

# とびきり幸せなパートナー

——ルーシー・ボストンとピーター・ボストン——

田中 美保子\* (訳)

ルーシー・ボストンは、レディング大学で1972年に講演を行なった。講演後の質疑応答\*\*で、息子のピーターが挿絵を手がけていることについて、次のように語っている。『『グリーン・ノウの子どもたち』(以下『子どもたち』)の挿絵を描かないかともちかけたところ、ピーターは即座に同意してくれました。私には格別の喜びでした。こうして、私たちは『とびきり幸せなパートナー』になったのです』。



図1: 聖クリストファーと半月の2つの版『子どもたち』p. 160.

\*本稿は、Victor Watson 著 “A Most Happy Partnership” (2017) の翻訳である。原文は科学研究費による基盤研究 (C)「Lucy M. Boston 研究: 聴覚的感性と自然環境意識」プロジェクト (2016-) の一環として、研究協力者の Victor Watson 氏に依頼し、書き起こされた論文である。© Victor Watson 2017。

\*\*デニス・バツツとトニー・ワトキンスにより行なわれた。本稿の引用は、未発表の録音テープを起こしたものからとっている (以下同断)。

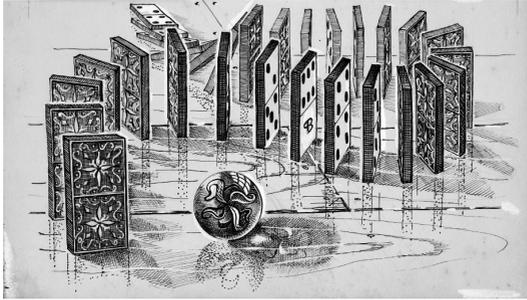


図2: ドミノ『子どもたち』p.123.

ピーター・ポストンは「グリーン・ノウ」シリーズ第1巻『子どもたち』用に、2種類の挿絵を描いている。まず、7枚の小さな線描画やピネットがある。1枚はトリーの彫り物のネズミの

単純な絵で、もう1枚はズアオアトリが紐を引っ張り、床板の隙間に隠れた鍵を露わにする場面である。筆者がもっとも気に入っているのは、ガラスのビー玉とずらりと並んだドミノとが描かれた絵だ。これは、「姿の見えない指」(p.122)<sup>\*\*\*</sup>が、1枚を押し、それによって他のドミノが倒れるところを描いている(図2)。(ドミノ1セットには28枚のコマが入っているのだが)この絵では3枚がすでに倒れていて、2枚が倒れるところ、23枚がまっすぐ立っている。ピーター・ポストンは、数えて確かめる読者がいるのを見越していたのだろう。

しかし、絵画の役目として重きが置かれているのは、1ページ丸々使って、その余白を裁ち落としにして挿入されている6枚の個性的な挿絵の方だ。いずれも、初期の版では、吸い込みの少ない用紙に印刷し、1枚ずつ手で挿入されていた。これらのうち最初のが口絵で、ピーター・ポストン自身が彩色して本のカバーにもなっている。「到着」と「歓迎」が、この物語の主軸である。それゆえ、16ページ(図3)で、主人公のトリー少年が舐先に座り、ボギスがあたり一面の洪水の様子をうかがいながら暗闇へ少年を安全に漕ぎ運ぼうと目を凝らしている瞬間を捉えた図柄は、実にぴったりである。挿絵全体は黒が主体で、印刷物につきものの四辺の余白がないことで、黒の感度がさらに増している。自分の日常世界からこの絵に目を凝らす

<sup>\*\*\*</sup> ページ番号は邦訳書のページを示す。使用した版は、巻末に「引用文献」リストとしてまとめて載せる。

読み手は、いつのまにか自分が絵の中に入り込み、この望まれている孤独な少年の到着の瞬間に自分が立ち会っていることに気づくだろう。

中央にあるのは、トリーが掲げているランプで、前景にあるほかのものすべてがその灯りによって浮き彫りにされている。灯りが線を導く——左側に覆いかぶさる裸の木の輪郭、黒い水面の波紋、木舟の側面、肩越しに振り向くボギス、そして、絵の右手の木々。しかも、ほかの灯りもある——灯り

の点いた窓と、洪水の水におぼろげに映ったその影だ。館はぼんやりした線で描かれているだけだが、どっしりと揺るぎなくそこに建っていて、洪水に囲まれていてもびくともしていない。絵にある強い牽引力により、舟がぐいぐいと前に進んでいる感じが迫ってくる。上方に眼を向け得た読者がいるとすれば、その眼は星がいくつか瞬く遠くの夜空へと引き寄せられることだろう。

ピーターの挿絵の多くが、細部を観察する喜びを伝えている。次のページ一杯の挿絵 (p. 101) では、トリーが「緑の鹿」に近づき、雪が音もたてずにそっと降り始めている。風もない。注意深い読者であれば、右手の中ほど奥にある館の控え壁 (訳注: 建物の壁を外側から支える出っ張り構造)、1匹のリス、草や落ち葉、川とその水面に映った木々、木から見ているフクロウ、上を見上げているトリーなどに気がつくだろう。この絵にはランプはないが、灯りがあらゆる方角から差している——まさに大雪の晩に起こることである。



図3:『子どもたち』p. 16.



図4: 正面の鏡の中の部屋『子どもたち』p. 141.

同じように、141ページの絵(図4)でも、「風景画」的構図で、おびただしい数の細々したものによって、トリーの寝室が描かれている。場面は夜であり、唯一

の光源はトリーの蝋燭だ。高い垂木が影になり、傾斜している天井は褪色してひび割れている。人形の家があるほか、揺り木馬や、陰影を帯びたロシアの人形や鳥籠に入ったズアオアトリがいる。中央には鏡もあり、部屋の様子を映し出す——だれかが真ん中に背筋をピンとさせて座っているベッド、反射している蝋燭、そして、小さなロシア人形。さらに、読者は、手前のソファ上に、だれか観察者がいることに気づく。これはトリーかもしれないし、鏡の向こうのベッド上の小さな人はリネットかもしれない。トリーの手は、現代的なパジャマに包まれ、それが壁に巨大な影になって、揺り木馬の影に挨拶している。ただし、この部分の芸術性のなかには遊び心もある。トリーとリネットが部分的に立場を入れ替えられているようなのだ。前景の人物はソファに寝転びショールにくるまれているが、いちばん奥の人物はベッドにいる少年のように見える。この挿絵は、テキストにある細部をただ単純に描写しているだけではない。これは、おそらく、トリーがその晩見る「すてきな夢」のひとつで、あとからは思い出せない夢なのである (p. 140)。

189ページの挿絵は、別の手法で描かれている。これは、黒地の上に白で描かれた非常に繊細な絵で、リネットが大胆にも窓辺のフクロウを追い払っ

ている図である。これは、過去のシーンだ。細部の大半が白で軽やかに素描されている——窓ガラスを叩いている少女の拳、磨かれた床板に反射した彼女の裸足の両足、フリルのついたペチコートと袖、椅子の端に結びつけられた木の枝、梢にいる鳥たち。ただし、窓自体には——氷柱とガラス窓の枠の四隅に積もった雪とともに——もっと堅牢でどっしりした風情がある。窓枠の線が、リネットの亡霊のような小さな身体から透けて見えている。

この挿絵は、ひとつ前の絵と好対照である。その絵では聖クリストファーが洪水の水の中を子どもを抱えて氷を砕きながら歩いている瞬間を強くしつかりした線で描いている（図1）。この絵にもリネットがいるが、寝室の窓辺に細小に描かれていて、犬のオーランドが傍にいて暗闇をじっと見おろしている様子は、まるで「ロシアのお人形みたい」（p. 158）と描写されているとおりだ。

ページ全体を使った6枚の絵の最後（p. 230）は、白黒反転図の最高傑作である。穏やかで雲ひとつない空から地面で起きている暴力的で不穏な出来事に至るまで、存在するものはすべて黒地に白で描かれている。少し遠くに立つ館は小さくも堂々としている。右上から射す荒々しい稲妻が場面全体、とりわけ「木なんぞあるはずのない芝生のまん中に一本の木が立っている」（p. 228）のを照らしだしている。オールド・ノアが、自らの根をそぎ、やみくもに動きまわって手探りしている。ピーター・ボストンは、ここで、自分の母親が二重の闇に抱いている関心を取りあげたようだ。テキストで、「目のないやつからかくれるには、どうすればいいのだろう？」（p. 227）とトリーが考える場面だからだ。こうした捉え方は、『グリーン・ノウの煙突』（以下『煙突』）で盲目の少女が真っ暗な煙突を通して逃げるときに再度繰り返される。

この絵では、あらゆる方向から、鮮やかに、恐ろしいほどはっきりと、稲妻が場面全体を照らす。トリーも、庭にいるすべてのものと同じように、一方向からの光ではなく、全身の完全な輪郭で描かれている。ただし、この絵は、二度目の稲妻が光る瞬間を捉え、いかにもこの挿絵画家らしい緊迫感に

よって「言葉で描画された」様を描いている。ここの文章は、助けが来るところなのかどうかは教えてくれない。「聖クリストファーさまが、ねがいをおききとどけになったのだろうか？ もう（中略）うごきだして下さってるのだろうか？」(p. 228)。これに挿絵がこう答えている。そう、聖クリストファーが中ほどに見え、肩に子どもを載せ、手に杖をもって大股に近づいてきているよ、と。

通常の余白や無駄を排しページいっぱい印刷されたこれらの絵は、絵画が語る物語の重厚さを表現するのにうってつけである。それにより、錯覚かと思ひ込みそうなほんのわずかな瞬間を繊細に提示したり、荒々しく神業的力を自信たっぷり描いたりできる挿絵画家の手によるものであることを読者に見せつけている。

\*

後続の巻では、はさみこむ形の挿絵は諦めなくてはならなくなった。これらを別途、上質の紙に印刷し手で糊付けしてはさみこむ工程は、あまりに労が多く高くついたからだ。

ピーター・ボストンは、代わりに、スクレイパーボード（別名スクラッチボード）を使い始めた。彼が用いたスクレイパーボードは、硬いボール紙に、やや厚めの陶土を塗り、その上に、白または黒の薄紙を敷いたタイプだ。ピーター・ボストンは、ほとんどの場合、白い紙の方を使っている。まず、必要な面に墨汁を塗り、そのうえで、尖った彫刻刀で黒い面を「削り」とることで、その下の白の層を見せる形である。このやり方なら、繊細で細かい細部まで挿絵を描くことが可能だ。印刷屋は、挿絵画家の、原画を反転（ときに縮小）する指示に従って、元のネガ（陰画）を印刷したのである（図1）。

この製作工程は、木口版画と似ていて、挿絵画家は黒地に白で絵を描く必要がある。この技法がもっとも単純明快にわかるのは、『煙突』のトリーが台所の流し台の下を探っている小さな挿絵 (p. 119) だろう。目に見える線は白のみで、スクレイパーボードの黒は下の層を露わにするために削り取られている。木版画やスクレイパーボードの彫刻では、白黒の反転を要する。つま

り、インクや鉛筆で線を引いておきながら、その部分は印字されないまま残るよう、削りとるわけだ。オールドノウ夫人がパッチワークをしている18ページの絵は、このことがよくわかるもうひとつの例である。この絵では、暖炉の明かりに照らされた部分が黒地に



図5:『煙突』p.18.

白の線で描かれ、ほかの部分が彫刻刀で削りとられている(図5)。

ピーター・ボストンは、スクレイパーボードを使い始めたとき、PBという組字をPを逆さまにしたものと合わせて用い始める。そして、それ以後、この組字そのものも、小さな鏡文字ながら、製作の独創的なリアリティを具現化する役目を担うようになる。

彫刻とスクレイパーボードの技法は、黒っぽい場面——好感がもてる感じでも、閉ざされた恐ろしい感じでも——を描くのにとりわけ適している。とはいえ、69ページの挿絵では、技法は同じながら、製作者の気分がそのどちらでもない。この絵が物語る核心にあるのは「闇」そのものである。何といてもトリーは「目が見えない」状態になり、それがどんな感じなのか解ろうとしているのだから。それに相反するように、この絵は光とエネルギーに満ちていて、早春の眩い微風の吹く日をぴったり写しだしている。エネルギーは、目隠しされ、オーランドの引っ張る方向に逆らって引く、トリーのきっちり正確な動きと姿勢のなかに見られる。光の眩さは、ほとんど葉のない木々の梢の向こうや、向こうの教会の尖塔とともに、遠くの空の平行線や斜線で示されている。

『煙突』に付された小さめの挿絵の中に、トマス・ビューイックの作品と類似したものがいくつかある。ビューイックは、ピーター・ボストンが絶賛



図6: 馬と馬車『煙突』p.217.

していたイギリス初の木口版画家の大家である。夜、馬車が到着する場面の絵(図6)では、腕の立つ彫刻師ならではの細密で緻密な技量が見てとれる。目に見える線は、手で掲げられた提灯か馬車の灯りによって照らし出されている。右下には、落ちる明かりに浮かび上がる草が見えるが、馬車の灯りの窓枠の形そっくり四角い模様にとどらされている。頭上高く、煌々と照る満月があり、夜空はさまざまな線で繊細に表現されている。

258 ページの挿絵は、前のページに描写されている恐怖を映し出している。

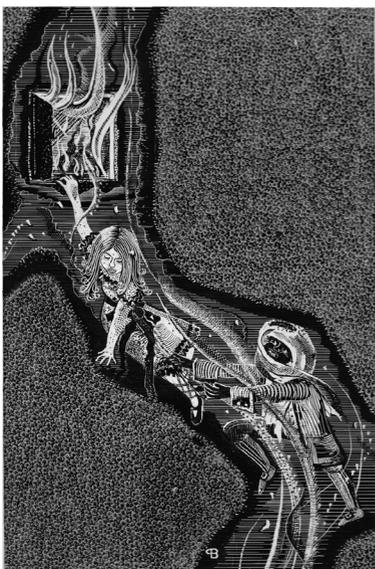


図7:『煙突』p.258

る。ジェイコブが盲目のスーザンを火事から救い出すため、燃える館の煙突を降りている場面だ(図7)。この挿絵は描き手にとってチャレンジだった。子どもたちふたりが、煙突をよじ登っているのではなく、降りているところだということが「見てわかる」ようにする必要があったからだ。これを達成するために、ピーター・ポストンは、手足をしっかりと踏んばらせ、ジェイコブは見上げ、スーザンは見下ろす構図で描いている(もっとも、彼女は目が見えないので、どこも見てはいないが)。劇的な絵だ。ジェイコブは頭

に濡れタオルを巻き、スーザンは煙管の壁に埋め込まれた鉄のかまちを握った手を今にも離そうとしている。煙が煙突に沿って渦巻き、炎が燃えさかる寝室から溢れでてきている。この小さく丸く削られた白い斑点のある湾曲した煙管の断面の周囲は、見ている者に行き場のない窮屈な空間に閉じ込められた恐怖を味わわせる。ジェイコブの両手と顔は黒地に白で、スーザンの方は白地に黒で描かれている。黒人の少年ジェイコブは目が見え、白人の少女スーザンは目が見えない。この暗闇と煤の状況下では、黒さや煤、盲目の子どもは——はじめて——弱点なくなる。こうしたパラドックスや価値の逆転がこの物語の真髄であり、それらがこの絵に表現、というよりも凝縮されている。

＊

『グリーン・ノウの川』(以下『川』)の17ページは、寝室にいる新しい3人の子どもを読者に紹介している。ふたりの少年は外を見ていて、アイダはたった今、外を見たところで、嬉しそうにニコニコして少年たちの方を振り返っている。大きな古い部屋は明るい、影もたくさんある。絵が強調しているのは、室内の子もたちのリアリティだけでなく、窓の向こうに見える遠くの夏景色がたっぷり広がる空間——ゆったりくねるウーズ川、教会の尖塔、木々、空の鳥たち、小さな遠くの風車——である。天井の裂け目から、この建物のたっぷりした年季がわかる。到着と歓迎の絵だ。ピーター・ボストンは、この彩色版をカバー画としても描き、それには、梁からぶらさがった地図と漢語を描き込んだ巻物を描き加えている(図8)。



図8:『川』原書のカバー画



図9: 川の発見『川』p.25.

この巻には16の挿絵が入っている。多くは1ページ丸々の大きさだが、そのどれも裁ち落としにはなっておらず、何枚かはスペース全体に対してかなり小さめだ。ビネットや小さめの章頭飾りがいくつもある。その中のひとつは、ふたつの理由で、「頭」飾りと言うのにふさわしい。何といても、湖で楽しそうに水浴びし、髪の毛の水滴を払おうとしているアイダとピンとオスカーの頭部を描いているのだから (p. 81)。この巻の挿絵は画調や画風が多種多様だ。ピンとミス・バンの

初対面の場面 (p. 13) では、ピンが東洋的なきちんと礼儀正しいお辞儀をしている滑稽な瞬間と対比して、軽薄さ剥き出しでむっつりと前のめりのミス・バンを描いている。一方、その次の挿絵 (図9) は、これとはまったく異なり、子どもたちのカヌーが、垂れている柳の枝の暖簾と水面に生えている葦の茂みをかき分けた、厳かな天啓の瞬間を描いている。へさきにいるピンを背後から捉えているため、読者は、ほかのふたりの子どもたちが、今、視界に入ってきて目にしているもの——向こう岸に建つ大きな屋敷、1羽の白鳥、掲示板、もう一艘の舟、それに、きらきら眩しい空——を見る。

とりわけ33ページの挿絵は、木彫の可能性を示す好例である。光と影の絵だ——上方の眩い夏の空に対し、水がほとんどない川の水門両壁にはさまれた日陰の漆黒。カヌー、子どもたち、アイダの手中の白鳥の雛、渦巻く水、大きな石積み目地、こうしたものすべてが、黒地の上に白で細密に彫り込まれている。上の方には、水門、水門管理人、木が何本か、くっきりしたシルエットとして、彫り残された黒で描かれる。ピンの姿は見えない。というのも、我々読者は、彼が目にしていてのものだけを見ているからだ。

子どもたちの自由な発想は、無謀なほど創意工夫に富み、鋭い。それを反映した創意工夫が挿絵にも要求される。ユーモアと恐れが共存し、暗闇と恐怖が光と安堵に包まれている。ある絵では子どもたちはカヌーでふぎけっこしているし (p. 39)、別の絵では、ガリガリの世すて人が薄気味悪いと同時に痛ましい感じで姿を現し (p. 63) たかと思うと、その次には、子どもたちのもとを不思議な飛馬が訪れることで、大真面目で喜ばしい瞬間がもたらされる (p. 92)。ほかにも、ガリバーのような挿絵で、カヤネズミの巣からピンの大きな手のひらへ踏み出している小さなオスカーを描いたものもある (p. 117)。最後に、想像上の冒険の仕上げとして、子どもたちは満月の下、縁起が悪いとされているワイルドハントの悪夢のような映像を目にする (p. 193)。満月の光は、影と柳細工でできたもろい姿に館を変えてしまう。

『川』を貫くのは「思索」への想いである。想像的な観点は、あらゆる意味での「反映」であり、それは、しばしば水面で表される。物語が、水底、水面、反射のイメージと想像に、何度も繰り返し戻ってくるのだ。このこだわりが凝縮されている挿絵がある (図 10)。子どもたちは心奪われ注意を払いながら「見ている」。固定した縁取りがないため、まるで、子どもの秘密の場所や一瞬を覗き見ることを許されたかのような印象を受ける。ピンは両足を空中に軽やかに跳ねあげ、船のへさきから水面に身を乗り出し、オスカーはすっと立って両目にかかる跳ねた毛を払い、アイダは片手を水の方に伸ばしつつ水中に目を凝らしている。平底舟は、その背後の葦の茂み、静止した水面が、細密に彫り込まれており、何もかもが実に完璧に水面に反射されているので、本を逆さまにしても、ほぼ同じ絵を見ることになる。

原版のスクレイパーボードには、だれか (恐らくピーター・ポストン自身) が「TOP (上)」と書いた印がある。印刷する人が水面上の本当の場面と、下の川面に映った場面とを判別できないかもしれないとわかっていたのだろう。実は、この上と下の場面は完璧に同一ではないため、その判別は重要である。見ている者の目は、平底舟の船側の上側の線よりやや上に据えられるため、水に映った方はやや異なる平面にやや異なる角度から描かれているのだ。

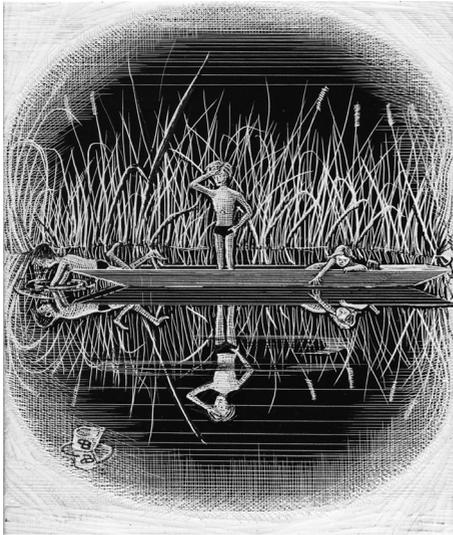


図10: 反射『川』 p.173.

ピーター・ボストンは、平面、遠近感、視点に関して厳密で専門的に精通した建築設計家だったのである。

本書のPBの組字はそれ自体がひとり歩きする。レンガや玉石の一部に溶け込んだ形で姿を現したり、二度、後景的に描かれたりしている。まず、カヌーに刻まれた銘として出てくるが、何とんでも圧倒的に愉快的な遊び心が見られるのは、この静止した水面に浮かぶ平底舟の挿絵である。この絵では、ぶか

ぶか浮いているゴミの上に描かれるのだから。「反映」(思索)することについての物語で、さまざまな影から成る挿絵の中で、PBの組字自体も鏡に映ったイメージを与えられているというわけである。

\*

『川』は難民についての物語である。「あたしたち、どこへ行ったらいい？」とアイダは問う。「いま、あたしたちの行くところはどこなのかしら？」(p.197)と。ルーシー・ボストンは、1972年にレディング大学で行なわれた講演後の質疑応答で、(それまでに書いた)自分の本は、主に、「孤独な迷える子どもたちと逃げ出したゴリラについてで、両者は、安全な場所ですっぱりと包み込まれるようになるのです」と述べている。

『グリーン・ノウのお客さま』(以下『お客さま』)では怒りが原動力である。収監と脱出、力と憤怒——しかもとびきり切迫した怒りについての物語なので、語りのペースも容赦なく緊迫感に満ちている。前述の1972年の質疑応答で、ボストンはこうも言っている。「極めて人間に近い動物を群れか

ら引き離して狭い檻に単独で閉じ込めるなどというのは許し難いことです」。

この作品では、作者があまりに熱を込めて真に迫った明晰さで活写しているため、挿絵は余分だと思えるかもしれない。ピーター・ボストンがはじめてキャプションを用いたのは、そのためなのだろうか。キャプションは「手書き」で、本文から引用したり少し変えたりして添えられているため、それぞれの絵は特定の文言や文とつながっている。この物語に挿絵を付ける最良の方法は、はかない反射の瞬間や、できごとのスピードに瞬く間に消えてしまう束の間の大切な理解の瞬間を素早く生き活きと捉えることである。読み手は、緊迫感をもって前に邁進する。おそらくは、大半の挿絵が——小さいものさえ——丸々1ページ与えられていることに気づきもせず。

我々読者は、「冒険好きの狩人」が熱帯雨林の中で、ゴリラの巨大な足跡を恐れながらまじまじと覗き込んでいる姿 (p. 7)、赤ちゃんゴリラが森の「親父さん (オールドマン) の寝床」ではしゃいでいる様 (p. 10) や、ピンがグリーン・ノウに到着し、階段を昇り、「竹にはった紙をとおして太陽のように明るくなった」ちょうちんに近づいているところ (p. 98) などを目にする。

挿絵の中には、幼いゴリラが檻に入れられた列車の最後尾で運ばれている絵 (図 11) のように痛ましいものもある。この絵でも、ピーター・ボストンは、得意技で、遠く人里離れた感じを表現している。夜空、月、遠くの山並み、大きくうねる川など。中ほど右手では、列車の前半分がトンネルに入りかけ遠くのカーブに隠れているた

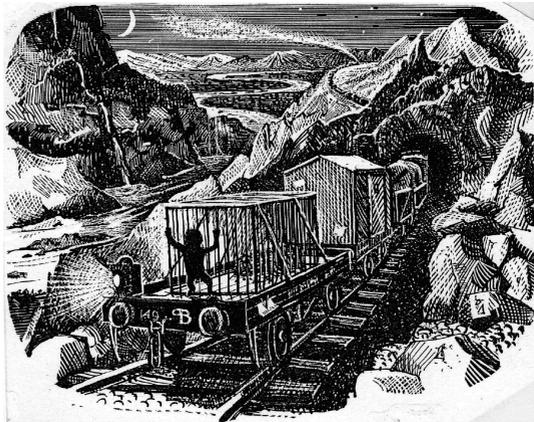


図 11: 列車の上の幼いハンノー 『お客さま』 p. 48.

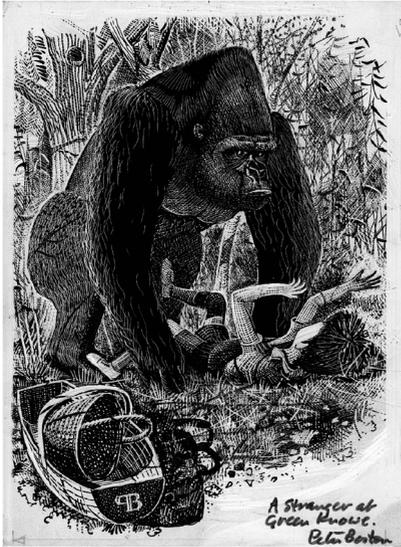


図 12: 「もうないよ」『お客さま』 p. 185.

め、蒸気機関車部分が見えなくなっている。長々しく連なる列車は、この章の最後に描かれる絶望的で悲惨な旅の脅威を感じさせる。「遠く離れた」感じは景色に留まるものではない。そういうところにこの赤ちゃんゴリラが連れて行かれようとしている。それも脅威の一部である。

55 ページの挿絵は、ピンとハンノーが動物園で対面する場面だ。この絵が並ぶページとその前のページでは、ピン自身の難民収容所での残酷さや監禁状態の苦い体験が語られている。そして、それに続くページ

では、ゴリラの取り乱して鎮めようのない怒りと欲求不満の描写が続く。ただし、絵描きは賢明にも、静かな瞬間を選んで挿絵にしている。少年とゴリラが互いを見定め、おそらく何かに気づいた瞬間なのだろう。

同じような双方向の反応が他の挿絵にも見てとれるが、ここでは、両者の間に檻の柵はない。まずはじめは、ハンノーが、グリーン・ノウの林で眠り込むピンを発見した場面である (p. 147)。

もうひとつは、前に描写された瞬間にぴったり呼応する驚くべき挿絵である (図 12)。ルーシー・ボストンの文章の本領は、いつも、読者の「目に見えるように」させることにある。画家の方は、このような挿絵で、語られた詳細を集約し、リアルな光景を創り出す。そうした瞬間は、233 ページにも現れる。ここでは、ハンノーは木の高い枝にいるピンに迫っている。また、最後に、ありえない (そして意図されなかったのにそうなった) コメディタッチのハンノーの挿絵 (p. 245)——館のフランス窓のところに仁王立ちしている図柄——もある。この絵を見ると、現代なら、トラやホッキョクグ

マが突然やってくるような話を楽しむ幼い子ども読者を思わずにいられない。199ページには、ピンが若いゴリラのように木に楽々と座り、中ほどの距離にいるふたりの男が近づいてくるのを見ている、遠近法を用いた典型的な挿絵がある。ふたりの姿は小さいが、読者には、ひとりが銃を携え、もうひとりが警官のヘルメットを被っているのがはっきりわかる。ハンノーは、ここにもいるが、描かれてはおらず、文章により、ハンノーが木の根元にて何が起きているか憤りながら注目していることがわかる。

長いあいだ抑圧されてきたハンノーの怒りとどてつもない力を示した絵もある。ピンが牛の「錯乱した疾走」からピンを救おうとする瞬間を描いたものだ (p. 251)。牛が大きく重たい体を前足で醜く持ち上げ、後ろ足としっぽと乳房を哀れなほど上へと振り乱し、地面近くに逆さになった頭をもたげている。ピンは、右端へ追いやられ、やや中心を外れたところで怒りたけるゴリラの強靱さに焦点が当たっている。

ただし、1枚だけほかの挿絵と異なるものがある (図13)。この絵には注がなく、具象とも抽象とも説明がつかない。本文中にもこれにぴったり合う記述はなく、唯一、風のありったけの力でピンは「よろめき、オールドノウ夫人は門の柱にしがみついた」(p. 217) という何気ない情報の提示しかない。ピンが想像したとおりハンノーは夜の嵐を楽しんでいるのだが、それも何

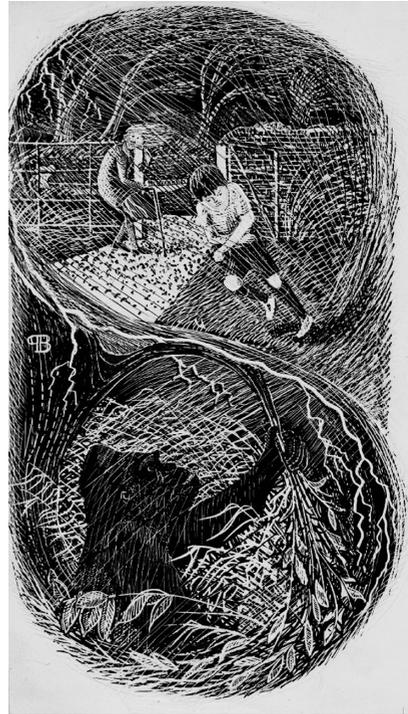


図13: 嵐の中のオールドノウ夫人、ハンノー、ピン『お客さま』p. 219.

ページか後になるまで描写されない (p. 227)。この挿絵は、同時進行する上下ふたコマの絵から成る。ただし、コマ (枠) は、(画を) 整理し、その内部で完結することを示している。どちらかといえば幻のようで、それが風と稲妻の線でぎゅぐゅと囲まれている。上側のコマでは、ピンは嵐に抵抗して横に体を傾け、老女の髪の毛は嵐で引き裂かれ、よろけて菜園に踏み入れかかっている。めちゃめちゃにもつれた白い線が雨と風の激しさを表している。下側の絵では、ハンノーが座っており、自由に力もちうる最後の瞬間を楽しんでいて、嵐の中、すっかりくつろいで幸せそうな様子だ。その顔は、作者ポストンが何度も本文の語りで言及しているとおおり、本質的に人間の顔である。にっこり微笑んでいるのだから。

最終ページにある終わりの絵は、巧みなまとめになっている。オールドノウ夫人が、アイダに、自分たちの仲間に入ったらどうかと誘い、ピーター・ポストンはプロッター (訳注: 吸い取り紙を付した道具) に写った鏡文字の住所を小さな挿絵に描いて締めくくっている。たぶん、ピーターのちょっとした逆さま遊びなのだろう。これを逆さまに印刷するには、挿絵画家は一度だけ、ただ普通の向きに、スクレイパーボード上に彫り込めば済むのだ。

ルーシー・ポストンは、かつて聴衆に向かって、『お客さま』の挿絵の中に、がっかりしたものがあると白状したことがある。自分の息子が「ひどく忙しい建築設計士」であると説明したうえで、自分の本に付ける挿絵を完成するために、徹夜しなくてはならなかったこともしばしばあったと言っている。作中のハンノーは、ガイという名のゴリラに刺激を受けて造形された。ガイは、西ローランドゴリラで、ロンドンのリージェント・パークにある動物園にいた。「ピーターはガイを見に行く時間がなかった」とルーシーは言う。「ゴリラを上手に描けたとは思えないんです」。とはいえ、彼女は、朝食のテーブルに現れた絵と「警察官をからかって木の上に座っている絵」は大好きだと認めてもいる。

ガイは、ロンドン動物園に1947年から1978年までいた。動物園最大の人気者で国中に知られた有名人でもあった。没後、ガイの像が動物園のため

に造られ、身体は剥製にされ、今でもロンドンの自然史博物館に陳列されている。ガイの映画やテレビ番組や流行歌なども作られた。ただし、筆者の知る限りでは、これまでに書かれた児童文学の最高傑作と言っても過言ではない作品の産みの親になったにもかかわらず、そのことに関してガイについて述べているものはひとつもない。

\*

『グリーン・ノウの魔女』（以下『魔女』）は、いささか満たされない作品だ。決意と不確かさとがぐらぐら混在しているからである。老女とふたりの少年の関係の構築の仕方や、この特別な館と庭と三人との結びつき方は、断固として確信させられる。ところが、当時は、作家自身が意図していた範囲を超えていたのではないかという形而上的な疑問が浮かぶのだ。1964年の時点では、思慮深い読者であればだれもが、グリーン・ノウ・シリーズは作家の手を離れてひとりでに進んでいると思えたに違いない。

この挿絵は、ピーター・ボストンのあらゆる技術を駆使して彫られているのだが、この絵の語りにおいて、彼が自分の芸術作品を結びつけることができるような深い統一テーマ感を発見した兆しはまったくなく、それにより、テキストと挿絵間にある不思議な有機的響きをもたらすことが可能になっている。全部で11枚の挿絵があり、ほとんどがページいっぱいのおおきさである。それぞれが、物語の特別な瞬間に嵌め込まれ、そのほとんどがフォーゲル博士の魔法の細部を重ねて描写している。別の顔を映している鏡、小屋内部の荒々しいお面とヤシのマットなど。これらのページ全体に挿入された挿絵の中には劇的なもの（p. 165: ハンノーの魂を呼び出すために

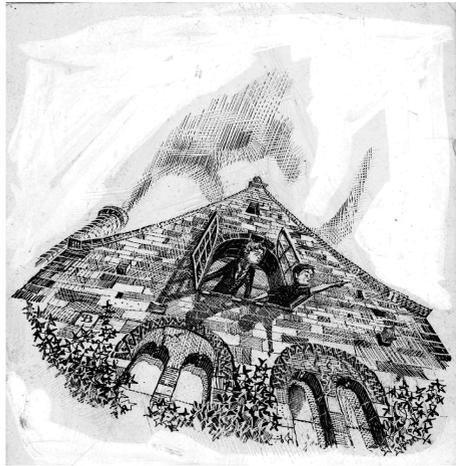


図 14: 休暇の始まり『魔女』p. 13.

ピンが魔法を使っている)、ぞっとするもの (p. 179: 少年たちが蛇に執拗に襲われている) などがある。それでいて、もっと小さな挿絵 (図 14) はまったく異なり、ピンとトリーというグリーン・ノウの館に戻りたてのふたりが、屋根裏部屋の窓から田舎の景色を見渡して思わず身を乗り出している姿を、濃やかに愛嬌たっぷりに描いていたりする。建築設計士の目ならではの珍しい視点で、高い切妻を下から見上げた構図になっている。そして、ずっしり重たい壁の石を、限りなく軽い平行線や斜線をやわらかく走らせて表現している。子ども時代における帰郷の魅力と歓迎の意を表現した完璧な絵である。

『イチイのお城』は 1965 年に出版された作品で、著名な子ども向けの挿絵画家マージェリ・ギルによるきれいな挿絵が付いている。1972 年の質疑応答で、ルーシー・ボストンは、これらの挿絵について直接的に非難するようなコメントはしていないが、自分の本が「他の挿絵画家が手がけた絵と共に世に出る」のは耐えられないと述べている。『海のみたまご』が 1967 年に出版されたとき、ピーター・ボストンが再び絵を手がける役を取り戻し、前と同様に線画とスクレイパーボードを駆使した。この物語は、コンウォールのリザード半島にあるカインス入り江 (コウ) を訪れたときに着想を得たものである。ここは、イングランド最南端の半島で、ルーシーは自伝『メモリー』の中で、息子ピーターの挿絵を「まったく申し分ない」(p. 425) と評している。

『海のみたまご』では、哲学的空論や懐疑に惑わされることがないのが明白な単純明快な語りで、危機と危険を冒すことについて示されている。ふたりの幼い少年たちは、好奇心旺盛な子どもなら惹かれる類の危うい危険に、無謀にも真剣に晒されながら、神秘的で魅惑的な海岸を探索する。『海のみたまご』は、我々が住んでいる世界の「溢れんばかりの豊かさ」と「神秘」を祝った作品で、ピーター・ボストンは、その祝う心にすっかり入り込んでいる。

4 枚のページいっぱいの挿絵は、まるで、4 枚ひと続きとなっているかのようであり、際立っている。まず、1 枚目は、海と地面とが出会う微妙な場

所を捉えた絵である（図15）。手前に見えるのは、岩と草と花のクローズアップで、両側にフレームを形作っている。やや離れたところには、ふたりの少年——油を引いた布と防水帽姿——が、腹ばいになって岩の水たまりを覗き込んでいる。その水たまりが、今度は、水を細い水路と岩間へと注ぎ入れ、岩間に向けた目を遠くの海へと導いている。絵全体には、遠くも近くも雨がしきりに降り注いでいる。周囲にも上方にも、夢中になったふたりの少年の周囲至るところに動きがある。絶え間なく満ちる潮、潮の満ち引きで現れる岩の海岸線。挿絵は繊細かつダイナミックだ。人の手が入っていない自然が、絶え間なく自ずから再生し続けている絵である。

次の挿絵は、少年たちが水中のトンネルを通っている図である。黒地に白で光源を彫り込み輪郭を定めて描く構図の完璧な例（図16）である。唯一の光は中景にあるトンネルの端から発せられている。てっぺんはほぼ完全に真っ暗で微かな線が重い岩の天井の存在をそれとなく示し、さらに、膨れ上がる水しぶきに頭や肩を照らされながら泳いでいる少年たち、その手前には



図15: 雨の中で『海のたまご』 p. 79.



図16: 水中のトンネル  
『海のたまご』 p. 92.



図 17: 水際でパジャマを脱ぐところ  
『海のみたまご』 p. 137.

輝く波のいっそう大きなうねりが、射し込んでいる光によってしっかり示されている。

3つ目(図 17)は、見事な美しさと簡素さの挿絵である。兄弟がふたり、水際でパジャマを脱いでいるところだ。片方は上方に手を伸ばし、もう片方は膝を曲げて前屈みになっている。少年たちは、わずかな白で輪郭を描いた黒いシルエットで、月光がふたりの影をでこぼこに砂に落としている。右手の人間は、ボストン家で所有している小さな硬木の立像にヒントを得たものだ。おそらく、ピーター・ボストンは、この像を手にしながらか、あるいは、脳

裏に刻まれた記憶に基づいて描いたものだろう。少年たちの背後には、星明りに照らされた羽根のような薄っすらとした雲の下に、巨大な月が空低く昇っている。このわずかな瞬間に、きらきらした海辺の安全と危険が同時に埋め込まれている。危険とは、水に潜り深海の洞穴へと泳いでいくことにある。それが、満月に照らされて露わになっている。

4つ目の、トビーがトリトンに導かれている挿絵(p. 147)は、暗く、恐ろしいほどの閉塞感だ。読者は、急いで口絵を見返そうとするかもしれない。そこには、このすぐあと、トリトンが幼い冒険者たちを深海の「荒々しくも広々とした砦」へと率いていく瞬間が描かれている。その場面は、ルーシー・ボストンによって豊かで生き活きと細部にわたって描かれてもいる。ただし、驚きもある。ルーシー・ボストン作品にお馴染みの読者でも愕然とするショッキングとさえ言えそうな驚きだ。ここで強調されるのは、静寂で

も静かな音でもない、大騒音なのだから。「つぶやき声や、ラッパの音、きいきい声、水の精のパーティで聞こえるような歌声などがあたりにあふれているのも（中略）トビーの呼び声もジョーには聞こえ」なかった（p. 146）ほどに。この長い描写に、騒音がある種人間の敵であるという含みはない。そうした音も、大きな世界の一部、成長過程の子どもたちが直面し理解するようになった方がよい危険や不思議の一部なのである。この多様で何回もくりかえされる大騒ぎは、執拗なまで詳しく長々と数ページにわたって続き（pp. 146-152）、読者は——ふたりの物語中の少年たち同様に——そこから無事抜け出すと胸を撫でおろす。

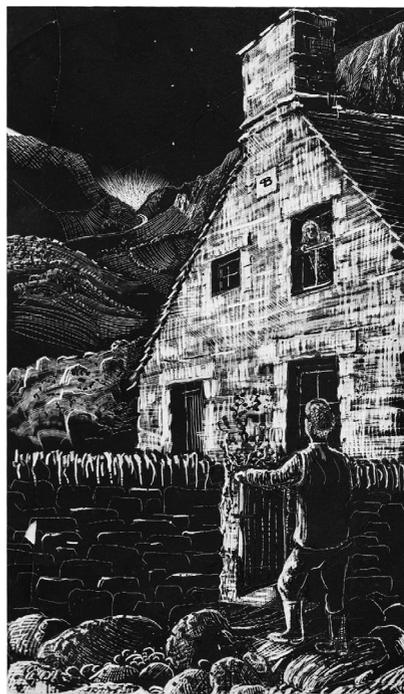


図 18: 安全な場『海のみたまご』p. 164.

その数ページ後に、より特徴的な挿絵がある。ふたりのおとなが静かに話している、平和で穏やかな絵だ。ひとりが館の上の階の窓から見下ろしている近く、切妻壁上方に家を建てた者の印として PB の組文字が入っており、暁の最初の陽光が丘に現れつつある（図 18）。これこそが、危険を冒した子どもたちが戻るべき安全な場である。

ルーシー・ポストンは、前述の 1972 年の質疑応答で、「私はパラダイスに住んでいる」と述べた。ただし、それに続けて、彼女の館や庭が絶えず都市化や公害や醜悪なものの波に侵食されているとも言っている。「山々や谷間の愛されてきた一本一本の木ばかりではありません」とポストンは言う。「あらゆる野性の豊かな命が息づいているのに、いつか新しい町を建てると

めに根こそぎにされ、この地球そのものが危険に晒されているのです」。ボストンは地球温暖化について何も知らなかったが、土地の景観だけではなく公害の危険について十二分に理解していた。「公害は空気や水や土地に起きるだけではなく、殺虫剤や除草剤は野鳥や野の花を台無しにするだけではありません。それらは人間の精神をも汚染し、萎えさせるのです」(下線筆者)。

「私たちは、この、愛おしい、生きた星、強情で手強い脅威にあふれ、際限なく多彩さと美しさに満ち、山ほどの他の生き物、私たちとよく似ていて、実はみな、私たちと——たとえ植物であっても、あふれんばかりの豊かさや神秘で、そもそも共通の起源から発生したものとして——先祖的にはつながっている——分かち難い種族たちとともに共有しているこの星について、それぞれの種としての記憶をどうやったら生き活きと保ち続けることができるのでしょうか？ そうした豊かさや神秘に照らし合わせてみたとき、私たちは(中略)自らにふさわしい場を見出すことができるかもしれないのではないのでしょうか。」\*\*\*\*

この「あふれんばかりの豊かさ」を守り損なうと、我々人間の想像力すべてが乏しく細ってしまうと、ボストンは確信しているのである。

「というのも、あらゆる想像力は、外から与えられるものに基づき、削られているものだからです(中略)さもなければ、想像力がともに戯れるものがなくなってしまう」。

これゆえ、ボストンにとって、大海原は「思考に絶対必要な概念」なのである。ボストンは、レディング大学の講演時に、デニス・バツツとトニー・ワトキンスに、これを失った自らの苦い経験として、最近発見した「大海原の真ん中に、水平線の端から端までゴミのカーペットがびっしり敷き詰められている」ことを当時知っていたら、『海のみたま』——自らのお気に入り

---

\*\*\*\* Boston, Lucy. *Lucy Boston Remembered*. (Oldknow Books, 1994), p. 13.

で、この数年前に出版された作品——  
を書き得なかったことに気付いたとも  
語っている。また、1973年のエマ・  
フィッシャーによるインタビュー\*\*\*\*\*  
でも、トリー・キャニオン号座礁事件  
によるコンウォール海岸線の石油汚染  
の問題に触れている。

世界中の大洋に広がる大きな汚染問  
題に関する新たな知識は、ボストンに  
後悔をもたらし、『海のとまご』を生  
むきっかけとなった海の「あふれんば  
かりの豊かさ」という、彼女が初期の  
ころ抱いていた世界観を打ち砕いた。  
だが、ピーターがその世界観を理解し  
共有していたことを彼の挿絵が示して  
いる（図 15, 16, 17）。



図 19: 4本柱のベッドの中のリビイ  
『リビイ』 p. 15.

\*

『海のとまご』の後、ピーター・ボストンは、スクレイパーボードに彫るの  
を止め、代わりに、もっと柔らかくてでこぼこの大きい紙にペン画を描くよ  
うになった。『リビイが見た木の妖精』（以下『リビイ』）は、夏の洪水の時に、  
川辺の館と庭を訪れた少女の物語である。著者がヨークシャーを訪れた後に  
書かれた。英語の書名（*Nothing Said*）が示すとおり、リビイが経験する大切  
なことは、「何も語られない」。感じられ、考えられ、見られるだけである。  
そうした瞬間が、新しい手法による一番はじめのピーター・ボストンの絵に  
表現されている（図 19）。この時、リビイは、4本柱のあるベッドに歩いてい

---

\*\*\*\*\* Fisher, Emma & Justine Wintle (Eds.). *The Pied Pipers — Interviews with the influential creators of children's literature* (Paddington Press, 1975), p. 282.

くところで、閉じたカーテンが木の幹や枝のようになり、木々の葉の合間から、おそらく少女らしきものが顔を覗かせている (p. 14)。(筆者にはこの顔を見つけることができなかったのだが、ひよっとすると?)

次の挿絵 (p. 27) は庭の場面で、背の高い草やシダやジギタリス、それに加え、太陽でかすむほど遠くまで向こうに長くまっすぐ伸びた路がある。その路の中ほど、よく目を凝らすとずっと先に、犬のくものすのとても小さな姿が見える。この方が前の絵よりも軽くふんわりしているが、どちらも印象に基づく絵で、あらゆるものが無秩序に描かれている。消えたりなくなったる前に、さっと一瞥し、素早くスケッチしたような場面である。

『川』に、子どもたちが澄んだ水を覗き込んでいる挿絵があった。ここにももう1枚似た絵がある (図20)。リビイが、暑い夏の太陽の下、裸になり、

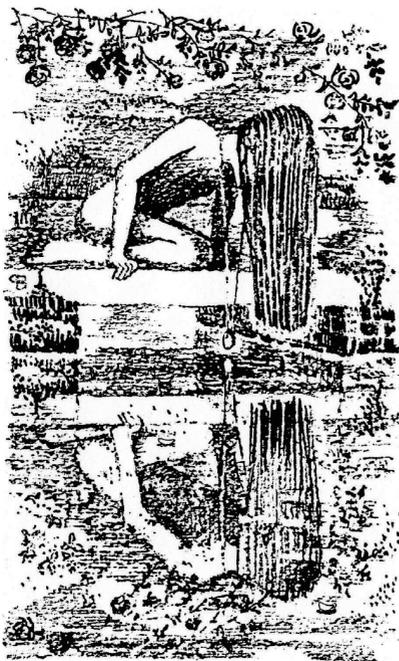


図20: 裸のリビイ『リビイ』p.67.

水浸しの庭に屈みこみ、澄んだ水の中に野いちごを見つけている絵だ。前と同様、水には水面より上にあるものすべてが映っているが、何もかもが同じというわけではない。光と遠近感にわずかな変化がある。この絵では、視点は「出会い」の瞬間に引き寄せられる。そこでは、リビイの長い毛髪が落ちて水面に向かい合い、ペンダントも水の鏡像に完全には触れていない。

119ページでは、リビイが1本の木の下に座って木々の葉や空を満足げに見上げており、その様子は大嵐の時のハンノーに似ている。とはいえ、どの挿絵も、静かで平穏な絵というわけではない。107ページと

109 ページの 2 枚の絵では、騒然とした荒々しい場面が描かれている。まず、巨木が大風で倒れる瞬間が目に入り、それから生き延びた 3 本の木、そして、月へと目が向く。ジュリアが言うように、「もう 2 度と、月があつた木を照らすことはない」のだ。ところが、次の見開き (p. 113) では、リビイが 4 本柱のあるベッドに再び戻っている絵が描かれる。魔法がかつた神秘的な瞬間だ。木を失つた木の精が隠れ場と慰めを求めてやってきて、リビイは、彼女を安心させなだめて眠りにつかしてやる。木の妖精は、裸で長い黒髪をしていて、洪水の庭にいたリビイ自身ととてもよく似ている。

ピーター・ポストンは、これら後期の作品で用いた紙のおかげで、異なる手法で描くことができるようになった。そうした挿絵の多くがペン画で、ところどころに黒いフェルトペンを用いて、わずかに波うちでこぼこしたりしている水彩紙に描いている。挿絵は、エネルギーや動きを表現するのに効果的な多様な手法で印象に基づいて描かれており、夢のような題材や魔法がかつた題材を提示するのにとりわけ成功している。

こうした多様さは、次の作品にも非常に適している。『ふしぎな家の番人たち』(以下『番人たち』) は非常に独特の作品である。この本には、そこらじゅうに顔があるのだ! 幼いトム・モーガンは、家に侵入したとたん、それに気づく。奇妙な顔もあれば、怖しい顔もある。頭部だけの顔もある。読者がこの本を開くと、目に飛び込んでくるのはそうしたもの——いくつもの顔と頭である。

出だしの文章は、家が「新しくできたばかりの工場町 (中略)、立体交差点や、トンネルや、一方通行道路や、歩道橋や、高くそびえるビルの群れに」囲まれた、暗黒郷 (ディストピア) 時代を予期させる (p. 5)。これだから、古い館には番人が、開発業者から護るために必要なわけである。ピーター・ポストンは、本じゅうをそうした番人でいっぱいにし、容赦なく嫌悪を覚えさせたり、堂々とぞっとさせたり、ときにはふざけて悪戯してみたり、ときには奇妙に間抜けにしてみたりしている。

ただし、やさしく揺らめくような館の絵も 1 枚だけある (図 21)。庭と塀の



図 21: 館と庭『番人たち』p. 13.

門、トムが魚釣りにやってくる川沿いの遊歩道も描かれている。(イングランドのセント・アイヴズ近くのルーシー・ボストンの家を訪ねたことのある読者なら、ひと目でわかるだろう。とくに、川のそばの遊歩道から館に行ったことのある人ならば)。

挿絵の中には、瞑想的だったり神秘的だったりするものもある。とはいえ、大半は、グロテスクで不穏な顔に伴う、発見と直面の驚きの瞬間を表現している。トム自身の顔がクローズアップに入っていた折にも、そ

れもまた不気味な表情で描かれている。こうした絵は1枚として、読者をほっとさせることはない——おそらく最後の絵 (p. 101) を除いて。その絵は、ひねくれ、意地悪くはあるのだが、トム自身が一員、番人たちのひとりなのかもしれないと自ら認めていることを示しているように思えるからだ。

グロテスクでぞっとする嫌な想いがここを支配している。トムが見つけた館内の奇妙な物たちは、たったひとつの役目、つまり、家を護る役目を持っているだけだ。文章と挿絵が絶妙に組み合わせあって、容赦なく困らせ、迫ってくる。

何かの番をすることは、「よみがえった化石ヘビ」(『リビイが見た木の妖精』所収、以下「化石ヘビ」)でも作品の軸になっているが、様子は異なる。守護するのは、顔ではなく、過去の荒っぽく手強い力であるからだ。また、こ

の物語の少年は、家ではなく、化石へびを発見する。その化石が、生き返り、おとなの背丈まで大きくなる。このような奇妙な話では、幼い読み手にとって、挿絵は正確かつ雄弁であることが求められる。グロテスクさはない。多くは、素朴な家庭的な雰囲気があり、お馴染みの平凡な生活や日常における一瞬や態度を引き立てる明晰な線で描かれている。143 ページでは、ロブは、自分の寝室の床に横座りして、ヒーター



図 22: 作中最後の絵  
「化石へび」 p. 200.

の下に化石を押し込もうとしている。ところが、その翌朝、彼は、石からへびが抜け出ていなくなっているのに気づく (p. 145) が、150 ページで、へび——再びヒーターの下にいる——はさらに大きくなっている。挿絵はこの文脈にそって続く。すっかり大きくなったへびは、163 ページで脅しに来たちびっ子ギャングの団を脅して追い払い、167 ページでは夜はロブのベッド上に滑って乗ったり、ロブがとぐろを巻いたへびをベッドカバーの下に隠したりする (p. 172)。コミカルな 1 枚もある。186 ページで、酔っ払った牧師が、何やら悪魔の類、へびの首と頭を持った人間を見たと思ひ込む場面だ。ほかにも、まだ成長しきってはいないへびが雌鶏の卵を飲みこもうとしている瞬間を、劇的で真に迫る鮮やかさで示した絵もある。

ルーシー・ボストンの後期の小説のテーマのひとつは、子どもたちが危険を冒して向こう見ずに遊び、願わくば危険に満ちた宇宙を理解するに至る必要性の提示である。そうした理解の瞬間が、この奇妙で説得力ある物語に付された最後の挿絵で達成されている。円形の「枠」に、空低く昇った巨大な満月が特徴的な絵であるが、伸びたへびがとてつもなく長いので、その円形の枠からはみ出している (図 22)。

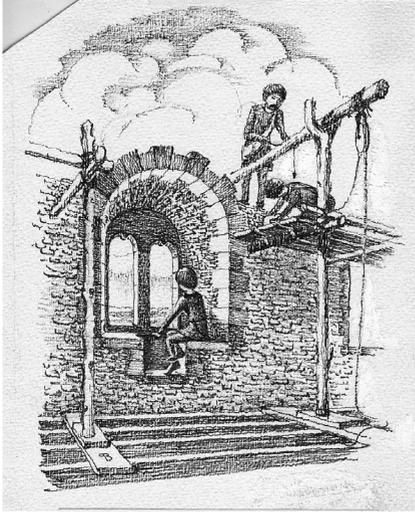


図 23: 建設中のノルマン式の館『石』 p. 13.

\*

ルーシー・ポストンは、結局、半分物語上の愛する館や庭の話を終わらせなかった。1972年の質疑応答で、今後、家屋敷が生き延びるかどうかが恐れていることを告白している。というのも、道に迷ったり恐怖を覚えたりしている人たちが歓迎され包み込まれていた避難所であった館自身が、今や脅威にさらされ、擁護を必要としていると気づいたからである。そして、『魔女』の12年後、彼女は

再び館の話に立ち返る。ピーター・ポストンが『グリーン・ノウの石』（以下『石』）の草稿を読んだ時、時間を超越した生と死と変化の超常的神秘にどうやって挿絵を付けたらよいか戸惑ったかもしれない。懸命にも、ピーターは核になっているイメージを掴んでいる——タイトルにも語りにもあるとおり——「石」である。館とふたつのとても大きな椅子が石で造られており、それらが情け容赦のない変化や破壊の脅威に直面して耐える物語が、そのイメージの中心になっている。おまけにピーターは建築家であるから、建築の材料や現場の作業に精通しているのである。

挿絵の多くが、ノルマン時代の石の建築現場の実際を示している。その中の1枚は、家が建設中で屋根がなく、2列のノルマン式窓の上側の壁が造られつつある場面である（図23）。ロジャーは窓の下枠に座って、遠くの田園風景を見ている——ちょうど、ピンとトリーが何百年も後にそうするように。同様に、大きな石の暖炉——この物語シリーズの一番初めにトリーが到着して以来ずっとそこにあったもの——が、31ページに現れる。石の煙管を造り始める場面で、厚い木の板や、床の根太、石灰質の漆喰の山の中にあ

る石工の金ごてなどが描かれている。歴史上の別の時代に、ロジャーは、この館が、完全に「あらい土器のような感じの四角い泥のかたまりででき」(p. 108) たものに取りつかれたことがあることを発見する。窓に造りつけられた腰掛けが、ようやく完成し、121 ページに再び現れる。そこには、石はきっちり角を付けられ、新しく材木を切ったばかりの寒さよけの木の雨戸も描かれている。さらに、151 ページでは、ロジャーは、ひどく啞然とさせられた四角い赤い建物が、壁だけを残して消えているのに気づく。それに対し、古い館は 1970 年代にも (2017 年現在も) まだそこにある。

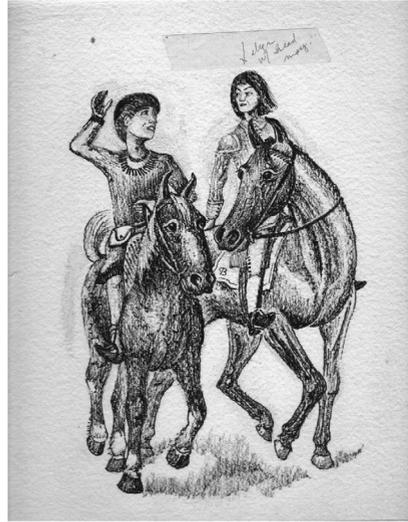


図 24: 騎乗するロジャーとトビー  
『石』 p.87.

遠近感とは、常に、この挿絵画家を魅了してきたようだ。70 ページのロジャーが自分の足元を見下ろしている場面では、珍しい視点が導入されている。また、99 ページの絵では、リネットが伸ばし短めに描かれた腕が、読者の注視めがけてまっすぐ突き出されている。図 24 は、ロジャーとトビーと一緒に馬に乗っている絵で、馬は、独特の軽やかな精度で描かれていて、優美で重さがないように見える。読者の視点は非常に低いため、背景は木も、丘も、遠くの教会も、何も見えない。ただ白さがあるのみで、ヒルダ・ルイスの『飛ぶ船』——もうひとつの歴史を遡って子どもたちが旅する物語——の挿絵を手がけたノラ・ラヴリンの空気感のある図法に似ていなくもない効果を生み出している。

\*

若年の読者は実利的で、時として知ったかぶりである。彼／彼女たちは、

挿絵画家が語られたものと事実を一致させているかチェックするのが好きだ。もし、ずれがあったら、そのことを脳裏に記憶する。効果として、正確さに対するこうしたこだわりは、もう一度特に注意して読み直す結果をもたらす。絵は、また、物語が進行する中で、ちょっと休憩する場所として働きもする。最も文字通りで非想像的な挿絵でも、この休憩所を提供し得る。しかし、また、豊かで刺激的な場合でも、あるいは、動きや謎に満ちている場合でも、それぞれの挿絵は、そこからひとりずつ読者を通し、雰囲気のある視覚的な形作りへと招き入れ、文字で書かれた物語に巡らす彼らの想像を変容させる、小さな秘密のドアの働きをするのである。

1972年の講演後の質疑応答で、ルーシー・ポストンは、トリーの造形はピーターと緊密な関係があると説明している。「トリーは、私の息子の思い出です」ルーシーは言う。そして、少しのちに、次のように言い足している。「私は孫を欲しかったのに叶わなかったので、私なりに孫をもつ方法でもあったのです」。自分の創造した物語の中に息子が想像的に存在するうえ、実際にその息子が挿絵をつけるという事実は、さぞかし満足感を与えたことだろう。

ものを書くことについて尋ねられた折、ルーシー・ポストンは、自分はただ報告がうまい「レポーター」であるに過ぎないと応えている。「ただ率直にレポートしている感じ」で、「それを見たことがありさえすれば、そのことについて書けるのはほぼ疑いようがありません」と言う。また、自分には絵的想像力はまったくないのに対し、ピーターの方は、「私にはただ頭に思い浮かべることしかできないものを、まるで魔法のように描くことができる」(『メモリー』、p. 378)。さらに、「作家は、見ることによって対象を知るようにすべきだと提唱するか」と尋ねられて、ルーシーは、どんな類の尊大なもったいぶった物言いや一般化は一切拒絶する、とも言う。「ノー、かしらね。私に言えるのは、それが私ができる唯一のことで、私にはどんな想像力もないけれど、見えはする、としか言いようがないのです」。

こうした一見ずいぶん単純な物言いから、ルーシーとピーターは、異なる

見方で世界を見ていることがわかる。ただし、彼女にとっては、試す必要のある心理的困難はなにもない。ルーシー・ボストンは、見え、書ける。その息子は、見え、描ける。

ピーターは、自分の母親の小説に挿絵をつける仕事に、ふたつのはっきり異なる技術を導入した。慎重に厳密に、言葉を「視覚的に描き写した」ものがある。一方、語りの最も深部にあるテーマどうしや、ルーシー・ボストンの時に悩ましい先入観の中で最も緊張するものを結びつける、直観的通り道を見出している。どうしたら、こうした理解が個人の一生内で達成できるのだろうか。それは我々の把握できる範囲を超えているのだろうか。いや、もしかしたら、まったく「達成」されておらず、ただ直観としてそこにあるだけ、親密に知られているだけ、なのかもしれない。

#### 引用文献（邦訳版）

- ルーシー・M・ボストン『海のみくら』猪熊葉子訳、岩波書店、1997年。  
——『「化石へび」(『リビイが見た木の妖精』所収) 長沼登代子訳、岩波書店、1980年。  
——『グリーン・ノウ物語1 グリーン・ノウの子どもたち』亀井俊介訳、評論社、2008年。  
——『グリーン・ノウ物語2 グリーン・ノウの煙突』亀井俊介訳、評論社、2008年。  
——『グリーン・ノウ物語3 グリーン・ノウの川』亀井俊介訳、評論社、2008年。  
——『グリーン・ノウ物語4 グリーン・ノウのお客さま』亀井俊介訳、評論社、2008年。  
——『グリーン・ノウ物語5 グリーン・ノウの魔女』亀井俊介訳、評論社、2008年。  
——『グリーン・ノウ物語6 グリーン・ノウの石』亀井俊介訳、評論社、2009年。  
——『ふしぎな家の番人たち』ト部千恵子訳、岩波書店、2001年。  
——『メモリー ルーシー・M・ボストン自伝』立花美乃里・三保みずえ訳、評論社、2006年。  
——『リビイが見た木の妖精』長沼登代子訳、岩波書店、1980年。

#### キーワード

ルーシー・ボストン、ピーター・ボストン、挿絵、木口版画、スクレイパーボード（スクラッチボード）、繊細、大胆、遠近感、白と黒の対比