

“アマストのモナリザ”を探して ～ 21世紀のエミリ・ディキンソン研究のために～

Looking for “Mona Lisa of Amherst”:
For the Emily Dickinson Studies in the 21st Century

楚 輪 松 人

Matsuto SOWA

はじめに

今、エミリ・ディキンソン (Emily Dickinson, 1830-86) が熱い。生前の彼女の無名性 (obscurity) を埋め合わせるかのような熱狂ぶりである。名声を求めることなく、「何者でもない」(Nobody) ことを欲したディキンソンではあるが、21世紀は彼女を一気に「お偉方」(Somebody) に仕立て上げている。

一般読者は無論のこと、お偉方たちもディキンソンを放っておかない。注目すべきは、アメリカにおける英文学研究の砦として、英文学の正典構成作家たち¹⁾ についての研究書を次々と上梓してきたハーバード大学の碩学 Helen Vendler 女史 (1930-) による、ディキンソンの解説書の出版、*Dickinson: Selected Poems and Commentaries* (2010) である。シェークスピア、キーツ、イェーツ、ヒーニーに続いて、今度は、丸ごと一冊、ディキンソンの綿密な読解と批評である。

日本においてもディキンソンはホットな話題である。現在、特筆すべき最大の事件は、

2019年11月15日の『完訳エミリ・ディキンソン詩集 (フランクリン版)』(金星堂) の出版である。本邦初のディキンソン研究書、1962年の『エミリ・ディキンソン—研究と詩抄』(篠崎書林) 以来、日本のディキンソン研究を牽引してきた新倉俊一氏の監訳になる上梓である。草創期の日本のディキンソン研究が如何なるものであったかは、同氏にインタビューした一昨年の『現代詩手帖』(2017年8月号) の巻頭インタビューに詳しい。そして今度の「フランクリン版の完訳」、この偉業はいくら絶賛を博しても博しきれるものではない。日本全国の図書館や図書室が是非とも書蔵すべき、文学愛好家にとっての必読書である。今後、我が国のディキンソン研究の金字塔と呼ばれることは必至である。

そもそも、ディキンソンとはいかなる詩人なのか。2017年の研究誌 *Legacy* に掲載された書評エッセーによれば、さまざまなディキンソンが存在するという。見る者によって彼女はカメレオンのようにさまざまに姿を変えるという。

We have long had many choices as to which woman to embrace – virginal Dickinson, radical Dickinson, lesbian Dickinson, martyr

1) それらの作家は出版順に書き出せば、Shakespeare, Heaney, Milton, Keats, Eliot, Plath, Pope, Whitman, Yeats, Herbert, Ashbery, Stevens, Lowell, Bishop, Merrill である。

Dickinson, faithful Dickinson and so on.
(Socarides 379)

長い間、どのディキンソンを抱きたいか、私たちには多くの選択肢があった——処女のディキンソン、急進的なディキンソン、レズビアン^{レズビアン}のディキンソン、殉教者のディキンソン、忠節なディキンソン、等々。

果たして、どのディキンソンが本当のディキンソンなのか。多くの人々にとって、記憶の中のディキンソンは、一枚の銀板写真^{ダゲレオタイプ}、アマスト大学図書館が所蔵する女学校時代の彼女である。現存する肖像写真の中で、彼女を写したものとして唯一つの異論の余地のない写真は、30年の間、ディキンソン家で奉公したアイルランド系アメリカ人のメイド、マギー・マー(Maggie Maher)が持っているもので、17歳の頃の彼女の肖像と言われる。この写真こそ、ディキンソンに関して最も強烈なイ

メージを与え続けてきたのである。

右頬の微笑を噛み殺したような上向き加減の唇は、未だ少女時代を卒業しきれない乙女の羞恥を伝えるものか、それとも詩人として生きる決意をした若者の孤独や憂いを隠そうとする照れ笑いの表情か。いずれにせよ、本人が後代に残そうとはしなかった写真である。その謎めいた微笑の意味を見極めようと、残された彼女のテキストに向かうとき、彼女の謎はますます深まるばかりである。残された写真がそうであったように、残されたテキストにおいても謎多き女。まさしくエミリ・ディキンソンは“アマストのモナリザ”(“Mona Lisa of Amherst”)と呼ぶのがふさわしい(血気者のカミール・パリアは彼女のことを「アマストのサド候爵婦人」“Amherst's Madame de Sade” [Paglia 623-73] と呼んだけれども…)

以下の考察では、この「アマストのモナリザ」と称すべきディキンソンの正体を求めて、これまでいかなる試みがなされたかを検証し、21世紀のディキンソン研究のあるべき姿、その有様^{ありよう}について考えたい。具体的には、その生前から現在に至るまで、エミリ・ディキンソンがどのようにイメージされてきたのか。
1. メディア, 2. 映画, 3. テキストにおけるエミリ・ディキンソン像の表象について考察し、新しい時代のディキンソン研究の可能性を模索する。

第1章 メディアの寵児：エミリ・ディキンソン

ディキンソン (Emily Dickinson, 1830.12.10-1886.5.15) とは誰か。メディアにとって、彼女は話題性 (newsworthiness) のある報道ネタのようである。



Emily Dickinson, Daguerreotype, ca. 1847.
Amherst College Archives & Special Collections.
Gift of Millicent Todd Bingham, 1956.
("The Life and Poetry of Emily Dickinson")

(1) *The New York Times* (1986.5.18)

ディキンソンのニュース性を実証した記事の一つが、およそ30年前、没後100年を記念した高級紙『ニュー・ヨーク・タイムズ』の書評欄のトップ記事、「エミリ・ディキンソンの謎」²⁾と題された記事である。それは彼女をアメリカの象徴 (icon) としながらも、逆説的に謎の人物として紹介する。

She is part of our language without quite being part of our history, despite continuing attempts to claim her for one tradition or another. Thus she has been seen as the “last flower of American Puritanism,” the first American modernist, a poet of the Civil War, a 19th-century female poet, a Romantic or lesbian or Symbolist poet.

伝統の一つとして彼女を我田引水しようとする試みは絶えずなされているけれども、アメリカの歴史の一部とならないまま、彼女はアメリカ語の一部となっている。こういうわけで、彼女は、「アメリカのピューリタニズムの最後の華」、最初のアメリカのモダニスト詩人、南北戦争の詩人、19世紀の女性詩人、ロマン派詩人、レズビアン詩人、象徴主義の詩人と見なされてきたのである。(Benfey 1)

(2) *PBS NewsHour* (2017.3.8)

この記事から、およそ30年後の2017年3月8日、アメリカの公共放送サービス (PBS) が夜7時のニュースの特ダネとして、ニュー

ヨークの第一級の博物館で開催されたある特別展示会を取り上げた。ディキンソンの回顧展 “I’m Nobody! Who are you?: The Life and Poetry of Emily Dickinson. January 20-May 21” である。ニュースは、ディキンソンが今なおアメリカ国民に愛されている詩人ということよりもむしろ、今まで以上にさまざまなメディア——書籍、Web、映画、そして主要な美術館での特別展示会——を通して、世間の耳目を引き、その新しい解釈が現在も進行中の人物として紹介していた³⁾。具体的には、その特別展のタイトル、「わたしは何者でもない！ あなたは誰？：エミリ・ディキンソンの生涯と詩」が示唆するように、彼女は「アメリカン・ドリーム」の体现者であり、かつてはまったくの無名であった人物が、今やアメリカ文化の象徴となったがゆえに、特ダネの取材対象となったのである。ニュースは、その回顧展がディキンソンの生涯と作品に肉薄し、彼女が一般読者が想像しているような「処女の隠遁者 (virgin recluse)」(Johnson, *Poems* I, 180) であるどころか、アメリカ史で最重要かつ、最も神秘的な文化人であることを実証しようとする野心的な試みであることを報道する。ニュースがクローズアップするものは一般大衆の啓蒙、すなわちディキンソンは、人生のそれぞれの段階で、いくつかの詩をたまたま書いたニューイングランドの美女というステレオタイプのイメージを払拭することにあった。しかし、その最大のポイントは、ニュースの報道内容が如何なるものであれ、「国際女性デー」(International Women’s Day) の当日に取り上げるのにふさわしい人物として、誰よりもエミリ・ディキンソンを

2) この記事のタイトル、“The Riddle of Emily Dickinson” は、ディキンソンの「心の緊張」(inner tensions) が「親として失格者である両親、抑圧されたセクシュアリティ、失恋の痛手」(“parental inadequacy, repressed homosexuality, and frustrated love,” Sewall 4) という三つの素因によるものであると主張する Rebecca Patterson の1951年の研究書、*The Riddle of Emily Dickinson* に由来するものである。

3) この6分15秒あまりの報道ニュースはThe Morgan Library & Museumの所定のウェブサイトのページ、“The Life and Poetry of Emily Dickinson - The Morgan Library”で閲覧可能。<https://www.themorgan.org/exhibitions/emily-dickinson>

取り上げたことである。彼女はメディア（マスコミ）を刺激するのである。

(3) *Life* 17 (1891.3.5)

実は、この回顧展のタイトル “I’m Nobody? Who are you?” は、ディキンソンの最も人気ある詩編のひとつで、1883年創刊の雑誌『ライフ』誌の1891年3月5日号 (*Life* XVII, p. 146) でも紹介された「わたしは何者でもない！ あなたは誰？」(F260/J288)⁴⁾に由来する。換言すれば、130年前からディキンソンという詩人は、『ライフ』誌や公共放送サービスなど、メディアが取り上げるには恰好のニュースとなる詩人なのである⁵⁾。

一般に、有名人が人々の憧れの対象となるのは画一化社会にふさわしい現象である。なぜなら有名性とは画一化の対極にある個性が生み出すものだからである。しかし、ディキンソンがセレブとして、人気者とされたのは皮肉である。なぜなら、彼女は生前、自分の無名性を誇り、「何者でもない」と自称しているのだから。彼女は言う。“I nobody.”——私は何者でもありません。ただのつまらない人間ですと。1891年の『ライフ』誌の当該ページには、蛇に食べられそうになった釣り人のイラストの横に、彼女の詩がちんまりと印刷されている。

NOBODY.

I’M nobody! Who are you?

Are you nobody, too?

Then there’s a pair of us. Don’t tell,

They’d banish us, you know.

How dreary to be somebody!

How public, like a frog

To tell your name the livelong day,

To an admiring bog!

Emily Dickinson.

わたしは何者でもありません！ あなたは誰？

そうなの、あなたも何者でもないの？
それならわたしたちは仲間じゃない！

これは秘密よ、追放されてしまうから、
いいこと

お偉方になって、名前をあげるなんてほんと憂鬱！

カエルみたいに、みんなに知られてしまうのよ

一日じゅう、ゲコゲコ自分の名前を連呼しても

誉めてくれるのは沼地だけなのに！

大切なのは、自分が「お偉方」(somebody)であることを証明することではなく、誰かに証明する必要のない自分自身だというのである。大勢が歩く道から外れれば、人は一人になる。ディキンソンは、世界から疎外され、「何者でもない」とされた。しかし、彼女はその小さな囁き声を通して、独自の主体性とことばを見つけていく。世の中の道理よりも、孤独という大いなる人間の条件のなかで、意識を研ぎ澄ます訓練をして、驚くほど魅力的な世界を発見する。詩は、一つの世界を形作り、感情を保存してくれる。詩こそ彼女が彼女自身でいられる場所となったのである。冒頭に紹介した一枚の銀板写真のディキンソン像のように、詩人としてのエミリは澄んだ瞳と穏やかな心で物事を見つめ、周囲に媚びる

4) ディキンソンの詩の後につけられたアルファベットと番号は、それぞれフランクリン版詩集 (F) とジョンソン版詩集 (J) の詩の番頭を示す。また、手紙の後の番号はジョンソンの編集した書簡集 (L) の番号に拠る。

5) 詳細は *Life* archives at Hathitrust Digital Library (1883-1936) のウェブサイト (<https://catalog.hathitrust.org/Record/000548237>) の *Life* 第17号 (1891) 146頁。 <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015075047012&view=1up&seq=188> で閲覧可能。

ことも、迎合することもせず、自らを大切にしながら、「お偉方」として声高に主張することはしない。「何者でもない」彼女は自然に溶け込むように日々を淡々と生きていたのである。

(4) The Morgan Library & Museum (2017.1.20 ~ 5.21)

アメリカでは、ディキンソンは絵本にも登場する詩人として、実像よりも神話が先行する人物であった。前述のディキンソンの回顧展の意義は、そのようなステレオタイプの打破である。「ステレオタイプ」（多くの人に浸透している先入観、思い込み、認識、固定観念、レッテル、偏見、差別などの類型化された観念を指す用語）という言葉を生み出したアメリカのジャーナリスト、リップマン（Walter Lippmann, 1889-1974）が言うように、「大抵の場合、我々は見ってから定義しないで、定義してから見る」（“For the most part we do not first see, and then define, we define first and then see.” Lippmann 54-55）のである。

ディキンソンに関するステレオタイプを列挙すると次のようになる。黄昏のニューイングランドに生きた薄幸の美女。マサチューセッツ州のアマストの旧家に生まれ育った高学歴の才媛。23歳の時に恋に破れ、傷心から生家に引き籠もり、爾来、庭から外へ出ることも稀になり、そのまま静かで寂しい一生を終えた独身女性。唯一の慰めとして詩を書いていたが、生前に発表したのはほとんどなく、死後、遺稿が発見され、それが出版・評価された詩人。今では、ホイットマン（Walter Whitman, 1819-92）と並んで、アメリカ文学における最大の詩人として確固たる地位を占めている女性。

回顧展での興味深い展示物は、エミリが採取した植物標本、隠棲した寝室のバラの壁紙、

そして23歳の頃の「赤褐色の髪の毛」（a lock of her auburn hair）であった。エミリが通ったアマスト・アカデミーの同窓生のエミリ・ファウラー・フォード（Emily Fowler Ford, 1826-1893）が、結婚を機にアマストの町を去るにあたり、エミリが贈った一房の巻き毛である。「アマストのエミリ」は「赤毛のエミリ」だったである。



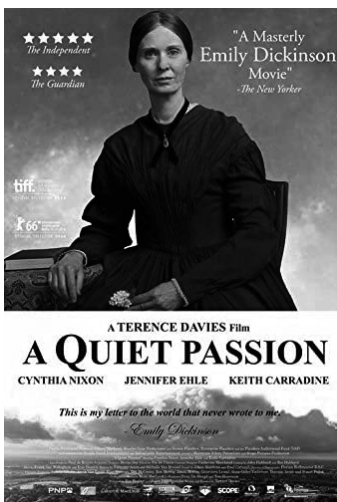
Lock of Emily Dickinson's hair
sent to Emily Fowler Ford, ca. 1853.
Amherst College Archives & Special Collections.

これらの遺品は大学の保管庫で大切に保存されている。ちょうどカトリック教会で、イエス・キリストや聖母マリア、また諸聖人の遺骸や遺品が聖遺物として崇敬の対象とされているように。マサチューセッツ州のアマストにあるエミリの生家、^{ホームステッド}「お屋敷」は、現在、「エミリ・ディキンソン博物館」（Emily Dickinson Museum, 280 Main St, Amherst, MA）になっている。またその近く、数ブロック歩いた所には彼女の墓、「ウエスト墓地」（Amherst West Cemetery, Triangle St, Amherst, MA）がある。彼の地への旅は、ディキンソン愛好家には「聖地巡礼」（pilgrimage）の旅となっているのである。

第2章 映像の寵児：エミリ・ディキンソン

第2章では、映画の中のディキンソンについて考察する。以前はディキンソンの伝記映画を制作することは至難の業とされていた。これといった事件のないその生涯は、精神の内にどれほど大きな浮き沈みがあったにせよ、千年一日のごとく、波乱のない生涯と誤解されていたからである。しかし、ここ数年間、立て続けに彼女をヒロインとする映画が生み出された。オースティン（Jane Austen, 1775-1817）の伝記映画と同様、ドラマチックな出来事など例外中の例外であるという人々の先入観を打ち破る、刺激的な内容の3作品である。それぞれの映画に高いストーリー性、すなわち(1)ディキンソン家の家族の物語、(2)エミリと女たちの物語、(3)「若き日の芸術家の肖像」(A Portrait of the Artist as a Young Woman)ともいうべきドラマが表象されていたのである。以下、ディキンソンをヒロインとする最近の映像作品についての考察を試みる。

(1) 『静かなる情熱 エミリ・ディキンソン』 (A Quiet Passion, 2016)



The Visual Poetics of Terence Davies's
The Life of Emily Dickinson

① 内向する詩人

主演を演じるのは、1998年から2004年にかけて世界中で大ヒットしたアメリカの連続TVドラマ『セックス・アンド・ザ・シティ』(Sex and the City, SATC / S&TC)のシンシア・ニクソン (Cynthia Nixon, 1966-)。お上品なヴィクトリア朝のニューイングランドに生きるディキンソン像を活写する2016年のイギリス映画である。タイトルに『静かなる情熱』(A Quiet Passion)とあるように、ディキンソンの生涯と作品について、抑制の効いた映像表現で、一言でいえば“demur”あるいは“sober”, 落ち着いた真面目な仕上がり作品となっている。このディキンソン像は、おそらく一般読者の記憶の中に生きる詩人像——『広辞苑』の定義にある詩人像である。曰く、「アメリカの女性詩人。終生独身で隠遁し、愛・宗教・自然を主題とする短詩を書いた。アメリカ新詩運動の先駆」。後日、「アマストの美女」(“Belle of Amherst”)と称されるにふさわしい、物静かで控え目な独身女性で、容姿に劣等感を抱きながらも、自分の生活を規則正しくコントロールしなければ我慢できないまでに生真面目なキャラクターの持ち主である。彼女は、庭の美しい静かなニューイングランドの旧家で、夜間、机に向かって謎めいた詩を書いている。外出する代わりに、内へ内へと入ってゆく。他人との交際を自制する状況下、心の探求のために自分の内に向けて深く内省して行くのである。しかし、このディキンソン像は、「内向する詩人」という単純なレッテルに収まりそうな物足りなさを感じさせる表象に終わっている。

② 架空の自伝としての映画

日本版の映画ポスターやDVDにも特筆された宣伝文句、「これは世界にあてた私の手紙です 私に一度も手紙をくれたことのない

世界への——」（注：最初の『詩集』以来、彼女の詩集の「巻頭言」として用いられるようになった詩編，“This is my letter to the world,”（F519/J449の冒頭の一節である）が示唆するように、映画は随所に詩人自身の詩の朗読を織り交ぜながら展開する。あたかもこの映画全体が、彼女の生涯を一人称の視点から語る、いわば「架空の自伝」であるかのような体裁を採りながら。しかし、映画にはディキンソンの詩の中に秘められた欲望、その制御・抑制を解除された感情の表出が描かれることはない。例えば、詩編「演奏家が本格的な演奏を始める前に」（‘He fumbles at your Soul’ F477/J315）が、エミリの主治医が彼女のブライト病（腎炎）を触診する場面で、BGMのようにボイス＝オーバーで朗読される場面はその適例である。この詩編はBBC BOOKSの一冊、詞華集『国民の愛唱恋愛詩100選』（*The Nation's Favourite: Poems of Love*, 1997）に収録されたディキンソンの唯一の詩編である。スクリーンに映し出されたような、主治医が患者の身体に触ってを診察するようなヤワな詩ではない。それは処女陵辱にも等しい男女の格闘を描いた、ワイルドかつエロス満載の詩である。ディキンソンの力強い筆にかかれば、暴力もセックスも、そして恋も、すべて〈生〉の証しとして描写される。暴力とエロス——それらを真剣に見つめることは、無意識に潜む自分自身の本性に目を向けることである。しかし、映画の監督・脚本家のデイヴィス（Terence Davies, 1945-）は余りに大人しい。否、むしろその詩の解釈における想像力の欠如には嘆かわしいものがある。

無論、映画にはすぐれた場面もある。自作の詩が本人のあずかり知らぬ所で、勝手に日刊紙に、しかも「校訂」という名の下に書き換えられて掲載されたことに対して、エミリが同紙の編集者のサミュエル・ボウルズ

（Samuel Bowles, 1826-1878）に、怒りをぶつける場面である。エミリには芸術作品として詩を書いているという意識がある。詩の言葉は、作者と読者が「共有」するものではあっても、常に自分だけが変更できる言葉、守るべき独自のスタイルであるという感覚が彼女にはある。以下の台詞のやりとりは、ボウルズの訪問をエミリに知らせる妹ヴィニー、そしてエミリとボウルズの対話である。

Vinnie: Emily? It's Mr. Bowles. He's come to Amherst specially to see you.

Mr. Bowles: Well, come down, damn you. I refuse to speak to someone who's a flight of stairs above me.

Emily: Forgive me, sir, if I'm frightened. I never see anyone and I hardly know what to say.

Mr. Bowles: You could say thank you for my publishing some of your verse.

Emily: For that, sir, you have more than my thanks. You have my gratitude. But, sir. . . you have altered some of my punctuation.

Mr. Bowles: Good Lord. What's a hyphen here or a semi-colon there?

Emily: To many, nothing. But, to me, the alteration of my punctuation marks is very hard to endure.

Mr. Bowles: Then I apologize. I was merely trying to make your meaning clearer to my readers.

Emily: Clarity is one thing, sir, obviousness quite another. The only person qualified to interfere with the poet's work is the poet herself. From anyone else, it feels like an attack.

ヴィニー：エミリ、ボウルズさんよ。あなたに会いにわざわざアマストまで来てくださったわ。

ボウルズ：降りて来なさい。階段の上から見下す相手とは話したくない。

エミリ：怖がるのを許してください。でも初めて会う人に何を話せばいいのか。

ボウルズ：うちの新聞に君の詩を載せた札ぐらい言ってもよからう。

エミリ：その件については心から感謝しています。でも、あなたは——句読点を変更されましたわ。

ボウルズ：やれやれ、ハイフンやセミコロくらいは構わんだろ。

エミリ：他の人はそうかもしれせん。でも、私には句読点の変更は耐えがたいことなんです。

ボウルズ：なら、謝る。悪かったね。読者に分かりやすくしただけだ。

エミリ：分かりやすさとあからさまは違います。詩に手を加えていいのは作者だけ。他人の手は攻撃に思えます。

書き換えは「著作者人格権」(moral rights)の侵害である。二人の間で話題になっているのは、生前に発表された彼女の数少ない詩編の1つ、「草むらで細長い奴が」(‘A narrow Fellow in the Grass’ F1096/J986)である。1866年2月14日のヴァレンタインの日、*Springfield Daily Republican*紙に無断で掲載された詩で、編集者はそれに‘The Snake’という題を付け、さらに句読点まで追加した。詩は匿名で発表されたがエミリは激怒した。2か月後、1866年3月17日、彼女は助言者である著述家トーマス・ウェントワース・ヒギンソン(Thomas Wentworth Higginson, 1823-1911)に次のように書いている。彼女は手紙に新聞の切り抜きを同封して次のように言う。

Lest you meet my Snake and suppose I deceive it was robbed of me – defeated too of the third line by the punctuation. The third

and fourth were one – I had told you I did not print – I feared you might think me ostensible. (*Letters* 316, early 1886; Johnson II. 450)

あなたが私の「蛇」を見て私が嘘をついたと思われるといけませんから言うのですが、それは私に無断で掲載されたのですが——その上、3行目は句読点で台無しにされました。3行目と4行目は本来は1行でした——私には印刷したもの[詩]はないと言いました——あなたが私のことをうわべだけの人間だと考えられるの怖れたのです」

日刊紙の編集者は句読点だけでなく、改行の仕方まで変更したのである。ディキンソンは少なくとも2つの版を書いているが、それぞれの版で、連の配置、句読点、大文字の使用、さらには単語までもが大幅に異なる。それぞれの版の冒頭部分を比較すれば次のようになる。

Springfield 版

A narrow fellow in the grass
Occasionally rides;
You may have met him – did you not?
His notice instant is,
The grass divides as with a comb,
A spotted shaft is seen,
And then it closes at your feet,
And opens further on.
(Emily Dickinson Archive, ‘The Snake’)

Johnson 版

A narrow Fellow in the Grass
Occasionally rides –
You may have met Him – did you not
His notice sudden is –
The Grass divides as with a Comb –

A spotted shaft is seen –
And then it closes at your feet
And opens further on –
(No. 986)

Franklin 版

A narrow Fellow in the Grass
Occasionally rides –
You may have met Him? Did you not
His notice instant is –

The Grass divides as with a Comb –
A spotted shaft is seen,
And then it closes at your Feet
And opens further on –
(No. 1096)

大意

草むらで細長い奴が
ときおり駆ける
君も会ったことがあるのでは？ 奴の予告は
一瞬じゃなかったか
草は櫛を使ったようにふたつに分かれ
まだらの柄が見える
そして足もとで草が閉じ
その先でまた開く

Springfield 版では二つの連が一つの連とされた。一見、合理的に見える修正をディキンソンが改竄だと激怒した事実は、彼女が詩作の細部に至るまで考慮していたことの証拠である。句読点の打ち方で留意すべきことは、彼女が会話体の句読点を使用しなかったことである。例えば、行末だけでなく、行内にもダッシュを用いた。行内（*Springfield* 版の 3 行目）にダッシュが含まれているのは、詩のリズムを制御するためである。それはディキ

ンソンがダッシュを多用した最初の有名な詩人と広く言われているとおりである。リズムの効果以外にも強調のため、欠けた語（句）を示すため、カンマやピリオドに置き換えるため等々、その理由が何であれ、彼女は文体上の意図をもってダッシュを多用した。無論、ディキンソンが熟知していた賛美歌の句読点や韻律法の影響は言うまでもない。

Johnson 版や Franklin 版に顕著なディキンソンの作詩法のもう 1 つの特徴は大文字の使用である。固有名詞と同様、普通名詞（“Fellow,” “Grass,” “Him,” “Comb”）も大文字で表記する。彼女が女学校で修得したドイツ語から導き出した可能性もあるが他の理由もある。その 1 つが一般的な事柄をより重要に思わせることである。あたかもそれらのことばが固有の名前と個性を持っているかのように。加えて一般的ではない大文字の使用は人目を惹く。無論、ディキンソンは、詩についての概念、すなわち「詩は聞かれるもの」という考えをもって詩を書いていたが、次第にその関心は詩の視覚的属性、「詩は見られるもの」だという考え方に変化していった可能性もある。

前述の「分かりやすさ」を求めるボウルズに対峙するディキンソンを擁護すれば、詩人が他人に伝わるように内容を整理し、分かりやすい言葉で語るとは、自分だけの感覚を切り捨てていくことにつながる。「分かりにくい言葉」こそが詩人の心の内奥へ到達する方法、その内実であることを彼女は知っている。それは言葉の問題だけでなく、句読点についても当てはまる。読者には読みづらさもあるが、それを読み解こうとすれば、行内の「間（ダッシュ）」も、まるで詩人の息遣いのように感じられるはずである。その瞬間、言葉はより生々しい、「ディキンソンの声」として読者に届いてくる。「分かりやすさ」を

求めることはないが、それこそが本当のディキンソンの「詩」であると。

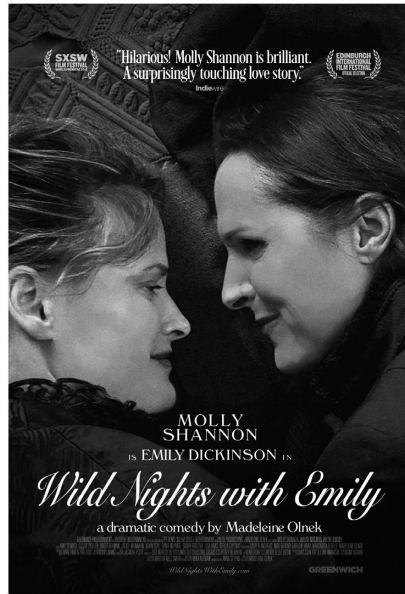
映画『静かなる情熱』には、脚本・監督を担当したデイヴィスが空想を膨らませた登場人物や出来事もふんだんにも盛り込まれている。特筆すべきは、映画の前半を支配する人物、ワイリング・ワイルダー・バッファム（Vryling Wilder Buffum）である。この人物はR. B. シューアルのディキンソン伝（*The Life of Emily Dickinson*）の巻末の索引にも言及されることのない人物である。その彼女が妹のヴィニーの友人として登場している。エミリの引き立て役として、舌鋒鋭く女性解放を論じる社交界のコケットとして、エミリに社会思想を啓蒙する架空の人物である。しかし、まったくの虚構の人物というわけではない。シューアルの評伝の92頁の脚注に、“Miss Vryling Buffum, friend of Vinnie’s and principal of a girls’ school in Amherst”（Sewall 92）とその名前は登場する。デイヴィスがエミリの生涯を描くに当たって、架空の人物を発明した狙いは明白である。それは、近年のディキンソン研究において、その決定的存在がもやは無視できなくなった一人の女性、エミリの作品と生涯における詩の女神としての人物の輝きを失わせる（eclipse）ためである。そしてこの人物、エミリの幼馴染で、兄オースティンの妻となったスーザン（Susan Huntington Gilbert Dickinson, 1830-1913）こそ、次に考察する2つの映画でスポットライトを浴び、その名誉が回復された女性なのである。

(2) 『あらしの夜 エミリと共に』

（*Wild Nights with Emily*, 2018）

① 映画の靈感源

映画のポスターが示すように、物語は二人の人物を軸に展開する。映画が始まり、場面がエミリがスーザンと二人だけになると、観



Outrageous: "Wild Nights with Emily"
Madeleine Olnek's Love Poem to Emily Dickinson

客はいきなり度肝を抜かれることになる。女と女の抱擁。それに続く数々の接吻。衝撃の導入部である。しかし、この映画には、女性の視点から同性愛の苦悩を描いた吉屋信子の『屋根裏の二処女』（1920）や谷崎潤一郎の『卍』（1931）のような、ジメジメしたところは一切ない。それどころか主演のモリー・シャノン（Molly Shannon, 1964-）の熱演にもよるが、描かれたストーリーは「愉快」（hilarious）の一語に尽きる。映画に描かれる芸術家は女性であり、またその詩の女神も女性なのである。この映画の靈感源は、最先端の赤外線技術がディキンソンの手紙から消し去られた文字の復元を可能にしたことを伝える『ニューヨーク・タイムズ』紙の記事、「ベートーヴェンの髪がすべてを語る」（“Beethoven’s Hair Tells All!” Weiss）であった。歴史上の人物たち⁶⁾の謎に新たな光を投げか

6) それらはリンカーン、ベートーヴェン、メリウェザー・ルイス、テニソン、テッド・ヒューズ、マシュー・アーノルド、シューベルト、トーマス・

ける科学の進歩を論じる記事は、実は、ディキンソン研究者、マーサ・ネル・スミス（Martha Nell Smith）の主張する「ディキンソン同性愛者説」の紹介であり、その説を下敷きにした二つの研究書、『エデンのなかを漂う』（*Rowing in Eden*, 1992）と彼女のエレン・ルイズ・ハート（Ellen Louise Hart）との共著の『注意して開いてください』（*Open Me Carefully*, 1998）⁷⁾を簡単に紹介するものであった。映画はスミスの説く「ディキンソン同性愛者説」に準拠して、エミリの生涯の有名なエピソードを丹念に追い、科学技術がエミリの生涯の謎に光を当てるという体裁を採っている。

② 女たちの映画

映画の脚本家・監督のマデリン・オルネック（Madeleine Olnek）は次の2点を主張する。エミリは兄オースティンの妻スーザンと同性愛の関係にあったこと。そして兄オースティンの愛人であったメイベル・トッド夫人（Mabel Loomis Todd, 1856-1932）がエミリの詩を世界に公表する上で決定的な役割を果たしたという2点である。エミリの生涯において、スーザンこそ最も中心的な存在であったという主張は、言わば、スーザンの娘、マーサ・ディキンソン・ビアンキ（Martha Dickinson Bianchi, 1866-1943）の使命⁸⁾を継承することである。スーザンとエミリの関係、「女同士の絆」は所謂「ボストン結婚」⁹⁾の変種であ

り得るが、映画の重要なポイントは、従来のディキンソン研究がエミリと男たちとの関係、すなわち父エドワード（Edward Dickinson, 1803-74）や兄オースティン（William Austin Dickinson, 1829-95）、あるいはニュートン（Benjamin Franklin Newton, 1821-53）、ワズワース（Rev. Charles Wadsworth, 1814-82）、ヒギンソン（Thomas Wentworth Higginson, 1823-1911）など、男性との関係を考察の軸としてきたのに反して、映画はスーザンや女友だちとの関係に多くの時間を割いていることである。1951年のRebecca Pattersonの研究書*The Riddle of Emily Dickinson*を数少ない例外とすれば、エミリ・ディキンソンの物語は、ほとんど例外なく、男たちによって、男たちとの関連でのみ語られてきたのである。実際、奇妙といえば奇妙なことであった。

映画は、スーザンこそがディキンソンの主たる愛の対象、その詩作の靈感源となったミューズであったことを証明するだけでなく、前述のパタスンが『エミリ・ディキンソンの謎』で、エミリの同性愛の主たる相手として特筆した謎の女性、ケイト・スコット・ターナー〔別名〕ケイト・アンソン（Kate Scott Turner, *alias* Kate Anthon, 1831-1917）までも登場させる。この未亡人ケイトの来訪、そして翌朝の突然の出奔は、詩人としてのディキンソンの生涯を語る上では、些細なエピソードである。しかし、問題となるのはエミリがケイトのためガーターを縫っていたという事実であって、そのためにスーザンは焼き餅をやくことになる。なぜこのような一見他愛ないものに見える挿話をわざわざ映像化

ジェファスン、ロバート・ブラウニングたちであり、紅一点としてディキンソンの名前がある。

7) この表現は映画の中でもエミリとスーザンがやり取りする封書に書かれた文字としてハイライトされる。

8) 映画では、彼女は母親スーザンと叔母エミリの本当の関係について説明しようと講演会を開くが、集まった観客はたったの3人だけだったというシーンが提示されている。

9) ボストン結婚（Boston marriage）とは、歴史的には、男性からの財政的支援とは無関係に2人の裕

福な女性の同棲をいう。この用語は、19世紀後半から20世紀初頭にかけて、ニューイングランドで使用されたと言われる。共同生活をしている二人の婦人の親密な関係は、本質的にロマンチックで、レズビアン関係の場合もあるが、そうではない単なる友情の場合もある。

するのだろうか。

実は、脚本家・監督のオルネックの企ては、エミリと彼女の周囲の多くの女たちとの関係、「女たちの物語」を紡ぐことにある。別言すれば、映画『あらしの夜 エミリと共に』で表象された世界は、あたかも批評家アドリエヌ・リッチの「レズビアン連続体」¹⁰⁾の表象である。ディキンソンの世界を描く際の従来の異性愛主義、その偏向に対抗するためには、ディキンソンの同性愛主義を描く本編のサブテキストとして、未亡人のケイトの不意の出現と出奔のエピソードは是非とも必要な挿話となるのである。気がつけば、観客はこれまで知っていたかと思っていたのとは違うディキンソンの世界の中にいる自分を発見する。知っているはずの世界が違う世界へと変貌する。これまでのエミリの評伝がいかに男性中心の物語であったと知って驚愕するのである。

映画の評価方法の一つに「ベグデル・テスト」¹¹⁾というものがあるが、この映画は易々

とこのテストに合格する。そしてこうした微妙にズレた世界、社会の秩序をひっくり返すようなユーモラスな世界こそ、硬直化した異性愛主義に対する対処法となるのである。21世紀のディキンソンの伝記批評 (Biographical criticism) に必要なのは、女性として書きながら、女性であることを生きた、ほんもののディキンソンの生態を暴くことである。

ディキンソンが生きた19世紀にも女性間のロマンティックな性愛 (tribadism) は存在した。しかし、彼女が生きた当時は、「レズビアン」という用語はもとより、その概念すら存在していなかったのである。同性愛の医学的研究が始まったのは19世紀後半、これは、当時、同性愛を刑法上の犯罪としていたドイツにおいて、同性愛者の精神鑑定が精神科医に委託されたことによる。『オックスフォード英語辞典 (OED)』でのこの語の初出は1890年の“Billings Med. Dict. II. 47/1 Lesbian love, tribadism”である。同書はアメリカ人軍医、ビリングス (John Shaw Billings, 1838-1913) 編纂の『医学辞典』であり、OEDの記載は、19世紀末に登場した性科学によって、レズビアンが、「性倒錯」(sexual perversion)、「性的逸脱」(sexual deviation)として、医学的に認知され始めたことを教える。因みに、「拒食症」(anorexia) という語のOEDでの初出も同書からである。換言すれば、同性愛は「病」であり、同性愛者は、医学界の権威者から「病人」の烙印を押される対象、周囲からは不安・恐怖・好奇などの視線を浴びらせ

10) 1980年、リッチが提案した「強制的異性愛とレズビアン存在」の中で提言した「レズビアン連続体」(“Lesbian continuum” Rich 648)とは、レズビアニズムとフェミニズムとが分かち合えるような、女性同士のあらゆる経験を指す概念であり、リッチはすべての女性はレズビアンの潜在能力を秘めていると言い、レズビアン連続体は家父長制を打倒する唯一の成功する方法であると主張する。

11) ベグデル・テスト (Bechdel Test) は、1985年のアメリカの漫画家アリソン・ベグデル (Alison Bechdel, 1960-) 作の新聞の続き漫画 *Dykes to Watch Out For* (DTWOF, 1983-2008) (『要注意のレズビアンたち』の意) に由来すると言われ、「ジェンダーバイアス (女性に対する偏った見方)」の度合いを測定するためのテストである。テストの内容は次の3つ。ある作品 (フィクション) において、①最低、2人の女性が登場するか (2人の女性に名前がついていることも時としてテストの条件に付加される)。②彼女たちは互いに会話するか。③その話題は男性以外の事柄についてであるか。ベグデル・テストは、作品評価のための試金石ではなく、作品の「ジェンダー不平等」を検証するための簡単な方法で、言わば、作品における女性の存在/不在を評価するためのリトマス試験紙のようなものである。ベグデル本人のブログによれば、

この考えは友人の Liz Wallace からのばかり (オマージュ) であり、そしてその友人はヴァージニア・ウルフの評論、『自分ひとりの部屋』(*A Room of One's Own*, 1929) の第5章の内容をパクって要約したのだという (Brooks)。ポイントは、一部の映画会社や製作者は、女性嫌い (misogyny)、あるいは女性の物語を聞きたくないということではない。むしろ映画業界全体が男性の観客を対象とした映画を制作しているということにある。

る対象とされたのである。言うなれば、異性愛の強制によって支えられ維持される家父長社会が、その支配をさらに強固なものとし、異性愛制度を不動の軌範とするための専門家のお墨付きを得たわけである。

女同士の強い絆、トリバディズム（女性間の同性愛）は男性中心の家父長制度を支える異性愛制度にとっては脅威であり、何としても排除されなければならない性衝動^{セクシュアリティ}であった。もしエミリの「性的指向」がレズビアンであるなら、すなわち、彼女の残したテキストがトリバディズムを謳歌する「レズビアン文学」であるならば、そこにはそのセクシュアリティを周囲の目から隠そうとするエミリがいたはずである。男女の性役割を強制する家父長制度に生きる同性愛者は、沈黙を強いられ、心理的・社会的・身体的な閉鎖空間（クロゼット）に閉じ込められていたからである。21世紀のディキンソン研究は、「レズビアンであることを隠す（de-dyke）」エミリ、クロゼットの中から出てくることを許されなかったエミリのテキストに暗号化された、同性愛者であることの戸惑い、不安、抵抗、その意識と無意識とを発見することにあるだろう。

③ フェミニズム映画

映画『あらしの夜 エミリと共に』は、同性愛者としてのディキンソンの性的指向がクローズアップされた作品でありながら、戦闘的あるいは煽情的なフェミニズムとは異なる、柔らかく明るく喜劇的でさえある、女性礼賛の作品世界となっている。映画の登場人物は、ほぼ女性で占められている。唯一の例外であるトーマス・ウェントワース・ヒギンソンが登場するのも、性差別に対する抗議の対象としてである。映画には以下のような場面がある。エミリは多くの詩を書いていたが、自ら詩を公表をしたことはなかった。そんな

ある日、彼女の助言者^{メンター}であり、文壇のご意見番であるヒギンソンが、詩の出版について打診するためにアマストを訪問する。エミリの天才に困惑して、ヒギンソンは彼女の詩をともに考えることができない。エミリは、掲載する原稿の取捨選択をする編集者、言わば出版界の門番であるヒギンソンに、「オーサーシップ（原作者がだれであるかということ）」、そのジェンダーについて問うのである。

Emily: Now, I noticed that you remarked on how many submissions you receive with masculine names in very feminine handwriting. For women to use the pen names of men in submission, don't you think this must come out of an impulse for their writing to be seen without a jaundiced eye? For if it is women's authorship, even you realize that what is called "women's authorship" is somehow different from what we call "authorship" and yet would never call "men's authorship." And why is that? Why is it with the phrase "women's writing," we are led to believe that perhaps a rescue effort from our troops needs to be sent to its aid? You mention it in your article.

Higginson: Why, yes, I am a supporter. The 19th century is the women's century. Change is afoot. [chuckles]

Emily: You support the right to vote?

Higginson: I do, but I believe the suffragists should wait until there is no more political corruption and politics has become civil.

エミリ: さて、女性的な筆遣いなのに名前は男性の名前が付いている投稿がいかにも多いとおっしゃいました。投稿する時に女性たちが男性のペンネームを使うのは、自分の文章を色眼鏡で見られたくないという衝動から来ているのだとは思

われませんか？ というのも、もし投稿者が女性の場合、「女性の作者」と呼ばれることと、所謂「作者」と呼ばれることとは、幾分、異なることに気がついて、わざわざ「男性の作者」と言うことは決してありません。どうしてでしょうか？「女性の書き物」という言葉で、どうして私たち女性陣はおそらく援軍が送られる必要があると信じ込むようにされるのでしょうか？ そのことについて記事を書かれてますよね。

ヒギンソン：そうですね、私は女性陣の支援者です。19世紀は女性の世紀です。変化が始まっています。[含み笑い]

エミリ：あなたは女性の参政権を支持されますか？

ヒギンソン：支持しますが、婦人参政権論者は、政治の腐敗がなくなり、政治が落ち着くすまで待つべきだと思います。

女性差別の現状について問題提起するものの、エミリが直面するのはヒギンソンの含み笑いである。それが意味するものは無理解、女性解放に対する暗黙の反対や妨害である。ヒギンソンは、現実の世界も文学界も圧倒的に男性中心の社会であるが、少しずつ変わつつあると弁明する。このヒギンソンの「上から目線」が、実は女性を暗に責め立てる風土を生み、多くの才能を潰してきたのである。現代女性ならヒギンソンに言うであろう。“Don't patronize me.”（バカにしないでよっ！偉そうにわかったふうに言わないで）と。エミリがヒギンソンに対して感じたことは、彼女が愛読したブロンテ三姉妹、その一番上のシャーロットがロバート・サウジーから感じた「上から目線」の手紙¹²⁾を受けとった時の

感情と通底するものであろう。

おそらくディキンソンの念頭にあったテキストは、シャーロット・ブロンテが『嵐が丘』と『アグネス・グレイ』の合本（1850年版）に付けた妹たちの「略伝」である。その中でシャーロット次のように書いている。

We had very early cherished the dream of one day being authors. . . . We agreed to arrange a small selection of our poems, and, if possible, get them printed. Averse to personal publicity, we veiled our own names under those of Currer, Ellis, and Acton Bell; the ambiguous choice being dictated by a sort of conscientious scruple at assuming Christian names, positively masculine, while we did not like to declare ourselves women, because -- without at the time suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called “feminine,” -- we had a vague impression that authoresses are liable to be looked on with prejudice; we noticed how critics sometimes use for their chastisement the weapon of personality, and for their reward, a flattery, which is not true praise. (Gaskell 285-286)

私たちはごく幼い頃からいつか作家にな

なり得ませんし、またそうなのはいいけません。婦人は婦人にふさわしい仕事につけばつくほど、嗜みや気晴らしとしても、文学のため暇は少なくなるでしょう。（中略）詩を詩自体のために書きなさい。競争心に駆られず有名になろうとも思わずに。名声を目ざすことが少なければ少ないほど、名声を受けるようになり、ついにそれを手に入れる可能性が多くなるでしょう」（“Literature cannot be the business of a woman's life, and it ought not to be. The more she is engaged in her proper duties, the less leisure will she have for it even as an accomplishment and a recreation. . . . Write poetry for its own sake, not in a spirit of emulation, & not with a view to celebrity: the less you aim at that, the more likely you will be to deserve, & finally to obtain it.” (Letter from Robert Southey to Charlotte Brontë, 12 March 1837; Gaskell 173)

12) 時の桂冠詩人は、小説家志望のシャーロットに次のように返信した。「文学は婦人の一生の仕事に

るという夢を抱いていたのです。私たちは自分たちの詩の小さな選集をまとめ、できればそれらを印刷することに同意しました。一身上のことが知れ渡ることを嫌って、(Charlotte, Emily, Anneのそれぞれの頭文字に因んで) カラー (Curren), エリス (Ellis), およびアクトン (Acton), ベル (Bell) という名で自分たちの名を隠したのですが、そのような男女の性別がはっきりしない曖昧な名を選んだのは、明らかに男性の名前である洗礼名をつけることに対して一種の良心の咎めを感じましたし、一方では自分たちが女性であることを公表しなかったからです。というのは、——その時は、私たちの書き方や考え方が、いわゆる「女らしく」ないのではないかなどとも思いません——一女流作家とはかく偏見の目で見られがちだと漠然と思っていたからです。批評家が懲らしめのためには個性という武器を使ったり、報償のためには真の称賛ではないお世辞を用いたりすることがあることを私たちは気づいていました。

シャーロットは、ジェンダーの違いとは無関係に、一人の作家として公平に批評されることを望んでいた。著者が女性である場合、判断の基準が下げられることを特に嫌ったのも、女性に対する慰撫さを装った称賛は、実際の非難よりもはるかに屈辱を感じさせたからである。ここで思い出されるのは、英国の小説家ヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf, 1882-1941) が90年ほど前に述べていた厳しい皮肉である。「女性解放に反対する男性の歴史は、女性解放の歴史そのものよりも、もしかすると興味深いかもしれません」(“The history of men’s opposition to women’s emancipation is more interesting perhaps than the story of that emancipation itself.” Woolf 55)。

④ 詩にタイトルを付けることの意味

映画『静かなる情熱』でも描かれていたように、この映画でもエミリは自作の詩に編集者が勝手にタイトルをつけることに異議を唱える。映画は、詩にタイトルをつけることの是非について、カットバックの手法で相反する2つの見方を提示する。過去と現在、時間も場所も異なる場面を交互に描く手法により、観客は、詩にタイトルを付けることの賛否両論を、同時に進行する出来事として理解するのである。物語の現在を描く場面は、エミリの『詩集』発売記念のイベント会場（トークショー＆サイン会）の場面である。この映画の物語の進行役（語り部）であると同時に、映画の物語のなかではエミリの遺稿の編集・出版に決定的な役割を果たしたトッド夫人ことメイベル・ルーミス・トッド (Mabel Loomis Todd, 1856-1932) が、上梓したばかりの『ディキンソン詩集』の編集者として、大勢の女性たちを前にして講演をしている。過去を描く場面は、1866年2月14日のパレンタイン・デーの当日、36歳のエミリと義姉のスーザンが台所で会話する場面である。その日、エミリの自作の詩編「草むらで細長い奴が」(‘A narrow Fellow in the Grass’ F1096/J986) が新聞に掲載されたのを発見して、エミリが驚きと戸惑いの声を上げる場面である。カットバックのポイントは、一回だけ場面が切り替わる単なる場面転換ではなく、積みかけるように二つの場面が交替させるところにある。以下、交互に入れ替わる現在と過去の場面を再現すると次のようになる。

【現在：講演会の場面】

MRS. TODD: A few newspaper did publish some of Emily’s poems. But the results were . . . disappointing.

トッド夫人：いくつかの新聞はエミリの詩のいくつかを出版しましたが・・・残

念な結果でした。

【過去：台所の場面】

EMILY: This is my poem. “The Snake”?

SUSAN: They do that. It doesn’t bother the average reader.

EMILY: Hmm. I don’t title my poems.

エミリ：これは私の詩だわ。「蛇」？

スーザン：勝手にタイトルを付けることはよくあることよ。普通の読者を悩ませることじゃないわ。

エミリ：うーん。でも私は、詩にはタイトルを付けないわ。

【現在：講演会の場面】

MRS. TODD: I always felt that what people needed to understand Emily’s poems were titles. So I gave all the poems titles. Titles are important because it’s a clue to the audience of what they’re reading. You can’t just sit down and read jibber-jabber. It’s a clear thesis. A title is a clear thesis.

トッド夫人：私はいつも感じていたのです。エミリの詩を理解するのに必要なのはタイトルだと。ですから彼女の詩のすべてにタイトルを付けました。タイトルは重要です。読者にとって読んでいるもの手掛かりとなるからです。ただ座って、わけのわからなことを読むわけにはいきません。それは明確な論題です。タイトルは明確な論題です。

【過去：台所の場面】

SUSAN: I thought you’d be delighted to see your poem in the paper.

EMILY: Well, thank you so very much.

スーザン：自分の詩が新聞に載ればあなたが喜ぶだろうと思って、新聞社に送ったのよ。

エミリ：はてさて、どうもありがとう。

【現在：講演会の場面】

MRS. TODD: I’d also like to make note of other contributions that I gave to Emily’s books of poems. I also did the cover art. That’s my painting . . . that I gave to Emily. That’s why it’s on the cover of the book. I’m sure she would have chosen it, too . . . if she were alive. It’s beautiful, no? [murmurs of approval] Thank you.

トッド夫人：また、エミリの詩集に対して私がなした他の貢献にも一言触れておきたいと思います。それは表紙の絵です。それは私が描いた絵で . . . 生前、エミリに贈ったものです。それで詩集の表紙になりました。もしエミリが生きていたら . . . 彼女もきっとこの絵を表紙に選んだことでしょう。綺麗でしょ？ [賛同のつぶやき] どうもありがとう。

【過去：台所の場面】

SUSAN: Your poem is in the paper. Everyone will read it.

EMILY: The title will ruin the experience. Imagine if they called *Romeo and Juliet: They Both Die at the End*.

スーザン：あなたの詩が新聞に載ったわ。みんなきっと読むわ。

エミリ：タイトルがあると読書体験が台無しだわ。もし『ロミオとジュリエット』が『最後は死んでしまうロミオとジュリエット』というタイトルだったらどうなるか想像してみて。

⑤ 悪的首謀者：メイベル・ルミス・トッド

エミリ・ディキンソンは、従来、「19世紀アメリカの神話的な世捨て人」といった、お馴染みの通俗的なイメージで語られてきた。更新される彼女の「神話」に対して、映画は、エミリの実像に迫りつつ、なぜ虚像が生まれたのかを解明する。映画の言わんとするところ

ろは、その張本人がメイベルだということである。前述の『詩集』発売記念の講演会で、メイベルことトッド夫人は、自分がエミリの顔を見たのは一度きり、棺の中に横たわる彼女を見たきりだけだと言う。

MRS. TODD: No one knew how sick Emily really was. We are all shocked . . . when we realized that she would die. The entire town felt something was amiss when our dear, sweet spinster, recluse poet left our planet. Emily's decline was swift.

トッド夫人：エミリがどんなに病んでいたのか誰も知りませんでした。私たち皆がショックを受けました、彼女が死ぬということに気づいた時。町全体が何かがおかしいと感じました。私たちのいとし、愛らしい独身女性、世捨て人の詩人がこの惑星を去ったのです。エミリの衰弱はそれほど急だったのです。

メイベルの最後の言葉は、エミリについて彼女自身が受けた第一印象を増殖するものである。彼女は「販促」(sales promotion)の術に長けていた。彼女は詩人という族^{うから}は、作品を書くと同時に、「新しい詩人の誕生」という新たなイメージを生み出すことを知っていたのである。詩人の丸ごとの活動、身振りからその発声にいたるまで、すべてがまぎれもなく独自の詩人像を提示する必要があることを。メイベルがエミリの『詩集』の販促のために「トーク&サイン会」を開催したのも詩人としてのエミリのイメージを構築するためのマーケティング戦略である。このイメージ戦略においては、詩人としての価値は異色であればあるほど望ましく、かつ重要だと彼女は知っていた。エミリが隠遁者であったことについて、彼女はその日記(1882.9.15)に次のように独白している。

His [Austin's] sister Emily is called in

Amherst “the myth.” She has not been out of her house for fifteen years. One inevitably thinks of Miss Havisham in speaking of her. She writes the strangest poems, & very remarkable ones. She is in many respects a genius. She wears always white, & has her hair arranged as was the fashion fifteen years ago when she went into retirement. (Sewall 217)

オースティンの妹のエミリは、アマストでは「神話」と呼ばれている。15年間も家の外に出たことがない。彼女の話を話せば思わずミス・ハヴィシャムのことを思い出さざるを得ない。彼女は奇妙この上ない詩を書く、しかも実に見事な詩である。色々な意味で天才だ。いつも白い服を着て、髪型は彼女が自宅に引きこもった15年前当時に流行した髪型のままだ。

「ミス・ハヴィシャム」とは、ディケンズの『大いなる遺産』(Great Expectations, 1861)の主人公ピップの前に登場するグロテスクな老婦人で、彼女は結婚式当日の朝、似非紳士の婚約者に見捨てられ、それ以来、白衣の花嫁衣装に身を包んでいる狂女である。メイベルがエミリに与えたこの人物像、傷心のあまり世捨て人となった奇怪な独身女性のイメージこそ後世に引き継がれることになるエミリの烙印^{スタンプ}となるのである。

メイベルの罪は重い。実像以前に神話が先行することを見抜いて、彼女はそれを利用した。表現の自由、詩人としての権利、それらを獲得するためのエミリの長い努力に対して、メイベルはどこまでも無理解を貫く。既存のエミリの「神話」をさらに更新・増殖・再生産していくのである。映画『あらしの夜エミリと共に』は、増幅され続けるエミリの「神話」がメイベルの認識の誤りでも無知で

もなく、実は、意図的に仕向けられた^{トリック}詐術であることを曝露する。すなわち、エミリについての巷間の俗説、すなわち23歳の時に恋に破れて、その痛手から家に引きこもり状態になったというエミリの異性愛主義は、メイベルによって強引に仕立てられた俗説であり、真実はエミリとスーザンの同性愛の関係こそディキンソン理解の鍵だと映画は主張するのである。

真相はいかなるものであったのか。確かに、エミリがアマストの生家を離れることは滅多になかったが、若い頃には一人の女性として社会活動にも積極的に参加し、年齢を重ねて隠棲した後も、多くの友人や文通相手と幅広い「知のネットワーク」を構築していた。残された膨大な数の書簡、その数は「少なくとも1150」(Bervin, 'Studies in Scale' 162) から、彼女が筆まめな人間であり、現在では「処女の隠遁者」などとは程遠い存在であったことは明らかである。ただ、エミリの思いは、ややもすると外には向かず、内に向かっていった。他人との濃厚接触を自制しながら、彼女は自分の内に深く沈潜した。果たして彼女は他人との関わりを好まない内向型の人間だったのか、それとも世俗を拒絶する精神を持ち合わせた詩人だったのか。いずれにせよ、内に向かうことによって、彼女がその表現を研ぎ澄ましたことは明らかである。

この内に向かう文化の体現者であるエミリのことを理解できないメイベルは、彼女をディケンズの年老いた狂女ミス・ハヴィシャムになぞらえたのである。エミリの遺稿や手紙の編集者、伝説の増幅者、そして何よりもエミリの詩人としてのイメージ形成において虚像を捏造したメイベル・トッド。この悪の首謀者を進行役とするこの映画は果たしてどのような^{エンディング}結末を迎えるのか。映画が、そのラストシーンで、「劇的視点」という芝居や映

画独得の客観的視点を用いて映し出すのはメイベル・トッド、何か作業中のメイベルの姿である。彼女はエミリの第一詩集の続編となる『詩集(第二詩集)』を編集している。彼女に力を貸しているのは彼女の不倫相手、スーザンの夫でエミリの兄オースティンである。この遺稿の編者作業の過程で、メイベルはエミリの詩の多くが義姉のスーザン宛であることに気づいたのである。今から半世紀前、1955年にエミリの1775編の詩編の全貌を明らかにし、彼女の残された1049の手紙を編集したをジョンソンは言う。「エミリは、亡くなる年まで、定期的にスーに詩を送り、総計270あまりとなるその数は、他の誰に送った数よりも多い」(Until the year of her death, Emily regularly sent poems to Sue, and the total of some two hundred seventy thus transmitted is vastly greater than that sent to others." Johnson *Poems* xxvii)。スクリーン上に映し出されるのは、消しゴムでは消えないペンで書かれた文字である。しかし、その文字もメイベルが寝かせた刃を小刻みに動かすと、紙の表面から削り取られる。削られた“Susan”という文字は細かな粉となって消え、薄くなったところに新しく別人の名前が上書きされる。それは、メイベル本人がエミリの『詩集』発売記念の講演会で説明したように、「エミリの詩や手紙は裁判官オーティス・フィリップス・ロード(Otis Phillips Lord, 1812-84)に向けたもので間違いない」とするために、彼女は熱心に“Susan”の文字を削り取ると、それに替わる名前を慎重に書いていくのである。こうして、エミリがサミュエル・ボウルズに訴えた「著作者人格権」の究極の侵害である「改竄」は完了することになる。ナイフで削り取られ、新たに書き替えられた紙片が象徴するように、ディキンソンは、生前も没後も、恣意的に書き替えられ続けられる詩人となるのである。

(3) 『ディキンソン～若き女性詩人の憂鬱～』
(Dickinson, 2019)



Alena Smith Reveals The Many Layers of Emily Dickinson: Hailee Steinfeld Is A Feminist, Free-Spirited Poet

2019年11月1日（日本時間11月2日）からエミリ・ディキンソンを主人公とした1話30分のコメディ・ドラマ、『ディキンソン～若き女性詩人の憂鬱～』が、Apple TV+を通じて、世界100以上の国と地域に向けて、一斉同時配信された。全10回、各回のエピソードタイトルもディキンソンの詩編から採られている。ディキンソン愛好家は必見のドラマである。20代のエミリ——1850年代、ニューイングランドの異性愛主義の家父長文化の中で、詩人としての自分の人生を切り開こうとする女性——の困難と勇気を描くみずみずしい青春ドラマである。しかし、自らの夢を実現しようと奮闘する若きヒロインの姿は、時と場所を越えて、21世紀に生きる女性のための応援歌にもなっている。かと言って、大上段に構えることなく、二十歳の女性の等身大の経験としての青春ドラマを描き切る。その内容は家族、友達、恋愛、野心、コンプレックス、ファッション等々、いずれも20代の若者らしい話題ばかりである。逆説的ではあるが、ディキンソンの物語は、19世紀のニューイングランドの具体的で限定的な内容であるが故の普遍性を獲得し、時空を超えた有用性や汎用性のあるドラマとなるのである。

① 女性詩人、エミリ・ディキンソンの登場

ポスターにあるように、ドラマの冒頭、曲芸団の中心に立つ一人の美しい女性が画面中央に映し出されると、興行師の声が聞こえてくる。声の主はディキンソンの同時代人、「グレイテスト・ショーマン（The Greatest Showman）」ことP. T. バーナム（Phineas Taylor Barnum, 1810-91）である。その声は言う。

BARNUM: The moment you've all been waiting for! A female poet . . . Emily Dickinson.

バーナム：ついに待ち人の登場となります。女性詩人の登場です。エミリ・ディキンソン！

主人公のエミリは、宣伝用ポスターにも描かれている「シャムの双子」、あるいは「ひげ女」のような見世物の一つとして紹介される。つまり、視聴者は「女性詩人」を見世物小屋の「フリーク」¹³⁾と同一視する価値観の世界へと導入されるのである。

女性詩人が常規を逸したフリークとされる論理は次のようなものである。一般に、創作のプロセスが男性詩人と詩の女神との性的邂逅（sexual encounter）の結果であるとすれば、女神に“BEGET”（孕ませる）作者の性は男性でなければならない。してみれば女神を相手に作品を生み出す著者（author）たらんとする女性は、男女両性の両性具有者（androgyny）という異常な（abnormal）存在、「ふたなり」ということになる。興行師バーナムが紹介するように、「女性詩人の登場です。エミリ・ディキンソン！」と紹介される彼女は、女性の肉体を持つ「おとこ・女」、すなわち男／女のカテゴリーを越境する性の越境侵犯者であり、見世物小屋（freak show）

13) フリーク（freak）は、「造化の戯れ・自然の畸形」（freak of nature）に由来し、後に「畸形・変人」（extraordinary creature）を意味するようになった。

に陳列されるにふさわしい「畸人・変人」いうことになる。この焼印^{スティグマ}を押され、グロテスク（笑い+恐怖）な他者（the Other）の典型的存在としてメディアや大衆がこぞってもてやはず「女性詩人」となるわけである。しかし、ディキンソンはレズビアンであるがゆえに偉大な詩人なのである。同性愛嫌悪のために頭が混乱した人間は、彼女がレズビアンゆえに詩の女神とエロティックな交わりを持つことができたという結論を導くことができない。さらに言えば、男女間の生殖しか認めないことは、^{バルセノジェネシス}あるいは聖母マリアの処女生殖^{ヴァージン・バース}という不思議を発現させた神の恩寵に対する不信仰の表明に他ならないであろう。

いずれにせよ、ドラマ『ディキンソン〜若き女性詩人の憂鬱〜』のメッセージは、女性詩人が受け入れられない社会に対してドラマ製作者が突きつけた「ノン」、強烈なフェミニストのメッセージである。それゆえ、このドラマのエミリは、史実のエミリとは異なり、詩人となることを高らかに宣言する。史実のエミリは、深夜、家族の者が寝静まった時刻、感覚が研ぎ澄まされる闇が最も濃い時間の中で詩作を行なった。彼女は密かに詩作し、無断で発表された10編の詩編を除けば、そのほとんどの詩は、生前、未発表のままであった。史実ではあり得ないことではあるが、このTVドラマのエミリは宣言する。「私には目標があるの いくつか偉大な作家になるっていうことよ」(I have one purpose on this earth, and that is to become a great writer.) この決意ゆえに、『ディキンソン〜若き女性詩人の憂鬱〜』のヒロインは、反逆精神にあふれる若き日の詩人の肖像を描くことになる。具体的には、彼女は家父長である父親の逆鱗に触れ、その脅迫によって萎縮させられる。

EMILY: I am a poet. And there is nothing

you can do to stop me. . . . My poem will be published.

FATHER: How dare you? Have I or have I not made myself quite clear? That I do not approve of a woman seeking to build herself a literary reputation, Emily, and now you've gone and done it!

エミリ: 私は詩人よ。決して私を止められない。父さんにも。私の詩は出版されるわ。

父: 言って聞かせたはずだ。決して女が大っぴらにものを書くなど私は認めんと。

怒りの表現として、思わず食卓にバーンと両手を叩きつける父エドワード・ディキンソンの行為は雄弁である。ここに表現されているのは狷介固陋、古い価値観に凝り固まり、旧習を墨守する頑固一徹ではない。彼は決して「女」を見下してはいない。時代のニューイングランドの文化の体现者、家族を支配する父エドワードの思念は次のようなものである。文化とは、ある社会集団の構成員が共有している知識の総体である。何をしてはいけないか、どんな服装をするべきかなど、すべては文化が決める。ヒトは文化を獲得し、それに改訂を加え、さらに次世代に伝達していく。文化は、長い時間をかけて、その集団全体が蓄積し、改良してきた知恵の集大成である。しかし、いま、自分の目の前に、その文化に抗って生きようとする者が出現している。しかもその人物が、こともあろうにアマストの旧家、ディキンソン家の長女、エミリ・ディキンソンである。

また、ここにあるのは、男性の支配と主導権、そして女性の服従を主張する使徒パウロの訓戒¹⁴⁾に典型的な、公の場での女性の発

14)「婦人は、静かに、全く従順に学ぶべきです。婦人が教えたり、男の上に立ったりするのを、わたしは許しません。むしろ、静かにしているべきです」(I テモテ 2:11-12)

言を封じる力学である。例外的に女性が発言を許されるのは女性の私的領域に関する発言に限り、公的領域においては〈黙れ、女は人前で発言してはならぬ〉という頑迷な思想である。

また、エミリの兄のオースティンは劣等感を煽って彼女を萎縮させる。

EMILY: My poems aren't stupid.

AUSTIN: Yes, they are!

EMILY: They're important.

AUSTIN: They're meaningless. When will you accept it, Emily, you're not a real poet! Because the only real poems are the ones in books.

エミリ：私の詩は馬鹿げてなんかないわ。

オースティン：いいや馬鹿げてる。

エミリ：とても大事よ。

オースティン：無意味だよ。いつになったらわかるんだ、エミリ、お前は本当の詩人なんかじゃない！ 本当の詩ってのは本に載っているような奴だよ。

事実として忘れてはならないことは、エレン・モアズが『女性と文学』（1972）で指摘するように、ディキンソンの時代には「女性文学の伝統」などは一つもなかったことである。モアズは言う。

There is no single female tradition in literature; there is no single literary form to which women are restricted, not the novel or the letter or the poem or the play. All that is required to create a productive tradition for women is any form of these forms is one great woman writer to show what can be done. (Moers 62-63)

女性文学の伝統などは一つもなかった。女性が制約されるような文学の部門などは一つもなかった。女性の活躍は、小説、書簡、詩、劇など、いずれ部門において

も限定されてはいなかった。どんな部門であれ、生産的な女性文学の伝統を創造するためには、一人の偉大な女性作家が現れて何ができるかを示しさえすればよかったのである。

文学史におけるエミリの登場は、まったく新しいタイプの詩人の誕生であった。彼女の詩はそれまでに書かれた詩の枠に収まらない、奇妙かつ魅力的な詩だったのである。従来の判断基準では評価できない、新しい詩の伝統の創始であった。エミリは、実際、スーザン宛の手紙（9 Oct. 1851）で初めて、自らに「詩人」の称号を与えた。曰く。「私たちだけが唯一の詩人で、他の皆はすべて散文です」（“We are the only poets, and everyone else is *prose*.” L56; italics original; Johnson, *Letters*, I, 144）

無論、エミリ・ディキンソンの文学史への参入によって、過去の詩人像を否定する必要はない。人種、ジェンダー、性的指向に関わる複雑な問題であるが、このTVドラマが主張しているのは、男性詩人はもはや不要ということではない。ただ「女性の詩人」が生まれる余地が必要だということである。別言すれば、それはすでにある詩人像を消し去るのではなく、より時代に即したものの新たな参加である。女性、非白人男性、非白人女性、そしてさまざまな性的指向を持った詩人たちが、新しい詩人として活躍し、それまでの主流とされてきたDWEMs¹⁵⁾ 中心の詩人たちに新たに加わるということである。

15) DWEMs (Dead White European Males) は、ヨーロッパの知的文化の伝統的規範を形成してきた作家たち。大学における文学の教育はドウェムズの作品のみでなく、女性や非ヨーロッパ人も扱うべきとした（主として）米国のカリキュラム改革で用いられた語。

② レズビアン^{スフィア}の女：GL（ガールズラブ：female homosexuality）の讃歌

新しいタイプの詩としてこのTVドラマではいくつかの詩編がハイライトされる。ドラマの予告編の映像に金色の文字で浮かび上がる“Wild Nights”の文字は、エミリの代表作、「あらしの夜よ」（‘Wild nights – Wild nights!’ F269/J249）の初行である。この詩はエミリと彼女の秘密の恋人、スーザンとの同性愛、「GL（ガールズラブ）」のための伴奏となる。映画の中では次の一行が朗読される。

EMILY: Wild nights! Were I with thee, Wild nights should be our Luxury!

エミリ：あらしの夜。あなたと一緒になら、あらしの夜も、贅沢の極み。

つまり、エミリ・ディキンソン^{スフィア}の場合は、「女性詩人」という男性の領域に越境する人間であるだけでなく、同性愛者でもある。この女性詩人+同性愛者というテーマは、前述の2018年のアメリカ映画、『あらしの夜 エミリと共に』でも追及されていたが、2016年の上品な『静かなる情熱』では封印され、表向きのプロット上に掬い上げられることのなかったテーマである。今やエミリとスーザンのレズビアン^{スフィア}の感情は、フルスロットル、パワー全開の状態で、二人のレズビアン^{スフィア}の性的指向は前面に打ち出されることになる。

GL（ガールズラブ）は女性同士の恋愛・性的関係を描く。無論、GLといってもこのドラマは怪しげなメイル・ゲイズ（male gaze）、女性を性的対象化する視線に媚びる窃視趣味の作品ではない。このドラマで描かれるGLは単なるGLではない。ここに描かれたGLが開く扉は、女同士の恋愛関係の密やかな楽しみの域を超え、現実世界の性的規範を揺るがし、政治的な運動にも結びつく。ドラマの中で、エミリの父親は女子教育に対する偏見をあらわにして言う場面がある。

FATHER: A woman should receive an education to be sure, but that education should not be the same as men’s.

父：女性も教育を受けるべきだと思う。

ただし男性と同じであってはならない。

母親も周囲の同調圧力に屈するかのよう^{スフィア}に言う。

MOTHER: She’s wild. She’ll be the ruin of this family. And she doesn’t know how to behave like a proper young lady.

母：やりたい放題で、あの子はこの家を破滅させます。若い娘らしい礼儀も知らない。

エミリの母親は悪口と自分が衰れであることにしか興味がない。世界と折り合いをつけて自分の立場をよくわきまえているとでも言いたげな母親で、すべてを夫任せにし、その責任も夫に押しつけている。弱者の生存戦略である。クリノリンとエチケツトの中に閉じ込められたヴィクトリア朝に生きる女性として、娘は娘として従順な主婦となることが期待される世界で、エミリは、たとえ反逆者と呼ばれようとも、自己のアイデンティティとセクシュアリティを証明するために闘い、世界一の詩人になる決意をする。家父長文化の中で泣き寝入りし、黙って耐えて潰れるよりも、むしろ自分の声を聞いてもらうために闘う一人の女性、誰よりも強くしぶとく、自分自身に忠実であろうとするヒロインなのである。19世紀に生きたディキンソンが直面した女性の挑戦は21世紀の今も続く。若き詩人ディキンソンの視点は、反逆精神をもって家父長社会やジェンダーの制約を独創的に捉える。スーザンとエミリは語り合う。

SUSAN: What are they so afraid of?

EMILY: Maybe they’re scared that if they teach us how the world works, we’ll figure out how to take over.

スーザン：何が怖いんだろう？

エミリ：女が賢くなったら世界を乗っ取られそうでビビってんの！？

女人禁制の大学での講義を聴講するために、二人は「男装」して大学の講義室に忍び込もうとする。エミリは「異性装」によって、現実世界の性的規範を揺るがすかのように言う。

EMILY: Check me out. I'm a man! I do what I want. I go where I want. I have the right to vote. I can legally own property.

エミリ：見ろ、俺は男だ。好きにできる。行きたい所へ行って、投票し、自分の財産だって持てる。

GL（ガールズラブ）が開く扉は女性を「女らしさ」の神話から解放する。扉の向こう側にあるのは変容するセクシュアリティとジェンダーであり、やがて来るべきLGBTQの権利拡大の可能性を予想させる。エミリの代表作の一つ、「あらしの夜、あらしの夜」に仮託されたGLの世界、その扉は開く価値が十分にあると視聴者に実感させる。このTVドラマが「若きヒロインの憂鬱」を描きながらも、コメディ・ドラマたる所以である。

③ ディキンソン：死へ向かってドライブ

彼女は誰もが経験する死にどう向き合ったのか。ディキンソンは死に憑かれた詩人だった。『ディキンソン～若き女性詩人の憂鬱～』で光が当てられているもう一つの詩編は、ディキンソンの絶唱、「私が死のためにとまることができないので」（‘Because I could not stop for Death –’ F479/J712）である。この詩編はエミリの「死の願望」^{デストルドー}（destrudo）が表出された詩編である。これがサブテキストとなってドラマは展開される。兄オースティンの同級生で、エミリとの結婚を望む地元文芸誌の編集者のジョージ・ゴールド（George

Gould）との対話で彼女は言う。

EMILY: I'm in love with Death. He takes me out for a carriage ride every night. He's such a gentleman.

GEORGE: You are such a weirdo.

エミリ：死神に恋してるの。夜毎に馬車でドライブに連れてってくれるの。とても紳士よ。

ジョージ：気持ち悪いな。

ラッパーのウィズ・カリファ（Wiz Khalifa, 1987-）が扮するこの死神、シルクハットの青年紳士は、白く霞む馬に引かれた幽玄な馬車に乗って現れる。笑顔のエミリはこの死神に直面する。彼女はその「死の願望」（death drive）を実現するかのように、彼女を迎えに来た死神と共に馬車（＝霊柩車）で墓場までのドライブ（drive）を楽しむ。ドライブに参加するのは死んだ「わたし（“I”）」ではなく「不滅の生（Immortality）」も一緒である。死神とエミリは対話する。

DEATH: Nice to meet you.

EMILY: You were late. . . . When will you come for me? To take me away from this place.

DEATH: Most people would be glad if I never came.

EMILY: Not me. I always wanted to see you.

DEATH: So, thought you said it was too late to stop it.

EMILY: No. My dad would not allow it.

DEATH: So.

EMILY: My father will burn every copy if he has to. Anything to prevent me from ruining the good name of Dickinson.

DEATH: My Darling. You'll be the only Dickinson they talk about in 200 years. I promise you that.

死神：また会えたな。

エミリ：遅かったわね [中略] いつ来てくれるの？ ここから私を連れ出すために。

死神：大抵の人間は私が来ないことを喜ぶものだが。

エミリ：私は違うわ。私はずっと会いたかったの。

死神：だから、遅すぎると言ったと思ったんだ。

エミリ：いいえ、父さんは決して許してくれないわ。

死神：そうか。

エミリ：必要なら父さんは詩集を全部焼くわ。ディキンソン家の家名を守るために。

死神：200年後、名前が残るのはお前だ。断言するよ。

家族関係、男女関係、性的指向など、このドラマの時代背景は、アメリカが南北戦争に突入する直前、不安定で危険な時代である。しかし、それは21世紀の現代社会に通じるものがある。ディキンソンの物語は決して遠い昔の巫女ではない。彼女は19世紀の周囲の世界を生き生きとした澁澁とした感覚をもって詩に書いたのである。家事が苦手で、お洒落にも夢中のエミリは、結婚して子どもを産むのが女の幸せという世間のルールなど眼中になく、ひたすら詩作に邁進する。詩人として生きることを決心したエミリは、人生の選択肢が多い現代人に通底する。「詩作」という言葉を「仕事」に置き換えれば、いつの時代も変わらないテーマとなるのである。

このTVドラマの一 장면で、新緑の山あい蒸気機関車が走る場面がある。第4回のエピソード「私はひとりになれない」(“Alone, I Cannot Be” F303/J298)の主題である蒸気機関車の空撮である。この映像は非常に巧みな

作りで、エミリが生きた時代と社会を描くのにそっと忍ばせた場面であるが、詩編「それが何マイルも舐めるのを見るのが好き」(“I like to see it lap the Miles –” F383/J585)を理解する上でも感動的な空撮となっている。

第3章 複製芸術時代のディキンソン：正典のテキストの編纂の企て

第3章では、詩人のテキストの生成・継承・変容の過程を追いながら、現在のディキンソンの正典生成に到るまでを、第1期から第5期まで5つの時期に分けて解説し、改めて彼女の詩の本質を考えてみたい。

① 第1期 (19世紀後半)：ディキンソンの発見

エミリの死後まもなく、妹のラヴィニアが彼女の遺稿を発見し、これをディキンソン家と親交のあった前述のメイベル・ルーミス・トッド夫人に託した。メイベルは、エミリの助言者であり友人でもあったヒギンソンと共編の形で、遺稿を出版した。

- (1) 1890年の『詩集 (第一集)』 *Poems by Emily Dickinson*. Eds. Mabel Loomis Todd & T. W. Higginson. Boston: Roberts Brothers, 1890.
- (2) 『詩集 (第二集)』 *Poems, Second Series*. Eds. Mabel Loomis Todd & T. W. Higginson. Boston: Roberts Brothers, 1891.
- (3) *Letters of Emily Dickinson 1830-1886*. Ed. Mabel Loomis Todd. Boston: Roberts Brothers, 1894. トッド夫人単独で1894年に詩篇100編を加えた『書簡集』
- (4) 『詩集 (第三集)』 *Poems, Third Series*. Ed. Mabel Loomis Todd. Boston: Roberts Brothers, 1896.

② 第2期（20世紀前半）：娘世代の校訂と
編纂

娘たち世代の编者たち。彼女たちはエミリの最も身近にいた「目撃者」でもあった第二世代の编者たちである。彼女たちには語り継がねばならない歴史があり、それを記したのである。以下の(5)～(8)は、トッド夫人の娘のミリセント・トッド・ビンガム（Millicent Todd Bingham, 1880-1968）の校訂と編纂による著作。(6)の『旋律にあふれ』は未発表の作品を整理した詩集。これには、未定稿も含めて600編余りが収録されている。(9)～(14)はエミリの兄オースティンと義理の姉スーザンの娘、つまりエミリの姪のマーサ・ディキンソン・ビアンキ（Martha Dickinson Bianchi, 1886-1943）による著作である。エミリ本人を知る者の証言であるだけに貴重といえる。(10)はエミリと義姉のスーザンとのやり取りを最初に注目したものである。メイベルは、エミリの兄オースティンと不倫関係にあり、このスキャンダルや土地譲渡問題でエミリの妹のラヴィニアと裁判を起こした。トッド家とディキンソン家の両家の対立は第二世代にまで持ち越され、ビンガムとビアンキの双方から詩集が出版されたのである。やがてビアンキ側の遺稿はハーバード大学が、トッド側の遺稿はアマスト大学が買い取ることとなった。

- (5) *Letters of Emily Dickinson: New & enlarged edition*. Ed. Mabel Loomis Todd. New York: Harper & Brothers Publishers, 1931.
- (6) *Bolts of Melody: New Poems of Emily Dickinson*. Eds. Millicent Todd Bingham & Mabel Loomis Todd. New York: Harper & Brothers Publishers, 1955.
- (7) *Emily Dickinson: A Revelation*. Ed. Millicent Todd Bingham, New York:

Harper & Brothers Publishers, 1954.

- (8) *Emily Dickinson's Home: Letters of Edward Dickinson and his Family with Documentation and Comment*. Ed. Mabel Loomis Todd. New York: Harper & Brothers Publishers, 1955.
- (9) *Emily Dickinson Face to Face: Unpublished Letters With Notes and Reminiscences*. Ed. Martha Dickinson Bianchi. Boston: Houghton Mifflin, 1932.
- (10) *Further Poems of Emily Dickinson*. Eds. Martha Dickinson Bianchi & Alfred Leete Hampson. Boston: Little, Brown and Co., 1929.
- (11) *The Life and Letters of Emily Dickinson*. Ed. Martha Dickinson Bianchi. Boston: Houghton Mifflin, 1924.
- (12) *The Poems of Emily Dickinson*. Eds. Martha Dickinson Bianchi & Alfred Leete Hampson. Boston: Little, Brown and Co. 1941.
- (13) "Selections from the Unpublished Letters of Emily Dickinson to Her Brother's Family." By Martha Dickinson Bianchi. *Atlantic Monthly* XV (1915): 35-42.
- (14) *The Single Hound: Poems of a Lifetime*. Ed. Martha Dickinson Bianchi. Boston: Little, Brown and Co., 1914.

③ 第3期（第2次大戦後）：本文校訂＝テクストの編集＝正典の確立

トーマス・H・ジョンソン（Thomas H. Johnson, 1902-85）の編纂・著作の3点セット：(15)『詩集』(16)『書簡集』(17)『評伝』が出版される。ジョンソンはそれまでハーバード大学とアマスト大学のそれぞれが所有していたエミリの1775編のすべての詩をまとめた体系的なテキストの整理により、ディキンソンという詩人の全

貌が明らかとなる。結果的には、彼女のテクストはアメリカ文学の正典となり、詩というジャンルやアメリカ文学の理解にとって研究者必読の学術的研究対象となった。

- (15) *The Poems of Emily Dickinson. Including Variant Readings Critically Compared with All Known Manuscripts*, 1955. 『エミリー・ディキンソン詩集 校訂版』全3巻 総計1775編を収録した本書の出版によって彼女の詩の全貌が明らかになる。
- (16) *The Letters of Emily Dickinson*. Belknap Press of Harvard University Press, 1958. 『エミリー・ディキンソン書簡集』全3巻 残された総計1049編の手紙を収録した書簡をしたもの。エミリーの書簡の多くは、死後に妹のラヴィニアによって焼却された。
- (17) *Emily Dickinson: An Interpretive Biography*, 1955. 『エミリー・ディキンソン評伝』[邦訳, 新倉俊一・鶴野ひろ子共訳, 国文社, 1985]

④ 第4期 (20世紀後半): ディキンソン編集の再評価

R. W. フランクリンによる三点セットである。(17)はディキンソンを編纂することの意義についての理論と実践を述べたもので、(18)の記念碑的著作『エミリー・ディキンソンの草稿』はその結実。(19)は「マスター・レターズ」と呼ばれているエミリーの3通の宛先不明の恋文についての考察。それら恋文の受取人の正体のについての謎は現在も未決のまま。ワズワース牧師、ヒギンソン、ボウルズ等々の名前が取り沙汰されている。(20)は20世紀末出版の『エミリー・ディキンソン詩集・異本版』は、現存するディキンソンの全ての詩、これまでで最大の数、合計1789編を編纂したもの。ディキンソン研究者必携の詩集である。

- (17) *The Editing of Emily Dickinson: A Reconsideration*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1967.
- (18) *The Manuscript Books of Emily Dickinson*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.
- (19) *The Master Letters of Emily Dickinson*. Amherst, Massachusetts: Amherst College Press, 1986.
- (20) *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

(18)の出版により、読者はディキンソンの草稿に驚く機会を得ることになった。初めて見るディキンソンの大きな渦巻くような感じの筆跡。印刷では失われていた凝った大文字や長いダッシュの大胆な力強さなど、紙面から立ち上がってくるアウラを読者は無意識のうちに感応できる。現在、ディキンソンの筆跡は“Emily Dickinson Archive (EDA)”〈<https://www.edickinson.org>〉で閲覧可能である。このEDAは、現存するディキンソンのすべての直筆原稿の画像にアクセスするための単一のサイトとして、彼女の詩の写本の高解像度画像を、精選された歴史的および学術的な校訂本版であるR. W. フランクリン編『エミリー・ディキンソン詩集 異本版』(1998)にあるテクストを、注釈とともに提供している。但し、これらの草稿にはエミリーが残した「封筒」の切れ端やチョコレートの包装紙に書かれた草稿は含まれていない。

⑤ 第5期 (世紀末～21世紀前半): 女たちによる編集作業

- (1) 「ポストモダンの魔女二人組」: マルタ・ワーナーとジェフ・バーヴィン

ディキンソン研究の過去、現在、未来において、これまでも、現在も、またこれから

続くであろう一つの論争がある。すなわち、何をもってディキンソンの詩と呼ぶのかという問題である。ディキンソンが残した「オブジェ」は沢山ある。現代のディキンソンの草稿研究の第一人者、ジェン・バーヴィン（Jen Bervi, 1972-）は、ディキンソンに関する異論の余地のない決定的事実、次のことだけだと指摘する。

Emily Dickinson, one of the greatest American poets, wrote approximately 1,800 distinct poems within 2,357 poem drafts and at least 1,150 letters and prose fragments — a total of 3,507 pieces before her death at the age of fifty-five.”（Bervin, ‘Studies in Scale’ 162）

アメリカの最も偉大な詩人の一人、エミリー・ディキンソンは、55歳で亡くなる前に、2,357の詩の草稿のうちはっきり詩とわかる約1,800の詩と、少なくとも1,150の手紙と散文の断片——合計3,507のピース（断片）を書き残した。

しかし、何をディキンソンの詩というべきか、はっきりとは定まっているわけではない。1890年の『詩集（第一集）』に続いて、翌年1891年に、メイベル編集による『詩集（第二集）』が出版された時、雑誌 *People and Patriot*（Feb., 1892）に以下のような書評が掲載された。メイベルが、スクラップブックに切り抜いて保存していた書評である。

“Whoever has read one must have the other, and the world will not rest satisfied till every scrap of her writings, letters as well as literature, has been published.”（Buckingham 295）

彼女の『詩集』の第一集を読んだことのある人なら誰でも第二集も読みたいと思うだろう。そして、詩や手紙は言うに及ばず、エミリが書いたものなら何でも、

紙切れのすべてまでもが公表されるまでは、世間は決して満足することはないだろう。

1892年に書かれたこの書評の予言は見事の中することになる。この書評から121年後の2013年、二人のディキンソン研究者、マルタ・ワーナー（Martha L. Werner）とジャン・バーヴィンは、ディキンソンの後期の著作のフルカラー版を出版した。『ゴージャスな取るに足りないもの：エミリー・ディキンソンの封筒詩』（Jen Bervin & Marta Werner, eds. *The Gorgeous Nothings: Emily Dickinson's Envelope Poems*）である。『ゴージャスな取るに足りないもの』と逆説的に題された詩集に収集されているのは、確かにエミリが書いたとされるものばかりである。破れた紙切れの余白、封筒の表と裏、チョコレートの包み紙、さらには本の余白に書かれた詩や文章。この本は、その書名が示唆するように、これまで看過されてきたディキンソンの華やかな側面、テクストの視覚的側面を強調する。

共同編集者の一人、マルタ・ワーナーは、1995年の『エミリー・ディキンソンのオープン・フォリオ：読書の場面、作文の表面』（*Emily Dickinson's Open Folios: Scenes of Reading, Surfaces of Writing*）で、これまで「ロード・レター（“Lord letters”）」として知られていたディキンソンの後期の40の草稿と断片のファクシミリ版に解説を加えて出版している。また、2000年の『ラディカルな散乱：エミリー・ディキンソンの後期断片と関連テキスト 1870-1886』（*Radical Scatters: Emily Dickinson's Late Fragments and Related Texts, 1870-1886*）では、ディキンソンの生涯の最後の数十年間に書かれた著作と断片的なテキストを収集している。何百もの断片を含む82のコア・テキストに加えて、そのアーカイブは、53の詩、手紙の他、ディキンソンの著作

物で構成され、デジタル化されている。ワーナーは、一連の企てのためには、編集行為についての再定義が必要だという。これらの著作で彼女が試みたのは、抜本的に新しい批評的編集のためのモデルの確立であった。ワーナーとバーヴィン、二人の編者は、ディキンソンは視覚芸術家と同じように、詩作空間を非常に意識しており、彼女が残した作品は、その言葉だけでなく視覚的側面も考慮される必要があると主張する。なぜなら、封筒やチョコレートなどの包み紙など、ディキンソンのテキストが象徴するものが、「私たちへのメッセージとして、そのすべてに具現化された偶発性、一時性、脆弱性、そして希望」(“the contingency, transience, vulnerability, and hope embodied in all our messages,” Werner, *Envelope* 6)を思い出させるものだからである。

しかし、問題は、ディキンソン本人もおそらく読まれることを意図しなかった、詩作の過程の断片にすぎないものを、彼女の作品のデータと言えるのだろうか。一昨年の2016年に出版された『21世紀のためのエミリ・ディキンソン』という副題のついた研究書、『装填された銃』(*A Loaded Gun: Emily Dickinson for the 21st Century*)の著者が、この二人の女性研究者を「ポストモダンの魔女二人組」“a pair of postmodern sorceresses”(Charyn 175)と呼ぶのも故なしとしない。すなわち、多様性のあるテキストの層、断片がバラバラに蓄積されているテキストをいかに結びつけるかという営みこそが、ポストモダンのテキストの秩序化、編集論理になってくるからである。因みに、二人の勇姿はYouTubeで閲覧可能である¹⁶⁾。

(2) 「ディキンソン同性愛者説」提唱者： マーサ・ネル・スミス

《エミリ・ディキンソンのパラドックス》というものがある。約1800の詩編を書いておきながら、なぜ、彼女はそれらを詩を出版しようとしなかったのか。彼女は、生前、自作の詩が出版されることをほとんどを許可しなかった。その本意は推し測るしかないが、映画『あらしの夜 エミリと共に』の靈感源となったマーサ・ネル・スミス(Martha Nell Smith)は、その謎の原因をエミリとスーザンの関係に見出している。スミスが編集対象としたテキストは、エミリからスーザン宛の手紙である。現存するエミリの書簡1049編を編纂したジョンソンは、スーザンがエミリの詩作に積極的に参与していると認識したものの二人の関係の本質を見極めたわけではなかった。ジョンソンが沈黙、あるいは封印してしまったスーザンの重要性を再評価しようとするスミスは、従来の編集者とは異なり、スーザンを中心にエミリの書簡集『注意して開いてください：エミリ・ディキンソンのスーザン・ハンティントン・ディキンソンへの親密な手紙』(*Open Me Carefully: Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson*, 1998)を編集する。スミスには、すでに1991年に「ディキンソンのテキスト編集におけるジェンダーの問題」という鋭い考察があり、その理論を実践したのが本書となっている。その副題が示すように、エミリの生涯と詩作には、彼女のスーザンとの36年間にわたる「親密」(intimate = having a sexual relationship)な関係があったと想定して、エミリの愛の書簡集を編集していくのである。彼女の1992年の研究書『エデンのなかを漂う：エミリ・ディキンソン再読』(*Rowing in Eden: Rereading Emily Dickinson*, 1992)も修正主義(revisionism)の立場からの考察であった。

16) “THE GORGEOUS NOTHINGS: Emily Dickinson’s Envelope-Poems | Woodberry Poetry Room.” <https://www.youtube.com/watch?v=OSGKICsQngI>

(3) 真っ当な草稿の再現：クリスタン・ミラー

ディキンソンは、1800あまりの詩の出版を見ることはことはなかったが、1100以上の詩を紙の上に書き写し、折り畳み、それらの大部分を、後にディキンソン研究者たちが「ファシクル」(fascicle)と呼ぶ紙の束に綴じた。これこそが、言わばエミリの詩の初版であると言える。そのように彼女が束に綴じた詩編と、綴じられていない詩編の両方を、彼女が清書した順番で、読みやすい形式で提示したものがミラー (Cristanne Miller, 1953-) が編集した『エミリー・ディキンソン詩集：あるがままに』(*Emily Dickinson's Poems: As She Preserved Them*, 2016) がある。おそらくは後世の読者のためであろうか、エミリは自作の詩を注意深く清書して、小さな束に折り畳んで残したのである。彼女は、遺書の中で、彼女宛の手紙の処分とは異なり、それらの詩編を処分するように厳命することはなかった。ミラーの編集はエミリが残した約1100の詩のすべてを、はっきりと目に見える形で提示した唯一の版である。前述の『ゴージャスな取るに足りないもの』と同様に、本書はディキンソンの詩作の過程、詩の生成、回覧、清書に関する彼女の技巧を垣間見させてくれる。また、エミリの詩の視覚的^{ヴィジュアル}な側面も堪能できる作りになっている。

第4章 詩人としてのディキンソン

第4章では詩人としてのディキンソンに注目する。言うまでもなく、詩人の真価は、作者が残した作品の力の中に見い出さなければならぬ。これまで彼女に与えられ至高の賛辞は、おそらく新批評の詩人、アラン・テイト (Allen Tate, 1899-1979) によるものである。テイトはディキンソンを「英語で書かれた最も完璧な詩 (“one of the perfect poems in

English,” Tate 13)」を書いた詩人だという。彼女の “Because I could not stop for Death –” (F479/J712) を評した文脈での賛辞である。それでは彼女の「詩の力」(the power of her poetry) とは何か。彼女はどんな詩を書いたのか。因みに、手元にある英語辞典で “Dickinson” を引くと次のように定義されている。

Emily (Elizabeth) Dickinson (1830-86), U.S. poet. Her poems use an elliptical language and emphasize assonance and alliteration rather than rhyme. They reflect the struggles of her reclusive life. Although she wrote nearly 2,000 poems, only 7 were published during her lifetime. (*New Oxford American Dictionary*, 2nd ed. 2005)

エミリー・(エリザベス) ディキンソン (1830-86)、アメリカの詩人。彼女の詩は省略の言葉を用いる、脚韻よりも類韻と頭韻を強調する。それらは彼女の隠遁者のような生活を反映する。彼女は2000近くの詩を書いたけれども、生前は7つの詩編しか発表されなかった。

誤りを訂正すれば、生前、公にされたディキンソンの詩編は7編ではなく、11編である¹⁷⁾。

NOAD の定義からディキンソンの詩の特徴を類推すれば次のようになる。

1. “an elliptical language”：省略の言語により、その詩は暗号と化し、曖昧で謎めく。詩人は隠された意味を秘めて、意図的に不可解にした表現して、読者に多様な解釈を許容する。

17) 誤りの由来は Thomas H. Johnson 編 *The Complete Poems of Emily Dickinson* (1955) の “Appendix IX” にある “Poems published in Emily Dickinson's Lifetime” (Johnson, *Poems* 1207) の記載である。公にされた詩編の詳細は Emily Dickinson Museum の HP にある “Publications in Dickinson's Lifetime” が有益である。

2. “assonance and alliteration rather than rhyme”：脚韻よりも類韻と頭韻の強調により、美しい旋律の流れるような表現とは程遠い、耳ざわりで調子はずれの非音楽的な表現となる。

3. “the struggles of her reclusive life”：言葉と記号はそっけない程に簡潔に配置される。その言葉遣いは「隠遁者」というよりも、言葉の「吝嗇」の詩人である。これらが彼女自身の詩のスタイルである。もう一つ、彼女の詩に特徴的なスタイルは、ディキンソンは「体感で」(physically) 捉える詩人である。ディキンソンの詩の定義は、彼女との会談の模様を書き留めた助言者ヒギンソンの妻宛の手紙の中に残されているが、この会談は前述の映画『あらしの夜 エミリと共に』の中でも再現されていた。エミリはヒギンソンに彼女独自の詩を見分ける方法を説明して、次のように言っている。

If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire can ever warm me, I know *that* is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know *that* is poetry. These are the only ways I know it. Is there any other way? (L342a; T. W. Higginson to his wife, 16 Aug., 1870; Johnson, *Letters* II. 473- 4; italics original; underlined mine)

本を読んだ時、どんな炎でも暖められないほど体全体が冷たくなるのを感じるなら、私にはそれが詩だとわかります。頭の栓がすぽっと抜けるように体が感じるなら、それが詩だとわかるのです。この方法が私にとってはすべてです。他に方法があるでしょうか。

本を読んでいると、頭のどこかで栓がぽんと抜けるような言葉に出会うことがある。彼女はそんな言葉が詩であるというのである。

彼女が求め、書こうとしたのは頭の中の栓を抜く言葉であり、それこそ読者に必要な言葉なのである。

また、エミリは、知識や理屈^{かかわ}に拘らない感覚で勝負する。それがディキンソンの詩学の骨法であり、その感覚には時代を越える普遍性がある。「体感で」(physically) という語が示唆するように、彼女にとって「詩」における出来事、その文学体験は、身体全体で把握されるものだといえるのである。別言すれば、彼女の身体にどのように影響を与えたかによって、身をもって詩を評価する。その評価方法は、詩が読者に与える影響に基づいて評価しようとする「感情の誤謬」(affective fallacy) に他ならない。しかし、問題は詩だけにとどまらない。対象が何であれ、彼女がある主題を詩に歌う時、例えば、自然を歌う時、彼女は自然の外観の美しさを歌うのではなく、彼女の感性豊かな心に与える自然の影響、その効果を歌うのである。ディキンソンの観察眼と詩的感受性は、小さな世界でより際立つ。一例として、「蜜蜂は私を怖れない」(‘The Bee is not afraid of me’ F113/J111) を例に見てみよう。

The Bee is not afraid of me.

I know the Butterfly –

The pretty people in the Woods

Receive me cordially –

The Brooks laugh louder

When I come –

The Breezes madder play;

Wherefore mine eye thy silver mists,

Wherefore, Oh Summer’s Day?

蜜蜂は私を怖れない

蝶も私の知りあい

森のきれいな生きものたちが
私を歓待してくれる

私が近づくと
小川の笑い声はますます大きくなり
そよ風もますます狂喜して跳ねまわる
なぜ、あなたの銀の光が私の目をかすま
せる
ああ、夏の日よ、どうして？

この詩に主観や印象を重んずる印象批評をするならば、この詩は感動的な詩といえる。ヒトは美しいものを見たら涙する。詩人は、その生の儚さを思っ涙する。この無常の世にあって久しく永らえるものは何一つない。生命あるものは必死、いつか必ず死ぬ。ディキンソンにとって、はかない自然の美や喜びが興味深く感じられたのは、それらが普遍的で深い真実に満ちているからであり、彼女が涙したのは人生の核心にある痛みと悲しみを理解したからに他ならない。

あるいは、彼女が涙したのは、自然界の「森のきれいな生きものたち」の生きている日常的な生の世界と、彼女自身が生きる孤高な精神の世界とは違うこと、決して相容れないことを思っ涙しているのである。「省略の言葉を用いる」ディキンソンは、なぜ夏の日、その「銀の光」が彼女の目をかすませるのか、その理由を明らかに記すことはない。

再読した時、読者は「驚き」を発見することになる。詩の始まりは非常に陽気である。詩人も自然もハッピーで、互いに友好的な関係、物事は予定調和、予測どおりに世界は展開する。「脚韻よりも類韻と頭韻を強調する」ディキンソンは、[b] 音の頭韻のオンパレード——「蜜蜂」(Bee), 「蝶」(Butterfly), 「小川」(Brooks), 「そよ風」(Breezes) ——を展開する。あたかも「森のきれいな生きもの

たち」が、彼女の親愛なる友人であり、遊び仲間であるかのように。そしてこの4つの破裂音 [b] 音の間に、[b] 音の無声音である破裂音 [p] 音——「きれいな人たち」(pretty people) ——介入させるいことで、詩全体の弾力的な調子を保つ。

しかし、予定調和のうちに終了し、結果をもたらすかに見えたこの楽園で、すべてが万全なわけではない。いつの間にか詩人は「なみだ目」になっている。夏の日を栄光を表す「銀の光」(thy silver) が永遠に続くものではないことを知っ彼女は涙するのであろうか。あるいは夏の日を栄光のすべてをもっしても克服することのできない悲しみや憂鬱がこの世にはあることを彼女は示唆しているのであろうか。自然の単純な美しさと喜びは、彼女の幻滅や失敗の感覚を悪化させるだけなのであろうか。自然界と人間界は別のままであるという厳然たる事実を涙するのであろうか。言わば、「吝嗇」の詩人・ディキンソンは、意図的に不可解に表現して、読者に多様な解釈を許容するのである。

むすびに

書かれたのは遙か以前、19世紀の作家でありながら、ディキンソンの詩は、驚くほど「いま」読まれるべき時代性を獲得している。出版や映画産業をはじめとして、メディア（マスコミ）で隆盛を極める「ディキンソン産業」の目の当たりにし、また世界の英文科に置かれた状況、その市場価値（marketability）を考えると、英文学研究者は、「いま」ディキンソン読まないで何を読むのかという感じさえする。

今一度、エミリの肖像写真に立ち返ってみよう。レオナルド・ダ・ヴィンチの名画『モナリザ』は左右非対称、左右の目の表情が微妙に違うように、この少女も左右非対称の眼

差しをしている。『モナリザ』の場合は、その左右非対称性がその魅力の理由であり、その視線の揺らぎこそ彼女の魅力を一層大きなものになっているという。メディアが謳歌した世界の美女たち、マリリン・モンロー (Marilyn Monroe, 1926-62)、エリザベス・テイラー (Elizabeth Rosemond Taylor, 1932-2011)、クラウディア・シファー (Claudia Schiffer, 1970-)、これら3人の美女に共通する視線の揺らぎは、「斜視」(strabismus)によるものだと言われている。別言すれば、斜視こそが彼女たちの魅力を強固なものにしているのである。エミリの肖像写真もよく見れば、左右の目の向いている方向が違う。口角の上がり具合は右上がり。頬のカーブの具合は右頬がふっくらとしているのは画面左から光が射しているためだろうか。

1979年のマーティン・ワンドとR. B. シューアルの報告によれば、彼女の右眼は生まれつき患っていた「15度の外斜視」(“a prominent right exotropia of at least 15°, a high degree of deviation” Wand 403)であったという。ディキンソンの絶妙な詩編に、「冬の日の午後には／斜めの陽差しがある」(‘There’s a certain Slant of light,’ F320/J258)、あるいは「真実に残らず話さない、でも斜めに話さない」(‘Tell all the truth but tell it slant –’ F1263/J1129)など、「斜め (slant)」を主題にした詩編がある。彼女は「それは薬を知らなかった」‘It knew no Medicine –’ (F567/J559)という詩も残している詩人である。21世紀のディキンソン研究においては、彼女は医学的究明が待たれる詩人である。生前も没後も、アメリカの正典作家のうち、最も愛され、最も神話化された詩人エミリー・ディキンソン、しばらくの間、“アマストのモナリザ”からは目が離せないのである。

Works Cited

- Anderson, Charles R. *Modern Language Notes*, vol. 76, no. 8, 1961, pp. 904-907.
- Benfey, Christopher. “The Riddle of Emily Dickinson.” *The New York Times*. Book Review. Section 7 (1986 May 18), p. 1. <https://www.nytimes.com/1986/05/18/books/the-riddles-of-emily-dickinson.html> Accessed 27 Mar. 2020.
- Bernhard, Mary Elizabeth Kromer. “A Response to ‘Eyes Be Blind, Heart Be Still.’” *The New England Quarterly*, vol. 55, no. 1, 1982, pp. 112-114.
- Bervin, Jen. “Studies in Scale: AN INTRODUCTION.” *Poetry*, vol. 203, no. 2, 2013, pp. 161-167.
- Brooks, Rebecca Beatrice. “How Virginia Woolf Inspired the Bechdel Test.” Virginia Woolf. <http://virginiawoolfblog.com/virginia-woolf-bechdel-test> Accessed 27 Mar. 2020.
- Buckingham, Willis J., *Emily Dickinson’s Reception in the 1890s: A Documentary History*. Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 1989.
- Charyn, Jerome. *A Loaded Gun: Emily Dickinson for the 21st Century*. New York: Bellevue Press, 2016.
- Emily Dickinson Museum, “Publications in Dickinson’s Lifetime.” <https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/poetry/the-poet-at-work/publications-in-dickinsons-lifetime> Accessed 27 Mar. 2020.
- Emily Dickinson Archive, ‘The Snake.’ <https://www.edickinson.org/resources>. Accessed 27 Mar. 2020. [Digital Commonwealth. Emily Dickinson, Amherst, Mass., autograph letter signed to Thomas Wentworth Higginson, 17 March 1866]
- Franklin, R. W., ed. *The Manuscript Books of Emily Dickinson: A Facsimile Edition*, 2 Vols. Ed. Ralph W. Franklin. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.
- . ed. *The Poems of Emily Dickinson*, Variorum Edition. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1998.
- Gaskell, Elizabeth. *The Life of Charlotte Brontë*. Ed. Alan Shelston. Harmondsworth: Penguin Books, 1983.
- Goodwin, Daisy, ed., *The Nation’s Favourite: Poems of Love*. Ed. Daisy Goodwin. London: BBC Books, 1997.

- Johnson, Thomas H. *Emily Dickinson: An Interpretive Biography*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1955. (邦訳, トーマス・H・ジョンソン『エミリー・ディキンソン評伝』新倉俊一・鶴野ひろ子訳, 国文社, 1985)
- , ed. *The Poems of Emily Dickinson*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1955.
- , & Theodora Ward, eds. *The Letters of Emily Dickinson*. Eds. Thomas H. Johnson & Theodora Ward. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard UP, 1958.
- Hart, Ellen Louise & Martha Nell Smith, eds., *Open Me Carefully: Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 1998.
- Leyda, Jay. *The Years and Hours of Emily Dickinson*. New Haven: Yale UP, 1960.
- Life archives (1883-1936) at HathiTrust Digital Library. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924069226300&view=1up&seq=192> Accessed 27 Apr. 2020.
- Lippmann, Walter. *Public Opinion*. Harcourt, 1922. Rpt. New York: Free Press Paperback, 1997.
- Miller, Cristanne, ed., *Emily Dickinson's Poems: As She Preserved Them*. Harvard University Press, 2016.
- Miller, James E. "Emily Dickinson's Bright Orthography." *The Hudson Review*, vol. 14, no. 2, 1961, pp. 301-306.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. New York: Doubleday & Company, 1972. (邦訳, エレン・モアズ『女性と文学』青山誠子訳, 研究社, 1978)
- Paglia, Camille. "Amherst's Madame de Sade: Emily Dickinson." *Sexual Personae: Art & Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. 1990. Rpt. Penguin Books, 1992.
- Patterson, Rebecca. *The Riddle of Emily Dickinson*. Boston and New York: Houghton Mifflin, 1951.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs* Vol. 5, No. 4, Women: Sex and Sexuality (Summer, 1980), pp. 631-660.
- "The Life and Poetry of Emily Dickinson - The Morgan Library" <https://www.themorgan.org/exhibitions/emily-dickinson> Accessed 27 Apr. 2020.
- The Morgan Library & Museum, "I'm Nobody! Who are you? The Life and Poetry of Emily Dickinson." <https://www.themorgan.org/exhibitions/emily-dickinson> Accessed 27 Apr. 2020. 放送のトランスクリプトは "Finding Emily Dickinson in the power of her poetry" (<https://www.pbs.org/newshour/show/finding-emily-dickinson-power-poetry>)
- Sewall, Richard B. *The Life of Emily Dickinson*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980.
- Smith, Martha Nell. "Gender Issues in Textual Editing of Emily Dickinson." *Women's Studies Quarterly*, vol. 19, no. 3/4, 1991, pp. 78-111.
- , ed., *Rowing in Eden: Rereading Emily Dickinson*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- Socarides, Alexandra. "Consuming Dickinson." *Legacy*, vol. 34, no. 2, 2017, pp. 377-386.
- Tate, Allen. "Four American Poets I. Emily Dickinson." *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York & London: C. Scribner's Sons, Ltd., 1936, pp. 3-15.
- Thomas, Owen. *The New England Quarterly*, vol. 34, no. 1, 1961, pp. 106-108.
- Vendler, Helen. *Dickinson: Selected Poems and Commentaries*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- Wand, Martin, and Richard B. Sewall. " 'Eyes Be Blind, Heart Be Still': A New Perspective on Emily Dickinson's Eye Problem." *The New England Quarterly*, vol. 52, no. 3, 1979, pp. 400-406.
- Weiss, Philip. "Beethoven's Hair Tells All!" *The New York Times*, Section 6 (Nov. 29, 1998), p. 108.
- Werner, Martha L. *Emily Dickinson's Open Folios: Scenes of Reading, Surfaces of Writing*, University of Michigan Press, 1995.
- . *Radical Scatters: Emily Dickinson's Late Fragments and Related Texts, 1870-1886*. Univ. of Michigan Press, 2000.
- . and Jean Bervin, eds. *The Gorgeous Nothings: Emily Dickinson's Envelope Poems*. New York: Christine Burgin and New Directions, 2013.
- . *Envelope Poems*. Transcriptions. New York: Christine Burgin and New Directions, 2016.
- Weiss, Philip. "Beethoven's Hair Tells All!" *The New York Times Magazine*, Nov. 29, 1998, Section 6, p. 108.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*, 1929. Rpt. A Harvest Book, 1981.