

エレン・カシュナー『吟遊詩人トーマス』における 語りのパラドックス

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 水産大学校 公開日: 2024-10-11 キーワード (Ja): キーワード (En): Ellen Kushner; Thomas Rhymer; ballad; fantasy; postmodern; metafiction; narrative 作成者: 高本, 孝子 メールアドレス: 所属:
URL	https://fra.repo.nii.ac.jp/records/2011943

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License.



エレン・カシュナー 『吟遊詩人トーマス』における語りのパラドックス

高本孝子^{*†}The Narrative Paradoxes in Ellen Kushner's *Thomas the Rhymer*Takako Takamoto[†]

Abstract : In the past few decades, the similarities between postmodern novels and fantasy novels have been attracting considerable critical attention. Lance Olsen, who argues that deconstruction is at work in both, has gone on to propose the term “postmodern fantasy.” The question that arises then is whether all fantasy novels that are characterized by postmodern narrative strategies can be categorized as postmodern novels. With the aim of shedding light on this question, I have taken up Ellen Kushner's historical fantasy novel *Thomas the Rhymer* (1990) for a case study and have analyzed its plot and narrative. This novel employs postmodern narrative strategies, such as intertextuality, a complex Chinese-box narrative structure, and metafiction. Its metafictionality, the most important feature of postmodern fiction, is evident from the fact that the worldviews presented at the plot level go against those presented at the narrative level. For instance, Gavin, the narrator of Part 1, criticizes the protagonist Thomas's style of sprinkling facts with fiction; at the same time, Gavin's narration itself plainly tends to blur the boundaries between facts and fiction. In a similar vein, the plot of Part 2 presents an ontological assumption that truth devoid of language can and does exist, whereas in terms of metafiction, the reader is given to understand that the fairy world is an allegory of a literary text, and hence that “reality” is nothing other than a construct of language. Unwittingly or not, the author fails to reconcile these contradictions within the text, and stays at the plot level throughout, as if to imply that Thomas's growth into “True Thomas,” a clairvoyant who cannot tell a lie, conveniently settles the whole question. Consequently, despite its postmodern strategies, *Thomas the Rhymer* falls short of being a postmodern novel. Rather, these strategies engender the impression of artificiality, only to weaken the force of fantasy.

key words : Ellen Kushner, Thomas Rhymer, ballad, fantasy, postmodern, metafiction, narrative

*本論文は、日本バラッド協会第3回会合（平成22年3月28日 京都大学）のシンポジウム「シンポジウム：『小説の中のバラッド——ルイス、シェリー、ハーディ、カシュナーはどのようにバラッドを使ったか——』（*高本孝子、中島久代、伊藤真紀、近藤和子）における口頭発表「ファンタジー小説としての『吟遊詩人トーマス』」、および同協会のホームページに掲載した「研究ノート」（『吟遊詩人トーマス』における語りのパラドックス）に大幅な加筆修正を行ったものである。同シンポジウムにおいて、核心に迫る質問を下された山中光義氏、宮原牧子氏に謝意を表する。

序

近年、ファンタジー小説の隆盛に伴い、ポストモダン小説とファンタジー小説の親近性が注目を浴びようになってきた。「ポストモダン・ファンタジー」という言葉

も現れ始めている。たとえば Lance Olsen は、脱構築を行うという点においてファンタジー小説とポストモダン小説には重なる部分が多いことに着目し、「ポストモダン・ファンタジー」の例として Thomas Pynchon の *The Crying of Lot 49* (1966) や J.M.Coetzee の *Waiting for*

2010年6月28日受付。Received June 28, 2010.

*水産大学校水産流通経営学科（Department of Fisheries Distribution and Management, National Fisheries University）

†別刷り請求先（corresponding author）：takamoto@fish-u.ac.jp

住所：〒759-6595 下関市永田本町2丁目7-1（2-7-1 Nagata-honmachi, Shimonoseki 759-6595）

the Barbarians (1980), Salman Rushdie の *Midnight's Children* (1981) など分析している¹⁾。

また、Brian Attebery はポストモダン小説とファンタジー小説との共通点を挙げた上で、ポストモダン小説のみが高く評価され、ファンタジー小説が不当に文学キャンオンからはずされてきたことに異議を唱えている。たとえば彼は、互いにきわめて似通ったストーリーを持つ Mark Helprin のポストモダン小説 *Winter's Tale* (1983) と John Crowley のファンタジー小説 *Little, Big* (1981) とを比較し、小説世界の虚構性を暴いただけの『冬物語』よりも、人間存在にかかわるテーマを明白に打ち出した『リトル、ビッグ』の方が文学作品としてより高く評価されるべきだと論じている²⁾。

『リトル、ビッグ』の文学的評価についての議論については今は措くとしても、文学作品の評価はテーマの高さのみで決まるとは限らない。テーマと手法とがうまく調和しているかどうかという点がむしろ重要となるのではないだろうか。確かにファンタジー小説にポストモダンの手法は馴染みやすいが、手法を取り入れただけで「ポストモダン・ファンタジー」が成立するわけではなく、むしろ、ファンタジー小説のテーマそのものが薄められてしまう危険性すら孕むのではないと思われる。

そこで本稿ではひとつの事例研究として、アメリカのファンタジー作家 Ellen Kushner (1950-) のファンタジー小説長編第2作目 *Thomas the Rhymer* (『吟遊詩人トーマス』) (1990) を取り上げる。この小説は、“Thomas Rhymer” や “The Famous Flower of Serving Men” など複数の伝承バラッドを下敷きとし、主人公トーマスの精神的成長を中心に描いたファンタジー小説だ。小説としての質を高く評価され、1991 年度世界幻想文学大賞を受賞した^{注1)}。元歌の「うたびとトーマス」は、吟遊詩人だったトーマスが妖精の女王に連れられて妖精界に行ったきり、7 年間戻ってこなかったという内容だ。このバラッドの主人公は 13 世紀にスコットランドに実在した人物トマス・リアモントをモデルとしており、彼は妖精界で「嘘をつけぬ舌」と予知能力を授かったとされている。

この作品に関する先行研究は数少なく、唯一テキストの詳細な分析を行っているのは Stefanie Giebert である³⁾。彼女はこの小説が下敷きとしているバラッドとの関連性を細かく分析し、かつ、妖精界を舞台とした他のファンタジー小説との比較を行っている^{注2)}。

また、C. W. Sullivan III は民話が入り入れられているファンタジー小説群の分析を行い、民話などで読者になじみ深

い妖精界を舞台とすることは、舞台となる非現実的な世界——いわゆる “Secondary World”——を読者にとってより身近なものとするための手段であると述べ、その一例としてこの小説を挙げている⁴⁾。

『吟遊詩人トーマス』のポストモダンの手法についての考察はこれまでのところ見当たらないが、これから検証していくように、本作品には間テクスト性・複雑な入れ子構造・メタフィクションといった複数のポストモダンの手法が取り入れられており、「ポストモダン・ファンタジー」の候補として挙げることができそうである。では、『吟遊詩人トーマス』はポストモダン小説の範疇に入れられるだろうか。結論から言えば、答えは否である。以下、その根拠を各章のプロットと語りの分析を通じて明らかにすることにより、ポストモダン小説とファンタジー小説の境界をめぐる議論を深める一助としたい。

「第1章 ゲイヴィン」の語りにおけるパラドックス

まず全体の語りの構成を見てみよう。『吟遊詩人トーマス』は4章に分かれ、それぞれ、Gavin, Thomas, Meg, Elspeth の1人称の語りから成っている。第1章では語り手でありトーマスの父親的存在のゲイヴィンが視点人物となってトーマスを描写し、第2章ではそのトーマスが語り手となって妖精界での冒険を語る。そして、第3部ではゲイヴィンの妻でトーマスの母親的存在のメグ、第4部ではトーマスの恋人（後の妻）エルスペースが、第1章でのゲイヴィンの語りと同様にトーマスを外から描写する。このように、トーマスを外側から見た語り、トーマスによる語りを囲んでいるという点において、この作品の語りの構造は一種の入れ子構造、それもかなり特殊なものだと言えることができる。

ポストモダン小説の理論的特徴を詳細に論じた *Postmodernist Fiction* (1987) において Brian McHale は、語りの中に語りは何重にも入れ込まれているものや、外側の語りと内側の語りとは頻繁に交代するものなど、複雑な入れ子構造はポストモダン小説のひとつの特徴だと論じている⁵⁾。なぜなら、これらの入れ子構造が、小説の外側の語りによって構築されている物語世界の実在の印象を脅かすからである^{注3)}。

では、各章の語りについて検討してみたい。第1章は、吟遊詩人トーマスがスコットランドの小作農民ゲイヴィンとその妻メグと知り合い、近所に住む娘エルスペースと恋愛

関係になるが、ある日突然姿を消すまでの経緯を語っている。プロット上ではこの章は、トーマスの人間的未熟さを読者に提示するものであり、次章で語られることになる妖精界での彼の精神的成長プロセスの前段階というべき役割に過ぎない。つまり、トーマスの自己顕示欲、虚言を弄する傾向、強い虚栄心、性的放縦などが、朴訥だが誠実なゲイヴィンとの対比によって浮き彫りにされるのである。

しかし、語りの観点からすると、この第1章はメタフィクション的要素が多分に含まれているという点で注意すべき章である。第1章の最も大きな特徴は、ゲイヴィンによって語られる内容と、ポストモダンの語りの技法とが互いを打ち消しあうように作用していることだ。

1人称の語り手ゲイヴィンは、言葉を飾るすべを知らない、純朴で篤実な人物として造型されている。確かに彼の語りには複雑な構文もなければ、凝った修辞も見当たらない。しかしながら、その語りの構造と文体を分析すると、彼が語る自己像と価値観・世界観とは逆のメッセージがそこから発せられていることがわかるのだ。

ゲイヴィンは冒頭から、“I’m not a teller of tales, not like the Rhymers”⁶⁾と言う。しかし、その直後に彼は“Jack the Knowe”というバイオリン弾きについての民話を紹介する。それに続けて彼は、ある秋の夜にトーマスが初めて現れたときのことを回想するが、それはあたかも妻のメグがそのとき語っていた物語の一部のようだったと言うのだ。

My Meg looks up. “Oh, Gavin,” she says, her voice strong against the noise of storm. “Gavin, it’s a night for the dead to ride, and no mistake.” [...] “The Wild Hunt rides tonight.” Meg’s eyes glinted with her eerie tale [...] Then her head came up sharp. And, “Gavin,” she says, “there’s knocking at the door.” I thought her saying it was still part of the tale. (11)
(下線および[]内の省略記号は筆者)

そして、豎琴を背負ってドアの外に立っているトーマスを見たゲイヴィンは、物語に登場するようなせむし男と間違っているのである—“Standing there was a very tall, very wet hunchback” (11)。このような語り口を通じて、語り手はトーマスを物語の作中人物に仕立てようとする。また、上記の引用文において、現在形 (looks, says), 過去形 (glinted, came), 現在形 (says), 過去形 (thought) と動詞の時制がめまぐるしく変わっていることにも注意したい。現在時

制は目の前の現実を語っているという印象を与えるが、一方過去時制は過去の出来事を物語る印象を与える。つまり、語り手は物語を語っているという印象と、目の前の出来事を「実況中継」しているという印象の両方を自分の語りに与えようとしているのだ^{注4)}。

自分の語りを物語に当てはめようとする一方で、ゲイヴィンは「現実」と「物語」を同じような調子で語るトーマスに対し、嘘をつかれているような不快な気分になる。

I did wonder how many of them were true, these ladies and queens and French.... It all seemed like a ballad. Truth was, I don’t much care: a good tale’s a good tale, wherever it comes from. But a man doesn’t like to be taken for a fool. And I couldn’t help thinking that a lad who sleeps at your hearth, eats your food and kisses your good-wife’s hand ought to speak plain with you. (36-7) (省略記号は原文通り)

つまり、ゲイヴィンによれば、トーマスは言葉を“veil”として用い、自分の真意を隠したり、相手をはぐらかしたりする道具として捉えている人間なのだ。トーマスは、“Words are real, Elspeth, as real as anything is” (41) と言い、バラッドの世界と日常の世界を同列に置いて話すが、そんな彼に対し、ゲイヴィンは誠実さが無いと感じるのである。このような否定的なトーマス観はメグの次の発言によっても補強され、ある程度的を射たものとして描出されている——“Beware, Thomas [...] Look you not throw your music after pride: it’s a rude servant, but a cruel master” (23)。

しかし一方で、ゲイヴィンの上記のような言語観を読者はそのまま受け取ることができない。なぜなら、ゲイヴィンの語り自体が、現実とフィクションを区別すべきだとする彼の主張を裏切っているからだ。

このように、作中人物ゲイヴィンから発せられるメッセージ（事実とフィクションとを区別せよ）と語り手ゲイヴィンから発せられるメッセージ（事実とフィクションにはっきりとした境界はない）との矛盾をつきつけられる読者は、彼が描くトーマス像についても、いわば二重写しのような印象を与えられることになる。たとえば、先に述べた彼の登場のしかたの描写や、誰もが理屈抜きに好きにならずにいられなくなるという彼の不思議な魅力についてのゲイヴィンの言葉からは、常人にはないものを持った人

間としてのトーマス像が浮かび上がって来る——“I'll not deny the Rhymer had a way about him” (25), “She[Meg] was taken with the lad, anyone could see that” (27)。しかしまた一方で、ゲイヴィンによるトーマスの言動の描写を通じてわかるのは、短気、傲慢、虚栄心、無責任、性的放縦さといった、彼の人間としての未熟さなのである。

つまるところ第1章は、プロットのレベルではトーマスの人間的未熟さと精神的成長の必要性を主として描いているのだが、その一方で、語りのレベルにおいては事実の記述とフィクションの記述とを同列に置いているわけであり、作中人物ゲイヴィンの言葉とは裏腹に、その境界のあいまいさが強調されたものとなっているのだ。このような語りの方法は Linda Hutcheon が提起したポストモダン小説の定義を想起させる。彼女の主張は、歴史記述とフィクションの記述がどちらも物語行為を通じて行われる点において共通しており、それを前提としているのがポストモダン小説であるというものだ——「ポストモダン・フィクションは（中略）歴史とフィクション、世界と芸術との間には継ぎ目がないという前提の慣習性と認知されざるイデオロギーを前景化し、それによって異議を唱え、そしてその読者に対して、われわれがみずからに向かってわれわれ自身とわれわれの世界を表象するときのそのプロセスを疑問視し、そしてわれわれの文化における経験の意味を作り、秩序を構築する手段を意識するようにと要求するのである」⁷⁾。

このことから明らかなように、ゲイヴィンの語りは語り自体に読者の注意を引きつける、きわめてポストモダンの要素の強いものなのであり、彼の発する実際の言葉の内容との間にはかなりのずれが認められるのである。しかしながら、そのずれに対して作者カシュナーがどこまで意識していたのかは不明なままに終わる。なぜなら、人物像と作中人物としての人物像は融合を見ることはないまま、ゲイヴィンは第2章以降、物語の背景にしりぞいてしまうからだ。

「第2章 トーマス」における教養小説的プロット

第2章はエイルドンの丘で妖精女王に出会ったトーマスが妖精界に連れて行かれ、そこで過ごす7年の間に精神的成長を遂げ、妖精界を出るまでを扱っている。第1章のゲイヴィンの語りにおいては異世界から来た人間であるかのように描かれることもあったトーマスも、彼自身が1人称の語り手となることで、その神秘的要素は消失する。さらに、“I thought — I didn't think I was really human”,

“I thought I came from somewhere else” というトーマスに対し、妖精女王は “You are a man of Earth. Elfland is not your home” (74-5) と断定し、彼の「思いあがり」を退ける。このように、第2章でのトーマスは等身大の普通の人間なのだ。

この章は『吟遊詩人トーマス』のプロットの要となる章なので、プロットと語りのそれぞれについて2節に分けて詳細に検討したい。まず本節ではプロットを中心とするトーマスの精神的成長のプロセスをプロットに沿って見てみよう。

トーマスの成長は2つの点について見ることができる。第1点は、人間として老衰・死という宿命を背負った存在であることを自覚したトーマスが、同じ宿命を共有する人間同士の愛こそが救いであるという認識に至るというものである。第2点は、虚栄心からいささか虚言を弄する傾向にあった彼が、妖精界で口をきいてはならないという掟を課されることにより、人間にとっての言語コミュニケーションの重要性を知り、空疎な言辭を振り回すことの愚を悟るというものだ。第2点については、プロットの分析だけでは不十分なので、詳しい検討は次節に譲り、本節では第1点について考察する。

元歌となった伝承バラッドの「うたびとトーマス」においては、キリスト教的世界と異教的世界との混在が主要テーマとなっているが⁸⁾、小説の方においては、宗教的な要素はほとんど見当たらない。この小説において対比させられているのは、限りある命しか持たない人間たちと、永遠の命を持つ妖精たちだ。

妖精界の中でただひとりの人間であるトーマスは、自分だけがいずれ老いさらばえ、死んでいかなければならない運命にあることを恨めしく思うが、一方で妖精たちは人間トーマスの持つ生命力に魅力を感じる。生命力はこの小説において、常に「温かさ」として表現されている。たとえば、バラッドにも登場し、人間界と妖精界の間を流れる「血の川」は、この小説においては、温かいものとして表現されている——“I wouldn't have thought it [the stream] would be so beautifully warm” (69)。

血の温かさに代表されるように、この小説においては、人間は温かみをもつものとして妖精たちを惹きつける——“There is a heat in you — a warm glow like the sun, like flame... it warms us” (95)。温かさはすなわち人間の生命力の現れであるが、ここで注意したいのは、それはいずれ消え去るものだからこそ温かいものとして捉えられていることである。つまり、この小説においては、永遠

の生命を持つ妖精たちに対し、老いていずれは死にゆく人間たちが対比させられているのだ⁹⁾。永遠の生命を持つ妖精たちは、変化をすることもない——“But the queen, and all around me [Thomas], never changed. They were young, and beautiful each after his kind...only I was doomed to mortality, and to change. Before them I would wither, fade, and die” (115)。

永遠の生命を持つ妖精たちの中にあっただけ一人老衰と死の恐怖に苛まれるトーマスの孤独感は、自分以外とは一切口をきいてはならないという女王の命令を受けることにより、さらに深まる。そんな中、彼は女王の兄からの挑戦を受け、謎解きに挑むことになる。この謎解きの課題の敷きとなっているのは、“The Famous Flower of Serving Men”という伝承バラッドだ。このバラッドの主な内容は、騎士の夫を強盗に惨殺された Eleanor が、男に変装して国王の小姓となり、やがて王の妃になるというものである。

トーマスは、女王の兄に殺されかけていた鳩が、実はエリナーの夫だった騎士の化身であることを突き止める。そして、自分の生命を危険にさらしながらも、騎士に自分の「言葉」(＝話す能力)を貸し与えることで、彼に真実を伝えるチャンスを受け、彼の魂を救うのだ。女王の兄とのこの対決を通じてトーマスは、死すべき運命を持ち、隷属的身分(人間界では貴族たちのお抱え音楽家、妖精界では女王の愛人)にある自分自身について内省を深める。そして、同じ立場にある者たち、たとえば鳩に姿を変えられた騎士、王の小姓となったエリナー、自分の召使(実は幼い頃に妖精界に連れてこられた人間であり、今は醜く老いさらばえた老婆)といった人々への共感を通じ、他者に対する同胞意識を深めるのである。そのことはたとえば彼が、自分がエリナーになった夢を見たり、鳩と自分が同じ心を持っていると語ることなどからも明らかだ——“For we were of one mind, the dove and I” (147)。

このような成長を通じて、彼は隷属的身分でありながらも精神的に自立を遂げるのである。騎士を救うべく、女王の兄の前に進み出たトーマスは、自分が召使いではなく「真の王子」だと感じる——“And in my lush brocades, standing before the glittering Elvin court, for once I felt like a true prince: Earth's emissary, and no servant” (156)。

このように、『吟遊詩人トーマス』のプロットの中心を成しているのは、人間存在についてのトーマスの理解の深まりのテーマであり、そのことは第4章でさらに明らかにされることになっている。

「第2章 トーマス」の語りにおけるパラドックス

興味深いことに、第2章のプロットと語りの特徴は、第1章と対照をなしている。つまり、写実的な語りを行う一方で、妖精界という非現実的なものを道具立てにすることにより、読者はこの話がフィクションであることを常に意識させられるのである。トーマスはゲイヴィンのように現在時制と過去時制を交互に用いたりすることはない。しかし、物語を語っているようなふりなど必要ないのだ。なぜなら、妖精界自体が物語の世界だからである。半人半馬の妖精や翼のある妖精たちの住む、夜も昼もない世界の描写により、読者は常にこれがフィクションであることを意識させられることになる。第2章は次のように始まる。

What songs do you sing to them in Elfland?

There, where all songs are true, and all stories history ... I have seen lovers walking in those glades[....] And some I almost recognized: Niamh of the Shining Hair [...] and [...] other faces, other figures [...] each one with their own story, no doubt, and now at peace, with all stories done.

And I do not know whether their peace was real, or if it was only the illusion of fair Elfland, a game of the Elves, a work of art. (63)

このように、第2章の世界はフィクションが現実となっている世界なのだ。ここで注目したいのは、オールセンが指摘しているように、ファンタジー文学そのものが“as if”がない、仮定の話がすべて現実である世界を扱う文学であることだ¹⁰⁾。だとすると、妖精界はそのままフィクション芸術、すなわち文学テキストのアレゴリーだという見方ができることになる。もちろんプロットをたどるだけでは、この小説に対してこのような解釈は念頭に浮かばないであろうし、また、必要もないだろう。しかし、第1章を読んだ読者はこの小説の語りに潜む矛盾をすでに感じ取り、現実とフィクションに対し、どのようなスタンスを取るべきか迷っている。ゆえに、第2章に対しても必然的に語りのレベルでも反応してしまうことになる。つまり、文学テキストとテキスト外の世界の関係をどう捉えるべきか、読者はトーマスの語りを通じて探ろうとすることになるのだ。

さらに、第2章は言語のあり方をテーマとすることにより、読者の注意をいっそう語りに引きつけようとする。第

2章において妖精界では互いの名前を呼ぶことはタブーとなっている。これは、妖精の名前を呼ぶとその妖精を呼び寄せることができるという民間伝承にもとづいて作者が作品中に導入したと思われるが、作品全体の言語に関するテーマを考えると、名前を呼んではいけないという掟にはそれ以上の意味を見いだすことができる。名前と実体との乖離は言語の象徴システムの不在を表しているといえることができるからだ。それから考えると、先の記述とは矛盾するが、妖精界は言語を超えた世界のアレゴリーだとも言える。

さらに、言葉を封じられたトーマスの苦しみを描くことにより、プロットの上でも妖精界は沈黙を通じて真実を獲得する世界として提示される。トーマスに7年間自分以外の者と口をきくことを禁じた女王は、彼との別れに際してこのように言う——“From seven years of silence, your tongue has been bred to truth, and great truth” (166-7)。女王のこのセリフは、プロットのレベルでは、トーマスに沈黙を強いることで言語のコミュニケーションの重要性を認識させ、沈黙を守った褒美として「嘘をつけない舌」を授かったということを意味している。しかし、メタフィクションのレベルでは、名前を呼ぶことのタブーが言語の象徴システムの不在を表しているといえるのと同時に、真実は言語を通じては獲得できないものであることを表しているとみなすことができるだろう。このような読みが正当化され得るのは、これまで見てきたように、第1章と第2章の語りがプロットを超えたレベルでの読みを読者に要求するからである。

パラドックスが生じているのは、妖精界の持つ象徴的意味についてだけでなく、第2章の語り自体についても同様だ。たとえばトーマスは女王が言葉を超えた存在であると言う——“Words were brittle and unreal, next to the hot blood that sang in my ears. What use for words with her?” (66)。そういう彼女とのセックスが官能の極地たるべきは当然だろう。だが、語り手トーマスはその描写を行うにあたり、メタファーを駆使した凝った文体に頼らざるを得ないのだ^{注5)}。

I touched her face, her hair, her lips, letting my hands speak for me. Touching her, my hands grew another sense, a deeper one beyond the daily touch that tells us if something be hot or cold, smooth or rough. Her body had a thousand textures, and each of them spoke to me. (165)

すべては言語の構築物にならざるをえない。このような世界観はまさにポストモダン的な世界観に通じるものである。というのは、ポストモダン小説における世界観によれば、「現実」は、それを描き出すテキストの数だけ存在するのであり、そのうちのどれか一つの「現実」が真実であるということとはあり得ないからだ^{注6)}。

結局第2章の語りの分析を通じてわかることは、妖精界がプロットと語りのレベルにおいてそれぞれ異なり、しかも互いに矛盾する世界を象徴しているということだ。プロット上では、妖精界は単純に、老衰・死が存在しないユートピア的世界であるが、語りのレベルで言えば、文学テキストがそのまま現実であることから、妖精界は文学テキストのアレゴリーだとも言える。さらに、妖精界は言語を超えた「真実」の世界として提示されているが、一方、その妖精界を描写するためには結局言語を用いざるを得ないというポストモダン的な言語認識を体現していることから、妖精界はポストモダン的な言語観のアレゴリーとみなすこともできる。

このような、妖精界に込められた相互矛盾する意味のせめぎあいは、トーマスが妖精界を現実の世界より“real”だと言ったり、その逆のことを言ったりすることなどにも表れている。たとえば彼は、妖精界へ続く果樹園に着いたときに、“in that orchard it was hard to think of other things — as though the place itself were more real than anything else” (72) だと思うのだが、また一方で、妖精界から戻ってメグのつくった焼き立てのパンに触りながら、“real”なものに触れる喜びを語るのである。(179-180) もっと端的な例としては、トーマスが妖精界を“more than the world, and less” (68) と表現していることが挙げられよう。

これらの例に見られるような撞着語法、矛盾した言説は、妖精界の持つパラドキシカルな性質をよく表していると言えよう。そして、この相互矛盾は最後まで解決されることはない。そのことから生じるのは妖精界のとらえどころのなさという印象である。トーマスの精神的成長をめぐるプロットがリアリスティックに描かれているにもかかわらず、この章には奇妙に現実感が欠如しているという印象がつかまとうのだが、それは舞台がフィクションの世界だからではない。プロットが目指すものは明白であるが、言語に関する認識に関しては、読者は袋小路に迷い込んだままだからである。

「第3章 メグ」・「第4章 エルスベス」の語りにおけるメタフィクションの不在

第3、4章においては、妖精界から戻ったトーマスは、虚栄心・傲慢・虚言癖を克服し、「まことのトーマス」として予言能力を身につけた人間として登場する。視点人物兼語り手はそれぞれメグ、エルスベスである。

第3章においては、7年の間に老化が進んだメグとゲイヴィンと、肉体面では全く変化していないが、精神面では別人のようになったトーマスとが対比されて描かれている。メグの語りは第1章のゲイヴィンの語りとは異なり、リアリズム小説の語りである。メグもゲイヴィンも、そしてエルスベスも、7年間妖精界にいたというトーマスの言葉を、最初は信じたい気持ちで聞くが、彼が予言能力を用いて盗賊を追い払う場面を目の当たりにして、徐々に受け入れるようになる。そして、彼に捨てられたと思い、恨んでいたエルスベスも、予言能力を持った吟遊詩人として成功したトーマスの心からの求婚を受け入れる。これが第3章のプロットである^{注7)}。

ここでは人間の持つ「温かみ」が、その欠落した妖精界と対比されて伝えられ、第4章のクライマックスの準備をする。それはたとえば次の引用文などに端的に表れている。

As the two of us worked the bread, he [Thomas] said, "This is good," smelling the warmth already beginning to rise from the dough in his hands. "You [Meg] don't know how good — to be making something, something real, with a hot fire burning and real people beside me...." (179-180)

続く最終章の第4章では、妻となったエルスベスの語りを通じて、予言能力を持ち、真実しか語ることのできないトーマスの苦悩が伝えられる。さらに、エルスベスとトーマスの夫婦愛の描写を通じ、死の宿命に対する救いとしての人間愛のテーマが謳い上げられる。第3章と同じく、本章にもトーマスの内面描写はなく、視点人物は終始一貫してエルスベスである。まず、プロットを簡単に紹介しよう。

この章は、伝承バラッド "The Trees They Do Grow High" を元歌としていると思われる^{注8)}。このバラッドは結婚相手としてずっと年下の少年を与えられた女性を主人公としたものだ。少年だった夫が日に日に成長し、一人前

の男になろうとするが、息子が産まれてまもなく、病死してしまうという内容である。『吟遊詩人トーマス』においては、妖精界に行く以前の不倫相手の公爵夫人との間に生まれ、公爵の嫡男として成長した Hugh Errol が、長じて母親ほど年上の女性と結婚するが、息子が産まれて間もなく病死する。予知能力により我が子の悲しい運命を前もって知ってしまったトーマスは人知れず苦悩するが、妻エルスベスはそんな夫の若き日の過ちを許し、悲しみを分かち合う。彼女の姿を通じ、作者カシュナーは、愛する者たちの、そして自らの老衰・死という運命を背負わされた人間に対し、愛こそがその苦しみ・悲しみから人間を救うことができる^{注9)}と訴えるのだ。

この章のクライマックスは、エルスベスがトーマスに、彼に捨てられたと思い込んでいた7年間の孤独を訴え、トーマスの方でも妖精界での孤独を彼女に訴え、心を通わせたふたりが愛の営みを交わすに至る場面である。

He rocked me, rocked us. "Oh, God, Elspeth, you know what you are to me. She never wept, she cannot give birth [....] I was so lonely there; as lonely as you were here."

"I was so wretched," I sobbed. "Only Meg, and even she not..."

"It's over, love, it's over. I'm here. Elspeth, I'm back."

He said it again and again, until I heard and believed him.

I took him with me, to my bed; and though we were storm-wracked, weary from the tempests we'd ridden, we came together in final exultation, triumphing over grief and separation. (241)

この引用文に続けて、エルスベスはこの結果として双子が産まれることとなったと述べる。子どもを産む能力のない妖精女王との対比が意図されているのは明らかだ。しかし、第3節で引用した妖精女王との交わりの場面の描写と比べた場合、上記の引用文がいかに抽象的かつ要約的記述であるかは明らかであろう。限りある生命と滅びゆく肉体を持つ人間同士の愛のテーマは、実際の肉体を感じさせない、平板な文章で語られるのである。

第3章と第4章は、プロットがクライマックスに向かっているにもかかわらず、どこことなく単調な、何か取ってつけたような印象を与える。それは、上に述べたように、語

りがプロットを消化するためだけに、比喩などの修辞を駆使することなく、ひたすら目の前の出来事をたどっていただくだけだからだと思われるが、さらに、もっと大きな問題として、第1章と第2章の語りを通じて間接的に読者に提示されたポストモダンの言語観をめぐるテーマが置き去りにされたままだからではないかと思われる。

結局、第3、4章はプロットのレベルでのトーマスの成長を確認し、人間愛のテーマを最終的に強く打ち出すためのみに存在していると言ってもよいだろう。言語をめぐるテーマについて、プロットのレベルでは、トーマスが真実しか口に出せない人間となったということで解決がなされる。女王はトーマスに言う——“From seven years of silence, your tongue has been bred to truth, and great truth” (166-7)。だが、“great truth”というのが、第3、4章では単に未来の出来事を予知することや嘘をつかないことというくらいの意味で捉えられているのは、小説全体が提示している言語のテーマを矮小化させてしまったと言えなくもない。妖精界が「真実」の世界であるというのは、単に人間界でのフィクションの出来事が現実起こっていることだということを意味するのではないことは、語りのレベルですでに確立されている。妖精界が文学テキストのアレゴリーであり、妖精界と人間界の間のダイナミクスはそのままテキストと現実の間のダイナミクス、つまり、ポストモダンの世界観の根幹に関わる重要な問題である。第1、2章で追求されたテーマは、プロットのレベルでは解決に向かうにもかかわらず、語りのレベルでは竜頭蛇尾な様相を示すことになるのだ。小説末尾に向かうにつれて小説が何か平板な印象を強めていくのは、これが原因ではないかと考えられる。

結 語

以上の分析から、この小説にポストモダンの言語観・世界観が取り入れられながらも、それが追求されることなくプロットの背景にしりぞけられていることが明らかになったと思う。結局、作者カシュナーにとって第一義であったのは、いくつかの伝承バラッドを組み入れて作り上げた13世紀のスコットランドの小説世界に読者をタイムスリップさせることだったのであり、ポストモダンの手法はその手段として採用されているに過ぎなかったようだ。彼女の最大の関心は、小説がテキストにより構築された世界であるという事実を目を向けさせることにあったのではなかった。そのことは、小説の結末があくまでプロット上の

解決にとどまっていることから明らかである。つまり、カシュナーは語りの構造や文体を通じてこの小説が発するメッセージに対して無自覚だったと思われるのだ。

『吟遊詩人トーマス』の分析を通じて結論として言えることは、ファンタジー小説とポストモダン・ファンタジー小説の違いは、最終的にはテキストこそが現実であるという存在論的認識が小説全体を貫いているかどうかということだ。アタベリーが論じた『冬物語』と『リトル、ビッグ』の比較検討については後日に譲りたいが、少なくとも本稿が明らかにしたことは、テキストこそが現実であるという世界観をどう扱うかを作者が意識していたかどうかにかかわらず、メタフィクション的要素を取り入れるということ自体がその問題を必然的に読者に突きつけることになるのであり、結果として小説全体のテーマのひとつになってしまうのは必然的な成り行きなのということである。プロット上でのテーマが完結したとしても、語りのレベルでその問題を回避することは、結局小説が読者に訴えかける力を減じてしまう危険性を常に孕むことになるだろう。

注

注1) たとえば、*Library Journal* の書評は、“The author of *Swordpoint* brings the freshness of her storytelling talent to this ballad-inspired tale of a man's brush with immortality and its inescapable legacy” と述べ、絶賛している¹¹⁾。また、*Boston Globe* 紙には、“Poul [sic] Anderson has hailed it [*Thomas the Rhymer*] as ‘Lyrically written and humanly moving’” との記述がある¹²⁾。

注2) ギーバートによれば、この小説の元歌となっている伝承バラッドは“Thomas Rhymer” (Child #37) である。(Giebert, 219) ギーバートはこの他にも、“Tam Lin” (#39), “Earl of Errol” (#231), “Fair Annie” (#62), “The Broomfield Wager” (#43), “The Unquiet Grave” (#78), “The Elfin Knight” (#2), “Riddles Wisely Expounded” (#1), “Lady Isabel and the Elf Knight” (#4), “Gil Brenton” (#5) などの伝承バラッドが作中において直接間接に言及されていると指摘している。(Giebert, 222)

注3) マクヘイルはポストモダン小説における入れ子構造のその他の例として、内側の語りと外側の語りの見分けがつきにくいもの、内側の語りが外側の語りを模倣するもの、作中人物が作者を探し求めるものな

どを挙げている。

なお、本作の入れ子構造がマクヘイルの言うポストモダンの特徴を持っていることは、たとえば訳者の井辻朱美氏の次のようなコメントからも明らかである。「訳していてふしぎでもあり、興味深かったのは、Aという人物の視点から描かれたBという人物が謎めいていて神秘的なので、Bの一人称部分にはいりさえすれば、この人物の本質がわかるだろうと思うのだが、実際にBの語り部分にはいってみると、謎はあいかわらず解けないということである。(中略)かくして4人の主要人物は、4方向からちがった光で照らしだされる4つの像になる。」¹³⁾

注4) ここ数十年の間に、現在時制のみが用いられた小説や、現在時制と過去時制をかわるがわる用いている小説は急増している。最近の小説における現在時制の用い方については宮原一成氏が詳しい分析を行っている。Miyahara, K: Why Now, Why Then?: Present-Tense Narration in Contemporary British and Commonwealth Novels. *Journal of Narrative Theory*, 39 (2), (2009) を参照されたい。

注5) このあたりの官能的描写については、伝承バラッド“Thomas Rhymer”の素材となった、1410年ごろに書かれた中世ロマンズ“Thomas off Erceldoune”の影響が色濃く認められることが日本バラッド協会第3回会合(平成22年3月28日 京都大学)のシンポジウムの席上、山中光義氏より示唆された。これに関連して付言すれば、鎌田明子氏は、“Thomas off Erceldoune”に見られるかなり露骨な性的描写が現存する伝承バラッドから抜け落ちているのは、伝承バラッドにおいては妖精の女王が聖母マリアと重ね合わされているからだ指摘している¹⁴⁾。

注6) マクヘイルは、ヤコブソンの“dominant”(文学作品において焦点となる要素。その作品中のほかの構成要素を支配し、決定し、変質させる)の概念を援用して、モダニズム文学からポストモダン文学への移行を、「認識論的な(“epistemological”)」「dominant」から「存在論的な(“ontological”)」「dominant」への移行であると論じている。つまり、モダニズム文学においては、現実のひとつだけであり、それに対する認識のしかたがさまざま存在するという立場であるのに対し、ポストモダン文学においては、そもそも唯一の現実が存在せず、テキストによって提示された数だけ現実が存在するというのだ。

(McHale, 6)

注7) 第3章・第4章におけるゲイヴィンは、トーマスの話を嘘だと決めつけるだけの人物、つまり第1章でのプロット・レベルでの人物像を引き継いだままに描写されており、語り手でもあった第1章において示唆されていた人物造型の複雑さは見られない。このことは、作中人物に対する作者の関心が語り手としての彼には向いていなかったことを間接的に示すものであろう。

注8) ギーバートは、元歌として“Earl of Errol”(チャイルド#231)を挙げている。

文 献

- 1) Olsen L: *Ellipse of Uncertainty*. Greenwood Press, Connecticut (1987)
- 2) Attebery B: ファンタジー文学入門(谷本誠剛・菱田信彦訳), 大修館書店, 東京(1999): *Strategies of Fantasy*. Indiana U. Press, Bloomington (1992)
- 3) Giebert S: *Elfland Revisited: A Comparative Study of Late Twentieth Century Adaptations of Two Traditional Ballads*. diss., U of Trier (2007) 25 August. 2010 <<http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2009/514/pdf/diss-giebert.pdf>>
- 4) Sullivan III C.W.: *Folklore and Fantastic Literature*. *Western Folklore*, 60 (4), 279-97 (2001)
- 5) McHale B: *Postmodernist Fiction*. Routledge, London (1987)
- 6) Kushner, L: *Thomas the Rhymer*. Victor Gollancz, London, 9 (1991) 以下、本文中にページ数を記載する。
- 7) リンダ・ハッチオン: ポストモダニズムの政治学(川口喬一訳), 法政大学出版会, 東京(1991), 83.
- 8) 山中光義: バラッド鑑賞. 開文社出版, 東京(1998)
- 9) Giebert, 230.
- 10) Olsen, 21.
- 11) Cassada J: rev. of *Thomas the Rhymer*, *Library Journal*, 115 (5), 116 (1990)
- 12) Rev. of *Thomas the Rhymer*, *Boston Globe*, 13 May, 82 (1990)
- 13) 井辻朱美: 訳者あとがき. 吟遊詩人トーマス, 早川書房, 東京(1992), 378-9.
- 14) 鎌田明子: John Keatsにおけるトマス伝説の受容.

Online posting. 2 February 2009, 日本バラッド協会
研究ノート, 30 August. 2010 <<http://www.j-ballad.com/note/111-john-keats.html>>