

## アメリカ詩の中のマザーグース

小 泉 純 一

英米の絵本作家にとってのマザーグースの魅力は、素材を自分の想像力を駆使して料理し直せる点にある。唄自体は変わらないのに、時代を越え数多くの作家が自分なりの解釈を絵で表現しているのは、そのためである。その解釈の自由さには驚かされるばかりだ。桃太郎や花咲か爺さんを考えるとき、そのイメージは古典的なイメージに収斂しがちで、現代のイラストレーターによる自由な表現はそれほど多くない。一方、マザーグースのキャラクターについてはその逆なのだ。『不思議の国のアリス』でテニュエルの描いた写實的で傲慢なハンプティ・ダンプティもいれば、寺山修司が紹介したアーサー・ラッカムは漫画的で困惑した表情の気の弱そうなハンプティ・ダンプティを描いている。これ以外にも英米のイラストレーターたちが様々なハンプティ・ダンプティを生み出していることは言うまでもない。

変わらない部分と変更可能な部分のバランスがマザーグースの特徴の一つともいえるだろう。同じ伝統に根付いた遺産に依拠しつつ、新しい時代の作家が自分の想像力を駆使し、古くからの遺産をアレンジし直せるところにマザーグースの面白さがある。だからこそ、同じ唄を使いつつ、解釈の違う絵本が毎年数十冊単位で出版されている。

なぜそのような余地があるのかを考えてみると、二つの可能性が考えられる。一つはパロディの発想だ。オリジナルの唄に対して、後続の作家が解釈をし直して、もともとの意味にずれを生じさせる場合。

二つ目の可能性として考えられることは、そもそもその唄がどのような状況で生まれてきたのかを指向しているものである。この場合は、唄の生まれた瞬間を絵によって再現し、唄が誕生した瞬間のリアリティにどれだけ迫ることができるかに、作家のオリジナリティはかかっている。

このことは唄に対する絵の関係に止まらない。多くのアメリカの詩人たちもマザーグースの唄を作品で利用してきた。元唄を利用しつつ、オリジナルな内容を歌ったものもあれば、元唄の解釈のやり直しを行ったものもある。二十世紀のアメリカ詩人たちがどのようにマザーグースの唄を自分の詩の中に取り入れてきたかについて、いくつかの実例を紹介してみよう。そこにある傾向を明らかにすることで、マザーグースが英語圏の文化の中で占める位置をアメリカ詩の視点か

ら確認することができるだろう。

今回取り上げる詩人たちは、T.S. Eliot (1888-1965), Elizabeth Bishop (1911-1979), Billy Collin (1941- )とした。この詩人たちが直接のつながりを持っているわけではないが、上で述べた特徴をそれぞれの作品が示しているからだ。

### エリオットのマザーグース

アメリカ詩に限らず、英文学に関心のある者であれば、エリオットの作品の中にマザーグースの響きがあることは耳にしたことが多いただろう。『荒地』の文句の中にマザーグースの詩行が引用されている。しかし、エリオットがどのようなねらいでそれらを使ったかについては解釈の余地が残されている。エリオットの作品は内容が深刻であるだけに引用されているマザーグースの文句もその深刻さに絡みとられるきらいがある。この点では、マザーグースの側からエリオットの作品を見直す余地がないわけではない。

エリオットは二つの作品でマザーグースの唄を引用している。一つは先にも触れたように『荒地』の最後の部分。残りのもう一つは「ザ・ホロー・メン」で引用されている。

『荒地』の語り手は二十世紀西欧の没落意識にとらわれている。語り手が自らを神話の漁夫王になぞらえ、救いのない状態に陥り、途方にくれているところで「ロンドン橋」の文句が現れる。

I sat upon the shore

Fishing, with the arid plain behind me

Shall I at least set my lands in order?

London Bridge is falling down falling down falling down

*Poi s'ascose nel foco che gli affina*

*Quando fiam uti chelidon---O swallow swallow*

*Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie*

These fragments I have shored against my ruins (Eliot, 74-5)

岸辺で釣りをしている語り手の意識は世界全体から、個人的な世界へと小さくなっていく。個人的な世界は等身大の世界として肯定されるのではなく、世界に秩序を与えることができなかつた語り手が逃げ込む場所に矮小化される。せめてこの小さな世界に秩序を与えてみようかと考えているところに、「ロンドン橋」のテーマが鳴り響いてくる。これは書き言葉ではない。リズムが刻まれ、旋律が響くのを聞き取るべきだ。語り手の頭の中に響いてきたにせよ、つぶやきだとしても、この文句にはメロディとリズムがある。この一行は歌われているのだ。

十三世紀に石造りの橋ができるまで、木などで作られてきたロンドン橋はことごとく壊れてしまった。「ロンドン橋」にはその歴史が歌い込まれている。橋の安全を願って、その基礎に人身御供を捧げた暗い記憶も盛り込まれているが、それでも橋は壊れてきた。せめて自分の世界だけ

は何とか維持しようと思っている時に、「ロンドン橋」のメロディが流れることで、作っては壊されてきたロンドン橋建造への徒労感と無力感が暗示されることになる。

この唄の遊び方は、二人の子どもが両手を結んでアーチを作り、その下を他の子供達が輪になってぐるぐる歌いながら回っていく。唄の最後で「首をちょん切るぞ」と言いながら、アーチ役の二人が手をおろし、輪になっている子どもの一人を捕まえる。創造と破壊がくり返されてきた様子を、遊びの輪の回転に読込むことは可能だろう。首をちょん切られる子どもが選ばれる点では、生贄をも必要としていた事実へのほのめかしと相まって、『荒地』の無力感はいっそう強化される。『荒地』のエンディングにふさわしい客観的相関物としての機能を「ロンドン橋」が果たしているとも言えるだろう。

「ロンドン橋」の文句に加えて、謎めいた引用をエリオットはしてみせる。エリオットの原注によれば、最初の一行はダンテの『神曲』から、煉獄にいるアルノーが自らの罪をダンテに説明し、贖罪の炎に飛び込むところ。二つ目はヴィーナス前夜祭のフィロメラ伝説より、「つばめのようなになれるは何時のことか」。最後は年代が十九世紀に上がり、Gerard de Nerval (1808-55) のソネットから、「廃虚の塔の中にいるアキテーヌ王子」というものだ。語り手も認めているようにこの三つは断片でしかない。「ロンドン橋」になぞなえるなら、それらの断片は、石で作られるまで壊されてしまった木材やモルタル、レンガなどの素材にたとえることができる。西欧が没落していくという意識に対し、語り手は文化の遺産を手がかりに、それを支えようとする。しかし、「ロンドン橋」に暗示されているように、西欧社会が築き上げてきたものは結局壊れてしまうのではないかと、語り手もエリオットも恐れを抱いている。

「ロンドン橋」からの引用の後、三つの出典からの引用があった。但し、「ロンドン橋」とそれ以外の引用とでは働きが違っている。一目見て分るように「ロンドン橋」以外のものは外国語であるからイタリック体で表記されている。さらに『神曲』などからの引用は断片に過ぎない。エリオットの原注がなければ出典不明のまま、読者は読み飛ばしてしまう可能性もある。イタリア語やフランス語の引用だから、その正確な響きやリズムも再現することは難しい。その意味でも断片と言うべきだろう。それに対し破壊のイメージを持つ「ロンドン橋」は英語を話すものには共有財産である。ただ唄が聞こえてくるだけでなく、一つの世界観を共有させる力を持っている。創造に力点を置くなら、何度壊されても人間はその力に屈せず、橋を再建し続けてきたのだ。あるいは破壊と創造のプロセスをくり返し、世界は生きのびてくるものだとも考えることができる。その意味では、生存に対して肯定的な意志をこの唄の中に読込むことも可能だろう。おだやかな言い方をしておくなら、子どもたちがこの唄に面白さを感じるのには、踊りの輪に象徴されるように、一つの行為が際限なく繰り返されることにあるのではないだろうか。エリオットの思惑はともかく、「ロンドン橋」の持つ力とその働きを意識して読込むなら、それはもはやただの断片ではなく、『荒地』に一つの方向を与える原動力になりうる。

マザーグースが詩の中に引用されている際の一つのポイントは唄のリズムやメロディが聞こえてくることにある。マザーグースの唄のほとんどは歌われたり、語られたり、声に出されること

を前提としている。書かれている言葉を黙読する時にもその言葉のリズムや旋律は頭の中で再現されている。それは言葉が自然につくり出すものだ。歌の旋律やリズムは幼いころから耳にすることで、その文化の共有財産として引き継がれてくる。たとえば、「これっくらいのお弁当箱に」を目にした際、七十年代以降に子ども時代を迎えた人たちはリズムカルなその唄の旋律を思い浮かべることができるだろう。一方、それ以前の世代ならこの言葉を平板な書き言葉としてとらえる。マザーグースを自然に耳から聞いて、共有財産としてきていない者たちにとって、歌われる時のリズムや旋律、感情や身体感覚を感じ取ることは容易ではない。

エリオットが自作でマザーグースを引用している回数は少ない。しかし、使っている場合はマザーグースの唄のリズムやメロディを作品の中に取り込もうとしている。「ザ・ホロー・メン」では、ガイフォークス祭りの人形に人間をたとえ、人間の精神の虚ろさや浅薄さを歌っている。作品を締めくくる最後のパート V で「桑の木のまわりで」が引用される。

*Here we go round the prickly pear  
Prickly pear prickly pear  
Here we go round the prickly pear  
At five o'clock in the morning. (Eliot 85)*

節をつけて歌いたくなる部分だが、元唄に手が加えられているので、これはパロディと考えるべきだろう。「桑の木」が頭韻をふんだ「<sup>モーバリーブッシュ</sup>とげのある西洋梨」に変わり、四行目は「寒くて手のかじかむ朝に」ではなく、「午前五時」に変えられている。

「桑の木のまわりで」は、子どもたちが手をつないで輪になって踊る遊び唄だ。「桑の木のまわりをまわろう」の一行が繰り返されるたびに、唄の速さに加速度がつき、輪の回転も加速するような錯覚を感じさせる。「ザ・ホロー・メン」でもその唄の調子は保たれている。それまでの深刻な内容の語りに対し、子どもの無邪気な歌声をここでは聞き取るべきだろう。この四行がイタリック体で書かれていることから、他の部分とは明らかに言葉のトーンは異なっている。エリオットの歌声ととらえてもいい。ここでも、この唄のメロディとリズムを聞き取らなくてはならない。

元唄の中には「桑の木」以外を使っているものもある。

*Here we go round the bramble bush,  
The bramble bush, the bramble bush:  
Here we go round the bramble bush,  
On a cold frosty morning. (Baring-Gould 253)*

この場合も英語では「きいちごのしげみ」は頭韻を踏んでいる。「きいちご」には刺があるから、

エリオットの使った言葉とも関連している。「刺のある西洋梨」はエリオットの創造であるかもしれないし、彼が子どもの頃聞いた唄ではそうであったのかもしれない。「午前五時」については、内容的には元唄と矛盾するものではない。唄のリズムもあっているので、このバージョンでエリオットが聞いた可能性も否定できない。

「桑の木のまわりで」には、前半の四行に続く、後半のセクションがある。エリオットが引用をした真意も、後半の部分と関係している。元唄の続きには様々なバージョンがあるが、たとえば次のように歌われることもある。

This is the way we wash our face  
 Wash our face, wash our face  
 This is the way we wash our face  
 On a cold and frosty morning.

リーダー役の子どもが「こんなふうに顔を洗う」と身ぶりをつけながら歌うと、輪になってぐるぐる回っている他の子どもたちもいっせいにそのまねをして、同じ歌詞を歌う。内容は様々で、「歯をみがく」、「髪をとかす」、「洗濯をする」など、日常的な動作のまねっこ唄とも理解できる。遊び疲れるまで子どもたちは輪になって走り続けるのだろう。エリオットはこの部分に関しては唄の内容を完全に変えている。

「ザ・ホロー・メン」で語られているのは、人間の精神の虚ろさと、そんな人間たちが住む世界の救いがたさについて。それを示すために「こんなふうに」というマザーグースのフレーズが利用されている。

*This is the way the world ends*  
*This is the way the world ends*  
*This is the way the world ends*  
*Not with a bang but a whimper. (Eliot 86)*

ここもイタリック体になっているので、それ以外の部分とは言葉のトーンが異なっている。この「こんなふうに世界は終わる」という文章には、元唄の躍動感やリズムを聞き取ることはできない。最初の引用では、元唄と同じ躍動感を聞き取ることができたが、ここではそうはできない。かすれた声を振り絞って呪文をとなえるようなゆっくりとしたリズムになるのではないだろうか。

エリオットの先輩であったエズラ・パウンドは「ザ・ホロー・メン」のこの終わり方、とりわけ最後の行に文句をつけている。パウンドに言わせると、世界は「すすり泣く」ように終わるのではなく、「ドンという音」とともに終わる。これは人生を楽観的に受け止めるか、悲観的に受け止めるのか、二人のモダニスト詩人の気質を伝えるものだろう。「ザ・ホロー・メン」の終わ

り方は、少しずつ緩やかに音が小さくなり、最後の「すすり泣き」は小さな囁きになっていると考えたい。とするなら、「こんなふうに世界は終わる」の繰り返しに関しても、最初の一行目には元のマザーグースの力強さや躍動感があるにせよ、二行目、三行目となるにつれ、発声した時のボリュームはどんどん弱くなり、最後はかすかな音で終わっていくという読み方は可能であろう。元の「桑の木のまわりで」との落差を示すためにも、ディミヌエンドで終わると考えてみたくなる。これらの詩行も子どもたちが歌っているとするなら、子どもたちの歌声が徐々に小さくなって、ついには消えてしまう無気味さを感じ取ることもできる。さらに付け加えるなら、レコードに傷がついて同じ箇所を何回もくり返すように、同一のフレーズが同じ旋律でくり返され、弱くなっていくという可能性も考えられる。では最終行ではどのようなメロディを聞き取ることができるだろうか。恐らくそれは元の唄の最終行と同じ、「寒くて手のかじかむ朝に」のメロディであろう。但し、小声で歌って歌えないことはないが、どちらかといえば無理があるだろう。頭の中のイメージでは元の唄の旋律があり、それに合わせて歌おうとするのだが、ずれが生じてしまう。しかし最後の「すすり泣き」は旋律におさまっていく。

どれもこれもジャックの建てたお家です

次に取り上げたいのはマザーグースの詩型が詩人たちの関心と呼ぶ場合である。ソネットのように良く知られた詩型もあれば、セスティナなどのようにあまり知られていない詩型もある。詩のフォームに一定の制限があることこそが詩人の書く意欲を促す場合がある。マザーグースの詩型の中にも、そのような働きをしているものがある。それは積み上げ唄の「これがジャックが建てたお家」だ。

オビー夫妻の事典でも、この唄はマザーグースの中でもっともパロディが作られてきていると記されている。またこの唄の起源に関しては一つの仮説として、1590年にプラハで出版されたヘブライ教の詠唱歌があることが指摘されている。この歌は日本で言えば「風が吹けば桶屋がもうかる」に似ている。一見無関係の事柄が関連し合っただけで次々に事態が進行していく。この歌の真骨頂は歌を聞かなければわからないだろう。歌は全部で十一節ある。最初は一行、「これがジャックの建てたお家」。二行目にはもう一行が追加され、「これがジャックの建てたお家の / 中においてあったモルト」。同じ調子で一行ずつふえていくから「積み上げ歌」と呼ばれている。歌われる時には、一節は一息で歌われる。最後の十一行を一息でなんとか歌い切るのを聞くと、聞いている方も安心して一息入れたくなる。

私の印象に残っているものをまずいくつか紹介しておきたい。一つは十九世紀イギリスの雑誌『パンチ』に掲載されたもの。これについては松村昌家氏が『『パンチ』素描集：19世紀のロンドン』で紹介を行っている。十九世紀のロンドンでは工業の廃水がテムズ川に垂れ流し状態で、水質汚染の公害を引き起こしていた。もちろん当時「公害」という概念は生まれていなかったが、金もうけに結びついた既得権益が理由となり魚が死んでしまう程の水質汚染が起きている事は周知の事実だったのだろう。『パンチ』では「ジョンが飲んでいる水」と題され、その状況が歌わ

れている。最初の三節を引用しておく。

This is the water that John drinks.

This is the Thames with its cento of stink,  
That supplies the water that John drinks.

These are the fish that float in the ink-  
-y stream of the Thames with its cento of stink,  
That supplies the water that John drinks. (松村 124-5)

この歌に続く部分では、テムズ河の魚が下水からの廃水で死んでしまったり、工場主の金庫の中にお金が貯まる様子が描かれている。内容が社会的に深刻なだけに、マザーグースの詩型は全体の調子に軽さを与えている。

二つ目に紹介したいのは、言葉遊びの枠組みとして使っている場合だ。鬼才 Jon Scieszka による *The Book that Jack Wrote*, 絵を描いているのは Daniel Adel。小さな子どもには分らないが、大人や大人に近づきつつある子どもにしかわからない絵本を書かせたらシエスカの左に出る作家はいないだろう。『これがジャックが書いた本』は元唄の詩型を利用するにとどまらず、内容的にも元唄に登場するネズミ、ネコ、犬を出演させ、他のマザーグースの唄のイメージにまで世界を広げている。さらにはハンプティ・ダンブティまで登場させる、サービス満点な演出になっている。

日本の詩人でマザーグースと縁が深い谷川俊太郎氏もこの詩型を使って二冊の絵本を出している。『これはあっこちゃん』と『これは のみの ぴこ』の二冊である。谷川氏は「これはジャックの建てたお家」を翻訳しているから、それに触発され、一行がどんどん増えていくこの詩型を試みている。そもそもこの詩型を使う事で、本来無関係なもの間に関係を作ることができるし、文章を展開していく推進力そのものがこの詩型にあるのではないだろうか。本来は一行ごとに絵があって、見ることと読むことの両面から面白さを作っているのだが、『これは のみの ぴこ』の最後の節だけを引用しておく。

これは のみの ぴこの  
すんでいる ねこの ごえもんの  
しっぽ ふんずけた あきらくんの  
まんが よんでる おかあさんが  
おだんごを かう おだんごやさんに  
おかねを かした ぎんこういんと

びんぼんを する おすもうさんが  
あこがれている かしゆの  
おうむを ぬすんだ どろぼうに  
とまと ぶつけた やおやさんが  
せんきょで えらんだ しちょうの  
いれば つくった はいしゃさんの  
ほるんの せんせいの  
かおを ひっかいた ねこの しゃるの  
せなかに すんでいる のみの ぶち (谷川)

日本語と英語の違いに着目するなら、谷川氏の「の」の使い方はこの詩型を日本語で消化しきった証だと思う。英語の場合は行単位で意味は完結し、行が増えるごとに情報が追加されていく。一方日本語の場合は、一行一行のつながりが強調され、最終的にどうなったのかという結論に関心が向かう。言い換えるなら、行の最後で次の行に文の意味が引き継がれ、比喩的に言えば文の最後で加速されて次の行に進んでいく。日本語では何を言いたいのかが文の最後まで読まないとわからない点をたくみに利用している。次々に出てくる言葉同士の関係にも意味はあるが、「びこ」と「ぶち」というノミが登場するのが重要なところだ。この二匹の間にはごらんの通り複雑な関係がある。名前が同じバ行で始まっているところを見ると、兄弟なのかもしれない。マザーグース顔負けのナンセンスなおかしさを谷川氏は作り上げている。

本題からは少々ずれてしまったが、「これはジャックが建てたお家」の詩型が他のマザーグースの唄よりもはるかにパロディの素材になってきたことは理解していただけたと思う。アメリカの詩人たちもさまざまな視点からこの詩型を利用してきた。アメリカの女性詩人エリザベス・ビショップは、第二次世界大戦終了後国家反逆罪の疑いでアメリカの首都ワシントンにある聖エリザベス病院に収容されていたエズラ・パウンドを訪れている。その時の思いを作品にした“Visit to St. Elizabeth”でこの詩型を活用している。

This is the house of Bedlam.

This is the man  
that lies in the house of Bedlam.

That is the time  
of the tragic man  
that lies in the house of Bedlam.

This is a wristwatch  
telling the time  
of the talkative man  
that lies in the house of Bedlam. (Bishop133)

ベツレヘムはロンドンにある有名な精神病院。聖エリザベス病院も精神障害者を対象としている。ベツレヘムの方が有名なので、ピショップはベツレヘムを使っている。そこに横たわっている男とはパウンドのことだ。パウンドは「悲劇の男」と呼ばれたり「おしゃべりな男」とも呼ばれている。五節以下でも、「年をとった勇敢な」、「偏屈な」、「残酷な」、「退屈な」などのようにピショップは微妙に言葉使いをかえ、パウンドに対する複雑な思いを表している。この当時のパウンドが置かれた状況を知らなくても、精神障害のある男が歌われていることは了解できるだろう。もし、それを知っているなら、ピショップが面会にいったときのパウンドの様子を想像することはそれ程難しいことではない。

すべての節を引用するのは避け、最後の節を引用してみる。

This is the soldier home from war.  
These are the years and the walls and the door  
that shut on a boy that pats the floor  
to see if the world is round or flat.  
This is a Jew in newspaper hat  
that dances carefully down the ward,  
walking the plank of a coffin board  
with the crazy sailor  
that shows his watch  
that tells the time  
of the wretched man  
that lies in the house of Bedlam.

戦争とのつながり考えれば、復員軍人の登場は納得できる。男の子は地球が平面なのか丸いのかを確かめようとしている。反ユダヤ主義をパウンドは主張していたから、病室の方へ進むユダヤ人の存在もイメージのつながりがある。気のふれた水夫についてはパウンドの『キャントズ』に登場するオデュッセウスを思い出せばいいだろう。その水夫の時計が示しているのは呪われた男の今の時間だ。

詩の始まりは元唄同様軽やかなものだった。このマザーグースの詩型はパウンドの置かれた状態の深刻さを軽くし、読者がより受け入れやすいものに変えている。しかし、節が進み、使われ

ている言葉が深刻になるにつれ、そのトーンも重苦しくなってくる。詩型が持つ軽さを内容が凌駕してしまっている。とは言え言葉のリズムの点では、一行一行が作るリズムは口に出しても感じ取ることができるし、特に最後の五行のリズムとメロディは元唄に近い軽快さを保っている。

#### アート・ブレイキーとコリンズの「スリー・ブラインド・マウス」

アメリカ詩人がマザーグースを利用する三つ目の場合として、そもそも作品がどのような状況で生まれてきたのかを語り直す場合がある。これは絵本作家が元唄の解釈をオリジナルな絵で描いているのと同じことだ。

絵本に一度話題を戻して、マザーグースには変わらない部分と変更可能な部分がある事から考えよう。たとえば日本の俳句をとりあげても問題は共通すると思う。使われている言葉が少ない俳句は、余分なものをすべて切り落とした詩型だ。それを鑑賞する場合には切り落とした部分を読者が再現しなければならない。抽象度が高まれば高まる程、解釈の余地は広くなり、多様な解釈が可能になる。マザーグースの場合、唄は同じなのに、様々な挿し絵で出版し直されてきた。つまり俳句と同じように唄の解釈の余地が広いことが一つの理由であろう。

ビリー・コリンズが “ I Chop Some Parsley While Listening to Art Blakey's Version of “ Three Blind Mice ” ” (以下「三匹のネズミ」と記す) で描こうとしているのは、絵本作家たちが行ってきた事と共通している。

コリンズは九十年代から注目を集めてきた詩人で、2001 年度にアメリカの桂冠詩人に選ばれ、2002 年度も引き続きその任につく事になった。ユーモラスな詩を得意とし、マザーグースの世界の雰囲気と言及している作品もいくつかある。“ Indoors ” (Apples34) では語り手がアルファベットの本を読むところで「アはアップルのア」と書かれたり、“ Home Again ” (Picnic68) などマザーグースを連想させるタイトルの作品もある。

元唄に対してオリジナルな解釈のやり直しを行っているものの一つが “ The Man in the Moon ” (Questions47) だ。これを唄の第一行とするマザーグースの唄をオビーは四編紹介している。マザーグースの方では月の男が地球にやってくるという筋立てになっている。それに対してコリンズはお月さまそのものを「月の男」ととらえている。

He used to frighten me in the nights of childhood,  
the wide adult face, enormous, stern, aloft.  
I could not imagine such loneliness, such coldness.

But tonight as I drive home over these hilly roads  
I see him sinking behind stands of winter trees  
and rising again to show his familiar face.

And when he comes into full view over open fields  
he looks like a young man who has fallen in love  
with the dark earth,

a pale bachelor, well-groomed and full of melancholy,  
his round mouth open  
as if he had just broken into song.

子ども時代の僕を夜中に怖がらせたのは彼だった  
大人の大きな顔，巨大で，厳しくて威厳のある顔  
そんな寂しさ，そんな冷たさなんて想像もできなかった

丘の道をドライブして帰るこの夜  
冬の木立の後ろに隠れたと思ったら  
また あらわれて なつかしい顔を見せてくれる

広々とした原野で何にも邪魔されずにみつめると  
お月さまは恋をしている若者のようだ  
暗い地球に片思い

青白くてこざっぱりとし，物思いに沈んでいる  
大きく開いた口は  
今にも唄を歌い出しそう

マザーグースの月の男たちには，共同体から疎外された一匹狼的な特徴がある．あるいは共同体の掟をおかし追放された男が実は「月の男」と呼ばれたのかもしれない．コリンズがイメージしているお月さまにもそんな男たちの孤独感がまわりついている．この類似が両者の間にはあるけれど，コリンズの月の男はマザーグースの月の男を出発点にしつつ，コリンズならではの「月の男」に変身している．そのイメージは夜空に浮かぶ孤独な独身男性としての満月という形をとっている．さらに地球への恋心の故に物思いに沈み，思いを告白しようとして恋の唄を歌う寸前だというロマンティックな演出をほどこされている．この唄の場合マザーグースに出典があるとは言え，コリンズは「月の男」に自由な解釈を行い，コリンズの「月の男」を生み出している．

次に紹介する同じくコリンズの「三匹のネズミ」では，ジャズ・ドラムの名手アート・ブレイキーの曲「スリー・ブラインド・マウス」を聞きながら語り手は料理をしているところだ．コリンズはジャズの愛好家で，他の作品の中でもジャズへの言及はかなりある．アート・ブレイキー

とジャズ・メッセンジャーズはマザーグースの「スリー・ブラインド・マウス」のメロディをテーマとした曲を演奏している。このレコードが発表されたのは 1962 年で、*3 Blind Mice* というタイトルのアルバムにおさめられている。トランペット、トロンボーン、テナーサックスの三本の管楽器がメロディを担当し、ドラムとピアノ、ベースがリズムセクションでそれらを支えている。「スリー・ブラインド・マウス」の冒頭のタッターターという部分をテーマとし、それ以外は主に三本の管楽器がアドリブをつけている。曲調は軽快で、ファンキーな雰囲気仕上げている。コリンズの詩の雰囲気をつかむためには、この曲を聞きながらこの詩を読まなくてはならない。

「三匹のネズミ」の場合、この作品が生まれるきっかけとなったのは、アート・ブレイキーの「スリー・ブラインド・マウス」ではあるが、その元にはもちろんマザーグースの唄がある。マザーグースとジャズ・プレイヤーと詩人が交錯していると言うべきだろう。

パセリを刻んでいる主人公の後ろでアート・ブレイキーの曲がかかっている。詩の語り手は音楽に身をまかせながら、なぜこの三匹のネズミが目が不自由になったのかを想像しはじめる。

And I start wondering how they came to be blind.  
If it was congenital, they could be brothers and sisters,  
and I think of the poor mother  
brooding over her sightless young triplets. (Picnic10)  
というわけでどんな風に三匹が盲目になったのかを考え始める  
先天的なら、三匹は兄弟か姉妹だ  
それから哀れな母ねずみのことを考える  
盲目の三つ子をさずかった母ねずみのことを

コリンズの視線のユニークさは、言われてみればその通りだと思えるアイデアに求められる。このネズミたちが生まれつき目が不自由で、もし血がつながっていたとしたら、母親がどんな気持ちで子どもの障害を受容したのかは、もっともな指摘だ。しかしこの陽気な唄を聞きながら、そんな疑問を感じた人はいだろうか。

さらに、コリンズの思いは広がっていく。ネズミたちが赤の他人だった可能性もあるのだから。

Or was it a common accident, all three caught  
in a searing explosion, a firework perhaps?  
If not,  
if each came to his or her blindness separately,  
  
how did they ever manage to find one another?  
Would it not be difficult for a blind mouse

to locate even one fellow mouse with vision

let alone two other blind ones?

それともよくある事故だったのだろうか、爆発で  
やけどをおったのか、たとえば花火工場の事故だ  
それとも

別々に目が見えなくなったのなら

どうやって三匹は出あったのだろう

目の見えないねずみには

他のねずみの居場所を突き止めることだって難しいだろう

その上同じ身の上のを二匹だなんて

花火工場の爆発に巻き込まれて複数のネズミが同時に目を負傷する可能性はある。しかし、三匹がそれぞれ別の場所、別の理由で目が不自由になった可能性も否定はできない。ネズミたちの目がなぜ見えなくなったのかという問題はここで棚上げされ、目の不自由なネズミたちが、それも三匹がどのように出会うことができるのかについてコリンズは思いを巡らす。

マザーグースの「スリー・ブラインド・マウス」を読んだり、歌ったりするとき、コリンズのように考えた読者はいないだろう。テンポとリズムの調子の良さ、メロディの軽快さや輪唱の面白さに、陽気な気持ちになるのが普通だろう。歌を聞いただけでは尻尾を切られたネズミが追いかけているのか、追いかけているのかは明らかではない。挿絵にも二種類あるが、ネズミが追いかけていると解釈しているほうが多く見られる。お百姓のお母さんが包丁片手に逃げるのを目の不自由なネズミが追いかける姿に単純におかしさを感じるからだろう。現実にはちっぽけで非力なものが、はるかに大きな存在を追いまわしている図柄が子どもたちの共感を得ると考えることもできる。一方ではコリンズの指摘する通り、深刻な問題が背後に見通せる。ネズミではなく人間に置き換えるなら、ますます笑ってすませることのできない問題であることが明らかになる。詩の本質が、それまで気付かれることのなかった物事の側面を示すものだとしたら、この唄を通して現実の一つの断面をコリンズは切り出している。

コリンズはこの唄のネズミたちに感情移入し、ネズミたちの悲しさを感じ取っているのだ。

And how, in their tiny darkness,

could they possibly have run after a farmer's wife

or anyone else's wife for that matter?

Not to mention why.

Just so she could cut off their tails

with a carving knife, is the cynic's answer,  
but the thought of them without eyes  
and now without tails to trail through the moist grass

or slip around the corner of a baseboard  
has the cynic who always lounges within me  
up off his couch and at the window  
trying to hide the rising softness that he feels.  
さらに、そのささやかな暗闇の中で、どうやって  
農夫の奥さんの後を追いかけることができるのだろうか  
この点では農夫の奥さんでなくてもよいのだが  
理由を考えるのはやめておこう

だから肉切り包丁で  
しっぽを切られてしまった、これが皮肉屋の答えだ  
しかし目の見えない三匹のことを考えてみると  
しかも今度はしっぽも失い、しめった草むらをのろのろ歩き

かべの隅のあたりで転んでいる姿を考えると  
私の中に常に潜んでいる皮肉屋は  
ソファから腰をあげ、窓辺へやってくる  
心にこみ上げてくる優しさを隠そうとするのだ

コリンズはネズミたちのリアリティをつかむために、ネズミたちの日々を自分なりに生き直し、検証している。このネズミたちにとっての世界を一言で示すなら「ささやかな暗闇」となるのだろう。その世界を彼らは生き、心で感じ、そこで思考しているのだろう。コリンズ同様われわれにもその世界を想像することができる。その暗闇はささやかとは言え、どれ程広く、奥が深いかは予測可能だ。その上、理由はともかくお百姓のお母さんにしっぽまで切られてしまう。それでネズミたちはその女を追いかけているのだ。目が不自由でしっぽを切られて方向感覚も失ったとしたら、はたしてそんなネズミが人間を追いかけることは可能だろうか。コリンズはそこで現実の風景にこのネズミたちを戻している。露にぬれた草むらでネズミたちは足を滑らせる。そこまで考えると、語り手は座っていたソファから立ち上がり、窓のところへやってくる。草むらにネズミたちは本当に見えるのかもしれない。窓辺へやってきた理由は、込み上げる思いで涙ぐみそうになるのを誰にも悟られたくないからだろう。

考えてみれば、ずいぶんセンチメンタルな解釈をコリンズは行っている。問題の設定からすれば、

それは当然の帰結だろう。しかしコリンズはそれで作品を終わらせていない。まだ続きが二節ある。

By now I am on to dicing an onion  
which might account for the wet stinging  
in my own eyes, though Freddie Hubbard's  
mournful trumpet on "Blue Moon,"

which happens to be the next cut,  
cannot be said to be making matters any better.

そのころぼくは玉ねぎの角切りにとりかかる  
目が痛くて涙ぐんでいるのはその  
ためだ、フレディ・ハバードが奏でる  
「ブルー・ムーン」の悲しげなトランペットが

たまたま次に聞こえてきても  
それが事態を好転させるわけではない

最後の二節でこれまでの文脈は相対化されている。結局センチメンタルなままでは作品は終わらなかった。語り手の涙の原因はパセリの次に切りはじめたタマネギにあった。ここで想像の世界と現実の世界が同じ涙でつながることになる。一方の涙はネズミへの共感から、もう一方はタマネギの催涙作用。ネズミへの哀れみの気持ちとタマネギの成分による目の痛み。語り手は両方を感じている。読者はどちらの涙を信じればいいのか中途半端な気持ちになってしまう。センチメンタルにしないために、タマネギという仕掛けを使っていると考えるべきだが、うがった見方ができないわけではない。想像の世界と日常の世界の落差を受け止めて生きる姿こそ、日常を生きる読者の現実に近いものだとコリンズは感じているのかもしれない。

タマネギを切っているうちに「スリー・ブラインド・マウス」が終わり、アルバムの次の曲はバンドのトランペッター、フレディー・ハバードがリードをとる「ブルー・ムーン」に移る。軽快な「スリー・ブラインド・マウス」とは異なり、どちらかと言えば暗いブルースをベースにした曲だ。作品のムードを暗くするには最適ではあるが、確かに状況は改善されるわけではない。ネズミへの哀れみ、目の痛み、ますます暗い曲調の三重苦に耐えなくてはならない。しかし、コリンズの書き方にはユーモアがある。もちろん明るい笑いではない。状況が変わらないことをことさら言う点でとぼけた雰囲気を作り出している。「三匹のネズミ」でコリンズはマザーグースの元唄を出発点にしているとは言え、最終的に彼が作り出した作品は日常生活の時間と想像の世界がどのように接しているかを示すものとなった。作品の枠組みとしてマザーグースの唄を利用するにとどまらず、それも一つの素材として新しい作品空間、感情を創造している。作品の始

まりでは、スリー・ブラインド・マイスのコリンズ流の読み直しと考えられたが、それを越えた地点まで作品は到達している。マザー・グースとはアメリカ人やイギリス人の想像力の源泉であるのだから、想像力を詩人に与える事こそマザー・グースの真の働きであるとするなら、コリンズは正にこの源泉からインスピレーションを得て、オリジナルな作品を作り出している。

#### 終わりに

三人のアメリカ詩人がどのようにマザー・グースを自作の中に取り入れているかを具体的に紹介してきた。その取り入れ方が様々である事は言うまでもないし、その取り入れ方についてここで繰り返す必要もないだろう。最後に触れておきたい事は、マザー・グースの世界とは想像力の世界の共有財産である事だ。それも、大人になった詩人が自作の中に取り入れる事が自然であることを強調しておきたい。大人と子どもの想像力の世界は断絶していない。子どもの想像力の世界と大人の想像力の世界では重なる部分がかかなり大きいのだ。あるいは大人の中に子どもの部分があり、子どもの中に大人の部分がある。両者は共存可能な性格のものであって、二者択一すべきものではない。たとえばオランダの画家ブリュゲルの『子どもの遊び』を思い出してみると、子どもだけでなく大人も同じように遊んでいる姿が描かれている。両者を区別する必要はなかったのだ。あるいは西欧で「子ども」という概念が誕生したのは近代になってからだとも言われている。想像力の世界を大人と子どもがシェアしているから、マザー・グースの世界はより豊かなものになり、大人になってもユーモア感覚が失なわれなないと考えてみたくなる。エリオット、ピシヨップ、コリンズ、三人の詩人たちの作品にふくらみを与え、奥行きを与えているマザー・グースの力に触れてみると、その居心地の良さにつつまれつつ、羨ましさを押さえることは難しい。

#### 引用文献

- Baring-Gould, William S. and Cecil. *The Annotated Mother Goose*. New York: A Meridian Book, 1967.  
Bishop, Elizabeth. *Elizabeth Bishop: The Complete Poems 1927-1979*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983.  
Billy, Collins. *The Apple that Astonished Paris*. University of Arkansas Press. 1988  
-----. *Picnic, Lightning*. University of Pittsburgh Press. 1998.  
-----. *Questions about Angels*. University of Pittsburgh Press. 1991.  
Eliot, T.S. *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1978.  
Opie, Iona and Peter. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. London: Oxford University Press, 1983.  
Scieszka, Jon. *The Book that Jack Wrote*. New York: Viking, 1994.

- 谷川俊太郎. 『これはあっこちゃん』. ビリケン出版, 1999.  
-----. 『これはのみのぴこ』. サンリード, 2000.  
松村昌家. 『パンチ』 素描集: 19世紀のロンドン』. 岩波文庫. 1994.

#### 音声資料

- Art Blakey & the Jazz Messengers. *3 Blind Mice Vol. 1*. Blue Note. 1990.