

《論文》

グリム・メルヒェン「ラプンツェル」における 登場人物の発言と声の役割

鶴 田 涼 子

〈要旨〉『グリム・メルヒェン』は、グリム兄弟によって編纂されたメルヒェン集である。『グリム・メルヒェン』の「ラプンツェル」(KHM12)は、主人公ラプンツェルの長い髪による王子への視覚的魅了に関する描写や考察が豊富であり、これらは後世に出版された絵本等における挿絵で確認できる。『グリム・メルヒェン』が出版された当初(初版第1巻、1812年)、グリム兄弟は各民話を歴史的資料として捉えており、刊行時に挿絵を入れてはいない。

本考察では、「ラプンツェル」の話の由来、継承の経緯と『グリム・メルヒェン』における「ラプンツェル」の変遷過程を追う。そのなかで、兄弟による加筆変更を本考察はグリム兄弟のメルヒェン観に基づく修正と捉え、「ラプンツェル」の話が聴覚的な要素(王子の魅了)のもとに成立していることを証明する。「ラプンツェル」においては視覚的ではなく、聴覚的な魅了が話の基本的な筋を成すことを示すと同時に、改編によって『グリム・メルヒェン』の「ラプンツェル」は、聴覚的な描写による整合性のとれた話となることを示す。ここに筆者は、メルヒェンが、聴くメルヒェンから読むメルヒェンへと変更される際の力点の変更(描出手法の工夫)との関連を読み解く。

1. はじめに グリム・メルヒェン「ラプンツェル」の視覚的魅了

『グリム兄弟によって蒐集された子どもと家庭のためのメルヒェン集』*Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm* (初版第1巻1812、第2巻1815、これ以降『グリム・メルヒェン』またはKHMと略記する)¹⁾は、ドイツの言語学者であり法学者であるヤーコプ・グリム(Jacob Grimm, 1785-1863)と、言語学者であり文学者であるヴィルヘルム・グリム(Wilhelm Grimm, 1786-1859年)の兄弟によって蒐集されたメルヒェン集である。

グリム兄弟は、『グリム・メルヒェン』の注釈で、それぞれのメルヒェンの採話地および採話の仕方を記した。それによれば、例えばドイツ・ヘッセン州の都市、カッセルに住むヴィルト家の人々や、カッセル近郊ニーダーツヴェーレン出身で、古くはユグノー派の家系出身のドロテア・フィーマン(Dorothea Viehmann 1755-1815)から兄弟が聴き取って書きとめた話もあれば、16世紀から18世紀にかけての文献や、知人からの手紙の内容をもとにメルヒェン風に整えた話もある。²⁾「グリム兄弟がその蒐集にあたって民の口から直接聞き取ったとの受けとめ方が広くおこなわれて

いるが、それは誤りである」³⁾とするドイツの民俗学者でゲルマニストであるヘルマン・バウジンガー (Hermann Bausinger, 1926-2021) の指摘をまつまでもなく、すでに初版のグリム兄弟自身の注釈が明らかにしているように、『グリム・メルヒェン』には口承と書承の話が混在している。本稿で対象とする「ラプンツェル」は、書承による話である。本稿ではグリム兄弟が出版に際して「ラプンツェル」に関しておこなった表現の取捨選択を分析し、推敲の痕跡から彼らの編纂の姿勢を紐解いてみたい。

KHM12「ラプンツェル」*Rapunzel*⁴⁾は、ヤーコブ・グリムがフリードリヒ・シュルツ (Friedrich Schultz, 1762-1798) の『小さなお話』(仮訳) *Kleine Romane* (第5巻, 1790年) より採話した話であり、⁵⁾ 手稿にはなく、初版 (1812年) で初めて収められる。第2版以降はヴィルヘルム・グリムが変更を加えた。⁶⁾ たとえば初版では妖精 (Fee) (1.39) であった登場人物が、第2版から女魔法使い (Zauberin) (2. 66) へ変更される。初版で混在した王子 (Prinz) (1.39) という表現は、王の息子 (Königssohn) (2. 67f.) 等となる。また第2版からラプンツェルのせりふに変更が加えられ、ラプンツェルは王子の存在を女魔法使いに自ら話してしまう。⁷⁾ こうした変更のほか、各版で文体の変更や微調整がおこなわれながらも第7版まで継続して所収されている。

『グリム・メルヒェン』初版の刊行から約200年が経過した2010年には、「ラプンツェル」を原作としたウォルト・ディズニーアニメーションスタジオの長編作品として映画 *Tangled* (捌き髪) が公開された。2011年には日本で『塔の上のラプンツェル』というタイトルで公開され、人気を博した。⁸⁾ 本映画の題名から確認できるように「ラプンツェル」において目を引くものは *Tangled*、つまり主人公ラプンツェル自身の一部をなす長い髪である。『グリム・メルヒェン』によると、ラプンツェルは12歳の時に (als es zwölf Jahre alt war) (7. 85)、女魔法使い (Zauberin) によって20エレンの高さの塔に閉じ込められる。⁹⁾ ラプンツェルは、下方から呼びかけられる女魔法使いのことばに応じて髪を小窓から垂らして彼女を引き上げる。この場面は多くの挿絵画家が採用している。例えば、ブラウン&シュナイダー社より19世紀半ばから制作されたミュンヘン一枚絵において、オットー・シュペクター (Otto Speckter, 1807-1871) は「ラプンツェル」を題材に取り上げた。一枚絵の右肩上方に描かれた塔からはラプンツェルの髪が垂らされ、結われた髪を女魔法使いが握っている。1905年、ウィーン出版のメルヒェンカレンダーにみる、オーストリアの画家ハインリヒ・レフラー (Heinrich Lefler, 1863-1919) とヨーゼフ・ウルバン (Joseph Urban, 1872-1933) のイラストでは、髪を豊かにはやしたラプンツェルが塔から地上を見下ろす姿をユーゲント様式にて妖艶に仕上げた。郷土ヘッセンの風景を取り入れた挿絵画家、オットー・ウッペローデ (Otto Ubbelohde, 1867-1922) は、1907年に、解いた長髪を塔から下したラプンツェルの後姿を描いた。

ドイツの口承文芸研究者ハンス＝イェルク・ウター (Hans-Jörg Uther, 1944-) は2018年10月の講演で「ラプンツェル」の「絵による造形」を取り上げ、19世紀から20世紀後半における挿絵の変遷を述べた。¹⁰⁾ またヴァルター・シェルフ (Walter Scherf) はこのメルヒェンの絵画および挿絵の歴史を解説し、おもに20世紀の画家の表現様式や色使いを論じた。¹¹⁾ バルバラ・ゴブレヒト (Barbara Gobrecht) によると、次第に「ラプンツェル」はドイツ語圏で好まれる20のメルヒェンに属すようになり欧州全体で最も多く絵画化されたメルヒェンとなったという。¹²⁾

ここに挙げた例のように「ラプンツェル」の長い髪は、視覚的に描出される頻度が高い。こうした特徴がある一方で、「ラプンツェル」の話を成立させている重要な要素は登場人物の「ことば／声」

である。それゆえに「ラプンツェル」の展開において聴覚的な要素が強く入り込んでいる。本稿ではまず、「ラプンツェル」の編纂過程を分析し、その過程で「声／聴覚的な要素」が強調されることで、第7版（決定版と呼ばれる）の「ラプンツェル」が作られていく形跡を明示する。次に聴覚的な表現および聴覚にかかわる場面に照準をあわせて読むことを試み、『グリム・メルヒェン』の「ラプンツェル」における「ことば／声」の働きを明らかにする。

英文学者でありメディア評論家のマーシャル・マクルーハン（Marshall McLuhan, 1911-1980年）は、『グーテンベルクの銀河系 活字人間の形成』*The Gutenberg Galaxy The Making of Typographic Man* (1962) においてカロザーズの考察に言及している。民族の精神医学研究者ジョン・コリン・カロザーズ（John Colin Carothers, 1903-1989）は、雑誌『精神医学』*Psychiatry* (1959年11月) に寄稿した論考「文化、精神医学および記述文字」*Culture, Psychiatry, and the Written World* のなかで次のように述べる。

ことばが記述されるとき、ことばは当然ながら視覚世界の一部となる。視覚世界を構成するほとんどの要素と同様に、書かれたことばは静的なものとなり、聴覚世界一般の、とりわけ話されたことばにおいて特徴的であった、あのダイナミズムを失ってしまう。[中略] このように、一般的にいって、ことばは可視化されることによって見る者にとって相対的に無関心な世界の方へと加わるのであり、その世界というものはそれまでにもっていたことばの魔力がすっかり抽象化されてしまった世界なのである。¹³⁾

マクルーハンはこの指摘を、「聴覚中心の知覚から視覚中心の知覚へと生活様式が推移する場合に、書きことばが果たすと思われる役割への問い」¹⁴⁾と解する。この問いへの答えを求めることは同時に、ことばが書かれてテキスト化される以前に、話されたことばが担っていた役割をも浮き彫りにするものと思われる。本稿では、この大きな問いに答えを用意することはできないが、グリム兄弟による改訂の背景には、口承の民話を文字化することによって民話を後世へ残す目的と同程度の重要度をもって、口承に際してことばが担う役割を文字に託す意識があったものと推測し、その前提にたつて次の仮説を立てる。王子とラプンツェルが再会する場面において、王子は歌声を聴いて妻を想起したのではなく、荒れ野で聞いたその歌声を王子が知っており、記憶にある妻の声と一致した。「ラプンツェル」においては、視覚ではなく、声（聴覚的刺激）による認識が転換点となっている。引き裂かれたふたりが、声をたよりに再び会う場面が描かれることによって、王子がラプンツェルの声で彼女の存在に初めて気付く（聴覚的魅了）というこの物語のスタート地点と重なることでこの話はひとつの円で繋がる。聴覚的魅了があるからこそ、整合性のとれた内容となるのであり、視覚ではなく聴覚的な魅了が本筋を成すと言えるのではないだろうか。この仮説をもとに次章から分析を試みる。

2. グリム・メルヒェン「ラプンツェル」の継承経緯

考察に入る前に、「ラプンツェル」の概要を載せる必要があるだろう。なお本論考で主に取り上

げる場面に下線を付す。

グリム版「ラプンツェル」の概要（1857年、第7版より）¹⁵⁾

ある妻が身籠り、女魔法使いの住む家のラプンツェル（野ぢしゃ）を食べたいと望む。夫はラプンツェルを採取して妻に食べさせる。翌日も同様に夫が庭に下りると女魔法使いがいた。夫は庭のラプンツェルを許可なく採取し、食べたことに対して許しを請う。女魔法使いは、妻が生んだ子を引き渡すことを約束させて彼を許す。子が生まれると女魔法使いはその子にラプンツェルと名付け、連れ去る。12歳になると彼女を上方に窓がひとつだけある森の塔に閉じ込める。女魔法使いが塔に入る際、ラプンツェルの髪を下ろすよう呼びかけ、髪で上方へ引き上げもらう。

数年が経過したある時、この国の王子が森を通り、塔からの歌声を聞く。王子は心を奪われ、毎日森を通して木陰で歌声を聞く。女魔法使いの行動から、塔へ登る方法を知った王子は同じ方法でラプンツェルと会う。彼女は驚くが、王子を受け入れ、密会し身籠る。

女魔法使いがこれを知ると、ラプンツェルの髪を切り、荒れ野へ追放する。塔にラプンツェルがいないことを知った王子は塔から身をなげ、棘によって盲目となる。王子は森の中を彷徨い、ラプンツェルと双子の子どもたちが暮らす荒れ野へ辿り着く。王子はラプンツェルと再会する。彼女の涙が王子の目を濡らすと両目の視力が回復する。王子はラプンツェルを国へ連れ帰り、幸せに暮らす。

先述のとおり、「ラプンツェル」はフリードリヒ・シュルツの『小さなお話』から採話された。ヤーコブは、シュルツの作品を口承に基づくと理解し、¹⁶⁾ ゆえに彼はグリム・メルヒェン初版に「ラプンツェル」を取り入れた。だがそのシュルツの話は、ドイツの伝承に由来するものではなく、フランスの宮廷女官で、作家であったドゥ・ラ・フォルス (de La Force, 1646-1724年) による『フランスの妖精物語』*Cabinet de Fées* (1698) に採録されている「ペルシネット」*Persinette* を典拠としていることが分かってきた。¹⁷⁾ こうした背景を受けて吉原は次のように述べる。

ド・ラ・フォルスがフランスの民間昔話を基にして、独自の着想で宮廷好みの妖精物語とした「ペルシネット」を、シュルツはフランス妖精物語の雰囲気を残しながらも、自由な訳に自分の創意を盛り込み、ドイツ的な物語にいわば翻案しました。そしてシュルツの「ラプンツェル」の背後にドイツの民間昔話を感じとったヤーコブは、シュルツのテキストの表面的、個人的な色づけと思われるところを洗い流し、文章を刈り込み、もとにあったはずの民間昔話を復元しようと努めたのです。¹⁸⁾

そのうえで吉原は、『グリム・メルヒェン』の「ラプンツェル」について、フランスとドイツの二人の作家を経て、口承に戻っていくと解釈する。だがさらにドゥ・ラ・フォルスの話は、イタリアの作家、ジャンバティスタ・バジーレ (Giambattista Basile, 1575-1632年) の『ペンタメローネ (五日物語)』*Il Pentamerone* (1634-1636年)、2日目第1話「ペトロシネッラ」*Petrosinella* との類似性が『メルヒェン辞典』にて指摘されている。¹⁹⁾ グリム兄弟自身もすでに「ラプンツェル」の注釈に、この話

は『ペンタメローネ』の「ペトロシネッラ」にあたると記し、その親縁性に気づいていたため、編纂過程で「ペトロシネッラ」に影響を受けている可能性は否定できない。²⁰⁾『ペンタメローネ』はナポリの軍人であったバジレが取り纏めた民話集で、ナポリ方言で伝えられた話である。そこで本稿では、バジレの『ペンタメローネ』『ペトロシネッラ』、ドウ・ラ・フォルスによる妖精物語「ペルシネット」、シュルツの作品を参照し、グリム版の編纂過程を分析する。

3. バジレ、ドウ・ラ・フォルス、シュルツの比較検討

「ラプンツェル」は、国際昔話話型カタログによると「魔法メルヒェン」ATU310 The Maiden in the Tower「塔の中の乙女」に分類される。²¹⁾ ATU 番号とは国際昔話話型カタログに掲載された番号を示し、昔話をタイプごとに類型化したものである。同書解説内に、この種の最古のバージョンはバジレの『ペンタメローネ』と記されており、類話は地中海地方を中心に広く認められる。²²⁾ 本章では、編纂された順に「ラプンツェル」の基になった先述の3種の話、バジレの『ペンタメローネ』『ペトロシネッラ』、ドウ・ラ・フォルスによる妖精物語「ペルシネット」、ヤーコプ・グリムが直接典拠としたシュルツの作品の一場面を載せ、グリム版「ラプンツェル」との比較対象とする。

まずジャンバティスタ・バジレの『ペンタメローネ』、2日目第1話「ペトロシネッラ」²³⁾ 前半部分の概要を載せる。なお下線は筆者による。

ある妻が身籠り、鬼女の住む畑のパセリを食べたいと望む。妻は、鬼女が留守の間に畑に下り、パセリを食べる。その後も何度かパセリを食べていると、鬼女があらわれる。許しを請う妻に鬼女は、これから生まれてくる子を引き渡すことを約束させ、彼女を許す。夫婦は、生まれた子の胸にパセリの形をした痣があったため、子にパセリを意味する「ペトロシネッラ」と名付ける。彼女が7歳を過ぎたある日、鬼女はその子を暗い森の小さな窓がひとつだけある高い塔に閉じ込める。

ある時、この国の王子が塔のそばを通りかかり、窓の側のペトロシネッラを見る。その姿が美しかったため、王子は塔の下へ来てことばを交わす。ある晩、ペトロシネッラは塔から金の髪を下ろし、王子がその髪をのぼって塔へ入る。それ以降2人は鬼女に気付かれずに塔の上で会う。これを知った鬼女の使用人が鬼女に密告する。鬼女は、魔法をかけてあるため逃亡は不可能だという。その後、2人の逃走が始まる。2人は魔法のどんぐりを用いて、コルシカ犬、ライオン、狼に変身し、鬼女から逃れる。2人は王子の国へ帰り結婚する。

上記、下線部の詳細は次のとおりである。

ある日のこと、鬼女が外出し、ペトロシネッラが髪をおろしてお日様にあてていた時、たまたまひとりの王子様が塔のわきを通りかかりました。この金色の軍旗が窓からたれさがり、自分の魂を愛の旗のもとの一員に加えようと呼びかけているのを見て、そしてこの美しく波うつ髪がすべての心を魅了する妖精のごとき乙女の顔をつつんでいるのを見て、王子様はこのたぐい

まれなる美女にすっかり恋してしまい、その好意のかたすみだけでも自分にあけてもらえないかとの願いを、ため息ながらに伝えたのです。²⁴⁾

このように「金色の軍旗」、「美しく波うつ髪がすべての心を魅了する妖精のごとき乙女の顔をみつんでいるのを見て」とあるように、王子はペトロシネッラの髪と顔の美しさに惹かれており、視覚的に魅了されていることが描写から分かる。

『ペントメローネ』の「ペトロシネッラ」と『グリム・メルヒェン』の「ラプンツェル」は、細部においては違いがみられるものの、前半部の筋は酷似している。「ペトロシネッラ」の後半部は「呪的逃走」²⁵⁾の筋をとる。主人公が呪具を用いて敵から逃走する手法も加担して、後半は笑い話のような陽気な展開となる。『グリム・メルヒェン』「ラプンツェル」では、「ペトロシネッラ」のような後半部のリズムカルな展開はない。

ドゥ・ラ・フォールの妖精物語、グリムが直接典拠としたシュルツの作品は、バジーレの「ペトロシネッラ」と大筋は共通している。以下では、主人公が塔に閉じ込められた後に王子と出会うまでの場面に限定して載せる。²⁶⁾なお下線は筆者による。

ドゥ・ラ・フォール「ベルシネット」フランスの妖精物語²⁷⁾ (1698年)

ある日、ベルシネットはひとりで窓辺にいました。そしてこの世で一番美しく歌い始めました。若い王子はちょうどそのとき狩りをしていました。彼は一頭の鹿を追いかけて道を離れ、このとても心地よい歌を聞きながら近づいてきました。そして若いベルシネットを見たのです。その美しさに感動し、その声に魅了されました。

フリードリヒ・シュルツの『小さなお話』第5巻、「ラプンツェル」²⁸⁾ (1790年)

あるときラプンツェルは、ひとりで窓辺に立ち、すばらしく美しい声で歌を歌い始めました。ひとりの若い王子がちょうど狩りに来ていて、その歌を聞くと爪先立ちで近寄り、そして美しいラプンツェルを見ました。王子はラプンツェルのことを天使のように美しいと思いました。そして彼女に恋をしました。

どちらの話も、美しい歌声に関する記述がある。その歌声(歌)をきっかけに、王子はベルシネット／ラプンツェルの姿を見て魅了される。つまり、聴覚による魅了が視覚による知覚、魅了よりも先んじてあることが分かる。次にグリム版の変遷に移る。

4. グリム版の変遷

グリム版の「ラプンツェル」は、『グリム・メルヒェン』の初版から第7版までの全版に掲載されており、各版において加筆修正の跡が確認できる。本章ではグリム版「ラプンツェル」の中で、①王子がラプンツェルの存在に気付く場面、②ラプンツェルと王子が出会う場面、そして③再会する

場面に焦点を当てる。表現の変更が顕著な版とその箇所を載せ、修正が施されている箇所を中心に下線を引く。引用箇所については、括弧内に版と頁数を示す。

①王子がラプンツェルの存在に気付く場面

初版：ある日のこと、ひとりの若い王子がこの塔のある森を通り、高い塔の上の方の窓辺に美しいラプンツェルが立っているのを見ました。そしてその歌声を聞くと、その声のあまりの愛らしさに王子はすっかりとりこになってしまいました。(1.38)

第3版：2、3年後、王さまの息子がその森を通り、あの塔のそばを通りかかるといことが起きました。そのとき彼は、とてもかわいらしい声が聞こえたので立ちどまり、聞き耳をたてました。それはラプンツェルが、寂しさのなかで、きれいな声をひびかせて時間をまぎらわせているのでした。(3.76)

王子がラプンツェルの姿を見たという設定は初版には存在するが、第3版にはない。グリム第3版以降は、姿を見たという描写が削除されたことによりラプンツェルの視覚的な魅力については語られない。王子がラプンツェルの歌声に惹かれる場面のみ描かれ、聴覚的な魅了に限定される。グリム第3版以降は、視覚的な情報が削除されたことで、王子がラプンツェルの歌声に惹かれる様子が際立つ語りとなる。

②ラプンツェルと王子が出会う場面

初版：ラプンツェルは、初めはとても驚きました。けれどもやがて、この若い王子のことが大変気に入ったので、毎日来てください、引き上げてさしあげますと約束しました。そうして2人は暫くの間、楽しく幸せな時間を過ごしました。(1.38)

第3版：初め、ひとりの男性が自分の所へ入って来た時、ラプンツェルは大変驚きました。そういうものを彼女はまだ見たことがなかったのです。しかし王子は、彼女にとっても優しく話し始めました。そして自分の心が彼女の歌によって (von ihrem Gesang) とても感動したのでじっとしていられず、どうしても彼女に会わずにはいられなかったことを話して聞かせました。(3.77)

2人が出会う場面では、王子がラプンツェルの歌に魅了されたことが、彼女を訪ねる動機であるという説明が付される。ラプンツェルが王子を受け入れる契機として機能している。②ラプンツェルと王子が出会う場面から、次項に記載する③再会する場面に至るまでの流れは、次のようである。王子とラプンツェルは塔の中で密会し、ラプンツェルは身籠る。これを知った女魔法使いは、ラプンツェルの髪を切り、荒れ野へ追放する。塔にラプンツェルがいないことを知った王子は塔から身をなげ、塔の下に生えていた植物の棘によって盲目となった状態で森の中を彷徨うこととなる。森の中で王子とラプンツェルは再会する。再会の場面は次のように描かれる。

③再会する場面

初版：彼女の声 (ihre Stimme) は、王子には、何だか知っているような気がしました。そして、

その瞬間ラプンツェルのほうでも王子に気がついて首にとびつきます。ラプンツェルの涙がふた雫王子の両方の目に落ちます。すると目がぱっちり開き、今まで通り見えるようになります。(1. 39)

第3版：彼には声 (eine Stimme) が聞こえました。その声は何だか知っているような気がしました。そこで彼はその声の方へ行きました。彼が近づいていくとラプンツェルが彼と分かり、首に抱きついて泣きました。彼女の涙がふた雫王子の両の目を濡らしました。すると目は再びはっきりして、彼は以前のように見ることができました。彼は彼らを自分の国へ連れていきました。そしてみんなは長いこと、幸せに満足して暮らしました。(3. 78)

再会の場面では、結末の一文の他に大幅な変更はない。しかし下線部に見られる変更によって、王子が耳にした「声」の捉え方が変化している。初版では、彼女の声 (ihre Stimme) と表現され、その声を王子は知っているような (聞いたことがあるような) 気がした、とのみ説明される。第3版では、ある声 (eine Stimme) が聞こえ、その声を王子は自分の知っている声であるように感じる。それゆえには王子は、自分が知っているであろう声に近づくために自ら歩みを進める。声の主のもとへ近づいたのはあくまでも王子である。王子のなかでの意識の移り変わりが描写されるようになる。王子の自発的な行為によって、2人は再会を果たすことが叶う。

5. メルヒェンにおける「ことば／声」の役割

ラプンツェルは数年の間 (ein paar Jahren) (7. 86)、女魔法使いの呼びかけに応じて髪を窓から垂らす。²⁹⁾ 例の言い回し (Spruch) である「ラプンツェル、ラプンツェル、髪の毛をおろして (Rapunzel, Rapunzel, lass mir dein Haar herunter.) (7. 86)」という合言葉は、第7版では計4回用いられる。³⁰⁾ 王子が塔に入るために、初版では「唱えなければならないことば (die Worte) もよく覚えておきました」(1. 38)、第3版では「あれが上へあがる梯子なら、ほくも一度運を試してみよう」(3. 77) と考え、先のことばを発する。この場面でラプンツェルは女魔法使いの声を意識してはいない。王子の呼びかけにおいても、彼女は例のことばを聞いているが、そのことばを誰が発しているのかという点は念頭になく、声を注意深く聴いてはいない。³¹⁾ 例のことばは『千夜一夜物語』「アリババと40人の盗賊」の呪文「開けごま」のごとく機能している。³²⁾ さらにラプンツェルは女魔法使い以外の者の塔への侵入を警戒しておらず、³³⁾ KHM9「12人の兄たち」*Die zwölf Brüder*、KHM25「7羽のカラス」*Die sieben Raben*、KHM65「千匹皮」*Allerleirauh* の娘たちのように沈黙することもない。ラプンツェルは、これらの話において声を発することを禁じられている主人公とは対照的に、歌をうたう。

ロシアの形態学者、ウラジーミル・プロップ (Vladimir Propp, 1895-1970年) は、構造分析を昔話に適用した。彼は「魔法メルヒェン」の構造を分析するなかで、昔話の構成要素たる「機能」の一つとして主人公の「気付かれざる到着」を挙げている。³⁴⁾ それは、帰郷した主人公の身なりが旅立ちの当初と異なるために本人であると信じてもらうことができない KHM60「2人兄弟」*Die zwei Brüder* に見られるケースである。同一人物であるかを判断する際に鍵となるのは、通常は衣服で隠れている生来の、もしくは過去の身体的な傷跡である。³⁵⁾ 本人の特定には身体上の形あるものが

有用であるように、メルヒェンにおいて人物を特定するためには不変の、信頼に値する徴^{しるし}が必要となる。その徴とは、例えば王子が花嫁探しに用いる KHM21「灰かぶり」*Aschenputtel* の靴や「千匹皮」でスープに投入される指輪等である。これらに所有や富といった象徴的な意味合いがあるにせよ、ある人物を特定する役割を担うこともまた事実である。「ラプンツェル」においては、ほかでもないラプンツェルの声が、靴や指輪と重なる働きをもつものとして描かれている。

6. 聴覚性の意義

『グリム・メルヒェン』の「ラプンツェル」は、初版発行から200年以上が経過した現代もなお人々を魅了するメルヒェンといえよう。それは第2版以降のテキストにおいて、ヴィルヘルムの手によって、感情表現や情景描写の加筆が行なわれたことで、センチメンタルな物語になり、ロマンティックな話へと変貌を遂げたがゆえ、という面は少なからずある。³⁶⁾ しかしそれだけではない。バジール版で見られた、後半の呪術的な逃走の場面はグリム版では初版の段階から存在せず、ドゥ・ラ・フォルスやシュルツに見られる逃走の後の救済もグリム版にはないという特徴が今回の比較により確認できた。ラプンツェルが荒れ野に追われ、王子の絶望が行動で示されることで、「ラプンツェル」は笑いや救済の要素の多い地中海地方の「ラプンツェル」型メルヒェンとは一線を画す話となった。そこには、シュルツの話の由来を口承メルヒェンと解し、不必要な部分を削ぎ落したヤーコプの手腕が認められる。³⁷⁾ 『グリム・メルヒェン』全体の改編をめぐって、ヴィルヘルムの過度な加筆への批判が散見するなか、³⁸⁾ 第3版の、王子がラプンツェルの存在に気付く場面において、王子は歌声を聞いたとのみ記し、視覚的な認知を削除したヴィルヘルムの変更は称賛されてよいのではないだろうか。

歴史家ウォルター・J・オング (Walter Jackson Ong, 1912–2003年) は、『声の文化と文字の文化』のなかで、声の文化を知るためにまず音 (sound) の性質に立ち返るという。彼の表現を借りれば、「音を立ち止まらせる方法はないし、それを所有する方法もない」。³⁹⁾ そして、「声の文化においては、ことばは音声にかぎられる。このことは、[そうした文化における] 表現の様式ばかりでなく思考過程をも決定している。知っているというのは、思い出せるということである」とする。⁴⁰⁾ 「ラプンツェル」の結末の場面で王子は、「立ち止まらせる方法」のない音 (声) を耳で拾った。王子は歌声を聴いて妻を想起したのではなく、荒れ野で聞いたその歌声を王子が知っており、記憶にある妻の声と一致したわけである。この話において、声が転換点となっていることは明らかである。「声をたよりに再び会う」場面が描かれることで、王子がラプンツェルの声でその存在に気付くというこの物語のスタート地点と共鳴し、この話はひとつの円で繋がる。

第1章で取り上げたように、マクルーハンが、「すっかり抽象化されてしまった」とした、「ことばの魔力」と呼んだものは、文字化され、可視化されたメルヒェンであっても、グリム兄弟による改編過程において僅かながら獲得されたのではないだろうか。「ことばは、口頭での話しにその基礎をもっているのだが、書くことは、そのことばを、視覚的な場にむりやり永久に固定してしまう」⁴¹⁾ とオングが指摘しているように、表現が選択され、固定されることは、グリム兄弟にとって望まれることではなかった。グリム兄弟が「ラプンツェル」で遂行した改編のプロセスは、ことば

が視られる存在となることによってことばを「視覚的な場にむりやり永久に固定してしまう」ことへの小さな抵抗として読むことができるのではないだろうか。ドイツの詩人、ゴットホルト・エフライム・レッシング (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781 年) は、彼の著作『ラオコオン』でギリシア美術を論じた際に、文学を時間芸術として絵画や彫刻等の空間芸術と区別し、文学は書かれたものであってもやはり時間的な芸術であると評した。そこでは、口承でなくとも、文字を媒介としていても、物語は時間の経過を描くものであるとされる。本稿において筆者は、民話が文字化されたことで、レッシングが絵画や彫刻に指摘したような空間芸術へと変化したと述べているのではない。ここで着目しているのは、民話が表現と受容の一回性を放棄し、ひとつの表現が選択されて印字されているということ、また印字された民話を人間が受容し、そのなかで時間的な経過を理解するというメカニズムについてである。

社会文化人類学者のアンドレ・ルロワ＝グーラン (André Leroi-Gourhan, 1911-1986 年) は、書字からの個人の想像力の可能性を見失わなかった。

アルファベットの書字もなお、思考にたいしては、ある水準の個人的な象徴主義を残してくれる。実際、書かれたものを読む場合、視覚は個人的な音の再生を導きだし、狭いが一定の範囲内で音声的材料の個人的な解決を可能にする。さらに読者によって動きはじめる映像は、豊かさの度合いではさまぎまであり、読者それぞれの想像力の財産なのである。次元を変えて、表意的表象をも文字に置き換えても、アルファベットが再創造のすべての可能性を否定してしまうわけではない。⁴²⁾

「アルファベットが再創造のすべての可能性を否定してしまうわけではない」という彼のことに通ずるように、グリム兄弟が遂行した改訂は、口承性の再現のために、紙という媒体のうえに聴覚の世界を添える試みであったのかもしれない。

物語全体に論点を移せば、描出方法の観点から『グリム・メルヒェン』の「ラプンツェル」を再読することにより、この話を、ラプンツェルの孤独さから発せられた歌／声が基点となったメルヒェンであり、声の認識と記憶、自己を信じる力がなくては成立しえない愛の物語として定義することができるだろう。このように読むことで、話の結末部でラプンツェルの涙によって王子の視力が回復する奇跡が意味を成してくる。

7 おわりに

『グリム・メルヒェン』の「ラプンツェル」は、ラプンツェルの歌／声を基点としたメルヒェンであり、改訂の過程において視覚ではなく聴覚にかかわる描写が強化されていることが明らかとなった。本稿では、「ラプンツェル」の編纂過程は、この話を口承の物語に相應しい語りへと近づけていくための補助的なプロセスでもあったという一つの説を呈示する。

だが、「ラプンツェル」において確認できた加筆変更の方向性が、『グリム・メルヒェン』全体を通じて見られるかどうか、またこれがグリム兄弟の編纂による話作りの方法と言えるのかどうかと

いう点はさらに検証する必要がある。民話が語られる場という原風景をグリム兄弟がどのように理解していたのか、また聴覚／視覚的要素を自覚していたのかどうか、さらにはこれらに対立的に捉えていたと理解してよいか、こうした点に関しては精緻な検討が必要である。その理由として、『グリム・メルヒェン』初版には挿絵はないが、第2版(1819年)ではグリム兄弟の末弟で、画家のルートヴィヒ・エーミール・グリム(Ludwig Emil Grimm, 1790-1833年)が、「兄と妹」*Brüderchen und Schwesterchen* という話を題材とした挿絵を1枚描き、書籍の扉絵には語り部の一人であるドロテア・フィーマンの肖像画が載せられたからである。また1825年刊行の50話が収められた『グリム・メルヒェン』の選集版では、ルートヴィヒ・エーミール・グリムによる7つの挿絵が入れられている。その挿絵は、「マリアの子」*Marienkind*、「灰かぶり」、「赤ずきん」*Rotkäppchen*、「ヘンゼルとグレーテル」*Hänsel und Gretel*、「いばら姫」*Dornröschen*、「白雪姫」*Sneewittchen (Schneeweißchen)*、「ガチョウ番の娘」*Die Gänsemagd* の計7話である。⁴³⁾ 挿絵を取り入れた背景にグリム兄弟の働きかけがあることを勘案すると、聴覚的要素と視覚的要素をグリム兄弟が対立的なものと考えていたとみてよいのかどうかは慎重な判断が求められる。最後に、グリム兄弟による編纂・改訂作業とドイツ・ロマン派の文藝観や創作方法との関係についても今後検証する課題であることを付言し、おわりとしたい。

* 本稿は、科研費「グリム童話およびヨーロッパの民間伝承における五感に関する描写とメディア」(JSPS KAKENHI 19K13133)の助成による研究成果の一部である。

なお『グリム・メルヒェン』のテキストは主に以下を参照した。テキストからの引用は、本文中で版と頁数を括弧内に記した。本文中の和訳は、吉原氏(初版)、小澤氏(第2版)、金田氏(第7版)による既訳を参照し、筆者がおこなった。

Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*. Hrsg. von Heinz Rölleke. Cologne-Genève 1975.

Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen. (1812-1815) Vollständige Neuauflage*. Hrsg. von Karl- Maria Guth. Berlin 2016.(初版の頁数はこちらの書籍に拠る。)

Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm 1819/1822*. Hrsg. von Hans-Jörg Uther. Hildesheim 2004.

Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837)*. Hrsg. von Heinz Rölleke. Frankfurt am Main 1985.

Grimm, Jacob/ Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. 4. Aufl. Bd. 2. Göttingen 1840.

Grimm, Jacob/ Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. 5. Aufl. Bd. 2. Göttingen 1843.

Grimm, Jacob/ Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. 6. Aufl. Bd. 2. Göttingen 1850.

Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Hrsg. von Heinz Rölleke. Stuttgart 2018.

注

- 1) KHM 各版の出版年は以下のとおりである。初版第1巻1812年、第2巻1815年、第2版1819年、第3版1837年、第4版1840年、第5版1843年、第6版1850年、第7版(決定版と呼ばれる)1857年。なお手稿は1810年である。第2版以降は主にヴィルヘルム・グリムが改編した。『グリム・メルヒェン』

- には、Kinder- und Hausmärchen の文字をとり、国際基準に従って付した KHM 番号がある。本稿で主に扱う話には、初出の際、表題に KHM 番号を併記する。
- 2) Vgl. Max Lüthi: *Märchen*. 9. Auflage. (Sammlung Metzler) Bd.16. Bearb. von Heinz Rölleke. Stuttgart 1996. S. 53.
 - 3) ヘルマン・パウジンガー (河野真訳)『口承文藝の理論〈民のうたごころ〉の諸形式』、あるむ、令和3年、22～23頁。
 - 4) 「ラプンツェル」には、ラプンツェルと名付けられる主人公が登場する。話を示す場合には括弧を付け、登場人物のことを示す場合には括弧を付けずに表すこととする。
 - 5) Johannes Bolte, Georg Polivka: *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Band 1. Hildesheim, Zürich, New York (Olms-Weidmann) 1994. S. 97.
 - 6) KHM 各版の出版年は、初版第1巻1812年、第2巻1815年、第2版1819年、第3版1837年、第4版1840年、第5版1843年、第6版1850年、第7版1857年である。
 - 7) Vgl. Heinz Rölleke: *Die Märchen der Brüder Grimm*. München, Zürich 1986. S. 80. ここでは初版/第2版での顕著な変更例が示される。初版 „sag sie mir doch Frau Gothel, meine Kleiderchen werden mir so eng und wollen nicht mehr passen.“ (1. 38) / 第2版 „Sag’ sie mir doch Frau Gothel, sie wird mir viel schwerer heraufzuziehen als der junge König.“ (2. 68)
 - 8) ディズニーファン編集部編『ディズニーアニメーション大全集』、講談社、2021年、88～90頁参照。
 - 9) 初版では妖精(Fee)(1.39)であった登場人物が、第2版から女魔法使い(Zauberin)(2. 66)へ変更される。Barbara Gobrecht: *Verführung im Turm. Rapunzel und ihre Schwestern*. In: *Der Vater in Märchen, Mythos und Moderne. Burg und Schloss, Tor und Turm im Märchen. Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen*. Band 33. Kiel 2008. S. 135-154, hier: S. 135. 20エレンを11ないし14メートルと解する。(金田氏の既訳によると、20エレンとは12メートル程である。金田鬼一訳『完訳グリム童話集1』、岩波文庫、1985年、135頁。)
 - 10) ウターは、19世紀初めには挿絵画家たちの関心は子ども向けのメルヒェンに傾倒し、「ラプンツェル」に無関心であったが、19世紀末の20年間で状況が変化したと述べる。1920年代と1930年代の「ラプンツェル」の挿絵には素朴な写実主義があらわれており、この素朴な写実主義は翻刻版や復刊を含めると1950年代にも保持されていると指摘する。ハンス＝イェルク・ウター (間宮史子訳)、〈ラプンツェルのすがた－「ラプンツェル」メルヒェンの解釈と意味－〉、2018年10月2日に白百合女子大学で行われた講演の講演録を参照した。
 - 11) Vgl. Walter Scherf: *Das Märchen Lexikon*, Band 2. München 1995. S. 969.
 - 12) Vgl. Barbara Gobrecht, a.a.O., S. 138.
 - 13) John C. Carothers: *Culture, Psychiatry, and the Written World*. In: *Psychiatry*, 1959. S. 311.
 - 14) M. マクラーハン (森常治訳)『ゲーテンベルクの銀河系 活字人間の形成』、みすず書房、2019年、34頁。
 - 15) *Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*. Hrsg. von Heinz Rölleke. Stuttgart 2018. S. 84-88
 - 16) *Kinder- und Hausmärchen. Band 3. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*. Hrsg. von Heinz Rölleke. Stuttgart 2014. S. 34.
 - 17) Vgl. Walter Scherf, a.a.O., S. 969.
 - 18) 吉原高志、吉原素子『聞いて読む初版グリム童話』、白水社、2017年、52頁。
 - 19) Vgl. Walter Scherf, a.a.O., S. 969.
 - 20) 「ラプンツェル」内、小さな窓越しに妖精の庭が見えたという設定は『ペンタメローネ』から採用した特徴であるとの考察がある。マックス・リュティ (高木昌史、高木万里子訳)『昔話と伝説 物語文学の二つの基本形式』、法政大学出版局、1995年、125頁参照。
 - 21) Vgl. Hans-Jörg Uther: *The Types of International Folktales – A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson, Part1, ANIMAL TALES, TALES OF MAGIC, RELIGIOUS TALES, and REALISTIC TALES, with an INTRODUCTION*. Helsinki 2011, S. 190f. 「ラプンツェル」は ATU310 The Maiden in the Tower に分類される。ATU とは、昔話のタイプインデック

- スである。アンティ・アールネにより編纂、ステイス・トンプソンにより増補・改訂された。この AT 分類にハンス＝イェルク・ウターが加わって編纂された改訂版は、ATU と表記される。
- 22) マックス・リュティは、地中海諸国の類話は笑いと可笑しさに溢れていると指摘しマルタ島の類話を挙げる。そこでは魔法使いの老婆から逃げる娘と若者のうち、娘が若者を足台、針、頭巾に変身させる。若者は足台として老婆に踏まれたり、針を楊枝代わりに使用されたり、頭巾として頭に掛けて何日も歩き回られる。マックス・リュティ（野村滋訳）『昔話の本質』、福音館書店、1974 年、153 頁参照。
- 23) ジャンバティスタ・パジレー（杉山洋子、三宅忠明訳）『ペンタメローネ 五日物語 上』、筑摩書房、2005 年、201 ～ 208 頁参照。鬼女という表現も同書を参照した。
- 24) 同上、205 頁。
- 25) 「後半の呪的逃走のモチーフは非常に古く、ギリシア神話の〈アルゴナウタイ〉において、イアーソンとメディアアがアイエテスから逃走する場面が思い起こされるが、小さな物を大きな障害物に変えるのは、わが国の『古事記』（712 年）でイザナギノミコトが黄泉の国の軍勢に追われ、櫛やかんざしを投げながら逃げる場면을起源とする説もある。」同上、208 頁。
- 26) ド・ラ・フォルスおよびシュルツの作品では、妖精が女主人公の歌う調子をまねて歌う場面がある。当該場面および再会場面の比較検討は、紙幅の都合上、別の機会にゆずる。
- 27) Vgl. Max Lüthi: Die Herkunft des Grimmschen Rapunzelmärchens. In: *Fabula* 3, Berlin 2009. S. 95-118, hier: S. 97. マックス・リュティ『昔話と伝説』、85 ～ 110 頁参照。引用は 94 頁。原典を入手することができなかった為、論考と文献を参照した。この話の結末では、妖精に情が戻ることで 2 人が救済される。
- 28) Vgl. Max Lüthi, a.a.O., S. 101. 原典を入手することができなかった為、論考を参照した。引用箇所の和訳は筆者がおこなった。シュルツの作品でも同様に、結末で妖精に情が戻ることで 2 人が救済される。
- 29) ゴルムスは、ラプンツェルが女魔法使いに引き渡される発端と類似する行為は他の話でも見られると指摘する。その多くは、無責任にも自分の身を守るために子どもを他者に譲る。Vgl. Wilhelm Solms: Der nichtsnutzige Vater. In: *Der Vater in Märchen, Mythos und Moderne. Burg und Schloss, Tor und Turm im Märchen. Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen*. Band 33. Kiel 2008. S. 56-72, hier: S. 65.
- 30) シュルツの作品では、„Rapunzel, laß deine Haare runter, daß ich 'rauf kann.“である。Vgl. Max Lüthi, a.a.O., S. 101. なお呼びかけにおいて Rapunzel を 2 度繰り返す表現は、『グリム・メルヒェン』初版で初めて用いられる。これにより語りにテンポが作り出される。
- 31) 声によってある存在を特定するモチーフは、KHM5「狼と 7 匹の子山羊」*Der Wolf und die sieben jungen Geißlein* にある。また『グリム・メルヒェン』以外で歌や声に関する話に次の例がある。聖職者が歌うと（説教すると）、老婆が泣き始める。歌が心に響いて（説教に感動し）泣いているものと思い、老婆に訳を尋ねる。聖職者の声（または髭）から最近いなくなった山羊（驢馬）を思い出して泣いたと答えた、という笑い話がある。（895 頁）母親が漁師の少年のために毎日食べ物や岸辺へ運ぶ。その母親の言葉と声を真似て少年を捕まえようと、魔女が鍛冶屋に舌を薄くしてもらい声色を変える話がある。（180 頁）ハンス＝イェルク・ウター（加藤耕義訳、小澤俊夫日本語版監修）『国際昔話カタログ 分類と文献目録』小澤哲夫研究、2016 年参照。
- 32) 西尾哲夫『アラビアンナイトー文明のはざまに生まれた物語』岩波新書、2007 年、1 頁参照。
- 33) 野口は 15 歳を境として女性主人公が遭遇する出来事の解釈が異なると指摘する。野口芳子『グリム童話のメタファー 固定観念を覆す解釈』、勁草書房、2016 年、29 頁参照。
- 34) ウラジーミル・プロップ（北岡誠司、福田美智代訳）『昔話の形態学』、水声社、1991 年、92、95 頁参照。
- 35) パジレーの「ペトロシネッタ」では子の胸にパセリの形をした痣があった。こうした特徴は難題と関連することがある。ロシアの民話には、生来の痣の位置をいい当てた者に、娘を嫁にとらす、等の例がある。ウラジーミル・プロップ（斎藤君子訳）『魔法昔話の研究』、講談社、2009 年、156 頁参照。
- 36) ヴィルヘルム・グリムは、本としてのメルヒェンの文体や彼独自のメルヒェン口調を創造した。Vgl. Heinz Rölleke, a.a.O., S. 79.
- 37) Vgl. Max Lüthi: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. 11. Auflage. Tübingen 2005, S. 95.

- 38) 実際のメルヒェンから遠ざかり、ヴィルヘルム独自の様式を発展させたことは多くの研究者が実証しているとの指摘がある。Vgl. Ebd., S. 95.
- 39) ウォルター・J・オング (桜井直文、林正寛、糟谷啓介訳)『声の文化と文字の文化』、藤原書店、2020年、73頁。
- 40) 同上、73頁。
- 41) 同上、34頁。
- 42) アンドレ・ルロワ＝グーラン (荒木 亨訳)『身ぶりと言葉』、筑摩書房、2012年、339頁。
- 43) Vgl. Grimm, Jacob/Grimm Wilhelm : *Kinder- und Hausmärchen. Die Kleine Ausgabe*. Berlin 1825. この選集版は、Die Kleine Ausgabe と呼ばれ、『小さい版』として知られている。