

英語文学概論

小西 弘信

2018 年

広島文教女子大学

目次

はじめに	1
第1章 文学とは何か	3
第2章 文学研究法	7
第3章 イギリス文学史	12
第4章 アメリカ文学史	19
第5章 詩	25
第6章 劇	31
第7章 小説	38
第8章 児童文学	43
第9章 文体論	48
第10章 コモンウェルス (英語圏) 文学	53
第11章 『オズの魔法使い』の研究	60
第12章 オスカー・ワイルドの研究	78

はじめに

文学という意味の英語は *literature* であるが、この語源はラテン語 *litteratura* (リッタートゥーラ) で、「アルファベット、書き物、言葉の学問、文法」を意味した。そしてこれは *littera* (文字) からの派生である。ゆえに、すでにローマ人にとって「文学」とは「文字」によって書き綴られたもの、さらに近代的な感覚では、「文字」をぬきにしては成り立たないものとして理解されていたことが分かる。

文字という記録手段とは不離のものとなった「文学」とは情緒的效果、あるいは形式美の点で、すぐれた価値をもつと考えられる言語表現の一種である。この点から、文学という、小説や詩のように虚構と想像力によって著されたものを文学と見られがちだ。しかし、文学には、歴史や、政治、社会、宗教上の論文、説教、旅行記、見聞記、探検記なども含まれ、通常私たちが考えているものよりも広い範囲にわたっている。

たとえば、17世紀のフランシス・ベーコン (Francis Bacon) の『随想録』をはじめとして、18世紀の政治、経済、社会の分野の思想家であるトマス・ホブズ (Thomas Hobbes)、ジョン・ロック (John Locke)、アダム・スミス (Adam Smith)、デヴィッド・ヒューム (David Hume)、J・S ミル (John Stuart Mill) なども文学評論や古典の翻訳を行っている。時代をさかのぼれば、ますますそうであるが、文学の分野が他の分野とは違うことが呼ばれ出した19世紀以後においても、こうした広い意味での *literature* の考え方は生き続けている。また、T.S.エリオット (Thomas Sterns Eliot) やエズラ・パウンド (Ezra Pound) のような詩人も社会評論や経済論文を書いているのがその例である。

では、文学の素材としての言語はどのような性質を有するのだろうか。まず言語はそれを話す社会集団全体の共有財産だ。言語は社会全体の人々の脳裡に受けとめられた印象やイメージの共通要素しか反映しないものだ。あらゆる種類の感覚、感情、観念は個人ごとにすべて異なる。にもかかわらず、すべての人は同一の語で表現する。言語はそうした無数のイメージの客観的、非個人的な相を記号化するだけのものだ。これは言語の有する制約の内でも、もっとも本質的なものだといえる。古来より、すぐれた作家は常にこの言葉の壁に直面し、自己の意識の内奥を表出しようとして、自身の作品であらゆる試みをおこなってきた。ゆえに、文学と言語とは切り離されないものなのである。

本書では、「文学とは何か」から話を始め、英米の文化を基盤とした英語文学の側面を話してゆく。最後の2章は、実際に英語文学はどのように研究できるのか、というモデルと

してライマン・フランク・ボームの『オズの魔法使い』と作家オスカー・ワイルドについての研究を紹介した。

本書は、以下の章で構成している。

- 第1章 文学とは何か
- 第2章 文学研究法
- 第3章 イギリス文学史
- 第4章 アメリカ文学史
- 第5章 詩
- 第6章 劇
- 第7章 小説
- 第8章 児童文学
- 第9章 文体論
- 第10章 コモンウェルス（英語圏）文学
- 第11章 『オズの魔法使い』の研究
- 第12章 オスカー・ワイルドの研究

第1章 文学とは何か

1.1 文学を学ぶことの意義

文学作品は、それが書かれた時代も場所も、私たちの生きる時代と場所とは遠く隔たっているにもかかわらず、読者に働きかける。読者は、自分の生活とは直接的な関係がないようなシーンでも、そこに没入できる。それが、文学作品の力である。では、「文学を学ぶ意義とは何か」を以下の3つの点を挙げながら考えてみたい。

- ・文学は他者への共感を可能にする有効な手段である。
- ・文学は世界への窓である。
- ・文学は母語の感度を高める最良の手段である。

1.2 文学は他者への共感を可能にする有効な手段である

アメリカの哲学者のマーサ・ヌスバウム (Martha Craven Nussbaum) は、宗教、ジェンダー、人種、階級、国民性などの差異を持つ人々を理解するために、文学が最良の手段を提供してくれると言う。なぜなら文学は他者の立場に身を置くことを可能にするからだ。文学作品という虚構の世界は、私たちがいやおうなく結びつけられた「今とここ」から私たちを外に連れ出してくれる。作品を読みながら、私たちは登場人物に一体化し、その感情や思考をわがもののように感じたり、語り手の視線に自分の視線を重ね合わせたりしている。

ルーマニア出身の文学理論研究者のトマス・パヴェル (Thomas Pavel) は、虚構の世界というものは、「わたし」とその「人生」とのあいだの「差」、 「隔たり」に対する応答である、と興味深いことを言っている。私たち一人ひとりには自分に与えられた「人生」を生きている。他者の目に映る、この「人生」を送っている者が、はたして「わたし」なのだろうか。どうも違うようだ。この「人生」と「わたし」とのあいだには、隙間、すれ、それこそ「遊び」があるのだ。ぴったりと重なり合っていたら、それこそ私たちが自分の肌を脱ぎ捨てることができないように (そんなことをしたら死んでしまう)、己の「人生」から一時であれ離れることはできないだろう。私たちは決して他人の立場に身を置いてその人生を想像することはできないだろうし、そもそもそんな必要も感じないだろう。想像力が自由に動き回るためには、想像力が入り込めるだけの、隙間、「遊び」が、私たちと私

たち自身との間に必要なだ。他者になること、他者の中に身を滑り込ませることだ。

すぐれた文学作品は、そこに私たちが没入するとき、私たちが他者の身に自分を置くこと、そのようにして私たちのものとは異なる世界の風景を眺め、異なる社会を観察することを可能にする。そこに生きる人々もまた、私たち同様に、喜びと悲しみ、希望や苦悩を抱えた人間なのだと思感させてくれる。文学作品を読むことで、私たちは、宗教、ジェンダー、人種、階級、国民性における「差異」に出会い、それらを学びつつ、そのような差異を持った他者の感情、思考、世界の見方に触れることができる。そしてあらゆる差異を超えて、自分と同じ「内面」を備えた他者に、人間として「共感」することができる。

他者への共感ということを考えてとき、文学はきわめて有効な手段であることは間違いない。文学作品、とりわけ小説ほど、他者の体験をその内部から生きることがごく当たり前実践される場はないからだ。

1.3 文学は世界への窓である

文学は世界への窓である。誰もが感じているように、文学は世界について知るための有効な手段である。文学作品が産出される外的環境——作品がそこから生み出され、作品が主題あるいは背景として描く社会的・文化的な風土——について理解することが、文学研究の中心的課題の一つであった。近代の国家の成立と「国語」の成立が不可分なことであり、「国語」を形成するために大きく寄与したのは文学だった。小説や新聞の流通によって口語・俗語が国語として形成され、それを読み相互に無関係な多数の人々が、地縁的・血縁的なつながりを越えたある一つの共同体に属しているという意識を共有するようになる。自分たちのことを「私たち」と言えるような人々の集団、すなわち、国民を創出するために、近代の国家は何よりも共通の言語を必要としたからだ。

19世紀の後半にそのような国民国家を形成することに成功し、世界において支配的な地位を確立していたのが、イギリスやアメリカ、ドイツ、フランス、ロシアという国であり、世界のその他の地域にとって、近代化とはこうした西洋の列強を模倣することだった。つまり、文学を学ぶことは、そうした国々の風俗、人情、習慣、国民性などを深く理解する手段だったのである。そして、国民国家の時代においては、文学作品は、その国民なり民族の「声」として理解される。実際に、19世紀初頭からナショナリズムが台頭し、民族や民衆の「声」の発見を必要とした。

ところが、私たちが生きる現代のグローバル化の世界にあつては、国民国家や国文学と

いう枠組みではうまく説明できない文化の混淆現象がますます増大している。たとえば、西洋の旧植民地出身の作家たちが書く文学作品が、たとえ英語やフランス語で書かれても、それぞれ単純にイギリスの「声」やフランスの「声」として読むことはできないだろう。西洋の文学が「世界文学」と考えられていた時代はすでに過去のものとなってしまった。世界を理解するためにも、世界のさまざまな地域から響いてくる、異なる「声」をどうやって聞き届けるかということが、今後の文学研究の課題である。

そこで重要なのが、グローバル化した現代において、文学作品を読む際に、あらかじめ予期していたイメージを発見するとしたら、それは読者の目は何も見ていない、耳は何も聴いていないかもしれない、と胆に銘じておく必要がある。すぐれた作品は、読者の心を揺さぶることによって、複雑で多様で矛盾に満ちた現実から読者の目を遠ざけ思考を停止させるステレオタイプのイメージを払拭してくれるからである。

1.4 文学は母語の感度を高める最良の手段である

外国語を学ぶことには、他者の文化や社会への入り口という有用性ばかりでなく、異なる語の響きや異なる言葉のつくりに触れる喜びがある。詩を読むときに、私たちは言葉が伝達する意味だけでなく、言葉の響き、リズム、配列に注意を傾ける。これは、外国語を学ぶときの経験に近い。言葉そのものへの意識という点で、文学を学ぶことと外国語を学ぶことには深い親近性がある。外国語を学ぶにつれて、母語の見方、母語への接し方も当然変化してくる。そのようにして、母語に対する感度がよりとき研ぎ澄まされる。

『ゲド戦記』(1968-2001)の作者であるアメリカの女性作家アーシュラ・K・ル＝グウィン(Ursula K. Le Guin)は人間の言語を3つに分けて考えている。1つは公的な言語である「父語」である。これは哲学や社会科学などの客観性を追求する言語である。主体/客体、自己/他者、支配的/服従的、人間/自然、男/女など世界を2分し、前者が後者を支配する「一方通行の言語」である。

それに対して「母語」というものが存在する。母語は日常会話のなかで使われるような平凡で、口語的な言語である。応答を期待し、一緒に考え、関係や関連を作り出す言語であり、「私たちが母親から学び、子供たちに語りかける言葉」、「物語が語られる言葉」という。つまり、母語は、より私的で、より情動に結びついた言語である。

そして3つ目の言語が、詩や文学の言語だと言っている。そして、2つの相反する言語である「父語」と「母語」とが結びつけられたものが、文学や詩などの芸術的表現なのであ

る。この第3の言語をル＝グウィンが「赤ちゃん語」と呼んでいる。文学の中には、公的な論理の言語の要素も、感性や情動に関わる要素もいっさいが含まれている。文学にはこの世界に生きる人間の経験に関わるすべてが包摂されているのである。

【参考文献】

- イーグルトン, T. (大橋洋一訳) (1985). 『文学とは何か - 現代批評理論への招待』, 岩波書店.
- 小野正嗣「世界文学の時代へ」宮下志朗編 (2016). 『世界文学への招待』, 放送大学教育振興会, pp. 9-23.
- 高柳俊一・中野記偉 (1985). 『英文学の世界』スタンダード英語講座第10巻, 大修館出版
- 中野好夫他編 (1953). 『文学とは何か』, 岩波書店.
- ミラー, J. ヒリス (馬場弘利訳) (2008). 『文学の読み方』, 岩波書店.
- ル＝グウィン, アーシュラ・K (篠目清美訳) (2006). 『世界の果てでダンス』, 白水社

第2章 文学研究法

2.1 背景の面から文学作品を見る

ある程度、文学作品は、その時代と場所の産物である。すぐれた作品はこの2つの制約をとびこえて、普遍的な性質をもつものだが、それはまたその時代の産物であって、その時代と私たちの時代とはすっかり異なったものであるかもしれない。特に古い文学作品となると、私たちは歴史的想像力を使って、その時代の人たちにできるだけ近い眼で作品をみるように努めなければならない。すなわち、作品が著された時代の背景である、政治的な発展、社会情勢、宗教思想、宗教的慣習、哲学的概念などを知らなければならない。

背景を知ると、作品を歴史的、知的関連の中で見ることができる。たとえば、ジェフリー・チョーサー (Jeffrey Chaucer) の『尼の従僧の物語』(14世紀)は中世生理学に関する言葉がしばしば出てくるし、ジョン・ミルトン (John Milton) の神学的意見を多少なりとも知っていれば、『失楽園』(1667)をよりよく理解することができる。ラルフ・エマソン (Ralph Waldo Emerson) の思考に影響を与えた宗教や哲学思想を学べば、エマソンの『評論集』(1841)を読んでも意味がよく理解できるというものである。

2.2 作家の面から文学作品を見る

文学の研究は作家の生涯研究を含む時がある。伝記研究にはいくつかの目的が考えられる。作家の生涯自身を研究の目的とする。伝記の資料として作品を読む。作品研究の参考として生涯を研究する。このような伝記の使い方の内、最後の作品から作家のことを引き出すことは、注意しなければならない。たとえば、抒情詩で「私」といったからと言って、文字通り詩人の性格を述べているとは限らない。

伝記が、作品研究の参考になるかは疑問のある所である。伝記はしばしばその作品が書かれた経緯とか、成立過程とか、理由とか、作家の創作過程などを示すことはできる。ロバート・ブラウニング (Robert Browning) がイタリアに滞在したこと、ルネサンス絵画に親しんだことなどは、彼が『フラ・リッポ・リッピ』(1855)を書いた動機を示し、また、詩のある部分の説明にも多分なるであろう。しかし、その細部はその詩そのものを理解する助けにはあまり役に立たない。

文学作品の起源 (その作品が書かれた経緯)、資料 (どんな材料を使ったか)、文学の手法 (創作の方法) などは、興味ある問題である。しかし、どんなに興味があろうとも、作

品そのものに関する問題の核となる部分への追及が途絶えることがあってはならないのである。

2.3 読者の面から文学作品を見る

私たちは啓蒙されたり、感動したり、楽しんだりするために作品を読む。ゆえに、作品を論じるときに、それが私たちを感動させたかについて語るのは当然のことである。たとえば、ジョン・スタインベック (John Steinbeck) の『怒りの葡萄』(1939)を読んで、憐憫と憤怒を感じることやS・T・コーリッジ (Samuel Taylor Coleridge) の『クブラ・カーン』(1816)を読んだ時に感じる魅力について語り、ただその作品を読んだ時の気持ちを述べるだけならば、大いに有意義な文学批評とは言えない。しかし、こんなにして個人的に作品に反応を示すことは更に研究する第一歩で、これから進んで、なぜこのような気持ちがするのだろうか、とか、このような気持ちがするのは作品のどのような要素からだろう、とか考えても良い。

文学作品と読者との関係を探る1つの方法は、この作品の受け入れられ方、つまり、読者の受けとり方を調べるという方法もある。たとえば、シェイクスピアの劇は、永続的に人気があったが、ハーマン・メルビル (Herman Melville) の小説は、亡くなる前の30年間は忘れられた存在だったが、今日では文豪の作品と認められるようになっている。

作家の名声の盛衰をたどり、その作品が各時代によってどのような受け方をしてきたか、など調べるのは作品と読者の関係を調べる正当な方法である。しかし、この方法を取った場合、この研究で明らかになるのは、作品のことよりも読者のことになりがちであることも覚悟しておかなくてはならない。

2.4 他の文学作品との関係から作品を見る

ある文学作品をその文学史の位置から見るとか、同時あるいは同時期にものにされた他の作品との関係を調べてみるとか、あるいは、同じジャンルの他の作品と比較するとかすると、その作品の理解が深まる場合が多い。

文学作品はある時代に書かれたもので、その時代より以前の作品の影響を受け、今度は、またそれより後の作品に影響を与えている。あるタイプの作品とか、文学論とか、哲学的態度とかが流行し、その原因や結果がつきとめられるようなとき、作品は文学的流行を反映している。イギリス文学史、アメリカ文学史、ロマンチック時代の歴史、エリザベス朝

劇の発達、南北戦争後のアメリカ地方文学などを資料として利用できる。しかし、「文学について知る」ことは「文学を知る」ことにはならないことも留意しなければならない。

文学作品の相互の関係を研究する第2の方法は、ロマンチック時代とか第一次世界大戦直後のアメリカとか、ある特定の時代の作品を全部対象に考えてみることである。ある特定の時代の作品は共通の特徴や性質をもっていることが多いから、あるやり方としては、この共通性を調べ、その上で、各々の作品がその共通性をどのように表わしているかを研究することである。しかし、この場合は始めから作品はこうあるはずだと決めかかって読む危険性がある。キーツの「賦（オード）」を読むのに、最初から、その中に「ロマンティズムの様相」を発見するのが目的で読んでしまうのである。

第3の方法は以通ったジャンルの作品を比較する。似たタイプの詩、短編小説、劇などである。比較可能な2つの作品を比較する比較研究は各々の作品の顕著な性質を明らかにするのに有益である。

2.5 それ自身（1つの世界）としての文学作品

これまでの述べてきた文学の研究面は文学そのものをよく知っているという前提に立つものである。ある意味、第二義的な扱いをうけるものである。第一義的な関心は常に、とりわけ基本的な研究では、文学作品そのものに向けられなければならない。私たちは文学作品そのものに先ず親しんで、その後、作品に関連した二義的なものに目を向けるようにしないと、文学研究では、誤りを犯すのである。

この原則は、時として守られないことがある。文学批評力を短時間で修得しようとして、作品そのものを読まないとするれば、これに当たる。またテキストの分析や批評の技術を十分に習熟しないうちに、急いで作品の周辺研究をすれば、これも原則を忘れたことになる。「テキストから始めよ」とは、文学研究をするものであれば忘れてはならない戒めである。

そこで、テキストから始めるとして、テキストから得るものは何か。一つには、エッセーの場合のようにその中にしばしば直接語られている思想、態度、感情を探索する、ということもあるが、それらは間接的に語られていることが多い。詩、物語、劇がそれである。実に多くの人間経験が文学に記録されていて、文学を研究して得ることの一つは、人間の知的、情的、霊的経験をよりよく知るようになることである。

2.6 文学作品を批評する

これまでの文学作品の研究手法に則って、私たちは作品を研究し、作品に対する独自の批評をすることになる。批評とは単なるアヲ探しではない。ある文学作品を説明し、分析し、または評価する議論である。その目的は他の読者のために作品を照らし出してみせることなので、これは大切な目的である。

私たちはどんな種類の批評を述べることができるかと言えば、仮に『ハックルベリー・フィンの冒険』(1855)を批評するとして、その作品で自分がどんな感動を受けたか、どんな箇所が面白かったか、恐ろしかったか、悲しかったか、腹が立ったなどを中心に述べることができる。これは、いわゆる印象主義の批評である。

あるいは作者をどのようにその作品を表わしているかを論ずることもできる。また、人間の愚かしさ、欠点、美点などを表わしているエピソードを挙げて適宜に解説する方法で、その作品の面白さを論ずることもできる。結果として、この批評論の中心は、マーク・トウェイン (Mark Twain) の人間観についてというものになるだろう。

さらに、この作品に現われた南北戦争直前の中部アメリカ社会の生活を論じることもできる。ハックの父親から貴族的なグレンジャーフォード家にいたるこの作品に現われた種々の社会階級や、ミシシッピー河沿岸に見られるいろいろの社会階級のタイプ、その風俗、習慣、態度を語り、奴隷制度という大きな社会事実に言及することもできる。

上記の批評とは別に、作品そのものに集中して批評することもできる。先ず、物語の一般的性格を説明、暴虐な父親から逃げ出した少年が、脱走した奴隷と一緒にあって、この二人が筏にのって流れを下って行くときにいろいろな経験に遭遇する。次におそらくストーリーの分析、その構成要素に注目し、物語を、各章やまとまった数章で論じる。またはテーマ、背景、用語、視点などの技術的な要素で批評を述べる。たとえば、ハックがジムを警察へつき出そうかどうかと迷って良心を苦悩させる挿話は、奴隷制度に対する隠された諷刺が視点という技法で一そう強調されている。この話を語っているハックは自分の行動の意味が分からないのだから、諷刺が助長されていることを論ずることができるのである。

【参考文献】

川口喬一編 (1995). 『文学の文化研究』, 研究社出版.

ディキンソン, L・T (上野直蔵訳) (1978). 『文学研究法』, 南雲堂.

長尾輝彦編 (2008). 『文学研究は何のため：英米文学試論集』, 北海道大学出版会.
福原麟太郎 (1934). 『英文学研究法』, 新英米文学社.

第3章 イギリス文学史

3.1 はじめに

イギリス文学は日本文学とはほぼ同じくらいの古い歴史があり、『万葉集』が8世紀に成ったとされるならば、イギリス文学でも最初の名作とされる *Beowulf* も同じく8世紀に成ったと推定される。英語の歴史と軌を一にして、イギリス文学は発展していった。

3.2 代表的な作家・作品

Beowulf (8世紀)

Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales* (14世紀)

William Shakespeare, *Hamlet* (1600), *Othello* (1604), *King Lear* (1605), *Macbeth* (1606)

John Milton, *Paradise Lost* (1658–63?)

John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (I. 1678, II. 1684) .

Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719)

Henry Fielding, *Tom Jones* (1749)

Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (1726)

Charles Lamb, *The Essay of Elia* (1823, 1833)

Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813)

Charles Dickens, *David Copperfield* (1849–50)

George Eliot, *Silas Marner* (1861)

Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles* (1891)

D.H. Lawrence, *Sons and Lovers* (1913)

John Galsworthy, *The Forsyte Saga* (1922)

James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916)

3.3 イギリス文学史の各時代

(1) 中世イギリス文学 (15世紀末まで)

英語は古英語・中英語・近代英語と歴史的に分類される。1066年にノルマンディー公ウィリアムがイングランド王に即位してから、フランス語が公用語として使われる時期がし

ばらく続いた。これ以前の英語が古英語であり、しばらく後に英語が復活してから 15 世紀末頃までが中英語、それ以後が近代英語である。したがって、中世イギリス文学は古英語時代と中英語時代に分かれる。

古英語時代は韻文作品が主流だが、そのなかで傑出しているのは作者不詳の英雄叙事詩 *Beowulf* である。技法上は頭韻が用いられているのが特徴で、これは古英語詩全般の特色だった。英語の詩の中で脚韻が用いられるのは中英語時代以降だった。

中英語時代に入ると、14 世紀後半を中心にして詩文学が花盛りを迎える。ジョフリー・チョーサー (Geoffrey Chaucer) の *The Canterbury Tales* が有名である。この頃、イタリアはすでにルネサンス時代に入っており、チョーサーはその影響を受けていた。15 世紀には、トマス・マロリー (Thomas Malory) の *The Mort d'Arthur* (1485) が、アーサー王と円卓の騎士をめぐる物語を総集成した散文大作として傑出している。他には、聖書の場面で構成された聖書劇とキリスト教的な生き方を教える道徳劇が、中世特有の演劇として注目される。

(2) イギリス・ルネサンス文学 (16 世紀初めから 17 世紀半ばまで)

16 世紀初頭、トマス・モア (Thomas More) の *Utopia* (1516) がヒューマンイズムを掲げてイギリス・ルネサンスの開幕を告げる。宗教改革が進行する時代でもあった。16 世紀半ば、エリザベス 1 世が即位する頃には、古代ローマ演劇を範として本格的な演劇が創作され始める。これらは、エリザベス朝演劇と呼ばれ、そのレベルを一気に上げたのが、*The Tragical History of Doctor Faustus* (1592) を著したクリストファー・マーロー (Christopher Marlow) だった。しかし、そのマーローをも超えたのがウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare) である。シェイクスピアによってエリザベス朝演劇は古代ギリシャ演劇に比肩しうものになったと言える。*Hamlet* (1600) や *King Lear* (1605) など、シェイクスピアの才能は多彩だが、悲劇・喜劇の両分野にわたって第一級の作品を著したことも、彼の稀有の天分を窺うことができる。17 世紀半ば近く、イギリスは内乱状態に陥り、劇場が閉鎖され、一つの時代が終わりを迎える。しかしそうしたなか、ジョン・ミルトン (John Milton) はヒューマンイズムの精神とキリスト教信仰の原点回帰で再生を志す宗教改革の精神とを併せ持った作品である *Paradise Lost* (1667) を著し、イギリス・ルネサンス文学の最後を飾った。

(3) 王政復古期文学 (17 世紀後半)

王政復古期に入ると演劇が復活するが、ジョン・ドライデン (John Dryden) を第一人

者とするこの時代の演劇は、自由奔放な作劇法をとったエリザベス朝演劇とは異なり、同時代のフランス演劇と同じく古典劇に従うものであった。あと読まれたのは、ジョン・バナニヤン (John Bunyan) の *The Pilgrim's Progress* (1678, 1684) といった宗教的著作やジョン・ロック (John Locke) の『統治論』(1689) といった社会思想書だった。

(4) 新古典主義 (18 世紀前半)

1688 年の名誉革命以降、確立した議会制のもとでイギリス社会は安定に向かった。社会の安定は人間が共通に持っている良識や理性への信頼を生み、いわゆる啓蒙主義の時代をもたらした。文学では、新古典主義という潮流が生まれ、ギリシャ・ローマの古典が理想とされ、その形式と内容が模倣の対象となった。この時代を代表する詩人アレクサンダー・ポープ (Alexander Pope) が、簡潔な格言風の韻文で詩論 *An Essay on Criticism* (1711) を著した。彼はパトロンに依存せず筆一本で経済的に自立した最初の文学者でもあった。またこの時代にはジョゼフ・アディソン (Joseph Addison) とリチャード・スティール (Richard Steele) が創刊した *The Spectator* (1711-12) などのジャーナリズムが活発化した。新古典主義は政治的・宗教的な熱狂を理性によって統御しようとする傾向を持ち、良識の立場から社会を風刺するというスタイルを好んだ。その傑作がジョナサン・スウィフト (Jonathan Swift) の *Gulliver's Travels* (1726) だった。

(5) 小説の勃興 (18 世紀全般)

18 世紀のイギリスは植民地の拡大によって商業が繁栄し、それとともない商人を中心とする中産階級の拡大が進んだ。その結果、世紀半ばには高尚な新古典主義とは異質な文学ジャンルである小説が生まれた。中産階級の生活を反映した散文物語である。ダニエル・デフォー (Daniel Defoe) の *Robinson Crusoe* (1719)、サミュエル・リチャードソン (Samuel Richardson) の *Pamela* (1740-41)、ヘンリー・フィールディング (Henry Fielding) の *Tom Jones* (1749) などによって、そのジャンルは確立された。

(6) 理性の時代から感性の時代へ (18 世紀後半)

18 世紀半ば以降、理性の時代は感性の時代へと移行し、ヘンリー・マッケンジー (Henry Mackenzie) の *The Man of Feeling* (1771) など、読者の感情に訴える小説や詩が数多く書かれるようになっていった。また読者の恐怖心を刺激するゴシック小説の隆盛も、感性の時代の産物である。ホーレス・ウォルポール (Horace Walpole) の *The Castle of Otranto* (1764) や Mary Shelley の *Frankenstein* (1818) が代表作としてある。

(7) ロマン主義 (18 世紀末から 19 世紀初め)

18 世紀のイギリスは国内的には平和を保った一方で、対外的にはフランスと戦争を繰り返して、植民地を拡大していった。植民地との貿易を通じた資本の蓄積や科学技術の飛躍的な発展などによって産業革命が起こった結果、イギリスは農業国から工業国へと転換を遂げ、囲い込みや都市の膨張によって風景も急速に変容していった。世紀の後半になると、アメリカの独立に思想的な根拠を与え、フランス革命を熱狂的に支持した Thomas Paine に代表される急進的な思想が生じたが、同革命の過激化とそれに続くナポレオンの拡張主義によってイギリスの国内世論は保守反動化していった。

この時期は文学におけるロマン主義の時代と重なっている。幻視者であり革命的な思考の持ち主であるウィリアム・ブレイク (William Blake) はロマン主義の先駆者とみなされ、その影響を受けたウィリアム・ワーズワース (William Wordsworth) とサミュエル・テイラー・コロリッジ (Samuel Taylor Coleridge) が共同で匿名出版した *Lyrical Ballad* (1789) は、それまでの人工的な詩の言語とは異なる日常的な言葉で自然に溢れる感情を描き、ロマン主義の本格的な幕開けを告げた。彼らに続いて、ジョージ・バイロン (George Byron)、パーシー・シェリー (Percy Shelley)、ジョン・キーツ (John Keats) というすぐれた詩人が次々と現れた。イギリスのロマン主義の最盛期を迎えた。彼らは、当時の乱雑に膨張する都市と失われてゆく田舎の自然という状況下で、感性や想像力の源としての自然を愛した。

同時代に、ウォルター・スコット (Walter Scott) が、スコットランドの歴史に取材した *Ivanhoe* (1819) を著し、マライア・エッジワース (Maria Edgeworth) はアイルランドを舞台にした小説 *Castle Rackrent* (1800) を著し、地方色を前面に出して作品を創作した。ジェーン・オースティン (Jane Austen) は、創作時期がロマン主義の時代と重なるが、感傷的な小説やゴシック小説に批判的な立場をとり、*Emma* (1816) や *Sense and Sensibility* (1811) において、行き過ぎた感受性や感傷を抑え良識と分別に従うことによって結婚という幸福を手に入れるヒロインを書き続けた。イングランドの田舎を舞台に上層中産階級の生活を描くことで、18 世紀のアンナーキーな多様性を道徳的なりアリズムに収斂させていった。

(8) ヴィクトリア朝時代 (19 世紀全般)

1837 年に即位し 1901 年に死去したヴィクトリア女王の治世は、イギリスが「世界の工場」として繁栄を謳歌し、世界全体にまたがる大帝国を形成した時代であった。この時代には労働者階級が一つの大きな勢力となり、政府も彼らの存在を無視できず、選挙権の拡大や

工場法の改正などによってその要求を漸進的に満たしていった。しかし、労働者階級と中・上流階級の貧富の格差は極端に広がっていった。

そのような格差が顕著に現われた場所は都市であった。とりわけロンドンには19世紀の最初の50年間で人口が2倍以上に増え、200万人以上の人々が住む大都会となったが、労働者階級の暮らすイースト・エンドのスラム街の環境は劣悪極まりないものであった。こうしたロンドンの光と影を重層的に描き出したのが19世紀最大の小説家チャールズ・ディケンズ (Charles Dickens) で、*David Copperfield* (1849-50) や *Great Expectations* (1860-1861) などは都市の活気とともにその陰にある悲惨もあますところなく描き出している。

この時代はまた女性小説家が活躍した時期でもあり、*Jane Eyre* (1847) のシャーロット・ブロンテ (Charlotte Bronte) と *Wuthering Heights* (1847) のエミリー・ブロンテ (Emily Bronte)、オースティンの道徳的なリアリズムの伝統をひくジョージ・エリオット (George Eliot) やエリザベス・ギヤスケル (Elizabeth Gaskell) がいた。

ロマン主義の時代とは対照的にヴィクトリア朝時代は小説の時代であったが、アルフレッド・テニソン (Alfred Tennyson) やロバート・ブラウニング (Robert Browning) という二大詩人も生み出している。また、ファンタジーである *Alice's Adventures in Wonderland* のレイス・キャロル (Lewis Carroll) も忘れてはならない。

1870年以降、新興工業国ドイツやアメリカの追い上げを受け、イギリスの経済的な優位性は揺らぎ始めた。1890年代まで続く長期的な不況は失業者を増大させ、その結果社会主義運動が活発化していった。この大英帝国の衰退期には、トーマス・ハーディ (Thomas Hardy) が過酷な運命に翻弄される若い女性テスを主人公に配した *Tess of the D'Urbervilles* を著したが、当時としてはかなり直接的な性的問題を扱ったため世間の非難を浴びた。そして、オスカーワイルド (Oscar Wilde) は奇抜な衣装と機知ことんだ作品で耳目を驚かせたが、まもなく同性愛の罪で投獄された。ハーディもワイルドもこの時代の抑圧的な性道徳に抵抗しながらも、敗北してしまったのである。

(10) モダニズムとその前後 (20世紀前半)

1901年ヴィクトリア女王が死去して、この時代が終わっても、ジョセフ・コンラッド (Joseph Conrad)、ラドヤード・キプリング (Rudyard Kipling)、ウエルズ (H. G. Wells)、ジョン・ゴールズワージー (John Galsworthy)、アーノルド・ベネット (Arnold Bennett)、フォースター (E. M. Forster) らが、リアリズムの伝統に則った作品を書き続けた。

1910年代からアイルランド出身のジェームズ・ジョイス (James Joyce)、アメリカからイギリスにきた二人の詩人エズラ・パウンド (Ezra Pound) とエリオット (T. S. Eliot) が革新的な手法を用いた作品を発表するようになり、1920年代になるとヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf) もそれまでのリアリスティックな手法を放棄して、*Mrs. Dalloway* (1925) や *To the Lighthouse* (1927) などの「意識の流れ」を多用した作品を書いた。彼らの創作活動を総称してモダニズムと呼ぶが、その頂点はジョイスの *Ulysses* とエリオットの *The Waste Land* が出版された1922年であった。

彼らに共通する特徴は、人間や社会を総体的にとらえることが難しくなった高度に複雑化した社会を背景に、リアリスティックな描写の積み重ねによって有機的な統一体としての社会や人間をとらえようとするのではなく、意識の流れやイメージの並列といった手法によって瞬間や断片の中に意味を暗示しようとしたところにある。

1929年に世界恐慌が起き、社会不安が大きくなった1920年代には、内面に沈潜する傾向が強かったモダニズムへの反動もあり、オーデン (W. E. Auden) やジョージ・オーウェル (George Orwell) など社会主義を支持する行動的な作家が登場してきた。また、伝統的な小説手法への回帰も起こり、グレーム・グリーン (Graham Green) やイーヴリン・ウォー (Evelyn Waugh) という二人のカトリック作家、エリザベス・ボウエン (Elizabeth Bowen) といった女性作家がリアリズム小説を発表し続けた。この暗い時代には、オルダス・ハクスリー (Aldous Huxley) の *Brave New World* (1932) やオーウェルの *1984* (1949) という二大反ユートピア小説が書かれている。

(11) 第二次世界大戦後のイギリス文学

1945年に第二次世界大戦が終わった後も、戦前からの作家が活動を続けており、新しい才能はあまり出てこなかった。しかし、50年代になり、まずローデシアからやってきたドリス・レスリング (Doris Lessing) が *The Grass is Singing* (1950) で鮮烈な登場をはたすと、50年代半ばにはアイルランド出身のサミュエル・ベケット (Samuel Beckett) の不条理劇 *Waiting for Godot* (イギリス初演1955年) が演劇界を活性化し、ウィリアム・ゴールドディング (William Golding) が *Lord of Flies* (1954) で多くの読者に衝撃を与えた。

さらに、50年代中期から後期にかけてはジョン・オズボーン (John Osborne)、アラン・シリトー (Alan Sillitoe)、キングズリー・エイミス (Kingsley Amis) ら「怒れる若者たち」が文壇に登場し、同時期に戦後を代表する女性作家でありアイリス・マードック (Iris Murdoch) とミュリエル・スパーク (Muriel Spark) もデビューした。20世紀イギリス文

学を語る際に欠かせないのが、ファンタジー小説の充実であろう。ルイス (C. S. Lewis) の *The Chronicles of Narnia* (1950-56), トールキン (J. R. R. Tolkien) の *The Lord of the Rings* (1954-55) など、永遠に読み継がれるであろう傑作がそろっている。

【参考文献】

- 青木和夫他 (2010). 『知っておきたいイギリス文学史』, 明治書院
神山妙子編 (1989). 『はじめて学ぶイギリス文学史』, ミネルヴァ書房.
川崎寿彦 (1989). 『イギリス文学史入門』, 研究社出版.
斎藤美洲編 (1978). 『イギリス文学史序説：社会と文学』, 中教出版.
朱牟田夏雄他 (1962). 『イギリス文学史』, 東京大学出版会.
平井正徳・海老池俊治編 (1971). 『イギリス文学史』, 明治書院.

第4章 アメリカ文学史

4.1 はじめに

小説という表現形式は、近代における国民国家の形成とともに発展したと言っても過言ではない。近代に入って創設された国家であるアメリカの文学は、まさにその典型と言うべき面を持っている。宗主国であるイギリスから自立し、合衆国独自の文化を確立することを目指して文学が形成されてきたという事情もあり、時代を代表する作家たちは、アメリカの本質を描ききる「偉大なるアメリカ小説」(the Great American Novel)を書く、という明確な意識を持って文学の伝統を築き上げてきた。

4.2 代表的な作家と作品

- Benjamin Franklin, *The Autobiography* (1818)
Washington Irving, *The Sketch Book* (1819-20)
Nathaniel Hawthorne, *Twice-Told Tales* (1837-41)
Ralph Waldo Emerson, *Nature* (1836)
Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher* (1839)
Henry David Thoreau, *Walden, or Life in the Woods* (1854)
Walt Whitman, *Leaves of Grass* (1855)
Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer* (1876)
Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea* (1952)
John Steinbeck, *The Grapes of Wrath* (1939)
Richard Wright, *White Man, Listen!* (1957)

4.3 アメリカ文学史の各時代

北アメリカ大陸への進出を競い合ったヨーロッパ諸国の中で優位に立ったのは、イギリスであった。なかでも、ニューイングランドと呼ばれる北東部地域は、イギリス国教会を批判したために迫害を受けた人たちが移住してきた。人間の罪深さと神の救いの確かさを厳格に認識したこの集団は、国教会を「浄化(ピューリファイ)」すべきと訴えたことから、「ピューリタン」と呼ばれる。彼らは、新大陸アメリカでの理想の実現を自らの使命と信じ、厳しい自然環境に耐えて荒野を開拓し、新しい社会の実現を目指した。彼らの植民地

の記録文書、宗教的文書、日記、書簡などは、当時の暮らしぶりを伝えるだけでなく、アメリカ的精神の源流とみなされるものである。

18世紀に植民地がさらに拡大を続けるなかで、ピューリタンが示した宗教的情熱は次第に薄れ、宗教を否定しないまでも、合理性を追求し物質的な成功を肯定的にとらえるベンジャミン・フランクリン (Benjamin Franklin) のような人物が登場した。彼も起草にかかわった「独立宣言」(1776)はアメリカ建国の理念を示す重要な文書である。生まれ持った身分に制約されることなく、すべての人は平等の権利を有するという宣言は、能力があり努力をすればフランクリンのように世俗的な成功をおさめる機会が万人に開かれるという「アメリカの夢」を支える理念となった。しかし実際には、女性やアフリカ系は「すべての人」に含まれているとは言えなかったし、「夢」の実現をこぞって目指す社会は厳しい競争を生んだ。

(1) アメリカらしい文学の誕生 (19世紀前半から中頃)

政治的に独立を果たし、移民流入による人口増加と西部開拓ともなって経済力もつけたアメリカが次に求めたのは、ヨーロッパ文化から独立したアメリカ文化の創造であった。独自の文学の可能性が模索された19世紀前半を代表するのが「アメリカ小説の父」と称せられたジェームズ・クーパー (James Fenimore Cooper) である。クーパーが生み出したナッティ・バンボーという名のヒーローは、白人でありながら先住民族と深くかわわり、自然の掟に従って生きようとする。アメリカの自然を舞台に、文明と自然の衝突から生じる問題を取り上げたクーパーの作品群は、アメリカの素材をヨーロッパ文学の伝統ののちとって描いたものだった。

新しい、そしてアメリカらしい文学が一気に花開き、「アメリカン・ルネッサンス」と呼ばれる時代を迎えたのは、1850年ころである。哲学者ラルフ・エマソン (Ralph Waldo Emerson) は、「自然」「自己信頼」「アメリカの学者」などのエッセイと講演で、自己を解放し、自らの内面の声に率直に聴き従う生き方を説いた。さらに、過去ではなく現在から、書物などで伝えられる知識ではなく自らの経験から学ぶべきであると説いた。彼の直弟子と呼べるのが *Walden; or, Life in the Woods* (1854) のヘンリー・ソロー (Henry David Thoreau) である。自然の中で思索を深めたり、政府の政策に反対して納税を拒否したりといった彼の行動は、エマソン思想の実践であったと言える。

同じ時期にエマソンの思想に触れながらも、その楽観性に疑問をもち、異なった趣の作品を編み出したのが、ナサニエル・ホーソン (Nathaniel Hawthorne) とハーマン・メル

ヴィル (Herman Melville) である。ニューイングランドのピューリタンの末裔であるホー
ゾーンは、*The Scarlet Letter* (1850) のような心の奥底の闇を覗き込むような作品を著し、
船員としての経験に基づく海洋小説で人気を博したメルヴィルは *Moby-Dick; or, The
Whale* (1851) を著した。彼らは、アレゴリー (寓話) やシンボル (象徴) を用いて人間
の心の曖昧な領域に分け入り、アメリカ文学に一つの系譜を生み出した。

(2) 自由な形、新しい発想の詩 (19 世紀半ばから後半)

二人の傑出した詩人が出た。一人はウォルト・ホワイトマン (Walt Whitman) である。
彼は、エマソンの影響を受けながら、伝統的な詩の約束事をまったく無視した自由詩 *Leaves
of Grass* (1855) を著し、自己を肯定的に、そして肉体や性も含めてきわめて大胆に謳いあ
げた。もう一人は、エミリー・ディキンソン (Emily Dickinson) である。彼女は 20 代の
はじめから、自室に引きこもって、その孤独の中で 1775 編の詩を著した。伝統的な讃美歌
の詩形を用い、自然・愛・死などの詩のテーマとしては一般的と思われるものを取り上げ
ながらも、定型詩の約束事を踏襲せず、繊細で感覚的な独特の効果を生み出している。

(3) アメリカ文学と不可分の人種の問題

植民地建設のはじめから、アメリカにはアフリカから奴隷が連れて来られていた。独立
後、北部の州は近代化を進める中で順次奴隷制度を廃止していったが、南部諸州は、近代
化に遅れをとり、プランテーションと呼ばれる大規模農園で、奴隷の労働によって綿花を
栽培して、経済を農業に頼るしかなかったため、奴隷制度の維持を譲らなかつた。その後、
1861 年から 65 年にかけて南北戦争が起き、北部が勝利し、リンカーン大統領の奴隷解
放宣言、憲法修正条項により奴隷であった人々の公民権が保証された。マーク・トウエイ
ン (Mark Twain) は、*The Adventures of Huckleberry Finn* (1885) を著し、奴隷制度が
なくなっても人種問題は存在し、それがアメリカの社会と文化にとって決定的な影響を持
つことを知っていた。トウエインはアメリカ独特の日常生活のことばによって作品を発表
した。

(4) リアリズムの誕生 (19 世紀から 20 世紀への転換期)

1865 年に南北戦争が終わってからの約 25 年間は「金メッキ時代」と呼ばれ、人口が増え、
産業が発展し、鉄道網が広がり、経済が飛躍的に成長した。金銭万能の風潮を生んだ。大
資本家が誕生した一方で貧富の差が拡大し、「アメリカの夢」の影の部分が見え、都市の生
活環境の悪化や自然環境の破壊といった問題も生じた。このように価値観が混乱した時期
に、人間と社会の現実を見極めようとするところから、アメリカの文学はリアリズムの時

代へと入っていく。

ヘンリー・ジェームズ (Henry James) は、30歳代前半からロンドンに定住し、ヨーロッパ人とアメリカ人を見つめながら *The Turn of the Screw* (1898) をはじめとして多くの作品を発表した。同世代のトウエインが東部の文明と西部の自然という二つの価値観の衝突を通してアメリカを描こうとしたのに対して、ジェームズは長い歴史と伝統を持つヨーロッパとそれが無いアメリカとの対比という国際的な視野を通してアメリカを描こうとした。ジェームズはさらに、複雑な人間の心理を時間や空間の制約を超えてリアルに描き出す「意識の流れ」という手法を開拓し、多くの作家に影響を与えた。

19世紀から20世紀への転換期には、資本主義の陰の部分に取り残されまいとする人々と、取り残された人々との実実を描く「自然主義」の小説が生み出された。人間は環境の力に抵抗することはできず、個人が自由な意志に基づいて生きることはない、という思想である。この時期を代表するのがセオドア・ドレイサー (Theodore Dreiser) であり、*Sister Cary* (1900) や *American Tragedy* (1925) を著した。彼は、弱肉強食の資本主義社会に翻弄されながら底辺から這い上がろうとする人間と、その欲望がもたらす悲劇的な結末を描いた。

(5) 第一次世界大戦とロスト・ジェネレーション

19世紀後半の科学技術の進歩によって、工業の発達促されただけでなく、一般の人々の生活もその恩恵を被るようになった。テクノロジーはまた、戦争の概念を変えた。第一次世界大戦では新しい技術により生み出された兵器が、それまでにない破壊的な力をふるったからである。人間の尊厳が資本主義や戦争、あるいはテクノロジーに容易に踏みつづされるようになったこの時代に、東から西へと進んだアメリカの開拓はすでに西海岸にまで到達していた。成功の可能性を信じて開拓に賭ける夢は、もはや過去の夢だった。

既成の価値観の崩壊を経験した世代から、20世紀アメリカ文学を代表する作家が現われた。*The Old Man and the Sea* (1952) のアーネスト・ヘミングウェイ (Ernest Hemingway) は新聞記者として文章修業を始めてから作家活動に転じた。この経験から、彼は修飾語をそぎ落とした「ハードボイルド」と呼ばれる文体を確立できた。ヘミングウェイはまた、ジャーナリズムのような眼で価値観が混乱する時代に生きる人間を描いたが、人間は環境に支配されるとする自然主義の視点とは異なり、人間の不屈が表現されている。

1920年代は、第一次世界大戦に勝利したアメリカが未曾有の繁栄を謳歌した時期で、都会的な文化が花開き、大衆文化が隆盛を極めた。享乐的な面を多分に持ち合わせていた「ジャズ・エイジ」のアメリカの光と影をスコット・フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald)

は *The Great Gatsby* (1925) で鮮やかに描き出している。また、南北戦争敗戦後も独自の歴史意識を持ち続けた南部を舞台に作品世界を構築したウィリアム・フォークナー (William Faulkner) は代表作 *The Sound and the Fury* (1929) において複雑な構成と文体を用いて、混沌とする意識の世界へと読者を引きずり込んだ。

ヘミングウェイ、フィッツジェラルド、フォークナーは、パリに集まっていた。彼らは、「ロスト・ジェネレーション」と呼ばれ、一時的にせよアメリカを離れ、既成の価値観を失ったからこそ、新しい芸術の創造に携わることができたとみるべきだろう。

(6) 大恐慌から第二次世界大戦へ

1920年代の繁栄は、1929年の株式市場の暴落によって終わり、アメリカはそれまでに経験したことのない長く苦しい不況の時代を迎えた。この時代を代表するジョン・スタインベック (John Steinbeck) の *The Grapes of Wrath* (1939) は、資本を持つ者に搾取される貧しい人の現実を描きながら、単に社会の描写にとどまらず、人間の本性を探究する作品である。不況下のアメリカでは社会主義的な作家が出現した一方で、一般読者は不屈の精神の持ち主を描いた小説を歓迎した。パール・バック (Pearl Buck) の *The Good Earth* (1931) やマーガレット・ミッチェル (Margaret Mitchell) の *Gone with the Wind* (1936) がベストセラーとなった。

アメリカ経済の本格的な回復が実現したのは、第二次世界大戦が始まり、軍需を中心に生産活動が活発化してからであった。戦争が終わった時点で、アメリカは政治でも経済でも超大国になり、人々の豊かな社会の到来を歓迎した。安定志向の世の中に、ノーマン・メイラー (Norman Mailer) は *The Naked and the Dead* (1948) において、戦争がいかに不毛であり現代社会がいかに病んでいるかを告発しながら、それでも人間はよりよい世界を希求するものであることを示した。サリンジャー (J. D. Salinger) は *Catch in the Rye* (1951) も、秩序と安定を求める社会に反発する世代の支持を集めて現代にもなお読み継がれている。戯曲では、戦後すぐにテネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams) が *A Streetcar Named Desire* (1947) やアーサー・ミラー (Arthur Miller) が *Death of a Salesman* (1949) を発表し、何度も上演されている。

第二次世界大戦後のアメリカ文学では特別の位置を占めたのは、ユダヤ系の作家である。*Seize the Sun* (1956) のソール・ベロー (Saul Bellow) や *The Assistant* (1957) のバーナード・マラマッド (Bernard Malamud) がいる。

移民の国アメリカに生きる人々は、自分とは何者で社会とどうつながるかを問い続けな

ければならなかった。アイデンティティの探究は、現代人に共通の課題である。アメリカ文学はその意味において普遍性を持ち、世界の文学に大きな影響を与えている。

【参考文献】

板橋好枝，高田賢一編（1991）．『はじめて学ぶアメリカ文学史』，ミネルヴァ書房．

井上謙治編（1990）．『アメリカ文学史入門』，創元社．

大橋健三郎他（1975）．『総説アメリカ文学史』，研究社出版．

丹治めぐみ他（2010）．『知っておきたいアメリカ文学』，明治書院．

細入藤太郎（1987）．『アメリカ文学史』，培風館．

渡辺利雄（2011）．『講義アメリカ文学史』，研究社出版．

第5章 詩

5.1 詩とは

詩は芸術の一形式である。芸術とはさまざまな人間経験をなんらかの形で総合し、統一したもの、言い換えれば、種々雑多な情緒的、感覺的、知的経験の混沌とした状態になんらかの制御を加えることにより、1つの形式の枠の中に収めたものであるといえる。

この形式は、絵画の場合には視覚的であり、音楽の場合には聴覚的であるのにたいして、詩の場合は視覚的であると同時に聴覚的である。芸術家の経験を他者に伝達する場合、絵画や音楽は色や音をその媒介手段あるいは伝達手段としているように、詩は言語をその手段としている。したがって、詩は言語を媒介手段として詩人の個人的な経験を公にする芸術様式である。

5.2 詩と散文の違い

詩はある思想、感情の経験を単に言語を媒介手段として、表現を変える、あるいは他の知覚しうる形式に移しかえたものではない。もし詩から言語を取り去ってしまうならば、一切は消滅してしまうだろう。詩において、言語は単なる手段ではなく、詩は言語そのものである。また、詩は詩人の個人的経験を、読者に言語をもって単に説明する、伝達するものではない。それだけなら、散文もその用はなす。たとえば、次の文は、鷲についての百科辞典的な定義である。

Eagle is a large diurnal bird of prey, which is characterized by imperforated nostrils, a large, strongly hooked beak, roundly curved and sharp talons, and keen vision. Its nest is usually placed on some inaccessible high cliff. Since ancient times, eagles have been used as emblems of might and courage, state and majesty.

(鷲は大形の昼行性の猛禽で、無孔の鼻腔を有し、大きく頑丈なくちばしと丸く曲がって鋭い爪、鋭い眼が特徴的である。その巣は通常人の近づきにくい高い崖の上にある。古代より、鷲は権力やタ希、国家や王侯の象徴として用いられてきた。)

このような定義は鷲の細部を描写し、その形状や性質をある程度詳しく説明してくれる

が、しかしこれと次の詩を比べてみると、そこには大きな相違があると気づくだろう。

The Eagle

He clasps the crag with crooked hands;
Close to the sun in lonely lands,
Ringed with the azure world, he stands.
The wrinkled sea beneath him crawls;
He watched from his mountain walls,
And like a thunderbolt he falls.

Alfred, Lord Tennyson

鷲

険しき巖角を、ねじれた両手でしっかりとつかみ、
人気なき国で太陽にほど近く、
紺青の世界に囲まれて彼は立つ。
しわぐみし海は足元に這う。
山上の城壁より目を配り、
彼はいま稲妻のごとく落下する。

この詩を読むならば、私たちの脳裡には、1羽の孤高の威厳、力強い雄姿が鮮やかに描き出されるだろう。この詩の効果的である理由は、先ず第一に、1行目から2行目にかけての *clasps, crag, crooked, close* という[k]音の連続が鷲の足の力強さ、爪の鋭さと、それがつかんでいる巖のごつごつとした感じを伝えているからである。それは、もしこの1行目を、たとえば“*He holds the rock with hooked feet*.”と書き換えて、その音効果と比較してみるならば明白である。“*close to the sun*”と“*Ringed with the azure world*”はともにその馬車が高所であることをあらわし、同時にそれによって太陽に煌々照らし出された鷲の威厳ある孤高の姿がクローズアップされてくるのである。

さらに、第1連には動きを表わす語はまったく無く、[k]音の連続と単音節語の多用は、鷲のもつ緊迫感を感じさせる。この連の最後の語 *stands* は、その短く力強い音感により鷲

の不動の姿を示しているといえよう。第2連の1行目の「しわぐみし海は足下に這う」とは、かなり高所から、次々に打ち寄せる波の動きを描写して見事である。おそらく、この波は岸壁に激しく打ち寄せているのであろうが、高所から見た場合にはゆるやかな動きにしか見えないのである。そして、その動きは *sea, beneath, crawls* に含まれている長母音によって効果的に表現されている。このような静寂と緩慢の動きのあとにくる *watches* という語は、厳しさを取り戻すとともに鷲の眼の一瞬の動きを示し、次行の獲物を狙って急降下する動きへの急激なエネルギーの放出を感じさせるのである。

このように、この詩は、視覚的、聴覚的、触覚的な要素によって私たちの想像を刺戟し、鷲についてのデニソンの個人的な経験を私たちに追体験させることができるのである。

5.3 詩の機能

詩の機能は、詩人の個人的な経験について単に「述べる」こと、あるいはそれを「伝える」ことによって読者に知的な理解を求めるのではなく、あらゆる精神の機能、感覚の機能に働きかけ、想像力の中で「追体験」あるいは詩人の「経験に参加」させることなのである。読者は、この追体験によって、日常の出来事の中では得られないような事柄と接触し、自分の経験を拡大し、あるいは日常経験したものをさらに鋭く観察、認識させられることにより、その経験を深化させることができるのである。

5.4 詩語

詩は圧縮凝縮した文学形式であり、その中に詩人の多岐にわたる経験を同時的に集約して伝達しようとするため、詩人はその伝達手段である言葉の選択にあたって、かなり意を用いることは当然である。したがって、読者の側でも、その言葉のもつ厳格な意味や含意にたいして極めて鋭敏でなくてはならない。詩人の言葉の選択を用語選択 (*diction*) という。かつては、英詩の長い歴史において、詩のみ用いられた特殊な表現や、ある意図から散文や日常会話で用いられる言葉とは異なった特別な詩語 (*poetic diction*) を用いたことがあった。

しかし、18世紀後半からは、詩語の選択の際に特に詩のみふさわしい特別な語彙があって選択されるわけではないとした。それは、1800年にワーズワスが *Lyrical Ballads* の序文で “there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition” (「散文と韻文の言語の間には本質的な相違はない、ま

たあり得ない)と言つて、詩を日常語で書くべきであるという提唱したことから始まったのである。

5.5 詩的許容

詩は散文に比べるならば圧縮した形式の中に暗示に富む内容を盛り込まなければならぬ。そのために、ある特別な効果をあげる目的で、また韻律上の制約に従うために、通常の散文とは異なる自由な言語の使用が許されている。これを詩的許容 (poetic license) という。その中には、次のものがある。

(1) 語順の転換や不完全文の使用

比較的自由的な語順や完全な sentence を構成しない語あるいは句だけからなる表現が使われる。

(2) 新造語の使用

詩人の自由な造語も詩的許容である。

(3) 古語や死語の使用

新造語とともに、今は廃れた古語を使用することもある。

(4) 短縮形の使用

韻律の関係から語の省略、縮約も行われる。これには前部省略 (anaphora) と後部省略 (apocope) がある。

(5) 発音の変更

韻 (rhyme) のため発音を変更することがある。

(6) 品詞の転用

ある品詞を他の品詞に変えて使用することもある。

5.6 イメージ

詩人は常に具体的に物を考えようとするだけでなく、その思想を具体的に表現しようとする。その1つの方法は観念に訴えるだけでなく、感覚に訴えることである。そのために詩人はイメージを用いる。イメージ (Image) とは、詩人の知覚作用によって作り出された印象が、詩の言語を通して読者の心の中に再構成されたもの、言い換えれば、読者の感覚機能に訴えて読者の心の中に描かれたある事物の感覚的形象のこと。次の詩で具体的に

る。

Meeting at Night

The gray sea and the long black land;
And the yellow half-moon large and low;
And the startled little waves that leap
In fiery ringlets from their sleep,
As I gain the cove with pushing prow,
And quench its speed i' the slushy sand.

Then a mile of warm sea-scented beach;
There fields to cross till a farm appears;
A tap at the pane, the quick sharp scratch
And blue spurt of a lighted match,
And a voice less loud, through its joys and fears,
Than the two hearts beating each to each!

Robert Browning

この詩は、1人称で話す男が恋する女性にひそかに訪れる情景を描いたものであるが、その光景は読者の脳裡にありありと焼き付けられる。注意深く調べると、ここには、視覚的イメージを表わす、gray sea, long black land, yellow halfmoon, fiery ringlets, blue spurt of a lighted match や、pushing prow, quench its speed は運動感覚的イメージ、slushy sand, warm... beach は触覚的イメージ、sea-scented beach は臭覚的イメージ、a tap at the pane, a quick sharp scratch, a voice less loud は聴覚的イメージ、そして the two hearts beating each to each は器官的イメージである。

夜ひそかに恋人の許に急ぐ若者の気持ちと、相抱擁する2人の喜びと怖れの感情が、2人の関係について観念的な説明は一言もなしに鮮やかに述べられている。このように詩人は具体的に物を考え、その思想を具体的に表現する。

【参考文献】

- 石井正之助 (1978). 『英詩の世界 -理解と鑑賞-』, 大修館書店.
- 尾島庄太郎 (1985). 『新しい英詩の鑑賞』, 北星堂書店.
- 河崎征俊 (1984). 『イメージの詩学: 英詩ノート』, 篠崎書林.
- 斎藤勇 (1992). 『英詩概論』改訂増補, 研究社出版.
- 杉本龍太郎 (1986). 『英詩の実像 イギリス詩への招待』, 創元社.
- 福田昇八 (2014). 『英詩の心』岩波ジュニア新書, 岩波書店.

第6章 劇

6.1 演劇のはじまり

劇は最も自然な芸術である。人や動物の中の最も基本的なもの、すなわち模倣の働きに基づいているからだ。動物が戦ったり、木登りしたり、餌をあさったりするのを覚えるのは模倣による。人の子が話し方を覚え、おびたしい数の複雑な人間の機能を果たすことを学ぶのも模倣によっている。この模倣能力（mimetic faculty）と呼べ得るのが、誕生から私たちをすべての役者に仕立て上げる。子供らはお医者さんごっこ、ままごとをする。これらは演技であるが、演劇ではない。最初の演劇は遊びではなく、人間最高の本能たる宗教的本能を表現する成人によって演じられる真剣な行為と信じられていた。

6.2 「劇的」とは

「劇的」という言葉は一般に「ドキッとするような」とか「鮮明な」とか「興奮させるような」という意味に使っているが、ある劇の「劇的要素」という表現をするときは今のような性質を本来は指して言っているのではない。

6.3 クライマックスである「葛藤」

劇の必要な要素の一つは、2つ以上の力もしくは性格が対立する葛藤である。それは、たとえば、誤解をとくとか、問題を解決するとか、道徳的なディレンマを解決するとか、敵を負かすとか、女性の恋心を勝ち得るとか、といった場合はすべてある人物が二者択一をせまられ、どちらかに決めることになる、つまり何らかの行為をすることになる。行為が大事になる。それは実際の行為であることもあり、または頭の中での行為、たとえば、結婚の申し込みに同意するとか、遺言書に後継者に遺産を渡さないことにするとか、であることもある。そのような行為は台詞に表わされるが、その台詞はなんらかの効果を目指した台詞であり、それが葛藤を発展させたり、終結させたりする。しゃべることだけでは充分ではない、その言葉は筋の運びを推し進めるものでなければならない。

6.4 劇を成立させる条件

劇は読むものではなく、舞台にのせるために書くものである。だから、視点は客観的でなければならない。時間的制約もある、たいていは3時間以内の上演である。また、普通、

一般の観衆向けであり、物語と異なって、後で検討するというものではなく、むしろ一回の観劇で受けとってもらうものである。このような条件があるゆえに、劇は劇としての根本的特徴をもつことができるのである。

6.5 劇の諸要素

(1) プロット

小説と同じように劇にも、物語を進行させる筋ないしは構想であるプロットがあり、提示部、纏れ、終結（または大団円）である。劇において展開はたいはいはつきりしている。筋の運びを便利な単位にまとめて、幕、場に区切ってあるので、観客は区切りごとに休んで、局面の総括をすることができる。つまり、これまでのことをふり返ったり、これからを予想したりして問題に対して各人物はどのような立場にあるかを考えることができる。

(2) 提示部

物語の発端の提示部は一時にいろいろの役目をする。行為の時と場所を定め、人物を紹介し、その局面を知らせ、後に発展する葛藤の始まりを知らせ、また、終結を暗示する伏線を導入して、いざ終結がきた時にそれが無理なくうけとられるようにする。これらのことははっきり間違いなくせねばならない、というのは、まだ物語を知らない観客（または読者）はまだ発端なので、あまり気を入れて観て（読んで）いないかもしれない。筋が進むにつれてひきつけられてくるであろうが、はじめのうちはそうである。最初をちゃんと理解してくれないと、次が分からなくなってしまう。また、提示部は長くてはいけない、観客の興味が減じるからだ。

(3) 纏れ

劇の中心部というべき「纏れ」の部分は提示部の葛藤を展開する。中心人物（主人公、あるいは、主役）とその目標との間に何かの障害がおかれ、彼はそれを乗り越えなければならぬ。誤解は常に用いられる手法であり、問題や疑問についての談議が行われる。その中心部は提示部や大団円よりも進みがゆるく、観客は人物についてもっとくわしく知ることができる。時にはこの部分で、この劇に現われる時より以前の人物の過去についての「フラッシュバック」が入る。このフラッシュバックは普通、人物の内容を複雑にし、局面や葛藤の性質を明白にし、また時には人物の動機づけを説明するものである。

(4) 終結

理想をいえば、終結は纏れの部分で起こったことの当然の帰結として出てくるものでな

なければならない。結れと終結を分かち要点を「クライマックス」または「分岐点」とか「どんでん返し」と呼ぶ。それは人物の運命を決定的にかえる要点であり、いいかえれば、筋がそうおさまるか見通しがはっきりつく点である。私たちが終結を見て満足感を覚えるのは、これまで劇を見ていて、当然そうなるであろうと思っていた通りの帰結になる、幸福な終結もあるし、多分、因果応報が行われ、善は栄え、悪は滅び、時には悲劇的な終結であっても、ともかく最上の劇ではこれ以外にはありえないという終結に劇が落ち着くのを見る喜びである。

(5) 背景

劇に統一をもたせる方法としては、行為がある一つの場所で、ある短時日内に起こったように書く方法がある。17世紀と18世紀初葉には、フランスのモリエール、ラシーヌ、イギリスのコングリブ、ドライデンといった多くの劇作家によって厳密に守られた。それによって、すばらしい凝縮と強調を与えることができた。しかし、シェイクスピアの劇は、この条件を破っているが、そのことで劇に動きの自由さ、壮大さ、異国的な魅力を与えることができている。

(6) 人物

劇は小説よりも時間が短いので、印象をすばやく、明確につくり上げねばならない。また、劇を上演することは、ある物語を観客に「演出」することである。ちょうど俳優が普通の会話の調子でしゃべらないで、観客に「通じる」ように、声の高低、抑揚を変えているように、その劇全体がはっきりと観客に通じることを目的として行われるものである。

① 引き立て役

劇の上演を助ける人物で、対照的な人物がそのために相手の性格をはっきりさせるものである。ただ引き立て役としての役目で、わき役に登場する時もあるし、また、筋の中の主役の一人で、ついでに引き立て役の役割をしていることもある。シェイクスピアの『ヘンリー4世、第一部』ではホットスパーとハル王子はお互いに引き立て役となっている。

② 典型的な人物

国民性の典型、一つの職業の典型、ある生き方の典型（たとえば、興奮しやすいフランス人とか、薄っぺらい社交婦人とか）など、手取り早く、はっきりと性格づけができる人物。このような典型的な人物は劇には便利であるので、ローマ喜劇時代から広く使われてきた。その人物は、特異な一つの性格だけ有するのではなく、よく知られた「典型的

な」性格の組み合わせたものを有する場合が多い。シェイクスピアのフォルスタッフは人口に膾しゃした3つの劇によく出る典型的人物で、大言壮語する兵士、酒場の遊び客、居候の性格がつけられている。ハムレットは、憂鬱な人物と仇討に苦心する英雄の性格づけをされている。

③ 変化発展していく性格を持った人物

劇では時間的な制約があるので、発展の無い性格の人物を見せることが多いが、シェイクスピアの劇では、この制約を見事に乗り越えている。マクベスにおいて劇の初めでは、マクベスは王の命を受けて反乱軍を鎮めて帰ってくる。やがて彼は魔女たちの預言と妻の激励によって野心を起し、王を殺害する。これは疑いもなく忠誠から不忠へと急激に変ったわけである。しかもこの変化が全く納得の行く変化なのである。シェイクスピアがどのようにしてこのような急激な性格の墮落を本望らしいものに成し得たか、研究するに値することである。

6.6 劇の種類

ギリシャ時代から一般に認められている劇の2大種別は悲劇と喜劇である。その二つに加えて、それに関連したものとしてメロドラマとファース（笑劇）とがある。

(1) 悲劇

悲劇は根本的には真面目な劇である。それは人物をできるだけ崇高なものとして描き出して、その人物はある道徳的な問題に直面する。その問題は特異な問題ではなく、どの人にも起こり得る問題、つまり普遍的な問題である。人生のいろいろの強い力、また人間性の弱さからして、主人公はその力と戦うが、勝ち目は少なく、結局負けてしまう。そのような根本的な、厳粛な問題に私たちの興味を向ける劇は、私たちに対しても正直でなければならない。登場人物は十分に説明（展開）されて、真実性を持っていなければならない。動機は明瞭で充分でなければならない。

このような技術的な諸特徴をみとすには一つしか答えはない、それは必然の結果ということである。つまり観客には、主人公の運命は必然的に来るべくして来た逃れられぬ結果だと感じられなければならない。このようにして主人公は運命の罫にかけられ、人間以上の力の犠牲になると思う時私たちの主人公に対する同情が生じる。また、その行為が普遍的真理を示し、それゆえにその犠牲者は自分自身であるかもしれない、と考えた時、私たちの恐怖が起こる。悲劇は私たちの心に憐憫と恐怖を起こすが、また私たちの心からその二つ

の感情を拭い去ってもらえる。アリストテレスを悲劇のそのはたらしを「カタルシス」という言葉を使った。

悲劇の主人公の性格や主人公の苦闘の性質について時代が進み、人間観も世界観も変化するにつれて、変わってきた。ギリシャ悲劇の主人公は、『アガメムノン』や『イーディパス』のように、王や貴族のような高い地位の人物であった。主人公は自己の外にある諸々の力と戦い、やがて必ず負ける。エリザベス朝の悲劇では主人公はやはり地位ある人であるが、その戦いは自己の内面に対する戦いであり、主人公はたいてい善人ある、少なくとも偉大な人物である。しかし、「悲劇的な性格上の欠点」をもっていて、それが主人公の崩壊を招くことを劇で示すのである。マーローの『フォースタス博士』(1589 初演)の場合は、この欠点は異常な知識欲であり、マクベスの場合は、並外れた政治的野心であり、ハムレットの場合は、極端な道徳的、知的な繊細さであった。

現代劇ではノールウェーの劇作家ヘンリック・イブセン (Henrik Johan Ibsen) の劇作品『人形の家』(1879)に見られるように、その葛藤は広い道徳的な内容をもってはいるが、家庭内とか社会の問題に関するものが普通になっている。

(2) 喜劇

喜劇というと、私たちは普通、滑稽な劇、さらに技術的にいうとハッピーエンドを結末にもっている劇と考える。この2点はたいていの喜劇に見られるものではあるが、例外もある。喜劇は「人間とは、こんなに滑稽で、馬鹿で、理屈に合わない、または心の温かい、まっとうな、ものなんですよ」というが、それ以上に突き進んで、悲劇のように人間性について何か根本的な、深いことを言おうとするものではない。ゆえに、私たちが喜劇を観る時は距離をおいて、登場人物の運命について私たち自身が深く感情をかき乱されることなしに、観る傾向があるのである。たしかに、私たちはベン・ジョンソン (Ben Jonson) の気質喜劇『錬金術師』(1610)、モリエール (Molière) の性格喜劇『タルチュフ』(1664)、ウィリアム・コングリーブ (William Congreve) の風俗喜劇『世の習い』(1700)、バーナード・ショー (George Bernard Shaw) の風刺喜劇『パーバラ少佐』(1905)などと距離をおいて観ている。

最後の風刺喜劇においては、諷刺というものは、人間の行動に何らかの行動規範の物差しをあてて測り、軽重を云々し、評価する作業であるので、劇作家も観客もともに距離を置いて、冷静でなければならぬ。風刺喜劇は感情に訴えるよりも知性に訴えるものであり、その面白みはユーモアでなく、ウィット (機知) である。

ある種の喜劇では私たちは感情的に没入することも確かにある。シェイクスピアのロマンス喜劇『十二夜』や『お気に召すまま』などでは、私たちは恋人たちに同情し、彼らの恋が成就することを願う。同様に 18 世紀半ばのオリバー・ゴールドスミス (Oliver Goldsmith) の『女は、負けて勝負する』(1773)、リチャード・シェリダンの (Richard Sheridan) の『恋敵』(1775) では、善良な主人公たちに同情し、その成功を喜ぶ。感情的に没入する度合いは、悲劇には勝てない。

(3) メロドラマとファース

メロドラマは19世紀に現われた一種の悲劇である。悲劇と同様に、メロドラマでは、主人公は重大な困難、時には生死の問題、と取り組む。そして、メロドラマでは、悲劇とは異なって、主人公が勝利を得る場合が多い。メロドラマの中の事件の情勢は悲劇の局面に非常によく似ているかもしれない、人物やアクションもよく似ている場合が多い。しかし、悲劇とメロドラマの相違は、メロドラマがアクションのためのアクションで私たちをひきつけようとしている点である。アクションはスリルに充ち、血沸き肉躍るようなものである。性格や動機やテーマが複雑微妙である必要は少しもない、むしろ、これらはアクションが急速に動く時にその活動のさまたげにならないように、明白な簡単なものである必要がある。

メロドラマが悲劇の親類であるように、ファースは喜劇の親類である。ファースは滑稽、奇想天外、馬鹿げた誤解、混乱、たとえば、パイを投げつけたり、その他いろいろのドタバタ騒ぎはもちろん入っている。ファースでは性格は問題ではない。動機づけはほとんどない、描写は人生の実際と関連があるが、人生とはほど遠いものである。シェイクスピアは『十二夜』や『じゃじゃ馬慣らし』で、ファースを使い、『ハムレット』にもメロドラマの要素を加味していることは、それらの価値を認めていることは確かである。

【参考文献】

大河内康行 (1996). 『イギリス演劇逍遙——シェイクスピア・ピンター・その他』, 近代文芸社

奥村三郎・菅泰男・小田島雄志・大場建治他 (1992). 『講座英米文学史・劇』, 大修館書店.
現代演劇研究会編 (1990). 『現代英米の劇作家たち』, 英潮社新社

笹山隆 (1982). 『エリザベス朝演劇——伝統とヴィジョン』, 山口書店.

テイラー, J・R (喜志哲雄他訳) (1975). 『怒りの演劇——イギリス演劇の新しい波』, 研

究社出版。

富原芳彰・笹山隆（1987）. 『講座英米文学史・劇』, 大修館書店.

第7章 小説

7.1 小説とは何か

小説とは何か。その定義については多くの人々が論じてきた。フォースター (E. M. Forster) は、小説とは5万語以上の語からなるプロットとキャラクターをもつフィクションでなければならないと言った。

7.2 小説と歴史

小説の個々の出来事は歴史と違って「創られた」あるいは想像されたものであることを私たちは知っている。「小説」ということばの意味は考え出されたもの、創られたもの、想像されたもの、という印である。だから、歴史は本当のもの、小説は単なる作りもの、または根本的には偽りのもの、と考えるのが、当然のことであろう。けれども、本当とか、偽りとか、という言葉は誤解をまねく。何について真実とか、偽りだとか、と言うのか。歴史は真実で、小説は偽りである、という言い方をすると、それは、ただ歴史は過去に実際に起こったことを知り得る限りを扱ったものであり、小説の方はそうではない、という意味でいっているのである。しかし、別の意味では小説も大いに真実であって、それは、いわゆる人間性の真実、あるいは、ホーソーンのいう「人間の心の真実」を表わすことができる。

ある人の歴史、すなわち伝記をとって考えてみる。伝記作者はその人の行ったことを話して、なぜその人がその行為をしたかを説明、つまり、行為の動機または原因を発見しようとする。しかし作者は事実を離れるわけにはいかないもので、原因の説明は多分暫定的な、不完全なものであろうし、ただ一人の人の説明に終わってしまうであろう。ところが小説家はある人物の動機について十分な、意味深い話を書くことができる。この話は人物が代表的で普遍的な人物であるので、人間一般について多くのことをつけることができるからである。小説を読むのは代替の経験であるが、しかもその経験は実際の人生や歴史の記録にある人生よりも広く深い。この意味で小説は「真実」である。

7.3 リアリスティック

小説の真実を考える今一つの行き方はその小説の示す真実の種類を考えることである。ある小説家たちや物語作家たちは、人生の外側の様相を極めて正確に書いてきた。衣服だ

とか、室内の装飾だとか、その他人物の周囲にある他のもののことを述べ、また人物の言葉もできるだけ本物らしく、つまり実際の人々の言葉のようにしようとする。この人生の外側の状況を忠実につたえる物語を「リアリスティック」という、というのは、それは、現実に忠実であるからである、もっと正確にいうと、それは「アクチュアリティ（具体）」に忠実であるからである。世の中の外見という意味では「アクチャリティ」という言葉の方が良い。リアリティは外観の中ではなくそれ以外のところに見つけられるもの、たとえば、心理的真とか道徳的真などの中に発見される、と私たちが思う場合が多いからである。他方、何よりもこのような内的な真実に関心をもっている作家は人生を外観から描くことはほとんどしない。

7.4 リアリスティック小説とロマンチック小説

昔は「小説」と「ロマンス」と呼ばれたが、今では、「リアリスティック小説」と「ロマンチック小説」と呼ばれるものがある。ホーソンは、その相違を説明して、小説は「あるかも知れないことだけでなく、人間経験のあり得べきこと、および普通に起こることについて細部にいたるまで忠実であることを心がけている」、またロマンスは人間の心の真実をあらわそうとして、「その真実を作者が自分で選び、作り出した状況のもとで提出する」と言っている。もちろんこれらの小説は種類こそ異なれ、共に真実を伝えるものであり、価値あるものである。

7.5 小説の分析

小説を分析するには普通その構成要素を考えることである。すなわちプロット、登場人物、性格描写・心理描写、アクション、セッティング、視点である。ある意味ではこれは私たちが小説を読む時の印象が全体的なものであるのに、それと全く逆に、バラバラに分解しようとするものである。各要素をバラバラに分解するといったが、実際には、各要素は関連し合っているのである。たとえば、シンクレア・ルイス（Harry Sinclair Lewis）の『バビッド』（1922）のバビッドとはどんな男か（性格）といい始めると、彼はゼニスの町（背景）で、何をするか（プロット）ということになり、彼のどのような行動や言葉（会話）によって、作者はその諷刺（テーマ）を述べることができるか、などと論ずることになる。1つの物語を諸要素に分解するとなると、一つ一つをとり上げて論じていくしか方法は無い。

(1) プロット

プロットとは「筋」「構想」のことで、読者の好奇心を刺激し満足させるような行為や出来事を意図的に結びつけながら、全体として統一をもたせるのである。フォスターは『小説の諸相』の中でストーリーとプロットの区別を次のように定義づけた。ストーリーは時間的順序に配列された諸事件の叙述である。プロットも諸事件の叙述であるが、因果関係に重点がおかれる。たとえば、「王が亡くなられ、それから王妃が亡くなられた」といえばストーリーであり、「王が亡くなられ、それから、王妃が悲しみのあまり亡くなられた」といえばプロットである。「それから？」と「なぜか？」が両者を区別する基本的相違である。

(2) 登場人物

プロットと同様、登場人物の性格づけも小説においては重要である。フォスターは『小説の諸相』の中で、登場人物をフラットとラウンドに分類した。フラットな人物は単一の観念なり性質なりを中心に構成され、外部環境に影響されることのない不変の存在であり、ラウンドな人物は外的な状況により複雑に変化し、人生の測りがたさを身邊に漂わせている。ディケンズの描く人物のほとんどはフラットであり、サッカー（William Makepeace Thackeray）の『虚栄の市』（1847）のベッキー・シャープやフィールドिंगの『トム・ジョーンズ』のトム・ジョーンズなどはラウンドであり、オースティンの『マンスフィールド・パーク』（1814）のバートラム夫人は一時的にフラットからラウンドに膨らむ経過が優れていると述べている。

(3) 性格描写・心理描写

近代小説の特徴的手法として、登場人物の性格描写と心理描写がある。人物を外部から描くのが性格描写で、内部からその心理を描くのが心理描写である。性格描写に優れている作家はディケンズであり、心理描写に優れているのはオースティン、G. エリオット、H. ジェイムズなどである。人間心理の深層にまで入り込むのが「意識の流れ」で、ウルフ、ジョイスらが生み出した近代的手法である。

(4) アクション

アリストテレスによれば「物語」とは行為の描写であり、行為者である人間のなすアクションの結果が一連の出来事となり物語を発展させていく。従って近代小説のプロットにおいては、アクションが筋の運びの決定要因となる。アクションの描き方としては、人間の行為とその結果としての出来事をたんに外面的に描く場合と、人間心理に潜む行為以前の動機を探り出し、それを行為と結びつけて描く場合とがある。前者はパーシ・ラボック

のパノラマ手法で、フィールディング、サッカレーらが用いる手法であり、後者は心理小説を描く手法であるが、G. エリオットの道徳的選択などはこの典型である。

(5) セットイング

これは作品の時間的、空間的背景となるものであるが、たんなる枠組みとしてではなく、登場人物のアクションや作品のプロットにも影響を与える重要な役割を担っている。E. プロンテの『嵐が丘』では荒涼とした自然の風景とそこで繰り上げられる人間の陰惨な出来事とは相通じるところがあり、ハーディの『梟郷』(1878)のおけるエグドン・ヒースはそこに生きる人たちの運命を左右するものとして描かれ、ウォールター・ペイター (Walter Horatio Pater) の『享楽者マリウス』(1885)では自然は主人公の感受性や精神に微妙な感化を与える。登場人物のセットイングが十分に溶け込んではいじめて成功作となる。

(6) 視点

視点とは、物語が語られる時の立脚点、もしくは物語の出来事が作中人物によって知覚されるときに立脚点であり、近代小説における重要な技法の1つである。H. ジェイズは、小説は芸術の域にまで高めるために叙述形式を重要視し、さまざまな新しい方法を試みて視点の問題に取り組んだ作家である。ラボックは『小説の技術』において視点理論としてこれを確立させた。視点は通常次の4つに分かれる。

① 一人称視点

語り手が一人称である。作者が一人の登場人物の役を演じ、一人称の「わたし」を用いて語るため、生気と確信が生まれる。視点が単一であるために観察の視野が限られるという欠点はあるが、そのために描写が緻密になり、現実感が深まるという長所もある。C. プロンテの『ジェイン・エア』、ディケンズの『デイヴィッド・カバフィールド』などがこの視点である。E. プロンテの『嵐が丘』では二重の一人称の視点が用いられている。

② 全知の視点

作者がすべてを知った神のように全知の視点に立って語る方法である。全知の語り手はすべての登場人物の行動や心理状態、あらゆる出来事のいきさつを知っているため、登場人物を深く描写し、人生の多義性を表現することができ、作品に迫真性を与える。一方、一人称の視点よりも現実性が乏しくなるという欠点もある。この全知の視点はフィールディングやサッカレーなど従来から多くの小説に用いられてきた伝統的手法である。

③ 客観的視点

作者の視点は完全に消え、客観的事実だけが注釈もつけずに読者に提供される。語り手

ほどの登場人物の中にも入ることなく、まったく客観的に描くだけであるので、劇と同じように自分の外の世界を覗いているような印象を読者に与える。サマセット・モーム (William Somerset Maugham) の『ラムベスのライザ』(1897) がこの手法を用いている。

④ 限定された全知の視点

作者の姿は消えて、一人の登場人物の三人称すなわち「彼」の視点で語られる。単一の限定された視点で語られるので読者は全てを知ることはできないが、「彼」の意識を通して語られていくので迫真性があり、視点に関しては最もリアリスティックである。H. ジェイムズらが実験的に編み出した新しい手法であり、彼の『使者たち』ではこの手法が駆使されている。

【参考文献】

- 大橋健三郎編 (1979). 『ノベルとロマンス』, 学生社.
小名公男他 (1983). 『イギリスの語りと視点の小説』, 東海大学出版会.
川口喬一 (1982). 『イギリス小説の現在』, 研究社出版.
近藤いね子 (1952). 『イギリス小説論』, 研究社出版.
樋口欣三他 (1976). 『イギリス小説: 研究と鑑賞』, 創元社.
深沢俊 (1981). 『イギリス小説研究序説』, 中央大学出版部.

第8章 児童文学

8.1 児童文学とは何か

児童文学が子どものために書かれた、子どもの本であるというのはその通りである。それゆえに「児童文学」という呼称が存在している。これまでの児童文学を見ると、子どものために語り始めたものが、いつか作家の心の中の奥深くにあるものを表現するようになってしまったという作品がある。逆に児童文学こそ作家としての自己表現にふさわしいと気づいて、このジャンルに赴いた作家もある。また、直接子どもに語りかけることがきっかけとなって生まれた作品で、語り手の大人と聞き手の子どもの心がないまぜになった、独特の世界をつくり出したものも多い。

中には大人のために書いたものが、これは児童文学だということで、こちらのジャンルにまわってきたものもあるが、いずれにしても児童文学において、傑作とされる作品は、ほぼ例外なく大人的心や想いそのものにかかわるものとなっている。子どもを描いても、そこには大人としての眼が加わるということもまたごく日常的にあることである。ゆえに、児童文学は十分大人の鑑賞にたえる大人の文学だといえる。

とくに時代が現代に近づくと、子供の本なのだが、これを小説として読んでいる読者もいる。それは文学的な純度が高いだけでなく、時代や人間の本質に迫る作品が続出していることを表わしている。

8.2 物語の語り

物語の語りは、「実作者—影の作者—語り手—聞き手—影の読者—実読者」という図式で伝わっていくという考え方がある。このうち「語り手—聞き手」というのは作品の中にあるもので、どの作品にもその濃淡は別として語り手と聞き手は存在する。その外にある「影の作者」とは、いわばその作品を作り上げている作家の精神的な働きといえるもので、この「影の作者」は「影の読者」を心に置いて、作品を作っている。そして、この「影の読者」は「影の大人読者」と「影の子ども読者」に分かれるという。つまり児童文学には、当初から大人読者そのものを想定している部分がおおいにある。とはいっても、大人読者性を持つ作品もあくまで児童文学の枠内で書かれていることは意識しないといけない。

8.3 児童文学の様々な側面

児童文学の豊かさについては、このジャンルが伝承の文学と深くかかわりを持つという点に留意しなくてはならない。有名な『ナルニア物語』(1950-56)にしても、そこには北欧の神話やギリシア・ローマ神話の世界が自在に折り込まれている。たとえば、『ゲド戦記』において、自分の内なる影に他ならない魔物との対決の後でゲドが自らの武勲をうたう歌は、竜と対決した後の *Beowulf* の歌と響きあっている。

文学一般のルーツといえる神話や伝説、さらに叙事詩やロマンスなどと深くかかわるのが児童文学である。このことはまた、特にファンタジーの児童文学が、人間の心の原型(アーケタイプ)の表現に関わるという特性を生み出している。

それとは別に、児童文学を外的な時代の社会史や文化と結びつけることも可能で、児童文学はさまざまに時代を映すものとして見られてきた。『ドリトル先生の郵便局』(1923)の中に、植民地時代の情報伝達の方法のあり方を探るといった方法は、当然いままも有効である。

また、イラストレーションや絵本をそのジャンルの中に持つ児童文学は、コミックや映画、演劇といったジャンル、なかでもとくにそのポピュラーな部分とのつながりを持っている。このことも子どもの文学の広がり大きさを示しているだろう。子どもと大人の双方にかかわる児童文学は、言葉とイメージ、音、パフォーマンスといった多方面の表現のモードと結びつくのである。たとえば、ディズニーを抜きにして現代やアメリカを語ることはできず、児童文学を抜きにしてディズニーは語れないのである。

これまでのこととは別に、児童文学は本来が子どものための文学であるから、子ども読者のありようからこのジャンルについて考えていくということは、当然その関心の中心になるべきものである。昔話や幼年童話など初期のファンタジーを好む子どもは、やがてその内的な心の物語から、次第にその関心が外界に向かっていくようになるが、そのそれぞれの発達段階に従った作品のジャンル分けが可能である。そして、「子どもこそ種子 (origin) であり、人間の原点である」とすると、そのありようから作品世界を見ようとすることは、そのまま人間や文学の本質を見ることにつながっていくのである。

また児童文学を、本の読み聞かせをやったり、図書館や学校で本を提供する立場から論ずるということもあり、この「実践派」の立場からいふべきことも当然多い。実践の担い手の多くが母親や女性であり、女性と児童文学の結びつきは強い。

8.4 初期の児童文学

初期の児童文学を見ておくと、イギリスでは、ヨーロッパと同様に、子どもという存在が社会的に自覚されるようになり、子ども読者を意識した作品が出てくるのは17世紀からである。それ以前は大人も子どもも含めた物語があり、それが口承で語り継がれたというのがそのありようであった。

1484年には早くも『イソップ物語』がウィリアム・キャクストン (William Caxton) によって印刷され、またその後『巨人殺しのジャック』のようなチャップマンブックという粗末な冊子に印刷された物語が、民衆の間に出まわりますが、それは特に子どもを意識したものではなかった。ただマザーグースといわれる伝承童謡を含めて、この種の伝承の物語群が児童文学のルーツになったということの意味は大きい。

イギリスで自覚的に子どもの読み物を作り出したのは、熱心なキリスト教の信仰を持つ清教徒たちであった。彼らは子どもの魂を原罪から救い、神の恩寵を受けられるように信仰の必要性を説き、親や聖職者への忠誠を説く教訓的な作品を作り出した。それは神の教えに従わないものが、いかに地獄の劫火の中で苦しむかということをつづるサディスティックな内容であった。ジェイムズ・ジェインウェイ (James Janeway) の『子どものための形見』(1671-72)などで知られるこの種の読み物は1780年以後に始まった日曜学校運動の中で、ますます盛んに書かれるようになった。そしてこのような形での子どもの本のはじまりは、清教徒たちが移住したアメリカでも同じで、こちらでは同種のものとしてベンジャミン・ハリス (Benjamin Harris) の『ニュー・イングリランド・プライマー』(1688)がよく知られている。

8.5 物語派の児童文学

18世紀に入ると、フランスのペローの童話集も英訳され(1727)、世紀中葉には子どものための商業主義的な本の最初の出版人であるジョン・ニューベリーも現れる。彼の出版した『かわいい小さなポケットブック』(1744)には、日常的な教訓を与えるほかに、昔話やマザーグースの唄なども入っている。そこには「教えかつ楽しませる」(to instruct and delight)というのが、当時の発生の小説とも共通するモットーになった。

このような物語派の出現にあたっては、哲学者のロックの与えた影響が大きかった。子どもには楽しませつつ教えるべきだという近代的な考え方を打ち出した彼の考えは、かたくなな教訓派の考え方とは違っていた。このころ人間の悟性よりも感性を重んじる自然派

のジャン・ジャック・ルソー (Jean-Jacques Rousseau) の考えも入ってきたが、そういう流れの中で、物語に教訓を入れながらも物語的興味そのものは失わない、『サンフォードとマートン』(1783-89) のトーマス・デイ (Thomas Day) などの作家が出現した。

8.6 デフォーとスウィフト

18世紀にはダニエル・デフォーの『ロビンソン・クルーソー』(1719) やジョナサン・スウィフトの『ガリバー旅行記』(1726) といった本来の大人の作品が、それに子どもが飛びついて、飛ばし読みすることによって、作品自体が「児童文学化」したということもあった。

実際に、両作品ともすぐに簡略化したダイジェスト版となって、チャップブックといった形で流布していった。ロビンソンの物語はその後の児童文学の冒険物語の中で同一のモチーフがくり返され、ガリバーの風刺も、それ自体子どもたちにとって笑いの文学となった。その小人国や巨人国の物語は今も児童文学の中でくり返されるモチーフである。大人の作品が児童文学化した他の例には、ジョン・パニヤンの『天路歷程』(1678-84) がある。

8.7 児童観の変遷

児童文学創作の背後には子どもをどうとらえるかという「児童観」の問題がある。17世紀の清教徒のそれは「罪ある子ども」(sinful child) という否定的なものであったが、それはやがて19世紀初頭のロマン派の詩人たちによって、「子どもは天使である」(angelic child) という考え方に逆転する。ブレイクやワーズワスなどによってうたわれたロマン派の児童観は、実は現在もお強く見られるものである。

そして、これらの児童観の他に、18世紀以来の「小型の大人」(miniature adult) という児童観からも脱して、「あるがままの子ども」(children as they are) の姿をとらえるのは、イギリスの場合20世紀初頭のイーディス・ネズビット (Edith Nesbit) あたりからになってくる。

【参考文献】

- 桂宥子、牟田おりえ編 (2004). 『はじめて学ぶ英米児童文学史』, ミネルヴァ書房.
瀬田貞二他 (1986). 『英米児童文学史』, 研究社出版.
高杉一郎編 (1977). 『英米児童文学』, 中教出版.
谷本誠剛編 (1988). 『児童文学とその英語』, 大修館書店.

- 谷本誠剛 (1990). 『児童文学とは何か：物語の成立と展開』, 中教出版.
- 谷本誠剛 (1995). 『児童文学入門』, 研究社出版.
- 日本イギリス児童文学学会編 (2001). 『英米児童文学ガイド：作品と理論』, 研究社出版.
- 宮沢真一 (1975). 『英米児童文学論』, 富士書房.
- 吉田新一編 (1987). 『ジャンル・テーマ別英米児童文学』, 中教出版.

第9章 文体論

9.1 文体論とは

文体論とは、文学作品における言語の文体を研究する分野である。では、文体とは何か。デイビッド・クリスタルとディレック・デーヴィは、*Investigating English Style* で四つの定義を掲げている。(David Crystal and Derek Davy, 9-10)

- (1) 文体は個人個人の言語習慣—たとえばシェイクスピアの文体とか、ジェームズ・ジョイスの文体を言う時のごとく—を言う。(この場合文体は個人の性格と同一視されたり、混同されたりする) 個人の言語をすべて取り上げるわけにはいかないもので、普通でない言い方、独自の表現といった特徴的なものを言うことになる。
- (2) 文体はある時代のあるグループの言語習慣を言う。たとえば古英語の文体とか、演説の文体とか、状況に応じた言語習慣である。
- (3) 文体は表現形式の効果あるいはその評価という意味がある。すなわち明晰な文体とか、洗練された文体と言う時、価値判断が入っている。
- (4) 文体は文学の言語の質を言う。これは上記三つの定義と重複しており、評価的であり、また記述的なものとしての文体の概念を含んでいる。

クリスタルは、以上四つの文体の定義を踏まえた上で、文体論の目的を次のように規定している。

文体論の目的は考え得る限りのあらゆる機会に用いられるものとしての、英語に共通した一般の多数の言語的特徴から、ある種の社会的コンテクストに限定された諸特徴を明らかにする目的をもって言語習慣を分析することであり、また、可能な場合には、そのような特徴が、他の方法をとらずになぜ用いられてきたかを説明することであり、また社会的コンテクストにおける機能という考えに基づいて、これらの特徴をいくつかの範疇に分類することである。

(Crystal and Davy, 10)

ここまでの文体の定義と文体論の目的から、社会的文体と文学的文体に分けて考えてみる。社会的文体と言う場合は個人の文体というよりも、社会の階層、職業、グループなどに共通している言語習慣、あるいはまた社会生活の種々の状況の中で習慣的に用いられて

いる言語事実を対象とするものであり、文学的文体は個々の詩人、小説家の文体、あるいはその流派に共通した文体をも対象とする。文学作品、特に散文作品は社会の種々の面を多かれ少なかれ描くがゆえに社会的文体との関わりがあり、文学的文体も、社会生活の言語の中に取り入れることもあり、両者の関係は相互的であると言える。

9.2 言語使用域

言語使用域は *Concise Oxford English Dictionary* (第5版) では「特定の状況において習慣的に用いられる(口語的、文語的などの)言語形式」と定義される。人間の社会生活の中では無限の数の状況があるが、よく観察してみると、パタンに分類され、そしてそれぞれの状況のパタンに習慣的に用いられる言葉があることに気づくだろう。たとえば朝の挨拶、別れる時の言葉、買い物する時の言い方などがある。また語のレベルでも、場面によって用いられ方が変わってくる。日常語の **kick** は **free kick** とするとフットボール用語になり、**heart** は、**bid four hearts** とするとトランプ特有の語になる。

9.3 ディスコース

言語使用域を考える場合に、基準となるのがディスコース(談話)である。ディスコースの分野、様式、スタイルの3つがある。分野とは、言語活動が行われる状況の型に伴うもので、主題を言う。たとえば宗教を主題としたディスコースでは、**God** や **glory** といった関連した特有の語が用いられる。様式とは、言語活動の手段・様式を言う。話しことばと書き言葉で違いがあるのはその例である。スタイルとは、言語活動に参加している人間関係から来るものを言う。親密な間柄であれば口語的な話し方になり、そうでない間柄であれば礼儀正しい話し方になる。種々の状況にはそれぞれ特有の言語習慣がある。したがって各個人もそのような言語習慣を基にして言語を使用する。

9.4 方言

方言は使用者によって異なる言語の種類といえる。方言には地域方言(**regional dialect**)と社会方言(**social dialect**)がある。前者は、登場人物たちの話す標準語及び地方の語彙、発音、慣用表現などで、これらの使用によって地域特有の雰囲気を生み出す効果がある。後者には、階級・年齢・性といった社会的背景の違う登場人物たちの話す言語の語彙、発音、慣用表現などで、これらの使用によって登場人物たちの社会的背景を反映する効果が

ある。これらの方言を使用することで、作品はリアリティを生むと言える。

(1) 地域方言の例

She was one in an 'undred, poor maid! I putts a vlower 'ere every time I passes. Pretty maid an' gude maid she was, though they would'nt burry 'er up tu th' church, nor where she wanted to be buried neither. (Galsworthy, *The Apple Tree*)

'undred=hundred/ putts=put/ vlower=flower/ 'ere=here/ passes=pass/ an'= and/ burry=bury/ 'er=her/ tu=at/ neither=either

(2) 社会方言の例

“Were you examined at an Inquest?”

“I don't know nothink about no-where I was took by the beadle, do you mean?” says Jo.

“Was the boy's name at the Inkwich, Jo?”

“Yes.”

“That's me,” says Jo.

“Come farther up.”

“You mean about the man?” says Jo, following. “Him as was dead?” (Dickens, *Bleak House*)

nothink=nothing/ took=taken/ Inwhich=Inquest/ as=who/ wos= was/ Him=He

9.5 コンテキスト

Enkvist はコンテキストを「文体論的に意味のある特徴の総体」と定義した。たとえばテン系の難解な、あるいは華麗な語を用いたり、複雑な文構造を用いたり、また “he singeth” のような古体を使用することによって荘重体が生まれる。また比較的容易な語や単純な文構造を用いることによって平易文体が生まれ、またあるいは卑俗な語を用いることによって口語的文体が生まれる。これらの文体はその状況と密接な関係があり、用途が違ふ。荘重体は真面目な、重大な問題について論じ、あるいは演説する場合に用いられ、平易文体は真面目な場面で、しかも幾分リラックスした雰囲気の場合に使われる。また親しい者同士の場合には口語的文体が使用される。荘重性、平易性、口語性は、言語的特徴の種々の様相によって程度に差があるのは言うまでもない。以下は、荘重体の例である。

London. Michaelmas Term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln's Inn Hal. Implacable November weather. As much mud in the streets, as if the waters had but newly retired from the face of the earth, and it would not be wonderful to meet Megalosaurus, forty feet long, or so, waddling like an elephantine lizard up Holborn Hill. Smoke lowering down from chimney-pots, making a soft black drizzle, with flakes of soot in it as big as full-grown snow-flakes-gone into mourning, one might imagine, for the death of the sun. (Dickens, *Bleak House*)

従属節の中では主語+動詞の形をなしているが、文はすべて不完全文で、定動詞が省略されている。また Chancellor, Implacable, Megalosaurus, elephantine, lizard のようなラテン系・ギリシア系の語が使われている。また as if～や like～のような直喩表現と flakes of soot ... as big as full-grown snow-flakes のような色の対立を暗示する比較表現があり、これらが関連し合って陰鬱な場面を描いている。

9.6 逸脱

文学は創造活動であり、作家は種々の人物・場面を描くのに社会全体を認識した上で個性的な表現を生み出す。具体的には、言語の選択が個性的、創造的であって基準、あるいは選択制限規則を無視することを行う。逸脱はこのような文学の言語を分析し、解明する一つの視点と言える。逸脱の程度は基準に最も近く、常套的で、あらゆる分野の英語に共通する現象が最も低いと言える。また一般性の低い、したがってあまりなじみのない分野（たとえば科学の専門分野）の英語に現われる独特の表現は逸脱性が高いと言える。心理的には文の構成要素相互間の予測性（たとえば主語と述語の順序あるいは連語における）を破る場合、その破る程度において逸脱性が高い。逸脱は、語彙・文法・音韻論・意味論・方言において現れる。以下は、文法的逸脱の例である。

Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping, and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex marches, fog on the Kentish heights. (Dickens, *Bleak House*)

ここでは主語+動詞という文を形成する場合の規則を無視した形で動詞を省略した不完全な文になっている。

【参考文献】

池田拓朗 (1992). 『英語文体論』, 研究社出版.

伊藤弘之・隈元貞広 (1982). 『英語学概論』, 篠崎書林.

豊田昌倫, 堀正広, 今林修編 (2017). 『英語のスタイル: 教えるための文体論入門』, 研究社出版.

東田千秋 (1959). 『文体論: 英国近代作家の文体』, 研究社出版.

山本忠雄 (1938). 『文体論研究: スティリスティック』, 三省堂.

Crystal, David and Derek Davy *Investigating English Style*, (London: Longman, 1974).

Enkvist, Nils Erik *Linguistic Stylistics* (4.25 avg rating, 4 ratings, 0 reviews, published 1973).

第10章 コモンウェルス（英語圏）文学

10.1 コモンウェルス（英語圏）文学とは

コモンウェルス文学とは、かつてイギリスの自治領、もしくは植民地であった土地で、第二次世界大戦後、次々と完全独立を達成した国ぐくに、すなわちオーストラリア、カナダ、ニュージーランド、インド、パキスタン、スリランカ、マレーシア、シンガポール、アフリカ、西インド諸島カリブ海域の国ぐくにの文学である。この章では、コモンウェルス文学の総論とカナダ、オーストラリア、ニュージーランドの文学について主に述べる。

10.2 公用語としての英語

上記の国ぐくにでは、今でも英語が、公用語もしくは準公用語として使用されており、ところによってはピジン・イングリッシュとか、クレオール・イングリッシュといった特異な英語を発達させている。

10.3 コモンウェルス文学の共通するテーマ

世界中に散在するこれらの多様な地域のほぼ共通していることは、これらの地域は長らく大英帝国の支配下にあっただけに、喪失した、あるいは喪失を強いられた自己のアイデンティティとそのルーツを探り、さらには自らのアイデンティティを新しい環境の中で再創造しようとする傾向、つまり、独立とともに目覚めた主体性を、独立後の新たな状況の中でどのように構築していくかという問題が、彼らの文学の主なテーマとなっているのである。

10.4 イギリス作家の第三世界の舞台設定

コンラッド、フォースター、ロレンス、ジョイス・ケアリー（Joyce Cary）、グレーム・グリーン（Graham Greene）など、20世紀を代表する一流作家の作品の舞台が、イギリス本土を離れ、インド、アフリカ、中南米など第三世界に数多く設定されている。まるでイギリスを舞台にしてはもはや小説が成り立たないともいいたげな、この舞台設定のヨーロッパ離れ現象は、当然のように、第三世界ネイティブの作家の抬頭を促すことになった。

10.5 ナイジェリア作家チヌア・アチェベ (Chinua Achebe)

ナイジェリア作家チヌア・アチェベの作家を志したきっかけは、大学在学中にジョイス・ケアリーの『ミスター・ジョンソン』(1939)を読んで、この作家はアフリカ人の内面が全然解っていないのに気づき、ナイジェリア人の誰かが内部から書き直さなくてはならないと、痛感したことだった。アフリカを舞台に小説を書く限り、アフリカのネイティブの作家に敵すべくもない。

10.6 1960年代の独立とコモンウェルスの再編

1960年前後には、アジア、アフリカで続々と独立国が増え、国際秩序が再編される過程で、コモンウェルスという概念構図自体に大きな質的变化が生じた。政治面では、1962年にロンドンにCommonwealth Instituteが創設され、かつての支配者—非支配者というタテの関係に代わって、ヨコ共同体的連帯を重視し、その強化をはかることを主目的とするコモンウェルス会議を一年おきに、会場は傘下の各国輪番で開くようになった。

10.7 カナダ

(1) カナダの建国

1867年のコンフェデレーション(諸州連合)により、現在のオンタリオ州(上カナダ)とケベック州(下カナダ)とを合わせたカナダ州に、大西洋岸のノーヴァ・スコシアとニュー・ブランズウィックの二州が加わったのが、発足時のカナダの姿だった。今日のカナダを形成しているあとの諸州は、1870年から、20世紀にかけて、順次、必ずしも速いといえないテンポで加わり、1949年のニューファンドランド州の加入をもって、現在のカナダの国の姿になったのである。

(2) 自国の意識

この経過をみても分かるように、カナダは革命や独立戦争などによって一挙に形成された国ではなく、各州間の駆け引き、妥協、損得計算などの紆余曲折を経て、ようやく、積木細工を重ねるようにして出来上がった国なのである。なので、当初各州の人々が自分をカナダ人であるという帰属意識やカナダに対する親近感を持っていたわけではない。カナダ人であるという意識が身につくには時間がかかったのである。

また、カナダはすぐ国境の南にアメリカという巨大な隣人を持ち、生活や文化のあらゆる

る面でその圧倒的な影響下に立っている。地理的にいっても、カナダ人にとっては国境のすぐ向こう側の「外国」アメリカの方が、遠く何千マイル隔たった自国の他地方より、はるかに関係が深いし親近感も強いのである。地形からいって人と物との交流は、北米大陸では、南北の方が東西間よりは自然の理にかなっている。その南北交流の自然の理に対抗して東西を無理に人為的に結びつけて成立したのがカナダという国である。一般のカナダ人の実感としては、カナダのアイデンティティというのは、どうでもいい一種の机上議論にすぎなく、とうとうと流れ込んでくるアメリカ文化に対して、彼らはほとんど抵抗感も違和感も抱いていない、というのが実情である。

ゆえに、建国の建前として、英（イギリス）系と仏（フランス）系の連立と協力の上に成り立っているカナダという国のアイデンティティの実態はない。

(3) カナダ文学

文学も自国の意識同様に、その確固たるアイデンティティはなく、「カナダ文学はあるのか」という議論が絶えず繰り返されている。

カナダ文学として、カナダの国外にもその名が知られている作家としては以下の作家が挙げられる。

トマス・チャンドラー・ハリバートン (Thomas Chandler Haliburton) (1796—1865) 『時計師サム・スリック言行録』 (1836)

C.G.D.ロバーツ (C.G.D.Roberts) (1860—1945) 動物物語の作家・詩人『赤ギツネ』

ラルフ・コナー (Ralph Connor) (1860—1937) 教訓的で道徳的な通俗小説家 *The Sky Pilot*

ルーシー・モード・モンゴメリ (Lucy Maud Montgomery) (1877—1942) 『赤毛のアン』

ロバート・サーヴィス (Robert Service) (1874—1942) 民衆詩人「サウアドーの唄」

スティーヴン・リーコック (Stephen Leacock) (1869—1944) ユーモア作家『小さな町の陽気なスケッチ』

ド・ラ・ロッシュ (De La Roche) (1885—1961) 「ジャルナ」物語

モーリー・カラハン (Morley Callaghan) (1903—1990) 短編小説家『不思議な逃亡者』

カナダが植民地でなくなった後も、植民地時代の習性がいつまでも根強く残っており、中にはイギリスに行くことを“going home”と言い表して怪しまない英系政治家もいた。こうした人物にとって、第一級の、第一流のものといえば、英本国にしか存在しないという

想いが強く、こうした自国（カナダ）蔑視が自国文学の育成を妨げていたという。

10.8 オーストラリア・ニュージーランド

(1) オーストラリア文学とニュージーランド文学の総論

オーストラリア文学は、1788年イギリスの流刑地として植民されて以来、イギリスの植民地文学として発足した。同文学は、その担い手が移民たちであり、離国者たちであった。一方ではヨーロッパ文化の南半球への拡大と定着を願望しながら、他方では自生の文化を促し、両文化の拮抗の中で生み出されてきた文学であるといえる。入植から200年余、多文化主義がもたらす多様な差異がぶつかり合う中から、豊かな自国の文学が醸成されていった。

一方ニュージーランドは1840年、イギリス政府が先住民マオリの代表とワイタング条約を締結、イギリスの植民地として会社組織の移民により開発された。この国では文学も、初期は「南半球のヴィクトリアニズム」とも評され、ヴィクトリア朝文学の亜流と目された。地域性に根ざした文学作品が生み出されていくようになったのは、第二次世界大戦後のことである。さらに1970年代になって、先住民マオリ作家の輩出し、しだいにマオリ文化を文学の原点にすえる認識も出てきた。太平洋国家としてのニュージーランド文学の方向性を暗示しているようである。オーストラリア文学とニュージーランド文学は、イギリスから移植されたロマン派の詩とヴィクトリア朝の小説を根幹として、19世紀に誕生している。ヨーロッパ的感性を異国の風土の生々しい現実に、接ぎあわせようと模索している社会の実態を映し出しているが、歴史を経てイギリス文学からの離脱が顕著になっていった。

(2) オーストラリアの詩

チャールズ・ハーバー（Charles Harbor）（1813-68）はワーズワスの影響を受け、ヘンリー・ケンドル（Henry Kendall）（1839-82）はシェリーとアルジャーノン・スウィンバーン（Algernon Charles Swinburn）の影響を受けた。ハーバーは形而上的な面が詩に現われ、「世界と魂」という作品では、動物と人類がそれぞれに与えられている進歩発展と永続性とは何かを探求している。ケンドルは、彼の抒情詩にすぐれた音楽性をそなえ、「最後のアボリジナル」は、アボリジナルに寄せた呪文のような悲歌であり、オーストラリア的なモチーフと19世紀ヨーロッパ的な喪失感や悲哀とがおり合った詩である。

20世紀の詩では、歴史、アイデンティティ、国土が、繰り返しテーマになっている。R・

D・フィッツジェラルド (R.D. Fitzgerald) (1902-87) は、「戸をたたく風」で、詩人の先祖が、立合い医師の立場からたまたま目にするようになった囚人の鞭打ち刑について、思いを巡らすという作品である。フィッツジェラルドは、オランダ人やイギリス人が、この大陸を発見するまでの航海を主題にした詩も創作している。また、ジュディス・ライト (Judith Wright) (1915-2000) は、国土に関する認識と白人が引き起こした破たんの問題をテーマに、1977年のグレート・バリア・リーフを鉱物資源開発から守る記録を詩として創作した。1976年には「四つの場所、その他の詩」が出版し、戦闘的な環境保護運動家として、アボリジニの土地所有権の強力な擁護もした。

(3) オーストラリアの小説

小説の分野では、「ローカル・カラー」の表現が大きな特徴となっている。多くの作品は、牧草地帯での生活に関する架空の物語、あるいは金鉱地帯の生活の様相を扱ったものなどで、およそ1870年以降には大多数の人口が都市に集中していたにもかかわらず、そこを舞台にした作品はほとんどない。たしかに、山野における生活の方が、よりいっそう異邦的な背景や事件に富んでいる。そこで、ほとんどの小説は、アボリジナルとの戦い、叢林地帯の火災、大洪水、家畜の疫病、迷子、野盗山賊などの題材を、多少なりとも取り入れている。

新大陸初期のベストセラーは、マーカス・クラーク (Marcus Clarke) (1846-81) の『命つきるまで』(1885) だった。彼は、1863年にオーストラリアに渡って来て以来、数多くの小説や様々なエッセーを新聞に発表している。『命つきるまで』は、不当な判決を受け、流刑制度の野蛮残酷さを徹底的に味あわされた後、難破船とともに海に没したルーファス・ドーズの英雄譚である。クラークは、流刑制度とその残忍な実情を明らかにするとともに、ほとんど絶望的な情況に直面させられながら、信念を守り続ける人間の強さが描き出されている。

広大な面積をもつオーストラリアはそうでなければ扱いきれないのか、文学においても他の国に例を見ないほどの長編大作を生み出している。ヘンリー・ハンデル・リチャードスン (Henry Handel Richardson) (実は女性作家で、本名はエセル・F・リチャードスン、1870-1946) は、1929年3部作『リチャード・マーニーの運命』(1917-29) を完成させた。マーニーは医師の資格を持っていながら、金鉱への投資でひと山当てて結婚し、つかの間紳士らしい生活を満喫するが、たちまち運勢は再び下降していく。変転する運命とともに、主人公の気質も変化する。常に新しいものに向かって、自分を駆り立てずにはいられ

ない主人公は、最後には、そのような精神と肉体的病氣、あるいは結局は本当に順応しきれなかった新大陸などのために、敗北していく。

(4) オーストラリアのアボリジナル文学

1960年代から70年代にかけて、オーストラリア文学として顕著な傾向は、アボリジナルによる文学の抬頭である。その先駆者は、キャス・ウォーカー (Kath Walker) (1920-1993) で、1964年出版の『私たちはゆく』は、最初の6か月で6版を重ねた。混血のアボリジナル作家コリン・ジョンソン (Colin Johnson) (1938-) は、小説『あるアボリジナルの転落』を出版している。ケヴィン・ギルバート (Kevin Gilbert) (1933-) は戯曲『いちご摘み』を発表し、政治小説『白人に負かしておけない』、『黒人として生きて』の編著者になっている。このようにアボリジナル作家たちが最も頻繁に取り上げるテーマは、自分たちに対する白人の無法・横暴への怒りと抗議であった。しかし、同時にアボリジナルを支えている共同体のもろもろの価値や、居住地の自然の環境の美しさにみられる抒情性も見逃すことはできない。

(5) ニュージーランドの小説

キャサリン・マンズフィールド (Katherine Mansfield) (1888-1923) は、ニュージーランドが生んだ偉大な作家だった。彼女は、19歳で祖国を離れ、そのまま帰ってこなかった。それは、オーストラリアの雑誌にいくつかのスケッチを発表した後、ヨーロッパのより自由な世界で創作活動を確立しようとしたからだった。彼女の短編小説は、エドワード朝の中産階級の人々、陽気な資質を持ち活気にあふれて生きてはいるが、時として世の中はいっせいに悲劇や死が襲ってくるか分からないということを思い知らされたりする人間たちの、生き方とか夢を繊細な目で描き出している。彼女の作品の多くは、イギリスやヨーロッパが舞台となっているが、「入り江」や「園遊会」のような、極めて優れた傑作の多くは、ニュージーランドにおける作者の体験に依存している。

その他の注目に値するニュージーランドの最初の小説は、ジェーン・マンダー (1877-1949) の『ニュージーランドのある川の物語』(1920)である。この作品で作者は、開拓地の製材所をめぐる細々とした日常を中心に、辺地での孤独な生活に押しつぶされそうな女性主人公や、あくまでも英国流を押し通す老女の姿を織り込んでいる。文体は19世紀的であるが、中味は開拓時代のリアリスティックな記録としても、興味深い作品である。

(6) ニュージーランドの詩

1920年代に、A・R・フェアバーン (1904-57) と、R・A・K・メイスンが詩人として

登場した。フェアバーンの詩『自治領』は、「大英帝国の湿った大袋の下で、白い若い芽を伸ばしつつある」と、ニュージーランドの文学と文化のアイデンティティの確立に真摯に向かっているものである。メイスンの詩は個人的色彩が強く、多くの主題を自己の内面に求めており、心理や精神の問題が社会や国家の問題に優先するといっている。

10.9 コモンウェルス文学研究の意義

コモンウェルス文学に親しみ、研究することに、どのような意味があるのか。コモンウェルス文学の面白さはどこにあるのか。今までの英米文学（あるいはその研究）が落ち込んだ閉塞状況を打ち破るものとしてあるのかもかもしれない。

一般にコモンウェルス文学といっても、その内容をなしているのは、個別地域の文学であり、それぞれの個別地域の特殊性が文学に反映しており、同文学として一般化しえない面も多い。コモンウェルス文学の作品群が、ある国の文学として、なかなか融和しないものが混然と同居しているのは、そのせいかもしれない。しかし、植民地から連邦内の自治領、さらに完全な独立国へ、とコモンウェルスの多くの国は、似たような経路をたどってきた場合が多い。それぞれの国における文学の発達の仕方にも、類似点や共通点がみられる。コモンウェルス文学の共通項を一つだけ挙げよと言われたら、アイデンティティの模索、同時にその模索への反発と答えることは不可能ではない。

自分の正体をはっきり見据えたい、自己認識をしたい、という願望が、あるいはナショナルな形をとったり、あるいはインターナショナルな形をとったりするのである。この点が、カナダでも、オーストラリアでも、ニュージーランドでも、アイデンティティへの異常なほどの強い執心が、多くの文学を突き動かしてきたように思われるのである。

【参考文献】

平野敬一・土屋哲編（1983）. 『コモンウェルスの文学』, 研究社出版.

土屋哲編（1994）. 『アルビオンの彼方へ—20世紀英語圏の文学—』, 研究社出版.

第11章 『オズの魔法使い』の研究

I. 『オズの魔法使い』の創作について

11.1 はじめに

『オズの魔法使い』（以下『オズ』と表記）はアメリカ児童文学として人気を集めただけでなく、映画、劇、ミュージカル、アニメーションにもなり、今も多くの人々の人気を集めている。本章では、『オズ』の人気について、児童文学における評価、ファンタジーさ、当時の時代背景、作者の作品創りの点から考えてみたい。

11.2 『オズ』の児童文学における評価

1800年代後半までのアメリカ児童文学は、イギリスの児童文学の及ぼす影響が大きく、アメリカ固有の作品はあまりなかった。アメリカの児童文学界は、オルcottの *Little Women*（『若草物語』）（1868）、マーク・トゥエインの *The Adventure of Tom Sawyer*（『トムソーヤの冒険』）（1876）、の出現や、児童雑誌の発展により、徐々に大きく転換していった。そして、1900年に、ライマン・フランク・ボーム（Lyman Frank Baum 1856-1919）の *The Wonderful Wizard of Oz*（『オズの魔法使い』）が登場した。（ライマン・フランク・ボーム・佐藤高子訳、255-56）

これまでの童話には、子供達に教訓を教えるため、恐ろしい魔神や妖精がでるおぞましいところがあったが、ボームは「彼らの心に暗い影を残すようなことのない作品を書く」と新しい童話の時代の到来を『オズ』の序文で明記し、宣言した。

Having this thought in mind, the story of “The Wind of Oz” was written solely to pleasure children of today. It aspired to being a modernized fairy tale, in which the wonderment and joy are retained and the heart-aches and nightmares are left out. (iii)

『オズ』は、一般大衆、特に子供たちから絶大な支持を得る。しかし、教育学者や、図書館員たちからは、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』と比較さ

れ、文体に冴がないとして不評を買っていた。また、蔵書にボームの本がない事を誇りにする図書館もあったそうだ。批評家も批判的な見方をするものが多かったが、後に違った評価を下す者も現れ、この作品には、当時の社会状況が描かれていると指摘されるようになった。(石川晴子他、27-30)

文体が整っていないなどの指摘が多く、そのため、リアン・スミスなどの批評には取り上げられていなかったが、子供たちからの熱烈な『オズ』への愛から、後年になって、『オズ』と、数多い続編は、文学的な研究に耐える作品になったのである。(石川、207)

11.3 ストーリーの単純さ

この作品は、竜巻によって、不思議な世界へ飛ばされてしまった少女ドロシーが、元の世界へ戻りたいという一途な願いでの旅立ち、途中で、脳みそがあればと願うカカシ、心があればと願うブリキのきこり、勇気があればと願うライオンに出会い、力を合わせ、様々な冒険に立ち向かい、願いをかなえるという単純なストーリーである。

読者は、ストーリーが単純なおかげで、全編を通じて、読者である子供たちは、素晴らしいアイデアを出すのはカカシ、優しい心を見せ、何にでも感動するのはブリキ、勇ましい言動はライオンと、当初は、彼らがないと信じ込んでいるものが、実は彼ら自身の中にあるということを、旅の途中で自覚してゆくというプロセスを、容易に理解することができるのである。

また、ごく普通のドロシーがいることで、仲間たちと団結し、各々の力をいかに発揮し、子供たちが自然にドロシーと自分を重ね合わせ、主人公と同じ視点で、『オズ』の不思議な世界での様々な冒険を満喫でき、『オズ』の世界の設定を自分たちの身近なものにできるのである。

11.4 アメリカ的要素

ドロシーを『オズ』の世界へ運ぶのは、カンザス地方特有の竜巻で、彼女が最初に仲間にするのは広いともろこし畑に立っていたカカシだった。この「竜巻」や「カカシ」は、ヨーロッパ的要素の強い童話の世界には存在しない。これは、ボームが、このようなアメリカ的要素を巧みにおりこみ、物語を展開させ、全く

異質の未知の世界ではなく、どこか親しみのある不思議な世界だという印象をアメリカの子供たちに与えることで、『オズ』の世界へ無理なく導入してゆくのである。

11.5 ファンタジー的要素

『オズ』は、従来のイギリスのファンタジーの性質とは全く違って異なるものとなっている。魔法や妖精などが登場する伝承文学の世界とは無縁の、カラットしたユーモアと、ウィットに富んだ新しいファンタジーであった。

「ファンタジー」について、ブライアン・アドベリーは、その著『ファンタジー文学入門』で、次の定義を与えている。

- (1) ファンタジーの作品には、決まった型通りの人物が登場し、魔法使い、ドラゴン、魔法使いの剣といった型通りの道具だてもみられ、逃避的な大衆文学の一つであるファンタジーでは、このような要素が組み合わされて、話の結末が予想通りになる、物語の筋立てがつくられ、その結末は、決まって数少ない善きものが、圧倒する数の悪に打ち勝つこととなっていると述べている。
- (2) ファンタジーは、20世紀後半の主要なフィクションの様式といえ、その物語構造は、けっして単純でなく、文体の遊びや、自己言及性、既性の価値観や思考の逆転などが読めだった特徴としてみられ、また、象徴体系や意味の非決定性などの、現代的な観念を取り込むのも特徴であり、ファンタジーは、除事詩や民話、ロマンス、神話など、過去の非写実的な口承文芸の持つ活力と自由さを自在に取り入れていると述べている。(ブライアン・アドベリー、18-19)

『オズ』の世界にも、魔法使いや魔女が登場するが、彼らは、無限の力を誇る存在でなく、かなり明確に限定された存在となっている。たとえば、魔女たちは、東西南北に領地が分かれていて、北と南にいるのは良い魔女で、東と西にいるのは、悪い魔女で、東の魔女は日差しに弱く、西の魔女は水に弱い設定となっている。東西と南北、日と水という対比で規則性が生まれ、合理的要素が出、魔女たちが持つ幻想的で不透明な印象は軽くなっている。

魔女たちよりも力を持つとされ、恐れられていたオズの魔法使いでさえ、実は、様々なマシーン、腹話術や手品の技をたくみに操る気球乗りで、ペテン師であっ

たという設定になっており、「魔法使い」のオズの魔法使いが、「技術者」のオズの魔法使いに変貌することで、魔法の力は、科学の力によって打ち消されているのである。さらに、オズの魔法使いがカカシたちの心理を逆手にとって、見せかけの品物を与え、自分にはないという幻想を取っ払い、手荒い心理療法をするといった設定にもなっている。

このように幻想を象徴する魔法使いが、科学を象徴するベテン師となると、魔法の力が崩されるだけでなく、科学の力もその絶対的なところがなくなり、魔法に取ってかわる威力を失う。魔法と科学の両方が脅威を失った時、オズの魔法使いは、気球に乗って『オズ』の国を去る。良い魔女だけが残り、『オズ』の国での冒険は、明るく軽やかに終局するというのは、ボーム自身が創作した独自のファンタジーと言えるのではないだろうか。(石川, 29)

シーラ・イーゴフは、ボームはヨーロッパのフェアリー・テールやファンタジーの伝統を故意に無視し、特に当時のイギリスのファンタジーの主流であった善と悪との戦いを避け、登場人物たちの精神的成長にも興味がなかったのではないかと指摘している。なぜなら、『オズ』の人物たちが禁欲的な哲学を持った善意の持ち主で、いかなる状況におかれても、最善を尽くす人物として描かれているからと指摘している。(シーラ・イーゴフ, 150)

11.6 ボームの創作の独自性

『オズ』は、アメリカ児童文学で初めて完全に別世界を扱った作品であり、世界の児童文学界で想像の世界を十分に作り出した最初の作品である。

注目すべきことは、アメリカ児童文学界には、ボームを導いてくれる作品がほとんどなかったことである。各々の児童文学作家たちは、物語の設定において、たとえば、チャールズ・キングスリーは『水の子』で、その世界を水中という自然界を設定にし、ジョージ・マクドナルドは『お姫様とゴブリンの物語』で読者になじみ深い民話の世界を利用し、ルイス・キャロルは『不思議の国のアリス』でどこか人工的な世界を舞台にしているのである。

それらの設定に対して、『オズ』では、その結末で、ドロシーが、どこからお前はきたのかという問いかけに、「オズの魔法使いの国からよ」ときっぱりと答えているのである。水の子やゴブリン、ウサギの穴や鏡は、ボームには不要で、カン

ザス州でよく起きている竜巻が、ドロシーをカンザスの大草原で暮らすヘンリーやエマの許から、鮮やかな色とりどりに溢れるオズの魔法使いの国に、あつという間に運んでいくのである。

また、児童文学の物語の語りについては、たいていの物語が、最初に「昔あるところに…」という常套句で始め、その後は客観的な物語の叙述形式で語られていき、語るのは子どもであり、自身の体験世界を語っていくのが多い。しかし、ボームは、その形式をとっていない。それも、ボームの独自性である。

最後に、プロットであるが、『オズ』は、ドロシーが竜巻で連れ去られた所から、家への帰路を、探す途中で、カカシ、ブリキ、ライオンに出会い、彼ら共に困難を克服してゆくという探究物語である。このプロットは、この作品が出版されるまで、アメリカ児童文学ではなかったものであった。

11.7 『オズ』の時代背景

この作品は1900年に作られた。研究者の中には、当時の社会状況が描かれていると指摘する者もある。それは、1890年代にアメリカ中西部でわき起こったポピュリストたちの活動に参加した経験を持つボームが、『オズ』の世界を借りて、彼らの動きを幻想とらえているというものである。

ドロシーがいた「カンザス」は、灰色の乾いた土地として描写されるカンザスは産業化により荒廃した中西部の農業滞滞の現状を、またドロシーが向かった『オズ』は、対照的に緑豊かな国であり、農業中心の理想郷を反映するという。

そして、ドロシーのお供をする3人は、カカシ、ブリキ、ライオンであり、「カカシ」は理想を追い求める農夫、「ブリキ」は機械のように酷使される労働者、「ライオン」は東部労働者の支持を求めようとするポピュリストの政治家、オズの魔法使いはホワイトハウスに隠れる無能な大統領を象徴する存在となる。

『オズ』の国に入ってから、カカシ、ブリキ、ライオンは、すでに自分の中に持っているものに気づかず、オズの魔法使いに力を与えてくれと願う場面があるが、これは、当時の農夫、労働者、政治家たちも、客観的に自己の状況を見つめず、問題解決を計ろうとせず、個々の要望の成就を大統領に求めていた姿を表している。して、オズの魔法使いがペテンでカカシたちの望みをかなえたように、大統領もそつのない回答でみんなを騙したことを風刺している。(石川他、29-30)

II. カカシ・ブリキ・ライオンの成長

11.5 脇役たちの存在意義

『オズ』の人気の要因の一つとして、主人公ドロシーがエメラルドシティーに向かう途中で出会うカカシ、ブリキ、ライオンといった脇役とドロシーとのやり取りの面白さに注目した。その面白さは、彼らのアクションの面白さだけでなく、彼らの台詞の中での言語にあるのではないかと考えた。

佐藤（1974）も『オズ』の楽しさは、なんといっても数多の奇想天外な登場人物や、発明にある。この第一作には、主要人物ドロシーの他に、カカシ、ブリキ、ライオンが登場する。ブリキは、生い立ちの荒っぽさが気にかかる向きもあるが、とてもファンタスティックな人物である。他には、空飛ぶさるや、トンカチ頭のびっくり箱人間など、全く息もつかせないおもしろさである。（ボーム・佐藤，254-56）

また、幾島（2003）はこれらの登場人物は、桃太郎のように、ドロシーのお供をする三人の登場人物であり、印象的である。三人ともが持っていないと思っている力を次々に発揮し、活躍する。子供たちは、この楽しい物語を読みながら、どんな困難に直面しようとも、知恵と思いやりと勇気をもって立ち向かえば、道は必ず開けるというメッセージを受け取っているといっているのである。（ライマン・フランク・ボーム・幾島幸子訳，258-59）

IIでは、カカシ、ブリキ、ライオンの台詞から、個々の言語を調べ、言語の上に、どのように彼らの性格を描写しているか、さらに彼らの存在が、『オズ』をどのように面白くしているかを考えたい。

11.6 ドロシーとカカシ・ブリキ・ライオンとの出会い

まず、カカシ・ブリキ・ライオンが、作品の中で、どのように登場しているのか見ていきたい。ドロシーがエメラルドの都へ行く旅の途中。以下の場面で、ドロシーがカカシ・ブリキ・ライオンと順に出会う。

(1) カカシ

最初に出会うのは、カカシである。ドロシーがマンチキンの百姓たちから別れて、再びオズの魔法使いに出会うため、旅へ出発した道の途中、トウモロコシ畑にカカシを見つけた。カカシは、とうもろこしを鳥から守るため、高い棒の先に

取り付けられ、その頭は、藁を詰めた小さな麻袋で出来ており、そこへ目鼻と口を描いて顔にしていた。ドロシーは、そのカカシを頬杖ついてじっと考え深げに見つめていた。その時、片方の目がドロシーに向かって、おもむろにウィンクした。

Dorothy leaned her chin upon her hand and gazed thoughtfully at the Scarecrow. Its head was a small sack stuffed with straw, with eyes, nose and mouth painted on it to represent a face. An old, pointed blue hat, that had belonged to some Munchkin, was perched on this head, and the rest of the figure was a blue suit of clothes, worn and faded, which had also been stuffed with straw. On the feet were some old boots with blue tops, such as every man wore in this country, and the figure was raised above the stalks corn by means of the pole stuck up its back.

While Dorothy was looking earnestly into the queer, painted face of the Scarecrow, she was surprised to see one of the eyes slowly wink at her.

(15)

(2) ブリキ

次に、ドロシーは二番目にブリキに出会う。山小屋から出て、泉で朝食をすませ旅へ再出発しようとした時、森の中からうめき声が聞こえてくる。ドロシーは、そこへ駆けて行って、頭のとっぺんから足の先までブリキで出来た人間が斧を振りかざしたまま、つつ立っているものを見つける。以下がその場面である。

Just then another groan reached their ears, and the sound seemed to come from behind them. They turned and walked through the forest a few steps, when Dorothy discovered something shining in a ray of sunshine that fell between the trees. She ran to the place, and then stopped short, with a cry of surprise.

One of the big trees had been partly chopped trough, and standing beside it, with an uplifted axe in his hands, was a man made entirely of

tin. His head and arms and legs were jointed upon his body, but he stood perfectly motionless, as if he could not stir at all. (23~24)

(3) ライオン

最後に、ドロシーは最後に、ライオンに出会う。カカシ、ブリキと森の中を歩いている時、奥の方から低い唸り声が聞こえてくる。話しながら歩き続けていると、森からものすごい唸り声と共に、大きなライオンが道に飛び出してきた。前足のひと打ちで、かかしをきりきりまいさせて道の端までふっとばし、続いてするどいかぎ爪でブリキをガッと打ち倒すが、傷一つついてなかったため、ライオンはびっくりする。以下がその場面である。

Just as he spoke there came from the forest a terrible roar, and the next moment a great Lion bounded into the road. With one blow of his paw he sent the Scarecrow spinning over and over to the edge of the road, and then he struck at the Tin Woodman with his sharp claws. But, to the Lion's surprise, he could make no impression on the tin, although the Woodman fell over in the road and lay still. (30~31)

ライオンはドロシーたちの旅のそれぞれの目的を聞く。ライオンも勇気が欲しいことを話し、一緒に旅をさせてくれないかと頼む。ドロシーは快くライオンを歓迎する。ライオンが加わったことで、ドロシーと3人は、エメラルドシティをいよいよ目指していく。

“Do you think Oz could give me courage?” asked the Cowardly Lion.

“Just as easily as he could give me brains,” said the Scarecrow.

“Or give me a heart,” said the Tin Woodman.

“Or send me back to Kansas,” said Dorothy.

“Then, if you don't mind, I'll go with you,” said the Lion “for my life is simply unbearable without a bit of courage.”

“You will be very welcome,” answered Dorothy, “for you will help to keep

away the other wild beasts. It seems to me they must be more cowardly than you are if they allow you to scare them so easily.”

“They really are,” said the Lion; “but that doesn’t make me any braver, and as long as I know myself to be a coward I shall be unhappy.”

So once more the little company set off upon the journey, the Lion walking with stately strides at Dorothy’s side. (33~34)

ドロシーと3人は、その後、数々の事件を体験しながら、精神的に成長していく。

11.7 カカシ・ブリキ・ライオンの描写

次に、カカシ・ブリキ・ライオンが、作品において、どのように描写されているかに注目していく。それぞれの描写から、三人のそれぞれの性格を知ることができる。

(1) カカシの描写

カカシは、とうもろこしを鳥から守るため、高い棒の先に取り付けられ、その頭は、藁を詰めた小さな麻袋で出来ており、そこへ目鼻と口を描いて顔にしていた。どこかのマンチキンが被っていた、古びた青いとんがり帽子と、からだは着古して色褪せた青い上下の服ひと揃いに、藁を詰められており、足には、国の男たちが誰でも履いているような、青い折り返しのついた古いブーツを履いている。このようないでたちで、カカシは背筋をしゃんと棒で支えられ、トウモロコシの背よりも高く掲げられていた。

Its head was a small sack stuffed with straw, with eyes, nose and mouth painted on it to represent a face. An old, pointed blue hat, that had belonged to some Munchkin, was perched on this head, and the rest of the figure was a blue suit of clothes, worn and faded, which had also been stuffed with straw. On the feet were some old boots with blue tops, such as every man wore in this country, and the figure was raised above the stalks of corn by means of the pole stuck up its back. (15)

カカンは、自身の脳みそがない境遇を嘆き、脳みそをどうしても手に入れたいと切望する。

“I felt sad at this, for it showed I was not such a good Scarecrow after all; but the old crow comforted me, saying: ‘If you only had brains in your head you would be as good a man as any of them, and a better man than some of them. Brains are the only things worth having in this world, no matter whether one is a crow or a man.’ (20)

(2) ブリキの描写

物語では、「ブリキは、頭のとっぺんから足の先までブリキで出来ていて、頭や腕や脚は、胴につながっている。」と述べられている。

さらに、ブリキは自分の身の上を話す中で、ブリキの胴体を手に入れる代わりに、心臓を失ってしまったことを話し、悲しんでいる。しかし、いつも関節を錆びないように、油を刺す手間があっても、「わたしのからだは、太陽の陽を浴びて、それはまばゆく輝きました。それで、わたしは大得意でしたし、たとえ斧がすべっても、もうわたしを切ることはできませんから、平気でした。」と、体がブリキであることを納得している。

One of the big trees had been partly chopped through, and standing beside it, with an uplifted axe in his hands, was a man made entirely of tin. His head and arms and legs were jointed upon his body, but he stood perfectly motionless, as if he could not stir at all. (24)

“My body shone so brightly in the sun that I felt very proud of it did not matter now if my axe slipped, for it could not cut me. There was only one danger – that my joints would rust; but I kept an oil – can in my cottage and took care to oil myself whenever I needed it. (28~29)

(3) ライオンの描写

ライオン自身が、自分のことを「体は大きく、するどいかぎ爪を持っている。動物たちには「獣の王」と思われており、ちょっと吠えただけで目の前から皆逃げていってしまう。しかし、生まれつき臆病な性格で、人間に会うたびこわくてたまらないでいる。」と述べている。

“It’s a mystery,” replied the Lion. “I suppose I was born that way. All the other animals in the forest naturally expect me to be brave, for the Lion is everywhere thought to be the King of Beast. I learned that if I roared very loudly every living thing was frightened and got out of my way. Whenever I’ve met a man I’ve been awfully scared; but I just roared at him, and he has always run away as fast as he could go. If the elephants and the tigers and the bears had ever tried to fight me, I should have run myself – I’m such a coward; but just as soon as they hear me roar they all try to get away from me, and of course I let them go” (32)

11.8 カカシ・ブリキ・ライオンの言語描写

カカシ・ブリキ・ライオンの描写から、カカシ・ブリキ・ライオンは、それぞれの性格から特有の言葉遣いをしていることが分かる。

(1) カカシ

カカシは、頭を藁で敷き詰められており、脳がない設定なので、物を考えることができない、知的な会話ができないことが、言語的に分かる。

ドロシーが、エメラルドの都へ向かっている事をカカシに話し、オズの魔法使いとエメラルドの都のことを尋ねた。それに対して、カカシは、「ぜーんぜん。わたしはなんにも知らないのですよ。ほら、わたしには、つめものがしてあって、脳みそがこれっぽちもないんで」と答える。

“My name is Dorothy,” said the girl, “and I am going to the Emerald City, to ask the great Oz to send me back Kansas.”

“Where is the Emerald City?” he enquired; “and who is Oz?”

“Why don't you know?” she returned, in surprise.

“No, indeed; I don't know anything. You see, I am stuffed, so I have no brains at all,” he answered, sadly. (16)

次に、知的な会話ができないことを言語的に探してみたい。

① WH 疑問文の頻用

カカシは、物を知らないために、WH 疑問文をセリフの中に、頻用する。

“Who are you?” asked the Scarecrow, when he had stretched himself and yawned, “and where are you going?”

“Where is the Emerald City?” he enquired; “and who is Oz?” (16)

“No, my head is quite empty,” answered the Woodman; “but once I had brains, and a heart also; so, having tried them both, I should much rather have a heart.”

“And why is that?” asked the Scarecrow. (27)

以下は各章の3人のセリフの疑問文の数を比較したものである。

(カカシ、ブリキ、ライオンの疑問文の数)

	カカシ	ブリキ	ライオン
疑問文の数	21	14	16

このようにカカシは他の2人よりも疑問文の数が多いことが分かる。

② “I cannot imagine”と “I cannot understand”の頻用

カカシは、考えることや理解することが出来ないので、“I cannot imagine”と“I cannot understand”という言葉を頻用する。ドロシーが、カンザスのことについて話していた時、カカシは注意深く話を聞いていたが、脳がないため、想像することが出来なかった。

When she had finished her meal, and was about to go back to the road of yellow brick, she was startled to hear a deep groan near by. "What was that?" she asked, timidly. "I cannot imagine." replied the Scarecrow; "but we can go and see." (23)

ドロシーが、カンザスのことについて話していた時、カカシは注意深く話を聞いていたが、脳がないため、なぜこの美しい国を離れて、美しくもない故郷に戻りたいかを理解することが出来なかった。

"Tell me something about yourself, and the country you came from," said the Scarecrow, when she had finished her dinner.

So she told him all about Kansas, and how gray everything was there, and how the cyclone had carried her to this queer land of Oz.

The Scarecrow listened carefully, and said, "I cannot understand why you should wish to leave this beautiful country and go back to the dry, gray place you call Kansas." (18-19)

③ 提案を表す表現の頻用

矛盾することだが、カカシは、ドロシーと他の登場人物たちと冒険する際に、様々な窮地に陥った際、妙案を作り出す。その際には、命令文で「…しなさい。」や助動詞 *should* で「…したらよいよ。」と他の登場人物に提案する表現を頻用している。

④ *It is ~ to do* の頻用

カカシは「～するのは…だ」と自分の考えを述べる表現を頻用する。これは、何かを定義付ける表現といえる。

"Oh yes; I am anxious," returned the Scarecrow. "It is such an uncomfortable feeling to know one is a fool." (21)

"It must be inconvenient to be made of flesh," said the Scarecrow, thoughtfully (23)

(2) ブリキ

ブリキは、心がないので、感情を表現することができない、感情あふれるような会話ができないことが、言語的に分かる。それは、形容詞の使用が少ないことである。心がないことで、矛盾することにはなるが、ブリキは恐れることはないと言う場面がある。

At this the Queen of the Mice stuck her head out from a clump of grass and asked, in a timid voice, "Are you sure he will not bite us?"

"I will not let him," said the Woodman; "so do not be afraid." (51)

(3) ライオン

ライオンは、臆病なので、勢いのある言葉遣いができないことが、言語的に分かる。

① I think , I suppose の頻用

ドロシーがライオンに何故臆病になったのかを尋ねると、それが分からないんだと答える。このようにライオンは、多分や、おそらくなど、断定を避ける言葉を頻用する。

"What makes you a coward?" asked Dorothy, looking at the great beast in wonder, for he was as big as a small horse.

"It's a mystery," replied the Lion. "I suppose I was born that way. All the other animals in the forest naturally expect me to be brave, for the Lion is everywhere thought to be the King of Beasts. I learned that if I roared very loudly every living thing was frightened and got out of my way. Whenever I've met a man I've been awfully scared; but I just roared at him, and he has always run away as fast as he could go. If the elephants and the tigers and the bears had ever tried to fight me, I should have run myself—I'm such a coward; but just as soon as they hear me roar they all try to get away from me, and of course I let them go." (32)

② 助動詞 may の頻用

ライオンは①と同じように断定をさける言い方として、助動詞 may 「～かもしれない」を頻用する。

“Perhaps you have heart disease,” said the Tin Woodman.

“It may be,” said the Lion. (32)

認知的 MAY の特徴として、主観的であること、言及する時間が柔軟であるということがあげられ、最も重要な点は、「ぼかし表現」にあるかもしれないと述べ、認知的 MAY が非事実であることは、とりたてて注意することではないが、そのぼかし表現としての特徴は、根源的可能性にみられる意欲や、意志の含意と著しい対象を見せていると述べているのである。(ジェニファー・コーツ, 157) よって、ライオンの臆病さを会話のなかで、may を頻用することで、表していると言えるのである。

11.9 カカシ・ブリキ・ライオンの言語的な変化

三人の登場人物は物語が進行するに連れて、各々、内面や外面において、変化が現れる。それらを登場人物ごとに見ていく。

(1) カカシ

カカシは、脳みそがなくて想像したり、理解したりすることが出来ない設定になっている。しかし、矛盾することだが、ドロシーと他の登場人物たちと冒険する際に、様々な窮地に陥った際、妙案を作り出す。第7章において、それが表れている。

森を分けるほどの大きな谷に出くわし、一同が途方に暮れている中、一生懸命頭をひねったカカシが妙案を繰り出し、この難関を乗り越える。そのカカシに対して、ライオンは、「そいつは素晴らしい思いつきだ」「きみの頭の中に詰まっているのは、ひょっとすると藁じゃなくて、脳ミソなんじゃないかと思うところだよ」と言葉をかけられる場面がある。

So they sat down to consider what they should do, and after serious

thought the Scarecrow said,

“Here is a great tree, standing close to the ditch. If the Tim Woodman can chop it down, so that it will fall to the other side, we can walk across it easily.” (39)

“That is a first rate idea,” said the Lion. “One would almost suspect you had brains in your head, instead of straw.” (39-40)

第 14 章では、ドロシーたちが道に迷い、途方に暮れていた時、野ねずみ達が道に詳しいのではないかとドロシーが考え、道を聞く提案をしたところ、「そうだ、そうだ」「なんで、今までそれに気付かなかったんだろう」と思いつき、しっかり思考している場面がある。

Then Dorothy lost heart. She sat down on the grass and looked at her companions, and they sat down and they sat down and looked at her, and Toto found that for the first time in his life he was too tired to chase a butterfly that flew past his head; so he put out his tongue and panted and looked at Dorothy as if to ask what they should do next.

“Suppose we call the Field Mice,” she suggested. “They could probably tell us the way to the Emerald City.”

“To be sure they could.” cried the Scarecrow; “why didn’t we think of that before?” (93)

The Scarecrow watched the Woodman while he worked, and said to him:

“I cannot think why this wall is here, nor what it is made of.”

“Rest your brains and do not worry about the wall,” replied the Woodman when we have climbed over it we shall know what is on the other side.”

(123)

ブリキは心がなく、感情のこもった言葉遣いをしていなかったが、第18章の翼のはえた猿たちにドロシーが絶望を感じている時にかかる言葉に変化がみられる。

Dorothy was almost ready to cry with disappointment.

“I have wasted the charm of the Golden Cap to no purpose,” she said, “for the Winged Monkeys cannot help me.”

“It is certainly too bad!” said the tender hearted Woodman. (118)

(3) ライオン

ライオンは勇気がなくて断定を避けるような言葉遣いをしていたが、オズの魔法使いの魔法使いに会った後から、言葉遣いに変化がみられる。ライオンはオズの魔法使いの言葉に腹を立てる。これから自分たちがしなければいけないことをきっぱりと断定する口調の変化がみられる。

The Lion was angry at this speech, but could say nothing in reply, and while he stood silently gazing at the Ball of Fire it became so furiously hot that he turned tail and rushed from the room. He was glad to find his friends waiting for him, and told them of his terrible interview with the Wizard.

“What shall we do now?” asked Dorothy, sadly. (71)

ここで、ライオンは伝達動詞 **declared** 「きっぱりといいました」で台詞を言っている。また、「それは、ウィンキーの国へ行って、悪い魔女を探し出して倒すことだ」と断定した言い方で、意見を述べている。その台詞には、“**and that is to go to the land of the Winkies...**”のように、定義を述べる際に使われる、「主語＋動詞＋補語」の第3文型が用いられている。

さらに、勇気を得たライオンは強い口調で台詞を言っている。

“There is only one thing we can do,” returned the Lion, “and that is to go to the land of the Winkies, seek out the Wicked Witch, and destroy her.”

“But suppose we cannot?” said the girl.

“Then I shall never have courage,” declared the Lion. (72)

伝達動詞 declared とともに、“I shall never have...”の中で、法助動詞 shall が用いられている。この shall は、決意、約束、主張を表して、「～するぞ、どうしても～する」という意味でライオンの勇気をもった口調を表していると言えよう。

以上のように、カカシ、ブリキ、ライオンの台詞や描写から、個々の言語を調べ、言語の上に、どのように彼らの性格を描写しているか、さらに彼らの存在が、『オズ』をどのように面白くしているかを考えた。たとえば、カカシは脳がないので、物事を知らないため、話し相手に、いつも尋ねる口癖があった。ブリキは心がないので、感情のこもった、思ったような言葉が使えないでいた。ライオンは勇気がないので、断定的な口調を使えないでいた。しかし、話が進むにつれ、カカシは、知恵を出すモノの良方をし、ブリキは心がこもった表現を遣い、ライオンは強い口調で自分の意見を堂々と発するようになっていった。このように、彼らの性格が変化するに連れて、言語的に描写も変わっていったと言える。

【テキスト】

Baum, L. Frank *The Wonderful Wizard of Oz* (1996). New York: Dover Publications Inc.

ボーム, ライマン・フランク (佐藤高子訳) (1974). 『オズの魔法使い』, 早川書房.
ボーム, ライマン・フランク (幾島幸子訳) (2003). 『オズの魔法使い』, 岩波書店.

【参考文献】

アトベリー, ブライアン (谷本誠剛・菱田信彦訳) (1999). 『ファンタジー文学入門』, 大修館書店.

石川晴子他 (1996). 『英語で読む子供の本』, 創元社.

イーゴフ, シーラ (酒井邦秀他訳) (1995). 『物語る力・英語圏のファンタジー文学: 中世から現代まで』, 偕成社.

コーツ, ジェニファー (澤田治美訳) (1992). 『英語法助動詞の意味論』, 研究社.

第12章 オスカー・ワイルドの研究

12.1 はじめに

コミュニケーションにおいて「話し手」は「聞き手」にできるだけ自分と同じ思考、感情、印象を実感してほしいものだ。では、話し手の自らの思考や感情を伝える手段として何があるだろうか。

それには形容詞や副詞といった修飾語や直喩や隠喩といった修辭的表現が挙げられよう。たとえば、「海」のイメージにおいて話し手の伝えたい海を単に海と述べるだけでは、聞き手に十分に伝わらないだろう。すなわち、聞き手はどんな海を想像すべきか分からないからだ。海といっても、「青い海」「広い海」「深い海」「嵐の海」「荒れ狂う海」「きらめくダイヤモンドの様な海」とさまざまな海を想像できる可能性があるからだ。そして、話し手が「青くて、広い海」と述べれば、聞き手は多くの海の中から「青くて、広い」をイメージとして限定できるのである。

このようにコミュニケーションにおいては、修飾語句を用いることによって、際限ないイメージを限定し、話し手の伝えたい思考、感情、印象を聞き手に明確に伝えることができる。

では、この「話し手」と「聞き手」の関係を「作者」と「読者」の関係に置き換えてみるとどうだろうか。

本章では、19世紀イギリス文壇で、芸術至上主義を貫いたオスカー・ワイルド (Oscar Wilde) (1854-1900) の童話作品を用いて、作家が読者に自身の思想、感情、印象を伝達する手段として、コミュニケーションの場合と同様に用いる修飾語句や修辭的表現を分析し、ワイルドが読者に何を伝えたかったのか探ってゆく。

12.2 オスカー・ワイルドについて

ワイルドは“Art for Art's Sake” (「芸術のための芸術」) をモットーに、人を驚かすこと、才能を誇示することによって、自身の存在を認識する作家だった。また、「悪、快楽、自由、解放、青春」といった概念に、「醜悪」という印象を人々が持っていたヴィクトリア朝から、「美」というものを独立させて、彼独自の世紀末的ロマンの世界を創造しようとした作家でもあった。

12.3 ワイルドの作品の魅力

読者は、彼の作品を読む際に、その内容や筋よりも、その言語表現に魅了されることが多々ある。たとえば、*The Nightingale and the Rose* の一節である。

Pale was it, at first, as the mist that hangs over the river—pale as the feet of the morning, and silver as the wings of the dawn. As the shadow of a rose in a mirror of silver, as the shadow of a rose in a water-pool, so was the rose that blossomed on the topmost spray of the Tree.

上記の文章には、“pale as the feet of the morning, and silver as the wings of the dawn”のような独特の直喩があり、読者に絵画的な印象を与えずにはおかない。しかし、文章を理解する際に、「朝の足のような青白いバラ」とは、いったい何なのか？「暁の翼のような銀色のバラ」とは一体どんなバラだろうか？バラにまつわるこうした比喩表現は、作者ワイルドのその時その場の心境が大いに反映しているのではないだろうか。このようにワイルドは独特の直喩を用いて、読者を魅了するのである。

12.4 比喩表現

比喩とは、ある事項を相手に伝えようとする際に、直接的な表現によらず、類似した事物に喩えて表現する手段をいう。（『大修館英語学辞典』）つまり比喩は伝達的手段であり、それをを用いることによって、相手に具体的なイメージや新鮮な感覚を与えるものである。他の具体的な対象の持つ属性のある喩えを通じ、初めてある種の抽象概念を把握することが可能になるのである。

比喩には、機能において記述的比喩と強意的比喩、形式において直喩と隠喩がある。先ず、記述的比喩とは、自分が伝えようとしている事物を相手が知らない場合に用いる比喩である。たとえば、相手が「氷」を知らない場合、「水が凍ったもの、冷たく、透明な物体」と表現するものである。このように表現することで、相手にその事物のイメージは伝わる。次に、強意的比喩とは、自分が相手に伝えようとする事物を相手も知っていて、その事物の属性を強く相手に伝えたいために直接的な表現を避けて、その事物と共通性を持っている他のものを引用して、その事物を強調する場合に用いる比喩である。たとえば、「猫の額ほどの庭」は、庭の大きさを猫の小さな額を引用することで強調の効果がある。

直喩は、ある事物を表現する際に、その属性と類似している属性をもつ別の事物を引用し、**A is like (as, than) B** のような比較を示す標識を用いて表現する手段である。隠喩は、直喩で用いられる比較を示す標識はなく、**A is B** のように表現する手段である。

その他の比喩表現には、「金バッチ」で国会議員を指すように密接な関係のあるもので代用する **Metonymy** (代用) や「アルコール」で酒を指すように部分で全体を全体で部分を指すような **Synecdoche** (提喩) などがある。

12.5 直喩

直喩を理解する上で重要なことは、「喩えるもの」「喩えられるもの」「喩えの根拠となるもの」を認知することである。直喩は趣意 (Tenor)、媒体 (Vehicle)、根拠 (Ground) で構成されるのが普通である。

たとえば、**Time is like money.** では **Time** が趣意、**money** が媒体、**time** と **money** のそれぞれの語から浮かぶ無数のイメージの中で「貴重なもの、値打ちのあるもの、無駄にしてはならぬ物」といった要素を結びつけるのが根拠である。これら3つの構成要素のどれが欠けても比喩は成立しない。

しかも、これらの中で、根拠は明示されない場合がある。たとえば、**He is sly like a fox.** では、**He** が趣意、**a fox** が媒体、**sly** が根拠であり、「喩えるもの」と「喩えられるもの」の属性の類似が明示されている。**He is like a fox.** のように明示されない場合もある。さらに、直喩には、以下の条件も満たしていなければならない。

- (1) 「喩えるもの」と「喩えられるもの」との間に何らかの類似性があること
- (2) 「喩えるもの」と「喩えられるもの」は各々別の次元に属するものであること。

He eats like a horse. は比喩であるが、**He looks like his father.** は比較の **like** を用いているが比喩にはならない、というのは上記の条件 (2) の「『喩えるもの』と『喩えられるもの』は各々別の次元に属するものであること」を満たしていないからである。また、直喩には、何らかの新しい認識が係ることも必要になる。**He eats like a horse.** と **He looks like his father.** において、後者は前者に比べて当然のことであり、意外性はないが、前者は、その直喩の根底に驚きの認識が係っていることが分かる。直喩成立には、類似性だけでなく、何かの感情を表すような認識が係る必要もあるのである。

12.6 ワイルドの作品における直喩の分析

これから、ワイルドの *The Happy Prince and Other Stories* (1888) から以下の4つの作品における直喩を具体的に分析する。

The Happy Prince (HP)

The Selfish Giant (SG)

The Devoted Friend (DF)

The Remarkable Rocket (RR)

The Nightingale and the Rose (NR)

また、*A House of Pomegranate* (1891) から以下の4つの作品における直喩を分析する。

The Young King (YK)

The Birthday of the Infanta (BI)

The Star-Child (SC)

The Fisherman and his Soul (FS)

12.7 直喩の言語的分析 1

2つの作品中に現われる直喩には以下の形式がある。

- (1) like ~ の形式をとるもの
- (2) as ~ as, (as) ~ as の形式をとるもの
- (3) than ~ の形式をとるもの
- (4) as ~ の形式をとるもの
- (5) as if (as though) ~ の形式をとるもの
- (6) その他

(1) like ~ の形式をとるもの

It [Romance] is like the moon, and lives for ever. (RR)

ローマ花火での会話の中からである。失恋を自慢する輪花火が「愛はもう流行らない。詩人があまりに愛のことを書きすぎたために、殺されてしまった。本当の愛は、苦しんで黙っているものだ。そしてロマンスは過去のものだ」と主張したのに対して、「ロマンスは決して死なず、月のように永遠に生きるのだ」と反論した言葉である。他にも、

His lips were like a proud red flower (FS)

The withes screamed like hawks, and flew away. (FS)

このように like の形式をとるものは、名詞又は名詞句が like に後続することや like に先行する動詞は記述的直喩を表わすものがほとんどである。

(2) as ~ as, (as) ~ as の形式をとるもの

His lips were red as a pomegranate. (HP)

『幸福の王子』で、幸福の王子が、薪が買えず寒さのために字が書けなくて困っている学生の下へ、王子の目の一部になっている宝石のルビーを届けるように、とツバメに依頼している場面である。その学生の容姿を説明している箇所である。

(3) than ~ の形式をとるもの

The ruby shall be redder than a red rose, and the sapphire shall be as blue as the great sea. (HP)

幸福の王子が、貧しい人々に、刀の柄のルビーと王子の目になるサファイアを与えたことを不憫に思ったツバメがエジプトからこれらの宝石を持ち帰りましょうと提案した場面である。この形式では、redder のように根拠が明示される必要がある。

(4) as ~ の形式をとるもの

She dived into the water as a seal might dive. (FS)

この形式は(2)のように、比較の as が省略されたものでなく、用法としては like ~ に近い。Like ~ では like 以下は、名詞、名詞句が続くが、この形式は as ~ 以下は節が続く、また様態を表わす as の場合は並列した動詞が後続する。

(5) as if (as though) ~ の形式をとるもの

The streets look as if they were made of silver. (HP)

王子が自分の身体の表面を覆っていた金、銀、宝石類をすべて貧しい人々に与えて鈍い灰色になってしまった後に、ついに雪が降り、霜が降りて、ツバメが寒さでしんでしまった。その日の様子である。

Their heads began to nod as though they were falling asleep. (BI)

この形式をとると、節が現れることになるので、より比喩の部分の描写が詳しくできる。

(6) その他

ワイルドの作品では、数になるが、以下のような直喩の形式がある。

He toyed with the wet amber of the hair. (FS)

漁師の愛した人魚が死んでしまった場面での漁師の様子を描写したものである。The wet amber of は後続の the hair を修飾している。

Coloured like flame is his body. (NR)

ナイチンゲールが学生に向けて恋についての歌をうたっている場面である。恋は哲学よりも賢く、権力よりも強い。そして、恋の翼は炎の色であり、その身体も炎のような色をしている。そして、その唇は蜜のように甘く、その息は乳香のように甘い。ここは、主語である his body が is に後置された倒置の例である。

It is quite clear that they love each other... as clear as crystal! (RR)

王子と王女の結婚式の際に、水晶の杯で酒を飲んだ二人を見て小姓が言ったことばである。もし不実な唇が杯に触れると、杯は灰色へと変わり、どんよりと曇ってしまうため、真の恋人しか水晶の杯で酒を飲むことができないからである。感嘆文に現われた直喩の例である。

12.8 ワイルドの作品中の直喩の意味的分類

次に、直喩を構成する 3 要素の内、趣意と媒体にどのような語句が用いられているか注目して分析する。

His breath was like ice. (SG)

His breath . . . 趣意

Ice 媒体

(1) 趣意に用いられた語句

ワイルドはどのような事物に関心を持って趣意に挙げたのか。次の 6 種類があった。

- ① 身体 (身体各部位)
- ② 自然界
- ③ 貴金属
- ④ 文明品
- ⑤ 抽象概念
- ⑥ 登場人物

① 身体 (身体各部位)

ワイルドは趣意に様々な身体の部位を用いている。以下の例は、*The Star-Child* から、成長した星の子を描写した部分である。星の子の容姿を描写するのに、趣意である skin color, looks, hair, lips, eyes, body において直喩が用いられている。

He was white and delicate as swan ivory, and his curls were like the rings of the daffodil. His lips, also, were like the petals of a red flower, and his eyes were like violets by a river of pure water, and his body like the narcissus of a field where the mower comes not. (SC)

星の子と対照的に、村の人々の色は浅黒く、髪も黒髪である。

The king of the mountains of the Moon, who is as black as ebony. (SC)

これら以外に、voice, hands, breath, heart, tail, ears, veins, face color, tears がある。特に、lips, voice, skins, face colors の例が多い。

② 自然界

自然界のものを趣意にしている例も多い。moon, ground, earth, rose, flower, lily がある。以下の例は *The Fisherman and his Soul* から、漁師が魔女に魂を売る満月の夜、その対価である約束を果たすために山の頂に赴き、そこから眺めた海の風景である。

Like a target of polished metal the round sea lay at his feet. (FS)

③ 貴金属

この種類の趣意は少ない。*The Young King* からの例である。夢の中で若い王は100人の奴隷が漕ぐ大きなガリ船において、最も若い奴隷を海の中に潜らせ、真珠を取らせているのを見た。その奴隷は何度か海に潜って真珠を取らされていたが、ついに息絶えて死んだ。彼の末期の真珠の描写である。

The pearl that he brought with him was fairer than all the pearls of Ormuz, for it was shaped like the full moon, and whiter than the morning. (YK)

他の例として、*The happy Prince* からの例がある。

The ruby shall be redder than a red rose, and the sapphire shall be as blue as the great sea. (HP)

④ 文明品

文明品とは人間が作り出したものを指す。ワイルドの作品には、firework, wine, rod, door, tuff といったものが出てくる。*The Remarkable Rocket* の例からである。小さな女王は、今まで一度も花火を見たことがなかったので、花火とはどのようなものか、を王子に尋ねた。王子の代わりに、自分に向けられていない質問にいつも答えてしまう王が答えた場面である。

They [the fireworks] are like the Aurora Borealis... only much more natural... and as delightful as my own flute-playing. (RR)

⑤ 抽象概念

ワイルドの作品には、*The Nightingale and the Rose* の “love is wiser than philosophy” のように、特に love が頻繁に出てくる。*The fisherman and his Soul* からの例である。魂を捨てたがっている漁師に司祭が人の魂が最も貴重なものだと言っている場面である。

It [a human soul] is more precious than the rubies of the kings. (FS)

⑥ 登場人物

ワイルドの作品に登場する人物も趣意になる。*The Happy Prince* からの例である。幸福の王子が全身を金箔で覆われ、目に2つのサファイア、刀の柄にルビーを輝かせた時に、芸術を趣味にしている市会議員が言った言葉である。

He is as beautiful as a weathercock. (HP)

The Devoted Friend にも以下の例がある。

The little ducks were looking just like a lot of yellow canaries. (DF)

(2) 媒体に用いられた語句

媒体に用いられた語句から、ワイルドが何に興味を持ったかが分かる。

- ① 貴金属、鉱物
- ② 天地・自然界
- ③ 植物
- ④ 動物
- ⑤ 文明品
- ⑥ 身体 (身体各部位)

① 貴金属, 鉱物

媒体に貴金属や鉱物を用いているものは多い。*The Nightingale and the Rose* からの例である。ナイチンゲールが恋について語っている場面。

It [love] is more precious than emeralds and dearer than opals. (NR)

恋とは不思議なもので、エメラルドよりも貴く、オパールよりも美しい。市場に行って買うこともできない、天秤にかけて黄金と引き換えにもできない。趣意に用いられているのは, beryl, gold, ruby, ivory, topaz, pearl, silver, crystal, amber がある。

② 天地・自然界

天地自然の媒体も多い。*The Birthday of the Infanta* からの例である。やっと12歳になった王女の容姿を描写している部分である。

Her hair, which like as auroras of faded gold stood out stiffly round her pale little face. (BI)

王女の髪の毛を黄金に輝くオーロラに喩えている。他の例として, ice, flame, sea, moon, morning star, water, ebony, snow, bubble, honey, sea-shell がある。

③ 植物

媒体にワイルドが用いた植物には, 草, 花, 木, 苔などがあるが, 圧倒的に花が多い。rose, violet, narcissus, hyacinth-blossom, daffodil, petal, leaves, reed, sea-coral がある。*The Nightingale and the Rose* からの例である。

The marvelous rose become crimson, like the rose of the eastern sky. (NR)

ナイチンゲールが, 若い学生の求める赤いバラを命と引き換えに入手する場面である。この不思議なバラは, 始めは白かったが, ナイチンゲールが, その棘を胸に指し, 心臓まで届いた時に赤くなるのである。

④ 動物

動物も媒体として用いられている。*The Fisherman and his Sea* からの例である。漁師の網にかかった人魚が, 初めて漁師の姿を目撃した場面である。

She gave a cry like a startled sea-gull. (FS)

哺乳類には, ox, horse, collie-dog, ape. 爬虫類には, adder, snake, toad. 鳥類には, canary, swan, hawk, bat, pigeon. 昆虫には, ant, fly, butterfly. 魚類の例はない。

⑤ 文明品

文明品とは, 人間が作り出したもののものであり, ワイルドの作品では数は少ない。*The*

Fisherman and his Sea からの例である。漁師に捨てられた魂が旅での出来事を彼に語る場面である。孔雀を喜ばすために踊っている娘の様子を叙述している。彼女の足につけた鈴の音が銀の鈴の音に喩えられている。

The silver rings that are about her ankles tinkle like bells of silver. (FS)

他の例としては, weathercock, flute, statue, door, dagger がある。

⑥ 身体各部位

身体各部位が、媒体に用いられる数は少ない。*The Nightingale and the Rose* からの例である。ナイチンゲールが若い学生のために赤いバラを探し回っている場面で、自分に最も美しい歌を聴かせるバラを懇願したところ、赤いバラが応答している。

My roses are red...as red as the feet of the dove. (NR)

その赤さをハトの足に喩えている。

このようにワイルドの作品における直喩の趣意と媒体にどのような語句がおかれるのか見てきた。

12.9 直喩を通してみたワイルドの姿

これまでワイルドの作品における直喩を文法的・意味的に分類・分析して見てきた。この章では、直喩を通して、作家ワイルドの姿を見てゆく。

分析を通して、身体の部位を用いた直喩が多いことが分かった。特に、as ~ as, (as) ~ as の形式をとるものの趣意に多かった。その身体の部位には、目、髪の毛、唇、皮膚の色、声に関わるものが頻繁に現われる。また、その趣意に合わせた媒体には、ルビーやエメラルドのような貴金属、オーロラや炎といった自然界の物、バラや水仙といった植物が多かった。

これらの直喩は、主に男性の身体に関する描写に用いられていた。さらに、その男性とは、美少年、美青年、若い学生といった人物である。彼らの美しい目、赤い唇、白または黒の皮膚の色、手足の長さ、声の美しさが彼を魅了した。

ワイルドの容姿といえば、生まれつき唇が垂れ下がっていて、黄色い不揃いの歯がひどく目立つので、彼は絶えず片手を口元に持って行って、少しでもそれを隠そうとした。禿頭は、ひどく目だったけれども彼は若々しく見えた。事実、30歳を超えた程度であった。

彼は、自分の容姿にコンプレックスを感じ、身体的な美しさに固執したのではないか。*The Fisherman and his Soul* に登場する漁師の姿は次のようである。

Bronze-limbed and well-knit, like a statue wrought by a Grecian, he stood on the sand with his back to the moon. (FS)

漁師の容姿は、ギリシャ彫刻のようであった。彼は、ギリシャの神話や彫刻に表れるヘレニズム志向だった。

12.10 耽美主義の作家ワイルド

ワイルドは、19世紀末に耽美主義の旗手を挙げて活躍した作家であった。耽美主義とは、美しい部分に目を向け、愛、勇気、聖なるものへの憧れ等に高い価値を見つけようとする考えである。美を最高の価値と見なし、美に浸り耽ることを旨とするのである。

この傾向は、ワイルドの作品の直喩において、その趣意や媒体に美しいと感じさせるものが現れることから分かる。具体的に、それらはルビー、サファイア、パールといった貴金属、バラや水仙といった花、夜空に輝く月である。時には、“The sapphire shall be as blue as the great sea.” (HP) のように、趣意や媒体の双方に美しいものが現れている。また、根拠にも、beautiful, wonderful, fair, fine といった形容詞が現れる。作品全体を美で満たそうとするかのようなのである。

12.11 色彩の作家

さらに、ワイルドの作品における直喩の媒体には、色彩を表わす語句が多い。中でも、silver や golden が多い。ワイルドは光り輝くものに心を向ける性質があることが分かる。以下は、*The Young King* における若い王の部屋の中の描写である。

A large press, inlaid with a gate and lapis-lazuli, filled one corner, and facing the window stood a curiously wrought cabinet with lacquer panels of powdered and mosaicked gold, on which were placed some delicate goblets of Venetia glass, and a cup of dark-veined onyx.

Pale poppies were broidered on the silk, coverlet of the bed, as though they had fallen from the tired hands of sleep, and tall reeds or fluted ivory bare up the velvet canopy, from which great tufts of ostrich plumes sprang, like white foam, to the pallid silver of the fretted ceiling. (YK)

金銀財宝や絹やビロード、また花鳥のコンビネーションからもたらされるイメージは豪華絢爛の極まりである。そこに直喩が用いられることで、ますます具体的、神秘的にイメージは膨らんでゆく。色彩でも、white, red, blue, yellow, black, pale, pink, crimson, grey, dark が頻用される色であり、特に white, red, black が根拠となり、趣意を身体部位、媒体を植物、天地自然、貴金属の組み合わせが多い。red を根拠に、媒体には、rose, cherry, fox などが通常であるが、pomegranate, feet of the dove や dark を根拠に、媒体を hyacinth, grey を根拠に、媒体を blossom of the Juda tree といった独特の表現をしている。

人間の瞬間的な感情や移り変わっていく感情も色彩で表そうとしている。*The Remarkable Rocket* では、皇太子のフィアンセである王女が、王子の国へやってきた際の顔色の描写である。

She was as pale as Snow Palace in which she had always lived ... she is like a white rose!. She was like a white rose before...but she is like a red rose now. (RR)

王女は王子に合うまでは、雪のように青白く、白バラのようにも白かった。しかし、王子からその美しさを褒められた時に王女は顔を赤らめたのである。それを見た小姓が、「白バラが赤バラに変わった」と機転を利かせて述べた。さらに、バラが白から赤になる変化には、結婚の前後も表わしているのである。

直喩の中には、頭韻を意識したものもある。以下の例は、*The Happy Prince* からである。

The ruby shall be redder than a red rose, and the sapphire shall be as blue as the great sea. (HP)

ここでは、[r]と[s]の頭韻があり、文にリズムを与える効果がある。

12.12 おわりに

美しい対象を表現することは難しい。さらに美しい対象を美しく表現することもっと難しい。

私たちが、美しいと自然に感じさせるものの条件は、その対象が「美しい」だけではなく、それに「良き」ものが重なってなくてはならない。ゆえに、言語表現における美は形式のみの美ではなく、その内容が兼ね備わって、初めてそれを読むものに安定した満足感を与えることができる。

「美しい」と「良き」を満たしている点から、ワイルドの作品は、まさに「美しさ」の極致に達したといえるだろう。実際に、ワイルドの作品は実に美しい。直喩における言語

表現は、平明、簡素でありながら陰影に富み、格調は高い印象を読者に与える。趣意も媒体も、上記に述べた彼が美に対するこだわりから表わしたものが多くからだ。

ワイルドは「物質的美」の中に「永遠の美」の幻想を発見しようとする傾向があり、色彩は彼の耽美主義の表明に役立っている。彼の生きたヴィクトリア朝において、基調となる色彩は黒だった。しかし、彼は色とりどりの色彩を作品の中で思うままに操り、一つひとつの色彩に意味をもたせようと試みているようである。

ワイルドの生き方には、彼が亡くなる3年前まで印刷物に載せられなかった言葉である「同性愛」という面も彼の信条が表れているのかもしれない。すなわち、美しいならば、こだわりを持たずそういう恋愛も享受していたのかもしれない。

【テキスト】

Wilde, Oscar. (1888, 1962). *The Happy Prince and Other Stories*. London: Puffin Books.

【参考文献】

- 荒木正純・栗原裕 (1975). 『ことばの美学』, 大修館書店.
- 池上嘉彦 (1967). 『英詩の文法』, 研究社出版.
- 磯川治一 (1956). 『直喩と英語の文体』, 篠崎書林.
- 井村君江 (1988). 「Oscar Wilde と Mary Norton」, 『児童文学とその英語』, 大修館書店, pp. 77-97.
- 梅津義直 (1982). 『オスカー・ワイルドの短編小説—モチーフ・構成・文体—』, 旺史社.
- オーエン, トーマス (田中春美訳) (1977). 『比喩の研究—言語と文学の接点』, 英潮社.
- 大津由紀雄 (1987). 『ことばからみた心』, 東京大学出版会.
- 河村幹男 (1989). 『シャーロック・ホームズの履歴書』, 講談社.
- 平井博 (1982). 『オスカー・ワイルド考』, 松柏社.
- 堀江珠喜 (1992). 『薔薇のサディズム—ワイルドと三島由紀夫』, 英潮社.
- 山田勝 (1981). 『世紀末とダンディズム—オスカー・ワイルド研究—』, 創元社.
- 山梨正明 (1988). 『比喩と理解』, 東京大学出版会.
- Fletcher, A. (高山宏訳) (1987). 『アレゴリー・シンボル・メタファー』, 平凡社.
- Svartengren, T.H. (佐々木達訳) (1977). 『強意的直喩の研究』, 研究社出版.

英語文学概論

2018年2月28日 初版発行

著者 小西 弘信

発行所 広島文教女子大学

〒731-0295

広島県広島市安佐北区可部東1-2-1

TEL 082-814-3191