

ファンタシーの変容とアイロニー

20世紀も終盤になってようやく、ファンタシーという文学ジャンルが文学研究の場において正当な市民権を獲得したように思われる。例えばブライアン・アテベリー(Brian Attebery)は『アメリカ文学におけるファンタシーの伝統』(*The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*,1980)において、確立され、完成された文学表現の手法の一つとしてファンタシー文学の存在を積極的に評価したからこそ、「アメリカにおけるファンタシーの伝統」などというものの航跡をたどろうとしている訳だ。この研究書の副題の示す通り、本書の対象とする「伝統」の範囲はアーヴィング(Washington Irving)にまでさかのぼり、ホーソーン(Nathaniel Hawthorne)やメルヴィル(Herman Melville)を経た後、1900年に発刊されたボーム(L. Frank Baum)の『オズの魔法使い』(*The Wizard of Oz*)を転回点として捉え、オズ以降のレイ・ブラドベリー(Ray Bradbury)等の存在を「ボームの伝統」(Baum tradition)という流れの中に見ていくことになる。そして、現代におけるファンタシーの完成された姿の一つの典型としてル・グィン(Ursula K. Le Guin)の存在を認めることにより、1980年に至るまでのアメリカにおけるファンタシー文学の発展の軌跡を検証するという趣向が完遂されている訳だ。

これ以前にもファンタシー作品を対象として扱う研究書はいくつか存在したが、それらは作品自体の文学的価値を評価しようとするものよりも、ジャンル・クリティシズムという形をとり、文化現象の一つとしてファンタシーという存在をとらえ、飽くまでも心理学的考察の対象として、あるいは社会現象という枠組みの中においてファンタシーを扱おうとするものが目立っていたのは否定出来ない事実である。

C・S・ルイス(C. S. Lewis)やトルキン(J. R. R. Tolkien)による、準創造(sub-creation)という言葉を用いて、真なる実在世界を觀照するための積極的な現実逃避の企ての一手段として創作活動の意義を評価しようとする、いわゆるトランセンデンタリズム(transcendentalism)的なファンタシー擁護論が以

前からあったのは確かだが、彼らの主張は文学研究者による体系的理論にのっ
とった文学論では決して無く、むしろファンタジー文学創作当事者の主観的立
場から行われたものであったと言ってよいだろう。⁽¹⁾文芸批評界の趨勢は、ロー
ズマリー・ジャクソン(Rosemary Jackson)の『ファンタジー、破壊の文学』
(*Fantasy: The Literature of Subversion*, 1981)のように、このような見解は古
めかしい、不適切なものとして退け、フロイト流心理学を活用して分析を加え
ようとするか、あるいはツヴェタン・トドロフ(Tzvetan Todorov)の『ザ・ファ
ンタスティック』(*The Fantastic*, 1975)のように、構造主義の理論により社会的
現象の一つとしてこれらの存在を解析しようとするものであった。ことに現代
のファンタジー文学の流行の発端となったトルキンの『指輪の王』(*The Lord of
the Rings*, 1954-5)については、ジャクソンはこれを作品としては全く評価しよ
うとしていなかったし、トドロフの場合はこの作品の存在は全く眼中に無かつ
たといっている。しかもトドロフが「ファンタジー的なもの」(the fantastic)と
いう名で呼んで、「自然法則のみを知る者が一見超自然的な現象に直面した時
に覚える躊躇の念」という定義の許に論考の対象としたものは、一般的な意味
においてファンタジーと呼ばれる類の作品ではなく、フランスで一時盛んに書
かれた心理的な恐怖小説のように、ごく限られた特定の傾向を持つ作品群であ
り、彼はこれらが早晩消滅する傾向を持っていることを結論として選んだので
あった。この予言は見事に外れ、彼の論考の対象とされたものとはいささか異
なった姿をとったものとはいえ、とにかくも「ファンタジー」と呼ばれるもの
は生き延び、隆盛を究め、アテベリーのように実際にはいささか実在の是非に
ついては怪しげな部分もある「アメリカにおけるファンタジーの伝統」など
というものを、強引に掘り起こそうとする熱心な研究者が現れる程、ファンタ
ジーは20世紀後期における文学思潮の中心的存在となったのであった。

様々な意味でアテベリーの『アメリカ文学におけるファンタジーの伝統』は
画期的な研究書であったと言える。彼はトルキンの『指輪の王』をファンタ
ジー文学の典型とみなし、この作品の直接的影響の裡にあるものとして現代フ
ァンタジー文学を積極的に評価しようとしたのである。トルキンの『指輪の王』
を文学作品として価値あるものとして認めるか否かは、ファンタジー受容の視
座を確認する上で重要な指標となるであろう。エドモンド・ウィルソン(Edmund
Wilson)がアメリカにおけるファンタジー大流行をもたらしたこの作品の文学
的価値を全く認めようとはしなかったのはあまりにも有名であるし⁽²⁾、『モダ

ン・ファンタシー』(*Modern Fantasy*, 1975)というファンタシー研究書を著したC・N・マンラブ(C. N. Manlove)も、トルキンに関する一章をわざわざ設けながらも、この作品の文学的価値については全く否定的であった。トルキンは熱烈な狂信的信奉者を得るか、全く等閑視されるか、或いは激烈な批判を受けるかのいずれかだったのである。こうした現象を踏まえてみれば、トルキンの存在をファンタシー文学の中核として据えた上で、その影響上に1980年に至る迄のレイ・ブラドベリー等に代表されるファンタシー作家達を捉え、ル・グインに結実したアメリカの諸ファンタシー作品の意義を論じるばかりか、敢えてトルキンの影響以前のアメリカにおける「ファンタシー・トラディション」までをも掘り起こそうと試みたアテベリーは、ファンタシーの根づかなかった国アメリカにおけるファンタシー受容の一つの視座を代表するものなのである。

しかしながら端的に言ってしまえば、アテベリーはファンタシーを好意的に受け入れるとともに、ファンタシーの本質を取り違えたのであった。つまりこの「ファンタシー」という用語の最も広範な意味においてアテベリーはファンタシーを論じようと試みていたのであるが、この文学ジャンルの秘める最も微妙な、厳密な意味においては彼はファンタシーという現象を捉え損ねていたと言えるのである。

そもそもファンタシーという用語は定義を与えることがはなはだ困難な代物であることがしばしば指摘される事実である。アテベリー自身、後に『ファンタシーの戦略』(*Strategies of Fantasy*, 1992)を新たに著し、以下のように論の端緒を開いている。

CONSIDER THE FOLLOWING DEFINITIONS:

1. Fantasy is a form of popular escapist literature that combines stock characters and devices—wizards, dragons, magic sword, and the like—into a predictable plot in which the perennially understaffed forces of good triumph over a monolithic evil.

2. Fantasy is a sophisticated mode of storytelling characterized by stylistic playfulness, self-reflexiveness, and a subversive treatment of established orders of society and thought. Arguably the major fictional mode of the late twentieth century, it

draws upon contemporary ideas about sign systems and the indeterminacy of meaning and at the same time recaptures the vitality and freedom of nonmimetic traditional forms such as epic, folktale, romance, and myth.

p.1

以下の二つの定義について検討して頂きたいー

1

ファンタジーとは通俗的な現実逃避の文学であり、魔法使いや龍や魔法の剣といったありふれた登場人物や仕掛けを組み合わせ、常に脆弱な善の力が鉄壁を誇る悪の力に打ち勝つという決まりきった筋立ての物語を語るものである。

2

ファンタジーとは文体上の遊戯性、自己反射性、社会・思想体制に対する破壊的な傾向という特性を持った洗練された語りの様式である。おそらく20世紀後半における仮構表現の中心的様式であろうファンタジーは記号論・意味の不確定性という観念に密接な関わりを持つと同時に、民話・ロマンス・神話等の非模倣的な伝統的表現様式の活力と開放性を奪還するものである。

そしてアテベリーはこの相反するいずれの定義についても同等の説得力を持った弁護をする用意があるとしている。これがこの時点に至ってのアテベリーにとってのファンタジーという用語が示すスペクトルの両端であるということであろう。そしてこの許容力の大きさがアテベリーという批評家の評価すべき特質であることは言うまでもない。しかし1980年に『アメリカ文学におけるファンタジーの伝統』を著した時点で、アテベリーは二度と再びファンタジーについて語ることは無いであろうと考えていた。ところが1992年に改めてファンタジーを対象として、ポスト・モダニズムやメタフィクションという概念を念頭に置きながら、このジャンルの内包する問題性を考察することを余儀なくされることとなったのである。これが1980年代以降の時代の変化で

あったであろうし、またアテベリー自身のファンタジー理解の発展でもあったことだろう。しかしながら現在ファンタジーと呼ばれている文学ジャンルは、そもそもその発端からこのような問題性を強く秘めていた、と語ってみればどうであろう。アテベリーは正しくもファンタジー文学の発生の糸口をドイツ・ロマン派のメルヘンに見ているが、マリアンヌ・タールマン(Marianne Thalmann)の『ロマン派のお伽話』(*The Romantic Fairy Tale*, 1964)を見るまでも無く、ドイツ・ロマン派とファンタジーの間には密接な関係がある。C・S・ルイスとトルキンという20世紀におけるファンタジー再興の起爆剤を発生させる上で大きな影響を与えたのは、ルイスによる喧伝のお陰で再び広く一般に知られることとなったイギリスのファンタジー作家ジョージ・マクドナルド(George MacDonald)である。マクドナルドはドイツ・ロマン派の直接の影響下に創作活動を行い、現代のファンタジー文学の源流とも言うべき独自の地平を開拓することに成功した。タールマンはドイツ・ロマン派の試みた文芸のお伽話(Kunst Märchen: literary fairy tale)を現代におけるロマン主義再考とシュール・レアリズムへの影響という文脈で論じていた訳だが、これらの思潮の内包する問題性を含めながらさらに現代的な形を取って現前してきたのが、実はマクドナルドに代表されるファンタジーではなかったろうか。マクドナルドは現代において「ファンタジー」と呼ばれるものの創始者と目されて良い人物である。そこにはトルキンとルイスに受け継がれた異世界構築を最大目標とするトランセンデンタル(超絶主義的)なファンタジーの一方の発現形と共に、もう一つ見逃すことの出来ない、極めてアイロニカルな機構が隠されていた筈なのである。

「虚構を描く」、という文学的営為の裡で、「一般にはあり得る筈の無い事象を題材として記述する」、という特性を持った下位区分を構成する「ファンタジー」というジャンルは、「フィクション」という言葉の持つ危うさにいささかも劣ることの無い程、それ自体究めてパラドキシカルな存在であり、「文学」と呼ばれる座標系、「現実」と呼ばれる座標系双方に対して大きな干渉を及ぼしうるパラメーターであった。しかも近年「フィクションを越える存在」という呼称を与えられた、これまたはなはだ問題の多い“メタ・フィクション”という概念が導入され、これが従来のファンタジー文学と相互作用を及ぼした結果、よりリアリズム世界からの次元の乖離度の高いとされる、ポスト・モダンのファンタジー作品が続々と生成しつつある。このようなファンタジーの変化形とし

でのメタフィクションにおける時空発動の契機として、アイロニーという因子に着目せざるを得ないのは当然のことであろう。伝統的宇宙観の崩壊しつつあった近代の知識人の想念の裡で、宗教代替物あるいは普遍宗教に対する希求の念の発現形の一つとしてファンタジーという文学的表現が導入されたという事実が、様々の具体例を挙げて指摘することができる筈である。マクドナルドの創作動機の場合は典型的にこのようなケースの一つであった。そこでは、もはや文字通りに信じることの出来ない伝統的なキリスト教の信条にとって替わるものとして、つまり科学的・合理的知性による裏付けを得た、現代的な世界解式を提出しうる心理的形而上学の構築を企図する一手段として、ファンタジーという文学的表現が模索されていたのである。ドイツ・ロマン派の場合と同様、そこには永遠で不変の原理と価値の存在を「信じたい」という志向と、従来のいかなる教えも知識ももはや「信じられない」という絶望的な認識の間の葛藤を乗り越えるための、弁証法的試みの有効な手段として、アイロニーが導入されていた。アイロニーの精神は思考過程に内在する「信じる」という行為そのものを転覆させることにより、自らの想念の世界を否定し、破壊するニヒリズムという対極的作動因を取り込みながら、なおかつ新たな時空を創世するダイナミックな機構を含んでいる。そこには図らずもアテベリーがファンタジーに対するもう一つの定義として数えあげた、はなはだ現代的な問題意識と等質のものが窺えるのである。このようにして模索された想念の記述の結果が、ドイツ・ロマン派の諸作家の生み出したお伽話（Märchen）の実体であった。そこには信仰と不信という両極が渾然一体となった微妙な心的態度が現出している。ゆらぎと振幅の結果あるいは信仰が表に現れる場合もあり、またあるいは不信の方が表に現れる場合もあった。前者の典型的な例としてはヴァッケンローダー(Wilhelm Heinrich Wackenroder)やノヴァーリス(Novalis)の名があげられるであろうし、後者の例としてはブレンターノー(Clemens Brentano)やホフマン(E. T. A. Hoffmann)の名があげられるであろう。名付け得ぬ未知なるものに対する信仰がしばしばロマン主義の名で呼ばれてきたが、受け継がれてきたものに対する不信と、そして今自ら語りつつあるものに対する巧妙な内在的不信表明もまた、ロマン主義のもつもう一つの顔であることは、ともすれば忘れられがちなことである。⁹⁾本書においてはそのようなニヒリスティックな側面を作品世界提示の手法として際立たせ、積極的に利用したアイロニカルな機構をファンタジーの中に見ていくことにしたい。そしてこのような発現形態をとったフ

ファンタシーの存在を検出する指標をアンチ・ファンタシー (anti-fantasy) として定義し、その初期の発現形として J・M・バリ (James Matthew Barrie) の『ピーターとウェンディ』 (*Peter and Wendy*, 1911) に注目し、またその後期の発現形としてピーター・S・ビーグル (Peter S. Beagle) の『最後のユニコーン』 (*The Last Unicorn*, 1968) をモデルとして、ファンタシーの裏の容貌を瞥見していきたいと思うのである。

(1)

トルキン自身は自分の手になる創作物を「ファンタシー」という言葉を用いて呼ぶことはなかった。彼は自身の文学活動弁護のために行った講演「妖精物語について」 (“On Fairy-Stories”, 1938) において自らの理想とする作品のことを「妖精物語」 (fairy-story) という言葉を用いて呼んでいる。これはマクドナルドがやはり自分の創作動機について語った「幻想的想像力」 (“The Fantastic Imagination”) において「妖精物語」 (fairy tale) という言葉を採用していたことになったものだろう。ちなみにトルキンの僚友 C・S・ルイスは「サイエンス・フィクション」 (science fiction) という言葉でこのジャンルのことを語っているが、同時に “fantastic” という形容詞も論考の中で用いられている。彼は一般にサイエンス・フィクションと総称されるものをいくつかの下位区分に分け、あるものは弾劾しあるものは弁護しているが、その中でもとりわけ自分にとって関心の高いものをアメリカの雑誌 *Fantasy and Science Fiction* に掲載されている作品の幾つかを例に取り、超自然的な題材を想像力豊かに描き上げる要素を持ったものとしているのである。 (“On Science Fiction”, in *Other Worlds*, 1975. p. 67)

また、Oxford English Dictionary でも文学ジャンルを表す用語 “a genre of literary composition” としての “fantasy” という言葉の初出を 1949、*The Magazine of Fantasy and Science Fiction* としている。さらに用例としては M. F. Rodell の「ミステリーはウエスタン・ロマンス・歴史小説・サタイア以外のファンタシーという膨大な逃避小説の範疇に属するものであり、全て同じ範疇に含まれるものである。」 (*Mystery Fiction* ii. 4, 1954) と F. Brown の「ファンタシーは現在存在していない、そして存在し得ないものを扱う。サイエンス・フィクションは存在し得るもの、いつか現れるであろうものを扱う。」 (*Angels & Spaceships* 9, 1955) があげられている。

(2)

Edmund Wilson, “Oo, Those Awful Orcs!” *Nation* 182 (14 April 1956)pp. 312-3

(3)

このようなドイツ・ロマン派のアイロニーの機構に注目しているのは、G・R・トンプソン(G. R. Thompson, *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*, the University of Wisconsin Press. 1973) である。トンプソンはトルキンの主張したファンタシー文学創作理論が後にジャクソン等によって揶揄を込めて呼ばれることとなった、「トランセンデンタリズム」(transcendentalism) とアイロニーの関係をポーとドイツ・ロマン派との微妙な関連において詳細に論じている。ジャクソンは彼女の研究書 *Fantasy: The Literature of Subversion* において文字通りファンタシー文学の機構を現状の社会機構の転覆を企てるものとして定義づけた訳であるが、この“subversion”の機構は「ファンタシー」自身に対しても機能するものなのであった。

メタフィクションとフェアリー・ダスト

アテベリーは『アメリカ文学におけるファンタシーの伝統』においてピーター・S・ビーグルの『最後のユニコーン』を、トルキンの試みた徹底した異世界構築作業という文学創造理念との対照の裡に位置付けようとしている。アテベリーはまずビーグルがこのようなトルキンの影響を強く受けていることを指摘する。

Peter Beagle is one of the great appreciators of Tolkien. His essay on “Tolkien’s Magic Ring” ⁽¹⁾ expresses the delight that many of us felt on discovering *The Lord of the Rings*. It points to Tolkien’s own faith in his materials as a source of strength, and it describes the sense Tolkien conveys that his story and the world within it were found rather than invented. ⁽²⁾But it has little to say about *how* Tolkien makes his commitment infectious, and that should be the main concern of anyone who intends to follow in his footsteps.

p. 158

ピーター・ビーグルはトルキンの賛美者の一人であった。彼の書いたエッセイ「トルキンの魔法の指輪」は我々の多くが『指輪の王』を発見した際に感じた喜びをよくあらわしている。このエッセイはトルキンが自分の描く題材を想像力の源泉として強く信じていたことを指摘し、トルキンが読者に与える、この物語とそこに描きだされた世界は創りあげられたというよりはむしろ、見つけ出されたという感覚をよく描いている。しかしここには「どのようにして」トルキンが彼の関心に読者を引き込むことが出来ているかについてはほとんど何も書かれていない。それこそがトルキンの手法に倣おうとする者の中心的関心である筈なのに。

1968年に『最後のユニコーン』を書いたビーグルを始めとして、後に続く1970年代のアメリカのファンタシー作家達がひとしくトルキンの影響を強

く受けていることは紛れもない事実であろう。現実世界の瑣末なリアリティという束縛から想念を解放して、自由な仮構世界のなかで観念の新天地を切り拓くことを可能にするファンタジーの手法は、現代の心理的閉塞状況を打破する力を備えたものとして、訴えるものが大きかった。それはビーグルの場合よりも、『アメリカ文学におけるファンタジーの伝統』において最も重要視されているル・グインの『影との戦い』(*A Wizard of Earthsea*, 1968)において更に顕著である。しかしここではアテベリーはビーグルのトルキン解説に対するアプローチのあり方に対していささか疑念を抱いているような口ぶりである。これはビーグルのトルキンに関するエッセイの出来栄えに問題があったというよりもむしろ、アテベリーの側にビーグルに対するある種の偏見があったからではないかと思われるのである。その辺りのところをもう少し探ってみることにしよう。さらにアテベリーはビーグルの作家としての経歴を紹介して次のように記述を進める。

Before Beagle attempted a fantasy he wrote a funny, offbeat ghost story called *A Fine and Private Place*. The type of low-key satire found in it is completely foreign to Tolkien's fantasy: it is more likely to be found in the better grades of television situation comedy. When, in *The Last Unicorn*, Beagle attempted to express his appreciation for Tolkien in the form of a literary homage, he had to find some middle ground between the style he was accustomed to and the matter he was trying to incorp[or]ate. If there is any middle ground between wry comedy and high fantasy, it might just be the Thurber fairy tale, which is dazzling and funny and solemn, all at the same time. And the tone of *The Last Unicorn*, in its opening pages, is remarkably like that of *The White Deer*. Even little tricks like the anticlima[c]tic catalogs that both mock the subject and endear it to us, are the same. Here is a sample, a description of the Unicorn;

She had pointed ears and thin legs, with feathers of white hair at the ankles; and the long horn above her eyes shone and shivered with its own seashell light even in the deepest midnight. She had killed dragons with it, and healed a king whose poisoned wound would not close, and knocked down ripe chestnut for bear cubs.

ビーグルはファンタジー執筆を試みる前に、風変わりな滑稽な『心地よく秘密めいた処』というゴースト・ストーリーを書いた。この作品に見られる控えめな風刺という様式はトルキンのファンタジーとは全く調子の異なるものである。これはむしろ出来のいいテレビの連続ホームコメディあたりでありそうなものである。ビーグルが『最後のユニコーン』においてトルキンに対する文学的賛辞を表明しようと試みた時、ビーグルは自分の慣れ親しんだ様式とこれから参入しようとしている様式の間を手頃な中間地点を見つけださなければならなかった。もしも皮肉な諧謔とハイ・ファンタジーの間に中間地点などというものがあるとするなら、それは厳かであると同時に可笑しく眩惑的なサーバー流のお伽話だろう。『最後のユニコーン』の出だしの調子は、正しく『白い鹿』にそっくりなものである。作品に描かれた主題を嘲笑すると同時に親しみ深いものにする拍子抜けするような事柄の羅列というさり気ない仕掛けさえも全く同じである。例を挙げてみよう。ユニコーンの描写である。

ユニコーンはとがった耳と膝のところに白いふさふさした毛のはえた細い足を持っていた。そして目の上の長い角は深夜の暗闇の中でさえも貝殻のような光を発して、ふるえていた。ユニコーンはこの角で龍を倒したこともあったし、毒を受けた傷がどうしても癒えない王様を助けてやったこともあったし、実った栗の実を熊の子供達のために払い落としてやったこともあった。

アテベリーはビーグルの選んだ創作戦略をトルキンに対する賛辞(homage)であるとともに、トルキンのなし遂げたものとは地平を異とする別物であると指摘する。これは正しくその通りであろう。トルキンの『指輪の王』を格調の高い叙事詩のようなハイ・ファンタジー(high fantasy)の典型とするなら、ビーグルの『最後のユニコーン』は、一見リアリスティックな物語世界の中に超自然の現象が導入される、一般に言われるロウ・ファンタジー(low fantasy)ともまた趣の

異なった、新趣向の作物となっている。これはアテベリーの言葉を借りるならばハイ・ファンタジーという極と「控えめな調子の風刺」あるいは「皮肉な諧謔」と呼ばれる極の中間に浮動する作品ということになる。そこにはジェイムズ・サーバー (James Thurber) が開拓したような、滑稽でもあり同時に厳かでもある独特の興味が期待される筈であった。しかしながらアテベリーのビーグルの企図に対する最終的評価はかなり厳しいものとなっている。

But as soon as Beagle tries to inflate his fairy tale to encompass a world and a vision, after the manner of Tolkien, the Thurberish deftness departs and he grows self-conscious. [傍線筆者] The graft fails to take, and the two components draw apart, the magic into sentimentality and the modern voice into embarrassed joking. He gives his wizard the deflating name of Schmendrick and lets him indulge in anachronisms at the expense of the story, unlike Thurber, whose anachronisms always reinforce the charm of the fairy tale world through contrast. The center of *The Last Unicorn* does not hold: its characters and imagery go flying off in all directions, without reference to the patterns of significance that should command.

p. 159

しかしビーグルがトルキンの流儀に倣って、自分のお伽話を膨らまして奥行きのある物語世界を構築しようとし始めるや否や、サーバー的な巧みさは失われ、ビーグルは「自意識過剰」になる。接ぎ木はうまくつながっていない。二つの要素は分離し、魔法は感傷へと変わり、現代的な語りの視点は落ちつかない冗談へと変わってしまっている。ビーグルは自分のお伽話の魔法使いにシュメンドリックなどという気落ちするような名を与え、時代錯誤のセリフを語らせてお話を台無しにしてしまう。サーバーの場合であったらその時代錯誤は常に現代と昔の見事な対照でもってお伽話の世界の魅力をより強めているものであったのに。『最後のユニコーン』の核は定まらない。登場人物達と作中に描かれた情景はばらばらに分解し、物語世界を引き締めるべき様式を形成することは出来ていない。

アテベリーはビーグルがトルキンに近づくことを意識した結果サーバー流の手法を試みることによってトルキンの域に迫ろうとしながら、結局破綻をきたしてしまっていると結論づける。⁽³⁾アテベリーの指摘するビーグルの「自意識過剰」な態度がこの作品全体に滲み出ているのは確かな事実だ。しかし果してこれは作者ビーグルが虚構世界構築の作業の途上で文学表現技巧のコントロール不能に陥ってしまった欠陥例として指摘するのにふさわしい特徴であるだろうか。この語り口は、「控えめな風刺」とアテベリーが呼んだ『心地よく秘密めいた処』を書いたビーグルの生得的なアイロニカルな体質が、トルキン流のハイ・ファンタシーを描こうとする際に齟齬を来した結果表出してきたものであると言いきることはできるであろうか。ビーグルに染みついたこの「皮肉な諧謔」的なスタイルの発現が、文学作品制作の場における失敗例として判断されるべき指標であると確信させうる基準はどこにあるのだろうか。実はこの皮肉な要素はこの類の作品を理解するには決定的に重要な因子として見做されなければならないものなのであるが、アテベリーは必ずしもこの言葉をそのような文脈で用いている訳ではないのだ。この点については、後にアイロニーとファンタシーの関係としてさらに詳細な分析の手を加えなければならないであろう。結局アテベリーはビーグルの選んだ作品世界創造の根本的戦略は頓挫したと断定する。アテベリーが認めるのはこの作品の一部に垣間見られる作者の詩的感性のみである。

Parts of the story are memorable: the fraudulent magical circus that reminds one of Ray Bradbury's sinister carnival, the outwardly prosperous but inwardly barren town, the vision of unicorns floating like froth on the surf, the ponderous and fearsome Red Bull.

p. 159

物語の部分においては記憶すべきものが見られる。レイ・ブラドベリーの不気味なカーニバルを思い起こさせるいかさまの魔法のサーカスと、外見では繁栄しているように見えながら内実では不毛の町と、しぶきの上に泡のように浮かぶユニコーンの群れの場面と、重々しく恐ろしげな赤い雄牛のイメージは見事だ。

ここに紹介されているような創造的感覚の豊かさは、ビーグルの作家としての才質の高さを評価する上で非常に有効な具体例である。アテベリーも確かにこのところを認めてはいる。しかしながらアテベリーには、決定的にビーグルを受け入れられない部分がある。それはこの作品の次のように論じられているような傾向である。

But Beagle does not gather these things into a satisfying whole because he lacks faith in them. He must lack faith, since he is always throwing pixy dust in our eyes to keep us from finding him out. This is pixy dust: “The witch’s stagnant eyes blazed up so savagely bright that a ragged company of luna moths, off to a night’s revel, fluttered straight into them and sizzled into snowy ashes”. So is this: “Schmendrick lighted down to support her, and she clutched him with both hands as though he were a grapefruit hull”. The first is uncalled-for, the second (grapefruit hull?) just silly. In neither case does the imagery advance the story, or even relate to what is going on. One feels like telling the author to play fair and let us see what he is about. Fantasy is not like parlor conjuring; its effects do not arise from misdirection and patter.

p. 159

しかしビーグルはこれらを納得のいく全体像を形成する処まで繋ぎ合わせる事が出来ていない。何故ならビーグルは自分のイメージを信じる事が出来ないからである。信じる事が出来ない筈だ。なぜなら彼はいつも「妖精の粉」を振りかけるからだ。それはこんな具合だ。

「魔女のよどんだ目はあまりにも凄まじい輝きを放って燃え上がったので、夜の酒盛りに出掛けるところであったオオミズアオの一行は、その目の中にまっしぐらに飛び込んで、しゅっと音をたてて雪のような灰になってしまった。」これもそうだ。「シュメンドリックは彼女を支えてやろうと飛び下りた。すると彼女はあたかも彼がグレープフルーツの皮かなにかであるかのように両手で彼にしがみついた。」前者の例はお呼びでない。後者は、(グレープフルーツの皮ときた。)単に下らないばかりだ。どちらの場合もその情景が物語世界を積極的に構築することはな

いし、話の進行とかみ合いさえもしていない。作者にもっと真面目に物語を語って、何が言いたいのかはっきりさせて欲しいと言いたくなる。ファンタジーは寄席の奇術などではない。ファンタジーの効果は見当違いのおまじないからは生まれない。

これがトルキンを認め、ビーグルを認めることの出来ないファンタジー評家アテベリーの下した最終的結論である。ここに得られたアテベリーのファンタジー受容の限界点から考察を始め、ファンタジーとアイロニーの不即不離の関連について検証を行うのが本書の目的であるが、その糸口として、まずここでいささか興味深い表現が用いられていることに注目しておきたい。それは「ビーグルがまやかしのファンタジーを読者に提供する」とアテベリーが断定する際の、「彼はいつも妖精の粉を振りまいている」(he is always throwing pixy dust)という表現である。この「妖精の粉」という言葉から我々は何か連想するものがありはしないだろうか。それは言うまでも無く、バリの戯曲『ピーター・パン』(Peter Pan, 1904)に登場していた「妖精の粉」(fairy dust)である。バリは最初この劇を上演した時には、ダーリング家の子供達にピーター・パンの後を追って自由に空を飛ばせていた。ところがこの劇を観た子供達がダーリング家の子供達の真似をして飛び立とうとしてベッドからころげ落ちる、という事故が続出したため、バリは後のヴァージョンに、子供達に空を飛ばせるためには、ピーターは彼らに「妖精の粉」を振りかけなければならない、という設定を付け加えたのであった。

上演の度毎に観客の反応をうかがい、抜け目なく彼らの機嫌をとる娯楽提供者である人気劇作家バリのあざとい一面を人はここに読み取るであろうか。それも一考である。確かにバリは自分の劇を上演する度毎に綿密に観客の反応を観察して、脚本に手直しを加えるのが常であった。しかしバリは度重なる『ピーター・パン』上演の後、かなりの月日を経てから改めて小説版『ピーターとウェンディ』(Peter and Wendy, 1911)を書いている。脚本版とは異なった小説版『ピーターとウェンディ』には様々の語りの工夫が凝らしてある。それは文学作品における虚構性の操作が生み出す独特の効果を強く意識して、モダニスティックな小説を書くことから作家活動を始めたバリの技巧の集大成とも言えるものである。⁽⁴⁾この作品には実に巧妙に、安易な目で「ファンタジー」を読み取ろうとする読者をからめ捕る、作者の罠が仕掛けられていたのである。それがアテ

ベリーが囃らずも「ピクシー・ダスト」という言葉で呼んだフェアリー・ダストの正体であり、仮構世界を読者に提供しながら、同時にその仮構性自体をも読者の眼前に余すところ無く提示し、イマジネーションの世界の非在性を暴く、という「自意識的」(self-conscious)な様態を示す、先のアテベリーの言葉を再び借りるならば、「寄席の奇術」(parlor conjuring)にも似たメタフィクションの機構なのである。そしてまた、このような心的態度そのものが、ファンタシー文学誕生のきっかけとなったドイツ・ロマン派の哲学の特徴的な部分であったのであり、このような微妙な現実認識のあり方こそ、実はマクドナルドの切り拓いたファンタシー文学の内包する世界観に通底する視座なのでもあった。

(1)

Lyn Carter ed. *The Tolkien Reader* (New York; Ballantine Books, 1966)に序文として収録されている。

(2)

語られる物語世界が作者の手により捏造された仮構である、という意識を読者に抱かせることのないように細心の注意を払い、あたかも描かれた作品世界が現実世界のリアリティと比較して遜色のないものであるかのように作品世界を提示する工夫として、トルキンは「ウェストマーチの赤い本」(the Red Book of Westmarch)という架空の書物の存在を想定し、自分はいくまでもこの文献に対する註解者に過ぎないかのようなポーズをとって『指輪の王』という作品世界を読者の前に示した。それが「創りあげられたというよりはむしろ見つけ出された」とアテベリーが語る意味であり、異世界のリアリズムに徹底的にこだわるトルキン独自の文学表現上の発明を評価する所以であった。アテベリーはトルキンのこの手法と比較して、ビーグルの作品世界の提示の仕方が余りにも露骨に虚構性を読者の前に提示するものとして、不信表明を下している。しかしながらこのようなビーグルの手法が伝統的な物語世界提示の手法を乗り越えようとするポスト・モダニズムの流れを汲んだメタフィクションの試みの一つであるとするならば、トルキンの偽りのリアリズムを構想する、という手法自体がまた、フィクション世界構築のコンヴェンションを乗り越えようとするもう一つの試みであるという点で、正しくメタフィクションの機構を備えている訳なのだ。当のアテベリー自身が後に『ファンタシーの戦略』(*Strategies of Fantasy*)において、フィクションの枠組みをフィクション自体が意識すること

によってその枠組みを破壊させるというこの機構が、『指輪の王』にも適用できることを指摘しているのは興味深い事実である。(pp. 40-41) このような手法はアテベリーも述べているように、20世紀末におけるファンタジー文学においてはむしろ主流を占めるに至ったのである。(p. 46) この技巧の先駆者がバリであり、アテベリーの指摘するもう一つの代表的なポスト・モダニズム的メタフィクションの戦略である、作中人物自身が自分がこの作品世界の一登場人物であることを語る、(p. 47) という仕掛けをファンタジーの中に導入した先駆者がピーター・ビーグルなのである。

(3)

一つだけここで指摘しておくならば、アテベリーはビーグルが『最後のユニコーン』を書く際に始めてトルキンのスタイルを採用した、というふうに理解していたが、実はビーグルはトルキンを知る以前にすでにハイ・ファンタジーに属する傾向の短編を一つ書き上げていたのである。19歳の時処女作『心地よく秘密めいた処』を書き、本作品が1960年に出版された後、ビーグルがトルキンを発見したのが1965年頃で、ビーグルはその感動をもとにエッセイ「トルキンの魔法の指輪」を *Holiday Magazine* に寄稿しているが、ビーグルの短編「死神嬢こちらへ」(“Come, Lady Death”)は1961年に書かれ、1963年に発表されている。この短編はビーグルがスタンフォード大学在学中にファンタジーの嫌いなフランク・オコナー (Frank O'Connor) のライティング・クラスに提出されたもので、オコナーはこの作品を「アビー・シアター風の見事な声で朗読した」後、「これはとても美しく書かれたお話だ。私はこの作品は嫌いだ。」と言った、とビーグルの解説にある。(“introduction” to *The Fantasy Works of Peter Beagle*, 1978) この短編は極めて完成度の高い逸品で、ユーモアとアイロニーが溶け合ったような、気品に満ちた造形的出来映えのファンタジーである。少なくともアテベリーが『心地よく秘密めいた処』に感じたような「控えめな風刺」や「皮肉な諧謔」を感じさせるタイプのものではない。この作品を見る限りアテベリーの断定していたようにビーグルの生来の気質がサーバー風の作風で書くことを妨げているということは出来ない筈だ。ビーグルはトルキンの模倣をする必要の無い、独自のスタイルを持っているからである。むしろアテベリーがビーグルのアイロニーの深さを測り損ねたのではないかと思われる理由がここにある。

アテベリーは『指輪の王』をハイ・ファンタジーの典型と見ているようであ

るが、それは認めるとしても『指輪の王』のどの要素をハイ・ファンタシーの条件とするかによって、この二分法は変動しうるものである。ちなみにファンタシー撰集『闇の想像力』(*Dark Imaginings: A Collection of Gothic Fantasy*, 1978)を編纂したロバート・H・ボイアー(Robert H. Boyer)とケネス・J・ザホースキ(Kenneth J. Zahorski)によれば、ハイ・ファンタシーとは想像上の二次的世界を描いたもの、ロウ・ファンタシーとは現実的な一次的設定の裡に描いたもの、とある。(“introduction” to *Dark Imaginings*)これに従えば作品世界の基本的設定が現実とは異なる異世界にある『最後のユニコーン』はハイ・ファンタシーに分類することも出来る筈である。アテベリーのこの時点でのハイ・ファンタシーの概念は『指輪の王』の様式の方に偏向し過ぎているきらいがある。

例えばトルキンの描いた奥の深い物語世界に劣ることの無い膨大な地誌・歴史を築きあげたジェイムズ・ブランチ・キャベル(James Branch Cabell)の19巻余からなる『マニユエル年代記』(“Biography of Manuel’s Life”)は叙事詩的な文体で中世的仮構世界を描いている点で紛れも無くハイ・ファンタシーであるといえるが、皮肉で風刺的な視点と語られる物語世界の仮構性に対する自意識性もまたその特徴として備えている。アイロニカルなハイ・ファンタシーもまた確かに存在する筈なのである。

ビーグルは極めて寡作ではあるが、彼の選ぶ作風にはファンタシーではありながら、いわゆるハイ・ファンタシー的なものとロウ・ファンタシー的なものの両極を窺うことが出来る。ちなみにハイ・ファンタシー的な短編を「死神嬢こちらへ」とし、ハイ・ファンタシー的な長編を『最後のユニコーン』とするならば、ロウ・ファンタシー的な短編が「狼女ライラ」(“Lila the Werewolf”, 1974)、ロウ・ファンタシー的な長編が『心地よく秘密めいた処』という区分をすることが出来るだろう。長編『空の民』(*The Folk of the Air*, 1977)が出版されるまでにビーグルの書いた小説はこの四編だけであったので、ビーグルはハイ・ファンタシーとロウ・ファンタシー、長編と短編それぞれの組み合わせで各々一編ずつ書いていたことになる。これら4篇が *The Fantasy Works of Peter Beagle* に収録されている。

(4)

モダニズム的作風の際立った例としては、バリがピーター・パンというキャラクターを最初に導入することとなった小説『白い小鳥』(*The Little White Bird*, 1902)をあげることが出来る。この作品の主人公である「私」は独身の中年の退

役軍人であるが、何故か若い恋人達におせっかいの手を差し延べ、不和になった彼らの仲を密かに取り持つばかりか、彼らの間に生まれた少年に異常な愛着を示し、彼と共に一種独特の子供の世界の牧歌的風景を楽しむ。しかしながらこの作品に描かれているものがいわゆる人情喜劇と異なるのは、上に略述したような主題が伝統的な手法を用いた小説のように時系列的なストーリーとして物語られるのとは異なり、一人称の語りを軸に展開される抽象的な観念遊戯の世界として提示される点である。この独自の技巧をこの作品において完成したバリは、『ピーターとウェンディ』においてはさらにもう一ひねり加えた、モダニズムの枠を越えるところまで突き抜けてしまっていた訳であるが、『白い小鳥』は中程の部分だけを独立させて『ケンジントン公園のピーター・パン』 (*Peter Pan in Kensington Gardens*, 1906)として発行されるなど、『ピーターとウェンディ』成立との関連から見ても、非常に興味深いものがある。

参考文献 (Works Cited)

Attebery, Brian. *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana UP, 1980.

— — . *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indiana UP, 1992.

Beagle, Peter S. *The Works of Peter Beagle*. New York: Viking Press, 1978.

Boyer, Robert. H. & Zahorski, Kenneth. J. eds. *Dark Imaginings: A Collection of Gothic Fantasy*. New York: Dell, 1978.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981.

Lewis, C. S. “On Science Fiction” In *Of Other Worlds: Essays & Stories*. Ed. Walter Hooper. New York: Harcourt, 1966.

Manlove, C. N. *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 1975.

Thalman, Marianne. *The Romantic Fairy Tale: Seeds of Surrealism*. Trans. Mary B. Corcoran. The University of Michigan, 1964. Rpt. Michigan: University Microfilms International, 1987.

Thompson, G. R. *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1973.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1975.

Wilson, Edmund. “Oo, Those Awful Orcs.” *The Nation* 14 April 1956: 312-14. Rpt. in *The Bit between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950-1965*. New York: Farrar, 1965. 326-32