

## 現代英国ファンタジーとその背景

安藤 聡

演劇や抒情詩、あるいは推理小説や伝記と並んで、児童文学は英国の文学に特に顕著な分野と言えよう。フランスの文学史家ポール・アザールは、「英国ほど児童文学の中に不滅の国民性を刻み込んだ国は世界中どこを探してもない」と断言している<sup>1</sup>。中世の頃には児童向けの宗教詩が書かれていて、例えばオウピー夫妻の編纂によるオクスフォード版児童詩アンソロジー (Iona & Peter Opie eds., *The Oxford Book of Children's Verse*, Oxford University Press, 1973/1994) はチョーサーの子供向け説教詩「言葉を慎むこと」(十四世紀後半)で始まっている。チャップ・ブツクの時代(十七世紀末〜十九世紀初頭。当時の名称では「ペニー・ヒストリー」)には平易な物語が多く書かれ子供にも広く読まれた。『ロビンソン・クルーソー』が児童文学史上の名作でもあり得たのは、平易な言葉で再話されてチャップ・ブツクとして流通したからである。ミルトンの『失楽園』と並んで十七世紀のキリスト教文学を代表するバニヤンの『天路歷程』もまた、作者の意図を超えてある種の冒険物語として子供

にも愛読されることとなった。例えばジョージ・エリオットの『フロス河畔の水車小屋』では、主人公マギーの幼年時代の愛読書のひとつに『天路歷程』が見られる<sup>2</sup>。

だが、マーガレット・ドラブルらによる『オクスフォード英文学事典』の説明にもあるとおり、児童文学史上の名作の多くは十九世紀後半に書かれたのであり<sup>3</sup>、本格的な児童文学の歴史も十九世紀後半に始まったと考えるのが妥当であろう。児童文学が教育的・道徳的意図から解放され、純粹な文学作品として価値のあるものが書かれ始めたのが十九世紀後半、あるいはより正確に言えば一八六〇年代だからである。

英国の児童文学の中で、特に注目すべきジャンルは冒険小説とファンタジーであるに違いない。冒険小説は十八世紀の『ロビンソン・クルーソー』や『ガリヴァー旅行記』から十九世紀前半のウォルター・スコットの一連の作品に続く伝統を継承しつつより若い読者を対象とした作品として、十九世紀中葉に元海軍軍人のフレデリック・マリアットが『マスターマン・レディ』

(二八四二)や(グレアム・グリーン)の幼年時代の愛読書の一つでもある)『ニュー・フォレストの子供たち』(二八四七)を、R・M・バラントインが(ウィリアム・ゴールドディングに『蠅の王』を書かせる動因となった)『珊瑚島』<sup>4</sup>(一八五八)を著し、やがてこのジャンルの古典とも言うべきR・L・ステイヴンソンの『宝島』(二八八三)が書かれるに至った。その後、英国の冒険小説は一時的な衰退期を迎えるが、一九三〇年にアーサー・ランサムが『ツバメ号とアマゾン号』を上梓したことで復活し、それからこの系譜は一方ではローズマリー・サトクリフなどの歴史を題材とした冒険物語へと、もう一方ではフィリップ・ピアスの『ハヤ号セイ川を行く』(一九五五)やウィリアム・メインの『砂』(一九六四)など、より日常的な冒険の物語へと継承されて行く——このような日常的な冒険物語はイーディス・ネズビットの『宝探しの子供たち』(二八九九)をその始祖と考えることも出来るが。

英国の近代的なファンタジー童話の伝統はジョージ・マクドナルドの短編集(一八六四、六七)やルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』(一八六五)、あるいは(道徳教育的意図が濃厚な作品ではあるが)チャールズ・キングズリーの『水の子』(二八六三)などに始まったと一般に考えられている。その前兆はジョン・ラスキンの『黄金の川の王様』(一八五二)やW・M・サッカレイの『薔薇と指輪』(一八五五)といった作品にすでに見られる。その後、二十世紀初頭にはJ・M・バリーが

『ピーター・パン』(一九〇四初演、一九二一小説化)を、ケネス・グレイアムが『柳に吹く風(たのしい川べ)』(一九〇八)を、一九三〇年代にはJ・R・R・トルキーンが『ホビット(の冒険)』(一九三七)を、アリソン・アトリーが『時の旅人』(一九三九)を書いた。アトリーのこの作品から続く「時間ファンタジー」という伝統は、ルーシー・M・ボストンの『グリーン・ノウの子供たち』(一九五四)、ピアスの『トムは真夜中の庭で』(一九五八)、あるいはジョウン・G・ロビンソンの『思いの出のマーニー』(一九六七)といった作品に受け継がれて行く。ボストンの『グリーン・ノウ』やメアリー・ノートンの『借り暮らしの小人たち(床下の小人たち)』のように、複数の続編を持つシリーズが多いことも、二十世紀後半以降のファンタジーの特徴であろう。C・S・ルイスの『ナルニア国年代記(物語)』全七巻(一九五〇～五六)やJ・K・ローリングの『ハリー・ポッター』シリーズ全七巻(一九九七～二〇〇七)がその代表である。(なお、トルキーン『指輪物語』は、少なくとも作者の意図としては全三巻からなる連作ではなく一編の長い物語であり、また必ずしも児童文学ではない。)

#### 一 ファンタジー黄金時代とその背景

英国の児童文学史上には、特に優れたファンタジーが集中している「ファンタジー黄金時代」と言うべき時期がいくつかある<sup>5</sup>。最初に『水の子』と『不思議の国のアリス』、それに「軽

い姫」や「黄金の鍵」などジョージ・マクドナルドの短編や中編が出版された一八六〇年代を、「第一次ファンタジー黄金時代」と呼ぶことにしたい。一八七〇年代にもキャロルの『鏡の国のアリス』(一八七二)やマクドナルドの『お姫様とゴブリン』(同年)、またM・L・モウルズワースの『郭公時計』(一八七七)などが続くが、一八八〇年代になると前述のとおり冒険小説や、J・H・ユーイングら女性作家による家庭小説などが児童文学の主流になり、ファンタジーは一時的に影を潜める。

「第二次ファンタジー黄金時代」は『ピーター・パン』や『柳に吹く風』、またラディヤード・キプリングの『ブツクの丘のバック』(一九〇六)などが書かれた一九〇〇年代であろう。ファンタジー以外の分野でも活躍したネズビットは『砂の妖精』(一九〇二)や『魔除け物語』(一九〇六)など、現実世界を舞台にファンタジー的物語が展開するいわゆる「日常的魔法(Everyday Magic)」と呼ばれる分野を開拓した。一九一〇年代にもウォルター・デ・ラ・メアやエレナー・ファージョーンといった作家が活躍していたが、いずれも短編作品が多いためか、一九〇〇年代ほど大作が集中している印象がない。一九二〇年代にはヒュー・ロフティングの『ドクター・ドゥーリトル(ドリトル先生)』シリーズ(最初の六作品が一九二二、二三、二五、二六、二八、二九)やA・A・ミルンの『くまのプーさん』(一九二四)と『プー横丁に建った家』(一九二八)など人気の高い作品が出版されているが、二〇年代を児童文学

史上の「ファンタジー黄金時代」に位置づけるにはこれらの作品はやや特殊性が高い。

英国ファンタジーの歴史の中では、一九三〇年代もまた小さな「黄金時代」に違いない。ネズビットの作品と並んで「日常的魔法」の最高傑作に数えられるP・L・トラヴァースの『メアリー・ポピンズ(風に乗って来たメアリー・ポピンズ)』(一九三四)とその続編『帰って来たメアリー・ポピンズ』(一九三五)が出版されたのがこの時期である。三〇年代には他にもトルキーンの『ホビット』やアトリーの『時の旅人』、あるいはヒルダ・ルイスの『飛んだ船(とぶ船)』(一九三九)といった作品が書かれた。

だが、一八六〇年代と一九〇〇年代に続く「第三次ファンタジー黄金時代」と呼ぶべき時代は、むしろ一九五〇年代であろう。この時期には(C・S・L)ルイスが『ライオンと魔女』(一九五〇)から『最後の戦い』(一九五六)までの『ナルニア』を毎年一巻ずつ出版し、ノートンが『借り暮らしの小人たち』シリーズの最初の三巻を、ポストンが『グリーン・ノウ』シリーズの最初の三巻を、さらにピアスが名作『トムは真夜中の庭で』を世に送り出した。他にもキャサリン・ストーの『マリアンヌの夢』やマイケル・ボンズの『くまのパディントン』(いずれも一九五八)といった作品がこの時期に出版されている。児童文学以外でもトルキーンの『指輪物語』(一九五四〜五五)やマーヴィン・ピークの『ゴーマンガースト』(一九五〇)、『タイタス・

アローン』(一九五九)といった注目すべき作品が散見される。

これら三期にわたる「ファンタジー黄金時代」の背景として、いくつかの要因が考えられよう。ピーター・ハントは一八六〇年代から第一次世界大戦前頃の児童文学興隆の背景として、小家族化、本の低価格化、初等教育の普及による需要の拡大などを指摘している<sup>6</sup>。ハントは同じ箇所、プレ・ラファエル派(一八四八年頃〜一八五〇年代中期)の影響やヴィクトリア時代的実用主義の反動としてファンタジーが繁栄したことも触れている。ジョン・ロウ・タウンゼントは十九世紀中葉までにシャルル・ペロー(一六二八〜一七〇三)、グリム兄弟(二七八五〜一八六三、一七八六〜一八五九)、H・C・アンデルセン(一八〇五〜七五)の童話集が英訳されたことの影響を重視している<sup>7</sup>。ハンフリー・カーペンターもハントと同様、十九世紀後半の小家族化を児童文学黎明期の背景として指摘している<sup>8</sup>。少子化は親の目が一人ひとりの子供に行き渡ることを可能にし、子供の成長過程や教育に対する関心を高め、幼年時代を感傷的に理想化する風潮を生み出した。こうした変化が児童文学の繁栄を促したことは想像に難くない。カーペンターはまた、十九世紀後半に社会が不安定化したことで、大人の世界に失われた安らぎや安定を子供の世界に求めたことの影響を指摘している<sup>9</sup>。

一方で、児童文学全般と言うよりも、ファンタジーがこの時期に特に多く書かれ広く読まれ評価された背景には、この時期

に蔓延していた悲観主義が考えられる。カーペンターによれば、一八五〇年代までは(少なくとも文学的素養のある階層の成人男女にとつては)大人の世界が希望に満ちていたゆえ(例えば一八五一年のロンドン万博はその象徴である)、童心や想像力の本質が意識されることがなかったという<sup>10</sup>。だがこのような繁栄に翳りが見え始め、社会構造の矛盾が露呈し始めた一八六〇年代になると、現実の社会に対する批判的な見解を持つ内省的なファンタジーが書かれ始めた<sup>11</sup>。一八六〇年代はまた、ダーウィニズムが世界を震撼させた時期でもあった。神の創造によるものと考えられていた生物の「種」が、性選択を通しての環境への適応によって「進化」した結果であるというダーウィンのこの新説(『種の起源』の出版は一八五九年、口頭発表はその前年)が、当時のキリスト教社会を動揺させるのに十分であったことは想像に難くない。例えば『水の子』は、一面ではキリスト教的世界観とダーウィニズムを折り合わせようとする試みでもある。

エドワード七世時代とほぼ重なる一九〇〇年代は、世紀の変わり目という大きな分水嶺の直後であることに加えて、六四年の長きに亘って(実際には六二年と七か月)大英帝国全盛時代と同義であり続けたヴィクトリア時代が幕を降ろしたこと、ボーア戦争以降の国際世論における英国の孤立によって、国民の精神的・道徳的士気が衰退していた時代であり<sup>12</sup>、経済的には「英国資本主義の小春日和」<sup>13</sup>であったにもかかわらず、「時

代の変化とそれにとまなう不安の中にただよっていた」<sup>14</sup>時代であったことなど、さまざまな意味で大きな変化の過渡期であった。また、ナショナル・トラストが一八九五年に創設されたことに象徴されるとおり、産業革命以降の工業化、都市化による自然環境や伝統的風景の危機が意識され始めたのがこの頃である。『ブッカの丘のバック』や『柳に吹く風』には、明らかにイングランドの田園風景が失われ行くことに対する危惧が読み取れよう。

一九五〇年代は第二次世界大戦後の混乱や喪失感（両大戦における英国の人的被害は甚大なものであった）のみならず、インド独立（一九四七）に始まる植民地の相次ぐ独立やスエズ動乱（一九五六）に代表されるように大英帝国の終焉が決定的となった時期であった。植民地の喪失は伝統的な貴族文化の衰退をも意味する。例えば一九五六年の初夏に設定されたカズオ・イシグロの『日の名残り』（一九八九）は、新しい主人である米国人資本家の振る舞いに当惑する年老いた執事が、奉職する屋敷の全盛時代とその頃の主人やその周辺の間人間関係を回想する物語である。このような意味で、一九五〇年代はナショナル・アイデンティティーの危機の時代とも言えるであろうが、それは帝国の終焉や貴族文化の衰退ばかりでなく、例えば米国文化の流入による生活様式の変化、それに伴う英国的伝統の危機という問題にも起因している。さらに言えば、一九五八年に英国で最初の高速道路（motorway：自動車専用道路）が開通した

ことが示すとおり、この時期は自家用車の普及によって田園風景がさらなる危機に見舞われた時代でもあった。同時に都市化の波は留まることなく、例えばバーミンガムとオクスフォードの人口は一九〇〇年から一九五〇年の間にいずれもほぼ二倍になっている。（したがって、バーミンガム郊外に育ちオクスフォードで生涯の大半を過ごしたトルキーンは、これら二つの「伝統的風景の喪失」を目の当たりにしていたはずであり、『ホビット』や『指輪物語』はそのような危機意識の産物でもあると解読できよう。）

カーペンターは一九五〇年代から七〇年代にかけてのファンタジー作品に共通する特徴として、過去の発見（あるいは再発見）を主題とすること、自分の家族（あるいは滞在している屋敷）に関する歴史や神話と偶然遭遇した一人か二人の子供が、魔法や超自然が引き起こす事件に巻き込まれて危険を冒すことになり、その結果として何らかの精神的、道徳的、知的成長を遂げる、という筋書きを持つことを指摘している<sup>15</sup>。キンパーリー・レノルズは一九五〇年代の代表的な作品がいずれも広い屋敷で孤独な状況に置かれている思春期前の少年を主人公とし、直線的な時間が断絶した状況の中で子供と大人の関係を探求していること、また風景の変化が与える不安と男女間（少年と少女の間）の愛情と相互依存関係を描いていると言う<sup>16</sup>。ハントは一方で、一九五〇年代から六〇年代にかけての英国のファンタジーが変化（すなわち「新たな破壊された世界」と

の格闘を表現していて、「過去への郷愁と未来への自覚の緊張関係を示している」と指摘する<sup>17</sup>。一九五〇年代は英国が急激な変化の直中であつて過去との連続性を喪失するという危機に見舞われていた時代であり、その危機意識がこれらのファンタジー作品に反映されているということは確かに言えるであろう。この時代の名作ファンタジーはいずれも、「過去との連続性の喪失と回復」の物語なのである。

ボストンの『グリーン・ノウの子供たち』では母親の死、父親の再婚、さらに父親の海外赴任のために孤独を強いられている幼い主人公トリーが、会ったことのない母方の曾祖母オウルドノウ夫人から招待を受け、夫人が一人で住む古い屋敷でクリスマス休暇を過ごし、三百年前にその屋敷に住んでいた三人の子供たちと時を越えて巡り逢う。馴染めない継母の保護下や居心地の悪い学校で自分の居場所や過去とのつながりを失い、孤独と喪失感に苛まれていたトリーは、曾祖母や十七世紀の子供たちとの出逢いを通してその屋敷を自分の居場所と認識するに至り、過去とのつながりを取り戻し、孤独を克服している。

ピアスの『トムは真夜中の庭で』もまた、主人公が過去との連続性を回復する物語である。弟の病気のため夏休みに親戚の家に預けられたトムは、遊び仲間がいない環境に置かれて退屈で居心地の悪い思いをして過ごすことを余儀なくされるが、夜中に柱時計が十三時を打つ音に誘われて、昼間の現実世界には存在しない庭園に迷い込み、そこで少女ハティと出逢う。ハティ

との出逢いを通してトムは、自分が違和感を持ちつつ滞在している親戚宅の過去を発見し、「時間」について学び、最後に彼女と再会することで過去から現在に続く「連続性」を認識するに至っている。

ルイスの『ナルニア』はナルニア国の最初と最後を描いた第六巻と第七巻を除いて、いずれも「過去との連続性を回復する物語」であると言えよう。第一巻『ライオンと魔女』は、「白い魔女」の支配下であり、クリスマスと春の訪れを阻止され、百年の冬が続くナルニアを、戦時下の英国から来た四人の兄弟姉妹が救う物語である。第二巻『カスピアン王子の角笛』では独裁者ミラーズによって否定されたナルニアの歴史・伝統を同じ四人の少年少女の協力で回復し、正統な王位継承者であるカスピアン王子が王として即位するまでを描いている。続く『朝びらき丸東の海へ』ではカスピアン王の父の親友であった行方不明の七人の貴族を探すための東の果てへの航海が語られ、その後の『銀の椅子』では「緑の魔女」に幽閉されたカスピアンの息子リリアン王子を救出するための冒険が綴られる。第五巻『馬と少年』は第二巻と双壁をなす物語で、ここでは遠い地で虐待されて育った、正統な王位継承者であるコー王子（シャースタ）がアーケンランド（ナルニアの隣国）に帰還するまでの冒険が展開する。いずれの巻でも過去との連続性は邪悪な権力によって断ち切られていて、ナルニアをその悪の力から救うために「アダムの息子」と「イーヴの娘」すなわち人間の少年少

女が、ナルニアを含む世界の創造主アスランに「呼び寄せられる」のである。

このように一九五〇年代のファンタジーが「失われた過去との連続性」を探求するという主題を共有しているのは、物語内の世界と同様に過去との連続性を失いつつあった現実世界の反映であろう。これまでの考察からも明らかとなり、ファンタジーは非現実的な世界を描いているが、現実世界と無関係に存在するわけではない。このような、過去との連続性の探求という傾向は一九六〇年代にも続き、例えば『思い出のマーニー』は孤独を自覚することさえ出来ない孤独な少女が、過去とのつながりを取り戻すことによって慰められ、同時に他者を慰める物語である。

これら三期の「ファンタジー黄金時代」を概観して明らかにするのは、ファンタジーが急激な変化の時代の産物であるという点に他ならない。非連続的な変化の過渡期にあつて方向性を失い、不安や悲観主義が蔓延する時代にこそ、優れたファンタジーが多く書かれ出版され、広く読まれて評価されるということは、これまでに挙げた実例から確かに言えるであろう。時代がそのような作品を求め、表現者としての作家にそのような作品を書かせるということでもあり、またそのような作品が出版され広く読まれ評価されるということ自体が、その時代を如実に反映しているということでもある。

## 二 ファンタジーとは何か

ここで言うファンタジーとは「非現実的な要素を含む物語文学」である。その「非現実的要素」は別世界との往来であったり、妖精や魔法使いや言葉を話す動物であったり、あるいは単に時間の移動であったりと多様である。『オクスフォード英語辞典』(Oxford English Dictionary) 第二版(一九八九)によれば、文学のジャンルとしての「ファンタジー」の最古の用例は一九四九年の『ファンタジーと科学小説』(The Magazine of Fantasy and Science Fiction)という雑誌名とされている。

トルキーンは一九三九年にセント・アンドリュース大学で行った講演「妖精物語について」において、「妖精物語」(fairy-stories)を「驚異(marvels)を扱い」「その驚異が起こる物語全体が作り事であったり幻覚であったりすることを暗示する一切の枠組みを許容しない」種類の物語と定義している<sup>18</sup>。この講演においてトルキーンは、現在一般に「ファンタジー」と呼ばれている種類の文学作品を終始「妖精物語」と呼び、「ファンタジー」という言葉は「空想」の意味でしか用いていない。ルイスもこの種の文学作品を指して主に「妖精物語」(fairy tales)という用語を使用しているが、例えば一九五二年の図書館協会での講演などで「ファンタジー」(複数形の fantasies も)を同じ意味で幾度か併用している<sup>19</sup>。

非現実的要素を含む物語文学という意味での「ファンタジー」は、以上の例から推測する限り、一九四〇年代後半から「第三

次ファンタジー黄金時代」にかけて定着したと考えるのが妥当であろう。アングロ・サクソン人のブリテン島上陸から続く英語の長い歴史や、『ベオウルフ』から続く英国「ファンタジー」の長い伝統の中で、文学ジャンルとしての「ファンタジー」という用語は実はそれほど古くないことである。

だが文学の種類としては、ファンタジーすなわち「非現実的要素を含む物語文学」がその反対の概念である「写実主義（リアリズム）文学」よりも遥かに古いものであることは言うまでもない。各種の神話や聖書、あるいは各文化圏の伝承民話などを概観すれば明らかなおり、そこには多くの「非現実的要素」（トルキーンの言葉で言えば「驚異」、ルイスの言葉では「奇跡」<sup>20</sup>）が含まれている。むしろ驚異や奇跡を一切含まない写実主義的な物語文学（すなわち近代小説）の方が、十八世紀の中産階級台頭とそれにもなうジャーナリズムの発展とともに成立し、十九世紀以降文学史の中心を占めるに至った新しい分野である。近代小説以前の時代の作品においては、例えばシェイクスピアでは妖精や幽霊が、ミルトンでは天使や悪魔が、それぞれ重要な役割を与えられているのである。

そうすると、十九世紀後半以降の近代ファンタジーは過去の物語文学の在り方への回帰なのであろうか。一面ではそうであるに違いない。なぜなら近現代のファンタジーは、都市化や機械化、あるいは情報化によって想像的要素が失われた現実世界に対するアンティテーゼという側面を確かに持つからであ

る。児童文学以外でも、いわゆるゴシック小説などの幻想小説が流行したのは産業革命の直後の十八世紀末から十九世紀初頭にかけてであった。私市保彦氏は幻想小説というジャンルを「超自然と魔術的な空間が文化のなかから追放されようとしていた十八世紀という時代に、魔術と怪奇を語る新しいジャンルとして、伝承の世界をとりこみながら登場した」と説明している<sup>21</sup>。日常生活の中で行き場を失った人間の想像力が、虚構の世界の中にその行き場を求めたということであろう。

驚異や奇跡が起こる舞台は、時代を追うごとに日常的世界から遠くならざるを得なくなる。ルイスが（科学小説を論じる文脈で）指摘するとおり、グリム兄弟のメルヘンやアーサー王伝説では非現実的イベントの舞台が近隣の森であったが、十八世紀には国外へ出なければならなくなり、やがて地球上を離れざるを得なくなることは当然の帰結であった<sup>22</sup>。森の生態系が解明されれば森はもはや非日常的な異界ではなくなり、世界地図が完成すれば遠い外国もまた非現実的舞台ではあり得なくなる。ルイスはここで言及していないが、非現実的イベントの舞台が地球上から宇宙に移行する（すなわち宇宙小説、科学小説が書かれ始める）直前の頃、あるいはより具体的に言えば一八六〇年代の一時期、非現実的舞台が地下の世界に求められていた。『不思議の国のアリス』の原型となった手書き絵本『地下の国のアリス』の完成とジュール・ヴェルヌの小説『地底旅行』の出版、そしてロンドンで世界初の地下鉄が開通するという、地下にま



つわる三つの大きな歴史的事件が一八六三年から翌年にかけてのごく短い期間に集中していることは、単なる偶然ではなからう。一八六三年以前の人々にとって地下は、アーサー王時代の人々にとっての森と同様に、想像も及ばない驚異や危険が潜む異界であったに違いない。そこを汽車が走るなどということはそれまでの常識では考えられないことであり、ロンドン地下鉄の計画や工事の進捗状況を伝える報道が当時の人々の想像力を地下世界に向けたことは想像に難くないであろう。このような報道を触媒としてキャロルやヴェルヌの類まれな想像力が独自に地下世界に向かって行ったと考えるよりも、地下世界に想像力を馳せる時代の空気が彼らにこれらの作品を書かせたと考える方が妥当であるに違いない。どんな作家も時代の文脈と無関係に作品を執筆するわけではないのだから。同じ頃、例えばマクドナルドは妖精国という「別世界」を舞台に多くの優れた作品を著し、キングズリーは水底の世界に水の子を描いた。こうして何らかの別世界に設定された近代のファンタジーが成立し、二十世紀になると今度は過去の世界がその舞台として好まれるようになったのである。

ファンタジーが想像力の余地を失った現実世界へのアンティテーゼだとすれば、ファンタジーにはつねに現実逃避という要素が付きまとうことは否定できない。トルキーンは「妖精物語」が持つ重要な効能として「逃避」と「慰安」を挙げている<sup>23</sup>。だがここでトルキーンが言っているのは、現実世界から目を背

けるという意味での「逃避」では無論なく、現実世界から「逃避」して「妖精物語」の世界で「慰安」を得ることによって、現実世界のありふれたものの美を再発見することが出来るという意味である。そのことは『ホビット』の最終章を見れば明らかであろう。平穏な日常を好み冒険を嫌う典型的なホビット族のビルボは、嫌々ながら巻き込まれて参加した冒険から帰還した後、「葉缶の沸き立つ音が以前より音楽的に聞こえるようになった」。これはビルボが冒険という「非日常」と「驚異」を経験したことによって、「葉缶の沸き立つ音」という「ありふれた日常」に以前は見過ごしていた美を見出すことが出来るようになった、ということである。ルイスもまた、「魔法の森について読んだ子供は、現実世界の森をつまらないものと感じるようになるのではなく、魔法の森について読んだことにより現実世界の森により魅力を感じるようになる」と指摘している<sup>24</sup>。ファンタジーの世界への「逃避」はつねに現実世界の「再発見」をもたらすということである。

このように、ファンタジーが近現代へのアンティテーゼであり、現実世界からの「逃避」を意図したものであるとすれば、ファンタジーが目指す「逃避」の行く先は当然のことながら「過去」ということになる。『ナルニア』や『ホビット』のような「別世界」を舞台にするファンタジーでも、その別世界は多くの場合さまざまな局面で過去の性質を帯びる。この点においてファンタジーは、一見したところ近接する分野である科学

小説（いわゆるSF）と正反対の性質を持つことになる。科学小説は、その虚構世界における非現実的要素が「科学的に」実現可能であること（たとえそれが架空の理論であったとしても）を証明できなければ成立しない。その非現実的要素はもちろん、同時代の科学では実現できないことであろうが、未来のある時点では実現されているかもしれないという可能性を読者に受け入れさせるだけの説得力があるか否かが、その作品の価値を大きく左右する。今はあり得なくとも将来的にはあるかも知れないという可能性がその作品の虚構世界を成立させる条件となるゆえに、科学小説は多くの場合未来を志向することになるのである。

一方でファンタジーには科学的な説得力は無論のこと不要であり（この意味で、「水の子」の存在を「科学的に」説明しようとしているキングズリーの作品は「例外的な」ファンタジーである）、むしろ作者と読者の間で取り交わされる種の「契約」によってその作品の非現実的世界が成立すると言えよう。例えば『ナルニア』では、この世界には言葉を話す動物が存在し、彼ら彼女らは人間や妖精や小人と対等であり、人間は魔法を使うことが出来ず、創造主アスランが神に等しい存在である、という作者が提示する「契約条件」を読者が無意識に「受け入れる」ことによって物語世界が成立している。例えば『時の旅人』や『トムは真夜中の庭で』といったいわゆる「タイム・ファンタジー」においては、時間の移動だけがその「契約」内容で

あり、その他の非現実的要素はそこに含まれない。そしてこのような契約によって成立するファンタジー世界がより「あり得る」と読者に思わせるだけの説得力を持ったためには、その舞台は現在や未来よりも、日常に近いところに非現実が存在し得た過去の方が相応しいということになるであろう（この意味で「日常的魔法」は特異な画期的なジャンルであると言える）。また、ファンタジーは急激な変化によって過去と断絶された時代に多く書かれることを先に指摘したが、そういう時代には（個人としても時代としても）未来に楽観的な視線を向けることは困難であり、未来に向かうためにはまず過去とのつながりを取り戻し、過去との関係を再確認する必要があるということである。このようなわけで、ファンタジーは過去と密接に結びつく性質を持つのである。

### 三 非現実と現実の混在と対照

ファンタジーの世界では、当然のことながら存在するすべてのものが非現実的なわけではなく、そこには現実と非現実が適度に混在することになる。例えばマクトナルドが描く幻想的な妖精国の森には、現実世界のスコットランドやイングランド、あるいはドイツや北欧の森で普通に見られるような樹木や草花が自生している。ナルニアの城の構造が現実世界のイングリッドやアイルランド、あるいはウェイルズに点在する古城とそれほど異なっているわけでもない。トルキーンが「準創造」した「ミ

ドルアース」(翻訳では「中つ国」)の風景もまた、時にイングランド的な田園であったり時にアルプスを思わせる山岳地帯であったりする。また英国のファンタジー小説には、実在する特定の場所を舞台とするものも少なくない——このような風土と作品との密接な関係については、のちに詳しく考察したい。これまでファンタジー作品がいかに現実世界の歴史的背景を繁栄するかを考察して来たが、いずれにせよファンタジーは現実世界と無関係に成立するわけではないのである。

むしろファンタジー作品においては、現実的要素と非現実的要素が混在するその均衡と対照によって、その独自の物語世界の雰囲気を作り上げていると言える。『ライオンと魔女』では雪景色の森の中に街灯が立っている風景が描かれ、そこに傘を差して小包を抱えたフォーンが現われる。この非現実(雪景色の森、フォーン)と現実(街灯、傘、小包)の極端な対照こそが、ナルニアという別世界の雰囲気を作り上げるのにきわめて重要な要素であると言える。ナルニア国自体が、イングラントやアイルランドを思わせる田園風景を背景に、言葉話す動物と神話の神々と妖精と小人と人間が共存する国という、現実と非現実の対照をなした混在によって成り立っている世界である。ナルニア国へ行く際に通り抜ける「扉」もまた、第一巻では古い衣装箆笥、第二巻では駅のベンチ、第三巻では壁に掛かった絵、第四巻では学校の裏口など、ごく日常的なありふれたものであり、それだけに別世界ナルニアとの強い対照をなす。こ

のシリーズの各巻で時おり見られる家庭的な食事や茶事の場面もまた、現実と非現実の対照によってその独自の「ナルニア的な」雰囲気を醸し出すのに不可欠な要素であり、多くの読者の印象に残っている場面であるに違いない。

例えば『不思議の国のアリス』においても、「不思議の国(ワンダーランド)」という日常の常識を逸脱した荒唐無稽な狂気の世界でアリスは、英国史やフランス語文法のことを考えたり、学校の話を聞かされたり裁判に巻き込まれたり、現実世界の要素と終始関わり続けている。妖精国の幻想的な雰囲気に包まれたマクドナルド作品においてさえ、『リリース』や『ファンタステイス』の書庫の場面や『お姫様とゴブリン』の屋根裏部屋とそこに続く階段と廊下の描写など、非現実と対照をなす(古い世界の)現実のイメージが作品中に散りばめられて、独自の雰囲気を作り上げるのに大いに寄与している。『北風の後の国』ではロンドンの下町やサンドウィッチの寂れた港町など、同時代の現実世界の様子と「北風の後の国」とがやはり対照的に描かれる。一方、二〇世紀ファンタジーの最高傑作とも言える『トムは真夜中の庭で』では、同時代の現実世界の描写(集合住宅に改装された屋敷、ゴミ置き場になった裏庭、護岸工事を施された川など)と過去の世界(屋敷、庭園など)が対照的に描かれ、トムはその美的な非現実世界に憧れ醜悪な現実世界を嫌悪するが、やがてこの二つの世界の連続性を発見するに至る。

このように、優れたファンタジー作品においては現実的な要素が、単に非現実的要素と対照をなして物語世界の雰囲気を出したためだけでなく、現実と非現実、あるいは現在と過去の密接な関係を暗示するためにも効果的に用いられる。先にトルキーンとルイスから引用したとおり、ファンタジーを読むことを通しての非現実的世界への「逃避」は、現実世界と対峙することを回避するためではなく、現実世界の価値を（再）発見するために不可欠な経験なのである。

近現代のファンタジーが妖精物語（ルイスやトルキーンが言う意味ではなく、伝承文学としてのフェアリー・テイル）と異なる点は、作家が創作したものであるということや長編作品が多いということのみならず、このように同時代的要素が混在しているということでもある。『ナルニア』はその最も成功した例の一つに数えられよう。ここでは古い屋敷や古い衣装箆筒、あるいはガス燈に代表されるように、執筆当時すでに古風な様相を帯びていた同時代的要素を巧みに利用して、その物語世界の独自の雰囲気を出しているのである。あるいは『ハリー・ポッター』シリーズにおける学校生活の場面についても、まったく同じことが言えるであろう。

#### 四 国民性と風土——なぜ英国はファンタジー王国なのか？

英国でこれほどまでに優れたファンタジーが書かれ出版され続けるのは何故だろうか。その答えはもちろん一つではない。

これまでにファンタジーと時代背景の関係を考察し、概して大きな変化の過渡期にあって方向性を失い不安や悲観主義が蔓延した時代に優れたファンタジーが多く書かれることを指摘したが、時代の分水嶺となる歴史上の事件はどの国の歴史にも当然あるもので、特に英国が優れたファンタジー作家を輩出し続けていることの説明にはなっていない。確かに第一次ファンタジー黄金時代の頃、印刷技術や出版事情について言えば、英国は他のヨーロッパ諸国より進んでいたというだけでなく、児童書出版をめぐる環境でも他国に先んじていた（この頃マクミラン、ラウトリッジ、ネルソンといったロンドンの出版社が、相次いで児童書部門を創設している）。また英語で執筆するということとは世界中に広いマーケットを持つということであり、この点でも英国はヨーロッパ大陸諸国より優位に立っていたと言えるが、それはファンタジーに限ったことではない。いずれにせよ、英国がファンタジー王国となった背景は、これらの事情だけではなからう。

ルイ・カザミヤンはファンタジー（と児童文学と冒険小説）を英国の「国民文学」であると言う<sup>25</sup>。カザミヤンはこの箇所を、ファンタジーを（いずれも英国文学に顕著なジャンルである）写実主義小説と抒情詩の中間に位置づけている。写実主義小説と抒情詩は英国の文学の、あるいはより広く言えば英国の文化の二つの特徴的な側面をそれぞれ代表すると考えられよう。前者は十八世紀の新興中産階級の台頭とともに興隆した分

野であり、英国的国民性の実際的な局面を代表し、後者はむしろ新古典主義やモダニズムなどの時代を除いた多くの時代に栄えた分野で、スペインサーやシェイクスピアはもちろんのこと、十八世紀末から十九世紀にかけてのロマン主義復興とも密接に関係し、英国的国民性の空想的な局面を代表すると言える。これは英国におけるアングロ・サクソンの現実性とケルト的な非現実性という対照と相似形をなしているとも考えられよう。この二つの要素の混交が英国の芸術文化の独自性を形成していると言っても過言ではない。ルイスは自伝『喜びの訪れ』の冒頭で、感情的で感傷的な気質を代々有する父方のルイス家（ケルト系）と冷静で皮肉屋の性質を受け継ぐ母方のハミルトン家（アングロ・サクソン系）の対照に言及している<sup>26</sup>。『ナルニア』が一面ではこのような遺伝子の産物であることは想像に難くない。トルキーンもまた『ホビット』において主人公ビルボ・バギンズを、変化を好まず日常性から逸脱しながらない父方バギンズ家と冒険好きで空想癖のある母方トゥック家の血が混ざり合い、通常は圧倒的に前者が優勢だが時に後者が顕在化するという設定にしている。バギンズ家とトゥック家の対照はそのままたアングロ・サクソンの気質とケルト的気質の対照という図式に当てはまり、この意味で『ホビット』が一面では英国（特にイングランド）の文化的特質を描いた作品であることも明らかであろう。英国のファンタジーはこのような国民性の産物だと考えることも可能であるに違いない。先に考察したように、写

実性（現実）と空想的要素（非現実）の絶妙な均衡も英国ファンタジーに顕著な特質の一つである。

英国の風土の多様性もまた、優れたファンタジーを生み出す背景として見逃すことが出来ない。それは一つには、特定の土地の風土や歴史が作品の背景として不可欠な要素となっている作品が多いという意味において、また一つには比較的狭い国土の中に多様な風土が混在しているその多様性そのものが優れたファンタジーを生み出す重要な要因になっているという意味においてである。

例えば『柳に吹く風』ではバークシャー州のテムズ河畔（より具体的に言えばクッカム・デインからパンクボーンにかけて）の風景や生態系、またその界限で古くから営まれている上層中産階級の伝統的な生活様式という要素が揃って初めて成立する作品である。『プックの丘のパック』もまた、イースト・サセックス州はバーウォッシュ周囲の丘陵地帯の風景と、ロマン・ブリテン時代からサセックス王国時代（アングロ・サクソン七王国時代）、宗教改革の時代を経て同時代に至るこの地の歴史に深く根を張っている。『時の旅人』はダービーシャー州の丘陵地帯（ピーク・デイストリクト）の風土と、そこで十六世紀に起こった一連の事件（スコットランド女王メアリーⅠの逃亡とエリザベス一世暗殺計画）と密接に関係し、『グリーン・ノウ』シリーズはウーズ河畔の英国最古とも言われるマナーハウス（作者ポストンの自宅）とその周辺の風土、『トムは真夜

中の庭で』はケインブリッジ近郊の古い屋敷とキヤム川、ウーズ川、それにイーリー大聖堂、『思い出のマーニー』はノーフォークの田園と河口の湿地、そしてそこに昔からある風車と屋敷が、それぞれ独自の虚構世界を作り上げるのに大きく寄与している。アラン・ガーナーの作品の多くは、作者自身が生まれ育ったチェシャー州の古い伝説を基にしている。このように、英国の優れたファンタジー（に限らず英国の優れた文学作品全般と言ってもよいが）には「土地の精霊」(genius loci)から靈感を得て書かれたものが非常に多い。また、作者自身が住んでいる土地や育った土地など、何らかの意味で身近な土地の風土を背景とする作品が多いことにも注目するべきであろう。

このように、限定された狭い範囲に混在する多様な風土が作者に靈感を与えて作品を書かせている一方で、その多様性そのものがファンタジーの創作や受容に影響していることも確かであるに違いない。産業革命以降、英国では急速な都市化が進み、都市に人口が集中した。だが都市を離れたところでは、産業革命の前後を含む時代に起こった第二次困い込みの結果として出上った生垣で区切られた穀物畑や牧草地、すなわち二世紀以上前と同じ風景が広がっている。一般的な英国民の大半を占める都市生活者にとって、このような都市と田園の対照はそのまま現実と非現実の対照という図式に当てはまるであろう。また、都市と田園という対照ばかりでなく、グレイト・ブリテンという小さな島の中にイングリランド、ウェイルズ、スコットラ

ンドという異なった文化圏があり、それぞれの中に多様な地域性がある。イングリランドだけで考えても、北部と南部の対照は例えばエリザベス・ギャスケルの『北と南』（一八五五）に書かれているとおりであるし、東にはコンスタブルやゲインズバラ、あるいは「ノリッジ派」の風景画の世界が、西にはアーサー王伝説の世界がある。地形や気候の多様性もこの島国の特徴の一つであろう。また、運河や鉄道が開通する以前には、工業地帯で大量生産された建築素材を輸送することなどは不可能だったゆえに、当然のことながらどの地域でも地元産の建築素材のみを使って家屋を建てていた。例えばコッツウォルズ地方には蜂蜜色の石灰石、サセックス西部にはプリント石、そして森林が近い地域には木材（特に榎）を多用した、それぞれの地域の伝統的な建築様式があり、その多様性は現在の旅行者の目にも明らかである。大げさに言えば、イングリランド各地はそれぞれ互いに異なった世界であり、この国ではわずかな時間の移動で「別世界」に行くことが可能であるということであろう。

同時にこのような多様性は、そのまま過去との連続性でもある。二度の大戦でも（一部の都市を除いて）それほど物理的被害を受けなかったことに加えて、天災に見舞われることも比較的少ないこの国では、築三百年や五百年という建築物が、決して珍しいものではない。古い時代の伝説や幽霊譚が残りやすい環境であるということも、確かに言えるであろう。童話作家で児童文学研究者でもあるチャールズ・バトラーも、英国のファ

ンタジー作家には歴史的神話的資源を得やすいという「古い国に住んでいる恩恵」があると述べている<sup>27</sup>。

一方で、英国の特に上層中産階級アッパーミッド・クラス（すなわちファンタジーを含めた児童文学の作者と読者の多くが伝統的に属している階層）に特有の家庭環境も、ファンタジーを産出する条件として重要であるに違いない。この階級では伝統的に、子供は子供部屋に囲い込まれ、子守役(nanny)の手に委ねられて養育された。ファンタジーに限らず英国の児童文学に主人公となる子供の両親があまり登場しないのも、このことと関係がある。極端な例を挙げれば、『秘密の花園』のメアリーは母親から完全に放棄され放置されていた——しかもこの両親は物語の導入部分であっけなく病死してしまう。アリスの親がどこで何をやっているのか、あるいは存在するのか否かさえ、『不思議の国』にも『鏡の国』にも明記されていない。ウェンディーの両親はダリング夫妻として作品に登場するが、ピーター・パンが彼女らをネヴァーランドに連れて行くためにダリング家を訪れるという事件は夫妻の留守中に、それも子供部屋の中で起こっている。『ナルニア』の場合も、第一巻では少年少女らが疎開中に、第二巻では全寮制学校に向かう途上で、第三巻では親戚宅に預けられているときに、第四巻では学校で、それぞれナルニア国への扉が開かれている。第六巻冒頭では主人公デイゴリーが母親とともに親類の家に滞在しているが、その母親は病気で危篤状態にある。あるいはトリーやハリーなど、ファンタジーの主

人公には孤児も少なくない。このような「親の不在」は、英国ファンタジーの重要なキーワードであると考えられよう。

ファンタジーの主人公にとって親の不在は二つの重要な意味を持つ。一つは非現実的冒険の障害となる常識的な大人がそこに存在しないということであり、もう一つは主人公が過去とのつながりを断たれた状態にあるということである。ハリーの伯父ヴァーノンや『真夜中の庭』のトムの伯父アランなど、ファンタジーを否定する大人の例は枚挙に暇がない。主人公にとってこのような大人は、非現実的経験の障害となり得る存在なのである。トリーの曾祖母オウルドノウ夫人や、チャーリーに伴ってチョコレート工場に行くグランパ・ジヨウのように、非現実的経験を共にする大人の例も散見されるが、ほとんどの場合それは主人公の両親のいずれでもない。多くの場合それが老人であることも、注目すべきことなのかも知れない。

両親の不在は一方で、その主人公が過去とのつながりを断たれた状態にあるということをも意味する。親の存在は非現実的冒険の障害となると同時に、子供にとっては過去とのつながり、言い換えれば自己同一性を保証するものでもある。（過去の連続性の媒体という意味では、親よりもより古い時代とつながっている祖父母や、さらに年長の老人の方が都合がよいということも、確かに言えるであろう。）非現実的な冒険物語においては、主人公が多くの場合（孤児であったり何らかの理由で親と引き離されていたりして）過去との連続性を失った状態

にあって、非現実的冒険を通してその失われた過去（すなわち自己同一性の基盤）を取り戻すというプロセスをたどることになる。そのために、『アリス』や『ハリー・ポッター』などの例を挙げるまでもなく、ファンタジーにおいては必然的に自己同一性の問題を扱うことが多くなる。M・O・グレンビーも、ファンタジーは日常から脱却して別世界を冒険した主人公が自己に対する確信を強めて帰還するというプロセスをたどるゆえに、ファンタジーは特に自己同一性の探求というテーマを扱うのに適していると指摘する<sup>28</sup>。主人公の自己同一性をめぐる問題はその主人公の非現実的冒険の動因となり得るのであり、このような意味で親の不在は主人公の探求（非現実的冒険）を成立させる不可欠な条件なのである。

アングロ・サクソンの現実主義とケルト的空想癖の混在ばかりでなく、風土や風景の多様性、土地への帰属意識、過去とのつながりを実感させる古い町並みの現存とそれが失われることへの危機感が広く共有されていること、家庭環境（特に親と子の関係）の特殊性など、英国には優れたファンタジーを生み出す要因が数多く揃っているのである。過去との連続性を体現する古い樹木が他国より多く現存すること<sup>29</sup>も、また変わりやすい天候や、そのために霧や虹が発生しやすいことなども、ファンタジーの背景として重要な要因なのかも知れない。

## 五 現在は第四次ファンタジー黄金時代か？

第一次から第三次までのファンタジー黄金時代はそのようなわけで、特に優れたファンタジー作品が数多く出版された時代ということであり、それ以外の時代に優れたファンタジー作品が出版されていないというわけでは無論ない。子供向けファンタジーの不毛の時代と言われる一九四〇年代<sup>30</sup>でさえ、B B (D・J・ウォトキンズ・ピッチフォード)の『灰色の小人たち』(一九四二)、エリザベス・グージの『小さな白馬(まぼろしの白馬)』(一九四六)、ルーマー・ゴッデンの『人形の家』(一九四七)といった注目すべき作品が出版されている。だがファンタジーの名作が相次いで書かれ出版される時期というのは、これまでの考察から明らかかとおり、それなりの歴史的背景があるのであり、それはつねに歴史上の転換点であり、不安や悲観主義が蔓延し、先行きが見通せないゆえに過去に人々の関心が向かう時代であった。

そうなると、第三次ファンタジー黄金時代に続く時代はどのような状況だったのであろうか。インフレ率の急騰やそれともなうポンド危機、またフランスによる英国のEEC加盟拒否などに揺れた一九六〇年代は明らかに、第三次黄金時代すなわち一九五〇年代の延長線上と考えてよい。ノートンは『借り暮らしの小人たち』シリーズ第四作『空を飛ぶ小人たち』(一九六一)を、ボストンは『グリーン・ノウの外来者(お客さま)』(一九六一)と『グリーン・ノウの敵(魔女)』(一九六四)



を出版し、ガーナーは郷里に近いオールダリー・エッジ周辺の古い伝説に取材した『プリシングアメンの魔法の石』（一九六〇）とその続編『ゴムラスの月』（一九六三）、またウェイルズ北部の谷間の村に伝わる故事に基づいた『フクロウ模様の皿』（一九六七）といった作品を発表している。大人向けの短編小説で作家としての仕事を始めたロアルド・ダールは六〇年代に児童文学を書き始め『ジェイムズと巨大な桃（おぼけ桃が行く）』（一九六一）や『チャーリーとチョコレート工場（チョコレート工場の秘密）』（一九六四）を出版し、爾来一九九〇年に没するまで英語圏を（あるいは全世界を）代表する童話作家として活躍を続けた。またジョウン・エイキンは（ファンタジーと呼ぶにはやや抵抗のある作品だが）『ウイロビー・チエイスの狼』（一九六二）をこの時期に出版している。

長引くポンド危機とストライキの頻発・泥沼化、また幾度かの政権交代など、相変わらず不安定な状態が続いた一九七〇年代のファンタジーをめぐる最も注目すべき現象は、ピネロピー・ライヴリーの登場であろう。彼女は近年ではブッカー賞受賞作品『ムーン・タイガー』（一九八七）や『結果』（二〇〇七）あるいは『家族のアルバム』（二〇〇九）など大人向け小説の方で高い評価を得ているが、七〇年代に『トマス・ケンプの幽霊』（一九七三）や『ノラム・ガーデンズの屋敷』（一九七四）など子供向けの良質なファンタジーを書くことで作家活動を始めた。リチャード・アダムズは動物ファンタジーの傑作の一つ

に数えられる『ウォーターシップ・ダウン（のうさぎたち）』（一九七二）を出版し、ガーナーもこの時期に自らの先祖の物語に取材したいわゆる『石の本』四部作（一九七六～七八）を発表している。

サッチャリズムによって経済はある程度回復したが失業者が急増した一九八〇年代には、これまでの二〇年間と比べると、ファンタジーの名作が少ないような印象がある。とは言え、七〇年代から『魔法の生活（魔女と暮らせば）』（一九七七）などで活躍していたダイアナ・ウイン・ジョウンズがこの時期に『幽霊時代（私が幽霊だった時）』（一九八一）、『魔女週間（魔法使いは誰だ）』（一九八二）、『炎とハムロック（九年目の魔法）』（一九八五）、そして『ハウルの動く城（魔法使いハウルと火の悪魔）』（一九八六）といった作品を立て続けに発表していることには注目する必要がある。

ジョウンズの活躍を別にすれば、一九八〇年からの十数年間は目立った作品が特に見受けられず（例外的に「特殊な」作品であるサルマン・ルシュディの『ハルーンと物語の海』が一九九〇年に、シルヴィア・ウオーフの『メニム家の人々（メニム一家の物語）』が一九九三年に出版されているもの）、ファンタジー停滞期のような気がしなくもないが、一九九〇年代後半になるとこの状況が一変し、その傾向は現在まで継続している。その中心に位置するのがフィリップ・プルマンとJ・K・ローリングであることは言うまでもない。

プルマンは『北極光（黄金の羅針盤）』（一九九五）、『神秘の短剣』（一九九七）、『琥珀の望遠鏡』（二〇〇〇）からなる『ライラの冒険』三部作によって、児童文学と大人向けの文学との区別を無意味なものにした<sup>31</sup>。この三部作は一卷の長さもその語彙レヴェルも、子供にとつてはこれまでの伝統的な児童文学より「難しい」ものではあるが、実際には主人公ライラと同年齢、あるいはそれ以下の年齢層にも広く読まれ、『北極光』でガーディアン児童文学賞と（英国における児童文学賞の最高峰とされる）カーネギー賞を、また『琥珀の望遠鏡』ではウィットブレッド最優秀児童小説賞とウィットブレッド最優秀図書賞の両方を受賞している。ウィットブレッドの二冠はこの作品が児童文学と一般文学の両方の分野で高い評価を得ていることの証明であろう。

ロウリングは『ハリー・ポッターと賢者の石』に始まる『ハリー・ポッター』シリーズ全七巻（一九九七〜二〇〇七）で知られる。このシリーズの特徴のひとつは、第一巻の第二章冒頭で十一歳の誕生日を迎えた主人公ハリーが各巻の冒頭で誕生日を迎えて一歳ずつ年齢を重ね、同時にホグワーツ魔法学校で新学期が始まり、彼の学年が一年ずつ進んで行くことである。主人公の年齢に合わせて物語は次第により長く複雑なものになって行き、それと比例して語彙もより高度になって行く。第四巻以降はその語数だけを考えても、従来の児童文学の枠組みを大きく逸脱している。プルマンの場合とは違って段階的ではあ

るが、『ハリー・ポッター』シリーズも児童文学と一般文学の垣根を取り外すこと（すなわち大人を児童文学から遠ざけず、子供により難しいものを読ませること）に大きく寄与していると言えよう。

近年のファンタジー興隆は映画など活字以外の媒体とも密接に関係している。『ハリー・ポッター』シリーズのみならず『ナルニア』や『指輪』など二十世紀の古典が近年になって続々に映画化されている状況を見ても、一九九〇年代後半から現在に至るまで、新しいファンタジー黄金時代が続いていると考えるのに十分な要素があると言えよう。このような「第四次ファンタジー黄金時代」の作品を児童文学史、あるいは文学史全体の中でどのように位置づけるかの判断はもうしばらく待たなければならぬが、いずれにせよ新しい英国ファンタジーの中心を担うのは『ライラ』や『ハリー・ポッター』ばかりではない。例えばマシュー・スケルトンやフランセス・ハーディングあるいはジュリア・ゴールディングといった、ロウリングよりさらに若いファンタジー作家の台頭はすでに始まっている。

考えてみれば第二次世界大戦以降英国は、あるいは世界中が、絶えず不安定な状況にあり、つねに岐路に立たされていたと言えよう。最近の半世紀を概観すると、急激な変化の過渡期でなかった時期は極めて少ない。さらに言えば、その変化の加速度は高まるばかりである。そればかりでなく、新しい映像媒体や情報媒体の急速な普及によって、想像力の余地は日常生活の場

面から失われる一方であり、そうなればそれを虚構の世界に求めるしかない。ファンタジーが求められ、書かれ、出版され広く読まれ評価されるための条件は、いつでも揃っているのである。

註

1. ポール・アザール『本・子供・大人』矢崎源九郎訳（紀伊国屋書店、一九五七）、一八八頁
2. George Eliot, *The Mill on the Floss* (Hammondsworth: Penguin, 1985), pp. 67-68. この場面でマギーの父の友人ライリー氏は『天路歷程』を子供が読むに相応しい「美しい本」と賞賛している。
3. Margaret Drabble and Jenny Stringer ed., *The Concise Oxford Companion to English Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1990), p. 105.
4. 『珊瑚島』と『蠅の王』の関係についての詳細は拙著『ウィリアム・コールディング——痛みの問題』（成美堂、二〇〇二）の特に第一章を参照されたい。
5. 「ファンタジー黄金時代」についての詳細は拙著『ファンタジーと歴史的危機——英国児童文学の黄金時代』（彩流社、二〇〇三）を参照された。
6. Peter Hunt, *An Introduction to Children's Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1994), pp. 60-61.
7. John Rowe Townsend, *Written for Children: An Outline of English-Language Children's Literature* (London: Bodley Head, 1990), p. 68.
8. Humphrey Carpenter, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of*

*Children's Literature* (Boston: Houghton Mifflin, 1985), pp. 17-18.

9. *Ibid.*, p. 19.
10. *Ibid.*, p. 11.
11. *Ibid.*, p. 16.
12. 中西輝政『大英帝国衰亡史』（PHP研究所、二〇〇四）、一八六～一八七頁
13. 村岡健次、木畑洋一編『イギリス史——近現代』（山川出版社、一九九一）、二二七頁
14. 同右、二二二頁
15. Carpenter, *op. cit.*, pp. 217-218.
16. Kimberley Reynolds, *Children's Literature: in the 1890s and the 1990s* (Plymouth: Northcote House, 1994), p. 40.
17. Hunt, *op. cit.*, p. 151.
18. J. R. R. Tolkien, 'On Fairy-Stories', in *The Monsters and the Critics and Other Essays* (London: HarperCollins, 1997), p. 117.
19. C. S. Lewis, 'On Three Ways of Writing for Children', in *On Stories and Other Essays on Literature* (New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1982), pp. 35, 37.
20. Lewis, 'Miracles', in *God in the Dock: Essays on Theology* (Glasgow: Collins, 1979), p. 20.
21. 私市保彦『幻想物語の文法——『ギルガメシュ』から『ゲド戦記』へ』（晶文社、一九八七）、一一頁
22. Lewis, 'On Science Fiction', in *On Stories*, pp. 63-64.
23. Tolkien, *op. cit.*, pp. 147-154.
24. Lewis, 'On Three Ways of Writing for Children', p. 38.
25. ルイ・カザニヤン『イギリス魂——その歴史的風貌』手塚リリ子、石川京子訳（社会思想社、一九七二）、一三九～一四〇頁

26. Lewis, *Surprised by Joy* (Glasgow: Collins, 1977), p. 9.
27. Charles Butler, *Four British Fantasists: Place and Culture in the Children's Fantasies of Penelope Lively, Alan Garner, Diana Wymne Jones, and Susan Cooper* (Lanham: Scarecrow Press, 2006), p. 43.
28. M. O. Grenby, *Children's Literature* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), p. 164.
29. 例えば『カントリー・ライフ』の編集や多くのコラム執筆で知られるクライヴ・エイズレットによれば、リッチモンド・パークにはフランスとドイツの全土を合計したよりも多くの樹齢五百年以上の樹木があり、英国全土には樹齢を特定することさえ困難な古木が数多く点在するところ。 (Clive Aslet, 'From Little Acoms: On Ancient Trees', in Bill Bryson ed., *Icons of England*, London: Black Swan, 2010, p. 36) トルキーンが樹木愛好家であったことは多くの伝記に書かれているばかりでなく、例えば『指輪物語』のエント族の描写にも樹木への愛着が感じられよう。チェコの作家カレル・チャペックもまた英国の古い樹木の美しさに注目していて、それが「これまで見てきた国ぐののうちで、いちばん、おとぎ話のようで、いちばんロマンティックな印象を与える」と旅行記に書き記している。(チャペック『イギリスだより』飯島周編訳、筑摩書房、二〇〇七、三二頁)
30. この頃、英国の出版業界は児童向けファンタジー小説の出版に消極的だったため、例えば『ナルニア』の特に第一巻『ライオンと魔女』の出版は当初困難を極めた。詳細は Roger Lancelyn Green and Walter Hooper, *C. S. Lewis: A Biography* (London: Souvenir Press, 1988), p. 256; George Sayer, *Jack: C. S. Lewis and His Time* (London: Macmillan, 1988), p. 191 などを参照されたい。
31. プルマンは講演でも、児童文学と一般文学の区別は意味がないものだと主張している。このことについては『オブザーヴァー』二〇〇〇