

少女小説と人形ファンタジー Girls' Stories and Dolls' Fantasy

伊達 桃子
Momoko Date

要旨

19世紀後半から20世紀初頭に書かれた英米少女小説の中で、少女と人形が関わるものを取り上げ、当時の社会が少女に期待する役割がそこに表れていることを明らかにする。さらに、実際の少女と人形の関係がその役割を逸脱していたことを示す。人形ファンタジーが、直接的また間接的に少女の役割を示す機能を果たしていることを論証し、時代によるその役割の変化を辿る。

キーワード：(少女小説) (人形) (ファンタジー)

はじめに：少女小説とは何か

少女小説とは、少女を主な読者層と想定して書かれた物語である。とはいえ、しばしば指摘されるように、この語の定義は人により文脈によってまちまちなので、ここでは範囲を狭めて、19世紀後半から20世紀初頭にかけて、主に英米で盛んに書かれた少女を主人公とする家庭小説を扱うこととしたい。¹⁾

この時期に少女小説が隆盛を見たことにはいくつかの理由がある。Kimberley Reynolds は、イギリスにおける1870年の初等教育令と1880年の義務教育の導入の間に、子ども向けの出版産業が急激に拡大し、冒険小説、歴史小説、学校小説、家庭小説などのジャンルが出現したと述べている [Reynolds 5]。背景にあるのは、識字率の大幅な向上と、大人と異なる存在としての子ども観が定着し、玩具や衣服、そして本といった子ども向けの商品の需要が高まったことだった。この時期以前にも、たとえばフィールディング (Sarah Fielding) の『女教師—少女のための小さな塾』 (*The Governess; or, The Little Female Academy*, 1749) のような少女向けの物語は存在した。しかし、学校制度が階級と性別による教育内容の差を確立させた一方、出版社間の競争激化によって、より教訓臭の少ない「面白い」本が求められるようになり、現代でも読み継がれる少年小説や少女小説が登場してきたのだった。

もうひとつの要因は、この時期のイギリス社会の変化がもたらしたものである。Sally Mitchell によれば、子ども期と女性としての性的成熟に達する時期までの中間期が 'girlhood' と呼ばれるようになったのは、1880年頃である [Mitchell 1]。少女や若い女性向け雑誌 *Girl's Own Paper* (1880-1956) の創刊、女子教育の普及、女性の就業領域の拡大などが、いわゆる少女文化の発展に寄与したとされている。

このようにして成立した少女小説であるが、冒険小説や歴史小説が主だった少年小説とは異なり、舞台はほぼ家

¹⁾ 少女小説の定義の難しさについては、川端、横川らが言及している。

庭か、女子だけの学校に限定されていた。物語は主人公の少女が「理想の家庭の女主人になること、良き母、良き妻になること」[永島 51] をゴールとして進み、「高等教育もその他の「近代的な少女」や「新時代の女性」としての活動も、じつは結婚して家庭生活におさまるまでのものめずらしい前座でしかなかった」[カーペンター、プリチャード、神宮 351]。

そんな中でも、現代まで命脈を保っている作品の多くは、イギリスよりむしろ北米大陸で生まれている。代表的なものは、オルコット (Louisa May Alcott) の『若草物語』 (*Little Women*, 1868)、バーネット (Frances Hodgson Burnett) の『小公女』 (*Little Princess*, 1905)、モンゴメリ (Lucy Maud Montgomery) の『赤毛のアン』 (*Anne of Green Gables*, 1908)、ウェブスター (Jean Webster) の『あしながおじさん』 (*Daddy-Long-Legs*, 1912) などである。川端有子は、次のように述べている。

少女小説がアメリカで発展をとげた原因のひとつは、少女小説が舞台とし、またその読者層を形成していた中流家庭の家族のあり方とそこにおける子ども——とりわけ少女の地位が、イギリスとアメリカではかなり異なっていたことに求められる。愛情に結ばれた緊密な家族関係が、外界からひとを守る砦となるというイメージは、アメリカにおいての方が顕著であった。その上、イギリスでは、家庭における子どものしつけが、アメリカよりもずっと厳しかった。

…おとなの規律に対する子どもの絶対服従を要請したイギリスに対し、アメリカはその建国の精神から「独立」、「セルフヘルプ」を旨とし、そのため子どものしつけにも——それが女の子の場合であっても——独立と自主性を認めたのだ。[川端 8-9]

少女期を過ぎれば、「理想の家庭の女主人」の鑄型にはめ込まれてしまうにしても、これらの物語の主人公たちのいきいきとした想像力と型破りな活躍は、現代の少女にもじゅうぶんアピールする魅力をたたえている。彼女たちの特徴は、次のようにまとめられる。

まず、彼女たちは何らかの形で孤児であったり、孤児に近い存在であったりする。また、何らかの形でジェンダー的に曖昧である——つまりおてんばだったり、「女だてらに」頭脳明晰だったり、男の子のような容姿をもっていたりして、いわゆる典型的な美少女ではなく、どちらかというとな型破りなタイプである。

ところが、必ず主人公のかたわらには、その変わり者ぶりを引き立てるように、きわめて「女らしい」姉妹や女友だちがいる…また、彼女たちは孤児であろうとなかろうと、家庭への執着が強い。因習的なおとなたちの無理解に悩みつつ、独自の価値観で周囲に挑戦する。想像力／創造力に富み、読むことや書くことにこだわりを示し、自己実現をめざす。[川端 12]

こうした主人公の魅力が、時代的な制約がありながらも、作品を今日まで生きながらえさせている原動力と言えるだろう。日本では、高度経済成長期に村岡花子の翻訳で『赤毛のアン』が紹介されて以来、欧米の少女の暮らしへの憧れも相まって、これらの少女小説は根強い人気を保っている。

リアリズムの手法で主人公の日常をこまごまと描き出す少女小説は、一見、人形ファンタジーとは関連が薄いように見える。しかし、少女と人形は伝統的に浅からぬつながりを持っており、少女小説の中には、社会が少女に向けるまなざしが人形を通して現れているものがある。本稿では特にオルコットとバーネットの少女小説、およびそ

の周辺の作品を取り上げる。古典的な少女小説に見られる少女と人形の関係、そして社会が少女に求める役割と、少女の自己実現との間の葛藤が、現代の人形ファンタジーにも影響を与えていることを明らかにするのが、本稿の目的である。

I. 少女は人形の母なのか？

ユゴー（Victor Hugo）の『レ・ミゼラブル』（*Les Misérables*, 1862）の中に、このような一節がある。

人形は女の子がなによりもほしがるものの一つであり、また、女の子の最も愛すべき本能の一つでもある。めんどろをみたり、服を着せたり、飾ってやったり…つまり、物を人間扱いにする。そこには女の子の未来がすべてやどされているのだ。空想したり、おしゃべりをしたり、小さな花嫁衣装やうぶ着をつくったり、小さなドレスやブラウスやブラジャーを縫ったりしているうちに、小さな子が少女になり、少女が一人前の娘になり、一人前の娘が人妻になる。最初に生まれた子供が、最後の人形の役割をつづける。[ユゴー 400]

ここに表れている少女と人形の関係に関する見方、すなわち、少女は母性本能から子どもの代替物としての人形を愛するのだという固定観念は、当時ごく一般的なものであった。そのことは、*Stories of Little Girls and Their Dolls: Classics from an Age of Remembered Joy*（1998）という本を見ればよくわかる。

この本は、アメリカの子ども向け雑誌 *St. Nicholas*（1873-1943）に掲載された作品の中から、少女と人形にまつわる物語や詩を集め、当時のイラストとともに復元したものである。*St. Nicholas* は、イギリスの *Girl's Own Paper*（および兄弟誌の *Boy's Own Paper*）と並び、当時の子どもたちにもっとも人気のある雑誌のひとつだった。トウェイン（Mark Twain）やキプリング（Rudyard Kipling）ら、そうそうたる寄稿者たちを誇り、オルコットやバーネットもたびたび寄稿していた。バーネットの『小公女』の原型となった中編 *Sara Crewe, or What Happened at Miss Minchin's*（1887-8）も、初出はこの雑誌である。

Stories of Little Girls and Their Dolls には、65編の作品が収録されている。そのうち、実に25編において、少女を人形の“little mother(mama)”、あるいは人形を少女の“child(baby)”と呼ぶ表現が認められるのである。この時代、「少女は人形の母」であるとの考えが、いかに強固なものであったかがわかる。

古典的な少女小説にも、この考えは踏襲されている。オルコットの『若草物語』において、人形を愛する少女はベス（Beth）である。

There were six dolls to be taken up and dressed every morning, for Beth was a child still, and loved her pets as well as ever; not one whole or handsome one among them; all were outcasts till Beth took them in; for, when her sisters outgrew these idols, they passed to her... One forlorn fragment of *dollanity* had belonged to Jo; and, having led a tempestuous life, was left a wreck in the rag-bag, from which dreary poorhouse it was rescued by Beth, and taken to her refuge. [Alcott 49]

ベスの人形への接し方は、典型的な“little mother”のものである。対して、多くの場合この小説の主人公と目されるジョー（Jo）は、人形に対して“bad mother”であったことがうかがい知れる。ジェンダー的に曖昧で型破りな主人公と、女らしい姉妹の対比が、人形を通して浮き彫りになるのである。

ところが、物語の後半では興味深い変化が起こる。猩紅熱にかかり、明日をも知れぬ容態になったベスは、自分の持ち物を家族に遺贈しようとする。“...she told Jo she wanted to give her piano to Meg, her bird to you [Amy], and the poor old doll to Jo, who would love it for her sake” [Alcott 217]. もともとの持ち主のジョーが手荒な扱いでぼろぼろにした人形を、自分の形見として愛してくれるだろうからとジョー本人に遺すというのだ。結局、この時にはベスは持ち直し、遺贈は実現しなかったが、ここでベスは“little mother”の役割に象徴される伝統的な「女らしさ (femininity)」を、ジョーに受け継がせようとしているように感じられる。

実際、続編の『続若草物語』(Good Wives, 1869)で実際にベスが世を去った時、ジョーの傷心を慰めてくれたのはベスの家事道具だった。

Brooms and dishcloths never could be as distasteful as they once had been, for Beth had presided over both; and something of her housewifely spirit seemed to linger round the little mop and the old brush that was never thrown away. As she used them, Jo found herself humming the songs Beth used to hum, imitating Beth's orderly ways.... [Alcott 466]

人形でこそないが、ベスの“housewifely spirit”の宿ったこれらの道具を使うことで、ジョーは「すっかりベスを取り込んで内面化してしまう」[川端 34]。野心にあふれ、いきいきした反逆精神が魅力的だった主人公を、当時の社会規範に沿った大人の女性に成長させるためには、“little mother”との同一化が必要だったのである。

ところで、ベスはいつまで人形と遊んでいたのだろうか。『若草物語』の冒頭で13歳だった彼女は“a child still”であり、15歳と16歳の姉たちは“outgrew these idols”と書かれている。『続若草物語』では、ベスは登場時すでに17歳になっており、人形についての言及はない。

前述の *Stories of Little Girls and their Dolls* にも、大きくなった少女と人形の別れを題材にした作品がある。‘The Lament of the Outgrown Doll’は、7歳で出会った持ち主の少女が12歳になり、顧みられなくなった人形の嘆きを歌っている。‘Thirteen and Dolly’は逆に、13歳になった少女が、“young lady”になるのだからと人形遊びと決別しようとするものの、愛する人形を諦めきれない心情を描いている。どうやら、12~13歳というのが、人形遊びの「止め時」であるようだ。

人形遊びは少女の母性本能の発露として、また家事や育児の練習として推奨されていたが、“little mother”から本物の母への移行は、ユゴーの言うほど連続的なものではなかった。少女小説の究極のゴールは、少女が望ましい大人の女性になる姿を描くことであり、そのためには、人形もおてんばも野心も、子ども時代の遊びとして置き去りにして行くことが要求された。大人になることを望まず、実際の人形遊びはしなくなっても家庭の中の“little mother”でありつづけたベスが早世するのは、物語上の必然のように思われる。

II. 少女と人形の本当の関係

前章で検討したように、「少女は人形の母」であるという考えは、多くの人に自明のこととして受け止められていた。しかし、これは真実なのだろうか？ 人形にまつわる児童文学のアンソロジー *The Silent Playmate: A Collection of Doll stories* (1979) のまえがきで、編者の Naomi Lewis はこのように述べている。

For the doll and child relationship is not as simple and crude as the non-doll-liker desires to think. Make

no mistake—unless this happens to be the play of the moment...—the child is not the parent of the doll, nor the doll the child of the child. For the very young the doll can be the first really private and personal friend and ally.... A year or two later, the doll might be both playmate and confidant in a problematic world.... [Lewis 8]

少女と人形の関係が、疑似母子関係にハマりきらないことは、バーネットの作品にも現れている。もっとも有名な『小公女』を検討する前に、まずは彼女の自伝 *The One I Knew the Best of All* (1893) を見てみよう。

バーネットは幼い頃から想像力が豊かで、物語に心を奪われる性向があった。彼女の人形への愛は、この物語への愛と切っても切れない関係にあった。

It was not until Literature in the form of story, romance, tragedy and adventures had quickened her imagination that the figure of the Doll loomed up in the character of an absorbing interest, but once having appeared it never retired from the scene until advancing years forced the curtain to fall upon the exciting scenes of which it was always the heroine.

That was the truth of the matter—it was not a Doll, but a Heroine. [Burnett 1893 44]

バーネットは、読んだり聞いたりした物語、また後には自作の物語を演じさせるための役者として人形を使ったのである。姉たちがドールハウスを整え、お茶会を開いている間、彼女はひとり小声でつぶやきながら人形とともに物語を演じていた。人形はほぼ常にヒロインであり、彼女は “the hero, the villain, the banditti, the pirates, the executioner, the weeping maids of honour, the touchingly benevolent old gentle man, the courtiers, the explorers, the king” [Burnett 1893 47-48] であった。彼女は血湧き肉躍る物語を好み、人形は時にかなり手荒な扱いを受けた。ストウ (Harriet Beecher Stowe) の『アンクル・トム的小屋』 (*Uncle Tom's Cabin*, 1852) を読んだ後、冷酷な農場主になり切って、アンクル・トムに見立てた人形を激しく鞭打っているのを母に見とめられた時の気まずさを彼女は記している。絶え間なく激しい冒険を演じさせられるため、誕生日にもらった人形は1年しか保たず、翌年また新しい人形をもらうのだった。このことから、彼女が個々の人形には思い入れを持たず、まして自分の「子ども」とは感じていなかったことは明らかである。

バーネットは母性本能が弱かったわけではなく、むしろ、赤ん坊が大好きだった。15歳でアメリカに移住した頃、彼女にも人形遊びの「止め時」が訪れる。

It is worth mention, perhaps, that here she ceased to “pretend” in the old way. There was no need to “pretend.” There were real things enough. She had laid the Doll aside reluctantly some time before—doing it gradually—after some effort at being purely maternal with it, which, after some tentative experiment, was a failure, because she so loved the real, warm babies that to hover over a wax one seemed an insult to her being. [Burnett 1893 236]

「少女は人形の母」であるべきだという考えは、彼女の中にもあったことがわかる。しかし、実際にその役割を演じようとして、彼女はそれが無理だと悟る。子ども好きだからこそ、実際の子どもの人形の違いを我慢できな

かったと書かれているが、彼女の想像力をもってすれば、その違いが乗り越えられなかったはずはない。単に、“little mother”として人形を愛することに興味が持てなかったのだろう。彼女と人形の関係は、疑似母子関係の鋳型にはまるものではなかったのだ。

もうひとつ、ここで興味深いのは、彼女の想像力が違う方向に向き始めたことである。灰色の工業都市マンチェスターから、緑あふれるアメリカのテネシー州に移住したことで、彼女は五感すべてを使って本物の自然とふれあえるようになった。自然の驚異に好奇心や冒険心を満たされることで、頭の中や紙の上で“pretend”する必要がなくなったのである。『赤毛のアン』や、ポーター（Gene Stratton-Porter）の『リンバロストの乙女』（*A Girl of the Limberlost*, 1909）に見るように、アメリカやカナダの少女小説には、ネイチャー・ライティングの要素が強い。それらの小説の主人公は、あまり人形に興味を示さない。彼女たちの豊かな想像力は、自然に向けられることが多いのである。そのことは、アメリカ移住後のバーネットが人形に興味を失ったことと、どこかでつながっているように思われる。

ここで、『小公女』に目を向けてみよう。主人公セーラ（Sara）の描写には、バーネット自身の幼年時代の経験が多く反映されていることが指摘されている。²⁾ 彼女はバーネットと同じく、想像力豊かな物語の語り手であり、人形を愛する少女である。しかし、人形を役者としていわば使い捨てにするバーネットと違い、彼女は特定の人形と深い絆を結ぶ。それが、出会う前から名前を決めていたエミリー（Emily）である。セーラはエミリーを“intimate friend” [Burnett 1903 232] と呼び、実際に彼女を見つけた後は、“I’m her mother, though I am going to make a companion of her.” [Burnett 1903 272] と言う。“little mother”の役割を引き受けつつも、それだけではない“friend/companion”としての役割も人形に求めるのである。

セーラの想像力は、人形の秘密の生活を空想するところまで及んでいる。

“What I believe about dolls,” she said, “is that they can do things they will not let us know about. Perhaps, really, Emily can read and talk and walk, but she will only do it when people are out of the room. This is her secret. You see, if people knew that dolls could do things, they would make them work. So, perhaps, they have promised each other to keep it a secret...” [Burnett 1903 323]

この空想は、人形ファンタジーの根幹となるものである。しかし、運命の激変の後、つらい暮らしを強いられる中で、セーラのエミリーへの気持ちは次第に変化していく。

There had grown in her mind rather a strange feeling about Emily, who always sat and looked on at everything. It arose in one of her moments of great desolateness. She would have liked to believe or pretend to believe that Emily understood and sympathized with her. She did not like to own to herself that her only companion could feel and hear nothing... One of her “pretends” was that Emily was a kind of good witch who could protect her. Sometimes, after she had stared at her until she was wrought up to the highest pitch of fancifulness, she would ask her questions and find herself ALMOST feeling as if she would presently answer. But she never did. [Burnett 1903 1606-1615]

²⁾ 松下宏子による翻訳版所収の解題「『バーネット自伝 私の一番よく知っている子ども』の持つ意味」を参照。

ここで、セーラはエミリーに、“companion”としてだけではなく、“good witch”という保護者の役割をも求めている。『小公女』にシンデレラ物語のパターンを見出す試みはいくつもなされてきたが、“good witch”とはシンデレラの“fairy godmother”であり、彼女を「王子」に合わせる「援助者」に相当するだろう。³⁾ 実際には、シンデレラ物語の異型であるロシア民話『うるわしのワシリーサ』（‘Vasilissa, Baba Yaga, and the Little Doll’, *The Silent Playmate* 所収）では、母の形見の人形が主人公ワシリーサの「援助者」となる。

しかし、あくまでもリアリズムの枠組の中で展開するこの物語では、エミリーは「援助者」にはなり得ない。とりわけつらい現実と直面した夜、セーラの想像力はいよいよ人形への空想を支えきれなくなり、エミリーを投げ捨てて叫ぶ。

“You are nothing but a DOLL!” she cried. “Nothing but a doll——doll——doll! You care for nothing. You are stuffed with sawdust. You never had a heart. Nothing could ever make you feel. You are a DOLL!”
[Burnett 1903 1633]

彼女は直後に後悔し、“You can’t help being a doll....We are not made alike.” [Burnett 1903 1643] と言って、エミリーにキスして服を整えてやる。つまり、形式上“little mother”の役割を再開する。しかし、これ以降エミリーが物語の表面に現れることはなく、セーラの想像力は、理想の大家族カーマイケル（Carmichael）一家や、その小さな写しであるネズミのメルキセデク（Melchesedec）一家など、生きているものに移っていく。その想像力は、真の「援助者」ラム・ダス（Ram Dass）の心を惹きつけ、「王子」カリスフォード（Carrisford）氏との出会いをもたらす。結末で彼女は彼の“Little Missus”すなわち妻と娘を兼ねた座につくが、その腕の中にエミリーの姿はない。

この物語にはもうひとつの人形が印象的な場面で登場する。セーラの11歳の誕生日のために、父が用意した人形である。前もって父に送った礼状の中で、セーラはこう書いている。

“I am getting very old,” she wrote; “you see, I shall never live to have another doll given me. This will be my last doll... No one could ever take Emily’s place, but I should respect the Last Doll very much; and I am sure the school would love it. They all like dolls, though some of the big ones——the almost fifteen ones——pretend they are too grown up.” [Burnett 1903 892]

ここでも、12歳からぎりぎり14歳までが、人形遊びの「止め時」だと考えられていたことがわかる。はからずもこの誕生日が、セーラの運命の暗転の日となり、文字通り“The Last Doll”となった人形は、遊ぶこともなくミンチン先生（Miss Minchin）に取り上げられてしまう。しかし、セーラが真に人形と決別したのは、エミリーを投げ捨てた先述の場面と考えるべきだろう。エミリーが生きているという空想を捨てた時、彼女は人形遊びを卒業したのである。

バーネットの自伝および『小公女』は、少女と人形の関係に、さまざまな複雑な側面があることを教えてくれる。人形は少女の子どもでもあるだけでなく、親友であり、仲間であり、時には不在の親に代わる保護者の役割を果たす。

³⁾ 林祐子はフェアリーテイルの「試練」「援助者」「認知」などの構成要素を用いて、『小公女』の分析を行っている。Grunerの論も参照のこと。

またバーネットが人形をヒロインに見立て、自分は主に男役を務めていたことから、人形が少女の「女性性 (femininity)」を肩代わりする存在であり、社会に認められない男性的な、あるいは暴力的な衝動のはけ口ともなり得ることが推測できる。

しかし、古典的な少女小説に描かれる少女と人形の関係には、ひとつの区切りが厳然と存在する。それは、12歳から14歳頃、すなわち思春期を境として、少女は人形遊びを卒業するべきであるという考え方である。それは、少女小説のゴールが「理想の家庭の女主人」への成熟であることからの、避け得ない子ども時代への決別の仕草であった。

Ⅲ. 人形ファンタジーの中の少女

本章では視点を変えて、人形ファンタジーの中の人形と持ち主の少女の関係、また人形そのものが体現する少女のイメージについて考えてみたい。先述の *Stories of Little Girls and Their Dolls* の中には、人形自身の視点から語られる話がいくつか見受けられる。これらは、人形ファンタジーの萌芽と言えるだろう。

‘The Doll’s Convention’ や ‘A Dolly Dialogue’ は、人間が見ていない時に人形たちが集まって話し合っている様子を描いている。話題は、人間の自分たちの扱いへの苦情や要望である。‘A warning to Mothers’ の人形は、自分に厳しいしつけをする “little mother” が、人間の母親に同じことを強いられたら、泣きわめいて抵抗するさまを揶揄している。もっとも極端な例は、‘A Nightmare’ である。この小品の中では、人形を虐待していた少女が、彼女の犠牲者たちにベッドで取り囲まれ、“You have been a cruel mother!” [Carroll 24] と責められる悪夢を見る。

Eugenia Gonzalez は、19世紀の人形物語における “appropriation of doll play by adults as a means of shaping and normalizing the young female subject” [Gonzalez 34] について論じ、次のように述べている。

One of the most powerful ways in which dolls could be used to exert their disciplinary influence was by presenting them as tools or agents of surveillance. [Gonzalez 35]

このように、初期の人形ファンタジーにおいて、人形に命と声を与えることは、少女の “little mother” としての役割を監視し、強化するための手段だった。

しかし、同時代においても、もっと伸びやかで自律的な人形ファンタジーが生まれていなかったわけではない。他ならぬバーネットの短編 *Racketty-Packetty House* (1906) は、同名の古ぼけたドールハウスの人形たちを主人公とする作品である。持ち主の少女シンシア (Cynthia) は “not a particularly nice little girl” [Burnett 1906 4] であり、新しいドールハウス Tidy Castle に夢中になって、曾祖母から受け継いだ Racketty-Packetty House を燃やしてしまうと言い出す。さいわい、目の届かない片隅に押しやったことでシンシアは彼らを忘れてしまい、みすぼらしくも陽気な住人たちは、高慢ちきな Tidy Castle の人形たちに蔑まれながらも楽しく暮らしている。シンシアはある日、Tidy Castle の人形たちが猩紅熱にかかったというごっこ遊びを途中で放り出して出かけてしまい、Racketty-Packetty House の面々が看病に駆けつけて、両家は和解する。最終的には、シンシアの家を訪れた王女が Racketty-Packetty House を目に留めて譲り受け、彼らは王宮で幸せに暮らす。

シンシアは典型的な “bad mother” であり、猩紅熱のくだりは『若草物語』のパロディとも読み取れる。しかし、人形たちは彼女を恨んだり報復したりすることはなく、作中でシンシアに罰が与えられることもない。むしろ猩紅熱の苦しみという形で高慢の罰を受けるのは、Tidy Castle の人形たちであり、そのことは物語の語り手である妖

精の女王 Queen Crosspatch によるまえがきからも明らかである。

Now this is the story about the doll family I liked and the doll family I didn't. When you read it you are to remember something I am going to tell you. This is it: If you think dolls never do anything you don't see them do, you are very much mistaken. When people are not looking at them they can do anything they choose... Fairies know this and of course Fairies visit in all the dolls' houses where the dolls are agreeable. They will not associate, though, with dolls who are not nice... If you are conceited or ill-tempered yourself, you will never know a fairy as long as you live. [Burnett 1906 preface]

意地悪で高慢な“dolls”は妖精に好かれたいと述べつつも、最後の一文では主体は“you”——つまり読み手の少女にすり替わっている。⁴⁾このように、物語中で人形の持ち主である少女に直接教訓を与えるのではなく、人形そのものに少女の役割を投影するタイプの物語は、20世紀以降の人形ファンタジーの主流となっていく。

1947年に出版された Rumer Godden の『人形の家』(*The Doll's House*)では、主人公の人形トチー (Tottie) が、人形一家の「娘」として少女の役割を担っている。この作品については他所で論じたことがあるので、ここでは詳述しないが、トチーは理想的な“little mother”であり、無力な人形の身ながら、つらい境遇に耐えて希望を失わない。⁵⁾結末で、「母」のことりさん (Birdie) が命と引き替えに一家の平和を取り戻した後、トチーはセーラと同様、「妻／娘」を兼任することになる。女性の忍耐と自己犠牲を賞賛し、その役割を家庭内に限定する点で、この作品のモラルは、『小公女』とあまり変わっていないとも受け取れる。

最後に、ごく新しい人形ファンタジーを一作取り上げたい。Ann M. Martin と Laura Godwin の共作『アナベル・ドールの冒険』(*The Doll People*, 2000)である。主人公の人形アナベル (Annabelle) は、ヴィクトリア時代のドールハウスに付属する人形一家の「娘」として、1898年に製造された。この作品の中で、人形たちは作られるとすぐ、人間に生きていることを知られないという誓いを立てる。

“I, Annabelle, an avowed member of the race of dolls...do hereby promise to protect our secret life...by upholding the Doll Code of Honor...in accordance with its everlasting law.” [Martin, Godwin 92]

これは、見世物や実験動物扱いにされないための用心であり、この誓いを破ると、一定時間（あるいは永久に）ただの人形に戻ってしまう“(Permanent) Doll State”という状態に陥る。人間に知られない限り、彼らは動くことも話すこともできる。この作品は、バーネットの空想をいわば裏返しにして、人形側から彼らの秘密の生活を描いたものと言える。

アナベル一家はアメリカに送られてから100年、同じ家に受け継がれてきた。持ち主の少女は代替わりを重ね、今は4代目のケイト (Kate) が彼らと遊んでいる。作られた時代を反映して、古風な生活スタイルを守っている彼らだが、100年の歳月は彼らにも変化をもたらした。アナベルの髪は数代前の持ち主により緑色に染められている。人間が寝静まった後のお楽しみとして、『若草物語』ばりに家族で行う「歌の集い」には、賛美歌集に並んで60年代ヒットソング集が加わっている。アナベルはニュースやケイトの読書を通じて、アメリア・イヤハート (Amelia

⁴⁾『小公女』に登場した人形の秘密の生活に関わる空想が、ここで繰り返されていることにも注目したい。

⁵⁾2005年、2015年の拙論を参照。

Earhart)、エレノア・ルーズベルト (Eleanor Roosevelt)、ナンシー・ドルー (Nancy Drew) といった「強い女性」の名前を聞き知っている。

こうした変化が積み重なったある日、アナベルは新参者の人形一家の「娘」、ティファニー (Tiffany) と出会う。大量生産の丈夫なプラスチック人形であるティファニーは、大胆不敵で自由奔放な今時の少女像を体現している。アナベルは彼女と親友になり、ドールハウスの外に出るべからずという不文律を破り、行方不明のサラおばさん (Auntie Sarah) の捜索に成功する。

壊れやすい陶器の体を持ち、ヴィクトリア時代の大家族の「娘」として家の中に (文字通り) 閉じ込められてきたアナベルは、この出来事を通して自分の本質に目覚める。

...Annabelle realized just how different she and Auntie Sarah were from Uncle Doll and Mama and Papa and Nanny. And suddenly, breathlessly, she felt flattered. She even felt a bit like a grown-up, which was both scary and wonderful. [Martin, Godwin 249-250] (強調は筆者による)

家庭に留まることに満足せず、保守的な大人たちを引っ張り、困難な状況を変えていく彼女には、“little mother”の面影はどこにもない。そして、大人になることのない人形の彼女には (下線部が示すように、精神的な成長は可能である)、「理想の家庭の女主人」になるために少女時代の自由を捨てる必要もない。サラおばさんのように、冒険心と研究心に富む大人の女性もロールモデルとして存在する。この作品には、100年前と現代の少女に求められる役割の変化が描き出されているのである。

結. 人形ファンタジーにみる少女小説の要素

本稿では、19世紀後半から20世紀初頭の少女小説、およびその周辺に見られる少女と人形の間を取り上げ、少女が人形の“little mother”の役割を期待されていたことを明らかにした。そして、人形が生きているという空想が、少女をより良い“little mother”たらしめるための一種の監視装置として働いたり、人形自身が“little mother”の理想像を体現したりする場合を示した。

しかし実際には、少女にとって人形は、友人／仲間／保護者／身代わりを含むさまざまな役割を果たしており、人形という制約を課せられながらも「生きている」人形ファンタジーの主人公は、少女自身の似姿でもあった。現代まで生き残っている少女小説は、型破りで意志の強い孤児の主人公が「理想の家庭」に収まる結末ではなく、それを追い求める過程で繰り広げる冒険や失敗、社会に期待される役割と自己実現の欲求の間で味わう葛藤にこそ魅力があるものがほとんどである。こうした要素は、現代の人形ファンタジーにも見て取ることができる。

少女小説においては、少女はやがて人形との別れを余儀なくされる。しかし、トチーやアナベルたちから見れば、持ち主の少女は成長して去って行っても、また新たな持ち主が現れる。半永久的に繰り返すサイクルの中で、その時々の少女にふさわしい生き方を示すことができるのも、人形ファンタジーの魅力である。

文献 (References)

Alcott, Louisa May. *Little Women and Good Wives*. London: David Campbell, 1868-1869, 1994.

Burnett, Frances Hodgson. *Rachetty-Packetty House and Other Stories*. New York: Dover, 1906, 2002.

—. *A Little Princess--Annotated (Original 1903 Edition) [kindle版]*. Amazon Service International, 1903.

- . *The One I Knew the Best of All*. London: Frederick Warne, 1893, 1974. (『バーネット自伝 わたしの一番よく知っている子ども』松下宏子・三宅興子編 訳、東京：翰林書房、2013)
- Carroll, William C. *Stories of Little Girls and their Dolls: Classics from and Age of Remembered Joy / Selected from St. Nicholas Magazine*. Honesdale: Caroline House, 1998.
- Gonzalez, Eugenia. "“I sometimes think she is a spy on all my actions”: Dolls, Girls, and Disciplinary Surveillance in the Nineteenth-Century Doll Tale." *Children's Literature* 39 [2011]: 33-57.
- Gruner, Eliabeth Rose. "Cinderella, Marie Antoinette, and Sara: Roles and Role Models in *A Little Princess*." *The Lion and the Unicorn* 22.2 [1998]: 163-187.
- Lewis, Naomi. *The Silent Playmate: A Collection of Doll Stories*. London: Victor Gollancz, 1979.
- Martin, Ann M., Godwin, Laura. *The Doll People*. New York: Hyperion, 2000.
- Mitchell, Sally. *The New Girl: Girls' Culture in England, 1880-1915*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Reynolds, Kimberley. *Girls Only? : Gender and Popular Children's Fiction in Britain, 1880-1910*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- カーペンター, ハンフリー, プリチャード, マリ, 神宮輝夫監訳『オックスフォード世界児童文学百科』東京：原書房, 1999.
- ユゴー, ヴィクトル『ヴィクトル・ユゴー文学館第2巻 レ・ミゼラブル1』東京：潮出版社, 1862, 2000.
- 伊達桃子「人形ファンタジーにおける「家」と「家族」」『TINKER BELL 英語圏児童文学研究』(日本イギリス児童文学学会) 50 (2005) : 30-44.
- 。「人形ファンタジーにおける場所：ルーマー・ゴッデンの諸作を中心に」『社会科学雑誌』(奈良産業大学社会科学学会) 13 (2015) : 151-177.
- 永島憲江「少年・少女小説」『英語圏諸国の児童文学 I : 物語ジャンルと歴史 [改訂版]』(日本イギリス児童文学学会編) 京都：ミネルヴァ書房, 2013. 49-54.
- 横川寿美子「「少女小説」かけ足の百年史」『飛ぶ教室：季刊児童文学の冒険』2 (2005) : 86-89.
- 川端有子『少女小説から世界が見える：ペリーヌはなぜ英語が話せたか』東京：河出書房新社, 2006.
- 林祐子「『小公女』におけるシンデレラパターンの意味：屋根裏部屋の魔法」『アメリカの少女たち：少女小説を読む』(アメリカ児童文学研究プロジェクト編) 東京：白百合女子大学児童文化研究センター, 1999. 53-74.