

ワイルド文学の源流としての童話作品

大野成司

はじめに

オスカー・ワイルド(Oscar Wilde, 1854-1900)が同じダブリン出身のコンスタンスと結婚をしたのは29歳のときである。波瀾万丈の彼の人生のうち、この結婚後の5~6年間はいたって平穩無事な時期であった。そのためであろうか数多くの著作がこの時期に集中的に書かれている。自らの天才を生活につき込むことに忙しかった彼がもっぱら自らの才能を作品につき込んだ生涯で最も実り多き時代といってよい。ワイルドが童話というジャンルに手を染めたのはまさにこのような時期であった。

その成果は5編からなる『幸福な王子とそのほか』(*The Happy Prince and Other Tales*, 1888)と4編からなる『ざくろの家』(*A House of Pomegranates*, 1891)という2つの童話集となって世に問われることになった。特に前者は読者、批評家ともに好意的に迎えられ、出版後6カ月で2刷りになるほどの成功を収めた。それ以前に自費出版の詩集を出していたものの、作家としてはほとんど無名だったワイルドはこの童話の成功をきっかけに著述家としてのキャリアを確立していったのである。

童話作家としてのワイルドは今日においても無視できない存在である。たとえば『世界児童文学全集・内容総覧』¹⁾という書誌にもとづいて日本国内で出版された児童文学全集におけるワイルドの童話の収録状況をみると相当数の全集が彼の作品を選んでいることがわかる²⁾。そしてこのような人気が決して日本固有のものでないことが *Dictionary of Literary Biography, Volume One, Hundred Forty One British Children's Writers 1880-1914* (1994)の次の記述をみても推察できる。

Wilde's reputation as a writer for children remains solid. His nine fairy tales are still popular in the United States and Europe. The Tales have been translated into many languages and frequently appear in literary fairytale anthologies, particularly those concentrating on the Victorian era. They have been adapted for almost every medium—including motion pictures, radio, theater, and television. Both "The Happy Prince" and "The Nightingale and the Rose," for example, have been made into plays, and "The Birthday of the Infanta" and "The Selfish Giant" into ballets; "The Happy Prince" has also been the subject of an opera.³

このようにワイルドの童話は依然として多くの読者に親しまれているのである。ところが研究対象としては補足的にしか言及されないのが実情である。これは童話というジャンルゆえに著作全体のなかではどうしても二義的に考えられてしまうからであろう。あるいは警句をちりばめて人をけむに巻くような評論や皮肉のきいた劇の世界、ひいてはワイルドの実人生と童話そのものがもつイメージとがあまりにもかけ離れているように見え、研究対象として扱いにくいのかもしれない。

本稿ではこの一見ワイルドのイメージからはほど遠い童話作品に焦点をあててみた。ついでには誤解のつきない「美の使徒」ワイルドというレッテル、すなわち伝統的な文学固有のコンテクストからいったんワイルドの童話を解き放ち、社会的文化的背景を視野に入れながら、作品のなかに認められるテーマや特徴がオスカー・ワイルドの文学全体とどうかかわっているのかを考察する。というのもそれがひいては彼の主要作品をよりよく理解すること、ワイルドのペルソナと作品群を統合的にとらえることに役立つと筆者は考えるからである。構成は第1章でワイルドと童話との相性について、第2章では芸術の自律性について、そして第3章ではワイルドの描いた救いの世界を、第4章では作品の意匠性をそれぞれ論じた。

1 童話までの距離

ワイルドの次男ヴィヴィアン・ホランド(Vyvyan Holland, 1886-1967)の自叙伝²⁾より浮かび上がってくるワイルド像は子煩悩のよき父親というイメージである。子供のために服が汚れるのもかまわず床に四つん這いになって動物のものまねをしてみせたり、おとぎばなしや冒険物語を聞かせるワイルドの姿は彼の人生がスキャンダラスだっただけに一層印象的である。これに加えて、ある手紙のなかでワイルド自身が「子供のために書いたのです」²⁾と語っているために、ことさら童話創作の理由は関心の的にはなっていない。むしろ、可愛い我が子のために童話を書き上げたというワイルドの気持ちにいつわりはないだろう。しかし、彼には子供が生まれたという家庭事情の他に童話というジャンルを選択した理由がなかったのだろうか。個々の童話の考察に入るまえにどうして彼が童話創作へと向かったかを考えてみることは無駄ではあるまい。当時、ワイルドにとって童話とはどんなジャンルだったのだろうか。そこでまず予備的な手続きとして、19世紀末に至るまでの児童書の歴史を概観してみることに始めたい。

イギリスでは15世紀あたりから児童書の類が出版されているが、これらを手にするのできたのは特権階級の子弟だけで当然その内容は教化を目的としたものであった。ピューリタンの勢力が増大した17世紀以降は特に行儀作法や道徳、宗教的な教えを説くための教本が主流となった。子供は「罪ある子」であり、大人が厳しくしつけてこそ正しき神の道へ導かれると考えられた。だから厳格なピューリタンたちが汎神論的な性格をもつ伝承や空想的な民話を邪悪なものとして子供たちから遠ざけたのは当然のことであった。そのような傾向のなかでもバニヤン(John Bunyan, 1628-88)の『天路歷程』(*Prigrim's Progress*, 1678)は宗教的倫理観を濃厚に漂わせながらもその空想的冒険的要素で子供の読者を獲得していった稀な作品であり、児童文学の源流とも考えられる。

王政復古、名誉革命と時代が進み人々の生活が安定してくると宗教は来世のためというより現世のためのもの、厳しい戒律のうえに成るのではなく人々

の生活に安らぎをもたらしてくれるものと考えられるようになる。児童書も宗教的要素が少しずつ薄れ、より間接的な形で表現されるようになった。こうした変化の背景には子供を厳しい規律で抑え込むのではなく、情緒的に教育していこうとするジョン・ロック(John Locke, 1632-1704)の思想があった。またダニエル・デフォー(Daniel Defoe, 1660-1731)の『ロビンソン・クルーソー』(*Robinson Crusoe*, 1719)やジョナサン・スウィフト(Jonathan Swift, 1667-1745)の『ガリヴァー旅行記』(*Gulliver's Travels*, 1726)が子供たちに愛読されたことからわかるように、市民階級の経済力を背景とした近代小説の台頭と隆盛が児童文学のあり方に大きな影響を及ぼした。

18世紀中頃には理神論的風潮への反動としてメソヂイストによる福音主義が浸透していったこともあって、宗教的色彩の濃い児童書はまだ健在であった。けれどもロックの思想を汲むより緩やかな、娯楽としての出版物はその後のルソー(Jean-Jacques Rousseau, 1712-78)の思想や「子供は大人の父親」³⁾と歌ったワーズワース(William Wordsworth, 1770-1850)に代表される初期ロマン派の後押しを受けて大きく発展していくことになる。「罪ある子」の教訓主義から脱し、子供の想像力のなかに原初的な人間精神の解放をみてとるロマン主義的子供観への変化はシャルル・ペロー(Charles Perrault, 1628-1703)の再評価、グリム兄弟やアンデルセン(Hans Christian Andersen, 1805-75)の童話の翻訳と軌を一にする。国外からの民話の輸入はさらに国内の伝承、伝説の発掘への気運を高めることになった。ウォルター・スコット(Sir Walter Scott, 1771-1832)の『アイヴァンホー』(*Ivanhoe*, 1819)などはその好例である。

19世紀中頃からはざっとみただけでも、ディケンズ(Charles Dickens, 1812-70)の『クリスマス・キャロル』(*A Christmas Carol*, 1843)、ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)の『黄金川の王様』(*The King of the Golden River*, 1851)、サッカレー(William Thackeray, 1811-63)の『バラと指輪』(*The Rose and the Ring*, 1855)、クリステイナ・ロセッティ(Christina Rossetti, 1830-94)の『妖精の市』(*Goblin Market*, 1862)、ルイス・キャロル(Lewis Carroll, 1832-98)の『不思議な国のアリス』(*Alice's Adventures in*

Wonderland, 1865)、スティーブソン(Robert Louis Stevenson, 1850-94)の『宝島』(*Treasure Island*, 1883)、『ジキル博士とハイド氏』(*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886)、キプリング(Rudyard Kipling, 1865-1936)の『ジャングルブック』(*The Jungle Book*, 1894)といったなじみ深い作品が大挙してあらわれる。

以上、いく冊かの概説書⁴⁾をたよりに児童書の流れを素描したわけであるが、ワイルドが身を置いた19世紀末はこのように児童文学が大きく花開いた時期だったことがわかる。そしてそれは書き手にとっても身近で魅力あるジャンルになっていたということでもある。時流に敏感なワイルドはこうした文学の流れを十分に感じていたはずである。しかし、彼とて流行を追うように児童文学の創作にとりかかったわけではあるまい。彼の芸術家としての資質や理念に沿うものであったからこそ着手したと考えるべきである。そこで彼の芸術に対する考えが端的にあらわれている評論のなかに彼の童話創作へのてがかりを探ってみたい。

先に列挙した作品群をみても分かるようにひとくちに児童文学といってもその傾向は冒険物からファンタジーまで一様でない。それではワイルドがとくに民話形式の童話を選んだのはどういうわけであろうか。ここには彼の文学形式へのこだわりがあるように思われる。彼は「芸術家としての批評家」(*'The Critic as Artist'*, 1890)のなかで「真の芸術家とは、感情から形式へではなく、形式から思想と情熱へと進む人間」⁵⁾であるとし、芸術における形式の重要性を主張する。

He does not first conceive an idea, and then say to himself, 'I will put my idea into a complex metre of fourteen lines,' but, realising the beauty of the sonnet-scheme, he conceives certain modes of music and methods of rhyme, and mere form suggests what is to fill it and make it intellectually and emotionally complete.⁶⁾

ワイルドの初期の詩が古典主義的な均整、巧緻な技巧を特徴としている点、しかもその詩がおおむね模倣的であるという評価、大成功を収めた劇がエリザベス朝以来の風習喜劇という伝統形式にならって書かれたという事実、これらはいづれも彼の形式礼賛を物語っている。彼にはこうした古典的規範を信頼し形式を重んじる傾向が顕著である。そんな彼は童話がひとつの形式を持ちうると考えたのではないか。つまり民話伝承のパターンである。近代の児童文学が民話を母体として生まれてきたことはアンデルセンの創作童話を見ても明かである。だから同じ童話でも彼が『不思議な国のアリス』のようなナンセンスなファンタジーへ向かわなかったのは当然の帰結であった。

ここで補足的ながらワイルドの両親のことについて触れておきたい。父ウィリアムは高名な医者であったが、一方でアイルランドの民俗風習に強い関心を寄せ、その方面の研究書をいくつか残しているし、母親も同じようにアイルランドの迷信や民話、伝説を収集し本にまとめている。このような両親のもとでワイルドが幼少のときからいわゆる昔話の類に慣れ親しんだ可能性は大きい。こうした環境もワイルドの童話創作の素地となったのかもしれない。

さらに彼には終始一貫した文学に対する明確な志向性があった。それは反自然主義の態度である。反自然主義宣言の書ともいえる評論「虚言の衰退」(‘The Decay of Lying, 1889)では「現代の小説家はつくりごとという装いのもとに味気ない事実を提供する。」⁷⁾と当時の自然主義文学に反旗を翻す。

... but M. Zola's characters are much worse. They have their dreary vices, and their drearier virtues. The record of their lives is absolutely without interest. Who cares what happens to them? In literature we require distinction, charm, beauty and imaginative power. We don't want to be harrowed and disgusted with an account of the doings of the lower orders.⁸⁾

このようにゾラ(Emile Zola, 1840-1902)に言及したあと、「現代小説は読むに耐えぬ」⁹⁾と言い切る。そして「虚言、つまり美しい不実を語ること」¹⁰⁾

が芸術の目的であると締めくくる。

このような芸術観をもつワイルドにとって自然主義文学の対極に位置する童話というジャンルは必然的にたどりつく場所であったのではないだろうか。古来の民話伝承の形式にのっとり自らの思想や美の世界を展開できる童話はまさにワイルドの望むところだったといえる。このように彼が童話にとりかかったのは決して子供をもつという偶発的な環境上の理由だけではなく、彼の芸術理念に裏打ちされていたのである。

2 芸術の自律性

『ドリアン・グレイの肖像』(*The Picture of Dorian Gray*, 1891)の序文で高らかに宣誓されるワイルドの反自然主義の姿勢は彼の専売特許ではなくフランスの文学動向に追従したものである。フランスではヴィクトル・ユーゴー(Victor Hugo, 1802-85)が社会の改善や人類の進歩に文学が寄与するものだとして、文学の道徳性を問題にした一方で、ゴーチエ(Theophile Gautier, 1811-72)が『モーパン嬢』(*Mademoiselle de Maupin*, 1835)という小説の序文でこれにきっぱりと背を向けて芸術の自律性、「芸術のための芸術」を主張した。ワイルドはこのゴーチエ流の芸術至上主義を受け継いだのであるが、こうした文学の自律性を掲げたワイルドが童話というジャンルで直面せざるをえなかったのが民話伝承がもつ教訓的側面であった。芸術は一切無用なものだとする彼が安っぽい教訓話を書くことは彼の信条に最も反することであった。

ここでは彼のモットーである「芸術のための芸術」を『ドリアン・グレイの肖像』に先立って表明したと思われる童話を取り上げる。ワイルドは童話には到底不向きだと思われる芸術の自律性というテーマをあえて童話のなかで展開させるのである。これは口さがない批評家に対する先制攻撃でもあったのだろうが、いかにもワイルドらしい戦略でもある。ゆえにこのテーマに関わってくる「ナイチンゲールとばら」('The Nightingale and the Rose')、「忠実な友」('The Devoted Friend')、「すばらしいロケット」('The

Remarkable Rocket')といった作品は一風変わっており、純粹に子供のためにだけ書かれたとは到底思われぬ。

ナイチンゲールはひとりの学生が赤いバラを探しているのを知る。それがあれば舞踏会で好きな娘と踊ることができるのだ。ナイチンゲールは学生のために方々を探すが赤いバラは見つからない。歌の世界の恋しか知らなかったナイチンゲールはこの現実の恋にいたく感激し、学生のために手を尽くしついには自分の命と引き換えに赤いバラをつくりだす。しかしそのバラをもって舞踏会へいった学生はバラより宝石を欲する娘に幻滅し、恋のばからしさを嘆いて学問の世界に戻っていく。この「ナイチンゲールとばら」では美の創造に携わる者、すなわち芸術家の宿命が描かれている。現実主義者たる学生や娘にはナイチンゲールの美のための死は理解されないのである。ワイルドは功利主義、合理主義が席卷するヴィクトリア朝末期の世の中で芸術至上主義を掲げる自分自身をこのナイチンゲールになぞらえていたのだろう。そしてナイチンゲールが命を賭けて作り出したバラが無残にもうち捨てられるのを描くことで芸術の孤高性を示したのである。そして書物からの知識だけですべてを打算的に考える学生と美しいバラに目もくれず宝石を持参した男になびく娘は合理主義、功利主義の生み出した俗物として断罪されているのである。

「すばらしいロケット」でも芸術家然としたロケット花火が主人公である。ところがこの花火はエリートを鼻にかけ、そのうぬぼれようはひどい。結局、肝心な舞台で花火を披露できず誰にも見られことなく昼間の空にむなしく爆発する。芸術家とは一步間違えればピエロなのだというワイルドの自虐的な叫びが聞こえてきそうな童話である。またこの作品でのロケットと他の花火とのやりとりにはのちの喜劇作品にみられる軽妙な会話の面白さの萌芽が感じられる。

さらに踏み込んだ芸術の自律性、すなわち芸術の倫理性からの解放がテーマになっているのが「忠実な友」である。この作品はその話のなかで紅雀が川ねずみに教訓談を聞かせるという入れ子の構造をとっている。紅雀が川ねずみに聞かせるのは、おとなしくて気のいいハンスという男がヒューという

粉屋にいいように利用されたあげく死んでしまうという話である。ところがこれを聞いた川ねずみは紅雀の意図する教訓に気がつかないばかりか、それが教訓談と分かると腹を立てて巣に戻ってしまう。そこでこのやりとりを見ていたアヒルが紅雀のところに来て、教訓談を聞かせるのは危険なことだといひ、最後に語り手が「わたしもまったくそれに同感なのです。」⁹⁾と話を閉じる。「忠実の友」の核心は物語の教訓性、道徳性を拒絶している点である。このテーマははっきりしている。ところが判然としないのは紅雀が川ねずみに聞かせたハンスの話の真意である。ハンスは粉屋の口にする「友情」とか「親友」という言葉に滅法弱い。それをいいことにヒューはハンスの庭から売り物の花や果物を取ったり理不尽な仕事を押しつける。友人とは程遠い人物だ。結局ハンスはある嵐の晩ヒューの代わりに医者を呼びにいった帰りに溺れて死んでしまう。この徹底的に報われないハンスの話はどう解釈したらよいのだろうか。ここで先程の「ナイチンゲールとバラ」のナイチンゲールとハンスとを比較してみたい。バラが二人の若者を結びつけることができなかつたという点では、ナイチンゲールもハンス同様に報われないといえる。しかし、少なくともナイチンゲールは自らの信念を貫いた生き方をした。ここにワイルドのいう自分自身になれという信条、他人がなんといおうと自己のうちに自分が真に欲するものを見つけよという個人主義の徹底を認めることができる。一方ハンスはどうだろうか。ヒューの巧みな弁舌に心酔してしまい、ただ翻弄され搾取されたにすぎない。最終的にハンスになんの救いも提示されていないところをみるとハンスの寛容さは次章で論じる「幸福の王子」(‘The Happy Prince’)などにみられる自己犠牲の精神とは違うものようだ。だからこそこの教訓談は川ねずみにとって聞くに値しなかつたのである、ちょうどワイルドにとって自然主義の作品が読むに堪えなかつたように。ことによるとハンスは「芸術家としての批評家」のなかで糾弾される「おろかさ」を体現しているのかもしれない。

Anything approaching to the free play of the mind is practically unknown amongst us. People cry out against the sinner, yet it is

not the sinful, but the stupid, who are our shame. There is no sin except stupidity.²⁾

同時にこのハンスの悲劇はヴィクトリア朝の人々の悲劇としても解釈される。つまりヒューの実質の伴わない友情という高説に翻弄されるハンスは、失墜した宗教的権威のもとでなお形骸化した倫理観に振り回されるヴィクトリア朝の人々の象徴なのかもしれないということだ。

この芸術の自律性から派生する文学作品の倫理性に関してひとつ注意しなければならないことがある。それはワイルドが道徳廃棄というとき、その道徳とはヴィクトリア朝的な偏狭で教条主義的な道徳のことを指すということだ。ワイルドの攻撃の矛先はいわゆるヴィクトリアニズムのことであり、決して一切の倫理観を拒絶しているわけではない。それだからこそ「すばらしいロケット花火」に描かれるエリート花火は傲慢で自己中心的な性格ゆえに滑稽で哀れな結末を迎えなければならなかったし、小説『ドリアン・グレイの肖像』でも結末でドリアンが自滅することになったのだ。一見挑発的にみえるこの小説でさえ自ら肖像画にナイフを突き刺す主人公ドリアンの最後を見る限り、ヘンリー卿が説きドリアンが身をつやすあの快楽主義は結局のところ良心との和解を見いだすことができなかつたと読める。いや、そもそもあのように肖像画の変化を気に病むドリアンを快楽主義者とは呼べまい³⁾。だいいちこのように作品のなかで教訓や倫理そのものを云々すること自体、逆説的にワイルド自身がヴィクトリア朝の体面 (respectability) にとらわれていた証左なのである。

当然、芸術の無用性についても、芸術が人間にとって何の足しにもならないと考えていたわけではない。彼の言いたかったのは硬直して生気を失った教訓や説教よりも、すぐれた芸術に接することで喚起される情緒や想像力を育むことが人間を高めるのだということである。評論「芸術家としての批評家」のギルバートの次の言葉はそのままワイルドの言葉と考えて差し支えないであろう。

It is through Art, and through Art only, that we can realise our perfection; through Art, and through Art only, that we can shield ourselves from the sordid perils of actual existence.⁴⁾

何事に対してもこの「芸術を通してのみ」という態度をとったがゆえにワイルドのダンディズムが生まれ、また実人生での悲劇も生まれたのである。

3 ワイルドの救いの世界

「ナイチンゲールとばら」、「忠実な友」、「すばらしいロケット花火」がいかにワイルドらしい作品とするならば、「幸福な王子」、「わがままな巨人」(‘The Selfish Giant’)、*「若い王」*(‘The Young King’)、*「星の子」*(‘The Star-Child’)の4つの作品は代表作『ドリアン・グレイの肖像』や『サロメ』(Salome, 1894)の世界からは想像し難いワイルドの意外な側面をのぞかせる。

「幸福な王子」では夭折して王子が彫像になってはじめて市井の現実を知り、自分を飾り立てている宝石や金箔をツバメの手をかりて貧しい人々に分け与えるという愛の行為が示され、「わがままな巨人」では巨人が自分の庭で遊ぶ子供達を通して自分の身勝手を悟り、キリストを連想させるひとりの子供によって魂の救済がなされる様が描かれる。また「若い王子」は王子が夢によって自分の戴冠式の準備のために多くの人々が苦しんでいるのを知り、支配者として豪奢を排する決意をし、乞食同然の姿で戴冠式に臨むとそこで神からの祝福を受けるという話である。「星の子」はきこりの夫婦に拾われ育てられた星の子が引き取りにきたみずぼらしい姿の母親にむごい仕打ちをしたせいで醜い姿に変わってしまう。そこで母への償いの旅に出て、いくつかの試練のあとにある王国の王子として迎えられるという話である。

いずれの童話も啓示 (revelation) と救済 (salvation) という宗教的なテーマを扱っている。先程の芸術の自律性から一転、童話にはうってつけのテーマである。また言葉のレベルにおいても文語的表現を多用したり、装飾的な文体によってテーマに合った荘重な世界を作り出している。かといって彼の

描く啓示と救済は教訓的な堅苦しさが無い。ワイルドの意図はごく一般的なキリスト教的寓話を書くことにはなかった。むしろ彼自身の解釈によるキリスト的生き方の賛歌を書くことにあった。たしかにアレゴリカルな雰囲気を漂わせているが、作品の基調は倫理的な認識にあるのではなく、あくまでも自己犠牲に伴う悲哀の詠嘆にある。この悲哀こそがワイルドにとって美の範疇の根幹をなすものなのである。

子供が重要な役割を果たしている点でもこの4つの話は共通している。19世紀に入ると子供を「罪ある子」から神聖で霊的な存在としてみなすロマン主義的子供観へと移行していったことは1章で指摘したとおりであるが、実際ワイルドも『獄中記』(De Profundis, 1905)のなかで次のように言っている。

He (Christ) took children as the type of what people should try to become. He held them up as examples to their elders, which I myself have always thought the chief use of children, if what is perfect should have a use.¹⁾

そして童話のなかの幼い主人公たちにはワイルド独自のキリスト解釈が投影されている。ワイルドの手にかかるとキリストは救済者ではなく詩人に伍する想像力をもつ芸術家として扱われることになる。

He realised in the entire sphere of human relations that imaginative sympathy which in the Sphere of Art is the sole secret of creation. He understood the leprosy of the leper, the darkness of the blind, the fierce misery of those who live for pleasure, the strange poverty of the rich.²⁾

幼き主人公たちがキリスト的共感をもって弱者の苦しみを察し、その痛みを身をもって感じる事ができたのは、子供たちがまさにこの類まれなる想

像力を備え持っていたからにはほかならない。彼らの自己犠牲は単なる感傷や同情によるものでは断じてない。

彼は現実の貧困問題を語るうえでも感傷や同情を否定していた。たとえば「社会主義下の人間の魂」(*The Soul of Man under Socialism*, 1912)では次のように述べている。

They try to solve the problem of poverty, for instance, by keeping the poor alive; or, in the case of a very advanced school, by amusing the poor. But this is not a solution: it is an aggravation of the difficulty. The proper aim is to try and reconstruct society on such a basis that poverty will be impossible. And the altruistic virtues have really prevented the carrying out of this aim. Just as the worst slave-owners were those who were kind to their slaves, and so prevented the horror of the system being realised by those who suffered from it, and understood by those who contemplated it, so, in the present state of things in English, the people who do most harm are the people who try to do most good...³⁾

ワイルドは感傷や同情によってなされる慈善行為が逆に貧困という問題を長引かせていると考えた。彼は自助精神にとって代わったこの干渉主義を弊害とみなしたのである。彼はこうした慈善行為とは全く違った愛の形を悲哀感とともに描こうとしたのである。

ワイルドはまたキリストを至高の個人主義者とみなした人であったが、その徹底した自己肯定の信条とここで謳歌される自己犠牲の精神とを矛盾することなく体現したのがワイルドの考えるキリスト像であったのだ。ワイルドにとってはキリストの生涯そのものが芸術作品と感じられたのである⁴⁾。

こうしたワイルドの描く救いの世界の背景には彼が傾倒した思想家ピョートル・クロポトキン(Pyotr Kropotkin, 1842-1921)の思想があったことを

言い添えておく必要があるだろう。『獄中記』でも言及される⁹⁾このロシア人クロポトキンの思想とはダーウィン(Charles Darwin, 1809-82)の進化論が生存競争の面のみを強調された時代背景のなかにあつて相互扶助さらには個人的自己肯定をいち早く進化の一要素とした思想である。相互扶助の実行とそれに伴う発達がさらにより理想的な社会の諸条件を創出していくとする考えである。ワイルドはこうしたクロポトキンの思想を彼なりに解釈したキリストの生き方のなかに再構成したのである。クロポトキンの思想において相互扶助と生存競争が相互補完の関係にあつたようにワイルドという一芸術家の理想世界のなかでは自己完成のための個人主義と自己犠牲の精神とは矛盾することなく調和の関係にあつたのである。

芸術の自律性が成立するにはいふなれば高度な精神性が前提となる。しかし貴族から民衆の時代へと変貌しつつあつたイギリス19世紀末の世には所詮理解されがたいテーマである。いきおいそこにはワイルドの自嘲、冷笑、皮肉という態度があらわれてこざるをえなかつた。一方ここで取り上げた4つの作品にはそうした傾向が抑えられ、ワイルドの考える愛の形が芸術的完成度をもって示されたといえる。

この章の冒頭で筆者はこの4つの作品をワイルドの意外な側面をのぞかせるとしたが、しかしこうした自己陶酔的な献身、自己犠牲、ヒロイズムを自己顕示的、自己破滅的なワイルド自身の気質の裏返しとみるならばこれらもまた彼らしい作品ということになる。

4 時流をとらえるワイルドの目

「美の使徒」とみなされるワイルドはなにかひたすら美の世界に耽溺したかのように見えるが、いな彼の言説は当時の服飾、犯罪者、有名女優、ベストセラー小説、進化思想など広範囲に及ぶ。キーツ(John Keats, 1795-1821)、シェイクスピア(William Shakespeare, 1564-1616)、ギリシャ芸術に向けられたワイルドの目は同時に当時の社会のさまざまな事象にも向けられていたのである。こうした時代を見据えるワイルドのまなざしを往々にして作品中

に読み取ることができる。ここでは彼の時流に対する洞察が童話の意匠性の一端を担っていることを見てみたい。

3章の貧困問題に関する引用からもわかるように彼は反自然主義の態度を固辞しながらも決して醜い現実から目をそらすような逃避者ではなかった。むしろ同じ作家であってもフェヴィアン協会に属していたバーナード・ショー (George Bernard Shaw, 1856-1950) などとは社会認識の次元が違っただろうが、それでも芸術家として社会にコミットしていた人間といえる。こと細かにすべてを写し出すというリアリズムの手法を拒絶した彼はたとえば社会の暗部にいかにアプローチしたのだろうか。「幸福の王子」の例を見てみたい。

王子の像がその台座にすえられてはじめて目にする市井の現実とは貧しさにあえぐ人々の姿であった。

One of the windows is open, and through it I can see a woman seated at a table. Her face is thin and worn, and she has coarse, red hands, all pricked by the needle, for she is a seamstress.¹⁾

たとえば、このお針子という職業は苛酷な労働と薄給によって当時の人々の憐憫の情を集めていた職業のひとつであった。1843年に雑誌『パンチ』 (*Punch*)のクリスマス号に発表されたトマス・フッド (Thomas Hood, 1799-1845)の『シャツの歌』 (*The Song of the Shirt*, 1834)がそうしたお針子の窮状を人々に知らせるきっかけになっていたからである。それに加えこの詩に触発されて多くの画家がお針子を主題とした絵²⁾を描いていることを考え合わせるとこのお針子という職業そのものが記号化された「貧困」としての流通価値を十分もっていたことになる。「若い王」のなかにも劣悪な環境のもとで働かされる織匠のエピソードがでてくるが、これも同じく記号化された「貧困」であり「弱者」なのである。自然主義作家の描き出す下層階級の克明な記録に胸糞悪くさせられたくないとワイルドが言い放ったのは、芸術の対象としてそれらがふさわしくないという文脈のなかであって実際には弱者への視線を忘れることのない人であった。

お針子の次に登場する作家もまた貧しさの象徴といえる屋根裏部屋にすんでいる。この屋根裏部屋に住む貧しい青年文士というイメージもラファエロ前派のヘンリー・ウォリス(Henry Wallis, 1830-1916)によってかかれた『チャタートンの死』(*The Death of Chatterton*, 1856)と題された絵に代表されるようにひとつのステレオタイプとして流布していたイメージである。ワイルドはこの夭折詩人チャタートン(Thomas Chatterton, 1752-70)の熱烈な崇拝者であったから、「幸福の王子」の青年文士とウォリスの絵はオーバーラップしていたにちがいない。彼の童話が社会風刺を意図していたとは思われないが、このように描き出す対象を吟味して選び取ることによって、ワイルドはさりげなく社会の実相に触れているのである。

彼にはこうした当時一般に流通してる事象や通念を作品のなかにうまく取り込む器用さがあった。「漁師とその魂」('The Fisherman and Soul')にみられる異国趣味についてもそうだ。人魚にほれ込んだ漁師が人魚と一緒にいるために身体から魂を切り離すこの話では、切り離された魂がどうにかして身体の中に戻してもらおうと漁師に妖しい異国での体験談を聞かせ誘惑する。その東方の旅のエピソードが単に異国情緒をかきたてるためのものではなく魂によってこれからまさに漁師が引きずりこまれる享楽の世界と結びつけられていることは注目に値する。この享楽の世界とオリエンタリズムとのつながりはエドワード・フィッツジェラルド(Edward Fitz-Gerald, 1809-83)によって翻訳紹介された『ルバイヤート』(*Rubáiyát of Omar Khayyám*, 1859)の存在が考えられる。これは11世紀のペルシャ詩人オマル・ハイヤーム(Omar Khayyám, 1050?-1123)による4行詩の詩集の翻訳で、ラファエロ前派のロゼッティ(Dante Gabriel Rossetti, 1828-82)や詩人スウィンバーン(Algernon Charles Swinburne, 1837-1909)らの推奨をきっかけに19世紀から20世紀初頭にかけて英米のみならず大陸諸国にも一大ブームを巻き起こしたのであった。数世紀前の、しかも異国の詩人によって吐露された生への懷疑、無常感、刹那主義がはからずしてイギリス世紀末の「現在を楽しめ」(*carpe diem*)の精神に呼応するかたちとなったのだがワイルドはこのオリエンタルな雰囲気や当時の人々の心のうちに喚起するイメージをよく理解し

ていたのである。

ワイルドのこうした敏感な時代感覚は「漁師とその魂」のテーマ設定にも反映されている。まずこの作品ではアンデルセンの向こうを張って人魚を題材に選んでいる。先行作品を下敷きにするのは彼の常套手段とはいえアンデルセンの影響力を考えるとこれは大胆な試みである。さらにワイルドはこの人魚を世紀末文学では定番のモチーフであったファム・ファタール（宿命の女）として描こうとしたように思われる。ただし、ワイルドの描く人魚はいまひとつファム・ファタールとしての強烈な個性に欠けているといわざるをえない。のちの『サロメ』へとつながるのはむしろ「王女の誕生日」（‘The Birthday of the Infant’）の主人公、若さと無邪気さ、そしてそれゆえの残酷さを兼ね備えた王女のほうである。

のちの作品との関係でいえば、身体と魂の分離というドッペルゲンガーのテーマを扱った「漁師とその魂」は当然『ドリアン・グレイの肖像』の原型ということになる。このテーマもゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)の『ファウスト』(*Faust*, 1808)を筆頭に多くの作家が試みた伝統的テーマである。ただしこのテーマに関しても魂と身体そして良心との関係が『ドリアン・グレイの肖像』に比べ複雑でワイルド自身、整理できていないように感じられる。さらにここにワイルドは魔女を登場させて異教的な要素をも加え、童話というより壮大な神話を創り出そうとした感がある。ワイルドの野心的なこの試みは残念ながら成功したとはいえないが、物語の完成度は別としてこの「漁師とその魂」はワイルドの時代へのまなざしや文学伝統をはっきり意識した創作態度がみてとれる点で大変興味深い。

む す び

童話というジャンルゆえに特別視してしまいがちなこの2つの童話集も結局のところワイルドの文学全体を通底するいくつかの要素を孕んだものであることに気づく。本稿では特に彼の芸術至上主義と独自のキリスト解釈そして彼の文学の多面性を支える時代への洞察力を指摘した。するとおのずとテ

マにおける他作品との共通点や関連性が浮き彫りになり童話がワイルド文学全体のなかで異彩を放つ独立した創作物ではないことがわかる。この2つの童話集は決して子煩悩な父親が我が子のためだけに書き上げた副産物などではなく、一般読者を十分に意識した野心的ともいえる創作物なのである。処女作品というものがその作家が生涯抱え込む問題をなんらかの形で内包するということは一般的によくいわれることであるが、ワイルドの場合芸術と人生の問題、モラルの問題、弱者への共感、中流階級への揶揄などがすでにはっきりと童話のなかに認められる点で、文筆活動の比較的初期に試みられたこの2つの童話集をワイルド文学の本質を内包する創作の出発点と位置づけることができる。

注

はじめに

1. 日外アソシエート編『世界文学綜覧シリーズ 9 世界児童文学全集・内容綜覧』(1998)。1945年から1994年までに刊行が完結した児童文学全集116種、3162冊を収録。
2. ひとくちに児童文学全集といっても選考の対象となる作品は編集の意図によって違ってくる。国内、国外の別はもちろん時代や童話の種類によって作品は限定される。そこで19世紀のイギリスの童話が選考対象になっている全集を調べてみるとそのうちの4割もの全集がワイルドの童話を収録していることがわかる。
3. ed. Laura M. Zaidman, *Dictionary of Literary Biography, Volume One, Hundred Forty One British Children's Writers, 1880-1914* (Detroit: Gale Research Inc, 1994) p.309.

1 童話までの距離

1. Vyvyan Holland, *Son of Oscar Wilde* (New York:Dutton, 1954)
2. ed. Rupert Hart-Davis, *The Letters of Oscar Wilde* (New York: Harcourt, Brace & World, 1962), p.218.

3. ワーズワースの「心は躍る」‘My Heart Leaps Up’(1807)の一節。
 4. 定松正、谷本誠剛共著『英米児童文学読本』(1984)、定松正『児童文学の系譜』(1994)から多大な教示を得た。
 5. ed. Robert Ross *The Collected Works of Oscar Wilde* Vol.VIII (London:Routledge, 1993); p.207. (以下、CW と略す)
 6. Ibid., p.207.
 7. Ibid., p.8.
 8. Ibid., pp.13-4.
 9. Ibid., p.15.
 10. Ibid., p.56.
- ## 2 芸術の自律性
1. CW Vol. p.231.
 2. CW Vol. p.221.
 3. ドリアン・グレイを「義」のために「悪」をなす底の、ストイックな修業者と評したのは佐伯彰一氏の慧眼であった。福田恆存訳 オスカー・ワイルド『ドリアン・グレイの肖像』(新潮文庫)の解説参照。
 4. CW Vol. VIII, p.174.
- ## 3 ワイルドの救いの世界
1. CW Vol.XI, pp.116-7.
 2. Ibid., pp.86-7.
 3. CW Vol. VIII, pp.274-5.
 4. CW Vol.XI, p.89.
 5. Ibid., p.131.
- ## 4 時流をとらえるワイルドの目
1. CW Vol.X, pp. 171-2.
 2. 高橋裕子、高橋達史共著『ヴィクトリア朝万華鏡』新潮社 1993.p.69.

参考文献

- クロボトキン、ピョートル『相互扶助論』大杉栄訳 同時代社 1996.
- 定松正、谷本誠剛共著『英米児童文学読本』桐原書店 1984.
- 定松正『児童文学の系譜』こびあん書房 1993.
- 高橋裕子、高橋達史共著『ヴィクトリア朝万華鏡』新潮社 1993.
- 富山太佳夫『ダーウィンの世紀末』青土社 1995.
- 辻邦生（編著）『世紀末の美と夢 3 美神と殉教者』集英社 1986.
- 平井博『オスカー・ワイルドの生涯』松柏社 1960.
- 山田勝『世紀末とダンディズム・オスカー・ワイルド研究』創元社 1985.
- ワイルド、オスカー『オスカー・ワイルド全集』西村孝次訳 青土社 1981.