

特集

——シンポジウム「ヴィクトリア朝のノと人形(劇)」

動かない人形のドラマ

——ディケンズを通してみる人^{ひと}と人形^{がた}の関わり方

松本 靖彦(東京理科大学)

はじめに

ヴィクトリア朝には、私的な空間で鑑賞されたり愛玩される人形から、蠟人形館のように公的な空間で展示される人形まで、種々雑多な人形が存在し、それらの人形たちと、その所有者、観察者、製作者、モデルとなった人物などとの間に様々なドラマが生まれていた。本稿では、そのような「動かない」人形をめぐる無言のドラマを看取り、巧みに描写したディケンズならびに、その周辺の書き手の文章を通して、ヴィクトリア朝における人^{ひと}と人形^{がた}との関り合いの諸相を考察したい。¹

1. 人形と死体

さて、ディケンズと人形という主題については、ケアリが『暴力的な人^{ひと}形^{がた}(*The Violent Effigy*)』と題した本の中で、「死体と人形」という1章を設け、詳細に扱っている。この主題に特化した英文学における先行研究は、管見によればこれのみであるというばかりでなく、ケアリの考察はディケンズ作品に限らず、私たちが人形を考える上で決定的に重要な視点を提供してくれている。

ディケンズが創刊し編集主幹を務めた週刊誌 *All the Year Round* に発表され、後に『無商旅人(*The Uncommercial Traveller*)』に収められた「死に関するいくつかの回想(‘Some Recollections of Mortality’)」という文章がある。ディケンズ自身がパリの死体置き場を見学した折の体験を記したものなのだが、その中で死体に見入っている他の見学者たち全てに共通する表情に彼が気づく場面があり、ケアリはそこに注目する。

With several corpses in ‘Some Recollections [of Mortality],’ what Dickens particularly observes is the way the spectators regard them, ‘like looking at waxwork, without a catalogue, and not knowing what to make of it.’ The varying expressions of the crowd possess, he notes, the ‘one underlying expression of *looking at something that could not return a look.*’ The concept is important to him, or so his italics suggest. (Carey 82)

興味津々で死体を見つめる人たちは、あたかも目録の解説なしにくこれは一体何の人形だろう」と戸惑いながら蠟人形展を見ているようだと言っている。ディケンズは言い、その人たちの顔には総じて「決してこちらを見つめ返すことの無いものを見ている」というような表情が浮かんでいると指摘する。ケアリはディケンズのこの見方を彼の想像力を理解する重要な鍵として捉え、それが次のような理解をもたらしてくれると言う。即ち、死体や蠟人形が人間の姿形をしていながら決して見る者を見返すことがないという状況の不気味な違和感こそが、それら人形がディケンズを惹きつけてやまなかった怪しい魅力の出所であるのだ、と。

そして、その理解は私たちが次のような両義的な洞察へと導いてくれる。まず、相手を決して見つめ返すことがないために、死体や蠟人形が観察者たちから一様の反応を引き出しているのだとすれば、それら人形はその物質的条件によって、観察者たちとの関わり合いのシナリオを自ら規定している、つまりは受動的でありながらもドラマを生み出す主体として働いているといえるのである。しかし同時に、この「見る者を見つめ返すことがない」という特徴に注目することは、蠟人形をはじめとして動かないままの人形が基本的にいかに死体に似ているかということを思い起こさせずにはいない。ディケンズが示唆し、ケアリが改めて着目した人形と死体との類似性は、私たちがあらゆる人形について考察する際の基調となる。

2. 受動的な人形の重要な役割

以下、ヴィクトリア朝の人形について具体的に考察していきたいのだが、まずは最も一般的な「お人形さん (doll)」のイメージに近いと思われる人形を取り上げたい。それはディケンズの『荒涼館』のヒロイン、エスタ・サマ

ソンが少女時代に心の友として大切にしていた人形である。

I have a great deal of difficulty in beginning to write my portion of these pages, for I know I am not clever. I always knew that. I can remember, when I was a very little girl indeed, I used to say to my doll, when we were alone together, ‘Now, Dolly, I am not clever, you know very well, and you must be patient with me, like a dear!’ And so she used to sit propped up in a great arm-chair, with her beautiful complexion and rosy lips, staring at me —— or not so much at me, I think, as at nothing —— while I busily stitched away, and told her every one of my secrets. (Dickens, *Bleak House* 15)

よく知られるエスタの語りの冒頭であり、所有者との関係において人形の受動性が重要な役割を果たしていることが見て取れる場面である。人形はエスタを見つめ返すこともせず、話の受け答えをするわけでもないが、それだからこそ彼女は全く無批判に辛抱強く彼女の話を受け入れ、耳を傾けてくれる最高の聞き手を得ることができ、育て親の伯母から過剰な罪悪感を植え付けられる、ストレスの溜まる生育環境で自己のバランスを保つことができたのだ。

ただ、彼女が本当に心の秘密を一つ残らず人形に対して告げたかどうかは些か疑問の残るところである。川崎もこのエスタの人形に「身だしなみを整えリスpekタビリティを維持するのに不可欠な道具としての」鏡の役割をみているが(78)、彼女が相対しているのは「美しい肌とバラ色のくちびる (with her beautiful complexion and rosy lips)」をした、ヴィクトリア朝の理想化された美しい子供を体現した人形に違いなく、少女エスタの私的空間にありながらも社会性をもった存在であったことを忘れないでおく必要がある。エスタは、可憐で非の打ち所のない子どもの姿を前にしているわけなので、打ち明け話においてもヴィクトリア朝中産階級のエートスから逸脱しないよう、無意識に自らを律してしまっていたのではなかろうか。加えて、彼女が最もうちとけた関係にあるはずの人形に対してすら ‘Now, Dolly, I am not clever, you know very well, and you must be patient

with me, like a dear!’と自己卑下的態度をとっている点も気になる。この態度は彼女の語りの最初の文にみられる‘for I know I am not clever’という言葉が示すように、そっくりそのまま読者に対しても反復されている。改めて人形に対して彼女がどれだけ明け透けに話していたのかどうか疑問に思わせる理由が、ここにある。勿論、エスタは他の誰にも明かすことのできない内奥の思いを人形の前でだけは明かしたかもしれないのだが、抑圧的な生育環境で不可解な罪悪感を植え付けられながら過ごした彼女は、見つめ返すことも受け答えをすることもない人形を相手に精神のバランスを整えるとともに、誰からも責められず存在を許容されやすい自己の形成に必死で努めていたのではないだろうか。少なくとも、本音を留保したり間接的にしか表現しない、守りを固めたようなところのある彼女の話し癖は、少女時代の人形へのおしゃべりによって培われたものだと思われる。彼女の人形は、ただただ人形らしく無反応であり続けることによって、語り手としてのエスタを育てたといえるのである。

その意味においては自分の育ての親ともいえる人形を、エスタは葬ることになる。14歳になろうとした頃、唯一の身寄り（と思われていた）伯母を亡くしたエスタは、後見人のジャーンダイスの援助により寄宿学校に入ることとなり、生まれ育った土地に別れを告げることになるのだが、その際彼女は人形を庭に埋める。

A day or two before, I had wrapped the dear old doll in her own shawl, and quietly laid her —— I am half ashamed to tell it —— in the garden-earth, under the tree that shaded my old window. I had no companion left but my bird, and him I carried with me in his cage. (Dickens, *Bleak House* 22)

ここでのエスタは、そもそもが死体じみている人形を実際に死体として扱っているのだ。単に少女時代の友という役割を終えたから廃棄されるのではない。これは明らかに初めて生活の大きな変化に臨んだエスタが、その新たな展開を真に人生の転換点たらしめるために行った重要な儀式であり、そこには様々な解釈を誘う象徴的な意味が込められていそうなのであ

るが、筆者にはここでのエスタがそれと自覚することなしに、人と人形とひとがたのごく原初的で、その意味ではある種本来的な関わり方をしているように思える。かつて日本には天児あまがっとか這子はうこと呼ばれる呪術的な人形があり、子供の身代わりとしてあらゆる災厄を引き受けさせられた上で捨てられていた。

土偶がもつ宗教的含意とは少し違う文脈ながら、より普通の意味での人形も、その原初形態では宗教的なもの、呪術的なものと深い関係をもっていた。例えば天児あまがっや這子はうこのことを考えればよい。天児はT字形に木を組み、白絹製の頭部を付けた簡単な構造をもつもので、這子は内部に綿などを詰めて、頭には絹糸の黒髪を付けた縫いぐるみのようなものだ。共に、新生児や乳幼児の無病息災を祈るためのもの、しゅう修ばつ祓・ばつじょ祓除のためのものだ。なにか不吉なものが降りきたる時、それは子どもにではなく、その傍かたしろに置かれた這子に降りる。天児や這子は子どもの身代わりになる形代なのだ。役目を終えれば、川に流される場合もある。穢れを浄化してくれる水、それに災厄を封じ込めた人形を流すこと。雛祭りの原型といわれる流し雛の風習が、この背景と連続することは明らかである。(金森14-15)

人形を子供の身代わりの形代として用いた人々と同じように、エスタもそれまで伯母が体现し、常に自分を脅かし続けていた暗くて重い呪いと影を人形に封じ込め、自分の代わりに死んでもらっている。そこから彼女が新しい人生を生きていくことができるように、「生まれてこなければよかった」と言われた自分を人形に封じ込めて葬ろうとしたように思われる。人形の長い歴史に照らし合わせてみれば、エスタのこの行為は実に正統性のある人形との付き合い方であり愛し方である。ここでエスタと人形との関わりを振り返ると、無条件に彼女の気持ちと語りの受け皿となって彼女を支え続けたという点においても、彼女の代わりに呪いを引き受けて死ぬという点においても、人形は死体じみた存在——つまりはくこちらを見つめ返すことのない何か——に徹することで重要な役割を果たしていることが見て取れる。

3. 見る者を見つめ返す顔だけの人形

しかし、人と人形との関わり合いの長い歴史の中で、時には人形が見る者を見つめ返して、ぎくりとさせることもあったのではないだろうか。そんな事件がヴィクトリア朝の子供部屋で起こったことを報告しているのが、1850年12月に自らが編集を手がけた週刊誌 *Household Words* に発表されたディケンズのエッセイ「クリスマス・ツリー」である。語り手の回想に託して語られるのは、子供時代のディケンズが実際に体験した出来事だったと思われる。

When did that dreadful Mask first look at me? Who put it on, and why was I so frightened that the sight of it is an era in my life? It is not a hideous visage in itself; it is even meant to be droll; why then were its stolid features so intolerable? Surely not because it hid the wearer's face. An apron would have done as much; and though I should have preferred even the apron away, it would not have been absolutely insupportable, like the mask. Was it the immovability of the mask? The doll's face was immovable, but I was not afraid of *her*. Perhaps that fixed and set change coming over a real face, infused into my quickened heart some remote suggestion and dread of the universal change that is to come on every face, and make it still? Nothing reconciled me to it . . . Nor was it any satisfaction to be shown the Mask, and see that it was made of paper, or to have it locked up and be assured that no one wore it. The mere recollection of that fixed face, the mere knowledge of its existence anywhere, was sufficient to awake me in the night all perspiration and horror, with, 'O I know it's coming! O the mask!' (Dickens, 'A Christmas Tree' 4-5)

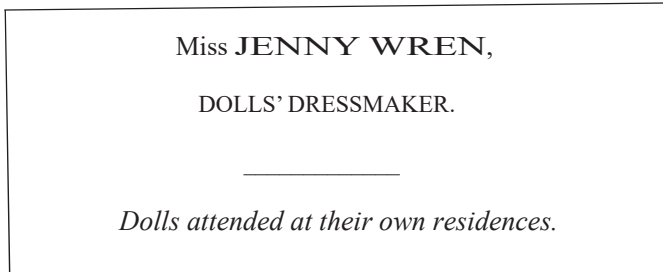
仮面は人形だろうか？人形論の先行研究で、仮面を人形と同列に論じた例を寡聞にして知らないが、本稿では仮面を身体のない顔だけの人形、顔しかない人形として考察することとしたい。さて、「クリスマス・ツリー」の語り手は、仮面が怖かったのは、それが死に顔を連想させたからなのかも

しれないと推測しているが、一定の説得力がある理由ではある。仮面をつけた人間は、そこだけ突然死ぬわけである。顔だけ死体で身体は動き続けるわけなのだから、ゾンビさながらである。また、大人に「ほうらごらん、もう誰も仮面を被ってないよ」と言われたところで安心できるわけがない。この仮面が子供時代の語り手に与えた印象は、おそらくは大きく目を見開き、笑みを浮かべたまま斬首された生首人形のそれなのだろうから、(誰かが仮面を被っていることによって)たとえ動いていなくても、いや動いていないからこそ怖いのだ。ここまでは、既に確認した人形と死体との類似性に基づいた妥当な解釈ではあるのだが、なぜ仮面があれほどまでの強度で怖かったかという説明としては、話は半分しか終わっていない。また、仮面が死体を連想させるために怖かったのであれば、同じ引用文中に出てくる人形(doll)が別に怖くなかったことが説明できない。こちらの人形もエスタの人形について考察した際に確認した通り、見る者を見つめ返すことのない死体じみた存在のはずだからだ。

この仮面が語り手の脳裏に焼き付けられるまでに彼を恐れ慄かせたのは、それがこちらを見つめ返す意思そのものの表現だったからだと思われる。主観的には、語り手は確かに仮面に見つめ返されたのだ。実際、その目力でもって悪霊や災厄を退散させる古今東西の鬼面(装飾)の例にみられるように、見る者を見つめ返す仮面造形は可能だと思われるし、またジジェクがホルバインの描いた『大使たち』を例に、予め見る者のまなざしを想定し、そこから見る者を見つめ返す点を絵画に描きこむことが可能であることを示したように(91)、見る者を見つめ返す仮面というものも実際にあり得るのだと思われる。語り手もそんな仮面の1つに見つめられたのかも知れない。でも、たとえそうでなかったとしても‘meant to be droll’と描写されているこの仮面は、常に変わらぬ笑顔で見る者に微笑みかけ、楽しいことへと誘う顔をしていたと思われ、そうなるこれは始終こちらに呼びかけてくる人形だといえる。永遠に関与を求め続けてくる顔、その無言の要求が、この小品における仮面という身体のない人形の底知れぬ不気味さの出所だったのではないだろうか。

4. 衣裳人形にみる逆転劇

人物のエッセンスを顔に凝縮した仮面のように、いわば〈顔が全て〉の人形がある一方、〈衣装が全て〉といってよい人形もある。といっても顔がないわけではなく、日本における人形論の先駆者、増渕がいう「衣裳的形成」——即ち人形に施された美的な装い——に重点がある人形である(23-24)。日本では伝統的に布地の衣裳を来た人形を「衣裳人形」と呼ぶことがあるために、増渕は自分の「衣裳的形成」という概念(衣裳だけでなく、顔や姿態を含めて人形を美しく装わせること全般を指す)を所謂「衣裳人形」とは区別している。しかし、ここでは〈顔が全て〉の人形である仮面と対比的に論じるために、特に人形の衣服に特化した「衣裳的形成」に重点がある人形のことを大まかに「衣裳人形」と呼びたい²。そうすると、ディケンズの『互いの友』の登場人物ジェニー・レン(本名はファニー・クリーバー)が関わっているのも、この種類の人形と言ってよいだろう。



【図1】ジェニー・レンの名刺(Dickens, *Our Mutual Friend* 437)

図1はジェニーの名刺だが、彼女は‘doll maker’ではなくあくまでお人形さんたちの洋服の仕立て屋さん(dolls’ dressmaker)なのであり、美しく着飾った上流階級のご婦人方の装いをそっくりそのまま模倣して人形の衣裳を拵えている。夜会だとか宮廷での接見だとか上流階級の淑女たちが集まる催し物がある度に、彼女はその場に馳せ参じ、作業工程の中で最も重要で骨が折れる——彼女が「試着(trying-on)」(436)と呼ぶ——仕事に取り組むのである。

‘Look here. There’s a Drawing Room, or a grand day in the Park, or a

Show, or a Fête, or what you like. Very well. I squeeze among the crowd, and I look about me. When I see a great lady very suitable for my business, I say, “You’ll do, my dear!” and I take particular notice of her, and run home and cut her out and baste her. Then another day, I come scudding back again to try on, and then I take particular notice of her again. Sometimes she plainly seems to say, “How that little creature is staring!” and sometimes likes it and sometimes don’t, but much more often yes than no. All the time I am only saying to myself, “I must hollow out a bit here; I must slope away there;” and I am making a perfect slave of her, with making her try on my doll’s dress. Evening parties are severer work for me, because there’s only a doorway for a full view, and what with hobbling among the wheels of the carriages and the legs of the horses, I fully expect to be run over some night. However, there I have ’em, just the same. When they go bobbing into the hall from the carriage, and catch a glimpse of my little physiognomy poked out from behind a policeman’s cape in the rain, I dare say they think I am wondering and admiring with all my eyes and heart, but they little think they’re only working for my dolls! . . . ’ (Dickens, *Our Mutual Friend* 436)

ジェニー・レンは背中や足に抱えた障害をものともせず、淑女たちが馬車を作り降りする現場に駆け付け、彼女たちが身に纏う最新の一流ファッションを盗み見し、そのミニチュア版を人形の衣裳として複製するのである。完成した彼女の作品が玩具屋のショーウィンドウに飾られているところを見よう。

But previously, as they were going along, Jenny twisted her venerable friend aside to a brilliantly-lighted toy-shop window, and said: ‘Now look at ’em! All my work!’

This referred to a dazzling semi-circle of dolls in all the colours of the rainbow, who were dressed for presentation at court, for going to balls,

for going out driving, for going out on horseback, for going out walking, for going to get married, for going to help other dolls to get married, for all the gay events of life.

‘Pretty, pretty, pretty!’ said the old man with a clap of his hands.
‘Most elegant taste!’

(Dickens, *Our Mutual Friend* 435)

これは現代のファッション写真さながらに上流階級の女性たちが最も美しく見栄えのする数々の瞬間を人形で再現したタブローなのだが、ここでの主役は決してモデルとなった淑女たちではなく、着飾った人形たちの方である。その中の1つを指してジェニーが‘That’s Lady Belinda hanging up by the waist, much too near the gaslight for a wax one, with her toes turned in’ (436)と言っているところから、この人形たちは蠟でできていたことが分かる。コットセルによれば、当時の人形 (doll) としては蠟でできたものが最も高価だったので (199)、これら人形版の小さなレディーたちは、玩具の世界でちゃんと上流階級に属していたといえる。人形自体はジェニーが作ったものではないので、彼女は自分が勝手にモデルとして使った貴婦人の名前 (例えば Lady Belinda Whitrose) で人形を呼んでいるが、実際は Lady Belinda Whitrose 自身の人格や個性は完全に捨象され、人形には彼女が着ていた衣裳のみが再現されているはずだ。そもそもジェニーから見て上流階級の女性たちの個性、その見どころといえる魅力は衣裳にしか存在しないのである。身体には障害を背負い、家庭環境にも恵まれず、苦勞の絶えないジェニーが、多くのものに恵まれたやんごとなき淑女たちを密かに端女のように扱い (I am making a perfect slave of her)、彼女たちから盗み取った煌びやかさでもって人形を輝かせる。そんな細やかながら小気味よい逆転劇の結晶が彼女の作品群なのであり、上の引用文でみたショーウィンドウは、彼女が衣裳を誂えた人形たちにとっての晴れ舞台なのである。それを前にして彼女が誇らしく思わないはずがない。

さて、観察した他の人間の外的特徴を写し取り、それを作品化するというジェニーの創作方法はディケンズの人物造形にも似ている点があるが、上流階級の女性たちの姿を写し取った彼女の作品が、ショーウィンドウと

いう商品経済の最前線の舞台で優美なタブローとして公開されている様子は、スケールは全く異なるものの、実在の上流階級の人間たち——王族や貴族——の姿を数多く人形に写し取り、それらを群像劇のタブローとして展示して人気を博したトゥソー夫人の仕事に通じるものがある。ジェニーはモデルの衣裳のいわば縮小版コピーを作成したわけだが、トゥソー夫人は衣裳だけでなくモデルとなる人物の顔、姿形丸ごと全てを等身大で複製した職人であり、興行師だった。ここからは、ヴィクトリア朝のパブリックスペースにおける人形文化を牽引した第一人者であったトゥソー夫人と、彼女が遺した蠟人形展が、人形の在り方、特にその〈本物らしさ〉という点についてどのような示唆を与えてくれるか、ディケンズならびに彼の周辺の書き手の描写を通して考察してみたい。

5. トゥソー夫人の蠟人形展(館)と人形たち自身のドラマ

1802年、出稼ぎのために他の興行師に同行して渡英したトゥソー夫人は、それ以降1830年代半ばまで英国各地を巡業する生活を送ったが、この時代の彼女をモデルにして描かれたのが『骨董屋』のジャーリー夫人である(図2)。ジャーリー夫人はネルに対して、蠟人形はパンチの連中(旅回りのパンチ&ジュディ人形劇芸人を指す)とは違って上品な芸術なのであり、生きた人間そっくりなのだと熱弁をふるう。

‘Never go into the company of a filthy Punch any more,’ said Mrs. Jarley, ‘after this.’

‘I never saw any wax-work, ma’am,’ said Nell. ‘Is it funnier than Punch?’

‘Funnier!’ said Mrs. Jarley in a shrill voice. ‘It is not funny at all.’

‘Oh!’ said Nell, with all possible humility.

‘It isn’t funny at all,’ repeated Mrs. Jarley. ‘It’s calm and—what’s that word again—critical?—no—classical, that’s it—it’s calm and classical. No low beatings and knockings about, no jokings and squeakings like your precious Punches, but always the same, with a constantly unchanging air of coldness and gentility; and so like life, that if wax-

work only spoke and walked about, you'd hardly know the difference. I won't go so far as to say, that, as it is, I've seen wax-work quite like life, but I've certainly seen some life that was exactly like wax-work.'

(Dickens, *Old Curiosity Shop* 203)

ジャーリー夫人がパンチを貶す態度には誇張が見られるが、蠟人形が‘classical’と呼ぶに値する教養と品位にあふれた見世物だ、という主張はトゥソー夫人本人のものでもある。そして、騒々しいパンチとは違い、蠟人形は‘always the same, with a constantly unchanging air of coldness and gentility’なのだと彼女が言うように、蠟人形の生気のなさ（それは取りも直さず死体に似ているということでもある）が品格の高さとして肯定的に評価されている点も興味深い。

しかし、トゥソー夫人が何にも増して心血を注いだ〈本物らしさ〉の再現という点について、この引用文でジャーリー夫人は気になることを言っている。彼女は「動かないままで人間そっくりの蠟人形を見たことがあるとまでは言わないが、蠟人形そのものという人間は確かに見たことがある」と言うのである。人間そっくりの蠟人形よりも、蠟人形そっくりの人間の方が出会う可能性が高いといっているわけで、これは‘life-like’な、真に迫った人形展を売り込む立場の人が言うべきこととは真逆のように思われる。素直にとれば、蠟人形の写実性の限界を認めている発言に聞こえなくもない。

現代の私たちは実在の人間をモデルにした人形ひとがたの〈本物らしさ〉には原理的な限界が存在することを知っている。元々はロボット工学者の森政弘が提唱し、『人形メディア学講義』の菊池も言及している「不気味の谷」問題である（菊池29, 43）。それはモデルとなった人間の特徴をロボットが完璧に再現すればするほど、その再現性がある一定の水準を超えると人間らしさを離れて不気味さを帯びてしまうという現象である。創始者譲りの巧技を受け継いだトゥソー蠟人形館歴代の彫塑師はそのことを経験的に知悉していたものと思われる。そのうちのひとり Bernard Tussaud は、人形をモデルそっくりにするためには、機械的な正確さだけでは不十分で、そのモデルのキャラクター（特徴ならびに性格）を捉えて、それを表現しなく



【図2】ジャーリー夫人の(巡回) 蠟人形展。(Dickens, *Old Curiosity Shop* 204 facing page)

ネルがジャーリー夫人から蠟人形の解説者として働くための研修を受けているところ。

てはならないと言っている (Pilbeam 238)。〈本物らしさ〉を実現するには、単なる模倣者ではなくアーティストでなければならなかったわけである。

このように、トゥソー夫人の蠟人形展は、人形本体の〈本物らしさ〉を追求したのだったが、その必然的な延長線上で人形を展示する背景にも贅と粋を凝らした。高価な衣裳や装飾品を揃えただけでなく、ウォータールーの戦いの戦利品やナポレオンの私物など貴重な実物の品々も購入し、展示コレクションに加えたのである。また、芝居という舞台装置にあたる事物の配置や照明にも腐心し、本物らしい雰囲気演出に努めたのだった。30年以上に渡って移動蠟人形展巡業を続けていた彼女が、1835年ロンドンのベーカー街に腰を据えることになったのも、この徹底した〈本物らしさ〉の追求が1つの要因であった。鉄道の敷設、新聞の発達、そして彼女たちの知名度が上がったこと等により、自分たちの方から客を求めてわざわざ旅をせずとも集客が可能になったことに加え、〈本物らしさ〉を担保するための備品が質、量ともに膨れ上がり、移動のリスク、労力、費用が増したと、移動中の展示会場の限られた条件下では思う存分〈本物らしさ〉を実現できないこと等が大きな理由だったのである (Berridge 261)。

従って、トゥソー夫人の蠟人形展がベーカー街に定着して20年以上が経過した1860年、自らをEye Witness（目撃者）と呼ぶ*All the Year Round* 誌のエッセイストが、この蠟人形館を訪ねた頃には、蠟人形展示の〈本物らしさ〉は格段に進化していたはずである。因みにこのEye Witness氏は、ウィルキー・コリンズの弟でディケンズの娘ケイトと結婚したCharles Allston Collinsだと思われる。‘Our Eye-Witness in Great Company’と題したエッセイで、ディケンズばりの鋭い観察眼をもった彼が記しているのは、展示者側の意図や設定を裏切った振る舞いをする人形たちの姿である。

It is a curious circumstance that all the grouped figures in the Tussaud gallery appear to be speaking—with the exception only of those who are represented as engaged in conversation. The silence of these last is absolutely awful. (‘Our Eye Witness’ 251)

グループで展示されている人形たちがみんなおしゃべりをしているように見える一方で、会話をしている設定の人形たちに限って互いに話をしているようには見えない。これでは演出家の指示に従わない役者たちのようだ。このエッセイの語り手(Eye Witness)が見るところ、トゥソー蠟人形館のそこかしこで、人形たちにあてがわれた整然とした群像劇の筋書きと、実際に人形たちの表情や姿勢が伝えてしまう物語との間に齟齬が生じてしまっているのである。より深刻——であるがゆえに結果的には滑稽——な齟齬が生じている別な場面を見てみよう。

He wishes to know why there is so strong an inclination in many of the ladies and gentlemen here assembled to lean forward? And why any member of this company who is supposed to be in motion, is represented as skating? The figure of John Knox may be quoted as a remarkable instance of this skating tendency. He is advancing upon the unhappy Mary Queen of Scots (with whom he is supposed to be arguing) on the outside edge, threatening to ‘crush her,’ not only metaphorically but practically, if she does not promptly yield to the

force of his reasoning. The whole of this group is well worthy of attention, for is not Martin Luther blazing away at this injured lady on one side, while the Reverend Knox is skating dead at her on the other? Lord Darnley and John Calvin are standing behind her in different stages of intoxication, while the Queen of Scots herself is smiling feebly, and slipping slowly off her chair, in obvious idiocy produced by the noisy gentlemen on either side. ('Our Eye Witness' 251-52)

いずれも何らかの点で歴史に名を遺した傑出した人物たちが居並ぶ、錚々たる展示であるはずなのだが、人形の物質的条件が醸し出してしまう予期せぬ表情や効果のために、そのせっかくの顔ぶれと配置こそがとんでもない笑劇ファルスを巻き起こしている。スコットランド女王メアリに向かって、一方からはマルティン・ルターが口角泡を飛ばしているかと思うと、他方からは長老派のジョン・ノックス師——こちらの御仁もメアリ女王を論破しようとしている——がスケートで猛突進中。騒々しい殿方たちに両側から責め立てられた挙句、メアリ女王は弱々しい笑みを浮かべつつ今しもゆっくり椅子から滑り落ちていくところで、彼女の背後にはダーンリー卿とジャン・カルヴァンがいずれも酩酊状態で突っ立っている……。

このように Eye Witness の目に映るのは宗教界の英雄たちが王室の人間と繰り広げているドタバタ喜劇であり、想定された役柄や関係を人形たちが完全に裏切ってしまう様である。つまるところ、彼(女)らは本来の設定とは全く別のキャラクターになってしまっているのだ。Eye Witness は誰が意図的に仕組んだのでもない、人形たち自身のドラマを看取しているといえるのだろうか？ いやむしろ、展示室という劇場で、人形は常に人間からあてがわれた役柄を演じ切ることを求められた存在であるという事実が露呈したにすぎない、と見るのがより正確だろう。

その一方で、本来果たすべき役割から人形たちがこれだけ逸脱してしまっているからには、展示者側の〈本物らしさ〉を求める努力は無に帰してしまったのかというと、全くその逆である。なぜなら、これは人形が極めて本物らしいからこそ起こる出来事だといえるからだ。つまり、人形が人間に似れば似るほど微妙な違いが際立ち、(究極的には「不気味の谷」に

通じる)違和感や滑稽さが生じてしまうのである。人形の素の部分が见えてしまうと、人はそこに不気味さや可笑しさを感じてしまうわけだが、それとて人形たちが特定の姿形を表現したり、想定したキャラクターに成り切ることを人間が求めるからこそ起こることなのであり、いずれも人間の側での人形に対する希求が生み出すドラマなのだといえる。

むすび

以上、本稿ではディケンズを中心にヴィクトリア朝の小説、エッセイを通して、人形と人間とが関わりあう局面をいくつか詳細に見てきた。人形文化の栄枯盛衰という点から見た時、ヴィクトリア朝について最も特筆すべきなのは、それがトゥソー夫人の蠟人形館が人気を博す一方で、街頭や保養地でパンチ&ジューディが上演され続けた時代であったことであり、従って公共圏における人形(劇および人形遣い)の存在感が、それ以降の時代に比して大きかったと考えられることである。公的空間で展示されたにせよ、私室に置かれたにせよ、据え置かれたままの多様な人形たちの様態をヴィクトリア朝人たちが注視し、それら動かないままの人形たちと濃密に関わり合っていたことは、本稿の考察によって示すことができたのではないと思う。本稿で取り上げた書き手——ディケンズと Eye Witness——はいずれも並み外れた鋭い観察眼の持ち主ではあったが、彼らの文章は多くの読者を獲得しており、その共感を得ていたに違いないからである。本稿は多様な人形文化のごく一端を考察したに過ぎないが、彼ら二人の見巧者による人形描写は、次のような問いにひとつの解答を与えてくれる。即ち「なぜ人形はかくも魅惑に満ち、不可思議な〈生命〉を宿した存在なのか？」——「それは人形が、人形遣いが動かさなければ演じたり踊ったりしないのではなく、動かないままの状態(ジャーリー夫人の表現を借りれば‘as it is’)であっても幾重にも物語を身に纏い得る形代だからなのだ」と。そして、それらの物語は(ヴィクトリア朝という時空に限定されない)人形という存在の奥深さと面妖さについて教えてくれると同時に、ヴィクトリア朝人の感性や価値観についても多くの示唆を与えてくれるものなのである。

註

- 1 本稿はシンポジウム「ヴィクトリア朝の／と人形（劇）」において発表した内容に修正、加筆を施したものである。同シンポジウムはヴィクトリア朝の人形（劇）文化について再考するとともに、「人形（劇）」の観点からヴィクトリア朝という時代を読み解くことを試みたものである。文字通りの人形劇を扱う岩田託子の報告「ヴィクトリア朝のパンチ&ジュディ」を中心に、人形遣いが操ることなしに静止した状態の人形から生まれてしまう物語に着目した松本の報告、そしてヴィクトリア朝の歴史の中に人形劇的状况（それと知らずに操られる政治家、裏で糸を引く人物など）を探る、加藤匠の「背後で操るのは誰だ？——『パンチ』誌から眺めるインド大反乱」という3件の研究発表で構成した。
- 2 金森は「衣裳をつけていればどれも衣裳人形と呼ばれてもおかしくはないから」、この名称は「若干位位置づけが難しい」と述べている（22）。意味範囲を固定することは難しいし、さほど意義がなからう。

参考文献

- Altick, Richard D. *The Shows of London*. Belknap, 1978.
- Berridge, Kate. *Waxing Mythical: the Life and Legend of Madame Tussaud*. Murray, 2006.
- Carey, John. *The Violent Effigy: a Study of Dickens' Imagination*. Faber, 1991.
- Cotsell, Michael. *The Companion to Our Mutual Friend*. Allen, 1986.
- Cottrell, Leonard. *Madame Tussaud*. Evans, 1965.
- Dickens, Charles. 'A Christmas Tree.' Dickens, *Selected Journalism*, pp. 3-16. Originally published in *Household Words*, 21 Dec. 1850.
- . *Bleak House* (1852-53). 1948. Oxford UP, 1975.
- . *Old Curiosity Shop* (1841). 1951. Oxford UP, 1975.
- . *Our Mutual Friend* (1865). 1952. Oxford UP, 1974.
- . *Charles Dickens: Selected Journalism 1850-1870*. Edited by David Pascoe, Penguin, 1997.
- . 'Some Recollections of Mortality.' Dickens, *Selected Journalism*, pp. 102-10. Originally published in *All the Year Round*, 16 May. 1863.
- 'Our Eye-Witness in Great Company.' *All the Year Round*, vol. 2, Hon-no Tomosha, 1991, pp. 249-53. Originally published in *All the Year Round*, 7 Jan. 1860.
- Pilbeam, Pamela. *Madame Tussaud and the History of Waxworks*. Hambledon, 2003.
- Ransom, Teresa. *Madame Tussaud: a Life and a Time*. Sutton, 2003.

Žižek, Slavoy. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. MIT, 1992.

金森修『人形論』平凡社, 2018 年.

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.

菊池浩平『人形メディア学講義』河出書房新社, 2018 年.

増渕宗一『人形と情念』勁草書房, 1982 年.

松本靖彦『〈線〉で読むディケンズ——速記術と想像力』春風社, 2022 年.

Summary

The Dramas of Motionless Figures: How People and Effigies Relate to Each Other in Dickens

Yasuhiko Matsumoto

This paper addresses in detail some of the phases of the relationship between effigies and people through Victorian novels and essays, mainly those written by Dickens.

In terms of the history of effigies, what is most notable about the Victorian period is that it was a time when Madame Tussaud's wax museum was popular, while Punch and Judy continued to be performed in the streets and summer resorts, and thus the presence of dolls and puppets (as well as puppeteers) in the public sphere is considered to have been greater than in later periods. However, whether displayed in public spaces or private rooms, as this paper aims to show, Victorians were intrigued by the silent dramas of/with various forms of effigies, and their peculiarly intimate relationships with those figures were recorded in novels and journals of the period.

The writers discussed in this paper—Dickens and an *All the Year Round* essayist 'Eye Witness'—were both exceptionally keen observers, but since their writings had a large readership, their keen interests in effigies must have been shared by many of their contemporaries. Although this article only examines a small part of the diverse effigy culture, the descriptions of the two witnesses provide an answer to the following question. Why are effigies so fascinating and full of inexplicable 'life'? It is not that they do not act or dance unless a puppeteer moves them, but that they are figures that can carry many layers of stories even when they remain motionless (or

‘as it is,’ to borrow Mrs. Jarry’s words). Not only do those stories tell us about some interesting aspects of the effigies (not limited to Victorian time and space), but they also give us a lot of insight into Victorian sensibilities and values.