

## 自己主張するパロディ ——フィービー・ケアリーとその作品——

澤 入 要 仁

### はじめに

ルイス・キャロルが写真に興味を持っていたことはよく知られている。1855年、叔父の写真術をみて興味を覚えると、翌56年には写真器材一式を注文。58年には、ロンドンの写真協会展覧会にみずからの作品を出展するまでになった。

おもしろいことに、この時期の写真への興味は、キャロルの初期の文筆活動とも密接に結びついてきた。たとえば、叔父の写真術を初めてみて、わずか10日後、「驚くべき写真術」という戯文を書いている。<sup>1</sup>『不思議の国のアリス』の出版より、ちょうど10年前のことである。

この戯文は非常にこった作品だ。まずは、小説執筆という創作活動が写真という機械によっておこなわれる時代になった、という設定のもと、語り手がある実験の結果を紹介する。その実験では、ある若者の精神を撮影したところ、写真に「感傷的流派の小説」が写っていたという。しかもその写真をさまざまな溶液で、「現像・発展」させると、「果断で率直的な流派」になり、ふたたび「現像・発展」させると、今度は「痙攣派かドイツ派」の作品になる。写真が現像によってさまざまに作りかえられるように、小説も簡単に作りかえられるというのだ。

このようなSF風の設定が斬新であるだけでなく、それぞれの段階で感光紙に現像された文章の文体が、いずれも各ジャンルの典型的な文体の模写になっていることがおもしろい。すなわち、基本的に同じプロットの文章が、三つの文体で書かれているのだ。いかにもキャロルらしい。たとえば、「おだやかな微笑や、ものうい瞳が、たいそう見事に騎手の美しい姿と調和して、彼の思想のおだやかな傾向を表していた」という「感傷的流派」の文章が、「騎手の顔には落ち着いた実務的な表情が浮かび、馬を進めながら口笛を吹いた」という「果断で率直的な流派」の文体になり、さらに、「騎手のひそめた眉——ぎよろついた目——食いしばった歯——が、心の内なる強烈な苦悩を表していた」という「痙攣派かドイツ派」の文体に変わる。キャロルにとって、写真機でものを写すことは、文体をまねることと、連想が結びついた行為であったようだ。

じじつ、写真に関する第二の文筆作品も、模倣にもとづく作品であった。1857年の詩「ハイアワサの写真撮影」である。キャロルはこの作品で、19世紀アメリカの国民的詩人ヘンリー・ワズワー

<sup>1</sup> Helmut Gernsheim, *Lewis Carroll: Photographer*, rev. ed. (New York: Dover Publications, 1969), pp. 110–13.

ス・ロングフェローによる物語詩『ハイアワサの歌』の形式を模倣した。『ハイアワサの歌』は、わずか2年前の1855年に出版された、当時の英米の話題作であったし、キャロル自身、ロングフェローを「存命する最高の言語の達人」と呼んでいた。

「ハイアワサの写真術」ははじめ雑誌『汽車』(1857)に発表されたのち、詩集『幻想魔景』(1869)、および詩集『韻? そして意味?』(1883)に再録された。それぞれの再録にあたっては入念な改訂がほどこされている。たとえば『韻? そして意味?』に収められた最終稿では、ガラス板に乳剤をぬる作業など、湿板写真術の過程を描いた部分が削除された。80年代にはすでに乾板が普及していたからである。キャロルは、ロングフェローの詩の形式を模倣するだけでなく、写真術の描写にも神経を使っていたのである。<sup>2</sup>

ところで、キャロルがイギリスでこのような実験をしていたちょうど同じ頃、大西洋をはさんだアメリカで、ロングフェローのパロディを書いていた女性詩人がいた。フィービー・ケアリーである。

ケアリーは現在、ほとんど言及されることのない詩人だ。同じく詩人・作家であった姉のアリス・ケアリーの方が、当時も有名であったし、現在でも名前が残っている。たとえば文学事典『オックスフォード版必携・合衆国における女性の著作』では、フィービーの項目はないものの、アリスには独立した項目が立てられた。<sup>3</sup> とはいえ、そのアリスでさえ、じつは忘れられた存在に近い。『コロンビア版アメリカ詩史』の「序論」のなかで、昔のアンソロジーの中にしばしば見いだすが、いまや「聞きおぼえ」がない詩人のひとりとして、アリス・ケアリーの名前が挙げられているくらいだ。アリスでさえこの程度の言及しかされていない同書には、フィービーの名はひとつも見えない。<sup>4</sup>

このように、文学史におけるフィービー・ケアリーの現状はまことにおぼつかない。しかしパロディ作家としては、その名前がかろうじて残っているようだ。たとえば、新しい『マーティン・ガードナーのお気に入りパロディ詩』のなかに、フィービーの作品は5編も選ばれているし、ジョン・ホランダーが1993年に編集した、すぐれた2巻本のアンソロジー『アメリカ詩——19世紀』には、フィービーの詩が6編掲載されているが、そのうち5編がパロディであった。<sup>5</sup>

たしかにフィービー・ケアリーは、同時代のルイス・キャロルのような名声を残していない。しかし、その作品を読むと、キャロル以上にパロディという形式をたくみに利用して、自分の世界を表現していたように思われる。本稿は、とくにロングフェロー詩のパロディを分析することによっ

<sup>2</sup> Ibid., pp.113–17.

<sup>3</sup> Cathy Davidson and Linda Wagner-Martin, eds., *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States* (New York: Oxford University Press, 1995), p. 153.

<sup>4</sup> Jay Parini, "Introduction," to *The Columbia History of American Poetry*, ed. Jay Parini (New York: Columbia University Press, 1993), p. xxv.

<sup>5</sup> Martin Gardner, ed., *Martin Gardner's Poetic Parodies* (Amherst, New York: Prometheus Books, 2001); and John Hollander, ed., *American Poetry: the Nineteenth Century* (New York: Literary Classics of the United States, 1993), 2: 154–62. なお、19世紀のアメリカ女性詩人を論じたポーラ・バーナット・ベネットの新しい研究『公的領域の詩人たち』のなかで、フィービー・ケアリーが取り上げられていて驚かされた。Paula Bernat Bennett, *Poets in the Public Sphere* (Princeton: Princeton University Press, 2003), pp. 113–34.

て、パロディストとしてのフィービー・ケアリーの特徴を明らかにし、そのパロディが、単なる笑いをさそうためのものではなく、みずからの主張を提示するための表現でもあったことを示したい。

## オハイオからニューヨークへ

なじみのうすい詩人であるから、その伝記を簡潔に紹介しておこう。<sup>6</sup>

フィービー・ケアリーは1824年、オハイオ州シンシナティ郊外の農地で生まれた。1803年に州になったばかりのオハイオは、1820年の時点で、人口58万人にすぎない。大西洋岸と「西部」をむすぶ大動脈、カンバーランド道路が、180キロ東北にあるコロンバスまで到達したのが1833年であることを考えると、ケアリーが生まれた1824年当時、シンシナティ郊外はまだきわめて不便な土地であったはずである。

ケアリー家は、姉妹の曾祖父の代までは裕福な家庭であったが、1802年、祖父が一家ともども、ニュー・ハンプシャーからオハイオの荒地に移り住むと、経済的にも肉体的にも苦しい生活がはじまった。オハイオがまだフロンティアであった時代である。当初、先住民による襲撃もあったという。フィービーが生まれるころから、ようやく周囲の開拓が進んでいった。

フィービーは9人兄弟の6番目。4歳上に姉アリスが、6歳上に姉ローダがいた。いずれも正規の学校教育をほとんど受けていない。けれども、アリスが、母や姉ローダから読書と文学趣味を学ぶと、フィービーはアリスから読書と文学趣味を学んでいった。その結果、アリスは17歳、フィービーは13歳から詩作をおこなうようになり、シンシナティやボストンの新聞・雑誌に投稿するようになった。フィービーの詩がはじめてボストンの新聞に採用されたのは、彼女が14歳の時であったという。

姉のアリスは、奴隷制廃止運動の全国的機関誌で、のちに『アンクル・トム的小屋』を連載(1851-52)して有名になる『ナショナル・エラ』誌に投稿するようになった。この雑誌をとおして、アリスは詩人ホイットティアに注目される。さらにアンソロジーの编者として知られるジャーナリスト、ルーファス・ウィルモット・グリズウォールドの目にとまり、そのアンソロジー『アメリカの女性詩人たち』(1849)に姉妹の作品が掲載された。『アメリカの女性詩人たち』を書評したポーは、アリスの詩「記憶の絵」を「この作品集の中であきらかにもっとも高貴な詩」とたたえている。この詩は、「記憶の壁」に掛けられた絵のなかで、弟の永眠する森を描いた絵が、もっとも美しいとうたった詩である。<sup>7</sup>

<sup>6</sup> ケアリーの伝記はおもに Mary Clemmer, "A Memorial of Alice and Phoebe Cary," in *The Poetical Works of Alice and Phoebe Cary*, ed. Mary Clemmer (1876; Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1881), pp. 1-90; and Janice Goldsmith Pulsifer, "Alice and Phoebe Cary, Whittier's Sweet Singers of the West," *Essex Institute Historical Collections* 109 (1973): 9-59 による。

<sup>7</sup> Edgar Allan Poe, "Notices of New Works," *Southern Literary Messenger*, February 1849, p. 126. Alice Cary, "Pictures of Memory," in Alice Cary and Phoebe Cary, *Early and Late Poems of Alice and Phoebe Cary* (Boston: Houghton, Mifflin, and Company, 1887), pp. 71-72.

ケアリー姉妹はグリズウォールドの後援をえて、1849年、合作の第一詩集『アリスとフィービー・ケアリーの詩』を発表する。うち姉の作品が三分の二を占め、フィービーの作品は三分の一にすぎなかった。ホイットィアは書評のなかで、姉妹の「まれなる繊細な才能」を顕彰した。<sup>8</sup>

翌年、姉妹は、おそらくそれらの原稿料を元手に、ニューヨークとニュー・イングランドを旅行して、多くの文人たちと交わった。そのときマサチューセッツ州エイムズバリーに住むホイットィアも訪ねている。さらにホイットィアによってロングフェローを紹介された。<sup>9</sup> アリスの死の直後、ホイットィアは姉妹の来訪の様子を「詩人<sup>シンガー</sup>」(1871)という詩のなかで回想している。「うたうことを運命づけられているように私には彼女(アリス)が見えた」という。<sup>10</sup>

いったんオハイオに戻ると、同じ1850年、姉アリスは果敢にもニューヨークに移り住んだ。作家として自立するためである。ニューヨークは新しい、いわばメディア都市であったが、まだ、職業としての作家・詩人が成立することはむずかしい時代だった。翌年からフィービーも姉と同居する。アリスは執筆に専念し、フィービーはおもに家事をになって、姉の創作活動を支えた。フィービーの方が家庭的で陽気であったようだ。1852年、アリスはオハイオ時代の田舎生活を題材にした半自伝的な物語集『クローバーヌック』を出版し、ベストセラーになる。しだいに姉妹の住まいには、毎週日曜日の夕方、リチャード・ヘンリー・スタードなどの文学者やホラス・グリーリーなどのジャーナリストたちが集まるようになった。

そういえば、いまではおもにリアリズム作家として知られるウィリアム・ディーン・ハウエルズも、ケアリー姉妹と同様に、オハイオの田舎町出身だった。正規の教育もほとんど受けていない。ハウエルズは1837年に生まれた。アリスよりも17年、フィービーより13年若い。1860年の大統領選のために書いたリンカーン伝が成功し、その印税で、ケアリー姉妹と同じように東部を旅行する。そこでエマソンをはじめとしたニュー・イングランドの文人たちに会った。大統領選での貢献が認められ、ヴェニス公使の地位を得たのち、1866年、ボストンに居を移して、名を高めつつあった『アトランティック・マンスリー』誌の編集者になる。1871年には編集長になった。1857年に創刊された同誌の歴史のなかで、初のニュー・イングランド出身者でない編集者・編集長である。ハウエルズは同時に、小説家としても活躍して、伝統あるニュー・イングランド文化の代表者のひとりになった。

<sup>8</sup> Quoted in Joseph M. Ernest, Jr., "Whittier and the 'Feminine Fifties,'" *American Literature* 28 (May, 1956): p. 187.

<sup>9</sup> Joseph M. Ernest, Jr., "Whittier and the 'Feminine Fifties,'" *American Literature* 28 (May 1956): p. 187; Samuel Longfellow, *Life of Henry Wadsworth Longfellow*, vol. 13 of *The Works of Henry Wadsworth Longfellow*, Standard Library Edition (Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1891), p. 186.

<sup>10</sup> John Greenleaf Whittier, "The Singer," *The Atlantic Monthly* 28 (August, 1871): p. 220. ところで、ハイアット・H・ワガナーは、ホイットィアがアリス姉妹の詩などを高く評価していたことに言及し、「(詩の) 好みがこの程度の男が、今日、読むに値するような詩を書きそうには思われない」と述べた。Hyatt H. Waggoner, *American Poets: From the Puritans to the Present*, rev. ed. (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1984), p. 71.

このようにみると、ケアリー姉妹は、ハウエルズのような地位を得ることができなかったものの、女性でありながらハウエルズよりも16年も早く、作家としての職業を求めて、同じオハイオから大都会に移り住んだことになる。姉妹の無謀さ、大胆さがよくわかるだろう。しかも、古都ボストンではなく、新都ニューヨークをえらんだというのも、ハウエルズ以上に新しい時代を先取りしているようだ。

姉アリスの活躍はめざましかった。姉妹が合作詩集を出版した後、姉は物語集や詩集をつぎつぎと出版していった。ホラス・グリーリーは1868年、「(アリス) ケアリーよりたくさん書いたアメリカ女性はほとんどいなかった」と述べている。<sup>11</sup> 一方、フィービーは寡作であった。フィービーが単独の詩集を出版したのは、1854年になってからである。その詩集が、『フィービー・ケアリーによる詩とパロディ』であった。これ以外には、1868年に『信仰、希望と愛の詩集』を出版しただけである。

前者の詩集のなかからは、たとえば「わが家に近づいて」が、カナダの作曲家ロバート・ステイール・アンブローズによって曲をつけられ、「ひとつの甘美で崇高な思い」という賛美歌として有名になった。この詩は、ヨハネ伝14章2節やヘブル書11章13-16節を使って、死に近づきつつあるということは、天国という「わが家」に近づくことであると認識することによって、毎日の恐怖が打ちけされることをうたっている。素朴ではあるが、日々の信仰から生きる勇気を引き出すところが力強い。<sup>12</sup> 1870年代になると、この詩は、アメリカ各地やイギリスで聖歌を歌いながら信仰復興運動をおこなったドウワイト・L・ムーディとアイラ・デイヴィッド・サンキーによって採用され、英米で急速に広まった。なお、日本では讚美歌「ややに近しあまつわが家」として知られる。<sup>13</sup>

ケアリー姉妹は奴隷制廃止運動だけでなく、女性の権利拡大を唱える運動にも参加した。たとえば、姉は、ジャーナリストのジェーン・クローリーによって設立された、女性プロフェッショナルたちのためのアメリカ初のクラブ、ソロシスの初代会長を務めた。妹のフィービーは、エリザベス・スタントンとスーザン・アンソニーが創刊した女性参政権運動の機関誌『革命』の編集にも参加している。

このように敬虔で正義感にあふれる女性がはじめて単独で出版した詩集がさきの『フィービー・ケアリーによる詩とパロディ』であったが、おもしろいことに、その約三分の一をパロディが占めていた。たとえば「サミュエル・ブラウン」はポーの「アナベル・リー」のパロディであるし、「妻」はトーマス・ベイリー・オールドリッチの「死の床」の、「ジェイコブ」はワーズワースの「ルーシーその2」のパロディであった。そして、ロングフェローのパロディも二作含まれていた。

<sup>11</sup> Horace Greeley, "Alice and Phebe [sic] Cary," in James Parton, et al. eds., *Eminent Women of the Age* (Hartford: S. M. Betts & Company, 1868), p. 170.

<sup>12</sup> Phoebe Carey [sic], *Poems and Parodies by Phoebe Carey [sic]* (Boston: Ticknor, Reed and Fields, 1854), pp. 101-102.

<sup>13</sup> 日本福音連盟聖歌編集委員会編『聖歌』、日本福音連盟、昭和33年、309頁。

「日は暮れぬ」と「人生讃歌」である。

一方、この詩集の冒頭から三分の二をしめる、パロディ以外の詩のセクションでは、その四分の一が女性の死を扱っていた。たとえば、「天国に入る」では、「労働」と「悲しみ」の人生を送ってきた女性が死の床に伏し、友達に見守られながら天国にのぼってゆく。その他の四分の三は、かつて詩を読んで聞かせた恋人のことを思い返す「詩」のような悲しい記憶をあつかった詩や、さきに紹介した「わが家に近づいて」のように、信仰の力によって苦難を乗り越えようとする詩が多くなっている。

このようにみると、たしかにパロディ以外の詩は、19世紀の多くの女性詩人たちの作品と大差ないものであることがわかる。したがって、そのような詩が、パロディと並べられていることが不思議なくらいだ。ポーラ・バーナット・ベネットもこの特徴を指摘していたが、これはどのように考えればいいのか。<sup>14</sup>

たしかに、センチメンタルな詩と、ユーモラスなパロディという組み合わせは奇妙な取り合わせに見える。かたや涙を誘う。かたや笑いを誘う。なるほど正反対だ。しかしフィービーの場合、じつは正反対ではなく、むしろ、これらには大きな共通点があった。それは、いずれも強い主張が込められているという点である。

19世紀アメリカのセンチメンタルな女性文学が、強い「力」をもった作品であったことは、よく知られるようになった。たとえばジェーン・トンプキンスによれば、『アンクル・トムの小屋』をはじめ、19世紀女性文学にしばしば見られる死というテーマは、敗北を意味するのではなく、勝利を意味した。それは、力の喪失ではなく力の獲得であった。<sup>15</sup>

これは、ケアリーの詩にもあてはまる。たとえば、先に紹介した「天国に入る」では、死んでゆく女性が「われわれの生よりもよい生」を得たとされた。苦しい生活に追われる「われわれの生」を、死によって克服したのである。それは、逃避のための死ではない。現状を打破するための死である。このようなセンチメンタルな表現のなかには、現状の批判と現状の打破という積極的な主張が込められていた。<sup>16</sup>

それでは、パロディの方はどうだろうか。たしかに、パロディ詩は、原詩の一部を改変することによって、大きな相違を作りだしているのがあって、その変化が笑いを誘う。原詩やその作者をからかうことにもなる。じっさい、ブラウニングは、自分の詩のパロディがウォルター・ハミルトン編のパロディ・アンソロジーに掲載されることを拒否したという。<sup>17</sup> 侮辱を感じたからである。

また、完全ですぐれた詩でなければ、すぐれたパロディを生みださない。すぐれた詩は、少しで

<sup>14</sup> Bennett, p. 116.

<sup>15</sup> Jane Tompkins, *Sensational Designs* (New York: Oxford University Press, 1985), p. 127.

<sup>16</sup> Carey [sic], p. 4.

<sup>17</sup> Walter Hamilton, ed., *Parodies of the Works of English and American Authors* (London: Reeves and Turner, 1889), 6: 46.

も手を加えると全体が崩壊してしまうため、すぐれたパロディを作りやすいのである。したがって、パロディを作るということは、その詩がすぐれていることを認めることでもあった。イギリスの詩人トーマス・キャンベルもそれに気づいていたのだろう。キャンベルは、スミス兄弟が、パロディ集『没になった演説』(1812)をあらわして話題になったとき、自分の詩がパロディ化されていなかったことに、ひどく当惑している。<sup>18</sup>

さらに、パロディ作品には、パロディスト個人の主張はない、と考えられてきた。パロディストの目的は、原詩を崩壊させることであり、原詩から独立した別個の主張をする意図はないからである。テリー・シーザーは、パロディストのその特徴を「セルフレス」ということばで表現した。<sup>19</sup>

けれどもおもしろいことに、ケアリーのパロディは、嘲笑でもなかったし、セルフレスでもなかった。まず、ケアリーのパロディが嘲笑ではなかったことは、その出版事情からも明らかだ。『フィービー・ケアリーによる詩とパロディ』は、ホイットティアの強い斡旋によって出版が実現したが、もし嘲笑のためのパロディであったなら、ホイットティアは反奴隷制運動の盟友ロングフェローのパロディが二編も載せられたこの詩集の斡旋などしなかったであろう。それらのパロディがロングフェローを侮蔑するものではないから、出版斡旋の労をとったはずだ。

同書の出版にティクナーが関わっていることにも注意しよう。ウィリアム・ティクナーはロングフェローやホイットティアの親友として、彼らの多くの著書を担当していた出版者である。1847年にはロングフェローのベストセラー『エヴァンジェリン』を出版していたし、ケアリーの詩集出版の翌年、1855年には、同じくベストセラーの『ハイアワサの歌』を出版する。もし、ケアリーのパロディが、ロングフェローに対して侮辱的なものと考えられていたならば、たとえホイットティアの斡旋があったとしても、出版を請けおわなかったであろう。

さらに、フィービー・ケアリーのパロディは、セルフレスでもなかった。そのパロディには、ケアリー自身の主張があった。単に原詩を崩壊させることが目的ではなかった。作者が託した意図があったのである。もちろん、ケアリーのパロディは笑いを誘う。しかし、その笑いの背後には、強い信念に支えられた女性詩人の新しい提唱があった。以下、ロングフェロー詩のパロディ「人生讃歌」を検討することによって、ケアリーの主張を明らかにしたい。

## 「人生讃歌」

ロングフェローの「人生讃歌」は、ロングフェローの詩の中でもっとも有名な作品のひとつである。おそらく現在でも、ロングフェローの作品のなかでもっとも朗誦される詩であろう。

「人生讃歌」は1838年に書かれ、『ニッカーボッカー』誌10月号に発表された。雑誌が発売されるや、

<sup>18</sup> Simon Dentith, *Parody* (London: Routledge, 2000), pp.113–14; and Margaret Drabble, *The Oxford Companion to English Literature*, 5th ed. (Oxford: Oxford University Press, 1985), p. 817.

<sup>19</sup> Terry Caesar, “‘I Quite Forget What-Say a Daffodilly’: Victorian Parody,” *ELH* 51 (Winter, 1984): 797.

たちまち大きな反響を集めた。じっさいロングフェローは10月24日付けの日記に「私の『人生讃歌』がここかしこで効果を現しているようだ。この詩が他の人々に影響を与えるのをみることは、大きな喜びである」と述べている。<sup>20</sup> 翌1839年、「人生讃歌」は第一詩集『夜の声』におさめられた。

じつは「人生讃歌」はだれよりもまず詩人みずからを勇気づけるために作られた。ロングフェローは、渡欧中の1835年、ロッテルダムで妻メアリーを失っていた。流産で体が弱っていたところ、ヨーロッパ各地を回る旅を続行していたことが原因である。詩人は悲しんだ。ヨーロッパ旅行を望んでいなかった妻を同行させ、死に至らせてしまったことを悔やんだ。その妻の死から三年たったロングフェローが虚無感を克服するために作った詩が「人生讃歌」であった。ロングフェローによると、これは「私が沈鬱から立ちなおろうとしていたとき心の奥底から発せられた声」であった。<sup>21</sup>

現代の読者に内容を簡単に紹介しよう。ロングフェローは、まず、人生は墓場に通じる「むなしい夢」ではなく、「人生はまこと！ 人生はゆゆしい！」ということを明らかにする。さらに、未来をたのんでも、過去をのさばらせてもいけない。現在という瞬間はたちまち過ぎゆくから、「活動せよ——生きている現在に活動せよ！／勇気を内に、神を頭上にいただいて」と説く。そして、「時間という砂浜の上に足跡」を残し、誰かに見いだされるまで、「われら、されば努め励もう」と呼びかけた。

なお「人生讃歌」には「若者の心が Psalmist（詩篇作家・讃歌作家）に語ったこと」という詞書ことばがきが付されている。ロレンス・ビューエルによると、この詞書は、「人生讃歌」が権威に対する反抗の表現であって、青年と正統との対立を描いたものであることを物語っているという。<sup>22</sup> けれども、もしビューエルのいうように、この「詩篇作家・讃歌作家」が外部の権威だとしたら、この「人生讃歌」は若者の声ということになってしまい、「讃歌」ではないということになる。やはり、「人生讃歌」と題されているのであるから、詞書の「サーミスト」は、この「讃歌」の作者でなければならないはずだ。つまり「若者」も「サーミスト」も同一人物であって、詩人内部の二種類の人格が対話していると考えられるべきであろう。じじつロングフェロー自身も、「サーミスト」は、この「讃歌」の作者であるといっていた。<sup>23</sup>

じつはこの詩の魅力のひとつは、この詞書によって示される設定に起因していると思われる。というのは、詞書によると、この詩は、「若者」が「サーミスト」にむかって語ったことになっている。すなわち、「若者」の言葉を書きとめたのが「サーミスト」であって、この詩は直接話法の形で書かれていると考えられる。けれども、興味深いことに、その直接話法がどこまで続くのか曖昧なのだ。冒頭では、「若者」が me という一人称代名詞によって表されていることから直接話法に

<sup>20</sup> Quoted in Samuel Longfellow, *Life of Henry Wadsworth Longfellow*, vol. 12 of *The Works of Henry Wadsworth Longfellow*, Standard Library Edition (Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1891), p. 314.

<sup>21</sup> Ibid., p. 301.

<sup>22</sup> Lawrence Buell, *New England Literary Culture: From Revolution through Renaissance* (1986; New York: Cambridge University Press, 1989), p. 116.

<sup>23</sup> Quoted in Samuel Longfellow, *Life of Henry Wadsworth Longfellow*, vol. 12 of *The Works of Henry Wadsworth Longfellow*, Standard Library Edition (Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1891), pp. 283–84.



なっていることが分かるが、そのあとがはっきりしない。その結果、当初、「若者」と「サーミスト」が区別されていたのが、次第に、ふたりが一体化し、その一体化された語り手が語っているように聞こえてくる。しかも、その語りの輪はさらに拡がり、読者をも巻き込んでいく。最初は「若者」の声に過ぎなかった主張が、まずは「サーミスト」を同調させ、最後には、読者も巻きこむ仕掛けになっているのである。

ロングフェローは、人生を奮闘努力しようとうたったが、奮闘努力して結婚を勝ちとろうとうたったのがフィービー・ケアリーだった。

ケアリーのパロディ「人生讃歌」は、原詩と同じタイトルながら、すでに詞書から大きな違いがある。すなわち「若い女性の心がオールド・ミスに語ったこと」という詞書である。男性を女性に置き換えただけでなく、「詩篇作家・讃歌作家」をオールド・ミスにあらためたところが強烈だ。

第一連は次のように始まる。「くだらない繰り返し言葉で、私に語らないでください／結婚がむなし夢だと、／なぜなら独身の女性は死人も同然で、／ものごとは外見どおりではないのだから。」原詩では二行目の冒頭に「人生」という語が提示され、作品全体の主題に入っていく。しかしパロディでは、二行目の冒頭に「人生」ではなく「結婚」が主題として提示されたのである。

このパロディはさらに続けて、「結婚生活はまこと！ ゆゆしい！／独身がしあわせとはでたらめ」と宣言し、「人生は長く、若さはたちまち過ぎゆく」のだから、「女になれ、妻になれ！」と説く。そして「孤独な独身男性が勇気を出して求婚してくる」まで「わたしたちは、努め励もう」と呼びかけた。

なによりも原詩との対応が見事だ。たとえば、原詩の律儀な隔行押韻を見事に引きついでいる。とくに、一行目の jingle（繰り返し言葉、詩）と三行目の single（独身の）の押韻が秀逸だ。jingle の余韻が残っているため、single の痛烈な意味だけでなく、その音までも強烈に響き、相乗効果をあげている。

あるいは、原詩の第二連に、創世記 3 章 19 節の「汝は塵なれば塵にるべきなり」という引用と、それに続く「(その教えは) 魂についての話ではない」という部分がある。ケアリーは驚くべきことに、その部分を、同じ創世記から別の引用をすることによって、パロディ化した。すなわち創世記 2 章 21-22 節にある、神がアダムから肋骨を一本取りだし、その肋骨からイヴを造ってアダムのもとに連れてきた、という一節を使い、「男から取りだし、男に戻されたのは／あばら骨についての話である」とうたったのである。このたくみさには感心させられる。しかも、ここで肋骨という要素は、まったくコンテクストと無関係で、まさにナンセンスだ。原詩をひねっているだけでなく、そのナンセンスな話題を持ち込んだことによって、いっそう大きな笑いが生まれた。

同様に、ロングフェローは「学芸の道は長く、時はたちまち過ぎゆく」という有名な句を使っているが、これはギリシャのヒポクラテスの格言「人生は短く、学芸の道は長い」を踏まえていた。あるいはヒポクラテスを受けた、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の一節から引

いたのかもしれない。<sup>24</sup> いずれにせよ、「学芸の道は長い」というとき、だれもが「人生は短い」という句を思いだす。ケアリーはその当然の連想を逆手にとった。ケアリーのパロディでは、「人生は長く、若さはたちまち過ぎゆく」と書きかえられたのである。「学芸」と「人生」をおきかえて、まったく正反対の句を作ったうえで、けれども若さははかないと言いそえた。原詩が利用した格言にもとづいて、原詩を裏返しただけでなく、「若い女」の本音にそった句も作りだしているのである。これまた見事だ。

原詩では、葬式の行列行進とそのときの太鼓のリズムがうたわれていたが、フィービーは、同じ行列行進でも、結婚式での行列行進を取りあげている。また、原詩のなかに、「そしてこの世を去るときには、自分の後ろに／時間の砂の上に足跡を残せる」という部分があるが、この「足跡」という語を修飾する修飾節が次の連でもう一度あらわれ、全体として複雑な構文になっていた。破格ではないにしても、苦しまぎれの構文に近い。フィービーは律儀にも、その複雑な構文も踏襲しているからおもしろい。フィービーの場合は、「足跡」ではなく「実例」という語を、前連で言及したのち、次の連の冒頭で、ふたたび「実例」に修飾節を接続させた。考えてみれば、この奇妙な構文も原詩の特徴のひとつになっているのだから、その特徴をとらえて手を加えれば、すぐれたパロディになるのである。

このように、フィービーのパロディは、たくみに原詩の形態を利用して感心させられる。それでは、その内容はどうだろう。フィービーが描いたような、結婚を切望する女性の心理を、無力な女性たちの愚かな考え方であると非難する読者もいるかもしれない。あるいはフェミニストなら、女性を男性に依存させている社会体制や歴史を批判するだろう。

けれども、フィービーのパロディをよく読んでみると、フィービーは原詩の「人生」をそのまま「結婚」に置き換えたのではないことがわかる。「人生」のなかで奮闘努力するひとつの要素を「結婚」としたのである。ロングフェローの原詩では、「人生」の奮闘努力をうたいながら、具体的な方策が示されていなかった。具体的な行動が示されていなかった。そこをフィービーは突いたのである。そして女性のための現実的なひとつの道を示したのである。

もちろん、原詩は抽象的であるがゆえに高らかな理想として聞こえるのに対し、フィービーのパロディは、結婚という俗事に焦点を合わせてしまったため、笑いを誘っている。あるいは弱者の悲しみを示唆している。しかし、その笑いや悲しみの背後にあるのは、抽象的な理想に振り回されることなく、現実的、具体的に人生を生きようという考え方であることに注意しなければならない。

なるほど、フィービーも結婚生活のどこがどう幸福なのか示していない。語り手の「若い女」は愛情に飢えているわけでもなさそうだ。けれども、「若い女」は身分不相応な結婚を求めているわけではない。現実的な結婚を求めているのである。彼女にとって結婚とは、人生という茫漠たる海

<sup>24</sup> カーライルによるゲーテの英訳（1824）では、“Art is long, life short”となっている。Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister's Apprenticeship and Travels*, in *Translations from the German*, trans. Thomas Carlyle, vol. 2 (London: Chapman and Hall, 1893), p. 62.

原を生き抜くための、実現可能な方策のひとつだった。結婚という生き方が女性のひとつの具体的な戦略として位置づけられているのである。ひとつの力強い生き方とされているのである。

じっさい、フィービーが嫌っていたことは、女性たちの軟弱な現実逃避であった。たとえば、はじめ『ニュー・ヨーク・トリビューン』紙に掲載された「ある女性たちへの無料アドバイス」という詩がある。<sup>25</sup> タイトルの「ある女性たち」とは女性作家たちをさす。文学的価値は低い詩であるが、女性作家や女性文学に対するフィービーの考えがわかって興味ぶかい。

この詩でフィービーは、「甘美な」や「ゆらめき」、「黄金の」のような単語を使ってはいけない、と呼びかけている。しかも「私が軽蔑するのは、弱々しい女性的なごまかしである」とうたい、「真の女性的な女性でいることはすばらしいこと。／そのようになれるとしたら、それは／赤ん坊でいることや、男であろうと努力することをやめるとき」と説いた。フィービーは多くの女性作家たちが、赤ん坊のように弱々しかったり、男性をまねて強がっていたりすることを非難したのである。もっと現実に根を下ろした力強い文章を求めたのである。

パロディ詩「人生讃歌」の特徴はもはや明らかであろう。フィービーは、原詩の形態を尊重したパロディという形式を用いながら、抽象的で理想的な原詩をあらため、弱者である女性にとって具体的で現実的な生き方を提唱した。こう考えると、フィービーがこのパロディを原詩と同じ「人生讃歌」と題していることにも納得がいく。フィービーにとって、このパロディ詩はあくまで人生をたたえる人生讃歌なのであった。結婚は人生のひとつの手段であった。

なお、『フィービー・ケアリーによる詩とパロディ』におさめられたもう一編のロングフェロー・パロディ「日は暮れぬ」についても少し言及しておこう。

原詩は、語り手が一日の仕事を終え、村に帰ってくるときの思いをうたった詩である。暗闇がおりてくる。村のあかりが見えてくる。すると語り手は「ある悲しみの感情」におそわれる。そこで、「さあ、私に何か詩を読んでくれ」とだれかれともない相手に呼びかける。素朴な詩を聞けば、その「悲しみ」がいやされるからだという。

この美しい詩をフィービーはふたたび現実的な状況にあらためた。村に帰る語り手が遠くから見るあかりは、パン屋のあかりであり、だれかれともない相手に求めるものは、詩の朗読ではなく、食事の提供に変えられた。スープや牛肉が一日を終えたあとのつらい気持ちをいやしてくれるからだという。

フィービーは原詩を実際の物語にあらためただけではない。このパロディは原詩に対する立派な批判にもなっている。というのは、ロングフェローの原詩では、重要な動機である「ある悲しみの感情」というものがきわめて不明確であるし、素朴な詩を朗読してもらうことによって、その感情がいやされるというところには、おおげさな気取りがあるからだ。いわば浮世離れしていて、す

<sup>25</sup> Quoted in Clemmer, p. 74. なお、ジョン・ホランダーはライブラリー・オブ・アメリカ版の『アメリカ詩—19世紀』にこの詩を採用している。Hollander, pp. 161-62.

ましている。フィービーはロングフェローのそのような特徴を把握していた。だからこそ、その非現実性を現実世界に引きずりおろした換作が、パロディとして成功したのである。「人生讃歌」に比べると、フィービーらしい主張は少ないが、「人生讃歌」と同じく、原詩に対するすぐれた批評になっているパロディだ。

## おわりに

ふたたびルイス・キャロルの「ハイアワサの写真撮影」にもどろう。「ハイアワサの写真撮影」はロングフェローの物語詩『ハイアワサの歌』に使われている強弱四歩格のリズムを模して作られた。原詩同様、一定の脚韻規則はない。冒頭には散文形式の序文が添えられているが、じつはそれも同じリズムで書かれていて、分かち書きすればそのまま同じ韻文になる仕掛けになっている。

この詩は、ハイアワサという名のカメラマンが家族の写真を撮るとという設定である。父、母、息子、長女、そして末の息子の順番にポーズをとる。しかしいずれの被写体も勝手気ままなため、うまく写真がとれない。最後の集合写真だけは成功したが、一同はカメラマン・ハイアワサを非難する。ハイアワサはそんな非難に我慢できず、汽車で立ち去る。

この詩は『ハイアワサの歌』のパロディとして、ウォルター・ハミルトンのパロディ集をはじめとして多くの文献が引用してきた。<sup>26</sup> けれどもじつは『ハイアワサの歌』を踏まえている部分は意外に少ない。フィービー・ケアリーの「人生讃歌」が見事に原詩を利用していたことと比べてしまうと、なおさらそう思われる。

たしかに形式としては、強弱四歩格というリズムや、同じ行頭からなる行を二、三行つらねる反復<sup>レピティション</sup>、さらに各連の末尾が少しずつ違う形で繰り返される漸増反復<sup>インクリメンタル・レピティション</sup>が、原詩と共通しているといえるだろう。そのほか、「ハイアワサの写真撮影<sup>フォトグラフィング</sup>」というタイトルが『ハイアワサの歌』の章題のいくつかを模倣した形になっている。<sup>27</sup>

内容としては、カメラマン・ハイアワサが最後に立ち去るところが、『ハイアワサの歌』を連想させる部分だ。原詩ではハイアワサが「カヌー」に乗って村を出てゆく。見送りの村人たちの「さようなら」という声が聞こえるなかを「ゆっくり、ゆっくり」と去る。<sup>28</sup> しかるにキャロルの詩では、「急いで」汽車に乗って消えてしまう。「がまんならない」という捨てぜりふを残しながら。たしかにこの対照は印象ぶかい。

しかし、全体としてみると、「ハイアワサの写真撮影」は『ハイアワサの歌』のパロディになっていないといえるだろう。なぜなら、最後の出発の部分以外『ハイアワサの歌』との類似にもとづく対比が見られないからだ。ジェラルド・ジュネットがその卓抜な『パランプセスト』のなかでい

<sup>26</sup> Hamilton, ed., 1: 78–79.

<sup>27</sup> たとえば原作の章題には「ハイアワサの魚釣り<sup>フィッシング</sup>」や「ハイアワサの求婚<sup>ウーイング</sup>」がある。

<sup>28</sup> ちなみにロングフェローが利用したフィンランドの叙事詩『カレワラ』でも、最後に英雄ワイナミョネンが船に乗って去ってゆく。リョンロット編、小泉保訳『カレワラ』岩波文庫、昭和51年、383頁。

うように、パロディはあるテキストをわずかに改変したものであって、そのわずかの改変によって大きな相違を生み出すものである。<sup>29</sup> そう考えると、「ハイアワサの写真撮影」は、パロディというより、むしろ、バーレスクと呼んだ方が近いように思われる。

もちろん、パロディとバーレスク、トラヴァステイ、さらにはパステーシュの区別はむずかしい。しかし、フランシス・ティークにならって、「現実的」で「有用」な区別をするなら、パロディとパステーシュは、形式も内容も類似しているが、前者は、わずかな相違に意義があり、後者は似せることに意義がある。バーレスクは、形式を踏襲するが、内容に相違があり、トラヴァステイは内容を似せて形式を対比させる。<sup>30</sup> このように分類してみると、「ハイアワサの写真撮影」はやはりバーレスクに近いことがよくわかるだろう。<sup>31</sup>

結局のところ「ハイアワサの写真撮影」は、『ハイアワサの歌』にもとづかなくても作ることができた詩に思われる。おそらく、「フォトグラフィング」という単語が強弱のリズムをもった単語であるため、キャロルはまず強弱格の詩を作ろうとしたのではないだろうか。そこで、2年前に出版され人気を博していた『ハイアワサの歌』を利用することを思いついたのではないだろうか。たしかに当時、『ハイアワサの歌』は強弱格の代表的な作品であった。

このようなキャロルの「ハイアワサの写真撮影」とならべてみると、フィービー・ケアリーの「人生讃歌」が、笑い、批評、そして主張のいずれにおいても、けっして劣っていないことがわかる。もちろん「ハイアワサの写真撮影」はキャロルの習作のひとつであるから、それをもってキャロルの作品を代表させることはできない。しかしそれでも、「人生讃歌」のようなすぐれたパロディを書いた詩人が無名に近いことは驚かされる。ケアリーはまことに不遇のパロディストといえるだろう。

そういえば、フィービー・ケアリーのパロディのなかに、もうひとつ不遇な作品があった。それはホイットティアの詩「モード・マラー」をパロディ化した「ケイト・ケッチャム」である。<sup>32</sup> なぜ不遇であるといえるのか。それは、ホイットティアの「モード・マラー」には、ブレット・ハートによる有名なパロディ「ジェンキンス判事夫人」が存在するからだ。いや、現在では、ハートのパロディによって、原詩が知られているとっていいかもしれない。ジョージ・O・マーシャル・Jr.は、「『ジェンキンス判事夫人』が背景に潜んでいない『モード・マラー』を考えることはできない」とさえいつている。<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré* (Paris: Seuil, 1982), p. 33.

<sup>30</sup> Frances Teague, "Burllesque," in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger and T. V. F. Brogan (Princeton: Princeton University Press, 1993), p. 152

<sup>31</sup> ところで、ドワイト・マクドナルドは、キャロルの換作の多くは「厳密にはバーレスク」であるといっているが、「ハイアワサの写真撮影」に関してはパロディと呼んでいる。Dwight Macdonald, *Parodies* (New York: Random House, 1960), pp. 278–79. また Caesar, p. 817 も参照。

<sup>32</sup> このパロディは『フィービー・ケアリーによる詩とパロディ』に収められていない。ケアリーの死後、1874年に出版された、クレマーによる伝記に引用されただけである。Clemmer, pp. 61–63.

<sup>33</sup> George O. Marshall Jr., *Tennyson in Parody and Jest* (Lincoln, England: The Tennyson Society, 1975), p. 7.

くわしくは別の機会に譲りたいが、ケアリーのパロディ「ケイト・ケッチャム」とハートのパロディ「ジェンキンス判事夫人」とを比べてみると、「ケイト・ケッチャム」の方がはるかに辛辣でおもしろい。たとえば、「ジェンキンス判事夫人」では、少なくとも当初、主人公の男女のあいだに愛情があった。しかるに「ケイト・ケッチャム」では、最初から男女のあいだには愛情がない。あったのは打算である。すなわち「ケイト・ケッチャム」の方はいわば、だましあい・だまされあいの物語になっている。また、「ジェンキンス判事夫人」では、恋が盲目であったがゆえに、のちにお互いが幻滅を味わうが、「ケイト・ケッチャム」では、おたがいの打算が甘かったため、のちに両者が幻滅することになる。つまり、「ケイト・ケッチャム」の男女の方がはるかに愚かなのである。

こう考えると、「ケイト・ケッチャム」の方がきわめて峻烈な物語であって、原作を根底から覆す作品になっているといえるだろう。「ジェンキンス判事夫人」よりもパロディとして成功しているといえる。「ジェンキンス判事夫人」の知名度を考えれば、「ケイト・ケッチャム」も、同じパロディとして、もっと有名になっていい作品だ。

なぜ、これほどフィービー・ケアリーは不遇であるのだろうか。その理由のひとつはおそらく、姉妹の死後に編集されたコレクションが、フィービーのパロディを収録しなかったからだと思われる。<sup>34</sup> おそらくコレクションを出版するさい、無用の配慮があったのだろう。あるいはパロディに対する価値観が変わったのだろう。かつて『フィービー・ケアリーによる詩とパロディ』を斡旋したホイッティアや、それを出版したティクナーが下したような判断が下されなかったのである。もし、死後のコレクションに収録されていれば、フィービーのパロディはもう少し注目を集めたのではないだろうか。

---

<sup>34</sup> ただし、いわば海賊版であろう、*Poems by Phoebe Carey* という出版年不明の本があり、その中には、パロディが再録されている。*Phoebe Carey [sic], Poems of Phoebe Carey [sic]* (New York: Hurst and Company, n. d.).

(付記) 本稿執筆のために、文部科学省科学研究費補助金の交付を受けた。