

Title	三つの船
Author(s)	蜂谷, 昭雄
Citation	英文学評論 (1972), 29: 85-103
Issue Date	1972-03
URL	https://doi.org/10.14989/RevEL_29_85
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

三つの船

蜂谷昭雄

I

三つの船というのはいい日本語ではありませんが、ここでは三そうの船というよりは三つの作品に表われた船のイメージというつもりで使わせて頂きます。ところでこの三つの作品というのが、今ここでお話しさせて頂くのに適当かどうか、疑念がありますが、必ずしも児童文学作品でなくても、何とか子供と関係があるということで大目に見て頂きたいと思います。

さて、その三つの作品と申しますのは、古い物から順に、ルイス・キャロルの『スナーク狩り』(The Hunting of the Snark)、これは発表されたのが一世紀近く前の一八七六年でありまして、本来一人の少女のために書かれたのだから児童文学と見なしてもよいかと思いますが、子供は一人も登場いたしません。とにかく、英語で最も有名なナンセンス詩と言つてよいかと思ひます。残る二つは散文で、グレアム・グリーンの「森の中の発見」(A Discovery in the Wood)、これは一九六三年に『現実感覚』(A Sense of Reality)として発表された短篇集中の一篇であります。これは登場人物とはいえば五人の子供だけですが、到底子供のための読み物とは言えないかと思ひます。最後が『砂』(Sand)で有名なウィリアム・メインの『口笛を吹くルーファス』(Whistling Rufus)、や々と異論の余地のない児童文学が出て参りました。これもまた「森の中の発見」と呼んでも構わない内容の

ものですが、グリーンンの『現実感覚』の翌年、一九六四年に出しております。さて、この三つの作品、それも一見 *desperate* に *disparate* な作品を、ただ並べ立てて論じたところで、こじつけに終るのではないか、という心配もおありでしょうが、しかしこのように並べて見ることによって、思いも掛けぬ方向から光が当てられて、互いに他の作品の意味を照らし出す結果が現われれば幸いと思ひまして、まるでただ一つの共通点みたいな船のイメージ——しかもその中の二つは陸に上った船——を手掛かりに、取上げてみた次第です。

II

順序として先ずキャロルの『スナーク狩り』を取上げましょう。ところが実はこれが一番厄介でありまして、まともに論じていると時間もなくなりますし、私自身この作品の正体がよくつかめておりません。そもそもナンセンス詩をまともに考えるのが、余りまともでないとも言えるかも知れませんが、ここでは差当つての出発点として必要なだけを述べさせて頂きます。それにはペンギン文庫の詳注版の編者——むしろ著者？——でありますマーティン・ガードナーに一応依りながらお話しを進めたいと思ひます。ガードナーという人は科学評論家でありまして、『自然界における右と左』とかいう題名で、確か坪井忠二氏らによる邦訳も出ております、*The Ambidextrous Universe* という、現代物理学の通俗解説書（これもペリカン文庫に入っておりますが）の著者でもありますので、数学者、論理学者であつたルイス・キャロルの注釈者には最適任者かと思われます。

さて、この『スナーク狩り』という作品、筋は至つて簡単でありまして、十人ばかりの変物が打ち揃つてスナークなる、名前の通り蛇とも鮫ともつかぬ——或いは「かたつむり」ともつかぬ——怪物を、捕えに出掛ける話であります。何やらそのスナークというのは「腰のキヌッと締めすぎたコートみたいに、やせ細つてうろ

な、だがパリパリした味わいがある、鬼火の風味も具わった」ものらしいのですが、それは普通種のスナークの話、中にブージャム (Boojum) として恐れられている変種があつて、全くの空白の海図一枚を頼りに何日間も航海を続け、スナークの棲息しそうな島にやつと辿り着いて丸一日、スナークを探しあぐねた揚句、隊員の一人であり、作者キャロルの面影を伝えるというパン^{ペイ}屋は、折角スナーク発見の榮譽を得たと思いきや、あべこべに音もなくブージャムに呑み込まれたのか、夕闇の中、何一つ痕跡を残さずに分らぬ最期を遂げたらしいのです。無意味と言えば無意味、しかしそれは人生そのもののように無意味だからか、とにかく、ある不気味さは拭い去れません。あるいはメルヴィルの『モービー・ディック』を思い起こされる方もあつてしようが、十九世紀という文学史の共時的断面で見ても、他にもポーの『アーサー・ゴードン・ピムの冒険』、シェリー夫人の『フランケンシュタイン』の中の北氷洋の航海、などは多くのアナログのごく一部ですし、通時的に見てもゼバスティアン・ブランドトからアン・ポーターに至る「阿呆船」(Die Narrenschiff) の系譜など、種々興味をそそるとは思いますが、ここでは一切それらに立ち入らぬとしても、この作品自体から何の意味が浮び上がつて来るでしょうか。

ガードナーの版にはオックスフォードの哲学者 F・C・S・シラーの戯作めいた「スナーク注解」が全文紹介されていますが、その中で、このプラグマティストは、スナークとはヘーゲルの「絶対」であつて、この詩はすべての絶対の探究者の辿るべき運命を表わしている、と述べております。これは、もしかすると、同じ頃のオックスフォードの新ヘーゲル派の哲学者 T・H・グリーンや F・H・ブラッドレーなどを諷したのではないかと思われまふ。また、この詩の登場人物は船長格の Bellman を初めとして、Baker, Banker, Barrister, Butcher のように、Beaverに至るまですべて B で始まること、シラーに指摘されるまでもありませんが、それにしては、

キャロル自身、僧職の資格を取ったのに Bishop は乗込んでおりません。キャロルはパン屋となつて乗込んでいくようですが、このパン屋は「日々のパン」「主の祈り」を焼いて与えることはできず、ただウェディング・ケーキしか焼けないということも、この詩をまじめに考えようとすれば、忘れてはならないと思います。シラーのように「鐘つき」^{ツキ} || キリスト教と割切るのは独断的かも知れません。キャロルはまた、なぜか、ごく若い頃の詩にも B. B. と署名しているようですが、ベルトルト・ブレヒトでも、ベンジャミン・ブリテンでも、ましてやブリジット・バルドーでもない彼がなぜこんなイニシャルを選んだか、まだ B. A. (Bachelor of Arts) だった頃から一歩進んで 'Bachelor of Bachelors' つまり「独身男中の独身男」たる決意を固めていたのかも知れません。とも角、この Bこそ、シラーによれば存在の B、'To be or not to be' を意味する B であります。ガードナーもこの説を引き継いで発展させ、最後には *bomb* という単語、原子爆弾、水素爆弾として、二十世紀の人類が自ら突きつけた *bomb* という単語の意味をとくと考察しております。いわく、それは *b* に始まり *b* に終るが、最初の *b* は誕生 (birth) の *b*、最後の *b* は無音の *b* (not to be) であり、その間に *Om* ^{オム} というサンスクリットの聖なる音節、ブラフマン (梵天) なる絶対者が來まれている、云々と。キャロルと何の関係があるのかとお思いかも知れませんが、ついでにガードナーの言っていないことを補足しますと、この 'Om' という言葉はサンジャーの『フランとズーイ』にも出て参りました、念仏のように唱えることが言われております。ところで、*o* はサンスクリットでは必ず二重母音 (*au*) として扱われますが、ここでも *oh* = *au* となるわけでありませう。すなわち、仏語でいう「阿吽 (おん) ^{アウン}」でありまして、山門の仁王さんや狛犬が一方は「阿」と口を開き、他は「吽」と口を閉じている、あれであります。この「阿」はサンスクリット・アルファベットの最初の文字 *a* (अ) を表わし、「吽 (おん)」は同じく最後の文字 *ya* (य) を表わすのでありまして、そう言えば文字の形

まで漢字のつくりと似ておるような気がいたしますが、それはともかくとしまして、つまり $a + (n)um \parallel om$ となるわけであります。これがヨハネの黙示録の「我はアルファなりオメガなり」と同じく、梵天の本質を表わすというわけでありまして、始めと終りということで、ガードナーが m について言っておりますことと重ね合わせますと面白いと思います。

まだBにこだわるようですが、ガードナーはまたポール・グッドマンという人の『グランド・ピアノ』（一九四一年）という小説を引き合いに出しております。グッドマンというのはよく知りませんが『詩と数学』という本の著者と同一人物かと思えます。この小説では主人公が鍵盤の中央の丁度下に当る変ロ音（Bフラット）のキーに爆薬を仕掛けながら、この死の音には触れることなくしかも音符がその周辺に集中して、解決としてこの音を要求しているある曲を演奏しているそうです。ここにもキャロルのBが現われるという偶然的暗合にガードナーは感心しているようですが、偶然ではなくて、変ロ（ドイツ語ではただのBバウになります）の音または調が持つ響きと何か必然的関係があるのではと思われれます。その例はラヴェルの、ベルトランの詩によるピアノ組曲『夜のガスパール』（*Gaspard de la Nuit*）の第二曲「絞首台」（*Le Gibet*）において変ロ音が最初から最後まで、甲の鐘のように執拗に鳴り響いて、夕陽に照らし出されながら、野原の絞首台にぶら下がる罪人の姿を一そう陰惨なものにしています。

も一つ「絶対」に関連してシラーが言っていることですが、この詩がなぜ「An Agony in Eight Fits」とあって、「八つの発作」又は「八節」から成立しているのか、つまり七や九ではどうしていけないのか、と問うております。そしてその答えは8は九十度廻転すれば無限大（ ∞ ）になり、これまた絶対を表わす、というのだそうです。そこで参考までに現代の有名なカトリックの作曲家オリヴィエ・メシアンが自作『世の終りのための四

重奏曲』(Quatuor pour la Fin du Temps) について言っておりますノートを引用しておきます。

この四重奏曲は八楽章から成っている。なぜだろうか。七は完全な数であって、六日間にわたる創造が、神聖なる安息日として聖化される。そして憩いを表わすこの第七日が永遠の中に延長されて拡がり、永遠の光と不変の平和を示す第八日、すなわち「八」と化するのである。

どうもガードナー氏の尻馬にダラダラと乗りすぎたようで、我ながらウンザリして参りました。ガードナー氏に直接知らせてあげればよかったことかも知れません。ここらで調子を出来るだけまじめな方へ戻したいと思いますが、やはりこれで十分まじめなような気もいたします。さて、しめくくり——最後から四番目、三番目のスタンザは次のようです。

「スナークだ！」という叫びが皆の耳に届いたが、

それでは話がうますぎるみたい、

次には洪水のような笑いさんざめき、

次にはあの不吉な言葉「これはブー……」

次には、静寂。何か「ジャム」 というような

弱々しいため息が風に乗って聞えたみたいな気もするが、

他の者らの断じて言うには、

そよ風がかすめ通っただけのこと。

Boo-jum と *Bomb* とは *Bahum* を通じて重なり合うのでしょうか。とてもそんなに威勢よくは終りそうにもありません。風の中からは、また別の声が聞えて参ります。

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.

(これでこの世はおしまいな)

これでこの世はおしまいな

これでこの世はおしまいな

ドカンといかずメンメソと)

そしてまた、鐘つき船長によれば、「私が三度言うことは本当なのだ」ということであります。

III

次にはグララム・グリーン「森の中での発見」を取上げたいと思います。これは最初にお断りしましたように、児童文学とは申せませんが、登場人物は一体の白骨を除いては子供たちばかりです。ルソー以後の意味では

なく、キリスト教本来の意味での「自然人」、原罪を無意識の中にもそのまま背負った自然人を描くには、考えてみますと子供に如くものはないのでありまして、グリーン自身の『ブライトン・ロック』の主人公ピンキーや、その他『The Destructors』『The Innocent』などの短篇にも子供が主役を占めるのがいくつもあったと記憶します。そしてこの傾向は現代の世界的破局の中で、グリーンのみに見られるものでもありません。サミュエル・ゴールドディングの『蠅の王』(Lord of the Flies)は一九五四年に発表されたものでありますが、ここでは飛行機の事故で無人島に不時着した少年たち(大人は一人もいないという設定になっております)が、思い切りの自由を満喫しながら、最初の何日かは楽しく遊び暮らすうちに、内輪もめが生じ、大人顔負けの敵意・悪意の渦巻く中で、遂には、多少偶発的にせよ殺人にまで至る経過を容赦なく描き出したものであり、作者はこれによって「人間が悪を産み出すことあたかも蜜蜂が蜜を産するようなものだ」ということを例証したのだと言っております。この作品の下敷きになっておりますのが、帝国主義華やかなりしヴィクトリア時代に出ましたバランタインの『さんご礁』(The Coral Island)でありまして、ゴールドディングはこのようにしてその作品の持つ自己満足的な虚偽性を暴き出したのでありますが、その結果、『さんご礁』は児童文学だったのに、『蠅の王』は児童文学ではなくなってしまうたということは考えてみるべき事とも思われます。

さて、「森の中での発見」に戻りますと、ここは「どん底」と呼ばれる海辺の寒村、後ろには岩壁が迫っておりまして猫の額のような狭い所ではありますが、ここの住民は漁業を唯一の生業としながら住みついて、何百年來村の人口は増えもせず、減りもせず——と申しますのは漁に出た男たちが何人かは毎冬のように海に生命を奪われて行くからであります。——細々と暮して来たという有様です。男の子は十歳になれば皆海へ出るのです、この村のがき大将は当年九歳のピート——もっとも母親は彼がまだ七歳だと言ひ張りますが——ということになり

ます。このピートが三人の男の子（ナンバー・ワン、ナンバー・トゥー、ナンバー・スリーと呼ばれていて名前がついていません）とリズという一人の女の子をひきいて、今日は山の奥まで黒いちごという木いちごの一種を摘みに行こうと提案します。一年中魚ばかり食べて暮らしている村の人には黒いちごが欠くことのできないデザートなのですが、今年はあらかた採りつくされ、もう一度食べたければタブーを破って山までいちご摘みに行く他ないわけです。

ここまですが話の始まりですが、ここで一つこの子供たちの状況を要約しておきますと、彼らは歴史の袋小路の中で（ボトムという村名の一つの意味）進化から取り残され、村中がみな親戚で、何代にもわたる近親結婚から、この子供たちもみな背丈は低くがに股の見すばらしい恰好をしています。そして洞穴に封じ込められた虫や魚が、眼やその他の器官が退化して行くように、例えばナンバー・ワンは「水滴にうがたれて穴のあいた石のように落ちくぼんだ小さな眼」をしております。彼らの名前そのものがピートやリズのように磨滅してしまったか、あるいはナンバー・ワン以下のように記号化してしまっております。このようにして彼らは生と死のはざまのようながけ下のボトムの村に蟹のようにはいつくばり、しがみついているのであります。しかし名前を失なっていたのは『スナーク狩り』の阿呆船（これもそう言えば名前がないのでした）の乗組員たちも同じことでした。わけてもひどいのがパン屋で折角の四十二個の荷包み（キャロルはこの時四十二歳だったそうです）と一緒に名前もすっかり忘れてしまい、何と呼ばれても返事をしていただけのものです。ただそこには全員の共通の存在（*ego*）への意志というか、執念がありました。この子らの場合はどうなっているでしょうか。やはりあるのです。彼らが遊戯で唱える言葉があります。それはノアの箱船をうたっています。生命の船であった箱船が今は「死の船」となったことも知らないで。いや、彼らは間もなく知るでしょう。それが彼らの「森の中の発見」となる

のですから。いや、もう無意識に知っているのかも知れません。なぜなら彼らに伝えられた時にはノア (Noah) の名もやはり磨滅して否定辞の「ノー」になっているのですから。それはこのような言葉であります。

'Noah built a boat. What kind of a boat? A boat for all the beasts and Brigit too. What kind of beasts? Big beasts like bears and beavers and Brigit too...'

ここにもまた存在の「*is*」への固執がうかがわれます。そう言えは黒い(ち) (Blackerry) にも、また Bottom という村の名前そのものにさえ、執拗につきまとっているのです。この bottom がなう別の二つの意味、一つは「船」の代喩法として、今一つは「尻」の婉曲語法として—ここではリズという女の子のお尻を指しますが—その両方の意味があらわになる方向に物語は展開して行きます。しかしその一方で彼らはどのように「無」に憑かれ、それを恐れているかを、いちご狩りに出かける計画に意見のまとまらない前の彼らの会話のやりとりから例証しておきましょう。

「その土地は誰のもの？」とリズが尋ねた。

「誰でもないよ。そこには全然誰もいないんだ。」ピーターは言った。

「それでもやはり、全然いない人に権利があるよ。」ナンバー・ワンはうるんで落ちくぼんだ眼を心の内面に向けながら、しかつめらしく言った。

「今度はお前の言う通りだ。誰にもないんだ。」とピーターが言った。

「僕の言ったことは君の言ってることと違うよ。」とナンバー・ワンは言い返した。

これは「誰もない」(nobody)をめぐると一つの言葉の遊びであります。ホメロスの『オデュッセイア』で「誰もない」(Ostris)と名乗って一つ目の巨人ポリュフェーモスの眼をつぶしてしまふ主人公オデュッセウスから、ジュール・ヴェルヌの『海底二万里』のネモ船長(Nemo)とはラテン語で「誰もない」の意味であります)に至るまでこと欠かないのであります。キャロルの『鏡の国のアリス』にも次のようなやりとりが見られます。

「道には誰もいないのが見えます。」とアリスが申しました。

「わたしもそんな眼が欲しいものじゃ。」と王様がいらいらした口調でおっしゃいました。「いない者が見えるような眼をなあ！ しかもそれだけ離れているのに！」

しかしこの例とは打って違って深刻味をおびるのは、プーシャムの正体について詩人オーデンが洩らした次の解釈であります。オーデンがその『怒れる海』(The Enchafed Flood)という『オセロー』から借りた標題の下に、「ロマン主義の海の凶像学」について論じております著書で、何度となく『スナーク狩り』に触れておりますことは格別な意味があると考えられます。と申しますと、オーデンは別のエッセー、「ロバート・フロスト」で、詩作品又は詩人を「アリエル型」と「プロスペロー型」に分けておりますが、その中でミルトンの『リシダス』(Lycidas)を一般の見方とは異なつて前者に含めてしまい、こうすれば『リシダス』をめぐつて問われた多くの無意味な問題も消滅すると考えております。つまり、これは本質的にエドワード・リアのナンセンス詩と同

類のものであり、ただ、この詩におけるミルトンが、プロスペローのマントを被ったアリエルにすぎないと言っているのであります。これはオーデンがシェリーを非常に毛嫌いする理由の説明にもなっていると思うのであります。彼にとつてはシェリーがプロスペローのマントを被ったアリエルの典型なのであらうと推察されます。ところがそのオーデンが、リアの詩とは違って、この『スナーク狩り』をまともに受け取って論じておりますことは、かなりの重みを持つかと思ひますが、さつき申しました『怒れる海』の「海と沙漠」の章の最後近くに次のような一節があります。

……そこ、海の荒野の中では父なる力 (The Paternal Power) はたとえ恐ろしい嵐としてにすぎずとも、今なお実感され、そこにはまたエイハブを去勢する白鯨として、老水夫にとつては「死中の生」として……、ゴードン・ビムにとつては吸血鬼なる「氷の乙女」として……、あるいは、最もいけないことに、恐しき虚無のブージャムとして、その最も悪意的な面を示しつつ現われるにすぎずとも、今なお母なる女神 (The Mother Goddess) が住まうのである。

オーデンはこのように見ておられますが、あるいはその際、彼はブージャムを「胸」と連想していたのではなからうかという気がいたします。

さて、ナンバー・ワンは探険に加わることを拒みますが、先に帰って告げ口するといけないというわけ、紐につながれて、みなと一緒に引立てられて行きます。このようにして、死の海―死はいつも冬の海から来るのでした―に背を向け生と死のあわいの狭苦しい村を離れて、陸の奥へ、黒いちごを求め、生を求めての、探険の旅、子供たちにはタブーを破り、秘密の誓いを立てての重大な旅に出かけますが、これは同時に森の中へ、村に

伝わる廃墟に住むという巨人の伝説と、「ノーがお舟を建てました」という箱船の伝説の過去の世界へ、思い掛けずも足を向けたことにもなっております。しかし、その前に、人跡未踏の森に足を踏み入れた彼らは、大きくみごとな黒いちごをふんだんに手に入れることとなります。これだけでも彼らにとっては大発見と言ってよいほどです。そしてそれを家まで持ち帰りたいと思うのですが、かごは持ち合わさないので、リズのスカートをまくり上げ、（これはグリーンの比喩ではありませんが）カンガルーよろしき恰好で後ろへ廻して結びつけているので、リズの下半身は前も後ろも丸見えになります。時々思わせ振りの描写がチラリと夾まれ、これが後に大切な意味を持つのですが、引用は省かせて頂きます。このようにしてかなり山の奥深くまで来てしまい、日の傾いたのも忘れておりましたが、ふと谷底をのぞくと大きな煙突のある家のようなものが見えます。議論してもらちがあかないので、危険を冒しながら降り立ってみると、それは二つに割れ、すっかり老朽していますが、部屋が沢山あって家のようでもあり、船のようでもあり、みな不思議な気持に打たれています。箱船の話に思い至ると、沢山の家を含む巨大な船なのだということにハッと思い当ります。ある部屋には埃をかぶった大きな黒い箱があって白と黒のドミノ札がずらりと並んでいます。ポンと押えると聞いたこともない美しい音が響き渡ります。音たちが乱舞した後で、他の者がもう一度やってみると、もう何の音もしません。勿論錆びついたピアノの絃が一度でふつりと切れたのです。またひびのはいった大きな鏡の前に立って、そこに映った切れ切れの自分たちの姿にいぶかっています。リズがその前に立つと下半身がはつきりと映りました。みな一通りの見物を終え、帰ろうとして、ピートが気が付くと、リズがシクシク泣いています。背のすらりと高く、肩幅のしっかりと広く、歯並びもきれいで、脚も真直ぐに伸びて、まっ白に美しい巨人——実はその白骨——の腰骨の上にまたがって、お尻をすりつけながら、体をゆさぶってリズは泣いているのです。このペンギン版の表紙の絵はこの場面を表わして

おりますが、ここではリズは頭蓋骨の横にしゃがみこんでいるだけで、なるほどこの方が差障りはありませんが、本文の意味からは離れております。リズはこの美しかった、大きくて立派だった巨人が死んで、この世からいなくなったことがいとおしくてならないのです。そして、まだ見ぬ前から、「巨人のことを考えるところがゾクゾクするの」と言っていた、その同じ衝動が、リズをこの一種象徴的な、憐れみに充ちた、しかし不毛な、愛の行為へと駆り立てているのです。

もともと、このような解釈を押しつけようとするには、男女の位置が逆ではないかという、微妙な疑問が浮かんで来るかも知れません。実はこの点にも興味深い問題点が蔵されているのでありますが、そのことだけで別に一つの論文を書くというのも何ですので、ついでにザッと片付けておくことにいたしますと、ここでも再びインドの世界霊なる神ブラフマンの助けを借りねばなりません。ここからあと、暫くは種村季弘氏の『ナンセンス詩人の肖像』中の「数と時間構造」の章に紹介されております説を拝借致しますが、古代インドの創世神話によりますと、ヴィシュヌ神の腹の上に女神ラクシュミーが乗ったときに、女神のへそより蓮の花が生じて、その開くとともに世界はブラフマンとして開示され、その創造は蓮の花開く朝ごとに繰返される不断の創造であります。そしてリズと巨人の白骨とのこの場面は巧まずして、この創世神話のパロディをなしております、「そっくり失われた世界」(a whole world lost)を始原の段階において造り替えようとする空しい、本能的なあがきを暗示しております。女神の腹の蓮の花に当りますものは、リズがスカートに包んで持っております黒いちごの実でありましようが、それも谷をよじ降りる下降の時に棄てねばならなかったものでしょう。このようにして、子供たちは新しい世界の発現どころか、元の生死のあわいの国へ持ち帰って村の人の生命を養う役に立てることも出来ずに、生の国、原初の森への冒険から、改めて絶望的な自己及び世界の認識以外、何一つ得ることを能わず

に、元の自己自身として、帰らねばならなかったのですが、考えてみますと、タブーを破って自らの運命の知識の木の実を喰ったのはピートやリズが初めてではなかったのであります。代々その中でより冒険的な子供たちは同じ探険を繰り返し、同じ認識を得ては、それをおぼろな伝説として伝えるにとどめ、子孫からその真相を隠すためのタブーをもうけたのであったようです。

さて、話を元に戻してこの結末を見直しますと、ピートは泣きじゃくるリズに声を掛けて慰めようとしませんが、自分の体付きの不恰好さに気づくとどうして慰めてよいかも分りません。背をシャンと伸ばそうにも、この白骨のように行きません。その代りに、この小さながに股の女の子に対して初めていとさがこみ上げて来るのですが、なすすべもなく、外を見やると先に帰りかけた他の三人が、不恰好に、短い不揃いな脚で、蟹のはいつくばるように歩いていくのであります。蟹という退化^{エントラトウシヤク}または退行の比喩はこの最後の所で初めて出て来るのであります。日本語の「がに股」とは「蟹股」のこと、「Thou shalt not」のタブーを乗り超えようとしたものの、彼らはやはり生と死のあわいの浜辺の岩にしがみつくなり他はないということ、この回帰的な自己認識が結局彼ら——とはいってもリズとピートの二人だけ——にとつての「森の中での発見」に他ならなかったのでしょうか。リズは「どうして今は巨人がいないの？」とまた言いました。やはり鐘^{ベル}つきや「うつろな人々」と同じように三度繰返して、「Truly, there were giants in those days」と言えたのは創世記の昔、天使達が人間の女の美しさに惹かれて地に降りて来た時代のことでありました。神は人間と天使の結婚を怒り、ノアに箱船を造らせ、巨人たちを滅ぼされたのでした。まことにノアの箱船はノアの箱船であり、生の船ではなく死の船だったのです。今森の中にあるのも死の海から津波によって乗り上げたにすぎないものでした。

IV

最後に取上げますメインの『口笛を吹くルーファス』はグリーンンの作品の翌年に出たものであっても、兩者の間には何の関係もないというのがむしろ正しいのだとは思いますが、この二つの作品を並べてみると、やはり何か得る所がありそうな気がいたします。この作品も「森の中の発見」と呼んでよろしいかと思いますが、町の外れの森の中で老朽船を発見する物語である点だけは共通しております。しかしこちらの方は打って変って明るい、若々しい世界でありまして、神様も要らないくらいに明るく、若々しい、と言っではいけないのでしょうか、しかしこの基調は作者メインの、ヒューマニズムや人間の努力への信頼に発しているものと見受けられます。なお、メインは翌六五年の『まん中のビッグ号』(Pig in the Middle)で再び舟の発見を扱っておりますが、差当っては考慮外としておきます。

話は学校での社会科の宿題に、「町を見直す」(A New Look at the Town)というテーマを課された子供たちの勉強振りから始まります。デイヴィド(赤毛なので「ルーファス」と呼ばれます)とエレンが組んで研究することになりましたが、最初、お互いに相手が仲々気に入りません。どちらもわざとのように何もしないで、数日が流れます。ハーカー先生という女の先生は、思う所あってこの二人を組合わせたのでしようが、焦らず、叱らず、時々それとなく二人と言葉を交わすだけで、次第に二人の気持をはぐしていきます。そう言えばこの作品に神の要らない理由の一つはハーカー先生でしょう。しかし彼女は「Mother-Goddess」ではなく、矛盾する言い方ながら「Motherly God」とでも呼びたい何者かなのです。総じてこの作品の世界(即ち町)は母性的なやさしさがあります。勿論それは登場人物たちがそうならしめているのですが。(また、父親が全然出て来ないのも

偶然ではないでしょうが。それはハーカー先生やエレンの母親だけでなく、まだ幼いエレンやジュニーにも具わっている性質です。ジュニーはまだ一年生ですが、子供の世話が大好き、早く自分でお母さんになりたがっています。エレンも家事の最中にジュニーと呼ばれてエプロン掛けのまま町の中を森へと走って行きますが、走りながら、エプロンが固くて外れないので、それをエプロン自体のポケットに丸め込んで、カンガルーのお母さんみたい、と思ったりします。これはグリーンのリズが知ることの出来ない感覚であるでしょう。総じてこの作品の魅力は、会話のやりとりに見られる心理のあや、しかも心理の中につかつか押入るのではなく、さりげない動作や情景や雰囲気を通して自ずと伝わる心の動きや性格の表現にありまして、筋そのものは比較的単純であります。この点メインの一連の作品中では低学年向きで比較的分かりよいようにも見えますが、一種ほのぼのとした詩情は、やはり主人公たちと同じ年頃の子供ではまだ十分味わえないのではなからうかと思われます。私自身にとって見ましてもグリーンの「森の中……」の方がものを言う材料は沢山提供してくれますが、何度か読み返したくなる、しかもゆっくり読んでいたい、と思うのはこちらの方であります。

さてエレンはジュニーの手引きで森の中の船の存在を知り、それをひそかに研究対象にと決めますが、デイヴィドもそれを嗅ぎつけて、エレンとは別にそれを研究しています。そして偶々二人の研究対象が一致することになるわけですが、実は研究の代りに整備をして、先生初めクラスの者を招いて見て貰うことに決めたのです。ところでこの船は、なぜこんな所にあるかといいますが、実は発明家だったデイヴィドのひいおじいさんが、この運河（それも今では時を経るうちに森になってしまいました）の中で建造を計っていた当時新しい型の蒸気船だったのですが、資金に行き詰っているうちに他人に先を越されてしまい、完成間近のまま打ち棄てられたのです。それをデイヴィドたちは丹念に磨き上げて掃除し、ボイラーを沸かし、汽笛も鳴らせるように万端用意し

てクラスの者を迎える、それだけの話なのでありますが、若い者が過去から力を汲み取る、しかもひいおじいさんの挫折、報いられなかった努力の記録から、力を、励ましを汲み取る、という主題が何の押しつけがましもなく、不思議と読者の心に沁み込むように感じられます。それは、世界の本質的善意と人間的努力の綴る歴史への信頼に基づいているように思われますが、これは作者メインがグリーンの「森の中……」を知っており、意識したか否かに拘らず、一つのヒューマニズム的な回答、あるいはアンティテーゼにはなり得ていると考えるのであります。

ただ、グリーンのある作品は反駁や回答を必要としたか、ということになりますと話は別になります。グリーンのあのペシミズムは実はある仮定に立った架空のものなのです。この点少しく説明いたしますと、村に伝わっているのは、巨人とか箱船とかいう旧約の神話の崩れたものばかりでした。もう一つヨナの鯨にふれているらしい言及がありますが、そう言えば、新約的要素はわざと落とされております。そして一箇所だけある例が非常に暗示的であります。子供たちが秘密の行動を共にするに当っては誓約いたしますが、それは二本の棒切れを十字に組み合わせてその端に順次に唾をつけていく、というのであります。彼ら自身その起原を知りません。何か十字架というのは常に恥ずべき死を意味するのだ、とだけおぼろ気知っているのであります。これこそ福音の救済に与らぬ旧約の世界の成れの果てとしての歴史の袋小路である架空の世界をグリーンが意図的に作り上げたものであること、従ってそこでのペシミズムとは、もしキリストの救済がなかったならば、という前提に立つペシミズムにすぎないのであります。それならば「森の中……」は自らの中にその反論的解決を蔵したのであり、メインによる、あるいは他の誰による、反論をも必要としなかった、ということになります。

メインの世界もわざと狭い世界であることを指摘することはできるでしょうが、この世界はグリーンの世界以

上に自己完結的 (self-contained) であると見えながら、全世界といえどもこの小さな世界あるいは町の無数の等質的な総体に他なりません。その世界が基盤を持たぬ脆弱なものに見えるならば、同じ年頃の子供たちの学校内外の生活を扱って、この作品と共通点を持ちそうで、しかも対比的なものとして、古田足日氏の『モグラ原っぱのなかまたち』を考え合わせて頂ければよろしいかと思いますが、これまた非常に楽しい読み物でありながら、読み了えたあとには、はしゃぎ過ぎたあとのような空しさかふとかすめるようであり、この子供たちが一見支配する世界の脆さをもその時には感じさせられるのであります。とも角メインのこの作品が与えるのは、これらの考慮点を離れても成立つ内面的な普遍性であり、E・ネズビットの『宝探し』の真の主題である試行錯誤を通じての自己発見、それを引き継ぎ、押し進めた点で、名作『砂』と共通しながら、互いに対照的で、相補う面を持っているのであらうと思われます。このメインのヒューマニズムの原点は何か。『砂』の中の、吹きつける風に徐々に埋没していく、子午線零度線上の教会のイメージは、この観点から見直せるのではないかと思いますが、今は問題の指摘に止めておきたいと思ひます。

ともすれば児童文学の本筋から脱線しがちな話を長々と続けまして申し訳ありませんでした。

(本稿は昨年十二月四日、慶応義塾大学で行われた第一回イギリス児童文学会総会での講演の内容を、その時のメモを元に纏めたものですが、その際しゃべらなかつたことも加わって随分長くまた不統一にもなつてしまいました。)