

# 19世紀イギリスのフェアリーテイル事情<sup>1</sup>

安 達 ま み

## 1 フェアリーテイルの特徴

拙稿では、口承の伝統的なおとぎ話ではなく創作おとぎ話 (creative fairy tale) を主に論じる。創作おとぎ話はフランスやドイツでは17、18世紀に隆盛を迎え、新興ブルジョワジーや貴族の価値観を反映し、アヴァンギャルドな芸術形態として発展した。一方イギリスでの隆盛は、啓蒙主義の称揚する「進歩」への異議申立てを契機とする。18世紀末のロマン主義作家が想像力の潜勢力やフェアリーテイルの象徴性に着目したのである。

その背景には産業革命による未曾有の社会変動から生まれた負の側面がある。産業革命は有産階級には富がもたらす安逸や文化享受の機会を与える一方、一般民衆には過酷な工場労働や劣悪な生活環境を強い、都市の人口過密から派生する衛生上の諸問題や深刻な環境汚染を招いた。William Makepeace Thackeray (1811-63)、Charles Dickens (1812-70)、John Ruskin (1819-1900) など19世紀の主要作家が揃って、産業革命の余韻ともいべき変化に伴う不正や不平等を批判し、読者にかかる事態にたいする覚醒を促し、よりよい社会を模索すべく、フェアリーテイルという文学ジャンルに訴えたことは注目に値する。1860年代ごろまではジャンルそのものの是非が問われたが、やがて宗教と教育の分野における価値観の変遷を反映して、子どもを罪深い存在とする子ども観に代わって子どもの無垢を称揚する子ども観が台頭する。これがデータ中心の知識を教えこむ教科書的読みものではなく、のびやかな想像力を刺激する読みものの再評価に繋がった。

19世紀イギリスのフェアリーテイルの特徴は5つある。第1に、子どもや女性を含む社会的弱者への関心を高める手段。第2に、無垢な子ども時代への退行 (regression) 願望、正義と公正にかなうユートピアへの発展 (progression) の希

求、および両者の混淆。第3に、アレゴリーやシンボリズムの多用。第4に、想定される読者たる子どもとおとな。第5に、型通りの幸せな結末に加えられた一捻り。これらをふまえて1840年代から70年代末までの物語をとりあげたい。<sup>2</sup>

## 2 1860年代以前

児童文学史ではLewis Carroll (1832-98) の *Alice's Adventures in Wonderland* が出版された1860年代半ばに第一黄金時代が始まるが、拙論ではそれ以前のフェアリーテイルの生産と消費を検討する。当時、本格的なフェアリーテイル登場の追い風となったのは、ヨーロッパの物語集の翻案出版である。

### 2-1 Taylor 版グリム物語集

In the intervals of these unlaborious Greek lessons, I went on amusing myself — partly in writing English doggerel, partly in map drawing, or copying Cruikshank's illustrations to Grimm, which I did with great, and to most people now incredible, exactness, a sheet of them being, by good hap, well preserved, done when I was between ten and eleven. (Ruskin, *Praeterita* I)

Ruskin 晩年の自伝 *Praeterita* の記述である。現存する幼年時代の手稿には、父親の誕生日 (1829年5月10日) 用に書かれた詩 "The Puppet Show" と George Cruikshank の挿絵の模写がある。Ruskin が言及する Cruikshank の挿絵付のグリム物語集は、ほぼ確実に Edward Taylor 翻案の *German Popular Stories, translated from the Kinder und Haus-Marchen [sic] Collected by M. M. Grimm, from Oral Tradition* (C. Baldwin, 1823) をさす。<sup>3</sup> Dickens は "A Christmas Tree" (1851) のなかで "Little Red Riding Hood was my first love" (p.291) と述べているが、Taylor による物語集の出版時に11歳だった Dickens も、この物語集を読んだかもしれない。

Taylor は法律家でアマチュアの民俗学者だった。 *German Popular Stories* は1823年に31の物語を収めた初版、1824年と25年に第2版が刊行され、さらに26の物語を収めた2巻が1826年に、改訂版が1839年に刊行された。その後、イギリスとアメリカで着々と版を重ねる。グリムの物語集は1812-14年に初版が、1819年に第2版が出版されているが、原典を読んだ少数の読者をのぞき、大半のイギリスの読者は Taylor 版でグリムに親しみ、この版が物語集の普及に大きく貢献した (この事実は本国ドイツにおけるグリム物語集の出版史にも影響を与えた)。英訳版にはかなり自由な解釈・編集が加えられ、暴力や婚前交渉は省かれた。Cruikshank の洒落な挿絵とあいまって、イギリスへの親和化と一種の異化効

果の両方をねらった翻案といえる。当初から子どもとおとなの両方が読者として想定されていた点も注目すべきだろう。1868年の2巻をまとめた版に寄せられた Ruskin の序文には、この物語集に象徴される民俗性・豊饒性にたいする高い評価が窺える。フェアリーテイルの是非をめぐる論戦が交わされていた19世紀初期に、Taylor の翻案はフェアリーテイルの評価を高め、イギリス作家の手になる物語出現への道を拓いたのである。

### 2-2 Ruskin の *The King of the Golden River*

Ruskin は20代はじめの1841年、レミントン・スパで療養中に当時12、3歳でやはり療養中だった後の妻 Effie のために *The King of the Golden River* を執筆した。ただし出版は1851年を待たねばならなかった。後年、Ruskin は自伝でこう述べる。

The King of the Golden River was written to amuse a little girl; and being a fairly good imitation of Grimm and Dickens, mixed with a little true Alpine feeling of my own, has been rightly pleasing to nice children, and good for them. But it is totally valueless, for all that. I can no more write a story than compose a picture. (*Praeterita* II)

少女を愉しませるために書いたと断わっているが、当時の Ruskin は原稿をすべて両親に見せていたため、想定される読者におとなも含まれていたことを忘れてはならない。アルプスの景観との遭遇が自己の成長に及ぼした決定的な役割を、自伝により Wordsworth 流のロマン派の手法に訴えて再構築し、情景描写にロマン主義的な志向をもちこんでいる。

Ruskin はグリムとともに Dickens の影響も挙げている。自伝の直前の部分における *Sketches by Boz*, *Pickwick Papers*, *Nicholas Nickleby* への言及からも、Dickens 作品を読んでいたと推察できる。三人兄弟のうち虐げられた末っ子が試練を経て、小人の助けを得て幸せになるモチーフは、Taylor 版グリム物語の "The Water of Life" にも顕著である。ただし父親が不在である点と結末でお姫様との結婚がない点でグリムと異なる。また、試練を乗り越えた褒美が物質としての「黄金」ではない点で、精神的な功德と過誤が正確に物質的な報奨と懲罰に対応するグリムとは決定的に袂を分かつ。

Ruskin の物語では三人兄弟の住まう宝の谷が、兄たちが南西風を怒らせたために干上がってしまう。聖水を川の源に投げこめば谷が元通りになる、と黄金の川の王様に言われたグリュック (= 幸運 Glück) は、わがままで無慈悲な兄たちと

異なり、源にたどり着く前に、大切な聖水を瀕死の老人、子ども、犬に与えてしまう。その愛の心の働きが、次の場面で明らかになる。注目すべきは、聖水の最後の一滴をたらしたあとも、川は物質的な意味で黄金の川に変貌せず、「黄金の川」そのものも「宝の谷」に流れ込むのではない点だ。つまり直接的な報奨や現世的な利益はやんわりと否定される。

... and, as he went, he thought he heard the noise of water working its way under the ground. And when he came in sight of the Treasure Valley behold, a river, like the Golden River, was springing from a new cleft of the rocks above it, and was flowing in innumerable streams among the dry heaps of red sand.

And as Gluck gazed, fresh grass sprang beside the new streams, and creeping plants grew, and climbed among the moistening soil. Young flowers opened suddenly along the river sides, ... And thus the Treasure Valley became a garden again, and the inheritance, which had been lost by cruelty, was regained by love.

And Gluck went and dwelt in the valley, and the poor were never driven from his door: so that his barns became full of corn, and his house of treasure. And, for him, the river had, according to the dwarf's promise, become a River of Gold.

溢れるばかりに恵みをもたらす、自然を変貌させ再生させる水のシンボリズムが印象的である。水は象徴的な洪水となって、罪や惰性にまみれた旧世界を廃絶し、希望にみちたまっさらな新世界を再創造する。これは感情の充溢にもとづく世界の秩序への回帰を示す。聖書的表象も少なくない。穿たれた岩の裂け目から湧きでる水が、干乾びた不毛の宝の谷を「園」に変貌させ、再生へと導く物語は、モーセがヤーウエの命で石を打って水を溢れさせる挿話（「出エジプト記」17章6節）を想起させる。「ヨハネ福音書」4章14節の「永遠の生命への水」（キリストへの信仰の象徴）、同書19章34節の十字架上のキリストの脇腹から流れる「血と水」（永遠の生命の象徴）、「使徒行伝」2章1-4節で使徒たちの頭上にくだる「焰のような分かれた舌」（聖霊の充溢の予表）も挙げられる。自然が人間の倫理——グリュックの実践する愛——に呼応して新生をとげる霊的な雰囲気印象的だ。結末は、Ruskinの経済思想を表す標語「生命のほかには富はなし（There is no other wealth but life）」（*Unto this Last*）と響きあい、真の黄金とは自然の美と人間の善であり、富は倫理的に使用されてこそ生命すなわち善たりうる、と示唆していると解釈できるのではないか。

ここにはフェアリーテイルの諸特徴（無力な子どもの主人公の境遇、子ども時代への退行願望とユートピア社会の希求、シンボルの多用など）が揃っている。

ただし伝統的なおとぎ話の結末と異なる結末が用意される。主人公グリュックが成長せず（結婚による子ども時代の終焉が描かれず）、以前の無垢に変わりがなく、退行願望が実現される。水のシンボリズムが示唆する流動性や社会性が前面に打ちだされつつも、終始、主人公たる子どもが実社会から隔離されるところに、Ruskinの基本的に regressive な姿勢が認められよう。

### 2-3 Thackeray の *The Rose and the Ring*

*The King of the Golden River* 出版の4年後、1854年に同じ出版社 Smith, Elder & Co. から Thackeray の *The Rose and the Ring* が出版される。序文で Thackeray は M.A. Titmarsh と名乗り、以下のように述べる。

Our juvenile audience was amused by the adventures of Giglio and Bulbo, Rosalba and Angelica. . . . If these children are pleased, thought I, why should not others be amused also? . . . for a brief holiday, let us laugh and be as pleasant as we can. And you elder folks — a little joking, and dancing, and fooling will do even you no harm.

当時、Thackeray は不幸な結婚と経済的困窮に苦しみ、16歳と13歳の2人の娘の病を契機に作品を書き、さらにイタリアでアメリカ人少女 Edith Story ら幼い子どもたちに物語を語って聞かせたという。作品中、子どもの読者、思春期の読者、およびおとなの読者（“you, elder folks”）の視点が混在するのは、成立の状況を映しているからだろう。

本作にもフェアリーテイルの5つの特徴がみられる。正統な王位を篡奪され、篡奪者である叔父の宮廷で冷遇されるハムレットもどきの Giglio と、正統な王位から追放され召使となった Rosalba という2人のシンデレラ的な主人公が、虚栄と強欲で腐敗した宮廷を舞台に、正統な後継者として復権し結婚するまでを描く。伝統的なおとぎ話には、幼い王子や王女を呪う邪な妖精と救いをさしだす善い妖精という明快な役割分担があるが、本作では Giglio と Rosalba に “a little misfortune” を願う両義的な妖精 Blackstick が登場する。

年長の読者に展開を予測させる仕掛も語り手の肩越に用意される。時事的な言及、古典とくにシェイクスピアへの言及などインタテクスチュアルな遊びが鑲められている。たとえば篡奪者 Valoroso は、以下のように過去の罪を悔悟しつつ清算を願う。

Ah! Well may England's dramatist remark, 'Uneasy lies the head that wears a crown!' Why did I steal my nephew's, my young Giglio's—? Steal! Said I? no, no, no, not steal, not steal. Let me withdraw that odious expression. O took, and on my

manly head I set, the royal crown of Paflagonia; . . .

“England’s dramatist”の描く王位篡奪者 Henry IV の苦悶が効果的に用いられる。また、ありえない筋のありえなさが殊更に強調され、確信犯的なアイロニーが駆使される。たとえば Rosalba が捕虜となり、ライオンをけしかけられると、はたして彼女にじゃれつくライオンがかつての乳兄弟であることが判明する。語り手は述べる。“But O strange event! O remarkable circumstance! O extraordinary coincidence, which I am sure none of you could by any possibility have divined!”

*The King of the Golden River* の主人公と共通するのは、*The Rose and the Ring* の主人公たちの勤勉さと謙虚さだが、Thackeray は大胆に成長途上の主人公たちの情欲がひきおこす愚かさも遠慮なく描きだす。伝統的なおとぎ話のモチーフとなる魔法のモノをパロディ化することで、身に帯びる人を他者の欲望の対象にする魔法の薔薇と指輪は、その人の内面の精神性と価値と無縁に情欲を煽る仕掛けでしかない。Giglio と Rosalba は薔薇と指輪の力に頼らずに互いを認めあうすべを学んでいく。その意味で、無垢な子ども時代への regression 願望が勝っていた Ruskin 作品に比べ、思春期から成熟という progression への道が明示される。若い主人公による統治術の修得を主題とする先行作品には、自己中心的な主人公が改心し、自己中心的でない社会を構築する Francis Paget の *The Hope of the Katzekopfs or the Sorrows of Selfishness: A Fairy Tale* (1844) がある。*The Rose and the Ring* では *The Hope of the Katzekopfs* よりも説教臭が抑制され、主筋や副筋がより複雑に交差する。前半では Rosalba が独学で学問や礼儀作法を身につけ、人間としての徳と女王としての威厳を修得するプロセスが重点的に語られ、後半では Giglio の成長物語へと焦点が移る。Giglio は一念発起し勉学に励み、徳を身につけていくが、万事が好転すると慢心する。結末は Giglio と Rosalba の結婚式で閉じられるが、最後のどんでん返しにいたるまで Blackstick の謎解きがなければ Gruffanuff との結婚に追い込まれそうになる点でも、復権したとはいえ Giglio はまだ成長途上にあり、完全に閉じられた結末ではない。Giglio は執拗に結婚を迫る Gruffanuff を金品で撃退しようとするがままならない。

‘What were all Europe to me without you, my Giglio?’ cries Gruff, kissing his hand.

‘I won’t, I can’t, I shan’t — I’ll resign the crown first.’ shouts Giglio, tearing away his hand: but Gruff clung to it.

‘I have a competency, my love,’ she says, ‘and with thee and a cottage thy Barbara will be happy.’

Giglio was half mad with rage by this time. ‘I will not marry her,’ says he. ‘Oh,

Fairy, Fairy, give me counsel!’ And as he spoke he looked wildly round at the severe face of the Fairy Blackstick.

“I won’t, I can’t, I shan’t”と叫び無力化された Giglio を、Blackstick は Gruffanuff との結婚から救い、Rosalba との結婚に導く。2人の年配女性に責められ、あたふたする Giglio は滑稽でも哀れでもある。アイロニー溢れる軽妙な Thackeray の口調は Ruskin の高踏性と対比をなす。伝統的なおとぎ話の仕掛けを笑いのめし、薔薇や指輪のようなモノに備わるシンボリズムを換骨奪胎し、Thackeray は知的に洗練されたフェアリーテイルをものする。本作を捧げた娘 Annie はのちに同質のユーモアを効かせた作品を残すことになる。

### 3 1860年以降

#### 3-1 アンデルセン受容

1860年以前、その効用に疑義が呈されていたフェアリーテイルの普及に一役買ったのは、Hans Christian Andersen (1805–75) である。初期は民間伝承からの影響が色濃い物語は、やがて彼自身の体験や作家としての自負など多様な要素から構成されるにいたる。かくてクリエイティヴ・フェアリーテイルが作家個人の関心を映し出すジャンルたりうることを証明し、現代の評価が概ねそうであるような児童文学作家としてではなく、少なくともヨーロッパ大陸では本格的なロマン主義作家として評価された。1846年に Mary Howitt をはじめ4人の翻訳者が相次いで英訳を出版したのを機に、イギリスでも広範な読者層を獲得する。ただ、英訳者たちはデンマーク語が不得手なうえに (Howitt は sommerfuglene = butterflies を summer birds と、svalen = the swallow を the breeze と誤訳)、参考にしたドイツ語訳の誤りを再生産し、Andersen の骨太な文体を装飾過多の文体に置換し、秩序転覆的な諧謔のニュアンスを削除した。その結果、もっぱら感傷的で単純な子ども向きのお話として受容されたのは、初期の作品集以外は読者を子どもに限定しなかった本人にとって不運だった。Andersen のような着想、既成の社会通念への両義的な視線と権威への抵抗、(ツバメなどの) 固有の神話的表象を吸収・昇華・洗練し、創造的なフェアリーテイルを自在に紡ぎだす語り手の登場は、ヴィクトリア朝後期の De Morgan および Wilde を待たねばならなかった。それでも、ずさんな翻訳にもかかわらず、モノに生命を吹きこみ、疎外された子どもの視点をわがものとして駆使した Andersen の功績は、イギリスの読者の琴線に触れた。Andersen は1847年6月、ロンドンを訪れ、Lord Palmerstone の夜会でイギリス社交界デビューを果たし、各界の貴顕や花形と交流し、Dickens や Disraeli

の出版者 Richard Bentley と親交を結ぶ。Robert と Elizabeth Browning、Thackeray、Dickens もこぞって Andersen に関心を持つ。同年 1 月、Thackeray は彼の作品に出会った興奮を、“And Hans Christian Andersen, have you read him? I am wild about him, having just discovered that delightful fanciful creature” と友人への手紙で綴った。<sup>4</sup>

Andersen は Lady Blessington のサロンで尊敬していた Dickens と出会い、片言程度の英語しか話せなかったが、意気投合したという。Dickens も Andersen の滞在先に署名入りの自著 12 巻の選集を届け、彼をブロードステアズの自宅に招待している。Dickens の Andersen への肩入れは、フェアリーテイル擁護という戦略的なアジェンダでもあった。数年後の 1853 年、力強くフェアリーテイルを擁護する。

In a utilitarian age, of all other times, it is a matter of grave importance that Fairy Tales should be respected. Everyone who has considered the subject knows full well that a nation without fancy, without some romance, never did, never can, never will, hold a great place under the sun. (“Frauds on the Fairies,” *Household Words*, I)

2 人は功利主義に抵抗する作家として友情を誓いあう。Andersen と Dickens の関係はこれにとどまらない。1857 年、かねてからの招きにに応じて、Andersen は 6 月 11 日から 7 月 15 日まで Gads Hill の Dickens 邸に滞在し、長居がすぎて Dickens 一家をうんざりさせる。当時、家庭に問題をかかえ、*The Frozen Deep* の公演中に Ellen Ternan と恋に落ちた Dickens は、もはや 10 年前ほど Andersen に熱狂できなかったのだろう。フェアリーテイルが健全な娯楽として教育界で承認されるにつれ、声高に擁護する必要がなくなったのも、Dickens の Andersen 離れの一因だったかもしれない。

### 3-2 Dickens の *Holiday Romance*

Dickens の小説にはフェアリーテイルのモチーフが散見される。*Great Expectations* は伝統的なフェアリーテイルの逆転と評される。また Dickens の作品では、現実擬態的 (mimetic) な小説本体から空想的 (fantastic) なフェアリーテイルの世界への移行、さらにはその逆行が自在に展開される。Christmas Books (*A Christmas Carol* (1843), *The Chimes* (44), *The Cricket on the Hearth* (45), *The Battle of Life* (46), *The Haunted Man and the Ghost's Bargain* (48)) では、クリスマスという祝祭そのものが伝統的に現実界と異界とが交差する時期とされており、mimetic な次元から隔絶したフェアリーテイルの趣向が効く。Dickens は *A Christmas Carol* の Tiny Tim のような虐げられた子ども像を通して、特権階級の身勝手な

弾し、児童労働の現状報告に関心を寄せるにいたる。

Ruskin 同様、Dickens も社会が人間の心のありようから改革されるべきだと考え、特権階級が貧しい人々の苦労や疎外感を減じるために、まずは彼らの生活や心情に共感すべきだと考えた。集団的な社会活動に関与する以上に、執筆による間接的な社会参加を考え、他者の悲しみを思いやることで階層の垣根を超えた共感を育もうとしたと思われる。

1868 年に雑誌 *All the Year Round* に掲載された *Holiday Romance* において mimetic な次元では、編者を名乗る William、妻 Nettie、William の従兄 Robin、妻 Alice の 4 人が登場するが、じつは William は 8 歳、Nettie は 6 歳半、Robin は 9 歳、Alice は 7 歳と判明する。物語の枠に悪戯な子どもの集団的主人公を配するという意匠は、初期の道徳的なフェアリーテイルのなかで唯一 Carroll にも評価されていた Catherine Sinclair の *Holiday House* (1839) を思わせる。*Holiday Romance* の始まりはこうだ。

This beginning-part is not made out of anybody's head you know. It's real. You must believe this beginning-part more than what comes after, else you won't understand how what comes after came to be written. You must believe it all, but you must believe this most, please. I am the Editor of it. (Part 1)

語り手の William は冒頭が“real”なので一番信じるべきだと訴えるが、もちろん全部信じてほしいと付け加える。William と Robin が Nettie と Alice を学校から救いだせなかったため、4 人は作戦会議を開き、おとなを教育することを思いつく。

‘... Let us, in these next Holidays now going to begin, throw our thoughts into something educational for the grown-up people, hinting to them how things ought to be. Let us veil our meaning under a mask of romance; you, I, and Nettie...’ (Part 1)

日ごろ教育の対象になり、四六時中おとなにお仕着せの言動を強いられる子どもが、おとなを教育すると述べ、その方法を語るというのは、痛快な立場の逆転である。さらに、おとなを教育する方法として、物語を書き、物事がいかにあるべきか (“how things ought to be”) を示唆すると言い、フェアリーテイルのユートピア希求を代弁する。しかも、あえて間接的な仄めかしを用いる (“Let us veil our meaning under a mask of romance”) という。はたして、この後、Alice、Robin、Nettie の語る物語がつづく。なかでも、“Part 2 Romance. From the Pen of Miss Alice Rainbird” と題された最初の物語 “The Magic Fishbone” はフェアリーテイル選集の常連となる。

物語では Alice の分身と思われる Princess Alicia が、善い妖精 Grandmarina にふさわしく使用すれば願いを叶える magic fishbone を託される。以後、Alicia は母親の病や弟の怪我に適切に対処し、18人の弟妹の世話をし、父 King Watkins の誘導にも持ちこたえる。だが経済的な困窮が極まったとき、magic fish-bone の使用にふみきる。

‘When we have done our very very best, Papa, and that is not enough, then I think the right time must have come for asking help of others.’ This was the very secret connected with the magic fish-bone, which she had found out for herself from the good fairy Grandmarina’s words . . . (Part 2)

子どもとおとなの立場が入れ替わり、一番賢いのはおとなではなく Alicia であるという逆転が起き、給料日になれと願うとそのとおりになる。給料日などの労働のシステムが批判され、教育や政治という大人が築いた社会の制度が笑い飛ばされ、フェアリーテイルの現状批判の視点が強調される。アリシアが Dickens の女性主人公のご多分にもれず、親切で賢く、女性性を体現し、他者の世話をする点に、家庭に囲い込まれる危惧がなくはない。ただ、本作は古典的なおとぎ話の楽観主義を養う願望充足の様態 (optative mode) も備えている。子どもの集合的主人公で mimetic な枠を作り、子どもとおとなを対比し、修辞を使い分け、のちの Kenneth Grahame の *The Golden Age* や *Dream Days* の先触れとなる。

### 3-3 Macdonald の “The Light Princess”

“I do not write for children, but for the childlike whether of five, or fifty, or seventy-five” と公言した George Macdonald (1824-1905) は Ruskin より 5 歳若い同世代である。Macdonald の言葉は、自分の物語が “(meant) partly for children, and partly for those who have kept the childlike faculties of wonder and joy” (Letter to (writer) G. H. Kersley) と述べた Wilde を彷彿とさせる。Macdonald が Ruskin の親しい友人として少女 Rose La Touche と Ruskin を近づけようとしたのは周知のとおりだ。また、Carroll には吃音治療の折りに出会い、*Alice’s Adventures in Wonderland* の手稿を読んだ Macdonald の幼い息子が物語を大いに気に入り、『アリス』物語はぜひ出版すべきだ、と Carroll に語ったと伝えられる。『アリス』物語は Macdonald の *Fantastes* の影響下に書かれた作品であるとも言われる。また、Macdonald に自身が編集する *Cornhill Magazine* への寄稿を促したのは Thackeray であった。ただし 1863 年に亡くなった Thackeray は Macdonald のフェアリーテイルを読んでいない。1862 年 7 月 9 日の Carroll の日記によると、舟遊びで Liddell 姉妹に『アリス』を

語った数日後、ロンドンで Macdonald と合流、彼が “The Light Princess” の原稿を出版社に届けるのに同伴した。出版社に拒否された原稿は、小説 *Adela Cathcart* の枠入り物語として収められ、1864 年に刊行される。

本作の手稿を 1863 年に読んだ Ruskin は、お姫様と王子が湖で泳ぐ場面は子ども読者にはエロティックすぎると難を示すが、性的なシンボリズムではより進歩的な Macdonald は意に介さず、作中のお上品ぶった叔母に Ruskin 批判を代弁させる。Thackeray の物語で成人女性たちが若い主人公たちをしばしば圧倒したように、本作でも王の妹 Princess Makemnoit が登場し、誕生したお姫様の gravity を奪う。前半は Thackeray や *Holiday Romance* の Dickens 風にフェアリーテイルを茶化す小気味よい筆致だが、王子が殉教者よろしく自己犠牲を申し出て、干上がった湖に水が戻り、お姫様が gravity を獲得する後半は、Ruskin 風の深刻な筆致となり、その落差に読者は戸惑う。

The princess burst into a passion of tears, and fell on the floor . . . All the pent-up crying of her life was spent now. And a rain came on, such as had never been seen in that country. The sun shone all the time, and the great drops, which fell straight to the earth, shone likewise. The palace was in the heart of a rainbow. It was a rain of rubies, and sapphires, and emeralds, and topazes. The torrents poured from the mountains like molten gold; and if it had not been for its subterraneous outlet, the lake would have overflowed and inundated the country. It was full from shore to shore.

But the princess did not heed the lake. She lay on the floor and wept, and this rain within doors was far more wonderful than the rain out of doors.

Macdonald の物語で、干上がったお姫様の王国は涙の雨によって一種の天国になる。詳細な自然描写と聖書を下敷きにした多彩な象徴 (太陽、虹、宝石、水) が、霊的な再生も示唆する。Macdonald は世界に内在する善を信じ、「善がわたしのもとにやってくるのだとわかっています—いつでもやってくるのだと。ただ、それを信じる純粋さと勇気をつねに失わないひとはまれなのです」と述べる (*Fantastes*)。お姫様の国のあらたな景観についても、物質的な富ではなく虹をつくる宝石のような雨粒の描写によって、霊的なゆたかさを表象する。ともに命=善を肯定する物語を紡ぎだした Ruskin との類似は明白だが、Macdonald は、上記の引用の最後の 2 文にみるように、回復された外的自然の美そのものよりも、お姫様の泣くという行為に象徴される内面の深化にこそ価値があると明示する。

gravity の欠落ゆえに身体的・情緒的な欠落状態にあったお姫様が、人間本来の

条件である gravity を獲得し、より高次における他者との共感への progression を体現する。結末はフェアリーテイルの定番の結末をなぞりながらも、作者のアイロニーを感じさせる。

ナーサリーライムの型通りに会計室でお金を数える王様と私室でハチミツを食べるお姫様さえも、お姫様の gravity 獲得を祝い、お金とハチミツを子どもたちに分け与え、固定化された枠から一歩ふみだす。結末の一節はこうなる。

So the prince and princess lived and were happy; and had crowns of gold and clothes of cloth, and shoes of leather, and children of boys and girls, not one of whom was ever known, on the most critical occasion, to lose the smallest atom of his or her due proportion of gravity.

後期作品に比して物足りないと批判される結末だが、むしろ Thackeray 風の諧謔としての読みを提案したい。物質の羅列が無意味な同語反復をなし、gravity の称揚が事実の再定義にすぎないにもかかわらず、フェアリーテイルの optative mode をなぞるところが捻りであり、対比することで gravity の欠落による諧謔性を突出させているのではないか。

つづく 1870 年から 71 年に雑誌連載された代表的なフェアリーテイル *The Princess and the Goblin* (出版 1872) は、貧しい炭鉱夫の息子とお姫様が協力して王国を危機から救うようすを描き、階層を超えた親愛を強調すると同時に、信じる者にしかみえない祖母 Irene を登場させ、子どもたちの精神性を称揚する。

ところが 1877 年の続編 *The Princess and Curdie* (出版 1883 年) の結末では、“The Light Princess” とまったく異なり、ユートピアの不可能性という深刻な課題が浮き彫りになる。

Irene and Curdie were married. The old king died, and they were king and queen. As long as they lived Gwyntystorm was a better city, and good people grew in it. But they had no children, and when they died the people chose a king. And the new king went mining and mining in the rock under the city, and grew more and more eager after the gold, and paid less and less heed to his people. Rapidly they sunk towards their old wickedness. . .

One day at noon, when life was at its highest, the whole city fell with a roaring crash. The cries of men and the shrieks of women went up with its dust and then there was a great silence.

この徹底的な破壊は「創世記」19章のソドムとゴモラの殲滅を連想させる。Macdonald が提示しつづけた、既成の宗教とは異なる精神世界の構築がゆきつ

く先であり、ヴィクトリア朝社会の現実を鑑みたユートピアの不可能性という結論であるとも、フェアリーテイルの optative mood の全否定ともいえる。先に挙げた5つの特徴に従えば、regression と progression のせめぎあいを追求した Macdonald の究極にして不幸せな結末であり、Wilde のフェアリーテイル、とくに“The Star Child”の不幸せな結末にも通じるのではないか。

### 3-4 Anne Thackeray Ritchie の “The Sleeping Beauty of the Woods” (1868) と Mary De Morgan の “A Toy Princess” (1877)

目を転じると、1860年代以降のイギリスでは多くの女性作家がフェアリーテイルを著した。19世紀前半にも前述の Catherine Sinclair や *Granny's Wonderful Chair* (1857) の作者 Frances Browne らが活躍したが、ここでは Anne Thackeray Ritchie (1837-1919) の *Five Old Friends and a Young Prince* (1868) から “The Sleeping Beauty of the Woods” と Mary De Morgan (1850-1907) の *On a Pincushion and Other Fairy Tales* (1877) から “A Toy Princess” を扱う。ヴィクトリア朝中期から後期の作品を conventionalism と utopianism に分ける児童文学史では、Ritchie は前者に、De Morgan は後者に分類される。

男性作家はフェアリーテイルの執筆宣言に社会的拘束を感じなかったが、女性作家の場合は子どもと一括りで疑わしい夢物語の悪影響に染まる危険があるとされていたため、おおっぴらにフェアリーテイルを執筆しにくい状況にあった。Charlotte Bronte ら女性作家たちはフェアリーテイルに間接的もしくは両義的な姿勢をとらざるをえなかった。

女性作家の作品では一般に幼児期への退行という regressive な側面は影をひそめる。男性作家には子どもへの退行という理想を追い余裕があったが、子どもの状態が現実には束縛や不自由を伴うことを否応なく知っていた女性には、かかる退行は贅沢な遊戯あるいは欺瞞に思えたのかもしれない。いずれにせよ、男性作家によるフェアリーテイルの認知に伴い、女性作家のひとつの手段は、周知の物語を語りなおすという名目で、独自の想像力を生かしたフェアリーテイルを創作することだった。

Thackeray の娘 Anne Thackeray Ritchie は父が *The Rose and the Ring* を彼女のために書いたとき 16 歳だった。のちに妹 Minnie が Virginia Woolf の父 Leslie Stephen の最初の妻になる。Woolf の *Night and Day* の Miss Hilbery の造型は Ritchie にもとづくとされる。父 Thackeray の世代につづく第二世代のフェアリーテイル作家 Ritchie は、物語集のアメリカ出版時の題名 *Fairy Tales for Grown Folks* でも明白な

ように、子ども部屋と距離をおき、おとなのためのアイロニックな視点から物語を語る趣向に訴える。

Ritchie の物語に特徴的なのは、年配の女性が不器用な若い女性や男性を助けるという設定である。Ritchie の語り手 Miss Williamson の名は William Thackeray の子どもでもある作者自身の分身を連想させる (Ritchie はエッセイ集 *Blackstick Papers* では *The Rose and the Ring* の Blackstick を自身のペルソナとしている)。この女性は H と呼ばれる寡婦とその孫たちと住む。枠中の物語にはべつの年配の女性 Mrs Dormer が登場し、文字通り一種の冬眠状態だった Mrs Dormer が目覚め、結婚適齢期になった孫のために一肌脱ぐ。

Night after night, old Mrs. Dormer coughed a little moaning cough. . . Every night she shook hands with her nephew and neice, kissed Cecilia's blooming cheek, and patted out of the room. She was a little woman with starling eyes . . . She dressed in black, and lived alone in her turret, where she had various old-fashioned occupations,—tating, camphor-boxes to sort, a real old spinning—wheel and distaff among other things, at which Cecilia, when she was a child, had pricked her fingers trying to make it whirr as her aunt did . . .

塔に独居し、糸紡ぎ車を回す老婆は典型的なおとぎ話の妖精を思わせ、このくんだりではかなり両義的に、姫に指を刺すように仕向ける邪な妖精と、姫に死でなく眠りを与える善い妖精との二役を演じる。事実、物語の後半で Ritchie は Mrs. Dormer を “old fairy” と呼ぶ。古い屋敷で地味に生活する孫娘 Cecilia が 25 歳になったことに気づき、Mrs Dormer は孫娘、つまり眠り姫を目覚めさせる王子様を提供する。Mrs Dormer は若い 2 人の助け手となるが、その方法は伝統的なおとぎ話と異なり、きわめて現実的だ。遺産が孫娘のもとに確実に届く画策をするのだから。mimetic な結末で、Ritchie はこう述べる。

It is not in fairy tales only that things fall out as one could wish, and indeed, H. and T. agreed the other night that fairies, although invisible, had not entirely vanished out of the land.

It is certainly like a fairy transformation to see Cecilia nowadays in her own home with her children and husband about her. Bright, merry, full of sympathy and interest, she seems to grow prettier every minute.

物語の中だけでなく現実でも思いどおりに事が運ぶことがあり、妖精がこの国から消えたわけではない、Cecilia の変貌が伝統的なおとぎ話の変身を思わせるというレトリックを用い、Ritchie は現実という隠れ蓑の下で、フェアリーテイ

ルが機能する場を確保する。

Mary De Morgan は William Morris や Edward Burne-Jones らと親交が篤く、*On a Pincushion and Other Fairy Tales* は陶芸家の兄の挿絵付で出版された。針などのモノが言葉をしゃべる前置きに Andersen の影響が、“Through the Fire” には *The King of the Golden River* との類似性が認められる。“A Toy Princess” では機械仕掛の鳥と本物の鳥が競わせられる Andersen の「ナイチンゲール」やホフマン流の自動人形が登場する。

More than a thousand years ago, in a country quite on the other side of the world, it fell out that the people all grew so very polite that they hardly ever spoke to each other. And they never said more than was quite necessary, as ‘Just so’, ‘Yes, indeed’, ‘Thank you’, and ‘If you please.’ And it was thought to be the rudest thing in the world for anyone to say they liked or disliked, or loved or hated, or were happy or miserable. No one ever laughed aloud, and if anyone had been seen to cry they would at once have been avoided by their friends.

‘If you please’ ‘No, thank you’ ‘Certainly’ ‘Just so’ としか言えない機械のお姫様を是とする王と宮廷人たちは、生身のお姫様に見捨てられる。お姫様は嬉々として貧しい漁師と結婚し、通常の幸せな結末とは一味違う結末を迎える。De Morgan が描く宮廷は後期ヴィクトリア社会の戯画であり、礼儀作法や体面を重視するあまり、自然な感情の抑圧を強いる硬直した社会がパロディ化され痛烈に批判される。

これほど異常な宮廷でお姫様が窒息してしまう前に、妖精 Taboret はお姫様と人形をすり替え、実物を漁師の家に預ける。だが、美しく成長したお姫様から王位継承権を奪うのが本意ではない Taboret は、すり替えの事実を王に伝え、お姫様との対面を設定するが、率直に愛情を表現する生身のお姫様は歓迎されない。そこで Taboret はお姫様と人形を並ばせ、宮廷人にどちらのお姫様がいいかを選ばせる。

‘Let both Princesses be fetched,’ she said; and the toy Princess was brought in with great care from her cupboard, and her head stood on the table beside her, and the real Princess came in with her eyes still red from crying, and her bosom heaving.

‘I should think there could be no doubt which one would prefer,’ said the Prime Minister to the Chancellor.

‘I should think not either,’ answered the Chancellor.

‘Then vote,’ said Taboret; and they all voted, and every vote was for the sham



Ursula, and not one for the real one.

結局 Taboret の計らいで、ほんもののお姫様は漁師小屋に戻り、代わりに人形が宮廷で敬愛されつづける。姫は復権せず、王位継承権を棄てる。その意味で、この作品には *The Rose and the Ring* が示し得た、成熟途上の主人公の王位復権も、*The King of the Golden River* や “The Light Princess” にみられる感情の充溢の圧倒的な勝利もなく、既成の体制や慣習への反逆が大胆に描かれる。Thackeray が Gruffanuff の口で茶化した “Love in a cottage” の実現は、現実におけるユートピア構築の不可能性という苦い後味も印象づける。

Macdonald 同様、漁師と誠実な愛をはぐくむお姫様は階層の差異を消去する。むしろ貧者のほうが宮廷人より高い道徳的資質をもつことが示唆され、絢爛たる都と宮廷ではなく寂寥たる鄙と小屋が称揚される。ただし、貧しい人々のあいだに蔓延する拝金主義も見逃さず、フェアリーテイルにおける貧しさの美化に警鐘を鳴らしたのが Wilde である。それは彼が貧しいアイルランド労働者の実態を熟知していたからではないか。

### 終わりに

1840年代から1870年代後半までのフェアリーテイルは功利主義、拝金主義、物質主義、階層間の対立や差別、厳格な礼義作法の強制や自然な感情の抑圧など、既存の社会に疑問をいだく作家たちによる抵抗のかたちだった。だからこそ、社会的弱者に焦点を当て、子ども時代への regression とあいまってユートピアをめざす progression を希求する。また、型通りの幸せな結末への読者の期待を裏切り、読者の意識を揺さぶり目覚めさせることも珍しくない。想定される読者が子どもとおとなの両方、つまり child のみならず Macdonald や Wilde のいう childlike な読者であることは、児童文学というジャンルそのものの〈実態〉のなさも示す。フェアリーテイルにつきもののシンボリズムは巧妙すぎて、幼い子どもには理解できないのではないかと思われがちだ。しかし原初の集団的記憶の痕跡をとどめるフェアリーテイルのシンボリズムは、ときとして作者自身の意図や操作を超えて、読者自身にも察知されない深層心理や潜在意識に忍びこむ。作家たちはフェアリーテイルの秩序転覆的な多義性や豊饒性に新しいかたちの創造の可能性をみていたのかもしれない。

### 注

- 1 本稿は日本ワイルド協会第34回大会（2009年12月5日）における特別講演を紙幅の制約から短縮・修正したものである。
- 2 Oscar Wilde (1854–1900) のフェアリーテイル (*The Happy Prince and Other Tales*, 1888; *A House of Pomegranates*, 1891) には、秩序転覆性（後期ヴィクトリア朝社会の諸価値の逆転）と保守性（アイルランド移民のカトリック信仰にもとづく宗教的価値観の擁護）の両面が認められる。さらにフェアリーテイルの象徴的多義性・豊饒性への共感も Wilde の特徴とされる (Jarlath Killeen, *The Fairy Tales of Oscar Wilde*. Aldershot: Ashgate, 2007)。拙稿では19世紀前半から Wilde がフェアリーテイルに着手する前夜までのイギリスのフェアリーテイルの特徴を跡付けたい。
- 3 David C. Hanson, “Precocity and the Economy of the Evangelical Self in John Ruskin’s *Juvenilia*.” *The Child Writer from Austen to Woolf*. Ed. Christine Alexander and Juliet McMaster (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 206–07 を参照。
- 4 イギリスにおける Andersen 受容については Jackie Wullshlager, *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller* (London: Penguin, 2000), pp.286–313, Dickens との関係については同書 pp.342–52 参照。