

「エミリー・ディキンソンの手紙と詩に見られる話し手と聞き手」

浜田美佐子

アメリカ十九世紀の最大の女流詩人、エミリー・ディキンソン (Emily Dickinson, 1830-1886) の詩を読んでいて、捕らえどころがないと思わせるのは、その詩の語り手が、「私は」という“I”の形で登場しようと、第三者の話を聞かせるという、私以外の、例えば「彼女は」という形で始まろうと、あるいは、その話の内容の主体が動物、例えば、「トラは」であったり、抽象概念、例えば「喜びとは」で始まるものであろうと、それを語る語り手の調子 (tone) というものと、そこで語られる内容、もっと具体的に言えば、そこで発せられる言葉との間に、隔たりが感じられるからである。言葉の意味を、ビーズを糸に通していくように、文という線に沿ってつないでいった総体と、話し手の態度とのずれのようなものが、どちらを信じたらいいのかと思わせる。いや、どちらか一方を信じるだけでは解決できない、両者の「掛け合い」の中で、私達読者は、丁度舞台上の役者の台詞の遣り取りを聞き、気が付いたら、もう舞台の照明は消え、私達だけが詩を前に置き去りにされた、そんな驚きを感じるのだと思う。それが時には好奇の色を放つ喜びへとつながり、又時には、難解であれば良いのかという辟易であったとしても、詩が終わった時点では、その舞台が演じられた、という証拠すら残らず、我々は再び、登山家のように、もう逃がすまいぞと心の重装備をして、詩を読み直すのである。詩を読んでいる間が勝負であり、それを離れての哲学的考察など許さない、そういう緊張を読者に強いるディキンソンの詩の構造は大きな意味での会話 (dialogue) だと思う。

エリザベス・フィリップス (Elizabeth Phillips) はその著書の中で、⁽¹⁾ 如何にディキンソンが従来の見方とは違い、「私」という小さな世界に閉じ籠ることなく、又「私」という体験のみを題材とすることなく、尚お且つ「私は」で始まる詩を書いたかということを、南北戦争を例に取り、⁽²⁾ あるいは又、ディキンソンが傾倒していた作家達の作品、あるいはその人生から触発され、自分の人生外の詩を書いたか⁽³⁾ を興味深く検証している。即ち、ディキンソンの詩の中の話し手は、1つの世界についてだけ自閉症的に語るのではなく、ディキンソンという詩人が、自分の回りに起こる出来事、自分の読んだ書物等に積極的に関わることによって、たくさんの話し手、即ち、たくさんのペルソナを作り出し、それが生き生きと動き回れるように演じさせたというのである。

一方、デビット・ポーター (David Porter) はその著書で、⁽⁴⁾ ディキンソンの益す益す極く限られた人以外とは、人と会うのを避けていく生活態度と彼女の詩の世界との関連に言及し、現実の代わりに、基本的に会話の仲立ちを必要としない (nondiscourse) 詩の世界へと入っていく主旨⁽⁵⁾ の事を述べている。

本稿の目的は、ディキンソンがどのように、丁度小説家が登場人物を作り出すように、彼女の詩の中で話し手、エリザベス・フィリップス言うところのペルソナ、を作り出し、そののみならず、その話し手の相手をする聞き手をも作り出しているかということ、又その世界が如何に、デビット・ポーターの述べる nondiscourse とは裏腹の、現実の世界での会話のような dia-

logue から成り立っているかを述べるものである。

既に多くの評論家達が言及しているように、1862年7月付けのヒギンソン (Thomas W. Higginson)宛ての手紙でディキンソンは次のように述べている。「私が私自身を詩の代表者 (the Representative) として述べる時、それはなにも、私のことを意味しているのではなく、仮の人 (a supposed person) のことを言っているのです」⁽⁶⁾。「仮の人」とは即ち、「私は」と自伝的に物語を語り聞かせるのはディキンソン本人ではなく、彼女が作り出した話し手、登場人物、ペルソナであるという意味である。しかしながら、ペルソナ、歴史的人物である自分以外の話し手、というのを作品に使うのは他の作家達にも言えることである。では、何がこの話し手に関して特殊であるかと言えば、その「仮の人」が「私は」あるいは「彼女は」「トラは」「喜びとは」と述べる時、その相手を務める聞き役、話の受け手、までが用意されている点にある。

では、まずこのペルソナ、話し手の成り立ちを、序々にその相手役として登場する聞き手、受け手との関連を含めて見ていこう。その生い立ちが極めて分かりやすく見つけられるのは、ディキンソンの手紙の中であるから、まず手紙から、そして、追って詩の方へとスポットを当てていこう。

1850年1月11日付け、叔父にあたるナークロス (Joel W. Norcross) 宛ての手紙は、ディキンソンが二十才の年の手紙であるが、ここに、夢という、現実から離れられる状況を作り出し、彼女が自分の手紙の「代表者」から「仮の人」へと移行していく様を見ることが出来る。つまり、エミリー・ディキンソン本人からフィクションとしての語り手へと移行する様である。⁽⁷⁾

内容は、つまりメッセージの内容は、単に叔父への手紙の催促なのだが、その道筋に御注目願いたい。まず夢という力を借りて「私は夢を見ました」で始まるのだが、地獄を思わせる場所で苦しむ叔父の姿を描写した後、自らのドラマ化の力に乗ったディキンソン粉する語り手、ペルソナは、手紙を書く約束を破ったナークロスに宣戦を布告する。

戦争です、叔父様、私は戦うのです。決闘がお望みでしょうか。それとも決闘など叔父様のお気に召すにはおとなしすぎるでしょうか。いずれにしても、私は確実に叔父様を殺すのですよ。ですから、そのことをどうぞお考えの上、今後の事態をお決め下さいね。⁽⁸⁾

「今後の事態」とは、手紙を書くか書かないかのことである。そして「叔父様を殺すのですよ」という言葉の余韻も消えないうちに、この語り手は再び「私に人を傷つける気はないのだ」と続ける。⁽⁹⁾

私が近所の犬めがけて投げる石に当たる人もいます。『当たる』だけでなく——そんなことは全く最も些細なことであって——人は『私を』責めたてるのですよ、彼らに当たった『石』の代わりに。そして頭が痛むのなんと私に言います。一体こんな馬鹿気た話を聞いたことがおありですか。

又、数行後、今度は石が銃に変わり次のように続ける。

弾丸が詰め込まれた銃が人を撃ち、よってその人は死にます。それなのに、人々はその銃の持ち主を牢屋にぶちこみ、そののち『殺人罪』で縛り首。これも如何に社会が誤解を犯しやすいかの、ほんの一例に過ぎないのですが。⁽¹⁰⁾

ここではっきりするのは、あるいはディキンソンがはっきりさせようとしているのは、自分の文章は、手紙、詩を問わず、丁度この投げられた石や装填された銃のようであり、その文章の語り手「私」と自分エミリー・ディキンソンとは、関係がない、関係づける必然性はない、という点である。よって歴史上の「私」、ナークロスの実在の姪であるディキンソンは、語り手、今や独自の、個有の存在を得た観のあるペルソナの「私」として変わられ、消滅する。

私は叔父様を殺します——もしお望みなら絞首刑にでもなさって下さい——でもね、もし、私が眠っている間に叔父様をぐさつと一突きしたなら、それは一突きした短剣の仕業——私とは何ら関係はないのです。⁽¹¹⁾

このペルソナ宣言とも思えるナークロス宛ての

手紙は、その最後の署名も「エミリー…と思いますが」と歴史上実在の「私」と語り手としての「私」の存在をだぶらせて閉じられている。⁽¹²⁾

さて、この中に聞き手の役を務めるナークロスが出てくるのだろうか？ この手紙はナークロス叔父へ宛てたものであるから、受け取り人は彼であるが、文章の中で、聞き手としての姿を現わしているのだろうか。彼の姿は、殆んどが地獄でのたうちわめくナークロスという人物、あるいは「エミリー…と思いますが」と姪であることが不確かなような「私」に殺されようとしているお相手として描かれているだけで、その文章の中で実在しているという観は薄い。

一方、ディキンソンの友人であり、後に義姉となるスーザン・ギルバート（Susan Gilbert）宛ての1852年2月付けの手紙には、話し手に対しその聞き手が登場してくる。⁽¹³⁾

教会の鐘が鳴り響いていますよ、スージー、北から東から南から、そしてあなた自身の村の教会の鐘も。そして神を愛する人は礼拝へと出かけて行きます。あなたも来ませんか、スージー、彼らの礼拝の場ではありません。私と一緒に今朝、私達の心の中にあるこの教会へいらっしゃい。心の中のこの教会には、いつも鐘が鳴り響いていて、愛という名の説教師がそこで私達を結び合わせるのです。⁽¹⁴⁾

語り手は、スーザンとの邂逅の可能な場を作り上げている。それは歴史上実在する「村の教会」ではなく、想像上の「心の中にあるこの教会」である。そこでは「いつも鐘が鳴り響いて」いる。すなわち、その情景は色褪せることがない。スーザン自体は、そこへ、今すぐ、やって来れなくとも、語り手の相手である、紙面上の聞き手には、その瞬間、そして永遠に（その鐘は鳴りやむことがないから）その教会で、語り手と時を共有できる舞台が設定されている。ここにはナークロスの手紙と違い、夢という枠組みはないが、唯、話し手に呼び出されるまま、聞き手は、鐘の音を聞いてしまった観がある。つまりそこに居た観が。言い過ぎだろうか。

又、同じ手紙の中で、話し手はスーザンの欠

如を如何に悲しんでいるかを、次のように述べる。

太陽が輝く時はいつも、嵐が吹き荒れる時はいつも、そして、いつもいつもスージー、私達はあなたのことを思い出しています。それに思い出す以外何があるというのでしょうか。何もないと私はあなたに言ったり、しないわ。だってもう、あなたは答えを知っているのだから。⁽¹⁵⁾（…、筆者）

言わないと言いながら、言う、という態度に出る話し手は、明らかにそこで聞き手の動きを捕える。「答えを知っているのだから」と言われれば「なる程」と、聞き手役は、そこに姿を釘付けにされてはこないだろうか。これは充分に相手の動きを設定した、話し手とその相手役の聞き手との「会話」ではないだろうか。

又、話し手は「全てをお話しします」と約束し、その約束したこと以外の全てを話し、文面に、聞き手のジリジリした、はぐらかされた期待感を、レリーフのように浮き彫りにする。聞き手の存在を、高圧線に触れた生き物のように、浮き立たせるのだ。

スージー、私はそこに一時間居ました…そしてもう一時間、それからもう三十分。それなのに別段、その時間の中にぎっちり詰め込まれている小刻みな一分、二分、三分を意識していたわけではないのです。そしてね、私達が何について話していたとお思いですか、この長い長い時間…一体何をあなたは私に下さるかしら、私達が話したことを知るために…私にはこうして下さいね。あなたのやさしい顔を、ほんの一回見せて下さい。そうしたら、ね、スージー、私はみんなみんな、あなたに話してあげます…私達は政治家について話したりはしなかったのよ。あるいは又、王様達のことを話したわけでもないの。でもね、そこに居た時間は、全て寸分の隙間も無く、ぎっちり一杯、満たされていた。だから、掛け金が押し上げられ、カシの木戸が閉じられた時、ほらスージー、私は今までになかった程よく理解したのよ。この小さな小屋が、私にとって、どんなに大事な物を一杯詰め

込んでいるかということ。¹⁰⁶

1時間、もう1時間、もう30分、そしてその1時間毎に詰まっている1分毎の積み重ねの60分、と時間を意識させるように話し手は語る。その過程は、時間の経過を分単位で意識させることにより、耳を欬てる聞き手の存在をも暗示する。スージーと呼ばけられた紙面上の聞き手は、話し手と共に、時間の長さをまず味わう。丁度、私達読者がそうするように。次に期待の延期が始まる。「何を話したと思う」と紙面上に浮かび上がってきた観のある聞き手、メッセージの受け手に対し、何かをくれたら話すと思わす。「全てを話すわ」と言って聞き手の期待を復元させては、「政治家については話さなかった」と無かった話をする。話し手の誘導に対し、期待はずれや期待かけをするかに見える聞き手は、そのずれ故に、丁度水が波立つように、そこに存在し始める。結局、そこでの時間はぎっちり満たされていた、と言いながら、それが何で満たされていたのかの部分で唐突に断ち切られ、却って、その満たされていたはずのものの現在の欠如、空白を強調するのも、聞き手役を仰せ付かった手紙の実際の受け取り人であるスーザンに対してというより、その役割を指定され、その役割を演じ切ることによって、ペルソナの語りを現実味を帯びたものにさせる、そのペルソナ御抱えの聞き手（assigned recipient）との掛け合いのためである。¹⁰⁷

さて、この段階で、自由奔放な話し手であるペルソナと、その相手役の聞き手の存在が、ある程度確認されたとしよう。話し手が独走状態に入り、その個性がきらめくには、その力に匹敵するだけの役者が聞き手として存在しなければならない。そこで、詩の解釈へと移行する前の最後の段階として、ディキンソンが「マスター」宛てに出した手紙を見ていこう。というのも、ここに最も詩の形に近い、聞き手、としての「マスター」の存在が見られるからである。

ディキンソンが Master と手紙の中で呼んでいる男性がチャールズ・ワズワース（Charles Wadsworth）であろうがなかろうが、それが熱烈な恋の告白かあるいは失恋であろうが、又、実際に投函されたものであろうとなかろうと、

重要なのは、歴史上実在の人物が聞き手として、受け手としてどう反応したかではなく、この手紙の紙面上、どのように聞き手が話し手と対応したかである。無論、聞き手である以上、話し手に対し言葉という形で話しかけたりはしない。が、スーザンへの手紙の例で見られるように、聞き手の存在ははっきりと感じられ、そして又、スーザンの時よりも、ここでは話し手に対し大きな存在となっている。

1862年と推定されるマスター宛て最後の手紙を例にとろう。¹⁰⁸ 話し手は自分のことを Daisy と呼び、又その相手を無記名の大文字 Master と呼んでいて、スーザンやナークロス宛ての手紙より、より虚構性の高いものになっている。ナークロス叔父へのペルソナ宣言なくしても、これがフィクションの世界での二人の登場人物の話であることが分かる。

ああ、私がその気持ちを損ねたのですか。いいえ、ディジー、ディジーがそれを怒らせたのです。来る日も来る日も、比べものにならない彼女のちっぽけな生涯を、彼のそれとは比べものにならない柔和な生涯へと傾けたために。唯——仕事を求めただけなのです。何かそれを愛するがために、することが出来る何かを、何かちょっとしたやり方、彼女自身はかり知ることの出来ない、そのマスターを喜ばせるためのものを。¹⁰⁹

まず気付くのは、スーザーへの手紙と違い、ここでは話し手 Daisy は、聞き手 Master の完全なる上位には立っていない。スーザンへの手紙では、聞き手の役割を設定するのは、言うまでもなく話し手であった。聞き手の存在があるからこそ、そこに的を絞れるとはいえ、聞き手側に、自分の役割をどうするかを選択権はなかった。ところが、このマスターへの手紙では、話し手が聞き手の役割を定義付けると、すぐその裏から、今度は聞き手、受け手側が話し手の役割を再定義するという相互関係が生ずる。話し手、聞き手のお互いの呼び方の変遷に注目してみよう。

話し手は聞き手をまず、それ（it）で呼び、「私」がその気持ちを損ねたのですかと問いかける。すると、一度は「それ」として、人間と

いうより物として、話し手より突き放された観のある聞き手側は、どうも反撃に出たようで、話し手の「私」は「いいえ、ディジー、ディジーがそれを怒らせたのです」と、生身の「私」より虚構性の高い花の名へと変身を余儀なくされる。その後も、話し手はディジーから「彼女」へ、聞き手側は「それ」から「彼」へと呼応し、そして、再び話し手が「彼」となった聞き手を「それ」に置き換え、自らを「彼女」として再登場させると、聞き手側は“that master”として、“that”として距離は置かれていても、あの懐かしい人間の呼称を持つ者として復活する。

つまり、話し手であるペルソナが、こうあって欲しいと定義すると、定義された側からの counterattack に会い、次のペルソナの言葉は、その counterattack 後の、つまり何かをそこで経験してしまった後でのものになる。話し手が単に自分の声を聞いているだけだと言ってしまうえばそれまでだが、話し手はあくまでも作者から距離を置かれたペルソナであり、全権を有しない。自分で勝手にストーリーを作れない。よって、このあまりにも速度の早い話し手の再定義は、これはもう二人の会話の速度、我々が日常、人と会話し、相互の態度で刻々と自分の態度も影響を受け変化するのと形を同じにする。

華々しいお互いの関係の定義、再定義が始まったマスター宛ての手紙も、その最後のくだりでは、話し手は聞き手の優位に立つ、一回り大きくなった観のある、聞き手を操る話し手として幕を閉じる。現実の手紙の世界は姿を消し、より虚構性の高い、より無記名な、話し手、聞き手との対話の世界、ディキンソンの詩の世界が始まる。

このマスター宛ての手紙の書かれた同年、同じ名を持つ登場人物、ディジーと、そしてそれに対する強力なパートナー、今回はマスターではなくヒマラヤ、の出てくる詩、“The Himalah was known to stoop” (P481) (ヒマラヤは知られていました、己れの身を低くするのだと)がある。²⁰ ここでも、手紙の中でその所在が確認された、話し手と聞き手がみつかるのであろうか。見てみよう。

ヒマラヤは知られていました、己れの身を

低くするのだと
足下に咲くディジーに向かって――
憐れみで恍惚となり
こんな小さなお人形さんが、咲いていよう
とは思ひもよらずと
ところが、そこは、山男よろしくテントを
張った、小さなディジーの大きな宇宙
体中突き出して思いっきり掲げていたの
は、数々の雪の小旗――²¹

ここで私達の脳裏に刻まれ、そして消えていくのは、黄色の中心を形どる、ディジーの白い花びらがはたはたとひらめき、その精一杯の勇気が大きな宇宙に生きる孤独にもめげず、所狭しとその体を突き出し、初めは大きく力強く見えていたヒマラヤの力を逆にすっかり吸いとり、自分のものにし、一瞬ヒマラヤと同じ大きさに、そして、自分自身の宇宙まで持つ大きさへと脹らみながらも、その生への勝利の凱旋の小旗は、丁度ヒマラヤがディジーのその大きさに全く気付かず、「小さなお人形さん」と思っているように、雪となって消えていく、という図である。

ところが、ディキンソンの詩の解釈の際、特に強く言えるのだが、それが何についての詩であるという定義は、あまり意味を持たない。詩の最後の行に、隠されていた、あるいは用意されていた結論があるわけではないからだ。又、ある詩の中にあった、この文句が良いと、切り取って別の所へ置いてみても、それは別に踊り出すわけではない。ではポイントは何か。それは一行一行の動き、言葉と言葉との相互関係の中に生命があるか、ディキンソンの言うところの「息づいているか」という点にある。²²

「息づいているか」の解釈の前に、ここで一言断わっておきたい。マスターへの手紙と違い、ヒマラヤ・ディジーの詩の語り手は、イコールディジーとはなっていない点だ。ヒマラヤもディジーも、この詩を物語る語り手からは、等間隔で距離が保たれている。だから、そういう意味では、ナークロス叔父の手紙の中で「エミリー……と思う」と言いながら「叔父様を殺すのですよ」と書いた、仮の人としての「私」や、マスター宛ての手紙で「私は」から「ディジー」

へと変化した「私」として登場する話し手とは、ここでの話し手は状況を異にする。ではこの話し手はどこにいるのか。話し手は距離を置いて、登場人物二人の関係を明らかにしていくだけである。しかしながら、その二人の登場人物の力の動き具合は、手紙の中で発見した話し手聞き手のものと同じである。とすれば、ヒマラヤ、ディジーはお互いに直接語りかけ合っているわけではないが、両者の関係を話し手聞き手の関係と置き換えて考えてもよいのではないか。その線で少し、見ていくことにしよう。

一行目で有無を言わず、巨大な王者のような山、ヒマラヤの身を低く屈ませるのは、「知られていた」(was known)という、もう論争の余地のない事実としての記述のためである。二行目で、それはディジーへ向けて身を低くすると分かる。己れの身を低くするという意味は“stoop”だけでも事足りるが、二行目の足下のディジーへ“the Daisy low”という言葉のため、本当に低く低く保ち続けられている観がある。指を離せば、元の位置へと飛び跳ねて戻る、弾力のあるバネのように。ここまでは、両者の力関係は、ヒマラヤが身を低くさせられた、ということに使われたエネルギーは莫大ではあっても、そして、それがディジーに対してであるというので、何故ちっぽけなディジーへ向けて、という少し鈍い疑問は残っても、両者の正当な位置関係を怪しまない範囲である。

ところが、三行目へ行くと、“Transported”という語が書いてあり、これは感情的に運ばれる、即ち、うつとりするという意と、物理的に一つの場所からもう一つの場所へと運ばれるという意がある。ということは、ヒマラヤ側から見れば、それは憐れみをもって足下に咲くディジーへ身を屈めたという態度であり、ディジー側から見れば、ヒマラヤを下へと ^{ひざまづ} 跪かせたのは私、という両方に解釈可能となる。強者としての、そんな小さな子が良く咲いているわねえ、と身を屈めて、お話ししてあげている態度のヒマラヤへ、まるで命がけのように (“Her Universe/Hung out”と密接な関係である主語と述語が改行の為分断され、文字通り、勢いをもって “Hung out”することからも分かるが) そして、

それ故に、ヒマラヤに勝るとも劣らない「宇宙」という言葉で示されるディジーの心意気を読むあたりで、どうも二行目の“low”は、文脈から素直に読み取る「足下のディジー」というより、この両者の掛け合いから見ると、ヒマラヤがディジーの咲く低い位置へと (low) 貶められた観も出てくる。

では、大きなヒマラヤ、小さなディジーという図式は、小さなディジーへ軍配が上がり幕を閉じたかということ、そうではない。ディジーが精一杯身を乗り出し、その白い花びらの揺れる様は、「雪の旗」として、いつか、淡く、消えてしまう“Snow”として、詩は終わるからだ。

すなわち、大きな山のヒマラヤ、小さな花のディジーという存在は、その事実を変えることなく詩の中で歴然として残る。が、その両者は、詩の中で繰り広げられた相互の働きかけ、異質であるが故のエネルギーのぶつかり合いの中で、新しい視点を獲得する。それは、それぞれの形に変化があるわけではないが、両者の位置関係の変化が、そのどちらか一方でない、第三、第四の世界を見せるモビールの動きと似てくる。

これは何故可能になるのだろうか。それはやはり、この出来事を伝える話し手のせいである。話し手は、その話の中で掛け合いをする、小さな話し手と小さな聞き手の役割をする、ヒマラヤとディジーを媒介として、私達読者を、その聞き手として獲得するからだ。どの文筆家も、話し手として、目の前にいない読者を対象として話を伝え、読者は聞き手として、そこにいるだろう。しかし、ディキンソンの詩の場合、このヒマラヤとディジーのように、そこで解き明かされる話は、動き変化し、私達は座席を確保した観客よろしく見物とはいかない。私達もその舞台上へと呼びつけられ、ヒマラヤ、ディジーと一緒に、その振りを模倣し、踊り出さなくては、ヒマラヤ、ディジーは動きを止めたマリオネットのようにじっとする。私達は余儀なく、参加する聞き手となるのだ。言い換えれば、私達読者の働きかけを求める、私達の反応を待っていてくれる、dialogueとしての話し手が、聞き手として最終的に紙面に登場してくる私達

を招くのが、ディキンソンの詩の大きな特徴といえる。私達読者の心にさざ波を立て、私達を、実際には離れているディキンソンと、対話させる詩の紙面へと、呼び出すのである。

この手法が如実に表わされている詩、1862年に書かれた、“This is my letter to the World” (P 441) (これは私の世界への手紙です) を見てみよう。まだ姿、形も定かでない無記名の「私の手紙」の受け手である「世界」が、この詩の語り手「私」によって、どのようにこの詩の直接の聞き手、この詩の中で話し手と相手をする、固有の聞き手へと変化するのだろうか。

This is my letter to the World
That never wrote to Me—
The simple News that Nature told—
With tender Majesty

Her Message is committed
To Hands I cannot see—
For love of Her — Sweet — countrymen —
Judge tenderly — of Me

一行目で既に、話し手の「私」と聞き手の「世界」が、「これは私の世界への手紙です」という形で設定される。これで、「世界」という漠然とした対象を、話し手は自分の枠内にまず限定させることができる。つまり、手紙という形を通して、話し手とその対象である「世界」というものが、一つの定義の中で結び合わされるのだ。更に、二行目で両者の関係は、「私には手紙をくれたことのない世界／への手紙」という再定義を受ける。ここで「おやおや」と思うのは、「これは世界への手紙です」と一行目で言っておきながら、二行目で、この「世界」というものが末だ曾てこの「私の手紙」の持ち主へ、どうやら手紙を出したことはないらしい、という点である。ここにディキンソンの手紙集にも現われていたテクニクを再確認するのだが、「私に手紙を出したことのない世界」という無い関係を述べることにより、丁度スージーへの手紙で、言わないと言うことにより、確実にその内容を伝えたように、無記名の「世界」という手紙の受け手は、「私」という話し手に固有の聞き手へと仕立て上げられてい

る。

無い関係を述べることにより、話し手「私」と聞き手「世界」との関係は、一応定義し直され安定する。同時に、「私の手紙」に対する受け手「世界」を文面上に指定することにより、ディキンソンは彼女のペルソナである話し手の「私の手紙」が有効であること—手紙は受け取り人がいないと手紙ではなくなる—その有効性を裏付けたことにもなる。

さて、続けざまの話し手、聞き手との定義、再定義の末、大文字で始まった「世界」が最後には小文字の「同郷人」あるいは「田舎人」(countrymen) に変化する一方、初めは何の特権も有していなかったように思える「私の手紙」を持っているに過ぎない話し手が、しまいには窃かに笑えみ、dash で隔離され、世界より一段高い位置へと、大文字の「私」として座る結果となり詩は終わるのだが、前にも述べたように、ディキンソンの詩は結末が楽しみなのではなく、その経過が味わい深いのであるから、その両者の掛け合いの妙を、もう少しみつめてみよう。

二行目までの二人の関係に加え、三、四行目では、「自然」(Nature) という、話し手に新たな格付けがなされる。丁度、ヒマラヤに対しディジーがそうしたように、話し手は最初、自分の伝える「手紙」は「素朴な知らせ」(simple News) と一瞬己れを低くしたかに見えるが、それは母なる大地「自然」が話してくれた「素朴な知らせ」という新たな定義が加わり、聞き手と話し手の関係は「世界」対「自然」という対等のものへと移行し始める。すると今度は「自然」という隠れ蓑をまとった話し手は効果ありと、再び“tender”(やさしい)へと姿を隠す。が、それは「やさしさ」の中にも威厳を伴う“tender Majesty”という自然の威力を代行する形となり、「私の手紙」の持ち主である話し手の、思いもかけない堂々たる台頭ということで、一連は幕を閉じる。

空白の一行をあけて、そして、その間にも話し手と聞き手との新たな関係は発酵を始めているのだが、二連目では、一連目の「私の手紙」は「彼女のメッセージ」(Her Message) という

再定義を受ける。「彼女」は無論、母なる自然の「彼女」でもあり、この女性を思わせる話し手の「彼女」でもある。

母なる大地の自然の威光を現わし出した話し手は、そして又、自らの姿を「彼女」ということで安全圏へと運んだ話し手は、しかし、その自然からの伝言 (Message) は委ねられている (is committed) と聞き手に対し受け身の姿勢を見せる。つまり、自分の「自然」という、聞き手、「世界」、との対等の地位を、低くするかに見える。しかし、それは単なる聞き手に対するフェイント、期待の肩すかしであって、「委ねられている」とは言っても、その行は唐突にそこで断ち切れ、何故か、本当に委ねられているのか、ということに疑問が湧いてくるようになっていく。ディキンソンの詩では、行の切れ目、dash のあるなしがその音調を微妙に変化させるのであるから、「委ねられている」という受け身の状態と、では誰に委ねられているのかという、行為の主との意識的 pause (間) は、注目した方がよさそうだ。

そこで、次の六行目に、その委ねられている者の主体が出てくるのだが、それは「手の中に委ねられている」ということ、そして、その手の持ち主を話し手自身は見ることがないということが分かる。又、初めて、所有格、目的格でなく、文面に主格 “I” として話し手が姿を現わすのもここだ。“I” 対 “Hands” という関係は、人である「私」と人の一部である「手」という、小さな私である話し手と大きな世界である聞き手との関係の逆転となる。又、その「手」が「見えない」 (I cannot see —) として、dash の中に目が霞み見えないのではなく、見る気がないのでは、と私達に思わせる話し手の響き (tone) が聞こえてくるのである。すなわち、「私」とそれに対する「世界」との力の動きの中、その詩の本音というものを私達読者は聞き始める。私達は、もうずいぶん前からであるが、この詩に参加し始めているのである。

「私の手紙」と「世界」という従と主、小と大という、この詩の初めの関係は、自然 (Nature) の威力を借りることにより、しかも、聞き手「世界」を思いのままに、一方では煽

て (simple News)、あるいは嚇かし (that Nature told) 操った話し手の勝利となる。話し手のペルソナが “For love of Her” と一見 “Hands” に媚びるようでも、そこはもう、話し手 “I” の言葉に翻弄された受け手 “the World” のこと。「自然」というメタファーに煙にまかれ、“countrymen” (田舎者) と言われても “Nature” の中の “country” ということで「スイート」の小さなイヤミ (Sweet — countrymen) も分からない、ペルソナ御抱えの相手役として、私達にその姿を現わすことになる。よって、最終行に「どうぞ、お手柔らかに御判断を」と言っている話し手が、実は、聞き手「世界」に判断を下しているのが私達には、分かってくる。これは一種の対話である。“Judge tenderly — of Me” が “I will tenderly judge you” ともなれるのは、そこで相互に、お互いを影響しあっている結果なのだから。

この「私の手紙」の詩では、「ヒマラヤ・ディジー」の詩と異なり、話し手が「私」となって登場するが、効果の上で両者に違いはあるのだろうか。ディジーの詩では「私」こそ登場しないが、語り手としての「私」が「ヒマラヤ」「ディジー」の背後にいて、それらと等距離を保ちつつ、コントロールしているのが感じられた。そして、その中でヒマラヤとディジーがお互い距離を保ちながら、エネルギーのやりとりを劇中劇のようにしてみせた。「私」が矢表に出ようと、それが二人の登場人物の中で分散されようと、聞き手を待ち (私達読者)、そして聞き手を持つ (登場人物)、話し手の物語という意味で、両者に違いはないと思う。

しかし、ディキンソンの詩が基本的に dialogue といっても、テーマが無い訳ではなく、度重なる死の歌、永遠の歌、夏の歌、妻の歌、苦しみの歌といったものと、dialogue としてのディキンソンの詩とは、どう関連付けたら良いのであろうか。それらの詩は、様々なペルソナを “I” に持ち、そして、その相手の演技者、聞き手 (レシピアント) を持ち、フィクションとしての詩を物語りする。そして、それらに共通する調子 (tone) は、初めにも述べたように、放たれた言葉の持つ意味と、その言葉の扱われ方

が、時に大きく、時に小さく、ズレ（それは誰が受け手かによって解釈が変わるからだ）を生じさせる。その結果、そのズレを解き明かすべく、今度は私達が自分達の意識の中の大掃除をすることとなる。その結果、風通しの良くなった観のある私達のそれが、あるいは、その為手元不如意になった観のある私達のそれが、新しい世界と対面することになる。すなわち、現実の断面が絵を額の中に収めた時のように、新しい角度を以って姿を現わし始める。私達の心は練習を終えたダンサーのようにしなやかになる。最後にそんな詩として格好の“The Bustle in a House”（P 1078）（家の中の大騒ぎ）を例に取り、本稿を終えてみたい。

The Bustle in a House
The Morning after Death
Is solemnest of industries
Enacted upon Earth —

The Sweeping up the Heart
And putting Love away
We shall not want to use again
Until Eternity. 24

家の中の大騒ぎ
それは死の翌朝^{よくちょう}だから
最も厳かな営みが
地球でとり行なわれるのです。

心はさっさと掃き出して
愛情もきちんと片付けます。
永遠という時がやって来るまで
二度と使わなくてすむように。

ここでは、ディジーの詩や手紙の詩とは違い、話し手の存在は「私は」という形で現われていないだけでなく、言葉の背後に「私」という存在が読み取りづらい程の緊迫感をもって言葉が発せられる気がする。つまり、話し手がある状況を設定し、それに聞き手が反応するという、逐次ではなく、話し手と聞き手の両方が、同時に言葉を発したらこうもなろうか、という程の対話の素早さなのである。テーマは、死と永遠

という抽象概念だ。が、抽象概念といえど、生身の人間が考えつくものである以上、又、死は抽象というより、現実を訪れるものであるから（肉体の終わり、そして魂の始まりとして）、物の世界の中でも同様に扱われることになる。

まず、音がすごい。最初に発せられる“The Bustle”というだけで、既に、その意味上の騒がしき、というものと、“bustle”の持つ破裂音と一母音で消えてしまう、ひっそりとした両面が、心の外と中で起こる、死によってもたらされる雑事を彷彿とさせる。「死」をまだ見ぬ未知のものとすると、それに対して日常性を表わす「家」と「朝」（別に死の翌朝でなくとも、朝は毎日やって来る）との対比、又、「死」の静に対し「騒ぎ」の動の対比が鮮やかだ。死を両面から、すなわち、日常生活の流れとそれを越えた世界との問題として、両側からサポートしているのが分かる。つまり、ここでの話し手、聞き手は、どちらがどの役回りというより、死をあちら側から見詰めた時と、こちら側から見上げた時との両者の違う視点同志の対話という形で進められている。よって、“solemnest”と最上級を使い、一見最も厳かと、死を崇高にさせた観のある est は、次の言葉、“industries”（産業程死から遠いものはないのではないかと、それが大きな意味での営みでもあったとしても）との兼ね合いで、如何にこの est が死を前にして無意味なものかを、私達に如実に伝える。死のあちら側とこちら側とで、私達の価値基準の揺れる様がくっきりと写し出されるのだ。こちらサイドから言えば、solemnest とは死を格付けしようとする必死の努力であるし、向こう側から見れば、もう何も比べる必要がないはずのことへの、不思議な最上級となる。

同じ様な例は随所に見られる。例えば、死という、あちら側からやって来るものが、“Enacted”と、あたかも“industries”の一環としてなされたような言い方がされる。これが土へ帰って行くことを暗示するような“Earth”と組み合わされる。しかし、この earth は土という意味と、最上級で比べられる世界としての地球、つまり限界を有する世界としての「地球上」と絡み合う。それは、こちら側の営みと、向こう

での世界との隔たりを感じさせる。それら、諸々の隔たりを全て括って、この詩は、死をあちら側へと、死体の重力に逆らいつつ投げつける努力の連続のようなのだ。そして、そのやり取りは、というと、発せられる言葉の裏々に見え隠れする、話し手と聞き手との迫真迫る dialogue である。

二連目は、一連と同様、心の整理をまるで部屋の掃除のように、日常生活の一環として押し進める努力と、今度は、感情サイドからの“Heart”の抵抗が描かれる。その抵抗に対し、話し手、聞き手のどちらか一方は、丁寧に定冠詞 the で“The Sweeping up the Heart”と括り、より物として感情を処理しやすい状況を作り、同じ作業を“Love”にも適用する。その間、肉体を有するこちら側の世界と、魂となって存在するであろう向こう側の世界との間で攻防を続ける話し手と聞き手は、お互い多大な反撃に会い、しまいには殆んど絶句に近くなる。その絶句は勿論、聞き手として参加し始めた、私達のものだが。

すなわち、“use”という^{ほうぎ}帚でも使うような日常的な言葉は、何を使うのか、の何の部分で削ってある。そこで、ぼんやりと私達読者は、上のHeartかLoveかと思いつつ、useとの組み合わせは、相反する概念だと、不条理を感じていると、一気に空へ投げを打たれたように、あるいは空の方から、ぱかっと口を開けてきたかのように、そこからはもう“I could not see to see—”の世界のような“Eternity”が顔を持ち上げるというのだ。²⁵

あっと驚く組み合わせは、あたかも until tomorrow のような気軽さを装う“Until”と“Eternity”だ。“Until”(～まで)とは、こちら側から、トコトコと向こう側が見えるところまで歩いていく動きだ。“Eternity”(永遠)の方は、向こう側から、こちらや、四方八方へと限りなく広がる空間である。Until の概念で、そこまで歩いていっても、そちらへ向かって進む until を Eternity は逆に飲みこんでしまうはずだ。

一体「永遠」とは、いつからか始まるものなのだろうか。しかし始まっては、それが永遠だとはもう感じられなくなり、その意味は消える。

Eternity は、これからやって来る、そしてずーっと向こう側で広がっている未知の莫たる空間、時の流れであるはずのものだ。それが until で限定されるというこの組み合わせ、この dialogue は、魔法の杖を一振りして、大きな時の広がり代わりに、時の一点をもらったような錯覚をおこさせる。

取り敢えず、「永遠」がやって来れたとして、その時から、心も愛情も惜しみなく使っていていと言われても、そんな時がやって来たら、それは気も遠くなる程、先のことであろうから、もうどうでもよくなっているのではないか。私達も死んでいるかもしれない。あるいは、そこで出てきたお約束の Eternity は、死と同じ口をぱっくり開けて、私達の如何に遠くへ愛する者を失ってしまったかという思いや、私達もいつか命を失うのであるから、そうしたら全て同じになるという思いを、全て飲み込んで、私達も含めてみんな、無表情になるのだろうか。

死によってもたらされた、そして話し手、聞き手により提示された、心の中と外、死のこちら側と向こう側とのさざ波が、最後には私達をも、死の中へと奥へと外へと突き放す。そうやって出てきた世界は、悲しいとか、驚いたとか、不条理だとか、ブラックユーモアだとかいう終点ではない。そこに広がるのは、ペルソナとしての話し手と、それに素早く反応する聞き手を通して歌う、ディキンソンの意志表明に私達、呼び出された聞き手の読者が、和して、こだまする音の世界。私達は何色にも染まらない自由を垣間見る思いがするのである。そして、その世界と対話するだけである。

デビッド・ポーターは、モダニズムの、特に、女流詩人の落ち入る危険として、その先駆者、ディキンソンの詩が示す「自らを自らの規範の寄り所とする」(autogenetic) 傾向、その詩の生い立ちも成長も、その世界の中でのみ充足するという傾向を、「理性からの退却」(a retreat from reason) と論じている。しかし、ディキンソンの一瞬ぱっくり口を開けた感覚の世界の中で、我々は、ものすごい速度で、思考を、理性を働かせているのではないだろうか。理性は何も、三段論法の世界でのみ存在するわけでは

ないから。

人の人生は、見た目では平凡で、何も起こっていないように見えたとしても、⁽¹²⁾ その人の内側へ入ってみれば、ディキンソンの言うように、驚きで満たされている。⁽¹³⁾ 各人の、その内側での経験を表わす言葉は千差万別であり、その人の個性を脱け出すことはなく、はたから見れば、限界と感じられるものがあつたとしても、その人間の心の経験を無であつたとは、誰も言えない。ディキンソンの詩は、ディキンソンとディキンソンの世界とを関連付かせるための、お互いの位置関係を明示するための呼びかけだつたと思う。⁽¹⁴⁾ 今、私達がディキンソンの詩を読んで、それに応ずる時、それは、新たに、私達が私達の世界との関連付けを、自らの手で為すための、ヤッホーと呼びかけ、少し違う音のヤッホーがこだましていく、一人ずつの旅立ちである。ダイアログは、最低二人のものであるけれど、ここでの対話は、私達のダイアログを世界と結ぶべく、ディキンソンが用意してくれたものである。

【註】

- (1) *Emily Dickinson: Personae and Performance* (University Park and London: The Pennsylvania State Univ. Press, 1988).
- (2) Ibid., pp.46-52.
- (3) Ibid., pp.121-126.
- (4) *Dickinson: The Modern Idiom* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1981).
- (5) Ibid., p.240, "Reality becomes impervious and what is put in its place ... is the poetic construction that is nondiscourse."
- (6) *The Letters of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson and Theodora Ward, 3 vols. (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1958), Vol.2, p.412.
尚、本稿に引用した手紙は全て、Johnson 編集の *Letters* に拠つた。
- (7) *Letters*, Vol.1, pp.77-81.
- (8) Ibid., p.79.
- (9) Ibid., p.79.
- (10) Ibid., p.79.
- (11) Ibid., p.80.

- (12) Ibid., p.80.
- (13) Ibid., pp.181-184.
- (14) Ibid., p.181.
- (15) Ibid., p.182.
- (16) Ibid., p.182.
- (17) Recipient という呼び方は、1982年11月、第22回早稲田大学英文学会での研究発表、"The Persona and The Created Recipient in Dickinson's Poetry"の際、使つたものである。その際、ペルソナとレシピアントの掛け合いについては述べたが、それだけでは不明瞭であつた、ディキンソンのどの詩にも登場する teller の問題として書き改めたのが本稿である。
- (18) *Letters*, Vol.2, pp.391-393.
- (19) Ibid., p.391.
- (20) 本稿に引用した詩は全て Thomas H. Johnson, ed., *The Complete Poems of Emily Dickinson* (Boston: Little, Brown, 1960) に拠つた。尚、ディキンソンは詩に題を付けていないので慣例に従い最初の一行を記した。その後の P ナンバーは Johnson 版の詩の通しナンバーである。
- (21) The Himmaleh was known to stoop
Unto the Daisy low —
Transported with Compassion
That such a Doll should grow
Where Tent by Tent — Her Universe
Hung out its Flags of Snow —
(Ibid., p.232).
- (22) これも良く引用される箇所であるが、1862年4月15日付けヒギンソンへの最初の手紙の中で、ディキンソンは彼女の詩が「生きている」かどうか、そして「息づいている」かどうか意見を求めている。
Letters, Vol.2, p.403.
- (23) *Complete Poems*, p.211.
- (24) Ibid., p.489.
- (25) Ibid., p.224, (P465: "I heard a Fly buzz — when I died —").
- (26) *The Modern Idiom*, p.294.
- (27) *Letters*, Vol.2, p.474.
この中で、ヒギンソンとディキンソンとの初めての会見の中、ヒギンソンの、出歩きもせず、人を訪ねることもなくては、たいくつしないか (if she never felt want of employment) (下線筆者) という問いに対しディキンソンの次のような返事が記されている: "I never thought of conceiving that I could ever have the slightest

approach to such a want in all future time”そして付け加えて“I feel that I have not expressed myself strongly enough.”

又、同上のヒギンソンの手紙の中で、彼女が退屈しない、つまり忙しいことの理由として、自分が父親の為にパンは全て焼き、又、プディングも作るというくだりのヒギンソンの観察は、興味深い：“& people must have puddings, (she says) this very dreamily, as if they were comets.”

- (28) Ibid., p.500, ヒギンソンへの手紙の中でもディキンソンは次のように書いている：“To live is so startling, it leaves but little room for other occupations though Friends are if possible an event more fair.”
- (29) Ibid., p.474 “Truth is such a rare thing it is delightful to tell it.”

<Abstract>

“The Teller and The Listener in Emily Dickinson’s Poems”

by Misako Hamada

What is quite unique about Dickinson’s poetry is that it does not only have a persona as a storyteller in a poem but it also has a listener of that story in the poem. The persona, or “a supposed person” as Dickinson wrote, can simply be “I” in a poem or the one who states abstractions, such as “Exultation,” or the one who talks about “A Dying Tiger.” Whatever the subject may be, it is a dialogue between the teller and the listener that we find startling and sometimes vexing.

Meantime, the interaction between the two characters, the teller and the listener, makes us gradually participate in that drama. In other words, we also become active listeners as if we were the ones who performed the dialogue on the stage. While we are going through this, we begin to see a different world, for what we see is not a fixed viewpoint but a range where even the farthest poles could coexist and change their angles like a mobile. In response to Dickinson’s songs, we also begin to have our own dialogues with what we see as Dickinson wrote, “This is my letter to the World.”