

イギリス文学における児童文学の興隆： 『アリス』と『ピーター・パン』における児童観の変遷

小 原 俊 文*

The Changes in the Idea of Children from *Alice* to *Peter*

Toshifumi Obara

The children's literature has been developed in the last two centuries and now has established a significant status in literature. In England, especially, the famous works in this field by significant writers were published between 1837 and 1914, an epoch making period of children's literature. This thesis tries to scrutinize the narrative characters of the two representative works by Lewis Carroll and J.M. Barrie and to analyze the differences and similarities these books have in their ideas of children.

Key Words : children's literature, narrator, *Alice's Adventures in Wonderland*, *Peter and Wendy*

はじめに

児童文学を研究する際に、イギリスにおける児童文学の興隆を無視しては論ずることは不可能である。もちろん児童文学は各国において、独自の伝統を持ち、その国の社会、文化的状況に即した固有の発展を遂げてきたものでもある。しかしながら、児童文学の歴史においてイギリス文学が果たした役割は、特に19世紀以後の近代においては、最も重要な寄与であったといってもさほど事実と背馳するものではないであろう。

例えば児童を主人公にしたイギリスにおける最初の小説は、チャールズ・ディケンズの『オリバー・ツイスト』（1837年）とされており、また同じくディケンズの『骨董屋』（1840-1年）の主人公、ネルの死に英米両国の大人の読者が涙にくれたというエピソードも、ヴィクトリア朝における人々の子どもに対する強い共感と興味が示されている。¹⁾

『不思議の国をつくる』（1995年）の著者、Jackie Wullshlägerは、この時代のイギリスにおける児童文学の興隆を、以下のように語っている。

ヴィクトリア女王が即位した一八三七年から第一次世界大戦が勃発した一九一四年の間に、今日児童文学の名作といわれるほとんどすべての作品が出そろっている。『不思議の国のアリス』と『鏡の国のアリス』やエドワード・リアのノンセンス詩、E.E. ネズビットのパスタブル物語と『鉄道の子

2010年9月15日受理
* 尚綱学院大学 教授

どもたち』、フランシス・ホジソン・バーネットの『小公子』と『秘密の花園』、ステイーヴンソンの『宝島』、ケネス・グレアムの『たのしい川べ』、J.M.バリーの『ピーター・パン』、ビアトリックス・ポターのピーター・ラビットのシリーズ、キップリングの『ストーキーと仲間たち』と『ジャスト・ソー・ストーリーズ』といった顔ぶれである。²⁾

児童文学を代表する名作の誕生を支えたのは、この時代のイギリスにおける児童への圧倒的なまなざしである。もちろんここに至るまでには、18世紀以来のイギリスロマン主義文学における児童観の広範な浸透があった。とくにブレイクやワーズワースの作品に登場する児童の理想化された姿は、現世と創造主の世界を繋ぐ天的なヴィジョンを持っている。こうしたロマン主義の児童観の上に、19世紀にはより世俗的で時に感傷的な児童観が築かれたのである。ヴォルシュレガーは前掲書において、「偉大な児童文学の書き手たちは、個人的な次元で子どもへの憧憬にとりつかれていたが、この感情が文化現象にまで拡大した時代に執筆するめぐりあわせとなった。」と述べ、とくにヴィクトリア朝とそれに続くエドワード朝に代表作を発表した、ルイス・キャロル、エドワード・リア、J.M.バリー、ケネス・グレアム、A.A.ミルンの5人を取り上げ、作家の個人的な性格と時代精神との結び付きを考察している。³⁾

本論においては、その中から少女を直接の読者とし、同時に登場人物として描いたルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』(1865年)と、少年の世界をノスタルジックに反映させたJ.M.バリーの『ピーター・パンとウェンディ』(1911年)を対象とし、時代と作家の性格の相違を考慮しつつ、語り手と物語世界との関係から、両作家における児童観の相違を探ってみたい。そこからイギリス児童文学の代表的なこの二作品が書かれた時代の、理想と限界を指摘できるであろうと考えている。

第一章 「アリスの誕生」： ノンセンスの系譜

アリスを主人公とした2つの作品、『不思議の国のアリス』、『鏡の国のアリス』(1871年)は、クライスト・チャーチ学寮の学寮長リデル博士の娘のひとり、アリス・プレザンス・リデルに捧げられた作品である。1862年の7月4日の午後、同僚のロビンソン・ダックワースと共に、ロリーナ、アリス、イーデスの3人のリデル家の子どもたちが、オックスフォードのフォーリー橋から上流へのボートによるピクニックに出かけた。その際にルイス・キャロルが、お気に入りアリスを主人公にした面白い話を即興で語ったのが始まりとされている。彼は、この物語に自筆のイラストを付し *Alice's Adventures Underground* のタイトルをつけて、1864年のクリスマス・プレゼントとしてアリスに贈った。後にエピソードを増やし、プロのイラストレーターであるジョン・テニエルのイラストを多数入れ、『不思議の国のアリス』として大出版社マクミランから出版された。児童文学史のうえでは、子どもに対する教訓をテーマにしたそれまでの子供向け著作物に対して、子どもが楽しむための物語として書かれた最初の作品という捉え方がされる。すなわち大人が子どものエンターテインメントとして書いた作品である。

この物語の制作過程において注目すべきことは、少なくともその発端においては、具体的に物語内容を語りかける相手が目の前に存在し、その特定の聴き手に対し、語り手が聴き手を主人公にした物語を語った点にある。このことは、この作品の文体の上で、非常に大きな役割を果たしており、また語り手が物語内容に対して常に全知で主観的な距離を持ち、時には物語内

容への直接の介入を可能にしている。まず最初に、数例を挙げて、この過程を見ておこう。

物語は、アリスを視点人物とし、彼女が経験する不思議の国の冒険をアリスの行動、感情、思考を叙述することで展開する三人称の小説である。語り手の語りは、全知の視点を持ち、読者に対して‘you’を用いて直接話しかける文体が保たれている。この物語に特徴的な、読者に直接語りかける文体は、具体的には丸括弧により地の文に埋め込まれている。

So she was considering in her own mind (as well as she could, for the hot day made her feel very sleepy and stupid), whether the pleasure of making a daisy-chain would be worth the trouble of getting up and picking the daisies, when suddenly a White Rabbit with pink eyes ran close by her.⁴⁾

第1章第2パラグラフの冒頭は、以上のような括弧つきの語り手のコメントが地の文の中に挿入される。この例では、語りを補充する形でアリスの思考の心理的動機を外から客観的に説明している。すなわち、語り手がアリスの行動を全知の視点から説明する際の、付加的な説明を行っており、地の文の客観的に物語を展開させる語りよりも、より内面的でかつ説明的な語りの機能を担っている。

続く次の例も、コメントの機能はほぼ同様である。’(when she thought it over afterwards, it occurred to her that she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural);’⁵⁾ これは、第一章の冒頭でアリスが白ウサギの独り言を目撃する場面に続く語り手のコメントである。現実の世界から夢の物語世界への移行部分を示すエピソードの一つであるが、‘afterwards’という語から、語り手は物語が生起している瞬間の事実のみだけではなく、物語の終了後の時間にまで言及している。全知の語り手として、絶対の支配力を物語内容に行使していることがよく分かる例である。

ここで挙げた2例は、いずれも地の文に括弧付きのコメントが挿入される例であったが、アリスの独白の直後に置かれて、いわば掛け合いの形で、アリスの台詞を受ける例がある。’Why I would say anything about it, even if I fell off the top of the house!’ (Which was very likely true.)’⁶⁾ 直接は、アリスの独白「たとえ家の屋根から落ちても、(この体験と比べたら取るに足りないので)何も口にできなくなる」に対して、「それはそうですね。」と受けこたえる文である。しかしながら、主にアリスの台詞の後半部を受けると考えれば、「アリスが家の屋根から落ちるほど、お転婆ですね。」という、からかいの言葉と解することも可能である。物語の発端が、アリスを含む姉妹の前で直接的に語られたことを考慮すれば、より揶揄の効果は上がったであろうことが想像できる。ここでは、語り手が物語に立ち入って、対話の相手のように振る舞い、一瞬ではあるが語り手の立場から逸脱し、わずかに物語内容に直接介入している。これは物語内容に対するメタ的なコメントであり、同時に主人公に対する語り手の個人的な思い入れが露呈している部分である。

さらに語り手の主人公に対しての感情的距離は、物語内の彼女に対する形容の方法により如実に示されている。物語中で語り手は、特定の形容詞を使用して、アリスに対する感情的な評価を示し、読者に同意を促す。例えば、’and even if my head *would* go through,’ thought poor Alice, ‘it would be of very little use without my shoulders. ...’⁷⁾ あるいは ’It was all very well to say ‘Drink me,’ but the wise little Alice was not going to do that in a hurry.’⁸⁾ などの例がある。第1章と2章だけで、’poor’の形容は7回行われ、その他に’wise,’ ’curious’

が各一回ずつ使用されている。この圧倒的な‘poor’という形容は、困難な状況下のアリスの困惑を示すだけでなく、主人公に対する語り手の感情的な思い入れをも示すものであろう。「かわいそうな、気の毒な」と同時に「かわいい、いとおしい」の意味をも含む形容である。この事も、物語が語られたものであったことを考え合わせると、説明がつく。すなわち、主人公を目の前にして、彼女の冒険物語を語っているわけであるから、‘poor’は決してネガティブな形容ではなく、語り手の軽いからかいの気持ちと親密な共感を表すものである。キャロルにとって、アリスが特別な感情移入の対象であったことは、伝記などでも事実として知られているが、この形容詞が示す語り手による露わな感情表現は、読者に対してアリスを「かわいそうな、気の毒な」と同時に「かわいい、いとおしい」存在として位置づけ、なおかつ読者の主人公に対する共感を促している。

さらに語り手の主人公に対する親近感、語り手による読者の想定に大いに影響している。例えば、(and she tried to curtsy as she spoke – fancy curtsying as you’re falling through the air? Do you think you could manage it?)⁹⁾ は、括弧に入った語り手のコメントであるが、疑問文を重ねて、読者に同意を求め、想像を促す言葉である。読者を想定し、本文の中で読者に直接語りかける方法は、語りの臨場感を増すばかりでなく、読者と作品世界との距離を縮める。この文は、自筆本『地下の国のアリス』ですでに採用されており、リデル姉妹のために語った物語の起源を思わせるものである。

ここで語り手と読者の想定に関してもう少し考察を進め、キャロルの想定した読者である子どもたちに関して、彼がどのような子ども観を作品中に描いているのかを、エピソードを中心に考えておきたい。

まず第一に、先の形容詞の引用における‘poor’、‘wise’、‘curious’に簡単に触れておきたい。‘poor’は先に述べたように、同情と愛情が混ざった感情である。30歳の大人であるキャロルが10歳のアリスに対して、こうした保護者的な感情を実際に持っていても不思議ではない。物語の成立がプライベートであったことから、そうした感情が直接作品に現われている。‘wise’に関しては、先の引用にあるように、「私をお飲み」と書いてあるガラス瓶の中身を飲もうとして、アリスがためらう場面での形容である。しかし、「毒薬」とは書いてないから飲もうと判断するアリスの行動は、文字通りの「賢い、賢明な」の意味とは取れない。しかも‘poor’と形容した後の描写である。ここでの‘wise’は「お利口さん」ぐらいのニュアンスを持ったやはり揶揄の調子を色濃く持つ。さらに‘curious’は、「好奇心の強い、知りたがり」の文字通りの意味であるが、物語全体が‘out-of-the-way things’の世界であり、その中でアリス自身が‘What a curious feelings!’といった感情に駆られているわけであり、わずかではあるが「奇妙な、風変りな」のニュアンスを帯びる。これもまた、語り手の主人公に対するユーモラスな揶揄となりうる。

このようにアリス自身を形容する語の使用から、キャロルが大人としての精神的余裕を持って、子どもたちに接している様子が窺えるであろう。ヴォルシュレガーが大人になりきれなかった5人の児童文学者を挙げたが、そのなかでキャロルは意外と大人と子どもの世界のけじめを自覚していたのではないだろうか。キャロルとドジソンを日常生活で厳然と区別していた彼は、子どもの世界に大いに魅力を感じ、少女たちとの交際を楽しんだであろうが、少なくとも作品の語りのなかでは、大人の語り手の立場を崩さない。むしろ、その口調全体からは、精神的な余裕とユーモラスな楽しみが感じられる。この作品のエンターテインメント性を作り上げるひ

とつの要素になっているのである。

第二に、この作品の最大の特徴となっているのは、大幅なノンセンス性の導入である。このノンセンス性は、典型的にはキャロルの同時代人であるエドワード・リアが書いた一連のリメリックに特徴的なように、論理の飛躍、言葉遊びから来る現実や価値の逆転、奇想的なイメージの羅列などの性格を持つ。リアの代表作『ノンセンスの絵本』（1861）もまた、特定の児童を最初の読者として書かれたものであった。さらにリアのノンセンス詩の祖形ともいべき子ども向けの詩は、広く「マザー・グース」として知られている一連のナーサリー・ライムである。これらはいずれも、ノンセンス性を色濃く持っており、子どもの趣向と合致するものと考えられており、児童文学の中にも大量に取り入れられている。

子どもの趣向とこのノンセンス性との親近性は、おそらく言葉遊びの中に典型的に見ることができるであろう。幼児は母語の習得過程において、とくにこの言葉遊びに対して受容性が高い時期がある。誤用を訂正することにより、コミュニケーションに必要な共通の意味を獲得していくのであるが、誤用によって偶然生じるイメージや論理の矛盾の面白さは、誰でも感じるものであろう。この意味において、ノンセンス文学者たちは、大人になりきれていない存在である。彼らは、言葉のもつレファレンスの一義性を認めない。また言葉がその指し示す対象を持つという常識的な概念さえも認めたがらない。まさに『鏡の国のアリス』でハンプティ・ダンプティが述べるように、‘When I use a word,’ Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, ‘it means just what I choose it to mean – neither more nor less.’ なのである。¹⁰⁾ こうした言語への特殊な思いが、言葉遊びを作り出し、言語の形成が未成熟である段階の子どもたちを魅了するというのは、十分考えられる。

『不思議の国のアリス』での言葉遊びは、同音異義語の意図的な誤解、子供向けの詩のパロディや慣用句の語呂合わせなどで成り立っている。そうした方法により、言葉遊びから来る現実や価値の逆転、奇想的なイメージの羅列が生じる。それは現実を逆転させることから生まれる解放感をもたらし、新たなイメージの連鎖は想像力の拡大を招くであろう。一般的に子どもは現実感覚が弱いと考えてよいだろうが、それは人生経験や客観性の不足から来るものであり、子どもは子どもなりの現実を生きているものだ。子どもは大人の関係において、禁止事項を課されることが多いため、それからの解放や奇想の楽しみを享受する機会を持ちうる。またこれは年齢にもよるが、現実認識の能力がまだ弱い段階では、言葉と現実との結びつきが弱く、観念の背後にある現実には無関心に言葉遊びを楽しめるという面もあるであろう。この意味において、ノンセンス文学は、児童文学との強い紐帯を持つものである。

第三に再び作品に立ち返って、語り手が主人公の行動の描写により、どのような子ども像を描いているかを見ておこう。まず先に述べた ‘curious’ と似ているが、アリスは最初の場面で白ウサギの走り去るのを見た瞬間 ‘burning with curiosity’ に駆られて後を追う、「好奇心に満ちた」、すなわち外界に対して生き生きとした関心を持つ子どもである。そして物語のタイトルに当時のやりでもあった ‘Adventures’ を持つことから分かるように、全体が非日常で奇妙な夢の世界の冒険にひとりで立ち向かう少女の物語でもある。彼女と些かなりとも意志疎通のできる登場人物は、わずかに Cheshire Cat のみであり、楽しく語られながら、全体としてはアリスが如何に不思議の国の住人たちに理解されないのか、という意志疎通の不可能性に由来する冒険譚なのである。しかしアリスを奇妙な冒険に駆り立てるのは好奇心であり、なおかつそれに耐えて行くのは彼女の強い自意識なのである。赤の女王に自己紹介するアリス

は、'but she added, to herself, 'Why, they're only a pack of cards, after all. I needn't be afraid of them!'¹¹⁾ という明確な現実意識と自意識を所持している。

その彼女には子どもらしい自己顕示欲も備わっている。これも語り手のコメントの部分であるが、教室で学んだ抽象的な概念を、ひけらかしている場面である。

(for, you see, Alice had learned several things of this sort in her lessons in the schoolroom, and though this was not a *very* good opportunity for showing off her knowledge, as there was no one to listen to her, still it was good practice to say it over)¹²⁾

アリスの場合には、奇妙な体験を繰り返す中で、何度も自分のアイデンティティを揺さぶられる、そのたびごとに、彼女は日常の世界を確認することで安定を取り戻そうとする。普段学んでいて記憶していることが思い出せるのならば、自分のアイデンティティは不変である、という観念が彼女の支えになっている。しかし、実際には記憶や知識は存在証明にはならない。ましてアリスの記憶は曖昧であったり、まったくのパロディとして暗唱される。加えてとくに第一章では、アリスが薬やお菓子を食べると体のサイズが変化するが、それには自分のアイデンティティの揺らぎが伴う。子どもが成長過程において、アイデンティティの不安定を体験するのは、決して珍しいことではない。この物語が時には、不安で不気味な物語と解されることがあるのは、単に登場人物の奇抜さによるものではなく、子どもの日常が良く観察されて、取り入れられているからに相違ない。そうした、独身者であり、少女たちとしか打ち解けようとしなかったキャロルの、子ども、とくに少女の心理や行動に対する正確な観察と共感がこの物語の根幹をなしているのである。

第二章 ピーター・パン： イマジネーションの危うさ

『ピーター・パン』の成立過程は、なかなか複雑である。ロンドンの劇場の売れっ子作家でもあり小説家としての成功を認められていたJ.M.バリーは、1902年小説*Little White Bird*で初めてピーター・パンの名を出し、その章を独立させて1906年*Peter Pan in Kensington Gardens*を児童向けの物語として出版した。それに先立つ1904年の12月、*Peter Pan, Or The Boy Who Would Not Grow Up*を戯曲として公演し、大評判を得た。この戯曲を小説化した作品が、一般によく知られている*Peter and Wendy* (1911年)である。

こうした作品成立の経緯があるために、戯曲と小説といった作品形態そのものに由来する語りの相違、またテキスト間の異同がある。本論では、児童文学作品としてもっともポピュラーな『ピーターとウェンディ』を対象とするが、文学ジャンルの相違にも触れておきたい。

『ピーターとウェンディ』の語りでは、全知の視点を持ち三人称で物語内容を語る語り手が登場する。物語内容は、バリーが付き合っていたルウェリン・デイヴィス家の男の子たちと遊んだ海賊ごっこやお話が元になっているが、アリスと比較すると語り手の立場は、比較的客観的で物語世界に直接介入することは少ない。『ピーターとウェンディ』はその題名の称するとおり二人の主人公を持つが、どちらかといえばウェンディの心理や行動が主に描かれ、彼女の方が視点人物に近い存在である。これもアリスと比較すると特徴的であるが、『アリス』は物語内容のすべてが彼女の体験であるのに比べ、この作品では少数ではあるがピーターが登場し

ない章もあり、語りの口調も淡々としている。しかしながら、語り手は一人称‘I’を使用して、やはり物語内容に介入する。

All children, except one, grow up. They soon know that they will grow up, and the way Wendy knew was this. One day when she was two years old she was playing in a garden, and she plucked another flower and ran with it to her mother. I suppose she must have looked rather delightful, for Mrs. Darling put her hand to her heart and cried, ‘Oh, why can’t you remain like this for ever!’ This was all passed between them in the subject, but henceforth Wendy knew that she must grow up. You always know after your are two. Two is the beginning of the end.¹³⁾

物語冒頭のパラグラフの引用であるが、子どもの成長に関する語り手の主張が明確に出ていて、暗に成長することの恐怖を物語っているようにさえ感じさせる。最初の‘All children, except one, grow up.’はその名を出さずに、間接的にピーターを示す。ウェンディは、成長の不可避を悟った存在として設定されていて、物語の末尾でもウェンディの子ども、そして孫へと女兒を通してピーターの物語、あるいはネヴァーランドの体験が語り伝えられていくことが述べられている。すなわち『ピーターとウェンディ』の世界では、成長するのは女子であり、男子は成長への大きな抵抗感を持つ。成長し、社会的責任を引き受けていくことへの躊躇いは、成長の拒否とピーターに象徴される気ままな遊びの賛美となってこの物語の大きな背景になっている。また末尾の「二歳が終わりの始まり」というコメントもこの作家の児童観を如実に示し、成長の自覚がこどもという理想的存在を終わらせる発端となる、と解釈するならば、やはり成長の拒否になるだろう。

アリスとの比較でもう一点際立っているのは、『ピーターとウェンディ』では男と女の性別が重要な要素となっている点である。ピーターをめぐるウェンディ、ティンカー・ベル、タイガー・リリーの3人の女の子の恋愛感情の鞘当は、物語後半の展開に大きな影響を与える隠れた要素である。児童文学が異性関係を描くことには、本質的な困難が存在するであろうことは想像に難くない。これは大きな問題であり、本論ではこれ以上は立ち入らない。

語り手の一人称の使用は、物語展開において語り手を推し進める手段であるが、同時に語り手と物語世界との関係を示すのは、前章で考察したとおりである。先の引用文中の‘I suppose she must have looked rather delightful.’は、物語中のエピソードに語り手が参加しているような臨場感をもたらし、物語世界の真実性を強め、語り手に対する読者の信頼を高める。さらに一人称の使用で、登場人物のアクションに対する物語の外部からのコメントを通じ、主観的な補足説明を行っている。これらは読者に対する呼びかけに伴う事が多く、読者に直に語りかけている趣を強める働きをしている。これは、とくにこの物語が戯曲を経ていることにより、役者と観客のステージにおける直接的な呼応の趣を色濃く残しているためであろう。

この形式をもっとも生かしているのが、ピーターがティンカー・ベルを生かすために「妖精を信じるかい？」と読者に向かい、直接語りかける第13章の場面である。妖精のひいてはネヴァーランドの存在を信じることのできる子どもが、ピーターのように、だれも得ることのできなかつたダリング夫人のキスを獲得できる肯定的な存在である。成長を拒否することで、子どもは無垢な想像力の豊饒性を保てると考えるのが、バリーの主張であろう。もちろん物語冒頭の記述からも、それはピーターのみに可能なことである。また第5章では、ネヴァーラン

ドの失われた子どもたちを紹介をする場面で、語り手は読者と一体化して、トートゥルに呼びかけ 'Would that he could hear us, but we are not really on the island, and he passes by, biting his knuckles.'¹⁴⁾ のように、物語世界から読者を現実に戻す。こうした語りの戯れが、作品の語りを読者に近づけ、かえって現実と虚構との境を薄める。

しかし無垢なはずのピーターは、成長を拒否することで、大きな損失を被っている。まず第一にウェンディや他の女性たちに慕われるにもかかわらず、恋愛の対象としての自己に無自覚であるために、母親と息子という関係以上には決して踏み出すことがない。ピーターは母親と息子の関係に固執するため、ウェンディとの擬似的夫婦関係を演じながらも、居心地の悪さを感じている。第二に、ウェンディは成長し、結婚し、子どもを設ける過程で老いていくのであるが、ピーターはその娘、孫といった新たな関係に移行せざるをえず、また失われた子どもたちが大人になり社会参加をするのに伴い忘れられていくために、継続的なコミュニケーションを構築できない。第三に、時間の経過そのものさえも拒否しているために、絶対の孤独に置かれている。こうした成長の拒否からもたらされるネガティブな副産物は、この物語に大きな影を投じている。

その影の部分をもより浮き上がらせているのが、敵役の大人のフック船長の存在である。おそらく戯曲を書いた段階では、このような登場人物はピーターの単純な敵役というだけでよかったはずであり、いかにも19世紀のイギリスの男の子たちが海賊ごっこをする際に思い描きそうな典型的な人物でよかったはずである。しかしながら、『ピーターとウェンディ』において、フックの描かれ方は、そうした単純な機能を果たすだけの人物ではなくなっている。語り手がフックの心理まで語るという描き方では、自ずから準主役的な重要な登場人物となる。

フックの生い立ちにおいて強調されるのは、彼が中産階級以上の著名人の子弟でイートン校の卒業生であり、常に 'good form' にこだわりを持つという点である。しかも彼の自意識の中では、'good form' にこだわりを持つこと自体が 'good form' ではない証拠であるという自縄自縛の問いが繰り返される。

He remembered that you have to prove you don't know you have it before you are eligible for Pop.

With a cry of rage he raised his iron hand over Smee's head; but he did not tear. What arrested him was this reflection: 'To claw a man because he is good form, what would that be?' 'Bad form!' ¹⁵⁾

戯曲ではたとえ描くとしても舞台上の独白としてしか描けない心理描写が、なぜこのように物語においては必要になったのだろう。おそらくバリーは、物語版を書き下すに際してフックに自己の感情を大いに移入し、ピーターよりはむしろフックに自己のイメージを投影したのではないかと考えられる。出版年の1911年といえ、バリーもすでに50歳を越えている。孤独の影は、フックやピーターのみならず、作者自身のものであっただろう。その彼から見ると、子どもというものは無邪気で可愛いとその半面、恩知らずで勝手である。そうした子ども観は、ピーターの言動に描かれるだけでなく、語り手が地の文で語る内容にも、明確に表現される。

Off we skip like the most heartless things in the world, which is what children are, but so attractive; and we have an entirely selfish time; and then when we have need of special attention, we nobly return for it, confident that we shall be embraced instead of smacked. ¹⁶⁾

「私たちはこの世で一番心ない存在である子どものように、(だから可愛いのだが)、気ままに家を後にして、愛情が欲しくなれば、ピシャリとやられることなんか思いもせず、抱いてもらえるに違いないと信じて帰ってくる」まったく自分勝手な時代を過ごしている、とする語り手の児童観は、大人であれば頷けるだろう。子どもの属性を語る際に、読者が子どもであることを前提に書いているのではあるが、この箇所では語り手は一人称の‘we’を使用することで、子どもの読者と一体化している。ここにバリーの幼児性や成長に対する拒否を見てとることも、可能かもしれない。またダーリング夫人に体现している母親の子どもに対する愛情への過剰なこだわりも、彼の作品を特徴づけるひとつの要素である。キャロルと比較すると、バリーは自分自身が子どもであり続けたいと強く思っているようである。当然のことながら、それは不可能な願望であり、その葛藤が彼にフックをあれだけ克明に描かせた原因になったのではないだろうか。

第三章 児童文学を成立させる児童観

本論で取り上げた2つの作品の間には、約45年の歳月が存在し、前者のヴィクトリア朝に対して後者はエドワード朝に当たる。その間に、イギリスはその帝国の絶頂期から衰退期を経験する。第一次世界大戦の幻滅は、もう指呼の間に迫っていた。児童文学というものが、大人から子どもに与えられるものである以上、社会による選別があり、大人対象の文学作品以上に、社会の倫理観、価値観の影響を受けるものである。

ヴォルシュレガーは、この時代の推移を女の子の賛美の時代から男の子賛美の時代への変化として捉えている。

少女への思慕や感傷的な道徳は廃れていく。亡くなる少し前にキャロルがロンドンで観た最後の芝居はJ.M.バリーの『幼い牧師』で、次の世紀のはじめにはイギリスの子どもへの執着は、バリーのピーター・パンに代表される少年愛へと移行していくのだった。¹⁷⁾

確かに大きな時代風潮の変化という文脈においてみれば、キャロルからバリーへの作品の変遷の根底に少女から少年への関心の推移があった。ピーターが「死ぬことって、本当に大きな冒険だ」と独白し、ウェンディが「母として、息子たちがイギリスの紳士として死ぬことを望みます」と語りかける大英帝国華やかなりし頃の時代風潮のなかで、それは生じた。作家は時代の子であると同時に、時代の意識を代表するものでもある。よって、再度繰り返すことにはなるが、小説の中で語り手が作品世界に対してどのような位置を占めているのかは、個々の作品の性格であると同時にその時代の作者の子どもに対する見方を現わしている。イギリス文学史の上でいえば、18世紀以来のロマンティシズムの、無垢で、清浄な子どものイメージが、少しずつ変質しながら、少女礼賛から少年の本能的性格の称揚へと変化していく。やがては、リアリズムに取って代わられる直前の、最後の理想化された子どものイメージであった。

本論においては、『不思議の国のアリス』と『ピーターとウェンディ』の語り手の方法を比較して論じてきたが、ここでまとめておきたい。

まず、両作品とも物語の登場人物のモデルがあり、作家はそれらの子どもの日常的な行動や感情を知悉していた。そのために子どもたちの実際の逸話が、作品のエピソードの核となり、

作品に活々とした生命力を与えている。冒険物語にふさわしい、行動力と好奇心に満ちた物語となっている。キャロルは、明確な現実意識と自意識を持った少女を主人公にして、ディスコミュニケーションのさなかで状況を切り開き、ハートの女王の凶暴な権力にも屈しないヒロインを作り上げた。それに比してバリーは、現実とは隔絶したネヴァーランドの世界で、成長を拒否し、冒険ごっこという娯楽だけを抽出していつまでも楽しんでいたいという無責任で、気まぐれな少年のヒーローを創造した。もう一人の主人公であるウェンディは、成長が不可避であることを知りながら、空を飛ぶことや妖精の存在に魅かれ、他方で異性としてのピーターに対する積極的な愛情の念を抱く。また海賊船での子どもたちに対する母親を代弁した愛国的な言葉には決然たる意志の力はあるが、死という圧倒的なものに立ち向かう言葉としては抽象的であり、感情的ではあっても説得力はない。いわば、ピーターという決定的な遊びと非成長の存在の前では、その影が薄くなってさえしまう。しかし、これらはいずれも両作家の理想的な子ども観を顕現するものである。

第二に二つの物語の語り手は、いずれも三人称小説の語り手として全知の視点を持ち、物語に直接介入する。物語世界と語り手の距離は、主観的である分だけ、近くそして緊密である。『アリス』では、最後にアリスの姉の追憶と感想が客観的に語られ、夢の世界の冒険物語が追体験される。『ピーターとウェンディ』では、語り手は、ピーターの存在をいつまでも信じ、ネヴァーランドの経験をするのはウェンディの娘のジェーンに、そして、孫のマーガレットにと女の子を通じてのみ、経験と物語が継承されていくことを語る。こうして物語世界外部からの視点を持つ語り手は、二つの物語において物語の終了後の時間にまで言及する。また、先に触れたように、語り手と主人公の精神的な距離、すなわち作者の登場人物に対する共感の度合いは、『アリス』では明確であった。バリーの場合、こうした作者の共感はピーターとフックでは、もちろん前者に傾くものの分裂し、弱くなっている。

第三に、読者への語りかけにおいて両作品とも子どもを読者として想定しているのは当然である。『アリス』では、最初は三人の子どものための語り、そしてアリスへの個人的な献呈の本、そして大幅に増補して出版という過程をたどった。そのため読者が目の前にいる想定で書かれているが、最初に読者＝登場人物という面があったために、読者への同意や想像を誘う言葉が散見するが、『ピーターとウェンディ』に比較すると、もとより強くアピールする必要がなかった。後者の場合には、同様に読者との距離は近いが、舞台上で演じられた戯曲の小説化だけあって、読者に直接語りかける語り手の言葉には、臨場感があり、さらに登場人物や語り手が読者に直接語りかけている場面もある。この点では、『ピーターとウェンディ』での語り方は、特異である。

最後に指摘しておきたい点は、両作品ともコミカルな要素を持っていることである。『アリス』のコミックは、ノンセンス文学に特有な言葉の意味がずらされていくための、ディスコミュニケーションを主な方法とし、パロディや言葉遊びの要素を大量に採用した。しかし、アリスは冒険中では笑わない。不思議な国そのもののノンセンス性はコミカルな要素であるが、それを享受するのは読者であって登場人物たちではない。それに対して『ピーターとウェンディ』のコミックは、ダーリング氏の自己処罰などにノンセンスの要素はあるが、登場人物の言動にこそユーモラスな要素が感じられる。犬のナナが乳母であること、ピーターが自分の影を貼り付けようと格闘したり、ウェンディとピーターと夫婦喧嘩を演じたり、フックが海賊の首領でありながら礼儀に固執する点、などの登場人物の性格設定から生じるヒューマナーなものである。

そこには風習喜劇に通じていたバリーの技巧がある。

本論では、二人の作家の代表的な児童文学作品を分析した。キャロルは、児童を無垢であるが現実感覚に富み、世界を驚異の目を持って認識し、難局にアイデンティティさえ揺すられながら一人で克服していく女の子を描いた。こうしたアリスの描写は、英雄的な要素さえ併せ持つ。ここには、理想化された、性の意識を越えた子どものイメージが投影されている。キャロルにとって、こうした女兒こそが讃仰の対象となりえた。しかし、キャロルの少女たちも、やがては成長し、女性としての成熟を迎える。他方、成長を拒否するという人為的な設定をしてまで、バリーは男の子の未成熟に拘った。彼は、キャロルと違いルウェリン・デイヴィス家の特定の男の子たちとの交友を通じて、子ども時代という黄金時代を永遠に確保したいという願望のためにピーター・パンを創り上げた。時代性としての気まぐれな、そして冒険好きの男の子という児童観は、やはり理想化されたものであり、しかも危いものであり、異性の存在とワニに象徴される時間の侵入により脅かされる。二人の作家ともに、時間の経過に伴う子どもの成長と変貌を、自然のものとして受け入れることができなかつた。彼らの児童文学は傑作ではあるが、そうした矛盾を抱えていた。やがて、第一次世界大戦が始まり、文学上でのリアリズムの興隆もあって、児童文学でも子どもの成長そのものを扱う作品が増えていく。そこには、すでに子どもを理想化して描くことが不可能となった時代風潮を感じざるをえない。

テキスト

Barrie, James. Mathew: *Peter and Wendy in Peter Pan: Peter and Wendy and Peter in Kensington Gardens*. (London: Penguin, 2004).

Carroll, Lewis: *Alice's Adventure in Wonderland in Alice's Adventure in Wonderland and Through the Looking-Glass*. (London: Penguin, 2004).

註

- 1) ジャッキー・ヴォルシュレーガー、『不思議の国をつくる』：キャロル、リア、バリー、グレアム、ミルンの作品と生涯、(東京：河出書房新社，1997)，pp.17-8.
- 2) 同上，pp.24-5.
- 3) 同上，p.12
- 4) ルイス・キャロル，*Alice's Adventure in Wonderland*，pp.9-10.
- 5) 同上，p.10.
- 6) 同上，p.10.
- 7) 同上，pp.12-3
- 8) 同上，p.13.
- 9) 同上，p.11.
- 10) キャロル，*Through the Looking-Glass*，p.186.
- 11) キャロル，*Alice's Adventure in Wonderland*，p.71.
- 12) 同上，p.11
- 13) J.M.バリー，*Peter and Wendy*，p.5.
- 14) 同上，p.48.
- 15) 同上，p.118
- 16) 同上，p.97.
- 17) ヴォルシュレーガー，p.95.