

シャルル・ペロー『過ぎし昔の物語

ならびに教訓』の成立と受容

——17世紀フランス・サロンの女性たちをめぐる——

西 浦 禎 子

はじめに

1677年8月6日付、セヴィニエ夫人 Mme de Sévigné (1626—1696) がリヴリー滞在中に娘グリニャン夫人に宛てた手紙につきのような記述がある。

「クーランジュ夫人はわざわざこちらまでおいでになって、明日までいらっしゃるのですが、ぜひともわたしたちにヴェルサイユの貴婦人方がお楽しみになっているお伽噺を教えたいという気になられたのでした。お伽噺でひとを楽しませることを〈mitonner〉というのですよ。そんなわけで夫人はわたしたちを〈mitonner〉してくださいましたのです」¹⁾

この記述から、三つのことがあきらかである。ひとつは1677年には宮廷の女性たちのあいだでお伽噺 conte²⁾がたいへんな人気であったこと。もうひとつはそれが口頭で再話されていたこと。そしてそれが社交上の楽しみのひとつになっていたことである。

ドーノワ夫人 Mme d'Aulnoy 『デュグラ伯イポリットの物語』 *Histoire d'Hypolite, Comte de Douglas* (1690) の刊行にはじまる、一連の妖精物語 le conte de fées 出版の背景には、セヴィニエ夫人の手紙に書かれているような社交生活の「語り」によるお伽噺の受容があった。じっさい、この時期に出版された妖精物語の著者たちは、当時の社交の中心であった

宮廷やサロンと密接な関わりをもつ文学の愛好者である。それらの著者はこの時期に、筆をもつことによって、口承の聞き手ないしは語り手（受容者）から作者（供給者）に転身したのであるが、それはどのようにしてなされたのか。また「語られていたもの」が「書かれたもの」に変容したことにより、受容にはどんな影響をおよぼしたのであるか。

一般に、口承による民話や昔話の受容者は文字を知らない人々、まだ字を習い覚えないうちの子供であるとして理解されるが、本論ではその受容者を、文字を通じて知識を得、社会生活に役立て、文学の鑑賞者たりえた、フランス17世紀末の宮廷・サロンの人々に限定し、1697年にパリのクロード・バルバン書店から刊行されたシャルル・ペロー Charles Perrault (1628—1703) のお伽噺集『過ぎし昔の物語ならびに教訓』*Histoires ou contes de temps passé avec des moralitez*³⁾の成立を軸に、お伽噺の受容がどのように変化したかを考察する。

1. 宮廷・サロンにおけるお伽噺の流行

宮廷で 冒頭に引用したセヴィニエ夫人の手紙が書かれたのとほぼ同年代に出版されたラ・フォンテーヌ La Fontaine (1621—1695) の『寓話集』*Fables choisies mises en vers* 巻の8 (1678年刊行) の四、「寓話の力」*Le pouvoir des Fables* には「〈ろばの皮〉の話を書いたら、わたしは夢中になって聴き入ることだろう」という一節がある⁴⁾。

サンドラ・ド・クルティ Sandras de Courtiliz の『パリの宮廷年代記、1697年および1698年』*Annales de la Cour de Paris, pour les Années 1697 et 1698* はまた、コルベール Colbert が執務の合間に「ろばの皮」のようなお伽噺をさせるための特別な人を雇っていたと伝えている⁵⁾。

民話や昔話は乳母や家庭教師の口から子どもたちに語られていただけでなく、その語りを聴くことはおとなにとっても気晴らしや慰めとなっていた。こうして広く親しまれていた民間伝承の語りだが、1677年にはすでにセヴィニエ夫人の手紙に書かれているように、社交の場においても、ひとつの地位を獲得していたのである。もう一度夫人の手紙を読み返してみよう。

「Mme de Couranges, qui m'est venue faire ici une fort honnête vi-

site, qui durera jusqu'à demain, voulut bien nous faire part des contes, avec quoi l'on amuse les dames de Versailles; cela s'appelle les *mitonner*. Elle nous *mitonna* donc, (.....)」⁶⁾

鍵はここで使われている〈mitonner〉という単語である。もともこの言葉は料理用語で、シチューなどをとろ火で煮込むことをいう。そこから転じて、「相手を気遣って、こまめに世話をする」、または「ある利益を得る目的でゆっくり時間をかけて準備する、あるいは機嫌をとり結ぶ」などの比喩的な意味が派生し、アカデミー Académie、フルティエール Furetière やリシュレ Richelet の辞書にはその用例がある。セヴィニエ夫人はほかの手紙でもこの単語を使用しているのだが、それはこれら17世紀の普通の用法である⁷⁾。ここであえて「お伽噺でひとを楽しませること」を *cela* で受けていいなおし〈mitonner〉と呼ぶのだとことわっているのは、それが通常の用法ではないからだろう。たぶんヴェルサイユの貴婦人たちのあいだでひそかに使われている「仲間言葉」のようなものだったのではないだろうか。じっさい、リトレ Littré の辞書には「ルイ14世の宮廷における特殊な意味」で「お伽噺をすることによってひとを楽しませることをいう」として、この手紙の一節が引用されている。〈mitonner〉の原義から派生する「心を込め手間をかけて仕上げる」というニュアンスは、丹念に物語をつくりあげるという意味に発展するものであり、女性たちがまわりの人々のためにお伽噺を語り、それによってまた自分も楽しむことを身近な料理になぞらえて使ったとしても、それほど不思議ではない。

おそらくセヴィニエ夫人は、遠くパリを離れ、夫の任地に同行している娘へ宮廷で近頃流行りの言葉としてこれを伝えたのであろう。この単語の特殊な用法は、お伽噺を語りそれを聞くことに熱中している、おもに女性たちを中心とした集団の存在を明示している。

ところで、クーランジュ夫人の語った話は、妖精に守られて緑の島で育った姫君が魅力的な王子と結ばれるまでのじつにたわいない物語だが、これに「たっぷり一時間かかった」とセヴィニエ夫人は書いている⁸⁾。ずいぶんと時間がかかったものだ。即興で何かつけくわえたにせよ、途中、聴き手の誰かの言葉に語り手が答えたにせよ、そこには伝承をもとにした物語を人に伝えるだけでなく、内容を積極的に変容させる

「新しい語り手」の姿が見え隠れする。わたしたちはここで、ヴェルサイユの貴婦人方が主役をつとめたもうひとつの社交の舞台、サロンの状況をのぞいてみる必要があるだろう。

「数日前に優れた才能をおもちの方々の集まりに出席したのですが、そこで詩や昔話やヌーヴェルが話題にのぼり、とくに最後のヌーヴェルについてずいぶんと長い議論をいたしました。そのさまざまな特徴、韻文で書かれたもの、散文で書かれたものが吟味され、みなさんあの『グリゼリディス』 *Griselidis* の魅惑的なヌーヴェルにかぎらない賛辞をお寄せになりました… (中略) … (昔話の) いくつか語られ、いつのまにか別のお話も披露されるようになりました。順番がまわってきたのでわたしは『マルモワザン』 *Marmoisan* の話を思いつくままにいくらかの装飾をまじえて語りました。これはみなさんにとってはじめて聴く話でひじょうに関心もたれました」⁹⁾

これはシャルル・ペローの姪にあたるレリティエ嬢 Mlle Lheritier (1664—1734) の手紙である。彼女は生涯独身であったが、同時代の著名人すべてと交流があり、ことにスキュデリー嬢 Mlle Scudéry (1607—1701) とは親しく、週に二回、日曜と水曜に客を招き、高齢にあったスキュデリー嬢の文芸サロンの後継者とみなされていた。詩を書き、1697年にはパドヴァのアカデミーの女性会員に選ばれている¹⁰⁾。

上述の手紙は、ここで言及されている『マルモワザン』他数編を集め1695年に刊行された『作品集』 (*Œuvres mêlées*) にペローの娘への献辞としてつけられたものであり、書かれたのはそれ以前と推定される。すでにドーノワ夫人の『デュグラ伯イポリットの物語』は4年前に出版されていた。しかし、マリ・エリザベート・ストレールは、このレリティエ嬢の作品こそ本格的な妖精物語の出版の開始を告げるものであり、彼女こそこの流行の仕掛け人であったとしている¹¹⁾。

この手紙からは重要な三つの状況を把握することができる。つまり、お伽噺が詩などの他の文学作品と並行して論じられていたこと。民間伝承が「思いつくままにいくらかの装飾をまじえて」語られていたこと。出版する以前に、それらのお伽噺は語りによって披露され、関心を集め

ていたことである。つまり口承のお伽噺の受容者においては、語り手と聴き手が渾然と一体化し、同時にお伽噺を自分の物語として書こうとする動きも見られる。この時期にレリティエ嬢をはじめとするこうしたサロンの語り手が妖精物語を出版し、お伽噺の受容者から完全に供給者へ、すなわち作家へと転身していくのである。『過ぎし昔の物語ならびに教訓』の作者シャルル・ペローもまたそうしたなかのひとりであった。

以下に述べるのは1695年以後、この世紀の終わりまでに出版された主要な妖精物語作品集のタイトルと著者名である¹²⁾。

1695年： *Œuvres mêlées ; Mlle Lheritier, Grisélidis nouvelles, avec le contes de Peau d'asne, et celui des Souhairs ridicules ; Charles Perrault*

1696年： *Les contes des Fées ; Mme d'Aulnoy, La Fée ; Mlle Bernard*

1697年： *Les Fées, ou les contes de Ma mère l'Oye ; Dufresny, Les Contes des Contes ; Mlle de la Force, Les histoires ou contes de temps passé avec moralitez ; Charles Perrault*

1698年： *Contes nouveaux ou les Fées à la mode ; Mme d'Aulnoy, Les illustres Fées ; Le chevalier de Mailly, Contes de Fées, Les nouveau contes des Fées ; Mme de Murat, Histoire de Melusine ; Nodot, Contes moins contes que les autres ; Prechac*

1699年： *Les Fées ; Dancourt, La Comtesse de Mortane ; Mme Durand, Histoires sublimes et allegorique ; Mme de Murat*

1700年： *Histoire de Geoffroy ; Nodot*

2. ペローにおける執筆の動機

17世紀古典主義時代の他の作家と同様に、シャルル・ペローは職業として作家の道を志した人間ではなかった。ラシーヌの生涯が徴税官としてはじまり、ルイ14世の修史官として終わったように、ペローもまたある時期に創作をおもいつき、その作品が現代まで読みつがれていることによって今日のいわゆる職業作家に見えるが、本来は王室建物営繕総監という役職にある高級官僚であった。その一方で、「小アカデミー petite Académie, のちの碑文・文芸アカデミー Académie des Inscriptions et Belles-Lettres」創立に携わり、折々の出来事を詩につづり、アカデミ

一の会員に選ばれている¹³⁾。

サロンとの関わり ペローの『回想録』*Memoires de ma vie* (1702年執筆、没後出版)¹⁴⁾によれば、アカデミーではもっぱら政治的な仕事に追われていたというので、文学を楽しんだのはむしろもっと自由なサロンにおいてだったようである。ソリアーノはサロンの文芸活動がペローの作品に与えた影響について、つぎのように指摘している。「彼の着想はまさに文字どおりの意味で社交界のものだった。彼はひとつの様式、文学的な競い合いという枠のなかでやすやすと創作した。彼はある主題を与えられ、〈遊戯〉の規則に縛られるのを好んだのである。彼の作品のほとんどを性格づける〈サロン〉的な香りは、そうした趣味を必要ともしていたことを示している。生涯を通じて、彼は文学サロンに足しげくかよい、この気晴らしに積極的に参加しなければならなかったのである」¹⁵⁾

こうしたサロンでの肖像、恋歌、題韻詩、謎々などの文芸遊戯は、いずれも一定の形式ないし条件が与えられ、そのなかで技を競うものであった。お伽噺はおなじサロンの遊びにしてもやや趣がことなっている。なぜ彼はお伽噺を書いたのか。それにはペローの個人史におけるふたつの大きな出来事が深く関わっている。はじめは1682年の失脚であり、つぎは1687年の新旧論争である。

失脚 1682年、ペローはコルベールより王室建物管轄総監の役職を解かれた。翌83年にはアカデミー会員以外のすべての公職を退き、20年間の官僚生活に終止符を打った。その経緯はともかくとして、残りの人生をどう過ごそうと考えたか、彼は『回想録』にこう記している。

「拘束もなく、暇になってみると、二十年近くずっと働きづめだったのだし、五十を過ぎているのだから、それなりに身を休め、自分の子どもたちの教育に専念してもよかろうと思ったのだった」¹⁶⁾

5年前に19歳年下の妻マリー・ギション Marie Guichon を失ったペローには4人の幼子がいた。子どもたちは男子がそれぞれ8歳、7歳、5歳、そして娘は生年が不祥のため正確にはわからないが、父親の結婚年数から計算して10歳以下であったと推定される。こうしたまだ幼い子ら

を膝にのせ、ペローはお伽噺を語り聴かせたのであろう。韻文のお伽噺集『グリゼリデイス、およびろばの皮、おろかな願いのお話』*Griselidis, nouvelle, avec le contes Peau d'asne et celui de Souhails ridicules* (1664)の序文にペローはこう書いている。

「けがれを知らない子どもたちの、生まれつきの一本気をまだすこしも損なわれていない魂が、それらのかくれた教訓をどんなに食欲にうけいれていくものか、これは信じがたいほどのことです。見れば子どもたちは、昔話の主人公の男あるいは女がひどい目にあっているかぎり、悲しんだり落胆したりしていますが、ひとたびしあわせなときがおとずれば、歓喜のさけびをあげます。おなじように、いじわるな悪人悪女がさかえているあいだは、じりじりしながら我慢していますけれど、そのあげくに、とうとう、当然の罰がくだされる段になると、子どもたちはもう大よろこびです」¹⁷⁾

ここに書かれている生き生きとした子どもたちの反応は、じっさいにペローが体験したものであろう。

ペロー家の子どもたちにはまた、「シエラザードのように」お伽噺を紡ぎだす、のちに妖精物語の作家になる年長のいとこレリティエ嬢がいた¹⁸⁾。

「その(子どもの教育の)ために、フォーブール・サン-ジャックの屋敷に住むことにした。そこなら学院が近く、子どもたちを通わせるのにひじょうに都合がよかった。風紀の面であまり安心できない学院に寄宿させるより、それで不都合がなければ、子どもは父親とおなじ屋根の下に寝起きするほうがよいとつねづね考えていたからだ。子どもたちには家庭教師をひとりつけ、わたし自身も彼らの勉強をよくみた」¹⁹⁾

父親としてペローが施した教育について『回想録』の記述はこれだけである。だが、第一章において引用したレリティエ嬢の献辞には、サロンで『グリゼリデイス』が話題になったあとに、じつはペローが子どもたちに施している教育について言及した部分がある。

「(……) 彼 (ペロー) がお子さんたちになさっている教育が話題になりました。お子たちはみなたいそうな才知を見せていると評判です。そして、最近その生徒さんのひとりがおおいに楽しんで書いた素朴な昔話に話題が集中したのです。そのうちのいくつかが語られ (……)」²⁰⁾

この手紙が書かれたころには、ペロー家の子どもたちもだいぶ大きくなっている。その子どもたちが「父親の指示」で書いていたのは、その場で誰かが「そのうちのいくつかを語った」くらいありふれた昔話だったのだから、「たいそうな才知を見せている」という一節は、おそらくその散文の文体をいっているのではないだろうか。少なくとも、ペロー家にはこうしたかたちで書かれたお伽噺が存在した。けれどもそれはおそらくつづり方の練習を目的に子どもに書かせたものであって、出版を予定していたものではなかったであろう。

新旧論争 1687年1月26日、ルイ14世の病氣恢復を祝い、アカデミーの席上シャルル・ペローの詩『ルイ大王の世紀』*Le siècle de Louis le grand* が朗読された。古代人に対する近代人の優越を述べるこの詩の内容に、古代ギリシャ・ローマの作家たちの權威を踏みにじられたとボワローは激怒し、文学史上に残る新旧論争 *la querelle des Anciens et des Modernes* (1687—1694) がはじまった²¹⁾。ペローはこの論争における近代派としての主張を1688年から97年にかけて4巻からなる『新旧比較論』*Parallèle des Anciens et des Modernes* で展開した。新旧論争の発端となった自作の詩の朗読からこの著書の執筆にいたる動機は『回想録』に記されている。それによれば、ボワローの個人攻撃は痛くも痒くもなかったが、ラシーヌはお世辞にも「これはペローの本心ではなく、ほんとうは詩のなかでいっているのとまったく正反対のことを考えているだろう」といって、この作品をたいそう褒めたというのである。

「誰もわたしがまじめにしているとは思っていないか、少なくとも思っていないふりをしたので、わたしには不満だった。そこで韻文でいったことを散文にしてきちんといおう、わたしのほんとうの気持ちをこれ以上誰にも疑わせないように方法をそれをいお

うと決心したのだ。それが4巻の新旧比較論を書いた動機なのである」²²⁾

新旧論争とペローのお伽噺の関係はすでに成城大学大学院文学研究科紀要『ヨーロッパ文化研究』第10集(1991年)に掲載された拙稿「青ひげの城」にて、『青ひげ』の物語の構造がもつ象徴性との関連で述べているので、ここでは近代人の優位性を主張するために『新旧比較論』で論じられ、散文のお伽噺の出版に直接結びつく2点を確認しておく。ひとつは「フランスのお伽噺が古代の寓話よりもすぐれた教訓性と合理性をそなえている」(『新旧比較論』2:126)ということと、もうひとつは「フランス語の散文は古典語におとらぬ表現力をもつ」(同3:148)という自国の文学と言語に対する自負である²³⁾。これらの論旨が展開される『新旧比較論』2巻、3巻は1690年、92年に出版され、時期を同じくして、韻文による最初のお伽噺『グリゼリデイス』が91年にコワニヤール書店から出版され、93年には『おろかな願い事』*Les souhaits ridicules* がメルキュール・ガラン誌に発表され、94年にはこの2作に『ろばの皮』*Peau d'asne* をくわえた韻文のお伽噺集が刊行されている。さらにこのお伽噺には95年からこれらの作品が新旧論争におけるみずからの主張を実証するものであることを述べた序文がつけられる。

『新旧比較論』の執筆において決意した「韻文でいったことを散文で」という論戦の展開方法に従うならば、当然つぎには散文によるお伽噺の出版が計画されてしかるべきであろう。

『グリゼリデイス』は最初にアカデミーで朗読されたのち、印刷される前に文章で回覧されていた。94年から韻文のお伽噺集に添えられ、おそらくフォントネルに宛てたと思われる手紙には、この回覧によって受けた批評が克明に記されている²⁴⁾。

散文によるお伽噺は初版が97年である。だがそれに先立ち95年につくられた手書き写本が見つかっている。この写本については第4章で詳しくふれるが、散文のお伽噺も『グリゼリデイス』と同様の手順をへて、まずサロンで読まれ、写本で回覧されて、反応をじゅうぶんに見たうえで印刷された可能性はかなり高い。その場合、まさきに読んだのはサロンの女性たちであったにちがいない。彼女たちはまた新旧論争における彼の支持者でもあったのだ。

以上のように、ペローは引退に追い込まれたことをきっかけに、子どもの教育に専念し、そこでお伽噺の教育的効果を身をもって体験した。しかし、彼がそれを作品として出版したのは、子どもに読ませるためというより、新旧論争における近代派としての主張のうち、自国の文化と言語の優秀性をかたちとしてあらわすためだった。そして、それを可能にしたのは、サロンにおけるお伽噺の流行とこれを支える女性たちの存在だったと考えられるのである。

3. 受容の変化と物語の変容

語りから活字へ 宮廷やサロンのお伽噺は口頭の語りによって受容されていた。だが、ときには原稿にして読みあげられたり、手書きの写本で回覧されることもあったと推測される。このようなかたちでお伽噺を楽しんでいた人々は潜在的な読者層であったといえるだろう。17世紀の終わりに、宮廷やサロンで語られていた妖精物語がつぎつぎに出版され、人々はそれを読書によって受容することになる。つまり妖精物語の読者の誕生である。書物というのは便利なもので、いつでもどこでも読むことができる。そして好きなときに中断することができるし、何度も読み返すことができるのである。これは語りによる受容との大きな相違である。

物語が語りによって受容されている段階では、語り手は聴き手と対面し、同一の時間と空間を共有している。物語は叙述だけでなく、語り手の身体（主として声）によって演じられる部分も表現の一部として含む。ほんのちいさなめくばせや、声の抑揚、身振りなどによる表現がひじょうに大きな力を発揮したのである。また聴き手の反応も叙述に少なからず影響を与える。語り手と聴き手のあいだは、こうした「場」の共有によって、相互に干渉を許す親密な関係で結ばれている。

けれども物語が書物という形態をとり、読者によって個別に受容される段階になると、両者の関係はまったくちがったものになる。物語の叙述は書かれた言葉だけを支えにし、読者は読むことによってそれを享受する。記述によってあらたに提供された「場」ではこうして語り手と聴き手が分断される。

一方、読者を対象にお伽噺を書くことになった妖精物語の作者たちに

は、これまでとちがったあらたな配慮や技術が要求される。妖精物語の作者たちが活字に依拠しながら生みだそうとしているのは、このような読書によって受容される物語だからである。

そこでまず問題になるのは、文字だけを支えにしたテキストの作成であろう。サロンの語りとことなり、テキストにおいては言語以外の表現もすべて文字に置き換えられなければならない。たとえば、発声の変化によって区別していた登場人物の性格や驚き、恐怖、安堵、よろこびの感情、危機に陥った主人公の緊迫感、魔法の効果、そういったものを文章によってどう描写し、説明し、読者を説得するか。妖精物語が超自然的な主題をあつかっているからこそ、テキストへの移行は作者たちにこうした叙述の密度を高めるための文章表現術を要求する。

読者の反応もまた考慮しなければならない課題であった。妖精物語の作者がおそらく最初に読者として想定したのは、すでに宮廷やサロンで語りによってひそかに育成されてきた受容者であろう。より具体的にこれらの受容者の肖像を描くならば、それは作者と同様にルイ14世の宮廷社会に属し、社交人のたしなみとしていささかなりと文学的教養を身につけ、おりにふれてみずから詩を書き、したがって言語感覚も洗練され、作品を鑑賞し、ときには批評もするような人々である。こうしたごわい読者を前にして、妖精物語を書くにはやはりそれなりの覚悟が必要である。ましてあつかっているのは当時の文学的感覚からいえば、一段低く見られていた、ジャンルとしても認知を受けていなかったであろうお伽噺なのだ。妖精物語の作者たちはペローも含めて、作品の序文や献辞のなかで、お伽噺の価値をさかんに主張しながら、それでも「とるにたらない bagatelle」、「たあいもない frivole」という形容詞をつけずには語れなかった。読者の趣味、モラル、言語感覚をじゅうぶんに満足させ、楽しませつつ、どのような読みに誘いこむか。描写を工夫し、文章に仕立て、推敲に推敲を重ねる。その過程で、かつてのサロンの語り手たちはよりいっそう作家性を強め、妖精物語の作者に変身していった。そしていかにして読者を説得するか、その叙述のスタイルによって、作家の個性が確立していったものとおもわれる。そして書かれた物語は、当然、語られていた状態とはちがった姿に変容せざるを得なかったであろう。

以上に述べた状況は、サロンの語りからテキストへ移行しようとする

作家が等しく通過したものであったはずだ。しかしながら、作品を概観すると、ペローをのぞく妖精物語の他の作家に共通し、ペローだけがちがっている特徴が見いだされるのである。それは物語の長さである。そのことを念頭におき、人物の描写、情景の描写、作品の構造の三つの観点で両者を対応させながら、ペロー作品を考察することにしてしよう。

1. 人物の描写 最初にペローとはもっとも近いところにいたレリティエ嬢の『雄弁の魔力』*Les enchantements de l'éloquence* (1695)²⁵⁾とほぼおなじ筋書きのペローの『妖精たち』*Les Fées*²⁶⁾をくらべてみよう。ペローがこれを約900語で書きあげているのに対し、レリティエ嬢ではおよそ9倍になる。お伽噺には欠かせない登場人物である妖精をとりあげて、描写についてちがいを見てみよう。

ペローの場合、継母にいわれて泉へ水汲みにいった娘はそこでみすばらしい女に乞われ、水をのませる。すると「あなたはほんとうに美しく、親切で礼儀正しい娘さんだから、なにか贈り物をしなければ気がすまない」といって、そのひとは娘がなにかひとこというたびに、「花がひとつ、あるいは宝石がひとつ、口からとびだしてくる」ようにしてくれるのである。この人物について、ペローは最初に「みすばらしい女」*une pauvre femme* といい、つぎに「おばさん」*la bonne femme* と呼んで、このお礼の言葉のあとに括弧にくるんで「じつはこれは妖精のひとりで、あらかじめ村の貧しい女のすがたになって、この娘の礼儀正しさがどれほどか見にきたのです」と説明し、つぎから「妖精」*la Fée* といいかえる。一方レリティエ嬢では、同様の出会いのあとに、この妖精の名前が紹介される。それはエロカンシア・ナティーヴァ *Eloquentia nativa* といい、ひとしきり語源的追及がなされるのである。これにはわけがあって、作者は文中でこの物語は言葉遣いのたいせつさを教える教訓譚だと強調しており、娘の口からこぼれ落ちる宝石はそのまま美しい言葉の象徴として印象づけられなければならない。そのために娘に贈り物を受け取る妖精は、いかにも言葉遣いのお目つけ役にふさわしい名前が必要なのだ。ペローも同様に言葉の値打ちをモラリテでいっているのだが、物語そのものを教訓譚に仕立てるための細工はおこなっていない。

さて、ド・ラ・フォルス嬢 *Mlle de la Force* (1646-1724) の『つむじ風』*Tourbillon* (1697)²⁷⁾には、妖精の血をひく美女ウルシアーヌ *Ulciane* が登場する。彼女は「不思議な岬の女王」でしかも「ユリシーズとキル

ケーの血を引く直系の子孫である。彼女はアルメニアの王との結婚をのぞんでいるが、妻をなくして以来、王はその愛情をひとり娘に注いでおり、「一種の女嫌い」になっている。こうした登場人物の紹介のあと、物語の発端になるウルシアーンの激しい恋心が説明される。王の娘、あの幼いプレタンタン Pretintin さえいなければ、アルメニアの女王になれる。あの子が4歳になる前に誰かに殺させてしまえば、恋の成就を邪魔だてするものはなにもなくなる。こうしてウルシアーンは王女の殺害を（といっても家来に殺してこいと命じるだけの、お伽噺特有の単純な手段であるが）謀るのである。作者はいう。「妖精にとって、いやむしろ恋する女にとって、不可能なことなどあろうか？」ド・ラ・フォルス嬢は、ウルシアーンを高貴な血筋の生まれとし、激しい情念という特殊な環境において、運命の力により物語を進展させていく。彼女は狭義の意味における悲劇的な主人公である。妖精はその語源（*fatum*: ラテン語で〈運命〉をあらわす）どおり、人間の運命を左右する超自然的存在である。妖精であることが、逆に自分自身の運命を狂わせているウルシアーンは、それだけ人間に近づいているともいえるのである。

しかしペロー作品の妖精や人喰い鬼など超自然的人物は、一般に認識されている性質にとどまっている。たとえば、『眠れる森の美女』*La belle au bois dormant*²⁸⁾ にでてくる王子の母親は、「人喰い鬼の一族の出身だった」。宮中のうわさで「王妃さまは人喰いの性があって、小さな子どもたちが通るのを見ると、襲いかかりたくなる気持ちを必死にこらえて苦しんでいる」とささやかれ、オーロール（美女の子ども）を食べたいというそのいいかたが「生肉を食べたがっている人喰い鬼の女そのものであった」とあるのだが、どれもみな人喰い鬼の属性に還元される。『親指小僧』*Le Petit Poucet* の人喰い鬼の描写も同様である。また妖精に関しても、舞踏会にいけなくて泣いている主人公の前に突然「名づけ親」としてあらわれ（『サンドリヨンまたは小さなガラスの靴』*Cendrillon, ou la petite pantoufle de verre*）、あるいは王子の誕生に居合わせ（『巻毛のリケ』*Riquet à la houppe*）、「名づけ親」になるために招待される（『眠れる森の美女』）。みな人の運命のはじまりに、転機において登場し、役目を果たして去っていくのみである。

情景描写 情景描写というならば、妖精物語の女王といわれるドーノワ夫人の饒舌にかなう作家はいない。『白い猫』*La chatte blanche*

(1698)²⁹⁾の主人公の王子が魔法の城にはいって行く場面はつぎのようなものだ。王子は森の暗闇のなかに見いだした光の方に歩いていく。そこにあったのは「想像しうるもっともすばらしい」城の「黄金の扉」だった。それは「紅榴石で装飾され、そこから発する強い透明な光が四方を明るく照らし」ている。「ダイヤモンドの鎖につながれたノロシカの足が一本」あり、それをひっぱると、鈴がなる。「その音色からそれが金か銀でできている」のだとわかる。ドーノワ夫人の描写にあふれる宝石、目も眩む輝き、不思議さは王子ばかりでなく読者も圧倒する。こうした列挙は、ペローには見られない。『眠れる森の美女』で王子が森のなかの城に入っていくと、その中庭には「死の影がいたるところにあらわれ」ぞっとするほどの静けさがあり、「死んだように見える人間や動物のからだがあちこちに横たわっている」。けれども「王子さまは、守衛たちの吹き出もののある鼻や赤ら顔を見て、じつは眠っているだけなのだと気づく」。守衛たちはずらりと整列し「火縄銃を肩にかついだまま、おおいびきをかいている」。そして「あるものは立ったまま、またあるものは座ったまま、ひとりのこらず眠っている」貴族や貴婦人のあいだを抜け、ついに美女の眠る金色の部屋に到達する。描写は現実的である。最初に述べられる死のイメージはこの城をつつむ百年の長い眠りを象徴的に示している。しかしはじめは死体のような「人間や動物のからだ」から、つぎに「吹き出もののある鼻や赤ら顔」へ、そして「おおいびきをかいている」守衛たちとわずかずつ状態を変えて示される城のひとびとの様子によって、ペローはだんだんとそこにいる人間たちを死から目覚めさせ、血をかよわせるのである。すでに美女が目覚める前に、王子が城へ足を踏み入れたときから、城そのものも長い眠りから覚めようとしているその時間的な経過を描写はあらわしているのである。ドーノワ夫人が魔法の城をひたすらあやしい情景として描き出すために贅沢に言葉を重ねているのとは対蹠的な表現術がここにはある。

語りの構造　ドーノワ夫人の『白い猫』の王子はこの城で会った白い猫の貴婦人に助けられて難題を解き、最後に魔法が解けてもとの姿にもどった白い猫（じつは王女だった）と結婚する。この作品に特徴的なのは、物語のなかでこの貴婦人が悪い妖精の魔法で猫にかえられるまでのいきさつを語る後半の部分である。三人称で語られていたものがここで登場人物の一人称になり、さらにその口を借りて貴婦人の両親の物語が

三人称で語られるという、物語に物語がはめ込まれた入れ子のような構造になっているのである。ペローのお伽噺には少なくともこうした人称の転換はない。そして時間は常に一定方向に流れていくのである。

4. ペローのスタイル

今日わたしたちがペローの散文のお伽噺と呼んでいるテキストは1697年にバルバン書店から出版されたものである。本来、テキストの検証は作者の肉筆原稿、初出、再版、また自筆による書き込みを照合しつつおこなわれなければならないが、ペローの場合、散文のお伽噺の自筆原稿は残されておらず、1952年にニースで発見され、現在アメリカのピアポント・モーガン図書館に所蔵されている手書き写本のみが比較の対象となりうる。その実物は簡単に見ることはできないのだが、1989年にソリアーノが校訂したペローの作品集 *Contes* には、写本におけるヴェルシオンが網羅されているので、のぞみうる最良の資料ではないが、両者を比較することは可能である。さて、1697年にバルバン書店から刊行されたお伽噺集にはマドモワゼルに宛てた献辞と『眠れる森の美女』『赤頭巾ちゃん』 *Le petit chapron rouge* 『青ひげ』 *La barbe bleue* 『猫先生または長靴をはいた猫』 *Le maistre chat, ou le chat botte* 『妖精たち』『サンドリヨンまたは小さなガラスの靴』『巻毛のリケ』『親指小僧』の8編が収録されているのだが、写本に書かれているのは、献辞と97年版前半の5編である。それらはいずれも97年の決定稿へ移行する前に、かなりの書き直しが施された。ことにいちばんおしまい『妖精たち』は97年初版ではほぼ全面的に書き換えられている。お伽噺にはそれぞれモラリテがついているが、これが95年には6行以下であり、初版に見られるもうひとつのモラリテはない。つまりこの写本では作品がまだ推敲の段階にあって、未完成なのである。したがって、わたしたちはこれを初版と比較することにより、ペローがテキストを仕上げる段階でどのような配慮をしたか、ある程度推測することができるだろう。

テキストの改変 95年の写本の第一の特徴は、口頭の語りが明確に残されている点である。そのあきらかな痕跡は『赤頭巾ちゃん』にある余白の書き込みである。おばあさんに化けた狼と主人公の問答の最後、「それはおまえを食べるためさ、いい子や」という狼の言葉のわきに、「こ

の言葉は子どもを怖がらせるために、あたかも狼がその子を食べようとしているように、大きい声でいいます³⁰⁾と書かれている。これは芝居の台本でいえば、ト書きに当たるものであろう。だが、この書き込みは、97年の初版では削られている。またこの物語のモラリテもはじめは6行しかなかった。

「ごらんのように、年端のいかない子どもたち、なかでも美しく、すがたのよい、かわいらしい娘たちは、誰にでも耳をかしたりすると、ひどい目にあい、狼に食べられてしまう娘さんがおおぜいいたとしても、それは不思議なことではないのがおわかりでしょう³¹⁾」

それが97年になると、さらに長くなる。

「狼といっても、みなおなじというわけではありません。なかにはぬけめのない性質で、もの静かで嫌味がなく、怒ったりせず、人なれていて、愛想がよく、やさしげで、若いお嬢さまがたのあとをつけ、家のなかまで、寝室のなかまで入ってきてしまうのもいるのです。いやはや！ ご存じでしょうが、こうしたさもやさしげな狼こそ、あらゆる狼のなかで、いちばんあぶないのですよ」

モラリテの改変 狼はこのころまだ森に出没していて、現実には被害にあう危険があった。赤頭巾の話にはそうした実際の恐怖で子どもを震えあがらせ、現実社会に潜む危険性を教え込む意味があった³²⁾。けれどもこのモラリテでペローはあきらかにそれを「寝室のなかまで入りこむ」誘惑者とみなしている。危険な狼への注意を喚起すると見せかけて、「わたしだけはだいじょうぶ」とおもっている若いお嬢さん方からかい、人生経験に富んだご夫人方の含み笑いを誘い、彼女らを取り巻く雅なオオカミたちに冷汗をかかせていたのではないか。少なくとも『赤頭巾ちゃん』は子どもに語るか、あるいは読み聞かせるものから、この書き換えとモラリテの追加によって、社交界向けに化粧なおしされたといえるだろう。

ペローの散文のお伽噺につけられたモラリテは『親指小僧』をのぞき、全部女性を対象にしている。そして写本で6行に抑えられていたモラリ

テは97年でさらに長く、あるいはもうひとつの教訓が書きくわえられ、それによってどれもみな滑稽さと、風刺の度合いを強めているのである。けれどもこうしたモラルテは一種の女性に対する媚であり、めくばせであって、これに目くじらをたてた人はまずあるまい。むしろくすりと笑ったり、自分以外の別の人を思い浮かべて、うなずいたりしていたのではないか。ペローの筆致から、それは宮廷やサロンの読者を念頭においてじゅうぶんに計算された配慮だったことがうかがえるのである。

文体の修正 97年の初版において書き換えられたのは、おもに文体であった。そしてそれは語り口調から洗練された散文への転換である。写本の『青ひげ』にはつぎのような一節がある。青ひげが妻を殺そうとして、そこへかけつけた兄弟に返り討ちにあう場面である。

「(deux Cavaliers) coururent doit* à la Barbe-Bleue en criant de toute leur force ; arrête malheureux arrête. La Barbe-Bleue qui reconnut que c'était les frères de sa femme (.....)」(95年)³³⁾

「(deux Cavaliers) coururent droit à la Barbe-Bleue. Il reconnut que c'était les frères de sa femme (.....)」(97年)

まず、en criant de toute leur force 「力一杯さげびながら」という情景描写、つづいてそのときの arrête malheureux arrête 「やめろ、この悪党め、やめろ」というせりふが削除されている。二度目の Barbe-bleue は代名詞の il で受けている。

これらは語りのテクニクである、ひとり芝居のような場面の再現を、文章に置き換えるためになされた典型的な修正であろう。おなじ言葉の繰り返しをさけることによって、文体はより軽快になる。同様の書き換えは97年で全文をほぼ書き換えた『妖精たち』にはひじょうに多い³⁴⁾。97年初版での削除訂正はこうした語り口調から、文章を整えるためのものがほとんどである。こうして今日わたしたちはあの明快で整然としたペローの散文でお伽噺を読むことができるのである。

初版の刊行に際して、ペローは95年の写本では本文に意識的に残されていた語りの口調を排し、散文として完成した。そして、本文の内容はそのままにしておいて、モラルテを大幅に加筆し、宮廷サロンの女性読者に喜ばれるように書き直した。以上の検証から、この二点は確認され

るのではないかとおもう。

語りの模倣 だが、注意深く観察すると、ペローはこのようにして完成したテキストのなかに、じつは巧妙に語りのテクニクを忍びこませているのである。そのひとつは古語や俗語の使用である。たとえば何杯も飲むという表現に使われている *coup* (『猫先生または長靴をはいた猫』 *Le roi lui dit, après avoir bu cinq ou six coups.* 『親指小僧』 *Il but une douzaine de coups plus qu'à ordinaire.*), 匂いを嗅ぎつける *halener* (『眠れる森の美女』 *Un soir qu'elle rodait a son ordinaire dans les cours et basse-cours du château pour y halener quelque viande fraîche.*), 階段の段々をあらわす *montée* (s) (『サンドリヨン』 *C'était elle (Cendrillon) qui nettoyait la vaisselle et les montées.*), 日の光にほこりが浮いてみえるようすをあらわした *poudroyer* (『青ひげ』 *Je ne vois rien que le soleil qui poudroie.*), 草がおいしげる *verdroyer* (『眠れる森の美女』 *Et, l'herbe qui verdroie.*)³⁵⁾。 *poudroyer*, *verdroyer* はラ・ブリュイエールが『人さまごま』 *Les caractères*³⁶⁾ でいまはもう使われなくなったと嘆く単語のなかに含まれている。こうした古い言葉は郷愁を呼び、俗語は親しみを覚えさせる。

またペローは語りのテクニクであるおなじ言葉の繰り返しを、文体が散漫にならないかぎり、じつは残しているのである。『赤頭巾ちゃん』は750語あまりの文章に赤頭巾ちゃん *le petit chaperon rouge* という言葉が11回、タイトルも含めて12回繰り返される。

そしてまた『赤頭巾ちゃん』のおばあさんがいう「とってをお引き、掛け金がはずれるからね」 *Tire la chevillette, la bobinette cherra.* という語感の口当たりのよさも、口承からそのまま引いたものであろう。

そしてまた、おそらく語り手なら声色を使ったであろう狼のせりふには、括弧つきで「と狼は女の子の声をまねていったのでした」とひそかに書き添えられているのである。

ペローははじめ語り口調のままにお伽噺を書いた。だが、新旧論争における近代派の先鋒として、古代派に対しフランス語の散文の美しさを擁護する目的でより洗練された文体に練り直した。しかしペローはお伽噺の魅力がその素朴な語り口にあることを知っていたので、文体を壊さないかぎり、それを残そうとしたのである。そして古い言葉をとこところにふりまき、懐かしい昔話の面影を纏わせた。そうしておいて自分はその語り口の背後に隠れ、あたかも鶯鳥おばさんが語っているかに見

せかけて、テキストに語らせたのである。ルイ・マランは散文のお伽噺集について、暖炉の前で女性を囲んで昔話を聴く子どもたちが描かれた扉絵のあざとい分析でペローのこの企みを見抜いている³⁷⁾。この作品の著者は匿名の仮面をかぶり、かぶっていることをその文体でひそかに主張しているのである。

むすびにかえて

ペローは、あたかも鶯鳥おばさんが語っているかに見せながら、自分はテキストのうしろにすがたを消した。それによってペローは民俗学的伝承の再話ではないにしても、いつのまにか人々にあらたな伝承としてうけいられ、新しい読者として子どもたちをむかえる。一方、他の妖精物語の作者は自分の声で語ることにいっそうの魅力を覚え、むしろ「小説」に近づく方向へむかった。民間伝承から生まれ、17世紀末に宮廷やサロンで愛好された妖精物語は、この時期に起きた受容の変化とともに大きくふたつの流れに分岐し、一方は子どものための文学に、もう一方は幻想文学のなかに注ぎ込んでいくのである。

註

- 1) Mme de Sévigné, *Lettres*, Gallimard, Paris, 1974.
- 2) conte には、その内容によってさまざまな訳語が与えられている。本論においては、リトレの辞書が、用例として、*Les contes de fées*, *Les contes de Perrault* と挙げている。「不思議な冒険などの話、人を楽しませる目的でつくられる」にもとづき、「超自然的出来事を含む、短い物語」と理解し、「お伽噺」と訳す。便宜上、*Les contes de fées* には「妖精物語」という訳語をあてることにする。
- 3) 原文テキストとしては、クロード・バルバン書店1697年第二版の復元本 *Contes de Perrault*, Slatkine reprints, Genève, 1980. ともっとも新しい校訂本である Marc Soriano, *Charles Perrault Contes*, Flammarion, 1989. (以下ソリアーノ版と略させていただく) を使用する。なお邦訳は新倉朗子訳『完訳ペロー童話集』岩波書店1982年と最新の完訳である巖谷國士訳『完訳ペロー昔話集、眠れる森の美女』講談社1992年を参照させていただいた。
- 4) La Fontaine, *Fables et contes*, Gallimard, 1954, Paris, p. 185.

Pléiade 版の註は、ラ・フォンテーヌの寓話とおなじ時期にモリエールの芝居『気で病む男』*Le Malade imaginaire* (acte II, scène VIII)に「ろばの皮」の話をしてあげましょうか」というせりふがあることを指摘している。もちろんここでいう「ろばの皮」はペローの作品が出版されていないので民間に流布している民話のことである。

- 5) Mary Elizabeth Storer, *La mode des contes de fées (1685—1700)*, Slatkin reprints, Genève, 1972, p. 14.
- 6) Mme de Sévigné, *op. cit.* Pléiade 版では mitonner は二箇所ともイタリックになっているが, Les Grands écrivains, Paris, 1864. では最初だけがイタリックになっている。自筆原稿は未確認。
- 7) Mme de Sévigné, *op. cit.* 1677年7月23日, 1685年8月8日, 1690日2月8日の手紙を参照。
- 8) Mme de Sévigné, *op. cit.*
- 9) Gilbert Rouger, *Contes de Perrault*, Garnier, Paris, 1967, p. XII-XV.
- 10) Storer, *op. cit.* pp. 43—60.
- 11) *Ibid.* pp. 42—45.
- 12) *Ibid.* pp. 261—278.
- 13) ペローの年譜は, Gilbert Rouger, *op. cit.* pp. LV-LXI. 詳しくは Marc Soriano, *Le Dossier Perrault*, Hachette, Paris, 1972. を参照。
- 14) この『回想録』は生前に出版されず, 1759年以降, 3人の校訂者の手をへて何度か出版されているが, いずれも改竄され, ペローの記述そのものではなかった。本論では1909年にはじめて完全なかたちで出版されたポール・ボヌフォンの校訂本を参照している。Paul Bonnefon, *Memoires de ma vie par Charles Perrault*, Libraire Renouard, Paris, 1909. (以下本論註においては MEM と略させていただくことにする) なお執筆時期については文中に「こうしてこれを書いている1702年にも」という記述があるが, いつ書きはじめたかは不明。ルージェの年譜では1699年, ソリアーノは1701年としている。記述はおもに官僚時代に宮廷で体験したことであり, 最後の20年間については語られていない。
- 15) Marc Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1968, p. 257. ソリアーノはとくにプレシオジテとの関係に注目し, 綿密な対照を試みている。また17世紀のサロンといっても, フロンドの乱の前後では様相がちがっているし, また女主人の好みやそこに入り出す人々によってさまざまであった。サロンについて詳しくは川田靖子『17世紀フランスのサロン』大修館書店, 1990年,

を参照のこと。

- 16) MEM, p. 134.
- 17) ソリアーノ版 p. 181.
- 18) Gilbert Rouger, *op. cit.* pp. 237—238. ストレールはレリティエ嬢をペローの「霊的な子ども」と呼び、ペロー家と彼女の緊密な結びつきを強調している。Mary Elizabeth Storer, *op. cit.*
- 19) MEM, p. 134. ボヌフォンの註によれば、ペローはこの家で生涯を終えた。
- 20) Gilbert Rouger, *op. cit.* pp. LV-LXI.
- 21) 新旧論争については、Hubert Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France*, 1914. Slatkine reprints, 1968. Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, 1965, t. 5.
- 22) MEM, p. 137.
- 23) *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Slatkine reprints, Genève, 1979, pp. 125, 234. および関連箇所としては pp. 126, 128, 227, 234.
- 24) ソリアーノ版 p. 214.
- 25) Gilbert Rouger, *op. cit.* pp. 239—265.
- 26) ソリアーノ版 pp. 267—271. この物語の題名を以前拙稿『青ひげの城』では『仙女たち』と訳したが、最近の傾向では『妖精たち』とするようなので（巖谷國士訳参照）それにならうものとする。
- 27) Tourbillon in *Les cabinet des fées*, Philippe, Picquier, 1988, t. 2, p. 39—53.
- 28) ソリアーノ版 p. 243—253.
- 29) *La Chatte blanche* in *Les cabinet des fées*, Philippe Picquier, 1988, t. 1, pp. 19—56.
- 30) ソリアーノ版 p. 256.
- 31) *Ibid.*, p. 256. 削除訂正を受ける前の文章はソリアーノ版 同ページ下に記されているので、以下煩雑になるのをさけるため、95年の写本からの引用部分のみ註にページ数をあげておく。
- 32) 『赤頭巾ちゃん』の民間伝承やその現実的な教訓性については、Marc Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1968, chap. IX. および Paul Delare, *Les contes populaires français*, Maisonneuve et Larose, t. 1, 1985, pp. 373—385. を参照。
- 33) ソリアーノ版 p. 261. この doit は95年の写本でじっさい書かれているままにソリアーノが引き写しているのか、あるいは単純な誤植で r が

ぬけ落ちているのであろう。

- 34) *Ibid.*, p. 272.
- 35) *Ibid.*, pp. 406—525.
- 36) La Bruyère, *Les caractères*, Le livre de poche, 1973, p. 410.
- 37) Louis Marin, Préface-image, Le frontispice des Contes-de-Perrault in *Europe* n° 739/740, 1990. この扉絵は95年写本では手書きで、97年初版では版画でつけられている。ソリアーノによれば、これはペローの手による絵だという。ソリアーノ版の図版参照。

〔付記〕 このつたない小文を山田爵先生ご夫妻にお贈りすることができましたら、これ以上のよろこびはありません。先生からいただいたものの大きさにくらべれば、あまりにささやかなものでございますが、そのご恩に対するわたくしの言葉につくせぬ気持ちをこのようなかたちでお届けしたら、おふたりは笑ってお受けくださいますでしょうか……。