KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

「ピクトルデュの館」におけるファンタジー

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部 公開日: 2016-09-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 平井, 知香子 メールアドレス: 所属: 関西外国語大学
URL	https://doi.org/10.18956/00006378

関西外国語大学 研究論集 第72号（2000年8月）
Journal of Inquiry and Research, No.72 (Aug. 2000)

『ピクトルデュの館』におけるファンタジー

平　井　知香子

はじめに

ファンタジーとはなにか? この魅力的なテーマをめぐって、19世紀フランスの作家ジョルジュ・サンド(1804-1876)の子供向けの作品を検討することは、フランスの児童文学の歴史をたどることにもなるだろう。ファンタジーとは、そもそも文学の発祥源である口承文芸、ことに昔話と、18世紀ごろから形成されるリアリズム小説をその母体とする。したがってオーノア夫人やシャルル・ペローに親しみ、19世紀ロマン主義文学及びリアリズム文学を知るジョルジュ・サンドにファンタジー作家としての一面が認められたとしても不思議ではない。『ピクトルデュの館』*Le Château de Pictordu*(1873)は、夢みがちな少女ディアーヌが亡き母の面影に導かれて肖像画家として自立するまでの成長を描いた作品である。夢と現実の世界を描いた物語がファンタジーであるとするならば、この作品は紛れもなく現実と非現実の交錯からなる一種のファンタジーではないだろうか。『ピクトルデュの館』を中心に彼女が最晩年に到達したファンタジーの世界を検討したい。

Ⅰ 『ピクトルデュの館』の成立事情とカレーニンの説

ジョルジュ・サンドは晩年、故郷であるフランス中部のベリーにあるノアンの館にいて、村人からは「ノアンの良い奥方さま」Bonne Dame de Nohant と慕われ、館にはデュマ・フィス、フローベール、ツルゲーネフといった名高い客や友人たちが訪れた。サンドはこの時期に、息子のモーリスと共に孫娘たちのために人形芝居を催したり、音楽に興じたり、お話を語って聞かせたりすることをなによりの楽しみにしていたという。孫娘オーロールとガブリエルを教育するうちに生まれた13のコントは、1872年から1875年の間に『両世界評論』誌 *Revue des Deux Monde* と『ル・タン』紙 *Le Temps* に相次いで発表される。これらの作品は『祖母の物語』*Contes d'une grand'mère* という総題のもとに、1873年、『ピクトルデュの館』を題名とする一

巻がミッシェル・レヴィ社から、ついで1876年にはカルマン・レヴィ社から『ものをいう樫の木』*Le Chêne parlant* が出版され、上下二巻となった。上巻の表題作となった『ピクトルデュの館』は、その中の一番長い物語である。

サンドは早い時期から子供向けのコントを書いていた。その理由としては子供時代からの興味に加えて、児童文学の世界的流行が影響したことがあげられる。ロマン派の作家たちが競って童話に着手したのである。若い頃にはバルザックと共に『パリの雀のお話』(1832)という未発表作品を書いている。『雪の王様』(1837)は娘のソランジュのために構想したものだが、これも未発表のため内容は明らかではない。題名からはアンデルセンの『雪の女王』(1844)を連想させる。1850年の『ほんとうのグリブイユのお話』は「避けようと思っていた難儀に飛び込んでしまうグリブイユ」(D'après Gribouille,qui se jette à l'eau crainte de la pluie.Se dit de celui qui,pour éviter un mal, se jette dans un pire.)という有名な諺を使用している。1859年、フィガロ紙に載った『走る妖精』。1865年に書かれた幻想的コント『盃』などがある。フランスにおける児童文学の流行には出版者エッツェルの寄与するところが大きい。エッツェルはサンドの長年の友で、サンドやジュール・ヴェルヌの作品を数多く出版している。サンドの身近な人物の作品をあげると、恋人であったミュッセによる『白つぐみ物語』、その兄ポール・ド・ミュッセに『風氏と雨夫人』、サンドに植物学の手ほどきをしたジュール・ネローに『わが娘の植物学』などがある。こうした事情からサンドが晩年に再び児童文学に向かったのは自然の成り行きであったと言えよう。

ジョルジュ・サンド研究の古典的名著となっている伝記にウラジミール・カレーニンの『ジョルジュ・サンド――その生涯と作品』*George Sand,sa vie et ses œuvres* がある。カレーニンによればサンドの晩年は「晴れやかで、輝かしい」ものであり、幾多の苦悩と長い探求の末に、宇宙の完全な総合、まさに宗教的理想ともいうべき境地に到達したのだという。カレーニンはこのように晩年を評価しながらも、サンドの孫娘のために書かれた作品に対してはあまり好意的ではない。

> 文学上の異端者として非難されるのも顧みず、われわれはこれらのコントが真実の詩を欠いていると断言するだろう。もしアンデルセンのコントやドイツやスラブのコントと比較する場合はなおさらのことである。さらにそれらのうちの大部分は子供たちに理解されたり、彼らを楽しませるようにはほとんど作られていない。われわれの批判はとりわけこれらのコントのもっとも長いものに向かう。『ピクトルデュの館』である。事実それはただ単なるちょっとした小説であり、幻想的な形で生来の才能の目覚めと開花を描いており、こうしたテーマは子供のためのコントには不向きである[1]。

アンデルセンのコントや、ドイツ、スラブのコントと比べるとサンドのコントは「教訓」が強すぎて「真実の詩」を欠いていると、サンドの子供向けコントを非難している。果たしてそうだろうか。カレーニンによれば、ジョルジュ・サンドのこの時期のコントは三つの目的に向かうという。

(1)労働に対する愛(l'amour pour le travail)

(2)学ぶ欲求(le désir d'apprendre)

(3) 隣人愛(l'amour du prochain)[2)]

確かにサンドのコントにはこれらの特徴が認められるだろう。『ピクトルデュの館』の主人公ディアーヌは画家となるために懸命な努力をする。生家を離れてまでも絵画や歴史を学びたいという欲求をもち続ける。そしてついには対立していた継母をも愛するようになる。この作品はカレーニンのあげた三点のいずれの条件も満たしている。『祖母の物語』の他の作品についてもまた同様である。しかし、もう一つ最も重要な点をカレーニンは忘れていないだろうか。それはサンドのコントの最大の特徴である空想的側面である。本論ではこの点に注目しながら『ピクトルデュの館』でサンドが伝えたかったものは一体何かを探ってみたい。

Ⅱ　ファンタジーの構造

ジョルジュ・サンドの作品がファンタジーであるか否か、またカレーニンのいう「真実の詩」の有無を議論するには、少なくとも次の三つの文学ジャンルの識別を行う必要がある。

(1) メルヒェン(昔話)

(2) コント・ファンタスティック(幻想怪奇譚)

(3) ファンタジー

まず昔話というのは、シャルル・ペローの『昔話』*Histoires ou Contes du temps passé* 別名『ガチョウおばさんのお話』*Contes de ma mère l'Oye* やグリム兄弟の『子どもと家庭のためのメルヒェン』*Kinder-und Hausmärchen* のことをさす。すなわち昔から民間に伝えられてきた口伝えの文芸のことで、ドイツでは「メルヒェン」(Märchen)、フランスでは「コント・ド・フェ」(Conte de fées)、英語では「フェアリー・テイルズ」(Fairy tales)と呼ばれているものである。フランスのサロンを思わせるペロー、素朴な味わいのグリムと、それぞれ趣を異にするが、例えば「シンデレラ」や「白雪姫」のような話をさしている。妖精や魔物が登場し、超自然的な出来事が起こる。昔話の様式理論を研究したスイスのマックス・リュティMax Lüthiによれば、昔話には人間の通常の世界と、超自然的世界との間に精神的断絶がない。グリムの『蛙の王様』において、蛙が姫に口をきいても姫はいっこうに驚かない。この昔話の特性をリュティは「一次元性」eindimensional であるとみなす[3)]。

次にコント・ファンタスティックとは、一般にロマン派の時代にドイツ文学の影響などから流行した恐怖小説の類をさす。ジョルジュ・サンドも、ホフマンに共鳴して幻想的な作品を書いた一時期があった。教会の地下埋葬所の身の毛もよだつ殺人を描いた『スピリディオン』(1839)はその代表的な作品である。18世紀から19世紀にかけてヨーロッパやアメリカではこのようなゴシック・ロマンと呼ばれる一群の幻想的怪奇譚が数多く生み出されている。日本を代表するファンタジー『だれも知らない小さな国』の作者佐藤さとるによれば、コント・ファンタスティックは「創作されたメルヘン」(アンデルセンなど)にたいして、「創作された伝説」といった構造を持っている。イギリス・ゴシック・ロマンの終焉を飾った『ドラキュラ』(1897)を例にあげ、「これがもともとの伝説でなく、創作であることを知っている人は案外少ない」と述べている。また前述のリュティを引用し、コント・ファンタスティックにおいては人間の現実世界と幻想怪奇の世界ははっきりと隔てられており、ファンタジーと同様「二次元性」がその特性であるという。それゆえ主人公は実際の人間と同じく、妖怪や魔物に出会って恐怖に陥るのである。ファンタジーについては「メルヘンを母として、リアリズムを父として生まれた」といい、「ロマン主義のあとに起こったリアリズムの延長線上で本格的な形式を持つ」と指摘している[4)]。

児童文学者の神宮輝夫はファンタジーを「超自然の要素を含み、小説展開のある物語で、読者に驚異の念を呼びおこす作品」と定義し、「種類が多いので、簡単にひとつにまとめることはできない」と述べている[5)]。たとえば『オズの魔法使い』*The Wonderful Wizard of Oz* や『ナルニヤ国物語』*Narnia Books*『ムーミン』*Kometj Akten* などには人物の描き方や話の進め方に昔話に近いものがある。日常生活の中に超自然が入り込んでくる「エブリデイ・マジック」にはイギリスのフィリッパ・ピアスの『トムは真夜中の庭で』*Tom's Midnight Garden* やメアリー・ノートンの『床下の小人たち』*The Borrowers* がある。また神話や伝説を語る叙事詩の世界に似たエピック・ファンタジー(ハイ・ファンタジー)と呼ばれるファンタジーが1960年代に大流行している。エピック・ファンタジーは昔話とは異なる一次元性の背景世界をもつものである。神話の世界に近いものが多く、現実と非現実という二重構造を持たないかわりに、非現実な世界そのものを、作者の独創ですべてつくりあげてしまう。トールキンの『指輪物語』*The Fellowship of the Ring* やアメリカのアーシュラ・ル・グウィンの『ゲド戦記』*The Earthsea books* などがその代表的なもので、ほかにもＳＦ系の分野にはこのタイプが多い。前述の佐藤さとるは、一次元的背景世界を持つハイ・ファンタジーよりもむしろ、二次元性の世界を持ち、現実の世界と非現実がまじりあうエブリデイ・マジックの方を正統の形式とみなしている。このファンタジーの「現実／非現実」という二分法はイギリスで生まれたとされるが、今日ファンタジーを世界的視野から見ると、必ずしも判断の基準にはならないだろう。しかし、ルイス・キャロルと同時代のサンドにあってはまだ有効であると考えられる。

ファンタジーの先駆的な作品であるイギリスのルイス・キャロル作『不思議の国のアリス』*Alice's Adventures in Wonderland*(1865)を例にとってみよう。アリスの住む現実世界と、ウサギ穴に落ちてアリスが体験した非現実の世界は伝説や幻想的コントと同様に二次元性を有する。非現実の世界が実はアリスが見た夢であったことは、先駆者だから許されるのであって、今日ファンタジーの結末を「夢」で終わらせることは読者をがっかりさせることになりかねない。イギリスに比べファンタジー作品が豊かとはいえないわが国の場合はどうだろうか。宮澤謙治の『雪わたり』(1924)は四郎とかん子という兄妹が雪の日にキツネの幻燈会に出かける話である。この童話は典型的なファンタジーの構造を持っている。すなわち四郎とかん子が住む現実世界と、雪の日に二人が訪れるキツネの世界があり、二次元性の背景をもつ。現実世界と非現実の世界を結ぶ橋の役割を果たすものは、この場合「雪」であり、雪が降ったとき初めて主人公は空想の世界に遊ぶことができるのだ。しかもその世界に行くことのできるのは12歳以下の子供に限られている。もっとも人間も動物も同じ自然の中の生き物であると考える謙治にとってはキツネの幻燈会は「ほんとう」の出来事であるが。

以上のように、ファンタジーはコント・ファンタスティック同様、昔話が一次元性の物語世界を持っているのにたいして、二次元性の世界をその特性としていた。また登場人物も昔話では類型的であるが、ファンタジーの登場人物は内面性を持った個性として描かれる。佐藤さとるは、この二点に加え昔話が「人々の心の内面にある共通の非現実を、そのまま外へ持ちだして広げたもの」とし、それに対してファンタジーは「一人の作者の心の中(内面世界)にはいりこんで物語る形式」と定義している。では『ピクトルデュの館』における物語の構造はどのようになっているのだろうか。

Ⅲ 『ピクトルデュの館』はファンタジーか?

ジョルジュ・サンドは『ピクトルデュの館』のはじめに孫娘のオーロールにあてて次のように言っている。

> 問題は妖精がいるか、それともいないかということを知ることです。おまえは人がメルヴェイユー merveilleux が好きな年頃ですから、わたしは、同じくおまえのだいすきな自然の中にそれが存在していくれればいいと思います。
>
> わたしとしては、妖精は存在すると思います。もし存在しなければ、おまえにあげようたってあげられないでしょうから。(下線と和訳は筆者による)[6]

この献辞によると、サンド自身はこのコントを「妖精」の登場する「メルヴェイユー(超自

然的なもの)」であると考えている。サンドは幼いころから妖精の話が好きであった。自伝『わが生涯の歴史』*Histoire de ma vie* によれば、ノアンにはオーノア夫人やペローの本があり、幼いサンドに大きな喜びを与えていたという。

> Je trouvai à Nohant les contes de madame d'Aulnoy et de Perrault dans une vieille édition qui a fait mes délices pendant cinq ou six années. Ah! quelles heures m'ont fait passer *L'Oiseau bleu, Le Petit Poucet, Peau d'Âne, Belle-Belle* ou *le Chevalier Fortuné, Serpentin vert, Babiole*, et *La Souris bienfaisante*![7]

冬の夜には母がベルカン Berquin やジャンリス夫人 madame de Genlis の『お城の集い』*Les Veillées du château* を読んで聞かせてくれた。その時の夢想は強烈でサンドの幻想趣味の最初のものとなった。昔話や童話に心躍らせた子供時代の感動を孫娘にも与えたかったのである。では『ピクトルデュの館』は昔話なのだろうか? それともコント・ファンタスティックなのだろうか? 確かに「継母」や「孤児」といった主人公の身分の設定などには昔話的な要素を認めることができる。またピクトルデュの館の妖精の着物の描写などにも、ペローのコント、たとえば『ろばの皮』にでてくる描写と同様、金、銀、宝石類をちりばめた昔話の語り口に固有の美意識に彩られている。しかしサンドはさらに「ファンタスティク」の要素についても次のように言っている。

> 「親愛なるレヴィ、およそ一年前から私が『両世界評論』に発表した三つのコント・ファンタスティック――〈コアックス女王〉〈バラ色の雲〉〈勇気の翼〉に、1865年5月1日にも雑誌に発表している〈盃〉と題する御伽話というか幻想的な物語を加えて一冊にしてくださってもいいです。」(1872年12月20日, Michel Lévy 宛, No.16425)[8]

サンドはやがて『祖母の物語』としてまとめられるコントの第一作として『コアックス女王』を書いたとき、はじめのうちは編集者ミッシェル・レヴィの意見に従って副題に「コント・ファンタスティック」(幻想的なお話)という語をつけようとした。しかし実際はその語を削除したのである。なぜなのか? 1873年6月19日のレヴィ宛の手紙[9]でサンドは彼に「わたしのコントにおいては、ファンタスティックはきわめて軽いアレゴリーの形で存在していますので、もっとつつましい、もっとぴったりした形容詞が望ましかったのですが見つかりません。まだそれを見つける時間がありますか?」とたずねており、「ファンタスティック」という形容詞に満足していない節が見受けられるのだ。結局、総タイトルはフランスの昔話において伝統的に使用されてきた『祖母の物語』となったわけだが、サンドがここで見つけようとして見つけら

れなかった「ファンタスティックとは別の単語」とは「ファンタジー」という語ではなかっただろうか? では具体的に『ピクトルデュの館』の構成を検討してみよう。

物語は都から遠く離れた寂しい土地の描写から始まる。8歳の主人公のディアーヌは父とともに旅の途中、「ものをいう立像」に招かれ伝説の城ピクトルデュに泊まることになる。ファンタジーにおいては主人公はしばしば旅などの場所の移動(dépaysement)からスタートする。そしてファンタジーがおこる時、主人公はしばしば眠気におそわれたり、ぼんやりしたりして夢かうつつかというような状態に陥ることがある。『不思議の国のアリス』でもアリスは姉が本を読んでいるうち、眠気に襲われる。そんなときにチョッキを着たウサギが現れその後をついて行くのである。『ピクトルデュの館』における主人公の異世界への旅のはじめは同様の睡眠状態からはじまる。

> ディアーヌもおなじく眠っていました。そうでしたね? ところが、ほんとは、眠っていたかどうか、わたくしにはわかりません[10]。

物語の語り手である「わたくし」は、ディアーヌの体験を夢とも現実ともつかない、あいまいな状態に置き、妖精が実際に現れたことを読者に実感させようとしている。この手法はファンタジーのそれと同じではないだろうか?

> 壁にかかれていた、形もさだかでない水の精は、目もさめるばかりの美しい、生きた女になっているのでした。
>
> その女は、少女のすぐそばまでくると、そばにねている父親にはさわらずに、ディアーヌの額の上にかがみこんで、その上にくちびるをおしつけました。その時、ディアーヌはその女のくちびるのやわらかい音をききましたが、額にはなんにも感じませんでした。少女はその人の首に腕をまきつけ、その人をひきとめようとしました。しかしディアーヌの抱いたものは、ただの影でした。...妖精の手が少女の手をにぎっても、相変わらずなんの手ごたえも感じられませんでした。しかし、何か気もちのいいさわやかな感じが身うちをはしったような気がしました。(下線は筆者による)[11]

「額にはなんにも感じませんでした」、「手ごたえも感じられませんでした」、「ただの影でした」と言いながら、妖精の実在を信じさせる描写――「生きた女になっているのでした」、「くちびるの音をききました」「何かさわやかな感じが身のうちをはしったような気がしました」と表現している。ファンタジーの作者は異世界への旅が読者に信じられるように、巧みにリアリズ

ムを駆使する。実際には起こり得ないことを起こり得たかもしれないと信じられるように、である。

こうしてディアーヌは寄宿していたマンドの修道院で病気になり、父に連れられ南仏アルルに近い別荘に向かう途中、馬車の事故で荒れ果てた古城ピクトルデュに泊まることになる。その晩、夢の中で伝説のヴェールをかぶった妖精が現れ、昼間のさびれた様子とは打って変わったすばらしい館の内部を案内する。この最初のピクトルデュの館の出現の裏には、ディアーヌの現実の不幸、すなわち継母がデイアーヌを邪魔にして修道院に入れたことが想定される。彼女の病弱で夢見がちな性格も複雑な家庭の事情に由来する。

第二のディアーヌの不幸は、継母ロール夫人が彼女を美しく飾り立て人形のようにかわいがるだけで、絵画や歴史を勉強したいという内的な欲求を満たしてくれないことにある。彼女は再び病気がちになり、ピクトルデュの美しいミューズのことばかり考える。

第三の現実生活における苦悩は最も耐え難いものである。しかし、このもっとも耐え難い苦痛が最も強烈な夢と結び付き啓示への第一歩となる。それはロール夫人がディアーヌの本当の母親の悪口を言ったことである。亡き母に対する思慕の念がつのり、少女は高い熱にうなされる。夢の中にピクトルデュのヴェールの妖精が現れ、「わたしの顔を探して」と頼む。

以上が前半のアウトラインであるが、後半は父親と第二の父親ともいうべきフェロン博士との関係が深く絡まってくる。第四の障害は、肖像画家として知られる父親と、絵の勉強を始めたディアーヌの芸術上の対立である。世俗にこび装飾的な手法を得意とする流行画家の父は、地味で写実的な娘の絵をけなす。父に理解されないディアーヌは、亡き母の肖像画を描くことが自己の使命であると心に決める。再びピクトルデュのミューズが夢に現れ、館の廃墟の中から自分の顔を探してくれと懇願する。ディアーヌは赤いメノウのうきぼりを見つける。
「これがわたしです。おまえのミューズ、おまえのおかあさんです。おまえがまちがいでなかったことを見せてあげよう」（《Enfin! s'écria la fée, me voilà! C'est bien moi, ta muse, ta mère, et tu vas voir que tu ne t'es pas trompée!》）と言って妖精がヴェールをときかけたとき夢が覚める。

第五の不幸は家庭の崩壊である。今は落ち目となった父が破産し、ロール夫人は家をでてしまう。ディアーヌは深く悲しむ。その翌朝夢中で鉛筆を動かしてると、「わたしはそこにいます。やっと見つけてくれましたね」（《Je suis là, tu m'as trouvée.》）というやさしい声が聞こえ、ディアーヌは父から預かっていた亡き母の肖像画を見ることなく自分自身の想像力によって母の姿を浮かび上がらせることに成功する。この奇跡が彼女に芸術家への道を開く。

肖像画家として生計を立て始めたディアーヌの前に立ち塞がった最後の障害は、芸術と義務との両立の悩みである。父の破産を救い、帰って来たロール夫人とうまく折り合って暮らすという日常の義務と、自己を偽ることのない真の芸術は果たして両立するのか？この問題に悩む

彼女は再びピクトルデュを訪れる。顔のない立像の足元に手を触れると「おまえの未来のことについての心配は母の魂にまかせるがいい」（《Laisse le soin de ton avenir à l'âme maternelle qui veille en toi et sur toi.》）という声が聞こえ、義務と芸術は両立すること、そして苦しみに耐えることこそが才能を伸ばすことにつながると教える。この啓示以来ピクトルデュの館は常に少女の記憶の中に存在し、望むときに現れるようになる。そしてディアーヌは有名な画家となり、幸福な結婚をして物語は終わる。以上のあらすじをディアーヌについて表にまとめると次のようになる。

	現　　実	ピクトルデュの館（夢）
1	継母によって修道院に入れられ 原因不明の熱病におかされる。	ピクトルデュの館でヴェールをかぶった 妖精に会う。（Le dame voilée）
2	継母はヒロインを人形のようにかわいがるだけで、勉強したい気持ちを理解しない。 そのため病気がちになる。	ピクトルデュの妖精のことばかり考える。
3	継母ロール夫人が母の悪口を言う。 ディアーヌは熱にうなされる。	夢に現われたヴェールの妖精が「顔を探して」と頼む。（La figure perdue）
4	肖像画家の父と、絵の勉強をはじめた ディアーヌの芸術上の対立。	廃墟の中から自分の顔を探してと懇願する。 赤いメノウを見つけるが夢がさめる。 （La figure cherchée）
5	家庭の崩壊。父の破産。ロールは家を出る。 母の肖像画完成。	「わたしはここにいます」 （La figure retrouvée）
6	芸術と義務の両立の悩み。	「おまえの未来は母の魂にまかせなさい」

以上のように、現実から夢へというパターンが六度も繰り返されてこの物語は成立しているのである。そしてピクトルデュの妖精が住む非現実の世界は常に主人公の現実の世界と対応していることが分かる。現実における主人公の不幸や不安が願望となって空想の世界を生んだのである。心理学的に解釈すれば、意識界に対する無意識界と捉えることができる。このことからこの作品は先にあげたファンタジーの特性の第一番目の「二次元性」の物語世界という条件

に当てはまると言えよう。第二番目の「主人公は内面世界を持った個性として描かれる」という点についても、ディアーヌの葛藤と成長がテーマであることから、ファンタジーの条件を満たしている。では第三の特質について、作者サンドの内面世界に入り込んで物語った話であるかどうか検討してみよう。

Ⅳ　母の面影

子供時代のサンドは家庭的な愛情に恵まれていない。父がサンドの幼いときに亡くなり、ノアンの館で祖母と母の対立の日々が続いた。そして母はついにパリに出発してしまう。残されたサンドは辛い思いをする。自伝に母との別離は「幼年期における唯一の苦悩」と記しているほどである。このことがサンドの幼年期における心の傷となり、絶えず回帰せざるを得ない原点ともなったのである。

母との別れは、母にたいしては理想化をつのらせ、祖母にたいしては反抗心をいだくこととなる。この「二人の母の対立」という問題が『ピクトルデュの館』の実母と継母のテーマとなったのではないだろうか。

自伝的作品 *Histoire de ma vie* に「壁紙から抜け出る妖精」の記述がある。サンドが7・8歳ごろのことである。ノアンの部屋にはギリシア神話の肖像画が描かれた壁紙が張り巡らされていた。その中にとくに気に入っていた妖精がいた。毎朝サンドがめざめると妖精はやさしくほほえみかけた。ところが冬になってベッドの位置が変わると、妖精のかわりに恐ろしいバッカス神の巫女ばかりが見えるようになった。恐ろしい巫女は、真夜中になると人間の大きさくらいになり、妖精をその肖像画から引き離そうとする。妖精は叫び声をあげサンドのところまで逃れてくる。怒り狂った巫女は杖で二人を打つ。サンドが恐怖の声をあげてもがくと、現実の母が救いにくる。母が近づくと巫女は小さくなり、もとの額縁の中におさまる。しかし母が遠のくとまた巫女は大きくなって妖精とサンドを苦しめるのであった[12]。

8歳ごろまで繰り返し見つづけたこの夢は単なる夢ではない。そこにはある重要な意味が隠されていると思われる。つまり、サンドが「大好きな妖精」とよんでいるものは、ほかならぬ母のイメージであり、二人を責めさいなむ巫女とは、貴族社会の偏見をもち、母をいじめる祖母の姿ではなかっただろうか? ノアンの館の二人の母の対立が、壁紙の妖精と巫女の夢を生み、晩年のこの作品の最も重要なモチーフを提供したのである。

ところでこのノアンの壁紙の夢想が、やがてサンドの内で次第に膨らみ、決定的な芸術創造の原型となる日がやってくる。母がパリに去ったあとのサンドはその代償としてますます自然との交流の中に自己の楽しみを求めるようになる。11歳頃、サンドは寂しさを紛らわすためにコランベと称する独自の神を創造する。当時夢中になって読んでいたホメロスの『イーリアス』

と、タッソーの『解放されたエルサレム』などの影響から、キリスト教の神と異郷の神々の融合体を空想で創り出したのである。コランベは夜の夢の中に突然形と名前を伴って現れたという。コランベは「男でも女でもなく、あらゆる姿で現れる」のだが、もっともしばしば女性の姿で現れた。というのは、当時サンドがもっとも理解し愛していたのは母親だった、と彼女自身自伝の中で証言しているからである。さらにコランベは7・8歳頃熱愛していた異教の女神たちとも関係がある。こうした理由から、コランベは母のフィギュールから出発し、現実の母以上の理想的な美の女神、あらゆる美の特質を備えた全知全能の神となった。そしてコランベは、サンドが後に小説を書くとき、常に現れてくる。ピクトルデュのミューズのようにサンドの芸術創造の原型となって彼女の生涯の糧ともなったのである。結局、主人公の根本的不幸は亡き母と継母という「二人の母」の問題に帰着する。そして実母の不在とその苦悩の克服がこのコント成立の不可欠の条件だったのである。

V　異教的風土

風土性について見てみよう。サンドは母の不在を補うため自然の中に逃避した。その自然とはまたベリー地方の異教的な自然でもあった。サンドの1858年の作品に『フランス田園伝説集』[13]がある。ベリー地方を中心にフランス各地に散らばる幻想的な伝説を収集したものである。何より興味深いのは、この作品が『ピクトルデュの館』の妖精伝説の資料を提供していることである。そこでこの本を参考に『ピクトルデュの館』の伝説的要素を抜き出すと①石にかんするもの②妖精にかんするもの③ギリシア神話にかんするものの三種がある。

①石にかんするもの

作品の題名にもなっている「ピクトルデュ(Pictordu)」とは「ねじれた岩」(pic 頂上がとがった山＋tordu ねじれた, tordre ねじるの過去分詞、形容詞)という意味で石に関する伝説になんらかの関連があると思われる。館の背景に奇妙な形の岩が突き出ており、その形からこの名前がついたのである。奇怪な形の石が人間の創造力を刺激し、そこから様々な伝説が生まれる典型的な例である。主人公が館に足止めになったのも、この石の伝説についてささやかれていたことが現実となったせいで、館を守る妖精が旅人の足を引きとめるために道路の石を動かし、馬車の事故をおこしたのである。

ところで、「馬を倒したり、車を引っ繰り返したりする」道路の石の話は既に『フランス田園伝説集』の冒頭にでてくる。それは《*Les Pierres sottes ou pierres caillasses*》(馬鹿石、泥石)で、これが夜になると怪物の姿を想像させ人々を恐怖に陥れるとも言われている。この田園の伝説の石の話は『ピクトルデュの館』の石の伝説のもとになったと思われる。石の伝説の起源についてサンドは、メンヒル、ドルメンあるいはドルイド教の祭壇であると言っている。

②妖精伝説

『ピクトルデュの館』にまつわる妖精伝説とはヴェールをかぶった婦人が館を番しており、自分の気に入った人は館の中に招き入れ歓待するが、気に入らない者には「出て行け」と叫んで、ものすごい力で追い出してしまうというものである。この妖精伝説の源はサンドの故郷にある。というのはサンドの故郷ベリーにはおびただしい伝説が存在し、その中には妖精にまつわる話も多く、伝説の舞台となる城跡も各所に点在しているからである。

先に述べたように妖精は石と関係がある。この点について『フランス田園伝説集』を参照すると、マルト〈martes〉と呼ばれる石と縁が深い妖精がいる。マルトには男の妖精〈esprits mâles〉と女の妖精〈esprits femelles〉の二種類あり、そのうち男の妖精の仕事はドルメンやメンヒルを持ち上げることだと書かれている。つまりこの例は石と妖精の関係を物語るものである。したがってこのようなサンドの故郷の伝説に登場する石を動かす妖精が『ピクトルデュの館』の原型ではないかと推察されるのである。

次に妖精のもう一つの特徴として注目すべきは「富」をもたらすという点である。ピクトルデュの館で拾った美術品のかけらや古銭が後になって高価なものとわかり、やがて主人公に富をもたらす。この点についても『フランス田園伝説集』の中によく似た例が見られる。それはメンヒルやドルメンの背後に隠された古代の宝物に野心を燃やす人を死にいたらせたり、危害を加えたりするというものだ。このように、妖精は石と、さらに宝物、つまり富と密接な関係を持っているのである。サンドの小説中で、物語の最後になって偶然大金が出てきて主人公が大金持になるという話がある。たとえばサンドのいわゆる社会主義小説である『アンジボーの粉挽』や『愛の妖精』の結末がそれである。これらの偶然手に入る富というモチーフは、ベリー地方の古代の宝物を守る妖精伝説からヒントを得ているのではないだろうか？

サンドは伝説に彩られるベリー地方に育ったせいで、妖精にはとりわけ強い愛着心を抱いているようだ。その影響で、『ピクトルデュの館』のヴェールの妖精以外にもさまざまな妖精を作品の中に登場させている。その最たるものは『愛の妖精』である。また『魔の沼』のマリーにも妖精的特徴が与えられている。*Contes d'une Grand-mère* の中にも *La Fée poussière, La Fée aux gros yeux* など妖精を扱ったものが少なくない。サンドのこのような妖精への愛着は、まさに農民の妖精信仰にたいする共感にほかならない。彼女は『フランス田園伝説集』の中で妖精や架空の動物を見ることのできる人は、子供や農民に限られていると言っている[14]。「ピクトルデュの館」でも同様に「ヴェールをかぶったご婦人は子どもが大すき」である。そして守り神や妖精という存在が近づくのは「同情と献身とによって、視界の広くなっている者の目にしか姿を見せない」のである。結局、伝説の妖精は農民にとっては良い存在で幸福をもたらす守護神のようなものである。しかしそれ以外の人間にとってはただ恐怖をひきおこすだけの悪い存在でしかない。ではこの妖精の二面性は一体どこからきたものであろうか?

妖精は「魔法使い」や「魔女」としばしば同義語である。『フランス田園伝説集』によると、農民たちは妖精を〈femme sauvage〉と呼んでいる。それは「白い狼に子供を食わせる」魔女であった。従って妖精の起源とは魔女の起源でもある。妖精は古代の宗教においては〈dame〉と呼ばれていた異教の「女神」であった。ところが一神教であるキリスト教が入ってきてからはその権威は失墜した。妖精は「魔女」として迫害された。あるいはまたキリスト教に同化されて神聖な存在となったりした。しかし田舎では依然として妖精信仰が生き残った。妖精伝説はキリスト教と異教の激しいせめぎ合いの歴史の中から生まれたのであった。サンドは徹底したパガニスムの立場に立って『フランス田園伝説集』を書いている。そしてその同じ思想が『ピクトルデュの館』の妖精伝説の中にも流れているのである。

③神話的要素

神話的要素としてまずあげられるのは、ヒロインの名前ディアーヌである。ディアーヌとはローマの豊饒神、あるいは出産を助ける神ディアーヌ(ディアナ)のことで、ギリシア神話のアルテミスにあたる。アルテミスの水浴を目撃したアクタイオンは鹿に変えられ、犬にかみ殺されるという水浴の話で知られている。『ピクトルデュの館』でもそれにちなんだ場面がある。ディアーヌが泊った館の一室は、ローマ風浴室の跡で噴水がわいている。そして「ディアーヌの浴室」(bain de Diane)と名付けられている。この箇所は明らかに神話のディアーヌの水浴を踏まえているに違いない。

> ディアーヌは、以前、とてもひどい絵入りの古い神話の本を持っていたことがありました。…それでも四、五人、絵本の中で好きだったのは、わかるような気がしました。コップをささげているやさしいエベ、クジャクをつれている誇り高いジュノオ、れいの小さなぼうしをかぶった意気なメルキュール、花わをいっぱい身につけているフロラ。ディアーヌは、じぶんがその名をとってディアーヌとつけてもらった月の女神にあってみたくなりました。
> (『ばらいろの雲』, 岩波少年文庫 p.166～168)

ピクトルデュの館にまつわる神話的要素のうちで最も重要な点は、神話が芸術の神秘を秘めていることである。ヴェールの妖精は主人公の前に美の女神ミューズとなって現れ、芸術への扉を開く。このことをさらに象徴的に表しているのは、ディアーヌが館で拾った子供のバッカスの顔が彫ってあるモザイクの破片である。サンドは語り手を通じて次のように言う。

> ギリシアの芸術家は、じぶんを偉大だと思っていたのだ。そして、それをもっとも小さいものの中にまで実現させたのだ。…ローマもやっぱり偉大な芸術家だった! 気品はギリシア人におとり、ギリシア人ほど純粋ではないが、やっぱり真実だ。ほんとうに生命あるも

のの中に、生命を感じる能力を持っている。(前掲書, p.196)

バッカスの神を彫った小さな石のかけらが今もディアーヌを感動させるのは、それを刻んだ人が心をこめて作ったからである。ここにはまさにサンド自身の芸術観が表現されている。

ところでバッカス神とは酒の神であり、豊かな実りをもたらす農業神である。それはまた「熱狂」(enthousiasme)と「愛の欲望」(désir amoureux)を象徴する。バッカス祭では酒を飲み、踊り、乱痴気騒ぎが行われる。こうした自由奔放なバッカス神の本質が芸術に結びつくのである。

さて、バッカス祭の系統に属するもので、サンドの故郷のベリー地方の風習の中に残っている祭式がある。それはサンドが『魔の沼』(1846)の付録として書いているもので、婚礼の後に行われる「キャベツ」(Le Chou)という祭である。ぼろをまとい、酒に酔いしれた「異教徒」(le païen)と呼ばれる男が、子孫繁栄の「象徴的植物」であるキャベツを花嫁花婿の家に運ぶのである。サンドはこの儀式をとりしきる「異教徒」に、バッカスの痕跡を認めている。つまり、「異教徒」は古代において豊饒の神であったが時代とともに堕落し、放蕩の神となったプリアプスのことである。その起源はローマ時代のサトゥルヌス祭、あるいはギリシアのバッカス祭であろうと述べている。そしてそこにはキリスト教以前の神秘があると主張する。繰り返せば「異教徒」の背徳的な面は、中世キリスト教を通り越すことによって付随してきたもので、もともとは豊産を祝う神聖な存在であったのだ。(*La Mare au Diable*, p.164～175)

サンドが『ピクトルデュの館』において、バッカス神を芸術に結びつけたのもそこに芸術の根源的エネルギーを認めたからであろう。サンドの芸術は禁欲的なカトリシズムより、むしろ自由で解放的な、より人間的と思われたパガニスムに基礎をおいているのである。以上のように『ピクトルデュの館』は故郷の異教的風土を背景にサンド独特の芸術観を表現していた。

結論

妖精はなぜヴェールをかぶっていたのであろうか？ヴェールをかぶっていること、それは顔を見たい、つまり母の顔を見たい、母に会いたいという切なる願いが拒否されていることを意味している。同時にまた神秘のヴェールはその下にサンドの芸術創造の秘密を隠していた。ピクトルデュ（ねじれ岩）が火山からできたという設定はこのことと無関係ではない。火には生命の根源的な力がある。とすると、このコントの題名自体がサンドの芸術観を象徴したものだと言える。ヴェールが取り除かれ、まだ一度も見たことのない亡き母の顔を何も見ず〈空想〉で描いたことが、芸術家への第一歩を開いたのだ。〈portrait de fantaisie〉という語は、[モデルがなく]想像でかいた肖像画という意味であるが、『ピクトルデュの館』がまぎれもなくファ

ンタジーであることを暗示しているような表現ではないだろうか。

サンドは自由を求めてにパリに出たとき、生計を立てるため画家になろうと考えたことがあった。ところが画家としての才能よりも文才のほうが並外れていたため作家の道を選んだのである。しかし、作家生活のかたわら絵画も生涯にわたって描き続けた。今日、画集も出版されていて、デッサンや水彩画のほかに「ダンドリッド」という独特の手法をもちいた絵も含まれている。孫娘と犬が自然の中で戯れているものもあってサンドのファンタジーのありかを物語っている。『ピクトルデュの館』における肖像画家としてのヒロイン像は、サンド自身の体験の中から生まれたのであった。

カレーニンは、晩年のコントのなかでもとくに『ピクトルデュの館』に批判の矢をむけた。その理由の一つとして「教訓色」をあげていた。しかし、この作品における「教訓色」は、勤勉で多くの友を持つサンド自身の人間性からくるものである。またアンデルセンなどと比べて「真実の詩」が欠如しているという批判については、Ⅳ章で見たように幼くして母と別れたサンドの悲しみと苦悩を理解すれば「真実」が欠けているとは言いがたい。また『フランス田園伝説集』のまえがきに見られるように故郷の伝説は「詩的創造力のみなもと」であった。したがって故郷の自然美に通じるこのコントに「真実の詩」が欠けていると断定することはあまりにも早計すぎると思われる。「才能の目覚めと開花」が子どもの文学のテーマとして不適切であるという点については、あらゆるテーマが児童文学に取り入れられるようになった今日ではまったく問題はない。むしろ「子どもの自立」は児童文学の根本的なテーマなのである。厳密にはアンデルセンなどとの比較を行う必要があるが、それはまた別の機会にしたい。以上から『ピクトルデュの館』はカレーニン説に反して、夢と現実の交錯から成る優れた児童文学作品であると言える。しかも幼い孫に語り聞かせていたこの話を「メルベイユーを知らない大人の読者にも知らせるため」に出版した。まさにエイジレスのファンタジーであると言ってもいいかもしれない。

> Il faut croire que la vie est une bien bonne chose en elle-même, puisque les commencements en sont si doux, et *l'enfance un âge si heureux*. Il n'est pas un de nous qui ne se rappellent *cet âge d'or comme un rêve évanoui*, auquel rien ne saurait être comparé dans la suite.(*H.V.* I, p.529)[15]

ジョルジュ・サンドは、生涯かけて「失われた幼年の幸福」を回復するためにコランベの周辺に小説を書き続けた。そして人生の終わりに、ふたたび幼年期に立ち戻り、芸術創造の秘密を打ち明けた。それは孫娘に遺言としてのこすつもりで書いた童話集『祖母の物語』の中においてであった。

『ピクトルデュの館』は、メルヒェンから幻想的コントを経て、やがてファンタジーへと発展する過程にあった。ディアーヌが見た「妖精の城」はメルヒェンの要素を持っていたが、同時に主人公の心を映す鏡でもあった。幻想小説『緑の貴婦人たち』(1857)にもピクトルデュの妖精と同じ緑色のドレスをまとった女の幽霊が登場する。しかし『ピクトルデュの館』には、もはや幻想小説の「恐怖」はない。「めざめるばかりの美しさで、着ている緑色の着物はエメラルドの粉をふりまいたように光っている」のであった。空想の『ピクトルデュの館』の中でディアーヌは自己自身を発見し、成長していく。まるで『はてしない物語』*Die Unendliche Geschichte* のバスチャン少年が、現実世界における父との葛藤を空想の城「ファンタージェン」に遊ぶことによって克服したように。

自伝によれば、ノアンの敷地内の森の中に母が選んだ場所があった。スミレ、桜草、ツルニチニチソウなどの花々に縁取られた小道の奥のリラとサンザシの木の下だ。その「小さい巣」にベンチを置き、母は手仕事を持ってきてし、幼いサンドはおもちゃを持ちこんで遊んだ。そして石やレンガで家を作り、「妖精の城」、「眠りの森の宮殿」と名付けたという。この幼い日の記憶こそ『ピクトルデュの館』の原点になったのだ。『失われた時をもとめて』*A la recherche du temps perdu* の作者プルーストが愛したのも、サンドのこのようなファンタジーではなかっただろうか?

[テクスト]

George Sand, *Contes d'une Grand-mère*, première série, Edition de l'Aurore, 1982

George Sand, *Contes d'une Grand-mère*, t. I , Edition d'Aujourd'hui, 1977

ジョルジュ・サンド, 杉捷夫訳『薔薇色の雲』, 青磁社, 昭和19年

ジョルジュ・サンド作, 杉捷夫訳『ばらいろの雲』, 岩波少年文庫87, 昭和29年

[註]

1) Wladimir Karénine, *George Sand, sa vie et ses œuvres*, t.4, Plon, 1926, p.534

2) Ibid., p.534

3) マックス・リュティ『昔話と伝説』法政大学出版局, 1995, p.47～48

4) 佐藤さとる『ファンタジーの世界』, 講談社現代新書517, 昭和53年, p.66～73

5) 神宮輝夫『児童文学の主役たち』, NHK市民大学,日本放送出版協会平成1年, p.115

6) George Sand, *Contes d'une Grand-mère*, Ed.de l'Aurore, p.32

7) George Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, Ed. de la Pléiade, t. I , 1970, p.618 (abrévia-

tion, *H.V.* I)

8) George Sand, *Correspondances,* XXIII, p.544

9) George Sand, *H.V.* I, p.619～620

10) 『ばらいろの雲』(「ピクトルデュの館」), 岩波少年文庫, p.160

11) 前掲書. p.162～163

12) George Sand, *H.V.* I, p.812～821, p.839

13) George Sand, *Légendes rustiques,* (《*Promenade dans le Berry, Mœurs, coutumes, légendes*》, Editions Complexe, 1992, p.119～223)

ジョルジュ・サンド, 篠田知和基訳『フランス田園伝説集』, 岩波書店, 1988

14) George Sand, *Légendes rustiques,* p.151～152

15) George Sand, *H.V.* I, p.529

[参考文献]

George Sand, *La Mare au Diable***François le Champi,* Classiques Garnier, 1966

マックス・リュティ, 小澤俊夫訳『昔話その美学と人間像』, 岩波書店, 1985

早水洋太郎「『マノン・レスコー』について(『不思議の国のアリス』と『ねじの回転』との比較による物語の構造研究)」, 京都大学文学部フランス文学研究室研究報告のII　昭和47年度

坂本千代「ジョルジュ・サンドの作品における超自然的現象――『緑の貴婦人たち』を中心として,「近代」第64号,神戸大学近代発行会, 1988, p.86

原田伸子「ジョルジュ・サンド『我が生涯の歴史』にみるエクリチュールの苦悩」

京都産業大学論集,第18巻第3号外国語と外国文学系列第16号, 1989

山根尚子「ジョルジュ・サンドの児童観――『祖母の物語集』を中心に――」梅花児童文学　創刊号1993年　山根尚子「G・サンド『ピクトルデュの館』に見る継母と実母」　日本昔話学会平成10年度大会研究発表資料

吉田綾「サンドの自然美が意味すること――*Le château de Pictordu* をめぐって――」, 関西学院大学,年報・フランス研究, 第29号1995年

拙訳ジョルジュ・サンド『コアックス女王』(「コアックス女王について」), 青山社, 1992