

二人のピーター
—— 20世紀初頭のイギリス児童文学における
「他者」としての子ども——

菱 田 信 彦*

Two Peters
Children as “Others” in Children’s Literature in Early
Twentieth Century England

Nobuhiko HISHIDA

要 旨

イギリス人の子ども観は、ピューリタン主義の影響を受け、子どもをなるべく大人の世界に触れさせないことをよしとするものだった。17世紀ごろまでには、子どもは社会規範を身につけるまでは世の中に出さず、家庭や学校で教育するのがよいとする考え方が一般的になり、その一方で、子どもの世界を実社会の規範や価値観に束縛されない「別世界」としてイメージ化する傾向が生じた。このような子ども観はイギリス児童文学の発展に大きく影響し、とくに19世紀後半から20世紀初頭にかけての児童文学作品においては、子どものイメージをどのように扱うかについて作者がさまざまに模索した様子が見てとれる。ある作品では子どもは社会秩序を混乱させかねない要素として危険視され、また他の作品では、子どもの世界が理想化され、日常を離れてその世界に遊ぶことへのあこがれが描かれた。イギリスにおいてこれほど豊かな児童文学の伝統が開いたのは、イギリス社会におけるこの大人と子どもの間の独特の緊張関係によるところが大きいだろう。

キーワード：子ども，イギリス，ピューリタン主義，教育，児童文学

*助教授 英文学

はじめに

本論では、2004年9月29日の「比較文化研究センター」例会における発表をもとにして、イギリス人の子ども観が20世紀初頭の児童文学作品にどのようにあらわれているかを論ずる。作品としては、ビアトリクス・ポター (Beatrix Potter, 1866-1943) の『ピーターラビットのおはなし』 (*The Tale of Peter Rabbit*, 1902) およびジェームズ・M・バリ (James M. Barrie, 1860-1937) の『ピーターとウェンディ』 (*Peter and Wendy*, 1911) を主にとりあげる。

1. イギリス人の子ども観

イギリス人は、日本人と比べて、概して子どもに対して距離を置いた接し方をするようである。例えば、私がイギリスのケンブリッジで一年過ごしたとき、近所の1歳の男の子がいる家族と親しくなった。わが家にも同じ年の男の子がいて、毎晩添い寝して歌ってやったり絵本を読んでやったりしなるとなかなか眠らず、妻と私は大いに苦労したものである。しかし、そのイギリス人の家庭では夜7時になると子どもを寝室につれて行ってしまい、朝まで一人で放っておく。子どもの方も、それほど泣くわけでもなく寝室でおとなしくしているらしい。そして親の方は仕事をしたり、夫婦でゆっくり過ごしたり、近所の友人を招いてワインを楽しんだりして、大人だけの時間を過ごすのである。このようなことは当然で子どもの方でも平気なのかというと、案外そうでもないらしい。私が知り合ったケンブリッジのある学生は、自分も子どもの時には一人で寝室にやられたが、それがたいへん苦痛だったおぼえがあると言っていた。

どうもイギリス人には、子どもとの関係がべたべたしたものにならないように努め、意図的に子どもとの間に距離を置かなくてはならないという一種の義務感のようなものがあるらしい。このことについて、アントニー・グリーンは『イギリス人：その生活と国民性』で次のように述べている。

ブリテン人の好みからいえば、親子のふれあいはできるだけひかえめに、また形式ばっているのがよい。たとえ悲しくとも、また怪我をしたり、過労だったり、学校でいじめられたり、おなかがすいていたりしても、子供はそれを親に訴えてはならない。病気の時も、よほどの重病でなければ、母親にいいはしない。¹

このようなイギリス人の子ども観が形成されるにあたっては様々な要因があったと考えられる

二人のピーター

が、とくにピューリタン主義の伝統が大きく影響していると思われる。ロジャー・コックスは、イギリスの親子関係におけるピューリタン主義の影響について『子ども時代の形成』で次のように論じている。

もしわれわれがピューリタンの育児法の理念と実践についてよく知りもせず適切なことを言うのを避けようと思うならば、われわれは天国と地獄、人類の罪深さ、そして神の無限の慈愛についてピューリタンの親たちが抱いていたであろう信仰の深さを感じとり、そのような信仰が成長期の子どもをもった親たちにもたらしたであろう喜びと、それと同等の苦しみを現実のものとして受け入れなければならない。²

ピューリタン主義には、救済を予定されている者はきわめて少数であると考え、自己を道徳的に完全にすることによって、自分が救済される側であるという確信をえようとする思想がある。上に言及されているように、ピューリタン主義的な子ども観はこの思想を色濃く反映している。ピューリタン主義は、子どもは生まれながらにして原罪を背負っているため、大人が適切に監督指導していなければ容易に墮落してしまうと信じていた。その一方で、個人の内面的向上による救済を目指したピューリタン主義は、教育による子どもの陶冶可能性を信じるものでもあった。17世紀のイギリスにおいて、上層中産階級を中心に近代的核家族の生活様式が定着するにつれ、家族は財産や社会的地位を継承するためのシステムとしてだけでなく、道徳的秩序を維持するためのシステムとして社会的責務を負うことになる。そして、子どもを社会的活動に参加させることで経験的に社会規範を修得させる伝統的な教育方法にかわって、育児書、しつけ書、作法書など、書物による教育が重視されるようになり、子どもはなるべく実社会にふれさせることなく、ある程度の社会規範や道徳を身につけるまでは家庭や学校にとどめておくのが望ましいとする考え方が生まれてくる。北本正章は『子ども観の社会史』で、17世紀イギリスにおける家庭・学校教育の発展について次のように論じている。

17世紀における異常なほどの学校の発展は、こどもの教育について世の親たちがもつようになったこうした新しい配慮の結果であった。家庭と学校は一緒になって、「教育」の名の下に、子どもたちを大人の世界から引き上げさせた。かつては自由奔放であった学校は、次第に厳格になっていく規律の体制のなかに子どもたちを閉じ込め、子どもたちの自由の概念をせばめてしまった。この体制は社会の最下層の受刑者たちにしか与えられなかった鞭打ちや心理的および物理的な独房という懲罰を子どもたちにも与えるようになって

た。「これらの現象は、家族が子どもを中心に再編成され、家族と社会とのあいだに私生活の壁が形成されるのが完了したまさにその時期に、出現したのである」⁽²³⁾。³

17世紀後半のイギリスにおいて出版された最初期の「子どものための本」の多くは、このようなピューリタン主義の思想にもとづき、家庭や学校において子どもを教育する手段として書かれたものであった。従って、たとえばジェイムズ・ジェインウェイの『子どもたちへのおくりもの：数人の子どもたちの回心、きよらかで模範的な生活、そしてよるこびにみちた死の正確な記録』(1671)⁴に見られるように、それらの本には子どもの魂がたえず地獄へ墮ちる危険にさらされていることを嘆き、道徳的な教えによってそれをなんとか救おうとする大人たちの姿勢が見てとれる。イギリス児童文学の源流となったのは、ひとつにはこのような作品群であった。

現代においてイギリス人の多くがピューリタン主義を信奉しているわけではない。それにもかかわらず、イギリス人の心性の中には、子どもを大人の社会からなるべく遠ざけようとするような傾向がいまだに存在する。それは大まかに言ってしまえば、「子どもは道徳的で秩序ある社会にとっては“異物”であり、子どもであることはあまり好ましくないことである。従って子どもの一般社会との接触は、親との接触もふくめて、できるかぎり少なくするのが望ましい。子どもは一日も早く大人になるべきだが、大人としての社会性や道徳を身につけるまでは、実社会には出さずに学校などに“隔離”しておく方がよい。世の中に出さずに教育するには書物が最適」というような発想である。18～19世紀のイギリス児童文学の歴史は、このようなピューリタン主義的心性に深く束縛された作品から始まり、やがてそれに反発し、揶揄する作品があらわれ、さらにはそうやってピューリタン主義に振り回されながら作品が書かれ続けている状況そのものを主題化したような作品が書かれるようになった歴史としてとらえることもできる。とくに19世紀後半から20世紀初頭にかけての児童文学作品には、ピューリタンの子ども観に対する作者の複雑な反応が読みとれることが多い。20世紀初頭の作品をもとに、このような子ども観がイギリス児童文学にいかん反映されているかについて、一例を検討するのが本論の目的である。

2. ビアトリクス・ポター『ピーターラビットのおはなし』

19世紀後半の児童文学作品には、しばしば子どもをちょっと異質なものとして、何か不気味な、とらえどころのない存在として描くような視点がある。チャールズ・キングズレーの『水の子』(1863)⁵は、キリスト教的道徳を説く作品であるが、主人公である煙突掃除の少年トムは川に落ちて「水の子」と呼ばれる異生物に変身する。またルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』(1865)⁶は、奇妙な生物ばかりの異世界を、あくまでヴィクトリア朝的な礼儀作法を守りつつ自在に泳ぎわたっていく少女の姿を描いている。このようなファンタジー作品でなく、いわゆる「少女小説」としてジャンル化されるような、子どもの家庭生活を題材にしたリアリスティックな作品においても、主人公の少女たちは社会規範をどこか逸脱した存在として描かれることが多い。たとえばシャーロット・ヤングの『ひな菊のくさり』(1856)⁷の主人公であるエセルは、アメリカの作家L・M・オールコットの『若草物語』(1868)⁸の主人公、ジョーなどと比べるとずっと社会規範に忠実な少女なのだが、動きに優美さがなく、不器用で、気が短く、身だしなみにかまわないといったように、伝統的な女性らしさの枠組から外れた少女として描かれる。また彼女はまったく学校教育を受けていないにもかかわらず、兄ノーマンの教科書でギリシャ語やラテン語を勉強し、ほとんど兄と変わらない知識を身につけているが、これも世間から見れば不安材料であり、彼女の短気な性格や身なりへの無関心と同様、「矯正」されなければならない点なのである。このようなエセルの描写は、社会規範に組み込まれる以前の子どもが、社会秩序を混乱に陥れかねない要因として、大人社会からどれほど不安の目で見られていたかを示している。

その一方でこの時代の児童文学作品は、このような規範を押しつけてくる大人の社会に対し、子どもの側が反発したり抵抗したりする姿もしばしば描いている。それは、子ども時代に規範によってより強く束縛されてきた女性の作家によって描かれることが多い。そしてこのような大人社会の権威への抵抗はしばしば、主人公を孤児、あるいは父親のいない子どもとして描くことによって表現される。シャーリー・フォスターとジュディ・シモンズは、『本を読む少女たち：ジョー、アン、メアリーの世界』で、19世紀の少女小説、とくに後期の作品において、道徳的教条主義が薄れるにつれ、父親不在の家庭を描く傾向がしだいに強くなることを論じている。

これに関連することとして、父親、あるいは父親的な人物がだんだん作品から消えていくということがある。これはおそらく、ラスキンが『胡麻と百合』(1871)の「女王の庭に

ついて」で概説しているように、家族の生活様式がしだいに多様化していったことを反映しているのだろう。若い女性主人公たちの多くは父がないか、孤児である。同時に、母親、もしくは母親的な人物が、少なくとも家庭的な領域においては、重要な力をもっていることがますます強調されるようになる。⁹

19世紀前半の作品において父親は、メアリー・シャーウッドの『フェアチャイルド家物語』(1818-47)¹⁰において父親が地上における神の代理人として登場するように、宗教的・道徳的権威の象徴であった。父親のいない家庭を描く児童文学作品は、女性作家による父権制への抵抗というだけでなく、権威によって社会の「異物」として扱われてきた子どもたちが、権威に反発し、抵抗する姿勢を表すものとしてとらえることができる。

このような女性作家による児童文学作品の中でも、とくに衝撃的なやり方で「父親不在の家庭」を描いているのがビアトリクス・ポターの『ピーターラビットのおはなし』だろう。物語の冒頭で子どもたちを送り出すとき、ラビット夫人は彼らに次のように告げる。

「さあ、子どもたち」とある朝ラビット夫人は言いました。「野原へ行ってもいいし、小道にそって行ってもいいですよ。でもマクレガーさんの菜園には行かないこと」

「おとうさんはあそこで事故にあったの。マクレガーさんの奥さんにパイの中に入れてしまったんですよ」¹¹

なんと、主人公の子ウサギ、ピーターの父親は、かつて農夫のマクレガー氏に捕まり、ウサギのパイにされて食べられているのである。ダフネ・M・クツァーは、『ピーターラビットのおはなし』のこの設定には、抑圧的な両親に対するポター自身の怒りがこめられていると論じている。

ポターの父は、いちおう法廷弁護士という職業をもっていたが、働かなくとも裕福な暮らしのできる身の上だった。従ってポターは、上層中産階級家庭の娘として、ヴィクトリア朝の女性に対する典型的なしつけを受けて育った。クツァーは、若いころのポターが、ヴィクトリア時代後期の女性としても例外的なほどに厳しく両親から束縛されていたことを指摘し、次のような逸話を紹介している。

ノーマン・ウォーンへの手紙の中で、彼と彼の母を訪問できないことをわびつつ、彼女は次のように書いている。「私はとても行けそうにありません。母はたいへん厳しいので、

二人のピーター

私はそれについて何か言う気力を失ってしまいました。それ以来自分に腹が立ってしかたがないのですが、どうしたらいいのかわかりません。こういうことは人を消耗させます」(引用はリンダー (p. 151) による)。彼女はこのとき 36 歳だった。¹²

ポターは彼女の作品の編集者であったノーマン・ウォーンと 1905 年に婚約する。しかし両親は、ウォーン家が出版業を営んでいたため、「商人の息子」であるノーマンは彼らよりも「身分が低い」という理由でこの婚約に断固として反対した。ポターは、36 歳になり、すでに作家としても名を成していた時期でさえ、婚約者とその母に会いに行きたくても、自分の母親に反対されて出かけることもできないような生活を送っていたのである。

そして子どものころのポターの生活は、先に述べたような、子どもを家庭にとどめて世間に触れさせないという方針を絵に描いたようなものだった。マーガレット・レインは『ビATRIX・ポターの生涯』で子ども時代のポターについて次のように記している。

ロンドンで過ごしたビATRIX・ポターの子ども時代は、一般の標準からすれば、病的といえるほど世間から離れた寂しいものでした。両親の生活に加わることもありませんでしたし、またほかの子どもたちとまじわることもありませんでした。弟のバートラムが生まれたとき、彼女は五歳でした。弟は学齢に達するとすぐにイングランド東南の海岸の町イーストボーンの学校に送られてしまったので、そばにいた乳母や、通いの家庭教師は別として、以前と同様に彼女はひとりぼっちだったのです。¹³

両親の生活には立ち入らせず、戸外で他の子どもたちと遊ぶことさえさせず、教育は家庭教師による教育のみ。これはある意味で、先に論じたようなピューリタン主義的価値観にもとづく子どもの「隔離」の究極のあり方といえる。ポターの作品の多くには、自分を束縛し、閉じこめる「家庭空間」に対するひそかな反発が示されている。

『ピーターラビットのおはなし』には二つの家庭空間が存在する。一つはピーターの母親によって管理される巣穴であり、もう一つはマクレガー氏によって管理される菜園である。クッターはこの二つの家庭空間が対照的なイメージをもちながら実は似通っており、どちらもピーターを束縛し、抑圧しようとするものであると論じている。

お母さんの巣穴とマクレガー氏の菜園という 2 つの家庭的空間のあいだを行き来するピーターは、つまり、息詰まる思いをさせられる家庭と、自身ではなく他人によって管理され

ているもっと広い、さらに恐ろしいもう一つの家庭的空間という2つの状況の間で板ばさみになっているのである。どちらの空間にも危険がある。家の中にいて息の詰まる思いをするか、それとも農夫によってウサギのパイにされるかなのである。(p. 211)

一義的にピーターをおびやかすのはまず菜園の方である。ピーターはここでマクレガー氏という大人の男性によって追われ、父親と同じく殺されて食べられる運命をたどりかけてすんでのことで逃れる。ピーターの父を殺し、その肉を体内におさめたマクレガー氏は、実の父よりさらに上位に位置する父親的存在としてピーターに迫ってくる。菜園という家庭的空間の秩序を乱す「異物」としてのピーターを、殺してでもあくまで排除しようとするマクレガー氏は、ピューリタンの価値観にもとづいて子どもたちを管理しようとする父親の姿が、肥大化し、グロテスクになって表象されたものと解釈することができる。

ピーターはマクレガー氏の手を逃れ、息もたえだえになって母親の巣穴に逃げ込む。では、ここでピーターは母親に保護されて、安心と休息を得ることができるのだろうか。そうではない。クツァーが述べているように、マクレガー氏の菜園と母親の巣穴はきわめて似通っているからである。それは、巣穴に戻ったあとのピーターの描かれ方に如実に示されている。最後のイラストではピーターは夕食を与えられずにベッドに寝かされ、母親がカモミールのせんじ薬を彼に与えようとしている。ピーターはそれを拒否するかのように耳まで布団にもぐりこんでいる。クツァーはこの場面について次のように論じている。

考えようによっては、大人の読者ならたぶん気づくだろうが、ピーターはベッドにくるみこまれ、ベッドカバーと母親に束縛されて身動きできず、彼が物語の最初に文句を言わずにジャケットを着ていた場合にそうなったであろうよりも、はるかにしっかりつかまってしまっているのである。実際、彼はマクレガー氏のパイに入っているのとほとんど同じぐらい身動きがとれず、息ができない状態だといえる。家庭や衣服の束縛から逃れたいとあれほど願っていた男の子のウサギにとっては、家庭的なものにとらえられ、束縛されるというのは考えうる限り最もひどい罰だろう。(p. 212)

ピーターにとって、彼を布団に包みこむ母親の態度は、パイ皮に包みこもうとするマクレガー氏の態度と本質的に変わりはない。ピーターが、マクレガー氏の菜園と同じく、家庭においても「異物」として扱われていることは、3人の姉妹たちが母親の言うことをきく「いい子」であって、おとなしく夕食をとっているのに対し、ピーターひとりが家庭的秩序を逸脱する子ど

もとしてそこから「隔離」されていることから明らかである。父親の暴力的抑圧から逃れることはまだ不可能ではないが、家庭において自分に「愛情」をもって接し、布団でくるみこむように保護しようとする母親の抑圧から逃れることはきわめて難しい。ピーターの冒険は、秩序を乱す要因としての「子ども」をさまざまなやり方で社会から隔離しようとするピューリタン主義的な態度と、それに対してさまざまなやり方で抵抗を試みる子どもの姿をリアルに描き出している。

3. ジェームズ・M・バリ『ピーターとウェンディ』

『ピーターラビットのおはなし』は、大人社会に対する子どもの複雑な感情を描いた物語として読むことができるが、逆に子どもの世界に対する大人の複雑な感情を描いた作品として解釈できるのが、バリの『ピーターとウェンディ』である。

「ピーター・パン」物語はもともと子ども向けに書かれたものではない。最初は『小さな白い鳥』(1902)¹⁴という大人向けの小説に含まれたエピソードであった。この小説はキャプテン・Wと名乗る語り手がデイヴィドという幼い少年に物語を語るという形で展開する。このキャプテン・Wはバリ自身をモデルとしており、彼とデイヴィドの関係は、バリと、親交のあったデイヴィズ家の長男、ジョージとの交流をもとに描かれていると言われている。¹⁵バリはこのエピソードをもとに子ども向けの戯曲を書き、それは1904年12月にロンドンで初演されて歴史的な大喝采を博す。バリはこの戯曲をもとに、さらに詳細な描写を加えた小説版、『ピーターとウェンディ』を1911年に発表し、1928年に『J・M・バリ戯曲集』¹⁶の一部として「ピーター・パン」の戯曲を出版する。このように、この作品は小説と舞台の間を何度も揺れ動きながら形成されてきたものである。しかし、『小さな白い鳥』のころから「ピーター・パン」物語が引きずっているものが一つある。それは、物語の中にどこか所在なげに立っているような奇妙な語り手の存在である。

舞台版『ピーター・パン』はわくわくするような展開と活発なやりとりで、観客をひきつけてやまない。しかし、小説『ピーターとウェンディ』の読者はしばしば、語り手が物語の展開と何の関わりもなさそうなコメントを長々と続け、話がさっぱり進展しないのにいら立つことになる。例えば冒頭のダーリング家を紹介する部分には、彼らがナナという犬を乳母として雇っていることを述べるくだりがある。ここでダーリング氏が貧しく、子どもを養育するのもやっとだったということ、しかし世間並みにしなければ気がすまない人だったので、公園で拾った犬を乳母にしたということ、またナナは乳母としては優秀だったが、新式の衛生学をば

かにするような保守的なところがあったというようなことが詳しく説明される。そしてそれに続いて次のような記述がある。

どんな子ども部屋だって、これ以上、ちゃんとせわはしてもらえなかったでしょう。ダーリング氏も、それは知っていました。けれども、時どき、近所の人たちが、何か言っ
ていはしまいかということ、氏は心配しました。

ダーリング氏は、会社における自分の地位も考えてみなくてはならなかったのです。そしてまた、ナナについては、べつの心配もありました。ダーリング氏は、時どき、ナナが、氏をえらいと思っていないという感じをもったのです。¹⁷

これは舞台版にはなかった内容であり、またストーリーの展開上とくに意味はない。それだけでなく、上の引用部分に示されたヴィクトリア朝のイギリスにおける中産階級家庭の世間体へのこだわりに対する皮肉、つまり、世間体のために子供は親自身が養育するのではなく、使用人を雇って世話させなければならないのだが、その余裕がないため代わりに犬をつれてきて、しかもその犬に対して雇い主の権威が失墜することを心配しているというダーリング氏の立場にこめられた皮肉は、おそらく子供読者にはピンとこないだろう。このくだりを読んでニヤリとするのは、世の中を知る大人の読者である。さらに言えば、この時点でピーター・パンはまだ登場さえしていない。主人公が登場しないうちからこの種のコメントを長々と読まされ、ストーリーがなかなか先へ進まないために、読み手の物語に対する感情移入はかなり阻害される。

また第6章の終わりでは、語り手が次の章で紹介すべきエピソードを何にするかということについて迷うところがある。インディアンとの戦いの話にするか、ライオンに決闘を挑んだ話にするかとあれこれエピソードを挙げて延々と逡巡したあげく、コインを投げて決めると言いだし、結局「人魚の礁湖」のエピソードが選ばれる。これは、小説7章の「人魚の礁湖」に相当する舞台版の第3幕が、上演初年度にはまだ作られておらず、次の年から挿入されたいきさつと関係があるのかもしれない。しかし、この第3幕はピーターの「死ぬことはすごい冒険にちがいない」という有名なセリフを含む人気のある場面であり、このエピソードを次章で紹介することは分かりきっている。ここでも語り手の「逡巡」は、自分の存在を誇示し、読者の目を物語の内容ではなく「語る」という行為そのものに向けさせることによって、読者が物語に感情移入することを妨害するように作用している。

なぜバリはこのような語り手を『ピーターとウェンディ』に配したのだろうか。それを考察

二人のピーター

する手がかりとなるのが、1928年に出版された戯曲の『ピーター・パン』である。もちろんこの戯曲は実際の上演で使われた台本と同じではない。ピーター・ホリンデールは、バリは上演の続く間たえず台本を書きかえ続けたので、定本といえるものは事実上存在しないと述べている。¹⁸しかし、1928年の戯曲はバリが出版する許可を正式に与えたものであり、舞台版への彼の姿勢をうかがわせる点で興味深い。この戯曲は膨大なト書きがあるのが特徴だが、読んでもみるとその多くが先に述べたような小説の語り手のコメントと共通していることが分かる。さらにこれらのト書きには、上演に必要なかったり、演技で表現することが不可能であったり、あるいは演出と関わりがある場合でも、不必要に手のこんだ表現になっていたりするものが多い。例えば第一幕の、ピーターが子どもたちに飛び方を教えようとしている場面で、怪しい気配をかぎつけたナナが部屋に入って来たため、子どもたちは急いで隠れる。その後次のようなト書きがある。原文で引用する。

The unhappy Nana is led away. The children emerge exulting from their various hiding-places. In their brief absence from the scene strange things have been done to them; but it is not for us to reveal a mysterious secret of the stage. They look just the same. (下線は筆者による)¹⁹

下線部の「彼らがちょっと退場していた間に、奇妙なことが彼らに行われている。しかし神秘的な舞台の秘密を暴くことはわれわれのためにならない」というのは、要するに、これに続く飛行場面のために子どもたちにつり下げ用のワイヤーを装着することである。このト書きも、小説の語り手が「語り」そのものに読者の注意をひきつけようとしたのと同じく、舞台上で行われている上演という行為そのものを意識化しようとする言説としてとらえることができる。

このようなト書きの自意識的な言説は、上演行為についてだけでなく、ときには登場人物にも向けられる。例えば第4幕で、ピーターの話聞いて急に不安になったウェンディが家に帰ろうとすると、ピーターの仲間の少年たちが立ちはだかって行かせまいとする場面がある。そのときウェンディは少年たちの一人、トートルズに助けを求めるのだが、彼女のセリフの前に、“with one of those inspirations women have, in an emergency, to make use of some male who need otherwise have no hope” (p. 132) というト書きが入っている。あえて訳せば「危機におちいったときには、そんなことでもなければ決して望みを持たないような男性を利用する女性の本能に従って」となるだろうか。つまりこれは、女性はなにかまずいことになったときには、自分の周囲にいる何人もの求愛者たちの中から、自分を手に入れる望みが最も少な

い、つまり一番モテない男性を利用する。そういう男性は、そんなことでもなければいいところを見せるチャンスがないので、喜んで協力するだろう、というのである。これはウェンディ役の俳優にこのセリフを言う際の口調を指示するためのト書きと解釈することもできるが、それにしてもここにこめられた皮肉は痛烈すぎる。これはやはり単に上演のために記されたものではないと考えるべきだろう。このト書きを通して浮かび上がってくるのは、観客から見えない舞台のそであたりに一人佇み、舞台の上で行われていることを皮肉な目で見つめているような「何者か」の存在である。そして小説の語り手にもこれと同様の姿勢がうかがえる。むしろ、ト書きという形であるかぎり観客に伝わることのないこの「何者か」の視点を、読者に伝えるためにこの語り手が設定されたと言ってもいい。語り手によるコメントは、話を進めるためではなく、自分が語っている物語そのものからできるだけ距離をとり、「語る」という行為そのものを意識化し、読者にその自意識を共有させるために機能しているのである。

『ピーターとウェンディ』はなぜこのような自意識過剰な語り手を必要とするのだろうか。この作品には、物語の登場人物として、もう一人非常に自意識の強い人物が出てくる。それはフック船長である。彼はじつは名門パブリック・スクール、イートン校の出身という設定になっており、戯曲における彼の最後の言葉は“Floreat Etona”（ラテン語で「イートン校万歳」の意）(p. 146)である。ジャクリン・ローズは『ピーター・パンの事例』の第5章において、ラテン語や修辭的表現を自在に操るフックは、社会の文化的規範を象徴する存在としての役割をもつと論じている。²⁰

フックは、イートン校出身者にふさわしい「正しい作法 (good form)」を自分が守っているかどうかという不安にいつもさいなまれている。『ピーターとウェンディ』の第14章で、子どもたちを捕らえて海賊船に閉じこめたあと、フックはこの問題について沈思する。とりわけフックを悩ませているのは「そもそも正しい作法などについて考えるということが、作法にかなっていないのではないか」(p. 189)という思いである。そして、自分になつかない子どもたちが部下のスミーにはすくなつくのを見たフックは、その理由について次のように思い巡らす。

もしスミーが愛すべき男だとしたら、何がスミーをそうさせているのだろうか？ おそろしい答えが、とつぜん、フックのまえにたちあらわれました。

「正しい作法？」

この水夫長は、知らずして、正しい作法を身につけているのだろうか？ 知らずして正しい作法を身につけることこそ、正しい作法のうちでも、一ばん作法にかなっていること

なのだが？

フックは、学校にいたころ、裕福な生徒たちのクラブに入れてもらうためには、「正しい作法」などはもっていることを忘れるまでにならなければならなかったことを思い出しました。(pp. 189-190)

引用文中の「裕福な生徒たちのクラブ」は、原文では“Pop”である。これはイートン校において指導的な役割をはたす20人ほどの生徒たちの組織で、主にスポーツ分野で活躍した生徒によって構成され、他の生徒たちの畏怖と憧憬の対象となっていた。この組織に加わるには、「正しい作法」などは子どものころから自然と身につけており、ふだん少しも意識しないような生まれ育ちの生徒でなければいけないわけで、「正しい作法」を身につけようと努力することそのものが生まれのよくない証拠なのである。このように、「正しい作法」を強く意識しながら、それを意識している自分をさらに意識せずにいられないフックは、物語を語りつつ、語っている自分を意識し、顕示せずにいられないかのような語り手の自意識と共通するものを持っている。

アン・ウィルソンは、たいてい同じ役者によって演じられるなど、フック船長とダーリング氏にいくつか共通する点があることを指摘し、フック船長は、大人であることのプレッシャーに耐えかね、子どもの世界へと退行したいと願うダーリング氏の願望が投影された姿であると論じている。

ダーリング氏の場合は、男らしさという観念がもつ矛盾が大人に「なれなかった」男性を作り出したと考えていいだろう。労働市場の人口構成が変動し、女性が一般事務職につくにつれて男らしさの観念が侵食されていく一方で、中産階級の男性に一家の「大黒柱」であることを要求する文化は残り続けるという状況に対応することができず、ダーリング氏は家庭で子供を「演じる」ことになる。この劇は、それが舞台をネバーランドへと移すとき、この子供世界への退行を再現する。ネバーランドでの子供っぽい冒険は、大人として生きることのプレッシャーからの逃避なのである。²¹

戯曲のト書きで、ダーリング氏は「職場では郵便切手のように一日中スツールに貼りついて働き、スツールに座った他の社員たちとあまり似ているので、顔ではなくスツールによってしか区別できない」(p. 90) 人物として表現される。つまり彼は、社会の尊敬を受けるべき中産階級の一員であるはずなのに、家庭の外ではもはや人格が問題にされる立場にない。さらに彼は

家庭においても、家族の生活を維持するのがやっとの収入しかない父親であり、犬のナナに尊敬されているかどうかさえ危ぶまれる。19世紀末から20世紀初頭にかけての大規模な産業社会の発展にともない、中産階級の男性の多くにとって、ピューリタン主義的価値観が要求するような権威ある秩序の守り手としての「大人らしさ」を維持することはますます困難になっていく。

一方、フック船長はイートン校出身であること、またその華美な服装や言葉づかいからも、いかにも上層中産階級から上流階級に属する「伊達男」というようなイメージをもっている。ウィルソンは、フック船長はダーリング氏のひそかな願望がネバーランドにおいて充足された姿だと論ずる。

ある意味で、ダーリング氏はネバーランドでフック船長に変装することによって、大人であることのプレッシャーから逃れている人物として解釈することができる。フック船長は伊達男——閑をもてあましていて、ちょっと女性的なイメージをもつ——で、働く必要に迫られず、遊びにふける時間的（そして経済的）余裕をもった人物なのである。(p. 602)

ネバーランドは、イギリス社会が「異物」としてひたすら排除しようとしてきた「子ども」の世界に、大人であることを捨てて耽溺することを可能にする場所であり、むしろ大人の願望をこそ充足してくれる世界であるように思われる。しかし、先ほど論じたフックの自意識は、その世界にあってなお、大人たちが自分たちの慣れ親しんだ社会規範から自由になりきれず、むしろそこから逸脱しようとしている自分たちの姿を意識化せずにいられなくなることを示している。そして彼らは、本来その世界に属している圧倒的な「他者」としての子どもに直面するとき、たじろがずにはいられない。

この作品において最も自意識をもたない人物として登場するのは、いうまでもなくピーター・パンである。それは、彼の忘れっぽさや、ごっこ遊びと本当のことに区別をつけないことなど、様々な点に示されている。そして自意識のかたまりであるフックと自意識のないピーターの対比がもっとも劇的に描かれているのは、第15章における海賊船上の二人の最後の決闘の場面である。ここでフックはピーターに次のように呼びかける。原文で引用する。

‘Pan, who and what art thou?’ he cried huskily.

‘I’m youth, I’m joy,’ Peter answered at a venture, ‘I’m a little bird that has broken out of the egg.’

This, of course, was nonsense; but it was proof to the unhappy Hook that Peter did not know in the least who or what he was, which is the very pinnacle of good form. (p. 203) (下線は筆者による)

1つめの下線部に記されているように、「おまえは何者だ」という問いに対するピーターの返答は、少なくともフックにとってはほとんど意味がない。彼にとって意味のある答えとは、誰の息子であるかとか、どこの学校で学び、どの学寮に属しているかとかいったことだからである。このことは、自分が何者であるかについてピーターがまったく考えたことがなく、気にもしていないということ、つまり少しも自意識をもっていないことを示す。そして、2つめの下線部にあるように、それこそが「正しい作法」の究極のありかたなのである。フックはこのあと自ら海に落ちていくが、それは彼が決闘に敗れたためではない。もっともこだわっている「正しい作法」においてすら、自分がピーターに及ばないことを悟り、絶望のあまり死を選ぶのである。

『ピーターとウェンディ』は、子どもを社会の「異物」として排除しようとしてきたイギリス社会が、その一方で子どもの世界を社会の規範や因習に束縛されない「別世界」としてイメージ形成してきたことを示している。そして大人は、子どもを社会から隔離しなければならないという義務感にかられつつ、同時に子どもの世界に深い憧憬を抱いてきた。しかしながら、その世界に踏みこむことはけっして彼／彼女を自由にしない。子どもの世界に身をおくことは大人としての自分を「異化」することであり、そのとき彼／彼女は自分が抱え込んでいるさまざまな道德意識、常識、習慣、体面といった要素が意識化され、時にはグロテスクな姿をとって立ちあらわれるのを見ることになるからである。それは、会社で時間に追われて仕事をしてきたダーリング氏が、ネバーランドにおいて「時間」を象徴するワニに追われるフック船長に変身することからも明らかだろう。そして「他者」としてイメージ化した子どもに近づこうとすればするほど、逆にその対象との距離を実感せざるをえない。

少なくともバリにとってネバーランドはそういう場所だった。私はこれが、バリが小説『ピーターとウェンディ』にあのような口うるさい語り手を導入した理由だったのだろうと考えている。舞台版『ピーター・パン』を初演したとき、バリにとってその作品世界は心おきなく没入して冒険を楽しめるようなところではなく、むしろ彼の疎外感やコンプレックスがさまざまに表現される場所となるはずだった。しかしいったん上演が始まると、『ピーター・パン』はバリのそのような自意識などおかまいなしに、圧倒的な存在感とエネルギーをもつ子どもの世界として動き始め、観客を巻きこんでいく。バリは、そのありさまを舞台の袖で眺めながら、

自分がその世界に対して声をあげることも、働きかけることもできないまま、「ピーター・パン」の世界が一人歩きしていく様子を一種苦々しい思いで見ているのではなかろうか。

小説『ピーターとウェンディ』は、「ピーター・パン」物語をもう一度自分の手の中に取り戻そうとするバリの試みだったのかもしれない。小説版では、舞台版にくらべてフックの比重が増し、彼を詳しく描写する場面が多く加えられている。そして小説なら、語り手は自在に手のこんだコメントを並べて読者を悩ませ、作品世界と読者との「距離」を感じとらせることができる。舞台版が自由奔放なピーターなら、小説版は自意識に満ちたフックなのではないだろうか。『ピーターとウェンディ』は、子どもの世界に直面するイギリス人の大人が、ピーターと顔をあわせたときのフックと同様、いかに憧憬と嫌悪の念に引き裂かれるかを鮮やかに描きだした作品であると言える。

まとめ

イギリス人の子ども観は、ピューリタン主義の影響を受け、子どもをなるべく大人の世界に触れさせないことをよしとするものだった。しかし、その一方で、子どもの世界に対する憧憬がイギリス人の間にたえず存在し続け、それがさまざまな形でイメージ化されてきたことを忘れてはならない。イギリスにおいてこれだけ豊かに児童文学が花開いたのは、子供の世界を社会に対する異物として隔離、排除しようとする姿勢と、日常を離れてその世界に埋没することに強くあこがれる心性とが同時に存在したことと無縁ではないだろう。

【注】

- 1 グリン、アントニー、『イギリス人：その生活と国民性』、正木恒夫訳、研究社、1987、p. 128.
- 2 Cox, Roger. *Shaping Childhood: Themes of Uncertainty in the History of Adult-child Relationships*, Routledge, 1996, p. 11. 拙訳による。
- 3 北本正章、『子ども観の社会史：近代イギリスの共同体・家族・子ども』、新曜社、1993、p. 57.
- 4 Janeway, James. *A Token for Children: Being an Exact Account of the Conversion, Holy and Exemplary Lives and Joyful Deaths of Several Young Children*, 1671.
- 5 Kingsley, Charles. *The Water Babies*, 1863.
- 6 Carroll, Lewis, orig. Dodgson, Charles Lutwidge. *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865.
- 7 Yonge, Charlotte. *The Daisy Chain, or Aspirations: a Family Chronicle*, 1856.
- 8 Alcott, Louisa May. *Little Women*, 1868.
- 9 Foster, Shirley and Simons, Judy. *What Katy Read: Feminist Re-readings of "Classic" Stories for Girls*, Macmillan, 1995, p. 7. 拙訳による。

二人のピーター

- 10 Sherwood, Mary M. *The History of the Fairchild Family*, 1818-47.
- 11 Potter, Beatrix. *The Complete Tales of Beatrix Potter*, Warne, 1989, p. 9. 拙訳による。
- 12 Kutzer, M. Daphne. "A Wildness Inside: Domestic Space in the Work of Beatrix Potter," *The Lion and the Unicorn* Vol.21,no.2, 1997, pp. 204-214. 拙訳による。これ以降の引用については個々に頁数を示す。
- 13 レイン, マーガレット, 『ビアトリクス・ポターの生涯：ピーターラビットを生んだ魔法の歳月』, 猪熊葉子訳, 福音館書店, pp. 27-28.
- 14 Barrie, J. M. *The Little White Bird: or Adventures in Kensington Gardens*, 1902.
- 15 バーキン, アンドリュウ, 『ロスト・ボーイズ：J・M・バリとピーター・パン誕生の物語』, 新書館, 1991, pp. 67-70.
- 16 Barrie, J. M. *The Plays of J. M. Barrie*, 1928.
- 17 ——. *Peter Pan in Kensington Gardens; Peter and Wendy*, ed. Peter Hollindale, Oxford UP, 1991, p. 72. この作品の和訳は『ピーター・パンとウエンディ』（石井桃子訳, 福音館, 1972）に従う。これ以降の引用については個々に頁数を示す。
- 18 Hollindale, Peter, introduction. *Peter Pan and Other Plays*, by J. M. Barrie, Oxford UP, 1995, p. xv.
- 19 Barrie, J. M., *Peter Pan and Other Plays*, ed. Peter Hollindale, Oxford UP, 1995, p. 103. これ以降の引用については個々に頁数を示す。和訳は拙訳によるものである。
- 20 Rose, Jacqueline. *The Case of Peter Pan: or, the Impossibility of Children's Fiction*, U of Pennsylvania P, 1993, pp. 115-116.
- 21 Wilson, Ann. "Hauntings: Anxiety, Technology, and Gender in *Peter Pan*," *Modern Drama*, Vol.43, 2000, p. 600. 拙訳による。これ以降の引用については個々に頁数を示す。