

詩人の裏庭探訪

ポール・マルドゥーンの「ホープウェル俳句」を読む

栩木 伸明

ポール・マルドゥーンは 1951 年、英領北アイルランドに生まれた詩人である。1987 年、30 歳代後半を迎えた彼はアメリカ合衆国へ移住して結婚、プリンストン大学に創作科教授の職を得て、ニュージャージー州のホープウェルという古くて小さな町に住むようになった。

マルドゥーンの詩は難解なことでよく知られている。「ポストモダン」という表看板に気圧されつつ、当意即妙だがしばしば過剰に私的な引喩の数々をかきわけて、茶目っ気たっぷりのテキストの内側へ分け入るたびに、ことばの迷路に踏み迷って心細くなる。それでも、至芸と言えそうな語呂合わせや忘れがたい引喩を拾えることが多いので徒労感はない。翻弄されたあげく、小さなごほうびを持たされて帰るのが小癪なだけだ。

アメリカ移住後 10 年あまりして出版された詩集『干し草』(Hay, 1998)をばらばらめくっていたら、「ホープウェル俳句」(‘Hopewell Haiku’)と題された詩が目についた。3 行連の短章を 90 編連ねた作品である。マルドゥーンの詩集には必ずといっていいほど長大な作品が収録されるので、今回は地元の地名を冠して俳句の連作をしたんだなと思って読みはじめた。

I

The door of the shed
open-shuts with the clangor
of red against red.

II

A muddle of mice.
Their shit looks like caraway
but smells like allspice.

III

From whin-bright Cave Hill
a blackbird might ... will give thanks

with his whin-bright bill.

IV

For now, we must make
do with a thumb-blowing owl
across the fire-break.

V

A stone at its core,
this snowball's the porcelain
knob on winter's door.

VI

Our wild cat, Pangur,
spent last night under the hood
of my old banger. (Muldoon 1998: 56-57)

5・7・5音節に揃えた3行でまとめているが、これは英語俳句では主流のやり方。1行目と3行目が脚韻を踏むのはマルドゥーン流である。郊外暮らしから拾い上げたスナップショットを並べた俳句集らしい。

注釈をつけながら読んでみよう。まずは第1句から。「開け閉めのたびにばたんばたん音を立てる」赤い納屋の扉は、俳句のように短い詩をたくさん書いた先輩詩人にウインクしているととれないだろうか。あるときは雨に濡れた「赤い手押し車」の周囲に白い鶏が群れる光景を描き、別の日には、「赤い／消防車が」ゴングを鳴らしながら都会の夜を突っ走っていく場面をビデオクリップのように描いたモダニスト、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ。ニュージャージー州ラザフォードで暮らし、小児科・産婦人科医としての日常から詩を拾い続けたウィリアムズは、ホープウェル在住のマルドゥーンにとって、地元の詩人というべき存在である。第2句は納屋の奥へズームインし、薄暗い片隅の光景に小洒落た演出を施して俳味をくわえた。

第3句は北アイルランドを望郷する。「ハリエニシダがざらつくケイヴヒル」は、ラガン川の河口に位置するベルファスト市を見下ろしている山。「クロウタドリ」は、9世紀に当地の修道士がアイルランド語で書いた8行24音節からなる短詩への言及である。シェイマス・ヒーニーの英訳をもとにして全文の吹き替えを試みると——「小鳥の／嘴が奏でる／甲高い調べ。／わたしは聞いた／森の調べを。ハリエニシダの／金色の、つんざく

調べ／ラガン川の／クロウタドリだ！」(Heaney 1980: 181)。ヒーニーはベルファストのクイーンズ大学でマルドゥーンを指導した。マルドゥーンは大西洋の向こう側へあいさつを送り、クロウタドリが祝福の鳴き声を上げるのを待つ。ところが待てど暮らせど「甲高い調べ」は聞こえてこない。‘will’の一語が利いている。かくして次の第4句で詩人は、ホープウェルの土地に根ざしたフクロウの声で満足する他ないね、とふざけまじりにあきらめてみせる。

第5句では季節が冬へと移る。第6句では、一匹の猫が寒い夜をおんぼろ自動車のボンネットの下で過ごす。アイルランド古詩を知るひとなら、「パンガー」という名の白猫に聞き覚えがあるだろう。9世紀の写字生が書いた短詩に、彼の愛猫として登場するからだ。「わたしと白猫のパンガーは／神からよく似た天職を授かっている。／パンガーはネズミを追いかけて／わたしは正確なことばを追いかけているのだから」(Muldoon 1998: 74)と語り起こされる古詩は、マルドゥーン自身が英訳して『干し草』におさめている。現代のパンガーは他の俳句にも姿を現した後、第48句において、納屋でひっそり死んでいるのが発見される。

こんなふうに一句ずつ読んでみると、ニュージャージーでの郊外暮らしに、地元の文学やアイルランドの古詩が加味されて、俳句が立ち上がっているのがよくわかる。イメージや意味の連鎖と飛躍を愛でながら、行きつ戻りつ音読するうちに、耳が音に敏感になる。やがて読者はそれまで聞き逃していた脚韻に気がつくだろう。第1句の、どの行とも脚韻を踏まない第2行が、五つ後（第6句）の第1行・第3行と脚韻を踏んでいるのだ。‘clangor’—‘Pangur’—‘banger’。その先もチェックしてみると、第2句の‘caraway’は第7句の‘hay’と‘Friday’と押韻している。以後、脚韻の連鎖が順繰りに送られていき、第90句2行目の行末に据えられた‘store’は、第5句の‘core’と‘door’に脚韻の契機を提供する。「ホープウェル俳句」はたんなる英語俳句の連作ではない。90編の短章が大きな輪を描くよう、脚韻で連鎖を仕組んだ長編詩だったのである。

制約が多いほど表現の自由度が増すというパラドックスの詩法は、モダニズム以降のアメリカ現代詩においては人気がないらしい。だが、伝統詩型と縁を切らずに歩んできたイングランドやアイルランドの詩神とは、あいかわらず相性がいい詩法である。北アイルランド出身のシェイマス・ヒーニーやキアラン・カーソンと並んで、マルドゥーンも、口語的なイディオムを多用した詩に脚韻を忍び込ませるゲームを好む。そして、精緻なルールを自らに課して短詩型を愉しむマルドゥーンの実践は、ソネットの名手だったウィリアム・ワーズワースを彷彿とさせる。

正味の話、みずから進んで入る牢獄は牢獄ではない。
わたしの場合、憂鬱や不機嫌の虫に囚われた時は

ソネットという狭い敷地に閉じこもると気が晴れる。

ありあまる自由の重荷を感じた覚えがあるひとならば

きっとわかってもらえるはずだ。君も重荷を知るひとならば

わたしと同様、ソネットにつかのまの慰めを求めるがよい。(Keene 1993: 926)

この一節はワーズワースのソネットの後半部分。かんじんの脚韻を日本語に移せないのがもどかしいけれど、作者の視点から短詩型の魅力を語ってあますところがない。ドナルド・キーンが連歌論の中に引用していたのを孫引きした。日本中世の歌人たちは連歌に参加するさい、詳細な「連歌式目」を守って作歌しなければならなかった。博覧強記なキーンは、歌人たちが式目を遵守しつつ苦心を愉しみに変えたさまを、制約が多いソネットという詩型を好んだワーズワースに代弁させたのである。

制約を課すことで想像力を飛躍させる力業は、「ホープウェル俳句」にも通じるパラドックスだ。マルドゥーン of 想像力の裏庭を覗き込みながら、彼の「狭い敷地」はどんな形をしているのか、これからざっとした地勢図を描いてみたい。まず、複雑な脚韻ルールでシークエンスを組み立てていく「ホープウェル俳句」の実体は、「俳句」というより「連歌」と呼ぶ方がふさわしいことを確認しておこう。マルドゥーン of の試みがユニークなのは、通常は複数の書き手によって制作される共同詩を、ひとりでこしらえたところである。いわばこれは、独吟による連歌の試みなのだ。

西洋で連歌——共同制作による詩——がはじめて試みられたのは、1969 年のことだ。メキシコの詩人オクタビオ・パスを宗匠格に、フランス、イタリア、イングランドの詩人たちが 4 人でパリのホテルにこもって、27 編からなる共同詩を制作した。作品は『レンガ 詩の鎖』と題され、二年後に出版された。共同詩を束ねる約束事としては、ヨーロッパの短詩型として最も典型的なソネットおよびそのヴァリエーションが採用されたが、四人の詩人たちが手本にした実例は、15 世紀末に宗祇を宗匠として三人の歌人が共同制作した『水無瀬三吟百韻』であった。『レンガ』の序文に引用された英訳で、最初の四句を読んでみよう——

still under snow

the mountains are mist-bound

a spring evening

far in the distance running water

near a hamlet of plum-trees

air of the river
against the close willows
spring is appearing

sound of a dragged boat
clear in the clear bright morning (Paz 1971: 29)

発句は宗祇である。春霞の向こうに残雪が見える水無瀬の風景を描写したこの句は、かつてこの土地に離宮を営んだ後鳥羽院への献辞だ。事実この発句は、春霞を歌った後鳥羽院の歌をふまえ、雪景色をつけ加えてあいさつとしている。ドナルド・キーンの英訳で本歌を引こう——‘When I gaze far off / The mountain slopes are misty / Minase River – / Why did I ever suppose / Evenings were best in autumn?’(Keene 1993: 954)。続く脇句は梅の香りを嗅ぎ、第三句は柳の緑を眺め、第四句は川舟の音に耳を澄まして、早春の風光を味わっている。このような展開の呼吸と読み比べれば、「ホープウェル俳句」の冒頭数句が先行詩人たちにお茶目な会釈を送ってみせたのは、歌道の先例をふまえたジェスチャーだったと受け取れる。

マルドゥーンは自分自身の詩を‘whimful’(Wills 1998: 11)と呼んだ。この造語は、彼の俳句の特徴をもよくあらわしているのではないだろうか。クレア・ウィルズが指摘するように、マルドゥーンは真剣にふざけまわることで既存の価値を転倒するとともに、自分の立ち位置を特定されぬよう逃げ回る。「ホープウェル俳句」では、暢気な郊外暮らしが多読な読書習慣とない交ぜになり、「奇^ウ想^イにあ^あふ^ふれ^れた」詩句の連鎖を織り上げていく。たとえば次のシークエンスには、軽みと重さを併せ持つマルドゥーン特有な付合の妙がある。

XXV

A hammock at dusk.
I scrimshaw a narwhal hunt
on a narwhal tusk.

XXVI

I, too, nailed a coin
to the mast of the *Pequod*.
A tiny pine cone.

XXVII

The yard's three lonesome

piners are hung with such tokens.
A play by Zeami.

XXVIII

Good Friday. At three,
a swarm of bees sets its heart
on an apple tree. (Muldoon 1998: 60-61)

舞台は郊外の家の裏庭である。語り手はメルヴィルの『白鯨』を読みふけるうちに、現実と幻想の境界が曖昧になる夕暮れの中で、小説内の船乗りの日常を演じはじめている。彼は海獣の牙で彫り物をこしらえ、マストにコインを打ちつける。だがそのコインは松笠の代用品だ。そして、松笠の存在が語り手の心を、捕鯨船ピークオッド号の世界から裏庭の現実へと引き戻す。目の前に見える三本の松の木が、能舞台の橋がかりの三本松と重なって、世阿弥の能を連想させる。暗示されている題目は『松風』に違いない。三本松は午後三時を導き出す。^{グッドフライデー}聖金曜日の午後三時といえ、カトリック信徒の間の俗信では、キリストが十字架に掛けられた時刻である。かくして復活を予告する蜜蜂にくわえて原罪を暗示するリンゴの木が、次の俳句を呼び出すだろう……。

このように評釈のまねごとをしてみると、マルドゥーンが読者に期待しているリテラシーのレベルがなかなか手強いとわかる。日本古典に親しんだ読者でなければ、たった今読んだ俳句のテキストから即座に『松風』を連想するのは難しいだろう。だが『松風』にたどりついた読者も油断は禁物だ。忘れた頃の第 67 句に、第 2 の関門が待ち構えている。

A bullfrog sumo
stares into his bowl of wine.
Those years in Suma. (Muldoon 1998: 69)

鳥獣戯画の一場面をバタ臭くしたような 2 行の次にふと出てくる「須磨の年月」を読み飛ばしては元も子もない。「須磨」はもちろん在原行平が蟄居した土地である。彼がこの地で恋に落ちた姉妹のひとりの名前が『松風』にタイトルを与えていることを、読者は瞬時に了解しなくてはならないのである。

さらに、「ウシガエルの相撲取り」が覗き込んでいる酒杯ならぬワイン杯と『須磨』の間に語呂合わせがあることも、了解するよう期待されている。『干し草』には「長い後味」と題された詩がおさめられており、「許されるぎりぎりまでなみなみと、ぼくは君のグラスにシミのシャルドネを満たす」(Muldoon 1998: 78)という詩行がある。この詩には『松風』

と須磨も重要な小道具として登場する——『松風』は恋やつれを暗示する‘Pining Wind’と訳されている——ので、読者はもちろん、〈ウシガエルのワイン杯がシミ（＝カリフォルニア州のワイン産地）を連想させ、シミの音がスマ（＝須磨）を呼んで「須磨の年月」という詩句が生まれた〉と読み込むことが期待されているのだ。

マルドゥーンはたえず読み手のアンテナ感度に挑んでくるので、読者はしばしばことばの迷路の真ん中で立ち往生するはめになる。だがテキストをよく読み、引喩アンテナを研ぎ澄ましておきさえすれば、窮地を切りぬけられるように、迷路は設計されている。マルドゥーンは‘whimful’なひとり遊びに読者を誘い込む。そうすることで、連歌をこしらえた歌人仲間にかつて存在したような知的共同体を、擬似的につくりだそうとしているのだ。

あと一箇所だけ、迷路の交差点をツアーしてみよう。第 15 句である。

The changeless penknife.

The board. The heavy trestles.

The changeless penknife. (Muldoon 1998: 58)

この謎々を解くのはそれほど難しくない。マルドゥーンは、アイルランドの先輩詩人 W・B・イエイツが佐藤氏という日本人から先祖伝来の刀を贈呈されたエピソードに言及している。イエイツの「わがテーブル」(‘My Table’)という詩の最初の数行を読んでみよう——‘Two heavy trestles, and a board / Where Sato’s gift, a changeless sword, / By pen and paper lies, / That it may moralise / My days out of their aimlessness’ (Yeats 1997: 206). マルドゥーンがイエイツの詩を引き写しているのは一目瞭然だが、俳句の中では‘sword’が‘penknife’へと矮小化されている。イエイツが「不変の刀」から受け取った厳粛な教訓を茶化すために、マルドゥーンの俳句は‘aimlessness’を演じているのだ。『干し草』におさめられた「先端」(‘The Point’)というソネットをあわせ読めば、彼の‘whimful’なおふざけが真剣だとわかる。

Not Sato’s sword, not Sato’s ‘consecrated blade’

.....

What everything in me wants to articulate
is this little bit of a scar that dates
from the time O’Clery, my school-room foe,

rammed his pencil into my exposed *thigh*
(not, as the chronicles have it, my calf)
with such force that the point was broken off. (Muldoon 1998: 10)

この詩ではついに「不変の刀」が鉛筆の先端にまで縮小してしまう。詩を最後まで読み、鉛筆の先端が折れて失われたのを知った瞬間、読者は苦笑するしかない。‘The Point’というタイトルを持つ詩が‘pointless’（意味がない、無駄な）な結末をあえて選び取っているからである。にもかかわらず書評家は、マルドゥーンがイエイツに仕掛けたおふぎけのポイントを指摘する——「異国的で、文学的で、高尚なもの一切が、（ほぼ）日常的で平凡を極めたもの一切の力によって暗がりの中へ放り込まれてしまった」（Mooney 1999:57）、と。

書評家のこの指摘を〈正反対な諸要素のスリリングな衝突〉と言い換えれば、マルドゥーンの‘whimful’な言語観を説明できるだろう。ようするに彼は、煩雑なルールだらけの、ちょっと古くさい言語ゲームを自らに課すことにより、俳句が連鎖していく作業空間を構想した。その空間は裏庭のように狭苦しいので、世阿弥やメルヴィルやイエイツをはじめとする高尚な文学テキストの言語と日常生活で用いられる私的な言語を隔てる垣根は立てられない。したがって、その作業空間におのずと立ち上がるのは、空想と現実がいたるところで鉢合わせするピンボールマシンに似た構造の詩である。「ホープウェル俳句」が読者に差し出す、一見野放図だがすみずみまでコントロールがゆきとどいた、ことばの迷路の正体はこれだったのだ。

興味深いことに、マルドゥーンの俳句は、英語俳句を実践してきた伝統派には評判が悪かった。俳句を禅の視点から理解し、言語と経験が一如となる「俳句的瞬间」を提唱し、英語圏で決定的な影響力を持った R・H・ブライスの衣鉢を継ぐ雑誌『ブライス・スピリット』には、英語俳人デヴィッド・コブによるこんな書評が載った——「マルドゥーン式俳句には、われわれ俳句^{マイスター・ハイジン}宗匠が禁忌として注意深く避けてきた一般化、擬人化などがぜんぶ盛り込まれている。（中略）さらに全体としてみると、優れた俳句の必須条件であり、言語に尽くせないものを解き放つイメージの^{ジャクスタポジション}併置が欠けている」（Cobb 1999: 53-54）。批評家エドナ・ロングリーはコブの批判を引きながら、「マルドゥーンは、かつてイマジズムが詩から追放しようとした、際立つリズムや脚韻からなる構造を俳句に上乘せした」（Longley 2000: 257）と結論づけた。

伝統俳句の規範やモダニズムの詩史を前提とするこれらの批判は、宗匠になるつもりも、新しい文学運動を唱導するつもりもないマルドゥーンにとっては、どこ吹く風であつたに違いない。「ホープウェル俳句」は一回きりのひとり遊びだったからだ。彼の「上乘せした」俳句は、『アリキタリ国の王子』（*The Prince of the Quotidian*, 1992）——毎日欠かさず詩による日誌をつけた——や『ケリー・スライド集』（*Kerry Slides*, 1996）——写真家と連携した短詩連作、タイトルはアイルランド南部ケリー地方特有のダンス《スライド》との語呂合わせ——といった詩集でおこなわれた連作実験の延長線上にある。これらの連作で表

明された、ありきたりな日常への執着が「ホープウェル俳句」にも引き継がれて、読者は詩人のひとり遊びの真っ只中へ誘い込まれる。書き手が自在に操る書物の知識を、読者も当然共有しているかのようにマルドゥーンがふるまっていることはすでに述べたが、ぼくたちが招き入れられるのは書物の世界だけではない。読者は詩人の私生活までつぶさに見るよう促される。たとえば、‘A crocus piss-stain. / “There’s too much snow in my life,” / my daughter complains’ (Muldoon 1998: 57)を読めば、子煩悩な父親が娘の口まねをしている声が聞こえてくるだろう。

詩人が読者に書物のレベルで、さらには日常のレベルでも、ある種の共通理解を期待するのはべつに新奇なことではない。そもそもそうした共通理解を持つひとびとが一座を囲み、共同詩をこしらえて、作者＝読者として楽しむのが、日本における連歌・連句の伝統である。オクタビオ・パスをはじめとする四人の詩人たちは『レンガ』においてこの伝統を西洋へ移植する試みをおこない、日本では大岡信を宗匠として1970年代以降、「連詩」という名で詩の共同制作がたびたびおこなわれてきた。

これらの幅広い実践と比較するとき「ホープウェル俳句」が突出しているのは、さきほど紹介したように、それがひとり遊びだという点である。一緒に遊べる仲間が見つからなかったマルドゥーンは、独吟で連歌を試作し、想像力の裏庭へ読者を誘い込んだ。裏庭の探訪を終えたぼくたちが思い起こすよう促されるのは、『干し草』はマルドゥーンが47歳のときに出版された詩集だったという伝記的事実である。『タイムズ文芸付録』の書評家は「機を逃さずに草を干せ」という成句を引用して、「1987年のアメリカ移住がマルドゥーンの詩歴における『初期』から『中期』への転換点だった」(Jenkins 1999: 9)と述べる。さらにクレア・ウィルズは、詩人が自分特有の声を失う危険性について論じながら、「自分自身を置き去りにせずに先へ進む方法を心得ているかどうか、詩人にとっては重要である。最近作『干し草』においてマルドゥーンはこのジレンマを深く自覚しているようだ。(中略)彼は詩集中の数カ所で、自分自身が『中年クライシス』に悩み、『経歴半ばで一休み』をしており、『曲がり角』にいるとさえほのめかしている」(Wills 1998: 186-7)と評する。

どうやら、想像力の狭い裏庭にこもり、読者を擬似共同体へ誘い込もうとした詩人のひとり遊びは、中年後期へ向かうために自らの声を鍛え直すゲームだったらしい。だとすればそのひとり遊びは功を奏して、詩人は首尾よく中年クライシスを克服したように見受けられる。1999年から5年間オックスフォード大学詩学教授をつとめ、2003年にはピューリッツァー賞を受賞するなど、その後の彼の履歴を見れば、鍛え直された中年以後の詩的ヴォイスによる成果が、大いに評価されたことがわかる。詩人の後期の活動にはいっそうの拍車が掛かり、近年では幅広い分野で‘whimful’なふざけ遊びを展開している。オペラの

ためのリヴレットを執筆し、シンガーソングライター、ウォーレン・ジヴォンと共作し、自らもロックバンドでリズムギターを弾き、バンドのために作詞をするマルドゥーンは、日本風に言えば還暦を超えた。その彼の最新詩集『路上のことば』(*The Word on the Street*, 2013)はロックの歌詞集である。

引用資料一覧

- Cobb, David (1999) 'Dear Editor'. In *Blithe Spirit* 9: 1, March, 53-54.
Heaney, Seamus (1980) *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London: Faber.
Jenkins, Nicholas (1999) 'For "mother" read "other": the finely spun web of Muldoon's middle years'. In *TLS* (29 Jan), 9-10.
Keene, Donald (1993) *Seeds in the Heart*, New York: Henry Holt.
Longley, Edna (2000) *Poetry and Posterity*, Tarsset: Bloodaxe.
Mooney, Martin (1999) 'Children of Necessity'. In *Poetry Ireland Review* 63 (Winter), 54-58.
Muldoon, Paul (1998) *Hay*; London: Faber.
Paz, Octavio, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, and Charles Tomlinson (1971) *Renga: A Chain of Poems*, New York: George Braziller.
Wills, Clair (1998) *Reading Paul Muldoon*, Newcastle upon Tyne: Bloodaxe.
Yeats, W. B. (1997) *W. B. Yeats: The Poems* 2nd ed., ed. Richard J. Finneran, New York: Scribner.

付記：本文中で、文章を読みやすくするために、英語文献からの引用を日本語訳に差し替えた箇所があるが、それらはすべて拙訳である。なお本稿は、英語で発表した 'Paul Muldoon's "whimful" game in "Hopewell Haiku"' (*Journal of Irish Studies*, Vol. XIX, 2004)にリミックスを施し、日本語で書き換えたバージョンである。