

The Selfish Giant にみる シンボリック・イメージ

林 孝 憲

Symbolic Images in *The Selfish Giant*

Takanori HAYASHI

梗概

オスカー・ワイルドの童話には基督教の要素が色濃く反映されている。*The Selfish Giant*においても、主人公の大男のキャラクターや物語の舞台、また細部の背景に至るまで、様々な基督教に関するシンボリックなイメージが認められる。本論ではこの作品の中心テーマを人類とキリストとの出会いと想定し、物語の諸々の描写を図像学的に読み解くことによって、おもにキリストが人類の罪を背負い、受難に至るという文脈から論じてゆく。

序

*The Selfish Giant*は他のオスカー・ワイルドの童話と比べ、異質な作品であると考えられる。

まず第一に、童話を構成する上で重要な核となる教訓の提示が曖昧である。確かに、利己的な主人公が子供の出現により、エゴイズムを改めはするものの、その過程が非常に感覚的で、教訓の因果関係が稀薄なため、理知的に教訓を解釈することは困難である。

第二に、童話の手法として善悪を比較的明確に象徴する登場人物のキャラクターにしても、主人公の大男は‘selfish’と形容されているが、決して悪の性質を体現したキャラクターとは定義できず、市井の人間と変わることのない性質を持ったキャラクターといえる。また、他の作品にはしばしば登場する憎むべき俗物の存在も見受けられない。

第三に、短い作品ということもあって、物語性に乏しい。

このように、童話を成立させる上で不利な要素が認められるにも拘らず、*The Selfish Giant*が他の作品に劣らず、読者に詩的で優美な印象を強烈に与えるのは、この作品の持つ豊潤なイメージの魅力によるものであろう。

そこで本論では、イメージの魅力をこの作品の生命線と考え、作品中に現れる個々のイメージをシンボリックなイメージとしてとらえることにより、主に作品中に色濃く反映されてい

るキリスト教の視点から、西洋の伝統的な図像学的解釈を試み、テキストを読み解いてゆく。

I. 楽園のイメージ

童話の冒頭は、物語の舞台となる大男の庭の描写で始まる。

It was a large lovely garden, with soft green grass. Here and there over the grass stood beautiful flowers like stars, and there were twelve peach-trees that in the spring-time broken out into delicate blossoms of pink and pearl, and in the autume bore rich fruit. The birds sat on the trees and sang so sweetly that the children used to stop their games in order to listen to them.⁽¹⁾

緑の草が生え、美しい花々が咲き、果実を实らせる樹木に囲まれた平穏な庭園は、中世西洋の「楽園」観であり、その原型はエデンの園にある。⁽²⁾ 中世以降、美術の世界では楽園を描写する際、幾つかの決まった様式が用いられてきた。例えば典型的なものとして、庭園の周囲に塀をめぐらし、「囲まれた庭」とすること。これは、庭園の内部と外部とを聖と俗の別の世界として隔てる役割を持つ。内側が緑豊かな楽園であり、神の愛の示される所であるのに対し、外側は荒地や岩山で対照させる。エデンの園を追放されたアダムとイヴは、労働により生きる糧を得なくてはならないことを暗示しているのである。そして、内側は緑に溢れ、何種類もの花が咲き競い、果実を实らせる樹木が並ぶ。エデンの園を象徴する命の木と知恵の木の二本の木や、噴水・水盤が描かれ、小鳥たちが飛び交う様子は春の情景を表している。

この楽園の情景は、寓話的には「愛の園」や「聖母の処女懐胎」の表現として表されるが、*The Selfish Giant*においては、後者の「聖母の処女懐胎」を含めた旧約・新約の両聖書の文脈から読み解くことができよう。

ここで注目すべきは、真珠色 (pearl) に咲く花の描写である。G. Wilson Knightは、ワイルドの創作において、宝石が中心的なシンボリズムを構成していることを論じている。⁽³⁾ 特に真珠を例に挙げ、*De Profundis*において、ワイルドが神の都 (The City of God) を完璧な真珠と形容していることに関して、『マタイの福音書』に記されている「天の国」 (The Kingdom of Heaven) を真珠に例える文章との関連を指摘している。この指摘を踏まえるならば、永遠の輝きの特性を有する真珠を用いることによって、はかなさの象徴である花を永遠の美へと昇華する意図から、ワイルドは花の色を真珠色としたと推測することができよう。ゆえに、散ることなく永遠に咲き誇る花の庭園は、神の恩恵に満ちた神の都、楽園であるとの定義が成り立つわけである。

大男の庭が楽園であることを暗示する場面として、他にも次のものが挙げられよう。

The poor children had now nowhere to play. They tried to play on the road, but the road was very dusty and full of hard stones, and they did not like it. They used to wander round the high wall when their lessons were over, and talk about the beautiful garden inside.

‘How happy we are there,’ they said to each other.⁽⁴⁾

「僕らはあそこでなんて幸せだったのだろう」と子供達が交わす会話は、エデンの園を追放されたアダムとイヴの取り返しのつかない後悔の嘆きそのものである。また、大男の庭を追い出された子供達の遊び場は、ほこりっぽく硬い石のたくさんある道路と描写されているが、これは荒野のシンボルと考えられ、楽園追放後のアダムとイヴとその末裔が生きてゆかなくてはならない苦難の地上世界を示している。宗教画では、自然の荒野や幻想的な雰囲気漂浮させた岩山を描くことで、「楽園の彼方の世界」を象徴しているが、これと共通したイメージを持っているのではないだろうか。更に、旧約聖書の神が蛇に言った言葉である「このようなことをしたお前は、生涯這いまわり、塵を食らう。」(創世記3.14)⁽⁵⁾を連想させ、堀の内側の楽園と対比させる効果を示している。例えば、物語の、

And when the people were going to market at twelve o'clock they found the Giant playing with the children in the most beautiful garden they had ever seen.⁽⁶⁾

という描写は、何の不自由もなく神の国で暮らす失楽園以前の人間と顔に汗して糧を得なくてはならない人類の姿を一つの場面で対照的に表したものと考えられよう。元来、大男(giant)自体が西洋では、楽園追放以前の人間のシンボルとされているのである。

Ⅱ. 大男のキャラクター

ここで、物語の主人公である大男のキャラクターに言及する必要があるだろう。大男のキャラクターに関しては、キリスト教の観点から精細な分析が可能であると考えられる。

先にも述べた通り、giantとは楽園追放以前の人間を象徴している。このことも踏まえ、次に引用する文章を吟味すると、物語の前半における大男のキャラクターが浮かび上がってくる。

One day the Giant came back. He had been to visit his friend the Cornish ogre, and

had stayed with him for seven years. After the seven years were over he had to said all that he had to say, for his conversation was limited, and he determined to return to his own castle.⁽⁷⁾

大男が家を留守にして滞在していたコーンウォールは、古くからケルトの文化が栄えていた風光明媚なイングランド南西端の地方である。そのコーンウォールで七年間、友達の人食い鬼 (ogre) と暮していたわけであるが、ogreとは人間らしい生活が始まる以前の残忍な生活の側面を表すものとされているので、この時点ではやはり、大男も同類の人間ということになろう。また7年という期間は完成・完結した一つの周期であり、土地は七日目、七年目、聖年 (7×7年) に安息を与えて浄化されることになっている。七年という歳月を人食い鬼と過ごし、話すべきことがなくなったために自分の館へ戻ってくるという行為は、人類が野蛮な原始の時代に終りを告げ、次の時代へと移行する過渡期を迎えたことを意味していると解釈できる。となれば、西村孝次氏が翻訳のあとがきで述べるように⁽⁸⁾、文字通り大男をエゴイズムの愚かさと醜さを体現したエゴイスティックな人間の象徴と見るよりも、エゴイズムというような言葉が存在する以前の原初的 (original) で無垢 (innocent) な人間像としてとらえるべきではないか。

題名が示す通り、物語の中でも大男は五度、‘selfish’ と形容されているが、子供達を自分の家から締め出す以外は、特に際立ってselfishなキャラクターを発揮しているとは感じられない。むしろ*The Devoted Friend*の粉屋の大男Hughや*The Nightingale and the Rose*の教授のお嬢さん、*The Birthday of the Infanta*の王女といった人物の方が遥かにselfishで、罪深い人物といえる。実際に*The Selfish Giant*を読んだ子供達が大男に対してどれだけselfishと感じ、嫌悪の感情を抱くであろうか。ワイルドの童話の題名に着目すると、ワイルド一流の皮肉の表れか、逆説的な形容詞が使われる傾向がうかがわれる。粉屋のHughは、友人のHansにとって全くdevotedな友達ではないし、*The Remarkable Rocket*のロケットは全くremarkableでもない。また、*The Happy Prince*の王子が果たして本当に幸福であるか否かは、意見の分かれるところである。以上のことから、物語の前半における大男のキャラクターは、文字通りselfishと受け取るよりも、やはり、知性や道徳に感化される以前の、粗野ではあるが悪意のない無垢な人類の原型のごとき存在と解釈することが自然と思われる。

それでは、ワイルドがこの大男というキャラクターを用い、表現しようと意図していたテーマとは何であろうか。それは人類のキリスト教化である。ワイルドは、人間がキリストの教えに目覚め、最後には救済の恩恵を受けるという過程を詩的で甘美なイメージによる表現で試みたのであろう。

大男がイエス・キリストと遭遇する描写は幻想的で美しい。子供達に対する大男の態度が

災いして、大男の庭だけに春は訪れない。いつまでも自分の庭が冬である理由が理解できず、春がやってくるのを待ちわびている大男は、ある朝、不思議な光景を目にする。いつの間にか子供達が庭に入り込み、木々の枝に腰掛けています。木々も花を咲かせ、小鳥もさえずり飛び交う。突然、庭の光景が春になっているのだ。しかし、庭の片隅だけがまだ冬のままで、小さな男の子が一人、木の上に上がることができず泣きじゃくっていた。その光景を見ていた大男は心が和らぎ、自分の過ちに気付く。そして、キリストとの出会いの場面は次のように続く。

Only the little boy did not run, for his eyes were so full of tears that he did not see the Giant coming. And the Giant stole up behind him and took him gently in his hand, and put him up into the tree. And the tree broke at once into blossom, and the birds came and sang on it, and the little boy stretched out his two arms and flung them round the Giant's neck, and kissed him. And the other children, when they saw that the Giant was not wicked any longer, came running back, and with them came the Spring.⁽⁹⁾

この小さな男の子 (the little boy) とは、物語の最後に両手、両足に釘の跡がついた姿で大男の庭に現れる男の子と同一人物である。説明するまでもなくこの男の子は、その容姿からイエス・キリストを暗示していることが分かる。大男は男の子からくちづけをされるわけであるが、くちづけはカトリック教会において平和を意味し、儀式の一つになっている。また、バラッドやおとぎ話においては、しばしば呪文を解く力を持ち、魔法をかけられ姿を変えられたものを元の姿に戻す行為とされている。そもそも、イエス・キリストやその福音書記者は神秘の子に例えられ、人々に知恵を授け、謎を解き、地下の、あるいは心に宿る怪物から世界を解放するとされてきた。大男はイエス・キリストから平和を意味するくちづけを賜ることにより、邪悪な (wicked) 人物から救済の恩恵にあずかる人物へと変身を遂げたと解釈できるのである。

キリストの来臨という神秘体験の後、失樂園以前の原初の人間から変身を遂げた大男のその後のキャラクターには、キリスト教にまつわる聖人を連想させるものがある。

ことあるごとに大男を修飾する言葉として使われてきた 'selfish' という言葉は、sell fish (魚を売る) という語句から構成されているとも仮定でき、キリストの最初の弟子となる四人の漁師、ペテロ (シモン) とアンドレ、ヤコブとヨハネのシンボルとの推測も可能であろう。

更にシンボリックな聖人像は、大男と小さな男の子との再会の場面に見受けられる。老齡

を迎え、死期が近づいた大男は、ある冬の朝、再び庭で不思議な光景を目にする。庭の片隅の一本の木だけが春の様相を呈しており、その木の下に大男の愛していた小さな男の子が立っていたのである。

Downstairs ran the Giant in great joy, and out into the garden. He hastened across the grass, and come near to the child. And when he came quite close his face grew red with anger, and he said, 'Who hath dared to wound thee?' For on the palms of the child's hands were the prints of two nails, and the prints of two nails were on the little feet.

'Who hath dared to wound thee?' cried the Giant; 'tell me, that I may take my big sword and slay him.'

'Nay!' answered the child; 'but these are the wound of Love.'

'Who art you?' said the Giant, and a strange awe fell on him, and he knelt before the little child.⁽¹⁰⁾

この文章では、次に挙げる新約聖書の『イエスの逮捕』との類似点が認められよう。

すると人々は進み寄り、イエスに手をかけて捕らえた。そのとき、イエスと一緒にいた者の一人が、手を伸ばして剣を抜き、大司祭の手下に打ちかかって、片方の耳を切り落とした。そこで、イエスは言われた。「剣をさやに納めなさい。剣を取る者は皆、剣で滅びる」(マタイによる福音書26.50-52)⁽¹¹⁾

キリストと思しき小さな男の子に付けられた傷に激怒し、復讐の剣を取ろうとする大男のキャラクターは、紛れもなくペテロと一致する。大男が剣による復讐を申し出、男の子が復讐をたしなめる設定は、明らかに上で引用した新約聖書の一節をワイルドが念頭において表現したと断定してよいだろう。十二使徒の中でも粗野で活力があり、激しやすいペテロの性格は、大男のイメージに最も近い。カトリック教徒の間では絶大なる支持を受け、宗教画の題材にもなることの多いペテロが、大男のモデルであってもなんら不自然なことではない。事実ペテロは、天国への鍵を持つ聖人像として描かれるが、これは大男の最後の姿とも一致する。

そして物語の最後、念願の再会を果たした男の子に対してただならぬ畏怖の念に襲われる中、大男は天に召されてゆく。

And the child smiled on the Giant, and said to him, 'You let me play once in your garden, to-day you shall come with me to my garden, which is Paradise.'

And when the children ran in that afternoon, they found the Giant lying dead under the tree, all covered with white blossoms.⁽¹²⁾

この最後の場面は黙示録を連想させる。大男は白い花に囲まれて最期を迎えるわけであるが、黙示録においては、殉教者の栄光ある遺体は白い布で覆われることになっている。よって大男は敬虔な殉教者として、キリストの迎えを受け、天国へと昇天していったのだと読み取ることができよう。

ここに大男と神の世界との合一が成就するのを見るに至るが、この合一を暗示する情景が、次に示すキリスト出現の同じ場面に用意されているのである。

In the farthest corner of the garden was a tree quite covered with lovely white blossoms. Its branches were all golden, and silver fruit hung down from them, and underneath it stood the little boy he had loved.⁽¹³⁾

男の子の傍らにそびえる木の枝はすべて金色に輝き、その枝には銀色の果実が実っている。金色 (golden) はキリスト教では、神の霊や信仰の勝利の栄光を意味し、「神の精神」を象徴する。一方、銀色 (silver) は純粹、無垢、曇りのない良心を意味し、「人間の精神」を象徴する。このことから錬金術によって金と銀を合成すると、「神の精神」と「人間の精神」の合一が完成し、神へ至る道を形成するとされている。ワイルドが物語の最後で、大男を神に選ばれし人物として思い描いていたことが理解できよう。

以上、大男のキャラクターに焦点を当て、論を展開してきた。ワイルドが実際意図して、主人公の大男にキリスト教化のテーマを託したか否かは不明である。しかし、キリストに感化された人物像をイメージしていたことは間違いのないところであろう。

Ⅲ. キリスト教的シンボリック・イメージ

大男の人物像に限らず、物語の細部にはキリスト教的シンボルと推測できる多くの表現が認められる。特に物語の舞台となる大男の庭の描写に関して、図像学的な視点から分析を試みると、ストーリー展開とは直接関係のないところにおいても様々なキリスト教的要素が浮かび上がり、物語に多層的な意味やイメージを喚起させる効果をもたらす。

まず初めに、イエス・キリストのシンボルに着目してみよう。キリストは子供の姿をして大男の庭に登場する。前述したように、キリストや福音書記者は神秘を秘めた子供にしばし

ば例えられてきた。また大男の庭という地上の楽園で遊ぶ子供達の姿は、キリストが子供を祝福する際に弟子たちに述べた、「子供たちを来させなさい。わたしのところに来るのを妨げてはならない。天の国はこの様な者のたちのものである。」(マタイによる福音書19.13-15)⁽¹⁴⁾という言葉に裏打ちされているようにも思われる。冬であった大男の庭に子供達がやってくると、それと同時に春もやってくる。春が訪れた庭の情景は、神が作った楽園そのものであり、救世主キリストの到来によって救済の恩恵にあずかる時代の扉が開かれ、人類が救われることによって導かれる天国の庭に至ったことを示している。

人類の救済には神の子キリストの受難が不可欠となるが、受難を示す表現も見て取れる。釘による傷跡を両手、両足に付けて現れる小さな男の子が、キリストの磔刑を暗示していることは疑う余地もなく、またその傷を「愛の傷」(the wounds of Love)と称することは、自ら犠牲となり、人類の罪を背負った受難を明確に訴えているように理解できる。

またRodney Shewanは、大男が小さな男の子を木の上に乗せてやる行為を重要な象徴的行為ととらえ、花をつけない裸木を十字架の伝統的なシンボルと指摘したうえで、キリストの磔刑を表現したものだとも論じている。⁽¹⁵⁾ Shewanの論をうけるならば、男の子を得た瞬間に木が花を咲かせ、庭が再び楽園の様相を呈する描写は、キリストの受難により、人類の救済が成就したとの連想が可能となる。

他にも、子供達が現れる際、その鳴き声が音楽のように、大男には美しく感じられたベニヒワ (linnet) は、受難のシンボルである。ルネッサンスの画家ラファエロは、代表作『ひわのマドンナ』でベニヒワを受難のシンボルとして有効に用いた。この作品はひざまずいて聖書を読む聖母マリアの足元に幼児キリストと洗礼者ヨハネがいる。キリストは受難のシンボルであるベニヒワをマリアに手渡そうとしているが、マリアは受け取りたくない気持ちと、神の定めた命令には背くことができない気持ちとの葛藤にさいなまれているというものである。*The Selfish Giant*においてもベニヒワの存在が、最後の受難の場面の伏線となり、聴覚に訴える美しい余韻を持って作用している。

更に、聖母の象徴物と解釈できるものも存在する。

物語全体に楽園的雰囲気漂わせている花咲く春の草原という舞台設定は、多くの画家が『受胎告知』をテーマに絵画を制作する際に描き出した空間表現と共通しているように思われる。草原に咲く美しい花は、それが白い花であれば、処女の純潔を意味し、聖母マリアの象徴物となる。また『受胎告知』に限らず聖母を題材にした絵画には、糸杉や松やオリーブなどの樹木が描かれるが、多くの種類の樹木が聖母のシンボルになりうるのである。大男の庭には十二本の桃の木 (twelve peach trees) があるとなっている。やはり桃も聖母マリアの象徴物であり、この桃の木も聖母をイメージさせる役割を担っていると考えてよからう。もちろん十二本という数字はキリストの弟子の十二使徒を容易に連想させもする。

ここで注目すべきは、桃の木に咲く花の色である。ピンクという色は赤と白の混合物であり、赤と白は聖母マリアと密接な関係を持つ色とされている。従来、聖母像を描く場合、着衣は青、赤、白とされてきた。青は信仰、赤は慈愛、白は純潔、貞節を意味する。よってピンクの花が意味するものは、やはり貞節の処女マリアが純潔のまま神の力により救世主イエスを身ごもり、血を分けたイエスに深い愛情を示す美しい聖母像であろう。

結び

以上、図像学的見地から*The Selfish Giant*を考察してきた。この作品を一つの物語としてみた場合、そのプロットは非常に単純なものである。むしろプロットの背景である副次的な要素の魅力が、作品を豊かで雄弁なものにしていると考えられる。ワイルドはこの短くも美しい作品を読者に対する教訓というよりも、ある一つのテーマをイメージしたものとして提示していたのではないだろうか。そのテーマとは人類とキリストとの出会いである。人類とキリストとの出会いを美しい宗教画を描くように、詩的に甘美に表現したと想像できる。

8～9世紀に西洋では偶像崇拜を禁ずるイコノクラスムが起こった。しかし以後も、人々は図像を描くことを止めようとはしなかった。その根底には、人々が信仰心と共に信仰の対象となるイエス・キリストや聖人たちの図像を日常の場で観賞し、身近に所用したいという純粋な親しみの感情を捨て去ることができなかったためだと考えられている。ワイルドの*The Selfish Giant*もキリスト教の教義そのものに啓発されたためだけによるのではなく、やはり素朴な親しみの感情や、キリストという人物像へのワイルドの共感が、大きな要因となって創作された部類の作品と推測される。辛辣な表現が全く認められず、耽美なまでに美しいイメージで物語が構成されていることは、ワイルドがキリスト教にのっとりた思想や道徳を直接作品に反映させることを目的としていなかったことを物語っている。ワイルドは、*De Profundis*からも読み取れるように、美のために苦境に耐えなくてはならない己の姿を、人類の救済のために受難するキリストの人物像と同一視していた。よってキリストの受難は、ワイルドにとって芸術と同質の美を有した出来事として表現されなくてはならなかったのである。

そして、これまで論じてきたように、この物語には意図的に仕組んだものもあれば、無意識に表象されたものもあろうが、様々な聖書に関するシンボリックなイメージが存在し、そこから生まれる連想や暗示が作品の多面性を浮かび上がらせている。非常に短いにもかかわらず、完成度の高い作品であるのは、細部に見られるシンボリックなイメージが物語に多様な意味付けを可能にしているためだと考えよう。

註

- (1) Oscar Wilde, *The Selfish Giant; Complete Short Fiction*, Edited by Ian Small (London:

- Penguin Books, 1994), P.19.
- (2) 本論で言及する事物・事象の象徴的な解釈は、以下に挙げる参考文献を総合して行われたものである。
 - (3) G. Wilson Knight, *Christ and Wilde; Modern Critical views OSCAR WILDE* (New York: CHELSEA HOUSE PUBLISHERS, 1985), P.P.36-37.
 - (4) *The Selfish Giant*, P.20.
 - (5) 『聖書 新共同訳』(東京 日本聖書協会) 4 頁。
 - (6) *The Selfish Giant*, P.22.
 - (7) *ibid.*, P.19.
 - (8) オスカー・ワイルド『幸福な王子』(西村孝次訳 東京 新潮社 1968 年) 230 頁。
西村孝次氏は翻訳のあとがきで、*The Selfish Giant* を、「エゴイズムの愚かさと醜さを、「愛の傷」を両のてのひらにつけた小さな男の子によって悟らされ、その悟りとともに死んでいったエゴイステックな男の物語」と述べている。
 - (9) *The Selfish Giant*, P.P.21-22.
 - (10) *ibid.*, P.P.22-23.
 - (11) 『聖書 新共同訳』 54 頁。
 - (12) *The Selfish Giant*, P.23.
 - (13) *ibid.*, P.22.
 - (14) 『聖書 新共同訳』 37 頁。
 - (15) Rodoney Shewan, *OSCAR WILDE Art and Egotism*, (London and Basing stoke: THE MACMILLAN PRESS LTD, 1977), P.P.42-43.

参考文献

- アト・ド・フリース『イメージ シンボル事典』(山下主一郎ほか訳 東京 大修館書店 1984年)。
E・H・ゴンブリッチ『シンボリック・イメージ』(大原まゆみ、鈴木杜幾子、遠山公一訳 東京 平凡社 1991年)。
アーウィン・パノフスキー『視覚芸術の意味』(中森義宗、内藤秀雄、清水忠訳 東京 岩崎美術社 1971年)。
ケネス・クラーク『風景画論』(佐々木英也訳 東京 岩崎美術社 1967年)。
水之江有一『図像学事典ーリーパとその系譜ー』(東京 岩崎美術 1991年)。
水之江有一編著『絵で見るシンボル辞典』(東京 研究社出版 1986年)。
小出兼久『聖書の庭』(東京 NTT出版 1998年)。
若桑みどり『NHK人間大学 絵画を読む』(東京 日本放送出版協会 1992年)。