

クリスティーナ・ロセッティと大正期の童謡運動

高橋 美帆

Christina Rossetti and the Nursery Song Movement in the Taisho Period

Miho TAKAHASHI

In the early twentieth century, the poetical works of Christina Rossetti were introduced into Japan. Among them, *Sing-Song: A Nursery Rhyme Book* met with a favourable reception, and was translated by the poets involved in the Nursery Song Movement such as Yaso Saijo. This paper surveys the publishing background of *Sing-Song* both in the Victorian era and in the Taisho period, and casts a new light on the poet and the work by comparing with a Japanese woman poet Misuzu Kaneko and her songs, as Yaso intuitively found both poets similar in imagination.

1. はじめに

明治期の日本では、諸外国の文学作品が次々に翻訳し紹介され、急速に受け入れられていった。英国19世紀の詩人たちとその作品も矢継ぎ早に紹介され、その中の一人であるクリスティーナ・ロセッティ (Christina Rossetti: 1830-94) は、以来、ヴィクトリア朝を代表する女性詩人の一人として評価されてきた。

ロセッティの作品のうち初めて広く日本に紹介されたのは、童謡集 *Sing-Song: A Nursery Rhyme Book* (1872) である。大正後期には、童謡をはじめとする外国の児童書の翻訳が相次いだ。大正10年 (1921年) から大正15年 (1926年) まで、幾人もの詩人の手によって『マザーグース』が訳され、少なくとも4人の詩人 (北原白秋、水谷まさる、松原至大、竹友藻風) の訳が残されているほどである。ロセッティの童謡集は明治末期にすでに日本で紹介され、大正前期にその翻訳や翻案が発表されていたので、『マザーグース』を代表とする翻訳童謡ブームの先駆といってもよいであろう。以来、童謡集 *Sing-Song* をはじめとする日本におけるロセッティの受容は、当時の「童謡」のおかれた状況を背景としてきた。

一方、日本でのこうした受容状況とは対照的に、英国でロセッティのこの作品が成功を収めたのは、童謡としての詩のリズムといった音楽性のみならず、装丁や挿絵といったいわば視覚的表象性に負うところも大きい。詩集に添えられたアーサー・ヒューズ (Arthur Hughes: 1830-1915) の挿絵は、この作品の魅力をさらに輝かせ

不朽のものにしている。

そこで本稿では、日本における *Sing-Song* の受容を見る前に、原文とヒューズの挿絵から、出版当時にこの作品がおかれた状況を見てみたい。そうすることで、作品の概要を掴むのみならず、日本での受容に至る背景を垣間見ることが可能となるであろう。次に、日本におけるロセッティの受容史をまとめながら、これまでロセッティ研究において未開拓ともいえる比較文学的観点から、とりわけ金子みすゞとの比較を通して、ロセッティとその作品の全体像を、新たな角度から眺めてみたいと思う。

2. 児童文学における挿絵の役割—

Sing-Song: A Nursery Rhyme Book

まず、ロセッティの童謡集 *Sing-Song: A Nursery Rhyme Book* について、ここでその概略を示しておこう。

ロセッティのヴィクトリア朝文壇での地位を確固のものとしたのは、この童謡集であった。これは、彼女にとって児童文学への挑戦であり、かつ彼女のキャリアにとって大きな転機でもあった。当時ロセッティはすでに詩人として活躍していたが、その活躍の背後には画家であり詩人である兄ダンテ・ゲイブリエル (Dante Gabriel Rossetti: 1828-82) による支援と支配があった。彼は妹を「女性詩人」として売り出すためのいわばマネージャーの役割を果たしており、実際にロセッティの作品を世に送り出したのは、兄の力によるところが大きかった。「女性詩人」として望ましいイメージを妹に賦与する目的で、ダンテ・ゲイブリエルは出版の手配に加え、妹の書いた詩集はもちろ

ん、雑誌に掲載するようなどんなに小さな作品にでも必ず挿絵を添え、自分が出来ないときはラファエル前派の友人に頼んで描いてもらっていた。そして——ロセッティ本人は抵抗を感じていたようだが——、ダンテ・ゲイブリエルは時には詩人として、妹に賦与したイメージを強調するべく、彼女の草稿に手を加えることもあった。このような兄と妹の力関係は、ヴィクトリア朝父長制度そのものを体現していたともいえよう。

そして1871年、こうした兄の保護下を離れるべく、ロセッティはダンテ・ゲイブリエルの手配ではなく、アーサー・ヒューズに自ら挿絵を依頼した。ヒューズはかつて彼女の‘A Birthday’ (1857) などの挿絵を手がけており、その頃からロセッティは彼の画風を気に入っていたようである。このロセッティ本人の依頼を受け、ヒューズは彼女の童謡集 *Sing-Song: A Nursery Rhyme Book* (1872) と童話集 *Speaking Likenesses* (1874) の挿絵を描いた。1870年前半にヒューズと組んで仕事できたことは、ロセッティにとって大きな転機であった。

童謡あるいは童話にとって、挿絵は単なる装飾ではなく大きな商業的要素でもある。ロセッティの *Sing-Song* が発表される直前の1870年、英国では義務教育法が制定された。巷間では、子供の教育にふさわしい内容で、かつ見た目にも魅力的な書物への需要が高まっていった頃であった。印刷分野の技術革新もあいまって、つぎつぎに子供のための美しい絵本や物語本が生み出されていた。まさにこの頃、英国児童文学は黄金時代を迎えていたのである。こうした出版事情のもと、挿絵は非常に大きな商業的役割を担っていた。本が売れるか売れないかは、内容はもちろんのこと、装丁の美しさ、挿絵の美しさにかかっていたといっても過言ではない。ロセッティの童謡集も、彼女の童話集とともに、ヒューズの挿絵があるからこそ、高い評価を得て、広く受け入れられていったといえるであろう。

ヒューズの挿絵のなかでもとりわけ、童謡集 *Sing-Song* の扉絵 (図3) の女性は、兄や他のラファエル前派の描いた挿絵の女性像とは異なり、自然に「母親」という印象を見る者に抱かせる。同時に、挿絵の女性の姿から、作者ロセッティの姿は容易に想起され、それと重ね合わせられる。すなわち挿絵は、作者と語り手という二つの女性の姿を想像させ結びつける視覚的役割も果たしている。このように、この挿絵は、ロセッティのキャリアを童話作家という、当時の女性が作家活動をするふさわしい路線へと方向付け、「女性詩人」としての彼女の自己像を一変した。兄に賦与された清純無垢な乙女のイメージは、この段階ではじめて、母性あふれる成熟した女性像に変貌したと考えられるのである。

ではここで、ヒューズの挿絵と比較しながら、*Sing-Song* を概観していこう。

信仰詩を主に手がけたロセッティの全作品のなかで、童謡集の位置づけは、童話集とともに例外的あるいは異色だといわねばなるまい。だが、この童謡集をよく見ると、ロセッティがそれまで信仰詩で育んできた文体が大いに生かされていることがわかる。たとえば、単音節語の羅列、平易な語彙、反復表現の多用、同語反復による中間韻、そして二重母韻、二重脚韻など、そこにはロセッティの文体の特徴がすべて盛り込まれている。

具体例を挙げると、12ページには、ロセッティの代表作である‘Goblin Market’ (1862) の71行目から76行目のゴブリン (小鬼) の様子が描写される場面と同じ特徴を有する文体が見られる。では、ここでそれらを比較してみよう。

One had a cat's face,
 One whisked a tail,
 One tramped at a rat's pace,
 One crawled like a snail,
 One like a wombat prowled obtuse and furry,
 One like a ratel tumbled hurry skurry.
 (‘Goblin Market’: 71-76) (下線は筆者による)

【註】 下線は脚韻および中間韻を示している

小鬼の一人は猫の顔
 一人は尻尾を振り回し
 一人は鼠の足取りで
 一人はのろのろ蝸牛
 一人は毛深いフクロネズミ うろつきまわり
 一人はあわて者ミツアナグマ 急いでごろんごろん。

全行が‘one’で始まり、二重母音韻の脚韻が全行末に見られる。最終行では脚韻と連続して(‘hurry skurry’)と中間韻も踏んでいる。1行目と3行目、2行目と4行目の二重母音韻は、単音節語を2語以上まとめて詩脚をつくり韻を踏ませるものである。

この特徴が生かされているのが、童謡集の12ページにあるなぞなぞである。

A city plum is not a plum;
 A dumb-bell is no bell, though dumb;
 A statesman's rat is not a rat;
 A sailor's cat is not a cat;
 A soldier's frog is not a frog;
 A captain's log is not a log. (下線は筆者による)

【註】 下線は脚韻および中間韻を示している

町のプラムは 梅じゃない
 ダムベルは鈴じゃない 口はきけないけど
 党派のラットは ねずみじゃない
 水夫のキャットは ねこじゃない
 兵士のフロッグは かえるじゃない
 船長のログは 丸太じゃない

ロセッティのよく用いる単音節語の同語反復 (plocce) の押韻は、このNursery Rhymeの言葉遊びでも、まさに生き生きと繰り返されている。

挿絵についても、比較してみよう。ダンテ・ゲイブリエルの扉絵 (図1) では、ゴブリンの様子がさまざまな動物の姿を借りて表現されている。^{*1} 大きな皿に盛っ



図1

^{*1}挿絵については、ロセッティのもうひとりの兄ウィリアム・マイケル・ロセッティはこう指摘する——「作者【クリスティーナ】はゴブリンを実在の動物の形状を持つものとして描写しているわけではない。ダンテ・ゲイブリエルが詩に挿絵をつけてそのような描写をしたのである (彼は動物に人間の手を与えてはいるが)」(460)。確かに、このダンテ・ゲイブリエルの描いた挿絵はゴブリンの容貌に関して、作者ロセッティの提示と読者の想像を妨げる結果を招いたかもしれない。しかし、この挿絵があるために、読者の側にはかえってゴブリンたちに対する親近感がわき、以来、この作品は子供から大人まで楽しめる物語詩として広く受容されてきたのだと思われる。

た果物の前でローラの髪の毛のひと房を首に巻きつけながら媚を売る猫、皿に盛った石榴を手にする鼻、その背後には鸚鵡に見える生き物の頭部が見え、その上に熊のような顔をした動物が果物の入った籠を頭上に載せている。その横には別の猫が果物籠を天秤棒にぶら下げ、斜め上には鼠が葡萄を天秤棒にぶら下げ肩に担いでいる。そして、画面の右下には他の動物たちに絡み付きながら、蛇がすくと体躯を伸ばしている。この光景はまさしく、鳥獣戯画である。

一方、ヒューズの挿絵 (図2) では、尻尾を帆網のように編まれた猫が滑稽に描かれている。'Cat' とは 'cat' 'O nine tails' すなわち九尾の猫鞭という意味で、先が分かれている鞭のことである。これは当時海軍の刑罰に用いられていたため、「水夫の猫」 ('sailor's cat') という言葉遊びになっているのである。ヒューズはそれを文字通り視覚的に表象し、尻尾を九つに編まれた虎猫の姿を描いた。



A city plum is not a plum ;
 A dumb-bell is no bell, though dumb ;
 A statesman's rat is not a rat ;
 A sailor's cat is not a cat ;
 A soldier's frog is not a frog ;
 A captain's log is not a log.

図2

虎猫の毛の模様は、水兵服の模様に通じている。そこには、1857年イギリス海軍で制服 (セーラー服) の支給が始まって以来、セーラー服が海軍のシンボルとなってきた時代背景も垣間見られる。その虎猫が九つに編まれた尾を振り上げて、毛を逆立てて身を躍らせ、自分の尾を睨んでいる。その様子の描き方は、ロセッティの原詩にいくぶん含まれる諷刺の精神をも描き出そうとするヒューズの努力に他ならない。

こうしてヒューズは、ロセッティの作品の持つ滑稽さ

と繊細さを生かすように、ウィットに富みながら繊細な感覚で、この童謡集に挿絵という生命を吹き込んだ。そうして仕上がった*Sing-Song: A Nursery Rhyme Book*は、作家と画家の双方に満足の行く出来ばえを見せたのである。

加えて、ヒューズの挿絵の持ち味は、挿絵としての範囲を守りつつも、原詩の内容を子供たちの想像力を裏切らない形で視覚的に伝えるところにある。先に触れた*Sing-Song*の扉絵(図3)は、この童謡集の持つ幼いものたちへの愛情に満ちた優しさを伝えている。



図3

大きな樹の下に座って物語を話して聞かせる母親と、その膝に座って聞いている小さな子供、それをとりまく小鳥や動物の子供たち。人間の子供も動物の子供も、みんなで「ママのお話」に耳を傾けている。母親は子供を膝に抱いて、編物をしながら話をしている。動物の子供たちの背後には、その親たちが子供を見守るようにしており、水を飲んだりくつろいだり、いっしょに話に耳を傾けたりしている。こうした牧歌的情景がこまやかな筆遣いで、丁寧に描かれている。この母親の姿こそ、読者の思い描く作者ロッセッティの姿が重ね合わせられているのである。

この挿絵には陰影を用いなくて、親の動物と子の動物の間で、コントラストとパースペクティブを巧みに描き出している。たとえば、大人の羊が樹の向こうで休息

取る間、2頭の子羊は樹の下にいる母親と子供に近づいて、彼らを眺めながら「ママのお話」を聞いている。また、大人の驢馬が水を飲んでいる間、子供の驢馬は興味深そうに母親と子供を眺めながら丸太橋に前足をかけて、橋を渡って近づいたそうにしている。親の動物は遠景に細い筆致で描かれ背景の一部と化しており、それとは対照的に子の動物のほうは近景に太い輪郭で描かれ、画面の中心である人間の母子を取り囲むような格好で配置されている。小さく描かれてはいるものの兎も栗鼠も小鳥も、母子の周りを取り囲んでじっと話に耳を傾けている。それらと対照をなすのは樹の上に現れ母子を見守っている天使の一群である。太い筆致で描かれて画面上部を占め、しっかりとした存在感を打ち出しており、樹の周りにたむろっている小動物たちとは一線を画している。

画面上の生き物はみな、穏やかで牧歌的な雰囲気を生み出し、画面全体がハーモニーを奏でている。本文とこの挿絵は響き合っており、ロッセッティの童謡が目指した、ほのぼのとした柔らかくあたたかな雰囲気を生み出している。

ロッセッティはこの童謡集の出来栄えに大変満足し、次に出版した童話集*Speaking Likenesses*の挿絵もヒューズに依頼した。ロッセッティが現在、児童文学作家として高く評価されているのは、作品そのものの魅力もさながら、こうしてヒューズの挿絵が原作の持つ魅力をさらに輝かせたからだといえよう。

このように、ヒューズの挿絵により、調和を保ちつつ繊細な感情の込められたロッセッティの世界が、視覚的に忠実に表象されている。ヒューズの挿絵は、ロッセッティの作品と最も幸福な融合を示したものである。同時に、この童謡と挿絵の醸し出す独特の優しい雰囲気は、明治期の日本においてロッセッティが受容されやすい状況を生み出すのに役立ったといっても過言ではあるまい。童謡というジャンル、そしてヒューズの挿絵とともに、女性性、母性、といったロッセッティの一面を強調し、「女性詩人クリスティーナ・ロッセッティ像」を作り出した。そして、同時代の文壇および社会で広く快く受け入れられたように、ロッセッティはふたたび、彼女の生きたヴィクトリア時代の模倣ともいえる明治時代において受容され、さらに大正時代において童謡をはじめとする作品を翻訳・翻案されていったのであった。

3. ロッセッティと大正期の詩人たち

前節で述べたように、英国における*Sing-Song*の受容には、挿絵という視覚的表象性という要素が深く関わっていた。では、この童謡集および作者ロッセッティが日本で受容されていった過程には、どのような要素が見られ

るのであろうか。ここでまず指摘しておきたいのは、その過程は、当時の日本の「うた」すなわち「童謡」および「歌謡」がおかれた時代背景と深く関わりがあるということである。

明治期以降の「日本のうた」は、それまでの伝統的な音楽とは無関係に発達したもので、初期は賛美歌や愛唱歌に日本の歌詞を当てはめていた。そのうち日本人で歌詞・作曲を手がけるようになり、明治43（1910）年に日本人の作品による『尋常小学読本唱歌』が発行された。この著作権は文部省に帰属し、作者名は伏せられて、便宜上「文部省唱歌」と呼ばれていた。一方、この「文部省唱歌」に不満を持つ文人が集結して、大正7（1918）年7月に童謡雑誌『赤い鳥』を旗揚げした。以降、類似雑誌の創刊が相次ぎ、童謡は独特の歩みをたどることになった。これがいわゆる「大正期の童謡運動」と呼ばれるもので、この時期にロセッティの童謡は日本の詩人たちにより、さらに広く受容され紹介されていった。

ロセッティの影響を最初に受けた代表的な詩人は、薄田泣菫（1877-1945）である。彼は蒲原有明（1875-1962）とともに、ロセッティの兄ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの影響をも強く受けた詩人である。泣菫は*Sing-Song*に刺激を受け、童謡雑誌が創刊されると相前後して、自分が受けたロセッティの影響をまとめて『子守唄』を書いた。そして、この『子守唄』を大正6（1917）年に『お伽噺とお伽唄』のなかの「お伽唄」として刊行した。『子守唄』は現在、日本最初の童謡集とみなされている。『子守唄』に関して、泣菫は次のようなコメントを残している。

『子守唄』は、明治四十一年頃の作です。クリスチナ・ロゼチの『しんぐ・さんぐ』を読んで、こんなのを作つてみたらと思つて試みたものです。その当時はまだ昨今大流行の童謡という言葉はなかったやうです。一つ一つの唄に、中澤弘光氏の極彩色の木版畫を入れて出版する筈で、版がほぼ出来上つた頃、出版元が失敗したため、そのままとなってしまひました。その後名越國三郎氏の挿畫で、友人深江彦一氏の編輯してゐた『郊外生活』といふ雑誌に載せましたのを、短いお伽話と一緒に取纏めて、大正六年十二月富山房から出版しました。（『薄田泣菫全集 第二卷詩篇下』496）

先に述べたように、ロセッティの*Sing-Song*は、アーサー・ヒューズの挿絵を添えて出版され成功を収めた。泣菫も、その童謡のみならず魅力的な装丁と挿絵に惹かれ、自分の『子守唄』にも極彩色の木版畫の挿絵を入れて出版しようと思ったのである。日本最初の童謡集から

大正時代の童謡・童話雑誌にいたるまで、子供向けの書物には必ず美しい挿絵が添えられた。すなわち、児童文学と挿絵の組み合わせは、英国から日本に輸入された時点で、すでに英国児童文学の伝統のひとつとして受容されたのだといえる。

『お伽噺とお伽唄』の中の「なつめ」という作品は、姉妹を主人公にするという点、そして生と死という真実をさりげなく歌うという点において、ロセッティの作風を思い起こさせる。また、挿絵とのコラボレーションにも*Sing-Song*の雰囲気漂っている（図4）。

なつめ

棗の枝をゆすつたら、
黄金の色の實が落ちる。
妹が一人あつたなら、
夏は二人でうれしかろ。

一人はあつた妹は、
いつやら遠い國へ往た。
知らぬ木蔭でこのやうに、
夏は木の實を拾ふやら。



図4

ロセッティの影響を受けた他の詩人を、ここに挙げておこう。北原白秋は大正8（1919）年、初めての童謡「蜻蛉の目玉」を書いたころ、ロセッティのイメージを短歌にして「クリスチナ・ロゼチが頭巾かぶせまし秋のはじめの母の横顔」と歌っている。西條八十はロセッティの童謡をいくつか翻訳し、『赤い鳥』に掲載した。大正13（1924）年、小山鬼子三は「英国児童詩選集」で、ブレイクやデ・ラ・メア、ステイーヴンソンの作品とともにロセッティの詩を選んでる。

このなかで、特にロセッティを高く評価し日本での受容に大きく貢献したのが、西條八十（1892-1970）であ

る。彼は自作の童謡のみならず、外国童謡を積極的に紹介した。草創期の日本童謡界に、西欧の子供のうた、それもなるべく新しい作品を次々に紹介したことは、童謡史で八十が果たした最も意義の深い功績だといえよう。この紹介された外国童謡のなかに、ロセッティの作品も含まれていた。

日本の童謡は、先ほど触れたように、教育や朗読を目的にするのみならず、「歌われる童謡」つまり「歌謡」への発展を目指していた。文部省唱歌に対抗して、詩人と作曲家は直接コンビを組み、多くの「歌われる童謡」を生み出していった。たとえば、八十も作曲家成田為三とコンビを組んで、大正8年(1919年)5月に「かなりや」で大成功を収めている。こうした「歌われる童謡」として、大正10年(1921年)『赤い鳥』4月号(第六巻第四号)において、ロセッティの「風」は八十により翻訳され紹介されたのであった。それには草川信の曲が付き、同年の『赤い鳥』6月号に掲載され(図5)、歌は広く長く親しまれた。とくに戦後はラジオ放送でこの歌は広く普及し、文部省の音楽検定教科書に長い期間載せられてもいた。現在も新しい作曲家、たとえば木下牧子などは、八十の訳詞ではなく原詩から現代風日本語に訳しなおした歌詞に曲をつけ、「風をみたひと」というタイトルの女声合唱曲として発表している。

こうして、ロセッティの「風」が現在でも歌謡として歌い継がれていることからわかるように、八十の訳詞は、単なる外国童謡の紹介というだけではない。子供に理解可能な平易さのみで深みのない「文部省唱歌」に対して、「童謡」あるいは「子供のための歌謡」は大人の鑑賞にも耐えるような普遍的水準を有する作品であるべきだという、彼の童謡制作の基本理念を証したものだといえよう。

八十は「風」のほかにも、ロセッティの「人形」「さくらんぼ」などを翻訳し、大正10年(1921年)の『赤い鳥』(4月号 第6巻4号)に載せている。ここにロセッティの原文と八十の翻訳を並べて、紹介しておく。ロセッティの原詩にはタイトルはない。

All the bells were ringing,
 And all the birds were singing,
 When Molly sat down crying
 For her broken doll:
 O you silly Moll!
 Sobbing and sighing
 For a broken doll,
 When all the bells are ringing,
 And all the birds are singing.

風 (カリストティナ・ロセッティ)
 譯者 四條 八十
 作曲 草川 信

誰が風を見たでせう?
 僕もあなたも見やしない、
 けれど木の葉を踊はせて
 風は通りぬけてゆく。

誰か風を見たでせう?
 あなたも僕も見やしない、
 けれど樹立が頭をさけて
 風は通りすぎてゆく。

図 5

「人形」

鐘はそろつて鳴つてゐた、
鳥もそろつて歌つてた、
モリイがこはれた人形の
そばに坐つて泣いたとき。

おゝ、ばかなモリイよ。

おまへがこはれた人形の
そばでしくしく泣くときに、
鐘はそろつて鳴つてゐる、
鳥もそろつて歌つてゐる。

Mother shakes the cherry-tree,
Susan catch a cherry;
Oh how funny that will be,
Let's be merry!

One for brother, one for sister,
Two for mother more,
Six for father, hot and tired,
Knocking at the door.

「さくらんぼ」

母さんが櫻の樹を揺り
スウザンがその實を受けとめる
その時やどんなにをかしがる
その時やどんなに楽しがる

一つは兄さん 一つは姉さん
あとの二つはお母さん
お父さんには六つときめて
汗も拭かずに扉をたたたく。

4. ロセッティとみすゞの生涯

童謡に関係する主な雑誌は、ロセッティの紹介された『赤い鳥』(1918年創刊)をはじめとして、翌大正8(1919)年創刊の野口雨情の『金の船』、翌大正9(1920)年に創刊の『童話』などがあげられる。西條八十は『赤い鳥』を離れて、大正11(1922)年4月から『童話』の童謡欄を引き受け、その投稿欄を受け持った。この投稿欄で、八十はロセッティの作風を彷彿とさせる、一人の女性詩人を見出した。それが金子みすゞ(1903-1930)であった。

『童話』9月号(大正11年)に載ったのは、今は彼女の代表作となっている『お魚』、そして『打出の小槌』である。八十は、「童謡の選後に」で、初投稿のみすゞをつぎのように評している。

大人の作では金子さんの『お魚』と『打出の小槌』に心を惹かれた。言葉や調子のあつかひ方にはずるぶる不満の點があるがどこかふつくりした温かい情味が謡全體を包んでゐる。この感じはちやうどあの英國のクリスティーナロセッティ女史のそれと同じだ。閨秀の童謡詩人が皆無の今日、この調子で努力して頂きたいとおもふ。

当時のみすゞはロセッティの存在を知らず英語もほとんど読めないため、二人の間に直接の影響関係はなく、この八十の記述以外に、ロセッティとみすゞを結びつける手がかりはない。しかしながら、この二人の女性詩人の作風が似ているとすれば、それはどのような点にあるのだろうか。それを明らかにするため、この二人の作品を比較し、ロセッティの童謡に新たな光をあててみたいと思う。

ロセッティとの具体的な比較に入る前に、大正時代の女性詩人としてのみすゞをその生涯を参照しながら、ここでまとめておきたい。

みすゞは山口県仙崎に生まれ、2歳のとき父を亡くした。兄堅助は家業の書店を継ぐため進学を断念したが、みすゞは高等女学校に進学した。これは当時の日本女性にとっては恵まれた教育環境であり、みすゞはこの女学校時代に同窓会誌に何度か投稿するなどして、その文才を育てていった。女学校卒業後は家業を手伝いながら書物に親しむ傍ら、兄堅助と従弟の正祐との3人で集まり、文芸全般について論じたり自分の作品を見せ合ったりしていた。従弟の正祐はみすゞの実弟で、父の死後下関の叔母のもとへ養子にやられたが、彼自身は当時その事実は知らなかった。

ロセッティ兄妹(ダンテ・ゲイブリエル、ウィリアム・マイケル、クリスティーナ)の場合と同じく、この兄弟もみすゞと文芸面で深い結びつきを持っており、とりわけみすゞを実姉と知らずに理想の女性として慕っていた正祐は、自らも声楽の道を志し作曲も手がけ、彼女の最もよき理解者であり同志であった。だがこの2人の幸福な交遊は、1926年みすゞの結婚によって終わった。これはいわゆる政略結婚であり正祐は猛反対したが、みすゞは周囲の人々のために自らを犠牲にすることを厭わなかった。正祐に自分が実姉であることを認めたくえ、自筆の作品集『美しい町』『空のかあさま』を彼に託し、

みすゞは黙って嫁いでいった。この不幸な結婚が原因でみすゞは自ら若い命を絶つことになるが、死後彼女の全草稿を大切に保管していたのは正祐であった。

わずか5年ほどの間に512編もの作品を残したみすゞだが、そこに具体的な恋の歌はない。ただ、正祐に頼んで曲をつけてもらった北原白秋の「片戀」や、結婚2ヶ月後『童話』に掲載された「露」には、彼女の秘めた深い思いが自然の事象に重ねられて歌われているように感じられる。

誰にもいはずにおきませう。

朝のお庭のすみつこで、
花がほろりと泣いたこと。

もしも噂がひろがつて
蜂のお耳へはいつたら、

わるいことでもしたやうに、
蜜をかへしに行くでせう。

(「露」)

一方ロセッティも、二人の兄のうち、とりわけ2歳年上の兄ダンテ・ゲイブリエルと芸術面で深く分かち合った。ロセッティの「修道院の敷居」(‘The Convent Threshold’: 1858)の冒頭では、血のイメージを通して、彼女の恋愛観が語られている。

There's blood between us, love, my love,
There's father's blood, there's brother's blood;
And blood's a bar I cannot pass:
(‘The Convent Threshold’: 1-3)

恋人よ 私たちの間には 血が流れています
父の血が 兄の血が 流れています
血は 私には越えられない障害です

ここでは、必ずしも殺戮によって血が流されたわけではない。むしろ、血を介した道ならぬ関係ということで、近親相姦的な男女関係として読むこともできるし、ロセッティの実人生と重ね合わせるなら、宗教の違いによる許されぬ恋愛関係とも読める。この詩の語り手である修道女は恋人に‘Repent’(「悔悟してください」)と言い続けるのだが、それは兄との関係と同時に、ロセッティと1人目の求婚者ジェイムズ・コリンソン (James Collinson: 1825-81) との関係思い起こさせる。

ロセッティは1848年に、ラフェエル前派同盟の画家でローマ・カトリック教徒に改宗したばかりのコリンソンに求婚された。宗教が違うためロセッティはこの求婚をいったん断ったが、コリンソンが彼女のために英国国教徒に戻り、二人は婚約した。しかし、1850年コリンソンはローマ・カトリック教徒に再び改宗し、カトリック教徒であることと同盟員であることは相容れないという理由で、ラフェエル前派同盟を脱退した。そして、当然のごとく婚約は解消された。ロセッティはこのあと、家族と共に経済的にも精神的にも最も苦しい時期を迎えた。彼女はナイチンゲールに憧れて従軍看護婦になろうとしたがそれもかなわず、次第に彼女の健康状態は思わしくなくなり、1855年頃には最悪の状態になった。ロセッティは、コリンソンとの婚約が実を結ばなかったことを悔やんだようである。この詩を書いた1858年にも、まだ、語り手の恋人のモデルにコリンソンが念頭にあったとしても不思議ではない。

加えて、ロセッティの父方はローマ・カトリック教徒であり、母方は英国国教徒であった。「父の血」と「兄の血」はすなわちロセッティ家の父系のローマ・カトリック教徒の「血」であり、同時に、宗教上の違いにより結ばれなかったかつての恋人コリンソンの「血」とも読めるだろう。

ロセッティとみすゞとの比較の一要素として、兄弟との関係に戻ると、前に述べたように、ロセッティにとって、兄ダンテ・ゲイブリエルはよき理解者でありマネージャーでもあった。ロセッティにとって、コリンソンとの関係が、兄との結ばれぬ関係の代償であったとは一概には言いがたいが、この兄妹が芸術および精神面で強く結束していたことは事実である。

しかし、兄の妻エリザベス(リジー)が夫の愛人問題を苦にして、1862年に身ごもったまま自殺してからは、以前のような連帯関係は徐々に失われていった。ロセッティは女性として、兄の行為を生涯許すことができなかったようである。彼女は2度の婚約破棄の末、生涯を独身で過ごした。その背景には、宗教上の理由以外に、若いころから放縦だった兄の姿を見てきた結果としての男性不信があったのだろう。そうした生き方を貫くことは、兄への抵抗だったのかもしれない。つまり、修道女のように倫理的に厳格な生き方を自らに課することで、ロセッティは兄の生き方を非難したのであろう。

このように、ロセッティとみすゞはともに、兄妹(姉弟)間の精神的結びつきの強い環境で育ち、兄弟たちと芸術面で互いに切磋琢磨しつつ成長を共にしていた。しかし女性であるがゆえに、共に成長してきた兄弟と比べて思うように生きることが許されない社会および時代において、二人はそれぞれ内に秘めた芸術に対する情熱を、

詩作という形で結晶化させていったのだといえよう。

5. ロセッティとみすゞの童謡世界

みすゞが亡くなった翌年である昭和6(1931)年、八十は『蠟人形』9月号に「下ノ關の一夜——亡き金子みすゞの追憶」と題した追悼文を残している。そこには、一度きりとなったみすゞとの短い対面の思い出が、次のように記されている。

作品に於ては英のクリスティーナ・ローゼツテイ女史に遜らぬ華やかな幻想を示してゐたこの若い女詩人は、初印象に於ては、そこらの裏町の小さな商店の内儀のやうであつた。しかし、彼女の容貌は端麗で、その眼は黒曜石のやうに深く輝いてゐた。

「幻想」とは、八十のよく使う批評用語「イマジネーション」に近い言葉だと思われる。この「華やかな幻想」にしても、前述の「どこかふつくりした温かい情味が謡全體を包んでゐる」点にしても、しかしながら、八十が二人の作品をそのように捉える根拠が具体的に示されることは、一度もなかった。

そこで、本項ではロセッティとみすゞの作品を実際に比較し検討して、八十が詩人としての直感から感じたこの二人に共通する「幻想」や「情味」を明らかにしていきたい。

ロセッティとみすゞはともに、伝統的なスタイルから決して外れることはなかった。ロセッティはソネットや民謡連を基調に、平易な語句を駆使し語句の反復を用いて、決して斬新な文体に走ることはなかった。にもかかわらず、ここで指摘しておきたいのは、時に俗謡と評される‘Song’と題された彼女の作品群が、英文学史上においては特異な位置を占めている、ということである。自然と歌いたくなるようなリズムにのって平易な語彙で書かれた詩は、英詩文学作品にはほとんど見られない。それは、ロセッティ特有の文体といってもよいであろう。*Sing-Song*も、この彼女の独特なスタイルを生かした作品集である。一方、みすゞの場合も、あくまでも「童謡」ひいては「歌謡」にこだわり、七五調を基調とし、子供に理解可能な語彙を用い、リフレインを取り入れて、そのまま歌われるような文体を目指していた。八十が「似ている」と評したのは、異なる言語を用いながらも、この二人に共通する「自然と歌われるような文体」だと考えられる。

さて、本稿では大正期におけるロセッティの受容に論点を絞るため、当時日本で紹介されていた*Sing-Song*に

収められている作品のなかから、みすゞの作品と比較していきたいと思う。

*Sing-Song*は童謡集にしては、死をテーマにした作品が多い。それは、ロセッティの作品全体についてもあてはまることである。彼女が生きたヴィクトリア時代は、産業や科学が発達するに伴って神や宗教に対する懐疑が顕在化すると同時に、阿片、交霊術、催眠術といった現実逃避としての死への憧憬や夢が流行した時代であった。この童謡集でも、赤ん坊の死を嘆く詩（「どうして赤ちゃんは死んだの（‘Why did baby die’）」、「ゆりかごはあっても赤ちゃんはいない（‘A baby's cradle with no baby in it’）」や、赤ん坊の眠りから死を暗示させる作品、たとえば「うちの坊やがねんねした（‘Our little baby fell asleep’）」、「泣いてやまないかわい子（‘Crying, my little one, footsore and weary?’）」、「赤ちゃんはぐっすり眠って（‘Baby lies so fast asleep’）」などが見られる。そして、「寒さで死んだうたどりつぐみ（‘Dead in cold, a song-singing thrush’）」や「鐘が鳴る（‘Ding a ding’）」あるいは「歌をうたって—（‘Sing me a song —’）」などのように、「死」とともに「弔い」もひとつの主要なテーマとなっている。

Dead in cold, a song-singing thrush,
Dead at the foot of a snowberry bush, ——
Weave him a coffin of rush,
Dig him a grave where the soft mosses grow,
Raise him a tombstone of snow.

寒さで死んだ うたどりつぐみ
雪わり草のしげみのねっこで——
イグサでひつぎを 編みましょう
ふわふわコケの下 墓穴掘って
雪のお墓を立てましょう

また、小動物や社会的弱者に対する思いやりも、この童謡集の主要なテーマのひとつとなっている。それはロセッティの社会思想を示すものであり、かつ子供の道徳教育や情操教育といった児童文学の目的にかなうものでもある。たとえば「かなしいひわがいうことに（‘Hear what the mournful linnets say’）」では、子供のいたずらで巣も卵も奪われた鳥の嘆きが歌われ、「生き物を傷つけてはいけません（‘Hurt no living thing’）」では、この世のあらゆる生物の命の尊さが幼い読者に向けて訴えかけられている。「野原一面に雪が（‘There's snow on the fields’）」や「小みちに住んでるおばあさん（‘The dear old woman in the lane’）」では、貧しい人々や老

人に対する配慮や思いやりを子供たちに教えている。さらに「わたしの赤ちゃんにはパパとママがいる（‘My baby has a father and a mother’）」、「母のなにかわいいこひつじ（‘A motherless soft lambskin’）」、「三人の小さな子供たち（‘Three little children’）」においては、親のない子供たちに寄せる作者の愛情があふれている。とりわけ「母のない子と子のない母（‘Motherless baby and babyless mother’）」は短いながらも社会性の強い作品で、ロセッティが当時の孤児問題を社会へ向けて提起しようという意図がはっきりと読み取れる。

Motherless baby and babyless mother,
Bring them together to love one another.

母のない子と 子のない母
なかよく一緒に暮らしましょう

一方、みすゞの活躍した時代は、雑誌『赤い鳥』創刊を幕開けとする、大正時代の童謡運動の黄金期である。みすゞの師である西條八十は、「童謡」は大人の鑑賞にも堪える本格的な詩でなければならない、という制作理念を貫いた。みすゞも師の理念を受け継ぎ、子どもの住む童謡世界を、幼い読者の想像力をおのずと刺激するように視覚的に描いている。たとえば、代表作「大漁」[お魚]では、*Sing-Song*と共通するテーマである「死」と「弔い」が歌われ、人間も含めた生物全体が普遍に有する生と死の真実を内から映し出している。

朝焼小焼だ
大漁だ
大羽鱈の
大漁だ

濱は祭りの
やうだけど
海のなかでは
何萬の
鱈のとむらひ
するだろう。

(「大漁」)

一方で「繭と墓」、「雪」、「失くなつたもの」などでは死を客観的に眺める視点も持ち合わせつつ、また他方でロセッティの「風」のように、「星とたんぼぼ」や「見えないもの」などにおいて、みすゞは不可視の存在を象徴的に肯定している。

青いお空の底ふかく、
海の小石のそのやうに、
夜がくるまで沈んでる、
晝のお星は眼にみえぬ。

見えぬけれどもあるんだよ、
見えぬものでもあるんだよ。

(「星とたんぼぼ」：1-7)

ロセッティもみすゞも共に、人智の及ばぬ不可視の存在を認め、それを子供たちに伝えようとしている。ロセッティはヴィクトリア朝の「宗教詩人」という範疇において評価されているが、みすゞとちがう点は、ロセッティは神なき時代に生きた詩人である、ということである。19世紀末という「世紀末」を前にして、ロセッティは隠退してしまった神の問題と苦悩を持って対峙しようとした。彼女の信仰詩には世俗と聖の相克が厳粛に歌われており、それはこの童謡集*Sing-Song*においても見られる。

そして、先ほど挙げた「死」や「弔い」をテーマとした一連の作品、つまり死の観念に取り付かれた諦念的な作品には、ロセッティの生きた時代の退廃した雰囲気はどこかしら漂っている。このようにロセッティは、兄やラファエル前派の画家たちと同様に時代の子であり、その信仰は純粹にキリスト教的というより地霊信仰のような異教的側面を持ち合わせており、まさに衰弱した信仰であった。その結果、彼女は死の夢想に取り憑かれ、その信仰心が篤くなればなるほど、死に対する欲望もそれだけ高まっていった。しかし、その死のイメージはなんら苦痛を伴うものではなく、最後の審判までの安らかな眠りに過ぎない。この童謡集で歌われている「死イコール眠り」のテーマは、ロセッティの信仰詩においても特徴的であるが、これは世紀末を迎えようとする時代が醸し出す雰囲気や反映した、半ば自然発生的なテーマであったともいえるだろう。

みすゞの場合は、ロセッティのように死や弔いをテーマにした作品が多々あろうとも、極楽浄土をテーマとした作品（「花のたましひ」、「海へ」など）がその救いとなり、みすゞの童謡世界における現世と異界のバランスを保つ役割を果たしている。

ぢい
祖父さも海へ、
と、
父さも海へ、
あに
兄さも海へ、
みんなみんな海へ。

海のむかうは
よいところだよ、

みんな行つたきり
 歸りやあしない。

おいらも早く
 大人になって、
 やっぱり海へ
 ゆくんだよ。
 (「海へ」)

みすゞの作品の根底にある浄土思想とロセッティのキリスト教信仰との間には、確かに厳然とした違いはある。だが二人は、海という共通のトポスを通じて、天国につながる彼方への憧憬を共有しているのである。

Three little children
 On the wide wide sea,
 Motherless children——
 Safe as safe can be
 With guardian angels.

三人の小さな子供たち
 広い広い海の上
 母のない子供たち——
 守護天使に守られて
 このうえなく安らかよ。

6. 女性詩人の葛藤

ロセッティが詩人になった理由のひとつに、若くして既に文壇の寵児であったエリザベス・バレット（のちにエリザベス・ブラウニング）(Elizabeth Barrett Browning: 1806-1861) の成功がある。ロセッティ本人も含め、ロセッティ兄妹は皆、エリザベス・バレットの詩が好きだった。エリザベス・バレットは1850年ワーズワス (William Wordsworth: 1770-1850) 亡き後、テニスン (Alfred Tennyson: 1809-92) と桂冠詩人の座を争うほど、ヴィクトリア朝を代表する女性詩人として隆盛を誇っていた。^{**2}そのようなエリザベス・バレットの後を継ぐ者、つまりヴィクトリア朝女性詩人の流れをくむ者として、クリスティーナ・ロセッティは10代の頃より家族から大なる期待をかけられていた。母方の祖父ガエターノ・ポルドーリは1847年、ロセッティの17歳の誕生日に、彼女が11歳から17歳になるまで書いた詩をまとめて、全62篇の詩集 *Verses* を印刷した。その翌年1848年9月にラファエル前派同盟が結成、そしてダンテ・ゲイブリエルは *Verses* のなかから2篇選び、週刊アシニアム誌 (*Athenaeum*) に

投稿した。それらは採用され、同年10月14日ロセッティの ‘Death's Chill Between’ が同誌に掲載された。これがロセッティにとっての文壇デビューであった。続けて1週間後の10月21日にもうひとつの投稿詩 ‘Heart's Chill Between’ が同じくアシニアム誌に掲載された。さらに兄ダンテ・ゲイブリエルのすすめにより、1849年から1850年にかけてラファエル前派の機関紙 *The Germ* に、ロセッティは計7篇の詩を Ellen Alleyne というペンネームで寄せた。兄ダンテ・ゲイブリエルは、妹のマネージャー同然の役割を果たし、もう一人の兄ウィリアム・マイケルは経済的に妹を支えていた。やがて *Goblin Market and Other Poems* (1862) の成功により、ロセッティは家族の思惑通りに、エリザベス・バレット・ブラウニングの後継者としての評価を受けるようになった。

ロセッティの散文『モード』 (*Maude*) (1897 死後出版) には、詩および芸術を志す女性の姿が、ある少女の生涯を通して描かれている。この作品は、ロセッティの生涯のみならずみすゞのそれを振り返るという意味においても、ここで参照したいと思う。

主人公モード (Maude Foster) は詩を作るのが得意な少女で、ロセッティは彼女に少女の頃の自身を重ね合わせている。作品のなかでモードが提案する *bouts-rimés* とは、指定された脚韻に合わせてソネットなどを作る遊びで、ロセッティは兄とよくこの遊びを楽しんでいた (その頃作ったものは *Verses* に収録されている)。それはロセッティのソネットの原点ともいえるだろう。ある日モードは従姉メアリの家を訪問した際、これから修練女になるというマグダレン (Magdalen Eliss) という女性に出会い、彼女や従姉たちと *bouts-rimés* で遊ぶ。その詩の出来栄えからも推し量られる知性、そして修道院へ入るといふマグダレンの生き方に、モードは憧れの気持ちを抱く。時は流れ、マグダレンは修道院へ入り、一緒に遊んでいた従姉のメアリも結婚することになった。モードも女性としての生き方を選択しなくてはならない年頃になっていたが、彼女はひたすら詩を書き続け

^{**2}ヴィクトリア女王が即位して以来、ワーズワスの次には女王と同じ女性を桂冠詩人に、という意見があり、すでに女王のために何度か詩を献上していたエリザベス・バレットを推す声が強かった。しかし1846年彼女はロバート・ブラウニングと駆け落ちしてイタリアへ行き、その後出版されたテニスンの *In Memoriam* (1850) の評価はあまりにも高く、彼女の推挙を凌ぐ結果となった。もしエリザベス・バレットがイギリス本国に残り、*Sonnets from the Portuguese* (1850) が *In Memoriam* よりも先に出版されていたら、結果は逆だったかもしれない。

ていた。しかし、メアリの結婚式へ向かう途中で、モードは事故で怪我を負い、それがもとで亡くなってしまう。彼女は断片詩を多く残したが、亡くなる前に書き残した詩は、一篇のソネットだった。

What is it Jesus saith unto the soul?
 'Take up the Cross, and come, and follow me.'
 This word He saith to all; no man may be
 Without the Cross, wishing to win the goal.
 Then take it bravely up, setting thy whole
 Body to bear; it will not weigh on thee
 Beyond thy utmost strength: take it; for He
 Knoweth when thou art weak, and will control
 The powers of darkness that thou need'st not fear.
 He will be with thee, helping, strengthening,
 Until it is enough: for lo, the day
 Cometh when He shall call thee: thou shalt hear
 His voice that says: 'Winter is past, and Spring
 Is come; arise, My Love, and come away.'

救い主が魂に言われることは 何でしょうか。

「十字架を負い 私の後についてきなさい」

この言葉を救い主は 皆に言われたので

天に達しようと思う者は十字架を忘れません。

勇気を持って 十字架を手に取り

全身で耐えようよう 構えなさい。

全力で支えられないほどの重みは

決してかかりません。

なぜなら救い主は あなたが力の弱いとき

闇の力を支配してくださるから。

おそれる必要はないのです。

救い主はあなたとともにいらっしゃいます。

手を差し伸べ十分な力を与えてくださるでしょう。

ほら 救い主が皆を召される日がきました。

こうおっしゃる声が聞こえるでしょう、

「冬は過ぎ去り 春がやってきた。

立ち上がれ、愛するものたちよ、一緒に来なさい」と。

脚韻は 'adda adda cdecde' でロセッティのソネットの特徴を示しているものの、強い行跨りがたびたび使われ、オクターヴとセステットの境界にも使われている。さらに最終行のあたりで引用符を用いて、直接話法でセリフを入れるところなども含めて、これはむしろエリザベス・バレットのソネットの特徴を有している作品だと思われる。幼い頃のロセッティにとって、エリザベス・バレットの詩はまさしく 'treasure-houses of metrical inno-

vation, rhyme, and form' (Showalter 4) だった。その当時の自分を思い出して、ロセッティはモードの「白鳥の歌」にエリザベス・バレット風のソネットを選んだのかも知れない。

『モード』の結末には異を唱える研究者も多いが、19世紀に書かれた女性芸術家の物語の大半は、女性が愛を選んで芸術をあきらめるか、もしくは芸術を捨てられない場合は命を落とす、という結末に終わる (Showalter 16)。主人公モードが経験した葛藤——すなわち「マグダレンのように善きキリスト者であり、メアリのようによく妻であり、かつモードのようによい詩人になりたいと願うところで起こる葛藤は、死をもってしか解決できない」(Marsh 251) ののである。ロセッティはこの3つの選択肢のなかで、おそらくモードの最後のソネットが示すように、1番目と3番目を選んだ。彼女は姉マライアのように修道院には入らなかったが、詩人として信仰詩を書き続けた。ロセッティは、モードがマグダレンに向ける憧憬と尊敬の気持ちを、信仰に身を捧げた修道女たちに対して生涯持ち続けていた。

一方、みすゞはロセッティほど恵まれた環境にはいなかったが、当時の女性にとっては高い教育を受けて高等女学校を卒業しており、家業が書店であるため、地方にいたがらも新刊書や書物全般に触れる機会が多かった。そして、ロセッティの場合と同じく、みすゞの文壇デビューは雑誌への投稿であった。ただし、本人の意思にかかわらず家族が全面的に協力したロセッティの投稿とは違い、みすゞは自らの意思で童謡雑誌に投稿した。いくつかの雑誌に初めて投稿した作品が全部掲載されてからも、みすゞはさらなる投稿を続け、自分の作品が選ばれ掲載されると「嬉しいのを通りこして泣きたく」(『童話』大正12年11月号) なるほどであった。みすゞの場合、詩作と投稿が唯一の自己表現・自己主張の機会であった。彼女は控えめな人柄で、周囲の状況を察して賢明に自己を抑えて振舞える女性であったが、詩作においては深い洞察力と大胆な想像力を発揮して、独自の世界を創造しつづけた。結婚後、夫に詩作と文通を禁じられても、みすゞは愛娘ふさえの片言のおしゃべりを書き写し、『南京玉』という創作集をまとめている。

女性が芸術を貫くには、常に葛藤がある。みすゞの抱える葛藤は、「よき母、よき妻、よき詩人」であろうとするところに起きたといえよう。彼女はロセッティとは違うやり方ではあるものの、詩作を通じて自己主張を続け、最期は最も強烈な形でその主張を貫いた。こうしたみすゞの悲劇的な末路は、ロセッティの『モード』が示す結末のとおり、女性にとって芸術と愛の両立はありえないことを示している。すなわち、詩も愛も両立させた

いみすゞは、結果的に死をもってしか解決しえない葛藤に陥ったのである。

異なる自然観ひいては宗教観を持ってはいたものの、こうした葛藤を共有しながら、ロセッティとみすゞはともに、詩作こそが自己の存在意義を証明するものであるという意識を常に持ち続け、死ぬまで詩を書き続けた女性詩人だといえるであろう。

7. 「風」と「いと低きところ」

ロセッティからみすゞへの直接的な継承関係はなく、みすゞがロセッティの作品を訳したという記録もないが、次に挙げる出来事は二人を結びつける手掛かりとして、ここにあげておきたい。

『童話』の大正11年9月号に初投稿して「この感じはちやうどあの英國のクリスティーナ・ロセッティ女史のそれと同じだ」と西條八十に評されて以来、みすゞは八十に認められ、めきめきと頭角をあらわしていった。しかし、八十が大正13(1924)年4月から2年間渡仏していた間、師を失い、不遇な時代を過ごした。雑誌『童話』で育ってきたみすゞであったが、恩師なくしては投稿しても思うようには掲載されず、やがて『赤い鳥』に投稿するようになった。そこで北原白秋に認められはしたが、しだいに童謡の投稿は控えるようになった。童謡の恩師である八十がいなかったためである。みすゞは一時期童謡を書こうとさえしたようであるが、その行方は今ではわからない。この頃のみすゞの活動で記録に残っているものに、雑誌『童話』の大正14年3月号の投稿欄〈入選次席—大人の部—「風二編」金子みすゞ〉がある。「風」は、かつて師が自分と比べたあのクリスティーナ・ロセッティの作品中、師がもっとも気に入っている童謡のタイトルである。それと同じ題名を自分の作品につけたのは、偶然ではあるまい。

風

空の山羊追い
眼にみえぬ。

山羊に追はれて
ゆふぐれの、
ひろの曠野のはてを
群れてゆく。

空の山羊追い
眼にみえぬ。

山羊が夕日に
染まるころ、
とほくで笛を
ならしてゐる。

ロセッティは「風」のなかで、いくぶん汎神論的ともいえる、不可視の存在としての風、神の存在を証明する木の葉の姿を暗示している。みすゞもまた、目には見えないものを感覚で感じとろうとしている。どちらの「風」も童謡でありながら、そこには思想がこめられている。それが八十の見出した、ロセッティとみすゞの共通するもうひとつの点だと考えられる。

八十のいない時期に、自分の詩を忘れないためか、みすゞは雑誌のなかにある童謡や小曲から自分の好きな作品を選んで集め、大正14(1925)年、自選集『琅玕集』(ろうかんしゅう)を作り始めた。^{※3}大正14年2月から15年9月までに発表された101人の作品、178篇をその自選集に収めている。その冒頭を飾るのが、まさしくロセッティの詩であった。大正13年11月刊行の『クリスティーナ・ロウゼッティ』(竹友藻風著)のなかから、彼女は気に入った詩の翻訳をいくつか書き写している。目次の次のページに、「クリスティーナ・ロウゼッティ女史詩抄」とあり、ページをめくると、次のように記されている。

竹友藻風氏著『クリスティーナ・ロウゼッティ』から二つ三つ、好きなものを抜いたもので、したがって、これが一篇の詩なのか、長い詩の一部なのかは私は知らない。その本の、本文は殆どよめないのだから

このあと、「いと低きところ」をはじめとし、「かれらより底ふかき海を」「うつし世の日照と雨を経るうちに」「五月」「葦は一夜に生えてくる——」「赤んぼの入ってゐない赤んぼの揺籃」など、計6篇のロセッティの詩の訳が、抜書きされている。

「いと低きところ」(‘The Lowest Place’: 1863)はロセッティが自分の作品中最も気に入っていた作品で、彼女の墓碑銘に使われた。ここに原文をみすゞの抜書きした竹友藻風訳と併せて引用しておく。

^{※3}『琅玕集』は現在山口県仙崎市のみすゞ記念館に収められている。詩集の痛みが激しく、適切に写しが取れないため、記念館の草場睦弘氏には手で書き写した資料をお送りいただいた。ここに記して、深く感謝の意を表したい。

Give me the lowest place: not that I dare
 Ask for that lowest place, but Thou hast died
 That I might live and share
 Thy glory by Thy side.

Give me the lowest place: or if for me
 That lowest place too high, make one more low
 Where I may sit and see
 My God and love Thee so.

いと低き處を給へかし。われおほけなく
 いと低きその處を請ふにはあらず、
 ただ君は死にたまへり。

君がかたへに榮光を
 生きて頷たむそのために。

いと低き處を給へかし。若しわがために
 いと低きその處高しとならば、
 いや低きものを作らせ給へ、
 われぬすはりて、神を見て、
 かくして君を愛し得む。

恩師八十がいなくなつてのち、みすゞはあらためてこの英国の女性詩人を強く意識し始めたようである。八十年に出会うまで、みすゞはロセッティの詩をほとんど知らなかった。仮になにか読んでいたとしても、原文では読めないのでは、おそらく八十の訳した「人形」「さくらんぼ」「風」あたりしか知らなかったであろう。だが、師のいない不遇な時期だからこそ自分の原点に戻るつもりで、みすゞはロセッティについて調べ始めたようである。そして、新刊の『クリスティナ・ロウゼッティ』のなかに詩の邦訳を見つけて、喜んで書き写したのであろう。

みすゞの「佛さまのお國」は、「いと低きところ」と似通った雰囲気醸し出しているように思われる。この作品が「いと低きところ」を読んだあとに書かれたのかどうかはわからないが、ロセッティとみすゞの作品全体に共通する要素——神や仏といった人智の及ばぬ存在に対する畏怖の念、それに対する己の卑小さを自覚するところから生まれる謙虚さ——を感じさせる。

おなじところへゆくのなら、
 み佛さまはたれよりか、
 わたくしたちがお好きなの。

あんないい子の花たちや、
 みんなにいい唄きかせて、

鐵砲で射たれる鳥たちと、
 おなじところへゆくのなら。

ちがふところへゆくのなら、
 わたくしたちの行くところは、
 一ばんひくいところなのよ。

一ばんひくいところだつて、
 私たちには行けないの。
 それは支那より遠いから、
 それは、星より高いから。

8. ロセッティの学術的受容とその後

ロセッティの日本における受容にはもうひとつ、すなわち『クリスティナ・ロウゼッティ』の例のように、英文学における研究対象としてのロセッティの受容があったことをここで指摘しておきたい。

竹友藻風の『クリスティナ・ロウゼッティ』は雑誌『英語青年』に1年半連載した作品論をまとめたもので、日本で初めての本格的なロセッティの研究書である。冒頭は、前述の北原白秋の俳句「クリスチナ・ロセチが頭巾かぶせまし 秋のはじめの母の横顔」で飾られている。この書はロセッティの詩とその邦訳を紹介し、ロセッティの生涯とその作品を論じている。これは明治時代のラファエル前派や兄ダンテ・ゲイブリエルの受容に流れを汲む、いわば学術的な受容のひとつといえるであろう。

さらに、藻風に続いて、学術的な受容の一端を担う翻訳集が大正時代の最後の方に出版された。それが、大正15年11月に刊行された中村千代の『クリスティナ・ロセッティ詩集』（開隆堂）である。藻風の翻訳数をはるかにしのぐ全86篇が収められ、童謡に限らずまんべんなく秀作が選ばれており、日本で最初の本格的なロセッティの訳詩集と呼べるであろう。ここで千代は、例の「風」を「誰が風を見たでせう」と題して、次のように翻訳している。

誰が風を見たでせう
 私も見ない貴方も見ない
 木の葉が顫へてさがるとき
 風は通つて行くのです。

誰が風を見たでせう
 貴方も見ない私も見ない
 木の葉が御じぎをするときに
 風は過ぎて行くのです。

千代の翻訳は、今ではほとんど省みられることはない。これ以降、昭和15年（1940年）の入江直佑の訳『クリスチナ・ロセッティ詩抄』（岩波文庫）まで、ロセッティに関する書物は日本においては見当たらない。

こうした学術的受容に対して、本稿において中心テーマとして述べてきた、西條八十を例とする童謡（歌謡）詩人としてのロセッティの受容は、大正デモクラシーを時代背景とした、実際的な受容と呼ぶことができよう。のちに大正期の童謡は、昭和に入ってからレコードの普及で商業ブームに乗って、その性格を歌謡曲へといわば商品化されていった。ロセッティの実際的な受容も、時代に応じて変容を遂げた。「風」は童謡から歌謡曲として、歌手柳兼子（1892-1984）により、レコードに録音された。「風」は当時三十代の彼女のコントラルトで歌われている。この録音に関して、『西條八十全集』には「C長調で吹き込まれていますが、風が通り抜ける感じを、長いフェルマータ（延長音）で表現した見事な歌唱法に打たれます」と記録されている（80）。兼子もまた大正デモクラシーのなかで、音楽における「白樺派」として、そして柳宗悦の妻として、活躍した人物である。大正期の童謡運動が結んだ実のひとつの「風」を、白樺派の兼子が歌って録音した意義は大きいといえよう。

9. 結び——その後のロセッティ

1872年に*Sing-Song: A Nursery Rhyme Book*が好評を博し、ロセッティがまさに成功の階段を登りつめていた頃、若き日の同志であった兄ダンテ・ゲイブリエルは、精神錯乱の末、妻リジーと同じく催眠薬アヘンチンキを多用して自殺を図っていた。一命は取り留めたものの、その後亡くなるまでの10年間、彼は世間と隔絶して隠遁者のように引きこもって暮らした。

それとはほぼ並行して、ロセッティの作品は宗教色を帯びていった。童話集*Speaking Likenesses*を出版したのと同じ1874年には、*Annus Domini, A Prayer for each Day of the Year, Founded on a Text of Holy Scripture*を出版し、以降、1892年の*The Face of the Deep: A Devotional Commentary on the Apocalypse*に至るまで、彼女は‘Devotional Prose’と呼ばれる散文を6作品残している。だが、こうした散文集にも、そして詩集にも、挿絵が添えられることはもうなかった。時代を代表する女性詩人として売り出すためのキャッチ・イメージは、挿絵を含んだ初期作品の提示に多くを負っていた。だが、ロセッティが女性作家として成功し当初の目標を実現したとき、挿絵はその役目を終えたのだといえる。

このように、目標であったエリザベス・ブラウニング

とは違う路線で売り出して成功を収め、ロセッティは童謡詩人として名を知られるようになった。しかし、ロセッティは母性あふれるイメージで児童作家のキャリアを追求するかわりに、マグダレンのような修道女のイメージに自己投金して、宗教的なテーマに基づく散文の分野を開拓していった。実際、ロセッティはエリザベス・ブラウニングが実現した劇的で幸福な結婚に憧れを抱いていたが、それはかなわなかった。そのため、『モード』で明らかにしたように、職業詩人として身を立てることを決意した。以降、ロセッティは64年の生涯を独身で過ごし、童謡詩人として成功してからなおも信仰詩を書き続け、晩年は修道女さながらに引きこもって、新作の賛美歌なども手がけた。童謡の場合と同じくロセッティの本領は発揮され、彼女の賛美歌は平易な語彙の使用と反復の多い表現により、詩の内容が理解しやすくて親しみやすく、人々に受け入れられた。

しかしながら、ロセッティの全作品を振り返ってみて、ヴィクトリア朝の女性詩人として彼女が最も成功を収めたのは、賛美歌や信仰詩ではなく、やはり童謡つまり児童文学というジャンルにおいてである。*Sing-Song: A Nursery Rhyme Book*は、ロセッティのキャリアを児童文学作家というヴィクトリア朝女性の文筆活動として好ましい方へ転換させ、彼女が広い読者層を獲得して社会的成功を収めるのに、不可欠な役割を果たした。そして、この作品は、本稿でこれまで論じてきたように、大正期の童謡運動を背景として、日本におけるロセッティの受容の大きな契機となった。*Sing-Song*の日本語による初完訳は、大原三八雄による訳注『ロセッティ童謡集』（研究社1958）である。彼はロセッティの『信仰詩集』（三一書店1950）も手がけている。最近では、安藤幸江が『シング・ソング童謡集』（文芸社2002）として、大原訳をもとに訳し直している。

童謡集*Sing-Song*はヒューズの挿絵とともに世に出て、ヴィクトリア時代の人々に広く受け入れられ、ロセッティの代表作として英文学史に深く刻みこまれた。そして、本稿で述べてきたように、明治末期から大正期の日本で紹介され、童謡としてあるいは歌謡として広く受容され、現在も子供から大人にまであまねく、読まれて歌われ続けている。時の淘汰を受けてなおロセッティの童謡が読まれ続けているのは、この作品が単に子供の教育のための詩ではなく、大人の鑑賞にも堪えるほど深い内実を示し、作者の精神性を映し出した真摯な作品だからである。

結婚という選択をあきらめ、ロセッティは職業詩人としての生涯を送ったが、兄ダンテ・ゲイブリエルやラファエル前派のメンバーの放縦で華やかな生活の影で、芸

術に対する激しい情熱を同じように抱きつつも、女性であるばかりに実生活においてはそれを押し殺して生きていかねばならなかった。その反発としてたとえば未婚の母などのいわゆる「墮落した女性」になることは、自分の倫理観に反するのみならず兄に対する抵抗もあって、彼女には到底できなかった。姪のために書いたこの童謡集において、先に引用した「母のない子と 子のない母なかよく一緒に暮らしましょう」のように、ロセッティは母になりたいでもなれない自分の境遇を「子のない母」として歌っている。この童謡集は、ロセッティが「社会の母」として、世の子供たちみんなに子守唄を歌う願望を叶えたものといえるかもしれない。

女性作家の社会的立場や役割も、前世紀の間に急速に大きく変化した。ロセッティとみずゞが共通して抱えた葛藤も、21世紀の現在では、今や過去のものとなりつつある。みずゞはヴィクトリア時代の英国を真似ようとした明治に生まれ、大正時代に詩人として活躍し、昭和の初めにいわば家父長制の犠牲となって、自ら命を絶った。女性であるがゆえに芸術と家庭の両立を許されず、最終的に死を選ばざるを得なかったみずゞほど、ロセッティの切実な内面を共有できる者は、今までもこれからも、いないのではないだろうか。

*本稿は、日本比較文学会関西支部第36回大会（2003年11月8日 於 桃山学院大学）での口頭発表に加筆・修正したものである。

本文中ロセッティの作品の引用はすべて *The Complete Poems of Christina Rossetti: A Variorum Edition*, ed. R. W. Crump, 3vols. (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1979-90) と *Selected Prose of Christina Rossetti*, ed. David A. Kent and P. G. Stanwood (New York: St. Martins, 1998) に、金子みずゞの作品の引用はすべて『新装版 金子みずゞ全集』I～III (JULA出版、1984年) に、西條八十の作品の引用はすべて『西條八十童謡全集』(新潮社、1924年) に拠る。

引証文献

- Rossetti, Christina. *The Poetical Works of Christina Georgina Rossetti*. Ed. with a Memoir and Notes by William Michael Rossetti. London: Macmillan, 1904.
- . *Sing-Song: A Nursery Rhyme Book*. London: Macmillan, 1893.
- Marsh, Jan, ed. *Christina Rossetti: Poems and Prose*. London: J. M. Dent, 1994.
- Showalter, Elaine, ed. *Maude; On Sisterhoods; A Woman's Thoughts about Women*. New York: New York University Press, 1993.
- 薄田泣菫『薄田泣菫全集第二巻』大阪、創元社、1939.
- .『お伽噺とお伽唄』東京、富山房、1917.
- 鈴木三重吉編『赤い鳥』六月号（第六卷第六号）、東京、赤い鳥社、1921.
- 日本コロムビア株式会社文芸部『生誕百年記念西條八十全集』東京、日本コロムビア株式会社、1992.