



ANALYSER OG FORSTÅELSER AF DANSK KORTPROSA

—Læsefrugter i Tanabe Seminar, 2005—

はしがきにかえて

田邊 欧

Ord (Edith Södergran)

言葉

Varma ord, vackra ord, djupa ord...

温かい言葉、美しい言葉、深みある言葉…

De äro som doften av en blomma i natten
den man icke ser.

夜に咲く花の香りのよう
目にはみえない。

Bakom dem lurar den tomma rymden...

背後には虚ろな空間…

Kanske de äro den ringlande röken
från kärlekens varma härd?

もしかするとそれらは渦を巻き
暖かな愛の炉からのぼる煙だろうか。

セーデルグラン（1892－1923）はロシアとフィンランドの国境に近いカレリア地方に生まれ、31歳の若さで夭折したスウェーデン語詩人である。第一次世界大戦、ロシア革命が続発する激動の時代に生き、ロシア・アヴァンギャルドとヨーロッパ・モダニズム文化の狭間で、孤独な女性詩人として五つの詩集を編んだ。死と早くから対峙せざるを得なかった彼女から紡ぎ出される言葉の多くは、メランコリックで沈痛な響きに満ちている。そして前衛を追い求めることで未来に生を繋ごうとした彼女の創作姿勢から産み出された言葉は、果敢で挑発的、ときに他人に理解されることをみずから拒むかのような趣すら感じさせる。その一方で、相手のこころにしっくりと溶け込み、馴染んでゆく感覚も持ち合わせている。この詩を読むと、言葉が内包する目には見えない“不可思議さ”を大切にしたいと思う。そして詩を読むとはそういうことに気付くことではないか、と思う。

今年度はじっくりと詩を読む時間があまりなかった。最後の2時間で読んだ19世紀ロマン主義時代の詩4編からは、授業時間に収まりきれない多様な読み方が提示された。皆でさらに議論を深めたかった。もっと時間をかけるべきだったと反省している。しかしながら、前期で取り扱った散文のテキストを共通の読解手法をベースに分析し、レポートを作成する作業は、一人ではどうも気付かなかった新たな読み方を互いに示し合い、刺激し合う良い機会となったのではないだろうか。散文のなかには、韻文には見られない技巧の面白さ、イメージの豊かさがある。「文学」とよばれるジャンルのテキストと触れあうことの可能な、この貴重なゼミの時間のなかで、言葉を丁寧に扱うことの大切さ、そしてその喜びをともに分かち合うことができれば幸いである。

第 1 部

小説を読み解く

『モーンス』の影を追って

奥山裕介

緒言

J. P. ヤコブセン (Jacobsen, Jens Peter, 1847–1885) の『モーンス』 (Mogens, 1872) については、これまで幾度か批評を試みたものの、いずれも上手くいったためしがない。前後に書かれた習作や日記、書簡なども覗き見ながら、処女作に現された詩人の資性の原型を明らかにしたかったのだが、度々手詰まりに陥って断念を繰り返している。洞察力の不足と表現の未熟を怨むことしきりだが、失敗の理由はどうもそればかりではないようだ。

一人の作家の生涯について、それを貫く内的主題の究明を試みるとき、何を措いても真っ先に俎上に載せなければならないのが、彼の処女作である。作家が自らの可能性に対する不安と疑惑の中でどうにか完成させた最初の中にもこそ、彼の資質の展開を占う鮮やかな萌芽を見て取ることができるのだ。

わけでも『モーンス』の場合は、ロマン主義的韻文作者としての混迷の果てに生み出された初めての散文作品であるだけに、ジャンル批評の点からも恰好の対象になりうる筈だ。

ところが処女作というものは、すでに確立された作風の上に書かれる大作とは別様の難解さを呈するものだ。懷疑と自己反省の渦をようやく脱した青年の手になる初めての創作実践なのだから、文体、構成ともに覚束ないまま、ためらいがちに書き出される筈である。また逆に、枝葉末節に頓着せず、靈感の赴くまま一気呵成に書き上げる人もいるだろう。いずれにせよ、自己表現ないし自己発見を急ぐ新人作家が、読者の理解を慮ってあれこれ周到な技法を施す余裕は少ないのである。

上のような事情に起因する処女作批評に特有の困難を解消する目的で、例えば習作期の断簡との間テキスト性が検証されたり、日記や手紙、死後に出された評伝の中に作品世界の原形を求める、いわゆる伝記的批評が持ち出されたりする。筆者の『モーンス』論もかつて同じ方法を探ろうとしたのだが、迷い多き少壮詩人のばらまいた雑駁混沌たる懷疑の断面を見るばかりで、『モーンス』の成立そのものの核心を得るには到らなかった。

冷静に考えてみれば当たり前の話である。実際生活上の延々たる自己反省からは何も生まれないと知ればこそ、詩人は自らの問題を実践する創作世界を必要とするのではないか。ヤコブセンはその意味で、最も果敢な文学的実験を試みた人であろう。自作の詩や日記に自ら評釈を加え、夢の中で見た情景まで事細かに筆録していたこの自意識家は、漸く自己解明の不可能なることを知ると、架空の世界を構えてその中に自らの分身を活動させる道を選んだのである。

だとすれば、詩人の実生活と作中世界との間に断絶があるからといって、何の不思議もないのである。吾々は、詩人が鋭意構築した通りに、順方向に彼の創造過程を辿っていくしかない。一たび完成されたものをわざわざ解体し、元の混沌に還したところで何の益が

あろう。モーンスが走るところ、叫喚するところに、作者の内的実景を確かめ、詩人の執筆現場に臨場するような感覚で作品を読むことが、彼の個性に対する直接的な理解に結びつくのだと信じる。その途上で間テクスト性なり伝記的整合性の想起に発展するのであれば、それらは作家生涯の歩みを知る大きな助けになるだろう。

ここで筆者は、これまでに見なかった新しい評伝の作法に想到するのである。すなわち、伝記的背景や歴史的影響から作家の個性ないし作品の独創性が発出したと説く批評手順とは逆に、一つ一つの創作がいかにより作者の人生を形成していくかを描く創造的批評の企てである。詩人の人生それ自体を一篇のテキストに見立てて、彼が生み出した作中人物たちをその登場人物として扱いつつ、作家の個性が歩んだ全歷程を追うわけだ。

その手始めとして、青年『モーンス』が詩人の自己確立の上でいかなる役割を演じたかを闡明したい。まず、彼はどのようにして吾々の目の前に、そして作者の前に立ち現れたのか。

1. 『モーンス』の造型—その人物、その情景

Sommer var det; midt paa Dagen; i et Hjørne af Hegnet. Lige for stod der et gammelt Egetræ, om hvis Stamme man gjerne kunde sige, at den vred sig i Fortvivlelse over den Mangel paa Harmoni, der var mellem dens ganske ny, gulladde Løv og dens sorte og tykke, krogede Grene, som mest af Alting lignede grovt fortegnede gammelgothiske Arabesker. Bag ved Egen var der frodig Krat af Hassel, med mørkt, glansløst Løv, som var saa tæt, at man hverken saae Stammer eller Grene. Op over Hasselkrattet steg to ranke, glade Ahorntræer med lystigt takkede Blade, røde Stilke og langt Dingeldangel af grønne Frugtklaser. Bag Ahornene blev det Skov — en grøn, jævnt afrundet Skraaning, hvor Fugle kom ud og gik ind som Ellefolk af en Græshøj.

時は夏、真昼の、生垣の一隅であった。正面に立つ年老いたオークの樹は、真新しく黄色に染んだ葉群と、歪いびつに曲がりくねった古ゴシック式の彩文アラベスクに何より似通いの、黒々と太く節くれがちな枝とが互いに調和を欠いていることに絶望して、樹幹が身をよじらせているとでもいっていい恰好だった。オークの背後に茂るハシバミの藪は、黒っぽく光沢のない葉が密生して、幹も枝も見えない。そのハシバミの茂みの上に向かって、勢いよく元気な楓の樹が二本、気持ちよく切れ込みの入った葉と、紅い葉柄と、緑色の実の長い房飾りを掲げて伸び上っていた。楓の後ろは森に一緩やかに丸みを帯びた緑の斜面になっていて、そこでは鳥たちが、草生くさむす丘の妖精のように飛び出したり潜り込んだりしている。

(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 26)

…モーンスは、この風景の中にいる。夏らしい生命の瑞々しさと、善美を欠いた異形とが奇妙に混在するオークの老木の下に、青年モーンスは横たわっている。乾ききった世界の中で無窮の時を^{ほしいまま}恣にするこの放浪児は、救いのない憂愁を浮かべて天を仰いでいるのである。あたかも無言のうちに絶望を訴えるあのオークの木のように。

詩人は、この、およそ物語の生起など思いもよらない、倦怠と乾燥に押し包まれた情景を、『モーンス』の冒頭に選んだ。

ところがやがて、天は突然表情を変じ、停滞しきった世界を瞬く間に濡らしつくす。すると、俄に息を吹き返した風景は、躍動と輝きの劇を呈するのである。

モーンスも同様、まさに自然の劇的な生動に同調して、憑かれたように驟雨の中に踊りだす。まるで白昼夢のような光景に、読者は誘われ、呆然とするほかない。

Havde jeg, o havde jeg en Datterlil, o
ja!

Og Hus og Hjem og Marker og Enge,
Saa havde jeg vel ogsaa havt en
Kjærrest, o ja!

Med Kister med mange, mange Penge.

…あつたなら、オイラに娘があつたなら、
オウ、そうだ!

それに家と故郷と畑と牧場、
そしたら恋人もあつたことだろよ、オウ、
そうとも!

つづらに入ったどっさりの、どっさりの
お金と一緒に。

(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 22)

何者かへ向けて憧れとも悲嘆ともつかぬ歌を喚きたてる青年の姿を、ハシバミの藪陰から覗き見ているのが、カミラ (Kamilla) である。紅いショールを纏ったこの少女は、モーンスの視界に映る恍惚の風景の中に忽如立ち現れ、たちどころに彼の“一人芝居”のヒロインと化す。そして、それまで独りで唄うことしか知らなかった青年は、自らの漠たる熱情に対象を与えられた途端、それに目掛けてまっしぐらに走り出すのである。

この暗示に富んだ冒頭の場合から何を読み取るか。まず、二人が登場する場所に立っているオークと楓の樹が、それぞれの人物の内的真実を様態化していることに気づくだろう。殊に示唆を含んでいるのは、明朗と憂悶の両面を体現しているオークの樹である。これは、作中におけるモーンスの豹変と分裂の様を端的に予示するアレゴリーといえよう。対する楓の樹は、屈託のない健やかな女性的様貌を呈し、一度はモーンスから逃げ去るものの後になってこのときの場景を愉快がってみせるカミラの自若さを現しえている。

モーンスは、藪に紛れながら逃げるカミラを追いかけるわけだが、本気で追いついてやるというつもりでもないようである。寧ろ走ることそのものの高揚感に夢中になっている有様で、彼女との交渉を現実を求める意志があるのか、彼自身にも明瞭でない。というのも、「彼の中では、自分が追いかけているものが人間であるという感じがなく、それはただの小さな女の顔に過ぎなかった」(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 23) のであって、

己の演ずべき恋愛劇の文脈で、女と相對しようとするだけの積極的な意志は彼にはないのである。「あの子に何と言えればいいんだ、あの子に何と言えればいいんだ」(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 23-24)、闇雲な情動に突き動かされるまま道なき藪を疾駆するこの野人は、他者との双方向的な関連の中から自身の物語を紡ぎ出す能力を具えていない。結局、モーンスは、カミラを通り過ぎたまま藪の向こうの道に出外れ、為す術も無く一人で哄笑するのである。

運命の端緒を掴んだかと思いきや、結局もとの生起も展開も無い一人芝居に立ち戻ってしまう。常に何物かに慄れているが、終にはこれを喪う。ヒロインは偶然に彼の物語世界を通りすがり、偶然のうちに消え去っていく。世界の中で踊っているのは、結局主人公ただ一人のみということになる。この空虚さは何に由来するのか。本論では、その根源を主人公モーンスの人物造形に求めるものとする。

法律顧問官であるカミラの父は、作者ヤコブセンの植物学志向を反映してか、文明の様式性を排し自然の原始性を賞美する「自然の友」(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 24)と形容されている。モーンスは、そんな彼の意中にある「自然と人知の独特な混合」(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 34)をそのまま体現した青年である。彼は、カールセン(Karlsen)やレオンホルト(Rønholt)たちインテリ青年の教養とは対極の性向を示し、彼らの進歩的な談論に対し倦厭を隠さない。独創性を欠いた衆人へのモーンスの嫌悪は、これ以前にヤコブセンが書いた『サボテンの花が咲く』(*En Cactus springer ud*)の中の短章『コアマークとスティンゲアデ』(*Kormak og Stengerde*)の詩人の性格と相似を呈する。「平穩を闘争の不在と見做し、平板な文句は詩歌の出来損ないと見做す」(『コアマークとスティンゲアデ』, *Samlede Værker IV*, 102) 異端児の姿は、ヤコブセンの内的典型の似姿として早くから彼の作品世界に登場しており、『モーンス』にもやはりその影法師が重なるのである。

但し、『サボテンの花が咲く』に配された一連の主人公が、いずれも中世の王や詩人、クラリネット吹きなど、古典的な物語性を負った異能者で、詩人としての作者の自己認識が多分に投射されているのに対し、後に生み出された『モーンス』の造形には、あらゆる文学的様式を排した裸形の骨柄が与えられていることに注意を要する。彼は、同時代を風靡しヤコブセン自身も傾倒したエーレンシュレーヤーやシラーの詩には関心を向けず、むしろ「市場で小唄謡いの女が売り叩く」(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 26) 通俗稚拙な民衆本を好むのである。

これを、自然主義的リアリズムの洗礼を受けたヤコブセンによる、ロマン主義的詩人像への反発とみるのも、いわゆるジャンル批評として一面当たっているのだろう。しかしながら、リアリズム運動の将帥であるゲオウ・ブランデス(Brandes, Georg: 1842-1927)の影響からもしばしば遊離せざにいられた作者の個的な主題の在り処を考えると、考察は今少し迂路を強いられるのである。

作中、幼年期のモーンスが、母の膝下で詩歌を聴かされながら、多分にロマン的雰囲気の中で育ったことが語られる。青年はその時分を回想して、「それらの詩を好きだったとは言えません—僕は韻文が好きじゃないんです」(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 27)と、詩文学に対する自らの厭嫌を打ち明ける。ヤコブセン自身、かつては故郷の母の懷で幼年の甘美に抱かれていたものの、青年になるにつれて自己の抒情と実人生との不調和に悩み、その憂苦からの超脱を、芸術制作の道に求めることとなったのである。

ヤコブセンが自己の稟質について、母からは詩的感性を受け継ぎ、対して商人の父からは堅実な散文家的傾向の遺伝を自覚していたことは、後の自伝的長編『ニルス・リューネ』(*Niels Lyhne*, 1880)において明らかだが、船乗りに憧れて算術を習っているモーンスの姿には、合理的な理財家であった父の世界に肉薄しようとするヤコブセンの自己投影が認められる。

この点からも、『モーンス』が詩人の生涯の中で、母性的抒情の世界から散文的創意へ転回する起点をなしていることが確かめられよう。但し、詩的世界と散文世界の相克は、この後も彼の主題となつてつきまとうのだが。

以上でひとまずモーンスの人物造形のあらまはしは表しえたと信じる。だが、これをもって青年モーンスへの考究が尽くされたとはいふまい。いわゆる性格とか人物像とかいうものは、飽くまで一個の人間が生きて動く上での仮初の素地にすぎない。彼がいかなる事件に当面し、いかなる行為を以てそれに応じたかが、彼の人物を決定する最終的な真実であろう。

作中、モーンスの人物像について、青年淑女たちが批評を交わす場面がある。喧々諤々の論議の末に、レオンホルトが、「まだまだいくらでも定義はありますよ」(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 45)と、一応の締めくくりをしてみせる。だが、実のところ『モーンス』と呼ばれるこの透明な個性は、閃々と見舞い来る事件に彩られて、絶えず変容し動揺し続ける青春期の内的彷徨そのものなのであり、いかなる形容を贅したところで確実な把握など望み得ないのである。極論すれば、性格と呼べるほどの性格の一貫性を持ち得ないところに、この青年の独創性、彼の行動の無際限、そしてその果ての空虚が生まれるのだともいえる。作中の青年たちが交わすいつ果てるとも知れぬ批評的会話を読み返すたび、それを書いた詩人の不愉快な表情が眼に浮かんで仕方がない。

徒な性格分析を脱して、実景としての創造世界の中に自己を投入すること、そしてそれがいかなる軌跡を描くのかを追うことこそが、作者の執筆動機の主眼だったろう。ならば、一個の人間の心意と行動が最大に問われる恋愛の局面に当たって、このモーンスと名づけられた彷徨者は、いかなる相貌を呈するのか。

2. 『モーンス』と女たち

モーンスとカミラが偶然の再会を果たし、法律顧問官であるカミラの父を交えて好誼を深めるころから、漸く恋愛小説『モーンス』が開巻するかにみえる。

しかし、モーンスの野生児的な直情は、カミラを取り巻く都会的な環境と少なからず対立する。カミラの周辺のインテリ青年たちをあからさまに嫌悪するモーンスは、彼らからカミラを断ち切って、自らの恋愛劇の中に専有しようとするのである。

この暴投的求愛をカミラは受け入れ、モーンスはその熱願を果たしたかに見えるが、却って自らの度外れな激情に後悔を覚える。そうかと思うとほどなく、自宅に帰った彼は、それまでの憂悶を忘れたかのように、スモレット (Smollet, Tobias George: 1721–1771) を読んで抱腹しだすのである。彼の心事において繰り返されるこの奇怪な断絶を、どう解せばよいのか。ともかくも、彼が恋人の焼亡に直面するのは、このすぐ後のことである。

変事を察したモーンスは、「逆上したように」(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 38) カミラの家に行くが、結局、カミラは燃え盛る焔に吞まれて姿を消してしまう。この前後のモーンスの行動には、その激越さに関わらず、寧ろそれを嘲笑うかのような虚無感がついて離れない。彼が必死で駆け抜ける道々には、不幸とは縁がないように悠然と構えた紳士や、ひそひそと囁き交わす令嬢たち、さもなければ酔っ払いなどの卑しい野次馬が屯し、それぞれが恰も道化の役を演じて、一連の情景に空虚さを添えているようだ。その後、彼は、燃え上がる家の中でカミラの最期を目の当たりにした直後、助けに入った消防夫によってその場から脱出させられるが、他人の手によって自分の体が動かされるのを嫌って、これを殴りつける。自分とカミラの二人のみに帰せられるべき恋愛劇に第三者が割り込んで主演の慟哭を中断したのを、彼は「自身に害が及ぶ」(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 40) ものと感じ、抵抗したのである。このように、カミラの焼亡は作中最大の緊迫感を見せる場面にも関わらず、それを体験するモーンスの行く先々には、常に彼の悲劇的主体性を妨げる要素がつきまとう。何より彼は、ヒロインと最後の言葉を交わすこともないままに、あまりに唐突で、彼自身が力を及ぼす余地のない空漠たる死を見せられたのではなかったか。ここで、彼を見舞う物語は、一つの大きな断絶を迎えるわけだが、先に述べたように、小説全体を支配するこの断続感、作品のプロットそのものが用意したものであるばかりでなく、主人公モーンスの特殊な内的因由に発するものでもあるはずだ。

惨劇の現場から逃れたモーンスは、脳裏に刻された悪夢を振り払うとでもいうように、あたり構わず暴れながら狂奔する。ところが、絶え入らばかりの叫喚の果てに、突然、痴呆のような静謐が彼の心を訪れる。

彼の周りにはひっそりとしていた、彼の中はひどく静寂だった。様々の光景は消え去ったが、幸福はそこにあった。何という寂莫！(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 41)

そして、後にトーラ (Thora) との交情を深めるにつれて、彼の中ではこの惨事の記憶

がいつしか忘却の彼方へ没し、「過去、自分がどのような人間であったかを理解するのが困難」(J.P.Jacobsen. *Samlede Værker III*, 56) にさえなるのである。このような主人公の内的文脈を無化した小説作法は、脱構築的な破格の類に入るだろう。

後書

本当なら上の論述に続く第三節「旭光の中に消えた結末」が用意されてあって、カミラに続くトーラの役割や、物語の完結の果てに立ち現れる新たな創作主題の展望が明らかにされなければならないのだが、ひとまずここで擱筆し、上二節を以て課題の責を塞ぐことにしたい。

不完全な論説に終わりはしたが、作者の内面活動を追いながら『モーンス』の構築過程を探るといふ当初の企図は、ある程度まで達せられたものと自負する。勿論、筆者による『モーンス』の解明は、今後もこの路線で継続され、遠からず一応の完成を見なければならぬまい。筆者の知識と理解の深化に併せて、本論も面目を改められるだろうし、『モーンス』自体、それに堪える作品であると信じる。

典拠及び参考文献

J.P.Jacobsen. 1973. *Samlede Værker I -VI*. Gullanders Bogtrykkeri : ROSENKILDE
OG BAGGER

廣野由美子. 2005. 『批評理論入門』. 東京 : 中公新書

『モーンス』研究 前編

西田祐三

≫≫ 一体なぜカミラは殺されたのか。作者である J.P. ヤコブセンの真意を探る ≪≪

おそらく文学作品であるからして、よっぽど下手な作家ではない限り、特に何の理由もないまま気分で登場人物を殺したりはしないわけで、作品上のどこかに（或いはその外に）、なんらかの因果関係、その必然性が秘められていることに我々は着目しなくてはならない。そうした謎、隠された部分は、ある意味作家から読者への挑戦状だと受け取ってもよい。

1. J.P.ヤコブセンと『モーンス』

J.P.ヤコブセン（1847－1885）の処女作である小説『モーンス』*Mogens* は、1872年2月と3月の「新デンマーク月刊」*Nyt Dansk Maanedsskrift* に発表された。この作品は詩人ヤコブセンから作家ヤコブセンへの転身を（本人の好むと好まざるとに関わらず）記念するものであり、その後のデンマーク文学にあらゆる面において影響を及ぼしたものだと言えよう。表向きには自然主義の作家とされている彼ではあるが、この作品にはそれだけでは片付けられない要素が多い。新しい表現手法の萌芽であり、まだ十分に展開されておらず後の作品で主題化するような兆候も幾つか見られる。兎に角にも、未だ力が定まらない荒々しさを感じさせる出来栄である。

『デンマーク文学史』には「絶望的な夢想生活を求めるナイーブな白昼夢と幻滅から、主人公が安定した健全な精神の獲得へと成長していくさまが描かれている」とある。確かに恋愛物語として読んだならば、主人公である暗い過去を背負った若者が三人の女性との関わりを通して、そうした過去からの脱却・克服をする精神的成長の物語と読むことが可能であろう。物語は時間的空白を間に持つことから、その前後を仮に第一部と第二部とに分ける事ができ、第一部ではカミラという法律顧問官の令嬢にまつわるエピソードが中心であり、そこではモーンスがすでに両親を失っているということが暗い影を落としている。第二部ではそうした暗い影を落とすものが、両親の不在ではなく恋人カミラの死の記憶となっている。二人目の女性ラウラとの会話を通して、そうした最初の問題の克服が仄めかされている。そして三人目の女性トオラにおいて、新しい恋慕の情、幸福な未来の予感の中で、重荷となっていた過去との完全な決別が描き出されている。

とまあ以上の事は、仮にこの作品『モーンス』が恋愛物語、一人の若者の成長物語として書かれたということが前提である、がしかし果たして作者ヤコブセンとはそういう人物であったであろうか？まずもってたとえ結果としてでも、作中カミラがトオラとの結びつきの通過点（ダシ）として使われていることにはなにやら違和感がある。

≫≫ 一体なぜカミラは殺されたのか。作者である J.P. ヤコブセンの真意を探る ≪≪

此处で立ち止まっているわけにはいかないので、次に密室と化した現場（教科書抜粋箇

所) をもう一度当時の状況を再現した形 (旧字体) でみてみたい。

2. 当該箇所について

《教科書抜粋箇所の“原典版”》

- あ) Det mørke Huus gjorde Mogens sørgmodig, det stod der saa forladt og trøstesløs;
- い) de aabne Vinduer klirrede med deres Kroge, Vandet løb monotont trommende ned i Tagrenden, nu og da faldt der et Sted, han ikke kunde see, en Smule Vand med en huul, blød Lyd, og Luften susede tungt gennem Gaden.
- う) Det mørke, mørke Huus!
- え) Mogens fik Taarer i Øinene, det trykkede ham for Brystet, og der kom en underlig dunkel Forestilling om, at han havde Noget at bebreide sig overfor Kamilla.
- お) Saa kom han til at tænke paa sin Moder og fik Længsel efter at lægge sit Hoved i hendes Skjød og græde ud.
- か) Saaledes stod han længe, med Haanden trykket mod Brystet, indtil en Vogn kom kjørende i skarpt Trav gennem Gaden, saa gik han efter den og hjem.
- き) Han maatte længe staae og ruske i Gadedøren, før den gik op, saa løb han nynnende opad sine Trapper, og da han var kommen ind, kastede han sig paa Sofaen med en af Smollets Romaner i Haanden og læste og loe til over Midnat.
- く) Endelig blev det for koldt i Værelset, han sprang op og gik trampende frem og tilbage for at faae Kulden bort.
- け) Han standsede ved Vinduet: Himlen var paa den ene Kant saa lys, at de snedækte Tage smeltede sammen med den;
- こ) paa den anden Kant drev der nogle lange Skyer, og under dem havde Luften et underlig rødligt Skjær, et usikkert bølgende Skjær, en rød rygende Taage;
- さ) han rev Vinduet op, der var Ildløs henad Justitsraadens til.
- し) Nedad Trappen, henad Gaden, saa hurtigt han kunde;
- す) nedad en Tværgade, gennem en Sidegade, og saa ligefrem;
- せ) endnu kunde han Intet see, men da han dreiede omkring Hjørnet, saae han det brandrøde Skjær.
- そ) En Snees Mennesker klamprede enkeltviis nedad Gaden.
- た) Idet de løb forbi hinanden, spurgte de, hvor Ilden var.
- ち) Der blev svaret: Raffinaderiet.
- つ) Mogens blev ved at løbe ligesaa hurtig som før, men langt lettere om Hjertet.
- て) Endnu et Par Gader, der blev flere og flere Folk, og de talte om Sæbefabrikken.
- と) Den laae ligeoverfor Justitsraadens.
- な) Mogens løb som rasende.
- に) Der var kun en skraa Tværgade tilbage, den var aldeles fyldt med Folk, rolige, velklædte Mandfolk, pjaltede, gamle Koner, der stode og talte i en langsom klynkende Tone, raabende Læredrenge, udmaiede Piger, der hviskede til hinanden, Sjøvere, der stode støt og sagde Vittigheder, forbausede Drukkenbolte og Drukkenbolte, der skjændtes, hjælpeløse Politibetjente og Drosker, der hverken kunde komme frem eller tilbage.
- ぬ) Mogens vred sig gjennem Hoben.
- ね) Nu var han ved Hjørnet;
- の) Gnisterne dalede langsomt ned over ham.
- は) Opad Gaden;
- ひ) det føg med Gnister, Ruderne glødede paa begge Sider, Fabrikken brændte, Justitsraadens brændte, og Nabohuset brændte ogsaa.
- ふ) Alting var Røg, Ild og Forvirring, Raaben, Banden, Tagsteen, der raslede ned, Øxehug, Træ, der splintredes, Ruder, der klirrede, Straaler, der hvislede, spruttede og pladskede, og mellem Alt dette Pumpeslagenes regelmæssige, dumpe Hulken.
- へ) Møbler, Sengeklæder, sorte Hjelme, Stiger, blanke Knapper, oplyste Ansigter, Hjul, Reb, Seildug, underlige Instrumenter;
- ほ) Mogens styrtede mellem det, over det, under det Altsammen, fremad mod Huset.
- ◇◇◇
- ア) Facaden var stærkt oplyst af Flammerne fra den brændende Fabrik, Røgen piblede frem mellem Tagstenene og væltede ud af første Sals aabne Vinduer;
- イ) derinde buldrede og knittede Ilden;

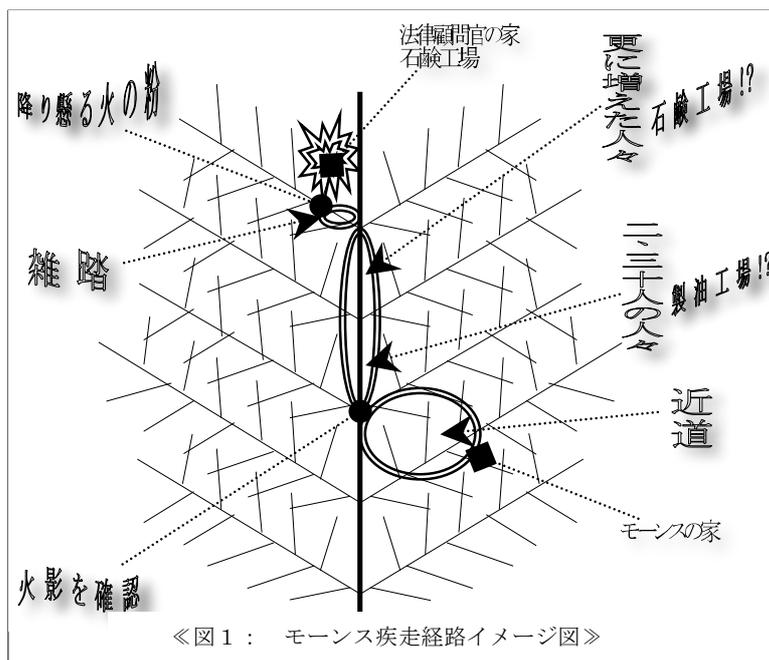
- ウ) der kom en langsomt bragende Lyd, der gik over til Rullen og Knækken og endte med et dumpt Drøn;
- エ) Røg, Gnister og Flammer piintes voldsomt ud af alle Husets Aabninger, og saa begyndte Luerne at spille og smælde med dobbelt Styrke og dobbelt Klarhed.
- オ) Det var den midterste Deel af Førstesals-Loftet, der faldt.
- カ) Mogens greb med begge Hænder fast i en stor Brandstige, der støttede op mod den Deel af Fabrikken, der endnu ikke stod i Flammer.
- キ) Et Øieblik holdt den sig lodret, men saa faldt den fra ham over paa Justitsraadens Huus og stødte en Karm ind oppe paa anden Sal.
- ク) Mogens sprang op ad Stigen og ind gennem Aabningen.
- ケ) Det første Øieblik maatte han lukke Øinene for den skarpe Trærøg, og den tunge kvælende Em, der steg op fra det forkullede Tømmer, som Vandstraalerne havde naaet, tog Veiret fra ham.
- コ) Han var i Spisestuen.
- サ) Væggen ind til Dagligstuen var næsten heelt falden.
- シ) Dagligstuen var et stort glødende Dyb, Luerne nede fra Grunden af Huset sloge engang imellem næsten op mod Loftet, de faa Fjæl, der vare blevne hængende, da Gulvet faldt, brændte med klare hvidgule Flammer, Skygger og Flammeskjær bølgede over Væggene, Tapetet rullede sig hist og her sammen, fængede og fløi i brændende Flager ned i Dybet, og opad løse Lister og Skilderiernes Rammer slikkede vevre gule Flammer.
- ス) Mogens krøb over Brokker og Brudstykker af den indstyrtede Væg hen til Randen af Dybet, dernedefra bølgede kolde og hede Luftstrømme skifteviis mod hans Ansigt;
- セ) ovre paa den anden Side var Saameget af Væggen falden, at han kunde see ind i Kamillas Værelse, medens det Stykke, der gjemte for Justitsraadens Kontor, endnu stod.
- ソ) Det blev hedere og hedere, Huden i Ansigtet strammede, og han mærkede, at hans Haar krøllede sig.
- タ) Noget Tungt strøg over hans Skulder og blev liggende over Ryggen og trykkede ham ned mod Jorden, det var Vexelbjælken, der langsomt var gledet ned fra sin Plads.
- チ) Han kunde ikke røre sig, hans Aandedræt blev tungere og tungere, og hans Tindinger bankede voldsomt;
- ツ) til Venstre for ham pladskede en Vandstraale mod Spisestumuren, og han gik op i det ene Ønske, at de kolde, kolde Draaber, der spredtes til alle Sider, maatte stænke hen paa ham.
- テ) Da hørte han det stønne ovre paa Dybets anden Side, og han saae noget Hvidt bevæge sig paa Gulvet i Kamillas Værelse.
- ト) Det var hende.
- ナ) Hun laae paa sine Knæ og holdt, idet hun vuggede sig i Hofterne, en Haand paa hver Side af Hovedet.
- ニ) Hun reiste sig langsomt og kom hen til Randen af Dybet.
- ヌ) Hun stod stivt opreist, Armene hang slapt ned og Hovedet ligesom vaklede paa Halsen;
- ネ) ganske, ganske langsomt sank hendes Overkrop forover, hendes lange deilige Haar feiede mod Gulvet, et kort, stærkt Blus, og det var borte, i næste Nu styrtede hun ned i Flammerne.
- ノ) Mogens udstødte en klagende Lyd, kort, dyb og stærk, som et vildt Dyrs Brøl, og gjorde i det Samme en voldsom Bevægelse som for at komme bort fra Dybet;
- ハ) han kunde ikke for Bjælken;
- ヒ) hans Hænder famlede over Muurbrokkerne, saa ligesom stivnede de i et voldsomt Greb om dem, og saa begyndte han i regelmæssig Takt at hugge Panden mod Gruset og stønnede: Herre Gud, Herre Gud, Herre Gud!
- フ) Saaledes laae han.
- ヘ) Efter nogen Tids Forløb mærkede han, at der var Noget, der stod og tog paa ham;
- ホ) det var en Brandsvend, der havde kastet Bjælken til Side og nu vilde bære ham ud af Huset;
- マ) Mogens mærkede med en stærk Følelse af Uhygge, at han blev løftet op og ført afsted.

説明を加えると、現場の前半部、モーンスが法律顧問官の家の前に辿り着くまでに、あ) ~ほ) を、後半部、家に入り消防夫に運び出されるまでに、ア) ~マ) を当てた。

- ・“ピリオド、セミコロン”によって分けて、“コンマ、コロソ”では分けていない。
- ・“モーンス (彼)”には便宜上色をつけた。
- ・幾つかのポイントとなるところにアンダーラインを引いている。

右の<図1>は、し)～は)を独自に視覚化したものである。

順を追って試みる。
あ)～さ)までで、事件の予兆をしているのだが、それは二元的に一方を描くことによって対極を暗示するといった手法である。その幾つかを抜き出すなら、<暗い家、開いた窓、水、涙、寒さ>などであり、これらが通常の連想と複合して用いら



<図1： モーンス疾走経路イメージ図>

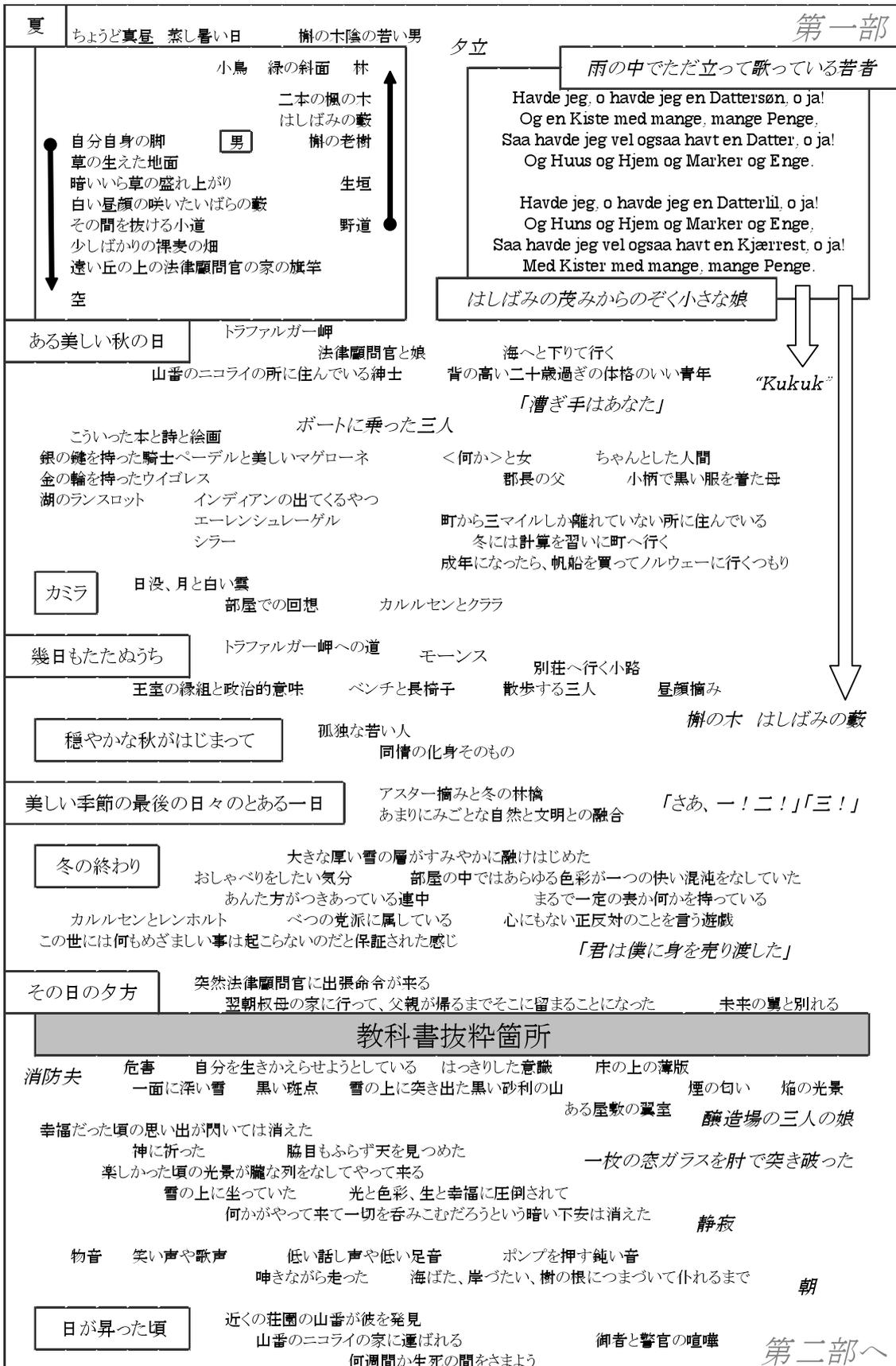
れたり、ひとつの相似形をなしたり、或いはそのまま反復ともなっている。つまり、<暗い家→燃え輝く家><開いた窓→閉じた窓><(水→)涙→笑い><水→穴：穴→火><寒さ→熱さ><死んだ母の記憶>など、こうしたものが物語の進行を裏から後押しする力とされている。

し)～は)の疾走箇所では、羅列と切り捨てによって緊張感、切迫感、速度感を上手く表現している。に)で並べたものを、ぬ)では一語で片付けている。ふ)へ)で長々と列挙してみせて、ほ)において短く簡単に処理している。二度繰り返すことによって効果を強めているのが分かる。またある種の“焦らし”の作用もあるかにみえ、モーンス同様に読者も、カミラの安否というものが第一に気になるころであろうに(抜粋のみだとさほど感情移入はできないようで残念ではあるが)、なんやらかんやらの雑多なもの細かい描写がいわば邪魔をしていると言えよう。またこれは完全に語り手の視線であり、モーンスが落ち着いてひとつひとつあたかも嘗め回すように周囲の状況を捉えているとは考えられない。ここには機敏さと鈍重さが同居していて、文章にリズムを、メリハリを生み出しているのである。

次からの、ア)～マ)の分析は難しい。以上の事は形式からみた分析であるが、これからは推理によって分析しなくてはならないからだ。一応の事は行なってみようと思う。ひとまずここに、アンダーラインを引いた箇所を出てきた順に挙げる。

- | | | | | | |
|---------------|----------|--------|--------|-------------------|--------|
| 一階の広間の開いた窓 | 一階の床の中央部 | 二階の窓枠 | 食堂 | 居間 | 火を噴く深淵 |
| 家の底 | 穴の縁 | 穴の向こう側 | カミラの部屋 | 法律顧問官の事務机が覆っていた部分 | |
| のろのろとずり落ちてきた梁 | 何か白いもの | | | | |

さてこれらが何を意味しているのか、ひとつの読みとして明らかにしていきたいが、これに合わせてこの事件の全貌を知るためにも、第一部全体をもう一度眺めておきたい。



《図2： 第一部ダイジェスト版》

3. ひとつの読みとしての『モーンス』

事件を遡るなら、その発端は雨の中で歌う青年とそれを覗いてしまった娘がいたことに始まる。季節は夏である。そこにひとつの恋が始まったのである。

その恋の物語は夏に始まり秋を過ぎて冬に入り、それも終わりに近づきやがて春かなと思わせておいて急にこのような破滅を迎える。一体何を意図してか？それが謎である。

≫≫ 一体なぜカミラは殺されたのか。作者である J.P. ヤコブセンの真意を探る ‹‹

そのひとつの理由は、彼の作品のテーマに関わる。〈いずれ死ぬ運命の人間が、なぜ生きるのか〉つまり、死は何の前触れもなく突然やってくる、運命は、不幸は避けられないもの、であるようなことを彼が意識していたということは十分に考えられる。しかし、さらに彼の性格について挙げれば、〈謙虚でいて自意識が強く、ユーモアに溢れていて善良であるとともに、鋭い批評眼を持った皮肉屋という、素晴らしい特性の持ち主〉ともあり、必ずしも深刻一辺倒ではないことが予測される。実際何度ともなく読み返しているうちに、そうした“彼らしさ”とも思える部分が見えてきた気がする。どうやら『モーンス』にはかなりの自伝的要素が見られるのではなかろうか。その多くを細かく追及する余裕はないもののその一点としては、〈父は船乗りから身を起こした頑強な実務家。母は、南国系のロマンチックな気質の人——『人として芸術家としてのヤコブセン』の著者クリステンセンによれば「ヤコブセンの少年時代にとって、父親が散文であったとすれば、母親は詩であった。彼は母親によって詩に導かれた」〉ということが挙げられる。やはり彼の中には、そうした父や母への想いと並んで、詩と散文の両方の勢力が渦巻いていたように思われるのである。どうにも現実面と夢想面の混交がその作品『モーンス』の中で蠢いていることが窺えるのである。自然主義の作家とは、ヤコブセンの一面でしかないように感じられる。以下“捜査メモ”の形で気になる点を挙げたい。

トラファルガー岬 Kap Trafalgar …………… 法律顧問官とその娘とモーンスの交際の舞台である別荘はトラファルガー岬にある。一体このトラファルガー岬とは何であろうか？

トラファルガー岬（トラファルガル岬、スペイン語：Cabo Trafalgar）は、スペイン南西岸、ジブラルタル海峡の北西約 50km に位置する岬。ナポレオン戦争中の 1805 年 10 月 21 日、この岬の西の海域でトラファルガーの海戦が行われ、ホレーショ・ネルソン提督率いる英国艦隊はフランス・スペインの連合艦隊を破って制海権を握り、ナポレオンの英国侵攻を阻止した。（出典：フリー百科事典『ウィキペディア（Wikipedia）』）

普通に考えればこれであるが、或いはデンマークにもないとは言い切れないところに困難がある。実在物と考えるべきか？それよりもどうもこの作品は、作者の心理的小説として読み解くのが無難であるような気がしてならない。作者自身の母親が持っていたとされる南国的イメージ、そのイメージへの作者の想いと、作中人物であるモーンスの今は亡き母親への想いとが奇妙に混じり合っている。また作者の父が船乗りであったことも、モーンスの海への関心に影響しているのであろう。

他にも幾つか現実世界の素材を盛り込んであるものどこまで追求すべきかは、作品全体での役割を考えることなしには把握できないようである。ナポレオンでありフランス、同盟を組んでいたデンマーク、あとイギリスとドイツとは確かに作品となんらかの関係があるように思える。また作品冒頭で挙げてある法律顧問官の家の旗竿は、いくらか国家を意識させるものではないか。

上が黒くて、下は赤く塗ったやつ …………… これもおそらくドイツ国旗を連想させようとしているはずである。上から<黒・赤・金>であれば、現在のドイツ連邦共和国の国旗と同じ、ドイツ連邦（Deutscher Bund 1848－1866）時代の国旗である。ただし、上から<黒・白・赤>のことであれば、北ドイツ連邦（Norddeutscher Bund 1867－1871）時代の国旗、或いは、帝政ドイツ（1871－1918）時代の国旗であるとも考えられる。

水に浮かんでいたらきつと一番下は見えないから前者であろうか。この色が 1813 年のナポレオン戦争の時に結成された義勇軍のシンボルカラーが由来といわれていることも考えなくてはならない。また、フランスの国旗は 1794 年 2 月 15 日に制定されている。青は自由、白は平等、赤は博愛を表わす。フランス革命軍が帽子に付けた帽章の色に由来し、トリコロール（Tricolore、三色の意）と呼ばれる。このことから、初めてモーンズが法律顧問官の別荘を訪ねた日に、バルコンの窓から見えた赤いショールと白い裁縫箱、そして青いショールにくるまって現れたカミラが思い当たる。

誘う女カミラ？ …………… おそらく彼女は白い昼顔 Konvolvuluserne [英] convolvulus, bindweed のイメージで描かれているのであろう。このことは一体何を意味しているであろうか？彼女自身に回想させているように、彼女は誘惑者でありまた命令者でもある。しかしたとえ積極的であろうと、消極的であるに関わらず、本性上蔓状の生き物、巻きつくものでしかありえないならば、なんらかの支える力を持つ形のあるはっきりしたものに依存してしか生きられないのであろう。このことは重要なポイントである。テ)において、何か白い動くものが床にいるとして描かれている火事の現場でのカミラは、支えるものとしての法律顧問官を失っていることが原因であるからである。絡みついていた芯棒を抜き取られた白い昼顔のイメージである。抜粋箇所のすぐ前に、法律顧問官が急な出張を命じられた後からなにか暗さが漂うのはひとつの必然に思えてくる。更に飛躍させるならば、歴史的に二重に読み解くことも可能であろう。ここにはもしかしたらドイツ的官僚主義と結びついたデンマーク絶対王政の姿が投影されているのかも知れない。そうなるとカミラが王室の話、政治談話を好む訳は説明がつく。この他にもいくつも考えなくてはならないが符合させるのはなかなか困難である。火事の場面において、一階の広間の開いた窓 一階の床の中央部 二階の窓枠 食堂 居間 火を噴く深淵 家の底 穴の縁 穴の向こう側 カミラの部屋 法律顧問官の事務机が覆っていた部分 のろのろとずり落ちてきた梁などを挙げたが、これらに対して思いつく説明がある。

【上部構造】史的唯物論の概念。土台（下部構造）としての一定社会の経済構造の上に形成される政治的・法的・哲学的・道徳的・美的・宗教的な観念形態（イデオロギー）やそれに対応する制度・組織（例えば国家・政党など）をいう。上部構造は下部構造によって生みだされ、それと不可分に結びついているが、いったん成立すると、一定限度において土台へ反作用を及ぼすとされる。（『広辞苑 第五版』）

デンマークに財政破綻があったことを暗示しているのとすることができる。まさに家計は火の車ということか。家の真ん中の底の部分から天井まで届く炎が吹き荒れていたのである。この線でいくと、食堂の壁が壊れていたことは道徳の崩壊であり、法はまだ生き延びているが、宗教的にはかなりほころびが出てきていたことがうかがい知れるのではないだろうか。夕）において、モーンスはこののろのろとずり落ちてきた梁に押し潰されて身動きが取れなくなったことを思い出さなくてはならない。

「僕には詩が我慢ができない」 …………… 1869年12月、21歳の時にブランデス（当時彼は27歳、哲学博士課程中）を訪ね、詩稿をみせるが、さして注目されずに詩の世界から散文の世界への転向を決心したことが投影されている？

実にこれはかなりの荒業になってしまうのだが、カ）で出てくる en stor Brandstige と、ホ）で出てくる en Brandsvend は、もしかしたら彼 Brandes を意識しているのではないだろうか。二つとも非常に重要な役割である。モーンスを家に入らせ、また救出するのに功績がある。すると抜粋箇所後に、モーンスが消防夫を殴ってその手を逃れるところも、上の転向の話が重なってなんとなくチクショーという感じがして頷けるのだが……。しかし、“不快の念を感じた、危害が加えられる、自分を生き返らせようとしている、という意識が起こった”、というのは象徴的である。ここでひとつの分岐をなしているように思える。仮説だが、ここで肉体と精神の分離があったかも知れない。或いは詩精神と散文精神かも知れないが。モーンスがこの時点で仮に死んでいたと読むことは可能であろうか？現実的に考えれば、梁に押し潰された後の人間にしてはその後の疾走は余りにも超人的である。したればもしやこれはひとつの夢ではないだろうかとも思える。ひとつのエピソードとして、彼は走っている途中ある家の窓にて三人の娘を見ている。彼女らは北欧神話世界の象徴として受け取れよう。運命を司る三人のノルン（ウルズ・スクルズ・ヴェルザンディ）ではないだろうか。モーンスは窓ガラスを割っている。このことが小説時間に作用していると考えられる。作品において“窓”というのがひとつの鍵であることも想起してほしい。ラウラとの別れは開いた窓でヴェネチアカーテン越しであった。トオラとの結婚式後の旅立ちは開かない窓の馬車であった。

paa den ene Kant – paa den anden Kant …………… け）こ）さ）について、法律顧問官の家の窓は“開いている”がモーンスの家の窓は“閉じている”、そしてその窓を通して“天”を見ているのだが、一体そうした窓を上下で分けたり左右で分けたりしているのであろう

か。それは遠くの方と近くの方であるのか、遠くの右手側と左手側なのか。これも荒業ではあるがひとつ人名 Immanuel Kant (1724-1804) として読んでみたい。彼は認識の成立根拠についての洞察を深めることにより、信仰の立場と科学の立場とをはっきりと分けた。

二つの事物があって、それについて我々の考察がいつそうしばしば、いつそう継続的に没頭してゆけばゆくほど、いよいよ新たな、そうして増大してゆく感歎と畏敬の念をもって心を満たすのである。すなわち、わが頭上なる星繁き天空と、わが内なる道徳的法則とである……第一のものは私が外的な感性界の中で占めているその場所から始まり、私がその中にある関連を拡張して、ついに諸世界の彼方にある諸世界、諸体系からなる諸体系をふくんだ、測り知れない全体へと及ぼすのである。その上さらに、これらの世界や体系の周期的運動の始めと継続との無際限な時間へと及ぼすのである。第二のものは私の見えない自己、私の人格性に始まり、真の無限性をそなえ、ただ悟性にのみ知られうる一つの世界の内に私を据える。そうして私は自分がこの世界とは（この世界を通じてまた同時にすべての彼の可視的世界とも）、彼の世界との場合のように単に偶然的にではなく、普遍的必然的連結においてあることを認識する。(カント、『実践理性批判』結語、深作守文訳)

どこまで思想的なものを考慮に入れるべきか、やはりヤコブセンの教養にどこまで近づくかということが焦点となろう。今の時点で漠然というならば、カミラとモーンスの関係には人格的な一致がなかったものと想像される。何らかの両者を必然的に結び付けるものがなかったということ。それは窓が開いているか閉まっているかに表される。それが信仰の不一致というのに繋がるのであろう。後になって急にその窓を引き上げたとしてもすでに遅かったということであろうか。

林檎の役割 …………… 聖書に出てくる知恵の実を、林檎のようなものとして描いたのはミルトンの『失樂園』が最初であるとされている。モーンスがカミラに愛を打ち明ける場面がある。<「さあ、一!」「二!」(モーンス) → 「いいわ!」(ここで林檎がばら撒かれる)> 「三!」(カミラ) → <モーンスがカミラにキスする> ここでは弁証法による合一が意識されているはずだが、一・二、つまり“定立”・“反定立”と、三、“総合”との間でまさに林檎がばら撒かれるこのことによって、二人の結びつきが理性による結合ではないということを暗示しているように思える。なんらかの不実がここにはあるようだ。一体これは神への反逆なのか、或いはヘーゲルへの当て擦りなのか。

モーンスによる、“あんた方がつきあっている連中”に始まる批判の相手は、バロック的反対の一致なのか、カントの範疇表なのか、ヘーゲルの弁証法なのか。19世紀は哲学の時代、科学の時代と呼ばれる所以であろうか、そうした素材が溢れている。今はまだちょっと測りかねますといったところである。作品には全く思いの丈なるほどぶちまけられている。

»» 一体なぜカミラは殺されたのか。作者である J.P. ヤコブセンの真意を探る ««

4. 後記

ヤコブセンは相当ブラックな作家である。謎めいているという意味でもあり、相当の皮肉屋であるということでもある。読めば読むほどに迷宮へと誘いこまれてしまう。第一、ブリクセンのようにそうと分かる形で示さないところに、彼の不気味さが表されている気がする。まったくもって表面上は恋物語を装っているというのは、ある意味彼の底の創作態度のその質（たち）の悪さを感じさせる。他に、意味ありげなオブジェのばら撒き、そうした教養主義的なところはインガ・クレステンセンにも通じている。リオタールのいう態度としてのポストモダンがあることと信じる。やはり彼は根っからの詩人であったのだろう。その点に関してはきっとブランデスの見る目には狂いがあったのだと思える。

第二部でトオラと初めて出会うのは墓場である。このことからしても、実際には、火事の時すでに彼モーンスは、カミラ共々焼け死んでいたのではないかとも思えてしまう。そして実体を失くした幽霊が墓場で恋人と出会い結ばれて幸せになる……。最後にトオラが幸せだけ不幸なのと言っていることがどうも気にかかる。あたかもハッピーエンドを迎えました、夢の中でしたと言わんばかりの調子である。夢オチのことを **dream vision** と呼び、そうした手法はすでに中世から使われていた。シェイクスピアがその手に卓越していたことが知られる。作家ヤコブセンは善良な人物らしいので、わざとそうは言わないのだろう（そこが恐ろしい）。トオラは古北欧のイメージであると覚える。同時にモーンスの母のイメージでもあり、詩のイメージでもあるだろう。一番引っかかるのはこの場面である、
<—あこがれに、われは生く。あこがれに！—「いとしい小さい僕の奥さん！」そう言って彼は彼女を胸に抱き上げると、家の中に運んで行った。> こうしたところに何か逃避的なもの、ともすれば病的なものを感じないだろうか。カミラの忘却とは、おそらくキリスト教的歴史的直線的時間の連続からの脱却ではないのか。第一部から第二部への時間の流れは、やはり素直には信じられないものがある。また彼女は従兄妹のウィリアム(Villiam → William Shakespeare (1564-1616) か?) と二匹の犬が呼ばずに付いて来たら彼女の負けという賭けをする。つまり意図せずして、作為のない自然な状態で手に入れたものが勝利の証であるとしている。しかし現実世界ではそうなっていないことが思い浮かぶであろう。時代の思想は彼の理想とは反していたのではないだろうか。こんなところがたぶん皮肉の種になっているのではないか。

5. 終わりに

今回、何かの批評理論に基づいて読むということが課題となっているので、ここに使用した理論を挙げる。その名も<小説作法批評>とする。参考資料は下記の通りである。

W.S.モーム. 西川正身訳. 1997. 『世界の十大小説 (上・下)』. 東京: 岩波文庫
中村真一郎. 1981. 『小説の方法』. 東京: 集英社

De blå øjne の分析

石井麻子

1.はじめに

カーレン・ブリクセンの『青い瞳』(*De blå øjne*) は、物語世界の外にいる「全知の語り手」による「三人称の語り」で語られている。そしてそんな神のような位置から語られる物語世界の中心におかれている人物が、船乗りの若い妻、Severine である。この外から覗かれている Severine のいる世界の中には、さらに Severine にとっての内と外の世界が描かれているように思われる。このことについて『批評理論入門』を参考に考えてみた。

2.

物語は、”I Helsingør levede for 125 år siden en ung skipper,...” (Helsingør に 125 年前、ある若い船乗りが暮らしていた…) というように始まっている。作品が書かれたのが 1942 年であることを考えると、物語の設定時代は 1817 年、もしくはその辺りということになる。(1808 年に王位についたフレゼリク 6 世が、戴冠式の折にラップ人のおばあさんと呼ばせ、彼女はそれ以来百年もの間、Helsingør に暮らしていたと文中にあるのだが、1809 年にはノルウェーはスウェーデンに譲渡されたことなどをあわせ考えると、これは 1730–1746 年に在位したクリスチャン 6 世の誤りなのではと思われる。) この時期は、1732 年に設立された「アジア会社」を拠点としてインドや中国に進出し、またアフリカにも拠点を置いて力を入れてきたデンマークの貿易が、1790 年代に特に活発になった後、外交問題など様々な要因から苦しい立場に置かれていたものの、やはり重要な経済手段であった頃である。そこでポストコロニアル批評の観点から作品を見てみると、船乗りの夫が、東インドの原住民の王様を助けた見返りに二つの大きなサファイアをもらったこと、ラップ人が不思議な力を持っていたこと、夫の船が白昼、穏やかな海で沈没したのがアフリカ沿岸だったことが注目される。このインド、ラップランド、アフリカはデンマークの植民地が置かれていたり、属国であったりしたところであるが、作品中では不思議なものがある場所、不思議な人がいる場所、不思議なことが起こる場所として描かれていることがわかる。つまり、帝国主義的政策を取って対外進出をしている当時のデンマーク人の船乗りや Severine にとっては、デンマークの外、ヨーロッパの外の世界は、不思議なところ、理解を超えるところ、神秘的なところというように捉えられるとされているのである。このことから、彼らの、得体の知れない所としてこれら外の地域をみる姿勢と、同時にそんな不思議なところに憧れる姿勢とが読み取れる。

3.

Severine は、夫がインドから持ち帰り、彼女そっくりに似せた船首彫刻の目にはめ込んでいたサファイアを自分の物にしたいと思った。しかし何回頼んでももらえず、ついにある日、夫に内緒でガラス球とすり替える。ところがそれから彼女の目は見えなくなり、夫の帰りを待つところへ船が沈没した知らせを受けとる。これがこの物語のおおまかな筋であるが、サファイアが重要な意味を持っていることがわかる。そのサファイアは深く澄んだ青色で、インド洋そのもののものであったとある。Severine は Helsingør という海辺の町に住んでいることや、夫が船乗りであることなど、彼女の周囲には常に海がある。彼女と外の世界を隔てるものは海であり、彼女と夫を隔てるものも海であり、彼女と未知の世界を隔てるものもまた海なのである。そんな海の色を持つサファイアを彼女は自分のものにしたいと望む。サファイアはイメージラリーで、その青色が海のイメージを喚起する働きをしている。そして海もまた、未知や神秘のイメージを与えるイメージラリーである。Severine は夫の帰りを待つばかりの内なる世界にあって、未知や神秘をたたえる海の象徴である深い青色を持つサファイアを欲しいと願ったのである。しかしそんな彼女は、自分そっくりの船首彫刻に嫉妬するように、夫は自分のことを理解していないと言ってばかりで、反対に夫のことを理解しようとはしないように、サファイアが美しいから手に入れたいというように、独りよがりで一方向的な独占欲のうえに行動している。若い妻には、妻が思う以上の愛情を夫が彼女にそそいでいることや、欲しいと望んだ海を象徴するサファイアには、彼女が思う以上の神秘が秘められているのだということが理解できなかった。夫の存在が自分の存在も包んでいるものであること、外に広がる世界が、当然内側にいる自分をも包括しているものであるということに気が付かなかったのである。そのように、独占願望だけが先にたち、対象への理解が欠けていたために、彼女もその一部に属している外の世界の不思議な力、神なる力によって罰を受けてしまう。夫が彼女の存在を包んでいたように、彼女自身も夫の船の船首の像として夫を導く、夫にとって重要な存在であったことに気が付かなかったために、導き手の目を失った彼の船は沈没してしまうのである。

4.

作者のカーレン・ブリクセンが女性であること、主人公が女性であることに注目して、今度はフェミニズム批評の観点から探してみたい。彼女が物語の設定に選んだ時代は、男性は外で働き、女性は内を守るものというイデオロギーが社会に当たり前にあった時代である。この物語でも、Severine は海という外の世界に出かけていく夫の帰りを、内で待つ身として描かれている。そのためこの作品も十分にフェミニズム批評で分析できそうなのであるが、しかしカーレン・ブリクセンがこの作品で、ただ単に女性を男性の束縛から逃れようとしているもの、外の世界に飛び出そうとしているものとして描いてはいないところが注目に値すると思う。Severine もサファイアを望むことによって、外の世界に触れたいと願っているものの、それは美しいものは手に入れたいという女性的で一方向的な欲望によるものであるし、夫が自分のことを理解してくれないと訴えているものの、その分自分

も夫を理解しなければならないのだという基本を欠いた考え方である。女性が男性の優位を取り除き、男性と並列な立場に立とうとする時には、女性の側も男性を十分に理解する必要がある。それができなければ、微妙なところに成り立つ男性と女性の理想的な関係というのも到底築けないのである。アフリカで農場を経営や、作家として多くの人と交流などを通して、男性との関わり方を模索してきたカーレン・ブリクセンは、女性の立場としてそのことを強く感じていて、それがこのような作品の形をとったのではないかと思われる。

5.

ここで先のポストコロニアル批評の視点に戻って、もう一度物語を見渡してみたいと思う。この物語では、主人公の **Severine** は内なる世界であるデンマークにいて、その周りには未知なることであふれている外の世界へと続く海が広がっている。その外の世界への憧れからくる独占欲に動かされた彼女には、悲劇的な結末がやってくるのだが、このことは **Severine** 個人のこととしての捉え方から、デンマーク国家としてのことにも広げられる含みを持っているように感じられる。つまり 18 世紀から海の向こうの未知なる世界に、憧れを抱き、そこの人、物、土地を己のものとして独占しようとした帝国主義の姿勢と重なるように思うのである。その姿勢には独占するための執着心はあるものの、対象への一対一としての理解は存在していなかった。その報いとして、物語の中では主人公に悲劇が襲うように、苦しい経済危機にみまわれている 1817 年ごろにあえて時代を設定したのではないかと感じられる。カーレン・ブリクセン自身は西洋の文化圏に身をおく立場でありながらも、アフリカでの体験などが元になって、異文化とどのように係わっていくべきかを彼女なりに考えていたのだと思われる。

6.

以上みてきたように『青い瞳』の物語の中では、内と外という世界が存在していた。そんな物語世界は、**Severie** が失明し、彼女の夫の乗る船が沈没してしまう、悲劇的な「閉じた結末」で幕を引いている。しかし、失明した **Severie** が夫は帰ってこないという知らせを受けたあとにどうなったのかが説明されないまま終わっていることから、曖昧さを残した結末になっている。このことは、内なる世界にいた **Severie** が、サファイアを盗むことで外の世界とのつながりをはじめて持ち、そして外の世界の未知なる力からその報いを受けたことで、それまでしっかりとした境界線を持っていた内と外との世界が、その境目を失い出したことを暗示しているように感じられる。そしてそのように新たな世界を暗示しながらも、その先に触れずに物語が終わっていることで、「開かれた結末」の側面も持っていると考えられる。内と外との境界線を最終的には消滅させていることで、その二項対立的な世界が実はお互いに含有しあうものであることを示しており、そのような基本と捉えられがちな世界構図を脱構築している作品であるとも考えられるのではないだろうか。

7. まとめ

『青い瞳』は舞台を100年以上も昔の時代おき、不可思議なことの起こる空想物語として語られている。そして現在から覗き込んでいるような視点で語られる物語世界の中には、さらにその中に内と外の世界が描かれていた。その点に注目してみると、一見単なる空想物語のような作品の中に、女性の視点であるとか、西洋世界の視点であるとかいった興味深い多くの含みが隠されていることがわかった。今回は触れなかったのだが、この作品が、彼女の別の短編小説『冬物語』中の「ペーターとローサ」の中で挿入されていることは大変興味深く思う。これについてはまた別の機会があれば考えることにするが、しかし、どちらの物語でも海が物語に登場することから、海がカーレン・ブリクセンにとって多くのイメージを喚起するものであったことをうかがい知ることが出来る。それにしても、このような短い物語の中でいろいろなことを考えさせてくれる、ストーリーテラーとしてのカーレン・ブリクセンの魅力に改めて触れたような気がした。

使用テキスト

Aabenhus, Jørgen. 2003. *Den blå øjne*. Blixen, Karen. *Litteratur historie*. 135-138. København : Dansklærerforeningen.

参考文献

廣野由美子. 2005. 『批評理論入門』. 東京 : 中央公論新社.

ヘリエ・サイゼリン・ヤコブセン. 村井誠人監修. 高藤直樹訳. 1995. 『デンマークの歴史』. 東京 : ビネバル出版.

De blå øjne における小説技法と分析

稲田博子

小説技法の点から短編小説 *De blå øjne* (Karen Blixen 作) を分析する。

(1) 冒頭部より

『青い目』の冒頭では、一人の若い船乗りと彼が愛する妻に似せて作った船首像に関することが書かれている。船首像は「これ以上ないというくらい」^{注1}妻の顔や外見に似せて作られ、船乗りは愛する妻にそっくりな船首像を自慢に思っているが、妻は船首像に嫉妬している、という状況が書かれている。ここでは、船乗りとその妻、そして船首像を中心に物語が進行していくことが予想される。

また、ここではいくつかの点で船乗りが妻を深く愛しているために引き起こされる出来事を暗示し、読者に起・承・転・結の起の部分を意識させている。まず、船首像が妻にそっくりな顔・外見である点、夫が船首像を自慢に思って、彼女のことばかりほめている点、そして妻がそれを快く思っていない点である。もし、この冒頭部分で船乗りと妻の夫婦愛に焦点が合わされて書かれていたとすれば、読者はこの小説を単なる夫婦の物語として解釈するだろう。しかし、夫婦の間に船首像が存在することによって、夫婦の愛情だけではない、別の要素が物語の中に含まれていることがわかる。読者は、船首像が今後どのような要素を持ち合わせてくるのか、そしてその存在が夫婦にどのような影響を及ぼすのか、この二つの点に注目しながら物語を読み進めていくことになる。

(2) 小説の構成

この小説は、出来事が起こった順番に書かれるというストーリーの形式で構成されている。

起こった出来事を順にあげていくと、まず物語は船乗り夫婦が船首像をめぐってお互いの気持ちがすれ違い、両者の意見が相違する場面から始まる。次に、船乗りがサファイアを手に入れるいきさつとなった出来事が起こり、サファイアを手に入れた船乗りは船首像の目にサファイアをはめこむ。妻は、どうしてサファイアを自分につけられないのか、と夫に問いただす。船乗りは妻を愛しているが、サファイアを妻にあげることはできないという。そこで、妻は夫の目を盗んで船首像の目からサファイアを取り出し、代わりにガラスの目をはめこむ。妻がこっそりサファイアを取ってしまったことを知らない船乗りは、航海に出る。その後、妻は次第に視力を失い、知恵のある老婆に助けを乞う。しかし老婆の手には負えず、妻は失明するといわれる。妻は泣きながら夫の帰りを願うが、夫の船が岩壁に衝突したことを知らされる。

この小説が、ストーリー、つまり、出来事が起こった順番に書かれることで得られる効果は次のように考えられる。それは、短編という短い物語形式のなかで、読者に必要な情報を有効に与えることができるということである。プロットの場合、出来事が組みかえられているので物語にサスペンスの要素が加わるという効果が生じるが、この小説のように短編という形式の物語では、プロットの形式は読者に混乱をもたらす可能性がある。むしろ出来事が起こった順に物語が進んでいくストーリーの形式をとることで、読者の好奇心をかきたて、小説の終わりまでそれを維持するという効果が考えられる。それに加えて、読者は次に何が起こるのか推測しながら物語を読み進めることができ、想像する自由を得ることができるのである。

また、このストーリーという形式には、彼女の人生観があらわれているという見方も考えられる。この小説の作者であるカーレン・ブリクセンは、自身の人生から運命をテーマとした作品を数多く書いた作家である。登場人物にふりかかった出来事・事件を、刻々と起こった順番に忠実に描くこと、それは自分の運命を受け入れるという彼女の人生観のあらわれではないだろうか。

(3) 小説の語り手

この小説は三人称で書かれ、ここでの語り手は物語の外の世界に存在するため、物語世界的語り手、つまり全知の語り手であるといえる。

この小説における主人公は、物語の筋から考えると、船乗りとその妻の二人である。そこで、この小説が一人称の語りである場合を考えると、語り手は主人公である船乗りとその妻ということになる。もし船乗りと妻の両方が物語の語り手となるならば、双方の話に食い違いが生じる可能性がある。それは、彼らの視点で物語が描かれるからで、語り手が違えば視点も異なるからである。よって、信頼できない語り手が物語中に二人も存在することになる。語り手の話の食い違いから得られる情報はあいまいで、読者が物語を読み進めていく上で必要な情報を得るのに混乱が生じる可能性がある。

このように考えると、混乱を避けるためには、語りは三人称でなければならない。三人称の語りならば、語り手は全知の語り手なので、読者に与えられる情報は正確である。正確な情報を得た読者は混乱することなく物語を読み進めることができる。そういった点から考えて、この小説の語り手が三人称の語りであることの重要性は極めて高いと考えられる。

また、この小説の語り手が全知の語り手であることには、もうひとつ意味があると考えられる。全知の語り手は、物語世界をすべて知る特権的立場にある。物語では全知の語り手は作者だが、現実の世界でいう全知の存在は神であるという見方をすれば、運命をテーマとした作品を数多く書いてきた作者の人生観から考えて、船乗りとその妻の運命を描いたこの小説の語り手は、神のような、人の運命を知る全知の存在でなければならない。それゆえに、この小説の語り手が全知の語り手であることに、大きな意味があるのではないだろうか。

(4) 小説における性格描写

この小説において、主人公である船乗りと妻の性格は次のように描かれている。

船乗りは妻を深く愛するあまり、妻にそっくりな船首像をつくり、その船首像をほめることによって妻への愛情の深さを彼女にわからせようとしている。船首像のことで妻と意見が相違するも、なんとか妻をいいくるめようとし、妻がどうして嫉妬しているのかわからない。ここでは、相手に理解を求めるばかりで、相手を理解しようとしめない船乗りの性格がうかがえる。

一方、妻は夫が船首像に執着しているのを快く思っていない。「あなたの心が理解できない」の一点張りで、強情な性格がうかがえる。また、サファイアを欲するあまり、夫を裏切る行為に出るところからは、彼女の欲深い一面が感じられる。

二人の性格の違いは、物語の冒頭に続く二人の会話に特によくあらわれている。その性格の違いが、その後の自分たちの運命を決定する一因になったと考えられる。つまり、船乗りの妻に対する愛情は深いはずなのに、お互いの性格の違いから引き起こされた出来事が、夫婦に永遠の別れという結末をもたらすのである。

(5) ちりばめられたアイロニー

ここでは、物語の中心軸ともいえる船乗り夫婦の感情・気持ちに着目して、小説に見られるアイロニーについて考える。

物語の前半部分では、船乗りは妻を深く愛しており、その気持ちを船首像に込めることで満足している。一方、妻は、夫が自分よりも船首像を大事にしていると思い込み、船首像に嫉妬しているものの、船乗りを愛しているかどうか定かではない。船首像が彫刻という生を持たない単なる物体であるだけに、妻は夫の船首像に対する思いを納得できない。というのは、妻は、自分が夫のために働いているのに、船首像は船の先に立っているだけ、それなのに夫は自分よりも船首像を自慢にしているからだ。ここでは、両者の気持ちがお互いに理解されない場面が描かれている。

物語の最後の部分では、妻は夫の帰りを必死に願うが、それは夫への愛情からくるものだろうか。それだけではなく、自分の目が見えなくなった恐怖が大きく影響していると考えられる。妻の必死の願いは、自分の目が見えなくなったのは、自分が船首像の目を取ったせいだと恐れおののき後悔するあまりにとった行動であり、これは自分にふりかかった不幸を嘆いているように思われる。たとえ妻が夫を失ってはじめて夫への愛情に気づいたとしても、二人の思いが通じることはない。お互いの気持ちに通じ合うことなく、物語は夫の死という結末を迎えるのである。

船乗りと妻は夫婦であり、船乗りの妻に対する愛情は深いはずなのに、彼らの思いにはかなりのズレがあるというところが、物語のアイロニーになっているといえる。

(6) イメジャリー

この小説におけるイメジャリーは、「目」である。船首像の目と妻の目について考えると、物語には船首像の目と妻の目が同じ目であるとは、はっきり書かれていない。しかし、夫が「彼女（＝船首像）は君の目を、そして君は彼女の目を持った」^{注2}、さらに船首像の目を取ったために妻の目が見えなくなったというところで、船首像と妻の目が同じ、つまり、なんらかのつながりがあることを暗示している。ここでは、船首像の目と妻の目につながりがあるとはっきり書かれていないことで、物語に謎めいた不思議な要素を持たせている。

また、青い目は青い海を象徴していると考えられることもできる。船首像は航海の安全を守る役目を持ち、その青い目の先にはいつも海が存在するからである。船首像の目を妻が取ってしまったことによって、海で何かが起こることを予期させる。イメジャリーとしての目は、物語全体を通して小説にファンタジーの要素をもたらしている。

(7) 小説における声

この小説では、船乗り夫婦以外に二人の声が書かれている。目が見えなくなった妻が助けを求める老婆は、妻の目を救おうと手を尽くすが、結局何もできない。「あなたは盲目になる」^{注3}という老婆の声は、救いを求めてきた妻に、救いではなく絶望を与える。また、老婆という他者に見放されることで、妻の置かれている境遇、つまり孤独な境遇が浮き彫りになる。さらに、語り手が物語を締めくくるのではなく、領事の声（＝手紙）で締めくくることによって、船乗りの船が岩壁に衝突したという結末が印象的になっている。

(8) 結末

この小説は、一見すると夫の死、妻の盲目という悲劇の形で「閉じられた終わり」と考えられるが、妻のその後については何も書かれていないので、「開かれた終わり」とも考えられる。妻が盲目になった後、それから彼女は死を迎えるのか、あるいは生きるのかどうか。はっきりと妻の結末が描かれていないので、ここでも読者に想像する自由が与えられている。

また、結末ではサファイアに関する記述がない。船首像は船とともに岩壁に衝突して大破したであろうが、船首像の目であるサファイアは、妻が所有し、存在したままである。サファイアの存在は読者に新たな物語が起こることを予期させる。以上の二つの点から、この小説の結末は「開かれた終わり」といえるのではないだろうか。

<注>

注1 Litteratur historie for folkeskolen Tekster 135 ページ 7 行目

注2 Litteratur historie for folkeskolen Tekster 136 ページ 65、66 行目

注3 Litteratur historie for folkeskolen Tekster 138 ページ 130 行目

<参考文献>

廣野由美子. 2005. 『批評理論入門』. 東京：中央公論新社.

Aabenhuis, Jørgen. 1993. Litteraturhistorie for folkeskolen. København :

Dansklærerforeningens forlag.

Litteratur historie for folkeskolen Tekster.

『青い目』におけるフェミニズム批評

榎波由梨

1. あらすじ

「青い目」における主な登場人物は、ヘルシングエアに住む若い船長とその妻、そして薬の知識をもった老婆である。ある日、船長は自分の船に船首像をつくる。彼は若く美しい妻をたいそう愛しており、彼女に似せて船首像をつくらせ、その像をととても気に入っていた。そして誇らしげに像を褒め称え、それを妻に聞かせた。妻はそのことに嫉妬し、夫に、像を愛するなんて意味のないことだ、家を守りながら大人しく待っている妻のことをわかっていないと不平を言う。ある船旅の途中船長はある手柄をたて、美しい青のサファイアを二つ手に入れそれらを像の目にはめこむ。妻は、そんなことは意味がない、私のイヤリングにした方がいいと夫に主張するが、夫は聞く耳をもたない。しかし彼女は夫の目を盗んで像の宝石をはずし、かわりに青いガラス玉をはめこんで宝石を持ち帰ってしまう。それに気づかず夫は次の船旅へ出てしまうが、やがて妻は自分の視力の異常に気づき、薬師の老婆を訪ねる。様々な薬を試みるも効果はなく、老婆に盲目になることを宣告される。一方、船長の船は真昼間の海の上で突き出た岩にぶつかり沈没してしまう。

2. フェミニズム批評

この話は一見、罪を犯した妻がその報いをうけてしまうという単純な教訓的物語であるが、物語の展開をよくよく読み解くと、この短編物語の中にフェミニズム的な要素を読み取ることができるのではないだろうか。穿った見方だという批評が出るかもしれないが、こういう読み方も可能ではないかという一つの提唱を筆者なりに綴ってみたいと思う。

まず、夫は世界を旅する船乗りであり、外の公的世界に生きている。対する妻は、いつも夫の帰りを待つだけの、家庭という私的世界に暮らしている女性である。彼女は十九世紀のブルジョワ階級の一般的な女性らしく、長い髪を貞節にまとめて帽子で隠すというスタイルをとっている。しかしながら、夫がつくらせた船首像というのは、妻に似せてつくられてはいるが、その髪は風になびかせ波打っており、夫はそれをダンスのようだと賞賛している。この船首像は開放的な、船の先頭で外の世界を巡る、「吹雪にも微笑み、塩っぱい海の泡にもまばたきをしない」冒険心にあふれた女性を表しているといえる。ここで夫は、妻＝家庭内に束縛された妻、船首像＝外の世界に向かう自由の身の妻という二種類の妻を天秤にかけることになる。彼は妻に「彼女（＝船首像）は君に似ているから僕は彼女を愛しているのだ。そして君は彼女に似ているから僕は君を愛しているのだよ。」と言っているが、妻に何度ねだられてもサファイアを彼女に与えず像のものにしたことから、彼の愛は、「家庭内に束縛された妻＜外の世界に向かう自由の身の妻」となっていると推測される。それにも関わらず、彼は妻を家庭内に閉じ込めておくことに何の疑問も持っていない。

これは、男は外の世界、女は内の世界に生きるものという社会通念が色濃いこの時代において、彼もまたそれを当然のもの、変えるべきではないものとしているからだろう。また彼は、「僕たち船乗りは、大きな手を持っているように大きなハートを持っている。それは一人以上の女性を受け入れることができるのだ。そう、世界中の女性を一度にね。君たち女性はまっすぐで温和ですばらしい、とても感謝しているよ。それと同時に、君が小さなかわいらしいハートしか持っていないくて、一人以上の男を受け入れられないことをうれしく思うよ……」などと、男に都合な勝手な言い分をさも当たり前のこととして主張している。このセリフを乱暴に訳せば、男は外で好き勝手する、女は一人の男のためだけに大人しく家で待ってさえいればいいのだということにならないだろうか。

この社会通念を当たり前のものとして受け止めているのは夫だけではない。妻もまた、家庭内に束縛された妻を演じることに何の疑問も抱いていないのだ。彼女はいつも船首像に嫉妬している。それは夫が像に夢中であるからであるが、内側に留まるしかない自分にとって、外側に向かう自分ではない自分がうらやましかったという理由もあったのではないだろうか。しかし彼女はその内なる嫉妬に気づくことなく、髪を結びたがらないふしだらな女、とでも言いたげに船首像を敵視し、像を愛するなんて意味のないことだと繰り返す。外の世界に対する切望は、女は家庭という固定観念に支配されている精神によって隠されてしまっているのだ。また、「……家で静かに座ってあなたたち夫の靴下を繕う忠実な妻たちをあなたたちは全然わかっていないわ。」というセリフからは、彼女の無意識な、内に暮らすということに対する寂しさが伺える。像からサファイアを盗み取った後、目の不調に気付いて老婆のもとを訪れ、自分が盲目になると知った妻は取り乱し、老婆に棧橋に自分を連れて行ってほしいと頼み次のようなことを言う。「……そうすれば彼に許しを請うて言えるわ、彼の大きなジョッキを満たすのと同じように大きなハートを満たしていいと。」つまり彼女は、最後には夫の勝手な言い分までも認めてしまっているのだ。

この物語は妻の犯した罪の物語ではない。それならば罰を受けるのは妻だけでいいはずであるが実際には夫婦双方が罰を受けている。夫は死、妻は盲目という罰である。この盲目という言葉が重要なテーマになっているのではないだろうか。妻は船首像の目を奪うことで自らも視力を失った。つまり、外へ向かう目を自ら破壊し、自分自身をも破滅させてしまったのである。外へ向かう目の喪失、それはつまり女が社会へ出るといふことに対して目をつむっていた、盲目だったということを示す。また、像の目は船の目でもあった。その船に乗っていた船乗りたちの目でもあった。像の目であったサファイアは、「インド洋のように青く、深く、透明」であると説明されている。この青い宝石は物事をクリアーに見通す目の象徴であったといえるだろう。そんな目を失った船は真昼間の見通しのいい海上を進んでいたにも関わらず、突き出した険しい岩に気づかずそれに激突して難破した。男たちもまた、男が外の世界を、女が内の世界を生きることを当然とした不自然な社会を正すことに盲目で、愛しているはずの妻に対しても盲目だったのだ。作者はこの短編を通して、男の盲目、女の盲目、ひいては社会全体の盲目を指摘したのではないだろうか。

妻を治療した老婆が妻に盲目になるということを宣告するという設定も興味深い。「私たちがやってみることはみんな役に立たないよだよ、お嬢さん。私たちが呼んでいる力は私たちが助けることを拒んでいる。彼らは、不正なことがなされたと言っている。彼らは私たちがたたかっている力に味方しているのだ、もうどうにもならないねえ—あんたは盲目になるのだよ。」と老婆は容赦なく妻に現実をつきつける。女である老婆がこの妻を、盲目である社会を裁いているのだと解釈すると、そこにフェミニズム的な要素が見られるといえる。

3. Karen Blixen

作者の **Karen Blixen**(1885~1962)は自らがブルジョワ階級出身でありながら、狭い視野でしか物事を考えないブルジョワ階級のあり方を嫌った女性である。同様に、主に男に活躍の場を与えている固定観念に縛られた社会に対して不満を持ち合わせていたとしても不思議ではない。

そんな彼女の生涯を少しみてみることにしよう。

1885年に **Rungstedlund** に軍人である父 **Wilhelm Dinesen** と母 **Ingeborg** との間に生まれる。十七歳でまた従兄弟にあたる **Bror Blixen** と婚約後、共にアフリカのケニアへ渡り結婚、コーヒー農園を経営し始める。彼女は現地の言語を習得し、積極的に現地の人々と交流をもち、彼らの医者をも務めた。そして **Bror** と別れた後は、イギリス人の恋人 **Denys** とともに狩りに出かけることを趣味とした。銃の腕前は大変優れていたようで、ライオンの心臓を一発で撃ち抜くほどであった。コーヒー農園の経営がうまくいかず、1931年に故郷のデンマークへ帰る。この時から本格的に作家としての活動を始め、四十九歳で「青い目」を含む『七つの空想物語』(1935)を出版する。他の代表的な作品に『冬のメルヘン』(1942)、『最後の物語』(1957)、『運命綺譚』(1958)がある。病気を患っていた彼女は七十七歳でその生涯を閉じる。

Blixen は少女時代スイスのシュバルツやフランスのパリに滞在していたことがあり、少女の頃から外の世界と比較的よく接触する機会があったと思われる。**Rungstedlund** を飛び出してケニアに渡ったことも彼女の外の世界への関心の強さをあらわしている。女性でありながら銃を手に狩りに精を出した彼女には、女性だからこうでなければという概念はない。また、鳥を愛していた彼女は、1958年に鳥の保護区域をつくるために自らラジオで人々に呼びかけ基金を集めることに成功した。**Blixen** は「内にこもる妻」とは対称的に、自ら率先して計画、行動を起こす人物であったと考えられる。

Blixen は『七つの空想物語』を **Isak Dinesen** という名で執筆している。彼女が生まれた年は女性労働者連盟が発足した年でもあり、徐々に女性の権利が尊重され始めてきた時代ではあったが、**Blixen** のこの男性名は、まだ男性優位の色が濃い社会を物語っているのではないだろうか。したがって「青い目」をそんな社会への批判の要素を含む物語と捉え、筆者のフェミニズム批評を終えたいと思う。

<参考文献>

廣野由美子. 2005. 『批評理論入門』. 東京：中公新書.

ステファン・ハイルコウラーセン監修. 早野克己監訳. 1993. 『デンマーク文学史』.
東京：ビネバル出版.

J. Aabenhus. 2003. *Litteraturhistorie for folkeskolen*.

D. Nielsen. 1995. *Karen Blixen*.

De blå øjne 解説

——廣野由美子『批評理論入門』に依拠しつつ——

久保田勝己

テキストは、4 ページ程の短いもので、ジャンルのにはおとぎ話・昔話に類し、ロマン主義的要素の濃い運命譚と言ってよい。短編であり、およそ2～3年の間の出来事を、わずか145行にまとめていることもあって、文体は緊縮性に富み、巧妙な簡略化、要約化が施されている。また、物語としての起承転結もはっきりしている。ここではこれを「起」:1.1～15、「承」:1.16～80、「転」:1.81～139、「結」:1.140～145 としておく。

冒頭、語り手は、I Helsingør levede for 125 år siden en ung skipper, som var meget forelsket i sin unge, smukke kone; と語り出す。典型的な eventyr - agtig måde (Aabenhus 2003: 137) である。全編を通じて3人称の語りであり、一応全知の語り手によるとしていいだろう。①夫(船長)の冒険談、②en gammel finnekone eller lappekone (以下 gammel kone)及びその父親に関する伝承、③ポルトガル領事からの手紙、等が出てくるが、いずれも語り手の見聞或いは伝聞の中に包摂されており、①にしても粹物語を構成するには至っていない。また、同様の理由によって、焦点人物、焦点化に関しても、全知の語り手による外的焦点化のみと考えていいだろう。

物語は、上に引用した冒頭の文によれば、125年前の出来事だという。125年前といえは随分昔のように思えるが、もし語りの時点を1942年とするならば1817年のことであり、デンマークでは黄金時代の前期である。この物語の内容にロマン主義の香りをかぐのもそのためであるが、したがってそれほど苔むした古い時代のお話ではない。のちに語られる gammel kone やその父親の出自、異能或いは magt に関するエピソードが実際以上にこの物語を古いものに感じさせていると考えられる。だが、そのストーリーは単純と言えば単純である。先に記した起承転結は、文字通りストーリーとプロット的一致を示している。時間の流れは、一直線であり、要約法を含んで(例えば、船長の冒険談)スピーディーである。提示と叙述の点でも、声に関しても、夫と妻の会話、妻と gammel kone の対話を提示として出し、それ以外の部分、特に①②③は叙述の形をとっていると言えるし、したがって夫、妻、gammel kone、ポルトガル領事の声は聞こえるにしても、全知の語り手の声の中に内包されているので、全体としてはモノローグ的である。

以上、形式主義批評としても特に全体的な形式面について概観したが、次に細部の技法について、起承転結の順を追って見て行くことにする。

「起」は、先に引用した冒頭文で始まる。夫は、成功して自分の船を持ち、愛妻の名をつけ、妻の姿かたちそっくりの船首像を取り付ける。夫は、無邪気に喜んでいるが、妻は船首像に嫉妬した。船首像への嫉妬とは予想外のことであり、妻にとっては深刻な問題であったのだろうが、アイロニーの効いた展開ではある。それにしても、この冒頭の文の言

う幸せそうな若夫婦がそれぞれに失明と死を余儀なくされる悲劇的な結末を迎えることになろうとは、**読み手**の誰が予想し得るであろうか。誠にドラマティックな展開と言うべきであり、第1パラグラフでここまで持ってきた手腕は並大抵のものではなく、ストーリー・テラーとしての H. C. アンデルセンをも彷彿とさせる。引き締まった文章は美しく、以後の展開に興味をそそられる仕立ての**冒頭**になっている。

「承」は、この「起」を受けた夫妻の会話で始まり、夫妻の会話で終わる。その間に夫(船長)の冒険談、to store dejlige mandelformede safirer の入手、それを船首像へ blå øjne として嵌め込んでの帰還が挿入される。これらの会話には、登場人物の**性格描写**が最もよく出ている。夫は、おおらかで、冒険心に富み、おそらく好色漢でもある。妻は、しとやかだが、物欲が強く、やきもち焼きである。夫妻双方とも、男というものは、女というものはという一般概念にとらわれていて、この妻、この夫という個別性を見ることなく、互いの真情を理解しようとしていない。こういった男女の性格や夫妻の関係は、さして珍しいものではなかろう。しかし、そこから来る気持ちのずれ、すれ違いが互いの運命を決めて行く。だからといって、この夫妻のあり方を男女一般の関係へと殊更固定的に拡大するのは問題だし、いわんやここに**フェミニズム批評**や**ジェンダー批評**を持ち出してきても仕方がない。語り手は、人間の性格及び関係について、この夫妻及び一般の男女における特殊性と普遍性をしっかりと視野に入れながらも、ただ淡々と描写し受け入れている。したがって、読み手としてもこの会話の提示を二人の運命の**伏線**として受け取ることでよしとすべきであろう。

「承」には、他にもアイロニーを感じさせる箇所がある。Ja, ikke engang en hel mand, men noget af ham stikken ud, (Aabenhus 2003 Tekster p.136, 1.37～、以下 Tekster と呼び、それからの引用は頁・行数のみ記す) などは、言葉の**異化**作用を伴ったアイロニー、いやユーモアであろうか。アイロニーといえば、「承」で夫が反復する Nu er hun ganske fuldkommen (p.136, 1.61～・64～)というせりふにも、「転」の men rejste i god tro til Guldkysten (p.137, 1.93 下線は筆者) という文にも感じられる。この**反復**の方も、今挙げた箇所以外に Jeg elsker hende; fordi hun ligner dig, og jeg elsker dig, fordi du ligner hende. (p.135, 1.29～)、Nu har hun dine øjne, og du har hendes. (p.136, 1.65～) 及び Dine øjne er hendes, og hendes øjne er dine. (p.137, 1.77) の間には、同語反復ではないが意味的な反復があると見て差し支えないだろう。これは、話の接ぎ穂としての men の多用とともに、おとぎ話や昔話に特徴的な語り口でもある。

この「承」で触れておきたいのは、**イメージラリー**である。サファイアを形容して så blå, så dybe og klare som Det indiske Ocean selv (p.136, 1.55～) は、単純な**直喩**(シミリー)であって、強いイメージラリーとは言えないが、廣野由美子の「イメージ(心像)を喚起する作用をイメージラリーと呼ぶ」(廣野 2005: 81) の範疇には入るだろう。直喩的な表現としては、この他 en stor næve (p.135, 1.32) や「結」における sit store krus (p.138, 1.139) が挙げられる。いずれも stor hjerte と ligesom によって結ばれており、その根拠(掘ん

だり、入れたりする対象物)も殆ど明示されているに等しいので、形式的には直喩であろうが、その比喩の発想にはある種意外性があり、**隠喩** (メタファー) 乃至は**諷喩** (アレゴリー) の趣きさえ感じられる。だが、イメージアリーとして中心的な役割を果たしているのは、勿論 **gallionsfigur** (船首像) と **blå øjne** である。

gallionsfigur は、世界各地で行われた船の装飾の一つで、元々二つの意味で取り付けられるようになったという。一つは、宗教的な意味であり、船の安全を海神に願うために海神の喜ぶような像を積んでおくというもの。二つは、船が安全な航路を進むための「目」としての意味である。名のある彫刻家に彫らせた美人像を積んだ船の例は数多いし、船主や船長が最愛の妻や娘の像を飾って差し出すことにより海神に対する忠誠の証しとした例も多い (田辺穰 1980: 19-20)。夫が取り付けたのもこの種のものであり、物語では船首像のこの二つの意味が巧みに取り入れられている。もっとも、第1の意味の方は海神を喜ばせるという面は薄れて、夫自らが喜んでいるおもむきが強いのだが。そしてそのことが海神の不興を買い、不幸を招く一因になったとも解釈できよう。実際、この夫の **gallionsfigur** への思い入れには尋常ならざるものがあり、一種の**フェティシズム**として、**精神分析批評家**ならば夫の幼少時に遡って分析することであろう。第2の「目」としての意味は、**blå øjne** の着脱によって幸・不幸が左右されたのであってみれば、完全に活かされている。要するに、**gallionsfigur** は、人間の運命の**象徴** (シンボル) としての機能を果たしているのである。

blå øjne の方は、この **gallionsfigur** が象徴する運命のまさに眼目である。**blå øjne** の **blå** がどのような意味を持つか、色の意味は時代により国により様々であるため、特定するのは困難である。一般論として、ざっと挙げてみても青には、幸福、希望、平和、誠実、沈着、沈静、未熟、陰鬱、消極、孤独、猥褻、等々の功罪相半ばする意味合いが並ぶ。青のつく熟語にも、「青い鳥」、「青い血」があるかと思えば **ブルーマンデー** や **ブルーフィルム** がある。デンマーク語の **blåøjet** という形容詞にも、「青い目の」、「単純、素朴な」、「無邪気な」、「夢想的な」等の意味があるようだ。ここは、これらの様々な意味合いを踏まえつつも原点に戻るしかない。青は、空の色、海の色であり、人間にとって基本的な環境色である。この物語に因めば、海、船、航海が描かれている点からも、先に引用した「インド洋の海そのもののように青くて・・・サファイア」から見ても海の色を表わしていると考えていいだろう。多くの神話や伝説は、この海の青さを神秘、畏敬の思いで語り伝えるが、それは裏返せば恐怖でもある。ギリシア神話における海の神にも、青く静かで優しいネレウスに対して、荒天や嵐を呼び海から青を奪うポセイドンがある。この物語における **blå** にも、穏やかさと恐ろしさという**二項対立**的な要素を併せ持ち、いつどちらにも変わるかしかないという神秘の色という意味合いを感じる。心の窓である目にこの青が結びついて、幸・不幸の運命を見通す力の**隠喩** となっているのではなかろうか。更には、この **blå øjne** が嵌め込まれることによって **gallionsfigur** は文字通り画竜点睛を地で行くものとなり、人間の運命及びそれを左右する力という**象徴**と**隠喩**の合体した効果が発揮されるの

だ。

「**転**」は、最も動きの多いシーンとなる（妻によるサファイアの目とガラス玉の取替え～夫の出航～妻の不治の眼疾～妻の gammel kone への嘆願～妻の懺悔）。嫉妬と物欲に突き動かされたとしか言いようがないが、妻のとった行動は大胆不敵である。二人の不幸の原因がこの不正(uret)にあるのは明らかであるが、その遠因を探れば「起」で見た夫妻の気持ちのずれ、すれ違いにあらう。だが、語り手がそれらの点に原因を見て満足しているようには思えない。「起」で言われる船名、gallionsfigur の形容、及び反復を含んだ対話、そしてここ「**転**」に見る det blev dårligere og dårligere for den smukke Severine. (p.138, l.121 下線は筆者) という叙述からは、明示的にも暗示的にも妻と美しい gallionsfigur、妻の目と gallionsfigur のサファイアの青い石との一体化乃至は相互分身化が図られていることが分かる。そして、この不合理とも言うべき現象を、読み手に知らぬ間に納得させる雰囲気醸成しているのが gammel kone 及びその父親の出自、異能、magt（これにも善悪の二項対立がある）、往古の伝説の叙述なのである。船長の冒険談や二項対立的意味を持つ青色の使用、及びこの人と物との一体化・相互分身化に加えて、その一見本筋から外れていて余計とも見える昔返り的なエピソードの挿入は、日常世界を**異化**するとともに、夫妻の不幸の原因が人智の与り知らぬ、名状し難い力による運命の転変にあることを、知らしめているのである。同時に、これらは「結」における生死の分岐と相俟って、物語の時空が**ロマン主義華やか**かなりしデンマークの、しかもクロンボー城(1585年竣工)のある Helsingør に設定されていることを領かせるとともに、より古い時空の物語ではと感じさせる効果をも醸し出している。

ここで、間テキスト性及びメタフィクションについて言及するならば、総じてこのテキストにはそれらは存在しないということになる。**間テキスト性**があるとすれば、それは無意識のうちに織り込まれた数多の神話、伝説、昔話との間にあるであろう。部分的な例としては gammel kone の父親の風売り話は、前述したギリシア神話のネレウス、ポセイドンの所業に似るが、北欧神話にも同類の話があったかもしれず、いずれが この物語の下敷きになっていようと、間テキスト性とは似て非なるもので、むしろ**神話批評**、**原型批評**の分野に属すべきことであろう。また、**メタフィクション**も意図されてはいないが、その要素が皆無とは言えない。それは、先に引用してアンダーラインを引いた den smukke Severine という語句である。普通であれば、ここの叙述にあつては (smuk)Severine 或いは hun/den unge kone であろう。船名及びそっくりの gallionsfigur を介して船と一体化している妻ではあるが、敢えて人名でなく船名で記したところに語り手の**意図的な説明性**が垣間見えるからに他ならない。即ち、hendes øjne の前をかすめて左右に漂った store mærkelige former が夫の船の帆であると同時に、よりむしろ海から突出した klippe 群であることを示唆しているのである。

もう一つ、「**転**」で記しておきたいのは、この物語の**語りの時点**である。

----- , som sad i Helsingør og havde siddet der i hundrede år, efter at kong

Frederik d. 6. ved sin kroning havde ønsket at -----(p.137, l.99~)

という一節は、「(その gammel kone は) Helsingør に住んでいて、Frederik 6 世がその戴冠式に当たって・・・したいと希望したことがあったが、それ以降 100 年もの間住みついていた」と訳すのではないだろうか。Frederik 6 世という王は実在し、その治世は 1808~1839 年である。語り手がこの実在の王を考えていたとすると、hundredede år を仮にジャスト 100 年として、語りの時点は 2033(=1808+100+125)年となる。また、もし Frederik 6 世が Christian 6 世(1730~46 年)の間違いだとすると、それは 1955 年になるがいずれも物語発表の 1942 年とは前方へかけ離れており、やや不自然である。単純に、語りの時点を 1942 年とすると、Frederik 6 世王は 1717 年に戴冠式を行った架空の王となる。更には、いっそ架空性を強めて、彼を 1600 年頃の架空の王とするならば、語りの時点を 1825 年頃に設定することも可能である。もし、この最後のように考えることが出来るならば、様式・内容の両面で何度か触れたこの物語のロマン主義的雰囲気に加えて、より前代の神話・伝説的な古さびた雰囲気も納得し易いこととはなる。しかし結局のところ、これらの点は合理的には**決定不可能**として残されざるを得ない。

「結」は、最後の短いパラグラフである。ポルトガル領事を書くように、*mærkeligt og uhyggeligt* な結末であり、**悲劇的結末**、**意外な結末**ではあるが一応、**閉じられた終わり**と言うべきであろう。達観したような簡潔な結末でもある。だが、それだけに気になることや謎が残る。**透明な批評風**に言えば、残された盲目の妻のその後が気にかかる。折角の物語を、つまらぬものにしてしまうことを恐れず感傷的に言えば、この妻は修道院に入るか、夫のあとを追って入水自殺するか、他の男と再婚するか、であろう。いや、選択肢はもっとあるだろう。私は、罪を悔いた妻がサファイアの *blå øjne* を夫の散ったポルトガルの海へ返すことによって、彼女の視力が回復し、夫が乗組員ともども生還するという奇跡の反復を望みたい。

妻が失明したのは、直接的には不正の故であろうか? では、夫が死に至ったのは何故なのか? 夫は、*gallionsfigur* にうつつを抜かし、妻に対してもその外形 (*figur*) にこだわって、真実を見抜く眼力に欠けていたために、嵌め替えられた目に気づけなかった。護符としてのパワーが強いといわれるサファイアで出来た *blå øjne* を欠いた *gallionsfigur* を載せた船が沈没したのは当然である。このように合理的に(?)謎を解いたようにみせても、失笑を買うだけであろう。しかし、どちらの謎も私にはこれ以上解くことが出来ない。運命を司る *magt* とは何か分からないからである。

最後に、どうしても付け加えておかなければならないことがある。ほかでもない、作者 Karen Blixen がその短編集 *Vinter - Eventyr* (『冬物語』)の中の 1 編 "Peter og Rosa" (「ペーターとローサ」)の中に、この *De blå øjne* を要約したかのような 1 節を挿入していることである (但し、両書は同じ 1942 年に発表されているが、両者の間には細部に若干の異同がある)。

"Peter og Rosa" は、思春期を迎えた少年と少女 (いとこ同士) の愛と死の運命譚であ

る。セレーズの牧師館に育った二人は、死を常に身近なものとして心にとめていた。ペーターは、死も神の摂理の一つと考え、伯父牧師の束縛を脱して板子一枚下は地獄の船乗りになりたいというロマンティックな夢を抱いていた。ローサは、より地に足をつけた生き方をしつつ、そんなペーターに心惹かれている。幼い弟のために、迷い込んだ蝶を捕まえてやろうと、窓台に登ったローサの姿に船首像を見たペーターが船出を決心するシーンは美しい。ペーターの思いを寝物語のように聴かされて、出奔を手助けすることにしたローサは心ならずも、否、心に決めてであろう内密にすべき彼の企てを父牧師に洩らしてしまう。そんな或る日、所期の計画とは異なるふとしたきっかけで、二人はヘルシングアヘ氷の割れた海と船を見るために出発する。森の道を辿る二人の会話と想念は、過去と未来を思春期というこの一瞬に凝縮した趣きがある。結果的には、海に浮かぶ船ならぬ氷の上で愛の頂点を実感しつつ死を迎えることになるこの道行きにおいて、ペーターを裏切った罪悪感に苛まれるローサに、ペーターが語って聞かせるのがこの挿入文である。

さて、この「挿話」は物語の中でどんな役割を果たしているのだろうか。ペーターは、何故こんな「挿話」を持ち出したのか。ペーターは、ローサの裏切りを知っていたことを窺わせる。もしそうでないとしたら、無意味なおしゃべりでしかなくなるだろう。だがもし、知っていて話したのだとしたら、結末の死はペーターによる無理心中（殺人）に限りなく近づいてしまう。私には、いずれでもないし、いずれもよいとする作者乃至語り手の強い意思が感じられるのだ。小さな(?) 裏切り、予期せぬ突然の遠出が二人の運命を決める転回点になったことを暗示するのがこの「挿話」の役割だと思うからである。なんともやるせない青春物語ではあるが、最後に二人の乗る氷が船に見立てられ、その船名を希望号と名づけているところに救われるものがある。死を越えた運命に希望を託すペーターに、ローサは愛をもって応えたのだから。

もう一度考える。それにしても、少しばかりどぎつすぎる「挿話」ではないかと。あり得ぬことながら、仮にこの二人が甦り、*De blå øjne* の船長と妻に生まれ変わったとしたらどうだろう。妻ローサは、少なくともあれほどの不正は働かないだろうし、したがって死と失明に至るといって一片の希望も無い結末は決して迎えることにはならなかったであろう。帰らぬ夫に呼びかける盲目の妻の最後の言葉は、それぞれ次のように表わされる。

De blå øjne

”så jeg kan bede ham om forladelse og sige, at han skal få lov til at fylde sit store hjerte, ligesom han skal få lov til at fylde sit store krus” (p.138, l.137 - 139) 〈「そうしたら、許しを乞うて言えます。大きなジョッキをいっぱいにしていいように、あなたの心もいっぱい満たしていいのよ、って」〉

”Peter og Rosa”

”Saa vilde jeg faa Glasset taget ud og Ædelstenene sat ind igen. For sagde han ikke at de var mine dejlige blaa Øjne? (p.194) 〈そしたらガラス玉を取り出して、宝石をもと通りに嵌めてやるんだけど。あれはわたしのすてきな目だと夫は

言わなかったかしら?) (渡辺洋美訳)

ここには、作者が Severine とローサの裏切りの軽重を比較考量するとともに、”Peter og Rosa” の悲劇的ではあるが神秘的な希望の持てる結末に見合うように、「挿話」では妻の悔悛の情と償いへの意志をより具体的に強めようとした配慮が働いているようにも思われる。

そもそも、「挿話」と *De blå øjne* はどのような関係にあるのだろうか。私は先に、両者の細部に若干の異同があると書き、上にもその一例を挙げたが、どちらがどちらの要約／拡充であろうか。常識的には前者が後者の要約と考えられるが、それでは細部に異同のあることが不合理ではないか。では、逆に後者が前者の拡充なのか。後者が独立した・完成された物語である以上、こう考える方が合理的かもしれない。だが、*De blå øjne* は、for 125 år siden の出来事であると語り始められるが、一方の ”Peter og Rosa” は Et Aar, for hundrede Aar siden-----という文をもって始められ、ペーターが語る「挿話」の冒頭は ”Jeg har engang hørt en Historie-----”である。前に触れた 語りの時点をいつにとるにしても、もし両物語が同じ時期(例えば、1942 年)に語られたものとするならば、「挿話」と *De blå øjne* の語る出来事(事実、架空を問わない)がその時点から 100 年前ならぬ 125 年前に生じたことが har engang hørt から一斑の妥当性を持つのである。したがって、この問題はどちらがどちらの要約／拡充ということではなく、同一の出来事を概説／詳説したと考える方がより適切なのではあるまいか。なお、両物語の発表時期が同じ 1942 年であるにもかかわらず、上に引用した文言からも分かるように、”Peter og Rosa” では当然「挿話」も含めて名詞の表記等が旧書法(例えば、大文字で始まる Aar)となっており、*De blå øjne* の方は Tekster によれば、現代の正書法によっている。前者からは、語りの時点を例えば前記したように 1825 年頃とすることの、様式・内容両面における雰囲気との整合性が満たされるが、後者からはそれが作者或いは Tekster によるリヴァイズでない限り、この整合性は低下をきたすことになる。或いはまた、語り手が聞き間違い・話し間違いをしたとも言えるし(この場合、語り手の全知性にも翳りがさすが)、更には二つの話が似てはいるが、全く関係のない別の話だと割り切る考え方も成り立とう。いずれにしる、このあたりには間テキスト性や決定不可能性を巡っての、作者と語り手との間の意識的・無意識的な葛藤乃至駆け引きが感じられ、それが読み手を惑わすのである。

<テキスト>

Blixen, Karen. 1942. *De blå øjne* (*Litteraturhistorie for folkeskolen* - Tekster p.135 - 138)

<サブテキスト>

廣野由美子. 2005. 『批評理論入門』. 東京：中央公論新社.

<参考文献>

- Aabenhus, Jørgen. 2003. *Litteraturhistorie for folkeskolen*. 2. udgave. Dansklærerforeningen.
- 赤池鉄士. 1981. 『英語色彩の文化誌』. 東京：研究社出版.
- アレン, グレアム. 森田孟訳. 2002 (2000). 『間テキスト性』. 東京：研究社.
- Blixen, Karen. 1970 (1942). *Vinter - Eventyr*. København : Gyldendal.
- ブリクセン, カレン. 渡辺洋美訳. 1995. 『冬物語』. 東京：筑摩書房.
- 川口喬一・岡本靖正. 1998. 『最新文学批評用語』. 東京：研究社出版.
- 村山貞也. 1988. 『人はなぜ色にこだわるか』. 東京：KK ベストセラーズ.
- 野内良三. 1998. 『レトリック辞典』. 東京：国書刊行会.
- 大林太良ほか3名編. 2005. 『世界神話事典』. 東京：角川書店.
- パストゥロー, ミシェル. 村松恵理／剛訳. 2005. 『青の歴史』. 東京：筑摩書房.
- 田辺穰. 1980. 『船首像』. 東京：平凡社.

De blå øjne について

濱田 さやか

1. あらすじ

125年前（この作品が書かれたのは1942年）Helsingør に、ある船長と彼がとても愛する妻がいて、船長は自分の船を妻の名にちなんで Severine と名づけた。また、彫刻家を雇い自分の妻に瓜二つの船首像を作らせた。彼は妻の前で船首像をもうひとりの妻であるかのように褒め称えるので、Severine は大変嫉妬した。

あるとき、その若い船長は東インド海を通ったとき、たまたま島の王を謀反者の追跡から助けることとなった。その報酬として、澄んだ青色をした二つのサファイアをいただき、それらを船首像の目となる部分にはめてもらった。このとき、船首像は完成した。

彼は Helsingør に戻ってこの完成した船首像を妻に見せた。彼女はそれを妬んでサファイアを船首像に与えるくらいなら、自分にくれればいいのにとせがむ。しかし夫はその要求を断った。すると、彼が Guldkysten(アフリカの海岸)に発つ前夜に、妻は彼の目を盗んで、ガラス工に船首像のサファイアの目をただの青い石と取りかえさせた。そしてそのサファイアを自分のものにした。夫はその事実を知らないまま、航海に出た。

夫が発った後しばらくして、彼女の目が徐々に見えなくなってきた。どうも変だと思った彼女は、病気に精通しているというラップ人（サーミ人）の老女 Sunniva を訪れ、治療を受けた。

その女性の父親とは、海の男たちに風を売る商売人であった。しかし老女の力は及ばず Severine の目は改善するどころかほとんど見えなくなってしまった。

そこで、彼女は老女に頼み海へ連れて行ってもらった。夫を理解できないでいたことに許しを請おうとしたのだが、船は戻らず、代わりにポルトガルから一通の手紙が届けられた。その中には、奇妙なことに夫の船は日が明るいうちに険しい岩にぶつかって沈んでしまったと書かれていた。

2. 作品分析

2.1. イメジャリー

『批評理論入門』では「ある要素によって、想像力が刺激され、視覚的映像などが喚起される場合、その様なイメージ（心像）を喚起する作用を、「イメジャリー」と呼ぶ。また、イメージの集合体を「イメジャリー」という場合もある。」¹とされている。

そしてこの作品分析では題名”De blå øjne”にも含まれており、物語を左右していると思われるサファイアの「青」、舞台の中心となっている「海」の喚起させるイメージに迫ってみたい。

¹廣野由美子. 『批評理論入門』. 2005. 東京：中央公論新社. p.84.

2.2. 青のイメージ

青は『希望』『誠実』『忠誠』『正直』などを表すと同時に、『空虚』『浅薄』『落胆』『絶望』などを表し、「時間や空間においては、『永遠』『無限』を意味」する。² さらにギリシャ語やラテン語の語源を辿ると次のように言うことができるようだ。『青』に相当するギリシャ語の<kuaneos>（化学用語の cyan はこの語から発生）はホメロスなど古代の詩人たちの作品では『黒い』という意味で使われている。これは喪の色だった。（…）ラテン語の<carulean>は海、空などの青いものを形容しているが、黒い色を意味する場合もある。³ 青は元々は黒を意味することがあり、それと共に「死」をも意味していた。

題名にも「青」と出てくるように、この物語は船首像の目の役割を果たしていた宝石の色である「青」に覆われている。妻は澄んだ青色のサファイアの目を似た色をした別の石に取りかえて、彼女自身の視力も衰えさせることになってしまった。そして妻が苦しんでいる頃、夫は明るいうちに航海中に岩にぶつかって死んでしまったのだ。彼は、航海に出る前に”Dine øjne er hendes, og hendes øjne er dine.”（「君の目は彼女の目で、彼女の目は君の目だ」）と言って、その宝石を妻に与えるのを拒んだ。そして、この言葉はやはり正しく、妻の目と船首像の宝石の目は繋がっており、船首像の目が取りかえられたことによって、船に乗る船首像と船長の妻が両方とも視力を失った。そして船首像が方向を定められなくなり、夫の船が沈没したと考えられる。以上のことから、夫の死と「青い」宝石の因果関係は明らかだ。そして、この物語の中で青は死を象徴するイメージの役割を果たしているということができる。

2.3. 海のイメージ

海は『万物が生まれ、帰っていく原初の創造物』を表し、人間の『生』と『死』、『欲望』、『万物を清め浄化したと同時に破壊する力』（…）『永遠』『規則性』などを表す⁴となっている。そして反するものと思われる二つのものに注目して次のように述べる事が出来る。「海が特に象徴してきたものは、混沌とした状態、陸地をつなぐ橋、生と死、時間と永遠、脅威と魅力、退屈と崇高というものである。（…）古いパターンの象徴では、川は泉から湧き出して、誕生を象徴し、さらに広がりながらゆっくりと人生の行路を進み、死という海に流れ込むというふうに捉えられている。」⁵ 以上のことから、海は母を思い起こさせる「創造性」を始め多くの物を意味するが、その中に「青」と同様「死」の意味や、さらに「生と死の循環性」も含まれていると言うことができる。この海に対する「死」のイメージは、津波などの水害からも想像できる。

実際の物語では、夫は海を愛する船乗りという設定で、舞台は海のすぐ傍の町である

² 水野江有一編. 1985. 『シンボル辞典』. 東京：北西堂書店.

³ マイケル・ファーバー. 植松靖夫訳. 2005. 『文学シンボル辞典』. 東京：東洋書林.

⁴ 水野江有一編. 1985. 『シンボル辞典』. 東京：北西堂書店.

⁵ マイケル・ファーバー. 植松靖夫訳. 2005. 『文学シンボル辞典』. 東京：東洋書林.

Helsingør。彼が宝石を手に入れたのは航海中にある島の王さまを助けたからだ。結末の手紙の中でも記されているように、夫がなくなったと考えられる場所は海である。このように、夫は物語の始めから終わりまで常に「海」あるいは「死」とかかわりを持っていたことがわかる。さらに、この海を舞台として死のイメージを膨らませることにより、作家は、死とは生の循環の一部だということを示していると言することができる。

2.4. 「青」と「海」

先述してきたように、この物語で大きな役割を果たしている青、海はそれぞれ「死」を象徴するもののひとつである。そして、この死のイメージを全面的に物語のなかで浮き彫りにすることによって、Karen Blixen は自分の死生観、運命観を反映させたのではないか。それは、17年間アフリカで農場を経営していた彼女がその地を去ることになり、イギリス人の恋人 Denys の死や原住民との別れ、経済的な破産など、一度死と同様の苦しみにあつた後、これも自分の運命であると受け止め、乗り越えて作家活動を始めるという経験から得たもので、死も生の循環の一部であり、それも自分の運命の一部であるという運命観と人生観である。

3. 二項対立の解体

この物語の中に描かれている相反する二項のうちに、先ほど述べた「生と死」に加えて、光と闇というものが上げられる。それは、妻 Severine の目が、彼女が輝かしいサファイアの宝石を手に入れた時点から徐々に目が見えなくなり、闇の世界へ向かっていくからだ。しかし、この闇の世界は彼女に突然訪れたわけではなく、徐々に彼女の目から視力を奪っていく。最初は彼女も気にしてなかったが、針に糸を通すことができなくなったときに、恐れを感じてラップ人の老女の所へ向かった。だが彼女の薬による効果は無く、次のような形で彼女は視力を失っていった。”store mærkelige former drev forbi hendes øjne til højre eller til venstre. Somme tider blev det helt mørkt, og så klarede det lidt, men aldrig kunne hun se som før.”（大きくて奇妙な形が、彼女の目を右へ左へと横切った。同時に全く暗くなり、少し明るくなった。しかし、彼女は以前のように決して見えなくなってしまった。）その後、老女が Severine に「あなたは盲目になるしかない」と告げるのだが、この彼女の盲目になっていく場面では、光の世界と闇の世界が交互に訪れ、それらは完全に分かれていないことが読み取れる。また、始めに美しいサファイアを手に入れた船首像は、船の持ち主である Severine の夫にその美しさを称えられつつも、その宝石を失ったことで、海上の光のあたる世界から海底、つまり闇の世界へ、船長を含む船の乗組員ともども沈むことになる。しかし、この事実がポルトガルからの手紙を通してしか本文中で述べられていないことが、光と闇の境界の曖昧さを残している。そこで、この物語は「開かれた終わり」を迎えていると解釈することができる。そして、ここでは光と闇という二つの対立要素が交互に訪れるなど、その境界が曖昧になっていることが分かる。

4. 反復

この物語では、船長の言葉と妻の言葉にそれぞれ反復が見られる。まず、そのうち船長の言葉に見られるものを挙げてみる。(妻の Severine に向けて) ”Jeg elsker hende, fordi hun ligner dig, og jeg elsker dig, fordi du ligner hende.”(私は彼女(船首像)を愛している、なぜなら彼女は君に似ているから。私は君を愛している、なぜなら君は彼女に似ているから。)(妻に向けて) ”Nu har hun dine øjne og du har hendes” (まさに彼女の目は君の目を得て、君は彼女の目を得た。)”Dine øjne er hendes, og hendes øjne er dine” (君の目は彼女のもので、彼女の目はあなたのものだ。) これらの船長の言葉には、各々の文の中にもそれぞれ反復部分が見られる。それと同時に 3 つの文それぞれが Severine と船首像は似たように作られており、船長にとっては同一的存在であるということを意味しているという点で、これらの 3 つの文が互いに反復要素をなしているということができる。これらの反復には船長の妻と船首像に対する愛情の等しさが表面上見られる。また、彼女たちの目がつながっており外見も瓜二つであることが記されているので、彼女たちがまるで分身のような関係であったと読み取ることができる。しかし、それと同時にこれらの言葉が幾度か反復されていることから、一種の「アイロニー」であるとも考えることもできる。果たして、彼は船首像と同じだけの愛情を妻に抱いていたのだろうか。テキストでは、妻を愛するあまりに船長は彼女と瓜二つの像をつくらせたと設定されているだけで、他には彼が妻を直接褒め称える言葉や様子が見られない。それに対して、船首像の美しさを彼は大いに称えている。これでは彼が彼女たちに等しいだけの愛情を持っていたという証拠が欠けていることになる。

次に妻は”Der er ingen mening med det”という言葉反復している。一度目は、船首像をまるで妻であるかのように褒め称える船長に対して述べており、二度目は船首像について夫婦で話しているときに、「こうして話をしている間にもキスをしてもらいたいと考えているだろう」と言った夫に対して彼女は述べた。さらに三度目は、船首像の目の部分にサファイヤの宝石が与えられて、像が完成したのを自慢げに説明する夫に対して述べている。以上のことから、この言葉の反復には、どうして夫のことを理解している自分より、彼は船首像のことを理解し褒め称えるのだろうか、という疑問や不満の思いが表れている。

5. ポストコロニアル論

この物語に出てくる船長夫妻は、Helsingør に住むデンマーク人であるが、視力に異変を感じた妻 Severine が助けを求めにいったのはフィンランド人またはラップ人(サーミ人)の女性であった。フレデリック 6 世が王位に着き、自分たちの植民地に住む民族についてよく知りたいというこの王の望みによって 100 年前から Helsingør に移り住んだ彼らは、いわば北欧諸国に殖民を受けた第三世界の民族に属しているのだ。そして、老女はその薬に対する知識の深さによって名が知られていた。しかし Severine は彼女のもとで治療を受けても視力を回復させることはできなかった。またその老女の父は漁師に風を売る

ことで、船を操る彼らの生活に大きな影響を与えていたと推測することができる。そして Severine とこのラップ人親子との関係は、帝国時代に支配圏を広げていこうとしたヨーロッパ人と、その昔どンドン狭いところへ追いやられていった被支配者のサーミ民族との関係を象徴していると考えられるのだが、ここではそのような白人による支配は成功していない。もっと言えば、その支配関係が逆に表されている。以上のことから、ここでサーミ民族を登場させることにより、作家はその白人による一方的な支配関係を批判し、支配者や被支配者といった枠を取っ払ったということができる。

Karen Blixen 自身は、アフリカでコーヒー農場を経営していたとき、他のヨーロッパからの移住者と違って原住民を支配することはなく、むしろ尊敬の念を持って彼らと接していた。彼らは、労働力であるだけでなく、彼女の物語の聞き手であった。そして共に生活していくなかで作家と原住民たちは深い信頼関係を築いたわけで、彼らは Blixen にとって無くてはならない存在だった。よって、この Severine とラップ人親子との関係には、作家とアフリカ原住民との関係が反映されていると考えられるのではないか。

6. 揭示と叙述

この物語で、会話文などによる揭示の方法が用いられているのは、まず、自分が職人に作らせた妻に瓜二つの船首像を船長がその妻 Severine に自慢げに話す場面、そしてインド洋への航海から戻ってきて、サファイアの目を手に入れて完成した船首像について、夫が妻に話す場面である。この二つの場面では、「反復」の項で述べたような、妻と船首像への同等の愛情表現を表す、夫による象徴的なセリフの反復が見られる。また同時に、そのようなことを反復する夫に対しての不信感を表す Severine の言葉の反復も見られる。次に、自分の力では Severine の目をもとに戻すことはできないと告げる老女に対し、視力を失っていく Severine が、自分の行いに対し夫に許しを請うため、海辺に自分を連れて行ってほしいと頼むという場面である。この場面は、これからは以前のように明るい世界を見ることができなくなった Severine の運命を表すものであり、揭示によって強調するのにふさわしい場面であると言える。また、物語の最初の場面で夫が述べた”Vi sømænd, vi har et stort hjerte, ligesom vi har en stor næve. Det kan meget godt rumme mere end én. Ja, det kan rumme alle piger i Verden på én gang...”（「我々漁師は、大きい船を持っているのと同じように、大きな心も持っているのだ。一人よりもっと多くを受け入れるし、一度に世界中の全ての女性を受け入れることができるのだ。」）という言葉に対して、この最後の海辺の場面で妻は ”...han skal få lov til at fylde sit store hjerte, ligesom han skal få lov til at fylde sit store krus”（「彼（夫）は大きなカップを満たすように、大きな心を満たしていいの・・・」）と述べており、これらの場面は強く関連している。以上のことから、この物語で揭示の用法が取られている場面は、互いに密接に関連しており、効果的にこの用法が用いられているということができる。また、揭示の用法を用いると長くなるどころ、つまり船長がインド洋を航海する場面を叙述して表し、国王フレデリック 6 世についてと

ラップ人について揭示の用法を取らず叙述したのも効果的な方法である。そしてこれらの叙述は揭示によって示された強調すべき場面を、うまく繋げていると言うことができる。

7. 終わりに

こうして、様々な技巧に注目して Karen Blixen の作品を読み解いてきて、短い作品であるのにも関わらず、彼女の運命観などが反映されており、非常に多くの要素がつまっていることに驚かされた。あるひとつの場面を見ても反復などの技巧が効果的に使われており、表現が豊かだ。そして物語全体をみても、青や海といったイメージを一貫して保ちながら話が進んでいき、またそれぞれの場面が巧みに繋がっている。文章は多少複雑であるが内容が非常に深いという、彼女のこういった作風に読者は引き付けられるのだろう。またそのために、彼女はデンマークを代表する女性作家として長く愛され続けているのだ。

<参考文献>

廣野由美子. 2005. 『批評理論入門』. 東京：中央公論社.

<辞典>

水野江有一編. 1985. 『シンボル辞典』. 東京：北西堂書店.

マイケル・ファーバー. 植松靖夫訳. 2005. 『文学シンボル辞典』. 東京：東京書林.

Hva' for en hånd vil du ha' の批評

関口 曜子

Vita Andersen の *Hva' for en haand vil du ha'* の抜粋を小説的技法の面から、批評したいと思う。

まずはこの小説の語り手だが、この小説は登場人物の誰かが「私」という観点から物語世界を眺めて語っているわけではなく、語り手が物語世界の外に立ってすべての登場人物を三人称で指し示しているので「三人称の語り」に分類される。「三人称の語り」は、通常「全知の語り」といわれる。この小説の中では、実際に登場するのが Anna だけという理由もあるのかもしれないが、語り手は Anna の考えや思いを代弁するように語っている場面が多々みられる。例えば、201 ページの終わりに出てくる、「でもお母さんはなんでも知っているから」(Men moren havde forstand paa saa meget.) は、Anna のお母さんに対する考えと読むことができる。語り手は Anna でもお母さん (Moren) でもお父さん (Faren) でもない「三人称の語り」だが、語りの文の Hun をただ Jeg に変えるだけで、それは「全知の語り」から「一人称の語り」に自然と変換できるのではないかと思わせるほどに、Anna の視点から見た語りになっているように考えられる。結果、語り手は三人称ではあるが、Anna の立場に立って物語を読み進めていくことになる。これは、この小説の焦点人物が Anna だからである。Anna が焦点化され、語り手が焦点人物の Anna の知覚や認識を含んでいるからと考えられる。この場合、Anna は物語世界の内側にいるので、「内的焦点化」に分類される。この小説の抜粋部分だけを見ると焦点化されているのは Anna だけなので「不定内的焦点化」や「多元内的焦点化」でなく、「固定内的焦点化」と言えるであろう。

次に Anna の性格、キャラクターだが、小説の中では、表向き内気で自分に自信のない女の子と描かれている。本当は、子供らしい好奇心旺盛なところがあるのだが、彼女の取り巻く環境が原因でそれを表に表現しきれていない。その環境とはよく Anna をおいて家を空け、一人勝手に出かけていく母親と、Anna があまり信頼を置いていないお母さんに寂しい思いをさせていると考えている父親、そして、肥満であることを理由に溶け込めていない学校である。Anna の内気で控えめな性格は彼女が育った環境によって形成された部分が大部分を占めていると考えられる。なぜならば、本当はお母さんが寝ている天蓋付きのベッドに憧れ機会があると訪れ、雑誌のモデルみたいなきれいな女性になることに期待をする、そんな極普通の女の子だが、そんな自分は一人きりの時にしか表現できずにいて、お母さんの前では、彼女の顔色を伺いながら、Anna が少々頼みをお母さんに受け

入れてもらうため、ただただお母さんがよい晩 (en god aften) を過ごして帰ってきてくれることだけを願っている。またその祈りが結果自分のためであることに気づくと訂正し、本当にお母さんのことだけを思っていると言い直して、何か気配を感じると急いでお母さんの部屋から出て掃除をすることをアピールするなど臆病なところもみられた。それは、Anna が小さいときにお母さんのピアスを引っ張って彼女の耳を裂いたことと、自分が帝王切開で生まれてきたためにできたお母さんのおなかにある太くて赤い傷のことを今でもお母さんから言って聞かされ、Anna 自身も気にしているからだろう。また、学校では Anna は太っていることをクラスメイトにからかわれていることで自分の体型にコンプレックスを抱いている。そのため本来持っている明るさや好奇心が表現しきれない内気な性格の様にみえる。このように先天的な性格と後天的な性格とが相反しはっきりと表れている。その中に、どれほど Anna を置いて一人おしゃれをして外出し、機嫌悪く帰宅すると娘が横になっていることすら許さないお母さんだが、Anna はお母さんのことが好きで敬っている。これは環境によって形成された性格ではなく、きれいな大人の女性に対する憧れと、母親に対する無条件の愛によるものである。ただ自分を外に表現することが困難な内気な女の子ではなく、人には見せない無邪気さとお母さんが大好きという子供らしいキャラクターが小説を読むものに愛らしく感じさせるのではないか。

Anna のいう「よい晩 (en god aften)」という言葉は、小説の抜粋部分だけでも何度も出てくる。Anna にはよく意味はわからないがお母さんがよい晩を過ごすことは、お母さんの機嫌もよくなって Anna に優しく接してくれるし、横になったままでも許される。Anna は、砂糖パン (sukkermad) も食べたいし、毛布の下で横になって手を太ももにはさんで温めたいし、お母さんの天蓋つきのベッドで寝たい。いろいろ Anna のやりたいことはあるけれど、それらが許されるかどうかは最終的にお母さんがよい晩を過ごすかがすべてであるということが Anna の中での結論であるので、Anna はお母さんのよい晩を切に願っている。そのことがよい晩という簡単な言葉を反復して用いることで強調され、Anna の強い思いを読み手に伝えるのである。

さらに「よい晩 (en god aften)」という言葉はアイロニカルである。本文にもあるように、お母さんの過ごすよい晩とは、一日中おしゃれに手をかけ、父親ではない男性と楽しい夜を過ごすことである。お母さんにとってはそういった意味でよい晩なのかも知れないが、Anna にとっては全く相手にされずに独りぼっちで留守番しなければならない孤独で寂しい夜だっただろう。また一般的に、子供を一人にして、よその男性と夜出かけることをよい夜と表現することは難しいように思う。ここにアイロニーを感じることができる。また、「砂糖パン (sukker mad)」は Anna の少ない楽しみの一つであるが、結果それが原因で肥満につながり学校で周りからからかわれているという皮肉なことである。さらに、家に一人でいてできる数少ない楽しみということと同時に気づかぬうちにストレスを感じ、

食べることで発散しているかのようにも見える。またお母さんは Anna の食事の準備すらせずに出かけていたのかもしれない。

最後に、この小説のイメージリーは「猫」と「ガラス玉」である。この小説の中で実際に登場するのは Anna と Izzadine を含む数匹の猫である。猫は言葉を話すわけではないが、小説の中で大きな存在感を表している。Izzadine は Anna がお母さんのベッドで寝ているとベッドに飛び乗ってきて降りろといわんばかりの態度をとり、なでようとする Anna を前足で警戒するように引かくような素振りをした。また砂糖パンを持ってお母さんの部屋に走っていくとベッドの足元には猫たちが座っている。これは、ただお母さんが猫をかわいがっているというだけではなく、「猫」が「魔女の使い魔」のアレゴリーとして描かれているのである。よってお母さんが家を留守にしている間、彼女の猫たちが使い魔として、Anna を見張っていると考えられる。「猫」は、小説の中でそのような機能を果たしていて、いつも勝手に入ると叱られるお母さんの部屋に入ると必ず猫が登場する。そして、Anna が感じていた「何かがいる」(Det var noget.) とは、Izzadine がみたように見えたものではなく、「猫」である Izzadine 自身あるいは Izzadine から放出されていた闇の力 (sort energi) であったのではないか。そしてその後出てくる、「例のものはもういなかった」(Det var det ikke mere.) とは、先ほどとは対照的に、「猫」はベッドの足元に座って、お母さんのベッドを守っているようにも読み取れるが、Anna がベッドに座り男性にもらったお母さんのガラス玉や、番号順にちゃんと並べられている雑誌を勝手に見ても警戒してこない「猫」は、「魔女の使い魔」のアレゴリーである「猫」ではなく、単なる人にかわいがられている「猫」としても読み取れる。その理由として挙げられることは、見られている「何か」であると考えられる「猫」(Izzadine) が、もういなくなったと Anna が感じたときに、「闇の力はなかった。猫はただの猫だった。」(Ingen sort energi. Kattene var bare katte.) と書かれているところからそのように考えられる。もしくはお母さんと同じようにただ機嫌がよくなっただけなのかもしれない。「猫」を登場させることで、Anna 一人が登場するよりも小説に深みが出るように感じられる。ガラス玉は「嬉しい顔」と「泣いている顔」の二面を持っている。簡単に裏表の表情を変えられるガラス玉のように感情の変化が大きいと考えられるお母さんを象徴したものだと考えられる。そんなもろくて壊れやすいガラス玉を大切に抱えている Anna は彼女なりに弱いお母さんを理解し支えてあげたいという願望があるのではないか。

それと共にお母さんに似ていると褒められた女性が載っている雑誌を抱えてベッドに入っていることより、Anna がお母さんと将来きれいになる自分に対する希望を大切にしたいという表れのように感じる。

【参考文献】

廣野由美子. 2005. 『批評理論入門』. 東京：中央公論新社.
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%8C%AB>.

Hva'for en hånd vil du ha' の分析

村嶋美穂

Vita Andersen の作品 *Hva'for en hånd vil du ha'* を批評理論入門に基づいていくつかの点から分析しようと思う。まずは小説の技法を見ていく。

この小説を読んでいると、いつの間にか主人公である少女アナの気持ちになり、その場にいるような臨場感を感じる。これは物語世界のことを何でも知っている「全知の語り手」によって三人称として語られているにも関わらず、「焦点人物」は常に主人公アナである、つまり「固定内的焦点化」という技法がとられているからだと考えられる。語り手はアナの知覚を通して認識された情報に絞り、アナの目線で物語を進めていく。さらに時々、**Bare moren fik en god aften**（お母さんが良い晩を過ごしているといいのにな）といったアナの率直な思いが会話部分ではない地の文に登場し、それがアナと語り手を同一にしている。このような語り手、そして焦点化という小説の技法が読者をも主人公と一体化させるということを可能にしている。

次に小説において不可欠な要素である時間の流れについて見ていきたい。最初にお母さんの部屋のベッドにいるアナがお父さんの部屋に移動しサイドボードの写真を眺めるとき、彼女の中で昔の出来事が甦ってくる。つまり、アナの回想という「フラッシュバック」が起こる。そのフラッシュバックの中での過去の何年間かは速いスピードで流れている。アナが生まれた頃、お母さんの耳に一生の傷を残してしまった7ヶ月の頃、他の子供達とは違った方法で生まれてきたと知った3,4歳の頃、といったようにアナが写真に目を通すそのスピードで過去が振り返られたことになる。その回想部分以外は物語内容の時間と物語言説の時間の速度は等しい「情景法」が用いられているため、アナの行動に沿って時間はゆっくり流れているように感じられる。

登場人物の性格を考える時、その人物が置かれている環境を考えることは重要であり必須であると考えられる。この小説における主人公アナの境遇は決して幸せとは言えない。この抜粋部分でアナは家に一人で留守をしている、というよりも取り残され両親の帰りを待っている。父親の存在は薄く、母親は男性にちやほやされるために化粧をして美しく着飾るなど自分のことにしか興味を持たず、アナに十分な愛情を注いでいない。さらにアナは肥満という容姿によって学校のクラスメートにからかわれている。このような不幸な環境にあってアナの性格が自分に閉じこもりがちになってしまうことは必然である。アナはまるで誰かがそこに存在しているかのように **Jeg går ud i køkkenet og henter svaberen og gør badeværelset rent**（モップをとってきて掃除をしよう）と独り言を言ってみたり、**Gå ind i fars værelse i stedet for**（代わりにお父さんの部屋へ行きなさい）と他人が言うべき言葉を自分が代わりに言ってみたり、また神様や猫といった実際コミュニケーションをとることのできない存在に話しかけている。そういった様子からアナがいかに誰にも相

手にされず、孤独な状況に置かれているかということを読み取ることが出来る。

小説における技法にアイロニーがあるがこの小説の中にもいくつかのアイロニーが見られる。ここでは3つの言葉のアイロニーに着目したい。まずは、初めに出てくる **Bare moren fik en god aften** (お母さんが良い晩を過ごしているといいのにな) というアナのセリフにある。この中の「良い晩」というのはお母さんにとっては楽しい愉快的な晩であっても、もちろんアナにとっては一人寂しく留守番をしなければならない、また自分を相手にしてもらえない「悲痛な晩」である。その意味のズレを考えるとこの言葉は非常にアイロニカルに響く。また、アナの回想部分における母のセリフ **Det kan jeg takke dig for** (あなたに感謝しているのよ) はアナを産むためにお腹を切ることになってしまったまさに母のアナに対するアイロニカルな言葉だ。またこの言葉はアナに対してだけでなく女性から男性に対する言葉と捉えることもできるため、より一層皮肉な響きを持つ。この事に関してはフェミニズム批評の部分で詳しく述べたい。そして最後に「シュガーパン」という言葉にも皮肉さを感じられる。肥満という容姿によってからかわれているアナにとって自分を不幸におとしめている原因の一つがそれであるにもかかわらず、楽しみの一つ、自分を癒してくれる対象になっていて読者にはその「シュガーパン」がアイロニカルな表現にうつる。

さらに小説の技法としてイメージアリーというものもある。この小説では特に顕著なイメージアリーが2つほどある。まず1つ目は猫、そしてガラス玉だ。猫という存在は昔から靈感を持ち、何か魔術的な力を秘める動物と考えられている。この小説で猫が登場する場面はアナがお母さんのベッドに座っているときだ。ベッドの上に飛び乗った猫は、まるで誰かがいるように部屋中を見渡す。その後、何かを見つけたかのように部屋を見る。そして **Der var noget.** (何かがあった) という文が続く。つまり猫はアナ以外に誰もいない部屋に何かのエネルギーを感じたと考えられる。猫というイメージアリーを用いることで、読者はその「何か」が目には見えないエネルギーであることを感じ取ることが出来る。それが何であるか断言していないところにおもしろさがあり、小説に深みを持たせている。さらにこの猫はお母さんの化身であるようにも思われる。なぜなら、お母さんの部屋の描写はほとんど猫の行動によって表現されているからである。アナがベッドに座っている場面、次に台所から帰ってきて再びお母さんの部屋に入る場面において、警戒するような動きや横たわっている様子といった猫の行動の描写がそのままお母さんの部屋の様子を表しているように感じられる。「化け猫」という言葉があるがこの小説における猫もそのような役割をもっているようだ。もう一つのイメージアリーであるガラス玉は母親メリッサの象徴として用いられていると考える。そのガラス玉の二つの仮面である喜ぶ顔と泣いている顔、それはメリッサの変わりやすい性格を象徴しているのではないか。楽しい良い晩を過ごした時には楽しく喜んだ顔を見せるが、そうでない時にはアナに冷たくあたる。そんな不安定な心の持ち主、そしてアイデンティティーをしっかりと確立できていない母親メリッサのシンボルとして用いられているのだ。そのガラス玉をしっかりと抱えてベッドに入るアナの姿がいかに母親を恋しく感じているかを表しているようだ。

ここまでは小説の技法について触れてきたが、ここからは批評理論の点から考察していこうと思う。まずこの作品で重要となるのはフェミニズム批評であると思う。作者は 70 年代の女性作家である。この時代には女性運動が多く起こり、女性達は自分達の家事・育児問題や男女問題といったプライベートな問題を公共に発信するようになってきた。他の多くの女性作家達と同様、Vita Andersen の関心は女性に集中し、主に女性を描いている。この作品における女性はまさに彼女が考える弱い女性の姿である。彼女は女性も男性も各々の性別の役割、例えば女性は美しく着飾り魅力的であるべき存在で、男性は強くお金持ちでキャリアがある存在という社会によって作り上げられた役割に沿って生きることは問題であると考えている。その例としてこの作品に登場するのは母親のメリッサである。彼女は周りの男性にちやほやされるために子供、そして家庭を顧みず、必死で化粧をしたり着飾ったりする。彼女は社会がつくりあげた女性像に自分を近づけようとする。その姿は Vita Andersen が考える、完璧な女性の役割を演じようとする女性達の姿、そしてそうすることで他人とのつながりだけでなく、自分自身とのつながりをも切り離してしまう弱い女性達の姿に重なる。母親のメリッサだけでなく、アナにもそれは当てはまる。最後に雑誌の女性と自分とを見比べる場面では、**Hun ville blive lykkelig når hun blev så smuk**（女性は美しくなったら幸せになるだろう）と考えている。この考えはまさに外見を完璧にすることが女性の価値を上げ、それが女性の役割だというメリッサの考えと一致する。もう一つフェミニズム批評において取り上げたいのは先に少し触れたが、メリッサが帝王切開によって傷ついた自分のお腹についてアナに話している部分だ。**Jeg smurte min mave ind i creme, mens jeg ventede dig, det var spildt. Ikke en rynke, men det der.**（あなたを待っている時、手入れをしっかりとやっていたのに無駄だった。しわでなくてこれは傷よ）という不満の言葉はここではアナに対して発せられたものだが、これをフェミニズム批評から見ると男性に対して発せられた言葉とも考えられる。自分が女性であること、女性に生まれてきたばかりにこんな苦痛な思いをしなければならなかったと嘆いているようにもとることができる。過度に女性の権利や存在を主張していたこの時代において、Vita Andersen も他の女性達と同様にフェミニズム的な考えをもって作品を書いていたということが分かる。

最後に精神分析批評、特にラカンの解釈を用いて分析してみたい。ラカンの考え方の中に“幼児は「鏡像段階」を経験する”とある。“幼児は鏡に映った自分の姿が見分けられるようになり、それによって自我の統一的イメージを持ち、これと同一化して自己形成しようとする”というものだ。ここで小説の最後の場面に着目したい。アナはもちろん幼児ではないが、母親の愛情を受けることが出来ず、また学校でもからかわれているという状況にあって、自分とは何か、アイデンティティーを確立したいという気持ちは非常に強いと考えられる。この最後の場面でアナは雑誌の女性の姿と鏡に映った自分の姿を見比べる。この様子は自己形成をしようと試みている姿であり、ラカンの言う「鏡像段階」を経験していると考えられる。不安定な心境でアナは自分という人間を必死に模索している段階に

あるのだ。その意味で、アナはまだ幼児と同じ段階にいて精神的に未熟であり、母親のメリッサも同じく大人になりきれていない未だに自己形成の時期にある未熟な女性という印象を受ける。この小説においてはアナも母親のメリッサもアイデンティティーを確立できずにいる女性達である。

参考文献

- 廣野由美子. 2005. 『批評理論入門』. 東京：中央公論新社.
- ステフェン・ハイルスコウ・ラーセン監修. 早野勝巳監訳. 1993. 『デンマーク文学史』.
東京：ビネバル出版.
- Aabenhus, Jørgen. 1993. Litteraturhistorie for folkeskolen. København :
Dansklærerforeningens forlag.

3つの物語考

手島杏子

1 はじめに

前期ゼミで扱った *Mogens*、*De blå øjne*、*Hva' for en hånd vil du ha'* の3篇から得られる印象は、類似するものではない。例えば *Mogens* の抜粋では火事の混乱とそれに対するモーンスの動きが一息に描かれ、多少説明的にも感じられるが劇的な雰囲気を感じている。一方 *De blå øjne* で描かれている船首像の物語は「語り」的、概観的で、現在性や劇性をそれほど伴わないものである。*Hva' for en hånd vil du ha'* の抜粋では台詞がたくさん表現されており、劇的な印象が強い。これら3篇を、書かれた時代、物語のジャンル、または成立背景といった点から見ると共通する点はなく、多様な印象を受けるのは当然と言えるだろう。またこの場合3篇をいちどきに分析するのは不可能である。しかしこの度、『批評理論入門』を頼りに物語を読み解くという機会を得た。筆者は、技巧面からテキストを考察するのであれば3篇まとめて考察することも可能であろう、という欲張りな考えを抱き、実践することにした。今回は、小説技巧を用いたテキスト分析の際に最も頻繁に扱われているであろう「語り手」、「焦点人物」、そして「叙法」に特に焦点を当てて、これらの技巧がいかにかそれぞれの物語に影響しているか見ていくことにする。

2 誰が誰の目線で語るのか

テキストを読み解くとき重要なのは「誰が」それを語っているのか、つまり「語り手」を明らかにすることである。*Mogens*、*De blå øjne*、*Hva' for en hånd vil du ha'* の3篇では「わたし」といった一人称を表す記号は用いられておらず、作中人物は全て三人称で描かれている。つまり語り手は自分が物語る世界に属しているのではなく、物語の外に位置している。このような性質を持つのは「三人称の語り手」であり、3篇は共に全てを知り得る「全知の語り手」によって物語られていると言える。

ところで *Mogens* の抜粋の後半部分には、次のような表現が見られる。“Det blev hedere og hedere, huden i ansigtet strammede...” (89行目：どんどん熱くなってきた。肌が締め付け…) この表現から分かるのは、物語が「三人称の語り手」の視点では描かれていないことである。辺りが熱くなっていることや肌の締め付けを感じているのは、当然物語内でこれを体感しているモーンスであり、外で物語っている「三人称の語り手」ではない。すなわち「三人称の語り手」は、物語の外にいながら物語内のモーンスの目線で語っているということになる。主人公モーンスはこの物語における「焦点人物」であり、このように作中人物の視点に合わせる手法は「内的焦点化」である。例をもう一つ挙げると先の表現の少し後に “Da hørte han det stønne over på dybets anden side, og han så noget hvidt bevæge sig på gulvet i Kamillas værelse. Det var hende.” (99行目：そのとき彼は深遠の向こう

側でうめき声がするのを聞き、カミラの部屋の床で何か白いものが動くのを見た。彼女だった。) という表現がある。視点が物語外に置かれているなら、語り手は最初から「彼はカミラが床の上で動いているのを見た」と述べればよいと思うが、ここでは「見て、それを知覚した」という経過が描かれている。これもモーンスに焦点が当たっていることによって生じた表現ではないだろうか。通常「三人称の語り」は「一人称の語り」よりも客観的で報告的であり、読者は語り手と同じように物語世界を外から傍観者のように眺めるものである。また「焦点人物」が複数いるような場合には、「焦点人物」が変化する度に読者も視点を移動させなければならない。*Mogens* ではモーンス一人が「焦点人物」となっていることで、物語に一貫性が生じ劇的になっているように思える。また読者は、「一人称の語り手」に自分の視線を合わせて物語を経験することが可能なように、「焦点人物」であるモーンスの視点に身を置き自分の経験として物語を受容することができる。この物語における「全知の語り手」は、三人称でありながら、「一人称の語り」に近い役割を果たしていると言えないだろうか。

一方 *De blå øjne* の「三人称の語り手」は、「内的焦点化」の手法が用いられている *Mogens* とは異なり、自分が立っている物語外からの視点を貫いているように思える。*Mogens* では、物語が主人公モーンスの行動を追いながら同時進行的に展開し、彼の認識し得ることのみが再現され、他の作中人物も彼の目線から描かれていた。*De blå øjne* には若い船長を始めとして幾人かの人物が登場するが、物語がこのうちの誰かの知覚で認識され得る範囲でのみ語られているようには思えない。すでにあった過去の事実として、あらゆることが説明されているように感じる。作中人物の内面が表された表現を探してみると、物語前半に、引用符(»«)で括られた“... og tænkte: »Nu er hun ganske fuldkommen. «” (61行目：そして思った：「これで彼女は完璧だ。’)という表現がある。引用符の中で船長の考えていることが再現されているが、これは語り手が船長自身の言葉を借りた表現であって、語り手が船長の知覚を介して語るということとは違うように思える。また、“... men hans kone var jaloux på den.” (14行目：しかし彼の妻はそれに嫉妬した。’)というような心理状態を説明する表現も見られるが、これらはみな外面的に読み取れる程度でしか表現されていないように感じる。以上のことから、この物語における「焦点人物」は「全知の語り手」であり、視点が物語外にあるという「外的焦点化」の手法が用いられていると言えよう。この方法によって、読者は自分の視点を作中人物の誰かに合わせて物語を体験するのではなく「全知の語り手」と同じような位置に立って物語を傍観者的に眺めることができる。また誰かの知覚の制限を受ける「内的焦点化」よりも、事実を客観的に知ることが可能であろう。

Hva' for en hånd vil du ha' の抜粋では、主人公アナが「焦点人物」に定められた「内的焦点化」の手法が用いられている。この作品も上の二つと同じように「三人称の語り手」によって物語られているが、その語りのあちこちに語り手のものとは思えない思考が挟まれていることが見て取れる。例えば前半には“Fotografierne hang over skænken. Hvornår var

hun blevet tyk?”（40行目：写真がサイドボードに貼り付けてあった。彼女はいつ太ったのだろう？）という表現がある。「彼女はいつ太ったのだろう？」と写真を見て考えているのは「三人称の語り手」ではなく、主人公アナであると考えられる。またアナが猫を撫でようとしたときの猫の様子として、次のような表現が見られる。“Den så ud, som om den så noget.”（26行目：それは、何かを見ているかのように見えた。）猫が何か見ているようだと感じているのも、語り手ではなくアナである。さらに抜粋の後半に見られるかこの回想部分も、語り手がアナでないのにもかかわらず彼女自身が思い起こしているかのように表現されている。このテキストでは主人公アナが「焦点人物」となっているのである。このようにアナの視点で物語られていることで、アナの心底が露になり、彼女が愛情に飢える一人の少女であることを読者に強く働きかけているように感じられる。またこの手法は、*Mogens* の場合と同じように、三人称を用いて語られていながら「一人称の語り」であるかのような雰囲気をも出し、物語をより劇的にしていると言えるだろう。

以上、小説技巧のうち「語り手」と「焦点人物」についての考察を行ってきた。ここまでで明らかになったのは、同じように三人称を用いて語りながらも、焦点を物語世界の中に置けば物語は一人称で語っているかのようにより主観的になり劇性を帯びること、そして焦点を物語世界の外に置けば物語はより客観的になり語り手の「全知の語り手」としての役割が増すことである。

3 どのように語るのか

物語を語る方法には「提示（示すこと）」と「叙述（語ること）」という二種類がある。「提示」とは、出来事や行為をありのままに再現する方法である。端的な例としては、作中人物同士の対話や台詞などが挙げられるであろう。語り手が介入しないことで物語はより直接的になる。また「提示」は物語の変化や動きを再現し、「今、ここで」という現在進行性を含んでいる。読者はありのままを見る（目撃する）のである。また読者は、作中人物自身の声を聞くことができる。対して「叙述」とは、語り手が積極的に物語に介入し自分の言葉で好きに説明する「語り」の方法である。語り手を介すため物語はより間接的になる。出来事を目撃させる「提示」と異なり、「叙述」では語り手の声を読者に聞かせることになる。「提示」はより劇的に出来事を表現する。また、「見る」ことの方が「聞く」ことより印象深いものになるように、「提示」の方が「叙述」よりも強く読者に働きかける。

では、3篇の物語の叙法について考察を行う。*Mogens* の抜粋には、会話のような劇的な表現は全く用いられていない。全て、「叙述」によって語り手を介して表現されている。このような場合、物語はあまり劇的ではなく、「語り」の要素が強くなるように思うが、この物語は劇的な雰囲気も帯びている。それはなぜであろうか。テキストをよく見ると、語り手ができるだけありのままに、簡潔に描写しようとしていることが読み取れる場面がある。例えば、モーンスがカミラの家に向かっているときの様子として、次のような表現がある。“Ned ad trappen, hen ad gaden, så hurtigt han kunne; ned ad en tværgade,

gennem en sidegade, og så lige frem...” (26行目：階段を下り、通りへ出て、彼はできるだけ早く駆けていった。十字路へ出て、わき道を通って、まっすぐ。) これは彼が一目散に駆けていく様子がよく表された劇的な表現であると思う。このように、*Mogens* の抜粋では、語り手は余計な説明や要約をあまり行わず、情景をただ描写しようと努めているのである。このように台詞などの劇的表現を用いずとも、語り手がなるべく介入しないことによって、読者の目にはモーンスの必死な様子や火事現場の緊迫感がありありと見えるようになり、この物語全体が劇的になっているのではないだろうか。

“I Helsingør levede for 125 år siden en ung skipper, som var meget forelsket i sin unge, smukke kone...” (1行目：125年前、Helsingørに一人の若い船長がいた。彼は若くて美しい自分の妻を非常に愛していた…) これは、*De blå øjne* の冒頭部分である。「125年前」という、時を限定する表現が用いられていることが見て取れる。これは起こっている行為や動作の再現ではなく、すでに起こってしまった出来事の報告であり、現在性を伴わない。「昔々在るところに」で始まる昔話の形式に近いこの冒頭部分から、物語の基本は「語り」ではないだろうかと推測できる。実際、この物語で描かれている事件や出来事は基本的に「叙述」の方法を用いて描かれている。例えば船長が船を得て船首像を造るまでのこと、そして航海中にサファイアを得るまでのことは簡単に要約されている。そのようなテキストの中で「提示」されていることの多くは、若い船長とその妻の会話である。しかも、それらの会話を取り出して見てみると、再現されている内容が、一定であることが分かる。すなわち、船首像に対する嫉妬心に満ちた妻の攻撃とそれをやんわり退け愛する船首像のことを思っている船長の様子、である。前章で、この物語の語り手は作中人物の心理の深いところまで語ってはいないと述べたが、実は語り手は、台詞という「提示」の方法で彼ら自身に語らせることによって、心の中を映し出そうとしているのである。彼らの、似たような台詞が繰り返されていることによって、妻と夫と物言わぬ船首像の関係が浮き出てくるようにも感じられる。*De blå øjne* において語り手は、「叙述」という要約、説明の方法を用いて読者に物語を語り聞かせながら、時々、「提示」という再現の方法を織り交ぜて読者に場面を目撃させ、文字通りの意味以上の深意を伝えようとしているのである。しかし全体としては、劇的になりにくい「叙述」の方法を主に用いているために、「語り」的な印象の色濃い物語になっているのであろう。

Hva' for en hånd vil du ha' の抜粋では「提示」が多々見られる。この抜粋部分に登場するのはアナ一人なので、随所に見られる台詞もアナ自身のものである。*Mogens* の抜粋では会話などの「提示」が見られなかったが、語り手は、自分が語る出来事になるべく介入しないようにして、ありのままを簡潔に描写することで、物語を劇的に表現していた。この物語においては、台詞という劇的な「提示」の表現もありながら、*Mogens* の抜粋で見られたような簡潔な表現も使われている。例えば、冒頭の“Hun frøs.” (1行目：彼女は震えた。) という表現や、すぐ後の“Hun lagde sine kolde hænder imellem sine varme lår.” (1行目：彼女は自分の冷たい手を暖かい太ももの間に入れた。) という表現は、彼女の動

作を端的に示している。台詞も多用されている一方でそれ以外の「叙述」部分においてもアナの動きが簡潔に再現されていることで、この抜粋は全体的に劇的に感じられるのではないだろうか。ただし回想部分はこれに当てはまらない。ここには“Moren sagde så tit…”（50行目：母親はよく言ったものだ…）などの習慣を表す表現が見られる。習慣を表す言葉は、その内容が過去の出来事であることを示すものである。またここでは、幾つもの出来事が要約され、「叙述」されている。このような表現が用いられていることで、回想部分は劇的な雰囲気があまり感じられないのである。ところでこの部分で「提示」されているのは、主に母親の台詞である。昔の出来事を回想している中で、ある特定の人物の言葉ばかりを「提示」しているというのは特徴的である。回想以外の部分でも、アナは母親のことばかり考えているが、この回想で母親の台詞ばかり「提示」されていることから、アナがいかにか母親との関係に固執しているかということが読み取れるように思う。

4 まとめ

3 篇の語り手、語りの視点、語りの方という点について考察を行ってきた。まとめると、より劇的な印象を受けた *Mogens* と *Hva' for en hånd vil du ha'* では作中人物を「焦点人物」にする「内的焦点化」が取り入れられ、また *Mogens* には台詞などの「提示」はなかったものの、動きや状況をなるべくありのままに表現しようとしていた。より「語り」的印象を受けた *De blå øjne* では「全知の語り手」が「焦点人物」としての役割を果たし、語りの方としては主に「叙述」による要約が行われていた。同じように「三人称の語り手」を用いて語りながら、それぞれの物語が異なる印象を残すことには、語り手が、物語をどこから眺めて語るのかという「焦点人物」と、どのような語り方で語るのかという「叙法」が影響していると言えるであろう。作中人物を「焦点人物」とする「内的焦点化」の方が物語の外にいる「全知の語り手」に焦点を当てる「外的焦点化」を用いるよりも劇的に表現され、「提示」を用いる方が「叙述」によって表現するより劇的になっている。語り手は、この組み合わせ如何によって、物語を「語り」のようにも劇的にも変化させ、読者に対する働きかけを調節し、読者に与える印象を決定付けているのである。

<参考文献>

- プリンス, ジュラルド. 遠藤健一訳. 1996. 『物語論の位相 物語の形式と機能』. 東京: 松柏社.
- サーメリアン, レオン. 朝田雅明・伊豆大和・奥村忠男・土井仁・西前孝・藤原洋樹訳. 1989. 『小説の技法』. 東京: 旺史社.
- ブース, ウェイン・C. 米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳. 1991. 『フィクションの修辞学』. 東京: 書肆風の薔薇.

第2部

ロマン主義時代の詩を読む

Hiemvee (1814)

西田祐三

作者紹介：Steen Steensen Blicher (1782–1848)

ブリカーは 1782 年 10 月 11 日、ヴィーオム Vium の牧師館に生まれる。父は Niels Blicher、母は Christine M. Blicher である。1795 年、13 歳の時に彼はラナス Randers のラテン語学校に通い、1800 年にはコペンハーゲン大学で哲学を学ぶ。また 1807 年から 1809 年にかけてオシアン詩の翻訳を行なっている。1809 年にコペンハーゲンで神学の最終試験を受け、同年ラナスの教員になる。1810 年に Ernestine Blicher と結婚し、1811 年に父のいるランレウ Ranlev で借地農になる。1814 年に初の詩集 *Digte* を発表する。1819 年にはトーニング Thorning の貧しい教区の牧師となり、1825 年にはより豊かなスペントロップ Spentrup の教区へと移る。そしてその地にて 1848 年 3 月 26 日に亡くなる。

彼が文学におけるコペンハーゲンの支配的状況に対してあえてユラン的要素を擁護したという点は注目に値する。彼は叙情詩人としてユラン半島やその自然を描いた多くの詩を書き、その幾つかは今日でも精彩を放っている。また散文も多く書いているが、特に評価されているのが短編小説である。主に彼は A.F. Elmquist の編集する雑誌 *Læsefrugter* を舞台に活躍し、最初の短編『教区書記の日記断章』*Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog* は、1824 年に彼が 38 歳の時この雑誌に掲載された。それから数々の小説が彼の手により生み出されたが、その舞台としてはユラン半島が選ばれている。なお彼の短編の傑作において人物描写はリアルである。そこには領主や、牧師、農民、漁民、ジブシーなどが叙述されるが、そうした登場人物は彼の熟知した人間であり、その話し振りや身振りなどで読者に印象づけている。とりわけユランの農民の生活を描き、ユラン方言を用いることで、彼の文学はひとつの郷土文学をなした。こうしたユラン的伝統を引き継いだ後の作家としてイエペ・オーケア (1866–1930) を挙げるができる。

作品解釈・批評

「郷愁」は連作詩であり該当箇所は小題を持つ五つの詩 —— パリのスイス人、イギリスの南フランス人、スイスのアラブ人、アラビアの北アメリカ人、オランダの北欧人 —— の後に続く結句である。20 行からなるこの詩句は、5 連 4 行からなり、それぞれが abab 型の脚韻を踏んでいる。一、二、三連目までを祖国を離れている人達が思いを馳せる故郷というものを“私達”とした上で謳いあげ、四連目からは“私”としておそらくユラン半島の自然を謳っている。遠い外国の世界の情景など、恐らく作者はデンマークから出たことはないようであるから想像力を用いて書いているのであろう。また、季節や人の年齢・関係の語で憧憬や、エデンやパラダイスなどの語で天国への憧れや浄福のイメージを強めている。それまでの五つの詩に対して、結句の持つ定型詩による整然とした進行が美しい。

郷愁

Steen Steensen Blicher (稲田博子訳)

愛する故郷よ、あなたの名は優しく、
あなたの息子たちはあなたへの強き思慕を抱き、
秘密の力で私たちはあなたの腕に引き寄せられ、
あなたと正反対のどの国も監獄でしかない。
春がその満ちた荘厳の中にあるのはそこだけ、
夏がすべてのその恩寵の中で微笑むのはそこだけ、
そしてそれ自身の冬の白装束が美しいのは、
それが私たちの子ども時代を過ごした場に横たわるとき。
そう、氷を頂いた山は美しく、
滝のうねりがぬらす谷は美しく、
黄色の砂漠が楽園であるのは、
それが子どもの初めての喜びを見たとき。
私の生まれた地はヒースの褐色の地、
私の子ども時代の太陽は暗き荒れ野に微笑む。
私の小さな足は黄色の砂を踏み、
黒い丘の間に私の子ども時代の喜びがある。
私にとって花なき野は美しく、
私の褐色の荒れ野はエデンの園、
いつか私の骨も横たわるだろう、
父祖たちのヒースに覆われた墓の間に。

Aftensang (1823)

石井麻子

作者紹介：Bernhard Severin Ingemann (1789–1862)

ベアンハード・セヴェリン・インゲマン (Bernhard Severin Ingemann) は、1789年、ファルスター島 (Falster) のトアキルストロプ (Torkildstrup) に生まれた。父親は牧師であり、幼少時代のインゲマンは自然環境に恵まれた牧師館でのびのびと生活を送った。しかし、父親が早死にしたのに続いて、母親や兄弟も結核で失い、自身も病に侵された彼は、南欧旅行によって回復するまで、精神的にも肉体的にも不安定な時期を経験した。その後はソーレー高等学院 (Søre Akademi) でデンマーク文学の助教授となっており、この田園的な田舎町で一生を過ごした。

インゲマンは、グルントヴィ (N.F.S.Grundtvig) やアンデルセン (H.C.Andersen) といった同時代の作家との交流から影響を受け、また幼少期にふれあった自然や、その後永住の地にしたソーレーでの生活も、彼の作品執筆にあたって大きな意味を持った。インゲマンの残した作品は、彼の名を一躍有名にした、『ヴァルデマー勝利王』 (Valdemar Seier, 1826) をはじめとした歴史小説や、物語詩『ホルガー・ダンスケ』 (Holger Danske, 1837) や叙事詩、賛美歌、『七つの夕べの歌』 (Syv Aftensang, 1838) や『朝と夕べの歌』 (Morgen og Aftensang, 1839) などの宗教歌と多岐にわたっている。

作品解釈・批評

夜の静けさに包まれ、月明かりの下に照らし出された平穏な世界の情景を幻想的に描くと同時に、うちなる宗教的高揚をからめて詠った夕べの祈り、つまり宗教歌である。静寂が地に降り、月が優しく微笑む美しい夜に、「私」の胸の中にいるという逃れ人も、天使と同じように天を見つめる。そしてこの平穏の地で、月明かり星明かりの下を天使とともに静かな幸福に満たされて彷徨えば、「私」の胸の中の逃れ人と「私」は、やがてひとつの存在になってしまう。あるいはひとつの存在に戻ることが出来るのかもしれない。そうやって夜の闇と静けさが月と星とで装飾された世界で、心の落ち着きと安定を得られた「私」は、「私」のことを嫌うものも含め、地上のあらゆるすべての魂に対して、いつしか同じ天上へ赴き、そこで神を敬うことができる平和を静かに願っているのである。夜の世界の描写は単純に思えるが、確かな韻律によってまとめられた、静かな感動が美しい詩である。

追記一何度も読めば読むほどに、考えれば考えるほどにこの詩の正確な意味（もし存在するならば）は、湖面にうつる月を掬おうとすれば指から零れ落ちるように、捉えがたくはあるのだが、感動による静かな魂の震えが前面ににじみ出てきていること、それがこの詩の主眼であることは確かだと思う。敢えて考察を行うならば、はじめの方で逃れ人を指していると思われる Du が、やがて du と小文字になり、最後の 2 連には jeg に全面的に取って代わられていることから、この二つがひとつの存在になったと考えられるのではないか。

夕べの歌

B.S.Ingemann (奥山裕介訳)

平穩は国にちまたにやすらひて
世にははや騒ぐものなし。
はやくも月は雲に微笑み、
星には星が目配せする。

明るくのどけき海原は
天をいだきて広やかなり。
とほく泉のかたを牛飼ひが渡りゆき
主の御名を称へまつる。

たひらけきかな、しじまなるかな、
天も地も。
わが胸のうちとても鎮まれかし、
汝、わが身に宿りさすらふ人よ！

おお心よ、いつれの魂とも平和をむすべよ、
汝と和せざる魂とも！
暮れ方の、ちまたを谷を見はるかせよ
いざや平和の天使は渡りゆく。

かの人もこの世にては汝と同じとづくに人。
天をさし、追想ばかりが昇りゆく。
しかはあれ、かそかなる星影のさすところ
かの人は汝と同じくとどまる。

おお、かの人に教はるがいい、おのが夕べ
の歌を。
地上のあらゆる魂に宿る平穩を。
吾らが歩みの行き着くは、ひとつ天のくに。
辿り来し、迷ひ路をさかりて。

いつれの心にも平和あれかし、かしこにこ
こに、
休みもしらず打ちさわぐ心に！
われに愛よする数少なき人々に平和あれ、
会ひもみることなき人々にもまた。
われを忌むすべての魂に平和あれ！
かれら、われに愛よする日もあらん、
天なる神のみくくにに会し
かしこにてかの人を称へまつるとき。

『夕べの歌』通釈

奥山裕介

原文自体、さして難解の類ではない。各節の表面的な語釈は、訳詩に表された通りを読めば足りるので、改めて註解の要はないだろう。訳者なりに情景を散文流になぞるならば、さしずめ下の通りである。

—
日暮れを迎え、ものみな澄み切った静寂のうちに安らごうとする天地の間に、一個の漂泊の魂が佇む。彼の前に広がる平穩の世界は、東の間の晩景ながら、天上の久遠の浄福を思わずにいられない。

とはいえ、彼の孤独が真に報われるのは遠く先のことで、なおしばし地上の彷徨が己の前に続く。人界に留め置かれ、なお多くの人々と愛憎を交わさねばならない定めを、彼自身承知している。眼前に見つめる平和の光景は、煩いに塞がりがちな苦しい生の合間を訪れた、ほんの暫くの慰藉にほかならない。

彼はこの儂い森閑の時に向かって願う、未だ見ぬ魂の憩いを、あらゆる確執の融和を。実際、この祝祭感に満ちた暮景は、万人の哀訴を迎え取り、世界中の業苦を静めてまどろむようだ。

苦患を負った魂は、やはり地上の悲哀と彷徨の中で生涯を全うしたあの救世主の面影に自らを重ねる。孤独に惑う自らの心も、かの人に加護は決して見放すまい。苦しい道程の果てには、あらゆる憂苦を滅却し、全的な調和を与えてくれる天国が待っている。祈念してやまない真の安楽は叶えられ、他者との隔たりを超えた、完全な魂の協和が得られることだろう。一詩人の魂は、そのように哀切な夢を、ひと時の晩景に寄せてひそやかに詠っているのである。

—
繰り返すようだが、この詩の抒情は、人生のひと時に挿入された偶然の寸間を捉えたものである点が重要なのだ。いかに煩雑な実際生活の中にも、ふと知らず自らの心の真実と対面させられるような抒情の瞬間があるだろう。暮景の平安を目の当たりにした詩人も、このときとばかり悠々たる詩情に身を任せ、天上の大いなる調和に思いを馳せるのである。

清涼な夜の空気に満たされた漂泊者の胸は、天国の平和に対し率直な憧れを語る。彼の歌はやる方ない地上の諦念を負ってはいるが、どこまでも真率で直截な天上への祈念でなければならない。やがてこのひと時が過ぎ去れば、静寂の抒情も天国の恩寵も忘れさせるような煩瑣の日々が、再びやってくるのだから。

作者の心の揺らぎと实景の移ろいやすさを思わなければ、この詩に込められた祈りの切実さはわからないだろう。この日没のとき、言葉によって形を与えられた一個の孤独は、淡々しい感傷に終わることなく、万人の胸に分け持たれる祈りとして、久遠の生命を得ようとしているのである。

Du!Du!Du Søde (1838)

濱田 さやか

作者紹介：Emil Aarstrup (1800－1856)

彼は、初めは詩人よりも医者を選び、Odense で医者として活躍していた。詩は個人的に書き進めていた。また、ひとつの詩集しか出版しておらず (“*Digte*“1838) それは友人の Christian Winter に刺激を受けて出版したものだった。その詩集は注目されることはなく、また彼の詩作の多くは死後に出版された。さらに彼は叙事詩の翻訳も行っており、イギリスのエロティズム詩人、Thomas Moor、または Heine、Byron の作品を訳した。彼らの作品は、Aarstrup の詩作に大きな影響を与えた。また、後に彼の妻となり 12 人の子供をもうけた美しい女性、Caroline Aagaard は、彼からたくさん詩を受け取ったという。前述した Heine の詩は彼の尊敬すべき模範だったが、Aarstrup の詩には Heine が描いたような冷笑的風刺はなく、新鮮な官能、温かいユーモア、豊かな色彩が見られた。さらに、彼は現実と詩の世界の美しさをどこまでも追求し、Winter にも増して耽美主義者であった。彼は物語詩風の作品も残したが、一番重要なのは『恋愛状況』”*Erotiske situationer*”である。また、詩人たちの碑文『四偉人』”*De fire store*”も残している。

作品解釈・批評

これは女性の美しさを称えた詩だ。しかし、この作者 Emil Aarstrup と同じく耽美主義者と呼ばれている Christian Winter の詩”*Min Skat*”と比べると、婉曲的な表現が多く見られる。脛や指、首といった身体の細部にも視点が置かれており、彼女の全てを手に入れたいという男性の欲望が現われている。そして、それらの身体部分の力強さと柔らかさを称える表現からは、*smuk* や *skøn* という形容詞が使われていなくても、間接的に彼女の美しさが伝わってくる。また、”*Og kysforgiftet, næsten døde*” (キスの毒で死んでしまいそうだ) や ”*Din Slangebygte Ryg*” (あなたの蛇のようになる背中) といった表現からは、この女性が熟した女性の魅力をもっていることが想像できる。そして、彼女への欲望があまりにも強いために苦しみもがく男性の心情が読み取れる。全体的にリズムに捕らわれていないが、後半の ”*Jeg tørste efter* (私は渴望する) / *Din Aandes.../ Din Arms.../ Din slangebygte Kys,Din Munds.../Din Tunges...*” と *Din* を効果的に反復し、最後にこれらの全てを”*Ha, hvad mig skjæbnen nægter!*” (運命が私に拒むもの) と呼んでいるところで、運命は否定しているが、どうしても彼女を手に入れたいという女性への強い欲望が巧みに表現されている。そして、前半の *Du længsels varme* (熱く思い焦がれているあなた) となっており、女性側が男性に思いをはせている節が見られるのに対し、後半では先述したように男性から女性への思いが強くなっていることが読み取れる。詩のリズムや形式よりも、その言葉の表現や言い回しが強く印象に残る詩だ。

あなた！あなた！美しいあなた

Emil Aarestrup (関口 曜子訳)

あなた！あなた！美しいあなた
ほっそりとした身体！白雪の肌！
恋しきあたたかさ！
私のそばにいる
いつも腕の中に
優しいまぶたで
一瞥し
幸福の霧にかき消され、
そしてキスの毒に死にかかると—
おお、私は脱力する！
私はあなたの首を絞めることなどできやしない！
私が渴望するは、
あなたの吐息の蜜
あなたの抱擁する力
あなたの蛇のごとくうねる背
あなたの舌の優しいキス、あなたの口の—
運命が私を拒むものを！——
私が感じるものはただ
あなたの手、あなたの細い指

Min Skat (1840)

村嶋美穂

作者紹介：Christian Winther (1796－1876)

シェラン半島南部のフェンスマークの牧師館で誕生した。学生時代と神学修士時代をコペンハーゲンで送った。その期間彼は富裕な市民の家に招かれたり、恋愛沙汰を次々と起こしたり、詩の朗読をして時を過ごした。1828年に詩人として名乗りを上げた直後、かなりの遺産を受け継いだ。それをほとんど南欧の旅で使ってしまった。そのため帰国後はかなりの年月経済的に困窮しなければならなかった。30年代の一時期、彼は色々な理由から精神的な安定を欠いて苦しみ、婚約を破棄した。この時期に作られた作品はこうした状況を反映している。だが、その後ユーリエ・ヴァリーン夫人を知って、彼は激しく恋を燃え上がらせ、多数の恋愛詩を彼女に書き送った。その後彼女と結婚する。作品は恋愛の詩、自然を扱ったものが多く見られる。全作品を通して彼は耽美主義者である。

作品解釈・批評

恋人を愛し、賞賛する思いに溢れている詩である。韻を踏んでいてリズムの良い作品であるため、陽気で愉快的な雰囲気を感じられる。また感嘆詞が多く使われているため、非常に高揚した彼の気分が読み手に伝わってくるような作品である。この作品がいつ書かれたものであるかは定かではないが、ユーリエ・ヴァリーン夫人に宛てられたものではないかと考えられる。作者紹介で述べたように、彼は彼女に激しく恋をして、多数の恋愛詩を書き送っている。この詩も彼女を賛美した詩の一つなのであろう。この詩の中で彼女はイグサや綿毛などに例えられる。イグサに例えられる部分からは彼女が真っ直ぐで素直な性格の持ち主であることが感じられる。また綿毛に例えられる部分からは、いかにも身のこなしが軽やかで、柔らかい優しい雰囲気を持つ女性であったのだろうと考えられる。こうした比喻を多く用いることで、読み手はよりはっきりと彼女の美しさをイメージすることが出来るのだ。イグサや綿毛といった植物に例えられるだけでなく、彼女は花の群落の間を流れる小川にも例えられている。このように自然を多く用いることが彼の作品の特徴であると言える。彼の作品では恋愛と自然の美しさが調和して描き出されているのだ。また彼の作品においては繊細な観察力と表現が特徴的であろう。彼女の頬の色を描く際には、単にピンク色をしていると表現するのではなく、バラ色をしたような頬と表現することで彼女の頬の柔らかさや温かみをさらに際立たせるような工夫をしている。髪の色にしても単に茶色ではなく栗色という表現を用いて艶のある髪的美しさを表現している。このような微妙な色彩のニュアンスを表現しようとする点、また細かく彼女の特徴を捉え、最大限にその美しさを表現しようとしている点からは、彼が美というものにこだわりを持ち、常にそれを追求していたのであろうと考えられる。こうした面からは彼が耽美主義者であるということ、またいかにもロマン主義時代の詩人であるということが感じられる。

我が愛しの女

Christian Winther (榎波由梨訳)

あの娘は麗しく、
あの娘は柔らかく、
その腰つきは華奢で；
あの娘のしなやかさ
従順さ
そしてイグサの如き素直さよ。
あの娘の頬
なんとも柔らかく、
薔薇の如く燃えるよう；
あの娘は可憐
口づけを誘う
その口に、手に、腕に。

そしてなんと快活な
野花の群れを縫い流れゆく
小川の如く、
その瞳の瞬きのきらめきよ
喜びに満ち楽しげに
栗色の巻き毛を背に。
あの娘の声
それは悲しみの夜更けにおける
我が慰め、—
その栄光
愛の全ては
我が麗しき愛しの女！

ああ、なんと素敵に、
なんと軽やか
漂いゆく綿毛の如く、
あの娘はお辞儀をしてみせ
くるりと回る
その足もと、なんとも美麗！
その足で
あの娘がたたずんだところ、
あの娘が歩み、はずんだところ、
あの娘は愛らしく
心を惹きつけた
フルートの音色の如く。



4 digte i Guldalderen

—Læsefrugter i Tanabe Seminar, 2005—