

喪失の幻影：The American Innocence（1） ——「金メッキ時代」と児童文学——

齊藤悦子

私がアメリカに関しておもしろいと思うのは、それがおそらく世界で唯一発明された国だからだよ。

—Paul Auster—

序

American Innocence、このほとんど強迫観念に近い国民的自己イメージは、どこから来るのだろうか。

例えば、定説として、アメリカの無垢は「新大陸」から出発する無垢であるという考え方がある。つまり、新しい場としての無垢、これまでの世界と断絶したという意味での無垢、古い世界が失った原始、あるいは野性の純粋性がまだそこにあるという意味での無垢、人間の文明がもたらした全ての悪しき結果をリセットできるかもしれないという、白紙からの再生の可能性としての無垢なのだと。それでは、アメリカの無垢とは、西洋世界の想像力が、未知の大陸をヨーロッパの視座から「新大陸」と記録し、その「新しさ」の喚起する観念的象徴性に付与した特質を指すのだろうか。だが、そうだとすれば、同じ「新大陸」であったはずの南北アメリカ大陸の中で、なぜアメリカ合衆国だけがこれほど激しい高揚感を伴った、真新しく、完全に独自ですばらしい、いまだかつて実現されなかった人類の理想への約束を担った国民という自己像を描いて、繰り返しそれを特別なナラティブの中で確認し続けているのだろうか。

We are the most aspiring of nations. Not content with half the continent, we wish the other half. We have the characteristic of genius: we are dissatisfied with all we have done. Somebody once said we were too vain to be proud. It is not wholly so: the national ideal is so far above us that any achievement seems little and low. The American soul passes away from its work as soon as it is finished. So the soul of each great artist refuses to dwell in his finished work, for that seems little to his dream....The political ideas of the nation are transcendent, not empirical. Human history could not justify the Declaration of Independence and its large statements of the new idea: the nation went behind human history and appealed to human nature.¹

これはボストンの牧師であったTheodore Parkerによって1848年に書かれた“The Political Destiny of America and the Signs of the Time”という著述の中の一節だが、どう見ても帝国主義の言説にしか見えないこの「選民宣言」は、実は名うての人権派であり、著名な奴隷制廃止論者であり、Transcendentalistとして知られた先鋭的リベラリストのいささか高揚した根源的にロマンティックな「自己信頼」の吐露なのである。イギリスのロマン派が個人の主観に深く浸っていく過程で、どちらかといえば国家から遠ざかって行く傾向があったのに比べて、アメリカのロマン派であるトランセンデンタリストたちは、個人の主観の優越性がナショナリズムに直結していた点で実に独自性を発揮している。（それゆえに、例の“Manifesto Destiny”として知られる帝国主義的領土拡張政策をリベラルなロマン派が理念の面から支えるというねじれ現象を現出させた一面もあったのだが…）やはり、アメリカの国民意識は特殊なのだ。

清水知久は『近代のアメリカ大陸』の中で、中南米諸国の独立に伴う困難に触れて、その一端は「ナショナリズムなき独立」であった点をあげ、対照的にアメリカ合衆国は独立に至る状況のなかで英国との対立を重ね、徐々に英国を否定する形での反動としてのナショナリズムを作り上げていった点が特徴的であったことを指摘している²。つまりアメリカ合衆国は、自分たちが英国とは「違う」という差別化を推進する必要から、「旧世界」vs「新世界」という二項対立の図式を意識的に、プロパガンダとして構築する必要があったということだ。

さらにLeo Marxの*The Machine in the Garden*によれば、pastoralという概念そのものは、urban（政治的、世俗的世界）を対極とするアンチテーゼとして、ヨーロッパの想像力の中にローマ時代から脈々とあったものだが、アメリカの言説の中で顕著に展開していくのは18世紀後半からだという³。18世紀後半と言えば、まさにアメリカ合衆国が独立のためのナショナリズムを高揚させた時期であり、すなわち、アメリカは、独立国家として立国するために、西洋的パストラルの文脈での「アルカディア」としての新大陸像を、優越した資質をもった国民、国家を自負する思想的基盤として自らの語りの主軸に据えたのだと言えるだろう。

だからこそ、この語りは、現実のアメリカの地域的差異や、政治的利害や軋轢を飛び越えて、どこか根本的に観念的な理想主義的傾向を持っており、また、あくまでも西洋の想像力として、目前の問題としての奴隷制度も、先住民族の問題も、ナラティブの一番高揚した瞬間においては、まるで存在しないかのように忘却される。Thomas Jeffersonがあまりにも有名な1776年7月4日の独立宣言において、“We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.”⁴ と謳い上げながら、ヴァージニアのプランターとして生涯自分の農場の奴

隷を何の良心の呵責もなく保持し続けたように。（最近ではDNA鑑定によって、奴隷に子どもを産ませていたことも明らかにされてきた。）また、Michel-Guillaume St. Jean de Crèvecoeurが*Letters from an American Farmer*の後半の手紙の中で、虐待される奴隷の様子を一つの陰鬱な体験記として記録し、先住民族の一員として暮らすことへの希望さえ記した部分があるにもかかわらず、それらはみな極めてempiricalなレベルで語られ、反対にこの手紙集の中で、突出して有名で、突出して引用される「手紙三」の中では、“What is an American?”という自ら掲げた問いかけに、鮮やかな「旧世界」vs「新世界」という二項対立を描き出しながら、それは貧民として虐待されていたヨーロッパを捨て、自由の大地に根を張ってみずみずしい生命力を取り戻し、出自にこだわらず混血していく「新しい」ヨーロッパ人である、と高らかに示したように⁵。

そうしてみると、アメリカン・イノセンスは、本質的に反動的な概念に違いなく、しかも、それは二つの異なるレベルにおいて反動的であると言えそうだ。つまり、パストラルとしての反動と、「新しいヨーロッパ」を作るためのアンチ・ヨーロッパとしての反動である。パストラルの方は、もともと西洋思想の伝統の中にあつたユートピア願望であり、そこには、無垢なものとしての「自然」が象徴的に布置される。また、アンチ・ヨーロッパとしての反動は、封建制度における不平等と搾取を告発し、開かれた土地所有と、勤勞によって蓄財が可能となった前例のない民主的な社会システムを謳歌することであった。この二つの反動が重なり合うとき、そこには、洗練と腐敗という文明の矛盾をかかえた旧世界vs無垢な自然（荒野の開拓地）の中で健全に労働するヨーロッパ系土地耕作者たちの民主的な新世界、すなわち、後に「荒野と文明」として認識されることになるアメリカ文学の命題が出現するのである。

しかし、これは観念的な次元での反動である以上、現実的にはさまざまな矛盾を引き起こす。例えば、ロンドンに対してなら無垢な荒野に違いないアメリカの開拓村も、切り倒され、開拓されていくアメリカの原生林（あるいはその原生林とともに生きている先住民族）から見れば、そのような開拓事業そのものがまさしく汚れた文明化である、というような問題である。そして、このアンチテーゼ的世界観に内包された矛盾はアメリカ人の足元をふらつかせ、亀井俊介氏が指摘するように、ニューイングランド近郊の初期開拓地域の大地主の息子であつたJames Fenimore Cooperが、英国に外遊中は自由主義の論客となり、アメリカ本国に戻ると保守にまわって急進的な自由主義を批判しはじめるというのも、この矛盾の一例を示していると言えよう⁶。D. H. Lawrence流に言えば、クーパーは「引き裂かれ、分裂した怪物」であり、「脱皮するのに時間がかかる蛇のように、身もだえし身もだえしつづける本当のアメリカ人」というわけである⁷。

つまり、パストラル願望の投影としてのVirgin Landは、現実には人が足を踏み入れたとたんにその原初的イノセンスを失うのであり、観念的なレベルで原初的イノセンスを保持

しようとするほど、失われる純粋性を神話化し、神話へと回帰できない現状と同一化できないという構造的な喪失感に落ち込む他ないのである。まさに、Fitzgeraldが『華麗なるギャツビー』の最終章で詩的に描いて見せた、手を伸ばせば届きそうでありながら、いっばいに伸ばした指の先を「年々後ずさって行く未来」さながらに⁸。

こうして見ると、反動の理想を現実のアイデンティティーとして語りによって構築することで自己証明することを選んだアメリカ人が、未来の約束として思い描きながら、ほぼ同時に過去形で「失う」ことを運命づけられてしまった無垢、その手に入れる前にいつの間にか失くしてしまったという喪失の幻影こそがアメリカン・イノセンスと言えるのかも知れない。

しかし、この喪失の幻影は、アメリカの立国の礎であり、アメリカン・イノセンスを否定すれば、アメリカ合衆国のアイデンティティーを丸ごと失うことになるがゆえに、例えば大統領が国民に語りかけるとき、あるいは、国家が外国に向かってアメリカ性を主張するとき、それは、かつては存在していた回帰すべき原点として、神話のナラティブの中で強化されてきた。一方で、D. H. ロレンスが「古典アメリカ文学」にアメリカの真実をみつけて魅了されたように、19世紀のアメリカ文学は、喪失の幻を記録する一方で、その幻の土台部において人間の精神が生々しく体験した時代の真実の記録をも描きとめてきた。本論では、特に、アメリカが産業資本主義国家として完成する南北戦争後から19世紀末にかけての、いわゆる「金メッキ時代」の児童文学に分類される作品群の中に、その喪失の神話と、巨大な変化の中でとまどいつつも、神話をつきぬけて、時代を記録しようとする姿を考察してみようと思う。

ロマン主義的自然と『エミール』的な子ども

産業革命が北東部を中心に徐々にアメリカに浸透し、巨大な産業化の助走が始まりながらも、まだ本格的な企業型資本主義社会の完成には至らない19世紀前半から南北戦争前までは、アメリカン・イノセンスが Transcendentalism というアメリカ独自のロマン主義思想によって最も熱烈かつ積極的に定義された時期である。アメリカ思想の黄金時代、いわゆる American Renaissance である。その精神的支柱となった Emerson の *Nature* に顕著なように、アメリカのロマン主義の究極の理想は「自然」に象徴されており、それは物質的、社会的「世俗」と対置される純粋性であり、人間の本源的な自己に回帰するための入り口であり、超越的な精神へと上昇していくために帰依すべき神格化された象徴であった。自然礼賛が西洋思想の文脈で広くロマン主義的であるとしても、その自然への究極の同化を肉体的な実体から自由に解放された、すべてを認識する透明な「視覚」というイメージで想像したのは、エマソンの卓越した表現力のたまものである。

In the woods, we return to reason and faith. There I feel that nothing can befall me in life,—no disgrace, no calamity (leaving me my eyes), which nature cannot repair. Standing upon the bare ground,—my head bathed by the blithe air and uplifted into infinite space, —all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball: I am nothing, I see all;⁹

透明性というのは純度を示す比喩であって、文明化された生活が人間に付着させる不純物をすべてはぎ取っていった最後に行き着く最も純化された最良の自分の比喩が「透明な眼球」というわけである。（同じような「そぎ落とし」への願望はエマソンに心酔したThoreauに最も顕著に見られることは周知のことだが、すべてをそぎ落としたあとの自分の本性と実際に向き合ってみたいと切望して、自宅近郊の森の中で完全自給自足の実験生活を試みたところは、気まじめな実証主義者としてのソローの性格を示している。）いずれにしても、人間社会がもたらすものを付着物にとらえ、それがこびりつく前の状態こそが最良であると考えるのは、そのままRousseauの*Émile*につながる世界観である。従って自然を礼賛し、人間世界の汚れに汚染される前の純粋さを保つ自然の中の子どもこそが美しく理想的な子どもであるという『エミール』的心性は、当然19世紀前半のアメリカで正統なる子供観となってもおかしくないはずだった。

しかし、実際の子どもを巡る環境は、『エミール』以前だった。『アメリカ史の中の子ども』の中で、藤本茂雄は「一九世紀前半の社会は、政治的に自由を志向しながら、逆説的なことに、子どもたちにとっては抑制と統制の世界が作りあげられた」¹⁰と書いている。

貧民階層の子どもを教育するということは、彼らが社会の道徳的汚染者であるという前提の下に、彼らを隔離することであった。ヨーロッパ史においては、十六世紀半ばに、このような心性が形成され始めたことが、アリエスによって明らかにされたが、アメリカ史においては、十九世紀初頭に（中略）[隔離]されていたのである。子どもたちを取り囲む環境は、組織的に「純化」され、子どもたちは（中略）「良き」環境の中へと入れられるべきであった。こうした考えこそ、当時の教育制度の根底にあった論理であった。それは、著しい社会変化と多様化していく価値観の社会にあって、子どもの世界を狭隘化し、子どもたちを一つの教育環境の中に閉じこめて監視統制しようとするものであった¹¹。

そして、効率化された監視統制教育の実践例として、1820年代以降、ニューヨークで行われていたモニターという監督生を使った、「一度に500人もの児童を一人の教師が教

えられるようにした」制度を紹介している。

「モニターは一斉に命令を下す。『両手を後ろに！』すると、すべての子どもが体のうしろで右手を左手で包み、手錠をかけられたような状態にする。また、指示に従わなかったり、気づくのに遅れたりした者には、たちどころに災いが下った。このように一つの命令で、すべての児童の行動がなされたのである。」（中略）こうした教育方法が可能であったのは、当時の教師に求められた教え方にもあった。彼らの役割は、子どもに機械的暗記をさせ、失敗すれば罰するという学習監督者としての役割と、子どもに教材を声を出して繰り返し言わせ、練習させるという学習訓練が、主たる仕事だったからである¹²。

このような子どもをめぐる思想と状況のギャップは、南北戦争後になってから、金メッキ時代の黎明期である1876年に、産業化以前の「古き良き」30年代を舞台にした物語として、衝撃的な児童文学作品を生み出すことになった。金メッキ時代の命名者、Mark Twainによる*The Adventures of Tom Sawyer*である。

すでに前年に“The Story of a Good Little Boy”と“The Story of a Bad Little Boy”という教化・訓育のための極度にパターン化した日曜学校もの（Sunday School Literature）を徹底的に諷刺する一対のブラックな短編を出版していたトウェインは、この年、同じ諷刺のテーマを、違う手法で長編の中に展開した物語を発表した。すなわち、『エミール』的な子どもをヒーローにしたのである。しかも、このロマン主義的な子どもをトウェインはリアリズムの手法で描き出した。アメリカ開拓の象徴である中西部を貫くミシシッピ河のほとりにある水辺の自然あふれる小さな田舎町で少年時代を送り、トランセンデンタリズムの影響の色濃いニュー・イングランドの文化人コミュニティでこの作品の執筆を始めた作家にしかできない、離れ業だった。

よくトム・ソーヤーは「アンチ・ヒーロー」と呼ばれるが、彼が対抗したのは、まさに「監視・統制」する抑圧的成人たちであり、大人たちが飼いやぶらそうとする、「機械的暗記」型の従順な子どもになることである。監視・統制にあらがい、自分の中にしっかりと打ち立てた基準に沿って自由と解放を手に入れるために果敢に行動するのは、まさにエマソンが奨励した“self-reliance”を体現した少年であり、その意味では正統にトランセンデンタルな子どもであり、悪ではなかった。その証拠に、トムは町のコミュニティから周縁的存在として煙たがられている浮浪児ハックにも先入観のないリベラルな友情を示し、好きな女の子の危機には身を挺してかばう。トムが悪戯小僧で学校をさぼってばかりいると言っても、別に学校をさぼって酒場に潜り込んだり、盗みを働いたりしているわけではないのだ。トムは根本的な倫理コードは侵していない。ではトムは学校をさぼって何

をしているのか。大抵の場合、河へ行くのだ。河は自由であり、河は創造的な夢の舞台である。つまり、学校よりも自然に属するクリエイティブな子どもであるということが、この物語の重要な主題なのである。教化・訓育の効率化の中で、大人にとって都合の良い子どもが、本当に美しい子どもなのか、本当に子どもらしい子どもなのか。大人になってから子どもの頃の純真さを手本にして自然を礼賛し、自律的な思考を鼓舞する傍らで、今、自然の中で走り回っている子どもを校舎に閉じこめて盲目的服従を要求し、体罰によって矯正することが本質的に矛盾していないのか、という問いを、この作品ははじめて正面から大人にも子どもにも投げかけた。誰もが心の奥深いところに子ども時代の楽しかった一瞬として記憶するのびのびとした外遊びの世界で、釣り竿を持ってくたくたく笑う麦わら帽子の少年、おおかたの大人にとって過去のものとなってしまったなつかしい解放感の中で結晶化された永遠の少年こそがトム・ソーヤーなのである。このような少年を、トウエインは自らの少年時代に戻って、少年の目線から、少年の心のリアリズムを込めて生き活きと描き出した。ロマン主義的でありながら、リアルな少年。それはアメリカン・イノセンスの映像の具現化であった。もちろん、それは「古き良き」時代の映像、失われた過去としての語りではあったのだが...そして、1869年に出版された*Innocents Abroad*というヨーロッパとアメリカを面白おかしく対比する旅行記で文壇に認められた放浪の地方作家トウエインは、ちょうどこのあたりから「国民作家」として、一種のアメリカン・ヒーローと認識されるようになる。

しかし、トム・ソーヤーの冒険は、最後の最後になって、あやしげなことになってくる。インジャン・ジョーの隠したお宝を発見して大金持ちになったトムは、大人たちにほぼ無条件に受け入れられ、賞賛されるのである。対立軸をなくしたトムはここで急速に大人社会に同化していく。逆にここで大人社会に生理的拒絶を示すのは、一緒に宝を発見したために無理矢理周縁からコミュニティの中心に引きずり込まれたハックルベリー・フィンであり、「どうしても同化できない」と訴えるハックに向かってトムは「君がちゃんとやってくれないと僕まで世間体が悪い」というようなことまで言い放つのである。

“...But, Huck, we can't let you into the gang if you ain't respectable, you know....what would people say? Why, they'd say, 'Mph! Tom Sawyer's Gang! Pretty low characters in it!' They'd mean you, Huck. You wouldn't like that, and I wouldn't.”¹³

金によって変質するイノセンス。Twainはすでに物語の結末部でアメリカの神話から降りようとしていた。そして、悩み抜きながら七年以上かけて書き上げることになるこの作品の続編、*Adventures of Huckleberry Finn*では、トムはすっかり体制側の人間となっ

てしまって、金と「文明化」から必死で逃げ続ける無産のハックが主人公となるのである。

しかし、この続編における「自然の中の子ども」は“self-reliance”からはほど遠く、受動的で無力な逃亡者であり続ける。しかも、その居場所は、常により危険な地域へと流れていく河の水の上になく、少しでも岸にあがる度に、彼のなすすべのないイノセンスが逆にあぶり出すのは、欲望と暴力にまみれた救いのないアメリカの姿だった。「お前は誰だ」と聞かれる度に、ハックはとっさに別の名前を考え、別の身の上の物語を作り上げる。ありのままの自分では生存できない世界に彼は生きているのである。父親さえも自分を殺しに来るかも知れない。そんな family value も崩れ去ったボロボロのイノセンスは、アメリカの輝かしいセルフ・イメージが不可視にすることで対処してきた黒人奴隷と手に手をとって危険地帯を逃げに逃げ、結局はまるでトラップのように一周まわって、もはやサディスティックなほどに自己満足の様相を呈してきたトムの芝居がかった遊技的「ロマン」の世界にたどりつく。そして奴隷のジムが白人社会からもったいぶって与えられた自由と金で「あちら側」へ行ってしまった後で、ハックはアメリカ史から抹消される運命にある“Indian Territory”に行くしかあてがないというところで放置される。

「アメリカ文明を告発するアメリカ文学史上最もproblematicな本」と言われた『ハックルベリー・フィン』は、前述したParkerの理想とはほど遠い利権と欲望にまみれた帝国主義が進む中で、鮮明にアンチ帝国主義を打ち出した晩年のトウェインの「厭世的」などと評される作品群にまっすぐつながっていく。しかし、それでもなお、数限りない批評家たちによって、この作品はアメリカン・イノセンスの金字塔として「読もう」と努力されてきた。そのような読みを喚起しながら、そのような読みを遮断し、なぜ遮断されるかを考えさせずにはおかないのがこの作品の真の偉大さである。

The Family Value

アメリカン・イノセンスがトランセンデンタリズムの思想によって、支えられた面があることはすでに述べたが、序で考察したアメリカン・イノセンスの逆説的な特質そのままに、トランセンデンタリストたちは、すでに産業化がはじまり、アメリカが農業を捨てて工業化に突き進んでいく契機を迎えた段階で、最も素朴な形での自給自足の農耕生活を理想化した点で逆説的であった。しかも、前述したように、トランセンデンタリストたちの中には、ソローのようにこの理想を理念にとどめずに生活として実践してみようとする者も多かった。しかし、ソローの実験生活の記録である *Walden; Or, Life in the Woods* が現代に至るまで多くの都市生活者の心を捉え、一種アウトドア派のバイブル的存在にさえなっている反面、それは二年ばかりで挫折した実験であったことも確かである。植民地時代においても、現実の開拓地の生活はクレヴクール *American farmer* のパストラル像と

はほど遠い厳しさであったことは、歴史研究の方面から度々指摘されていることだが、ロマン主義の理念に突き動かされてイメージ先行で始められる農耕生活は決して甘いものではなく、悲惨な失敗を経験する例も多かった。それも家族を思いきり巻き込んで。

Little Women、(邦題『若草物語』)の著者として名高いLouisa May Alcottの父は、そんなトランセンデンタリストのひとりだった。もともとは教育者をめざしたAmos Bronson Alcottは、子どもの自主性を尊重する、今から考えれば、先端的な教育論の理論家であったのだが、生活感覚的にはいささかバランスの悪い理想主義者だったため、経済面では典型的な破滅型で、およそこの人が最低の生活費さえまともに稼げたことはめったになかった。ブロンソン・オルコットの特筆すべき特徴は、そのように生活費を稼げないことを気にやまなかったことである。それは別のいい方をすれば、他人に借金することも、妻子が苦勞することも、それほど苦しなかつた、ということである。いくつかの学校経営の失敗のあと、エマソンに旅費を出してもらってイギリスに行ったブロンソンは、そこでユートピア的コミュニンの形成を目指す知識人たちに出会い、その中の一人を伴って戻り、その人の金で土地と建物を確保し、1843年の6月にFruitlandsという「真にトランセンデンタルな生活」をするための農場を開始する。しかし、農耕はほとんど妻にまかせ、ブロンソンたちは精神的リーダーとして思索にふける毎日で、さらに、都会へ行っては精神的賛同者を次々と連れ帰るために、彼らの食事一切を取り仕切り、子育てもし、農場もひとりできりまわすはめになったオルコット夫人は、夫の思想のよき理解者で献身的で愛情深い、働き者で辛抱強い性格であったにもかかわらず、ついに「ここには召使いはいないのですか」と聞いた客に「いいえ。女がひとりいるだけですよ！」といまいましたように答えるに至る。フルートランズは翌年の一月に閉鎖された。冬が越せなかつたのである。

初恋の人はソローで、フルートランズでの日々が少女時代の一番楽しい思い出である、と後に回想するルイザ・メイ・オルコットは、家族のために必死で働く母を強く愛していた。そして、一つ上の姉と比べて、いつも「お姉ちゃんはちゃんとできたけれど、お前はもう少し自分を抑制することを学ぼうね。」と父親に注意されることの多かつたオルコットは、父の期待に答えられない自分に負い目を感じ、父のトランセンデンタルな実験のために借金まみれになって苦勞する母をいつか自分が助けたいと思い、かつ、父の思想の理解者として自己犠牲的に支え続ける母を通して、父の理想を内在化して成長した。

文筆で身を立てようと決意したオルコットは、都会へ出て、お針子や洗濯婦、家庭教師などのアルバイトをしながら、母に仕送りし、文芸誌に作品を投稿し続けた。彼女の作風は、外国を舞台にしたような、大人の男女のサスペンスあふれる愛憎のドラマであり、オルコットは自分のスタイルを心に定めていて、売れるために流行におもねるような気持ちは持っていなかつた。だいたいにおいて、きっぱりとした性格であつたオルコットは、

まっすぐに自分の道を進み、一家を経済的に支えたいという初心をつらぬいて、実際に両親だけでなく、生涯姉や妹の子どもたちまで支え続けた。また、結婚に対して夢を持っていなかった彼女は、最も女性観が保守化した時代にあって、ひるむこともなく、一生独身のスタンスを貫き通した。

しかし、彼女は、「父」に対してだけは、きっぱり、さっぱり、というわけにはいかなかった。そして、その「父」が、出版社からの誘いにやけに乗り気になってしまったために、「こんなのは柄じゃないのだけれど」と嫌がりながら、書かないわけにはいかなくなってしまった当時大流行の「家庭小説」を書き始めたとき、自分の深層に潜んでいた揺らぎを、すべてそこに注ぎ込むことになった。

このような背景を知れば、『若草物語』の父がなぜ始めから「留守」なのかは、何の説明もいらぬほど理解できる。オルコットは自分の愛した母と、連帯してきた姉妹たちを、自分の知っている限りのリアルな細部によって、誰も読んだことのないような、本物の少女たちの生きた日常として再現した。しかし、本物の父は、書くわけにはいかなかったのである。父は理念であり、実体ではなかった。だから彼は「教え」として、この本全体に精神的な影響力を与えながら、人物としては消去されているのだ。個人的な事情から現出したこの物語の枠組みは、期せずして、「きちんとした家族像」を崩すことなく、父権的な拘束を離れて、「女の子の真実」を描き出すことを可能にした。だが、そのことに入っていく前に、まずはこれまでの流れの中で見てきたアメリカン・イノセンスの葛藤という視点から、この作品におけるトランセンデンタルな一家と「金」との闘いに焦点をあててみたい。

“Christmas won't be Christmas without any presents.”というジョーの不平と、“It's so dreadful to be poor!”という象徴的なメグの詠嘆で幕をあけるこの物語は¹⁴、農村ではなく、町なかで暮らす一家の「家庭小説」である。作品が出版されたのは南北戦争後の1868年だが、舞台は南北戦争中で、父は従軍牧師として出征しており、母親と十代の4人姉妹がその留守を預かっている。家庭小説なので、家族の日常が描かれるが、この家族がどのようにして生計をたてているかは玉虫色である。年長の娘二人がアルバイトに出ていて、それが家計を支えるのに重要な役割を果たしていることと、なんとか食べてはいけるが、経済的に余裕がないことは随所ににじみ出ている。そう、この家族は貧乏なのだ。でも、冒頭で、もっと貧乏な人たちがいて、楽しみにしていたクリスマスの食事をその人たちに涙ながらに譲るところから話は始まるのである。

金を儲けることは世俗の俗事である。トランセンデンタルに考えれば捨て去っていい不純物だ。しかし、それではどのようにして生活していけばいいか——もちろん農耕である。といいながら、都市生活者だったエマソンはもちろん有名人だったので、著作物の印税で清く、品良く暮らして行かれた。だが、オルコット・ファミリーはこの矛盾を生身で

生きるしかなかった。町なかで清貧に暮らそうとするトランセンデンタルな家族には、相当な根性が必要だったのである。『若草物語』は一言で言えばこの根性が試される物語だ。そして、貧乏の苦勞をいやというほど味わって大きくなったオルコットの「金」への態度は揺れている。お金が欲しい。お金があれば、家族にいろいろと小さな幸せを実現してあげられる。でも、お金は本当に大切なものではない。もっとずっと大切なものに比べたら。そう、それは family value。

アメリカン・イノセンスの概念の中で、大きな柱となっているものに family value がある。「家族の価値」と訳されることが多いが、ようするに、まじめな父親と、家庭的な母親と、親孝行な子どもたちが、互いに助け合い、互いを大切にして、家庭生活を幸福に営んでいるという、一種の理想の家庭像のようなものだ。家族の生活時間がずれ、かつてのような一体感をもった家庭の場が希薄になってきた現代においては、アメリカに限らず、日本でもだんだん神話化されて語られるようになってきたが、これは都市生活が進むほどに家族の一体感を維持することが難しくなることを表している。家族の形態が多様化すればするほど、失われかけた価値として、「健全」な結束した家族のイメージは、漠然とした回帰願望に結びつき、初代ブッシュ大統領がキャンペーン中、スローガンにしていたことからわかるように、現状への不安を吸収するのに効果的な神話となる。「家族」と「キリスト教」というのは、細かいイデオロギーの違いや経済的な階級差を超えて「健全さ」の象徴としてアメリカの大衆の心をつかむ力を持った二大イメージであるが、それゆえに、秩序と健全さを喚起する最も安心感のあるビジュアルイメージは「クリスマス」の図であることは、これまであまり指摘されてこなかったように思われる。ノーマン・ロックウェルの絵や、ハリウッド映画において、「クリスマス」の場面がいかに頻繁に登場し、それがいかに、共通項の少ないアメリカ社会の中で集合無意識的な安心感を与える図像であるか、ということは、今後研究する価値があるだろう。少なくとも、アメリカにおいて、大衆文化の中のキリスト教は、キリスト像そのものよりも、クリスマスとして登場することがずっと多い。しかも、宗教的な行事としての降誕祭の風景としてよりも、暖炉の前のクリスマスツリーとプレゼントを囲む家族の絵となって、である。こんなところにも、アメリカの意識の中で、family value がいかに大きなウェイトを占めているかが伺える。それゆえ、『若草物語』第一部がクリスマスで始まり、クリスマスで終わるというのも、あながち偶然とは言えないのである。そして、このような family value がことさらにアメリカで神話になった理由のひとつには、植民地時代の移民たちがヨーロッパの「家」制度から断絶して、それぞれが個として新しい家庭を作っていたこともあげられるだろう。個が個のままではなく、家族を形成する必要が非常に大きかったのは、農耕に人手が必要だったという背景がある。開拓農業においては、家族が結束して労働しなければ現実に生きて行かれなかった。ベンジャミン・フランクリンが1782年に出した

“Information to Those Who Would Remove to America” というパンフレットにおいても、ヨーロッパにおいて無産階級であった移民がアメリカに渡って、自分の耕地を手に入れたという安心感と希望の現れとして、第二世代の早い結婚が奨励されたことが記録されている¹⁵。以上のような状況からも、family value はアメリカが農耕社会であった「古き良き時代」とリンクしている。

だが、都市型の生活になっても、『若草物語』の一家は貧乏であるがゆえに、強く結束している。およばれがあって、まともな支度ができなくても、姉妹が集まって、いろいろと工夫をし、連帯して解決方法を見つけ出していく。家庭教師や口うるさいお婆さんの世話係はうんざりするけれど、みんなががんばっているのだから自分もがんばれる。そして、くじけそうになったとき、愛情深いお母さんが、暖かな言葉で、清く生きることの気高さを諭してくれる。農耕生活はしていないけれど、女性五人の強力な連帯によって、『若草』の一家は正統なるアメリカン・イノセンスの family value を受け継いでいる。というよりはむしろ、この family value だけが、このトランセンデンタルな一家が時代に逆行してサバイバルしていくための命綱だったと言えよう。

さて、オルコットはこの物語に一人の人物を配置することで、すばらしい構造上の成功を勝ち取るようになった。隣の少年ローリーである。この少年は大金持ちの跡取り息子で、しかも、親もなく、友達もいない。絵に描いたように孤独なのだ。金はたっぷりあるが family value の欠けている男の子、しかも、寂しくてたまらず、隣家の姉妹たちの連帯を、よだれをたらしそうなほどうらやましがっている男の子である。登場した時から、ローリーは「気の毒」な子として、ジョーの同情を買う。ローティーンの若者にとって、綺麗なお屋敷で孤独に贅沢に暮らすのと、何もなければ仲間とわいわいやるのと、どちらがいいか選ばせたら、優位はほぼ決定している。ローリーという存在によって、『若草物語』の一家は、貧しくとも「本当の幸せ」を持った家族として際だつことになったのである。

ローリーの効果はこれだけではない。実はローリーが男の子である、ということはこの作品の絶大な人気の源泉になっている。表向きの枠組みとしては、姉妹は「金」の圧力と闘いつつ、お父様が言い残した「立派な小婦人」になれるよう、精一杯頑張っているという、当時の家庭小説に求められる模範的な図式になっている。しかし、本当の構図としては、その「立派な小婦人」、つまり、つつましかで自己犠牲的な温和で優しい家庭的な女性、という理想像とはうらはらに、さまざまなあこがれや欲望、兄弟姉妹の関係に独特な嫉妬心などに翻弄されてドタバタと「失敗」してしまう迫真的なエピソードの方がわくわくするくらい面白いのである。さらに、ローリーがいることで、この物語は読者となった少女たちに、表向きの規範とは全く違うメッセージを送ることになった。お金持ちで、芸術家肌のインテリで、それでいて茶目っ気があって、運動もできて、ハンサムで話し好

きの優しい少年。これはほぼ少女漫画の基準でいう「理想の男の子」といい。その理想の男の子が、見た目の美しさや、しとやかさや、謙虚さではなく、快活で、率直で、行動的で、言いたいことを何でもポンポン言う、失敗ばかりしている飾らない少女を熱烈に思慕するのである。窮屈な女性らしさの型にはまらなくても、ありのままの女の子を、ありのままがゆえに愛してくれる理想の少年。この作品が出版と同時にあっという間に初版2000部が売り切れてしまい、出版社の懇願によって一年もたたずに続編を出すことになったのは、単に読者がその倫理的崇高さに感じ入った結果だったとは考えにくい。その証拠に、オルコットは『若草物語』第一部を出版して第二部を出すまでに、おびただしい量のファンレターを受けとっており、ほとんどが少女たちからの「ジョーとローリーの結婚」についての問い合わせだった。

しかし、オルコットはジョーとローリーを結婚させなかった。根性のあるトランセンデントリストなら当然のことだ。金はイノセンスを変質させる。『若草物語』第二部において「僕は変わる、君の望みどおりの男になってみせる」とまで言って情熱的に求婚するローリーに、ジョーは、あなたは所詮お金持ちの世界に戻っていくお金持ちの男なのだと言って断る。

“You’ll get over this after a while, and find some lovely accomplished girl, who will adore you, and make a fine mistress for your fine house. I shouldn’t. I’m homely and awkward and odd and old, and you’d be ashamed of me, and we should quarrel—we can’t help it even now, you see—and I shouldn’t like elegant society and you would, and you’d hate my scribbling, and I couldn’t get on without it, and we should be unhappy, and wish we hadn’t done it, and everything would be horrid!”¹⁶

そしてだめ押しにこう言う「私は今のままで幸せだし、男のために今の自由を失うのはあまりにも惜しい」と。ここで物語が終われば、女性解放的な意味で革命的であったかも知れないが、第一部の印税収入で積年の家族じゅうの借金を完済できたオルコットは、冒険はせず、夭折したベス以外の姉妹を全て結婚させて、ローリーにも末子のエイミーとのやり直しのロマンスを用意するが、もちろんこのあたりはアンチクライマックスである。ジョーはと言えば、ベア教授という、正しく貧乏で思索型の、暖かいが、ひどく年上のドイツ移民の教師と結婚し、倫理観の強い彼に軽蔑されてしまうから、と、好きで書いていた「扇情小説」の筆を折る。ここで、一瞬、「子どものための本」なら書き続けられるかもしれない、と思うが、彼女に「子どものための本」を注文する人は、「この世をすべて自分の信条通りに塗り替えたいと念じているタイプ」の人で、ジョーはどうしても、自分

の物語の中のいたずらな少年たちがみな熊にたべられたり、日曜学校をサボったからといって流れ弾に当たったりするような物語は書けなかったので、文筆業そのものを断念した、と述べる下りは、『トム・ソーヤー』に通じるとともに、「家庭小説」に規範を押しつけてくる世間に向かっての、ちょっとしたinside jokeだったと言えよう。アメリカで1990年代にフェミニズム的タッチで映画化された『若草物語』においては、ローリーが求婚の中で、「僕と結婚すれば、もう、物書きなんかしなくても生活に困らないし」というようなことを口走ってしまい、ジョーの自己実現を無視したが故にふられたというところが特に強調されているが、では、なぜジョーが自ら文筆を放棄してペア氏と結婚したかについては玉虫色に処理されるところが逆に興味深い。

生涯独身だったオルコットだが、姉妹の子どもたちを引き取って、子育てを経験し、常に自分の周囲にファミリーを形成していた。そして、南北戦争中に従軍看護婦に志願して働いた時にかかった腸チフスの治療の薬害で重い水銀中毒に苦しみながらも、経済的に支えていた甥や姪たちのために『若草物語』の第二世代の物語を書き継いでいった。現実の「ジョー」は金を稼ぐことで最愛の家族を養い、愛するものたちの生活費を稼ぎ続けることを自分のファミリーにおける存在意義として後半生を頑張り抜くことになったのである。1888年、父ブロンソンが亡くなった二日後に、ルイザ・メイ・オルコットは56才で人生を終えたが、彼女の残した不思議な二重構造を持つ痛々しいまでにトランセンデンタルな*Little Women*は、規範的レベルと深層心理的なレベルのメッセージの食い違いを内緒にしながらか、「女の子の物語」として不朽の名作となり、世界中で読み継がれることになった。

壊れた幻灯機

『若草物語』はアメリカが巨大産業社会に変貌する金メッキ時代の最初期に書かれた物語であり、歴史的に振り返れば時代が大きく変わったことがはっきりしていても、渦中にあるものには、まだどのような変化がせまっているのかは気配でしかなかった時期の作品である。しかし金メッキ時代も終わり頃になれば、どのような変化が起きてしまったのかは、誰もが見ればわかることだった。そんな19世紀の最後の年、ファンタジーというジャンルがイギリスに比べてまだ充分開花していなかったアメリカに、突如、強烈なインパクトを持った奇妙なファンタジーが登場する。*The Wonderful Wizard of Oz*である。

家で子供たちを集めて空想物語の語りきかせをしていたL. Frank Baumが人に勧められて創作を本にまとめたもののひとつであるこの作品は、読者となった子どもたちからは熱烈な支持を受けたが、大人の反応は長い間ふるわなかった。オズ・シリーズのファンだったというアメリカの児童文学研究者であるAlison Lurieは、子どもの頃、図書館にも学校にも置いてくれないので、お小遣いをためて買わなくてはならなかったことを述懐し

ている¹⁷。なぜ、この作品が図書館に相応しくないかについて、当時は「表現が稚拙で登場人物が平板」という説明が一般的であったというが、児童文学の、それも子どもが喜んで読んでいる作品を公共の場から排除する理由にしては、ずいぶん曖昧な言い訳である。何度か禁書の憂き目にあった『ハックルベリー・フィン』も、賛否はあれ、閉め出される理由はいつももっと具体的だった。最初は「子どもがタバコを吸うから」で後半は「黒人に対する差別用語の使用」である。『オズ』を「うまく理由は言えないが」大人が子どもたちに読ませたくないと思ったのは、たぶん、全体的に感じられる「違和感」のせいではないだろうか。ルーリーは「転覆性」という言葉を使うが、彼女自身が指摘するように、大概の児童文学は多かれ少なかれ転覆性を持っている。この作品の転覆性がことさら「危険」とまではいかなくとも、何か居心地悪く感じられたとすれば、それはおそらく、この作品の中にアメリカが向き合いたくない何かがあったからだ。

ルーリーの示唆に富むオズ論では、この向き合いたくないひとつの要素としてフェミニズムが挙げられている。19世紀当時、女性参政権運動の中でも特に急進派として知られたMatilda Gageの娘Maudと結婚したボームのオズ・シリーズには家母長的世界が展開しており、そこから発せられるフェミニズムのメッセージが20世紀前半の社会では危険な転覆性に感じられたのだろう、というのである¹⁸。南の魔女グリンドやオズマ姫が中心的に登場してくる後続のシリーズ全体を見渡してみれば、確かにそのような要素は色濃く見えてくる。しかし、もともとはシリーズ化する構想もなく、一つの完結した物語として執筆された第一作*The Wonderful Wizard of Oz*に限ってみれば、フェミニズムのメッセージはそれほど伝わってこない。

それでは、この作品の「違和感」とは何だろうか。

『オズ』の批評史を見渡してみると、非常に面白いことに気がつく。それは、この作品が二つの全く異なるタイプの読みを喚起し、そして、それぞれの系譜の批評家たちは、もう一方の読みに強く反発するという傾向である。片方の流れは児童文学研究の批評家たちの読みであり、もうひとつの流れは歴史研究者の読みである。どちらにも、それぞれの読みが確立される元年がある。児童文学研究の系譜は1939年、MGMが『オズ』をミュージカル映画にした年であり、歴史研究の系譜は、1964年、Henry Littlefieldというアメリカの高校の歴史の先生が書いた全く新しい『オズ』論が学術誌に掲載された年である。

衝撃の強さから言えば、64年の論文は際だっていた。それは、これまで、ファンタジーというジャンルとして、奇妙な登場人物や奇妙なできごとがあっても、それはそういうジャンルとしての創造性の現れなのだ、と理解されてきた一般通念を打ち破って、『オズ』はひとつの暗号なのであって、それを歴史的に「解読できる」と論じたからである。この“The Wizard of Oz: Parable on Populism”¹⁹によれば、『オズ』は人民党の大統領選挙を巡る寓話である。これによれば、脳みそのないかかしは政治に無関心な農民、ブリ

キのきこりは職を失った労働者、ライオンは人民党の大統領候補Bryantで、銀の靴は、銀本位制を実現しようとしたブライアント大統領候補の政策を象徴している、ということになる。各地の魔女を倒して目的地に行くというのは全米各地の選挙を経る大統領戦のプロセスを彷彿させ、主人公Dorothyは東の魔女（東部の銀行家）をやっつけたあと、銀本位制のくつをはいて、黄色いレンガ（金本位制）の道をわたってエメラルドの都（ワシントン）に行く。Ozは金本位制の金を測る単位「オンス」を暗示していて、大魔法使いが偽物で、目当てのものが手に入らないのは、選挙の敗北を象徴している、とこのように解説されていく。そして、もちろん、作品の冒頭にでてくる「灰色のカンザス」は当時のリアルな中西部農村地帯なのである。この読みをとれば、『オズ』は周到に練られたアレゴリカルな社会諷刺ということになる。

これに反発するのが児童文学研究の批評家たちである。ボームが序文の中で「こんにちの子どもたちをただひたすら楽しませるために書いた」とことわっている物語を、なぜそこまで大人の目線で深読みしなければならないのか、というのが一つの論点である。これは子どもに向かって書かれた話であり、あくまでも子どもがこの作品を読んで、どのようなメッセージを受けとるかということを中心に考えるべきだ、と。しかし、こちらの読みは、また不思議な傾向を持つに至る。それは、作品を論じる過程で、いつのまにか映画版の『オズの魔法使い』が原作にオーバーラップしていくということだ。映画版は原作よりも40年近くあとで、かなり原作を改変したシナリオで制作されている。にもかかわらず、ジェリー・グリスウォルドのように、映画は作品を補完していて「映画と作品を切り離して考えるべきではない」²⁰とまで言い切る例まである。

なぜ『オズ』の解釈にはこのような極端な分裂が生じるのだろうか。それはまず、なぜ後者の読みにおいて、わざわざ映画をオーバーラップして語る必要が出てくるのかを考えれば、明確化するに違いない。映画『オズ』は原作『オズ』をずいぶん思い切って脚色してしまっている。ゆえに、映画と原作がさほど違わないから同一視できるという論点は立てることはできない。では、映画の正統性を認めるとする根拠はどこにあるのだろうか。改変されたものが正統ならば、改変前のものが異端なのだろうか。この答えは映画『オズ』で原作と一番大きく変わったものは何かを考えればたどりつくことができる。すなわち、映画では「灰色のカンザス」が「セピア色のカンザス」に差し替えられたのである。

以前授業で『オズ』を宿題に出して、驚いたことがある。一部の学生はディスカッションで「灰色のカンザス」に言及した時、何のことかわからなかった。調べてみると、邦訳で、一般の文庫版の『オズ』は完訳なのだが、ある児童向け童話の出版社から出されている児童文庫版『オズの魔法使い』は、「灰色のカンザス」がオールカットされて、気持ちのいい緑の大平原の風景に変わっていたからだ。おそらく、もとのままでは童話の導入部としてあまりにも「暗い」と判断したからだろう。児童文学関係者の間で、とにかくこの

「灰色のカンザス」はひどく嫌われているらしいということが伝わってきた。

では、この「灰色のカンザス」について考えてみよう。『オズ』の主人公の少女ドロシーが住んでいるカンザスの大平原は、彼女の住む粗末なワンルームの小屋のような家を除いては、見渡す限り、他に家一軒とてなく、木一本生えていない、まるで月面のような風景である。そして、両親のいないドロシーはおじさんとおばさんと一緒に暮らしているのだが、このおじとおばは農耕生活をしており、たいてい児童文学の文脈で登場する時はすがすがしさの象徴であるはずの太陽と風は、ここでは度を超して熱と乾燥をもたらしたので、耕地は地割れがするほど乾ききり、すべてが「灰色」に変色して、おじさんとおばさんまで灰色になってしまった、というのである。

When Aunt Em came there to live she was a young, pretty wife. The sun and the wind had changed her, too. They had taken the sparkle from her eyes and left them a sober gray; they had taken the red from her cheeks and lips, and they were gray also. She was thin and gaunt, and never smiled now...Uncle Henry never laughed. He worked hard from morning till night and did not know what joy was. He was gray also, from his long beard to his rough boots, and he looked stern and solemn and rarely spoke.²¹

この世界は一体何なのだろう。果てしない大地、しかし、その果てしない大地の真ん中のぞっとするほどの孤立。真面目な、額に汗して働く善良そうな農民夫婦。その、若々しい希望も笑顔も、感じる心さえすべて奪い取って、抜け殻のようにしてしまった過酷な自然。アメリカン・イノセンスのお膳立ては全部そろっている。自然、農耕生活、大平原の小さな家、それなのに、ここには、あるはずの family value も高揚感も喜びも何も無い。ほんの少し生き残っているイノセンスは、そんな灰色づくめのカンザスでも、子犬を相手に笑って暮らしている、このまだ何もわからない呑気な少女ひとりなのである。1964年に英国の作家Roald Dahlが*Charlie and the Chocolate Factory*を書いたとき、あの壮絶に貧しい家の様子を描いた出だしは、相当適度『オズ』を意識して書かれたように思われるが、それでもまだチャーリーは『若草』のような貧しさゆえの family value にたっぷりと包まれていた。

一体何がアメリカのイノセンスの原風景をこんな気味の悪い無機質な世界に変えてしまったのだろう。幸せになるはずだったイノセンスはなぜこんなに不幸せになってしまっているのだろう。しかし、何の説明もないまま、ドロシーはそっけないほど唐突にたつまきに巻き込まれて、自分の家ごと異世界に飛ばされてしまう。

映画にはこれに長々とストーリーが付け加わった。おじさんとおばさんの家はまず、特

別孤立してなどいない。あきらかにどこかのコミュニティーの一部である普通の農家である。さらに、ここには手伝いの作男が3人も働いていて、みな元気のいい陽気そうな男たちであり、ドロシーとは家族のように話をしてくれる。おじさんとおばさんは忙しそうにしているドロシーの話をろくに聞いてくれないが、それは、たまたまひよこを孵化させる機械が壊れてしまって、取り込んでいるからだ。「親が忙しくて相手をしてやれないときに、子どもというものは思わぬ疎外感を感じるものだ。」この場面はそう語りかける。そして、ひとりになったドロシーが「虹の向こうの夢の国へ行きたい」という有名な主題歌を歌っていると、そこに彼女がなによりかわいがっている子犬のトトが悪さをしたと言って、保健所で始末しなければ訴えるとねじ込んでくる金持ちの口うるさい老嬢が登場する。善良で清貧な勤労者の家族を圧迫してくる不浄の金持ちである。（しかも家族のいない未婚女性である。）おじさんとおばさんは困り果てるが、どうしてよいかわからない。犬を守りたいドロシーは一度家出を考えるが、途中でやはりおばさんが心配すると思い直し、家に戻ったところで、たつまきにさらわれる。日照りも笑いの喪失も孤立もない。ここは見慣れた古き良きアメリカの農家の風景だ。フィルムもこの部分はセピア色で統一される。しかも、である、この導入部で登場したさまざまな人物たちが、なんとそのままオズの国で出会う人物になっていく。オズの世界の思い切り突飛なキャラクターたちは、映画では、少女の日常における体験の単なる投影物にまで一気に格下げされてしまうのである。映画の最後もこの冒頭部に呼応する。夢からさめたドロシーは、心配そうにみつめる家族全員に包まれて、「あなたも、あなたも夢に出てきたわ。」と興奮して話す。全てが元通り、セピアがカラーに変わったことを除けば。

セピアからカルフルな異世界の冒険を経て、色を取り戻した「おうち」に帰る。それだけのメッセージならば、どんなに居心地よく受け入れることができただろう。しかし、現実には、歴史学者的読みが特に強調するように、ドロシーの「おうち」は「灰色のカンザス」にあり、帰るも魔法のくつ^の力で宙をきって戻り、もんどり打ってカンザスの平原に着地する。Lewis Carrollの*Alice's Adventures in Wonderland*においては、最後には常識^{センス}がひっくり返ったようなナンセンスな異世界はすべてアリスの夢であった、として、大人の秩序感覚と折り合いをつけるエンディングが用意されるが、『オズ』においては、そのような折り合いもつけられない。オズの国は本当にあるのだ。おまけに、この異世界での出来事は、単にファンタスティックとうだけでなく、もともと人間だったブリキのきこりがなぜブリキになってしまったか、というエピソードなどに見られるように、児童文学的テーストをかなり逸脱したグロテスクさを内包している。恋人と結婚するために新居を構えようと思い、一生懸命木を切っていたきこりは、花嫁となる女性の労働力を失いたくないと思っている同居の老婆の悪巧みによって魔女の呪いをかけられ、少しずつ、自分の手で自分の体を切断して行ってしまう。しかし、切断するたびにブリキ職人がやってき

て体のパーツをブリキで補ってくれるので、気を取り直して働き続けると、ついに頭も体も切り落として完全なブリキ男となった。そして、内蔵としての「ハート」をなくしてしまったとたん、恋人への想いもなくなってしまった、というものだ。チェコの作家Karel Capekが独創的な戯曲のなかで機械化された工場労働者に「ロボット」という名前を与えるのは1920年になってからだが²²、イメージの系統としては、まったく同質で、その先見性に感銘を受けるほどである。このエピソードを労働者の疎外のアリュージョンとは関係ないと考える方がむしろ困難だと言えないだろうか。

それでは児童文学的読みはまちがっていて、歴史学的読みが正しいのだろうか。しかし、「人民党寓話説」については、この読み方で主張されているほどボームが人民党に肩入れしていたかどうかは証拠がなく、ボームの政治的姿勢もあいまいで、明確にアレゴリーを意図したと決めつける根拠が薄い、という反論がすでに確立している。確かに、こちらの解釈の系譜はかなり突飛な暗号解読が次々と現れ、ちょうど精神分析的アプローチが一時の流行のあと、急速に文学研究の場で失速していったのに似て、歴史的な事実と作品の細部をランダムに結びつけようとする主観的な「サイン探し」のこじつけめいた論評を排出することになった。

しかし、このような歴史的な読みが誘導される要因として、ひとつだけ言えることがある。それは、ボームの想像力が、現実の身の回りの事象を芯にして発想されるということだ。映画版を作品解釈に重ねることにこだわったグリスウォルドでさえ、魔法の国オズの地図的配置やその住人たちに、19世紀末の中西部の地域的特徴や特定の国籍系の移民たちが投影されていることを認めている。ボームは、間違いなく、目の前に現実にあった中西部農耕地帯の風景として「カンザス」を描いたのだ。金メッキ時代の農村の状況からすれば、緑の平原と幸福な家族の営みに包まれた豊かな農村など絵空事でしかなかった。もともとは俳優をめざし、ローカルなジャーナリズムと演劇の世界を行ったり来たりしていたボームは、『オズ』を執筆する前の数年間は、経済的に依存していた石油成金の父を失って、シカゴ周辺で販売員をしていた。産業化に伴って農村が機械化され、その借金の抵当で農地を失う者や、独占企業化した鉄道会社による輸送費のつり上げによって徹底的に搾取され、追い打ちをかけるような天災で疲弊しきっていた農村を、ボームは日常的に目にすることができた。彼の想像力は、そこにあった風景から物語を紡いだということだ。しかし、“whimsical”な性格と言われ、家で子どもたちにお話を作って聞かせることを一番の楽しみにし、『オズ』の成功後はハリウッドに引っ越して自宅を「オズコット」と名づけ、執筆以外の時間はガーデニングにふけり、いくつものペンネームでおびただしい空想物語を質より量で書きまくったこの作家が、『怒りの葡萄』的な社会正義に燃えて、ただ一編、告発のための寓話を作ったというのはあまりに説得力がない。

それでは、こう考えることはできないだろうか。ボームの、現実の事象から発想し、ひ

とつのイメージができると、どんどん付け足すように先へ先へと話を進めていく口承的な創作方法特有のとりとめのないモチーフの使い方が、19世紀末アメリカの現実の風景と、ファンタジーという、子どものために発達した「魔法」の語りの世界をぎこちなく混ぜ合わせてしまい、その結果、アメリカン・イノセンスの喪失の幻影は、あるべき神話の姿に写されずに、ひどくデフォルメされた映像になってしまったのではないかと。『オズ』はその意味で壊れた幻灯機のようなものだ。ゆがんだ映像の中では牧歌的農村はひび割れたクレーターの底のような灰色一色の滅びの世界であり、そこから空中を舞ってたどり着いた色彩豊かな美しい魔法の国も、なぜか単色に色分けされた、やけにまがいのめいた世界である。しかも、ついたその瞬間に、不可抗力で魔女をひとり殺してしまい、その死体から脱がせた銀のくつをはいて、ドロシーは家に帰してもらうために大魔法使いに会いに行く旅をはじめなのだ。脳みそのないかかし、ハートのないブリキ男、勇気のないライオン、と、何か欠落して困っている奇妙なキャラクターたちと、それぞれが「望みを実現する」という共通の目的意識で連帯し、ドロシーはカンザスにいたときよりもにぎやかな仲間を得て、意気揚々と都を目指す。だが、なにかもが美しく緑に輝くというエメラルドの都の入り口で与えられたのは、鍵のついた「メガネ」だった。(映画版のオズではこのメガネも省略される。) ペテン師オズへの伏線とはいえ、この「強制される視覚」というのは、エマソンの“transcendental eyeball”からすれば、究極の悪夢である。そして、言われたとおりに身だしなみを整え、一度かけたらはずせないメガネをかけてさんざん待たされたあげくに拝謁した大魔法使いオズは、願いをかなえてくれるどころか先に「お返し」を要求し、まだ年端も行かない女の子に向かって自分も倒せない西の魔女を倒してこいと命令するのである。これが、怪物を倒しに行く少年なら、昔話のパターンとして、知恵と勇気と、賢者の助けなどで試練を乗り越えて本願を遂げて行くのだろうが、ドロシーたちは見るからに無力で、すぐに泣き出してしまうほどだ。また、西の魔女は登場してみると、空飛ぶ猿の軍勢まで使って、とんでもなく強い。ドロシーはたちまち奴隷にされてしまうが、まったくの唐突な偶然から水をかけることで魔女を溶かしてしまい、ドロシー自身も何がなにやらわからないまま、溶けていく魔女に向かって「わざとやったんじゃない」と一生懸命あやまるのである。それでも与えられた試練は奇妙な形でクリアしたことになり、今度こそオズに願いをかなえてもらえると喜んでいると、オズの正体はただの中西部出身の老いた腹話術師で、機械仕掛けや映像のからくりで自分をエラそうにみせていただけだと判明する。

抜け殻になって色彩を失った、墮ちたアルカディアとしてのカンザスにも、強制的に操作された色彩を与えられるオズにも、アメリカの神話の「本物の幸せ」は確立しない。そして、まるでアンチクライマックスであることそのものがテーマであるかのようなオズでの冒険に、アメリカン・イノセンスの反動的想像力はどのようにとりついていいのか、途

方に暮れるのである。

オズの違和感とはこの混乱するイメージがもたらす違和感ではないだろうか。「表現が稚拙」というのは、イメージの全体性の欠如をさしているのかもしれない。しかし、映画によって、セピア色のカンザスへと救済されたオズは、グロテスクな場面もほとんどがカットされ、オズの世界での奇妙な事象も、転覆的な社会的告発がちらつくモチーフではなく、ドロシーの夢の中の、子どもの想像力による身の回りのできごとの投影として丸くおさめられる。映画は『オズ』の壊れたところを解決して「きれいな」幻が映写できるように修正したのである。

『オズ』が壊れてしまったのは、アメリカン・イノセンスの概念的イメージと、金メッキ時代の現実が決定的に乖離してしまったからだ。それでも、本当に多くの批評家がオズの国を「ユートピア」として定義する。オズの国に、まだイノセンスの残像があるとしたら、それは、ドロシーたちの道中が明るい、ということだけかもしれない。映画においては腕を組み、ステップを合わせて、同じ陽気な歌を歌いながら歩いていく黄色いレンガの道の旅路は、原作においてもあっけらかんとした明るさと、先入観もこだわりもない、率直で対等な連帯を描き出す。『不思議の国のアリス』でアリスも奇妙な登場人物や奇妙な出来事に次々と出会うが、彼女はいつもひとりぼっちで、決して「楽しそう」には旅していない。ドロシーはカンザスにいたときにその灰色に染まらなかったのと同じ、少し無神経なくらいの楽天的な行動力によって、途中で出会ったものにどんどん話しかけ、仲間にさそい、助け合う。確かに、この道中には、カンザスになかった、「連帯」があるのだ。しかし、壊れた現実から壊れた魔法の国を経巡る冒険の間、くよくよ考えずに笑って進もう、というイノセンスは、Chaplinが映画*Modern Times*の最後で、「私たち、何をやってもだめなんだわ」というヒロインに、「へこたれちゃだめだ」と言って、笑顔をつくって手に手を取って歩いていくラストにそっくりである。工場の生産ラインのモチーフも、労働争議のモチーフも、孤児狩りのモチーフも、全部忘れて、前へ前へと、ひたすら笑って歩いて行くイノセンスが、アメリカに残された最後の「希望」なのだ。

MGMの映画が作られたのは、大恐慌のさなかだった。「ダストボール」という砂漠化現象でさらに壊滅的に疲弊した農村と、最低の労働環境からさえ追い出された失業者が路上にあふれる時代だった。そんなとき、オズは『ユートピア』として作り替えられた。いつか、虹の向こうの夢の国に行ける。希望を見つめて、歩いていこう、と。そして、この瞬間から、『オズ』は児童文学の古典として、アメリカの神話に晴れてメンバーシップを許可されたのであった。

結び

南北戦争はアメリカ合衆国が、国体を維持したまま、建国時の基盤を刷新することを決

意して戦われた戦争だった。そして、農業国としてはじまった国家は、工業国へとうねりをあげて転向し、人口は爆発的な勢いで都市へと集中していき、ヨーロッパの階級制度から自由になった新しい市民たちは、巨大企業の牛耳る、資本主義の「金」というヒエラルキーのなかで新しい階級を授かることになった。建国のためのアイデンティティーとして打ち立てられ、語り、あるいは想像力の形式として強化されていったアメリカン・イノセンスという概念は、金メッキ時代に入って存続の試練を迎える。幼さの持つ純粋性ゆえに永遠のイノセンスの象徴として想起される「子ども」。その「子ども」の文学であった金メッキ時代の児童文学の作者たちは、幻影と現実の淵に立ち、新しい時代にアイデンティティーを引き裂かれる痛みを表現しながら、まさにそのイノセンスの行方を、それぞれの筆致で作品の中に書き残したのである。

フロンティアが「消滅」して、20世紀に入ると、アメリカン・イノセンスは、開拓農業ではなく、むしろ、「西部」(“The Wild West”)のイメージの中に神話を強力に形成するようになる。そして、映画産業の黎明とともに、「西部劇」というジャンルが生まれ、カウボーイとブルージーンズのアメリカが喪失の神話を受け継いでいくことになる。今回はこの「西部神話」とアメリカン・イノセンスの関係を考察してみようと思う。

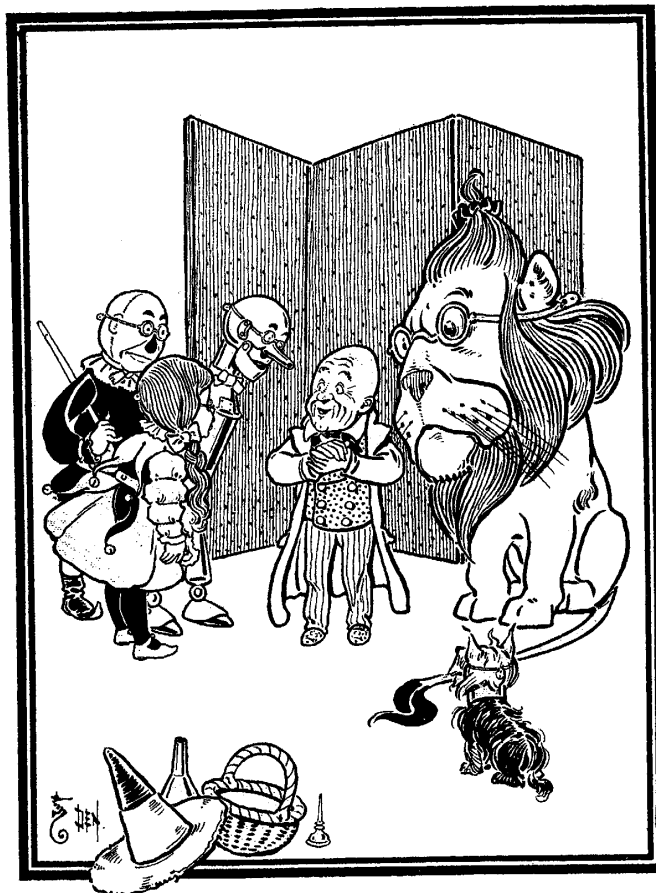


「鍵つきメガネ」

註

- ¹ Theodore Parker, “The Political Destination of America and the Signs of the Times” in *The American Transcendentalists* (New York: Doubleday, 1957) p.350
- ² 清水知久、『近代のアメリカ大陸』(講談社、1984年)、91-2頁
- ³ Leo Marx, *The Machine in the Garden*, (New York: Oxford University Press, 1967), p.73.
- ⁴ <http://www.law.indiana.edu/uslawdocs/declaration.html> 2005/09/13.
- ⁵ J. Hector St John De Crèvecoeur, *Letters from an American Farmer*, New York: Oxford

- University Press, 1998.
- 6 亀井俊介、『アメリカ文学史講義1』（南雲堂、1997年）、123-4頁
- 7 D. H. ロレンス、『アメリカ古典文学研究』、酒本雅之訳、アメリカ古典文庫12、（研究社、1974年）、107頁
- 8 “the orgasmic future that year by year recedes before us” F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (New York: Penguin Putnum Inc, 1994) p.188.
- 9 Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures* (New York: Viking Press, 1983) p.10.
- 10 藤本茂生、『アメリカ史のなかの子ども』、（彩流社、2002年）、67頁
- 11 同書66頁
- 12 同書132頁
- 13 Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer* (New York: Simon & Schuster, 2001) p.255
- 14 Louisa May Alcott, *Little Women* (New York: Scholastic Inc. 2000) p.3.
- 15 *America: People and Thoughts* ed. Makoto Saito, (Kenkyusha, 1975) p.8.
- 16 *Little Women* p.418
- 17 Alison Lurie, *Boys and Girls Forever* (New York: Penguin Putnum Inc, 2003) p.44
- 18 同書25-45頁
- 19 Henry Littlefield “*The Wizard of Oz: Parable on Populism*”, *American Quarterly* 16 (spring, 1964), p.47-58
- 20 ジェリー・グリスウォールド『家なき子の物語』遠藤育枝、廉岡糸子、吉田純子訳、（阿吽社、1995年）37頁
- 21 L. Frank Baum, *The Wonderful Wizard of Oz* (Harper Collins Publishers Inc, 2000) pp.12-3.
- 22 カレル・チャペック、『ロボット』岩波文庫、2003年



「そのとおり、ただのペテン師です。」

Illusions of Loss: The American Innocence (1)

— Children's Literature in the Gilded Age —

Etsuko Saito

When it comes to define a National identity, the United States have always shown an almost obsessive attachment to the image of innocence. This innocence seems to owe much to the pastoral view of the new continent which involves the idealization of nature. The idea of the pastoral itself goes as far back as the Roman Empire in European thought, but as Leo Marx has shown in his *Machine in the Garden*, discourses inside America presenting itself as a pastoral Arcadia fully develops in the later 18th century which coincides with the rise of nationalism during the conflicts with Britain to gain independence. Another type of narrative that develops in this period is the spirited statement of marking a break from the traditional European social system and predictions of happiness which will spring from the unprecedented formation of a superb democratic society. Looking into these narratives charged with pride of being a new breed of “European” people—such as Jefferson’s Declaration of Independence, Crèvecoeur’s Letter III from the *Letters from an American Farmer* and Theodore Parker’s support of Manifest Destiny— one can observe that the basic idea of American Innocence was formed through antithetical imagination borrowing the European pastoral and attacking the European feudal.

Yet, as being an antithetical image, contradictions occur when, for instance, the native American presence comes into the picture. In many ways, this reactionary concept of innocence is a white imagination which develops into a very ideological discourse.

In the early to mid 19th century, although industrialization has begun its move in the background, the ideological bloom of Transcendentalism works to reinforce the romantic aspect of the concept. However, it becomes more and more difficult to hold these values as the economical shift after the Civil War introduces Capitalism in full accompanying urbanization of communities and commercialization and mechanization of farming which of course led to disastrous results in Midwestern

farms. Imperialism was also characteristic of this stage of history.

Children's Literature which is most often associated with the image of innocence, inspired many writers to engage in works which recorded how the threatened innocence got lost in the rapid transitions of industrialization. Mark Twain's *The Adventures of Tom Sawyer*, *Adventures of Huckleberry Finn*, Louisa May Alcott's *Little Women* and L. Frank Baum's *The Wonderful Wizard of Oz* all project what happened to the American psyche which tried to hold on to the self-image of innocence during the Gilded Age. This essay observes how each of these authors handled the issue in their different ways under a difficult time, and how, as a result their works became not only their best known masterpieces, but also uniquely controversial classics of American Literature.