国際経営・文化研究　Vol.16 No.2　March 2012

（論　文）

オスカー・ワイルドの短編
―「幸福な王子」と「わがままな巨人」の肉体と魂

星　野　英　樹

キーワード

児童文学　　おとぎ話　　オスカー・ワイルド　　幸福な王子　　わがままな巨人

序

小説『ドリアン・グレイの肖像』（*The Picture of Dorian Gray*, 1890）や戯曲『サロメ』（*Salomé*, 1891）で有名なオスカー・ワイルド（Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, 1854–1900）は２巻の童話集、『幸福な王子とその他の物語』（*The Happy Prince and Other Stories*, 1888）と『石榴の家』（*A House of Pomegranates*, 1891）を発表したが、『幸福な王子とその他の物語』に収められた表題作「幸福な王子」（The Happy Prince）と「わがままな巨人」（The Selfish Giant）は、刊行から１世紀あまりを経た現在も英語圏をはじめとする諸国で高い支持を得ており、とりわけ、子ども向きの絵本として単独でも毎年のように出版され続けている。「若い王」（The Young King)、「王女の誕生日」（The Birthday of the Infanta)、「漁師とその魂」（The Fisherman and His Soul)、「星の子」（The Star-Child）の４編を収録した『石榴の家』に比して、文章も平明で物語も把握しやすく、年齢の低い読者にも読みやすいとも言われる作品集『幸福な王子とその他の物語』であるが、そこに収められた５編のなかでも「幸福な王子」と「わがままな巨人」はそうした「平明さ」と「読みやすさ」が顕著である。

本稿は、絵本に限らず、視聴覚の分野でも人気の高いこの２編を取り上げ、主題論と文体論の両面からその魅力の源泉に迫ることで、平明で読みやすいとされるオスカー・ワイルドのおとぎ話集が備え持つ多義性について解き明かすことを目的とするが、その論究の過程においては、登場人物の「身体」描写と「魂」の様態の関係性解明が重要となるであろう。

ところで、オスカー・ワイルドの童話集について深い研究がなされるようになったのは比較的最
近であり、他の劇作品や長編小説が評価され始めてからも、おとぎ話集に関しては本格的な研究書 1
は長く出版されなかった。そのあたりの経緯については、本稿執筆の時点で最も新しく、かつ広範な視野からおとぎ話集を包括的に論じた専門的研究書の解説に詳しい。[1]

> 1980年代になって児童文学に対する学術的な研究が盛んになると、ワイルドの作品全般が批評されるようになり、童話集も大きく注目されるようになった。それでもこの２冊に収められた９

星野　英樹：淑徳大学　国際コミュニケーション学部　文化コミュニケーション学科　教授

編のおとぎ話の評価は、ワイルドとその作品に対する極めて偏ったアプローチに影響される傾向にある。そのため、ワイルドのアイルランド人らしさ、ビクトリア朝の伝統を転覆させようとする姿勢、逸脱した性表現、市場の要請との関係、そして退廃的美学への偏向を裏付けるために短編が漁られる状況になっている。現在の批評は視野が狭く、ワイルドのおとぎ話にたいするいっそう包括的で偏りのない評価をするのに今、機は熟している。そうした評価なら、この芸術家の文学的、文化的重要性に関するより幅の広い、同時代的な批評の議論に新鮮な光を投げかける可能性がある。

上記の引用文にある「アイルランド人らしさ」、「ビクトリア朝の伝統を転覆させようとする姿勢」、「逸脱した性表現」、「市場の要請との関係」、「退廃的美学への偏向」については研究書のなかで小編1つひとつに詳しく解説がなされており、ワイルドの短編をめぐる新しい研究の動向が詳らかにされている。その中でも、「ビクトリア朝の伝統を転覆させようとする姿勢」では、おとぎ話に関する基本文献となっている研究書を何冊も著しているジャック・ザイプス（Jack Zipes, 1937-）の説く「転覆（subversion）」に注目すべき言及がある。オスカー・ワイルドの短編解釈について、その後にも大きな影響を与えた視点を打ち出しているため、ここで原典から引用して、その「転覆」の概念を確認しておくのも無駄ではないであろう。

歴史的にみると、「転覆」の最初の動きは皮肉にも、十九世紀にヨーロッパやアメリカで、文学的なおとぎ話がお上品な子ども部屋や学校や図書館に受け入れられ始めた、まさにそのときに始まった。それは、出版社がおとぎ話を子どもの消費者向けに活気のある市場に送り出して利益を得ようとしていた時期でもあった。多くのおとぎ話作家たちは市場と出版社に迎合したが、もっと批判的なおとぎ話作家たちは次のようなことを認識していた。もとの民話のなかにあったユートピア的な核心や変化への渇望やよりよい生活状況への願いが、古典的な文学的おとぎ話のなかで占有され、さらに発展させられて、まやかしの希望を与えるようになった、ということである。ペロー、グリム兄弟、アンデルセン、そしてそうした作家の信奉者たちの童話は、日常生活の一環として、おとぎ話の言説の主題を束縛し、マクドナルド、ワイルド、ボームのような作家たちは、ますますこの締めつけから逃れようとした。たしかに、後者の作家たちは少数派だったし、一般に受容されたおとぎ話にみられる語りの文学的慣習を大きく変えはしなかった。だが彼らは、現実世界や、ペロー、グリム兄弟、アンデルセンの古典的構図を転覆し、反転した。そして彼らは文明化に関するおとぎ話の言説を広げ、別の世界や別の生活様式を生み出した。この伝統的様式からの訣別は、二十世紀における子どものためのおとぎ話のより大きな実験の道を用意し、夥しい数の作家たちがおとぎ話の言説のなかに「転覆の芸術」とでも名づけられるものを求めるようになった。[2)]

2　フランクフルト学派に位置づけられるこの研究者のおとぎ話をめぐる社会思想は斬新で革新的な理論であるだけに、オスカー・ワイルドのおとぎ話に関する解釈についても物議を醸している。

以下、「幸福な王子」と「わがままな巨人」の作品の一部を具体例に、議論となっている個所を取り上げ、新しい解釈を確認してゆきたい。

「幸福な王子」あるいは「個体」と「気体」のはざま

HIGH above the city, on a tall column, stood the statue of the Happy Prince. He was gilded all

over with thin leaves of fine gold, for eyes he had two bright sapphires, and a large red ruby glowed on his sword-hilt. [3)]

一見、単純な「幸福な王子」の劈頭は、交響曲の主題提示にも似て、主旋律は耳に馴染みながらも、複雑な和声が豊穣な響きを生み出している。先ず、書き出しの 'HIGH' と続く 'tall' によって、この小編の空間で「高さ」が重要な意味を持つことを動機付け、'stood' で登場人物の身体的付置に喚起をうながしながら、色彩豊かにちりばめられた宝飾類をいわゆる 'gl-words' の典型の１つである 'glow' を含む 'gild'、'gold' といったまばゆい文彩で表現している。ちなみに、Sadowskiが音象徴（sound symbolism）の例として論じた10のカテゴリーの１つである 'gl-words' は、'gl-' の発音と「光」や「軽く動くこと」などを表す意味領域との結びつきに類似性があるとされているが[4)]、「幸福な王子」のテキストに表れる 'glowed' 'glistening' 'glass' の輝く光についても、たしかに類似性が認められる。

また、ワイルドの短編評価の高まりの中で出版された、一般読者向けの『オックスフォード・ワールド・クラシックス』シリーズの*The Complete Short Stories*（2010）の序文で、編者のJohn Sloanは、「幸福な王子」の書き出しについてフローベールからの文体上の影響に関する興味深い指摘をしている。

詩ではなく散文を書くように最初に持ちかけたのペイターで、パリで出版されたばかりのフローベールの『３つの物語』（*Trois Contes*, 1877）をすすめて貸し与えた。詩人で雑誌の編集者であったウィリアム・ヘンリーが10年後、ワイルドの最初に出版された物語集にフローベールの影響を見つけると、ワイルドはそれを賛辞として受け取り、こう認めた。「あなたに気付いてもらってうれしいかぎりです。つまり、首尾良くいったということです。他のだれも気付いていないのもうれしいです。つまり、それもまたねらいどおりになったということです。」

ヘンリーは、フローベールの文体の特徴である３連のリズミックな文章（the triple-patterned rhythmic sentence）に気付いたのであろう。その典型的な例が「幸福な王子」の書き出しの部分、'HIGH above the city, on a tall column, stood the statue of the Happy Prince.' で、３連の構造はさらに拡張される。'He was gilded all over with thin leaves of fine gold, for eyes he had two bright sapphires, and a large red ruby glowed on his sword-hilt.' [5)]

しかし、書き出しの部分に対しての評釈でもっとも鮮烈なのは、すでに引用したZipesの提示する王子の像＝キリストの磔刑のイメージであろう。

ワイルドがキリストの欠点を論じるとき、そこにはある程度自己批判が含まれていた。彼はある程度自分をキリストに同一化していたのである。彼がおとぎ話に非常に多くのキリスト的な主人公を描いたのは、救済への道としてキリスト教の教えを普及させたかったからでもなければ、一部の批評家たちが見当違いにも論じているように、子どもたちのキリスト教的教化に従事しなければと感じていたからでもない。キリスト教的行為は賞賛するには足るが、十分には徹底しておらず、また苦しみも、一見変化の見られない社会的支配体制に頼るものであるから、容認されない。実際ワイルドは、伝統的なキリスト教の教えを覆す必要性を示そうとしてキリスト像を用いているのだ。彼は、古典的なおとぎ話の言説を変え、読者に社会変化について考えさせようとしたが、その際、キリスト的人物をどのように活かしたかを示す好例が「幸福の王子」である。

> （・・・中略・・・）
>
> こうして簡単に要約してしまうと「磔刑に処せられた」王子がキリストで、ツバメが使徒であることが明らかになる。彼らの慈悲深い行為がそれを示している。王子は芸術至上主義の姿勢を乗り越え、それによってあらゆる美の社会的本質を明かしている。ツバメは葦に対して抱いていた気まぐれな恋心を忘れ、王子との愛情の絆を通して、貧しい者たちへの哀れみを深めてゆく。この物語のイデオロギー的視点は、王子に対する同情と批判とを含んでいる。こうしてワイルドは、皮肉にも亡き王子の像の台座を非常に高い位置へもっていき、社会階級の最たる象徴としてしての王子に、庶民の悲惨とそうした窮状にたいする彼の責任を悟らせることによって、イギリス社会において階級差がいかに大きいかを強調しているのである。だがそれでも ――― そしてワイルドの物語のいちばん重要な点はここにあるのだが ――― キリスト的人物による個人的行為は、貧困や不公平や搾取に終止符を打つには不十分だ。王子とツバメは、結局は神の祝福にあずかるかもしれないが、市長や議員たちはあいかわらず町を支配し続けるだろう。こうした自惚れ屋の道化たちは、もちろん自分の利益のために支配するのであり、王子の博愛的行為は結局無駄に終わるのだ。[6]

マルクス主義の文学理論を鮮やかに打ち出す上記の解釈は、王子の行為と社会の関係について独自の見方を提示したが、その後のワイルドのおとぎ話に関する評価、関心の高まりの中で、一つの短編の解釈にも大きな広がりが出てきている。「子どもにとっても単純で満足を与える」[7] と見なされるこの作品の主題の受け取り方も、実は、見かけほど分かりやすくはないことの証左がこの反論である。

> ジャック・ザイプスは、「市長や議員たちはあいかわらず町を支配し続けるだろう。・・・（中略）・・・王子の博愛的行為は結局無駄に終わるのだ」とはっきり言い切った。しかし、テキストが強調しているのは、共同社会の利益のために、自己と自我の欲望を放棄することである。王子が救われたのは、物質的なものではなく精神的なものを信奉していたからだ。「汝ら神と財宝に兼ね仕えることあたわず」というキリストの戒めに従ったのである。さらに重要なのは、王子は社会は変えられないのを分かっていながらそうしたという点である。王子は「生きている人たちは、金で幸福になれると思っている」ことに気付き、自分の気前の良さの恩恵にあずかった一人ひとりの反応で、自分が正しかったことも分かっている。王子にしてみれば、世界は実利主義に堕しており、その罪は、金持ち同様、貧者も犯しているというわけなのだ。[8]

このように、王子の（画）像は、修辞学的にも、主題論的にも解釈に相当な幅のある一幅の肖像画として読み手に提示され、続く節ではその像から距離を取って、像を取り巻く周囲の状況や人々が像をどう見ているかをこの作品の主題と深く関連していると考えられる形容詞群 ‘beautiful’
4 ‘useful’ ‘unpractical’ で描出しているが、そうした形容詞の中で題名にも含まれる最も単純な ‘happy’
という語がまとう単純でない皮肉には最大級の注意を払っておく必要がある。

> He was very much admired indeed. ‘He is as **beautiful** as a weathercock,’ remarked one of the Town Councillors who wished to gain a reputation for having artistic tastes; ‘only not quite so **useful**,’ he added, fearing lest people should think him **unpractical**, which he really was not.
>
> ‘Why can’t you be like the Happy Prince?’ asked a sensible mother of her little boy who was

crying for the moon. ‘The Happy Prince never dreams of crying for anything.’

‘I am glad there is some one in the world who is quite **happy**,’ muttered a disappointed man as he gazed at the wonderful statue. (p.71)

ふたたびKileenにこうした価値観を表す形容詞の解釈を求めれば、作品発表当時のイギリスにおけるカトリックとプロテスタントの教義の対立にたどり着くことになる。カトリックの側から見れば、プロテスタンティズムの標榜する実利主義は非難の対象であったからである。宝石も繁栄を誇る大英帝国が植民地から簒奪した富の象徴[9] と解すると、宝飾の輝きに包まれた「美しく、幸福な」王子のすがたはまた別の様相を帯びてくる。まさに「ワイルドの短編は対話の形式として見なすことができる。そこでは作者と読者のあいだで意味の制御がやりとりされ、多様で妥当な解釈が生み出される」[10] とあるように、「幸福」の定義はワイルドから読者に投げかけられて、解釈がゆだねられているのである。

そこへ飛来するのがツバメである。「磔刑に処されて」佇立する「不動」の王子と対照的に、わずか3,500語ほどの単語が形成する狭い虚構空間に約20回もの飛翔の描写で克明な軌跡を残すツバメの軌道が生み出す両者のコントラスト、静と動の彩なすダイナミズムで劇的な空間を生み出している。

All day long he **flew**, and at night-time he arrived at the city. ‘Where shall I put up?’ he said; ‘I hope the town has made preparations.’

Then he saw the statue on the **tall** column.

（・・・中略・・・）

‘I will put up there,’ he cried; ‘it is a fine position, with plenty of fresh air.’ So he alighted just between the feet of the Happy Prince.

‘I have a golden bedroom,’ he said softly to himself as he looked round, and he prepared to go to sleep; but just as he was putting his head under his wing a large drop of water fell on him. ‘What a curious thing!’ he cried; ‘there is not a single cloud in the sky, the stars are quite clear and bright, and yet it is raining. The climate in the north of Europe is really dreadful. The Reed used to like the rain, but that was merely her selfishness.’

Then another drop fell.

‘What is the use of a statue if it cannot keep the rain off?’ he said; ‘I must look for a good chimney-pot,’ and he determined to **fly** away.

But before he had opened his wings, a third drop fell, and he looked up, and saw - Ah! what did he see? 5

The eyes of the Happy Prince were filled with **tears**, and **tears** were running down his golden cheeks. His face was so beautiful in the moonlight that the little Swallow was filled with pity.

‘Who are you?’ he said.

‘I am the Happy Prince.’

‘Why are you weeping then?’ asked the Swallow; ‘you have quite drenched me.’

‘When I was alive and had a human heart,’ answered the statue, ‘I did not know what **tears** were,

for I lived in the Palace of Sans-Souci, where sorrow is not allowed to enter.

（・・・中略・・・）

Swallow, Swallow, little Swallow, will you not bring her the ruby out of my sword-hilt? My feet are fastened to this pedestal and I **cannot move**.' (pp. 72-73)

アイルランドの民話に盛られた信仰を描いてヴィクトリア朝時代後期の道徳を批判したワイルドを描き、おとぎ話を専門に扱った最新で唯一の包括的研究として評価され、ワイルドがアイルランド民話のカトリシズムに生涯、魅力を感じていたことを論じた点も認めながらも、ワイルドがそうしたアイルランド民話についてどの程度知識を持っていたのか、あるいは関わっていたのか詳細な分析がされていない[11]、と評されるKilleenの論文ではあるが、それでも「幸福な王子」と「わがままな巨人」に関して興味深い指摘や解釈があることは否めない。

> この本では、テキスト、コンテキストを綿密に分析することで、ワイルドのおとぎ話の「謎」を解明し、おとぎ話には保守的であると同時に転覆させるエネルギーもあることと、おとぎ話を通じて保守的であると同時に革新的でもあるワイルドの資質がとらえられることを論じるつもりである。ワイルドが創造的エネルギーのおおくを引き出した磁場、つまりアイルランドとの関連で彼のおとぎ話は読まれるべきであることも主張している。[12]

と巻頭で標榜し、「ワイルドの創造的天才性についてはすばらしい研究発表が現在、他にもなされつつあるが、異なったアプローチを否定することなく、わたしはここではアイルランドに関する解釈の層を加えようとしているだけである」[13] と謙虚なKilleenは、その言葉どおり、アイルランドとカトリシズムの視点で王子の行為に独自の解釈を打ち出している。

たとえば、躯からすべての宝石を失った王子が、町の恵まれない住民たちに施しをするために、ついには全身を覆う金箔を剥離し、まさに身を削って犠牲になる描写をキリストの聖体拝受と重ね合わせている。葡萄酒とパンでキリストの血と肉をあらわすカトリックの儀式が背景にあって、王子の提供する金箔の一枚一枚は、貧しい人々にとっての命の糧（bread of life）となるパンの一切れ一切れに相当する、というわけである。[14]

また、'My feet are fastened to this pedestal and I cannot move.' という一文が描き出す、「不動性」の軛から逃れようかとするように、あるいは水の流動性を称えるかのように王子の金色の頬を伝う涙の象徴性は見逃せない。音象徴の例として 'gl-' で始まる単語については前述のとおりであるが、ここではツバメに委託した運動性と結びつく 'fl-words' を紹介する。

6 > ある音、あるいは音の連続が、抽象的で曖昧ながら、しばしば感覚に基づいた意味と暗示的に結びつく音象徴もある。たとえば、英語の場合、'fly', 'flee', 'flow', 'flimsy', 'fluid' といった 'fl-' で始まる単語は、しばしば「軽さ」や「素早さ」を暗示する。また、英語には（'gleam', 'glisten', 'glow', 'glint', 'glitter', 'glimmer' のように）'gl-' で始まる単語が多数あり、「明るさ」を意味している。[15]

すでに指摘した動詞 'fly（飛ぶ）' の表出はかたちを変えながら20にも及び、量的、質的にテキス

ト空間に流麗な「軽さ」を与えていることは贅言を要さない。そしてツバメのfluidityと同化するように流れる涙は、像という不動の「個体」＝「からだ」に可動性のある「液体」という物質性を与えて身体の質的変容を表している点も重要である。「王子が救われたのは、物質的なものではなく精神的なものを信奉していたから」という前述のKilleenの解釈にしたがえば、物質的な像の「固体」から流れる「液体」を経て精神的でかたちのない存在へと至る過程を形成しているとも考えられるからである。

冒頭のもっとも「高い」位置から結末近くの最底辺に引きずり降ろされるまでの王子の躯と、同様に高い空から、死して王子の足下に落下するまでのツバメの姿は軌を一にして下降線を描くが、それは、最後にその行為が称揚され、至高の「高さ」を誇る楽園という「高み」に迎えられるための通過点、お膳立てであるとも言える。感動の源泉は、その高徳の振る舞いとともに、「固体」から「液体」を経て、「気体」と相関性のある魂に至るまでの体躯の変容にもあるのである。それは魂が、そのよりしろとされる固い肉体という器から解放されるプロセスでもある。

磔状態から解放される王子は伝統的なおとぎ話のようにカエルになったりしないが、それがワイルドらしい、新しい語り直しなのである。

「わがままな巨人」あるいは「佇立」と「横臥」のはざま

「幸福な王子」と知名度と評価の高さで双璧をなす「わがままな王子」の文学作品としての「完璧さ」といえば、この短編の紹介に際してくり返し引用されてきたウォルター・ペイターの以下の一節がお馴染みであろう。

> 通風で部屋から出られない状況ですが、『幸福な王子』を読むのが心の慰めになっています。
> （・・・中略・・・）
> 「すばらしいロケット」の気の利いた機知と「わがままな巨人」の美しさとやさしさのどちらを高く評価したらいいのか判断がつきません。「わがままな巨人」はこの種の作品として完璧です。[16]

以後、「わがままな巨人」に関してなされた研究は、この「完璧さ」の解明をめぐる言説であると言い換えてもよいであろう。

「幸福な王子」同様、「わがままな巨人」についても多分野からアプローチされており、日本においても比較的早くから翻訳で紹介があり、研究の対象ともなっている。[17]

ところで、純朴な子どもの視点に立ち返ってみれば、「わがままな巨人」ときいて喚起される好奇心は、なによりも「巨人＝大男」の相貌であろう。ワイルドがその巨躯を描き出す筆致はリアリズムに徹底しておらず、身体に関する直接的な細部描写は見あたらない。「高さ」に関する描写といえば、以下に引用するとおり「壁」についての個所である。

> ‘My own garden is my own garden,’ said the Giant; ‘any one can understand that, and I will allow nobody to play in it but myself.’ So he built a **high** wall all round it, and put up a notice-board.
>
> TRESPASSERS
> WILL BE

PROSECUTED
He was a very selfish Giant.

The poor children had now nowhere to play. They tried to play on the road, but the road was very dusty and full of hard stones, and they did not like it. They used to wander round the **high** wall when their lessons were over, and talk about the beautiful garden inside. (p. 85)

絵本やビデオでの視覚的表現も千差万別で、この神秘的な大柄の生き物の描写は、身長が高い点をのぞけば限りなく人間に近いものから、体躯の巨漢ぶりに加えて、人間とは異質の、まさにおとぎ話にしか存在しえない神話的なものまで描き手の想像力に大きく依存するかたちになっている。

「巨人」の「高さ」には直接的に触れないテキストが大きく転調するのが後半の以下の部分である。「高い」壁で閉ざされた子どもたちの楽園に、１人のおさなごが訪れることで「巨人」は心変わりしてゆくのであるが、'up' と 'down' に収斂される「動き」のなだらかな変化に注目するために、やや長文ながら、全体を引用する。

One morning the Giant was **lying** awake in bed when he heard some lovely music. It sounded so sweet to his ears that he thought it must be the King's musicians passing by. It was really only a little linnet singing outside his window, but it was so long since he had heard a bird sing in his garden that it seemed to him to be the most beautiful music in the world. Then the Hail stopped dancing over his head, and the North Wind ceased roaring, and a delicious perfume came to him through the open casement. 'I believe the Spring has come at last,' said the Giant; and he jumped out of bed and looked out.

What did he see?

He saw a most wonderful sight. Through a little hole in the wall the children had crept in, and they were sitting in the branches of the trees. In every tree that he could see there was a little child. And the trees were so glad to have the children back again that they had covered themselves with blossoms, and were waving their arms gently above the children's heads. The birds were flying about and twittering with delight, and the flowers were looking **up** through the green grass and laughing. It was a lovely scene, only in one corner it was still Winter. It was the farthest corner of the garden, and in it was standing a little boy. He was so small that he could not reach **up** to the branches of the tree, and he was wandering all round it, crying bitterly. The poor tree was still quite covered with frost and snow, and the North Wind was blowing and roaring above it. 'Climb **up**! little boy,' said the Tree, and it bent its branches down as **low** as it could; but the little boy was too tiny.

8 And the Giant's heart melted as he looked out. 'How selfish I have been!' he said; 'now I know why the Spring would not come here. I will put that poor little boy on the **top** of the tree, and then I will knock **down** the wall, and my garden shall be the children's playground for ever and ever.' He was really very sorry for what he had done.（pp. 86-87）

「横たわってベッドで目を覚ましている（lying awake in bed）」低い位置の巨人が「すばらしい光景（a most wonderful sight)」を目の当たりにして、歓喜の余り高揚する気持ちを抑えられず、つい

には壁を崩すに至るまでの流れが、'up' と 'down' と連動した空間表現として顕在化する。「上」と「下」の振幅が劇的な効果をあげているのである。続く個所でも、その 'up' と 'down' の劇的緊張は維持され、結末での究極的な高さへと誘っている。

So he crept **downstairs** and opened the front door quite softly, and went out into the garden. But when the children saw him they were so frightened that they all ran away, and the garden became Winter again. Only the little boy did not run, for his eyes were so full of tears that he did not see the Giant coming. And the Giant stole up behind him and took him gently in his hand, and put him **up** into the tree. And the tree broke at once into blossom, and the birds came and sang on it, and the little boy stretched out his two arms and flung them round the Giant's neck, and kissed him. And the other children, when they saw that the Giant was not wicked any longer, came running back, and with them came the Spring. 'It is your garden now, little children,' said the Giant, and he took a great axe and knocked **down** the wall. And when the people were going to market at twelve o'clock they found the Giant playing with the children in the most beautiful garden they had ever seen.（pp. 87-88）

階下への下降（crept **downstairs**)、木の上に上げられるおさなご（put him **up**)、崩落する壁（knocked **down**）の相互の上下運動が残像となって空間に劇的緊張を生み出し始めている。そして、'Years went over, and the Giant grew very old and feeble.'「歳月が流れ、巨人は年老いて体力が弱まった。」という一文を挟んで、姿が見えなかったおさなごと再会を果たす巨人の、わずか1600語ほどの短編は以下の結末を迎える。

Downstairs ran the Giant in great joy, and out into the garden. He hastened across the grass, and came near to the child. And when he came quite close his face grew red with anger, and he said, 'Who hath dared to wound thee?' For on the palms of the child's hands were the prints of two nails, and the prints of two nails were on the little feet.

'Who hath dared to wound thee?' cried the Giant; 'tell me, that I may take my big sword and slay him.'

'Nay!' answered the child; 'but these are the wounds of Love.'

'Who art thou?' said the Giant, and a strange awe **fell** on him, and he **knelt** before the little child.

And the child smiled on the Giant, and said to him, 'You let me play once in your garden, to-day you shall come with me to my garden, which is Paradise.'

And when the children ran in that afternoon, they found the Giant **lying dead under** the tree, all covered with white blossoms. (p. 88)

9

ここでも巨人は階下へ走り、畏怖の念におそわれ、おさなごの前にひざまづき、下方への運動を表す表現に彩られる。結末の文章では死んで横たわっており（**lying dead**)、下方への運動に終止符が打たれる。劈頭から自らの体躯の「垂直性」を誇り続け、「高い」壁を築いた巨人は、壁を壊して地面と水平化し、年を取ることで、自分の躯も垂直性を失ってゆき、ついには死んで横臥の体位を取ることで完全な「水平性」にたどり着く。「わがままな巨人」とは「垂直性」から「水平性」への転換の物語とも言えよう。

この死して横たわる巨人に経帷子のように白い花が積もる光景は、物語空間で最も高い視線を維持していた巨人が、最も低い位置に横臥する点で劇的であると同時に、至高の高みである天国の楽園に召されるという、最大の上下の振幅を含む点で最高の緊張をもたらしている。

アイルランドに民話に関する背景知識を手がかりにすれば、花埋みとなる巨人のすがたに漠然と感じる自然宗教的な雰囲気の源泉を「古代ローマのフローラの祭」までたどることも可能である。[18]

「わがままな」巨人は、自らの身勝手さに気付き、後悔の末、弱者に奉仕することで天国に迎えられる。たしかに、読者はその変身ぶりに感動し、懺悔し報われる姿にキリスト教的な倫理観を感じることは事実である。しかし、そうした感動をもたらす根底には文学的な表現が確固として存在していることにあらためて喚起をうながしておこう。目に見えない心の動きを視覚化する、顕在化する仕掛けである。

グリム兄弟、アンデルセンをはじめ、名作と言われる欧米の児童文学、おとぎ話の数々に挿絵を提供しているオーストリアの画家リスベス・ツヴェルガー（Lisbeth Zwerger, 1954-）が「わがままな巨人」を描いたイラストも、すべて子どもたちよりも巨人の頭を上に描く構図をとっているが、例外的に、この死の場面だけは３人の子どもよりも下方に横たわる構図が取られているのは偶然ではないであろう。この絵本がアメリカで出版された時に、「優雅な婉曲表現ができるツヴェルガーのような優れたイラストレーターでなければ、過剰な感傷や細部描写に誘われるイメージかも知れない」と、ニューヨークタイムズ紙でこの結末の場面の描写が賞賛されたが、「芸術にとって何を省略すべきか分かっていることは、何を加えるか分かっていることと同じくらい肝要である」[19] という指摘は、まさにこの挿絵画家の作風の特質、つまり、読者の想像力をかきたてる空白の効果と省略の美学を言い当てているといえよう。その意味で、挿絵画家ツヴェルガーのイラストは、分野こそ違うものの、文学研究者の論究と同等であり、ここで披瀝しされる資格は十二分に備え合わせている。細部まで語らぬ余韻が生む豊かな意味は、ときには単純と、またあるときは複雑と評される曖昧で多義的なワイルドのおとぎ話とも呼応するのである。

結び

ペイターにとっての「完璧さ」とは彼独自の、あるいはその時代の規範となる絶対的な審美的な基準との合致を意味していたかも知れない。しかし、出版から１世紀以上経た現在の読者にとっては、もはや「完璧さ」とはそれ自体、絶対的に自律的に存在するものとは言い難い。あえて「完璧さ」にこだわるなら、「作者と読者のあいだで意味の制御がやりとりされ、多様で妥当な解釈が生み出される」テクストの「多義性」の質にあるといえよう。すでに指摘したとおり、たとえば王子を飾る宝飾にしても、そこには現世の物質的豊かさと同時に帝国の略奪品の２つの表象が豊かに交錯している。文字通り身を削って持たざる者に身体の一部を提供する王子、手足の痛々しい釘の痕を見せるおさなご、あるいは悔恨とともに歳月の流れに身を委ねて老木の最期のように横臥する巨人は、子どもにもわかりやすい、目に見える振る舞いでいずれも主旋律として感動を呼んでいることは確かである。しかし、それぞれの「肉体」の変容の表現の背後には、間テクスト性や各国の民話の継承と転覆、自然崇拝的宗教、カトリシズム、プロテスタンティズムの対立などが幾重にも層をなす声部が潜み、主旋律と複雑に絡みあって「魂」の響きを奏で、深遠な精神性を生み出している。オスカー・ワイルドのおとぎ話とは、まさに「口承と文字の文学が融合し、せめぎあって革新的な語りの様式を生み出す多声部からなるテクスト空間」[20] であり、目に見えるわかりやすい「肉体」の表現を通じて、子どもも大人も精神世界へ誘い、目に見えない「魂」のすがたを伝えているのである。

「完璧さ」とは、逆説的ながら「多義性」の謂いに他ならないとしても、それはアイロニーにあふれた名言の数々を世に送り出したオスカー・ワイルドにこそふさわしい。21世紀初頭に於ける「完璧さ」はペイターには想像すらつかなかったであろうが、「多義性」こそ「完璧さ」に代わるすぐれて現代的な文学性なのである。

【引用・参考文献】 文献列挙の書式はMLA方式に準拠している。

注

１）Anne Markey, *Oscar Wilde's Fairy Tales: Origin and Contexts,* (Dublin: Irish Academic Press, 2011), pp.1-2.

２）Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion, 2nd edition*, (New York and London: Routledge, 2006), pp.108-109.
本書からの引用の翻訳は『おとぎ話の社会史「文明化の芸術から転覆の芸術へ」』鈴木晶・木村慧子訳　新曜社2001年を借用した。また、本書の訳文にならい、拙稿のなかでも 'fairy tales' を指す場合、「おとぎ話」に統一して表記した。

３）Oscar Wilde, 'The Happy Prince', in John Sloan (ed.), *Oxford World's Classics: Oscar Wilde Complete Shorter*
本文中の「幸福な王子」と「わがままな巨人」の引用文およびページ数表記はすべてこのテキストからのものである。太字はすべて強調のため追加したものである。

４）Piotr Sadowski, "The Iconicity of English gl-words" In Olga Fischer and Max Nanny (eds.) *The Motivated Sign*, (Amsterdam: John Benjamins, 2000).

５）John Sloan, *Oxford World's Classics: Oscar Wilde Complete Shorter Stories*, (Oxford: Oxford University Press, 2010), p. ix.

６）Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion, 2nd edition*, pp.122-123.

７）Ian Small, 'Introduction', Oscar Wilde, Complete Short Fiction, (London: Penguin, 1994), p. xviiii.

８）Jarlath Killeen, *The Fairy Tales of Oscar Wilde*, (London: Ashgate, 2007), p.38.

９）Ibid., p.37.

10）Anne Markey, 'Oscar Wilde's Short Fiction: Hermeneutics of Storytelling', in Killeen Jarlath (ed.), *Visions and Revisions, Irish Writers in their Time, Oscar Wilde*, (Dublin: Irish Academic Press, 2011), pp.88-89.

11）Markey, *Oscar Wilde's Fairy Tales: Origin and Contexts*, pp.6-7.

12）Killeen, *The Fairy Tales of Oscar Wilde,* p.1.

13）Ibid., p.17.

14）Ibid., p.36.

15）Clayton Valli, *Linguistics of American Sign Language: An Introduction, 3rd edition*, (Washington: Gallaudet University, 2000), p,229.

16）Karl Beckson (ed.), *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (London: and New York: Routledge, 1970), pp.59-60.

17）波多野完治、島田謹二監修『世界の児童文学』収録、井村君江「オスカー・ワイルドの童話」国土社（1967年）を一例として挙げる。

18）Killeen, *The Fairy Tales of Oscar Wilde*, p.77. 11

19）New York Times, 1984年７月８日，Children's Books.

20）Markey, *Oscar Wilde's Fairy Tales: Origin and Contexts*, p.4.

参考文献

Beckson, Karl (ed.), *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (London: and New York: Routledge, 1970).
Killeen, Jarlath, *The Fairy Tales of Oscar Wilde*, (London: Ashgate, 2007).

Markey, Anne, ‘Oscar Wilde’s Short Fiction: Hermeneutics of Storytelling’, in Killeen Jarlath (ed.), *Visions and Revisions, Irish Writers in their Time, Oscar Wilde*, (Dublin: Irish Academic Press, 2011).

Markey, Anne, *Oscar Wilde’s Fairy Tales: Origin and Contexts*, (Dublin: Irish Academic Press, 2011).

Wilde, Oscar, ‘The Happy Prince’, in John Sloan (ed.), *Oxford World’s Classics: Oscar Wilde Complete Shorter Stories*, (Oxford: Oxford University Press, 2010).

Sadowski, Piotr, “The Iconicity of English gl-words” In Olga Fischer and Max Nanny (eds.) *The Motivated Sign,* (Amsterdam: John Benjamins, 2000).

Sloan, John, *Oxford World’s Classics: Oscar Wilde Complete Shorter Stories*, (Oxford: Oxford University Press, 2010).

Small, Ian, ‘Introduction’, Oscar Wilde, Complete Short Fiction, (London: Penguin, 1994).

Valli, Clayton, *Linguistics of American Sign Language: An Introduction, 3rd edition*, (Washington: Gallaudet University, 2000).

Zipes, Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion, 2nd edition*, (New York and London: Routledge, 2006).

New York Times, 1984年７月８日，Children’s Books.

宮崎かすみ「〈自然〉を脱構築する――オスカー・ワイルドと同性愛のポリティクス」宮崎かすみ編著『差異を生きる アイデンティティの境界を問いなおす』収録、明石書店（2009）

宮崎かすみ「同性愛者の身体、あるいは心ークラフトーエビングとオスカー・ワイルド」金井淑子編著『身体とアイデンティティ・トラブル　ージェンダー／セックスの二元論を超えて』収録、明石書店（2008）

波多野完治、島田謹二監修『世界の児童文学』国土社（1967）

【映像化作品】

Sander, Peter監督、The Selfish Giant, Potterton Productions, Reader’s Digest制作（カナダ，1971）

Mills, Michael監督、The Happy Prince, Potterton Productions, Reader’s Digest制作（カナダ，1974）

（受理　平成24年１月10日）