“I might have come from the high country, or maybe the low / country, I don’t recall which”) と「私」は言う。自分がどこから来たのか分からない。今の自分の居場所ではなく、以前の居場所が分からない。過去にいた場所が映像として思い出せない。記憶の中でほとんど見えない。これが今の居場所と自己の関係なので、次に移動した場所でも、当然どこから来たのかは思い出せないことになる。それを繰り返すと自己の居場所が不明ということになり、突き詰めれば、自己存在の証明ができないということになる。

そして、「事態は境界で起きているそうだが、どの境界か誰も知らない」 (“They say things are happening at the border, but / nobody knows which border”) と言うが、その「境界」に注意が必要だ。例えば、国と国、町と町、陸と海といった場所の境界。昼と夜、過去と現在、現在と未来などの時間の境界。さらには、生と死、現世と来世、存在と不在といった抽象的な世界の境界も考えられる。ただし、ストランドは、1つの世界を明確に描くのではない。上記のような異なった世界や領域の境界を含意する。後述するが、昼間から夜に変わる夕暮れも一種の境界を表す。様々なテーマを包括するが詳細は不明だ。どこに境界があるのかが「ほとんど見えない」のだ。過去(にいた場所)と現在(いる場所)との境界。場所の境界だけでなく、過去と現在という時間の境界も不明で、「ほとんど見えない」。どこまでが過去でどこからが現在いる時間で場所なのかが不明だという詩と読める。

“You Can Always Get There from Here” (「そこにはいつでも行ける」17) は、物語風に旅を描いており、一見すると分かりやすく思える。生まれ育った場所を長期間不在にしたため、かつての自分の居場所がなくなっていたという作品だ。故郷に久しぶりに戻ると、色あせて古びており、「すっかり変わっていると気付いた」 (“he noticed / how different everything was”)。「子供の頃遊んだ公園では、埃にまみれた日光の矢が黄褐色の木の葉と萎れた垣根に突き刺さっていた」 (“In the park where he played as a child, dust-filled shafts of / sunlight struck the tawny leaves of trees and withered hedges”)。時間が経過した公園に季節感はなく、埃を被って古びた世界になっている。実際の故郷というよりも、記憶の中に残っている幼年時代の故郷。時間の経過と共に記憶が薄れていく。

結末での問いかけがポイントだ。男は公園のベンチに座り、隣の女性に自分は「どの季節に戻って来たのでしょうか」(“what sea- / son had he come back to”)と尋ねる。女性は、「たった一つ残った季節、彼ら全員が同意した季節ですよ」(“it was the only one / left, the one they all had agreed on”)と謎めいた返答をして作品は終わる。旅人の男は、思い出に残る季節を選んで帰ってきた。どの季節かは人によって異なる。この男の場合、子どもの頃に過ごした故郷の記憶として鮮明に残る季節を選んで帰って来た。実際に帰省したというよりも、記憶の中に残っている故郷に帰ってきたと言う方が正確だ。

旅人の記憶の中での故郷を描いているので、タイトルは、ここからその記憶の故郷には「いつでも行ける」(“You Can Always Get There from Here”)という意味になる。最終行の「彼ら全員」とは、この記憶の故郷を訪れる旅人全てを指す。人生の記憶を辿って旅している人たちのことだ。そこで話しかけた女性は、同じような旅人を何度も目撃している。

記憶に残る故郷は昔と同じようには「ほとんど見えない」。時間の経過とともに変化して色あせ、薄れていく記憶。昔自分が過ごした故郷のはずが、今は別の場所のように変わってしまい、自分の居場所がなくなっている。故郷は記憶の中だけに存在し、自分が戻って存在できる場所はない。そのような不在をテーマにした作品だ。

最後に、上述の詩とは一風異なる“The Enigma of the Infinitesimal” (「極小の謎」24)を見てみよう。語り手は、夕暮れ時に特別な思いを抱く。昼間が終わり、夜へと変化していく時間帯だ。具体的には、「夕暮れ時に、岸辺を歩いている」(“at dusk, walking along the shore”)者たちへの思いだ。彼らは「戸口に立ち、窓から身を乗り出している」(“standing in doorways, leaning from windows”)。夕暮れ時に外に出るのが待ち遠しい様子だ。彼らの描写は次第に抽象的になる。彼らは「ゆっくり動く影の縁をまたいでいる」(“strad- / dling the slow-moving edge of a shadow”)というのだ。「影の縁」は、夕日が照らしてできた影とそうでない領域の境目、つまり“Anywhere Could Be Somewhere” (5)で述べた「境界」を指す。夕暮れに次第に伸びていく「影の縁をまたいでいる」とは、昼間と夜の両方の世界に足を置きながら、その中間領域にいることを表す。そして、語り手が関心を抱く「かれら」とは、「中間の愛好者」(“Lovers of the in- / between”)のことだ。時間や場所の間に挟まれた中間領域を愛好する存在。そのため彼らの居場所は、「ここでもそこでもなく、内でも外でもない」(“they are neither here nor there, neither in nor out”)ので、不明瞭で掴みどころがない。どちらの世界に居るのがが一定しないため、明確な居場所が定まらない。「中間の愛好者」は、どちらの領域にも関わるようで関わっていない中途半端な存在だ。

その後の表現に着目しよう。「夜でも、彼らは片目を閉じてもう一方は開けたままベッドに横たわる」(“Even / at night, they lie in bed with one eye closed and the other / open”)。これは、第一詩集*Sleeping with One Eye Open* (1964)中の表題詩、“Sleeping with One Eye Open” (「片目を開けて眠る」)を思い出させる表現だ。この詩の結末で不安に怯えた語り手は、

「私は片目を開けて眠り、何も望まず、何も起きないことを望む」(“And I lie sleeping with one eye open, / Hoping / That nothing, nothing will happen” [*Collected Poems* 5]) と述べて、詩は終わる。ストランド詩の特徴を表す独特な表現であったが、最終詩集でもまた類似した表現を用いている。何か変化はあるのだろうか。初期の詩は「私」の個人的な体験として描かれていたが、この“The Enigma of the Infinitesimal”では「彼ら」の様子として描かれている。恐らく、彼らの中には「私」も含まれている（あるいは含まれていた）と思われるが、この詩では彼らの様子を第三者として私が外から眺めて観察しているという設定になっている点が異なっている。

「夜でさえも」(“Even at night”) とあるので、昼間でも同様に、ずっと片目を開けたままベッドに横たわっている。なぜ眠らずに片目を開けているのか。それは、「最後の意識の一瞬と最初の眠りの一瞬をとらえたいと望む」(“hoping to catch the last second of consciousness and / the first of sleep”) からだ。目覚めている状態から眠りへと変わる最後の瞬間を掴みたい。そして同時にまた、眠りにつく最初の瞬間を掴むことを望む。起きている時間と眠る時間との境界、その変わり目の瞬間をとらえたいと言う。そして意識の世界を生、眠りの時間を死と取れば、さらに意味が広がる。この境界には人がいない「無人の国」(“no-man’s-land”) だが、それを見極めるのは困難だ。たとえ見たとしても、生の国に戻って語れないからだ。死の瞬間は想像できても実際に語るのは不可能に近い。それだけ希少価値であり、「注視する」(“behold”) ことを望む。そこは「美しい場所」(“beautiful / place”) であり、「無と全てが輝いて結合した」(“the luminous conjunc- / tion of nothing and all”) 領域だ。

この作品は、「ほとんど見えない」中間領域を描いている。光と影、昼間と夜、意識と無意識、生と死の狭間にある中間領域。ストランドが追究してきた題材だ。そして、そもそもこの詩集で描かれる人物は、Deshpandeが指摘するように、「この中間領域に捉われながらも愛着をもっている」(“caught on that ‘in-between,’ yet loving it too” [Deshpande 72]) 点は重要だ。

ここまで扱った3篇の詩の人物は自己の存在場所が「ほとんど見えない」。自分の居場所を求めて行き先不明の旅を続けているが、境界が「ほとんど見えない」中間領域に留まっている。中間領域では身動きが取れないでいるのだが、決して悲観ばかりしている訳でもなく、境界への微妙な愛着も抱いている。

## 2 帰宅

上述での中間領域に留まった旅を描いた作風とは異なるが、ここでは職場からの帰宅を描いた4作品を取り上げてみよう。“The Minister of Culture Gets His Wish”(「文化大臣の望みが叶う」8) は、主人公を「文化大臣」という架空の人物に設定したところが、他の詩にはないユニークな点だ。精神疲労による睡眠不足という問題を深刻に描くのではなく、ユーモアを交えて描く。

「文化大臣は執務室でのきつい一日を終え帰宅する」(“The Minister of Culture goes home

after a grueling day at the / office”。「ベッドで横になり何も考えないようにするが、何も起こらない、もっと正確に言えば、無が起こらない」(“He lies on his bed and tries to think of nothing, but / nothing happens or, more precisely, does not happen”)。「無は他所<sup>よそ</sup>で無の仕事をしており、そして闇を拡大する」(“Nothing is elsewhere doing what nothing does, which is to expand the / dark”)。しかし大臣は我慢強い、そして家の壁、道路の向かいの公園、隣町の友人がゆっくりと消えて行く。ついに無がやってきたと彼は信じ、ぼんやりと話している、「ねえ、どれほどお前を喜ばせたかったことか、今回は私から来たよ。そのうえ、泊まりに来たのだよ。」(“Darling, you know how / much I have always wanted to please you, and now I have / come. And what is more, I have come to stay”)。

この作品は、「ほとんど見えない」「無」(“nothing”)について描いていると言える。現実的に考えると、無を見ることはできない。だが、文化大臣は無のことを「ねえ、お前」(“Darling”)と呼びかけて、異性のように愛情をもって接している。まるで見えるかのように、無に対して語り掛ける。他の人には見えなくても、大臣だけには無の存在が見えているかのようだ。だが無の存在が見えるようでは、無に到達することは不可能だ。無に愛着を抱けば、逆に「無は逃げていく」(“nothing escapes us” [Deshpande 74])。無の存在など考えず、日中のストレスも何もかも忘れた状態で眠りにつくのが文化大臣の願いなのだ。無のことを完全に忘れ去るどころか、文化大臣は無に好意すら抱き始めている。無について考え過ぎると、却って無には近づけないという矛盾が生じる。無を女性に擬人化して表現することで、大臣の複雑な思いを表す作品となっている。

“Exhaustion at Sunset” (「日暮れどきの疲労」15) も、職場から帰宅する描写から始まる。昼間の仕事で疲れ果て、空虚な気持ちで帰宅する。ストランド詩に頻出する夕暮れに、「空しい心」と空間の無とを結びつけた作品だ。

The empty heart comes home from a busy day at the office.  
And what is the empty heart to do but empty itself of emptiness.  
Sweeping out the unsweepable takes an effort of mind,  
the fruitless exertion of faculties already burdened.

空しい心がオフィスでの多忙な一日を終えて家に帰る。  
そして空しい心でできるのは空しさを空っぽにすること、  
それだけだ。掃除できないものを掃除するには精神の努力を要し、  
才能の不毛な努力はすでに重荷だ。

空しさを無くす、つまり昼間の仕事での疲労感を無くすには、その「空しさを空っぽにする」必要があるのだが、そう簡単にはいかない。空虚さというのは空っぽにできない。心の中は空虚

な気持ちで一杯なので、それを外に掃き出してしまいたい。だが、そもそも空虚さとは掃除できるものではない。ここが難しいところだ。不毛な努力が続き、老けていく。「空しい心は精神が命じることを実行できない」(“The empty / heart cannot do what the mind commands”)。結局何もできないままじっとして、「闇の白昼夢の中に座っている」(“It sits in the dark, / daydreams”)。そして心のなかの「空しさが増大する」(“the emptiness grows”)。心の空しさを空にしようとしても無駄で、却って空しさが増すだけだ。

疲労、空虚感を取り除く手段が「ほとんど見えない」。正確には、日没から闇夜に近づき、希望の光の差す可能性が「ほとんど見えない」。極度の疲労で空虚な状態にあるが、何も解決の目途が見つからない。ますます闇夜に包まれていく。空しさが空しさを増大させるだけだ。

同様に帰宅を描く“The Mysterious Arrival of an Unusual Letter”(「見慣れない謎の手紙が届く」21)について考えてみよう。仕事を終えて家に帰ってくる。暗闇に電灯をつけるとテーブルの上に、「私宛の封筒」(“an envelope with my name on / it”)が置いてあった。語り手に家族がいるかどうかは不明だ。郵便で届いたのか置手紙なのかも分からない。手紙を見た後で、時間に変化が起きている。「時計はどこにあったかな? カレンダーはどこだったかな?」(“Where was the clock? Where was the calendar”)と自問する。昼間の仕事場とは異なる時間が流れる。夜のアパートは、時間の流れを気にする必要がない。時間に縛られた昼間の時間から解放されているからだ。

手紙の「筆跡は父のものだった」(“The hand- / writing was my father’s”)。40年前に死んだ父の字だと気付く。不安な気持ちを落ち着かせるため「座って封を開けて手紙を出した」(“I sat down, opened it, and / pulled out the letter”)。最後の描写が問題だ。「親愛なる息子へ」(“Dear Son”)という出だした。父が何かを伝えるために現在に戻って来たのか。あるいは過去に置き去りにされた手紙が、何かの偶然で目の前に置かれたのか。しかし何よりも問題なのは、「そのあとに何も書いてなかった」(“and then nothing”)ことだ。空白のメッセージが置かれていたのだ。その空白をどのようにして埋めればいいのかという疑問を残したまま、作品は終わる。

あるいは40年前に亡くなった父に再会したい。そして、遺言か助言を聞きたい。または、父と話したいという潜在意識が、そうさせたとも考えられる。冒頭で、「長い一日の仕事を終え私の住むアパートまでの長い道のりを運転した」(“It had been a long day at work and a long ride back to the / small apartment where I lived”)と描かれているように、昼間の仕事での疲れが、40年前に亡くなった父への思いを呼び起こしたとも言える。Wilkinsonは、「忘れられない夢の世界」(“the haunting dream-world” [Wilkinson 120])が呼び起されたと解釈するが、筆者はさらに踏み込み、昼間の日常的な時間(社会生活)とは対照的に、夜帰宅してからの私的な時間帯に非日常性が生じると解釈したい。変化は、帰宅途中の家路から徐々に起こっている。帰宅すると時間の流れが変化する。「時計」と「カレンダー」が見当たらない。日常の時間の流れとは異なる世界に入り込む。あるいはその一歩手前の中間領域に迷い込んだとも読める。

死んだはずの父親から届いた手紙の内容。この意図は何なのか。「親愛なる息子へ」と始まる手紙の後ろは空白が続くだけだ。死んだ父から届いた手紙の内容が「ほとんど見えない」のだ。謎は謎のまま終わる。手紙の内容よりもむしろ、父からの手紙が届いたということ自体に意味があるとも考えることも可能な作品だ。

この章の最後に取り上げる“Like a Leaf Carried Off by the Wind”（「風に漂う葉のように」43）は、自分の意思ではなく風に吹かれて漂う葉のように、目的もなく生きている男の姿を描く。昼間働く職場では、「彼を知る人はない」（“he is not known”）。生きているのか死んでいるのかも分からない。詩集のタイトルにあるように、存在していることが、周りには「ほとんど見えない」のだ。透明人間に近い存在。職場でのアイデンティティを喪失している。何の仕事をしているかは不明だが、その「仕事内容は自分でも謎」（“his job / is a mystery even to himself”）であり、働く意義を見失っている。ただ生活費を稼ぐために機械のように働く。職場での存在理由がなく、空しい時間だけを過ごしている。

職場からアパートの部屋まで帰る描写が続く。「薄暗く照らされた街路」（“dimly lit streets”）を歩いて帰る。街路に薄暗い照明が当たるが、存在が希薄な男は、ますます見えにくくなる。彼の「ほとんど見えない」存在が強調される。そこからさらに「暗い路地」（“dark alleys”）に入っていく。薄暗い場所にある部屋に、存在感の薄い男が帰っていく。「町の反対側のくたびれたアパートの裏」（“at the other end of town in the / rear of a rundown apartment house”）にある部屋だ。「町の反対側」ということで、職場からはかなり離れた場所にある。部屋はアパートの正面ではなく、「裏」にある。男の存在感の薄さを場所が強調する。帰宅途中の男の様子には、侘びしさが漂う。「背中を丸めコートの襟を立てて歩く」（“he walks / hunched over with the collar of his coat turned up”）。冬の季節が孤独感を強調する。部屋に帰っても話し相手はいない。

「部屋に着くと、小さなテーブルに腰掛けて目の前に開いた本を見る」（“When he / gets to his room, he sits at a small table and looks at the book / open before him”）。誰が開けた本なのか。家を出る前に自分で開けたままにしたのだろうか。偶然に開いたままなのかどうかは、描写から判断できない。昼間の仕事を終え、遠い帰路を歩いて帰宅して最初にする行動がこれだ。まずテーブルに腰掛けて開いた本を見る。そして、開いた本の「ページは空白だ」（“Its pages are blank”）。「だから何時間でも見つめることができる」（“which is why he is able / to gaze at them for hours”）という結末だ。何も書いていない本。本を読むのではなく、見つめる。吸い込まれるように見入る。何も書いていないから読む必要がない。その本の中身に入っていく必要がない。空虚な本を見つめて、何も考えずただ時間を過ごす。そうして、一日の疲れを取り、自分を取り戻そうとする。あるいは、もしこの男が次章で考察する詩人だと仮定するならば、昼間の職場では存在意義を見い出していないことになる。仕事を終えて自室に戻り、空白のページを見る。それから詩作にとりかかり、空白のページを埋めるために詩を創作するとも考えられる。

上述したように、昼間の社会における彼の存在は「ほとんど見えない」。夜帰宅してからが本



当の自己の姿だ。しかし開いてある本は空白で何が書いてあるのか「ほとんど見えない」。それどころか、全く見えない。否、表面上は空白の本に見えるのだが、彼の心の中には、孤独という題材が溢れているのかもしれない。彼の心の中では書くべき内容がある。それを言語化して、空白のページを自力で埋めていこうとしているとも考えることが可能だ。

帰宅を描いた上記4作品では、職場での疲労感の表出が共通している。昼間の疲労を忘れ去るために、何も考えない無の状態を願う文化大臣。だが、無について思い込む余り、「ほとんど見えない」無に愛着を覚えてしまい、却って無に近づけない。また、空虚な心が昼間の虚しさを空にしようとしても、その方法が「ほとんど見えない」。そして、空しさだけが増す様子を描いた作品。あるいは、帰宅すると亡くなったはずの父から手紙が届いているが、空白の手紙の意図が「ほとんど見えない」作品。そしてまた、帰宅後にテーブルに開かれた本を見るが、ページが空白なために、その意図も内容も「ほとんど見えない」。いずれの作品も、昼間の疲労感を引きずり自宅に帰るも、そこでも満たされない空虚な気持ちが共通して描かれる。前章と同じく、ここでも自己存在の不確かさが根底にある。

### 3 詩人

最後に、詩人の視点が顕著に表れている7作品を取り上げてみよう。まず、“The Everyday Enchantment of Music”（「毎日が音楽に魅了」12）は、タイトルの通り毎日が音楽の変化に魅了されていることを描いた作品だ。「粗い音を磨くと滑らかな音になり、さらに磨くと音楽になった」（“A rough sound was polished until it became a smoother sound, / which was polished until it became music”）。初めは単なる音として聞こえていたが、徐々に音楽として耳に伝わる。この変化の過程について、石を磨くという視覚的イメージを用いて表現する。音楽が引き金となって、忘れ去っていた過去の場面が突然思い出される。実は、回想によって生じた詩的イメージが、変化していく様子を描いた詩論だと筆者は考える。

連想により詩的イメージ、映像が次々に変化していく。粗い音が滑らかな音に変化して音楽になり、今度は音楽によって過去を思い出す。遠い「ヴェネチアでの夜の思い出」（“the memory of a night in Venice”）となり、「海の涙」（“tears of the sea”）を連想し、「心痛の空き家」（“the empty home of a heart in trouble”）が思い出されたかと思うと、「突然太陽が出て音楽に戻り」（“suddenly there / was sun and the music came back”）、「車が遙か彼方で流れ」と（“traffic was moving and / off in the distance”）、「一筋の長い雲が現れ」（“a long line of clouds / appeared”）、「雷が鳴った」（“there was thunder”）というように、次から次に視覚的そして聴覚的な映像へと変化していく。先が「ほとんど見えない」ほどの予測不可能な展開だ。イメージの連鎖が始まると、さきほどまでは「ほとんど見えない」映像が次々と形を変えて現れる。そのような詩的イメージの創造的連続性を描いた詩論として読める。

そして“The Buried Melancholy of the Poet”（「詩人が埋めた憂うつ」13）では、*Almost Invisible*で初めて「詩人」が登場する。詩人は、若い頃に体験した「憂うつ」な出来事を解明できないまま闇に葬った。時間を経て思い返すが、謎は依然として解けないままだ。

前半は、「ほとんど見えない」女性たちの真の姿を捉えようとする作品に読める。しかし結論部で様相が変わる。以前海辺で見た女性たちに抱いた憂うつな感情を思い出し、夜の海へと入る。「まるで初めてのように自ら光を照らし」（“as if for the first time, to shed his own light”）、自分の内にあった感情を外に表現しようとした。だが自らが放った詩の光は、何の解決も与えない。本来は暗闇を照らす光であるはずの詩が、闇に飲み込まれてしまう。「彼が照らしたのは闇で、見つけたのは夜だった」（“what he shed was the dark, what he found was the night”）のだ。無力な詩人が描く詩では、何も解明できない。何の変化も起こすことができない。

陽光に照らされた光の世界を夢見つつも、暗闇の世界に圧倒される。詩という微かな光では、闇夜を照らし出すことは叶わなかった。その絶望感で締めくくっている。闇夜の中で希望の光は「ほとんど見えない」。闇の中で内省し、光を追い求める詩人の苦悩する姿が描かれている。

次は、“A Dream of Travel”（「旅の夢」25）に目を向けてみよう。前半は、語り手が愛した「馬」（“I loved that horse”）の思い出だ。だが後半からは、「詩人」（“the poet”）が詩の想像力について述べており、実は詩論だということが徐々に分かり始める展開となる。もしこのように感性を刺激する魅力的な馬（つまり詩の題材）と出会えたならば、一見すると突飛で不自然に思える描写も可能になる。前半では草原を吹き抜ける風が描かれたが、この「風を大理石に変えて」（“I / could have… turned wind into marble”）描くことも可能になる。実際にはあり得ないのだが、詩的想像の世界では可能となる。

ストランドの詩は、普通には用いない言葉を別の文脈で結び付けて、意外性を創りだし、文脈のギャップから、新たな意味や世界を創り出すという特徴がある。その可能性について、馬を例に描いた詩論となっている。実際には「ほとんど見えない」詩的な映像を馬に例えて描く。躍動する馬への愛情を詩的感性で描く。詩の創作意欲（インスピレーション）が沸き上がる。詩的想像力を馬の動きによって描き出す。第1章で扱ったが、行き先のない旅を描いた“Bury Your Face in Your Hands”（4）や“Anywhere Could Be Somewhere”（5）とは異なり、詩人としての「旅の夢」を肯定的に描いた作品だ。

次に取り上げる“A Letter from Tegucigalpa”（「テグシガルパからの手紙」34）は、書くことをなぜ止めたのかの問いに手紙で答える。（かつては書いた詩を）なぜ今は書かなくなったのか。その問いに、中米ホンジュラスの首都から返信する。「親愛なるヘンリエッタへ、あなたは親切にもなぜ私がもう書かないのか尋ねてくれたので、精一杯お答えします」（“Dear Henrietta, since you were kind enough to ask why I / no longer write, I shall do my best to answer you”）という出だしだ。読者に向けてのメッセージにもなっており、この詩集の中で重要な作品だ。後述するが、この詩集の作品が、なぜ詩ではなく散文の形式で書かれているかのヒントに

もなっている。

ストランド詩の中で頻出する闇と光を用いて、詩の創造的刺激について過去の体験を語る。「昔、私の思考はほとんど闇の意識の中でまるで小さな火花のように燃え上がり私はそれを書き写したものだ」(“In the old / days, my thoughts like tiny sparks would flare up in the almost / dark of consciousness and I would transcribe them”)。創作の原点を振り返っている。「ほとんど闇の意識」の中で、昔は思考が「小さな火花のように燃え上がったものだ」ったと言う。その閃きを詩に描いていたのだ。そして、「どのページも私独自の光で輝いていた」(“page / after page shone with a light that I called my own”)。閃いた映像が消え失せないうちに、「机に向かって」(“I would / sit at my desk”), 一心に描いた。闇夜の中で、一瞬の閃きを逃さずに詩に書いた。だが今はもうその閃きは消え失せてしまい、書けなくなった。火花のように燃え上がった光は、やがて闇に消えて行く運命にある。はかない命であるのは分かっている。「薄れ行く光を見守り」(“I watched the lights fade”)と述懐しているように、光が消え去る運命に抵抗する術もなかった。かつての輝きは、今では「多くの兆しを含む残光のなかで小さくて無意味な記念碑」(“small, / meaningless memorials in the afterglow of so much promise”)となってしまった。しばらくは残り火で書くことができたが、「もうほとんど光を放たないと知っていた」(“I knew it / would shed almost no light at all”)。

結論部では、返信する形で自らの本音を告白する。「当時は分からなかったが、今はよく承知している」(“What I had not realized then, / but now know only too well”)。長年時間をかけてこの輝きについて再考した結果、若い頃には分からなかった意味を理解するに至る。「火花は輝く重荷を降ろしたいと自ら願っている」(“sparks carry within them / the wish to be relieved of the burden of brightness”)。詩人が辿り着いた結論である。火花は輝く運命にあるがそれを負担に感じており、重荷を降ろして解放されたいと願っている。その輝きを詩人が感じ取って描く。描き切れれば、火花は自らの使命を終えて安らかに眠りに就くことができる。全ての光を放出し尽くした後は、闇夜となる。言葉の意味を解き放ち、描き切った詩人は、その後闇夜が来ようとも、安らかに人生を終えることができる。「だから私はもう書かない、暗闇が私の自由であり幸せだから」(“And that / is why I no longer write, and why the dark is my freedom and / my happiness”)と、闇夜を肯定的に受け入れている。なぜ詩を書かなくなったのかという質問への率直な答えとなっている作品だ。かつては光輝いた詩的想像力が徐々に輝きを失い、やがて暗闇の中で「ほとんど見えない」状態になると知っていた。今ではこれを題材に書くことしか残されていない。

“Nocturne of the Poet Who Loved the Moon” (「月を愛した詩人の夜想曲」48) では、タイトルで明示している通り、「詩人」(“the Poet”)が興味を抱いてきた幾つかの題材に触れる。まず、月に対しての感情の変化を述べる。かつてはあれほど月の魅力に惹かれていたのに、今ではもう「飽きてしまった」(“I have grown tired of the moon”)。月が見せる「驚いた表情」(“its

look of astonish- / ment”)を眺めて思いを馳せてきたが、それにも飽きてしまった。月の「青い水の視線」(“the blue ice of its gaze”)にも飽きてしまった。太陽とは異なり、距離を置いた冷めた目で見つめる月の眼差し。かつて惹かれたその眼差しにも、今では興味を失っている。

そして後半で本音を告白する。実は、月以外にも「かつて私を魅了した多くのものに飽きてしまった」(“I have grown tired of / so much that used to entrance me”)のだ。月に飽きたことは話のきっかけに過ぎない。他にも興味を失ったことがあると言いたいのだ。「日の当たる草地を雲の影が横切るのを見つめることに飽きてしまった」(“tired of watching cloud / shadows pass over sunlit grass”)。雲そのものよりも、地上に映った雲の影に心動かされたが、それにも飽きてしまった。「暗闇をのぞき込むこと」(“peering into the dark”)にも飽きた。闇はストランドの関心を持つ題材だが、ついにそれにも飽きたと言う。

このように多くの興味を失ってしまった詩人は、今の心境を最後に述べる。「簡素さを片目に入れるんだ、 / 何も置かないテーブルのような簡素さを、 まだテーブルにさえ / になってないテーブルのような」(“Let plainness enter the eye, / plainness like a table on which nothing is set, like a table that / is not yet even a table”)。「簡素さを片目に入れるんだ」という格言めいた表現を用いる。抽象的にそして複雑に描くのではなく、余計なことを取り払って、もっとシンプルに物事を見よと自分に戒める。この詩集が読みやすくなっている理由の一つだと思われる。簡素さの補足が続く。「何も置かないテーブルのような簡素さ」だという。いろいろなもので飾ったテーブルを描くのではなく、何も無いテーブルそのものを描くことを今の詩人は目指している。何度も同じ題材を描くのではなく、その逆の方向だ。すべての無駄をそぎ落とし、シンプルに物事を見る。「目に入れる」というのは、自然に目に入るようにせよということ。自分の意志で見ようとするのではない。簡素なものが自然と目に入ってくる状態で受け入れるのだ。

「簡素さを片目に入れるんだ」と言っている目は、両目ではなく「片目」(“the eye”)だ。前述したように、ストランド初期の有名な詩もあるが、この詩集でも「片目を開けて」という表現があった。その関連で片目を描いた意図は詩人にあったと思う。興味あるものばかりを意図的に見つめるのでは本質は見えない。片方の目に簡素さが入ってくるように、自然体で見る態度のことを言う。両目ではないところに、ストランドの独自性が表れている。そのような意識を持てれば、片方の目だけでも簡素さが見えてくる。

最後のフレーズは意味深長だ。「まだテーブルにさえなっていないテーブルのような」(“like a table that / is not yet even a table”) 簡素さ。テーブルは、普通は何かを上に置いて使うもの。何も置いてないときは、未だテーブルの目的を果たしていない。あるいは、そのもっと前の段階を述べている可能性もある。テーブルになる前の素材。目的を果たすために作られる前のテーブル。簡素の極みだ。そのような簡素が自然に見える目を養えということだ。

月を初め、詩人がかつて興味を持っていた対象に飽きてしまった。その対象を目の前にしても、魅力が「ほとんど見えない」。題材を何度も書いてもう書くことがない。そして、これ以上は書

けない。詩作を止めた理由を手紙で告白した“A Letter from Tegucigalpa” (34) とも関連する作品だ。

“In the Grand Ballroom of the New Eternity” (「新しい永遠の大舞踏室で」49) は、この世を去る瞬間に頭に浮かんだ映像を描いたという設定になっている。「医者が来た時は、手遅れだ」(“when the doctors come, it / is too late”)。すでにあの世へと旅立っている。人生の幕が街に下ろされて (“The shades above the city have already been drawn”), 永遠の闇となったのだ。再び陽が昇ることはない。そして呼吸が途絶え、「風のポケットは空っぽになってしまった」(“the pockets of wind have been emptied”)。

同時にまたこの描写は、詩人としての人生が幕切れになったことを表している。ストランド詩の中で頻出する風。何かが起こる予兆ともなった風が、途絶えてしまう。ポケットから手品のように次々と出して描いていたのだが、それも尽きた。詩のインスピレーションを巻き起こす風は、もう吹くことはない。詩人のポケットには何も残ってなく、これ以上詩を書くことはできない。創作意欲が尽き果てたのだ。詩人のポケットの中から溢れ出していた風は、全て吹き出て消えてしまった。数々の詩を創造してきた「風のポケットは空っぽ」になり、詩的想像力の可能性は「ほとんど見えない」。

そして*Almost Invisible*最後の作品、“When I Turned a Hundred” (「百歳になって」50) では、100歳になったときに、「すごい旅に出かけたいと思っていた」(“I wanted to go on an immense journey”)。しかし病床に伏しているため、旅の「第一歩は叶わなかった」(“the first step was beyond me”)。代わりに訪れたのは、あの世への旅立ちだった。詩集の締めくくりとして、ストランドが死期を予感して書いた詩と言えるかもしれない。あるいは、詩人がテーマの一つとしてきた死について、自分が死ぬ瞬間を描くことで幕を下ろしたとも言えよう。未来への希望や可能性が「ほとんど見えない」。詩人の死、つまり創作活動の終幕を描いた作品で詩集を締めくくる。

この章では、詩人と詩の関係を描いた作品を取り上げた。先の展開が「ほとんど見えない」ほど連続して生じる詩的イメージを描いた作品。詩の力で闇を照らそうとするも果たせない詩人の無力さを描いた作品。また、実際には「ほとんど見えない」詩的な映像について馬を例に詩人が語る作品。断筆の理由を聞かれ、詩的想像力の光が「ほとんど見えない」状態になると知っていたからと答える。あるいは、かつて興味を抱いた対象を目の前にしても、魅力が「ほとんど見えない」という詩人の心境を描いた作品。そして最後には、「風のポケット」が空になる。詩的想像力の可能性が「ほとんど見えない」状態になり、詩人の死を描いて終わる。*Almost Invisible*執筆時に、詩作について抱いていたストランドの意識が、これらの作品の中で色濃く反映されている。

## 結論

本論では3種類の詩群について、表題の意味を考察してきた。各詩群においては、ある程度共通の傾向を示していると言える。では、詩集全体ではどうなのだろうか。第1章の“The Enigma of the Infinitesimal” (24) で、「中間領域の愛好者」(“Lovers of the in- / between, they are neither here nor there, neither in nor out”)について触れたが、実はこの「中間領域の愛好者」が*Almost Invisible*中の主な登場人物の特徴を表していると筆者は考える。第2章で扱ったように帰宅後に空虚な気持ちを抱く人。第3章での詩人も含まれる。生死、明暗、昼夜、詩の現実と理想などの二つの領域を行き来しつつも、その中間領域に愛着を覚える人々だ。そこは、あいまいで捉えがたい世界だが、全く見えない訳でもない。その「ほとんど見えない」世界を彼らが詩の中で語る。多角的な視点と設定で描いた物語集となっている。

ところで、Deshpandeはストランド詩の特徴をT. S. Eliotと比較して、興味深い指摘をしている。両詩人ともに、言葉で言い表せないことを詩で表現しようとする点は共通だが、表現の手法が異なる。エリオットは「不明瞭なものに奇襲攻撃」(“a raid on the inarticulate” [*Four Quartets*, “East Coker” V])を仕掛けて、表現しようとする。言葉で表現できない対象に挑み、通例とは異なる手法を用いる。ストランドも類似したところはあるのだが、「奇襲攻撃」ではない。「ほとんど見えない」世界に足を踏み入れて、「その未知の空間に住む」(“inhabit that unknown space” [Deshpande 74])ことを試みる。見える世界から見えない側の世界に入り込み、そこで覗き込もうとする。その過程で、見える世界と見えない世界のあいまいな境界を意識することになり、それを詩に描く。ストランド詩では、この二つの世界が対立していないのが特徴だ。

ストランドは*Almost Invisible*発表直後のインタビューの中で、“I get tired of it. I feel drained by it” (Handal)と、詩作についての疲労感を告白している。集中して詩を書いたために疲れてしまい、執筆意欲が一時的に枯渇してしまう。そのような時には、ストランドが“I need time to recoup my energies”と同じインタビューで言っているように、気分転換に詩を離れてリフレッシュしてから詩作に戻ることが過去にもあった<sup>10</sup>。単独詩集としては遺作となった*Almost Invisible*にもこれはある程度言えるだろう。また、同じインタビューでストランドは、*Almost Invisible*中の作品を「散文作品」(“prose pieces”)と呼んでいる。この本については、散文形式の詩ではなく、散文で書かれて気軽に読める“a light book”と呼んでいる。インタビューでの質問に対する即答なので、どの程度本音で語っているかは注意が必要だろう。表面的には散文形式を取っているが、内容と表現は以前のストランド詩に近い要素を継承している。確かに、過去にストランドが書いた詩と比べると、*Almost Invisible*は言葉の持つ重み、凝縮度、緊迫度に多少の差があるかもしれない。ストランドはその程度の差が少し「軽い」という意味で、この本のことを“a light book”と言ったと筆者には思われる。

ストランドの詩集*Dark Harbor* (1993)についてBenfeyは、「暗い時代での詩人が果たす役

割] (“the poet’s task in dark times” [Benfey 34]), 過去と同時代の詩人たちとの関わり, そして詩の可能性を表現していると述べる。一種の詩論を描いた詩集とみなす解釈だ。*Almost Invisible* の場合はそこまで顕著ではない。だが前述したように, 詩人が何度か登場する。詩人と明言されていない詩でも, 一種の詩論として読める作品がある。*Dark Harbor*でのストランドは詩人としての自己を強く意識しており, それが詩の中での詩論となって表現されていた。最終詩集となった*Almost Invisible*では, その一面はやや薄れはしているが, 依然として続いている。多面的な自己のなかの一つとして詩人の意識が表現されることはあっても, 前面に押し出されるといって程ではない。詩人と自己の区別は「ほとんど」なくなり, 境目が薄れる。*Almost Invisible*は, 多義的で「ほとんど見えない」境界にいる詩人が, 自己の胸中を作品化した詩論だと言えよう。

#### 注

- 1 *Collected Poems* は2014年10月1日に出版。ストランドは同年11月29日に, 脂肪肉腫のため80歳で他界した(Grimes 33)。
- 2 同じ詩の重複を避けるため, *The Continuous Life* (1990)や*New Selected Poems* (2007)などの選詩集は除いてあるが, ストランドのほぼ全ての詩集を集録している。なお, ストランドは詩集以外にも, 散文2冊, 翻訳3冊, 美術書3冊, 児童書3冊, 詞華集5冊を出版しており, 多作な作家だったと言える。
- 3 同名の詩を詩集のタイトルに付けた例としては, これ以外にも*The Story of Our Lives* (1973), *The Late Hour* (1978), *The Continuous Life* (1990)がある。
- 4 他の例としては, *Darker* (1970), *The Monument* (1978)がある。
- 5 拙論, 「Mark Strand詩における自己の不在—*Blizzard of One*—」(2005):43-44。また, *Dark Harbor* (1993)もこの分類に含めることが可能だ。
- 6 “almost invisible”という表現は, ストランドの全詩作の中では, 第2詩集*Reasons for Moving* (1968)中の“The Kite”で, “An almost invisible / Curtain of rain seems to come nearer.”(*Collected Poems* 50)というように一度だけ使われている。
- 7 *Almost Invisible*についての言及は, 主に書評, 雑誌・新聞記事などである。また, マーク・ストランドを単独に扱った研究書としては, 現段階で, David Kirby (1990), Harold Bloom (2003), James F. Nicosia (2007)による3冊がある。
- 8 Mark Strand, *Almost Invisible* (NY:Knopf, 2012), 4. *Almost Invisible*からの引用は全てこのテキストに依る。今後は特に断りのない限り, 括弧内にページ数のみを記す。
- 9 拙訳。*Almost Invisible*の翻訳は全て試訳である。原作の意味を日本語で表現するために, 意識した箇所もある。
- 10 例えば, *The Monument* (1978)から*Dark Harbor* (1993)までの間は新しい詩集を発表していない。その期間は, 他のジャンル(散文, 翻訳, 美術書, 児童書)の本を発表している。

#### 引用文献

- Benfey, Christopher. “The Enigma of Arrival.” *New Republic* 208.10 (8 March 1993): 34-37. Print.
- Bloom, Harold, Ed. *Mark Strand*. Bloom’s Major Poets. Philadelphia: Chelsea, 2003. Print.
- Deshpande, Jay. “Gone: For Mark Strand, the End Is in Sight.” Rev. of *Almost Invisible*, by Mark Strand. *Boston Review* (Sept / Oct 2012): 72-74. Print.
- Eliot, T. S. *Four Quartets*. London: Faber, 1944. Print.

- Grimes, William. "Mark Strand Dies at 80: Poet Laureate Won Pulitzer." *The New York Times National* 164. 56701 (30 Nov. 2014): 33. Print.
- Handal, Nathalie. Interview with Mark Strand. "Not Quite Invisible." *Guernica* (15 April 2012). 9 Nov. 2016. Web.
- Kirby, David. *Mark Strand and the Poet's Place in Contemporary Culture*. Columbia, Missouri: U of Missouri P, 1990. Print.
- 中村 敦志 「Mark Strand 詩における自己の不在—Blizzard of One—」, 『札幌学院大学人文学会紀要』第77号 (2005年), 37-49. Print.
- Nicosia, James F. *Reading Mark Strand: His Collected Works, Career, and the Poetics of the Privative*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. Print.
- Spiegelman, Willard. "Poetry in Review: *Collected Poems* by Mark Strand." *Yale Review* 103.2 (April 2015): 166-178. Print.
- Strand, Mark. *Almost Invisible*. New York: Knopf, 2012. Print.
- . *Collected Poems*. New York: Knopf, 2014. Print.
- Wilkinson, Ben. "Dream Testicles and Memphis Guilt." Rev. of *Almost Invisible*, by Mark Strand. *The Poetry Review* 104.1 (Spring 2014): 118-121. Print.



The Poet at the Border: Mark Strand's *Almost Invisible*

NAKAMURA Atsushi

Abstract

The naming of *Almost invisible* (2012), the last collected poems of Mark Strand, seems to differ from that of the previous ones. My aim of this paper is to consider the meaning of “almost invisible” in the three groups of poems: 1) a journey with no destination, 2) homecoming, and 3) the poet. I conclude from these considerations that 1) the traveler is searching for his place at the “almost invisible” border, 2) the exhausted person returns home to find “almost invisible” emptiness, and 3) the poet’s light of imagination becomes “almost invisible.” *Almost Invisible*, in short, is the poetics of his poems the poet expresses at the almost invisible border between ambiguous fields.

Key words : *Almost Invisible*, border, imagination, Mark Strand, poet

(なかむら あつし 札幌学院大学人文学部教授 アメリカ文学専攻)