

《論 文》

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 ——

伊 達 桃 子

はじめに

20世紀の英米児童文学において、人形ファンタジー、すなわち人形が命と主体を持った人格として描かれる物語の書き手として名をはせたひとりに、ルーマー・ゴッデン(Rumer Godden, 1907-1998)がいる。イギリス生まれながら、幼少期のほとんどをインドで過ごしたゴッデンは、教育を受けるべく帰国したイギリスで、文化の違いに苦勞する。成人後はカルカッタでダンス・スクールを経営するなど、長年インドで暮らし、作家活動に専念するためイギリスに居を移した後も、第二の故郷に等しいインドを忘れることはなかった。

こうした生い立ちから、彼女の作品の多くはインドを舞台にしており、それ以外の作品においても、異文化間の衝突や融和というテーマが繰り返し見られる。大人向けの小説はもとより、児童文学の分野でも『台所のマリアさま』(*The Kitchen Madonna*, 1967)や、ウィットブレッド賞(現コスタ賞)を受賞した『ディダコイ』(*The Diddakoi*, 1972)は、直接的に異文化とのかかわりを描いている。

しかし、彼女の児童文学作品の中には、一見そうした大きなテーマとは無関係な、ごく小さい世界の中で完結する物語群がある。それが、『人形の家』(*The Doll's House*, 1947)に始まる一連の人形ファンタジー作

品である。『ポケットのジェーン』 (*Impunity Jane*, 1954) 『クリスマスの女の子』 (*The Story of Holly and Ivy*, 1958) 『幸子さんと花子さん (未訳)』 (*Miss Happiness and Miss Flower*, 1961) 『帰ってきた船乗り人形』 (*Home Is the Sailor*, 1964) など、そのほとんどは 1950 年代から 60 年代に集中して書かれている。これらの作品に共通する特徴を見てみよう。

まず、彼女の描く人形はおしなべて小さい。『人形の家』の主人公トチー (Tottie) は、「一文人形」 (a farthing doll) と呼ばれる小型の人形で、弟のりんごちゃん (Apple) は、持ち主の少女エミリー (Emily) の親指ほどしかない。ゴッデンは自分が昔からミニチュアの世界に魅惑されてきたことを明かし、そうした小さな世界の中でこそ、“I think one finds a true artist’s release in this world” (Wintle and Fisher 293) と述べている。

もうひとつの特徴は、そのサイズとも関連するが、ゴッデンの人形たちの無力さである。人形ファンタジーにおける人形は、人間の見ていない時には自由に動くものが多いが、ゴッデンの人形は基本的に動くことができない。¹ さらに、彼らは人間と言葉で通じ合うことができない。人形と持ち主のコミュニケーションの方法は、次のように説明される。

Dolls cannot talk aloud; they talk in wishes. You and I have often felt them wish and we know how clear that can be... . (*Candy Floss* 126) ²

しかし、このコミュニケーションは常にうまくいくとは限らない。人

1 見間違いか風のいたずらと思われる程度のわずかな動きを見せることや、悲嘆のあまり手も触れないのにひび割れることはある。

2 以下、作品からの引用については、明らかな場合はページのみ記す。*Impunity Jane*, *The Fairy Doll*, *The Story of Holly and Ivy*, *Candy Floss* については *Four Dolls* より引用ページを記す。

形に無関心な子どもや、他に心を奪われている子どもは、人形の“wish”を感じるができないからである。このような人形たちの状態を、ゴッデンは“confined in its dollness” (Wintle and Fisher 293) と表現する。その「人形性」の特質を端的に表しているのが下の部分である。

It is an anxious, sometimes a dangerous thing to be a doll. Dolls cannot choose; they can only be chosen; they cannot “do” ; they can only be done by; children who do not understand this often do wrong things, and then the dolls are hurt and abused and lost; and when this happens dolls cannot speak, nor do anything except be hurt and abused and lost. (*The Doll's House* 3)

ゴッデンの考える人形性とは、小ささ、無力さ、受動性に集約されるのである。

しかし、それらの人形を使って彼女が紡ぎ出す物語は決して小さくない。ゴッデンは『人形の家』について、“I wanted to see if I could write a real novel — it’s a murder story — in the tiny compass of a doll’s house” (Wintle and Fisher 291) と述べており、リリアン・スミスは、“This book reaches out beyond its doll characters into the fundamental questions of human life” (Smith 151) と賞賛している。シーラ・イーゴフはゴッデンの作品を“cameo” (Egoff 146) と呼び、“no writer since has used dolls as simply and sensitively to probe the emotions of children” (Egoff 145) と評している。ゴッデンの人形ファンタジーは、細密に描き込まれた小宇宙の中に、見た目よりもはるかに大きなテーマを内包していると言えよう。

明らかなテーマのひとつは、人形を通して子どもの内面を描くことである。だれでも気づくように、小さく無力で受動的であるという点で、

人形は子どもと共通している。ゴッデンは『幸子さんと花子さん』の中で、主人公の少女ノーナ（Nona）と2人の日本人形の置かれた立場の類似を、次のように表現している。

“I wish we had not come,” said Miss Flower.

Miss Happiness sighed and said, “We were not asked.”

Children are not asked either. No one had asked Nona Fell if she wanted to be sent from India to live with her uncle and aunt in England. (3)

こうした子どもは人形に親近感を持ち、自分の隠れた感情や願望を人形遊びの中で表現する。マーガレットとマイケル・ラストインは、“They[dolls] are available and important to children as representations of aspects of their internal worlds” (Rustin and Rustin 85) と述べる。

ノーナと日本人形たちにはもうひとつ大きな共通点がある。それは、自分の属していた文化（インドあるいは日本）から引き抜かれて、イギリスという異文化に投げ込まれた、いわば移民であるということだ。その点に注目すれば、他のいくつかの作品においても、みずからの文化を剥奪された移民としての人形の像が浮かび上がってくることに気づく。それによって、ささやかな狭い世界に見えた人形ファンタジー作品にも、異文化間の衝突と融和というゴッデン得意のテーマが秘められていることが明らかになる。

こうした子どもとしての人形、移民としての人形が、彼らのために作られたのではない世界でどのようにして生き延びていくのか。そのキーワードになるのは、「場所」である。ゴッデンの人形たちは、そのすべてが生きる拠り所として何らかの場所を必要としている。持ち主である

子どもたちと力を合わせて、その場所を見出し、あるいは作り出していく営みが物語の原動力となる。

この小論では、ゴッデンの人形ファンタジー作品において場所のもつ重要性を、各作品に即して見ていきたい。その過程で、子どもの心理や異文化の問題のみならず、作中に表れる階級やジェンダーの問題にも光を当てていければと思う。

I ドールハウスという場所——『人形の家』

人形の家 (dolls' house, 古くは baby house) という空間と、それが児童文学の中で持つ意味については、多くの研究者が考察している。ここでは、作品名と区別するために、日本語に定着したドールハウスという呼び方を用いる。

16世紀中頃からヨーロッパで発達したドールハウスには、富裕層の大人の鑑賞物という面とともに、遊びを通じて子ども、特に少女に家政の教育を施す道具という面があった。しかし、フランシス・アームストロングは17世紀終わりから20世紀初頭にかけての実際のドールハウス遊びの記録、またはそれを扱った文学作品をつぶさに検証した上で、次のように述べている。

Although early dollhouses were valuable artifacts supplied and controlled by adults, it seems quite clear that most girls were able to regard dollhouses as their own ludic spaces, places dedicated to their own play, rather than as sites for training in compliance. Showing flexibility and individuality, they interspersed reassuring enactment of routine with humorous or subversive innovation and readily improvised both narratives and accessories. (Armstrong 24)

またナンシー・チェンは、ドールハウスという閉じたミニチュアの世界で、子どもが時に神の視点から自在に人形を動かし、時には自分の大きさを忘れて人形と同等の遊びに没頭することに注目し、ドールハウスは子どもにとって、“a space for creativity and imagination” (Chen 293) であると言う。ドールハウスとは、子どもにとって多重的な意味を持ちうる空間なのである。

『人形の家』のプロットは、エミリーとシャーロット (Charlotte) 姉妹が曾祖母の妹から受け継いだヴィクトリア時代のドールハウスを巡って展開する。前半はドールハウスの発見と修復、後半はトチーを含むプラタガネット (Plantaganet) 一家と、高慢な貴婦人人形マーチペーン (Marchpane) の、ドールハウスを巡る主権争いが物語の中心となる。

100年以上生きているトチーは、このドールハウスにかつて住んでおり、家族にその美しさを語りきかせていた。実物が姉妹の家にやってきた時、思い出話の中の完璧な姿と現在のみすぼらしさとの落差に家族はがっかりするが、姉妹はすぐに修復に取りかかり、人形たちはみな“wish”を通じて一心に応援する。足りないものを買うのではなく、大人の助力を得ながらも手仕事で修復していく姉妹の様子はまさに“creativity and imagination”の発露であり、読者を引き込む魅力に満ちている。

後半では一家はマーチペーンに苦しめられ、ことりさん (Birdie) の焼失 (ゴッデンによれば殺害) という犠牲を払いながらも、最後にはドールハウスの主権を取り戻す。しかし、よく考えてみれば、プラタガネット一家はこのドールハウスに対してどのような権利を持っているのだろうか？

プラタガネットさん (Mr. Plantaganet) とマーチペーンがそれについて言い争う場面がある。

“But — you don’t understand. This is our house. It is full of us. It

was for us. We were on the hearthrug when the letter came. We saw Emily and Charlotte clean it and make it new again and we helped them by wishing. We wished so hard — you don't know... ”

“What you don't know, and had better know,” said Marchpane, “is that I was here, here in this dolls' house, long, long years ago. Long, long before any of you.”

“Not before Tottie you weren't,” said Mr. Plantaganet... . “Tottie has been here as long as you have. Why, she remembers your coming. She has been here longer.”

“Tottie! A farthing doll!” (98-99)

プラントガネットさんの前段の主張は、彼らの“wish”が間接的にドールハウスの修復に役立ったことを示唆する。それに対してマーチペーンは、物理的、具体的な先住権を主張する。そしてその点ではトチーに優越性があることを指摘されると、論点をすり替える。トチーと自分の階級差を問題にするのである。

ここでトチー以外のプラントガネット一家の出自を確認しておこう。プラントガネットさんはもともとスコットランド人の少年人形だったが、心ない前の持ち主がバグパイプやキルトをはぎとり放置していたものをエミリーとシャーロット姉妹が引き取ったのだった。ことりさんはクラッカーのおまけのセルロイド人形で、全身に羽根をまとっていたが、エミリーはその羽根を取ってしまった。そして姉妹は2体の人形にイギリス式の衣服と名前を与え、トチーやりんごちゃんと組み合わせて、擬似家族に仕立て上げたのである（りんごちゃんと犬のかがり（Darner）の出自は明記されていない）。

言うなれば、プラントガネット夫妻は自分の属する文化から切り離され、イギリス文化への同化を強いられた移民である。ドウボサルスキー

は、ゴッデンがインドから帰国した 1945 年頃のロンドンの状況、すなわち第 2 次大戦中の爆撃による住宅不足や移民の増加が、人形一家の状況に反映されていると指摘する (Dubosarsky 103)。いまだに新たな文化に馴染めない (There was still something of the cracker and feather look about Mrs. Plantaganet as there was still something of the dark toy cupboard about Mr. Plantaganet) (6) 夫妻にとって、このドールハウスは、イギリス人として、中流階級の家長と主婦としてのアイデンティティを保証する拠り所となる。

しかし、マーチペーンの登場により、エミリーの “creativity and imagination” は、一家に不都合な方向に働き出す。シャーロットよりも年長で、物質的な価値や世間の常識に敏感な彼女は、無意識のうちに “a great lady” (106) であるマーチペーンの階級に関する主張を容認し、“ordinary people” (107) であるプラントガネット一家を彼女の使用人におとしめる。皮肉にも、プラントガネット一家に文化的アイデンティティを与えてくれたドールハウスの伝統と格式が、古い階級意識をもよみがえらせてしまうのである。³

さらに彼女は自分で作り上げたプラントガネット一家の設定を組み替え、りんごちゃんをマーチペーンの子どもにする。アームストロングの言うように、恣意的な設定変更はドールハウス遊びでは珍しくないが、人形の立場から見ればそのような変更は “a reminder of its helplessness” (Armstrong 45) となる。

ドールハウスの修復過程において、エミリーやシャーロットと人形たちは幸福な協同関係にあった。プラントガネット一家には、行動は起こせずとも、“wish” によって姉妹とつながり、彼女たちを助けている実

3 アームストロングは人形遊びにおいて、“Dollhouse dolls tended to lack individuality; the prettier wax or china dolls were likely to be the ladies of the house, and the coarser wooden dolls became servants” (44) と指摘している。

感があった。しかし、マーチペーンの魅惑によって、エミリーに彼らの“wish”が届かなくなると、子どもの力はたやすく人形に対する虐待に転化しうる。

一家がこの状況を打開するには、ことりさんの死という悲劇が必要だった。エミリーはシャーロットの繰り返す“*She gave her life for Apple*” (120) という言葉に、一家の絆を再認識する。さらに、シャーロットは燃え上がることりさんの姿を“*Like a fairy, like a beautiful kind of silver firework*” (121) と描写するが、“*a [Christmas tree] fairy*” (103) という形容は、それまでずっとマーチペーンに与えられてきたものだった。マーチペーンではなくことりさんにその称号を与えることは、彼女をかけがえのない特別な存在として悼むことにつながる。それにひきかえ、他者との関わりを拒むマーチペーンにふさわしい場所は、家ではなく博物館だと姉妹は理解するのである。

『人形の家』におけるドールハウスという場所は、寄せ集めの移民家族であるプランタガネット一家に、新たな文化と家庭の中での位置を与えてくれる支柱である。マーチペーンの持ち込んだ階級意識は一時彼らを脅かすが、結末では、家族のつながりが階級に優越することが示される。

しかしながら、ジェンダー論的立場から、女性の自己犠牲を賞賛するようなこの結末に批判を唱える研究者もいる。

The reason why Marchpane does not belong in the dolls' house is because she is not prepared to be part of a family, nor is she prepared to give up her independence and sacrifice herself for others. Unlike Birdie and Tottie, Marchpane does not want to be a wife or mother, and consequently she has to be removed from this space postwar Britain required women to be selfless, not self-

empowering, and Marchpane is not prepared to make this change.
(Lassner and Le-Guilcher 102-03)

子どもの自由な“creativity and imagination”の場と、少女に理想の家庭像を教え込み、その枠内に囲い込む場というドールハウスの両義性が、この物語には映し出されている。

II 自分の場所を求めて——

『クリスマスの女の子』『幸子さんと花子さん』『クリスマスのようせい』

エミリーとシャーロットは両親のそろった家庭の子どもだったが、ゴッデンの人形ファンタジーには、孤児あるいはそれに準ずる立場の子どもを主人公にしたものが多い。人形と子どもの類似は、そうした子どもの場合にますます際立つ。そして、彼らにとって人形と場所のもつ意味は、いっそう切実である。

『クリスマスの女の子』の主人公は、人形ホリー (Holly) と人間アイビー (Ivy) の2人の少女である。この2人が出会う前から対の関係にあることは、名前からも、服の色からも(赤いドレスに緑の靴下のホリー、緑のコートに赤い手袋のアイビー)、そして境遇の類似からも明らかである。ホリーはクリスマスのおもちゃ屋で売れ残り、孤児のアイビーは孤児院が閉まるクリスマスの間、滞在させてくれる篤志家が見つからなかった。そのままなら、彼女たちは、意に沿わない場所——ホリーは倉庫、アイビーは乳児院——に送られてしまう。しかし、彼女たちは“wish”と行動によって、その状況を変えていく。

アイビーの心には“an empty feeling, and the emptiness ached” (73) と描写される空洞があり、ホリーに会う前から、“A doll would have filled up the emptiness” (76) と感じている。孤児院で人形をもらえず、仲間にも馬鹿にされた時、彼女は自力でその空洞を埋めようとする。「人

形をくれるお祖母ちゃん」を夢想し、あるはずのないお祖母ちゃんの家を探して、見知らぬ町で列車を降りるのである。町をさまよううち、彼女の夢想はどんどん具体的になり、“a house with a tree and no children” (86) という場所の形を取る。彼女の胸の空洞に人形という要素が欠落しているように、この夢想の家には子どもという要素が欠落している。自分がその欠落を埋める要素になることで、自分の胸の空洞も埋まることを、アイビーは無意識に感じている。

ホリーはアイビーのように行動はできないが、自分を生かしてくれる人間の存在を一心に願う。

Dolls are not like us; we are alive as soon as we are born, but dolls are not really alive until they are played with. “I want to be played with,” said Holly, “I want someone to move my arms and legs, to make me open and shut my eyes. I wish! I wish!” said Holly. (80)

今の自分には大きな欠落があることを、ホリーも無意識に感じているのである。

ホリーの“wish”とアイビーの行動が重なることで、いくつもの小さな奇跡の連鎖が起こり、アイビーは子どもを欲しがっているジョーンズ夫妻 (Mr. and Mrs. Jones) の家にたどり着く。⁴ジョーンズ夫人の流した涙をアイビーが拭いた時、“the emptiness went out of Ivy and never came back.” (104) 人形、子ども、お祖母ちゃんと姿を変えてきた欠落を埋める要素の本質は、愛してくれる／愛することができる相手であり、その2つは表裏一体であることがここで示される。乳児院や

4 ラスティンによれば、アイビーの胸の空洞はジョーンズ夫人の子宮の空洞と対応する (95)。

倉庫では満たされるはずもない、そのような相手がいる家庭こそ、ホリーとアイビーが求めていた自分の場所であった。

『幸子さんと花子さん』の主人公ノーナは孤児ではないが、ゴッデンと同じくインドからイギリスに送られ、親戚のフェル家に寄宿するも、文化の違いに適応できず苦しんでいる少女である。彼女は外見的にも (her dark hair and eyes, her thinness, and her skin that was pale and yellow) (4)、無気力で不活発な状態に陥っている点でも (‘All she does is to say No, no, no, all the time’) (4)、彼女のもとに送られてくる日本人形に酷似している。前述のような立場の類似もあいまって、ノーナと人形たちはたちまち “wish” で通じ合う。

人形たちは、イギリスを “strange and cold” (2) と思い、ノーナの従妹ベリンダ (Belinda) のイギリス風のドールハウスに馴染めず、自分たちが落ち着ける家を切望する。クリスティ・ガーゼンが言うように、これはノーナ自身の新生活への感情の “miniaturized reflection” (Goerzen 62) であり、人形は “the identifiers for Nona” (62) として機能する。その “wish” を感じ取ったノーナは、日本風のドールハウスを一から作り上げるという大事業に着手する羽目になる。

『クリスマスの女の子』よりも年長の読者向きのこの作品では、自分の場所を見つけることから作り出すことに重点が移っている。ノーナが日本家屋の構造を調べ、材料を入手し、足りないものを工夫で補い、ドールハウスを組み立てていく工程は、『人形の家』の修復作業よりもはるかに大がかりだが、同じように “creativity and imagination” に満ちている。当然、8歳のノーナひとりにこなせる作業ではなく、その過程でノーナは否応なしに不活発の状態を抜け出し、人と関わらざるを得なくなる。そして、偏屈な本屋のトゥイルフィットさん (Mr. Twilfit) も、ぶっきらぼうな従兄のトム (Tom) も、近寄りがたい級友のメリー (Melly) も、勇気を出して働きかければ、ノーナの心強い味方になってくれるこ

とに驚くのだ。⁵ ドールハウスという場所を作り上げることで、彼女はフェル家に、さらに言うならばイギリス社会に自分の場所を見出すのである。

イギリスの家の中に、純日本風のドールハウスを作り上げることは、自文化にこだわり異文化と融和しようとしめない頑なに態度に見えるかもしれない。しかし、ノーナが日本文化について調べ、語ることで、フェル家や地域の人々は異文化に対する理解を深める。そして彼らがドールハウスに寄付してくれる英語俳句の掛け軸やイギリス式の盆栽を見ることで、人形たちも “England is indeed a most honourable country” (90) と考えを改めるのである。彼女たちがノーナの “identifier” である以上、これはノーナのイギリス文化への融和を示すものと見ていいだろう。

また、このドールハウスは、子どもが作り上げたものである点で、大人の干渉や価値観の押しつけを免れている。この物語の続編『小梅ちゃん (未訳)』 (*Little Plum*, 1963) では、フェル家の隣人としてジェム (Gem) という上流階級の少女が登場するが、大人たちの階級意識によって隔てられ、敵対していたジェムとベリンダが和解するのは、ノーナのドールハウスでの「ひな祭り」に招かれた時である。ハンナ・フィールドはこの物語におけるドールハウスの意義を次のように述べている。

Rescuing the dollhouse from its vexed associations with wealth, uselessness, and adult imposition, Godden makes it a place for creative play and craftsmanship in the reader's own world as well as that of Miss Happiness. (Field 160) ⁶

5 実際の作業は、年長で手先の器用なトムがほとんど行うことになる。アームストロングは、少年がドールハウスに関わることには “An almost fearful avoidance” (27) があつたものの、姉妹のためにドールハウスを作ってやることは “a socially acceptable activity that could easily slide into play (51)” だったと述べている。

この作品のドールハウスは、文化や階級の違いを乗り越え、子どもが自分の手で作り上げていく自分の場所として描かれているのである。

『クリスマスのおようせい』(*The Fairy Doll*, 1956)の主人公エリザベス(Elizabeth)も、孤児ではないが、みそっかすの末っ子として、家族の中で孤立している。彼女と通じ合う人形は、この家のクリスマスツリーの下で毎年飾られている妖精人形である。マーチペーンとことりさんの例に見られたように、“a [Christmas tree] fairy”とはゴッデンの作品において人形を超えた特別な存在に与えられる称号である。

物語の冒頭で、エリザベスの場所は、階段の踊り場にある杉の長持に限定されている。季節以外にクリスマス用品を入れておくこの箱は、“Mother sent the children to sit on it when they were naughty” (35)という用途にも使われていた。へまばかりするエリザベスはたびたびこの上に座らされるが、箱の中に妖精人形がいることを思ってひそかな慰めを得る。傷ついた時には“Elizabeth got down behind the cedar chest ... and lay on the floor.” (40)と、みずから長持の後ろに閉じこもる。ある日、曾祖母の前で失敗をしたエリザベスは、“you needed a good fairy” (46)という曾祖母の勧めで、この人形を護り手として与えられる。それ以来、エリザベスが問題に直面するたびに、頭の中で“Ting”という鐘の音とともに答えがひらめくようになる。

ノーナと同じように、エリザベスは人形のためにドールハウスを作り上げることで、自分の場所をも拡大していく。このドールハウスの特徴は、妖精人形にふさわしく、自然の素材でできていることである。頭の中の“Ting”に導かれるままに、彼女は思いがけないもの(自転車のかご、おがくず、草花や木の実、蜂の巣など)をドールハウスの家具に転

6 “in the reader’s own world”とは、巻末に“Making the House”と題する詳細なマニュアルが付され、読者がノーナとともにドールハウス作りを再体験できるようになっていることを指す。

用する。そのために今まで行けなかった森に行くようになり、細かい作業で手先が器用になる。その結果、失敗も減り、家でも学校でも受け入れられていく。

エリザベスの場所が拡がる象徴的なエピソードは、妖精人形がドールハウスにじっとしているのを拒むことである。“Dull, Dull, Dull.” (55) “Ting. Ting. Fly. Fly.” (56) と鳴る音にせかされて、エリザベスは妖精人形を外に連れ出し、飛ばせようとする。そのために、今までどうしても乗れるようにならなかった自転車に勇気を出して挑戦し、ハンドルにくくりつけた妖精人形とともに「飛ぶ」、すなわち自転車を漕ぐことに成功する。

妖精人形が消え失せた時、エリザベスは一時的にまた長持の後ろに引きこもる。しかし、曾祖母の訪問がきっかけとなって、人形なしでも“Ting”が自分を導いてくれることを発見する。“Then were the ‘Tings’ me? ...I thought they were Fairy Doll.” (62) 新たな自己認識を得た彼女は、もはや妖精人形に頼らずとも自由に行動できるようになる。

この物語では、ドールハウスは大人の伝統や支配から完全に解放され、自然に向かって開かれている。さらに場所という観点から見た時、このドールハウスは中継点として作用する。エリザベスと妖精人形は、踊り場という家の中の辺境にある閉じた長持から、このドールハウスを経て、自転車で動き回る自由な世界へと、自分の場所を広げていくのである。

ガーゼンは、孤児の少女と人形と秘密の場所が児童文学の中でどのように描かれているかを調べた研究の中で、次のように述べている。

Indeed, the secret space acts as a place for play and solace in which the protagonists find emotional healing. It is a space where the girls have control over a small part of their lives. For these orphan girls, the dollhouses, the land of Small Folk and the attic

room all serve the same purpose: they provide a cognitive and/or physical home that is theirs and theirs alone. (Goerzen 109)

孤児または孤児に準ずる主人公にとって、人形は愛してくれる／愛することのできる家族代わりであり、そのような人形のためにドールハウスを作ることは、自分自身の”home”を作ることと同義である。この章で取り上げた作品は、夢想の中で、異文化の中で、自然の中で自分の場所を見出し、作り上げていく少女と人形の営みを描いている。

Ⅲ 移動する人形たち——

『ポケットのジェーン』『ゆうえんちのわたあめちゃん』『帰ってきた船乗り人形』

前章では、ドールハウスが子どもと人形にとって肯定的な役割を果たす作品を見てきた。しかし、ゴッデンの人形ファンタジーの中には、ドールハウスの否定的な側面を強調し、異なる場所を“home”として提示する作品もある。

『ポケットのジェーン』は次のように始まる。

Once there was a little doll who belonged in a pocket. That was what she thought. Everyone else thought she belonged in a dolls' house. They put her in one but, as you will see, she ended up in a pocket. (6)

この一節が示すように、ジェーン (Impunity Jane) は自分で自分の場所を選び取る人形である。彼女はおもちゃ屋にいる時から、縄跳びや帆船のような“adventurous toys”に親近感を感じ、買われてポケットで移動する間も、馬やラッパなど、動きと音のあるものを見るたび、そ

れになりたがる。彼女の一番の特徴は、その名前に表れている。

“This little doll is very strongly made,” said the shop woman.

“Why, you could drop her with impunity.”

“I know ‘imp’ ,” said Effie. “That’s a naughty little magic person. But what is impunity?”

“Impunity means escaping without hurt,” said the old lady.

“That is what I am going to do forever and ever,” said the little doll, and she decided that it should be her name. (7-8)

彼女の身体 (impunity) と精神 (imp)、両方における活力が、ジェーンをドールハウスにはおさまらない存在にしている。

むろん、ゴッデンの人形の常として、“wish” が通じる子どもがいなければジェーンは何もできない。4世代もの少女たちがジェーンの持ち主となるが、だれもジェーンの“wish”を感じず、50年以上ドールハウスに入れられたままのジェーンは“nearly cracked with wishing” (13)になる。ついに彼女の“wish”を感じてドールハウスから連れ出すのは、ギデオン (Gideon) という少年であり、彼のポケットに入って動き回ることで、ジェーンは夢見ていた冒険的生活を手に入れる。

ドールハウスで着せ替えなどの伝統的な遊びをする少女ではなく、少年が人形と心を通わせるのは、ロイス・クズネッツの言うように“charmingly unconventional, breaking gender roles to some extent” (Kuznets 115) である。もちろん、ギデオンも自分とジェーンの関係が慣習に反していることを自覚しており、遊び仲間に“sissy”と馬鹿にされることを恐れるが、実際にその場に立った時は“*She isn’t a doll, she’s a model.*” (23) という論法で見事に切り抜ける。結末では、ジェーンはギデオンの“model”だけでなく“mascot”となって、自転車のハンド

ルにくくりつけてもらって走っている。これは、エリザベスと妖精人形がドールハウスを後にした時と同じ姿である。

この物語では、ドールハウスはその備品（固いビーズのクッションや、縫い目が刺さる服など）もろとも、ジェーンを閉じ込め、性質にそぐわない役割を強要する場所として描かれている。このイブセン的なイメージは、今まで検討してきた作品中のドールハウスとはあまりにかけ離れているように思えるかもしれない。ゴッデンはこう説明している。

A dolls' house by itself is just a thing, like a cupboard full of china or a silent musical box; it can live only if it is used and played. Some children are not good at playing; Effie was one. (10)

初代のエフィ（Effie）にはじまるジェーンの持ち主たちは、遊び方を知らなかったから、ドールハウスを活かすことができなかったというのである。ドールハウス自体には肯定的な意味も否定的な意味もなく、そこで遊ぶ子どもと人形の関係こそが重要だというゴッデンの考えが見て取れる。

ドールハウスに対して、ジェーンが選んだ場所であるポケットは、自由に移動できることが最大の特徴である。ポケットに入ったまま、ジェーンは木に登ることも、スケートをすることもできる。同時にポケットは、持ち主の一部であり、子どもと人形の安定したつながりを保証する。少年たちの“model”になってからは、船に乗ったり風船にくくりつけられて飛んだりという冒険もするジェーンだが、帰る場所はいつでもギデオンのポケットである。ギデオンという疑似家族がいてこそ、ポケットはジェーンの“home”になりうる。⁷

⁷ ギデオンがジェーンより前からポケットに入れているカタツムリのアン（Ann Rushout）も、この疑似家族の一員と言えるかもしれない。

ル＝ギルシェは、この物語でジェーンとギデオンが共有する場所についてこう述べている。

At the end of Godden's story, home literally has "no place" and a different type of "family life" with new gender roles is born. Because Impunity Jane and Gideon are both "outsiders" in some way, they are building a family life outside of spaces where prescribed gender roles are enforced; they occupy a space that is, as yet, blank. (Lassner and Le-Guilcher 106)

既成のジェンダーや家族観を超えた「(固定した) 場所なき場所」が、この物語における少年と人形の“home”であり、ポケットがそれを具現化しているのである。

『ゆうえんちのわたあめちゃん』(*Candy Floss*, 1960)の主人公わたあめちゃん(Candy Floss)も、移動する人形である。ココナッツ当ての屋台に住んでいる彼女は、店主のジャック(Jack)、犬のココ(Cocoa)、木馬のナッツ(Nuts)とともに各地の市を回りながら、ジャックのお守り(luck)として、客寄せに一役買っている。生物も無生物も含めたこの小さな疑似家族は、それぞれの役割を持ち、幸福に暮らしている。

すでに自分の場所を見出している彼女を、無理やりそこから引き離すのは、金持ちのわがまま少女、クレメンティナ(Clementina)である。今まで要求を阻まれたことのない彼女は、わたあめちゃんを盗み出し、自分のドールハウスに住ませようとする。("You live in the dolls' house," she told Candy Floss.) (126)が、わたあめちゃんは"I live in a coconut shy," (126)と心でつぶやき、体を固くすることで抵抗する。その後もクレメンティナに与えられる贅沢な場所におさまることを拒み続けるわたあめちゃんの様子から、しだいに彼女の“wish”を感じさせら

れてきたクレメンティナは、苛立ちのあまり、彼女の一番の急所を攻撃する。

“Pooh!” said Clementina. “You’re only a doll. The shops are full of dolls. Jack will have another doll by now. Do you think he wouldn’t have bought another doll to take your place?”

Candy Floss seemed to sway in Clementina’s hand. Another doll in her place! In all her places! On Nuts’s back; in Jack’s pocket; in the lolly drawer; in the shamrock handkerchief. Another doll to be Jack’s luck! (130)

この一節は、わたあめちゃんにとっての場所の重要性を示している。むろん、クレメンティナには彼女の“home”である場所を取り上げることはできない。後悔したクレメンティナがわたあめちゃんを返しに行った時、ジャック一同は屋台を閉めて沈み込んでいる（“My luck’s gone”）（133）。ジャックはクレメンティナに再開した屋台の手伝いをさせる。自分が“Clementina Davenport in the big house on the hill”（134）であることを忘れ、額に汗して働いた彼女は、両親が見違えるような変化を遂げる。

The cross look had gone from Clementina’s face; she was too busy to be cross. Her cheeks were as pink as Candy Floss’s dress; her eyes were shining as if they were made of glass; her hair looked almost gold. (135)

クレメンティナの心の変化が、彼女の外見をわたあめちゃんに近づけているのである。登場した時の受動的で不機嫌な少女と比べると、どち

らが「人形のような」状態かは明らかだろう。

この作品では、上流階級の少女よりも市の見世物として働く人形の方が「生きて」おり、大邸宅や贅沢なドールハウスよりも屋台の方が“home”としての価値を持っている。それはジャックたちとわたあめちゃんが互いにかけていない家族であるからだ。屋台という移動する祝祭空間は、固定した階級意識や家族観を揺さぶり、その中に閉じ込められた人々を解放するきっかけを作っているのである。

『帰ってきた船乗り人形』は、ゴッデンの人形ファンタジーの中でも指折りの長編であり、今までに検討したさまざまな要素が絡み合っている。その分、短編にみられる簡潔さや緊密な構成に欠け、あまりに偶然に頼った展開が多く、“the story descends into sentimentality” (Egoff 146) との批判もある。

物語はウェールズの港町を舞台に、シャーン (Sian) という少女と、彼女の所有するドールハウスに住む人形一家の末っ子カーリー (Curly)、それにこの町にある海洋訓練学校にフランスから留学中の少年ベルトラン (Bertrand) の3人の視点から語られる。シャーンは、エリザベスと同じく末っ子で、学校でも家でも孤立しがちな少女である。

... Sian would have been very lonely if it had not been for the doll's house; in fact the dolls seemed more alive and companionable than real people to Sian. (22)

これは、孤児の少女と“home”としてのドールハウスというテーマの変奏といえる。

しかし、このドールハウスにはあるものが欠落していることが、物語冒頭から明らかにされる。

In the doll's house there was not a single man doll. There was a fishing net, made from a bit of hair-net on a loop of fine wire; over the dining-room fireplace a sword hung on a piece of red cotton, and on the hat rack in the hall hung a mortar-board ... ; these were all there so that once upon a time there must have been a fisherman, a soldier and a professor in the house, but now there were no man dolls, not even a boy, except Curly. (1)

男性という要素の欠落によって、このドールハウスは完全な“home”たり得ない状態にあるのである。まもなく、不在の男性人形は父親のローリー大佐 (Captain Raleigh) と、兄のトーマス (Thomas) であり、彼らの行方不明が残された女性たちに不幸の影を落としていることがわかる。

この状況を打開するのが、一家のいまや唯一の男性、カーリーである。最近アメリカから買われてきたばかりのカーリーは、メイドのモレロ (Morello) の暗い予言 (“No boy doll will ever stay in this doll's house”) (59) に代表されるこの家の淀んだ無力感に毒されていない。水兵人形である彼はドールハウスの見張り台から、望遠鏡で海を見るのが大好きだ。そして、この家の悲しい歴史を知ると、“I'm going to find Thomas and bring him back” (24) と宣言するのである。

ゴッデンの物語の定石通り、カーリーの“wish”が奇跡を起こし、彼は窓から落ちて、訓練航海に出るところだったベルトランに拾われる。ベルトランの存在は、異文化とジェンダーという2つのテーマを浮かび上がらせる。出来がいいことを鼻にかけていたこのフランス人の少年は、ウェールズの荒っぽい少年水夫たちの間に放り込まれ、失敗続きで散々ないじめにあっている。不思議なことに、拾ったカーリーをポケットに入れて海に出たとたん、彼は失敗をしなくなり、“He is my mascot ... I

sink[sic] he bring me luck” (62) と喜ぶ。そして、ギデオンとジェーンと同じく、彼らはジェンダーの壁を越えた固い絆で結ばれる。

It was strange for a nearly grown-up boy and a doll's-house doll to be friends —Kenneth would not have believed it — but that is how it seemed to Bertrand. Curly was more than a mascot. We are ... what was the word the boys used? Bertrand was not sure of it but, yes, we are ... yes, buddies, thought Bertrand. (66)

ベルトランはカーリーという相棒を得て、今まで友人を遠ざけていた自分のうぬぼれを反省できるようになる。そして、海に落ちたカーリーを救おうと見事な飛び込みを見せたことで、水夫仲間にも受け入れられる。

しかし、カーリーがトーマスとともにドールハウスに戻るためには、もう一押しが必要となる。まず、シャーンは内気を克服して、カーリーを拾った男の子を探すため、海洋訓練学校の生徒たちに声をかけなければならない。それはノーナやエリザベスと同様、人形を媒介して自分の殻を破る行動である。それが功を奏さなかった時、彼女は、ウェールズの文化の力に頼る。

Now the Welsh are an old, old people; they have old songs and poetry, some of the oldest in the world; few people but themselves can understand their language and some say they go back to the fairies. No one knows about that but sometimes they do seem to see further, know more, than people who are not Welsh. Mrs Lewis was only a doll but she was, 'a Welsh souvenir doll,' said Mrs Lewis and suddenly the tall black Welsh hat she wore

seemed like a witch's hat and the sun seemed to shine through her celluloid. (28)

ドールハウスの子守人形ルイスさん (Mrs Lewis) は、一家を支配する陰鬱な無力感に毒されていない唯一の女性人形である。また、セルロイドという素材はことりさんと同じであり、“fairies” への言及もことりさんを思わせる。この一節は、ルイスさんが人形を超えた力を秘めていることを暗示している。シャーンはルイスさんを目印として玄関ドアにぶら下げることで、ベルトランに正しい場所を示すことができるのである。

ベルトランはシャーンと親しくなり、彼女をフランスへ招いてお互いの言葉を教え合う約束をする。ここにおいて、ベルトランのウェールズ文化への融和と、シャーンの自分の場所の拡大が達成される。また、ベルトランは汚れてしまったカーリーの代わりにシャーンに贈るため、フランスの妹に頼んで水兵人形を取り寄せるが、奇跡的にもそれがトーマスであることがわかる。前後してローリー大佐も発見され、ドールハウスに男性人形の姿が戻る。結末では、トーマスと彼をずっと待っていた婚約者の間に双子の男の子が生まれ、“authentic and ongoing sense of maleness” (Rosenthal 70) を確固たるものにする。

この物語は、ドールハウスを否定するのではなく、“home” として完全なものにするため、移動する人形を描いている。カーリーははじめ望遠鏡を通して、次にはポケットに入って、海という異なる場所に出て行く。それはドールハウスに欠落していた要素を取り戻すためであり、その達成を通じて、人間の少年少女も自分の場所を見出し、また拡大していく。リン・ローゼンタールの言葉を借りれば、カーリーの移動は、“the universal journey from and back to the home of the self” (70) なのである。ただ、ベルトランとカーリーの関係以外の部分では、伝統的なジェ

ンダー観、家族観に立ち戻っており、物足りなさも残る。

この章で取り上げた移動する人形たちは、ドールハウスという固定した場所だけが“home”になりうるわけではないことを示している。気ままに移動しているように見えても、それぞれの人形が自分の拠り所(ポケット、屋台)を持っており、それは家というより基地というべき存在である。それらが“home”となり得るのは、人形と人間が家族に似た絆で結ばれていればこそであり、“mascot” “luck” “buddy” といった表現はその表れだと言える。

おわりに

以前発表した小論『人形ファンタジーにおける「家」と「家族」』(伊達)では、ゴッデンの『人形の家』を含むいくつかの人形ファンタジー作品において、家がどのような意味を持っているかを論じた。本稿では、その結論を一步進めて、家=ドールハウスという空間にこだわらず、ポケットなどの移動する基地も含めて、場所が持つ重要性を明らかにした。

ゴッデンの人形ファンタジーでは、具体的な場所が、人形と人間の“wish”を通じた結びつきによって、双方にとっての“home”に変化する。その“home”を見つけ出し、作り出し、維持するには、人形の“wish”と人間の“creativity and imagination”が相互作用することが必要となる。異文化や階級やジェンダーの壁に苦しんでいる主人公にとって、“home”はそれらを一時的にでも無化する特別な空間であり、現実の壁を乗り越える力を与えてくれるものとなる。

リン・ローゼンタールは次のように述べている。

Both in mirroring aspects of the child's inner self and in reflecting the external world to the child, Godden's doll books provide children with miniature objects that help them to integrate inner

and outer worlds, often under trying circumstances. (70)

子どもが内界と外界を統合するための“miniature objects”として、人形そのものだけでなく、人形とともに生きる場所がきわめて重要であることを主張しておきたい。それは子どもが自らの手で作り出せるサイズの“home”であり、時に自己の分身、時に導き手の妖精である人形とそこで疑似家族として過ごすことが、現実世界を生きていくためのかけがえのない経験となるのである。

引用文献

Armstrong, Frances. "The Dollhouse as Ludic Space, 1690-1920." *Children's Literature* 24 1 (1996) : 23-54.

Chen, Nancy. "Playing with Size and Reality: The Fascination of a Dolls' House World." *Children's Literature in Education* 46 3 (2015) : 278.

Dubosarsky, Ursula. "Post-War Place and Displacement in Rumer Godden's *The Dolls House* and Mary Norton's *The Borrowers*." (2006) .

Egoff, Sheila A. *Worlds Within : Children's Fantasy from the Middle Ages to Today*. Chicago ; London: American Library Association Publishing Services, 1988.

Field, Hannah. "100 Ways to Make a Japanese House." *Children's Literature Association Quarterly* 37 2 (2012) : 153-63.

Godden, Rumer. *The Doll's House*. London: Penguin, 1948.

---. *Home Is the Sailor ... Illustrations by Jean Primrose*. London: Macmillan & Co., 1964.

- . *Miss Happiness and Miss Flower ... With Drawings by Jean Primrose*. New York: HarperCollins, 1961.
- Godden, Rumer, and Pauline Baynes. *Four Dolls*. New York: Greenwillow Books, 1983.
- Goerzen, Christy Sharon. "Narratives of Transformation: Orphan Girls, Dolls and Secret Spaces in Children's Literature." University of British Columbia, 2006.
- Kuznets, Lois R. *When Toys Come Alive : Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development*. Yale University Press, 1994.
- Lassner, Phyllis, and Lucy Le-Guilcher. *Rumer Godden : International and Intermodern Storyteller*. Farnham: Ashgate, 2010.
- Rosenthal, Lynne Meryl. *Rumer Godden Revisited*. New York: Twayne ; London : Prentice Hall International, 1996.
- Rustin, Margaret, and Michael Rustin. *Narratives of Love & Loss : Studies in Modern Children's Fiction*. Verso, 1987.
- Smith, Lillian H. *The Unreluctant Years : A Critical Approach to Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1953.
- Wintle, Justin, and Emma Fisher. *The Pied Pipers : Interviews with the Influential Creators of Children's Literature*. Paddington Press, 1975.
- 伊達, 桃子. "人形ファンタジーにおける「家」と「家族」." *Tinker Bell* 50 (2005) : 30-44.