

Philippa Pearce as a Storyteller in “The Shadow-Cage”

Yasuko Shirasu

Philippa Pearce, still active in her eighties, is generally regarded as one of the representative authors of the ‘Second Golden Age’ in British children’s literature. Pearce achieved her literary success as a writer for children quite early in her career by winning the Carnegie Medal for her second novel, *Tom’s Midnight Garden*, a time fantasy published in 1958. Since then Pearce has continued to produce a wide range of works, from realism to fantasy, from novels to short stories, for nearly half a century, though she has never been classed as a prolific writer. This paper focuses on Pearce’s ghost stories in the form of short stories. In order to explore this aspect of Pearce’s writing, “The Shadow-Cage,” one of the short stories included in *The Shadow-Cage and Other Tales of the Supernatural* (1977), will be analysed in terms of the structure of the story as well as the techniques used, in which Pearce’s background as a storyteller in the sense of a person who tells stories to a group of children is distinct.

“The Shadow-Cage”における ストーリーテラーとしての Philippa Pearce

白 須 康 子

はじめに

フィリパ・ピアス (Philippa Pearce, 1920-) はイギリス児童文学の「第二の黄金時代」と呼ばれる 1950-60 年代にかけての子どもの本の隆盛期を代表する作家の一人として高い評価を受けている。しかし、彼女の児童文学作家としての活動はその 20 年の間に限られているわけではない。1955 年に処女作『ハヤ号セイ川をいく』(*Minnow on the Say*, 1955) を発表して作家としての道を本格的に歩み始めて以来、半世紀を経て 80 歳代を迎えた今も現役の作家として息の長い活動を続けているのである。

ピアスの代表作は第二作目でカーネギー賞を受賞した『トムは真夜中の庭で』(*Tom's Midnight Garden*, 1958) である。この作品はタイム・ファンタジーの名作としてイギリスのみならず海外でも広く読まれているために、ピアスはファンタジー作家であるというイメージが定着しているが、約 50 年にわたって書かれたピアスの作品群を概観してみると、ピアスはさまざまな顔を持った作家であることがわかる。まず、彼女は優れたファンタジー作家であると同時に、手法的にはその対極にあるリアリズムの作家でもある。上記の処女作が後者に属す作品で、このジャンルにおいても第一作目からカーネギー賞候補作となっている。次に、ピアスは年齢的に

幅の広い子どもたちを対象に物語を書く作家である。つまり、上記 2 作のような 10 歳前後の児童向けの作品を書く一方で、もっと年齢の低い幼児向けに『おばあさん空をとぶ』(*Mrs Cockle's Cat*, 1961) のような幼年童話や『りす女房』(*The Squirrel Wife*, 1971) などの絵本の文も手がけている。更に、ピアスは作品の長さという点でも、すでに見たように長編では早くからカーネギー賞受賞作家としての地位を確立しているばかりでなく、短編の名手でもある。1972 年に発表された最初の短編集『まよなかのパーティー』(*What the Neighbours Did and Other Stories*, 1972) は 1974 年の国際アンデルセン賞オナー・ブックに選ばれている。

このようにピアスは多才な作家であるが、1960 年代後半から彼女の創作活動に占める短編の割合が高くなり始め、1983 年に第四作目の長編『サティン入り江のなぞ』(*The Way to Sattin Shore*, 1983) を発表した後は最新作の『川べの小さなモグラ紳士』(*The Little Gentleman*, 2004) まではほぼ完全に短編の執筆に専念している。彼女の短編の対象読者層も長編同様に厚いが、児童向きのものに限ると、これまでに 4 冊の短編集にまとめられている。そのうちの 2 冊『まよなかのパーティー』(*What the Neighbours Did and Other Stories*, 1972) と『8 つの物語：思い出の子どもたち』(*The Rope and Other Stories*, 2000) に収録されている 16 話の短編はリアリズムの系列に属し、子どもたちのごくありふれた日常生活の中に潜むドラマを描いている。残りの 2 冊『幽霊を見た 10 の話』(*The Shadow-Cage and Other Tales of the Supernatural*, 1977) と『こわがってるのはだれ?』(*Who's Afraid and Other Strange Stories*, 1986) には 21 話の短編が収められており、これらは原題から推測できるように幽霊物語というジャンルに属すが、必ずしも幽霊が登場するわけではなく、超自然的な存在や超常現象などを扱っている話が多い。手法上この 2 冊はファンタジーの系列に分類される。また、ピアスは自ら短編作品を創作す

る以外に、『恐怖と歓喜』(*Dread and Delight: A Century of Children's Ghost Stories*, 1995) という幽霊物語のアンソロジーの編集も手がけている。

以上のことから、ピアスの創作活動の傾向として長編から短編への移行がみられることと、短編ではスーパーナチュラルの手法を用いたファンタジー系列の怪談奇談が多いことが挙げられる。そこで、本論では、まず最初にこれら 2 つの特徴的傾向に関してピアス自身がインタビューやスピーチ、雑誌に投稿した記事などで述べていることを検討することにより、なぜ彼女が短編という形式を選択してスーパーナチュラルな世界を描くのかという疑問に対する答えを探ることにしたい。

ピアスの年表(三宅、2004: 132-3)をたどってみると、彼女のその後の創作活動に大きな影響を与えたと思われる経験が 2 つある。そのひとつが 1945 年から 13 年間 BBC の学校放送部門(ラジオ)で脚本家兼プロデューサーとして勤務したことである。彼女は 1986 年に国際児童図書評議会(IBBY)の第 20 回大会が東京で開催された折に来日し、スピーチで次のように述べている。

I was trained to write for radio . . . Radio is concerned exclusively with sounds and with the silence between sounds. One of the most powerfully evocative sounds is that of the human voice; and—obviously—the most usual vocal sounds are words. So I learnt to write with a reliance on the power of the spoken words. My first two books were written while I was still working in radio, and I tried to make them—as I have tried to make any story I have ever written since—easy and worthy

and *right* to be spoken aloud—to be read aloud to children.

(Pearce, 1986: 70)

声に出して語られた言葉の力を信頼し、自分の作品が読み聞かせに適したものであるようにと常に心がけて書かれたピアスの作品は、その詩的な響きや音楽性と研ぎ澄まされた文体の冴えが伊達 (2004: 92) らによって指摘されている。

これに関連してもう一つ重要な経験は、ピアスが BBC 退職後の 1959 年から本格的なストーリーテリングの活動を開始したことである。BBC 時代から番組制作のために学校訪問はたびたびしていたようだが、子どもたちと向かい合って物語の読み聞かせをしながら、現実の子どもたちからの反応を直接受け止めるという経験を通して、ピアスは聞き手の子どもたちをひきつける語りの呼吸や間を体得し、それが彼女の作品の独特なリズムや表現を生み出しているといえる。

そこで、本論の第 2 部ではピアスの幽霊物語系列の短編集としては最初に発表された『幽霊を見た 10 の話』(*The Shadow-Cage and Other Tales of the Supernatural*, 1977) の中に収録されている「影の檻」(“The Shadow-Cage”) を取り上げて、ピアスが描いた一人の少年の恐怖体験の世界について検討する。その際、「子どもたちに物語を語り聞かせる人」という意味でのストーリーテラーであるピアスがこの短編を書くのに用いた表現上のさまざまな手法に焦点を当てて分析を試みる。

I. 短編に描かれるスーパーナチュラルな世界

まず最初に、ピアスが短編という形式を好んで用いる理由、およびスーパーナチュラルな世界を描くことが多い理由について考えてみたい。

＜短編作家としてのピアス＞

ネズビット (E. Nesbit, 1858–1924) やメイン (William Mayne, 1928–) 等の並外れた多産系の作家を比較の対象からはずしたとしても、今までにピアスが生み出した作品の総数は決して多くはない。彼女は主に短編作品を書く寡作の作家である。しかし、タウンゼンド (Townsend, 1996) らが指摘するように、ひとつひとつの作品の質が高いという定評を得ていることは確かだ。なぜピアスの場合は一つの作品を書き終えてから次の作品を発表するまでに人一倍時間がかかるのだろうか。この疑問に対する手がかりになると思われる記事がここにある。これはもともとピアスが BBC の子ども向けラジオ番組で『まぼろしの小さい犬』 (*A Dog So Small*, 1962) という第三作目の長編がどのように創作されたかについて語ったことを文字化したものである。彼女は物語を書くとはどういうことか、そして、その過程はどのようなものであるかについて次のように述べている。

A BOOK THAT IS worth writing, that you really care about, is only partly *made* . . . from the very beginning—perhaps even before you think of writing a story at all—the story must *grow*. An idea grows in your mind as a tree grows from a seed. The idea of the story is a seed, and it grows with the slowness of natural growth.

. . . I shall tell you mostly about growth and the encouragement of growth—the cultivation, as a gardener would say; and there will also be something about making, as a carpenter makes.

(Pearce, 1967: 317)

このようにピアスは物語を作るというよりもむしろ心の中でその物語の種

であるアイディアを暖めながら、それが木のようにゆっくりと育つのを待ち続ける作家なのである。だとすれば長編の物語を書くためにはより周回で長い「栽培」期間が必要なわけで、ピアスがこれまでに発表した 4 編の長編の間のギャップが一作目と二作目では 3 年、二作目と三作目は 4 年、三作目と四作目の間には結婚や出産、夫との死別等の彼女の人生の節目となる重要な出来事が起こっているが、実に 11 年という長い空白があるのもうなずける。

ピアスが短編に専念するようになるのは 1965 年に長女を出産してからである。2000 年に行われたイギリスの新聞のインタビューで、ピアスは「当時は短編を書く時間しかなかった」と述懐している。また、同じインタビューの中で、「読者は登場人物のことをよく知ることができる小説の方を好むものだ」というのが出版社の考えであるが、ピアス自身は「いろいろな人と束の間の出会いを楽しむことができるパーティーのような短編が好きだ」(*The Guardian*, 2000) と公言している。それでは、短編小説とはどのような特徴を持っているのだろうか。ディキンソン (1982) は次のような点を挙げている。

短いゆえに、短篇小説には細部の選択（その結果として節約と強調）が必要であり、そのゆえに、何よりも大切な統一（全体的効果、単一の効果）が可能となる。・・・あらかじめ定めた計画がなければ作家は短い紙面で選択による統一効果をあげられる筈がない・・・。短篇小説は本来、意識的な技術を要するものである。

（ディキンソン、1982: 76）

一つの物語を自然に育て、完成度の高いものに仕上げるためには決して妥協しないピアスとしては、文章の長さが限られた短編という形式の中に彼

女の想像力の産物をひとまとまりの完成体として凝縮させ、まるでひとつの建築物を創造するかのように、緻密な設計図に基づいて物語世界を構築することに喜びとチャレンジを感じているのではないだろうか。これにはピアスが BBC 時代に積んだ脚本家としての修業が大きく関与しているように思われる。実際、上記のインタビューで、ピアスは BBC 時代にあらゆる種類の物語を 20 分の番組用書き直しさなければならず、その結果、「縮約するために物語の構造を素早く見抜くことを身につけた」 (*The Guardian*, 2000) と述べている。

そして、もうひとつピアスが短編を好む理由は、彼女が 1959 年以来続けているストーリーテリングの活動と密接に関係しているように思われる。子どもたちに読んで聞かせることを常に念頭において作品を書くと、彼らの集中力が持続できる時間をどうしても考慮に入れる必要がある。もちろん、ストーリーテラーは長編の物語を途中まで紹介して、続きは子どもたちが自分の手で実際に本を手にとって読むように動機付けをすることはよくあるが、短編であればその物語を最初から最後までひとつの完結体として語り聞かせることができるからだ。

＜幽霊物語作家としてのピアス＞

次に、ピアスが超自然の存在や超常現象を扱った幽霊物語を書くことを得意とすることについて考えてみたい。このようなスーパーナチュラルな世界が描かれている作品は、その超自然的、非現実的要素のため、手法の上ではファンタジーの系列に分類される。では、ピアスはファンタジーをどのように解釈しているのだろうか。彼女はファンタジーを定義して、「現実の限界から開放され、遊びの自由を得ることによって、リアリズムだけでは表せない、より根本的な事柄を、非現実の出来事として表現する。それによってさらに深く現実の中に踏み込むことができる」(「朝日新聞」、

1986年8月26日)ものであると述べている。つまりファンタジーの世界はピアスにとって現実とは全く関わりのない、別個の切り離された世界ではなく、むしろ現実と地続きで、しかもより深いレベルで現実を認識する場を与えてくれる領域なのである。

トールキン (J. R. R. Tolkien, 1892–1973) の『ホビットの冒険』 (*The Hobbit, or There and Back Again*, 1937) や C. S. ルイス (C. S. Lewis, 1898–1963) の『ナルニア国物語』 (*Chronicles of Narnia*, 1950–1956) などの初期のファンタジーは「分離」→「周辺」→「統合」もしくは「全体性の回復」という明瞭な物語構造を持っていた (工藤、2003: 24)。彼らの主人公たちは日常の世界と決別して非日常の世界へ冒険の旅に出る。そして、そこで得た経験や知恵を携えて、ひとまわり成長した人間として再び日常の世界へ帰還するというパターンである。そこでは日常と非日常の世界が分離して存在していた。それに対して、ピアスのファンタジー作品の中に登場する主人公たちが入り込む異界は、彼らのすぐ身近に、まるで現実と表裏一体を成すかのように並列して存在している世界である。そこでは日常と非日常、現実と非現実、自然と超自然といった明確な対立が見られない。ピアスにとってはどちらも同質のリアリティーをもって迫ってくる真実なのであろう。このような世界観がピアスをリアリズム作家でもあり、ファンタジー作家でもあることを可能にしているのではないだろうか。

さて、今度は幽霊物語に対するピアスの見解を検討してみよう。1986年に来日した時に山田太一との対談でピアスは次のように述べている。

私は、スーパーナチュラルの話を書くのが好きです。それには読む人の、恐怖をかきたてるような話と、・・・スーパーナチュラルの手法を使って、現実の奥の深みにある実体にふれていく話が

あります。私は、スーパーナチュラルの手法を使わないかぎり、物語で人間のかかわり合いを深く探ることはできないと幾たびとなく考えてきました。

(『世界』498号、1987: 212)

この中でピアスは自分の書いた幽霊物語を2つの種類に分類しているが、前述の彼女によるファンタジーの定義と同様、ここでも現実の世界との密接なつながりが強調されている。ファンタジーもリアリズムも両方手がけながら、ピアスは本質的には「冷静なリアリスト」であると猪熊 (1990: 32) は言い切る。常に厳しく現実を見据えて、その奥に潜む真実を効果的に描くためにはスーパーナチュラルの手法しかないという強い信念を持った作家の姿がここにある。それと同時に、ピアスにはエンターテイナーとしての側面もあることを忘れてはならない。同じ対談の中で、この論文の後半で具体的に分析する「影の檻」(“The Shadow-Cage,” 1977) について、それは「読む人の恐怖をかきたてる話」の方に分類されるもので、ピアスはその物語を「徳育的な意図なしに、単にこわがらせられるのが大好きな子供たちを楽しませようと思って書いた」(『世界』498号、1987: 213) と言っている。

恐怖に関して、1995年にピアスが編集した子ども向けの幽霊物語集『恐怖と歓喜』(*Dread and Delight: A Century of Children's Ghost Stories*, 1995) の序文で彼女は子どもにとっていかに‘safe fear’ (安全な恐怖) が必要であるかを説き、更に幽霊物語の意義については次のように説明している。

Certainly they [ghost stories] can entertain, and that is no small virtue. The fear they induce should be pleasurable—the delight

is in the dread, and the fear should be imagination-widening. Fear becomes awe and wonder: the Present relates itself to the Past, the Known to the Unknown—to the Unknowable.

(Pearce, 1995: xix)

ここでピアスが述べていることは、ホリンデイル (Hollindale, 1997) が児童文学作品を分析する際の拠り所となる用語のひとつとして提唱している「エピファニー」(“epiphanies,” 喜びの啓示)に通ずるものであると思われる。ホリンデイルは子どもが成長する過程で自分が今人生の節目を迎えていると感じるような瞬間をエピファニーと呼び、それは具体的には “irreversible movements forward into adult life, achievements of independence, confidence and control, proofs of self-value and of value in the eyes of others” (Hollindale, 1997: 119) であると述べている。ピアスは表面的には単に子ども読者を怖がらせて楽しませようという意図で物語を書いたとしても、その基底には必ず主人公の子どものエピファニー的体験が盛り込まれているはずである。そこで、以下で試みる「影の檻」の作品分析を通して、主人公の恐怖体験が ‘safe fear’ の枠組みの中で、いかなるエピファニー的体験につながっているかを考察する。

II. 作品分析：“The Shadow-Cage”

1. 物語の構造

元田 (1963: ix) によると、短編小説は「導入部」、「展開部」、「終結部」という三つの部分から構成されるという。そこで、“The Shadow-Cage”の全体構造をそれぞれの構成部分に分けて分析する。

＜導入部＞

まず、冒頭でこの幽霊物語の怪異を引き起こす媒体となる「栓のしてある緑色の小さいビン」(the little green stoppered bottle) が遺物収集マニアの農夫ネッド・チャリス (Ned Challis) によって発見される。彼は「焼き払われた家」(Burnt House) の下方にある「口笛吹きの丘」(Whistlers' Hill) で畑仕事をしている最中にそのビンを見つけた。キャッスルフォード (Castleford) の博物館へ届けるほどの価値はなさそうだが、とりあえず家に持って帰ると、妻 (Mrs Challis) はうんざりとした冷やかな態度をとる。そこでネッドはとっさにそのビンを娘のリーサ (Lisa) に与える。しかし、そのビンの発見場所を娘に聞かれて、急にネッドが表情をこわばらせることから、その場所には何か秘密が隠されていることが暗示される。ここまでが導入部で物語の舞台となる場所とネッドがビンを持った経緯、およびそのビンがリーサの手に渡ったことが提示される。

＜展開部＞

その翌朝、リーサのいとこケビン (Kevin) が偶然そのビンを目にして、どうしてもそれを欲しがることから物語が動き始める。しかし、あれほど欲しかったビンなのに、いざリーサに貸してもらった時には、ケビンはすっかりビンに対する興味を失っていた。それどころか遊びの邪魔になるからと、それを校庭の隅に生えている草むらの中に隠したまま、ケビンはビンのことをすっかり忘れてしまう。帰宅途中リーサの家の前を通りかかった時によりやくビンのことを思い出し、それを彼女に返す約束を破ってしまったことに気付くが、あきらめてそのまま帰宅する。しかし、ケビンはリーサとの約束が気になってしかたがない。やはりビンを学校まで取りに行くべきだったと後悔しながらベッドに入ると、夢の中で「逃げ」とせかされたような気がして目を覚ます。そして、真夜中の今こそビンを取りに

行く絶好の時だという考えが浮かび、月明かりの中一人で家を出て走り始める。一方、その日に拾ったビンのことが気にかかっているネッドもなかなか寝つかれずにいると、11 時半頃誰かが外を走っていく足音を聞く。その後ケ빈は真夜中の校庭にたどり着き、隠しておいたビンを探し当ててつかむ。

これ以降はつかんだビンの魔力に取り付かれて、ジャングルジムの「影でできた檻」に閉じ込められ、口笛吹きたちに包囲されて捕らえられそうになるまでのケ빈の行動と、彼を助けるために追跡を開始したネッドが、ついに居場所を突き止めてケ빈をビンの魔力から解放するまでの経緯を、交互に順を追って語り進めてゆき、最後に両者の時間がひとつに融合されるようになっている。この展開部では、ケ빈の行動を中心にクライマックスに至るまでの恐怖感を盛り上げるために、ストーリーテラーとしてのピアスがさまざまな語りの手法を駆使して、読者の五感に直接訴えかけるように刻々とリアルに表現している。

＜終結部＞

終結部はチャリス夫妻がリーサと甥のケ빈を相手に Burnt House と昔そこに住んでいた、村人たちに魔女だとうわさされていた老女にまつわる遠い過去の暗い出来事について真実を語り聞かせるという形をとっている。なぜその老女の住んでいた小屋が焼き払われたのか、またネッドが拾った小ビンは老女とどのようなつながりがあるかについて説明が与えられた。一方、ネッドは博物館から栓を取って中身を調べ、その後きれいに洗浄されたビンを持ち帰っていた。母親の勧めでそのビンはリーサの花瓶になるが、彼女はビンの発見された丘がなぜ Whistlers' Hill と呼ばれるのか納得しない。しかし、ケ빈にはその理由がはっきりとわかっていることが彼の表情に表れていることをネッドが察して、物語はエンディングを

迎える。

このように“The Shadow-Cage”では緑色の小ビンをめぐって、それが犠牲者となる少年の手に渡るまでのいきさつを示す「導入部」、そのビンの魔力が効力を発揮して少年を捕らえそうになるまでを語る「展開部」、そして、ビンにまつわる村人たちの苦い過去の記憶が親から次世代へと語り継がれ、ついにビンは魔力を失い日常性を回復する「終結部」に至るという構造を持っている。

2. “The Shadow-Cage”に見られる表現上の手法

次に、ストーリーテラーとしてのピアスがこの短編の中で用いているさまざまな手法について、特に読者の恐怖をかきたてると同時に楽しませる効果のある表現上の手法について、具体例を引用しながら分析する。

<ゴシック・ロマンス的要素>

イギリスでは 18 世紀末から 19 世紀初頭にかけて、ゴシック・ロマンスと呼ばれる恐怖小説が大流行した。中世ヨーロッパで栄えたゴシック建築の教会や僧院、古城などを背景に、恐怖感を煽り立てることを目的とした怪奇な物語が繰り返り広げられた。ピアス自身が「読者の恐怖をかきたてる」ために書いたと述べている“The Shadow-Cage”にはゴシック・ロマンス的要素が随所に散りばめられている。

まず、この短編の中で過去と現在を結びつける媒体であり、ケビンに恐怖体験をもたらす元凶ともなる「ビン」は中世まではさかのぼらないが、リーサやケビンにとっては大昔と思われる四世代前、つまりリーサの母親の曾祖母が生きていたビクトリア朝のものである。しかも、そのビンは村

人たちに「魔女」だと信じられていた老女が住んでいた小屋の、藁葺き屋根の中に隠されていたもので、彼女がまじないをかけたり悪霊を呼び出すのに使う怪しい薬が詰めてあったビンということになっている。物語の最後でそのビンの内容物には科学的な検査の結果、ごく少量ではあるが「人間の血」が混じっていたことが明かされる。そして、この老女が住んでいた小屋は Whistlers' Hill にあり、今ではその小屋は草木の生い茂る廃墟となって Burnt House と呼ばれている。それは老女の死後、彼女の遺体の入った棺ごとその小屋は村人たちの放火によって焼き尽くされてしまったからである。この二つの地名は物語の導入部から登場し、最後まで重要な意味を持ち続ける。また、この物語の圧巻である展開部ではその大部分が狂気や魔力と関連のある「満月の夜」の出来事として語られている。真夜中の校庭でジャングルジムという昼間は子どもたちに人気のある遊具が、月光に照らされて「影でできた檻」に変貌し、ケビンを閉じ込めるのである。そして、終結部では中世の「魔女狩り」についての言及がある。

このようなゴシック・ロマンス的要素が、怖い本を読みたいという子ども読者の欲求を満たしてくれるのは間違いない。しかし、この作品がいわゆる恐怖小説とは一線を画しているのは、ピアスの主張する ‘safe fear’ を読者が体験することを可能にしている点である。

＜「ビン」の擬人化＞

物語の構造のところで確認したように、この短編の推進力となっているのは子どもの掌にも収まるようなサイズの「ビン」である。そこで、この「ビン」が作品の中でどのように描写されているか、物語の流れに沿って見てみよう。まず、冒頭の第 1 文は [1] “The little green stoppered bottle had been waiting in the earth a long time for someone to find it.” (9) となっている。「ビン」という無生物を主語にすることによって、そ

れに生命を宿らせ、自らの意志で特定の目的を持って長い間待ち続けてきたという不気味な書き出しとなっている。続く「展開部」でもビンが魔力を発揮して真夜中の校庭でケビンを追いつめるまでは、以下に示すようにビンの擬人化が続く。

[2] So the bottle travelled to school in Lisa's anorak pocket, where it bided its time all morning. (13)

[3] His [Kevin's] fingers closed on the bottle: it was waiting for him. (18)

[4] He [Kevin] held the bottle; the bottle held him. (22)

[5] . . . the little bottle fell and rolled to the middle of the playground. It lay there, very insignificant-looking. (23)

[6] Ned Challis hesitated, thinking of the bottle which had chosen to come to rest in the very centre of the playground, . . . (23)

ところが、「終結部」になると魔力を失ったビンは本来の「物」として表現されている。

[7] It was the same bottle, but the stopper had gone, and it was empty and clean—so clean that it shone greenly. Innocence shone from it. (28)

[8] When the flowers had been put in, it [the bottle] looked a pretty thing. (28)

このようにピースは物語の展開に合わせて、擬人化され自らの意志で行動する「魔物」としてのビンと、生命のない単なる「物」としてのビンとを

明確に描き分けている。特に冒頭の書き出し部分は、読者を一瞬にして恐ろしい物語の世界へ引きずり込む力を持っている。暗く湿気のある地中で何か邪悪な意図を持って、何十年の間辛抱強く待ち伏せしてきたビンのイメージがここで焼付けられる。[2] は息を潜めて時節が到来するのを待つビンの姿であり、[3] でついにピンは待ち続けていた餌食の手中に収まる。[4] は「影の檻」に閉じ込められたケビンが握っているピンを何とか振り放そうとしているが、ピンが離れない様子を表している。この直後ケビンはネッドに助けられてピンは彼の手から落ちるが、[5] [6] ではそれでもなお、余力で次なる犠牲者の目につくところに留まろうとするビンの企みが感じられる。ところが、[7] [8] では一転して、[1] の泥まみれで悪意を秘めたビンから、ぴかぴかに磨かれた可愛らしい無邪気なビンへと変貌を遂げている。そして、もう一つ重要な違いは、[1] では中に何か内容物がこびりついたまま栓のしてあったビンが、[7] ではその栓が取れて、中也きれいに洗浄されていることである。ビンの中に長い間閉じ込められていたエネルギーが解放され、清められることによってピンが日常性を回復していく様子が鮮やかな対比によって描かれている。

＜反復による強調＞

昔話の基本的な文法の一つに「三回の繰り返し」がある。例えば、『三びきのこぶた』では三匹の子豚が順番にそれぞれ違った材料で家を建てると、そのたびに狼が彼らの家を吹き飛ばしに来る。また、『ジャックと豆の木』では主人公は一人だが、彼は三回巨人の家を訪れて三つの異なる宝物を盗んでくる。このように昔話では、似たような行動が少しずつバリエーションを変えて何度か反復されることが多い。たいてい次第に内容がエスカレートしていった最終的に結末を迎えるという形をとる。昔話は古来口承伝承されてきたもので、ある出来事を繰り返し語ることで、ある一定

のリズムが形成されるとともに話を盛り上げ、聞き手に与えるインパクトを増幅させるという働きをする。子どもたちを相手に自らストーリーテリングの活動を行い、読み聞かせのテクニックを熟知しているピアスが反復という語りの手法を自分の作品に応用するのは当然のことと思われる。

“The Shadow-Cage” の中では二種類の「反復」が使われている。一つは上記のように同様の行動が三回繰り返されるというものである。まず、「ビン」は農夫ネッドから娘リーサの手に渡り、三人目にそれを手にしたケビンが魔力の犠牲者になるという話の成り行きになっている。そして、ケビンが校庭へビンを取りに行った晩、ネッドはベッドの中で聞いた足音が気になって二度ベッドから外へ出るが、三度目に支度をしてケビンの搜索に出発する。その途中ネッドは二度追跡の方向を間違える。一回目は学校がある村とは反対方向へ、二回目はケビンのいる学校を通り越して子ども広場まで行ってしまう。そこから半ば諦めながら引き返してきたところでようやく三回目にケビンの居場所を突き止める。これら一連のネッドの行動は、真夜中の足音の主が誰なのか、ケビンがどこで危機に陥っているかを知っている読者をハラハラさせる効果がある。更にもう一つ付け加えておくと、ケビンを包囲する口笛吹きたちの合図は、彼を中心に 3 つの異なる方角から聞こえてくるのである。

二つ目の「反復」は全く同じまたは同義の言葉や表現そのものを畳みかけるように繰り返すタイプで、これは“The Shadow-Cage” では特に多く使われている。以下の例で下線の引いてある部分が反復箇所である。

[1] He [Kevin] forgot the bottle.

He forgot the bottle completely. (14)

[2] He must be quick, his dreams seemed to nag. Be quick . . .

(15)

[3] Thinking of Whistlers’ Hill, he turned the front wheel of his bicycle away from the village and set off again. But now, with his back to the village, going away from the village, he felt a kind of weariness and despair. A memory of childhood came into his mind: a game he had played in childhood: something hidden for him to find, and if he turned in the wrong direction to search, all the voices whispered to him, ‘Cold-cold!’ Now, with the village receding behind him, he recognized what he felt: cold . . . cold . . . (20)

[1] では反復表現によってケビンがリーサから貸してもらったビンのことを「うかつにも忘れてしまった」という事実が強調され、そのためにこれから事件が起こるという予感を読者に与える。[2] の場合は「急がなければ」が繰り返し部分では斜体字になっており、ビンが「急げ」と直接ケビンに命令する表現に変化している。この部分は読み聞かせをする時には恐らくささやくようにゆっくりと語る部分である。悪夢の中で魔物のビンが少年を思いのままにコントロールしようとしている恐ろしい場面である。[3] ではネッドが追跡の方向を間違っ逆方向に行ってしまうということが表現をやや変えながら三回繰り返され、しかも「はずれている、はずれている」という彼の子供時代の記憶の中の声も二回の反復を二度繰り返すことによって強調されている。

＜二人の行動の同時進行的並列描写＞

「展開部」でネッドがケビンの追跡を開始する真夜中の 12 時のシーンから、同じ時間にこの二人がそれぞれ別の場所でどのような行動を取って

いたかが交互に語られるというパターンが採用されている。

[1] Ned Challis dressed and went down. As he let himself out of the house to get his bicycle from the shed, the church clock began to strike the hour, the sound reaching him distantly across the intervening fields. He checked with his watch: midnight.

In the village, in the school playground, the striking of midnight sounded clangorously close. Kevin stood with the bottle held in the palm of his hand, waiting for the clock to stop striking—waiting as if for something to follow. (19)

このように二人の行動が同時並列的に描写されることにより、読者はある時間の出来事を二つの異なる観点で見つめながら、次々と追いつけることができる。つまり、ネッドがなかなかケビンの居場所をつきとめることができないことに対する焦燥感と、ケビンに刻一刻と危険が迫っていることに対する不安感を交互に体験しながら読み進めることになる。追跡の開始からケビンの救出までに要する時間は三十分程度なのだが、凝縮された内容と高まる恐怖感のために実際よりも長い時間の出来事であるかのような錯覚を受ける。そして、この同時進行的並列描写の連続は、月を覆い隠していた雲が急に途切れて再び月光に照らされる以下の場面で、ネッドとケビンの時間と空間が一つに重なり合って終わりになる。

[2] In the sudden moonlight Ned Challis saw clear across the playground to where Kevin stood against the climbing-frame, with his hands writhing together in front of him.

In the sudden moonlight Kevin did not see his uncle. Between him and the playground gate, and all around him, air was thickening into darkness. Frantically he tried to undo his fingers, that held the little bottle, so that he could throw it from him. But he could not. He held the bottle; the bottle held him. (22)

この二つの段落は冒頭の書き出し（下線部）が全く同じになっており、ケビンの同じ行動を前者は遠くから客観的に眺めた時の視点で、後者は「影の檻」に閉じ込められた本人に密着した視点で描写している。月光を浴びてもケビンは依然としてビンを握ったまま口笛吹きたちの魔力に縛られているため、ネッドの姿が見えない。ケビンの周囲の闇は“air was thickening into darkness”と表現されているが、ピアスの描く闇は何か液体のような濃度を持ったものであるかのような印象を与える。

＜視覚・聴覚・触覚に訴える＞

この短編の「展開部」では前述のようにその大部分が月夜とはいえ暗闇の中の怪異が語られている。ピアスはこの恐怖感が最も高まる部分で読者の身体感覚、特に視覚、聴覚および触覚に直接訴えかけるような表現を多用している。例えば、真夜中の田舎道を走ってようやく学校にたどり着いたケビンが校門越しに月光で照らされた校庭を見ている場面は、読者が視覚的な想像力を働かせながら読むところである。

[1] It was all familiar, and yet strange because of the emptiness and the whitening of moonlight and the shadows cast like solid things. The climbing-frame reared high into the air,

and on the ground stretched the black criss-cross of its shadows like the bars of a cage. (17-8)

この部分の前半では白い月光を媒体としていくつかの対比が描写されている。まず、校庭というケビンにとっては「見慣れた」景色が月光によって「見知らぬ」景色に変容していること、「月光」と「影」の対比、更に emptiness から連想される「空間」と shadows が示す「平面」の対比である。ジャングルジムという言葉はすでに何回もこの物語の中に出てきているが、ここで初めてケビンを閉じ込める檻の役割を果たす魔物としての姿が明らかになる。後半部分でも in the air という「空間」と on the ground という「平面」の対比が繰り返されていて、前者には rear、後者には stretch という動詞が組み合わせられることによって、「高さ」と「長さ」という縦横両方向への広がり強調されている。色彩的にも月光の「白」と影の「黒」が対照を成す。この直後、ケビンは校門を乗り越えて校庭に入り、ピンを探し当ててつかむ。それから、最初の口笛が聞こえてくるまでの緊張感の高まりは触覚と聴覚に訴える形で次のように表現されている。

[2] He gripped the bottle and went on listening, as if for some particular sound. The minutes passed. The same dog barked at the same dog, bark and reply—far, unreally far away. The little owl called; from another world, it might have been.

He was gripping the bottle so tightly now that his hand was sweating. He felt his skin begin to prickle with sweat at the back of his neck and under his arms.

Then there was a whistle from across the fields, distantly.
(19–20)

犬やフクロウの異様な鳴き声が遥かなたから聞こえてくるように思われる現象は、何か超現実的な音が侵入する前触れである。口笛の合図とともに一気に超現実の世界が現実の世界になだれ込んでくるのをケ빈は全身で受け止めている。その後、その口笛を合図にジャングルジムの方へ向かって歩き出したケ빈が見たのは、実物よりも巨大化した「影の檻」であった。ここで強調されているのは実体としてのジャングルジムの高さ、つまり縦方向への広がりではなく、実体のない影の長さ、横方向への広がりである。ためらいながらもケ빈はその影の檻の中へ足を踏み入れてしまう。やがて雲が月を覆い隠してあたりが闇に包まれた時のケ빈の行動の描写は視覚と聴覚を刺激する。

[3] Even when clouds cut off the moonlight and the shadows melted into general darkness—even when the shadow-cage was no longer visible to the eye, he stood there; then crouched there, in a corner of the cage, as befitted a prisoner.

The church clock struck the quarter. (20–21)

[1] で見た「月光」と「影」の対比が再び使われているが、ここでは雲を媒体として「闇」の世界が「光」の世界を凌駕し完全に支配している。影の檻は目に見えなくてもケ빈に対してその威力を発揮しているのである。「闇」の勝利は魔力の勝利であるから、敗者であるケ빈の姿勢は相手に立ち向かう準備のできている起立状態から、弱気で攻撃を受けやすい

低い姿勢へと変化し、彼のしゃがみこんでいる場所も檻の片隅で、まさに従属的な囚われの身になったことを象徴している。

その後ケ빈は三方向から聞こえてくる口笛の音に全神経を集中させながら、影の檻の中で横たわってしまう。[2] でジャングルジムの影の長さが強調されているのをみたが、ケ빈の姿勢もそれに呼応するかのようになり、高い姿勢から低い姿勢へ、更に横たわることによって平面的に長い姿勢へと体勢を変化させ、影と同化している。このような状況の中でケ빈は Whistlers' Hill という名の由来の真実を直感的に悟るのである。

ついに口笛吹きたちがケ빈をめがけて攻勢に転じ、急速に接近してクライマックスに至るが、そのエスカレートしていく様子は視覚と聴覚に訴えながら、反復による強調の手法も取り入れて、次のように描写されている。

[4] For the whistlers had begun to close in slowly, surely:
converging on the school, on the school playground, on the
cage of shadows. On him. (22)

[5] For some time now cloud-masses had obscured the moon.
He could see nothing; but he felt the whistlers' presence.
Their signals came more often, and always closer. Closer.
Very close. (22)

[6] The darkness was closing in on him. The darkness was
about to take him; had surely got him.
Kevin shrieked. (23)

[4] はシネカメラが対象全体をロングショットで捉えてから徐々に部分をクローズアップさせていくような、映像的な視点移動の効果を狙った書き

方で、これによって広域から特定の一点への絞りが段階的になされ最終的にケビンへと狙いが定まっていく様子が手に取るように表現されている。[5] の月が雲に遮られた闇の世界では視覚に頼ることができないので、聴覚が研ぎ澄まされる。[4] のロングショットからクローズアップへの動きに呼応して、ここでは口笛吹きたちの合図の音が三段階でケビンに迫ってくる。[6] でも魔力の触手が徐々に伸びて獲物を捕らえるまでの様子が、競技の実況中継風に畳みかけるように語られ、ケビンの悲鳴で頂点に達する。

視覚に関してもう一つ付け加えておくと、この短編は色彩的にモノクロームの世界を描いているが、「終結部」で村人たちが老女の小屋に放火した時の様子が “The cottage burnt like a beacon that night, they say.” (27) とネッドによって語られている。「狼煙」(beacon) は色を明示しているわけではないが、ここでは闇に浮かぶ「赤」というイメージを喚起させる言葉である。それと同様に物語の最後でネッドがビンの内容物のうち他の物質よりやや多く検出されたのは “Blood. Human blood.” (28) だったと説明している。「血」も鮮やかな「赤」を連想させ、日常性を回復して「緑色」に輝くビンとともに、単調な「黒」と「白」の世界に強烈な色彩的インパクトを与えている。

＜物語を語る＞

ここまで「展開部」を中心にさまざまな表現上の手法を見てきたが、「終結部」ではストーリーテラーとしてのピアスの本領が純粋に発揮されている。というのは、この部分ではチャリス夫妻が現在 Burnt House と呼ばれている廃墟にまつわる、実際に起こった過去の出来事をリーサとケビンに語り聞かせるという形式をとっているからである。主にネッドが話を進めるが、チャリス夫人が合いの手を入れたり、補足説明を加えたりして話を

盛り上げるほか、ネッドが放火に加わった者に関する真実を語るのをためらって曖昧な言い方をする、すかさず次のようにたしなめる場面もある。

‘Someone!’ said Mrs Challis scornfully. ‘Tell them the whole truth, Ned, if you’re telling the story at all. Half the village went up, with lanterns — men, women, and children. Go on, Ned.’ (26)

更に、「終結部」ではチャリス夫妻が子どもたちに向かって一方的に語るのではなく、主に娘のリーサが話を聞きながら質問をしたり、意見をさしはさんだりする対話形式になっている。そのため、話し手と聞き手の自然な会話の流れがあり、両者のやりとりによって共同体の集団的な偏見と狂気が引き起こした悲劇が誠実に語り伝えられる。ここにはストーリーテラーと子どもが対面する時の要素の一つとしてピアスが挙げている “a common creative imagination” (Pearce, 1986: 71) の例が見られる。ストーリーテラーの独創性豊かな想像力と、聞き手である子どもの想像力があいまって、共同で一つの物語をつむいでいくのである。

おわりに

この物語の結末において主人公の少年ケ빈はまだ恐怖体験のショックから完全に立ち直ってはいない。しかし、物語の冒頭で読者が出会った、欲しいものがあればどうしてもそれを手に入れたがる甘えん坊でわがままな少年の姿はもはやそこにはない。超自然的な体験を通してケ빈が体得したことは、未知のものに対する畏怖の念であり、また丘の名前の由来を恐怖感の高まりの中で直感的に悟ることによって、遠い過去と現在がケビ

ンの中で一つに融合するということが起こった。この深い気付きはまさにエピファニー的体験と呼べるものである。ピアスが徳育的な意図を全く持たずに、子ども読者を楽しませるために書いたという “The Shadow-Cage” には、巧みなストーリーテラーとしての彼女の特徴が存分に生かされている。ピアスは物語の構成と、さまざまな語りおよび表現上の手法を駆使して、読者をひきつけつつ怖がらせる工夫を凝らす一方で、ケビンの危機をおじのネッドが救ったり、村に伝わる記憶の伝承が子どもたちにとって身近な大人によって、暖かい家庭的な雰囲気の中で行われるようにするなど、あくまでも ‘safe fear’ の枠組みの中でこの短編を構築することによって、独自のスーパーナチュラルな世界を展開している。

参考文献

- 伊達桃子 (2004). 「ピアスの短編作品論-瞬間に切り取る人生の諸相」、『現代英米児童文学評伝叢書 10: フィリッパ・ピアス』88-94、名古屋: KTC 中央出版。
- ディキンソン、L. T. (1982). 『文学の学び方』、東京: 南雲堂。
- Hollindale, P. (1997). *Signs of Childness in Children's Books*. London: Thimble Press.
- 猪熊葉子 (1990). 「フィリッパ・ピアスの世界-冷静なリアリストの目を持つ作家-」、『日本児童文学』424 号 32-38、東京: 盛光社。
- 川上泰徳 (1986). 「子どもの本世界大会に英国から参加した作家フィリッパ・ピアスさんに聞く」、『朝日新聞』1986 年 8 月 26 日。
- 工藤左千夫 (2003). 『新版 ファンタジー文学の世界へ: 主観の哲学のために』、横浜: 成文社。
- 三宅興子編 (2004). 『現代英米児童文学評伝叢書 10: フィリッパ・ピアス』、名古屋: KTC 中央出版。
- 元田脩一 (1963). 『短篇小説の分析と技巧』、東京: 開文社出版。
- Pearce, Philippa (1955). *Minnow on the Say*. Oxford University Press.
- Pearce, Philippa (1958). *Tom's Midnight Garden*. Oxford University Press.
- Pearce, Philippa (1961). *Mrs Cockle's Cat*. Constable Young Book.
- Pearce, Philippa (1962). *A Dog So Small*. Oxford University Press.
- Pearce, Philippa (1967). Writing a Book. *The Horn Book Magazine*. June: 317-322.
- Pearce, Philippa (1971). *The Squirrel Wife*. Kestrel.

- Pearce, Philippa (1972). *What the Neighbours Did and Other Stories*. Kestrel/ Penguin.
- Pearce, Philippa (1977). *The Shadow-Cage and Other Tales of the Supernatural*. Kestrel/ Penguin.
- Pearce, Philippa (1983). *The Way to Sattin Shore*. Kestrel Books.
- Pearce, Philippa (1986). *Who's Afraid and Other Strange Stories*. Greenwillow Books.
- Pearce, Philippa (1986). A Writer's View. In 日本国際児童図書評議会編、『なぜ書くか・なぜ読むか—1986 年子どもの本の全国大会』、第 20 回 JBBY 東京大会、69–72.
- ピアス、P./山田太一 (1987). 「物語は時間を越えて」、『世界』第 498 号 207–21、東京：岩波書店。
- Pearce, Philippa (ed.) (1995). *Dread and Delight: A Century of Children's Ghost Stories*. Oxford University Press.
- Pearce, Philippa (2000). *The Rope and Other Stories*. Puffin Books.
- Pearce, Philippa (2000). Still Exploring the Midnight Garden. *The Guardian*. October 14, 2000.
- Pearce, Philippa (2004). *The Little Gentleman*. Greenwillow Books.
- Townsend, J. R. (1996). *Written for Children: An Outline of English-language Children's Literature*. 6th American ed. Lanham: Scarecrow Press.