

《論 文》

## ミニチュアのファンタジーと 人形ファンタジー

伊 達 桃 子

はじめに

ミニチュアの魅力は、いつの時代も私たちの想像力をかきたてる。顕微鏡が発明され、極小の世界への扉が開いた時の人々の興奮は想像に難くないし、贅をこらしたミニチュア本やドールハウスを所有することは中世より富と権力の証しだった。こうしたミニチュアへの憧れは、他のどこよりも児童文学の中に見出すことができる。ミニチュア本を実際に読み、ドールハウスに本当に住むことができるサイズの「人」を夢想し、それらを主人公にした物語を紡ぐことは、ファンタジーの領域においてのみ許されるからである。

もちろん、ファンタジーは児童文学だけのものではない。ジョナサン・スウィフト (Jonathan Swift) の『ガリヴァー旅行記』(*Gulliver's Travels*, 1726) は、もともと大人を対象にした風刺作品として出版された。しかし、小人の国リリパットと巨人の国ブロブディンナグの章はすぐに子どもの心を捉え、チャップブックなどで流布した結果、現代ではほとんどこの2章のみが子ども向けの再話版として流通している。伝承文芸の世界で古くから活躍してきた「親指トム」(Tom Thumb) も、子どもの本の中でその“bawdy humor” (Vallone 47) を失い、道徳的な成長を遂げる主人公として生き延びている。児童文学として書かれた

作品では言うまでもなく、アンデルセン (Hans Christian Andersen) の『おやゆび姫』(*Thumbelina*, 1836)、ラーゲルレーヴ (Selma Lagerlöf) の『ニルスのおしぎな旅』(*The Wonderful Adventures of Nils*, 1906-07) など、この種の物語は枚挙にいとまがない。

このような小人の物語 (これを仮にミニチュアのファンタジーと呼ぼう) が子どもの文学の中に確固たる位置を占めているのはなぜだろうか。ハンコックは、ミニチュアと子どもの関係についてつぎのように述べている。

Importantly, miniature characters, such as the Tom Thumb and Thumbelina types, can be seen to function as vivid visual metaphors for the adult-perceived vulnerability of children... Miniature beings thus occupy the ultimate child-position, visibly separated from the adult world as a vulnerable 'other', yet often in 'suspect' association with images of the supernatural in fairy form...as the feared or desired object of adult imagination. (Hancock 19-20)

小さい「人」とは、大人に比して無力で小さい子ども自身が自己を投影できる対象であるばかりでなく、大人が自己とは隔絶したものとして憧れと恐れを込めて子どもを表象する手法でもあることがわかる。それが、子どものために大人が書く児童文学というジャンルにおいて、このような物語が長く愛されてきたことのひとつの理由であろう。

しかし、ドールハウスに住めるほど小さい「人」は、親指トムやニルスのような血肉を備えた小人ばかりとは限らない。ドールハウスの本来の住人である人形も、児童文学の中ではファンタジーの力を借りて息づき、独自の生活を営む (これを人形ファンタジーと呼ぶ)。もちろん、人形ファンタジーのすべてがミニチュアの人形を扱ったものではないが<sup>1</sup>、

レイチェル・フィールド (Rachel Field) の『人形ヒティの冒険』(*Hitty, Her First Hundred Years*, 1929) やルーマー・ゴッデン (Rumer Godden) の『人形の家』(*The Doll's House*, 1948) など、長く愛されてきた人形ファンタジー作品には、小さい——それゆえに無力さが強調される——人形が主人公となるものが多い。その意味で、ミニチュアのファンタジーと人形ファンタジーには多くの共通点といくつかの相違点が見受けられる。

本稿では、ミニチュアのファンタジーと人形ファンタジーの両者から、「小さい」少女を主人公としたシリーズ作品を1つずつ選び、それぞれに描かれる主人公の造形、家族や同族との関係、人間との関係などを検討することで、それらの共通点と相違点を明らかにしたい。その過程で、両者のジャンルとしての特質を浮かび上がらせることが本稿の狙いである。

## I 『床下の小人たち』シリーズ

メアリ・ノートン (Mary Norton) の『床下の小人たち』(*The Borrowers*, 1952) シリーズは、人間の家の床下や壁の裏に隠れ住み、生活に必要な物を「借りる」ことで生きている小人＝「借り暮らし」たちの物語である。熟練の「借り手」である父ポッド、専業主婦の母ホミリー、ひとり娘のアリエッティのクロック一家は、古い田舎屋敷の床下で3人きりでひっそり暮らしていた。人間に決して「見られ」てはいけないという堅い掟を破り、アリエッティが人間の少年と親しくなったことからその暮らしは破綻し、一家は危険が溢れる野外に出て行かざるを得なくなる。続編に『野に出た小人たち』(*The Borrowers Afield*, 1955) 『川を

1 カルロ・コロデー (Carlo Collodi) の『ピノッキオ』(*Pinocchio*, 1883) は人間の少年と同じ大きさの人形だし、シルヴィア・ウァフ (Sylvia Waugh) の『メニム一家の物語』(*The Mennymys*, 1994) シリーズは等身大の人形一家を描いている。

くだる小人たち』(*The Borrowers Afloat*, 1959)『空をとぶ小人たち』(*The Borrowers Aloft*, 1961)『小人たちの新しい家』(*The Borrowers Avenged*, 1982)があり、一家は人間に捕まえられたり、他の借り暮らしと出会ってその助けを借りたりしながら、新たな安住の地を求めて旅を続けていく。

## 1. 主人公の造形

アリエッティは14歳手前の少女として登場し、シリーズの最後では17歳になる。思春期を家族のみで隠れ潜んで過ごさねばならない彼女は、いわば“a fictional Anne Frank” (Pace 281) であり、アンネ同様、日記を書くことを退屈な日常の支えにしている。家族の中で読み書きができるのは彼女だけなので、日記は彼女の秘密の領域となり、両親に対するある種の優越をも保証する。1950年代に発表された作品らしく、「借りに」行くのは男の仕事という伝統的な価値観のもと、冒頭の彼女はまさに箱入り娘として、台所の床下に閉じ込められている。そこは女性の領域であると同時に、人間の家から「借りに」きた品物で居心地良く整えられた“a doll house” (Hunt 125) を思わせる空間であり、守られた子ども時代の象徴でもある。

閉塞感を感じつつも、基本的には両親に従っていたアリエッティだが、ポッドが「見られた」ことから、自衛のために「借りに」出ることを許される。はじめて外に出た日、彼女は外界の美しさに心を奪われる。“Oh, glory! Oh, joy! Oh, freedom! The sunlight, the grasses, the soft, moving air...” (Norton 48 以下同書) 同時に、人間の領域で見る父親に“suddenly she saw him as ‘small’ .” (44) という感覚を覚える。それは、彼女の両親からの自立の始まりであった。その直後に彼女は人間の少年に「見られ」、禁を破って彼と言葉を交わすことで、両親の支配から決定的に逸脱する。この物語をアリエッティの“bildungsroman”と読み

解くクズネッツは、これを “the ‘fortunate fall’ that all children have to experience in order to grow up, abandoning the Eden of childhood innocence and parental protection” (Kuznets 200) と評している。

興味深いことに、彼女と少年との交流も、読み書きを通じて行われる。アリエッティは少年に、近所の野原に「移住」した伯父のヘンドリア一家への手紙を託す。一方、インドから帰国したばかりの少年は英語が読めないため、アリエッティに本を読んでもくれるよう頼むのである。両親の本棚にあった限られたミニチュア本しか読んだことがなかったアリエッティは、少年の持ってくる本によって、認識の幅を大いに拡げる。

What worlds they would explore together—strange worlds to Arrietty. She learned a lot and some of the things she learned were hard to accept. She was made to realize once and for all that this earth on which they lived turning about in space did not revolve, as she had believed, for the sake of little people. “Not for big people either,” she reminded the boy when she saw his secret smile. (87)

読むこと、書くことが彼女の精神的な自立を促すとすれば、身体的な自立は思わぬ成り行きで強いられた野外生活の中で起きる。生まれて初めて生け垣登りに挑戦したアリエッティは、空の鳥の巣の中でしばらく休み、登り続けるべきか逡巡する。

But, as her hands closed round the friendly twigs and her toes spread a little to grip the bark, she was suddenly aware of her absolute safety—the ability (which for so long had been hidden deeply inside her) to climb. “It’s heredity,” she told herself, “that’s why borrowers’ hands and feet are longer in proportion than the hands and feet of human beings.... Just because I was

a girl, and not allowed to go borrowing, it doesn' t say I haven' t got the gift..." (156)

この象徴的な「巣立ち」を経て、アリエッティは借り暮らしとしての自我を確立し、両親の古い価値観とは異なる自分の生き方を模索していくことになる。

しかしながら、アリエッティの自立と成長への衝動は、彼女が小人であるという事実によって妥協的なものにならざるを得ない。"... the character' s independence is a compromise. The borrowers must always eventually find indoor security, albeit not beneath the floorboards of an old house." (Hancock 105) アリエッティは、両親はじめ数少ない借り暮らし仲間と助け合わねば、人間の目を逃れて生きていくことができない。彼女の自立と成長は、その限られた範囲の中でのみ実現するのである。家族や同族との関わりが、どのように彼女の成長を促し、または妨げるのか、次にそれを検討しよう。

## 2. 家族や同族との関係

シリーズ全体を見渡して気づくのは、アリエッティの役割モデルとなるべき女性の少なさである。父ポッドは無口な職人で、古い価値観の持ち主ではあるが実際的な技に長け、家長としてしっかりと家族を守る。しかし、アリエッティにとってもっとも身近な女性である母ホミリーは、おおむねこの物語のコミカルな部分を受け持っている。彼女は見栄っ張りで見近視的で、生活の不便をおおげさに騒ぎ立て、たとえ相手が目の前にいなくとも、女同士の意地の張り合いに余念がない。とりわけ滑稽なのは彼女がとらわれている階級意識である。かつて同じ屋敷に住んでいた借り暮らしたちは、住処にちなんだ姓を持っており、応接間にいたハーブシコード家や、マントルピースの上にいるオーヴァマントル家は、

床下に住むクロック家を格下と見なしていた。ホミリーは、兄嫁になったルーピーが、ハーブシコードという「高いところに」縁づいたことがあるのを鼻にかけて自分を見下していると感じ、いまだに悔しくてならないのである。

この種の空疎な対抗意識は、『ガリヴァー旅行記』のリリパット国におけるハイヒール党とローヒール党の争いや、卵の丸い方ととがった方どちらを割るべきかの論争<sup>2</sup>のように、人間社会への風刺となっている。小人のスケールに落とし込むことで、人間の愚かしさやちっぽけさを風刺することは、ミニチュアのファンタジーの重要な役割である。

ホミリーは、少なくともシリーズの大半で、こうした卑小な小人のイメージを体現している。アリエッティは母を愛しているし、ホミリー自身も苦難に遭っては“*There was no one like her—not once she had set her mind to a thing!*” (548) とされるほどの胆力を見せることもあるが、母のような女性になりたいとアリエッティが思えないのは当然である。

もうひとり、同族の中で唯一アリエッティと同世代の女性が、従姉のエグルティナである。第1作のはじめから、彼女の名は、秘密と恐れを含んで言及される。“*She[Arrietty] doesn’ t know about Egglestina. She doesn’ t know about being ‘seen’ .*” (27) やがて明らかになったところでは、ヘンドリアリ伯父の娘である彼女は、かつて禁を犯して床下から出て行き、二度と帰ってこなかった——おそらくは猫に食べられたと考えられていた。それを聞いたアリエッティは次のように言い返す。

2 ハイヒール党とローヒール党は、トーリー党とホイッグ党、または高教会派と低教会派を諷している、卵の丸い方を割るのはローマ・カトリック、とがった方を割るのはプロテスタントを指すと言われている。『ガリヴァー旅行記』（平井正穂訳、岩波文庫、1980）注釈より。

"...I bet the cat didn' t eat Egglestina. I bet she just ran away because she hated being cooped up...day after day...week after week...year after year... Like I do!" (38)

床下に閉じ込められた暮らしを嫌い、悲劇に終わったにしろ外に出たエグルティナは、アリエッティにとって見たことのない仲間であり、憧れの対象でもあった。

ところが第2作で、野外に追い出されたクロック一家が苦難の末にヘンドリア一家のもとにたどり着いた時、そこには驚いたことに彼女の姿があった。エグルティナは無事に家族の元に戻っていたのである。しかし、どのような経緯をたどってかは読者には明かされない。また、彼女はほとんど口を利かず、笑うこともないため、クロック一家が同居していた間も、アリエッティとの交流はなかったと推定される。ヘンドリアは後述するスピラーについて述べる時、娘についても触れる。

"Some borrowers is made like that. Solitary. You get 'em now and again... Egglestina' s a bit like that...pity, but you can' t do nothing about it. Them' s the ones as gets this craze for humans—kind of man-eaters, they turns out to be..." (250)

エグルティナの消息が伝えられるのはあと一回、第5作で、ヘンドリアの年上の息子ふたりが独立して居を構えた時、"Egglestina went to keep house for them." (526-527) と述べられる時のみである。

エグルティナはアリエッティにとって先駆者であり、'craze for humans' を共有する同志であることも示唆されている。一方で、彼女の脱出は失敗に終わり、その後の人生を影のように生きて、兄弟の家の切り盛りという女性の領域で一生を終えるだろうことも描かれている。



エグルティナはアリエッティにとって、役割モデルになり損ねた女性なのである。

次に、同年代の異性について検討したい。第2作で登場し、第5作まで何かにつけて一家を助けてくれるのが、野育ちの借り暮らしの少年スピラーである。狩りの腕が立ち、川を自在に使って各地の借り暮らしと物々交換をしつつ独立独歩で暮らしているスピラーは、この物語における野生の象徴である。野外の生活に憧れるアリエッティは、すぐに彼に親しみを覚えるが、目の前で野ネズミを射殺した時にはショックを受ける。

Arrietty felt deeply shocked, she did not know quite why—at home, under the kitchen, they had always eaten meat; but borrowed meat from the kitchen upstairs; she had seen it raw but she had never seen it killed.  
(185)

ましてホミリーにしてみれば、スピラーは当初“uncouth, unwashed, dishonest, and ill-bred...everything she detested and feared” (190) としか見えない。しかし、スピラーの持ってきてくれる獲物はありがたく、3人は「何の肉かは聞かないことにして」がつつ食べる。このくだりにも、店でしか肉を見たことがなく、その由来を考えない文明人への皮肉が見て取れる。

スピラーに何度も命を救われることが続き、一家は彼への信頼を深め、ホミリーの見方も彼を哀れな孤児として大目に見る気持ちから、尊敬の念へと移り変わっていく。第4作で、16歳になったアリエッティは、母にいずれスピラーと結婚するつもりだと打ち明ける。彼女にとって、スピラーとの暮らしは、両親とは異なる新たな生き方の可能性を開いてくれる道なのだ。

Would Spiller come and live in this house with them? she wondered. Helping them to borrow and perhaps take Pod' s place when Pod got older? Would she herself ever learn to borrow? Not a cautious bit here or there, but fearlessly and well, learning the rules, knowing the tools... The answer, she felt, to the first question was no: Spiller, that outdoor creature, would never live in a house, never throw his lot in with theirs. But he would help them, always help them—of that she was sure. The answer to second question was yes: she knew in her bones that she would learn to borrow, and learn to borrow well. Times had changed: there would be new methods, new techniques. And, as part of the rising generation, some of these she might even invent! (564)

小人たちの世界には性別があり、強固なジェンダー役割も存在するが、性的な匂いはいっさいしない。スチュワートは、“What is, in fact, lost in this idealized miniaturization of the body is sexuality and hence the danger of power” (Stewart 124) と述べている。アリエッティは性的に脅かされたり、自由を奪われたりする心配なく、結婚を夢見ることができるのである。

第4作を出版した1961年当時、ノートンはここでシリーズを終わらせるつもりでいた。ゆえに初版では、物語の最後に、アリエッティはスピラーと結婚して冒険に満ちた生活を送るという後日談を明記している。しかし、1982年に思いがけず第5作を書き継いだ時、もうひとりアリエッティの伴侶になり得る若者、ピーグリーンを登場させたのである。

ピーグリーンはあらゆる点でスピラーと対照的な借り暮らしである。彼はホミリーの忌み嫌う「お高い」オーヴァマントル家の出身で、本好きで教養に富み、自分でも詩を書く。その代わりに、幼い頃の怪我で足が

悪く、屋外に出ることは好まない。スピラーが野生の象徴なら、ピーグリーンは文明の象徴である。

アリエッティは彼と親しくなるが、階級の違いを感じさせられることもある。

“Don’ t say ‘human beans,’” said Peagreen.

“Why not?” retorted Arrietty. “We always called them that under the floor of Firbank.”

“It sounds silly,” Peagreen remarked. “And it isn’ t correct.” He looked at her thoughtfully. “I don’ t mean to be rude, but you must have picked up a lot of odd expressions living, as you say you did, under the kitchen floor.”

“I suppose we did,” said Arrietty, almost humbly. It occurred to her that there might be quite a lot to be learned from Peagreen, steeped as he was in book learning. And an Overmantel to boot. “All the same,” she went on firmly, “ I believe that any expression that is good enough for my father and mother should be good enough for me.” She was eying him rather coldly.

“Don’ t you agree?” (598)

このやり取りが示すように、アリエッティは両親とは異なる新たな生き方を模索しながら、両親の価値観をもしっかりと受け継いでいこうとしている。ハーブシコード家に縁づいたことで、実家のレイン・パイプ（厩の雨樋）家のことは忘れてしまったと言い捨てるルーピー伯母とは対照的である。

スピラーとピーグリーンのどちらが結局アリエッティの伴侶になるのか、第 5 作では明示されない。しかし、このふたりの若者には注目すべき違いがある。それは、次項で触れる人間との関わり方についてのものである。

### 3. 人間との関係

この物語の複雑さと魅力は、小人と人間の関係性によるところが大きい。小人たちは何よりもまず“essentially parasites” (Hunt 126) であり、衣食住すべてを人間からかすめ取って生きている。敵対的な人間が、彼らを“vermin to be exterminated” (Hunt 123) 扱いするのもあながち非道とは言えない。それでいて彼らは奇妙に誇り高く、人間から「借りる」のは自分たちの生得の権利だと見なしている。

“Borrowing,” he said after a while. “Is that what you call it?”

“What else could you call it?” asked Arrietty.

“I d call it stealing.”

Arrietty laughed. She really laughed. “But we *are* Borrowers,” she explained, “like you’ re a—a human bean or whatever it’ s called. We’ re part of the house. You might as well say that the fire grate steals the coal from the coal shuttle.” (56)

これはアリエッティが第1作で少年と出会った折、まだ本による「教育」を受ける前の会話で、彼女は両親に教わったとおり、“Human beans are *for* Borrowers—like bread’ s for butter!” (56) と信じている。第5作ではこの会話を思い返し、“Now she began to know better” (544) と感じてはいるものの、お互いから盗み合ったり殺し合ったりする人間と比べて、借り暮らしの方が上等な種族だという確信は揺るぎない。

しかし一方で、昔話の小人と違って魔力をまったく持たないノートンの小人たちは<sup>3</sup>、圧倒的な力の差がある人間を心から恐れている。人間に「見られる」事は彼らの最大のタブーである。“Steer clear of them—

3 アリエッティは少年に妖精なのかと問われ、“I don’ t believe in them [fairies] .” (52) と答えている。

that' s what I' ve always been told. No matter what they promise you. No good never really came to no one from any human bean.” (79) ボッドのこの確信は、自身の経験を経て、第 5 作ではいよいよ強固なものになっている。

その中でひとり、アリエッティだけは、人間と心を通わせたいという願い——伯父の言う 'craze for humans' ——から逃れられない。少年との交流が最初の家を失う結果に終わり、何度も人間に殺されたり捕まえられたりしかけても、彼女は人間への興味と信頼を失わない。模型の村に隠れ住んだ時、作り手のひとりミス・メンジーズがこっそり彼らを観察しているのを知って、アリエッティは自分から彼女に話しかけ、友だちになるのである。

しかし、アリエッティの憧れはふたたび一家の危難を招き、ついにボッドはアリエッティに、二度と人間と話さないことを約束させる。突然姿を消した自分たちを心配するミス・メンジーズを思い、アリエッティは泣く。ピーグリーンは、アリエッティの心情を理解しない。“And your father was absolutely right.... It' s madness. Utter madness. Every borrower worth his salt knows that!” (698) しかし、今まで一度も「見られた」ことがなく、同族ともろくに喋らないスピラーは、アリエッティのためにミス・メンジーズへの伝言役を引き受けるのである。ふたりの若者のどちらがアリエッティの伴侶にふさわしいかは、これで決したと言えよう。

アリエッティは、自分の人間への憧れについて、次のように思い巡らす。

Why did she—a borrower born and bred—succumb to this fatal longing to talk to human beans?

It always brought trouble: she had to admit that now. Perhaps, as she

grew wiser and older, she would grow out of it? Or perhaps (and this was a strange thought) this hidden race to which she belonged once *had* been human beans themselves? Getting smaller and smaller in size as their ways of life became more secret? (532-533)

ここには、ミニチュアのファンタジーの真髓が表れている。小人と人間が、今は遠く隔たったとはいえ、元は同類だったものとして手を取り合う夢想。動物や人形のファンタジーにも通じるこの夢想は、種族や生物の壁を越えて異なる存在と意思を通じ合いたいという人間の願望である。ミニチュアのファンタジーの主人公として、この願望を抱くことで、アリエッティは “Norton’ s belief that the tiny can coexist with the large without being overwhelmed” (Hancock 106) を表しているのである。

『床下の小人たち』シリーズは、アリエッティという少女の成長物語を軸としている。しかし、小人であるという制約は、彼女を絶えず家の中に引き戻そうとする。それは隠れ家としての文字通りの屋内であると同時に、伝統的な女性の領域としての家庭でもあり、またミニチュアの持つ本質的な「子ども」性、外界から守られた傷つきやすい子どもの世界としてのドールハウスでもある。ペイスは、“*The Borrowers* combines a progressive story of a girl’ s struggle to leave her home with a regressive yearning for a domestic ideal, a childhood innocence imagined in the figure of the miniature itself.” (Pace 283) とこれを表現している。

その中でアリエッティは、母や従姉のような生き方を選ぶまいと奮闘する。彼女の力になるもののひとつは読み書き能力である。本を通して認識の幅を拡げ、手紙を通して遠方の同族と連絡を取るだけでなく、

屋根裏に閉じ込められた時は雑誌に載っていた気球の作り方を読み解いて脱出方法を提案する。もうひとつの助けになるのは野生で生き抜く力と、それを体現するスピラーの存在である。彼女がピーグリーンでなくスピラーを（おそらく）伴侶に選ぶことは、文明の便利さよりも野外の自由を選ぶ彼女の決意を示す。そして、一貫して彼女を特徴付けるのは、対等な生き物として人間と交流し、共存したいという願望である。いくつもの手痛い体験で、人間と適度な距離を保つことは学んだとしても、図らずもヘンドリアリ伯父が名付けたように、彼女は 'man-eater' なのだ。その渴望は共有せずとも、彼女の望みを叶えるためには危険を辞さないスピラーに守られ、彼女は人間を糧にして、借り暮らしの誰も生きたことのない人生を生きるだろうと、本を閉じながら読者は確信するのである。

## II 『アナベル・ドールの冒険』シリーズ

アン・M・マーティン (Ann M. Martin) とローラ・ゴドウィン (Laura Godwin) の共作『アナベル・ドールの冒険』(*The Doll People*, 2000) シリーズは、ヴィクトリア時代のイギリスで作られ、アメリカの一家庭に100年以上受け継がれてきた陶製人形のドール一家と、同じ家を買われた最新式のプラスチック製人形ファンクラフト一家、この2つの人形家族が巻き込まれるさまざまな騒動を描いた作品である。現在までに、続編『アナベル・ドールと世界一いじのわるいお人形』(*The Meanest Doll in the World*, 2003) 『アナベル・ドールとちっちゃなティリー』(*The Runaway Dolls*, 2008) 『ドール一家、海に出る (未訳)』(*The Doll People Set Sail*, 2014) を含む計4冊の長編と、『ドール一家のクリスマス (未訳)』(*The Doll People's Christmas*, 2016) の絵本1冊が出版されている。

## 1. 主人公の造形

物語の主人公、ドール一家の娘アナベル・ドールは、9歳の少女として作られ、100年経った現在も9歳のままである。ここでいきなり我々は小人のファンタジーと人形のファンタジーの相違点に遭遇する。クロック一家は人間と同じ時間軸で生きており、アリエッティは成長し、結婚する。しかし人形であるドール一家は、持ち主の少女が4代にわたって移り変わる間も、歳を取ることも家族構成が変わることもない——45年前に、家族のひとりサラ叔母が行方不明になったことを除けば。

しかし、このことは最初の印象ほど大きな違いをもたらすわけではない。確かに、人形たちの時間は人間よりもはるかに長いスパンで紡がれる。ひとつには、これも小人たちとの違いだが、食べたり眠ったりする必要がないからで、冒険の最中にも気長に数日、時には数週間かけてチャンスを待つ場面が多く見られる。しかし、サラ叔母の件が示すように、人形たちの世界に変化が起きないわけではない。この物語はやはり、アナベルの成長物語なのである。

興味深いことに、アナベルの成長を促すのはやはり日記である。第1作は、アナベルがドールハウスのミニチュア本の中に、サラ叔母が残した日記を見つけたところから始まる。叔母の行方の手がかりを求めて日記を読む内に、彼女はおなじみの退屈とは違う落ち着かない気持ちを感じ始める。“Something was wrong with her life. Something was missing... It was...what was it? Was it possible to miss something you had never had?” (Martin and Godwin 2000 15 以下同書) 日記の記述から、サラ叔母がドールハウスをたびたび抜け出していたことに気づき、アナベルは彼女を探しに行く決心をする。

大人たちの反対を押し切って、ドールハウスという守られた空間から出たことで、アナベルはさまざまな新しい（時には危険な）体験をする。彼女にとってもっとも重要な体験は、ファンクラフト一家を見つけ、娘



のティファニーと親友になったことだった。大胆で陽気なティファニーと協力して、アナベルはついに屋根裏部屋で動けなくなっていたサラ叔母を見つけ、家族の元に取り戻す。その過程で、彼女は自分がどういう人形であるかを認識する。

...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. (2000 249-250)

自己発見が成長の第一歩であることは言うまでもない。また、アナベルはティファニーという親友を得たことで、あの落ち着かなさが消えたのを感じる。“And she no longer felt that something was missing. She had found Tiffany and she felt whole.” (2000 242) ティファニーとの関係とその変遷は、シリーズ全体を通してアナベルの成長の鍵になる。

とはいえ、これもアリエッティと同様、彼女の成長には制限がある。人形である以上、身体的な成長はあり得ないので、彼女の成長はあくまで内面的なものにとどまり、それも9歳の少女の域を越えることはない。また、人形たちは常に人間に生きていることを知られないよう行動せねばならないため、家族や同族との助け合いは必須である。アリエッティと同じく、アナベルは限られた濃密な人間（人形）関係の中でしか生きられないのである。彼女を取り巻くそれらの関係を次に検討してみたい。

## 2. 家族や同族との関係

アリエッティと違って、アナベルには役割モデルになるべき大人の女性が存在する。大胆不敵で研究者気質のサラ叔母がその人である。彼女は人間の領域に「溶け込み」、最新の情報を入手することに長けている。

また、屋根裏で観察できるクモの研究に打ち込み、それが45年の幽閉をもたらしたことにも懲りず、第2作ではクモ牧場設立の計画を立てるなど、不屈の精神の持ち主でもある。

とはいえ、第1作の冒頭では彼女は行方不明であり、ドール家の他の大人たちはみな、ドールハウスを出ることなど思いもよらない保守的な面々だった。作られたヴィクトリア時代の価値観そのまま、従順な箱入り娘として過ごしてきたアナベルのはじめての反逆を後押ししたのは、かつてサラ叔母から聞いた人間の女性たちの名前だった。“Annabelle thought about brave Auntie Sarah. She thought about Amelia Earhart and Eleanor Roosevelt and Nancy Drew.” (2000 42) サラ叔母を通じて、アナベルは勇敢で行動的な女性ヒーローの系譜に連なろうとしている。このフェミニズム的要素は、さすがにノートンの時代から50年以上を経た現代の作品だからとも言えるが、人形ファンタジーの持つある種の特質とも考えられる。

金子真奈美は、ヒーロー物語がもっぱら男性のものだった1960年代後半まで、人形ファンタジーが「フィクションのなかの少女や女性のヒーローの芽生えの一端を担っていた」(金子 96) という説を提唱している。

最大公約数に押し込まれていくのがそれまでのステレオタイプ化された女性たちであったなら、同じ女性として描かれながらも、人間とは異なる「生理的特質」をもつため、身体の種類に応じて最小公倍数でしかまとめて捉えることができないのが人形たちなのだと考えられる。そして、上記に見てきたように、既存の枠組みへと押し込まれることを拒む身体を持つ人形たちだったからこそ、女性にとってまだ息苦しかった時代に、ステレオタイプという枠組みを逸脱して、物語の主人公として公的領域で活躍し、それぞれが冒険の成功者になりえたのだと言える。(金子 110-111)

ミニチュアの無性的な身体をもつ人形だからこそ、現実の女性の制約を越えた活動ができる。また、妻や母になる必要のない永遠の少女だからこそ、女性の領域に押し込められない独自の成長を体现することができる。これも人形ファンタジーの特質のひとつと言えよう。

アナベルの反逆とその成功は、家族との関係をも変えていき、彼女はより自律的な行動を許されるようになる。さらに、アナベルを含むドール一家の価値観を揺り動かすのは、ファンクラフト一家との出会いである。現代的で散らかった家に住み、幼い持ち主の乱暴な遊び方をも楽しみ、ドール一家が恐れる飼い猫とすら戯れるファンクラフト一家。彼らと保守的なドール一家との価値観の違いが、シリーズの主要テーマのひとつであることは、作者マーティン自身がインタビューの中で述べている。

“In general, in all three books we are exploring issues of old-fashioned families and modern families—how they get along when they have different values. The interplay between the characters is always based on human interactions.” (Goddu par.12)

ファンクラフト一家の大胆さの源が、壊れる心配のないプラスチック製の身体にあることは言うまでもない。ドール一家の壊れやすい陶器の身体と対照的であり、身体の素材がそれぞれの価値観を可視化している。

アナベルと親友ティファニーとの関係にも、2人の異なる「生理的特質」とそこから生まれる気質の違いが影響している。第2作でアナベルは、親友と引き比べて自分が劣っているという思いに苦しむ。

“...I'm not like you, Tiffany. You do everything right. You're bold and strong and adventurous. Just like Auntie Sarah. And I'm—I'm afraid of

falling and climbing. I' m even afraid of getting wet. I' m—”

“You' re you, Annabelle,” said Tiffany. (Martin and Godwin 2003 219)

アナベルは家に入り込んだいじめっ子人形「いじわるミミ」に、この劣等感につけ込まれ、ティファニーと大げんかをする羽目になる。しかし、ミミへの対処に思慮深いアナベルの提案が功を奏したことから、自分には自分の良さがあることを認識する。“...But you have other strengths. You have a good brain, and you put it to good use.’ ‘You have a good heart,’ said Papa.” (2003 257) さらに第4作では、ティファニーの軽はずみな行動が、3人の家族の行方不明を招き、自信喪失したティファニーに代わってアナベルが捜索に主導的な役割を果たすことになる。すべてが解決した後で、2人は会話を交わす。

“..But half of what happened on the ship was because of something I[Tiffany] did. Something I did without thinking. I just poked at the hole, and the next thing I knew, doll people were flying out of it.”

“But that' s understandable,” said Annabelle. “You' re unbreakable. You' ve never had to worry about what you do, because it' s hard for you to get hurt.” ....

“Well, I' m going to be much, much more careful from now on,” said Tiffany.

“But not too careful,” replied Annabelle. “I still want you to be Tiffany.”  
(Martin and Godwin 2014 272-273)

ちょうど先の引用における2人の立場を逆転したような会話である。こうして2人の少女は各々の体質および気質の長所と欠点を見出し、さらに成長していく。

アリエッティと異なり、アナベルは前思春期段階にとどまっているため、異性との関係は問題にならない。人形たちの世界にも性別は存在するが、身体的な性は存在しないので、少年人形を特徴付けるのは、ハグを嫌がったり、愁嘆場を嫌ったりするステレオタイプな男らしさのみである。もっぱら強調されるのは女性同士の絆（Sisterhood）であり、アナベルとティファニーが結成する捜索隊 SELMP（the Society for Exploration and the Location of Missing Persons）は当初男子禁制だった。第4作では男性にも拡大されるが、捜索に出る時のかけ声は“Doll Power!”（2014 75）である。これが Girl Power<sup>4</sup>のパロディであることは言うまでもない。

もうひとつアナベルの同族との関係としては、この2家族以外の人形たちとの一時的な出会いがある。第2巻でのミミを含む余所の家の人形たち、第3巻でのデパートで売られている人形たち、第4巻でのチャリティ団体へ送られようとしている船上の人形たちなどだ。しかし、これらの人形たちを細かく分析するより、まずこの物語の根幹に関わる設定を検討しなければならない。それは、「生きている人形」と「生きていない人形」の違いである。

### 3. 人間との関係と命の問題

『アナベル・ドールの冒険』シリーズにおいて、人形は大きく2つに分類される。人間と同じように人格や感情があり、人間が見ていない所では動いたり話したりできる「生きている人形」と、ただの物体にすぎない「生きていない人形」である。さらに後者は、はじめから生きることを選択しなかったものと、生きている人形が命を失ったものに分ける

4 オックスフォード英語辞典によれば、“Power exercised by girls; spec. a self-reliant attitude among girls and young women manifested in ambition, assertiveness, and individualism.” (Oxford English Dictionary Online, 2001) を指す言葉。

れる。

生きている人形になるには、作られた直後に次のような宣誓をしなければならない。

“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 and Godwin 2008 9-10)

この「人形界の掟」(Doll Code of Honor)は、人間に人形が生きているという秘密を悟られることを固く禁じている。これに抵触すると、24時間、動くことも話すこともできない「お人形状態」(Doll State)に陥ってしまう。さらに恐れられているのは「永久お人形状態」(Permanent Doll State, PDS)で、“A doll in PDS was thought to have committed an act so dangerous that he or she was a threat to the race of dolls, and therefore not to be trusted to continue as a living doll.” (2008 11)と説明される。生きている人形が命を失うのは、修復不可能なほど壊れた場合を除けば、このPDSによるものである。こうした面倒や責任を嫌い、宣誓をしないことを選んだものは、生きていない人形になる。

このような前提の上に成り立っている作品なので、人形と人間には、おもちゃと持ち主を越えた真の交流はあり得ない。人形たちは人間の庇護を離れては生きていけないが、同時に人間は彼らをPDSに陥らせる危険性をもつ最大の脅威でもある。アナベルは持ち主のケイトが大好きで、ティファニーと出会う前は彼女を親友と思っていたが、ママ・ドールはその友情が不可能だと知っている。

“Kate is a lovely little girl,” Mama replied gently, “but I m not sure that

little girl humans are the best friends for little girl dolls.”

Annabelle thought this over. “Because she’ s going to grow up and I’ m not? Is that right?” (2000 29)

ここにも、人間と人形の生きる時間軸の違いが表れている。多くの人形ファンタジーでは、この違いが持ち主と人形の哀切な別れを生むが<sup>5</sup>、両者の間に「掟」という安全距離が保たれているこのシリーズでは、そこに大きな葛藤は発生しない。無理矢理にその距離を越えてケイトに “Your dollies are alive. They’ re alive!” (2003 187) と知らせようとしたミミは、PDS に陥り命を失うのである。

しかしながら、「掟」とは何だろうか？ 誰がいつ定めたのだろうか？

この物語のあまりにも特殊な設定は、人形の命とは何かと読者に考えさせずにはおかない。この問いは人形ファンタジーの最大の特質であり、ミニチュアのファンタジーとの最大の違いである。小人は、なぜ小さいのかという問いは喚起しても、生きていること自体に疑問符は付かない。彼らは小型の人間であり、人間が生きていることは（宗教的な文脈を除けば）生物として当然だからである。しかし、無生物に命を吹き込む人形ファンタジーにおいては、その命の源は何かということが時として大きな問題になる。

多くの人形ファンタジーでは、持ち主の愛情が人形に命を与える源となっている。ビアンコの『ビロードうさぎ』(Margery Bianco Williams, *The Velveteen Rabbit*, 1922) がその一例である。“When a child loves you for a long, long time, not just to play with, but REALLY loves you, then you become Real.” (Bianco 8) しかし、この作品の作者の片割れゴドウインは、あえてその考えを採らなかった。

5 たとえば A・A・ミルン (A. A. Milne) の『クマのプーさん』(*Winnie-the-Pooh*, 1926) シリーズは、学齢に達したクリストファー・ロビンとプーの別れで終わる。

Godwin expressed discomfort with the conceit that “any of your dolls could come to life if you believe hard enough. That’s a heavy thing to put on a child,” she said. In the Doll People series, she added, the dolls have their own volition apart from the desires of their human owners: the dolls decide whether to become sentient. (Burnett par. 7)

人形が自分の意思で命の始まりを選べるということは、自己決定権という考え方が普及した現代らしい設定かもしれない。だが、その結果このシリーズでは、たびたび薄気味悪い状況が生じる。人形が「生きている」のか「いない」のかは、人形同士でも外見からは見分けがつかないため<sup>6</sup>、アナベルたちは初対面の人形にまず“Are you alive?” (2014 163) と問いかけねばならないのだ。

命の終わりにも同じ不気味さがつきまとう。「お人形状態」に陥った人形を発見した場合、それがPDSなのかどうか、24時間経たないと判断できない。これはまるで脳死判定ではないか。また、人間と違い命を失ったとしても外見が変わるわけではないので、ミミがPDSに陥った後も、彼女の身体は“an uncomfortable reminder of things they did not yet understand” (2003 244) として残り続ける。アナベルは、ミミは単にPDSのふりをしていただけではないかとの疑念に長く苦しめられ、第3作ではデパートで似た人形を見かけて復讐される悪夢を見ている。

さらに、アイデンティティの問題がある。アンティークの一点物であるドール一家と違い、ファンクラフト一家は大量生産品のため、第3作

6 「生きている」ことを選ぶかどうかは、人形の素材や古さ、商品価値とは関係がない。ただし、決して宣誓をしないとされている種類の人形もあり、バービー人形とアクション・フィギュアがそれである。



でデパートに紛れ込んだ時、アナベルは何百人ものティファニー人形の中から親友を見分けるのに苦勞する。ティファニー自身も自分の母ではないファンクラフト母さんに娘扱いされ、“Maybe all these Funcraft dolls can't tell each other apart.” (2008 184) と感じている。これは、取り替えが利く駒として扱われる社会の中で、自分とは何かを模索する人間の不安を表しているとも解釈できる。

『アナベル・ドールの冒険』シリーズは、アナベルという少女の成長物語を軸としている。アリエッティと違い、彼女は女性同士のネットワークに恵まれ、親友ティファニーとともに自己発見を繰り返して成長していく。とはいえ、人形である彼女は本質的には子どものままであり、ドールハウスに象徴される子ども性と決別する必要がない。また、彼女の冒険はすべて「家族を取り戻す」「家族を守る」ことを目的としている。このことが示すとおり、彼女の成長は生まれた家庭を去って新しい家庭を作ることではなく、すでにある家庭に新しいメンバーを迎え入れる、または新たな価値観を導入して既存のメンバーとの関係を再構築することによって表現される。これは人形ファンタジーだからこそ描ける成長の形であろう。

この物語にはまた、人形ファンタジーならではのさまざまな特質が表れている。人間との関係において人形は弱者だが、生きる時間という点では人間をはるかに凌駕し、移り変わる人間社会を観察することができる。大量生産の人形が提起するアイデンティティの問題は、現代人の不安を反映する。そして人形の命に関わる特殊な設定は、生殖技術や医学が進み、生の始まりと終わりが不分明な現代社会を顧みさせずにおかない。その時読者は、我々自身にとっても、生死に関わる領域は“things they did not yet understand”で満ちていることに気づくのである。

## おわりに

本稿では、『床下の小人たち』と『アナベル・ドールの冒険』という2つの児童文学シリーズを題材として、「小さい」少女を主人公とした成長物語が、ミニチュアのファンタジーと人形ファンタジーでどのように描かれるのかを比較しつつ分析してきた。

スーザン・スチュワートはミニチュアについて次のように述べている。

The child continually enters here as a metaphor, perhaps not simply because the child is in some physical sense a miniature of the adult, but also because the world of childhood, limited in physical scope yet fantastic in its content, presents in some ways a miniature and fictive chapter in each life history... We imagine childhood as if it were at the other end of a tunnel—distanced, diminutive, and clearly framed. (Stewart 44)

それぞれの少女が住むドールハウス（的空間）は、枠に囲われ守られた子ども時代であり、彼女たちの小さな身体は子どもの傷つきやすさと大人にとっての魅惑の両面を表している。彼女たちはそれぞれ、果敢にその場所から出て行き、危険を冒して視野を拡げ成長していく。

ただし、特に人間との関係において、彼女たちが弱者であることは変えようがないため、彼女たちは力ではなく他の武器を使って危機を乗り越える。それは読み書き能力であり<sup>7</sup>、仲間との絆であり、意志の強さである。小人と人形という制約により、どちらの少女も完全にドールハウス = 子ども時代を去ることはできない。しかし、限られた場所と関係性の中で、自分や周りの認識を変え、生きやすい環境を作ることはで

---

7 アナベルも、デパートで似ても似つかぬ姿に修理される危険に陥った時、自分で自分の修理指示書を書き換えて窮地を脱している。

きるものであり、それが彼女たちの成長の形となる。以上が2つの物語に見られる共通点である。

相違点としては、ひとつには時間の問題がある。ミニチュアのファンタジーが人間と同じ時間軸で展開するのに対して、人形ファンタジーははるかに長い時間を描くことができる。もう1つは、命の問題である。アリエッティは生き物を殺すことに嫌悪を覚えるが、肉を食べずには生きられない。それは、人間——特に都市生活者の現代人——と同じ悩みである。だが、食べるために命を奪う必要のないアナベルたちは、自然の理から外れた自分たちの命のあり方を通して、命の本質とは何かというより根源的な問いを絶えず読者に突きつけてくる。

どちらの物語もそのジャンルなりの特質を活かして、人間社会を反映している。ミニチュアのファンタジーは、人間社会の縮図として、時にその愚かしさや滑稽さを風刺する役割を果たす。人形ファンタジーは人間の価値観や気質を、特徴的な身体で可視化する。さらに、現代社会に潜むアイデンティティの問題や生死の問題を映し出す。

究極的には、ミニチュアのファンタジーと人形ファンタジーの根底には、同じ人間の願望が横たわっている。それは人間以外の存在に生命を見出し、隠れているそれらの存在を見つけ出し、意思を通じたいという願望である。その存在がどれほど人間と異質な身体を持っていても、人間との力関係が不均衡でも、対等の立場で手を取り合えるという夢である。アリエッティが体現しているこの願望と夢がある限り、ミニチュアのファンタジーと人形ファンタジーはこれからも尽きることなく書かれていくだろう。

参考文献一覧

- Bianco, Margery Williams. *The Velveteen Rabbit, or, How Toys Become Real*. Little Mammoth, 1922, 1989.
- Burnett, Matia. "Dolls in Literature: An Author Panel." *Publishers Weekly (Online)* (2013) : 1.
- Goddu, Krystyna Poray. "Turning Make-Believe into Real Success." *Publishers Weekly (Online)* (2008) : 1.
- Hancock, Susan. *The Child That Haunts Us : Symbols and Images in Fairytale and Miniature Literature*. London: Routledge, 2009.
- Hunt, Caroline C. "Dwarf, Small World, Shrinking Child: Three Versions of Miniature." *Children's Literature* 23 1 (1995) : 115-36.
- Kuznets, Lois R. "Mary Norton's *the Borrowers*: Diaspora in Miniature." *Touchstone* 1 (1985) .
- Martin, Ann M., and Laura Godwin. *The Doll People*. Hyperion Books for Children, 2000.
- . *The Meanest Doll in the World*. Hyperion Books for Children, 2003.
- . *The Runaway Dolls*. Hyperion Books for Children, 2008.
- . *The Doll People Set Sail*. Hyperion Books for Children, 2014.
- Norton, Mary. *The Complete Borrowers Stories*. Rev. ed. London : Puffin, 1994.
- Pace, Patricia. "The Body-in-Writing: Miniatures in Mary Norton's *Borrowers*." *Text and Performance Quarterly* 11 4 (1991) : 279-90.
- Stewart, Susan. *On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, N.C. ; London: Duke University Press, 1993.
- Vallone, Lynne. *Big & Small : A Cultural History of Extraordinary Bodies*.

New Haven and London: Yale UP, 2017.

金子, 真奈美. 「女性ヒーロー前夜 -- 人形に見るヒロイズム」『白百合女子大学児童文化研究センター研究論文集』12 (2009) : 95-113.

