

人形を贈るということ

—ユゴー、アナトール・フランス、ホフマン、ヴィリエ・ド・リラダンの小説における
人形を介する「三者関係」—

六川 裕子

1. はじめに

文学作品、とりわけ小説の中に人形が描かれる時、その人形にはどのような意味があるのだろうか。この問いは、見かけ以上に複雑なものをはらんでいる。というのも、人形とは何か、という定義をすることが、そもそも非常に困難な問題だからである。人形に関する文化的な研究においてもしばしばこの問題の難しさが強調され、人形の正確な定義や概念化がほぼ不可能であることが指摘されている¹。人形と彫像などとの境界も確定しにくい²、それに加え、「人形」と呼ばれるものは人や生き物の形をしているものだけに限られない。意思を持って動くタイヤや怪獣映画の着ぐるみ³、治癒してほしい体の部分をかたどった奉納品 (ex-voto) や、さらにはインターネット上のキャラクターである初音ミクといった存在⁴までも「人形」についての考察の中で取り上げられているのを見れば、その対象がかなり広い射程で捉えられていることが分かるだろう。こうした研究上の例を挙げるまでもなく、幼い子供が全く生き物の形をしていない身の回りの物(歯ブラシやおもちゃのブロック、物にプリントされた平面的なイラストなど)も人物や生き物に見立てて「人形遊び」をしている様子を見たことがあれば、「人形」として扱われるものがその形にとらわれないことは容易に理解できるのではないだろうか。

ここでは、こうした人形の本質に関わる一般的な議論には踏み込まない。そのテーマの扱いの難しさ故に、本稿では論じる対象を狭い範囲に限定し、小説作品の中で人形が贈られる場面や状況を取り上げて考察していくこととする。人形が必ずしもその形態や材質によってのみ定義できないとすれば、重要なのはやはり、その対象(オブジェ)を「人形」として扱いもてあそぶ、人間の態度、人間がその対象との間に結ぶ関係性であるということになるだろう。その人間と人形との関係性というのもまた非常に多様で捉え難いものであるが、人形への愛着関係については、澁澤龍彦の「人形愛」に関する論考が知られており、その影響で、人形研究と言えばハンス・ベルマー(ベルメール)や四谷シモンといった作家の球体関節人形、大人の倒錯的な欲望の対象としての特殊な創作人形、というイメージが強くついてしまっている。しかしながら、人形文化研究者の菊地浩平が、人形についての考察が球体関節人形ばかりに限定されてきた傾向に違和感を

¹ 金森修『人形論』、平凡社、2018年、pp. 47-76。菊地浩平『人形メディア学講義』、河出書房新社、2018年、pp. 8-13。

² 増淵宗一の『人形と情念』(勁草書房、1982年、p. 47)でも、人形と彫像の区別は不明瞭であり、大きさや素材だけで定義できないことが述べられている。

³ 菊地浩平『人形メディア学講義』、前掲書、pp. 9-10、91-129。

⁴ 菱田一仁『人形遊びの心理臨床』(箱庭療法学モノグラフ 第7巻)、創元社、2017年、pp. 37-39、255-265。

表明しているように⁵、やはり子供の玩具としての人形というのが基本的なあり方であり、人形と子供の関係がまずは重視されるべきではないだろうか。澁澤も「玩具考」で、人形を含む玩具とは本質的に子供の領分に属するもので、それを愛する大人には幼児型性格が認められると書いている⁶。成人の人形愛に病的で逸脱したものという印象があるのも、子供時代のものであるはずの人形への愛着を成人になっても引きずっている、と認識されるためであろう。

人形は本来、子供との結びつきのイメージが強いものであり、本稿で取り上げる人形が贈られる場面は、基本的には大人から子供へ贈られるという構図になるのが自然である⁷。やはり、骨董品としてのアンティークドールや民芸品でもなければ、大人への贈りものとして人形が選ばれることは稀であり、また大人がいわゆる「人形愛」の対象としての人形を入手する場合は、人に贈られるのではなく自ら選んで購入したり、自分で理想の人形を創作したり（あるいは注文に従って作らせたり）、というシチュエーションが多く考えられるからである⁸。そして子供と人形との関係に関しては、精神医療のセラピーで用いられる人形についての研究である、菱田一仁の『人形遊びの心理臨床』に、興味深い記述がある。これは子供がおもちゃなどを使って遊ぶ様子の観察から心理分析を行ったり、その遊び自体が精神的な問題を治癒する働きを持ったりするという、遊戯療法での人形の使われ方をテーマとしているのだが、そこでセラピストと患者である子供と人形との関係を「三者関係」と表現しているのである。菱田は厳密には、大人のセラピストと子供とが共に対象としての人形に相對する場合のみを「三者関係」とし、子供と人形の間だけに関係が成立していて、セラピストがその関係を客観的に眺めたり、子供が人形を自分の代理として使ってセラピストと関係を持つようとしたりする場合は、三者関係に満たない「二・五者関係」と呼んで区別している⁹。本稿ではこのような細かい区別はせず、子供が人形を介して大人と関係を築こうとするという事例に注目し、この2人の人物の間を仲介する役割を人形が果たす「三者関係」という考え方を参考にして、小説の中で人形が果たしている機能について考察していきたいと思う。

取り上げるのは、ユゴー（Victor Hugo, 1802-1885）の『レ・ミゼラブル』における、ジャン・ヴァルジャンがコゼットに人形を与える場面、アナトール・フランス（Anatole France, 1844-1924）の『シルヴェストル・ボナールの罪』の、主人公の子供時代の思い出の場面と、夢に出てきた妖精にそっくりな人形に驚く場面、ドイツのロマン派作家ホフマン（Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822）の、「くるみ割り人形とねずみの王さま」と「砂男」、そしてヴィリエ・ド・

⁵ 新井素子、菊地浩平（聞き手）、「インタビュー 素子とぬいの悲喜こもごも」、『ユリイカ 特集・ぬいぐるみの世界』、青土社、2021年1月号、p. 53。

⁶ 澁澤龍彦「玩具考」、『少女コレクション序説』、中央公論新社、2017年改版、p. 183。

⁷ これは人形の「贈与」であり、これによって人間の社会的な関係が形成されるという点で贈与論とも関わりを持つと言えるが、本稿での考察には哲学的、社会学的な贈与論の概念を参照する必要はないと考え、この先でも取り上げない。

⁸ その点で、愛する人形が本物の人間になる、という同様の結末を迎えるギリシア神話のピグマリオン物語とカルロ・コッローディの『ピノッキオの冒険』（1883）が、どちらも製作者が自ら創作した人形に愛情を抱く物語であるという共通点を持つことは、示唆的であるのかもしれない。

⁹ 菱田一仁、前掲書、pp. 170-180。

リラダン (Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, 1838-1889) の『未来のイヴ』である。それぞれの作品において、人形を贈るという行為を通じて人形が登場人物の間でどのような意味や機能を果たしているのかを検証し、それぞれを比較対照することで、人形というテーマが持つ性格の一部を明らかにすることができるのではないだろうか。

2. ヴィクトル・ユゴー『レ・ミゼラブル』(Les Misérables, 1862) : コゼットの人形

2.1. 無縁の幸福の象徴としての「女王さま」

長大な小説である『レ・ミゼラブル』の中でも、宿屋を営むテナルディエ夫妻に預けられて過酷な生活を送る少女コゼットをジャン・ヴァルジャンが救い出す場面は、非常に強い印象を与えるものである。この作品の政治的、社会的な面に注目した研究では、このメロドラマ的な場面が詳しく取り上げられることはあまりないようだが、2012年にはフランスの教科書出版社が、この人形にまつわる場面を抜粋して『コゼットの人形』*La Poupée de Cosette* (La Librairie des Écoles, 2012) というタイトルの小冊子を出版しており¹⁰、現代でも広く親しまれている有名なエピソードだと言えよう。

第二部「コゼット」の第三章「死んだ女への約束をはたす」の中に、「4 人形の登場」(IV *Entrée en scène d'une poupée*) という節があり、このタイトルの通り問題となる人形はここで登場する。このように短い一つの節が人形のために充てられているだけでなく、人形にまつわるエピソードはこの先かなりの紙幅を割いて丁寧に描かれていくのであり、人形が重要な役割を持つものとして扱われているとすることができるだろう。さらに言えば、*Entrée en scène* は俳優が舞台上に登場する時の表現であり、まるで人形が重要な役割を演じる役者として、この物語という舞台の中央に堂々と登場してきたかのようなイメージを与え、ユーモラスであると共に暗示的である。クリスマスの晩に、暗い森の中の泉に一人で水汲みに行くことを恐れ、何とか行かずに済むように祈っていた8歳のコゼットが、テナルディエのおかみについて水汲みを言いつけられてしまい、桶を持って表に出たところから、「人形の登場」は始まる。宿の前に並ぶ屋台店の中の玩具屋の店頭の人形が並べられており、鹿島茂は『「レ・ミゼラブル」百六景』の中で、当時はクリスマスではなく元日に子供たちがお年玉としておもちゃなどを買ってもらう習慣があり、この露天商たちはそれに備えて店を出していたのだらうと指摘している¹¹。店頭の人形の中でも一つの「すばらしい人形」が、村中の子供たちの注目を集めており、次のように描写されている。

一列目に、そして前面に、商人は白い布を背景にして、2ピエ近い背丈の大きな人形を置いていた。それはバラ色のクレープのドレスを着て、頭には金色の逆毛をつけ、本物の髪の毛とエナメルでできた目を持っていた。一日中、このすばらしい品は10歳以下の通行人たちの驚嘆的になって陳列されていたのだが、モンフェルメイユには、子供にこの人

¹⁰ Michel Manson, « La poupée de Cosette : quand Victor Hugo soulignait l'importance du jeu pour les enfants », *The Conversation*, le 22 juillet 2021 (<https://theconversation.com/la-poupee-de-cosette-quand-victor-hugo-souignait-limportance-du-jeu-pour-les-enfants-164096>). 2022年9月6日閲覧。

¹¹ 鹿島茂『「レ・ミゼラブル」百六景』、文藝春秋、1994年、p. 148。

形を買い与えるほど金のある、あるいは金遣いの荒い母親はいなかった。エポニーヌとアゼルマもこの人形を見つめて何時間も過ごしていたし、コゼット自身も、こっそりと、というのはそのとおりで、思い切ってこの人形を見に行っていたのだ。¹²

打ちひしがれていたコゼットは、この 60 センチほどの豪華な人形を目にすると、一時自分の辛い状況も忘れ、そのまましばらく見とれてしまう。彼女はこの人形をひそかに *la dame* と名付けていたが、この *dame* は身分の高い女性を指す総称であり、「貴婦人」や「奥方」といった日本語に近いように思われる。しかしながら、歴史学者のミシェル・マンソンがオンラインで公開している論文では、この *dame* とは *Notre-Dame*、つまり聖母を意味しているのであり、このエピソードの舞台となっているクリスマス、さらにコゼットの目にはこの店が「天国」のように、店主が「神様 (*le Père éternel*¹³)」のように見えたということと結びついているのだと指摘されているのである¹⁴。とは言え、教会に行ったことのない 8 歳の少女が着飾った人形につけた呼び名を、「聖母さま」と訳すのは、あまりふさわしくないだろう。コゼットもそこまで明確なイメージを持ってこの言葉を使っている訳ではないように思われる。聖母マリアの呼び名には「天の元后」というものもあることから、ここでは「天の女王」というニュアンスを込めて、佐藤朔の翻訳に倣い「女王さま」と呼ぶことにする。その「女王さま」の人形を、初めて近くから眺めてコゼットが抱いた思いは、次のようなものである。

この店全体が彼女には宮殿のように見えた。この人形は人形ではなかった、それは幻だった。陰鬱で冷たい悲惨のどん底に呑み込まれた、この不幸で小さな存在の前で、幻想の輝きのようなものの中に現れたのは、喜びであり、壮麗さであり、豊かさであり、幸福であった。コゼットは、子供らしい無邪気な、悲しい分別で、自分とこの人形を隔てる深淵を推し測った。こんな「もの」を持つには、王妃さまか、少なくともお姫さまでなくてはならないだろう、と彼女は思っていた。そのバラ色の美しいドレス、美しいなめらかな髪をじっと眺めて、こう考えていた。「なんて幸せなんだろう、このお人形は！」¹⁵

ここで注目したいのは、コゼットが人形を「女王さま」と呼ぶ行為の中に、この人形は自分には絶対に手の届かない物であるという意識が表れているという点である。人形が自己を投影する対象となるということは、澁澤龍彦が人形愛とは自己愛であると断じたり¹⁶、先に触れた『人形遊びの心理臨床』で、心理学的に人形を「私であって私でないもの」（自己を投影して同一視することも、自己の負の部分を負わせて切り離すことも可能なもの）と定義したりといったところでも

¹² Victor Hugo, *Les Misérables*, édition établie et annotée par Maurice Allem, Gallimard, 1951, p. 424 (Bibliothèque de la Pléiade). 以下、日本語訳には、ユゴー『レ・ミゼラブル (二)』、佐藤朔訳、新潮社、1967 年 (1996 年改版) を参照した。

¹³ *Ibid.*, p. 424.

¹⁴ M. Manson, *op. cit.*

¹⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 424.

¹⁶ 澁澤龍彦「少女コレクション序説」、『少女コレクション序説』、前掲書、pp. 22-23.

明らかにされている。子供の人形遊びとは基本的に、人形に投影した自己の内的なイメージとの遊びであり、おそらくは大人の人形愛や宗教儀礼での人形の呪術的な使用なども、このアニミズム的な行動の延長上にあるのだろう。だが、そうした自己の投影は自分の所有する人形に限られるのかもしれないということが、この場面からは推測されるのである。

先に引用したように、この豪華な人形はこの村で平均的な生活をしている、親のいる子供たちにも手の届かないものであり、おそらくは露天商も売れることは期待せずに、客寄せの看板として陳列しているのだろうと思われる。そしてコゼットは常日頃から、テナルディエのおかみの暴力と暴言で虐待されているだけでなく、おかみの娘であるエポニーヌとアゼルマが目の前でかわいがられ甘やかされる様を見せつけられることで、その差別的な扱いで自分の立場を思い知らされることによっても苦しめられている。よって、この娘たちさえも買ってもらえるはずのない人形に対して、コゼットは欲しいという気持ちすら持たず、全く自分とは縁のないもの、別世界のものと感じていることが、「子供らしい無邪気な、悲しい分別で、自分とこの人形を隔てる深淵を推し測った」という表現に表れている。この人形はコゼットの想像力を刺激して現実を忘れさせるが、それが喚起する幸福のイメージは自分とは関係のないものであってそこに自分を投影することはできない。人形に「女王さま」(la dame) と名付けることで、コゼットは自分ではなく、この人形を手に入れることができるような恵まれた人物を人形と同一視していると考えられるのである。

2.2. 女の子と人形遊び—人形への愛着

この後、泉へ水汲みに行ったコゼットは一人の男と出会い、彼を宿の客として連れ帰ってくる。彼が主人公のジャン・ヴァルジャンであることはこの第三章の最後まで伏せられてはいるが、読者の目には明白である。そして食堂の隅で編み物をするコゼットのそばで、エポニーヌとアゼルマが人形遊びを始める。ここでの幼い女の子たちの遊びの描写も興味深く、非常にリアルさを感じさせるもので、作家自身の2人の娘の幼い頃の様子が投影されていることを想像させる。前述のミシェル・マンソンの論文「コゼットの人形—ヴィクトル・ユゴーが子供にとっての遊びの重要性を強調していた時」では、ユゴーが私生活での父親としての経験をこの場面の記述に生かしていることを明確に述べており、娘の人形の名前や人形遊びのことが書簡に出てくること、人形は彼にとって子供の玩具全般を象徴するものであり、最も多く言及される玩具が人形であるといったことを指摘している¹⁷。ユゴーは必ずしも良い家庭人ではなかったようだが、その作品には子どもがしばしば重要な要素として登場し、晩年には『よいおじいちゃんぶり』(L'Art d'être grand-père, 1877) と題された詩集で孫のことを書くなど、子供に対する関心は強く、自分の娘たちのこともよく観察していたのであろう。さらにミシェル・マンソンはこのコゼットと人形のエピソードに影響を与えたものとして、19世紀初頭から複数出版されていた人形をテーマにした絵入り本や、1550年にヴェネツィアで出版されその後ヨーロッパ中に流布していた、Giovan

¹⁷ M. Manson, op. cit.

Francesco Straparola による「かみつく人形」《La poupée qui mord》という物語を挙げ、この場面で子供たちの精神世界を描いているユゴーに、児童文学作家との近さを見ている¹⁸。

またこの場面では、女の子と人形遊びについての考察も示されており、「人形は、女性の子供時代において、最も切実な必需品の一つであると同時に、最も魅力的な天性の一つである」として、人形遊びが将来の育児の準備、練習であり、「人形のない小さな女の子は、子供のない女とほとんど同じくらい不幸せで、全く同じくらいに辛いものである」と語り手は述べる¹⁹。ミシェル・マンソンはこうした考察も、人形遊びの教育的効果についての、ルソーの主張を始めとする当時の多くの言説の影響を受けたものであることを明らかにしている²⁰。この見解には、人形遊びを女の子に限られた特性としている点で、今日のジェンダー意識から見れば問題もあるが、今から十数年前までは一般的な認識であっただろう。このジェンダーの問題にはこの先でまた触れることにする。小説の中では、こうした考察によってもコゼットの人形に対する欲求が強調され、生きた猫で人形遊びをしようとするテナルディエ家の姉妹や、小さなサーベルで人形遊びをするコゼットの、何でも人形にして遊ぶ女の子の行動が説明されている。ひとの形をしていないサーベルにもおくるみを着せて、人形に見立ててあやす様子の描写は、正に上に述べた「人形遊び」の幅広さ、柔軟さを捉えたものになっている。また、ユゴーは 1848 年の時点で、この小説をジャン・ヴァルジャン、ミュリエル司教、ファンティーヌ、コゼットの四人の人物の物語の総合として構想し、「ある聖人の物語、ある男の物語、ある女性の物語、ある人形の物語 (histoire d'une poupée)」と表現しているという²¹。コゼットを指して「人形」と言うのは、コゼットがこの人形のエピソードと強く結びついていると共に、「人形」が幼い少女のイメージと一体化した隠喩となっていることを表しているだろう。

ジャン・ヴァルジャンのとりなしで遊ぶことを許されたコゼットは、自分の持つ玩具の全てである小さな鉛のサーベルとぼろきれを取り出して一人で遊び始めるが、テナルディエの娘たちが猫に夢中になって、人形を放り出してあるのに気づいてしまう。強い欲求を抑えきれずに、コゼットはこっそりその人形を手にし、「本物の人形」で遊ぶ無上の喜びを味わう。だが、じきに娘たちはコゼットが自分達の人形を取ったことに気づき、すぐさま母親に言いつける。

テナルディエのおかみがコゼットを虐待する一方で、見せつけるように自分の娘たちを可愛がっていることはすでに述べたが、娘たちもその立場、身分の差といったものには自覚的であり、「コゼットは、彼女たちにとっては犬のようなものだった」、三人の女の子の様子はすでに社会全体の縮図となっており、「一方には妬み、他方には蔑み」²²があったと記されている。最下層の存在のコゼットが自分達の物を使うなど、娘たちにもその母親にも許せることではなく、「今は使っていないのだから貸してあげなさい」というような言葉は決してここでは出てこない。それが分かっているからこそ、エポニーヌは自分で人形を取り返すのではなく、厳しく罰してもらうため

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Victor Hugo, *Les Misérables*, op. cit., p. 445.

²⁰ M. Manson, op. cit.

²¹ Maurice Allem, « Introduction », dans Victor Hugo, *Les Misérables*, op. cit., p. 13.

²² Victor Hugo, *Les Misérables*, op. cit., p. 442.

に母親に言いつけるのである。辻昶は、ユゴーにとって「子供というものは、何よりも大人たちの汚れを洗うことができる清らかさの象徴であり、天国からこの世についたばかりの存在なのである」²³と指摘しているが、ここでは理想化された子供の純粋さや無邪気さでなく、子供の残酷さのような暗い側面も描き出されている。そしてそれはコゼットに関しても同様であり、罪のない哀れな少女として描かれてはいるが、常に怯え続けているせいで、叱られるのを逃れるために嘘をつくようになってしまっているという、負の面も示されている²⁴。さらに彼女が人形に対して示す執着にも、無邪気な愛着にとどまらない、暗い情念のようなものが感じられるのである。

コゼット自身も、主人の娘たちが自分に人形を貸してくれるはずのないことを分かっているから、こっそり周囲の目を盗んでかすめ取る、という手段を選ぶ。そして激怒したテナルディエのおかみの叱責を聞いて震え上がるが、すぐに人形を放り出すのではなく「絶望の混じった崇拜のような感情を持って、それをそっと床においた」というのである。そして「人形から目を離すことなく、手を合わせた、そして、この年齢の子供においては口に出すのも恐ろしいことだが、その手を突き出して痙攣させたのである」²⁵との描写が続く。何よりも恐ろしいはずのおかみからの懲罰にもまして、人形を手放しがたいという、抑圧され続けたがために、その愛着が異常に見えるほどに強いものになっていることがここに表現されている。さらにそれを強調して、この一日、どんなに辛いことがあっても涙をこぼさずに我慢していたのに、この時初めてコゼットが泣きだしたことが記される。どんな嫌な仕事や叱責よりも、人形を手放すことの方が辛く悲しいという、コゼットが人形に抱く思いが幼い純真さとは異質な、強く激しい情念であることが前面に押し出され、彼女の悲痛な感情の高ぶりとその場の緊張が最高潮になったところで、最高に劇的な効果の中に、あの人形を持ってジャン・ヴァルジャンが現れるのである。

2.3. 「女王さま」から「カトリーヌ」へ—人形と結ばれていく関係

貧しい身なりをしたジャン・ヴァルジャンが、突然高価な人形を買ってきてコゼットに与えるこの場面は、それまでコゼットを蔑んでいたおかみと娘たちを驚かせ悔しがらせるという、読者にとって胸のすく大逆転の見せ場であり、それまでただの貧乏人だと思っていた男の正体をテナルディエがいぶかるようになるという、物語の転換点となる場でもある。だがここでは、「女王さま」の人形を与えられたコゼットの描写に注目していこう。すでに見たように、この人形が自分のものになるなど夢にも思っていなかったコゼットは、すぐには喜ぶことができない。「これを君にあげるよ」と言われても後ずさりして部屋の隅に隠れてしまい、態度を変えたおかみが人形を受け取るように促すと、何度もおかみとジャン・ヴァルジャンに確認したうえで、ようやく人形を手にする。人形をもらっても良いと言われて、彼女が『お嬢様、あなたはフランスの王妃さまです』といきなり言われたなら感じたであろうこと²⁶と同じようなことを感じていたというのは、先の引用箇所でも記されていた、こんな素晴らしい人形を持つことができるのは王妃さまやお

²³ 辻昶『ヴィクトル・ユゴーの生涯』、潮出版社、1979年、p. 184。

²⁴ Victor Hugo, *Les Misérables*, op. cit., p. 440.

²⁵ *Ibid.*, p. 448.

²⁶ *Ibid.*, p. 450.

姫さまくらいだ、という思いと響き合っているだろう。とうとう人形を自分のものと確信した彼女は、人形を夢中でつかむなり、「これをカトリーヌって名前にするわ」²⁷と宣言する。いろいろなものにすぐに名前を付けたがる子供らしい行動の表れをここに見ることもできるが、やはり先にあげた場面と対照してみると、名付けるということの違った意味が見えてくる。自分とは無関係のものだった人形を、コゼットは名前ではなく、「女王さま」(la dame) という一般的な呼称でしか呼ぶことができなかった。それがここで、「カトリーヌ」と固有の名前を自分でつけることで、コゼットはそれが自分の所有物であることを自らと周囲に宣言したのと共に、名付けて自らのものとすることによって、その人形と自分の間に関係を築くことができるようになったのである。

その点から見ると、これに続くコゼットが人形と「遊ぶ」様子の描写も興味深い。コゼットはおかみに許可を求めてから、人形を椅子の上に置き、自分はその前の床に座る。そして「じっと見入った姿勢で、一言も言わずに、動かないまま」²⁸でいるのである。それを見てジャン・ヴァルジャンが「お遊び」と促すと、コゼットは「あら、遊んでるわ」と返す²⁹。ただただ見つめるだけで「遊んでいる」というこの行動は、憧れだった人形が自分のものになった喜びをかみしめているのだとも、見つめているだけで楽しいのだとも解釈できるが、人形との関係という点からはまた別の読み方もできるだろう。おそらく彼女はこうして見つめながら、人形と対話を始めたのではないだろうか。自分のものとなり、自分の感情や空想や幻想を自由に投影することができるようになった人形と、彼女は見つめ合い心の中で対話をすることで関係を築きつつあるところ、言ってみればこれから遊ぶためにまずは人形と友達になろうとしているところ、それがこの時のコゼットの状態なのではないだろうか。漠然とした「女王さま」よりも具体的な「カトリーヌ」の人格を、人形の中に形成しているのだろう。そして、人形への自己の投影は自己と人形の同一化でもある。この「カトリーヌ」となった人形はその登場の場面において、コゼットにとって喜びや幸福の象徴であり、この女王さまのような人形を持てる者はすなわち女王さまであった。したがって、その人形を自由に見つめ、触り、好きなだけ抱きしめることができるようになったということは、コゼットにとって喜びや幸せを手に入れたということ、自らがこの幸福そのものとなり、女王さまとなったということに等しいと言えるだろう。このように人形を、幸福を、自分にもたらししてくれたジャン・ヴァルジャンの存在が彼女にとって大きなものとなることは、想像に難くない。

小説の中では、コゼットは森の中でジャン・ヴァルジャンに初めて会った時から、すでに本能的な信頼感を抱いている。だが人形と2人との関係に焦点を当てて見ると、ジャン・ヴァルジャンは人形を与えることで、コゼットと人形の間を結んでくれる仲介者として改めて現れてくる。それは、この幸福の象徴を、これから遊び相手になってくれる初めての友達を、もたらししてくれた存在である。人形を抱きしめて眠った翌朝、木靴の中にクリスマスの贈物の金貨まで見つけたコゼットが、あまりの幸福に「人形は彼女を怖がらせた、金貨もまた彼女を怖がらせた。

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

これらの立派な品々を前に、なんとなくふるえていた。あの見知らぬ男だけが、彼女を怖がらせなかった」³⁰という状態であったという記述は、興味深い。これは、恐ろしいほどすばらしすぎる幸福でも、あの人物がくれたものならば大丈夫だ、という安心感であろうか、それとも、身に余るほどの幸福を手に入れても、奪われないようあの人物なら守ってくれるであろう、という安心感であろうか。いずれにしろ、ジャン・ヴァルジャンへの信頼感と人形への親愛の情が、互いに相乗的に高められていくようになっていっていると思われる。現実の世界では「いいものをくれたおじさんだからいい人」という考えは子供にとって危険なものでしかないわけだが、ここではもちろんそのような単純なことではなく、ジャン・ヴァルジャンへの信頼があってこそコゼットは人形との関係を安心して築けるのであり、今度は逆に、人形が仲立ちとなって、そのような幸福な関係をもたらしてくれた男性への信頼感がより現実的で強固なものになっていくのである。

実際、この先の場面で、「カトリーヌ」は2人の関係の形成に、より現実的な役割を果たしている。ジャン・ヴァルジャンはコゼットをテナルディエ夫妻のもとから引き取ってくるが、自身は死んだように装って脱獄してきた身であるため、隠れ家のような部屋を借りて目立たないようひっそりと暮らすことになり、コゼットも同年代の子供と友達になって遊ぶようなことができる環境ではない。門番の老婆が身の回りの世話をしに来るくらいで、ほとんどジャン・ヴァルジャンとコゼットの二人きりで過ごすのである。ジャン・ヴァルジャンはしばらくしてからコゼットに読み書きを教えるようにはなるが、やはり小さな女の子の遊び相手ができるような人物ではない。この孤独な暮らしの中で遊び相手になってくれるのは、人形の「カトリーヌ」である。もしこの人形がなければ、過酷な生活から解放された安心感があるとは言え、全く遊び相手も遊ぶ道具もない状況が続けば、それは幼い少女にとっては耐え難い退屈を感じさせ、徐々に生活も辛いものになっていったのではないだろうか。そうなれば、それはジャン・ヴァルジャンとの関係の形成にも悪い影響を及ぼしたかもしれない。だが、この人形があるおかげで、コゼットは何時間でも遊び、おしゃべりすることができ、ジャン・ヴァルジャンはそれを静かに見守っていることができる。この人形の存在は、この年の離れた二人（この時ジャン・ヴァルジャンは55歳である）が家族となって生活を営んでいく過程においても、重要な機能を果たしているのである。新たな生活が始まった一日目、コゼットは「この人形とこの老人の間で、表現しようのないほど幸福だった」³¹とある。人形を一人の人物、人格のように扱っており、ここにはまさに「三者関係」が立ち上がる。この「二人」の存在から、コゼットは安心感を得ているのである。

また、新しい生活の中でひたすら人形で遊び続けるコゼットの様子は、先に触れた「遊戯療法」のようでもある。悲惨な生活の中で育ったために、コゼットは陰気で病的とさえ思えるような状態だったが、ジャン・ヴァルジャンと暮らすようになって「とても陽気に」³²なる。人形と好きなように遊ぶことで傷ついた心を癒すコゼットと、それを静かに見守り続けるジャン・ヴァルジャンの様子には、遊戯療法のセラピーを受ける子供とその保護者、あるいはセラピストの姿を重

³⁰ *Ibid.*, p. 461.

³¹ *Ibid.*, p. 476.

³² *Ibid.*, p. 481.

ねることができるかもしれない。

こうして人形の存在は、『レ・ミゼラブル』の物語の展開の中で、見知らぬ他人同士だった 55 歳の男性と 8 歳の少女とを自然な流れの中で結びつけて家族にするという役割を果たしている。このジャン・ヴァルジャンとコゼットと人形という三者関係が、人形を贈るという行為によって成立したものであることを、改めて確認しておこう。人形を贈る行為には、上に見てきたようなコゼットの心情に対して与える効果と共に、読者の目に二人の関係性を明確に印象付ける効果もあると思われる。コゼットはテナルディエ家において、子供としての弱さを搾取されるだけで、誰からも子供として扱ってもらえなかった。「女中」として大人と同様の労働を強いられてほとんど遊ぶ時間もなく、玩具も十分な衣服も食事も寝床も与えられず、子供として甘やかされるテナルディエの娘たちと格差をつけられて、子供として必要なケアを全くされていなかったのである。そこにジャン・ヴァルジャンが現れて玩具としての人形を贈り、それで遊ぶことを許すということは、特にコゼット自身と読者にとって、彼がコゼットを正しく「子供」として扱う存在であるということ、コゼットが「子供」として在ることを許し、守ってくれる、これから彼女の保護者となるべき存在であることを強く印象付けるものであるだろう。人形を与えることは、コゼットがこれから子供として大切にケアされる存在となることを意味するもの、象徴するものになるのである。ちなみに、この印象はコゼット以外のこの場の登場人物にとってはおそらく明確なものではない、というのも、テナルディエの亭主はこれを、貧乏人を装った変わり者の金持ちの、気まぐれな楽しみだろうと推測するにとどまっているからである³³。

人形はこうして、「子供」あるいは「子供時代」の象徴ともなっている。「カトリーヌ」の人形はコゼットにあるべき子供時代をもたらしたが、その後の作中での扱いも巧みである。多くの場合は、子供のころに大切にしていた人形も、大人になるまでのどこかの時点でなくしてしまったり、親に知らぬ間に処分されてしまったりといった形で、自然にお別れしてしまうものであろう。コゼットの場合も、いくら特別な存在の人形でも、大人になっても大事に持っているのはどこか不自然な印象や不健全な印象を与える可能性があるが、かと言って、あれほど重要な役割を果たした大きな存在を、いつの間にか紛失してしまったり平気で処分してしまったりというのも冷たい印象を与えるだろう。物語では、ジャン・ヴァルジャンがジャヴェール刑事の追跡に気付いて、急いでコゼットを連れて逃走する際に、人形を持ち出す余裕がないことで、人形との別れを迎える。その後、修道院に逃げ込み、その寄宿舎に入ったコゼットは、カトリーヌを惜しんで、「お父さん、もし知っていたら、私あれを持っていったのに」³⁴と、一度だけ口にする。この言葉には人形への愛情が表れており、こうして人形は惜しまれつつ舞台から去るのである。これは、ちょうど寄宿舎に入って若い娘としての、大人の女性になるための教育を受け始めるタイミングに合わせて、子供時代の終わりを象徴するように人形と別れる形になっている。さらに、小説も終わり近く、コゼットが幸せな結婚をして、一人帰宅したジャン・ヴァルジャンが寂しく回想する

³³ *Ibid.*, p. 451.

³⁴ *Ibid.*, p. 608.

のは、出会った時の、大きな人形を抱いたコゼットの姿である³⁵。ここでもやはり、人形はコゼットの子供時代の象徴となっているように見える。

『レ・ミゼラブル』の登場人物は皆、極端に典型化、理想化されており、その非現実性が批判の対象となってきたということを、辻昶は『ヴィクトル・ユゴーの生涯』で述べた上で、これはユゴーの叙事詩的な小説技法なのだと指摘している³⁶。幼いコゼットもまた、その感情の動きや仕草の描写はリアルさを感じさせるものであるが、厳しい生活環境におかれた孤児の典型像、ステレオタイプとなっている。そしてここでの人形もやはり、人形の持つ一般的なイメージ、人形と女の子についての一般的なイメージを十全に生かした形で作品に使われているのである。この人形は登場の時の *entrée en scène* という表現を除けば、ほとんど擬人化されることはなく、どんな表情をしているかも記されず、人形自体に何か感情が投影されたり、人形が感情を抱いているかのように描かれたりすることも全くない。コゼットが想像する人形の表情や言葉さえも全く示されないのである。この人形はあくまで現実世界におけるのと同じ、「もの」としての在り方から逸脱することなく、一方的に登場人物の思いや行為を受け止め続ける存在なのである。またその登場する場も、大人から子供へ人形が贈られるという、基本的な関係の構図の中である。『レ・ミゼラブル』においてこのコゼットの人形は、その人形という存在が持つ、基本的で現実的な意味や特性を生かして生み出すことのできる効果の、非常に優れた典型例、ベーシックなお手本のようなものを提示していると言えるのではないだろうか。

3. アナトール・フランス『シルヴェストル・ボナールの罪』(*Le Crime de Sylvestre Bonnard, membre de l'Institut, 1881*) : 二つの人形

3.1. もらえない人形—妨げられる関係

次に取り上げるのは、アナトール・フランスの作品に描かれる人形である。A・フランスが人形に強い興味を抱き、著作において数多く人形に言及していることは、以前に拙論で詳しく述べた³⁷。彼の短編小説の中には、『レ・ミゼラブル』に関しても触れた、元日にお年玉として玩具を子供に贈る風習を主題にしたものもあるのだが、その作品では人形を子供に渡す前に物語は終わってしまうため、ここでは扱わない³⁸。これから検討するのは、この作家の出世作となった初期の長編小説である、『シルヴェストル・ボナールの罪』である。この作品は第一部「薪」と第二部「ジャンヌ・アレクサンドル」に分かれているが、それぞれに印象的な人形が登場する。これらはごく普通の人形ではあるが、『レ・ミゼラブル』におけるのとは異なり、大人が子供に人形を贈るという基本的な図式からの逸脱を見せる例になっている。

この小説は人形をテーマにしたものではなく、主人公のシルヴェストル・ボナールは学士院会

³⁵ *Ibid.*, p. 1431.

³⁶ 辻昶、前掲書、pp. 150-152.

³⁷ 六川裕子「アナトール・フランスの作品における人形のテーマについての試論」、『筑波大学フランス語・フランス文学論集』第29号、筑波大学フランス語・フランス文学研究会、2014年、pp. 49-63.

³⁸ 『ジャック・トゥルヌブローシュのコント』(*Les Contes de Jacques Tournebroche, 1908*) 所収の、「ドゥシーヌ嬢へのお年玉」(« Les Étrennes de Mademoiselle de Doucine »)。

員、歴史学者であり、全編が彼の日記の形式で記されている。物語の始まりでは 54 歳、終わりでは 75 歳になる³⁹。独り身の彼はセーヌ河畔の部屋で古書に囲まれ、老家政婦と静かに暮らしているが、第一部「薪」では、彼が貴重な古書の存在を知って、それを手に入れるためはるばるシチリアまで出かけていく顛末が語られ、そして第二部「ジャンヌ・アレクサンドル」では、彼が若い頃に想いを寄せた女性の孫娘であるジャンヌと知り合い、彼女が身寄りがなく寄宿学校で冷遇されていることを知って、救い出そうと奮闘する様が描かれる。どちらも温厚で世間知らずな老学者のささやかな冒険物語になっているが、第一部と第二部の物語展開上のつながりは薄く、それぞれがほぼ独立したエピソードになっている。そのどちらのエピソードにも人形が登場することには、マリー・クレール・バンカールも着目しており、これをクリスマスのお話やおとぎ話の雰囲気をも小説内に醸し出すものであり、この苦い現実の生から距離を置いた、あくまで穏やかで優しい物語を語る小説の、その作り物らしい性格を強調するために書かれたかのように評している。彼女によれば、ここに出てくる二つの人形は共に「願望の図像」(les figures du désir) が小人の形を取って現れたもので、不満を抱えた者が所有欲の対象を手に入れるために示す、心理学で「ガリヴァー化」(gulliverisation) とされる傾向がそこに認められるのだという⁴⁰。これらの見解はどちらかと言えば、物語の外的な、創作の次元において、作者が人形のエピソードを小説の中に挿入した心理や事情について説明するものであるが、ここからは、物語内において、人形を贈るというシチュエーションがどのような機能を果たしているのかを、それぞれの場面について詳しく見ていくことにする。

第一部「薪」では、主人公が自分の長年の研究にとって重要な、貴重な『黄金伝説』の写本がどこかに存在しているということを知って以来、一年以上もその写本を手に入れたいという願望が頭を離れず、そこから少年時代の思い出を回想する部分で、人形が登場する。これは「1863 年 5 月 7 日」と記された章で、「幼かった頃の抵抗しがたい欲求が今の私には何とよく理解できることだろう！」⁴¹との言葉に続いて、10 歳の頃にセーヌ街のとある店先で一つの人形を見つけて、それが欲しくてたまらなくなってしまうことが語られる。それはコゼットが憧れたようなすばらしい人形ではなく、安っぽい作りの美しいとは言えない代物なのだが、彼自身もなぜそんなにその人形が好きなのか分からないのだという。以下に、その人形についての記述を引用しよう。

私が好きだった人形はせめて美しかっただろうか？ いいや。私はそれが今でも見える。その人形には両頬に朱色の斑点があって、ふにゃふにゃの短い腕と、醜い木の手と、離れた長い脚をしていた。その花模様のスカートは二本のピンで胴につけられていた。この二本のピンの黒い頭が今でも目に見える。それは場末くさい、品の悪い人形であった。私は良く覚えている、私はほんの坊やで、まだ多くの半ズボンを擦り切れさせてはいなかった

³⁹ この作品の出版は 1881 年だが、最後の章の日付は「1882 年 8 月 21 日」と、未来の日付になっている。

⁴⁰ Marie-Claire Bancquart, *Anatole France. Un sceptique passionné*, Calmann-Lévy, 1984, p. 115.

⁴¹ Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard, membre de l'Institut*, dans *Œuvres*, t. I, édition établie présentée et annotée par M.-C. Bancquart, Gallimard, 1984, p. 162 (Bibliothèque de la Pléiade). 以下、日本語訳にはアナトール・フランス『シルヴェストル・ボナールの罪』、伊吹武彦訳、岩波書店、1975 年を参照した。

が、この人形には気品もたしなみも欠けていると、これは下品だと、これは粗野だと、私は私なりに、だが非常にはっきりと感じていたことを。だが、それにもかかわらず私はそれが好きだった、それゆえにこそ好きだったのである。私はそれだけが好きだった。私はそれが欲しかった。⁴²

この人形に魅かれるのは、現在で言うところの「不細工で（も）かわいい」という感覚に近いのかもしれない。シルヴェストル坊やは、この人形が見栄えが悪いことに加えて、自分が男の子であるという強い自覚から、恥ずかしくてこの人形が欲しいことを誰にも言うことができない。その彼にはヴィクトル大尉という伯父がいて、豪快で話し好きの強烈な人柄で、幼い彼の尊敬の念をかき立てていた。ある日その伯父に昼食に招待され、食後に二人で散歩に出ると、例の人形のある店の前を通りかかる。そこでシルヴェストル坊やが思い切ってあの人形を買ってほしいと頼むと、ヴィクトル伯父は「男の子に人形を買うとは、何たることだ！」と激怒し、彼は伯父の言葉に打ちのめされる。それをきっかけにあの人形の話はきっぱりと諦め、そうして「犠牲の厳粛な喜びを知った」⁴³のだという。その後はすでに亡くなっている伯父の人柄をしのぶ言葉と、伯父の墓碑銘についての話が続き、「現在」のシャンゼリゼ広場を散歩する主人公の視点に戻る。そこで彼は、屋台店の前で菓子パン製の人形を見つめている貧しい少年に気付き、そのパンの人形を買って渡してやる。そうしてヴィクトル伯父に向かって「栄光に満ちた霊魂よ、私に新たな人形を忘れさせに来て下さい。私たちは永遠の子供であり、私たちは絶えず新しいおもちゃを追い求めているのです」⁴⁴と語りかける。

すでに述べたように、『シルヴェストル・ボナールの罪』は日記の形式で書かれており、基本的にはその日に起こったことを同時進行で語っていく形になるため、このような子供時代の回想を記述する形になっているのは、第一部ではここだけである。そのため他の部分に比べると少し異質な印象があり、この伯父と人形のエピソードを語るここだけが、内容的にも構成的にも、独立した短編小説のような趣を持っている。また、主人公の老学者に作者自身が投影されていることが指摘されており、シルヴェストル・ボナールは執筆時のA・フランスよりもかなり年上でありながら、バンカールはこの人物を作者の「自画像」と評し⁴⁵、伊吹武彦は彼がA・フランスの将来の姿を先取りしたものになっていると指摘している⁴⁶。実際、この作品は後に書かれるA・フランスの自伝的な小説と雰囲気が似ており、まるで「未来の自伝」のような印象を与えるのだが、そんなこの小説において、この子供時代の人形のエピソードは、作者の実体験を元にした、本当に「自伝的」なものなのではないかと思われる。バンカールは、シルヴェストル・ボナールが住んでいる家は作者が子供の頃に住んでいた家であり、ヴィクトル伯父のモデルはA・フランスの血縁関係のない祖父（祖母の再婚相手）であるジャン・ピエール・デュフルであると

⁴² *Ibid.*, p. 163.

⁴³ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁵ M.-C. Bancquart, *Anatole France. Un sceptique passionné, op. cit.*, p. 114.

⁴⁶ 伊吹武彦「解説」、アナトール・フランス『シルヴェストル・ボナールの罪』、前掲書、p. 295.

断言している⁴⁷。おそらく作者自身に、このように安物の人形に心をつかまれながら、それを買ってもらえなかったというような思い出があったのだろう。

この人形にまつわるエピソードで興味深いのは、これが人形を贈ってもらえなかったという、贈与が成立しなかった状況を描いたものであることと、その理由が人形をほしがったのが「男子」だったから、ということである。本稿では、「人形を贈る」という行為によってそこに生まれる人間と人形との関係を考察しているのであるが、ここでは期待された「人形を贈る」という行為が成立しないという正にそのことによって、一つの関係性が表現されているのを見ることができる。シルヴェストル坊やは人形を手に入れたという欲求を恥ずかしさによって抑え、誰にも明かさずにいたのだが、その人形のことを思い詰めるあまりに、彼と人形の間にはすでに特別な関係が生まれてしまっている。彼の頭の中で、人形は次のような姿で現れる。

何日かの間その人形は、絶えず私の心の中にいて、私の目の前で踊ったり、私をじっと見つめたり、私に両腕を開いたりして、私の空想の中で命のようなものを持つようになっていて、その命が私に対してその人形を、神秘的で恐ろしいものに、またそれだけにいっそう愛しくいっそう望ましいものにしていたのである。⁴⁸

ここで「命 (vie)」という表現が使われていることが目を引く。シルヴェストル坊やは愛着を抱く人形に自分の心を投影し、そこに人格を見て「命」が、魂があると感じている。コゼットは店頭にある人形が決して自分のものにはならないと思い、強い感情移入をすることはなかったが、シルヴェストル坊やの方は、この店頭の人形をすでに自分のもののように親しく感じているのである。であればこそ、ますます彼はこの人形を現実自分の所有にしたいとたまらなくなる。この人形との間に結ばれている特別な関係を、確かなものにしたいのである。ここでは、代金を払って人形を彼のものにしてくれる、大人の贈与者の関与が待望される状況が生まれている。

その贈与者として彼が選んだのが、破天荒なヴィクトル伯父であった。その理由としては、シルヴェストル坊やが昼食の時にヴィクトル伯父にワインをかなり飲まされて、思考が鈍って大胆な気分になっていたこともあるだろうが、普通の大人とは違う変わり者の伯父ならば、彼が両親にさえも言えずにいた望み、自分でも奇妙なものだと自覚していた望みを叶えてくれるかもしれないと期待したからではないだろうか。だが、その期待は完全に裏切られる。伯父の拒絶の言葉は次のようなものである。

「それではお前は名誉を失いたいのだな！ しかもお前がほしいというのはまたあんなあばずれか。お見事だな、坊主。もしお前がそんな趣味を持ち続けて、20歳でも10歳の時のようにお前の人形たちを選ぶなら、お前は人生の楽しみはほとんど得られないだろうこと

⁴⁷ M.-C. Bancquart, *Anatole France. Un sceptique passionné, op. cit.*, p. 114 ; M.-C. Bancquart, « Notice », dans *Anatole France, Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1114.

⁴⁸ Anatole France, *Le Crime de Sylvette Bonnard, op. cit.*, p. 163.

を、警告してやろう。それに仲間たちはお前をとてつもないおめでたい奴だと言うだろうな。サーベル、鉄砲がほしいといえ、なあ坊や、わしは退職年金の最後の3リーヴル銀貨で、お前にそれを買ってやるだろう。だが、お前に人形を買ってやるとは、畜生め！ それもお前に大恥をかかせるためにだ！ 絶対にだめだ！ もしあの人形みたいにおかしな身なりをしたお転婆娘とお前が遊んでいるのを見ていたなら、わが妹の令息殿、わしはもうあなたを我が甥とは認めていないでしょうな。」⁴⁹

この発言には、かつてはナポレオンの下で戦ったことを誇りにしている元軍人である、ヴィクトル伯父という人物の人柄や考え方がよく表れている。彼は男性的な荒々しさ、勇壮さを美德とし、幼い男の子に対しても容赦がなく、気遣いや配慮などは見せない。この話を回想している老シルヴェストルは、この人形への愛着を現在の写本への執着としか結び付けていないが、伯父の言う「20歳でも10歳の時のようにお前の人形たちを選ぶなら」というのは、女性を人形に例えて将来の女性関係のことを示唆するものであることは明らかである。この言葉によって、シルヴェストル坊やが安物の人形のとりこになる様は、青年になった彼があまり条件や評判の良くない女性にほれ込んでしまう様の予兆的な比喩として捉えられ、伯父はそんな二人の仲を引き裂く役割を担う存在となるのである。実際、先に引用したシルヴェストル坊やの脳裏に浮かぶ人形の姿は、彼を誘惑するかのよう仕草を見せている。バンカールが、激しい欲望と幼い子供や人形との対比はユーモラスな調子を生み出していると指摘しているように⁵⁰、この人形のエピソードは、大人の恋愛関係のミニチュアを描き出して、小説にユーモアを加えるものとなっている。

その後、主人公は悪い女性に誘惑されるようなことはないのだが、第二部「ジャンヌ・アレクサンドル」にもヴィクトル伯父は再び登場し、青年期のシルヴェストルの恋を邪魔することになる。彼がひそかに恋心を抱いていたクレマンティーヌの父親と、ヴィクトル伯父が大喧嘩をしまして、それきり彼は二度と彼女と会えなくなってしまうのである。第一部での人形のエピソードは、この先の第二部で語られる物語の布石として、そこで重要な役割を果たす伯父の人柄と、彼と主人公の関係性を明確に印象付けるものになっている。それは主人公にとって、親しみを感じ尊敬できるところもあるが、扱いにくい厄介者で、彼の希望を妨げてしまうこともある伯父、という関係であり、この微妙な距離感が、人形を欲しても贈ってもらえないという状況を通して表されているのである。甥と人形との結びつきを否定し破壊するという行為によって、ヴィクトル伯父の破壊的な性格や行動が明示され、その後の甥の人生において彼が演じる役割が暗示される。バンカールは、青年期に様々な失望を味わい苦い経験をしたA・フランスが、この小説においては実人生から距離を取った老人を主人公にして、諦めによって得られる心の平穏を描こうとしていると指摘し、この人形のエピソードでも「諦め」のテーマが甘くも苦くもある形で提示されている、としている⁵¹。ここでは、人形が女性の比喩として用いられることで、愛着の対象を

⁴⁹ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁰ M.-C. Bancquart, « Notice », op. cit., pp. 1122-1123.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1122.

諦めなければいけないことの苦痛、現実の人間関係の問題の難しさが、和らげられた形で表現されていると言えるだろう。

また、この先の大人になった時の人間模様を暗示しているというだけでなく、この場面だけを見ても、人形をもらえないという状況は、この時のシルヴェストル坊やにどこか大人の印象を生じさせるものになっていないだろうか。これは、テナルディエ夫妻から人形など与えられることのなかったコゼットが、適切に子供として扱われていなかったことと類似した構図である。ヴィクトル伯父はサーベルや銃であれば買ってくれると言っているのに、玩具自体を与えることを拒んだわけではないが、それでも玩具としての人形の贈与を拒まれたことと、ヴィクトル伯父の叱責の激しさ、その叱責の言葉の含む大人の人間関係への暗示とが相まって、シルヴェストル坊やが子供として扱ってもらえていないように、大人として扱われているように感じられるのである。こうした印象は実際、彼がこのやり取りから「諦め」「自己犠牲」といった、苦痛を伴う困難な行為を学んで成長し、大人への小さな一歩を進めることと結びついているはずである。

さらにここでもう一点注目しておきたいのは、ジェンダーの問題についてである。この問題はおそらく、作者の意に反して厳しさを含んだ形で、このエピソードに表れている。先に引用したヴィクトル伯父の言葉から分かるように、彼が人形を甥に買うことを拒むのは、人形遊びは男の子にふさわしくないと考えているからである。人形はジェンダーや性愛の問題と密接に結びついたテーマであり、文庫クセジュの『100語で分かる子ども』(Les 100 mots de l'enfant, 2013)の「人形、おもちゃの自動車」と題された項目では、幼い子供に性別に合わせた玩具を与えることが、大人のジェンダー意識の幼児期からの押し付けとなることが述べられ、自動車は男の子の、人形は女の子のジェンダー意識を象徴するものとなっている⁵²。すでに見たように、ユゴーにとっても人形への愛着は女兒に特有のものであり、母親となるための準備と捉えられていた。しかし現実にはやはり、人形への愛着には男女差はあまりないのであろう。遊び方は女の子と違って、男の子も兵隊の人形やフィギュアと呼ばれるヒーローの人形といったもので熱心に遊ぶのは、昔からの日常的な光景であり、女の子向けに作られたかわいらしい人形に魅かれる男の子もいるだろう。愛着の種類は子供と異なるかもしれないが、いわゆる成人の人形愛を論じている人々にも男性が多い。このことには、山崎明子が「ぬいぐるみとジェンダー」と題された論考で1980年代以降の日本の状況について指摘しているものと同じ事情が関わっていると思われる。それは、「おんな子どものもの」とされていたぬいぐるみ文化からそれまでは排除されていた男性が、ぬいぐるみと関わるためには、「癒し」や「アンティークコレクション」といった特別な価値の主張を必要とした、というものである⁵³。成人女性が人形を愛好していても特に理由づけや理論づけは必要とされないが、成人男性の人形の愛好は不自然なものともみなされることから、理由づけや理論づけが必要とされるために、人形論の著者はほとんどが男性なのではないだろうか。

シルヴェストル坊やは自らのジェンダーに疑問を抱いているわけではなく、「私は男の子である

⁵² ジャック・アンドレ編著『100語で分かる子ども』、古橋忠晃、番場寛訳、白水社、2017年、pp. 136-138 (文庫クセジュ Q1015)。

⁵³ 山崎明子「ぬいぐるみとジェンダー」、『ユリイカ 特集・ぬいぐるみの世界』、前掲書、pp. 259-260。

ことをとても誇らしく思っていた」⁵⁴とあるように、「男らしさ」のジェンダー規範を守ることを良しとして、「男性的な遊び」⁵⁵を好んでいる。そして彼が人形に心を奪われてしまった時、苦しむのは、その感情が自身のジェンダー意識に反するものであるが故である。自身の中にすでに根付いているジェンダー規範によって、人形への愛着を恥ずかしいと感じていたが、この自覚があったからこそ、伯父からの叱責はより彼にとってこたえるものだったのではないか。すでに見たように、伯父の「男らしさ」の価値に反することを咎める言葉はかなり厳しいもので、シルヴェストル坊やはこれに傷つき、「言葉に尽くせない恥ずかしさ」⁵⁶を味わうのである。この作品が書かれた当時は、もちろん現在のようなジェンダー平等の意識、ジェンダー差別の深刻な弊害について考えるような意識はなく、A・フランスもここで性差の問題を問うような意図は示していない。語り手のシルヴェストル・ボナールはこの体験を、「犠牲の厳粛な喜び」、「決して忘れることのない名誉と献身の教訓」⁵⁷を得ることのできた機会として、いわば男性的な美德を学んで成長することのできた機会として、肯定的に捉えている。しかしながらここには、実際に「男らしさ」の価値観を押し付けられることで深く傷ついてしまった経験が、消化しきれない感情と共に描き込まれているのではないだろうか。悲惨な生活の中のコゼットは女の子だから人形をもらえて、シルヴェストル坊やは貧しい境遇ではないが、男の子だから安物の人形ももらえなかった、と考えると、このジェンダー区別の深刻さが垣間見えるようでもある。なぜならそれは、金銭を持ってしても強い情熱を持ってしても、ジェンダーギャップを乗り越えることはできないということだからである。人形のエピソードの最後で、老ボナールは大人の立場になったことを強調するかのよう、伯父に似た菓子パンの人形を貧しい少年に買い与える。だが、この人形を贈る相手が少年であること、そしてその子に向かって老ボナールが語りかける「君の年頃だった時の私よりも幸せなことに、君は名誉を失うことなく、自分の好みを満足させることができるのだから」⁵⁸という言葉は、男の子であった自分が人形をもらえなかったことに対する、代償、復讐のような意識を反映しているようにも思われるのである。

3.2. 大人に贈られる人形—関係の逆転

第二部「ジャンヌ・アレクサンドル」では、人形を贈るという構図の逆転が見られる。シルヴェストル・ボナールは知人のガブリー夫妻から、相続した蔵書の目録作りを依頼され、自然の豊かな彼らの城館に滞在する。夕食後に書庫に戻った彼は、『ニュルンベルク年代記』⁵⁹の上に小さな女性が腰かけているのを目にする。美しい衣装をまとって威厳に満ちたこの女性は妖精であり、ボナールにはしばみの殻を投げつけたり、鼻を鷲ペンの羽でなでまわしたりと彼をからかう。そ

⁵⁴ Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, op. cit., p. 162.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁹ ここでの「ニュルンベルク」の地名の使用には、玩具のイメージとの結びつきが意識されている可能性が考えられる。ニュルンベルクに関しては、次章で扱うホフマンの作品でも言及されるため、そちらの注で詳しく述べる。

して目の前の自分の存在を信じようとしない彼に向って、空想が生むものこそが実在するものであり、自分は存在しているが彼の方こそこの世に存在していないのだ、と言うと、ペンを投げつけて消える。ボナールは眼を覚まして、これが夢であったことに気付き、翌日この夢の妖精のことをガブリー夫人に事細かに物語る。そして数日後、外出先から戻った彼は、夢に見た通りの妖精が広間の棚の上の、古本の上に腰かけているのを見て仰天する。呆然とする彼にガブリー夫人が声をかけ、そこでようやく彼は、それがロウで作られた人形であることを理解する。そして、ガブリー夫人が伝えた話を元にこの人形を製作した人物として、ジャンヌ・アレクサンドルが初めて紹介されるのである。孤児である彼女は、亡くなった両親の知人であるガブリー夫妻によってこの城館に招かれていたのであり、ボナールはガブリー夫人の話から、ジャンヌが自分の叶わなかった恋の相手であるクレマンティーヌの孫娘に当たることを知る。以上が、第二部での人形にまつわるエピソードである⁶⁰。

シルヴェストル・ボナールはこの後、ジャンヌに運命的なつながりを感じ、父性的な愛情を持って不幸な境遇から救い出し、養女に迎え、やがて幸福な結婚をさせる。この場面はそんな二人の出会いの瞬間を描く、重要なものとなっている。バンカールは、この二人の人物が「妖精」の庇護の下に出会うことについて、この物語におとぎ話のような雰囲気を与え、現実にはあり得ないような偶然の出会いに向けられるであろう批判をかわそうとするものである、としている⁶¹。確かに、この妖精のエピソードを絡めて語られることで、二人の出会いには幻想的ではほほえましい印象が与えられている。またバンカールは、この妖精をシルヴェストル坊やが失った人形と等価のもの、あの人形に対応するものと捉え、その妖精が彼を、失われた愛の対象から真の愛情の対象となるジャンヌへと導く、というようにこの二つの人形のエピソードに連繋し発展する関係を見ており⁶²、これは非常に興味深い指摘である。この連繋性は、妖精もまた人形として表されることでより強められるだろう。だが、ここでバンカールが注目しているのは妖精の人形よりも夢の中の妖精の方であるため、ここではやはり人形の方により焦点を当ててこの場面を考察してみよう。

すでに述べたように、妖精の人形はジャンヌがロウで作ったもので、実際にこれをもたらるのはガブリー夫人なのかもしれないが、ボナール老人を驚かすために製作されたということで、ジャンヌから彼に贈られたとみなすことにする。この人形の作りが見事なことに感心したボナールは、製作者であるジャンヌにも好印象を持つこととなり、彼女が手先の器用さと鋭敏な芸術的感性を備えた人物であることも、この人形によって表されている。父親の破産で経済的に厳しい状態に置かれているジャンヌを心配して、ガブリー夫人がこのような人形制作を職業にしてジャンヌが生計を立てていけると思うか、とボナールに問うと、芸術家の生活は誘惑の多い厳しいもの

⁶⁰ Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, op. cit., pp. 208-218. バンカールによれば、この妖精が現れるエピソードは、M. de Bibiena による *La Poupée* (La Haye, 1747) という作品から着想を得ている可能性があり、この作品は気取った態度と辛辣な言葉使いの神父が、突然命を得た人形にその欠点を矯正されていくというもので、この人形は、実は自分は空気の精（シルフィード）だと説明しているのだという (M.-C. Bancquart, « Notes et variantes », dans Anatole France, *Œuvres*, t. I, op. cit., pp. 1154-1155)。

⁶¹ M.-C. Bancquart, « Notice », op. cit., p. 1111.

⁶² Ibid., p. 1122.

であるから、その道には進ませない方が良く、早く結婚させた方が良く、と答える。実際、ジャンヌはその後、人形作家を目指すわけではなく、人形の話はこの先の物語の展開にはほとんど関係していない。この後での人形への言及は、ボナールが寄宿学校を訪ねてジャンヌと面会した時に、ここでもあのような人形を作っているのか、と話題に出した時だけである。ジャンヌの答えは、ロウもないし、下級生の世話をさせられているのでそんな時間もない、というもので、ガブリー夫人のために小さな聖ジョルジュの人形を作りかけたが、下級生がおもちゃにして壊してしまった、と言ってその壊れた人形を取り出して見せるのである⁶³。

ボナール老人とジャンヌとが関係を結び、さらに関係を発展させるきっかけを作る役割を、妖精の人形は果たしていると言えるが、大人から子供へ人形を贈る、という基本の枠組みと比較すると、ここでは子供から大人へというように、人形の贈り手と受け手の立場が逆転している。そして、コゼットが人形を与えられることで子供として扱われたと感じられるのと同様の構図によって、ここで人形を与えられて驚かされるボナールには、子供扱いされているような印象が生まれているのである。もちろん、この老学者が子供っぽさのイメージと結びつくのはこの場面だけによるものではなく、長年勤める家政婦から子供のようにあしらわれていたり、先に見た子供時代の人形の話の終わりに、「私たちは永遠の子供」である、という言葉があったり、またこの第二部の冒頭も、彼の小学生時代の追憶で始まっていたり、ということがある。人形を贈られるボナールは、こうした他の記述とも結びついて、無邪気な子供らしさを残した人物という印象を与える。そして、まるでジャンヌが大人で彼が子供であるかのような印象は、この先の二人の関係を予見するもの、あるいはこれから作られる関係の礎となっているのである。

ボナールはこの後、ジャンヌを助け出し彼女の保護者となるのであるが、人の良い彼は養育者としての権威を振りかざして上の立場から接するようなことはなく、年若い彼女に対して友人のような対等な接し方をする。彼の方から逆にジャンヌに人形を贈る場面はなく、人形を作る材料でさえも、彼は贈ろうと申し出るのだが、落ち着いて人形を作るような環境ではないからと断られてしまう。先に見た第一部での子供時代の人形のエピソードの最後には、菓子パンの人形を貧しい少年に買うことで、ボナールが大人の立場になったことを示しているような場面があるが、実はここでも、この少年は他人からの好意に不信感を表して手を出そうとせず、菓子パンの人形を受け取る様子までは描かれていないのである。ボナール老人は、子供に人形を贈る大人の立場に、明確に立つことはない。そしてまたジャンヌの方では、妖精の人形を製作したことと、その人形と同時に主人公の前に現れることによって、夢の中の威厳ある妖精のイメージが彼女にうっすらと重ねられてはいないだろうか。もちろんこの妖精のような高慢さや厳しさは彼女にはないが、しっかり者の彼女はボナール老人に対してははっきりと自分の考えを言い、やはり対等に接する。さらに、彼女をできるだけ長く手元に置きたかった彼の希望に反して、間もなく彼のところに通っていた学生のジェリスと恋に落ちて、結婚してしまう。このようにボナールの意のままにならず、どこか彼よりも上手の立場にあるようで、彼の手元からすぐに逃げ去ってしまうような

⁶³ Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, op. cit., p. 246.

ところにも、妖精の印象が反響しているように思われる。そして子供のイメージが重ねられたボナールは、すぐにジャンヌが彼の庇護下を離れてしまうことや、彼女の持参金のために売ることにした古書の中から、手放したくない本を何冊もこっそり抜き取るという「罪」を犯すことによっても、保護者の立場、大人の立場にはなりきれないところを見せる。この物語はこのまま単純なハッピーエンドでは終わらず、若い夫婦の間に生まれた子供が幼くして亡くなってしまふ、というエピソードが続くのだが、ボナール老人を「おじいちゃん」と呼んで慕っていた子供の死は、彼が「祖父」になることにも失敗してしまうことを表しているようでもある。彼が子供のように人形を贈られる場面は、最後までどこか大人にはなりきれないままの彼の姿と響き合っているのかもしれない。

ところで、この小説『シルヴェストル・ボナールの罪』は、『レ・ミゼラブル』から大きな影響を受けたものであることを、研究者のバンカールもジャン・ルヴァイヤンも一致して指摘している。もちろん小説全体の雰囲気は全く異なり、『レ・ミゼラブル』のように「悲惨な」ところは消されて、宇宙的なものから喜劇的で人間的なものへと全体の調子は転換され、平凡で日常的なレベルに移し替えられているが、主要な登場人物の造形とその間の関係性に、『レ・ミゼラブル』との対応が見られるというのである⁶⁴。シルヴェストル・ボナールは、『レ・ミゼラブル』の後半に登場する、愛書家の植物学者マブーフ氏をモデルとしており、先にも比較したように、シルヴェストル坊やが人形をほしがめる場面は幼いコゼットのエピソードに対応し、ジャンヌを救い出して幸せな結婚をさせるボナール老人は、コゼットを救い出すジャン・ヴァルジャンに、そしてジェリスはマリウスに対応する、というのである。人形をほしがったシルヴェストル坊やは10歳だが、実は初めの段階では8歳とされていたそうで⁶⁵、これは人形をもらったコゼットと同じ年齢であり、コゼットのエピソードを意識して書かれたことを思わせるものである。先の部分ではジェンダーの問題に照らし合わせて、シルヴェストル坊やとコゼットのエピソードの違いに男女差別の深刻さを見たわけだが、憧れて眺めていた人形をもらえたコゼットとももらえなかったシルヴェストル坊やという対照的なイメージや、コゼットから人形をもらって驚くジャン・ヴァルジャン、というような二重写しのイメージには、パロディとしてのユーモアの要素が意図されているのかもしれない。

4. ホフマン「くるみ割り人形とねずみの王さま」(« Nußknacker und Mausekönig », 1816) と「砂男」(« Der Sandmann », 1816) : 奇妙な贈り主

4.1. 「くるみ割り人形とねずみの王さま」—仲介者としてのドロセルマイヤーおじさん

次に検討するのは、時代はユゴーよりも前にさかのぼるが、E・T・A・ホフマンの二つの作品である。本稿において一人だけドイツの作家を扱うことは不均一な印象を生じさせるかもしれないが、ホフマンはユゴーを筆頭とするフランスのロマン派の文学者達に大きな影響を与えた作

⁶⁴ Jean Levaillant, *Les Aventures du scepticisme : essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, Armand Colin, 1965, pp. 154-156 ; M.-C. Bancquart, « Notice », op. cit., pp. 1113-1114.

⁶⁵ M.-C. Bancquart, « Notice », *ibid.*, p. 1125.

家であるだけでなく、次の章で取り上げるヴィリエ・ド・リラダンの『未来のイヴ』の中にもその名前が挙げられており、また『くるみ割り人形』のタイトルで知られるチャイコフスキーのバレエはアレクサンドル・デュマ父子によるほぼ忠実な内容の翻案 (*Histoire d'un casse-noisette*, 1845) に基づいて作られている⁶⁶など、フランス文学との関わりは深い。それにホフマンの作品は、人形をテーマとした文学作品の代表的なものでもあり、その点からもここで考察を試み、他の作品と比較対照してみたいと思う。

取り上げるのは、共に 1816 年に発表されている「くるみ割り人形とねずみの王さま」と「砂男」である。すでに触れたようにこちらの方が『レ・ミゼラブル』よりも 50 年近く早く世に出ているわけだが、興味深いことに、ユゴーの描いた基本的で現実的な人形との関係とは反対に、むしろ変則的で非日常的な人形との関係がここには現れているのである。

まずは、「くるみ割り人形とねずみの王さま」を見ていこう。ここでは人形の贈り手と受取り手の関係自体は、大人が幼い女の子に人形を贈るという、コゼットの場合同様の基本的な構図に則ったものである。この作品は先に挙げたバレエの原作として有名だが、あまり日本ではそのストーリーは知られていないのではないだろうか。子供の幻想的な夢の世界といった印象のこの物語は、論理的な一貫性に支配されておらず、筋道立てて理解することが難しい複雑な内容になっており、それが「くるみ割り人形」の物語を知る人が少ない原因の一つだろうと思われる。この作品は、クリスマスに合わせて子供向けに書かれ、他の作家の作品と共に『童話集』と題されたアンソロジーに収録される形で発表されたものである。簡単にあらすじを追ってみると、舞台はクリスマス・イヴの、裕福な医事顧問官シュタールバウム家、主人公はこの家の 3 人兄弟の末っ子、7 歳の少女マリーである。子供たちは望み通りのクリスマスプレゼントをもらって大喜びし、機械いじりの得意な上級裁判所顧問官のドロセルマイヤーおじさんは、精巧な機械仕掛けのお城を披露する。マリーはクリスマスプレゼントの中にくるみ割り人形を見つけて心を奪われるが、兄のフリッツが乱暴に扱って壊してしまう。夜中、マリーは居間にひとり残り、様々な玩具を収めたガラス戸棚の前で傷ついたくるみ割り人形をいたわっていたが、そこへ七つの頭を持つねずみの王さまが率いるねずみの軍団が現れ、くるみ割り人形が率いる玩具たちの軍団と激しい戦闘を繰り広げるのを目にする。戸棚のガラスで腕を傷つけたマリーは気を失い、血だらけで倒れているところを母親に発見される。床に就いたマリーをお見舞いに訪れたドロセルマイヤーおじさんは、修理したくるみ割り人形を見せ、この人形にまつわるピルリパット姫の物語を聞かせてあげようと言い、そこから「固いくるみのメールヘン」と題された、物語内物語が挿入される。

とある王の娘として生まれた美しいピルリパット姫は、両親とねずみの女王の一族とのいさかのため、醜い姿に変えられてしまう。宮廷付の時計師兼秘術師のドロセルマイヤーが、その魔法を解くように命じられ、宮廷天文学者と協力して、その方法を発見する。そして特別な固いくるみを探して 15 年間世界を旅し、生まれ故郷のニュルンベルクの従弟の家でそのくるみを見つ

⁶⁶ 小倉重夫「あとがきにかえて」、アレクサンドル・デュマ『くるみ割り人形』、小倉重夫訳、東京音楽社、1991 年、pp. 192-197；識名章喜「解説」、ホフマン『くるみ割り人形とねずみの王さま／ブランビラ王女』、大島かおり訳、光文社、2015 年、p. 437。

け、さらにその従弟の息子が、くるみを噛み割って姫に食べさせ、魔法を解くことができる人物だということも分かる。魔法を解く儀式を行うとピルリパット姫は美しい姿に戻るが、儀式の最後にねずみの女王の邪魔が入ったために、従弟の息子が醜い姿になってしまう。ピルリパット姫はその姿を見て彼を拒絶し、彼に姫と王国を与えるという約束は反故にされてしまう。ねずみの女王は踏みつけられて死ぬが、その息子の七つ頭のねずみの王を倒して誰か高貴な婦人の愛を得ることができなければ、彼は元の姿に戻れないのだという。

以上の話を聞いたマリーは、ドロセルマイアーおじさんは物語に出てきた時計師のドロセルマイアーであり、くるみ割り人形は醜い姿に変えられた甥（従弟の息子）のドロセルマイアーであると確信する。怪我が治ると、マリーは夜ごとねずみの王さまに脅されて、大切な砂糖菓子や菓子細工の人形を犠牲にするが、くるみ割り人形の願いに応じてサーベルを渡すと、ついにねずみの王さまを倒す。くるみ割り人形はお礼に、マリーをお菓子でできた人形の国に招待する。眠り込んでしまったマリーは、目を覚ますと家に戻っており、見たことを家族に話しても信じてもらえない。だが、ドロセルマイアーおじさんが時計の修理に来ていたそのそばで、マリーがくるみ割り人形への愛情を口にすると、マリーは気を失っていすから落ち、目を覚ますと周りの様子が変わっている。母親はドロセルマイアーおじさんが甥を連れて訪ねてきたと告げ、その美しい若者は、マリーのおかげで元に戻ることができたくるみ割り人形であると彼女に話し、結婚を申し込む。一年後には2人は結婚し、若いドロセルマイアーはマリーを彼の王国へ連れて行くのである。

複雑な筋立ては、簡単にまとめてもこれだけの長さを要してしまうが、この物語の難しいところはやはり、マリーのいる現実の世界と、物語の中心におかれる「メールヘン」の世界との関連が明確でないところであろう。この二つの世界は、幼いマリーの空想の中で連想によって自然に結び付けられているが、大人の論理的な理解では結び付けることができない。物語は一見ハッピーエンドで終わるが、光文社古典新訳文庫版の解説での識名章良の指摘にもあるように、7歳の少女が一年後に花嫁になって（おそらく家族にも認められて）別世界へ旅立つというのはどういうことなのか、そのまま文字通りに理解することは難しい結末である。また、「メールヘン」の中で、普通の少年だった若いドロセルマイアーは、醜い姿になってしまった後、いつの間にか人形になってしまい、さらにどういう訳かきらびやかな人形の国の王になっており、この間のいきさつはきちんと説明されず、謎である。それに、「メールヘン」は完全な空想の世界で展開するのかと思うと、突然実在のニュルンベルク⁶⁷の地名が出てくる。それとは対照的に、現実世界のマリ

⁶⁷ ニュルンベルクは当時、世界中に玩具を輸出していた玩具製造の一大中心地であり、ここでは「おもちゃの都」といったイメージでこの地名が使われているのではないかと思われる。ちなみに、『レ・ミゼラブル』のコゼットの人形もニュルンベルク製であろうと鹿島茂は指摘しており（『「レ・ミゼラブル」百六景』、前掲書、p. 148）、またアナトール・フランスに関しても、前章で見た『シルヴェストル・ボナールの罪』だけでなく、ニュルンベルクの地名は玩具との関連で複数の著作で言及されている（Anatole France, « Hrotswitha aux Marionnettes », *La Vie littéraire, troisième série, Œuvres complètes illustrées*, t. VII, édition établie par Léon Carias, Calmann-Lévy, 1926, p. 24 ; A. France, *Pierre Nozière, Œuvres*, t. III, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Bancquart, Gallimard, 1991, p. 498 など）。ニュルンベルクについてはA・フランスの著作集のマリー・クレール・バンカールによる注を参照（A. France, *Œuvres*, t. III, *ibid.*, p. 1311）。

ーがいる場所の地名は記されていないため、地理的な位置関係もはっきりしない。これらを全て、合理的な説明を必要としない自由な子供のファンタジーの世界である、として受け入れたとしても、それでもなお説明しきれずに残るのがドロセルマイアーおじさんの存在である。甥の方の若いドロセルマイアーは、人形になったことで時間も空間も理屈も飛び越えて現実世界のマリーのもとに現れた、と理解することができるが、それでは現実世界にも職業や人間関係を持って存在するこのドロセルマイアーおじさんは何者なのか。メールヘンの世界から抜け出してずっと変わらず生き続けているかのようなこの人物は、時系列の中うまく位置づけることができない。この物語が、論理的な説明や、整理をすることさえも明確に拒むものとなっているのは、この人物の存在によるところが大きいだろう。そして本稿において重要な点は、このドロセルマイアーおじさんが、人形の送り手であるということである。この役割に注目して、この人物について、そしてマリーとくるみ割り人形との関係について、検討を進めてみよう。

先にも挙げた識名章良の解説によれば、ドロセルマイアーおじさんは、「ホフマンの語りの世界にたびたび登場する、現実の世界と幻想の世界の両方に足場をもち、両世界を架橋する魔法使いに準じた存在」であり、壁掛け時計に彼が腰かけているのをマリーが目撃する場面は、「彼が時間を続べ、無時間的なメールヘンの世界と現実の世界とを自在に越境できる特権的な媒介役であること」を示しているという⁶⁸。彼が上級裁判所顧問官であると同時に時計職人の技術を備えているという二重性や、右目に大きな眼帯をしてガラス繊維の鬘をつけているという風変わりな彼の容姿、人工物を身につけて人形的な印象を与えるその容姿も、現実と幻想の両方の世界に属することと関連しているのだろう。そしてこの人物はそれ以上に、様々な面で非常に曖昧で両義的な性格を示しているのである。まず、彼はシュタールバウム家の子供たちの名付け親として親しく交際しており、子供たちにいろいろな機械仕掛けを作ってくれる楽しいおじさんではあるのだが、子供たちとの関係は単純ではない。おじさんの作る精巧な細工の玩具は、いつも子供たちの両親が取り上げてしまいこんでしまうため、子供たちは遊ぶことができず、この年のクリスマスに披露された、多くの人形たちが動き回るお城の機械仕掛けは、同じ動きを繰り返すだけの人形にマリーも兄のフリッツも飽きてしまい、反応の良くない子供たちにおじさんは機嫌を損ねてしまう、というように、互いに不満を抱えた、物語の始めから引っかかりを感じさせる関係になっているのである。不機嫌をあらわにするおじさんの子供っぽさも、子供たちに冷静に対応する一般的な大人のイメージからは逸脱した印象を与える。

さらにくるみ割り人形が登場してくると、ドロセルマイアーおじさんは、くるみ割り人形と敵対する立場なのか味方なのか、非常に曖昧な態度をとる。壊れてしまったくるみ割り人形を抱きしめてマリーが泣くと、フリッツは人形に対して悪態をつきながらそれを取り返そうとし、おじさんはそのフリッツの肩を持った上、マリーに「そんなみっともない小さなやつを、どうしてそれほど大事にするんだ」⁶⁹と挑発するようにしつこく尋ねる。一人になったマリーがくるみ割り

⁶⁸ 識名章良、前掲書、pp. 440-442。

⁶⁹ ホフマン「くるみ割り人形とねずみの王さま」、『くるみ割り人形とねずみの王さま／ブランビラ王女』、前掲書、p. 27。

人形に話しかけた時には、ドロセルマイアーの名前を口にした途端に人形の顔が激しく歪み、マリーはぎょっとする。その後、時計の上に鼻のように座ったおじさんは、ねずみの王さまを呼び出すように謎めいた言葉を唱えて時計の鐘の音を鈍らせる。ここまではドロセルマイアーおじさんはくるみ割り人形の敵対者であるように見えるのだが、マリーの見舞いに訪れたおじさんが、くるみ割り人形を修理してくれていたところから、この印象が大きく変わってくる。そして「メールヘン」を語ることでおじさんとくるみ割り人形は身内であることが分かるわけだが、それでは前夜にどうして敵対的な振る舞いをしていたのか、マリーが尋ねてもおじさんは、くるみ割り人形の味方をするわけにはいかなかったのだと答えるだけで、理由ははっきりしない。そしてこの後、全てを知っているおじさんはマリーの理解者として、「君だけが彼を救えるんだ」⁷⁰と励まし言葉もかけるのだが、人形の国から戻ってきてそれまでに見たことを話すマリーに対しては、彼女の両親と同様に「くだらない冗談」だとその非現実的な話を否定する、大人の立場に立ち続ける。こうした、マリーを幻想の世界へ導きながらも現実の側にも立ち続け、また敵対者と味方の立場の間を揺れ動き続けるという、ドロセルマイアーおじさんの一貫しない非常に曖昧な態度は、物語の一貫性を崩し、攪乱するものとなっていると言えるだろう。

そして、この曖昧さという点に注意して人形とマリーの関係に視点を移すと、ここにも実は曖昧さがある。ドロセルマイアーおじさんがマリーにくるみ割り人形を贈る、という構図は、実際には明確ではないのである。あらすじで述べたように、くるみ割り人形はマリーに対して直接贈られたものではなく、クリスマスツリーのそばに置かれているのをマリーが見つけるのであり、父親はこれはみんなで使うものだ、と言う。この先の物語の展開から見れば、これはドロセルマイアーおじさんからの贈り物だと推測されるが、父親はその点は明らかにしていない。そしてそもそもくるみ割り人形という存在も、人形としての曖昧さを含むものではないだろうか。みんなで使う、というのは、これが玩具ではなくくるみを割って食べるための実用品だからであり、くるみ割り人形というのはおそらく、本来が「くるみを割れるお人形」ではなくて、「くるみを割る器具に人形の装飾を施したもの」で、マリーが持っている子供の玩具としての人形とは位置づけが異なるのである。従って、父親はマリーにくるみ割り人形の世話を任せる、という言い方をするだけで、くるみ割り人形はマリーのものにはなっていない。この曖昧な所有の関係は、これからマリーが試練を越えた先に、ようやくくるみ割り人形を、本来の姿である若いドロセルマイアーを、真に自分のものにすることができる、ということの意味するのではないだろうか。この作品は、マリーとくるみ割り人形の間に関係が築かれていく物語であり、ここに『レ・ミゼラブル』との大きな違いが出てくる。ユゴーの小説ではもちろんジャン・ヴァルジャンとコゼットの関係に主眼が置かれ、人形は主として2人の仲介役であったのに対し、「くるみ割り人形とねずみの王さま」では、隠れた贈り主のドロセルマイアーおじさんが、マリーと人形の仲介役を果たす形になっているのである。

そして注目すべきは、この少女と人形とが互いに愛し合うという、非現実的な関係が成立して

⁷⁰ 同上、p. 94。

いくために、奇怪で曖昧なドロセルマイアーおじさんという存在の仲立ちが必要であるということである。マリーは元々、自分の人形たちを生きているかのように大切にし、会話をするように話しかけているが、現実には人形には命がないということははっきり理解しており、くるみ割り人形の表情が変わったように見えたときには、光の加減による見間違いだと考えて「あたしはそんなに簡単に怖がったりするような、ばかな女の子じゃないわ。木のお人形さんがしかめっ面できるなんて、信じたりしませんからね！」⁷¹と呟く。彼女は現実と空想を区別することができているのであり、聞き分けの良い「いい子」であるマリーはおそらく、自分一人では現実と幻想の世界の境界を破ることはできない。そしてくるみ割り人形の方も人形である以上は、自分から働きかけてマリーと関係を築くことはできない。彼女が命を持って動き出す人形の世界に触れるためには、現実の世界と幻想の世界を行き来するドロセルマイアーおじさんの導きが必要なのである。奇妙な印象を与えるおじさんとの関連が初めから示唆されることで、くるみ割り人形が謎めいた特殊な存在であることが読者にも予感され、命を持つ可能性が開かれる。さらに、おじさんはからくり仕掛けの人形作りを得意としており、彼の人形たちは彼の「仕掛け」なしには動きださないということにも注意すべきだろう。からくり仕掛けの人形たちと同じように、くるみ割り人形はおじさんの行動をきっかけとしてマリーの前で動き出すのであり、そこから彼女は人形たちの世界を知り、くるみ割り人形との関係を深めていくのである。人形の、さらには人形たちの幻想世界そのものの、隠れた贈り主であるおじさんは、確かに影からこの物語世界全体を統べる存在であるのだろう。マリーのもとへ人間に戻った甥を連れてきたドロセルマイアーおじさんが、「いっしょに仲良く遊ぶがいい、子どもたち、わたしの時計はみんなちゃんと動くようになったから、わたしはもう反対しないよ」⁷²と告げる時、おじさんのこれまでの敵対的な行動は、2人にあえて試練を与えて試すためであったかのように見えてくる。おじさんが現実と幻想を攪乱しながら展開してきた物語は、最後、幻想世界が現実世界を侵食するようにして融合する。人形の贈り主のおじさんによって二つの世界が融合することで、マリーは改めて本当の姿の「くるみ割り人形」と出会うことができるのである。

だが、「若いドロセルマイアー」は本当に人間に戻ったのだろうか？彼は人形たちの国の王であり続け、マリーをその国の王妃として連れて行く。「若いドロセルマイアー」は人形の国の存在であり続けるのであり、彼と8歳で結婚して旅立つマリーは、おそらく人形遊びを続ける少女のまま、大人にならないのだろう。マリーのモデルとなった、ホフマンの友人の娘は、この作品の発表の6年後に13歳で亡くなっており、ホフマンは彼女に早世の相を垣間見たことがある、と手紙に書いているようで、識名章良は、この物語の最後をマリーが黄泉の国に旅立ってしまったと解釈することもできると述べている⁷³。このような、死の影をも感じさせる結末は、この世ならぬ命を持つ人形と本当に愛し合い、結婚するためには、人間の現実世界にとどまることはできないということの意味しているのだろうか。あるいはまた別の角度から見れば、この作品は全体とし

⁷¹ 同上、p. 32。

⁷² 同上、p. 135。

⁷³ 識名章良、前掲書、pp. 445-446。

て、マリーと、彼女に人形とそのお話の世界を贈ったドロセルマイアーおじさんとの間の、やはり人形の贈り手と受取り手との間の物語だとも考えられるだろう。物語内の「メールヘン」で、時計師のドロセルマイアーとその従弟はフルネームが提示されるのだが、肝心の若いドロセルマイアーはファーストネームが示されないため、マリーは彼をずっと「ドロセルマイアーさん」と呼ぶ。あえておじさんのドロセルマイアーとの混同を誘うようなこの呼び方は、くるみ割り人形を後ろで操って人形遊びをしているおじさんとその人形が一体であるような、そんなイメージをはらんでいるのかもしれない。

4.2. 「砂男」—人形を与えられる「子供」としてのナタナエル

「くるみ割り人形とねずみの王さま」が明確に人形を中心的テーマにした作品であるのに対して、「砂男」では、人形は物語の展開の中で重要な役割を果たしてはいるのだが、作品を貫いているテーマは池内紀が示しているように「眼球」、視覚であり⁷⁴、タイトルの「砂男」も、眠くなった子供の眼に砂をかけに来る伝説上の存在から取られている。ジークムント・フロイトによる、この作品の眼球のテーマを、幼児期の去勢不安、エディプスコンプレックスと関連付ける解釈はしばしば紹介されているが⁷⁵、物語における眼球のテーマと自動人形との関係性、そして人形のテーマが持つ意味は、あまり明確ではないように思われる。

「砂男」は1816年に出版された『夜景作品集』第一巻に収録された短編小説である。「くるみ割り人形」と同様に、この作品を原案として作られた楽曲がよく知られており、レオ・ドリーヴ（Léo Delibes）の音楽によるバレエ『コッペリア、あるいは瑠璃の眼をもつ乙女』（*Coppélia, ou la Fille aux yeux d'émail*, 1870）やオッフェンバックの死後に初演されたオペラ『ホフマン物語』（*Les Contes d'Hoffmann*, 1881）は、いずれもフランスで制作されたもので⁷⁶、ここにもフランスの芸術家へのホフマンの影響が見られて興味深い。主人公である大学生のナタナエルは、幼い頃に父親と錬金術の実験をしていた弁護士コッペリウスに激しい恐怖心を抱いている。コッペリウスは父親を事故で死なせてから姿を消していたが、親元を離れて学業に励むナタナエルのもとに晴雨計売りのコッポラという人物が現れ、彼がコッペリウスではないかと考えたナタナエルは再び恐怖に捕らえられる。突然の火事で物理学教授スパランツァーニの家の向かいに引っ越すことになったナタナエルは、その家の窓辺にいる娘のオリンピアをコッポラから買った望遠鏡で眺めて、その美しさに釘付けになる。その後、教授の家のパーティでナタナエルはオリンピアと対面し、恋に落ちる。だがオリンピアに結婚を申し込みに行ったその日、ナタナエルが目にしたのは、スパランツァーニとコッポラがオリンピアをつかんで、自分のものだと引っ張り合っている光景だった。コッポラが目玉の取れたオリンピアを抱えて逃げていくのを見て、ナタナエルは彼女が自動人形であったことを知る。ナタナエルは正気を失って病院に収容されるが、家族や婚約者の看護

⁷⁴ 池内紀「ホフマンと三冊の古い本」、『ホフマン短篇集』、池内紀訳、岩波書店、1984年、pp. 310-311。

⁷⁵ 大島かおり「解説」、ホフマン『砂男／クレスペル顧問官』、大島かおり訳、光文社、2014年、pp. 216-217；菱田一仁、前掲書、pp. 59-60。

⁷⁶ 「砂男」の舞台化については光野正幸「E・T・A・ホフマン『砂男』と自動人形—小説、バレエ、オペラ」（香川檀編『人形の文化史 ヨーロッパの諸相から』、水声社、2016年、pp. 141-165）を参照。

で回復する。しかしながら、高い塔に婚約者と上った時、コッポラの望遠鏡で婚約者の姿を見た途端にナタナエルは錯乱し、彼女を木の人形と呼んで塔から投げ落としそうになる。婚約者はその兄に救われるが、ナタナエルは塔の周りに集まった人々の中にコッペリウスの姿を認めると、飛び降りて無残に死んでしまう。

幼い時に心に焼きついた恐怖がトラウマとなり、それを発端として徐々に狂気に蝕まれていき、やがて悲劇的な最期を迎える青年の心理を描いたこの小説は、「元祖サイコホラー」とも呼ばれているそうである⁷⁷。この作品の始めの、登場人物たちの手紙の形式で書かれた部分は、ナタナエルの子供の時の恐怖体験の回想に割かれているが、ここには人形の話は直接には出てこない。物語の後半の部分からの推測で、どうやら父親とコッペリウスは人造人間を作ろうとしているらしいことと、ナタナエルを捕まえたコッペリウスがその手足をはずして別のところにはめようとする、という魔術的なやり方で彼の体を人形のように弄ぶ、というところで、辛うじて人形とのつながりが見える程度である。そのため、物語の中心となる箇所では自動人形が出てくるのには多少唐突な印象があり、スパランツァーニたちが自動人形を作った目的も明かされなければ、奪い去られたオリンピアの人形がどうなったのかについての言及もなく、人形のテーマの扱いには粗雑なところも感じられる。これが、この作品の中心テーマが「眼球」であって「人形」ではないという印象を与える理由だと思われるが、ここでは本稿の主題に沿って、コッポラ（コッペリウス）とスパランツァーニ教授がオリンピア人形をナタナエルに与える、という構図について考察していくこととする。

人形を作ったコッポラとコッペリウスが同一人物なのかどうかは作品中では不明のままであり、別人であろうと思われる根拠のようなものも示されるのだが、ナタナエルには結局は同一人物として捉えられており、読者もそう解釈するしかないように書かれている。識名章良は「くるみ割り人形とねずみの王さま」の解説で、ドロセルマイヤーとコッペリウスを好対照の人物であると述べ、2人を比較して、前者が子供に好かれ、小柄でやせているのに対し、後者は太って大柄で、「子供の目玉をほしがる邪気に満ちた大人」として描かれていることを示している⁷⁸。だがやはり、比較の対象としてこの二人の人物が連想されるのは、共通点が多いためであろう。この二人は共に、それぞれの作品の主人公の親と交流があって、家庭に親しく出入りする謎めいた大人であり、主人公に不思議な人形を与え、最後には主人公を現実世界を離れた異界へ、一方では人形の国へ、他方では狂気と死の世界へと、導いていく存在なのである。

そうして見ると、「くるみ割り人形とねずみの王さま」と「砂男」が類似した構造を持つことに気づく。この似た構造の中で、それぞれの要素がドロセルマイヤーとコッペリウスのように、ちょうど反転するような、対照的な関係になっているのである。主人公は一方では若い少女であり、他方では成人と言っている年齢の若い男性である。一方の人形は醜い姿で、他方の人形は完璧な美を備えている。そして一方の人形は本来は人間で命をもっているのに対し、他方は生きた人間だと思われていたのが、実は命のない人形であったことが明らかになる。

⁷⁷ 大島かおり、前掲書、p. 213。

⁷⁸ 識名章良、前掲書、p. 440。

ここでまず注目したいのは、この作品では人形を贈られる側の人物が、コゼットやマリーのような幼い少女ではなく、成人男性のナタナエルであるという点である。これは大人から女の子へ人形を贈るといった基本的なイメージ、基本的な図式からの逸脱であり、通俗的なイメージでは人形遊びをするはずのない成人男性に人形が与えられるために、人形であることは伏せられて、ナタナエルは騙される形で知らずに人形と関係をつづけるという状況が生まれる。もちろんオリンピアは命も心も持たない機械仕掛けの人形であるから、オリンピアから関係を持つと働きかけることはない。ここでもマリーの場合と同様、人形を与えられる者と人形との関係を仲介する役割を、人形の贈り主が務めているのである。オリンピアは自立して歩いたり踊ったりすることができ、歌を歌うことや相槌を打つこともできるが、それは完全なものではなく、ナタナエルの友人たちはそのごちみなさに気づいており、「魂がないよう」だ、「ぜんまい仕掛けでうごいているみたい」⁷⁹だと、ほぼその正体を見抜いている。その美しい容姿に関しても、「蠟人形みたいな顔の木偶のぼう」⁸⁰という、真実を言い当てた評価をしている。ナタナエルにしても、初めてオリンピアを目にしたときには、じっと座って動かず、何も見えていないような目つきに「気味が悪い」という印象を受けており⁸¹、その後も、容姿は美しいと思っても「硬直したようにじっと動かぬオリンピアになどまるで関心を惹かれ」⁸²てはいなかった。正常な状態ならばだまされることのなかったはずのナタナエルが、オリンピアを美しい心を持った理想の恋人と思い込むまでに至るきっかけは、コッポラの望遠鏡である。コッポラは望遠鏡によってナタナエルの精神を狂わせ、その目的は分からないが、彼を人形と結びつけようとする。スパランツァーニ教授もまた、娘の恋人に好意を示す父親を演じて、ナタナエルとオリンピアの関係を後押ししようとする。「くるみ割り人形」でドロセルマイヤーがマリーを人形と結びつける時、その人形の内には命があったためにそこには愛が生まれたわけだが、コッポラ（コッペリウス）と教授がナタナエルと結びつける人形は命を持たず、その内にあるのは空虚であり、その関係から生じるのは狂気である。

だがさらに注目しておきたいのは、コッポラたちがオリンピア人形をナタナエルに与える、という構図の中で、ナタナエルと「子供」の要素が強く結びついて見える点である。大人から子供（特に女兒）へ人形を贈るといった基本的な形に照らし合わせた時に、ナタナエルは子供の立場に位置することになるが、これはシルヴェストル・ボナールの子供っぽさが、人形を贈られる立場になることで強調されたのと同様である。「砂男」では冒頭で子供の時の恐怖体験の記憶が詳細に物語られるが、これによって強いインパクトを持つ子供時代のイメージ、当時の精神状態が大人になったナタナエルを支配し続けていることが印象付けられる。そしてコッポラとナタナエルの関係においても、そこに子供時代のナタナエルとコッペリウスの関係が重ねられることで、ナタナエルが子供の立場に置かれているような印象が生まれる。さらにナタナエルがコッポラと出会うことで子供時代の記憶が生々しく呼び覚まされるころでも、ナタナエルは子供に戻ってし

⁷⁹ ホフマン「砂男」、『砂男／クレスペル顧問官』、前掲書、p. 66。

⁸⁰ 同上、p. 65。

⁸¹ 同上、p. 35。

⁸² 同上、pp. 52-53。

まったように感じられるだろう。スパランツァーニ教授との、教授と学生という上下関係、また父親と娘の恋人という関係もまた、ナタナエルを大人を前にした子供の立場にある存在としてイメージさせやすいものになっている。言わばナタナエルはこの二人の悪い大人から人形を与えられる「子供」であり、この二人は彼が人形とどのように「遊ぶ」のかを、ジャン・ヴァルジャンのように見守るのではなく、実験対象として下心を持って観察するのである。

そしてナタナエルがオリンピア人形と接するその様子にも、子供の要素を見ることが可能である。彼がコッポラの望遠鏡で初めてオリンピアの顔を見て魅力を感じた時、「オリンピアの目からしっとりと月の光がかがやきでてくるように」⁸³思えたという。ここで月光の比喩が使われていることについて、光野正幸は「E・T・A・ホフマン『砂男』と自動人形—小説、バレエ、オペラ」の中で、伝統的に月の光は太陽の光を反射するだけの「まやかし」であるというイメージがあることから、月のように冷たい人形のオリンピアの目が、ナタナエルの命の輝きを反射することで「まやかし」の生気を得て輝いたのだ、と説明している⁸⁴。その後、ナタナエルがオリンピアと対面してその手に触れたり口づけをしたりする時も、始めはその冷たさに驚くが、やがて彼自身の熱によって温められることで、彼は人形の肌に温かみや脈動を感じるようになる。彼がオリンピアの中に見ている命は、彼自身の命の反射に他ならないのである。このことは、婚約者の兄ロタールが、ナタナエルが恐れるコッペリウスは、彼の自我の幻影だと指摘したり⁸⁵、ナタナエル自身が「オリンピアの愛のなかにだけ、ぼくは自分自身を見いだせる」と主張したり⁸⁶といったところでも暗示されている。そしてナタナエルはオリンピアと「親しく」なると、「ああ—ああ」という溜息で相槌を打つだけの彼女に向かって、延々と自分の考えを話し自分の書いたものを朗読しながら、こんな話にはすぐに退屈してしまう婚約者とは違って、オリンピアが何時間でも聴き続けてくれることに感激するのである。これは正に、子供が人形の中に自分を投影した人格を作り、自分に都合よく振舞ってくれるその人格とおしゃべりをし続け、遊び続けるという、子供の人形遊びのやり方と同じではないだろうか。彼はオリンピアが人形だとは知らないが、人形遊びと同じやり方で彼女を愛し関係を築いているのである。オリンピアの正体が空虚な人形であることは、眼球のない虚ろな眼窩によって明らかにされるが、ここを見ると、眼球は魂・命のイメージと結びついているようにも思われる。床に落ちていたオリンピアの眼球をナタナエルに向かって投げつけながら、スパランツァーニは「お前から盗んだ眼玉だぞ」⁸⁷と叫ぶ。眼球が魂だとすれば、ナタナエルがオリンピアの中に見ていた魂は、彼自身の盗まれた魂だったということになるだろう。マリーはくるみ割り人形の中に自分とは違う他者の魂を見出してそれを愛したが、ナタナエルが愛したのは自分自身の魂であった。奇怪な大人たちに弄ばれる子供であるナタナエルは、危険な玩具である人形をあてがわれて、抵抗するすべもなく精神を傷つけられ、狂気と死へ誘われてしまうのである。

⁸³ 同上、p. 56。

⁸⁴ 光野正幸、前掲書、p. 147。

⁸⁵ ホフマン「砂男」、前掲書、p. 31。

⁸⁶ 同上、p. 67。

⁸⁷ 同上、p. 72。

子供向けの楽しいおとぎ話である「くるみ割り人形とねずみの王さま」と、異常心理を描く怪奇小説である「砂男」は、一見正反対の印象を与えるが、あえて不穏な言い方をすれば、どちらも人形にとらわれて子供時代に留まり続ける、大人にならない子供の物語であるのかもしれない。そのどちらでも、人形を贈る大人は、人形の陰に隠れるようにしながら積極的に関与し、「子供」を正常とは異なる、より密接な人形との関係へと導いていくのである。

5. ヴィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』(L'Ève future, 1886) : 人形をもらうエウオールド卿

5.1. 物語の歪さ

ここからはさらにもう少し検討の対象を広げて、ヴィリエ・ド・リラダンの『未来のイヴ』についても考えてみたい。この長編小説には数多くのエピグラフや引用があるが、先にも触れたように、ホフマンからの引用も二か所見られる。一つは、第二巻第4章の終りでの、ホフマンの短編小説「クレスペル顧問官」に登場する女性歌手アントニエへの言及であり⁸⁸、そしてもう一つは、第一巻第2章のエピグラフでの、「砂男」の引用である⁸⁹。「砂男」では主人公は相手が人形とは知らずに恋に落ちるが、『未来のイヴ』では、エウオールド卿は相手が作り物のアンドロイド⁹⁰だと知った上で、愛することができるかどうかを問われる。また「砂男」では、自動人形のオリンピアを作るにあたって、どのようにして人間と見分けがつかないほどの外見や動きや発声を可能にしたのか、という制作の秘密は明かされないまま、ファンタジーとして処理されているが、反対に『未来のイヴ』では、このアンドロイドのメカニズムに関する説明が、当時の科学的知識で可能な限り現実的なものとして詳しく説明され、それが作品の中心部を占めている。この対照的な関係は、『未来のイヴ』が「砂男」を反転させたものとして、「反・砂男」として発想された可能性もあることを示唆するものではないだろうか。

ところで、ここで改めて、フランス語の *poupée* という単語について確認しておきたい。というのは、このアンドロイドを「人形」として扱うことには、疑問がないわけではないからである。始めに述べたように、日本語の「人形」は幅広い対象を指すことのできる言葉であり、人形についての文化的な研究においても、特に断りなくロボットやアンドロイドといったものが「人形」として考察の対象に含まれている。だが通常、ロボットやアンドロイドといった人間と同じくらいの大きさの、自立して動く機械製品のみを対象とした時には、それらを「人形」という言葉で

⁸⁸ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, dans *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Gallimard, 1986, p. 836 (Bibliothèque de la Pléiade).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 769.

⁹⁰ 作中では「アンドレイド」(andréide)であり、光文社古典新訳文庫版の『未来のイヴ』の「解説」で海老根龍介は、当時「アンドロイド」(androïde)という言葉はからくり人形のオートマタなどを指す言葉としても多く使われていたため、ヴィリエが新たな概念として「アンドレイド」という言葉を作ったのだと述べている(海老根龍介「解説」、ヴィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』、高野優訳、光文社、2018年、pp. 770-771)。またこの版の翻訳者である高野優もこの語について触れ、今日の日本でイメージされる「アンドロイド」と、この作品に描かれる人造人間が一致するため、「アンドロイド」を訳語として使ったことを記しており(高野優「訳者あとがき」、ヴィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』、同上、p. 825)、本稿でも同様に「アンドロイド」と表記することにする。厳密には「アンドロイド」は男性型のものを指し、女性型のものには「ガイノイド」と呼ぶ、という区別もあるようだが、これも一般的ではないと考え、「アンドロイド」で統一する。

は呼ばないだろう。ロボットだけを指して「人形」と呼ぶことに違和感があるのは、「人形」という言葉の辞書的な基本の意味の、子供の玩具として作られた、小さなひとがたの人工物、という定義から大きく外れるからである。それでもロボットやアンドロイドを「人形」として扱うこともできるのは、「人形」という言葉に辞書的な狭義と共に、ひとがたの人工物全てを指す総称としての慣用的な意味があるからであり、その大きな括りの中に含まれている時には、たとえ顔のないロボットでも「人形」と呼ぶことができるのだと考えられる。

それでは、*poupée* という単語はどうだろうか。これも辞書や事典における記述は「子供の玩具として使われる、人の形を表した小像」や、装飾品としての人形という基本的な定義が中心であり⁹¹、フランス版ウィキペディアの記述は詳細ではあるが、プラスチックや金属といった硬質な素材で作られた *figurine*（日本でフィギュアと呼ばれるものに相当すると思われる）を *poupée* とは区別されるものとしており⁹²、いずれも総称的な意味についての言及はないため、一見 *poupée* という言葉の意味は「人形」よりも限定的であるように思われる。だが、事典の記載において、小さな人形を思わせる形状の部品やギプスなどを *poupée* と呼ぶという派生的な使い方が多く紹介されていることや、ウィキペディアの記載で、玩具だけではなく宗教的な目的で作られた人形も *poupée* として扱われていることなどからは、「人形」と全く同じではないかもしれないが、*poupée* にも総称的な用法があることが推測されるのである。そして実際『未来のイヴ』においても、登場人物がアンドロイドを指して *poupée* という言葉を使うところが複数見られる⁹³。ここには、アンドロイドを「単なる人形に過ぎない」と矮小化するようなニュアンスがあるのかもしれない。とは言え、ひとまず本稿では以上のことから、フランス語の認識においてもアンドロイドを広い意味での「人形」の категорияに含めることは可能であると考え、これまでに検討してきた人形たちの延長上でこの小説のアンドロイドについての考察を進めていくこととする。

難解な作品として知られる『未来のイヴ』は、様々なアプローチから研究がされており、人工知能を備えたアンドロイドの実用化が現実的なものとなりつつある現在、改めてこの小説は注目を集めているようである。人形をテーマとした研究においても、この作品のタイトルは頻繁に言及されているのであるが、その多くの場合は、簡単な内容紹介にとどまり、詳しい考察はなされていない。その理由は、おそらくはこの小説の読みにくさにあるのかもしれない。『未来のイヴ』は、実在のアメリカの発明王エディソンをモデルにした、架空のエディソンを中心人物として、恋の悩みに苦しむ英国人貴族のエウォルド卿に、彼が完璧なアンドロイドのハダリーを提供するというのが、基本的な筋立てである。だが、物語が始まった時点でアンドロイドはすでにほぼ完成しており、その開発や製作の場面は作中で描かれない。この小説はその大部分が、エディソンの思索（独白）と、アンドロイドを愛することなどできるのかとためらうエウォルド卿を論破していく、エディソンの論証、そしてアンドロイドの機構に関する彼の説明とで構成されており、わずかに彼らが場所を移動する時に情景描写が入ると、物語の最後にエウォルド卿とハダリー

⁹¹ *Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse*, t. 8, Librairie Larousse, 1984, p. 8401.

⁹² <https://fr.wikipedia.org/wiki/Poupée> (2022年8月6日閲覧)

⁹³ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., pp. 837 et 982.

が二人で対話するところでエディソンがしばらく姿を消す他は、ほとんどがエディソンの難解な一人語りから成っているのである。語り手ではない登場人物の一人が延々と話し続けるというこの構成は、小説としては読みにくくかなり歪なものと言えるだろう。

そしてこの「歪さ」は、物語の内容にも認められる。それは、生身の女性に代わるものとして、アンドロイドを制作するエディソンと、それを必要とするエウォルド卿との、それぞれの動機である。そこにあるのは、純粋な人形愛ではなく、人間の女性への嫌悪の感情なのである。この小説が始めの構想から10年近くの長い期間を経て完成に至った、その制作過程については、プレイヤッド版の解説などで詳しく述べられているが、その執筆のきっかけになったのは、英国人女性との結婚の計画が破談になった出来事であり、この女性がエウォルド卿の恋人のアリシア・クラリーのモデルになっているという⁹⁴。作者の実体験における女性への幻滅、憎しみが元になっているためか、この作品にはかなり直接的で辛辣な、女性への侮蔑的な言葉が見られる⁹⁵。これが当時の社会状況に鑑みても厳しい調子のものであったことは、作中のエディソンが、女性には自我などなく、女性の恋愛は他の女性との競争意識でしかない、と断じた後に、「だがやめましょう。

〔…〕私の言うことは多くの生きている女性たちに対して失礼でしょうから」⁹⁶と軽い釈明を入れることから窺い知れる。そんなエディソンに対して、「あなたは女性に対して非常に厳しいと思う」⁹⁷とたしなめるエウォルド卿にしても、女性とは精神的にも知的にも弱い存在で、男性が教える必要があるものだ、という男性優位の考え方の持ち主なのである⁹⁸。

そしてエディソンが物語の半ばで明かす、アンドロイドの女性の制作を思い立ったきっかけというのが、彼の友人が立派な妻を持ち幸福な生活を送っていたにもかかわらず、全身を人工物で装った俗悪な女性に誘惑されたせいで、破滅して自殺に追い込まれてしまったという出来事である。本来は醜悪と言えほどの女性が、化粧やかつら、コルセット、ハイヒールといったもので別人のように美しく装い、男性をだましていた、ということから、エディソンが導き出した結論が、現実の女性が「人工物の寄せ集め」(l'Artificiel assimilé, amalgamé plutôt, à l'être humain)であるのなら、もはや人工の女性の方が良いではないか、人工的に完全なアンドロイドを作ること、人工物で飾り立てた女性たちの魔の手から男性たちを救うことができるだろう⁹⁹、というものである。ここには、女性をそこまで装わせるものは何なのか、なぜ彼女たちはそうまでして人工的に飾り立てなければならないのか、という、女性の側に立つ視点は全くない。また男性は人工物で装うことはないのかという自問もなく、完全に男性は女性のペテンの被害者とみなされている。

⁹⁴ « L'Ève future — Introduction », dans Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 1431-1441.

⁹⁵ プレイヤッド版の「解説」では、この出来事によって彼の中に以前から見られたミズジニーの傾向が再燃した、と説明されている (Ibid., p. 1441)。

⁹⁶ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 864. 以下、日本語訳にはヴィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』、高野優訳、光文社、2018年、ならびに、ヴィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』、齋藤磯雄訳、東京創元社、1996年を参照した。

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid., p. 797.

⁹⁹ Ibid., pp. 904-905.

そしてエウォルド卿の方はと言えば、彼の悩みは恋人のアリシアが、崇高とも言える完璧な、理想的な容姿と声を備えているのにもかかわらず、その内面は非常にブルジョワ的で卑俗であるということなのである。彼女に出会って一目ぼれをしてしまったエウォルド卿は、交際するうちにその人柄を知って、嫌悪の念すら抱くようになるが、その外見と声の美しさに完全に囚われているために別れることができず、この感情の齟齬に苦しむあまり、自殺を考えているのだという。これは俗な言い方をしてしまえば、内面は嫌っているが、外見が好みなので別れられない、という状況であって、これも男性側の自己中心的な言い分、女性にしてみれば失礼な、一方的な言い分ではないだろうか。彼の「誰かが、あの魂をあの肉体から引き剥がしてくれたらいいのに！」¹⁰⁰という恐ろしくも侮蔑的な言葉をもしアリシアが聞いたなら、彼女の方から即時にきっぱりと別れを告げるのではないかと思われる。エディソンとエウォルド卿の考え方は、女性に完璧であることを求め、欠点を持つ生身の女性を嫌悪するという極端なものである。当のエウォルド卿自身は、家柄も容姿も性格も知性も完璧な、非の打ちどころのない青年として描かれており、エディソンもまた他者からの批判を寄せ付けない、超越的な天才として提示されているため、女性に完璧を求められるほど男性は完璧なのか、という男性に問い返される視線も、彼らには無縁である。飽くまで、女性を評価し女性を選ぶのは男性なのである。

構造の上でもエディソンの言説と理念に強固に支配されたこの小説において、彼とエウォルド卿の男性中心的な観念は反論を許さず、理想の女性像を実現するためのアンドロイド制作という奇抜な行為を正当化し、ある程度の説得力を生み出している。しかしながら、やはり彼らの極端で不自然な考え方や行動は、読者の共感を得にくく、莫大な費用や手間といったコストをかけてまでわざわざアンドロイドを作り出すこと、そして世の中には様々な女性が無数に存在するのに敢えてアンドロイドを恋人とすることに対して、疑問を残すだろう。とりわけ理解しがたいのは、自殺を考えるほどのエウォルド卿の苦しみである。彼が悩みを打ち明けるのを聞きながらエディソンが助言するように、そこまで苦しんでいるのなら、彼女と別れて、より理想像に近い女性を探せば良いのではないかと、というのが、普通感覚であろう。このような「普通の」解決策を取れない理由としてエウォルド卿が述べる、自らの性質が、奇妙に子供のイメージと結びつくものになっているのである。

5.2. エウォルド卿の幼さ

何のために人間そっくりのアンドロイドを作る必要があるのか、という問いは、アンドロイドの実用化が間近と思われる今日でも、未だに問われ続け、完全に納得のいく答えは出ていないものではないかと思われる。『未来のイヴ』においても、作者はこの動機を真剣なものとするのに実は苦労したのかもしれない¹⁰¹。エウォルド卿がアンドロイドをもってしなければ救われない状

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 814.

¹⁰¹ 初めの草稿では、金持ちのブルジョワの男性が、自分が恋する女性にそっくりの分身を作ってほしいとエディソンに依頼する、という設定になっており、人間の欲望やそれを叶える科学を皮肉る滑稽譚として構想された物語であったのが、ヴィリエが作品の主題を深遠なものとし拡張させていく中で、アンドロイドを受け取る人物の設定や描写も変化していったことが、プレイヤッド版の「解説」で示されている。

況に置かれている理由、それは、彼が生涯に一度しか恋をすることがないという、遺伝的な性質の持ち主であることなのである。この奇妙なものに思える性質を、彼はくり返し主張しており、「エウォルド家の伝統」によって、彼は生まれつき「まだ知らなくともおそらくは運命づけられていて、自分の妻となるべき女性以外には、たとえ一時でも、恋をすることも、欲望を抱くことも」¹⁰²できず、彼にとって「最初の恋」は「最後の恋」¹⁰³であり、生涯に一度しか女性を愛することはないのだという¹⁰⁴。この事情によって、彼はアリシアの他に恋人を見つけることはできず、彼女がもたらす苦しみから逃れるためには、自殺をするか、内面を取り換えたアリシアを手に入れるしかない、という結論になるのである。この「唯一絶対の愛」のイメージは、ヴィリエ自身が英国人女性に夢中になっていた時にマラルメに送った手紙の内容と一致しているというが¹⁰⁵、ここではこのような理由づけは、アンドロイドを登場させるための少々無理のあるこじつけのようにも感じられ、あまりリアリティを感じさせない。その一方で、あえてこれに注目してみると、そこにはある種の子供っぽさが見いだせるのである。これは、生涯に運命の相手ただ一人と恋愛をして結婚をするというのが、理想的なあるべき姿だと信じて疑わず、恋愛における「純粹さ」や「純潔さ」の価値を絶対視するような、年若い子供のロマンティックな恋愛観に通じるものではないだろうか。

そのように見てみると、エウォルド卿の「幼さ」を感じさせる純真さや潔癖さは他のところにも表れている。彼は元々、先祖代々の人里離れた領地にある城にこもって、孤独を愛する生活をしており、社交ずれしておらず世間知らずなところがある。そしてアリシアに出会う以前は、たとえ「社交界の色事」の機会があったとしても、それを利用したことはない、と自ら述べ¹⁰⁶、いわゆる「大人の」、性愛を伴うような関係にはあまり興味がないこと、むしろ「大人の恋愛」は回避しているような傾向を示している。さらに、生涯唯一の恋人のはずだったアリシアへの幻滅によって、その美しさには見とれるが、もはや性的な欲望を感じることはない、と断言する¹⁰⁷。そしてエディソンは、彼にアンドロイドのハダリーを与えることを提案するにあたって、この点を執拗とも思えるほどに確認し、彼の作るアンドロイドは、「最も情熱的な心を持った男においても、彼がそのモデルに対して抱くであろう下卑た欲望に満ちた下劣な感情を、数時間ほどで消し去り」、男性に「経験したことのない厳粛な気持ち」を抱かせるものであると強調するのである¹⁰⁸。これは、この小説で描かれる完全な女性像としてのアンドロイドが、今はラブドールと呼ばれているような、性行為の対象として作られる女性型人形とは異なるものであることを明確にするための記述であろう。この作品にもジェンダーやセクシュアリティの問題は深く関わっているが、アンドロイドのハダリーにおいては、女性の性はこうして否定され、排除されるという形になってい

(« L'Ève future — Introduction », op. cit., pp. 1447-1455.)

¹⁰² Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 795.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 793.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 819.

¹⁰⁵ « Notes et variantes », dans *L'Ève future*, *ibid.*, p. 1576.

¹⁰⁶ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *ibid.*, p. 795.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 820.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 905.

る。欠陥のある恋人のアリシアの代わりにエウオールド卿に提供されるハダリーは、成人男性の恋人の代わりではあるのだが、こうして性的な側面が排除されることで、そこに生じるのは「大人の関係」ではなく、子供と人形との関係に近いものになっているのである¹⁰⁹。そもそもが、欠点のある女性というような現実に妥協することができず、現実から目をそらして自らの理想像に閉じこもろうとする態度には、成熟した大人らしさではなく、歪で未熟な、子供っぽさが表れていないだろうか。

以上に挙げたような特徴は、この作品がミシェル・カルージュの『独身者の機械』(*Les Machines célibataires*, 1976) の考察対象に含まれているように、子供ではなく独身者の特徴として扱うべきものであるかもしれない。またフェリシア・ミラー・フランクの『機械仕掛けの歌姫』においても、ハダリーが性を持たない存在として描かれていることは、象徴主義者達における処女性の崇拜や性の拒絶と関連付けられている¹¹⁰。だがここでは、本稿の主題に引き寄せる形で、あえてエウオールド卿の特徴を子供の要素と関連付けて、人形との関係を検討していきたい。すなわち、これまでの考察と同様に、エディソンから人形を与えられるエウオールド卿を、やはり子供の立場にあるもの、子供のイメージが重ねられるものと捉えるのである。エウオールド卿は、エディソンが困窮している時に援助の手を差し伸べた恩人で、エディソンの庇護者ということになっているが、この立場は、エディソンが彼に膨大なコストをかけたアンドロイドを無償提供する理由を説明するものでしかないだろう。作中では実際には、エディソンはエウオールド卿の悩みを聞き、解決策を提示しながら深遠な思想を教え諭すという、保護者や教師のような役割を果たしている。そこにおいて、教え諭され、説得されていくエウオールド卿の立場には、やはり生徒のような子供のイメージを結び付けることができる。

ここで人形の贈り主となるエディソンは、アンドロイドを恋人にするという常軌を逸した、神に背くような恐ろしい企ての危険性を警告しながらも、エウオールド卿を救う唯一の方法としてアンドロイドを受け入れることを勧めるという、非常に曖昧で両義的な態度を取る。この点は、悪意のある誘惑者であったコッペリウス達と異なるところだろう。アンドロイドのハダリーの制作者であり贈り主であるエディソンのこうした曖昧さは、当然ながら贈られるハダリーと重なり、人間の形をしているが人間ではなく、命も魂も持たないはずなのにやがて魂を持つようになるという、彼女の曖昧さにつながっている。さらにこのエディソンの発言の中で興味深いのは、エウオールド卿のアリシアに対する感情について、彼が彼女の中に投影した自分自身を愛しているのだと指摘していることである。以下に、そのエディソンの発言を引用する。

[...] 従って、彼女の「本当の」人格は、あなたにとっては「幻想」でしかなく、その「幻想」は彼女の美の閃きによって、あなたの全存在の中に呼び覚まされたものです。現実の

¹⁰⁹ ここでの「子供」は、現実の子供というよりはむしろ「大人」の対立概念としての、記号としての「子供」であり、幼年期におけるリビドーなどはここでは問題にしない。

¹¹⁰ フェリシア・ミラー・フランク『機械仕掛けの歌姫—19世紀フランスにおける女性・声・人工性』、大串尚代訳、東洋書林、2010年、p. 311。

アリシアの致命的な、おぞましい、無味乾燥なくだらなさがあなたに惜しげなく与える、絶え間のない幻滅にもかかわらず、「それでもなお」、あなたが自分の愛する女性の存在の内で、努力して「生きたものにしよう」としているものは、ただこの「幻想」だけなのです。

あなたが愛しているのはこの「幻影」だけであり、つまりあなたが死にたいと望んでいるのはこの「幻影」のためなのです。あなたが、絶対的に、「現実の彼女」として認めているのは、ただその「幻影だけ」なのです。つまるところ、あなたの生きている恋人の中にあなたが呼びかけ、あなたが見て、あなたが「創り出して」いるものは、このあなたの精神が客体化された幻であり、そして「それは彼女の中に分裂したあなたの魂にほかならない」のです。そうです、これがあなたの愛です。¹¹¹

エウォルド卿が苦しんでいるのは、自らがアリシアの中に見たいと望む内面と、実際のアリシアの内面とが激しく食い違っているからだというのである。また、彼らにとって知性や精神性に欠ける俗物のアリシアは、その中身は空っぽと言ってもいい状態であり、そこにエウォルド卿は自分の魂を投影して、それを愛しているのだとも言える。この状態は正に、これまでに他の事例で見てきたような、子供が人形を愛する時の愛し方と同じではないだろうか。エウォルド卿は人間のアリシアを、人形を愛するのと同じやり方で愛していたのである。容姿のかわいらしい女性や女兒を指して比喩的に、多少の侮蔑的な意味を込めて、「お人形」と呼ぶことがあるが、正に彼が愛していたのは、美しい「お人形」のアリシアだと言えよう。アリシアの方にも問題があるにしても、生身の女性をお人形を愛するように、自己愛的にしか愛せないというのは、やはりエウォルド卿の未熟さ、幼さを表しているのではないだろうか。そしてエディソンはそんな彼に対し、魂を持たないアンドロイドも、同じやり方で愛することができる、と断言して、「お人形」のアリシアの代わりとなる人形である、アンドロイドを提供するのである。

5.3. 人形からの卒業

以上のように、エウォルド卿を、苦しみを癒すために人形をもらう子供、と捉えると、物語の終末部でのアンドロイドのハダリーとの関係性には、興味深いものがある。これが、一つの人形をより完全な別の人形に取り換えた、というだけで済まないのは、ハダリーの中に昏睡状態にある別の女性の魂が宿る、という展開になるためである。これは、この作品の核となる神秘的な要素であり、これに関しては多くの研究がなされているが、ここで注目したいのは、この「ソワナ」と呼ばれる人格がアンドロイドに宿ることによって、このアンドロイドはエウォルド卿の自己像の投影ではなく、自立した他者となるということである。そうなれば、彼とハダリーとの関係は、命のない人形との関係ではなく、「くるみ割り人形」におけるものに近い、人形に宿った命あるものとの関係ということになるだろう。

¹¹¹ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 841. 原文中で大文字やイタリックで強調されている個所は、全てかぎかっこで示した。

しかしながら、二人の関係はこの先構築されていくことはなく、エウオールド卿とアリシア、そして積み荷としてハダリーが乗ったイギリス行の船が火災で沈没し、アリシアとハダリーは共に海に沈んでしまうという形で、物語は結末を迎える。この沈没事故の場面の描写はなく、エディソンが読む新聞記事とエウオールド卿からの電報で説明されるだけであり、最後の場面は呆然として座り込んだエディソンの、「経験したことの無い感慨にとらわれ」、悲しい物思いに沈む様子を示したものになっている¹¹²。この結末は、科学万能主義者のエディソンの神に挑むような傲慢な企てが、まるで神罰を受けたかのように、文字通り一瞬で水泡に帰してしまった、というように、科学に対する作者の批判的で皮肉な態度が表れたものとして理解されることが多いだろう。だがここで、エウオールド卿の言葉に注目してみると、また異なる結末の読み方ができる。彼がエディソンに送った短い電報には、「友よ、私が悲嘆にくれるのは、ハダリーのことだけだ—よって私はこの幻影のためだけに喪に服す。」¹¹³とだけ書かれている。これは暗に、同時に命を落としたアリシアの喪に服すことはない、との宣言になっている。彼は全くアリシアの死に対して悲しむ様子を見せておらず、これによって、あれほど苦しめられていたアリシアへの恋の悩みから、彼が完全に解放されていることが証明されるのである。そしてこの苦しみの解消をもたらしたのは、間違いなく崇高な魂を持つハダリーの存在である。光文社古典新訳文庫版の「解説」で海老根龍介も、この小説を「近代の社会や価値観に幻滅したエウオールド卿が＜理想の愛＞を見つけるまでの物語」¹¹⁴として読むこともできると指摘している。エウオールド卿はハダリーの存在を受け入れることで、理想の、真実の愛を見出だし、アリシアへの思いを完全に克服したのであろう。だがさらに注目したいのは、アリシアとの関係に悩んで自殺まで考えていたエウオールド卿が、理想の愛の相手であったはずのハダリーを失った時には、全く自殺願望は見せていないことである。ここには、子供のようにナイーブで弱々しかった状態から、ハダリーとの触れ合いを経て治癒され、精神的に成長したエウオールド卿の姿を見ることも可能ではないだろうか。

また、エディソンと彼らの関係にも注目してみよう。ハダリーをほぼゼロから創造し、エウオールド卿を救うためにハダリーを提供する彼は、本来ならば命のない人形であるハダリーとエウオールド卿が関係を結ぶ際に、ハダリーを陰から操るような形で二人の仲介者の役割を果たすはずであり、ハダリーの存在自体に彼の影が色濃く投影されるはずである。これは、「くるみ割り人形」でくるみ割り人形の陰にドロセルマイヤーおじさんの存在が、「砂男」でオリンピアの陰にコッペリウスとスパランツァーニ教授の存在が隠れていた状況に相当する。しかしながら、『未来のイヴ』でのハダリーは、ソワナとの一体化によって独立した魂を獲得する。しかもこの現象は、エディソンには想定外の、科学を越えた超自然的なものであり、木元豊が「人造人間の魂—ヴィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』考」で詳しく述べているように¹¹⁵、エディソンはハダリーに魂・人格が宿ったことを決して認めず、彼女の発言は録音された音声の再生に過ぎないと断言する。さ

¹¹² *Ibid.*, p. 1017.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ 海老根龍介、前掲書、pp. 793-794。

¹¹⁵ 木元豊「人造人間の魂—ヴィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』考」、香川檀編『人形の文化史』、前掲書、pp. 195-202。

らにハダリーは、エウォルド卿との対話の後、二人で話したことはエディソンには言わないでほしい、とエウォルド卿にささやくのである。実際、このハダリーとエウォルド卿との長い対話の場面は、物語中で唯一エディソンが姿を消す場面である。こうしてハダリーの中に宿った人格は、制作者のエディソンの手を完全に離れた、独立した存在となり、彼女とエウォルド卿の関係もまた、保護者であり仲介者である「大人」のエディソンの介入や影響を排除した、一对一の直接の関係となるはずである。「大人」の手を離れて、自分の投影ではない「他者」の存在と関係を結ぶことで、エウォルド卿は癒され成長を遂げたと言えるのではないだろうか。このような発展は、ハダリーが厳密には、動かない「人形」ではなく、自立して動くものであるアンドロイド、「人造人間」であることによって可能になったものと言えるだろう。

こうして見た時、最後のハダリーの喪失も、科学の粋を結晶して作り上げた理想の人造美女が虚しく失われる、というだけではない意味を帯びてくる。大人になっていくコゼットが人形を失ったように、成長の段階で人形を失うことで、子供時代からの卒業を果たす、という物語のパターンはよく見られるものである。ハダリーというアンドロイドを失うこともまた、エウォルド卿の真の成長と自立を表すものになっているのかもしれない。菊地浩平は『人形メディア学講義』の中で、人形愛の複雑さについて、そして人形をどこかのタイミングで捨てなければならないと多くの人に感じさせているものについて考察する中で、現実には人形を無理に捨てる必要などないと述べている¹¹⁶。だが、物語構造の中で、人形が子供の、そして子供時代の象徴としての意味を持っている限りにおいて、そして大人が子供の性質を持ち続けることが否定的に捉えられている限りにおいては、やはり人形は手放されねばならないものとして現れ、その保持はネガティブな要素をもたらすものとなるのだろう。

以上のようにエウォルド卿を「子供」とみなす読み方は、『未来のイヴ』の本来的、本質的な読みからは外れるものであるかもしれない。しかしながらここでは、アンドロイドを扱ったこの小説においても、子供と人形の物語と同様の構造、枠組みが見出せるということ、そうした構造や枠組みを当てはめた読みが可能であることが示せたのではないだろうか。

6. おわりに

以上、4人の作家の5つの小説作品について、人形を贈るという構図に限定して考察を行ってきた。これらの作品の比較においてまず目を引くのは、同じ人形というテーマが、それぞれの物語の内容に応じて果たしている役割や提示しているイメージの多様さ、そのヴァリエーションの豊かさであろう。『レ・ミゼラブル』においては、現実的、写實的に描かれた人形は、幼い少女の心理の動きを緻密に描き出すための小道具となり、『シルヴェストル・ボナールの罪』では、人形は愛情の対象の隠喩となると同時に、現実の世界に幻想的な色彩をまとうせるものとなっていた。

「くるみ割り人形とねずみの王さま」の人形は少女をファンタジーの世界へ誘う存在であり、「砂男」の怪奇小説の世界では、人形は人をだまし破滅させる、人ならざるもの、不気味な恐怖の対

¹¹⁶ 菊地浩平『人形メディア学講義』、前掲書、pp. 192-203。

象であった。そして『未来のイヴ』のSFの世界では、人形はアンドロイドとなって、人間の願望を体現する、神秘的な理想の女性像を提示していた。

本稿の主要な目的は、これらのジャンルや性格の異なる作品における事例の比較検討によって、人形というテーマが持つ一般的な性質、特色を導き出すことを試みることであった。取り上げた作品の数が少なく、それも筆者の関心の対象であるA・フランスと、その周辺の19世紀のフランスとドイツの作家のものに限定されているため、ここでの考察だけであまり踏み込んだ結論を出すことはできないが、それでもいくつもの興味深い共通点や傾向と言えるものが浮かび上がっている。人形と送り手と受取り手の三者の関係を本稿では分析の枠組みとしたが、この関係に関しては、贈り手と受取り手の関係に焦点が当たっている時には、人形はその二者の仲介役となり、受取り手と人形自体の関係性に焦点が当たっている時には、贈り手がその関係を後押しする役割を果たすという傾向が指摘できるだろう。後者の場合でも、決して贈り手が無視されて関係の外に置かれることはないということは、興味深い点である。さらに人形を贈ることが拒否されて三者関係が成立しないように見える場合にも、その行為自体に人物間の関係性が表れていた。そしてこうした関係性の中では、人形と子供が結びついたイメージが、非常に重要な意味を持っていることも確認できたのではないだろうか。人形の受取り手となる人物には子供を思わせる特徴が与えられていることも多く、人形をもらえないことは子供として扱ってもらえないということを表す場合もあった。物語構造の中で人形を贈るという行為には、人形の受取り手を「子供」として印象付け、位置付ける性質や機能がある可能性を示すことができたのではないかと思う。

さらに、ジェンダーの問題に関しては、詳しい考察は本稿の主旨からは外れるためその存在を指摘するにとどめたが、ジェンダーイメージが人形を贈るシチュエーションの中でも大きな役割を果たしていることは明らかであろう。ここで見てきた人物たちの中で、人形をもらい、人形を愛した少女たちはハッピーエンドと言える結末を迎えるのに対し、男の子は人形の贈与を拒まれ、人形を愛した成人男性たちは不幸な結末を迎えていた。これにはやはり、男性に人形を禁じるジェンダー意識が反映されていると推測される。人形は女兒そのものの隠喩でもあり、女性らしさや母性の象徴として積極的に女性と結び付けられ、あるいは男性の女性に対する幻想や理想を反映し具体化するものでもある。それと同時に、この女性と緊密に結びついたイメージ、人形は女兒のものであるという基本的なイメージによって、男性に贈られる人形は、それ自体が逸脱や異常性の指標となっているのではないだろうか。

さらに、今回の考察や分析を通して、次の二つの点に関する気づきを得た。一つは、人形の物質性に関してである。冒頭で述べたことが示しているように、人形とはそもそもが擬人化された物であって、人間が感情移入しやすく、様々な意味やイメージが投影されやすいため、物語の中に登場する人形について考える際にも、その役割や機能が複雑で捉えにくいところがあったと思われる。だが、今回は人形を贈るという状況に限定して考察を行う中で、人と人の間でやり取りされる物として、その関係性の中で人形を捉えたことで、人形の本来の、命のない物体であるという大きな特色が明確に浮かび上がったのではないだろうか。金森修も『人形論』の中で、人形が物として存在する、その物質性を、あらゆる性質の人形的前提条件となる、核心的な特徴とし

て強調している¹¹⁷。物質としての、オブジェとしての人形は、決して自発的に何かを働きかけてくるということはない。そうした人形の物質性に焦点が当たることで、そこに人格やイメージが投影されたり、生命が与えられたり、といった人間の側からの行為がはっきりした形で捉えられ、物質である人形が持つ独特の性質や機能というものが見えやすくなったのではないかと考える。

もう一つは、人形への人格の投影という点についてである。これも金森修が指摘していることだが、彫刻と人形の違いとして、彫刻がモニュメント的で公的であるのに対し、人形は私的で個人的なものであるという¹¹⁸。この私的な性格、持ち主との情的なつながりの密接さ故に、人形について考える時にはほとんどの場合、持ち主と人形、あるいは製作者と人形という一対一の関係の中で人形は捉えられ、その一対一関係の中で人形に投影される、持ち主や製作者の自己イメージといったものが専ら問題になっていたように思う。だが今回の検討を通じ、人形が贈られるという状況の中に置かれる時、その人形には持ち主となる受取り手の自己イメージだけでなく、贈り手のイメージも投影され得るということが見えてきたのではないだろうか。コゼットはジャン・ヴァルジャンへの信頼感を重ねたからこそ、高価な人形を安心して受け取ることができたのであり、シルヴェストル・ボナールを驚かせた妖精の人形も、製作者のジャンヌのイメージと重なり合うものとなっていただろう。マリーがくるみ割り人形の中に見出した「ドロセルマイアーさん」にもやはり、色濃く「ドロセルマイアーおじさん」の存在が重なっていた。ナタナエルが発狂したのは、空っぽのオリンピアの背後に彼が恐れる「砂男」の、コッペリウスの姿を見たからではないか。そしてハダリーもまた、自立した魂を持つようにならなければ、エディソンの創作物として、彼の操り人形のような印象をエウオールド卿に与えたに違いない。人は贈られる人形の中に、贈ってくれた人物の面影を自然に重ねているのではないだろうか。子供はやはり、第三者の介入なしには人形と出会う（人形を手に入れる）ことは難しい。そうして、特に子供が贈られる人形と出会う時、その人形との関係は必ずしも閉ざされた私的なものではなく、人形は贈り手と受取り手の間で三者関係を形成し、他者に出会う場ともなるのではないだろうか。

始めに述べたように、人形というテーマは扱いの難しい対象であるが、今回、人形を贈るという行為やそこに生じる関係性に分析の対象を限ることで、文学作品における人形のテーマの新たな見え方や捉え方を示すことができたように思う。そしてこのテーマの面白さもまた、確認されたのではないだろうか。今後、物語の中の人形についてさらに探求を進めていくためには、検討の対象を広げていく必要があると思われるが、その対象となる作品をどのように選び取るべきか、時代や地域を限定するべきか否か、そしてそれらをどのようなアプローチで検討するべきかといったことが、重要な課題となるだろう。今回その重要性が改めて明らかになった、子供やジェンダーのテーマとの関わりも踏まえ、また新たな角度からこの人形のテーマに取り組んでいくつもりである。

(ろくかわ ゆうこ / 埼玉大学、茨城キリスト教大学非常勤講師)

¹¹⁷ 金森修、前掲書、pp. 49-50。

¹¹⁸ 同上、pp. 58-59。