

# ジョルジュ・サンドとアナトール・フランスにおけるあやつり人形と 芸術論

—フランス「鉛の兵隊」をいかに読むか—

## Les Marionnettes et les idées sur l'art chez George Sand et Anatole France

— Comment lire « Le Petit Soldat de plomb » de France ? —

六川 裕子 (Yuko ROKUKAWA)

George Sand et Anatole France s'intéressaient beaucoup aux marionnettes. La première a présenté, dans son roman *L'Homme de neige*, le héros qui voyage en faisant du théâtre des marionnettes. De sa part, le second a admiré les représentations des marionnettes dans sa chronique littéraire, et décrit le petit garçon qui fait du théâtre avec ses doigts dans un récit autobiographique. Le thème de marionnette constitue, dans les textes des deux écrivains, des lieux où ils développent leurs idées sur l'art en général. L'art des marionnettes est étroitement lié à la création artistique chez eux. Nous examinons ces idées présentées à travers les marionnettes, en faisant des comparaisons entre les deux écrivains. Et avec ces études, nous cherchons à éclaircir ce qu'exprime le conte francien « Le Petit Soldat de plomb », ainsi que le rôle joué par les marionnettes dans le roman de Sand ; ces deux ouvrages semblent, de la même façon, assimiler l'écriture du récit fictif au jeu de marionnette ou de poupée.

キーワード：ジョルジュ・サンド (George Sand), 『雪男』 (*L'Homme de neige*), 「ノアンの人形劇場」 (「*Le Théâtre des marionnettes de Nohant*」), アナトール・フランス (Anatole France), 『文学生活』 (*La Vie littéraire*), 『我が友の書』 (*Le Livre de mon ami*), 『小さなピエール』 (*Le Petit Pierre*), 「鉛の兵隊」 (「*Le Petit Soldat de plomb*」), あやつり人形 (marionnette), 人形 (poupée)

### 1. はじめに

ロマン派の女流作家として知られるジョルジュ・サンド (George Sand, 1804-1876) と、古典主義者であり 20 世紀の作家として扱われることの多いアナトール・フランス (Anatole France, 1844-1924) とが関連付けられることは、あまり多くはないだろう。だが実際、両者の存命の期間は重なっており、サンドはA・フランスが小説家として本格的に活動する前に亡くなっているものの、この駆け出しの文学者が発表した韻文劇『コリントの結婚』 (*Les Noces corinthiennes*, 1876) に対して、サンドが送った賞賛の手紙が書簡集に収録されている<sup>1</sup>ことから、二人の間に直接の交流もあったことが分かる。その後作家として世に知られるようになったA・フランスの方も、文芸批評『文学生活』 (*La Vie littéraire*, 1888-1892) の中でこの一時代前の作家に複数回言及し、おおむね

<sup>1</sup> 『書簡集 1812-1876』(「ジョルジュ・サンド セレクション」第9巻)、持田明子、大野一道編、藤原書店、2013年、pp. 488-489。

好意的な評価を示している。共に社会主義的な思想に傾倒して社会活動にも参加しており、著作の中には民衆や子供といった、弱く小さな、抑圧された存在に心を寄せる傾向が見られるという共通点もある。だが本稿で注目したいのは、この二人の作家が、それぞれの作品においてあやつり人形のテーマを扱っているという点、さらには、両作家においてこのテーマが、それぞれの芸術論を述べる場としても機能しているように見える点である。サンドは長編小説『雪男』(*L'Homme de neige*, 1858)の主人公を人形使いとし、またA・フランスの方は『我が友の書』(*Le Livre de mon ami*, 1885)の一編や『文学生活』の複数の章を人形劇についての評論に割いており、それに加えて主に指人形のモチーフが、『小さなピエール』(*Le Petit Pierre*, 1919)などのいくつかの小説で用いられている。これらのテキストでは、人形劇という演劇ジャンルに関してだけでなく、より広く芸術についての見解も示されているのである。以下の論述では、二人の作家があやつり人形のテーマを、芸術や創作についての考えとどのように結び付けているかを明らかにし、両者を比較対照することで、それぞれの考えの特色や共通点をより明瞭に捉えることを目指す。また、そこからさらにもう一步進んで、A・フランスの短編小説「鉛の兵隊」(« *Le Petit Soldat de plomb* »)<sup>2</sup>についても考察してみたい。この作品は、高熱で病床にある男性が戸棚の中の人形たちと語り合うという物語であるが、以前の人形たちの発する言葉について論じた論考<sup>3</sup>では、扱いが難しく取り上げることができなかったものである。本稿においては、人形と作家の芸術論、芸術観との結びつきという点を手がかりにして、この短編小説にはどのような読みが可能であるのか、改めて検討し、解釈を試みたいと思う。

よって、まずはサンドの『雪男』で具体的に人形劇論、芸術論が表れている箇所を確認し、それと共に、この長編小説における、あやつり人形のモチーフの位置づけがはらむ違和感についても指摘するつもりである。次いで、A・フランスの『我が友の書』と『文学生活』から、人形劇に関する見解が述べられている箇所を示し、そして『小さなピエール』に関しては、子供の人形遊びの要素も考慮に入れながら、人形劇や創作活動についての見解が表れているところを検討する。最後に、どのように読むべきなのか、作者の意図が捉えにくい作品である「鉛の兵隊」について考察する。そしてこの考察を通して、一見したところは自明なものとは思われない二つの異なる要素の関連性が、つまりは人形劇や人形と文字による表現としての小説とがどのように結びついているのかが、浮かび上がってくるだろう。

## 2. ジョルジュ・サンド『雪男』におけるあやつり人形と芸術についての議論

### 2.1. 長編小説『雪男』の概要

サンドは人形劇に強い興味や愛着を示してはいるが、その作品で直接的に扱っている例は決して多くない。その中でも『雪男』は、主人公の職業を人形使いとし、あやつり人形を作中の中心的なモチーフの一つとした、珍しい例である。登場人物が多く、長く複雑な筋立ての物語である

<sup>2</sup> 『螺鈿の手箱』(*L'Étui de nacre*, 1892) 所収。

<sup>3</sup> 拙論「人形たちが語ること—フランス 19 世紀文学から 20 世紀日本の絵本まで—」、『筑波大学フランス語・フランス文学論集』第 38 号、2023 年 12 月、pp. 1-36。

が、邦訳がないという状況も鑑みて、紙幅を割いて少し詳しく概要を述べておきたい<sup>4</sup>。

物語の舞台はスウェーデンのダーラナ地方（フランス語では Dalécarlie）、時は 1770 年のクリスマスである。語りは、湖のほとりに立つストルボールの館の中の、「熊の部屋」と呼ばれている奇妙な一室の描写から始め、そこへ主人公のクリスチャン・ワルド（Christian Waldo、当初はイタリア人として Cristiano と表記される）が、相方のプッフオ（Puffo）とロバのジャン（Jean）と共に入ってくる。彼らは領主のオラユス・ド・ワルデモーラ男爵（le baron Olaüs de Waldemora）のクリスマスパーティで余興の人形劇を披露するために呼ばれたのだが、「新城」と呼ばれる男爵の住む城は、パーティの招待客であふれかえっていて彼らが宿泊する余裕がないため、近隣で泊まれる場所を尋ねて、領主の離宮であるストルボールの館に来ることになったのである。館を管理する老人のスタンソン（Stenson）は耳が遠く、その世話をする甥のユルフィラス（Ulphilas）は迷信深く、夜間に現れる魔物を恐れているため、いくら戸を叩いても誰も応対に出てこない。そのためクリスチャンたちは誰にも知られずに勝手に「熊の部屋」に入り込むのだが、その後、弁護士のグフル氏（M. Goefle）もやはり新城の喧騒を避けて、ストルボールの館に従者の少年ニルス（Nils）を伴ってやってくると、ユルフィラスに要求して「熊の部屋」に宿泊することになる。だが、同じ部屋を共有する彼らは、それぞれ食物を探しに行ったり、馬をつなぎに行ったり、奥の寝台で眠り込んでしまったりと、すれ違いの喜劇をしばらくの間繰り広げ、互いの存在に気付かないまま夜が更けていく。

そしてクリスチャンが部屋に一人でいた時に、伯爵令嬢のマルグリット（Marguerite）が突然グフル氏を訪ねてくる。彼女は両親がなく、後見人である年若い叔母のエルフリード・デルヴェーダ（Elfride d'Elvéda）伯爵夫人によって隔離されたような状態で暮らしているが、政治的駆け引きを好むこの叔母は、彼女をワルデモーラ男爵と政略結婚させようとしており、マルグリットはそのため今回のクリスマスパーティに連れてこられていた。だが男爵には、自らの父親、兄、兄嫁、生まれて間もない兄の子供を暗殺して領主の地位を手に入れたという噂や、亡くなった妻の遺骨から作った黒いダイヤモンドの指輪を身に付けているといった恐ろしい噂があり、そのために人々は男爵を冷徹な「雪男」とあだ名していた。そんな恐ろしい男爵との結婚から逃れるためにマルグリットは、男爵に対しても率直にものを言うことができる、公正な人物として知られるグフル氏に助力を求めに来たのだったが、美しく清廉なマルグリットに心を惹かれたクリスチャンは、なるべく顔を隠しながらグフル氏のふりをして彼女に應對し、協力を約束してしまう。

---

<sup>4</sup> 「ジョルジュ・サンド セレクション」シリーズの別巻、『サンド・ハンドブック』（持田明子、大野一道編、藤原書店、2023 年）にも、『雪の男』のタイトルで詳しいあらすじが掲載されている（pp. 302-304）。フランス語で書かれた、スウェーデンを舞台にした物語ということで、登場人物の氏名をどう表記するかは難しい問題であるが、日本語の文章の中で氏名をアルファベットで表記し続けるという統一性を欠く書き方は避け、おおよそのフランス語読みか、慣習的な読みがあればそれに従ってカタカナ表記しておくことにする（例えば Hilda は「イルダ」ではなく「ヒルダ」、Johan は「ジョアン」ではなく「ヨハン」としたい）。主要人物の一人である弁護士の M. Goefle の表記は悩ましく、以前の論考（「人形たちが語ること」、前掲書）では「ゴフル氏」としたが、『サンド・ハンドブック』では「ゲーフル氏」、またこの後で言及する坂本千穂の論文では「グフル氏」となっており、一致していない。おそらくはフランス語読みの発音に最も近いのは「グフル氏」であるようなので、本稿ではこの表記を取ることにする。

マルグリットは舞踏会に出席するために新城へ戻っていくが、クリスチャンはふと魔が差したように、部屋に置かれていたグフル氏の衣装をまとい、彼女を追って新城へ行き、ポケットに入っていたグフル氏宛での招待状で城の中に入ると、グフル氏の甥と名乗って夜会に参加する。再会したマルグリットは、先ほど会ったグフル氏と似ていると感じるが、同じ人物であることには気づかない。クリスチャンはそこで彼女の叔母のエルフリードや、物語のかき回し役となるエキセントリックな学者のスタングスタディウス氏 (M. Stangstadius) や、その後彼の助けになってくれるラルソン少佐 (le major Larrson) をはじめとする兵士たちといった人々と知り合うことになる。また、スウェーデンがロシアとの関係で揺れており、この城のパーティにもロシアの外交官らが参加していて、エルフリードはロシア派について力を得ようとしている、といった政治的状況も分かってくる。その一方、ワルデモーラ男爵には後継ぎがなく、しかも重い病に侵されていたため、早く若い伴侶を迎えて自分の子供を得たいと焦っていた。病気のことは隠して健康そうに振る舞ってはいるが、周囲の者はすでに気づいており、領地の相続権を持つ親族たちがご機嫌を取りに集まってきていることも、男爵を苛立たせていた。男爵はエルフリードから、マルグリットに結婚の意思があると聞かされていたため、舞踏会で自分と踊るよう要求するが、マルグリットはかたくなに拒む。侮辱されたと感じて怒りを示す男爵からマルグリットをかばおうと、思わずクリスチャンが男爵の前に立ちはだかると、男爵は彼の顔を見て「これは、これは！」(Voilà, voilà!) と叫んで卒倒してしまう。その後、回復した男爵は、マルグリットの友人である、若く野心的なロシア人貴族のオルガ (Olga) が、本気で男爵との結婚を望んでいることを知って、密かに自らの指輪を与えて花嫁候補とし、マルグリットに何か仕返しをする機会をうかがう。それを知らないマルグリットは、男爵がまだ自分を妻にするつもりであると考えて悩み続ける。

ストルボールに戻ったクリスチャンは疲れ切って暖炉の前で眠り込み、それをグフル氏が見つけて、二人は初めて顔を合わせる。目を覚ましたクリスチャンは、相手が弁護士のグフル氏その人だと知り、舞踏会に行くために彼の衣装を勝手に借りたことを詫げる。その率直で品のある態度と、ダーラナ地方の人間の特徴を備えていると彼には思われる、魅力的で感じの良い容貌とに魅了されて、グフル氏はクリスチャンを咎めるのはやめ、食事を共にして彼の身の上話を聞くことにする。(ちなみに、この二人は共にマルチリングルで、外国人であるクリスチャンは早くもスウェーデン語やダーラナ地方の言葉を理解しつつあるが、互いに最も話しやすい言葉ということで、二人の間ではフランス語で会話をすることにする。)

クリスチャンには出生の謎があり、本当の生まれ故郷も本名も分からない。分かっているのは、「湖のクリスティアーノ」(Cristiano del Lago) という呼び名と、湖のほとりの地で密かに生まれて、綱と籠を使って湖の上の船に降ろされて密かに連れ出され、別の地で育てられた、という話だけで、その真偽ははっきりしない。離乳期が過ぎると誰かに連れられてまたその地を離れ、4、5歳の時にイタリアのペルージャで、古代史学者のゴーフレディ氏 (le signor Goffredi) とその妻ソフィア・ゴーフレディ (Sofia Goffredi) の養子となった。子供のなかった二人は、素性が全く分からないままクリスチャンを愛情深く育て、クリスチャンは養父の影響もあって学問に強い興味を示すようになる。だが彼の周囲にたびたび姿を現す、謎めいた一人のユダヤ人男性がおり、ゴ

ーフレディ夫妻は子供が連れ去られるのではないかと警戒していた。やがて、ゴーフレディ氏は研究旅行に出る決心をし、その旅にソフィアとクリスチャンも同行することになる。家族そろっての幸福な旅の始まりであったが、まもなくゴーフレディ氏はちょっとした怪我が元で壊疽になり、旅の途中で亡くなってしまふ。この突然の不幸に耐え切れず、ソフィアは精神のバランスを崩してしまい、クリスチャンはそんな養母を懸命に介護する。ソフィアは死の直前に正気を取り戻して穏やかに亡くなるが、一人きりになったクリスチャンは、一時生きる目的を見失ってしまう。介護のために家の財産をほとんど使い果たし、家も債権者の手に渡り、さらにソフィアの奇行のためにペルージャにも居づらくなったクリスチャンは故郷を離れることにする。例のユダヤ人男性がやって来て、「本当の両親が遺したものだ」と言って大金を渡そうとするが、きっぱりと断って旅立つ。亡父のつてをたどって家庭教師の仕事で生計を立てながら、学問を続けられることを望むが、生徒の家族の女性から言い寄られるなどのトラブルが続いて、いくつかの土地を転々とし、やがてナポリで、枢機卿の甥の家庭教師に落ち着く。そこでは枢機卿の勧めによって社交界の華やかで浮薄な生活にもなじんでいくが、まじめなゴーフレディ夫妻のもとで育った彼の性質にはそのような生き方は合わず、苦悩を深めていく。そんな時に、枢機卿のもう一人の甥であるマルコ・メルフィ (Marco Melfi) が旅行から帰ってきて、クリスチャンと対立し、トラブルになる。愚かで卑劣なマルコはクリスチャンを暗殺しようとするが、クリスチャンは彼を返り討ちにしてしまふ。身分の高い家柄の青年を殺してしまふ、現場を目撃した証人もいなかったことで、逮捕されれば不利な扱いを受けるに違いないと、クリスチャンは傷を負ったまま身一つで逃亡する。

手先が器用で美術の才能もあるクリスチャンは、道すがら拾った石で小さな彫像を作り、それを売って旅の糧を得る。教皇領の境界近くの村の市で店を出して彫像を売っていると、他の商人から商売敵とみなされて騒ぎを起こされ、警察を呼ばれてしまふ。お尋ね者のクリスチャンは人ごみに紛れて逃げるが追い詰められ、人形劇の小屋の中に逃げ込むと、即興で公演に加わってその人形使いの相手役を演じ、難を逃れるとともに拍手喝采を浴びる。とっさに彼をかくまうことにしたその人形使いは、ナポリで知り合いだったガイド・マサレリ (Guido Massarelli) だった。ガイドは名のある家の息子で、魅力的で知性も優れているのだが、だらしがなく信用できないところもある人物で、金銭のトラブルでクリスチャンよりも先にナポリの街から逃れていた。ガイドは債権者たちから身を隠しながら、生活の糧を稼いで旅をするために、人形使いになったのだった。ガイドはクリスチャンについて行くと言い、クリスチャンは彼の人形劇に改良を加えて、二人で興行をしながら逃亡の旅を続けることにする。二人の人形劇はイタリアの各地で大変な評判をとり、十分な収入を得ていたが、フランスに入ると、ガイドはクリスチャンのようにフランス語がうまく習得できなかったため、思うように人形劇ができなくなる。パリに着いた二人は人形劇をやめて劇場一式も売り払ってしまうことにし、クリスチャンはもっと「真面目な」仕事を探すことにする。

クリスチャンは論文を書くなどして有名な学者の知己を得ることができ、そうしたきっかけから、学術的な資料を収集して研究者に提供することを目的とした、冒険の旅をすることを自らの

職業として思い定める。それに対してガイドの方は、金に困り、一人で人形劇をやってみたりもするがうまくいかず、クリスチャンのもとに金の無心に何度も訪れていたが、やがて姿を消してしまう。クリスチャンはロバのジャンと共に旅に出るが、そのうち、山賊になったガイドに出くわす。彼に騙されて薬で眠らされ、クリスチャンは持ち物を全て失ってしまう。ロバのジャンは自力で山賊たちの手から逃げ出して、傷を負いながらも戻ってきたが、クリスチャンは旅を続ける資金がなく、途方に暮れる。そんな時に、彼は困窮した様子の少年に出会うが、その少年は偶然にも、売りに出されていた彼の人形劇場一式を買い取った人物で、彼は自分の人形たちに再会することになる。その少年プッフォは、人形劇で金を稼ごうとしたのだが、全くうまくいかなかったのだと言う。そこでクリスチャンはプッフォに人形劇のやり方を教えて自分の相方とし、人形劇公演を行って旅費を稼ぎながら旅を続けることにする。そうして、仮面をつけた謎の人形使い、クリスチャン・ワルドの人形劇はまた各地で評判となり、ストックホルムでの成功に続いて、ワルデモーラ男爵の城での公演にも呼ばれたのだ。ちなみに、「ワルド」というのは何となく思いついて最近使い始めた名なのだという。

以上がクリスチャンが人形使いをしている事情と、スウェーデンのこの地を訪れることになった顛末である。クリスチャンは、昨晚の舞踏会でグフル氏の甥を名乗ってしたこともグフル氏に告白し、それを聞いたグフル氏は、それは許容範囲を超えていると怒りを示すが、結局は彼を許し、二人は強い友情と信頼で結ばれることになる。その後、今度はグフル氏がかつて男爵家に起こった事件について語る。現領主オラユスの兄で、前領主のアデルスタン (Adelstan) は旅の途中で何者かに暗殺され、その直後に生後数ヶ月の息子も急死してしまった。アデルスタンの妻ヒルダ (Hilda) は、オラユスが二人を殺したのだと糾弾したが、彼女はデンマークの家系の出身で、カトリックであるらしいと噂されていたために、プロテスタントのこの国では元々不安定な立場に置かれており、周囲の者は彼女の言葉を信じようとはしなかった。さらに彼女は、アデルスタンの子供を身ごもっていると主張し、身を守るためにストルポールに閉じこもったが、そこをオラユスによって厳しく監視され、結果的に幽閉される形になった。やがて産み月が来ると、ヒルダは実際には妊娠していなかったと認める書類に署名をし、間もなく亡くなったという。グフル氏はアデルスタンともヒルダとも直接の面識はなかったが、この時に本当は無事に生まれた子供がいて、密かに逃がされたのではないか、それがもしかしたらクリスチャンなのではないか、と疑い始める。だが、クリスチャン本人は全くそのような考えには思い至らず、オラユス男爵を、マルグリットをめぐる恋敵として見ている。

ここからは物語の関心は、アデルスタンの息子であり領地の正統な継承者であるクリスチャンの素性が、いつどのように明かされるのか、ということと、クリスチャンとマルグリットの、一見、身分違いの恋の行方はどうなるのか、ということに絞られていく。ここまでが、全 20 章に序章と終章が加わる形で構成された作品中の、およそ第 7 章までの内容になる。まだ結末に至るまで様々な展開があるが、ここからは大幅に簡略化した形で筋を追うにとどめよう。プッフォがユルフィラスとニルスと意気投合して酔いつぶれてしまったため、クリスチャンは急遽グフル氏に代役を頼んで、新城での人形劇公演を行う。その劇には、男爵についての噂を想起させる、王殺

しや赤ん坊の救出の場面が挿入されており、男爵は目立った反応は見せなかったものの、人形使いクリスチャン・ワルドの正体や、前夜彼に刃向かった「グフル氏の甥」の正体を怪しみ、腹心の部下である執事のヨハン (Johan) に彼の周辺を探らせる。クリスチャンが幼い頃に彼のそばに出没していたユダヤ人のマナセ (Manassé) は、実はスタンソンと連絡を取り合って彼を常に見守っていたのであり、ヒルダに仕えていたスタンソンが、クリスチャンを逃がした張本人だった。旅の途中で急死したマナセが持っていた手紙を手に入れ、クリスチャンの秘密を知ったガイド・マサレツリも、スタンソンや男爵をゆすろうとして姿を現す。だが彼は男爵につかまり、クリスチャンの暗殺に加担しようとした挙句に、最後には霧の中でクリスチャンと間違われて、命を落とすことになる。クリスチャンは士官のラルソンたちに連れられて、熊狩りを体験するために、山奥で伝統的な暮らしを営むジョー・ブトソイ (Joe Boetsoi) の家を訪れ、ブトソイの妻子と、姉のカリーヌ (Karine) と知り合う。実はこの家は乳飲み子だったクリスチャンが一時期預けられていた家であり、常軌を逸した幻視者だと言われているカリーヌは、かつてはヒルダの侍女で、スタンソンと協力してクリスチャンを連れ出した人物であった。現在ストルボールの館で目撃されている幽霊も、館をさまよう彼女であることが分かる。クリスチャンが櫓で山を下りていると、スタングスタディウス氏の操縦する櫓と接触して転倒し、その櫓に乗り合わせていた男爵は卒中を起こす。それをきっかけに危篤状態に陥った主人の望みを叶えるために、執事のヨハンはクリスチャンの暗殺に取り掛かる。クリスチャンはストルボールに戻って二日目の公演の準備を急ぐが、プッフオはヨハンに金を握らされてクリスチャンを裏切ろうとし、クリスチャンはプッフオと決別して彼を追い払う。クリスチャンはグフル氏がスタンソンから預かった書類を見て、自らの生い立ちについての真相を知る。暗殺者たちの襲撃があって、結局、人形劇公演は行われなままになるが、ラルソンたちの助けで窮地を逃れたクリスチャンは、自分を見守り続けていたスタンソンが新城に連行されていったことを知ると、彼の救出のために新城へ駆けつける。そこでちょうど男爵の臨終の苦しみの場に居合わせると、男爵はクリスチャンを見て「私の兄がいる！」 (voilà mon frère !) と叫び、息絶える。正体を明かしたクリスチャンは、ヨハンと相続権を主張する親族たちに危うく殺されそうになるが、再びラルソンたちによって助けられる。そしてグフル氏の立会いの下、スタンソンとカリーヌの証言によって、クリスチャンが故アデルスタン男爵の嫡子であることが、城に居合わせた客人たちの前で証明される。だが、その後の正式な相続の手続きは、反対者たちの妨害でうまく進まず、その間にクリスチャンは北の国々の冒険を続けることにする。冒険者として波乱の生活を送るうちに、彼は鉱山の人夫として働くまでになり、領地の相続やマルグリットとの結婚は絶望視するようになる。だがそこに、スタングスタディウス氏らと共にマルグリットが見学を訪れて、偶然二人は再会し、互いの気持ちを確かめ合う。彼を暗殺するためにヨハンが現れるが、鉱夫たちの協力でヨハンが坑道に転落して死に、同時にグフル氏からは、男爵領の相続権が認められたという知らせが届いて、物語は大団円を迎える。

## 2.2. あやつり人形という芸術と芸術家

以上の概要から分かるように、この小説『雪男』は、非の打ちどころのないほぼ完璧なヒーロ

一である主人公の冒険活劇であり、理想的な美しい男女のロマンスや謎解き、ゴシックホラーの要素も含む、娯楽小説である。サンド自身が執筆の段階で、この作品について「小説的(romanesque)なものにしたい」、「とても楽しい小説であり、宗教や政治や社会主義の話は出てこない」と述べているように<sup>5</sup>、作品を通じて何か真剣なテーマが描かれるわけではなく、飽くまで物語の面白さ、娯楽性に徹した、軽いタッチの作品という印象を与える。そうした中において、芸術に関わる議論は、現実と根差した「真剣な」テーマとして提示されているように見えるものであり、この芸術に関わる話題は、人形劇と関連付けられる形で作中に挿入されるのである。

まず第一に、人形劇という表現ジャンルそのものに関する議論がある。サンドがベリー地方にあるノアンの館で人形劇に興じていたという話はよく知られており、1876年に書かれた「ノアンの人形劇場」(« Le Théâtre des marionnettes de Nohant »<sup>6</sup>)にはその様子が詳細に述べられている。実際に人形や舞台装置を製作し、脚本の作成や人形の操演を行っていたのは息子のモーリスだが、サンドも人形の衣装作りを主に担当していたといい、人形劇の創作や上演の裏側、観客に与える効果などについても詳しい考察を示している。書かれた時期は前後するが、『雪男』でクリスチャンが人形劇について述べる内容は、おおよそ「ノアンの人形劇場」で述べられていることの要約のようなものになっている(より正確に言うならば、『雪男』で述べられたのと同じ内容を「ノアンの人形劇場」でより詳細に述べている)。従ってクリスチャンの見解は、作家自身の見解を反映したものと考えて良いだろう。

クリスチャンは、警察から逃れてマサレッリの人形劇小屋の中に逃げ込んだ話をグフル氏にしている途中で、その話を中断し、突然人形劇について詳しい説明を始め、実演までしてみせる。彼は自分が使っている「ブラッティーニ」(burattini)という、手袋状の人形の下から片手を差し込んで、指で人形の頭や腕を動かすタイプのあやつり人形について、糸操り人形や機械式の自動人形といったより「リアル」に見える人形と対比しながら、その特色を示すのである。

「それ〔ブラッティーニ〕は古典的で原始的なあやつり人形であり、そして最良のものなのです。それは「ファントッチオ」(fantoccio)とは全てにおいて異なり、そちらは天井から紐で吊られていて、地面をかすめずに、あるいはおかしな不自然な音を立てて歩きます。このような関節のあるあやつり人形の、より巧妙でより完成された様式は、仕掛けの高度な改良によって、十分に真に迫った仕草や十分に優雅なポーズをまねることが可能になります。それ以外の改良によって、自然を完全に模倣するに至ることはできないということに、全く疑いはありません。ですが、問題を掘り下げてみて、私は自問したのです、目的はどこにあるだろうか、芸術は自動人形の劇場からどんな利点を引き出すことができるだろうか、と。自動人形を大きく、人間に似たものにすればするほど、これらの人工の役

<sup>5</sup> Joseph-Marc Bailbé, « Présentation », dans George Sand, *L'Homme de neige*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Joseph-Marc Bailbé, Les Éditions de l'Aurore, Grenoble, 1990, p. 9.

<sup>6</sup> George Sand, *Œuvres autobiographiques*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1971, pp. 1245-1276. 初出は『ル・タン』(*Le Temps*)紙、1876年5月11日、12日。

者たちの見世物は、悲しく、恐ろしくさえあるものになるばかりでしょう。[…]

— C'est la marionnette classique, primitive, et c'est la meilleure. Ce n'est pas le *fantoccio* de toutes pièces qui, pendu au plafond par des ficelles, marche sans raser la terre ou en faisant un bruit ridicule et invraisemblable. Ce mode plus savant et plus complet de la marionnette articulée arrive, avec de grands perfectionnements de mécanique, à simuler des gestes assez vrais et des poses assez gracieuses : nul doute que l'on ne puisse en venir, au moyen d'autres perfectionnements, à imiter complètement la nature ; mais en creusant la question je me suis demandé où serait le but, et quel avantage l'art pourrait retirer d'un théâtre d'automates. Plus on les fera grands et semblables à des hommes, plus le spectacle de ces acteurs postiches sera une chose triste et même effrayante. [...]<sup>7</sup>

ここでは、あやつり人形の種類の違いの問題が、より一般的な、芸術表現におけるリアリズムの問題に結び付けられていることが分かるだろう。より自然でリアルな人間の動きの再現を目指す糸操り人形や自動人形に対して、片手で操る簡素で大まかな作りの人形は、芸術表現において最も重要なのは自然の再現としてのリアリズムではない、という考え方を体現し、提示するものになっている。

ちなみに、クリスチャンはナポリ式の人形使いであるため、*burattini* というイタリア語の名称をそのまま用いているが、フランス語ではこの形式の人形は *marionnette à gaine* と言う。日本語にはこれを指す決まった名称はないようで、「指人形」や「片手づかいの人形」などと呼ばれる<sup>8</sup>が、「指人形」はこの先の章で言及するような、一本の指を一つの人形に見立てるものを連想させるため、ここからはクリスチャンの人形は「片手づかい人形」と呼ぶことにする。

クリスチャンは片手づかい人形の優位性を証明すると言い、それは機械でも道化杖でも人形でもなく、「一つの存在（生き物）」(*un être*) なのだと言明して、グフル氏を面食らわせる。そして実際に人形を取り出して見せると、胴体はなく頭だけの構造であること、ぼろきれの服、大まかに刻まれた木片の頭部、短く不恰好で、開いているようにも閉じているようにも見える腕、くすんだ色で大まかに描かれただけの顔、といった、人形の作りの粗さを特に強調した上で、それが彼の手の操作によって突如生き生きとし、生命や表情を感じさせるようになる様を演じてみせるのである<sup>9</sup>。ここには、造形が単純であるからこそ生まれる効果というものが意識されており、やはりここでも人形についての議論は、芸術一般における、単純化や省略によって生まれる表現についての議論へと発展させることができるように思われる。

クリスチャンは片手づかい人形の最大の魅力を、人形使いの動きを即座に反映し、人形使いの思い通りに動くことで、人形使いの考えや感情と完全に一体化した「存在」になるという点に見ている。そして、この人形が「真の芸術家」(*un véritable artiste*<sup>10</sup>) の手の中にある時、驚異的な効

<sup>7</sup> G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, *op. cit.*, pp. 151-152.

<sup>8</sup> 星野毅『人形劇あそび—先生・お母さんへの手引—』、一声社、1981年を参照。

<sup>9</sup> G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, *op. cit.*, pp. 152-153.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 153.

果が生まれ、観客は人形が人形であることを忘れて人形劇に没頭してしまう、と言うが、この発言には、人形使いを「真の芸術家」とみなし、あやつり人形劇を「真の芸術」とみなす意識が表れているだろう。他の多くの娯楽と同様、人形劇は元々子供向けのものではなく、その起源をたどれば、宗教儀式の中で行われたり、風刺的、政治的な内容であったりと、大人を対象とした見世物であった<sup>11</sup>。とは言え、近代以降はやはり大道芸的な、大衆向けの単純で卑俗なものというイメージが強くなっていたと思われる。クリスチャンは自らが人形劇を作るに当たり、自分の教養を生かして極力洗練された内容にしようと努めており<sup>12</sup>、人形劇をただの娯楽から観客の心を動かすことのできる芸術的なものへと引き上げようとしている。彼にとっては、あやつり人形とは真の芸術となるのが可能なものなのである。

このような芸術表現そのものに関するテーマとは別に、芸術家、芸人という職業に関するテーマもまた、あやつり人形と関連付けて作中で述べられるものである。そして、人形劇というものにこれほど肯定的だったクリスチャンの態度は、職業としての人形使いという話題になると一変し、複雑な様相を見せる。物語の概要で見てきたように、クリスチャンは人形使いの仕事自体には全く執着がなく、機会さえあればすぐに辞めたいと常に考えており、一度は辞めたこの仕事を再開したのは純粋に旅の費用、生活の糧を得るためで、最終的にはその高貴な出生が明らかになることで、自然な流れとして人形使いの仕事とは完全に決別する。彼はとりわけ「真面目な」

(sérieux) という形容詞を用いて、流浪の旅芸人としての人形使いの仕事は、真面目なものではない、真面目な人間のする仕事ではない、ということを暗に繰り返し強調するのである。例えば、パリで一度人形使いを辞めた時のことについては、「私たち [クリスチャンとガイド] は、道化師の仕事に辞めようとしていました、そして私は、もっとまじめな職業を期待するにふさわしい人間であるとうぬぼれていました」(Nous allions quitter le métier de bouffons, et je me flattais d'avoir de quoi attendre un état plus sérieux.<sup>13</sup>) と説明する。また城での公演を終えた後、即興で人形劇を演じた後にはいつも過度に精神が興奮して疲れ切ってしまうのだとグフル氏に打ち明け、それに対してグフル氏が、弁護士も同じだ、自分も裁判で弁論をした後は同じようになる、と答えると、「あなたには何か役に立つ真面目なことをしたという意識がある」(vous avez [...] la conscience d'avoir fait quelque chose d'utile et de sérieux<sup>14</sup>) と、弁護士の仕事は人形使いと違うことを強調して反論をする。さらには、「正体を隠した生活が長引くのは、真面目な人間にはふさわしくない子供じみた行為のように、私を疲れさせます。」(l'incognito prolongé me fatigue comme une puérité indigne d'un homme sérieux<sup>15</sup>) と、倦怠感を吐露するのである。

これらの否定的な発言は、人形劇そのものよりは、定住せず持続的な仕事を持たない、放浪生活の不安定さに向けられたものではあるのだが、クリスチャンにそうした生活を送る下層階級の

<sup>11</sup> « Marionnette », *Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse*, t. 7, Librairie Larousse, 1984, p. 6678 ; « Marionnette — Wikipédia » (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Marionnette>) (2022年8月6日閲覧)

<sup>12</sup> G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, *op. cit.*, p. 157.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>14</sup> George Sand, *L'Homme de neige*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Joséph-Marc Bailbé, Les Éditions de l'Aurore, Grenoble, 1990, p. 53.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 54.

人々を蔑む気持ちがあるという訳ではない。亡き養父母の名に恥じないような人間になりたいという思いが元々あるのに加え、物語の中で彼の心を占める最も大きな問題は貴族の令嬢であるマルグリットへの恋であるため、彼女には釣り合わない自身の身分を、職業を、卑下する気持ちが強く表れているという事情がある。しかしながら、クリスチャンの批判は人形劇それ自体、さらに芸術家という職業そのものにまで及ぶのである。

クリスチャンはフランスに入ってから、奇術師としても知られる物理学者のコムス氏 (M. Comus) と知り合い、彼はクリスチャンに向かって、人形劇も奇術も、決して無益でも恥ずべきものでもなく、民衆に学術的発見を分かりやすく広めることのできる手段として、学問を究めようとする自分やクリスチャンの目的にとって非常に有益なものなのだ と励ましの言葉をかけていた<sup>16</sup>。またグフル氏もクリスチャンの人形劇を褒め称えて、人々を空想で楽しませる仕事というのは最上位のものであり、人類の歴史でも最初のものである、人間を支配するものは理性ではなく、夢、想像力であり、すなわちさまざまな芸術である、と、人形劇を含む芸術的創造行為を擁護する<sup>17</sup>。これらの人形劇や芸術を肯定する言葉を聞きながらも、クリスチャンは人形使いという芸人の職業を頑なに否定するが、その理由はひとえに、それが社会の中で人の役に立たないからということである。クリスチャンは「役者は社会の他の部分とは現実のつながりを持っていません。彼は役者としては実際にためになる奉仕をすることはありませんが、人々は互いを、奉仕のやり取りに応じてのみ、評価し合うものです。」 (Le comédien n'a pas de liens réels avec le reste de la société. Il ne rend pas de services effectifs en tant que comédien et les hommes ne s'estiment entre eux qu'en raison d'un échange de services.<sup>18</sup>) と、芸人は社会的評価に値しないのだと主張する。さらに、グフル氏が反論して、想像力や感情といったものは卑俗な人間には軽蔑されるものなのだ、とやはり芸術を擁護すると、クリスチャンはそれも否定して次のように述べる。

「いいえ、ムッシュ・グフル、そうではなく不毛な感情、非生産的な想像力なのですよ！ どうしようもないではないですか！ 役者にこんなふう言うかもしれない町人の見解には、何か正しいものがあるのですよ、『お前は俺に、真実だの、愛だの、献身だの、理性だの、勇気だの、幸福だのといった言葉を使う！ そういう話をするのがお前の職業だ。だがお前の職業はお前に言葉しか与えないのだから、俺がお前の中にくだらないうしゃべり野郎以外のものを見ることを求めないでくれ。もしお前がそれ以上の何者かであるのなら、すぐにその舞台から降りて、お前の芝居の中で作り話をうまく解決するように、俺の人生を解決するのを手伝ってくれよ。俺の痛風を治してくれ、俺の訴訟を弁護してくれ、俺の家を裕福にしてくれ、俺の娘を愛する男と結婚させてくれ、俺の婿を職に就けてくれ、そしてもしお前がこれら全てに役立たずなら、俺に靴を作るか俺の中庭に敷石を張ってくれ。つまりは、俺がお前に渡す金と交換に、何かをしてくれと言うんだ。』とね。」

<sup>16</sup> G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>17</sup> G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II, *op. cit.*, p. 53.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 55.

— Non, monsieur Goefle, mais le sentiment infécond, l’imagination improductive ! Que voulez-vous ! il y a quelque chose de juste dans l’opinion du bourgeois qui peut dire au comédien : « Tu me parles de vertu, d’amour, de dévouement, de raison, de courage, de bonheur ! C’est ton état d’en parler ; mais, puisque ton état ne te donne que la parole, n’exige pas que je voie en toi autre chose qu’un vain discoureur. Si tu es quelque chose de plus, descends de ces tréteaux tout à l’heure et m’aide à arranger ma vie comme tu réussis dans ta pièce à arranger ta fiction. Guéris ma goutte, plaide mon procès, enrichis ma maison, marie ma fille avec celui qu’elle aime, place mon gendre, et, si tu n’es pas bon à tout cela, fais-moi des souliers ou pave ma cour ; fais quelque chose enfin en échange de l’argent que je te donne. »<sup>19</sup>

実生活の中で、実質的な利益をもたらしたり現実の困難を解決したりするためには、娯楽や芸術は役立つことができない、というこの非難は、21世紀の現代においても大きな災害や戦争、パンデミックといったことが起こるたびに立ち現れてくるものであり、古くて新しい、芸術活動に本質的に付きまとい続けるテーマなのだろう。クリスチャンが先に述べた、あやつり人形に芸術性を認める発言と相反するようにも見えるが、教養のある彼は芸術活動そのものの意義を否定しているのではない。彼がこうした思索を経て出した結論は、「全ての人間が直接他の者に奉仕するような仕事を持つべきであり、劇場は全て無料になって、そこでパフォーマンスをしたいと思う者が、本来の職業とは関係なく、自由にそこで上演できるような世の中が理想である」といったものである<sup>20</sup>。彼にとっての問題は、芸人や芸術家という仕事が、生活の糧を得る生業であるということであり、芸術活動は無償で全ての人にアクセスできるものであることが望ましいという訳である。クリスチャンは最終的には人形使いの仕事から離れ、領主として領民たちに直接的に奉仕する立場になるため、物語の展開上は、彼のこうした考えの吐露には不自然なところはないだろう。とは言え、このような職業としての芸術家のあり方を完全に否定するような言葉を、職業作家であり、さまざまなジャンルの一流の芸術家たちとも深く交流してきた作者サンドが、主人公の考えとして書いているということには、やはり意外の感があるのではないだろうか。

この『雪男』に限らず、ジョルジュ・サンドは多くの作品で芸術家の姿を描いており、渡辺響子の「ジョルジュ・サンドの小説における芸術家像」では、小説の中で芸術や芸術家そのものを論じるという潮流が顕著になるのは、19世紀においてであると指摘されている<sup>21</sup>。サンドの代表作の一つである、大作『コンシュエロ』(Consuelo, 1842-1843)もまた、流浪の天才的歌姫を主人公とした物語であり、小説中に音楽という芸術や音楽家たちの生き方についての作者の考えが挿入されている。この作品と『雪男』は、旅をする芸術家を主人公としているという以外にも共通するテーマやモチーフが多く、『雪男』には男性版コンシュエロとでも言えそうな趣があるが<sup>22</sup>、

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> 渡辺響子「ジョルジュ・サンドの小説における芸術家像」、日本ジョルジュ・サンド研究会『十九世紀フランス女性作家 ジョルジュ・サンドの世界 生誕二百年記念出版』、第三書房、2003年、p. 95。

<sup>22</sup> 他の共通する要素としては、舞台となる時代が18世紀であること、主人公が共に、生まれはイタリア

しかしこの2作品の差異に注目してみると、『雪男』で示されている芸術観の特殊な性格がより際立って見えてくる。

この二つの小説では、主人公二人の性別が異なるだけでなく、それぞれの出自も正反対のものになっている。コンシュエロは父親はおらず、母親は旅をして歩く路上の音楽家であり、彼女はほぼ最下層と言って良い社会的身分の出身である。運良く一流の音楽家の指導を受ける機会を得た彼女は、成長し才能を開花させると、その歌の実力だけで即座に成功を収める。劇場にデビューするとすぐに大衆の支持を集め、一気にプリマ・ドンナの地位に上り詰める。その地位を捨てて波乱に満ちた旅に出ることになっても、常にその音楽の才能が彼女の助けとなり、王侯貴族も彼女の歌を聞くことを熱望する。真面目で気高い性格のコンシュエロは成功に浮かれることはないが、音楽、オペラという最高級の芸術にも女優の仕事にも誇りを持っており、自らの才能への強い自信から、貴族たちや皇帝を前にしても対等な毅然とした態度で振る舞う。それどころか、貴族たちの方を芸術家よりも下に見ているところさえある。音楽の才能は最下層の生まれのコンシュエロを王侯と対等な所へ引き上げることを可能にするものなのであり、この作品において芸術は、社会的階層とは無縁のもの、社会的な格差を無化して、生まれに関係なく人々を平等にすることができるものとして描かれている。ここには、身分差のない平等な社会を目指して政治活動に尽力した作者の、共和主義者としての思想が反映されているのだろう<sup>23</sup>。

それに対して『雪男』の主人公であるクリスチャンは、本来が高貴な生まれの人物であり、その本来のあるべき身分を取り戻すことが、この貴種流離譚の形式に則った物語の目指すところである。彼の人形使いとしての身分は、本来の彼にはふさわしくない最下層の地位にいることを表すものであり、彼が人形使いの仕事をするのは、彼の生来の高貴さの証明ともなっている。すでに見たように、周囲の友人たちが彼の人形劇を高く評価し、職業に貴賤はない、人形使いは立派な仕事であるといくら主張しても、彼自身は人形使いという職業を卑下し続け、この仕事から離れることを望み続ける。こうした『コンシュエロ』との大きな違いには、一つには、音楽、オペラという、高度な芸術として認められた、いわば貴族的な芸術と、人形劇という、庶民的、大衆的な芸能という、芸術分野の性質の違いが関わっているだろう。だがそれと共に、これらの大きく異なる芸術に対する態度は、どちらも作者サンドの実感から来ているものなのではないかとも思われるのである。『コンシュエロ』において、他の歌手たちが野心と虚栄に満ち、墮落した生活を送る中で、清らかに力強く生きる主人公は芸術家としての理想像を体現している。そうした理想の一方で、サンドは社会的、政治的活動を通して民衆とも深く交わる中で、困難な現実に対する芸術の無力さも実感することが多くあったのではないか。作者は低く評価されがちな人形劇

---

ではないが、幼少期から青年期をイタリアの都市で過ごし、イタリア文化の中で教育を受けていること、共に、様々な国を渡り歩いても不都合のないマルチリンガルであること、また、両者とも芸術の中でも、舞台芸術に携わっており、大きな括りでは役者と呼べる職業に属するということが挙げられる。さらに、カトリックとプロテスタントの対立、身分違いの恋愛、幻視者、秘密の通路のある古城、といったテーマも共通して見られる。

<sup>23</sup> ミシェル・ペロー「自由への道—サンドとその時代」、持田明子訳、『サンド・ハンドブック』、前掲書、pp. 25-83を参照。

というモチーフを利用して、実際に感じた、社会における芸術や芸術家という存在の位置づけの難しさ、複雑さを、自己批判も含めて表現したのではないだろうか。

実際『雪男』には、社会的階層の異なる相手との付き合いの難しさを主人公が実感する場面がある。クリスチャンは下層階級の労働者たちを蔑視しているわけではなく、一度は日雇いの仕事や鉱山の鉱夫などの肉体労働をしながら冒険の旅と研究を続ける、という決心をして、自分の生き方に関する悩みに決着をつけたと感じる<sup>24</sup>。やはり疎んじているのは放浪生活よりも人形使いという芸術家としての職業なのであり、民衆の中に立ち混じって「真面目な」労働をして生きることを良しとするのである。だが、ストルポールに戻って2回目の人形劇公演の準備を懸命に進めるクリスチャンの前に、執事のヨハンに金を握らされ、悪い話を吹き込まれた相方のプッフオが現れる。悪人ではないがやくざ者のような所のある若者のプッフオは、自分が酔いつぶれて前日の公演をすっぽかすことになったにもかかわらず、どうして俺の人形を他の奴に触らせたのかとクリスチャンに向かって言いがかりをつけ、クリスチャンが冷静にあしらおうとすると激高し、人形をつかんで殴りかかろうとする。クリスチャンはプッフオを撃退して追い払うが、自分がこれから生きていこうとする世界では、こうした話の通じない、教育を受けていない荒くれ者たちと付き合いがいかねばならないのだと考えて、暗澹たる気持ちになるのである<sup>25</sup>。理想やきれいごとには収まらない、生々しい現実を感じさせるこのような描写は、やはり作者が実際に抱いた感情に基づいているのではないかと思わせる。現実の民衆との関わりの中で得た経験が、社会の中での、大衆にとっての芸術の価値や意味というものを再考させ、クリスチャンが示すような芸術観を作者に抱かせたのではないだろうか。このプッフオとの場面にもあやつり人形が関わっていることは興味深いが、このように『雪男』の中であやつり人形はおそらく、作者が芸術や芸術家としての生き方について抱く葛藤や複雑な感情を、率直な形で表現する媒介となっており、そのために芸術への賛美と批判という矛盾して見える考えもそこには表れているのだと思われる。

さらに言えば、先に見た部分であやつり人形が単なる娯楽の大道芸ではなく芸術の地位に引き上げられているからこそ、その後のあやつり人形への忌避感や批判的態度が、大衆的な大道芸を蔑むものではなく、芸術一般に向けられた批判として読まれることが可能になる、という面もある。やはり人形劇は、芸術活動を代表しているのである。

### 2.3. あやつり人形の位置づけに見える違和感

ここまで、『雪男』という小説の中であやつり人形が芸術に関する議論と関わる箇所について検討してきたが、実は、以上に挙げたのがあやつり人形が登場するほぼ全ての場面である。主人公の人形使いという属性は非常に強い印象を与えるが、実際には作品中であやつり人形というテーマが占める比重は非常に小さなものなのである。あやつり人形はこの小説の主要なテーマではなく、ジョゼフ・マルク・ベルベが解説で引用している作者の書簡を見ると、タイトルの候補に

<sup>24</sup> G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II, *op. cit.*, pp. 64-66.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 127-129.

marionnette や marionnettiste の語が入っていたことは一度もない<sup>26</sup>。作者の関心はむしろ、スウェーデンという異国の風物を描くことにあるのは明らかであり、全く行ったことがなく資料だけを頼りに書いたというのが信じがたいほどに、大自然の光景や人々の暮らしぶりが詳細に生き生きと描かれている<sup>27</sup>。それに比べると、すでに述べたように、あやつり人形への言及はごくわずかなのである。

『雪男』の物語において、主人公の人形使いという設定は、敵役がいる城へと彼が招かれるきっかけを作り、父親のアデルスタンにそっくりな容姿を隠しながらパフォーマンスができるという点で、物語の中で確かに重要な機能を果たしているのだが、実際、その機能はほぼこれに尽きる。秋元千穂は「ジョルジュ・サンドの作品に見る演劇性」の中でこの作品を取り上げ、演劇の中にあるおとぎ話的な「メルヴェイユ（驚異）」の力が現実を変化させるという物語、おとぎ話的な構造の中で、演技という芸術の力が敵を倒す「秘法」（呪具）として機能する物語、という型に該当するものであると指摘している<sup>28</sup>。確かにクリスチャンはその仮面と演技力によって、複数の異なる人物として人々の前に現れ、彼の正体を突き止めようとする敵の追及を免れる。だが、アニー・ジルも指摘しているように、あやつり人形自体は物語の中で直接的に謎を解明する助けにはなっていない<sup>29</sup>。シェイクスピアの『ハムレット』での劇中劇の場面のように、人形劇の中にオラユス男爵についての疑惑を再現した場面を挿入して男爵の反応を見る、という試みをクリスチャンとグフル氏が実行する所はあるのだが、参照元の作品からはあえてずらすかのように、ここではクリスチャンたちの目には男爵のはっきりした反応は見られないのである。真実の解明という意味では、人形劇を観劇していたマルグリットが、その演じる声でクリスチャンが人形使いであることに気付く、という展開も重要性がないわけではない。だがその人形劇の上演自体も、即興的なパフォーマンスの魅力は文章では表現できないからという理由で<sup>30</sup>、詳しくは描写されず簡単な記述にとどめられているのである。主人公の人形使いとしての技能は、物語の謎の解明にもっと生かすこともできるように思われるのだが、実際にはその技能の用いられ方はあくまで控えめであり、物語の小道具としてのあやつり人形の用いられ方についても同様である。全体的な印象としては、人形使いやあやつり人形というテーマは、この物語の中であまり重要性を持っておらず、主人公の職業は別のものでも構わないようにも思われるのである。

このような印象は、作中のテーマをうまく生かし切れていない、創作上のミスとみなすこともできるかもしれないが、問題は別のところにある。問題は、おそらくあまり重要ではないはずのこのテーマが、あまりに強調され過ぎているように見える、ということなのである。物語の展開が進むほどに、あやつり人形に関する記述は減り、主人公自身がそれに執着していないこともあ

<sup>26</sup> J.-M. Bailbé, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>27</sup> ロバのジャンの存在も、北欧にはいないロバを現地の人々が初めて目にして珍しがるといって、異国情緒を強調する役割を果たしている。

<sup>28</sup> 秋元千穂「ジョルジュ・サンドの作品に見る演劇性」、『十九世紀フランス女性作家 ジョルジュ・サンドの世界 生誕二百年記念出版』、前掲書、pp. 186-187。

<sup>29</sup> Annie Gilles, *Images de la marionnette dans la littérature : textes écrits ou traduits en français de Cervantes à nos jours*, Presses universitaires de Nancy, Éditions Institut international de la marionnette, Nancy, 1993, p. 80.

<sup>30</sup> G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II, *op. cit.*, p. 12.

って、彼の人形使いという属性はおそらく読者にはほぼ忘れられていく。人形使いという要素が、主人公を物語の舞台へと導く機能を主に持ち、それほど重要なものでないのなら、このままこの要素は自然に読者の意識から消えていっても良いはずである。しかし作者は、それを防ごうとするように、不自然なほどにあやつり人形のことを喚起し続ける。それはまるで、読者に忘れられそうになるところを見計らっては、わざわざあやつり人形の話を持ち出すようにしているかのようであり、これが物語の最後の場面まで続くのである。筋立ての上ではもはや重要でなくなった、ほとんど必要でなくなったテーマをこのように重視し続けるかのような態度は、作中でのあやつり人形の位置づけを不明瞭で不安定にするものであるように思われ、そこには違和感を覚えるのである。

アニー・ジルは『文学におけるマリオネットのイメージ—セルバンテスから今日までのフランス語で書かれた、あるいはフランス語訳されたテキスト』と題された著書の中で、『雪男』が心理臨床の場における人形療法の実態を正確に再現したものになっていると指摘している<sup>31</sup>。彼女によれば、本当の両親を知らず出生の謎を抱えるクリスチャンは、自らの幼年期に関して欠落を抱えており、それを人形で再現したどり直すことでその欠落を克服するのだという。そうした心理的な仕掛けとして人形が重要性を持っているのであれば、作者が人形の存在を喚起し続けることにも一理あるのかもしれない。しかしながら、ジルの説明には、物語と合致しないように思われるところがある。その考察においては、人形との別れの重要性が強調されており、精神的な治療が終わった後も人形と密着し続けていると、それは逆に抑圧となって問題を引き起こすことになるため、人形と別れて他者との関係を結び直す過程に入らなければならないのだという。そしてゲーテの『ヴィルヘルム・マイスター』と同じく、『雪男』もそうした人形との別れを描いた作品だと指摘している。だが、実はクリスチャンには人形との明確な別れは訪れない。

前述のようにクリスチャンは人形使いという職業を疎んじ、この仕事ではなく日雇いの仕事をしながらでも旅を続ける決心をして、一度は自分の悩みに決着をつける。それから雪山で熊狩りをする冒険をし、男爵の櫓と衝突するといったいくつもの大きな事件を経て、クリスチャンはストルボールに戻ってまた人形劇の準備をする（作中では彼が人形を操る描写よりも、こうして舞台装置を作ったりシナリオに手を加えたりといった準備の様子の方が圧倒的に多い）。そこでプッフオから人形で殴られそうになり、その人形を奪い返して一人になったクリスチャンは、粗野な人々との関わり合いにどっと疲れを感じる。そうして、そのお気に入りの、自分の分身のように感じている人形に向かって、強い愛情を込めて語りかけるのである。「人類に属していると主張している、愚かで意地の悪い、あの大勢の大きな人形たちよりも、お前の方がずっと良い」

(Tu vau mieux que bon nombre de ces grandes marionnettes stupides et méchantes qui prétendent appartenir à l'espèce humaine [...] <sup>32</sup>)、「お前、私はもうお前を捨てたりしないと誓うよ！…お前は私と一緒に旅するんだ、真面目な人たちを笑わせないように、隠れてね、そして、おまえが舞台照明の光をもう見ることがないのにあまりに退屈してしまったら、私たちは二人で差し向かいでお

<sup>31</sup> Annie Gilles, *Images de la marionnette dans la littérature*, op. cit., pp. 75-97.

<sup>32</sup> G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II., op. cit., p. 129.

しゃべりをしよう。私はお前に自分の苦しみを打ち明けて、お前のかわい微笑と輝く目とが、私の過去の熱狂を思い出させるだろう…それにストルボールの暗い壁の中で花開き舞い上がった愛の夢のことも！」(Toi, je jure de ne plus t’abandonner ! ... Tu voyageras avec moi, en cachette, pour ne pas faire rire les gens sérieux, et, quand tu t’ennuieras trop de ne plus voir les feux de la rampe, nous causerons tous les deux tête à tête ; je te confierai mes peines, ton joli sourire et tes yeux brillants me rapelleront les folies de mon passé ... et les rêves d’amour éclos et envolés dans les sombres murs du Stollborg !<sup>33</sup>)、というように。こうした言葉は、気持ちが非常に弱っているときの発言であるとは言え、人形と別れるどころか、人形への愛着や依存を強めているような印象を与えるだろう。確かにこの時点では、まだクリスチャンは自身の本当の身の上を知らず、彼の真の問題の解決は成されていないとも言える。だが、自身の出生にまつわる逸話を人形劇に託して上演し、人形使いとしての仕事を辞める決意をした時点で、すでにジルが指摘するような人形による治療と人形との別れは、すでに完了しているように見えるのである。その後でこのような人形への愛着を表す場面が来ることは、むしろ人形との別れの困難さを表しているように見えてしまうのではないだろうか。

この後の実際の物語の流れでは、クリスチャンはもちろん本来の身分を取り戻して人形使いの仕事は辞め、マルグリットという他者との関係を築いていくことにはなるが、やはり最後まではっきりとした人形との別れは描かれない。クリスチャンが相続手続きのためにストックホルムへ向かう時も、ロバのジャンはスタンソンに預けたことがきちんと記されるのに対し、あれほどの友情を誓った人形の方はどうしたのか全く触れられず、ここにはやはり作者の扱いのぞんざいさを感じられる。だが人形の存在はこのまま物語からフェードアウトしてはいかない。それとは逆に、小説を締めくくる最後の場面は、クリスチャンと人形との結びつきは永遠に変わらないことを示唆するようなものになっている。その場面とは、全てが解決して新しい領主としてクリスチャンが城へと戻る馬車の上で、グフル氏が、いずれ生まれてくるであろう子供たちの前で一緒に人形劇を披露しよう、と語りかけるというものである。ジルの指摘の通りに、あやつり人形たちが精神的な問題を投影して治療し、それと別れることで治療を完成すべき道具としてこの作品で機能しているならば、このような描き方は、主人公が人形から卒業することができず、心の治療に失敗したかのような印象を与えてしまうのではないだろうか。職業としての人形とのつながりはなくなっても、人形との結びつきはより私的なものとして内面化され、緊密になっているようにすら見える。それに、もしジルの主張するように、あやつり人形が主人公の失われた幼年期を象徴するという重要な役割を担ったテーマであるのならば、作品中でその象徴的意味がもっと分かりやすいように、もう少し丁寧にあやつり人形が扱われていても良いのではないだろうか。以上の点をふまえると、やはり作者があやつり人形の存在をこのような形で強調する理由は、他のところにあるのではないかと思われる。

『雪男』の中であやつり人形は、その小道具としての役割と語り手による扱い方との間に、何かアンバランスなものを感じさせる。それと共に、北欧の風物の描写に重点を置いた物語全体の

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

中でも、あやつり人形のモチーフはどこか浮いているような、他の要素と調和しきれていないような、やはりアンバランスな印象がある。あやつり人形はこの作品の中でどのような位置づけにあるものなのか、重要なテーマなのかそうでないのかが、非常に捉えがたいのである<sup>34</sup>。違和感を生じさせるまでに、物語の最後まで作者の筆があやつり人形にこだわり続けるのはなぜだろうか。個人的な愛着の故とは考え難い。先に見たように、これが芸術論を作中に呼び込む機能を担っているからということも理由としてあるかもしれないが、それ以上の意味もあるのではないだろうか。この問題には、この先でまた改めて立ち戻ることとし、次いで、A・フランスとあやつり人形の関わりを見ていきたいと思う。

### 3. アナトール・フランスによるあやつり人形と創作に関する議論

#### 3.1. 『我が友の書』と『文学生活』におけるあやつり人形についての評論

『文学生活』はA・フランスが『ル・タン』(*Le Temps*)紙で連載していた文芸時評であるが、その中で少なくとも4回、人形劇の観劇の話題が取り上げられている<sup>35</sup>。また、これより前に発表されている『我が友の書』は、前半は作者をモデルとした少年の物語を描く自伝的小説であるが、後半では主人公は幼い娘の父親となり、娘や周囲の子供たちの物語をかなり自由な形式で語った散文集になっている。作者と語り手の区別は特に後半では曖昧であり、読んだ印象はエッセーに近く、作者自身の経験や思索を述べているように感じられるが、その後半部分にあるのが「ギニョル」(« *Guignol* »<sup>36</sup>)と題された人形劇についての一編である。これらのテキストで述べられている、あやつり人形に関するA・フランスの見解については、すでに以前の論考で概観したが<sup>37</sup>、本稿ではジョルジュ・サンドの見解との共通点や相違点にも注目しながら、改めて人形と芸術論のつながりを確認していくことにする。

あやつり人形や人形劇を高く評価し、惜しみない賛辞を送っていることは、A・フランスもサンドと同様である。だが細かい具体的な要素に関しては、両者の見解にはいくつもの違いが見られる。まずA・フランスに特徴的なのは、人形劇を生身の俳優の演劇よりも優れたものとはっきり断じている点である。サンドの方は、先にも言及した「ノアンの人形劇場」の中で、ある劇作家がモーリスの演じる人形劇を見てすっかり魅了されて引き込まれてしまい、自分が携わる人間

<sup>34</sup> ベルベも『雪男』の解説で、この長い小説には冗長な部分があったり、様々な異なる要素や調子が入り混じったりしていて、読みにくさを感じるところがあり、読み方や当時の傾向が分かっていると楽しめないだろう、といった指摘をしているが、これも物語中の要素が不調和で統一されていないという同様の印象によるものではないだろうか (J.-M. Bailbé, op. cit., p. 33)。

<sup>35</sup> Anatole France, « Les Marionnettes de M. Signoret », *La Vie littéraire*, deuxième série, *Œuvres complètes illustrées*, t. VI, édition établie par Léon Carias, Calmann-Lévy, Paris, 1950, pp. 464-468 ; « La Tempête », *La Vie littéraire*, deuxième série, *ibid.*, pp. 595-602 ; « Hrotswitha aux Marionnettes », *La Vie littéraire*, troisième série, *Œuvres complètes illustrées*, t. VII, *ibid.*, 1926, pp. 23-31 ; « M. Maurice Bouchor et l'histoire de Tobie », *La Vie littéraire*, troisième série, *ibid.*, pp. 212-225.

<sup>36</sup> Anatole France, *Le Livre de mon ami*, *Œuvres*, t. I, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Bancquart, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1984, pp. 535-539.

<sup>37</sup> 拙論「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、2014年12月、pp. 49-63。

の俳優の舞台について疑念を感じ、ふさぎ込んでしまった、というエピソードを紹介しており<sup>38</sup>、ここでは人形劇の方が俳優の演劇よりも優れているかのようである。だが基本的な調子としては、人形劇も人間の劇もルーツは同じで、この二つの舞台芸術は一つのものである、といった指摘をするなど<sup>39</sup>、せいぜい対等のものとして扱うくらいで、人形劇の方が優れているというような主張まではしておらず、『雪男』でも俳優の演劇との比較はされていない。

これに対し、A・フランスは人形劇の方を俳優の演劇よりもはるかに優位に置き、真面目な鑑賞に値する一つの芸術作品として扱っている。そうしてあやつり人形と関連付けながら、俳優の演劇の問題、理想の演劇、そして彼が常に重視する簡素さ (*simplicité*) の美学についての見解を述べていくのである。まずあやつり人形の演技、表現の素晴らしさを強調するために、人間の俳優に対しては非常に厳しい評価がなされる。彼によれば、俳優があまりに優れていると、その才能が、その存在が前面に出過ぎてしまい、作品自体の存在が消し去られ、その芝居を駄目にしてしまうのだという<sup>40</sup>。そして彼は「今日の演劇は私には複雑過ぎる」(*Celui [le théâtre] d'aujourd'hui est trop compliqué pour moi.*<sup>41</sup>) と嘆き、旅芸人の仮設舞台のような、非常に簡素な形で上演されるものを理想的な演劇として思い描く<sup>42</sup>。A・フランスにとって人形劇はこうした理想の簡素さを備えたものであり、それは形式や構造の簡素さに加えて、あやつり人形が大俳優のような個性や自意識、自己主張を持たないシンプルな存在であることによって可能になる、ということなのだと思われる。このあやつり人形の簡素さの魅力は、サンドが注目していた、片手づかい人形の荒削りの魅力、単純化の魅力とも通じるものであろう。A・フランスがあやつり人形について述べるテキストには、この「簡素さ」(*simplicité*) に類する言葉が頻出する。この「簡素さ」の概念は、筆者が過去の論文でも示してきたように、古典主義者のA・フランスにとって非常に重要な美学的、哲学的な概念であり、文学に限らず様々なものについてこの作家が論じる際に、肯定的な価値観と結びついて使われている。ここでもその簡素さ、単純さの美意識は、他の芸術の場合と同様に人形劇やあやつり人形にも適用されており、やはり人形劇が大衆芸能や大道芸にとどまらない、他の様々な優れた芸術と等価のもの、同類のものとして扱われていることを示している。サンドにおけるのと同様、A・フランスにおいてもあやつり人形は気晴らしの芸能ではなく、芸術一般と地続きのものなのであり、彼の「簡素さ」の美学を提示する場となっているのである。

さらに作家が人形や人間の役者たちに対して重要視しているのは、宗教性の表現ということである。彼は、もしあやつり人形の女優と対面することができるなら、その足元にひざまずいて、彼の希望する宗教劇を演じてもらうよう頼み込むだろう、と言う。そこであやつり人形にかける言葉は、次のようなものである。

[...] そこには、少ない数の身振りで表現される、崇高な場面がいくつかあります。あな

<sup>38</sup> G. Sand, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », op. cit., p. 1269.

<sup>39</sup> Ibid., pp. 1250-1251.

<sup>40</sup> A. France, « Les Marionnettes de M. Signoret », op. cit., pp. 466-467.

<sup>41</sup> Ibid., p. 465.

<sup>42</sup> Ibid., p. 467.

たのような美しいあやつり人形は、こういったところで生身の女優たちに勝るでしょう。あなたはとても小さいが、あなたは簡素であるが故に大きく見えるでしょう。それに対してあなたの代わりに生きた女優が演じたら、彼女は小さく見えるでしょうね。しかも、今日ではもう宗教的な感情を表現するにはあなたしかいないのです。

[...] Ce sont là de grandes situations qui s'expriment par un petit nombre de gestes. Une belle marionnette comme vous y surpassera les actrices de chair. Vous êtes toute petite, mais vous paraîtrez grande parce que vous êtes simple. Tandis qu'à votre place une actrice vivante semblerait petite. D'ailleurs il n'y a plus que vous aujourd'hui pour exprimer le sentiment religieux.<sup>43</sup>

A・フランスは反教権主義の作家であり、ここで言うような宗教感情や宗教性というのは、必ずしもキリスト教思想と結びついたものではなく、精神性や神秘性、あるいは詩情といった意味に近いと思われる。深い宗教的な精神性を表現できるのは、生身の女優よりもあやつり人形の方である、と断言し、さらにこれに続けて、「真に芸術家的な考え、優美で高尚な考えは、流行の女優の脳みそよりもあやつり人形の木の頭の中に、より容易に入るに違いない」(Une idée véritablement artiste, une pensée élégante et noble, cela doit entrer dans la tête de bois d'une marionnette plus facilement que dans le cerveau d'une actrice à la mode.<sup>44</sup>) と述べるところからは、この作家があやつり人形や人形劇を、深い精神性を備える真の芸術的表現も可能なものとみなしていることが分かる。さらには、「生きた女優、とりわけ俳優には、詩的になることは非常に難しい。あやつり人形は生まれつき詩的であり、それは様式と率直さを同時に備えている」( [...] il est très difficile aux actrices et surtout aux acteurs vivants de se rendre poétiques. Les marionnettes le sont naturellement : elles ont à la fois du style et de l'ingénuité.<sup>45</sup>) という発言もある。ここでもやはり、人間の役者の個性や自意識は詩的な表現の妨げになるものであって、自我のない「無」の存在としての人形のシンプルさが、人間には難しい神秘的で詩的な表現を可能にする、という考えが示されているのだろう。

そしてこの宗教性との結びつきは、サンドには見られない特徴である。サンドもA・フランスも人形劇の歴史に触れているが、サンドは中世の神秘劇も人形劇で演じられていたことを示す程度で、むしろ宗教的な迫害のために人形劇が廃れていた時期があることを指摘している<sup>46</sup>。それとは対照的にA・フランスは、人形劇がその発祥の時期には宗教的な儀式で用いられていたことを強調するなど、あやつり人形が本来、宗教的な性格を持つ神的なものであると主張している<sup>47</sup>。

こうした姿勢からも分かるように、A・フランスは人形劇を社会的な階層の低さ、民衆の粗野なイメージとは結びつけておらず、むしろ非常に高尚で崇高なもののように扱っている。これも、小説の中で人形劇を下層階級の表象のようにも用いていたサンドと異なる点である。さらに言え

<sup>43</sup> A. France, « Les Marionnettes de M. Signoret », op. cit., p. 466.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> A. France, « La Tempête », op. cit., p. 596.

<sup>46</sup> G. Sand, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », op. cit., p. 1251.

<sup>47</sup> A. France, « Les Marionnettes de M. Signoret », op. cit., pp. 467-468.

ば、サンドが人形の種類の違いにこだわり、片手づかい人形が優れていることを主張していたのとも異なって、A・フランスは人形の種類に関するこだわりは示していない。『文学生活』で扱われているのは基本的に糸操り人形のみであるのだが、これは4つの記事で報告されている観劇が、全て同じ人形劇団の、糸操り人形による公演であるという事情によっている。これらの記事よりも早い時期に書かれた『我が友の書』の「ギニョル」の章では、題名の通り、リヨンの伝統的な片手づかい人形のギニョルの公演のことが描かれているが、糸操り人形の場合とほとんど調子は変わらない。ギニョルの人形劇はいわゆる大衆向けのドタバタ劇であるが、語り手はやはり惜しみのない愛情と称賛を示し、権威のある人物を身分の低い者が叩きのめす場面を見て6歳の娘が喜ぶ様子に、大衆の心理の表れを認める<sup>48</sup>。ここでは大衆文化である人形劇の反逆的な性格も示されているが、大衆性と人形劇を結び付けているというよりもむしろ、他の芸術ジャンルにおいても見られるような、社会的な真実、人間的な真実の表現を人形劇の中にも同様に見出しているという印象である。実際、語り手はこのギニョルの劇から、欲望の空しさや善と悪の関係といった、哲学的なテーマも引き出している<sup>49</sup>。

またA・フランスは、女優の容姿が役柄と合っていないのが気になって芝居に入り込めないことがあるが、理想的に作られているあやつり人形の場合にはこのような心配はない、という、これまた非常に生身の役者に対して厳しい批評もしているが<sup>50</sup>、あやつり人形の造形や人形劇の舞台美術といった視覚的な要素についても言及している。特にシェイクスピアの『テンペスト』の人形劇による上演に関して述べた一編では、登場したあやつり人形の造形を詳しく描写し、それをイタリアルネッサンス初期の様式や15世紀の様式と比較したり、古代ギリシャを思わせると評したりしている。大道具についても、ポエジーがあり知的な優美さを備えていると手放しで称賛しており、人形に関しても大道具に関しても製作者の名前を明示して、それらが芸術家の優れた仕事であることを印象付けている<sup>51</sup>。

人形の動きに関しては、サンドは自由な動きが可能な片手づかい人形の表現上の利点を強調していたが、A・フランスの方は糸操り人形のぎこちない動きにも魅力を感じていたようである。糸操り人形は操作が複雑なために、あまり素早い動きや激しい動きはできないが、先に引用したあやつり人形への語りかけの中にある、「少ない数の動きで表現される、崇高な場面」<sup>52</sup>とはこの糸操り人形独特の緩やかな動きをイメージしたものと思われる。また、作家のポール・マルグリット (Paul Margueritte, 1860-1918) の発言からの引用として示されている、「彼ら〔あやつり人形たち〕の真実の振る舞いは、不意を突き、不安にさせるものだ。彼らの本質的な動きの中には、人間的感情の完全な表現が含まれている。」(Leur allure de vérité surprend, inquiète. Dans leurs gestes essentiels tient l'expression complète des sentiments humains.<sup>53</sup>) という言葉、「それらの単純でわずか

<sup>48</sup> A. France, *Le Livre de mon ami*, op. cit., p. 537.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 538-539.

<sup>50</sup> A. France, « Hrotswitha aux Marionnettes », op. cit., pp. 23-24.

<sup>51</sup> A. France, « La Tempête », op. cit., p. 597.

<sup>52</sup> A. France, « Les Marionnettes de M. Signoret », op. cit., p. 466.

<sup>53</sup> A. France, « La Tempête », op. cit., p. 596.

な動き」(ces mouvements simples et rares<sup>54</sup>)が独特な優美さを生んでいる、という言葉もやはり、糸操り人形の不自由な動きだからこそ生まれる魅力に注目したものでしょう。同じように人形劇を愛好していても、自由で直接的な感情表現が可能な片手づかい人形と、制約のある抑制された表現の中に独特な味わいのある糸操り人形とに、作家たちの好みが分かれることは興味深い。ここには激しい情念の発露を描こうとするロマン主義と節度や調和を重んじる古典主義というような、それぞれの文学の方向性の違いが反映しているのかもしれない。

最後にもう一点、A・フランスとサンドの違いを指摘すると、サンドは人形劇の演目として、主に人形劇用に書かれたシナリオや、むしろシナリオのほとんどない即興劇をイメージしているのに対して、A・フランスが希望する演目として挙げる作品はいずれも、人間の俳優が演じるために書かれた過去の古典的作品、文学作品である(シェイクスピア、モリエール、フロベール、アリストファネス、中世ドイツの修道女ロスヴィータなど)。ここには、A・フランスが俳優の演劇と人形劇を差異なく扱っていることに加え、あやつり人形と文学との結びつきがより強く意識されていることが表れているだろう。

### 3.2. 「団結のかたい喜劇一座」(« Une Troupe comique étroitement unie ») と創作の問題

ここまでに見た評論的な文章においては、人形劇の特色を示すことに重点が置かれていたため、他のジャンルの芸術との関連性はあまり明確には表されていない。それに対し、これから取り上げる「団結のかたい喜劇一座」と題された一編では、人形劇と芸術的創作の問題とが明確に関連付けられている。これは『小さなピエール』の第10章として収録されている作品で、作者の幼年期をモデルとした少年ピエールが6歳の頃に、ベッドの中で指人形劇に熱中したというエピソードが描かれる。ただし断っておかなければいけないのは、ここで描かれるのは舞台上で演じられる人形劇ではなく、他人に見せることのない子供の一人遊びであり、さらに厳密には人形遊びですらなく、自分の指を人物に見立てた遊びであるということである。これまではあやつり人形を使った人形劇を考察の対象としてきたが、ここでその対象の枠からは外れることになる。だがこれは、「人形ではないものの人形化」であり、「人形を使わない人形遊び」という、矛盾した表現ではあるが現実でありふれた、まぎれもない人形遊びの一種である。そしてこの人形遊びのイメージが、人形劇へ、そして演劇一般へとここでもまた拡張されている点に注目すべきである。

幼いピエールは、具合が悪かったり早く目が覚めてしまったりして眠れずにベッドの中にいる時に、恐ろしい幻影に悩まされて母親や女中を呼ぶが、ほとんど相手にしてもらえない。やがて彼はその倦怠から逃れるために、ベッドの中で自分の右手の指で芝居を演じるようになる。指の一本一本がその長さに応じた個性を持つ役者となり、彼はそれぞれの指に様々な役を振り分け、空想を豊かに膨らませて多くの物語を作ることに熱中する。だがある時、彼は顔も何もないそのままの指であった自分の役者たちに、顔を描きリボンで衣装を作って着せ、背景や小道具も作ることを思いつく。ところがその途端に彼の想像力は全く働かなくなってしまう、指人形劇もやめ

<sup>54</sup> Ibid.

てしまう。以上がこの「団結のかたい喜劇一座」の流れである。

語り手はこの子供の寝床の中での手すさびの芝居ごっこを、まるで大人の劇作家の仕事のような重々しい調子で扱う。ここには過剰に真剣な書きぶりが生むユーモアと共に、実際に子供の人形遊びとプロフェッショナルな劇作とを相似的なものとして重ね合わせて見せる意図が同居している。まず寝台の中での芝居の誕生については、ギリシャ悲劇の誕生や古代ギリシャの音楽堂 (odéon) が引き合いに出される<sup>55</sup>。さらに5本の指のそれぞれが個性を持つ役者となることは、イタリアの喜劇、仮面劇と類似したものとして説明されるが<sup>56</sup>、これはテキストのもう少し後で言及されるコメディア・デラルテ (commedia dell'arte)<sup>57</sup>とほぼ同じものだろう。これはアルレッキーノ (アルルカン) やコロンビーナ (コロンビーヌ)、プルチネツラ (ポリシネル) といった決まった性格を持つ複数の登場人物たちが、大まかな筋立てに沿って即興で芝居を展開していくというもので、人形劇にアレンジされて広まったこともあり、あやつり人形との関連でこのコメディア・デラルテの名を目にするのも多い<sup>58</sup>。そしてピエールが自らの指の役者たちに演じさせる役柄や物語は、子供らしいおとぎ話からの応用といった感じであるが、語り手はこの幼い自分を「劇作家」(dramaturge<sup>59</sup>) と呼び、その比較対象としてシェイクスピア、ラシーヌ、ラマルティエーヌ、スペインの劇作家カルデロン、といった名を挙げるのである<sup>60</sup>。こうして幼い子供の指人形劇を本物の演劇に匹敵するもののように扱い、さらにここでも、「私が述べているものは正に一つの芸術なのである」(c'est tout un art que j'expose<sup>61</sup>) という言い方や「私の芸術」(mon art<sup>62</sup>) という言い方をすることで、指人形劇を芸術的活動一般に含まれ得るものとして印象付けている。

そして、やはりこのテキストの焦点となるのは、装飾によって想像力の靈感が失われてしまうという最後のエピソードであろう。こうしたことはおそらく実際の子供の遊びではよくあることで、細部まで作り込まれて遊び方の決められている高価な玩具よりも、玩具でも何でもない棒切れや箱などで遊ぶ方が自由に空想が膨らんで遊びが盛り上がる、というような例と同様のものと思われる。だが語り手はこれを子供の遊戯の描写にはとどめずに、そこに演劇の創作に関わる、さらには芸術的創作一般に関わる教訓を結びつける。その教訓を述べた最後の部分を引用しよう。

私の芝居は、技巧がない間は、幻想のあらゆる色彩とあらゆる形とを帯びていた。豪華が現れた時、幻想は一掃された。ミューズたちは飛び去ってしまった。彼女たちはもう戻らなかった。何という教訓だろう！芸術にはその高貴な飾りけのなさを残しておかなければ

<sup>55</sup> Anatole France, *Le Petit Pierre, Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, 1994, pp. 877-878.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 878.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 879.

<sup>58</sup> コメディア・デラルテについては、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)の識名章喜による解説(pp. 450-453)を参照。ジョルジュ・サンドも「ノアンの人形劇場」の冒頭でコメディア・デラルテに言及している(G. Sand, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », *op. cit.*, p. 1249)。

<sup>59</sup> A. France, *Le Petit Pierre, op. cit.*, p. 878.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 880.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 879.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 881.

ならない。衣装の豪華さと装飾の輝きは、装いとしては筋立ての偉大さと登場人物の真実味しか望まない演劇を、窒息させてしまうのである。

Mon théâtre, tant qu'il était sans artifices, se revêtait de toutes les couleurs et de toutes les formes de l'illusion. Quand le luxe apparut, l'illusion se dissipa. Les muses s'envolèrent. Elles ne revinrent plus. Quel enseignement ! Il faut laisser à l'art sa noble nudité. La richesse des costumes et l'éclat des décors étouffent le drame qui ne veut pour parure que la grandeur de l'action et la vérité des caractères.<sup>63</sup>

この考えは、先に見た『文学生活』での、装飾過剰で複雑すぎる演劇への批判と簡素な演劇の理想像とに対応するものである。そしてやはり演劇のジャンルだけにとどまらず、A・フランスが理想とする簡素さ、シンプルさの美学に関する見解もまた、ここでは提示されている。それは想像力や創造性にとっての、余白の重要さであり、簡素な表現の持つ奥行や豊かさだと言えるだろう。これもまた、サンドが単純な作りの片手づかい人形に表現の豊かさを見ていたのと、共通する感覚であるに違いない。

ここで非常に興味深いのは、A・フランスが子供の遊戯と芸術活動を地続きのもののように捉えていることである。彼はあやつり人形の種類の違いにこだわりがなかつただけでなく、どうやらあやつり人形と子供の玩具の人形との間にも明確な区別は立てていなかったと思われる。フランス語には玩具の人形や人形一般を表す *poupée* と、あやつり人形を表す *marionnette* という全く異なる単語があり、さらにあやつり人形の種類によっても *pantin* や *fantoche* といったまた異なる単語がある。だがA・フランスは先にも見た『文学生活』のテキストの中で、あやつり人形を指す言葉として *poupée* を自然に用い、あるいはあやつり人形と *poupée* のイメージとを積極的に結び付けている<sup>64</sup>。ここにはもちろん、人形劇を児戯に等しいものとみなすような意図はなく、率直に人形や彫像とあやつり人形を同質のものとして捉えている。これはサンドが、『雪男』でクリスチャンに「片手づかい人形はお人形 (*poupée*) ではない」<sup>65</sup>と断言させ、「ノアンの人形劇場」でも子供の玩具であるおしゃべり人形 (*poupées parlantes*) をあやつり人形とは対立するものとして提示するなど<sup>66</sup>、玩具の人形とあやつり人形を明確に区別しているのとは対照的である。A・フランスは人形劇の持つ詩情、単純さ、無邪気さと同じものを子供の人形遊びの中にも見ており、そしてこの人形劇の延長上にある人形遊びを、芸術的創作という行為、物語の創作という行為の原型とみなしているのではないだろうか。そしてこの捉え方が、彼の短編小説「鉛の兵隊」を理解する鍵となるのではないかと思われるのである。

<sup>63</sup> *Ibid.* 日本語訳には『アナトール・フランス小説集5《新装復刊》 小さなピエール』、岡田真吉訳、白水社、2000年を参照した。

<sup>64</sup> A. France, « Les Marionnettes de M. Signoret », op. cit., p. 468 ; « La Tempête », op. cit., p. 596 ; « Hrotswitha aux Marionnettes », op. cit., p. 23 ; « M. Maurice Bouchor et l'histoire de Tobie », op. cit., p. 212.

<sup>65</sup> G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, op. cit., pp. 152 et 153.

<sup>66</sup> G. Sand, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », op. cit., p. 1252.

## 4. 「鉛の兵隊」をどう読むべきか：人形遊びと物語

### 4.1. 「鉛の兵隊」の不可解さ

ここまで、ジョルジュ・サンドとA・フランスのそれぞれの作品において、あやつり人形や人形劇が芸術一般についての議論と結び付けられているのを見てきた。それぞれの見解には細部で相違するところもあるが、どちらの作家も、人形劇を芸術を代表し得るものとしてみなし、人形劇というものに芸術活動の要素の凝縮や要約、あるいは原型を見出しているという印象である。ここからは、こうした人形と芸術観との関連性を参照することによって、A・フランスの「鉛の兵隊」とはどのような作品であるのかを改めて考察してみたい。

この作品は短編小説集『螺鈿の手箱』の末尾を飾る一篇である。語り手である主人公の男性は、インフルエンザによる高熱で、眠れずにベッドの中にいる。すると様々な人形や小物を収めたガラス戸棚の中から、小さな鉛の兵隊が扉を叩くのが聞こえる。語り手が静かにしてくれと頼むと、その兵隊のラ・テュリープは閲兵式に出かけなければならないのだと答え、そこから語り手と人形たちの会話が始まる。ラ・テュリープは、大晦日の晩には屋根の上で死んだ兵隊人形たちが行進する閲兵式があるのだと説明するが、語り手は彼を戸棚から出してやるべきか躊躇する。するとタナグラ人形の女性のパンニキスが、先祖の習わしは大切にしなければいけない、ラ・テュリープを行かせるべきだ、と助け舟を出す。ところがセーブルの素焼の人形であるバター作りの娘が、ラ・テュリープは自分の婚約者だが、彼は女好きで、行ってしまえば帰ってこないだろう、行かせないでほしい、と泣いて懇願する。語り手は娘をなだめて、ラ・テュリープに早く戻ってくることを約束させ、出かけることを許可する。しかしラ・テュリープには出かける様子がなく、そんなに見られては出かけられない、まだ時間はあるから、昔の話でもしてやろう、と言う。パンニキスもバター作りの娘も語り手も話してほしいと答え、ラ・テュリープが戦場で体験したという武勇伝が始まる。それはフォントノワの合戦にまつわる話で、イギリス兵の一斉射撃をかい潜ったこと、戦場から離れて一人でイギリス軍の保塁を占領したこと、森の中で薪を拾う老人に出会い、その態度が不遜なので銃剣で刺してやったこと、宿舎としてあてがわれた商人の家で女中をものにしたこと、翌朝には主人の女房にも手を出し、その最中に現れた主人は振り向いた自分の顔を見ただけで震え上がって出て行ったこと、といった内容をラ・テュリープは得意げに物語る。話を終えたラ・テュリープを、語り手がヴォルテールでもこんなうまい物語は書かなかった、とほめると、ラ・テュリープはそのヴォルテールという奴は戦争のことは何も分からない町人なんだろう、と言い、のどが渴いたからひと壇持ってこさせてくれ、と要求する言葉で物語は終わる。

この作品が読者を困惑させるのは、一体この物語は何を表現しようとしているのか、この物語の焦点はどこにあるのかが判然としないためである。プレイヤッド版の編者であるマリー・クレール・バンカールは、収録作品のそれぞれに非常に詳細で長い解説を書いているのだが、ここでもこの「鉛の兵隊」の内容に関するコメントはほとんどされておらず、これはこの作品の「分からなさ」を示す一例であると思われる。この短編小説には、いわゆる「オチ」と呼べるような明確な結末はなく、そうした展開の面白さを主眼に置くものではない。物語は全体として不合理な

幻想性の雰囲気にも包まれており、ホフマン風の幻想小説にも近い印象である。冒頭から、様々な人形たちや茶碗や小箱が、戸棚の中で「生きている（生活している）」(vivent<sup>67</sup>)という言い方をし、語り手は人形たちが動き出し話を始めてもほとんど驚きを見せず、以前から何か悪さをするのではないかと怪しんでいた、と言う。そしてパリの王宮の近衛兵をかたどったラ・テュリーブも、紀元前のギリシャで作られたタナグラ人形のパンニキスも、まるでそれぞれの時代を生きていた人間であるかのように経験を語り、その言葉は人間としてのものなのか人形としてのものなのか曖昧である。またバンカールも指摘するように、ラ・テュリーブの物語には意図的なアナクロニズムがあり、1745年のフォントノワの合戦に従軍した兵士が1789年のバステューユ襲撃にも参加したという、人間であれば不可能な主張をラ・テュリーブはしている<sup>68</sup>。こうした非現実的で不合理な記述に加え、ラ・テュリーブが語る大晦日の晩の閲兵式の、「戦争で死んだ全ての鉛の兵隊たちの亡霊」([I]es ombres de tous les soldats de plomb qui périrent à la guerre<sup>69</sup>)や「死んだ人形たちの魂」(les âmes des poupées mortes<sup>70</sup>)という、死ぬことはないはずの人形の亡霊という謎めいた表現もまた、非常に幻想的である。

合理的な解釈をするならば、これはインフルエンザの高熱に浮かされた病人が見た、筋の通らない支離滅裂な夢か幻覚を描いたものということになるだろう。だが、先に見た「団結のかたい喜劇一座」での、具合が悪かったり早く目覚めてしまったりして眠れずにいるピエール少年と、インフルエンザの熱で眠れずにいる「鉛の兵隊」の語り手との類似性は注目すべきである。おそらくこの二者の間には照応関係があり、後者が病床の中でしているのは、大人の人形遊びのようなものなのである。この作品のタイトルに関して、市原豊太の訳では「*Le Petit Soldat de plomb*」の *petit* は省略されているが、これは「小さな」というよりは、「鉛の兵隊さん」といったニュアンスの、民話や童話のタイトルでよく使われる、親しみを込めた呼称なのではないだろうか。おそらくこの作品は、「大人のおとぎ話」として提示されているのである。

以上の点が明らかになっても、それでもやはりこの作品の理解が難しい理由は、この幻想的な人形たちとの会話の物語が、語りの枠として使われており、その枠の中で語られる物語との関係性が不明瞭であることである。語りの枠の中で提示されるのは、兵隊人形のラ・テュリーブが語る武勇伝であるが、先にも指摘したように、これは人形であるはずの彼が歴史上の戦闘に兵士として参加した体験談という、現実の出来事なのか全てが幻想なのか判然としないもので、その物語全体が非常に曖昧な位置に置かれている。そしてその内容に関して、荒っぽく豪放な兵士が自慢話をするという正に「武勇伝」といった調子が前面に出されており、枠物語である人形たちと語り手の会話のパートとは雰囲気がかなり異なっている。ラ・テュリーブ (*La Tulipe*) という名は花のチューリップの意だが、旧体制下の酒と女好きの陽気な兵隊を指すあだ名としても使わ

<sup>67</sup> Anatole France, « Le Petit Soldat de plomb », *L'Étui de nacre, Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1017. 日本語訳には市原豊太訳「鉛の兵隊」(『アナトール・フランス小説集7《新装復刊》 螺鈿の手箱』、白水社、2000年、pp. 277-289)を参照した。

<sup>68</sup> « Notes et variantes », A. France, *Œuvres*, t. I, *ibid.*, p. 1452.

<sup>69</sup> A. France, « Le Petit Soldat de plomb », *op. cit.*, p. 1018.

<sup>70</sup> *Ibid.*

れた言葉であり、この用法に従った命名だと思われる。このあだ名通りの人物であるラ・テュリープの語りは、粗野で荒々しい調子の強調されたもので、語り手が口をはさむと、「爺さん、俺を腸詰め（間抜け）だと思ってるのか？」（*Bonhomme, me prenez-vous pour une andouille* <sup>71</sup>）、「俺を雌鶏が小便するのを見に連れて行ってもらうような男だと思うなよ。あんたの耳を切ってほしいのか？」（*Ne croyez pas que je sois un homme qu'on mène voir les poules pisser. Et voulez-vous que je vous coupe les oreilles* <sup>72</sup>）といった罵りの言葉を投げ、史実の上では病気で担架に載せられていた元帥については、軍記物としてふさわしい表現にすべきだと、勇ましく馬に乗っていたと描写し<sup>73</sup>、大勢のイギリス兵を殺してやったと自慢しながらも、50人ほどいたうちの41人を殺し34人にけがを負わせ、残りは逃げていった、などと計算の合わないことを言う<sup>74</sup>。杵物語の方における不合理さが幻想性を生み出していたのとは異なり、こちらの不正確さ、辻褃の合わなさは、この武勇語りに豪快なほら話といった印象を与えている。戦闘に勝利した兵士が自分の立場を利用して、半ば力づくで女性たちに性的関係を迫る、という結末で終わるこのラ・テュリープの物語は、率直に言って少々眉をひそめたくなるような内容であり、このほら話風の物語が何か重要なテーマを表現しているようには感じられない。このパートの読みどころは、おそらく内容よりも、作者自身が元兵士たちから聞いたような、過去の武勇伝語りの威勢がよく猥雑な調子の再現の方にあるのだろう。

そうするとやはり問題となるのが、なぜこのような物語を人形の語りの中に置いているのかということである。すでに指摘した通り、杵物語の調子と杵の中の物語の調子とは非常に異なっており、調和していない。語りを終えたラ・テュリープに対して語り手は感想を述べるが、一緒に聞いていたはずの婚約者のバター作り娘とパンニキスという、二人の女性たちの反応は一切描かれておらず、杵物語の構造が十分に生かされているようにも思われない。また、多くの場合、語りの杵を使った入れ子構造の物語では、杵の中の物語の方が作品の中心、「主」であって、杵物語はそれを導入し解釈を加えるなどの、「従」の位置づけであると思われるが、この「鉛の兵隊」ではこの主従の関係がはっきりしないのである。プレイヤッド版で7ページに満たない短いテキストの中で、二つのパートは分量もほぼ半分ずつであり、先ほど見たようなラ・テュリープの物語の「軽さ」もあって、どちらに主軸があるのか判断がつかない。そしてこの作品の結末に関しても、ラ・テュリープの物語をきちんと総括するようなやり取りがあるわけでもなく、人形たちとおしゃべりに関しても何か結論がつけられるわけでもない。ラ・テュリープが閲兵式に出かけていくこともなく、まだおしゃべりは続くような、非常に中途半端な幕切れのような印象を受ける。二つの異なる性格のパートのどちらにおいても、その主題性は明確に示されていないのである。読者はこれを、大人のおとぎ話という幻想小説として読むべきか、軍記物風のほら話として読むべきか、態度を決定することができず、テキスト全体を一つのまとまりとして理解することも難しい。そうして、結局何を言いたい作品なのか、何を表現した作品なのか分からないという、

<sup>71</sup> Ibid., pp. 1020-1021.

<sup>72</sup> Ibid., p. 1021.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid., p. 1022.

不可解な印象が強く残るのである。

#### 4.2. 物語の枠となる人形遊び／人形劇

「鉛の兵隊」という作品の以上のような問題に関して、結論から言うならば、おそらく中心となっているのは通例と異なり、人形たちとの会話の枠物語の方である。そしてそれを解明する手がかりとなるのは、これが短編集の末尾に置かれている作品であるということである。「鉛の兵隊」は独立した作品として読まれるべきものであるよりも、『螺鈿の手箱』という短編集の幕を閉じるための作品、収録されているすべての作品を引き受けまとめるように置かれた一編なのではないだろうか。この考察を裏付けるような興味深い事実を、プレイヤード版のバンカールによる注釈における、この作品の成立過程に関する記述の中に見出すことができる<sup>75</sup>。

元々「鉛の兵隊」は作品集のために書かれた作品ではなく、独立した短編小説として『ル・タン』紙の1890年1月1日号に、「鉛の兵隊—元日のためのコント」(« Le Petit Soldat de plomb — Conte pour le jour de l'an ») というタイトルで掲載されたもので、もちろんこの時点では短編集の結びの作品とするような意図のもとには書かれていなかっただろう。内容も最終的なものとは大きく異なっており、ラ・テュリープの語る物語はフォントノワの合戦ではなく、『螺鈿の手箱』で「鉛の兵隊」の前に収録されている、「家宅搜索」(« La Perquisition ») という作品が、そのままラ・テュリープの物語だったのだという。新聞に掲載されたバージョンはほぼそのままの形で、1892年に単行本『螺鈿の手箱』に収録された。しかし、1922年にこの「鉛の兵隊」に大きな変更が加えられて、新版の『螺鈿の手箱』が出版される。その変更というのが、ラ・テュリープの物語を「家宅搜索」という別の一編として独立させて「鉛の兵隊」の前に入れ、その代わりに先に見たフォントノワの戦いの物語を語らせるというものであり、現在我々が目にしている『螺鈿の手箱』はこの1922年に改変された版なのである。作者の死の二年前に加えられたこの変更は、本来は短編集の結びの作品としては書かれていなかった作品を、結びとしての機能を持つように修正した可能性を示すものと言えるだろう。

オリジナル版でラ・テュリープによって語られていた「家宅搜索」は、フランス革命時の恐怖政治下で、貴族の女性が家宅搜索を受け、処分することができなかった恋人からの手紙が押収される危機を何とか切り抜けようとする物語である。主人公の女性の緊迫した心理状態を描いており、情緒的でロマンティックな要素もあって、フォントノワの合戦の物語とは時代もテーマも雰囲気もかなり異なっている。しかし、この物語が語られていたオリジナル版の「鉛の兵隊」の方が、全体として筋の通る、統一感のあるものであったことは確かである。そこでは、テーブルの上に乗っていた兵隊の人形が、そこで家宅搜索の事件を目撃し、そうして見たことを語るという形だったのであり、これは改訂版よりも自然な流れであろう。作品の中心はこの事件の語りであり、人形たちとの会話は従属的な枠物語であるという位置づけもよりはっきりするように思われる。それをあえて全く別の物語に差し替えたというのは、普通であれば、その新たに提示された

<sup>75</sup> « Note sur le texte », A. France, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1405 ; « Notes et variantes », A. France, *Œuvres*, t. I, *ibid.*, pp. 1450-1452.

物語が、より作者の表現したいものだからだと考えられるだろう。だがすでに見たように、フォントノワの合戦の物語の内容の軽さや調子の猥雑さからは、これがわざわざ大きな改変をしてまで作家が書きたかった物語だとは思われない。そうだとすれば、この物語に差し替えた目的はおそらく、枠の中の物語を軽くし、枠の外の物語の方に重点を、焦点を移すことなのである。そしてさらにこの語りの枠は、『螺鈿の手箱』に収録された作品全体の語りの枠となることがイメージされていると推測されるのである。

この短編集には最終版で 17 編の短編小説が収録されているが、これらの収録作品は初出の時期に幅があり、最も早いものは 1884 年から、最も遅いものは 1891 年までにわたる。掲載紙もテーマも作風もばらばらで、多様で統一性がない作品集であることはバンカールも指摘している<sup>76</sup>。A・フランスの他の短編小説集は、いずれも比較的内容に統一性があるよう配慮されており、おそらく『螺鈿の手箱』では、その 1892 年の刊行時までどこにも収録されていなかった短編をひとまとめにしたというような事情があったのではないかと想像される。前半の 9 編は新約聖書の時代の古代から現代の話まで時代順に並べられているが、後半は 1892 年版ではオリジナルの「鉛の兵隊」も含めフランス革命期をテーマにした作品群になっており、一つの作品集の中にはっきりした断絶がある。『螺鈿の手箱』というタイトルは、小箱に収められた様々な凝った細工の小物のイメージを収録作の多様さに重ね、作品集の多様性を強調するものである、というバンカールの解釈は正しいだろう。そしてこの本の末尾に置かれた「鉛の兵隊」が、戸棚の中の様々な人形や小物のイメージを提示していることで、本のタイトルと響き合う形で作品集全体に小さな品々が詰まったおもちゃ箱のような印象を与えている、という指摘もされている<sup>77</sup>。ここではこうした解釈をさらに推し進めて、「鉛の兵隊」はこの短編集全体を、作者の人形遊びとして提示するものであるという読み方を提案したい。

A・フランスは短編集の全体としての構成や統一感に意識的であり、「鉛の兵隊」でラ・テュリーブが語る物語を革命期の逸話から別の時代の話へと変更したのは、『螺鈿の手箱』が前半と後半で完全に分断されたものになってしまうことを避けるためであったのではないかと思われる。そうして作品全体に統一感を与え、全収録作を総括するような役割を、おそらくこの作品は持っている。この短編の語り手である「私」に関する説明はほとんどないが、様々な骨董品のコレクションや、フォークロアへの興味、歴史に関する豊富な知識といった特徴から、A・フランスの著作になじみのある読者であれば容易に作者本人と同定することができる。さらにこの「語り手＝現実の作者」であるということを示すはっきりとした目くばせがテキストの中には見出される。物語を促されたラ・テュリーブは、まず「家宅搜索」の話を語ろうとする。「家宅搜索」の冒頭と全く同じ「その部屋は薄い青の絹で張られていて、一台のスピネットが…」(La chambre était tendue de soie bleu pâle ; une épinette...<sup>78</sup>) まで語ったところで、語り手が遮り、その家宅搜索の話は知っているから自分が明日にでも話す、と言って別の話を催促するのである。このやり取りが一つ前

<sup>76</sup> M.-C. Bancquart, « Notice », dans A. France, *Œuvres*, t. I, *ibid.*, pp. 1387-1388 et 1404-1405.

<sup>77</sup> 筆者の博士論文公開審査 (2013 年 9 月 16 日) での Guy Larroux 氏による指摘から。

<sup>78</sup> A. France, « Le Petit Soldat de plomb », *op. cit.*, p. 1020.

に置かれた「家宅捜索」のことを示唆しているのは明白であり、この語り手は「家宅捜索」の、ひいてはほかの全作品の作者と同一視されることが可能である。これは作中の語り手が作品の外の語りの次元に言及するというメタ的な書き方だと言える。そしてこのメタ的な表現が意味するのは、鉛の兵隊人形から聞いた物語をここで記しているように、他の物語もまた、戸棚の中の様々な時代や地域に由来する人形たちから聞いた物語なのである、ということであり、このようなイメージのもとにこの作品集全体を総括しようとしているのではないだろうか。「鉛の兵隊」がまだおしゃべりが続くような終わり方になっているのも、この一編そのものが独立して完結するのではなく、他の作品の語りへと開かれているということなのだろう。ここで書かれたすべての物語は、作者がコレクションの中の様々な人形たちを手にとって、それらから着想を得たり、それらの言葉を空想したりして創作されたもの、いわば大人の人形遊びから生まれたものなのである、ということをして、「鉛の兵隊」は仄めかしているのではないかと考える。

自らの作品をあえて人形遊びのようなもの、児童にも等しいもののように印象付けるというのは、わざわざその作品の価値を貶めようとする行為のようで、こうした解釈は突飛なものに思われるかもしれない。だがここで、この解釈を裏付ける類似の例として、『雪男』についての考察を示したい。おそらくはこのサンドの作品も、物語全体が人形劇としてイメージされているのであり、そしてこれこそが、この小説の中で作者があやつり人形にこだわっているように見える理由なのである。この解釈の手がかりは、小説の正に幕開けの部分にある。語り手は舞台の幕を開くように、読者を物語の世界に誘うのである。その冒頭部分を以下に引用しよう。

我々は読者に、この物語の主題の核心に我々と一緒に入って頂くようお願いする、演劇において、登場人物たちがこれから示そうとする場面の上で幕が上がるときに、読者がそうするのと同じように。

それと同様に、またそれゆえに、我々は読者に、出来事が起こる場所の中心へとただちに我々と一緒に入り込むようお願いする。演劇では誰もいない舞台の上に幕が上がることはまれだが、ここでは読者と私とでしばしの間、二人きりで差し向かいになる、という違いはあるが。

Nous prions le lecteur de vouloir bien entrer avec nous au cœur du sujet de cette histoire, comme il fait quand, au théâtre, la toile se lève sur une situation que les personnages vont lui révéler.

De même, et par conséquent, nous le prions de pénétrer avec nous d'emblée dans le centre de la localité où se passe l'aventure, avec cette différence qu'au théâtre le rideau se lève rarement sur une scène vide, et qu'ici le lecteur et moi allons nous trouver quelques instants tête à tête.<sup>79</sup>

「演劇とは違うが」と言いながらも演劇のイメージを強く喚起させる導入部であり、芝居の幕開きで口上を述べる役者のような印象もある。そしてこれに続いて、この後クリスチャンたちが入

<sup>79</sup> G. Sand, *L'Homme de neige*, t. I, *op. cit.*, p. 37.

ってくる「熊の部屋」の詳細な説明がされるが、その描写は舞台装置を一つ一つ紹介していくかのようなものである。この閉ざされた「四角い部屋」(salle carrée<sup>80</sup>)は、俳優が演じる舞台よりもむしろ、小さな箱状の人形劇の舞台を思わせないだろうか。ベルベはこのような導入について、これほどに読者の存在を強調し、作者と読者の間にやり取りや共謀関係があるような書き方に、読者は驚かされるだろう、とコメントしている<sup>81</sup>。このように語り手が読者に直接的に言葉をかけたり、物語の始まりを芝居の幕開けになぞらえたりするような書き方は、確かに現代ではほとんど目に見えないが、19世紀の小説ではそれほど珍しい手法ではなかったであろう。だがこの『雪男』においては単に読者の関心を引き付ける以上に、「これから読者の皆さんにお見せするのは一つの芝居ですよ」というメッセージが、この冒頭の一節によって暗示されているように思われる。

さらにこの小説でも、テキストの中に読者への目くばせと思われるものが見出される。この小説では紆余曲折を経たのちに完全なハッピーエンドを迎えるわけだが、あまりに主人公にとって物事は都合良く運びすぎる。クリスチャンが語る自身の半生は不運な出来事にあふれてはいるが、彼は偶然にも自分の誕生の地に招かれ、それは偶然にも彼の敵である叔父が病気で死の間際にある時であり、主人公は自分の手を汚して仇を討つ必要もなく、折よく叔父が死んで全てを手に入れる。執念深い暗殺者のヨハンさえも、彼が手を下すことはなく、周囲の者の協力によって排除される。またクリスチャンは領主の地位に就くことを望んでいたわけではなく、それが彼の味方をし支援してくれる人々の望みであり、さらに恋するマルグリットと結婚できる身分になれるということから、拒む理由がないというだけである。そのため、彼は領主の地位を手に入れるために何も努力はしておらず、全ては周囲の者がお膳立てしてくれる。同じことはマルグリットとの恋に関しても言えることで、クリスチャンは思い悩みはするが、恋を成就させるために何か積極的に行動するわけではなく、マルグリットの方が叔母の決めた結婚相手を断り、家庭教師の仕事ができるように勉強を始めるなど、彼と共に生きられる道を見つけようと努力してくれる。こうしたご都合主義的な展開はこの物語に非現実的で真実味がないという印象を与え、もはやそれはおとぎ話の印象に近い。そして作中人物がそのことを自覚しているかのようなやり取りが、小説の最後に見られるのである。

おとぎ話の主人公であれば、例えば王様になって物語が終わるのであれば、その後彼が王としての仕事をしていくであろうことにはほとんど触れられることがない。だが現実の世界にいるクリスチャンはさすがにそうはいかず、「私はあまりに幸せ過ぎます」(Je suis trop heureux [...].<sup>82</sup>)と自信の幸運に不安を覚え、これから領主となって政治の世界に入って送る生活が、これまで自分の望んでいた単純な幸福とはかけ離れたものなのではないか、との懸念をグフル氏に吐露する。それは大いにあり得ると答えて、グフル氏は言う、「あの永遠の決まり文句、『彼らは長生きして、幸せに暮らしました』で終わるのは小説だけだよ」(Il n'y a que les romans qui finissent par l'éternelle formule : "Ils moururent tard et vécutent heureux."<sup>83</sup>)と。小説の中の人物によるこの発言は、「この

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> J.-M. Bailbé, *op. cit.*, p. 33.

<sup>82</sup> G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II, *op. cit.*, p. 197.

<sup>83</sup> *Ibid.*

物語が現実にはあり得ないような都合の良いものであることは分かっていますよ」、という自己言及であり釈明であろう。ここにもまた、語りのメタ的な次元への暗示が現れている。この後に政治的な立場に関する話が続き、そうしてグフル氏はクリスチャンに、子供が生まれてきつと幸せな家庭を持つだろう、と言って励ます。そして物語を結ぶグフル氏の最後の言葉は、以下のようなものである。

それから晩には、私たちは「ブラッティーニ [片手づかい人形]」を引っ張り出すだろう、そして城に集まった全ての愛しい子供たちに公演をしてやるだろう。その公演では、私は愉快で懐かしい思い出の、名高いクリスチャン・ワルドにも引けをとらないつもりだよ。

Puis le soir nous exhumerons les *burattini*, et nous donnerons à toute la chère marmaille rassemblée au château des représentations où je prétends devenir l'égal du fameux Christian Waldo, de joyeuse et douce mémoire.<sup>84</sup>

この最後の人形劇のイメージの喚起は、幸福な未来の予想であると同時に、以上のおとぎ話的な物語は全て人形劇だったのですよ、と灰めかすものでもあるのではないだろうか。物語の始まりで開かれた舞台の幕を、最後にはっきりと閉じる言葉は書かれていないが、このグフル氏の最後の言葉は、その冒頭の記述に呼応する、人形劇の舞台の幕を閉じるものではないかと思われるのである。この長く複雑な物語は、人形劇というおとぎ話の世界の枠の中に入れられることによって、全ての困難が鮮やかに奇跡的に解決される。その意味では、秋元が指摘したように、この作品では演劇とそのメルヴェイユウが現実を変化させる力を持っていると言えるだろう<sup>85</sup>。クリスチャンが町人から「人形を操るように現実の問題も解決してくれ」と言われても、小説の中の現実を生きるクリスチャン自身にはそれは不可能である。だが、物語の外にいる「人形使い」である作者には、クリスチャンの現実を解決することが可能であり、これこそはフィクションや芸術が持つ大きな力の一つであろう。これはある意味、町人からの芸術への批判に対する、反論であり回答であるのかもしれない。

また、この最後の人形劇のイメージの喚起には、様々な要素が盛り込まれ過ぎてまとまりを欠くようにも見えるこの作品に、一つのおとぎ話的な世界という統一感を与える効果もあると思われる。ベルベはこの最後のフレーズに注を付し、人形劇を前にした家族の幸福なイメージと優れた操り手であるクリスチャン・ワルドの幸福なイメージとが見事に融合した表現であり、若さと活力に満ちた新たなファンタジーへの飛躍を思わせる、と述べている<sup>86</sup>。このグフル氏とクリスチャンがいずれ演じるであろう人形劇の内容は、正にこの『雪男』の物語なのではないだろうか。そう想像させることによって、この最後の言葉は入れ子構造になった物語の円環を成立させるのである。

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 197-198.

<sup>85</sup> 注 28 を参照。

<sup>86</sup> « Notes », G. Sand, *L'Homme de neige*, t. II, *op. cit.*, p. 204.

物語の中において果たしている役割を考えると、不釣り合いなほどの存在感があやつり人形に与えられていたのも、作者の意識の中でこの作品全体が人形劇としてイメージされていたからではないだろうか。あやつり人形は物語のメタ的な次元とつながり、それを喚起するモチーフであるがゆえに、物語の中で積極的には描かれないがその存在が決して消えることもないという、奇妙なバランスで扱われていたのだろう。サンド自身は人形劇用のシナリオは書かなかったようだが、この小説はそのようなものとしてイメージされていたのかもしれない。さらに言えば、作中で人形自体の描写や人形を操る様子の描写があまり多くないことも、登場人物たちの方がすでに人形としてイメージされていたためではないかと考えられるのである。

#### 4.3. 人形遊び／人形劇と物語を書くということ

二人の作家がそれぞれに、自らの書いた物語を人形劇や人形遊びになぞらえていると思われる例を見てきたが、ではこのような行為、物語の創作を人形遊びと結びつけるような意識には、どのような意味があるのだろうか。『雪男』の場合は気軽に楽しめる娯楽的な内容の軽さに合わせて、全体に軽い印象を与えるものとして人形劇が使われているということはあるかもしれない。A・フランスの場合も、作品集に収録された短編小説に小さな人形のイメージを重ねることで、手箱に収まる小物のような、ちょっとした小品、やはり軽い読み物といった印象を与えようとしているのかもしれない。しかしながら、両作家が人形劇を決して軽い娯楽としてではなく、一つの芸術として、また創作活動の本質を示すことのできるものとして扱うのを、我々はすでに見てきた。作品と人形のイメージとを結びつけるのは、やはりその作品を軽くし矮小化するためではないだろう。

サンドはあやつり人形と玩具の人形を比較的明確に区別していたが、それはおそらくあやつり人形の芸術性を強調するためでもあったと思われる。人形劇の観客としてはやはりまず子供たちを想定しており、あやつり人形と子供、ひいてはあやつり人形と子供の玩具の人形との関係は、彼女のイメージの中で断絶したものではないだろう。そしてA・フランスにおいては、すでに見た通りあやつり人形と玩具の人形とはほとんど区別されていなかった。よってここからは、子供が人形を使ってするごっこ遊びと、観客に見せる演劇の一ジャンルとしての人形劇とを、連続したものとして同一のイメージで捉えることにする。この子供の人形遊び、ごっこ遊びというのは、多くの場合ストーリー性を持っており、子供の遊ぶ様子を見ても自身の子供時代の記憶を思い出し、これが物語を創作するという行為の原型であるということは、多くの人が感じられるところではないだろうか。川崎明子の『人形とイギリス文学』では、シャーロットを筆頭に4人が小説家になったブロンテ家の子供たち（三姉妹と弟一人<sup>87</sup>）の創作の原点は、兵隊人形を使った芝居ごっこであったことが紹介されている<sup>88</sup>。おそらくほぼすべての物語作家にとって、最初の物語創作の経験は幼児期の空想遊び、ごっこ遊びであることに、異論の余地はないだろう。

<sup>87</sup> シャーロット・ブロンテ（Charlotte Brontë, 1816-1855）、ブランウェル・ブロンテ（Branwell Brontë, 1817-1848）、エミリー・ブロンテ（Emily Brontë, 1818-1848）、アン・ブロンテ（Anne Brontë, 1820-1849）。

<sup>88</sup> 川崎明子『人形とイギリス文学—ブロンテからロレンスまで』、春風社、2023年、p. 34。

その一方で、ケンダル・ウォルトンは『フィクションとは何か—ごっこ遊びと芸術』<sup>89</sup>において、文学や絵画、演劇、映画などの「表象芸術」と呼べるものを鑑賞する際の鑑賞者の心的態度は、子供のごっこ遊びにおける心的態度と同じものであることを指摘している。フィクションを鑑賞し体験する鑑賞者は、「ごっこ遊びにおけるように信じるという心的態度」<sup>90</sup>によってそのフィクション世界に参加しているのだという。また、ごっこ遊びの中で人形などの小道具は「虚構世界に対して現実世界に匹敵するような一種の客観的一貫性を与え」<sup>91</sup>ることを可能にするものであり、虚構世界を提示する芸術作品は、このごっこ遊びの小道具の機能を果たすのだというのである。この主張において重要と思われるのは、子供のごっこ遊びは一般的な大人の芸術鑑賞の原点や原型なのではなく、この二つのものは全く同様の心的態度であり、同様のメカニズムによって成立するものだと考えられていることである。子供のごっこ遊びが成熟したものが大人の芸術作品の鑑賞になるということではなく、大人はごっこ遊びと原理的に同じことをしているのであり、両方で起こっている心的現象は同じものなのである。ウォルトンの研究では鑑賞をする受容者の側が関心の中心であり、創作する側についてはあまり触れられていないが、この「ごっこ遊び」の場となるフィクションを提供する作家たちについてもおそらく事情は同じであり、作家たちは誰よりも熱心なごっこ遊びへの参加者なのではないだろうか。

A・フランスやサンドが自らの作品を人形たちによって演じられるもののようにイメージする時、そこにあるのは、幼児期の原点への回帰よりも、ウォルトンが指摘するような子供の遊戯と芸術的創作との同一性への直観、芸術的創造性の本質にある遊戯性への直観ではないかと考える。

「団結のかたい喜劇一座」のピエール少年の芝居ごっこが、すでに本物の演劇の性質を備えるものであったのと同じように、作家が物語を創作する行為は、正に子供が人形遊びで想像力を発揮する行為と同一のものであるという意識が、銜いや卑下を伴うことなく率直に表されているのではないだろうか。そうであれば、作家が物語を創作するというのは、人形を使わない人形遊びに等しい。ピエール少年において、すでに人形遊びは物質性を備えた人形ではなく、顔も手足もない指によって行われる形で、抽象化されていた。作家においては抽象化がさらに進み、人形遊びは言葉、文字を使ったものとなる。人形を文化史的に捉える場合は、物質的に存在し、手に持って弄ぶことができるという、現実の物質性は、人形を定義する際の最も重要な特徴の一つであったが、文学表現においてはすべての事象が一度言葉へと抽象化されるため、人形さえもその物質性から解放され、より自由な存在の様態、より自由な扱いが可能になる。この自由に抽象化、ファンタジー化された人形による人形遊び、言葉による人形遊びとして物語創作をイメージし、人形遊びという行為と物語創作という行為を意識的に、あるいは無意識的に重ねる感覚が、人形というテーマにこだわりを見せる作家の中にはあるのかもしれない。

以上、考察を述べてきたが、それでもなお、作家が自身の創作を人形遊びのようにイメージし

---

<sup>89</sup> ケンダル・ウォルトン『フィクションとは何か—ごっこ遊びと芸術』、田村均訳、名古屋大学出版会、2016年。

<sup>90</sup> 同上、p. 4。

<sup>91</sup> 同上、p. 68。

ているという指摘には無理があると感じられる向きもあるかもしれない。そこで最後に、人形を物語や言葉、文字と結びつけている作家たちの例をいくつか、時代や地域を問わずに挙げておきたいと思う。アメリカの作家ジェフリー・フォード (Jeffrey Ford, 1955-) の短編小説「言葉人形」(« Word Doll », 2015) は、タイトルの示す通り、言葉で作られた人形の物語である。かつてある限られた地域に、子供たちが長く過酷な野良仕事に耐えられるように、それぞれの子供に空想の中で遊び相手になる「言葉人形」を授ける儀式が存在した、という話を、この風習の研究者であった老女から、作者と同一視される「ジェフ・フォード」と名乗る語り手が聞く。「人形職人」がその特徴を描写して聞かせることで授けられるこの言葉人形については、物質性を持たない「人形」という点に加え、持ち主の子供が大人になっても消えずに存在し続けるという点も興味深い。さらにその最後は、この話を語った老女自身も言葉人形を生み出す「人形職人」であるかのようにイメージさせる終わり方になっている<sup>92</sup>。

先にも参照した川崎明子の『人形とイギリス文学』には、ディケンズ (Charles Dickens, 1812-1870) の『荒涼館』(Bleak House, 1852-1853) について、その物語の最後の場面では登場人物たちがドールハウスの中の人形のようにイメージされており、それによって物語世界のハッピーエンドが現実の複雑さから守られているという指摘がある<sup>93</sup>。これは本稿で『雪男』について示した考察と類似したものであるが、実際には『荒涼館』の最後の部分では、具体的にドールハウスや人形のイメージを喚起する表現はほとんどないため、この読み方は川崎の解釈によるところが大きいように思われる。ただ、同じ所でサッカレー (William Makepeace Thackeray, 1811-1863) の『虚栄の市』(Vanity Fair, 1847-1848) が、冒頭ではっきりと登場人物たちを人形劇のあやつり人形として提示する形を取っている作品であることにも触れており、これがジョルジュ・サンドに影響を与えた可能性もあるかもしれない。あるいは、19世紀のヨーロッパの作家たちの中に、物語世界を人形劇として提示するという一つのイメージの型が存在していたのかもしれない、こうした可能性が考えられることは非常に興味深い。

また、津原泰水 (1964-2022) の『たまさか人形堂ものがたり』(2022) に寄せられた、小説家の紅玉いづきによる解説には、本来は形のない心や感情や物語といったものを、物質として固定し、人と共有できるものにする器であるという点において、人形と本は同じものである、とする言葉がある<sup>94</sup>。さらに人形を文字と関連付けている例として、円城塔 (1972-) の『文字渦』(2018) も挙げておきたい。これは文字を主題とした難解なSF短編小説集であるが、その冒頭におかれた表題作では、古代中国の兵馬俑の建設の場が舞台となっており、無数に制作されていく人形の識別番号として、新たな文字が際限なく作られ増殖していく。文字そのものが命を持ってうごめきだしていくようなこの連作短編集の冒頭で、文字が人形に結びつけられていることは偶然なのであろうか。

<sup>92</sup> ジェフリー・フォード『言葉人形』、谷垣暁美編訳、東京創元社、2018年。

<sup>93</sup> 川崎明子、前掲書、pp. 103-105。

<sup>94</sup> 紅玉いづき「人形遊び、本遊び」、津原泰水『たまさか人形堂ものがたり』、東京創元社、2022年、pp. 248-253。

そしてコナン・ドイル (Sir Arthur Conan Doyle, 1859-1930) のシャーロック・ホームズ・シリーズの中の短編「踊る人形」(« The Adventure of the Dancing Men », 1903) でも、踊る棒人間のひとがた (figure) が、文字を表す暗号となっている。漢字のような象形文字を使う文化圏であれば、ひとがたで文字を表すという発想は特殊なものではないかもしれないが、アルファベットを使う文化圏の作家がこうした発想をしているというのは注目すべきことなのではないだろうか。そこには、当時エジプトの考古学で、象形文字であるヒエログリフの解読が進んでいたことの影響もあるかもしれない。A・フランスもまた先に挙げた『文学生活』の一節の中で、この感覚はうまく説明できないのだが、と断りながら、「これらのあやつり人形はエジプトのヒエログリフに似ている」(Ces marionnettes ressemblent à des hiéroglyphes égyptiens [...].<sup>95</sup>) と言っているのである。

作家たちが人形を物語や文字と重ねるイメージの中に、どんな意味があるのかは現時点では明確ではない。だが、人形のそのたたずまいや表情から、作家の想像力がそこに物語を読み取るとき、人形はメッセージを込めた暗号文のように、物語を秘めた一冊の書物のように見えるのかもしれない。

## 5. おわりに

あやつり人形に強い関心と愛着を抱いていた、ジョルジュ・サンドとA・フランスのそれぞれの著作にそのテーマが現れる時、それは作家たちの芸術に関する考えと結びつき、芸術論を展開する場へと開かれていた。サンドは小説『雪男』の中で、自身が「ノアンの人形劇場」で述べているのと同じ考えを主人公の人形使いに代弁させる。そこでは具体的に片手づかい人形の表現の魅力を語ると共に、人間の動きのリアルで写実的な再現を目指す糸操り人形や機械仕掛けの自動人形と、荒削りで素朴な作りであるが生き生きとした表現が可能な片手づかい人形との対比から、芸術表現におけるリアリズムの問題が提起されてもいた。このサンドの小説においては、人形は真の芸術としてその価値を認められながらも、大衆的で娯楽的なものというイメージとも結びつき続けることで、直接的な生産性や奉仕性からは一步外れた所にある、芸術家という職業の抱える問題、芸術家の抱える葛藤までも提示するものとなっていた。全体が娯楽的で空想的な調子の強いこの作品の中で、あやつり人形は現実的で真剣な芸術に関する議論を伴っている点で特殊性を持っているが、それだけでなく、作者がこのあやつり人形のテーマを重要視しているのかしていないのか捉えがたいような印象、作品全体の中であやつり人形のテーマがアンバランスに感じられるという違和感にも、本稿では注目をした。

その一方でA・フランスにおいては、まず『文学生活』で作家自身の見解として、やはりあやつり人形に高い芸術的価値を認める考えが示されていたことを確認した。素朴で単純な作りの人形だからこそ豊かで深い表現が可能になる、という見解はサンドと共通するものであるが、異なる点も複数見られた。それはA・フランスが人形劇を人間の演劇よりもはっきりと上位に置いていること、『文学生活』では糸操り人形を、『我が友の書』では片手づかい人形のギニョルを扱っ

<sup>95</sup> A. France, « Hrotswitha aux Marionnettes », op. cit., p. 24.

ており、人形の形式による差異にはこだわっていないこと、人形と宗教性を強く関連付けていること、人形劇を大衆性とは結びつけず、高尚なもののみなしていること、などである。サンドは特にあやつり人形を社会的なヒエラルキーの問題と結びつけていたが、A・フランスはむしろ、芸術的なヒエラルキーを逆転させるものとして人形劇を捉えていたとも言えるだろう。そしてあやつり人形の魅力として述べられる、抑制された簡素さやシンプルさの美、精神性や神秘性としての宗教性の表現といったものは、彼が芸術一般において重視するものであり、あやつり人形は彼の理想の芸術の形とさえもみなされ得るものであった。さらに自伝的小説である『小さなピエール』の一節、「団結のかたい喜劇一座」では、人形劇は子供の指人形での芝居遊びに置き換わりながらも、プロフェッショナルな俳優の舞台と同質のものとして描かれ、芸術的創造における簡素さ、シンプルさの重要性を主張するものとなっていた。

二人の作家がそれぞれにあやつり人形に託して提示した芸術論には、共通する点と相違する点とが共に見られた。サンドは情感の直接的で生々しい表現や、芸術家の社会貢献という問題を重視しているのに対し、A・フランスは抑制された単純な表現だからこそ却ってその中に豊かさや奥行きを含むことや、過剰さに対する簡素さの優位といった、様式（スタイル）の問題の方をより前面に押し出していた。こうした違いは、そのまま両者の作家としての芸術的方向性、思想的方向性の違いを映し出すものと見ることもできるかもしれない。そして両者の大きな共通点は、あやつり人形、人形劇を芸術的な創作活動そのものと関連付けて捉えていることであるが、この考えを手がかりとして、A・フランスの短編小説「鉛の兵隊」を読み解き、さらにはサンドの『雪男』でのあやつり人形の位置づけを明らかにすることを試みた。

「鉛の兵隊」は大人の語り手が人形たちと会話をし、鉛の兵隊人形から戦争の体験談を聞くという筋立てであるが、この二つのパートに不調和な印象があり、全体としても主題性が不明瞭な作品である。これについて、テーマや調子の異なる様々な短編小説を収録した『螺鈿の手箱』の末尾で、全ての収録作品の物語を人形たちの語る物語として示し、人形の語りの枠の中にまとめるという役割が「鉛の兵隊」の一編には与えられていると考察した。その根拠となるのが、この短編が大きく修正されていることと、A・フランスが人形劇や人形遊びを創作活動と強く結びつけていたことである。さらに『雪男』もまた同様の構造を持つ作品、つまりは、物語全体が人形劇として演じられているものという、イメージ上の枠組みの中に入れられている作品なのではないかという考察を、冒頭の演劇的な始まりや、非現実的でおとぎ話的な物語の展開、結びで喚起される人形劇のイメージといった点を根拠として示した。

物語を語るという行為を人形遊びと重ね、同一視するような見方は、芸術作品の鑑賞行為を子供のごっこ遊びと同じ心的態度によって説明する理論とも一致するものであり、このような理論を先取りしたような感覚であると思われる。通常認識であれば、小説の登場人物とは言葉・文字で作られた「人間」であろう。だがここで見たように物語の創作を人形遊びの延長として捉えた時、小説の登場人物は言葉・文字で作られた「人形」である。このイメージの違いが持つ意味はまだここでは定かでないが、人形にこだわりを持ち、人形を物語や言葉や文字と関連付けている作家が少なからずいることは事実である。文化史的な研究においては、人形を特徴づけるもの

は第一にその物質的、視覚的な要素であるが、文学における言葉での表現は、物質的要素も視覚的要素も捨象された、抽象的なものであり、そこでは人形は本質を欠いた形で現れることになる。そして人形は文学作品の中で言葉によって作られるというだけでなく、物語の創作自体を言葉による人形遊びとしてとらえる見方も本稿では示した。ここには、人形というテーマを考えるにあたって、文化史的な研究とは全く異なる文学的なアプローチの可能性が表れているかもしれない。作家が物語を語るという行為や、そのための道具である言葉や文字を人形と結び付けるという、創作行為における遊戯性や虚構性を強調するかのような、こうしたイメージにはどのような意味があるのだろうか。それについて考えることはまた今後の課題としたいと思う。

(ろくかわ ゆうこ / 埼玉大学、白鷗大学非常勤講師)