

メールヒェンの形式意志について

Über den Formwillen des Märchens

塩 谷 透

様式の源としての形式意志

メールヒェン研究者のマックス・リューティ (Max Lüthi) は、口頭伝承に基づくメールヒェン (Volksmärchen) にはそれを語るための一定の様式があり、その様式で語られるものだけがメールヒェンであるとして、その様式を解明することを研究の目標とした。この様式の解明は、それ自体を目的とするだけではない。それを通して、単純で素朴な物語と見なされがちなメールヒェンが、ひとつの芸術作品として評価されるべきものであることを実証することをも目指していたのである。つまり、メールヒェンは単に素朴な民衆の稚拙な語りにふさわしい物語ではなく、一貫した様式に則って語られるものであり、そしてその様式を構成する各要素が整合性を持つことを明らかにすることで、メールヒェンに芸術作品としての資格を認めさせようと試みたのである。

そのさい、そのような一貫した様式を生み出す源をリューティはメールヒェンの「形式意志」と名づける。メールヒェンの素朴で幼稚と見える語り方は、それを語り伝えてきた民衆の物語る点での無能力 (Unvermögen) の産物ではなく、「きわめて明白で確固としたメールヒェンの形式意志」(dem sehr entschiedenen und sicheren Formwillen des Märchens)⁽¹⁾に由来するものであるとするのである。

しかし、メールヒェンが「意志」を持つとは、文芸のひとつのジャンルであるものを擬人化することになり、リューティの様式論の中核的な概念でありながら、当惑させられる表現である。リューティは、この点について詳細な説明をすることはなかったが、彼がこの表現によって示そうとしたものについて推測すると、次の二つの可能性が考えられる。

- 1) 語り手は、メールヒェンにかく語らなければならないという意識によって自らの語りに制約を課し、選ばうと思えば選ぶこともできる他の語り方を選ばないのである。つまり形式意志とはメールヒェンの語り手の意識のなかに存在する規範である。
- 2) 形式意志とは、口頭伝承に基づく語りが必然的に持つことになる特性である。つまり書きとめられることなく、伝承者の記憶の中にだけ保管され、そこから次の伝承者に受け継がれていく口承の物語は、そのありようによって一定の制約を課せられ、書承のものとは異なった様式を持たざるをえない。このような様式を生み出すメールヒェン伝承の条件を形式意志と擬人化して呼んだのである。

リューティの挙げるメールヒェンの様式のなかには、後者に由来すると解釈されるべきものもあるが、ことばの本来の意味を尊重するのであれば、そのようなジャンルとして必然的な条件を意志と呼ぶことは適切ではない。意志と名づける以上、それは主体的に選択

(1) Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen, Tübingen und Basel 1947, 24ページ。

されるものであるべきである。そこで、そのような1の意味でのメールヒェンの形式意志を抽出しようとするとき、メールヒェンの様式のうちで2のような解釈で説明できないものを選び出すという手法が考えられる。つまりメールヒェンの様式から、ジャンルの特性によって強制されていると想定されるものを取り除くことで、メールヒェンの語り手によって主体的に選択されているものを選び出すのである。

もちろん、これによって純粋に1の意味での形式意志だけが残るという仮定には保留をつけねばならない。なぜなら、1と2が重なっている可能性を排除することはできないからである。その場合、1の意味での形式意志までも排除されてしまうおそれが残る。しかし、このような保留はつくにしろ、この手法によってリューティがメールヒェンの形式意志と想定したものをある程度までは抽出することは可能である。

次に問題となるのは2に相当するものをいかにして確定するかということである。ここでは、ウォルター・J・オング (Walter J. Ong) が『声の文化と文字の文化』⁽²⁾で展開した考察の結果をこれにあてることにする。オングはこの著作で、文字を書くことによる影響を一切受けていない声の文化を「一次的な声の文化」(primary oral culture)と呼び、そのような世界における認識・思考・記憶のありようと、それに基づく表現の特性を推定し、それが「文字を書くこと」によっていかに影響を受けてきたかについて論じている。小論では、オングによって、一次的な声の文化の思考と表現の特性とされたものをリューティの様式概念と対比させることで、1の意味での形式意志を取り出すことを試みる。

なおオングの議論は、たんに一次的な声の文化のなかでの記憶とその伝達だけではなく、そのような世界の中で生きている人の認識や思考にも考察は及んでいる。著者はこれをあわせて「心理学」という表現を用いているように、世界の認識とその表現は不可分の関係にある。しかしメールヒェンについては、それが発生した時代も確定されていなければ、その成立の事情についても不明である。つまり、一般に想定されているように、メールヒェンは特定の作者を持たず、民間で自然に形作られたものなのか、「民衆はメールヒェンの運搬者であり養育者であるが創作者ではない」⁽³⁾とリューティが想定するように、元来は特定の作者を持つものなのか不明である。そのためオングがホメロスなどについて論じたようには、一次的な声の文化がメールヒェンの原初の形の成立に関与しているとただちに断定することはできない。

しかし、仮にメールヒェンの成立にまつわる事情が後者のようなものであり、その制作者が書く能力を身につけていたとしても、メールヒェンの様式のうちに声の文化に由来するものを求めることは不当ではない。なぜならメールヒェンの原初の形がいかなるものであれ、それを現在の形に調えた「養育者」は代々の伝承者たちであったからである。メールヒェンにおいては他の文学的な制作物とは異なり、そもそも原初の形を知ることはできない以上、原初の形が最も正統的なもので、後からそれに加えられた変更は不当で、排除されるべきものとはならないのである。つまりメールヒェンでは伝承の過程での変形は創造と区別することはできないのであり、したがって伝承者たちの意識がメールヒェンの様

(2) Ong, Walter J.: *Orality and Literacy*, London und New York 1982。引用に際しては『声の文化と文字の文化』桜井直文、林正寛、粕谷啓介(訳)藤原書店 1991年、を利用した。

(3) *Das europäische Volksmärchen*, 177ページ。

式の確立に参加していることは否定できないのである。そしてオングが認めるように、「書くことが、思考過程にまで影響をおよぼすには、書くことが、個人個人のうちに内面化されていなくてはならない」⁽⁴⁾のであり、また子供にメールヒェンを語るときのように「文字文化のなかでもことばが声として機能している場がなお存在しているところでは、おなじような記憶術ないしは認識のエコノミーが優勢になる」⁽⁵⁾のであるから、メールヒェンの誕生が文字の文化が成立した後の時代であっても、その誕生と成長にさまざまな形で関わった者たち自身が、文字の文化の中で生きているのでなければ、その産物は一次的な声の文化の産物と見なすことができるのである⁽⁶⁾。

声の文化に由来する表現の特性

オングが書くことの影響を受けていない一次的な声の文化の産物の特性について述べているのは『声の文化と文字の文化』の主として第三章と第六章である。ここでは第三章「声の文化の心理学」で挙げられている特性と、リュートイの様式概念がどの程度まで対応関係にあるのかを検証する。第三章のなかでも特に「声の文化にもとづく思考と表現のさらなる特徴」と題されている部分がこの比較にとって重要である。以下、そこでオングが列挙している特徴に沿ってリュートイの様式概念との異同を検討する。

(i) 「累加的 (additive) であり、従属的 (subordinative) ではない」

これはオングによれば、導入の役割をする「そして」(and)が多く使われることに表れているという。つまり and, when, then, thus, while などを使い分けることは、「分析的で推論的な従属関係という、書かれたものに特徴的」なことなのである。なぜなら書かれたものの場合、その理解に役立つのは書かれたものそれだけであり、口頭の伝達の場合のような、理解を助けるコンテキストが欠如しているからである。

「そして」を多用し、従属文が少ないことはそのままメールヒェンの語り口にも当てはまる。リュートイも「ことば、文、エピソードの単純な羅列もまた、語り手の素質と、口頭での語りからくる必要の結果である。メールヒェンの語り手はほとんどの場合、付加的 (additiv) に語り、従属的 (subordinierend) には語らない」⁽⁷⁾と用語もほとんど同じものを用いて述べている。

例として、グリム兄弟の『家庭と子供のメールヒェン集』(Kinder- und Hausmärchen)の第一話「蛙の王」(Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich) KHM1の最初の段落を取り上げ、口承の語り口を比較的多く残している初版とヴィルヘルム・グリムによって大幅に加筆された第七版を比較する。ただし、最初の段落という区切り方はまったく便宜的なもので、内容も完全に一致するわけではない⁽⁸⁾。

最初の段落は初版では83語、第七版は114語からなり、初版では und は6回、第七版では5回使われている。どちらもかなりの頻度で und が使われているという点では大差な

(4) Orality and Literacy, 122ページ。

(5) ibid, 69ページ。

(6) 以下で扱うメールヒェンは原則として Zaubermärchen (魔法メールヒェン) に限定する。

(7) Lüthi, Max: Volksmärchen als Dichtund, Düsseldorf und Köln 1975, 54ページ。

(8) Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. 初版は Göttingen 1996, 第7版は Stuttgart 1980を使用。

い。大きく違うのは、主文と従属文の割合である。初版は13の文から、第七版は17の文から成り立っている。初版ではその13のすべてが主文であるのに対して、第七版では主文が10で、従属文が7となる。従属接続詞で導かれる従属文のなかに、関係代名詞で導かれる従属文が挟まる構文も一個所で現れる。この例でも口頭伝承のメールヒェンに近いものは従属関係を表わす構文が使われないことが窺える。(なお初版では rollte und rollte と同じ動詞を und でつないでいる個所があるが、これはその動作の強調と理解し、ひとつと数えた。)

結局、この累加的という傾向は、リューティも「語り手の素質と口頭での語りの必要の結果」と認めるように、声の文化に由来するものである。

(ii) 「累積的 (aggregative) であり、分析的 (analytic) ではない」

累積的とは記憶の便宜のために用いられるもので、思考と表現の構成要素がひとまとまりになっていることをいう。例えばある名詞は必ずある形容句を伴うなどのことである。つまり「王女」はつねに「美しい王女」、「兵士」はつねに「勇敢な兵士」と語られるのである。この形容句と名詞を切り離すこと、つまり「書くというシステムなしに、思考を分解する、つまり分析するということは、きわめて危険の大きい作業である」ことになる。ここでの危険とは記憶から失われてしまうことである。

メールヒェンの王女もしばしば「美しい」という形容詞を伴う。これについてリューティは、メールヒェンでは対象はその名を挙げるだけで、詳しい描写を行わず、名詞に形容詞が添えられる場合でもひとつだけであるのが普通であるとして、これを「名前を挙げるだけの描写法」(Technik der bloßen Benennung) と名づけ、これをメールヒェンの描写欲の欠如の表れとみなす。これがリューティの形式意志の発現なのか、オングの記憶の便宜のためのものなのかはこれだけでは判断できない。しかし、形容詞と名詞に分けられていない名称に注目してみると、いつも決まった名称が使われることが多い。「蛙の王」の例では、主人公の王女はつねに「王の娘」Königstochter と呼ばれる。初版ではメールヒェン全体で13回使われ、人称代名詞を除けば他の言い方はされない。第七版でも最初に「王の子」Königskind という言い方がされているのを除けば、同じく13回である。

名詞に形容詞が添えられている例として、最後に登場する忠臣ハインリッヒについては、王子が直接に話しかける1回を除いて、地の文で彼の名が挙げられるときには必ず「忠義な」(treu) という形容詞が添えられている。これは初版では2回、第七版では4回である。しかし、蛙については「嫌らしい」(garstig), 「まぬけな」(einfältig), 「冷たい」(kalt) など各種の形容詞が添えられ、第七版では蛙という語の代わりに「水をパチャパチャするもの」Wasserpatscher という語が一個所で用いられている。

こうしてみると、メールヒェンにおいても必ずしも必要ではない場合でも決まった表現が用いられていることが判明する。つまりオングの説が適合していると思われる。しかし、これはリューティのいう描写欲の欠如を形式意志の反映としては認めないことには直結しない。なぜなら、描写欲の欠如とみなされる例は、ここで取り上げた人間や生き物の名以外のところでも見出されるからである。たとえば、物語の最初の舞台である泉について、それが最初に言及されるときには「涼しげな」(kühl) という形容詞がついているが、二度目に言及されるときにはもう形容詞はついていない。これと同様に、最初に登場すると

きには、ひとつ、あるいは少数の形容詞が添えられているものが二度目からは形容詞なしで「名前を挙げるだけ」の場合が多い。

(iii) 「冗長 (redundant) ないし『多弁的 (copious)』」

前に述べられたことを簡単に確認することのできるテキストというものを知らない文化においては、話し手と聞き手が話の本筋からはずれないように、直前に言われたことをくりかえす傾向がある。これはまた一部を聞き逃した聞き手にとっても、また話しながら内容を組み立てている話し手にとっても好都合である。

この傾向はメールヒェンでも部分的に見られる。例えば「蛙の王」で、王女が金のまりを拾ってきてくれるなら「着物、真珠や宝石、かぶっている金の王冠」(meine Kleider, meine Perlen und Edelsteine, auch noch die goldene Krone, die ich trage)でも何でも与えようと蛙に約束するときに言ったことばを受けて、蛙が「着物も、真珠や宝石も、金の王冠もほしくはない」(deine Kleider, deine Perlen und Edelsteine, und deine goldene Krone, die mag ich nicht)と答える際にほぼ同じことばを同じ順序でくりかえす。

また「白雪姫」(Sneewittchen) KHM53では、妃が鏡に誰がこの国で一番美しいかを七回尋ねるが、そのつど“Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die schönste im ganzen Land?”ということばがそっくりくりかえされる。

同じ行動がくりかえされる場合、それは原則としておなじことばで語られることについては、リューティもオングと同様に、文字通りのくりかえしは語り手に「よりどころ」を与える、つまり記憶の便宜となることを認める。また「聞き手は読者のようにページを戻って読むことはできないのだから、記憶の支え、あるいは体験の更新、体験の強化である」⁽⁹⁾と、これが聞き手にとっても有用であるとして、声の文化に由来することを認める。しかしメールヒェンにおいてのくりかえしの効果はそれだけにとどまらないとする。「メールヒェンの語り手はたいてい、変化を与えるためにことばを入れかえることをさける。——それは無能力ゆえにではなく、様式上の要求からそうする」⁽¹⁰⁾であり、この「固定した逐語的反復」をメールヒェンの抽象的様式の一要素とみなしている。

たしかにメールヒェンにおける冗長さはオングが叙事詩などについて想定した記憶の確認という理由だけでは説明しきれないものがある。メールヒェンでくりかえされる個所は必ずしも正確に記憶していて、間違いなくくりかえさなければ、話の展開に致命的な影響をおよぼすものではないからである。またリューティもメールヒェンでは「内容的に反復への傾向と変化をつける傾向とがたがいに優劣をきそいあっているのだから、公式化という点でも相対立する傾向がはたらく」⁽¹¹⁾と認めているように、一定の表現がつねに正確にくりかえされるわけではない。

メールヒェンでは、しばしばひとつの行為が三度くり返されることがあるが、その場合、最初のは中程度の長さで、二度目のものはもっとも短く、そして三度目のものがいちばん詳しく物語られる傾向があることは小澤俊夫によって指摘されている。小澤はこれに

(9) Volksmärchen als Dichtung, 91ページ。

(10) Das europäische Volksmärchen, 33ページ。

(11) ibid, 47ページ。

バーフォーム (Barform) という音楽用語あて(12)。このことが暗示するように、メールヒェンにおける冗長なくりかえしは記憶のためのものよりも、音楽的な効果を目指すものであるように思われる。

メールヒェンの語りではすでに知っている内容であっても、聞き手はそれを何度も聞くことをいとわない。むしろ好んでくりかえし聞く。ここでは語る行為は情報の伝達を目的とするものではないからである。ここでの物語を聞くという行為は川田順造が指摘するように、むしろ音楽の聴取に比べられるような性質を持つのである(13)。メールヒェンにおけるくりかえしは、それによって物語のなかに一定のリズム感を生み出すものとして用いられていると思われる。白雪姫の王妃の問いは、その内容が問題である以上に、それによって物語に区切りを生み出し、行為のくりかえしとともに行為の変奏を導入する効果を持つのである。リューティが「一定の間隔をおいて一語たがわずくりかえされる文章は構成的な機能を持つ。一定のリズムを持って反復的に現れる装飾音のように、そのくりかえされる文章は、物語の相対応する部分のなかに正確に設定されたところでくりかえし響いてくる」(14)というとき、くりかえしの持つ音楽的な効果を認めているようである。また別の個所ではくりかえしがもたらす効果と喜びを音楽の中に見出している(15)。メールヒェンの語りは旋律を伴うことはなく、また特定の個所を除いて韻律を持つものではないので、厳密なくりかえしが必要とはされないかわりに、語り自体によって一定のリズム感をつくりだす必要があったのである。

このようにメールヒェンの冗長さはオングの言う一次的な声の文化に由来するものとは異なる性質と機能をも持っているのである。

(iv) 「保守的ないしは伝統主義的」

オングによれば「一次的な声の文化のなかで概念化された知識は声に出してくりかえしていないと、すぐに消えてしまう。だから、ことばがもっぱら声として機能している社会は、何年もかけて根気よく習得したことを、たいへんなエネルギーを投入して、何度もくりかえし口に出して言っていないなくてはならない。その結果、精神はきわめて伝統主義的で保守的な構えをとることになる」。その結果、そのような社会での物語りには新しい話の筋を作り出すという形での創造性は要求されないのである。

メールヒェンにおいては、ひとつの物語を記憶するのにそれほどの期間を必要とはしないが、このような傾向があることは確かである。それを裏付けるものとして「行き止まりのモチーフ」(blinded Motiv) の存在が挙げられる。これは物語の中の行為で、後になってもまったく意味を持たないものことである。例えば、援助者から贈られた呪具が使われることのないまま物語が終わるようなことである。このような物語の展開の上で無意味な行為が削除されることもなく残っていることに、意味の分からないことでも保存しておくとする、メールヒェンの語り手の伝統主義的・保守的な意識を窺うことができるのである。

(12) 小澤俊夫『昔話の語法』福音館書店 1999年、292-299ページ。

(13) 川田順造「口頭伝承論」『口頭伝承論』平凡社 2001年

(14) Das europäische Volksmärchen, 33ページ。

(15) Volksmärchen als Dichtund, 96ページ。

(v) 「人間的な生活世界への密着」

「知識を、生活経験から離れたところで構造化する」ためには分析的なカテゴリーが必要であり、それは書くことに依存している。そういう分析のカテゴリーを知らない文化では外的な世界を概念化するために、身近な人間どうしの相互関係になぞえられる。そのような社会では人や土地の名前などをリストにまとめるような伝達手段は存在せず、人や土地の名は、行為と関係づけられて現れるのである。

名称と行為の関係についてはメールヒェンには関わりのないことである。なぜならメールヒェンでは原則として個人を特定するような人名も土地の名も挙げられないからである。しかしメールヒェンでは物語は家族の中で展開することが多い。これはそれ以外の複雑な人間関係を家族関係に投影して表現していると解釈することができる。つまり外的な世界を理解できるものにするために、身近な人間関係になぞらえているのであるという見方である。また、メールヒェンにしばしば王や王の子どもたちが登場するが、これは強大な力や権威を持つ存在、望ましい生活などを具体性を持った人物によって表現していると考えらるなら、この声の文化の特性もメールヒェンに共有されているように見える。しかし王や王妃などは生活世界に密着したのではなく、それらはひとつの象徴として用いられていると解釈するほうが妥当である。

(vi) 「闘技的 (agonistically) なトーン」

声の文化の影響を残している文化では、語りにおいても実際の生活においてもきわめて闘技的である。闘技的であるとは、物語においては登場人物どうしが自分自身の勇ましさを自慢し、ことばで相手をやり込めようとするものである。そのような文化の物語では、物理的な暴力が熱狂的に叙述され、その血なまぐさい描写は映画やテレビを凌ぐものがある。「しかし、そうしたシーンは、ことばで述べられときのほうが、視覚的に示されるときより嫌悪感を感じさせない」のである。

このうちでことばでの闘いということはメールヒェンにはそれほど多くは見当たらない。メールヒェンは何より行動を描くことを主眼とするものだからである。しかし、血なまぐさい描写の多さということについてはメールヒェンにも全面的に適合するものである。グリムのメールヒェンにおける悪人の処罰の残酷さはよく知られている。メールヒェンでは視覚的に示されないだけでなく、生身の人間を感じさせず、人物が紙を切り抜いた人形であるような印象を与える平面的な描写がさらにそれを許容することになるのである。

また、ものごとを二極化する声の文化では、激しく相手を罵倒することとならんで、肯定すべき対象に対しては、くどいまでの賛辞が捧げられる。このような傾向の背後には「善と悪、徳と悪徳、悪人と英雄というように、つよく分極化し格闘しあっている声の文化の世界」が存在するのである。

これはそのままメールヒェンの様式である。メールヒェンの登場人物は社会の両極のいずれかに位置していて、最上層の王の子でなければ、最下層の貧農の末子である。性格は極端に善良であるか、徹底的に邪悪なのであり、かれらの行為の結果がもたらすのは、王位につくという最高の報酬か、厳しすぎるほどの処罰である。リューティはこれらを「極端な対比を好むこと」(Neigung zu extremen Kontrasten) また「白黒画法」(Schwarzweißmalerei) と呼ぶ。そして対比はメールヒェンの極端な造形を好む形式意志

の表出であるとするのだが、メールヒェン以外のジャンルに属するものにも見られる傾向であるので、オングの言うように、声の文化の世界に特有な傾向にすぎないことになる。

(vii) 「感情移入的あるいは参加的であり、客観的に距離をとるのではない」

声の文化において物語の語り手は、そして語り手をとおして聴衆も物語の主人公の英雄と感情移入的に一体化する。そのため語り手は、英雄の行動を物語るときについ一人称で語ってしまうことがあるという。

これはメールヒェンの語りにおいては生じない事態である。ほとんどのメールヒェンは最初に冒頭句、最後に結末句を添えて語られるのであり、これによって物語の虚構性が確認されるので、そのような一体化は成り立たない。しかし、これらの虚構性を強調する冒頭句、結末句が必要とされることは、かつてはメールヒェンの作中人物と一体化しがちな聞き手が存在したことを暗示するのかもしれないという疑いは完全には否定できないのだが。

むしろメールヒェンで一体化が問題になるのは、物語の内部の語り手、つまりナレーターと、その物語を語る現実の人間との間においてである。結末句の機能が聞き手を非現実の世界から日常の世界へと連れ戻すことだけではなく、虚構を事実として語っていたナレーターが現実の人間へと戻ることを聞き手に納得させることにもあったことはハラルト・ヴァインリヒ (Harald Weinrich) の指摘するところである⁽¹⁶⁾。

(viii) 「恒常性維持的 (homeostatic)」

声の文化の社会は「ほとんど現在のなかで生きており、その現在は、もはや現在との関連がなくなった記憶をすてさることによって、均衡状態あるいは恒常性のうちにみずから保っている」という性質を持つ。そのような社会では現在と関連がなくなった過去、あるいは現在では不都合になった過去は簡単に記憶から消えてしまう。しかし語や語句はその意味が変化したり、意味がもはや分からなくなっても比較的長く保持される。これらが用いられている口承の文芸を語ることは現在の生活のなかで生きている活動だからである。

これをメールヒェンについて確認することは困難である。ひとつのメールヒェンが長い時間の間隔を置いて、同じ地域で複数回記録されている例が少ないため材料が不足しているためである。しかし、語句の意味がもはや分からなくなってもそれが保持されることは、メールヒェンの冒頭句や結末句においてはある程度は確認することができる。特に日本の結末句では、語句の意味が不明となっているものが依然として使われていることがある。それとともに意味の分かりにくくなった語句が、元のものに似ていて、かつ意味の通る語句に変えられる例もある。例えば、「一期栄えた」という結末句の「一期」というややなじみのない、字音を用いた語が、響きが似ていて意味の分かる「市が」に、さらには「苺」にまで変化したと思われる例がある。「苺」にまで変化するとそれに続く部分も変えられて「苺ぶら下がった」となり、一応は意味が通るようにされている。オングが他の個所で述べているように「儀礼の言語は日常語にはない永続性をもつ」⁽¹⁷⁾ために、儀礼性を持つ

(16) 塩谷 透「グリムの『子供と家庭のメールヒェン集』の結末句について」『千葉商大紀要 第42巻第3号』

(17) Orality and Literacy, 64ページ。

結末句などは簡単には変わらないのであるが、それでもこのように意味の分からなくなったものが分かるものになるのは「語の意味は、たえず現在から発しているため」なのである。

(ix) 「状況依存的であって、抽象的ではない」

これは「声の文化のなかでは、概念が、状況依存的で操作的な準拠枠において用いられる傾向があり」、それらの準拠枠は生活に密着していて、抽象の度合いがきわめて小さい。オングはアン・エイモリー・パリー (Anne Amory Parry) のホメロスの形容句 *amymōn* についての説を引用する。この語は抽象的な「非のうちどころのない」という意味で使われているのではなく、「戦う覚悟のできている戦士が美しいように、そうした美しさで美しい」ということを意味しているというのである。

これはメールヒェンの様式とはまったく相反する傾向である。リューティにとってメールヒェンの様式をもっとも包括的に表わす概念は「抽象性」(Abstraktheit) なのであり、その下位カテゴリーとして「平面性」(Flächenhaftigkeit) 「孤立性」(Isolation) 「形式性」(Formelhaftigkeit) などがあるとされている。実際、メールヒェンで用いられる形容詞は「美しい」「醜い」あるいは「大きい」「小さい」などの抽象的なもので、美しい王女についても、具体的にどのように美しいかは語られることはないのである。またリューティはある謎かけを扱ったメールヒェンで、「一番甘いものは何か」という謎に対して「蜂蜜」と答える敵対者に対し、主人公は「眠り」と答えて勝利する例を紹介している⁽¹⁸⁾。眠りについて用いられるときの「甘い」という形容詞は、飲食物の味という本来の具体的な意味範疇を離れ、比喩的な意味で使われている。この比喩的な用法を可能にする前提として抽象化が不可欠なのである。

またリューティのいうメールヒェンの孤立性は人やモノを、それが本来属している環境から切り離してしまう。例えば鍋がメールヒェンに現れる場合、炎で煤けたり、汚れたりしているものとは感じられず、それが台所の調理器具であるという性格を失ってしまっている。その点で状況には依存していないことになる。また仕立て屋や粉屋などの、現実的な職業を持つ主人公もいるが、その職業と彼らが行う行為との間には何の関係もない。この状況に依存していないことが、「人物や物が自由に結びつくこと」(Allverbundenheit) を可能にしている。

この孤立性や平面性などの様式をもって描かれる対象は、実在感や個性、時代や土地との結びつきを喪失してしまうことになる。これをリューティは「平面性」あるいは「匿名性」(Anonymität) とも呼ぶが、これによって得られるのは象徴性である。メールヒェンがさまざまに解釈されることを可能にしているはこの匿名性なのである。

オングの『声の文化と文字の文化の』第三章では、これ以外に「英雄的で『重い』人物像と奇怪なすがたの認識的役割」について述べている個所が声の文化に由来する物語の特性を考える際に重要である。これは「声の文化に特有な記憶が効果的に機能するのは、それが、「重い (heavy)」人物を登場させるとき」であることを意味する。つまり特徴的な

(18) Lüthi, Max: Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens, Göttingen 1962, 96ページ。

い性格の人物ではなく、なみはずれていて、英雄的な、そして誰もが知っているような型どおりの人物を登場させることによって物語は記憶に残りやすくなるということである。

声の文化に属する物語の登場人物の性質については第六章でも取り上げられている。ここでは書くことの影響を受けた文化になって始めて登場する「立体的な登場人物 (round character)」と対比されて「平面的な登場人物 (flat character)」と呼ばれているが、これは重い人物と同義とされている。ここでの立体的な登場人物とは、「最初は予見できない行動をとるが、最終的には、複雑な性格構造と複雑な動機づけにおいて一貫して行動しているような」人物像のことで、「深い内面的な動機をもち、なぞめいてはいるが、しかし、一貫したしかたで内面から動かされているような性格」を持つもので、「その動機づけの複雑さと、その内面が時とともに心理的に成長する」のである⁽¹⁹⁾。このような登場人物像と対比される「重い」＝「平面的な」登場人物とは、聞き手・読者にとって意外な振る舞いをする事なく、期待通りに行動という性質を持つ人物像のことである。

ここでオングの用いる「平面的」ということばはリューティの「平面性」を思わせるが、類似するのは用語だけで、このような人物像がメールヒェンに登場することはない。リューティが「図形的登場人物」と名づけたように、メールヒェンの主人公たちはほとんどが内面的にも外面的にも特別の個性を持たない人物であるからである。彼らは型どおりの人物と呼ばれるほどの個性すら持っていない。特別な能力あるいは性格を持つのは笑話的メールヒェン (Schwankmärchen) の登場人物に限られている。メールヒェンの主人公が並外れた存在になるのは、その個性によってではなく、その行為によってである。そして行為とその行為者とのあいだには何の必然的な結びつきも存在していない。つまり、勇敢な人物だから勇敢な行為を行うのではなく、勇敢な行為を行ったものが勇敢な人物になるのであり、メールヒェンでは性格は行動の源泉ではないのである。

しかしオングが「このうえなく無邪気な赤頭巾ちゃん、底知れない悪者のオオカミ。そして、ジャックが登らなければならないのは信じがたいくらい高い豆の木である。このように、人間でないものでも、英雄的な次元を獲得する」と述べるときのように、「英雄的」ということばをかなり拡大して用いる場合、それはメールヒェンの「極端な対比」という様式に該当することになる。つまり、オングがここで挙げる声の文化の特性は、ものごとの程度という点ではメールヒェンにも当てはまるが、人物の造形という点では該当しない。しかしオングは登場人物の描かれ方について、別の所ではここで述べていることとは少し矛盾するような発言もしている。それは、第五章の「声の文化に特有な言語表現、あるいは、まだ声の文化の影響を残している言語表現が関心を向けているのは、行為であって、事物や情景の視覚的な外見ではない」⁽²⁰⁾という個所である。このように理解するならば、それはそのまま、メールヒェンの登場人物はたんなる「筋の担い手」であり、紙を切り抜いた人形のように平面的にしか描かれたいとするリューティの様式論に一致することになる。

またオングは「いつもきまった数でまとめることも、記憶の助けとなる」として、「テーパーの七勇士」「美の三女神」「運命の三女神」などの例を挙げる。メールヒェンでも三、

(19) Orality and Literacy, 148-150ページ。

(20) ibid, 125ページ。

七、十二、百などの「切りのいい数字」が好んで用いられ、リューティはこれをメールヒェンの抽象的様式の一要素である形式性の表れと評価し、決まった数が好んで使われることに「語り手を安心させるばかりではなく、聞き手をも安心させる」⁽²¹⁾働きを見る。ここでの「語り手を安心させる」とは記憶の助けとなるということである。またオングは、決まった数字を用いることは「たんに記憶の便宜となるということ以外に、(中略)影響をおよぼす力がなにもないというのではない」⁽²²⁾と保留を加えているように、決まった数字の使用は記憶の便宜であるとともに、形式意志の発現と解釈することは可能である。

声の文化における筋 (story line) と登場人物の性格

オングは第六章で、声の文化から文字の文化への移行が言語芸術に与えた影響のなかでも特に物語に与えた影響について考察している。そのなかでメールヒェンに対応物を持つものと持たないものについて以下で検討する。

この章の「声の文化に特有な記憶と話のすじ」という節でオングは活字文化に属するものにとっては当然と思われている、「クライマックスに向ってすすむひとすじのプロット」というものは声の文化では知られていないことを指摘する。そこではまた物語内容の生起の時間的順序と、それを語る際の順序が一致させられねばならないというわけでもない。声の文化での語り方は、「まずある状況を報告し、そのあとしばらくしてから始めて、どうしてそういう状況が生じたかということ、しばしば詳細に説明する」というやり方が普通なのである。しかし、これは一定の効果を目指す語りの技法などではない。声の文化の詩人たちが、聞き手をただちに「ことがらの核心に (in medias res)」つれこんだのは、他の語り方ができなかつたからなのである。なぜなら詩人たちは数多くのエピソードを語りてはいても「書くことなしには、たとえどんなしかたであれ、それらを厳密に時間的な順序で組織することは決してできなかつた」からである。

このようにいきなり「ことがらの核心」から始める語り方はメールヒェンにはまったく異質なものである。メールヒェンにおいてはすべては時間経過に従って物語られる。in medias res の反対の「最初から (ab ovo)」こそがメールヒェンの語り方で、物語の多くは主人公の誕生の時点から、ときにはそれ以前から語り始められるのである。主人公だけに焦点をあわせ、わき道にそれることがなく、着実に前進していく筋の展開の仕方をリューティは「幅の狭い、明確な筋」(schmale und entschiedene Handlungsline)としてメールヒェンの様式のひとつに挙げている。

では、なぜメールヒェンにおいて書くことなしに時間的な秩序に沿った語り方が可能になったのであろうか。その理由として考えられるのは、物語自体の短さである。オングが例として引くようなホメロスの叙事詩などに比べメールヒェンをはるかに短く、登場人物も少なく、何よりもひとつのできごとにあてられる描写が少ない。このような物語内容であれば伝承者たちも書くことなしに全体を秩序だてて語ることは困難ではないだろう。また主人公一人に語りの焦点があわされているメールヒェンの様式も秩序だった語りを容易にする要因である。

(21) Volksmärchen als Dichtund, 57ページ。

(22) Orality and Literacy, 69ページ。

さらに考えられるのはメールヒェンには、物語展開の一定の図式が存在する可能性である。その図式とは例えばウラジミール・プロップ (Vladimir Propp) が想定したようなもののことである。プロップの「形態学」がすべての魔法メールヒェンにどれだけ適合するものかという問題は残るし、またメールヒェンの物語展開の図式がプロップの想定したように、単一なのか、複数のタイプが存在するのかという問題はここでは扱わないが、何らかの図式がメールヒェンの語りに秩序を与えていたことはかなり可能性が高い。

しかしオングの言う、声の文化の詩人たちが長い物語を語る際の「挿話をつみかさねていく」というやりかたはメールヒェンにも用いられていて、それがリュートィの「エピソードの孤立性」生み出している原因であると考えられる。エピソードの孤立性とは、メールヒェンを構成するエピソードは、それぞれがまるでカプセルに包まれているかのように、それ自体で完結していて、エピソード間の有機的な結びつきがないことである (Abkapselung)。その結果、メールヒェンの登場人物たちは同じような状況で同じ失敗を倦むことなくくり返すことになる。これがメールヒェンにしばしば未熟な語りという印象を与える原因のひとつなのだが、リュートィはこれをエピソードの孤立性と呼び、ひとつのメールヒェンの様式として積極的な評価を与える。そして、モノや人物が、それが本来属している環境から離れ、自由であることを表わす「孤立性」が筋の展開にも反映しているものと解釈するのである。

このエピソードの孤立性も、前に触れたような、メールヒェンに時間的秩序に沿った語りを可能にしている要因のひとつであると思われる。つまり、ひとつのカプセルの中で生じた記憶の錯誤や欠落は、そのカプセルの中だけの問題となるのであり、物語が進展して次のカプセルに移行すると、その錯誤や欠落はもう問題とはならない。こうしてエピソードの孤立性は部分の変化が全体にまで影響を及ぼさないための緩衝材になっているのである。

いずれにしろ、オングの説を考え合わせるならば、このエピソードの孤立性は「形式意志」の現れであるかも知れないが、声の文化の記憶術の構造が反映しているものでもありうるのである。

一次的な声の文化に由来しないメールヒェンの様式

これまで『声の文化と文字の文化』に沿う形で、それに対応するリュートィの様式概念を検討してきた。そこでオングが挙げる声の文化に由来する特性のうちでメールヒェンに対応するものを持たないと判断したものを再確認する。

「記憶の便宜のために語り方が冗長であること」

メールヒェンの冗長さは話し手と聞き手の記憶の確認の確認のためのものというより、くり返しによりリズムを作り出す音楽的効果を生み出すものである。

「語り方は感情移入的であり、客観的に距離をとるのではないこと」。

メールヒェンの語り手は物語の登場人物に感情移入することはない。聞き手が仮にそうした場合でも、そのような登場人物との一体感は結末句で否定され、物語られたことから語り手と聞き手は距離をとる。

「表現法は状況依存的であって、抽象的ではないこと」

メールヒェンの形容詞の使い方は抽象的であり、登場する人や物もそれが本来属

する環境から切り離されているので状況に依存しているわけではない。

「登場するのは重い人物像であること」

メールヒェンに登場するのは外見上も内面的にも個性を持たない図形的な人物たちであり、それらは典型的な人物でもない。

「クライマックスの向って進む一筋のプロット、という物語り方を知らないこと」

メールヒェンの筋の展開の仕方は、できごとが前後することのない、主人公中心の一筋のプロットを持つものである。

一方、リューティによってメールヒェンの様式とされながら、オングでは触れられていない特性もある。以下にそれを挙げる。ただし、リューティの様式論は執筆された時代によって多少の違いがあり、そのすべてを網羅するのではなく、主要なものと思われるものだけを取り上げる。また「抽象性」などは、この概念の元にいくつかの様式がまとめられているが、それらはそれぞれの別個の様式として扱う。

「一次元性 (Eindimensionalität)」

日常の世界と異界との間に本質的な断絶が存在しないことである。メールヒェン以外の口頭伝承の物語ではこの二つの世界は決定的に異質なものとされ、この二つの世界の接触には戦慄や畏怖を伴う。しかしメールヒェンではそのような感情は存在しない。メールヒェンはいかなる超越的なものをも世俗化してしまうのである。

「モチーフの純化 (Sublimation)」

これは人間や物についても用いられ、そこでの作用は孤立性や平面性によって説明され、それらの上位概念とみなすべきものだが、メールヒェンを構成するモチーフについても用いられ、その場合は他の概念で代用することはできない。リューティによればメールヒェンのモチーフの多くは神話、伝説、聖者伝など他のジャンルに由来するものである。それがメールヒェンに取り入れられると、それがまとっていた神話的、宗教的な雰囲気喪失し、メールヒェンを構成する素材のひとつに変容させられるのである。

「非時間性 (Zeitlosigkeit)」

メールヒェンでは時間の経過は何の影響も及ぼさないということで、これはメールヒェンのなかのできごとから現実を映したものという性格を消し去る効果を発揮する。

以上の検討の結果から次のことが明らかになる。メールヒェンの様式には声の文化に由来すると思われるものも含まれているが、それに帰することができないものを集約した結果現れてくるのは、平面性や匿名性、孤立性、非時間性などがあいまって生み出される、描かれる対象の抽象化という傾向である。ここで抽象化というのは、物語られる内容が時代や地域に無関係で、特定の個人のことではなく、何らかの超越的な力の影響下にあるのではないものとして描きだされるということである。オングによればこれは一次的声の文化においては不可能なことである。一次元性による超越的なものに対する畏怖という感情の抹消は、メールヒェンの様式が完成したのは比較的新しい時代なのではないかという推測を可能にするものである。つまり書くことによってまったく影響を受けていない文化の産物なのではなく、声の文化の強い影響下にありながらも、書くことによるのみ可能な認識も反映されているのである。

小論のテーマであるメールヒェンの形式意志とは何かという問いは、言い換えれば、メールヒェンとはいかなる様式で語られなければならないと語り手によって理解されていたか、ということになる。そのためにメールヒェンの様式から、声の文化に由来するもの、つまり口頭伝承が必然的に伴う条件、制約を排除することで、その様式の中核となるものを抽出することを試みたのである。そして、それを意志と呼ぶ以上、それは必然的なものではなく、主体的に選択されたものでもなければならぬのであった。

ある意志をもって、その選択を行った主体は語り手だけではない。メールヒェンの語り手が語り手から聞き手への一方向の動きしか持たないものではなく、時には言い淀んだ語り手に聞き手から助け舟が出されたりすることがあるという観察結果も示すように、双方向的なものであり、話し手と聞き手からなる「場」が語りを成り立たせているのであることは川田順造の指摘するところである⁽²³⁾。この場はまた不適切とみなされる語り方を受けつけず、それに異議を唱えることもあるだろう。これについてオングが挙げている挿話が興味深い。彼があるとき幼い姪に「三匹の子ブタ」(The Three Little Pigs)を語ってやったときに、狼が子ブタの家を吹き飛ばすようすを“He huffed and he puffed, and huffed and he puffed, and huffed and he puffed”と語ったら、“He huffed and he puffed, and puffed and he huffed, and huffed and he puffed”⁽²⁴⁾と訂正されたというのである。これについてオングは「これは口誦の語り手ならだれでもしばしばやっていること」と付け加えている。この挿話が示すのは、この種の語りの場で、聞き手は自分の知らないことを聞くことを望むだけでなく、すでに知っていることを聞くことを望む場合があるということと、その際、意に合わない語り方を受けつけないということである。この挿話は、語り手と聞き手からなる場が語るという行為を成立させていることの傍証でもある。この場を構成するものたちによって共有され、受け継がれ、そのことによってメールヒェンの様式の中核を形作ってきたものがメールヒェンの形式意志と呼ばれるものの実体なのである。

(23) 「口頭伝承論」110-112ページ。

(24) Orality and Literacy, 66ページ。

[抄 録]

マックス・リューティはメールヒェンの様式を生み出す源として「形式意志」を想定した。小論ではこの形式意志がいかなるものであるかを明らかにすることを試みる。メールヒェンは口頭で伝承されるという条件から、おのずと一定の条件・制約が課せられている。このような必然的な条件・制約によって規定されているのではない様式が見出されれば、それを形式意志と呼ぶことができる。

そのための手段として、口頭文芸の特質を探究したウォルター・J・オングの研究を利用する。リューティの挙げるメールヒェンの様式から、オングが明らかにした声の文化に由来する表現の特質に相当するものを排除することで、伝承形態によって規定されたのではないメールヒェン独自の傾向、つまり形式意志を抽出することができる。

その結果、明らかになったのは、メールヒェンは物語る対象を不特定化、抽象化することである。これがメールヒェンの形式意志と呼ばれるものである。そのような意志の主体は語り手だけではなく、メールヒェンの語りの場を構成していた人々でもある。